



Araştırma Makalesi • Research Article

Bazı Mimarî Yapılar ve Tamamlayıcı Öğelerin 16. Yüzyıl Osmanlı Şiirine Yansımaları

Reflections of Some Architectural Buildings and Complementary Elements on the 16th Century Ottoman Poetry

Gülcan Abbasoğulları*

Dr. Öğr. Üy., Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Bölümü, Kars/ Türkiye.
ORCID: 0000-0002-3490-4193

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 7 Temmuz 2020

Düzeltilme tarihi: 2 Şubat 2021

Kabul tarihi: 23 Şubat 2021

Anahtar Kelimeler:

Osmanlı Şiiri

Sanat

Edebiyat

Mimarî

ÖZ

Osmanlı medeniyetinde gerek edebiyat gerekse mimarî gibi sanatsal pek çok alanda eserler ortaya konulmuştur. İkisinde de İslam medeniyetine ait inanç ve kültür değerlerini ön plana çıkaran çeşitli semboller dikkat çekmektedir. Öyle ki İslam medeniyetine bakıldığında bu sembollerin bir parçası olan mimarî öğelerin çoğu, tesadüfe imkân verilmeden İslâm temelli çeşitli anlam katmanlarına haiz kılınmıştır. Bu çalışmada Osmanlı medeniyetinin sanatsal anlamda en çok uğraş verdiği alanlardan birinin de mimarî olduğundan yola çıkılarak, bu sanatın başka bir sanat dalı olan edebiyatla nasıl bir ilişki içerisinde olduğu ortaya konulmuştur. Osmanlı medeniyetinin mimarî anlamda kendini gösterdiği ve sembolik yapılar ortaya koyduğu 16. yüzyılın Osmanlı şiiri temel alınmış, câmi'/mescit mimarîsi ve tamamlayıcı öğeler, bir de diğer mimarî yapılar olmak üzere iki genel başlık altında konu incelenmiştir.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: July 7, 2020

Received in revised form: February 2, 2021

Accepted: February 23, 2021

Keywords:

Ottoman Poetry

Art

Literature

Architecture

ABSTRACT

In Ottoman civilization, artifacts have been created in many artistic fields such as literature and architect. Various symbols that highlight the beliefs and cultural values of Islamic civilization in both draw attention. So much so that when looking at Islamic civilization, most of the architectural elements that are part of these symbols have various layers of Islam-based meanings without coincidence. In this study, starting from the fact that one of the areas in which the Ottoman civilization is engaged in the artistic sense is also architectural, it is revealed how this art is related to literature, another branch of art. The Ottoman poetry of the 16th century, where the Ottoman civilization manifested itself in architectural sense and laid out symbolic structures, was based on two general titles, namely mosque / masjid architect and complementary elements, and other architectural structures.

1. Giriş

Arapça “sana‘a” fiilinden türeyen sanat kelimesinin pek çok tarifi olsa da genellikle şöyle tarif edilmektedir: “İnsanların; gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesidir.” (Çam, 1994: 273). Sanat, aklın ötesinde ruhî olanı gün yüzüne çıkaran, insan mahsulü olmasına rağmen onun iç âlemini yansıtan, ince duygular ve güzellikler abidesidir (Özkeçeci, 2000: 21). İnanç da

insanın iç âlemine aittir, bir bakıma fıtrata yerleştirilmiş manevî anlamdır. Dolayısıyla inanç, sanata etki etmekte ve sanat, sanatçının manevî duygularını dile getirmede aracı konumunda bulunmaktadır. Sanat, dinî hakikatlerin estetik bir şekilde dile getirilmesini sağlayarak insanı, zaman ve mekânın kuşatılmışlık duygusundan kurtarır.

Sanatın toplumla etkileşimi olduğu gibi, sanat dallarının da birbirleriyle etkileşimi vardır. Görsel sanatların malzemesi plastik malzemeler, edebiyatın ve müziğin malzemesi ise

* Sorumlu yazar/Corresponding author
e-posta: gulcan-019@hotmail.com

söz ve sestir. Edebiyatın diğer sanatlarla olan üstünlüğü ise sözün güzelliğiyle açıklanmıştır (Kardaş, 2012: 120). Resim, heykel, mimari ve müzik eserlerinin kendilerine has bir dili olmakla beraber hepsi aynı zamanda konuşma ve yazma dillerine ihtiyaç duyarlar. Bu sebepten hepsinin edebiyatla bir bağı olduğu söylenebilir. Dilin incelikleri kullanılarak anlatılan bir resim veya mimari bir eser layık olduğu yere kavuşmuş demektir. Çünkü sanat söyleşilerinin en önemli ögesi de dildir. Bir bakıma dil, sanat eserlerinin anahtarıdır. Sanatlar arası etkileşim dahi dil ile sağlanmıştır. Bu bağlamda yazılı kaynakların da rolü önemlidir. Minyatür sanatının, İslam sanatına 11. yüzyılda antik kaynaklardan çevrilen eserler vesilesiyle girmesi buna örnek gösterilebilir (Akengin, 2012: 140-141).

İslam medeniyetinde pek çok sanattan söz etmek mümkündür. Bu sanatlar birbirlerinden beslenerek toplumun inanç ve düşünce yapısını ortaya koymaktadırlar. Görsel sanatlardan resim, heykel, ebru, tezhip, hat, minyatür ve işitsel sanatlardan olan musiki Osmanlı şiirinin yararlandığı sanatlar arasındadır. Bunların dışında çalışmanın konusunu oluşturan mimari de şiire etki etmiş görsel bir sanattır. Osmanlı kültüründe şiir ve mimarinin iç içe geçtiği söylenebilir. Mesela Mimar Sinan'ın ve Sedefkâr Mehmet Ağa'nın menkıbe türündeki hayat hikâyeleri ve eserlerine yer verilen tezkirelerde şiirden veya şiirsel imgelerden yararlanıldığı belirtilir. Bu sayede mimari yapılar, şiirsel kavram ve imgelerle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Hem nesir hem de nazım şeklinde kaleme alınmış eserlerde mimariye ait imgeler, kozmoloji, siyaset, sosyal yaşam, sanat ve insanlara dair konular hakkında bilgi verebilirler. Aynı zamanda mimari yapıların üzerine yazılan şiirlerin de, şiir ve mimari ilişkisini ortaya koyduğu söylenebilir (Karadeniz, 2018: 498, 502).

Hatta Klasik Türk edebiyatının şiir terimlerinin dahi mimari kökenli olduğunu söylemek mümkündür (Karadeniz, 2018: 498). Bunlardan nazım birimi olan beyit “ev”, şiirin satırları demek olan mısra “kapı kanadı”, şiirin ölçüsü aruz ise “çadırın orta direği”, şiirin kafiyesi ise “kapı eşiği” anlamına gelmektedir (Mutçalı, 1995: 78, 478, 562; İpekten, 2012: 131). Yine mimarî yapıları konu edinen kasideler de dâriye denilmektedir (Dilçin, 2000: 136). Ayrıca divan şairleri divanlarının bir bölümünü tarih kitalarına ayırmış, buralarda cami, çeşme, konak, saray, mescit, dergâh, yol, köprü, su kemeri, minare, imâret gibi çeşitli mimari eserlere dair bilgiler vermiş ve tarih düşürmüşlerdir (Tökel, 2016: 473).

16. Yüzyıl Osmanlı'nın, ekonomik, toplumsal ve siyasi anlamda zirvede olduğu bir dönemdir. Yapılan fetihlerle beraber külliyeler inşa edilmiş, şehirler imar edilmiştir (Ramazanoğlu, 2008: 342). Bu dönemde Mimar Sinan ve Mimar Davud Ağa gibi mimarların hocası ve yöneticisi konumunda olanların dışında Osmanlı mimarlarının 107 kadar olduğunun tespit edildiği belirtilmiştir (Dündar, 2002: 232). Şiirde mimariye ait kavramlara çokça yer verilmesinin, imar faaliyetlerinin bir göstergesi olduğu da ifade edilir. 16. Yüzyıldaki mimari gelişmelerin şiiri etkilediğine dair Fuzûlî'nin “gül kasidesi” örnek gösterilmiştir. Kanuni için yazılan bu kasidede onun, inşa ettirdiği onlarca eserle İstanbul'u tezyin ederek adeta bir gül bahçesine çevirdiği ifade edilmiştir (Karadeniz, 2018: 502).

Divanlardaki şiirlerde mimari sanatıyla ilgili olan unsurların ya gerçek anlamlarıyla (cami, mescit, medrese, han,

hamam, köşk, çeşme gibi çeşitli yapıların inşası veya onarımları vesilesiyle düşürülen tarihlerde olduğu gibi) ya da mecazî anlamlarıyla (padişahların methedildikleri beyitlerde olduğu gibi) ve yahut dinî, tasavvufî anlamlarıyla yer aldıkları söylenebilir. Bazen de bazı yapılar şairlerin, şiiri methetmek için kullandıkları bir mazmuna dönüşmüşlerdir. Örneğin Zâtî'nin Emani Çelebi için yazdığı kasidede onun yazdığı beyitleri bir sırça saray olarak nitelendirdiği görülmektedir:

*Her beyti anun benziye bir sırça sarâya
Ma'nâsı vü elfâzı latîf ola be-gâyet
(Kurtoğlu, 2017: 220)*

Divan şiirinde mimarlıkla anılan Ferhat, Sinnimar gibi tarihî/efsanevî şahsiyetler de söz konusudur. Bunlardan Mimar Sinnimar'ın, Numan İbn Münzîr tarafından yaptırılan Havernâk sarayının mimarı olduğu ve sarayın bir benzerini yapmaması için yaptığı sarayın damından atıldığı söylenir (Kardaş, 2012: 47, 120, 132). Behiştî'nin *Heft Peyker* adlı mesnevisinde de yedi kubbeli köşkü yapan mimar olarak zikredilir (Demirel, 2001: 188).

Mimarî kelime anlamı itibarıyla Arapça “amr (umr)” masdarından türemiş olup “uzun ömürlü olmak, ömrünü uzatmak; (bir ev) meskûn ve bayındır olmak, (evi) meskun ve bayındır hale getirmek” anlamlarına gelmektedir. Ma'mûr, imâre ve umrân gibi aynı kökten türeyen kelimeler Arapça'da genellikle harab kelimesinin karşıtı olarak kullanılmakta ve bayındır olma ya da bayındır kılmayı ifade etmektedir (Mülayim, 2005: 30, 91). Bâkî'nin bir beytinde mamur kelimesinin viran (harab) kelimesine karşılık kullanıldığı görülmektedir:

*Gönlümüz ma'mûresin ol Hüsrev-i bîdâdger
Mülk-i İrân sandı benzer turma vîrân itmede
(Kanar, 2019: 432)*

(O zalim Hüsrev –sevgili- gönlümüzün mamuresini galiba İran mülkü sandı çünkü orayı sürekli viran etmektedir.)

Teknik anlamıyla mimarî, “medeni yahut şehirli bir toplumun pratik ihtiyaçlarını karşılayanın yanı sıra kendini ifade etmek üzere gerçekleştirdiği yapım tekniği ve sanatı”dır. Bu türden yapılar ihtiyaçları karşılanmanın ötesinde medeniyetlerin hangi yönde geliştiğini gösteren bir semboldür. Müslümanların bu çerçevede ortaya koymuş oldukları mimarîye İslam mimarîsi yahut İslâmî mimarî denmiştir (Mülayim, 2005: 30, 91).

Turan Koç, mimarînin, insanın içinde yaşadığı çevreyi tanzim eden ve bu çevreyi İslam'ın bereketine açan bir sanat olduğunu söyler. Ona göre; mimarî hayatın her alanını içine alan bir sanat olmakla inançları, varlık ve hayat telakkilerini, değer idraki ve anlayışlarını bir şekilde etkiler. İnsan yaşadığı çevreyi hayat tarzı ve dünya görüşüne göre biçimlendirir. İslam mimarîsini kutlu sanatlar içerisinde değerlendiren Koç, Hz. Peygamber'in (asm.) “yeryüzünün mescid kılındığını” buyurduğundan yeryüzünün, temiz tutulması, huzur ve sükûn bulunacak yerler olması için ihtimam gösterilmesi gerektiğini vurgular. Bu anlayıştan hareketle de özellikle cami mimarîsinin, tabiatdaki güzelliğin başka bir düzeyde gerçekleştirilmesi olduğunu ifade eder (Koç, 2019:157-159).

Burckhardt da, mimarîyi, insanın çevresini berekete uygun kılan en önemli sanat olarak tarif etmiştir. Ona göre İslam'ın kutsal mimarîsi yeryüzünde bir merkeze yönelmiş hâliyle

zamanın bir ölçüsünün yansıması değildir. Aksine mekân mevcut anın saltanatı altında erir, yer ve gök arasında bir çatışmadan uzak olarak her yerde tam bir doluluğu gözler önüne serer. Hristiyan kiliselerinden farklı olarak camilerde iç mekân bölünmelerinin olmayışı, insanın zamanın ve mekânın ötesinde Allah'ın halifesi olduğunu izhar eder. Yeryüzündeki bütün camilerin Kâ'be'ye yönelmesi bütün Müslümanların tek bir noktaya yönelerek bütünleşmesini sembolize eder. Buna mukabil kiliseler doğuya baktıkları için birbirlerine paralel konumda yer alırlar ve aralarında bütünleşme olmaz (Burckhardt, 1994: 229-233; Kartal, 2014: 187-188).

Yeryüzünde sembolik olarak beliren bütün kutsal mekânların, kâinatın kutsal oluşuna referansta bulunan minyatür mekânlar oldukları söylenir. “*Allah semaların ve yeryüzünün nurudur*” ayeti gereğince kâinat saydam olarak düşünülür. Buna bağlı olarak bu kutsal mekânlar insana mekânsızlığını hatırlatan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır (Tatar, 2017: 10). İslâmî yaşam kutsal ve dünyevî olarak ayrılmadığından Müslüman mimarlar, hiyerarşik bir yapıdan uzakta, gökle yer arasında gerilimi ortadan kaldıran yapılar inşa etme endişesi taşırlar. Cansever'e göre yapıyı inşa eden mimar ve yapıyı kullananlar benzer ruh hâline sahiptirler. Yapılan iş ameli tevhid olarak belirir. Yani bir bakıma burada ruhların tevhide de söz konusudur (Cansever, 1997: 24-37). Nasr'a göre de cami mimârisinde görülen bütün teknikler diğer yapılarda da görülebilir. Böylece şehri oluşturan tüm yapılar bir bütünlük arzeder ve böylece bu işleyiş tevhid inancının bir yansıması olarak telakki edilir. Mimârîde görülen bu düşünce tarzı vahiy kaynaklı olup eşyaya ilâhî bir nazara bakmayı öngörür (Burckhardt, 1994: 239-250; Kartal, 2014: 187-188). Sanatın nesnesini formun güzelliği oluşturur, temâşânın nesnesi ise biçimsel düzeyi sonsuz aşan biçim ötesi güzelliştir. Sanat temâşâya ne kadar yakınsa o miktarda bilgidir. Çünkü güzellik mutlak mânâda Hakk'ın (gerçeklik) bir yüzüdür. Bu güzellik eşyanın içinde dürülme olan birlik ve sonsuzluğu ortaya çıkarır (Burckhardt, 2013: 270). Bu anlayış bir bakıma çoklukta birliğin gözlenmesi hâlidir (Pişgin, 2015: 47-51).

Mimârînin gelişmesindeki etkenlerin Allah'a ibadet etme fikri, işlev ve estetik duyarlılık olduğu ifade edilir (Khan, 2003: 88-95; Kartal, 2014: 191). Bununla beraber Platon'un ideler (asıl gerçek, ruh) ve gölgeler (arızî gerçek, beden) şeklinde ikiye ayırdığı varlık sahası da buna işaret ettiği gibi, toplumların pratik ihtiyaçları için kurguladıkları kimi mimârî formlar dini bağlamda birer metafora dönüşmektedir (Tatar, 2017: 11). Bu minvalde Khan, İslam mimârisindeki penci kemeri, Kabe Kavseyn ile ilişkilendirmiştir. Ona göre insan bu kemere baktığında gözleri yukarı doğru meylettiginden kaşlarla birbirine yakınlaşır. Bu bakış da ruhun yükselmesi ve birlik duygusunu anımsatır (Han, 2003: 88-95; Kartal, 2014: 191).

Mekân kelimesi, bir gücün ifşa olduğu veya kontrol ettiği alan olarak ifade edilmektedir. Yani bir gücün varlığı geliş veya kendini göstermesiyle birlikte o gücün ortaya çıktığı mekân aynı anda tezahür etmektedir. Tezahür eden bu güç, mekânın algılanmasında bir perspektif oluşturmakta ve mekânı temsil alanına dönüştürmektedir. Böylelikle mekân, temsil eyleminin gerçekleşeceği olay mekânıdır. Bir bakıma mekânı kutsal kılan da temsil eylemidir (Tatar, 2017: 17). Şairler, şiirlerinde mekânları temsil çerçevesinde de

değerlendirmiş, gerek dinî gerekse tasavvufî anlamda çeşitli metaforlar geliştirmişlerdir.

Çalışma, Osmanlıda 16. yüzyılda mimarinin gelişimi ve ihtişamı göz önünde bulundurulmak suretiyle bu yüzyılda adlarından sıkça söz ettirmiş olan şairlerin divanları çerçevesinde yapılmıştır. Bundan sonraki başlıkta cami/mescit mimârîsinin ve bunların çeşitli formlarının şiirlerde nasıl bir temsiliyete sahip oldukları incelenecektir.

2. Câmî'/Mescit Mimârîsi ve Tamamlayıcı Öğeler

Arapça cem' kökünden türeyen, “toplayan, bir araya getiren” anlamındaki câmî' kelimesi, başlangıçta sadece cuma namazı kılınan büyük mescitler için kullanılan el-mescidü'l-cami' (cemaati toplayan mescit) tamlamasının kısaltılmış şekli olup X. yüzyılın başlarında bu ibadet mekânları sadece cami olarak anılmıştır (Önkal vd., 1993: 46-56). Maddi anlamda cansız bir mekân olan cami yapısının, “toplayan, bir araya getiren” mânâlarıyla ism-i fail olarak zikredilmesi camilerin canlı, yaşayan bir mekân olarak tasavvur edildiğini ortaya koymaktadır. Zira tasavvufta da câmî'ye (جامع) verilen anlamın insan-ı kâmil olduğu görülmektedir (Şimşek, 2017: 69). Mescit ise Arapçada “sücüd” kökünden türeyen “secde edilen yer” mânâsında ism-i mekândır. Kelime mânâsı olarak “eğilmek, tevazu ile alını yere koymak” anlamlarına gelmektedir (Önkal vd., 1993: 46-56). Esasen sadece Türkiye'de, içinde minberi bulunan ve içinde hutbe okunan yerler cami, minberi bulunmayan küçük ibadet mekânına ise mescit denmiştir (Sözen vd., 2010: 204-205). Mescit mimârîsinde ibadet esasına göre saf düzeni/yatay eksen, mimârî esasa göre ise kubbe/dikey bir yapılanma dikkat çekmektedir. Bu da gösterir ki, yatay yapılanma beşer boyutlu, dikey yapılanma ise ulvî makama giden vasıta (Çaycı, 2017: 94). Bu vasıta aynı zamanda birliğin, tevhidin şekle bürünmüş ifadeleridir. İnşa edilen bu mekânların daha da ötesinde, Kurân-ı Kerim'deki “*Gök gürlemesi O'na hamd ederek tespih eder*”, (Rad Suresi 13/13), “*Göklerde ve yerde kim varsa, ister istemez kendileri de gölgeleri de sabah akşam Allah'a boyun eğer*”, (Rad Suresi 13/15), “*Göklerde ve yeryüzünde bulunan kimselerle, sıra sıra (kanat çırparak uçan) kuşların Allah'ı tespih ettiğini görmez misin? Her biri duasını ve tesbihini kesin olarak bilmektedir*” (Nur Suresi 24/41) gibi bazı ayetler de yeryüzünün bir cami olduğunu haykırmaktadır (Garaudy, 2019: 201).

Bir şairin yaşadığı toplum, mekân, içinde bulunduğu medeniyet, onun hayal dünyasının oluşumunda belirleyicidir. Narlı'ya göre, “*Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptirler*.” (Narlı, 2007: 30). İnsan yaşadığı yere benzediği gibi yaşadığı yer de insana benzer ve onu yansıtır. Mekân ve insan birbirinden ayrı düşünülemeyecek ayrılmaz iki parçadır (İçli, 2012: 1307). Özellikle mescit, cami gibi ibadet mekânları söz konusu olduğunda inanca dair gerçek ya da sembolik bağlamda ifade edilen düşünce ve hayaller öne çıkmaktadır.

XVI. yüzyıl divan edebiyatı çerçevesinde incelenen şiirlerde Kanuni Sultan Süleyman'ın puthaneleri mescide çevirdiği (Bâkî MSM.1/6(6)), tevbekâr olunduktan sonra mescit ve mihrap dibinin mesken tutulduğu (Bâkî G.21/1),

vefa sahiplerinin kıblesinin Mescid-i Aksa olduğu gibi düşünceler zikredilmiştir. Ayrıca feleğin, yârin aşk camisinde bir nur olduğu hayal edilmiştir (Bâkî G.333/1, G.285/3). Bunların dışında Hayâlî'nin, âşık bülbülü, Kur'ân-ı Kerim okuyan birine, servi ağacını ise minareye teşbih ettiği beytinde sevgilinin gonca dudağı cami olarak hayal edilmiştir:

*Gül camî' olubdürür ey gonca leb çemen
Mukri'dür anda bülbül-ü şeyda menar serv*

(Tarlan, 1945: 35)

Şiirlerde câmi' sevgilinin yüzünün sembolü olmuştur. Özellikle Muhibbî, divanında, “câmi’-i hüsn” tamlamasına çokça vurgu yapmıştır (Mescid-i hüsn tamlaması için ise bkz. Muhibbî G. 504/3). Ona göre güzellik camisinde sevgilinin kaş tâkını gören başını secdeden kaldırmayıp onun kaşını mihrap eder:

*Câmi’-i hüsnünde yârin tâk-ı ebrûsın gören
Secdeden kaldırmayub başın ânı mihrâb ider*

(Çabuk, 1980: 107)

Osmanlı şairleri şiirlerinde pek çok kavram kullanmışlardır. Bunlardan biri de anlamını şiirlerden çıkardığımız rind kavramıdır. Genel olarak rind kelimesi şöyle açıklanmaktadır: “Rind, divân şiirinde örnek tutulan, kâmil, olgun kişidir. Kendi değer yargıları ile yaşayarak başkalarının düşüncesine önem vermeyen rind, geniş görüşlü bir kimsedir. Birçoklarının ömürleri boyunca peşinden koştukları mal, şöhret, mevki gibi şeyleri umursamaz. Din karşısında hoşgörülü, yaşam ve geçim kurallarına boş vericidir. Kimsenin kınamasına aldırmayarak riyasız ve yalansız olmaya çalışır. Hikmete, hakikate düşkündür. Zâhid ise, İslâm’ın özünü değil, sadece sözünü, kabuğunu anladığı farz edilen dar görüşlü biridir. Kendisi için ibadet eden veya etrafa fazla dindar görünen, şeriata sıkı sıkıya bağlı, gönül ehli olmayan, sert tabiatlı hoşgörülen uzak kimselerdir ki, daima rindlerin alaylarına hedef olurlar.” (Durmaz, 2005: 58). Rind meşrepli şairler şiirlerinde mescit gibi mekânlara sığlamayacağını, meyhaneyi, gönül halvetini tercih ettiklerini dile getirmişlerdir (Hayâlî G.25/2, G.6/4, G.11/3). Yüzünü meyhaneden mescide çevirenleri, yolunu kaybeden kişiler olarak görmüşlerdir (Fuzûlî G.241/7). Çaresiz mescide girilmesi hâlinde hasır gibi ayak altında ezileceğini bu yüzden minber gibi orada çok durulmaması gerektiği ifade edilmiştir (Fuzûlî G.251/3). Mescitteki hatibin doğru bir insan zannedilmemesi ve onun sözüyle amel edilmemesi gerektiği vurgulanmıştır (Fuzûlî G.251/6). Esasen kimi beyitlerde mekânlar söz konusu edilerek zahirden batına doğru açılan bir anlayışın, bir arayışın yansıdığı görülmektedir. Mesela Bâkî, gül mevsiminde medrese ve mescittense su kenarı, sevgili ve kadeh dudağını arzulamıştır:

*Mevsim-i gülde n’olur medrese vü mescdden
Leb-i cûy u leb-i cânân u leb-i câm olsa*

(Kanar, 2019: 454)

Mescit ve meyhaneye mazmunları şairlerce sıkça kullanılmıştır. Meyhane, ilâhî marifetler, zevk ve şevkle vecde gelen kâmil ârifin batını gibi bir anlama gelmekle beraber şeyh ve müşid de demek olur. Bazen de ârifin ilâhî aşkla dolu olan kalbini sembolize eder (Şimşek, 2017: 237). Mescit ve meyhaneye ayırımı yapan Muhibbî şöyle demektedir: Mescit sûfilerin, zahidlerle kuru kavgaya

düşükleri, safasız bir yerdir. Oysa meyhâne, hazinesinde âriflerin mekân tuttuğu, kalp huzurunun olduğu yerlerdir:

*Huzûr-ı kalb ile ârif yatur meyhâne gencinde
Safâsuz sûfi mescidde kuru kavgaya düşmüşdür*

(Çabuk, 1980: 118)

Muhibbî, içindeki Hak arayışını mescit-meyhâne metaforları üzerinden dile getirmeye çalışmıştır. Buna ek olarak bir de deyr mazmunu vardır ki kilise anlamına gelmekle birlikte tasavvufi anlamda küfür mahallî yahut pîr ve müşid’in evi olarak da telakki edilmektedir (Şimşek, 2017: 91). Birbirine çok benzeyen iki beytinde şairin bu metaforlar üzerinden sevgiliyi bulma konusunda korku ve ümit arasında gidip geldiği görülmektedir. Bu beyitlere bakıldığında sevgiliyi her yerde arayan âşık, onu kimi zaman mescitte, kimi zaman meyhanede, kimi zaman da kilise de aramış, bulamamıştır. Fakat âşık ümidini asla yitirmemiş ve onu arayanların gâh mescitte, gâh kilisede, gâh meyhanede sevgiliyi bulabileceğini söylemiştir:

*Gâh mescidde gehî deyr ü gehî meyhânedede
Bulamadım aradum dildârı kıldum cümle geşt*

(Çabuk, 1980: 62)

*Gâh mescidde gehî deyr ü gehî meyhânedede
Yâri bulursun Muhibbî cehd kıl ârâyı-gör*

(Çabuk, 1980: 82)

Mescidin ötelenmeye çalışılan bir mekân olarak şiirlere yansması inkâr değil eleştiri mahiyetindedir. Fuzûlî bir beytinde “Ey zâhid benden ne beklersin ki beni mescide çağırıyorsun. Bende ibadet yok. Ben sadece seccadenin gösterişi, kibri olurum” diyerek sadece zahiri anlamda değil ruhen de secde etmenin önemine işaret etmiştir:

*Zâhidâ menden neh âsıl kim ohursan mescide
Mende tâ’at yoh hemân âlâyış-i seccâdem*

(Tarlan, 2014: 473)

Aynı zamanda Fuzûlî Allah’a ibadetin sadece bir mekâna sığdırılmaması gerektiğine dair bir eleştiride de bulunur:

*Cemâ’at izdihâmı mescide salmış küdürretler
Küdürret üzre lutf et bir küdürret sen hem arturma*

(Tarlan, 2014: 612)

Divan şiirinde cami ve mescit kelimeleri dışında ibadet yeri olarak “seccagâh” kelimesi de kullanılmıştır. Allah’ın eşiği, sevgilinin mihraba benzetilen kaşı, insanın hakikati, padişahın toprağına benzeyen olmuştur. Bâkî, Allah’ın eşiğinin seccagâh olduğunu bu sebepten başkalarına baş eğmediğini söylemiştir:

Gayra baş eğmezsek aceb midür

İşiği seccagâha mensubuz (Kanar, 2019: 208)

Fuzûlî, sevgilinin kaşının mihrabını âşıkların seccagâhı olarak nitelendirmiştir (Fuzûlî G.101/3). Şayet güzellerin kaşlarının mihrabına (Hakk’a yakınlık) secde edilmezse din değiştirilmelidir zira bu güzel bir din değildir (Fuzûlî G.172/4). Sûfilerin anlayışına göre mescit ya da secde edilen yer cemal tecellisine mazhar olmaktır (Şimşek, 2017: 233). Bâkî de benzer bir şekilde “eğer dostun sokağına doğru secde etmek caiz olmasaydı, dünyada Mustafa’nın diyarı seccagâh olmazdı” düşüncesindedir:

*Eğer küy-ı habîbe secde kılmak câ’iz olmasa
Cihânda seccagâh olmazdı küy-ı Mustafâ kıblem*

(Kanar, 2019: 348)

Hayâli, aşk ayağının, toprakla karışmış yüzünü mihrab ettiğinden beri secdegâh olduğunu dile getirerek Allah'ın tecellisine ve insanın hakikatine dikkat çekmektedir:

Ser-firâzân-ı reh-i tahkîke oldum secdegâh

Rûy-u hak-alûdemi mihrâb edelden pâ-yi aşk

(Tarlan, 1945: 234)

Secdegâh kelimesini “baş eğilen yer” anlamında padişahlara yazılan övgülerde de görmekteyiz. Bâkî, Allah'ın, Kanunî Sultan Süleyman'ın toprağını dünyaya secdegâh ettiğini, eşiğini padişahların kiblesi yaptığını dile getirmiştir (Bâkî K.7/31). Bir başka beytinde ise onun için “felek, ayağının tozuna baş eğdi. Sarayının toprağı dünyaya secdegâhtır” demiştir:

Gerdûn ayağı tozına eylerdi serfurû

Dünyâya hâk-i bârgehi secdegâh idi

(Kanar, 2019: 574)

2.1. Kubbe

Kubbe, yarım küre biçiminde mimârî örtü ögesi olarak tanımlanmaktadır (Sözen vd., 2010: 180). Caminin örtü unsuru olan bu mimârî öge, divan şiirinde kubbe, kıbab, günbed gibi kelimelerle ifade edilmiştir. Aynı zamanda günbed, silindirik ya da çokgen planlı bir gövde üzerine oturan konik ya da piramidal bir külahtan oluşan yapı olarak da tanımlanmıştır. Türk ve İran mezar yapısına da kümbet denir (Sözen vd., 2010: 187). Fakat şiirlerde bu kelime mezar yapısından ziyade kubbe mimârî ögesiyle örtüşmektedir.

Şiirlerde *kubâb-ı kadr*, *kubbe-yi ulyâ*, *kubbe-i minâ*, *günbed-i minâ*, *günbed-i Keyvân*, *günbed-i zerkâr*, *günbed-i çarh-ı devvâr*, *günbed-i firuze* gibi tamlamalar görülmektedir (Bâkî G.70/2, K.18/18). Devlet adamlarının methedildiği beyitlerde onların yüksek mertebeleri kubbe ile ilişkilendirilmiştir (Bâkî G.546/7, K.2/18, K.26/16). Hakettiği değeri görmediğini düşünen Bâkî, fazilet sahibi kimselerin kubbe altında kaldıklarından bahsetmiştir (Bâkî K.2/47, 48). Görülüyor ki, şeklinden hareketle bu mimârî öge, adalet ve hakkaniyetin de sembolü durumundadır. Kubbe, dairesel mimârî bir ögedir. Hangi noktadan hareket edilirse edilsin merkeze eşit uzaklıkta yer alınır. Bu sebepten kubbe, tevhidin ve adaletin sembolüdür denebilir. Ayrıca bu şekil, göksel algıyı hatırlatan ya da ona götüren unsur olarak karşımıza çıkar (Çaycı, 2017: 61-62). Buradan hareketle kubbe, şiirlerde de çeşitli sanatlar kullanılarak gökyüzü anlamında yer almıştır. Mesela âşık, sevgilinin eşiğinde olmakla öyle hoşnuttur ki gökyüzünün mine renkli kubbesine baş eğmez:

İşiğin taşıyla başı hoş gedâ-yı küyunun

Ser furû kılma sipihrûn günbed-i minâsına

(Kanar, 2019: 424)

Bâkî'nin bir beytinde gökyüzü istiare sanatıyla çinili bir kubbe olarak hayal edilmiştir. Cihan mânâda duman çıkarmış bir ateştir. Görünüşte güzel çinili kubbeli parlak bir saraydır:

Ma'nîde bir dūd peydâ kılmuş âteşdür cihân

Sûretâ bir hûb kâşî kubbelü kâşânedür

(Kanar, 2019: 148)

Felek kelimesinin kimi beyitlerde gökyüzü anlamında kullanıldığı görülmektedir. Felek (dünya), kubbeye teşbih edilmiş, şu koşturan felek kubbesinin kemeri altında sonunda hayır duadan ötesinin işe yaramayacağı dile getirilmiştir:

در زیر طاق گنبد این چرخ زود سیر

ناید بکار عاقبت الا دعای خیر

(Der zîr-i tâk-i gonbed-i in çerh-i zûdseyr

Nâyed be kâr âkubet illâ du'â-yi heyır

Şu koşturan felek kümbetinin kemeri altında

Hayır duadan ötesi işe yaramaz sonunda)

(Kanar, 2019: 792-793)

Dünya, parlak bir saraydır ve âşığın ah dumanları sütun, gökyüzü (felek) ise o sarayın kubbesi olmuştur:

Sakf-ı çarh-ı bî-sûtûna dūd-ı âhumdur sûtûn

Zâhir olsun bir nazar bu kubbe-i minâya bak

(Çabuk, 1980: 211)

Fuzûlî tasavvufî anlamda kubbeyi, aşkı sembolize eden üzüme teşbih etmiş ve “Ben sarhoş olarak can verdim. Beni yüceltmek için üzüm tanesi bir kubbe yaptı, asma da gölgelik kurdu” demiştir:

Mest can verdüm mezârûm üzre ta'zîm eyleyüp

Kubbe yapup dâne-i engûr eyvân dutdu tâk

(Tarlan, 2014: 407)

Kubbenin, aşk ile ilişkilendirilmesi Allah'ın, dairesel hareketin mebd/başlangıç ve maâd/dönüş makamı olarak telakki edilmesinden kaynaklanır. Çaycı'nın belirttiği gibi, İbn-i Arabî (ö. 638/1240), bu diyagramların varlık ile Vacibu'l-vücûd arasındaki hiyerarşiyi ifade ettiğini, “vücûd”un var oluş olduğunu ve dairenin ilk hareketinin de İlk Akıl ile meydana geldiğini söylemiştir. “Her iş O'na döndürülür” (Âl-i İmrân Suresi 3/28), ve “Dönüş Allah'adır” (Lokman Suresi 31/22) ayetleri de bu hususu hatırlatır. İslam'ın evren anlayışında dairesel hareket düzenli hareket olarak düşünülmeyle beraber âlemin devamlı bu dairesel hareket hâlinde olduğu kabul edilir. Sözü edilen bu dairesel harekette devamlı bir yaratış söz konusudur. Başlangıç ve bitiş noktaları ise aynı yerde kesişmektedir. Bu devamlılık Allah'ın isimlerinin tecellisi olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda bu dairesellik sonsuzluğu da ifade etmektedir (Çaycı, 2017: 63, 66).

2.2. Mihrab

Mihrab, kiblenin yönünü gösterme gayesiyle cami, mescit ve namazgâh gibi ibadet mekânlarının ön kısımlarında duvar içine yerleştirilen boşluk veya derinlik olarak tanımlanmaktadır (Çaycı, 2017: 144). Ortaçağ gramercileri mihrâb kelimesinin kökeninin “harb”den türediğini söylemişlerdir. Mihrâb kelimesi bir bakıma şeytana karşı mücadele edilen harp alanı olarak adlandırılmaktadır (Khouri, 1998: 4).

Mimârî içindeki mihrab, Kâbe'nin mekâna taşınması yani Kâbe'nin mekân içindeki temsildir (Çaycı, 2017: 151). Kâbe'ye teşbih edilen sevgilinin cemali de âşığın yöneldiği mihraptır. Mihraba geçen imam Kur'an'ı okurken hata yapabilir. Zâhid mihraba yönelirken âşık, sevgilinin kaşlarına yönelir. Âşığın gönlü sevgilinin kaşında asılı kalmayı arzu eder. Sevgilinin kaşının köşesinde bulunan ben ise yine âşığa can çekici gelmektedir (Pala, 2012: 130-131). Fuzûlî'nin bir beytinde mihrab, ilk bakışta halvete çekilmenin sembolü olarak görülmektedir. Fakat sanki tevriye yoluyla sevgilinin kaşına asılan âşık, sevgilinin kaşının köşesinde yer alan benin can çekiciliğinden muzdariptir. Fuzûlî şöyle serzenişte bulunmuştur: “Ben mihrab köşesine çekilmiş sofuluk ve iyi işler işlemek yoluna girmiştım. O elâ göz beni kendi hâlîme bırakmadı”:

*Gûşe-i mihrâb dutmuşdum reh-i zühd ü salâh
Koymadı öz hâlûme ol nergis-i şehlâ meni
(Tarlan, 2014: 622)*

Mihrab, sâliklerin ıstılahında kişinin gönlünün kendisine müteveccih olduğu matlub ve maksuda verilen isimdir. Ayrıca sûfiler, insanı kutsal saydıkları için insan yüzünü özellikle iki kaşın arasını mihrap olarak telakki etmişlerdir (Şimşek, 2017: 238). Fuzûlî sadece mihrabı, kible yeri olarak seçen zahitleri eleştirir, zira mihrap tek ciheti gösteren taştan bir şeydir. Fakat şair, “Nereye dönerseniz Allah’ın yüzü (zatı) oradadır” (Bakara Suresi 2/115) ayetince bundan habersiz olan zahidi kâfir olarak nitelendirmiştir (Fuzûlî G.207/8). Zahid aslında sevgilinin kaşına vurulup deliye döndüğü için mihraba bakıp kendi kendine konuşuyordur. Fuzûlî, mihraba dönük namazda hafif sesle surelerin okunmasını hüsn-i talil sanatıyla beyte taşımıştır (Fuzûlî G.102/2). Diğer yandan zahidin mihrab köşesini sevdiğini belirterek, onu sadece, sevgilinin kaşının kıvrımını sevdiği için kendine rakip görmez. Kaş, “kabe kavseyn” olarak düşünüldüğünden zahidin gerçekten Hakk’ın yakınlığını bilmediği düşünülür (Tarlan, 2014: 431):

*Severem zâhidi kim gûşe-i mihrâbı sever
Ham-ı ebrûna rakîbüm olup olmaz mâ’il*

(Tarlan, 2014: 431)

Sevgilinin kaşı karşısında eğilmeyen fâkihler ise kâfir olarak nitelendirilmekte ve cenaze namazlarının kılınmaması gerektiği ifade edilmektedir (Fuzûlî G.111/2). Bunun aksine aşk ehlinin ise, melekler Âdem’e secde etmeden evvel sevgilinin kaşının mihrabına secde ettikleri ifade edilmiştir (Fuzûlî G.101/3). Kaş, şekinden dolayı beli bükülmüş ihtiyar bir keramet ehli olarak hayal edilmiş ve mihrabın dahi ona baş eğmediği için taş kesildiği hüsn-i talil sanatıyla şöyle ifade edilmiştir:

*Kâmet-i ham birle bir ehl-i kerâmetdür kaşun
Taş olupdur görgilen baş egmemiş mihrâb ana
(Tarlan, 2014: 54)*

Aslında sevgilinin mihraba teşbih edilen kaşına secde etmenin vacip olduğunun söylenmesi “فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أُنْتَى” (Necm Suresi 53/9) ayeti ile beyan edilen kavs olarak düşünüldüğü içindir (Fuzûlî G.21/6):

*Mihrâbda şekl-i ham-ı ebrû-yi lâtifün
Vâcib bu cihetten kamuya secde-i mihrâb
(Tarlan, 2014: 89)*

Mihrap, sevgilinin kaşının sembolü olmak suretiyle en çok istiare, teşbih gibi sanatlara konu edilmiştir. Şiirlerde geçen bazı anlamlar şu şekildedir: Sevgilinin amber kokan kaşları din mihrabıdır (Bâkî G.212/5). Kim onun kaşının mihrabına secde etmezse dinini değiştirmelidir zira bu güzel bir din olmadığını gösterir (Fuzûlî G. 172/4). Sevgilinin eşiği, Mescid-i Aksa’ya, yüzü kibleye, kaşı mihraba benzer (Bâkî G.116/3). O kaş mihrabı zahidlere baş eğdirir (Bâkî G.399/1). Aya benzetilen alın dahi kaş mihrabına secde etmiştir (Bâkî G.368/3). Hatta âşık, sevgilinin kaş takımı gördüğünden beri aşk ehli bir daha mihraba boyun eğmemiştir (Bâkî G.436/5). Yaratılış mimarı, kaş takına şekil vermiştir (Fuzûlî G. 286/5). Bâkî sevgilinin kaşını mihraba teşbih ettiği bir beytinde ise sevgilinin saç telini mihrabın yanından asılan kandile benzetmiştir:

*Kaşun üzre târ-ı mûyunla cebînün gördiler
Nûrdan kandil asılmış sandılar mihrâbda
(Kanar, 2019: 470)*

Sevgilinin kaşları mihraba, yanakları ise mihrabın yanından asılan kandillere benzemektedir:

*Câmi ‘-i hüsn içre yanar ruhları kandildir
Kaşlarınun tâkına mihrâb benzer benzemez
(Çabuk, 1980: 174)*

Bir başka şairin beytinde ise kaş mihrabının köşesinde konuşlanan bir göz hayali vardır. Buna göre sevgilinin gözü, mihrap köşesine yerleşmiş din yağma etmektedir. Dolayısıyla bu mülkün kâfirinden Müslümanını ayırt etmek olmaz:

*Gözün kim gûşe-i mihrâb dutmuş din kılır yağmâ
Bu mülkün etmek olmaz fark kâfirden müselmânın
(Tarlan, 2014: 538)*

Sâlikin yolunu şaşırtan ve mihrap köşesine konuşlanan göz, siyahtır ve Müslümanların dinini yağma eden bir kâfirdir. Göz kâfir, yerleştiği yer Müslümanların mihrabı olunca kâfiri, Müslümandan ayırt etmek de mümkün olmaz. Sevgilinin güzelliği, sâliki Hakk’a ulaştırır fakat aynı zamanda Hakk’a giden yolda onu mücadeleye sevk ettiği için de kâfirdir (Tarlan, 2014: 538).

Muhibbî de gözleri imam olarak tahayyül etmiş (Muhibbî G. 29/6), “Gözler halka imamet etmeye geçmiş, güzelliği camisinin içine gel, sevgilinin kaşındaki mihraba bak” demiştir:

*Mest ile geçmiş gözleri halka imamet itmeğe
Câm ‘-i hüsn içre gel kaşındaki mihraba bak
(Çabuk, 1980: 209)*

Mihrab, kiblenin yönünü gösteren mimarî bir öge olduğundan beyitlerde kibleyle birlikte anılmıştır. Sevgilinin yüzünün, âşığın kiblesi (Muhibbî G. 151/3, 604/6, 336/2) olduğu söylenmiştir. Öyle ki, sevgilinin kaşının mihrabına kamet getirilir, yüzünü görüp Allahû Ekber denir:

*Kaşın mihrabına kamet getürdüm
Görüb yüzün didüm Allahu ekber (Çabuk, 1980: 150)*

Âşık gönlünü, sevgilinin güneşe benzetilen yanağı ve kaşına çevirmiş ve bu hâliyle kibleye karşı işrak namazı kılar gibi görünmektedir:

*Tutdı ebrûna yüzün mihr-i izârunla gönül
Kibleye karşı kılır sanki salât-ı işrâk
(Kanar, 2019: 244)*

İşrak kelime manası olarak güneşin doğması, günün aydınlanması, güneşin ışıldaması, parıldaması gibi anlamlara gelmektedir (Kanar, 2011: 602). İşrak namazı ise, güneşin yaklaşık yarım mızrak boyu yükselip ışıklarını iyice yaydığı vakitte, Güneşin, yeryüzünün tozu toprağı ve buharları gibi engellerden sıyrılıp tamamen yükseldiği ve böylece nurunun tamamen ortaya çıktığı bir vakitte kılınan namazdır (Karacabey, 2012: 21-32). Buradan hareketle yukarıda geçen beyitte sevgilinin yanağı ve kaşı, tamamen bir nur olarak telakki edilirken gönül ise onlara karşı işrak namazı kılan biri gibi hayal edilmiştir.

Servi ağacının su kenarında hayal edilmesi ile birlikte ırmak, çemen gibi unsurlar akla gelir (Pala, 2012: 400). Bu sebepten sevgilinin serve benzetilen kirpiklerinin, yine

onun kaş mihrabına karşı saf saf namaza durdukları hayal edilmiştir:

*Tururlar kible-yi kûyına karşı
Çemende servler saf saf namaza* (Kantar, 2019: 472)

Sevgilinin kaş mihrabına doğru kirpikler, gamzeyi imam kılarak saf saf kıyama durmuşlardır:

*Mihrâb imiş kaşun ki ana karşı kirpigün
Saf saf durur kıyâma kılup gamzemi imâm*
(Tarkan, 2014: 454)

2.3. Minber

Minber, camide üzerinde hutbe okunan, mermer, taş, ahşap, çini gibi malzemelerden yapılmış, merdiven biçiminde litürjik öge şeklinde tanımlanmaktadır. Emeviler döneminde görülmeye başlanmış olup mihrabın ağzında yer almaktadır (Sözen vd., 2010: 210). Minber gerçek anlamıyla zâhid ya da vaizlerin tenkit edildiği şiirlerde yer almaktadır. Bâkî'nin bir beytinde dediği üzere “Bir vaiz minberde sürekli şarap içen münafıktır demiş. Ne çare hey Müslümanlar! Münafıklık zamanıdır”:

*Müdâm içen münâfıkdur dimiş minberde bir vâ 'iz
Ne çâre hey müselmânlar münafıklık zamânıdır*
(Kantar, 2019: 192)

Minber kelimesi yetkinliğin bir sembolü olarak da zikredilmiştir. Hayâlî, kendini Hassan b. Sâbit'e teşbih ederek övdüğü bir beytinde sözün lafız, mânâ ve ahenk yönünden kusursuz oluşu demek olan fesâhatın minberinde oturduğunu söylemiştir:

*Kâ'be hakkı pâyen olmuşdur fesâhat minberi
Ben Hayâlî Hazret-i Hassâna benzetdüm seni*
(Tarkan, 1945: 418)

Kimi beyitlerde minber ve felek arasında ilgi kurulmuştur. Meselâ Zâtî'nin Kanuni Sultan Süleyman için yazdığı kasidesinde güneşin, bayram hutbesini felek minberi üzerinde okuduğundan bahsedilmiştir:

*Minber-i çerh üze okur hutbe-i 'idi güneş
Tiğ elinde boynına salmış ridâyı subh-dem*
(Kurtoglu, 2017: 114)

2.4. Mahfil

Mahfil, mimârî bir unsur olarak Osmanlı camilerinde müezzin veya hünkârlar için ayrılmış yüksekçe seki ya da kısa sütunlar üzerine inşa edilmiş küçük platforma verilen isimdir (Sözen vd., 2010: 139, 218). Kimi şiirlerde âlemin camiye benzetildiği beyitler göze çarpmaktadır. Buna göre âlem câmi', güzel şakıyan bülbül müezzin, menzil tuttuğu yer olan gül bahçesi ise mahfildir. Denilir ki, müezzin bülbül, gül bahçesi mahfilini menzil tuttuğuna göre artık kadeh dönmeye başlasın ve mahfil süslensin:

*Tutdı gülşende yine bülbül-i hoşhân menzil
Başlasun devre kadeh oldı müzeyyen mahfil*
(Kantar, 2019: 634)

Mahfil kelime anlamı itibarıyla toplantı yeri, meclis anlamına da gelmektedir (Kantar, 2011: 729). Muhibbî bir beytinde, güzellik camisi dediği âlemde insanın, mahfil yani cemel tecellisinin ve tevhidin sembolü olması gerektiğinden bahsetmiştir. Burada “aşk hutbesini oku; dostlar, herkes dinlesin. Ey Muhibbî güzellik camisinde mahfil ol” denilirken mahfil ifadesiyle güzelliğin, cemalin toplandığı yer olan insana işaret edilmiştir:

*Hutbe-i aşkı oku yârân kamû gûş eylesün
Ey Muhibbî câmi'-i hüsnünde vâir ise mahfil ol*
(Çabuk, 1980: 252)

2.5. Minare

Minare, caminin ezan okunma işlevi için yapılmış kule şeklindeki kısmıdır. İlk minareler Abbasiler döneminde ortaya çıkmışlardır. Osmanlı ve Hint İslam mimârisinde vazgeçilmez bir öge olmasına rağmen Arap ülkelerinde kısmen görülmektedir (Sözen vd., 2010: 210). İslam sembolizminde elif harfi Arap alfabesinin ilki olmakla Aşkın İlke'yi sembolize eder. Dikey mimârî olan minare ise elif harfine benzetilmek suretiyle tevhidin bir yansıması ve gökyüzünün şanına doğru yükselen simgesel unsur olarak telakki edilir (Çaycı, 2017: 136). Divan şiirinde minare, yükseklik özelliğiyle çeşitli hayallere konu edilmektedir. Yukarı doğru dik ve düz mimârîye sahip olduğundan doğruluğun sembolü olmuş, servi ağacına teşbih edilmiştir (Hayâlî K.11/9). Beyitlerde minare yüksek boyuna karşı kıyam ettiğinden mescide girmez:

*Kıyâmı kâmet-i bâlâna eyler
Anun'çün mescide girmez menâre* (Kantar, 2019: 490)
Doğruluktan güzel nesne yoktur. Minare gibi doğruluk et ki yüce olasın. Eğrinin yeri mescit olsa dahi mihrap gibi kiblelen yüzünü döner:

*Doğruluktan hûb nesne görmedüm
Doğruluk it ser-firâz ol çün menâr
Eğrinün mescid dahi olsa yiri
Kibleden döner yüzi mihrâb-vâr*
(Kurtoglu, 2017: 306-307)

Menar ve menare şeklinde de zikredilen bu kelime, “nur” kökünden geldiği için ışık ve ışıgın yandığı mekân olarak da adlandırılır. “Allah yerin ve göğün nurudur” (Nûr Suresi 24/35) ayetinden hareketle minare, Allah'ın en büyük olduğunun ilan edildiği, İlâhî haşmet ve celal sıfatının sembolü olan mimârî ögedir (Çaycı, 2017: 133-134). Şiirlerde bayramlarda minarelerin mahyalarla süslenmesine atıf yapılır. Hayâlî bir beytinde, minarelerin kandillerle süslenmediğini, aksine yıldızların, aya benzeyen sevgiliyi görmek için yere indiğini söylemiştir:

*Kandillerle zeyn degüldür minâreler
Sen mâhî görmege yere indi sitâreler*
(Tarkan, 1945: 172)

2.6. Şadırvan/ Havz

Şadırvan kelimesi “şad” ve “revân” kelimelerinin birleşiminden meydana gelmekte ve “çok akan”, “daima akan” anlamlarına gelmektedir (Çaycı, 2017: 176). Mimârî yapı olarak ise cami avlularında yer alan ve abdest almak için kullanılan genellikle çokgen ya da daire planlı, üstü piramidal ya da konik çatıyla örtülü, çevresi açık küçük çeşme yapısı olarak tanımlanır (Sözen vd., 2010: 287). Şadırvan şiirlerde ay ve meclis mazmunlarına benzetilen olmuştur. Meselâ kadehin fiskiye, meyın su, rintler halkasının havuz olduğunun hayal edildiği bir beyitte, o halkanın içinde olan rindler meclisi ise şadırvanla ilişkilendirilmiştir:

*Kadeh fiskiyye mey su halka-yı rindân anun havzı
Sarây-ı şevke şadırvan olupdur Bâkiyâ meclis*
(Kantar, 2019: 220)

Havuz, içinde bulunan su ile anlam bulduğundan suyu olmayan bir havuz hay/canlılık özelliğini kaybeder (Çaycı, 2017: 175). Buradan hareketle zikredilen beyitte rindler meclisi, mey olmadan anlamını yitirecektir. Burada meyle sembolize edilen aşktır ve rindler ancak aşkla hayat bulur.

Havanın bulutsuz olduğu bazı zamanlarda ayın etrafında halka gibi zuhur eden parlak daireye hâle denilir (Onay, 2013: 196). Şairin hayaline göre ay, şadırvana, onu çevreleyen daire şeklindeki havuz ise hâleye teşbih edilmiştir. Zâtî'nin Gedâyî için yazdığı kasidede onu "Yüksekliğinin şehrinde felek yüce bir saraydır. O saraya hâle havuz, ay ise şadırvan olur" diyerek şöyle taltif etmiştir:

*Rif'atün şehrinde bir kasr-ı mu'allâdur felek
Hâle ile mâh olupdur hâvs u şadırvân ana*
(Kurtoglu, 2017: 245)

3. Diğer Mimari Yapılar

3.1. Ev, Hâne, Dâr

Şiirlerde *beytullah*, *beytü'l-hazen*, *beytü'l-ahzan*, *külbe-i ahzen*, *beytü'l-ma'mûr*, *beytü'l-harâm*, *ev*, *dâr*, *hâne* şeklinde geçen kelime ve ibareler kullanılmıştır. Ayrıca ev metaforu, mihnet, hicran, dünya, halvet, gönül, bekâ gibi manevî anlam içeren kelimelerle birlikte görülmektedir. Bunlardan bazılarında âşığın bela ve eleminin eksik olmayacağını, çünkü gönlünün ezelden mihnet evi olduğunu, her mutluluğun ardından bin gam gelmekte olduğunu bu sebepten kişinin dünya evini fena bilmesi gerektiği şeklinde anlamlar görülmektedir:

*Eksük olmaz âşık gerçi belâ ile elem
Gam değül gönlü ezelden çünkü mihnet-hânedür*
(Çabuk, 1980: 123)

*Gelür her sâdinün ardınca bin gam
Muhibbî dâr-ı dünyâyı fenâ bil* (Çabuk, 1980: 259)

Sevgilinin mahallesi ve dudağının darü's-şifâ olarak hayal edildiği beyitler vardır. Buna göre sevgilinin mahallesi dârü's-şifâdır. Bazen de onun dârü's-şifâyâ benzetilen dudağında âşıklar hasta yatmaktadır. Sevgili ise gönül tabibi olduğundan onlara hizmet vermelidir (Muhibbî G. 282/3, 649/4). Bir de, âşıklarının kurban olmasından dolayı sevgilinin vakıf kurması kinaye yoluyla tavsiye edilmiştir:

*Kûyına vardıkça uşşâkın sana kurbân olur
Hayrun olsun dostum gel eyle bir ser-hâne vakf*
(Çabuk, 1980: 203)

Fuzûlî'nin ise ev metaforuyla üzerinde durduğu hayaller şu şekilde özetlenebilir: Ev zevk ve safanın göstergesidir (Fuzûlî G. 254/3). Halk, sevgilinin aşk şarabından sarhoş olup meyhaneden vazgeçmiş, böylelikle şeytanın evini harap etmiştir (Fuzûlî G. 166/3). Cihanda emniyet ve huzur içinde oturulacak yer meyhanedir. Çalışarak habab gibi bir ev husule getirilmelidir (Fuzûlî G. 182/8).

Şiirlerde *külbe-i ahzan*, *beytü'l-hazen*, *beytü'l-ahzan* gibi farklı ibareler şeklinde görülen hüznün evi anlamına gelen tamlama, Hz. Yakup (as.)'un evinden hareketle çeşitli hayallere konu olmuştur. Fuzûlî bir beytinde "Ey Fuzûlî, âh ateşi ile beni yaktın. Zannedersem beni hüznlerle dolu küli benin mumu zannettin." diye terennüm etmiştir:

*Ey Fuzûlî âteş-i âh ile yandurdun meni
Gâlibâ sandun ki şem'-i külbe-i ahzânunam*
(Tarlan, 2014: 505)

Ayrıca genel olarak divan şiirinde gönül, Allah'ın evi olarak nitelendirilmiştir. Müminin kalbine, Allah'ın evi olan Ka'be derler:

*Fuzûlî hâli olmaz suret-i dil dost fikrinden
Bu ma'niden ki Beytullâh derler kalb-i mü'mindür*
(Tarlan, 2014: 191)

Sinede yanan aşk ateşi, ateş değil nurdur, bu yüzden gönül ehlinin gönül hâneleri ma'mûrdur:

*Sinede aşk âteşini hâr sanman nurdur
Anun ile ehl-i diller hânesi ma'mûrdur*
(Çabuk, 1980: 79)

Sevgilinin mahallesi beytü'l-mâ'mûrdur (Muhibbî G. 142/1). Sevgilinin yüzü beytü'l-haram, göz imam, kirpikler ise saf saf kalbe iktida etmişlerdir:

*Yüzün beytü'l-harâmında imâm olmuş meğer çeşmün
Ki müjgânlar durup saf saf iderler iktidâ kalbüm*
(Çabuk, 1980: 308)

Rivayete göre Allah, cennetü'l-mevâdan, beyaz inciden veya kırmızı yakuttan yapılmış bir kasrı Âdem ve zürriyetinin ibadet etmeleri kastıyla Kâ'be'nin olduğu yere indirmiş, tufanda yedi kat göğe yükseltilmiş, fakat hacrû'l-esved kopmuş ve sulara karışmıştır. Hz. İbrahim (as.) ise Kâ'be'yi o taşın bulunduğu yere inşa etmiştir (Onay, 2013: 93). Bu minvalde Bâkî, sevgilinin güzelliğini anlatırken onun haremîni Beytü'l-mâ'mûra, boyunu sidre ağacı ve kibleye, yüzünü Kâ'be'ye, yanağındaki beni ise hacrû'l-esvede teşbih etmiştir. Sevgilinin yanağındaki ben ve Kâ'be'nin hacrû'l-esved taşı arasında tenasüp ilgisi kurulmuştur. Şair, Kâ'be'nin gönlünde, sevgilinin yanağındaki benin hayali olmadığından hacrû'l-esvedî bağrına bastığını ima etmiştir:

*Harîm-i Beyt-i Ma'mûrundan a'lâ olmaya Ka'be
Değüldür şâh-ı Sidre kâmetünden müntehâ kiblem*

*Hayâl-i hâl-i ruhsârın yoğ anun çünkü gönlünde
Ne basdı bağrına seng-i siyâhî Ka'be yâ kiblem*
(Kanar, 2019: 348)

Fuzûlî, vefalı âşıkların gönlü ve sevgilinin gönlü arasında karşılaştırma yaparken ev metaforunu kullanmıştır. Buna göre sevgili vefalı âşıkların gönlünü bozup kendi gönlünü şâd etmiştir. Bu hâliyle tıpkı bir mamur ev yapmak için bin ev yıkan mimara benzemektedir:

*Hâturun şâd eyledün ehl-i vefâ gönlün bozup
Bir imâret yapmağa min ev yıhan mi'mâr tek*
(Tarlan, 2014: 405)

Hayâlî ise Leylâ'nın (Leyl-gece) hayaliyle Mecnun'un göz bebeğini kara bir eve teşbih etmiştir:

*Cilvegâh ede deyu anı hayâlî Leylî
Merdüm-i didesini eyledi Mecnûn kara ev*
(Tarlan, 1945: 342)

3.2. Bina/Bünyad

İç mekân oluşturan her türlü yapı bina olarak adlandırılmaktadır (Sözen vd., 2010: 55). Şiirlerde gerçek anlamında yer almakla birlikte (Bâkî K.2/50) gerçek anlamının dışında da baht, ömür, aşk, gönül, sabır gibi soyut olan bazı kavramlarla birlikte kullanılarak anlatılmak istenen düşünce ya da hayal somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bina kelimesinin, iç mekânı oluşturan yapılar olması hasebiyle içe yönelik mefhumlarla birlikte kullanıldığı söylenebilir. Bu hususların haricinde bazı beyitlerde bina, habâba da teşbih edilmiştir. Bâkî, Sultan Murad'a atfen

yazdığı şiirinde soyut bir kavram olan baht ve ömür kelimelerini bina ile ilişkilendirerek somutlaştırmıştır. Sultan Murad'a methinde bina kelimesine şu şekilde yer vermiştir: "Mülkün temelini, kadir kubbelerini sağlamlaştı. Alsınlar Horasan'ı ki o bahtının binasına lazımdır. Düşkün Bâkî'nin duası şudur ki, felekler tavanı durdukça ömür binasının erkânı kıyam etsin.":

Esâs-ı mülki muhkem kıl kûbâb-ı kadri müstahkem

Binâ-yı bahtuna lâzımdur alsınlar Horâsanı

Du 'âsı Bâkî-yi üftâdenün ol kim kıyâm itsün

Felekler sakfı turdukça binâ-yı ömrün erkânı

(Kanar, 2019: 568)

Zâtî de benzer olarak bir beytinde ömrü, binaya teşbih etmiş ve gönlüne hitaben "Ömür tembel bir bina, cihan fena evidir. Böyle bir yerde niçin bina yapmak istersin?" diye terennüm etmiştir:

Öm(ü)r bir süst bünyâd ü cihân bir bî-bekâ-hâne

Niçün sen itmek istersin gönül bunda binâ hâne

(Kurtoğlu, 2017: 120)

Gönül de bir binaya benzer. Heva ve heves parasına hazine olarak gözyaşındaki hava kabarcığı kâfi gelir diye gözbebeği, gönül binasını yıkmıştır:

Kopardı merdüm-i çeşmüm gönül binâsın kim

Habâb-ı eşk hevâ nakdine hîzâne yeter

(Tarlan, 2014: 200)

Âşığın gözünün yaşı üzerindeki su kabarcığından başka bina kalmamıştır. Çünkü gözyaşı seli o imareten başka bir bina bırakmayıp hepsini harap etmiştir:

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl

Koymadı hiç imâret bu binadan gayrı

(Tarlan, 2014: 650)

Aşk da binaya benzetilir. Bu hayale göre dünya sarayı dahi, aşk binası için yeryüzünde yapılmış bir temeldir. Felek mimarı ise o binaya âşıkların kellesinden küçük taşlar koymuştur:

Bakub eyvân-ı gerdûna tahayyür bahrine dalma

Binâ-yı aşka nisbet yer yüzünde bir temeldür bu

(Tarlan, 1945: 340)

Bennây-i çarh bir ulu bünyâda urdu tarh

Kim ol binâyâ kelle-i uşşâkdur helik

(Tarlan, 1945: 237)

Ezelden beri aşk evinin binasının nasıl olduğunu sorarsan eğer onun gülü dert ve elem, temeli ise mihnet taşıdır:

Hâne-i aşkın sorarsan ger ezel bünyâdını

Âna gül derd ü elemdür seng-i mihnetdür esâs

(Çabuk, 1980: 179)

Muhibbî bir beytinde sabır ve bina arasında bir benzetme ilişkisi kurmuştur. Buna göre sabır binası ve akıl sarayı sağlamdır ama aşkın hevâsından zelzele olduğunda hemen titreyiverirler:

Binâ-yı sabr u kasr-ı akl key muhkemdürür ammâ

İrişe zelzele aşkın hevâsından hemân ditrer

(Çabuk, 1980: 80)

3.3. Dergâh/ Tekke/Âsitân

Dergâh, içinde ayin yapılan tekke yapısına verilen isimdir (Sözen vd., 2010: 84). Şiirlerde dergâh, tekke gibi mekânlar hakiki yahut mecâzî anlamda daha çok tasavvufî bir kavram olarak yer alırlar. Meselâ bir beyitte dergâh gerçek anlamında kullanılmıştır. Buna göre nefsinin hâkir görene

ululuk müjdesi verilerek denir ki bu dergâhta (tarikat âleminde) alçalanın ululuğa erişmesi kesindir:

Ey kılan izhâr-ı zillet müjde-i izzet sana

Kim bu dergêhde mukarrerdür azîz olmak zelil

(Tarlan, 2014: 438)

Dergâh kelimesi sevgilinin eşiği, gönül, aşk mefhumlarıyla birlikte çeşitli teşbih ve mecâzlara da konu olmuştur. Birkaçı şu anlamda zikredilmiştir: Her sabah güneş, sevgilinin dergâhının toprağına yüzünü sürer (Fuzûlî G. 144/2), Hz. İsa (as.)'nın vücudunun yoğrulduğu toprak, hakiki sevgilinin toprağının tozundandır, bu sebepten o dördüncü feleğe yükselebilmıştır (Fuzûlî G. 130/5). Sevgilinin dergâhının toprağı saadet tacıdır (Muhibbî G. 183/4). Onun zülfü âşığın boynuna dolandığından beri aşk dergâhında gönül, Mecnûn'u kötüler (Muhibbî G. 372/3). Sevgili Hakk'ın tecellisi olarak görüldüğünden onun dergâhı da secde edilecek yer olmuştur. Onun eşiğinde, dergâhında (âsitân) âşık olan, zamanın padişahı olsa da kendini köle gösterir:

Gubâr-ı secde-i râhun hat-ı levh-i cebînümdür

Sücûd-ı dergêhün sermâye-i dünyâ vü dînümdür

(Tarlan, 2014: 213)

Kim ki âşıktır Muhibbî âsitân-ı yârda

Pâdişâh-ı dehr ise kendüyi câker gösterür

(Çabuk, 1980: 88)

Muhibbî'nin beytinde geçen âsitân kelimesi de tekke, dergâh, kapı eşiği gibi anlamlara gelmekle beraber aynı zamanda Allah'a yakınlık makamını temsil etmektedir ve kutsiyeti vardır (Şimşek, 2017: 42). Bir de bu kelimenin İstanbul, payitaht mânâlarına geldiği düşünülürse (Pala, 2012: 36), aynı zamanda padişah vasfı da olan Muhibbî, sanki kinaye yoluyla asıl payitaht sahibinin sevgili (Hak) olduğunu ve sevgilinin payitahtının kölesi olduğunu da ima ediyor gibidir.

Bazı beyitlerde de gönlün, tekkeye teşbih edildiği görülmektedir. Meselâ Bâkî ve Muhibbî'nin birbirine çok benzeyen beyitlerinde bunu görmekteyiz. Bu beyitlerde dert, gam, belâ, tekke olarak görülen gönle gelen misafir olarak hayal edilmiştir. Tekkeden misafir eksik olmadığı gibi ona benzetilen gönülden de dert, gam, belâ eksik olmaz:

Gam değil gelse dile Bâkî peyâpey derd ü gam

Eksük olmaz tekyedür mihmân mihmân üstine

(Kanar, 2019: 458)

Hâne-i dilde Muhibbî geh gelür gam geh belâ

Eksük olmaz budur âdet tekyede mihmân gerek

(Çabuk, 1980: 223)

Ancak bazı beyitlerde dergâh kelimesinin padişahlar için kullanıldığı da görülmektedir. Meselâ Bâkî kimi beyitlerinde, şehrin şerefliilerinin Kanuni Sultan Süleyman'ın dergâhının kapısına gitmeleri gerektiğini ve kâinatın ikbal kıblesi Murad Han'ın dergâhının Ka'besine şahların, dervişlerin geldiğini, temiz zatının vasfı olan baht, devlet güneşi, adaletin gökyüzü gibi nitelemelerin onun yüksek dergâhının ismi olduğunu söylerken padişahların kapısını da dergâh olarak düşünmüştür (Bâkî MSM.2/3(2), K.6/10, MSM.3/3(3)). Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Kanuni Sultan Süleyman'ın ise bir beytinde adıl padişahların dergâhından kimseyi men etmeyeceği vurgusu vardır:

Sürme kapundan Muhibbî gelse arzuhal için

Şâh-ı âdil dergêhinden olamaz hiç kimse men

(Çabuk, 1980: 199)

Şairlerin padişahların kapısını dergâh olarak anmaları medih amaçlı yapılmıştır. Buna benzer övgüler dile getiren bazı şairlerin, başka beyitlerine bakıldığında bir istiğna hâlinin varlığı kendini göstermektedir. Meselâ yine Bâkî'nin, âşığının ancak Hak dergâhında derd ile niyazda olduğunu söylediği beyti şöyledir:

Dergâh-ı Hakka derd ile âşık niyâzda
Bâtıl tasavvur itmede zâhid namazda

(Kanar, 2019: 466)

Hayâlî ise “*Fakr, övüncümdür*” (Aclûnî, 1988: 87/no. 1835) hadisini iktibas yaptığı beytinde Allah'tan başka kimseye muhtaç olmama hâlini yeğlediğini, sultan dergâhını istemediğini, ah ateşi sayesinde saray kemerine ihtiyacı olmadığını dile getirmiştir:

Fakr ile fahr eyleyen dergâh-ı sultân istemez
Dûd-u âhî sâyesinde tâk-ı evvân istemez

(Tarlân, 1945: 194)

Aynı minvalde Fuzûlî, kişilerin fakr mülkünde dilenci bir fakir gibi yaşamayı kazanç bilmesini, sultanın sarayında itibar ve rütbe sahibi olmayı unutmak gerektiğini şöyle ifade etmiştir:

Gör ganîmet fakr mülkünde gedâlık şivesin
İ'tibar-ü mansıb-ı dergâh-ı sultânı unut

(Tarlân, 2014: 134)

Âşıklar her daim istiğna makamını tercih etmişler ve bu niyetle bazı tavsiyelerde bulunmuşlardır. Diğer beyitler gibi Muhibbî de beyitlerinde fakrı vurgulamış, aynı zamanda bir padişah olarak kendisinin de Hakk'ın dergâhında olduğunu terennüm etmiştir. Öyle ki, “*Fakrî seçen kişi, dergâh ve evvân istemez. Gam azığından başka ekmek istemez. Zahir de Muhibbî kara ve denizlerin padişahıdır. Ancak aslında bir ulu dergâhın, yolunun tozudur.*”

İhtiyâr-ı fakr iden dergâh ü evvân istemez
Zâd-ı gamdan özge her giz kendüye nân istemez

(Çabuk, 1980: 161)

Zâhire baksan eğerçi berr ü bahrin şâhiyüm
Bir ulu dergâhın ammâ ben gubâr-ı râhiyüm

(Çabuk, 1980: 288)

3.4. Hankâh

Hankâh kelime anlamı olarak Güneşin düştüğü evvân veya evin giriş kısmı demektir (Çaycı, 2017: 163). Genel mânâda Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış, özellikle derviş gibi din adamlarının geçici olarak konaklaması işlevine hizmet eden yapı hankâh olarak tanımlanmaktadır (Sözen vd., 2010: 129). Âlem, aşk hankâhı olarak telakki edilmiştir. Âlem, Hak güneşinin düştüğü eyvandır. Bu beyitlere göre can ile gönül aşk hankâhının konuklarıdır. Ayak takımından, kalleşten uzak değil tekkedir:

Hânkâh-ı aşkunun mihmânlarıdır cân ü dil
Tekyedür hâlî değül evbâşdan kallâşdan

(Kanar, 2019: 392)

Yine Bâkî'nin padişahın cenk meydanındaki gayreti için “*gönül sahipleri, Zülfikâr gibi kılıcının resmini âlem hankâhının duvarlarına işlesinler*” dediği beytinde onun hankâh ve âlem mefhumları arasında ilgi kurduğu görülmektedir:

Tiği resmin ehl-i dil mânend-i şekl-i Zülfekâr
Hânkâh-ı âlemün nakş eylesün divârına

(Kanar, 2019: 424)

3.5. Kasr/ Saray

Kasır, genellikle şehir dışında yer alan ve sürekli oturmak için yapılmamış, hükümdara ait Osmanlı konut yapısına verilen isimdir. Saray ise hükümdar ya da bir üst düzey yöneticisi için yapılmış büyük konut olarak tanımlanmaktadır (Sözen vd., 2010: 161, 269). Saray kelimesi Türkçede büyük ev; Farsçada ev, mesken, menzil ve konak gibi anlamlara gelmektedir. Divan şiirinde kasr, bargeh, kâh, saray, sera gibi kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. Sevgilinin güzelliği, felek (dünya), gönül, akıl, ezel, adalet, gülşen, halvet, şîr gibi mefhumlara benzetilen olmuştur. Saray idarenin odak noktası, yasama, yürütme, yargının kalbinin attığı merkez, bilgelik ve kudretin birey ölçekli kesişme noktasıdır (Çaycı, 2017: 95). Bu sebepten özellikle devlet büyüklerine yapılan övgülerde saray, kasr, bargâh gibi kelimelere sıkça rastlanılmaktadır. Padişah adaletin sembolü olduğundan onun adaletle özdeşleşen sarayından dem vurulur. Sultan Murad'a atfen Bâkî, “*Melikler karşısında ayakta dursun, el bağlasın. Kendisi ise adalet sarayına çıksın, divan etsin*” demiştir:

Karşısında ayağın tursun mülûk el bağlasun
Kendü çıksun bârgâh-ı adle divân eylesün

(Kanar, 2019: 596)

Mimârî yaklaşım tarzıyla saray yapıları yüksek inşa edildikleri için erişilmezliğin sembolü olmuşlardır (Çaycı, 2017: 96). Buradan hareketle sevgilinin bulunduğu yer de şiirlerde sarayla, âşıkların gönülleri ise şehir ya da ülkeyle ilişkilendirilir. Buna göre sevgili, âşıkların ülkeye teşbih edilen gönüllerinin hâkimi olan padişattır. Âşığının ah naraları göklere çıksa da sevgilinin zümrüt renkli sarayının temelinde dahi ulaşamamış diyen Bâkî (Bâkî G.480/1) gibi Muhibbî de benzer bir hayal kurmuş, sevgiliye ulaşmanın yolunu şöyle bulmuştur: “*Sana kavuşmayı umarım fakat sarayın yücedir. Ben de âh ipinden ona merdiven yaptım*”:

Umarum vasluna irem gerçi kasrun yücedür
Rîsmân-ı âhdan itdüm ben ana nerdübân

(Çabuk, 1980: 338)

Sevgilinin güzelliği bir saray ve bu güzellik sarayının tâkı ise sevgilinin kaşısıdır. Bu sarayda Kısra'nın tâkı ve Kayser'in kasrının adı anılmamalıdır:

Kâh-ı hüsn-i yâre bak seyr it ham-ı ebrûsını
Adın anma tâk-ı Kısra ile kasr-ı Kayserün

(Kanar, 2019: 270)

Güle teşbih edilen sevgilinin sarayı gül bahçesidir. Bu bahçenin çimenliğindekiler çiğ tanesi zannedilmemelidir. Zira âşık bülbül, gülşen sarayının avlusunu gözyaşlarıyla sulamıştır:

Cemende jâledurur sanma bülbül-i şeydâ
Suladı eşk ile sahn-ı sarây-ı gülzârı

(Kanar, 2019: 520)

Dünyanın da, saraya teşbih edildiği görülmektedir. Şiirlerde fani olan dünya, eski bir saray, bela yükünün menzildir. Virane olan dünya rahat köşesi değildir. Feleğin bu cazibeli kasrına meftun olunmamalıdır. Çünkü bu fani saray nice mirasa girmiştir:

Menzil-i bâr-ı belâ köhneserâdur dünyâ
Künc-i râhat yiri zann eyleme bu vîrânı

Felegün kasr-ı dilâvîzine meftûn olma
Nice mîrâsa girüpdür bu sarây-ı fânî

(Kanar, 2019: 584)

Saraya benzetilen bir diğer mefhum ise gönüldür. Gönül, bir sırça saraydır. O, âşığın kanlı gözyaşlarıyla işlediği, süslenmiş bir evdir. Âşığın gönlü öyle bir saraydır ki sevgilinin güneşe benzeyen güzelliği gibi binası yoktur:

*Gel temâşâ eyle bu sırça sarayın gönlümün
Eşk-i sürhiyle münakkaş zeyn olunmuş hânedür*
(Çabuk, 1980: 161)

*Dilber-i mihrün görüb itme Muhibbî i'timâd
Hatır-ı âşık gibi bir kasrdır bünyâdı yok*
(Çabuk, 1980: 205)

Gönlün, saray olarak düşünülmesi muhabbetin doğduğu yer olmasından ileri gelmektedir. Bu sebepten kimi zaman muhabbet de saraya teşbih edilmiştir. Meselâ Muhibbî, muhabbet sarayının yüce olduğunu ve oraya ancak dert ve bela merdiveniyle çıkılabileceğini söylemiştir:

*Yücedür kasr-ı muhabbet çıkmağa imkân yok
Olmayacak mihnetü derd ü belâdan nerdübân*
(Çabuk, 1980: 316)

Şiirlerde halvet ve saray kelimelerini bir arada görmekteyiz. Halvet, yalnızlık, haktan uzak durmak, uzlete çekilmek gibi anlamlara gelmektedir. Arada Hak'tan başka bir şeyin olmaması, Hak ile muhadese demektir. Şiirlerde gönlün, sadece Hak'la olmasından kaynaklanan yalnızlık hâli, halvet, saraya teşbih edilmek suretiyle taltif edilmiştir. Fuzûlî, vahdet-i vücud prensibine vurgu yaptığı bir beytinde “halvetserây” ifadesini kullanmıştır. Bu beyte göre “Vahdet sırrı insanın içinde olduğu için orada insan yalnızdır. Vahdet sırrının gizli evine girebilen insan, seveni sevilen, sevileni sevenden ayırmaz”:

*Eylemez halvetserây-ı sırr-ı vahdet mahremi
Âşıkı ma'sûkdan ma'sûku âşıkdan cüdâ*
(Tarlan, 2014: 17)

Bâkî'nin III. Murad'ın yazdığı gazele yaptığı tahmiste de gönlün halvet sarayı olarak anılması, onun yüce bir makam olarak görüldüğünü göstermektedir: “Aydınlık göğsümün içi hayalinin taht yeridir. O köşeye Dârâ veya Behmen dahi layık olmaz. Ancak sen gönlün halvet sarayının mesnedine yaraşursın...”:

*Hayâlün tahtgâhidur derûn-i sîne-yi rûşen
Sezâvâr olmaz ol sadre eğer Dârâ eğer Behmen
Yaraşmaz mesned-i halvetserây-ı dilde illâ sen
Tefekkür eylemez bir dem gönül efkâr-ı gayriden
Bu dil yârün serîridir virilmez yol ağıvâre*
(Kantar, 2019: 608)

Muhibbî'nin bina bahsinde yer verdiğimiz bir beytinde de akıl-saray benzetmesi yapıldığından bahsetmiştik. Sabır binası ve akıl sarayı sağlam olsa da aşk söz konusu olduğunda muhkem duramaz:

*Binâ-yı sabr u kasr-ı akl key muhkemdürür ammâ
İrişe zelzele aşkın hevâsından hemân ditrer*
(Çabuk, 1980: 80)
*Aşk şâhı urdı bu kasr-ı ezel bünyâdını
Ger vara mîr ü gedâ budur kamu ferrâş olur*
(Çabuk, 1980: 143)

3.6. Ribât/ Kervansaray

Şehirlerarası yollarda kervanların konaklaması için yapılmış büyük han yapısına ribât/kervansaray adı verilir. İslam ülkelerine özgü bir yapı olmakla beraber ilk

kervansarayların Türkistan'da ribat diye adlandırılan küçük kaleleri örnek aldığı düşünülmektedir (Sözen vd., 2010: 166). Bu tür yapılar her iki isimle de anılmaktadır. Ribâtlar yolcular için kısa süre kalacakları bir barınma yeridir. Yolcuların amacı, meşakkatli yolculuğun sona ermesiyle varmak istedikleri yere ulaşmaktır. Daimi bir barınma yeri olmadığından ribât, beyitlerde dünyaya teşbih edilmiştir. Ribâta benzeyen dünyadan niceleri gelip geçmiştir. Konanların göçmesi katidir. Dünya denen bu ribâta ikâmet etme düşüncesini taşımamak gerekir çünkü her kervana mesken olmuştur:

*Nicelerden kaldı dünyâ kalısar senden dahi
Bu ribâta kim kona göçmek mukarrer buldı tut*
(Çabuk, 1980: 59)

*Bu ribât-ı köhnede kılma ikamet fikrünü
Gün bugün her karbâna mesken olur bu ribât*
(Çabuk, 1980: 188)

Bâkî ise çimeni ribât, saba rüzgârını ferraş (hizmetçi), baharı ise kafilere teşbih ederek şöyle demiştir: “Saba ferraşı yine çimen ribâtının sahnına geldi. Yüki bütün bahar olan bir kafil konurdu.”:

*Yine ferrâş-ı sabâ sahn-ı ribât-ı çemene
Geldi bir kâfile konurdu yüki cümle bahâr*
(Kantar, 2019: 706)

3.7. Kütüphâne

Kütüphane, her tür yazılı ve basılı belge ve yayının korunup bunlardan yararlanılması için yapılmış yapı olarak tanımlanır (Sözen vd., 2010: 170). Şiirlerde bir toplumun dinî anlamda ortaya koymuş olduğu olumlu veya olumsuz düşünce sistemi kütüphane sembolizmiyle dile getirilmiştir. Padişahlar yazılan kasidelerde ilim erbabını himaye eden kimselerdir. Bâkî ilimden yana şahlar şahı gördüğü padişaha bir duada bulunmuş ve kütüphane kelimesini şöyle kullanmıştır: “Günlerin sayfaları vasfınla süslensin. Dinlerin kütüphânesi methinle dolsun”:

*Ola vasfunla müzeyyen safahât-ı eyyâm
Tola medhünle kütübhâne-yi edyân u milel*
(Kantar, 2019: 618)

Bir başka beytinde ise Kanuni Sultan Süleyman'ın, dünyayı aydınlatan kılıcının alevleriyle, küfür ve imansızlık kütüphanesini ateşe verdiğini söylemiştir:

*Âteş-i şu 'le-yi şemşîr-i cihântâbından
Küfr ü ilhâd kütübhânesin itdi sûzân*
(Kantar, 2019: 652)

3.8. Medrese

Medrese, bugünkü orta ve yüksek öğretime denk düzeyde eğitim veren İslam okulu ve okul yapısı olarak tanımlanmaktadır (Sözen vd., 2010: 201). Kelimenin aslı Arapça kitap okumak anlamında “dirâse” kökünden gelmesinin yanında, İdris kelimesiyle aynı kökten türeyen bu kelime, yazıyı ilk kez kullanan ve insanlığa yazıyla pek çok şey öğreten İdris peygamberi de hatırlatmaktadır (Turgut, 2018: 129). Mescit bölümünde işaret ettiğimiz Bâkî'nin bir beytinde mecâzî anlamda kullanılan mescit ve medrese gibi yapıların, rind meşrepliler tarafından arzu edilmediği görülmektedir (Bâkî G.435/3). Fuzûlî de buna benzer bir şekilde medresenin fıkıh müderrisinin ilmini inkâr edemeyeceğini fakat aşk ilminin onlar tarafından bilinmeyeceğini vurgulamıştır:

*Fakîh-i medrese ma 'zûrdur inkâr-ı ışk etse
Yok özge ilmine inkârumuz bu ilme câhildür*

(Tarlan, 2014: 248)

Yine bu anlayışa göre medresede müderrisin verdiği bin ilmindense meyhânede bir güzelin verdiği bir kadeh daha iyidir:

*Medrese içre müderris verdügi min ilmden
Yegdürür meyhânede bir câm vermek bir güzel*

(Tarlan, 2014: 428)

Medrese yapısı gerçek anlamıyla yazılan kasidelerde yer almaktadır. Bâkî'nin, kendisinden ders aldığı bilinen Kadızâde Şemseddin Ahmed Efendi'ye (ö. 988/1580) Kanuni Sultan Süleyman tarafından ihsan edilen medrese için yazdığı beyitlerde şu ifadeler geçmektedir: “O zaman yüksek medreselerden birisini kereminin kemâliyle ona ihsan ettin. Her birimiz bu yolda medrese köşelerinde yatıp yıllarca uzun süre elemini çekmişken umman denizine talip olan ırmaklar gibi âdeta hizmet şerefine yüz sürerek geldik”:

*Ol zamân kim birisin medrese-yi âliyenün
Eyledün ana kemâl-i keremünden ihsân*

*Bu tarîkûn nice yıl künc-i medârisde yatup
Elemin çekmiş iken her birümüz nice zamân*

*Şeref-i hidmetine yüz süre geldük gûyâ
Cûylar kim olalar tâlib-i bahr-i ummân*
(Kanar, 2019: 656)

Zâtî'nin İsa bin İbrahim Paşa'ya yazdığı kasidesinde de onun için yaptırılan medrese şöyle methedilmiştir:

*Temâşâ eyler iken anı bir hoş medrese gördüm
Nazîri gelmemiş hiç ol binânun dâr-ı dünyâya*

*Eyitdiler bunu Dâvûd Paşa yaptı dirdiler
Efâdıl efdali İsâ bin İbrâhîm Paşa'ya*
(Kurtoğlu, 2017: 239)

3.9. Çeşme

Çeşme, bir genel su sağlama sisteminden gelen suyu kamunun kullanımına sunulduğu yapıdır. Bir amaca hizmet edebilen çeşmelerin yanı sıra sadece süs niteliğinde yapılan çeşmeler de vardır (Sözen vd., 2010: 75). Şiirlerde âşığın gözünden akan yaşlar, sevgilinin dudağı, âşığın uğradığı belalar, güneş, çeşme ile ilgili bazı benzetmelere konu olmuştur. Yazılan na't-ı şeriflerde ise Hz. Peygamber'in (asm.) parmaklarından su çıkarma mucizesi anlatırken parmaklarından çeşme akıttığı terennüm edilmiştir:

*Barmagundan çeşmeler akıtdun anun âbına
Sûre-i Kevser hakı dil-teşnedür mâ'-i mu'în*
(Kurtoğlu, 2017: 48)

Fuzûlî'nin bir beytinde “tende gezen senin attığın okların mıdır yoksa can bağına, aşkın bela serçeşmesinden her tarafa sular mı akmıştır?” dediği göz önünde bulundurulacak olursa âşığın, sevgili uğruna duçar olduğu belaların da, devamlılıklarından ve fazla oluşlarından ötürü çeşmeye benzetildiği söylenebilir:

*Gezen peykanlarındur tende yâ can bağına ıskun
Belâ ser-çeşmesinden her taraf sular revân etmiş*
(Külliyat-ı Divân-ı Fuzûlî, 1874: 171)

Âşık her daim dert ve kederle yoğrulduğundan gözyaşı ile hemhâl olmuş bir portre çizmektedir. Buna göre âşık o kadar çok gözyaşı döker ki, gözünden akan yaşlar çeşmeye benzemektedir:

*Aceb gözümünden akan iki çeşme
Aceb hûn-ı ciğer midür yâhud âb* (Çabuk, 1980: 52)

Şiirlerde “çeşme-i hayvan” ibaresini de görmekteyiz. Çeşme-i hayvan'dan maksat âb-ı hayat olarak telakki edilen ölümsüzlük suyudur. Efsaneye göre; İskender-i Zülkarneyn ordusuyla bir memlekete varmış. Orada kendisine ileride bir deniz olduğundan, o deniz geçildikten sonra üç ay süren karanlıklar ülkesinin başladığından ve bu karanlıklar ülkesinde âb-ı hayat olduğundan bahsedilmiştir. Bunun üzerine İskender yanına veziri olan Hızır'ı, bir de İlyas'ı alarak bu yolculuğu yapmış, onlara suyu bulanın bir diğerini haberdar etmesi için iki mücevher (veya bayrak) vermiştir. Hızır ve İlyas dinlenmek üzere bir pınar başına oturdukları sırada Hızır, yemek için yanlarındaki pişmiş balıkları çıkarmıştır. Elini yıkarken pişmiş balığın üzerine suyun damlamasıyla balık canlanmış ve suya karışmıştır. Hızır ve İlyas o an âb-ı hayat olduğunu düşündükleri sudan içmiş ve emr-i İlahi gereği bundan İskender'e bahsetmemişler, ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır. Bir başka rivayete göre de İskender'e haber vermek için suyun yanından ayrılmışlar fakat döndüklerinde suyu yerinde bulamamışlardır (Pala, 2012: 3).

Edebiyatımızda çeşme-i hayvan bir mazmun olarak karşımıza çıkmakta, ledün ilmi, aşk, irfan ve sevgilinin dudağı gibi anlamlara sahip olmuştur (Pala, 2012: 3). İncelenen şiirlerde çeşme-i hayvan mazmunu kullanılarak çeşitli benzetmeler yapılmıştır. Gökten indirilen yağmur, sevgilinin dudağı bunlardan bir kaçıdır. Baharın gelişyle bulutlardan akan yağmur, zulmet içindeki âb-ı hayat olarak zikredilmiştir:

*Etmeye ihyâ bahârı ebrden bârân akar
Zulmet içinde sanasın Çeşme-i Hayvân akar*
(Tarlan, 1945: 128)

Çeşme-i Hayvan tabirinin şiirlerde sevgilinin âşığa hayat bahşeden dudağına teşbih edildiği sıkça görülmektedir. Bu minvalde Fuzûlî, âb-ı hayatı, sevgilinin dudağına benzettiği için kınanmasının onu öldürdüğünü şöyle dile getirmiştir:

*Fuzûlî öldürür her dem meni ehl-i nazar ta'nı
Ki niçün yâr lâl'in Çeşme-i Hayvâna benzetdüm*
(Tarlan, 2014: 447)

Hayâli, hüsn-i talil sanatını kullanarak, cennetten selsebilin çıkmasını, sevgilinin âb-ı hayata benzeyen dudağına bağlamış, sevgilinin dudağını kastederek çeşmesâr kelimesini kullanmıştır:

*Çeşmesâr-ı lâ'lüni gördü ruhunda cân-fezâ
Ol sebebdan cennetün çıkdı gözünden selsebil*
(Tarlan, 1945: 261)

Güneş ve çeşme benzetmesi de şiirlerde dikkat çeken bir husustur. Fuzûlî'ye göre “Çerh destisi güneş pınarının suyunu gizleyip gece onu katre katre sızıntı hâlinde akıtıyor ve katre katre bu aydınlık yıldızları vücuda getiriyor”. Güneş doğunca yıldızların kaybolduğu düşünülecek olursa, çeşmeye benzetilen güneşin ışığını (suyunu) sanki felek testisi gizlemiştir, ondan damlayan ışık süzmeleri (damlalar) ise yıldızları oluşturmuştur:

Gizleyüb çeşme-i horşîd suyun kûze-i çarh

Katre katre kula encüm reşehâtın peydâ
(Tarlan, 2014: 78)

3.10. Hisar/ Burc

Hisar, küçük kale; burç ise sur veya kale duvarlarına bitişik yapılan dairesel, dikdörtgen ya da çokgen planlı savunma kulesi olarak tanımlanmaktadır (Sözen vd., 2010: 62, 136). Şiirlerde burçla aynı anlama gelen bârû, küngüre gibi kelimeler kullanılmıştır. Bâkî, Kanuni Sultan Süleyman'ın vefatına dair yazdığı şiirinde onun arş burcunun yükseklerini cilvegâh edindiğini ve bu dünyaya lâıyk olmadığını söylerken arşı, burca teşbih etmiştir:

Kıldı firâz-ı küngüre-yi arşı cilvegâh
Lâyık değüldi şânına hakkâ bu hâkdân
(Kanar, 2019: 576)

Sevgili gibi bir padişahın aşk şehrinde gökteki ay ve güneş, hisara ve burca dikilen kesilmiş başlardır:

Felekte ay ü gün sen şehriyârın şehr-i aşkında
Kesilmiş başlardur kim dikildi burc u bârûya
(Kanar, 2019: 478)

3.11. Tâk/ Kemer

Kemer, bir açıklığı geçmek için kullanılan, düzgün eğrisel biçimli yapı ögesidir (Sözen vd., 2010: 164). Şiirlerde tâk kelimesiyle ifade edilen bu kemer formu, şekli münasebetiyle şiirlerde sevgilinin kaşına teşbih edilmiştir. Bazı beyitlerde şu şekilde anlam kazandığı görülmektedir: Aşk ehli, sevgilinin kaş tâkını gördüklerinden beri bir daha mihraha boyun eğmemişlerdir:

Tâk-ı ebrû-yi nigârı görelî ey Bâkî
Serfurû kılmağı aşk ehli dahi mihrabâ
(Kanar, 2019: 456)

Sevgilinin iki kara kaşı, güzellik seyir yerinin kitabesidir. Alnı ise eyvan kemerinde şemseye benzer:

كتابه ان دو ابروی سیه بر منظر خوبی
حبیبیت شمسه بر طاق ایوان میتوان گفتن

(Kitâbe an do ebrû-yi siyeh ber manzar-i hûbî
Cebînet şemse-yi ber tâk-i eyvân mîtevân goften
İki kara kaşın güzellik seyir yerinin kitâbesi
Alnına eyvan kemerinde şemse demek mümkün)
(Kanar, 2019: 786-787)

Yaratılış mimarı sevgilinin tâka benzeyen kaşlarına şekil verinceye kadar felek sathında yeni aydan bin tane kalıp yapmış ve bozmuştur:

Yeni aydan felek sathında min kaleb düzüp bozmuş
Verince kaşların tâkına sûret sun 'mi 'mârî
(Tarlan, 2014: 701)

Yeni ay şekil olarak kaşa benzer. Ayın geçirdiği evreler göz önünde bulundurulursa Allah'ın kaşa en güzel şekli vermek için yeni aydan bin tane kalıp yapıp bozduğunu hüsn-i talil yoluyla ifade etmiş ve sevgilinin kaşının hepsinden güzel olduğu vurgulanmıştır.

Sevgilinin kaşına benzetilmekten başka tâk kelimesinin gökyüzüne teşbih edildiği de görülmektedir. Bâkî'nin, gözyaşı selinin birgün lacivert tâkı harap edeceğini söylediği beytinde lacivert tâk nitelemesiyle gözyüzünü kastettiği görülmektedir:

Bâkiyâ gör harâb ider âhrî
Seyl-i eşküm bu nîlgün tâkı (Kanar, 2019: 562)

Devlet adamları için yazılan kasidelerde tâk kelimesine, onların yüksek mertebelerini övmek ve devamını dilemek için yer verildiği görülmektedir. Bâkî, padişahın meclisine girmesinde vasıta olan devlet adamı Feridun Bey'e (ö. 991/1583) dua ettiği beytinde tâk kelimesine şöyle yer vermiştir: “*Koruyucun yerin, göğün sahibi Hudâ olsun. Dünya durdukça o yüksek tâk âbâd olsun.*”:

Nigehdârun Hüdâvend-i zemîn ü âsumân olsun
Cihân turdukça âbâd olsun ol tâk-ı felekfersâ
(Kanar, 2019: 766)

Kanuni Sultan Süleyman'ın kadrinin haremine felek altın işlemeli bir kubbe, samanyolu kemeri ise ona murassa bir tâk olarak düşünülmüştür. Bu beyitte samanyolu, değerli taşlarla süslü (murassâ) bir tâka benzetilmiştir:

Harem-i kadrine bir günbed-i zerkâr felek
Ana bir tâk-ı murassa 'kemer-i kâhkeşân
(Kanar, 2019: 652)

Dergâh bahsinde belirtilen, istîğna hâlinin vurgulandığı beyitlerde tâk kelimesinin kullanıldığını da görmüştük. Tâk, sultanların yüksek konumlarını vurgulamak için kullanılmıştır ve rind meşrepli şairler fakr düşüncesiyle onu arzu etmemişlerdir. Muhibbî'nin ârifâne bir anlayışla dünyanın geçiciliğinden dem vurup onu ribat olarak zikrettiğini daha önce belirtmiştik. İlgili beytin devamında ise ribat olarak zikrettiği dünyanın tâkını yüce kılmanın kişiye kalmayacağını vurgular:

Nicelerden kaldı dünyâ kalısar senden dahi
Bu ribâta kim kona göçmek mukarrer buldı tut

Çün sana kalmaz ne lâzım tâkunı kılmak yüce
Heşt eyvânun biri sîm ü birin zer buldı tut
(Çabuk, 1980: 59)

Yine Muhibbî, dünyaya meyledilmemesi gerektiğini “tâk-ı eyvân” tamlamasıyla dile getirmiştir: “*Bırakıp gideceğin dünyayı yüceltme. Bu dünyaya olan iştîyak ve kôs sesi gibi ağlamalar da nedir?*”:

Kalur bu tâk-ı eyvânın yüceltme
Nedir bu hây u hây kûs-ı girivân (Çabuk, 1980: 343)

3.12. Eyvân

Eyvân, üç tarafı kapalı, bir taraftan dışa açılan tonozla örtülü mimârî mekân olarak tanımlanır. Aynı zamanda geleneksel Anadolu-Türk konutunda iki yanı iki oda ile sınırlanmış ve bir yönden hayat ya da sofaya açılan mekânın da ismidir (Sözen vd., 2010: 105). Eyvân kelimesinin sayebân/gölgelik anlamlarında da kullanıldığı görülmektedir. Buradan hareketle aslında eyvân, Güneşin düştüğü mekânlar olarak addedilebilir (Çaycı, 2017: 163). Meselâ Bâkî, hüsn-i talil yoluyla güneşin dahi sevgilinin aşkının cezbisiyle meczup olduğu için kendini eyvanından her seher attığını söylemektedir:

Cezbe-yi aşkun ile olmasa meczûb güneş
Her seher atmaz idi kendüyi eyvânundan
(Kanar, 2019: 406)

Sultan II. Selim'in (ö.1574) methedildiği bir kasidede Bâkî onun saltanat tahtında güneş gibi sürekli yüce başlı olmasını öğütlerken bu güneşin dokuz firuze feleği aydınlatmasını dilemiş, dokuz feleği eyvâna teşbih etmiştir:

Serefrâz ol serîr-i saltanatda gün gibi dâyim
Münevver kulsun ikbâlün nu nuh firuze eyvânı
(Kanar, 2019: 670)

Eyvân genel mânâda şiirlerde felek, dünya, vücûd, aşk gibi mefhumlarla ilişkilendirilmiştir. Bâkî'nin bir beyti dünya-eyvân benzetmesine örnek olarak verilebilir. Öyle ki, padişah Mehmed Han'a yazılan bir kasidede onun sancağı nurlu sabah, dünya ise onun aydınlatığı eyvâna benzetilmiştir:

*Yine ol sancak-ı zerrînser ü sîmînkabâ kıldı
Livâ-yı subh-ı nûrânî gibi rûşen bu **eyvânı***

(Kanar, 2019: 694)

Dünya eyvâna benzetilirken onun aynı zamanda harap bir yer olduğu da şöyle vurgulanmıştır: “Fânî dünyayı huzur yeri sanma. Bu harap eyvanı mamur etmeye niyetlenme.”

Cây-ı âsâyiş olur sanma cihân-ı fânî

*Eyleme kasd-ı imâret bu harâb **eyvânı***

(Kanar, 2019: 584)

Muhibbî'nin, dünya için eyvân benzetmesi yaptığını daha önce tâk bahsinde ele almıştık (Hayâlî G.6/2, Bâkî G.206/2). Bunun dışında Muhibbî'nin şiirlerinde “eyvân-ı aşk” tamlamasına vurgu yaptığını görmekteyiz. Buna göre aşk eyvânı yüksekliğiyle dokuz felekten de yücedir. Gönül gibi harap olan aşk eyvânını gören âşık, mimar olup onu imar etmeyi diler:

Ehl-i aşka zerrece gelmez felekler mihr ü mâh

*Rif'atiyle nüh felekten yücedür **eyvân-ı aşk***

(Çabuk, 1980: 217)

*Gönlüm gibi harâba **eyvân-ı aşkı** gördüm*

Mî'mâr olub Muhibbî ânu imâret itsem

(Çabuk, 1980: 300)

Hayâlî de benzer mahiyette aşk eyvanından söz etmiş, bunun yanı sıra beyitlerinde vücudu eyvân olarak hayal etmiştir.

*Subhdem **eyvân-ı aşk** yâra ziver vermeğe*

Her gece yur gözlerün yaşında gerdün lâciverd

(Tarlan, 1945: 120)

Eyvânı, güneşin düştüğü yer olarak düşündüğümüzde Hakk'ın bir güneş, vücudun ise bu güneşin düştüğü eyvân olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Hayâlî der ki, eyvâna benzetilen vücut, eğer iki dünyanın karartısı olan gönül arzuhalcisi olmasaydı ancak bir zulmet sarayı olurdu”:

*Bu vücûd **eyvânı** bir zulmet-serâdur olmasa*

Ger sevâd'ül vech-i fiddâreyn istîdâc ana

(Tarlan, 1945: 103)

Yine Allah'ın nakkaş, mahlûkun ise nakış olarak düşünüldüğü bir beyte göre bu vücut eyvânına kaza (Allah'ın emir ve takdiri) nakış çekmiştir. Bu sebeple takdirin kalemine bakılmalı ve nakkaşına tan edilmemelidir:

*Her ne nakış kim vücûd **eyvânına** çekdi kazâ*

Hâme-i takdîre bak tan eyleme nakkaşına

(Tarlan, 1945: 344)

Kudret nakkaşı, yüksek eyvâna benzetilen vücuda nakış yapmadan evvel, kanlı gözyaşları sevgilinin eşliğinde renk renk olmuştu:

İşiğün hûnâbe-yi eşkümler rengâmîz idi

*Yazmadın nakkâş-ı kudret bu bülend **eyvâne** nakş*

(Kanar, 2019: 224)

Keyvan, naht-i ekber denilen Zühâl yıldızıdır. Bu yıldız yedinci kat göktedir, yüksekte oturur ve feleğin hazinedarı olarak görülür (Pala, 2012: 494; Onay, 2013: 440). Kimi beyitlerde Keyvan ve eyvân kelimelerinin bir arada bulunduğu görülmektedir. Fonetik açıdan benzerlikleri olmasının yanı sıra anlam itibarıyla de şiirlerde mimârî öğelerle birlikte kullanıldığı zaman yüksekliğin sembolü olarak zikredilmişlerdir. Sultan II. Selim'in (ö.1574)

methedildiği beyitte şöyle denilmiştir: “Eşiğinin yoksulu gökyüzüne baş eğmez. Kısacası en küçük kulun Keyvan'ın eyvanını beğenmez.”:

Gedâ-yı âsitânun âsmâna serfurû kılmaz

*Beğenmez hâsılı kemter kulun **eyvân-ı** Keyvânı*

(Kanar, 2019: 670)

Eyvân, normal mekâna nazaran daha büyük ölçülere sahip, yerden yükseltilmiş ve kemer-tonoz örtü elemanlarıyla farklılıkların mekânı olarak düşünülüdür. Bu farklılıklardan dolayı bu mekânlar ayrıcalıkların, seçkinlerin mekânı olarak belirginleşmiştir. Sivil mimârîde bu mekânlar evin en yaşlı erkeğinin, saraylarda ise sultanların mekânı olmuştur. Ayrıca âlemdaki dört yön cihetinin mimârîdeki yansıması olarak eyvânlar dikkat çekmektedir. Dört yön sembolünden kasıt, dünya hâkimiyetini elinde bulundurma veya yeryüzüdür. Şayet açık bir gökyüzü ve yeraltı yönleri de dâhil edilirse altı yön olarak kozmosun tamamına egemen olmayı ifade eder (Çaycı, 2017: 163-164). Bu minvalde şairlerin özellikle padişahlara yönelik övgülerinde eyvân kelimesini sıkça kullandığını görmekteyiz. Meselâ Bâkî'nin Sultan Murad, Kanuni Sultan Süleyman gibi padişahlara yazdığı kasidelerde eyvân mazmununun geçtiği beyitlerde yer alan anlamlar şu şekildedir: “Bahtının yıldız çerağı güneşle parlamış. Kâdir sarayının eyvanı felekten yukarda olsun. Saltanat büyüklerinin kasrının eyvan ziyet, bu parlak matlayı kader üstadının kalemi kılmış (Sultan Murad'a atfen yazdığı beyitler için bkz. (Bâkî G.546/9; MSM.3/2(7))). Bayram yaklaştı yine kasır divan döşensin. Sultan saadet eyvanına çıkıp buyursun. Baht ve saadet feleğinin güneşi ayı olan sultan, ismet otağının eyvan mumu olan sultan (Kanuni Sultan Süleyman'ın vefatına atfen yazdığı beyitler için bkz. Bâkî MSM.2/3(1); MSM.2/1(8)). Yine Sultan Murad'a (ö.1595) atfen yazılan bir beyitte de Keyvan ile eyvân kelimelerinin birlikte kullanıldığı benzer bir anlam vardır. Bu anlama göre onlar (Selim Şah ve Süleyman Han) başlarını yerden göğe yükseltti. Cihan şahının menzilin Keyvan eyvanı etti:

Anlar itdi hâkden eflâke gerçi serfirâz

*Menzilin şâh-ı cihân **eyvân-ı** Keyvân eyledi*

(Kanar, 2019: 678)

3.13. Revak

Bir yapının önünde bulunan uzun kenarlarından biriyle bu yapıya bitişik, diğer uzun kenarı boyunca sütunların taşıdığı bir kemer dizisiyle dışa açılan, üstü kubbe, tonoz ya da çatıyla örtülü, uzunlamasına mekâna revak denir (Sözen vd., 2010: 258). Revak, iç ve dış mekânı birbirine bağlayan mimârî öğedir. Bir geçiş mekânı olduğundan gölgelik görevi ifa etmiştir. Özellikle yaz aylarında Güneşin yakıcı sıcağından, bahar ya da kış aylarında ise yağmur ve kardan muhafaza eden bir sığınma alanıdır. Revak kelimesi gölgelik mekânla olan ilişkisinden dolayı kemer anlamında da kullanıldığı görülmektedir (Çaycı, 2017: 165). Genelde şiirlerde de kemer anlamına gelen tâk kelimesi ile birlikte kullanılmıştır. Bâkî'nin yokluk mülkünde kimsenin kalmadığını, her şeyin geçici olduğunu vurguladığı beyitlerinin birinde revâk kelimesini kullandığını şu şekilde görmekteyiz: “Kayser gitti, kasrının tâkı ve revakı kalmadı. Nice Kisra geçti. Tâkı, görkemi kalmadı.”:

*Gitdi Kayser kasrının tâk u revâkı kalmadı
Nice Kistrâ geçdi tâk u tumturâkı kalmadı
(Kanar, 2019: 554)*

Halep Beylerbeyi Kubat Paşa'ya yaptığı övgüde de revâk kelimesine rastlamaktayız: “*Divanının revakı, eyvanının tâkı, saadet burcunun hilâli, makam, görkem göğü!*”:

*Revâk-ı manzar-ı dîvânî tâk-ı evvânî
Hilâl-i burc-i sa âdet sipîhr-i câh ü celâl
(Kanar, 2019: 724)*

3.14. Revzen

Revzen, tavandan açılan pencere anlamına gelmektedir (Arseven, 2017: 89). Revzen adı verilen pencereler sayesinde mekânlar aydınlık bir hâle gelmektedir. Özellikle renkli camlardan süzülerek iç mekânı renklendiren renkli ışık süzmeleri tabiattaki renklerin de bir yansıması gibidir (Çaycı, 2017: 140). Şiirlerde revzen etrafı aydınlatan mimârî bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca âşığın yaralarına ve yıldızlara benzetilen olmuştur. Revzenlerin, mekâna aydınlık verdiği düşüncesiyle şiirlerde maddî yahut manevî bir aydınlanma ve ferahlık ifade edildiğini görmek mümkündür. Bu anlayışa göre sevgilinin yanaklarını düşünüp, dudaklarını zikrederken cennetten kabre revzenler açılmaktadır:

*Açıla kabrüne cennetden ânun revzeneler
Ruhların fikri lebün zikrün iderken olanun
(Çabuk, 1980: 225)*

Revzen ancak bir perdedir, asıl menba' değildir. Asıl menba' güneşe benzetilen Hakk'tır. Hakk, bir güneş gibidir, aydınlatıcı bir kaynaktır. Zâtî bir beytinde Hakk'ı bir güneşe, gönlü eve, gözleri revzene teşbih etmiştir. Gönüllerini aydınlatmak isteyenler bunun için gözlerini açmalıdır. Şayet revzen gözler açılmaz ise gönül evine Hak güneşi dolmaz:

*Gözün mihr-i Hudâ'dan yana aç gönülün safâ bulsun
Olur günden yana revzen açılma pür-ziyâ hâne
(Kurtoglu, 2017: 120)*

Kâinat bir ev olarak telakki edildiğinde, o evin revzenleri yıldız olarak düşünülmüştür. Fuzûlî ise bir beytinde “*gerdûn* (dünya, felek) *mahzenî*” ifadesini kullanarak karanlık oluşundan hareketle feleği, yeraltı, bodrum olarak hayal etmiştir. Buna göre karanlık felek içinde yıldızların revzen kılınmasının sebebi, âşıkların âh dumanının çıkmasına bağlanmıştır. Bu hayalini hüsn-i talil yoluyla şöyle dile getirmiştir: “*Yapı mimarı felek mahzenini düzenlediği zaman, âhının dumanının çıkması için yıldızlar penceresini açmış*”:

*Sun' mi'mârî yaşar sâ'atde gerdûn mahzenin
Dûd-ı âhum çıhmağa açmış kevâkib revzenin
(Tarlan, 2014: 545)*

Kapı evin içini göstermeyen bir levhaya benzetilerek günahsızlıkla bağdaştırılmıştır. Buna mukabil pencereler evin içini gösterdiğinden tecessüsün, günahın sembolü yapılmıştır. Fuzûlî insanın da kapı gibi günahsızlık yolunu gözlemesi gerektiğini söylemiş, insanı eve benzeterek meşru girilecek yol olan kapı gibi ismet yolunun tercih edilmesi gerektiğini, her eve gayri meşru şekilde göz açılmamasını tavsiye etmiştir (Tarlan, 2014: 676-677):

*Handa olsan kapu levhi tek gözet ismet yolun
Açma göz divârlardan her eve revzen kimi*

(Tarlan, 2014: 676)

Bunlardan başka âşığın, sevgilinin oka benzetilen kirpiğine maruz kalmasından ötürü vücudunda açılan yaralar, pencereye teşbih edilmiştir. Bazen de revzen, dostun ayrılığında âşıkla beraber inleyen yapılarıdır:

*Kaşı yaşı geldi sinem itdi müjgânın hadenk
Her taraftan revzen açdı olmaya tâ sine teng
(Çabuk, 1980: 242)*

*Kûlbem içre dostum hecründe efgân eylesem
Bir yana der nâle eyler oldu revzen bir yana
(Tarlan, 1945: 107)*

4. Sonuç

Sanat, insanların; gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade edilmesi olarak tanımlanmıştır. Sanat aynı zamanda kişinin iç âlemini yansıtan bir olgudur. Dolayısıyla belli bir medeniyet telakkisine sahip sanatkarlar güçlerini düşünce dünyalarından, inançlarından alarak yapılar inşa ederler. Bu inşa ettikleri yapılar da bir sembol olarak farklı sanat dallarında kendini gösterir.

Çalışmada câmi'/ mescit ve buna bağlı bazı ögeler; bir de diğer mimârî yapılar iki başlık hâlinde incelenmiştir. Mimârî unsurlar, Osmanlı şiirinde gerçek anlamlarıyla kullanılmalarının dışında çeşitli mecaz anlamlarıyla da görülmüştür. Ayrıca meyhaneye ve mescit gibi kimi mekânlar veya mekânsal unsurlar zahirden batına doğru açılan bir anlayışı yansıtmışlardır. Buna göre incelediğimiz şiirlerde; aşk, sevgilinin yüzü ve dudağı, câmi'/ mescit metaforuyla yer almıştır. İbadet yeri anlamında secdegâh kelimesi de kullanılmış olup sevgilinin kaş mihrabı, padişahın sarayının toprağına benzetilen olmuştur. Câmi'/mescitle ilgili bazı ögeler de söz konusu edilmiştir. Buna göre; kubbe ve kubbeyle eşanlamli kelimeler; gökyüzü, felek, üzüm, devlet adamlarının mertebeleri, adalet ve vahdetü'l vücudun temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Mihrab; âşığın kıblesi olarak zikredilmiş ve sevgilinin kaşına teşbih veya istiare yoluyla işaret edilmiştir. Minber; fesahatla ilişkilendirilmiş olup feleğe benzetilen olmuştur. Mahfil; müezzin bülbulün öttüğü gül bahçesi ve cemalin toplandığı yer olarak telakki edilmiştir. Minare; şeklinden ötürü doğruluk ve servi ağacı ile ilişkilendirilmiştir. Bunların dışında minareler arasında asılan mahyaların ışıkları yıldızlara benzetilmiştir. İbadet mekânının avlusunda yer alan şadırvan, rintler halkası; havuz ise hâle olarak zikredilmiştir.

Diğer mimârî yapılara bakıldığında ise ev, hâne ve dâr kelimeleriyle karşımıza çıkan mihnet, hicran, dünya, halvet, gönül ve bekâ gibi manevî anlam içeren mefhumlar dikkat çekmektedir. Bina/ bünyâd gibi mimârîye ait unsurlar mücerret bazı kavramlarla birlikte yer almaktadır. Bina kelimesinin, iç mekânı oluşturan yapılar olması hasebiyle içe yönelik mefhumlarla birlikte kullanıldığı söylenebilir. Dergâh/ tekke/ âsitân; sevgilinin eşiği, gönül ve aşkla ilişkilendirilmekle beraber daha çok tasavvufi anlamlarda kullanılmış ve istiğna hâlini temsil etmiştir. Ayrıca padişahların huzuru da dergâh olarak düşünülmüştür. Derviş gibi din adamlarının geçici olarak kaldıkları yerler olarak tarif edilen hankâhlar, şiirlerde aşka teşbih edilmekle beraber oraya gelen can ve gönle de misafir gözüyle bakılmıştır. Pek çok kimsenin gelip gitmesi münasebetiyle âleme de benzetilen olmuştur. Kasr, bargeh, saray olarak

adlandırılan yapılar devlet büyüklerinin söz konusu olduğu şiirlerde sıkça görülmektedir. Bundan başka saray ve onunla ilişkili kelimeler; sevgilinin güzelliği, felek (dünya), gönül, akıl, ezel, adalet, gülşen, halvet ve şiire benzetilen olmuştur. Daimi bir barınma yeri olmadığından dünya ve baharın habercisi çimenler de yine daimi olmadığından ribatla ilişkilendirilmiştir. Kütüphane, din ve küfür şeklindeki zıt kelimelerle kullanılmış, çokluk ifade etmiştir. Şiirlerde bir toplumun dinî anlamda ortaya koymuş olduğu olumlu veya olumsuz düşünce sistemi kütüphane sembolizmiyle dile getirilmiştir. Şiirlerde açılan medreseler, söz konusu edilmiş ve zahir-bâtın ayrımının görüldüğü çeşitli beyitlerde ise zahirin yansması olmuştur. Çeşme mazmunu, mucizelerle birlikte anılmış, âşığın yarasına ve gözüne teşbih edilmiştir. Çeşme-i hayvan ibaresi de şiirlerde çeşitli vesilelerle sıkça geçmiştir. Arş ve burç kelimeleri arasında ilişki kurulmuştur. Tâk/ kemer; samanyoluna, sevgilinin kaşına teşbih edilmiş, devlet adamları için yazılan kasidelerde onların yüksek mertebelerini övmek ve devamını dilemek için bu kelimelere yer verilmiştir. Eyvan çoğu zaman revakla birlikte kullanılmış; felek, dünya, vücud ve aşkla ilgili zikredilmiştir. Âlemdeki dört yön cihetinin mimârîdeki yansması yani dünya hâkimiyetini elinde bulundurma veya yeryüzünün sembolü olan eyvân mimârî ögesi, devlet büyükleri methedilirken çokça geçmiştir. Revzen mimârî formu ise yıldız ve âşığın yaralarına benzetilmiş ve gölgelik mekânla olan ilişkisinden dolayı daha çok tâk kelimesiyle birlikte kullanılmıştır.

Sonuç olarak mimârî ve edebiyatın birbirini besleyen sanatlar olduğu açıktır. Şairler şiirlerine iç âlemlerini ve içinde yaşadıkları toplumun izlerini yansıtmış ve bu medeniyetin izlerini taşıyan mekânlara, mimârî yapılara da farklı anlamlar yüklemişlerdir. Osmanlı şiirinde mekân algısının dinî/tasavvufî bir bakış açısıyla da ele alındığı söylenebilir. Bununla ilintili olarak şiirlere bakıldığında bazı mimârî öğelerin sembolik anlamlar çerçevesinde kullanıldığını görmekteyiz. Her ne kadar belli mazmunlar kullanılmak suretiyle geleneksel bir şiir yapısına bağlı kalınsa da bu sınırlılıklar içinde kurulan hayaller şiiri zenginleştirmiş, ortak mekân anlayışıyla tevhid yansıtılmıştır. Kimi zaman kâinat kimi zaman insan mimârî bir yapı olarak hayal edilmiş, kâinatın içindekiler, sevgilinin güzellik unsurları yahut âşığın bazı uzuvları bu yapının öğeleriyle ilişkilendirilmiştir. Bunların dışında mimârî öğelere benzetilen ömür, aşk, muhabbet, baht, sabır gibi mücerret bazı mefhumların da, mücerret ve müşahhas olanın birliğini yansıtmasıyla tevhidin sembolü olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Aclûnî. (1988). *Keşfü'l-hafa II*. Beyrut: Daru'l Kutubi'l İlmiyye.
- Akengin, G. (2012). Sanat dalları arasında etkileşim ve dil, *Karadeniz Araştırmaları*, 33, 139-146.
- Arseven, C. E. (2017). *Istılâhât-ı mimâriyye*. Şeyda Alpay (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Burckhardt, T. (1994). *Akıl aynası/ Geleneksel bilim ve kutsal sanat üzerine denemeler*. Volkan Ersoy (Çev.), İstanbul: İnsan Yayınları.

- Burckhardt, T. (2013). *İslâm sanatı dil ve anlam*. Turan Koç (Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Cansever, T. (1997). *İslam' da şehir ve mimari*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Çabuk, V. (1980). *Divân-ı Muhibbî I-II*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Çam, N. (1994). İslâm'ın sanata ve mimârîye bakışı, *Vakıflar Dergisi*, 24, 273-290.
- Çaycı, A. (2017). *İslam mimârîsinde anlam ve sembol*, Konya: Palet Yayınları.
- Demirel, Ş. (2001). 16. yüzyıl divân şâirlerinden Behiştî ve Heft-Peyker mesnevîsinin tematik açıdan incelenmesi, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 187-217.
- Dilçin, C. (2000). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Durmaz, G. (2005). Divan şiirinde rind, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(8), 57-76.
- Dündar, A. (2002). XVI. yüzyıl bazı Osmanlı mimarları, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 43(1), 231-262.
- Fuzûlî, M. (1874). *Külliyat-ı divân-ı Fuzûlî*. Erişim adresi: <https://archive.org/details/klliyatdivanfuzu008800/page/171/mode/2up>
- Garaudy, R. (2019). *Geleceğimizde İslam var*. Cemal Aydın (Çev.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- İçli, A. (2012). Fuzûlî'nin Rind ü Zahid eserinde mekân: meyhaneye ve mescit, *Turkish Studies*, 7(1), 1305-1317.
- İpekten, H. (2012). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kanar, M. (2011). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2019). *Bâkî divan*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karacabey, S. (2012). Hadislere göre işrâk namazı ve kuşluk namazı ile ilgisi, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21(1), 21-32.
- Karadeniz, M. U. (2018). Klasik Türk şiirinde mimârî ve mimârî bir unsur olarak kubbe, *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 17, 496-511.
- Kardaş, S. (2012). Divan şiirinde resim ve heykel, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 47, 119-146.
- Kartal, H. B. (2014). İslam mimarisinin düşünsel arka planına dair bir yaklaşım denemesi, *Muhafazakâr Düşünce*, 10(39), 179-210.
- Khan, H. İ. (2003). *Sufizm ve sanat, dün, bugün, yarın*. Nur Yener (Çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Khoury, N. N. N. (1998). The mihrab: From text to form, *International Journal of Middle East Studies*, XXX, Cambridge University Press, 1-27.
- Koç, T. (2019). *İslam estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.

- Kurtoğlu, O. (2017). *Zâtî divânı -Gazeller dışındaki şiirler-*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Mülayim, S. (2005). *Mimârî*. Diyanet Ansiklopedisi içinde (Cilt. 30, s. 91-95). İstanbul: Diyanet Yayınları.
- Mutçalı, S. (1995). *Arapça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve mekân Cumhuriyet dönemi (1920) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Onay, A. T. (2013). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü*. Cemal Kurnaz (Haz.). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Önkal, A. ve Bozkurt, N. (1993). *Cami*. Diyanet Ansiklopedisi içinde (Cilt. 7, s. 46-56). İstanbul: Diyanet Yayınları.
- Özkeçeci, İ. (2000). İslâm inancının sanata yansımaları, *Süleyman Demirel Ü. İlahiyat Fakültesi III. Kutlu Doğum Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 19-24.
- Pala, İ. (2012). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pişgin, Y. (2015). Din-sanat ilişkisi bağlamında dinî tecrübenin sanat ruhuna etkisi, *İslâm ve Sanat Tartışmalı İlmî Toplantı, İslâmî İlimler Araştırma Vakfı*, 45-59.
- Ramazanoğlu, M. G. (2008). 16. yüzyılda Osmanlı külliyesi, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 333-344.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şimşek, S. (2017). *Tasavvuf edebiyatı terimleri sözlüğü*, İstanbul: Litera Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Bey divânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (2014). *Fuzûlî divanı şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tatar, B. (2017). Kutsal mekân: Fenomenolojik bir analiz, *Milel ve Nihal*, 14(2), 8-22.
- Tökel, D. A. (2016). Divan şiiri ve İstanbul'un imar tarihi, *Osmanlı İstanbul'u IV: IV. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu, 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları*, 473-493.
- Turgut, A. (2018). *Kelimelerin kalbi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Extended Abstract

Reflections of Some Architectural Buildings and Complementary Elements on the 16th Century Ottoman Poetry Art is briefly defined as making visible what is envisioned and thought in the mind. Art is a monument of subtle feelings and beauty that reveals the spiritual beyond the mind, reflects the inner world of person. Art is in a position to express the spiritual feelings of the artist. In particular, as there are many arts in the Ottoman civilization, these arts also interact with each other. The materials of visual arts are plastic materials, while the materials of literature and music are words and sounds. The superiority of literature over other arts is explained by the beauty of the word. For this reason, in this study, how architecture, which is one of the visual arts, affects poetry, which is one of the auditory arts, is discussed. In a way, this brings about the effect of lifestyle and worldview. Because the living environment is shaped according to the lifestyle and worldview. It is even stated that the architect who built the building and those who use the building have a similar mood. In the Ottoman civilization, works were produced in many artistic fields such as literature and architecture. Various symbols highlighting the belief and cultural values of the Islamic civilization draw attention in both. In addition, since one of the areas where the Ottoman civilization has worked the most in the artistic sense, it has been revealed how this art is related to another branch of art, literature.

Technically speaking, architecture is defined as the construction technique and art that it performs to express itself as well as meeting the practical needs of a civilized or urban society. The architecture that Muslims put forward in this context is called Islamic architecture. Architecture, which is the subject of the study, is also a visual art that has influenced poetry. Apart from architecture, painting, sculpture, marbling, gilding, calligraphy, miniature and audio arts are among the arts that Ottoman poetry benefited from. In a way, emotions are made visible in poetry through all these arts, these symbolic words used metaphorically include deep meanings. Apart from these, even the Ottoman poetry terms are of architectural origin, the use of poetry or poetic images in the *tezkiyes* where the famous architects of the Ottoman are the subject, and the poems written on

architectural structures reveal the interaction between these two arts.

For Ottoman civilization, the 16th century is an important period of development. For this reason, the study is based on the 16th century, when the Ottoman civilization was at its peak economically, socially and politically. In this century, many breakthroughs have been made in terms of architecture, as in every field of art. Because, with the conquests, development activities came to the fore. It has even been said that the frequent use of architectural concepts in poetry is related to development activities. In the study, mosque / masjid and some related items; and other architectural structures were examined under two headings and enriched with various examples. In fact, it is stated that the universe is a place of worship for a Muslim artist and that whatever harmony, order and unity exist in the universe, other Islamic architectures, especially mosques, represent this understanding. It can be said that architecture, as a continuation of this unity, has also entered the domain of poetry. Apart from their literal use in Ottoman poetry, architectural elements were also seen with various figurative meanings. Poets reflected their inner worlds and the traces of the society they lived in, and attributed different meanings to the places and architectural structures that bear the traces of this civilization. In their poems, sometimes evaluated the spaces within the framework of representation and developed various metaphors in both religious and mystical terms. Thus, some spaces or spatial elements such as taverns and masjids reflected an understanding that opens from visible to invisible. In Ottoman poetry, architectural-related elements are seen in their true meaning, as in the dates that were dropped due to the construction or repair of various structures such as mosques, masjids, madrasas, inns, hammams, mansions, fountains. However, in Ottoman poetry, it is seen that architectural-related elements take place in their metaphorical or religious and mystical meanings as in the couplets in which the sultans were praised. The association of architectural elements with human and the universe in poems also reminds the principle of *wahdat al-wujud*. The concretization of some abstract notions and identification with architecture also means that the concrete and the abstract meet on the same plane, which is also important in terms of reminding the sense of unity.