T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK İSLAM EDEBİYATI BİLİM DALI

MUHİBBÎ'NİN TÜRKÇE DÎVÂNI'NDA ANÂSIR-I ERBAA'DAN TOPRAK

Hatice SELVİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Hikmet ATİK

KONYA - 2026

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice SELVİ		
	Ana Bilim/Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları/Türk İslam Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Tezin Adı	Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak		

Hatice SELVİ tarafından hazırlanan 'Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak' başlıklı bu çalışma 06/02/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	**Danışman ve Üyeler**		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Prof. Dr.	Hikmet ATİK	
2	Prof. Dr.	Murat AK	
3	Dr. Öğr. Üyesi	Muaz GÜVEN	

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice SELVİ		
	Ana Bilim/Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları/Türk İslam Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Tezin Adı	Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak		

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Hatice SELVİ

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hatice SELVİ		
	Ana Bilim/Bilim Dalı	İslam Tarihi ve Sanatları/Türk İslam Edebiyatı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Tezin Adı	Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak		

Toprak, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren varoluşun, bereketin ve nihai dönüşün simgesi olarak hayatın merkezinde yer almıştır. Toprağın taşıdığı bu kadim önem, edebî metinlerde toprağın sadece maddi bir unsur değil; derin bir estetik, teolojik ve felsefi simgeye dönüşmesini sağlamıştır. Dîvân şiiri geleneğinde de şairler, toprağın mütevazılığı, yaratılışın aslı olması ve ölümle kurduğu bağ gibi pek çok özelliği edebî sanatlar vasıtasıyla zengin bir hayal dünyasına taşımışlardır.

Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın (Muhibbî) Türkçe Dîvânı üzerinde yaptığımız tez çalışmamızda, dîvân taranarak toprak mazmununun yeri, kullanım şekilleri ve anlam katmanları ortaya konulmuştur. Çalışma kapsamında üç dildeki (toprak, hâk, türâb) kullanımlar; Toprak ve Din, Tevazu, Teslimiyet, Fâni Dünya, Arınma ve Ölüm gibi temalar kapsamında sistematik bir tasnife tabi tutulmuştur. İncelemede, tematik bir yaklaşımla toprağın yanı sıra toprakla eş anlamlı yahut ilişkili kelimeler, kıymetli madenler ve topraktan yapılan nesneler gibi anlam ve çağrışım itibarıyla toprakla güçlü ilişkisi olan tüm kavramlar değerlendirmeye alınmıştır.

Metin merkezli yürütülen bu analizde, kavramlar etrafında örülen zengin tamlama yapısı ve kalıplaşmış deyim varlığı müstakil başlıklar altında incelenerek Muhibbî'nin özgün ifade dünyası, anlatım incelikleri ve söz sanatı zenginlikleri belirlenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler, sayısal dökümler ve kapsamlı analizler aracılığıyla sunularak toprağın şairin varlık algısındaki merkezi konumu istatistiksel ve niteliksel olarak ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dîvân Şiiri, Muhibbî, Kânûnî Sultan Süleyman, Toprak, Hâk, Türâb, Anâsır-ı Erbaa.

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

ABSTRACT

Author's	Name Surname	Hatice SELVİ		
	Department	Islamic History and Arts/Turkish Islamic Literature		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Prof. Dr. Hikmet ATİK		
	Title of the Thesis/Dissertation	Earth as an Element of the Anâsır-ı Erbaa in the Turkish Dîvân of Muhibbî		

Earth has occupied a central position in human life since the dawn of history as a symbol of existence, fertility, and the ultimate return. This ancient significance inherent in the earth has enabled earth to transcend being a mere tangible element in literary texts, transforming it into a profound aesthetic, theological, and philosophical symbol. Within the tradition of Dîvân poetry, poets have integrated various attributes of earth—such as its humility, its role as the origin of creation, and its association with death—into a rich world of imagination through the use of literary arts.

In this thesis study conducted on the Turkish Dîvân of Sultan Suleiman the Magnificent (Muhibbî), the corpus was meticulously scanned to reveal the significance, usage patterns, and semantic layers of the earth metaphor (mazmun). Within the scope of the study, usages in three languages (Turkish: toprak, Persian: hâk, Arabic: türâb) were subjected to a systematic classification under themes such as Earth and Religion, Humility, Submission, The Transience of the World, Purification, and Death. Adopting a thematic approach, the investigation evaluates all concepts strongly associated with earth in terms of meaning and connotation, including synonyms, related terms, precious metals, and objects made of earth.

In this text-centered analysis, the rich structure of noun compounds (tarkib) and the presence of idiomatic expressions built around these concepts were examined under specific headings to determine Muhibbî's unique expressive style, stylistic nuances, and rhetorical richness. The data obtained from the research are presented through numerical breakdowns and comprehensive analyses, establishing the central position of earth in the poet's perception of existence both statistically and qualitatively.

Keywords: Dîvân Poetry, Muhibbî, Kânûnî Sultan Süleyman, Earth, Hâk, Türâb, The Four Elements.

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU ii
BİLİMSEL ETİK SAYFASI..... iii
ÖZET iv
ABSTRACT.....v
İÇİNDEKİLER vi
TRANSKRİPSİYON ALFABESİ xii
KISALTMALAR LİSTESİ..... xiii
ÖN SÖZ xiv
GİRİŞ 1
1. Araştırma Konusu, Problemi, Amacı, Önemi ve Yöntemi 1
2. Muhibbî (Kânûnî Sultan Süleyman) 5
2.1. Hayatı.....5
2.2. Edebî Şahsiyeti 8
2.3. Muhibbî'nin Dîvânları 12
2.3.1. Türkçe Dîvânı 13
2.3.2. Farsça Dîvânı 15

BİRİNCİ BÖLÜM
ANÂSIR-I ERBAA

1.1. Anâsır-ı Erbaa'nın Tarihsel ve Düşünsel Zeminine Genel Bir Bakış.....16
1.1.1. Antik Mirastan İslam Hikmetine Anâsır-ı Erbaa 18
1.1.2. Kur'ân-ı Kerîm'de Anâsır-ı Erbaa 19
1.1.3. Tasavvufi Düşüncede Anâsır-ı Erbaa.....21
1.1.4. Edebî ve Mitolojik Tasvirlerde Anâsır-ı Erbaa 22
1.1.5. Tıpta ve Simyada Anâsır-ı Erbaa 24
1.2. Anâsır-ı Erbaa'nın Oluşumu ve Unsurların Özellikleri 25
1.2.1. Anâsır-ı Erbaa'nın Oluşumu 26
1.2.2. Unsurların Özellikleri.....28
1.2.2.1. Toprak Unsuru: Sabitlik, Fânilik ve Tevazu 29
1.2.2.2. Su Unsuru: Hayatiyet, Rahmet ve Arınma.....31
1.2.2.3. Hava Unsuru: Latiflik, Ruh ve Hareket.....33
1.2.2.4. Ateş Unsuru: Yakıcılık, Aşk ve Dönüşüm 35
1.2.3. Dört Unsurun Karşılıklı ve Kültürlerarası Etkileşimi 37

İKİNCİ BÖLÜM
MUHİBBÎ'NİN TÜRKÇE DÎVÂNI'NDA ANÂSIR-I ERBAA'DAN TOPRAK

2.1. Toprak/Hâk/Türâb 43
2.1.1. Toprak ve Din.....46
2.1.1.1. Kur'ân-ı Kerîm'den İktibaslar.....46
2.1.1.2. Cebrail Telmihleri 48
2.1.1.3. Yaratılış 51
2.1.1.3.1. Hâk ü Hamîr.....51
2.1.1.3.2. Hz. Âdem/Hâk-i Âdem 52
2.1.1.4. Kutsal Topraklar: Harem-Harîm (Türâb-ı Ka'be).....55
2.1.2. Toprak ve Tevazu.....61
2.1.2.1. Toprak/Hâk/Türâb Olmak 65
2.1.2.2. Hâk İle Yeksân Olmak 70
2.1.2.3. Bir Avuç Toprak (Hâk) 74
2.1.2.4. Hâk-i Gubâr.....76
2.1.2.5. Hâke Dökmek ve Hâke Düşmek 77
2.1.2.6. Hâksâr.....79
2.1.2.7. Bister-i Hâk 82
2.1.2.8. Nasîb-i Hâk.....83
2.1.2.9. Hâcet Turâbu 84
2.1.3. Toprak ve Teslimiyet.....85
2.1.3.1. Yüzüm Topraga Sürem/Yüzümi Hâk (Türâb) Eyledüm/Rûy-ı Türâb.....90
2.1.3.2. Ayagı Topragı/Hâk-i Pây (Hâk-i Pâ)/Hâk-i Kadem.....97
2.1.3.3. Yolunda Hâk (Toprak/Türâb) Olmak/Hâk-i Râh (Hâk-i Reh)/Türâb-ı Râh.....122
2.1.3.4. Hâk-i Kûy/Ser-i Kûy-ı Türâb 131
2.1.3.5. Hâk-i Dildâr/Hâk-i Leylâ 133
2.1.3.6. Hâk-i Der/Hâk-i Dergâh/Hâk-Rûb-ı Âsitân 135
2.1.3.7. Hâk Etmek/Eylemek.....144
2.1.3.8. Hâk-ber-ser.....146
2.1.3.9. Hâk-i Hışt-ı Meygede.....147
2.1.3.10. Hâk-i Gevher-tâb.....148
2.1.3.11. Toprak/Hâk/Türâb ve Sâye 149

2.1.4. Toprak ve Fâni Dünya 155
2.1.4.1. Mezellet Toprağı/Hâk-i Mezellet 156
2.1.4.2. Fenâ Toprağı 159
2.1.4.3. Belâ Toprağı 159
2.1.4.4. Mihnet Toprağı/Hâk-i Mihnet 160
2.1.4.5. Hâk-i Şûr 162
2.1.4.6. Hâk-i Âfâk 163
2.1.4.7. Sahn-ı Hâk 164
2.1.4.8. Levh-i Hâk/Levha-i Hâk 165
2.1.4.9. Hâk-i Şeh 166
2.1.4.10. Hâk-i Cem 167
2.1.4.11. Ferîdûn-Hâk 168
2.1.5. Toprak ve Arınma 169
2.1.5.1. Toprağım Âlûde 172
2.1.5.2. Toprak/Hâk ve Su/Âb/Mâ' 174
2.1.5.3. Hâk ü Zer/Zeheb 178
2.1.6. Toprak ve Ölüm 179
2.1.6.1. Hâk-i Cism/Hâk-i Vücûd/Hâk-i Ten/Cism-i Türâb 184
2.1.6.2. Hâk-i Kef Bâ-Lâle 190
2.1.6.3. Hâk-i Üstühân 192
2.1.6.4. Toprak-Ölüm ve Rüzgâr/Yil/Sabâ/Bâd 193
2.1.6.5. Toprak-Ölüm ve Kabir/Mezar/Türbe(t) 199
2.1.6.6. Toprak-Ölüm ve Dönüşüm 206
2.2. Toz/Gerd/Gubâr 210
2.2.1.1. Tevazu ve Teslimiyetin Simgesi Olarak Toz 213
2.2.1.2. Nefsin Fâni Dünyadan Arınma Simgesi Olarak Toz 218
2.2.1.3. Sevgilinin Güzellik Unsuru Olarak Toz 224
2.2.1.4. Vuslat ve Yücelik Makamına Ulaşma Aracı Olarak Toz 227
2.3. Deşt/Beyâbân/Sahrâ/Bâdiye 233
2.3.1. Coğrafi Mekân Olarak Çöl İfadeleri 235
2.3.2. Sembolik Mekân Olarak Çöl İfadeleri 246
2.4. Kum/Rîg(k)/Sâhil 259
2.4.1. Kum/Rîg(k) 259
2.4.2. Sâhil 262

2.5. Gil/Hamîr/Tıynet/Zerre.....265
2.5.1. Gil/Hamîr/Tıynet (Çamur/Maya/Öz).....265
2.5.1.1. Gil (Çamur/Balçık).....265
2.5.1.2. Hamîr (Hamur/Mayalanmış Madde).....271
2.5.1.3. Tıynet (Öz/Karakter).....272
2.5.2. Zerre.....273
2.6. Yeryüzü/Arz/Dünya/Ber-Berr.....277
2.6.1. Yiryüzü/Arz.....277
2.6.2. Dünya.....284
2.6.3. Ber-Berr.....289
2.7. Yer-Yir/Zemin/Mekân-Makâm/Serâ.....291
2.7.1. Yer-Yir.....291
2.7.1.1. Zâhirî ve Somut Bir Unsur (Yer Yüzeyi, Zemin).....292
2.7.1.2. Belirli Bir Mevki ve Bölge (Coğrafi Konum).....294
2.7.1.3. Fânilik ve Ahiret (Menzil, Ceza/Mükâfat).....295
2.7.1.4. Yer-Gök Karşıtlığı (Arz ve Semâ Dengesi).....297
2.7.1.5. Uygunluk ve Lâyıklık (Yiridür).....298
2.7.1.6. Manevi Mahal (Gönül, Cân ve Sîne).....299
2.7.2. Zemin.....300
2.7.2.1. İlâhî ve Kelâmî Zemin (Yaratılış, Evren ve Kader).....300
2.7.2.2. Manevi ve Ahlaki Zemin (Fânilik, Acı ve Coşku).....301
2.7.2.3. Zâhirî ve Beşerî Zemin (Dünyevi Mekân ve Doğal Çevre).....303
2.7.3. Mekân-Makâm.....308
2.7.4. Serâ.....315
2.8. Dağ -Tag/Kûh/Cibâl/Vâdî.....316
2.8.1. Dağ–Tag/Kûh/Cibâl.....317
2.8.1.1. Ferhâd Efsanesi ve Aşk Dağları.....319
2.8.1.2. Çile ve Tahammül Dağları.....320
2.8.1.3. Coğrafi ve Sembolik Mekân Olarak Dağlar.....323
2.8.2. Vâdî.....325
2.9. Taş-Daş/Seng/Hacer.....329
2.9.1. Sevgilinin Katı Kalpliliği ve Hüzün Taşları (Seng-i Dil ve Seng-i Cefâ).....331
2.9.2. Ferhâd ve Mecnûn'un Mücadele Taşları.....335
2.9.3. Kapı Taşı, Mezar Taşı ve Mekân Taşları.....339

2.9.4. Tabiatı ve Kıymeti Bakımından Taşlar 341
2.10. Kaya/Mermer/Hârâ-Hâre 343
2.10.1. Kaya 343
2.10.2. Mermer/Hârâ-Hâre 344
2.11. Cevher/Gevher/Güher 349
2.11.1. Maden Ocağı ve Gizli Öz (Hazine) 351
2.11.2. Toprak Üzerine Saçılan Değer (Gözyaşı) 353
2.11.3. Manevi Kıymet ve İlâhî Öz (Sır) 356
2.12. Sürme/Tûtiyâ/Kühl/Vesme 360
2.12.1. Sürme/Tûtiyâ/Kühl 360
2.12.1.1. Tevazu ve Teslimiyet Aracı 363
2.12.1.2. Göze Şifa ve Basiret Aracı 364
2.12.1.3. Aşkın Kederini İfade Aracı (Duman, Kül, Kara) 366
2.12.1.4. Güzellik ve Ulaşılmazlık Aracı 367
2.12.2. Vesme 369
2.13. Yurd-Vatan/Daşra-Taşra/Mezra' 370
2.13.1. Yurd-Vatan 370
2.13.1.1. Aşk Yurdu (Gönül ve Sîne Vatanı) 373
2.13.1.2. Saltanat ve Fetih Yurdu (Hüsn Mülkü ve Güzellik Alanı) 377
2.13.1.3. Gurbet, Yalnızlık ve Nihai Vuslatın Yurdu (Mezar/İrkence ve Ateş Yurdu) 378
2.13.2. Daşra-Taşra 380
2.13.3. Mezra' 382
2.14. Ocak/Kân/Menba' 384
2.14.1. Ocak 384
2.14.2. Kân 388
2.14.3. Menba' 395
2.15. Meydân/Sahn 397
2.15.1. Meydân 397
2.15.1.1. Aşk ve Çile Meydânı 398
2.15.1.2. Yiğitlik, Savaş ve Kahramanlık Meydânı 399
2.15.1.3. Hüner ve Güzellik Meydânı 401
2.15.1.4. Geniş Bir İmtihan ve Tecelli Mahalli Olarak Meydân 402
2.15.2. Sahn 404

2.15.2.1. Aşk ve Güzellik Mekânı 405
2.15.2.2. Gönül Âlemi ve Manevi Mekân 406
2.15.2.3. Geniş ve Coğrafi Mekânlar 407
2.16. Çevre/Kenâr/Âgûş 408
2.16.1. Sınır ve Çevreleme (Çevre/Kenâr) 408
2.16.2. Kuşatma ve Barınma (Âğûş) 410
2.17. Çemen/Hâr 411
2.17.1. Çemen (Verimli Toprak) 411
2.17.2. Hâr (Toprak Unsuru ve Elem) 412
2.18. Toprakla İlgili İnanışlar 413
2.18.1. Burc 413
2.18.2. Fâl 415
2.19. Toprak ve Kıymetli Madenler 417
2.19.1. Sîm ü Zer (Gümüş ve Altın) 417
2.19.1.1. Altun/Zer-Zerrîn/Zeheb 418
2.19.1.2. Gümüş/Sîm-Sîmîn 420
2.19.2. Kırmızı Taşlar (Yâkût, Akîk, La'l, Mercân) 421
2.19.3. Yeşil ve Mavi Renkli Taşlar (Zümrüt/Zümürrüd, Lâciverd) 425
2.19.4. Diğer Değerli Madenler (Elmâs, Dürr, Kehribâr) 426
2.20. Topraktan Yapılan Nesneler 428
2.20.1. Çanak/Tağar/Kâse 429
2.20.1.1. İlâhî ve Tasavvufi Kâse (Gözyaşı, Acı ve Hüzün Kabı) 431
2.20.1.2. Fiziki ve Beşerî Kâse (Somut Kap, Maddi Değer) 432
2.20.1.3. Mitolojik ve Efsanevi Kâse (Güç ve Bilgi) 433
2.20.2. Câm 434
2.20.2.1. İlâhî ve Tasavvufi Câm (Gönül Kabı) 435
2.20.2.2. Beşerî Aşk Câmı (Dudak Kadehi) 437
2.20.2.3. Mitolojik ve Zâhirî Câm (Ayna ve Kadeh) 439
2.20.3. Kûze/Sebû 441
2.20.4. Hazef/Sifâl/Minâ 443
2.20.5. Hokka 446
SONUÇ 448
KAYNAKÇA 452

TRANSKRİPSİYON ALFABESİ

Arap Harfi	Latin Karşılığı	Arap Harfi	Latin Karşılığı
ا (آ)	a, ā, e	ش	ş
ʻ	’	ص	ṣ
ب	b, p	ض	ḍ, ż
پ	P	ط	ṭ
ت	T	ظ	ẓ
ث	s̱	ع	‘
ج	c, ç	غ	ġ
چ	Ç	ف	f
ح	ḥ	ق	ḳ
خ	ḫ	ك	k, g; ñ
د	D	ل	l
ذ	ẕ	م	m
ر	R	ن	n
ز	Z	و	v; o, ö, u, ü; ū
ژ	J	ه	h; a, e
س	S	ى	y; ı, i; ī

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. : Adı geçen eser
a.g.k. : Adı geçen kaynak
a.g.m. : Adı geçen makale
a.s. : ‘Aleyhi’s-selâm
B : Beyit
Bk./bk. : Bakınız
C. : Cilt
çev. : Çeviren
Doç. : Doçent
Dr. : Doktor
ed. : Editör
haz. : Hazırlayan
Hz. : Hazreti
K : Kıt’a
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
MÖ : Milattan Önce
ö. : Ölümü
Prof. : Profesör
r.a. : Radiyallâhu anh
s. : Sayfa
S. : Sayı
s.a.v. : Sallallâhu ‘aleyhi ve sellem
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
vb. : Ve benzeri, ve benzerleri, ve başkası, ve başkaları, ve buna benzer
vd. : Ve devamı ve diğerleri
vs. : Vesaire

ÖN SÖZ

Tarihin akışına yön veren insanların, toplumların, milletlerin ve buna bağlı olarak devletlerin hâkimiyeti; inşa ettikleri kültür ile medeniyet değerlerinin kalıcılığı nispetinde anlam kazanmıştır. İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar bu sonsuz semâ altında yeşeren her değer; hakikatin farklı bir tezahürü olarak bizler için ilim, kültür, bilgi aynı zamanda anlayış, deneyim, akıl ve öngörü kaynağı hâline gelmiştir.

Türk ve İslam tarihinden süzülüp gelen kültürel birikimimiz bizim en büyük mirasımız olmakla birlikte temel zenginlik kaynağımızdır. Biliyoruz ki bizler, Büyük Selçuklu Devleti'nden Osmanlı İmparatorluğu'na, nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ne kadar büyük ve güçlü devletler kuran bir milletin evlatlarıyız. Şüphesiz bu köklü devlet geleneğinin arkasında ilim, irfan ve hikmetle hemhâl olmuş büyük bir medeniyet ile eşsiz bir kültür hazinesi vardır.

Bir milletin hafızası olan edebî eserler, ait oldukları dönemin yalnızca sanatsal üretimini değil, aynı zamanda toplumun felsefi, teolojik ile ahlaki değerlerini yansıtan en güvenilir yazılı kaynaklar olarak telakki edilmiştir. Bu bağlamda, Osmanlı Dönemi edebiyat ürünleri de yüzyıllar süren cihanşümûl bir medeniyetin kültürel ve manevi mirasıdır. Ecdadın bize emaneti olan bu mirası koruyarak gelecek nesillere doğru aktarmak hepimizin öncelikli sorumluluğudur. Bu kutsal emanete sahip çıkıp onu yücelterek anlayıp özümseyebilmek bizlerin olduğu kadar sonraki kuşakların da ufkunu açacaktır. Eski metinlerimizi daha iyi anlayabilmek bizi biz yapan değerlerimizi öğrenebilmemize katkı sağlayacaktır. Bunun için de eserleri iyi tetkik etmek, anlaşılmasını sağlamak ve medeniyetimizin ruhunu muhafaza eden muazzam külliyatı layıkıyla tanımak gerekir.

Zikredilen bu kadim külliyat içerisinde, asrın en büyük hükümdarı olan Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın (Muhibbî) Dîvânı hem sanatkârane üslubu hem de siyasi kimliği ile şairin gerek varlık algısını gerekse dönemin düşünce yapısını anlamamızda büyük bir öneme sahiptir. Muhibbî'nin şiirleri, cihan hâkimi bir padişahın dahi kibri bir kenara bırakarak mutlak teslimiyet makamını nasıl aradığını gösteren eşsiz metinlerdir.

Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak üzerine hazırlanan bu tematik incelemenin, XVI. yüzyıl Osmanlı edebiyatı ile klasik Türk şiirinin kavram ve sembol çalışmaları alanına mütevazı bir katkı sunarak Muhibbî'nin eserlerini inceleyecek araştırmacılar için bir başvuru kaynağı teşkil etmesi temennisindeyiz.

Bu çalışmanın hayat bulmasında ve bilimsel bir disiplin içerisinde tamamlanmasında emeği geçen, bilgi ve tecrübesiyle yolumu aydınlatan, en zor anlarda dahi sabır ve hoşgörüsüyle beni destekleyen saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. Hikmet ATİK'e en derin saygı, minnet ve şükranlarımı sunarım.

Tez sürecim boyunca ne zaman kapısını çalsam desteğini ve bilgisini esirgemeyen, bana bir hoca olmanın ötesinde samimi bir dostluk eli uzatan değerli hocam Prof. Dr. Murat AK'a en hâlisâne duygularımla saygılarımı sunar, kalben müteşekkir olduğumu burada özel olarak belirtmek isterim. Tez jüri üyem Sayın Dr. Öğr. Üyesi Muaz GÜVEN'e çalışmama olan değerli katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Hayatımın her döneminde sonsuz sevgi ve desteklerini hissettiğim, varlıklarıyla bana güç veren muhterem babama, kıymetli anneme ve tüm aile fertlerime içtenlikle teşekkür ederim. Bu çalışma, şahsımın yanı sıra ailemin inancı ve fedakârlığının bir sonucudur. Gayret bizden, tevfîk Allah'tandır.

Hatice SELVİ

Konya, 2026

GİRİŞ

Türk edebiyatının tarihsel süreci içerisinde dîvân edebiyatı, çeşitli aşamalardan geçmiş ve altı asrı aşmış uzun ömrü ile milli kültürümüzün temel yapı taşlarından biri olarak görülmektedir. Bu tarihsel ve kültürel birikimin bir tezahürü olarak söz konusu bu edebî gelenek Türk edebiyatı tarihinde köklü ve özgün bir yer edinmiştir.

"Muhibbî" mahlasıyla şiirler yazan Kânûnî Sultan Süleyman, dîvân şiirine eşsiz ve edebî mısralar kazandırmış, kendinden önceki zamana ve yaşadığı döneme edebî açıdan da bakabilmiş şair bir padişahtır. Türk edebiyatında, özellikle klasik Türk şiiri geleneğinde, ustalıkla kaleme aldığı şiirleriyle hem alan araştırmacıları hem de sanatseverler tarafından büyük bir takdirle karşılanmış ve geniş kitlelerin beğenisini kazanmıştır. Edebiyat tarihi içinde altın çağın altın şairi diyebileceğimiz Muhibbî'nin farklı sayılarda şiir ihtiva eden yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerinde yer alan birçok dîvân nüshası mevcuttur. Bu da onun şiirlerine büyük bir ilgi gösterildiğinin ve çok okunduğunun göstergesidir. Muhibbî'nin siyasi ve askeri açıdan bir hayli yoğun geçen sefer ve zaferlerle dolu saltanatı süresince yıllarının büyük kısmını seferlerde geçirmiş olmasına rağmen şiir yazmaya da vakit ayırmış olması, onun ruhunun inceliğinin ve derinliğinin en iyi kanıtıdır.

Çalışmamızda; klasik Türk edebiyatının en hacimli dîvânına sahip olan XVI. yüzyılın en büyük şairlerinden, okuyanda, dinleyende ve üzerinde incelemeler yapanda edebî ve estetik hayranlık uyandıran, tarihe adı "Muhteşem Süleyman" olarak geçmiş büyük Osmanlı padişahı Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türkçe Dîvânı üzerinde bir inceleme yapılmıştır.

1. Araştırma Konusu, Problemi, Amacı, Önemi ve Yöntemi

Araştırmalarımız neticesinde Muhibbî'nin hayatı, kişiliği, edebî kimliği, tarihi önemi ve dîvânları üzerine çok çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da onun gibi Türk-İslam düşüncesi için önemli bir yere sahip olan bir şahsiyetin tasavvufi ve edebî anlayışı üzerine daha derin bir araştırma yapmak kanaatine vardık. Buradan hareketle, Muhibbî Dîvânı'nda insanın yaratılışı ve varlığa dair tasavvurunu ifade

eden temel mazmunlardan[1] biri olan *Anâsır-ı Erbaa'dan Toprak* üzerine bir çalışma yapmaya karar verdik.

Âlemin yaratılışında önemli bir yere sahip olan toprak, su, hava, ateş unsurları için kullanılan bir terim olan anâsır-ı erbaa; insanlığın düşünce tarihi boyunca üzerinde durduğu, düşündüğü, tartıştığı bir konu olmasının yanı sıra klasik Türk edebiyatının da temel mazmunları arasında yer alır.

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze her türlü ihtiyacının karşılığını doğada bulmak için arayış içerisinde olan insanoğlu; kendi varlığını tabiatın varlığından ayırmamış, varlığın özü ve cevheri ile ilgili sorularını bu dört unsur (anâsır-ı erbaa) etrafında aramış ve cevaplamaya çalışmıştır.

Kanaatimizce; tasavvufi anlayışa sahip dîvân şairlerinin eserleri incelenirken onların dini bakış açılarının eserlerine yansıma şekli, dünya görüşleri ve varlık algıları da göz önünde bulundurularak bir değerlendirme yapılmalıdır ki böylece eserlerin derunî anlamları daha kolay ve daha iyi kavranabilsin.

Dîvân şiirinde fânilikten kudsiyete yükselişin bir sembolü olarak toprak; Kur'ânî, tasavvufi ve kevnî bağlamlarda insani varoluşu şekillendiren ezeli bir tecelligahtır. Bu çalışmada Muhibbî'nin bu eşsiz eseri aracılığıyla; "toprak" gibi tevazuyu ve yok oluşu simgeleyen, kucaklayan ve kabul eden bir mazmun ile fânilikten fenâlığa, Rabb'e ulaşmaya, yaratıcının gücü ve kudretine olan hayranlığın keşfedilmesine dikkat çekmek amaçlanmıştır.

Bu mazmun Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'nda üç dildeki karşılıklarıyla (toprak, hâk, türâb) incelenmiş, anlam ve muhteva bakımından geniş ölçekli bir tasnife tabi tutulmuş ve analiz edilmiştir. Bu analizin kapsamı, toprağın Muhibbî'nin şiir

[1] "Dîvân şiirinde belli konular etrafında kodlanmış değişmez motifler ve her motifin bağlı olduğu başka motifler vardır. Bu birbirine bağlı kavramlar dîvân şiirinde mazmun adı verilen unsurların birbiriyle olan ilişkisini oluştururlar. Şairlere az sözle çok anlam ifade etme imkânı sunan mazmunlar, kelime anlamına ilaveten bir mânânın birtakım ipuçları verilmek suretiyle zihinlerde bir kavram haritası oluşturan ifadelerdir." Detaylı bilgi için bk. Özer Şenödeyici, "Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar", **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 4, S. 4, 2018, ss.1047-1067; Mine Mengi, "Mazmun Üzerine Düşünceler", **Dergâh Dergisi**, S. 19, İstanbul, 1991; Hikmet Atik, **Türk İslam Edebiyatı**, Bilimsel Araştırma Yayınları, Ankara, 2018, s. 78.

dünyasında insanın varoluşsal serüvenini yansıtma gücü bakımından önemli bir yer tuttuğunu ve metnin anlam katmanlarını derinleştiren zengin sembolik muhtevasının çeşitliliği açısından en temel mazmunlardan biri olduğunu açıkça göstermektedir.

Bu çalışma, Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın Türkçe Dîvânı'nda toprak mazmunu üzerine yapılmış kapsamlı bir tematik inceleme olması sebebiyle özel bir önem taşımaktadır. Çalışmamızın temel akademik ve kültürel katkılarının şu şekilde ortaya çıkması beklenmektedir:

Muhibbî'nin eserleri üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğu tarihî veya biyografik bağlamda kalırken onun sanatkâr kişiliğini ve varlık algısını yansıtan sembolik dil analizinin nispeten daha sınırlı tutulduğu gözlemlenmektedir. Bu çalışma, dîvân şiirinin temelini oluşturan anâsır-ı erbaa (dört unsur) sistemi içerisinde, toprak mazmununun kapsamlı bir tasnifini yaparak şairin mazmun evrenini ve kelime hazinesini ne ölçüde zenginleştirdiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece çalışmamızın edebî ve sembolik dildeki boşluğu doldurmaya katkı sağlaması öngörülmektedir.

Çalışmamız, şairin tevhid inancına ve varlık felsefesine ilişkin yaklaşımlarının anlaşılmasında toprak mazmununun (hâk/türâb) önemli bir rol oynadığını göstermeyi amaçlamaktadır. Toprak hem başlangıcı hem de mukadder sonu temsil ederek dünyevi hırsların anlamsızlığını ve insanın yaratıcıya olan mutlak bağlılığını vurgulayan güçlü bir semboldür. Özellikle günümüzde klasik metinleri anlamlandırma noktasında yaşanan kavram kargaşaları göz önüne alındığında, bu çalışma, toprağın yaratılışın kaynağı (hâk ü hamîr) olması ile fâniliğin ve ölümün son durağı oluşu şeklindeki felsefi ikilemi üzerinden XVI. yüzyıl Osmanlı düşünce yapısının tevhid eksenindeki derinliğini ortaya koyma gayesindedir.

Muhibbî Dîvânı'nda toprak, sadece bir tabiat unsuru değil, aynı zamanda hükümdarın ahlaki tutumu ile ilişkilendirilen tevazu ve teslimiyetin de temel sembolüdür. Hâk olmak (mahviyet) mazmunlarının incelenmesi, dönemin en güçlü hükümdarı olan Kânûnî'nin, cihanşümûl (cihan hâkimi) olmasına rağmen, şiirinde sürekli olarak mutlak acziyeti ve toprağa boyun eğişi vurgulamasını anlamada belirgin

bir zemin oluşturmaktadır. Bu yönüyle çalışma, onun hükümdarlık kimliği ile kulluk şuuru arasındaki dengeyi sağlayan manevi temeli aydınlatmaya katkı sağlayacaktır.

Bu çalışma, tematik bir inceleme disipliniyle Muhibbî Dîvânı'ndaki "toprak" mazmununa ait (hâk, türâb, gubâr, gil, deşt, beyâbân, kûh, cevher, ocak, remil, sürme, la'l, câm, sebû vb.) seksenden fazla alt kavramı ilk kez bu denli detaylı ve sistematik bir biçimde tasnif ve analiz etmektedir. Bu metodolojik titizlik sayesinde tez, sadece mazmunların kullanım sıklığını belirlemekle kalmamış; aynı zamanda Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın edebî şahsiyetinde ve varlık algısında toprağın teolojik, felsefi ve etik boyutlardaki işlevini ortaya koyan güvenilir bir veri tabanı oluşturmayı gaye edinmiştir. Ayrıca çalışma, toprak mazmunuyla ilişkili kavramlar etrafında örülen zengin tamlama yapısını ve kalıplaşmış deyim varlığını da müstakil başlıklar altında değerlendirerek şairin özgün ifade dünyası, anlatım incelikleri ve söz sanatı zenginlikleri ile dîvân şiirinin dil ve ifade imkânlarını ayrıntılı biçimde ortaya koymayı, çözümlemeyi ve literatüre kazandırmayı hedeflemektedir. Böylece bu çalışma, XVI. yüzyıl Osmanlı edebiyatı ve düşünce tarihi üzerine araştırma yapacak bilim insanları için Muhibbî'nin üslubunu ve anâsır-ı erbaa sistemindeki yerini anlamada temel ve kapsamlı bir başvuru kaynağı olmayı öncelik olarak benimsemektedir.

Araştırmamız, Muhibbî'nin edebî kimliği, eserleri ve hayatı üzerine yapılan kapsamlı bir literatür taraması ile başlamıştır. Bu ön hazırlığın ardından, dîvân şiirinin temelini oluşturan anâsır-ı erbaa (dört unsur) sistemi ve bu sistemde en yoğun kullanıma sahip olduğu tespit edilen toprak mazmunu üzerine odaklanılmıştır.

Tezin birinci bölümü, toprak mazmununun kuramsal altyapısını oluşturmak üzere tasarlanmıştır. Bu bağlamda ilgili literatür taranmış; "Anâsır-ı Erbaa"nın, felsefi gelenekle birlikte Kur'ân-ı Kerîm, tasavvuf, mitoloji, edebiyat, tıp ve simya ilimlerindeki yeri ile kavramsal karşılıkları tespit edilerek teorik çerçeve oluşturulmuştur. Çalışmamız kapsamında verilen örnek ayetler için Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'ân-ı Kerîm Meali kullanılmıştır.[2]

[2] **Kur'an-ı Kerim Meali**; Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

Çalışmanın asıl kısmını teşkil eden ikinci bölümde ise Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz tarafından hazırlanan Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri) neşri temel metin olarak esas alınmıştır. Bu eserdeki tüm şiirler kapsamlı şekilde taranarak dîvânda geçen toprak ve toprak anlamına gelen yahut toprakla ilişkilendirilen tüm kelimeler, tamlamalar ve ifade kalıpları (mazmunlar) tespit edilmiştir. Tespit edilen bu kavramlar, dini-tasavvufi ve genel anlamları açıklanarak tezimizin alt başlıklarına göre sistematik bir tasnife tabi tutulmuştur ve bütüncül bir yaklaşımla incelenmiştir. Yapılan tasnif ve tahliller neticesinde ise Muhibbî'nin bu kavramları beyitlerinde nasıl kullandığı, hangi anlamları yüklediği ve varlık algısını bu mazmunlar aracılığıyla nasıl ifade ettiği analiz edilmiştir.

Elde edilen tüm bulgular, çalışmanın sonuç bölümünde bir araya getirilerek Muhibbî'nin şiirlerinde toprağın kapladığı alan istatistiksel verilerle ortaya konulmuş ve bu unsurun şairin varlık tasavvurundaki tezahürleri değerlendirilmiştir.

2. Muhibbî (Kânûnî Sultan Süleyman)

Türk-İslam âlemi hemen her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da esas olarak ortak bir karaktere sahip olup hepsi için ortak bir terim olarak "dîvân edebiyatı" tabirini kullanır. Bu müşterek edebiyatın en zengin ve en parlak devri de şüphesiz XVI. yüzyıl olmuştur. Bu asır içinde en nadide, en üretken dönem olarak ifade edebileceğimiz süreç ise Kânûnî Sultan Süleyman Han devridir. Bu devir; siyasi ve askeri başarılara sahip olduğu gibi fende, sanatta ve edebiyatta da devletin en kudretli ve en parlak devri olmuştur.

2.1. Hayatı

Yavuz Sultan Selim Han (1512-1520) ve Ayşe Hafsa Sultan'ın (ö. 1534) oğlu, Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli padişahları ve cihanın en önemli hükümdarları arasında yer alan Kânûnî Sultan Süleyman Han (I. Süleyman) 6 Kasım 1494 (6 Safer 900)'te Trabzon'da dünyaya gelmiştir.[3] Kendisine isim verilirken isimlerin gökten

[3] Doğum tarihi başka kaynaklarda farklı olarak verilir; bununla birlikte XVI. yüzyıla ait kaynaklarda genellikle 900 yılı başları ifadesi yer almaktadır. Bk. Ferîdûn Emecen, "Süleyman I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 2010, XXXVIII, ss. 62-74.

indiği hakkındaki inanışa dayanarak Kur'ân'a başvurulmuş, açılan sahifedeki *"İnnehu min Süleyman"*[4] ayetinden alınarak Süleyman ismi verilmiştir.[5]

Batılı tarihçilerin bazısı ise 10. Osmanlı padişahı ve 89. İslam halifesi olan Sultan Süleyman'ı, Fetret Devri'nde Edirne'de saltanatını ilan eden ve bir süre bu sıfatla tanınan Emir Süleyman'ın hükümdarlığını dikkate alarak İkinci Süleyman diye adlandırmışlardır.

Osmanlı kaynaklarında adaletli yönetimine atfen kanun koyucu anlamında kullanılan "Kânûnî" unvanı, batı kaynaklarında ise "Muhteşem" anlamında Magnificent, Magnifique, Der Prachtige ve "Büyük Türk" anlamında Grand Turc unvanları kullanılmıştır. Günümüzde isminden daha çok tanınan ve kullanılan "Kânûnî" sıfatı ilk defa XVIII. yüzyılda Dimitrie Cantemir'in Osmanlı Tarihi adlı çalışmasında geçmiş, XIX. yüzyılda ise Osmanlı tarihçileri tarafından sahiplenilerek yaygınlık kazanmıştır.[6]

İlköğrenimini çocukluk yıllarının geçtiği Trabzon'da alan I. Süleyman, yedi yaşına geldiğinde tarih, edebiyat ve bilim öğrenmek, askerî ve dini eğitim almak üzere payitaht İstanbul'da bulunan Topkapı Sarayı'ndaki Enderun'a gönderilmiştir. 1509'da, on beş yaşına geldiği zaman, önce Karahisar'da sonra da amcası Ahmed'in karşı çıkması üzerine Bolu'da sancakbeyliği yapmış ve daha sonra da dedesi II. Bayezid Han'ın uygun gördüğü üzere Kefe sancakbeyliğine atanmıştır.[7] Babası Sultan Selim'in padişah olmasının ardından 1512'de İstanbul'a çağrılmış ve bir süre burada kaymakam olarak kalmıştır. Babasından sonra tahtın tek varisi sıfatıyla 1513'de Manisa'ya Saruhan sancakbeyliğine gönderilmiştir. 1514 Çaldıran ve 1516 Mısır seferleri esnasında saltanat naibliği yapmış ve Rumeli'nin korunması için görevlendirilerek Edirne'ye gönderilmiştir. Yavuz Sultan Selim Han'ın vefatının

---

[4] **Neml 27/30-31:** *"Mektup, Süleyman'dan gelmiştir. O, 'Bismillâhirrahmânirrahîm' diye başlamakta ve içinde 'Bana karşı büyüklük taslamayın ve teslimiyet göstererek bana gelin' denilmektedir".*

[5] Coşkun Ak, **Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, ss. 1-3.

[6] Emecen, **a.g.m.**, s. 62.

[7] **Muhibbî Dîvânı**, haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları: 69, İstanbul, 2016, s. 23.

ardından Sultan Süleyman Manisa'dan payitaht İstanbul'a gelmiş ve 1520'de padişah olmuştur.[8]

Osmanlı Hanedanlığı'nın en uzun süre tahtta kalan padişahı olarak bilinen Kânûnî Sultan Süleyman Han, kırk altı yıl süren hükümdarlığının on seneden fazla bir zamanını seferlerde geçirmiş ve çoğunluğu batıya yapılan on üç büyük sefer gerçekleştirmiştir.[9]

Düzenlediği seferler sonucunda devletin yüzölçümünü büyüterek padişahlar arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarını en çok genişleten padişah olan Kânûnî; milletine Mohaç gibi zaferler kazandırmış, Belgrad ve Rodos'u fethetmiştir. Yoğun askeri ve siyasi faaliyetleri, yaptığı yenilikler, devlet yönetiminin şekillenmesi ve koyulan kanunlar onun devrinde Osmanlı'yı güçlendirmiş,[10] Osmanlı İmparatorluğu'nu cihanşümûl bir devlet hâline getirmiştir.

1566 yılında on üçüncü ve son seferini Zigetvar'a yapan Sultan Süleyman'a kalenin alındığını görmek nasîp olmamış, 6-7 Eylül 1566 (20-21 Safer 974)'da vefat etmiştir. İstanbul'a getirilerek Süleymaniye Camii'nin avlusuna defnedilmiştir. Vefatına dair Osmanlı Müellifleri'nde "Allah yolunda şehit Sultan Süleyman" anlamında şu mısra yazılıdır: "Şehid-i râh-ı Hakk Sultan Süleyman" (ö. 974).[11]

Kaynaklarda aktarılan bilgiye göre; Sultan Süleyman yuvarlak yüzlü, ela gözlü, kaşları açık, Osmanlı Sultanlarına has mermerli bir burna sahip, uzun boylu, yakışıklı bir adamdı.[12] Söz ve davranışlarında gayet tutarlı, dikkatli, son derece nazik, hoşsohbet, adeta maddi ve manevi her türlü iyi ve güzel özellikleri üzerinde toplamış, ihtişamlı bir şahsiyetti. Tüm bu güzel hususiyetlerin yanı sıra ilme, bilime, sanata ve ufku açacak her çeşit yeniliğe değer vermiş âlim, sanatkâr ve büyük şair Kânûnî Sultan

---

[8] Daha geniş bilgi için bk. Emecen, **a.g.m.**, ss. 62-74.

[9] Joseph von Hammer-Purgstall, **Büyük Osmanlı Tarihi**, çev. Mehmet Ata, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 2010, VI, ss. 162-169.

[10] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, C. II, 13. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2025, ss. 300-330.

[11] Coşkun Ak, **Muhibbî Dîvânı**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1980, s. 2.

[12] Nihat Öztoprak vd., **Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi 14-16. Yüzyıllar**, 1. Baskı, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 437.

Süleyman; ilim, şiir ve sanatla uğraşanlara da çok kıymet vermiş, desteklemiş ve onları teşvik etmiştir. Ayrıca gelenek üzere Osmanlı'da her padişahın bir sanat dalında ustalaştığı gibi o da kuyumculukta oldukça maharetliydi.

Saltanatı boyunca kazandığı zaferler, imparatorluğun düzen ve adalet esasları çerçevesinde yönetilmesi halkın ona büyük sevgi ve saygı duymasına sebep olmuş ve yarım asra yakın süren cihan hâkimiyetini beraberinde getirmiştir. Güçlü bir kumandan olmasının yanı sıra toplumsal huzur ve hukuka önem verip hassasiyet göstermesi ve büyük adalet anlayışı yerli ve yabancı kaynaklarda takdir, övgü ve hayranlıkla ifade edilmiştir. Ancak Kânûnî'den söz eden tarih kitapları ve biyografik eserler genellikle onun askeri ve siyasi hayatını konu edinmişler; şairlik yönünden, edebî şahsiyetinden, sanatkârlığından neredeyse hiçbirinde bahsedilmemiştir. Padişahın sadece ilim ve sanata kıymet verip sahiplendiğine, her daim onları muhafaza edişine değinilmiş; ilim sahibi kişilere, hekimlere, şairlere gösterdiği yakın ilgiden söz edilmiştir.[13] Yalnızca Âşık Çelebi, Sehi Bey, Ahdî, Latifî, Riyazî, Hasan Çelebi ve Beyanî gibi belli başlı bazı Osmanlı şairleri tezkirelerinde az veya çok Kânûnî'nin edebî yönüne temas etmişlerdir.[14]

Yaşadığı yetmiş iki yıl süresince hayatının her anında ruhunu şiirle doyuran Kânûnî; önder şairlerden olmakla birlikte klasik Türk edebiyatının en çok şiir yazan şairleri arasında ilk sıraya yerleşerek Türk şiirinde önemli ve yeri doldurulamaz bir konuma da sahip olmuştur.[15]

2.2. Edebî Şahsiyeti

Muhibbî, Muhibb, Muhib ve Meftunî mahlasıyla şiirler yazan, Kânûnî Sultan Süleyman[16], klasik Türk şiirine özgün ve nitelikli mısralar kazandırmış, kendinden önceki zamana ve yaşadığı döneme edebî açıdan da bakabilmiş şair bir padişahtır.[17]

---

[13] Ekmeleddin İhsanoğlu vd., **Osmanlı Ansiklopedisi**, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 1999, I, ss. 37-45.

[14] Ak, **Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin)**, ss. 2-5.

[15] Âmil Çelebioğlu, **Kanunî Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 1-15; **Muhibbî Dîvânı** (haz. Yavuz - Yavuz), s. 14.

[16] Coşkun Ak, "Süleyman I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, 2010, XXXVIII, ss. 74-75.

[17] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 16.

Muhibbî'nin şiirleri hem kendi döneminde hem de sonraki asırlarda geniş kitleler tarafından beğenilmiş ve özellikle klasik Türk edebiyatı geleneği içerisinde büyük bir takdir görmüştür.[18] XVI. yüzyılın en büyük şairlerinden ve klasik Türk edebiyatının en hacimli dîvânına sahip şairlerden olan Muhibbî'nin, sefer ve zaferlerle dolu saltanatı süresince, yıllarının büyük kısmını seferlerde geçirmiş olmasına rağmen, şiir yazmaya da vakit ayırmış olması onun ruhunun inceliğinin ve derinliğinin en iyi kanıtıdır.

Dîvân şiiri gerek şekil gerek içerik bakımından XIV. yüzyıldan başlayarak klasik bir yapıya bürünmüştür. Bu yapı Sultan Süleyman'ın şiirlerinde de geleneğini olduğu gibi devam ettirmiştir. Kullanılan vezin ve nazım şekilleri, kavramlar ve nükteler aynı, konular neredeyse belli, kıssaların ve efsanelerin kaynağı ise hiç değişmemiştir.[19]

Dîvân edebiyatının en zengin ve en parlak devri şüphesiz XVI. yüzyıl olmuştur. Öncelikle Fuzûlî, Bâkî, Yahya Bey, Hayalî, Zatî ve Nev'î olmak üzere birçok dîvân şairinin yetiştiği bu döneme klasik Türk şiirinin altın çağı diyebiliriz. Şu bir gerçektir ki bu çağın yetiştirdiği önde gelen şairlerden biri de Muhibbî'dir.[20]

Muhibbî sözün ne kadar güçlü bir etkisi olduğunu bilen bir şair olduğu için Türk edebiyatındaki kendinden önceki bütün şairleri okumuş, kendi devrinin şairlerini incelemiş hatta kimileri için tahmisler yazmıştır. Kendi şiirlerini onların şiirleriyle kıyaslamış ve şiir hakkındaki düşüncelerine yer verdiği manzumeler de yazmıştır. "Kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla Muhibbî; Hüsrev, Sadî, Hafız, Câmî, Kemal-i Hucendî, Selman, Nizamî ve Şeyh Attâr gibi Farsça şiirler yazan şairlerden etkilenmesinin yanı sıra Nesimî, Nevaî, Cem Sultan, Ahmed Paşa, Necatî, Bâkî, Figanî, Fuzûlî, Taşlıcalı Yahya ve Hayalî gibi Türk şairlerden de etkilenmiş ve bu etki onun şiirlerine yansımıştır".[21] Kânûnî kendi devrinde yaşayanlara ve daha önceki şairlere nasıl ilgi duymuş, hürmet göstermiş, kıymet vermişse, onun devrinde yaşayan ve daha sonra

[18] **a.g.e**, s. 14.
[19] Ak, **Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin)**, ss. 3-28.
[20] Çelebioğlu, **a.g.e.**, s. 31.
[21] Öztoprak vd., **a.g.e.**, s. 438.

gelenler de ona aynı şekilde ilgi alaka gösterip karşılık vermişlerdir. Örnek verecek olursak; yaşadığı asrın "Sultanü'ş Şuarâ"sı olarak kabul gören Bâkî gibi usta bir şairi en yakınları arasına almayı görev bilmiş ona büyük saygı, sevgi ve muhabbet duymuştur. Bâkî'nin de aynı şekilde padişaha karşılık verdiği kaynaklarda ifade edilmektedir.

Muhibbî'nin nazire edebiyatımız içinde büyük bir yeri ve önemi olduğunu da belirtmeden geçemeyiz. O, usta şairliğini ve şiirdeki üstünlüğünü işe nazire ile başlamasına borçludur ki bu onu yetiştirmiş, nihayetinde Türk edebiyatının adından söz ettiren ve en çok şiir yazan şairleri arasında ilk üçte yer alan önder bir şairi yapmıştır.[22] Gazellerinde kendine has samimi bir üslup, özgün bir karakter kazanan Sultan Süleyman bunu aksettirmeyi de başarmıştır. Bunun için ona "Sözlerin sultanı sultanın sözüdür" meseli yerinde bir tabir olur.[23] Kânûnî'ye göre şiirin şiir olabilmesi için önce şairin temiz bir gönül sahibi olması şarttır. Bu şartı yerine getirdikten sonra onun şiirlerini okuyanların şeker gibi lezzet almaları tabiî bir neticedir. Şairin her kelimesinde renkli ve nazik anlamlar yer almadır. Dinleyenler de bu şiir dürr-i semindir (çok kıymetli, paha biçilmez bir inci) demelidir. Avrupalıların "posésie püre" diye adlandırdıkları "saf şiir" düşüncesi, çok daha önceden Türk şiirinde Muhibbî ile başlamış ve bu düşünceye aynı çağdaki başka şairler de yer vermiştir.[24]

Şiir yazmak için ilk önce gönül temizliği ve kalp aydınlığı gerektiğine inanan şair;

Gönlüñi pāk eyle evvel soñra kıl şi're şurū'
Dürler ḥāṣıl mı eyler olıcak nā-pāk ṣadef

(1554/3)[25]

---

[22] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 67.

[23] Öztoprak vd., **a.g.e.,** s. 438.

[24] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 31.

[25] Örnek beyitler için "Kemal Yavuz - Orhan Yavuz tarafından hazırlanan **Muhibbî Dîvânı I-II** (İstanbul 2016)" adlı yayın esas alınmış; şiir, beyit ve bent numaraları bu yayındaki numaralandırmaya göre verilmiştir. Beyit ve bent numaralandırmasında **"/"** işaretinin sol tarafı şiir numarası sağ tarafı ise beyit ve bent numaralarını ifade eder. Dîvânda yer alan müfret (tek beyitli şiirler) için **"B"**, müstakil (tek) kıtalar için ise **"K"** kısaltmaları kullanılarak şiir numarasının önünde belirtilmiştir. "1-1902" arası şiirler I. ciltte, "1903-4118" arası şiirler II. ciltte yer almaktadır. Metin içerisinde yer alan beyitlerin aslına uygunluğunu korumak amacıyla çalışmanın başında tablo hâlinde sunulan transkripsiyon alfabesi esas alınıp ilgili alfabedeki özel işaret ve karakterler beyit alıntılarında aynen muhafaza edilmiştir.

"Önce gönlünü temizle, sonra şiire başla. Bir sedef temiz olmayınca incisi meydana gelmez" diyerek bunu bize yansıtmıştır. Şiirde sadelik ve gerçekçilik olması gerektiğini de söyleyen şairin her sözü renkli ve nazik mânâlarla kuşatılmıştır. Onun övünmelerinde bile bir renklilik vardır. O kendi deyimi ile "şair-i şirin-suhen (tatlı sözlü şair)"dir.[26]

Şiirlerini sevgili için söyleyen Muhibbî, bir âşığın hisleri yanında bir komutan ve kahraman olduğunu da hissettirir. Dîvân şiirinin karakteri gereği, onun şiirlerinde padişah olmanın verdiği üstünlük hissi değil Rabb'ın kulu ve mahbubun kölesi motifleri daha net bir ifadeyle karşımıza çıkar.[27]

Bu Muḥibbī'nüñ murādı bendeñ olmakdur hemān
Gerçi kim ẓāhirde biz de memleket sulṭānıyuz

(1256/5)

"Bu Muhibbî'nin arzusu, her ne kadar görünüşte memleket sultanı olsa da hemen senin kulun olmaktır" beyitinde ifade ettiği gibi o hakikatte padişahtır ancak sevgili karşısında köle olmak ister.

Yeni fikirler, güzel buluş ve söyleyişler; ince duygu ve düşüncelerin sahibi olan Muhibbî'nin şiirlerinin en önemli özellikleri arasında yer alır. Örneğin; onun şiirinde sevgilinin kaşı köprü, zülfü (saçı) keman hatta Cebrail'in kanadıdır, zülfünün telleri ibrişim (ipekten yapılmış iplik), kâkülü ise seccadedir. Muhibbî'nin üslubuna özgü bu kullanışlar; şairin edebiyata, tarihe, dile, tarihi olaylara, şiir dünyasına olan büyük ilgisi ve derin bilgisinin ürünüdür.

Arapça ve Farsça'yı iyi derecede bilen Muhibbî, Sırpça ve Tatarca da bilmekteydi. Ancak devrindeki şairlere kıyasla şiirlerinde kullandığı dil daha sade olup daha az Arapça ve Farsça kelime içermektedir. Genellikle kullandığı dil ise o devrin klasik Osmanlıcasıdır. Burada şiirlerin daha geniş halk kitlelerine hitap etmesi amaçlanmış olabilir.[28]

---

[26] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 32.
[27] Ak, **a.g.m.**, ss. 74-75.
[28] Ak, **Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin)**, s. 20.

Muhibbî'nin şiirlerinde atasözü ve deyimler de önemli bir yer alır. Ayrıca şair padişahlar arasında onun kadar Hz. Peygamber (s.a.v.) için naat yazan başka biri yoktur. Kırka yakın naat kaleme almasının yanı sıra tevhid ve münacatları da olan şair, umutlu bir bekleyiş içerisinde tevbe kapısına yönelir. Muhibbî'nin bir başka yönü ise yazdığı manzumelerin veya şiirlerin musiki yönünün ağır basmasından ötürü şarkı alanında da ne kadar başarılı olduğunu göstermiş ve Türk şarkı edebiyatının başında yer almış olmasıdır.[29]

Muhibbî'nin en çok bilinen şiirlerinden biri ise şüphesiz ki bir atasözü gibi hafızalara kazınan;

Ḫalḳ içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihānda bir nefes ṣıḥḥat gibi

(3406/1)

"Halk içinde devlet gibi değerli, itibar gören bir nesne yoktur. Devlet dahi cihanda bir nefes sıhhat gibi değerli olamaz. Her şeyin başı sağlıktır, sıhhattir" matlaıyla başlayan "gibi" redifli gazelidir. Türk şiirinde her daim büyük sevgiye mazhar olan bu şiirin bu derece beğenilmesinin temel sebebi Osmanlı Devleti gibi büyük bir cihan devletinin en kudretli padişahı olan Kânûnî gibi bir sultanın "sıhhat" kavramına "devlet" kavramının üstünde bir yer vermesi olmalıdır.[30]

2.3. Muhibbî'nin Dîvânları

Kânûnî Sultan Süleyman Han'ın çok sayıda şiir ihtiva eden çok hacimli Türkçe Dîvânı'nın yanı sıra Farsça kaleme aldığı şiirlerinin de olduğu bilinmekte olup bu dilde bir dîvânı da mevcuttur.[31] Ayrıca, Muhibbî'nin farklı sayılarda şiir ihtiva eden birçok dîvân nüshası da mevcuttur. Yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerinde gerçekleştirilen tarama, araştırma ve incelemeler neticesinde Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı'na ait 39

[29] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 102.
[30] Tuncay Bülbül, "Muhibbi'nin 'Gibi' Redifli Gazeline Ebussuud Efendi'nin Bilinmeyen Bir Nazariyesi", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 17, İstanbul, 2016, ss. 1-12.
[31] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 24.

nüsha[32], Farsça Dîvânı'na ait ise 5 nüsha tespit edilmiştir.[33] Şu an dahi farklı mecmu'alarda Sultan Süleyman Han'ın yeni şiirlerine rastlamak mümkündür. Bu da onun şiirlerine oldukça ilgi gösterildiğinin ve çok okunduğunun ispatıdır.

Sultan Süleyman Han bir beytinde;

Yiter şi'rüme ziynetdür ma'ānī
Ne ḥācet aña teẕhīb-ile cedvel

(1970/6)

"Mânâlar şiirime süs olarak yeter, onu ne yaldızlarla süslemek ne de listelemek ister" diye söylemiş olsa da Muhibbî Dîvânı'nın hangi nüshası karşımıza çıkarsa çıksın oldukça süslüdür ve hatta her şiiri dahi süslerle bezenir.[34]

2.3.1. Türkçe Dîvânı

Çok sayıda nüshası bulunan Türkçe Dîvânı'nın nüshalarını inceleyecek olursak her birinin kendine has bir niteliği olduğunun ve içeriklerinin de birbiriyle aynı olmadığının farkına varırız.[35]

Kânûnî Sultan Süleyman'ın Türkçe Dîvânı ilk kez 1308 (1890/91)' de Matbaa-i Osmaniyye'de II. Mahmut'un kerimesi Adile Sultan (1826-1899) tarafından bastırılmıştır. 234 sahife olup içerisinde 875 gazel, 2 muhammes, 2 murabba, 29 kıt'a, 51 beyit vardır.[36] Türkçe Dîvân'dan alınan seçme metinlerden oluşan bu basma nüsha 1980'de Vahit Çabuk tarafından yeniden ele alınıp yeni harflerle yazılmış ve Dîvân-ı Muhibbî adıyla 3 cilt hâlinde yayımlanmıştır.[37]

---

[32] Türkçe Dîvân nüshaları hakkında detaylı bilgi için bk. Coşkun Ak, **Muhibbî Dîvânı-İzahlı Metin**, Ankara 1987; Yavuz vd., **Muhibbî Dîvânı I-II**, İstanbul 2016; Cihan Dadaş, "Muhibbi Bibliyografyası", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 2, S. 3, 2018, ss. 266-287.

[33] Farsça Dîvân nüshaları için bk. Coşkun Ak, **Muhibbî-Farsça Dîvân**, Ankara, 2006; Dadaş, **a.g.m.**, ss. 266-287.

[34] **Muhibbî Dîvânı** (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 14.

[35] Öztoprak vd., **Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi**, s. 437.

[36] Muhibbî (Kânûnî Sultan Süleyman), **Dîvân-ı Muhibbî**, haz. Adile Sultan, İstanbul, Matbaa-i Osmaniye, 1308.

[37] **Dîvân-ı Muhibbî**, haz. Vahit Çabuk, 3 Cilt, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1980.

"Dîvân'ın bilimsel olarak neşrini yapan ise 1977 tarihinde eseri doktora tezi olarak hazırlayan kıymetli hocamız Prof. Dr. Coşkun Ak'dır. Nüshalardan bazılarını seçerek hazırladığı bu akademik çalışma 3000'i aşkın şiir ihtiva etmektedir. Adile Sultan neşri ve dîvân nüshalarından önemli görülenlerin karşılaştırarak yapıldığı bu çalışma sonunda oluşturulan Muhibbî Dîvânı toplamda 1 adet terci-i bend, 1 adet elifnâme, 5 adet nazım şekli parçası, 18 adet muhammes, 30 adet murabba, 51 adet dörtlük, 217 adet beyit ve 2799 adet gazelden oluşmaktadır. 1987'de beyitlerin nesre çevirisinin de verildiği Muhibbî Dîvânı-İzahlı Metin adıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tek cilt olarak basılan bu çalışma; 2006 yılında iki cilt hâlinde Trabzon Valiliği tarafından basılmıştır."[38] 2001 yılında ise yazma dîvânlar arasında yer alan Nuruosmaniye 3873 numarada kayıtlı bulunan nüsha, Prof. Dr. Günay Kut'un nüsha üzerinde yaptığı detaylı bir çalışma sonucunda Kültür Bakanlığı tarafından basılmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde kayıtlı olan 5467 numaralı nüsha da 2005 yılında yine tıpkıbasımı yapılarak İsmail Beyazıt koordinatörlüğünde Zonguldak Ereğli Demir Çelik Fabrikası'nın desteğiyle orijinaline uygun ölçülerde basılmıştır.[39] Bir diğer tıpkıbasım ise Nurhan Atasoy'un Karamemi (saray nakkaşı) üzerine yaptığı çalışmada Karamemi tarafından tezhiplendiği ortaya çıkan nüshanın tıpkıbasımıdır. 2014 yılında "Muhibbî Mahlaslı Kânûnî Sultan Süleyman'ın Dîvân Külliyatı: Farsça ve Türkçe Dîvânı" adıyla Fatemeh Modarresi ve Vahid Rezaei Hamzekandi tarafından yapılan neşir de yurt dışında yapılan Muhibbî çalışmalarına örneklik teşkil etmesi bakımından önem arzeder. Muhibbî Dîvânı'nın Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi içinde yer alan nüshası da 2014 yılında Orhan Yavuz öncülüğünde bir ekip eşliğinde inceleme ve metin olarak yayımlanmış ve çalışmanın sonuna da nüshanın tıpkıbasımı eklenmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine Kitaplığı'nda kayıtlı olan 1132 numaralı, Muhibbî mahlaslı Kânûnî Sultan Süleyman'ın kendi el yazısı olan nüsha ise 2014 yılında, yine Orhan Yavuz'a ait bir çalışmayla, yeni harflere çevrilerek ve tıpkıbasımı da yapılarak yayımlanmıştır.[40] Türkçe Dîvânı'nın son neşrine gelince; 2015 yılında Prof. Dr. Kemal Yavuz ve Prof.

---

[38] Coşkun Ak, **Dîvân-ı Muhibbi İzahlı Metin Kanûnî Sultan Süleyman**, Trabzon, Trabzon Valiliği Yayınları, 2007.

[39] **Muhibbi Dîvânı**, (haz. Kemal Yavuz - Orhan Yavuz), s. 25.

[40] Dadaş, "Muhibbi Bibliyografyası", ss. 266-287.

Dr. Orhan Yavuz kardeşler tarafından 14 nüsha, nazire mecmuaları, bazı cönk ve şiir mecmuaları da taranarak yapılmış ve 2016 senesinde Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı tarafından basılmıştır. Hazırlanan bu çalışmaya göre Muhibbî Dîvânı çoğunluğu gazel nazım şekliyle yazılmış 4100'ün üzerinde manzume ihtiva etmektedir.[41]

2.3.2. Farsça Dîvânı

Muhibbî'nin Farsça Dîvânı çok hacimli olmayıp 90'ı aşkın gazel içeren küçük bir dîvândır. Farsça Dîvân'ın edisyon kritikli metni 1989 yılında Kasım Gelen tarafından bir yüksek lisans çalışması olarak yapılmıştır.[42] 1995 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi'nde Coşkun Ak tarafından metin-çeviri olarak tıpkıbasımıyla birlikte yayımlanmış,[43] 2006 yılında ise yine aynı yazar tarafından yeni harflere aktararak ve şiirlerin çevirisini yaparak hazırladığı Farsça Dîvânı basılmıştır. Bu çalışmada şairin beyitleri, dörtlükleri ve gazelleri alfabetik sıraya göre dizilmiş hem Türkçe çevirileri hem de eski harfli yazılışları yer almıştır.[44]

---

[41] **Muhibbî Dîvânı**, (haz. Kemal Yavuz-Orhan Yavuz), Cilt I-II.

[42] Cemal Bayak, "Mehmed İzzî'nin Muhibbî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler Mecmuası", **Electronic Turkish Studies**, C. 11, S. 4, 2016, ss. 207-242.

[43] Fatma Meliha Şen, "Kanuni Sultan Süleyman (Muhibbi) ve Baki", **Osmanlı Araştırmaları**, C. 28, S. 28, 2006, ss. 183-193.

[44] Coşkun Ak, **Muhibbî-Farsça Dîvân**, Nobel Yayınları, Ankara, 2006.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANÂSIR-I ERBAA

Dört unsur nazariyesi olarak Grek felsefesiyle temellendirilen anâsır-ı erbaa kavramı; toprak, su, ateş ve hava kavramlarını kapsayan bir tamlamadır.[45] İslam felsefesinde fizikten tıbba, tıptan ahlaka kadar birçok alanda kullanılan bu kavram tabâi-i erbaa, ahlât-ı erbaa, keyfiyyât-ı erbaa, ilel-i erbaa gibi isimler de verilmiştir.[46]

Klasik Türk edebiyatında kullanılan sembollerin ve mazmunların zâhirî anlamları dışında dini ve tasavvufi bağlamda derin anlamları da vardır. Edebiyat dilinde duygular ve estetik çok önemli bir yer tutar. Bu nedenle dîvân şairleri aktarmak istediği duyguyu çeşitli teşbih unsurları ve sembollerden faydalanarak sınırlı kelime haznelerini zenginleştirirler.

Dîvân şiirlerinde, şairlerin kelime haznesini zenginleştiren en büyük destekçilerinden biri de tabiat unsurlarıdır. Bunların içinde de dört unsur ayrı bir yere sahiptir. Şairler duygularını teşbihlerle somutlaştırmaya çalışır. Örneğin; Aşkını ateşe, sevgilisini hayat kaynağı suya ve muhtaç olduğu havaya, şahsını ise kurumuş toprağa benzeterek duygularını yansıtmaya çalışır.[47]

1.1. Anâsır-ı Erbaa'nın Tarihsel ve Düşünsel Zeminine Genel Bir Bakış

Anâsır-ı erbaa kavramı, insanın evreni anlamlandırma çabasının en köklü tezahürlerinden biridir. Bu dört unsur anlayışı ilk olarak Antik Yunan'da Empedokles gibi filozoflarca temellendirilmiştir.[48] Empedokles; evreni toprak, su, hava ve ateş olarak adlandırdığı dört "kök" (rizomata) ile açıklamaya yönelirken Platon ve Aristoteles gibi sonraki düşünürler bu unsurların niteliklerine ve dönüşüm süreçlerine

---

[45] Burcu Yaşın, **Yunus Emre Dîvânı'nda Anâsır-ı Erba'â**, Fırat Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2018, s. 35.

[46] H. Bekir Karlığa, "Anâsır-ı Erbaa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 3, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, s. 149.

[47] Nesibe Kablander, "Üç Halvetî Şâirin Dîvânlarında Anâsır-ı Erbaa (Ateş, Hava, Su ve Toprak) Unsurlarının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", **Turkish Studies**, C. 11, S. 5, 2016, ss. 351-382.

[48] Detaylı bilgi için bk. Empedokles, **Doğa Üzerine**, haz. ve çev. David Sider - Dirk Obbink, Say Yayınları, İstanbul, 2014.

dair daha sistematik çerçeveler sunmuşlardır. Platon'un *"Timaeos"* diyalogunda dünya, bu dört unsurdan düzenlenmiş bir âlem olarak tasarlanır;[49] Aristoteles ise *"Meteorologica"* ve *"Physica"* adlı eserlerinde her bir unsurun sıcak, soğuk, nemli ve kuru niteliklerle etkileşerek birbirine dönüşebileceğini öne sürer.[50] İlerleyen dönemlerde İslam düşünürleri (el-Kindî, el-Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd) bu mirası devralmış;[51] evren anlayışlarını, felsefi görüşlerini ve tıp bilgilerini bu dört unsur sistemi üzerine inşa etmişlerdir.[52] Orta Çağ Avrupası skolastiği, humoral[53] (sıvısal) tıp ve simya geleneği de aynı teorik çerçeveyi benimsemiş, böylece anâsır-ı erbaa düşüncesi kıtalar ve yüzyıllar aşarak kültürlerarası bir düşünsel mirasa dönüşmüştür.

Anâsır-ı erbaa, sadece maddi âlemin izahında kullanılmakla kalmayıp insanın iç dünyasını ve varlık algısını şekillendiren zengin bir sembolizmin temelini oluşturmaktadır. Bu dört unsur, pek çok disiplinde zengin anlamlar yüklenmiştir. Örneğin; tasavvuf düşüncesinde nefsin merhaleleri, ruhun tekâmül süreçleri bu unsurlarla sembolize edilir. Nefsin hamlığı toprakla, arınma ihtiyacı suyla, ilham havayla, aşk ateşle ifade edilir.[54] Edebî metinlerde ise bu unsurlar; istiare, teşbih ve tenasüp gibi edebî sanatlar aracılığıyla müellifin varlık algısını yansıtan estetik birer remz olarak kullanılır.[55] Mutasavvıf şairler şiirlerinde, bu unsurları, insanın nefsani hâllerinden arınma ve hakikate ulaşma çabasını betimleyen mecaz ve semboller olarak kullanır.[56]

---

[49] Platon, **Timaeos**, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 44-45 (31b-32c).

[50] Nur Muhammed Şahin, "Meteôrologika IV'ün Jeneolojisi: Metnin Aristoteles'e Nispeti, Tercümeleri ve İbn Sînâ'nın el-Ef'âl ve'l-infi'âlât'ı", **Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C. 30, S. 59, 2025, s. 308.

[51] Murat Serdar, "Türk-İslam Düşünce Tarihinde Yeni Aristotelesçilik ve Yeni Platonculuk", **Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Bildiriler Kitabı (28-30 Nisan 2011)**, ed. Salih Okumuş vd., Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları, Ordu, 2012, s. 351, 364.

[52] Esra Yalazı, "Yunan Tıbbında Doğa Kavrayışı ve Hippokrates: Meteorolojik Tıp", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 63, S. 1, 2023, s. 628.

[53] Duran Cankül, Hilal Ayvalı, "Gastronomi Trendlerinden Biri Olarak Terapötik Beslenme ve Hıltlar Teorisi", **Türk Turizm Araştırmaları Dergisi**, C. 4, S. 1, 2020, ss. 165-178.

[54] Karlığa, **a.g.m.**, ss. 150-151.

[55] Aysun Çelik, "Âlemin ve Âdemin Dört Ana Unsuru: Garîb-Nâme'de 'Anâsır-ı Erbaa'", **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]**, C. 2, S. 1, 2019, s. 314.

[56] Kablander, **a.g.m.**, s. 351.

1.1.1. Antik Mirastan İslam Hikmetine Anâsır-ı Erbaa

Felsefi gelenekte anâsır-ı erbaa; evrenin varoluşsal hakikatini teşkil eden toprak, su, hava ve ateş unsurlarıyla düşünce tarihinin en kadim tasavvurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Bu dört aslî cevher, varlığın temellerini anlamlandırmakta kullanılan kavramsal bir zemin oluşturmaktadır.[57] İlk dönem düşünürlerinden Empedokles; dört unsuru evrenin ebedî ve çürümez "kökleri" (rizomata) addederek kâinatın oluş hâlindeki hareketli yapısını, bu unsurları birleştiren "sevgi" ve birbirinden ayıran "nefret" kuvvetleriyle izah ederken Herakleitos bu hareketliliğin merkezine ateş unsurunu yerleştirmiştir.[58] Zamanla Aristoteles, bu anlayışı sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve ıslaklık özellikleri arasındaki dengeler üzerine kurarak daha gelişmiş bir sisteme dönüştürmüş; böylece unsurların birbirine dönüşebildiğini ve evrendeki sonsuz döngüyü açıklamıştır.[59]

İslam felsefesi bu mirası devralarak unsurları; İlâhî Hikmet'in tecellisiyle şekillenen âlemin katmanları olarak ele almış; varoluşun mertebelerini topraktan gelen sükûnet, sudan fışkıran hayat, havadan nefes alan ruh ve ateşten parıldayan nûr ile sembolize etmiştir.[60] İslam filozofları tarafından anâsır-ı erbaa, yalnızca cismanî âlemin çözümlenmesinde kullanılan bir kavram değil, aynı zamanda bâtını izhar eden metafizik bir remz olarak değerlendirilmiştir.[61]

Yaratılışın temel ögesi olan toprak,[62] unsurlar içerisinde durağan ve kesif (yoğun) doğasıyla vücût bulan cismanî yapısının özünü teşkil eder.[63] Su, değişken yapısıyla yaşamın sürekliliğini ve dönüşümü mümkün kılarken[64] hava, sadece bedeni değil aynı zamanda ruhsal yapıyı da kucaklayan[65] lâtif tabiatıyla süflî (aşağı) ve ulvî

---

[57] Herakleitos, **Fragmanlar**, çev. C. Cengiz Çevik, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020, s. 75.
[58] **a.g.e.**, s. 72; Müzehher Erim, **Latin Edebiyatı Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 71.
[59] Şahin, **a.g.m.**, 2025, s. 315.
[60] Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş**, çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul,1985, s. 235.
[61] Nasr, **a.g.e.**, 1985, ss. 84-85.
[62] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 3. Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 296-297.
[63] Neslihan Doğan, "Sokrates Öncesi Filozoflarda Arkhe ile Oluş Sorunsalının Kosmogonik ve Ontolojik Açıdan Değerlendirilmesi", **Akademik İncelemeler Dergisi**, C. 20, S. 2, 2025, s. 349.
[64] M. Fatih Kanter, "Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Anâsır-ı Erbaa", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, S. 20, 2018, ss. 114-116.
[65] **a.g.m.**, s.125.

(yukarı) âlemler arasında taşıyıcılık görevi üstlenir. Ateş ise ham olanı pişiren, başkalaştıran; ruhu saflaştıran, arındıran; yakıcılığıyla nefsani hevesleri yok ederken ışığıyla hakikat aşkını görünür kılan bir unsurdur.[66]

1.1.2. Kur'ân-ı Kerîm'de Anâsır-ı Erbaa

Kur'ân-ı Kerîm'de toprak (arz), su (mâ'), hava (rîh/rüzgâr) ve ateş (nâr) muhtelif ayetlerde evrendeki nizamın birer parçası ve İlâhî Kudret'in delili kılınarak zikredilmektedir.[67] Kur'ân'da bu dört unsur; Allah'ın birliğini vurgulamak, insanın nasıl yaratıldığını anlatmak ve her şeyin ilâhî bir düzene bağlı olduğunu göstermek için kullanılan birer tefekkür işareti hükmündedir.

Kur'ân'da toprak, insanın yaratılışının aslî unsuru olarak belirtilir.[68] Âdem'in topraktan yaratılmasını, insanın varoluşunun mahiyeti ve fâniliğini hatırlatan ayetler mefhumî olarak düşünüldüğünde; beşerin benlik iddiasını ve kibri bir kenara bırakarak yaratıcı karşısındaki acziyetini ve tevazuyu fark etmesini sağlar. Böylece her bir ferdin ilâhî vahdaniyet karşısında kendi kulluk mertebesini idrak ederek aslına rücu etmesi gerektiğine işaret eder.[69] Aynı zamanda yeryüzünün canlılar için bir beşik kılınması[70] toprağın varlık âleminde rahmet, rızık ve hikmet cihetinden derin bir tefekkür kapısı açtığını göstermektedir.[71]

Kur'ân, suyu hayatın aslî kaynağı ve varlığın özü olarak sunar. "Biz her canlı şeyi sudan yarattık"[72] buyruğu, suyun hayati, varoluşsal ve ilâhî boyutunu veciz bir

---

[66] **a.g.m.**, s.120; Hilal Nayir Ekinci, **Dîvân Şiirinde Ateş**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2016, s. 15.

[67] Özkan Günal ve Emine Aytül Erol (Der.), **Dembir Dergisi (Anasır-ı Erbaa Özel Sayısı)**, S. 7, Emek Yayınları, Bursa, 2015, ss. 5-18.

[68] **Hicr 15/26:** *"Andolsun, biz insanı kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş bir balçıktan yarattık".*

[69] **Nûh 71/17-18:** *"Allah, sizi (babanız Âdem'i) yerden (bitki bitirir gibi) bitirdi (yarattı). Sonra sizi yine oraya döndürecek ve kesinlikle sizi (yeniden) çıkaracaktır".*

[70] **Tâ-Hâ 20/53:** *"Rabbim, yeryüzünü size beşik yapan, orada size yollar açan ve size gökten yağmur indirendir. Böylece onunla sizin için yerden türlü türlü bitkileri çift çift çıkardık".*

[71] **Enbiyâ 21/31:** *"Onları sarsmasın diye yere de sabit dağlar yerleştirdik ve (varacakları yere) yol bulabilsinler diye ondan geçitler, yollar meydana getirdik".*

[72] **Enbiyâ 21/30:** *"İnkâr edenler, göklerle yer bitişikken, bizim onları ayırdığımızı ve diri olan her şeyi sudan meydana getirdiğimizi görmediler mi? Hâlâ inanmayacaklar mı?".*

biçimde hatırlatır. Yine, yağmurun indirilmesi,[73] nehirlerin akışı,[74] gök ile yer arasındaki hayati ilişki,[75] su unsurunun zâhirî vasfının ötesinde rubûbiyet delili olduğuna işaret eder. Müfessirler, suyun bu hâlini Allah'ın yaratıcı kudretinin ve lütfunun somut bir tezahürü olarak tefsir ederler.

Kur'ân'da rüzgâr, çoğunlukla rahmet vesilesi olarak zikredilir; bulutları yönlendirir, yağmuru taşır ve yeryüzüne hayat getiren bir müjdeci olur.[76] Bu yönüyle hava, sadece fiziki bir unsur değil, İlâhî Hikmet'in ve Rubûbiyet'in âlemde tecellisini sağlayan bir vasıtadır.[77] Bazen de helâk olan kavimlere gönderilen azabın aracı[78] olarak zikredilen rüzgâr, kâinatın Rabbi'nin mutlak iradesine boyun eğen ve O'nun muradınca harekete geçen bir unsur olarak tavsif edilir.

Kur'ân'da ateş, genellikle cehennem azabının sembolü ve İblîs'in yaratılış maddesi[79] olarak zikredilse de demir gibi madenlerin[80] işlenip insanlığın istifadesine sunulması için bir vasıta kılınmıştır.[81] İlâhî bir ceza unsuru olarak ateş; dünyevi

---

[73] **A'râf 7/57:** *"O, rüzgârları rahmetinin önünde müjde olarak gönderendir. Nihayet rüzgârlar ağır bulutları yüklendiği vakit, onları ölü bir belde (yi diriltmek) için sevk ederiz de oraya suyu indiririz. Derken onunla türlü türlü meyveleri çıkarırız. İşte ölüleri de öyle çıkaracağız. Ola ki ibretle düşünürsünüz".*

[74] **Ra'd 13/3:** *"O, yeri yayıp döşeyen, orada dağlar, nehirler meydana getiren, orada her türlü meyveden (erkekli-dişili) iki eş yaratandır. O, geceyi gündüze bürüyor. Şüphesiz bunlarda, düşünen bir kavim için (Allah'ın varlığını gösteren) deliller vardır".*

[75] **Bakara 2/22:** *"O, yeri sizin için döşek, göğü de bina yapan, gökten su indirip onunla size rızık olarak çeşitli ürünler çıkarandır. Öyleyse siz de bile bile Allah'a ortaklar koşmayın".*

[76] **Rûm 30/48:** *"O Allah'tır ki rüzgârları gönderir de onlar, bulutu savurur. Sonra Allah o bulutu gökte dilediği gibi yayıp döşer, onu parça parça eder. Nihayet sen onun arasından yağmurun çıktığını görürsün. Sonra onu kullarından dilediğine ulaştırdığında onlar, müjde almış gibi sevinirler".*

[77] **A'râf 7/57:** *"O, rüzgârları rahmetinin önünde müjde olarak gönderendir. Nihayet rüzgârlar ağır bulutları yüklendiği vakit, onları ölü bir belde (yi diriltmek) için sevk ederiz de oraya suyu indiririz. Derken onunla türlü türlü meyveleri çıkarırız. İşte ölüleri de öyle çıkaracağız. Ola ki ibretle düşünürsünüz".*

[78] **Hâkka 69/6:** *"Âd kavmine gelince, onlar da uğultulu ve dondurucu şiddetli bir rüzgârla helâk edildi".*

[79] **A'râf 7/12:** *"Allah, 'Sana emrettiğim zaman seni saygı ile eğilmekten ne alıkoydu?' dedi. (O da) 'Ben ondan hayırlıyım. Çünkü beni ateşten yarattın. Onu ise çamurdan yarattın' dedi".*

[80] **Kehf 18/96:** *"Bana demir kütleleri getirin!" Zülkarneyn iki dağın arasını demir kütleleriyle doldurtup dağlarla aynı seviyeye getirince: "Şimdi ateş yakın ve körükleyin!" dedi. Demir yığınlarını kor ateş hâline getirince de: "Bana erimiş bakır getirin de üzerine dökeyim" dedi.*

[81] **Hadîd 57/25:** *"Andolsun, biz elçilerimizi açık mucizelerle gönderdik ve beraberlerinde kitabı ve mizanı (ölçüyü) indirdik ki insanlar adaleti yerine getirsinler. Kendisinde müthiş bir güç ve insanlar için birçok faydalar bulunan demiri yarattık (ki insanlar ondan yararlansınlar). Allah da kendisine ve Resûllerine gayba inanarak yardım edecekleri bilsin. Şüphesiz Allah kuvvetlidir, mutlak güç sahibidir".* Bu ayet hakkında çeşitli rivayetler söz konusudur. İbn Ömer'den nakledildiğine göre, Allah gökyüzünden yeryüzüne bereket olarak dört adet nesne indirmiştir. Bunlar demir, ateş, su ve

hırsların, kibrin ve isyanın akıbetini hatırlatarak insanı nefs muhasebesine yöneltir.[82] Bununla birlikte, Hz. Mûsâ kıssasında ateşin yol gösterici bir simge oluşu, onun sadece yakıcı bir unsur değil; tıpkı diğer unsurlar gibi ilâhî hitaba ulaştıran bir rehber ve mukaddes bir işaret hükmünde olduğunu da göstermektedir.[83]

Bu dört unsuru varlık mertebelerinin birer cüzü olarak zikreden ilâhî hitap; insana kâinatın her zerresinde tecelli eden bir mükemmeliyet, hikmet ve kudret nizamını göstermekte;[84] varlıktan mânâya, mânâdan irfana yol alan tefekkür sürecine evrensel bir bakış açısı kazandırmaktadır.

1.1.3. Tasavvufi Düşüncede Anâsır-ı Erbaa

Tasavvufi düşüncede, sâlikin evrensel nizamı idrak etmesini sağlayan anâsır-ı erbaa; zâhirî âlemin unsurları olmaktan ziyade insan nefsinin tekâmül sürecinin birer remzidir. Mutasavvıflar, bu dört unsuru insanın ruhî merhalelerinde birer mertebe, nefs tezkiyesinde birer rehber ve İlâhî Hakikat'e yaklaşma sürecinde birer tekâmül vasıtası olarak görürler.[85] Burada her unsur, sâlikin kalbinde manevi bir dönüşümün kapısını aralar. Toprağın ağırlığı nefsin kesâfetini, suyun berraklığı ruhun arınışını, havanın latifliği zikrin letâfetini, ateşin harareti ise aşkın yakıcı tezahürünü ifade eder.[86]

Toprak, insanın aslına işaret eden mutlak bir tevazu ve mahviyet remzidir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *"Mesnevî"*sinde vurguladığı üzere sâlik, nefsini (toprağı) ibadet ve zikirle işleyerek verimsiz arazisini bereketli bir gönül bahçesine

---

tuzdur. Bu konuda bk. Süleyman Gezer, "Enzelnâ El-Hadîd [El-Hadîd 57/25] İfadesinin Tercüme ve Yorumları Üzerine Bazı Değerlendirmeler", **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. V, S. 10, 2006, s. 100.

[82] **Zümer 39/60:** *"Kıyamet günü Allah'a karşı yalan söyleyenleri görürsün, yüzleri kapkara kesilmiştir. Büyüklük taslayanlar için cehennemde bir yer mi yok?"*.

[83] **Neml 27/7:** *"Hani bir vakıt Musâ, ehline demişti: ben cidden bir ateş hissettim, ondan size bir haber getireceğim, yâhud bir yalın şu'le alıp geleceğim, gerek ki bir ocak yakar ısınırsınız"*.

[84] Bilal Yurtoğlu, "Kınalızâde'de Merâtibü'l-Kâinât ve İnsanın Evrendeki Yeri", **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Yıl 12, S. 1, 2004, s. 168.

[85] Murat Ayar, "Çevreden İnsanın Kimyasına Dokunuşlar: Yûnus Emre'nin Şiirinde Anasır-ı Erba'anın İnsandaki Ahlaki İzdüşümleri", **Sûfî Araştırmaları**, S. 10, 2014, s. 88.

[86] Sevim Birici, "Nedim Dîvânı'nda Ateş ve Ateşle İlgili Kelimelerin Kullanımı", **Gazi Türkiyat**, S. 18, 2016, s. 10.

dönüştürmekle mükelleftir.[87] Su unsuru hem arındırıcı hem de canlandırıcı bir cevherdir. Tasavvufi literatürde su, nefsin kirlerinden (kibir, haset, gaflet) kurtulmayı sağlayan[88] "gönül abdestinin" sembolüdür. Sâlikin ruhî tekâmülü, ilâhî tecellilere doğru akan bir nehir gibi düşünülür ve bu nehirde yıkanan kalp, ilâhî nurları yansıtmaya başlar.[89] Hava, zikrin, nefesin ve ilhamın sembolüdür. Bu unsurun âlemdeki tecellisi olan rüzgârı ilâhî bir lütuf olarak gören İbnü'l-Arabî Nefes-i Rahmanî kavramını açıklarken *"Rüzgâra küfretmeyin zira o Rahman'ın nefesindendir"* hadisini referans alır.[90] Ateş ise aşk, cezbe ve vecd hâllerine kapı aralayan yakıcı bir simgedir. Ferîdüddin Attâr'ın *"Mantıku't-Tayr"*ında kuşların Simurg'a varma sürecindeki zorluklar,[91] benlik putlarını eritip gönlü saf bir cevhere dönüştüren ilâhî bir ateş olarak betimlenir.[92]

Sûfîler için anâsır-ı erbaa, sâlikin seyr ü sülûk yolculuğunda sembolik bir rehberdir. Toprak nefsin hamlıktan kemâle ulaştığı menzil, su manevi arınmanın ırmağı, hava zikrin latif yolu, ateş ise yoklukta var olmanın kıvılcımıdır.[93] Tasavvufi düşüncede tabiatın bu dört ilkesi, İlâhî Hakikat'e götüren birer tecelligâh olarak kabul edilir.

1.1.4. Edebî ve Mitolojik Tasvirlerde Anâsır-ı Erbaa

Anâsır-ı erbaa, mitolojik âlem tasvirlerinde tabiatın ve evrendeki nizamın yapısını açıklayan temel kavramlardan biridir. Bu dört unsur, çeşitli inanç ve kültür coğrafyalarında evrenin meydana gelişini ve insanlığın yaratılış sürecini sembolik bir dille ifade eder; evrensel düzenin inşasında hem maddi hem de ilâhî birer yapı taşı

---

[87] Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevî, çev. Veled İzbudak, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları: 60, İstanbul, 2004, C. 1, s. 177; Detaylı bilgi için bk. Âmil Çelebioğlu, **Türk Mesnevî Edebiyatı (15. yy. Kadar),** Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999.

[88] Ali Yıldırım, "Mevlana'nın Eserlerinde Kuş Sembolizmi", **Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, S. 6, 2015, ss. 230-250.

[89] Cem Dilçin, "Mantıkut-Tayr'ın Manzum Çevirileri Üzerine Bir Karşılaştırma", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 36, S. 1-2, 1993, s. 45.

[90] Buşra Arslan Meçin, "Varlığın Kaynağı: İlahî Soluk (Nefes-i Rahmânî)", **Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 21, Haziran 2023, s. 159.

[91] F. Kalyon ve A. Kalyon, "Mantıku't-Tayr'da Yer Alan Kuşların Sıfatlandırılmalarına Dair Bir Değerlendirme", **Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, S. 18, 2022, s. 114.

[92] **a.g.m.**, s. 116.

[93] Sebahat Deniz, "Boyacıoğlu'nun 'Anâsır-ı Erba'â' Adlı Mesnevîsi", **Türklük Araştırmaları Dergisi**, S. 10 (2000), ss. 170-174.

olarak işlev görür.[94] Antik Yunan mitolojisinde bu unsurlar, tanrısal güçlerle ilişkilendirilen temel ilkelerdir: Toprak (Gaia), bereketin özü; su (Poseidon/Okeanos), yaşamın ve canlılığın kaynağı; hava (Zeus/Aiolos), rüzgâr ve gök tanrılarının hareketliliği; ateş (Hephaistos/Prometheus) ise uygarlığın ve yaratıcı gücün temsili olarak karşımıza çıkar.[95] Benzer şekilde Mezopotamya, Mısır, Hint ve Çin mitolojilerinde de bu unsurlar, tanrıların faaliyet alanlarını ve insanın topraktan yoğrulma serüvenini anlatan sembollerdir.[96]

Edebiyat metinleri; bu dört temel unsuru sadece birer tasvir vasıtası değil, aynı zamanda insanın varoluşunu ve ruhî tekâmülünü anlatmak için sembolik bir dil olarak kullanır.[97] Bu çerçevede anâsır-ı erbaa, yazarın kaleminde sanatsal derinliği sağlayan birer mecaz ya da mazmuna dönüşür. Edebî metinlerde genellikle toprak bereketin, sürekliliğin ve varoluşun simgesi;[98] su arınmanın, hareketliliğin ve hayatın sürekli yenilenen yapısının bir göstergesi;[99] hava varlığa hayat veren nefes yahut gönülleri hakikatle uyandıran latif bir rüzgârın temsili;[100] ateş ise saflaşmanın, yeniden doğuşun ve olgunlaşmanın bir sembolü olarak mânâ derinliğini besler.[101] Edebiyat, doğanın bu dört temel unsurunu insan ruhuyla birleştirir. Böylece evrenin yapısına dair kadim bilgileri, şiirsel bir hayal gücü ve derin bir anlam bütünlüğü içinde ölümsüz hâle getirir.

---

[94] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2018, ss. 7-11.

[95] Titus Burckhardt, **Simya: Sembolizm ve Dünyagörüşü**, çev. Mehmed Temelli, Verka Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 72-75.

[96] Murat Sultan Özkan, "Antik Hint ve Çin'de Panenteist Varlık Anlayışı ve Mitolojik Kökenleri", **Dört Öge**, Yıl: 12, S. 23, Haziran 2023, s. 56, 57, 65; Burckhardt, **a.g.e.,** s. 83.

[97] Birsel Çağlar, **Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2008, s. 75; Nermin Değer, "14. Yüzyılda Bir Sûfînin Kaleminden Dervişlik Algısı: Boyacıoğlu'nun Dâsitân-ı Tarîk-i Dervişân ve Bihî Nesta'în Adlı Mesnevisi", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 32, Temmuz 2024, s. 277.

[98] Selçuk Kürşad Koca, **Türk Kültüründe Sembollerin Dili**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2012, s. 59; Deniz, **a.g.m.**, s. 161.

[99] Koca, **a.g.e.**, s. 235; Deniz, **a.g.m.**, s. 160.

[100] Emine Kavlu, **Fuzûlî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erba'â**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 1999, s. 244; Deniz, **a.g.m.**, s. 161.

[101] Koca, **a.g.e.**, ss. 227-229; Deniz, **a.g.m.**, s. 160.

1.1.5. Tıpta ve Simyada Anâsır-ı Erbaa

Tıp ilminde anâsır-ı erbaa nazariyesi, insan vücûdunun sağlıklı işleyişini ve hastalıkların doğasını anlamlandırmada kullanılan temel bir yaklaşımdır. Buna göre kâinattaki dört unsur, bedende "dört hılt" (sıvı) ile temsil edilir: Toprak kara safra, su balgam, hava kan, ateş ise sarı safra ile ilişkilidir.[102] Kökeni Antik Yunan tıbbına dayanan, Hipokrat ve Galen ile kuramsal temelleri atılan bu sistemde sağlık; vücûttaki dört temel sıvının (hılt) dengesiyle açıklanmıştır. Hipokrat'a göre bu dört sıvının dengeli bir şekilde var olması sıhhati sağlarken bu dengenin bozulması bedenî ve ruhsal hastalıkların temel kaynağı olarak kabul edilmiştir. Nitekim hıltlar arasındaki bu denge durumu; havanın demevî, suyun balgamî, toprağın sevdaî ve ateşin safravî mizaçla olan bağından hareketle, bireyin neşeden melankoliye, uyuşukluktan öfkeye uzanan karakteristik eğilimlerini de belirler.[103] İslam tıbbında İbn Sînâ ve Er-Râzî gibi âlimler, bu teoriyi tedavi süreçlerine dâhil etmişlerdir. İbn Sînâ'nın *"El-Kânûn Fi't-Tıbb"* adlı eseri, bu unsurların tıp alanındaki uygulamalarını kapsamlı bir şekilde ele alan temel bir kaynaktır.[104]

Maddelerin birbirine dönüşümünü esas alan bir disiplin olarak tanımlanan simya[105] ilminde ise dört unsur sadece zâhirî maddeleri değil, aynı zamanda manevi dönüşümü, içsel arınmayı ve ruhsal tekâmülü sembolize etmektedir.[106] Simyacıların amacı, bu dört unsurun etkileşimiyle maddeleri arındırmak ve nihayetinde mükemmel

---

[102] Zuhal Kültüral ve Aylin Koç, "Ruhsal Hastalıklara Dair Bir Risâle: Sevdâ-yı Merâkiyye", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 30, İstanbul, 2014, ss. 217-218.

[103] Mustafa Hayırlıdağ, "Tıp Tarihinde Dört Humor", **Sağlık Bilimleri Araştırmaları: Temel Tıp**, ed. Hülya Çiçek, Özgür Yayınları, Gaziantep, 2023, ss. 78-79.

[104] Tarık Tuna Gözütok, "Osmanlılar'da Anasır-ı Erbaa ve Yansımaları: Giriş Niteliğinde Bir İnceleme", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 65, S. 2, 2025, s. 779.

[105] Simya sözcüğünün etimolojik kökeni hakkında iki temel görüş mevcuttur. Bunlardan ilk görüşe göre; Eski Mısır dilinde "kara (toprak)" anlamına gelen "kemi" sözcüğünden türetilmiştir. Diğer bir görüş ise Yunancada "bir sıvıyı akıtmak veya bir metali dökmek" mânâsındaki "cheo-chymeia" kelimesine Arapça "el-" takısının ilave edilmesiyle teşekkül eden "el-kimya" telaffuzundan doğduğu yönündedir. Bk. Ayten Koç Aydın, "Osmanlı'da Simyadan Kimyaya Dönüşümün Yolculuğu", **Osmanlı'da Felsefe, Tasavvuf ve Bilim**, ed. Fuat Aydın - Mükerrem Bedizel Aydın, Mahya Yayınları, İstanbul, 2016, s. 291.

[106] Ayten Koç Aydın, "Simya", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 218-219.

bir maddeye yani "felsefe taşına" ulaşmaktır.[107] Bu süreçte toprak ham maddeyi, su çözülme ve saflaşmayı, hava dönüşümün hareketini, ateş ise arındırıcı gücü temsil eder.[108] Dîvân şiiri metinlerinde ise simya; sadece madenlerin altına dönüştürülmesi değil, harflerin ve isimlerin gizemli gücünden (ilm-i huruf) yararlanarak varlıklar üzerinde tasarrufta bulunma, gerçekte var olmayan hayalî suretler ve olağanüstü görüntüler oluşturma sanatı olarak karşılık bulmaktadır.[109]

Tıpta bedenin, simyada ise metalin dönüşümü aslında tek bir felsefi gayeye hizmet eder: Kusurlu olandan mükemmel olana yani hastalıktan sağlığa veya değersiz madenden altına ulaşmak. İbn Sînâ ve Er-Râzî gibi isimlerin her iki alanda da yetkin olması, dört unsurun hem madde üzerinde hem de insan vücûdunda ortak kozmolojik ilkelerle işlendiği düşüncesine dayanır.[110] Özellikle hekim-filozof kimliğiyle Râzî,[111] simya yoluyla elde ettiği madde birikimini doğrudan tıbbi tedaviye aktarmış; kimyasal bileşenleri damıtarak maddeyi hem tanı hem de tedavi süreçlerinde temel bir araç olarak kullanmıştır.

1.2. Anâsır-ı Erbaa'nın Oluşumu ve Unsurların Özellikleri

Anâsır-ı erbaa (dört unsur) nazariyesi, tarih boyunca farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda kendine yer bulmuş bir anlayış olarak kabul edilmektedir. Bu sistemde evrenin toprak, su, hava ve ateş gibi temel unsurlara dayandığı varsayılmaktadır. Her bir unsur, kendine özgü nitelikleriyle varlık ve evrenin işleyişini açıklamaya yönelik bir çerçeve sunmaktadır.

---

[107] Halil Saim Parladır, "Altın Peşindekiler: Simyanın Folk Görünümü Olarak Definecilik", **Uluslararası Katılımlı Altın, Gemoloji ve Kuyumculuk Sempozyumu Bildirileri: Lydia "Land of Gold"**, Salihli Belediyesi Kültür Yayınları, Manisa, 2015, s. 210.

[108] Detaylı bilgi için bk. İbn Sînâ, **Kitâbü'ş-Şifâ: Fizik 1**, çev. Muhittin Macit ve Ferruh Özpilavcı, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004.

[109] Abdulhakim Kılınç, "'Simya' Kelimesinin Dîvân Şiirinde Kullanımları", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 21, İstanbul, 2018, ss. 570-572.

[110] Koç Aydın, **a.g.m.**, 2016, ss. 295-296.

[111] Zehra Gençel Efe, "Tabip-Filozof Ebu Bekir Razi ve Tıbba Kazandırdıkları", **Dicle İlahiyat Dergisi (DİD)**, C. XX, S. 2, 2018, s. 91.

1.2.1. Anâsır-ı Erbaa'nın Oluşumu

Anâsır-ı erbaa hem İslam düşüncesinde hem de diğer felsefi ekollerde evrenin yapısını ve insanın yaratılışını anlamlandırmada aslî bir cevher olarak görülmüştür. Toprak, su, hava ve ateş olarak bilinen bu dört unsur, İslam düşünce geleneğinde ve inanç sisteminde Allah'ın yaratıcı iradesinin tezahürlerinden biri olarak kabul edilir.[112] İslam filozofları ve mutasavvıflar, bu unsurları insanın yaratılış hakikatini ve aynı zamanda evrendeki ilâhî düzeni anlatmakta bir vasıta olarak kullanmışlardır. Bu anlayışa göre dört unsur; insanın evrenle olan bağını ve ilâhî nizamı kavramada Allah'ın yarattığı düzenin birer göstergesi olarak kabul edilmiştir.[113] İnsanın yaratılışı İlâhî Hikmet'in bir tezahürü olarak görülmüş; bu durum tıptan tasavvufa, ahlaktan edebiyata kadar insanın aslına ve hakikatine ulaşma yolunda irfani bir zemin teşkil etmiştir.[114] Bu kapsamda anâsır-ı erbaa, İslam felsefesi ve tasavvufunda derin bir metafizik anlam kazanmış, edebiyat ve estetikte ise zengin anlam dünyasına sahip bir sembol ve mecaz olarak öne çıkmıştır.[115]

Anâsır-ı erbaa nazariyesi, kökenini Antik Yunan düşüncesinde bulur. İlk olarak Thales'in suyu evrenin temel maddesi (arkhe) olarak görmesiyle ortaya çıkan bu anlayış, Empedokles'in dört unsuru bir arada ele almasıyla şekillenmiştir.[116] Empedokles, bu unsurların sevgi ve nefret gibi güçler aracılığıyla bir araya geldiğini ve evrenin bu unsurların döngüsel etkileşiminden meydana geldiğini savunmuştur.[117] Daha sonra Aristo, bu teoriyi tabiat bilimlerinde temel bir düşünce modeli olarak sistemleştirmiştir. Aristo'ya göre her unsur, kendine özgü bir mahiyete ve niteliklere sahiptir. Ateş sıcak ve kuru; hava sıcak ve nemli, su soğuk ve nemli; toprak ise soğuk

---

[112] Ebubekir Hıra, "Mevlâna'nın Mesnevî'sinin 1. Defterinde Geçen Anâsır-ı Erbaa İle İlgili Beyitler", **Doğu Esintileri**, C. 13, S. 7, 2020, s. 306.

[113] Vesile Albayrak Sak, "Divan-ı Hikmet'te Dört Unsur'a Yüklenmiş Tasavvufî Anlamlar", **Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (SEMA)**, Özel Sayı, 2025, s. 188.

[114] Deniz, **a.g.m.,** ss. 155-156.

[115] S. Hayri Bolay, "Aristo'da Tabiat Felsefesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 19, S. 1-4, 1973, s. 155.

[116] Recep Külcü, "Thales'ten Günümüze Arkhe Arayışı", **Kademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**, C. 2, S. 1, 2016, ss. 1-10.

[117] Empedokles, **Doğa Üzerine**, çev. Furkan Akderin, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2017, ss. 34-38.

ve kurudur. Bu düşünceler, Süryaniler aracılığıyla İslam dünyasına aktarılmış ve Müslüman filozoflar tarafından ilâhî bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmıştır.[118]

Kur'ân-ı Kerîm'de insanın yaratılışıyla ilgili ayetler, bu dört unsurun insan bedenindeki yerini açıklar niteliktedir. Örneğin, insanın *"topraktan yaratıldığı"* ifadesi, bedenin maddi varlığına işaret eder.[119] Bu toprak, canlılığı sağlayan su ile birleştirilmiş, hava ile ruh üflenmiş ve ateş, kalbe tutku ve irade kazandırmıştır. İbnü'l-Arabî, bu unsurların Tanrı'nın İlâhî İradesi sonucu oluştuğunu ve evrenin temel düzeninde yer aldığını savunmuştur. Bu anlayışla, insan bir mikrokozmos, evren ise onun makrokozmik bir yansımasıdır.[120]

Anâsır-ı erbaa nazariyesi, aynı zamanda İslam tıbbı ve ahlakında da yer bulmuştur. Tıp alanında bu unsurlar, insan bedenindeki *Ahlât-ı Erbaa (Dört Hılt)*[121] adı verilen dört sıvı ile ilişkilendirilmiş ve her bir sıvının *(kan, balgam, safra, sevda)* belli bir unsurla bağlantılı olduğu düşünülmüştür.[122] Hıltlar kuramı, sağlığın korunmasında ve hastalıkların teşhisinde aslî ölçüt olarak görülmüştür.[123] Ahlak felsefesinde ise insan karakteri bu unsurların özelliklerine göre şekillenmiştir. Ateş cesareti ve iradeyi; su yumuşaklığı ve zarafeti, hava neşeyi ve hafifliği; toprak ise sabrı ve dayanıklılığı temsil eder.[124]

Tasavvuf düşüncesinde ise bu unsurlar; insanın Allah'a olan yakınlığını ve evrenle olan bağını açıklamak için metafizik birer sembol olarak değerlendirilmiştir.

---

[118] Bolay, **a.g.m.,** 1973, s. 160.

[119] **Sâd 38/71-76:** *"Hani Rabbin meleklere şöyle demişti: 'Ben, çamurdan bir insan yaratacağım.' 'Ona şekil verdiğim ve ona ruhumdan üflediğim zaman, derhal ona secdeye kapanın.' Bunun üzerine meleklerin hepsi toptan secde ettiler. Ancak İblis secde etmedi. Kibre kapıldı ve inkâr edenlerden oldu. Allah dedi ki: 'Ey İblis! Ellerimle yarattığıma secde etmekten seni alıkoyan nedir? Kibir mi taslıyorsun, yoksa kendini üstün mü görüyorsun?' İblis dedi ki: 'Ben ondan daha üstünüm. Çünkü beni ateşten, onu ise çamurdan yarattın".*

[120] Henry Corbin, **İslam Felsefesi Tarihi Cilt 1: Başlangıçtan İbni Rüşd'ün Ölümüne Kadar**, çev. Hüseyin Hatemi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 225.

[121] Meryem Doygun Günaydın, "Zahîre-i Hârezmşâhî'de Ahlât-ı Erbaa", **International Journal of Social Sciences**, C. 7, S. 3, 2023, ss. 484-485.

[122] Ayşegül Demirhan Erdemir, "Ahlât-ı Erbaa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)**, C. 2, TDV Yayınları, İstanbul, 1989, s. 24.

[123] Mehmet Derviş, **İbn Sînâ Felsefesinde Mizaç, Nefs ve Psikofizyoloji**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mardin, 2022, ss. 18-19.

[124] Muhittin Eliaçık, "Sıhhat u Maraz'da Ahlât-ı Erbaanın İşlenişi", Mukaddime, C. 1, S. 1, 2010, ss. 130-132; Daha detaylı bilgi için Edward G. Browne, **İslam Tıbbı**, çev. Enise Anaş, İnkılab Yayınları, İstanbul, 2012.

Mutasavvıflar, insanın yaratılışındaki bu unsurların, insanın içsel dünyasında da bir karşılığı olduğunu savunmuşlardır. Ateş insanın arzu ve tutkularını, su onun rahmet ve merhametini, hava ilâhî nefesle olan bağlantısını, toprak ise tevazu ve sabrı ifade eder.[125] Bu unsurların dengesi, insanın manevi tekâmülü için bir gereklilik olarak görülür.

Edebiyat alanında anâsır-ı erbaa hem estetik hem de geniş bir varlık tasavvuru ile ilgili anlamlar taşıyan bir mazmun olarak öne çıkar. Özellikle dîvân edebiyatında, bu unsurlar insanın duygularını ve düzenle olan ilişkisini ifade eden bir mecaz aracı olarak kullanılmıştır. Dîvân şairleri, aşk, ayrılık, mutluluk ve hüzün gibi soyut kavramları bu dört unsur aracılığıyla somutlaştırmıştır.[126] Bu unsurların estetik uyum içinde bir arada kullanımı, tenasüp sanatıyla şiirlerde anlam derinliğini artırmıştır.[127] Sevgiliye duyulan özlem, kurumuş bir toprağın suya olan ihtiyacıyla; aşkın ızdırabı ise ateşin yanıcılığıyla ifade edilmiştir. Hava insanın ruhanîyete olan yakınlığını ve yaşam enerjisini yansıtırken toprak ayrılık ve özlemi temsil etmiştir.[128] Dîvân şiirinde bu unsurların remzî (sembolik) kullanımı, şairlerin ilâhî düzeni ve evrenin işleyişini anlamlandırma çabalarını yansıtır. Böylece, insanın iç dünyası ve dünyevi düzen arasında bir bağ kurulmuş, evrensel düzenin estetik bir yansıması oluşturulmuştur.[129]

1.2.2. Unsurların Özellikleri

Bu başlık altında her bir unsurun belirgin özellikleri müstakil başlıklar hâlinde incelenecektir. Burada "özellik" kavramı, ilgili unsurun sahip olduğu niteliklerin felsefi, teolojik, tasavvufi, edebî, mitolojik, tıbbi ve simyevi boyutlarının değerlendirilmesini ifade eder.

---

[125] Hıra, **a.g.m.**, ss. 307-309.

[126] Kablander, **a.g.m.**, ss. 355-356.

[127] XIV. Yüzyılda Âşık Paşa'nın *"Garîb-nâme"*sinde veya diğer mutasavvıf yazarların metinlerinde şu minvalde cümlelere rastlanmaktadır: *"Hak Teâlâ, Âdem'i anâsır-ı erbaa'dan terkip idüp ona hilâfet mülkün ihsân eyledi."* Yaratıcı kudretin insanı dört unsurdan (toprak, su, hava, ateş) yarattığı, ona özel bir konum verdiği ifade edilmektedir. Detaylı bilgi için bk. Aysun Çelik, **a.g.m.**, ss. 317-322.

[128] Albayrak Sak, **a.g.m.**, ss. 190-193.

[129] Bâkî'nin*"Ten hâk-i rehde dîde zülâl-i visâlde/Cân âteş-i fırâkda hâtır hevâdadur"* beyti, insanın yaratılışının dört temel unsurdan (ateş-nâr, hava-bâd, su-mâ', toprak-hâk) meydana geldiğini ifade etmektedir. Allah'ın kudretiyle bu unsurlar bir araya getirilmiş ve ortaya mânâ sahibi, ruh ve anlam yüklenmiş bir varlık olan insan çıkmıştır. Bu konuda ayrıca bk. Bahar Yılmaz, "Emrî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaanın Örneklerle İzahı", **Folklor Akademi Dergisi**, C. 7, S. 1, 2024, s. 211.

1.2.2.1. Toprak Unsuru: Sabitlik, Fânilik ve Tevazu

Toprak unsurunun felsefi açıdan ele alındığında en belirgin özelliği, durağanlık ve sabitliktir. Aristoteles toprak için "soğuk ve kuru" nitelikleri öne sürer; toprağın şekillenmeye müsait ancak kendiliğinden hareket etmeyen bir cevher olduğunu belirtir.[130] Toprak, kevnî (kozmik) hiyerarşide en altta yer alır; zira yerçekimsel bir merkeze doğru çöken, yoğun, ağır ve şekil verilmeye elverişli bir yapısı vardır. Antik Yunan düşüncesinde toprak, tüm diğer unsurların üzerinde hareket ettiği sabit bir zemin olarak temellendirilmiştir. Platon, *"Timaios"*ta toprağı evrene şekil veren tanrısal zanaatkârın (Demiurgos) ellerinde biçim bulan bir hamur gibi resmeder.[131] İbn Sînâ gibi bazı İslam filozofları da toprak unsurunu varlık hiyerarşisinin en alt basamağında, değişime en kapalı, en kesif madde olarak niteler.[132] Varlığın en alt ve sabit katmanını teşkil eden toprak; aynı zamanda içinde cevherler barındıran, tüm canlıların beslendiği bir kaynak olarak tasavvur edilir. Toprağın bu vasfı doğru niteliklerin eklenmesiyle (ısının artması, nemin verilmesi, lâtifliğin nüfuz etmesi) canlılığa, hareketliliğe dönüşebilir; ancak ham hâliyle toprak "yetkinleşmemiş imkânın (olabilme gücü)"[133] metafizik sembolüdür.

Toprak, Hz. Âdem'in yaratılış hamuru olması hasebiyle insanoğlunun kökenine dair derin bir sembolik anlam taşır. Kur'ân-ı Kerîm'de insanın topraktan yaratıldığına dair ayetler,[134] toprağın İlâhî Kudret eliyle şekillenen ham madde olduğunu işaret eder. Bu durum hem insanın fânilik, zayıflık ve acziyetini hem de o basit toprağın içinde saklı olan insan olabilme cevherini ortaya koyar.[135] Toprak, Tanrı'nın sanatkârane eserinin sergilendiği bir sahnedir; ilâhî isim ve sıfatların tecelligâhıdır. Toprakta boy veren canlılar, filizlenen bitkiler, toprağın ruhsuz maddeden zengin bir âlem yaratma imkânı; her biri mutlak kudretin tezahürleridir.[136]

---

[130] Şahin, **a.g.m.**, 2025, s. 308.
[131] Platon, **a.g.e.**, s. 100.
[132] İbn Sînâ, **a.g.e.**, 2004, s. 209.
[133] Muharrem Şahiner, **İbn Sînâ'da Yetkinlik**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 92.
[134] **Hicr 15/26:** *"Andolsun ki biz Âdem'i, kuru, kokmuş, şekil ve suret verilmiş balçıktan yarattık"*.
[135] **Mü'minûn 23/12:** *"Andolsun ki biz insanı, balçık mayasından yarattık"*.
[136] Mehmet Emin Bars ve Yılmaz Irmak, "Tasavvuf ve Halk İnancı Işığında Yunus Emre'de Toprak İmgesi", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 9, S. 18, 2019, ss. 1200-1204.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, toprağı nefsin katı ve inatçı tabiatına benzetir; tıpkı çiftçinin topraktaki dikenleri temizlemesi, toprağı sürmesi, gübrelemesi, sulaması gibi sâlik de nefsini ilâhî aşk, zikir ve murakabe ile işler, dönüştürür. Toprağın alçak gönüllülüğü, her şeyi bağrına basması, üzerinde gezen ayaklara ses çıkarmaması, hakikat yolcusuna tevazuyu öğreten bir derstir.[137] Yunus Emre gibi mutasavvıflar, *"topraktan geldik toprağa gideceğiz"*[138] fikrini hatırlatarak dünyanın gelip geçiciliğini, insanın fâni oluşunu, gurur ve kibirden uzak durma gerekliliğini vurgularlar. Bu anlayışla tasavvufi düşüncede toprak; kulun kendi fâniliğini ve acziyetini idrak ederek manevi mertebe kazanma sürecinin bir remzi hâline gelir. Mevlânâ'nın ifadesiyle; maddi unsurların ötesinde bir varlık olan insanın[139] olgunlaşması ancak toprağın temsil ettiği tevazu ve acziyet kapısından geçmesiyle mümkündür.

Edebî ve mitolojik tasavvurlarda toprak; verimliliğin, bereketin, anaçlığın, üretkenliğin sembolüdür.[140] Antik Yunan mitolojisinde Gaia, toprağın kişileşmiş hâlidir;[141] tüm tanrıların atası, varlığın ilk maddesi olarak betimlenir. O, doğanın sînesinde barınan bin türlü canlıyı besler, büyütür.[142] Şairler toprağı yalnızca bir tabiat unsuru değil; aynı zamanda vatan, sadakat, bereket, doğurganlık, ölüm gibi kavramların sembolik karşılığı olarak şiirlerine taşır ve sükûnetli bir varlık olarak resmederler. Türk edebiyatında, özellikle halk şiiri geleneğinde toprak; sabırla işlenerek emeğin karşılığının alındığı mukaddes bir diyâr, hayatın kaynağı, insanın sığınak bulduğu ve nihayetinde bağrına geri döndüğü estetik ve çok yönlü bir semboldür.[143]

---

[137] Asuman Kerkez ve Seraceddin Gürbüz, **"Mesnevi'de Toprak ve Buğday Metaforu"**, Anadolu Üniversitesi Mesleki Eğitim ve Uygulama Dergisi, C. 4, S. 1, 2025, ss. 54-60.

[138] Abdülbâki Gölpınarlı, **Yunus Emre Divanı: Metinler, Sözlük, Açıklama**, C. 1-2, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul, 1943), s. 136.

[139] Yasemin Baki, **Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Halk Edebiyatı ve Halk Kültürü**, Yüksek Lisans Tezi, Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Rize, 2011, ss. 239-240.

[140] Enes Taş, **"Felsefe-Din İlişkisinin Sıfır Noktası: Homeros'tan Aristoteles'e Antik Yunan'da Din"**, İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, Yıl 9, C. 9, S. 1, 2024, s. 73.

[141] Ahmet Gözlü, "Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci", **ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi (KAREFAD)**, Yıl 9, C. 9, S. 2, 2021, s. 168.

[142] Detaylı bilgi için bk. Hesiodos, **Theogonia - İşler ve Günler**, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 116-134.

[143] Muhammed Varol Önal ve Rumeysa Meliha Kanber, **"Toprağın İki Farklı Sesi: Âşık Veysel ve Âşık Mahzuni Şerif'in Kara Toprak Temalı Şiirlerinde İdeoloji ve Müzikal Uyum Analizi"**, Yegah Musicology Journal, Yıl 8, C. 8, S. 4, 2025, s. 3473.

Antik tıp ve İslam hekimliği humoral teori çerçevesinde vücûdu dört hılt ile açıklar: Kan, balgam, sarı safra, kara safra.[144] Kara safra genellikle toprak unsuruyla ilişkilendirilir. Vücûtta katı kısımların (kemik, tırnak, saç) oluşumu, sabit dokuların inşası toprak tabiatının yansıması olarak görülür.[145] Kara safra fazlalığında sevdaî mizacın ortaya çıkışı da toprağın soğuk ve durağan niteliğiyle uyumlu görülür.[146]

Simyacılar için madenler, toprağın bağrında olgunlaşır. Burada toprak; içinde cevheri saklayan, ancak onu gün yüzüne çıkarmak için ateşin arıtıcı gücüne, suyun temizleyici işlevine, havanın hareketlendirici etkisine ihtiyaç duyan ham maddedir. Simyasal süreçlerde hedef; toprağın derinliklerindeki sırları açığa çıkarmak, çirkin ve değersiz madenleri (kurşun, bakır, kalay) ateş, su ve hava yardımıyla altın gibi mükemmel metale dönüştürmektir.[147]

1.2.2.2. Su Unsuru: Hayatiyet, Rahmet ve Arınma

Su, felsefi gelenekte, Aristoteles kuramında "soğuk" ve "ıslak" nitelikleriyle tanımlanır; varlığın saflaşma ve yenilenme imkânını barındırır.[148] Thales'in evrenin ilk maddesi olarak suyu seçmesi, doğayı doğayla açıklama çabasıdır. Suyun akışkan ve şekil verilebilir yapısı; onun sadece bir yumuşaklığa sahip olduğunu değil, aynı zamanda sürekli bir dönüşümün içinde dahi korunan bir özün sembolü olduğunu gösterir.[149] İbn Sînâ, suyun yeryüzüne canlılık kazandıran bir unsur olduğuna dikkat çeker. Ona göre su, tabiatı oluşturan dört elementten biri olmasına rağmen vücûda besin gibi alınan ancak besin olmayan yegâne unsurdur.[150] Bu yönüyle su, varlığın durgunluktan çıkıp sürekli bir oluş ve dönüşüm (istihâle) süreci kazandığı, unsurların birbirine geçişinin kolaylaştığı bir metafizik "ara katman" gibidir.[151]

---

[144] Gözütok, **a.g.m.**, s. 776.
[145] İbn-i Sînâ, **El-Kânûn Fi't-Tıbb**, çev. Esin Kahya, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, ss. 15-28.
[146] Kültüral ve Koç, **a.g.m.**, s. 217.
[147] Burckhardt, **a.g.e.**, ss. 84-90.
[148] Gözütok, **a.g.m.**, ss. 777-778; Şahin, **a.g.m.**, 2025, s. 308.
[149] Özgür Aktok, "İlkçağ Doğa Felsefesinde Özdeşlik ve Değişim Problemi: Thales, Anaximandros, Anaximenes ve Herakleitos", **Kaygı**, C. 20, S. 1, 2021, s. 374; Thales, **Fragmanlar**, çev. ve haz. C. Cengiz Çevik, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2023, ss. 28-31.
[150] Mustafa Yavuz ve Yudum Çelik, "Bir Drog ve Bileşen Olarak İbn Sînâ Tıbbında Su", **Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni**, C. 2, S. 3, 2022, s. 16.
[151] İbn-i Sînâ, **a.g.e.**, 1995, s. 200.

İlâhî rahmetin bir yansıması olarak Kur'ân-ı Kerîm'de "*her canlı şeyi sudan yarattık*" ifadesi,[152] suyu hayatın özüne yerleştirir. Bu nedenle su, İlâhî Kudret'in rahmet boyutunu aksettirir; yağmurun yağması, nehirlerin akması, bereketin artması, Allah'ın kullarına lütfunun göstergesi olarak algılanır.[153] Su, aynı zamanda arınma vasıtası olarak (abdest, gusül) maddi ve manevi kirlerden temizlenmeyi sağlar. Tasavvufi olarak su, gönül âleminin temizlenmesi, nefsin kirlerinden arınıp saf bir ayna hâline gelmesiyle özdeşleştirilir. Sâlikin seyr ü sülûk yolculuğunda su, zikir ve murakabe ile kalpte oluşan berraklık hâlini simgeler.[154] Mevlânâ, *"aynalar pas tutar, su ırmağında yıka"*[155] diyerek kalpteki pasların suyla yani zikir, tefekkür ve ihlâsla temizlenmesi gerektiğini hatırlatır.

Edebî metinlerde su; hayat, arınma, bereket, kutsallık, zamanın akışı, tevazu ve aşk (âb-ı hayat) gibi kavramları sembolize eder. Masallarda ve destanlarda; nehirler kahramanlara rehberlik eder, denizler sonsuzluk ve derinlik çağrışımı yapar, kaynaklar hakikatin fışkırdığı noktalar olarak betimlenir.[156] Dîvân şiirinde ise pınarlar, göller, selsebiller hep suyun canlandırıcı, mutlu edici, huzur verici özellikleriyle bezenmiştir.[157]

Mitolojik düşünceye göre su, evrendeki tüm varlıkların kendisinden doğduğu ilksel denizdir. Türk mitolojisinde Ak Ana figürüyle temsil edilen bu inanışta su; her şeyin başlangıcı, hayatın kaynağı ve doğurgan bir güç olarak görülür.[158] Henüz dünyada bir canlılık yokken suyun var olması, onu varlığın ilk maddesi *(prima materia)*[159] konumuna taşımıştır. Mitolojide su perileri *(nymphalar)*, su tanrıları

---

[152] **Enbiya 21/30:** *"İnkâr edenler, göklerle yer bitişikken, bizim onları ayırdığımızı ve diri olan her şeyi sudan meydana getirdiğimizi görmediler mi? Hâlâ inanmayacaklar mı?"*

[153] **Ra'd 13/12:** *"O, korku ve ümit vermek için size şimşeği gösterendir, yağmur yüklü bulutları meydana getirendir".*

[154] Dilçin, **a.g.m.**, s. 45.

[155] Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, **Mesnevî**, C. 1, ss. 125-130.

[156] Fikret TÜRKMEN, "Yer, yer değilken; su, su idi (Her şey suydu)", **Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su**, ed. Nurettin Demir, ASKİ Yayınları, Ankara, 2013, s. 19.

[157] Beyza Taymaz, **Osmanlı Dönemi İstanbul Sebil ve Çeşme Kitabelerinin Biçim ve İçerik Açısından Değerlendirilmesi**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022, s. 70.

[158] Osman ESİN, "İnanç Temelinde Suyun Yaradılış Düşüncesi ve Geleneksel Yapı Üzerindeki Etkisi", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 11, S. 58, 2018, s. 64.

[159] Fikret Türkmen, **a.g.m.**, s. 13.

(Poseidon, Okeanos), suyun içindeki gizemli varlıklar (deniz kızları, ejderhalar) hep bu unsurun bereket, gizem, değişim ve dönüşüm özelliklerini anlatır.[160]

Antik ve İslam tıbbında su, bedendeki dört ana sıvıdan (ahlât-ı erbaa) biri olan ve soğuk-nemli tabiatıyla bilinen balgam hıltı ile ilişkilendirilir.[161] İbn Sînâ'nın el-Kânûn fi't-Tıbb adlı eserinde vurguladığı üzere su; akışkanlığı, şekilsizliği ve çözücü niteliğiyle mizaç oluşumunda bir denge unsurudur.[162]

Simyada su, maddelerin yabancı unsurlardan arındırılmasını, cevherin gizli niteliklerinin açığa çıkarılmasını sağlayan bir vasıta niteliğindedir.[163] Bu nedenle simyacılar için su, maddi âlemde dönüşümü sağlayan aslî bir etkendir.[164] İbn Sînâ gibi İslam simyacıları da suyun bu etkisini, maddelerin bütünüyle dönüşmesinden ziyade niteliksel bir istihâleyi mümkün kılan süreç olarak değerlendirmişlerdir.[165]

1.2.2.3. Hava Unsuru: Latiflik, Ruh ve Hareket

Hava, felsefi gelenekte Aristoteles tarafından "sıcak" ve "nemli" nitelikleriyle tanımlanan bir unsurdur.[166] Kevnî hiyerarşide toprak ve suyun üzerinde, ateşin ise altında yer alan hava; hareketliliği, şeffaflığı ve kuşatıcılığı sembolize eder.[167] İbn Sînâ gibi düşünürlere göre hava; maddeden mânâya, kesiften latife uzanan bir köprü rolünü üstlenir.[168] Hava; âlemin varoluş ilkesi, ruhu ve nefesidir.[169]

---

[160] Elif Duman, "Türk Mitolojisinde Kutsal Suyun Koruyucuları: Deniz Kızları", **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TÜRKDED)**, C. 5, S. 1, 2024, s. 91; Daha detaylı bilgi için bk. Bilge Seyidoğlu, **Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, ss. 57-85.

[161] Gözütok, **a.g.m.**, s. 776.

[162] İbn-i Sînâ, **a.g.e.**, 1995, ss. 212-215.

[163] Koç Aydın, **a.g.m.**, 2016, s. 113.

[164] Burckhardt, **a.g.e.**, ss. 72-75; Fikret Türkmen, **a.g.m**., s. 13; Kılınç, **a.g.m.**, s. 578.

[165] Dilara Altaş, "Ortaçağda İslam ve Batı Simyacıların Ermeni Simyacıların Faaliyetlerine Etkileri", **Ortaçağ Tarihine Dair Yazılar-I**, ed. Alpaslan Demir - Necmettin Ayan, Kömen Yayınları, Konya, 2024, s. 283.

[166] Şahin, **a.g.m.**, 2025, s. 308.

[167] Karlıağa, **a.g.m.**, s. 150.

[168] İbn-i Sînâ, **a.g.e.**, 1995, ss. 214-225.

[169] Derviş, **a.g.e.**, s. 10.

Kur'ân-ı Kerîm'de rüzgârlar, bazen müjdeci[170] bazen azap aracı olarak anılır.[171] Hava, İlâhî İrade'nin bir tezahürüdür;[172] esen rüzgârlar bazen rahmet taşıyıp yağmuru getirir, bazen de bir kudret nişanı olarak helak edici bir güce dönüşür. Tasavvufi düşüncede "nefes" ile "ruh" kelimeleri arasındaki lügavî ve ıstılahî yakınlık dolayısıyla[173] hava, "hayat verici unsur" ve "insana üflenen manevi cevher" gibi anlamlar ihtiva eden bir kavramdır.[174] Bu anlamda hava, ilhamın, sezginin ve vahyin sembolik bir ifadesidir.[175] Aynı zamanda ruh ile ilişkisi bağlamında hava unsuru; Mevlânâ'nın *"Ruhun o âlemde bir uçuşu ufukları aşıyordu; iştiyak çekenlerin ümitlerinden de ileri gidiyordu, hırslarından da!"*[176] ifadesinde olduğu gibi ruhanî bir taşıyıcılık vasfına sahip latif bir vasıtadır.

Edebî metinlerde hava; bazen bir vuslat müjdecisi, bazen de bir ayrılık habercisidir. Dîvân şiirinde sevgiliden haber getiren ve saçının kokusunu ulaştıran bâd-ı sabâ, havanın hayat verici ve lütufkâr yönünü temsil ederken[177] soğuk ve pek şiddetli bir rüzgâr olan "sarsar",[178] havanın celâlli ve helâk edici gücünün edebî bir tezahürüdür.[179] Antik Yunan mitolojisinde ise kuzeyin soğuk rüzgârı Boreas, doğunun

---

[170] **Rûm 30/46:** *"Rüzgârları, yağmurun müjdecileri olarak göndermesi, Allah'ın (varlık ve kudretinin) delillerindendir. O, bunu, size rahmetinden tattırmak, emriyle gemilerin yol alması, O'nun lütfundan rızkınızı aramanız ve şükretmeniz için yapar".*

[171] **Hûd 11/58-60:** *"Nihâyet helâk emrimiz gelince Hûd'u ve beraberindeki mü'minleri tarafımızdan bir rahmet ile kurtardık; onları çok şiddetli bir azaptan selâmete çıkardık.' 'İşte şu Âd kavmi, Rablerinin âyetlerini bile bile inkâr ettiler, O'nun peygamberlerine âsi oldular ve hakka karşı çıkan her inatçı zorbanın emrine uydular.' 'Onlar bu dünyada da kıyâmet gününde de lânete uğradılar. Haberiniz olsun ki Âd kavmi Rablerini tanımayıp inkâr yolunu tuttu. Neticede, Hûd'un kavmi Âd böyle yok olup gitti".*

[172] **A'râf 7/57:** *"O, rüzgârları rahmetinin önünde müjde olarak gönderendir. Nihayet rüzgârlar ağır bulutları yüklendiği vakit, onları ölü bir belde(yi diriltmek) için sevk ederiz de oraya suyu indiririz. Derken onunla türlü türlü meyveleri çıkarırız. İşte ölüleri de öyle çıkaracağız. Ola ki ibretle düşünürsünüz".*

[173] Şafak Çatal, "Zemahşerî'nin el-Keşşâf Tefsirinde Kur'an'daki Ruh Kavramına Yaklaşımı", **Tokat İlmiyat Dergisi**, C. 13, S. 2, 2025, s. 524.

[174] Çatal, **a.g.m.**, ss. 526-527.

[175] **a.g.m.**, s. 540.

[176] Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, **Mesnevî**, C. 1, s. 144.

[177] Abdulhakim Koçin, "Divan Şiirinde Bâd-ı Sabâ", **Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**, S. 20, 2008, s. 6.

[178] Belde Aka Kiyağa, "Dîvân Şiirinin Soğuk Rüzgârı: Sarsar", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi (ÇÜTAD)**, C. 7, S. 2, Aralık 2022, s. 634.

[179] **a.g.m.**, s. 639.

rüzgârı Eurus, batının ılık ve canlandırıcı esintisi Zephyrus ile güneyin yakıcı rüzgârı Notus; rüzgârların yönlerine göre kişileştirilen tanrısal figürlerdir.[180]

Humoral tıpta hava, dört hılt arasında kan (dem) ile eşleşir. Kanın tabiatı da tıpkı hava gibi sıcak ve nemli kabul edilir; bu yönüyle hava, demevî mizacı temsil eder.[181] İbn Sînâ'ya göre sıcaklık ve nemliliğin birleşmesinden oluşan hava sıcak ve gevşektir.[182]

Nefsi dönüştürme sanatı olan simya ilminde nefs kurşun olarak temsil edilen ağır ve kaotik yapısından saflaştırılarak altına dönüştürülür.[183] Bazı aşamalarda suyun buharlaşması, cevherin latif parçalarının yükselip damıtılması, havanın taşıyıcılığı ile mümkün olur. Simyasal süreçlerde hava; maddelerin kesif (yoğun) bağlarından kurtulup uçuculuk kazanmasını yani cevherin en saf hâliyle latifleşerek rafine edilmesini simgeler.[184] Hava unsuru, dönüştürme sürecinde cevherlerin latifleşmesi ve yükselmesi için gerekli olan yayılma imkânını sağlar.[185]

1.2.2.4. Ateş Unsuru: Yakıcılık, Aşk ve Dönüşüm

Felsefi bakımdan Aristoteles tarafından "sıcak" ve "kuru" nitelikleriyle tanımlanan ateş unsuru[186] Empedokles'e göre evrenin temel köklerinden biridir.[187] Platon yıldızları ateşten varlıklar olarak tasvir ederken Herakleitos'a göre ateş, evrensel oluş ve devinimin ana ilkesi (arkhe) olarak kabul edilir.[188] Ateş, bilinmeyene ulaşmaya çalışan insan için hem amaç hem de araçtır. Varlığın sırrı bu unsurun içinde saklıdır.[189] İnsanlık tarihinde ateşin kontrollü bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla insan doğa karşısındaki

---

[180] Çetin Güleç, "Coğrafya Eğitiminde Mitolojinin Kullanılması", **Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi (JRES)**, C. 5, S. 1, 2018, s. 171; Erhat, **a.g.e.**, ss. 78-80; Gözlü, **a.g.m.**, s. 180.

[181] Gözütok, **a.g.m.**, s. 776.

[182] Derviş, **a.g.e.**, s. 36.

[183] Burckhardt, **a.g.e.**, s. 31; Suzan Orçan, "Yunus Emre Divanı'nda Yedi Kapı Sembolizmi", **Eskiyeni**, S. 53, Haziran 2024, s. 838.

[184] Özgür Can Özüdoğru, "Simyadan Kimyaya: Havanın Keşfedilmesi", **Bilim ve Gelecek**, Sayı 163, 2017, https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2017/09/01/simyadan-kimyaya-havanin-kesfedilmesi/ (06.01.2025)

[185] Burckhardt, **a.g.e.**, ss. 115-118.

[186] Şahin, **a.g.m.**, 2025, s. 308.

[187] Yalazı, **a.g.m.**, s. 607.

[188] Nuray Bayat Usta ve İlyas Altuner, "Herakleitos Felsefesinin Temel Kavramları", **Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 23, Temmuz 2020, s. 89.

[189] Önder Bilgin, "Herakleitos ve K. Kerim'de Ateş: Karşılaştırmalı Bir Deneme", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 12, S. 66, 2019, s. 624.

dezavantajlı konumundan kurtulup ışığı, ısıyı ve güvenliği sağlamıştır.[190] İbn Sînâ'ya göre ateş tek başına varlığın aslı olamaz; saflık açısından ateşin diğer üç unsurdan hiçbir üstünlüğü yoktur; zira varlık açısından sadece ateşin sıcaklığına değil, diğer unsurların dengeleyici niteliklerine de ihtiyaç duyulmaktadır.[191]

Kur'ân-ı Kerîm'de ateş ilâhî tecellinin bir nişanesi,[192] celâl[193] ve cemâl[194] vasıflarını bünyesinde barındıran ya bir rahmet[195] ya da azap vesilesidir.[196] Fahreddin er-Râzî de ateşin bu çift yönlü tabiatını vurgulayarak onun bazen bir hidayet rehberi bazen de ilâhî hitabın tecelli vasıtası olduğunu ifade eder.[197] Tasavvuf düşüncesinde kişi nefsini yakar, hiçliğe erer ve bu hiçlik makamında gerçek varlığa, hakikate ulaşır. Burada ateş, ilâhî aşkın yakıcı, eritici, cevheri açığa çıkarıcı gücünü simgeler. Mevlânâ, *"Aşk ateşidir ki neyin içine düşmüştür, aşk coşkunluğudur ki şarabın içine düşmüştür"* diyerek bu gücü vurgular.[198]

Edebi metinlerde, özellikle dîvân şiiri geleneğinde ateş genellikle aşk ile özdeşleştirilir. Şairler için aşk ateşi, âşığın iç dünyasını kuşatan, uykularını kaçıran, ızdırap veren bir semboldür.[199] Ancak bu sabır ve sadakatin neticesinde sevgiliye kavuşmak vardır. Mitolojide ise ateş;[200] Prometheus'un[201] insana ateşi armağan

---

[190] Yakup Akyüz ve Enes Altıparmak, "Antik Yunan Mitolojisinde Ateşin Kökeni ve Akıl İlişkisi", **Dört Öge**, S. 23, Haziran 2023, s. 77.

[191] Nayir Ekinci, **a.g.e.**, ss. 33-34.

[192] Detaylı bilgi için bk. İsmail Bayer, "Mûsâ Kıssasında Yer Alan 'Ateşte Olan/Olanlar'ın Kimliği Üzerine Tartışmalar", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C. 17, S. 1, 2017, ss. 43-62.

[193] **Bakara 2/24:** *"Bunu yapamazsanız -ki elbette yapamayacaksınız- yakıtı, insan ve taş olan cehennem ateşinden sakının. Çünkü o ateş kâfirler için hazırlanmıştır".*

[194] **Neml 27/8:** *"Oraya geldiğinde şöyle seslenildi: Ateşin bulunduğu yerdeki ve çevresindekiler mübarek kılınmıştır! Âlemlerin Rabbi olan Allah, eksikliklerden münezzehtir!".*

[195] **Vâkı'a 56/73:** *"Biz onu (ateşi) bir ibret ve çölden gelip geçenlerin istifadesi için yarattık".*

[196] **Tâ-Hâ 20/10:** *"Hani (Musa Tûr Dağı'nın eteklerinde) bir ateş görmüştü de ailesine durun demişti, ben bir ateş görüyorum, ya gider, bir kor getiririm oradan size yahut birine rastlarım da yol öğrenirim ateş başında".*

[197] Fahreddin er-Râzî, **Tefsîr-i Kebîr: Mefâtîhu'l-Gayb**, çev. Suat Yıldırım ve Lütfullah Cebeci, Huzur Yayınları, İstanbul, 2002, C. 15, ss. 175-185.

[198] Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, **Mesnevî**, C. 1, s. 41.

[199] Nayir Ekinci, **a.g.e.**, s. 15.

[200] Detaylı bilgi için bk. Joseph Campbell, **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, çev. Zeynep Yaman, İstanbul: MediaCat Yayıncılık, İstanbul, 2009.

[201] Prometheus, Yunan mitolojisinde zekâsı ve öngörüsüyle öne çıkan, ateşi tanrılardan çalıp insanlığa sunan bir figürdür. Bu eylem, sadece somut ateşin değil, aynı zamanda medeniyetin ve yaratıcı düşüncenin de insana intikali olarak yorumlanabilir. Nitekim Zeus'un cezalandırmasına rağmen

edişiyle birlikte insanlığın karanlıktan aydınlığa, ilkel koşullardan yaratıcılığa yükselişini sembolize eder. Yunan mitolojisinde Hephaistos[202] ve Roma mitolojisinde Vulcanus[203] ise demircilik sanatının ustası olarak ateşin elinde şekillenen aletlerle uygarlığın temellerini atar.

Humoral teoride ateş, sarı safra hıltı ile özdeşleştirilir. Mizaç dengesinin bozulması durumunda ateş unsurunun (safra) aşırı artışı hem fiziksel hem de ruhsal bir değişim sürecini tetikler. İbn Sînâ gibi hekim-filozoflarca geliştirilen ve anâsır-ı erbaa ile bütünleşen bu anlayışa göre ateş; bedendeki safravi (sinirli, öfkeli) mizacı oluşturmaktadır.[204] İbn Sînâ'ya göre, huy ile nefs arasındaki ilişkide mizaçların etkili olmasının nedeni, ruhun bedene dört sıvıyla aktarılmasıdır.[205]

Simya ilminde saf altın elde etme ideali ateşin kontrollü kullanımı sayesinde gerçekleşir. Ateş, ham maddeyi yabancı unsurlardan arındıran, katı cürufları (tortuları) eritip öz cevheri açığa çıkaran dönüştürücü bir kuvvettir.[206] Aynı zamanda manevi dönüşümde de ateşin simgelediği arınma, ruhsal tekâmülün olmazsa olmazıdır.[207] Bu nedenle ateş, simyada arınmanın sembolü, ilâhî sırların eşiğidir.

1.2.3. Dört Unsurun Karşılıklı ve Kültürlerarası Etkileşimi

Anâsır-ı erbaa'yı oluşturan unsurların özellikleri tarihsel, felsefi, ilâhî, edebî, tıbbi, tasavvufi ve simyevi olarak incelendiğinde toprak; maddi dünyanın durağan

---

Prometheus'un bu tavrı, insanlığın gelişiminde kurtarıcı bir rol üstlendiğini gösterir. Bk. Erhat, **a.g.e.**, 2018, s. 279.

[202] Hephaistos, Yunan mitolojisinde ateşin, demirciliğin ve zanaatın tanrısıdır. O, sadece ateşi kontrol etmekle kalmaz, aynı zamanda toprağın derinliklerinden gelen madenleri işleyerek onlara form verir. Mitolojide ilk kadın olan Pandora'yı su ve toprağı (balçık) yoğurarak şekillendiren kişi olması yönüyle, hava ve ateş unsurlarını toprak unsuruyla birleştiren kurucu bir iradeyi temsil eder. Bk. Nayir Ekinci, **a.g.e.**, s. 4.

[203] Vulcanus, Roma mitolojisinde ateşin, demirciliğin ve zanaatın tanrısıdır. Yer altındaki ateşli fırınlarda çalışarak toprağın derinliklerinden gelen cevherleri işleyen Vulcanus, yıkıcı bir güç olan ateşi, medeniyet inşa eden yapıcı bir unsura dönüştürür. Bu yönüyle toprağın derinliklerindeki potansiyel gücü ve ateşin şekillendirici etkisini simgeleyen temel bir mitolojik figürdür. Bk. Güleç, **a.g.m.**, s. 173.

[204] Hayırlıdağ, **a.g.m.**, s. 78.

[205] Gözütok, **a.g.m.**, s. 779.

[206] Burckhardt, **a.g.e.**, s. 83.

[207] Suzan Orçan, "Yunus Emre'de Simyevî Ateş", **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, S. 29, 2024, s. 346.

temelini, fânilikten kemâle ermeyi hatırlatır.[208] Su, arınma, yenilenme, İlâhî Rahmet'in her an akış hâlinde olan lütfunun sembolüdür. Hava, görünmez ama hayatî olan, düşünceleri, ilhamı, vahyi, nefesi taşıyan latif bir unsurdur. Ateş ise enerji, dönüşüm, aşk, irfan, kemâl arayışı, cevheri kirlerinden arındırma ve İlâhî Celâl'in azametini ifade eden bir tezahürdür.[209]

Dört unsurun birbirleriyle etkileşimi zengin bir evren tasavvuru yaratır. Aristoteles, unsurların birbirine dönüşebilirliğini vurgular. Sıcaklık ve soğukluk, kuruluk ve nemlilik nitelikleri değiştikçe toprak suya, su havaya, hava ateşe, ateş ise geriye diğerlerine dönüşebilir.[210] Bu döngü, doğada gözlemlenen mevsimsel değişimlerin, bitkilerin büyüyüp solmasının, hava olaylarının, jeolojik süreçlerin, canlıların biyolojik hareketlerinin felsefi açıklamasıdır.

İbn Sînâ'ya göre de bu unsurlar, Aristoteles anlayışında olduğu gibi tabiatın temel yapı taşları olup, niteliklerinin (sıcak, soğuk, kuru, nemli) dönüşümüyle birbirine çevrilebilirler ve ay altı âlemdeki sürekli oluş-bozuluşun temelini oluştururlar. İbn Sînâ, bu unsurların birbirine dönüşümüyle cisimlerin özelliklerinin değiştiğini savunur.[211] İbn Rüşd'e göre ise İbn Sînâ'da olduğu gibi faal aklın dört unsura biçim verici, şekillendirici olduğu anlayışı yoktur. Zaten İbn Rüşd bu anlayışı eleştirir ve reddeder.[212] Ona göre bütün varlıklar halk edilmemiş (yaratılmamış) olan ve yok da olmayacak olan ezeli ve ebedî maddeden yaratılmıştır. Bu madde her tür vasfı kabul etmeye hazır olan heyuladır. Heyuladan dört madde ortaya çıkmıştır.[213]

---

[208] Çelik, **a.g.m.**, 2019, ss. 314-315; Çağlar, **a.g.e.**, ss. 149-157.

[209] Deniz, **a.g.m.**, ss. 160-161; Nasr, **a.g.e.**, 1985, ss. 115-122.

[210] Aristoteles, **Oluş ve Bozuluş**, çev. Y. Gurur Sev, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 73; Ömer Doğan, **Aristoteles Fizik I. Kitap ve İbn Bâcce'nin Şerhi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022, ss. 94-96.

[211] Nur Muhammed Şahin, **İbn Sînâ'nın Doğa Felsefesinde Dört Unsur**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, ss. 89-93.

[212] Oya Şimşek ve Yaşar Aydınlı, "İbn Rüşd'ün İbn Sina'yı Eleştirisi", **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 17, S. 1, 2008, s. 294.

[213] İbrahim Ethem Karataş, "Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Marifetname'sinde Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü", **Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 33, 2014, s. 110.

Farabi, bu âlemin İlâhî İrade'nin bir tecellisi olarak dört unsurun birbiriyle karışımı, bileşimi veya çözülmesinden meydana geldiği düşüncesini ileri sürer.[214] Farabi'ye göre göklerin hareketleri ve bunların bir düzene göre birbirlerine temas etmesi neticesinde faal akıldan ilk madde (heyula), ondan da dört unsur (ustukus) ortaya çıkar. Yapısı gereği en yüksek unsur ateş, en soğuk olanı su, en akıcısı hava, en katı olanı da topraktır.[215]

Eski Hint düşüncesinde beş unsur (Pancha Mahabhuta) arasına akasha[216] (eter) eklenerek benzer bir dünya görüşü şekillenir; Çin düşüncesinde beş öğe (Wu Xing) sistemine ağaç ve metal dâhil olur; ancak toprak, su, ateş, hava (rüzgâr) ve benzeri unsurlar yine dönüşüm, denge, varlık döngüsü gibi ilkel temaları korur.[217]

Dört unsurun bu evrensel döngüsü, sadece makrokozmosta (evren) değil, aynı zamanda mikrokozmos olan insanda da vuku bulur.[218] İnsanın varlığı, bu zıt unsurların dengesi (itidal) üzerine kuruludur ve bu dengenin bozulması hem bedenî hastalıkların hem de ahlaki zafiyetlerin habercisidir. İbnü'l-Arabî, unsurların feleklerin hareketi sonunda ortaya çıktığını belirterek Tanrı'nın dört unsuru dört günde yarattığını, bunların içerisinde en üst mertebede ateşin bulunduğunu belirtir. Bununla birlikte ilk insan Hz. Âdem'in çamurunda yer alan suyun en etkili unsur olduğunu söyler ve unsurlara kendi özelliklerini verenin Allah olduğunu belirtir.[219]

---

[214] Apuhan ve Kayıntu, **a.g.m.**, s. 561.

[215] Karataş, **a.g.m.**, s. 108-109.

[216] Akasha (Akasa), Hint felsefesinde beşinci element (ether/esir) olarak kabul edilen ve beş duyu ile algılanamayan özü ifade eden bir kavramdır. Bu kavram, sesin taşıyıcısı ve unsurların aslı olarak görülürken İslam terminolojisindeki her şeyin kayıtlı olduğu Levh-i Mahfuz ile ilişkilendirilir. Bk. Hacer Tokyürek, "Antik Dönemden Modern Döneme Eski Uygurca Bir Fizik Terimi: Kök Kalık 'Eter'", **Bilim Felsefesi Yazıları - I: Bilim Dili ve Bilim Anlayışı**, ed. Yücel Yüksel ve Semra Uçar, Akademi Titiz Yayınları (Ati), İstanbul, 2021, ss. 203-204.

[217] Aksanur Gökçe ve İlkay Erdoğan Orhan, "Kadim Çağlardan Günümüze Tedavide Tıbbi ve Aromatik Bitkilerin Rolü", **Geleneksel ve Tamamlayıcı Anadolu Tıbbı Dergisi**, C. 5, S. 1, 2025, s. 4; Seyyid Hüseyin Nasr, **İslam'da Bilim ve Medeniyet**, çev. Nabi Avcı - Kasım Turhan - Ahmet Ünal, İnsan Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 113-120.

[218] Kanter, **a.g.m.**, s. 113.

[219] Danyal Apuhan ve Ahmet Kayıntu, "Molla Mehmet Demirbaş Divanı'nda Anasır-ı Erbaa", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl 11, Sayı 22, Güz 2021, s. 561.

Simya, bu dört unsurun etkileşiminden hareketle basit elementlerden mükemmel hâle evrilmeye, zâhirden bâtına geçişin sırlarını çözmeye çalışır.[220] Temel amaç suretlerin değişimi ve görüntüler oluşturma olsa da Hermetik ilimlerin tamamının simyada birleştiği söylenebilir.[221] Zira simya ilmi için maddeler üzerinde gerçekleştirilen arıtma ve dönüştürme süreci, manevi yönden nefsin kemâle ermesinin ve insanın toprak olan aslından cevher niteliğine yükselmesinin bir simgesi olarak görülmüştür.[222] Bu yönüyle simya, dış dünyadaki maddelerin dönüşümünden ziyade insanın kendi iç dünyasındaki manevi kimyasını bulma ve unsurlarını (öfkeyi, kontrolsüz arzuları, ataleti ve kibri) itidale kavuşturma çabasıdır.

[220] Carl Gustav Jung, **İnsan ve Sembolleri**, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009, s. 287; Nasr, **a.g.e.**, 1991, ss. 21-25.
[221] Kılınç, **a.g.m.**, s.573.
[222] Koç Aydın, **a.g.m.**, 2016, s. 106.

İKİNCİ BÖLÜM

MUHİBBÎ'NİN TÜRKÇE DÎVÂNI'NDA ANÂSIR-I ERBAA'DAN TOPRAK

Dîvân edebiyatı; kalıplaşmış, zengin semboller ve mazmunlardan oluşan estetik ve sanatsal bir sisteme dayanır.[223] Dîvân şairlerinin sıklıkla kullandığı temel mazmunlardan anâsır-ı erbaa içinde yer alan toprak unsuru da bu sistemin en önemli parçalarından biridir. Dört unsur, merkeze olan uzaklıklarına ve hareket kabiliyetlerine göre katmanlaşır. "Toprak-su-hava-ateş" şeklinde sıralanır ve her birinin kendine özgü bir katmanı ve niteliği vardır. En ağır ve hareketsiz olan toprak en altta yer alırken en hafif ve hareketli olan ateş en üstte bulunur.[224] Bu sıralama, dîvân şiirinde hem zâhirî hem de sembolik olarak kullanılır.

Dîvân şairleri, evrenin ve insan bedeninin dört temel unsurdan oluştuğu düşüncesini benimsemiştir. Bu yaklaşıma göre toprak, sözü edilen hiyerarşik konumu itibarıyla sakîl-i mutlak[225] kabul edilerek hem bedenin maddi varlığının aslına (heyûlâ) işaret eder hem de mukadder bir akıbet olan ölümü hatırlatır.[226]

Toprak, anâsır-ı erbaa tasavvurundaki konumu itibarıyla hem fâniliği hem de tevazuyu sembolize ederek âşık ve sevgili arasındaki mertebe farkını belirginleştirir. Âşık ve sevgili, dîvân şiirinin merkezindedir. Dîvân şairleri şiirlerinde âşık ve sevgili arasındaki ilişkiyi, toprak mazmunu ile çeşitli şekillerde ilişkilendirerek derin anlamlar yüklerler.[227] Toprak, sadece maddi bir unsur olmaktan öte, zengin ve çeşitli anlamlar

---

[223] Reyhan Çorak, "Dîvân Edebiyatında Estetik Konusunda Yapılan Çalışmalar", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, C. 5, S. 9, 2007, s. 447.

[224] İbrahim Ethem Karataş, "Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Marifetname'sinde Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü", **Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 33, 2014, s. 108.

[225] Toprak yoğunluğu nedeniyle sakîl-i mutlak (mutlak ağır) kabul edilir. "Sakîl" kelimesi için bk. D. Mehmet Doğan, **Büyük Türkçe Sözlük**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 947.

[226] Bilal Yurtoğlu, "Kınalızade'de Merâtibü'l-Kâinât ve İnsanın Evrendeki Yeri", **Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 1, 2013, s. 153.

[227] M. A. Yekta Saraç, **Klasik Edebiyat Bilgisi: Belagat**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul, 2014, ss. 40-55; Nejat Sefercioğlu, **Nev'î Divanı'nın Tahlîli**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001, s. 345; H. Dilek Batıislam, "Dîvân Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", **Dîvân Şiirinin Benzetme ve Hayal Dünyasından**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 77-97.

taşır. Dîvân şiirinde toprak, sadece ölümün değil; aynı zamanda alçak gönüllülüğün, kutsallığın, bereketin ve ilâhî aşkın bir sembolü olarak işlenir.[228]

Dîvân şairleri toprak unsurunu ölümden yaratılışa, tevazudan fâniliğe kadar birçok farklı anlamı barındıran bir sembol olarak kullanmışlardır.[229] Bu nedenle, şiirde toprağın kullanımı, dönemin dini, kültürel ve felsefi arka planını anlamak için oldukça önemli bir yere sahiptir.

Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Sultan I. Süleyman'ın Türkçe Dîvânı'nda toprak ve toprak anlamına gelen yahut toprakla ilişkilendirilen kelimelerin yer aldığı yaklaşık 4800 beyit tespit edilmiş ve incelenmiştir. Ayrıca çalışmanın kapsamı, dîvânda doğrudan toprak anlamına gelmese bile anlam ve çağrışım itibarıyla toprakla güçlü bir ilişkisi olan yahut toprağı hatırlatan tüm kelime ve kavramları içerecek şekilde genişletilmiş ve bu unsurlar da ilgili konu başlıkları altında değerlendirmeye alınmıştır.

Dîvân şiirinde toprak unsurunun incelenmesi, öncelikle bu kavramı karşılayan temel lafızların tespitine dayanmaktadır. Çalışmanın ana gövdesini oluşturmak üzere ilk olarak bu bölümde toprak unsuru; Türkçe "toprak", Farsça "hâk" ve Arapça "türâb" lafızlarıyla dîvândaki tüm kullanımları titizlikle taranmış ve bu mazmunun doğrudan geçtiği beyitler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu beyitler, içerik ve anlam zenginliklerine göre; "Toprak ve Din", "Toprak ve Tevazu", "Toprak ve Teslimiyet", "Toprak ve Fâni Dünya", "Toprak ve Arınma", "Toprak ve Ölüm" olmak üzere altı alt başlık altında sistematik olarak gruplandırılmıştır. Bu gruplandırmada, kavramların ihtiva ettiği anlam katmanlarının iç içe geçmesi ve birbiriyle olan münasebetinden ötürü sınırları kesin çizgilerle ayırmak güç olsa da beyitler tasnif edilirken toprağın yüklendiği baskın sembolik anlam ile bu unsurun hangi kavramsal/tasavvufi çerçevede işlendiği belirleyici ölçüt olarak kabul edilmiştir.

---

[228] İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2018, s. 183.

[229] İbrahim Kolunsağ, "Klasik Türk Şiirinde Bir Vuslat Aracı Olarak Toprak", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 10, 2023, s. 69; Meriç Harmancı, "Kutlu Başlangıçtan Ebedî İstirahatgâha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 13, İstanbul, 2014, s. 24.

Daha sonra ise toprak ve toprak anlamına gelen yahut toprakla ilişkilendirilen kavramlar başlıklar hâlinde incelenmiştir. Ancak toprakla ilişkili bu yan kavramların (gubâr, toz, deşt vb.) incelendiği bölümlerde; kelimelerin dîvândaki kullanım sıklığı ve anlam çerçeveleri göz önünde bulundurulmuş, ana unsurdaki tematik gruplandırma yerine kavramsal ve bağlamsal bir tahlil yöntemi benimsenmiştir. Ayrıca, ilgili beyitler yorumlanırken yine söz konusu altı temel tema (tevazu, fânilik, ölüm vb.) dikkate alınmıştır.

Şairin bu kavramları ifade ederken üç farklı dilden kelimeleri tercih etmesi, dil ve kültürdeki hâkimiyetinin bir göstergesidir. Bu çok dilli kullanım, her bir kelimenin ifade ettiği sembolik ve mecazi derinlikleri de kullanarak şiirine zenginlik katmıştır. Bu durum şairin sadece kelime haznesinin genişliğini değil, aynı zamanda edebî sanatları kullanmada ustalığının da bir nişanesidir.

2.1. Toprak/Hâk/Türâb

Toprak; yer kabuğunun en dış katmanını oluşturan ve sadece cansız kaya parçacıklarından ibaret olmayan, aksine organik madde, su, hava ile sayısız mikroorganizmayı barındıran yaşayan bir ekosistemdir.[230] Bununla birlikte klasik Türk edebiyatı ve İslam düşüncesinde fiziki katmandan ziyade insanın aslına, yaratılış cevherine ve varoluşsal döngüsüne işaret eden bir sembolizme sahiptir. İslam inancına göre insan topraktan (hâk/türâb) yaratılmıştır ve yine toprağa dönecektir. Bu nedenle toprak; insanın ölümlü ve gelip geçici doğasını sembolize ederek onun ne kadar güçlü, zengin ya da bilgili olursa olsun nihayetinde aslına rücu edeceği gerçeğini hatırlatır. Dünyevi hırsların ve dünya malının anlamsızlığı da dîvân şairleri tarafından sıklıkla dile getirilir.[231]

Dīde toymaz bu cihānun ḥāline
Toyar ol vaḳt kim ***gözi toprak tola***

(67/6)

---

[230] Emre İnak ve Sultan Çobanoğlu, "Toprak Akarları (Acari: Oribatida) ve Ekotoksikoloji", **Mustafa Kemal Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi**, C. 22, S. 2, 2017, s. 89; D. Mehmet Doğan, **a.g.e.**, s. 1081.

[231] Cemal Kurnaz, **Hayali Bey Dîvânı Tahlili**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, ss. 493-494; Mehmet Çavuşoğlu, **Necati Bey Dîvânı'nın Tahlili**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, s. 272; Harun Tolasa, **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001, ss. 443-447; Ali Nihat Tarlan, **Fuzûlî Dîvânı Şerhi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 179; Hakan Tikdemir, "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Dini Tasavvufi Bir Unsur Olarak Toprak", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 2023, ss. 349-362.

Bu beyitte; gözün doyumsuzluğu, nefsin bitmeyen isteklerinin bir sembolüdür. Dünya hayatı bir imtihan sahnesidir ve insan ne kadar çok şeye sahip olursa olsun kalben tatmin olamaz. Bu tatmin ancak dünyevi arzular sona erip Allah'ın huzurunda ebedî hayata kavuşulduğunda gerçekleşir. Bu bağlamda "gözün toprakla dolması" hem bedenin fâni varlığının son bulması hem de nefsin doyumsuzluğunun nihayete ermesi anlamına gelir.

Kelimenin Farsça karşılığı olan **hâk;** genel olarak toprak, toz, türâb; yer, ülke, memleket; mezar ve zemin anlamlarına gelir.[232] Dîvân edebiyatında özellikle de tasavvufi şiirde alçak gönüllülüğün ifadesi olarak sûfî, türbe ya da bir ermişin gömülü olduğu toprak gibi sözlük anlamının çok ötesinde zengin ve katmanlı bir sembolizme sahiptir. İslam tasavvufunda sûfî, karakteri gereği toprağa (türâb) benzetilir.[233] Sûfînin toprakla özdeşleştirilmesi, her türlü zorluğa göğüs geren ve özündeki iyiliği koruyan bir duruşu ifade eder. Toprak, üzerine dökülen her şeyi kabul eder ve karşılığında güzel bitkiler yetiştirir. Bu benzetme, kötü muamele görse bile iyilikle karşılık veren, benliğini ve gururunu terk etmiş kişiyi temsil eder. Toprak misali var olmak; olgunluğun, kemâlin ve hakiki teslimiyetin en yüce tanımıdır.[234] Muhibbî'nin şiirlerinde de sıkça rastlanan hâk kelimesi, farklı bağlamlarda çeşitli mânâlar taşır. Şair kendi iç dünyasını ve dünyaya bakışını, dîvân şiirinin temel mazmunlarından toprak (hâk) aracılığıyla anlatmıştır. Hâk kavramının ihtiva ettiği temel anlamlar; tevazu ve alçak gönüllülük, yaratılış ve fâni dünya, ölüm ve dönüşüm, aşk ve teslimiyettir. Hâk, tasavvufta tevazunun ve alçak gönüllülüğün en somut sembolüdür. Kibirden arınmış, nefsini yok sayan insanı temsil eder.

---

[232] Şemseddin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 569; İskender Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 183; Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. A. S. Güneyçal, 21. Baskı, Aydın Kitabevi, Ankara, 2004, s. 312; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 450; Mehmet Kanar, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 634; İsmail Parlatır, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, 6. Baskı, Yargı Yayınevi, Ankara, 2014, s. 556.

[233] Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Rehber Yayınları, Ankara, 1997, s. 98; Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 215.

[234] Mesut Ulu, "Sufi Kavramının Tanımı ve Sufinin Özelliklerine Cemal Halveti'nin Risale-i Sufiyye Adlı Eseri Bağlamında Bir Bakış", **Diyanet İlmi Dergi**, C. 59, S. 2, 2023, ss. 685-718; Ali Tenik, "Türk Mutasavvıf Şâirlerinde Varlık Anlayışı: Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî-i Mısrî ve Ahmed Kuddûsî Örneği", **Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)**, Yıl 10, S. 23, 2009, ss. 495-497.

Ger sorarsañ cān u dil çokdan helākundur senüñ
Rāh-ı kūyuna düşelden bil ki ***ḫāküñdür senüñ***

(1865/1)

Beyitte can ve gönül, önce sevgiliye teslim edilmiş; ardından bu teslimiyet, kişinin kendi varlığını sevgilinin semtinin yolunda (râh-ı kûy) değersiz ve hizmetkâr olan toprak (hâk) makamına indirmiştir. Burada canın ve gönlün helâk olması kişinin nefsini tamamen yok ederek hiçlik mertebesine ulaşmasının ifadesidir.

Ḫırāmān salın iy serv-i ser-efrāz
Bıraksa yok ***bu ḫāke*** *çok eger az*

(1324/1)

Burada şair, "serv-i ser-efrâz" (baş yücelerdeki servi ağacı)[235] metaforu üzerinden, en mağrur ve en yüce varlığa seslenerek (uzun boylu, nazlı ve mümtaz sevgili) onu dahi bekleyen mukadder sonu hatırlatır. Ömür ne kadar çok yaşanırsa yaşansın ya da ne kadar kısa sürerse sürsün, ölüm evrensel ve nihai sondur. Bu beyitte toprak (hâk); kim olursa olsun, ister nazlı bir sevgili ister kudretli bir hükümdar, herkesi sinesinde eşitleyen bir sükûnet mahalli (mezar/ölüm) olarak tasvir edilmiştir.

Türâb ise Arapça kökenli bir kelime olup "toprak, toz" anlamına gelir. Dîvân şiirinde edebî ve tasavvufi olarak sembolik anlamlar ihtiva eden "türâb" kelimesi "tevazu, hiçlik, fânilik, ölüm" gibi derin manevi kavramların güçlü bir tezahürü olarak kullanılmıştır.[236]

Ġamunla olmayan şād[ān] göñül her dem ḫarāb olsun
Kül olsun nār-ı 'ışḳ-ıla yanup küllī ***türāb*** *olsun*

(2532/1)

---

[235] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 136, 713, 720.

[236] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 462; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1114; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1090; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 1034; Kanar, **a.g.e.**, s. 474; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1737; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 392; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 26; Abdülkadir Karahan, **Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 2000, ss. 150-170.

Bu beyitte gerçek aşk, sevgiliden gelen gamı dahi mutlulukla kabul eden teslimiyetle başlar. Şaire göre, sevgiliden gelen gamı mutlulukla (şâdân) karşılamayan gönül ya harap olmalı ya da aşkın yakıcılığıyla küle dönüşerek tamamen toprağa (türâb) karışmalıdır. Burada türâb olmak; benliğin tamamen yok edildiği, kibrin yerini mutlak bir hiçliğe bıraktığı teslimiyetin ifadesidir.

Toprak; Muhibbî Dîvânı'nda ahlaki ve varoluşsal bir hakikatin sembolü olarak yaratılış, fânilik, ölüm, arınma, tevazu ve teslimiyet mefhumlarıyla iç içe geçmiş bir bütünlük arz eder. Bu mefhumlar; çoğu zaman aynı beyit içerisinde birbirini besleyerek birlikte kullanılsa da çalışmamızdaki tasnif sürecinde, beyitlerde doğrudan toprağı niteleyen ifade, terkip ve deyimlerin işaret ettiği anlamlar esas alınmıştır. Bu sayede, aynı beyit içerisinde birden fazla tasavvur (yaratılış, fânilik, ölüm, arınma, tevazu, teslimiyet) bir arada bulunsa dahi, toprağı niteleyen kavramsal ifadenin (hâk-i Âdem, hâk ile yeksan olmak, hâk-i pây, mezellet toprağı, toprağım âlûde, cism-i türâb) hangi bağlama hizmet ettiği belirlenerek ilgili başlık altında tahlil edilmiştir.

2.1.1. Toprak ve Din

Bu başlık altında toprak mazmunu, Kur'ân-ı Kerîm'de yaratılış gerçeğinin ve fâniliğin tezahürü olarak ele alınmıştır. Ayrıca dîvânda yer alan, doğrudan toprak anlamına gelmese de toprakla güçlü bir ilişki kuran dini kavramların incelenmesi de yapılmıştır. Toprak, bu bağlamda hem insanın maddi kökenini hem de dini açıdan kutsal mekânların dokunulmazlığını simgeler. Lafız olarak Kur'ân-ı Kerîm'de toprak, 30 sure ve 44 ayette zikredilmektedir.[237] Bu durum, konunun İslam literatüründeki yerini ve önemini de ortaya koymaktadır.

2.1.1.1. Kur'ân-ı Kerîm'den İktibaslar

Kur'ân-ı Kerîm'de çeşitli sebeplerle toprak lafzı ve toprakla eş anlamlı olan arz, balçık, çamur, yer, yeryüzü[238] kavramlarından bahseden ayetler geçmektedir. Bu

[237] Kur'ân-ı Kerîm'de toprakla ilgili eş anlamlı kavramların detaylı dökümü için bk. Gülnihal Aşcı, **Dîvân Şiirinde Toprak**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2017, s. 126.

[238] İsa Yüceer, "Kur'an'da Toprak ve Yeryüzü Lafızları," **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 4, S. 1, 2012, ss. 193-206.

ayetler, çoğunlukla insanla ilgili olmakla birlikte insanın yaratılışından dirilişine kadar pek çok konuyu içermektedir. Ayetlerde temel kavram olarak toprak ve insan iki kıymetli varlık olarak bahsedilmiştir. Ayetlerde sıklıkla rastlanan toprak unsuru insanlığın faydasına sunulanlar arasında ana unsur olarak geçmekte ve insanın bunun üzerine derin düşünceye davet edildiği görülmektedir.[239]

Muhibbî Dîvânı'nda toprak anlamında ve onunla eş anlamlı olan kelimelerin geçtiği ayetlerin yer aldığı 4 örnek beyit vardır. *"Yâ leytenî küntü türâb"* (179/1, 194/2) ve *"Beyne arz u ve's-semâ"* (75/1, 1485/1) ifadeleri kullanılarak iktibas yapılmıştır:

Gördiler ḫāk oldugum yoluñda iy 'ālī-cenāb
Reşk idüp dir ehl-i 'ışḳ ***"yā leytenī küntü türāb"***

(179/1)

"Ey yüce gönüllü sevgili ('âlî-cenâb), senin yolunda toprak olduğumu görünce, aşk ehli (diğer âşıklar) beni kıskanıp 'Keşke ben de toprak olsaydım!' derler."

Muhibbî bu beyitte, Nebe' Suresi'nin 40. Ayetinden[240] iktibas yaparak aşk ve tasavvuf anlayışını harmanlayıp aşkın ızdırabının aslında bir manevi yücelişe dönüştüğünü anlatır. Kur'ân'da bu ifade, kıyamet gününde kâfirlerin duyacağı pişmanlığı anlatır. Ancak Muhibbî, bu ifadeye yeni bir anlam yükler. Bu beyitte "keşke toprak olsaydım" diyenler, pişmanlık duyanlar değil, âşıkların manevi makamını kıskananlardır. Âşık, sevgilinin yolunda kendi varlığını "toprak" hâline getirerek nefsini yok eder. Bu, diğer âşıklar için öylesine kıymetli bir makamdır ki onlar bu duruma ulaşmak isterler. Bu mertebeden sonra, âşığın ruhu manevi bir varoluşa (bekâ) ulaşır. Şair, "toprak olmak" ifadesiyle, tevazu ve alçak gönüllülüğün manevi yolda ulaşılabilecek en yüksek mertebelerden biri olduğunu vurgular.

---

[239] Yavuz Kurt ve Orhan İyibilgin, "Kur'an'da Toprak Kavramı," **Ordu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 2, Mart 2024, ss. 53-76.

[240] **Nebe' 78/40:** *"Biz sizi pek yakın bir azap ile uyardık. O gün kişi, elleriyle ne takdim ettiğine (yapıp gönderdiğine) bakar ve kâfir (inkârcı) de 'Keşke ben toprak olsaydım (türâbâ)!' der."*

Gün yüzüñe māh-tābı beñzedüp sorsañ baña
Saña bu-dur[ur] cevābum ***"beyne 'arż u ve's-samā"***

(75/1)

"Senin güneş yüzüne ay ışığını benzetip sorarsan bana, cevabım şudur: (Senin yüzünle güneş ve ay arasında) yer ile gök kadar fark var."

Tasavvufta sevgili, Cemâl-i İlâhî'nin bir yansıması olarak görülür.[241] Güneş ve ay gibi yaratılmış varlıklar, bu ilâhî güzelliğin ancak zayıf birer tecellisi olabilir. Şairin, sevgilinin yüzünü bunlardan üstün görmesi, onun ilâhî bir güzelliğin taşıyıcısı olduğunu ima eder. "Beyne 'arz u ve's-semâ" ifadesi; Kur'ân'da Allah'ın kudretini ve evrenin yaratılışını vurgulayan pek çok ayetle paralellik gösterir. Bu ayetlerde, "gökler ve yer" arasındaki her şeyin Allah'ın hükmü altında olduğu vurgulanır. Nitekim Enbiyâ Suresi 16. Ayet, evrenin bir amaç uğruna yaratıldığını ve yer ile gök arasındaki her şeyin (beyne 'arz u ve's-semâ) Allah'ın kudretini gösterdiğini belirtir. [242] Bu ifade, sadece bir mesafeyi değil, aynı zamanda manevi mertebeler arasındaki farkı da anlatır. Âşık, sevgilisinin güzelliğinin yer (arz) ve gök (semâ) gibi iki farklı âlem arasında bir köprü olduğunu, bu güzelliğin maddi âlemden manevi âleme uzandığını ifade eder. Muhibbî'nin bu beyitinin bir yandan beşerî aşkın yüceliğini diğer yandan bu aşkın kaynağındaki ilâhî güzelliği gösteren edebî ve manevi derinliği olan bir şaheser olduğu düşünülmektedir.

2.1.1.2. Cebrail Telmihleri

Edebî, felsefi ve tasavvufi literatürde dört büyük melek dört unsurla ilişkilendirilmektedir. "Ateş" Azrail (as), "su" Mikâil (as), "rüzgâr" İsrafil (as) ve "toprak" Cebrail (as) menzilesindedir.[243] Her ne kadar her melek ayrı bir unsuru temsil etse de bu unsurların beşerî varlığın aslı olan toprakla ilişkisi şöyle özetlenebilir: Cebrail; "vahiy ve canlandıran toprağı", Mikâil "rızık ve bereketin topraktaki yansıması", İsrafil "diriliş ve toprağın canlanması", Azrail "ölüm ve toprağa dönüşü" temsil eder.

---

[241] Mahmut Gider ve Soner Çiftçi, "Âşık-Sevgili Tasvirlerine İlişkin Karşıtlıkların Gazellerdeki Yansımaları", **International Journal of Filologia (IJOF)**, Yıl 4, S. 6, 2021, s. 103.

[242] **Enbiyâ 21/16:** *"Biz, göğü, yeri ve ikisi arasında bulunan şeyleri oyun ve eğlence olsun diye yaratmadık".*

[243] Ömür Ceylan, **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 174-175.

Ayrıca bazı İslamî kaynaklarda yer alan bir rivayete göre [244] Allah, Âdem'in yaratılacağı toprağı getirmek üzere yeryüzüne evvela Cebrail'i vazifelendirmiş fakat yeryüzü kendisinden bir parça alınmasına izin vermemiştir. Bunun üzerine Mikâil görevlendirilmiş, o da yeryüzünden toprak almayı başaramayınca bu defa ölüm meleği olan Azrail bu iş için gönderilmiştir. Bu melek, yeryüzünün razı gelmemesine rağmen toprağı almayı başarmış; yeryüzünün çeşitli bölgelerinden aldığı kırmızı, beyaz ve siyah toprak örneklerini birbirine karıştırmış, daha sonra göğe çıkarak toprağa su katmış ve onu yapışkan çamur hâline getirmiştir. Nihayetinde, çamur siyahlaşıp kokmaya başlayınca Allah bu çamurdan Âdem'in bedenini yaratmıştır. Ancak menkıbevi bir nitelik taşıyan bu tür rivayetler, İslam âlimlerinin geneli tarafından ihtiyatla karşılanmış ve ilmi açıdan itimada şayan görülmemiştir.[245]

Beşerî varlığın başlangıcı da sonu da topraktır. Dîvân edebiyatında ve tasavvufta, Cebrail'in insanın yaratılış sürecindeki rolü bağlamında toprak unsuru ile ilişkilendirildiği görülür. Tasavvufi kaynaklarda Cebrail'in yeryüzünden toprak toplamak için gönderildiği ve bu topraktan insanın yaratıldığı anlatılır.[246] Bu durumda Cebrail, toprak unsurunun taşıyıcısı konumundadır. Cebrail'in makâmı sidretü'l-müntehâdır ve lâ-mekâna tecâvüzü muhaldir. Ayrıca, Hz. Âdem'in hilkati sırasında gerekli toprağın zeminden alınması vazifesinin Cebrail'e ait olması da bu sırra dairdir.[247]

Şeh-perin cārūb ide ***Rūḥü'l-emīn***
Ḫāk-i pāyuna senüñ iy pāk-dīn

(2567/1)

---

[244] Ebû Cafer Muhammed bin Cerîr et-Taberî, **Câmiʿu'l-beyân ʿan teʾvîli âyi'l-Kurʾân**, Dâru'l-Fikr, Beyrut, 1995, C. I, ss. 158-160, 169; Ebû İshak es-Sa'lebî, **el-Keşf ve'l-beyân (Tefsîru's-Sa'lebî)**, Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, Beyrut, 2002, s. 21.

[245] Süleyman Hayri Bolay, "Âdem", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul, 1988, s. 359.

[246] Buhârî, **el-Câmiʿu's-sahîh**, "Meğâzî", 9; Müslim, **el-Câmiʿu's-sahîh**, "Cihâd", 65; İbn Ebi Şeybe, **el-Musannef**, C. 7, s. 354.

[247] Yusuf Duyğu ve H. Reşit Demirel, "Vahyin Perde Arkasından Gelişi Bağlamında 'Câbir Hadisi'nin Tahlil ve Tenkîdi", **Tevilat - Selçuk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi**, C. 3, S. 2, 2022, ss. 304-305; Yusuf Şevki Yavuz, Zeki Ünal, "Cebrâil", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)**, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 202-204.

"*Ey temiz din sahibi (Hz. Muhammed), Rûhü'l-emîn (Cebrail a.s.) o şah kanatlarını senin ayağının toprağına süpürge (cârûb) yapsın."*

Beyitte yer alan "Rûhü'l-emîn" ifadesi ayetlerde de zikredildiği üzere Cebrail (a.s.)'ı ifade eden isimlerden biridir. O "güvenilir ruh"tur ve Allah'tan vahiy getirme göreviyle meşhurdur.[248] Burada Cebrail, Peygamber'in manevi makamının en büyük şahitlerinden biri olarak tasvir edilir. Hâk-i Pây (ayağının toprağı)[249]; tevazu ve alçak gönüllülüğün sembolüdür. Şair, Peygamber'in ayak bastığı toprağı o kadar kutsal görür ki Cebrail'in kanatlarının bile bu toprağa süpürge olmasını diler. Bu, toprağın fâniliğine rağmen, kutsal bir varlıkla ilişkilendirildiğinde nasıl bir yücelik kazandığını gösterir. Bu beyitte Muhibbî, Hz. Peygamber'e duyduğu sınırsız sevgi ve saygıyı hem edebî hem de manevi açıdan eşsiz bir ustalıkla dile getirir. Hz. Peygamber'in yaratılmışlar içinde en üstün makama sahip olduğunu vurgular. Cebrail bile onun hizmetinde bulunmayı bir şeref sayar.

Muhibbî'nin aynı ifadeyi kullandığı başka bir beyitte şöyledir:

Oldı ḥaḳḳuñda senüñ nāzil çü Tāhā vü Yāsīn
Ḫāk-rūb-ı āsitānun şehperi ***rūḥū'l-emīn***

(2701/1)

"Senin hakkında Tâhâ ve Yâsîn sureleri nazil oldu (indi). Eşiğinin süpürgesi de Rûhü'l-emîn'in (Cebrail) şah kanadıdır."

"Hâk-rûb"[250]; toprak süpüren, süpürge, "Âsitân"[251]; eşik, kapı eşiği, "Hâk-rûb-ı âsitân"[252]; eşiğinin toprağını süpüren anlamındadır. Şair bu beyitte yine en güzel duygularla hem Hz. Peygamber'e duyulan sevgi ve saygıyı hem de ona hizmet etmenin manevi değerini vurgulayan güçlü bir edebî ve dini ifade kullanmıştır.

---

[248] **Şu'arâ 26/193:** *"Onu (Kur'ân'ı) Rûhu'l-Emîn (Güvenilir Ruh yani Cebrail) indirdi"*.

[249] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 556; Hasan Kaya, "Emrî Dîvânı'nda Deyimler", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 6, İstanbul, 2011, s. 75.

[250] Muhbet Toprak, **Şeyhülislam Bahaî Dîvânı Şerhi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 2006, s. 139.

[251] İskender Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 36.

[252] Gülşah Gaye Fidan ve Fatma Dağılmış, "Ali Hoca Dîvânı'nda Tasavvufî Unsurlar", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 6, Aralık 2021, s. 230.

2.1.1.3. Yaratılış

Hâk, yaratılışın temel dört unsurundan (anâsır-ı erbaa) biri olarak insan varlığının aslî kökenini temsil eder.[253] Muhibbî bir beyitinde bu dört unsuru bir arada kulanarak insanın dört ana unsurdan "su, ateş, rüzgâr, toprak" yaratıldığına dair tasavvufi ve kevnî bilgiye gönderme yapar:

Bu ne ḥikmet bu ne ḳudret bu ne 'ibretdür Ḫudā
***Āb u āteş bād u ḫāki** eylemiş insanda cem'*

(1521/4)

Bu beyitte şair, yaratılışın maddi temelini oluşturan hâki (toprak) diğer unsurlarla birlikte anarak toprağın varoluşun zorunlu bir bileşeni ve insanı meydana getiren vazgeçilmez bir asıl olduğuna dikkat çekmektedir. Hâkin diğer üç unsurla (su, ateş, rüzgâr) bir arada zikredilmesi, insanın bir mikrokozmos (küçük evren) olduğu hakikatini yansıtmaktadır. İnsan, topraktan (hâk) yaratılmıştır. Hâk, bu dört unsur arasında en aşağıda ve en ağır konumda olup tevazu niteliği taşımaktadır. Şair, Allah'ın (Hüdâ) gücünü ve bilgeliğini sorgulamamakta aksine yaratılıştaki derin anlamı ve büyüklüğü kabul ederek hayranlık duymaktadır. Zıt unsurların insanda cem edilmesi (birleşmesi), ilâhî bir kudret ve büyük bir ibret vesilesidir.

2.1.1.3.1. Hâk ü Hamîr[254]

Bu terkip, dîvân şiirinde özellikle tasavvufi ve hikemî konulu şiirlerde sıklıkla görülen bir kavramdır. Farsça "Hâk (Toprak)" ve Arapça "Hamîr (Hamur/Maya)"[255] kelimelerinin birleşmesiyle "Hâk ü Hamîr" (Çamur/Balçık) ifadesi toprağın su ile yoğrularak balçıklaşmış hâlini tasvir etmek için kullanılır.[256] Bu ifade, klasik İslam kozmolojisinde insanın yaratılışındaki aslî cevheri işaret eden bir tasvirdir. Kur'ân'a ve tasavvufi mitolojiye gönderme yaparak Hz. Âdem'in yaratılışını ve dolayısıyla tüm

---

[253] Karataş, **a.g.m.**, 2014, s. 110.

[254] Hamîr mazmunu ile ilgili diğer örnekler -tekrara düşmemek adına- "Hamîr" başlığı altında verilmiştir.

[255] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 589; Serdar Mutçalı, **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 248.

[256] Jale Öztürk, "Kilis ve Hatay Ağızlarının Karşılaştırılması", **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 11, S. 28, 2014, s. 108; Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 65.

insanlığın temel varoluş hâlini sembolize eder. Şairler, insanın fâni (geçici) yapısını ve İlâhî Kudret karşısındaki acizliğini anlatmak için bu ifadeyi kullanır. Nitekim şiirlerde bu terkip; insanın cevheri, yaratılış hamuru, fıtratı gibi geniş bir muhtevaya sahiptir ve tasavvufi bir varoluş simgesi olarak kabul görür.[257]

Muhibbî, "toprağım hamurdur" terkibini kullandığı beyitinde, âşığın fâni varlığını henüz şekil almamış hamur ile ilişkilendirir. Bu ifade; ya sevgili tarafından kolayca şekillendirilebilir, yoğrulabilir olmayı yani sevgiliye tam mânâsıyla teslimiyeti ya da ilâhî takdir karşısında henüz olgunlaşmamış, kırılgan insan yapısını anlatmaktadır:

Öldügümden soñra da benden gele būy-ı vefā
Oldı çünki maḥabbet ile ***ḫāküm ḫamīr***

(716/6)

Şair bu beyitte, hâk ü hamîr (toprak ve çamur) kavramlarını birlikte kullanarak insanın yaratılış hamurunun ilâhî aşk ile yoğrulması sonucu elde edilen teslimiyeti anlatır. Beyitteki "hâküm hamîr oldı" (toprağım çamur oldu) ifadesi, insanın yaratılış maddesi olan toprak ve suyu (çamur) kasteder. Ancak burada bu karışım, ilâhî muhabbet (aşk) ile yoğrulmuştur. Âşık, varlığının özünün (hamurunun) aşk ile yoğrulduğunu öne sürerek bu aşk dolu teslimiyetin sonucunda ölümden sonra bile kendisinden vefa kokusu gelmesini diler. Fâni olan beden toprak olsa bile bu teslimiyet sayesinde elde edilen ebedî vefa kalıcıdır. Şair, beşerî aşk üzerinden insanın yaratılışındaki ilâhî muhabbetle yoğrulan öze telmihte bulunur.

2.1.1.3.2. Hz. Âdem/Hâk-i Âdem

Anâsır-ı erbaa, dîvân edebiyatında peygamberlerin yaşadıkları ve onlarla özdeşleşen olaylara telmihte bulunmak için de kullanılır. Toprak denilince Hz. Âdem, ateş denilince Hz. İbrahim, hava/rüzgâr denilince Hz. Süleyman, su denilince de Hz.

[257] Mehmet Erdem, "Ortadoğu'daki Yaratılış Mitoslarında Hava, Su ve Toprak Fenomenleri", **Turkish Studies - Language**, C. 16, S. 3, 2021, ss. 1725-1726; Abdülbaki Gölpınarlı, **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 135.

Nuh akla gelir.[258] İslam inancına göre Hz. Âdem, Allah tarafından topraktan yaratılan ilk insandır.[259] Tasavvufi düşüncede Âdem'in topraktan yaratılması hem İlâhî İrade'nin tecellisi hem de insanın nefsini temizlemesi ve ruhanî olgunluğa erişmesi için başlangıç noktası kabul edilir.[260] Nitekim Âşık Paşa, *"Garîb-nâme"*de Allah'ın toprağı insana makam olması için yarattığını söylemektedir. Yunus Emre ise "*Risâletü'n-Nushiyye"*de Allah'ın, Hz. Âdem'i kendi nuru ışığından olan toprak unsuru ile suyu temel alarak dört unsurdan yarattığını söylemektedir.[261]

Muhibbî de şiirlerinde tevazu, teslimiyet ve ölümü hatırlatması gibi nedenlerle insanın topraktan yaratılmasına değinmiş ve yaratılış, varlık, yokluk, Âdem kıssası, gibi konular çerçevesinde Hz. Âdem'den bahseden mısralar kaleme almıştır. Din, yaratılış ve toprak ilişkisi bakımından "Âdem" kelimesini dîvânında çeşitli şekillerde kullanmıştır:

Ġarḳ-ı muḥīṭ-i 'ışḳ idi cān-ıla bu gönül
Olmamış idi daḥı ***'ademden*** *cihān peyda*

(112/3)

Bu beyit; cihanın yaratılıştan önceki yokluk durumunu, eşyanın ve Hz. Âdem'in henüz yaratılmadığı zamanı ifade eder. Ayrıca "Âdem" kelimesinin hem özel isim hem de insan soyu anlamında kullanıldığı duruma örnektir. Bu kullanım şairin dil ve anlam zenginliğini artırır. Muhibbî, insanın topraktan yaratılmasından çok daha önce ruhun aşk ile var olduğunu belirterek ilâhî muhabbete telmihte bulunur.

---

[258] Mahmut Gider, "Şeyhülislâm Yahyâ Divânı'nda Su", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 203, 2013, s. 195.

[259] **Âl-i İmrân 3/59:** *"Şüphesiz Allah katında (yaratılışları bakımından) İsa'nın durumu, Âdem'in durumu gibidir: Onu topraktan yarattı. Sonra ona 'ol' dedi. O da hemen oluverdi."*; **Tirmizî, "Menâkıb", 74:** *Ebû Hüreyre'den rivayet edildiğine göre, Resûlullah (sas) şöyle buyurmuştur: "Allah, câhiliye gururunu ve atalarla övünme âdetini ortadan kaldırmıştır. 'Takva sahibi mümin' ve 'bedbaht günahkâr' (ayrımı vardır). İnsanlar Âdem'in çocuklarıdır, Âdem ise topraktan yaratılmıştır."* Naklen: Ahmed Cevdet Paşa, **Kısas-ı Enbiyâ ve Tevârîh-i Hulefâ**, haz. Mahir İz, C. 1, MEB Yayınları, İstanbul, 1972, s. 4.

[260] Melih Emre Şahin, "Hayâlî Bey Divanı'nda Peygamberler", **International Journal of Humanities and Education (IJHE)**, C. 10, S. 22, 2024, s. 240.

[261] Çağlar, **a.g.e.**, s. 148.

Baña ḫālī gendümin ḫaddinde ʻarż eyler raḳīb
*Sanasın cennetde virür **Ādem'e** iblīs öğüt*

(237/3)

Ḫālini gösterse tañ mı bu Muḥibbī'ye raḳīb
***Ādem'e** gendüm temennāsını şeyṭān ögredür*

(473/5)

Bu beyitlerde ise Muhibbî, Hz. Âdem'in cennetten çıkarılış kıssasına, Dâne-İblis Kıssasına, Kur'ân'daki yasak meyve/buğday (dâne) ve şeytanın (İblis) hilesi kıssasına telmih yapar. Sevgilinin yüzündeki ben (hâl), rengi ve cezbediciliği itibarıyla Hz. Âdem'in cennetten çıkarılmasına sebep olan yasak buğday tanesi (gendüm)[262] ile özdeşleştirilir. Burada buğday (gendüm), toprağın en kadim mahsulü olarak bir semboldür.

Ben senüñle ʻışḳ ṣaḥrāsında sergerdān idüm
*Yaradılmamışdı ʻālem birle **Ādem** iy gönül*

(2020/3)

Muhibbî, *"Ey gönül, ben seninle aşk çölünde perişandım; dünya ve Âdem henüz yaratılmamıştı"* diyerek Hz. Âdem'in ve evrenin (âlem) yaratılışının daha gerçekleşmediği zamanlara işaret eder. Şair, henüz bedeni bir toprak hâlini almadan evvel, ruhunun aşk çölünde olduğunu dile getirir ve onun tüm yaratılmışlardan önce saf bir aşk arayışı içinde olduğunu, aşkının ezeli ve kadim oluşunu anlatır.

Dîvânda kullanılan **"Hâk-i Âdem"** terkibi ise Hz. Âdem'in (ilk insan) yaratıldığı toprak anlamına gelir. Dinî ve tasavvufî açıdan bu terkip, yaratılmışların en şereflisi kabul edilen insanın[263] aslı itibarıyla toprak olduğunu ve tüm insanlığın özündeki bu ortak başlangıcı hatırlatır. Dîvân şiirinde insanın yaratılış maddesini ve fâniliğini ifade eden bir semboldür.[264] Şairler bu ifadeyi, insanın acizliğini, mütevazı

[262] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1185.
[263] **İsrâ 17/70:** *"Andolsun, biz insanoğlunu şerefli kıldık. Onları karada ve denizde taşıdık. Kendilerini en güzel ve temiz şeylerden rızıklandırdık ve onları yarattıklarımızın birçoğundan üstün kıldık".*
[264] Evin Bilge, "Kutsal Metinlerde Yaratılış", **Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 15, S. 1, 2013, ss. 141-156; Mehmet Emin Yağcı, "Klasik İslam Tarihi Kaynaklarında Yaratılış: Târîh-i

olmasını ve dünya malının geçiciliğini belirtmek için kullanır. Muhibbî'nin şiirlerinde de bu terkip, varlığın hakikati ve dünya saltanatının fâniliğini temsil eden mazmunlardan biridir:

*Ġam ile taḫmīr olınmış **ḫāk-i ādem** ġālibā*
Var-ısa ġamsuz kişi olmaya ol ādem gönül

(2034/3)

Şair bu beyitte; insanın yaratıldığı toprağın (hâk-i Âdem) alelade değil, bizzat gam ile yoğrulduğunu (tahmîr) iddia eder. Bununla birlikte; dert çekmenin insan olmanın zorunlu bir koşulu olduğunu, dolayısıyla insanın mayasında keder bulunduğunu ifade eder.

2.1.1.4. Kutsal Topraklar: Harem-Harîm (Türâb-ı Ka'be)

"Ka'be'nin toprağı" anlamına gelen "türâb-ı Ka'be" ifadesi, dîvân edebiyatı ve İslamî metinlerde tevazuyu simgeler. Âşık veya mümin, kendini Ka'be'nin toprağına benzeterek en kutsal mekânın en mütevazı parçası olmayı diler. Bu yöneliş; kişinin kendi varlığından vazgeçerek kutsiyet atfedilen bir değerle manevi bir bütünlük kurma arzusunu ifade eder.[265]

Beñzedelden kūy-ı dildārı cenāb-ı Ka'be'ye
*Yüz sürerler ekser anūncun **türāb-ı Ka'be'ye***

(3102/1)

Muhibbî, sevgilinin bulunduğu semti (kûy-ı dildâr) Kâbe'ye benzeterek ona kutsiyet atfeder. Şaire göre insanların Ka'be toprağına (türâb-ı Ka'be) yüz sürmelerinin asıl sebebi, bu mekânın sevgilinin eşiğine olan benzerliğidir. Bu yönüyle toprak (türâb), sevgilinin izini taşıdığı ölçüde kutsallaşan bir unsura dönüşür.

Ahterî Örneği", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 9, S. 1, 2022, ss. 714-716; Ahmed Paşa, **Ahmed Paşa Divanı**, haz. Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992, s. 21, 186, 245, 314; Ali Nihat Tarlan, **Dîvân Edebiyatında Mazmunlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1993, s. 86.

[265] Vildan S. Coşkun, "Kâbe Üzerine Bir Risale: Ta'rifnâme-i Kâbe", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 42, 2019, ss. 109-142; Tarlan, **a.g.e**, 1993, ss. 257-258.

İslam dininde "Harem" (haram) kavramı; kutsallık, korunma ve yasaklık anlamlarını içeren bir terimdir. Arapça kökenli olan "haram" kelimesi, "dokunulmaz, yasaklanmış" anlamlarına sahiptir ve özellikle kutsal mekânlar için kullanılır. Harem, yabancıların girmesine müsaade edilmeyen özel ve kutsal mekândır. Ka'be'nin bulunduğu Mekke ve çevresi "Harem-i Şerif" olarak adlandırılır.[266] Bu bölgedeki toprak, İslam düşüncesindeki "mukaddes toprak" anlayışını yansıtır. Klasik Türk şiirinde Haremeyn (Mekke ve Medine), müslümanlar için azami hürmet gösterilen ve kan dökmenin yasak olduğu kutsal mekânlardır.[267]

Beni kūyunda görseñ öldürürsin
Ki kan itmek revā mıdur ***Ḥarem'de***

(3014/3)

Şair bu beyitte, sevgilinin semtini (kûy) mukaddes bir sığınak olan Harem olarak ilan eder. Âşık, sevgilinin cefâlarına karşılık, bu kudsî topraklarda kan dökmenin (âşığı öldürmenin) haram olduğunu hatırlatır. Böylece Harem toprağı, âşık için güvenli bir ilâhî mekân olarak tasvir edilir.

Şair, bir başka beyitte ise Ka'be'nin kendisini ve etrafındaki kutsal bölgeyi ifade etmek için "Ka'be Harem'i" tamlamasını kullanır:

Cān-ıla ṭavāf eyleyem Merve ḥaḳıyçün
Kūyı çün ṣafā ehline ***Ka'be Ḥarem'idür***

(546/2)

Bu beyit, hac ibadetinin rükünleri üzerinden sevgiliye duyulan hürmeti ifade eder. Sevdiğinin mahallesi; âşıklar için dünyevi bir yer değil, manevi bir sığınak ve ibadet mekânıdır.

---

[266] Nebi Bozkurt ve Mustafa Sabri Küçükaşçı, "Mescid-i Harâm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, İstanbul, 2004, ss. 273-277; Emine Yeniterzi, "Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, S. 15, 2010, ss. 312-313.

[267] **a.g.e.**, s. 313.

Beytü'l-Harem (Beytullah); Allah'ın evi, Ka'be ve çevresindeki mukaddes alana verilen isimlerden biridir.[268] Beytü'l-Harem toprağı, sıradan bir toprak parçası olmanın ötesinde kutsallığı ve ilâhî korumasıyla İslam'ın temel sembollerinden biridir.[269] Dolayısıyla bu toprak; dini, hukuki ve kültürel açılardan özel bir konuma sahiptir. Kur'ân-ı Kerîm'de on beş kez zikredilen Mescid-i Haram, temelde Ka'be'yi, Ka'be'yi çevreleyen ibadet alanını ve genel olarak Mekke Haremi'ni ifade eden en kutsal mekândır. İslamiyet öncesinde de siyasi ve sosyal hayatın merkezi olan bu mescit[270], Hz. Ömer'in Müslüman oluşuyla birlikte açıkça namaz kılınan bir yer hâline gelmiş ve Mekke'nin fethinde Resûl-i Ekrem'in fetih konuşmasını yaptığı emniyet bölgesi olarak ilan edilmiştir. Tarih boyunca, özellikle Hz. Ömer, Hz. Osman, Emevî Halifeleri ve Abbasî Halifesi Mehdî-Billâh dönemlerinde alan ve mimari açıdan sürekli genişletilmiş; sonrasında Kânûnî Sultan Süleyman devrinde ise direkler, revaklar, minber ve mezheplere ait makamlar büyük ölçüde yenilenerek mermer ve kakma tezyinatlarla süslenmiştir.[271]

Sultan Süleyman, şiirlerinde hem doğrudan Ka'be için kullanılan hem de onun kutsal bir sığınak olduğunu vurgulayan, saygı duyulan kutsal ya da dokunulmaz ev anlamında "Beytü'l-Harem" tamlamasını dîvânında kullanmıştır:

Koma aġyārı şehā kapuña kāfir gibidür
Ne revādur ki gire içine ***Beytü'l-ḥarem'üñ***

(1844/4)

Şair, Beytü'l-Harem tamlamasını kullandığı bir başka beyitte, sevgilinin semti (kûy) için kutsiyet atfette, o topraklardaki can emniyetine ve dokunulmazlığına dikkat çekmektedir.

Varan 'āşıḳlarını öldürürsin
Dimezsin kūyuna ***Beytü'l-ḥaremdür***

(505/2)

---

[268] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 137.
[269] Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 159.
[270] **Âl-i İmrân 3/96:** *"Şüphesiz, insanlar için kurulan ilk ibadet evi, elbette Mekke'de, âlemlere rahmet ve hidayet kaynağı olarak kurulan Ka'be'dir".*
[271] Sabri Küçükaşcı, "Mescid-i Haram", **Türk Maarif Ansiklopedisi**, https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/mescid-i-haram, (Erişim Tarihi: 16.12.2025).

Harem kelimesi Muhibbî Dîvânı'nda çeşitli şekillerde geçmektedir. Bu bölgeye Harem denmesinin sebebi, belirli kurallar ve yasakların (avlanma, ağaç kesme gibi) burada geçerli olmasıdır. Muhibbî şiirlerinde "Harem'de, Harem'in içinde" anlamında kullandığı "Be-Harem"[272] ifadesine yer verir:

Ger nidā ola eger nām-ı şerīfun ***be-ḥarem***
Her yana çagura "lebbeyk" ehl-i 'Arafāt

(259/5)

Mekke ve Medine'nin kutsal bölgeleri için kullanılan bir ifade olup "saygıdeğer, şerefli ve kutsal harem" anlamlarına gelen "Harem-i Muhterem"[273] tamlamasını da Muhibbî şiirlerinde kullanmıştır:

Ser-i kūyını ṭavāf eyle Muḥibbī yüri var
Yüz sürerler çün bilürsin ***Ḥarem-i muḥtereme***

(3104/7)

Dîvânda geçen "Harem'in Kumu" anlamına gelen "Rîg-i Harem"[274] tamlaması ise toprakları ve kumları kutsal kabul edilen Harem için kullanılan bir ifadedir. Şairler bu ifadeyi genellikle bu toprakların kutsallığına ve değerine vurgu yapmak için kullanır:

Ka'be'dür kūyı varan 'uşşāḳ[ı] ḳatl itse ne tañ
Teşnedür çünki Muḥibbī kana ol ***rīg-i Ḥarem***

(2224/5)

İslam kültüründe, özellikle Ka'be'nin çevresi ve kutsal mekânlar "harîm" (dokunulmaz, korunmuş) olarak da tanımlanır.[275] Gayri müslimlerin girmesinin yasak olduğu Ka'be'yi ifade etmek ya da bir şahsın veya bir yerin kutsallığını, saygınlığını

[272] Necdet Tosun, **Farsça Grameri,** Litera Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 11.
[273] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 790.
[274] Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemâl Kurnaz), MEB Yayınları, İstanbul, 1996, ss. 410-411.
[275] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, ss. 545-546; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 92-93, 257-258; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 95.

ve dokunulmazlığını vurgulamak amacıyla kullanılan "Harim-i Muhterem" tamlaması "saygıdeğer, şerefli ve kutsal yer, mukaddes yer" anlamına gelir.[276]

Geyüp iḥrāmı ʻāşıḳlar gelür her biri ḳurbāna
Ṭavāf itmek diler kūyun ***ḥarīm-i muḥteremden*** *yig*

(1737/3)

"Harem" yahut "Harîm" dîvân şiirinde "ev, iç bölüm, kutsal ve dokunulmaz alan, özel ve korunmuş alan" anlamlarında da sıklıkla kullanılır. Osmanlı'da özellikle kadınların özel alanları için kullanılmıştır.[277] Harîm kavramı, "toprak" ve "mekân" ile ilişkilidir. Burada toprak, sembolik anlamda mahremiyeti ve dokunulmazlığı temsil eden "korunan mekân" olarak değerlendirilir. Harîm kelimesi Muhibbî Dîvânı'nda şu şekillerde geçmektedir:

"Kapı eşiğinin kutsal yeri" anlamına gelen "Harim-i Âsitân"[278] tamlaması genellikle bir padişahın, önemli bir şahsiyetin veya sevgilinin kapısı, eşiği anlamında kullanılır. Bu tamlama, o eşiğin ne kadar kutsal ve saygıdeğer olduğunu vurgular.

Ḥarīm-i āsitānundur maḳāmum
Anı öldürme āhū-yı ḥaremdür

(862/4)

Şair için çektiği keder ve üzüntü sıradan bir duygu değildir; o kadar kutsaldır ki onun bile girilemez, dokunulmaz bir alanı vardır. Bunu dile getirmek için ise "gamın, kederin saygıdeğer ve kutsal yeri" anlamında "Harim-i Hürmet-i Gam" ifadesini kullanır:

Kim ḥarīm-i ḥürmet-i ġamla Muḥīb maḥrem ola
Olamaz tā rūz-ı maḥşer miḥnet ü ḥırmāndan ḫalāṣ

(1478/5)

---

[276] Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, C. I, MEB Yayınları, İstanbul, 1971, s. 749; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 463.
[277] Salim Öğüt, "Harîm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 188-190; Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 92-93.
[278] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 36.

Kûy, sevgiliye ait olan mahalle veya semt anlamına gelir.[279] Şair için sevgilinin yaşadığı yer, tıpkı bir ibadethane gibi kutsal ve dokunulmazdır. Bu nedenle, sevgilinin mahallesinin kutsal olduğuna vurgu yapmak için "Harîm-i Kûy" ifadesini kullanır:

İy Muḥibbī her kaçan varsañ ***ḥarīm-i kūyına***
Ola kim ide ḳabūl it cānunı ḳurbāna 'arż

(1484/5)

Şair, dergâhın kutsal bir yer olduğunu ifade etmek için "Harîm-i Dergeh" tamlamasını kullanır. Dergeh[280] kelimesi, bir hükümdarın sarayını veya bir şeyhin dergâhını ifade eder. Bu tamlama, o yerin ne kadar saygın ve girilmesi zor olduğunu belirtir:

Bulmak isterseñ Muḥībbī ger ***ḥarīm-i dergehin***
Menzil[i] maḥmūddur anuñ maḳṣadü'l-aḳṣāya bak

(1630/5)

Vasl; sevgiliye kavuşmak, onunla birleşmek demektir[281]. Bu ifade, sevgiliye kavuşma anının ve bu ana ait tüm mekânın ne kadar kutsal ve dokunulmaz olduğunu anlatır. Muhibbî kavuşmanın kutsal yerine vurgu yapmak için "Vaslun Harimi" ifadesini kullanır:

Gel yiter kılduñ beni ***vaṣluñ ḫarīminden*** *cüdā*
Niçe bir cevr ü cefālar kıl vefā yek-bār hem

(2299/2)

Muhibbî, harîm kavramını sevgilinin kutsal mekânı olan sine ve dil makamları için de kullanır. Şair, dış dünyada aradığı o dokunulmaz ve mukaddes alanı insanın kendi iç dünyasında temellendirir:

---

[279] Pala, **a.g.e.**, s. 280.
[280] **a.g.e.**, s. 112.
[281] Fatma Topçu, **Fuzûlî'nin Türkçe Dîvânındaki Rubailerinin Şerhi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, s. 124.

*Bu **ḥarīm-i sīneme** tīrun irişdükde şehā*
Çagrışur cān u gönül her biri dir "hel min mezīd"

(385/4)

Bu beyitte**,** "göğsün kutsal yeri" anlamına gelen "Harîm-i Sîne" tamlamasını kullanarak kalbinin bulunduğu göğüs kafesini, sevgilinin ya da aşkın yerleştiği dokunulmaz ve kutsal bir bölge olarak tanımlar. Bir başka beyitte ise şair gönül (dil) ve harîm kavramlarını ilişkilendirir.

*Çün **ḥarīm-i dildedür** gördüm Muḥibbī maṭlabum*
Ne sefer 'azmin ü ne ḳaṭ'-ı beyābān eyledüm

(2395/5)

Burada "gönlün kutsal yeri" anlamında "Harim-i Dil"[282] tamlamasını kullanan şair için gönül; sevginin merkezi, en mahrem, en özel mekândır. Bu tamlama; kalbin sevgiliden başkasına kapalı, dokunulmaz ve mukaddes bir makam olduğunu ifade eder.

2.1.2. Toprak ve Tevazu

Klasik Türk şiirinde toprak, yaratılışın aslı olması hasebiyle hem ahlaki bir erdem olan tevazuyu hem de bu erdemin bir üst makamı sayılan mutlak teslimiyeti temsil eder. Bu iki kavram arasında iç içe geçmiş bir bağ olsa da her teslimiyet hâli özünde bir tevazuyu barındırır ancak her tevazu gösterisi teslimiyet makamına ulaşmış sayılmaz. Tevazu, kişinin kendi varlığını başkalarından üstün görmemesi ve benlik davasından vazgeçmesi hâlidir. Teslimiyet ise bu alçak gönüllülüğün ötesine geçerek her türlü cefaya, ezaya ve zillete karşı toprak gibi sessiz ve rıza içinde kalma hâlidir.

İnsan, kendi hakikatinin özü olan toprakla bağını idrak ederek ezeli ve ebedî vasıflarına sahip yaratıcının büyüklüğü karşısındaki acziyetini kabul etmelidir. Bu alçak gönüllülük hâli de onu tevazu makamına ulaştıracaktır. Aynı zamanda toprak, dönüşümün ve yenilenmenin sembolü olarak insanın kendini aşma ile bilgelik yolunda

[282] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 117.

alçak gönüllülüğe ihtiyaç duyduğunu hatırlatır.[283] Anâsır-ı erbaa (dört unsur) arasında insanın mütevazı ve geçici doğasını temsil eden toprak; dîvân edebiyatında özellikle fânilik, yokluk, tevazu ve teslimiyet temalarının bir mazmunudur.[284] Dîvân şairleri; dini, tasavvufi ve edebî bir bakış açısıyla toprak unsuru aracılığıyla insanın kendi hakikatini anlaması ve alçak gönüllü olması gerektiğini öğütler. Şairler, "toprak gibi olma"yı yani kibirden uzak durup tevazu sahibi olmayı sıkça dile getirir. Örneğin; Fuzûlî bir beyitinde şöyle der:

Ḫāk oldum u her yaña ġubārum gėtdi
el-Ḳıṣṣa ḳapuñda i'tibārum gėtdi[285]

"Toprak oldum ve tozlarım (yeryüzünde) her yana dağıldı. Kısacası (el-kıssa), senin kapında (huzurunda/nezdinde) itibarım (değerim/saygınlığım) kalmadı/kayboldu" derken hem kendi acizliğini hem de hayatın geçiciliğini ifade eder. Bu anlamda toprak, dîvân şiirinde sadece maddi bir unsur değil, ahlaki bir öğüttür.

İslam düşüncesindeki varoluş anlayışına göre toprak, insanın hem başlangıcı hem de varacağı son duraktır. Muhibbî Dîvânı; toprağın bu ahlaki ve varoluşsal anlamını esas alarak tevazu gösterme, mahviyet, benliği terk etme ve nefsi toprak mesabesinde tutma bağlamında kullanılan zengin ifade, terkip ve deyimleri barındırmaktadır. Muhibbî'nin şiir dünyasında toprak, alçakgönüllülüğün, kul olmanın ve hakikate yönelişin remzi olarak tevazu kavramı ile ilişkilendirilebilir. Bu başlık altında söz konusu mefhumlar tahlil edilecek; ilâhî ve beşerî ilişkilerdeki alçakgönüllülük ile bu makama giden yolda kibir ve hırs gibi engellere şairin eleştirel bakışı da "toprak ve tevazu" ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir.

Dīdesi toymaz *meger kim* ***tolısar toprag-ıla***
Her kişinüñ kim me'āl-i fikri māl üstindedür

(698/8)

---

[283] Muhittin Turan, "Dîvân Şiirinde Toprak Motifi", **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, C. 12, S. 26, 2019, s. 470; Harmancı, **a.g.e.**, s. 29.

[284] Harmancı, **a.g.e.**, ss. 28-31.

[285] Fuzûlî, **Fuzûlî Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin),** haz. Abdülhakim Kılınç, T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul, 2021, s. 79.

Beyit, insanın dünyaya karşı duyduğu bitmek bilmeyen hırsı, mal, mülk ve şöhret gibi fâni şeylere olan doyumsuzluğunu eleştirir. Zira dünya hırsından vazgeçmeyen bir gönlün toprak gibi alçak gönüllü olması mümkün değildir. Bu bakımdan Muhibbî'nin burada tevazu makamına ulaşmak için önce nefisteki hırs engelinin aşılması gerektiğine vurgu yaptığı düşünülmektedir.

Gözleri tolmayanuñ *āḫir* **tolar toprag-ıla**
Ḫˇāce-i dünyā gibi kim fikri māl üstindedür

(884/3)

Şair, zihni sadece mal biriktirmekle meşgul olan dünya ehlinin doyumsuzluğunu eleştirir ve dünya malına doymayan insan nefsinin ancak ölümle yani toprakla durdurulabileceğini hatırlatır. Bu beyitte toprak, nefsin sınırsız arzularına karşı insanı haddini bilme ve tevazuya davet eden bir hakikat olarak sunulmuştur. Zira kendi sonunun toprak olacağını idrak edemeyen bir zihnin kibirden arınarak gerçek mânâda alçak gönüllü olması mümkün değildir.

Ḥarīṣ olma iñen dünyā-yı duna
Toyurmaz gözleri illā ki toprak

(1583/2)

Muhibbî bu beyitte, hırsı tevazu makamına giden yoldaki en büyük engellerden biri olarak tanımlar. Şair, dünyâ-yı dun (aşağılık dünya) ifadesiyle fâni dünyanın değersizliğini vurgularken insanı hırstan arınmaya ve tevazuya davet eder. Burada tevazu, hırsın bittiği ve kişinin bir gün toprak olacağını kabul ettiği ahlaki bir tekâmül mertebesi olarak değerlendirilmektedir.

İki yirden kuşanalum yine ġayret kuşağın
Bulaşup ***toz-ıla topraga*** *bu rāhı çekelüm*

(2358/2)

Şair, manevi bir kararlılıkla yola çıkmayı ve bu yolda toza toprağa bulanarak ilerlemeyi teklif eder. Burada toprağa bulanmak, nefsi terbiye etmek ve her türlü kibrin ötesine geçerek bir hiçlik makamını kabul etmektir. Yolun zorluklarına katlanmak ve toprakla hemhâl olmak, gerçek tevazunun ve gayretin göstergesidir. Tasavvuf yolculuğunda toz ve toprağa bulanmak, dünya hırslarından arınmanın ve nefsin kibrini kırmanın bir ifadesidir. Bu beyitte toprak; zahmetli bir yolun zorluğu değil, aksine dervişin benlik davasından vazgeçerek ulaştığı bir olgunlaşma makamı olarak sunulur.

Tevazunun en somut sembolü olan toprak (hâk); üzerine basılan, kirletilen, her şeyi kabul eden, ancak karşılığında bereket ve hayat veren bir varlıktır. Bu yönüyle toprak; kibirden arınmış, benlik iddiasında bulunmayan, alçak gönüllü insan-ı kâmil'i temsil eder. Âşık veya sâlik (tasavvuf yolcusu) için nefsini toprak gibi alçak ve her şeye açık hâle getirmek, manevi kemalâta (olgunluğa) ulaşmanın temel şartıdır.[286]

Her kim ki ***tutar kendüzini ḫāke beraber***
Ḳadri ne tañ irse anuñ eflāke beraber

(1125/1)

Bi-ḥamdi'llāh tekebbürden riyādan pākdür gönlüm
Ve līkin ***dest-i 'ışḳ-ıla dögilmiş ḫākdür*** *gönlüm*

(2059/1)

Beyitlerinde Muhibbî, hâk kelimesini tevazu yoluyla ulaşılan hiçlik makamını ifade etmek için kullanır. Gönlün aşk eliyle dövülerek toprağa dönüşmesi, tasavvufi açıdan fenâ (yok olma) mertebesine ulaşma arzusunu gösterir. Kendini toprağa

[286] Tasavvufi bir terim olarak "fenâ", "nefs-i emmâre" ve "sâlik" kavramları hakkında detaylı bilgi için bk. Uludağ, **a.g.e**, 1996, s. 168, 365, 428; Ayrıca toprağın manevi olgunlaşma süreci ve nefs terbiyesiyle ilişkisine dair bk. Ceylan, **a.g.e**, ss. 80-90; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 135.

eşitleyen kişi ise kibirden kurtulmuş ve kâmil insan olmaya aday hâle gelmiştir. Bu, şairin benliğini ve nefsini arındırma çabasını yansıtır.

2.1.2.1. Toprak/Hâk/Türâb Olmak

"Hâk olmak", kelime anlamıyla "toprak veya toz olmak" demektir. Dîvân edebiyatında alçak gönüllülüğü ifade eden güçlü bir istiare olarak kullanılır. Bu, kişinin kendi benliğini, gururunu ve kibrini bir kenara bırakarak kendini en değersiz varlık olan toprağa benzetmesidir. Hâk olmak, manevi arınma sürecinin ilk adımıdır. Ancak kendini toprağın değersizliğine indiren kişi, ilâhî aşkın sırlarına ve yüceliğine ulaşabilir.[287] Şairler bu deyimi kullanarak nefsini terbiye etme, dünyanın geçiciliğini idrak etme ve aşk uğruna kendi varlığını ortadan kaldırma gibi hususlarda samimi tevazu anlayışlarını dile getirirler.[288]

Tevazu, teslimiyetin gerçekleştirilme biçimidir; yani bir amaç uğruna yapılan hizmetin aracıdır. Toprak olmak; önce benliğini tamamen yok etme (tevazu) durumunu, daha sonra bu tevazu vasıtasıyla sevgiliye boyun eğmeyi (teslimiyet) ifade eder. Toprak olmak tevazudur; birinin yolunda toprak olmak ise bu tevazu aracılığıyla gerçekleştirilen teslimiyettir. Cihan padişahı kimliğine rağmen Muhibbî; "hâk olmak" deyimini kullanarak nefsin saltanatını reddeder (tevazu), dünyevi varlığın geçiciliğini kabul eder ve ilâhî aşk yolunda yok olmayı (teslimiyet) tevazunun bir gereği olarak görür.

Dîvân şiirinde sevgilinin eşiği veya yolu, ulaşılabilecek en yüce makamdır. Şair, bu makama ulaşmanın tek şartının toprak kadar alçak gönüllü olmak ve benlikten tamamen sıyrılmak olduğunu vurgular:

Cān virüp ger rāh-ı kūyında anuñ ***ḫāk olmasam***
Bulmaz idüm ol şehüñ pā-būsına ben dest-res

(1390/3)

---

[287] Pala, **a.g.e.**,2018, s. 183. Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 98. Gölpınarlı, **a.g.e.**, 1992, s. 38. Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 480.
[288] Kaya, **a.g.m.**, s. 65, 120.

Muhibbî, sevgilinin (padişahın) ayağını öpebilmek için önce onun yolunda toprak olmak gerektiğini belirtir. Burada sevgilinin ayağını öpmek ifadesiyle sembolize edilen durum ilâhî sevgilinin (Hakk) yüce huzuruna kabul edilme arzusudur. Toprak burada hem tevazunun hem de sevgiliye kavuşma şartının sembolüdür.

İremezsin iy Muḥibbī yanına ***ḫāk olmadan***
Kim meger ***toprak olam*** *ilte ṣabā tozum benüm*

(2215/5)

Bu beyitte ise şair, kişi kendi varlığını toprak edip toza dönüştürmedikçe sabâ rüzgârının (müjdeci) onu sevgilinin yanına ulaştıramayacağını hatırlatır. Burada toprak olmak; sadece kibrin terk edilmesi değil, vuslata erebilmek için nefsin hiçe sayılması demektir. Şair tevazuyu vuslatın yegâne vasıtası olarak görmektedir.

Muhibbî;

Serv gibi ser çeküp her dem hevāyı gözleme
Menzilüñ ḫāk olısar *bilmez misin üftāde gel*

(2026/2)

beyitinde hâki (toprak) bir son menzil olarak kabul eder ve bunun mukadder (nihai) bir hakikat olduğuna dikkat çeker. Şair, servi ağacı gibi baş çekme benzetmesi üzerinden kibirlenenlere ve dünyevi arzuların peşinde koşanlara seslenir. Âşığın (üftâde), eninde sonunda yaşamının son durağının toprak (hâk) olacağı gerçeğini bilmesi gerektiğini belirtir. Bu durum, toprakla sonlanacak fâni dünyada kibrin terk edilerek tevazu bilincine varmanın bir zaruret olduğu hakikatini göstermektedir.

Ḫāk olursa *zecr ü hicrinden Muḥibbī ḫasta dil*
İy ṣabā merdümlik it yāra ḫaber kıl dāyimā

(91/4)

Bu beyitte şair, aşk acısı ve ayrılığın (hicrân) ağırlığı altında hâk (toprak) olacağını söyler. Burada toprak olmak; çekilen acıların kişiyi ulaştıracağı nihai sondur. Şair, mahviyet hâli içerisinde sabâ rüzgârından iyilik (merdümlik) bekleyerek kendi

toprağının sevgilinin katına ulaştırılmasını diler. Bu durum, toprağın aşk uğrunda ulaşılan tevazu nişanesi olduğunu göstermektedir.

Ḫāk ol Muḥibbī *eyleme terk āsitānesin*
Devlet anuñ meskeni ol āsitānedür

(876/7)

Şair bazen muhatabına, bu bazen kendi nefsi bazen okuyucu olabilir, tevazu yolunu seçmesini öğütler. Bu beyitte "hâk ol" ifadesini kullanarak kendi nefsine veya kendisi gibi düşünen âşıklara seslenir. Bu ifade şairin "tevazu sahibi ol, kendini hiç say" demesidir. Hâk olma, burada ulaşılması gereken ahlaki ve manevi bir makamdır.

ʻĀşıḳ ki ***ḫāk ola*** *reh-i ʻışḳ içre ʻāḳıbet*
Ḳadr ü cāh-ı pāy[ı] anuñ āsümānadur

(963/2)

Bu beyit; tevazunun manevi bir yükselişin ön koşulu olduğunu belirtir. Muhibbî'ye göre hâk olmak benliğin (nefsin) dünyevi arzularından kurtulup âsümân (gökyüzü) ile simgelenen yüce bir makama ulaşmanın yegâne yoludur.

Dîvânda toprak olmak (hâk olmak) deyimi sadece bir alçak gönüllülük değil, aynı zamanda aşk yolunda bedeni tamamen feda ederek manevi bir inşa sürecine girmeyi de ifade eder:

Şehr-i ʻışḳuñ āb u gil ḥācet degül taʻmīrine
Āb idüp çeşmümi küllī cism-ile ***ḫāk olmışam***

(2382/3)

Bu beyitte âşık, aşk şehrinin (gönlün) inşası için gerekli olan "su ve toprak" malzemelerini bizzat kendi varlığından sağlamıştır. Bedenini tamamen toprak (hâk), gözyaşlarını da su yaparak aşk şehrini kurmak için kendini hiçliğe indirgemiş ve tüm varlığından vazgeçmiştir. Bu, bedenin ve benliğin tamamen acizliğini ve alçak gönüllülüğünü (tevazusunu) kabul etme hâlidir.

Başka bir beyitte ise şair;

*Çünki **ḫāk oldı** Muḥibbī hicr ara gördüm gönül*
Yile virdüm āhum ile anı berbād eyledüm

(2370/5)

diyerek ayrılık acısıyla zaten toprak olmuş, hiçliğe inmiş olan gönlünü çektiği dertten dolayı çıkan âhlarla rüzgâra verip dağıtarak perişan etmektedir. Şair sadece toprak olmayı yeterli görmez; toprak olmuş o hâlini bile yel ile dağıtıp berbâd eder. Bu durum, tevazunun ve acizliğin göstergesidir.

Muhibbî, hâk olmayı bazen bir arzu bazen de sevgiliye sunulan bir aşk yemini olarak da kullanır. Şair bu arzusunu Kur'ân-ı Kerîm'den telmihlerle birleştirerek dünyevi bir pişmanlıktan ilâhî bir makam arayışına dönüştürür:

***Kāşki ḫāk olsa idüm** ben der-i meyḫānede*
Māh-rūlar içdügince her yaña serper ḳadeḥ

(349/4)

*Ger hevā-yı ḳadd-i bālān-ıla cānā **ḫāk olam***
Tañ mıdur bulup şeref ger ṭārem-i eflāk olam

(2296/1)

*Kankı serdür āsitānunda senüñ **ḫāk olmaya***
Kankı dildür dūd-ı āhı çıkup eflāk olmaya

(2911/1)

Şair bu beyitlerde, toprak (hâk) olmayı ulaşılamamış bir yücelik ve şeref makamı olarak dile getirir. Sevgilinin yüce boyunun (kadd-i bâlâ) aşkı uğruna hâk olma arzusu, âşığın benliğini tamamen yok ederek gösterdiği tevazunun ve tam bir teslimiyetin ifadesidir. Şairin *"Hangi baş vardır ki senin eşiğinde toprak olmaya layık görülmesin?"* şeklindeki sorgulaması, tevazu yoluyla elde edilen hiçliği aslında manevi bir makam ve izzet olarak kabul ettiğini göstermektedir. *"Keşke toprak olsaydım!"* arzusu ise Arapça'da *"Yâ leytenî küntü türâb"* anlamına gelir. Bu söz,

Kur'ân-ı Kerîm'de Nebe' Suresi'nin 40. ayetinde geçer[289] ve kıyamet günü inkârcıların veya günahkârların söyleyeceği bir temennidir. Bu ifade, dünya hayatında kibre kapılmış ve yaptıklarından hesaba çekileceğine inanmamış olan kişinin, hesap gününün dehşetiyle yüzleştiğinde duyduğu pişmanlığı anlatır.[290] Canlı bir varlık olup yaptıklarından sorumlu tutulmaktansa, cansız ve sorumsuz bir varlık olan toprak olmayı diler. Şair bir başka beyitte Kur'ân-ı Kerîm'den iktibas yaparak aynı arzuyu yineler:

Cür'a-i cām-ı lebüñ olalıdan baña naṣīb
Ehl-i diller didiler "yā leytenī küntü türāb"

(194/2)

Şair burada; ilâhî aşkın (cür'a-i câm-ı leb) etkisini ayetteki pişmanlık ifadesiyle birleştirerek ilâhî aşkın yüceliğini tadanların, bu dünyanın tüm makam ve varlıklarından vazgeçerek toprak gibi bir hiçliğe dönmeyi dilediğini anlatır. Gönül ehli için "toprak olmak" bir pişmanlık değil, aksine ilâhî aşkın yüceliği karşısında kendi benliklerini (nefs) yok etme arzusudur. Bu, fenâ fi'l-aşk (aşkta yok olma)[291] makamına ulaşmanın bir ifadesidir.

Hâk, bazen en değerli şeyin ya da manevi bir lütfun nasîp olduğu yerdir:

Her kaçan pīr-i muġān destinde cām-ı pāk olur
Cür'ası anuñ naṣīb iy cān-ı pākān ***ḫāk olur***

(894/1)

Bu beyit en büyük lütfun, tevazu sahibi olanların payına düştüğünü ve toprağın kutsallığını, yüceliğini gösterir. Cür'a (kadehten dökülen son damla)[292], en küçük ve en değersiz kısım gibi görünse de toprağa düşerek tevazunun simgesi "hâk"in nasîbi olur.

---

[289] **Nebe' 78/40:** "Şüphesiz biz sizi, kişinin önceden elleriyle yaptıklarına bakacağı ve inkârcının, 'Keşke toprak olaydım!' diyeceği günde gerçekleşecek olan yakın bir azaba karşı uyardık".
[290] İskender Pala, **Dört Güzeller (Toprak, Su, Hava, Ateş)**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 42-43.
[291] Gölpınarlı, **a.g.e.**, 1992, s. 125; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, ss. 81-82.
[292] Şemseddin Sâmi, **a.g.e.**, s. 473.

Türâb olmak, kişinin kendi benliğini ve kibrini tamamen terk ederek tevazu içinde bir hiçlik makamına ulaşmasıdır. Şair bazı beyitlerde "türâb oldum" diyerek tevazunun ve hizmetin âşık için bir amaç değil, ilâhî bir yükseliş ve lütfa erişme aracı olduğunu gösterir:

Maḥabbet desti ile çün dögülüben ***türāb oldum***
Semāya çıkarup āhum yilin 'ālī-cenāb oldum

(2140/1)

Şair; muhabbet eliyle (dest-i mahabbet) dövülerek toz toprak hâline gelmiş, aşkın ızdırabı içerisinde kendi varlığından vazgeçmiştir. Ancak bu "toprak olma" hâli, onu alçaltmamış aksine çektiği ahların rüzgârıyla (yel) gökyüzüne (semâ) savrularak izzet ve yücelik (âlî-cenâb) kazanmasını sağlamıştır. Burada semâya yükselmek tevazu yoluyla elde edilen manevi bir makamdır.

Cām-ı la'lüñ yādına ***oldı Muḥibbī*** *çün* ***türāb***
Cür'añı cānā dirīġ itme gel ol avareden

(2609/5)

Muhibbî bu beyitte, toprak (türâb) olmanın âşığa kazandırdığı manevi imtiyazı dile getirir. Şair, sevgilinin la'l dudağının hasretiyle yanıp kavrularak kendi varlığını toprak etmiştir. Bu toprak olma hâli sadece bir tevazu gösterisi değil, aynı zamanda sevgiliden lütuf (cür'a) talep etmenin de ön koşuludur. Âşık, alçak gönüllü olmanın yanı sıra kendi benliğini yok sayarak (türâb olarak) sevgilinin merhametine ve lütfuna sığınır.

2.1.2.2. Hâk İle Yeksân Olmak

"Hâk ile yeksân olur" ifadesi; "toprakla bir olur, toprakla eşit hâle gelir, yerle bir olur"[293] anlamına gelir. Bu deyim dîvân edebiyatında ölümün kaçınılmazlığını ve onunla gelen mutlak eşitliği anlatmak için kullanılır.[294] İnsan, hayatı boyunca hangi

[293] Kaya, **a.g.m.**, s. 97; Kurnaz, **a.g.e.**, 1987, s. 494.
[294] Doğan **a.g.e.**, 1996, s. 450; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 569; Kaya, **a.g.m.**, s. 62, 65, 66, 97; Ömer Asım Aksoy, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1/Atasözleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul

statüde olursa olsun ölüm geldiğinde bedeni çürür ve toprağa karışır. Bu süreçte sultan da köle de güçlü de zayıf da toprakla eşit bir hâle gelir. Dünyevi makamlar, ünvanlar ve zenginlikler tamamen anlamsızlaşır. Hâk ile yeksân olmak, kibirden uzak durmayı ve hayatın geçici olduğunu hatırlatan güçlü bir uyarıdır. Bu deyim, sadece tevazudan öte mutlak yok oluşu ve eşitlenmeyi ifade eder.[295] Hâk ile yeksân olma eylemi hem sevgilinin mutlak gücü karşısında gösterilen bir teslimiyet hem de âşığın kendi benliğini ve makamını yok saydığı tevazu hâlidir. Burada toprak, sadece bir yok oluşun değil; kibrin terk edildiği ve hiçlik makamına talip olunduğu manevi bir eşiğin simgesidir. Muhibbî gibi bir sultanın kendini toprakla bir etmesi, sadece sevgilinin gücünden korktuğu için değil, aşkın büyüklüğü karşısında nefsini ayaklar altına aldığı (tevazu gösterdiği) için kıymetlidir.

Muhibbî Dîvânı'nda, "hâk ile yeksân olmak" deyiminin çeşitli kullanım şekilleri vardır. Bu deyim şairin yahut âşığın; nefsin tamamıyla ortadan kaldırıldığı, kibirden tamamen arınıldığı ve dünyanın bütün geçici değerlerinin terk edildiği mutlak yok oluş hâlini ifade etmek için kullandığı kalıp bir ifadedir. Burada hâk, bütün insanların ve geçici makamların sonunda eşitleneceği nihai bir duraktır. Muhibbî'ye göre "yeksân olma" hâli, iki yönlü bir hakikati barındırır: Bir yanda âşığın iradi olarak sevgilinin gücü karşısında kendi varlığını yok etmesi (mahviyet), diğer yanda ise her fâninin kaçınılmaz bir kader hükmü olarak toprakla eşitlenmesidir. Bu deyim hem manevi bir arınma ile ulaşılan tevazu makamını hem de fâni varlığın ölüm karşısındaki acziyetini sembolize eder.

Dîvânda kullanılan hâk ile yeksân olmak deyimi ile ilgili kalıp ifadeler;

Āfitāb-ı ṭal'atuñ kim ṣubḥ-dem tābān olur
Lerze düşer ay u güne ***ḫāk-ile yeksān olur***

(592/1)

2013, s. 836; Mehmet Ulucan, "Muvakkitzâde Mehmed Pertev'in Dîvânında Atasözleri ve Deyimlerin Kullanımı", **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 10, S. 2, 2005, s. 68.

[295] Ayşe Büyükyıldırım, "Usûlî Dîvânı'nda Tasavvufî Unsurlar", **Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies**, C. 26, S. 26, 2005, s. 134.

İy Muḥibbī ***ḫāk-ile yeksān olur*** *āḫir bu ten*
Yire yüz sürüp n'ola kendüme ḫāk-i pā disem

(2098/5)

Muḥibbī derd-ile ***oldı*** *yolında* ***ḫāk-ile yeksan***
Dimedi yañılup bir dem benüm ḥāżır-güvāhumdur

(1077/5)

beyitlerinde olduğu gibi benliğin ortadan kalktığını, evrendeki en basit ve değersiz madde olarak görülen toprağa eşitlendiğini gösterir. Bu, hiçlik makamına erişmek demektir. Ne makam, ne zenginlik, ne de güzellik kalır; her şey sonunda toprağa döner ve toprak ile bir olur. Şair bu deyim aracılığıyla dünyanın ve ona ait geçici değerlerin anlamsızlığını dile getirir.

Hâk ile yeksân olma eylemi bazen sevgili veya ayrılık gibi dış amillerin bir cezası veya zorlayıcı etkisi sonucu gerçekleşir:

Beni hicrān elemi ***ḫāk-ile yeksān ideyor***
Düşeli bir gözi āhū yüzi meh-pāresine

(3021/4)

Tā ki ben zencīr-i zülfüñ rişte-i cān eyledüm
Gönlümi mecnūnlayın ser-mest ü ḥayrān eyledüm
Anuñ-ıçun kendümi ***ḫāk-ile yeksān eyledüm***
Bir vefāsuz yār sevdüm n'ola ḥālüm bilmezem

(3559/5)

"Hâk ile yeksân" deyiminin kullanıldığı bu beyit ve bentte hicrân (ayrılık) elemi, âşığın varlığını yavaş yavaş tüketerek onu toprağa eşitler. Bu, âşığın iradesinden bağımsız olarak aşkın zorlayıcı gücü karşısında bedenin ve ruhun acziyetini ifade eder. Sevgiliye hitaben "kendümi hâk ile yeksân eyledüm" demek, sevgiliyi bu yok edici gücün kaynağı olarak gösterir; bu da sevgiliyi yüce ve mutlak bir güç olarak konumlandırır. Şair, hâk ile yeksân ifadesiyle bir yandan sevgilinin mutlak kudreti

karşısındaki teslimiyetini dile getirirken diğer yandan dünyevi makam ve varlığından vazgeçerek ulaştığı o en yüksek tevazu hâlini anlatır.

Bazı beyitlerde şair, mutlak eşitliği nihai bir sondan ziyade sevgiliye ulaşmak için bir hedef ve iradi bir arınma yolu olarak da görmektedir:

Şarāb-ı la‘l-i nābından Muḥibbī cür‘a istersen
Ser-i kūyında dildārun var it ***ḫāk-ile yeksānlık***

(1656/7)

Ola kim cür‘a-i la‘linden ola baña naṣīb
Süreyim yire yüzüm ***ḫāk-ile yeksān olsun***

(2723/5)

Sevgilinin (dildâr) mahallesinin başı/eşiği (ser-i kûy), en kutsal mekândır. Şair, sevgilinin dudağından (la‘l) bir yudum (cür‘a) aşk şarabı tatmayı hâk ile yeksân olma şartına bağlar. Bu da kendiliğinden olan bir durum değil, âşığın iradi bir tercihle gerçekleştirmesi gereken bir eylemdir. Âşık, bu manevi nasîbe (cür‘a-i la‘l) erişebilmek için yüzünü yere sürmeyi yani en yüksek tevazu eylemini bizzat seçer. Burada hâk ile yeksân olmak, nihai bir son değil vuslata ulaşmak amacıyla benliğin feda edildiği iradi bir arınma yolu ve manevi yükselişin zorunlu bir koşuludur.

Muhibbî, ulaştığı bu yüksek tevazu hâlini bir başka beyitinde kendi hükümdarlık makamı ile aşktaki hiçlik makamını kıyaslayarak ifade eder:

Ẓāhirā bakar-ısañ ‘āleme sulṭānam ben
Olmazam ġırre velī ***ḫāk-ile yeksānam ben***

(4007/1)

Bu beyitte Muhibbî; sultanlık makamını sadece dışarıdan görünen (zâhir) bir kabuk, toprak olmayı ise hakikat olarak kabul eder. Onun dünyasında tevazu, yalnızca bir alçak gönüllülük değil cihan hâkimiyeti gibi muazzam bir gücü aşk uğrunda toprakla bir edebilme iradesidir. Şair; kibrin (gırre) karşısına mütevazılığın simgesi olan (hâk) koyar. Bu duruş, bir cihan hâkiminin aşk ve maneviyat karşısında ulaştığı tevazu hâlinin en iyi tezahürlerinden biridir.

2.1.2.3. Bir Avuç Toprak (Hâk)

Elin alabildiği kadar, çok az miktarda toprak/toz anlamına gelen "bir avuç toprak/bir avuç hâk" tamlamaları dîvân şiirinde fânilik ve tevazu kavramlarını temsil eden güçlü birer mazmundur. İnsan, bu dünyadaki bütün kibir ve gururuna rağmen özünde sadece bir avuç topraktır. Yüce Allah, insanı (Âdem) yeryüzünün her tarafından alınan farklı toprakların bir araya getirilmesiyle oluşan bir avuç topraktan yaratmıştır.[296] Ayrıca bir avuç topraktan gelen insanın nihai sonu yine bir avuç topraktır. İnsanın bedeni ne kadar büyük veya güçlü olursa olsun, ölümden sonraki nihai varlığı bir avuç toprağa sığacak kadar küçülür.[297]

Dîvân şiirinde aşk, zâhirî ölümle son bulan bir süreç değil; aksine mezarda dahi devam eden bir vefa örneğidir. Şairler bunu vurgulamak için şiirlerinde, eğer sevgili vefat eden âşığın kabrini ziyaret eder de mezarına bir avuç toprak atarsa âşığın bu iyiliğin altında kalmayacağını ifade eden söylemlere yer verir.[298] Burada sevgilinin attığı o bir avuç toprak, âşık için bir yok oluş değil, bir diriliş vesilesidir.

Muhibbî, şiirlerinde kendini bir avuç toprak kadar küçük ve değersiz addederek tevazunun en üst mertebesine ulaşır. Bu tutum, dünya hayatının geçiciliğini ve insanın ölüm karşısındaki acizliğini hatırlatır. Şair, "toprak" kavramını dünya hayatının tüm çabalarının sonunu ve insanın varlığının fâni tabiatını simgeleyen bir unsur olarak kullanır. Dîvânda geçen bir avuç toprak (hâk) ifadeleri, insanın nefsini ve kibrini yenmesi gerektiğini öğütleyen tevazu ve fânilik temalarının en iyi örnekleri arasındadır:

Bir avuç toprag-ıla *ancak olur renc ḥāṣıluñ*
Cümle 'ālem gencini saña müyesser boldı tut

(291/4)

---

[296] Metin Samancı, "Fuzûlî'nin Şiirinde Önemli Bir Anahtar Kavram: Toprak", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 1, S. 1, Kış 2017, s. 43; Güven Ağırkaya, "Kutsal Bir Hazine Olarak Toprak -Kur'ân Merkezli Bir Analiz-", **Diyanet İlmî Dergi,** C. 58, S. 2, 2022, s. 556.

[297] Pınar Kasapoğlu Akyol, "Kullanım Şekilleri ve Geleneğiyle Kültürümüzde Toprak", **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 4, S. 1, Ocak 2012, s. 328.

[298] Savaşkan Cem Bahadır, "Klasik Türk Şiirinde Bir Motif Olarak 'Ölüm Sonrası Aşk'", **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 172, S. 172, 2013, s. 278; Abdülkadir Karahan, **Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 284.

Bu beyit, toprak unsurunu dünyanın fâni oluşu ve ölümün kaçınılmazlığı temelinde işleyen didaktik (öğretici) bir nitelik taşırken aynı zamanda bir tevazu dersi verir. Burada şair, okuyucuyu dünyanın geçici zenginlikleri yerine asıl gerçeğe yani ölüme odaklanmaya davet eder. Dünyanın tüm hazinelerine sahip olunsa bile insanın bu hazineleri yanında götüremeyeceği gerçeğini söyleyerek İslam ahlakının ve tasavvufi düşüncenin en temel öğretilerinden biri olan dünya malına tamah etmeme ve kanaat ilkelerine dikkat çeker. İnsanın yaşamı boyunca gösterdiği tüm çabaların (renc) nihai sonucu, bedenin toprağa dönmesidir. Bu bağlamda "bir avuç toprak" insanın ölümden sonraki nihai mekânını yani mezarını sembolize eder. Esasen insanın topraktan yaratıldığı ve ne kadar varlıklı ne kadar güçlü olursa olsun eninde sonunda toprağa döneceği gerçeği hatırlatılır. Bu düşünce, insanı kibirden uzaklaştırıp kendi acziyetini ve fâni varlığını kabule yöneltir. Tasavvufta bu duruma "mahviyet" (kendini yok sayma)[299] denir. Şair, görünürdeki maddi kazancın (dünya hazineleri)[300] aslında geçici olduğunu ve gerçek kazancın iyi amellerle elde edileceğini söyler. Dünya malı bir yanılsamadır; insanın hayat boyu çabaladığı şeylerin karşılığı sadece bir avuç topraktan ibarettir. Bu, insanı dünyaya aşırı bağlanmaktan vazgeçmeye ve hayatın asıl amacını sorgulamaya yönelten ahlaki bir uyarı niteliğindedir.

Muhibbî bir başka beyitinde **"bir avuç hâk"** tamlamasını kullanmıştır:

Ḫāne-i gerdūnı yaka tokına bir şemmesi
Bu 'acebdür tura pinhān bu ***bir avuç ḫākde***

(4094/2)

Dîvân şiirinde kudret ve zamanın sembolü olan felek (hâne-i gerdûn), bu beyitte ilâhî sırrın mutlak gücü karşısında aciz bir varlık olarak sunulur. Şair, bu sırrın küçücük bir belirtisinin (şemme) dahi gökyüzünü yakıp yıkacak kuvvette olduğuna dikkat çeker. Bu "sır", ya sevgilinin benzersiz ve yakıcı güzelliğidir ya da tasavvufta ilâhî aşkın veya mutlak hakikatin özüdür. "Bir avuç hâk" (bir avuç toprak); fâni, küçük, değersiz ve sınırlı olanı temsil eder. Bu, dîvân şiirinde genellikle âşığın bedenine veya

[299] Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 320; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 196.
[300] "Genc" kavramının dîvân edebiyatındaki sembolik anlamları hakkında geniş bilgi için bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 166.

dünyevi varlığa işaret eder. Şair, bu muazzam gücün ve yakıcılığın böylesine basit ve fâni bir kılıfın (bir avuç hâkin) içinde gizli (pinhân) kalmasına hayret eder. Topraktan yaratılmış insan bedeni görünüşte fâni ve küçüktür ama içinde ilâhî sırrı barındırma kudretine sahiptir. Toprağın bu kutsal ve gizemli rolü, görünüşteki acizliğine rağmen onun aslında değersizlikten sıyrılıp manevi bir hazineye dönüştüğü yüce bir makam olduğunu gösterir.

2.1.2.4. Hâk-i Gubâr

Bu terkip, hâk (toprak) ve gubâr[301] (toz) kelimelerinin birleşimiyle oluşur; değersizliği ve yokluğu katlayarak ifade eder. Hâk zaten fâni ve değersiz maddeyi temsil ederken gubâr, bu toprağın rüzgârda uçuşan en küçük ve kolayca dağılan hâlini ifade eder. Varlığın en küçük ve en değersiz parçacığı olarak ifade edebileceğimiz "hâk-i gubâr" (tozun toprağı/toz hâlindeki toprak); Muhibbî Dîvânı'nda yok olma, teslimiyet ve tevazu makamlarını somutlaştıran lirik bir kavramdır. Muhibbî'nin cihan padişahı kimliğinin verdiği dünyevi güce rağmen kendisini İlâhî Kudret veya sevgili karşısında bu kadar aciz ve değersiz kabul etmesi, şiirlerinde hikemî ve dini tevazuyu daha da pekiştirir.

Egerçi yañılup dilber geçe bir gün mezārumdan
Maḥabbet būyını ala benüm ***ḫāk-i ġubārumdan***

(2555/1)

Şair, sevgilinin bir gün tesadüfen mezarının yanından geçmesi hâlinde, toprak olmuş varlığından bile sevgi kokusu alacağını ifade eder. Kişinin toz ve toprak hâline gelmesi, mutlak tevazunun ve benlikten vazgeçişin bir göstergesidir. Beyit, beden toprak olsa dahi samimiyetle duyulan sevginin o topraktan silinmeyeceğini anlatmaktadır.

Ben ***ġubārı*** *didüm iy gün* ***yüzlü toprakdan*** *götür*
Bī-edeblik didi itme dimedi bir bende ben

(2726/4)

[301] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 406; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, ss. 445-446; Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 169-170.

Muhibbî, sevgilinin yüzünü güneşe benzetirken kendi varlığını yerden kalkan bir toz zerresi olarak tanımlar. Sevgiliden kendisini topraktan kaldırmasını istemesi, onun lütfuna duyulan ihtiyacı ifade eder. Burada toprak ve toz olmak; kibrin tamamen terk edildiği, benliğin sevgili karşısında hiçe sayıldığı bir tevazu hâlidir. Şair, tevazu bilincine sahip olmanın manevi olgunluğa ve teslimiyete giden asıl yol olduğuna dikkat çekmektedir.

2.1.2.5. Hâke Dökmek ve Hâke Düşmek

Dîvân şiirinde toprağın farklı kullanım özellikleri konusunda dîvân tahlillerinde çeşitli bilgi ve örnekler vardır.[302] "Hâke dökmek" deyimi "toprağa dökmek" anlamına gelir. Genellikle bilerek yapılan bir eylemi belirtir ve bu eylem hem teslimiyeti hem de tevazuyu beraberinde getirir. Mecazi anlamı ise bir şeyi bile bile ziyan etmek, boşa harcamak veya bir hiç uğruna feda etmektir. "Hâke düşmek" deyimi ise "toprağa düşmek" anlamına gelir. Genellikle irade dışı bir eylemi ifade eder ve bir tevazu ifadesidir. Mecazi anlamı; kişinin gücünü yitirip zayıf düşmesi, manevi olarak teslim olması veya ölmesi anlamlarına gelir. Aşk yolunda hâke düşmek benliğinden vazgeçerek tam bir teslimiyet hâline girmektir. Bu, yok olma (fenâ) mertebesine ulaşmanın yani tevazunun bir sembolüdür.[303] Hâke dökmek israf ve faydasızlık gibi anlamlar taşırken hâke düşmek; teslimiyet, benlikten vazgeçme, ölüm gibi daha derin anlamlar barındırır. Bu kavramlar, insanın aslı olan toprağa dolayısıyla hiçlik ve tevazu makamına yönelişinin edebî birer tezahürüdür.[304]

Muhibbî, toprağı üzerine dökülen her kıymetli unsurla beraber manevi bir değer kazanarak âşığın ızdırabını ve arzusunu somutlaştıran bir mekân olarak tasvir etmektedir:

Felek cāmı içüp ***döker şu'ā'ı cür'asın ḫāke***
Elinde tutdugı mihr-i zer-efşān san ayāġıdur

(427/4)

---

[302] Kurnaz, **a.g.e.**,1987, ss. 493-494; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, ss. 443-447; Tarlan, **a.g.e.**, 2004, s. 179; Çavuşoğlu, **a.g.e.**, 1971, s. 272.

[303] H. Dilek Batıislam, "Dîvân Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı", **folklor/edebiyat**, C. 25, S. 99, 2019/3, s. 459.

[304] Kurnaz, **a.g.e.**,1987, s. 494; Haluk Aydın, **Cevrî Dîvânı'nın Tahlili,** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2010, s. 369.

Gül yüzüñden ayru her şeb ḫāk-ber-ser eyleyem
Gözyaşın döküp özüm ḫāke berāber eyleyem

(2394/1)

Leblerüñ yād eyleyüp her yaña ben menzil kılam
***Ḫāke saçup eşk-i çeşmüm** niçe la'l ḥāṣıl kılam*

(2300/1)

Şair, bu beyitlerde toprağı (hâk) sadece bir son durak veya tevazu makamı olarak değil, aynı zamanda kutsal ve manevi değere sahip yüce ve değerli kabul edilen unsurların dökülerek varlığını yücelttiği, böylece kendisi de yücelen bir kabul mekânı olarak okuyucuya aktarmaktadır.

***Ben ḫāke naṣīb ola cür'añ** diyü iy dilber*
***Ḫāk üzre düşüp kaldum** meyḫāne bucagında*

(3113/3)

*Ne revādur ki ḫadengüñ atasın **ḫāke düşe***
Umaram ki gele bu sīne-i ṣad-cāke düşe

(2887/1)

Muḥibbī togrudur 'ışḳuñda ḫanum
Fedādur yoluña bu kuşça cānum
*Ölürsem **ḫākine düşmezdi kanum***
Göreyim gül yüzüñ andan öleyim

(3561/5)

Bu bent ve beyitlerde âşığın toprağa düşmesi; yalnızca bir bitkinliğin neticesi değil, aksine sevgiliden gelecek her türlü lütuf veya cefaya razı olunan bir tevazu eylemidir. Burada hâk; sevgilinin kadehinden dökülecek bir damla nasîp (cür'a) veya sînesine saplanacak bir bakış, kirpik oku (hadeng) için arzulanan vuslat zeminidir. Âşığın kanının toprağa düşmemesi arzusu ise canını sevgilinin yoluna (hâkine) feda ederken onun gül yüzünü görmeden ölmek istememesindendir.

Şair, hâke dökmek eylemini bir başka beyitte "toprağa salmak" ifadesiyle dile getirir. Kıymetli olanın (dürr-i eşk) değersiz olanla (toprak) buluşmasındaki hikemî tezatı anlatır:

Dilā ***topraga salduñ dürr-i eşki***
Teraḥḥüm itmedüñ birkaç yetime

(2981/5)

Şair; gönlüne seslenerek inci değerindeki gözyaşlarını (manevi dertlerini) toprağa döküp ziyan ettiğini, buna karşılık bir yetime merhamet göstermediğini ifade eder. Tasavvufi düşüncede her şeyi kabul eden ve karşılıksız veren bir cömertliği temsil eden toprak bu beyitte, gösteriş amacıyla yapılan manevi eylemlerin karşısında sessiz bir merhametin sembolü olarak değerlendirilir. Burada şair; asıl tevazunun faydasız bir kederde değil, toplumsal bir yarar sağlayan şefkatte olduğunu söylemektedir.

2.1.2.6. Hâksâr

Farsça'da "toprağı andıran, toza bulanmış" anlamına gelen hâk-sâr[305]; hâk (toprak, toz) kelimesine "-sâr" ekinin eklenmesiyle oluşur.[306] "Toz toprak içinde kalmış, tozlu, hâli perişan, toz hâlinde olan"[307] gibi anlamlara da gelir. Dîvân edebiyatında Hâksâr ifadesi; bir terkip veya tamlamadan ziyade tevazu ile acizlik temalarının kişiye atfedildiği bir sıfat[308] ve "kişinin kendisini toprak gibi yahut toz kadar değersiz görmesi" anlamında kullanılan en büyük mahviyet ifadesidir. Şairler, bu sıfatı bizzat kendi adlarının (mahlaslarının) yanında kullanarak ya da eserin başında kendilerini bu sıfatla niteleyerek İlâhî Kudret veya sevgilinin yüceliği karşısındaki fenâ (hiçlik) makamında olduklarını ilan ederler. Hâksâr, alçak gönüllülükle (tevazu ile) hizmete ve itaat etmeye hazır olmayı da ifade eder.[309] Toprak, herkesin bastığı ve

[305] Zehrâ Tâherî, "Hâksâriyye", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 15, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 208-209.
[306] İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 2, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2006, s. 1164
[307] Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 578.
[308] Aysun Sungurhan, "18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn-ü Aşk Üzerinden Okumak", **Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi**, Cilt 9, Sayı 2, 2024, s. 278.
[309] Hatice Özdil, "Kadı Burhaneddin Dîvânı'nda Toprak İle İlgili Hâksâr İfadesinin Kullanımı ve Düşündürdükleri", **Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 6, S. 6, 2018, ss. 1105-1109.

ezdiği en alçak mertebe olmasına rağmen, aynı zamanda tüm canlılığı yeşertip yetiştiren aslî unsur ve hayat bahşeden bir cevher olması nedeniyle bu sıfatı taşıyan kişi alçak gönüllülükle hizmet etmeyi manevi bir erdem olarak benimsemiştir.

Muhibbî'nin şiirlerinde hâksâr, âşığın kimliğini tanımlayan anahtar bir sıfattır. Bu sıfat; tevazu, acizlik ve perişanlık anlamlarını taşımasının yanı sıra bu mahviyetin aşk veya sevgili uğruna çekilen sıkıntıların neticesinde ulaşılan zorunlu bir teslimiyetin sonucu olduğunu da gösterir.

Bezl itdügüñde cür'añı bezm-i şarābda
İy yār-ı dil-nüvāz anı bir ***ḫāksāra*** *vir*

(621/3)

Âşık (Muhibbî), gönül okşayan sevgiliye (yâr-ı dil-nüvâz) hitap ederek meclis-i şarapta (bezm-i şarâb) içeceğinden kalan son damlayı (cür'a) dahi lütfettiğinde onu toprak gibi değersiz gördüğü şahsına (hâksâra) vermesini ister. Bu talep, âşığın kendisini en alt makamda konumlandırarak en küçük lütfa dahi minnettar olduğunu göstermesi ve tevazu yoluyla sevgiliye kendini hatırlatmasıdır.

Ola ki bir ḳadem basa gelüp ruḫsāruma diyü
Düşüben yolları üzre ben anuñ ***ḫāksār*** *oldum*

(2398/2)

Âşık, sevgilinin yüzüne (ruhsâr) ayak basması ihtimaliyle (ola ki bir kadem basa) yollara düşüp kendisini hâksâr (toprak gibi) ettiğini söyler. Bu durum; tevazu hâlinin, sevgilinin izine kavuşmak gibi hizmet amaçlı bir teslimiyete araç olarak kullanıldığını gösterir.

İder bülbül gibi dil āh u zarı
Görem dir bir daḫı sen gül'izārı
Felek güm kılmadın bu ***ḫāksārı***
Göreyim gül yüzüñ andan öleyim

(3561/2)

Şair bu kıtada, gönlünün bülbül gibi inleyip feryat ettiğini (âh u zârı) belirtir ve ölüm (felek güm kılmadın) gelip kendisini hâksâr (toprak) etmeden önce sevgiliyi (gül'izârı) son bir kez görme arzusunu dile getirir.

Cihan padişahı Kânûnî Sultan Süleyman'ın bile şiirlerinde kendisini hâksâr olarak nitelemesi, dünyevi gücün geçici olduğunu bildiğini ve Mutlak Yaratıcı (Allah) karşısında sadece aciz bir kul olduğunu göstermesi açısından dini ve hikemî bir önem arz eder:

Niçe yıldur āsitānında anuñ ḫāk olmışam
Sormadı bir kez Muḥibbī ***ḫāksārum*** *kandadur*

(825/7)

Şair; yıllarca sevgilinin eşiğinde hâk (toprak) olmasına rağmen, sevgili tarafından bu hâksâr (alçak gönüllü) hâlinin bir kez dahi sorulmaması üzerinden sevgilinin gösterdiği ilgisizliği ve ihmali dile getirir. Sevgilinin bu ilgisizliğine karşın âşık, tevazunun beraberinde getirdiği vefayı sergilemeye devam eder.

Hâksâr, sevgilinin ve aşkın karşısında şairin kendi konumunu tanımlarken kullandığı en saf ve en samimi tevazu ifadesidir. Muhibbî, dünyevi kimliğini bir toz zerresi gibi değersiz görerek manevi yücelişin ancak bu hiçlik makamından geçtiğini hâl diliyle tasvir eder:

Benem tek bī-dil ü bī-i'tibārī
Bulınmaz ***bī-kesi bir ḫāksārī***

(3309/1)

Şair bu beyitte; kendisini gönlü yaralı (bî-dil), itibarsız ve kimsesiz (bî-kes) bir hâksâr olarak tanımlar. Bu tutum; âşığın dünyevi makamlardan uzaklaşarak sevgilinin eşiğinde toprak hâline gelmeyi (hâksar) bir varoluş hakikati olarak görmesinden kaynaklanan üstün tevazu örneğidir.

Bu dehre sıgmaz-iken dil ki nāgāh 'ışḳa duş oldı
Maḥabbet ḫāksārında *düşüp yavlak ḥaḳīr oldum*

(2127/4)

ʻĀlemde ḥüsnüñe senüñ olmaya bir naẓīr
Maẓlūm ʻāşıḳı çü ***men-i ḫāksār*** *hem*

(2164/4)

Bu beyitlerde tevazu; teslimiyetin tabiî bir neticesi olarak tezahür eder. Şair, dünyaya sığmayan gönlünün aşka düştükten sonra hakikati bulduğunu (mahabbet hâksârı) ifade eder. Aşkın çilesine göğüs geren âşığın kendisini hâksâr olarak nitelemesi ise çektiği cefâ karşısında şikâyet etmek yerine yokluğa ve alçak gönüllülüğe razı olduğunu gösterir. Burada hâksâr olmak, şairin sadakat ve tevazuyu bir makam olarak kuşandığının sembolüdür.

Keremden tut elüm kaldur ayakdan düşmişem cānā
Meẕellet ḫāksārında *düşelden kaldum üftāde*

(3122/4)

Şair bu beyitte ise hâksâr olmayı manevi bir mertebe yerine dünyevi dertler ve zillet (hor görülme) bağlamında kullanır. Âşığın, sevda yolunda ayaklar altına düşmüş (üftâde) bir hâlde bulunması; onun büyük bir çaresizlik ve değersizlik içinde olduğunu ifade eder. Bu derin çaresizlikten kurtuluş ise ancak sevgilinin lütuf eliyle (kerem) mümkün görünmektedir.

2.1.2.7. Bister-i Hâk

"Bister-i hâk"[310] (toprak döşek/yatak); insanın ölümden sonraki nihai dinlenme yeri olan mezarı, insanın fâniliğini ve dünyevi rahatın geçiciliğini sembolize eden bir terkiptir. Bu terkip, bister[311] (yatak, döşek, sergi) ve hâk (toprak) kelimelerinin birleşimiyle oluşur ve dünyevi varlık ile nihai yokluk arasındaki güçlü tezatı vurgular. Kelime, doğrudan mezarı ve ölümden sonraki durumu işaret eder. İnsan dünyada ne kadar lüks ve rahat bir bisterde (döşek) yatarsa yatsın, sonunda herkesin toprak döşeğe

[310]Armağan Zöhre, **Muhibbî Dîvânı'nda Sosyal Hayat**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2016, s. 213.
[311] Sırdem Kemiksiz, **Muhibbî Dîvânı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2019, s. 240, 374.

(bister-i hâk) uzanacağı gerçeğini hatırlatır. Bu, fâniliğin ve tevazu hâlinin en güçlü sembolüdür.[312]

Âşık, kendini gönüllü olarak bister-i hâke uzanmış gibi düşünerek sevgili uğruna çektiği acıların onu ölüme hazırladığını ve benliğini tamamen terk ettiğini ifade eder. Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî) gibi bir hükümdarın şiirlerinde bu ifadeyi kullanması; dünyevi saltanatın ve ihtişamın geçici olduğunu, padişahın bile sonunda basit bir toprak yatakta yatacağını hatırlatır. Bu, dini açıdan kader ve âhiret inancına güçlü bir göndermedir.

Ḫāk[i] bister eyleyüp *ger seng[i] bālin eylesen*
Döyemez ‘ışḳ āteşine nesne ser-tā-ser yakar

(816/5)

Bisterüm ḫāk *yasdugum seng kūy-ı dilberde yatur*
Ehl-i ‘ışḳa n’eylesün bālin olan sincābdan

(4009/4)

Bister-i ḫāk *üzre rāhunda yatur dil-ḫasteyem*
Seng-i ḫārā gīceler tā ṣubḥ bālīnüm gibi

(3186/4)

Bu beyitlerde şair; toprağı (hâk) döşek, taşı (seng) yastık olarak nitelendirmektedir. Aşk ehli, rahat ve lüksü terk ederek aşkın getirdiği çileyi gönüllü bir şekilde kabul etmektedir. Bu durum, âşığın sevgili yolunda nefsini terbiye etmek ve en zorlu koşullara teslim olmak suretiyle ulaştığı mutlak tevazu makamını simgelemektedir.

2.1.2.8. Nasîb-i Hâk

“Nasîb-i hâk” tamlaması; “toprağın nâsibi, toprağın payı, toprağın kısmeti” anlamlarına gelen, insanın sahip olduğu her şeyin (beden, mal, şöhret) ölümle birlikte

[312] Muhterem Saygın, **Ali Şîr Nevâyî’nin Garâibü’s-Sıgar Adlı Divanının Tahlili**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 2022, s. 431; Turan, **a.g.m.**, s. 484.

toprağın payı olacağını vurgulayan, fânilik (geçicilik) ve kader konularını içeren hikemî bir ifadedir. Nasîb[313] (baht, talih, kısmet, pay, kaderde olan şey) ve hâk (toprak) kelimelerinin birleşimiyle oluşan bu terkip, Muhibbî Dîvânı'nda insan bedeninin nihai kaderini ve kıyamete kadar bekleyeceği mekânı ifade eder. Hayattayken insana ait olan her şeyin sonunda toprağın kısmeti olacağını yani çürüyüp aslına rücu edeceğini belirtir. Nasîb-i hâk ifadesi; dünyevi mal, mülk ve şöhret gibi şeylerin aslında geçici emanetler olduğunu, asıl ve kalıcı payın ise toprağa ait olduğunu hatırlatır. Muhibbî, bir cihan padişahı olarak şiirlerinde tevazu ve ibret mesajı vermek için özellikle bu ifadeyi kullanır. Kim olursa olsun, herkesin payı aynıdır. İnsanların dünyevi kazançlar için mücadele etmesi ile bu kazançların tamamının sonunda toprağın payı olması arasındaki tezat, şiirin öğretici gücünü artırır.

Cür'a-i cāmı Muḥibbī çün ***naṣīb-i ḫāk*** *imiş*
Cān u serden geç ko cism olsun türāb eglenmesün

(1661/5)

Bu beyitte nasîb-i hâk ifadesi, insanın fâni varlığının nihai kaderinin toprak olduğunu, bu yüzden dünyevi hırslardan vazgeçilmesi gerektiğini vurgulayan hikemî bir mefhum olarak kullanılmıştır. Şair, en yüce lütfun artığının (cür'a-i câm) bile toprağın nasîbi olduğunu görerek kendi varlığının da bu alçak gönüllülük makamına (toprak/hâk/türâb) hemen ulaşması gerektiğini savunur. "Cân u serden geç" (can ve baştan vazgeç) emri, benlikten ve kibirden tamamen sıyrılma yani tevazu çağrısıdır. Bu beyit, tevazuyu nihai bir amaç olarak belirler. Cismin toprak olması, bu tevazu ve hiçliğe ulaşmanın en kısa ve kesin yoludur.

2.1.2.9. Hâcet Turâbu

İnsanın acz ve fakr hâllerini uygun bir ifade biçimiyle yüce yaratıcısına yahut sevgilisine sunması; dua, yakarış ve münâcâtın temelini oluşturur.[314] Âşık veya dindar kişi, ihtiyaç ve acziyetini göstermek için kendini en değersiz varlık olan toprak ile bir tutar. Bu durumun bir tezahürü olarak Muhibbî Dîvânı'nda karşımıza çıkan "hâcet

[313] Bekir Topaloğlu, "Baht", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 4, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 521-522.
[314] Mahmut Kaplan, "Risâle-i Nur'da Yakarış Üslûbu", **Köprü**, S. 142, 2019, s. 15.

turâbu" ifadesi; "ihtiyaç toprağı"[315] veya "yalvarış toprağı" anlamına gelen bir tamlamadır. Bu ifade, kişinin bir dilek yahut ihtiyaç için mutlak tevazu içinde sevgilinin eşiğine yüz sürerek yere kapanmasını veya secdeye varmasını simgeler. Tevazu neticesinde ulaşılan bu mertebe bir yakarışın samimiyetini ve teslimiyetin en derin hâlini ifade eder. Öyle ki bu derin sadakat, ölümle vuslata eren (toprak olan) âşıkların kabirlerinde dahi devam eder. Sevgili, âşıkların kabrini ziyaret ettiğinde bu mübarek buluşmanın sonuçları kabir toprağının kutsallaşmasıyla somutlaşır.[316]

İy Muḥibbī kanda gitsem iki cūdur gözyaşı
Kalmadı şimden girü ***ḥācet turābun*** *'aynına*

(3148/5)

Muhibbî, gözyaşı (su) ile secde toprağı (hâcet turâbu) arasında manevi bir bağ kurarak âşığın tevazu ve teslimiyet yolunda ulaştığı mertebeyi tasvir eder. Şair, çektiği acıların ve döktüğü gözyaşının, en büyük ibadet hâline geldiğini ifade eder. "Hâcet turâbu" (yalvarış toprağı), kişinin bir dilek için en mütevazı şekilde yere kapanıp yüzünü sürdüğü topraktır. Şair, gözyaşlarının o kadar çok aktığını söyler ki bu gözyaşları hâcet turâbunun gözüne (özüne) kadar işlemiştir. Bu durum, artık yüzünü toprağa sürmeye (secde etmeye) gerek kalmadığı anlamına gelir. Çünkü âşığın gözyaşları, yalvarışın ta kendisi olmuştur.

2.1.3. Toprak ve Teslimiyet

Kur'ân'da toprak (arz/yer) itaatkâr,[317] şekil verilen ve kendini Allah'a teslim etmiş bir varlık olarak[318] zikredilir. İnsanın yaratılış hamuru olan toprağın yaratılış sürecinde İlâhî İrade'ye direnmeden şekil alması, onu tasavvufi düşüncede

---

[315] Rahmi Yaran, "İhtiyaç", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, s. 573.

[316] Kolunsağ, **a.g.m.**, s. 73.

[317] **Fussilet 41/11:** *"Sonra duman hâlinde bulunan göğe yöneldi; ona ve yeryüzüne, 'İsteyerek veya istemeyerek gelin' dedi. İkisi de 'İsteyerek geldik' dediler".*

[318] **Mü'minûn 23/12-14:***"Andolsun, biz insanı, çamurdan (süzülmüş) bir özden yarattık. Sonra onu az bir su (meni) hâlinde sağlam bir karargâha (ana rahmine) yerleştirdik. Sonra bu az suyu "alaka" hâline getirdik. Alakayı da "mudga" yaptık. Bu "mudga"yı da kemiklere dönüştürdük ve bu kemiklere de et giydirdik. Nihayet onu bambaşka bir yaratık olarak ortaya çıkardık. Yaratanların en güzeli olan Allah'ın şânı ne yücedir!".*

teslimiyetin en somut remzi hâline getirmiştir.[319] Tasavvufta "toprak mertebesi" bazen insanın nefsini yok edip "fenâfillâh" (Allah'ta yok olma) derecesine ulaşmasını da ifade eder. Toprak gibi olan kişi, başına gelen her hâli rıza ile kabul eder.[320] Dîvân edebiyatında ise toprak hem tevazunun hem de teslimiyetin sembolüdür. Dîvân şiiri geleneğinde sevgili, beşerî aşkın yanı sıra otoriteyi temsil eden güç olarak yaratıcı ve sultanı da sembolize eder. Âşık ise kul olarak tasvir edilir. Kendini âşık ile özdeşleştiren şairler, sevgili karşısında tam teslimiyet ve sadakat tavrı takınır. Özellikle gazel ve kasidelerde şairler, aşk karşısındaki teslimiyetlerini toprakla özdeşleştirerek[321] bu maddi unsuru manevi bir makama dönüştürürler. Bu noktada toprakla sergilenen teslimiyet; sadece beşerî bir aşka değil, aynı zamanda Allah'a olan mutlak bağlılığın da edebî bir yansımasıdır. Âşık geçici, sevgili ise bâkîdir. Bu nedenle sevgili aynı zamanda İlâhî Hakikat'in bir tecellisi olarak görülür.[322] Kimi beyitlerde geçen "yolunun toprağı olayım" gibi sevgiliye hitaben söylenen ifadeler; aslında hakikat yolunun toprağı olma arzusunu, dolayısıyla Allah'a olan koşulsuz teslimiyeti ifade eder.

Tevazu, kişinin kendi varlığı ile ilgilidir. Teslimiyet ise bu tevazu hâlinin; sevgiliye karşı bir kulluk, hizmet veya itaat eylemine dönüşmesiyle ilgilidir. Tevazu, teslimiyetin gerçekleşmesi için gerekli olan şart ve hâldir. Teslimiyet, ulaşılmak istenen amaç (kulluk) iken tevazu; o amaca ulaşmak için atılan ilk adımdır, bu uğurda benliği yok etmektir. Buradan hareketle Muhibbî Dîvânı'nda âşığın toprakla simgelenen teslimiyeti, beşerî aşkın ötesine geçerek hem cihan sultanına duyulan sadakati hem de mutlak varlık olan Allah'a yönelen kâmil bir kulluk şuurunu temsil eder. Bu kapsamda; dîvânda yer alan ilgili ifade, terkip, deyimler üzerinden ilâhî ve beşerî ilişkilerde kulluk, hizmet, itaat, adanmışlık ve bağlılık mefhumları tahlil edilecek; teslimiyet makamına ulaşma arzusu da "toprak ve teslimiyet" ilişkisi bağlamında ele alınacaktır.

---

[319] Hüseyin Kurt, "Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır'ın Tasavvuf Anlayışı", **Diyanet İlmî Dergi**, C. 51, S. 3, 2015, s. 186; Yüceer, **a.g.m.**, s. 196.
[320] Harmancı, **a.g.e.**, ss. 23-38.
[321] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, ss. 405-406.
[322] Gider ve Çiftçi, **a.g.m.**, s. 103.

At cefā sengini ***topragumı yirden götür***
Bārī ol demde vefā resmini bünyād eyle

(3141/5)

Muhibbî bu beyitinde, sevgiliye karşı bir yakarış içindedir. Cefâ taşının atılması ve toprağının yerden kaldırılması (zulmün sona ermesi), sevgilinin gücüne karşı teslimiyetin kabulüdür. Âşık, cefâ sona erdiğinde bile bir vefa nişanesi görme lütfuna talip olur. Bu, sevgiliye karşı boyun eğilmiş, mutlak teslimiyetin ardından gelen tek bir lütuf talebidir.

Kūḥl ide topragını *ḥavrā-yı cennet gözine*
Ger Muḥibbī olur-ısa firḳat-i cānān-ıla

(B 3967)

Muhibbî, bu beyitte sevgilinin ayrılığı yüzünden toprak olmayı (ölmeyi) kabul ederek en büyük fedakârlığı göstermiştir. Bu teslimiyetin ödülü o kadar büyüktür ki ölümünden sonra kalan toprağı bile cennet hurileri tarafından kutsal bir sürme gibi kabul edilir. Âşığın toprağı, sevgili yolunda teslimiyetin nişanesi olarak yüceltilir.

Toprak oldum rāh-ı kūyında *sakın iy seyl-i eşk*
İledüp bir yaña maḥrūm eyleme gerdüm benüm

(2148/3)

Burada âşık, sevgilinin semtinin yolunda (râh-ı kûyında) toprak olduğunu ve benliğinden tamamen vazgeçtiğini ifade eder. Bu teslimiyet hâlinin sürekliliği için yalvarır. Gözyaşı seli (seyl-i eşk) ile o toprağı sürükleyip başka bir yana götürerek kendisini sevgilinin yolunda bir toz zerresi (gerd) olarak kalma şerefinden mahrum etmemesini ister. Bu beyitte Muhibbî; toprak kavramını, âşığın mutlak bir teslimiyet içinde sevgilinin yoluna kendini adamışlığını sembolize etmek için kullanır. Âşık için en büyük lütuf, sevgilinin yolunda bir toz zerresi olarak kalmaktır; çünkü bu durum, tüm dünyevi zenginliklerden daha değerlidir.

Başka bir beyitte şair sevgilinin ayağının o kadar değerli ve mübarek olduğunu varsayar ki onun yere (toprağa) doğrudan basması bile bir haksızlık (hayf) olarak görülür ve kıyamama duygusuyla karşılanır:

Dīdemi ferş-i rehüñ eyleyem iy serv-i ḫırām
Pāyuna** ḫayf degül mi ki **basup ḫāke çıkar

(456/3)

Şair, sevgiliye duyulan aşırı tazim (yüceltme) duygusunu ve teslimiyeti ifade ederken aynı zamanda o mübarek ayağın basmasıyla toprağın kazandığı şerefi dile getirir ve burada asıl şerefin sevgiliye hizmet etmek olduğunu kabul eder.

Şair hâk olmayı bir minnet ve teslimiyet ifadesi olarak kullanır. Öyle ki meyhanede hizmet eden bir genç (muğbeçe)[323], âşığı bir cür'a ile gamdan kurtarmıştır:

Bir cür'a ile eyledi ġamdan beni ḫalāṣ
*Anuñ-ıçun ki muġbecenun ben de **ḫākiyem***

(2366/4)

Dîvân şiirinde cür'a (içki), zâhirî anlamından öte hem bir manevi lütuf hem de ilâhî bir tecelli olarak tasvir edilir. Beyitte âşık, bu lütfun karşılığında "muğbeçenun hâkiyem" yani meyhanedeki gencin toprağıyım der. Böylece, bir şükran ve hizmet borcu ödemek adına kendini en alçak mertebeye, toprağa indirerek ebedî hizmetkârlığını ve teslimiyetini ilan eder. Toprak olma; burada bir ceza değil, arzu edilen bir hizmet makamıdır.

***Ben ḫāke naṣīb ola cür'añ** diyü iy dilber*
***Ḫāk üzre düşüp kaldum** meyḫāne bucağında*

(3113/3)

Bu beyitte kadehten dökülen son damlanın (cür'a) toprağa nasîp olması, âşığın sevgilisinden kendine gelecek en küçük lütfa, en kıymetsiz paya, hatta bir artığa bile

[323] Muallim Nâcî, **Lugat-i Nâcî**, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1899, s. 809; Kemiksiz, **a.g.e.**, s. 240, 1749.

razı olduğunu gösterir. Şair burada; koşulsuz teslimiyeti, sevgiliye olan bağlılığını ve kendini onun yolunda değersizleştirmeyi ifade eder.

Tasavvufta ve dîvân şiirinde aşk, bir gönül makamı olmanın ötesinde insanın kendi benliğini ve dünyevi arzularını tamamen terk ederek İlâhî Hakikat'e ulaşma yoludur.[324] Bu yolun en temel şartı ise teslimiyettir. Bu bağlamda Muhibbî şiirlerinde toprak kavramını, dîvân edebiyatının en meşhur âşıklarından olan "Mecnûn[325] (Kays) ve Ferhâd[326]" üzerinden de ele alır ve aşkın inşası için bu iki efsanevi âşığın teslimiyetini birer yapı malzemesi olarak kullanır:

Ḳays'ı topraga vü Ferhād'[ı] taşa kullanup
'Işḳun şehrini bu vech-ile bünyād eyleyem

(2270/3)

Beyitte Mecnûn (Kays), "toprak" olarak sembolleştirilir. Mecnûn'un toprağa benzemesi; onun aşk uğruna tüm sosyal statüsünü, aklını ve benliğini feda etmesinden kaynaklanır. O, Leylâ'sına duyduğu aşkla öyle bir hâle gelir ki çöllerde topraklara karışır, ayaklar altına alınır. Bu, tasavvuftaki mahviyet (yok olma) ve fenâ fi'l-aşk (aşkta yok olma) makamıyla doğrudan ilişkilidir. Âşık, kendini tamamen toprağa benzeterek aşkın iradesine boyun eğmiş ve tam bir teslimiyet göstermiştir. Mecnûn'un aksine Ferhâd; aşkı için dağları delen, fiziksel gücü ve iradesiyle tanınan bir âşıktır.[327] O dağları delerken taşa karşı mücadele eder ve en sonunda kendisi de bir taş kesilir. Beyitteki "Ferhâd'ı taşa kullanıp" ifadesi; aşkın sadece teslimiyetle değil, aynı zamanda zorluklara karşı gösterilen azim ve sabırla da inşa edildiğini gösterir. Ancak bu azim ve irade de sonuçta aşkın iradesine teslim olur. Şair, bu iki büyük âşığın vasıflarını kullanarak aşkın şehrini inşa edeceğini söyler. Bu, aşkın sadece bir duygu olmadığını, aksine hem mutlak bir teslimiyet hem de bu teslimiyetin yolunda sabırla çalışmayı gerektiren yüce bir yapı olduğunu gösterir. Şair bu beyitte aynı zamanda

---

[324] Fatma Kola, "Aşka Dair Bazı Tasavvurlar (XVI. Yüzyıl Dîvânlarındaki Aşk Redifli Gazellerden Hareketle)", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 2, S. 2, 2016, s. 68.
[325] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 300-301.
[326] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 152-153.
[327] Mehmet Ulucan, "Fuzûlî'nin Rakiplerine Dair Bir Değerlendirme", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 25, S. 2, 2015, s. 84.

Mecnûn'un ve Ferhâd'ın aşk yolunda gösterdiği iki farklı türdeki teslimiyeti karşılaştırır. "Mecnûn'un toprak gibi olan tam teslimiyetini" ve "Ferhâd'ın taş gibi olan mücadeleci teslimiyetini" kıyaslayarak aşkın farklı yönlerini ve her ikisinin de bu yüce yapının temelini oluşturduğunu vurgular. Muhibbî, aşkın ancak bu denli fedakârlık ve teslimiyetle ayakta durabileceğini anlatarak okuyucuyu aşkın ilâhî ve zorlu yolculuğunu düşünmeye davet eder.

2.1.3.1. Yüzüm Topraga Sürem/Yüzümi Hâk (Türâb) Eyledüm/Rûy-ı Türâb

"Yüzümi hâk eyledüm" (yüzümü toprak ettim) ifadesi;[328] kişinin onur ve varlığının sembolü olan yüzünü en değersiz varlık olan toprağa sürmesi anlamına gelir.[329] Bu hem zâhirî bir secde duruşunu hem de manevi bir eylemi simgeler. "Secde etmek" mânâsında "toprağa yüz sürmek", kulluğun ve şükrün gereğidir.[330] Bu ifadenin arkasındaki felsefi neden tevazu ve hiçliği kabul etmek olsa da nihai amacı sevgiliye karşı koşulsuz itaat, mutlak teslimiyet ve saygı (tazim) göstermektir. Âşık bu eylemle, "benliğimi ortadan kaldırdım ve tüm varlığımla sana teslim oldum" mesajını verir. Özetle, bu eylem tevazu duygusuyla yapılan nihai bir teslimiyet ve kulluk eylemidir.

"Yüzümi hâk eyledüm" deyiminin dîvânda farklı kullanım şekilleri vardır. Muhibbî şiirlerinde nefse karşı kazanılan zaferin, sevgilinin makamına duyulan sonsuz saygının ve manevi yükselişin tek şartının sembolik ifadesi olarak bu deyimi kullanılır. Yüzü toprağa sürmek, sevgiliye duyulan saygı ve sevginin fiziksel bir tezahürüdür. Bu eylemde âşık, kendi varlığını sevgilinin yolu için bir zemin hâline getirerek derin bir tevazu ve hizmet anlayışını sergiler.

Yoluñ üzre bas ḳadem ben ***yüzümi ḫāk eyledüm***
Hīc revā degül basasın pāk pāyun ***ḫākde***

(2910/2)

---

[328] M. Nejat Sefercioğlu, "Helâkî Divanı'nda Türkçe Deyimler", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 4, 2010, s. 198; Ömer Asım Aksoy, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2/Deyimler Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 1134, 1139.

[329] Abdullah Eren, "Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Dîvânı'ndan Hareketle Sevgili Eşiği", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 2, S. 2, Bahar 2016, ss. 278-280; Kaya, **a.g.m.**, s. 127.

[330] Çelik, **a.g.m.**, 2019, ss. 325-326.

Şair, sevgilinin yürüyeceği yola yüzünü sürerek orayı toprak hâline getirdiğini ifade eder. Burada toprak olmak, benliğin sevgiliye hizmet yolunda tamamen yok olmasıdır. Âşık, sevgilinin temiz (pâk) ayağının doğrudan toprağa değmesini uygun bulmayarak kendi yüzünü yoluna serer. Beyit, teslimiyetin yanı sıra sevgilinin yüceliği karşısında gösterilen nezaketi ve hürmeti toprak mazmunu üzerinden vurgular.

Dîvân şiirinde sevgilinin bulunduğu yer (âsitân/eşik), âşığın yüz süreceği kıymetli bir mekân kabul edilir. Bu makamda toprak olmak; kibrin tamamen terk edildiği, kulluk ve teslimiyet bilincinin yerleştiği bir tevazu hâlini temsil eder. Âşığın yüzünü bu eşikteki toprağa sürmesi, samimi bir teslimiyeti ifade eden secde eylemiyle benzerlik taşır. Bu durum, kişinin sevgilinin yüceliği karşısında kendi varlık iddiasından vazgeçtiğini ve toprak kadar mütevazı bir mahviyet hâlini benimsediğini gösterir:

Mihr ü meh gerçi şeref bulmış-durur eflākde
Anuñ-içün ***yüz sürerler işigüñde ḫākde***

(4078/1)

Cür'asını saça diyü ***yüzümi ḫāk eyledüm***
Çünki gördüm yār elinde tutdugı peymānedür

(518/4)

Deşt-i hicrān cāk idelden bu girībānum benüm
Yüzini ḫāke sürer *olmış-durur dāmān ḫacīl*

(2035/4)

Āsitānunda ***yüzümi eyledüm*** *çün ben* ***türāb***
Ṭāli'üm mes'ūd olup kapuñda oldı feṭḥ-i bāb

(165/1)

Bu beyitlerde şair; güneş ve ayın bile sevgilinin eşiğindeki toprağa yüz sürerek şeref bulduğunu ifade eder. "Yüzü toprağa sürmek" ve "türâb olmak" eylemleri, bir teslimiyeti ve alçak gönüllülüğü simgeler. Âşığın kendisini en alt mertebe olan toprakla bir tutması, aslında manevi bir kapının (feth-i bab) açılmasına ve saadete

ermesine vesile olur. Toprak burada hem bir yok oluşu hem de bu yok oluş sayesinde kazanılan manevi yüceliği temsil etmektedir.

Ola ki gele pā koya ol yār-ı cefā-ḫū
*Rāhında Muḥibbī **yüzüñi** yüri **türāb** it*

(226/7)

Bu beyitte Muhibbî, cefâyı huy edinmiş sevgili (yâr-ı cefâ-hû) kendisine her ne kadar meşakkat çektirse de onun yolunda yüzünü toprak (türâb) yapmasını kendi nefsine emreder. Bu, yüzün yere sürülerek en alçak mertebeye indirilmesi (tevazu) eyleminin, sevgilinin ayağını koyması (pâ koya) şerefine ulaşmak için (teslimiyet) yapıldığını gösterir. Bu da sevgiliye karşı duyulan tazim ve koşulsuz hizmetin ifade şeklidir.

Yüzü hâk/türâb etme eylemi, genellikle benlik, makam veya kibir ile zıtlık kurularak vurgulanır:

Olma maġrūr iy göñül baḫl u tekebbürden sakın
*Başuñ eflāke irürse **yüzüñ olsun ḫākde***

(2910/6)

Tekebbür itmeyüp hergiz riyādan pākdür gönlüm
*Başum eflāke de irse **yüzümle ḫākdür gönlüm***

(2391/1)

Bu beyitlerde başın göklere (eflâk) ulaşması yani yücelik, şöhret ve makam; nefsin kibrini temsil ederken yüzün toprağa sürülmesi ise tevazuyu temsil eder. Şair, kibir ne kadar artsa da (baş göğe değse de), gönlün ve yüzün hâk (toprak) kalması gerektiğini yani tevazu hâlinin her zaman korunması gerektiğini bir ilke olarak ortaya koyar. Bu, nefs terbiyesinin en güçlü ifadesidir. Şairin başı eflâke değse bile yüzünü hâkte tutma ısrarı, sevgilinin mutlak iradesi karşısında kendi benliğinden vazgeçtiğini gösterir. Bu durum, kibrin tamamen yok edilmesiyle ulaşılan iradi bir teslimiyet hâlidir.

*Meyl idüp her serve **yüz ḫāke sürer** cūlar gibi*
Çıkaran başdan Muḥibbī seni bu cūlar mıdur

(798/9)

Ol servi görüp sevdüm balalıgı çağında
***Ḫāk üzre yüzüm** sürdüm su gibi ayağında*

(3113/1)

Var-ısa sende heves görmege rūy-ı yarı
*Meşrebüñ āb-ı revān gibi **yüzüñ ḫāk** gerek*

(1847/2)

Beyitlerinde ise hâk, diğer doğal unsurlarla ilişkilendirilerek tevazunun gücü pekiştirilir. Âşık, yüzünü toprağa sürme eylemini akan su (cûlar/âb-ı revân) gibi süreklilik ve alçak gönüllülükle gerçekleştirir. Su, doğası gereği her zaman alçalır ve alçaldıkça yüzünü toprağa sürer. Bu benzetme; teslimiyet hâlinin âşığın meşrebinde akan su gibi ne kadar tabiî, sürekli ve vazgeçilmez bir haslet olduğunu göstermektedir.

Dîvânda geçen bazı beyitlerde hâk etmek ifadesi, âşığın iradesiyle seçtiği bir hâldir. Şair, yüzünü toprağa sürme eylemini sadece bir gelenek olarak değil; benliğini dervişane bir tavırla geri plana itme kararlılığı olarak ele alır:

*Ben **ḫāk iderem yüzümi** tā basa yol üzre*
Serkeşlik idüben gelüp andan güẕer itmez

(1223/2)

Bāġda ṣoḥbete cem‘ oldı ḥarīfān heme pāk
*Pā kosunlar **yüzüm üzre ideyim rūyumı ḫāk***

(1768/1)

*Ḥüsn bāġına irişdük **yüzüñi ḫāk idegör***
Üstüñe sāye salar serv-i ḫırāmān büyüdi

(3413/2)

Muhibbî bu beyitlerde toprağa bulanmayı ve yüzünü yere sürmeyi, âşığın kendi nefsini terbiye etmek amacıyla gerçekleştirdiği iradi ve şuurlu bir eylem olarak sunar. Şair, sevgilinin veya dostların yolu üzerinde yüzünü toprak ederek benlikten vazgeçerken sevgilinin bu yoldan geçmemesini (serkeşlik) onun naz ve istiğna

makamına bağlar. "Yüzü toprak etmek" eylemi, sevgilinin gölgesine sığınmak ve onun huzurunda kabul görmek için bir şart olarak sunulur. Toprak burada; benliğin ve kibrin yok olduğu, sonrasında ulaşılan teslimiyetin ise mahviyetle mânâ kazandığı bir makamdır.

Dîvân şiirinde meyhane, zâhirî anlamının ötesinde ilâhî aşkın ve manevi eğitimin verildiği tekke veya dergâh gibi mekânları simgeler.[331] Bu bağlamda mey (şarap), manevi bir neşeyi ve ilâhî aşkın lezzetini temsil eder.[332] Yüzü toprağa sürmek ise dervişin nefsinden ve benlik iddiasından vazgeçerek gösterdiği teslimiyetin somut bir ifadesidir.[333] Bu eylem, kişinin hakikat kapısında kendi varlığını hiçe saydığı bir mahviyet hâlini yansıtır. Dîvân şiirinde meyhane eşiği, manevi neşenin ve arınmanın merkezlerinden biri olarak tasvir edilir. Bu eşikte yüzü toprağa sürmek, nefsin arzularından vazgeçerek tevazu içinde bir bekleyişe girmeyi temsil eder:

Meyḫāne kapusında ***yüzüm topraga sürem***
Bu nev'-ile ola ki lebi cür'asın çeşüm

(2386/4)

Muhibbî, sevgilinin sunduğu manevi şaraba (feyze) ulaşabilmek için meyhane kapısında yüzünü toprağa sürdüğünü ifade eder. Burada toprak olmak, kişinin benlik iddiasını bir kenara bırakarak teslimiyet yolunu seçmesidir. Dışarıdan bakıldığında bir alçalış gibi görünen bu eylem, aslında şairin nefis terbiyesiyle ulaştığı manevi bir olgunluğu ve arınma çabasını yansıtır. Şair, ancak toprak kadar mütevazı bir hâl ile İlâhî Hakikat'ten bir pay alınabileceğini vurgular.

Hâk olmak, bazen âşığın her türlü fedakârlığına rağmen sevgilinin kayıtsızlığıyla sonuçlanan bir süreci temsil eder. Bu durumda toprak; sadece bir tevazu sembolü değil, âşığın tüm benliğini sunmasına rağmen ulaşamadığı vuslatın, çektiği cefânın ve her şeye rağmen gösterdiği teslimiyetin şahididir:

---

[331] Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 352-353; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 314.
[332] M. A. Yekta Saraç, "Tasavvuf Edebiyatında İçki Kavramına Giriş ve Yunus Emre Örneği", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 15, 1995, s. 141.
[333] Şemseddin Sâmi, **a.g.e.**, s. 709; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 623; Harmancı, **a.g.e.**, 2014, s. 32.

Ruḫ-ı zībāsını nakş eyledi çün ṣāni‘-i pāk
Kim naẓar itse aña tañ mıdur olursā helak
Ḫāk-i pāyında anuñ ***eylemişem rūyumı ḫāk***
Tīġ-ı cevriyle kılur āh benüm sīnemi cāk
Beni dergāhına komadı sürer nāzlanur

(3527/2)

Şair, sevgilinin ilâhî bir sanatla (sâni'-i pak)[334] nakşedilen güzelliği karşısında âşığın varlığını yitirmesini doğal bir sonuç olarak sunar. Sevgilinin ayak bastığı yerde yüzünü toprak etmesi, benlik iddiasını tamamen terk ettiğinin göstergesidir. Ancak bu bentte, âşığın toprak mertebesine inmeyi kabul etmesine rağmen sevgilinin cefâ kılıcıyla (tîğ-ı cevr)[335] karşılık vermesi dikkat çekicidir. Bu durum, seçilen mahviyet hâlinin bile sevgilinin nazını yenmeye yetmediğini, aksine aşkın hem bir yok oluşu hem de bu yok oluş içinde süregelen bir ızdırabı barındırdığını ortaya koyar.

"Rûy-ı türâb" terkibi ise dîvân edebî ve tasavvufî bağlamda çeşitli sembolik anlamlar taşır.[336] Bu ifade Arapça türâb ve Farsça rûy[337] kelimelerin birleşiminden oluşan bir tamlama olup, "toprak yüzü" veya "toprak yüzeyi" anlamına gelir. Rûy-ı türâb; mezarın toprağını yani fâni bedenin son dinlenme yerini ifade eder.[338] Bu kullanım, hayatın ve bedenin geçici olduğunu vurgular. Bir kişinin öldüğünde, bedeni toprağa karışır ve o kişi "toprak yüzünde" varlığını sürdürmekten çok, toprağın altında bir hiç olur. Rûy-ı türâb, aynı zamanda mutlak tevazu ve koşulsuz teslimiyetin sembolüdür. Bir âşığın yüzünü toprağa sürmesi; kendi benliğini, gururunu ve kibrini tamamen terk ettiğini gösterir. Yüz (rûy), kişinin onurunu ve kimliğini temsil eder. Yüzünü türaba değdirmek, nefsini en alçak mertebeye indirmeyi ve İlâhî İrade'ye tam bir boyun eğmeyi simgeler.

---

[334] Bekir Topaloğlu, "Sâni'", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 106-107.

[335] Pala, **a.g.e.**, 2018, s.458.

[336] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, ss. 207-217; Hüsamettin Çalışkan, **Şeyhî Dîvânı'ndan Seçilen Elli Gazelin Şerhi**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 2009, s. 263.

[337] Yudum Görmüş, "Garibnâme'de Yüz, Beñiz, Rûy Sözcüklerinin Eşdizimlilikleri", **Gazi Türkiyat**, S. 28, Bahar 2021, s. 47; Pala, **a.g.e.**, s. 378.

[338] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1177; Abdülkadir Dağlar, "Şair Âşığın Toprakla Hâlleşmesi", **Türk Dili**, S. 792, Aralık 2017, ss. 42-47.

Dīdār-ı yāra ṭālib-iseñ āḫir iy gönül
Eyle niyāz su gibi ***rūyun türāba*** *bas*

(1482/2)

Şair bu teşbihi (su gibi rûyun türâba bas), tasavvuftaki fenâ (yok oluş) makamına ulaşmanın bir remzi olarak kullanır. Bu, sadece ölümden sonra değil, hayattayken de benliğin aşk uğruna yok oluşudur. Âşık, kendi varlığından soyutlanarak toprak gibi bir hiçlik hâline gelir. Bu yok oluş bir kayıp değil, tam tersine manevi bir kazançtır; ancak bu sayede ilâhî olana yakınlaşabilir. Bu beyitte şair "su gibi rûyun türâba bas" ifadesiyle, toprak ve su unsurlarının birlikteliği üzerinden sevgiliyle olan bağa dikkat çeker.

Sāye salsañ n'ola ben ḫāke eyā serv-i revan
Sāye salmaya münāsibdür şehā ***rūy-ı türāb***

(200/4)

Şair bu beyitte, kendini hâk (toprak) ve özellikle rûy-ı türâb (toprak yüzü) olarak niteleyerek mutlak bir alçak gönüllülük ve hiçlik sergiler. Şair, bu hâliyle bile sevgilinin gölgesine (sâyesine) layık olmayı diler. Sevgilinin gölgesi; bir lütuf, merhamet ve korumadır. Şairin bu lütfu istemesi, sevgiliye olan teslimiyetinin ve bağımlılığının bir göstergesidir. Şair, kendisinin toprak gibi değersiz olduğunu kabul ederek sevgili karşısındaki mutlak tevazu hâlini dile getirir.

Gözlerüm yaşıyla taḥrīr eylesem aḥvālümi
Zerd-i rūyum *rīġ ider* ***topragın ol*** *mektūb içün*

(2595/5)

Muhibbî bu beyitte; toprak unsurunu, aşkın yazıya döküldüğü bir mektubun parçası hâline getirir. Şair; gözyaşlarını mürekkep, kederden sararmış yüzünü (zerd-i rûy) ise yazılanların kuruması için kullanılan ince kum (rîg) olarak tasvir eder. Burada benliğin toz seviyesine indirilmesi, sadece bir tevazu göstergesi değil; âşığın kendi varlığını sevgilinin okuyacağı bir mektup uğruna feda etmesidir. Şair, kendi varlığını temsil eden yüzünü toz seviyesine indirerek sevgili karşısındaki teslimiyetini ilan etmektedir.

2.1.3.2. Ayagı Topragı/Hâk-i Pây (Hâk-i Pâ)/Hâk-i Kadem

Dîvân şiirinde "ayagı topragı, hâk-i pây ve hâk-i kadem" terkipleri;[339] tevazu ve teslimiyet kavramlarının birleştiği ancak temel vurgunun mutlak bir aidiyet ve sadakat üzerine şekillendiği en güçlü teslimiyet mazmunları arasında yer alır. Bu mazmunlar, şairin veya âşığın, övülen kişiye (sevgili, mürşit, padişah) nispetle hiçlik makamında olduğunu gösterir. Ayağının tozu (türâbı) olmak; bir başkasına kul köle olmak, onun her emrini yerine getirmek ve kendi varlığını toprak seviyesine indirerek kibri ayaklar altına alan mutlak bir tevazu sergilemek demektir. Bu hâl; sevgilinin veya ilâhî varlığın iradesine, gücüne ve lütfuna karşı sunulan teslimiyet ile koşulsuz boyun eğme hizmetini simgeler.[340] Âşık, sevgilinin ayağına yüz sürebilmek, o mukaddes tozu öpebilmek ve o tozlu mertebeye (hâk-i pây) dâhil olabilmek adına kendi varlığını toprak (hâk) mertebesine indirir. Âşığın vücûdunu toprak etmesinin temel gayesi sevgilinin her adımda mukaddes kıldığı hâk-i pâyına (ayak toprağına) yüz sürme ve bu vesileyle onunla doğrudan bir temas kurma arzusudur.[341] Âşık için sevgilinin bastığı yerdeki toprak artık alelade bir unsur değil; uğrunda can feda edilen, ulaşılabilecek en yüksek tevazu makamını temsil eden ulvî ve kıymetli bir mahiyet kazanır. Âşık, o toprağı gözüne sürme yapabilir (kühl) yahut başına taç yapabilir (ser-tâc). Bu eylemler, teslimiyetin manevi bir şeref kaynağı olduğunu gösterir. Bu sevgilinin ayak toprağıyla hemhâl olma hâli aslında sevgilinin iradesine ve lütfuna karşı gösterilen koşulsuz bir teslimiyetin en mukaddes temsilidir.

Dîvân şiirinde şair, âşık veya kul; kendi benliğini tamamen yok sayarak kendisini övülen kişinin (sevgili, padişah, şeyh) ayağının bastığı yerdeki toz (hâk/gubâr) ile özdeşleştirir. Bu tutum muhatabının yüceliğini kabul etmenin ve kendi varlığını onun varlığı karşısında hiçe saymanın bir ifadesidir. Toprak veya toz olmak, kişinin kendisini en mütevazı ya da en değersiz varlık olarak görmesi demektir.[342] Âşık

---

[339] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 556; Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 215; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 183; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 450; Kanar, **a.g.e.**, s. 634; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 569.

[340] Kaya, **a.g.m.**, s. 74; Turan, **a.g.m.**, s. 470.

[341] Abdullah Eren, **Şeyhülislam Yahya Dîvânı'nın Tahlili**, (Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2004, s. 218.

[342] Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 360; Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 239; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s.283; Çalışkan, **a.g.e.**, 2009, s. 224.

için bu toz olmak (hâk-i pây); bir aşağılanma değil, tam tersine bir şereftir.[343] Çünkü o toz, sevgilinin ya da hükümdarın kutsal adımına (kadem) dokunmuştur. "Ben, senin o mübarek ayağının değdiği topraktan farksızım, hatta o toprağın tozu kadar değersizim" mesajını verir. Bu durum, toprağın maddi değersizliğinin manevi bir değerle yüceldiğini gösterir. Bu ifade, aynı zamanda hizmete ve itaat etmeye her an hazır olma durumunu da gösterir. Âşık, sevgilinin izlediği yolda her an ezilmeye razıdır. Hâk-i pây, bu nedenle, benliğin yok edilmesi yoluyla elde edilen kutsal bir hizmet makamı olarak ifade edilir.

Muhibbî Dîvânı, dîvân şiirinde bu mazmunun ne kadar çok yönlü kullanıldığını gösteren zengin bir kaynaktır. Dîvânda "hâk-i pây" tamlaması birçok yerde çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Muhibbî Dîvânı'nda bu mazmunun kullanımı, sadece tevazu ve teslimiyet göstergesi değil; dünyevi değerleri aşan şifa, mutluluk ve mutlak sadakat gibi değerleri bünyesinde barındıran bir onur nişanesidir. Şair; gözyaşlarını (gevher), dertli yüzünü (altun/zer) ve canını sevgilinin ayak toprağına feda ederek (nisâr), teslimiyetin manevi bir şeref kaynağı olduğunu vurgular. Özellikle kirpiklerin (müje) sevgilinin toprağını temizleyen bir süpürge (cârûb) hâline getirilmesi, kibrin ve nefsin tamamen sıfırlandığı bir hizmet mertebesini hedefler. Hâk-i pây, bu eylemler sayesinde sıradan bir toprak olmaktan çıkıp âşığın manevi lütfa ulaştığı kutsal bir mekân hâline gelir. Sevgilinin veya mürşidin ayağının bastığı toprak, âşık için maddi bir unsur olmaktan çıkıp manevi bir mertebeye dönüşür. "Ayağının toprağı" (hâk-i pây) ifadesi, sevilen kişiye duyulan derin hürmetin ve teslimiyetin bir göstergesidir.

İy dil ***ayagı topragına ger elüñ irse***
'İzzetle alup yüzüñe sür tāc-ı ser eyle

(3033/4)

Muḥibbī pādişāh-ı 'ışḳ olaldan
Ayagı topragı *ser-tācumuzdur*

(1113/5)

[343] H. Dilek Batislam, "Dîvân Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı", **folklor/edebiyat**, C. 25, S. 99, 2019, ss. 457-468.

__Ayagı topragı__ başum üzre devlet tācıdur
Ḳıble ḥaḳḳı virmezem ḫūrşīd-i ʿālem-tāba ben

(B 3961)

Bu beyitlerde şair, sevgilinin ayağının toprağını başının üstünde bir taç (ser-tâc) olarak taşıdığını ifade eder. Zâhiren kıymeti bulunmayan toprak, sevgilinin ayak basmasıyla yani temasıyla değer kazanır. Âşığın bu toprağı yüzüne sürmesi ve onu bir "devlet tacı" olarak görmesi, kendi benliğinden vazgeçerek gösterdiği bir tevazu hâlidir. Sevilen kişiye ait olan her unsur, âşığın nazarında bir şeref vesilesine dönüşür. Bu durum, tasavvuftaki yakınlık (kurbiyet)[344] kavramıyla ilişkilidir; Allah'a yaklaşmak için; fedakârlık gerekir, teslimiyet gerekir. Şair, kendini geri plana ittikçe sevgilinin makamını yüceltir.

Muhibbî şiirlerinde sevgiliye olan teslimiyeti ifade etmek için âşığın en değerli varlıklarını (can, gözyaşı, yüz) sevgilinin ayak toprağına feda etme ve sunma (nisâr/isâr)[345] arzusunu vurgular. Bu bağlamda toprak, âşığın elindeki tüm maddi ve manevi birikimi uğruna feda ettiği bir lütuf makamı olarak değerlendirilir:

Nisār içün __ayaguñ toprağına__
Yaşum gevher yüzüm altun olupdur

(749/3)

İy Muḥibbī __ayagı topragına__ īsār içün
Eşk-i çeşmüm rūy-ı zerdüm baña sīm ü zer yiter

(1147/7)

Bir gün ola mı kim yüzüm üzere basasın
__Ayaguñ topragına__ eyleyeyin cānı nisār

(Elifnâme 1205/2)

---

[344] Musa Tektaş, "Hakk'a Yakınlık Kazanmak İçin Teslimiyet Gösterebilmek", **Somuncu Baba**, Yıl 24, S. 209, 2018, ss. 24-29.

[345] Durak Pusmaz, "Kur'an'da İsar Kavramı", **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 25, 2011, ss. 80-81; Mustafa Çağrıcı, "Îsâr", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 22, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, s. 490.

Bu beyitlerde şair; gözyaşlarını inciye (gevher/sîm), sararmış yüzünü ise altına (altun/zer) benzeterek kendisini sevgilinin yolu için bir servet gibi sunar ve sadakatini gösterir. Ayak toprağına teslim olmak, âşık için bir şeref vesilesidir. Şair, sevgilinin bir gün yüzüne basması ümidiyle canını bile vermeye hazır olduğunu belirterek benlik duygusundan vazgeçtiğini dile getirir. Bu durum, tevazudan gelen bir manevi zenginlik olarak ele alınır; âşık, sevgilinin yüceliği karşısında kendi varlığını feda ederek arınma sürecini ve teslimiyetini kemâle erdirir.

Şair bazı şiirlerinde ise âşığın kendini sevgilinin ayak toprağı ile bir tutarak bu toprağın kazandığı yüce değeri vurgular:

Āsitānunda sorarsañ bu Muḥibbī bendeni
Derdmendüñdür faḳīrüñ ***ayaguñ topragıdur***

(673/5)

Âşık, kendini doğrudan toprak olarak beyan ederek mahviyetini ifade eder. Bu, benlikten geçip sevgiliye ait olma yani teslimiyet makamına ulaşmadır.

Alsalar tañ mı ***ġubārum*** *tūtiyā-veş ḥūrlar*
Çünki sen serv-i revānun ***ayagı topragıdur***

(540/6)

Âşığın fâni varlığından kalan toz bile sevgilinin ayağına dokunduğu için kutsallık kazanır. Bu, tevazunun (toz olmanın) sevgiliye teslimiyet sayesinde nasıl manevi bir şerefe dönüştüğünü gösterir. Cennetin en yüce varlıkları bile bu toprağa talip olur.

"Hâk-i pây" (ayak toprağı veya ayağın altındaki toz);[346] Farsça bir tamlama olup, hâk (toprak, toz) ve pây (ayak) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Muhibbî Dîvânı'nda bu kalıp ya şairin (Kânûnî'nin) sevgiliye duyduğu sınırsız aşkı ve tevazuyu anlatmak için ya da diğer şairlerin, övgü sunarken Muhibbî'ye (padişaha) duyduğu hürmeti ve onun yüceliğini anlatmak için iki farklı yönde karşınıza çıkmaktadır.

[346] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 556; Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 215; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 183; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 450; Kanar, **a.g.e.**, s. 634; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 569; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, ss. 296-297.

Dîvânda yer alan birçok beyitte hâk-i pây, dünyevi saltanatın ve ihtişamın en büyük, en kıymetli sembolü olan taçtan (efser) bile üstün tutulur.

Şaire göre;

Muḥibbī ***ḫāk-i pāyun*** *kıldı* ***ser-tāc***
Ne ġam dinse añа ehl-i sa'ādāt

(253/7)

beyitinde hâk-i pâyı taç edinmek, sevgiliye olan teslimiyetten gelen manevi bir mertebedir; bu, kişiyi saadet mertebesine ulaştırır.

Muḥibbī ***ḫāk-i pāyun efser*** *itdi*
Virür mi anı tāc-ı cevherine

(2854/5)

beyitinde teslimiyetin tacı hâk-i pây, dünyevi olan en değerli mücevherli taçlardan bile üstün ve kalıcıdır.

Kuluñ olalı kapuñda olmışam sulṭān-ı 'ışḳ
Ḫāk-i pāyun *başına almış dil* ***efser*** *gösterür*

(664/3)

beyitinde mutlak teslimiyet (kul olmak), kişiye aşk saltanatı (manevi sultanlık) kazandırır. Hâk-i pây bu yükselişin sembolüdür.

Nigārā ***ḫāk-i pāyun tācumuzdur***
Ser-i zülfüñ bizüm mi'rācumuzdur

(1113/1)

beyitinde hâk-i pây, teslimiyet sayesinde sadece bir taç değil, kutsal bir yükselişin (mi'râc) başlangıcı ve nişanesi olur.

Muḥibbī ***efser*** *itmiş* ***ḫāk-i pāyun***
Anuñçün şāh-ı heft-iḳlīme benzer

(1179/6)

beyitinde hâk-i pây, tevazu ile başlayan teslimiyetin, âşığı dünyevi tüm krallıklardan daha yüce bir makama çıkardığını gösterir.

Ḫāk-i pāyun *olalı başumda* ***tāc-ı devletüm***
Ẕerre deñlü kimseye ‘ālemde yokdur minnetüm

(2327/1)

beyitinde hâk-i pây, âşığı dünyevi bağlardan ve minnet duygusundan kurtararak teslimiyetten kaynaklanan manevi bir devlet tacı (talih) verir.

Yiter başuma ***tāc*** *çün* ***ḫāk-i payı***
Dilā başuña zerden tāc itme

(2938/4)

beyitinde âşık, sevgiliden gelen hâk-i pây tacını, kibrin sembolü olan altın tacına tercih ederek teslimiyetini tasdik eder.

Ḫāk-i pāyı *olalıdan bu benüm bāşumda* ***tāc***
Mülk-i Īrān’ı musaḫḫar eyledüm Dārā gibi

(3200/4)

beyitinde hâk-i pây, âşığa dünya krallarına denk bir güç vererek manevi fetihler yapmasını sağlayan teslimiyetin sembolüdür.

Şol gedā kim ***tāc*** *idindi* ***ḫāk-i pāyun*** *dōstum*
Gözine almazsa tañ mı Efser ü Dārāları

(3497/2)

beyitinde hâk-i pây, dünyevi saltanat sembollerini (efser[347], Dârâ[348]) bile değersizleştiren, mutlak teslimiyetin kazandırdığı manevi üstünlüğü ifade eder.

[347] “Efser: Tac.” bk. Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 137.
[348] “Dârâ: Dîvân şiirinde ihtişam ve ululuk sembolü, İran mitolojisinden gelen ünlü bir hükümdar ismidir.” bk. Eren, **a.g.e.**, 2004, s. 70; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 106.

Ḫāk-i pāyın *başuma* ***tāc*** *itmek itdüm mültemes*
Gör dil-i dīvāneyi kim salṭanat eyler heves

(1397/1)

beyitinde ayak toprağını taç yapma isteği, tevazunun arkasındaki saltanat (manevi yücelik) hevesini gösteren en mütevazı ve alçak gönüllü yoldur.

Ḫāk-i pāyın tāc *idelden çarḫa irgürdüm seri*
Bu mesel devlet dimişlerdür degül erden ırag

(1531/4)

beyitinde teslimiyet sayesinde elde edilen bu taç, âşığın yedi kat gökten (felek) daha yükseğe çıkarak kutsal talihe (devlet) ulaştığını ifade eder.

Şair için hâk-i pây, göze çekilen en değerli sürmelerden (kühl/tûtiyâ) ve ilaçlardan daha üstün bir şifa kaynağıdır. Bu, âşığın gözünü iyileştirmek, keskinleştirmek veya ona nur vermek için hâk-i pâyı bir ilaç gibi kullandığını veya bu şekilde kullanmayı arzuladığını gösterir. Bu tutum, sevgiliye duyulan teslimiyetin (kulluğun), bir şifa vesilesi olduğunu ortaya koymaktadır:

Ḥaḳ müyesser eylese varsa Muḥibbī ravżana
*Gözlerine eyler-*idi ***ḫāk-i pāyun tūtiyā***

(1/7)

Bu beyitte şair âşığın, sevgiliye/kutsal makama olan teslimiyetinin nişanesi olan toprağı, gözünü iyileştiren şifa kaynağı olarak görme arzusunu anlatır.

El irse ***ḫāk-i pāyuna*** *gözüme* ***tūtiyā*** *itsem*
Murādum iki ‘ālemde kapuñdan olmayam dūrı

(3246/4)

Şair burada hâk-i pâydan şifa alma (tûtiyâ) karşılığında, ebediyen sevgiliye yakın olma dileğini ifade eder.

Yüzüñ sür ehl-i diller ayağına
*Gözüñe **ḫāk-i pāyın tūtiyā** bil*

(1983/5)

Bu beyit, tevazu ile gönül ehlinin ayak toprağını sürme yapmanın, göze şifa, gönle nur getireceği öğüdü verir.

Ḫāk-i pāyun** gözlerüme **sürmedür
Sürme çeşmümden anı virsün żiyā

(41/5)

Şair, bu beyitte hâk-i pâyın gözü aydınlatan bir lütuf (sürme) olduğunu kabul etmekte ve bu lütfun devamını istemektedir.

Gün yüzüñe bakmag ile żaʻf geldi çeşmüme
Ḫāk-i pāyun** komag ile defʻ oldı ol **remed

(389/2)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliği gözü yorsa bile hâk-i pâya (sürme/şifa) teslimiyet sayesinde zâhirî göz ağrısının (remend)[349] bile iyileştiğini belirtir.

Niçe rūşen olmasun cānā bu çeşmüm ḫānesi
***Ḫāk-i pāyun** aña her dem **sürme-i bīnā** çeker*

(647/3)

Bu beyitte ise hâk-i pây, sadece şifa değil, gönül gözünü açan (bînâ) manevi aydınlanmanın ve teslimiyetin kaynağıdır.

Ḥüsnüñ añılsa kamu meh-pāreler baş egdürür
*Gözlerine **ḫāk-i pāyun kuḥl içün ḥavrā çeker***

(727/4)

Bu beyitte hâk-i pâyın, cennet varlıkları (hûriler) tarafından bile kıymetli bir sürme olarak görülmesi, onun kutsal değerini (teslimiyet makamı) yüceltir.

---

[349] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 406.

Ḫāk-i pāyundur *şehā* ***küḥl-i başar***
Tūtiyādan yig görür ehl-i naẓar

(1010/1)

Bu beyitte hâk-i pây, bilinen değerli sürmeden (tûtiyâ) bile daha üstün, teslimiyetin sembolü olan bir şifa kaynağıdır.

Gözümden ***ḫāk-i pāyun küḥl*** *olalı*
Bu çeşmüm oldı rūşen hem mükeḥḥel

(1970/3)

Burada hâk-i pâyın etkisiyle, sadece görme gücü değil, gözün kendisi de kutsal bir güzelliğe (mükehhâl) kavuşur.

Kana döndi aglamakdan gözlerüm āḫir benüm
Küḥl *içün bu ḫasta çeşme* ***ḫāk-i pāyı*** *isterem*

(2305/3)

Bu beyitinde şair, çekilen ızdırap (kanlı gözyaşı) karşısında tek kurtuluş ve şifa kaynağının, sevgiliye ait olan kutsal toprak (hâk-i pây) olduğunu kabul etmeyi anlatır.

Şair mutlak tevazu ve teslimiyetin simgesi olarak hâk-i pâye yüz sürme eylemini kullanır. Bu eylem âşığın en değerli organı olan yüzünü, sevgilinin zâhiren en değersiz kabul edilen ayak toprağına (hâk-i pây) sürmesini anlatır:

Muḥibbī nāz-ıla itse ḳıyām ol serv-i bālā-ḳad
Yüzini ḫāk-i pāyine süre *gözden akan cūyun*

(1742/5)

Bu beyitte âşık, yüz sürme eylemini gözyaşlarını da katarak yapar. Bu, âşığın hem kendisini toprak mertebesinde görmesinin hem de sevgilinin varlığı karşısında duyduğu içten bağlılığın bir yansımasıdır. Toprak ve suyun (gözyaşının) birleşmesi, âşığın mahviyet yolundaki samimiyetini pekiştirir. Âşığın gözyaşıyla toprağı yoğurması, kendi varlığını sevgilinin eşiğinde yok etme arzusudur.

Gözüm yaşın revān itdüm benüm serv-i ḫırāmānum
***Süre yüz ḫāk-i pāyuna** umaram irde vü geçde*

(3052/4)

Âşık, sevgilinin ayak toprağına yüz sürebilmeyi kendi çabasıyla ulaşılan bir sonuçtan ziyade sevgilinin kabulüne bağlı bir lütuf olarak görür. Âşığın tek ümidi, eninde sonunda (irde vü geçde) sevgilinin ayak toprağına yüz sürebilmek yani ona kavuşma arzusudur. Bu süreçte akıtılan gözyaşları, arzu edilen bu teslimiyet hâline bir hazırlık mahiyeti taşır.

*Muḥibbī dōstlar **sürsün yüzin** koñ **ḫāk-i pāyına***
Bilür ol ḳadrini anuñ siz anı baña ögretmeñ

(1682/5)

Burada ise yüz sürme eylemi, âşık için dışarıdan eleştirilemeyecek kadar kutsal bir teslimiyet ve şeref kaynağıdır.

Ḫāk-i pāyına** Muḥibbī **yüzini sürmek diler
Midḥat-i ḥüsni dilinde dem mi var ezber degül

(1931/5)

Bu beyitte güzelliği övmek (söz), yüz sürmek (eylem) ile tamamlanır. Tevazu ile yapılan yüz sürme, teslimiyetin en uygun ifade biçimidir.

Ḫāk-i pāya** devlet el virse eger **sürsem yüzüm
Sen şefā'at kānısın ancak budur virdüm sözüm

(2178/1)

Şair, sevgilinin ayak toprağına yüz sürebilmeyi sadece bir eylem olarak değil; ancak ilâhî bir lütuf, talih ve kısmet (devlet) ile gerçekleşebilecek bir mertebe olarak görür. Bu eylem, aynı zamanda bir şefaate nail olma arzusuyla iç içedir. Sevgiliyi şefaat kaynağı (kân-ı şefâ'at) olarak görmesi ise âşığın bu toprak mertebesine ulaşarak manevi bir kurtuluş beklediğini gösterir.

Muhibbî; insanın en şerefli uzvu olan yüzü ve en değerli kılı olan kirpiği gibi unsurları, en kıymetsiz kabul edilen toprağa karşı hizmetkâr kılarak kibrin ve nefsin tamamen yok edildiği bir mertebeyi hedefler. Hâk-i pây, bu eylemler sayesinde sıradan bir toprak olmaktan çıkıp âşığın manevi şeref ve lütfa ulaştığı kutsal bir kabul mekânı hâline gelir. Bu da gösterir ki teslimiyetin manevi değeri, tevazu ile ölçülür:

Ruḫ-ı zībāsını naḳş eyledi çün ṣāni‘-i pāk
Kim naẓar itse aña tañ mıdur olursā helak
Ḫāk-i pāyında** anuñ eylemişem **rūyumı ḫāk
Tīġ-ı cevriyle kılur āh benüm sīnemi cāk
Beni dergāhına komadı sürer nāzlanur

(3527/2)

Bu bentte âşık, nefsini zaten toprak yaparak tevazuya ermiştir. Sevgili zulmetse bile dergâhından kovulmamak, bu teslimiyetin kabul edildiğini gösterir. Şair burada âşığın sevgili yolunda tüm varlığını feda etme isteğini somut tezahürlerle gösterir.

***Ḫāk-i pāyun** olmak içün yollaruñda rūyumı*
Basasın bir gün ola diyüben itdüm pāymāl

(1965/3)

Şair, sevgilinin geçtiği yollarda onun ayak toprağı olabilmek için yüzünü kendi iradesiyle ayaklar altına aldığını (pâymâl) ifade eder. Buradaki "pâymâl etmek", rastgele bir ezilme değil, sevgilinin lütuf buyurup üzerine basması ümidiyle seçilmiş bir yoldur. Bu tutum, sevgilinin bir gün üzerine basması ümidiyle yapılan, bilinçli bir fedakârlık ve boyun eğme hâlidir.

*Bu Muḥibbī **ḫāk-i pāyunda** müje cārūb ider*
Gözleri saḳḳā olup her dem döker āb üstine

(3070/5)

Bu beyitte âşık (Muhibbî), en kıymetli parçası olan kirpiğini (müje), sevgilinin toprağını temizleyen bir süpürge hâline getirir. Bu, tevazu ile harmanlanmış ebedî hizmet (teslimiyet) rolüdür. Âşık, gözyaşlarıyla toprağın tozunu sulayararak (sakka), kirpikleriyle de o eşiği süpürerek (cârûb) hizmetini mutlak bir teslimiyet dairesinde tamamlar.

Muhibbî, "hâk-i pây" kavramını kullanarak zâhirî makamın yani padişahlık makamının bile mânâ makamının yani aşkın sunduğu tevazu ve sadakat makamının yanında değersiz kaldığını gösterir. Ayağın tozu, Muhibbî Dîvânı'nda mutlak sadakatin, manevi zenginliğin ve şifanın değişmez sembolü hâline gelmiştir:

Ḫāk-i pāyı *çün ele girdi Muḥibbī başa ko*
Ġam yime şimden girü tāc-ı sa'ādet ehliyüz

(1246/5)

Benüm olsa bu 'ālem genci düpdüz
Komayam ***ḫāk-i pāyuna*** *beraber*

(983/2)

Muhibbî bu beyitlerde, bir hükümdar olmasına rağmen, sevgilinin ayak toprağını (hâk-i pây) dünya üzerindeki tüm maddî saltanat sembollerinden ve hazinelerinden üstün tutar.

Dîvânda şair hâk-i pâyın kendisinin ne kadar yüce ve değerli olduğunu, bu yüzden âşığın en değerli varlıklarını (gözyaşı, can, cevher) ona feda etmesi gerektiğini vurgular. Bu eylemler teslimiyet kavramının somut ifadeleridir:

La'l-i nābun dilberā çün āşikār olmış-durur
Ol sebebden la'l dāyim şermesār olmış-durur
Dilde ġamzen pāresi key yādigār olmış-durur
Çeşm-i mestüñ nāz-ıla mest ü ḫumār olmış-durur
Ḫāk-i pāyuna *senüñ* ***cānlar nisār olmış****-durur*
Kākulun iki ṭarafdan iki mār olmış-durur
Her kılına zülfüñüñ diller şikār olmış-durur
Ol sebebdendür ki bu dil bī-ḳarār olmış-durur

(3524/3)

Burada, âşığın sadece kendi canını değil, tüm canları hâk-i pâya feda etmeye hazır olması, mutlak teslimiyeti gösterir.

*Nisar itmek diler **ḫāk-i pāyuna***
Degüldür bundan özge ārzūyı

(4111/3)

Şair, hayattaki tek ve en büyük isteğinin sevgilinin ayak toprağına varlığını nisar etmek (feda) olduğunu açıkça ifade eder. Bundan özge bir arzusunun bulunmaması tutumu, âşığın sevgilinin yüceliği karşısında tüm dünyevi hırslardan arınarak kendi varlığını onun yoluna adama kararlılığını yansıtır.

***Ḫāk-i pāyına** gözümden eyledüm gevher nisār*
Biñ belā-y-ıla getürdüm ol gözi mestāneyi

(3374/2)

Bu beyitte gözyaşını (gevher/inci) ayak toprağına sunmak, acı ve ızdırapla elde edilen en değerli manevi varlığı bile sevgiliye teslim etme hâlidir.

***Ḫāk-i pāyuna** nisār içün gözüm gevherlerin*
Kimini dür kimi la'l kimini mercān eyledüm

(2395/4)

Gözyaşlarını çeşit çeşit değerli mücevhere dönüştürüp hâk-i pâya sunma, teslimiyetin en abartılı ve yüce takdim şeklidir.

***Ḫāk-i pāyuna** revān olmazdı iy serv-i revān*
Gözlerüm yaşı ger olmasa hevādārun senüñ

(1713/3)

Gözyaşının hâk-i pâya akışı, kendi iradesiyle değil, sevgiliye duyulan aşktan (hevâdâr) kaynaklanır. Bu da iradenin sevgiliye teslim edildiğini gösterir.

Ḳaddüñi gördüm didüm bir serv-i bālādur gider
***Ḫāk-i pāyuna** gözüm yaşı akar mādur gider*
Zülfüñe dīvāne dil tolaşdı sevdādur gider
Saçlaruñ fikri kurı başumda ġavġādur gider
Leblerüñ yādına dil 'ālemde rüsvādur gider

(3543/1)

Âşığın gözyaşının sürekli akar gider şekilde hâk-i pâyı sulaması, kesintisiz ve ebedî hizmeti (teslimiyet) temsil eder. Şair dîvânında hâk-i pâya kutsal bir görev atfederek hâk-i pâyın kendi mucizevi gücü ve kudretini anlatan, hâk-i pâyın sadece bir toprak parçası değil, aynı zamanda şifa veren, güç veren, kıymetli ve yüce bir cevher olduğunu belirten ifadelere de yer vermiştir.

Ḫāk-i pāyunle *pür itdük şīşe-i çeşmi henūz*
Hey ḳıyāmet ḳāmet it vaḳt oldı sā'at beklerüz

(1253/6)

Âşık, sevgilinin ayak toprağını o denli kıymetli görür ki onu gözbebeğinde (şîşe-i çeşm) saklar. Bu durum, toprağın âşık için sadece üzerine basılan bir madde değil, ömür boyu muhafaza edilecek manevi bir ışık ve sığınak olduğunu gösterir.

Ḫāk-i pāyun cevherin *gel itme çeşmümden dirīġ*
Sürme kılam an[ı] ben bu dīde-i ḫūn-ābda

(2980/3)

Âşık, kanlı gözyaşı döken hasta gözüne, hâk-i pâyın cevherini (kıymetli maddesini) sürme yapabilmek için yalvarır. Hâk-i pâyın şifasına olan mutlak teslimiyet talebidir.

Ḫāk-i pāyun *olalı 'uşşāḳa* ***toprak ḳāżısı***
Niçe kez toprak koyupdur başuma ḥükm-i ḳażā

(3987/3)

Hâk-i pây, âşıklar için yargıç (kâdî) mertebesindedir. Toprağın başa konması, bu kutsal hükme (kazâ) ve otoriteye teslimiyetin bir gereğidir.

Muḥibbī ***ḫāk-i pāyun*** *cāna tartar*
İki çeşmini kılmışdur terāzū

(2767/5)

Hâk-i pâyın çekim gücü (câna tartar), âşığın canını bile kendine çeker. Gözlerin terazi olması, teslimiyetin can ile hâk-i pây arasındaki değeri ölçtüğünü ifade eder.

Bazı beyitlerde Muhibbî, âşığın sevgili karşısındaki teslim olmuş konumuna ve sevgilinin mukaddes hâk-i pâyine duyduğu ihtiyacı ifade eder:

Ḫāk-i pāyun *olam dir isem eger*
Gelmesün ḫāṭıra ġubār sakın

(2748/3)

Âşık, sevgilinin ayak toprağı olma arzusunu dile getirirken dahi bu arzuya kibirden (gubâr/toz) bir gölge düşürmemeyi şart koşar. "Gubâr" (toz) kelimesi burada hem toprağı hem de gönle gelebilecek bir kırgınlık veya kibir lekesini temsil eder. Bu durum, tevazunun sadece bir eylem değil, manevi bir arınma gerektirdiğini gösterir.

Āşıḳ oldur ki sevdüginüñ ***ḫāk-i pāyını***
Görürse virmeye dünyā ḫarācına

(3085/2)

Gerçek âşık için sevgilinin ayak toprağı (hâk-i pây), yeryüzündeki tüm maddi zenginliklerden ve dünyevi iktidar sembollerinden (dünya haracı) daha değerlidir. Bu durum, şairin gönül dünyasında teslimiyetin, dünyevi hırslara ve maddi kazançlara karşı galip geldiğini göstermektedir.

Ġamzelerle öldürürse lā'l-i nābı dirgürür
Ḫāk-i pāyından *Muḥibbī bir dem anuñ gitmesün*

(2643/5)

Sevgili, gamzeleriyle (bakışlarıyla) âşığı öldürse de saf ve parlak kırmızı dudaklarıyla (lâ'l-i nâb) ona yeniden can verir. Bu döngü karşısında Muhibbî'nin tek muradı; sevgilinin ayağının toprağından (hâk-i pây) bir an bile ayrılmamaktır. Zira âşık için o eşik, hem yok oluşun (ölümün) hem de yeniden var oluşun (dirilişin) birleştiği mukaddes ve ebedî bir teslimiyet makamıdır.

İşiddüm ***ḫāk-i pāyı*** *baḥş olurmış*
İki çeşmümi ben kıldum terāzū

(2781/4)

Âşık, sevgilinin ayak toprağına ulaşmayı büyük bir lütuf (bahş) olarak görür ancak bu lütfa layık olup olmadığını kendi gözlerini bir ölçü birimi (terazi) olarak kullanarak sınar. Bu durum, teslimiyetin rastgele bir istek değil, bir liyakat meselesi olduğunu temsil eder. Burada gözlerin terazi yapılması, âşığın akıttığı gözyaşlarının ve çektiği çilelerin, o mübarek toprağa kavuşmak için yeterli olup olmadığını tartmasıdır.

Sanma sulṭānum Muḥibbī'nüñ murādı şi'r ola
***Ḫāk-i pāyuna** ġaraż ancak bir 'arż-ı ḥāldur*

(3994/5)

Muhibbî, şiir yazma sanatının kendisi için asıl amaç olmadığını, asıl gayenin hâk-i pâya yani teslimiyet makamına dilekçe sunmak (arz-ı hâl) olduğunu belirtir. Bu beyitte teslimiyet; sanattan, şöhretten, şairlik kudretinden bile üstün tutulan yegâne hedeftir.

Dîvânda hâk-i pâyı ulaşılmaz bir şeref kaynağı olarak gören ifadeler kullanılmış, âşığın hâk-i pây makamına ulaşma, o toprağa dokunma veya o toprağın bir lütuf olarak kendisine gelmesi için duyduğu yoğun arzu ve dilek ifade edilmiştir. Burada sevgiliye hizmet ile teslimiyet en büyük hedef olarak görülür:

Gel iy serv-i ḫırāmānum gözüm yaşın revān itdüm
*Ola kim **ḫāk-i pāyuna** bu nev'-ile olam vāṣıl*

(1996/3)

Âşık, gözyaşlarını akıtarak (bir nehir gibi) sevgiliyi çağırmaz, tam tersine hâk-i pâya (teslimiyet makamına) ulaşmak için bu gözyaşlarını bir araç yapar.

*Ola kim ol boyı servüñ irişe **ḫāk-i pāyine***
Akıtdum gözlerüm yaşın yolında cūy-bār itdüm

(2054/3)

Âşık, sevgilinin ayak toprağına (hâk-i pây) ulaşabilmek için gözyaşlarını nehirler (cûy-bâr)[350] hâline getirir. Bu eylem, sevgilinin yüceliği karşısında gösterilen tevazunun ötesinde sevgilinin bu toprağa adım atmasını ve bu sayede bir kavuşmanın gerçekleşmesini mümkün kılma çabasıdır.

Gözlerüm yaşı revān oldugı budur sū-be-sū
***Ḫāk-i pāyına** dilersin servüñ ola rū-be-rū*

(2755/1)

Âşık, gözyaşlarının her yöne (sû-be-sû) akıp gitmesini, sevgilinin yüzü ile ayak toprağının yüz yüze gelme (rû-be-rû) arzusuna bağlar. Bu durum, âşığın sevgilinin lütfuna ve ilgisine mazhar olabilmek için; en samimi duygularını (gözyaşlarını) sevgilinin tevazu makamıyla (hâk-i pây) buluşturma çabasını temsil eder.

Dest-būs-ı yāra irmez iy Muḥibbī çünki el
***Ḫāk-i pāyına** varup eyle ṭaleb pā-būsını*

(3292/6)

Âşık, sevgilinin elini öpme (dest-bûs) imkânı olmayınca daha alçak gönüllü bir talep olan ayak toprağını öpmeyi (pâ-bûs) ister. Bu tutum, âşığın sevgilinin yüceliği karşısında kendi benliğini daha alt bir mertebede konumlandırma ve kibre yer bırakmadan teslim olma gayretini yansıtır.

Dest-būs-ı dilbere irmez [ne mümkin] çünki el
***Ḫāk-i pāyın** kıl ṭaleb devlet bil pā-būsını*

(3327/5)

Yüce olan el öpülmez, ancak hâk-i pâyı talep edip öpmek devlet (manevi şeref) sayılır. Teslimiyetin kendisi en büyük mertebedir.

***Ḫāk-i pāyunda** olam kemter gedā baña yiter*
N'eylerem dārāt u ḥaşmet ya olam faġfūr-ı Cīn

(2585/4)

[350] "Farsça 'cûy' (akarsu, dere) kelimesinden çoğul ifâde eden '-bâr' eki ile 'cûy-bâr'; 'nehir, ırmak, akarsu' anlamlarına gelmektedir." bk. Ayverdi, **a.g.e.**, C. 1, 513.

Şair, sevgilinin ayak toprağında basit bir dilenci (kemter gedâ) olmanın kendisine yeteceğini; İran hükümdarı Dârâ gibi haşmetli veya Çin imparatoru Fağfûr[351] gibi kudretli olmayı istemediğini ifade eder. Bu durum, şairin, sevgilinin eşiğindeki toprağı yeryüzünün en büyük siyasi otoritelerine ve zenginliklerine tercih ettiğini göstermektedir.

Dōstlar siz cān-ıla dil fikr-i ḫām eyler dimeñ
*Ger ölürsem **ḫāk-i pāyinde** ben anuñ ġam yimeñ*
Bāri dermān eylemezsiz ṭa'n idüben söylemeñ
'Işḳ elinden 'aḳl 'āciz oldugın 'ayb eylemeñ
Bir ra'iyyet var mıdur kim pādişādan korkmaz

(3532/3)

Âşık, hâk-i pâyda ölmeyi o kadar büyük bir şeref sayar ki dostlarından bu konuda üzülmemelerini ister. Ölüm bile teslimiyetin kutsallığına hizmet eder.

Dîvânda hâk-i pâyın maddi ve manevi olarak ne kadar yüce ve değerli olduğunu, hatta dünyevi tüm zenginlik ve kutsallıklardan üstün tutulduğunu vurgulayan ifadeler yer alır:

*Başuma **ḫāk-i pāyundur** sa'ādet*
Dirīġā kanı başumda o devlet

(273/3)

Hâk-i pâyın başta olması saadet (mutluluk) ve devlet (manevi yücelik/talih) demektir. Âşık, bu teslimiyet makamına henüz ulaşamadığı için esef (dirîğâ) eder.

***Ḫāk-i pāyunı** koyup iksīre her kim dil vire*
Dilerem Ḳārūn-veş tīz günde geçsün ol yire

(4075/1)

[351] Gülistan Ekmekçi, "Muhibbi Dîvânı'nda Mitolojik ve Efsanevi Kahramanlar", **Akademik Bakış Dergisi**, S. 57, Eylül-Ekim 2016, s. 195.

Sevgilinin ayağının toprağı, toprağı altına çeviren gerçek iksirdir. Bu beyitte şair, sevgilinin mukaddes ayak toprağını (hâk-i pây) en büyük manevi hazine olarak nitelendirmekte ve bu ulvî değeri bırakıp maddi zenginlik peşinde koşanların (iksire dil viren), tıpkı hırsı yüzünden yerin dibine batan Karun gibi hüsrana uğramasını dileyerek manevi teslimiyetin dünyevi hazinelerden üstünlüğünü vurgulamaktadır.

Ḫāk-i pāyun *var-iken bu çeşm-i ḫūn-ālūduma*
Sanma Īrān'a varup küḥl-ı Ṣıfāhān isterem

(2336/3)

Âşık, sevgilinin ayak toprağını (hâk-i pây) gözleri için en tesirli şifa kaynağı olarak görür. Dünyanın en ünlü ilaçlarına veya güzellik unsurlarına (İsfahan sürmesi gibi) itibar etmemesi, teslimiyetin getirdiği manevi huzurun her türlü maddi dermanın üzerinde olduğunu gösterir.

Ḫāk-i pāyuñ *var-iken gözlerine nūr-ı baṣar*
Küḥl içün hīç vara mı kimse Ṣıfahān iline

(4063/3)

Hâk-i pây, gözlere görme nuru verdiği için başka hiçbir kimse sürme bulmak amacıyla İsfahan gibi ünlü yerlere gitmez. Teslimiyet, en üstün göz nuru ve aydınlanma kaynağıdır.

Bazı ifadeler, âşığın elindeki en değerli varlıkları (gözyaşı, can, sanat) bu kutsal toprağa sunma (nisâr) ve ona hizmet etme eylemlerini anlatır. Bu, tevazudan beslenen bir teslimiyet biçimidir:

Muḥibbī ***ḫāk-i pāyune*** *gözi yaşın revān itdi*
Neden serv-i ḫırāmānum idemezsin o mādan ḥaẕ

(1503/5)

Âşık, gözyaşını hâk-i pâya akıtarak teslimiyetini sunmuştur. Sevgiliye (serv-i hırâmân), bu sudan (mâ) haz duymaması konusunda sitem edilir; yani sevgili, teslimiyetin bu somut hediyesini kabul etmelidir.

Ḫāk-i pāyına *Muḥibbī genc-i ṭab‘uñ kıl nisār*
Aña beñzer ‘ālem içre ḫurdedānı bulmadum

(2368/5)

Âşık (Muhibbî), maddi varlığını değil, yetenek ve sanat hazinesini (genc-i tab‘) hâk-i pâya nisâr etmeyi (feda etmeyi) emreder. Bu, teslimiyetin en üstün manevi fedakârlığıdır.

Ḫāk-i pāyun *gözyaşıyla sularam ben her seḥer*
Şevḳ-i ruḫsāruñ-durur bu gözlerüm yaş eyleyen

(2633/3)

Âşık, hâk-i pâyı her sabah gözyaşıyla sulayarak sürekli hizmetini (teslimiyetini) gösterir. Bu gözyaşının kaynağı ise sevgilinin yüzünün coşkusudur yani teslimiyetin sebebi yine sevgiliye duyulan aşktır.

Bazı ifadeler, âşığın ulaşamadığı hâk-i pâyı taşıyan veya ondan haber getiren unsurları (rüzgâr, gözyaşı, mektup) vurgular:

Ḫāk-i pāyinden *eser bulduñ mı iy bād-ı ṣabā*
Niçe yıllardur eser durmaz bir ‘ālem-dīdesin

(2677/4)

Âşık, sabah rüzgârına (bâd-ı sabâ) bunca yıldır gezerken hâk-i pâydan bir iz (eser) bulup bulmadığını sorarak teslimiyet makamına duyduğu şiddetli özlemi dile getirir.

Ṣabā meger getüre ***ḫāk-i pāyin***
Anı küḥl ideyim dīde-pür āba

(2947/3)

Sabah rüzgârından hâk-i pâyı getirmesini ister. Amacı, gözyaşıyla dolu gözüne o toprağı sürme yapmaktır (kühl). Rüzgâr, teslimiyetin şifasını taşıyan aracıdır.

Ḫāk-i pāyını *kerem kıl getür iy bād-ı ṣabā*
Rūşen olsun koyayım gözlerüme cānun içün

(4013/4)

Şair, sabah rüzgârından (bâd-ı sabâ) sevgilinin ayağının toprağını lütfedip getirmesini diler; canı üzerine yemin ederek istediği bu mukaddes tozu, gözlerini aydınlatacak ve gönül gözünü açacak bir şifa kaynağı olarak (rûşen) kullanmak niyetindedir. Şair, sevgilinin toprağını gözüne sürerek dünyayı ve sevgiliyi daha net görebilmeyi yani basiretinin (gönül gözünün) açılmasını dilemektedir. Bu beyit, sevgilinin ayak toprağının âşık için sadece bir madde değil, karanlıkta kalan gözleri ve gönlü nura kavuşturan manevi bir aydınlanma aracı olduğunu vurgular.

Gel iy bād-ı ṣabā merdümlik idüp
İrişdür kūyına bu ***ḫāk-i payı***

(3302/3)

Sabah rüzgârından insanlık (merdümlik) edip âşığın kendisi olan bu hâk-i pâyı sevgilinin mahallesine (kûyına) ulaştırmasını ister. Âşık, kendini toprak addederek teslimiyetini rüzgârla gönderir.

Ḫāk-i pāyun *döşenü bālin idüp seng-i derüñ*
Şöyle ḫoş-ḥālem ki ol bister ḥarīrümdür benüm

(2185/4)

Âşık, sevgilinin kapı eşiğindeki sert taşı (seng-i der) yastık, yerdeki tozu ise döşek (bister) edinmiştir; sevgilinin yakınında olduğu için bu çileli zemin ona dünyanın en yumuşak ipek yatağından (harîr) daha konforlu gelir. Beyit, sevgilinin kapısında bir toprak zerresi (ayağının tozu) olmayı, dünyanın tüm maddi rahatlığına tercih eden mutlak bir teslimiyet mutluluğunu ifade eder.

Muhibbî'nin şiirlerinde hâk-i pây tamlaması yalnızca bir tevazu ifadesi değil; aynı zamanda en yüce sevgi, en değerli adak ve en büyük manevi şerefin kaynağı olarak mutlak teslimiyetin somutlaştığı kutsal bir makamdır:

Ḫāk-i pāy oldum yolında *iy ṣabā luṭf it götür*
Kūy-ı dildāra ilet bi'llāh yatur ol gerde bak

(1670/5)

Âşık, kendini hâk-i pây (toprak) hâline getirmiş ve rüzgârdan (sabâ), kendisini sevgilinin mahalline (kûy) götürmesini ister. Toprak makamı (tevazu), sevgiliye hizmet etme (teslimiyet) görevini doğurur.

Murġ-ı dil ḳaṣdına çün zülfüñi cengāl eyledüñ
Cānumı almaga cānum ne 'aceb al eyledüñ
Ḫāk-i pāy itdüñ *beni 'ömrümi pā-māl eyledüñ*
Mehliḳā dilbersin ammā bī-vefāsın bī-vefā

(3548/4)

Bu bentte âşık, sevgilinin zulmüyle hâk-i pây hâline getirildiğini (ömrünün çiğnendiğini) belirtir. Bu, sevgiliye karşı bir sitem olsa da toprak olma durumunu kabul etmenin ve tevazu ile boyun eğilen bir teslimiyet hâlinin ifadesidir.

Rişte-i cān üzre düzdüñ naẓmuñı dürler gibi
Ehl-i naẓm içre Muḥibbī ***ḫāk-i pā*** *oldum saña*

(7/5)

Âşık, şairler (ehl-i nazm) arasında, sevgiliye karşı hâk-i pây (ayak toprağı) olmayı en yüksek rütbe olarak kabul eder ve bu statüyü ilan eder. Bu, tevazunun getirdiği teslimiyet şerefidir.

Dîvânda, âşığın kendi iradesiyle veya sevgilinin zulmüyle bu duruma gelmesi yani en değersiz toprak olması anlatılır. Bu tevazunun zorunlu veya gönüllü kabulüdür:

Bu Muḥibbī olalıdan ***ḫāk-i pāyun ḫādimi***
Tañ mıdur Keyḫusrev ü Dārā'dan alsa tāc u bāc

(342/7)

Muhibbî'nin hâk-i pâyın hizmetkârı (hâdimi) olması, ona o kadar büyük bir şeref ve güç verir ki İran'ın en büyük şahlarından (Keyhusrev, Dârâ) bile taç ve vergi (bâc) alması şaşılacak bir şey değildir. Teslimiyet, en üstün dünyevi statüden yücedir.

Gözüm yaşı revān oldı görüp sen serv-i bālāyı
Anuñçün ***ḫāk-i pāyunda*** *akar çaglayı çağlayı*

(3411/1)

Sevgiliyi görmenin coşkusuyla akan gözyaşı, hâk-i pâyda çağlayarak akar. Gözyaşı, hâk-i pâya sunulan, sürekli ve coşkulu bir hizmet eylemidir ve bu teslimiyetin sürekliliğini gösterir.

Saçmag-ıçun yüzüm üzre cür'asın ol muġbece
Ḫāk-i pāyı olsa idüm *kāşkī meyḫānenüñ*

(1852/3)

Âşık, sadece sevgilinin eşiğinde değil, dîvân şiirinde sembolik bir mekân olan meyhanenin hâk-i pâyı olmayı dahi büyük bir arzuyla diler. Buradaki asıl gaye; sevgilinin (muğbeçe) kadehte kalan son damlayı (cür'a) bir lütuf olarak toprağa saçmasıdır. Âşık, bu damlanın kendi yüzüne isabet etmesi ümidiyle meyhanenin hâk-i pâyı olmaya razıdır. Bu durum, manevi bir lütfa mazhar olabilmek için en alt mertebedeki toprak (hiçlik) makamına talip olunduğunu gösterir.

Dîvânda hâk-i pâyın bir sıfat, bir statü veya bir değer kaynağı olarak kullanıldığı bazı yerler vardır. Şair, bu mazmunu kullanarak dünyevi makamların geçiciliği ile aşk yolundaki teslimiyetin kalıcı yüceliği arasında bir köprü kurar:

Başum hevāda su gibi yaşum revānedür
Bir serv-ḳad ü lāle ḫaddüñ ***pāyi ḫākiyem***

(2076/2)

Âşık, boyu serviyi andıran sevgilinin karşısında kendi varlığını onun ayağın tozu (hâk-i pây) olarak görür. Başının yükseklerde olmasına rağmen (serv) gözyaşının sürekli akması, o mübarek toprağa ulaşma çabasındandır. Burada âşık artık bir tevazu

hâli içindedir ve bu alçak gönüllülük sayesinde asıl hedefi olan mutlak teslimiyet makamına bir adım daha yaklaşır.

İy Muḥibbī ḫāk-ile yeksān olur āḫir bu ten
Yire yüz sürüp n'ola kendüme ***ḫāk-i pā*** *disem*

(2098/5)

Şair, kendi nefsine seslenerek bedeninin nihayetinde toprakla birleşeceğini hatırlatır. Bu mukadder sonu bildiği için henüz hayattayken sevgilinin yolunda yere yüz sürüp kendisine ayak toprağı (hâk-i pâ) demeyi bir eksiklik değil, bir hakikate erişme olarak görür. Burada toprak hem insanın aslı hem de varacağı son menzildir. Bu tutum, şairin sevgili karşısında kendi varlığından vazgeçerek bu büyük teslimiyeti şimdiden bir şeref nişanesi olarak kabul ettiğini yansıtır.

Kimdür Muḥibbī dir-iseñ iy pādişāh-ı 'ışḳ
Bir derdmend bende vü bir ***ḫāk-i pā-durur***

(1148/5)

Şair beyitte aşkın padişahına (sevgiliye) kendi kimliğini sorar (kimdir Muhibbî) ve cevaben kendini sadece dertli bir kul (bende) ve bir hâk-i pây (ayak toprağı) olarak tanımlar. Bu, tevazu ile ulaşılan mutlak kulluk (teslimiyet) makamıdır. Âşığın, kendi varlığını sevgiliye nispetle sadece ayak toprağı olarak tanımlaması ve bu unvanı bir şeref olarak kabul etmesi anlatılır.

Bazı beyitlerde hâk-i pâyın kime ait olduğu hususu ön plana çıkarılır. Sevgili, dost, yar, dergâh gibi yüce makamlara ait olması, o toprağın kutsallığını ve teslimiyetin adresini gösterir. Bu aidiyet, hâk-i pâyi âşık için bir sığınak ve şeref kaynağı yapar:

Bu ṭarīḳ-ı 'ışḳda her kimse kim 'āşıḳ geçer
Ḫāk-i pāy-ı dilber *ile eylesün ol intifā'*

(1530/3)

Aşk yolunda (tarîk-ı 'ışk) yürüyen her âşık, hâk-i pâydan (sevgilinin ayak toprağı) faydalanmalıdır (intifâ' eylesün). Bu, teslimiyetin getirdiği şereften yararlanmanın bir farz olduğu anlamına gelir.

Ḫāk-i pāy-ı dōst *çün derd ehlinüñ ser-tācıdur*
Ehl-i ʻışḳuñ zülfi ḳullābı daḫı miʻrācıdur

(1023/1)

Dostun hâk-i pâyı, dert ehli (yani âşıklar) için baş tacıdır. Bu, tevazu ile ulaşılan teslimiyetin, dünyevi her taçtan üstün bir manevi şeref olduğunu belirtir.

Varma nesīm mülk-i Ṣıfāhān'a küḥl içün
Çün ***ḫāk-i pāy-ı yār*** *göze tūtiyā geçer*

(1173/5)

Sabah rüzgârına, ünlü İsfahan sürmesi için gitmemesi söylenir. Çünkü yârin hâk-i pâyı, göze en üstün sürme (tûtiyâ) yerine geçer. Teslimiyet, en üstün şifa kaynağıdır.

Māh-rūlar cürʻa saçsa bu Muḥibbī üstine
Ḫāk-i pāy-i dergehi *ḫummār olaydı kāşki*

(3348/7)

Âşık, kendini sevgili dergâhının hâk-i pâyı olmaya o kadar adamıştır ki ay yüzlü sevgililerin saçtığı şarap damlasıyla (cürʻa), o toprağın meyhane sarhoşluğuna (hummâr) uğramasını bile diler. Teslimiyet, her türlü manevi coşkuyu (hummâr)[352] kabule hazırdır.

Ḫayāli konmaga gelse gözüm ṣırça sarāyıdur
Gözüme küḥl olan her dem ***nigārun ḫāk-i pāyıdur***

(450/1)

Sevgilinin hayalinin konduğu göz, süslemeli bir saraydır. Gözün sağlıklı ve parlak olmasının sebebi ise her an Nigâr'ın (sevgilinin) hâk-i pâyının sürme olmasıdır. Teslimiyet, kalıcı ve sürekli bir aydınlanma kaynağıdır.

[352] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 212.

Dîvân edebiyatında tevazu, bağlılık ve saygıyı en iyi ifade eden temel mazmunlardan biri olan **"hâk-i kadem"** (ayağın tozu/toprağı) tamlaması; Farsça hâk (toprak, toz) ve Arapça kadem (ayak, adım) kelimelerinin birleşimiyle oluşur. Bu terkip; sevgiliye, padişaha veya mürşide duyulan mutlak tevazu ve sınırsız bağlılık (teslimiyet) ifadesidir. "Hâk-i pây" ile eş anlamlı ve birbirinin yerine kullanılabilen bir ifadedir ancak "kadem" kelimesi bazen kutsal adım ya da uğurlu adım anlamını vurgular.[353]

Dîvân şairi Muhibbî için hâk-i kadem; padişahlık tacından bile üstün tutulan ve tüm hayatın kendisine adandığı nihai manevi makamdır. Şair, zâhirdeki en yüksek mertebeden, mânâdaki en alçak mertebeye bilinçli bir iniş yaparak gerçek saadetin saltanatta değil, mutlak kullukta bulunduğunu ilan eder:

Ḫāk-i ḳademüñ *dīdelerümden görinür san*
Bir rīkdür ol şīşe-i çeşmüm aña sā'at

(228/2)

Sevgilinin ayağının tozu, âşığın gözü için sadece bir sürme değil, aynı zamanda tüm hayatının ölçüsü ve amacıdır.

Ẓāhirde gerçi pādişeh-i heft kişverem
Ma'nīde līk ***ḫāk-i ḳademinde*** *kemterem*

(4002/1)

Gerçek değer ve makam, yedi iklimi yönetmek değil; sevgilinin ayağının tozu karşısında kendini en önemsiz varlık olarak görmekte yatar.

2.1.3.3. Yolunda Hâk (Toprak/Türâb) Olmak/Hâk-i Râh (Hâk-i Reh)/Türâb-ı Râh

"Yolunda hâk olmak" kelime anlamıyla "birinin yolunda toprak veya toz olmak" demektir. Bu ifade, dîvân edebiyatı ve tasavvufta âşığın mutlak alçak

[353] Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 215; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 368; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Kanar, **a.g.e.**, s. 634; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1058; Parlatır **a.g.e.**, s. 556; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 578.

gönüllülüğünü ve koşulsuz teslimiyetini anlatır. "Yolunda hâk olmak"; kendi benliğini, kibrini ve gururunu bir kenara bırakıp sevdiğin kişinin, mürşidin ya da Allah'ın yolunda üzerine basılan en değersiz varlık olmayı gönüllü olarak kabul etmektir. Bu, varlığını sevgiliye tamamen adadığını ve onun iradesine tam bir teslimiyet gösterdiğini ifade eder.[354]

Toprak olmak tevazudur; birinin yolunda toprak olmak ise bu tevazu aracılığıyla gerçekleştirilen mutlak teslimiyettir. Yolunda toprak olmak, öncelikle teslimiyet ve hizmeti temsil eder. "Yolunda" kelimesi; bir amaç, bir hedef veya bir uğur belirtir. Sevgilinin veya mürşidin yahut ilâhî gücün yolu; uğruna çile çekilen, hizmet edilen ve sonuna kadar takip edilen bir yoldur. O yolda toprak olmak (hâk-i râh/türâb-ı râh), bu yoldan asla ayrılmama, yolda ezilmeye ve ayaklar altında kalmaya razı olma anlamına gelir. Bu, bir bağlılık (sadakat) ve itaat (teslimiyet) eylemidir. Muhibbî Dîvânı'nda "yolunda hâk olmak" deyimi çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bu ifade şairin dünyasında nefsin ölümü demektir:

Yüzüñe ol vaḳt basar pāyın Muḥib ol dil-firīb
***Yollarında ḫāk idüp** devrān-ı cismüñ gerd ola*

(71/5)

Bu beyitte şair için kibirden arınmak, sadece bir başlangıçtır; asıl manevi yücelik, aşkla yoğrulup toprak mertebesine ulaşmaktır.

***Olsañ yolında ḫāk** saña eylemez naẓar*
İy dil ne cāre senden anuñ çün ferāġı var

(989/2)

Şair, gönlüne seslenerek sevgilinin yolunda toprak olsa bile onun ilgisini çekemeyeceğini belirtir. Burada toprak olmak, gösterilebilecek en büyük fedakârlığı temsil eder; ancak sevgilinin ilgisizliği karşısında bu durum bile çaresizdir. Bu, teslimiyetin herhangi bir ödül beklemeden yapılması gerektiğini vurgulayan bir bakış açısıdır.

---

[354] Mustafa Özağaç, **Seher Abdal'ın 'Saadet-nâme' İsimli Mesnevisi (Metin-Muhteva-Tahlil)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 81; Eren, **a.g.e.**, 2010, ss. 272-273; Kaya, **a.g.m.**, s. 55-130.

Basasın bir gün gelüp yüzüme iy meh-rū diyü
Bu ümīde niçe yıldur ***olmışam yoluñda ḫāk***

(1863/3)

Bu beyitte âşığın kendini sevgilinin yolunda toprak etmesi, sadece bir tevazu göstergesi değil, aynı zamanda bir kavuşma arzusunun ifadesidir. Toprak olmak, sevgilinin bir gün o yoldan geçerek âşığa temas etmesi umudunu taşıyan sessiz ve sabırlı bir bekleyiş hâlidir. Şair, ay yüzlü sevgilinin bir gün o yoldan geçerek âşığa temas etmesi (üzerine basması) ümidiyle yıllardır onun yolunda toprak olduğunu ifade eder. Burada toprak unsuru, sevgilinin ayağının dokunuşuna nail olabilmek için seçilen bir teslimiyet yoludur. Yıllarca süren bu hâl, sabrın ve sadakatle harmanlanmış bir tevazunun sonucudur.

Bu Muḥibbī anuñ-ıçun ***yollaruñda ḫāk olur***
Ola kim bir gün diyesin ḫāk-i rāhumdur benüm

(2155/5)

Âşık, yolunda toprak olmasının asıl amacının, sevgilinin bir gün onu "yolumun toprağımdır" diye sahiplenmesi (teslimiyeti kabul etmesi) olduğunu söyler. Tevazunun nihai hedefi, sevgili tarafından onanmaktır.

Gel götür bu ḫākümi yolından *anuñ iy ṣabā*
Basmasun üstine nāgeh süm ü hem merkeb yakar

(850/3)

Âşık, kendisini sevgilinin yolundaki toprak (hâk) ilan etmiş ve bu hâliyle mutlak teslimiyetini gerçekleştirmiştir. Âşık, bu kutsal teslimiyetin başkaları (atın nalı/semerin) tarafından üzerine basılarak zedelenmesini veya incitilmesini (yakmasını) engellemek için rüzgârdan (sabâ), toprağını yoldan kaldırmasını ister. Bu, kulluk mertebesinin (teslimiyet mekânı) korunma arzusudur.

Muhibbî bazı beyitlerinde, sevgilinin yolunda toprak olmayı, sonunda onun mübarek ayağının değmesi şartıyla ulaşılabilecek en yüce saadet ve şeref makamı olarak görür:

*Eger **yoluñda ḫāk olsam** yüzüme bir ḳadem bassañ*
Zihī devlet zihī ʻizzet baña ger bu müyesserdür

(1076/2)

Burada şair, sevgilinin yolunda toprak (hâk) olmayı ve bu toprağa sevgilinin ayak basmasını (kadem basmak), kendisi için erişilmez bir talih (devlet) ve büyük bir onur (izzet) olarak niteler. Burada benliğin toprak olarak yok edilmesi, aslında manevi bir yücelişin kapısını aralamaktadır. Şairin nazarında sevgilinin ayağının toprağa değmesi; bir yok oluş değil, aksine bu fedakârlık sayesinde elde edilen en yüksek mertebedir.

*Niçe yıldur **yollar üzre düşüben ḫāk olmışuz***
Bir gün ola basasın diyü hey āfet beklerüz

(1307/2)

Yıllarca yollar üzerinde toprak (hâk) olarak beklemek, tevazu ile beslenen sabırlı teslimiyeti ve sevgili tarafından ezilme (basılma) arzusunu ifade eder.

Ẕerre-veş ser-geştesin çün ol güneş ruḫsāra sen
*Bu hevā-yı ʻışḳ-ıla **it özüñi yolında ḫāk***

(1831/4)

Gönüle, güneş yüzlü sevgiliye karşı zerre gibi şaşkınsan, aşk hevesiyle kendini yolunda toprak yap (tevazuya er) diye emir verilir. Teslimiyet, aşkın zorunlu kıldığı bir eylemdir.

*Şöyle **ḫāk oldı yoluñda cismüm** iy serv-i ḫırām*
Derd-ile āh eylesem eflāke ilte gerdümi

(3491/2)

Âşığın bedeni yolda öyle bir toprak (hâk) olmuştur ki çektiği dertten bir ah etse, bu topraktan çıkan toz bile göklere (eflâke) ulaşır. Tevazu ile yok olan varlık, manevi olarak en yüksek mertebeye ulaşmıştır.

Ḫāk olursam da yolında *sāye salmaz üstüme*
Dem-be-dem cevrin baña ol serv-ḳāmet arturur

(661/3)

Âşık, sevgilisinin yolunda toprak (hâk) olmakla mutlak tevazu ve teslimiyet mertebesine erişmiştir. Ancak bu mahviyet (yokluk) hâline rağmen servi boylu sevgili (serv-kâmet) lütfedip gölgesini bile âşığın üzerine düşürmez; yani ona en küçük bir yakınlık göstermez. Aksine sevgili, âşığa reva gördüğü cevrini (meşakkati) her an daha da artırır. Şair burada, sevgilinin bitmek bilmeyen nazı ve celâlli tavrı karşısında âşığın bağlılığını ve karşılık beklemeden süren dervişâne teslimiyetini dile getirir.

Göreyim ***rāh-ı meẕelletde*** *anı* ***ḫāk ola tīz***
Ayaġun tozını kim milket-i Dārā'ya virür

(690/4)

Sevgilinin ayağının toprağını (en yüce teslimiyet simgesi) Dârâ'nın mülküne (dünyevi kibir simgesi) değişen kişi için hemen zillet (alçaklık) yolunda toprak olsun diye beddua edilir. Bu, teslimiyetin değerini küçümseyen kibre karşı verilen hükümdür.

Gözyaşı ile oldı Muḥibbī ***kapuñda ḫāk***
Kāfir degülseñ eyle o miskīne merḥamet

(241/5)

Âşık (Muhibbî), gözyaşıyla kapıda toprak (hâk) hâline gelerek mutlak teslimiyet makamına ermiştir. Bu en yüksek tevazudan sonra, sevgiliye kâfir olmama şartıyla ona merhamet etmesi için yalvarılır; yani teslimiyetin kabulü istenir.

İster iseñ esb-i dilber pā koya ruḫsāruña
Yolları üzre *düşüp anuñ* ***türāb olmak*** *gerek*

(1795/5)

Bu beyitte yolları üzre düşüp türâb olmak, mutlak tevazuyu, hiçliği ve kulluğu temsil eder. Âşık, kendi benliğini, onurunu (yüzünü) ve tüm varlığını ayaklar altına

sermeyi, lütfa erişmenin zorunlu bir bedeli olarak görür. Şair burada âşığın, sevgilinin en küçük lütfuna bile erişebilmek için öncelikle kendi varlığını tamamen feda etmesi ve yok olması gerektiğini açıkça belirterek sevgiliye olan mutlak teslimiyetini kanıtlar.

"Hâk-i râh" (hâk-i reh) tamlaması, Farsça bir izafettir ve hâk (toprak, toz) ile râh (yol) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Anlam ve işlevi "hâk-i pây" ile neredeyse aynıdır ancak vurgu farklıdır. Maddi değersizlik vurgusu vardır. Şair, kendisini sevgilinin geçtiği yolun en değersiz ve ayaklar altında ezilen tozu ile özdeşleştirir. Bu, benliğini tamamen ortadan kaldırma ve övülen kişinin yolunda feda etme arzusunu simgeler.[355] Yolun tozu olmak, hizmetin ve sadakatin en alt mertebesidir. Âşık, sevgiliye ulaşmak için o yolun üzerinde yatan, her an ezilmeye hazır bir toz tanesi olmayı diler. Bu, aşkın yüceliği karşısında kendi hiçliğini kabul etmektir. Tasavvufi şiirlerde hac yolu ya da hak yolu gibi kutsal bir yol anlamında kullanılırken dîvân edebiyatında kullanıldığında sevgili ya da övülen kişinin yolunun kutsal bir yol olduğu ima edilir. Bu durumda "hâk-i râh" olmak, o kutsal yolda bulunma şerefine ermektir.

"Hâk-i râh" terkibi, Muhibbî'nin aşk şiirlerinde sevgiliye karşı duyduğu aşkın sınırsız teslimiyetini gösterirken methiyelerde ise diğer şairlerin, padişahın (Muhibbî'nin) önünde en büyük saygıyı sunmak için kullandığı geleneksel bir övgü kalıbıdır:

Ḫāk-i rāhıyla *tolaldan iy Muḥibbī gözlerüm*
Ḥamdü-lillāh ḫoş geçer bu nev'-ile her sā'atüm

(2150/5)

Şair bu beyitte, gözlerinin sevgilinin yolundaki toprakla (hâk-i râh) dolmasından duyduğu memnuniyeti dile getirir. Normal şartlarda göze toz kaçması hoş bir durum değildir; ancak söz konusu sevgilinin yolu olduğunda bu durum bir şükür vesilesine dönüşür. Âşığın bu tutumu, sevgiliden gelen her türlü meşakkati rıza ile karşıladığı bir teslimiyet hâlini yansıtır.

---

[355] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 556; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 215; Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 61; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 656; Gürcan Karapanlı, **Mekkî Dîvânı ve Tahlili**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 44.

Semendüñ bu yüzüm üzre gelüp bir gün basa diyü
Anuñçün yollaruñ üzre ***yüzümi ḫāk-i rāh itdüm***

(2292/2)

Bu beyitte ise âşık, varlığının en değerli cüzü olan yüzünü, sevgilinin atının (semend) basıp geçmesi ümidiyle sevgilinin onun toprağına dönüştürdüğünü ifade eder. Kendini sevgilinin geçeceği yollarda toprak etmek, benliğin tamamen yok edildiği (mahviyet) bir alçak gönüllülük göstergesidir. Âşığın tek gayesi, atının nalı vasıtasıyla dahi olsa sevgilinin bir temasına mazhar olabilmektir.

Kıldı ‘ışḳını ḳabūl göñlüm melāḥatdür diyü
İtmedi hergiz ḥaẕer çeşminden āfetdür diyü
Sīnesinde sakladı tīrini rāḥatdür diyü
Ḫāk-i rāhı *üstine iksīr-i devletdür diyü*
Kara toprak gibi saçdı çeşm-i giryān cevherin

(3537/2)

Âşığın gözyaşlarını (cevherlerini) sevgilinin yolundaki kara toprağa saçması, elindeki en kıymetli varlığı bu mukaddes toprağa feda ederek ebedî bir manevi zenginliğe talip olduğunu gösterir. Buradaki hâk-i râh (yol toprağı), sadece bir mekân değil; değersiz olanı manen altına çeviren, âşığı yokluktan varlığa ulaştıran bir iksir-i devlet (saadet iksiri) hükmündedir. Toprak, bu iksir vasfıyla hem mutlak bir teslimiyet makamı hem de beşerî varlığın cevhere dönüştüğü ilâhî bir yüceliş zeminidir.

Sen şehüñ ***ḫāk-i rehin*** *çarḫa sabā çıkarıcek*
Süreler anı melā’ik yüzi pīrāyesine

(2969/2)

Padişahın ya da sevgilinin yol toprağının, seher rüzgârı (sabâ) tarafından gökyüzüne (feleğe/çarha) yükseltilmesi; bu toprağın ilâhî bir değer kazanarak meleklerin yüzüne bir pîrâye[356] (süs ve ziynet) olmasıyla yüceltilmesi anlamını taşır. Bu durum, maddi olarak en alttaki toprağın, sevgilinin eşiğine olan teslimiyeti sayesinde manevi bir güzellik ve bir kutsiyet kazanışını simgeler.

[356] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 366.

Muhibbî, aşk yolculuğunun meşakkatini ve bu yolda ulaşılan manevi mertebeyi ifade etmek için "hâk-i râh-ı 'ışk" tamlamasını kullanır:

Ḫāk-i rāh-ı 'ışḳ *Muḥibbī başa devlet tācıdur*
Raġbet itmezsem 'aceb mi efser-i Dārā'ya ben

(2469/7)

Şair, aşk yolunun toprağını başına bir devlet tacı olarak kabul ettiğini belirtir. Cihan padişahı olan Muhibbî, aşk yolunda toprak olmayı en büyük saadet (devlet) saydığı için İran hükümdarı Dârâ'nın mücevherli tacına (efser) ihtiyaç duymaz. Bu durum, teslimiyetin getirdiği manevi yüceliğin dünyevi saltanattan daha üstün tutulduğunu gösterir.

Bir başka beyitte ise şair, kendini "bir avuç hâk-i râh" olarak nitelendirmektedir. Böylece sevgilinin yüceliği karşısında kendi varlığını hiçlik mertebesine indirerek acziyet ve mahviyetini en samimi şekilde dile getirir:

Egerçi ẓāhirā baksañ bugün ṣāḥib-külāham ben
Velīkin kūy-ı 'ışḳ içre ***bir avuç ḫāk-i rāham*** *ben*

(1605/1)

Muhibbî, görünürde (zâhiren) taç sahibi bir padişah (sâhib-külâh) olsa da aşk semtinde (kûy-ı 'ışk) kendini sadece "bir avuç yol toprağı" olarak tanımlar. Burada bir avuç ifadesi, şairin sevgilinin yüceliği karşısında kendi varlığını ne kadar küçük ve mütevazı gördüğünün nişanesidir. Toprağın bir avuç olması, aslında âşığın nefsini hiçe sayarak ulaştığı teslimiyetin bir tezahürüdür.

"Türâb-ı Râh", "yolun tozu" anlamına gelir. Bu ifade, dîvân edebiyatında âşığın mutlak alçak gönüllülüğünü ve teslimiyetini simgeler. Şair, kendini sevgilinin geçtiği yolun toprağına benzeterek kendi benliğini ve kibrini tamamen bir kenara bıraktığını ifade eder. Sevgilinin ayağının basacağı bir toz (hiç) olmak, şair için en büyük şeref ve manevi yakınlıktır. Bu, aşk uğruna yok olmanın en güçlü sembollerinden biridir.

İdinürler tūtiyā her dem melā'ik çeşmine
Ol melāḥat kişverinüñ çün ***türāb-ı rāḥıyam***

(2291/2)

Âşık, kendini o güzellik diyârının (melâhat kişveri) yolunun toprağı (türâb-ı râh) olarak tanımlar. Bu tevazu mertebesi o kadar yücedir ki melekler dahi onu gözlerine sürme (tûtiyâ) yapar. Teslimiyet, melekût âleminden bile saygı görür.

Yüzüm üzre ola kim pā koyasın
Yoluñ üzre *budur oldugum* ***türāb***

(164/2)

Âşık, yol üzerinde toprak (türâb) olmasının tek sebebini şöyle açıklar: Sevgilinin bir gün gelip yüzünün üzerine ayak basması (pâ koyması) ümididir. Bu, mutlak tevazu ile boyun eğilmiş, ödülü beklenilen bir teslimiyet hâlidir.

Ola kim basasın diyü yüzüme
Reh-i kūyuna düşmiş bir ***türābam***

(2302/7)

Şair bu beyitte âşığın sevgiliye karşı duyduğu derin arzu ve bu arzuya ulaşmak için benimsediği gönüllü hiçlik hâlini ifade eder. Âşık kendi varlığını toprak ile özdeşleştirir ve kendini sevgilinin mahallesinin yoluna düşmüş bir toz tanesi olarak niteler. Türâb olmak, en alt mertebeye inmek, kendinden vazgeçmek ve mutlak teslimiyeti kabul etmektir. Âşık, sevgilinin ayağının kendi yüzüne temas etmesi şerefine erişebilmek için o yolda beklemektedir. Yüz, onur ve şeref simgesi olduğundan, bu istek, koşulsuz teslimiyetin ispatıdır. Beyit, âşığın, sevgiliden gelecek en küçük bir temasa bile nail olmak için kendi varlığını yok ederek yani kendinden vazgeçerek onun yolunda gönüllü bir hiçlik (tevazu) içinde beklediği derin bir teslimiyet durumunu ifade eder.

2.1.3.4. Hâk-i Kûy/Ser-i Kûy-ı Türâb

"Hâk-i kûy" tamlaması; hâk (toprak, toz) ve kûy (mahalle, sokak, yerleşim yeri) kelimelerinin birleşimiyle oluşur ve "sevgilinin mahallesinin toprağı" anlamına gelir. Dîvân edebiyatında aşk ve mekân kavramlarını birleştiren bir mazmundur. Sevgilinin bulunduğu yere duyulan kutsal bağlılığı ifade eder. Kûy, dîvân şiirinde sadece bir mahalle değil, sevgiliye ait kutsal bir coğrafya (köy, sokak, yurt vs.) olarak kabul edilir.[357] Dîvân şiirinde sevgilinin ikamet ettiği mahalli (kûy-ı yâr) temsil eden bu kavram; âşığın katlandığı meşakkatlerin nihayete erdiği bir sığınaktır. Sevgilinin semti ve bu semtin toprağı (hâk-i kûy), gerek oraya ulaşma safhasındaki melâmet ve meşakkatlerle gerekse vuslat sonrasında tecrübe edilen kutsiyetle beşerî aşkın ilâhî aşka evrildiği mukaddes zemin olarak manevi bir değer kazanır.[358] Kûy âşığın devamlı bulunmayı arzuladığı ancak bir türlü erişemediği bir mekândır. Şair için hâk-i kûy olmak, sevgilinin bulunduğu bu kutsal yerde, ayaklar altında ezilen en değersiz madde olmayı bile şeref saymaktır. Bu, aşkın mutlak teslimiyetini ve tevazusunu simgeler. Toprak doğası gereği değersizdir, ancak sevgiliye ait olan bir yere (kûy) ait olduğu anda manevi bir değer kazanır. Hâk-i kûy, âşığın sevgiliden başka hiçbir sığınağının kalmadığı ve varlığını tamamen o kutsal eşiğe feda ettiği mutlak bir teslimiyet makamıdır. Âşık, kendi benliğini sevgilinin mekânında yok ederek hiç olmayı hedefler. Muhibbî Dîvânı'nda, çeşitli beyitlerde "hâk-i kûy" tamlaması kullanılmıştır:

Ḫāk-i kūyın *eşk-i çeşmümle varup nem eyledüm*
Yarasına göñlümüñ ol ḫāki merhem eyledüm

(2306/1)

Bu beyit, âşığın kendi ızdırabını (gözyaşını) kullanarak sevgilinin toprağını nasıl bir şifa kaynağına dönüştürdüğünü gösterir. Eşk-i çeşm (gözyaşı/su), hâk-i kûy (sevgilinin mahallesinin toprağı) ile birleşerek nem (çamur/balçık) hâline gelir. Bu iki zıt mazmunun birleşimi, "âb (su) ve hâk (toprak)", âşığın ızdırabının şifaya vesile olmasıdır. Âşık, gözyaşı ve toprak ile yoğrulmuş bu çamuru, iyileşmesi imkânsız olan

[357] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1218; Kanar, **a.g.e.**, s. 634; Pala, **a.g.e.**, s. 280; Çalışkan, **a.g.e.**, 2009, s. 265.
[358] Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 360; Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 234; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, ss. 290-293.

gönül yarasına sürerek manevi şifa bulur. Bu durum, aşk derdinin çaresinin, yine aşkın bizzat kendisinde yani sevgiliye ait olan toprakta bulunduğunu gösterir.

'Aynuma ẕerre küḥli ekmek baña gerekmez
Gözüm açup yumınca ol ***ḫāk-i kūyı*** *sevdüm*

(2103/4)

Âşık, sevgilinin toprağını (hâk-i kûy) dünyevi tüm şifa ve güzellik araçlarından (kühl) üstün tutarak koşulsuz teslimiyetini ifade etmiştir. Sevgilinin mahallesinin tozu; görüşü keskinleştiren sürmeden (kühl) öte, âşığın gözüne manevi aydınlık veren mukaddes bir şifa kaynağıdır.

"Ser-i kûy-ı türâb" tamlaması "sevgilinin sokağının başındaki toprak" anlamına gelir.[359] Bu ifade, âşığın mutlak mahviyetini ve koşulsuz teslimiyetini simgeleyen mekânsal bir semboldür.

İy bād-ı ṣubḥ yāra irişdür selāmumı
Benden de yüz süri ***ser-i kūyı türabına***

(4090/5)

Bu beyitte Muhibbî; sevgiliye ulaşamayan âşığın acziyetini, sabah rüzgârını (bâd-ı subh) aracı kılarak ifade eder. Âşığın, sadakatin nişanesi olan "yüz sürme" eylemini dahi bizzat gerçekleştiremeyip rüzgârdan talep etmesi, nefsini hiçe saydığı bir tevazu mertebesidir. Şairin "ser-i kûy-ı türâb" (sevgilinin sokağının başındaki toprak) ifadesine sığınması, nefsini küçülterek ruhun yücelişini o mukaddes toprakta yok olmakta bulduğunu gösterir. Sabah rüzgârı (bâd-ı subh); dîvân edebiyatında âşığın hasretini sevgiliye ileten kutsal bir haberci olarak görülür. Aynı zamanda bu rüzgâr, ilâhî âlemden gelen manevi bir feyz taşıdığına inanılan bir yansımasıdır. Şair, bizzat sevgiliye ulaşamadığı için bu ruhanî elçiye başvurur.[360] Şair, selamının kuru bir söz

[359] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 713; Muhammet Kuzubaş, "Na'tlarda Hz. Peygamber Tavsifleri: Yahyâ Nazîm Dîvânı Örneği", **Kesit Akademi Dergisi**, Yıl 5, S. 21, Aralık 2019, s. 150.

[360] F. Gülay Mirzaoğlu, "Alevî-Bektaşî Şiirinde Bâd-ı Sabâ Motifi", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, S. 61, 2012, ss. 111-112.

olarak iletilmesini değil; bir rüzgâr zarafetiyle sevgilinin semtinin toprağına (ser-i kûy-ı türâb) yüz sürülerek sunulmasını talep eder.

2.1.3.5. Hâk-i Dildâr/Hâk-i Leylâ

"Hâk-i dildâr" tamlaması; aşkı ve sevgiliye duyulan nihai bağlılığı vurgulayan, duygu yüklü bir ifadedir. Dîvânda karşımıza çıkan teslimiyet ifadeleri arasında lirik olarak en güçlü olanlardan biridir. Sözlük anlamı itibarıyla "gönül alanın (sevgilinin) toprağı" demektir.[361] Âşığın, sevgilinin (dildâr) makamına karşı duyduğu mutlak alçak gönüllülüğü ifade eder. Âşık, kendi varlığını değil, sevgilinin ayağının değdiği en değersiz madde olmayı yani toprak olmayı arzular. Bu, benliğin sevgili uğruna tamamen yok edilmesi yolunda atılan bir adımdır. Âşık için hâk-i dildâr (sevgilinin toprağı) olmak, sevgiliye yakın olmanın ve onun makamına aidiyetin en yüksek ifadesidir. Sevgiliye dokunan, onunla ilişkilendirilen toprak dahi kutsaldır.

Muhibbî'nin şiirlerinde ise bu ifade, dünyevi bir sevgiliye ya da tasavvufi anlamda Mutlak Sevgili'ye (Allah) duyulan derin ve sınırsız bağlılığı dile getiren en hassas mazmunlardan biridir:

Gözüme iy ṣabā hinde iderem ***ḫāk-i dildārı***
Gözüme koymazam hergiz yiter kühli Ṣıfāhān'uñ

(1893/4)

Beyitte Muhibbî, klasik Türk şiirinin en kıymetli maddi süs ve şifa unsurlarından biri olan İsfahan sürmesini (kühl-i Sıfâhân), sevgilinin eşiğindeki toprak (hâk-i dildâr) ile mukayese eder. Şair, sabah rüzgârından (sabâ) kendisine sevgilinin sokağından toprak getirmesini diler; zira bu toprak, âşığın basiretini açacak gerçek sürmedir. Sevgiliye ait bu toprak sıradan bir toprak değil tüm dünyevi ilaçlardan ve süslerden daha üstün bir manevi şifa ve aydınlanma kaynağıdır.

"Hâk-i Leylâ" tamlaması, dîvân şiiri geleneğinde en köklü aşk hikâyelerinden biri olan Leylâ ve Mecnûn kıssasından beslenen, sevilenin sokağındaki "toprak" veya "toz" anlamına gelen lirik bir ifadedir. Bu terkip, şairin dünyasında sadece lirik bir

[361] "Dildar: Gönül Zapteden, Gönül Bağlayan, Sevgili." bk. Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 282.

özlemi değil, aynı zamanda âşığın maşuk karşısındaki mutlak tevazusunu ve yok oluşunu simgeler.[362] Leylâ ve Mecnûn (Kays) efsanesinden yola çıkan şairler, kendilerini Mecnûn'un makamına koyarak âşığın sevgilinin mahallesindeki toprakta yok olması veya onun mezarındaki tozla birleşmesi fikri üzerinden, kendi benliklerini bu toprakta eritmeyi aşkın en yüksek onuru sayarlar.[363] Buradaki toprak vurgusu, aşkın sadece dünyevi bir sevgi olmadığını; aksine nefsin gururunu ayaklar altına alıp Mahbûb-ı Hakîkî'ye (gerçek sevgili) ulaşma yolundaki manevi teslimiyeti temsil eder. Âşık için sevgilinin eşiğindeki bir zerre toz olmak bir arınma mertebesidir.[364]

Muhibbî Dîvânı'nda bu terkip, Sultan Süleyman'ın hem dünyevi bir sevgiliye duyulan aşkın şiddetini ve sadakati hem de bir hükümdar olarak ilâhî aşka ve hakikate duyduğu özlemi, tevazuyu ve mutlak teslimiyeti ifade eden güçlü bir mazmundur.

Tañ mıdur Mecnūnlayın terk eyler-isem yüz suyın
***Ḫāk-i Leylā'dan** ire efser-durur ol toz bana*

(8/3)

Bu beyit; âşığın, sevgi uğruna neleri feda ettiğini ve karşılığında ne kazandığını gösterir. Yüzsuyunu terk etmek; sosyal statü ve itibarı bırakmak demektir. Şair, bu vazgeçişin, Mecnûn'un aşk uğruna deliliği seçmesi gibi doğal olduğunu söyler. Bu durum, sevgiliye karşı kayıtsız şartsız bir teslimiyetin ifadesidir. Bu teslimiyetin karşılığı, Leylâ'nın ayağının toprağı/tozudur (hâk-i Leylâ). Bu toprak, Mecnûn'un ruhu için taç (efser) olur. Âşık, teslimiyet ile dünyevi değerlerden (yüzsuyu/itibar) vazgeçmiş; karşılığında ise tevazu ile elde edilen kutsal toprağı, dünyevi taçlardan (efser) üstün tutulan bir şeref makamı olarak kazanmıştır.

---

[362] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 288-290; Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 349; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 86; Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, ss. 67-68.

[363] Kaplan Üstüner, "Dîvân Şairlerinin Mecnûn'a Üstünlük İddiaları", **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 15 (2007), ss. 151-155; Şevkiye Kazan Nas, "Klâsik Türk Şiirindeki Leylâ Mazmunundan Modern Türk Şiirine Leylâ İmgesi ve Mehmet Akif Ersoy'un 'Leylâ' Şiiri", **SUTAD**, S. 42, 2017, s. 256.

[364] İsmail Durmuş, "Leylâ ve Mecnûn", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 159-160; İskender Pala, "Leylâ ve Mecnûn", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, s. 161; Mücahit Kaçar ve Halil Sercan Koşik, "Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinin Dibacesi Hakkında Bazı Mülahazalar", **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)**, C. 3, S. 2, 2014, ss. 156-163.

2.1.3.6. Hâk-i Der/Hâk-i Dergâh/Hâk-Rûb-ı Âsitân

Osmanlı Türkçesi'nde kapı kavramı; Türkçe "kapu", Arapça "bâb", Farsça "der" ve manevi bir sığınağı ifade eden Farsça "dergâh" kelimeleriyle karşılanarak hitap edilen makamın niteliğine göre çeşitlenmiştir.[365] Bu kavramsal çeşitlilik, kapıyı ve onun ayrılmaz bir parçası olan eşiği, yalnızca bir geçiş noktası olmaktan çıkarıp mâsivâ ile mukaddes alanı birbirinden ayıran bir sınıra dönüştürmüştür. Zira Türk kültüründe eşik, evin koruyucu iyelerinin (ruhlarının) barındığı ve kutsal tezahürün gerçekleştiği önemli bir konuma sahiptir.[366]

"Hâk-i der", hâk (toprak, toz) ve der (kapı, eşik) kelimelerinin birleşimiyle oluşan "kapı eşiğinin toprağı" anlamında bir terkiptir. Dîvân şiirinde sevgilinin kapı eşiği bir sadakat ve hiçlik makamı olarak tasavvur edilir. Şair veya âşık, kendisini bu kapının eşiğinde bulunan tozla eşleştirir. Bu, sevgiliye ulaşamasa bile ona en yakın ve hizmetine en hazır konumda olduğunu belirtir.[367] Bu eşiğin toprağı olmak (hâk-i der), tıpkı hâk-i pây gibi kişinin sevgili karşısında acizliğini ve koşulsuz teslimiyetini ifade eder. Burada varlık hiyerarşisinin en alt mertebesinde toprak, sevgilinin veya hükümdarın kapısına ait olmasıyla ulvî bir makam kazanır. Muhibbî Dîvânı'nda hâk- i der terkibi; padişaha ithaf olunan bir şiirde kullanılıyorsa, padişahın kapısının önünde hizmete hazır ve tevazu içinde bulunma arzusunu; sevgili için kullanılıyorsa, sevgilinin eşiğinde (kapısında) yalvarışı ifade eder.

İşidelden ḫāke döker cür'asın meh-pāreler
Bu Muḥibbī anuñ içün ***işiginde ḫākdür***

(443/5)

---

[365] Güler Karabekir ve Emre Demirel, "Mekânın Anlamsal Eşiği: Tanpınar'ın 'Beş Şehir'inde Kapıların Anlamı", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 54, 2024, ss. 325-326; Emine Atmaca ve Reshide Adzhumerova, "Kapı ve Eşik Kelimeleri Üzerine", **SAÜ Fen Edebiyat Dergisi**, S. 12 (II), 2010, ss. 29-30.

[366] İmran Gündüz Alptürker, "Kutsal Mekân Olarak Eşik ve Eşik İyelerinin Tabu ve Kaçınmalardaki İzdüşümleri", **Kapı ve Eşik Kitabı**, ed. Turgay Kabak - Ferdi Güzel, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023, ss. 9-16.

[367] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 237; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 293-294; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 36; Mahmut Gider, "Bâkî ve Fuzûlî Dîvânlarında Kapının Algılanma Biçimi", **2. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı (9-11 Şubat 2018, Şanlıurfa)**, Şanlıurfa, 2018, ss. 288-291.

Şair (Muhibbî), kendini sevgilinin kapı eşiğinde hâk (toprak) olarak niteler. Dîvân şiirinde alçak gönüllülüğün ve fâniliğin simgesi olan toprak; bu beyitte âşığın, sevgilinin ayakları altında ezilmeye gönüllü olduğu bir mahviyet makamıdır. Beyitteki cür'a (kadehin dibinde kalan son damla) mazmunu, güzellerin dahi kendilerine sunulan lütuftan toprağa bir pay ayırdıklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Âşık; ay yüzlü güzellerin (meh-pâreler) kadehlerindeki son damlayı toprağa döktüklerini işittiği için bu nimet artığına bizzat mazhar olabilmek amacıyla sevgilinin kapı eşiğinde toprak olmayı seçmiştir. Böylece *"anun içün işiginde hâkdür"* diyerek varlığını toprak etmesinin asıl gerekçesini, güzellerin toprağa ikram ettiği o küçük lütfa talip olmakla temellendirir.

*Al **ḫāk-i derin** elüñe andan yüzüñe sür*
'İzzetle koyup başuña tāc-ı sa'ādet it

(285/4)

Sevgilinin kapısının toprağını (hâk-i der) ele alıp yüze sürmek (mutlak tevazu), bu toprak parçasıyla başa saadet tacı yapmak demektir. Teslimiyetin fiili olarak gerçekleşmesi, kişiye dünyevi onurlardan (izzet) üstün manevi şeref kazandırır.

*İy ṣabā irgür Muḥibbī çeşmine **ḫāk-i derin***
Tūtiyādan yig görinür yoḫsa dārūlar mıdur

(435/5)

Muhibbî; sabah rüzgârından (sabâ), sevgilinin eşiğindeki toprağı (hâk-i der) kendi gözüne ulaştırmasını ister. Bu toprak; en değerli sürmeden (tûtiyâ) ve bilinen tüm ilaçlardan (dârûlar) daha tesirli, daha üstün bir mahiyettedir. Şair için teslimiyet makamının toprağı; alelade bir toprak değil, basireti açan en iyi şifa ve aydınlanma kaynağıdır.

Hâk-i der, âşığın canından vazgeçtiği, gururunu toprağa gömdüğü en kutsal eşiktir. Şair nigâr (güzel, sevgili) ve hâk-i der (eşiğinin toprağı) kavramlarını birleştirerek **"**hâk-i der-i nigâr" ifadesini kullanır:

Alma gözüñe kühl-ı Ṣıfāhān'ı ẕerrece
***Ḫāk-i der-i nigār** saña tūtiyā yiter*

(1177/4)

Âşık için sevgilinin (nigâr) kapı eşiğinin toprağı, dünyanın en kıymetli sürmesi kabul edilen İsfahan sürmesinden (kühl-ı Sıfâhân) çok daha değerlidir. Şair, dünyevi güzellik ve şifa araçlarını bir zerre miktarı dahi gözüne almayarak sevgilinin eşiğindeki tozu, basiretini açan hakiki tûtiyâ (şifalı sürme) olarak kabul eder. Bu durum, teslimiyetin kişiyi mâsivâdan uzaklaştırıp manevi bir aydınlanmaya ulaştırdığını gösterir.

Muhibbî şiirlerinde aşkın kutsal makamı, teslimiyet ve sadakat kavramlarını pekiştirmek için "pîr-i mugân'ın (mürşid-i kâmil) kapı eşiğindeki toprağa dökülen son damlaya (lütfa) talip olan/onu içen" anlamında "cür'a-keş-i hâk-i der-i pîr-i mugân" ifadesini kullanmıştır:

Hicrān ġamını çekmek ise çü murādun
*Var **cür'a-keş-i ḫāk-i der-i pīr-i muġān** ol*

(2048/4)

Şair; eğer amaç (murâd) ayrılık acısını (hicrân gamı) çekmekse, bunun yolunun ancak pîr-i mugân'ın (mürşid-i kâmil) kapı eşiğindeki toprakta bir cür'a-keş (kadehin dibinde kalan son damlaya talip olan) olmaktan geçtiğini vurgular. Bu durum; dervişin, mürşidinin kapısında en zorlu çilelere dahi büyük bir tevazuyla boyun eğerek mutlak teslimiyeti kabul etmesinin bir tezahürüdür. Zira bu mukaddes toprakla hemhâl olmak; benlikten tamamen arınarak hakikate giden yolda hiçlik makamına ermenin yegâne yoludur.

Şair, "sevgilinin (yâr) eşiğinin toprağı" anlamında "hâk-i der-i yâr" ifadesini kullanır:

*'Āşıḳ gözine **ḫāk-i der-i yār** var iken*
'Işḳ ehli n'ider uşbu cihān tūtiyāsını

(3244/4)

Âşığın gözünde yârin kapısının toprağı (hâk-i der) varken aşk ehli dünyanın sürmesini (tûtiyâsını) ne yapsın? Hâk-i der, dünyevi tüm şifa ve güzellik kaynaklarından üstün tutularak teslimiyetin mutlak değerini ortaya koyar.

Şair, "cananın (sevgili) eşiğinin toprağı" anlamında **"**hâk-i der-i cânâne" ifadesini kullanır:

*Bu Muḥibbī virmeye **ḫāk-i der-i cānāneyi***
Virseler iki cihānı ser-te-ser başdan başa

(4088/5)

Muhibbî, sevgilinin kapısının toprağını (hâk-i der), iki cihan (dünya ve ahiret) tamamen verilse bile değişmez. Bu, teslimiyet makamının (hâk-i der) mutlak ve ebedî biricikliğini ilan eder.

Şair bir beyitinde;

***Ḫıdmet-i ḫāk-i derüñ** itmek sa'ādetdür bañā*
İtlerüñle hem-sifāl olmak ulu iḳbāldur

(3994/3)

diyerek âşığın, sevgilinin kapı eşiğinin toprağına (hâk-i der) hizmet etmeyi (hıdmet) mutlak bir mutluluk (sa'âdet) kaynağı olarak görmesi; toprağın en değersiz hâlinin bile hizmet yoluyla yüceleştiğini ifade eder.

Bazı şiirlerde ise âşığın hayattayken varlık ve yokluk arasındaki kutsal eşiğe gösterdiği mutlak saygı ve hizmeti anlatır:

Cārūb idem kūyuna kirpügümi iy dōst
*Bu dīde ola **ḫāk-i dere āb-feşānum***

(2229/4)

Âşık, kirpiklerini süpürge (cârûb) yaparak sevgilinin mahallesini temizleme hizmetini üstlenir. Göz ise kapının toprağına su serpen (âb-feşân) hizmetkâr olur. Bu, mutlak teslimiyetin en somut göstergesidir.

Deryūze-i cemālun ider rūz u şeb senüñ
***Yüzini sürdi ḫāk-i dere** āfitāb u māh*

(2882/3)

Sevgilinin güzelliğini (cemâl) dilenen (deryûze) sadece âşık değil, Güneş ve Ay bile kapının toprağına (hâk-i der) yüz sürmektedir. Bu, teslimiyet ve tevazunun evrensel bir ibadet olduğunu vurgular.

***Ḫāk-i derüñe yüz süre** itmeye tefaḫḫur*
Budur dilegüm anı ki ol mübteẕel olsun

(2522/2)

Âşık, kapının toprağına yüz sürerek (en yüce teslimiyet) bile övünmemeyi (tefahhur etmemeyi) diler. Aksine, o eylemin alçak gönüllü (mübtezel) olsun ister. Teslimiyetin, kibirden tamamen arındırılması hedeflenir.

Gül ḫaddüñi göreli bu eşk-i lālegūnum
*Āğışte oldı cānā **ḫāk-i der-ile ḫūnum***

(2243/1)

Sevgilinin yüzünü gördükten sonra, lâle renkli gözyaşı (aşkın ızdırabı), cananın kapısının toprağıyla ve kanla karışmıştır. Kan ve toprakla karışma, tevazu ile varlığın tamamen sevgiliye feda edildiği teslimiyetin nihai hâlidir.

Muhibbî'nin şiirlerinde "hâk-i der" ifadesi âşık için mutlak kulluk makamıdır. Hem mekânsal hem de manevi bir merkez olarak hayatta tevazu ve şifa kaynağı, ölümde ise ebedî huzur ve kavuşma noktasıdır. Bazı beyitlerde ise hâk-i der, tedavi ve huzur kaynağı bir mesken ve âşık için ızdırabın dindiği ve manevi şifanın bulunduğu mekândır:

*Yiter baña **ḫāk-i deri sengi** dilberüñ*
Bālin idem birini birin bister isterem

(2268/5)

Âşık, sevgilinin kapısının taşı ve toprağının kendisine yettiğini söyler. Bu taş ve toprak, ona yastık (bâlin) ve döşek (bister) olur. Teslimiyetin kabul edildiği bu makamda, dünyevi konfora ihtiyaç kalmaz.

Gözümden akan yaş yirine ḫūn-ı cigerdür
*Şükrüm budur ki **ḫāk-i derüñ küḥl-i başardur***

(889/1)

Âşık, gözünden kanlı gözyaşı (hûn-ı ciger) akmasına rağmen, sevgilinin kapısının toprağının (hâk-i der) göz nuru sürmesi (kühl-i basar) olduğunu bilerek şükreder. Teslimiyet, en büyük ızdırap karşısında dahi manevi şifa ve teselli kaynağıdır.

*Eger **ḫāk-i derüñ** mesken olursa*
Yiter dünyāda baña bu maḳāmāt

(253/6)

Sevgilinin kapısının toprağı (hâk-i der) kendisine mesken olursa, dünyadaki tüm mevkiler (makâmât) âşık için yeterli görülür. Tevazu ile ulaşılan bu teslimiyet makamı, dünyevi tüm rütbelerden üstündür.

*Ger **ḫāk-i derüñ** bulsa idüm tutup el üzre*
Başuma koyup eyler-idüm tāc-ı sa'ādet

(228/3)

Âşık, kapı toprağını el üstünde tutup (tevazu ve saygı) başına koysa, onu saadet tacı yapacağını söyler. Teslimiyetin somut simgesi olan hâk-i der, kişiyi en yüce manevi mutluluğa (saadet) ulaştıran şeref kaynağıdır.

Dîvânda geçen aşağıdaki beyitlerde ise hâk-i der ifadesi; ölümden sonraki kavuşma (bekâ) ve ebedî istirahat yeri (mezar) olarak düşünülür:

*İdesiz **ḫāk-i derinden** bārī ḫışt-i merḳadüm*
Ḫasta iken gelmedi bir kerre çün bālīnüme

(3011/4)

Âşık hastayken sevgili yatağına (bâlîn) gelmediği için hiç değilse öldüğünde kapısının toprağını (hâk-i der) mezar tuğlası (hışt-i merkad) yapmasını diler. Bu, hayat boyu süren teslimiyetin ölümden sonra bir nevi kabulüdür.

*Ger ölem **ḫāk-i derüñden** eyle ḫişt-i merḳadüm*
Zinde-y-iken çünki gelmedüñ benüm bālinüme

(3027/3)

Yine aynı talep tekrarlanır. Yaşarken yatağına gelmeyen sevgili, ölünce aşığın kapısının toprağından (hâk-i der) mezar tuğlası yapmalıdır. Ölüm bile sevgiliye olan teslimiyeti pekiştirir ve ilgiye karşılık bekler.

*Çün küşte-i ‘ışḳ ola dilüm **ḫāk-i derüñde***
İrişe vefā būyı dimāġuna kefenden

(2476/2)

Gönül, aşk uğruna sevgilinin kapısının toprağında (hâk-i der) öldüğünde (küşte-i ‘ışk), sevgiliye kefen içinden bile vefa kokusu ulaşacaktır. Bu, teslimiyetin en büyük fedakârlığı olan ölümün, sevgiliye nihai vefayı hissettirme arzusudur.

Dergâh, sözlük anlamıyla büyük kapı ve eşik demek olup Klasik Türk şiirinde hükümdarın sarayı, bir mürşidin tekkesi veya İlâhî Kudret’in tecelli ettiği ulvî makamı temsil eden kutsal bir mekândır. Bu ulvî makamın kapısındaki toprak anlamına gelen **“hâk-i dergâh”** ise âşığın kendi varlığını ve nefsini bu yüksek eşikte toz ederek yok saymasını ifade eden bir teslimiyet mazmunudur. Şair, kendisini bu kapının önündeki tozla özdeşleştirerek sıradan bir toprağın bile böyle bir makama ait olması sebebiyle şeref kazandığını ve hiçlik mertebesine ulaşarak sevgilinin hizmetine hazır olduğunu vurgular.[368] Bu ifade, Kânûnî Sultan Süleyman’ın hem bir padişah hem de bir şair olması nedeniyle iki anlama gelir. Dünyevi olarak padişahın huzurundaki bağlılığı ve sultanın yüceliğini vurgular. Manevi olarak ise şairin İlâhî Huzur’a (Hakk’ın Dergâhı’na) karşı duyduğu mutlak teslimiyet ve kul olduğunu idrak etme durumunu ifade eder.

[368] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2010, s. 198; Aksoy, **a.g.e.**, 2014, s. 1134; Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 111-112; Mustafa Tatçı, **Yunus Emre Dîvânı: İnceleme**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 386.

*Gerekmez efser-i Dārā yiter çün **ḫāk-i dergāhun***
Yaradan ḥaḳḳı ol baña hemān tāc-ı sa'ādetdür

(1137/4)

Dârâ (Darius), tarihte büyük bir Pers hükümdarıdır. Onun tacı, dünyevi gücün, ihtişamın ve geçici saltanatın nihai sembolüdür.[369] Şair, bu en büyük dünyevi arzuya ihtiyacı olmadığını ilan eder. Hâk-i dergâh (dergâhın eşiği), mutlak tevazu, kulluk ve aşk yolundaki teslimiyetin sembolüdür. Hâk-i dergâh şair için manevi taçtır. Bu manevi taç, dünyevi güçten çok daha büyük ve kalıcı bir mutluluk ve huzur kaynağıdır. Şair Dârâ'nın altından tacı yerine, sevgiliye veya mürşide olan sadakatinin sembolü olan hâki başına koymayı tercih eder. Bu en aşağı makam (toprak), şaire yani cihan padişahı Sultan Süleyman'a yeter.

Dîvân şiirinde âsitân veya dergâhın toprağı olmak, âşık için sadece bir tevazu göstergesi değil, o yüce makama kabul edilmenin ve orada yok olarak bekâ bulmanın tek yoludur. Muhibbî Dîvânı'nda yer alan **"hâk-rûb-ı âsitân"** tamlaması; tevazu, hizmet ve teslimiyeti ifade eden mazmunlardan biridir. Bu mazmun, hâk-rûb[370] (hâk süpüren, süpürgeci) ve âsitân[371] (büyük kapı eşiği, dergâh, saray kapısı) kelimelerinin birleşimiyle oluşur ve kapı eşiğinin/dergâhın süpürgecisi anlamındadır. Âşık/kul; kendisini bu eşiğin tozu bile değil, o tozu temizleyen kişi olarak tanımlayarak hiçliği ve hizmeti mutlak bir şeref olarak kabul eder. Süpürgecilik görevi, maddi kirden arınmayı sağlarken aynı zamanda nefsi kibirden arındırmayı da sembolize eder. Bu hâl, tasavvufi yolda ilerleyen dervişin, nefsini mâsivâdan tamamen arındırma arzusunu yansıtır. Muhibbî için hâk-rûb-ı âsitân terkibi; kişinin dünyevi rütbe ve mevkilerini terk ederek yüce makamın kapısında alçak gönüllülükle en saf hizmetkârlığı sürdürmeyi arzuladığını gösteren güçlü bir teslimiyet ifadesidir.

---

[369] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 73; Pala, **a.g.e.**, s. 106.

[370] Ali Seydi, **Resimli Kamus-ı Osmani**, C. 2, Matbaa-i Kütübhane-i Cihan, İstanbul, 1324, s. 506; Hüseyin Remzi, **Lugat-ı Remzi**, C. 1, Karabet Matbaası, İstanbul, 1305, s. 604.

[371] Pala, **a.g.e.**, s. 36; Nagehan Düzcan, **Muhibbî Divânı'nın Dini ve Tasavvufî Açıdan Tahlili (1-250 No'lu Gazelleri)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2006, s. 90.

Oldı ḥaḳḳuñda senüñ nāzil çü Tāhā vü Yāsīn
***Ḫāk-rūb-ı āsitānun** şehperi rūḥū'l-emīn*

(2701/1)

Bu beyit, övgü makamındaki zatın büyüklüğünü kanıtlamak için en yüce varlıkların dahi O'nun eşiğinin toprağına karşı nasıl tevazu gösterdiğini ve teslimiyetle hizmet ettiğini en iyi şekilde ortaya koyar. Burada övgü makamındaki zat peygamberdir. Bu beyitin yer aldığı şiir bir naat olarak yazılmıştır. Naat, İslam Peygamberi Hz. Muhammed'i (s.a.v.) övmek, yüceltmek ve ona duyulan sevgiyi dile getirmek amacıyla yazılan manzum eserlere verilen addır.[372] Muhibbî, Cebrail'in kanadını Peygamber eşiğinde bir süpürge (hâk-rûb) olarak tasvir ederek makam ve rütbe ne kadar yüksek olursa olsun, asıl şerefin o kudsî kapıya hizmet etmekle kazanılabileceğini vurgular.

Dîvânda kapı eşiğinde toprak olmak olmak anlamında türâb kelimesinin kullanıldığı beyitler de vardır:

Çünki kurtılmaz kişi ecelden āḫir şöyle kim
*Dilerem ide felek bārī **işiginde türāb***

(143/3)

İnsan ecelden (ölümden) kurtulamayacağına göre, şair (veya gönül), felekten (kaderden) en azından sevgilinin eşiğinde (işiğinde) onu toprak (türâb) yapmasını diler. Zorunlu bir sona karşı teslimiyetin en şerefli mekânı seçilir.

Umaram ki yüzümüñ üstinde bir gün pā koya
*Anuñ içün **āsitānında türāb** ister gönül*

(1977/4)

[372] Mustafa Çiçekler, **"Na't"**, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, TDV Yayınları, C. 32, İstanbul, 2006, s. 435.

Gönlün sevgilinin eşiğinde (âsitânında) toprak (türâb) olmayı istemesinin tek nedeni, bir gün sevgilinin gelip yüzünün üzerine ayak basmasını ummasıdır. Bu, mutlak tevazu ile beklenen, en büyük teslimiyet ödülüdür.

2.1.3.7. Hâk Etmek/Eylemek

Dîvân şiirinde "hâk etmek"[373] (yok etmek, toprak etmek) deyimi, âşığın hiçliğe inmesini sembolize eder. Ancak bu eylemin faili ve amacı, nihai vurguyu belirler. Tevazu, âşığın kendi benliğinden vazgeçmesi ve alçak gönüllülüğü kabul etmesi durumudur. Teslimiyet ise âşığın; sevgilinin gücüne, otoritesine, hâkimiyetine veya aşkın getirdiği mükellefiyetlere boyun eğmesi ve hizmet etme arzusudur.[374] Muhibbî Dîvânı'nda kullanılan "gam beni hâk itdi" deyimi irade dışı gelişen bir tevazu eylemidir.[375] Şairin iradesi dışında gelişen bu gamla toprak olma hâli, aslında onun manevi olgunluğa erişmesi için gerekli olan iradi tevazuya bir basamak teşkil eder. Bu süreçte toprak ve toz (gubâr) hâline gelmek; zorunlu bir yok oluşu değil, manevi bir arınma ve kibrin tamamen terk edildiği bir tevazu hâlini temsil eder. Gamın âşığa yaptığı bu hâk etme eylemi, onu benlik davasından vazgeçirerek tevazu ile ulaşılacak teslimiyete hazırlar.

Ġam beni ḫāk itdi *savurdı ġubārum rūzigār*
Sen ferāġat gülşeninde 'iyşde leyl ü nehār

(1027/6, B 3939)

Muhibbî, çektiği kederin kendisini toprak (hâk) ettiğini ve rüzgârın bu tozları (gubâr) savurduğunu ifade ederek içinde bulunduğu manevi hali tasvir eder. Burada hâk olmak, aşkın getirdiği ızdırap karşısında irade dışı bir tevazu hâlini remzederken gam, âşığı sevgilisine yaklaştıran bir vasıta olarak telakki edilebilir. Şair, kendi perişanlığı ile sevgilinin neşesi arasındaki tezat üzerinden, aşk yolundaki teslimiyetini dile getirmektedir.

---

[373] Kanar, **a.g.e.**, s. 158.
[374] Harmancı, **a.g.e.**, ss. 29-30.
[375] Serkan Türkoğlu, **Şeyhülislâm Esad Dîvânı'nın Tahlili**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat, 2007, s. 136.

Muhibbî Dîvânı'nda "hâk eyle" şeklinde kullanılan ifadeler ise âşığın nefsini terbiye ederek sevgiliye mutlak teslimiyetini simgeleyen bir eylem olarak tasvir edilir. Âşık, sevgilinin eşiğinde yüzünü toprağa sürmekle veya bunu kendine telkinlerle nefsini kibirden arındırarak sevgiliye tam teslimiyeti yansıtan manevi bir mertebeye ulaşır:

Nūr yagdursa seḥergeh ne 'aceb gök yüzine
Yār işigine** varup **rūyını** çün **ḫāk eyler

(597/4)

Beyitte, seher vaktinin aydınlığı ile sevgilinin eşiğindeki tevazu arasında bir bağ kurulmuştur. Seher ve nur kavramları; zâhiren zikredilmeyen öznenin, sabahın aydınlığını müjdeleyen güneş veya o vakitte esen sabah rüzgârı (sabâ) olabileceğine işaret eder. Sevgilinin eşiğine varıp yüzünü toprak (hâk) eden varlığın (güneş/ay gibi semâvî bir cisim veya sabah rüzgârı), gökyüzüne nur yağdırması şaşılacak bir şey değildir. Bu, tevazu ile sevgiliye teslim olmanın manevi bir aydınlanmaya ve kudsiyete vesile olduğunu gösterir.

***Ḫāk eyle özüñ** var der-i dildāra Muḥibbī*
Ger ister iseñ cür'a-i yāri idesin nūş

(1434/5)

Âşık (Muhibbî), kendisine telkinle sevgilinin kapısında (der-i dildâr) nefsini yok etme ve toprak olma (hâk eyle) emrini verir. Zira tasavvufi neşvede cür'a-i (kadehin dibinde kalan son damla), âdet üzere toprağa dökülür. Eğer sevgilinin o son damla lütfunu nûş etmek (tatmak, içmek) istiyorsan, önce nefsini hâk eyle (toprak yap). Bu beyitte, sevgilinin aşk şarabından kalan o yüce manevi nimete (cür'a-i yâr) erişebilmenin ancak kibri terk ederek toprak seviyesine inmek ve teslimiyet makamına ulaşmakla mümkün olduğu vurgulanmaktadır.

Şair, bazı beyitlerde toprağı aşkın yakıcılığıyla yok edilecek bir varlık olarak tasavvur ederken bazılarında ise onu bir şifa kaynağı ve iyileştirici bir güç olarak telakki eder:

Sūz-ı dilden bezm-i ġamda korkaram āh itmeğe
ʻĀlemi oda yakup ***ḫākini berbād eyleyem***

(2136/4)

Âşık, gönül yanışının (sûz-ı dil) şiddetiyle keder meclisinde (bezm-i gam) âh etmekten korkar. Çünkü bir âh ile tüm âlemi yakıp toprağını (hâkini) bile berbâd edebilir. Bu, aşk derdinin yakıp yıkıcı ve kontrol edilemez gücünü gösterir.

Ḫāk-i kūyın eşk-i çeşmümle varup nem eyledüm
Yarasına gönlümüñ ol ***ḫāki merhem eyledüm***

(2306/1)

Âşık, sevgilinin mahallesinin toprağını (hâk-i kûy) gözyaşlarıyla ıslatarak hizmet eder. Ardından bu toprağı alıp gönlünün yarasına merhem yapar. Burada toprak (hâk-i kûy), teslimiyetin getirdiği manevi şifanın kaynağıdır.

2.1.3.8. Hâk-ber-ser

"Hâk-ber-ser" (başa toprak saçma) ifadesi; büyük bir felaket, üzüntü veya keder karşısında duyulan çaresizlik, utanç ve yas anlamlarını ihtiva eden Farsça kökenli bir ifade olup şiiri sözlü gelenekle buluşturan bir deyimidir.[376] Bu ifade, hâk (toprak, toz) ve ser (baş) kelimeleriyle Farsça "-ber (üzerine)" edatının birleşmesinden oluşur. Anlamı, "başına topraklar saçılsın" veya "başımıza toprak saçtık" demektir. "Başa toprak saçmak" eski bir yas âdetidir.[377] Başa toprak savurmak, yas törenlerinde icra edilen kişinin ölümünden duyulan acıyı paylaşmaya yönelik sembolik bir davranıştır.[378] Dîvân şiirinde "başa toprak saçmak" deyimi, yalnızca bir yas âdeti değil; âşığın mutlak acziyetini, dünyevi varlığından bütünüyle sıyrılışını ve sevgilinin yüceliği karşısındaki çaresizliğini temsil eden soyut bir ifadedir. Şairler, bu ifadeyi

[376] Ozan Yılmaz, "Toprak Başa, Baş Toprağa Tarihî Bir Türk Kargışının Klasik Türk Şiiri'ne Yansımaları", **Millî Folklor**, S. 101, 2014, ss. 174-175.
[377] Kurnaz, **a.g.e.**, 1987, s. 494; Özdil, **a.g.m.**, s. 1106.
[378] Muhterem Saygın, "Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Dîvânlarındaki Yas Âdetlerinin Kültür Aktarımı Açısından Değerlendirilmesi", **Uluslararası Türk Dünyası Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Erzincan, 2021, s. 829.

gönül dünyalarındaki fırtınaları, çekilen hasretin ağırlığını ve dünya işlerinden kurtulup yalnızlığa sığınma arzusunu dile getirmek için bir araç olarak kullanırlar.[379]

Muhibbî'nin şiirlerinde de bu ifade, aşkın acısı (hicrân) karşısındaki çaresizliği vurgulayarak teslimiyet ve rıza hâlini ortaya koyar:

Gül yüzüñden ayru her şeb ***ḫāk-ber-ser*** *eyleyem*
Gözyaşın döküp özüm ḫāke berāber eyleyem

(2394/1)

Şair, sevgilinin gül yüzünden ayrı kaldığı her gece (hicrân) kahır ve çaresizlikle başına toprak saçacağını (hâk-ber-ser eyleyem) söyler. Bu eylem, âşığın döktüğü gözyaşları ve kendini toprağa eşitlemesiyle (hâke berâber) birlikte, hicrân acısına mutlak teslimiyeti ve kaderi kabulü vurgular.

2.1.3.9. Hâk-i Hışt-ı Meygede

Hâk-i hışt-ı meygede, sözlük anlamı itibarıyla "meyhanenin kerpicinin (tuğlasının) tozu/toprağı" demektir. Bu terkip, üç temel mazmunun birleşiminden oluşur. Meygede[380] (meyhane); dîvân şiirinde zâhidâne hayatın zıttı olarak kabul edilir ve aşkın, neşenin, hakikatin ve ilâhî sırların bulunduğu tasavvufi makamı (tekkeyi) simgeler. Hışt[381] (kerpiç/tuğla); meyhanenin yapı taşıdır ve bu binanın maddi ve somut yönünü temsil eder. Hâk (toprak); âşığın kendisini temsil ettiği hiçlik ve tevazu makamıdır. Şair, kendisini, ilâhî aşkın ve hakikatin mekânı (meygede) olan bu yapının, en değersiz ve ayaklar altında ezilen yapı taşı (hışt) hâline gelmiş toprağı ile özdeşleştirir. Bu, âşığın, tasavvufi aşk yolunda nefsini tamamen terk ettiğini ve dünyevi değerleri reddeden rintlik makamına[382] sonsuz bir tevazu ile bağlı olduğunu gösteren en güçlü fedakârlık ve teslimiyet ifadesidir. Muhibbî gibi bir padişahın

---

[379] Ozan Yılmaz, "Gelenekten Deyişe: Klasik Türk ve Fars Edebiyatlarının Ortak İfade Biçimlerinden 'Başa Toprak Saçmak'", **Türük Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 2, 2013, s. 338.

[380] Pala, **a.g.e.**, s. 314; Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 182; Saraç, **a.g.m.**, s. 145.

[381] **Resimli Kamus-ı Osmani**, C. 3, Matbaa-i Kütübhane-i Cihan, İstanbul, 1324, s. 324

[382] Mustafa Yunus Gümüş ve Cafer Mum, "Klasik Türk Şiirinde Rint ve Şarap İlişkisi", **Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 8, S. 16, Güz 2018, ss. 109-125.

şiirinde bu ifadenin kullanılması, cihan hükümdarı kimliğinin dervişane bir mahviyetle geri plana itilerek onun manevi hakikate duyduğu derin özlemi vurgular.

Tañ mı bu ʻālem serīrinden Muḥibbī ʻār ide
***Ḫāk-i ḫışt-ı meygede** bālin ü bister añа bes*

(1391/5)

Beyit, Muhibbî'nin benliğinde, cihan hükümdarı kimliğinin tamamen reddedilip yerine aşk yolunun zavallı âşığı kimliğinin konulduğunu gösterir. En büyük saadet, dünya saltanatında değil, meyhanenin (ilâhî makam/sığınak) kerpiç toprağında (yapı taşı) bulunan tevazu ve teslimiyette yatmaktadır.

2.1.3.10. Hâk-i Gevher-tâb

Bu terkip, hâk (toprak), gevher (cevher, inci, değerli taş) ve tâb[383] (parlayan, ışık veren) kelimelerinin birleşimiyle oluşur. Gevher-tâb ifadesi; bir şeyin kendi doğasında olmayan bir ışık ve değer saçtığı anlamına gelir. Bu durumda, normalde değersiz olan toprak, sevgilinin ya da övülenin ayağının değmesi sayesinde cevherler gibi parlamaya başlar. Bu da sevgilinin yüceliğini, bereketini ve sıradan olanı bile değerli kılma gücünü vurgulayan övgü dolu bir ifadedir. Muhibbî Dîvânı'ında geçen "hâk-i gevher-tâb (cevher parlatan toprak)" tamlaması; sevgilinin veya padişahın ayağının değmesiyle, en değersiz olan toprağı bile parlak bir cevhere dönüştüren kutsal lütuf ve bereketi sembolize eden bir övgü mazmunudur. Şair, en değersiz maddenin dahi ulvî bir şahsiyetle ilişkilendirildiği anda cevhere dönüşerek kıymet kazandığını, sevgilinin veya yüce kişinin kudsi gücünün sıradan olanı dahi yücelttiğini bu ifadeyle beyan eder.

Cürʻası yārun Muḥibbī çün naṣīb-i ḫāk imiş
*Reşk idersem tañ mıdur ol ***ḫāk-i gevher-tāba** ben*

(2510/7)

[383] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 369.

Bu beyit; teslimiyetin getirdiği manevi şerefin yüceliğini ve bu şerefe duyulan haset (reşk) duygusunu ifade eder. Cür'a[384] (sevgilinin kadehinden dökülen son damla); dîvân şiirinde ilâhî aşkın, manevi zevkin veya lütfun en yüce sembolüdür. Bu cür'anın toprağın nasîbi olması, tevazu makamına (toprak olma) erişenlerin, bu en yüce manevi nimeti hak ettiğini gösterir. Bu durum, teslimiyetin manevi bir mükâfatıdır. Toprak, sevgiliden gelen lütuf (cür'a) sayesinde artık sıradan bir toprak değil, mücevher gibi parlayan (gevher-tâb) bir varlık hâline gelmiştir. Şair (Muhibbî), bu yüce lütfa nail olan toprağa haset (reşk)[385] ettiğini itiraf eder. Bu, toprağın teslimiyet sayesinde ulaştığı yüksek şeref makamının şairin nezdinde ne kadar yüce olduğunun göstergesidir. Burada tevazunun kişiyi en yüce manevi nimete ulaştıran yegâne yol olduğu ve bunun sonucunda ulaşılan teslimiyet makamının şairin bile kıskançlığını celbedecek kadar ulvî olduğu anlatılmaktadır.

2.1.3.11. Toprak/Hâk/Türâb ve Sâye

Dîvân edebiyatında sâye (gölge) ve toprak (hâk/türâb) mazmunları arasındaki ilişki, genellikle âşığın alçak gönüllülüğü ve mutlak teslimiyeti ile sevgilinin ya da hükümdarın yüceliği arasında manevi bir bağ kurar. Muhibbî, bir cihan padişahı olmasına rağmen, hâk (toprak) makamına inerek sevgilinin gölgesi altında yok olmayı bir baht ve kurtuluş olarak niteler. Bu durum, iradenin tamamen sevgiliye devredildiği mutlak bir teslimiyet halidir. Sultan Süleyman'ın (Muhibbî) şiirlerinde sâye ve toprak münasebeti; yüce varlıkların gölgelerinin üzerine düşmesiyle toprağın kazandığı manevi değer ve sevgilinin/sultanın gölgesi ile âşığın toprağı arasındaki kudsî bağ olmak üzere iki ana mecaz üzerine bina edilmiştir. Bu mecazi ilginin ilk halkasını; efsanevi Hümâ kuşunun gölgesi (sâye-i Hümâ)[386] ile toprak (hâk) arasındaki münasebet teşkil eder. Muhibbî Dîvânı'da yer alan Hümâ kuşunun toprağa sâye salmasıyla ilgili beyitlerde, asıl olarak sevgilinin ya da sultanın gölgesinin kudsiyetine dikkat çekilir. Efsaneye göre; Hümâ kuşu uçarken gölgesi kimin üzerine düşerse, o kişi hükümdar olur. Bu da talih, baht ve kutluluk sembolüdür. Dîvân şairi, kendini

---

[384] **a.g.e.**, s. 473.

[385] **a.g.e.**, s. 664.

[386] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 155; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 457; Büşra Baysal, "Hüma Kuşu'nun Uygulamalı Halk Mitolojisi Bağlamında Değerlendirilmesi", **Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 2, S. 5, 2021, s. 17.

sevgili karşısında değersiz bir toprak (hâk/türâb) olarak görür. Sevgilinin veya methedilen sultanın uzun boyu (serv-i kad) ya da hümâ kuşu gibi yüce varlığı bir gölge (sâye) düşürdüğünde, bu gölge toprağa düşer. Dîvân şiiri geleneğinde, sevgilinin veya methedilen sultanın erişilmez makamını simgeleyen serv-i kad (selvi boy) ile devlet ve saadet kuşu olan Hümâ'nın toprağa düşen gölgesi (sâye) birer lütuf olarak telakki edilir. Sevgilinin veya sultanın sâyesi (gölgesi) toprağa düştüğünde, o değersiz toprak (âşık); ilâhî bir lütfun, bahtın ya da hükümdarlık talihinin tecellisiyle manevi bir kıymet kazanır.[387] Âşık topraktır, sevgili ise ona baht bahşeden gölgedir.[388]

Cihan padişahı olan Muhibbî, şiirlerinde saltanatın ihtişamına rağmen tevazu ve teslimiyet kavramlarına önemle vurgu yapmış, sâye ve toprak ilişkisi de bu vurgunun en güçlü sembollerden biri olmuştur. Şair sevgiliye olan teslimiyetini ifade etmek için Hümâ kuşu mazmununu kullanarak âşığın toprak makamında iken sevgiliden/sultandan lütuf (sâye) talebini dile getirir:

Sal hümā sāyen *teraḥḥum kıl bu ben uftādene*
İy benüm evc-i felekde mihr ü māhum kandasın

(2628/6)

Âşık, sevgilisini gökyüzünün en yüce varlıkları olan güneş ve aya benzeterek onun erişilmezliğini vurgularken kendini üftâde (düşkün, perişan olmuş) olarak niteler. Bu, tevazunun ve teslimiyetin kabulüdür. Hümâ kuşunun gölgesinin düştüğü kişiyi sultan yapması inancından hareketle; sevgiliden bir lütuf olarak Hümâ kuşu gibi gölgesini salmasını ve merhamet (terahhum) etmesini ister. Şair bu beyitte; *"Ey gökyüzünün en yüksek mertebesindeki güneşim ve ayım! Neredesin? Bu düşkün (perişan) kuluna merhamet et de Hümâ kuşu gibi gölgeni üzerime sal"* diyerek sevgiliye olan tam teslimiyetini ifade eder.

İy ***hümā-ṭal'at*** *kerem kıl* ***sāye sal ben ḫāküñe***
Üstüḫ ̌ānumı niçe bir itlerüñ tāraşlaya

(2863/4)

[387] Ümran Ay, "Dîvân Şiirinde Güneşin Sevgili Tipine Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. 2, S. 2, İstanbul, 2009, ss. 135-136.
[388] Savaşkan Cem Bahadır, "Sâye Kelimesi Hakkında Bazı Mülahazalar", **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 4, S. 4, 2018, ss. 918-919.

"Ey Hümâ yüzlü sevgili, bu toprağın üzerine lütfedip sâyeni sal! Kemiklerim daha ne kadar köpeklerin elinde perişan olsun?" diyerek sevgiliye niyazda bulunan âşık, kendisini bu beyitte doğrudan sevgilinin toprağı (hâk) olarak niteler. Hümâ yüzlü sevgiliden kerem (cömertlik) göstermesini ve sâyesini (gölgesini) üzerine salmasını isteyen şair, aynı zamanda kemiklerinin arta kalanlarının köpekler tarafından târaş edilmesi (dağıtılması/talan edilmesi) tehlikesini dile getirerek çaresizliğini dile getirir. Burada sâye, âşığı köpeklerin elinden kurtarıp himaye edecek olan bir lütuf ve manevi bir sığınaktır.

Muhibbî Dîvânı'nda sâye ve hâk ilişkisinin bir diğer önemli vechesini, padişahın yeryüzündeki konumu teşkil eder. Klasik Türk edebiyatı geleneğinde padişah, Allah'ın gölgesi (zıll-i Hakk/zıllullah)[389], olarak kabul edilir. Bu niteleme, sadece edebi bir mazmun değil; bizzat I. Süleyman'ın 1535 tarihli Fransa Kralı I. François'e gönderdiği mektubunda kendisini "zıllu'llahi fi'l-arzeyn" unvanıyla tavsif etmesinde görüldüğü üzere resmi bir unvandır. Sultan Süleyman, yeryüzünde Allah'ın gölgesi sıfatıyla hükmü altındaki topraklar üzerinde ilâhî meşruiyetini bizzat resmi yazışmalarında da ilan etmiştir.[390] Bu durum, şairin dîvânında sâyenin (gölgenin) toprak üzerine düşerek ona kıymet ve adalet bahşetmesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Bazen şair, sevgilinin veya methedilen kişinin eşiğinin toprağını o kadar yüceltir ki padişahın gölgesinin düştüğü her yer; dolayısıyla toprak, adalet ve bereketle dolar. Sâye, bu bağlamda bir hüküm ve lütuf sembolü olarak toprak üzerine inen ilâhî bir işarettir. Muhibbî Dîvânı'nda sâye ve hâk ilişkisinden bahseden bazı şiirlerde sâyenin hâke düşmesi, en yüce olanın en değersiz olanı himayesi ve onurlandırmasını temsil eder:

Sāye *salsa dir-idüm ben* ***ḫāke*** *ol serv-i sehī*
Ṭāli'üm sa'd oldı baḫt-ı kāmrānum var imiş

(1449/3)

---

[389] Ferîdûn M. Emecen, **Osmanlı Klasik Çağında Hilafet ve Saltanat**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2020, ss. 47-59; Başak Öztürk Bitik, **Evliyâ'nın Sesi Padişahın Gölgesi: Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Kurmaca**, (Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015, s. 166.

[390] Mustafa Demir, "15. ve 16. Yüzyıl Osmanlı Tarihçilerinin Eserlerinde Padişahın Meşruiyeti Meselesi", **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, C. 24, S. 2, 2025, s. 738.

Muhibbî bu beyitte, sevgilinin uzun boyunu bir serviye benzetirken kendisini bu servinin gölgesine muhtaç bir toprak (hâk) olarak konumlandırır. Âşığın kendini toprak seviyesine indirerek sevgiliden gölge lütfetmesini beklemesi, mutlak bir tevazu ve teslimiyetin ifadesidir. Şair, bu kudsî gölgenin (sâyenin) üzerine düşmesini; talihinin parlaması (tâli‘-i sa‘d) ve muradına ermiş bir bahta (baht-ı kâmrân) sahip olmasıyla eş değer görür. Burada sâye, âşığı şereflendiren ilâhî bir himayedir.

“Sâyesin salsa n’ola ben hâke” ifadesinin kullanıldığı beyitlerde ise âşık (şair), *“gölgeni bana (ben hâke) salsan ne olur?”* diyerek bu lütfu alçak gönüllülükle beklediğini ifade eder:

O serv ***ben ḫāke n’ola sāye salsa***
Düşer *çün* ***sāyeler*** *her dem* ***türāba***

(2947/4)

Sāye salsañ n’ola ben ḫāke *eyā serv-i revān*
Sāye düşmez *kanda ise didiler illā* ***türāb***

(213/4)

Bu beyitlerde şair, sevgilinin boyunu bir serviye (serv-i revân) benzetirken gölgenin ancak toprağa (türâb/hâk) düşebileceği gerçeğinden hareketle *“Gölge her zaman toprağa düşer, öyleyse senin gölgenin de toprak mesabesinde olan benim üzerime düşmesi tabiatın bir gereğidir”* diyerek bu lütfu bir niyaz içinde talep eder. Böylece, gölgeye (himayeye) kavuşabilmek için kendisini toprak (hâk) makamına indirmesinin zorunluluğunu dile getirir.

Muhibbî, bazı beyit ve bentlerinde toprağa teslim olmanın ve tevazunun simgesi olarak gölgeyi (sâye) gösterir. Gölge, doğası gereği daima yerdedir, sessizdir ve aslına tâbidir. Şair, âşığa (kendine) tıpkı bir gölge gibi davranmasını öğütler:

Sāye gibi yüzüñi sür sen meẕellet ḫākine
Tā ki ḳadrüñ yücele mihr-i cihān-ārā gibi

(3241/4)

Bu beyitte Muhibbî; âşığın yüzünü en hakir görülen zillet toprağına (mezellet hâkine) bir gölge gibi sürmesinin, kişiyi şeref bakımından dünyayı aydınlatan güneş (mihr-i cihân-ârâ) mertebesine çıkaracağını ifade eder. Şair burada, toprakta ne kadar yok olursan manevi mertebenin o nispetle yükseleceği hakikatini vurgulamaktadır.

Sāye gibi ḫāki pāyuna yüzüm sürsem *n'ola*
Bir dü-şeşdür bunı sen sanma ki her bārī düşer
Leblerüm öpdi diyü öldürme gel bu 'āşıḳı
Pādişāhum bī-ḫaṭā olmaz bilürsin çün beşer

(K 3586)

Bu kıtada şair; yüzünü sevgilinin ayağının toprağına (hâk-i pây) sürmeyi, alçak gönüllülüğün simgesi olan gölge gibi gerçekleştirmeyi diler. Bu arzusunu dü-şeş (çift altı) benzetmesiyle sevgilinin eşiğine yüz sürebilmenin her zaman nasip olmayacak nadir bir lütuf ve şans olduğunu vurgular.

Başka bir beyitte ise Muhibbî, sevgilinin yolunda toprak (hâk) olmayı kabul etmesine rağmen, beklediği o lütuf ve himaye göstergesi olan gölgenin (sâye) üzerine düşmemesinden sitemle bahseder:

Ḫāk olursam *da yolında* ***sāye salmaz üstüme***
Dem-be-dem cevrin baña ol serv-ḳāmet arturur

(661/3)

Şair bu beyitte, sevgilinin yolunda bir toprak tanesi kadar değersizleşmeyi (hâk olmak) ve ona teslimiyeti göze almıştır. Ancak servinin (sevgilinin) doğası gereği toprağa gölge salması beklenirken o bu küçük lütfu bile âşıktan esirger. Üstelik sevgili, koruyucu gölgesini (himayesini) esirgemekle kalmaz, her an (dem-be-dem) âşığa reva gördüğü çileyi (cevr) daha da artırır.

Muhibbî, bazen sevgilinin yüceliği karşısında duyduğu aşırı saygıyı ifade etmek için onun gölgesinin bile değersiz kabul edilen unsurlarla temas etmesinden endişe duyar:

Her kaçan kim salınup geşt-i çemen eyleyesin
*Korkaram **sāye-i ḳaddüñ ḥes ü ḫāşāke** düşe*

(2887/2)

Muhibbî bu beyitte; sevgilinin çayırda salınarak gezindiği esnada, o yüce boyunun gölgesinin (sâye-i kadd) yerdeki değersiz çer çöpe (hes ü hâşâk) temas etmesinden endişe duyar. Âşık, sevgilinin gölgesini bile o kadar kudsî ve temiz görür ki toprağın üzerindeki kirli unsurların bu gölgeyi incitmesinden veya lekelemesinden korkar.

Dîvânda sâye ve toprak ilişkisi ile ilgili bazı farklı kullanımlar da şöyledir:

***Sāye sal ḫāk oldı kūyunda Muḥibbī** derdmend*
*Servler her kanda kim bite **salar sāye be-ḫāk***

(1768/5)

Şair, sevgili yolunda o kadar yok olmuştur ki artık gölge salabilecek bir varlık değil, bizzat gölgeye muhtaç olan toprağın kendisi hâline gelmiştir. Servi sevgiliyi simgeler ve doğal bir kural olarak her nerede biterse, gölgesini toprağa salar. Âşık, hâk olmuş bir vaziyette, sevgilinin de bu doğal kurala uymasını bekler. Beyit, *"Sen bir servisin, ben de toprağım (hâk'im). Senin bana gölge salman doğal bir gerekliliktir"* derken aynı zamanda bu lütfun henüz gerçekleşmediğinden yakınmaktadır.

*Ḥüsn bāġına irişdük **yüzüñi ḫāk idegör***
*Üstüñe **sāye salar** serv-i ḫırāmān büyüdi*

(3413/2)

Şair bu beyitte, kibir ve tevazu konularını servi ve hâk unsurlarını birlikte kullanarak dile getirir. "Yüzünü hâk idegör" (yüzünü toprağa sür, kendini toprak eyle) ifadesi; kişinin güzellik veya makam elde ettiğinde kibre kapılmaması, aksine alçak gönüllülüğünü koruması için yapılan bir nasihattir. Servinin (sevgilinin/güç sahibinin) büyümesi, artık birine gölge salabilecek (himaye edebilecek) güce ve olgunluğa eriştiğini gösterir. Şair burada; dünyevi güzellik ve makam ne kadar artarsa artsın, tevazunun da o nispetle artması gerektiğini vurgulamaktadır.

Çıkarup pīrehen girse o meh-rū ger germ-āba
O dem çeşmüm niçe kāse tolu sular döke paya
Yüzümi ḫāk-i rāh idüp *gözyaşını akıdup*
Umaram o sehī servüm bıraka üstüme ***saye***

(K 3610)

Bu kıtada ise şair; hâkin sâyeye ulaşma yolundaki çabasını anlatır. Âşığın gözyaşları, sevgilinin ayaklarına dökülen "nice kâse dolusu su" olarak tasvir edilir. Bu gözyaşları, sevgilinin ayak bastığı toprağı temizler. Âşık, en kıymetli varlığı olan yüzünü, sevgilinin geçtiği yolun tozu toprağı (hâk-i râh) yaparak tevazu ile hizmet eder. Sevgili, boyu ve zarafetiyle bir servi olarak nitelenir ve doğası gereği toprağa gölge salması beklenir. Âşık, kendini hâk makamına indirip gözyaşlarıyla hizmet ettikten sonra, "umaram" diyerek bu lütfu alçak gönüllülükle beklediğini ifade eder. Sâyenin üstüne düşmesi, âşık için manevi bir onurlandırma, bir himaye ve ilâhî bir lütuftur.

2.1.4. Toprak ve Fâni Dünya

Toprak hem fâniliği hem de ölüm sonrası bekâyı simgeler. Fâniliği kabul eden, hakikate yönelir. Toprak, yok oluşun değil, hakikate giden yolun başlangıcıdır. İslam'da toprak, fâni dünyanın geçiciliğinin simgelerinden biridir.[391] Kur'ân, dünyanın cezbesine kapılanları uyarır ve asıl yurdun ahiret olduğunu bildirir.[392] Dîvân şiirinde "hâk" (toprak), sıkça "ölüm", "hiçlik" ve "yokluk"la eş anlamlı kullanılır. Şair, bu fâniliği kabul ederek kalıcı olan güzelliklere, manevi değerlere yönelir.

Muhibbî için toprak, fâni olanın ancak onunla sükûnete erebileceği bir son olmanın ötesinde tevazuda iradi bir hâl, teslimiyette ise ölümden sonra bile sevgilinin eşiğinde kalma arzusunu temsil eden bir adanmışlık nişanesidir. Tevazu ve teslimiyete ulaşma çabasının bir neticesi olarak toprak, her şeyden evvel insanın dünyadaki konumunu ve bu dünyanın geçiciliğini belirleyen bir hakikattir. Şair, fâni dünyanın

[391] Ağırkaya, **a.g.m.**, ss. 564-565.
[392] **Ankebût 29/64:** *"Bu dünya hayatı ancak bir eğlence ve oyundan ibarettir. Ahiret yurduna gelince, işte gerçek hayat odur. Keşke bilselerdi!".*

geçiciliği ve içindekileri tasvir ederken toprağı sadece her fâninin aslına rücu edeceği nihai bir sığınak değil; aynı zamanda insanı içine çeken, doymak bilmeyen nefsin ve dünyevi hırsların mekânı olarak görür. Bu başlık altında değerlendirilen beyitlerde toprak; ahlaki bir mertebeye dönüşmesinden ziyade doğrudan yeryüzü toprağını, dünyanın meşakkatini ve zilletini, dünya hayatının geçiciliğini ve insanın bu geçicilik karşısındaki acziyetini temsil eden terkip ve ifadelerle sınırlı tutulmuştur. Bu bağlamda; Muhibbî Dîvânı'nda **"**Mezellet Toprağı", "Fenâ Toprağı", "Belâ Toprağı", "Mihnet Toprağı", "Hâk-i Şûr", Hâk-i Âfâk, Sahn-ı Hâk, Levh-i Hâk/Levha-i Hâk, Hâk-i Şeh, Hâk-i Cem ve Ferîdûn-Hâk şeklinde ifade ve tamlamalar toprak ve fâni dünya ilişkisini anlatmaktadır.

2.1.4.1. Mezellet Toprağı/Hâk-i Mezellet

Sözlükte "horluk, düşkünlük; bayağılık, hakirlik; alçaklık, itibarsızlık, zelillik" gibi anlamlara gelen mezellet kavramı;[393] dîvân şiirinde doğrudan "toprak" ile özdeşleştirilir.[394] Şairler, toprağın en altta olma özelliğini, manevi terbiyenin en alt mertebesi olan "ednâdan ednâ" (aşağının aşağısı) nitelemesiyle birleştirerek kibri yok etmenin anahtarı olarak sunarlar.[395] Etimolojik olarak mezellet kavramının özünü oluşturan zillet ise dîvân şiirinde toprakla ilişkilendirilen bir diğer kavram olup tasavvufi bir derinlikle "kibirden uzaklaşmak için tercih edilen tevazu" olarak tanımlanır.[396] Bu iki kavramın kelime kökündeki birlik, horluğun toprakta somut bir hâl almasını ifade eder. Bu durumun şiirdeki karşılığı ise "hâk-i mezellet" (yerlerde sürünme toprağı) tabiridir; bu ifade, âşığın kibrini tamamen terk ederek bir toz zerresi gibi yerlerde sürünmesini ve böylece benlikten vazgeçmesini simgeler.[397] Bu durum dîvân şairleri tarafından âşığın sevgilinin eşiğinde toprakla bir olması şeklinde konu edinerek dünyevi hırslardan arınmanın bir yolu olarak gösterilir.[398]

---

[393] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1317; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 556.

[394] Tuğçe Serttaş, **Nev'î Dîvânı'nda Soyut Kavramlar**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 2021, s. 234; Semra Bozkurt, **Necâti Bey Dîvânı'ndaki Soyut Kavramlar**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 249.

[395] Kurnaz, **a.g.e.**, 1996, s. 505.

[396] Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 300.

[397] Yılmaz, **a.g.e.**, 2014, s. 177.

[398] Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 648.

Tasavvuf ehli, *"Büyüklük benim hırkamdır..."* hadis-i kudsîsinden[399] ilham alarak büyüklenmeyi gizli bir şirk saymış; bu yüzden zilleti bir yaşam biçimi hâline getirmişlerdir. Toprak, doğası gereği en sakin unsur olduğu için bu durağanlığını ifade eden meskenet (acziyet) kavramı da teslimiyetin bir parçasıdır. Âşığın benlikten vazgeçmesi ve tam bir teslimiyetle sevgilinin eşiğine (hâk-i mezellet) yüz sürmesi ve kendi nefsini toprakla bir kılması, maddi bir acziyet değil, manevi bir mertebenin simgesidir. Özellikle sevgilinin veya padişahın ayağının toprağa değmesiyle bu unsur, sembolik bir dönüşüm yaşar. Artık o, değersiz bir toz değil; paha biçilemez bir "kutsal eşik" mertebesidir. Böylece tevazu, âşık için sadece bir ahlaki duruş değil, sevgiliye kavuşmanın şartı ve manevi bir seçilmişlik nişanesi hâline gelir.[400]

Muhibbî'nin şiirlerinde toprak unsuru, mezellet (alçaklık, horlanmışlık) vasfını yüklenerek fâni dünyanın aşağılanmışlığını hatırlatır; bu dünyanın gelip geçiciliğini ve tevazu makamını temsil eden bir mekâna dönüşür. Bir cihan hükümdarı olmasına rağmen Muhibbî, en yüksek dünyevi makamı temsil eden tahtın karşısında duran toprağı, bir tevazu mertebesi olarak seçmekle gerçek sultanlığın nefsi toprakla bir kılmaktan geçtiğini ilan eder.

Ẕerre-veş her kim ***meẕellet topragında ḫāk ola***
Tañ degüldür gün gibi ger menzili eflāk ola

(3067/1)

Bu beyitte şair, manevi yükselişin ancak benlik davasından vazgeçmekle mümkün olduğunu vurgulamak için toprak unsurunu manevi bir yüceliğe ulaşma yolunun anahtarı olarak kullanır. Kişi, zillet toprağında bir zerre misali toprak olmayı (hâk olmak) kabul ettiği takdirde manevi mertebesi güneş gibi göklere yükselir. Muhibbî, burada "mezellet toprağı" kavramını, kibrin imha edildiği bir arınma mekânı olarak sunar; fâni dünyanın geçici değerlerinden sıyrılarak varlığını toprakta yok eden, âşığın bu dünyadaki alçalışı nispetinde ebedî âlemde yücelik kazanacağını vurgular.

---

[399] "Bir hadis-i kudsî'de Allahü Zülcelâl *'Büyüklük benim hırkamdır. Onu Ben'den başkasının giymesini kabul etmem'* buyurmuştur." Müslim, Birr ve Sıla, 136 (Hadis No: 2620).

[400] Turan, **a.g.m.**, s. 482; Bu konuda padişahın seçilmişliği ve kutsalla olan bağı için bk. Demir, **a.g.m.**, 2025, ss. 735-753.

Muhibbî, şiirlerinde "hâk-i mezellet" tamlamasını özellikle kadere rıza gösterme ve İlâhî İrade'ye teslimiyet bağlamında bir simge olarak kullanır:

*Kim yüzin yire sürüp **ḫāk-i mezelletde** kodı*
Ḳadri anuñ yücelür menzilin eflāk eyler

(597/3)

Yüzünü zillet toprağına sürmek; sadece ahlaki bir davranış değil, kişinin kendi iradesini sevgilinin veya kaderin iradesinde yok etmesidir. Her kim yüzünü zillet toprağına (hâk-i mezellet) sürerse, onun kadri (değeri) yücelir ve makamını göklere (eflâk) çıkarır. Tevazu, manevi yükselişin tek yoludur. Şair, bu bilinçli mahviyetin sonucunda; tevazu ile yere sürülen yüzün aslında manevi katlarda en yüksek menzile ulaştığını ifade eder.

Şair, bazen mezellet toprağını ebedî saadet karşısında fâni dünyanın ne denli hakir ve geçici olduğunu gösteren bir mukayese zemini olarak ele alır. Bu bağlamda; dervişane bir teslimiyetle kemâle ermenin, benliği bu aşağılanmış toprakta yok etmekten geçtiğini hatırlatır:

Cennet-i a'lā içinde ḥūr dirler uşta sen
*Bu **mezellet topragında mūr** dirler uşta ben*

(2562/1)

Bu beyitte Muhibbî, sevgilinin yüceliği ile âşığın mahviyeti arasındaki mesafeyi mekânsal bir zıtlıkla kurar. Sevgili, ebediyetin simgesi olan cennet-i a'lâ'da bir huriye benzetilirken âşık, bu dünyanın zilletini temsil eden mezellet toprağında bir karınca (mûr) olarak konumlandırılır. Burada kullanılan mezellet toprağı ifadesi, yeryüzünün geçici ve alçaltıcı doğasını vurgularken bu mekânda bir karınca gibi olmak; âşığın fâni dünya karşısındaki mutlak acziyetini, sessiz teslimiyetini ve nefis terbiyesinin bir gereği olarak kendi varlığını ne denli küçük gördüğünü simgeleyen bir tevazu göstergesidir.

2.1.4.2. Fenâ Toprağı

Toprak; fenâ[401] (geçici olmak, yok olmak) vasfını taşıyarak fâni dünyanın mukadder sonunu ve bedenin aslına rücu edeceği nihai mekânı tecessüm ettirir. Muhibbî, varlığın toprakta son bulmasını sadece bir ölüm değil; beşerî varlığın, mutlak varlıkta yok olması (fenâfillâh)[402] olarak ele alır.

Hicrüñ-ile dönmiş-idüm ben ḫazān yapragına
Bir katı āh eyledüm düşdüm ***fenā toprağına***

(3096/1)

Bu beyitte şair, toprak kavramını fâni dünyanın gelip geçiciliğini aşmanın ve mutlak yok oluşa ulaşmanın bir sembolü olarak kullanır. Ayrılık (hicrân) acısıyla sararıp solan âşık için hazan yaprağı sembolü, zayıflığın ve kırılganlığın bir ifadesidir. Yaprağın dalından kopup toprağa düşmesi gibi âşığın ruhu da fâni dünyanın ağırlıklarından sıyrılarak "fenâ toprağına" yani benliğin tamamen yok olduğu mutlak teslimiyet makamına düşer. Burada fenâ toprağı sadece bir mezarı değil, aynı zamanda nefsin arındığı bir kemâl mertebesini simgeler. Tıpkı toprağa karışan bir tohumun kendi varlığını yok ederek yeniden filizlenmesi gibi fenâ toprağına düşen âşık da kendi varlığını ilâhî varlıkta yok ederek ebediyete kapı aralar. Şair, dünyanın geçici hırslarıyla dolu fâni hayatın ancak toprağın temsil ettiği bu hiçlik makamında anlam bulacağını vurgular.

2.1.4.3. Belâ Toprağı

Dîvân şiirinde toprak âşığın sürekli olarak belâ ve musibet çektiği, ızdırabın mekânı ya da bir çile coğrafyası olarak tasvir edilir.[403] Muhibbî'ye göre toprak, sadece bir yok oluş mahalli değil; sevgilinin cefâsıyla yoğrulan gönlün yeniden imar edildiği manevi bir iklimdir.

---

[401] Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 81.
[402] **a.g.e.**, s. 82.
[403] Turan, **a.g.m.**, ss.476-477.

*Gönderür seng-i cefā yār **belā topragını***
Dil-i vīrānı sanur kim daḫı yapuya gelür

(1152/4)

Bu beyitte şair, ma'mûr bir gönle ulaşmanın yolunun, o gönlün önce "belâ toprağı" ile vîrân edilmesinden geçtiğini ifade eder. Burada "belâ toprağı" ve "cefâ taşı", ilâhî sevgili tarafından âşığa gönderilen imtihanların simgesidir. Tasavvufi düşüncede gönül evinin gerçek mânâda inşa edilebilmesi için önce dünyevi hırslardan arınarak vîrân olması şarttır. Şair, sevgilinin gönlü onarmak için gönderdiği malzemenin yine belâ ve cefâ olmasına dikkat çeker.

Muhibbî, gönlün bu yeniden inşa sürecini bir başka beytinde ilâhî merhamet (rahm) kavramıyla doğrudan ilişkilendirir:

Raḥm kıldı bu göñül ḫānesini gördi ḫarāb
Yapmaga seng-i belā topragını yār çeker

(805/4)

Şair burada, çekilen ızdırabın aslında sevgilinin bir lütfu olduğunu vurgular. Harap olmuş gönül evini imar etmek için kullanılan malzemenin yine "belâ toprağı" ve "belâ taşı" olması; tevazu ve sabrın, gönlün inşasındaki önemini ve yerini gösterir. Âşkın getirdiği dert ve sıkıntılar, gönlün inşasının aslî unsurlarıdır. Muhibbî'nin dünyasında belâ toprağı, fâni dünyanın çile ve meşakkatini değil, âşığın olgunlaşması için gerekli olan manevi özü temsil eder. Kişi bu toprakla yoğruldukça dünyevi bir harabe olmaktan kurtulup baki bir hakikate bürünür.

2.1.4.4. Mihnet Toprağı/Hâk-i Mihnet

Sözlükte; zahmet, eziyet, gam, keder, sıkıntı, dert, belâ, musibet gibi anlamlara gelen mihnet[404], dîvân şiirinde âşığın katlanmak zorunda olduğu dünyevi ve manevi dert ve sıkıntıları ifade eder.[405] Hâk-i mihnet (meşakkat/sıkıntı toprağı) terkibi ise âşığın maruz kaldığı ızdırabın mekânsallaşmış hâlidir. Gönüllü bir tevazunun simgesi

[404] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1305.
[405] Serttaş, **a.g.e.**, s. 235; Bozkurt, **a.g.e.**, s. 249.

olan toprak mazmunu bu ifadeyle âşığın üzerine saçılan dertleri ve fâni dünyanın meşakkatli yüzünü temsil eder.[406] Muhibbî, bu kavramı özellikle gönlün yeniden inşası sürecinde aslî bir mâye olarak kullanır. Onun şiir dünyasında "mihnet toprağı" ve "cefâ taşı", fâni olanı yıkan ama baki olanı sağlamlaştıran vazgeçilmez unsurlardır.

Ḫāk-i miḥnetle *cefā sengi nedür didüm didi*
Ol ḫarāb olmış dilüñi üstüvār itsem gerek

(1690/4)

Ḫāk-i miḥnetle *cefā sengiyle dil vīrānesin*
Ola kim ma'mūr ide mi'mār sevdüm tazece

(3087/4)

Bu beyitlerde mihnet toprağı, dünyevi bağlarla harap olmuş gönlü yeniden inşa eden bir arınma aracıdır. Muhibbî'ye göre dünyanın sunduğu acılar, insanı manevi hakikate hazırlayan birer imtihandır. Şair, gönül vîrânesinin ancak bu çile toprağıyla yoğrulup onarıldığında gerçek bir olgunluğa (ma'mûr) erişebileceğini vurgularken sevgiliyi, yıkık bir gönlü cefâ taşıyla yeniden ayağa kaldıran mutlak bir gönül mimarı olarak konumlandırır.

Muhabbet binasının sağlamlığı (muhkem olması), bu toprağın ne ölçüde kabul edildiğine bağlıdır. Muhibbî, birbirini destekleyen şu beyitlerinde bu düşünceyi vurgular:

Cefā sengiyle miḥnet topragından
Maḥabbet ḫānesin dil muḥkem itdi

(3427/4)

Cefā sengiyle ***miḥnet topragınsuz***
Binā-yı 'ışḳı yapsañ muḥkem olmaz

(1232/3)

[406] Çalışkan, **a.g.e.**, 2009, s. 328.

Bu mısralar, tasavvuf düşüncesindeki imtihan ve çile kavramlarının aşk yolundaki vazgeçilmezliğini ortaya koyar. Muhibbî'nin şiirlerinde gönül; inşa edilmesi gereken bir bina (binâ-yı 'ışk), sevgili ise bu yapının mimarıdır. Mihnet toprağı ve cefâ taşı; bu manevi yapının sıradan birer parçası değil, aşk binasını sarsıntılara karşı muhkem (yıkılmaz/dayanıklı) kılan aslî unsurlardır. Mihnet toprağı; nefsini terbiye etmek isteyen âşığın yalnızca üzerinde yürüdüğü bir zemin değil, kendi varlığını ve kibrini içinde yok ettiği manevi bir zemindir. İlâhî aşkın gönüldeki yeri, bu dünyanın karşısına çıkardığı meşakkatlere karşı gösterilen sabırla güç kazanır. Buradan hareketle Muhibbî'nin kaleminde fâni dünyanın zorlukları; ebedî bir muhabbeti ayakta tutan birer lütuf ve manevi olgunlaşma vasıtasıdır.

2.1.4.5. Hâk-i Şûr

Şûre; sözlükte çorak, verimsiz toprak; tuzlu, kekremsi nesne; güherçile, potasyum azotat; utanma; tuzla; çorak arazi çorak, verimsiz, tuzlu ve kekremsi toprak anlamına gelir.[407] Dîvân şiirinde ise "hâk-i şûr" (tuzlu toprak), âşığın döktüğü tuzlu gözyaşlarıyla sulanan, bu sebeple bereketi kalmamış, umudun yeşermediği bir keder mekânını simgeler. Bu terkip, toprağın hayat verme yeteneğini kaybetmesini ve acının sürekliliğini ifade eden özgün bir edebî tasavvurdur.[408] Muhibbî, bu kavramı fâni dünyanın vefasızlığını ve verimsizliğini anlatmak için bir sembol olarak kullanır.

Gönderürsin baña cevr aġyāra mihrüñ toḫmını
Bilür iken ḥāṣıl olmaz nesne ***ḫāk-i şūrdan***

(1587/3)

Bu beyitte tuzlu toprak (hâk-i şûr), üzerine ne kadar emek verilirse verilsin sevgi mahsulü vermeyecek olan rakibi (ağyâr) temsil eder. Sevgilinin; rakibin bu verimsiz ve çorak tabiatını bilmesine rağmen ona sevgi (mihr)[409] tohumu ekmesi buna mukabil asıl muhabbet ehli olan âşığa sadece çile (cevr) tohumu saçması,[410] dünyanın

[407] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 788; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1003; Kanar, **a.g.e.**, s. 973; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1588.
[408] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 344.
[409] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 316.
[410] Sıtkı Nazik, "Klasik Türk Şiirinde Âşığın Aynı Zamanda Kendine Rakip Olması", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 17, İstanbul, 2016, ss. 244-245.

adaletsiz ve vefasız işleyişine bir işarettir. Şair, rakibi hiçbir ürün vermeyecek çorak bir toprak olarak niteleyerek sevgilinin bu tercihini lirik bir sitemle karşılar.

2.1.4.6. Hâk-i Âfâk

Arapça ufuk[411] kelimesinin çoğulu olan âfâk; sözlükte "ufuklar, gökyüzünün yerle birleşir gibi göründüğü yerler" ve mecazen "dünyanın her tarafı" anlamına gelir.[412] Bu ifade, toprak (hâk) kelimesiyle birleştiğinde tüm yeryüzünü ve maddi âlemin genişliğini ifade eden "hâk-i âfâk" (ufukların/göklerin toprağı) terkibini oluşturur ve cihanşümul (âlemi kuşatan) bir tasvire dönüşür. Muhibbî, bu terkibi Hz. Muhammed'in nuru (Nûr-ı Muhammedî) ve yaratılışın başlangıcı çerçevesinde, her şeyin henüz varlık sahasına çıkmadığı o küllî (tam) yokluğu anlatmak için kullanır. Şair, fânî dünyanın aslî unsuru olan toprağın (hâk) henüz yaratılmadığı o kadim vakte atıf yaparak üzerinde bulunulan fânî âlemin mahiyetini aşikâr eder.

Ḫudā ḫalḳ itmedin nūr-ı Muḥammed'den nüh eflāki
Medār-ı çarḫa hergiz kalmadın bir kerre ***ḫāki āfāḳı***
Baña esrārı gösterdi saña tesbīḥ ü misvāki
Ben ol ḫayrān-ı 'ışḳam kim yitürdüm 'aḳl u idrāki
Ne 'ālemden ḫaberdāram ne kendümden ḫayālüm var

(3544/3)

Muhibbî bu bentte, Allah'ın dokuz kat göğü (nüh eflâk) Hz. Muhammed'in nurundan henüz yaratmadığı ve feleklerin devr-i daimine/dönüşüne (medâr-ı çarh) merkez teşkil eden dünya toprağından (hâk-i âfâk) henüz tek bir zerrenin dahi bulunmadığı o mutlak yokluk zamanını tasvir eder. Şair; ufukların ve yeryüzünün henüz bir toz zerresi olarak dahi zuhur etmediği o yokluk döneminde, kendisinin aşkın sırlarına çoktan mazhar olduğunu dile getirir. Burada hâk-i âfâk (ufukların toprağı), yaratılışın aslî unsuru olan toprağın henüz oluşmadığı bir evreyi temsil ederek dünyanın ne kadar fâni ve geçici olduğunu vurgular. Şair, zâhirde dindarlığın simgeleri olan tesbih ve misvak ile ilgilenenlere karşılık, kendisine ilâhî sırların gösterildiğini

[411] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1094; Şemseddin Sami, **a.g.e.,** s. 137.
[412] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 15; Şemseddin Sami, **a.g.e.,** s. 42.

belirtir. Ancak bu sırlara erişmek için dünyevi olan her şeyden vazgeçmiştir. Şair, aklını ve benliğini feda ederek ulaştığı bu hayranlık makamında artık ne dış dünyadan haberdardır ne de kendi varlığına dair bir hayali kalmıştır. Muhibbî, tüm dünya toprağını henüz yaratılmadan terk ederek aslında en büyük tevazuyu göstermiştir; çünkü o, maddenin varlığına değil, ruhun ezeli kaynağına talip olmuştur.

2.1.4.7. Sahn-ı Hâk

Dîvân şiirinde "toprak alan, toprak yüzey, yeryüzü" anlamına gelen bu tamlama;[413] yeryüzünün tamamını kapsayan bir mekânsal bir ifade olup tüm insan yaşamının ve fâniliğin sergilendiği geniş ve geçici bir alan olarak kabul edilen, evrensel bir mekân anlamında kullanılır.[414]

Muhibbî de dîvânında bu tamlamayı kullanmıştır:

Saḥn-ı ḫāke *eşk-i gerdūnı dökeliden seḥāb*
Dürlü dürlü güller-ile cennete döndi cihan

(2451/2)

Muhibbî, yeryüzünü geniş bir toprak alana (sahn-ı hâk) benzeterek toprağın bereket ve ilâhî tecellilerle olan bağını vurgular. Şair; gökyüzünün (gerdûn) bir bulut (sehâb) aracılığıyla gönderdiği yağmur damlalarını, toprağa can veren bir rahmet veya hayat suyu olarak tasvir eder. Yağmurun bu toprak meydanına düşmesiyle birlikte yeryüzü, türlü çiçeklerle bezenerek adeta bir cennet bahçesine dönüşür. Burada sahn-ı hâk ifadesi toprağın yalnızca cansız bir zemin değil, üzerinde ilâhî sanatın tüm ihtişamıyla sergilendiği bir tecelli meydanı olduğunu gösterir. Yağmurun toprağa değmesiyle yaşanan bu canlanış, tasavvufi bir neşeyi temsil eder; toprak, gökten inen rahmete tevazu ile kucağını açmış ve bu teslimiyetin karşılığında renk renk güllerle ödüllendirilmiştir. Cihanın bu şekilde cennetleşmesi, toprağın hayat verici niteliğini ve İlâhî Kudret ile olan kopmaz bağını kanıtlar. Ancak Muhibbî, bu muazzam

---

[413] "Sahn" kelimesi hakkında detaylı bilgi için bk. Fahri Unan, "Sahn-ı Semân", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 532-534.

[414] Hamdullah Arvas, "Kur'ân'da Hak Kelimesinin Anlam Biçimleri", **Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi**, S. 11, Aralık 2020, ss. 333-355.

güzelliğin toprak sahnesinde sergilenen geçici bir manzara olduğunu hissettirerek dünyanın en parlak anında bile asıl kaynağın ilâhî lütuf olduğunu hatırlatır.

2.1.4.8. Levh-i Hâk/Levha-i Hâk

Sözlükte yazı tahtası, tablet yahut üzerine yazı veya resim yazılabilen düzlem; yazı yazmaya uygun yassı ve düzgün yüzey gibi anlamlara gelen levh[415], toprak (hâk) kelimesiyle birleştiğinde yeryüzünü kaderin yazılıp silindiği devasa bir deftere benzetir. Levh-i hâk, ilâhî yazıların muhafaza edildiği Levh-i Mahfûz'un[416] dünyevi ve fâni bir yansımasıdır.

Muhibbî, bu terkibi fâni dünya ve aşk acısının kalıcılığı için kullanır. Örnek verilen beyitlerde toprak (hâk), üzerine hüzün ve sadakat hikâyelerinin yazıldığı fâni bir defterdir. Şair, kendi varlığını (kemik, kan, cân) feda ederek bu toprak levhaya aşkın ebediyetini kaydeder. Bir cihan padişahı olan Muhibbî'nin, yeryüzünü basit bir yazı tahtası olarak görmesi İlâhî Kudret karşısındaki tevazu ve teslimiyetinin bir göstergesidir.

Eyleyem cevr ü cefāna üstüẖ̆ānumdan ḳalem
Tā kılam şerḥ-i ġamunı ***levḥ-i ḫāk*** *üzre raḳam*

(2224/1)

Âşık, sevgilinin cefâsına karşılık kendi kemiğini kalem, yeryüzünü ise bir yazı tahtası (levh-i hâk) olarak kullanır. Bu ifade, âşığın kendi varlığını tamamen tüketerek aşk dertlerini toprağa kazımasını anlatır. Burada toprak levha terkibi; insanın fâni varlığının yok oluşuna rağmen, aşkın ve çekilen gamın ebedî hafızası olarak sunulur.

Muhibbî'nin şiirlerinde Levh-i hâk, sadece fâni bir zemin değil, âşığın sadakatini ve acısını mühürlediği bir kayıt defteridir:

---

[415] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1247; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 715; Yusuf Şevki Yavuz, "Levh-i Mahfûz", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, s. 151.

[416] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 287; M. Zeki Duman, "Levh-i Mahfûz ve Kur'an", **Marife Dergisi**, C. 8, S. 1, 2008, s. 12.

*Zīr-i felekde **levḥa-i ḫāki** gözüm yine*
Ḫūn-ı cigerle eyledi taḫt-ı münaḳḳaşı

(3215/2)

Bu beyitte gözyaşı yerine akan ciğer kanı, yeryüzü toprağını (levha-i hâk) nakşederek (işleyerek) onu nakışlı bir tahtaya (taht-ı münakkaş) dönüştürür. Muhibbî, dünyevi saltanat tahtlarının geçici kibrine karşılık; acı, kan ve toprakla yoğrulmuş manevi bir makamı yüceltir. Toprak, aşkın ızdırabıyla nakşedilen kutsal bir zemine dönüşmüştür.

2.1.4.9. Hâk-i Şeh

Dîvân şiirinde şahın/hükümdarın toprağı anlamına gelen bu mazmun, genellikle hükümdarın ayağının değdiği toz (hâk-i pây) anlamında bir yüceltme ifadesi olarak kullanılsa da Muhibbî Dîvânı'nda etkileyici bir fânilik ve hakikat vurgusuna dönüşür.

***Ḫāk-i şehlerdür** ṭıfıllar itdügi bāzīceler*
'İbret al aç gözüñi var seyr eyle

(2962/2)

Bu beyitte yeryüzündeki mutlak gücün ölüm karşısındaki acziyetini dile getirilerek bir zamanlar dünyayı titreten kudretli şahların bedenlerinin (hâk-i şeh) artık sokaklarda çocukların elinde kıymetsiz birer oyuncak (bâzîce)[417] hâline geldiği tasvir edilir. Şair, *"gözünü aç ve seyret"* hitabıyla okuyucuyu; en yüksek makam olan şahlık ile en süflî (aşağı) zemin olan toprak arasındaki bu mukadder eşitlenmeyi tefekkür etmeye davet eder. Toprak burada; dünyevi kibrin ve saltanatın nihayete erdiği, her türlü hırsın yerini mutlak bir sessizliğe ve aslına dönüşe bıraktığı bir hakikat aynası görevini üstlenir. Bir cihan padişahı olan Muhibbî, kendi makamını toprağın bu her şeyi yok eden ve aslına döndüren doğasıyla yüzleştirerek insanoğlunun asıl tevazu makamının toprakla birleştiği o nihai son olduğunu vurgular.

[417] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 264

2.1.4.10. Hâk-i Cem

İran mitolojisinin en meşhur hükümdarı olan Cem[418] (Cemşîd), dünyadaki tüm gizemleri gösteren kadehiyle (câm-ı Cem) İslam edebiyatlarında her ne kadar zevk ve eder.[419] Muhibbî'nin şiirinde ise Cemşîd, ihtişamıyla değil, bu ihtişamın toprakla son bulmasıyla anılan tarihi ve hikemî bir mazmundur. Hâk-i Cem, en sarsılmaz gücün bile eğlence sembolü olarak efsaneleşmiş olsa da dîvân şiirinde asıl olarak gücü ve saltanatı temsil nihayetinde bir avuç toprağa dönüşeceğini simgeleyen hem bir fânilik nişanesi hem de hakikat tecellisidir. Şair, câm-ı Cem'in görkemi ile hâk-i Cem'in basitliği arasındaki tezatı kullanarak şiirin etkisini güçlendirir.

Gözüñ aç bak elüñdeki sebūya
Ḫaber virür mi saña ***ḫāk-i Cem'den***

(1462/4)

Şair, bu beyitte eldeki basit bir toprak testi (sebû) ile Cemşîd'in mezarı (hâk-i Cem) arasında muazzam bir bağ kurar. Testi topraktan yapılmıştır ve o toprağın içinde belki de bir zamanların en büyük padişahlarının zerreleri gizlidir. Muhibbî, basit bir nesnenin bile ham maddesi olan toprağa bakarak dünyanın geçici saltanatını işaret eder ve tefekkür etmeyi öğütler. Bir cihan padişahı olarak en büyük kudretin bile bir gün sıradan bir eşyanın malzemesi olabileceğini hatırlatarak fâni dünyanın aldatıcı saltanatı karşısında her şeyin aslına (toprağa) döneceği hakikatini vurgular.

İtmedi mi zamāne Cem'üñ cāmını şikest
Bak lālelere gör nice aglar ***türābdan***

(2730/2)

Câm-ı Cem (Cem'in kadehi), üzerinde yedi hikmeti bildiren yazıların bulunduğu yedi madenden yedi kat göğe benzetilerek imal edilmiş; dünyadaki tüm olayları ve gizli sırları gösteren efsanevi bir kadehtir.[420] Bu kadeh dîvân şiirinde gücü,

---

[418] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 83; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 153-154; Nurettin Albayrak, "Cem", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, TDV Yayınları, ss. 279-280.

[419] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 86-87; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 151-152; H. Dilek Batislam, "Dîvân Şiirinde Kadeh ve Kadeh Redifli Gazeller", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 18, 2017, ss. 4-6.

[420] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 83; Sabahattin Küçük, "Fatih'in Kayıp Kadehi (Câm-ı Cem)", **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi** (Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı), Aralık 2020, s. 569.

zenginliği ve saltanatı simgeler. Lâle[421] ise bağrındaki siyah nokta dağlanmış bir yara gibi yorumlanıp genellikle tevhidi, şehit kanını ve kederi temsil eder. Bu beyitte şair, Cemşîd'in kadehinin kırılması (şikest olması) üzerinden her türlü maddi gücün bir gün biteceğini vurgular. Dünyevi gücün bu mukadder sonu, lâlenin ortasındaki siyah leke aracılığıyla toprağın derinliklerinden gelen bir üzüntü gibi sunulur; çünkü toprak, sadece insanı değil, en büyük krallıkları bile içinde barındıran sessiz bir nihai istirahatgâhtır. Muhibbî, kadehin görkemi ile toprağın sessizliğini karşı karşıya getirerek insanın asıl vatanının toprak olduğunu ve tüm rütbelerin bu toprakta son bulduğunu hatırlatır.

2.1.4.11. Ferîdûn-Hâk

Dîvân şiirinde adaleti[422], gücü, iyilik ve uzun ömürlülüğü temsil eden, 500 yıl hükümdarlık yaptığı söylenen, efsanevi Pers kralı Ferîdûn;[423] ihtişamın ve dünya hâkimiyetinin sembolüdür.[424] Ancak bu denli büyük bir figür, toprak (hâk) unsuruyla yan yana getirildiğinde en yüksek makamın bile toprak karşısındaki mağlubiyeti vurgulanmış olur. Toprak, burada her türlü dünyevi saltanatın üzerinde yükseldiği geçici bir zemin, tüm imtiyazları ortadan kaldıran ve her türlü dünyevi saltanatı aslına döndüren nihai bir hakikat makamıdır.

Meyi tut ḥürmet ile cāmı gözle
***Ferīdūn ḫāke** [bir] ḫūb ḫiyemdür*

(1197/4)

Beyitte toprak fâniliği, çadır (hayme) ise dünya hayatının bir konaklama yeri olduğu gerçeğini temsil eder. Şair, yedi iklimin hâkimi sayılan Ferîdûn gibi büyük bir

---

[421] Turhan Baytop ve Cemal Kurnaz, "Lâle", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, İstanbul, 2003, ss. 79-81; Nevin Büyükkaya ve Gülay Mirzaoğlu, "Türk Kültürü Bağlamında Anadolu'da Lâle Motifi ve Ters Lâle", **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 34, 2024, s. 518.

[422] Yunus Yaylalı, "Klasik Fars ve Türk Şiirinde Şahnâme Karakterleri", **Nüsha**, S. 49, 2019, s. 56.

[423] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 153; Tolasa **a.g.e.**, 2001, s. 83; Tahsin Yazıcı, "Ferîdun", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, TDV Yayınları, İstanbul, 1995, s. 396.

[424] Dursun Ali Tökel, **Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar (Şahıslar Mitolojisi)**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 173; Mücahit Kaçar, **İbni Kemâl Dîvânı'nın İncelenmesi (Nazım Bilgisi – Belâgat- Üslûp ve Dil Özellikleri - Muhtevâ)**, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010, s. 306; Ekmekçi, **a.g.m.**, ss. 194-195.

hükümdarın saltanatını, toprak üzerinde kurulmuş geçici ve her an sökülmeye hazır ama bir o kadar güzel çadırlara (hiyem)[425] benzeterek fâniliğe dikkat çeker. Kadehin ve şarabın hürmetle tutulması gerektiği uyarısı, toprağa karışmış olan bu eski güçlerin hatırasına ve ölümün her an gelebileceği gerçeğine dayanan bir edep telkinidir. Burada kadeh ve şarap, tasavvufi bir derinlikle, geçici dünya zevklerinden ziyade ilâhî hikmeti ve manevi uyanışı temsil eden birer semboldür ve asıl işlevleri, insana nefs muhasebesi yaptırmak ve dünya hayatının geçici lezzetlerine aldanmamayı hatırlatmaktır. Sultan Süleyman, bu beyitte *"Eğer Ferîdûn'un yüce makamı bile fâni ise senin dünyevi dertlerin veya kibrin ne kadar geçicidir!"* diyerek dünyevi makam ne kadar ihtişamlı olursa olsun, bu cihanın en güçlü ismi olan Ferîdûn bile olsa, toprak karşısındaki dayanıksızlığını ve dünya mülkünün bir emanetten ibaret olduğu hakikatini yansıtır.

2.1.5. Toprak ve Arınma

Kâinatın teşekkülündeki dört temel unsurdan biri olan toprak; kadim geleneklerden itibaren saflık ve temizliğin remzi kabul edilmiştir.[426] İslam düşünce geleneğinde toprak hem maddi hem de manevi arınmanın temel vasıtalarından biri olarak kabul edilir. Kur'ân'da ve hadislerde toprak, yalnızca yaratılış unsuru değil; aynı zamanda arınmanın aracı olarak da tanıtılır.[427] Özellikle İslam hukukunda suyun bulunmadığı durumlarda abdest ve gusül yerine geçen teyemmüm uygulaması bu yönüyle dikkat çeker. Teyemmüm, suyun bulunmadığı ya da kullanılamadığı durumlarda ellerin temiz toprağa vurulup yüz ve kolların mesh edilmesiyle yapılan hükmi bir temizlik yahut abdest ve gusül yerine geçen sembolik bir işlemdir.[428]

Kur'ân-ı Kerîm'de teyemmümün ana unsuru olarak zikredilen "saîd" kelimesi, lügat itibarıyla "yerin yüzü" ve "yukarı doğru çıkan toz" anlamlarına gelir. Bu kelimenin "saîden tayyiba" (temiz toprak) şeklinde geçtiği ayetler arınmanın niteliğine

---

[425] "Arapça 'hayme' (çadır) kelimesinin çoğul şekilleri 'hiyâm/hiyem'; haymeler, çadırlar anlamına gelmektedir." bk. Ayverdi, **a.g.e.**, C. 2, 1282.

[426] Mustafa Açа, "Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeciliği", **Kültür Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 1, 2018, s. 33.

[427] Karlığa, **a.g.m.**, s. 150; Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 55.

[428] Mehmet Boynukalın, "Teyemmüm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul, 2012, ss. 50-52.

işaret eder.[429] *"Temiz su bulamadığınızda temiz bir toprakla teyemmüm edin…"*[430] Burada toprak, Allah'ın temizleyici bir lütfu, maddi ve manevi arınmanın bir aracıdır. İslamî literatürde toprağın arındırıcı kimliği sadece Kur'ân ayetleriyle sınırlı kalmamış, hadis-i şeriflerle de güçlü bir şekilde tahkim edilmiştir. Allah Resulü (a.s.), kişinin on yıl boyunca su bulamaması durumunda dahi "temiz toprağın müslümanın temizlenme aracı" olabileceğini beyan ederek toprağın hükmi temizlikteki sürekliliğini vurgulamıştır.[431] Hadislerde yeryüzünün ve toprağın bu ümmet için "mescit ve temiz" kılındığının zikredilmesi, toprağın hem bir ibadet mekânına dönüşme hem de manevi kirliliği giderme gücünü ortaya koyan bir arınma vasıtası olduğunu işaret eder.[432] Nitekim Hz. Peygamber'in (a.s.) hasta olan bir sahabi için bir bardağa toprak ve su koyarak bardağa üfleyip bu kimsenin üzerine serpmesi gibi[433] toprağın şifa ve arınma yönüne işaret eden uygulamaları da bu unsurun maddi ve manevi temizlikteki rolünü pekiştirmiştir.

Kur'ân ve hadislerdeki bu ifadeler, dîvân şiirinde sıklıkla karşımıza çıkan "hâk-i pâk" (temiz toprak) mazmununun temelini oluşturmakta ve toprağın her türlü kirlilikten kurtulup öze dönmeyi temsil eden arındırıcı gücünü teolojik bir zemine oturtmaktadır. Buradan hareketle dîvân şiirinde toprak ilâhî bir arınma vasıtasıdır. Hz. Peygamber'in kirlenmiş kapların temizliğinde suyun yanı sıra toprağın da

---

[429] Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 64; Boynukalın, **a.g.m.**, s. 51.

[430] **Nisâ 4/43:** *"Ey iman edenler! Siz sarhoş iken ne söylediğinizi bilinceye kadar, cünüp iken de -yolcu olan müstesna- gusül edinceye kadar namaza yaklaşmayın. Eğer hasta olur veya yolculuk hâlinde bulunursanız yahut sizden biriniz ayakyolundan gelirse ya da kadınlara dokunup da -bu durumlarda- su bulamamışsanız o zaman temiz bir toprağa yönelin (teyemmüm edin); yüzlerinize ve ellerinize sürün. Şüphesiz Allah çok affedici ve bağışlayıcıdır".*; **Mâide 5/6:** *"Ey iman edenler! Namaz kılmaya kalkacağınız zaman yüzlerinizi, dirseklere kadar ellerinizi yıkayın; başlarınızı meshedin, ayaklarınızı da topuk kemiklerine kadar (yıkayın). Eğer cünüp olursanız temizlenin. Şayet hasta veya yolculuk hâlinde bulunursanız veya içinizden biri ayakyolundan gelirse yahut kadınlarla cinsel ilişkide bulunursa, bu hâllerde su bulamadığınız takdirde temiz bir toprağa yönelin (teyemmüm edin), yüzünüzü ve ellerinizi onunla meshedin. Allah size herhangi bir güçlük çıkarmak istemez, fakat O sizi tertemiz kılmak ve üzerinizdeki nimetini tamamlamak ister ki şükredesiniz".*

[431] **Tirmizî, "Ṭahâret", 92:** *"On yıl su bulamasa da temiz toprak Müslüman'ın temizlenme aracıdır, suyu bulunca tenini ona değdirsin."* naklen Ahmed Cevdet Paşa, **a.g.e.**, s. 187.

[432] **Buhârî, "Teyemmüm", 1; Müslim, "Mesâcid", 5:** *"Benden önce hiç kimseye verilmeyen beş şey bana verildi: Bir aylık mesafe kadar (uzaktaki düşmanın kalbine) korku salmakla bana yardım edildi. Yeryüzü benim için mescid ve temiz kılındı; bu sebeple ümmetimden kim nerede namaz vakti girerse orada namazını kılsın. Ganimetler bana helâl kılındı; benden önce hiç kimseye helâl kılınmamıştı. Bana şefaat etme yetkisi verildi. Daha önce her peygamber özellikle kendi kavmine gönderiliyordu. Ben ise bütün insanlara gönderildim".*

[433] Ebû Dâvûd, **Sünen**, "Tıb", 17, (Hadis No: 3885).

kullanılmasını emreden beyanları, toprağın sadece sembolik bir arındırıcı değil, aynı zamanda maddi bir temizleme gücüne sahip olduğunu da gösterir.[434] Toprağın arındırıcı yönü yalnızca maddi kirlerle sınırlı kalmayıp modern bilimsel veriler ışığında vücûtta biriken statik enerjinin topraklama yoluyla nötrlenmesini ve sinir sisteminin bu yükten arındırılmasını da kapsar.[435] Toprak biyolojik olarak da güçlü bir arındırıcı özelliğe sahiptir. Şayet toprağın bakteri ve virüsleri yok eden bu koruyucu kalkanı olmasaydı, bulaşıcı hastalıklarla gömülen bedenler nedeniyle mezarlıkların birer hastalık yuvası olması kaçınılmazdı. Toprağın bu muazzam arıtma gücü, bilimsel olarak da tescillenmiş; nitekim Waksman, toprak bakterilerinden elde ettiği ve tüberküloza karşı ilk antibiyotik olan streptomisin keşfiyle 1952 yılında Nobel Tıp Ödülü'ne layık görülmüştür.[436] Ayrıca, ölümle birlikte insanın aslı olan toprağa rücu etmesi de dünyevi kir ve günahlarından tecrit edilerek mutahhar (temizlenmiş) bir varlık olarak Rabbine dönmesini sembolize eder. Doğanın ve varlığın işleyişine bakıldığında bu döngüsel sistemin merkezinde yer alan toprak; ölümü kucaklayan, onu bağrında dönüştüren ve bu dönüşümden yeniden hayat çıkaran bir geçiş eşiğidir.

Edebiyat ve tasavvuf dünyasında toprak, kibrin yok edilmesi ve insanın benlik duygusundan kurtulması için kullanılan en güçlü semboldür. "Toprak gibi olmak" tabiri; kişinin karşılaştığı her türlü cefâya sabretmesi, hoşgörüsünü koruması ve bu alçak gönüllülük sayesinde manevi olgunluğa ulaşması demektir. Tasavvufi düşüncede toprak, "ölmeden önce ölmek" sırrıyla birleşir; yani toprak hem bedenin hem de nefsin çürüyüp yok olduğu ancak bu yok oluştan manevi bir arınmanın doğduğu kutsal bir mekâna dönüşür. Bu yüzden toprağa girmek, aslında sadece

---

[434] Ebû Hüreyre (r.a.)'den rivayetle Resûlullah (s.a.v.) buyurdular ki: *"Bir kaba, köpek banmışsa onun temizlenmesi yedi kere su ile yıkanmasına bağlıdır, hatta bunların ilki toprakla olmalıdır."* Buhârî, "Vudû" 33; Müslim, "Tahâret" 97, (Hadis No: 279); Muvatta, "Tahâret" 35, (Hadis No:1, 34); Ebû Dâvûd, "Tahâret" 37, (Hadis No: 71, 72, 73); Tirmizî, "Tahâret" 68, (Hadis No: 91); Nesaî, "Miyah" 7, (Hadis No: 1, 176, 177)'den naklen **Kütüb-i Sitte Hadis-i Şerif Veritabanı**, Kayıt No: 3523 (Taharet Bölümü/Köpek ve Diğer Hayvanlar Hakkında), http://hadis.resulullah.org (Erişim Tarihi: 11.12.2025).

[435] Ağırkaya**, a.g.m.**, s. 551; F. Ünal Toktaş, "Statik Elektrik", **Elektrik Mühendisliği**, S. 330-331, 1986, s. 60.

[436] "1952 Nobel Fizyoloji veya Tıp Ödülü, Selman A. Waksman'a 'tüberküloz hastalığına karşı etkili ilk antibiyotik olan streptomisinin keşfi' nedeniyle verildi." bk. Nobel Prize, "Avermectin and Artemisinin – Revolutionary Therapies against Parasitic Diseases", **Nobel Prize Outreach AB 2024**, https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1952/summary/ (Erişim Tarihi: 21.12.2025); Ağırkaya**, a.g.m.**, ss. 560-562.

bedenin yok oluşu değil; ruhun dünyanın ağırlıklarından kurtulup özgürleşmesi (arınması) ve manevi bir yükselişe geçmesidir. Toprak, görünüşte ayaklar altında ve alçak gönüllüdür; fakat özünde hem hayat veren hem de temizleyen bir güce sahiptir. Ölümün mekânı olduğu hâlde hayatın da kaynağı olması, toprağın zıtlıkları barındıran eşsiz bir arınma vasıtası olduğunu gösterir.

Kur'ân ve hadislerde temellenen bu arınma vasfı, Muhibbî'nin şiir dünyasında fıkhi bir zorunluluk olmanın ötesine geçer ve toprak, ruhun olgunlaşma (tekâmül) serüvenini somutlaştıran estetik bir mazmuna ve hakikate dönüşür.

2.1.5.1. Toprağım Âlûde

Farsça bir sıfat olan âlûde veya âlûd; Türkçe'de genellikle yardımcı fiille birleşerek "âlûde olmak" fiili yapısında kullanılır. Etimolojik olarak âlûden (bulaşmaktan) türetilen bu kavram; "bulaşmış, karışmış, bulanmış, bulaşık, kirli, nâpak, lekeli ve batmış" gibi anlamları karşılar. Kelime, sonuna geldiği isimlere "bulaşan/bulaşmış" anlamı katarak Farsça usulüyle birleşik sıfatlar türetilmesine imkân tanırken yardımcı fiille kullanımıyla da bir öznenin başka bir unsurla hemhâl olma veya o unsurun etkisiyle değişme sürecini ifade eder.[437]

Dîvân şiirinde bu bulaşmışlık hâli; gam-âlûd (gamlı), hâb-âlûd (uykuya dalmış), hüzn-âlûd (hüzünlü) ve kîn-âlûd (kinli) gibi terkiplerle aşığın gönül âlemini tasvir etmek için kullanılır.[438] Zâhirî bir teması anlatırken ise hûn-âlûd (kana bulaşmış), gubâr-âlûd (toza bulanmış, tozlanmış, tozlu) veya gil-âlûde (çamurlu/balçıklı) gibi ifadeler tercih edilir.[439] Kavramın "lekelenmişlik" anlamı, günâh-âlûd (günahkâr) ifadesiyle manevi bir kirliliğe; sosyal hayatta ise iffet ve itibar kaybını simgeleyen dâmen-âlûde (eteği lekeli) tabiriyle karşılık bulur.[440] Bazen de dünyevi kirlerden arınıp ilâhî bir sarhoşluğa teslim olmayı simgeleyen âlûde-i mey

---

[437] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 47; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 53; Muallim Nâcî, **a.g.e.**, s. 47.
[438] Ayverdi, **a.g.e.**, C. 1, s. 125.
[439] Yasemin Bulut, "Toprak, Kum, Balçık, Çamur, Kil ve Mil Üzerine", **Acta Turcica**, Yıl 4, S. 2-1 (Kültürümüzde Toprak Sayısı), Temmuz 2012, s. 385.
[440] Türkân Yeşilyurt, "Beş Roman Beş Düşkün Kadın", **folklor/edebiyat**, C. 23, S. 91, 2017/3, ss. 173-175.

(şarap ile nurlanmış/bulanmış) ifadesinde olduğu gibi kavram olumsuz anlamından sıyrılarak rindâne bir nitelik kazanır.[441]

"Toprağım Âlûde" ifadesi "toprağım kirlenmiş, karışmış, lekelenmiş, bulaşmış veya yoğrulmuş" gibi anlamlara gelir. Muhibbî'nin dîvânında geçen "toprağım âlûde" ifadesi, bu sözlük anlamlarının ötesinde bir derinliğe sahiptir. Burada "toprak" (hâk), âşığın fâni varlığını; "âlûde" (bulaşmış/yoğrulmuş) ise bu varlığın ilâhî bir cevher olan aşk suyuyla karışarak aslî kimliğini kazanmasını temsil eder. Bu bağlamda ifade, zâhirî bir kirlilikten ziyade insanın balçığının (tıyn/tîn) aşkla mayalanmasını ve bu yolla saflaşmasını anlatan bir sembolik bir tasvirdir.

*Āb-ı 'ışḳuñla ezelden **topragum ālūdedür***
Beñzedürsin hīc revā mıdur beni bigâneye

(2808/2)

Âşığın şikâyetini dile getirdiği bu beyitte toprak, temizlenmesi gereken bir nesne değil, aşkın suyuyla (âb-ı 'ışk) ezel vaktinde yoğrulmuş kutsal bir hamurdur. Şair, *"Benim toprağım daha yaratılışın başlangıcında senin aşkınla karma karışık olmuşken (yoğrulmuşken), beni nasıl olur da bir yabancıya (bigâneye)[442] benzetebilirsin?"* diyerek sevgilisine sitem eder.

Bu beyit, "toprak ve arınma" ilişkisine alışılmadık bir boyut kazandırır. Ezel vurgusu, âşığın toprağındaki bu bulaşıklığın sonradan olma bir kirlilik değil, ruhlar âleminden gelen ilâhî bir kader olduğunu gösterir. Normalde toprak ya bir arınma aracı olarak ya da bir şeyle kirlendiğinde arınmaya muhtaç ve temizlenmesi gereken kirli bir şey olarak görülür. Ancak buradaki "âlûde" (bulaşmışlık) durumu, âşığın maşukla birleştiğinin kanıtı yani bir nevi sadakat nişanesidir. Âşık, bu lekeyle kirlenmekten değil, bu lekenin yok olup sevgiliden ayrı düşmekten korkar. Burada arınma; kirden temizlenmek değil, aksine âşığın kendi benliğinden (toprağından) vazgeçip sevgilinin varlığında yok olmasıdır. Toprak, bu süreçte değersiz bir unsur olmaktan çıkarak "aşkın suyu" ile kutsallaşmış ve bizatihi arınmanın kaynağı hâline gelmiştir. Muhibbî

[441] Kaçar, **a.g.e.**, 2010, s. 300, 302.
[442] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 72.

bu beyitte toprak mazmununu, fâni bedenin ilâhî aşkla bütünleşmesini ve bu bütünleşme sayesinde kazanılan ebedî aidiyeti anlatmak için kullanır. Âşığın toprağı artık sadece çamur değil, aşkla mühürlenmiş bir öz hâline gelmiştir.

2.1.5.2. Toprak/Hâk ve Su/Âb/Mâ'

Su, varlığın özünde bulunan aslî unsurlardan biridir. İnsanın varoluş serüveni doğumdan ölüme kadar su ile iç içedir.[443] Kadim düşünce geleneğinde dünyayı oluşturan dört temel unsur (anâsır-ı erbaa) içinde su ve toprak, yaratılışın hammaddesi olan "balçığı" (tıyn/tîn)[444] temsil etmesi bakımından, birbiriyle ayrılmaz bir bütünlük içinde olan iki unsurdur.[445] Bu birlikteliğin kökleri, Türklerin en eski yazılı belgeleri olan Orhun Yazıtları'ndaki "yer ve su" anlayışına kadar uzanır. Bu Yazıtlarda anâsır-ı erbaa'nın özellikleri ifade edilirken kutsal olduğuna inanılan su unsuru tek başına ele alınmaz. Yer ve su olarak yani toprak çerçevesinde birbirini tamamlayan unsurlar olarak birlikte zikredilir. Yazıtlarda vatanı ve bereketi simgeleyen bu mukaddes bütünlük, Türk milletinin yaşam kaynağı ve koruyucu ruhu olarak telakki edilmiştir.[446] Nitekim Altay yaratılış mitlerinde her şeyin bir "su" ile başlaması, toprağın ise bu suyun içinden şekillenerek vatanlaşması, bu iki unsur arasındaki kevnî münasebeti teyit eder.[447]

Balçıktan yaratılan insanoğlu, ölümsüzlüğü bengisu (âb-ı hayât) ile elde edeceğini düşünür. Türk edebiyatında su; sadece fiziksel bir ihtiyaç değil, aynı zamanda ruhsal arınmayı, ilâhî rahmeti ve vuslatı simgeleyen köklü bir mazmundur.[448] Su, toprağı alıp götürerek onun yerini değiştirir ve ona yeni bir kimlik kazandırır. Tıpkı bunun gibi ilâhî aşkın suyu da âşığın fâni varlığını (toprağını) alıp manevi bir yolda

---

[443] Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009, ss. 196-221; E. Birkan Akhan, "Türk Destan ve Efsanelerinde Bengisu (Âb-ı Hayât)", **Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 11, S. 1, 2020, ss. 470-480.

[444] Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 62.

[445] Dursun Yıldız ve Özdemir Özbay, **Su ve Toprak**, USİAD Yayınları, İstanbul, 2008, s. 10; H. Dilek Batislam, "Necâtî'nin 'Âb (Su)' Redifli Kasidesi", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 5, S. 4, 2021, ss. 1670-1671.

[446] Sena Sude Akan, **Klasik Türk Edebiyatında Divanlarda "Su" Redifli Şiirler**, (Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2022, ss. 5-6.

[447] Handan Belli, "Fuzûlî Dîvânı'ndan Hareketle Klasik Türk Şiirinde Su Kültü", **Turkish Studies**, C. 16, S. 2, 2021, s. 1002.

[448] Akhan, **a.g.m.**, 2020, ss. 470-473.

sürükler. Bu durum, fâni olanın (toprağın) ancak aşkın etkisiyle ebediyete doğru bir yolculuğa çıkabileceğini gösterir.

Kūy-ı cānāna Muḥibbī yine dil oldı revan
Beñzer ol ***miskīni çeken suyı topragı gibi***

(3483/5)

Beyitte soyut bir kavram olan gönlün (dil) hareketi, suyun toprağı çekip götürmesi gibi somut bir doğa olayıyla örneklendirilmiştir. Burada "toprak", âşığın fâni özünü; "su" ise aşkın cezbedici gücünü temsil eder. Gönlün sevgilinin semtine doğru "revân" olması (akıp gitmesi), kendi iradesinden ziyade aşkın karşı konulamaz çekim gücüyle gerçekleşir.

Şairin kendisini "miskin" olarak nitelemesi, bu ilâhî cezbe karşısındaki mutlak teslimiyetini vurgular. Gönül, tıpkı suyun çektiği toprak gibi bu çekime karşı koyamaz. Bu suyla sürüklenme ve birleşme süreci, toprağın (beşerî varlığın) dünyevi gubârdan (tozdan) arınarak aşk suyuyla saflaşmasını temsil eder. Su, toprağı durağan ve kirli bir madde olmaktan çıkarıp onu ilâhî bir makama doğru yıkayıp arındırarak taşır.

Muhibbî, ilâhî cezbenin âşığın varlığı üzerindeki bu karşı konulamaz etkisini benzer ifadelerle farklı beyitlerinde de yineler:

Ḫāk-i rāhun üzre *ister dil* ***döke yüz suyını***
Anda çeken bilmez anı ***suyı ya topragıdur***

(540/3)

Bi-ḥamdillāh gider oldum ser-i kūyına dildārun
Velī bilmem çeken anda ***suyı mı yāḫū toprağı***

(3260/4)

Bu örneklerde de görüldüğü üzere, âşığın sevgilinin eşiğine (ser-i kûy) yönelmesi, kendi iradesinden bağımsız, aşkın doğasında var olan kendiliğinden bir akışın ürünüdür. Şairin "suyı mı yâhû topragı mı" şeklindeki tereddüdü, aslında varlığının her zerresiyle (hem su hem toprak yönüyle) bu arınma ve vuslat yolculuğuna dâhil olduğunu teyit eder.

Muhibbî, aşk yolculuğunun kaynağına dair duyduğu hayreti ve irade-kader ikilemini şu beyitle daha özel bir boyuta taşır:

'Azm kıldum kūy-ı yāra vālih ü ḥayrān-ṣıfat
Giderem ***āb-ıla ḫāküm mi çeküpdür*** *yā naṣīb*

(145/2)

Âb mı, Hâk mı? Âşığın sevgilinin semtine doğru yola çıkışını (azm) anlatan bu beyit, yolculuğun kaynağının kendi iradesi mi yoksa kaderin çekimi mi olduğu sorusu üzerinden derin bir sorgulama yapar. Âşık, yola kendi iradesiyle mi çıktığını yoksa toprağının (fıtratının/kaderinin) mı onu çektiğini bilememenin şaşkınlığı (vâlih ü hayrân) içindedir. Âşık, yolculuğunun sebebini ve aracını sorgularken âb (su) ve hâk (toprak) zıtlıklarını kullanır. Burada âb (su); âşığın coşkun gözyaşlarını ve bu yoldaki çabasını/iradesini temsil ederken hâk (toprak) ise âşığın fâni varlığını, tevazusunu ve onu aslına çağıran kaderin mukadderatını simgeler. *"Su ile mi gidiyorum?"* sorusuyla şair; gözyaşlarının akıcılığına veya seyr ü sülûk yolundaki ilerleyişine vurgu yaparak bu yolculuğun iradi yönünü sorgular. *"Toprağım mı çekmiştir?"* sorusu ise bu yolculuğun önceden yazılmış bir kader olduğuna veya aşkın alçak gönüllülük (hâk) makamına yaptığı bir davete işaret eder. Şair, bu varoluşsal ikilemi çözemeyince "yâ nasîb" nidasıyla son sözü ilâhî takdire bırakır.

Yār işigine Muḥibbī gitdi çün bī-iḫtiyār
Bilmez anda anı ***ḫāki mi vü yāḫūd mā çeker***

(549/5, 902/5)

Muhibbî, sevgilinin eşiğine (işiğine) kendi iradesiyle değil, elinde olmayan bir çekimle (bî-ihtiyâr) yöneldiğini ifade ederek mutlak teslimiyet hâlini vurgular. Orada, kendisinin toprak (hâk) olup tevazu ile mi yoksa su (mâ) olup lütufla arınarak mı kalacağını bilmez. Burada mâ (su) ve hâk (toprak) unsurları, âşığın varlığını oluşturan temel cevherler olarak sunulur. Şairin bu iki unsur arasındaki tereddüdü, tasavvuftaki fenâ (benliğin yok olması) hâlini işaret eder. Benlik (toprak) ve arınma (su) arasındaki bu bilinmezlik, âşığın kendi varlığını aşkın gücü karşısında yok etmiş olmasının bir neticesidir.

Şair başka bir beyitte, toprak ve suyun birleşiminden doğan hayatiyeti, varlığın çeşitliliği üzerinden bir hikmet sorgulamasına dönüştürür:

Bitürür dürlü şukūfe her biri bir nev'de
Bu ne ḥikmet cümlesi ***bir su-y-ıla bir ḫākden***

(2492/4)

Her biri birbirinden farklı binlerce çiçeğin (şukûfe)[449] hepsinin aynı toprak ve aynı su ile büyümesi bir hikmettir. Bu durum, insanların ve tüm mahlûkatın aynı asıldan yani tevazu simgesi olan topraktan yaratıldığını ve aynı ilâhî kaynaktan beslendiğini ancak farklı özellikler sergilediğini anlatır.

Şehr-i 'ışḳuñ ***āb u gil*** *ḥācet degül ta'mīrine*
Āb *idüp çeşmümi küllī cism-ile* ***ḫāk olmışam***

(2382/3)

Âşık, aşk şehrini inşa etmek için su ve çamura (âb u gil) gerek olmadığını söyler. Çünkü gözyaşlarını (su) kullanarak tüm bedenini (cism) toprak (hâk) yapmıştır. Bu, kendi varlığını gözyaşlarıyla eriterek (arınma), tam bir tevazu ve teslimiyet hâline (hâk olma) ulaştığını gösterir.

Yüzümi süreyim çekme ayaguñ iy sehī servüm
Karışmış ***āb u ḫāk-ile yoluñda bir giyāham*** *ben*

(4026/3)

Bu beyit; âşığın mutlak tevazusunu ve fâni varlığının aşkın unsurlarıyla nasıl bütünleştiğini temsil eder. Şâir, kendisini sevgilinin yolunda biten bir ota (giyâh) benzeterek en onurlu uzvu olan yüzünü toprağa sürmek suretiyle benliğinden tamamen vazgeçtiğini dile getirir. Beyitteki âb (su) ve hâk (toprak) birlikteliği, âşığın sadece maddi bir bedenden ibaret olmadığını; sevgiliden gelen rahmet ve lütuf suyuyla yoğrularak dünyevi kirlilikten arındığını ve manevi bir hayatiyet kazandığını sembolize eder. Sevgilinin ayağının altına serilen bu "su ve toprak karışımı", âşığın

[449] İnci Ayan Birol, "Şükûfe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 39, İstanbul, 2010, ss. 258-259.

kendi varlığını sevgilinin yolunun doğal bir parçası hâline getirdiğini gösterir. Âşığın, sevgiliden ayağını çekmemesini rica etmesi, sevgilinin temasını bir eziyet değil, aksine fâni varlığını kutsayan bir lütuf olarak görmesindendir. Özetle şâir; toprak, su ve tevazu kavramlarını harmanlayarak aşk yolunda arınıp benliğini yok eden âşığın sadakatini ve sevgilinin merhametine duyduğu derin ihtiyacı ifade eder.

2.1.5.3. Hâk ü Zer/Zeheb[450]

Hâk hem dünyadan arınmanın ölçütü hem de manevi yücelmenin başlangıç maddesidir. Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî), şiirlerinde dünyadan el çekme (zühd) felsefesini kullanarak manevi arınmanın maddiyattan arınmakla mümkün olduğunu vurgular ayrıca dünya malına ve güce karşı tevazu göstererek kulluğunu ve fâni oluşunu hatırlatma gibi anlamları okuyucuya aktarır.

Seng [ü] ḫāki sīm ü zerle *bir gör[üp] meyl eyleme*
Her fesād ki var cihānda cümle sīm ü zerdedür

(826/7)

Şair, kötülüğün kaynağının gümüş ve altın olduğunu belirtir. Manevi arınma, bu değerli maddeleri, en değersiz sayılan taş ve toprak ile eşit görmekten geçer. Bu, dünyevi hırslardan arınmanın kesin yoludur.

İtmeyince terk-i dünyā iremezsin Ḥaḳḳ'a sen
Tā ki yanuñda senüñ bir olmaya ***ḫāk*** *ü* ***zeheb***

(141/6)

Hakk'a (Allah'a) ulaşmak için dünyayı terk etmek şarttır. Bu terk etme, toprak ile altının (zeheb) senin nezdinde eşitlenmesiyle mümkündür. Devasa bir imparatorluğun ve hazinenin sahibi olan bir padişahın ağzından çıkan bu ifade, makamdan ve maddiyattan arınarak ulaşılan ilâhî tevazuyu temsil eder.

[450] "Zer" ve "Zeheb" mazmunlarına ait konu başlıklarında daha detaylı bilgi verilecektir.

2.1.6. Toprak ve Ölüm

Toprak ve ölüm ilişkisi hem dini hem felsefi hem de edebî ve tasavvufi alanlarda insanın fâniliğini, yaratılışındaki özünü ve ölüm sonrası kaderini anlamlandırmak için kullanılan en köklü ve ortak konulardan biridir. İslam inancında ölüm ve toprak arasındaki bağ hem yaratılış hem de ölüm sonrası diriliş açısından güçlü bir şekilde kurulmuştur. Kur'ân-ı Kerîm'de "Sizi ondan (topraktan) yarattık, yine ona döndüreceğiz ve sizi bir kez daha ondan çıkaracağız"[451], "Her can ölümü tadacaktır"[452] ayetlerinde olduğu gibi toprak hem başlangıç noktası hem de dönüş yeri olarak tanımlanır. Ayrıca kabir, İslamî gelenekte sadece bir bekleme yeri değil, aynı zamanda arınma ve imtihanın devam ettiği bir mekân olarak da tasvir edilir.[453]

Tasavvufi düşüncede ölüm, sadece biyolojik bir son değil, aynı zamanda nefsin ölümü, benliğin terk edilmesi ve Allah'a yakınlaşma sürecidir. Bu bağlamda toprak; hiçliğin ve yokluğun mekânıdır. Gerçek tevazuya ve teslimiyete ulaşan kişinin benliği de "ölmüş" olur.[454] Mevlânâ'nın *"ölmeden önce ölünüz"*[455] sözü benliği toprak gibi eyleyerek yok saymak, dünyevi arzuları terk ederek ruhsal bir dirilişe ulaşmak anlamına gelir.[456] Zira Allah'a kavuşmaya yani mârifetullaha giden yolda benlik, aşılması gereken bir perdedir. Bu perde ancak nefsin terbiyesiyle aralanabilir. Hakikat yolunda bu mertebeye ulaşamayan bir kimse, bedenen canlı olsa da ruhen hayy (diri) sayılmaz; o, gerçekte bir ölüdür.[457]

Felsefi bakış açısından ölüm, varlığın çözülmesi, doğaya geri karışması yani varoluşsal bir inhilâl (çözülme) süreci olarak anlaşılır. Özellikle Stoacılık, Epikürosçuluk ve İslam filozoflarının bazıları için toprak; insan bedeninin aslî

---

[451] Tâhâ, 20/55.
[452] Âl-i İmrân, 3/185.
[453] Süleyman Toprak, "Kabir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, TDV Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 37-38.
[454] A. Azmi Bilgin, "Osmanlı Şiirinde 'Ölmeden Önce Ölme' Temi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, C. 36, S. 2, 2007, s. 42-53.
[455] Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, **Fîhi Mâ Fîh**, çev. Ahmet Avni Konuk, İstanbul, 1994, s. 25.
[456] Mahmut Ulu, "Sûfî Kavramının Tanımı ve Sûfinin Özelliklerine Cemâl Halvetî'nin Risâle-i Sûfiyye Adlı Eseri Bağlamında Bir Bakış", **Diyanet İlmî Dergi**, C. 59, S. 2, 2023, s. 699.
[457] Hikmet Atik, **Nakşî Ali Akkirmânî Dîvânı (İnceleme-Metin)**, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s. 69.

cüzlerine inhilâl ettiği, ruhun ise cismânî bağlardan tecrit edilerek (sıyrılarak) daha ulvî bir mertebeye intikal ettiği bir geçiş eşiğidir. Bu düşüncede toprak, doğal döngünün bir parçasıdır. Ölüm, bir son değil, devam eden bir dönüşümün halkasıdır.[458]

Dîvân şiirinde ölüm, sadece bedenin yok olması değil, ruhun asıl vatanına dönmesidir. Şairler, insanın bu dünyaya uryan (çıplak) gelip yine uryan gideceği gerçeğine dayanarak bedenin toprakla olan bağını "aslına rücu etmek" yani öze dönüş olarak tanımlarlar. Toprak, bir yanıyla her şeyi eşitleyen ve "iyi-kötü" ayırmayan bir son durak, diğer yanıyla ise tasavvufi bir neşeyle beklenen "büyük bayram" (şeb-i arûs) mekânıdır. Şairlerin dünyasında toprakla kurulan bağ, günlük hayattaki ölüm adetleriyle de birleşir. Beyazlayan sakallar kefenin, sevgilinin hasretiyle yapılan şimşad tabutlar ise toprağa girerken bile duyulan aşkın simgesidir.[459] Şairler için toprak, bir bitiş noktası gibi görünse de aslında ruhun bedenden sıyrılarak aslına rücu ettiği bir arınma makamı, sevgilinin huzuruna çıkılan bir "vuslat" ve âşığın sevgilisine kavuştuğu büyük bir bayram niteliğindedir. Bu yönüyle ölüm, sadece toprağa dönüş değil; aynı zamanda bir yeniden diriliş, ruhsal uyanış ve varoluşun hakikatine açılan manevi bir kapıdır. Muhibbî'nin şiirlerinde de ölüm ve toprak (hâk/türâb) ilişkisi, sadece fâniliğin sonu olmakla kalmaz, aynı zamanda aşk yolunda fedakârlığın ve teslimiyetin en yüce mertebesini ifade eder.

Bu başlık altında toprak; bedenin aslına rücu ederek beşerî varlığın mahviyete erdiği bir zemin olmanın ötesinde sevgilinin hizmetine sunulmak adına geçilmesi gereken bir vuslat eşiği olarak değerlendirilecektir. Ölümle birlikte gerçekleşen bedenin toprakla bütünleşmesi (hâk-i cism), kemiklerin toza dönüşmesi (hâk-i üstühân), avuçtaki toprağın dökülen kanla bir lâle gibi kudsiyet kazanması (hâk-i kef bâ-lâle) ve bu toprağın rüzgâr (sabâ) vasıtasıyla sevgiliye ulaştırılması gibi manevi süreçler, divan şiirinin ölüm hakikati bağlamında tahlil edilecektir. Aynı zamanda toprak; kabir, mezar ve türbe gibi remizlerle ölümden sonraki sadakat mekânına dönüşür ve kâh bir kadeh (sâgar), kâh bir testi (kûze/sebû) olarak yeniden vücûd bulan

---

[458] R. Yazoğlu ve T. İmamoğlu, "Mevlânâ Düşüncesinde Bir Ölümsüzlük Tecrübesi Olarak İradî ve Doğal Ölüm", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 34, 2007, ss. 13-16.

[459] Ömer Savran, "Klâsik Şiirimizde Ölüm Teması ve Ölümle İlgili Bazı Âdetler", **Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, S. 2, 2009, ss. 170-188.

fâni varlığın ebedî aşka hizmet etme gayretini temsil eder. Bu çerçevedeki beyitler, Muhibbî Dîvânı'nda "Toprak ve Ölüm" münasebeti bağlamında ele alınacaktır.

Reh-i 'ışḳ içre ***ölsem topragumı***
Alup küḥl idine *cennetde ḥavrā*

(17/4)

Âşık, aşk yolunda ölürse, mezarından çıkan toprağını dahi Cennet hurilerinin (havrâ) alıp gözlerine sürme (kühl) yapmasını diler. Bu, aşk uğruna toprak olmanın, ölümden sonra bile manevi bir şeref ve kıymet kazandırdığını gösterir.

Tatar gibi çeşmüñ alup ok u ya ele
Ġāret kılup velī ***teni topraga saldılar***

(476/3)

Sevgilinin gözleri (Tatar gibi) ruhu yağmalayıp (gâret) ele geçirmiş, ancak sonunda bedeni (ten) toprağa salmıştır. Bu, aşkın ve ölümün karşısındaki zorunlu teslimiyettir. Aşk ruhu alırken ölüm fâni bedeni toprağa bırakır.

Gözlerüm kanına gel dök iy ṣabā ḫāk-i derin
Resmdür ***toprak dökerler*** *görseler kan üstine*

(3046/7)

Sabah rüzgârına (sabâ) seslenilerek gözyaşı yerine dökülen kanın üzerine sevgilinin kapı toprağını (hâk-i der) dökmesi istenir. Zira kan görülen yere toprak dökmek âdettir. Bu, âşığın çektiği aşırı ızdırabı (kan), tevazu ve teslimiyetin sembolü olan sevgili toprağıyla dengeleme ve ona kudsiyet kazandırma arzusudur.

Kūyı topragına defn eyleñ *baña kılmañ kefen*
İsterem ki ***kūyına toprag ola*** *āḫir bu ten*

(B 3774)

Âşık, öldüğünde kendisine kefen yapılmamasını, bunun yerine sevgilinin mahallesinin toprağına (kûyı topragı) gömülmesini talep eder. Fâni bedenin son

arzusunun, sevgiliye ait toprağa nihai teslimiyet olması gerektiğini, böylece toprak ile bütünleşerek manevi bir değere ulaşmayı amaçlar.

Şairin bir şiirinde kullandığı **"kara toprak"** tamlaması ile toprağın rengiyle (kara) nitelenmesi; ölümün, fâniliğin ve nihai sona dönüşün kederli ve kasvetli mahiyetini somutlaştıran, aynı zamanda alçak gönüllülüğü temsil eden bir zemini ifade eder:[460]

Kıldı 'ışḳını ḳabūl gönlüm melāḥatdür diyü
İtmedi hergiz ḥaẕer çeşminden āfetdür diyü
Sīnesinde sakladı tīrini rāḥatdür diyü
Ḫāk-i rāhı üstine iksīr-i devletdür diyü
***Kara toprak** gibi saçdı çeşm-i giryān cevherin*

(3537/2)

Âşığın ağlayan gözü, inci kadar değerli olan gözyaşlarını (cevherini) sevgilinin yolundaki toprağın üzerine cömertçe saçar. Âşık, bu kıymetli gözyaşı incilerini sanki sıradan bir kara toprakmış gibi değersiz görerek feda eder. Onun gözünde sevgilinin bastığı yer, sıradan bir toprak değil; insanı manevi bir sultanlığa ve ebedî mutluluğa ulaştıran bir saadet iksiridir. Kendi en değerli varlığını (gözyaşı cevherini) bu yolun toprağı uğruna feda etmesi, âşığın ulaştığı mutlak teslimiyetin ve gönüllü mahviyetin bir göstergesidir.

"Toprak kadısı" (hâk-i kâzî) tamlaması ise toprak yargıcı veya toprak hükmedicisi anlamına gelir. Bu ifade, dîvân şiirinde oldukça güçlü bir mecazdır ve genellikle mutlak tevazu ile İlâhî Kudret'i veya manevi nüfuzu birleştirir:[461]

*Ḫāk-i pāyun olalı 'uşşāḳa **toprak ḳāżısı***
*Niçe kez **toprak koyupdur başuma** ḥükm-i ḳażā*

(3987/3)

---

[460] Erdoğan Uludağ, "Fuzûlî Divânı'nda Siyah Renkli Unsurlar", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)**, S. 69, 2020, ss. 5-6.
[461] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 480.

Sevgilinin ayak toprağı (hâk-i pây), âşıklar için tevazu makamında kimin kalacağına karar veren manevi bir yargıç (toprak kadısı) olarak tasavvur edilmiştir. Kaderin hükmü (hükm-i kazâ), bu otoritenin bir gereği olarak âşığın başına defalarca toprak koymuştur. Başın üzerine toprak koyma eylemi hem mutlak alçak gönüllülüğü hem de dünyanın geçiciliğini simgeler. Âşık, sevgilinin toprağını bir "kadı" olarak tanımış; kaderin getirdiği tevazu emrine ise gönüllü bir teslimiyetle boyun eğmiştir. Beyitteki "toprak kadısı" mazmunu, sevgiliye duyulan bağlılığın yarattığı manevi otoriteyi ve bu otoritenin âşığa en yüce makam olarak "toprak olmayı" (tevazuyu) kader aracılığıyla tebliğ etmesini ifade eder.

Cür'asından ister-iseñ ola tā saña naṣīb
Yüzüñi ḫāk eyleyüp sür yirlere ***topraga bak***

(1673/5)

Şair bu beyitte, ilâhî aşkın kadehinden bir damla (cür'a) nasîp almak isteyen kişiye, yüzünü toprak edip yerlere sürmesini yani tam bir tevazu ile toprağa yönelmesini telkin eder. Burada "toprağa bakmak" ifadesi; sadece ölümü ve fâniliği hatırlamak değil, aynı zamanda nefsi terbiye ederek gönül dünyasını dünya sevgisinden arındırma çabasıdır. Toprak, insanın aslına rücu edeceği yer olduğu için hiçliği ve yokluk makamını temsil eder. Dolayısıyla yüzü yere sürüp toprağa bakmak; Allah'ın kudreti karşısında acziyeti kabul etmek, manevi bir uyanışla nefsin ağırlıklarından kurtulmak ve ancak bu yolla ilâhî lütfa erişebileceğini fark etmektir. Toprak burada hem gerçek hem de mecaz anlam taşır. Şair; "Toprağa bak, ölümü hatırla ve yaşamın gerçek arayışını keşfet" şeklindeki bu telkiniyle, muhatabını varoluşun hakikatine davet eder.

Kāse-i ser dōstlar dolmazdan öñdin ***ḫāk-ile***
İçelüm mey tutalum elde ḳadeḥ pāy-ı çemen

(2619/2)

Başum içre nīlūferdür çehre-i zerdüm benüm
Ḫākde berg-i ḫazāndur ***rūy-ı pür-gerdüm*** *benüm*

(2068/1)

Bu beyitler, beşerî varlığın mukadderatını, ölüm gerçeğini ve dünyanın geçiciliğini hatırlatan birer uyarı niteliğindedir. Şair, insan kafatasının (kâse-i ser) toprakla dolmasından önce yani ölüm gelmeden önce hayatın kıymetinin bilinmesi gerektiğini vurgular. Sararmış yüzün su içindeki nilüfere, tozlu çehrenin ise toprağa düşmüş sonbahar yaprağına benzetilmesi, fâniliğin en güçlü simgeleridir. İnsan bedeninin nihayetinde toprağa dönüşüp rüzgârla savrulacak olması, maddeye ve dünyaya olan aşırı bağlılığın anlamsızlığını ortaya koyar. Toprak burada hem bedenin son durağı hem de kibrin son bulduğu hakikat makamıdır.

Dîvân edebiyatında sevgili, avcı; âşıklar ise onun yoluna can koyan birer avdır. Muhibbî de bu ilişkiyi bir beyitinde şu şekilde dile getirir:

Ṣayd olup ʻāşıḳlarun gördüm yaturlar ***ḫāk****de*
*Niçesinüñ baglamışlar serlerin fitrāk*de

(2912/1)

Şair bu beyitte, sevgilinin aşk yolundaki gücünü bir avcıya benzetir. Âşıklar o kadar çoktur ve o kadar tam bir teslimiyet içindedirler ki bir kısmı sevgilinin nazıyla vurulup toprakta (hâk) cansız yatmakta, bir kısmı ise sevgilinin zafer nişanesi olarak atının terkisinde (fitrâk) taşınmaktadır. Sevgilinin bakışları veya nazı, âşıkları avlamış ve onları cansız bir şekilde toprağa düşürmüştür. Hâk (toprak) burada ölümü, mezarı veya yenilgiyi simgeler. Âşık, aşk yolunda canını feda eden ve bu yüzden toprağa rücu eden (aslına dönen) kişidir.

2.1.6.1. Hâk-i Cism/Hâk-i Vücûd/Hâk-i Ten/Cism-i Türâb

Hâk-i cism, hâk-i vücûd veya hâk-i ten terkipleri; insanın balçıktan yoğrulan hilkatine ve bu fâni tenin nihayetinde yine kendi aslına rücu edeceği hakikatine işaret eder. Sözlükte eş anlamlı olarak vücûd, var olma, var oluş, varlık, gövde, beden, cisim, ceset, ten kavramları[462], insanın yaratılış özünü ifade eden "hâk-i Âdem" terkibiyle doğrudan ilişkilidir. İnsanın maddi varlığının özünde toprak olduğunu ve ölümle birlikte tekrar toprağa karışacağını hatırlatan "hâk-i cism, hâk-i vücûd, hâk-i ten, cism-

[462] Doğan **a.g.e.**, 1996, s. 196, 1062, 1119.

i türâb" terkibleri; dünya malına, güce ve kibre karşı bir ibret ve tevazu çağrısıdır. Şairler, bedeni doğrudan toprakla tevil ederek fânilik gerçeğini müşahhas bir hakikate dönüştürürler. Bedeni, onun yaratılış mayası/özü olan toprakla birlikte zikrederek ölümün bir yok oluş değil, bir asla rücu (özüne dönüş) olduğunu vurgularlar. Böylece insanın bu dünyadaki varoluşunun geçiciliğini ve İlâhî Kudret karşısındaki hiçliğini, bu terkibler aracılığıyla dile getirirler.

Muhibbî (Kânûnî Sultan Süleyman) gibi cihan hâkimi bir padişahın şiirlerinde bu terkiplere yer vermesi, saltanatın ihtişamına rağmen kendi fâniliğini ve yaratıcı karşısındaki acziyetini beyan etmesi bakımından oldukça kıymetlidir. Dîvânda geçen bu kullanımlar, onun şahsi inanç dünyasını ve tevazusunu pekiştiren manevi bir duruşu simgeler. Söz konusu beyitlerde "cisim", aşk uğruna feda edilmesi gereken geçici ve kibrin kaynağı olan bir varlık olarak tasvir edilir. "Hâk" ise bu feda eyleminin ulaştığı son duraktır. Âşığın maddi varlığı olan cisim, toprak edilip hiç olduğu (fenâ makamı) ölçüde teslimiyet mutlaklaşır. Bu gönüllü mahviyetin karşılığı ise sevgilinin ayağının basacağı bir yer olma veya göklere yükselen bir ah olma gibi yüce bir manevi şerefe erişmektir.

Yüzüm üzre umaram iy māh-rū kim basasın
***Ḫāk idüp cismüm** reh-i kūyunda ḳaṣdum düşmedür*

(1183/3)

Âşık, maksadının sevgilinin yolu üzerinde düşmek olduğunu söyler. Bu düşüşü gerçekleştirmek için ise cismini (bedenini) toprak (hâk) yaparak feda etmiştir. Sevgiliye (mâh-rû), bu yok olmuş cismin üzerine ayak basması (pâ basması) umuduyla teslimiyet gösterilir.

*Şöyle **ḫāk oldı yoluñda cismüm** iy serv-i ḫırām*
Derd-ile āh eylesem eflāke ilte gerdümi

(3491/2)

Âşığın cismi, sevgilinin yolunda öylece toprak (hâk) olmuştur (fenâ). Bu mutlak teslimiyet sayesinde çektiği dertle bir âh etse, bedeninin toprağı (gerdi) göklere (eflâke) ulaşır. Bu, tevazu ile yok olan bedenin bile manevi bir güç kazandığını gösterir.

Şöyle ***ḫāk itdi vucūdumı*** *dögüp seng-i cefā*
Arasalar cismümi bulmayalar ġırbāl-ıla

(4085/4)

Sevgilinin cefâ taşı (seng-i cefâ), âşığın vücûdunu döve döve öyle bir toz hâline getirmiştir ki varlığı artık toprağa (hâk) karışmıştır. Âşığın bedeni o kadar incelmiş ve ufalanmıştır ki elekle (gırbâl) aransa dahi bir parçasına rastlamak mümkün değildir. Âşık, cefâ aracılığıyla benliğini tamamen ortadan kaldırmış ve sevgilinin yolunda toz zerrelerine dönüşerek mahviyete erişmiştir.

Ben helāk oldum reh-i ʻışḳuñda ***cismüm oldı ḫāk***
Bu ümīde yüzüm üzre pā koya ol yüzi pāk

(B 3737)

Âşık, aşk yolunda canını feda etmiş ve nihayetinde bedeni toprağa karışmıştır. Ancak bu "toprak olma" hâli bir son değil, manevi bir beklentinin başlangıcıdır. Âşığın tek ümidi, o tertemiz yüzlü sevgilinin (yüzi pâk), kendi toprak olmuş yüzüne bir kez olsun ayak basmasıdır. Burada ölüm ve yokluk, nihai vuslatın gerçekleşmesi için bir zemin hazırlar. Bedenin topraklaşması (cism-i hâk olma), sevgilinin temasını (ayak basmasını) mümkün kılan yüce bir teslimiyet makamıdır; zira âşık ancak toprak olduğu zaman sevgilinin ayağına değme şerefine erişir.

Gözlerüm yaşı demidür ***ḫāk-i cismüm*** *yaşlaya*
Bāgbān-ı dil nihāl-i mihr-i yārı aşlaya

(2863/1)

Gözyaşlarının, bedenin toprak cevherini (hâk-i cism) ıslatma ve yumuşatma vaktidir. Bu gözyaşıyla ıslanma eylemi; tevazu ile toprak olan cismin, gönül bahçıvanının (bâgbân-ı dil) sevgilinin muhabbet fidanını (nihâl-i mihr-i yâr) aşılaması için arınma ve canlanma zeminini hazırlar.

Ḳatlüme ḫūnī gözüñ bī-vehm ü bāk eyler misin
Ḫançer-i hicr ile cānı zaḫmnāk eyler misin
Cismümi *[nā-ḥaḳ yire].ġadr-ile* ***ḫāk eyler*** *misin*
Tīġ-ı cevrüñle bu sīnem cāk cāk eyler misin
Tañrı'dan korkmaz mısın āḫir helāk eyler misin

(3547/1)

Âşık bu dizelerde, sevgiliden gelen zulmü ve ayrılık hançeriyle yaralanmayı sorgulayan sitem dolu bir teslimiyet içindedir. Özellikle bedeninin haksız yere (nâ-hak) ve hileyle (gadr) toprak (hâk) edilmesine karşı bir serzenişte bulunur. Burada "toprak olmak", âşığın kendi isteğiyle seçtiği bir mahviyetten ziyade sevgilinin amansız cevrinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Şair, bu zorla yok edilişin ilâhî adaletle olan bağını sorgulayarak (Tanrı'dan korkmaz mısın?), teslimiyetin getirdiği ızdırabı kabul ederken aynı zamanda bu acının ağırlığını dile getirir.

Berbād olurdı āhum ile ***ḫāk-i ten*** *eger*
Yaş dökdügümce tāze-ter olmasa bu gilüm

(2081/4)

Şair, bu beyitte bedenini oluşturan toprağın (hâk-i ten), çektiği aşk âhlarının acısıyla savrulup yok olacağını ifade eder. Ancak bu yok oluşu engelleyen, sürekli dökülen gözyaşlarıdır. Gözyaşı, bedenin ham maddesi olan çamuru (gil) ıslatarak onu taze tutar ve aşk ateşinin yakıcılığına karşı bir kalkan olur. Burada toprak ve çamur mazmunları, insanın dünyevi varlığının acziyetini ve tevazu zeminini temsil eder. Âşığın gözyaşlarıyla toprağını sürekli nemli tutması, aslında bir arınma ve hayata tutunma çabasıdır. Aşk ateşi bedeni kurutup küle çevirmek isterken gözyaşı (manevi lütuf) bu toprağı yeniden canlandırarak âşığın teslimiyet dairesinde kalmasını sağlar. Bu durum, aşk yolundaki varlığın ancak sürekli bir arınma ve gözyaşı ile dengelenebileceğini gösterir.

Yüzüñe ol vaḳt basar pāyın Muḥib ol dil-firīb
Yollarında ḫāk idüp ***devrān-ı cismüñ gerd ola***

(71/5)

Şair; burada bedeninin aşk yolunda hiç olup toz (gerd) hâline gelmesini ve sevgilinin yollarına toprak (hâk) olarak serilmesini, gönül çelen sevgilinin (dil-firîb) âşığa yakınlık göstermesinin yegâne şartı olarak görür. Bu durum, benliğin tamamen yok edildiği ve mutlak bir tevazunun elde edildiği bir mertebedir. Muhibbî için kibirden arınmak sadece bir ilk adımdır; asıl manevi yücelik, aşkla yoğrularak "ayaklar altındaki toprak" seviyesine inmek ve ancak bu mahviyet sayesinde sevgilinin lütfuna erişmektir.

Bedenin toprak olmasını manevi bir yücelişin ön koşulu olarak gören şair, bu dönüşümü başka bir beyitte şöyle ifade eder:

*Her kimüñ evvel yakup **küllī vucūdın ḫāk ider***
Çıkarur āḫir yüzin eyler anuñ eflāk-i ʻışḳ

(1637/4)

Şair bu beyitte, ilâhî aşkın veya kaderin yok edici ve yeniden inşa edici gücünü tasvir eder. Kim olursa olsun, bir kişinin maddi varlığı (vücûd) önce aşk ateşiyle yakılır, ardından toprağa (hâk) dönüştürülür. Ancak bu "toprak olma" hâli bir son değil, manevi bir yükselişin ön koşuludur. Dünyevi benliğini tamamen yakıp kül eden ve toprak mertebesine inen kişi, nihayetinde aşkın göklerine (eflâk-i aşk) çıkarılarak onurlandırılır. Bu tasvir, maddi varlığın geçiciliğini vurgulayan tasavvufi bir uyarı olmanın ötesinde gerçek yüceliğe ancak nefsin toprağa karıştırılmasıyla (mahviyet) ulaşılabileceğini anlatır.

Muhibbî'nin şiirlerinde "iksir-i vücûd hâki" terkibi üzerinden kurduğu bu mazmunlar zinciri, dîvân şiirinde simya ilmiyle tasavvufi düşüncenin birleştiği en etkileyici alanlardan biridir. Muhibbî, bazı beyitlerinde "vücûdun toprağının iksiri" anlamındaki bu terkibi ve "zer" (altın) mazmunu ile birlikte kullanarak manevi bir simya sürecini anlatır. Bu ifadelerle ilâhî yolculuğun üç temel aşamasını özetler: Hâk olma (kulluk ve tevazu), İksir (aşkın dönüştürücü gücü) ve Zer olma (manevi bir cevher ve ebediyet).

Derd-i ʻışḳuñ yaş u sīm ü yüzüm[i] zer eyledi
*Ben de **iksīr ü vücūdum ḫākini** zer eyleyem*

(2187/4)

Şair; aşk derdiyle dökülen gözyaşlarını gümüşe (sîm), sararan yüzünü ise altına (zer) benzeterek zâhirî acının manevi bir zenginliğe dönüştüğünü ifade eder. Buradaki "iksir" kavramı ilâhî aşkın kendisidir. Simyada değersiz maddeleri altına çeviren iksir gibi aşk da âşığın toprak hükmündeki fâni vücûdunu arındırarak ona ebedî bir kıymet kazandırır. Bu, sadece bir benzetme değil; âşığın benliğinden vazgeçip (toprak olup) aşk ateşiyle eriyerek cevhere ve ölümsüzlüğe ulaşma arzusunun ifadesidir.

Muhibbî, aşkın dönüştürücü gücünü sadece bir arzu olarak değil, yaşanan bir gerçeklik olarak sunar. Şair, aşk derdiyle sararan yüzünü (ruhsâr) bir eksiklik değil, aşkın onu şimdiden "altına" çevirdiğinin bir kanıtı olarak görür.

Derd-i 'ışḳuñ zer kılur çün 'āşıḳun ruḫsārını
*Ben de **iksīr-i vücūdum ḫākini** zer eyleyem*

(2204/3)

Burada zâhirî bir değişim olan yüz sararması, ilâhî iksirle manevi bir cevhere dönüşür. Şair bir başka beyitinde ise bu dönüşümün seyrini; yani önce toprak olup yok olma, ardından ebedî bir mahiyete bürünme aşamalarını şu şekilde dile getirir:

Gerçi 'ışḳuñ rūyumı ḫāk itdi soñra kıldı zer
*Ben de **iksīr-i vücūdum ḫākini** zer eyleyem*

(2394/4)

Bu beyitte aşk; önce âşığı toprak (hâk) ederek benliğini yok eder, ardından onu ebedî varoluşun simgesi olan altına (zer) ulaştırır. Muhibbî için bu dönüşüm değil, maddi olandan arınıp manevi bir ölümsüzlüğe ve cevhere ulaşma çabasıdır.

"Cism-i türâb" terkibi; "topraktan yaratılan, aslı toprak olan ve nihayetinde yine toprağa dönecek olan fâni bedeni" temsil eder. Muhibbî, bu kavramı teslimiyetin farklı aşamalarını anlatmak için kullanır:

Cür'a-i cāmı Muḥibbī çün naṣīb-i ḫāk imiş
*Cān u serden geç ko **cism olsun türāb** eglenmesün*

(2661/5)

Şair, aşk kadehinden sızan son damlanın (cür'a) nihayetinde toprağa (hâk) düşmesi gibi insan hayatının sonunun da toprak olduğunu vurgular. Bu ilâhî bir taksimdir. Mademki bedenin nasîbi toprağa karışmaktır, o hâlde âşık can ve baş kaygısından vazgeçerek tam bir teslimiyet göstermelidir. Bedeni toprak olmaya zorlamak yerine, bu doğal ve manevi sürece engel olunmaması (eglenmesün) gerektiğini ifade ederek mutlak teslimiyetin dünyevi varlıktan vazgeçmekle mümkün olduğunu anlatır.

İçeli ḫasta dil ‘ışḳuñ şarābın
Ben ol demden berü mest ü ḫarābın
Tagıtmadan felek ***cismüm turābın***
Göreyim gül yüzüñ andan öleyim

(3561/3)

Beyitte beden; feleğin rüzgârıyla her an dağıtılmaya hazır, bir toz yığını (cism-i turâb) olarak tasvir edilir. Burada âşığın sevgili karşısındaki teslimiyeti sitemkâr bir boyun eğiş değil; aksine, bedenin toprağa karışmasından hemen önce sevgilinin cemâlini (gül yüzü) bir kez görebilme yani ömrü bir vuslat anıyla kemâle erdirme arzusudur.

Ḫoş geçür ‘ömri Muḥibbī dād-ıla
İtmedin bād-ı ecel ***cismi türāb***

(201/5)

Muhibbî, ölümün mukadder oluşunu bir yaşam bilgeliğine dönüştürür. Ecel rüzgârı (bâd-ı ecel) gelip bedeni toprak etmeden önce, ömrü adaletle (dâd) ve güzellikle geçirmeyi öğütler. Bu beyit, fâni dünya gerçeğinin bilincinde olan birinin, teslimiyeti sadece bir boyun eğiş olarak değil, hayatın her anını adalet ve doğrulukla değerlendirme sorumluluğu olarak gördüğünü ortaya koyar.

2.1.6.2. Hâk-i Kef Bâ-Lâle

Muhibbî; ölüm, fânilik ve güzellik temalarını lâle mazmunu üzerinden şiirsel bir şekilde birleştirir. “Hâk-i kef bâ-lâle” (lâleli avuç içi toprak) ifadesi; şehidin veya aşk uğruna ölen âşığın avucuna konan toprağın, dökülen kandan dolayı lâle gibi kızıl ve güzel görünmesini temsil eder. Bu terkip; toprak (hâk), avuç içi (kef) ve lâle kelimelerini Farsça “ile birlikte” anlamına gelen “bâ” edatıyla bir araya getirerek bir fedakârlık hâlini tasvir eder.

Bu ifade; aşk yolunda can veren âşığın veya savaş meydanında can veren şehidin avucuna konan toprağın, dökülen kandan dolayı bir lâle gibi kızıl ve mukaddes

görünmesini temsil eder.[463] Lâlenin bu denli güçlü bir simgeye dönüşmesinin temelinde, estetik görünümünün ötesinde barındırdığı manevi derinlik yatar. Nitekim lâle hem harf yapısıyla "Allah" ve "Hilâl" kelimelerini karşılaması hem de ebced hesabıyla "Allah" lafzıyla aynı sayıya (66) tekabül etmesi bakımından İslam estetiğinde ve tasavvufi düşüncede kutsal sayılmış, İlâhî Kudret'in yeryüzündeki en zarif tecellilerinden biri kabul edilmiştir.[464]

Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî), "hâk-i kef bâ-lâle" mazmunuyla, bir hükümdarın sarsılmaz iradesi ile bir âşığın mutlak mahviyetini (kendini yok sayışını) aynı hakikatte birleştirir. Ömrü savaş meydanlarında geçmiş bir sultanın şiirinde bu mazmun, kuru bir toprak tasviri değil; doğrudan doğruya şehadet özlemini ve nebevi aşkın yüceliğini yansıtır.

Şeh-i ḫūbān ulu nāmına Maḥmūd dinür
Cān virür almak içün ***ḫāk-i kef bā-lāle***

(3051/5)

Beyitte sevgili, bizzat Hz. Peygamber'dir. O, "güzellerin sultanı" (şeh-i hûbân) ve her daim övülen "Mahmûd" ismiyle en yüce makamda zikredilir. Âşık veya mümin ise bu ulvî makam karşısında kendi varlığını hiçe sayar. Buradaki asıl çarpıcı hakikat, âşığın en büyük sermayesi olan canını feda ederek karşılığında sevgilinin (Hz. Peygamber'in) avucundaki bir zerre toprağa (hâk-i kef) talip olmasıdır. Bu hâl, teslimiyetin en samimi tezahürüdür. Âşık, canını feda ederken karşılığında sevgilinin elinin değdiği, tevazunun simgesi olan bir avuç toprakla yetinmeye razıdır. Toprağın "lâle ile birlikte" (bâ-lâle) oluşu ise şehadetle mühürlenmiş bir güzelliktir. Toprak hem şehidin dökülen kanıyla bir lâle gibi kızıla boyanmış hem de bu fedakârlık sevgilinin tebessümü ve lütfuyla manevi bir bahara dönüşmüştür. Muhibbî, gerçek vuslatın kişinin kendi benliğinden vazgeçip Peygamber eşiğinde toprak olmasıyla mümkün olduğunu vurgular.

---

[463] Baytop ve Kurnaz, **a.g.m.**, s. 79; Büyükkaya ve Mirzaoğlu, **a.g.m.**, ss. 518-520.

[464] Ahmet Kartal, "Klasik Türk Edebiyatında 'Lâle'", **Bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 4, 1997, s. 110.

2.1.6.3. Hâk-i Üstühân

Hâk ve Farsça kemik anlamına gelen üstühân[465] kelimelerinin birleşimiyle oluşan hâk-i üstühân (kemik tozu/toprağı) terkibi; genel olarak ölüm gerçeğini vurgulamak için kullanır ve biyolojik varoluşun son kalıntısı olan kemik tozunu simgeler. İnsanın ölümden sonraki durumunu yani beden çürüdükten sonra dahi geriye kalan en son somut kalıntısı olan kemiklerin bile toza dönüşeceğini ifade eden güçlü bir mazmundur. Bu, dünya hayatındaki tüm maddi varlığın tamamen yok olacağını hatırlatır. Bu idrak, kulun, Allah karşısında en yüce tevazu makamı olan mahviyete (hiçliğe) erme zaruretini ortaya koyar. Şairler bu ifadeyi kullanarak âşığın aşk ateşiyle yanıp tükendiğini öyle ki geriye kalan kemiklerinin bile toza dönüştüğünü anlatarak çektiği ızdırabın büyüklüğünü anlatır. Âşığın, son kalıntısı olan kemiklerinin bile (aşkın son nişanesi) toprağa karıştığını ifade etmesi, bu durumun yalnızca fâniliğin bir sonucu değil, aynı zamanda aşk ateşinin yol açtığı bir ızdırap olduğunu gösterir. Bu bağlamda hâk-i üstühân terkibi âşığın biyolojik olarak yok oluşundan ziyade sevda yükünün mezar toprağına hatta kemik tozuna kadar tezahür ederek ölümden sonra da devam ettiğini teyit eden ölüm sonrası aşk tasavvurunun bir yansımasıdır.[466]

Muhibbî, şiirlerinde bu ifadeyi kullanarak saltanatın ve gücün geçiciliği karşısında herkesin sonunun bu "kemik tozu" olduğunu belirtirler. Böylece hem kendi sevgi ve teslimiyetini pekiştirmiş olur hem de okuyanlara insanın ulaşacağı nihai son hakkında uyarıcı bir mesaj vermiş olur. Kânûnî Sultan Süleyman gibi bir hükümdarın şiirlerinde bu mazmunu kullanması, dünyevi otoriteden manevi teslimiyete geçişi ifade eder. Hükümdarın; en büyük saltanatın bile nihayetinin hâk-i üstühân olduğunu idrak ederek kendisini bu fânilik gerçeği karşısında yok eden bir âşık hüviyetine büründürmesi, ölüm hakikati bilinciyle sergilenen mahviyetin ve dervişane bir teslimiyetin en güçlü ifadesidir.

Muḥibbī rāh-ı kūyunda senüñ çokdan ġubār oldı
Yañılup dimedüñ bir kez ki ***ḫāk-i üstüḫ̌ānumdur***

(1085/5)

[465] Tolasa, **a.g.e.**, 1996, s. 359; Eren, **a.g.e.**, 2004, s. 325.
[466] Bahadır, **a.g.m.**, 2013, s. 291.

Bu beyit, Muhibbî'nin çektiği aşk acısı ve mutlak teslimiyetle eriştiği hiçlik makamı ile sevgilinin bu yüce fedakârlığa karşı gösterdiği duyarsızlığı (cevr) karşılaştırmalı bir tezat içinde ele alır. Âşık (Muhibbî), sevgilinin yolunda yani ona ulaşma çabası içinde toz/toprak hâline gelmiştir. Âşık, o kadar yok olmuş, toza dönüşmüştür ki geriye kalan tek varlığı kemiğidir. Şairin bu ifadesi, kulun sevgili ya da yaratıcı karşısındaki hiçliğini ifade eden tevazu örneğidir. Sevgili, kendisi için toza dönüşen bu âşığın kalıntılarını (kemiklerinin toprağı) tanımayıp yanlışlıkla bile ona bir kıymet vermeyerek ilgisizliğini gösterir. Muhibbî, sevgilinin bu ilgisiz hâlini eleştirirken aslında ondan büyük bir lütuf bekler. Âşığın yokluğunu kabul eden maşukun, en azından sevgili yolunda feda ettiği canının kemiklerinin tozunu tanımasını arzular.

2.1.6.4. Toprak-Ölüm ve Rüzgâr/Yil/Sabâ/Bâd

İslam inancına göre "insanın topraktan gelip yine toprağa döneceği"[467] gerçeği, dîvân şiirinde ölümün ve fâniliğin en belirgin tezahürlerinden biridir. Ölüm, her ne kadar bedenin toprakta yok olması gibi görünse de aslında dünya hayatından ayrılıp asıl varlığa yani ilâhî sevgiliye kavuşma yolundaki ilk adımdır.[468] Dîvân şiirinde tabiat ve insan üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkileriyle geniş bir manâ ve mefhum alanına sahip olan rüzgâr; şairlerin bu fâni dünyadan ebedî âleme geçişi tasvir ederken başvurdukları aslî unsurlardan biridir. Rüzgâr; sadece tabiatı canlandıran bir hava olayı değil, aynı zamanda baharın habercisi olması ya da gülü açtırıp bülbülün aşkını ve nağmelerini artırması gibi özellikleriyle öldükten sonra yeniden doğuş sürecinin tabiattaki tezahürü olarak önemli bir rol üstlenmiştir.[469] Nitekim rüzgâr (sabâ), tek başına hareket etme gücü olmayan toprağa bir canlılık ve yön verir. Toprak, âşığın alçak gönüllülüğünü ve kendi varlığından vazgeçerek fenâfillâh mertebesine erişini temsil ederken rüzgâr, bu toprağı alıp sevgiliye ulaştıran İlâhî Rahmet'in bir elçisidir. Klasik Türk şiiri geleneğinde bâd-ı sabâ sadece zâhirî bir rüzgâr olarak görülmez; o,

---

[467] **Tâhâ 20/55:** "(Ey insanlar!) Sizi topraktan yarattık, (ölümünüzle) sizi oraya döndüreceğiz ve sizi bir kere daha oradan çıkaracağız".

[468] Metin Eren, "Türk Kültüründe Ölüm ve Toprakla İlgili İnanış ve Ritüeller", **Acta Turcica**, Yıl 4, S. 1, 2012, s. 260.

[469] Belde Aka Kiyağa, "Divan Şiirinin Soğuk Rüzgârı: Sarsar", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 7, S. 2, 2022, s. 633.

nefesiyle ölüleri dirilten Hz. İsa gibi mucizevi bir güce sahip, sevgiliden haber getiren bir haberci (peyk) ve kutsal bir taşıyıcıdır. Âşık, ölümüyle toprak olur ancak rüzgârın bu mezar toprağını (gubârı) havalandırıp sevgilinin eşiğine taşımasıyla, bedeni yok olsa dahi, sevgilinin yanında kalmaya devam eder ve böylece; ölümden sonra bile sevgiliyle olan bağını korumuş olur.[470]

Dîvân şiirinde ölüm ve toprak arasındaki ilişki, rüzgârın araya girmesiyle manevi bir döngüye dönüşür. Şairler, ölümlerinden sonra bile bedenlerinden kalan tozun rüzgârla sevgiliye ulaştırılmasını dileyerek aşkın ve teslimiyetin ölümle bitmediğini ifade ederler. Toprak, bu yolculuğun üzerinde gerçekleştiği sessiz bir zemin; rüzgâr ise bu zemini hedefine ulaştıran kutsal bir rehberdir.[471] Toprak ve rüzgârın bu birlikteliği; âşığın kendi varlığını sevgili yolunda hiçe sayışının ve bedeni toprak olduktan sonra bile devam eden ebedî vuslat arzusunun en zarif tezahürüdür.

Dîvânda bazı beyitlerde şair, âşığın ölümünden sonra bile bedeninden kalan toprağın sabâ rüzgârı aracılığıyla sevgiliye ulaştırılmasını diler. Bu arzu, aşkın ölümle sınırlı kalmadığını ve toprağa karışan bedenin bile hâlâ sevgiliye ulaşma çabasında olduğunu gösterir. Toprak (hâk), âşığın bu dünyadaki son hâli; rüzgâr ise onu hedefine ulaştıran vasıtadır:

Niçe bir yanam yakılam gerdiş-i eflākden
İy şabā *luṭf it götürgil bu ġubārı* ***ḫākden***

(2638/1, B 3922)

Âşık, dünyanın (feleğin) bitmek bilmeyen sıkıntılarından yorulduğunu belirterek sabâ rüzgârından bir lütuf ister. Ölüp toprak olduğunda, bu mezar tozunu (gubâr) bulunduğu yerden alıp sevgiliye götürmesini diler. Burada toprak; âşığın artık

---

[470] Koçin, **a.g.m.**, s. 2; Belde Aka, **Dîvân Şiirinde Rüzgâr**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2015, ss. 56-57; Ömer Faruk Yiğiterol, "Yine Esti Bâd-ı Sabâ", **Somuncu Baba Dergisi**, S. 225, https://www.somuncubaba.net/makale/yine-esti-bad-i-saba (Erişim Tarihi: 21.12.2025).

[471] H. Dilek Batislam, "Divan Şiirinde Sabâ", **Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-II (Osmanlı Araştırmaları XXVI)**, ed. Hatice Aynur - Mehmet Kalpaklı, İSAM Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 98, 99, 104.

tamamen yok olduğunu (mahviyetini), sabâ ise bu yokluğa rağmen âşığın son kalıntısını sevgiliye taşıyan bir kurtuluş elçisidir.

Rāh-ı ʻışḳuñda ***ölem*** *ol dem* ***ṣabā topragumı***
Götürüp yirden şehā ilte meger gerdüm saña

(95/3)

Âşık, aşk yolunda canını feda ettiğinde sabâ rüzgârından mezar toprağını yerden kaldırmasını ister. Ey şah (sevgili), belki o zaman tozlarım sana ulaşır diyerek toprak olmayı vuslatın son çaresi ve ümidi olarak görür. Beyitte toprak, âşığın yok oluşunu; rüzgâr ise bu yokluktan doğan son vuslat ümidini simgeler.

İremezsin iy Muḥibbī yanına ***ḫāk olmadan***
Kim meger ***toprak olam*** *ilte* ***ṣabā tozum benüm***

(2215/5)

Muhibbî, toprak olup tamamen yok olmadan sevgiliye ulaşmanın mümkün olmadığını ifade eder. Sevgiliye yaklaşmanın tek yolu; önce toprak olmak, ardından sabâ rüzgârının bu tozları onun yanına taşımasıdır. Bu beyit, sabâ ve toprak (hâk) arasındaki o zarif ilişkiyi özetler. Dîvân şiirinde bu ilişki iki şekilde görülür: Birincisi, rüzgârın toprağı havalandırıp âşığın gönlünü harekete geçirmesi; ikincisi ise sevgilinin kokusunu âşığın mezar toprağına getirerek ona can bağışlamasıdır. Burada toprak olmak teslimiyeti, rüzgâr ise bu teslimiyet sayesinde gerçekleşecek vuslatı simgeler.

Muhibbî, bazı beyitlerinde ölümden sonraki süreci sadece bir yok oluş değil, sevgiliye vuslata doğru devam eden bir yolculuk olarak tasvir eder. Bu yolculukta sabâ rüzgârı taşıyıcı, âşığın toprağı ise taşınan bir emanettir:

İy ṣabā *lutf eyleyüp* ***ḫākümi kūy-ı yāra ilt***
Līk yārun ḫāṭırına konmasun hergiz ġubār

(887/3)

Kūy-ı yāra iltesin ***ölsem ṣabā topragumı***
Keştī-i ʻışḳum Muḥibbī'den hemān ısmarlaram

(2316/4)

Şair, sabâ rüzgârından öldükten sonra toprağını alıp sevgilinin mahallesine (kûy-ı yâr) götürmesini diler. Ancak bu vasiyetini dile getirirken sevgilinin gönlüne (hatırına) kendi toprağından bir toz (gubâr) konmamasını yani onun en ufak bir üzüntü duymamasını rica eder. Bu aşk yolculuğunu ve kendi fâni varlığını ise aşk gemisine emanet eder. İlk beyitte geçen "toz kondurmama" ricası, âşığın sevgiliye duyduğu derin muhabbeti gösterir. Toprak, âşığın en aciz hâlidir; fakat o, bu hâliyle bile sevgiliye rahatsızlık vermekten sakınır. "Gubâr" kelimesi burada hem gerçek anlamda "toz" hem de mecazi olarak "keder" anlamındadır. İkinci beyitte ise şair; toprağının sevgiliye ulaştırılması görevini bir gemiye benzettiği aşkına yükler. Burada sabâ rüzgârı gemiyi yürüten rüzgâr, âşığın toprağı ise bu geminin taşıdığı yüktür. Şair bu görevi bizzat kendi benliğine (Muhibbî'ye) ısmarlayarak ölümden sonra bile vuslat arzusundan vazgeçmediğini gösterir. Cihan padişahı Kânûnî Sultan Süleyman'ın, kendisini toz toprak kadar aciz bir âşık olarak ifade etmesi, dünyevi makamların aşk karşısında hükmünün kalmadığını yansıtan güçlü bir teslimiyet örneğidir.

Sabâ yani doğu rüzgârı; dîvân şiirinde sevgiliden haber getiren, onun kokusunu taşıyan lâtif bir vasıtadır.[472] Toprak ise âşığın beşerî varlığını yani öldükten sonra toprağa karışan fâni bedenini simgeler:

Acımazdum öldügüme iy şanem hicrüñle ger
İledürse bu ***şabā*** *kūyuna* ***āḫir ḫākümüz***

(1276/2)

Ola kim ***bād-ı ṣubḥ ilte*** *bu* ***ḫāküm*** *kūyına yārun*
Bugün seng-i cefā-y-ıla dögilüben ġubār oldum

(2398/3)

Şair, bu beyitlerde ölümünden sonra kendi toprağının sevgiliye ulaştırılmasını ve toprağının (hâk) veya tozunun (gubâr) sabâh rüzgârı (sabâ/bâd-ı subh) aracılığıyla sevgilinin mahallesine (kûy) taşınmasını arzu ettiğini dile getirir. Şaire göre ölüm bir son değil; sabah rüzgârı (bâd-ı subh) aracılığıyla sevgilinin mahallesine (kûy) ulaşabilmek için bir fırsattır. Bu, ölümün manevi aşkı sonlandıramadığını gösteren

[472] Batislam, **a.g.m.**, 2005, s. 97.

güçlü bir tezahürdür. Hâk, artık cansız bir beden değil, sevgiliye ulaşmayı bekleyen mukaddes bir emanettir. Özellikle ikinci beyitte, cefâ taşlarıyla dövülerek toz (gubâr) hâline geldiğini söylemesi, âşığın çektiği cefâların onu maddi ağırlıklarından arındırarak sevgiliye doğru savrulacak bir inceliğe (toza) eriştirdiğini gösterir ve bu sayede vuslata hazır hâle gelişini ifade eder.

Muhibbî, toprağı hem kibre karşı bir uyarı hem de aşk yolundaki son mertebe olarak ele alır. Bu bağlamda toprak, gurur ve enâniyetten arınarak mahviyete erişmenin bir tezahürüdür:

*Ḫāk idüp āḫir ġubārın **bāda** virsün **rūzigār***
*Rāh-ı kūyında şu kim **ḫāk-ile yeksān olmadı***

(3371/2)

Tañ degül gülgūn olup yagdursa kan yire seḥāb
*Çün şehīd-i ‘ışḳuñuñ **yil savurur toprağını***

(3360/2)

Bu beyitlerde “toprak olmak” iki farklı şekilde ele alınır. İlk beyitte şair; sevgilinin yolunda toprakla bir olmayan (hâk ile yeksân) yani kibrini yenip tam teslim olmayan kişinin, kaderin (rûzigâr) hükmüyle bir toz tanesi gibi savrulup gideceğini söyler. İkinci beyitte ise aşk yolunda can veren bir şehidin mezar toprağını rüzgâr (yil) savurduğu için bulutların (sehâb) gökyüzünden kanlı yaşlar yağdırmasının şaşırtıcı olmadığını ifade eder. Böylece toprak, Muhibbî’nin dünyasında benlikten vazgeçişin ve ebedî vuslatın somut bir nişanesine dönüşür.

Muhibbî, bazı beyitlerinde âşığın toprağını sadece bir mezar veya mahalleyle sınırlamaz; aynı zamanda âşığın çilesiyle (âh) birleşerek bu toprağın tüm cihana dağıldığını tasvir eder:

*Şöyle tagıtdı cihāna **ḫākümi āhum yili***
Bulmaya bir ẕerresin çarḫ eline alsa elek

(1789/3)

Şair, çektiği âhın rüzgârının kendi toprağını (bedenini) tüm dünyaya öyle bir dağıttığını söyler ki felek eline bir elek alıp bütün cihanı elese dahi o topraktan tek bir zerre bulamaz. Âh, aşk acısının bir göstergesi olup, bazen bir rüzgâr (yil) gibi tasvir edilir. Âşığın âhı öylesine güçlüdür ki toprağını sadece sevgiliye değil, bütün cihana dağıtır.

Şair, toprak (hâk) unsurunu bazen de sevgilinin binek atıyla ilişkilendirerek dîvân şiirinin aşk ve yücelme konularını farklı terimlerle de ifade eder:

Semend-i bād-pāyunla *götürgil* ***ḫākini yirden***
İde küḥl-i baṣar anı melekler çeşmidür muştāḳ

(1604/4)

Örneğin bu beyitte şair; ***"****Rüzgâr ayaklı (çok hızlı koşan) atınla (semendinle)*[473] *toprağını yerden götür; çünkü melekler o toprağı gözlerine sürme (kühl-i basar) yapmak için can atmaktadır"* diyerek sevgilinin veya övülen kişinin çok hızlı koşan atının ayaklarının, âşığın ya da şairin toprağını yerden alıp götürmesini ister. Bu da aynı sabâ rüzgârına yapılan ricaya benzer. Hâk burada, tevazu ile yere serilmiş âşığın tozudur. Atın hızıyla bu toprağın yükselip götürülmesi, hâkin yücelmesi, şeref kazanması veya sevgiliye yakın bir yere taşınması arzusunu ifade eder. Bu, sevgiliye ait olan her şeyin (atının ayağının tozu bile olsa) kutsal olduğu fikrini pekiştirir.

Muhibbî, aşkın ızdırabıyla yok olan âşığın, bu dünyadaki zilletinin (toprak olmasının) ahirette nasıl bir onur kaynağına dönüştüğünü şu beyitlerle ifade eder:

Bir naẓar her kim göre ruḫsār-ı āteşnākini
Tutuşup ***'ışḳ āteşine yile*** *virür* ***ḫākini***

(3470/1)

Bu beyitte, sevgilinin ateş saçan yanağını bir kez görenin aşk ateşiyle tutuşup kül olacağı ve toprağının (vücûdunun) rüzgâra savrulacağı anlatılır. Burada benliğin (toprak) aşk ateşiyle yok edilmesi, tasavvuftaki "ölmeden önce ölmek" (fenâ) makamına işaret eder. Âşığın toprağını yele vermesi, dünyevi benliğinden tamamen vazgeçtiğini gösterir.

[473] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 399; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 735.

'Işḳ ehlinüñ ḫākini *eflāke ger ṣabā*
Ḥavrā çeke sürme diyü ḫāk-i pasını

(3232/5)

Bu beyitte ise dünya-ahiret arasında ilişki kurarak tasavvufi anlayışın dîvân şiirine yansıması olan "ölmeden önce ölünüz" ifadesine açıklık getirir ve bu sürecin mükâfatı verilir. Sabâ rüzgârı, aşk ehlinin o savrulan toprağını göklere (eflake) taşıdığında, cennet hurileri (havra) o toprağı gözlerine sürme diye çekerler. Aşk ehli, dünyada yok olmayı (hâk olmayı) göze alarak fenâ makamına ulaşır ve bunun ödülü olarak külleri, ahirette hurilerin gözüne sürme olur; bu da mutlak kalıcılık (bekâ) ve sonsuz bir şeref kazanmak demektir.

2.1.6.5. Toprak-Ölüm ve Kabir/Mezar/Türbe(t)

Doğrudan toprak kelimesi geçmesede kabir, mezar ve türbe(t) kelimelerinin geçtiği beyitler toprağı hatırlattığı için bu başlık altında değerlendirilmiştir. Şair bazı beyitlerinde, âşığın kabri üzerine biten bitkilerin, sevgiliye karşı duada bulunacağını veya vefayı simgeleyeceğini ifade eder. Bu, ölümle gelen teslimiyetin manevi bir ödül getirdiği inancını yansıtır.

Derd-i dilümi söyleye ***ḳabrümde*** *her giyāh*
Ol yār-ı cefā ugraya andan güẕer ola

(73/4)

Kabirdeki her bitki (giyâh)[474], sevgili oradan geçerken âşığın gönül derdini söyleyecektir. Bu ölüm sonrası bile aşkın acısını fısıldayan bir vefa işaretidir.

Ḳabrüm üzre *gelicek nāz-ıla iy serv-i sehī*
İdeler saña du'ā cümle giyāhum ṣanemā

(77/2)

[474] Mehmed Salâhî, **Kâmûs-i Osmânî**, C. 4, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, H. 1322 (1904), s. 268; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1221.

Sevgili (serv-i sehî) kabre geldiğinde, kabirdeki tüm bitkiler (giyâh) ona dua edecektir. Tevazu ile toprak olan varlığın, sevgiliye hizmet eden manevi bir güce dönüşmesi anlatılır.

Hicr-ile öldürüp itseñ bu Muḥibbī'yi ḫalāṣ
Çok du'ālar idiserdür saña ***ḳabri çemeni***

(3219/6)

Ayrılık (hicr) ile öldürülen Muhibbî'nin kabir çimeni (çemen), sevgiliye çok dua edecektir. Bu ölümle dahi bitmeyen minnet ve teslimiyetin duasıdır.

Bazı beyitler ise kabirden biten kırmızı renkteki çiçeklerin (lâle, erguvan), âşığın aşk yolunda çektiği ızdırabın, kanının ve yarasının (dağ) birer alâmeti olduğunu vurgular. Bu, teslimiyetin kanla ebedileştiğini gösterir:

Muḥibbī tīġ-ı cevrinden şehīd-i 'ışḳ olam āḫir
***Bite gül lāle ḳabrümden** ola niçe 'alāmet hem*

(2254/5)

Şair, aşk yolunda çekilen sıkıntıları bir cefâ kılıcına, bu uğurda ölümü ise kutsal bir şehitliğe benzetir. Kabri üzerinde açan kırmızı renkli gül ve lâleler, sadece birer çiçek değil; âşığın döktüğü kanın ve çektiği ızdırabın toprak altından dışarıya vuran işaretleridir.

***Ḳabrüm üzre** göresiz ger bite ḫūnīn lāleler*
Dāġı bagrumdan nişāndur rengi kanumdan benüm

(2126/2)

Kabrimden biten kanlı lâleler, bağrımdaki yaranın (dâğ) nişanıdır ve rengi benim kanımdandır. Aşk acısının ebediliğini kabirde dahi sürdürme teslimiyetini vurgular.

Göreli serv-i revānun akıdur eşk-i revān
Ol sebebden bitiserdür ***ḳabrüm üzre** erġuvān*

(2632/1)

Sevgilinin (serv-i revân) yürüyüşünü gördüğüm için kanlı gözyaşı akıttığımdan, kabrimin üzerine erguvan (kırmızı/kan rengi çiçek) bitecektir. Aşk ızdırabının kabirde dahi biten sembolüdür.

Kabirdeki bitkilerin, sevgiliye sitemi ve aşkın yüceliğini iletme aracı olduğunu gösteren beyitler de vardır:

Ḳabrüm üzre *her çemen söyler cefāsın ol mehüñ*
Kim gelüp bir dem naẓar kılsa mezārum taşına

(3152/4)

Sevgilinin mezar taşına düşen bir anlık nazarıyla âşığın kabri üzerindeki her bir çimen, onun çektiği meşakkatleri (cefâları) sessiz lisanıyla (lisan-ı hâl) fısıldar. Şair bu hâl ile aşk sızısının ölümle dahi son bulmayıp toprakta yeniden filizlenerek ebedileşmesini anlatır.

Akıdup kanlu yaşum dögünüp taşlarla cān virsem
Bite ***ḳabrümde ḫāküm üzre*** *mīr-i ʻāşıḳān yir yir*

(682/5)

Muhibbî bu beyitte; kanlı gözyaşları ve büyük acılarla can veren âşığın toprağını, yeni bir hayatın filizlendiği bereketli bir zemin olarak tasvir eder. Burada "kabir" sadece fâni bedenin son durağı değil; aşkın ebedî tohumunun ekildiği manevi bir mekândır. Şair, kendi ölümünü bir tohumun toprağa düşmesine benzeterek bedeninin karıştığı topraktan "âşıkların beyi" (mîr-i âşıkân) olan çiçeklerin biteceğini söyler. Bu tasvir, tasavvuftaki fenâ (yok olma) ve bekâ (sonsuzluk) kavramlarının şiirsel bir ifadesidir. Âşığın çektiği acılarla arınan bedeni toprağa karışsa bile o toprak kendisinden sonra gelecek âşıklar için bir ilham kaynağı ve yol gösterici bir nişane hâline gelir. Böylece ölüm, bedensel bir son olmaktan çıkıp aşkın ölümsüzlüğünü ve nesiller boyu sürecek manevi mirasını müjdeleyen bir başlangıca dönüşür.

Şair için **mezar** sadece bir toprak yığını değil, aşkın nişanesi ve vefa mekânıdır. Öyle ki ölüm sonrası dahi aşkın devam etmesi sevgiliye teslimiyetin en büyük göstergelerindendir. Bazı beyitlerinde bu teslimiyetle can veren âşığın mezarı, onun aşk

şehidi olduğunu ve ilâhî bir mağfiretle kurtuluşa erdiğini ilan eden bir makama dönüşür. Şair bu "aşk şehidi" sıfatını mezar taşına nakşedilen bir beratla ilan etme arzusu taşır:

'Işḳ-ıla cānın virüp kūyında kim medfūn ola
*Yazılur anuñ **mezārında** ki bu mağfurdur*

(1073/5)

"Aşk ile can verip sevgili mahallesine gömülen kişinin mezarına bu kişi bağışlanmıştır (mağfurdur)[475] *diye yazılacaktır"*. Şair bu ifadeyle aşk şehitliğinin manevi bir berat olduğunu söylemektedir. Toprak, burada âşığın sadece bedenini saklayan bir yer değil, ilâhî affın ve ebedî huzurun müjdelendiği kutsal bir mekândır.

Didüm 'ışḳuñ yolında cān virürsem
***Mezāruna** didi bu beyti yazam*

(2287/7)

Âşığın aşk yolunda can vermesi sonucunda sevgili; onun mezar taşına bizzat bir beyit nakşedeceğini vaat eder. Bu vaatle mezar; sadece bir defin yeri değil, sevgilinin kendi hattıyla mühürlenmiş ebedî bir sadakat beratına dönüşür.

'Uşşāḳ gelüp eylese ḳabrüm ziyāretin
*Ḥarf-i vefā iy levḥ **mezāra** raḳam kıla*

(3005/4)

Âşıklar kabrimi ziyaret etse, mezar levhasına (levh-i mezâr) vefa harfi (sözü) yazılsın. Mezar, âşığın ebedî vefasını ilan eder. Harf-i vefa iy levh mezara rakam kıla ifadesi; toprağın üzerindeki mezar taşına (levh-i mezâr), âşığın sadakatinin (harf-i vefâ) yazılmasının istenmesi, ölüm (mezâr) karşısında aşkın kalıcılığını ve yüceliğini tescilleme arzusunu belirtir.

Ölürsem rāh-ı kūyında dikesiz taş işigini
*Görenler diyeler raḥmet **şehīd-i 'ışḳ mezārıdur***

(1201/2)

[475] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 726.

Âşık, sevgilinin eşiğinden bir taşın mezarına dikilmesini arzu ederek mutlak bir mahviyet sergiler. Bu eşik taşı; sevgilinin yolunda (rah-ı kûy) can veren âşığın "aşk şehidi" olduğunu ilan eden manevi bir nişandır. Böylece mezar; sadece bir istirahatgâh değil, gelip geçenlerin rahmetle andığı bir sadakat ve teslimiyet makamına dönüşür.

Şair bazı beyitlerde mezar toprağını, ölümden sonra dahi sevgiliye duyulan teslimiyeti muhafaza eden ve sadakatini ona "muhabbet kokusu" olarak sunan manevi bir cevher şeklinde tasvir eder:

Egerçi yañılup dilber geçe bir gün ***mezārumdan***
Maḥabbet būyını ala benüm ḫāk-i ġubārumdan

(2555/1)

Muhibbî bu beyitte, ölümün âşık ile sevgili arasındaki manevi bağı koparamayacağını ifade eder. Âşık, sevgilinin mezarının yerini bilmesini veya bilinçli olarak ziyaret etmesini beklemez; yanlışlıkla (yanılup) mezarının üzerinden geçmesi dahi onun için yeterli bir vuslat ihtimalidir. Bu durum, âşığın mahviyetini ve aşkın gizli kalması gerektiğine dair samimiyetini gösterir. Beyitteki "hâk-i gubâr" (toprak ve toz) ifadesi, fâni bedenin tamamen yok oluşunu simgelerken bu topraktan yayılan "muhabbet bûyı"[476] (aşk kokusu), ruhun ve sevginin ebediyetini temsil eder. Şair; ölümü bedensel bir son, mezarı bu sonun mekânı, toprağı ise aşkın ölümsüz kokusunu taşıyan bir cevher olarak sunar. Nihayetinde âşık, bir avuç toz olsa dahi sevgilinin geçtiği yola karışarak ona duyduğu aşkı hissettirmeyi arzular.

Muhibbî; mezar taşını çile ve kibir sembolü olarak görür ve şiirlerinde mezar taşını, çekilen çilenin kalıcı bir nişanesi veya kibir ve cefânın anıtı olarak kullanır:

Meydān-ı ʻışḳ içinde atup āhum okların
Taşlar dikildi oldı nişāne ***mezārumuz***

(1282/4)

[476] Şemseddin Sami, **a.g.e.,** s. 324; Hasan Ekici, "Hasan Hilmî Dîvânı'nda Muhabbet Kavramı", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (BUSBED)**, C. 9, S. 17, 2019, s. 369.

Aşk meydânında çekilen âhların okları atıldı ve sonunda mezarımız taşlarla nişane oldu. Mezar, aşk uğruna çekilen çilenin zorunlu mekânıdır.

Dikse ḳabrüm üzre duranlar melāmet taşını
Görüben bir ***'āşıḳ-ı şeydā mezārıdur*** *diñüz*

(1340/4)

Kabrim üzerine ayıplama taşı (melâmet taşı) dikilse bile görenler "bu bir meftun âşık mezarıdır" desin. Âşık, tevazu ve aşkın delili olarak bu taşı kabul etmektedir. Âşık-ı şeydâ mezarı; aşkından dolayı delirmiş, dîvâne (şeydâ)[477] olan âşığın çilesinin sona erdiği ve fâni dünyadan kurtulduğu nihai menzili temsil eder.

Hey vefāsuz bu cefā vü cevri ḫū itmek neden
Yoḫsa hīc añmaz mısın āḫir varacak yiri sen
Koyayım dāmānunı maḥşerde cāk idüp kefen
Ṭa'na taşın atdugınca sakladugum bu ki ben
Āḫir anı kendüme ***seng-i mezār*** *itsem gerek*

(3542/5)

Sevgilinin (vefasızlığının) ta'ne taşını (sitem taşı), en sonunda kendime mezar taşı yapmalıyım diyen şair, sevgiliden gelen sitem ve acıyı teslimiyetle kabul eder. Âşığın dünyevi varlığının sona erdiğini simgeleyen bu mezar taşı (seng-i mezâr); fânilik karşısında aşkın hatırasını koruyan ebedî bir işaret ve sadakat mührüdür.[478]

Türbe(t) ise Arapça kökenli bir kelime olup "türâb" (toprak) kelimesinden türemiştir. Bu etimolojik köken, kelimenin anlamını doğrudan toprağa ve ölüme bağlar.[479] Genel olarak bir kişinin defnedildiği yer olan kabrin üzerine inşa edilen anıt mezarlara verilen isimdir. Ancak "türbe" basit bir defin yerinden ziyade bünyesinde manevi bir şahsiyeti ve toplumsal bir hafızayı barındıran mimari bir makamdır. Türbeler, özellikle İslam coğrafyasında, dini veya siyasi açıdan önemli şahsiyetler (sultanlar,

[477] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 793.
[478] Atabey Kılıç, "Edebiyatımızda Mezar veya Kabre Dâir", **Düşünen Şehir**, S. 7, Eylül 2018, ss. 112-119.
[479] Muhammet Atasever, "Türbe", **Turizm Ansiklopedisi**, https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/turbe (Erişim Tarihi: 27.12.2025).

âlimler, şeyhler, evliyalar) için yapılmış görkemli yapılar olarak karşımıza çıkar.[480] Bu yapılar, sadece bir anıt değil, aynı zamanda o kişinin manevi varlığının ve hatırasının yaşatıldığı kutsal bir mekândır (ziyaretgâh). Ziyaretçiler, türbelere giderek o kişinin ruhuna dua okur ve ondan manevi yardım (şefaat) dilerler.[481] Bu yönüyle türbe, toprağa emanet edilen canın aziz hatırasını, her an canlı tutan bir bekleyiş makamıdır. Türbe, fâni bedenin son istirahatgâhı olan toprağı (hâk) muhafaza eden bir kılıf gibidir. Evliyanın veya büyük şahsiyetlerin toprağı, onlardan sirayet eden manevi bir feyz ile aziz kılınmıştır. Bu makamlarda sırdaş olan toprak, oraya defnedilen zâtın manevi mertebesiyle bereketlenmiştir. Türbe; ölümle gelen bedensel yok oluşa rağmen, o kişinin manevi varlığının ve bıraktığı mirasın ebediyetini sembolize eder. Dîvân edebiyatında türbe, âşığın sevgilinin semtine duyduğu sadakat ve teslimiyetin bir nişanesidir. Şairler için asıl gaye; sevgilinin yolunda toprak (hâk-i râh) olmak ve bu toprağın sevgilinin nazarında bir makam değeri kazanmasıdır. Şairler, sevgilinin yolunda toprak olup, o toprağın türbeye dönüşmesini, böylece sevgilinin ziyaretine mazhar olmayı arzu ederler.[482] Bu bağlamda türbe, sadece fâni bir sonu değil; âşığın toprağa karışmış bedeninin sevgilinin ziyaretiyle yeniden can bulacağı manevi bir eşiği temsil eder.

Muhibbî Dîvânı'nda iki örnek beyit vardır:

İrmedin vaṣl-ı nigāra ger ölem iy dōstlar
Ol cefākārun güẕergāhında eyleñ ***türbetüm***

(2320/4)

Şair bu beyitte, en büyük arzusunun yaşarken kavuşmak değil, öldükten sonra sevgiliye yakın olmak olduğunu söyler. Bu, aşkın fâni beden ve zaman kavramlarını nasıl aştığını anlatan güçlü bir örnektir.

Ger şehīd-i 'ışḳ olam yolında ol meh-pārenun
Ḥaşre dek ola ziyāretgāh-ı 'uşşāḳ ***türbetüm***

(2329/5)

---

[480] İsmail Orman, "Türbe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 464-466.

[481] Hüseyin Türk, "Türkiye'de Türbe İnancı", **Hars Akademi**, C. 6, S. 2, 2023, ss. 207-210.

[482] Rezan Karakaş, "Kutsal Mekânlarda Tezahür Eden Geçiş Dönemi Ritüelleri (Dicle Bölümü Örneği)", **Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar - I,** ed. Bülent Akın, Paradigma Akademi, Çanakkale, 2020, ss. 14-18.

Muhibbî bu beyitte, aşk yolunda can vermeyi en yüce mertebe olan "şehitlik" kavramıyla ilişkilendirir. Sevgili uğruna ölmek, fâni bedenin yok oluşu değil; manevi bir dirilişin ve ölümsüzlüğün başlangıcıdır. Şair, aşkı bir mücahede alanı olarak görür ve bu yolda can veren âşığın, ilâhî rızaya uygun bir makam kazandığını ifade eder. Beyitteki "türbe" ifadesi, sıradan bir kabrin ötesinde şehidin manevi hatırasının yaşadığı kutsal bir mekânı temsil eder. Bu türbe, kıyamete kadar (haşre dek) diğer âşıkların feyz alacağı bir "ziyaretgâh" olacaktır. Böylece âşık, ölümüyle bu dünyadan göçse de aşk uğruna yaptığı fedakârlıkla kendisinden sonra gelenlere rehberlik eden ölümsüz bir sembol hâline gelir. Muhibbî için aşk; uğruna can verilen bir hakikat gayesi, şehitlik; bu feda ile ulaşılan mertebe, türbe ise bu ebedî aşkın yeryüzündeki nişanesidir.

2.1.6.6. Toprak-Ölüm ve Dönüşüm

Dîvân şiirinde toprak (hâk), yalnızca fâniliğin ve ölümün simgesi değil; aynı zamanda varlığın yeniden şekillendiği bir kabul zeminidir. Bu bağlamda toprak, aşkın dönüştürücü gücüyle bir rızık, bereket, canlılık ve yeniden varoluş kaynağıdır. Şair için toprak; mutlak bir yok oluşu değil, aşkın tesiriyle gerçekleşen manevi bir değişimi ifade eder. Bu bağlamda toprak mazmunu; âşığın sadakatiyle anlam kazanan, sevgilinin yoluna toz olmayı gaye edinen ve nihayetinde bir kadehe (sâgar/ kûze/sebû) dönüşerek vuslat arzusunu diri tutan bir mahiyet arz eder.

Muhibbî, bir cihan padişahı olmanın ötesinde şiirlerinde toprağı İlâhî Hakikat karşısında sergilenen bir tevazu nişanı olarak ele alır. Onun dünyasında beden toprak olduktan sonra hazzâfın (çömlekçi) elinde bir kadeh veya testi olarak yeniden biçimlenmesi; fâniliğin, ebedî olan aşka hizmet etme çabasıdır. Bu süreç, ölümün bir bitiş olmadığını; aksine bedenin toprak vasıtasıyla sevgiliye (dudağa/ele) ulaşma yolunda bir merhale teşkil ettiğini gösterir.

Fikr-i ḫālüñi bu dil sīne-i ṣad-cāke çeker
Mūr kim dāne bula lā-büd anı ***ḫāke çeker***

(564/1)

Eşkümi bu dīdeden āh ol ruḫı gülgūn çeker
Ḫākden lāle gibi *san ḳaṭre ḳaṭre ḫūn çeker*

(639/1)

Beyitlerinde Muhibbî; toprağı sadece bir son değil, aynı zamanda toprağın canlılığı, bereketi ve hayatın kaynağı olarak da kullanır. Karıncanın daneyi toprağa çekmesi, toprağın rızkı barındırdığını gösterir. Toprağın lâle gibi kan çekmesi ve âşıkların mezarından (toprağından) lâle, gül gibi çiçeklerin bitmesi, aşkın toprağa bile hayat verdiğini ve sevgilinin kanının toprağa rengini verdiğini ifade eder. Bu da şairin fânilik kavramını aşk ile yücelterek manevi ölümsüzlüğe ulaştırdığını göstermektedir. Şair, aşkın toprağa dahi hayat verecek kadar muktedir olduğunu beyan eder.

Akıdur ḫūn-ı ciger bu dīde-i nemnākümüz
Olsa āgişte anuñla tañ mı her dem ***ḫākümüz***
Gerçi kim eksük degüldür dilde her dem zehr-i ġam
Def‘ ider vardur anı elde mey-i tiryākümüz

(K 3591)

Ciğer kanının toprağı (hâk) ıslatması, toprağın aşkın acısıyla bütünleşerek kutsal bir değer kazanmasını sağlar. Şair, âşığın çektiği acıyı toprağı bereketlendiren bir kaynak olarak kullanır. Âşık, ciğerinden akan kanı veya gözyaşını toprağa akıtır. Bu, toprağın sadece soğuk ve kuru bir mezar olmaktan çıkıp canlılık kazanması demektir. Aşk acısıyla sulanan toprak, sıradan kalmaz. Basit bir mezar toprağı olmaktan çıkan hâk; aşkın şehitliğiyle boyanmış ve gelecekte bereket verecek bir kaynak hâline gelir.

Şairler için ölüm, bir dönüşümün başlangıcıdır. Beden toprağa karışsa bile ruhun aşkla olan bağı ebedîdir. Hatta âşığın toprağından aşkın kokusu yayılabilir veya o toprak ilâhî aşkı taşıyacak bir kadehe dönüşebilir. Şairler sevgilinin elinde can bulması arzusuyla bu dönüşümün bir tezahürü olarak âşığın toprak olan vücûdunu bazen sevgilinin dudağına dokunabilmek için bir kadeh (sâgar), bazen de bir testi (kûze/sebû) olarak tasavvur ederler.[483] Muhibbî'nin şiirlerinde de sevgilinin yolunda ölüp toprağından **kadeh, kûze yahut sebû** yapılması şeklinde kullanımlar vardır. Şair bazı beyitlerde ölüm, kadeh ve toprak mefhumlarını birleştirerek ele alır. Kadeh hem dünyevi zevkin sembolü hem de fâniliğin zarif bir tezahürüdür.

[483] Bahadır, **a.g.m.**, 2013, s. 288-289.

Meclis-i meyde öper çün leb-i dildārı ḳadeḥ
Ölicek eyleyeler ***topragumı bārī ḳadeḥ***

(353/1)

Âşık, mey meclisinde kadehin sevgilinin dudağına temasını bir lütuf/bir vuslat olarak görür ve buna özenir. Kadeh topraktan yapıldığı için öldüğünde kendi toprağının da bir kadeh olarak şekillendirilmesini arzu eder. Bu temenni; ölümün getirdiği yok oluşu, sevgiliye (dudağa) ulaşabilmek için manevi bir vesileye dönüştürme ve ebedî vuslatı arama gayretidir.

Elde tutduguñ ***ḳadeḥ*** *bil* ***şehlerüñ topragıdur***
Niçe yıllar kāse itmişler anı Kāvūs'a sor

(438/2)

Muhibbî; bu beyitte kadehi fâniliğin somut bir sembolü olarak takdim eder. Elde tutulan kadehin aslı, bir zamanlar dünyayı yöneten şahların toprağıdır. Şair, efsanevi hükümdar Kâvûs'un dahi bedeni toprak olduktan sonra bir kâseye (kadeh) dönüştürüldüğünü hatırlatarak dünyevi makamın ve mutlak kudretin geçiciliğini beyan eder. Bu yaklaşım; en yüksek mertebedeki hükümdarların bile nihayetinde bir avuç toprakta eşitleneceği gerçeğini, insana tevazu telkin eden bir hikmetle ortaya koyar.

Ya ***Ferīdūn topragıdur*** *indügüñ elde* ***ḳadeḥ***
İçdügüñ mey yirine sanma ki ḫūn-ı Cem degül

(1973/3)

Şair, efsanevi hükümdarlar Ferîdûn[484] ve Cem'i[485] sembolik figürler olarak kullanır ve mutlak kudretin fânilik karşısındaki acziyetini ortaya koyar. Eldeki kadehin Ferîdûn'un toprağından yapılmış olabileceğini ve içindeki şarabın aslında Cem'in kanı (hûn-ı Cem) olduğunu belirterek dünyevi makamı ne kadar yüksek olursa olsun, en güçlü kralların dahi ölümlü olduğunu, her fâni varlığın toprakta eşitlendiği gerçeğini ikrar eder. Bu yaklaşım, kibrin anlamsızlığına dair hikmetli bir uyarı niteliğindedir.

[484] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 83.
[485] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 64.

Şair; toprak, kadeh ve mey mazmunları üzerinden zâhir ile hakikat arasındaki farkı ortaya koyar. Topraktan yapılan kadeh insan bedenini, içindeki şarap ise dünyevi zevkleri temsil eder; ancak kadehin nihayetinde aslına (toprağa) döneceği gerçeği, dünya lezzetlerinin geçiciliğini ve her an kapıda bekleyen ölümü hatırlatır. Muhibbî bizzat bir cihan padişahı sıfatıyla dünyayı yöneten hükümdarların bile sonunda birer avuç toprağa dönüşeceğini vurgulayarak İlâhî Hakikat karşısında mutlak bir tevazu sergiler.

La'l-i nāb-ı dilbere ol dem meger irer elüm
***Kūze** ide **topragumdan** ya **ḳadeḥ** ḫazzāf aña*

(118/6)

Âşık, ancak öldüğünde elinin sevgilinin saf dudaklarına (la'l-i nâb) ulaşabileceğini ifade eder. Bunun yolu ise çömlekçinin (hazzâf), âşığın mezar toprağından bir testi (kûze) veya kadeh yapmasıdır. Böylece âşık, bedenen yok olsa bile toprağından yapılan bir kadeh vasıtasıyla sevgilinin eline ve dudağına dokunma şerefine erişir. Beyitteki "toprak" insanın aslına, "hazzâf" ise İlâhî Sanatkâr'ın tecellisine veya veya mutlak iradenin tasarrufuna işaret eder. Nitekim çömlek ustalarının (hazzâf) âşığın toprağını bir araya getirerek üzerine aşk meclisinin nakışlarını işlemesi, dîvân şiiri estetiğinde yaygın bir arzudur.[486] Âşık için ölüm bir yok oluş değil, sevgilinin şarabını taşıyacak kutsal bir kaba dönüşme sürecidir. Bedenin toprak olması, manevi vuslatın (dudaklara ulaşmanın) tek şartı olarak sunulur. Böylece şair, ölümü bir yok oluş değil; fâni bedenin (toprak) ilâhî aşkı taşıyacak manevi bir kaba (kadeh) dönüşme süreci olarak tasvir eder.

La'lüñi ol vaḳt öperem iy ṣanem
Eyleye bu ḫākümi** devrān **sebū

(2765/3)

Şair, sevgilinin (sanem) dudaklarını ancak bedeni toprak olduktan sonra öpebileceğini söyler. Bunun için de zamanın (devrân), mezar toprağını bir testi (sebû)

[486] Hasan Doğan, "Bir Dokunup Bin İşitmek: Dîvân Şiirinde Kâse/Kâse-i Fağfûr Benzetmesi", **Kesit Akademi Dergisi**, C. 4, S. 13, 2018, s. 292.

hâline getirmesi gerekir. Şairin bu beyitte ölümden sonra devrânın bu toprağı alıp sebûya (testiye) dönüştürmesi dileği, fâniliğin sona ermesiyle başlayan ve sevgiliye hizmet etmeyi gaye edinen yeni bir varoluş arayışını ifade eder.

2.2. Toz/Gerd/Gubâr

Toprak kavramının en küçük ve en değersiz hâlini temsil eden bu kelimeler dîvân şiirinde âşığın veya kulun sevgili karşısında varlığının tamamen yok olduğunu, geriye sadece rüzgârın dağıtabileceği kadar zayıf bir parçacık kaldığını sembolize eder. "Toz/Gerd/Gubâr" olmak, sevgilinin ya da İlâhî Huzur'un yahut padişahın ayağının altındaki en değersiz madde olmayı arzu etmek demektir. Bu, mutlak tevazu ve teslimiyeti ifade eden bir şeref makamıdır.[487]

"Toz" kelimesi sözlükte parçacık, toprak zerreleri gibi anlamları ifade eder. Dîvân şiirinde sevgilinin yüceliğini ve büyüklüğünü anlatmak için eşiğinin tozu, yolun tozu, ayağının tozu, izi tozu vb. kelime grupları ve tamlamalar oluşturur.[488]

Ger ḫāk idesin seng-i cefā-y-ıla ben iy dōst
Mihr-ile vefā būyı gele uşbu ***tozumdan***

(2706/3)

Şair, sevgili tarafından cefâ taşıyla toprak edilse dahi, bu toprağın tozunun sevgi ve vefa kokusu yayacağını ifade ederek yok oluşun bile aşkın yüceliğini bozmayacağını vurgular.

Seng-i cevr-ile dögüp beni eger ḫāk ide yār
Küḥl içün kapuşalar ehl-i muḥabbet ***tozumun***

(1793/2)

---

[487] Ali Nihat Tarlan, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, C. 3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985, s. 129; Kavlu, **a.g.e.**, ss. 43-47.

[488] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 169-170. Mustafa Tatcı, **Yunus Emre Dîvânı (Tahlil)**, C. 1, MEB Yayınları, İstanbul, 2005, s. 431.

Şair bu beyitte, sevgilinin kendisini cefâ taşıyla dövüp toprak yapmasından sonra aşk ehlinin bu tozu şifalı bir sürme (kühl) niyetine kapışacağını ifade ederek aşk yolundaki hiçlik makamının kişiye kazandırdığı manevi mertebeyi dile getirmektedir.

"Gerd" toz kelimesinin Farsça karşılığı olup "toz, toprak, tasa, gam, keder; gubâr; toz hâlindeki uyuşturucu madde, un, toz zerresi; incelik, zayıflık" anlamlarına gelir.[489]

Muḥibbī ḫāk ol 'ışḳuñ yolında
İde sürme melā'ikler o ***gerdi***

(3212/5)

Muhibbî bu mahlas beyitinde kendisine seslenerek aşkın yolunda toprak olmasını öğütler. Bu mutlak tevazu ve yok oluşun karşılığı olarak meleklerin, onun bu tozunu gözlerine sürme yapacağını ifade eder. Bu, tevazu makamının ilâhî bir tecellisidir; âşığın tozu, en kutsal varlıklar için bile bir şifa ve nur kaynağına dönüşmüştür.

Su sepüp iy dīde sula ḫāk-i pāy-ı dilberi
Dimesünler aramuzda anuñ-ıla ***gerdi*** *var*

(1021/3)

Âşık, gözlerine hitap ederek gözyaşlarıyla sevgilinin ayağının toprağını (hâk-i pây) sulamasını ister. Buradaki amaç; sevgilinin makamını tozdan arındırmak yani aralarında herhangi bir soğukluk, dargınlık veya yabancılık (gerd) olduğunu kimseye söyletmemektir. Gözyaşıyla yapılan bu sulama işlemi, sevgilinin makamını temiz tutma arzusunun yanı sıra, vuslata engel teşkil edecek en ufak bir manevi kirliliği bile ortadan kaldırma çabasını temsil eder.

"Gubâr" ise toz kelimesinin Arapça karşılığı olup "toz; bir yazı stili; ince toprak; toz hâlindeki esrâr; gerd, yoldan kalkan hafif toz, sevgilinin ayva tüyü" anlamlarına gelir.[490] Klasik Türk şiirinde gubâr, şairin tercih ettiği bağlama göre hem

---

[489] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 167; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 285; Kanar, **a.g.e.**, s. 1257; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 374; Parlatır, **a.g.e.**, s. 503.

[490] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s.446. Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 293; Ahterî Mustafa Efendi, **Ahterî-i Kebîr**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009, s. 261; Kanar, **a.g.e.**, s. 1077; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 395; Parlatır, **a.g.e.**, s. 523.

somut hem de soyut bir mahiyet arz eder. Bazen rüzgârla savrulan bir zerrecik, yerden kalkan ince toprak, kum veya duman kalıntısı olarak karşımıza çıkarken bazen de âşığın gönül aynasını karartan manevi bir kir veya gönül pası yahut ruhu daraltan bir hüzün perdesi, üzüntü, sıkıntı, gam şeklinde tecelli eder.[491] Muhibbî, gubâr kelimesini hem toz hem de keder anlamında kullanır ancak şiirlerinde genellikle ikisi arasında bir köprü kurar. Toz olduğu zaman; âşık tevazu gösterip hiçlik makamına ulaşır. Keder olduğu zaman; gönül aynasını kaplar ve arınma gerektirir.

Añmazuz ḫāl ü ḫaṭuñ dāyim lebüñ ẕikr eylerüz
İçerüz cām-ı şarābı biz ***ġubārı*** *n'eylerüz*

(1334/2)

Âşıklar, sevgilinin dudağının zikriyle sürekli şarap kadehinden içerek neşe bulduklarından, ayva tüyü ve ben gibi ayrılık ve keder getiren unsurları anmaya ve önemsemeye gerek duymazlar. Şair, şarap kadehinin coşkusu varken kederle uğraşmayacağını ifade eder.

Ẓālim gözüñe hey di ki kan eylemesün
Yoksa ẓulmıyla bu ben 'āşıḳı ider o ***ġubār***

(1205/17)

Şair, sevgilinin o can alıcı bakışına seslenerek daha fazla kan dökmemesi için ona 'hey' (dur) denilmesini yani müdahale edilmesini arzu eder. Aksi takdirde sevgilinin bu celalli bakışı, âşığı tamamen yok edip toz (gubâr) hâline getirecektir. Buradaki sitem ve celalli nazar; âşığın fâni varlığını yok ederek onu mutlak bir hiçliğe (mahviyet) ulaştıran manevi bir vasıtadır. Sevgilinin cevrini ve bakışlarındaki o perişan edici (yok edici) tesiri, kendi varlığını toza toprağa dönüştüren bir lütuf gibi telakki eden âşık; bu yok oluşu, tevazu ve teslimiyetin bir sonucu olarak görür.

Muhibbî Dîvânı'nda toz (gerd, gubâr) mazmunu; fâni varlıktan geçerek ebedî vuslat makamına ulaşmanın bir remzi olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede "Tevazu ve Teslimiyetin Simgesi Olarak Toz", "Nefsin Fâni Dünyadan Arınma Simgesi Olarak

[491] Kavlu, **a.g.e.**, s. 49-50.

Toz", "Sevgilinin Güzellik Unsuru Olarak Toz" ve "Vuslat ve Yücelik Makamına Ulaşma Aracı Olarak Toz" başlıkları altında incelediğimiz beyitler, âşığın mahviyet yolculuğunu her yönüyle ortaya koymaktadır. Muhibbî için toz olmak, basit bir yok oluş değil; topraktan gelen insanın, aşkın tecellisiyle incelerek İlâhî Huzur'a kabul edilecek bir hafifliğe ve kudsiyete erişmesidir. Bu manevi hafiflik ve arınma süreci; tevazu, teslimiyet, nefis tezkiyesi, estetik zarafet ve nihayet vuslat makamına yükseliş mertebelerinde farklı görünümlerle tecelli eder.

2.2.1.1. Tevazu ve Teslimiyetin Simgesi Olarak Toz

Türk-İslam tefekkürü ve tasavvufi düşünce; insana dünya malından, benlikten ve kibirden arınarak "hiçlik" makamına ulaşmayı manevi bir gaye olarak kabul eder. Bu manevi yolculukta insanın fâni varlığını remzeden en mütevazı ve zâhiren en değersiz madde, toz (gubâr/gerd) olarak karşımıza çıkar. Toz, bu bağlamda sadece maddi bir cüz değil; aynı zamanda mutlak tevazu ve teslimiyetin en güçlü simgesidir. Toz (Gerd/Gubâr); âşığın fâni varlığının mutlak yok oluşunu temsil eder. Bu durum, sadece maddi bir yok oluş değil, aynı zamanda nefsin kibrinden arınarak en alçak gönüllü mertebeye ulaşma eylemidir. Âşık, sevgilinin ya da İlâhî Huzur'un yolunda toprak ve toz olmayı arzular. Bu durum, "ben" söyleminden vazgeçerek "hiç" olmayı seçmektir; yani "fenâ fi'l-aşk" (aşkta yok olma) makamına ulaşmanın ön koşuludur. Sevgilinin ayağının altındaki toz olmak, dîvân şiirinde mutlak teslimiyetin ve "tevazu-i kâmil"in sembolüdür.[492] Âşık, bu değersiz konumda kalmayı en büyük şeref ve makam sayar. Bu hâl, benlik düşüncesinden vazgeçen, kibirden arınan ve kendisini tamamen sevgilinin iradesine teslim eden âşık yahut dervişlik ruh hâlini yansıtır. Muhibbî'nin şiirlerinde bu teslimiyet hâli, farklı ifade ve terkiplerle sanatkârane bir biçimde işlenmiştir.

Beni ḫāk eyledi rāhunda 'ışḳuñ
Eger bulmak dilerseñ ***gerdümi*** *gör*

(860/3)

[492] Özağaç, **a.g.e.**, s. 66.

Âşık, aşkın kendisini sevgilinin yolunda tamamen yok ettiğini ve toprak hâline getirdiğini ifade eder. Eğer sevgili, âşığın varlığını arıyorsa, onu artık toz (gerd) olarak görmelidir. Bu hâl; âşığın aşk yolunda benliğinden vazgeçerek tamamen toza dönüşmesini yani mutlak hiçlik ve teslimiyet mertebesine erişmesini simgeler.

Senden irmez kimseneye çün ***ġūbār***
İy Muḥibbī ġubār imişsin sen

(2474/5)

Bu mahlas beyitinde "*Mademki senden kimseye toz/keder ulaşmıyor, o zaman sen (Muhibbî), zaten tozun ta kendisisin"* diyen şairin kendi varlığını gubâr olarak nitelemesi; tevazu ve hiçlik makamına ulaştığını gösteren güçlü bir ifadedir.

Bir başka beyitte; tevazu ve teslimiyetin sonucu olarak âşık, tozu sıradan bir madde olmaktan çıkartıp dünyevi değerlerin tamamından üstün bir makam olarak görür. Sevgiliye ait olan veya onun uğrunda yok edilen toz en büyük şerefe dönüşür. Özellikle sevgiliye ait tozun, dünyevi iktidar sembollerinden (taç ve taht) daha değerli görülmesi, tevazunun ne denli bir makam olduğunu ifade eder:

İẕāruñ reşk-i rūy-ı gül'iẕārān
Ġubārun tāc u taḫt-ı tācdārān

(2725/1)

Sevgilinin ayva tüyü, gül yanaklıların yüzünü kıskandırır. Senin tozun ise taht sahiplerinin tâcı konumundadır. Bu hâl, sevgiliye ait en değersiz kabul edilen tozun, dünyevi en yüksek makamlardan (tâc ve taht) bile kat kat üstün olduğunu ifade eden bir değer ifadesidir. Sevgiliye ait tozun, dünyevi tüm değerlerden üstün görülmesi, âşığın fâni dünya değerlerine karşı tevazu hâlinin bir göstergesidir.

Muhibbî bu mutlak hiçliği bir başka beyitinde âşığın, dünyevi şerefi terk ederek sevgiliye ait olan tozda (Leylâ'nın toprağı) manevi bir mertebeye kavuşması olarak ifade eder:

Tañ mıdur Mecnūnlayın terk eyler-isem yüz suyın
Ḫāk-i Leylā'dan ire efser-durur ol ***toz*** *bana*

(8/3)

Şair, Leylâ'nın toprağından gelen tozun kendisine taç (efser) olacağını söylüyor. Eğer bu uğurda Mecnûn gibi yüzsuyunu (itibarını, şerefini) terk ederse, buna şaşmamak gerekir. Aşk yolunda dünyevi itibardan vazgeçerek dünya gözüyle en değersiz ve fâni olan toza sığınmayı, en büyük şeref kabul eder.

Şairin şiirlerinde kullandığı, benlikten vazgeçmenin nihai durağı olan 'adem mülkü ifadesi, manevi olarak eriştiği mertebeyi anlatır. Bu mertebede, âşık artık kendi tozuna bile erişilemeyecek hâl üzeredir:

Yüri iy sāye yüri ko kerem it dāmenini
Ben 'adem mülkine gitdüm iremezsin ***tozuma***

(3023/3)

Âşık, *"Ey gölge, hadi yürü git artık, lütfet de eteğimi bırak! Ben artık yokluk ('adem) ülkesine doğru yola çıktım; sen (bir varlık nişanesi olan) tozuma bile ulaşamazsın"* diyerek maddi varlığın gölgesi yerine, manevi hiçliği seçerek ilâhî bir mertebeye yükseldiğini ifade eder. Burada 'adem mülkü mutlak hiçliği temsil ederken toz, varlıktan geriye kalan en son ve en hafif zerredir.

Dîvânda mutlak teslimiyetin ve hizmetkârlığın da göstergesi olarak sevgilinin ayağının altındaki toz (gubâr, gerd) veya ayak izinin tozu (izün tozı) gibi ifadeler kullanılır:

Göreyim rāh-ı meẕelletde anı ḫāk ola tīz
Ayaġun tozını *kim milket-i Dārā'ya virür*

(690/4)

Şair bu beyitte; sevgilinin ayağının tozunu, İran hükümdarı Dârâ'nın muazzam saltanatına tercih etmeyen kişinin bir an evvel zillet yolunda (râh-ı mezellet) toprak (yok) olmasını diler. Sevgilinin ayağının tozu, dünya saltanatından üstün tutulan mukaddes bir cevherdir. Bu toza rağbet eden kişi için yeryüzünün en büyük mülkü bile değersiz bir hiçten ibarettir.

Minnet mi ide küḥl-i Ṣıfāhān'a ẕerrece
İzüñ tozını *çeşmine kim tūtiyā sanur*

(667/3)

Şair bu beyitte; sevgilinin ayağının tozunu (izini) gözüne şifalı bir sürme (tûtiyâ) sayan kişinin, dünyaca meşhur olan İsfahan sürmesine zerre kadar minnet etmeyeceğini ifade eder. Bu durum; sevgilinin ayağının tozunun, dünyevi bir süsten öte, âşığın gönül gözünü açan manevi bir şifa ve nur kaynağı olduğunu gösterir.

Şair bir diğer beyitinde ise sadece sevgilinin değil, o sevgiliye ait olan her şeyin tozu olmayı en büyük şeref sayar:

Ẓāhirā baksañ egerçi berr ü baḥruñ şāhıyam
*Bir ulu **dergāhun** ammā ben **ġubār-ı rāhıyam***

(2341/1)

Şair, zâhiren karaların ve denizlerin şahı olsa bile bir ulu dergâhın yolunun tozu (gubâr-ı râh) olduğunu söyleyerek dünyevi makamlardan manevi tevazu makamına geçişi resmeder. Bu durum, aynı şekilde başka bir beyitte, sevgilinin dergâhının tozu olarak da ele alınır:

Eger rūşen ola çeşm-i cihān-bīnüm ʻaceb olmaz
***Ġubār-ı dergeh-i cānān-ıla** çünkim mükeḥḥeldür*

(491/3)

Gönül gözünün aydınlanması, sevgilinin dergâhının tozu ile sürmelenmesine bağlanmıştır. Yine toz, manevi aydınlanmanın ve hizmetin bir aracıdır. Tevazu, sadece toz (gubâr, gerd) olmayı kabul etmek değil, aynı zamanda bu makamda kalmayı isteme ve bu makamdan ayrılmama arzusunu da içerir. Bu hâl teslimiyetin istikrarlı bir şekilde sürdürülmesi gerektiğini gösterir.

Revā görme kapuñda baña cevr ide felek
*Lutfuñ olmaya yoluñda ben olam şöyle **ġubār***

(Elifnâme 1205/10)

Şair, sevgilinin yolunda toz olmayı (gubâr) kabul eder; zira bu durum, en büyük tevazu şeklidir. Ancak sevgiliye yakararak kapısının eşiğinde feleğin kendisine cefâ etmesine razı olmamasını ister. Bu yakarış sevgilinin yolunda toz olmayı bir lütuf olarak kabul eden aşığın, sevgilinin koruması altına girme arzusunu gösterir.

Muhibbî Dîvânı'nda toz (gerd, gubâr), basit bir tevazu ifadesi olmanın ötesinde bir anlam taşır; zira âşık, kendi fâni varlığını (cism) toz hâline getirerek nefsinden arınır:

İy ṣabā olsun vaṣiyyet kūy-ı yāra iltesin
Dögilüp seng-i cefādan ger bu ***cismüm gerd ola***

(56/3, 72/3)

Baş açup seng-i cefāya karşu turup cān-ıla
Dögdürüp bu ***cismümi āḫir ġubār itsem*** *gerek*

(1694/6)

Bu beyitlerde de görüldüğü üzere toz olmak; cefâ taşına göğüs gerilerek gerçekleştirilen, neticesine rıza gösterilen iradi bir eylemdir. Bu hal; aşkta yok olarak vuslata hazırlanma safhası ve teslimiyetin nihai mertebesidir. Şair, fâni bedenini (cismini) cefâ taşlarıyla dövdürüp toza dönüştürmeyi bizzat arzulayarak nefsin o ağır yükünden kurtulmayı ve sevgilinin semtine (kûy-ı yâr) rüzgârla savrulabilecek bir hafifliğe erişmeyi hedeflemektedir.

Dîvân şiirinde sıklıkla karşılaşılan **"ten gubârı"** terkibi "bedenin tozu" anlamına gelen bir ifadedir. Bu terkip, maddi varlığın fâni ve değersiz olduğunu vurgular ve şiirde maddi varlığın geçiciliğini ve manevi arınma sürecini ifade eden bir hâl olarak kullanılır. Bedenin fâni dünyada yıpranması, ölmesi ve nihayetinde toprağa karışarak toz hâline gelmesini ifade eder. Bu durum, âşığı benlikten arındırarak manevi bir kemâle ulaştıracak asıl mertebeyi temsil eder. Âşığın, sevgilinin yolunda kendi varlığını toprak seviyesine indirme arzusu; mutlak tevazunun ve sevgiliye karşı gösterilen teslimiyetin bir nişanesidir.

Ten ġubārını *savursa tañ degüldür bād-ı 'ışḳ*
Bu hevā ile yiler bir bādam oglandan berü

(2768/4)

Âşık, aşk rüzgârının bedeni parçalayıp toz hâlinde savurmasının şaşılacak bir durum olmadığını, zira bu rüzgârın (nefsin veya hevesin) zaten eskiden beri insanı bu şekilde perişan ettiğini ifade eder.

Dîvânda şair, vuslat arzusunu ve gözlerine şifa bulma talebini dile getirirken sevgilinin mahallesine (kûy) ait tozu teslimiyetin bir nişanesi olarak sunan pek çok ifadeye yer vermiştir:

İy Muḥibbī iledür kūyına ol vaḳtin ṣabā
***Rāh-ı kūyında ġubār olup** meger berbād olam*

(2056/6)

Muhibbî, sevgilinin yolunun tozu olup tamamen perişan olduğu takdirde, sabah rüzgârının kendisini o sevgiliye ulaştıracağını umarak sevgiliye vuslat arzusunu dile getirir.

Gözlerüm kana dönüpdür benüm aglamag-ıla
*İy ṣabā irgüresin küḥl ideyim **gerd-i rehi***

(3240/2)

Âşık, gözlerinin ağlamaktan kana dönmesine rağmen, sabah rüzgârından sevgilinin yolunun tozunu getirmesini ister ki onu gözüne şifalı sürme (kühl) yapabilsin.

*İy **ṣabā** irgür **ġubār-ı kūyını***
Tā ki idem gözlerüme tūtiyā

(30/3)

Şair, sabah rüzgârından sevgilinin mahallesinin/yurdunun tozunu (gubâr-ı kûy) kendisine ulaştırmasını talep eder; çünkü bu tozu gözlerine şifalı sürme yapmak istemektedir.

2.2.1.2. Nefsin Fâni Dünyadan Arınma Simgesi Olarak Toz

Dîvân edebiyatında toz mazmununun en temel kullanım alanlarından biri, tasavvufi yolda nefsin arındırılması yani tezkiye-i nefs sürecidir. Bu bağlamda toz, insanın fâni dünyaya ait olan kederi (gam) ve nefsin ağırlığını simgeler. Şairler gönül

(dil) kavramını, cilalanması gereken bir ayna (âyîne) olarak zikrederler. Ayna, parlak ve saf olduğu sürece hakikati ve ilâhî güzelliği yansıtabilir; ancak keder, gam veya dünyanın meşguliyetleri nedeniyle oluşan toz (gerd, gubâr) veya pas (jeng), aynanın işlevini bozar. Gönül aynası (âyîne-i dil), ilâhî tecellilerin yansıdığı manevi bir makam olarak kabul edildiğinden, bu makamın keder pası (jeng-i gam) ile kaplanması manevi körlüğe yol açar. Muhibbî, toz mazmununu manevi saflığı bozan bir engel olarak görür. Bu engelin kaynağı olan içsel (gam, keder) ve zâhirî dünya meşguliyetlerini bizzat tespit ederek kurtuluş çaresini arar. Şair, şiirlerinde bu manevi kirlerden kurtulma arzusunu ve gönlü yeniden saf kılma arzusunu; sâkî ve mey gibi arındırıcı ifadelerle anlatır.

*Bir ḳadeḥle **sāḳiyā** ṣāf eyle dil āyīnesin*
***Jeng-i ġamdan** korkaram bir gün kona **gerd** üstine*

(2294/4)

Bu beyitte toz; gönül aynasının saflığını bozan ve ilâhî tecellilerin yansımasına engel olan bir bulanıklık (keder) unsuru olarak ele alınır. Şair, Sâkî'den (ilâhî aşkın temsilcisi) bir kadeh aşk şarabı ile bu manevi kirin giderilmesini ve gönül aynasının yeniden parlatılmasını ister. Benzer bir talep, şu beyitte daha açık bir yakarışla yinelenir:

*Dutupdur **jeng-i ġam dil āyīnesin***
*Meded **sāḳī** gider dilden **ġubārı***

(3509/2)

Gamın pası (jeng-i gam) gönül aynasını (ayine-i dil) kaplamıştır. *"Ey Sâkî! Yardım et (Meded), gönülden bu tozu gider."* Buradaki gubâr (toz), gönül aynasının saflığını bozan manevi kirlilik ve keder pasıdır. Sâkî'den yardım istemek, aşk şarabıyla bu keder pasından arınma arzusudur.

Muhibbî, gönül aynasındaki gerd (toz) ile sevgilinin çehresindeki hat (yeni çıkan tüyler) arasında manevi bir bağ kurar. Bazı beyitlerde, gönlün saflığa kavuşması için sevgilinin iltifatına ve aşkın arındırıcı neşvesine (cür'a-i la'l) ihtiyaç duyulduğu vurgulanır:

Zülfüñe müşg-i Ḫıṭā didüm ḫaṭāsın bilmedüm
Niçe yıllar gitmedi ***āyīne-i dilden*** *bu* ***gerd***

(387/5)

Ḫaṭ yaraşmaz ‘ārızunda gel anı eyle tıraş
Hīc revā mı ***gerd kona āyīne-i pāk üstine***

(3001/4)

Cür ‘a-i la‘l-i lebüñle eyle göñlüm pür-ṣafā
Niçeye dek dōstum āyīne-i dil gerd ola

(3118/3)

Bu beyitlerde “gerd” (toz) mazmunu hem gönül aynasının saflığını bozan dünyevi kederleri hem de sevgilinin yüzünde beliren ve aynadaki tozu andıran “hat”ları temsil eder. Şair, “cür‘a-i la’l” (dudağın bir yudum şarabı) ifadesiyle sevgilinin lütfunu ve aşkın tecellisini kastetmektedir. Bu ilâhî tecelli gerçekleşmediği müddetçe, gönül aynasının kederden arınması mümkün görülmez.

Jeng oldı göñlüm āyinesi ***gerd-i derd-ile***
Rengīn ġazel kaçan dine dil kim ḥazīn ola

(3985/4)

Gönül aynasının dert tozu (gerd-i derd) ile paslandığını belirten şair, gönül hüzünlüyken neşeli gazeller (rengîn gazel) dahi söyleyemenin mümkün olamayacağını ifade eder. Muhibbî, aşk şarabıyla gönlü arınmış olan âşığın karşısına gönlü ve gözü dünya kederi (gerd) ile dolup taşan Zâhid’i koyarak arınma ve kirlilik arasındaki karşıtlığı anlatır.

Biz içüp cām-ı muṣaffā virelüm cāna ṣafā
Zāhidun *göñli gözi toptolu hep* ***gerd*** *gerek*

(1688/4)

Bu beyitte tevazulu bir hâl ile kendisinin manevi aşk şarabı içerek canına saflık verdiğini belirten âşık, Zâhid’in gönlünün ve gözünün keder pası (gerd) ile dolu olması hâlini ifade eder. Burada gerd, ilâhî aşktan mahrum bırakan dünyevi bir kirlilik olarak

karşımıza çıkar. Muhibbî; gönlü bu meşguliyetlerden arındırmak için gözyaşı ve sâkînin sunduğu aşk şarabı gibi sembolleri temizleyici unsurlar olarak kullanır.

Muhibbî; bazı beyitlerde gönül aynasında biriken keder tozunun giderilmesini, aşk şarabının arındırıcı gücüne ve sâkînin lütfuna bağlar:

Sāḳī ***ġubār-ı ġam*** *virdi meded gönlüme keder*
Ṣayḳal ide göre mey ile ol āb-gīneyi

(3407/3)

Bu beyitte sâkîden, gönül aynasını (âb-gîne) mey ile cilalaması (saykal) ve keder tozunu (gubâr-ı gam) gidermesi için yardım istenir. Aşk şarabı, gönlü saflaştıran manevi bir temizleyicidir.

Bazen âşık, bu manevi arınma sürecinde kirliliği gidermek için sadece sâkîyi beklemekle kalmaz, bizzat kendi vücudunu ve azalarını bir temizlik aracı hâline getirir:

Kirpügüm cārūb olup çeşmüm dem-ā-dem su seper
Dimesünler tā görenler ***kūy-ı yārun gerdi*** *var*

(1149/4)

Âşık, kirpiklerini süpürge (cârûb) ve gözyaşlarını su yaparak sevgilinin mahallesini sürekli temizlediğini ifade eder. Bu eylem, sadece mekânsal temizliği değil, sevgilinin manevi makamının kederden ve gönül kirinden arınmış olma hâli arzusunu ifade eder.

Muhibbî, sevgilinin güzelliğini vurgulamak için onun yüzündeki zarif tüyleri (gubâr-ı hatt) zikrederken bile bu kelimenin keder anlamıyla gönül aynasını kirletmesinden çekinir; bir arınma ve safiyet arayışına girer:

Ẕikr idersem ***ġubār-ı ḫaṭṭuñı*** *ger*
Gelmesün ḫāṭıra ***ġubār*** *sakın*

(2515/2)

Bu beyitte Muhibbî, sevgilinin yüzündeki ince tüyleri (gubâr-ı hat) anarken aynı kelimenin diğer anlamı olan "keder"in (gubâr) hatırına gelmemesini temenni eder. Bu hâl, şairin saf güzelliği idrak edebilmek için gönül aynasını her türlü dünyevi kederden uzak tutma gayretini gösterir.

Bazı beyitlerde toz (gerd, gubâr) kederin sebep olduğu perişanlığı gösterir. Bu, nefsin arınamamışlığının bedene yansımasıdır:

Başum içre nīlūferdür çehre-i zerdüm benüm
Ḫākde berg-i ḫazāndur ***rūy-ı pür-gerdüm benüm***

(2068/1)

Âşığın sararmış yüzü (çehre-i zer), kederle dolu ve toprağa düşmüş güz yaprağına (berg-i hazân) benzetilir. "Rûy-ı pür-gerd" (tozlanmış yüz) ifadesi; kederin bedendeki somut izlerini, dünyevi yıpranmışlığı ve âşığın tıpkı bir güz yaprağı gibi toprağa karıştığı o fâni hâli temsil eder.

Bazen de arınamamışlığın yarattığı büyük acı, âh ve figân ile dışa vurulur ve bu durum gönül aynasını daha da kirlendirir:

Ġāyetde enīs oldı baña āh u fiġān
Oldı dil āyīnesi āhum-ıla ***jeng ü ġubār***

(1205/19)

Âh ve figân ile enîs (dost) olan âşık; bu feryatların gönül aynasında bir jeng (pas) ve gubâr (toz) bıraktığını ifade eder. Burada "âhın tozu"; çekilen ızdırabın acısıyla yükselen feryatların, nefsin arınmasına imkân tanımayan ve gönül aynasını kirleten bir kedere dönüştüğünü gösterir.

Hicr taşın üstüme yagdurdı çarḫ-ı lāciverd
Yıkılup dil ḫānesi eflāke çıkdı ***āh-ı gerd***

(403/1)

Lâcivert gök kubbenin (çarh-ı lâciverd) yağdırdığı ayrılık taşlarıyla yıkılan gönül evi, geride büyük bir enkaz bırakmıştır. Bu durum neticesinde yükselen "âhın

tozu" (âh-ı gerd), göklere (eflâk) kadar ulaşan bir kederi temsil eder. Beyitte hicrânın (ayrılık) ağırlığı altında ezilen nefsin, bu dünyadaki sığınağını (dil hânesi) kaybetmesi ve yaşadığı büyük acı; gökyüzüne ulaşan o tozun yüceliği ve kuşatıcılığıyla ifade edilmiştir.

Bulmış-iken cām-ı la'lüñden Muḥibbī bir ṣafā
Aldı ḫaṭṭuñdan gider bu ***ṭab'-ı pür-gerdüm*** *benüm*

(2144/5)

Muhibbî bu beyitte, ilâhî aşkın neşvesiyle (câm-ı la'l) ulaşılan manevi aydınlık (safâ) ile beşerî tabiatın kirliliği (pür-gerd) arasındaki ezeli çatışmayı işler. Sevgilinin dudağından sunulan feyizle gönül aynası bir anlık tecelliyle parlamışken yüzde beliren "hatt"lar (ayva tüyleri), kesret âleminin (çokluk dünyasının) birer nişanesi olarak araya girmiş ve vuslatın berraklığını gölgelemiştir.

Dilde ḫaṭṭuñuñ ḫayāli gelse yaşum mevc urur
Nite kim kılca ***ġubār olsa anı deryā çeker***

(1114/4)

Beyitte gözyaşı bir denize (deryâ), sevgilinin yüzündeki ince tüylerin (hatt) hayali ise bu denize düşen kıl kadar ince bir toza (gubâr) benzetilmiştir. Denizin, içine düşen en ufak bir çöpü (kılı) dalgalarıyla (mevc) dışarı atıp saflığını koruması gibi ilâhî aşkla deryalaşan gönül de "hatt" hayalinin uyandırdığı kederi gözyaşı dalgalarıyla dışarı atmaktadır. Şair, gözyaşını bir arınma vasıtası kılıp gönlü bu ince kederden temizleyerek bir safiyete ulaşmayı murad eder.

Ṣubḥ-dem 'azm-i gül ü lāle vü gülşen idelüm
Naġme-i bülbül ile cān u dili şen idelüm
Gerd-i ġamdan *yine meyle dili rūşen idelüm*
Mest-i lā-ya'ḳil olalum yakalar cāk idelüm

(3581/3)

Bu bent, bir neşe ve arınma çağrısıdır. Şair; sabah vakti gül, lâle ve gülşene gidip bülbül nağmesiyle canı ve gönlü şenlendirmeyi teklif eder. Ardından asıl arınma

amacı gelir: Gönlü, gamın tozundan (gerd-i gam) yine şarap (mey) ile arındırıp parlatmak (rûşen). Burada "mey", keder tozunu silen manevi bir temizleyicidir. Şair; gamın tozu olarak adlandırılan dünyevi kirliliğin, aşk şarabıyla silinerek gönlün aslî safiyetine kavuşması arzusunu dile getirir.

2.2.1.3. Sevgilinin Güzellik Unsuru Olarak Toz

Dîvân şiirinde toz mazmunu, tevazu ve arınma temalarının yanı sıra, sevgilinin yüzündeki estetik inceliği ve bu inceliğin âşıkta yarattığı hayranlık ve keder ikilemini ifade etmek için kullanılır. Bu bağlamda toz, genellikle sevgilinin yeni çıkmaya başlayan ayva tüyü ile ilişkilendirilerek "hatt-ı gubâr" (toz yazısı) terkibini oluşturur. Bu terkip (hatt-ı gubâr) hem toz kadar ince bir yazı üslubunun (kaligrafik/hüsn-i hat) zarafetini hem de sevgilinin saf güzelliğini örten ve vuslata engel olan ince bir perdeyi simgeler. Hatt-ı gubâr, dîvân edebiyatında sıklıkla kutsal metin, ayet veya sanat eseri gibi yüce değerlerle mukayese edilir. Buradaki toz, maddi bir kirlilikten ziyade incelik ve zarafet ile ilişkilidir. Şair, sevgilinin yüzünü ilâhî güzelliğin yansıdığı bir kitap (ayet-i hüsn) olarak kabul eder. Bu güzel cemâldeki gizli kalmış veya anlaşılması güç hakikatleri dahi tefsir eden (açıklayan) ise unsur hatt-ı gubâr yazısıdır.

Āyet-i ḥüsnindeki yir yir olan müşkilleri
Yazdı ***ḫaṭṭ-ı ġubār*** *ḫaṭṭı-y-ıla tefsīr añа*

(83/2)

Bu beyit, sevgilinin hattının ilâhî bir sırrı çözen anahtar olduğunu ve bu ince tüyün, güzelliğin en derin anlamını taşıdığını göstermektedir.

Şair şiirlerinde estetik değeri pekiştirmek için; toz (gerd, gubâr) mazmununu la'l ve reyhan gibi değerli ve güzel unsurlarla birlikte anarak sanatsal zarafete vurgu yapar:

Gerd-i la'lüñde ġubār-ı ḫaṭṭuñ
Nüsaḫ-ı yāḳūt ***ḫaṭṭ-ı reyḥāndur***

(922/5)

Bu beyitte sevgilinin yakut gibi kırmızı dudağının (la'l) çevresinde yeni terleyen ince tüyler (hatt), birer toz (gubâr/gerd) zarifliğinde tasvir edilir. Şair; bu tozdan hatları, güzel kokulu Reyhân hattı ile yazılmış eşsiz Yâkût (el-Müsta'sımî)[493] nüshaları kadar kıymetli, zarif ve sanatlı olarak olarak niteler. Burada toz; sıradan bir kirlilik değil, sevgilinin güzelliğini bir sanat eserine dönüştüren, estetik ve mukaddes bir mefhumdur.

Sevgilinin gubâr-ı hattı, âşıkta aynı anda hem estetik bir hayranlık hem de derin bir keder uyandırarak âşığı hayret ile keder arasında bırakan değişken bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Âşık, sevgilinin bu ince ve yeni çıkan tüyünü düşündükçe kendinden geçer ve perişan olur. Toz, bu perişanlığın simgesi hâline gelir. Gubâr-ı hattın kendisi, âşığın kaderine yazılmış bir musibet olarak görülür:

*Bir kara yazu-y-ımış geldi **ġubār-ı ḫaṭṭ-ı dōst***
Hīc olur mı kim añup ben anı ḥayrān olmayam

(2081/5)

Bu beyitte sevgilinin hatt tozu bir kara yazı gibi gelmiştir; âşık bunu anarken hayran olmaktan kendini alamaz.

Niçe yıl fikr iderem **ḫaṭṭ-ı ġubār-ı yārı** [ben]
Ol sebebden bu gönül vālih ü ḥayrān görinür

(949/4)

Sevgilinin hatt tozunu (gubâr) uzun süre tefekkür etmek, âşığın gönlünde daimi bir hayret ve şaşkınlık hâli doğurur. Bu estetik etki sadece hat ile sınırlı kalmaz; sevgilinin dağınık saçları (zülf) da benzer bir hayranlık ve perişanlık iklimi vücuda getirir:

Perīşān zülfüñi 'āşıḳ görüp ḥāli perīşāndur
***Ġubār-ı zülfüñüñ** fikri ile ġāyet de ḥayrāndur*

(609/1)

[493] Muhittin Serin, "Yâkût el-Müsta'sımî", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 291-293.

Bu beyitte; zülfün tozu (gubâr-ı zülf), âşığın hâlini perişan ederken aynı anda onda derin bir hayret ve hayranlık uyandırır. Âşık, sevgilinin saçlarındaki o karmaşık ve tozlu güzellik karşısında kendi varlığını bir toz zerresi gibi hiçliğe mahkûm ederek bir yoklukla özdeşleştirir.

Ḫaṭṭ u ḥālini *Muḥibbī añıcak san bir* ***ġubār***
Kimseler ancılayın ‘ālemde ḥayrān olmasun

(2473/5)

Muhibbî; sevgilinin hattını ve benini (hâl) andığı vakit, kendisini bir toz zerresi (gubâr) gibi perişan ve değersiz hisseder. Bu hâl; beşerî varlığın, ilâhî güzelliğin ihtişamı karşısında eriyip yok olmasıyla duyulan bir hayranlığın sonucudur.

Dîvân şiirinde leb (dudak), vuslatı ve neşeyi simgelerken hatt; ayrılığı ve engeli işaret eder. Bu nedenle hatt ile ilişkilendirilen gubâr keder anlamına yaklaşır. Dudağın zikri cana neşe ve sarhoşluk getirirken hattın düşünülmesi gönle keder verir:

Mest olur gerçi ***lebüñ ẕikriyle*** *gelür cāna şevḳ*
Ḫaṭṭuñı *fikr eyleyüp yir dil* ***ġubārı n’eylesün***

(2607/5)

Beyitte; vuslatı ve neşeyi temsil eden “leb” (dudak) ile ayrılığı ve kederi simgeleyen “hatt” (ayva tüyü) arasında tam bir tezat kurulmuştur. Sevgilinin dudağını anmak cana şevk verip mestlik bahşederken hattın hayali gönle keder tozu (gubâr) yutturmaktadır. Buradaki “gubâr yemek” ifadesi hem tozun boğuculuğunu hem de gönlün maruz kaldığı kederi ve yorgunluğu temsil eder.

Geh ***lebi ẕikri*** *ile eyle göñül rindin[i] mest*
Geh ***ġubār-ı ḫaṭṭını*** *fikr idüben ḥayrān ol*

(1881/6)

Şair; gönlün bazen dudak zikriyle ilâhî bir neşeye (mestlik) ulaşmasını, bazen de hatt tozunu (gubâr-ı hatt) tefekkür ederek hayret ve keder iklimine girmesini ister. Bu durum, âşığın hem vuslatın neşvesini hem de ayrılığın estetik kederini aynı kabullenmişlikle karşıladığını gösterir. Âşık için keder o kadar

baskındır ki o, hattı anmanın verdiği bu kederin dahi sonunda kendisini dünyevi tozlardan arındırmasını bekler.

Ġamz oklarını atmaga her dem bu sineme
Meşk tozlu ḳabżası *sīmīn kemāna yiter*

(970/3)

Beyitte sevgilinin gamzesi (yan bakışı), âşığın sînesini hedef alan bir okçuya benzetilmiştir. Okçulukta yayın kabzasının elden kaymaması için kullanılan "meşk tozu", burada sevgilinin gümüş (sîmîn) yayına (kaşlarına) ve gamze oklarına eşlik eden estetik bir unsurdur. Şair; gamzenin ölümcüllüğünü, hat sanatındaki incelik ve okçuluktaki ustalıkla (meşk tozu) birleştirerek bu bakışın âşığın göğsünde bıraktığı derin tesiri vurgular.

Kim göre 'ārıżını olmaya ġamdan o ḫalāṣ
Yazılu ***ḫaṭṭ-ı ġubār-ıla*** *göñülde bu ḫavāṣ*

(1476/1)

Beyit, sevgilinin cemâli ile âşığın ruh hâli arasında doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi kurar. Sevgilinin yüzünü ('ârız) görenin kederden kurtulması mümkün değildir; zira bu güzellik, beraberinde bir meşakkati de getirir. Bu durumun sebebi; güzelliğin yarattığı kederin, âşığın gönlüne sevgilinin ayva tüyüyle (hatt-ı gubâr) silinmez bir özellik (havâs) olarak yazılmış olmasıdır. Hatt-ı gubâr bir yandan sevgilinin yüzündeki ince tüyün zarafetini temsil ederken diğer yandan bu tüyün vuslata engel teşkil etmesi nedeniyle kederin de kaynağıdır. Buradaki hatt-ı gubâr; güzellikle gelen kederin âşığın alnına yazılmış bir kader olduğunu simgeler.

2.2.1.4. Vuslat ve Yücelik Makamına Ulaşma Aracı Olarak Toz

Dîvân şiirinde toz (gerd/gubâr), vuslat ve yücelik makamına ulaşma aracı olarak en çok rüzgâr ile ilişkilidir. Bu ilişki, âşığın önce yokluğa ulaştığı, ardından ise rüzgârın hareketiyle vuslat (sevgiliye kavuşma) veya yücelik (göklere yükselme) makamına taşındığı bir süreci simgeler. Toz, bu bağlamda tevazunun getirdiği hareket kabiliyeti ve manevi yükselişin aracıdır. Toz ve rüzgâr ilişkisinin merkezinde, âşığın

kendi varlığını yok ederek sevgilinin yurduna ulaşma arzusu yatar. Rüzgâr, bu manevi yolculukta görevlendirilen bir kutsal aracı rolü üstlenir. Âşık, kendi çabasıyla vuslata erişemeyeceğini bildiği için bu kutsal görevi rüzgâra yükler. Şair için toz (gubâr/gerd), rüzgâr ya da âh ile hareket ederek hiçlikten vuslata ya da yüceliğe ulaşan bir aracı hâline gelir.

Ġubār itdüm özümi *yollar üzre*
Ümīdüm bu ki ilte kūyuna ***bād***

(411/5)

Kendi nefsimi (özümi) yollar üzerine toz ettim. Tek umudum bu tozu rüzgârın alıp sevgilinin yurduna ulaştırmasıdır. Bu beyitte âşık, önce sevgilinin yolunda toz olmayı kabul etmiş, sonra rüzgârı vuslat aracı olarak görmüştür.

Muḥibbī irişilmez kūy-ı yāra
Meger ilte ***ṣabā*** *öldükte* ***tozum***

(2237/5)

Muhibbî burada, sevgilinin yurdunun erişilmez olduğunu kabul eder ve ancak öldükten sonra sabah rüzgârının tozunu oraya ulaştırabileceğini umar.

İlte meger kūyuna ol dem ki ***ġubārumuz***
Bir gün eger muvāfıḳ esse ***rūzigārumuz***

(Elifnâme 1272/3)

Şair bu beyitte, rüzgârın bir gün uygun eserse, tozunu sevgilinin yurduna ulaştıracağını umut eder.

Vuslat için gubâr olmak, yalnızca ölümü beklemek değil, aynı zamanda cefâ çekmeyi ve sevgili yolunda yok olmayı gerektirir:

Ola kim ilte ***ṣabā gerdüm*** *reh-i cānāneye*
Seng-i miḥnetle dögüp cismüm ġubār itsem gerek

(1867/3)

Beyitte âşık, önce mihnet taşıyla bedenini dövüp toz edeceğini, bu sayede sabah rüzgârının tozunu sevgili yoluna ulaştıracağını belirtir.

Tozun rüzgâr ile hareketi, onu en alt makamdan en yüce makama taşır. Bu hâl, mutlak tevazunun manevi yücelişe dönüşmesinin en güzel ifade biçimidir. Âh (iç çekiş) da dîvân şiirinde rüzgâr gibi hareket ettirici bir güçtür. Âşığın çektiği âh, kendi tozunu göklere taşır:

*Ġubārum kaldurur **āhum yili** āh*
Felek saḳfına çıkan gerdüme bak

(1608/3)

Âşık; sînesinden yükselen âh rüzgârının (âhum yili), bir toz zerresine dönen varlığını göklere savuruşuna dikkat çeker. Bu beyitte toz, beşerî hiçlikten sıyrılıp aşkın gücüyle feleğin sakfına (gökyüzüne) kadar yükselen manevi bir yücelişi temsil eder.

Şöyle ḫāk oldı yoluñda cismüm iy serv-i ḫırām
*Derd-ile **āh** eylesem eflāke ilte **gerdümi***

(3491/2)

Âşığın bedeni sevgilinin yolunda toprak (hâk) olup tamamen yok olmuştur. Bu mutlak yokluk hâli, o denli bir hafiflik sağlar ki dertle çekilen tek bir "âh" bile bu zerreleri göklere (eflâk) ulaştıracak manevi bir güce dönüşür.

'Işḳ āteşiyle yandı kül oldı bu cān u dil
*Āḫir savurdı **ġam yili** geldi **ġubārumuz***

(1282/5)

Bu beyitte; aşk ateşiyle yanıp kül olan can ve gönül, beşerî varlığından tamamen vazgeçmiş (terk-i vücûd eylemiş) durumdadır. Ardından esen gam rüzgârı, bu külleri savurarak âşığı bir toz zerresine dönüştürür; böylece toz, aşk yolunda çekilen çilenin en son ve en saf hâli olur.

*Şöyle ḫāk itdüñ beni yirden götürdi **rūzigār***
*Göklere peyveste olmasun **ġubārı** kimsenüñ*

(1803/2)

Sevgilinin sitemiyle toprak (hâk) olan âşığın tozu, rüzgâr tarafından yerden alınıp göklere ulaştırılmıştır. Şair, kendi çektiği kederin ve çilenin ne kadar büyük olduğunu vurgulamak için; kimsenin tozunun böylesine bir ızdırapla göklere erişmemesini (peyveste olmamasını) diler.

Bazen de tozun vuslat aracı olarak kullanılması, aynı zamanda onun kutsallığı ve bu kutsal makamdan ayrılma korkusu gibi anlamları da barındırır. Toz, sevgilinin yolundan geldiği sürece, göze şifa ve aydınlık veren sürme işlevi görür:

*Esüp **bād-ı ṣabā** geçse eger kūyı kenārından*
*Gözüme tūtiyā kılam getürürse **ġubārından***

(2739/1)

Bu beyitte olduğu gibi sabah rüzgârı sevgilinin yurdunun kenârından eserse ve tozunu getirirse, âşık onu hemen gözüne sürme yapacağını belirtir.

*Küḥl idem çeşmüme **ḫāk-i rāhını***
Lutf idüp getür ġubārın iy ṣabā

(70/2)

Şair, sabah rüzgârından (sabâ) lütufta bulunup sevgilinin yolunun toprağının (hâk-i râh) tozunu (gubâr) kendisine getirmesini niyaz eder. Bu beyitte sevgilinin ayağının değdiği toprak, âşığın gözleri için her türlü dünyevi süsten üstün, şifa veren manevi bir sürme (kühl) olarak telakki edilmektedir.

Nadiren de olsa, rüzgâr yerine başka hareket ettirici güçler de devreye girebilir. Bu durumda âşığın tek kaygısı, toz (gubâr, gerd) makamından uzaklaştırılmaktır:

Toprak oldum rāh-ı kūyında sakın iy seyl-i eşk
*İledüp bir yaña maḥrūm eyleme **gerdüm** benüm*

(2148/3)

Burada âşık, sevgilinin yolunda zaten toprak (toprak oldum) hâline gelmiştir. Gözyaşı seline seslenerek tozunu (gerd) alıp başka bir yana götürmemesini ve onu sevgiliye ulaşma şerefinden mahrum etmemesini ister. Âşık, bu yokluk makamında

dahi sevgilinin yolunda kalmayı arzular. Bu beyitte rüzgârın yerini, hareket ettirici bir unsur olarak gözyaşı seli (seyl-i eşk) almıştır. Ancak burada temel düşünce, âşığın tozunun bu hareket neticesinde bulunduğu yerden uzaklaşarak vuslat imkânını kaybetme endişesidir.

Başka bir beyitte şair, sevgilinin yurduna kendi çabasıyla ulaşamayacağını bildiği için ancak öldükten sonra sabah rüzgârının tozunu oraya ulaştırmasını umar. Rüzgâr, bu manevi yolculukta görevlendirilen sadık bir vuslat elçisi rolü üstlenir:

Hīc olur mı vara eşküm kūyuna cānā senüñ
Ölicek ilte meger ***bād-ı ṣabā gerdüm*** *benüm*

(2227/2)

Bu beyitte ise gözyaşının sevgili yurduna ulaşması imkânsızdır; bu yüzden âşık, ancak öldüğünde sabah rüzgârının tozunu ulaştırmasını bekler.

Beyān itmez kimesne yāra derdüm
Meger ‘arż ide ḥālüm rūy-ı zerdüm
N’ola ilte ***ṣabā*** *kūyına* ***gerdüm***
Olur hicr-ile bagrum pāre pare

(3574/3)

Burada âşık, derdini kimsenin sevgiliye anlatamayacağını; ancak sararmış yüzünün hâlini arz edebileceğini ve sabah rüzgârının tozunu ulaştırmasını dilediğini ifade eder.

Tozun hareketi, sadece bir vuslat yolculuğu değil, aynı zamanda ah rüzgârıyla bir yücelik veya manevi coşku hâlidir:

Bād-ı ṣabā *feleklere ilte* ***ġūbārumı***
Olsam kaçan bu derd-ile kūyunda ḫāksār

(665/2)

Bu beyitte, sevgili yolunda tamamen toprak olan âşığın tozu, sabah rüzgârı ile feleklere kadar yükselir.

*Savurur **āhum yili** her dem **ġubārum** göklere*
Kūy-ı dilberde özüm ḫāk-ile yeksān eylesem

(4003/2)

Burada ise sevgilinin yurdunda toprak olan âşığın âh rüzgârı, tozunu göklere savurur.

***Gird-bādun** göricek **toz** kopardugını çün*
Reşk idüp deştde oldı aña Mecnūn raḳḳāṣ

(1476/3)

Mecnûn, kasırganın toz kaldırdığını görünce, bu hareket eden toza imrenerek reşk idüp, çölde dansçı (rakkas) kesilir. Tozun hareketliliği, aşkta yok oluşun coşkusunu simgeler.

‘Işḳ-ıla meydāna girsem iy faḳīh itme ‘aceb
*Raḳsa girür **gird-bād-ı āhı** ile **gerd** olan*

(2458/2)

Âşık, aşk meydânına girip coşkuyla raks (vecd hâli) ederse buna şaşmamak gerekir; zira aşk yolunda toz (gerd) hükmüne geçen varlık, âh rüzgârının oluşturduğu kasırga (gird-bâd) ile dönmeye başlar. Burada tozun hareketi, beşerî varlıktan geçişin ve manevi bir coşkuyla yok oluşun estetik ifadesidir.

İdiser āhum Muḥibbī varumı cümle telef
***Bād-ı gerddür** ugradı sanki gelüp ḫırmenüme*

(2901/5)

Bu beyitte; şairin yükselen âhı, onun tüm varlığını bir harman yerindeki mahsul gibi telef edip savurmaktadır. Âşığın varlığı, üzerine tozlu bir rüzgâr (bâd-ı gerd) çökmüş harmana benzetilerek aşkın, dert sahibinin elinde avucunda ne varsa alıp götüren ve her şeyi yok edici kudreti vurgulanmıştır.

Eger ḫāk oldugum bilmek dilerseñ
***Ṣabā** eliye kalkan **gerdüme** bak*

(1674/3)

Sevgilinin, âşığın aşk yolunda tamamen toprak (hâk) olduğunu bilmek istemesi durumunda, sabah rüzgârının (sabâ) etkisiyle havaya kalkan tozuna (gerd) bakması kâfidir. Bu beyitte havaya savrulan toz, âşığın varlığının yok olduğunun ve sevgilinin rüzgârına bile direnemeyecek kadar hafiflediğinin bir nişanesidir.

Vaḳt oldı yanup hevāya
Berbād u bed-ġubāram

(2303/5)

Şair; vaktin geldiğini, nefis (hevâ) ateşiyle yanıp savrulduğunu ve rüzgâra kapılmış (ber-bâd) kötü bir toz zerresine dönüştüğünü ifade eder. Burada toz, âşığın dünyevi arzulardan sıyrılıp rüzgârın önünde sürüklenen çaresiz ve perişan hâlini temsil etmektedir.

İde her ẕerre ölürsem hezārān nāle vü āhı
İletse kūyuna cānā eger ***bād-ı ṣabā gerdüm***

(2211/2)

Beyit, âşığın ölümle ulaştığı toz makamını, sabah rüzgârı aracılığıyla sevgiliye ulaştırarak vuslat yoluna girmesini konu edinir. Ayrıca her bir zerrenin binlerce feryat (nâle) ve âh etmesi; âşığın bedeni toprak olup dağılsa bile aşkının son bulmadığını ve bu yokluk hâlinin aslında manevi bir olgunluk makamı olduğunu simgeler.

2.3. Deşt/Beyâbân/Sahrâ/Bâdiye

Dîvân şiirinde çöl anlamına gelen "Deşt, Beyâbân, Sahrâ ve Bâdiye" kelimeleri, ıssızlığı ve çorak coğrafyaları ifade eder. Bu geniş, ıssız ve çorak topraklar, toprak unsurunun en bereketsiz hâlini temsil eden sembolik mekânlardır. Bu mekânlar âşık için dünyevi değerlerin geçersiz olduğu ve beşerî varlıktan sıyrılıp ilâhî hiçliğe ulaşılan manevi bir olgunlaşma zeminidir.[494]

Sonsuz toprak düzlüklerinden ibaret olan çöl; âşığın dünya hayatından vazgeçtiği bir mahviyet mekânıdır. Burada insan bedeni (cism-i hâk), dünyevi ve

[494] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 407.

nefsani değerlerden arınır ve yalnızca ilâhî aşka yönelir. Çölün sonsuzluğu, âşığın âcizliğini ve sevgili karşısındaki teslimiyetini kabul ettiği en büyük imtihan sahasıdır. Bu mekân; âşığın aklın hudutlarından ve toplumun kurallarından kurtulup cünûn (delilik) mertebesine ulaştığı bir hürriyet alanını simgeler.[495] Muhibbî gibi şairler, kendilerini bu çorak diyârda dolaşan efsanevi âşık Mecnûn'a benzeterek aşkın gerektirdiği mutlak teslimiyeti ve toplumdan kopuşu meşrulaştırır.

Deşt; düzlük, ova, bozkır; çöl anlamlarına gelir. Toprak unsurunun bereketsiz ve verimsiz (çorak) yönünü öne çıkarır. Bu toprak, hayatı desteklemek yerine, onu tüketen bir çile alanı olarak âşığın (Mecnûn) yok oluşuna zemin hazırlar.[496]

Beyâbân; çöl, sahrâ, beriyye, kumluk, susuz ve geniş arazi, bozkır, insan yaşamayan ıssız yer, sahrâ, büyük çöl, ıssız yer, kimsesiz arazi, vahşi doğa anlamlarına gelir. Kelimenin "bi-" (yokluk) kökeni, bu toprak parçasının medeni hayattan tamamen yoksun olduğunu vurgular.[497]

Sahrâ; ova, düzlük, geniş ve açık yer, düz ve çıplak arazi; çöl, beyâbân, bâdiye, kır; oturulan yerlerin dışında kalan boş ve geniş yer, yerleşim bölgeleri dışındaki alan;[498] tasavvufta ruhanî âlem; susuz ve bitkisiz geniş ova, çöl, kır anlamlarına gelir.[499] Mekânsal olarak toprak unsurunun sınırlarının sonsuzluğa ulaştığı yerdir. Bu sonsuz toprak düzlüğü, insan varlığının ne kadar küçük ve aciz olduğunu gösteren bir çile ve yalnızlık mekânıdır.[500]

Bâdiye; çöl, kır, sahrâ anlamlarına gelir. Genellikle bedevi yaşamıyla ilişkilidir. Âşık, bu çorak toprakta dolaşarak dünya nimetlerinden arınır ve dünyevi

---

[495] Mahmut Kaplan ve Sümeyra Çomoğlu, "Klasik Türk Şiirinde Sahrâ", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 2, S. 1, Kış 2016, s. 234.

[496] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 113.

[497] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 327; Ebüzziya Tevfik, **Lügat-ı Ebüzziya**, C. 1, Matbaa-i Ebüzziya, Kostantiniyye (İstanbul), 1306 (1888), s. 255.

[498] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 819; Kanar, **a.g.e.**, s. 400; **Örnekleriyle Türkçe Sözlük**, C. 4, MEB Yayınları, İstanbul, 1996, s. 2413; Ayverdi, **a.g.e.**, C. 3, s. 2640.

[499] Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 537; Uludağ, **a.g.e.**, 1996, 305; Kaplan ve Çomoğlu, **a.g.m.**, s. 230.

[500] Mertol Tulum, **Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 367.

varlığının toprağa ait olduğunu idrak eder. Toprak üzerinde yaşanan bu yolculuk, manevi arayışın zorluğunu somutlaştırır.[501]

Deşt (Beyâbân, Sahrâ, Bâdiye) unsurları; dîvân şiirinde aşkın çilesini, dervişâne yolculuğun ağır imtihanlarını ve cünûn (delilik) hâlinin yaşandığı asıl mekânları temsil eder. Toprak unsurunun en geniş, en ıssız ve en çorak hâlini yansıtan bu sahalar; âşığın dünyevi bağlarından sıyrılarak kendi varlığını toprakta yok ettiği birer tecelli sahnesidir. Bu çorak düzlükler, âşığın nefsini ayaklar altına alıp mutlak bir tevazu ve hiçlik içinde hakikate yöneldiği çileli bir zemini ifade eder.

Dîvân şiirinde çöl hem Mecnûn'un yaşam alanı olarak bilinen somut bir coğrafi mekânı hem de âşığın yalnızlığını ve manevi yolculuğunu simgeleyen metaforik bir sahneyi yani aşkın mekânını temsil eder. Muhibbî Dîvânı'nda çöl mazmunları, genel olarak Mecnûn'un yaşadığı somut coğrafyalardan, âşığın iç dünyasını ve manevi yolculuğunu yansıtan sembolik alanlara kadar geniş bir yelpazede ele alınır. Buradan hareketle; Muhibbî Dîvânı'nda deşt, beyâbân, sahrâ, bâdiye mazmunları "Somut Coğrafi Mekân Olarak Çöl İfadeleri" ve "Sembolik Mekân Olarak Çöl İfadeleri" başlıkları altında tasnif edilerek tahlil edilmiştir.

2.3.1. Coğrafi Mekân Olarak Çöl İfadeleri

Bu başlık altındaki beyit ve bentlerde çöl, Mecnûn'un toplumdan tecrit olarak sığındığı ve teslimiyete erdiği fiziki bir mekân olarak tasvir edilir.

Ġāfil yürime nāleden iy ṣāḥib-i maḥmil
Feryād ider ***bādiyede*** *dil çü ceresdür*

(834/3)

Şair, yük taşıyan kervan sahibi kişiye seslenerek inlemekten gafil olmamasını söyler. Çünkü kervanla birlikte yolculuk eden gönül, çölde tıpkı çan (ceres) gibi feryat etmektedir. Bâdiye, burada öncelikle kervan yolculuğunun geçtiği somut çölü temsil ederken aynı zamanda dünya hayatının zorlu ve feryat dolu yolunu da simgeler.

---

[501] Mustafa Fayda, "Bedevî", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 311-317.

Tevazu ve cünûn vatanı olarak çöl, Mecnûn ile özdeşleşmiştir. Âşık, kendi aşkının şiddetini göstermek için bu mekânları yurt edinir. Çöl, burada somut bir mekân olmasına rağmen, Mecnûn'un çilesi üzerinden mecazi bir anlam da kazanır. Muhibbî, çölü; aşkın gerektirdiği toplumsal kaçışın, mutlak teslimiyetin ve Mecnûn'un mekânı ayrıca aşkın sınav alanı ya da çile mekânı olarak kullanır:

Düşeli vādīlere vālih ü ***mecnūn*** *gibi*
Ol beyābān[ı] vaṭan eyledi tenhā lāle

(2955/2)

Âşık burada, kendisinin Leylâ'nın zülfüne tutsak olması nedeniyle Mecnûn'a benzediğini ve bu durumun doğal sonucu olarak çölü, yurt (mesken) edindiğini belirtir.

Saçuñ leylāsına meftūnam iy dōst
Anuñçün ***deşt*** *ara* ***Mecnūn'am*** *iy dōst*

(246/1)

Şair, *"Ey sevgili, senin saçının Leylâ'sına tutkun olduğum için bu yüzden çölde Mecnûn'um"* der. Beyit âşığın Leylâ'nın saçına olan tutkusu nedeniyle kendini Mecnûn'a benzeterek çölü yurt edinme hâlini anlatmaktadır.

İy Muḥibbī tolaşaldan dil saçı zencīrine
Mesken itdüm rūz u şeb ***Mecnūn*** *gibi* ***şaḥrāyı*** *ben*

(2673/6)

Şair, "Ey Muhibbî, gönül sevgilinin saçı zincirine dolaşalı beri, ben de gece gündüz Mecnûn gibi çölü kendime mesken edindim" der. Beyitte aşkın zincirine düşmek, Mecnûn gibi şeydâ (çılgın) olmaya ve çölü vatan edinmeye yol açar.

Görelden zülf-i leylāsın göñül sevdāya düşmişdür
Olup ***Mecnūn gibi*** *şeydā yürür* ***şaḥrāya düşmişdür***

(1042/1)

Gönül, sevgilinin Leylâ'yı andıran zülfünü gördüğünden beri sevdaya düşmüş; bu yüzden Mecnûn gibi çılgın (şeydâ) olup çöllerde dolaşmaktadır. Gönlün görmesi eylemi, çıldırıp çöle düşme sonucunu doğurur.

Boynuma zencīr olaldan zülf-i leylālar benüm
*Mesken olsa tañ mı **Mecnūn** gibi **ṣaḥrālar** benüm*

(2372/1)

Leylâ'nın zülüfleri benim boynuma zincir olduktan sonra, benim de Mecnûn gibi çölleri kendime mesken edinmem şaşılacak bir durum değildir. Bu beyitte, esaretin yani zülf zincirine düşmenin doğal sonucu olarak çölü mesken tutmak meşrulaştırılır.

Bir saçı leylā ġamından āh kim sevdālara
*'Ayb itmeñ ger düşem **mecnūn** olup **ṣaḥrālara***

(3000/1)

Bir Leylâ'nın saçı gamından sevdaya düştüm; bu yüzden Mecnûn olup çöllere düşersem, bunu bana ayıp saymayın. Çöle düşmek bir zorunluluk ve aşkın kuralı olarak sunulur, dolayısıyla kınanmaması gerekir.

*Sanduñuz **Mecnūn** gezer **ṣaḥrāda** bir dīvānedür*
Ḳayd-ı 'ālemden ferāġat itmiş ol dānā-y-ımış

(1414/3)

Çöl, Mecnûn'un zâhirî deliliğini manevi bir olgunluğa dönüştürür. Mecnûn, çölü mesken tuttuğu için dışarıdan bakıldığında divâne sanılsa da hakikatte o, gönlünü mâsivâdan (Allah'tan gayrı her şeyden) çekmiş ve fânî âlemin meşgalelerinden (kayd- ı 'âlem) sıyrılmış bir bilgedir (dânâ).

Gird-bādun göricek toz kopardugını çün
*Reşk idüp **deştde** oldı aña **Mecnūn** raḳḳāṣ*

(1476/3)

Mecnûn, çöldeki kasırganın (gird-bâd) toz kaldırarak adeta büyük bir coşkuyla döndüğünü toprağa karıştığını görünce; ona gıpta ederek vecd ile raks eylemeye başlar. Bu hal; âşığın toprakla bir olma (mahviyet) arzusunu ve mutlak teslimiyetten doğan cezbe hâlini yansıtır.

Leylī zülfüñ ḥasretiyle ***düşeli ṣaḥrālara***
Sen beni ***Mecnūn*** *gibi rüsvā vü bed-nām eyledüñ*

(1815/2)

Çöl, Leylâ'nın zülfünün hasreti sonucu düşülen, âşığın rüsva ve kötü namlı (bed-nâm) olduğu yerdir. Mecnûn, kederinden dolayı sürekli çöldedir; bu nedenle ona aşkın kitabı hakkında soru sormanın anlamı yoktur; o sadece gezer.

Kitāb-ı 'ışḳı sor baña saña taḳrīr idem bir bir
Ne bilsün sorma ***Mecnūn'a*** *gezer ancak bu* ***ṣaḥrāda***

(3135/5)

Âşık, aşkın sırlarını ancak kendisinin bilebileceğini çünkü Mecnûn'un bu sırları bilmeyip sadece çölde amaçsızca dolaşan bir figür hâline geldiğini iddia eder.

Koyup kūyını Leylā'nun düşer miydi bu ***Mecnūn'a***
Tuta vaḥşīlere ***ülfet maḳam idine ṣaḥrāda***

(3122/3)

Mecnûn, Leylâ'nın yurdunu bırakıp çölde vahşi hayvanlarla dostluk kurmuştur. Mecnûn, Leylâ'nın köyünü terk ettikten sonra, vahşi hayvanlarla dostluk kurup çölü mesken edinmek gibi bir akıbete düşmekten kaçınamazdı.

Çöl, efsanevi âşıklar Ferhâd ve Mecnûn'un farklı çile yollarını somutlaştırır. Aşk yolunu arayan Ferhâd dağı, Mecnûn ise çölü tercih etmiştir. Muhibbî; çölü Mecnûn'un mekânı olarak Ferhâd'ın mekânı olan dağ ile karşılaştırır ve aşk yolundaki farklı çile türlerini zıtlıklar üzerinden somutlaştırır:

Birisi deşti birisi kūhı itdi *iḫtiyār*
Yañılup ***Ferhād-ıla Mecnūn*** *maḥabbet rāhını*

(4115/3)

Ferhâd ile Mecnûn, aşk yolunda yanılıp biri çölü diğeri dağı kendilerine çile mekânı olarak seçti. Şair bu âşıkların seçimlerinin yanlış olduğunu ima eder ve aşk yolunun yegâne doğrusunu işaret eder.

İdüp teslīm baña ***Ferhād u Mecnūn*** *tekye-i ʻışḳı*
Biri ***kūhsāra*** *yüz dutdı biri varup* ***beyābānı***

(3425/6)

Ferhâd ile Mecnûn, aşk tekkesini bana teslim ettikten sonra, biri dağa yöneldi, diğeri ise çöle gitti. Şairin, bu iki efsanevi âşıktan daha üstün bir aşk makamında olduğunu ve onların sadece çile mekânlarına çekildiğini ifade eden bir beyittir.

Arayu ʻışḳ rāhın ***Ferhād u Ḳays'ı*** *gör kim*
Birisi deşte varup birisi taga *düşdi*

(3457/4)

Aşk yolunu arayan Ferhâd ile Kays'ı (Mecnûn) gör; bunlardan biri çöle gitti, diğeri ise dağa düştü. Bu beyit, aşk yolunun bu iki âşık için farklı çile mekânlarına ayrıldığını ve her gönlün kendi kaderindeki ızdırap sahasına yöneldiğini gösterir.

ʻIşḳı benden sor ne bilsün anı ***Ferhād-ıla Ḳays***
Biri ***ṣaḥrāda*** *biri* ***kūhı*** *gezer kolayına*

(3048/3)

Şair, aşkı benden sorun der; Ferhâd'ın dağda, Mecnûn'un ise çölde gezmesi bu yolu bilmediklerinden diyerek sadece kolayına kaçtıklarını ima eder.

Çöl, Mecnûn'un mekânı olmasına rağmen, Leylâ'ya benzeyen güzellik unsurları (gül, lâle) ile şenlenebilir:

Felekden görinür ***Mecnūn'a*** *aʻla*
Kaçan ***ṣaḥrāda Leylā*** *kursa ḫargāh*

(3163/3)

Çöl, keder mekânı olsa da sevgilinin varlığıyla kutsal bir mekâna dönüşür. Leylâ'nın çöle kurduğu çadır, Mecnûn'a felekten daha yüce görünür.

*Çıkdı gül **Leylī** gibi **ṣaḥrālara** ḫargāh-ıla*
*Yakdı **Mecnūn** gibi bülbüller cihānı āh-ıla*

(2790/1)

Gülün sahrada tıpkı Leylâ gibi bir otağ (hargâh) kurması, çölün o mahzun sessizliğini adeta bir vuslat alanına dönüştürür. Bu manzara karşısında bülbüller, Mecnûn'un aşk ateşiyle yandığı gibi cihanı âh ile tutuşturur. Beyit; doğadaki güzellik unsuru olan gül ile sevgiliyi, feryat eden bülbül ile de âşığı özdeşleştirerek sahranın bu büyük aşka ev sahipliği yaptığını gösterir.

Âşığın bağrındaki dağlar, çölde açan lâleye benzetilir. Bu, çölde bile aşkın kanlı izlerinin güzellik olarak kalmasını sağlar:

Dōstum bagrum niçe yanmış firāḳundan senüñ
***Lāle** tek **ṣaḥrāya** var bagrında olan dāġa bak*

(1673/2)

Ey sevgili, ayrılığın yüzünden bağrım ne kadar da yanmış; bu acıyı görmek istersen, çöle git ve orada açan lâlelerin bağrındaki dağa (yanık izine/siyah noktasına) bak. Bu beyitte; âşığın kalbindeki yanık izi, çöldeki lâlenin siyah lekesiyle özdeşleştirilerek çilenin somut bir güzelliğe dönüşmesi sağlanır.

Şair, çölü bağ veya kûh (dağ) gibi unsurlarla birlikte zikrederek de bu çile sahasını somut bir mekân olarak ele alır. Çöl ile bahçe (bağ) kavramlarının yan yana kullanılması, dünyevi veya coğrafi bir zıtlığı belirtir. Şair şiirlerinde **"**deşt ü bag" ve "bag u sahrâ" gibi ifadelerle bu iki kavramı birlikte zikretmiştir:

*Lālelerle gördüm olmış pür şukūfe **deşt ü bāġ***
Aña göre sīneme ben daḫı yakdum niçe dāġ

(1545/1)

Doğa, bahar ile çiçeklenir ve kırmızılanır. Âşık ise bu doğal dönüşüme kayıtsız kalmaz; o da kendi acı izlerini (aşk yaralarını) lâle gibi kırmızı bir şekilde açarak doğayla uyum sağlar ve aşkın gerektirdiği çileyi yerine getirir.

Bāġ u ṣaḥrālarda *sanmañ lālelerdür görinen*
Ehl-i ʻışḳuñ bagrı ḫūnından dökilmiş kanıdur

(428/3)

Şair hem bahçede hem de sahrada görülen lâlelerin aslında birer çiçek değil, ehl-i aşkın bağrından dökülen kanlar olduğunu ifade eder. Mekânlar (bâğ u sahrâ) coğrafî bakımdan birbirine zıt olsa da her ikisinde de görünen kızıllığın kaynağı aynıdır. Bu beyit; âşığın çektiği ızdırabın mekân gözetmeksizin her yerde aynı şekilde tecelli ettiğini gösterir.

Şair, çöl ile dağ (kûh) kavramlarını karşılaştırılarak Mecnûn ve Ferhâd'ın farklı çile mekânlarını somutlaştırmıştır. Bu bağlamda "kûh u deşt, kûh u sahrâ, kenâr-ı kûh u sahrâ, tag u deşt, tag u sahrâ ve dağ-ıla sahrâ" ifadelerine yer vermiştir:

ʻIşḳ ara görse ger mecnūnlıgum Ferhād u Ḳays
Kūh u deşte *düşübeni olalar her ān ḫacīl*

(2035/3)

Benim çılgınlığımı görseydi, Ferhâd ile Kays dağa ve çöle düşerek her an mahcup olurlardı diyerek kendi aşkını Mecnûn ve Ferhâd'ın aşkından daha üstün ve çileli gösterir.

Kūh u ṣaḥrāda *çalınsa yiridür nevbet-i ġam*
Geçdi Ferhād-ıla Ḳays irdi benüm devrānum

(2087/2)

"Dağda ve çölde gam nevbeti (davulu) çalınsa yeridir; zira Ferhâd ile Kays'ın devri geçmiş, (artık aşk meydânında) benim devranım başlamıştır." Şair için dağ (kûh) ve çöl (sahrâ), Ferhâd ile Mecnûn'un devirlerinin kapandığını ve kendi keder saltanatının başladığını ilan ettiği bir ispat ve hâkimiyet mekânıdır. Bu mekânlar artık, aşkın yeni sultanı olan Muhibbî'nin nevbetinin çalındığı birer tecelli sahasıdır.

Kenār-ı kūh [u] ṣahrālar *tolı āvāze-i ‘ışḳum*
Dil-i dīvāne Mecnūn-veş olupdur her miyān fārig̱

(1540/2)

Dağ ve çölün kenârları benim aşkımın sesiyle doludur. Çılgın gönül ise Mecnûn gibi her şeyden el çekmiştir. Şairin aşkının yankısının geniş coğrafyalara yayıldığını gösterir.

Ol ki ‘ışḳ ehlidür olur kūy-ı dilberde muḳīm
Eyleyüp dīvānelik ***tag u beyābān*** *istemez*

(1339/4)

Gerçek aşk ehli, sevgilinin semtinde yerleşik kalır; çılgınlık yaparak dağ ve çöl istemez. Bu beyit, dağ ve çölü terk etmeyi öğütleyen bir tavır sergileyerek bu mekânları Mecnûnvari kaçışın simgesi olarak kullanır.

Tag u ṣaḥrāda *bitüp lāle degüldür görinen*
Gözleri yaşı dökilmişdür ola Mecnūn’un

(1876/3)

Çölde ve dağda görülen lâlenin, Mecnûn’un kanlı gözyaşı olarak tavsif edilmesi, zâhirî mekânı âşığın ızdırabının tecelli ettiği lirik bir alana dönüştürür.

Beni bu çarḫ-ı felek eyledi çün andan ırak
Lāle-veş bagrumı başdan başa ḫūn itdi firāḳ
Eyledüm lāle gibi ***dāg̱-ıla ṣaḥrāyı*** *turak*
Dökerem derd-ile eşki sanasın şem‘ ü cerāḳ
Beni öldürdügine şimdi döner nāzlanur

(3527/4)

Bu bentte; âşığın, bağrındaki yaralar (dâğ) sebebiyle kendisini bir lâleye benzeterek dağları ve çölü (sahrâ) kendisine ebedi bir yurt (turak) edindiği ifade edilir. Şair, âşığın gönlündeki yanıklar ile çölün yakıcılığını birleştirerek bu ıssız mekânları dertli gönlün sükûn bulduğu birer karargâh olarak tasvir eder.

Şair; mekânın genişliğini vurgulamak için ya çöl mazmunlarını bir araya getirir ya da bu unsurları farklı coğrafî alanlarla birlikte zikreder. Böylece çölün sonsuzluğunu ve yalnızlığını, güçlü bir ifadeyle ortaya koyar:

*Mecnūn-vār **deşt ü beyābānı** geşt idüp*
Ferhād gibi oldı yirüm kūhsār hem

(2164/2)

Âşık, Mecnûn gibi çöl ve beyâbânı dolaştıktan sonra, Ferhâd gibi yeri dağlar oldu. Şair, iki büyük âşığın mekânlarını da tecrübe ettiğini ve çilelerinin toplamını yaşadığını ifade eder.

***Deşt ü vādīlere** Mecnūn gibi turmaz yilerem*
Tolaşup zülfine dil ol gözi āhūlar-ıla

(2851/4)

Gönül, o ceylan gözlü (âhu) güzellerin zülfüne (saçlarına) dolaşıp bağlandığı için ben de artık Mecnûn gibi sahrâlara ve vâdilere koşar, savrulurum. Bu beyitte deşt (çöl) ve vâdi; sadece coğrafi birer mekân değil, sevgilinin zülfündeki o karmaşık düğümlerin âşığı sürüklediği çile sahasıdır.

Leylī zülfi ḥasretinden olmışam Mecnūn-ı zār
*Ol sebebden düşmişemdür **vādī vü ṣaḥrālara***

(3116/3)

Leylâ'nın zülfünün hasretinden inleyen Mecnûn oldum; işte bu sebeple vâdîlere ve çöllere düştüm. Çöle düşmenin kaynağı doğrudan hasret ve aşkın acısı olarak gösterilir.

Virüp dil leylī zülfine dirīġā irmeyüp kāma
*Olup dīvāne Mecnūn-veş gezerem **deşt ü ber** oldum*

(2258/2)

Gönlünü Leylâ'nın zülfüne kaptıran fakat vuslat muradına eremeyen âşık; tıpkı Mecnûn gibi dîvâneleşerek çöllerin ve uçsuz bucaksız karaların (deşt ü ber) yoluna

düşer. Bu beyit; arzulanan vuslatın gerçekleşmemesi durumunda âşığın teselliyi bir kaçışta aradığını ve çölün âşık için nihai mekân olduğunu gösterir.

Belā kūhında Ferhād'ı idinürsem n'ola ırġād
*Düşüp **berr ü beyābāna** olup Mecnūn sitem çekdüm*

(2055/4)

Şair, *"Belâ dağında Ferhâd'ı işçi edinsem ne çıkar? Ben zaten karalara ve çöllere düşüp Mecnûn gibi sitem çektim"* der ve kendisinin hem Ferhâd'ın dağdaki çilesini hem de Mecnûn'un çöldeki çilesini yaşadığını iddia ederek bu iki efsanevi âşığın çilesini küçümser ve kendisini onların üstüne çıkarır.

Şair; çölü zâhirî bir mekân olarak ele alırken aynı zamanda bu çoraklığın lâle ve gül gibi unsurlarla nasıl canlandığını, nasıl bir aşk iklimine dönüştüğünü gösterir:

Bu Muḥibbī ḥasretiyle şol ḳadar kan agladı
__Lālelerden__ ḫūna ġarḳ olan tolu __ṣaḥrā__ ola

(55/6)

Muhibbî'nin hasretten döktüğü kan yüzünden tüm çölün lâlelerle dolup kana boyanması, ızdırabın dış dünyaya sirayet ederek mekânı güzelleştirmesi ve bir aşk iklimine dönüştürmesini remzeder.

***Lālezār** oldı çemenler iy göñül **ṣaḥrāya** bak*
*Kendüzin **gülşende** zeyn itmiş gül-i ḫamrāya bak*

(1578/1)

Çimenler lâlezâr (lâle bahçesi) olmuşken gönle sahrâya bakması söylenir. Çölün (sahrâ) bahçeye (gülşen) karşıt olarak sunulması, onun somut bir coğrafi mekân olduğunu gösterir.

Görenler sīnemun üstinde dāġum
*Sanur açıldı **ṣaḥrālarda lāle***

(3109/7)

Beyitte göğüsteki dâğlar (yaralar), çöldeki lâlelere benzetilerek somut bir benzetme yapılır.

Başka bir beyitte ise şair, sahrâyı sevgilinin varlığıyla değer kazanan mukaddes bir mekân olarak tasvir eder:

Ḫaymesin ṣaḥrāda kursa *her kaçan ol āfitāb*
Rişte-i cāndan iderler ehl-i ʻışḳ aña ṭınāb

(169/1)

Güneş gibi parlak olan sevgili (âfitâb), ne zaman sahrada bir çadır (hayme) kuracak olsa aşk ehli o çadırın iplerini (tınâb) can ipliğinden (rişte-i cân) yaparak ona sunar. Sahrâ, bu beyitte sevgilinin varlığıyla şereflenen mukaddes bir mekân olarak yüceltilirken âşıkların kendi canlarını sevgilinin gölgesine birer bağ (ip) kılması, sadakati ve mahviyeti simgeler.

Şair şiirlerinde çölün fiziki detaylarından da söz eder. Çölün kumu (rîg-i beyâbân) ya da yüzeyi (sahn-ı sahrâ) gibi somut unsurlar üzerinden mekânın betimlenmesini yapar:

Dilā ḳaṭʻ eylemek ʻışḳuñ yolını sanma āsāndur
Belā derbendidür hep yolları ***rīg-i beyābāndur***

(509/1)

Çöl kumu, aşk yolunun zorluğunu, zahmetini ve engelini simgeleyen bir remiz olarak kullanılmıştır. Yolun kumu, âşığın bu mukaddes yolculuğunda ilerlemesini zorlaştıran bir engeldir.

Ṣaḥn-ı ṣaḥrāya *varup ṣoḥbet-i bī-bāk idelüm*
Cām-ı mül nūş idüben cānı ferāhnāk idelüm
Jeng-i ġamdan dil ü cān āyīnesin pāk idelüm
Mest-i lā-yaʻḳıl olalum yakalar cāk idelüm

(3564/1)

Sahn-ı sahrâ (çöl yüzeyi/alanı), dünyevi kederlerden (jeng-i gam) ve korkulardan uzaklaşılan, keyif ve arınma için seçilmiş özel bir mekân olarak kullanılır. Bu bir tür kaçış ve huzur bulma mekânıdır.

Şair, çölü bir yaşam biçiminin mekânı (sahrâ-nişin) veya doğal bir mevsim olarak ele alır:

Baña sor 'ışḳuñ rumūzın saña taḳrīr eyleyem
Sorma Mecnūn'a ol olmışdur hemān ***ṣaḥrā-nişīn***

(2573/3)

Şair, aşkın sırlarını (rumûz) bizzat kendisinin beyan edebileceğini vurgulayarak Mecnûn'un artık sadece bir sahrâ-nişîn (çöl sakini) hâline geldiğini ifade eder. Muhibbî, aşkın sırlarına vakıf olma hususunda kendisini Mecnûn'dan daha üstün bir mertebede konumlandırmaktadır.

Muhibbî, bir başka beyitte eyyâm-ı sahrâ (çöl günleri) ifadesini kullanır:

Faṣl-ı gül vaḳt-ı çemen ***eyyām-ı ṣaḥrādur*** *yine*
Mevsim-i 'iyş ü ṣafā āvān-ı ṣahbādur yine

(2825/1)

Şairin, gül mevsimi ve çimen vaktiyle birlikte çöl günlerinin de geldiğini belirtmesi; çölün tıpkı bahar gibi doğal yaşam döngüsünün bir parçası olduğunu gösterir.

2.3.2. Sembolik Mekân Olarak Çöl İfadeleri

Bu başlık altında çöl coğrafi bir alan olmaktan çıkarak iç dünyayı, kederi, mihneti ve aşkın kendisini temsil eden soyut bir duruma dönüşür. Çöl, âşığın yaşadığı yoğun kederin veya belâların sonsuzluğunu simgeleyen keder ve ızdırap mekânıdır. Şair şiirlerinde bunu vurgulamak için "deşt-i gam, gam beyâbânı, gam-ı sahrâ, vâdî-i deşt-i gam, deşt-i gam arslanı ve deşt-i gam Mecnûnu" terkiplerini kullanmıştır.

Deşt-i ġamda *ḥālüme raḥm eyledi çarḫ-ı felek*
Anuñ-içun ra'd nālān ebr giryāndur bana

(128/4)

Ġam beyābānında *urdum gögsüme şol deñlü seng*
Saçılup kanlar zemīnun oldı yüzi lāle reng

(1728/1)

Bu beyitler, âşığın gam çölündeki acısının o kadar büyük olduğunu gösterir ki tabiat bile bu acıya ortak olur.

Şöyle Mecnūn olmışam göreli Leylī zülfini
Deşt-i ġamda *ser-te-ser geşt itmeyem bir vādi yok*

(1635/2)

Vādī-i deşt-i ġamun *āvāre bir mecnūnıyuz*
Tā ölince anda biz rāh-ı maḥabbet beklerüz

(1363/2)

Bu beyitler ise âşığın gam çölünde yaşadığı Mecnûnvarî durumu ve sonsuz sürgününü ifade eder.

Gam çölü, sadece bir keder alanı değil, aynı zamanda tehlikeli ve yok edici bir mekândır:

Rūy-ı zerd-ile Muḥibbī ***deşt-i ġam arslanıdur***
Gözyaşı zencīr idinmiş kim der-i żaygam degül

(1973/5)

Muhibbî, sararmış yüzüyle kendisini gam çölünün arslanı olarak nitelendirir. Beyitteki arslan sıfatı, aşkın çetin imtihanlarından geçerek kazanılmış bir manevi kudreti temsil eder. Gözyaşlarının bir zincir (zencîr) gibi tasvir edilmesi ise bir zayıflık değil; bu güçlü ve celalli âşığın aşkın pençesinde nasıl bir teslimiyetle bağlandığını gösterir. Şair; keder çölünü (deşt-i gam) bir arslan yatağı (der-i zaygam), kendisini ise o mekânın tek hâkimi olarak sunar.

Dāġlarla kim göre ***ṣaḥrā-yı ġamda*** *cismümi*
Zāġlar sanur ki üşmiş mürdenüñ yirler etin

(2448/3)

Gam çölünde vücûdumu yaralarla birlikte görenler, kargaların ölü birinin etini yediğini sanırlar. Gam çölü, âşığın bedeninin, yaralar yüzünden bir leşe dönüştüğü ve yok olduğu bir mekândır.

Şair, bir başka beyitinde kendi çilesini yine gam çölünü kullanarak tanımlar:

Eyledüñ kūyından āvāre beni iy çarḫ-ı dūn
*Düşürüp tenhā **ġam-ı ṣaḥrā** getürdüñ başuma*

(2827/4)

Ey sefil (alçak) felek, beni sevgilinin semtinden uzaklaştırıp başıma yalnızlık ve gam çölünü getirdin. Burada gam çölü, feleğin âşığı düşürdüğü zorunlu sürgün yeridir.

Bir saçı leylā lebi şīrīn mehüñ nā-şādıyam
***Deşt-i ġam Mecnūn'ıyam** kūh-ı belā Ferhād'ıyam*

(2152/1)

Şair, bu beyitte *"Ben, saçı Leylâ, dudağı Şîrîn olan ay yüzlünün bedbahtıyım. Gam çölünün Mecnûn'u ve belâ dağının Ferhâd'ıyım"* diyerek kendisinin yaşadığı gam ve belâyı somutlaştırmak için hem Mecnûn'un hem de Ferhâd'ın çile mekânlarını sahiplenir.

Yine şair şiirlerinde çölün keder ve ızdırap mekânı anlamına vurgu yapmak için "deşt-i belâ, sahrâ-yı belâ, deşt-i belâ arslanı, kûh-ı belâ sahrâsı ve sahrâ-yı belâ vâdîsinin lâlezarı" tamlamalarını da kullanmıştır:

*Şol ḳadar çekdüm **belā deştinde** ġam hicrānını*
Üns dutdı derde añmaz bu göñül dermanını

(3410/1)

*Çünki dil mecnūn olup düşdi **belā ṣaḥrāsına***
Bu Muḥibbī bilmedi ol zülfi reyḥān kandadur

(765/5)

Bu beyitler, çölü, âşığın uzun süren acı ve ayrılık sonucu teslimiyet noktasına ulaştığı yer olarak tanımlar.

Şair bazı beyitlerinde belâ sahrâsı olarak nitelendirdiği bu mutlak yalnızlık mekânını; âşığın gözyaşlarıyla şekillenen ve nasıl seller, denizler ve lâleler yarattığını anlatan bir duygu coğrafyası olarak tasvir eder:

*Şol ḳadar dökdüm **belā ṣaḥrāsına** bu eşkümi*
Cūlar oldılar revān u baḥr-ıla ‘ummān ḫacīl

(2035/2)

Burada çölün, âşığın acısı sayesinde deniz ve okyanusları aşan bir su kaynağı hâline gelmesi anlatılır.

*Ḥasretiyle düşeli **kūh-ı belā ṣaḥrāsına***
Eşk-i çeşmüm gāh baḥr olur gehī dürr-i ‘Aden

(2600/4)

Şair, *“Belâ dağının çölüne hasretle düşeli gözümün yaşı bazen deniz olur, bazen de Aden incisi”* der. Çöl burada, gözyaşının hem yoğunluğunu (bahr) hem de değerini (dürr) ortaya çıkaran çile mekânıdır.

Kanlu yaşumı sīnemun üstinde dir gören
***Ṣaḥrā-yı belā vādisinun** lālezārıdur*

(1200/2)

Muhibbî, göğsünün üzerindeki kanlı gözyaşlarını görenlerin bu manzarayı belâ sahrası vadisinin bir lâle bahçesi (lâlezâr) olduğunu sanacaklarını ifade eder. Şair burada, dökülen kanlı yaşların kırmızılığı ile çile mekânının (sahrâ-yı belâ vadisi) bir çiçek bahçesine dönüştüğü hayalini dile getirir.

Başka bir beyitte ise âşık, belâ çölünde çile çekerek Mecnûn ve Ferhâd’ı birleştiren bir unvan kazanır:

Penbe-i dāġumla gerçi kūh-ı ġam kaplanıyam
*Rūy-ı zerdümle velī **deşt-i belā arslanıyam***

(B 3764)

Yaralarımın pamuğu ile gam dağının kaplanı olsam da sarı yüzümle asıl olarak belâ çölünün arslanıyım. Belâ çölü, âşığın "belâ arslanı" unvanını kazandığı yani çilede ulaştığı gücün ve mertebenin alanıdır.

Çöl, âşığın kendi iç dünyasına (gönül, sîne/göğüs) yayılan çoraklığı ifade ederek mecazi bir derinlik kazanır. Şair; "sîne sahrâsı, dil sahrâsı, gönül sahrâsı" tamlamalarını kullanmıştır. Muhibbî'nin şiirlerinde çöl, âşığın göğsü (sîne) veya gönlü (dil) olarak tanımlanır; burası aşkın yerleştiği ve çilelerin yaşandığı alandır:

Sīne ṣaḥrāsına *ekdüm çün maḥabbet toḫmını*
Dem-be-dem yagdursa tañ mı gözlerüm bārān aña

(12/4)

Şair, göğüs kafesini (sîne) uçsuz bucaksız bir sahra olarak tasvir ederken bu kurak mekânı muhabbet tohumunun (mahabbet tohmı) ekildiği manevi bir tarla olarak sunar. Gözyaşlarının bir yağmur (bârân) gibi bu kurak toprağı sulaması; aşkın, âşığın iç dünyasındaki o çoraklığı nasıl bir filizlenme ve canlılık alanına dönüştürdüğünü gösterir. Beyit; çölü, dış dünyadaki bir mekân olmaktan çıkarıp bizzat muhabbetin kök saldığı manevi bir mekân olarak konumlandırır.

Sīnemun dāġın görenler penbe-i pür-ḫūn-ıla
Lālelerle açılupdur ***sīne ṣaḥrālar*** *gibi*

(4110/3)

Muhibbî bu beyitte, aşk ateşiyle göğsünde açılan yaraları (dâğ) ve bu yaraların üzerine konulan kanlı pamukları (penbe-i pür-hûn) uçsuz bucaksız bir sahrada açmış kırmızı lâlelere benzetir. Şairin sînesi; alelade bir toprak parçası değil, aşkın kanlı çiçekleriyle (lâleler) bezenmiş bir "sîne sahrâsı" hükmündedir. Burada sahrâ (çöl), âşığın sînesindeki o çile izlerinin üzerine nakşedildiği bir tecelligâhtır.

Anuñçün gözlerüm yaşı akar ***ṣaḥrā-yı sīnemde***
Belā kūhsārıdur yaşum iki 'aynum bıñarıdur

(1201/3)

Bu beyitte ise gözyaşının aktığı alan sîne sahrâsı, kaynağı ise belâ dağı (belâ kûhsârı) olarak tanımlanır.

*‘Işḳ şāhı ḫaymesin kuralı **dil ṣaḥrāsına***
Kim görürse dir ki bu mülküñ ḫarābı var-ımış

(1401/2)

Aşk sultanının, gönül sahrasına (dil sahrâsı) otağını kurması; bu içsel mekânın dışarıdan bakıldığında bir harâbe gibi görünmesine sebep olur. Beyit; aşkın vîrân olan gönle yerleşmesini ıssız bir çöl manzarasıyla özdeşleştirir.

*Konmaga gelse **gönül ṣaḥrāsına** sulṭān-ı ‘ışḳ*
Bu ḥabāb-ı eşk aña yir yir kızıl ḫargāh olur

(539/3)

Aşk sultanı, gönül çölüne konmaya gelse, gözyaşı kabarcıkları ona yer yer kırmızı çadır olur. Gönül çölü, aşk sultanının mekânı olarak kırmızı gözyaşları ile şenlenir.

Şair, hicrân ve mahrumiyet çölü anlamında “deşt-i hicrân” ve “hicr beyâbânı” tamlamalarını kullanır. Bu kullanımlarda çöl, sevgiliye ulaşmayı engelleyen sonsuz bir ayrılık alanı olarak tasvir edilir:

Ka‘be-i vaṣla irerdük iy göñül ḳaṭ‘ eyleseñ
***Deşt-i hicrānun** velīkin ḥaddi yok pāyānı yok*

(1655/2)

Şair; vuslatı bir Ka‘be (Ka‘be-i vasl), ayrılığı ise ucu bucağı olmayan bir hicrân çölü (deşt-i hicrân) olarak tasvir eder.

*Şol ḳadar āh eyledüm **hicrüñ beyābānında** kim*
Raḥm idüp ḥālüme müslim didi kāfir el-ġıyās

(317/4)

Şair; *"Hicrân çölünde o kadar çok âh çektim ki hâlime acıyıp kâfir bile 'ey müslüman, yardım et' diye yalvardı"* der ve hicrân çölünü (beyâbân-ı hicr), çekilen acının şiddetini ve merhamet sınırlarını zorlayan yakıcılığını gösteren bir ızdırap mekânı olarak tasvir eder.

Şol ḳadar kan agladum ***hicrüñ beyābānında*** *kim*
Ser-te-ser mülk-i cihānı ġarḳ idüp oldı deniz

(1308/2)

Hicrân çölünde o kadar çok kanlı yaş döktüm ki bu yaşlar tüm dünya mülkünü kaplayıp deniz oldu. Burada çöl, gözyaşıyla tüm dünyayı kaplayan bir denize dönüşmüştür.

Çöl, aşkın kendisinin kurallarının ve kaidelerinin geçerli olduğu, manevi bir arayış alanını simgeler. Şair bu aşk yolculuğunun kutsal mekânını ifade etmek için "deşt-i 'ışk, 'ışk beyâbânı ve 'ışk sahrâsı" tamlamalarını kullanır:

Deşt-i 'ışḳa *şīr olup kūh-ı belā içre peleng*
Ḥīleger sanmañ ki dehrüñ zāhid-i rūbāhıyam

(2341/2)

Şair, kendisini aşk çölünün aslanı (şîr) ve belâ dağının parsı (peleng) olarak tavsif ederek bu çile sahasında kazandığı heybeti vurgular. Aşk çölü, âşığın sahte ve hilekâr zâhitlerden (zâhid-i rûbâh) uzaklaşarak hakiki bir güç ve mertebe kazandığı bir mekândır.

Eger Mecnūn ***be-deşt-i 'ışḳ*** *gelüp olsa baña hem-rāh*
İderdi āhını ebr ü gözi yaşın daḫı bārān

(4036/2)

Şair, kendi aşkının Mecnûn'dan bile daha üstün olduğunu iddia eder. Eğer Mecnûn bu yolda, aşk çölünde (be-deşt-i 'ışk) şaire yoldaş (hem-râh) olsaydı; şairin çektiği acıların büyüklüğü karşısında Mecnûn'un âhları buluta, gözyaşları ise yağmura dönüşürdü.

Muhibbî; aşk çölündeki arayışı, Vuslat Ka‘besi ve Mecnûn’un şaşkınlığı üzerinden ifade eder. Şair için çöl, ucu bucağı olmayan bir ayrılık mekânı olsa da varılmak istenen hedef mukaddes bir makamdır:

*Eyleme **‘ışḳuñ beyābānında** sergerdān beni*
Ka‘be’dür kūyun şehā ben isterem ḳurbān olam

(2116/2)

Şair; *“Ey padişahım, beni aşkının çölünde şaşkın dolaştırma. Senin semtin Ka‘be’dir ve ben orada kurban olmak isterim”* diyerek vuslat arzusunu dile getirir. Burada aşk çölü, varılacak hedef (Ka‘be) belli olsa da âşığın henüz ona ulaşamadığı ve şaşkınlık içinde çile çektiği bir arayış sahasıdır.

Bir saçı leylāya virelden Muḥibbī cān u dil
***‘Işḳ ṣaḥrāsında** mecnūn gibi ḥayrāndur gönül*

(2004/9)

Muhibbî, can ve gönlü bir Leylâ saçlıya verdikten sonra, gönül aşk çölünde Mecnûn gibi şaşkındır. Aşk çölü, gönlün aşkın etkisiyle Mecnûnvari şaşkınlık ve hayret yaşadığı alandır.

Dîvânda “cünûn deşti” (delilik çölü) ve “diyâr-ı deşt” tamlamaları da kullanılmıştır:

İstedüm dīvāne göñlüm ḥālini bilmek yine
*Bulımadum ol **cünūn deştinde** nā-peydā imiş*

(1448/2)

Yine dîvâne gönlümün hâlini bilmek istedim; ancak onu o çılgınlık çölünde görünmez/yok hâlde bulamadım. Cünûn deşti (çılgınlık/delilik çölü), âşığın gönlünün bulunduğu içsel ve manevi bir alandır. Bu çöl, gönlün artık akıl ve idrakle bilinemeyecek kadar kendini aşkta yok ettiği (nâ-peydâ) bir mertebeyi simgeler.

***Diyār-ı deştde** Mecnūn ne tañ ṣāḥib-külāh olsa*
Başında āşiyān-ı murġ anuñ tāc-ı sa‘ādetdür

(527/4)

Mecnûn'un çöl diyârında külah sahibi olması şaşılacak bir durum değildir; çünkü başındaki kuş yuvası onun için saadet tacıdır. Diyâr-ı deşt (çöl diyârı), Mecnûn'un vatanı ve mâsivâyı terk alanıdır. Dışarıdan bakıldığında sıradan ve değersiz olan bir nesne, çile ve teslimiyet sayesinde manevi bir değere (saadet tacı) dönüşür. Çöl, dünyevi değerlerin tersine çevrildiği bir alandır.

Dîvânda "mihnet beyâbânı" ve "sahrâ-yı mihnet" ifadeleri de kullanılır. Bu ifadeler, çöl mazmununu doğrudan gam ve mihnet kavramlarıyla birleştirerek bu mekânları aşkın acı veren hükümranlığının kurulduğu yerler olarak tasvir eder:

Gitdi çün rāh-ı fenāya iy göñül Ferhād u Ḳays
Dökdi ġam kūh-ı belā ***miḥnet beyābānı*** *saña*

(78/6)

Beyâbân (çöl), dîvân şiirinde aşkta yok olma hâlinin somutlaştığı, sonsuz çilenin ve mutlak teslimiyetin sembolik mekânıdır. Beyitte geçen Mihnet Beyâbânı (çile çölü), Kays (Mecnûn) ve Ferhâd'ın fenâ (yok oluş) mertebesine ulaşmasının ardından, onların çile mirasını devralan yeni âşığa (şaire) düşen ağır imtihanlar mekânını temsil eder.

Yakalı ġam leşkeri bu sīnem üzre tāze dāġ
'Işḳ şāhı kurdı san ***ṣaḥrā-yı mihnetde*** *otağ*

(1531/1)

Sahrâ-yı Mihnet (mihnet çölü), âşığın göğsüdür. Bu çöl, aşk padişahının hüküm sürdüğü ve gam ordusunun izlerinin bulunduğu bir taht mekânıdır (otağ). Çöl, acının yaşandığı, içsel bir alandır. Mihnet sahrâsı ise aşkın neticesinde çile, sıkıntı ve meşakkat çekilen sembolik bir mekân olarak[502] dîvânda yerini almıştır.

Çölün, manevi bir arayışın veya seyahatin zorlu yolu olarak ifade edildiği "tekâpu-yı beyâbân, kat'ı beyâbân, kat'ı bâdiye ve peyk-i beyâbân" tamlamaları ya da bir duygu durumunun sonsuzluğunu ve yaşandığı alanı temsil etmesi anlamında "hasret beyâbânı" gibi mekânsal mazmunlardan oluşan tamlamalar kullanılmıştır:

[502] Kaplan ve Çomoğlu, **a.g.m.**, s. 253.

Yürür ser-geşte dil ḫasta ***tekāpū-yı beyābānam***
Arayup baḥr u ber içre seni dāyim şitābānam

(2210/1)

Tekâpû-yı beyâbân (çölün peşinde koşmak); âşığın gönlündeki o sonsuz ve huzursuz arayışın bir yansımasıdır. Bu arayış; çölün ıssızlığına uygun, dünya denizleri ve karaları kadar geniş bir sahada gerçekleşir. Çöl; vuslata ermek için göze alınan o zorlu yolculuğun ve sabrın sembolüdür.

Çün ḥarīm-i dildedür gördüm Muḥibbī maṭlabum
Ne sefer ʻazmin ü ne ***ḳaṭʻ-ı beyābān*** *eyledüm*

(2395/5)

Kat'ı beyâbân (çölü katetmek), burada dışsal, zahmetli manevi arayışın simgesidir. Şair, aradığı hedefin dışarıda değil, içinde olduğunu anladığı anda çöl yolculuğundan vazgeçmiştir. Beyitte çölü aşma gayreti (katʻ-ı beyâbân), insanın aradığı teselliyi ve hakikati kendi dışında bulamayacağının bir göstergesidir.

Geh seyr-i genc-i zāviye geh ***ḳaṭʻ-ı bādiye***
Sensin murād seyr ü sebātum bahānedür

(636/3)

Bâdiye, burada tasavvufi yolculuğun iki zıt aşamasını temsil eden zorlu ve ıssız mekânı simgeler. Bâdiye katetmek, çile çekme ve dünyadan kopma eylemini temsil eder, ancak bütün bu zahmetlerin tek hedefi sevgiliye ulaşmaktır.

Gūyiyā ***peyk-i beyābān*** *olup şūrīde [dil]*
Tāc-ı gülgūn geyer başına raʻnā lāle

(3069/2)

Beyitte lâle; çölü boydan boya hızla geçen bir ulak (peyk) gibi tasvir edilerek onun al rengi (tâc-ı gülgûn) bu yolculuğun bir alameti olarak sunulur. Peyk-i beyâbân (çöl habercisi) terkibi; çölün sadece durağan bir mekân değil, aşkın coşkusuyla şekillenen bir hareket ve haberleşme sahası olduğunu gösteren bir semboldür.

Beni tenhā sanmañuz ***ḥasret beyābānında*** *kim*
Olımaz bir dem cüdā miḥnetle ġam yanumdadur

(521/4)

Hasret beyâbânı (hasret çölü); âşığın ızdırabını ve mahviyetini tecessüm ettiren mekânsal bir mazmundur. Çöl, her ne kadar yalnızlığın mahalli olsa da âşık, mihnet ve gam gibi mücerret kavramları kendine yoldaş edindiği için hakikatte tenhâ değildir.

Şair, çöl mazmunlarını coğrafi mekânın kendi iç dünyasındaki yansımalarıyla soyut kavramlara dönüştürerek "seyr-i sahrâ, sahrâ-yı çemen, sahrâ-yı hoten, la mekân sahrâsı" gibi sembolik mekân ifade eden tamlamalara da yer verir:

Gerekmez ***seyr-i ṣaḥrāsı*** *ne ḫod güller temāşāsı*
Cihānun küllī ẕevḳından dil ü cānum usanmışdur

(1166/4)

Şair bu beyitte, çölde gezmenin (seyr-i sahrâ) fiziki bir gezintiden ziyade aşk yolu üzerindeki çileli yolculuk anlamına gelmesini ifade eder.

İy Muḥibbī her yañadan gelse ġam olma melūl
Çünki açar her dili ġamgīni ***ṣaḥrā-yı çemen***

(2619/5)

Şair; çöl (sahrâ) ile çimen (çemen) zıtlığını birleştirerek aşkın tesiriyle çorak mekânların bile nasıl yeşerdiğini, nasıl hayat bulduğunu ifade eder.

İşitdi meger zülfî hevāsında yilersin
Ṣaḥrā-yı Ḫoten'de *göbegi düşdi ġazālun*

(1854/4)

"Sevgilinin zülfünün (saçının) arzusuyla estiğini (koşturduğunu) işitince, (heyecandan) Hoten Çölü'ndeki ceylanın (gazâl) göbeği düştü (miskini düşürdü)". Şair, sevgilinin saçlarının kokusu ve çekiciliği karşısında misk kokusuyla meşhur Hoten ceylanının bile heyecana kapılarak kendi değerli kokusundan (misk) vazgeçtiğini veya onu düşürdüğünü ifade eder. Bu durum; çölün, misk gibi değerli bir koku kaynağı olan Hoten'e atıfla manevi değeri yüksek bir alana dönüşmesini ifade eder.

Ḳudsīlerle ger ṭavāf itmek dilerseñ kūyını

***Lā-mekān şaḥrāsına** ‘azm eyleyüp ser-maḥmil ol*

(2013/4)

Şair bu beyitte; çölü, her türlü mâsivâdan arınmış bir “lâ-mekân” (mekânsızlık) sahrası olarak tasvir eder. Sevgilinin huzuruna (kûy) kabul edilmenin ve meleklerle (kudsîler) hemhâl olmanın yegâne şartı, bu sonsuz hiçlik meydânına yönelmek ve kendi varlığından vazgeçmektir. Çöl, burada âşığın manevi bir yükselişe geçtiği tecelli sahasıdır.

Şair, âşığın keder veya belâ çölünde kazandığı manevi güç ve unvanın simgesi olarak “deşt arslanı” mazmununu kullanır:

*Rūy-ı zerd-ile yine olalı **deşt arslanı***
Dāġ-ıla olsam ‘aceb ‘ışḳ-ı peleng-i bīşe

(4053/4)

Şair, sarı benziyle (rûy-ı zerd) aşk sahrasının aslanı (deşt arslanı) olduğunu ifade ederek bu çile mekânında kazandığı manevi hükümranlığı vurgular. Beyitteki dağlanmış pars (peleng-i bîşe) imgesi; âşığın çektiği belâların vücûdunda bıraktığı izleri (dâğ), bu vahşi ve çetin coğrafyanın doğal bir parçası olan parsın benekleriyle özdeşleştirir.

Şair, çölü âşığın iç dünyasına, çilesine ve fâniliğine dair soyut durumları ifade etmek için kullanır:

***‘Işḳ-ıla şaḥrālara düşdüm** yürür āvāreyim*
Cāresuz derde sataşdum āh bir bī-cāreyim
Cürm ü ‘işyānum başumdan aşdı yüzi karayım
Pādişāhum sen dururken ben kime yalvarayım

(3576/1)

Âşık, aşk yüzünden sahrâlara düşmüş ve serseri (avare) kalmıştır. Bu çaresizlik ancak padişaha, sevgiliye veya Allah'a teslimiyetle aşılabilir. Sahrâ, burada dünyevi çaresizliğin ve manevi arayışın simgesidir.

Ṭāğlar-ıla kim görürse bu ten-i ʻuryānumı
Beñzedür ***ṣaḥrā yüzinde zāġlar üşmiş leşe***

(3026/3)

Çıplak teni dağlarla birlikte görenler, onu sahrâ yüzeyinde toplanmış kargaların üşüştüğü bir leşe benzetir. Sahrâ, âşığın fâni ve yok olmuş bedenini çevreleyen ıssız ve çorak ortamı temsil eder.

ʻĀşıḳ dirilen çok velī līkin fiġānda yok eli
***Ṣaḥrāda çok ʻarʻar biter** hep nāy-ı gūyā mı olur*

(489/4)

Burada sahrâ, âşıkların bulunduğu manevi alanı, çile mekânını veya âşıkların sessiz çoğunluğunu barındıran ıssız bir mekânı simgeler. Aynı zamanda *"Çölde birçok selvi ağacı (ʻarʻar) bitse de hepsi konuşan ney (nây-ı gûyâ) olabilir mi?"* ifadesinde yapılan ʻarʻar ve nây benzetmeleriyle, çöl ortamı gerçek âşıkların azlığını ve sıradan âşıkların çokluğunu ifade eden bir hakikat sahasına dönüşmüştür.

Şair; çölün âşığın manevi durumu, çileli yolculuğu ve Mecnûn'a ait yüce mekânlarla nasıl ilişkilendiğini vurgulamak için bazı mecazi mekânsal terkipler kullanır:

Gülzār-ı ḥüsnüñ var-iken gülşen temāşā mı olur
Lāle gibi dāġum yiter ***gül-geşt-i ṣaḥrā** mı olur*

(489/1)

Sevgilinin güzellik bahçesi varken başka bahçeye bakılmaz. Âşığın lâleye benzeyen yarası varken çölde gezmeye (gül-geşt-i sahrâ) ihtiyaç duyulmaz. Burada gül-geşt-i sahrâ (çöl gezintisi) terkibi, çileli yolculuğun metaforu olarak kullanılmıştır.

Muḥibbī ***ʻazm-i ṣaḥrā** itse Leylī*
Gözi Mecnūn'un anuñ ḫargehidür

(678/5)

Leylâ çöle doğru yolculuğa çıksa, Mecnûn'un gözü, onun için bir çadırdır (hargeh). Burada azm-i sahrâ (çöle azmetmek) ifadesi, sevgilinin başlattığı manevi bir yolculuğu ifade eder.

Kūh-ı ġamda olmaga iy dil saña tenhā yiter
Başına mecnūna bu şeş ***dāmen-i ṣaḥrā*** *yiter*

(1120/1)

Ey gönül, gam dağında yalnız kalman yeter. Mecnûn'a ise başının üzerinde bu altı çöl eteği yeter. Beyitte, çölün eteği (damen-i sahrâ) terkibi, genişliği ve sonsuzluğu simgeleyen Mecnûn'un cünûnu için gerekli olan büyük bir mekânsal mazmun olarak kullanılır. Şeş damen-i sahrâ ifadesi ise altı yönü veya dünyayı temsil edebilir, çölün sınırsızlığını pekiştirir.

2.4. Kum/Rîg(k)/Sâhil

Kum (rîg) en küçük toprak parçalarını temsil eder. Sahil ise bu toprak parçalarının su (âb) unsuruyla birlikteliğinin sembolüdür. Muhibbî Dîvânı'nda kum, sayılamayacak kadar çok olmasıyla aşk derdini ifade ederken sahil, âşığın topraktan yapılmış gönlünün (sîne) gözyaşı selleri (âb) tarafından sürekli dövülüp aşındırıldığı bir mekân olarak tasvir edilir.

2.4.1. Kum/Rîg(k)

Kum sözlük anlamı itibarıyla; silisli kütlelerin, kayaların, doğal etkenlerle parçalanarak ufalanmasından oluşan deniz kıyısı, dere yatağı vb. yerlerde çok bulunan ufak, sert tanecikler, ufak taş, toz, zerre anlamlarına gelir.[503] Toprağın en ufak ve en kolay savrulan hâlidir. Kum kelimesinin Farsça karşılığı olan Rîg(k) ise kum, zerre, toz; rıh, yazı kurutmaya yarayan ince kum, yazı kurutma tozu; kum tanesi; çakıl; bezir işi, mürekkep yazıları kurutmaya yarayan ince kum, rih veya ufak taş, ufak çakıl demektir.[504] Dîvân şiirinde ise toprak unsurunun en değersiz ve en küçük parçası olan

[503] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 689.
[504] Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 410-411; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 893; Kanar, **a.g.e.**, s. 800; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1412.

zerre mazmununu pekiştirmek için kullanılır. Arapça "reml" kelimesi de kum demektir. Dilimize remil şeklinde geçmiştir.[505]

Muhibbî, şiirlerinde kumun sayılamayacak kadar çok olmasını bir ölçü birimi olarak kullanır. Ancak bu ölçü, ya ömrün kısalığı karşısında anlamsızlaşır ya da aşk derdinin sınırsızlığı karşısında yetersiz kalır:

Olsa ***kumlar*** *sagışınca 'ömrüñe ḥadd ü 'aded*
Gelmeye bu şīşe-i çarḫ içre bir sā'at gibi

(3406/4)

Ömrün, kumların sayısı kadar sınırı ve adedi olsa bile feleğin câm şişesi içinde bir saat kadar kısa gelir. Kumun çokluğu, zamanın geçiciliği karşısında mutlak olarak değersizdir.

Deryā kumı *gelürse şumāra degül 'aceb*
Līkin Muḥibbī derd-i dili olmaya şumār

(606/5)

Deniz kumunun sayılabilecek bir miktarda olması (şumâra gelmesi) şaşırtıcı değildir; ancak Muhibbî'nin gönül derdi için herhangi bir sayı veya sınır (şumâr) tayin edilemez. Şair, doğadaki çokluğun simgelerinden biri olan deniz kumunu bile sonlu kabul ederek aşk derdinin bu nicelikleri aşan sonsuzluğunu ve hesaplanamaz oluşunu vurgulamaktadır.

Deryā kumına *ola şumār derdüme benüm*
Tā ḥaşre degin bilmeye kimse ḥisāb-ıla

(2904/6)

Benim derdime deniz kumu bile ancak bir sınır (şumar) olabilir; kıyamete kadar kimse bu derdi hesaplayarak bilemez. Aşk derdi kumların sayısından bile daha çoktur.

---

[505] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 406; Reml kavramına dair örnekler, "Fâl" başlığı altında detaylandırılacağı için burada ayrıca verilmemiştir.

Şair, rîg mazmununu kullanarak hem aşk yolunun aşılmaz zorluğunu hem de âşığın bedeninin bu çilede yok oluşunu ifade eder. Rîg, sadece coğrafi bir toprak şekli (kum) değil, sonsuzluğu ve belâ ile eşleştirilen aşılmaz manevi bir engeldir:

Sanmañuz ḳaṭ‘ eylemek ‘ışḳuñ yolın āsān ola
*Anda kim kūh-ı belā hem **rīg** bī-pāyān ola*

(B 3819)

Aşk yolunu aşmayı kolay sanmayın; çünkü orada hem belâ dağı hem de kum sonsuzdur, bitmek bilmez. Aşk çilesi hem somut hem de tükenmez engellerden oluşur.

Dilā ḳaṭ‘ eylemek ‘ışḳuñ yolını sanma āsāndur
*Belā derbendidür hep yolları **rīg-i beyābāndur***

(509/1)

Ey gönül, aşk yolunu aşmayı kolay sanma; bütün yolları belâ geçididir ve her yer çölün kumudur. Rîg, aşkın acısını somutlaştıran mekânsal bir engellemedir.

Şair, rîg (kum) mazmununu; âşığın beşerî varlığının ufalanıp parçalanmasını ve bu dağılan parçaların birer ızdırap vasıtasına dönüşmesini anlatmak için de kullanır:

Saz-ı ‘ışḳa dem-be-dem iy dōstlar āheng-içün
*Tārlardur tende her **rīg** dest-i ġam mıżrābumuz*

(1221/4)

Aşk sazından (saz-ı ‘ışk) güzel bir ses çıkması (âheng) için vücûdun kum taneleri gibi ufalanmış her bir parçası o sazın teli; çekilen acılar (gam) ise bu tellere vuran mızrâptır. Bu beyitte âşık, çektiği acılarla parça parça olmuş bedenini, tamamen aşkın sesini duyuran manevi bir çalgı aleti gibi tasvir etmektedir.

Gözlerüm yaşıyla taḥrīr eylesem aḥvālümi
*Zerd-i rūyum **rīġ ider** topragın ol mektūb içün*

(2595/5)

Âşık; gözyaşını mürekkep yapıp hâlini yazmaya kalksa, o mektubun mürekkebini kurutmak için gereken ince kumu (rîg) bile sararmış yüzünün toprağını ufalayarak elde edeceğini söyler. Bu beyitte âşığın tükenmiş bedeni; aşkının hikâyesini yazabilmek için gereken her türlü malzemeyi (mürekkep ve kurutma kumu) bizzat kendi varlığından karşıladığı hüzünlü bir feda oluşu simgeler.

Ḫāk-i ḳademüñ dīdelerümden görinür san
*Bir **rīkdür** ol şīşe-i çeşmüm añа sā'at*

(228/2)

Sevgilinin ayağının toprağı (hâk-i kadem), sanki âşığın gözlerinden dışarı süzülüyor sanılır; aslında o toprak, göz şişesini bir kum saatine (sâ'at) dönüştüren kum taneleridir (rîg/k). Bu beyitte şair, gözlerini (şîşe-i çeşm) bir kum saatinin cam haznesine; sevgilinin ayağının toprağını ise bu saatte akan kum tanelerine (rîg) benzetmiştir. Gözden akan bu kumlar, vuslatın ne kadar geciktiğini ve hasretin süresini ölçen manevi bir zaman göstergesi hâlini almıştır.

***Rehgüẕāruñ kumı** ile şīşe-i çeşmüm tolu*
Sāl ü māh u hafta vü rūz-ıla geçer sā'atüm

(2169/5)

Bu beyitte şair, gözünü (çeşm) bir kum saatinin cam haznesine (şîşe); sevgilinin geçtiği yolun kumlarını (rehgüzârun kumı) ise bu hazne içinde akan kumlara benzetmiştir. Âşığın zamanı (sâ'at); bu kumların akışıyla yıl, ay, hafta ve günlere bölünerek geçmek bilmeyen bir hasret süresine dönüşmüştür. Yolun kumu, sevgilinin yokluğunda geçen uzun zamanı ölçen bir vasıta halini almıştır.

2.4.2. Sâhil

Sâhil; su, deniz kenârı, kıyı; deniz, göl kenârı veya ırmak kenârı anlamlarına gelir.[506] Edebî bağlamda iki temel ve birbirlerini tamamlayıcı unsurun, toprak (kara)

[506] Şemseddin Sami, **a.g.e.,** s. 697.

ve su (gözyaşı/aşk deryası), buluştuğu sınır noktasını simgeler.[507] Sâhil kelimesi, dîvân şiirinde yalnızca coğrafi bir kıyı anlamı taşımaz; aşkın, çilenin ve nefsin sınırını temsil eden bir toprak olarak tasvir edilir. Edebî eserlerdeki mekân unsurları, şairin dış dünyayı kendi iç dünyasıyla harmanladığı "dışarıdaki içerdelik" ilkesi[508] bağlamında ele alınmalıdır. Bu bakış açısıyla yapılacak bir mekân çözümlemesi; şairin dış âlemi nasıl algıladığını ve kendi ruh dünyasını bu mekânlara nasıl yansıttığını anlamlandırmamıza katkı sağlar. Dîvân şiirinde âşık, kendini genellikle aşk denizine dalmış olarak tasvir eder. Bu deniz, Fenâfillâh'a (Allah'ta yok olma) giden sonsuz yolculuktur. Sevgiliye kavuşamamak, aşk denizinin kenarına (sâhil) ulaşamamak olarak algılanır.[509] Muhibbî Dîvânı'nda ise sâhil, âşığın gözyaşlarıyla aşınan bir topraktır. Gözyaşları o kadar şiddetlidir ki deniz (bahr, ummân) veya girdap oluşturur. Gözyaşının ummâna dönmesi, âşığın sevgiliye kavuşamaması nedeniyledir.

Ġarḳa-i deryā-yı 'ışḳ oldum Muḥibbī çün ezel
İstemem kim görine her yañadan ***sāḥil*** *bana*

(13/8)

Şair, ezelden beri aşk denizine battığını (gark olduğunu) belirterek artık hiçbir yönden sahilin görünmesini istemez. Bu durum, âşığın vuslat ümidinden bile vazgeçerek aşkın içinde yok olmayı (fenâ) tercih ettiğini gösterir.

Yaşuñ girdābına düşdüñ Muḥibbī cāre yok hergiz
Çıkar şimden girü dilden ***ḫalāṣ-ı fikr-i sāḥilhā***

(65/5)

Gözyaşlarının oluşturduğu girdaba düşen gönül için artık kurtuluş ümidi (halâs-ı fikr-i sahilhâ) kalmamıştır. Şair "çâre yok hergiz" (asla çare yok) diyerek artık

---

[507] Mahmut Gider, "Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Deniz Tasavvuru", **Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, S. 3, 2017, s. 25.

[508] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 230; Emine Ayan, "Gaston Bachelard'ın Mekân Algısı Ekseninde Pınar Kür'ün Öykülerinde Çocukluk Dünyası Üzerine Bir İnceleme", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S. 22, 2019, s. 117; Gider, **a.g.m.**, 2017, s. 23.

[509] Betül Mutlu, **Divân Şiirinde Deniz İmgesi ve Şiir Öğretiminde Kullanılması**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir, 2012, s. 84.

kendi iradesiyle bir yere varamayacağını, sahile (vuslata veya selamete) ulaşma düşüncesinin bile artık gönülde yerinin olmadığını vurgular.

'Işḳ deryāsına ġarḳ itdüm vücūdum ser-te-ser
***Sāḥil-i baḥra** irişmez anda ġalṭāndur gönül*

(2004/3)

Vücûdunu tepeden tırnağa (ser-tâ-ser) aşk denizine gömen şair, gönlünün o denizde durmaksızın yuvarlandığını (galtân) ve asla kıyıya (sahile) erişemeyeceğini vurgular.

Bazı beyitlerde şair; aşk denizine düşen âşığın, aşkın ve ayrılığın (firâk) acısıyla sâhile ulaşma umudunu kaybettiğini söyler. Bu bağlamda sâhil, ulaşılamayan bir selâmet kıyısını simgeler:

Āh kim bahr-ı firāḳun düşeli girdābına
*Olmışam ser-geştesi peydā degül **sāḥil** baña*

(80/3)

Dokınup bād-ı āhumdan yaşum deryāsı mevc urdı
*Kalup dil zevraḳı anda görinmez aña **sāḥilhā***

(60/3)

Bu beyitlerde şair; âhının rüzgârıyla (bâd-ı âh) dalgalanan gözyaşı denizinde, gönlünü çaresiz bir kayığa (zevrak) benzetir. Âşık için sahil, imkânsız bir vuslatın eşiğidir. Gönül kayığı deryâda yönünü kaybetmiş, sahilin (kurtuluşun) sunduğu sükûnetten tamamen mahrum kalmıştır.

Muhibbî, bir başka beytinde dökülen gözyaşlarını çokluğu sebebiyle "sâhil-i çeşm" (göz kıyısı) tamlamasıyla tavsif ederek uçsuz bucaksız bir denizin kıyısına benzetir:

Çalkamañ bu eşk ġāfil virdi 'ummāndan nişān
***Sāḥil-i çeşmüm** görüp deryā kenārıdur diñüz*

(1330/4)

Şair, muhatabına seslenerek bu yaşların sıradan bir ağlayış olmadığını, aksine derin bir aşk deryasının taşmasıyla oluştuğunu dile getirir.

2.5. Gil/Hamîr/Tıynet/Zerre

Muhibbî Dîvânı'nda bu kavramlar, insanın varoluş safhaları ile ezelî kaderini birleştirerek toprak mazmununun anlam dairesini genişletir. İnsanın yaratılışındaki su ve toprak birlikteliğini temsil eden "gil" (çamur) ile bu terkibin yoğrulmuş hali olan "hamîr", varlığın yaratılış mayasını meydana getirirken "tıynet" bu birleşimden doğan karakter ve tabiatı işaret eder. "Zerre" ise bu varlık bütünlüğünün en lâtif cüzü veya ölümle toprağa dönen bedenin kalıntısı olarak bu safhaları nihayete erdirir.

2.5.1. Gil/Hamîr/Tıynet (Çamur/Maya/Öz)

İnsan varlığının aslını, yaratılış mâyesini ve karakterini belirleyen bu üç mazmun; toprak, su ve hava gibi aslî unsurların birleşimiyle oluşan esasları temsil eder. Aynı anlamları ihtiva eden bu kavramların aralarındaki farklılık ise varlığın oluşum mertebeleriyle ilgilidir: "Gil" (çamur)[510], yaratılıştaki en yalın maddeyi; "hamîr" (hamur)[511] bu maddenin yoğrulup kıvam bulmuş, şekillenmiş halini; "tıynet"[512] ise bu sürecin sonunda ortaya çıkan ve insanın karakterini oluşturan özü ifade eder.

2.5.1.1. Gil (Çamur/Balçık)

Gil; Farsça bir kelime olup çamur, toprak; yaratılış, tıynet; beden, vücûd, ten; baş veya çamaşır yıkamaya yarar yeşilimtırak ve kaygan bir cins toprak; balçık, su ile ıslanmış toprak, lüleci çamuru, kil; ıslandığı zaman kolayca biçimlendirilebilen yumuşak ve yağlı toprak; anlamlarına gelir.[513] İnsanın (Âdem'in) yaratıldığı hamur; toprağın su ile yoğrulmuş, en temel hâlidir. Gil; insanın yaratıldığı aslî cevher (Âdem'in hamuru) olmasının yanı sıra, aşk acısının tesiriyle oluşan çamur anlamına

[510] Kanar, **a.g.e.**, s. 1168.
[511] Uludağ, **a.g.e.**, 1996, s. 381.
[512] Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 1025; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1723.
[513] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 289; Kanar, **a.g.e.**, s. 635, 1274; Parlatır, **a.g.e.**, s. 510, 908; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 656.

da gelir. Dîvân şiirinde insanın yaratılışını oluşturan su (âb) ve toprağın (gil) birleşimi olan balçığı ifade eden "âb u gil" terkibi kullanılmıştır. Şairler, kibirlenme eğilimi gösteren nefse, kökenindeki bu iki aslî unsurun süfliyetini hatırlatmak için bu ifadeyi güçlü bir uyarı olarak kullanır.[514]

Muhibbî Dîvânı'nda gil (çamur), insanın yaratılış özü ile aşkın tecellisi konuları etrafında toplanmaktadır. Gil, toprak ve su unsurlarının birleşimi olduğu için şair bu mazmunları ayrılmaz bir bütünlük içinde işler. Böylece gil hem bir avuç toprakla doyacak olan fâni nefsin sonunu hem de gözyaşıyla yoğrularak sevgilinin izini tutan âşığın sadakatini temsil eden çift yönlü bir hakikat sembolüne dönüşür.

Şair; yaratılış ve kader çamuru olarak "gil" üzerinden toprağın insanın varoluşundaki temel rolünü, anasır-ı erbaa'yı (dört unsuru) ve ezeli takdirle belirlenmiş aşk mayasını işaret eder:

Ne 'aceb ḫūn-ıla āġışte olursa dilümüz
'Işḳ suyı-y-ıla muḥammerdür ezelden ***gilümüz***

(1208/1)

Gönlümüzün kanla yoğrulmuş olması şaşılacak bir şey değildir; çünkü bizim çamurumuz ezelden beri aşk suyuyla mayalanmıştır (muhammer). Gil; âşığın özünün ezelden beri aşkla yoğrulduğunu, dolayısıyla gönüldeki kan ve acının bu yaratılış mayasının fıtrî bir tecellisi olduğunu gösterir.

Māh-rūlarda Muḥibbī Ḳādir'üñ gör ḳudretin
Bir yire cem' eylemiş ***āteş hevā vü āb u gil***

(2043/5)

Ey Muhibbî, ay yüzlü güzellerde Allah'ın (Kâdir) sonsuz kudretini seyret; O; ateş, hava, su ve çamuru (gil) hayret verici bir uyumla tek bir vücûtta cem' eylemiştir. Gil; burada diğer temel unsurlarla bir araya getirilerek insan güzelliğinin beşerî tecelligâhı ve ilâhî yaratılışın sanatsal hakikatini temsil eder.

---

[514] Abdulkadir Erkal, "Divân Şiirinde 'Gil ü Gül' Mazmunu Üzerine", **Proceedings Book of 2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences (IBAD-2017)**, İstanbul, 2017, s. 161.

Dünyāya doymaz nefs-i şūm daḫı ṭama'da gözleri
Bilmez ki āḫir doyması anuñ ***bir avuç gildedür***

(987/5)

Uğursuz ve kötü nefis (nefs-i şûm) dünyaya doymaz, gözü daima hırstadır. Oysa bilmez ki onun sonunda doyacağı yer, sadece bir avuç çamurdur (kabirdir). Gil; burada her türlü dünyevi tamahın nihayete erdiği o menzili ve nefsin ancak kendi aslına (toprağa) rücu ederek sükûn bulacağı hakikatini temsil eder.

Şair, bazı beyitlerinde âşığın sonsuz gözyaşı dökmesi sonucu, kuru toprağın "gil"e dönüştüğünü ve bunun aşk yolunda engel oluşturduğunu anlatır. Âşığın gözyaşları, aşk yolunda engeldir ve sevgiliye giden yolları geçit vermez bir balçık hâline getirir. Burada âşığın, vuslat arzusuyla döktüğü yaşların yine kendi ayağına bağ olması aşk yolundaki çaresizliğini ifade eder:

Şu deñlü dīdeler dökdi zemīn üzre gözüm yaşı
Komadı bir ḳadem basam kalupdur pāy ***der-gilhā***

(60/5)

Gözüm yeryüzüne o kadar çok yaş döktü ki bir adım atacak yer kalmadı; ayaklar çamura saplandı.

Ḥasretüñle şol ḳadar dökdi Muḥibbī gözyaşın
Vara-bilmez kūyuna zīrā ki yollar ***gil-durur***

(492/5)

Muhibbî hasretinle o kadar çok gözyaşı döktü ki sevgilinin semtine gidemez, zira yollar çamurdur. Aşkın acısı, sevgiliye ulaşmayı imkânsız hâle getirmiştir.

Bir dem ārām eyle gözyaşıyla pāyum ***gil-durur***
Kıl teraḥḥum dōstum ḥālüm katı müşkil-durur

(1008/1)

Ey dost (sevgili), bir an olsun durup dinlen; zira döktüğüm gözyaşları yolları çamur eyledi de ayağım o balçığa saplanıp kaldı. Hâlime merhamet (terahhum) et;

çünkü senin peşinden gelememek benim için çok müşkil (zor) bir durumdur. Gil; burada âşığın vuslat yolunda kendi gözyaşıyla yani bizzat dert ve kederiyle bağlandığını, hareket edemez hâle gelerek sevgilinin merhametine muhtaç kaldığını temsil eder.

Bazen gözyaşı, sadece yolları değil, âşığın kendi bedenini ve vücûdunun yapısını da bozacak güce sahiptir:

Nār-ı firḳatdür bugün bildüm çü dūzaḫdan ḫaber
***Gil olurdı** ten Muḥibbī dökmese seyl-āb göz*

(1264/5)

Bugün bildim ki ayrılık ateşi cehennemden bir haberdir. Ey Muhibbî, eğer gözlerin sel gibi yaş dökmeseydi, (bu ateşle yanan) vücudun (nâr- fırkat) kurumuş bir çamura (balçığa) dönerdi. Şair bu beyitte, ayrılık ateşinin bedeni yakıp kül etmesi tehlikesine karşı gözyaşının bu ateşi teskin ederek bedeni "yaş bir çamur" (gil) hükmünde muhafaza ettiğine dair latif bir tezat sergiler.

Seyl-i eşküm aşdı başumdan beni ġarḳ eyledi
*Şiddetine döymeyüp buldı ḫalel **āb u gilüm***

(2256/4)

Gözyaşımın seli başımdan aştı ve beni boğdu; bu şiddetli akışa dayanamayan su ve topraktan (âb u gil) oluşan bedenim bozulup dağıldı. Beyit, aşk acısının ızdırabı karşısında insanın dört unsurdan müteşekkil olan aslî yapısının bile zarar göreceğine (halel) ve âşığın varlığının bu aşk acısıyla (gözyaşı seli) yok olmasına işaret eder.

Ser-i kūyında gözüm yaşı bitürdi gül-i ter
*Diye taḥsīn maḥallüñ gören **āb u giline***

(3080/3)

Sevgilinin mahallesinin (semtinin) başında (ser-i kûy), gözyaşlarım taze güller bitirdi; oranın suyunu ve çamurunu (âb u gil) görenler bu güzelliğe aferin (tahsin) desinler. Şair; yok edici bir gücü olan gözyaşının, sevgilinin toprağıyla birleştiğinde

nasıl bir ihya edici (canlandırıcı) tecelliye dönüştüğünü ve fâni olan "gil"den ilâhî bir güzellik (gül-i ter) neşet ettiğini beyan eder.

Muhibbî, bazı beyitlerinde insanın yaratılış mayasındaki temel unsurlar olan su ve toprağın (gil) ilâhî/beşerî aşk yolundaki belirleyici rolünü sorgular:

Ka'be'dür kûyına ârzû itdi varmaga dilüñ
Bilmezem ***suyuñ mı çekdi*** *seni anda ya* ***gilüñ***

(1751/1)

Gönlün, Ka'be hükmünde olan sevgilinin semtine gitmeyi arzu etti. Ancak seni o mukaddes kûya çekenin suyun mu yoksa çamurun mu olduğunu bilemiyorum. İlâhî aşka doğru yönelmede "gil"in temsil ettiği maddi heves mi yoksa "su"yun temsil ettiği manevi çekim mi etkili? Şair; sevgiliye yönelişin ardındaki sırrı sorgularken bu çekimin ruhânî letâfetten mi (su) yoksa topraktan gelen bir asla rücu (gil) arzusundan mı kaynaklandığına dair zarif bir tereddüt sergiler.

Bu Muḥibbī yine kūyundan yana 'azm eyledüm
Bilmezem beni ***çeken suyum mıdur yāḫūd gilüm***

(2156/5)

Muhibbî, sevgilinin semtine (kûy) doğru yöneldiğini beyan ederken kendisini oraya çeken amilin aslındaki su mu yoksa gil (çamur) mi olduğu hususunda şairâne bir tereddüt sergiler. Âşığın bu hareketi; maddi/beşerî (gil) bir zaruretten mi, yoksa ruhânî/latîf (su) bir cezbeden mi kaynaklanmaktadır? Şair; gil mazmunu üzerinden, âşığın çektiği mihnetin ve döktüğü gözyaşının mekânı dönüştürücü gücünü ortaya koyar. Gözyaşı (su) ile toprak unsurlarını mezcederek varlığın çamura (gil) dönüşmesini ve bu hâlin âşığı sevgilinin eşiğine (toprağına) çeken bir asla rücu arzusu olduğunu beyan eder.

Âşık, çektiği acının ızdırabıyla içinde bulunduğu mekânın ruhunu ve coğrafî mahiyetini bizzat değiştirir. Muhibbî, ıssız bir çile çölünü (mihnet beyâbânı), döktüğü kanlı gözyaşlarıyla uçsuz bucaksız vadiler boyunca baştan başa çamur (gil) hâline getireceğini beyan eder:

Şol ḳadar kan aglayam miḥnet beyābānında kim
Ser-te-ser vādīleri yaşumla küllī ***gil kılam***

(2300/3)

Muhibbî; çile çölünde (mihnet beyâbânı) o kadar çok kanlı gözyaşı dökeceğini ve bu yaşlarla tüm vadileri boydan boya çamur (gil) eyleyeceğini beyan eder. Burada çölün balçığa evrilmesi; kederin, gözyaşı seliyle geçit vermez bir hüzün coğrafyasına dönüşmesini temsil eder.

Âşık, sevgiliye olan hasreti ve bağlılığı nedeniyle onun bastığı toprakları kendi gözyaşlarıyla sular. Sevgilinin semti, âşığın döktüğü bu yaşlarla balçık (gil) hâline gelerek mukaddes bir hatırayı saklamaya hazır hâle getirilir:

Ola ki Muḥibbī göresin pāyı nişānın
Eṭrāfına dök gözyaşını ***kūyı gil olsun***

(2521/4)

Ey Muhibbî, olur da sevgilinin ayak izini (pây-ı nişân) görebilesin diye, onun semtinin etrafına gözyaşlarını dök ki yollar çamur (gil) olsun. Şair, kuru toprakta çabuk kaybolan ayak izini muhafaza edebilmek için sevgilinin semtini gözyaşlarıyla sulayarak orayı bir balçığa dönüştürmeyi arzular. Burada gil, bir yandan vuslat yolunda ayağı bağlayan bir engel iken diğer yandan (su ile birleşerek) sevgilinin en mukaddes işareti olan ayak izini bir mühür gibi bağrında saklayan sadık bir şahittir.

Ola ki pāyun nişānını görem diyü senüñ
Kūyunun eṭrāfını eşkümle ***āb u gil kılam***

(2203/3)

Toprağın çamur (gil) olması, sevgilinin mübarek ayak izinin daha uzun süre muhafaza edilmesini sağlar. Böylece âşık, sevgiliden bir hatıra görme şansını artırır. Bu eylem, âşığın gözyaşının sel seviyesine ulaştığını yani aşk acısının ve hasretinin ne kadar yoğun olduğunu gösterir. Âşık, sevgilinin semtini kendi gözyaşlarıyla yoğurarak o toprağı adeta kendi hüzün coğrafyasının bir parçası hâline getirir ve sevgilinin ayak iziyle şereflendirir.

2.5.1.2. Hamîr (Hamur/Mayalanmış Madde)

Hamîr; Arapça bir kelime olup hamur, olgun, ergin, olgunlaşmış; maya, çamur, mayalanmış şey anlamlarına gelir. Toprak ve sudan oluşan yaratılış maddesidir. Bu kavram, toprak ve su unsurlarının birleşerek insan varlığının aslî cevherini ve hilkatini meydana getiren hamuru/mayayı ifade eder.[515] Tasavvufi anlamda hamîr; toprağın su ile yoğrulup yüce bir varlığa dönüşümünü temsil eder ve insanın karakterinin (seciyesinin) şekillenme sürecine de işaret eder.[516]

Muhibbî, hamîr mazmununu kullanarak toprak ve su unsurlarının birleşimiyle oluşan yaratılış özünü ve bu özün aşk veya muhabbet ile nasıl ezelden yoğrulduğunu anlatır. Hamîr, varoluşun özünü oluşturan, ilâhî aşkla şekillendirilmiş yaratılış hamurudur. Bu hamur, gil ile yakından ilişkilidir, zira gil (çamur) yoğrulunca hamîr olur.

Şair, âşığın bedeninin henüz yaratılış safhasında muhabbet ile yoğrulmuş olması sebebiyle bu aşkın izinin ölümden sonra bile baki kalacağını ifade eder:

Öldügümden soñra da benden gele būy-ı vefā
Oldı çünki maḥabbet ile ***ḫāküm ḫamīr***

(716/6)

Beyitte bedenden vefâ kokusunun gelmesi; muhabbetin yalnızca geçici bir duygu değil, insanın yaratılış hamuruna işlenmiş ezeli bir nitelik olduğunu gösterir. Burada hamur (hamîr), aşkın ve vefânın fâni bedenle birleşerek ebedileştiği kalıcılığı simgeler.

Şair, başka bir beyitte gönlün aşk suyuyla yoğrulması ifadesini kullanır. Gönlün veya âşığın yaratılış mâyesinin (öz/maya) doğrudan aşk suyu ile karıştırıldığını belirtir:

---

[515] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 589; Mutçalı, **a.g.e.**, s. 248; Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 65; Uludağ, **a.g.e.**, s. 381.
[516] Gölpınarlı, **a.g.e.**, 1992, ss. 135-140.

İy Muḥibbī alsalar tañ mı maḥabbet būyını
*Āb-ı ‘ışḳ ile olupdur çünki **gönülüñ ḫamīr***

(986/5)

Ey Muhibbî, (senden) muhabbet kokusu alırlarsa buna şaşılır mı? Zira senin gönlün, aşk suyu (âb-ı ‘ışk) ile yoğrulup maya (hamîr) tutmuştur. Burada şair, hamîr (maya) mazmununu gönül ile ilişkilendirerek gönlün yapısının temelden aşk ile şekillendiğini anlatır.

Rūz-ı ezelde ‘āşıḳ miḥnet çekegelüpdür
*Āb-ı maḥabbet-ile yogurdılar **ḫamīrin***

(2453/4)

Muhibbî; yaratılışın ilk sabahında (rûz-ı ezel) muhabbet suyuyla yoğrulan bir gönlün, mukadderatı gereği mihnetle hemhâl olacağını beyan eder. Şair; hamîr mazmunu üzerinden âşığın çektiği çilenin tesadüfi bir keder değil, henüz hilkat safhasında mayasına nakşedilmiş bir kader hükmü olduğunu beyan eder.

2.5.1.3. Tıynet (Öz/Karakter)

Arapça tıyn/tîn[517] (çamur, balçık) kökünden gelen tıynet[518]/tînet; huy, karakter, tıynet; madde; cibilliyet, fıtrat; yaratılış, tabiat, mizâc, maya; balçık ve hilkat; çamur, balçık, hamur, mayalanmış toprak ve öz anlamlarına gelir.[519] Özellikle insanın yaratıldığı balçık toprak anlamını ifade eder. Dîvân şiirinde ise insanın yaratılış unsuru, öz, huy, tabiat, fâni cisim, insan doğası, karakter, mizaç gibi anlamları ifade etmek için kullanılır.[520]

Ben niçe maḥbūb ile meyden geçem kim zāhidā
*Āb-ı ‘ışḳ-ıla yogurdılar ezelden **ṭiynetüm***

(2329/4)

---

[517] Mutçalı, **a.g.e.**, s. 539.
[518] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1076.
[519] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1109; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 1025; Kanar, **a.g.e.**, s. 1029; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1723.
[520] Kurt ve İyibilgin, **a.g.e.**, s. 62; Tarlan, **a.g.e.**, 2004, s. 333.

Muhibbî, bu beyitte tiynet mazmunu üzerinden ezeli kadere ve nefsin iradesizliğine vurgu yapar. Âşık, gil veya hâmir gibi tiynetin de toprak ve su unsurlarıyla oluştuğunu kabul eder. Ezelde icra edilen bu yoğurma eylemi; âşığın içinde bulunduğu hâlin şahsî bir tercih değil, bir mukadderatın tecellisi olduğunun işaretidir. Zâhid (nefsi terbiye eden kişi) ile konuşan âşık, sevgiliden ve meyden (aşkın sembolü) vazgeçememesinin sebebini, kendi iradesine değil, yaratılış özüne bağlar. Âşığın özünü yoğuranın aşk suyu (âb-ı 'ışk) olması, onun ezeli olarak aşka meyilli ve çile çekmeye mecbur kılındığını gösterir. Zâhid ibadet ve riyazetle aşktan uzak durmaya çalışırken âşık, yaratılışının buna izin vermediğini savunur. Bu, dîvân şiirinde sıklıkla görülen Zâhid-Rind çekişmesidir.

2.5.2. Zerre

Arapça kökenli bir kelime olup pek küçük toz parçası, atom, en küçük birim; pek ufak parça, molekül; çok küçük parçacık; güneş ışığında görünen ufacık gubâr, zerre; küçük karınca; azıcık, birazcık; bir nesnenin en küçük parçası; arpanın yüzde biri anlamlarına gelir.[521] Zerre (atom/parçacık) hem maddi âlemdeki en küçük, önemsiz gibi görünen varlığı hem de tasavvufta vahdet-i vücûd (varlığın birliği) inancına göre her şeyin içinde gizli olan ilâhî nuru temsil eder. Toprak, toz ve kum tanecikleri zerre ile ilişkilendirilir. Dîvân şiirinde ise en küçük varlık, kıymetsiz görünen şey, göze görünmeyen gizli nurun tecelligâhı gibi anlamları ifade etmek için kullanılır. Toprak taneciğiyle ilişkilendirilir.[522]

Muhibbî Dîvânı'nda kesretten (o küçücük toz parçasından) vahdete (o tek olan ilâhî nura) zerre kavramı, çok sık kullanılan ve birden fazla anlam ifade eden bir mazmundur. Dîvân şiirinde zerre ile güneş çoğunlukla birlikte zikredilir.[523] Şair de genellikle "zerre ve âfitâb ilişkisi" üzerinden evrendeki her parçacığın İlâhî Nûr'a olan bağımlılığını ve bu sayede varlık kazandığını anlatır. "Zerre kadar yok" veya "bir zerre değil" gibi deyimlerle maddi ve manevi değerlerin önemsizliğini yahut yokluğunu

---

[521] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1181; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 1137; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1076; Kanar, **a.g.e.**, s. 739; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1868.

[522] Ali Yıldırım, "Zıtlık Kavramı ve Dîvân Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizmi", **bilig**, S. 25, Bahar 2003, ss. 126-132.

[523] **a.g.m.**, s. 133; Tarlan, **a.g.e.**, 2004, s. 73, 333.

ifade eder. Yine "zerre mecal", "zerre tâkat" gibi tamlamalarla âşığın dayanma gücündeki yetersizliği ölçer. Şair için zerre sadece soyut bir ölçü birimi değil, bizzat yer, parçacık, toz (gerd, gubâr) veya insanın maddi özü (vücûd yapısı) anlamını taşıyan aslî bir varlık parçasıdır. Muhibbî, zerre kavramını toprak (hâk, türâb) ve insanın vücûd aslıyla birleştirerek âşığın varlığındaki en küçük ve mütevazı cüzleri görünür kılar. Şairin dünyasında zerre; sadece ölçülemeyecek kadar küçük bir parçacık değil, aynı zamanda âşığın aşk yolunda dağılmaya ve yok olmaya hazır olan fânî vücudunun ifadesidir. Bu bölümde, zerrenin bir "vücut hammaddesi" olarak toprak mazmunuyla kesiştiği beyitler, varlığın zerreler halinde dağılması (zerrât-ı vücûd) ve maddi bir toz olan kühl (sürme) karşısında sevgilinin toprağının (hâk-i pây) manevi üstünlüğü çerçevesinde tahlil edilmiştir.

Muhibbî'nin şiirlerinde zerre; âşığın fâni bedeninin aşk ateşi veya ölüm karşısında tamamen yok olarak en küçük cüzlerine ayrılmasını simgeler. Şair bu süreci, sıradan bir toprak olma hâlinden öte; vücûdun aslî unsurlarına dek parçalanması, savrulması ve maddi görünürlükten çıkması olarak tasvir eder:

Şöyle tagıtdı cihāna ḫākümi āhum yili
*Bulmaya bir **zerresin** çarḫ eline alsa elek*

(1789/3)

Şair, ahının rüzgârının kendi toprağını (hâk) öyle dağıttığını söyler ki felek (çarh) eleği eline alıp arasa bile bu toprağın bir zerresini bulamaz. Aşkın yarattığı ızdırabın, âşığın maddi özünü, varlığını tamamen yok ettiğini ifade eder.

*İde her **zerre** ölürsem hezārān nāle vü āhı*
İletse kūyuna cānā eger bād-ı ṣabā gerdüm

(2211/2)

Şair, öldüğü takdirde vücûdundan geriye kalan her bir zerrenin binlerce inilti (nâle) ve ah edeceğini söyler. Sabah rüzgârı (bâd-ı ṣabâ) bu tozumu (gerd) sevgiliye iletse, o zerreler bile acı içinde olacaktır. Âşık öldüğünde, bedeni çürür ve toprağa karışarak toza (gerd) dönüşür. Zerre de bu toprağın veya bedenin geriye kalan en küçük parçacığı yani kalıntısıdır.

Ẕerre-veş ser-geştesin çün ol güneş ruḫsāra sen
Bu hevā-yı ‘ışḳ-ıla it özüñi yolında ḫāk

(1831/4)

Şair, âşığa seslenerek: *“Sen zaten o güneş yüzlü sevgiliye karşı zerre gibi (toz gibi) başı dönmüş, başıboş (ser-geşt) bir hâldesin. Mademki aşkın iştiyakıyla (hevâ-yı ‘ışk) kapıldın, o hâlde bu yolda kendini tamamen toprak (hâk) yap”*. Burada şair, âşığın manevi bir kemâle erişmesi için nefis kibrinden arınarak mahviyet mertebesini gönüllü bir tercihle kabullenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir.

Ẕerre-veş her kim meẕellet topragında ḫāk ola
Tañ degüldür gün gibi ger menzili eflāk ola

(3067/1)

Şair, zerre gibi mezellet toprağında (zillet, aşağılanma) toprak (hâk) olan kişinin, güneş gibi göklere yükselmesinin şaşılacak bir şey olmadığını belirtir. Bu beyit, alçak gönüllülüğün (zillet toprağı) bir erdem olarak kabul edilmesiyle, maddi dünyanın en küçük parçası olan zerreden manevi âlemlere (eflâk) yükselişin mümkün olduğunu anlatır.

Muhibbî’de zerre, sadece bir yok oluşun veya savrulmanın ifadesi değildir; aynı zamanda insan bedenini meydana getiren en lâtif cüz yani “zerrât-ı vücûd”dur (vücûdun zerreleri). Şair, insanın aslını teşkil eden bu maddî parçacıkların, sevgilinin nûru (ışığı) veya mânevî bir mûsikî ile karşılaştığında asıl hayatiyetine kavuştuğunu vurgular. Bu aşamada zerre artık bir toz (gerd) olmaktan çıkarak ilâhî nûrun etkisiyle harekete geçen ve vecde gelen (ilâhî aşkla coşup kendinden geçme hâli)[524] canlı bir varlık parçası hükmündedir:

‘Ālemi nūrun münevver ideli
*Raḳṣ ider her yaña **ẕerrāt-ı vücūd***

(390/4)

[524] Semih Ceyhan, “Vecd”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, s. 583.

Sevgilinin ilâhî nûru âlemi aydınlattığından beri, vücûdun zerreleri (zerrât-ı vücûd) her yana hareket (raks) eder. Beyit, insanın bedenini oluşturan en küçük parçaların bile ilâhî ışıkla canlanarak hareket ettiğini (vecd hâli) ifade eder.

Kanı ol muṭrib ki anuñ naġmesini gūş idüp
Raḳṣ ide kūhsār-ı eşcār cümle ***ẕerrāt u vücūd***

(393/3)

O mûsiki çalan (mutrîb)[525] nerede ki onun nağmesini dinleyip dağlar, ağaçlar ve vücûdun bütün zerreleri raks etsin. Şair, insanın vücûdunun zerrelerinin bile (tüm parçalarının) müziğin manevi etkisiyle harekete geçtiğini yani maddenin maneviyatla canlandığını vurgular.

Muhibbî, klasik Türk şiirindeki zerre kavramını, zâhirî bir süs ve şifa vasıtası olan kühl (sürme) ile mukayese ederek toprak mazmununa lâtif bir estetik derinlik katar. Şairin dünyasında gözü güzelleştiren veya tedavi eden sıradan bir toz ile sevgilinin izini taşıyan toprak (hâk-i pây/hâk-i kûy) arasında belirgin bir mahiyet farkı vardır. Şaire göre; dünyevi bir ziynet olan kühl, gözü ancak madden boyarken sevgilinin ayağının tozu, âşığın nazarını hem manevi olarak aydınlatan hem de hakikati görmesini sağlayan lâtif bir iksire dönüşür. Bu kıyas, en küçük bir varlık parçası olan zerrenin, sevgilinin temasıyla nasıl paha biçilemez bir kıymete ulaştığını gösterir:

Bir ẕerre deñlü küḥle *göñül raġbet eylemez*
İzüñ tozı-y-ıla dīdelerüm rūşenā olur

(475/4)

Gönül, zerre kadar sürmeye (kühl, gözlere çekilen siyah toz) rağbet etmez. Çünkü sevgilinin ayağının tozu (izün tozı) ile gözlerim rûşenâ[526] olur (aydınlanır). Sevgilinin toprağı, diğer tüm maddi tozlardan (zerre/sürme) üstündür. Dîvân şiirinde aydınlanma, parlaklık kazanma, görme anlamlarına gelen "rûşenâ olmak" tabiri sadece

[525] Pala, **a.g.e.**, 2018 s. 337.
[526] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 675.

bir parlaklığı değil; "gözün ışığa kavuşması, görme gücünün artması veya aydınlanması" şeklinde ifadelerde de kullanılır.[527]

'Aynuma ẕerre küḥli ekmek *baña gerekmez*
Gözüm açup yumınca ol ḫāk-i kūyı sevdüm

(2103/4)

Muhibbî bu beyitte; gözü süsleyen veya tedavi eden zâhirî bir toz olan kühl (sürme) ile sevgilinin mahallesinin toprağı (hâk-i kûy) arasında manevi bir kıyas yapar. Şair, gözüne sürme çekmeye ihtiyaç duymadığını; zira sevgilinin eşiğinin tozunu sevdiği an, basiretinin (gönül gözünün) zaten aydınlandığını ifade eder. Beyitteki göz açıp yumunca ifadesi, aşkın bir anda vuku bulduğunu anlatır. Şair; dünyevi bir ziynet olan zerre kadar sürme yerine, sevgilinin toprağını tercih ederek toprak mazmununa manevi bir şifa ve ve aydınlık vasfı kazandırır.

2.6. Yeryüzü/Arz/Dünya/Ber-Berr

Yaratılanların hepsi için son, yok oluş, sıradanlık, eşitlik, dünyevi değersizlik, mutlak güç ile yüzleşme, insan ve kul olma gerçeği, gerçek hayatın başlangıcı gibi kavramların sınırları toprağa bağlanarak ifade edilmektedir. Dünyevi son ve ebedî istirahatgâh olması bakımından toprak, bu sınırların arasındaki çizgileri ayıran siyah bir perde görevi görmektedir.[528] Toprak, dîvân şiirinde dünya, arz (yer) ve yiryüzü (yeryüzü) kavramlarıyla somutlaşan bir imtihan sahasıdır.

2.6.1. Yiryüzü/Arz

Yeryüzü; en geniş ifadeyele yerin dış yüzeyi anlamına gelir. Coğrafi mekân olarak evrendeki zâhirî alanın tamamını ifade eder. Toprağın görünen yüzüdür.[529] Dünya ise arz, gök karşıtı, zemin, yeryüzü, yeryüzünün kara kısmı, toprak, ikametgâh, memleket, vatan, yer kabuğu, üzerinde yaşadığımız toprak ve denizler, genişlik, sığacak mahal anlamlarına gelir.[530] Aynı zamanda dîvân edebiyatında yeryüzü

[527] Ayverdi, **a.g.e.**, C. 3, ss. 2637-2638.
[528] Harmancı, **a.g.m.**, ss. 34-35; Yüceer, **a.g.m.**, ss. 193-194.
[529] Harmancı, **a.g.m.**, ss. 23-38; Tenik, **a.g.m.**, s. 474.
[530] Parlatır, **a.g.e.**, s. 1833.

katmanının ana maddesi, varlığın ilk kaynağı ve somut âlemin ilk canlı zemini olarak gerçek ve mecaz anlamlarla kullanılmıştır.[531]

Dünya mitolojilerinde, âlemin aslî unsurları arasında olan toprakla özdeş, yer ve yeryüzü kavramlarını görürüz. Yeryüzünün yaratılışı mitlerde karşımıza farklı biçimlerde çıkar.[532] Toprağın yeryüzü ile olan kadim ilişkisi, Yeryüzü Ana kültüne dayanan ve ölülerin toprağa gömülmesini esas alan ritüellerde somut bir görünüm kazanır. Eskiden yetişkinler öldüklerinde yakılır, çocuklar toprağa gömülürdü. Bunun sebebi ise Yeryüzü Ana'nın yanına gidip tekrar doğacaklarının düşünülmesiydi. Bu düşünce pek çok halk arasında yaygın olarak uygulanan cenin biçiminde gömülme âdetinin sebebini bize açıklamaktadır.[533] Yeryüzü Ana hem güç hem ruh hem de doğurganlık kaynağı olarak benimsenmektedir.[534] Yiryüzi, dîvân şiirinde canlılığın ve güzelliğin üzerinde yaşadığı somut coğrafi alan olarak tanımlanır. Ancak âşık için burası, kendi iç dünyasının yansımasıyla sürekli olarak değişime uğrayan bir alandır.[535]

Muhibbî Dîvânı'nda yeryüzü; yalnızca üzerinde canlıların hayat sürdüğü maddî bir zemin değil, aynı zamanda âşığın iç dünyasındaki manevi hallerin tecelli ettiği bir müşahede alanıdır. Şair, aşığın gözyaşı ve feryadı gibi derûnî hallerinin, anâsır-ı erbaa'nın (dört unsur) dengesini etkileyerek yeryüzünün rengini ve tabiatını değiştirdiğini ifade eder. Bu bağlamda yeryüzü, âşığın çektiği çilenin hem mekânsal karşılığı hem de onun bu manevi imtihanına tanıklık eden bir varlık mertebesidir.

Hicri ile çıkdı bī-ḥad yüregüm üstinde baş
Āhum odından yanupdur ***yir yüzinde*** *kuru yaş*
Başda sevdā cānda zaḥmet dilde firḳat ***gözde yaş***
Kankı birin diyeyim biñ dürlü derdüm vardur

(3551/7)

---

[531] Hatice Aycan Aydoğan, "Yunus Emre'nin Şiirlerinde Vahdet-i Vücûd İnancı Bağlamında Evren, Yeryüzü ve İnsan İlişkisi", **Aydın Türklük Bilgisi**, C. 8, S. 1, Nisan 2022, ss. 45-46.
[532] Detaylı bilgi için bk. Çağlar, **a.g.e.**, s. 147.
[533] Çağlar, **a.g.e.**, s. 146.
[534] Harmancı, **a.g.m.**, s. 24.
[535] Ağcı, **a.g.m.**, ss. 99-100.

Ayrılık acısıyla âşığın yüreğinde sayısız yaralar (başlar) açılmıştır. Muhibbî, bu acının şiddetini ifade etmek için âşığın âhını bir ateşe benzetir; öyle ki bu ateşin harareti, yeryüzündeki kuru ve taze (yaş) nebatatı yakıp kavuracak bir tesire sahiptir. Burada şair, âşığın iç dünyasındaki yanışın (âh odu) dış âleme sirayetini vurgular ve yeryüzünü bir hüzün ve mahviyet coğrafyası olarak tasvir eder.

Yiryüzi kanlu yaşumla *lāle reng oldı yine*
Öpeli ḥoḳḳa dehānın dilberüñ meygūn ḳadeḥ

(355/3)

Sevgilinin kutu gibi ağzı şarap renkli kadehi öptüğünden beri, yeryüzü kanlı yaşımla lâle rengine döndü. Yeryüzü, âşığın kanlı gözyaşıyla kırmızıya boyanarak onun derdinin şahidi olur.

Yir yüzinde kanlu yaşumdan *bitüpdür lāleler*
Dūd-ı āhumdan boyanup āsümān oldı kebūd

(B 3934)

Yeryüzünde kanlı yaşımdan lâleler bitti, ahımın dumanından gökyüzü maviye boyandı. Yeryüzü, gözyaşı (su) ile canlanırken gökyüzü ise ah (ateş/hava) ile renklenir; bu, âşığın acısının iki unsuru da (yeryüzü-gökyüzü) etkilediğini gösterir.

Nev-bahār-ı ḥüsnüñi görsem yaşum yagmurlayın
Yaguban ġarḳ eyleye ***yir yüzini yaşum seli***

(3518/4)

Eğer güzelliğinin ilkbaharını görsem, yaşım yağmur gibi yağar ve yeryüzünü gözyaşımın seli ile boğar. Gözyaşı, yeryüzünü yok edici bir güce sahiptir.

Ser-te-ser ***yir yüzini eşk-i sipāhum*** *tutıcak*
Dūd-ı āhum ‘alemi de ser-i eflāke çeker

(564/3)

Yeryüzünün her tarafını gözyaşı ordum (eşk-i sipâh) kaplayınca, ahımın dumanı da bayrak gibi feleklerin başına yükselir. Âşığın acıları, yeryüzünü istila eden bir ordu gibi yayılır.

La‘l-i nābun ḥasretinden aglasam iy pür-cefā
***Yir yüzini eşk-i çeşmüm** ser-te-ser nemgīn ider*

(596/4)

Ey cefâsı bol sevgili, dudaklarının kırmızısının hasretinden ağlasam, yeryüzünün her tarafını gözyaşım ıslatır (nemgîn). Yeryüzü, âşığın hüznüyle ıslanmış bir cefâ alanına dönüşür.

Bazı beyitlerde ise şair, yeryüzünün doğal döngüsünü ve hayatın coşkusunu vurgular. Yeryüzü, cansızlık durumundan çıkarak can veren yağmurun etkisiyle uyanır:

*Rūḥ baḫşını saça **yir yüzine ebr-i bahār***
Ḫˇāb-ı ġafletden çiçekler kalduralar başların

(4029/3)

Bahar bulutu yeryüzüne ruh bağışlayan suyu saçınca, çiçekler gaflet uykusundan başlarını kaldırırlar. Yeryüzü, ilâhî rahmetle can bulan uykudaki bir varlık gibi betimlenir.

***Yir yüzi** çayır çemen eṭrāf olupdur lāleler*
Gūşına gevherler asmışdur seḥergeh jāleler
Yāsemen gönlek çeker oynar geyüp ak vāleler
Gül cefā vü cevr ider bülbüller eyler naleler
‘İyş ü nūş eyyāmıdur seyr-i gülistān vaḳtidür

(3525/3)

Yeryüzü çayır ve çimenle dolup, etrafı lâlelerle çevrilmiştir. Seher vakti jâleleri (çiy) kulaklarına inciler asmıştır. Bu beyit, yeryüzünü yaşamın, coşkunun ve doğal güzelliğin en saf sahnesi olarak gösterir.

Arz; toprağın genel adıdır; varoluş hiyerarşisinde süflî âlemi temsil eder. Yeryüzü, zemin, yer anlamlarına gelir.[536] Arz kelimesi için çeşitli sözlüklerde yeryüzü, dünyâ, yer, toprak, topraklar, ülke, memleket, iklim, belde anlamları da verilir.[537] Geleneksel kozmolojide yeryüzü (arz), kâinatın merkezi olarak kabul edilir ve varlık âleminin üzerinde hayat bulduğu sabit katmanı temsil eder. Dünyanın karasal kısmı, yaşamın sürdürülmesi için gerekli tüm kaynakları temin eden zemindir.[538] Dîvân şiirinde arz (yeryüzü, zemin); semâ (gök) ile karşıtlık içinde kullanılarak süflî (aşağı) katmanı temsil eder. Âşığın acısının büyüklüğü, arzın sınırlarını aşarak felekler (gök katları), güneş (şems) ve ay (kamer) gibi ulvî unsurlarla doğrudan etkileşime girmeye sebebiyet verir.[539] Muhibbî de şiirlerinde arz ve semâyı birlikte anarak hem âlemin büyüklüğünü vurgular hem de âşığın aşkının ya da acısının bu iki zıt kutbu nasıl etkilediğini gösterir.

Nefsüñe uyup Muḥibbī itme emrine ḫilāf
Emrine hergiz ḫilāf eyler mi gör ***arz u sema***

(3/7)

Ey Muhibbî, nefsine uyup Allah'ın emrine aykırı gitme. Bak, arz ve semâ bile O'nun emrine asla karşı gelmez. Arz ve semâ, ilâhî düzendeki mutlak itaat örneğidir.

Devr ider ***'arż [u] semā*** *şems [ü] ḳamer nāmun-ıla*
İns ü cinnüñ kamu dilinde-durur güft [ü] şunūd

(392/4)

"Arz, semâ, güneş ve ay; O'nun adıyla döner, bütün insan ve cinlerin dilinde O'nun sözü vardır". Arz, bütün kevnî varlıklarla birlikte İlâhî Kudret'in bir tecelligâhıdır.

'Āşıkun gitmez dilinden hīc hūy u hāy-ı 'ışḳ
Tutısar ***arż u semāyı*** *ser-te-ser ġavġā-ı 'ışḳ*

(1667/1)

---

[536] Hacer Tokyürek, "Nevâyî'nin Seb'a-yı Seyyār'ında Gökyüzü Algısı ve İslam Astronomisinin İzleri", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 10, S. 1, Haziran 2025, s. 175.

[537] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 32; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 40; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 57; Kanar, **a.g.e.**, s. 119; Parlatır, **a.g.e.**, s. 102.

[538] Yaşın, **a.g.e.**, s. 43.

[539] Abdurrahman Aydın, "Sema ve Arz Kavramlarının İşârî Tefsîrlerdeki Yorumlarına İlişkin Bir Analiz", **Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 7, S. 2, Aralık 2020, s. 1360.

Âşığın dilinden aşkın feryadı hiç eksik olmaz. Bu aşkın gürültüsü arzı ve semâyı baştanbaşa kaplayacaktır. Âşığın acısı, ilâhî aşkın kâinattaki tecellisine dönüşür.

*Āhum odından yanardı ser-te-ser **arż u semā***
Gözlerüm bārānlayın ger dökmeyeydi yaşını

(3521/2)

Eğer gözlerim yağmur gibi yaşını dökmeseydi, ahımın ateşi bütün arzı ve semâyı yakardı. Âşığın gözyaşları, arz ve semâyı yakacak olan âh (ateş) felaketini önleyen tek kuvvettir.

Serverā servi niçe ḳaddüñe teşbīh ideyim
*Aralarında tefāvüt var anuñ **‘arż u sema***

(31/4)

Beyit, serviyi arz ile sevgiliyi ise semâ ile ilişkilendirerek sevgilinin hiçbir varlıkla mukayese edilemez derecede üstün olduğunu vurgular.

*Germ olmasun iñen gün ḥüsnini kılmasun **‘arż***
*Nisbet yüzüñle günde **beyne’s-semāi ve’l-‘arż***

(1485/1)

Güneş, yüzüne olan nispeti nedeniyle ve arz ile semâ arasındaki konumundan utanıp ışığını çok fazla açmasın. Arz ve semâ arasındaki güneş bile sevgilinin güzelliği karşısında sönük kalır.

Şair, şiirlerinde arzı, âşığın acısıyla bütünleşen ve bu ızdırapla şekil değiştiren bir zemin olarak da ele alır:

Bu Muḥibbī sīnesi oldı maḥabbetden şikāf
*Beñzer ol **arża** ḥarāretden ki yir yir cāk ola*

(3067/5)

Ey Muhibbî, göğsü muhabbetten dolayı yara oldu/yarıldı. Bu durum, hararetten yer yer çatlayan arza benzer. Arzın çatlaması, âşığın içsel acısının şiddetini dışa vuran bir göstergedir.

Şerḥa şerḥa olsa sīnem tañ mı tīġundan cüdā
Teşnelikde cāk cāk olur nite kim ***rūy-ı ʻarż***

(1486/5)

Kılıcından ayrı düşen sînemin dilim dilim olması şaşılacak şey midir? Zira arzın yüzü (rûy-ı arz) de susuzluktan yer yer çatlak çatlak olur. Rûy-ı arz; toprağın çektiği susuzluk acısı ile âşığın hasret acısının karşılaştırıldığı bir zemin hâline gelir.

Dil derdini iy dōst saña niçe idem ʻarż
Āhumla yaşumdan toludur çün ***felek ü arż***

(1495/1)

Ey dost, gönül derdimi sana nasıl anlatayım ki? Zira felek ve arz ahımla ve yaşımla doludur. Arz, âşığın içsel yükünü taşıyan, mecazen kederle dolmuş bir alandır.

Tāb-ı dilden ser-te-ser yanardı ***arż u nüh*** *felek*
Dökmese seylāb-ı eşki çeşmüm içre merdümek

(1870/1)

Eğer gözbebeğim (merdümek) sel gibi yaş dökmeseydi gönlün hararetinden arz ve dokuz felek baştan başa yanardı. Arz, burada dünyanın tamamını kapsayan ve nüh (dokuz) felek ile birlikte âlemşümul bir bütünü ifade eden kâinat tasavvurudur.

Arżı eşküm *ġarḳ idüp eflāki āhum ḫarḳ ider*
Bu belā vü derdi ol iki yamandan görmişem

(2117/4)

Âşığın gözyaşı seli arzı boğarken âhının ateşi de felekleri yakar. Şair, çektiği bu büyük belâ ve derdin kaynağı olarak "iki yaman" diye nitelediği yer ve göğü işaret eder. Burada "yeryüzü" su unsuruyla, "gökyüzü" ise ateş/hava unsuruyla aşığın ıztırabına dâhil edilerek acının arzdan arşa kadar olan her yeri kuşattığı ifade edilir.

2.6.2. Dünya

Dünya (madde âlemi); Arapça kökenli bir kelime olup felsefi ve tasavvufi anlamda fâniliğin ve imtihanın mekânıdır. Maddi varoluşun tamamını kapsar.[540] Edebî metinlerde zemin, cihan ve âlem gibi isimlerle karşımıza çıkan dünya kavramı; sözlük anlamı itibarıyla üzerinde yaşanılan fiziki mekânı ifade eder. Etimolojik olarak "ednâ (en yakın)" anlamına gelen bu kavram, tasavvufi ve dini literatürde Allah'tan alıkoyan her şeyi kapsayan, geçici ve aldatıcı bir imtihan sahası yahut ahiret yurduna hazırlık yapılan bir tarla veya mümin için bir zindan olarak tanımlanmaktadır. Böylece dünya kavramı maddi varlığın ötesindeki asıl hayata işaret eden sembolik bir mekâna dönüşmektedir.[541]

Altay Türklerinin inanışlarında tanrı Kayra Han, suyun derinliklerinden çıkardığı toprağı suyun yüzeyine serperek dünyayı oluşturmuştur. Kuzey Amerika ilkellerinde, ilksel kaplumbağa suyun dibinden çamur çıkararak dünyayı meydana getirir. Kuzey Asya halkları, tanrının gökyüzüne ateş fışkırtarak denizin sularını kuruttuğuna ve toprağı meydana çıkararak Dünyayı yarattığına inanırlar.[542] Toprak ilksel çift olarak düşünülen yer-gök çifti miti ile kutsallık kazanmıştır. Bu yer-gök çifti Gaia ve Uranos'tur. Birçok mitolojide gök yüce tanrı, yer onun eşi olarak tasvir edilmiştir. Evrenin yer-gök çiftinden doğduğu dünya mitolojilerinde çok rastlanan bir motiftir.[543] Çuvaş mitlerine göre dünya yaratıldığında uçsuz bucaksız gökyüzü ve su bulunmaktaydı. Gökyüzü üstte, su altta ve suların altında yer, yerin altında da ateş vardı. Gökyüzünde tanrı ile birlikte Pülih adında küçük bir tanrı yaşardı. Tanrı ile Pülih gök ve yeri yaratmak istedi. Tanrı, Pülih'ten suyun üzerine cevher göndermesini istedi ve yer katılaşıp oluşturuldu. Bir başka Çuvaş mitinde ise yer dört köşeliydi. Hangi uzak köşeye gidilirse o köşe bir yar gibi inerdi. Yeri birkaç başlı bir yılan tutuyordu ve yerin kıyısına hiç kimse ulaşamamıştı.[544]

---

[540] Halime Çavuşoğlu, "Dört Asır Dört Şair Bağlamında Divan Edebiyatında Dünya Algısı", **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 14, 2019, s. 224.
[541] **a.g.m.**, ss. 225-226.
[542] Çağlar, **a.g.e.**, ss. 144-145; Harmancı, **a.g.m.**, s. 24.
[543] Çağlar, **a.g.e.**, ss. 145-146.
[544] **a.g.e.**, s. 159.

Dîvân şiirinde dünya kavramı; nimetlerle dolu, insanın maddi arzularının toplandığı yer olan cennet[545] olarak ifade edilir. Semâ ve arş gibi ulvî (yüce) ve manevi katmanlarla bir karşıtlık içinde ele alınır. Yeryüzünü temsil eden arz, süflî (aşağı) ve fâni (gelip geçici) olanı simgelerken semâ, İlâhî Kudret'in ve ebediyetin mekânıdır. Dolayısıyla dünya, sadece geçici bir mekân değil, aynı zamanda insanın nefsine karşı mücadele ederek tevazu (toprak olmak) yoluyla manevi yükselişe (arşa erişme) başlamak zorunda olduğu bir imtihan sahasıdır.[546]

Muhibbî şiirlerinde dünyanın değersizliğini ve fâniliğini göstermek için toprak ile ilişkili mazmunları kullanır. Dünyanın aldatıcı cezbesine kapılmak; insanın nefs-i emmâreden neşet eden hırslarına mağlup olması ve neticede mutlak hakikat olan aslına (toprağa) rücu etmesi anlamına gelir. Dünyanın bir avuç gil (çamur) olduğu, taş üstüne taş koymama ve kirli (mülevves) olduğu şeklindeki kullanımları ise toprağın değersiz ve maddi/kirlenmiş doğası ile ilişkilendirir.

Dünyāya doymaz nefs-i şūm daḫı ṭama'da gözleri
Bilmez ki āḫir doyması anuñ ***bir avuç gildedür***

(987/5)

Kötü nefsin dünya hırsının sonu, bir avuç çamurla (gil) doymaktır. Gil, insan vücûdunun maddi özünü ve sonunu simgeler.

Dil viren medfūn olur ***dünyāya*** *bil Ḳārūn-veş*
Kim tecerrüd eyledi göklerdedür 'Īsā gibi

(3241/2)

Dünyaya gönül veren kişi, tıpkı hazineleriyle birlikte toprağa gömülen Karûn gibi gömülür. Toprak altı, dünyanın cezbesinin bedelidir. Tecerrüd (mâsivâyı terk eden) eden kişi ise Hz. İsa gibi ulvî makamlara, göklere yükselir.

Koma dünyāda bir taş üzre taşı
Sınuk göñülleri eyle 'imāret

(267/4)

---

[545] Tarlan, **a.g.e.**, 2004, s. 268.
[546] Aydın, **a.g.m.**, 2020, ss. 1351-1352.

Dünyada “”taş üstüne taş koymamak” nasihati; fâni olan yeryüzünde mülk edinme hırsını terk etmeyi öğütler. Muhibbî’ye göre asıl ma’mûr edilmesi gereken yer, ilâhî tecellilerin makamı olan “insan gönlü”dür.

Klasik Türk şiiri geleneğinde ve özellikle Muhibbî’nin dervişane bir edayla kaleme aldığı beyitlerinde dünya; sadece geçiciliğiyle (fenâ) değil, aynı zamanda insanı aslî gayesinden alıkoyan ahlaki bir kirlilik ve süflîlik mekânı olarak kabul edilir:

*İy Muḥibbī añma **dunyāyı** ki ol bir cīfedür*
Pāk-dāmān ol sakın itme anuñla var baḥs

(308/5)

Muhibbî, dünyayı maddî ve manevî bütün kirleri üzerinde barındıran bir cîfe (leş) olarak niteler. Şair, aşığa pâk-dâmân (eteği temiz/günahsız) kalmayı öğütleyerek toprağın bu süflî yüzünden uzak durulması, ruhun bu kirliliğe bulaşmaması gerektiğini hatırlatır.

*Basma **dünyāya** mülevvesdür cihān*
Merd olanlar pāk ü ḥoş-dāmān gerek

(1892/3)

Muhibbî, dünyayı (cihânı) manevi kirlerle yoğrulmuş mülevves (pis, bulaşmış) bir zemin olarak tavsif eder. Şairin “dünyaya basma” uyarısı; dünyanın geçici hırslarına bulaşmamayı öğütler. Gerçek merd (yiğit) olan kişinin, bu kirli zeminde yürürken bile pâk ve hoş-dâmân (eteği temiz, günahsız) kalabilmesi gerektiğini vurgular.

*Cāme-i ‘ışḳı bütün **dünyāya** virse iy göñül*
Yoḫsa dünyā ḫil‘atin görmez misin her dūn geyer

(1062/3)

Muhibbî, aşk hırkasını (câme-i ‘ışk) dünyanın tüm maddi ihtişamına tercih ederken dünya nimetlerini her kişinin giyebileceği sıradan bir elbiseye (hil‘at) benzetir. Şair, dünyâ kelimesinin etimolojik olarak en aşağı (ednâ) anlamına gelmesine

telmihte bulunarak yeryüzü nimetlerinin her dûn (alçak/süflî) kimseye nasip olabileceğini, dolayısıyla bu maddi rütbelerin bir kıymetinin olmadığını vurgular.

*Niçe **dünyāya** meyl idüp yaparsın ḳaṣr u eyvānı*
*Komazduñ olsa ger ʻaḳluñ bugün **taş üstine taşı***

(3287/2)

Muhibbî, dünyanın fâniliğini idrak eden akıl sahibi kişinin, bu geçici zeminde görkemli saraylar (kasr) ve yüksek eyvânlar inşa etme gafletine düşmeyeceğini belirtir. Osmanlı mimarisinde ihtişamın, yüksek makamın ve dünyevi gücün sembolü olan eyvân (önü açık, görkemli salon); şairin nazarında toprağın üzerinde yükselen beyhude bir kibir abidesidir. "Taş üstüne taş koymamak" ifadesiyle Muhibbî; mülkiyeti insana ait olmayan bu toprak üzerinde ebedilik iddiasında bulunmayı reddeder.

*Zāhidā **dünyāya** çün olduñ mülevves ḥırṣ-ıla*
Kanda görseñ cān atarsın ditreyüp nān üstine

(2908/5)

Dünyanın manevi kirine (mülevves) hırs yoluyla bulaşan zâhid; her ne kadar ulvî değerlerden bahsetse de aslında toprağın en temel maddi mahsulü olan bir lokma ekmek (nân) için titreyen bir nefse sahiptir. Burada nân (ekmek), topraktan gelen rızkın en somut ve zaruri halini temsil ederken şair, toprağın bu ilâhî bereketinin insan hırsıyla birleştiğinde nasıl bir manevi kirliliğe (mülevves) dönüştüğünü bir tezatla vurgular.

Şair, geçici konak, fâni mekân, yeryüzündeki yaşam yeri, dünya yurdu anlamında "dünya evi" tamlamasını kullanır ve böylece dünyanın fâni bir konaklama yeri olduğu vurgulanır:

***Dār-ı dünyā** iy Muḥibbī kimseye kılmaz vefā*
Tagıdur bād-ı ḫazān görmez misin gül revnaḳın

(4035/5)

Kısıtlayıcı imtihan mekânı, beden kafesi anlamında kullanılan "dünya zindanı" tamlaması ise dünya hayatının kısıtlayıcı ve acı veren yönünü ve tasavvufi anlamda ruhun hapsedildiği yeri ifade eder.

Āşiyānın özledi cān murġı ḫoş pervāz idüp
*Cennet ehliydi **bu dünyā** geldi çün zindān aña*

(97/6)

Muhibbî, ruhu (cân murgı) asıl vatanı olan cennete hasret, ulvî bir kuş; dünyayı ise bu kuşun hapsedildiği kısıtlayıcı bir zindan olarak tasvir eder. Tasavvufi düşüncede bu dünya zindanı, ruhun içine hapsedildiği ve topraktan müteşekkil olan insan bedenini simgeler.

*Gendüm-i **dünyāya** dil virüp sakın itme ṭama'*
Mūr gibi niçeye dek cem' idesin daneyi

(3331/5)

"Gendüm-i dünya" (dünya buğdayı) tamlaması; sadece topraktan gelen bir mahsulü değil, bu mahsul üzerinden şekillenen nefsâni arzuları simgeler. Burada toprak hem rızkı sunan bir zemin hem de insanın bu maddi dünya içindeki küçüklüğünü (mûr/karınca hâli) vurgulayan süflî bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Çeşm-i 'ālem cümle nūrundan münevverdür senüñ
*Yoluña olsa n'ola **dünyā** vü māfîhā feda*

(2/3)

Muhibbî, bütün varlık âleminin (çeşm-i 'âlem) Hz. Peygamber'in nuruyla aydınlandığını (münevver) ifade ederken bu yüce hakikat karşısında "dünya vü mâfîhâ" (dünya ve içindekiler) terkibiyle simgelenen her şeyden vazgeçilebileceğini belirtir. Bu ifade; yeryüzü (arz), üzerindeki tüm maddi varlıklar, mülkler ve geçici değerlerin tamamını kapsayan en geniş çerçevedir. Burada dünya toprağı, sadece bir zemin değil, üzerinde tüm mevcudatı barındıran geçici bir âlem olarak tasvir edilir.

2.6.3. Ber-Berr

Ber-Berr; Arapça bir kelime olup kara, anakara, kuruluk yahut deniz zıttı gibi anlamları ifade eder. Su (âb) ile toprak (hâk) arasındaki coğrafi tezatı vurgular.[547] Berr, genellikle bahr (deniz) ile tezat oluşturur. Dîvân şiirinde kuruluğu, ıssızlığı ve çile çekilen geniş kara parçasını simgeler ve aşkın mekânı çöl (Mecnûn'un mekânı) ile özdeşleşir.[548] Muhibbî de ber(r) (kara) kavramını, aşkın çileli mekânını ve toprak-su karşıtlığını ifade etmek için kullanır. Berr, âşığın deliliği ve ızdırabının mekânıdır. Muhibbî, âşığın berr'e düşmesini kendi tercihi değil, aşkın zorunlu kıldığı bir kader ve çile olarak görür.

Berre düşmiş *sanmañuz Mecnūn bir dīvānedür*
Gördi yok būy-ı vefā insanda anuñçün kaçar

(1081/3)

Mecnûn'u karaya/çöle düşmüş bir deli sanmayınız. O, insanlarda vefa kokusu (bûy-ı vefâ) görmediği için kaçar. Berr, Mecnûn için vefasız toplumdan kaçıp sığındığı bir inziva mekândır.

Beni dīvāne görüp ***berr-i ġamda***
Kodılar adumı Mecnūn'a adaş

(1436/4)

Beni gam karasında deli görüp, adımı Mecnûn'a adaş koydular. Berr-i gam terkibi, Berr'in sadece bir coğrafya değil, sonsuz keder ve ızdırabın yaşandığı içsel bir durum olduğunu gösterir.

Bir saçı leylā lebi şīrīne göñül vireli
Meskenüm Ferhād u Mecnūn gibi oldı ***berr ü tag***

(1534/4)

---

[547] Kanar, **a.g.e.**, s. 280; Parlatır, **a.g.e.**, s. 179.
[548] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 89; Kavlu, **a.g.e.**, s. 69.

Saçı Leylâ, dudağı Şîrîn'e gönül vereli, meskenim Ferhâd ve Mecnûn gibi kara ve dağlar oldu. Berr ve tag, aşk çilesinin mekânlarıdır.

Çek cevr ü cefā vü ***berr-i muġaylān belāsını***
Āsān görine saña bu cendān merḥale

(2916/3)

Cevr ve cefâyı ve çöl dikeni belâsını çek. Bu durumda, bu zorlu aşama sana kolay görünecektir. Berr-i mugaylân, aşk yolunun acı ve dikenli olduğunu vurgular.

Olupsın ***berr-i 'ışḳ*** *içerü mecnūn*
Başuñda dūd-ı āhunı yuva bil

(1982/4)

Aşk karası içinde Mecnûn oldun. Başındaki âh dumanını ancak yuva bil. Berr burada, Mecnûn'un mekânı ve aşkın çileli toprağı (karası) olarak ifade edilir.

Şair, berr'i, doğal tezatı olan bahr (deniz) ile birlikte kullanarak (bahr ü berr) bu iki unsuru yeryüzünün ve hükümranlığın sınırlarını belirleyen coğrafi bir kavram olarak ele alır. Bu terkip üzerinden toprak (berr), sadece bir çile mekânı olmaktan çıkarak üzerinde hâkimiyet kurulan ve mülkiyetin sınırlarını çizen külli bir coğrafi tasavvura dönüşür:

Yaşum deryāya dil ṣaḥrāya düşdi
Ararsın dil-rubāyı ***baḥr ü berde***

(3059/4)

Gözyaşım deryaya düştü, gönlüm sahrâya düştü. Sen sevgilini denizde ve karada ararsın. Beyit, bu arayışın aslında âşığın kendi içsel durumu tarafından yaratıldığını gösterir. Âşığın gözyaşı, sevgiliyi arama alanı olan bahr'ı (deniz) yaratmış; gönlü ise berr'i (kara/çöl) oluşturmuştur. Berr unsuru, burada çöl ile özdeşleşerek aşkın ıssız ve çileli yurdu olarak tasvir edilir.

Şol gedā kim kūy-ı dildārun bugün derbānıdur
Berr ü baḥruñ *pādişāhıdur cihān sulṭānıdur*

(428/1)

Sevgilinin semtinin kapıcısı olan o dilenci, karaların ve denizlerin padişahıdır, cihanın sultanıdır. Berr ü bahr, yeryüzündeki saltanatın, mutlak hâkimiyetin tamamını ifade eder. Sevgiliye yakınlık, dünya üzerindeki en geniş mülkiyet sınırlarından daha kıymetlidir.

Gözüm yaşına beñzer dir-ise maḳṣūduñ iy ḫ̔āce
Sefer kıl ***berre*** *bu sevdā-y-ıla baḥr-i ʻAden'den geç*

(323/6)

Şair, *"Ey Hoca, amacın benim gözyaşıma benzeyen bir şey ise Aden Denizi'nden vazgeç, bu sevda ile karaya sefer et"* diyerek bir kıyas yapar. Meşhur inci deryası olan bahr-i ʻAden (Aden Denizi), âşığın dökülen yaşları yanında ehemmiyetini yitirmiştir. Şair, muhatabına denizden vazgeçip berre (karaya) yönelmesini öğütlerken karanın artık âşığın gözyaşlarıyla istila edildiğini ve deryaları aşan bir hüzün coğrafyasına dönüştüğünü ifade eder. Burada berr'e yönelmek çile ve aşka daha uygun bir coğrafya bulma isteğini yansıtır.

2.7. Yer-Yir/Zemin/Mekân-Makâm/Serâ

Mezkûr kavramlar, dîvân şiirinde şair için hem zâhirî zemini (yer/zemin) hem de aşkın ve gönlün mertebelerini (mekân/makâm) temsil eder. Muhibbî Dîvânı'nda yer ve zemin kavramları; genellikle geniş, coğrafi ve dünyevi alanları işaret ederken mekân ve makâm kavramları; âşığın ulaşmayı hedeflediği sevgiliye ait özel, kutsal veya manevi mertebeleri belirler. Serâ ise hem saray/yüce mekân anlamı ile hem de nemli toprak/zemin anlamları ile mekânın değerini ifade etmekle ilişkilendirilir.

2.7.1. Yer-Yir

Yer-Yir; Türkçe'de toprak, memleket, bölge, diyâr, mekân, dünya yuvarlağı, yeryüzü anlamlarına gelir. Toprağın en temel ve somut tanımı; yaşamın coğrafi merkezidir.[549] Yer kelimesi, en geniş anlamıyla yerküreyi; daha dar kapsamda ise ülke veya bölge gibi coğrafi alanları ifade eder. Fiziki olarak üzerine yapı kurulmaya

[549] Serkan Güneş, "Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi", **METU Journal of the Faculty of Architecture (JFA)**, C. 27, S. 2, 2010, s. 126.

elverişli arsa veya ekime elverişli toprak parçası (arazi) gibi anlamlarının yanı sıra, bir şeyin veya kimsenin kapladığı mahal (mekân/boşluk) karşılığında kullanılır. Ayrıca yaşanılan şehir, kasaba, mahalle gibi yerleşim alanlarını veya bir olayın geçtiği alanı belirtir. Bu zâhirî anlamların ötesinde kişinin görev, makam veya önem derecesini, herhangi bir şeye ayrılmış bölüm veya alanı, hatta durum ve konum gibi vaziyetleri ifade eder. Daha özel bir anlam olarak ise otel veya motel gibi mekânlarda kalınacak oda yahut tiyatro ve taşıtlarda oturulacak koltuk gibi işlevsel alanları da kapsar.[550] Yer (yir) kelimesi, Muhibbî'nin şiirinde "yer, mahal, mevki, zemin, uygunluk" gibi çok geniş anlamlarda kullanılmıştır. Şairin toprak unsuruna yüklediği bu anlamlar, somut bir zeminden manevi bir mertebeye kadar geniş bir yelpazeye uzanmaktadır.

2.7.1.1. Zâhirî ve Somut Bir Unsur (Yer Yüzeyi, Zemin)

Şair, ayak basılan fiziki yüzeyi, toprağı, bir nesnenin konulduğu veya döküldüğü, bir şekilde temas edilen somut zemini ifade etmek için yer kelimesini kullanır. Ayrıca mahviyet ve tevazu gibi manevi halleri, doğrudan bu somut zeminle (yere yüz sürmek, ayaklar altına serilmek, toprağa karışmak) ilişkilendirerek anlatır. Yer, aşığın nefsini ayaklar altına serdiği zâhirî bir mahviyet mekânı hâline gelir.

Yollaruñ üzre yüzümi döşeyüp ferş ideyim
Ḥayf ola kim ***kurı yir*** *üzre koyasın kef ü pā*

(31/2)

Şair, sevgilinin yolları üzerine yüzünü döşeyerek ferş[551] (döşeme, kilim, halı) olacağını söyler. Kuru yer üzerine sevgili elini ve ayağını koyarsa, bu tevazunun tam tersi olduğu için yazık olacağını ifade eder. Âşık, kuru zemini bile kendinden daha değerli görerek sevgiliye olan teslimiyetine vurgu yapar ve onu yüceltir.

Var ol iy eşk evvelā bu sīnemi al eyledüñ
Yire salduñ *soñradan* ***kendüñi pā-māl eyledüñ***

(1717/1)

---

[550] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1142; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1833; Çavuşoğlu, **a.g.e.**, 1971, s. 272; Tarlan, **a.g.e.**, 2004, s. 179.
[551] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 989.

Şair, *"Ey gözyaşı (eşk), var ol! Önce sînemi hileyle aldın, sonra beni yere atıp kendini de ayaklar altında ezdirdin (pâ-mâl)"* diyerek aşkın ve onun tezahürü olan gözyaşının, âşığı bir mahviyet mertebesine (toprak seviyesine) indirmesini ve bu boyun eğmişlikle gelen manevi arınmayı anlatır. Burada yer/toprak, sadece fiziki bir zemin değil; aşığın benliğinden sıyrılıp toprakla bir olduğu, nefsini ayaklar altına serdiği (pâ-mâl) bir tevazu makamıdır.

Şol kadar zārīlıġ itdüm gözyaşın dökdüm ***yire***
Bu cihānı ser-te-ser dīnār u dirhem sandılar

(637/2)

Şair; feryât ederek akıttığı (zârîlıg)[552], yere düşen gözyaşlarının o kadar çok ve parlak olduğunu söyler ki dünyadaki insanlar yeri, baştan sona altın (dînâr) ve gümüş (dirhem) sanmıştır. Yer, manevi değeri maddi değerle karıştırıp yanlış anlayan dünyanın bir aynasıdır.

Yüz uruban kebkebüñ nakşını kapsam tañ mıdur
Çün gedā ***yir üzre*** *görse dirhemi her dem kapar*

(1043/4)

Yüzümü sürüp (alçalarak) sevgilinin ayakkabısının izini (kebkebün[553] nakşını) kaparsam şaşılır mı? Çünkü dilenci (gedâ)[554], yer üzerinde ne zaman dirhem görse hemen kapar. Yer, dilencinin maddi değere (dirhem) olan düşkünlüğü ile âşığın manevi değere (sevgili izi) olan düşkünlüğünün aynı şiddette olduğunu gösteren bir kıyas zeminidir.

Yüz çevürme gelse derd ü miḥnet ü ḳahr u elem
Her ne kim gökden inerse ***yir gibi*** *hażm eyle yut*

(234/4)

---

[552] "zārīlıġ: (Far.+Tü., bk. zārīlıḳ) feryât etme, ağlama." Bk. Ayşenur Gümeç, **Çağatayca Gülistan Tercümesi'nin Tematik Sözlüğü (İsimler)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2024, s. 88.

[553] "Kebkeb: Kabara çivisi, geniş başlı kısa çivi. Özellikle ayakkabıcılıkta kullanılan kebkeb ayakkabı tabanına nalça çakmakta kullanılır." Bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s.264.

[554] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 166.

Bu beyitte; dert, mihnet, kahr ve elem gibi ağır imtihanlar gökten (felekten/kaderden) bir bela yağmuru gibi inse de âşığın tıpkı bir yer/toprak gibi bu gelenleri sükûnetle karşılaması öğütlenir. Yer, üzerine yağan rahmeti de belayı da lütfu da kahrı da aynı sessizlikle bağrına basan (hazmeden) bir sabır ve mahviyet makamıdır.

2.7.1.2. Belirli Bir Mevki ve Bölge (Coğrafi Konum)

Şair, yer kelimesi ile dağlar, çöller, vâdîler, bahçeler gibi coğrafi olarak bilinen, yer yüzeyinde bulunan bölgeleri veya uzak-yakın bir konumu ifade eder. Bu yerler doğal olarak toprak zemin üzerindedir.

Mecnūn-vār deşt ü beyābānı geşt idüp
Ferhād gibi oldı ***yirüm*** *kūhsār hem*

(2164/2)

Şair, Mecnûn gibi deşt ü beyâbân (çöl) dolaştığını, Ferhâd gibi de mekânının kûhsâr (dağlar) olduğunu ifade eder. Burada yer mazmunu ile âşığın konumunun efsanevi âşıkların çileli coğrafyası olduğunu işaret ederek aşkın doğası gereği mihnetin (sıkıntının) kişisel değil, aksine evrensel ve mukadder bir gerçeklik olduğunu vurgular.

Her yir *bugün ki ḥūr-veş mehliḳā ola*
Ol yir hemān ʻāşıḳa cennet-serā ola

(89/1)

Yer, manevi değerlerin gücüyle değer kazanan bir mekândır. Ay yüzlü güzeller (sevgili) nerede bulunursa o yer hemen âşık için cennet-serâ'ya[555] dönüşür. Bu durum; aşkın, içinde bulunulan mekânı alelade bir toprak parçası olmaktan çıkarıp sevgilinin varlığıyla manevi bir iklime ve mukaddes bir mahale dönüştürdüğünü gösterir.

Gāh kūhsār u gehī vādī göñül eglencesi
Degme yirlerde *ḳarār itmez dil-i dīvānemüz*

(1277/2)

[555] Bu kavram hakkında "Serâ" başlığı altında detaylı bilgi verilecektir.

Şair, dîvâne gönlün (dil-i dîvâne) sıradan yerlerde (degme yirler) durmadığını, eğlencesini dağlık yerlerde (kûhsâr) ve vâdîlerde (vâdî) bulduğunu söyler. Yer, âşığın aşkla yoğunlaşan ve sınırlara sığmayan ruh hâlinin mekânıdır.

İy Muḥībbī görinen ṣaḥrāda sanma lāledür
***Yir mi kaldı** gözlerümden ḫūn-ı dil saçılmadı*

(3361/5)

Gözyaşının kan olup döküldüğü bu yer (sahrâ), artık tamamen aşk acısıyla dolmuştur. Şair, gözyaşının tüm yeri kapladığını (hiçbir yer kalmadığını) ve çölde görünen lâlelerin aslında kendi kanlı gözyaşlarından oluştuğunu söyler. Bu bağlamda yer, âşığın ızdırabının (hûn-ı dil) yani içsel acının dış dünyada somutlaştığı bir alan olarak işlev görür.

2.7.1.3. Fânilik ve Ahiret (Menzil, Ceza/Mükâfat)

Toprağın fânilik ve ölüm ile ilişkilendirildiği bu kullanımlarda yer, ya bedenin dünyadaki son durağı olan mezarı ya da ahiretteki (cennet/cehennem) nihai yeri ifade eder.

Hey vefāsuz bu cefā vü cevri ḫū itmek neden
*Yoḫsa hīc añmaz mısın āḫir varacak **yiri** sen*
Koyayım dāmānunı maḥşerde cāk idüp kefen
Ṭa'na taşın atdugınca sakladugum bu ki ben
Āḫir anı kendüme seng-i mezār itsem gerek

(3542/5)

Şair, sevgiliye *"Sonunda varacağın yeri (mezarını) hiç anmıyor musun?"* diye sorar. Yer, burada ölümün ve mezarın nihai durağıdır. Âşık, çektiği acıları bile mezar taşı (seng-i mezâr) yapacağını söyleyerek âşığın bedeninin toprak olmasına rağmen, aşkının ve çektiği acının izlerinin yok olmadığını, aksine sonsuza dek var olmaya devam ettiğini anlatır.

Kimine virdüñ behişt ü ḫil‘at[556] *ü tāc u kemer*
Kiminüñ ***yirin*** *cehennem menzilin nār eyledüñ*

(1752/3)

Bu beyitte yer, İlâhî Kudret'in belirlediği, ahiretteki nihai karşılığı ifade eder. Bazılarının yerini cennet (behişt) yapıp ödüllendirirken bazılarının yerini cehennem (nâr) yapmak, yerin, İlâhî İrade tarafından belirlenen kaderin ve nihai cezalandırma/ödüllendirme sürecinin somutlaştırılmış mekânıdır.

Yüce görme kendüñi ‘ucb u tekebbürden sakın
Kim ki kendüyi görür ***yiri*** *olur āḫir leheb*

(141/2)

Şair, kibir ve büyüklenmeden (‘ucb[557] u tekebbür[558]) sakınmayı öğütler. Kendini yüce görenin, son yerinin ateş (leheb)[559] olacağını söyler. Yer, burada ahlaki zaafların dünyadaki konumundan bağımsız olarak ceza ile sonuçlanacak nihai konumu temsil eder. Bu da toprak mazmununun temel tevazu temasını güçlendirir.

Ka‘be’dür kūy[ı] nigārun cān[ı] ḳurbān idegör
Key sa‘ādetdür olursa ölecek ***yirüñ*** *senüñ*

(1809/4)

Şair, sevgilinin semtini (kûy), İslam'ın en kutsal mekânı olan Ka‘be'ye eşitler. Âşık için sıradan bir toprak parçası üzerinde ölmek yerine, Ka‘be ile eşdeğer tutulan bu kutsal yerde can vermek, en büyük mutluluk olarak kabul edilir.

---

[556] "Hil'at: Padişah ve vezirler tarafından takdir edilen, beğenilen bir kimseye iltifat veya mükâfat olarak giydirilen süslü elbise, kaftan." Bk. Özlem Düzlü, "Klasik Türk Şiirinde Bir Hat Terimi Olarak 'Hil'at'", **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. Ö9, Ağustos 2021, s. 165.

[557] Mustafa Çağrıcı, "Ucb", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 36-37.

[558] Mustafa Çağrıcı, "Kibir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 25, TDV Yayınları, İstanbul, 2022, ss. 561-562.

[559] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 714; Mutçalı, **a.g.e.**, s. 809.

2.7.1.4. Yer-Gök Karşıtlığı (Arz ve Semâ Dengesi)

Şair, şiirlerinde yer ve göğü (felek, asüman) birlikte kullanarak bu iki kavramı evrensel bir karşıtlık unsuru olarak konumlandırır.

*Ġam degül ger ara **yirde** olsa bu'de'l-maşrıḳayn*
Yiri gögi seyr ider yokdur dile bir yir ba'īd

(376/4)

Aşkın gücü sayesinde gönül, yeri ve göğü seyreder; bu nedenle doğu ve batı kadar uzaklık olsa bile gönül için ulaşılmaz bir yer yoktur.

*Geh felege çıkarur seni geh **yire** çalar*
Sakın aldanma sakın mülkine sen Dārā'nun

(1763/3)

Dîvân şiirinde sıklıkla anılan mitolojik veya tarihi bir figür olan Dârâ[560]; haşmetli ve adil bir şahtır ve dünya saltanatını temsil eden bir semboldür. Şair beyitte; *"Felek (kader), insanı bazen göğe çıkarır bazen de yere çalar; sen, Dârâ'nın mülküne (dünya varlığına) aldanma"* diyerek dünya varlığının geçiciliğini ortaya koyar ve insanın ne kadar yükselirse yükselsin, mukadder bir akıbet olarak yere (toprağa) düşeceğini vurgular.

Her kim tecerrüd itdi çıkdı göge çü 'Īsī
*Her kim ṭama'da kaldı geçdi **yire** çü Ḳārūn*

(2464/3)

Kim dünyaya sırt çevirip tecerrüd[561] ederse İsa gibi göğe yükselir; kim tamah (açgözlülük) ederse Karûn gibi yere (yire) batar.

Bād-ı āhumdan benüm turmaz döner çarḫ-ı felek
*Bār-ı 'ışḳumdan-durur itdügi bu **yirler** sebat*

(252/4)

---

[560] Eren, **a.g.e.**, 2004, s. 70.

[561] "Tecerrüd: Her şeyden boş ve tehi olma, mâsivâdan geçip Cenab-ı Hakk'a intisab." Bk. Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 381.

Gök (çarh-ı felek), ahımın rüzgârıyla sürekli döner; bu yerlerin kararlılıkla ayakta durması (sebât etmesi) ise benim aşkımın ağırlığındandır (bâr-ı ‘ışk).

2.7.1.5. Uygunluk ve Lâyıklık (Yiridür)

Yer kelimesi; Muhibbî Dîvânı’nda fiziki bir mekânı işaret etmenin ötesinde uygunluk, lâyıklık, mertebe ve bir eylemin dayandığı haklılık zemini anlamlarında da kullanılır. Dîvânda geçen -yiridür veya yiri ifadeleri; “hakkıdır, lâyıktır, yerindedir” anlamında bir eylemin uygunluğunu ifade eder. Bu, coğrafi bir yer değil, soyut bir mertebedir. “Bir şeyin yeri” (yiri) derken kelimenin temelinde o nesnenin konumu, makamı ve meşruiyeti fikri vardır. Bazı beyitlerde ise coğrafi ve somut bir yer yani fiziki bir zemin, mecazi olarak bir eylemin manevi/ahlaki uygunluk zemini (haklılık, layıklık) anlamı kazanmıştır.

*Bülbül **yiridür** nālesi eflāke çıkarsa*
Her kanda ki gül bite anuñ yārı dikendür

(1029/2)

Bülbülün feryadının göklere ulaşması yerindedir (yiridür) çünkü gülün kaderi zaten dikenle birlikte olmaktır.

*Leblerine gül şeker dirsem Muḥibbī **yiri** var*
Dest-i ḳudretle ezelden çünki ol perverdedür

(826/8)

Sevgilinin dudaklarına gül veya şeker demek hakkıdır (yiri var), zira o, ezelden İlâhî Kudret eliyle beslenmiştir (perverde).[562]

***Yiridür** çün saña uydı iy göñül oldı maḥal*
Dü cihānı bu Muḥibbī başına dar eylesen

(1813/6)

[562] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 354.

Ey gönül, sevgiliye uyduğun için bu Muhibbî'ye iki cihanı dar etmen yerindedir (yiridür) çünkü bu durumu hak ettin.

2.7.1.6. Manevi Mahal (Gönül, Cân ve Sîne)

Yer kelimesi bazen fiziki bir yer yerine gönül, cân veya sîne gibi içsel mekânları, ruhsal durumu veya kalpteki bir noktayı ifade eder.

Eksük itme iy Muḥibbī eşküñ[üñ] bārānını
*Ola ol sengīn dile te'sīr idüp **yer** eyleyem*

(2204/5)

Ey Muhibbî, gözyaşının yağmurunu kesme ki bu sayede o taş kalpte tesir edip sevgili için bir yer edinebileyim.

Gönderürse ol kemān ebrū eger ġamz okların
*Geçürüp sīnemden idem cān içinde **yir** aña*

(83/3)

O yay kaşlı (kemân ebrû)[563] sevgili, eğer yan bakış oklarını (gamz oklarını) gönderirse, onu sînemden geçirip canımın içinde o oklar için kalıcı bir yer (yir) hazırlarım.

*Konmaga **yir** kalmadı dil ḫānesinde şādīye*
Leşker-i ġam kondugı yirler kamu vīrān olur

(767/3)

Gönül evinde sevinç (şâdî) için konacak hiç yer kalmadı, zira gam ordusunun yerleştiği içsel mekânların (yirler) tamamı harap olmuştur.

İtme buḫl ü kimseye kılma ḥased
*Dir Nebī bir **yirde** olmaz kibr ü dīn*

(2567/6)

[563] "Kemân ebrû: Kaşları yay gibi güzel, biçimli olan, keman kaşlı." Bk. "Osmanlıca Sözlük", **Osmanice**, https://www.osmanice.com/osmanlica (Erişim Tarihi: 09.12.2025).

Hz. Peygamber (s.a.v.) der ki: *"Kibir ile din bir yerde (gönül/ruh) bir arada bulunmaz"*. Şair, Hz. Peygamber'in hadisinden hareketle kibrin dindeki yerini sorgulayan şair; burada "yer" kavramını soyut bir içsel mekân olarak kullanır.

2.7.2. Zemin

Zemin; yer ve yeryüzü (arz) anlamına gelir;[564] toprak, zemin, temel, yer, herhangi bir toprak parçası, ülke, şehir, mekân, bölge, maddi ve manevi ana zemin gibi anlamları da kapsar.[565] Bu bağlamda zemin; toprak, arsa veya bir mülk anlamlarının yanı sıra coğrafi olarak dünya veya diyârı ifade eder. Somut bir yüzey olarak taban veya döşeme anlamlarını taşır. Sanat ve tasarım alanlarında ise üzerinde süs, nakış, resim gibi unsurların yer aldığı asıl renk veya desenli nesnelerin (kumaş, halı, tablo vb.) bütününü kaplayan satıh (yüzey) demektir. Ayrıca soyut ve kavramsal olarak zemin; bir konunun temelini, dayanağını ve ortamını teşkil eder; konu (mevzu), tema, kavram, anlam (meal, mefhum) gibi içeriksel karşılıklara sahiptir. Son olarak durum ve üslup belirtme amacıyla tarz, eda, yol, sorun ve mesele anlamlarında da kullanılır.[566]

2.7.2.1. İlâhî ve Kelâmî Zemin (Yaratılış, Evren ve Kader)

Muhibbî Dîvânı'nda zemin kelimesi; yaratılış ve evrendeki ilâhî düzenin bir tezahürü, fânilik ve aşk acısının derinden hissedildiği manevi bir makam ve nihayetinde doğal çevreyi yansıtan somut bir yüzey olarak geniş bir anlamsal çerçevede ele alınmaktadır.

Şair bazı beyitlerinde zeminin; yerin gök ile olan münasebeti, yaratılış düzenindeki konumu ve ilâhî bir mucizenin tecelliği ettiği alan oluşuyla ele alır. Bu bağlamda zemin, İlâhî Kudret'in yeryüzündeki sanatkârane bir yansıması olarak görülür:

*Ḳubbe kılmış gökleri itmiş **zemīni** aña ferş*
Dest-i ḳudretle ne yüzden yapmış ol mi'mārı gör

(938/2)

---

[564] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 687.
[565] Turan, **a.g.m.**, s. 483; Açа, **a.g.m.**, s. 23.
[566] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 490; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1177; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1162; Kanar, **a.g.e.**, ss. 816-817; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1864; Çavuşoğlu, **a.g.e.**, 1971, s. 272.

Bu beyitte şair, İlâhî Kudret (dest-i kudret) sahibi mimarın, gökleri kubbe yapıp zemini ona döşeme/halı (ferş) yapışındaki sanatkârane hikmete dikkat çekmek istemektedir.

Temāşā itmege gökden melekler
Yüzüñ görmege inerler ***zemine***

(2854/3)

Burada gökten inen meleklerin sevgilinin cemâlini seyretmek için özellikle bu zemini tercih etmeleri, mekânın sevgilinin varlığıyla kazandığı şerefe ve kudsiyete işaret etmektedir.

Adı Maḥmūd u Muḥammed'dür Emīn
Āsümāna nūrdur şem'-i zemin

(B 3897)

Şair bu beyitinde, ismi Mahmud ve Muhammed olan o Emin'in (Peygamber) gökyüzüne nur olduğu gibi aynı zamanda zeminin de karanlıklarını aydınlatan manevi bir ışık/mum (şem'-i zemin) konumunda olduğunu vurgulamaktadır.

Ḫārdan güller bitürdi emr-i Ḥaḳḳ-ıla ***zemīn***
Güş ider kim ehl-i ḥāl ola varup bülbül enīn

(4029/1)

Bu beyitte de benzer şekilde zeminin, ilâhî emirle (Hakk'ın emriyle) dikenden güller bitirerek bir dönüşüm makanı hâline geldiği, bu mucizeye şahit olan "hâl ehli" kimselerin ise bülbülün iniltisindeki hikmeti dinledikleri ifade edilir.

2.7.2.2. Manevi ve Ahlaki Zemin (Fânilik, Acı ve Coşku)

Şair bazen de zemini âşığın gönül hâllerini (hüzün, coşku) yansıtan bir ayna, fâniliğin her an hissedildiği manevi bir makam, aşığın ızdırabıyla şekil değiştiren, onun gözyaşı ve feryadıyla yoğrulan duygu yüklü bir saha olarak tasvir eder.

Kim māyil ola dünyā metā'ına cem' ider
Ḳārūn-vār 'aḳıbet anı ***zemīn*** *tutar*

(445/3)

Bu beyit, dünya malına tamah edip biriktiren kimseyi Kârûn örneği üzerinden ele alır. Bu bağlamda zemin, Kârûn gibi hırslı kimselerin dünya malına düşkünlüğünün hazin bir neticesi ve tevazuyu zorunlu kılan ebedî bir mekândır.

Nedür bu ‘ucb u bu kibr ü teġāful
Bilürken gireceksin sen ***zemine***

(4093/5)

Şair, *“Bu kibir, gurur ve gaflet (dikkatsizlik) neden? Oysa sen, eninde sonunda zemine (toprağa) gireceğini biliyorsun”* der. Burada zemin, kibir ve nefsaniyetin sonu olan mezar gerçeğini hatırlatır.

Cihānı odlara yakar dilümden ger çıka āteş
Ṣadā-yı top-ı āhumdan ***zemīn iñler*** *zamān ditrer*

(538/3)

Muhibbî, *“Ahımın top sesi (sadâ-yı top-ı âh) nedeniyle zemin inler, zamân (gökyüzü) titrer”* diyerek burada zemini, aşk acısının etkisiyle inleyen tüm kâinatı ifade eden bir mekân olarak tasvir eder.

Ḥarḳ eyledi ***zemīni*** *gönül āteşi tamām*
Şimden girü zebāne reh-i āsümān tutar

(633/4)

Gönül ateşi, zemini tamamen yakıp kavurmuştur; bu nedenle alev bundan sonra gökyüzü yoluna yönelir. Zemin; âşığın içindeki yangının, o büyük ıztırabın dünyadaki şahidi konumundadır.

Bir başka beyitte şair; zemini âşığın mahviyetini, tevekkülünü ve ruhanî yorgunluğunu sergilediği bir huzur makamı olarak görmektedir:

Yokdur mecal kaldura başın ***zeminden*** *āh*
Hep ḫasta gibi yok yiri sagı benefşenüñ

(1886/2)

Beyitte; boynu bükük duruşuyla bilinen menekşe (benefşe), zeminden başını kaldıramayacak kadar mecalsiz bir hasta olarak tavsif edilir. Menekşenin bu hâli; sadece zâhirî bir bitkinliğin değil, sevgilinin/Yaratıcı'nın huzurunda duyulan derin bir hicâbın ve tevazu duruşunun remzidir. Zemin; burada acziyetin tecelli ettiği, benliğin toprağa karıştığı ve kibrin tamamen terk edildiği manevi bir alan olarak telakki edilir.

Yañılup dilber baña bendem dise
Şādīlıkdan basmayam pā ***der-zemīn***

(4018/2)

Sevgilinin yanlışlıkla bile olsa kendisine "kulum" demesi ihtimali karşısında şair, duyacağı sonsuz huzur sebebiyle ayağını zemine basmayacağını ifade eder. Bu beyitte zemin, aşığın asıl durak yeri olan tevazu ve mahviyet makamını simgelerken ayağın zeminden kesilmesi, sevgilinin iltifatıyla yaşanan ruhani coşkunun ifadesidir.

2.7.2.3. Zâhirî ve Beşerî Zemin (Dünyevi Mekân ve Doğal Çevre)

Muhibbî; zemini, sevgilinin veya yüce bir varlığın temasıyla şeref bulan, hürmet gösterilmesi gereken somut bir yüzey olarak da ele alır. Bu noktada zemin; sevgilinin ayak izlerini taşıdığı için âşığın yüz sürdüğü, beşerî ve ilâhî aşkın iç içe geçtiği kutsal bir mekân mahiyetindedir.

Bāġbān evrāḳ-ı gülden yollaruñ zeyn eylesün
Ḥayfdur cānā koyasın sen ***zemīn üstine pā***

(47/3)

Âşık, sevgilinin ayağını zemin üzerine koymasının bile (zemine haksızlık olduğu için) ayıp/yazık olduğunu söyler.

Na'l-i esbini ***zemīn üzre*** *anuñ her ki göre*
Yüz sürüp hīc ola mı ki sücūd eylemeye

(2870/2)

Şair, bu beyitte sevgilinin atının bastığı toprağı (zemini) bir tecelli makamı olarak görür. Bu mübarek izi (na'l-i esb) gören âşığın, kendi varlığından geçerek (hiç olarak) o toprağa yüz sürmesi ve secde etmesi bir sadakat nişanesidir. Zemin, burada sevgiliden bir iz taşıdığı için mukaddes mekâna dönüşmüştür.

*Ḳadem basduñ o gün kim bu **zemīne***
Cihān yüz sürdi pāke būse dada

(2936/3)

Bu beyitte, sevgilinin (veya Peygamber'in) bu zemine ayak bastığı gün, bütün cihanın o ayağı öpmek için yüz sürdüğü anlatılır.

Bazı beyitlerde de zemin, ilâhî emirle ölüp canlanan ve yeniden hayat bulan fiziki bir alandır:

*Mürde iken eyler iḥyā gör **zemīni** rūzigār*
Emr-i Ḥaḳḳ-ıla bulutdan her kaçan bārān akar

(534/6)

Zaman (rûzigâr), Hakk'ın emriyle yağan yağmur sayesinde ölü olan zemini canlandırır (ihyâ eder).

*Ölmiş-iken bu **zemīn** buldı yine tāze ḥayāt*
Tañ mı ger olsa Muḥibbī gülşen ü gülzār sebz

(1267/5)

Bu zemin ölmüşken yeniden taze bir hayat buldu; bu yüzden bahçenin yeşil olması şaşırtıcı değildir.

*Bād-ı ṣarṣārdan bi-ḥamdi'llāh ki kurtıldı **zemīn***
Mevsim-i güldür hevālar i'tidāl üstindedür

(502/3)

Zemin, şiddetli rüzgârdan kurtulduğu için şükür edilir ve gül mevsiminin (canlanma dönemi) geldiği müjdelenir.

Bazen de zemin, doğal olayların yaşandığı ve aşk acısının çekildiği bir mekân olarak ifade edilir:

*Çün döşendi **bu zemīn üzre** zümürrüdden bisāṭ*
Gösterür kendin peleng şeklinde yir yir sāye bak

(1578/2)

Zemin, üzerine zümrüt yeşili bir halı (bisât) serildiğinde, gölgenin yer yer kaplan (peleng) şeklinde görünmesini sağlayan fiziki bir mekândır.

Ġam beyābānında urdum gögsüme şol deñlü seng
Saçılup kanlar ***zemīnun oldı yüzi lāle reng***

(1728/1)

Zemin, âşığın gam çölünde göğsüne vurduğu taşlardan saçılan kanlarla ıslanıp yüzü lâle rengine dönmüş olan fiziki alandır.

Dîvânda şair "zemin ü zaman, rûy-ı zemin, hûn-ı zemin, ḳa'r-ı zemin, zemin ü asümân, nat'-ı zemin, berf-i zemin ve zemin-i 'ışk" gibi tamlamalara da yer vermiştir. Bu bağlamda zemin, âşığın yoğun aşk ızdırabının (âh, aşk ateşi, hûn-ı ciger) büyüklüğünü kanıtlamak için kullanılan bir alandır:

'Işḳ āteşini sīneme şol deñlü yakdı kim
Āh eylsem ***zemīn ü zamān*** *dūd-ıla tolar*

(606/4)

Aşk ateşi sînemi öylesine yaktı ki bir âh etsem zemin ve gökyüzü (zamân) dumanla dolar.

Saçdum şu deñlü ḫūn-ı ciger bāġ u rāġa kim
Başdan başa bu ***rūy-ı zemīn*** *lālezār olur*

(628/4)

Bağlara ve çimenlere o kadar çok ciğer kanı saçtım ki zeminin yüzü baştan başa lâle bahçesi olur.

Kaynayup cūş eyledi ***ḫūn[ı] zemīnun*** *mül gibi*
Ol sebebdendür görinür tag u ṣāḥrā lālezār

(701/4)

Zeminin kanı şarap gibi kaynayıp coştu; dağ ve çölün lâle bahçesi gibi görünmesi bu yüzdendir.

Kimin eflāke çıkarduñ anda virdüñ cāy-ı ḫāṣ
*Kimini **ka'r-ı zemīn** içinde segsār eyledüñ*

(1752/5)

Şair, bu beyitte (Allah'a hitaben) "Kimini göklere çıkarıp ona özel bir makam verdin, kimini ise zeminin dibinde (ka'r-ı zemin) perişan eyledin" der.

Muhibbî, dünya hayatını ve insanın felek karşısındaki durumunu satranç ıstılahları üzerinden zeminle ilişkilendirir. Dîvân şiirinde sembol olarak kullanılan binlerce konudan biri olan satranç, şairler tarafından ilgili kelime ve ıstılahların çeşitli edebî sanatlar aracılığıyla yoğrularak özgün mazmunlar oluşturmasına hizmet eder.[567] Bu mazmunlarda genellikle şah taşı sevgilidir; âşığın gönlü; piyona benzetilir. Sevgilinin yanağı, kale taşına teşbih edilirken şairlerin en çok zikrettiği ve arzu ettiği taş ise attır.[568] Buna karşılık, olumsuz teşbihlerle anılarak düşmana benzetilen taş fildir. Satrancın oynandığı tahta yahut bez (nat'-ı zemin) ise genellikle dünyaya benzetilirken satrancın mucidi olarak geçen Leclâc ise daha çok feleğe teşbih edilir.[569]

*Sergeşte kılup **naṭ'-ı zemīn** üstine āḫir*
Nerrād-ı felek oynaduban kıldı beni zār

(1163/4)

"Feleğin zar oyuncusu (nerrâd-ı felek)[570], sonunda beni zemin yüzeyindeki oyun tahtasında (nat'-ı zemin) şaşkına çevirip perişan etti." Muhibbî, dünyayı bir satranç tahtasına (nat'-ı zemîn), feleği ise bir oyuncuya benzeterek insanın bu zemin üzerindeki çaresizliğini ve kaderin hamleleri karşısındaki perişanlığını dile getirir.

Penbe-i dāġum görenler sīnem üzre didiler
*Yir yirin **berf-i zemīnden** oldı gūya bu külef*

(1549/3)

---

[567]Mehmet Arslan, "Dîvân Şiirinde Satranç ve Satranç Istılahları", **Osmanlı Edebiyat-Tarih Kültür Makaleleri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 9-10.

[568] Yunus Kaplan ve Yakup Poyraz, "Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı)**, C. 3, S. 15, 2010, s. 152.

[569] İlyas Kayaokay, "Divan Şiirinde Satranç Terimleriyle Yazılmış Manzumeler", **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]**, C. 1, S. 1, Ağustos 2018, s. 249.

[570] "Nerrâd: Çok güzel tavla oynayan kişi." Bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 357.

Göğsümdeki dağ yarasının pamuğunu görenler, sanki yer yer zeminin karından (berf-i zemin) oluşmuş bir yığın olduğunu söylediler.

*Ekdüm **zemīn-i 'ışḳa** Muḥib dāne-i sirişk*
Derd ü belā vü miḥnet ü ġam oldı ḥāṣılum

(2154/5, 2295/5)

Ey Muhibbî, aşk zeminine (zemin-i 'ışk) gözyaşı tohumları ektim; ürünüm (hâsılum) ise dert, belâ, sıkıntı ve gam oldu.

Dîvân şairleri, genellikle şiirlerinin anlam evrenini inşa eden yer-gök, ölüm-yaşam gibi uzlaşmaz ve köklü evrensel karşıtlıkları kullanırlar.[571] Bu bağlamda Muhibbî de bir dîvân şiiri geleneği olarak şiirlerinde sıklıkla semâ (gök) ve zemin (yer/toprak) arasındaki karşıtlığı kullanarak yücelik-fânilik ilişkisine vurgu yapar:

Olmışamdur çünki istiġnā-y-ıla 'Anḳā-yı Ḳāf
*Bana 'arż itmeñ **semā-y-ıla zemīnun** minnetin*

(2445/4)

Şair, gönül zenginliğini (istiğna)[572] elde ettiği için kendisini Kâf Dağı'nın efsanevi kuşu olan 'Ankâ'ya benzetir. Bu yüce makamda, âşık o kadar zengindir ki artık tüm evrenin (semâ ve zemin) kendisine sunduğu hiçbir minneti (iyilik, lütuf, yükümlülük) kabul etmez.

Ger cefā sengini yagdursañ gökden rāżıyam
*Her ne kim **gökden yaga lā-büd** ḳabūl eyler **zemin***

(2585/2)

Zemin, gökten yağan her şeyi (cefâ taşı bile olsa) lâ-büd (kaçınılmaz/zaruri bir hüküm olarak) kabul etmek zorundadır.

Verd-i gülden daḫı nāzüksin dile cevr eyleme
*Āhum odından toludur çün **zemīn ü āsümān***

(2632/4)

---

[571] Ümral Deveci, "Âşık Veysel Şatıroğlu'nun 'Toprak' Adlı Şiirinde Evrensel Karşıt Kavramların Analizi", **Millî Folklor**, C. 15, S. 119, 2018, s. 725.

[572] "İstiğna: Kimseye muhtaç olmama." Bk. Mutçalı, **a.g.e.**, s. 637.

Gülden daha naziksin, gönlüme cefâ etme; zira zemin ve gökyüzü (âsümân) âhımın ateşiyle doludur.

Dîvânda "zemin ile gözyaşı" ilişkisinden ilişkisinden bahseden kullanımlar da vardır:

Firāḳunla döküp yaşlar eger āh eylesem cānā
***Zemīni ġarḳ ider yaşum** çıkar āh āsümān gözler*

(793/4)

Âşığın ayrılık acısıyla döktüğü gözyaşı, zemini tamamen boğacak (gark ider) kadar çoktur.

Çün bahār eyyāmı irişdi olup vaḳt-ı çemen
N'ola geşt itseñ gülistān ṭarfın iy serv-i semen
Diñleseñ efġānumı bülbül gibi şūrīde ben
Gül yañaguñ yādına bu kan olası dideden
***Kanlu yaşumla zemīni lālezār itsem** gerek*

(3542/4)

Gözden akan kanlı gözyaşı (kanlu yaşum), zemini baştan başa lâle bahçesine (lâlezâr) dönüştürür. Zemin, âşığın tutkusunun ve çektiği acının kırmızıya boyanarak somutlaştığı bir yüzey hâline gelir.

2.7.3. Mekân-Makâm

Bu kavramlar, Arapça kökenli kelimeler olup "yer, durulan yer, rütbe, mertebe, manevi seviye" anlamlarında kullanılmaktadır. Dîvân şiirinde âşığın çile çekerek ulaştığı kutsal mertebeyi, toprak üzerinde kurması veya bu mertebeye toprağı vesile kılarak ulaşması bağlamında değerlendirilir ve bu da toprak mazmununun tevazu ve arınma anlamını pekiştirir.

Mekân; nesnenin kapladığı yer, uzay; oluşun meydana geldiği yer; mekâne, saygın bir yere sahip olmak; yer kaplamak gibi anlamlara gelir.[573] Kur'ân-ı Kerîm'de de birçok yerde geçen mekân kelimesi[574] en geniş ifadeyle nesnelerin veya kişilerin bulunduğu yeri belirtir. Muhibbî Dîvânı'nda mekân kavramı yalnızca zâhirî bir yeri değil, aynı zamanda manevi bir mertebeyi ifade eder.

Bir dem elüme girse iy dōst ***reh-i mekānun***
Mūy-ı sefīdi kılsam cārūb-ı āsitānun

(1770/1)

Şair, sevgilinin eşiğini süpürmek için kendi ak saçlarını (mûy-ı sefîd) süpürge yapmak arzusunu dile getirerek bu mekânın dünyevi mekânlardan üstün ve âşık için tek arzulanan varış noktası olduğunu ifade eder.

Bu gönül ***'ışḳuñ mekānı*** *olalı oldum ḫarāb*
Kanda kim genc ola lā-büd ol ***mekān*** *vīrān ola*

(3986/4)

Şair, gönlünü aşkın mekânı olduktan sonra harabeye dönmüş (vîrân) bir yer olarak tasvir eder. Divan şiiri geleneğinde defineler (genc), saraylarda değil ancak harabelerde saklanır. Şair, gönlünün aşk ateşiyle yanmasını bir zorunluluk (lâ-büd) olduğunu vurgularken bu hâlin aslında içinde ilâhî bir hazine barındırdığının söyler.

Ḳudsīlerle ger ṭavāf itmek dilerseñ kūyını
Lā-mekān ṣaḥrāsına *'azm eyleyüp ser-maḥmil ol*

(2013/4)

---

[573] İlhan Kutluer, "Mekân", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 550-552.

[574] **Yûnus 10/22:** *"O, sizi karada ve denizde gezdirip dolaştırandır. Öyle ki gemilerle denize açıldığınız ve gemilerinizin içindekilerle birlikte uygun bir rüzgârla seyrettiği, yolcuların da bununla sevindikleri bir sırada ona şiddetli bir fırtına gelip çatar ve 'her taraftan' dalgalar onlara hücum eder de çepeçevre kuşatıldıklarını (batıp boğulacaklarını) anlayınca dini Allah'a has kılarak "Andolsun, eğer bizi bundan kurtarırsan, mutlaka şükredenlerden olacağız" diye Allah'a yalvarırlar."*; **Meryem 19/22:** *"Derken Meryem ona hamile kaldı, işte bu sebeple karnında bebeği ile 'uzak bir yere' çekildi."*; **Hac 22/26:** *"İbrâhim'i 'Beytullah'ın bulunduğu yere' yerleştirdiğimizde de şöyle demiştik Bana hiçbir şeyi ortak koşma; tavaf edenler, kıyamda duranlar, rükûa ve secdeye varanlar için evimi tertemiz tut."*; **Sebe' 34/51:** *"Sen onları, dehşetli bir korkuya kapılıp da kaçıp kurtulamayacakları ve 'yakın bir yerden' yakalanacakları zaman bir görsen!"*.

*Eyledüm **Ḳāf-ı ḳanā'atda mekān** 'Anḳā gibi*
Bir cevāhir girdi bu elüme istiġnā gibi

(4109/1)

Himmetüm bāzı idelden Ḳāf-ı 'Anḳā'yı şikār
*Didiler var-ısa budur **lā-mekānun yügrügi***

(3496/2)

Mey ü maḥbūb ola ger cān u cihān baña yiter
*Kime rūşen degül ü **kevn ü mekān** baña yiter*

(968/1)

Bu beyitlerde şair, Kanaat Dağı'nda (Kâf-ı Kanâ'at) 'Ankâ gibi mekân tutarak bu lâ-mekân (mekânsızlık) sahrâsına azmetmenin kutsal varlıklarla tavaf etmek anlamına geldiğini belirtir ve aşk yolculuğunun maddi dünyanın (kevn ü mekân) ötesine uzandığını vurgular.

Bülbüle lāyıḳ budur kim çın seḥer ger zār ola
*Yiridür pervānenun her şeb **mekānı nār** ola*

(58/1)

*İy Muḥibbī çün şeb-i hicrān saña oldı **mekān***
Sen daḫı yak āteş-i 'ışḳ-ıla dil fānūsunı

(3320/5)

*Gāh şādī gāh **ġam u miḥnet mekānıdur** göñül*
Anuñ-içundur ki 'ışḳuñ ḫānedānıdur gönül

(2024/1)

Bu beyitlerde şair; gönlün sevinç (şâdî) ve kederin (mihnet) geçici mekânı olduğunu, tıpkı pervanenin yerinin ateş olması gibi hicrân gecesini aşk çilesinin zaruri bir mekânı olarak sunarken gönlün, bu çilelerle yoğrularak aşkın hüküm sürdüğü bir hânedân mertebesine eriştiğine işaret eder.

***Mekānun** 'ālem-i 'ulyā turaguñ cennet-i me'vā*
Kapuñ derbānıdur Rıḍvān olup cāker saña ḥūrī

(3246/2)

Şair, övdüğü kişinin mekânını cennet-i me'vâ ve âlem-i ulyâ (yüksek âlem) olarak nitelerken cennetin kapıcısı Rıdvan'ın bile ona hizmetkâr olduğunu vurgular.

'Aceb seḥḥārdur zülfüñ ki yanmaz şevḳ-i rūyunla
Semender gibi olmışdur aña her dem ***mekān āteş***

(1456/2)

Sevgilinin yanağının (rûy) nuruyla yanan aşk ateşi karşısında zülfün yanmadan durabilmesi şaşırtıcı bir büyücülüktür (sehhârlık). Şair, sevgilinin saçlarını ateşte yanmayan, aksine ateşi kendine vatan edinen efsanevi semender canlısına benzetir. Bu bağlamda ateş; zülf için yok edici bir unsur değil, tıpkı semenderde olduğu gibi içinde yaşanılan ve mekân tutulan bir menzil olarak tasvir edilir.

Oldı ḥabāb-ı ḫayme ***su üzredür mekānı***
Dirse Muḥibbī tañ mı ol ḫayme bī-sütūnum

(2243/5)

Muhibbî, su üzerindeki su kabarcığını (habâb), direği olmayan (bî-sütûn) bir çadıra benzetir. Bu benzetme ile şair; tıpkı bir kabarcığın dayanıksızlığı gibi gökyüzünün ve kâinatın da zâhiren görkemli görünse de aslında ilâhî bir kudretle ayakta duran, dayanaksız geçici bir mekân olduğunu vurgular.

Makâm; ayaküstü durulacak yer, ikametgâh, mertebe, mevki gibi anlamlara gelir.[575] Tasavvufi bir terim olarak ise ahlâk ilkeleriyle sülûkün mertebelerini, velîlerin kabirlerini veya sembolik türbelerini ifade etmektedir.[576] Kur'ân-ı Kerîm'de Rabb'in, meleklerin, Hz. İbrâhim'in makamı aynı zamanda takvâ sahipleri için güvenli ve kerîm bir makam olarak bahsedilmekte ve Hz. Peygamber'in övülmüş bir makam (Makâm-ı Mahmûd) sahibi olduğu bildirilmektedir.[577] Muhibbî Dîvânı'nda makâm kavramı; manevi mertebe, ebedî sığınak, geçici ikamet ve uzlet yeri gibi farklı anlamlarda kullanılır.

---

[575] Süleyman Uludağ, "Makam", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 409-410.

[576] Yavuz Altun, "Makamların Temeli: Yaratılıştan Gelen Kabiliyet", **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, S. 55, Haziran 2025, s. 30.

[577] **Rahmân 55/46:** *"Rabbinin huzurunda (hesap vermek üzere) duracağından korkan kimseye iki cennet vardır."*; **Nâzi'ât 79/40-41:** *"Kim de Rabbinin huzurunda duracağından korkar ve nefsini*

Gelse ḫayāl-i ejder-i zülfi o dem hemān
Aña ***maḳām-ı sīneni*** *iy dil maġāra kıl*

(1948/2)

Muhibbî, sevgilinin zülfünü (saçını) bir ejderhaya benzeterek aşığın göğsünü (sîne) bu tehlikeli hayalin saklanacağı bir mağara (makâm) yapmasını öğütler. Dîvân edebiyatında ejderhalar hazinelerin bekçisidir ve mağaralarda yaşarlar. Bu bağlamda şair sineyi; aşkın korkutucu sırlarını muhafaza eden bir mağara yani mahrem ve kutsal bir makâm olarak tasvir eder.

Benüm ol lāle ruḫsārum bu göñlümde ***maḳām*** *itmiş*
Ḥarāmī gözleri baña bu uykuyı ḥarām itmiş

(3999/1)

Bu beyitte ise Muhibbî; gönül makâmını, lâle yanaklı sevgilinin yerleştiği bir menzil olarak tasvir eder. Burada sevgilinin gözleri, âşığın uykusunu çalan birer haramî (eşkıya) olarak nitelenir. Şair, sevgilinin bu gönül makâmına yerleşmesiyle birlikte huzur ve uykunun haram olduğunu ifade ederek sevgilinin bu mekândaki saltanatını ilan eder.

Ḫarīm-i āsitānundur maḳāmum
Anı öldürme āhū-yı ḥaremdür

(862/4)

Kūyını maḳām eylemişem *cān u göñülden*
‘Arż eyleseler cenneti aña hevesüm yok

(1645/2)

---

arzularından alıkoyarsa, şüphesiz, cennet onun sığınağıdır.”; **Sâffât 37/164:** *“Melekler derler ki: Bizim her birimizin bilinen bir makamı vardır.”*; **Bakara 2/125:** *“Hani, biz Kâbe’yi insanlara toplantı ve güven yeri kılmıştık. Siz de Makam-ı İbrahim’den kendinize bir namaz yeri edinin. İbrahim ve İsmail’e şöyle emretmiştik: “Tavaf edenler, kendini ibadete verenler, rükû ve secde edenler için evimi (Kâbe’yi) tertemiz tutun.”*; **Duhân 44/51:** *“Allah’a karşı gelmekten sakınanlar ise güvenli bir yerdedirler.”*; **Şuarâ 26/57-58:** *“Daha sonra onları (Firavun ve topluluğunu) bahçelerden, pınarlardan, hazinelerden ve değerli bir konumdan mahrum ettik.”*; **Duhan 44/26:** *“Nice ekinler, nice güzel konaklar!”*; **İsrâ 17/79:** *“Gecenin bir kısmında da uyanarak sana mahsus fazla bir ibadet olmak üzere teheccüd namazı kıl ki Rabbin seni Makam-ı Mahmud’a ulaştırsın”*.

Kūyunda ruḫuñ şevḳına kim cān vire cānā
*Ol demde hemān **Dār-ı selām ola maḳāmı***

(3426/6)

Bu beyitlerde âşık, sevgilinin eşiğini (kûy/harîm) can u gönülden makâm edindiği için cennete heves etmediğini; bu eşikte can verenin makâmının hemen Cennet (Dâr-ı selâm) olacağını belirterek sevgilinin mekânını ebedî kurtuluş yeri olarak kutsallaştırır.

Ger ḫużūr itmek dilerseñ iy Muḥibbī fāriġ ol
*Olmaya **vaḥdet maḳāmı** gūşe-i ‘uzlet gibi*

(3406/5)

*Geh medrese vü gāh **maḳām-ı meygede** baña*
Bu aralıkda kalmışa eydüñ sevāb ne

(2958/5)

*Eyledüñ **kūy-ı ḫarābātı** Muḥibbī’ye **maḳām***
Şükr idüp ḥālüme bunı dimezin dün itdüñ

(1889/5)

Koyup kūyını Leylā’nun düşer miydi bu Mecnūn’a
*Tuta vaḥşīlere **ülfet maḳam** idine ṣaḥrāda*

(3122/3)

Örnek verilen beyitlerde âşık, uzlet köşesinin (gûşe-i ‘uzlet) vahdet makâmına ulaşmanın en iyi yolu olduğunu; bu yolculukta harâbât (vîrânelik) veya meygedenin (meyhane) bile makâm olabileceğini ifade ederek makâmın zâhirî bir mekândan ibaret olmadığını, asıl rütbenin gönüldeki manevi mertebe olduğunu vurgular.

*Cāhil geyerse dībā irmez **maḳām-ı evce***
Bulmaz Muḥibbī noḳṣān dānā eger geye şāl

(1974/5)

Mihr ü meh oldı cemālunden senüñ şermendegī
*Buldılar karşu gelüp saña **maḳām-ı bendegi***

(3311/1)

Şair, cahil kişinin maddi zenginlikle yüksek mertebeye (makâm-ı evc) ulaşamayacağını ve sevgilinin güzelliği karşısında ay ve güneşin bile kulluk makâmına (makâm-ı bendegî) düştüğünü dile getirerek makâmın maddi değil, manevi ve ahlaki bir rütbe olduğunu vurgular.

Bir başka beyitte ise Muhibbî, kendi ulaştığı manevi mertebeyi ‘Ankâ kuşuna teşbih ederek kâf-ı istiġnâ (mâsivâdan uzaklık dağı) makâmı olarak niteler:

Kāf-ı istiġnā maḳāmum oldı *[bak] ‘Anḳā gibi*
Tu‘mesinden bu cihānun fāriġu’l-bālam bugün

(2582/3)

Burada makâm; dünya nimetlerinden (tu‘me) el çekmiş (fâriğu’l-bâl), tam bir kanaat ve tevekkül ile ulaşılan en yüksek manevi mertebeyi temsil eder.

Dār-ı ḫuld olmış maḳāmuñ *her zamān iy ḥāl-i yār*
Ol siyeh rūyunla bilsem niçe a‘māl eyledüñ

(1902/6)

Şair, sevgiliye hitap ederek onun makâmının sürekli Cennet (Dâr-ı Huld) olduğunu vurgular; bu, sevgilinin manevi mertebesinin yüceliğini ve kalıcılığını ifade eder.

Sāḳīya bāde getür ‘ıyş[ı] müdām eyleyelüm
Gülşen içinde varup ***bāġı maḳām eyleyelüm***

(2123/1)

Şair, sâkîye seslenerek şarap (bâde) getirilmesini ve gülşeni (gül bahçesi) kendilerine makâm yapmayı teklif eder; bu, dünyevi zevklere olan yönelişi ve anlık mutluluğu ifade eder.

Dilde o perī çünki ***maḳām u vaṭan*** *itdi*
Vīrāneleri eyleyüp iden nişest kim

(2217/4)

Sevgili (perî), gönlü (dil) kendine yurt ve makâm edindiği için gönlün harabeye dönüştüğünü; ancak perinin bu harabeyi mesken tutmayı tercih ettiğini dile getirir.

2.7.4. Serâ

Serâ; Arapça'da nemli toprak, toz, yer ve zemin; toprak; yaş toprak ve yer altında olan toprak; ıslaklık, rutubet; güçlülük, zenginlik gibi anlamlara gelirken[578] Farsça'da (srāda)[579] ev, saray, yer, konak; saray, büyük konak, hükûmet konağı gibi anlamlarda kullanılır.[580] Kur'ân-ı Kerîm'de yalnızca bir defa geçen serâ kelimesi[581] "yerkürenin en alt tabakası" anlamında nemli toprağı ifade etmektedir.[582] Dîvân şiirinde ise toprak, türâb, hâk, taht-ı serâ yani yer altı (kabir toprağı), yer, arz ve zemin kavramlarını ifade etmek için kullanılan bir mazmundur.[583]

Muhibbî Dîvânı'nda serâ kelimesi, iki beyitte yer almaktadır. Şair, bu mazmunla hem cennet sarayı gibi yüce mekânı hem de tahtın zemini/yeri gibi aşk acısının yükseldiği noktayı ifade eder:

Her yir bugün ki ḥūr-veş mehliḳā ola
Ol yir hemān 'āşıḳa ***cennet-serā*** *ola*

(89/1)

Bu beyitte serâ kelimesi; Farsçadaki "konak, ev, saray" anlamına yakındır ve bir yücelik/değerlilik mekânını işaret eder. Bugün neresi huriye benzeyen ve ay yüzlü güzellerle dolu olursa o yer hemen âşık için cennet-saray (cennet-serâ) olur. Burada serâ, sevgili veya güzellerin varlığıyla manevi değer kazanan, yüce bir mekânı

---

[578] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 939; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.,** s. 873; Kanar, **a.g.e.**, s. 532; Parlatır, **a.g.e.,** s. 1487.

[579] Merve Sürücü ve Ensar Macit, "Moğolların Kuzey'e Açılan Kapıları: Saray ve Saray el-Cedid", **Selçuk Türkiyat**, S. 65, Ağustos 2025, s. 37.

[580] Selami Şimşek, "Dünden Bugüne Hasan Sezâyî Şerhleri ve Sezâyî'nin 'Serâ-yı Lî-ma'allâhî Gönüldür' Matla'lı Gazeline Bir Şerh Denemesi", **Edirne ve Balkanlar'da Tasavvufî Hayat – Müesseseler-Şahsiyetler ve Eserleri– (Hasan Sezâî-yi Gülşenî ve Gülşenîlik)**, ed. Nurullah Koltaş vd., Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne, 2022, s. 432.

[581] **Tâ-Hâ 20/6:** *"Göklerdeki, yerdeki bu ikisi arasındaki ve toprağın altındaki her şey, yalnızca O'nundur"*.

[582] Kurt ve İyibilgin, **a.g.m.**, s. 63.

[583] Şemseddin Sami, **a.g.e.,** s. 460; Selami Şimşek, **Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 308.

(saray/konak) ifade eder. Âşık için zâhirî mekânın cennete dönüşümü, aşkın dönüştürücü gücünü gösterir.

Eflāke çıkar her gice āhum benüm iy dōst
Bu kanlu yaşum daḫı irer ***taḫt-ı serāya***

(3157/4)

Bu beyitte ise serâ kelimesi; Arapçadaki "yer, toprak" ve özellikle "yerin en alt tabakası" anlamında kullanılmıştır. Şair, ahının göklere (eflâk) yükseldiğini; döktüğü kanlı gözyaşlarının ise yerin yedi kat dibindeki toprağa (taht-ı serâ) ulaştığını ifade eder. Burada "taht-ı serâ" terkibi, ulaşılabilecek en yüksek makamın değil; aksine yerin en alt tabakasının yani toprağın adıdır. Muhibbî, ahı ile en yüce kat olan gökyüzünü, gözyaşıyla ise en alt kat olan yerin dibini birleştirerek aşk ıztırabının tüm kâinatı (yukarıdan aşağıya) tamamen kuşattığını vurgular. Gözyaşının nemli toprak/yer anlamına gelen serâya (tahtın zemini) ulaşması, yeryüzündeki acının ilâhî makamda karşılık bulduğunu simgeler.

2.8. Dağ -Tag/Kûh/Cibâl/Vâdî

Dağlar, yer kabuğunun çıkıntılı, yüksek ve eğimli yamaçlarla çevresine hâkim olan, geniş bir alana yayılan coğrafi oluşumlardır.[584] Edebî metinlerde, fiziki yapıları itibarıyla dağlar, büyüklük ve yüceliğin temsilcisi olmuştur. Ayrıca, dağların zirveleri göğe yani Gök Tanrı'ya en yakın yer olarak düşünülmüştür.[585] Dîvân şiirinde dağ; inleme (aşk acısıyla feryat etme), yankı verme (âşığın sesini yansıtma), yükseklik, ululuk, büyüklük, erişilmezlik, üzerindeki sulardan seller oluşması (gözyaşını ve feryadı büyütme), bağrının taş olması (sevgiliye karşı sertlik veya sevgilinin kayıtsızlığı), bağ ve bahçe olmayışı (vîrânelik/ıssızlık) ve hasret duygusu uyandırması gibi yönleriyle âşık ile maşuk arasındaki zorluk ve meşakkati simgeleyen güçlü bir unsurdur.[586] Dîvân şairleri; sağlamlık, sertlik, yükseklik, aşılmasının zorluğu, ıssızlığı

[584] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 243.
[585] İsmail Taş, **Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji**, Kömen Yayınları, Konya 2002, ss. 103-110.
[586] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 278.

ve uzaklığı gibi anlamlardan yola çıkarak dağ-tag (kûh, cibâl) kavramını şiirlerinde güçlü bir mazmun olarak sıkça konu edinmişlerdir.

Vâdî ise dere yatağı anlamına gelir. Dağlar arasındaki alçak toprak yolunu ifade etmek için kullanılır.[587] Dîvân şiirinde genellikle âşığın çile yolculuğundaki durakları, gözyaşlarının biriktiği yeri temsil eder.

2.8.1. Dağ–Tag/Kûh/Cibâl

Dağ-Tag kelimeleri; Türkçe kökenli olup dağ, tepe anlamına gelir. Tag şeklinde kullanımı, Çağatay Türkçesi'nde toprağın ulu biçimi anlamındadır.[588]

Öldürür āḫir seni dil virme bu şīrīn lebe
İy göñül Ferhād-veş gel meskenüñ ***dag*** *eyleme*

(2835/3)

Şair burada gönlüne seslenerek Şîrîn'in (sevgilinin) dudağına meyil etmemesini, aksi takdirde tıpkı Ferhâd gibi meskenini dağ eylemek (dünyadan el çekmek) zorunda kalacağı mukadder bir akıbet konusunda nefsini ve gönlünü uyarır.

Bār-ı ġam ***taglarcadur*** *dil aña ṭāḳat gösterür*
Ẕerresin ger ***taga*** *ursalar taḥammül itmeye*

(3101/4)

Gönlün taşıdığı keder yükünün (bâr-ı gam) dağlar kadar büyük olduğunu belirten şair; buna rağmen gönlün bu yükü çekebildiğini, oysa bu kederin en küçük zerresi dahi bir dağa yüklense dağın buna tahammül edemeyeceğini ifade eder.

Agırdur bār-ı ġam ġāyet anı çekmege yok ṭāḳat
Muḥibbī çün degül mümkin götürmek bir ***ulu tagı***

(3260/5)

---

[587] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 491.

[588] Fatma Özkan, "Nevâyî Eserleri İçin Yazılmış Bir Lügat: Der Beyân-ı Istılāhāt-ı Emlahu'ş-şuc arā Mevlānā Nevâyî", **Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 1, 1996, s. 204.

Şair, keder yükünün çok ağır olduğunu ve onu çekmeye gücünün kalmadığını söyler. Büyük bir dağı kaldırmanın mümkün olmadığı gibi bu kederin ağırlığını taşımanın da imkânsız olduğunu benzetme yoluyla dile getirir.

Dağ kelimesinin Farsça karşılığı olan **kûh,** heybetli tepe anlamına gelir. Kûhsâr; dağlar; dağlık, dağ tepesi; sahipsiz, boş toprak; ekilmemiş tarla, ekime elverişli olmayan yer; yer kabuğunun çıkıntılı, yüksek, eğimli yamaçlarıyla çevresine hâkim ve oldukça geniş bir alana yayılan bölümleri; kıraç arazi gibi anlamlarla toprağın en katı, en ağır ve en dayanıklı kütlesini ifade eder.[589]

Kūhlar *itmez taḥammül dil çeker bār-ı ġamı*
Ehl-i ʻışḳ içinde tañ mı diyeler nerdür bańa

(81/5)

Şair, dağların (kûhlar) bile tahammül edemediği keder yükünü (bâr-ı gam) gönlün (dil) çektiğini belirterek gönlün bu olağanüstü dayanıklılığı sayesinde aşk ehli içinde meşhur olmasının şaşılacak bir durum olmadığını ifade eder.

Cibâl; Arapça bir kelime olup cebel (dağ) kelimesinin çoğuludur ve dağlar, cebeller; yeryüzünün yüksek kesmi; cebel; tepelik anlamına gelir.[590] Cibâl kelimesi, toprağın çokluk ve heybetini ifade etmesi bağlamında Muhibbî Dîvânı'nda bir yerde kullanılmıştır.

Kaygu çekmez ādem olmaz dünyede illā ki ben
Çekerem ġam bārını kim çekmeye anı ***cibāl***

(2002/2)

Şair, bu dünyada kaygı çekmeyen kimse olmadığını belirterek kendi taşıdığı keder yükünün (gam bârı) dağların (cibâl) bile kaldıramayacağı kadar ağır olduğunu iddia ederek aşk acısının muazzamlığını vurgular.

---

[589] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 127, 140, 526; Kanar, **a.g.e.**, s. 549, 709; Parlatır, **a.g.e.**, s. 237, 253, 308, 930, 931.
[590] Mutçalı, **a.g.e.**, s. 104.

2.8.1.1. Ferhâd Efsanesi ve Aşk Dağları

Dağ, Ferhâd menkıbesi ile ilişkilendirilerek dîvân şiirinde imkânsız aşkın sembolü, zorluğun ve teslimiyetin mekânı olarak karşımıza çıkar.[591] Örnek verilen beyitlerde, Bî-sütûn Dağı'nı kesen Ferhâd'ın azmi ve aşkın gücü vurgulanır. Bu bağlamda aşk, büyüklüğü ve erişilmezliği sebebiyle dağ olarak tasavvur edilir. Muhibbî, şiirlerinde Ferhâd efsanesi ve aşk dağları ile ilgili; "kûh-ı bî-sütûn, bî-sütûn dağı, bî-sütûn tagı, kûhken, kûh-kenlik sanatı, seng-i kûhken, kûh-ı âhen, kissa-i mecnûn u kûhken, kûh-ı mahabbet, kûh-ı 'ışk, kûhsâr-ı 'ışk" tamlamalarını kullanmıştır.

Degme nā-kes terk-i cān itmez leb-ī şīrīn içün
***Bī-sütūn dagına** çıkan sanma hep Ferhād'dur*

(565/2)

Şair, Şirin'in dudağı uğruna herkesin canını terk etmeyeceğini söyleyerek Bîsütûn Dağı'na çıkan herkesin Ferhâd sanılmaması gerektiğini ve aşk yolundaki fedakârlığın sıradan olmadığını vurgular.

Cevāb aldı meger şīrīn lebüñden
*Bu dil Ferhād-veş **taglara** düşdi*

(3187/3)

Sevgilinin şirin dudağından aldığı cevapla gönlün (dil), tıpkı Ferhâd gibi kendini dağlara vurduğunu ifade ederek aşkın acısıyla gelen yok oluşu ve mecburi ayrılığı dile getirir.

*İy gönül **kūhkenun** nālişini yāda getür*
Sen daḫı nāle kılup sengi de feryāda getür

(1014/1)

[591] Serttaş, **a.g.e.**, s. 27.

Şair, gönüle hitap ederek dağlar delenin (Ferhâd'ın) iniltisini (nâlişini) hatırlamasını ve gönlün de inleyerek sevgilinin katı kalbini simgeleyen taşı (sengi) dahi feryada getirecek bir aşk acısı çekmesi gerektiğini öğütler.

*Kesdükçe **tagı** 'ışḳ-ıla yire dökilen eşk-ile*
*Yāḳūt-ı la'le döndürür her yaña **seng-i kūhken***

(2579/3)

Ferhâd'ın dağı aşkla kazarken yere döktüğü gözyaşlarının, o bölgedeki tüm taşları (seng-i kûhken) kıymetli birer yâkût taşına (yâkût-ı la'le) dönüştürdüğünü söyleyerek aşk yolunda çekilen ıstırabın, alelade taşları bile mücevher kılan manevi yüceliğini anlatır.

*Bī-sütūn'dan muḥkem iken iy Muḥibbī **kūh-ı ġam***
***Kūhkenlik san'tında** ben daḫı verzīdeyin*

(2675/5)

Muhibbî, keder dağının (kûh-ı gam) Bîsütûn'dan daha sağlam olduğunu itiraf ederek Ferhâdlık (kûhkenlik) sanatında kendisinin de yetenekli (verzîde) olduğunu ve aşk acısındaki yetkinliğini vurgular.

*İy Muḥibbī **kūh-ı āhensen** de bil āḫir seni*
Rīze rīze idiserdür uşbu 'ışḳuñ tīşesi

(3402/5)

Şair, kendi nefsine hitaben; bir demir dağ (kûh-ı âhen) kadar sağlam olsa bile aşkın kazmasının (tîşe) en nihayetinde onu parça parça (rîze rîze) edeceğini vurgular. Bu beyitte aşk, en sert maddeleri bile un ufak eden bir kuvvet olarak tasvir edilirken âşığın bu parçalanma ve ufalanma neticesinde benliğinden sıyrılıp mutlak teslimiyete yönelmesi süreci dile getirilmektedir.

2.8.1.2. Çile ve Tahammül Dağları

Şairler; şiirlerinde âşığın omuzladığı o çileli dert ve meşakkat yükünü tasvir etmek için ağırlık, dayanıklılık ve büyüklük gibi nitelikleri nedeniyle dağ mefhumunu

kullanırlar.[592] Muhibbî de şiirlerinde dağ mefhumuna yer vererek çile mekânı ve tahammül tecelligâhını temsilen "kara tag, kûh-ı belâ, belâ tagı, kûh-ı gam, kûhsâr-ı gam, belâ kûhsârı, kûh-ı belâ Ferhâd'ı, kûh-ı belâ kaplanı, kûh-ı belâhâ-yı firâk, kûh-ı belâ sahrâsı, mihnet-i kûh-ı belâ, kûh-ı gam kaplanı, kûh-ı dil, sîne kûhı, kûh-ı ten, kûhsârun giryesi, kûhsâr-ı hicr, mihnet tagı, kûh-ı mihnet, mihnet kûhsârı, ârâm-ı kühest" tamlamalarını kullanmıştır.

Gören ġam bārı altında hezārān eyleyüp taḥsīn
Diyeler başına almış Muḥibbī bir ***kara tagı***

(3258/5)

"Gam yükü (gam bârı) altında kaldığımı görenler, binlerce kez hayranlıkla (tahsîn ederek) 'Meğer Muhibbî başına koca bir kara dağı almış!'derler". Şair, çektiği kederin ağırlığını başına bir dağ kondurulmuş gibi tasvir ederek bu yük altındaki metânetli duruşunu anlatır. Buradaki "kara dağ" (kara tag), şairin hem kederden kararmış gönlünü hem de bu ağır yükü sadakat nişânesi gibi büyük bir sabırla taşıdığını göstermektedir.

Ol saçı Leylā umardum bana Mecnūn'um diye
Gezmesün gelsün ***belā tagında*** *maḥzūnum diye*

(4100/1)

Gönlün, Leylâ saçlı sevgili tarafından Mecnûn'um denilmesi ümidiyle, belâ dağında (kûhsâr) üzgün (mahzûn) bir şekilde dolaşmamasını ve sevgiliye gelmesini ister.

Çeşmesi 'ayn-ı belā ***kūhsārı*** *Ḳays'uñ başıdur*
Āşiyān-ı murġa ur pek saçı oldı mīşesi

(3402/2)

Şair, gözyaşının kaynağının belânın ta kendisi (ayn-ı belâ) olduğunu; dağların (kûhsâr) ise Kays'ın (Mecnûn) başı olarak tasvir edildiğini belirterek Mecnûn'un dağlarda çektiği acının yüceliğini vurgular.

---

[592] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s.332.

*Gāh cismüm meskeni **kūh-ı belāhā-yı firāḳ***
Kūh-ı ġam mihmānıyam oldur baña beytü'l-ḥazen

(2600/2)

Şair, bedenini ayrılık acılarıyla kuşatılmış bir dağ (kûh-ı belâhâ-yı firâk) olarak tasvir ederken gönlünü ise gam dağındaki (kûh-ı gam) bu misafirliğiyle adeta bir hüzün evine (beytü'l-hazen)[593] mahiyetine büründürür.

İy Muḥibbī kim ki bir şīrīn lebe virdi göñül
***Kūh-ı ġamda** āḫir ol Ferhād-veş ḳurbān olur*

(592/5)

Şair; sevgilinin şirin dudağına (şîrîn-leb) gönül veren her âşığın, nihayetinde keder dağında (kûh-ı gam) tıpkı Ferhâd gibi can vereceği hakikatini hatırlatır. Muhibbî, aşkın bedelini bir kurban olma hâliyle betimlerken dağın aşılmaz sertliğini aşığın terbiye edilmesi gereken nefsiyle; o dağın toprağını ise aşığın bu dünyadaki son menzili olan nihai istirahatgâhıyla özdeşleştirir.

Yolından togrı iken ok gibi āh
Benüm ḳaddümi döndürdi kemāna
*Ġamun bārını **taglar** çekmez iken*
Olur mı ṭāḳat ol bār-ı girāna

(K 3596)

Şair, bu kıtada dağların bile taşımaktan kaçındığı keder yükünü (gamun bârı) ifade ederken bu ağır yükü (bâr-ı girân) çekmeye dayanmanın kendi zayıf bünyesi için imkânsızlığını ve güçlüğünü dile getirir.

*Bakuñ bu dāġuma **kūh-ı ġam** içre*
Benüm gibi peleng-i mīşe olmaz

(1259/4)

[593] Ayverdi, **a.g.e.**, C. 2, s. 1248.

Şair, gam dağının (kûh-ı gam) içinde taşıdığı bu yara izine (dağuma)[594] bakılmasını isteyerek keder ormanının (mîşe) kaplanı (peleng) gibi kendisinden başka kimsenin olamayacağını iddia ederek aşk acısındaki kahramanlığını vurgular.

Kaldı vīrāne-i miḥnetde Muḥibbī şeb ü rūz
Ḫū dutup dil ġam-ıla olalı ***ārām-ı kühest***

(268/5)

Muhibbî'nin gece gündüz mihnet (sıkıntı) vîrânesinde kaldığını ve gönlünün gam ile ünsiyet kurarak dağların sükûnetini (ârâm-ı kühest) kendine mesken edindiğini belirtir.

2.8.1.3. Coğrafi ve Sembolik Mekân Olarak Dağlar

Dağ (kûh) mefhumu, doğal bir coğrafi unsur veya sembolik (efsanevi/kevnî) bir mekân olarak kullanılır. Muhibbî şiirlerinde coğrafi ve sembolik dağlar ile ilgili "kûh u deşt, kûh u sahrâ, tag u deryâ, tag u bâğ, tag u taş, kûhsâr, kûhistân, kûh-ı kâf, ankâ-yı kûh-ı kâf, kûh-ı necd, kûhsâr-ı eşcâr, dâmen-i kûhsâr, kebk-i kûhsâr, kebk-i kûh, kenâr-ı kûh u sahrâlar, kûh-ı kanâ'at, kâf-ı kanâ'at kûhı, kûh-i hâmûn, peleng-i kûh" tamlamalarını kullanır.

Işḳı benden sor ne bilsün anı Ferhād-ıla Ḳays
Biri şaḥrāda biri kūhı *gezer kolayına*

(3048/3)

Şair, Ferhâd ve Kays'ın aşk acısının yanında kendilerinin biri sahrâda diğeri dağda (kûh) aşkı kolayca yaşadığını ima ederek kendi aşk acısının şiddetindeki benzersizliği vurgular.

Dimeñüz Ferhād'a beñzer ***kūh*** *ara dīvāne yok*
Eksilür mi ***kūhsār*** *içre pelengden mīşe bak*

(1580/4)

[594] Pala, **a.g.e.**, 2018, s.104; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 598.

Şair bu beyitte, *"Dağlar (kûh) arasında Ferhâd'a benzer deli (dîvâne) kalmadığını söylemeyiniz"* diyerek kaplanların (peleng) dağlık alanda (kûhsâr) eksilmemesi gibi aşk delilerinin de asla tükenmeyeceğini ifade eder.

'Āşıḳa derd ü miḥnet bülbüle bāk ü ḥasret
Ḫande naṣīb olmış her ***kebk-i kūhsāra***

(2963/2)

Âşığa dert ve mihnetin, bülbüle ağlamak ve hasretin nasîp olduğunu belirten şair, buna karşın dağlardaki (kûhsâr) kekliğin ise güldüğünü ifade ederek aşk ehlinin çekmek zorunda olduğu acıya rağmen diğer varlıkların rahatlığını gösterir.

İy dil ḳanā'at eyle ***'Anḳā-yı kūh-ı Ḳāf*** *ol*
Olma sakın meges-veş dāyim mülevves-i ḫūn

(2464/2)

Şair, gönüle kanaat etmesini telkin ederek onu Kâf Dağı'nın (kûh-ı Kâf) 'Ankâ Kuşu gibi yüce bir mertebeye çağırır ve değersiz sinek (meges/mekes)[595] gibi sürekli kötülükle kirlenmiş olmaktan kaçınmasını öğütler.

Benī ādemden olmadı özine gördi bir cāre
Vuḥūşa 'arż-ı ḥāl-içün varur Mecnūn ***kūh-ı Necd'e***

(3052/3)

Bu beyit, Mecnûn'un insanlardan çare bulamayınca hâlini arz etmek için Necd Dağı'na (kûh-ı Necd) vahşi hayvanların (vuhûş)[596] yanına gittiğini anlatarak aşk acısının insanı yalnızlığa ve doğanın zorlu ortamına sığınmaya zorladığını belirtir.

Kanı ol muṭrib ki anuñ naġmesini gūş idüp
Raḳṣ ide ***kūhsār-ı eşcār*** *cümle ẕerrāt u vücūd*

(393/3)

[595] Pala, **a.g.e.**, 2018, s.302.
[596] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1490.

Şair; hangi mûsiki ustasının (mutrib) nağmesini dinleyerek ağaçlarla kaplı dağların (kûhsâr-ı eşcâr) ve evrendeki tüm varlıkların parçalarının (cümle zerrât u vücûd) raks edeceğini sorarak aşkın yarattığı coşkunun en küçük zerreden en büyük kütleye kadar her şeyi etkileyecek güçte olduğunu ifade eder.

2.8.2. Vâdî[597]

Vâdî mefhumu çeşitli sözlüklerde; iki dağ arasındaki uzun çukur, dere; bir nehrin aktığı yer, yatak; uzul; iki dağ arasındaki çukurca arazi veya geçit, koyak; alan, yol, tarz; vâdî; nehir; kır; çöl; dereboyu; ova, açık arazi, sahrâ; çığır, saha gibi anlamlara gelir.[598]

Sa'y it Muḥibbī tā bulasın Ka'be-i murād
*Düş **vādīlere** cehd ile ḳaṭ' eyle merḥale*

(2930/5)

Şair (kendisine hitaben), Muhibbî'ye arzunun Ka'be'sine (Ka'be-i murâd) ulaşmak için çabalamasını (sa'y it) ve bu yolda vâdîlere düşerek gayretle menzilleri (merhale) kat etmesini emrederek aşk yolunun zorunlu çilesini vurgular.

***Vādīlere** düşdüm niçe gün Ḳays-ıla gezdüm*
Aldum çü cünūn mülkini Ḍarbī adaşumdan

(4030/2)

Âşık, vâdîlere düştüğünü ve günlerce Kays (Mecnûn) ile birlikte gezdiğini belirterek bu ortak deneyim sayesinde çılgınlık (cünûn) mülkünü adaşından (Darbî) aldığını ifade eder.

Şair; aşk vâdîleri, ilâhî duraklar ve Mûsâ'nın Tur Dağı'ndaki mukaddes yeri gibi ifadeler için vâdî mazmunu kullanmıştır. Bu bağlamda şiirlerinde "vâdî-i 'ışk, vâdî-i eymen, 'azm-i vâdî-i eymen, vâdî-i hayret, vâdî-i sa'âdetmend-i tayy-i hayl-i menzil" tamlamalarına yer vermiştir:

---

[597] Yusuf Kotan ve Abdulkadir Erkal, "Dîvân Şiirinde Bir Mekân Unsuru Olarak 'Vâdî'", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 33, 2024, ss. 316-344.

[598] Kanar, **a.g.e.**, s. 1715; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1772; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 1132; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 1058.

Vādī-i ‘ışḳa *düşelden olmışamdur teşne-dil*
Gözlerümden ġayrı virmez ger ölem bir kimse āb

(194/6)

Âşık, aşk vâdîsine (vâdî-i ‘ışk) düştüğünden beri gönlünün susuz olduğunu, ölecek bile olsa gözyaşlarından başka kimsenin su vermediğini belirterek aşk yolundaki yalnızlığı ve sonsuz çileyi ifade eder.

Āhum odı her kaçan kim ḥücreyi rūşen kılur
Ṣabr kılmaz dilde ***‘azm-i Vādī-i Eymen*** *kılur*

(585/1)

Şair, gönüldeki sabrın kalmadığını ve âhın ateşi ne zaman hücreyi aydınlatsa, gönlün hemen Vâdî-i Eymen’e (Hz. Musa’nın ilâhî tecelliye mazhar olduğu mübarek vâdî) doğru yolculuğa çıktığını belirterek aşk acısının manevi bir yükselişe yol açtığını vurgular.

Sebük-rūḥ olmayan itmez ṭavāf kūy-ı cānānı
Bu ***vādī-i sa‘ādetmend-i ṭayy-i ḫayl-i menzildür***

(611/2)

Cânânın semtini tavaf etmenin ancak hafif ruhlu (sebük-rûh) olanlarca yapılabileceğini belirten şair, bu kutlu vâdînin, menzillerin hızla kat edilmesini gerektiren aşkın manevi yolculuğu olduğunu ifade eder.

Vādī-i ḥayretde *kor kılmaz naẓar benden yaña*
N’olısar ḥālüm dirīġā ol gözi āhū-y-ıla

(3168/2)

Şair, ceylan gözlü sevgilinin kendisini hayret vadisinde (vâdî-i hayret) bırakıp yüzüne bile bakmamasından yakınarak bu çaresizlik ortamında akıbetinin ne olacağını kederle, eyvah diyerek (dirîgâ) sorgular.

Dîvânda vâdî mefhumu; âşığın çektiği gam, mihnet, hicrân (ayrılık) ve firkat (ayrılma) gibi dertlerin yoğunlaştığı, zorlu ve hüzünlü mecazi mekân olarak

kullanılmıştır. Şair, bu mekânları ifade etmek için; "vâdî-i hicr, mürde-i vâdî-i hicr, vâdî-i gam-hâne, vâdî-i mihnet ü gam, vâdî-i deşt-i gam, vâdî-i gam, vâdî-i hicrân şebi, vâdî-i hicrân, sahrâ-yı belâ vâdîsi, vâdî-i mihnet, vâdî-i mihnet şebi, vâdî-i zulmet, vâdî-i fırkat" tamlamalarına yer verir:

Mürde-i vādī-i hicrem *kalmadı a'żā baña*
Dāġ-ı tāzem zāġlardur üşdi ser-tā-pā bana

(B 3680)

Şair, ayrılık vâdîsinin (vâdî-i hicr) ölüsü olduğunu ve azalarının kalmadığını, taze yarasının (dâğ-ı tâze) üzerine baştan ayağa kargaların (zâğlar) üşüştüğünü belirterek aşk acısının getirdiği çaresizliği ve yok oluşu (fenâ) ifade eder.

Vādi-i ẓulmetde *bu dil kaldı İskender gibi*
Teşnelikden virdi cān bulmadı ol bī-cāre su

(2772/2)

Şair, gönlün (dil) karanlıklar vâdîsinde (vâdî-i zulmet) İskender gibi kaldığını ve o çaresizin (gönül), susuzluktan can verse bile suyu bulamadığını belirterek aşk yolundaki manevi hedefe ulaşma çabasının zorluğunu ve imkânsızlığını dile getirir.

Vādī-i firḳatde *ben dil kākül-i dilberde āh*
İy ġam aña eyleseñ olmaz mı ol āvāreyi

(2800/3)

Şair; kendisinin ayrılık vâdîsinde (vâdî-i firkat), gönlünün (dil) ise sevgilinin kâkülünde kaldığını belirterek bu ayrılık karşısında âh çeker. İçinde bulunduğu kederi (gam) tek muhatabı olarak gören Muhibbî, kederden o başıboş (âvâre) gönlü kendisine yâr etmesini/geri getirmesini isteyerek aşkın yarattığı çaresizliği dile getirir.

Göreliden ol saçı leylāyı Mecnūn olmışam
Bir görinür ***vādī-i miḥnetde*** *baña sol u sag*

(1542/4)

Sevgiliyi (saçı Leylâ) gördüğünden beri Mecnûn olduğunu söyleyen şair, mihnet vâdîsinde (vâdî-i mihnet) solunun ve sağının kendisine tek göründüğünü ifade ederek aşkın zorunlu kıldığı yalnızlık ve ızdırabı vurgular.

Penbe-i dāġum yiter çün ki ġamun sulṭānıyam
***Vādī-i miḥnet şebinde** iy Muḥibbī ḫil'atüm*

(2329/7)

Gamın sultanı olduğu için yarasının pamuğunun yettiğini belirten şair, mihnet vâdîsinin gecesinde bu yaranın (dâğ) Muhibbî'nin onur kıyafeti (hil'atüm) olduğunu ifade eder ve aşk acısının yüceliğini savunur.

Vâdî mefhumunun coğrafi bir unsur olarak dağ, çöl, ova ile birlikte geçtiği veya genel olarak içinde bulunulan dünyevi mekânı ifade ettiği kullanımlar da vardır. Şair vâdî kavramını "ser-te-ser vâdîler, kûhsâr u vâdî, deşt ü vâdî, vâdî vü sahrâ, âşiyân-ı vâdî-i dehr" ifaderinde coğrafi bir unsur olarak belirtmiştir:

Hem-cenāh olur bugün 'Anḳā-yı kūh-ı Ḳāf-ıla
***Āşiyān-ı vādī-i dehre** girüben ferd olan*

(2458/3)

Dünya vâdîsinin yuvasına girerek yalnız (ferd) olan kişinin, bugün Kâf Dağı'nın 'Ankâ'sına ('Ankâ-yı kûh-ı Kâf) kanat arkadaşı (hem-cenâh) olacağını belirterek yalnızlığın getirdiği manevi yüceliği ve mertebeyi ifade eder.

Leylī zülfi ḥasretinden olmışam Mecnūn-ı zār
*Ol sebebden düşmişemdür **vādī vü ṣaḥrālara***

(3116/3)

Sevgilinin (Leylî) zülfünün hasretinden dolayı ağlayan Mecnûn olduğunu söyleyen şair, bu sebeple vâdîlere ve sahrâlara düştüğünü ifade ederek aşk acısının yarattığı mecburi ayrılığı ve sürgünlüğü belirtir.

Şol ḳadar kan aglayam miḥnet beyābānında kim
***Ser-te-ser vādīleri** yaşumla küllī gil kılam*

(2300/3)

Şair; mihnet çölünde (mihnet beyâbânı) o kadar çok kan ağlayacağını, döktüğü bu gözyaşlarının tüm vâdîleri baştan başa çamura (gil) çevireceğini ifade ederek çektiği aşk acısının büyüklüğünü, gözyaşının toprağı çamur/balçık hâline getiren o kuşatıcı ve dönüştürücü gücünü vurgular.

2.9. Taş-Daş/Seng/Hacer

Taş; yeryüzünü oluşturan kitlenin sert ve katı olan cismi, kaya, çakıl veya bu maddeden özel olarak hazırlanmış malzeme anlamına gelir. Fiziki tanımının ötesinde taş; tartı, ölçü, ağırlık birimi; mücevherlerde kullanılan değerli cevher ve dama, satranç gibi oyunlarda kullanılan pul gibi somut kullanım alanlarına da sahiptir. Ayrıca mecazi ve soyut anlamda; vakar, ağırbaşlılık ve üstü kapalı iğneleyici söz (tariz) gibi kavramları ifade ederken aynı zamanda taş gibi sert ve katı olma niteliğini ve bazı organlarda oluşan katı maddeleri (böbrek taşı gibi) tanımlar.[599]

Taş-Daş; Türkçe bir kelime olup taş, kaya parçası anlamlarına gelir. Toprağın en sert hâlidir.[600] Muhibbî Dîvânı'nda sabır ve kararlılık sembolüdür.

Ḫalel bir taşına gelmez esās-ı mihrüñüñ *iy meh*
Bu çarḫ-ı bī-sutūnun ger żarar irse binasına

(2811/3)

Şair; gökyüzünün (çarh-ı bî-sutûn) bütün ihtişamlı yapısı harabeye dönse dahi, gönüldeki sevgi temelinin (esâs-ı mihr) tek bir taşına dahi zeval gelmeyeceğini ilan eder. Burada taş, bir sadakat ve ebedî bir mukavemet timsalidir.

Baş açup kalduram elüm du'āya
Eger kūyından irse başuma ***taş***

(1460/3)

---

[599] Kanar, **a.g.e.**, s. 613, 914; Parlatır, **a.g.e.**, s. 321, 546, 1485, 1640; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 305, 938; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 271.
[600] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1048.

Şair, sevgilinin semtinden (kûyundan) başına taş isabet etmesini bir lütuf olarak kabul edip başını açarak ellerini duaya kaldıracağını ifade eder. Bu hâl, sevgiliye karşı duyulan derin muhabbeti göstermektedir.

Seng; Farsça bir kelime olup taş, kaya, değirmen taşı anlamlarına gelir[601] ve tabiatı gereği mukavemeti, dayanıklılığı ve kalıcılığı temsil eder. Dîvân şiirinde "seng- i dil" olarak ifade edilen sevgilinin kalbinin katılığı ve sertliği; âşık için mihnet, gam ve keder hâli şeklinde ele alınır. [602]

Yine eşkümle oldı la'l hem-reng
Cefādan başuma eksük degül ***seng***

(1705/1)

Şair; cefâ nedeniyle başından taşın (seng) eksik olmadığını belirterek bu sürekli ızdırab hâlinin, gözyaşlarının (eşk) rengini yâkûta (la'l) döndürdüğünü ifade eder ve aşk acısının manevi değerini vurgular.

Kūyunda yatan ***seng*** *midür ya ser-i 'uşşāḳ*
'Işḳ ḫānesini yapsa ser-ile n'ola bennā

(44/6)

Şair, sevgilinin semtinde yatanın taş mı (seng) yoksa âşıkların başı mı olduğunu sorarak aşk evini (aşk hânesi) bir ustanın (bennâ) âşıkların başıyla inşa etmesi durumunda bunun şaşılacak bir durum olmayacağını ifade eder.

Hacer; Arapça bir kelime olup taş, kayaç ve ağırlık (terazi kefesindeki dengeleme) gibi somut anlamlarının yanı sıra; engel, mâni, ket, aksa, çaparız gibi soyut anlamlara da gelir.[603] Kelimenin en özel kullanımı ise Hacer-i Esved (kara/siyah taş) olup cennetten geldiği rivayet olunan ilâhî bir taştır.[604] Dîvân şiirinde hem Ka'be'deki kutsal taşı (Hacer-i Esved) işaret ederek ilâhî bir yüceliği hem de sevgiliye ulaşmadaki

[601] Fatıma Aydın, "Aşk Yolunun Kara Taşları: Divan Şiirinde Taşlar", **ASBİDER Akademi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, S. 30, 2023a, s. 258.
[602] Pala, **a.g.e.**, 2018 s. 400; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 447.
[603] Mutçalı, **a.g.e.**, ss. 147-148.
[604] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 180-181.

zorlu engelleri (hacer) ve sevgilinin kalbinin katılığını temsil eder. Muhibbî'nin şiir dilinde de Hacer, bir yandan ilâhî bir nişaneyi temsil ederken diğer yandan ise sıradan taş/kayaç anlamına gelerek dünyevi değersizliği, geçiciliği ve zorlu engelleri (mâni) ifade eder.

Bakma dünyā gevherine 'ārif ol
Çünki kalmaz birdür anuñla ***ḥacer***

(582/4)

Şair, bilgili (ârif) olana dünyanın mücevherine (gevherine) bakmamasını öğütler; zira dünyanın mücevheriyle taşın (hacer) aynı olduğunu ve hiçbirinin kalıcı olmadığını belirterek dünyanın geçiciliğini vurgular.

2.9.1. Sevgilinin Katı Kalpliliği ve Hüzün Taşları (Seng-i Dil ve Seng-i Cefâ)

Şair, sevgilinin türlü cefâları karşısında âşığın çektiği zorluğu ve bu zorluğun yarattığı hüzün, keder ve melâmet durumunu ifade eden kullanımlara yer verir. Bu bağlamda **sevgilinin katı kalbine** vurgu yapmak için "bagrı taş, seng-i dil, şûh-ı sengîn-dil, rûzigâr-ı seng-dil, seng-i dildâr, yâr-ı seng" tamlamalarının yanı sıra "taşdan olursa yürek, bagrumı taş itdi, bagrına taş basar, seng atasın başıma ve kalbün mermer midür yahud hacer" gibi deyimler kullanır.

Her seḥer vaḳtinde kim bülbül fiġānın işide
Taşdan olursa yürek *nerm olur anı iş ide*

(B 3800)

Şair bu beyitte, her seher vaktinde bülbülün feryadını (figânını) işitenin yüreğinin taştan dahi olsa yumuşayacağını (nerm olur) ifade ederek aşk ve ilâhî sesin (figân) katı kalpler üzerindeki tesirini ortaya koyar.

Bilmezem ḳalbüñ şehā ***mermer midür yāḫūd ḥacer***
Gözlerüm yaşıyla kılmaz bād-ı āhum hīc eser
İy ṭabīb-i cān meded öldüm baña kıl bir naẓar
Ā begüm ā pādişāhum ā güzel ḫanum benüm

(3563/3)

Âşık; sevgilinin kalbinin mermer mi yoksa taş mı (hacer) olduğunu bilmediğini, zira gözyaşları ve âhının hiçbir etki etmediğini söyleyerek sevgilinin bir bakışının cana şifa olcağını umduğunu dile getirir.

*Dil niçe döysün **cefā sengine** āh*
*Hīc taḥammül ide mi **senge** zücāc*

(335/4)

Muhibbî, bu beyitte âşığın gönlünü "zücâc" (cam/şişe) ile sembolize ederken sevgiliden gelen her türlü meşakkati "cefâ sengi" (cefâ taşı) olarak tasvir eder. Âşığın *"Gönül bu cefâ taşına nasıl dayansın?"* sorusu bir şikâyet değil; sevgili karşısındaki acziyetini ifade eden bir niyazdır.

Ş'ol ḳadar āh eyledüm dökdi gözüm yaş yaş
*Ol katı **sengīn dile itmedi** hergiz kār kār*

(896/6)

Âşık, çok âh çekip gözlerinden yaşlar dökse de bu durumun o katı taş kalpli (sengîn dil) sevgiliye hiçbir zaman etki etmediğini belirterek sevgilinin tavizsizliğinden yakınır.

Turma agla iy gözüm ola ki dilber raḥm ide
***Senge çün bārān ider** geçse zamān te'sīrler*

(1045/4)

Şair, göze sürekli ağlamasını emrederek zamanla yağmurun taşa etki etmesi gibi bu gözyaşlarının da dilbere merhamet ettireceğini umduğunu ifade eder.

*Her dem atar 'āşıḳa şeyḫ **ṭa'ne taşını***
Dīvāneye serzeniş cāhile çi bāk

(1756/4)

Şair; şeyhin âşığa sürekli kınama (ta'ne) taşları attığını belirterek bir dîvâneye yapılan serzenişin, cahil (aşkı bilmeyen) katında hiçbir kıymeti olmadığını ifade eder. Aşk yolunda çekilen çilelerin hakikat deryasındaki âşık için ehemmiyetsizliğini vurgular.

*Ger **seng atasın başuma** ol tāc-ı sa‘ādet*
Minnet bilürem ġamzen okı cāna geçerse

(3012/4)

Muhibbî, sevgilinin başına taş (seng) atmasını dahi bir mutluluk tacı (tâc-ı saâdet) olarak göreceğini ve yan bakışının (gamze) ok gibi canına işlemesini ise büyük bir minnetle karşılayacağını ifade eder. Bu durum, sevgiliden gelen her türlü cefânın âşığın nazarında birer lütuf ve şeref nişânesi sayıldığını gösteren bir teslimiyetin tezahürüdür.

*Ḥasretiyle Mışr-ı ḥüsnüñ yādına iy **seng-dil***
Şol ḳadar kan aglayam yaşumı cūy-ı Nīl kılam

(2304/4)

Şair, taş kalpli (seng-dil) sevgiliye seslenerek güzellik Mısır'ının (Mısr-ı hüsn) hasretinden o kadar çok kan ağlayacağını ve gözyaşının bir Nil nehri (cûy-ı Nil) olacağını ifade eder; böylelikle sevgilinin kalbinin katılığı karşısında aşığın katlandığı meşakkate ve döktüğü gözyaşına vurgu yaparak sitemini dile getirir.

Şair; **sevgilinin âşığa reva gördüğü çile ve meşakkatler için** "cefâ taşı, seng- i cefâ, seng-i cevr, cevr ü cefâ sengi, seng-i bî-dâdun, seng-i belâ, seng-i belâ toprağı, seng-i gam, seng-i mihnet, mihnet taşı, hicr taşı, tir-ile taş, mahabbet taşı" tamlamalarını, **kınama ve yerme için ise** "melâmet taşı, ta'na taşı, seng-i melâmet" tamlamalarını kullanır.

*Belā kūhı içinde **seng-i ġamdan***
Yatur mecrūḥ olup dil bī-ser ü pā

(119/2)

Muhibbî bu beyitte, âşığın gönlünün (dil) maruz kaldığı meşakkatleri dile getirir. Şair, belâ dağı (kûh-ı belâ) tabiriyle aşkın aşılması zor bir yük olduğunu vurgularken bu dağın içindeki gam taşlarını (seng-i gam) ise gönlü yaralayan acılar olarak ifade eder. Şair, "bî-ser ü pâ" (başsız ve ayaksız) ifadesiyle de gönlün aldığı yaralar neticesinde sadece mecrûh (yaralı) olmadığını aynı zamanda hareket kabiliyetini yitirmiş ve bir acziyet içine düşmüş hâlini dile getirir.

*Gerdūnlayın **iki taş sīne döger** Muḥibbī*
Akdukda eşk-i çeşmüm kūyında yāra karşu

(2784/5)

Muhibbî; gözyaşlarının sevgilinin semtine (kûy) doğru aktığı sırada feleğin (gerdûn), iki değirmen taşına benzeyen gökyüzüyle kendi göğsünü dövdüğünü ifade ederek aşk yolundaki çilenin zorluğunu anlatır.

***Cefā taşı-durur taşı** suyı da oldı gözyaşı*
Anuñçün böyle muḥkemdür Muḥibbī 'ışḳ bunyādı

(3175/7)

Muhibbî, aşk binasının ('ışk bunyâdı) bu kadar sağlam (muhkem) olmasının nedenini binanın taşının cefâ taşı ve harcının gözyaşı olmasına bağlar.

***Yagdursa cefā sengin** eger yār tamāmet*
Başumı açup karşu varan aña benem ben

(2413/3)

Şair, sevgilinin üzerlerine cefâ taşını (cefâ sengi) yağdırması durumunda, başını açıp ona doğru gidenin yine kendisi olduğunu belirterek aşk acısına duyulan koşulsuz teslimiyeti vurgular.

Ser-i zülfinde görüp asılu dil şīşesini
*Uşadup anı **cefā sengiyle** dildār sıdı*

(3423/4)

"Sevgili (dildâr), kendi zülfünün (saçının) kıvrımlarına asılı duran gönül şişesini (narin bir cam kap) görmüş ancak ona acımayıp cefâ taşıyla (cefâ sengi) parçalamıştır". Şair, bu beyitte kendisine derinden bağlı olan âşığın gönlündeki letâfeti (inceliği) bizzat müşahede eden sevgilinin, bu letâfete rağmen en sert darbeyle (taşla) onu yok etmesinden yakınarak aşk yolundaki o merhametten mahrum âşığın dayanıksızlığını ve sevgilinin zorluğunu dile getirir.

Cānda āteş oldı ten ***seng-i melāmetden*** *kebūd*
Üstüḫˇānum her birisi oldı şem‘-i encümen

(2689/3)

Şair, ruhundaki aşk ateşinin hararetiyle yanarken maruz kaldığı kınama taşları (seng-i melâmet) sebebiyle bedeninin morardığını ifade eder. Aşk ateşiyle yanan bedendeki her bir kemik, meclisi aydınlatan bir muma (şem‘-i encümen) benzetilir. Bu beyitte Muhibbî, taşlanma eylemini, âşığı saflaştıran ve onu bir nur kaynağına dönüştüren dervişane bir mertebe olarak ele alır.

2.9.2. Ferhâd ve Mecnûn'un Mücadele Taşları

Şair, şiirleride Ferhâd menkıbesi, Mecnûn'un çileleri, âşığın kendini cezalandırması ya da mücadelesi ile ilgili kullanımlara yer verir. Bu bağlamda "seng- i kûhken, seng-i karalar, hıdmet-i seng, seng-i kûhken, Bîsutûn'un taşı, seng ü âhen, seng ü pûlâd" tamlamaları ile "taşa/senge çalmak, taşdan taşa/daşdan daşa, koma taş üzre taşı" deyimlerini kullanmıştır.

Ḳays'ı topraga vü Ferhād'[ı] taşa *kullanup*
‘Işḳun şehrini bu vech-ile bünyād eyleyem

(2270/3)

Şair; aşk şehrini inşa ederken Kays'ı (Mecnûn) toprak, Ferhâd'ı ise taş hükmünde zikreder. Bu iki efsanevi âşığın çektiği ızdırapları aşk binasının aslî unsurları hâline getiren Muhibbî; aşkın, Mecnûn'un toprak olmuş mahviyeti ile Ferhâd'ın taş kesilmiş mukavemeti üzerine bünyâd edildiğini (kurulduğunu) ifade eder.

Binā-yı ‘ışḳa ***Ferhād-ıla Ḳays'ı***
Birin senge birini suya *saldum*

(2175/2)

Muhibbî, aşk binası için Ferhâd'ı taşa (çileye) ve Kays'ı suya (gözyaşına/çöle) saldığını belirterek aşkın temellerinin acı ve gözyaşı üzerine kurulduğunu vurgular.

Ḳaṣr-ı ‘ışḳı yapmaga Ferhād’ı da‘vet eylesem
***Ḫıdmet-i senge** koyup dirdüm ben ol ırġāda gül*

(1903/3)

Şair, aşk sarayını yapmak için Ferhâd’ı davet etse, o ameleye (ırgâd) gülse de onu taş hizmetine (kûhkenliğe) seve seve koyacağını belirtir.

Āsitān-ı Ḳaṣr-ı Şīrīn yapar-ısañ iy felek
*Yig-durur **sengini** reng-i ḫūn-ı **Ferhād** idesin*

(2558/3)

Şair, feleğe seslenerek eğer Şirin’in kasrına bir eşik yapacaksa bu binanın taşlarını Ferhâd’ın kanıyla boyamasını telkin ederek aşk yolunda çekilen meşakkatin ve çilenin zorluğunu dile getirir.

*Sürme kıldı Bīsutūn’un gerçi **Ferhād taşını***
Āḫir ol bī-cāre virdi kūh içinde başını

(3520/1)

Şair; Ferhâd’ın Bîsütûn dağını delerken sergilediği muazzam çabayı, sarp kayaları (taşları) gözlere çekilen sürme inceliğine getirecek kadar ufalaması üzerinden anlatır. Ancak bu gayrete ve taşları toz eyleyen aşka rağmen o çaresiz âşığın sonunda yine o dağ (taş) içinde can verdiğini vurgulayarak aşk yolundaki mutlak teslimiyeti ve en kavi engelleri aşsa dahi âşığın kaderinin yine o çile mahalliyle (dağla/taşla) birleştiğini dile getirir.

***Ferhād-ṣıfat ceng iderem seng-ile** her dem*
Şekker-leb [ü] şīrīn suḫenkāruñ elinden

(2535/6)

Şair, şeker dudaklı ve tatlı sözlü sevgilinin elinden, tıpkı Ferhâd gibi her an taşla (seng) cenk ettiğini (savaştığını) ifade ederek aşk uğruna verilen bitmeyen mücadeleyi vurgular.

Kankı taş katıysa ursun başını Ferhād *añа*
Ol leb-i şīrīnun ʻışḳın başa iltem başa ben

(2642/6)

Şair, Ferhâd'ın en sert taşlara başını vurarak bir meşakkati üstlenmesini kendisinin ise Şirin dudaklı sevgilinin aşkını nihayete erdirme (başa iletmek) azminde olduğunu ifade eder. Muhibbî bu beyitte, aşk yolunda çekilen çilede Ferhâd'ı bir rakip olarak görerek bu sadakat yarışında ondan daha kararlı olduğunu dile getirir.

Āteş-i ʻışḳ-ıla dilden her kaçan āh eylesem
Maḥv ola ***seng irse āhen ile pūlād hem***

(2387/4)

Şair; aşk ateşiyle gönülden yükselen her bir âhın, tabiatın en kavi unsurları olan taşı, demiri ve çeliği bile eritip yok edeceğini (mahv eyleyeceğini) ifade eder. Bu mübalağalı tasvirle aşk derdinin, maddi dünyanın en kavi ve sert unsurlarını bile dize getiren mutlak bir kudrete sahip olduğunu işaret eder.

Kūyına varsam o ṭıfluñ baña bu devlet yiter
Kim bu mecnūnı ider ***bāzīce ata taş-ıla***

(3047/4)

Muhibbî, o çocuğun (sevgili) semtine varması durumunda, kendisini (şair/Mecnûn) bir oyuncağa çevirip taş atması karşısında bile bunu büyük bir saadet (devlet) sayacağını ifade ederek sevgiliden gelen cefâya duyulan teslimiyeti dile getirir.

Bu Muḥibbī başını açup yüzin döndürmeye
Kūy-ı dilberden eger başına ***yagsa daşlar***

(950/5)

Muhibbî, sevgilinin semtinden (kûy-ı dilber) başına taşlar yağsa dahi bu cefayı bir lütuf bilip mutlak bir teslimiyetle başını açacağını (savunmasızca o darbelere razı olacağını) ve yüzünü asla başka yöne çevirmeyeceğini ifade eder.

Ḳays döginmek içün taşlar alup *ayasına*
Mātem-i Leylī'de döndürdi özin sayesine

(2969/1)

Şair, Kays'ın dövünmek için avuçlarına taşlar aldığını ve Leylâ'nın matemiyle kendisini gölgesine benzettiğini (gölge gibi zayıf ve yok saydığını) ifade eder.

Āh kim bir serv-ḳad derdi akıtdı yaşumı
Su gibi ***taşdan taşa ursam*** *'aceb mi başumı*

(3366/1)

Serv-boylu sevgilinin derdinin gözyaşını akıttığını söyleyen şair, başını su gibi taştan taşa vurmasının şaşırtıcı olmadığını ifade ederek çekilen kederin büyüklüğünü dile getirir.

'Işḳa kim dolaşa bulınmaya bir cāre aña
Tā ki ***urmaya*** *alup* ***başa daşı daşa başı***

(3289/2)

Şair, bu beyitte aşkla uğraşan kişiye çare bulunamayacağını; zira o kişinin başını alıp taşı taşa vurmaktan (perişan olmaktan) başka bir şey yapmayacağını ifade eder.

Zülfüñüñ zencīrine dil baglayup dīvānedür
Kim ***başın taşdan taşa dögüp yürür*** *taglara su*

(4047/2)

Bu beyitte şair; gönlün, sevgilinin zülfünün zincirine bağlanıp deli olduğunu ve başını taştan taşa döverek dağlara doğru su gibi yürüdüğünü (akıp gittiğini) ifade eder.

Görseler zülfüñ ġamıyla bu dil-i āşuftemi
Kūyun etfāli üşüp ***dīvāne diyü taşlaya***

(2863/3)

Şair, zülfünün gamıyla bu perişan gönlü (dil-i âşüftemi) görseler, semtinin çocuklarının (etfâl) başına üşüşüp kendisine deli (dîvâne) diyerek taşlayacağını ifade eder.

2.9.3. Kapı Taşı, Mezar Taşı ve Mekân Taşları

Dîvânda geçen sevgilinin kapısı, eşiği veya genel olarak âşığın yatıp kalktığı mekânın taşını ifade eden kullanımlar vardır. Muhibbî, bu ifadeler için "kapusı taşı, taş-daş işigi, nigârun taş işigi, yârun işigi taşı, iç ü taşı, mezâr taşı, seng-i mezar, seng-i kûy, seng-i der, hâk-i deri sengi dilber" tamlamaların yanı sıra "bisterüm hâk yasdugum seng" ve "sengi bâlîn eylemek" deyimlerini kullanır.

Bir ḳadem gelmez Muḥibbī kapuya ol ***seng-dil***
İşigine başuñı dögseñ hezārān taş-ıla

(3047/5)

Muhibbî, taş kalpli sevgilinin kapısına binlerce taşla başını vursa bile sevgilinin kapıya bir adım bile gelmeyeceğini ifade ederek sevgilinin tavizsizliğini dile getirir.

İy Muḥibbī ***kapusı taşını*** *bālīn eyle kim*
'Āşıḳ-ı bī-dilleri ancak o bāb eyler feraḥ

(346/5)

Şair; kendi nefsine hitaben (Ey Muhibbî), sevgilinin kapısındaki taşı (seng) yastık (bâlîn) edinmesini öğütler. Bir cihan sultanı olmasına rağmen aşk eşiğinde mutlak bir mahviyeti (yokluğu) seçen şair; gönlü yaralı, çaresiz âşıkları ('âşık-ı bî- dilleri) bu dünyada ancak o kapıya (bâb) sığınmanın ferahlığa (ebedi saadete) erdireceğini müjdeler.

Gün gibi başı anuñ göklere irse ne 'aceb
İşigüñ taşına yüz sürüp *ide secdegehi*

(3367/2)

Muhibbî; sevgilinin eşiğindeki taşı bir secdegâh bilip oraya yüz süren âşığın, bu tevazusu sayesinde başının güneş gibi göklere yükselmesinin şaşırtıcı olmayacağını ifade eder. Şair burada, sevgilinin kapısında toprak olmanın (mahviyet) aslında âşığı ulvî bir mertebeye ulaştıracağını dile getirir.

Meydān-ı ‘ışḳ içinde atup āhum okların
Taşlar dikildi** oldı nişāne **mezārumuz

(1282/4)

Muhibbî; aşk meydanında attığı âh oklarının düştüğü yerlere dikilen taşların, kendi mezarına birer nişâne olduğunu ifade eder. Şair burada, aşk yolunda çekilen her çilenin ölümle neticelense dahi âşığın sadakatini ebedileştiren birer zafer anıtına dönüştüğünü dile getirir.

***Bisterüm ḫāk yasdugum seng** kūy-ı dilberde yatur*
Ehl-i ‘ışḳa n’eylesün bālin olan sincābdan

(4009/4)

Şair, yatağının toprak (hâk), yastığının ise taş (seng) olduğunu ve dilberin semtinde yattığını belirterek aşk ehlinin samurdan yastığa ihtiyacı olmadığını, bu yoksul durumun yeterli olduğunu ifade eder.

*Ḫāk[i] bister eyleyüp ger **seng[i] bālin eyleseñ***
Döyemez ‘ışḳ āteşine nesne ser-tā-ser yakar

(816/5)

Muhibbî, bu beyitte yatağını toprak (hâk) ve yastığını taş (seng) yapsan bile hiçbir şeyin aşk ateşine dayanamayacağını ve bu ateşin her yeri yakıp yok edeceğini ifade eder.

*Ṣūret-i **Ferhād’ı** naḳş itdüm yine müjgān ile*
*Ḫıştı bālīnüm kılup yārān anı **seng** eylesün*

(2625/3)

Şair, kirpikleriyle gönül sayfasına yeniden Ferhâd’ın suretini nakşettiğini ifade ederek dostlarından kerpiçten olan yastığını (hışt-ı bâlîn) taşa (seng) dönüştürmelerini ister. Şair burada, yumuşaklığı ve rahatı terk edip başını taşa yaslamayı seçerek aşk yolunda çekilen meşakkati ve bu uğurdaki mukavemetini dile getirir.

Gözlerinden ḫūn-ı dil şol deñlü dökdi yaşını
*İy cefā-cū kūyunun la‘l itdi **iç ü taşını***

(3368/1)

Şair, cefâcı sevgiliye seslenerek âşığın gözlerinden döktüğü kanlı yaşların onun semtinin hem içini hem de taşını yâkût (la‘l) rengine boyadığını ifade eder.

2.9.4. Tabiatı ve Kıymeti Bakımından Taşlar

Şair, şiirlerinde taşın tabiatındaki niteliklere göre kazandığı kıymeti esas alarak onu bazen bir cevher bazen de alelade bir nesne olarak tasavvur eden ifadelere yer verir. Değerli ifadesi için “la‘l seng-pâre, seng-i la‘l, seng-i hârâ, seng-i hâre[605], nef’i seng-i hâre, seng-i cevher, yâkût taşı, mercân taşı, seng-i hacer” şeklinde tamlamalara yer verirken değersiz ifadesi için ise “seng ü ḫâki, tag u taş, iki taş, seng- endâz, seng-i ḫar ve dehr taşı” gibi ifade ve tamlamaları kullanır.

Ḥāl diliyle ẕikrüñi eyler senüñ ***seng-i ḥacer***
Söyledüp her birini ḳudretle güftār eyledüñ

(1752/7)

Şair, taşın (seng-i hacer) bile hâl diliyle sevgilinin zikrini yaptığını ve Allah’ın her bir taşı kudretle konuşturduğunu ifade ederek İlâhî Kudret’in evrendeki tecellisini vurgular. Burada “seng-i hacer” tamlaması doğrudan “hacer-i esved” taşını işaret etmektedir.

Ḫadd-i yāra gülşen içre beñzerem dimiş meger
Jālelerden çın seḥerde ***oldı seng-endāz gül***

(2041/4)

Şair; gülün, sevgilinin yüzüne benzeyeceğim dediği için seher vakti çiğ taneleriyle (jâleler) taşlanmaya (seng-endâz) maruz kaldığını ifade eder. Şair burada, sevgilinin benzersiz güzelliğiyle rekabete girişen gülün bu cüretine karşı tabiatın gösterdiği tepkiyi dile getirerek sevgilinin eşsiz güzelliğine işaret eder.

Her ne kazdı kūhken ‘ışḳıyla ***dehrüñ taşını***
‘Āḳıbet başına yagdurdı anuñ çarḫ-ı felek

(B 3738)

[605] Örnekleri -tekrara düşmemek adına- “Hâra-Hâre” başlığı altında verilecektir.

Şair, dağları delen Ferhâd'ın (kûhken) aşk uğruna dünyanın sarp kayalarını (dehrün taşını) ne kadar büyük bir gayretle kazdıysa feleğin (çarh-ı felek) de sonunda o kazılan taşları 'âkıbet olarak yine Ferhâd'ın başına yağdırdığını ifade eder.

Öykinelden ruḫlaruña gül lebüñe la'l-i surḫ
Ol günehdür ***birini ḫār u birin taş eyleyen***

(2633/4)

Şair; gülün yanağa, kızıl la'l taşının (lâ'l-i surh) ise dudağa benzeme iddiasında bulunmasını büyük bir cüret ve günah olarak nitelendirir. Allah'ın bu hadsizlik karşısında bir ceza olarak gülü dikenli (hâr), la'li ise sert bir taş (seng) hâline getirdiğini ifade ederek sevgilinin eşsiz güzelliğine dikkat çeker.

Kanlu yaşumdan naẓar kılsun bu gönlüm darına
Bir taşı yāḳūt u bir taşı anuñ mercān *olur*

(584/5)

Şair, kanlı gözyaşlarıyla gönül evine bakılması durumunda, o evin bir taşının yâkût ve bir taşının mercân olacağını ifade ederek aşk acısının yarattığı manevi zenginliği vurgular.

Aglayup sürse Muḥibbī rūy-ı zerdin taşlara
Yollaruñ eṭrāfı cānā ***la'l ü altun taş*** *olur*

(931/5)

Muhibbî; ağlayarak sararmış yüzünü (rûy-ı zerd) sevgilinin (cânânın) yolundaki taşlara sürdüğünde, dökülen kanlı yaşların (la'l) ve sarı çehrenin (altın) etkisiyle o taşların kıymetli cevherlere dönüşeceğini ifade eder. Muhibbî bu tasvirle aşk yolunda çekilen ızdırabın ve dökülen gözyaşının, değersiz taşları bile birer hazineye çevirecek kadar ulvi bir mahiyete sahip olduğunu ortaya koyar.

Seng [ü] ḫāki ***sīm ü zerle*** *bir gör[üp] meyl eyleme*
Her fesād ki var cihānda cümle ***sīm ü zerdedür***

(826/7)

Şair, taşı ve toprağı gümüş ve altınla bir görüp dünyaya meyletmemeyi öğütler; zira dünyadaki her türlü fesadın gümüş ve altından kaynaklandığını belirtir.

Her kim ki ola ehl-i ḳanā'at Muḥibbiyā
Farḳ eylemez ***seng ile birdür hemān la'l***

(2042/5)

Şair, kendi nefsine hitaben (Muhibbiyâ), elindekiyle yetinmesini bilen (ehl-i kanâ'at) bir gönül için dünyanın maddi değerlerinin önemini yitirdiğini ifade eder. Bu hâl, hakikat âşığı için değersiz bir taş (seng) ile kıymetli bir mücevher olan yâkûtun (la'l) farksız olduğunu göstermektedir.

İki taş-ıla *döne döne ögüdür felek*
Bir bir cihān ḫalḳına dir āsiyāba bas

(1482/6)

Şair; feleği (kaderin çarkını) cihan halkını öğüten koca bir değirmen (âsiyâb)[606], yeri ve göğü (arz u semâ) ise bu değirmenin iki büyük taşı olarak tasvir eder.

2.10. Kaya/Mermer/Hârâ-Hâre

Dîvân şiirinde yer alan kaya, mermer (seng-i hârâ) gibi toprağın en mukavemetli (dayanıklı) unsurları; mimari ve estetik işlevinin ötesinde sevgilinin katı kalbi, aşkın imkânsızlığı ile aşkın zorlu yolları ve bu durumlara karşı âşığın gösterdiği sabrı ve dayanıklılığı simgeleyen zengin bir mecazi bağlam sunmaktadır.

2.10.1. Kaya

Kaya; büyük ve sert taş kütlesi, kayalık, sarp dağ; taş bloğu, sertlik, sağlamlık, yıkılmazlık, dayanıklılık, ihsan, inayet anlamlarına gelir ve toprağın en katı, en sert hâlidir.[607] İnsanoğlu, en ilkel dönemlerden yani mağara ve kaya duvarlarına çizilen ilk

[606] Aydın, **a.g.e.**, 2023a, s. 262.
[607] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 621; "Unutulmuş Öz Türkçe Kelimeler Sözlüğü", **Toki Anadolu Lisesi**, https://tokikal.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/01/17/974090/dosyalar/2025_01/22134350_unutulmusozturkcekelimelersozlugu.pdf (Erişim Tarihi: 10.12.2025).

işaretlerden günümüze kadar, doğal unsurlar ve işaretlerden oluşan sembolleri hayatlarının vazgeçilmez bir parçası yapmıştır. Bu süreçte geliştirilen işaretler ve onlardan oluşan semboller, medeniyetlerin vazgeçilmez bir parçası hâline gelerek somut dünyayı (toprak/kaya) soyut anlamlarla (semboller) ilişkilendirmenin yolu olmuştur.[608] Muhibbî, aşk yolculuğunun zorluk coğrafyasını belirlemek ve efsanevi âşıkların bile bu yolda aradıklarını bulamama imkânsızlığını vurgulamak için dîvânında kaya sembolünü kullanmıştır. Ferhâd ve Kays (Mecnûn)'ın çilesi, engelleri aşma zorluğu ve metanet üzerinedir. İki âşık farklı coğrafyalarda (çöl ve dağ, yumuşak toprak ve sert taş) çile çekmesine rağmen, aynı sonla yani aşka kavuşamamakla karşılaşmışlardır.

'Işḳ bulımadı çok aradı Ferhād-ıla Ḳays
Biri vādīde kalup biri ***kaya*** *başında*

(4068/2)

Şair bu beyitte, aşkın imkânsızlığını mutlaklaştırmak için vâdîyi ve kayayı karşılaştırarak âşığın ister en yumuşak (vâdî) ister en sert (kaya) zeminde çile çeksin, gerçek aşkın dünyevi çabalarla elde edilemeyen ilâhî bir sır olduğunu vurgulamıştır.

2.10.2. Mermer/Hârâ-Hâre

Mermer; parlamak, ışıldamak, fiilinden gelmekte olup kristal kaya, parlayan taş anlamında Yunanca "mármaron/marmairein" ya da Latince "marmor" (yüksek kaliteli beyaz taş) kelimesinden türemiştir.[609] Jeolojik olarak mermer; metamorfik bir kayaç olup kireçtaşı veya dolomitik kireçtaşının yüksek ısı ve basınç altında kristalleşerek metamorfizmaya uğraması sonucu oluşur. Genellikle kristalin yapıda olan mermer, doğada çok çeşitli renk ve desenlerde bulunur ve estetik görünümü nedeniyle yaygın olarak kullanılır.[610] Beyaz, sert ve parlak görünümlü bir taş türü olan mermer; Osmanlı mimarisinin vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Dîvân

[608] Koca, **a.g.e.**, s. 274.
[609] Meral Hakman, "Antik Pentelikon Mermeri ve Sanatta Kullanımı", **Arkeoloji Alanında Uluslararası Araştırmalar – I**, ed. Savaş Altun, Eğitim Yayınevi, Konya, 2024, s. 2.
[610] Behzat Gökçen Demir ve Nusret Güngör, "Mermer Madenciliği ve Çevre", **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, S. 20, 2013, s. 7.

şiirinde mermer, çevre gözlemlerinden ilham alınarak zengin bir mazmun olarak kullanılmıştır. Şairler, bu kalıcı taşı "mermer, hârâ ve rûhâm" gibi farklı isimlerle anarken onu minberden mezar taşına, hamamdan saraya kadar geniş bir mimari yelpazede ele alır. Mermerin beyazlığı sevgilinin tenine, sertliği ise kalbine benzetilmiş, hatta "hârâ" kelimesi hem ipek hem de mermer anlamlarıyla tevriyeli kullanılmıştır. Bu simgesel taş, aynı zamanda zor ve kalıcı işleri anlatan "mermere sikke/nükte kazımak" gibi deyimler aracılığıyla da şairlerin dilinde önemli bir yer tutmuştur. Estetik bir yapı malzemesi olmasına rağmen sevgili kalbine atfedildiğinde, duyarsızlığı ve ulaşılmazlığı ifade eden, âşığın acısını katlayan bir sembol hâline gelir. Sevgilinin soğuk, hissiz ama pürüzsüz güzelliğini ifade etmek için ve toprağın bu en sert, en dingin ve en soğuk hâli olarak kullanılır.[611] Muhibbî; sevgilinin kalbini estetik bir sertlikle, soğuk ama pürüzsüz bir duyarsızlık ile özdeşleştirmek ve bu duyarsızlığın âşığın feryadıyla sarsılma gücünü göstermek için şiirlerinde mermer kavramını kullanmıştır.

Didüm iy dilber neden itmez saña āhum eser
Didi sīmīn-ten olan ḳalbini ***mermer*** *gösterür*

(503/3)

Bu beyitte şair, sevgiliyi konuşturarak onun güzelliğinin (sîmîn-ten) doğal bir sonucu olarak kalbinin mermer gibi soğuk ve hissiz olduğunu vurgulamıştır. Bu ifade, aşığın karşılaştığı sıkıntı ve zorlukların aslında sevgilinin güzelliğinin bir gerekliliği olduğu anlamına gelir.

Yāra 'arż-ı ḥāl içün āh eyleyüp kan aglasam
Hīc te'sīr eylemez ***ḳalbin*** *meger* ***mermer*** *tutar*

(1006/4)

Şair, bu beyitte âşığın âh edip kan ağlasa bile mermer gibi duyarsız bir kalpte etki yaratmamasını, aşkın çilesini ve sevgilinin zulmü karşısındaki çaresizliğini dile getirir.

[611] Fatıma Aydın, "Dalgaları Arasında Şiir Taşıyan Taş: Divan Şiirinde Mermer", **ANASAY**, Yıl 7, S. 26, 2023b, ss. 1-2.

Şem‘-veş karşuñda yandum eridüm raḥm itmedüñ
Seng-i ḫārādan mı ***gönlüñ yoḫsa mermerden midür***

(669/3)

Muhibbî, kalbin seng-i hârâ gibi sadece katı bir sertliğe mi yoksa mermer gibi soğuk ve estetik bir sertliğe mi sahip olduğunu sorarak sevgilinin zulmünün hem gücünü hem de narinliğini aynı anda ifade etmiştir.

Katı gönlüñi cefādan dōstum döndürmedi
Eşk-i çeşmüm gerçi ki seyl oldı ***mermer*** *depredür*

(741/3)

Beyit, mermeri sarsılmazlığın sembolü olarak alıp âşığın gözyaşlarının gücünün bu sarsılmazlığı bile aşabileceğini (titrettiğini) ancak bu gücün dahi sevgilinin gönlünün katılığına etki edemediğini vurgulayarak aşkın çaresizliğini dile getirir.

Ḳalbüñe āh-ı Muḥibbī eylemez disem eser
Yār nāzük-ṭab‘dur remz-ile ***mermer*** *göstere*

(2951/5)

Şair bu beyitte, âhının sevgilinin kalbine neden tesir etmediğini, sevgilinin nazik tabiatı (nâzük-tab‘) üzerinden açıklar. Ona göre sevgili, bu nazik ve ince yaradılışını kullanarak aslında kalbinin mermer gibi hissiz ve sert olduğunu ima yoluyla (remz) belli etmektedir. Muhibbî, aşk yolunda karşılaştığı meşakkatlerin aslında sevgilinin bu zarif dış görünüşü ile taş kalpliliği arasındaki tezattan kaynaklandığını dile getirerek sitem eder.

Saḫtdur yārun dili itmez aña hergiz eser
Āhum odı ger irişe ***āhen ü mermer*** *yakar*

(424/3)

Beyitte, âşık âhının gücünü (ateşini) demir ve mermer gibi en sert maddeleri yakıp eritebilecek seviyeye çıkararak kendi mutlak gücünü gösterir. Bu güç bile sevgili kalbine etki edemiyorsa, sevgili kalbinin doğaüstü bir katılığa sahip olduğu anlaşılır.

Dilā sa'y-ile dildārun ne mümkin ḳalbine girmek
Bilürsin göñli katıdur anuñ ***pūlād u mermerden***

(2702/4)

Şair, sevgili kalbini, gücü ve sertliğiyle bilinen maddelerin (çelik ve mermer) bile ötesinde bir katılıkta görerek aşk yolundaki çabanın tamamen beyhude olduğunu ve bu katılığın aşılamaz bir kader olduğunu vurgulamıştır.

Hârâ-Hâre; Farsça kökenli kelimeler olup[612] hârâ; pek katı taş, mermer, ruhâm, hâre de bundandır; mermer, dalgalı kumaş, ipek; çok sert taş, mermer[613] anlamlarına gelir. Mermer veya dîvân şiirindeki adıyla seng-i hârâ; cilalanabilir, billurlaşmış kireç taşıdır. Genellikle beyaz renkte bulunsa da bu taştan yapılmış; granit; sert taş; damarlı ve farklı renkli olanları da mevcuttur. Bileşiminin %75'ten fazlası kalsiyum karbonattan oluşan bu kayaç, pek sert taş veya sert kaya olarak da tanımlanır. Yapı işlerinde de kullanılan mermer; pek sert kaya veya taş anlamlarına da gelir.[614] Dîvân şairleri; hârâ kelimesini hem ipek hem de mermer anlamına uygun düşecek şekilde şiirlerinde kullanmakla birlikte sıklıkla mermer anlamını ifade ederler. Dîvân edebiyatında, mermer kitabeler üzerine yazılan şiirler olduğu gibi şiirlerde de mermer taşından bahsedilmiştir. Dîvânlarda bu taş "mermer", "hârâ", "ruhâm" gibi adlarla anılmıştır.[615] Muhibbî, âşığın çile yolundaki mukavemetini ve sevgilinin kalbinin sertliği, katılığı ve duyarsızlığına karşı gösterdiği sabrını vurgulamak için hârâ (sert kaya) ve "seng-i hârâ, seng-i hâre, dil-i hâre" tamlamalarını kullanır.

Yaşuma raḥm itmedüñ göñül didüm ***ḫāre*** *midür*
Didi ancak ḳalbüme beñzer benüm mermer meğer

(925/6)

Şair, sevgiliyi konuşturarak kalbinin hâre gibi katı bir sertlikten ziyade mermer gibi soğuk, estetik ama hissiz bir sertliğe sahip olduğunu ifade eder.

---

[612] Doğan Özlük, **Türkiye Türkçesinde Farsça Kökenli Kelimeler**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 13.
[613] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 461; Şemseddin Sami, s. 567; Ayverdi, **a.g.e.**, C. 2, s. 1196.
[614] Kanar, **a.g.e.**, s. 914, 1448; Parlatır, **a.g.e.**, s. 1064, 1485; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 622, 938.
[615] Aydın, **a.g.m.**, 2023, ss.1-2.

Bilsem eşküm n'içün itmez gönline yārun eser
Dirler elmās iy Muḥibbī ***seng-i ḫārādan*** *geçer*

(1038/4)

Şair, bu beyitte âşığın feryadının gücünü yüceltmek için seng-i hârâ'yı bir mukayese aracı olarak kullanmıştır. Gözyaşı elmâs kadar keskin olsa bile sevgili kalbinin hârâdan bile daha katı olduğunu, dolayısıyla âşığın sevgilinin katılığı karşısında doğaüstü bir dirence sahip olduğunu vurgular.

Saḫtdur gönli nigārun aña āh irmek muḥāl
Bil ki āhenden katıdur ***seng-i ḫārālar*** *nedür*

(516/4)

Muhibbî, sevgilinin kalbini demirle kıyaslayarak seng-i hârâ'dan bir derece aşağıya indirir. O, sevgiye ulaşmadaki zorluğun hârânın (yani temsili gönül) dayanma gücünü aştığını, âşığın bir imkânsızlık içinde olduğunu belirtir.

Katı gönli dilberüñ beñzer ki ***seng-i ḫāredür***
Dokınur mı kimseye hīc ***nef'i seng-i ḫārenüñ***

(1700/2)

Sevgilinin katı gönlü, sanki mermer (seng-i hâre) gibidir. Zira o sert ve soğuk (hissiz) mermer parçasının bugüne kadar kime bir faydası (nef'i) dokunmuştur ki? Şair, sevgilinin âşığın feryatlarına karşı ilgisiz hâlini, hârenin sert ve soğuk oluşuna benzetmiştir.

Āh eyle yaşuñ ola Muḥibbī eser ide
Te'sir ide āb u hevāna ***dil-i ḫāre***

(2917/5)

Şair, âşığın azim ve metanetini desteklemek için hâre'yi kullanmıştır. Taşın zamanla su ve havanın etkisiyle aşınması gibi şair âşığa da zamanla sabır gösterirse, sevgili kalbini yumuşatabileceği umudunu aşılamıştır (te'sir-i âb u hevâ).

2.11. Cevher/Gevher/Güher

Cevher[616]; Arapça kökenli bir kelime olup kıymetli taş, mücevher, öz, asıl, maya, töz, maden, gömü, cevher, temel, madde, atom anlamlarına gelir. Kendi nefsiyle kaim olan şey, zât, araz mukabili; tıynet, cibillet, mâye-i aslîyye; hassa, isti'dâd-ı tabî'î, cibillî değer; elmâs vesaireden zikıymet taş; kılıcın namlusundaki meneviş ve hareli dalgalar; ebced hesabında noktalı harf gibi anlamları da ihtiva eder. Cevher kelimesinin Arapça çoğulu "cevâhir" ise mücevherler, hazineler vb. anlamdadır.[617] "Cevher" kelimesinin Farsça karşılığı olan "gevher" ve "güher" kelimeleri de asıl, cevher, maya, kıymetli taş, inci, mücevher, öz ve ebced hesabında yalnız noktalı harflerin dikkate alınması gibi anlamlara gelir.[618] Aynı zamanda tasavvufi bir terim olarak cevher; bir şeyin özü, manevi değeri, hikmeti, ilâhî sırrı veya insanın içindeki ilâhî varlığı ifade etmek için kullanılır.[619] Henüz kesret âlemi halk edilmemişken vahdet makamında gizli bir hazine olan Allah, bilinmeyi istemesi ve sevmesiyle bütün yarattıklarından önce "yokluğun sırrından pırıl pırıl yeşil cevheri" izhar etmiştir.[620] Buradan hareketle; bazı mutasavvıflar ruhun "bedendeki manevi cevher" olduğunu söylemişlerdir.[621] Kendi varlığını tabiatın varlığından ayırmayan ve her türlü ihtiyacının karşılığını doğada arayan insanoğlu, öze ve cevhere dair soruları "dört element" etrafında cevaplamaya çalışmıştır.[622] Eski simya ilminde güneşin etkisi ile toprağın altına dönüştüğü inancına karşılık tasavvufta erenlerin bakışı ile toprağın iksire, cevhere ve altına dönüşeceği inancı vardır. Hak yoluna giren kişilerin cevher bulacaklarına yani manevi yolda değer kazanacaklarına inanılmaktadır.[623] İnsanlığın varoluşundan beri gerek kutsallık gerek koruma gerekse süs, ziynet görevi atfedilen

---

[616] Özlük, **a.g.e.**, s. 28.

[617] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 188; Mutçalı, **a.g.e.**, s. 142; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 487; Sümeyra Alan, "Çağatay Türkçesi Dönemi Eserlerinde Değerli Taşlar", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 63, S. 1, 2023, ss. 41–42.

[618] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 411; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 90.

[619] Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, ss. 47-48; Uludağ, **a.g.e.**, ss. 112-114; İlhan Kutluer, "Cevher", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, s. 450.

[620] Erzurumlu İbrahim Hakkı, **Mârifetnâme**, (haz. Fuad Başar), Âlem Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 15.

[621] Gül Bulut, **Fuzûlî'nin "Sıhhat u Maraz" Adlı Eserinin Tasavvufî Açısından Tahlili**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2020, s. 96.

[622] Çelik, **a.g.m.**, 2019, s. 312.

[623] Harmancı, **a.g.m.**, s. 33.

değerli taşlar toplum hayatında önemli rol üstlenmiştir. Cevâhir, cevher, gevher, güher gibi çeşitli adlarla anılan değerli taşlardan kutsal kitaplarda da bahsedilmiş; Kur'ân-ı Kerîm'de değerli taşlar, özellikle cennet, huri ve gılman tasvirlerinde kullanılmıştır.[624]

Dîvân şiirinde ise cevher; elmâs, inci, zümrüt, yâkût gibi kıymetli taş, kâbiliyet ve istidat, asıl, mâye gibi birçok mânâlarda kullanılır. Bu minvalde eski Horasan ve Şam mâmülü kılıçlardaki siyah ve beyaz dalgalı benekler, noktalı harfler ve bazen de Hz. Peygamber'in mübarek ravzalarındaki tozlara da cevher denir. Bunlardan başka madde, kendi nefsiyle kâim olan şey ve zât gibi felsefi mânâları da içerir. Zıddı yani varlığı bir cevhere muhtâç olan arazdır.[625] Toprak; içerisinde cevher barındırması, toprağın tek başına bir cevher mahiyetinde olması (araz mukabili), iksirle toprağın cevhere dönüşmesi veya toprağa dökülen son yudumun (cür'anın) ilm-i kimya ile kendi rengini toprağa vermesi vb. şekillerde cevher, kimya, iksir, hazine ve bunların çağrıştırdığı kavramlarla birlikte de kullanılır. Topraktan sevgilinin övgüsünde yararlanılırken içinde mücevherler, hazineler ve kıymetli şeyleri barındırmasına dikkat çekilir. Toprak, değerli şeylerin gömülüp saklandığı yerdir.[626] Dîvân şairleri bu mazmunu çeşitli şekillerde şiirlerine konu edinmişlerdir: Toprak, dişil bir öge olarak bilinmektedir; bu nedenle hem bereketi hem de canlılığı içerisinde barındırmaktadır. Allah aşkı taşıyan müminin gönlü, bereketli toprağa benzetilir.[627] Sevgilinin ayağının ve eşiğinin toprağı hayat cevheridir. Sevgilinin toprağının lütfu, toprakta gizli bir hazine gibidir ve bereket barındırmaktadır. Güneş, sevgilinin bulunduğu topraklardaki mücevherleri başına taç yapar. Âşığın gözyaşı ve cür'ası, toprakta bir cevhere dönüşür.

Cevher ile aynı anlamları taşıyan gevher ve güher mazmunları, toprağın derinliklerinde saklı olan kıymetli ve değerli maddeleri ifade eder. Lügat anlamlarıyla topraktan çıkarılan maden veya denizden çıkarılan inci anlamına gelirler. Dîvân şiiri ve tasavvufta ise insanın özündeki ilâhî sırrı, manevi değeri, yeteneği, bilginin özünü veya aşkın kıymetli incisini simgeleyen en önemli mazmunlardır.[628] Cevher

---

[624] Alan, **a.g.m.**, s. 40.
[625] Onay **a.g.e.**, 1996, ss. 157-158.
[626] Turan, **a.g.m.**, s. 474; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 90
[627] Harmancı, **a.g.m.**, s. 33; Aşcı, **a.g.e.**, ss. 11-12.
[628] Hilal Yiğit, "Nef'î'nin Türkçe Dîvân'ında Cevher/Gevherin Estetik Kullanımı: Cemal, Beha ve Ziyne", **Edebî Eleştiri Dergisi**, C. 9, S. 2, 2025, s. 268, 272.

(gevher/güher), dîvân şiirinde inci ve mecazi anlamda kıymetli söz olarak da sıkça kullanılır. Şiir, kendi kelâmî cevherini yani mazmununu yansıtabilen ve yansıtma niteliği olan estetik kelâmdır. Mazmûnun mazmûnu cevherin cevheridir. Şiir, anlayana ve mahrem olana mazmûn cevherini gösteren bir ayna iken onu anlamayandan ve mahrem olmayandan mazmûn cevherini saklayan bir perdedir.[629]

Muhibbî için toprak (beden), bu kıymetli cevheri (ruh/sır) gizleyen bir maden ocağı gibidir. Âşık, bu cevheri açığa çıkarmak için nefsiyle mücadele etmeli yani toprağı kazmalıdır. Toprak alçak gönüllü ve değersiz olsa da içinde ilâhî ve değerli bir öz (gevher/güher/cevher) taşır. Muhibbî Dîvânı'nda cevher/gevher/güher mazmunlarını "Maden Ocağı ve Gizli Öz (Hazine)", "Toprak Üzerine Saçılan Değer (Gözyaşı)", "Manevi Kıymet ve İlâhî Öz (Sır)" olmak üzere üç başlık altında inceleyebiliriz.

2.11.1. Maden Ocağı ve Gizli Öz (Hazine)

Bu başlık altında, cevherin toprağın derinliklerinde saklı olması vurgulanır ve beden (toprak) içinde gizlenen ruh (öz) veya ilâhî sır anlamı öne çıkar. Şair, şiirlerinde cevherin; toprak, gönül veya beden gibi bir kaynağın içinde saklı olan manevi kıymet, yetenek veya sır olduğunu vurgular. Bu bağlamda dîvânında "gevher kânı, kân cevheri, dünyâ gevheri, ummân cevheri, bahr-i ummân cevheri, hâk-i gevher-tâba, cevher-i mahzun, tahsil-i gevher, seng-i cevher, gönlüm güher definesi" gibi ifadelere yer verir.

Sıma nāzükdür Muḥibbī göñlini didüm didi
Sınmayınca ḥāṣıl olmaz çünki ***gevher kānıdur***

(604/5)

Anuñ içün tīr-i ġamzen eksük olmaz sīneden
Hey ne fettāndur diler anda ***gevher kānın*** *bilür*

(953/2)

[629] Abdülkadir Dağlar, "Sözün Tözü Şiirin Cevheri: Mazmûn", **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi**, C. 3, S. 6, 2017, s. 66.

Muhibbî, bu beyitlerde gönlün değerine vurgu yaparak gönlü bizzat cevher kaynağı (gevher kânı) olarak konumlandırır. Bu cevhere ulaşmanın tek yolu, tıpkı maden ocağı gibi gönlün kırılmasıyla (sınmayınca) ya da sevgilinin gamzesiyle hedef alınmasıyla mümkündür.

Ka'be'yi yapdı ezelden gerçi İbrāhīm Ḫalīl
Yap bu göñlüm kim sevābın komış artukdur Ḫalīl
Dōstum bu dāmen-i luṭfuñla bu yaşumı sil
La'l-i nābun firḳatinde kan yudar ḳalb-i 'alīl
Bislesün ḫūn-ı cigerle şimdi her ***kān cevherin***

(3537/3)

Bakma ***dünyā gevherine*** *'ārif ol*
Çünki kalmaz birdür anuñla ḥacer

(582/4)

Örnek verilen bent ve beyitte şair, maneviyatın maddiyattan üstünlüğüne vurgu yaparak dünya cevherinin (dünyâ gevheri) değersizliğini ve gelip geçiciliğini belirtir. Karşılık olarak asıl değerli olan kân cevherinin ancak çile ve ciğer kanıyla (hûn-ı cigerle) beslenerek elde edilen bir hazine olduğunu dile getirir.

Lebleri itdi ḫacil ***lā'l-i Bedaḫşān cevherin***
Dür dişi virdi kuşāde ***baḥr-i 'ummān cevherin***

(2710/1)

Cür'ası yārun Muḥibbī çün ***naṣīb-i ḫāk imiş***
Reşk idersem tañ mıdur ol ***ḫāk-i gevher-tāba*** *ben*

(2510/7)

İrmedüm vaṣla Muḥibbī līk dilde bā-ḫayāl
Mālik oldum la'l-i yāra ***gevher-i maḫzūndur***

(448/5)

Bu beyitlerde ise Muhibbî, gizli ve bir ulaşılmaz kıymet olduğuna vurgu yaparak cevherin, yalnızca bilenin fark edebileceği (seng-i cevherden fark itmez) saklı bir hazine (gevher-i mahzun) olduğunu ifade eder. Ayrıca sevgilinin güzelliğini, okyanus cevherinden (ummân cevheri) bile üstün bir kıymete sahip varlıklar olarak yüceltir.

Yine ġavvāṣ-ı dehr oldum ma'ānī baḥrına taldum
*İdüp **taḥṣīl-i gevherler** yine āvāzeler saldum*

(2167/1)

*Cāna alur kıymetin bilen bugün **söz cevherin***
*Farḳ itmez 'āḳil olan **seng[i] cevherden** ne ḥaẓ*

(1506/4)

Geymem libās-ı fāḫiri yiter bu naẓm-ı pāk
***Gönlüm güher defīnesi** ben bir ḳalenderem*

(4002/4)

Bu beyitlerde ise şair, anlam denizine dalarak (tahsil-i gevher) elde ettiği bu manevi zenginlik sayesinde kimliğini ilan eder ve kendini, fâni kıyafetlere tenezzül etmeyen, gönlü güher definesi olan (gönlüm güher definesi) bir kalender olarak tanımlar.

2.11.2. Toprak Üzerine Saçılan Değer (Gözyaşı)

Şair, cevher (inci/mücevher) ile gözyaşını (eşk) özdeşleştirir ve bu kıymetli gözyaşının toprak üzerine sevgili uğruna saçılmasını konu edinir. Âşığın gözyaşlarının, sevgilinin ayağının bastığı toprağa saçılan çok kıymetli bir hediye olduğunu vurgular. Bu hâl, sadece bir kederin dışa vurumu değil; toprağın (madde), gözyaşı (iksir) ile birleşerek paha biçilemez bir cevhere (mânâ) dönüştüğü manevi bir simya sürecidir. Muhibbî'nin "iktidar ve mahviyet" dengesi, cihan sultanı olan bir şahsiyetin kendi varlık cevherini (gözyaşını) sevgilinin ayak toprağına saçarak yok etmesinde (mahviyet) tescillenir. Bu, aşkın yüceliğinin yanı sıra âşığın sevgiliye olan tevazu ve teslimiyetini gösterir. Muhibbî, bu bağlamda dîvânında "gözüm gevherleri, gevher-i eşk, eşk-i güher, çeşm-i gevher-pâş, çeşm-i güher-pâş, gevher-bâr, çeşm-i gevher-bâr, eşk-i güher-bâr, çeşm-i giryan cevheri, gevher-feşan, güher-riz, hâk-i pâyun cevheri" gibi tamlamalar kullanır. Ayrıca "yaşum gevher yüzüm altun olupdur, hâk-i pâyına gözümden eyledüm gevher nisar, nisar it gevher-i çeşmün irersen pây-ı dildâra" şeklinde ifadelere de yer verir.

Yoluña ḫarc eyledüm cānā ***gözüm gevherlerin***
Dutma bī-ḳıymet anı her biri bir dür-dānedür

(985/2)

Niçe yıl ḫarc iderem ***gevher-i eşki*** *yolına*
Şükr lillāh ki daḫı kīse-i çeşmüm tolıdur

(686/3)

Rişte-i cānuma dizdüm yine ***eşküm güherin***
Lebüñüñ ẕikri ile oldı baña ol tesbīḥ

(348/2)

Muhibbî, bu beyitlerde gözyaşlarını (gevher-i eşk, gözüm gevherleri) paha biçilmez inciler (dür-dâne) olarak niteler ve bu hazinenin sürekli olarak sevgili yoluna cömertçe harcandığını (harc eyledüm) belirtir. Bu durum, sevgilinin zikriyle birleşerek mecazen can ipliğine dizilen gözyaşı gevherlerinin oluşturduğu manevi bir tesbih (rişte-i cân... eşküm güheri... tesbîh) hâlini alır; böylece çekilen aşk meşakkatini bir ibadet mertebesine yükseltir.

Sīne gülşen olalı dīdem akıdur yaş aña
Ne ʻaceb merdümlik itdi ***çeşm-i gevher-pāş*** *aña*

(36/1)

Gevher-i eşki *Muḥibbī yolına eyle nisār*
Ola kim ide naẓar çeşm-i güher-pāşumuza

(2838/5)

Kıldı ʻışḳını ḳabūl göñlüm melāḥatdür diyü
İtmedi hergiz ḫaẕer çeşminden āfetdür diyü
Sīnesinde sakladı tīrini rāḥatdür diyü
Ḫāk-i rāhı üstine iksīr-i devletdür diyü
Kara toprak gibi saçdı ***çeşm-i giryān cevherin***

(3537/2)

Dürr-i eşküm ḥıfẓına olmış meger çeşmüm ṣadef
Āb-ı nīsān-ıla ***gevher-bār*** *olupdur gözlerüm*

(2141/4)

Cān giriftār-ı ġam-ı yār oldı dil-efgār hem
Dil firāḳıyla tolu ḫun ***çeşm-i gevher-bār*** *hem*

(2299/1)

Bakmadı yaşuma evvel nite kim kan agladum
Soñradan meyl eyledi ***eşk-i güher-bārum*** *görüp*

(181/3)

Ḫāḳ-i pāyuna nisār itmek içün iy serv-i ḳad
Yüzümi zer eyleyüp kıldum gözüm ***gevher-feşān***

(2450/2)

Dişlerüñle şem'-i ḥüsnüñ bu Muḥibbī añmasa
Şi'rini pür-sūz idüp naẓmın ***güher-rīz*** *eylemez*

(1237/5)

Örnek verilen bu beyitlerde ise genel olarak şair, gözün cevher saçan bir kaynak oluşundan bahseder. Âşığın gözü, sevgiliye duyulan hasret ve gam yüzünden durmadan inci yağdıran (gevher-bâr, gevher-feşân, güher-riz) bir kaynağa dönüşmüştür. Bu durum, sevgilinin ilgisini çekme (nazar çeşm-i güher-pâşumuza) umuduyla gerçekleştirilen sürekli bir fedakârlığı işaret eder.

Bu Muḥibbī tāc idelden ***ḫāk-i pāyun cevherin***
Kim göre eydür bu gevher efser-i Dārā'da yok

(1658/5)

Nisār içün ayaguñ toprağına
Yaşum gevher yüzüm altun *olupdur*

(749/3)

Ḫāk-i pāyına gözümden eyledüm ***gevher*** *nisār*
Biñ belā-y-ıla getürdüm ol gözi mestāneyi

(3374/2)

Nisār it ***gevher-i çeşmüñ irerseñ pāy-ı dildāra***
Muḥibbī lāyıḳı budur viresin cānı ḳurbāna

(2817/5)

Şair yine bu beyitlerde de gözyaşını ve kendi varlığını, sevgilinin ayak toprağına (hâk-i pây) sunulan (nisâr) en yüksek değerli hediye (altın, mücevher) olarak görür. Bu gözyaşı cevheri, Dârâ'nın tacında bile bulunmayan bir değere sahiptir (efser-i Dârâ'da yok) ve sevgiliye kavuşmanın nihai gayesi, gözdeki cevheri sevgilinin ayağının toprağına saçmak ve en sonunda canı kurban etmektir.

2.11.3. Manevi Kıymet ve İlâhî Öz (Sır)

Tasavvufta cevher, toprağın içerdiği soyut öz, ilâhî aşk veya İnsan-ı Kâmil'in içindeki varoluşsal değer anlamına gelir.[630] Buradan hareketle Muhibbî; şiirlerinde varlığın aslını, hakikatini veya ilâhî aşkın manevi kıymetini temsil etmesi özelliği ile de cevher mazmununu kullanır. Dîvânda yer verdiği "gevher-i nazm, nazm-ı güher-bâr, nazm-ı güher-pâş, şi'r-i güher-bâr, gevher-i ma'nî, ma'ânî gevheri, ma'nâ cevheri, gevher-i vasl-ı nigâr, dürr ü gevher, dürr ü güher, dürr ü cevher, dürr ü cevâhir, la'l ü gevher, la'l ü gevher-sâz, la'l-i cânân cevheri, la'l-i bedahşân cevheri, mercân cevheri, gevher-i hâs, gevher-i yek-dâne, gevher-i nâ-yâb, cevher-i vaslı metâ', gevher-i 'ışk, mahabbet gevheri, cevher-i insân, gevher-i pâk, güher-i pâk, cân cevheri, âb-ı hayvân cevheri, irfân cevheri, kıymet-i gevher-i 'ışk, kıymet-i cevher" şeklinde tamlamalar ve "sözüm gevherden yig" ifadesiyle insanın içindeki manevi ve ilâhî öze işaretle sanatının üstün kıymetini ve sevgilinin eşsizliğini ilan eder.

Gūşına dakmaz Muḥibbī ***gevher-i naẓmuñ nigār***
Ol sebebden luṭf-ı ṭab'uña senüñ taḥsīn ider

(707/5)

Gördi ṣarrāf-ı cihān şi'r-i Muḥibbī'yi didi
Ḳıymet-i cevher[i] *bu naẓm-ı güher-bār sıdı*

(3423/5)

Ma'ānī bahrına taldı Muḥibbī buldı gevherler
Begendi intiḫāb itdükde bu ***naẓm-ı güher-pāşı***

(3463/5)

[630] Necmettin Ergül, "İnsan-ı Kâmil - Güzel Ahlak İlişkisi", **JASSS**, S. 35, 2015, s. 261, 266.

*Umaram **şi‘r-i güher-bārum** işitdükde nigār*
Kandadur gelsün berü o[l] dürr-i meknūnum diye

(4100/3)

*Bu Muḥibbī **sözi gevherden yig***
Olsa tañ mı çün oldı ṭab‘ı selim

(2073/5)

Şair, bu beyitlerde genellikle şiir sanatının ve sözün üstün cevherine vurgu yaparak kendi sözünün (sözüm gevherden yig) ve şiirinin (gevher-i nazm, nazm-ı güher-bâr) değerini maddi cevherden üstün tutar. Aşk ve ilhamla (lutf-ı tab‘)[631] üretilen bu cevher saçıcı (güher-pâş) sanat eseri, dünya sarrafları (sarrâf-ı cihân) tarafından bile kıymetine paha biçilemeyen bir hazinedir.

İdelüm ẕevḳ u ṣafā uş buñ içinden geçelüm
*Ma‘rifet isteyelüm **gevher-i ma‘nī** saçalum*
Saçalum toḫm-ı vefā mihr ü muḥabbet saçalum
Sāḳiyā sun ḳadeḥi yār lebinden içelüm
Ḫayfdur kim bu günüñ furṣatı ferdāya düşer

(3545/3)

*Eksük olmaz maḫzen-i dilden **ma‘ānī gevheri***
Anuñ-ıçun kim Muḥibbī genc der-vīrānedür

(1059/5)

İy Muḥibbī sūz-ı Ḫusrev’den yine yakduñ cerāġ
*Kim ki rūşen gördi **ma‘nā cevherin** itdi pesend*

(388/5)

Naẓm içinde olasın tā ki göñül sen ġavvāṣ
*Talagör baḥr-ı ma‘ānīye çıkar **gevher-i ḫāṣ***

(1475/1)

[631] “tab‘: “garîze, hulk, seciye, şâkile, mizaç; yaratılış, tabiat, içgüdü; yetenek, âdet, ahlak, karakter, huy.” Bk. Hayati Hökelekli, “Şahsiyet”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 297-298.

Yukarıda verilen bu örneklerde ise asıl değerli cevher, mânâ denizine (bahr-ı ma‘ânî) dalarak elde edilen bilgelik (ma‘rifet) ve anlamın cevheridir (gevher-i ma‘nî, ma‘nâ cevheri). Şair, gönlünü bir vîrâne hazine (genc der-vîrânedür) olarak tasvir ederek bu anlam cevherinin gönlün derinliklerinde saklı ve bilenler için kolayca aydınlatılabilir bir öz olduğunu vurgular.

Gevher-i ‘ışḳa *olaldan dil ṣadef*
Nāveg-i derde olupdur cān hedef

(1566/1)

Ġarḳ-ı baḥr-ı ‘ışḳ olup buldum ***maḥabbet cevherin***
Ḥamdü-lillāh virmedüm ‘ālemde dil dünyāya ben

(2469/5)

Ḳıymet-i gevher-i ‘ışḳ *ne idügin bilmek içün*
Naḳd-i cān-ıla alan ‘āşıḳ-ı ṣarrāfa gelem

(2235/2)

Var-iken almadı eşküm kimse ***mercān cevherin***
Ol sebebdendür kesāda virdi ***‘ummān cevherin***
Ḳıymetin bilen alur elbette ***insān cevherin***
Naḳd-i cāna rāyegāndur alsañ ***‘irfān cevherin***
Ma‘rifetdür bilmek isterseñ eger ***cān cevherin***

(3537/1)

Şair bu örneklerde de aşkın ve insanın kıymetine vurgu yapar. Aşk cevheri (gevher-i ‘ışk) o kadar değerlidir ki onun kıymetini bilmek için âşığın onu can parasıyla (nakd-i cân-ıla) satın alması gerekir. Bu bağlamda, insan cevheri ve irfan cevheri, cana bedel olan, dünyadaki en yüksek manevi varlıklar olarak yüceltilir.

Naḳd-i cān-ıla metā‘-ı vaṣla oldum muşterī
Didiler olmaz bahā ol ***gevher-i nā-yābdur***

(455/3)

Cevher-i vaşlı metā‘ın *sorma her nā-ehle kim*
Cevherīyem *sor baña kim olmışam ṣarrāf aña*

(118/5)

Gevher-i vaṣl-ı nigārun *ḳıymeti çün cān-ımış*
Ḥamdü-lillāh ‘āşıḳun kārı iñen āsān-ımış

(B 3944)

Leblerüñ dāyiresin tutsa ḫatuñ olmaz ‘aceb
Ẓulmet içredür dimişler ***āb-ı ḥayvān cevherin***

(2710/4)

Şair, bu beyitlerde vasl ve âb-ı hayvân cevherinin eşsizliğine dikkat çeker. Sevgiliye kavuşmanın cevheri (gevher-i vasl) bulunmaz (nâ-yâb) ve paha biçilmez bir metâdır; onun kıymetini ancak sarraf olan (cevherî) kişi bilebilir. Tıpkı âb-ı hayvân cevherinin (hayat suyu cevheri) gizli olması gibi bu vuslat cevheri de erişilmesi zor, eşsiz ve candan kıymetli bir özdür.

Gördi ṣarrāf-ı cihān şi‘r-i Muḥibbī’yi didi
Ḳıymet-i cevher[i] *bu naẓm-ı güher-bār sıdı*

(3423/5)

İy Muḥibbī ***her sözüñ bir gevher-i yek-dānedür***
Ḳıymetin bilmez eline virme eylersin telef

(1549/5)

Burada şair, kendi şiirini en değerli, tek bir inci tanesi (gevher-i yek-dâne) olarak görür. Bu cevher saçan (nazm-ı güher-bâr) sözün kıymetini ancak dünya sarrafı (sarrâf-ı cihân) gibi bilenlerin tasdik edebileceğini, değerini bilmeyen birine verilirse heba olacağını vurgulayarak sanatsal değerine dikkat çeker.

Ḳaṭre ḳaṭre yaşumı çeşmümde kim göre benüm
Dürr ü gevherle *tolu iki dükānum var sanur*

(525/2)

Ruḫlarıyla lebleri ẕikrin ider dil dilberüñ
Anuñ-içun bu Muḥibbī ***la‘l ü gevher-sāz*** *olur*

(1158/5)

Aradum zīr-i felek baḥr ü beri bulımadum
Saña mānend ṣadefe yek ***güher-i pāke düşe***

(2887/4)

Yukarıda verilen bu örneklerde ise sevgilinin güzelliği (yüz, dudak), şairi yâkût ve inci yapan (la'l ü gevher-sâz) bir sanatkâra dönüştürmüştür. Bu aşkın getirdiği gözyaşları, dışarıdan bakıldığında inci ve cevherle dolu iki dükkân gibi algılanır. Şair, bu kıymetli gözyaşlarının bile sevgilinin saf cevheri (güher-i pâk) kadar değerli ve eşsiz bir şeyi yeryüzünde bulamadığını belirterek sevgilinin manevi kıymetini yüceltir. Muhibbî'nin yeryüzünün altını, denizleri ve karaları (zîr-i felek bahr ü beri) yani tüm dünyayı aradığını ancak sevgiliye benzer bulamadığını dile getirmesi sevgilinin benzersiz ve dünyevi kıymetlerin ötesinde bir değere sahip olduğunu göstermektedir.

2.12. Sürme/Tûtiyâ/Kühl/Vesme

Dîvân şiirinde alçak gönüllülük ve şifanın temsili olan bu mazmunlar, temelde toprağın en saf ve tevazu dolu hâli olan tozun göz (gönlün aynası) ile olan ilişkisine dayanır. Bu mefhumlar, estetik bir süs aracı olmasının yanı sıra sevgiliye olan adanmışlığı, şifayı ve manevi mertebeyi anlatır.

2.12.1. Sürme/Tûtiyâ/Kühl

Bronz Çağı'ndan (MÖ 3500) beri süslenme, nazardan korunma, gözü kuvvetlendirme veya güneş ışınlarının etkisini kırma gibi amaçlarla kullanılan sürme (kühl, tûtiyâ); geleneksel olarak ince toz hâline getirilen madenlerden yahut is ve kurum gibi siyah renk veren maddelerden elde edilir. Bu karışıma; kıvam kazandırmak ve hoş koku sağlamak amacıyla çeşitli sıvı veya tozlar da eklenmektedir. İslam'da Hz. Peygamber'in görmeyi kuvvetlendirdiği ve kirpikleri gürleştirdiği için sürme kullanımını teşvik ettiği rivayet edilir.[632]

[632] İsmail Yalçın, "Sürme", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 169-170.

Sürme; göz kenarları ile kirpiklere sürülen siyah boya;[633] göze çekilen sürme tozu, göz karası anlamındadır.[634] Şairler, sevgilinin bastığı toprağı (hâk-i pây) bir sürme (kühl) olarak tasavvur ederek toprağın süslenme ve şifa amacı ile kullanımını vurgularlar. Hem bir güzellik unsuru hem de göz hastalıklarının tedavisinde kullanılan bir madde olan sürme siyah renktedir ve en meşhur sürme İsfahan'da elde edilir. Bu nedenle şiirlerde kühl-i Sıfahânî ya da kühl-i İsfahânî terkipleri yer alır.[635] Sürmenin güzellik unsuru olarak göze çekilmesi yanında sıcak iklimlerde gözleri güneş ışığından koruduğu, göz nurunu artırdığı ve bazı göz hastalıklarına iyi geldiği söylenir.[636]

Kühl; Arapça bir kelime olup sürme, göz ilacı[637], süs için göz kenarına sürülmüş boya, sürme, göz ilacı, göze sürülecek veya damlatılacak her nev'i ilaç; rastık taşı, antimon, sürme ve göz kapaklarını boyamada kullanılan diğer süs malzemeleri anlamına gelir.[638]

Tûtyâ; göz otu, göze parlaklık ve kuvvet verir [639]; bu isimle maruf taşın döğülüp göze çekilen tozu demektir. Sevgilinin ayağı tozu hastalıklı gözlere çekilen tûtyaya benzetilmiştir. Şiirde **tûtiyâ** şeklinde kullanılmıştır. Göze parlaklık ve kuvvet veren sürme taşı tozu, güzelin ayak tozu[640] gibi anlamlara gelir.

Dîvân şiirinde "lümâk, peşme, hılb, kef, varh" gibi kelimelerle de karşılık bulan ve memduhun kudretini gösteren bir kavram olarak kullanılan sürme daha çok "kühl" ve "tûtiyâ" kelimeleriyle ifade edilir.[641] Sürme (kühl/tûtiyâ) estetik bir süs eşyası olmanın ötesinde sevgiliye veya övülen kişiye atfedilen; onun manevi mükemmelliğini, kâmil mertebesini ve ilâhî sırların onda yansımasını simgeleyen temel bir mazmun olarak kullanılır. Bu mazmun, şiirlerde genellikle İran'daki İsfahan

---

633 Doğan, **a.g.e.**, s. 1008.

634 Havva Edanur Kara Demirkaya, **Muhibbî Dîvânı (1500–2000. Gazeller) (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2019, s. 2242.

635 Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 99, Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 488.

636 Semra Tunç, **Nabi Dîvânında Sosyal Hayata Hikmetli Bakış**, Palet Yayınları, Konya, 2015, s. 210.

637 Kara Demirkaya, **a.g.e.**, s. 1613.

638 Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1151; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 326-327; Mutçalı, **a.g.e.**, s. 752.

639 Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 482-483.

640 Kara Demirkaya, **a.g.e.**, s. 2379.

641 Detaylı bilgi için bk. Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi, **Lehcetü'l-Lügat**, haz. Ahmet Kırkkılıç, TDK Yayınları, Ankara, 1999, s. 617.

şehri ile birlikte anılırken Mısır da âşığın sürme yaptığı topraklar arasında yer alır. Dîvân şairleri, sürmeyi, varlığı kendinden kaim olan başka bir nesneye değer ve kudret veren bir cevher olarak algılar. Bu nedenle göze sürülen sürme cevher niteliğindedir. Bu yücelik, dîvân şiirinde çeşitli şekillerde kendini gösterir. Âşık, büyük bir tevazu ve arınma göstergesi olarak sevgilinin atının ve köpeğinin ayağının tozunu (hâk-i pây) bile gözüne sürme niyetine çeker. Sevgililinin ayağının, yolunun ve eşiğinin toprağı âşık için bir sürmedir, kühldur, tûtiyâdır. Sevgilinin kapı eşiğinin toprağı (hâk-i der), sadece sıradan bir madde değil, basiret gözü açık olanların ve seçkin kimselerin gözüne çekebileceği kadar kutsal ve kıymetlidir.[642] Sürme, aynı zamanda eski bir âdet olarak göz sağlığını korumak için kullanılan ve kanlı göze uygulanan bir tedavi yöntemi olarak şifa ve arınma gücünü simgeler.[643] Hatta bu toprak o kadar yücedir ki sevgilinin kapısının toprağı gökyüzüne kadar yükselerek yıldızların gözüne cevherden yapılmış bir sürme (kühl-i cevâhir) olur ve böylece toprağın mutlak bir yüceliğe (cevhere) dönüşümünü anlatır. Şair, bazen kaleminden bazen de atının nalından çıkarttığı tozla düşmanının gözüne zafer sürmesi çeker.[644]

Sürme, kühl ve tûtiyâ mazmunları genellikle sevgiliye duyulan aşk ateşi sonucu artakalan kül veya sevgilinin ayağının altından alınan toz olarak tasavvur edilir. Toprak elementinin bu en zarif hâlini, âşıklar sürme olarak göze yani gönlün aynasına çekerek toprak gibi tevazu sahibi olma felsefesini somutlaştırır.[645] Muhibbî de şiirlerinde felsefi, ilâhî ve aşka dair tutumunu bu mazmunlar aracılığıyla ifade eder.

Muhibbî Dîvânı'nda; sürme/tûtiyâ/kühl mazmunlarının temel işlevini "Tevazu ve Teslimiyet Aracı", "Göze Şifa ve Basiret Aracı", "Aşkın Kederini İfade Aracı (Duman, Kül, Kara)", "Güzellik ve Ulaşılmazlık Aracı" olmak üzere dört başlıkta ele alabiliriz.

---

[642] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 278; Turan, **a.g.m.**, ss. 480-481; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 488.

[643] Abdülaziz Bey, **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Âdât ve Merâsim-i Kadîme, Tabîrât ve Muâmelât-ı Kavmiyye-i Osmâniyye**, haz. Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2023, s. 247, 377; Bilal Kemikli, "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi", **Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, C. 16, S. 1, 2007, s. 31.

[644] Kadir Güler, **Dîvân Şiirinde Göz**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2010, s. 64.

[645] Zeynep Buçukcu, "Klasik Türk Şiirinde Kuhl-i Cevâhir ve Tûtiyâ Üzerine Bazı Dikkatler", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 2, S. 4, 2018, ss. 197-198.

2.12.1.1. Tevazu ve Teslimiyet Aracı

Şair, sevgilinin eşiğinin toprağını (hâk-i pây, hâk-i gubâr) göze sürme olarak çekme hâlini, manevi bir mertebe ve adanmışlık olarak kabul eder. Sürme, tûtiyâ ve kühl mazmunları; şairin o yüce eşikteki mutlak mahviyet (yokluk) ve tevazu arzusunun birer tezahürüdür. Şair, sevgilinin eşiğinden alınan toprağın (gubâr-ı dergeh) veya ayağının altındaki tozun (hâk-i pây) sıradan sürmeden ya da en kıymetli göz ilaçlarından bile daha değerli olduğunu vurgular. Bu tozun gözün altına çekilmesi, zâhirî bir süslenme eylemi değil, âşığın sevgiliye karşı duyduğu adanmışlığı ve kendini sevgilinin yoluna feda etme arzusunu simgeleyen mecazi bir semboldür.

Bir ẕerre deñlü küḥle *göñül raġbet eylemez*
İzüñ tozı-y-ıla dīdelerüm rūşenā olur

(475/4)

Gönül, en kaliteli kühlün zerresine bile ilgi duymaz. Asıl aydınlanma (rûşenâ olmak), sevgilinin ayağının altındaki toz sayesindedir. Şair burada sevgiliye ait olan en değersiz şeyi bile dünyevi değerli şeylerden üstün tutarak kühlün üstün şifa kaynağı olduğunu ve sevgiliye olan tevazusunu vurgular.

El irse ***ḫāk-i pāyuna gözüme tūtiyā*** *itsem*
Murādum iki ʻālemde kapuñdan olmayam dūrı

(3246/4)

Muhibbî'nin bu beyitte sevgilinin ayak toprağını (hâk-i pây) gözüne tûtiyâ yapmasının amacı, sadece şifa veya süs değil; iki cihanda (iki 'âlem) da O'nun kapısından uzak kalmamaktır. Tûtiyâ burada, sevgiliye olan mutlak sadakatin en iyi göstergesidir.

Elüñ irse ayagı topragına
Gözüñe küḥl idin anı ḳademdür

(508/3)

Şair, sevgilinin ayağının toprağına ulaşabilirsen onu hemen gözüne kühl yap şeklinde bir emir ifadesiyle sevgiliye olan hürmet ve bağlılığını dile getirir. Bu ifade; o toprağın bir nimeti, kutsal bir mertebesi (kadem) olduğunu ve ona erişmenin büyük bir onur olduğunu gösterir.

Küḥl için ***ḫāk-i derin*** *çünki getürdüñ gözüme*
Bilürem degül ‘ivaż cānı faḳīrāne ilet

(278/2)

Şairin bu beyitte; gözüne kühl olması için sevgilinin eşiğinin toprağını (hâk-i derin) getirene karşılık, *“âşığın fakir canını (cân-ı fakîrâne) vermesi bile o toprağın kıymeti karşısında yeterli bir bedel (‘ivaz) değildir”* demesi kıymet ve fedakârlık ifadesidir.

Muḥibbī ḫāk ol ‘ışḳuñ yolında
İde ***sürme*** *melā’ikler o* ***gerdi***

(3212/5)

Ey Muhibbî, aşk yolunda toprak (hâk) ol ki senin o geride kalan tozunu (gerdi), melekler bile kendilerine sürme yapsınlar. Şairin bu mahlas beyiti, aşk uğruna toprak olmanın, en yüksek manevi mertebeye yükselme anlamına geldiğini vurgular.

2.12.1.2. Göze Şifa ve Basiret Aracı

Dîvânda sürme (tûtiyâ/kühl) yalnızca gözü süslemek için değil, aynı zamanda göze şifa (basiret) vermek için kullanılır. Şair, sevgilinin toprağını göze çekerek gözlerini açma ve gerçekleri görme gücü kazanma niyetini ifade eder. Bu, toprağın zâhirî bir güzellik aracı olmaktan öte ilâhî bir idrak vasıtasına dönüştüğünü gösterir. “Sürme-i bînâ” ve “kühl-i basar” gibi tamlamalarla ifade edilen bu durum, toprağın dünyevi bir unsur olmaktan çıkıp gönlün aynasına manevi şifa ve gerçeği ayırt etme yeteneği veren mukaddes bir ilaca dönüştüğünü gösterir. Bu başlık altındaki şiirlerde kühl/sürme, gözü süslemekten öte, gerçekleri görme (basiret) ve aydınlanma (rûşen) yeteneği veren manevi bir ilaç işlevi üstlenir.

‘Ālem-i ‘ulyāyı seyr itmek dilerseñ iy göñül
Ḫāk-i pāy-ı dilberi ***küḥl-ı başar*** *kıl dāyimā*

(91/2)

“Ey gönül! Eğer yüce âlemi (‘ālem-i ‘ulyâ) seyretmek istersen, sevgilinin ayak toprağını (hâk-i pây-ı dilber) daima basar (görüş/idrak) kühlü (kühl-i basar) yap”.

Şair burada, zâhirî görmeden ilâhî idrake geçişin ve basiretin simgesi olarak kühl-i basar tamlamasını kullanmıştır.

Sürme kıl ḫāk-i derini *açıla tā gözlerüñ*
Bu cihān mülkini seyr it dāne-i ḫaşḫāşa bak

(1633/3)

Şair, sevgilinin eşiğinin toprağının (hâk-i der) sürme yapılmasını emreder, bunun nedeni ise gözlerin açılması ve gerçek basirete ulaşılmasıdır. Göz açıldığında elde edilen ilâhî idrak ise bu cihan mülkünü (dünya saltanatını) bir haşhaş (dâne-i haşhâş) tanesi kadar değersiz görmedir. Bu da manevi aydınlanmanın, dünyevi hırslardan ve değerlerden tamamen uzaklaşma sonucunu doğurduğunu ifade eder.

Gözümden ***ḫāk-i pāyun küḥl olalı***
Bu çeşmüm oldı rūşen hem ***mükeḥḥel***

(1970/3)

Sevgilinin ayak toprağı gözüme kühl olalı beri bu göz hem aydınlandı (rûşen) hem de sürmeli (mükehhel)[646] oldu. Şair bu beyitte, kühlün birincil amacının aydınlanma olduğunu, güzelliğin ise ikinci planda kaldığını gösterir.

Niçe rūşen olmasun cānā bu çeşmüm ḫānesi
Ḫāk-i pāyun aña her dem ***sürme-i bīnā*** *çeker*

(647/3)

Şair, sevgiliye hitaben, göz hanesinin neden böylesine aydınlık (rûşen) olduğunu bir istifhamla (soru yoluyla) dile getirir. Bu aydınlık hâli, rastgele bir durum değil; sevgilinin ayak toprağının (hâk-i pây) o göze her zaman bir sürme-i bînâ çekmesinin tabiî bir neticesidir. Sürme-i bînâ; bu sürme tozunun göze bir görme ve idrak yeteneği kazandırdığını ifade eder. Bu toz, sadece estetik bir siyahlık değil; bakışa keskinlik, gönle ise basiret veren manevi bir şifadır.

[646] "Mükehhel: Arapça iktihalden geliyor. Sürme çekilmiş göz." Bk. Mutçalı, **a.g.e.**, s. 752.

Ḫāk-i pāyun var-iken gözlerine nūr-ı baṣar
Küḥl için** hīc vara mı kimse **Ṣıfahān iline

(4063/3)

Şair, kühlü şifanın kaynağı olarak görür. Gözlere görüş nuru (nûr-ı başar) olan sevgilinin ayak toprağı (hâk-i pâyun) varken kühl için kimse Sıfahan illerine gitmeye gerek duyar mı? Sevgilinin toprağı, dünyevi şifadan (Sıfahan kühlü) üstün bir ışık ve şifa kaynağıdır.

2.12.1.3. Aşkın Kederini İfade Aracı (Duman, Kül, Kara)

Sürme, tûtiyâ ve kühl mazmunları, sevgiliye duyulan derin muhabbetin neden olduğu ızdırabı ve kederi somutlaştırmak için de kullanılır. Şair, aşk ateşinde yanarak ortaya çıkan siyah dumanı (dûd-ı siyâh) veya külü bizzat gözüne sürme olarak çekmek ister. Benzer şekilde, gözyaşının aktığı kanlı su (hûn-âb) içine sürme yapıldığını belirten ifadeler, âşığın yaşadığı derin acıyı bir süs olarak bedenine nakşettiğini ve bu kederi gözünün karası ile görünür kıldığını ortaya koyar. Bu başlık altındaki beyitlerde, sevgiliye duyulan aşkın ve kederin yarattığı gönül karalığı ile acı, sürme mazmunu aracılığıyla somut bir yaraya ya da bir süs aracına dönüştürülür.

Gözlerümden yaş yirine kan gelür
Ḫāk-i pāyun** gönder olsun **tūtiyā

(33/4)

Şairin gözlerinden aşırı üzüntüden yaş yerine kan akmaktadır. Bu zâhirî durum karşısında yegâne şifa, sevgilinin ayak toprağıdır. Şair bu kederden arınmak ve şifa bulmak için sevgilinin toprağından elde edilecek bir tûtiyâ (sürme/ilaç) arzular.

Ḫāk-i pāyun cevherin gel itme çeşmümden dirīġ
***Sürme kılam** an[ı] ben bu dīde-i ḫūn-ābda*

(2980/3)

Şair, sevgilinin ayak toprağının cevherini gözünden esirgememesini ister. Zira o, bu toprağı kanlı su (hûn-âb) ile dolu olan gözünde sürme yapacaktır. Gözyaşının kanlanmasıyla gelen acı, toprağın cevheri ile estetik ve şifalı bir karışıma dönüştürülür.

Seng-i cevr-ile dögüp beni eger ḫāk ide yār
Küḥl içün kapuşalar** ehl-i muḥabbet **tozumun

(1793/2)

Muhibbî; sevgilinin (yâr), cevr taşıyla (seng-i cevr) kendisini dövüp toprak etmesi durumunda dahi bundan bir şikâyet duymaz. Aksine, bu sürecin sonunda ortaya çıkan tozunun (gubâr), aşk ehli (ehl-i muhabbet) tarafından gözlere şifa veren bir sürme (kühl) niyetine kapışılacağını ifade eder. Âşığın çektiği cefâ, onu saflaştırıp kutsiyet atfedilen bir cevhere dönüştürür.

Pāymāl eyleyelüm kişverini surḫ-serüñ
*Gözine **sürme diyü dūd-ı siyāhı çekelüm***

(2358/3)

Şair, mecazi olarak düşman veya nefs ülkesini (surh-serün kişveri) harap edip (pâymâl) kara duman (dûd-ı siyâh) çıkarılacağını; bu dumanın ise göze sürme diye çekileceğini söyler. Sürmenin siyah rengi, âşığın kalbindeki yanışın ve kederin dışa vurumu olan duman ile ilişkilendirilir.

Gāhī gözüm bu yaş-ıla geh kanla tolar
***Ḫāk-i derüñi** gönderüp it **tūtīyā** yitiş*

(1404/2)

Şairin gözü, bazen normal yaşla bazen de kanla dolmaktadır. Bu çaresizlik anında, sevgilinin eşiğinin toprağını (hâk-i der) acil olarak gönderip tûtiyâ yapması için çağrıda bulunur. Toprak, acıya karşı tek çare ve şifa unsuru olarak görülür.

2.12.1.4. Güzellik ve Ulaşılmazlık Aracı

Sürme, tûtiyâ ve kühl mazmunları, sevgilinin güzelliğini yüceltmek ve onun ulaşılmazlığını pekiştirmek için bir karşılaştırma aracı olarak kullanılır. Şair, ünü dünyaya yayılmış olan İsfahan gibi en meşhur merkezlerin kühlünü (Kühl-i Sıfâhân) sevgilinin toprağı karşısında kıymetsiz sayar. Bu karşılaştırmayla, sevgilinin eşiğindeki toprağın (hâk-i der) tüm dünya kühlünden çok daha değerli olduğunu iddia

eder. Diğer yandan, "göz karası"[647] gibi ifadelerle sevgilinin bakışlarının aldatıcı veya tehlikeli olduğunu vurgulayarak bu güzelliğin âşık üzerindeki hem hayranlık uyandıran estetik etkisini hem de iradeyi bütünüyle teslim alan cezbesini ele alır. Muhibbî, sevgilinin eşiğinin toprağını dünyadaki en meşhur kühl merkezlerinden (Sıfahan) bile üstün tutarken göz karası mazmunuyla güzelliğin çift yönlü (cezbedici ve hayret verici) etkisini vurgular.

*Ben ṭabībā çekmezem **küḥl-i Ṣıfāhān** minnetin*
Ḫāk-i pāyı gözlerüme tūtiyā sīmā gelür

(595/4)

Şair, hekime (tabibâ) hitaben, İsfahan kühlünün (kühl-i Sıfâhân) minnetini çekmeyeceğini söyler. Çünkü sevgilinin ayak toprağı (hâk-i pâyı) zaten gözüne tûtiyâ olarak gelmektedir. Bu, sevgilinin toprağının, dünyaca ünlü her türlü şifa ve estetik değerden üstün olduğunu gösterir.

'Āşıḳ gözine ḫāk-i der-i yār var iken
*'Işḳ ehli n'ider uşbu **cihān tūtiyāsını***

(3244/4)

Muhibbî, aşk ehlinin, sevgilinin eşiğinin toprağı (hâk-i der-i yâr) gibi bir kıymeti varken bu cihanın tûtiyâsını ne yapacağını sorgular. Bu tutum, aşkın ve sevgilinin değerinin, tüm dünyevi süsleri ve değerleri aşan ulaşılmaz bir mertebede olduğunu belirtir.

*Dām-ı zülfine tutıldum görüben **göz karasın***
*Gör neler getürdi başuma benüm **göz karası***

(3494/3)

Şair, sevgilinin göz karasını (sürme çekilmiş gözün çekiciliğini) görür görmez, onun saçlarının tuzağına (dâm-ı zülfine) yakalandığını söyler. Göz karası, burada yalnızca bir güzellik unsuru değil, âşığın başına felaketler getiren cezbedici ve kahredici bir güç işlevi görür.

---

[647] "Gözün siyah kısmı, sürmenin bıraktığı siyah leke, kühl'ün rengi anlamındadır." Bk. Kara Demirkaya, **a.g.e.**, s. 1105.

Göz karasın *ḥall idüp yazdum nigāra nāmesin*
Okudukça būse cerr eyle leb-i ḫandānın öp

(198/3)

Şair, göz karasını (sürme maddesini veya gözyaşıyla karışmış göz karalığını) eriterek (hall idüp) sevgiliye mektup (nâme) yazdığını belirtir ve bu mektubun okunması karşılığında sevgilinin gülümseyen dudağından (leb-i handân) bir buse (öpücük) koparmayı diler. Göz karası, burada âşığın iç dünyasındaki hüznü, kederi ve aşkı taşıyan bir mürekkep işlevi görür.

Ḫāk-i pāyundur şehā küḥl-i baṣar
Tūtiyādan yig görür *ehl-i naẓar*

(1010/1)

Şair, sevgiliye şah unvanıyla hitap ederek O'nun ayak toprağının (hâk-i pây) bizzat idrak ve görüş kühlü (kühl-i basar) olduğunu ilan eder. Bu beyitte sevgilinin ayak toprağının manevi değeri, bir kıyaslama ile ölçülür. Ehl-i nazar (gönül ve hakikat sahipleri), bu kutsal toprağı, en kıymetli şifa kaynağı olarak bilinen tûtiyâdan bile daha üstün (yig görür) kabul ederler. Bu ifade, sevgiliden gelen en kıymetsiz maddenin dahi nadir, manevi ve ulaşılmaz bir mertebeye sahip olduğunu kanıtlar.

2.12.2. Vesme

Vesme; çivit yaprağı demektir. Arapçada çivit yaprağı ve rastık ile vücûda dağ, damga ve nişane yapmaktır. Bazıları çivit otudur der. Bir kavlde rastık taşıdır. Kadınların süs için kaşlarına çektikleri rastık veya çivit yaprağına vesme denilmiştir.[648] Dîvân şiirinde fitne hâli olarak zikredilmiştir.[649] Klasik şiirde rastık yerine, kaşları boyama ve belirginleştirme maksadıyla makyaj malzemesi olarak kullanılır.[650] Muhibbî Dîvânı'nda ise yalnızca estetik unsur değil, aynı zamanda aldatıcı güzellik için kullanılan güçlü bir semboldür. Şair bu sembolü hem hikemî (öğretici) hem de estetik bağlamda kullanarak zâhirî güzelliğin ardındaki hakikati sorgular.

---

[648] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 494.
[649] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 488.
[650] Tunç, **a.g.e.**, s. 211.

Vesme kelimesi Muhibbî Dîvânı'nda iki yerde kullanılmıştır:

İy Muḥibbī key sakın dil virme dehre sanma genç
***Vesmelüdür** gerçi kim ammā ki ġāyet yaşludur*

(1084/5)

Şair, hikemî bir uyarıda bulunarak "Ey Muhibbî! Dikkatli ol, dünyaya (dehr) gönül verme ve onu genç sanma! Çünkü dünya, yüzünü vesme ile boyayıp genç görünse de aslında gayet yaşlıdır" der. Böylelikle dünyanın güzelliğinin geçici ve aldatıcı olduğunu, vesmenin de bu hilenin aracı olduğunu ifade eder. Bu beyitte vesme, dünyanın yaşlı ve fâni hâlini gizleyen aldatıcı bir maske olarak kullanılır.

İdiser sırrumı āh 'āleme fāş
*Naẓarla **sürmelü göz vesmelü kaş***

(1460/1)

Şair, çektiği ahın sırrını tüm âleme ifşa edeceğini belirtir. Bu sır, sevgiliye olan aşkın esiridir. Aşkın kaynağı ise sevgilinin bakışıyla sürmeli gözü ve vesme çekilmiş kaşıdır. Sevgilinin bu kusursuz güzelliği âşığı esir almış ve onu sırrını gizleyemeyecek duruma getirmiştir. Vesme ise bu beyitte; sevgiliye ait çekici bir güzellik unsuru, sevgilinin güzelliğini tamamlayan ve âşığı cezbeden bir güzellik aracı olarak kullanılmıştır.

2.13. Yurd-Vatan/Daşra-Taşra/Mezra'

Dîvân şiirinde vatan, yalnızca coğrafi bir yurt olmanın ötesinde tasavvufi aşkın ve ruhanî teslimiyetin ana mekânıdır. Taşra (daşra) merkezin (payitaht/gönül vatanı) dışındaki fiziki gurbet ve uzaklık alanını temsil ederken mezra' ise şairin gönlüne ekilen tohumların (aşk, keder, gözyaşı) hasadının yapıldığı tarla anlamında bir mazmundur.

2.13.1. Yurd-Vatan

Yurd; vatan, memleket, yerleşim yeri; bir kavmin, milletin üzerinde yaşadığı toprak, vatan; bir kimsenin doğduğu veya yaşadığı yer, memleket, oturulacak yer, ev,

mesken; bir ailenin oturduğu ev, keçeden yuvarlak göçebe çadırı, çadır, oba; barınma yeri (talebe yurdu, güçsüzler yurdu vs.), bir şeyin kaynağı olan, bir şeyin çok yetiştirildiği yer (kirazın yurdu Anadolu vs.), malik olunan toprak ve mesken anlamlarına gelir.[651] **Vatan** ise doğup büyünen ve üzerinde yaşanan ülke, anavatan, memleket, yurt anlamındadır.[652]

Toprak, yaşamın temelidir; hayatın devamlılığını sağlayan dört temel unsurdan (anâsır-ı erbaa) biri olarak kabul edilir ve klasik Türk edebiyatı geleneğinde maddi bir unsur olmanın ötesine geçerek varoluşun sırlarını barındıran, maddedeki mânâyı aşikâr kılan zengin bir semboller dünyası teşkil eder.[653] Kelimenin kökeni, Eski Türkçede "topra-" (kurumak) fiiline dayanır. Eski Anadolu Türkçesi döneminden itibaren anlam genişlemesine uğrayarak[654] Türkiye Türkçesinde arazi, tarla, ülke ve vatan gibi kavramları da ifade etmeye başlamıştır. Nitekim tarihi metinlerde "zemin, kara, ülke ve diyâr" anlamlarında "yer", "kara yer" veya "kuru yer" gibi kelimeler bulunsa da "memleket" anlamında öne çıkan tek kelime "toprak" olmuştur.[655] Çağdaş Türk lehçelerinde de bu kelime torpag (Azeri Türkçesi), tupràk (Özbek Türkçesi) topurak (Kırgız Türkçesi), tuprak (Başkurt ve Kazak Türkçesi) ve tufrak (Tatar Türkçesi) gibi benzer şekillerde yaşamaktadır.[656] Soyut ve mecazi bir kavram olarak ise toprak; Türk mitolojisinde her şeyi bilme gücüne sahip "yer ana" ruhunu temsil eder ve tüm yaratılanların ham maddesi olarak vatan kavramının simgesi hâline gelir.[657] Buna karşılık, İslam tasavvufunda âlem-i ervâh, aslî vatan olarak düşünülürken anâsır âlemi (maddi âlem) bir gurbet yeri olarak görülür.[658] Klasik Türk edebiyatında toprak yani yer, vatanı temsil etmektedir. Bu da toprağa olan aidiyeti ifade eder ve toprağın kutsallığını, bireysel ve toplumsal aidiyet alanı olarak

---

[651] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s.1153; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1560.
[652] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s.1113; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1495.
[653] Hüseyin Ağca, "Toprak", **Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**, C. 6, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2006, s. 132; Şenay Güngör, "Toprak Kullanımı İle İlgili Uygulamalar ve Gelenekler: Nevşehir/Hacıbektaş Örneği", **Researcher: Social Science Studies**, Yıl 3, S. 4, 2015, ss. 1-2.
[654] Bulut, **a.g.m.**, ss. 375-378.
[655] **a.g.m.**, ss. 375-378.
[656] **a.g.m.**, s. 379.
[657] Çağlar, **a.g.e.**, ss. 160-163.
[658] Gider, **a.g.m.**, 2013, s. 195.

algılanmasını vurgular.[659] Vatan sevgisini anlatmak için kullanılan en güçlü ifade ise "hâk-i vatan"dır; bu terkip doğrudan vatan toprağı anlamına gelir.[660]

Şairler için vatan, öncelikle mahal, yer, kûy (semt) ve şehir gibi kelimelerle birlikte anılarak sevgilinin bulunduğu yer olarak tanımlanır ve şairin asıl yurdu (vatan- ı asl) burasıdır.[661] Vatan sevgisi, "hubbü'l vatan mine'l iman" (vatan sevgisi imandandır) hadisiyle ilişkilendirilerek kutsal bir zemine oturtulur. Bu kutsallık, vatanın cennetle özdeşleştirilmesiyle doruğa ulaşır; vatan, "cilve-geh-i sırr-ı Hudâ" (Allah sırrının tecelli ettiği yer), bâğ-ı behişt (cennet bahçesi) ve hatta gülşen-i bağ-ı irem'den yeğ (irem cenneti'nden daha iyi) olarak nitelendirilir. Öte yandan vatan, ırak kalınca yâd edilip ağlanılan bir hasret mekânı olabileceği gibi çile ve meşakkat yeri olsa bile yine de sevilen ve hoş görülen bir yerdir. Şiirlerde bu ifade ve kavramları karşılamak için; vatan tutmak, vatan kılmak, vatan idinmek, azm-i vatan eylemek gibi eylemler ile[662] asl-ı vatan, hâk-i vatan (vatan toprağı), sevdâ-yı vatan (vatan aşkı), hevâ-yı vatan (vatan havası) ve terk-i vatan gibi terkipler sıklıkla kullanılmıştır.[663] Bu geniş terminoloji, dîvân şairlerinin vatan mefhumunu yalnızca yurtseverlik bağlamında değil, aynı zamanda tasavvufi teslimiyet, aşk ve ebediyet gibi kavramlarla ilişkilendirerek vatanı, üzerinde yaşanılan bir toprak parçası olmanın ötesinde ruhun sükûna erdiği ve hakikate ulaştığı manevi bir mahal olarak konumlandırdıklarını göstermektedir.

Muhibbî Dîvânı'nda yurt-vatan kavramı, siyasi ve coğrafi bir mülk olmaktan ziyade aşkın hüküm sürdüğü manevi bir iklime dönüşür. Buradan hareketle dîvânda; yurd-vatan kavramını "Aşk Yurdu (Gönül ve Sîne Vatanı)", "Saltanat ve Fetih Yurdu (Hüsn Mülkü ve Güzellik Alanı)" ve "Gurbet, Yalnızlık ve Nihai Vuslatın Yurdu (Mezar/İrkence ve Ateş Yurdu)" olarak üç başlık altında inceleyebiliriz.

---

659 Güngör, **a.g.m.**, s. 12.

660 Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 312; Parlatır, **a.g.e.**, s. 557; Cebecioğlu, **a.g.e.**, 1997, s. 749.

661 Belde Aka, "Osman Nevres Dîvânı'nda 'Vatan' Kavramı", **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi (TÜBAR)**, S. 41, 2017, ss. 49-51.

662 Mehmet Sarı, "Divân Şiirinde Vatan", **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Prof. Dr. Mine Mengi Özel Sayısı)**, Yıl 2, S. 5, 2016, s. 213.

663 Ramazan Çelik, "Yunus Emre, Ahmedî ve Kadı Burhaneddin Dîvânlarında 'Vatan' Mefhumu", **Turkish Academic Research Review**, C. 8, S. 3, 2023, ss. 1181-1182.

2.13.1.1. Aşk Yurdu (Gönül ve Sîne Vatanı)

Şair için vatan; âşığın gönlü, sînesi veya sevgilinin kûyu ya da güzellik unsurlarıdır. Âşık, gerçek evi olarak bu manevi mekânları seçer. Aynı zamanda şair, kendi gönlünü sevgiliye tahsis edilen bir mekân (yurt) ya da sadece hüzün ve elem yurdu olarak tanımlar. Burada gönlün, sevgiliye ait bir saltanat makam (yurt) olması veya sevgilinin eşiğinin vatan olarak görülmesi tevazu ve teslimiyetin en güzel ifade şekillerinden biridir.

Murġ-ı ġam geldi Muḥibbī ***eyledi gönlüm vaṭan***
Didi gitmem ġayra bu ḫoş āşiyānıdur bana

(107/5)

Muhibbî, keder kuşunun (murg-ı gam) gelip gönlünü vatan edindiğini söyler. Keder kuşu, bu gönlün kendisine has ve hoş bir yuva (âşiyân) olduğunu belirterek oradan asla gitmeyeceğini ilan eder. Gönül, kederin daimi ikametgâhı olmuştur.

N'içün itmezsin gelüp iy dōst bir yirde ḳarār
Ḫāne eyle ***gāh cān gāhī dil-i vīrān vaṭan***

(2689/4)

Şair, sevgiliye (dost) neden bir yerde karar kılmadığını sorar ve ona kalıcı bir yerleşke teklif eder: Bazen canı, bazen de vîrân olmuş gönlü (dil-i virân) kendisine vatan yapsın. Gönlün vîrân oluşu, onun dünyadan arınmışlığını ve sevgiliye olan adanmışlığını gösterir.

Dutalı *'ışḳuñ şehā bu* ***sīnem içinde vaṭan***
Leşker-i ġamdur bu dil mülkini vīrān eyleyen

(2631/3)

Şair, sevgilinin aşkı sînesini (göğsünü) vatan edindiğinden beri, gam askerlerinin (leşker-i gam) gelip gönül mülkünü (dil mülkini) harap ettiğini belirtir. Vatan hem aşkın karargâhı hem de onun getirdiği kederin savaş alanı olmuştur.

Dilde o perī çünki ***maḳām u vaṭan itdi***
Vīrāneleri eyleyüp iden nişest kim

(2217/4)

Şair, o perinin (sevgilinin) gönlü kendisine makam ve vatan edindiğini söyler ve bu durumda gönlün vîrâneler arasında yerleşen (nişest iden) biri hâline geldiğini ifade eder. Sevgilinin varlığı, gönlün dünyevi değerlerden soyutlanarak müstesna bir vîrâneye (sır dolu hazine) dönüşmesini sağlamıştır.

Mihrüñ vaṭan *iy dōst* ***tutaldan dil içinde***
Rūşen görinür gün gibi ʻışḳum il içinde

(2852/1)

Şair, sevgilinin sevgisinin/güneşinin (mihr) gönlünde vatan tuttuğu günden beri, kendi aşkının tüm memlekette güneş gibi aydınlık (rûşen) göründüğünü dile getirir. Gönül, aşkın nurunun yayıldığı bir kaynak hâline gelmiştir.

Ġam geldi yine ***kişver-i dilde vaṭan ister***
Ḫālī ideyim göñlümi ger ḫāne gerekse

(2997/4)

Şair, kederin (gam) yeniden gönül ülkesinde (kişver-i dil)[664] vatan aradığını söyler ve eğer bir ev/yuva gerekiyorsa gönlünü boşaltmaya (hâlî ideyim gönlümi) hazır olduğunu bildirir.

Bazı beyitlerde ise âşık sevgilinin güzellik unsurlarını kişiselleştirerek manevi bir mekâna dönüştürür ve burada ikamet eder. Sevgilinin saçını (zülf), yanağını (rûhsâr/izâr), kâkülünü vatan/yurd edinir:

Dil yüzüñ seyrin idüp ***eyledi zülfüñde vaṭan***
Her ne yirde ki şeb irişe ġarīb anda yatur

(663/2)

[664] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1170; Kanar, **a.g.e.**, s. 257.

Şair, gönlün, sevgilinin yüzünü seyredip zülfünde vatan kurduğunu söyler. Tıpkı bir garibin (yolcu/yabancı), gece çöken yerde konaklaması gibi gönül de sevgilinin zülfünü kendisine doğal bir sığınak bilmiştir.

Āteş-i ruḫsārı içinde vaṭan dutmış *yine*
Sanasın olmış semender kākül-i muşgīn-i dōst

(282/4)

Şair, sevgiliye ait misk kokulu kâkülün (kâkül-i muşgîn) yanaklarının ateşi (ateş-i ruhsârı) içinde yine vatan tuttuğunu belirtir. Kâkülü, ateş içinde yaşadığına inanılan semender[665] gibi tasvir ederek âşığın, sevgilinin güzelliğinin yakıcılığında bile kalıcı bir yuva kurduğunu ifade eder.

'Īẕārında vaṭan tutmış *görüp zülfini dildārun*
Didüm bu nāra bī-pervā girür beñzer semenderdür

(726/2)

Şair, sevgilinin yanağında (izâr) vatan tutan zülfü görerek *"Bu ateşe (nâra) pervasızca giren semendere benzer"* der. Sevgilinin yanağı ateştir, zülf ise bu ateşte ikamet eden canlıdır. Burada vatan, aşk ateşinin harladığı tehlikeli bir tecelligâh olarak tasvir edilir.

Dil dutdı vaṭan zülf-i girih-gīr arasında
Dīvāneye ḫoşdur dura zencīr arasında

(3076/1)

Şair, gönlün düğüm atan zülf (zülf-i girih-gir) arasında vatan kurduğunu söyler. Bu vatan, dîvâne (âşık) için hoş bir yerdir; çünkü zülfün düğümleri zincire benzer ve dîvâne bu zincir içinde kalmaktan mutludur. Vatan, gönüllü bir esaret yeridir.

---

[665] "Semender; ateşte yaşayabilen ve ateşte yanmayan, hatta ateşi söndüren bir hayvan (genellikle bir kertenkele veya küçük bir sürüngen türü) olduğuna inanılan efsanevi bir canlıdır. Dîvân edebiyatında ve eski inanışlarda çok önemli bir mazmundur. Hem mitolojik bir hayvan hem de aşkın ateşe dayanıklılığının sembolüdür." Bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 399; Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 433.

*Gel cilve eyle **gözlerümüñ ceşmesārına***
*Bir dem **vaṭan kıl** anda hemān iy perī yitiş*

(1419/3)

Şair, sevgiliye (peri) gelip gözlerinin pınarında (çeşmesâr) vatan kurması için yalvarır. Buradaki pınar, sürekli akan gözyaşlarını temsil eder. Âşık, kederinin kaynağını bile sevgiliye vatan olarak sunar.

*Ruḫları üstin **vaṭan kılsa n'ola zülf-i siyāh***
Kanda genc olsa anuñ üstinde kim dir mār yok

(1585/2)

Şair, siyah zülfün yanaklar (ruhlar) üzerinde vatan kurmasını doğal karşılar. Çünkü nerede bir hazine (genc) olsa, onun üzerinde yılan (mâr) olmaması mümkün değildir. Zülf, güzellik hazinesini koruyan tehlikeli bir koruyucu (yılan) olarak sevgilinin yanağını vatan tutmuştur.

***Tutdı od içre vaṭan** ruḫları devrinde yine*
*'Acabā perr-i semender mi ki **zülf-i siyehi***

(3448/4)

Şair, sevgilinin siyah zülfünün yine yanaklarının çevresindeki ateşte vatan tuttuğunu söyler ve zülfün, semenderin kanadı (perr-i semender) olup olmadığını merak eder. Bu, zülfün ateşteki dayanıklılığını ve oraya aitliğini vurgular.

Muhibbî'nin şiirlerinde sevgilinin eşiği ve ona duyulan aşk, tüm dünyevi ülkelerden ve cennetten (bâg-ı irem) dahi üstün tutulur. Hatta sevgilinin eşiğini (kûy) ya da aşkın değerini, tüm dünyevi güzelliklerden ve vatana duyulan sevgiden bile üstün tutar. Şair, tüm dünya mülkünü reddederek sevgilinin ulaşılmazlığını ve ona olan teslimiyetini vatan sevgisiyle (hubb-ı vatan) diğer soyut kavramları (aşk, sevgi, makam) kıyaslayarak ortaya koyar:

*Ger müyesser ola **kūyunda Muḥibbī'ye vaṭan***
Gelmeye ẕerre heves göñline bāġ-ı iremüñ

(1844/5)

Şair, eğer Muhibbî'ye sevgilinin kûyunda vatan kurmak nasîp olursa (müyesser), kalbine İrem Bağı'nın[666] (yani cennetin) zerre kadar bile hevesinin gelmeyeceğini kesin bir dille belirtir. Sevgilinin yanı, cenneti bile geçersiz kılan nihai ve en üstün vatandır.

*Cihān içre baña **kūyun** çemen bes*
*Ki zīrā herkese **ḥubb-ı vaṭan** bes*

(1376/1)

Şair, tüm dünya içinde kendisine sevgilinin kûyunun bir çimenlik/bahçe olarak yeteceğini söyler. Zira vatan sevgisinin (hubb-ı vatan) her insana yettiğini; bu vatan sevgisinin kendisi için sevgilinin eşiği olduğunu ima eder. Âşık; vatan sevgisini, sevgilinin kapısına duyulan aşkla kıyaslayarak dünya mülkünü reddeder ve sevgiliye olan bağını güçlü bir ifadeyle dile getirir.

2.13.1.2. Saltanat ve Fetih Yurdu (Hüsn Mülkü ve Güzellik Alanı)

Vatan, sevgilinin güzelliği (hüsn) ile özdeşleştirilir ve bu alan; âşığın veya sevgilinin hâkimiyet kurduğu, hükmedilmesi veya yerleşilmesi gereken bir mülk alanıdır. Şair, vatan kavramını hükümranlık ve güzelliğin iktidar alanı (hüsn mülkü) olarak ele alır.

Gülşen-i ḥüsnüñ** Muḥibbī eylese tañ mı **vaṭan
Yok maḳāmı bülbülüñ illā gülistān arası

(3223/5)

Muhibbî, sevgilinin güzellik gül bahçesini (gülşen-i ḥüsn) kendisine vatan edinmesini yadırgamamak gerektiğini sorar. Gerekçesi şudur: Bülbülün (âşık) ikametgâhı (makâmı) gülistandan (gül bahçesinden) başka bir yer değildir. Güzellik, kendisine âşık olanı doğal olarak kabul eden bir hükümranlık alanıdır.

---

[666] "Bâğ-ı İrem; dîvân edebiyatının en önemli cennet ve olağanüstü güzellik mazmunlarından biridir. İrem Bağı, Kur'ân-ı Kerîm'de adı geçen Âd kavminin reisi Şeddâd tarafından, yeryüzünde cenneti taklit etmek amacıyla yaptırıldığına inanılan efsanevi bir bahçedir. Bu bahçenin tamamen altın ve gümüşten, değerli taşlardan yapıldığı ve yeryüzündeki hiçbir şeye benzemeyen kusursuz bir güzelliğe sahip olduğu rivayet edilir. Efsaneye göre, Şeddâd bu bahçeye girmeye ömrü yetmemiş veya bahçeyi tamamladığı anda helak olmuştur." Bk. Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 282; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 234.

Bāġ-ı ḥüsninde *ḫaṭıyla zülf dutmışlar* ***vaṭan***
Gülşen içinde görinmez mūr u mār eksüklügi

(3339/2)

Şair, sevgilinin güzellik bağında (bâg-ı ḥüsn), ayva tüyü (hat) ve saçın (zülf) kendilerine vatan tuttuğunu söyler. Bu gül bahçesi (gülşen) o kadar tamdır ki içinde karınca (mûr) ve yılan (mâr) eksikliği görülmez. Zülf yılanı, ayva tüyü ise karıncayı andırır; bu iki unsur, güzellik mülkünün tehlikeli ve tam bir vatan olduğunu gösterir.

2.13.1.3. Gurbet, Yalnızlık ve Nihai Vuslatın Yurdu (Mezar/İrkence ve Ateş Yurdu)

Vatan, yalnızlıkta kurulan bir sığınak, fâni dünyadaki geçici sürgün yeri veya fâni dünyanın ötesinde (mezarda), hayatın sonundaki ebedî yuva olarak ele alınır.

Senüñ iy bu'l-heves n'eyler başuñda bunca sevdālar
Muḥibbī bir gün ölürsin kayır ***irkence yurduñ*** *tut*

(216/5)

Şair, (kendi nefsine hitaben) *"Ey bu hevesler peşindeki kişi, başındaki bunca boş sevda ne işe yarar? Muhibbî, bir gün öleceksin; şimdiden bunu düşün ve irkence*[667] *yurdunu (mezarını/son istirahatgâhını) vatan edin"* der. Bu, dünya gurbetindeki boş arayışlardan yüz çevirerek hakiki ve ebedî vatana yönelme çağrısıdır.

Düşeli vādīlere vālih ü mecnūn gibi
Ol ***beyābān[ı] vaṭan eyledi*** *tenhā lāle*

(2955/2)

Şair, şaşkın ve deli (mecnûn) gibi vâdîlere düşen yalnız lâlenin (tenhâ lâle), o ıssız çölü (beyâbân) kendisine vatan edindiğini anlatır. Lâle, gurbeti ve yalnızlığı kabullenerek çölü sığınağı ve yurdu yapmıştır. Beyitte vatan, aşk uğruna seçilen inziva mekânıdır.

---

[667] Semih Yeşilbağ, "Din, Tasavvuf ve Aşk Değerleri Bağlamında Muhibbî Dîvânı", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 23, 2019, s. 165.

Ruḫlaruñ üstinde cānā ol siyāh zülfüñ gibi
Tutdı od içre vaṭan oldı *semender-vār şem‘*

(1514/6)

Şair, sevgiliye hitaben (cânâ), o siyah zülfün yanakların üzerinde durması gibi mumun (şem’) da ateşin içinde vatan tuttuğunu ve böylece semendere benzediğini söyler. Mumun yanması (aşk ateşiyle erimesi) onun varlık nedenidir. Burada vatan, sürekli ızdırap ve yok oluş içinde kurulan, fâni dünyanın ötesindeki bir alana ait olma durumunu ifade eder.

Şair, bazı beyitlerinde vatan toprağını “diyâr” kelimesiyle ifade eder. Muhibbî Dîvânı’nda vatan ve toprak algısı bağlamında diyâr kelimesi; “diyâr-ı Şam”, “diyâr-ı mihnet-i Rûm” gibi sadece somut mekânlarla sınırlı kalmamakta; “terk-i diyâr” ve “diyâr-ı gurbet” şeklinde tamlamalarla âşığın vatanından veya sevgilisinden ayrılma hâlini, dolayısıyla ruhun kendini yabancı hissettiği mekânları da karşılamaktadır. Bunun yanı sıra şair, sevgilinin bastığı yer olması hasebiyle toprağın kutsiyet kazandığı manevi coğrafyaları “diyâr-ı yâr” ya da “diyâr-ı ‘ışk” tamlamalarıyla nitelerken toprağın hüzünle yoğrulduğu ve dünyanın çileli yüzünü temsil eden alanları ise “diyâr-ı gam”, “diyâr-ı mihnet”, “diyâr-ı derd ü gam” olarak tasvir eder. Öte yandan şair; yalnızlığı, arayışı yahut ıssızlığı simgeleyen çöl topraklarını temsilen “diyâr-ı deşt” kavramını kullanarak vatan algısını coğrafi bir sınır olmanın ötesine taşır:

Niçe bir cevrin çekem ***terk-i diyār*** *itsem gerek*
Ġurbet illerin varuban iḫtiyār itsem gerek

(1694/1)

Muhibbî bu beyitte vatan kavramını, sevgilinin bitmek bilmeyen cefâsı ve aşkın ağır meşakkatleri karşısında gerekirse terk edilip gurbete değişilebilecek bir yer olarak tasvir eder. Cihan padişahı olmasına karşın şair için vatan; sadece hükmedilen bir toprak parçası değil, ruhun huzur bulduğu bir iklimdir. Eğer bu huzur yoksa şairin toprakla olan maddi bağını kesip terk-i diyâr ederek gurbeti tercih etmesi (ihtiyâr itmek), manevi bir arayışa yöneldiğini (sevgiliye ya da Allah’a) yani bir hicreti göze aldığını göstermektedir.

2.13.2. Daşra-Taşra

Taşra-Daşra; dışarı, dış kısım, dışarı dışarıda kalan, taşra; merkezin dışındaki bölge demektir.[668] Dış, dış taraf, hariç, bir ülkenin idare merkezi dışındaki yerler, büyük şehirler dışındaki yerleri ifade eder.[669] Bir ülkenin başkenti veya büyük şehirleri dışında kalan, genellikle daha küçük yerleşim yerlerini ifade eden bölge; bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi; dışarılık, dışarlık anlamlarına gelir.[670] Kökeni Orhun Yazıtları'na kadar uzanan "taşra" kelimesi, Eski Türkçede "dış" anlamına gelen taş kökü ile yön ve yer bildiren "-ra" ekinin birleşimiyle (taş+garu < taş+ğaru < taş+aru < taş+arı < dış+arı) oluşmuştur. Her ne kadar kökleri bir olsa da taşra ve dışarı günümüzde farklı anlamlar ihtiva eden iki ayrı kelime hâline gelmiştir. Ancak kelime, tarihsel süreç içinde bugünkü yaygın anlamını kazanmış ve "büyük şehirlerin ya da payitahtın (başkentin) dışında kalan yerlerin tamamı"nı ifade eder hâle gelmiştir. Bu bağlamda, dîvân edebiyatı eserlerinin kaleme alındığı dönemlerde, taşra kavramı Payitaht İstanbul'un dışındaki şehirleri, kasabaları ve köyleri de kapsayan bir coğrafi ve kültürel ayrımı işaret etmiştir.[671]

Taşra; coğrafi olarak yurdun ya da vatanın düzenli merkezinin dışındaki alanı, kırsal kesimi ifade eder. Dîvân şiirinde ise bu kavram; yalnızca coğrafi bir sınır değil, aşkın ve ilâhî hakikatlere ulaşma yolundaki inceliğin (kemâlin) uzağında kalan, zarafetin geçerli olmadığı, kaba ve sıradan dünya olarak algılanır. Bu kapsamda, iç dünyayı temsil eden gönül vatanının aksine, taşra; dış dünyayı yani terk edilmesi gereken fâni alanı temsil eder. Taşra; toprağın (vatanın/merkezin) düzenli olmayan, dışsal, gurbete ait yönünü temsil ederek tevazu ve fânilik gibi temel düşünsel zeminler ile ilişkilendirilir.[672] Muhibbî, şiirlerinde daşra/taşrayı merkezin dışında kalan coğrafi alan, tercih edilen gurbet mekânı (çöl) ve manevi temizliğin (arınmanın) fiziki mekânı olarak konumlandırır. Böylece vatan/yurd kavramının sınırlarını da belirginleştirmiş olur.

---

[668] Ayşegül Kuşdemir, "Fuzûlî Dîvânı'ndaki Arkaik Unsurlar", **Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)**, C. 9, S. 15, 2024, s. 180.

[669] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 1049.

[670] Ahsen Karakaş, "Taşra", **Küre Ansiklopedisi**, https://kureansiklopedi.com/tr/detay/tasra-sozluk, (Erişim Tarihi: 14.12.2025).

[671] Murat Ak, "Dîvân Şiirinde Taşra Kullanımları ve Dîvân Şairinin Taşrası", **İstem**, C. 12, S. 24, 2014, ss. 85-87.

[672] Ahmet Öntürk, "Klasik Türk Şiirinde Merkez ve Taşra (Kitap Tanıtımı)", **Dede Korkut**, S. 11, Aralık 2016, ss. 137-140.

Sen gül-i şimşād-ḳāmet gele diyü gülşene
Kaldurup baş ***taşra bakar*** *serv-i bāġ u gülsitān*

(4020/4)

Şair, gül bahçesinin (gülsitân) ve servi ağacının, şimşir boylu gül (gül-i şimşâd-kâmet) yani sevgili bahçeye dönsün diye başlarını kaldırıp dışarıya (taşra bakar) baktığını anlatır. Taşra, burada sevgilinin geldiği, sevgiliye ait ve özlem duyulan mekânı yani merkezin dışındaki alanı temsil eder.

Gezüp ***taşra beyābānı*** *olup āvāre Mecnūn tek*
Belā kuşlarına jūlide mūyum āşiyān itdüm

(2089/3)

Şair, Mecnûn misali taşradaki çölü (taşra beyâbânı) gezerek avare (başıboş, mekânsız, yurtsuz)[673] olduğunu söyler. Bu geniş, ıssız gurbet mekânında dağınık saçlarını (jûlide mûy)[674] belâ kuşlarına yuva (âşiyân) yaptığını ifade eder. Taşra, burada âşığın dünyadan kaçıp sığındığı, benliğini terk edip gönüllü olarak ikamet ettiği fiziki gurbet ve yalnızlık yeridir.

Baḥra beñzet gönlüñi gelse ḥavādis baḥrı gör
Daşraya atar *ḳabūl itmez gelen* ***murdarını***

(3341/3)

Şair, gönlü denize benzetir. Deniz, kendisine gelen kirli ve istenmeyen şeyleri (murdar) kabul etmez ve dışarıya (daşraya) atar. Daşra, burada denizin düzenini bozacak her türlü olumsuzluğun atıldığı ve terk edildiği mekânı ifade eder. Beyitte yapılan benzetme ile şair daşrayı gönlün saflığını korumak için tüm olumsuzlukların gönderildiği soyut bir mekân olarak tasvir eder ve gönül mülkünün dışındaki alan olarak kullanır. Bu sınır, fiziki olmaktan çok, gönlün içine sızmasına izin verilmeyen olumsuz duygulara ve olaylara ayrılmış soyut bir mekândır. Gönül, tıpkı deniz gibi murdarı kendi sahasında tutmayıp onu dışarıya iter ve böylece iç düzenini korur.

---

[673] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 58.

[674] "Jûlide: Birbirine girmiş, karma karışık, dağınık." Bk. Mehmed Salâhî, **Kâmûs-ı Osmânî: İnceleme, Tıpkıbasım**, C. 4, haz. Ali Birinci, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 3; "Mûy: Saç, kıl." Bk. Ahmed Vefik Paşa, **Lehçe-i Osmanî**, C. 2, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1306, s. 1409.

Verilen örneklerde görüldüğü üzere şair için daşra/taşra hem fiziki ve hem manevi bir mekândır. Âşık o sınırı ya bilinçli olarak aşar (çölü vatan edinir) ya temizlik için kirleri oraya atar, ya da daima özlemle ve umutla beklediği sevgilinin geldiği yön olarak bizzat o merkezin kendisine (taşraya) bakar.

2.13.3. Mezra'

Mezra'; Arapça kökenli bir kelime olup ziraat yapılan yer, tarla, ekim yeri, ekime elverişli, ekilecek tarla veya yer;[675] ekilmiş tarla; ekenek; kırsalda birkaç evden oluşan en küçük yerleşim birimi anlamlarına gelir.[676] Dîvân şairleri ise âşığın gönlü, emelleri ve cihan; sevgilinin dudağının tarlası, dünya tarlası, amel edilen yer, ekilenin karşılığının alınacağı (sevap veya günah) ahiret veya mahşer alanı anlamlarında şiirlerinde kullanmışlardır. Toprağın verimlilik ve karşılık görme yönünü ifade eder.[677]

Muhibbî, mezra' kavramını insanın manevi iç dünyası ile birleştirerek "mezra'- ı dil (gönül tarlası), mezra'-ı cân (can tarlası), mezra'-ı sîne (göğüs tarlası) ve ışḳ mezrâsı (aşk tarlası)" gibi ifadelerle soyut bir mekân olarak kullanır. Şair mezra' kavramını iç dünyasının karşılık bulduğu toprak olarak görür ve tarlalara (mezra') ekilen her tohumun (aşk, sevgi, gözyaşı) zarurî olarak ızdırap, dert ve keder mahsulü verdiğini söyler. Toprağın veriminin aşk ve kederle eşdeğer olduğunu vurgular. Gönül (dil), aşk tohumlarının ekildiği verimli tarladır. Ancak karşılık olarak hep keder ve musibet biçilir.

Maḥabbet toḫmını ekdüm egerçi ***mezra'-ı dilde***
Yaşum bārānı yagdukça olur derd-ile ġam ḥāṣıl

(1956/3)

---

[675] Doğan, **a.g.e.,** 1996, s.770.

[676] "Mezra", **TDK Güncel Türkçe Sözlük,** https://sozluk.gov.tr/?ara=mezra, (Erişim Tarihi: 17.12.2025); Kanar, **a.g.e.,** s. 306; Mehmet Bahaettin Toven, **Yeni Türkçe Lügat**, haz. Abdülkadir Hayber, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2013, s. 675; İlhan Şahin, "Mezraa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, TDV Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 546-548.

[677] Sefercioğlu, **a.g.e.,** 2001, s. 457; Zahide Efe, "Şeyhülislâm Kemâl Paşazâde (İbni Kemâl) Dîvânı'nda Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 25, İstanbul, 2020, s. 288; Bozkurt, **a.g.e.,** s. 208.

Şair, gönül tarlasına (mezra'-ı dil) sevgi tohumunu ekmesine rağmen, gözyaşı yağmuru yağdıkça bu tarlanın mahsulünün sadece dert ve keder (gam) olduğunu belirtir. Gönül, sevgiyi ekse de karşılığında acı biçen bir topraktır.

Mezra'-ı dilde *yaşum toḫmını saçdum muttaṣıl*
Ḥāṣılum ancak hemān derd ü belā kaygu gibi

(3356/5)

Şair, gönül tarlasına sürekli olarak gözyaşı tohumlarını saçtığını söyler. Bu tohumlardan elde ettiği mahsulün ise yalnızca dert, belâ ve kaygıdan ibaret olduğunu ifade eder. Gönül, sürekli ekim ve sulama gerektiren ama sadece ızdırap veren bir tarla olarak tasvir edilmiştir.

Mezra'-ı dilde *maḥabbet toḫmı sebz olsun diyü*
Anı suvarmaga çeşmüm döndi ābun 'aynına

(3148/3)

Şair, gönül tarlasına ektiği sevgi tohumu (mahabbet tohmı) yeşersin (sebz olsun) diye; onu sulamak için gözünü adeta suyun kaynağına (âbun 'aynına) çevirmiştir. Bu, âşığın, aşkı yaşatmak için sürekli gözyaşı dökerek gönül tarlasını fedakârca suladığını gösterir.

Fitne toḫmın ***mezra'-ı cāna*** *ekelden beñlerüñ*
Kara kara lāle-veş bagrumda çıkdı başlar

(950/2)

Muhibbî; sevgilinin yüzündeki benleri, gönül tarlasına (mezra'-ı cân) ekilen fitne tohumları olarak tasvir eder. Bu tohumlar şairin bağrında kara kara lâlelere benzeyen (lâle-veş) başlar (yaralar/dertler) açmıştır. Cân, fitne ekilen ve mahsulü sadece acı olan bir toprağa dönüşmüştür.

Nāḫun-ıla ***mezra'-ı sīnemde*** *ekdüm toḫm-ı ġam*
Eyledüm cān ḫarmanında ḥāṣıl-ı 'ışḳı çü cem'

(1516/2)

Can harmanında aşk mahsulü (hâsıl-ı ‘ışk) toplanmıştır. Aşk, ancak gam tohumunun tırnakla (nâh) ekilmesi gibi büyük bir zahmet, sabır ve meşakkat sonucunda elde edilebilir. Şair burada, kendi göğüs tarlasına (mezra’-ı sîne) gam ekme eylemi üzerinden aşkı gönlüne yerleştirmek ve onu kemâle erdirmek için bizzat zahmete talip olma ve bu yolda nefsini terbiye etme sürecine dikkat çeker.

*Çünki virdi **‘ışḳ mezrā‘ın** baña sulṭān-ı ‘ışḳ*
Ġamdan özge sanmañuz bir nesne ben ḥāṣıl kılam

(2203/2)

Şair bu beyitte, aşk tarlasından gamdan başka (gamdan özge) hiçbir şey biçmeyeceğini kesin bir dille belirtir. Aşkın kendisi, mahsulü yalnızca gam olan bir tarladır.

2.14. Ocak/Kân/Menba’

Dîvân şiirinde ocak, kân ve menba’ kavramları; toprak unsurunun sadece kesif bir kütle veya zâhirî bir mekân olmaktan öte doğurganlık, kaynaklık ve başlangıç noktası olma özelliklerini temsil eder. Bu kavramlar hayatın, rızkın, manevi cevherin ve bilginin kaynağını ifade etmek için kullanılır. Şair, bu kavramlar aracılığıyla toprakta gizlenen ya da saklı kalmış veya kök salmış olan maddi ve manevi hazineyi şiire taşır.

2.14.1. Ocak

Ocak kelimesi; Eski Türkçe “oc”[678] isim kökünden gelmekte olup tarihsel süreçte ısınma, yuva ve bir soyun ya da kaynağın kök saldığı başlangıç yeri anlamlarını karşılamıştır.[679] Ateş yakılan yer, mangal, fırın; ateşlik, ateş olan yer, ateş tüten yer anlamlarının yanı sıra aile ocağı, soy, meslek veya kurumun başlangıç yeri, ev, yuva,

[678] “Günümüzde Türkiye Türkçesinde “ocak” biçimiyle kullanılan bu sözcük, Eski Türkçede “oçok, oçuk ve oçak” şekilleriyle tespit edilmektedir. Yapı bilgisi açısından oç (~ ot) isim köküne +a- ve ardından -k ekinin getirilmesiyle oluşur. Aynı kökten gelen oç-a-k ve ot-a-k sözlerinin yapılış biçimi de aynıdır.” Bk. Arzu Yıkılmaz, “ ‘Ateş’ Anlamıyla ot Sözü ve Türevleri”, **Turkish Studies - Language**, C. 18, S. 1, 2023, s. 624.

[679] Vahit Türk, “Ocak Sözü ve Ailesi”, **Gazi Türkiyat**, C. 1, S. 5, 2009, ss. 251-252; Erhan Aydın, “Ocak Kelimesinin Aslı: Dağlık Altay’dan Kuray II (A 5) Yazıtı Üzerinde Yeni Bir Okuma ve Anlamlandırma”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 113, 2025, s. 66.

insan eğitiminin, başladığı, insanın pişmeye ve biçimlenmeye başladığı yer anlamlarını da ifade etmek için de kullanılır.[680] Dîvân şiiri geleneğinde ise ocak; sıcaklık ve samimiyeti temsilen; yuva, kök salınan yer, aşk ateşi veya ilâhî ateşin yandığı mekân anlamlarında şiirlere girmiştir.[681] Ayrıca kelime, bir şeyin kaynağı mânâsında kullanılarak (Çerağ-Kaynak) dert ocağı, hasret ocağı, gönül ocağı veya muhabbet ocağı gibi tamlamalar içerisinde yer almıştır.[682]

Dîvân şiiri, içinde doğduğu Türk kültürünün ögelerini de yansıtan zengin bir edebî gelenektir. Bu bağlamda, Türk kültüründe kutsal bir yere sahip olan "ocak" kavramı, temel anlamı olan "ateş yakılan yer"in ötesinde aile ocağı, baba ocağı ve asker ocağı gibi sosyokültürel ifadelerin yanı sıra, zamanla türbe, adak yeri ve tekke gibi mânâlar da kazanmıştır. Bu derin kurumsal ve kutsal algı, askerlik kurumu ile de birleşerek Türk Silahlı Kuvvetleri için günümüzde dahi kullanılan "peygamber ocağı" ifadesini ortaya çıkarmıştır.[683] Özellikle Alevî-Bektaşî geleneğinde ise bu kavram, yalnızca bir mekânı değil, aynı zamanda dini hizmetleri yürüten dede, mürşit ve pir gibi görevlilerin soyunu/makamını (ocakzâde) nitelemektedir. Eski Türk inançlarında ateş kültü ile doğrudan bağlı olan ocak; ilk atanın yaktığı yer olması sebebiyle ailenin, soyun ve sürekliliğin kutsal sembolüdür. Bu kutsallık, Bektaşî ve Kızılbaş zümrelerinde ocağa "niyaz" (secde/saygı) edilmesi ritüeline yol açmış; ataların canlarının ocakta tecelli ettiğine dair inanç, "ocağın yansın" gibi dua ve beddualarla halk dilinde yaşamıştır. Moğolların desteğiyle Anadolu'da yaygınlaşan ocak kavramı, zamanla dini ve tasavvufi gruplar tarafından kurumsal ve anlamsal açıdan zenginleştirilmiştir. Aynı şekilde Türkiye'de önemli tarikatlardan olan Ahiler, Bektaşiler ve Mevlevilerde ateş ve ateşin yandığı ocak kutsal sayılmaktadır.[684]

---

[680] Unutulmuş Öz Türkçe Kelimeler Sözlüğü, **a.g.k.**, s. 220, (Erişim Tarihi: 18.12.2025); Cebecioğlu **a.g.e.**, 1997 s. 209; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 190; Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 855.

[681] Haşim Şahin, "Ocak" **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 316-317; Ali Yaman, "Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam ve Tarihsel Arka Plan", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 60, 2011, ss. 45-49.

[682] Halil Çeltik, "Divan Şiirinde Ocak", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 63, 2012, ss. 327-329.

[683] Türk, **a.g.m.**, 2009, s. 257.

[684] Veysel Eren Öztürk, "Eski Türk İnançlarında Ateş Kültü ve Günümüze Yansımaları", **Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi**, C. 6, S. 2, 2023, s. 298; Kurnaz, **a.g.e.**, 1987, s. 102; Pakalın, **a.g.e.**, C. II, ss. 711-714.

Kalenderîler ritüellerde, Ahiler ticarette, Bektaşîler ise askerî teşkilatlarda (Yeniçeri Ocağı) kullanarak bu kavramın mefhumunu genişletmişlerdir.[685]

Kelimenin anlam yelpazesi oldukça geniştir. Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'nde 11 farklı karşılığı bulunmaktadır. Bunlardan ilki temel sözlük anlamı olan "ateş yakmaya yarayan, pişirme, ısıtma, ısınma vb. amaçlarla kullanılan yer" iken kavramsal karşılıkları arasında "ev, aile, soy" (TDK 10. madde), "aynı amaç ve düşünceyi paylaşanların kurdukları kuruluş" (TDK 7. madde) ve "yeniçeri teşkilatını oluşturan odalardan her biri" (TDK 9. madde) yer alır. Halk hekimliğinde ise "bir önceki kuşaktan el verme suretiyle aktarılan bilgileri kullanarak belirli bir şikâyeti iyileştirdiğine inanılan aile" (TDK 11. madde) anlamını taşır. TDK'nın Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü'nde de "türbe, adanılan yer, eski ve soylu aile" karşılığı verilmiştir.[686] Osmanlı kültürü ve askerî sistemi içerisinde ocak kelimesi, askerî bir terimdir. Bu mânâda kapıkulu ocaklarına bağlı olanlar için ocaklı terimi kullanılmıştır. Bu askerlere verilen mülkler yurtluk-ocaklık olarak adlandırılmış[687], bu sayede kelime tımar ve has mânâsı da kazanmıştır.[688]

Muhibbî Dîvânı'nda "ocak" mazmunu; yuva, kök salınan yer ve mecazi olarak aşk ateşi veya ilâhî ateşin yandığı mekân anlamlarıyla kullanılmıştır. Şair, "mihnet ocağı, er ocağı, hirmân ocağı, 'ışk ocağı" gibi tamlamalarla ocak mazmununu hem erdemin hem de ızdırabın temel kaynağı olarak gösterir.

Konup ṣaḥrā-yı sīnemde sipāh-ı ġam yakar āteş
***Ocaklar yiridür** kalmış degül dāġ-ı nihān yir yir*

(682/3)

---

[685] Mustafa Akkuş, "Ateş ve Ocak Kültürünün Anadolu'da Yaygınlaşmasında Moğolların Etkisi", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 68, 2013, ss. 26-27; Aybige Işık, **Türk Kültüründe Ateş ve Ocak İle İlgili İnanışlar**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2004, ss. 83-98.

[686] Kemalettin Deniz, "Dil Sosyolojisi Açısından 'Ocak' Kavramı", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 64, 2012, s. 224.

[687] Türk, **a.g.m.**, 2009, 257; Çeltik, **a.g.m.**, s. 322.

[688] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 190.

Gönül (sîne), gam askerinin (sipâh-ı gam) ateş yaktığı yerdir ve bu nedenle ateşin yakılacağı asıl yer (ocaklar yiridür) olarak betimlenir; böylece gizli yaranın (dâğ-ı nihân) ortaya çıkması doğal karşılanır.

‘Urūc eylerse dūd-ı dil ‘aceb mi göklere her dem
Yanar ‘ışḳ-ıla sīnemde benüm ***miḥnet ocagıdur***

(555/3)

Beyitte ocak, gönüldeki ızdırabın kaynağıdır. Şair, sînede yanan aşk ateşini mihnet ocağına benzetir ve bu ocaktan çıkan dumanın (dûd-ı dil) göklere yükselmesi şaşırtıcı bulunmaz.

Eksük olmaz tekye-i sīnemde her dem derd-i ġam
İy Muḥibbī ***er ocagıdur*** *gelür mihmān akar*

(980/5)

Ocak, dayanıklılık ve misafirperverlik mekânıdır. Gönül (sîne), yiğitliğin yuvası (er ocağı) olarak nitelenir; bu nedenle dert ve gam, mihmân[689] (misafir, konuk) olarak sürekli buraya gelir. Şair, er ocağında misafir eksik olmaz inancıyla aşk acısının sürekli varlığını tabiî bir hâl olarak kabullenir.

Maḥabbet nārına her kim dutuşup cān-ıla yanmaz
Yanup ***ḥirmān ocagında*** *aña dāyim ‘aẕāb olsun*

(2532/2)

Bu beyitte ise ocak, nasipsizliğin ve mahrumiyetin ebedî bir ateşe dönüştüğü yerdir. Aşka tutuşup canla yanmayan (yani aşkın çilesine talip olmayan) kimse için bu ulvî duygudan mahrum kalışın, başlı başına bir ceza ve ruhu yakan asıl azap kaynağı (hirmân ocağı) olması istenir. Burada, hirmân ocağında daim azap olma hâli; aşkın sırrına yabancı (bigâne) kalanlar için bir beddua olmanın ötesinde aşk yolunda yanmanın, vuslattan dahi evvel gelen ilk şart olduğunu belirten ifadedir.

[689] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 316.

Çün baña itdi vaṣiyyet ḫırḳasın cūbān-ı ‘ışḳ
Beklerem ben de ölince ***‘ışḳınuñ ocağını***

(3235/4)

Şair için ocak, manevi bir bağlılığın ve mukaddes bir mirasın ebediyen yaşatılması gereken yeri temsil eder. Bu beyitte âşık, kendisini aşk çobanının (cûbân- ı ‘ışk) vasiyetini yerine getiren bir derviş gibi görerek ölene dek aşk ocağını (tekke/yuva) bekleyeceğini ifade eder.

2.14.2. Kân

Kân; maden ocağı, maden yatağı, maden damarı; maden; kaynak, bir vasfın bol bulunduğunu yer veya kişi; maden yeri, maden kuyusu, maden damarı, bir madenin bulunduğu ya da çıktığı mahal, menba, sadr, bir sıfatın kesretle bulunduğu zât; maden ocağı, yurt, ocak anlamlarına gelir.[690] Dîvân şiirinde; toprağın derinliklerinde saklı değerli taş, altın gibi cevherlerin çıkarıldığı yer, kıymetli gevherlerin (altın, la‘l, inci, yâkût, pirûze vs.) tükenmez kaynağı konumunda bir şeyin menbaı ve ocağı, maden ocağı, maden kuyusu, maden, ocak; bir şeyin kaynağı; hazîne, genc anlamlarını ifade eder.[691] Dîvân şairleri bu mazmuna şiirlerinde gizli hazine, kıymetli şeylerin kaynağı, gönül/sır mahzeni gibi ifadeler ile yer verir.[692] Bazı beyitlerde deniz ile bir arada bulunur fakat her hâl ü karda menbaı olmak, bol bulunmak mânâlarını taşır.[693] Bazı kaynaklarda da kân kelimesi “soy” (baba ocağı) anlamını kazanmıştır. Türk ve Altay mitolojisinde Güven Tanrısı’nın “Kanım Han” olarak adlandırılması ve “kan birliği” ifadesi, kelimenin soya, birliğe ve kökenin kutsallığına atfedilen olumlu ve kurumsal mânâsını güçlendirmektedir.[694]

Muhibbî’nin dünyasında kân; sadece bir maden ocağı değil, duyguların somutlaştığı manevi bir mekândır. O, şiirlerinde kânı şairin gönlü veya dili ile

---

[690] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 594; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1140; Mehmet Kanar, **a.g.e.**, s. 244; Kara Demirkaya, **a.g.e.**, s. 1500.
[691] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 256; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 486; Kanar, **a.g.e.**, s. 1198; Parlatır, **a.g.e.**, s. 834.
[692] Uludağ, **a.g.e.**, 1996, 306; Aydın, **a.g.e.**, 2010, s. 300.
[693] Ağcı, **a.g.e.**, s. 70; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 447.
[694] Hilal Nayir Ekinci ve Sümeyye Bilen, “Klasik Türk Şiirinde Sevgilinin Güzellik Unsurlarının Kanla İlişkilendirilmesi”, **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 9, S. 4, 2023, ss. 664-666.

özdeşleştirir; gönül, tükenmek bilmeyen değerli söz, gevher ve dürr (inci) gibi kıymetli şeyler üretilen bir kaynak, mecazi bir maden ocağıdır. Aynı zamanda, Peygamber'e (Muhammed/Ahmed) veya yüksek bir makam sahibine atfedilerek faziletin ve şefkatin tükenmez kaynağını da temsil eder. Bazı beyitlerinde ise kânı âşığın fiziki olarak acı çektiği göğüs (sîne) veya ciğer ile ilişkilendirir. Gözyaşı ve kan, bu acı kaynağından (kân) fışkıran değerli ama acı cevherlerdir.

Şairin gönül/dil hazinesi (kân-ı dil), sürekli söz cevheri (gevher/dürr) üreten tükenmez bir kaynaktır:

İstedükçe tāze tāze baña gevherler virür
Eylesün kimdür gelüp gönlüm gibi ***kān-ıla baḥs***

(318/4)

Şair, bu beyitte gönlünü sürekli taze cevherler (sözler) veren bir maden ocağına (kân) benzeterek bu zenginlik ve tükenmezlik konusunda kimsenin kendisiyle rekabet edemeyeceğini iddia eder.

Muḥibbī ḫarc kıl söz gevherini
Dükenmez çünki bu dil ***kāna*** *benzer*

(806/8)

Şair, bu beyitte kendisine hitaben (Muhibbî), dilinin (sözlerinin) tükenmeyecek bir maden ocağına (kân) benzediğini ve bu nedenle söz cevherlerini cömertçe harcaması gerektiğini öğütler.

Muhibbî için bazen kân; gönlün içinde saklı olan gizli sırları ve kıymetli duyguları (gevherler) dışarı vuran iç mahzendir:

Gözüñ gevherlerini ***kān-ı dilden***
Muḥibbī çıkarup yārāna salduñ

(1732/5)

Şair, kendisine hitaben, gözlerinin mücevherlerini (gözyaşlarını) gönül madeninden (kân-ı dil) çıkarıp dostlara sunduğunu (dağıttığını) ifade eder.

*Niçe gevher çıkarduñ **kān-ı dilden***
Soruñ ḳadrini bilene bahā ne

(2893/3)

Bu beyitte ise şair, gönül madeninden (kân-ı dil) nice mücevherler (aşk sözleri/sırlar) çıkardığını belirterek onların değerini bilene sormayı önerir; zira paha biçilemez olduklarını ima eder.

Muhibbî bazı beyitlerde, şiirinin anlam derinliğini (ma'ânî) tükenmez bir kaynak olarak niteler ve bunu ifade etmek için "ma'ânî kânı" tamlamasını kullanır:

***Ma'ānī kānına** irdüm çıkardum niçe gevherler*
Kimisin eyledüm maḥzen kimin yārāna tapşurdum

(2288/5)

Örneğin bu beyitte; anlamlar madenine (ma'ânî kânına) ulaştığını ve buradan nice mücevherler (gevherler) çıkardığını; bunların kimini hazine yaptığını, kimini ise dostlara emanet ettiğini ifade ederek şiirin mânâ derinliğini ve manevi sırları aktarma görevini vurgular.

Şair, dîvânında kullandığı "gevher kanı" tamlamasıyla âşığın (şairin) gönlünü, söz cevherlerinin tükenmez ocağı olarak yüceltir:

Eksilür sanma Muḥibbī ḫarc kıl söz cevherin
*Şā'irüñ gönli içün dirler ki **gevher kānıdur***

(976/7)

Bu beyitte Muhibbî kendisine hitaben, sözün mücevherini (cevherini) harcamaktan çekinmemesini öğütler; zira şairin gönlünün mücevher madeni (gevher kânı) olduğunu ve harcadıkça eksilmeyeceğini ifade eder.

Dîvânda birçok yerde yüce bir şahsiyet (çoğunlukla Hz. Peygamber ya da hükümdar) cömertliğin ve insanlığın tükenmez kaynağıdır; bu nedenle âsilerin hatalarını affetmelidir:

*Sen **mürüvvet kānısın** cürmüme çek ‘afv-ı ḳalem*
Umaram senden şafā‘at idesin yevm-i ceza

(2/2)

Rūz-ı maḥşerde şefā‘at idesin ‘āṣīlere
*Hem **mürüvvet kānı** sensin hem daḫı maḥbūb-ı Rab*

(168/2)

Muhibbî; Hz. Peygamber’i (s.a.v.) mürüvvetin asıl kaynağı (mürüvvet kânı) ve Hakk’ın sevdiği yegâne zat (mahbûb-ı Rab) olarak tavsif eder. Şair; mahşer gününde (yevm-i cezâ/rûz-ı mahşer) günahlarının bağışlanmasını, O’nun ‘afv-ı kalem çekmesine ve şefâ‘at etmesine bağlayarak acziyetini bir sadakat nişânesi olarak sunar.

Peygamber, şefaat etme gücünün ve yetkisinin tükenmez kaynağıdır; kıyamet gününde ümmet ona muhtaçtır:

*Bu Muḥibbī’ye şefā‘at eyle **şefḳat kānısın***
Umaram itdürmeyesin aña her an el-ġıyās

(310/6)

*Çün **şefā‘at kānısın** yevm-i cezāda ümmete*
Bu Muḥibbī derdmendüñ ḥāline lutf eyle bak

(1642/5)

Ḫāk-i pāya devlet el virse eger sürsem yüzüm
*Sen **şefā‘at kānısın** ancak budur virdüm sözüm*

(2178/1)

Şefā‘at ide ol gün bize Aḥmed
***Şefā‘at kānıdur** çünki Muḥammed*

(3979/9)

*Ḫaḳ Te‘ālā’nun resūli hem **şefā‘at kānıdur***
Ḫalḳ-ı ‘ālem rūz-ı maḥşerde kamu muḥtāc aña

(113/4)

Muhibbî; Hz. Peygamber'i (sav) şefâ'at ve şefkatin asıl kaynağı (şefâ'at/şefkat kânı) olarak tavsif eder. Şair; mahşer gününün (yevm-i cezâ/rûz-ı mahşer) dehşeti karşısında tüm âlemin O'na muhtaç olduğunu vurgulayarak kendi dertli hâline de O'nun lütfuyla nazar kılınmasını niyaz eder. Peygamber'in (s.a.v.) ayağının toprağına (hâk-i pây) yüz sürmeyi en büyük devlet sayan şair, O'nun şefâ'atini yegâne kurtuluş olarak görmektedir.

Allah ya da sevgili, lütuf ve iyilik (kerem) bahşetme konusunda tükenmez bir ocak hükmünde olan "kân-ı kerem"dir:

Olmışam 'ışḳ faḳīri n'ola iy ***kān-ı kerem***
Bir naẓar ḥüsnüñi iḥsān idesin cānun içün

(2746/3)

Bāb-ı iḥsānuñda oldı cümle 'ālem ber-murād
Ben faḳīrüñ iy ***kerem kānı*** *daḫı nā-kāmdur*

(3997/2)

Muhibbî; Allah'ı veya sevgiliyi, lütuf ve cömertliğin asıl kaynağı (kân-ı kerem) olarak tavsif eder. Şair, tüm âlemin bu ihsan kapısında (bâb-ı ihsân) muradına erdiğini vurgularken kendisini bir aşk fakiri olarak niteleyip bu "kân-ı kerem"den bir nazar ve lütuf niyaz eder.

Gönül, kıymetli ve nazik olduğu için zorluklarla sınanmadan cevher vermez:

Sıma nāzükdür Muḥibbī göñlini didüm didi
Sınmayınca ḥāṣıl olmaz çünki ***gevher kānıdur***

(604/5)

Muhibbî, kendi gönlünün nazik olduğunu dile getiren bir sese karşılık olarak *"kırılmadıkça cevher madeni elde edilmez"* cevabını verdiğini ifade eder ve gönül kırıklığının manevi olgunluğun ve sırların kaynağı olduğunu vurgular.

Gözlerden akan kan, ciğerdeki yaranın (tâğ-ı ciger) içindeki kaynaktan (kândan) geldiği için tükenmez:

Gözlerüm ḳānı dükenmezse benüm olmaz ʻaceb
Zīrā ol ṭāġ-ı cigerdeki olan ***kāndan*** *gelür*

(977/2)

Şair, gözlerinden akan kanın tükenmemesinin şaşırtıcı olmadığını, zira bu kanın ciğerdeki dağdan (tâğ-ı ciger) veya madenden (kân) geldiğini ifade ederek aşk acısının sonsuz kaynağını vurgular.

Şair için âşığın göğsü (sîne), her damlası laʻl (kıymetli taş) olan gözyaşının kaynağıdır:

Yaşum her ḳaṭresi bir pāre-i laʻl
Anuñçün kim bu ***sīnem kānıdur*** *ʻışḳ*

(1666/3)

Şair, gözyaşının her damlasının bir yâkût parçası (pâre-i laʻl)[695] olduğunu; zira göğsünün (sîne) aşk madeni (kânı) olduğunu ifade ederek aşkın acı veren hâlinin manevi açıdan ne kadar değerli olduğunu vurgular.

Kân; sevgilinin dudağı veya sözü gibi en değerli cevherlerin kaynağıdır:

Dürr ü cevherden daḫı yigdür Muḥibbī sözleri
Vireyim gūş eyleñüz ol ***laʻl kānından*** *ḫaber*

(3989/5)

Muhibbî, sözlerinin inciden ve mücevherden (dürr ü cevher) daha üstün olduğunu belirterek dinleyicilere bu yâkût madeninden (laʻl kânından) haber vereceğini ifade eder ve şiirin maddi değerlerden üstünlüğünü vurgular.

Bazen ise acıyı daha da yücelterek âşıkların döktüğü kanların olduğu yerin dahi laʻl kânı olduğu söyler:

Kūy-ı dilber var-ısa laʻl-i Bedaḫşān kānıdur
Ehl-i ʻışḳuñ dökilen yir yir çü anda kanıdur

(604/1)

---

[695] "Laʻl: Yâkûta benzer kırmızı ve değerli bir süs taşı." Detaylı bilgi için bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 283-284.

Bu beyitte şair, sevgilinin semtinin Bedahşan yâkûtunun (la‘l-i Bedahşân) madeni (kânı) olduğunu, zira aşk ehlinin kanının yer yer oraya döküldüğünü söyleyerek yâkûtun değerini âşıkların döktüğü gözyaşına bağlar.

Ka‘be’yi yapdı ezelden gerçi İbrāhīm Ḫalīl
Yap bu gönlüm kim sevābın komış artukdur Ḫalīl
*Dōstum bu dāmen-i lutfuñla bu **yaşumı** sil*
La‘l-i nābun firḳatinde kan yudar ḳalb-i ‘alīl
*Bislesün **ḫūn-ı cigerle** şimdi her **kān** cevherin*

(3537/3)

Âşığın gözyaşı ve ciğer kanı (hûn-ı ciger), gönül mahzeninin/hazinesinin (kân) yegâne besin kaynağıdır. Şair için bu durum; ızdırabın (kan ve gözyaşı), bizzat cevherin üretildiği kaynağı zenginleştirdiğini gösterir. Böylece aşkın getirdiği her acı, yine o aşkın cevherini besleyen bir değere dönüşür.

Çoğu zaman sevgilinin can veren dudağına (leb-i cân-perver) benzemeye çalışan la‘l’in, kân (maden ocağı) içinde bir taş olması dilenir:

La‘l beñzer dirilürmiş leb-i cān-perverdüñe
***Kān** içinde dilegüm budur anı taş olsun*

(2651/2)

Şair, yâkûtun (la‘l) sevgilinin can bağışlayan dudağına benzediği söylentisi üzerine bu taşın maden (kân) içinde taş kesilmesini diler; böylelikle sevgilinin güzelliği karşısında maddi değerlerin kıymetsizliğini vurgular.

Şair, dîvânında “tabîb-i kân, gül kânı, cevahir virici kan” şeklinde tamlamalar da kullanmıştır:

*Ne müferriḥ virdi gevherden **ṭabīb-i kān** aña*
Bakmag-ıla olmışam ben zār u sergerdān aña

(132/1)

Bu beyitte; kânın hekimi (tabîb-i kân); muhtemelen cevher çıkaran veya madenin değerini bilen, müreffih (refah içinde olan) bir hekim olarak mecazlaşmıştır.

Lāle ḫadler ḥasretinden dāġ yakdum şol ḳadar
Sīnemi her kim görürse beñzedür ***gül kanına***

(3112/2)

Bu beyitte; göğüs, hasretten yanan yara izi (dâğ) nedeniyle gül ocağı (gül kânı)'na benzetilmiştir. Âşık için yaraların bile güzellik kaynağı olmasına dikkat çekilir.

Uralar ger saña tīşe taḥammül eyleyüp ṣabr it
Ko bulsunlar murādātı ***cevāhir virici kān*** *ol*

(2050/3)

Şair, bu beyitte âşığa hitaben, "*Sabredip, sana vurulan tîşe*[696] *(kazma/külünk) darbesine yani aşk yolundaki cefalara dayan ki muradları (dilekleri) veren cevher saçan bir kaynak (kân) olasın"* der. O; burada sabrı, acıya katlanarak fayda ve cömertlik üreten üstün bir erdemin (cevher vericiliğin) kaynağı (kân) olarak konumlandırmaktadır.

2.14.3. Menba'

Menba'; Arapça kökenli bir kelime olup suyun çıkış yeri, kaynama yeri, kaynak, pınar, bir şeyin (haberin vs.) çıkış yeri ya da kaynağı, kaynağın çıktığı yer, pınar başı anlamlarına gelir.[697] Dîvân şiirinde ise toprağın altından suyun/bilgeliğin fışkırarak hayat verdiği çıkış noktasını ifade eder ve toprak unsurunun doğurganlık (bereketlilik) işlevini yani bir niteliğin veya durumun temel ve tükenmez kaynağı olma hâlini temsil eder.[698] Şairler bu mefhumu; ilmin, hikmetin veya aşkın başlangıç noktası, temel kaynak, esas anlamlarında şiirlerinde kullanır.[699]

---

[696] "Tişe: Büyük zahmet, aşırı çaba, ızdırap ve aşk yolunda gösterilen azimli sabır; kazma, külünk, keser veya özellikle taş, toprak ve sert cisimleri kırmaya yarayan madenci aleti." Bk. Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 457; Ayverdi, **a.g.e.**, C. 3, s. 3214; Muallim Naci, **a.g.e.**, 1899, s. 303.

[697] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 756; Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 1412; Ayverdi, **a.g.e.**, C. 2, s. 2022.

[698] Yavuz Bayram, **Klasik Türk Şiirinde Güzele Ait Uzuvlar ve Mazmunlar**, avys.omu.edu.tr, (Erişim Tarihi: 18.12.2025).

[699] Haluk Gökalp, "Dîvân Şairlerinin Gözüyle Mevlevî Mekânları", **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 14, S. 2, 2005, s. 294; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 447; Kara Demirkaya,

Muhibbî Dîvânı'nda menba' mefhumu, tabiatta müşahade edilen somut bir pınar başı olmanın ötesinde bir niteliğin veya durumun başlangıç noktasını belirtmek için kullanılır. Şair şiirlerinde, sa'âdet menba'ı ve fitneler menba'ı gibi zıt tamlamalarla menba' kavramını bir yandan güzelliğin, mutluluğun ve şifanın kaynağı olarak ifade ederken diğer yandan kargaşanın neşet ettiği kötülük, melâmet ve fitne menşei olarak ele alır. Şairin bu çift yönlü kullanımı, menba' mazmununun hem hayat veren hem de tehlike barındıran niteliklerin kaynağı olarak ne kadar zengin bir ifade olduğunu gösterir.

Gözlerüm segrür yine gönlüm ider cūş u ḫurūş
Ol ***sa'ādet menba'ı*** *derdlü dile dermān gelür*

(750/3)

Gönlün coşku ve kederini dindiren, mutluluğun ve kutluluğun esas kaynağı (sa'âdet menba'ı) olarak sevgili veya ilâhî bir makam işaret edilir. Bu kaynak, dertli gönüle şifa (dermân) verir.

Ḫaṭṭ-ı ẓulmet menba'ı *cānā bināgūşundadur*
Nite kim āb-ı ḥayāt dirler lebi nūşundadur

(804/1)

Sevgilinin yeni çıkan ayva tüyünün (hatt-ı zulmet)[700] bulunduğu yer (binâgûş)[701], karanlık güzelliğin kaynağı olarak betimlenir. Burada menba', güzellikteki tehlike ve gizemin çıkış noktasını gösterir. Şair için sevgilinin yüzü hem karanlık bir fitnenin kaynağı (hatt-ı ẓulmet menba'ı) hem de ebedî hayatın kaynağıdır (âb-ı hayât).

Korkaram ġamzeleri gönlümi başdan çıkara
Fitneler menba'ı *ol gözleri fettān ancak*

(1676/3)

---

a.g.e., s. 912; Bahir Selçuk, "Dîvân Şiirinde Ritmik Bir Unsur: Atıf Terkipleri", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 24, S. 1, 2014, s. 4.

[700] "Zulmet: Arapça, karanlık demektir." bk. Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 301; "Hatt: Genç sevgilinin yüzünde yeni çıkan ince tüy/sakal." bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 196-197; Hatt-ı Zulmet: Karanlık Çizgi, Karanlık Hat, Zulmet Çizgisi.

[701] "Dîvân şiirinde özellikle sevgilinin yüz güzelliği." bk. Güneş Muhip Özyurt, "Klasik Fars Şiirinde Binâgûş", **Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları) Dergisi**, C. 25, S. 60, 2025, s. 79.

Bu beyitte şair, sevgilinin fettân[702] gözlerini, âşığın aklını başından alacak kadar tehlikeli ve fitne yayan bir kaynak (fitneler menba') olarak görür ve sevgilinin çekiciliğinin âşık üzerindeki etkisini menba' kavramıyla somutlaştırır.

2.15. Meydân/Sahn

Meydân ve sahn kavramları, toprak unsurunun alan, zemin ve imtihan mekânı olarak işlendiği çok önemli sembollerdir. Bu kavramlar, toprağın geniş ve açık bir yüzey olma özelliğini mecaza taşır. "Meydân"[703] (geniş, açık yer, alan) ve "sahn"[704] (düz yer, geniş saha, avlu) sadece fiziki bir zemini değil; aynı zamanda savaş, mücadele, gösteri ve tecelli alanı gibi mecazları da kapsar. Aşk meydânı veya felek meydânı, tasavvufta nefis ile mücadele edilen, kulluk görevlerinin yerine getirildiği ve ilâhî sırların açığa çıktığı fâni dünya toprağını sembolize eder. Bu toprak, kişinin amellerini sergilediği imtihan sahasıdır.[705]

2.15.1. Meydân

Meydân; Arapça kökenli bir kelime olup geniş, düz yer, alan, savaş veya koşu yeri anlamlarına gelir. Dîvân şiirinde ise savaş, mücadele, imtihan sahası, tecelli mekânı anlamlarının yanı sıra aşk meydânında canını ortaya koyma mecazında da sıkça kullanılır.[706] Meydân'ın en yaygın kullanımı, aşkın zorlu ve tehlikeli bir mücadele olduğunu vurgulayan âşığın kendini ispatlamak zorunda olduğu geniş toprak sahasıdır. Bazı kullanımlarda ise meydân, yetenek ve cesaretin sergilendiği, er meydânını temsil eder. En genel anlamıyla açık alan, yarış yeri (güreş, at binme) veya savaş alanı anlamına gelir. Âşığın, rakiplerine, feleğe veya nefse karşı mücadele ettiği sahayı ifade eder.[707]

---

[702] "Fettân; fitne koparıcı, karıştırıcı, gönül çekici, gönül alıcı, baştan çıkarıcı, tehlikeli derecede güzel, cezbedici ve gözleri ile çevresine fitne (kargaşa/imtihan) yayan kişi demektir. bk. Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 375.

[703] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 314.

[704] Unan, **a.g.m.**, ss. 532-534.

[705] Tülay Metin, "Türkiye Selçuklu Şehirlerinde 'Meydan' Kültürü", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, C. XXVIII, S. 1, 2013, s. 218.

[706] Ayverdi, **a.g.e.**, C. 2, ss. 2079-2080; Pakalın, **a.g.e.**, C. II, ss. 525-527.

[707] Bahir Selçuk, "Yunus Emre'de Metaforik Bir Değer: Meydan", **Uluslararası Yunus Emre ve Anadolu'da Türk Yazı Dilinin Gelişimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 2020, s. 129.

Muhibbî, şiirlerinde meydân mazmununu aşkın ve mücadelenin ana zeminini vurgulamak için kullanır. Bu kavram, aşk ve çile meydânında âşığın başını feda ederek teslimiyetini ispatladığı mecazi bir savaş alanını; yiğitlik, savaş ve kahramanlık meydânında kahramanların ve yiğitlerin (merd-i meydân) hünerlerini sergilediği mücadele sahası; hüner ve güzellik meydânında ise sevgilinin güzelliği (meydân-ı hüsn) ve şairin edebî yeteneğini sergilediği (nazm meydânı) alanı temsil eder. Ayrıca şair, sîne meydânı (iç dünya) ve meydân-ı dehr (dış dünya) gibi hem belirli mekânları hem de meydâna gel gibi eylemsel tezahürleri ifade eden mecazi ve coğrafi bir zemin olarak bu mazmuna dîvânında yer verir.

2.15.1.1. Aşk ve Çile Meydânı

Meydân; âşığın teslimiyetini, fedakârlığını ve çektiği acıyı ispatlamak zorunda olduğu manevi bir savaş alanıdır. Şair bu durumu ifade etmek için; "meydân-ı muhabbet, vefâ meydânı, 'ışk meydânı, meydân-ı 'ışk içre" gibi tamlamalar kullanır.

Terk-i cān kıl iy dil-i şūrīde ger şemşīr-i aşḳ
Her gün itse başuñı tenden derin ***meydān*** *cüdā*

(85/3)

Şair, bu beyitte *"Ey perişan gönül, eğer aşk kılıcı her gün başını vücûdundan ayıracak olursa, bu meydânda (aşk meydânı) canından vazgeçmeyi bil"* der.

'Işḳ meydānında *evvel terk-i serdür 'āşıḳa*
Kim ki cān terk eylemez 'ışḳdan ne ḥācet lāf añа

(118/3)

Aşk meydânında âşığın ilk yapması gereken başından (canından) vazgeçmektir; canını feda edemeyenin aşk davasına kalkışmasına gerek yoktur.

Tīr-i müjgān-ıla olsa tañ mı sīnem cāk cāk
Merd olan lā-büd olur ***meydān-ı 'ışḳ içre*** *helak*

(1863/1)

Sevgilinin kirpik oklarıyla (tîr-i müjgân) göğsün paramparça olması, aşkın tabiatı gereği şaşılacak bir durum değildir. Muhibbî, aşkı bir meydân (toprak/savaş alanı) olarak betimlerken bu er meydanına çıkan mert kişilerin (âşıkların) can vermesini lâ-büd (zarurî bir netice) olarak görür. Şair için aşk meydanı; aşığın beşerî sıfatlarından arınarak toprakla hemhâl olduğu, mukadder bir helâk mahallidir.

Meydān-ı maḥabbetde *Muḥibbī gibi şīr ol*
Rūbāh oluban ṣūfī-ṣıfat olma muḫannes

(309/5)

Şair, bu beyitte *"Sevgi meydânında Muhibbî gibi aslan yürekli ol; sûfî kılığına girip tilki gibi korkak ve hilekâr davranma"* diyerek "meydân-ı mahabbet" (sevgi meydânı) olarak nitelediği bu manevi sahada aslanın (şîr) cesaretini bir şeref nişanesi; tilkinin (rûbâh) kurnazlığını ise muhanneslik (korkaklık/riyâ) olarak tasvir eder.

Başumı top eyleyüp geldüm ***vefā meydānına***
Ola kim ġalṭān ide bu zülf-i cevgānun senüñ

(1726/2)

Muhibbî, bu beyitte *"Başımı bir top yapıp vefa meydânına geldim; umulur ki senin şu çevgan sopasına benzeyen saçların, beni yuvarlayıp önüne katar"* diyerek canını aşk yolunda büyük bir teslimiyetle sevgilinin iradesine terk eder.

2.15.1.2. Yiğitlik, Savaş ve Kahramanlık Meydânı

Meydân, kahramanlığın gösterildiği coğrafi veya manevi mücadele sahası ile bu alandaki usta kişileri ifade eder. Şair bu anlamda "merdâneler meydânı, merd-i meydân, şehsüvâr-ı meydân, rûz-ı meydân, azm-i meydân" gibi savaş, yiğitlik ve kahramanlık alanını belirten tamlamalara yer verir.

İy Muḥibbī merd-iseñ başuñ açup ***meydāna gel***
Tā diyeler ehl-i 'ışḳ taḥsīn idüp merdüm benüm

(2068/5)

Şair, *"Ey Muhibbî, eğer mert isen başın açık bir şekilde meydâna gel ki aşk ehli seni takdir edip 'işte gerçek mert insan budur' desinler"* beyitinde, aşk meydânını bir yiğitlik ve imtihan alanı olarak tasvir eder.

İy Muḥibbī 'ışḳa dest urduñ gerekdür terk-i ser
Ġaflet itme girdügüñ ***merdāneler meydānıdur***

(428/4)

Şair, bu beyitte *"Ey Muhibbî, mademki aşk işine giriştin o hâlde başından vazgeçmen gerekir; sakın gaflet etme, girdiğin bu yer mertlerin meydânıdır"* diyerek aşk yolunda ilerlemeyi, canından vazgeçmeyi (terk-i ser) gerektiren bir yiğitlik nişanesi olarak kabul eder.

Merd-i meydān *ol Muḥibbī 'ışḳ ara terk eyle cān*
Çün bilürsin merd olanuñ cünbişi merdānedür

(675/5)

Şair, bu beyitte *"Ey Muhibbî, aşk yolunda canını feda edip meydân eri ol; çünkü bilirsin ki mert olanın hareketi de mertçedir"* diyerek "merd-i meydân" olmayı, aşk yolunda sebat etmekle özdeşleştirir.

Ol ***şehsüvār-ı meydān*** *binse semend-i nāza*
'Uşşāḳ olur öñince ser-cümle hep piyade

(3095/2)

Şair, bu beyitte *"O meydânın usta binicisi (şehsüvâr-ı meydân) naz atına (semend-i nâz) bindiğinde, âşıkların tamamı onun önünde yaya (piyade) kalır"* diyerek sevgilinin hâkimiyetini, "şehsüvâr-ı meydân" (aşk meydânının tek hükümdarı) olması üzerinden tavsif eder.

Rūz-ı meydān *oldı āh ol şeh-süvārum kandadur*
Esb-i nāz-ıla 'aceb ol şīve-kārum kandadur

(825/1)

Şair, bu beyitte *"Meydân günü (rûz-ı meydân) geldi, âh o usta binicim (şeh-süvârum) nerededir; acaba o işveli sevgilim (şîve-kârum) naz atıyla (esb-i nâz) nerededir?"* diyerek "rûz-ı meydân" mefhumunu, sadece bir vuslat anı değil, sevgiliye sadakatin sınandığı bir karşılaşma günü olarak tasvir eder.

Çöz mu'anber zülfüñi iy dōst cevgān eylegil
Başumı top eyledüm ben ***'azm-i meydān*** *eylegil*

(2027/1)

Şair, bu beyitte *"Ey dost (sevgili), amber kokulu saçlarını çöz ve çevgan sopası yap; ben zaten başımı top eyledim, sen de meydâna doğru gel"* der ve burada "azm-i meydân" (meydana yönelme) ifadesiyle kendi canını bir oyun topu gibi sevgilinin iradesine teslim ettiğini dile getirir.

2.15.1.3. Hüner ve Güzellik Meydânı

Meydân, bir niteliğin sergilendiği, yarışıldığı veya hüküm sürdüğü alandır. Şair bu anlamda "meydân-ı hüsn, nazm meydânı, meydân-ı rıf'at, meydân vaktı" gibi tamlamalar kullanır.

Süvār ol esb-i nāz üzre ele al zülfi cevgānın
Ser-i 'uşşāḳı top eyle senüñdür ***ḥüsn meydanı***

(3462/4)

Şair, bu beyitte *"Naz atına bin ve eline saçlarının çevgan sopasını al, âşıkların başlarını top eyle çünkü bu güzellik meydânı tamamen senindir"* diyerek sevgilinin güzelliğini (hüsn), âşıkların teslimiyetle boyun eğdiği bir hükümranlık alanı olarak tavsif eder.

Niçeler ***meydān-ı naẓma*** *geldiler ammā ki ben*
Olmışam ṭab'-ı semendümle zamānun yügrügi

(3438/4)

Şair, bu beyitte *"Şiir meydânına niceleri geldi ancak ben, yetenek atımla (tab'- ı semend) bu zamanın en hızlı koşan binicisi (zamânun yügrügi) oldum"* diyerek "nazm meydânı"nı (şiir meydanı) bir hüner ve sanat sahası olarak konumlandırır.

*Bugün **meydān-ı rif'atde** murādunca atup oklar*
Elüñe çekmege devlet kemānın anı kurduñ tut

(216/2)

Şair, bu beyitte *"Bugün yücelik meydânında oklarını dilediğince atıyorsun; belli ki eline devlet yayını alıp onu tam vaktinde kurmuşsun"* diyerek "meydân-ı rif'at" (yücelik meydanı) ifadesiyle elde edilen mertebeyi devletin kudretinin bizzat tecelli ettiği bir mekân olarak tasvir eder.

*Ṭabl-ı sīnem dögilür 'azm eyle **meydān vaḳtıdur***
Zülf-ile çal başumuñ topını cevgān vaḳtıdur

(687/1)

"Göğsümün davulu (tabl-ı sîne) dövülüyor, artık meydâna yönelme vaktidir; sevgilinin saçıyla başımın topuna vurma yani çevgan vaktidir". Şair; kalbinin heyecanlı atışlarını savaş meydanındaki davul seslerine, âşığın başını ise sevgilinin zülfü (çevgan sopası) önünde yuvarlanan bir topa benzeterek canını aşk yolunda feda etmeye hazır olduğunu ilan eder.

2.15.1.4. Geniş Bir İmtihan ve Tecelli Mahalli Olarak Meydân

Meydân, fiil (eylem) olarak veya belirli bir coğrafi ya da mecazi mekân olarak kullanılır. Bu bağlamda şair, basit ve genel anlamda bir mekânı ifade etmek için bu mefhumu kullanmasının yanı sıra "meydâna gel" eylemini de kullanır. Ayrıca "meydân vaktı, sîne meydânı, meydân-ı dehr, meydân-ı îyd" gibi tamlamalara da yer verir. Muhibbî Dîvânı'nda meydân mefhumu sadece somut bir alan değil; insanın içinde yaşadığı dünyayı "meydân-ı dehr", kendi iç dünyasını "sîne meydânı" ve sosyal hayatın merkezlerini "meydân-ı iyd" kapsayan geniş bir imtihan ve tecelli mahallidir. Şair, toprağı/meydânı coğrafi bir sınır olmaktan çıkarıp eylemin ve varoluşun bizzat gerçekleştiği bir zemin olarak ifade eder.

Zülf-i şeb-dīz-ile koşdum bu yaşum gulgūnını
Olmadı hem-pām egerçi virmişem ***meydān*** *aña*

(38/3)

Şair, bu beyitte *"Sevgilinin gece karası saçlarıyla kendi gözyaşımın atını yarıştırdım; ona geniş bir meydân (fırsat alanı) vermiş olmama rağmen yine de bana yetişemedi"* diyerek meydânı bir fırsat ve rekabet alanı olarak niteler.

Pehlevānam 'aṣrda tīġ-ı zebānumla bugün
Kim gele ***meydānuma*** *itmeye bir miḳdār baḥs*

(308/2)

Şair, bu beyitte *"Bugün dilimin kılıcıyla bu asrın pehlivanıyım; benim meydânıma (hükümdarlık, otorite mekânı) gelip de benimle bir miktar olsun tartışabilecek kim vardır?"* diyerek meydânı bir hâkimiyet mekânı olarak konumlandırır.

Ḫūnını ḫaṣmuñ şarāb u kellesin sāġar kılup
Ṣoḥbet-i ḫāṣ itmege ***meydān*** *olupdur yirümüz*

(1213/4)

Şair, bu beyitte *"Düşmanın kanını şarap, kafatasını ise kadeh yapıp özel bir sohbet kurmak için bulunduğumuz yer artık bir meydâna (sohbet mekânı) dönüşmüştür"* diyerek savaş mekânını zaferin ardından kurulan bir sohbet meydanına dönüştürür.

Ġayra atma iy kemān-ebrū ḫadeng-i ġamzeni
Sīne meydānında *çün kim eyledüm ben dil hedef*

(1548/3)

Şair, bu beyitte *"Ey yay kaşlı sevgili (kemân-ebrû), yan bakış oklarını (hadeng- i gamze) başkasına atma; çünkü ben sîne (aşk) meydânında gönlümü sana zaten hedef olarak diktim"* diyerek "sîne meydânı"nı aşkın ve teslimiyetin bizzat yaşandığı bir tecelligâh olarak zikreder.

Ṣabādan öñdül almışdur göñül ***meydān-ı dehr*** *içre*
Meger bu ṣarṣar-ı āhum benüm bād-ı şimāl olur

(796/2)

Muhibbî, bu beyitte *"Gönül, bir yarış mahalli olan dünya meydânında (meydân-ı dehr) esen rüzgârdan bile öne geçmiştir; belli ki benim bu âhımın fırtınası kuzey rüzgârı (bâd-ı şimâl) gibi hızlıdır"* der. Şair, burada "meydân-ı dehr" (dünya meydanı) tamlamasıyla dünyayı bir imtihan sahası; gönlü ise bu sahanın rüzgârdan bile hızlı olan galibi olarak tavsif eder.

Ol yüzi gül zülfini cevgān idüp aldı ele
Top olısar niçe serler ger kıla ***meydān-ı 'iyd***

(401/2)

Muhibbî, bu beyitte *"O gül yüzlü sevgili saçlarını çevgan yapıp eline aldı; eğer bayram meydânına (meydân-ı 'iyd) çıkıp at koşturursa daha nice başlar top gibi önüne dökülür"* diyerek bayramın getirdiği o kalabalık ve coşkulu sosyal meydânı bir aşk sahası olarak tasvir eder.

2.15.2. Sahn

Sahn; Arapça kökenli bir kelime olup hâne avlusu, Arap usûlü üzere hânenin ortasındaki açıklık, oyuk ve boş yer, orta, meydân, aralık; geniş avlu, düzlük, bir şeyin yüzeyi; geniş avlu ve orta yer anlamlarına gelir.[708] Dîvân şiirinde ise cami ya da evin avlusu; geniş, açık alan anlamlarında kullanılır. Genellikle gönül sahası veya dünya sahnesi anlamında toprağın yüzeyini temsil eder.[709]

Muhibbî Dîvânı'nda sahn mefhumu; meydân gibi geniş bir yüzeyi ifade etmekle birlikte daha ziyade hudutları tayin edilmiş, estetik bir nizamın ve sükûnetin hâkim olduğu bir avlu veya düzlük mânâsını taşır. Şair, bu kavramı aşk ve tabiat güzelliğinin sergilendiği dış mekânlar, âşığın gönül âlemini aksettiren iç mekânlar ve hayatın bizzat kendisini temsil eden geniş coğrafi zeminler olmak üzere üç farklı şekilde tavsif eder.

---

[708] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 819.
[709] M. Nejat Sefercioğlu, "Dîvan Şiirinde Çevre", **Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi**, http://turkoloji.cu.edu.tr, (Erişim Tarihi: 16.12.2025).

2.15.2.1. Aşk ve Güzellik Mekânı

Şair, dîvânında "sahn-ı çemen, sahn-ı gülşen, sahn-ı gülistan, sahn-ı gülzâr" şeklinde kullandığı tamlamalarla tabiatın güzelliği ile aşkın ve coşkunun yaşandığı bahçe, çayır gibi dış mekânları ifade eder.

Zeyn idüp geydi yine ḫil'ati eşcār sebz
*Döşedi **saḥn-ı çemen** aṭlas-ı jengār sebz*

(1267/1)

Şair, bu beyitte *"Ağaçlar yine süslenip yeşil elbiselerini giydiler; sahn-ı çemen (çayır alanı, çimenlik, bahçe) ise baştan başa yeşil bir atlas kumaşla döşendi"* diyerek tabiatın yenilenişini anlatır.

***Şaḥn-ı gülşende** yine dīvān idüp sulṭān-ı gül*
Ayag üzre servler kendü nihāl üstindedür

(502/4)

Şair, bu beyitte *"Gül sultanı, gül bahçesinde (sahn-ı gülşen) yine dîvân kurup yerini aldı; serviler onun huzurunda ayakta saygıyla beklemektedir"* diyerek bahçeyi sadece bir dış mekân değil, sevgilinin (gül sultanı) hükmettiği bir tecelligâh olarak tasvir eder.

Gülşen içre her kişi gerçi ṣafālar kesb ider
*Baña sensüz ***ṣaḥn-ı gülşen** gūyiyā zindāndur*

(797/3)

Şair, bu beyitte *"Bahçe içinde her kişi huzur bulur; ancak sensiz olduğumda o güzelim gül bahçesi (sahn-ı gülşen) bana adeta bir zindan gibi gelir"* diyerek mekânın değerini sevgilinin varlığına bağlar; sevgilisiz sahn-ı gülşeni bir zindan olarak görür.

*Düşürme bādeyi elden varup ***ṣaḥn-ı gülistāna***
Müheyyā ṣoḥbet esbābın kılup cem' eyle yārānı

(3425/2)

Şair, bu beyitte *"Elinden kadehi düşürmeden gül bahçesine, güller ülkesine (sahn-ı gülistân) git; dostları bir araya toplayıp sohbet için gereken her şeyi hazırla"* diyerek "sahn-ı gülistân"ı sohbet mahalli olarak konumlandırır.

Şaḥn-ı gülzāra *varup ṣoḥbet-i bī-bāk idelüm*
Sāḳiyā zehr-i ġama sun mey-i tiryāk idelüm
Virelüm ḳalbe ṣafā cānı ferāhnāk idelüm
Mest-i lā-ya'ḳil olalum yakalar cāk idelüm

(3581/1)

Muhibbî, bu bentte *"Gül bahçesinin o geniş meydânına, gül tarlasına (sahn-ı gülzâr) gidip çekinmeden sohbete dalalım; ey sâkî, keder zehrine karşı bize şifa iksiri (mey-i tiryâk) olan şarabı sun ki kalbimize huzur, canımıza ferahlık verelim; sonunda öyle bir sarhoşlukla kendimizden geçelim ki coşkudan yakalarımızı yırtalım"* der. Burada şair, "sahn-ı gülzâr"ı kederden arınmanın ve coşkunun (ferâhnâk) yaşandığı bir alan olarak tasvir eder.

2.15.2.2. Gönül Âlemi ve Manevi Mekân

Muhibbî Dîvânı'nda "sahn-ı dil, sahn-ı sîne, sahn-ı mihen" şeklinde kullanılan tamlamalar, âşığın gönül ve göğüs kafesi gibi iç dünyası ile manevi acıların yaşandığı soyut alanları temsil eder.

Saḥn-ı dilde *ekmek içün dāyimā ġam ḥāṣılın*
Şāh-ı 'ışḳuñ emri ile itdiler beñzer nadas

(1393/2)

Şair, bu beyitte *"Gönül tarlasında (sahn-ı dil) daima gam mahsulü ekmek için aşk sultanının emriyle orayı nadasa bıraktılar (sürdüler)"* diyerek gönlü, dertlerin yetiştirildiği bir tarla olarak zikreder.

Her elifler serv yir yir dāġlardur gül gibi
Devlet-i 'ışḳında oldı ***şaḥn-ı sīnem*** *tāze bāġ*

(1531/2)

Muhibbî, bu beyitte *"Göğsümdeki her elif (elif harfi şeklindeki dikey yara) bir serviye, her yara izi (dâğ) ise güle benzer; senin aşkının bereketiyle göğüs kafesimin sahası (sahn-ı sînem) taptaze bir bahçeye döndü"* diyerek "sahn-ı sîne"yi aşk acılarının yeşerdiği manevi bir bahçe olarak tasvir eder.

Gele derd ü belā vü ġam çıkarsın karşu kaçmazsın
Olupsın sen dilā mu'tād u yā ***ṣaḥn-ı miḥensin*** *sen*

(2528/2)

Şair, gönlüne seslenerek dert, belâ ve keder geldiğinde onun bunları karşıladığını ve kaçmadığını; belli ki artık bu cefâlara alıştığını ya da kederlerin yaşandığı geniş bir imtihan meydânı (sahn-ı mihen) hâline geldiğini ifade eder.

2.15.2.3. Geniş ve Coğrafi Mekânlar

Şair, dîvânında kullandığı "sahn-ı hâk" ve "sahn-ı sahrâ" tamlamaları ile dünyanın kendisi, yeryüzü veya çöl gibi geniş, somut ve çoğu zaman zorlu coğrafi alanları ifade eder.

Ṣaḥn-ı ṣaḥrāya *varup ṣoḥbet-i bī-bāk idelüm*
Cām-ı mül nūş idüben cānı ferāhnāk idelüm
Jeng-i ġamdan dil ü cān āyīnesin pāk idelüm
Mest-i lā-ya'ḳıl olalum yakalar cāk idelüm

(3564/1)

Muhibbî, bu bentte *"Sahrânın o geniş meydânına (sahn-ı sahrâ) varıp korkusuzca sohbete dalalım; şarap kadehinden içerek canımızı ferahlatalım, gönül ve can aynasını keder pasından temizleyelim; sonunda öyle bir sarhoşlukla kendimizden geçelim ki coşkudan yakalarımızı yırtalım"* der. Burada "sahn-ı sahrâ" nefsin ve kederin pasından arınılan geniş bir çölü simgeler.

Saḥn-ı ḫāke *eşk-i gerdūnı dökeliden seḥāb*
Dürlü dürlü güller-ile cennete döndi cihan

(2451/2)

Şair, bu beyitte *"Bulutlar, gökyüzünün gözyaşlarını (yağmuru) toprağın üzerine (sahn-ı hâk) döktüğünden beri dünya çeşit çeşit güllerle süslenip cennete döndü"* diyerek yeryüzünü ilâhî rahmetin tecelli ettiği bir zemin olarak arz eder.

2.16. Çevre/Kenâr/Âgûş

Toprak mazmunu çevre, kenâr ve âgûş gibi kavramlar aracılığıyla, dîvân şiirinde mekânı sınırlama (çevreleme) ve nihayetinde insanı kucaklama (barınma) işlevlerini bir arada sunar. Dîvân şiirinde çevre ve kenâr kelimeleri, dünyanın hududunu, ayrılığın uzaklığını ve gözyaşının aktığı yanak kıyılarını ifade eder. Şairlerin dünyasında toprak; üzerinde şifahanelerin (dârü'ş-şifâ) olduğu bir deva mekânı, dükkânların kurulduğu sosyal bir çarşı ve devlet nizamının (dîvân-ı hümâyûn) temsil edildiği bir otorite alanı olarak hayatı her yönüyle kuşatan bir yaşam sahasıdır. Dolayısıyla klasik Türk şiirinde toprak, medeniyetin üzerine inşa edildiği sanatsal bir zemin ve insanı doğumdan ölüme kuşatan asıl çevredir.[710] İnsanoğluna bir annenin rahmi gibi sonsuz bir sığınma ve yeniden var olma imkânı sunan toprak; bağrına atılan her tohumu insan için bereket, rızka ve nimete dönüştüren, kendisine dönen her canı şefkatli bir kucak gibi sessizce ağırlayan gizemli bir varlık kaynağıdır.[711] Şairler toprağın bu anaç, şefkatli ve kucaklayıcı yönünü yansıtmak için özellikle âgûş kelimesini kullanırlar. Bu kavramlar Muhibbî Dîvânı'nda toprağın "Sınır ve Çevreleme" ile "Kuşatma ve Barınma" yönlerini temsil eden birer mazmun olarak karşımıza çıkar.

2.16.1. Sınır ve Çevreleme (Çevre/Kenâr)

Çevre; bir şeyin kenârını çevreleyen çizgi, bir şeyin etrafındaki yakın yerler, civar, muhit, dış sınır, etraf, dolay anlamlarına gelir.[712] **Kenâr** ise Farsça kökenli bir kelime olup bir şeyin çevresini, sınırını teşkil eden kısım veya çizgi; kıyı, sınır, çevre, muhit, yan; kıyı, sahil; bir şeyi çevreleyen dar kısım, uç, bucak, köşe, merkezden uzakta bulunan kısım;[713] kuytu yer, uç, tenha yer, ücra; uç, yan, bir şeyin yanı başı

---

[710] Sefercioğlu, **a.g.k.**, (Erişim Tarihi: 16.12.2025).
[711] Salim Durukoğlu ve Zeynep Yurttaş, "Bir Düzyazı Ağlatısı/Ağıdı Olan 'Toprak Ana' Romanını Çözümleme Denemesi", **AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, C. 4, S. 10, 2016, s. 140.
[712] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 223.
[713] Ak, **a.g.m.**, s. 98.

anlamlarına gelir.[714] Muhibbî Dîvânı'nda geçen çevre ve kenâr kavramları fiziki veya soyut bir alanın kenârını, kıyısını ve sınırlarını çizme görevini üstlenir. Bu durum, deniz kenârı gibi somut sınırların yanı sıra gönül etrafı ya da sevgilinin çevresi gibi mecazi sınırları da işaret eder.

*Güller bitürüp **çevremi** yaşum çemen itdi*
Seyr eyle dilā göñlüñ açılsun çemenümle

(3106/4)

***Kūy-ı dilber çevresinde** cūş iden Ceyḥūn gibi*
Gözlerümüñ yaşıdur kim ırmag olup çağlar

(1194/2)

Baḥr-ı ġam mevc ursa eyle hemān
Keştī-i mey ile kenārı ṭaleb

(173/2)

*Tutışur āhum şerārından **kenār-ı āsümān***
Ol şererden yanısardur hey meded cānum meded

(378/4)

*Cihān 'ayyāresinden kıl **kenāra***
Ki mekr ü fitnesine yok şumāra

(3003/1)

Çalkamañ bu eşk ġāfil virdi 'ummāndan nişān
*Sāḥil-i çeşmüm görüp **deryā kenārıdur** diñüz*

(1330/4)

Beyitlerde görüldüğü üzere Muhibbî, çevre ve kenâr kavramlarını sadece coğrafi birer terim olarak değil; aynı zamanda aşığın gözyaşıyla çizilen hudutlar, sevgilinin mukaddes semti ve dünya fitnesinden korunmak için örülen manevi duvarlar olarak kullanmıştır. Böylece bu kavramlar, şairin dünyasında hem somut mekânın hem de soyut tecrit hâlinin belirleyici sınırlarını çizme görevini üstlenmektedir.

[714] Doğan, **a.g.e.**, 1996, s. 633.

2.16.2. Kuşatma ve Barınma (Âğûş)

Âğûş; sevgi, şefkat ve güveni sembolize eden Farsça kökenli bir kelime olup kucak, göğüs, koyun anlamlarına gelir.[715] Mecazi anlamda güvenli bir liman veya sıcak bir kucak olarak nitelendirilen bu kavram, tasavvufi metinlerde kulun hakikate sığınışını da karşılar.[716] Dîvân şiirinde ise "derâgûş" ifadesiyle kucaklamak, sarılmak (kuçmak/t),[717] sevgilinin kucağı veya kabir toprağının kucaklayışı gibi anlamlarda kullanılır.[718] Muhibbî de şiirlerinde "kucak, sarılış ve bağrına basma" anlamlarıyla toprağın "anaç, şefkatli ve nihai sığınak olma" işlevini yansıtan ifadelere yer vermekte; genellikle sevgiliye vuslatın imkânsızlığı karşısında toprağın kucağını (âğûş) manevi bir sığınma mahalli olarak konumlandırmaktadır.

Āh kim hicrān şebinde baña ḫˇāb olsa naṣīb
Düşde bārī ol boyı ***servi derāġūş eylemek***

(1851/2)

Muhibbî, bu beytinde hicrân şebi (ayrılık gecesi) olarak nitelediği dünya hayatının ıztırabından kurtulmanın yolunu hâb (uyku) vasıtasıyla aramaktadır. Klasik Türk şiiri geleneğinde, özellikle tasavvufi şiirlerde uyku, küçük ölüm olarak telakki edilir.[719] Âşığın uykuda sevgiliyi kucaklama (der-âğûş eylemek) arzusu, aslında ölümle birlikte gelecek olan ve insanı bir ana şefkatiyle sarmalayan son kucağa (toprağa/kabre) duyulan iştiyakın sembolik bir yansımasıdır. Sevgiliyi rüyada kucaklama isteği, bu bağlamda ruhun gurbet hayatından kurtulup asıl vatanı olan toprağın bağrına ve oradaki mutlak vuslata sığınma hâlini temsil etmektedir.

---

[715] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 4.
[716] Ethem Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 11.
[717] Mustafa Tatcı, **Yunus Emre Divanı Sözlüğü**, s. 11, https://tosyamaersoyortaokulu.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/37/14/748935/dosyalar/2023_12/05143625_yunusemredivanisozlugu.pdf, (Erişim Tarihi: 23.12.2025).
[718] Şemseddin Sami, **a.g.e.**, s. 603; Ahmed Vefik Paşa, **Lehçe-i Osmânî**, haz. Archive.org Dijital Kütüphanesi, C. 2, s. 1110, https://archive.org/details/lehce-i-osmani-ahmed-vefik-pasa, (Erişim Tarihi: 18.12.2025);
[719] Ezgi Özgenç, "Türk Destanlarında Ezoterik İnisiyasyon Aracı: Uyku", **Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi (UHAD)**, C. 2, S. 3, 2019, s. 186.

2.17. Çemen/Hâr

Toprak, dîvân şiirinde bir yandan hayatın filizlendiği bereketli bir oluş zemini, diğer yandan ise dert ve meşakkati barındıran mütevazı bir asıldır. Şairler, doğada ve aşk yolunda karşılaşılan bu temel ikilemi yansıtacak şekilde toprağın bu iki farklı vechesini şiirlerinde çemen ve hâr olmak üzere iki zıt kavram üzerinden toprağı konu edinir.[720] Çemen (çimenlik); yaşamın coşkusuyla filizlenen bu dünyanın bereketli zeminini, verimli toprağını simgelerken hâr (diken) ise güzelliğin bedeli olan elem ve çileyi, bir başka ifadeyle dünyanın vefasız ve meşakkatli yüzünü temsil eder.

2.17.1. Çemen (Verimli Toprak)

Dîvân şiirinde çemen (çimenlik), toprağın en verimli, güzel ve hayat dolu yüzünü temsil eder; aynı zamanda gül[721] ve bülbül[722] mazmunlarının da ana mekânıdır. Muhibbî Dîvânı'nda bu mefhum, temelde çift yönlü bir işlev üstlenir: Bir yandan; şarap, bülbül ve gül eşliğinde eğlenilen, geçici zevk ve safâ mekânı (mekân-ı safâ ve 'iyş)[723] olarak işlenir ve bu mekânın hâkimi gül (sultân-ı çemen) olur. Öte yandan çemen; bu geçici güzellikler içinde dahi, gülün aşkıyla sürekli inleyen bülbüle (murg-ı çemen) ev sahipliği yaparak elem ve ızdırabın da kaynağıdır. Çemenin tüm bu güzelliği ve geçici ihtişamı, sevgilinin güzelliği karşısında değerini yitiren fâni bir manzara olarak konumlandırılır.

Sāḳī piyāle sun ki virür 'işret ü neşāṭ
***Bezm-i çemende** gel kuralum gül gibi bisāṭ*

(1502/1)

*Oturup **taḫt-ı çemende** başına sulṭān iken*
Hīc düşer mi kapu kapu eyleye dervāze gül

(1976/4)

---

[720] Detaylı bilgi için bk. Fırat Sevinç, "Bâkî Dîvânı'nda Bahçe ve Unsurlarının Anlamsal İlişkileri", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, C. 6, S. 5, 2017, ss. 3228-3251.
[721] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 171-173.
[722] Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 77-78.
[723] Sefercioğlu, **a.g.k.**, (Erişim Tarihi: 23.12.2025).

Bu beyitlerde çemen; toprağın üzerinde kurulan bir eğlence meclisi (bezm-i çemen) ve gülün (sevgilinin) saltanatını sürdüğü bir taht (taht-ı çemen) olarak karşımıza çıkar. Şair, toprağı (çemeni) hayatın filizlendiği bereketli bir oluş zemini ve bir saadet mekânı olarak konumlandırmıştır.

Bir başka beyitte ise Muhibbî, iki farklı toprak parçasını karşı karşıya getirir: Âşığın sığındığı mukaddes toprak olan "kûy" (sevgilinin semti) ve bülbülün çile mahalli olan "çemen".

Kūyunda bu Muḥibbī zārīlıg itse tañ mı
*Gül şevḳıne **çemende** bülbül işi fiġāndur*

(674/5)

Şair, bülbülün çemen üzerindeki feryadını tabiatın doğal bir gereği olarak sunarken kendi ağlayışını sevgilinin bulunduğu toprağa nispet ederek bu tavrına bir haklılık kazandırır. Burada çemen bülbülün, kûy ise âşığın vatanıdır. Her iki mekân da üzerinde feryat edilen, acı ve aidiyetin iç içe geçtiği birer toprak parçasıdır.

2.17.2. Hâr (Toprak Unsuru ve Elem)[724]

Toprak mazmununun zorluk, çile ve elem yönünü temsil eden hâr (diken), dîvân şiirinde gülün ayrılmaz yoldaşıdır ve bu birliktelikle güzelliğin ardındaki acı, ayrılık ve ızdırap temasını simgeler. Hâr'ın en şiddetli hâli olan "hâr-ı mugaylân" (deve dikeni)[725] ise toprağın meşakkatli yüzü olan ıssız ve kurak çölde (sahrâ), özellikle aşk yolunda çekilen zorluk ve çileli yolculuğu temsil eder. Muhibbî Dîvânı'nda hâr, toprağın imtihan ve hiçlik vechini temsil eden bir unsurdur. Dîvânda yer alan "hâr u hes" ve "hâr u hâşâk" (çerçöp) tamlamaları ise toprağın üzerinde gelip geçici, kıymetsiz birer unsur olarak dünya malının değersizliğini ve bu fâni âlemin geçiciliğini işaret eder.

---

[724] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s.442; Ülkü Akçay, "Aşk Yolunun 'Hâr u Has'ı: Fuzûlî ve Hâfız Divanlarında Ferhad, Mecnun ve Vamık", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 7, S. 1, 2023, s. 709.

[725] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 328.

Lāyıḳ degül direm ben berg-i gül-ruḫuñdan
***Ḫār u ḫesi** de olsam kāş ol būsitānun*

(1762/4)

*Senüñ yoluñda her **ḫār-ı muġaylan***
Görinür pāyuma zer-baft ü dībāc

(328/3)

Bu Muḥibbī n'ola ger itmese dünyāya naẓar
*Hīc deryā-dil olan meyl ide mi **ḫār u ḫese***

(2792/5)

Şair, sevgilinin toprağına duyduğu aidiyeti, o zemindeki en değersiz unsur (hâr u has) olma arzusuyla dile getirerek toprağın mukaddesliğine dikkat çeker. Sevgilinin yolundaki acı (diken batması), sevgilinin mekânına duyulan aşkla bir hazza (dikenin altın işlemeli kumaş ve ipek gibi görünmesi) dönüştürülmüş; böylece toprak, aşığın üzerinde çile çekerek kemâle erdiği bir zemin hâline gelmiştir. Ayrıca Muhibbî; toprağın dünyanın geçici süslerinden (hâr u hes) ibaret olan aldatıcı bir uğrak yeri olduğunu, hakiki aşığın ise gönlünü bu tür geçici heveslerle kirletmeyeceğini işaret eder.

2.18. Toprakla İlgili İnanışlar

Dîvân şairleri, insanın topraktan gelip yine toprağa döneceğine dair o ilâhî takdiri, burç (felekler/kevnî nizam) ve fâl (kader ve kehanet) gibi kader döngüsünü yorumlayan kavramlar üzerinden de işleyerek insanın toprakla olan mukadder bağını hatırlatırlar.

2.18.1. Burc[726]

Burç, esas olarak astronomi ve astroloji terminolojisinden gelmekle birlikte dîvân şiirinde kader, felek, talih ve sevgili gibi farklı anlamlara sahiptir. Burç kelimesinin yüksek yapı (kale, kule) anlamı, bu yapıların toprak (zemin) üzerine kurulu olmasıyla fiziki bir bağlantı kurarak dünyanın geçici gücünü ve yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağı temsil eder.

---

[726] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 365; Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 409-411; Zeynep Özer, **Divan Şiirinde Burçlar**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2015, s. 6.

Burçlar, geleneksel olarak dört ana unsur (toprak, su, ateş, hava) ile ilişkilendirilir. Bu, burçlar ve toprak arasındaki doğrudan bağlantıyı oluşturur. Toprak (burc-ı hâkî) ile ilişkili olan burçlar; "boğa (sevr), başak (sünbüle), oğlak (cedy)", su (burc-ı âbî) ile ilişkili olan burçlar; "yengeç (seretân), akrep (akreb), balık (hût)", ateş (burc-ı âteşî) ile ilişkili olan burçlar; koç (hamel), aslan (esed), yay (kavs)", hava (burc-ı bâdî) ile ilişkili olan burçlar; "ikizler (cevzâ),terazi (mîzan), kova (delv)" dır.[727] Şairler; bu sınıflandırmayı kullanarak övdükleri kişinin ruh hâlini, karakterini veya olayların doğasını dört unsur aracılığıyla tasvir ederler.[728]

Dîvân şairleri; Batlamyus sistemindeki yer merkezli evren anlayışını esas alarak Zodyak burçlarından boğa/sevr, başak/sünbüle ve oğlak/cedy gibi toprak grubu burçlarının (burc-ı hâkî), anâsır-ı erbaa'daki toprak unsurunu temsil ettiğini kabul ederler. Şairler bu burçları şiirlerinde anarak toprak unsurunun kâinatın nizamı içindeki ilâhî takdirle belirlenmiş yerini (karargâhını) işaret ederler.

-Güzellik Burcı/Burc-ı Şeref (Mecazi Kule/Kale)

Şair, sevgiliyi güzellik ve onurun kulesi/kalesi olarak konumlandırır. Bu, toprak zemine kurulu burç, fâni dünya üzerinde yükselen mutlak güzelliği temsil eden mecazi ve yüce bir yapıdır; böylece dünya malı geçiciyken sevgilinin güzelliği yüksek bir burçta ebediyete yaklaşır.

Ol ḳamer bedr oldı irişdi ***güzellik burcına***
Ger anuñ dīvānesi olsam 'aceb mi çagıdur

(673/2)

Gören gūşında dildārun görinen la'l-i şehvārın
Didi ***burc-ı şeref*** *üzre sa'ādet aḫteridür bu*

(2774/4)

[727] Detaylı bilgi için bk. Haluk İpekten, **"Fuzûlî (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları)"**, Ankara, 1973, s. 159.
[728] Hafsanur Yıldırım, "Divan Şairlerine Göre Burçlar", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 8, S. 41, 2015, ss. 341-342.

-Sīne Burcı (Göğüs/Kalp Makamı)

Şair, insanın topraktan yoğrulmuş bedenini, kaderin (burçlar/felek) etkisine açık olan ve aynı zamanda o etkilerden korunmaya çalışan, maddi ve manevi bir karargâh (burç) olarak konumlandırır.

Bu ümīd-ile ki mihr-i enverüm menzil ide
***Sīne burcın** āteşīn eşkümle pervīn eyledüm*

(2118/4)

2.18.2. Fâl

Arapça kökenli bir kelime olan fâl; baht, uğur, kader, kehanet ve talih gibi anlamlara gelir. İnsanoğlu, tarih boyunca kontrolü dışında gelişen geleceği bilme arzusuyla çeşitli tekniklere başvurmuş ve bu arayışını "fâl" kavramıyla karşılamıştır. Kader okuma ve geleceği yorumlama sanatı olarak bilinen fâl, insanın varoluşsal serüveniyle doğrudan ilgilidir. İnsanın topraktan gelen bedeni, yine toprağa dönecektir; bu bakımdan insanoğlunun en kesin ve değişmez fâlı ölümdür.[729] Bu yönüyle fâl ve toprak kavramları, hayatın fâniliği noktasında birleşen iki güçlü semboldür.

Dîvân şiirinde fâl kavramı, kehanet ve kader yorumu sanatını (ilm-i tencîm) temsil eder. Bu sanatın en somut yöntemlerinden biri, kum veya toprak üzerine çizgi çekilerek bakılan "remil"dir (toprak fâlı). Dolayısıyla fâl kavramının kendisi, temelde toprak ile ilişkilidir. Arapça "kum" anlamına gelen "reml" kavramı, dilimizde "remil" şeklinde yer bulmuştur. Bu kehanet ilmi, adını uygulayıcıların kâğıt yerine kum zeminine parmaklarıyla nokta ve çizgiler çizerek hüküm çıkarmasından almıştır.[730] İşte bu Remil adı verilen garip ilim yoluyla murat ve niyetleri haber verdiğini iddia eden fâlcılar, Remmâl olarak bilinirler.[731] Remmâller, kum döküp fâl açarak geleceğe

[729] Zöhre, **a.g.e.**, s. 280; Tunç, **a.g.e.**, s. 120-128; Neslihan Koç Keskin, "24 Dîvân Şairi Adına Tertip Edilmiş Bir Kur'a Fâl-nâmesi Üzerine", **Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 6, 2015, s. 89.
[730] Tunç, **a.g.e.**, s. 125; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 406-408.
[731] Pakalın, **a.g.e.**, C. III, s. 28.

ait gaybdan haber verme iddiasındadırlar.[732] Osmanlı toplumunda ve kültür hayatında önemli bir yer tutan bu remil geleneği, Muhibbî Dîvânı'nda da şairin çile ve kader tasavvurunu yansıtan bir mefhum olarak kullanılmıştır.

-Rûy-ı Ferrûh-Fâl (Talih/Sonuç)

Fâlın uğurlu olma (ferrûh-fâl) sonucunu, sevgilinin yüzüne bağlayarak kaderi yorumlama temasını temsil eder.

Ġayrıya kılmaz naẓar ger mihr ü māh olursa da
Çün nigāhı çeşmümüñ ol ***rūy-ı ferrūḫ-fāladur***

(488/4)

-Nokta Dök (Toprak/Remil Bağlantısı)

Remil; kum veya toprak üzerine çizgi çekerek fâl bakma geleneğidir. Fâl kavramını doğrudan toprak zeminine bağlar.[733] Osmanlı döneminde yaygın olan bu geleneği Muhibbî de dîvânında konu edinir.

Dîvânda kullanılan **"nokta dök"** ifadesi; Remil atmak için tahta üzerine kum sermektir.[734] Toprak mazmunu ile doğrudan bağlantılıdır. Şair, remil (toprak fâlı) ilmine gönderme yaparak gözyaşının (eşk) göğüs levhasına (sîne levhi) dökülerek remmâl (toprak fâlcısı) olma eylemi üzerinden çile ve kaderi yorumlamayı temsil eder.

Noḳṭa dök*di eşk-i çeşmüm yine sīne levḥine*
Tā ki 'ışḳuñ ḥālini bilmekde bir remmāl olam

(2338/4)

Eşk-i çeşmüm ***noḳṭa dökdi*** *yine sīnem levḥine*
Kāyinātun ḥālini bilmekde remmālam bugün

(2582/4, 4033/4)

---

[732] Gencay Zavotçu, **Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü (Kişiler-Hayvanlar-Bitkiler-Tabiat Güçleri-Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar)**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2013, s. 605.

[733] Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 406-408; İlyas Çelebi, "Remil", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 555-556.

[734] Zöhre, **a.g.e.**, s. 37; Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz, **a.g.e.**, C. 1, 2016, s.40.

2.19. Toprak ve Kıymetli Madenler[735]

Bu başlık altında yer alan mefhumlar; toprağın derinliklerinden çıkarılan, ulaşılması zor ve değerli maddelerdir. Zer (altın) ve sîm (gümüş) gibi kıymetli madenler ve yâkût, akîk, la'l, mercân, zümrüt, lâciverd, elmâs, dürr (inci) ve kehribâr gibi kıymetli taşlardan oluşur. Bu kıymetli cevherler, tevazu ve alçak gönüllülük makamı kabul edilen toprağın değersiz yapısı karşısında yüksek değere sahip olmaları nedeniyle toprağın içindeki gizli zenginliği ve ebedî güzelliği temsil ederler. Şairler, dîvân edebiyatında bu mefhumlar aracılığıyla bir yandan sevgilinin yüceliğini ve güzelliğini anlatır; diğer yandan ise âşığın çile ve fâni dünya karşısındaki sabırlı, dayanıklı tutumunu dile getirirler.

2.19.1. Sîm ü Zer (Gümüş ve Altın)

Sîm ü zer (gümüş ve altın) ifadesi, dîvân şiirinde taşıdığı zengin sembolizm nedeniyle Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî) şiirlerinde de sıkça kullanılmıştır. Bu ifade, dîvânda temel olarak iki zıt anlamı aynı anda temsil eder. Sîm ü zer, maddi dünya malının, zenginliğin ve ihtişamın en güçlü sembolüdür. Bu yönüyle, sevgilinin güzelliğinin veya hükümdarın gücünün (Kânûnî) yüceliğini anlatmak için kullanılır. Aynı zamanda bu ikili, mecazi anlamda, âşığın çektiği çilenin de vücûd bulmuş hâlidir. Sîm (gümüş); âşığın durmadan akıttığı bembeyaz, saf gözyaşlarını (eşk-i sîm) temsil eder. Zer (altın) ise âşığın aşk derdiyle sararmış, solgun yüzünü (rûy-ı zer) temsil eder. Ayrıca bazı beyitlerde şair, güzellerin ancak malla elde edilebileceği fikrini de dile getirir.

'Āşıḳ gibi olmaya mün'im cihānda kim
Eksilmeye çeşmi tolu ***sīm ü zer*** *ola*

(73/5)

Şair, sîm ü zerin dünya hayatındaki fâniliğine ve beşerî münasebetlerdeki belirleyici rolüne de dikkat çeker. Âşığın ihtiyaç duyduğu sîm ü zeri (gözyaşı ve sarı beniz) zaten kendi vücûdunda taşıdığını vurgulayarak bu madenlerin dış dünyadaki aldatıcı zenginliğine karşı bir sakındırma içerisindedir:

---

[735] Alan, **a.g.m.**, ss. 37-60; Semih Yeşilbağ, "Muhibbî Dîvânı'nda Değerli Taşlar", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. 22, S. 22, 2019, ss. 689-712; Hacı Çiçek, "Es-Suyûtî'nin Makâmât'ında Konuşan Değerli Taşlar: El-Makâmatu'l-Yâkûtiyye Örneği", **Adıyaman Üniversitesi İslami İlimler Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 2, 2017, ss. 21-42.

Māyil olma ḫˇāce-i dünyā gibi ***sīm ü zere***
İtmemişdür bu fenā dārında hīc bir kimse sūd

(373/2)

Kimseden bir ḥabbe alma cem‘ kılma ***sīm ü zer***
Anda seni odlara āḫir ***sīm ile zer*** *yakar*

(816/4)

Zūr u zār-ıla viṣāline irem dime sakın
Dilberüñ vaṣlı hemān ***sīm-ile zerden*** *açılur*

(1204/1)

Sīm ü zer *kimde olursa ṣayd olur maḥbūblar*
Yig gelür Şīrīn’e Ḫusrev ol ġarīb Ferhād’dan

(2635/4)

Niçe bir ṭūl-ı emellerle başuñda bu ġurūr
Hīc anı añmaz mısın kim çalına nāgāh ṣūr
Niçeye dek yapasın ḳaṣruñı ***sīm ü zer*** *ile*
Ol zamānı añ ki menzil olısardur saña gūr

(K 3588)

Sīm ü zerle *gerçi kim uşbu cihānda iş biter*
Her kişi kim gönlini virdi aña itden beter

(B 3701)

Bu beyitlerde görüldüğü üzere Muhibbî, sîm ü zeri (altın ve gümüş) dünyevi işlerin yürütülmesinde belirleyici unsurlar olarak nitelerken gönlü sadece bunlarla dolu olanları ise ikaz ederek bu dünyevi zenginliğin geçici olduğunu ve gerçek huzurun ancak mâsivâdan uzaklaşarak mümkün olduğunu vurgular.

2.19.1.1. Altun/Zer-Zerrîn/Zeheb

Altın madeni, toprağın içinde gizlediği en yüce maden ve hazinedir. Sarı renkte olan altın, aynı zamanda bir dönüşümü (simya) simgeler. Eski inanışa göre, toprağın

ilâhî bir lütuf (güneş veya aşk nuru) ile değersizlikten kurtulup değerli hâle gelmesi hadisesi altını ortaya çıkarır. Bu yönüyle altın; maddedeki manevi tekâmülün ve toprak mesabesinde olan âşığın, aşk ateşiyle saflaşarak ulaştığı kemâl mertebesinin somut bir nişanesidir. Altın hem para hem de tac, zencir, kılıç, hançer, kadeh, kolye, küpe, yüzük vb. eşyaların yapımında kullanılan kıymetli bir madendir.[736] Kânûnî Sultan Süleyman devrinin zenginliğini, ihtişamını ve refahını anlatmak amacıyla dîvân şairleri; şiirlerinde altın mefhumunu sıklıkla kullanmışlardır.[737] Şair de dîvânında bu zenginliği ifade eden Farsça kökenli zer ve zerrîn kelimelerine yer verir. Zer;[738] "altın, akçe, para" anlamlarını ihtiva ederken Zerrîn[739] ise "altından yapılmış, altın gibi, altın, altın gibi sarı" anlamlarına gelir. Yine dîvânda kullanılan Zeheb[740] ifadesi de Arapça kökenli bir kelime olup "altın" demektir.

Altının sarı rengi; aşk derdi (hicrân) çeken, acıdan yüzü sararmış âşığın rengi ile özdeşleştirilir. Para, zenginlik anlamının yanı sıra, rengi dolayısıyla güneşi veya âşığın çektiği ızdıraptan dolayı sararmış yüzünü (rûy-ı zer) ifade eder.[741] Âşık, sevgilinin toprağına (hâk-i kûy) yüz sürerek bu sarı yüzü altın değerinde bir şerefe dönüştürmeyi arzular. Hem maddi hem de manevi zenginliği ifade eden altın, dîvân şiirinde yücelik ve fânilik arasındaki en güçlü bağı kuran toprak unsurlarından biri hâline gelir.

Yiter 'uşşāḳa yaşı rūy-ı zerdi
*Ki bunlar içre olmaz **sīm ü zer** dōst*

(221/3)

Dehān[ı] mīme zülf[i] cīme beñzer
*Teni büllūra yāḫūd **sīme** benzer*

(1187/1)

---

[736] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s.486.

[737] Yeliz Toprak, **Kanûnî Devri İhtişamının Dîvân Şiirine Yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Dîvânlarında Değerli Taşlar)**, Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 2017, s. 31.

[738] Devellioğlu, **a.g.e.**, s.1180.

[739] Şemsettin Sami, **a.g.e.**, 2015, s.1375.

[740] Osman Eskicioğlu, "Altın", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, TDV Yayınları, İstanbul, 1989, s. 536.

[741] Toprak, **a.g.e.**, 2017, ss. 32-33.

Yaşum sīm ü yeter zer ola çehrem
Gerekmez dehrüñ ***sīm ü zerini***

(3294/4)

Gerekmez sīm ü zer la'l ü cevāhir
Baña yiter ***yaşum sīm yüzüm altun***

(4028/6)

Muhibbî; bu beyitlerde cihânın maddi zenginliğine ihtiyaç duymadığını, zira kendi gözyaşını gümüş (sîm), sararmış yüzünü/çehresini ise altın (rûy-ı zer) olarak gördüğünü dile getirir.

2.19.1.2. Gümüş/Sîm-Sîmîn

Muhibbî Dîvânı'nda birçok yerde kullanılan sîm mefhumu, Farsça kökenli bir kelime olup gümüş demektir. Gümüş, toprağın altından çıkan değerli bir maden olarak saflığı ve beyazlığı temsil eder. Altın gibi sîm de toprağın derinliklerinden çıkan bir hazine olması sebebiyle bir değer simgesidir. Sîmîn ise gümüşten yapılmış, gümüş gibi anlamlarına gelir; dîvân şiirinde özellikle sevgilinin bembeyaz ve pürüzsüz tenini (sîm-ten/sîmîn ten) nitelemek için kullanılır.[742] Aynı zamanda beyaz ve parlak rengi ile sîm, aşk derdi çeken âşığın bembeyaz ve berrak gözyaşlarını (eşk-i sîm) temsil eden bir mecazdır. Böylece gümüş, dîvân şiirinde sevgilinin ve aşk acısının saflığı ve berraklığı arasında bir köprü kurar.

Beni bu pūte-i hicrüñ niçe ḳāl eyledi sensüz
Eger iy ***sīm-ten*** *bilmek dilerseñ* ***sīm ü zerden*** *sor*

(1174/3)

Dehān[ı] mīme zülf[i] cīme beñzer
Teni büllūra yāḫūd ***sīme*** *benzer*

(1187/1)

Gözüm yaşıyla eyle naẓar rūy-ı zerdüme
Hem sīm döker yoluña hem zer *benüm gibi*

(3353/3)

[742] Ayverdi, **a.g.e.**, C. 3, s. 2835-2836.

*Gözümden rāh-ı kūyında şu deñlü **sīm ü zer** dökdüm*
Bu ümmīde kim işitdüm güzeller māla māyildür

(523/4)

Muhibbî, bu beyitlerde sîm (gümüş) mefhumunu hem sevgilinin pürüzsüz tenindeki saflığı (sîm-ten) hem de âşığın sadakatini simgeleyen berrak gözyaşlarını (eşk-i sîm) tasvir etmek için kullanır.

Dîvânda geçen "eşk-i sîm" ve "rûy-ı zer" tamlamaları; âşığın (beyaz) gözyaşının gümüşe, (sarı) yüzünün ise altına benzetilmesi; bu ikilinin sevgilinin yoluna saçılan en değerli hediye (nisâr) olduğunu belirtir:

Yaşum sīm ü yeter zer ola çehrem
*Gerekmez dehrüñ **sīm ü zerini***

(3294/4)

***Sīm-i eşki** şol ḳadar dökdüm ruḫ-ı zerd üstine*
*'Ālemi şimden girü bildüm ki **sīm ü zer** tutar*

(567/2)

*Eşk-i çeşm ü **rūy-ı zerde** kıl naẓar didüm didi*
*Ḫūb-rūlar n'eylesünler anı **sīm ü zer** midür*

(718/4)

İy Muḥibbī ayagı topragına īsār içün
*Eşk-i çeşmüm **rūy-ı zerdüm** baña **sīm ü zer** yiter*

(1147/7)

2.19.2. Kırmızı Taşlar (Yâkût, Akîk, La'l, Mercân)[743]

Yâkût; kırmızı değerli taş olup[744], dîvân şiirinde kırmızılığı ile aşkın ateşini ve en çok sevgilinin dudağını (leb-i yâkût) temsil eder.

[743] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 96
[744] Şemsettin Sami, **a.g.e.**, 2015, s.1320; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 496-497.

Didüm lebüñ bahāsına cānum alur mısın
Didi bahā yok aña ***yāḳut-ı aḥmerest***

(256/4)

Bu Muḥibbī görmedük ʻālemde miḥnet kalmadı
Şol ḳadar çekdüm cefānı dilde ḳuvvet kalmadı
Şimdi bildüm dōstum ben sende şefḳat kalmadı
Yok bahāya satılur ***yāḳūta*** *ḳıymet kalmadı*
Gösterelden iy Ḫayālī laʻl-i cānān cevherin

(3537/6)

Ol leb mi yāḫū müldür yāḫūd şārāb-ı kevser
Yāḳūt ya ʻaḳīḳ ü ya laʻl yāḫū mercān

(2688/4)

Dîvânda geçen "hokka-i yâkût" tamlaması; sevgilinin yâkût dudağının çevrelediği, içinde dişlerin inci gibi parladığı ağzını ifade eder:

Ḥoḳḳa-i yāḳūt *içre dür dişüñ iy ġonca-leb*
Bilmedüm dürler midür yā saklu dārūlar mıdur

(904/4)

Ger gülerse ***ḥoḳḳa-i yāḳūtı dürler*** *gösterür*
*Söze gelse luṭf-ıla laʻl-*i *Bedaḫşānlar kopar*

(1105/4)

Dîvânda geçen "genc-i yâkût" tamlaması; altın hazinesi demektir; sevgilinin laʻl dudağının çevresindeki hat (ayva tüyü) bazen bir hazinenin üzerindeki ot veya saklı bir hatıra gibi düşünülür:

Laʻlüñ eṭrāfına ġubār-ı ḫaṭṭuñ
Genc-i yāḳūt u ḫaṭ-ı reyḥāndur

(1068/4)

Akîk; kırmızı yarı değerli taş olup, dîvân şiirinde sevgilinin dudağını veya âşığın değerli, kanlı gözyaşını temsil eder.

Muḥibbī'yi dişüñ fikri yine deryāya ġarḳ itdi
***Sirişkinden 'aḳīḳ olur** olıcak bil Yemen sensüz*

(1227/5)

Lebüñ şevḳına dīdemden dökerem tā seḥer her şeb
***'Aḳīḳi geh Yemen-rīzem** gehī yāḳūt-ı mī barem*

(2218/2)

***Yārun 'aḳīḳ lebleri** ḳadrin Yemen bilür*
Lü'lü' dişi ḳıymetin ancak 'Aden bilür
Rūḥ muṣavver oldugın anuñ seven bilür
Bī-derd-i 'ışḳ āteş-i 'ışḳı neden bilür
Ḳadr-i gül-i şüküfteyi murġ-ı çemen bilür

(3529/1)

Dîvânda geçen "akîk-i Yemen"[745] tamlaması; en basit ifadeyle "Yemen'den çıkan akîk" anlamına gelir ve taşın renginin en kırmızı, en parlak ve dolayısıyla en kıymetli olduğunu belirtir. Eski bir inanışa göre, akîk taşının o parlak kırmızı rengini veren, Yemen'den en iyi görülen Süheyl yıldızıdır.[746] Dolayısıyla yemen, bir nevi ilâhî güzellik kaynağıdır. Yemen'den çıkan akîk kırmızısı, doğrudan sevgilinin dudağını veya âşığın kanlı gözyaşlarını temsil eder:

Didüm ki bugün la'l-i Bedaḫş oldı sirişküm
*Didi ki ġalaṭ söyleme **'aḳīḳ-i Yemen'dür***

(928/3)

Āteş-i hicre kebāb oldı göyindi cigerüm
*Eşk-i çeşmümi gören sandı **'aḳīḳ-i Yemenī***

(3219/3)

---

[745] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 485.
[746] "O dönemde en değerli ve en kırmızı olanının Yemen civarından çıkarıldığına inanılan bir taştır." Bk. Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 95; Pala, **a.g.e.**, 2018, s.14.

Ḥasretiyle bu Muḥibbī sīnesin dāġ ideli
*Beñzese gözyaşına tañ mı **‘aḳīḳ-i Yemenī***

(3283/5)

La‘l; kırmızı değerli taş olup, kırmızılığı, tıpkı yâkût gibi en çok sevgilinin dudağını temsil eder. Bu değerli taşın en kıymetli örnekleri Bedahşân dağlarından çıkarıldığı için onun üstünlüğünü belirten “la‘l-i Bedahşânî” sözü meşhur olmuştur.[747] Aynı zamanda âşığın kanlı gönlünü veya gözyaşını da ifade eder.

*Ger gülerse **ḥoḳḳa-i yāḳūtı** dürler gösterür*
*Söze gelse lutf-ıla **la‘l-i Bedaḫşānlar** kopar*

(1105/4)

*Yaşum her ḳaṭresi bir **pāre-i la‘l***
Anuñçün kim bu sīnem kānıdur ‘ışḳ

(1666/3)

Göreyim seng-i belā başından eksük olmasun
*Var-iken cānā lebüñ meyl ide **la‘l ü cevhere***

(4075/2)

Mercân; deniz (su mazmunu) ile ilgili olsa da yapısı (sertliği) ve rengi nedeniyle bu grupta yer alır ve toprağın/denizin derinliklerinde bir saklı hazinedir. Genellikle sevgilinin dudağını veya dizilmiş dişlerini (mercân-dân) temsil eder.[748] Mercânın dîvân şiirindeki işlevi, tıpkı yâkût ve la‘l gibi sevgiliye ait kırmızı dudağı veya inci gibi dizili dişleri (mercân-dân) temsil etmektir.[749]

Ḫāk-i pāyına gözüm gevherlerin itdüm nisār
*Ol sebebden kūy-ı dilber **la‘l ü mercāndur** henüz*

(1367/2)

---

[747] Nadir Avşaroğlu, **Cevahirnâme ve Cevhernâmelerde Madenler**, Mitoloji ve Madencilik Serisi No: 8, Ankara, 2025, s. 41; Pala, **a.g.e.**, 2018, ss. 283-284; Onay, **a.g.e.**, 1996, ss. 337-338.
[748] Tolasa, **a.g.e.**, 2001, s. 485.
[749] Yeşilbağ, **a.g.m.**, s. 705.

Ḫāk-i pāyuna nisār içün gözüm gevherlerin
*Kimini dür **kimi la'l kimini mercān** eyledüm*

(2395/4)

La'le dönsün bagrumuñ ḫūnı benüm iy seng-dil
*Ḳıymeti olsun ziyāde **dürr ü mercān** olmasun*

(2473/2)

***La'l ü mercān** sanalar tolı gözüm kāsesini*
Kim naẓar eyleye bu gözlerümüñ yaşında

(4068/3)

2.19.3. Yeşil ve Mavi Renkli Taşlar (Zümrüt/Zümürrüd, Lâciverd)

Zümrüt; yeşil değerli taş olup, yeşillik, tazelik ve sevgilinin yeni terlemiş ayva tüylerini (hatt) temsil eder.[750]

*Oturup **taḫt-ı zümürrüdde** olup sulṭān gül*
Cem' idüp cümle reyāḥīni kılur dīvān gül

(2040/1)

Şair, "zümürrüd câme, zümürrüd bisât, zümürrüd bister" gibi tamlamalar kullanır. Bu tamlamalarda zümürrüd; ilkbaharda doğanın yeşillenerek giydiği yeşil elbise veya döşediği yeşil halı (çimen) anlamına gelir:

Mu'tedil oldı hevālar irişüp faṣl-ı baḥār
*Egnine aldı **zümürrüd cāmesini** kūhsār*

(701/1)

*Döşedi **zümrüt bisāṭını** benefşe bāgda*
Nev-bahā[r] ile bu demde oldı 'ālem lālezār

(1078/5)

[750] Meryem Yılmaz, **XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'nde Değerli Taşlar**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde, 2008, s. 65.

*İy Muḥibbī gülşenüñ görüñ **zümürrüd bisterin***
Salan anda bu firāşı gül midür bülbül midür

(1118/5)

Lâciverd; toprak altından çıkarılan mavi bir mineral olup sözlüklerde koyu mavi, lâcivert, değerli bir süs taşı; koyu mavi renkte bir kıymetli taş gibi anlamlara gelir.[751] Bu taş Bedahşân dağlarının yakınlarındaki Lâcivert dağından elde edilmektedir.[752] Kaliteli bir lâciverd taşının üzerinde altın gibi sarı renkli noktalar bulunur ve bu altın sarı noktalarla yansıttığı görüntü dîvân şiirinde yıldızlı bir gökyüzüne benzetilir.[753] Ayrıca, rengi nedeniyle gök kubbeyi (çarh-ı lâciverd) veya sevgilinin saçlarının rengini çağrıştırır.

Senden ayru kūh-ı ġamda iy yüzi māhum benüm
*Seng-i miḥnetle dögüp oldı bu cismüm **lāciverd***

(405/2)

*Hicr taşın üstüme yagdurdı **çarḫ-ı lāciverd***
Yıkılup dil ḫānesi eflāke çıkdı āh-ı gerd

(403/1)

2.19.4. Diğer Değerli Madenler (Elmâs, Dürr, Kehribâr)

Elmâs; toprak altından çıkarılan, karbon bazlı en sert ve en değerli taş olup[754], sahip olduğu bu aşırı sertlik ve keskinlik nedeniyle Muhibbî Dîvânı'nda iki şekilde yer alır. Bu mazmun; delici güç ve keskinlik anlamıyla aşkın ve âşığın çilesinin gücünü göstermek için kullanılır ve en değerli madde olması sebebiyle maddi dünya hazinesini ve zenginliği (tahta-i elmâs) temsil eder.

Bilsem eşküm n'içün itmez göñline yārun eser
*Dirler **elmās** iy Muḥibbī seng-i ḫārādan geçer*

(1038/4)

---

[751] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 539; Şemsettin Sami, **a.g.e.**, 2015, s.711.
[752] Toprak, **a.g.e.**, 2017, s. 71.
[753] Fatma Sabiha Kutlar, **Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme**, 1. Baskı, Öncü Kitap, Ankara, 2005, s. 32.
[754] Yılmaz, **a.g.e.**, 2008, s. 87; Yeşilbağ, **a.g.m.**, s. 699.

Kirpügüm elmās idüp *delsem yaşum cevherlerin*
Dāne dāne her birin tesbīḥ-i mercān eylesem

(2343/3)

Dōstum gel ḫor naẓar itme bu dünyā nāsına
Tuş olasın nāgehān sen Ḫıżr-ıla İlyās'ına
Ṣāfdur āyīne gibi bak bu gönlüm ṭāsına
Varmadı māh-ı munīrun ***taḫta-i elmāsına***
Ḫˇāce-i dükkān "küntü kenzen" insān cevherin

(3537/5)

Dürr (İnci); deniz (su mazmunu) ile ilgili olsa da dîvân şiirinde kıymetli taş/cevher olarak ele alınır. Sevgilinin ağzını, inci gibi dişlerini ve sözlerini[755] temsil eden temel bir mazmundur.

Ḫande kılsa gül gibi ẓāhir görinen diş midür
Yoḫsa saklu ***ḫoḳḳa-i la'l içre lü'lū'lar*** *mıdur*

(800/3)

Ḫāk-i pāyuna nisār içün gözüm gevherlerin
Kimini dür kimi la'l kimini mercān *eyledüm*

(2395/4)

Dür dişi fikrin Muḥibbī eyle her laḥża ḫayāl
Ḫoḳḳa-i la'l içre gizlü lü'lü'-i şehvāra *bak*

(1671/5)

Dürr ü cevherden *daḫı yigdür Muḥibbī sözleri*
Vireyim gūş eyleñüz ol la'l kānından ḫaber

(3989/5)

Kehribâr; binlerce yıl toprak altında fosilleşmiş ağaç reçinesidir. Kehribâr, bilinen şifalı özelliğinin yanı sıra çekim gücü (cezb etme) ile de anılır. Dîvân şiirinde,

[755] Sefercioğlu, **a.g.e.**, 2001, s. 97.

özellikle sarımsı rengi nedeniyle bu mazmun âşığın aşk derdiyle sararmış yüzünü veya gözyaşlarını temsil etmek için kullanılır.[756]

Yüzüme bak bilesin ḥāl-i ʻışḳum
*Degüldür **kehrübā** da böyle saru*

(2763/5)

2.20. Topraktan Yapılan Nesneler

Bu başlık altında adı geçen unsurlar, toprak (hâk) unsurunun işlenip şekillendirilmiş, kap hâline getirilmiş nesnelerdir. Bunlar, dîvân şiirinde toprağın iki temel yönünü yansıtır. Birincisi; insan bedeninin aslı olan toprağın ne kadar sağlam yapılırsa yapılsın kırılmaya yani ölüme mahkûm olduğunu gösterir. İkincisi ise bu toprak kapların içine konulan şarap (aşk), su (hayat) veya inci (sevgilinin dişleri, söz) gibi değerli içerikler, bedenin (toprak) içindeki ruhun veya ilâhî aşkın önemini vurgular. Genel olarak şairler; bu kapları kırık, çatlak ve gözyaşı ile dolu tasvir ederek toprak ile insan arasındaki bu fânilik bağını çile ve ölüm hakikati üzerinden ilişkilendirirler. Bu nesneler, toprağın (hâk) ateşle pişirilerek şekil almış hâlleridir. Şair; insan bedeninin de balçıktan (gil) yoğrulup dünya fırınında pişmiş bir kap olduğunu hatırlatarak kırılan her kâsede aslında insanın fâniliğine ve ölümden sonra tekrar toprağa döneceğine işaret eder.

Muhibbî Dîvânı'nda geçen çanak, kâse (kâse), bâdiye (çanak, kâse), câm (kadeh, câm), desti (su kabı), kûze (testi), sebû (büyük testi), hazef (çömlek, seramik), sifâl (toprak kap, çömlek) ve hokka (küçük kutu) mefhumları, dîvân şiirinde genellikle topraktan (kil) yapılmış kadeh, testi ve kap anlamlarında birleşirler. Muhibbî'nin bu nesneler aracılığıyla ifade ettiği anlamlar üç ana mecazı içerir: İlki, insan bedeninin aslı olan toprağın fâni olduğunu ve sonunda tekrar toprağa döneceğini; ikincisi, bu kapların içine konulan şarap (mey/bâde) mazmunuyla, bedenin içindeki canı, ruhu veya ilâhî aşkı (şarap) barındıran geçici bir zarf olduğunu; üçüncüsü ise mezar ve mezar taşını simgeleyerek ölüm ve mezar toprağı (hâk-i mezar) gerçeğini hatırlatır. Şair, bu toprak kaplar vasıtasıyla insanın bedeni ile manevi yolculuğu arasındaki bağı somutlaştırır.

---

[756] Karapanlı, **a.g.e.**, s. 151.

2.20.1. Çanak/Tağar/Kâse

Çanak; toprak kâse, çömlek anlamındadır. En basit hâliyle topraktan yapılmış kap demektir.[757] Kânûnî Sultan Süleyman Dönemi'nde saray tarafından verilen ziyafetlerdeki "çanak yağması" geleneğinde, pişmiş toprak çanakların da kullanıldığı görülmektedir.[758] Muhibbî (Sultan Süleyman), şiirlerinde çanağı fâni bedenin geçici kabı olarak ifade eder ve vücûdun topraktan yaratılıp tekrar toprağa döneceği gerçeğini vurgular.

Gözden akıtdı ḫūn-ı dili yire ehl-i 'ışḳ
İçdi o kanı lāleler ol dem ***çanak çanak***

(1647/2)

Âşıkların gözlerinden toprağa akıttıkları kanlı yaşlar, yer altındaki lâleleri beslemiş; lâleler de birer şarap kadehi (çanak) gibi bu aşk kanıyla dolarak kıpkırmızı açmışlardır. Muhibbî; toprağa dökülen bir acının (gönül kanı), tabiatta somut bir hâle tecelli ettiğini (lâle çanağı) vurgular. "Çanak çanak" ifadesiyle hem bu acının bolluğuna hem de topraktan biten her varlığın aslında birer "aşk kabı" olduğuna işaret ederek fâni âlemdeki bu manevi döngüye dikkat çeker.

Tağar (Dağar); Kap, çanak, küp, çömlek anlamlarına gelir.[759] Osmanlı Dönemi'nde en yaygın olarak pişirilmiş kilden, topraktan yapılırdı. Özellikle tahıl, un gibi kuru gıdaların veya şarap, pekmez gibi sıvıların büyük hacimde depolanması için kullanılan büyük çömlekler veya küplere denirdi.[760]

Sāḳiyā sunma ḳadeḥ birle meyin mest eylemez
Baña virme sen şarāb illā ***ṭaġar u ya sebū***

(4048/4)

---

[757] Parlatır, **a.g.e.**, s. 304.

[758] İrem Pala, **Osmanlı Dönemi'nde Saray Mutfağında Kullanılan Pişmiş Toprak Sunum Kaplarının Form Özellikleri**, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2010, s. 12.

[759] Türk Dil Kurumu, **Tarama Sözlüğü II (C-D)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1965, s. 965.

[760] İzzet Sak, "Osmanlı Sarayının İki Aylık Meyve ve Çiçek Masrafı", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, C. 25, S. 40, 2006, s. 169.

Şair, küçük kadehin yetersiz kaldığını belirterek büyük bir çömlek/küp (tağar) ya da testi (sebû) ile şarap içme arzusunu ve aşk yolundaki aşırı coşku isteğini dile getirir.

Kâse; çiniden, fağfurdan, billurdan, porselenden, maddeden veya topraktan yapılmış çanak; kadeh, kûze, peymane anlamlarına gelir.[761] Dünya malına değer vermeyen kalenderi dervişin elindeki toprak kabı ifade eder. Maddi dünyanın değersizliğini vurgular.[762] Şair, rindler kadehini gönül safiyetine (manevi arınma) ulaşmak ve lâle gibi aşkın dağını (iz, yara) taşımak için bir vasıta olarak sunar.

Rezmgāh içre Muḥibbī merd olanlara müdām
Ḫūn-ı düşmen mi gerekdür ***kāselerden*** *ser ḳadeḥ*

(349/5)

Muhibbî, savaş meydânında (rezmgâh) yiğit olanlar için kâselerle sunulan düşman kanının (hûn-ı düşmen) bir zafer içkisi olduğunu ifade eder.

Elde tutduguñ ḳadeḥ bil şehlerüñ topragıdur
Niçe yıllar ***kāse*** *itmişler anı Kāvūs'a sor*

(438/2)

Şair; eldeki kadehin alelade bir çamurdan değil, vaktiyle hüküm sürmüş sultanların toprağından (şehlerün topragı) yoğrulduğunu dile getirir. Öyle ki efsanevi Şah Kâvus (Kâvûs) dahi aradan geçen yüzyıllar sonunda bir kâseye dönüşerek bir rindin elinde "aşk kabı" hâline gelmiştir.

Kâse mefhumu, Muhibbî Dîvânı'nda zengin bir anlam çerçevesinde geniş bir kullanım alanına sahiptir. Şairin mısralarında kâse; kimi zaman topraktan şekil almış somut bir nesne olarak fâniliği, kimi zaman da âşığın gözyaşı ve bitmek bilmeyen dertleriyle dolan manevî bir kabı temsil eder. Bu yönüyle kâse; dış yüzüyle maddi âlemi, içindeki hüzün ve aşkla ise gönül iklimini yansıtan bir remizdir. Muhibbî, kâse

[761] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 258; Beste Segah Serdar Öztürk, "Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Eser-i İstanbul Çinileri", **Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi**, S. 28, 2025, s. 202.
[762] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 492; Onay **a.g.e.**, 1996, ss. 308-309.

sembolünü sadece beşerî hâllerle sınırlı tutmamış; onu Cemşid ve Kays (Mecnûn) gibi kadim efsanelerle bağdaştırmış, gökyüzü ve devir (felek) hakikatiyle birleştirmiştir. Bu çeşitlilik içinde kâse mazmunu, Dîvân'da şu başlıklar altında tecelli etmektedir:

2.20.1.1. İlâhî ve Tasavvufi Kâse (Gözyaşı, Acı ve Hüzün Kabı)

Şair; ilâhî ve tasavvufi kâse bağlamında gözyaşı, acı ve hüznü ifade etmek için "kâse-i çeşm/dîde (göz kâsesi), kâse-i çeşmi Muhibbî, kâse-i arz ve kâse-i mihnet" tamlamalarını kullanmıştır.

Niçe bir öldüre ġamzen bu Muḥibbī kuluñı
*Ya benüm **kāse-i çeşmüm** niçe kan-ıla tola*

(100/5)

Şair; sevgilinin bir ok gibi cana kasteden bakışının (gamze), âşığı derinden yaraladığını ifade eder. Bu dinmek bilmeyen acı sebebiyle şairin göz kâsesi (kâse-i çeşm) sürekli kanlı gözyaşlarıyla dolmaktadır. Muhibbî; gönüldeki gizli kederi, somut bir nesne olan "kan dolu kâse" imgesiyle birleştirerek aşk yolundaki bu hüzünlü hâli dile getirir.

***Kāse-i miḥnet** içer hicrān şebinde ehl-i 'ışḳ*
Çeşmini rūşen kılan ġayrun viṣālüñdür senüñ

(1896/3)

Aşk ehli (ehl-i 'ışk), vuslattan uzak kaldığı o karanlık ayrılık gecesinde (hicrân şebi), bir kadeh şarap yerine dert ve keder kâsesinden (kâse-i mihnet) acı içmeye mecburdur. Şair; âşığın gözlerini aydınlatacak (rûşen) tek nurun, ancak sevgilinin vuslatı (visâl) olduğunu vurgulayarak soyut bir kederi "acı dolu bir kap" imgesiyle somutlaştırır.

*Sırsam egerçi **kāse-i 'arżum** 'aceb degül*
Mecnūn gibi bu da bize iḥtirām ola

(4081/2)

Şair, içindeki dinmek bilmeyen arzusunu ve ihtiyacını bir dilenci kâsesi (kâse- i 'arz) gibi açıp sunmasının ayıplanacak bir durum olmadığını belirtir. Zira aşk yolunda

düşülen bu muhtaçlık hâli, Mecnûn örneğinde olduğu gibi hakikatte bir şeref ve saygınlık (ihtirâm) vesilesidir. Muhibbî, gönüldeki bu ihtiyacı somut bir "arz kâsesi" imgesiyle birleştirerek aşkın dervişâne yanını dile getirir.

*Yine bezm-i ġama kıldum **gözümüñ kāsesin sāġar***
Dilā gel ṣoḥbet-i ḫāṣ it ki zīrā nāy-veş nalem

(2331/3)

Şair, hüzün meclisinde (bezm-i gam) gözünü (gözyaşıyla dolan kâse) kadeh (sâgar) olarak kullanarak yaşadığı acı ve yalnızlığı özel bir sohbet (sohbet-i hâs) ile hafifletmek istediğini belirtir.

2.20.1.2. Fiziki ve Beşerî Kâse (Somut Kap, Maddi Değer)

Şair, fiziki ve beşerî kâse (somut kap, maddi değer) bağlamında "kâse-i zer, kâse-i sağar, kâse-i fağfur ve sınık kâse" tamlamalarını kullanmıştır.

Ḫūn-ı dil-ile dīde olaldan ayagumuz
*Vardur mey ile **kāse-i zerden** ferāġumuz*

(1242/1)

Şair, gönül kanıyla (hûn-ı dil) dolan gözlerinin kadeh hâline gelmesiyle birlikte, dünyevi değeri temsil eden altın kâseden (kâse-i zer) vazgeçtiğini (ferâg) ifade ederek manevi üstünlüğünü vurgular.

*Bir **sınuk kāse** ile farḳı nedür cām-ı Cem'üñ*
İçicek anı gedā mey-gedede Cem görinür

(712/2)

Şair; maddi yokluğu simgeleyen basit, kırık bir kâse (sınuk kâse) ile efsanevi hükümdarın kadehi (câm-ı Cem) arasında bir fark olmadığını dile getirir. Bir dilencinin (gedâ) dahi o kırık toprak kapla içtiği içkiyle Cem kadar güçlü hissetmesi, nesnenin maddi değerinden ziyade içindeki manevi coşkunun önemini vurgular.

Müdde'īnun acı sözinden Muḥibbī bu yürek
*Zehre döymez yarılur san **kāse-i fağfurdur***

(1073/7)

Şair; yüreğinin Çin porseleni kâsesi (kâse-i fağfur) kadar ince, narin ve kıymetli olduğunu ifade eder. Düşmanın (müdde'î) acı sözlerinin, bu hassas yüreği kıymetli bir porselenin çatlaması gibi yaralayacağını mecazi bir dille anlatır.

2.20.1.3. Mitolojik ve Efsanevi Kâse (Güç ve Bilgi)[763]

Şair, mitolojik ve efsanevi kâse bağlamında güç ve bilgiye vurgu yapmak için "kâse-i câm-ı Cem, Mecnûn kâsesi/kâse-i Kays, kâse-i in'am-ı Leyli, kâse-i gerdûn" tamlamalarını kullanmıştır.

*Virürsem **kāse-i cām[ı] Cem'e** 'ālemde nā-merdem*
Benüm de mey ile elde tolı sınuk sifālüm var

(903/3)

Şair, efsanevi Cem kâsesinin (kâse-i câm-ı Cem) bilgi ve sırrına karşılık, elindeki kırık ve basit toprak kâsesinin (sınuk sifâl) manevi coşku (şarap) sayesinde aynı derecede değerli olduğunu belirtir.

Sırsa gönlüm şīşesin olmaz 'aceb ol seng-dil
*Sıyagelmişdür ezel **Leylī çü Mecnūn kâsesin***

(2678/4)

Şair, sevgilinin neden olduğu acının ve kalbinin kırılmasının, Leylâ'nın, Mecnûn'un kâsesini kırması (efsanevi kırılma/kurtuluş) gibi ezeli bir kader olduğunu ifade eder.

*Ġayra in'ām itdi Leylā sıdı **Mecnūn kāsesin***
Ẓāhiren göstermedi ma'nāda itdi anı yād

(382/4)

Şair, Leylâ'nın lütfunun (in'âm), Mecnûn'un çektiği acı kâsesini kırarak onu dünyevi kaygılardan kurtarmasının, zâhirî değil manevi bir olay olduğunu belirtir.

İster-iseñ bu Muḥibbī ḥaşre deñlü mest ola
***Kāse-i gerdūn** ile sāḳī şarāb-ı 'ışḳı sun*

(2511/5)

---

[763] Hasan Ekici, "Bâkî Divanı'nda Sâkî Mefhumu", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 3, S. 3, 2017, ss. 55-76.

Şair; sâkîden, ilâhî aşk şarabını (şarâb-ı ‘ışk) kendisine feleğin devasa kâsesi (kâse-i gerdûn) ile sunmasını diler. Muhibbî, bu sonsuz kâse sayesinde ulaşacağı manevî sarhoşluğun kıyamete (haşre) dek sürmesini arzu eder.

2.20.2. Câm[764]

Câm; kadeh, ufak billûr bardak veya topraktan yapılmış içki bardağı anlamına gelir. Dîvân edebiyatında ise topraktan yapılmış câm, zâhirî (ayna, kadeh vs.) anlamının dışında âşığın içindeki ilâhî aşkı barındıran gönül kabı ya da beşerî aşkı anlatan mitolojik ve mecazi ifadelerde kullanılır.[765]

Zāhid şarāba tevbe ne vaḳtin olur ‘aceb
*Gül mevsimi ola hem elde **cām** ola*

(99/4)

Şair, gül mevsimi ve eldeki kadeh gibi keyif verici unsurlar varken zâhidin tövbe etme kararının zamansızlığını ve imkânsızlığını sorgular.

Ne yitmez ehl-i ‘ıyşa bu sa‘ādet
*Ola her **cām** içene buse ‘ādet*

(301/1)

Muhibbî; zevk ve sefa ehli (ehl-i iyş) için asıl saadetin, kadehin (cam) dudakla her buluşmasının bir öpücük (buse) gibi alışkanlık (adet) hâline gelerek bu neşeli hâlin sürekliliğine dikkat çeker.

İç cür‘ayı dök başuma zīrā ki ben mestāneyem
*Ālūde olsun **cām** ile [hīc] bakmasun şemīneye*

(2896/2)

Şair, sarhoşluk ve coşku hâlinin (mestânelik), kadehle gelen kirlenme ve dünyevi temizlik kaygısından uzaklaşma arzusunu beraberinde getirdiğini belirtir.

---

[764] Detaylı bilgi için bk. Parandis Tayar, “İslam Kültüründe Seramik ve Cam Sıvı Kapları”, **Ceramic & Glass**, 2015.

[765] Onay, **a.g.e.**, 1996, s. 151; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 82; Develliođlu, **a.g.e.**, s. 123; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 115; Kanar, **a.g.e.**, s. 541; Parlatır, **a.g.e.**, s. 230.

Muhibbî Dîvânı'nda câm mazmunu, birçok yerde çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Topraktan yapılmış câm, zâhirî (ayna, kadeh vs.) anlamının dışında âşığın içindeki ilâhî aşkı (şarap) barındıran gönül kabı, beşerî aşk (dudak câmı) ve mitolojik ya da mecazi anlamlarda kullanılır:

2.20.2.1. İlâhî ve Tasavvufi Câm (Gönül Kabı)

Dîvânda ilâhî ve tasavvufi câm (gönül kabı) bağlamında **aşk ve maneviyat** vurgusu için "câm-ı mahabbet, câm-ı mahabbet cür'ası, mest ü harâbâti mahabbet câmı, câm-ı 'ışk, 'ışkun ezel câmı, câm-ı cür'a-i aşk, câm-ı şarab-ı 'ışk, câm-ı şarab-ı dem, câm-ı şarabı ab-ı hayvan, câm-ı vefa, câm-ı firak, mihnet câmı, câm-ı derd, kesret-i câm-ı şefaat" tamlamaları, **saflık ve temizlik** ifadesi için "câm-ı safa, keyfiyyet-i câm-ı safa, câm-ı musaffa, câm-ı pak, câm-ı saf, câm-ı zülâl" tamlamaları ve **aşkın ezeliyeti** ifadesi için ise "bâde-i câm-ı elest, câm-ı elest, cür'a-i câm-ı elest" tamlamaları kullanılmıştır. Gönül kabı; aşkın ve maneviyatın taşındığı yerdir. Bu şiirlerde câm, manevi saflığı ifade eder. Şair, câm mazmununu somut bir kadehten çok, ilâhî aşkı (şarap) veya manevi neşeyi barındıran gönül (insan bedeni/ruh) olarak kullanır. Bu şiirlerde câm, topraktan yaratılan insan bedenine ve onun taşıdığı ruha işaret eden en güçlü sembolik bağlantıyı kurar.

Zāhidā sanma beni mest-i mey-i engūr olam
İçmişem ***cām-ı maḥabbet cür'asın*** *rūz-ı elest*

(292/3)

Şair, sarhoşluğunun kaynağının dünyevi şarap değil, ezeli ilâhî aşktan gelen manevi coşku olduğunu vurgular.

'Āşıḳ içdükde ***maḥabbet cāmını***
Heft deryā cür'adān-ı cāmıdur

(493/4)

Şair, ilâhî aşk kadehinin içerdiği manevi hazzın ve sırrın, tüm yedi deryadan daha büyük ve sınırsız olduğunu belirtir.

Yevm-i cezādan tañ mı olam hūşdan cüda
***'Işḳun ezel cāmını** içdüm çün elest*

(261/6)

Şair, Elest'te içtiği ilâhî aşkın kudreti nedeniyle kıyamet gününde dahi sürecek olan bir vecd hâlinde bulunduğunu ifade eder.

Çekmeyince sīneye bir niçe dem rez duḫterin
*Gönlümüz **keyfiyyet-i cām-ı ṣafādan** geçmedi*

(4116/3)

Şair, dünyevi şarap içmese dahi, gönlünün ilâhî aşkla gelen arınmışlık ve huzur hâlinden vazgeçmediğini dile getirir.

Bu Muḥibbī ḥaşre dek huşyār olmazsa ne tañ
***Bāde-i cām-ı elestden** oldı ol çün şöyle mest*

(238/5)

Muhibbî, ruhların henüz bedenlerle buluşmadığı o ezelî ahitleşme gününde (bezm-i elest) aşk kadehi (câm-ı elest) vasıtasıyla içtiği şarabın tesirini dile getirir. Muhibbî; kendisindeki manevi sarhoşluğun geçici bir hâl olmadığını, bu ezelî neşenin tesiriyle kıyamete (haşre) kadar ayılmasının (huşyâr) mümkün olmadığını vurgular.

*Muḥibbī mestdür **cām-ı elestden***
Ayılmaz ḥaşre dek anuñ ḫumārı

(3509/6)

Şair, içine düşmüş olduğu ezeli aşk vecdinin geçici değil, sonsuza dek sürecek bir hâl olduğunu ifade eder.

Muḥibbī bādenun öpmek ayagını muḳarrerdür
*Görebilse idüm bir kez yüzin **cām-ı muṣaffā'nuñ***

(1893/5)

Şair, manevi arınmayı ve huzuru simgeleyen temiz kadehin varlığını özlemle beklediğini belirtir.

Hicr-i dilberden yanardum içmeseydüm ben müdām
*Elde olan dāyimā **cām-ı zülāl** olmak gerek*

(1820/4)

Muhibbî, sevgili ayrılığının acısına karşı daima saf ve arınmış ilâhî aşkın tesellisine sarıldığını ifade eder.

2.20.2.2. Beşerî Aşk Câmı (Dudak Kadehi)

Câm, sevgilinin dudağıyla özdeşleştirilen bir mecazdır. Dudak, rengi ve can bağışlaması yönüyle la'l (yâkût) veya câm (kadeh) olarak tavsif edilir. Burada asıl ifade edilmek istenen, aşkın maneviyatından çok, aşkın kaynağı olan somut güzellik tezahürleridir. Dîvânda beşerî aşk câmı bağlamında **sevgilinin dudağı** vurgusu için "câm-ı la'l, cür'a-i câm-ı la'l, câm-ı leb-i la'l, câm-ı la'l-i dilber, câm-ı la'lün yâdı, la'l-i nabun câmı, câm-ı leb, câm-ı leb-i yâr, cür'a-i câm, cür'a-i câm-ı leb, bâde-i câm-ı leb" tamlamaları, **aşk şarabı** ifadesi için "câm-ı şarab, câm-ı bâde, câm-ı mey, câm-ı mül, câm-ı sahba, câm-ı hoş-guvar, câm-ı leb-aleb, câm u sebû, câm-ı zücac, hırs-ı câm, nûş-ı câm" tamlamaları ve **renk/madde** belitmek için ise "câm-ı mey-i ahmer, câm-ı mey-i hamra, câm-ı erguvan, câm-ı şarab-ı erguvan, gülgün câmı, câm-ı gül-nar, câm-ı zer" tamlamaları kullanılmıştır. Bu şiirlerde câm, şarabın veya içkinin konulduğu, topraktan yapılmış zâhirî kadehtir. Şair, sevgilinin dudağını kırmızı rengi ve mey sunmasıyla câma benzetir.

*Bulmış-iken **cām-ı la'lüñden** Muḥibbī bir ṣafā*
Aldı ḫaṭṭuñdan gider bu ṭab'-ı pür-gerdüm benüm

(2144/5)

Şair, sevgilinin dudağının (beşerî haz) bile kendisine manevi bir saflık ve huzur verdiğini ifade eder.

Cihān keyfiyyetinden cümle geçdi
*O kim **cām-ı lebüñle** buldı rāḥat*

(301/4)

Şair, sevgili dudağının sunduğu beşerî hazzın, dünyadaki tüm keyiflerden üstün olduğunu belirterek bu hazzın yüksek dereceli bir rahatlık verdiğini vurgular.

*Ḫaste-dilven dōstum **cām-ı lebüñden cür'a sun***
Sāḳī-i devrān elinden dolmadan peymānemüz

(1250/4)

Şair, ömrü sona ermeden önce, hasta gönlünün ilacı olan sevgili dudağının kadehinden (beşerî haz) son bir yudum istemektedir.

***Cür'a-i cāmun** içelden şöyle mest itdüñ beni*
Hey ḳıyāmet gitmeye tā ḥaşre dek keyfiyyetüm

(2169/4)

Muhibbî, içtiği aşkın (manevi veya beşerî) yudumunun kendisinde sonsuza dek sürecek bir vecd ve coşku hâli yarattığını ifade eder.

*Puḫte turmaz içelüm **cām-ı şarāb-ı erġuvān***
Zāhidā añma müselles sözlerüñ ḫām eyledüñ

(1841/3)

Şair, kırmızı şarap kadehini (fiziki haz) içme arzusunu vurgulayarak bu zevkin karşısında zâhidin boş nasihatlerinin anlamsızlığını belirtir.

*Her kişi **cām-ı mül-ile mest olur** ammā ki ben*
İçeli 'ışḳuñ şarābın oluram her bār mest

(293/2)

Şair, kendi sarhoşluğunun kaynağının dünyevi şarap değil, aşkın manevi şarabı olduğunu vurgulayarak manevi üstünlüğünü ortaya koyar.

*Ṭarf-ı bāġ u çemen ü āb-ı revān **bāde vü cām***
Sāḳī-i gül-ruḫ olursa olur ol 'iyş tamam

(2101/1)

Şair, tam bir keyif ve eğlence ortamının (fiziki haz) oluşması için kadeh ile birlikte güzel bir sâkînin (sevgili) varlığının şart olduğunu belirtir.

*Dehr eli her nā-kese **cām-ı mey-i aḫmer** sunar*
Baña ḫūn-ı dil ile cām-ı belā-perver sunar

(666/1)

Muhibbî, dünyaya sitem ederek liyakatsiz kimselere (nâ-kes) dünyevi hazlar (kırmızı şarap) sunulurken kendisine yalnızca aşk acısı (gönül kanı) ve belânın (manevi ızdırap) nasîp edildiğini dile getirir.

*Sāḳī örü dur doldur yüri **cām-ı zücācı***
Ḫasta göñüle gel idelüm bir dem ‘ilācı

(3388/1)

Şair, somut câm kadehte sunulan şarabın (fiziki haz), hasta gönlü için geçici bir çare (ilaç) olmasını istemektedir.

2.20.2.3. Mitolojik ve Zâhirî Câm (Ayna ve Kadeh)

Câm ya efsanevi bir alet (evreni gösteren ayna) ya da içkiyi tarif eden somut bir kap anlamındadır. Bu kullanımlarda toprak ile doğrudan bir bağ kurulmaz; câm ya ayna/görüntü ya da sıradan bir kap anlamına gelir. Şair; mitolojik ve zâhirî câm (ayna ve kadeh) bağlamında **efsanevi** bir karaktere vurgu için “câm-ı Cem[766], heves-i câm-ı Cem, kâse-i câm-ı Cem, câm-ı Cem ü kissa-i Cemşid, Cemşid câmı, câm-ı Cami, câm-ı İskender[767], câm-ı sağar-ı İskender” tamlamalarını hem **soyut** hem **somut** bir **zâhirî** ifade olarak “felek câmı, hatem-i câm, câm-ı sürûr-encâm, câm-ı cihân-nümâ, câm-ı sabuh, câm-ı sağar, câm-ı bayram, câm-ı şarab-ı nab, câm-ı sahba” tamlamalarını ve **sosyal bir aidiyet** belirtmek için ise “câm-ı mugân, câm-ı rindane, cür‘a-keş-i câm-ı meygede, câm u şahid” tamlamalarını kullanır.

[766] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 83.
[767] “Ayine-i İskender”, bk. Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 48.

*Virmez ol **cām-ı Cem'e** pāre sifālin hergiz*
Künc-i meyḫāneye vardukça gedā Cem görinür

(511/3)

Şair; meyhane köşesindeki manevî coşkuyu, efsanevi Cem'in cihanı gösteren kadehine (câm-ı Cem) tercih eder. Elindeki kırık toprak kap parçasını (sifâl) bile bu hükümdarlık sembolüyle değişmeyeceğini vurgulayan Muhibbî, aşkın verdiği coşkuyla bir dilencinin (gedâ) bile şahlık mertebesine yükseldiğini ifade eder.

Çün yiter elde Muḥibbī'ye bugün köhne sifāl
*Pīş-i mā **cām-ı Cem ü ḳışşa-i Cemşīd** megū*

(2759/5)

Şair; elindeki sıradan, topraktan yapılmış kadehin bile Cemşid'in efsanevi kadehinden daha değerli bir neşe kaynağı olduğunu vurgular.

Kul oldum devlete irdüm kapusında şeh-i 'ışḳuñ
*Elümde **cām-ı İskender** başumda tāc-ı sulṭān*

(3193/3)

Muhibbî, aşk padişahına kul olmanın, kendisine Büyük İskender'in bilgeliği/gücü (câm-ı İskender) ve sultanlık makamı gibi efsanevi ve dünyevi iktidar sembollerini kazandırdığını belirtir.

***Cām** içre gördi rūyun oldı Muḥibbī ḥayrān*
*Kim gördi böyle ṣūret **cām-ı cihān-nümāda***

(2836/9)

Şair, efsanevi cihân-nümâ kadehinin bile kendi kadehinde yansıyan sevgilinin yüzünün güzelliği kadar benzersiz bir manzarayı göstermediğini ifade eder.

Bu Muḥibbī mest olup açdı ma'ānī dürcini
*Bāde-i Ḥāfıẓ meger ya **cām-ı Cāmī** itdi nūş*

(1409/5)

Şair, kendi şiirlerinin derinliğini, Fars edebiyatının iki büyük üstadı olan Hâfız ve Câmî'nin manevi ilham kadehlerinden içmesine bağlar.

*Getür iy muġbece **cāmı muġāna***
Ki ender deyr ne-tevān būd mestur

(1071/4)

Ey meyhane hizmetkârı (muğbeçe), kadehi mugâna (aşkın mabedi, meyhane) getir; zira mabette (deyr) gizli kalmak mümkün değildir ve orada her şey açığa çıkar. Şair, mabette saklanmanın mümkün olmadığını belirterek kadehle gelen neşenin ve aşkın herkesçe bilindiği fiziki mekânı ve kadehi işaret eder.

*Elüñde **cām-ı rindāne** içüp mey gibi dil ṣāf ol*
Çeküben lāle-veş nūş it daḫı bagruña yak dāġı

(3258/2)

Muhibbî, rindler kadehinin içilmesini, gönül safiyetine (manevi arınma) ulaşmak ve lâle gibi aşkın dağını (iz, yara) taşımak için bir araç olarak gösterir.

2.20.3. Kûze/Sebû

Kûze; su kabı, kâse, testi, su testisi, saksı anlamlarına gelir. Toprak ve su unsurunun birleşiminden meydana geldiği için şiirlerde insan bedenini (ten) ifade eden bir mazmun olarak kullanılır.[768] Öldükten sonra toprağa karışacak olan bedenin fâniliğini ve kırılganlığını gösterir.

La'l-i nāb-ı dilbere ol dem meger irer elüm
***Kūze ide topragumdan** ya ḳadeḥ ḫazzāf aña*

(118/6)

Şair, ölümünden sonra kendi toprağından yapılacak olan kûze aracılığıyla, sevgiliye ebedî hizmet etme arzusunu ve fâniliğini dile getirir.

[768] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 280; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 532; Kanar, **a.g.e.**, s. 1240; Parlatır, **a.g.e.**, s. 944.

Kūze *ile la‘lüñe ire diyü*
Ceşmesār-ı çeşmümi kıldum Furāt

(247/2)

Şair, gözyaşlarını Fırat Nehri'ne çevirerek kûze dolusu aşkını ve hüznünü sevgilinin dudağına ulaştırma arzusunu mübalağalı bir dille ifade eder.

Akıdur āb-ı revān her yaña ***çeşmüm ḳūzeki***
İñiler bī-cāre dil derd-ile san ṭolābdur

(1066/3)

Muhibbî, gözünü sürekli gözyaşı akıtan bir kûzeye benzeterek gönlünün ise bu acıyla inleyen bir su çarkı gibi olduğunu ifade eder.

Sebû; büyük şarap testisi anlamındadır. Genellikle aşk şarabıyla (mey-i aşk) dolu olan kalbi simgeler.[769] Şarabın ya da ruhun taşındığı toprak araç/beden olarak geçiciliğe dikkat çeker.

La‘lüñi ol vaḳt öperem iy ṣanem
Eyleye bu ḫākümi devrān sebū

(2765/3)

Şair, ölümünden sonra kendi toprağından yapılacak olan sebû aracılığıyla, sevgiliye dolaylı yoldan yakınlaşma ve ezeli hizmet etme arzusunu dile getirir.

Mest olup dünyā ġamından çün bulur bu dil ferāġ
‘Āḳil olan var mı dil meyle ***sebūya*** *virmesün*

(4039/4)

Şair, testi ile gelen şarap sarhoşluğunun, dünyevi dertlerden kurtulmanın en akılcı yolu olduğunu savunur.

[769] Onay, **a.g.e.,** 1996, s. 428; Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 393; Devellioğlu, **a.g.e.,** 2004, s. 925; Kanar, **a.g.e.,** s. 850; Parlatır, **a.g.e.,** s. 1470.

Dil derdine Muḥibbī gördüm devā bulınmaz
*Nūş itmege anuñçün **cām u sebūyı** sevdüm*

(2103/5)

Şair, çaresiz kalan gönül derdine karşı teselliyi kadeh ve testi ile şarap içmekte bulduğunu ifade eder.

2.20.4. Hazef/Sifâl/Minâ

Hazef; pişirilmiş toprak, çömlek, seramik anlamlarına gelir. Toprağın fırında pişirilmiş hâlidir. Tasavvufta, ham olan insanın aşk ateşiyle yanarak olgunlaşmasını yani pişmesini ifade eder.[770]

Minnet itmezse ne ġam Cemşīd cāmına dilā
*Şol gedā meyḫāne küncinde tuta meyle **ḫazef***

(1557/2)

Pişmiş topraktan yapılan, değersiz, fâni bir kap olan hazef; en kıymetli kadeh sayılan Cemşîd Câmı'na tercih edilerek toprağın sadelik ve fânilik özellikleri, dünyevi ihtişamın boşluğuna karşı manevi bir zenginlik kaynağı olarak yüceltilmiştir. Şair, dilencinin (gedâ) elindeki basit toprak kabın ona sunduğu manevi sarhoşluk sayesinde efsanevi Cemşid Kadehi'nin maddi değerine karşı üstünlük kurduğunu ifade eder.

Sifâl; toprak kap, çanak, içki çanağı, yol çanağı, çömlek, çömlek parçası, seramik, kiremit, saksı anlamlarına gelir. Pişirilmiş toprağın kırılmış hâli anlamına gelir.[771] Âşığın çektiği dertten dolayı harap olan kalbini ve bedenin ölümle parçalanıp toprağa karışmasını simgeler.

*Der-i meyḫānede ger ola ḳadeḥ baña **sifāl***
Neme yarar ki çekem minnetini cām-ı Cem'üñ

(1804/4)

---

[770] Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 350; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.**, s. 321; Kanar, **a.g.e.**, s. 648; Parlatır, **a.g.e.**, ss. 608-609.
[771] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 404; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 951; Kanar, **a.g.e.**, s. 897.

Şair, meyhanenin kapı eşiğinde toprak kadehin sunduğu neşenin, efsanevi Cem Kadehi'nin maddi değerinden bağımsız ve üstün olduğunu belirtir.

Āsitānunda Muḥibbī cān-ıla serden geçüp
*Başumı kāse **sifāl** āḫir seg-i kū eyledüm*

(2199/5)

Muhibbî, sevgilinin kapısında canını ve başını (gururunu) feda ederek başını topraktan yapılmış kâse gibi alçak gönüllü kılarak tam bir tevazu ve sadakat gösterdiğini ifade eder.

*Zülf-i reyḥānı ḫayāli ber **sifāl-i sīnede***
Su seper solmamag içün dīde-i giryān aña

(110/5)

Şair, sevgilinin güzel kokulu saçlarının hayalinin, göğüs toprak kabında (sifâl- i sîne) yer alırken bu hayalin solmaması için gözyaşlarının sürekli can suyu verdiğini anlatır.

Ayna almaz n'eylesün rindān ṣürāḫī ziynetin
*Mey gerek birdür **sifāl ola vü yāḫūd zer ḳadeḥ***

(349/2)

Şair, rindlerin içki kabının (toprak kap yahud altın kadeh) maddi değerine bakmadığını, asıl önemli olanın şarapla gelen manevi coşku olduğunu vurgular.

***Sifāl-ı köhne** rindāna yiter meyḫāne küncinde*
Elin sunmaya ger olsa öñinde cām-ı Cem peyda

(18/3)

Şair, rintlerin eski toprak kapla (sifâl-i köhne) yetinerek efsanevi ve değerli Cem kadehini bile reddettiğini göstererek tevazu ve manevi üstünlüğünü ortaya koyar.

*Bir **sifālı sınıkın** virmeye bir cām-ı Cem'e*
Rind kim gūşe-i meyḫānede bir Cem görinür

(654/3)

Şair, meyhanede manevi makama ulaşan rindin, kırık toprak kabını (sifâl-i sınık) bile efsanevi krallık sembolü Cem kadehine değişmeyeceğini ifade eder.

Minâ; toprak (kil) ve ateşle üretilen bir nesne olup şarap şişesi, şişe, câm, billûr, mine ve kuyumcuların gümüş üzerine vurdukları lâcivert veya yeşil renkli sırça yahut mavi câm, âbgine-i elvân gibi anlamlara gelir.[772] Câm veya sırça eşyalar genellikle toprak (kil) ve ateş (fırın) kullanılarak yapıldığı için[773] kaynağı dolaylı olarak toprağa bağlanır. Dîvân şiirinde en çok şarap şişesi ve şarap kadehi anlamında kullanılan minâ; biçimi ve rengi dolayısıyla gök kubbeyi (çarh-ı mînâ) de temsil eder. Dîvân şiirinde, yapıldığı malzemenin kırılabilirliği nedeniyle özellikle dünyanın geçiciliğini ve dokuz gök katmanını (Tokuz Mînâ) temsil etmek için kullanılır.[774]

Taş işigüñ bekleyüp her gün yüzin sürer güneş
Ferr ü şevketle egerçi ***çarḫ-ı mīnādan*** *geçer*

(1038/3)

Şair, bu beyitte "Güneş, tüm görkemine rağmen, sevgilinin veya padişahın yüce eşiğini bekleyerek Mînâ gök kubbesinden gelen ihtişamını bile hiçe sayar" diyerek gökyüzünün sultanı sayılan güneşin bile sevgilinin eşiğindeki toprağa duyduğu teslimiyeti dile getirerek mahviyetini ortaya koyar.

Niçe durmışdur mu'allaḳ uşbu çarḫ-ı bī-sütūn
Cān gözin aç 'ibret al bu ***künbed-i mīnāya*** *bak*

(1579/2)

Muhibbî, bu beyitte *"Ey can, gözünü aç ve direksiz duran bu Mînâ kubbesine (gökyüzüne) bakarak fâni dünyanın düzeninden ibret al"* diyerek "künbed-i mînâ" (gök kubbe) üzerinden kâinatın ihtişamlı ama bir o kadar da geçici ve kırılgan yapısını arz eder.

---

[772] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 321; Devellioğlu, **a.g.e.**, s. 649.
[773] Garo Kürkman, **Toprak, Ateş, Sır: Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri**, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 166.
[774] Toprak, **a.g.e.**, 2017, ss. 95-97.

Tokuz mīnāsını *ṣıdı bu çarḫuñ*
Kim atdı rāh-ı istiġnāda sengi

(3468/4)

Felek, dünyevi kaygılardan yüz çevirmenin (istiğnâ) attığı taşla vurulduğunda, kendi yapısı olan dokuz kat gök katmanını (Tokuz Mînâ) bile paramparça eder. Muhibbî; feleğin o heybetli ama bir o kadar da hassas ve kırılgan yapısını, topraktan süzülerek camlaşmış bir mînâ (sırça) nesnesi üzerinden somutlaştırır.

Kim ki dil virmez cihāna geçer istiġnā-y-ıla
İy Muḥibbī ***bu tokuz mīnāyı*** *sır bir seng-ile*

(3098/5)

"Ey Muhibbî, dünyaya gönül vermeyen kişi, minnetsizliğinin ve müstağnî duruşunun (istiğnâ) gücüyle bu dokuz katmanlı mînâ gök kubbesini (yani dünyevi arzuları) tek bir taşla kırıp geçer". Şair, bu beyitte kâinatın o devasa büyüklüğünü, topraktan süzülerek camlaşmış ve ateşle pişmiş mînâ (sırça) nesnesinin kırılganlığı üzerinden tasvir ederek dünyevi ihtişamın geçiciliğini somutlaştırır.

2.20.5. Hokka

Hokka; küçük kutu, mücevher kutusu anlamına gelir. Topraktan yapılmış Hokka, sevgilinin inci dişlerini saklayan ağzını temsil eder. Toprağın en değerli şeyi (cevher/inci) saklama özelliğine telmihte bulunur.[775]

Ḥoḳḳa-i ġaybunda *çünki devā medfūndur*
Ḥoḳḳayı *keşf it şifā rūzī saña olsun ḳarīb*

(172/2)

Şair, gaybın hokkasını (ilâhî sırları) açmaya çağırarak bu gizli kaynaktaki şifanın (manevi kurtuluş) kişiye yakın olacağını ifade eder.

[775] Pala, **a.g.e.**, 2018, s. 210; Devellioğlu, s. 375; Ahterî Mustafa Efendi, **a.g.e.,** s. 362; Kanar, **a.g.e.,** s. 624; Parlatır, **a.g.e.,** s. 641.

Ḥoḳḳa-i yāḳūt *içre dür dişüñ iy ġonca-leb*
Bilmedüm dürler midür yā saklu dārūlar mıdur

(904/4)

Şair, sevgilinin yâkût dudaklarını bir hokkaya benzeterek içindeki inciler (dişler) ve şifa veren sözleri hayranlıkla sorgular.

Ḥoḳḳa-i sīm *içre gūyā ḥabb-ı miskidür hemān*
Şol zenaḥdānuñdaki ḫālüñ senüñ iy gül-'iẕār

(3995/3)

Şair; sevgilinin çukur olan çenesini (zenahdân) gümüş bir mücevher kutusuna (hokka-i sîm), o çukurdaki siyah beni ise bu kutunun içine konulmuş kıymetli bir misk tanesine (habb-ı misk) benzetir.

Gögsüme uran lāle gibi dāġı benüm āh
Ol ***ḫāl-i siyehkār-ıla ḥoḳḳa dehenüñdür***

(1016/2)

Muhibbî, âh ile göğsünde açılan yaraları (dâğ) ortasında siyah bir leke barındıran kırmızı bir lâleye; sevgilinin hokka gibi küçük ağzının kenarındaki kara benini (hâl-i siyehkâr) ise bu lâlenin kalbindeki o meşhur siyah sevda lekesine teşbih eder. Bu teşbihle şair, o ağızdan çıkan veya o ağızla ilgili olan her şeyin kendisine derin yaralar açtığını ifade eder.

Noḳṭa mıdur leb midür bu yoḫsa ***la'līn ḥoḳḳadur***
Diş midür pinhān olan ol ***ḥoḳḳada*** *lü'lü' midür*

(426/3)

Şair; sevgilinin dudağını, rengi ve küçüklüğü sebebiyle lâl renginde bir mücevher kutusuna (la'lîn hokka), bu kutu içerisinde gizlenen (pinhân) dişleri ise nadide incilere (lü'lü') benzetir. Muhibbî; dudağın kırmızılığı ile dişlerin beyazlığı arasındaki görsel uyumu, kıymetli bir kutu ve içindeki inciler üzerinden kurgulayarak beşerî güzelliği somutlaştırır.

SONUÇ

Dîvân şiirinde, kâinatın aslî unsurları kabul edilen anâsır-ı erbaa (toprak, su, hava, ateş), Muhibbî Dîvânı'nda şairin ilâhî hakikate ulaşma mertebelerini yansıtan birer tecelligâh hükmündedir. Muhibbî Dîvânı üzerinde yapılan bu inceleme, dîvânda geçen dört unsur arasında dikkat çekici bir yoğunluk farkı olduğunu ortaya koymuştur. Dîvânda toprak mazmununun geniş bir çerçevede ve çok yönlü olarak işlenmesi, bu unsurun şair için bir temel teşkil ederek onun şiir dünyasındaki tasavvufi, ahlâki ve irfani ağırlığını açıkça göstermektedir. Toprağın bu asıl ve öncelikli konumuna karşılık, hava ve su mazmunlarının benzer bir yoğunlukta işlenerek ikincil bir grubu oluşturduğu görülmüştür. Bu mazmunlar arasındaki ilişkilerde, toprak unsurunun su ve hava (rüzgâr) ile birlikte geçtiği birçok beyitin varlığı tespit edilmiştir. Ancak dört unsurun (toprak, su, hava, ateş) tamamının bir arada geçtiği beyit sayısı yalnızca 2 ile sınırlı kalmıştır (1521/4, 2043/5). Ateş mazmununun ise en az sıklıkta kullanılması; şairin, unsurlar arasındaki tercihini ateşin yakıcılığından ziyade toprağın remzettiği fânilik, tevazu ve aslına rücu etme hakikati üzerine kurmasının bir sonucudur.

Çalışmamız kapsamında Muhibbî'nin Türkçe Dîvânı titizlikle tetkik edilmiş ve yaklaşık 4800 beyit taramaya dâhil olmuştur. Yapılan incelemeler neticesinde görülmüştür ki dîvân şiirinde fânilikten kudsiyete yükselen bir mazmun olarak toprak, Muhibbî için sadece maddi bir unsur değil; Kur'ânî, tasavvufi ve kevnî bağlamlarda insani varoluşu şekillendiren ezeli bir tecelligâhtır. Muhibbî'nin şiir estetiğinde ahlak toprağın hâli, irfan ise toprağın sırrıdır. Muhibbî Dîvânı'nda toprak mazmununun üç dildeki (toprak, hâk, türâb) karşılıkları esas alınarak yürütülen bu tasnif çalışması, kavramın şairin estetik anlayışındaki yerini sayısal verilerle ortaya koymuştur. Yapılan geniş ölçekli tahliller neticesinde toprağın, insanın dünyadaki fânilik yolculuğu ile ilâhî arınma arzusunu mahviyet noktasında birleştiren asıl unsur olduğu tespit edilmiştir. Böylece şairin, toprağı sadece bir unsur olarak değil, şiir dünyasının fikri ve estetik zemini hâline getirdiği tescil edilmiştir. Muhibbî'nin şiirlerinde toprak, zıtlıkları aynı anda bünyesinde barındıran bir ikilem üzerine kuruludur. Toprak mazmunu; zâhirde tevazu, alçak gönüllülük, teslimiyet, fânilik ve ölüm gibi değersizlik mefhumlarının yanı sıra mânâ ikliminde hayatın kaynağı, ilâhî sırların

saklandığı mekân ve kıymetli cevherlerin beşiği olma gibi ulvî karşılıkları da barındırır. Sultan Süleyman, toprağın değersizliğini kabul ederek bu tevazu yoluyla manevi kemâle ulaşma çabasının tasavvufi zeminini inşa eder.

Tez boyunca incelenen beyitler, Muhibbî'nin zihninde toprağın sadece bir madde değil, bir hâl dili olduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen bulgular; dîvânda toprak unsurunun sözlük anlamı, yan anlamları ve ilişkili kavramları vasıtasıyla, zâhirî bir varlıktan manevî bir temsile dönüşen zengin bir sembolizmle işlendiğini göstermektedir. Dîvânda en çok zikredilen hâk-i pây terkibi Muhibbî'nin mutlak teslimiyetini simgeler. Sevgilinin ayağının bastığı toprak; âşık için vatan, göz için sürme (tûtiyâ) ve baş için taçtır. Padişah, yüzünü toprağa sürmek/yüzünü hâk eylemek eylemiyle dünyevi kibrini ilâhî aşkın huzurunda yok eder. Hz. Âdem ve harem-harîm gibi kavramlar, toprağın kudsî önemine ve ilâhî hakikatine işaret eder. Sultan Süleyman, insanın aslına (balçık/tıynet) vurgu yaparak saraydaki ihtişamın geçici, toprağın ise kalıcı ve asıl olduğunu hatırlatır. İncelenen beyitlerde zer (altın), gevher, kân gibi toprak altındaki gizli hazine ve madenlerin çok defa geçmesi, toprağın çileyle olgunlaşma sürecini ve insanın içindeki saklı manevi özü temsil eder. Toprağın en kıymetli hâli olan zer (altın), sîm (gümüş) ve gevher gibi kavramların dîvândaki yoğun kullanımı, XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin ihtişamlı dünyasıyla örtüşmekte; toprağın en sert hâlinden kıymetli cevhere dönüşüm yolculuğunu estetik bir şekilde simgelemektedir. Topraktan gelen bedenin (hâk-i cism) yine toprağa dönerek aslına rücu etmesi Muhibbî'nin şiir dünyasında toprak tasavvurunun ana temasıdır. Tarama sonucunda ulaşılan bulgular, Muhibbî'nin şiirlerinde toprak mazmununun bir terbiye ve arınma aracı olarak kullanıldığını da göstermektedir. Muhibbî, toprağı hem bir mihnet (sıkıntı) mekânı hem de bir şifa kaynağı olarak görerek zıtlıkların birliğini sağlar. Toprağın en sert hâli (taş/seng), aşk ateşiyle eriyerek kadehe (câm) veya mücevhere dönüşür. Bu, insanın hamlıktan olgunluğa geçişinin sembolüdür. Dîvânda toprağın birçok yerde sevgilinin kapısı (hâk-i der) ve yoluyla (hâk-i râh) anılması, Muhibbî'nin tüm dünya saltanatını sevgilinin bir avuç toprağına feda ettiğinin göstergesidir. Muhibbî Dîvânı'nda toprak; kibri kıran bir ayna, gözü açan bir sürme ve aslımızı hatırlatan bir mürşid olarak tecelli eder. Tezin sunduğu sayısal veriler, bu durumun şairin şiir dünyasındaki bilinçli bir tasavvufi ve sanatsal inşanın tezahürü

olduğunu teyit etmektedir. Toprak; Muhibbî Dîvânı'nda ahlaki ve varoluşsal bir hakikatin sembolü olarak yaratılış, fânilik, ölüm, arınma, tevazu ve teslimiyet mefhumlarıyla iç içe geçmiş bir bütünlük arz eder. Elde edilen veriler, dîvânda toprak mazmununun yaklaşık %60 tevazu ve teslimiyet temaları etrafında şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, şairin hükümdar kimliğine rağmen dervişane bir teslimiyeti ön plana çıkardığının göstergesidir. Dîvânda yaklaşık %15'lik bir istatistiksel pay ile doğrudan kutsiyet atfedilen kavramlar; toprağın aslî bir hakikat olarak kullanıldığını göstermektedir. Yine dîvânda yer alan mezâr, kabir, hâk-i üstühân ve hâk-i cism gibi kavramlar, yaklaşık %10 kullanım sıklığıyla daha az yer tutsa da şairin dünya görüşündeki fânilik, ölüm ve nihai son vurgusunu desteklemektedir. Dîvânda yaklaşık %8 oranında yer alan mezellet, mihnet, belâ ve fenâ toprağı gibi kavramlar, dünyanın geçici yönünü temsil ederken yaklaşık %7'lik oranla, toprağın gözü açan bir ilaç veya altına dönüşen bir cevher olması gibi nitelikleri vasıtasıyla toprak ve arınma ilişkisi tescil edilmektedir. Bu dağılım, Muhibbî'nin toprağı basit bir unsur olarak değil; aşkın, dindarlığın ve devlet anlayışının harmanlandığı, dünya görüşünü ve ilâhî bakış açısını şekillendiren çok yönlü bir kavram haritası olarak kullandığını akademik ve istatistiksel olarak belgelemektedir. Ayrıca literatürdeki farklı çalışmalarda toprağa dair tespit edilen; lây, rîh, mâse, çakıl, beriyye, bevbât, feyfa' (çöl), hâkres (kil), balçık, çamur, kârre (kara), tepe (tell), sahre(t), ruhâm, künk, dîg, cerre, ibrîk, çömlek, destî (testi), kara kül (kömür), belde gibi kavramlara Muhibbî Dîvânı'nda rastlanmamıştır. Bu durum; şairin toprak mazmununa yaklaşımında tesadüfi bir dil kullanmadığını, aksine kendi "sultan-derviş" kimliğiyle örtüşmeyen tabirlerden kaçınarak kendine has bir kavram dünyası inşa ettiğini göstermektedir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda, Muhibbî'nin şiirlerinde anâsır-ı erbaa özellikle de toprak tasavvuru bu denli geniş bir külliyat (4800 beyit) üzerinden müstakil bir tetkike tabi tutulmamıştır. Elde edilen sayısal veriler ve kavramsal tasnifler; dîvân şiiri araştırmalarında "unsur" incelemelerinin sadece sözlük taramasıyla sınırlı kalmaması gerektiğini, aksine bir şairin zihniyet haritasını çıkarmada vazgeçilmez bir veritabanı olduğunu ispat etmektedir. Toprak, Muhibbî Dîvânı'nda sadece anâsır-ı erbaa'nın bir unsuru olmaktan çıkmış; insanın varoluşsal mevcudiyetini anlamlandıran aslî bir cevher hâline gelmiştir. Bu mazmun, fânilikten

kudsiyete uzanan geniş bir yelpazeyi kapsayarak şairin şiir dünyasında belirleyici bir zemin teşkil etmiştir. Muhibbî Dîvânı özelinde gerçekleştirilen bu tetkik; klasik Türk edebiyatı metinlerinin anâsır-ı erbaa bağlamında incelenmesinin, şair zihniyetini tahlil etmedeki gücünü ispat etmiştir. Bu doğrultuda; Muhibbî Dîvânı'ndaki diğer üç unsurun (su, hava, ateş) de aynı derinlikte müstakil çalışmalara konu edilmesi, şairin evren tasavvurunun bütüncül olarak anlaşılması açısından elzemdir. Benzer hacimdeki diğer "sultan şairlerin" (Avnî, Adlî, Selimî vd.) dîvânlarının da toprak ve diğer unsurlar (su, ateş, hava) ekseninde mukayeseli tahlillere tabi tutulması, Osmanlı şiir estetiğindeki unsur algısının ortak ve ayrışan yönlerini tayin etmek ve dönem edebiyatındaki "iktidar ve mahviyet" dengesini anlamlandırmada belirleyici bir zemin teşkil edecektir. Ayrıca bu çalışmada tespit edilen toprak ile din, tevazu, teslimiyet, fânilik, arınma ve ölüm temaları arasındaki münasebetin; dönemin siyasi ve içtimai şartlarıyla harmanlanarak disiplinlerarası bir yaklaşımla derinleştirilmesi, literatürde yeni ufuklar açacaktır. Dîvândaki zer (altın), sîm (gümüş) ve gevher gibi unsurların; toprağın en sert ve ham hâlinden en kıymetli cevhere dönüşüm yolculuğu bağlamında incelenmesi teklif edilmektedir. Muhibbî'nin şiirlerinde toprağın bir "simya ocağı" gibi işlenerek insanın manevi kemâle erişini (hamlıktan pişmeye) simgelemesi, disiplinlerarası (edebiyat-tarih-tasavvuf) yeni bilimsel çalışmalara kapı aralamaktadır.

Netice itibarıyla; cihan sultanı bir şairin dervişâne mahviyetini toprak mazmunu üzerinden tescil eden bu çalışma; klasik Türk şiirinin maddeden mânâya süzülen o derin irfânına, ilmî verilerle tahkim edilmiş özgün bir pencere açmıştır.

KAYNAKÇA

ABDÜLAZİZ BEY; **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Âdât ve Merâsim-i Kadîme, Tabîrât ve Muâmelât-ı Kavmiyye-i Osmâniyye,** haz. Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2023.

AÇA, Mustafa; "Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeciliği", **Kültür Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 1, 2018, ss. 23-35.

ADİLE SULTAN; **Dîvân-ı Muhibbî**, Matbaa-i Osmeânî, İstanbul, 1308.

AĞCA, Hüseyin; "Toprak", **Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü**, C. 6, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2006.

AĞIRKAYA, Güven; "Kutsal Bir Hazine Olarak Toprak -Kur'ân Merkezli Bir Analiz-", **Diyanet İlmî Dergi**, C. 58, S. 2, 2022, ss. 545-584.

AHMED CEVDET PAŞA; **Kısas-ı Enbiyâ ve Tevârîh-i Hulefâ**, (haz. Mahir İz), C. 1, MEB Yayınları, İstanbul, 1972.

AHMED VEFİK PAŞA; **Lehçe-i Osmanî**, C. 2, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1306.

AHMED VEFİK PAŞA; **Lehçe-i Osmânî**, haz. Archive.org Dijital Kütüphanesi, https://archive.org/details/lehce-i-osmani-ahmed-vefik-pasa, (Erişim Tarihi: 18.12.2025).

AHTERÎ Mustafa Efendi; **Ahterî-i Kebîr**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009.

AK, Coşkun; "Süleyman I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 74-75.

AK, Coşkun; **Muhibbî Dîvânı (İzahlı Metin)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

AK, Coşkun; **Muhibbî Dîvânı**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1980.

AK, Coşkun; **Muhibbî-Farsça Dîvân**, Nobel Yayınları, Ankara, 2006.

AK, Murat; "Dîvân Şiirinde Taşra Kullanımları ve Dîvân Şairinin Taşrası", **İstem**, C. 12, S. 24, 2014, ss. 85-102.

AKA KİYAĞA, Belde; "Divan Şiirinin Soğuk Rüzgârı: Sarsar", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi (ÇÜTAD)**, C. 7, S. 2, 2022, ss. 633-660.

AKA, Belde; "Osman Nevres Dîvânı'nda 'Vatan' Kavramı", **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi (TÜBAR)**, S. 41, Bahar 2017, ss. 49-65.

AKA, Belde; **Dîvân Şiirinde Rüzgâr**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Adana, 2015.

AKAN, Sena Sude; **Klasik Türk Edebiyatında Divanlarda "Su" Redifli Şiirler**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2022.

AKÇAY, Ülkü; "Aşk Yolunun 'Hâr u Has'ı: Fuzûlî ve Hâfız Divanlarında Ferhad, Mecnun ve Vamık", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 7, S. 1, 2023, ss. 693-712.

AKHAN, E. Birkan; "Türk Destan ve Efsanelerinde Bengisu (Âb-ı Hayât)", **Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 11, S. 1, 2020, ss. 470-480.

AKKUŞ, Mustafa; "Ateş ve Ocak Kültürünün Anadolu'da Yaygınlaşmasında Moğolların Etkisi", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 68, 2013, ss. 15-32.

AKSOY, Ömer Asım; **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1/Atasözleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2013.

AKSOY, Ömer Asım; **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2/Deyimler Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2014.

AKTOK, Özgür; "İlkçağ Doğa Felsefesinde Özdeşlik ve Değişim Problemi: Thales, Anaximandros, Anaximenes ve Herakleitos", **Kaygı**, C. 20, S. 1, 2021, ss. 368-383.

AKYÜZ, Yakup ve Enes Altıparmak; "Antik Yunan Mitolojisinde Ateşin Kökeni ve Akıl İlişkisi", **Dört Öge**, S. 23, 2023, ss. 75-95.

ALAN, Sümeyra; "Çağatay Türkçesi Dönemi Eserlerinde Değerli Taşlar", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. 63, S. 1, 2023, ss. 37-60.

ALBAYRAK SAK, Vesile, "Divan-ı Hikmet'te Dört Unsur'a Yüklenmiş Tasavvufî Anlamlar", **Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi (SEMA)**, Özel Sayı, 2025, ss. 187-196.

ALBAYRAK, Nurettin; "Cem", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, TDV Yayınları, ss. 279-280.

ALİ SEYDİ; **Resimli Kamus-ı Osmani**, C. 2, Matbaa-i Kütübhane-i Cihan, İstanbul, 1324.

ALPTÜRKER, İmran Gündüz; "Kutsal Mekân Olarak Eşik ve Eşik İyelerinin Tabu ve Kaçınmalardaki İzdüşümleri", **Kapı ve Eşik Kitabı**, ed. Turgay Kabak - Ferdi Güzel, ss. 9-16, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023.

ALTAŞ, Dilara, "Ortaçağda İslam ve Batı Simyacıların Ermeni Simyacıların Faaliyetlerine Etkileri", **Ortaçağ Tarihine Dair Yazılar-I**, ed. Alpaslan Demir - Necmettin Ayan, Kömen Yayınları, Konya, 2024, ss. 279-295.

ALTUN, Yavuz; "Makamların Temeli: Yaratılıştan Gelen Kabiliyet", **Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, S. 55, Haziran 2025, ss. 27-56.

APUHAN, Danyal ve Ahmet Kayıntu, "Molla Mehmet Demirbaş Divanı'nda Anasır-ı Erbaa", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl 11, S. 22, 2021, ss. 559-582.

ARİSTOTELES; **Oluş ve Bozuluş**, çev. Y. Gurur Sev, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2019,

ARSLAN MEÇİN, Buşra; "Varlığın Kaynağı: İlahî Soluk (Nefes-i Rahmânî)", **Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 21, 2023, ss. 157-175.

ARSLAN, Mehmet; "Dîvân Şiirinde Satranç ve Satranç Istılahları", **Osmanlı Edebiyat-Tarih Kültür Makaleleri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.

ARVAS, Hamdullah; "Kur'ân'da Hak Kelimesinin Anlam Biçimleri", **Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi**, Sayı 11, Aralık 2020, ss. 333-355.

AŞCI, Gülnihal; **Divan Şiirinde Toprak**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana, 2017.

ATASEVER, Muhammet; "Türbe", **Turizm Ansiklopedisi**, https://turizmansiklopedisi.com/turbe (Erişim Tarihi: 27.12.2025).

ATİK, Hikmet; **Nakşî Ali Akkirmânî Dîvânı (İnceleme-Metin)**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2003.

ATİK, Hikmet; **Türk İslam Edebiyatı**, Bilimsel Araştırma Yayınları, Ankara 2018.

ATMACA, Emine ve Reshide Adzhumerova; "Kapı ve Eşik Kelimeleri Üzerine", **SAÜ Fen Edebiyat Dergisi**, S. 12 (II), 2010, ss. 23-45.

AVŞAROĞLU, Nadir; **Cevahirnâme ve Cevhernâmelerde Madenler**, Mitoloji ve Madencilik Serisi No: 8, Ankara, 2025.

AY, Ümran; "Dîvân Şiirinde Güneşin Sevgili Tipine Yansıması Hakkında Bir Değerlendirme", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. 2, S. 2, İstanbul, 2009, ss. 117-162.

AYAN, Emine; "Gaston Bachelard'ın Mekân Algısı Ekseninde Pınar Kür'ün Öykülerinde Çocukluk Dünyası Üzerine Bir İnceleme", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, S. 22, 2019, ss. 111-126.

AYAR, Murat; "Çevreden İnsanın Kimyasına Dokunuşlar: Yunus Emre'nin Şiirinde Anâsır-ı Erba'anın İnsandaki Ahlaki İzdüşümleri", **Sufi Araştırmaları**, S. 10, 2014, ss. 81-94.

AYDIN, Abdurrahman; "Sema ve Arz Kavramlarının İşârî Tefsîrlerdeki Yorumlarına İlişkin Bir Analiz", **Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 7, S. 2, Aralık 2020, ss. 1348-1362.

AYDIN, Erhan; "Ocak Kelimesinin Aslı: Dağlık Altay'dan Kuray II (A 5) Yazıtı Üzerinde Yeni Bir Okuma ve Anlamlandırma", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 113, 2025, ss. 63-74.

AYDIN, Fatıma; "Aşk Yolunun Kara Taşları: Divan Şiirinde Taşlar", **ASBİDER Akademi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, S. 30, 2023a, ss. 255-281.

AYDIN, Fatıma; "Dalgaları Arasında Şiir Taşıyan Taş: Divan Şiirinde Mermer", **ANASAY**, Yıl 7, S. 26, 2023b, ss. 1-11.

AYDIN, Haluk; **Cevrî Dîvânı'nın Tahlili**, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Balıkesir, 2010.

AYDOĞAN, Hatice Aycan; "Yunus Emre'nin Şiirlerinde Vahdet-i Vücûd İnancı Bağlamında Evren, Yeryüzü ve İnsan İlişkisi", **Aydın Türklük Bilgisi**, C. 8, S. 1, Nisan 2022, ss. 35-52.

AYVERDİ, İlhan; **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, C. 1-3, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2006.

BACHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018.

BAHADIR, Savaşkan Cem; "Klasik Türk Şiirinde Bir Motif Olarak 'Ölüm Sonrası Aşk'", **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 172, S. 172, 2013, ss. 273-294.

BAHADIR, Savaşkan Cem; "Sâye Kelimesi Hakkında Bazı Mülahazalar", **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 4, S. 4, 2018, ss. 914-926.

BAKİ, Yasemin; **Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Halk Edebiyatı ve Halk Kültürü**, Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Rize, 2011.

BARS, Mehmet Emin ve Yılmaz Irmak; "Tasavvuf ve Halk İnancı Işığında Yunus Emre'de Toprak İmgesi", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl 9, C. 9, S. 18, 2019, ss. 1199-1211.

BATİSLAM, H. Dilek; "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", **Divan Şiirinin Benzetme ve Hayal Dünyasından**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 77-97.

BATİSLAM, H. Dilek; "Dîvân Şiirinde Kadeh ve Kadeh Redifli Gazeller", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 18, 2017, ss. 1-28.

BATİSLAM, H. Dilek; "Divan Şiirinde Sabâ", **Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-II (Osmanlı Araştırmaları XXVI)**, ed. Hatice Aynur - Mehmet Kalpaklı, İSAM Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 95-117.

BATİSLAM, H. Dilek; "Dîvân Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı", **folklor/edebiyat**, C. 25, S. 99, 2019, ss. 457-470.

BATİSLAM, H. Dilek; "Necâtî'nin 'Âb (Su)' Redifli Kasidesi", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 5, S. 4, 2021, ss. 1668-1687.

BAYAK, Cemal; "Mehmed İzzî'nin Muhibbî'nin Şiirlerine Yazılan Nazireler Mecmuası", **Turkish Studies**, C. 11, S. 4, 2016, ss. 207-242.

BAYER, İsmail; "Mûsâ Kıssasında Yer Alan 'Ateşte Olan/Olanlar'ın Kimliği Üzerine Tartışmalar", **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C. 17, S. 1, 2017, ss. 43-62.

BAYRAM, Yavuz; **Klasik Türk Şiirinde Güzele Ait Uzuvlar ve Mazmunlar**, avys.omu.edu.tr, (Erişim Tarihi: 18.12.2025).

BAYSAL, Büşra; "Hüma Kuşu'nun Uygulamalı Halk Mitolojisi Bağlamında Değerlendirilmesi", **Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 2, S. 5, 2021, ss. 13-24.

BAYTOP, Turhan ve Cemal Kurnaz; "Lâle", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, İstanbul, 2003, ss. 79-81.

BELLİ, Handan; "Fuzûlî Dîvânı'ndan Hareketle Klasik Türk Şiirinde Su Kültü", **Turkish Studies**, C. 16, S. 2, 2021, ss. 999-1014.

BİLEN, Sümeyye ve Hilal NAYİR EKİNCİ; "Klasik Türk Şiirinde Sevgilinin Güzellik Unsurlarının Kanla İlişkilendirilmesi", **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 9, S. 4, 2023, ss. 664-686.

BİLGE, Evin; "Kutsal Metinlerde Yaratılış", **Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 15, S. 1, 2013, ss. 141-156.

BİLGİN, A. Azmi; "Osmanlı Şiirinde 'Ölmeden Önce Ölme' Temi", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, C. 36, S. 2, 2007, ss. 42-53.

BİLGİN, Önder; "Herakleitos ve K. Kerim'de Ateş: Karşılaştırmalı Bir Deneme", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 12, S. 66, 2019, ss. 617-628.

BİRİCİ, Sevim; "Nedim Divanı'nda Ateş ve Ateşle İlgili Kelimelerin Kullanımı", **Gazi Türkiyat**, S. 18, 2016, ss. 1-25.

BİROL, İnci Ayan; "Şükûfe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 39, İstanbul, 2010, ss. 258-259.

BOLAY, S. Hayri; "Aristo'da Tabiat Felsefesi", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 19, S. 1-4, 1973, ss. 155-174.

BOLAY, Süleyman Hayri; "Âdem", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul, 1988, ss. 358-363.

BOYNUKALIN, Mehmet; "Teyemmüm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, İstanbul, 2012, ss. 50-52.

BOZKURT, Nebi ve Mustafa Sabri Küçükasçı; "Mescid-i Harâm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, İstanbul, 2004, ss. 273-277.

BOZKURT, Semra; **Necâti Bey Dîvânı'ndaki Soyut Kavramlar**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019.

BROWNE, Edward G.; **İslam Tıbbı**, çev. Enise Anaş, İnkılab Yayınları, İstanbul, 2012.

BUÇUKCU, Zeynep; "Klasik Türk Şiirinde Kuhl-i Cevâhir ve Tûtiyâ Üzerine Bazı Dikkatler", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 2, S. 4, 2018, ss. 195-200.

BUHÂRÎ, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl; **el-Câmi'u's-sahîhu'l-müsnedü'l-muhtasar min hadîsi Rasûlillâh (Sahîh-i Buhârî Tıpkıbasım)**, haz. Muhammed Mücîr el-Hatîb ve Arafat Aydın, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Yayınları, İstanbul, 2024.

BULUT, Gül; **Fuzûlî'nin "Sıhhat u Maraz" Adlı Eserinin Tasavvufî Açısından Tahlili**, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2020.

BULUT, Yasemin; "Toprak, Kum, Balçık, Çamur, Kil ve Mil Üzerine", **Acta Turcica**, Yıl 4, S. 2-1 (Kültürümüzde Toprak Sayısı), Temmuz 2012, ss. 375-386.

BURCKHARDT, Titus; **Simya: Sembolizm ve Dünyagörüşü**, çev. Mehmed Temelli, Verka Yayınları, İstanbul, 2017.

BÜLBÜL, Tuncay; "Muhibbî'nin 'Gibi' Redifli Gazeline Ebussuud Efendi'nin Bilinmeyen Bir Nazariyesi", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 17, 2016, ss. 1-12.

BÜYÜKKAYA, Nevin ve F. Gülay Mirzaoğlu; "Türk Kültürü Bağlamında Anadolu'da Lâle Motifi ve Ters Lâle", **Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 34, 2024, ss. 515-532.

BÜYÜKYILDIRIM, Ayşe; "Usûlî Dîvânı'nda Tasavvufî Unsurlar", **Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies**, C. 26, S. 26, 2005, ss. 133-146.

CAMPBELL, Joseph; **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, çev. Zeynep Yaman, MediaCat Yayıncılık, İstanbul, 2009.

CANKÜL, Duran ve Hilal Ayvalı; "Gastronomi Trendlerinden Biri Olarak Terapötik Beslenme ve Hıltlar Teorisi", **Türk Turizm Araştırmaları Dergisi**, 4/1, 2020, ss. 165-178.

CEBECİOĞLU, Ethem; **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Rehber Yayınları, Ankara, 1997.

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, 3. Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

CEYHAN, Semih; "Vecd", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 583-584.

CEYLAN, Ömür; **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.

CORBIN, Henry; **İslam Felsefesi Tarihi Cilt 1: Başlangıçtan İbni Rüşd'ün Ölümüne Kadar**, çev. Hüseyin Hatemi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

COŞKUN, Vildan S.; "Kâbe Üzerine Bir Risale: Ta'rifnâme-i Kâbe", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 42, 2019, ss. 109-142.

ÇABUK, Vahit; **Dîvân-ı Muhibbî**, 3 Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1980.

ÇAĞLAR, Birsel; **Türk Mitolojisinde Dört Unsur ve Simgeleri Üzerine Bir İnceleme**, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli, 2008.

ÇAĞRICI, Mustafa; "Îsâr", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 22, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 490-491.

ÇAĞRICI, Mustafa; "Kibir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 25, TDV Yayınları, İstanbul, 2022, ss. 561-562.

ÇAĞRICI, Mustafa; "Ucb", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 42, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 36-37.

ÇALIŞKAN, Hüsamettin; **Şeyhî Dîvânı'ndan Seçilen Elli Gazelin Şerhi**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya, 2009.

ÇATAL, Şafak; "Zemahşerî'nin el-Keşşâf Tefsirinde Kur'an'daki Ruh Kavramına Yaklaşımı", **Tokat İlmiyat Dergisi**, C. 13, S. 2, 2025, ss. 521-543.

ÇAVUŞOĞLU, Halime; "Dört Asır Dört Şair Bağlamında Divan Edebiyatında Dünya Algısı", **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 14, 2019, ss. 224-240.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet; **Necati Bey Divanı'nın Tahlili**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971.

ÇELEBİ, İlyas; "Remil", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 555-556.

ÇELEBİOĞLU, Âmil; **Kanûnî Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1994.

ÇELEBİOĞLU, Âmil; **Türk Mesnevi Edebiyatı (16. yy. Kadar)**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999.

ÇELİK, Aysun; "Âlemin ve Âdemin Dört Ana Unsuru: Garîb-Nâme'de Anâsır-ı Erbaa", **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD)**, C. 2, S. 1, 2019, ss. 312-339.

ÇELİK, Ramazan; "Yunus Emre, Ahmedî ve Kadı Burhaneddin Dîvânlarında 'Vatan' Mefhumu", **Turkish Academic Research Review**, C. 8, S. 3, 2023, ss. 1178-1199.

ÇELTİK, Halil; "Divan Şiirinde Ocak", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 63, 2012, ss. 321-336.

ÇİÇEK, Hacı; "Es-Suyûtî'nin Makâmât'ında Konuşan Değerli Taşlar: El-Makâmatu'l-Yâkûtiyye Örneği", **Adıyaman Üniversitesi İslami İlimler Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 2, 2017, ss. 21-42.

ÇİÇEKLER, Mustafa; "Na't", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 32, TDV Yayınları, İstanbul, 2006, s. 435-436.

ÇORAK, Reyhan; "Divan Edebiyatında Estetik Konusunda Yapılan Çalışmalar", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi (TALİD)**, C. 5, S. 9, 2007, ss. 447-465.

DADAŞ, Cihan; "Muhibbi Bibliyografyası", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 2, S. 3, 2018, ss. 266-287.

DAĞLAR, Abdülkadir; "Sözün Tözü Şiirin Cevheri: Mazmûn", **HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi**, Yıl 3, S. 6, 2017, ss. 49-68.

DAĞLAR, Abdülkadir; "Şair Âşığın Toprakla Hâlleşmesi", **Türk Dili**, S. 792, 2017, ss. 42-47.

DEĞER, Nermin; "14. Yüzyılda Bir Sufinin Kaleminden Dervişlik Algısı: Boyacıoğlu'nun Dasitan-ı Tarik-i Dervişan ve Bihi Nesta'in Adlı Mesnevisi", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 32, 2024, ss. 269-314.

DEMİR, Behzat Gökçen ve Nusret Güngör; "Mermer Madenciliği ve Çevre", **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, S. 20, 2013, ss. 7-14.

DEMİR, Mustafa; "15. ve 16. Yüzyıl Osmanlı Tarihçilerinin Eserlerinde Padişahın Meşruiyeti Meselesi", **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, C. 24, S. 2, 2025, ss. 735-753.

DEMİRHAN ERDEMİR, Ayşegül; "Ahlat-ı Erbaa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)**, C. 2, TDV Yayınları, İstanbul, 1989, s. 24.

DENİZ, Kemalettin; "Dil Sosyolojisi Açısından 'Ocak' Kavramı", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 64, 2012, ss. 219-232.

DENİZ, Sebahat; "Boyacıoğlu'nun 'Anâsır-ı Erba'â' Adlı Mesnevîsi", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 2, 2000, ss. 153-174.

DERVİŞ, Mehmet, **İbn Sînâ Felsefesinde Mizaç, Nefs ve Psikofizyoloji**, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin, 2022.

DEVECİ, Ümral; "Âşık Veysel Şatıroğlu'nun 'Toprak' Adlı Şiirinde Evrensel Karşıt Kavramların Analizi", **Millî Folklor**, C. 15, S. 119, 2018, ss. 722-731.

DEVELLİOĞLU, Ferit; **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. A. S. Güneyçal, 21. Baskı, Aydın Kitabevi, Ankara, 2004.

DİLÇİN, Cem; "Mantıkut-Tayr'ın Manzum Çevirileri Üzerine Bir Karşılaştırma", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 36, S. 1-2, 1993, ss. 35-55.

DOĞAN, D. Mehmet; **Büyük Türkçe Sözlük**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996.

DOĞAN, Hasan; "Bir Dokunup Bin İşitmek: Dîvân Şiirinde Kâse/Kâse-i Fağfûr Benzetmesi", **Kesit Akademi Dergisi**, C. 4, S. 13, 2018, ss. 289-297.

DOĞAN, Neslihan; "Sokrates Öncesi Filozoflarda Arkhe ile Oluş Sorunsalının Kosmogonik ve Ontolojik Açıdan Değerlendirilmesi", **Akademik İncelemeler Dergisi**, C. 20, S. 2, 2025, ss. 339-354.

DOĞAN, Ömer, **Aristoteles Fizik I. Kitap ve İbn Bâcce'nin Şerhi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2022.

DOYGUN GÜNAYDIN, Meryem; "Zâhire-i Hârezmşâhî'de Ahlât-ı Erbaa", **International Journal of Social Sciences**, C. 7, S. 3, 2023, ss. 483-492.

DUMAN, Elif, "Türk Mitolojisinde Kutsal Suyun Koruyucuları: Deniz Kızları", **Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TÜRKDED)**, C. 5, S. 1, 2024, ss. 90-102.

DUMAN, M. Zeki; "Levh-i Mahfûz ve Kur'an", **Marife Dergisi**, C. 8, S. 1, 2008, ss. 9-27.

DURMUŞ, İsmail; "Leylâ ve Mecnûn", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 159-160.

DURUKOĞLU, Salim ve Zeynep **YURTTAŞ**; "Bir Düzyazı Ağlatısı / Ağıdı Olan 'Toprak Ana' Romanını Çözümleme Denemesi", **AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, C. 4, S. 10, 2016, ss. 127-141.

DUYĞU, Yusuf ve H. Reşit Demirel; "Vahyin Perde Arkasından Gelişi Bağlamında 'Câbir Hadisi'nin Tahlil ve Tenkîdi", **Tevilat - Selçuk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi**, C. 3, S. 2, 2022, ss. 289-314.

DÜZCAN, Nagehan; **Muhibbî Divânı'nın Dinî ve Tasavvufî Açıdan Tahlili (1-250 No'lu Gazelleri)**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2006.

DÜZLÜ, Özlem; "Klasik Türk Şiirinde Bir Hat Terimi Olarak 'Hil'at'", **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, S. Ö9, Ağustos 2021, ss. 163-169.

EBÛ DÂVÛD, Süleyman b. Eş'as; **Sünen**, "Tıb", 17, (Hadis No: 3885).

EFE, Zahide; "Şeyhülislâm Kemâl Paşazâde (İbni Kemâl) Dîvânı'nda Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, **S. 25**, İstanbul, 2020, ss. 277-309.

EFE, Zehra Gençel; "Tabip-Filozof Ebu Bekir Râzî ve Tıbba Kazandırdıkları", **Dicle İlahiyat Dergisi (DİD)**, C. XX, S. 2, 2018, ss. 91-104.

EKİCİ, Hasan; "Bâkî Divanı'nda Sâkî Mefhumu", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 3, S. 3, 2017, ss. 55-76.

EKİCİ, Hasan; "Hasan Hilmî Dîvânı'nda Muhabbet Kavramı", **Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (BUSBED)**, Cilt 9, Sayı 17, 2019, ss. 357-372.

EKMEKÇİ, Gülistan; "Muhibbi Dîvânı'nda Mitolojik ve Efsanevi Kahramanlar", **Akademik Bakış Dergisi**, Sayı: 57, Eylül-Ekim 2016, ss. 190-209.

ELIADE, Mircea; **Dinler Tarihine Giriş**, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2009.

ELİAÇIK, Muhittin, Sıhhat u Maraz'da Ahlât-ı Erbaanın İşlenişi, **Mukaddime**, C.1, S. 1, 2010, ss. 125-141.

EMECEN, Feridun M.; **Osmanlı Klasik Çağında Hilafet ve Saltanat**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2020.

EMECEN, Feridun; "Süleyman I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 62-74.

EMPEDOKLES; **Doğa Üzerine**, çev. Furkan Akderin, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2017.

EMPEDOKLES; **Doğa Üzerine**, haz. ve çev. David Sider - Dirk Obbink, Say Yayınları, İstanbul, 2014.

ERDEM, Mehmet; "Ortadoğu'daki Yaratılış Mitoslarında Hava, Su ve Toprak Fenomenleri", **Turkish Studies - Language**, C. 16, S. 3, 2021, ss. 1721-1740.

EREN, Abdullah; "Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî ve Yahyâ Bey Dîvânı'ndan Hareketle Sevgili Eşiği", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)**, C. 3, S. 10, Kış 2010, ss. 272-285.

EREN, Abdullah; **Şeyhülislam Yahya Dîvânı'nın Tahlili**, (Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2004.

EREN, Metin; "Türk Kültüründe Ölüm ve Toprakla İlgili İnanış ve Ritüeller", **Acta Turcica - Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 4, S. 1, Ocak 2012, ss. 259-271.

ERGÜL, Necmettin; "İnsan-ı Kâmil - Güzel Ahlak İlişkisi", **The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)**, S. 35, Yaz I 2015, ss. 259-270.

ERHAT, Azra; **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2018.

ERİM, Müzehher; **Latin Edebiyatı Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

ERKAL, Abdurkadir; "Divân Şiirinde 'Gil ü Gül' Mazmunu Üzerine", **Proceedings Book of 2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences (IBAD-2017)**, İstanbul, 2017, ss. 161-168.

ERZURUMLU İBRAHİM HAKKI; **Mârifetnâme**, (haz. Fuad Başar), Âlem Yayıncılık, İstanbul, 2007.

ESİN, Osman; "İnanç Temelinde Suyun Yaradılış Düşüncesi ve Geleneksel Yapı Üzerindeki Etkisi", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 11, S. 58, 2018, ss. 61-71.

ESKİCİOĞLU; Osman, "Altın", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, TDV Yayınları, İstanbul, 1989, ss. 536-537.

FAYDA, Mustafa; "Bedevî", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 311-317.

FİDAN, Gülşah Gaye ve Fatma Dağılmış; "Ali Hoca Dîvânı'nda Tasavvufî Unsurlar", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 6, Aralık 2021, ss. 228-247.

FUZÛLÎ; **Fuzûlî Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin)**, (haz. Abdülhakim Kılınç), T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2021.

GEZER, Süleyman; "Enzelnâ El-Hadîd [El-Hadîd 57/25] İfadesinin Tercüme ve Yorumları Üzerine Bazı Değerlendirmeler", **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. V, S. 10, 2006, ss. 97-110.

GİDER, Mahmut ve Soner Çiftçi; "Âşık-Sevgili Tasvirlerine İlişkin Karşıtlıkların Gazellerdeki Yansımaları", **International Journal of Filologia (IJOF)**, Yıl 4, S. 6, 2021, ss. 101-128.

GİDER, Mahmut; "Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Deniz Tasavvuru", **Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, S. 3, 2017, ss. 22-36.

GİDER, Mahmut; "Bâkî ve Fuzûlî Dîvânlarında Kapının Algılanma Biçimi", **2. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı (9-11 Şubat 2018, Şanlıurfa)**, Şanlıurfa, 2018, ss. 285-296.

GİDER, Mustafa; "Şeyhülislâm Yahyâ Divânı'nda Su", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**, S. 203, 2013, ss. 191-210.

GÖKALP, Haluk; "Dîvân Şairlerinin Gözüyle Mevlevî Mekânları", **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 14, S. 2, 2005, ss. 281-298.

GÖKÇE, Aksanur ve İlkay Erdoğan Orhan, "Kadim Çağlardan Günümüze Tedavide Tıbbi ve Aromatik Bitkilerin Rolü", **Geleneksel ve Tamamlayıcı Anadolu Tıbbı Dergisi**, C. 5, S. 1, 2025, ss. 1-13.

GÖLPINARLI, Abdülbâki; **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1992.

GÖLPINARLI, Abdülbâki; **Yunus Emre Divanı: Metinler, Sözlük, Açıklama**, C. 1-2, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul, 1943.

GÖRMÜŞ, Yudum; "Garibnâme'de Yüz, Beñiz, Rûy Sözcüklerinin Eşdizimlilikleri", **Gazi Türkiyat**, S. 28, Bahar 2021, ss. 45-57.

GÖZLÜ, Ahmet; "Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci", **ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi (KAREFAD)**, Yıl 9, C. 9, S. 2, 2021, ss. 168-186.

GÖZÜTOK, Tarık Tuna; "Osmanlılar'da Anasır-ı Erbaa ve Yansımaları: Giriş Niteliğinde Bir İnceleme", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 65, S. 2, 2025, ss. 774-790.

GÜLEÇ, Çetin; "Coğrafya Eğitiminde Mitolojinin Kullanılması", **Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi (JRES)**, C. 5, S. 1, 2018, ss. 162-179.

GÜLER, Kadir; **Dîvân Şiirinde Göz**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2010.

GÜMEÇ, Ayşenur; **Çağatayca Gülistan Tercümesi'nin Tematik Sözlüğü (İsimler)**, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2024.

GÜMÜŞ, Mustafa Yunus ve Cafer Mum; "Klasik Türk Şiirinde Rint ve Şarap İlişkisi", **Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 8, S. 16, Güz 2018, ss. 109-138.

GÜNAL, Özkan ve Emine Aytül EROL (Der.); **Dembir Dergisi (Anasır-ı Erbaa Özel Sayısı)**, S. 7, Emek Yayınları, Bursa, 2015.

GÜNEŞ, Serkan; "Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi", **METU Journal of the Faculty of Architecture (JFA)**, C. 27, S. 2, 2010, ss. 125-139.

GÜNGÖR, Şenay; "Toprak Kullanımı İle İlgili Uygulamalar ve Gelenekler: Nevşehir/Hacıbektaş Örneği", **Researcher: Social Science Studies**, Yıl 3, S. 4, 2015, ss. 1-14.

HAKMAN, Meral; "Antik Pentelikon Mermeri ve Sanatta Kullanımı", **Arkeoloji Alanında Uluslararası Araştırmalar – I**, ed. Savaş Altun, Eğitim Yayınevi, Konya, 2024, ss. 1-22.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph von; **Büyük Osmanlı Tarihi**, çev. Mehmet Ata, C. 6, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 2010.

HARMANCI, Meriç; "Kutlu Başlangıçtan Ebedî İstirahatgâha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 13, İstanbul, 2014, ss. 23-38.

HAYIRLIDAĞ, Mustafa, "Tıp Tarihinde Dört Humor", **Sağlık Bilimleri Araştırmaları: Temel Tıp**, ed. Hülya Çiçek, Özgür Yayınları, Gaziantep, 2023, ss. 71-81.

HERAKLEİTOS; **Fragmanlar**, çev. C. Cengiz Çevik, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2020.

HESİODOS; **Theogonia - İşler ve Günler**, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

HIRA, Ebubekir; "Mevlâna'nın Mesnevî'sinin 1. Defterinde Geçen Anâsır-ı Erbaa İle İlgili Beyitler", **Doğu Esintileri**, C. 13, S. 7, 2020, ss. 303-321.

HÖKELEKLİ, Hayati; "Şahsiyet", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 297-298.

IŞIK, Aybige; **Türk Kültüründe Ateş ve Ocak İle İlgili İnanışlar**, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2004.

İBN EBÎ ŞEYBE, Ebû Bekir Abdullâh b. Muhammed; **el-Musannef**, çev. Yaşar Güngör, Ocak Yayıncılık, İstanbul, 2011.

İBN SÎNÂ; **Kitâbü'ş-Şifâ: Fizik 1**, çev. Muhittin Macit ve Ferruh Özpilavcı, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004.

İBN-İ SÎNÂ; **El-Kânûn Fi't-Tıbb**, çev. Esin Kahya, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin vd.; **Osmanlı Ansiklopedisi**, C. 1, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul, 1999.

İNAK, Emre ve Sultan ÇOBANOĞLU; "Toprak Akarları (Acari: Oribatida) ve Ekotoksikoloji", **Mustafa Kemal Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi**, C. 22, S. 2, 2017, ss. 85-94.

İPEKTEN, Haluk; **Fuzûlî (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları)**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1973.

JUNG, Carl Gustav; **İnsan ve Sembolleri**, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2009.

KABLANDER, Nesibe; "Üç Halvetî Şâirin Dîvânlarında Anâsır-ı Erbaa (Ateş, Hava, Su ve Toprak) Unsurlarının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", **Turkish Studies**, C. 11, S. 5, 2016, ss. 351-382.

KAÇAR, Mücahit ve Halil Sercan Koşik; "Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinin Dibacesi Hakkında Bazı Mülahazalar", **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)**, C. 3, S. 2, 2014, ss. 154-166.

KAÇAR, Mücahit; **İbni Kemâl Dîvânı'nın İncelenmesi (Nazım Bilgisi – Belâgat - Üslûp ve Dil Özellikleri - Muhtevâ)**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2010.

KALYON, F. ve A. Kalyon; "Mantıku't-Tayr'da Yer Alan Kuşların Sıfatlandırılmalarına Dair Bir Değerlendirme", **Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi**, S. 18, 2022, ss. 111-126.

KANAR, Mehmet; **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

KANTER, M. Fatih; "Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Anasır-ı Erbaa", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, C. 10, S. 20, 2018, ss. 110-126.

KAPLAN, Mahmut ve Sümeyra Çomoğlu; "Klasik Türk Şiirinde Sahrâ", **Journal of Turkish Language and Literature**, C. 2, S. 1, Kış 2016, ss. 229-266.

KAPLAN, Mahmut; "Risâle-i Nur'da Yakarış Üslûbu", **Köprü**, S. 142, 2019, ss. 5-30.

KAPLAN, Yunus ve Yakup Poyraz; "Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı)**, C. 3, S. 15, 2010, ss. 152-177.

KARA DEMİRKAYA, Havva Edanur; **Muhibbî Dîvânı (1500–2000. Gazeller) (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)**, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2019.

KARABEKİR, Güler ve Emre Demirel; "Mekânın Anlamsal Eşiği: Tanpınar'ın 'Beş Şehir'inde Kapıların Anlamı", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 54, 2024, ss. 325-341.

KARAHAN, Abdülkadir; **Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 2000.

KARAHAN, Abdülkadir; **Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2001.

KARAKAŞ, Ahsen; "Taşra", **Küre Ansiklopedisi**, https://kureansiklopedi.com/tr/detay/tasra-sozluk, (Erişim Tarihi: 14.12.2025).

KARAKAŞ, Rezan; "Kutsal Mekânlarda Tezahür Eden Geçiş Dönemi Ritüelleri (Dicle Bölümü Örneği)", **Ritüelleri ve Anlatılarıyla Kutsal Mekânlar - I**, ed. Bülent Akın, Paradigma Akademi, Çanakkale, 2020, ss. 13-38.

KARAPANLI, Gürcan; **Mekkî Dîvânı ve Tahlili**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2005.

KARATAŞ, İbrahim Ethem; "Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Marifetname'sinde Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur) Görüşü", **Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 33, 2014, ss. 104-122.

KARLIĞA, H. Bekir; "Anâsır-ı Erbaa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 3, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 149-151.

KARTAL, Ahmet; "Klasik Türk Edebiyatında 'Lâle'", **Bilig - Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 4 (1997), ss. 108-119.

KASAPOĞLU AKYOL, Pınar; "Kullanım Şekilleri ve Geleneğiyle Kültürümüzde Toprak", **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 4, S. 1, 2012, ss. 316-333.

KAVLU, Emine; **Fuzûlî Dîvânı'nda 'Anâsır-ı Erba'â**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1999.

KAYA, Hasan; "Emrî Dîvânı'nda Deyimler", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 6, İstanbul, 2011, ss. 55-130.

KAYAOKAY, İlyas; "Divan Şiirinde Satranç Terimleriyle Yazılmış Manzumeler", **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]**, C. 1, S. 1, 2018, ss. 245-268.

KAZAN NAS, Şevkiye; "Klâsik Türk Şiirindeki Leylâ Mazmunundan Modern Türk Şiirine Leylâ İmgesi ve Mehmet Akif Ersoy'un 'Leylâ' Şiiri", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (SUTAD)**, S. 42, 2017, ss. 251-271.

KEMİKLİ, Bilal; "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi", **Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi**, C. 16, S. 1, 2007, ss. 19-36.

KEMİKSİZ, Sırdem; **Muhibbî Dîvânı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]**, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2019.

KERKEZ, Asuman ve Seraceddin Gürbüz; "Mesnevi'de Toprak ve Buğday Metaforu", **Anadolu Üniversitesi Mesleki Eğitim ve Uygulama Dergisi**, C. 4, S. 1, 2025, ss. 44-63.

KILIÇ, Atabey; "Edebiyatımızda Mezar veya Kabre Dâir", **Düşünen Şehir**, Sayı 7, Eylül 2018, ss. 112-119.

KILINÇ, Abdulhakim; "'Simya' Kelimesinin Divan Şiirinde Kullanımları", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 21, İstanbul, 2018, ss. 563-588.

KOCA, Selçuk Kürşad; **Türk Kültüründe Sembollerin Dili**, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya, 2012.

KOÇ AYDIN, Ayten, "Osmanlı'da Simyadan Kimyaya Dönüşümün Yolculuğu", **Osmanlı'da Felsefe, Tasavvuf ve Bilim**, ed. Fuat Aydın - Mükerrem Bedizel Aydın, Mahya Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 291-302.

KOÇ AYDIN, Ayten, "Simya", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 37, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 218-220.

KOÇ KESKİN, Neslihan; "24 Dîvân Şairi Adına Tertip Edilmiş Bir Kur'a Fâl-nâmesi Üzerine", **Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 6, 2015, ss. 88-118.

KOÇİN, Abdulhakim; "Divan Şiirinde Bâd-ı Sabâ", **Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**, S. 20, 2008, ss. 1-19.

KOLUNSAĞ, İbrahim; "Klasik Türk Şiirinde Bir Vuslat Aracı Olarak Toprak", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 10, 2023, ss. 68-79.

KOTAN, Yusuf ve ERKAL, Abdulkadir; "Dîvân Şiirinde Bir Mekân Unsuru Olarak 'Vâdî'", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 33, 2024, ss. 316-344.

Kur'an-ı Kerim Meali; Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

KURNAZ, Cemal; **Hayali Bey Divanı Tahlili**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

KURT, Yavuz ve Osman İyibilgin; "Kur'an'da Toprak Kavramı", **Ordu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 2, 2024, ss. 53-76.

KUŞDEMİR, Ayşegül; "Fuzûlî Dîvânı'ndaki Arkaik Unsurlar", **Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)**, C. 9, S. 15, Haziran 2024, ss. 174-192.

KUTLAR, Fatma Sabiha; **Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme**, 1. Baskı, Öncü Kitap, Ankara, 2005.

KUTLUER, İlhan; "Cevher", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 7, İstanbul: TDV Yayınları, 1993, ss. 450-455.

KUTLUER, İlhan; "Mekân", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 550-552.

KUZUBAŞ, Muhammet; "Na'tlarda Hz. Peygamber Tavsifleri: Yahyâ Nazîm Dîvânı Örneği", **Kesit Akademi Dergisi**, Yıl 5, Sayı: 21, Aralık 2019, ss. 126-155.

KÜÇÜK, Sabahattin; "Fatih'in Kayıp Kadehi (Câm-ı Cem)", **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi**, Cilt 6, Sayı: Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı, 2020, ss. 567-597.

KÜÇÜKAŞCI, Mustafa Sabri; "Mescid-i Haram", **Türk Maarif Ansiklopedisi**, https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/mescid-i-haram, (Erişim Tarihi: 16.12.2025).

KÜLCÜ, Recep; "Thales'ten Günümüze Arkhe Arayışı", **Kademia Disiplinlerarası Bilimsel Araştırmalar Dergisi**, 2/1, 2016, ss. 1-10.

KÜLTÜRAL, Zuhal ve Aylin Koç, "Ruhsal Hastalıklara Dair Bir Risâle: Sevdâ-yı Merâkiyye", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 30, İstanbul, 2014, ss. 217-244.

KÜRKMAN, Garo; **Toprak, Ateş, Sır: Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri**, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005.

Kütüb-i Sitte Hadis-i Şerif Veritabanı, http://hadis.resulullah.org (Erişim Tarihi: 11.12.2025).

MEHMED SALÂHÎ; **Kâmûs-ı Osmânî: İnceleme, Tıpkıbasım**, haz. Ali Birinci, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2019.

MEHMED SALÂHÎ; **Kâmûs-i Osmânî**, Cilt 1-4, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, H. 1313-1322 (1895-1904).

MENGİ, Mine**, Mazmun Üzerine Düşünceler,** Dergâh Dergisi S. 19, İstanbul, 1991.

METİN, Tülay; "Türkiye Selçuklu Şehirlerinde 'Meydan' Kültürü", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, C. XXVIII, S. 1, 2013, ss. 209-222.

MEVLÂNÂ CELÂLEDDÎN RÛMÎ; **Fîhi Mâ Fîh**, çev. Ahmet Avni Konuk, İz Yayıncılık, İstanbul, 1994.

MEVLÂNÂ CELÂLEDDÎN-İ RÛMÎ; **Mesnevi**, haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.

MİRZAOĞLU, F. Gülay; "Alevî-Bektaşî Şiirinde Bâd-ı Sabâ Motifi", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, Sayı: 61, 2012, ss. 109-132.

MUALLİM NÂCİ; **Lugat-i Nâcî**, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1899.

MUTÇALI, Serdar; **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık Yayınları, İstanbul, 1995.

MUTLU, Betül; **Divân Şiirinde Deniz İmgesi ve Şiir Öğretiminde Kullanılması**, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2012.

MÜSLİM, Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc; **el-Câmiʿu's-sahîh,** Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1332.

NASR, Seyyid Hüseyin; **İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş,** çev. Nazife Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul, 1985.

NASR, Seyyid Hüseyin; **İslam'da Bilim ve Medeniyet**, çev. Nabi Avcı vd., İnsan Yayınları, İstanbul, 1991.

NAYİR EKİNCİ, Hilal; **Divan Şiirinde Ateş**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Adana, 2016.

NAZİK, Sıtkı; "Klasik Türk Şiirinde Âşığın Aynı Zamanda Kendine Rakip Olması", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, Sayı 17, İstanbul 2016, ss. 243-266.

Nobel Prıze; "Avermectin and Artemisinin – Revolutionary Therapies against Parasitic Diseases", **Nobel Prize Outreach AB 2024**, https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1952/summary/ (Erişim Tarihi: 21.12.2025).

ONAY, Ahmet Talât; **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemâl Kurnaz), MEB Yayınları, İstanbul, 1996.

ORÇAN, Suzan, "Yunus Emre Divanı'nda Yedi Kapı Sembolizmi", **Eskiyeni**, S. 53, Haziran 2024, ss. 833-862.

ORÇAN, Suzan; "Yunus Emre'de Simyevî Ateş", **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, S. 29, 2024, ss. 346-363.

ORMAN, İsmail; "Türbe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 41, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 464-466.

Osmanlıca Sözlük, **Osmanice**, https://www.osmanice.com/osmanlica (Erişim Tarihi: 09.12.2025).

ÖĞÜT, Salim; "Harîm", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 188-190.

ÖNAL, Muhammed Varol ve Rumeysa Meliha KANBER; "Toprağın İki Farklı Sesi: Âşık Veysel ve Âşık Mahzuni Şerif'in Kara Toprak Temalı Şiirlerinde İdeoloji ve Müzikal Uyum Analizi", **Yegah Musicology Journal**, Yıl 8, C. 8, S. 4, 2025, ss. 3471-3499.

ÖNTÜRK, Ahmet; "Klasik Türk Şiirinde Merkez ve Taşra (Kitap Tanıtımı)", **Dede Korkut**, S. 11, Aralık 2016, ss. 137-140.

ÖZAĞAÇ, Mustafa; **Seher Abdal'ın 'Saadet-Nâme' İsimli Mesnevîsi (Metin-Muhteva-Tahlil)**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2009.

ÖZDİL, Hatice; "Kadı Burhaneddin Dîvânı'nda Toprak İle İlgili Hâksâr İfadesinin Kullanımı ve Düşündürdükleri", **Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 6, S. 6, 2018, ss. 1105-1109.

ÖZER, Zeynep; **Divan Şiirinde Burçlar**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana, 2015.

ÖZGENÇ, Ezgi; "Türk Destanlarında Ezoterik İnisiyasyon Aracı: Uyku", **Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi (UHAD)**, C. 2, S. 3, 2019, ss. 186-196.

ÖZKAN, Fatma; "Nevâyî Eserleri İçin Yazılmış Bir Lügat: Der Beyân-ı Istılāhāt-ı Emlahu'ş-şuc arā Mevlānā Nevâyî", **Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 1, 1996, ss. 198-243.

ÖZKAN, Murat Sultan; "Antik Hint ve Çin'de Panenteist Varlık Anlayışı ve Mitolojik Kökenleri", **Dört Öge**, S. 23, 2023, ss. 47-74.

ÖZLÜK, Doğan; **Türkiye Türkçesinde Farsça Kökenli Kelimeler**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019.

ÖZTOPRAK, Nihat vd.; **Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi 14-16. Yüzyıllar**, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2019.

ÖZTÜRK BİTİK, Başak; **Evliyâ'nın Sesi Padişahın Gölgesi: Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Kurmaca**, (Doktora Tezi), Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015.

ÖZTÜRK, Jale; "Kilis ve Hatay Ağızlarının Karşılaştırılması", **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 11, S. 28, 2014, ss. 85-122.

ÖZTÜRK, Veysel Eren; "Eski Türk İnançlarında Ateş Kültü ve Günümüze Yansımaları", **Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi**, C. 6, S. 2, 2023, ss. 285-302.

ÖZYURT, Güneş Muhip; "Klasik Fars Şiirinde Binâgûş", **Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları) Dergisi**, C. 25, S. 60, 2025, ss. 77-108.

PAKALIN, Mehmet Zeki; **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, C. I-II-III, MEB Yayınları, İstanbul, 1971.

PALA, İrem; **Osmanlı Dönemi'nde Saray Mutfağında Kullanılan Pişmiş Toprak Sunum Kaplarının Form Özellikleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İzmir, 2010.

PALA, İskender; "Leylâ ve Mecnûn", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, s. 161.

PALA, İskender; **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2018.

PALA, İskender; **Dört Güzeller (Toprak, Su, Hava, Ateş)**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008.

PARLADIR, Halil Saim, "Altın Peşindekiler: Simyanın Folk Görünümü Olarak Definecilik", **Uluslararası Katılımlı Altın, Gemoloji ve Kuyumculuk Sempozyumu Bildirileri: Lydia "Land of Gold"**, Salihli Belediyesi Kültür Yayınları, Manisa, 2015, ss. 210-219.

PARLATIR, İsmail; **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, 6. Baskı, Yargı Yayınevi, Ankara, 2014.

PLATON; **Timaios**, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2011.

PUSMAZ, Durak; "Kur'an'da İsar Kavramı", **İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 25, İstanbul 2011, ss. 77-104.

RÂZÎ, Fahreddin; **Tefsir-i Kebir: Mefatihu'l-Gayb**, çev. Ahmet Serdaroğlu, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1995.

REMZİ, Hüseyin; **Lugat-ı Remzi**, C. 1, Karabet Matbaası, İstanbul 1305.

SA'LEBÎ, Ebû İshak; **el-Keşf ve'l-beyân (Tefsîru's-Sa'lebî)**, (haz. Ebû Muhammed bin Âşûr), Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, Beyrut, 2002.

SAK, İzzet; "Osmanlı Sarayının İki Aylık Meyve ve Çiçek Masrafı", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, C. 25, S. 40, 2006, ss. 141-176.

SAMANCI, Metin; "Fuzûlî'nin Şiirinde Önemli Bir Anahtar Kavram: Toprak", **Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 1, S. 1, Kış 2017, ss. 41-60.

SARAÇ, M. A. Yekta; "Tasavvuf Edebiyatında İçki Kavramına Giriş ve Yunus Emre Örneği", **Osmanlı Araştırmaları (The Journal of Ottoman Studies)**, Sayı 15, İstanbul 1995, ss. 135-154.

SARAÇ, M. A. Yekta; **Klasik Edebiyat Bilgisi: Belagat**, Gelenek Yayıncılık, İstanbul, 2014.

SARI, Mehmet; "Divân Şiirinde Vatan", **Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Prof. Dr. Mine Mengi Özel Sayısı)**, Yıl 2, Sayı 5, 2016, ss. 209-244.

SAVRAN, Ömer; "Klâsik Şiirimizde Ölüm Teması ve Ölümle İlgili Bazı Âdetler", **Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, S. 2, 2009, ss. 170-188.

SAYGIN, Muhterem; "Ali Şîr Nevâyî'nin Türkçe Divanlarındaki Yas Âdetlerinin Kültür Aktarımı Açısından Değerlendirilmesi", **Genç Dil Bilimcilerin Gözünden Dil Bilimi Meseleleri**, 2023, ss. 822-834.

SAYGIN, Muhterem; **Ali Şîr Nevâyî'nin Garâibü's-Sıgar Adlı Divanının Tahlili**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Denizli, 2022.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat; "Dîvan Şiirinde Çevre", **Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi**, No: 5214, 27.04.2009, http://turkoloji.cu.edu.tr, (Erişim Tarihi: 16.12.2025).

SEFERCİOĞLU, M. Nejat; "Helâkî Divanı'nda Türkçe Deyimler", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, Sayı 4, İstanbul, 2010, ss. 155-202.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat; **Nev'î Divanı'nın Tahlîli**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001.

SELÇUK, Bahir; "Dîvân Şiirinde Ritmik Bir Unsur: Atıf Terkipleri", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 24, S. 1, 2014, ss. 1-12.

SELÇUK, Bahir; "Yunus Emre'de Metaforik Bir Değer: Meydan", **Uluslararası Yunus Emre ve Anadolu'da Türk Yazı Dilinin Gelişimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 2020, ss. 129-134.

SERDAR ÖZTÜRK, Beste Segah; "Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Eser-i İstanbul Çinileri", **Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi**, S. 28, 2025, ss. 187-207.

SERDAR, Murat; "Türk-İslam Düşünce Tarihinde Yeni Aristotelesçilik ve Yeni Platonculuk", **Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Bildiriler Kitabı (28-30 Nisan 2011)**, ed. Salih Okumuş vd., Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları, Ordu, 2012, ss. 351-365.

SERİN Muhittin; "Yâkût el-Müsta'sımî", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, TDV Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 291-293.

SERTTAŞ, Tuğçe; **Nev'î Dîvânı'nda Soyut Kavramlar**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli, 2021.

SEVİNÇ, Fırat; "Bâkî Dîvânı'nda Bahçe ve Unsurlarının Anlamsal İlişkileri", **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi**, C. 6, S. 5, 2017, ss. 3228-3251.

SEYİDOĞLU, Bilge; **Mitoloji Üzerine Araştırmalar: Metinler ve Tahliller**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

SUNGURHAN, Aysun; "18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn-ü Aşk Üzerinden Okumak", **Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi**, C. 9, S. 2, 2024, ss. 270-285.

SÜRÜCÜ, Merve ve MACİT, Ensar; "Moğolların Kuzey'e Açılan Kapıları: Saray ve Saray el-Cedid", **Selçuk Türkiyat**, S. 65, 2025, ss. 35-54.

ŞAHİN, Haşim; "Ocak", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 33, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 316-317.

ŞAHİN, İlhan; "Mezraa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 29, TDV Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 546-548.

ŞAHİN, Melih Emre; "Hayâlî Bey Divanı'nda Peygamberler", **International Journal of Humanities and Education (IJHE)**, C. 10, S. 22, 2024, ss. 239-256.

ŞAHİN, Nur Muhammed, **İbn Sînâ'nın Doğa Felsefesinde Dört Unsur**, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmaış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2019.

ŞAHİN, Nur Muhammed; "Meteorologika IV'ün Jeneolojisi: Metnin Aristoteles'e Nispeti, Tercümeleri ve İbn Sînâ'nın el-Ef'al ve'l-infi'alat'ı", **Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C. 30, S. 59, 2025, ss. 305-332.

ŞAHİNER, Muharrem; **İbn Sînâ'da Yetkinlik**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul, 2014.

Şemseddin Sami; **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2015.

ŞEN, Fatma Meliha; "Kanuni Sultan Süleyman (Muhibbi) ve Baki", **Osmanlı Araştırmaları**, S. 28, 2006.

ŞENÖDEYİCİ, Özer; "Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkılar", **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**, C. 4, S. 4, 2018, ss. 1047-1070.

Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi; **Lehcetü'l-Lügat**, haz. Ahmet Kırkkılıç, TDK Yayınları, Ankara, 1999.

ŞİMŞEK, Oya ve Yaşar Aydınlı, "İbn Rüşd'ün İbn Sina'yı Eleştirisi", **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 17, S. 1, 2008, ss. 283-296.

ŞİMŞEK, Selami; "Dünden Bugüne Hasan Sezâyî Şerhleri ve Sezâyî'nin 'Serâ-yı Li'ma'allah'i Gönüldür' Matla'lı Gazeline Bir Şerh Denemesi", **Edirne ve Balkanlarda Tasavvufî Hayat -Müesseseler-Şahsiyetler ve Eserleri-(Hasan Sezâî'yi Gülşenî ve Gülşenîlik)**, Edirne, 2022, ss. 427-441.

ŞİMŞEK, Selami; **Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2017.

TABERÎ, Ebû Cafer Muhammed bin Cerîr; **Câmiʿu'l-beyân ʿan teʾvîli âyi'l-Kurʾân**, (haz. Sıdkî Cemîl el-Attâr), Dâru'l-Fikr, Beyrut, 1995.

TÂHERÎ, Zehrâ; "Hâksâriyye", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 15, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, ss. 208-209.

TARLAN, Ali Nihat (haz.); **Ahmed Paşa Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1992.

TARLAN, Ali Nihat; **Dîvân Edebiyatında Mazmunlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1993.

TARLAN, Ali Nihat; **Fuzûlî Dîvânı Şerhi**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

TARLAN, Ali Nihat; **Fuzûlî Dîvânı Şerhi**, C. 1-2-3, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985.

TAŞ, Enes; "Felsefe-Din İlişkisinin Sıfır Noktası: Homeros'tan Aristoteles'e Antik Yunan'da Din", **İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi**, Yıl 9, C. 9, S. 1, 2024, ss. 60-84.

TAŞ, İsmail; **Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji**, Kömen Yayınları, Konya, 2002.

TATCI, Mustafa; **Yunus Emre Dîvânı (Tahlil)**, C. 1, MEB Yayınları, İstanbul, 2005.

TATCI, Mustafa; **Yunus Emre Divanı Sözlüğü**, https://tosyamaersoyortaokulu.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/37/14/748935/dosyalar/2023_12/05143625_yunusemredivanisozlugu.pdf, (Erişim Tarihi: 23.12.2025).

TATÇI, Mustafa; **Yunus Emre Dîvânı: İnceleme**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

TAYAR, Parandis; "İslam Kültüründe Seramik ve Cam Sıvı Kapları", **Ceramic & Glass**, 2015.

TEKTAŞ, Musa; "Hakk'a Yakınlık Kazanmak İçin Teslimiyet Gösterebilmek", **Somuncu Baba,** Yıl 24, S. 209, 2018, ss. 24-29.

TENİK, Ali; "Türk Mutasavvıf Şâirlerinde Varlık Anlayışı: Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî-i Mısrî ve Ahmed Kuddûsî Örneği", **Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)**, Yıl 10, S. 23, 2009, ss. 471-509.

THALES; **Fragmanlar**, haz. C. Cengiz Çevik, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2023.

TİKDEMİR, Hakan; "Aşık Veysel'in Şiirlerinde Dini Tasavvufi Bir Unsur Olarak Toprak", **Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 2023, ss. 349-362.

TOKTAŞ, F. Ünal; "Statik Elektrik", **Elektrik Mühendisliği**, S. 330-331, 1986, ss. 60-64.

TOKYÜREK, Hacer, "Antik Dönemden Modern Döneme Eski Uygurca Bir Fizik Terimi: Kök Kalık 'Eter'", **Bilim Felsefesi Yazıları - I: Bilim Dili ve Bilim Anlayışı**, editörler: Yücel Yüksel - Semra Uçar, Akademi Titiz Yayınları (Ati), İstanbul, 2021, ss. 199-222.

TOKYÜREK, Hacer; "Nevâyî'nin Seb'a-yı Seyyār'ında Gökyüzü Algısı ve İslam Astronomisinin İzleri", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 10, S. 1, Haziran 2025, ss. 172-224.

TOLASA, Harun; **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001.

TOPALOĞLU, Bekir; "Baht", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 4, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 521-522.

TOPALOĞLU, Bekir; "Sâni'", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 106-107.

TOPÇU, Fatma; **Fuzûlî'nin Türkçe Dîvânındaki Rubailerinin Şerhi**, Karya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla, 2019.

TOPRAK, Muhbet; **Şeyhülislam Bahaî Dîvânı Şerhi**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli, 2006.

TOPRAK, Süleyman; "Kabir", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, TDV Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 37-38.

TOPRAK, Yeliz; **Kanûnî Devri İhtişamının Dîvân Şiirine Yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Dîvânlarında Değerli Taşlar)**, Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 2017.

TOSUN, Necdet; **Farsça Grameri**, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2011.

TOVEN, Mehmet Bahaettin; **Yeni Türkçe Lügat**, haz. Abdülkadir Hayber, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2013.

TÖKEL, Dursun Ali; **Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar (Şahıslar Mitolojisi)**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

TULUM, Mertol; **Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013.

TUNÇ, Semra; **Nabi Dîvânında Sosyal Hayata Hikmetli Bakış**, Palet Yayınları, Konya, 2015.

TURAN, Muhittin; "Dîvân Şiirinde Toprak Motifi", **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, C. 12, S. 26, 2019, ss. 468-487.

TÜRK DİL KURUMU; **Tarama Sözlüğü II (C-D)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1965.

TÜRK, Hüseyin; "Türkiye'de Türbe İnancı", **Hars Akademi**, C. 6, S. 2, Aralık 2023, ss. 206-216.

TÜRK, Vahit; "Ocak Sözü ve Ailesi", **Gazi Türkiyat**, C. 1, S. 5, 2009, ss. 251-258.

TÜRKMEN, Fikret; "Yer, yer değilken; su, su idi (Her şey suydu)", **Geleneksel Türk Sanatında ve Edebiyatımızda Su**, haz. Nurettin Demir, ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2013, ss. 13-21.

TÜRKOĞLU, Serkan; **Şeyhülislâm Esad Dîvânı'nın Tahlili**, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tokat, 2007.

ULU, Mahmut; "Sufi Kavramının Tanımı ve Sufinin Özelliklerine Cemal Halveti'nin Risale-i Sufiyye Adlı Eseri Bağlamında Bir Bakış", **Diyanet İlmi Dergi**, C. 59, S. 2, 2023, ss. 685-718.

ULUCAN, Mehmet; "Fuzûlî'nin Rakiplerine Dair Bir Değerlendirme", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 25, S. 2, 2015, ss. 77-91.

ULUCAN, Mehmet; "Muvakkitzâde Mehmed Pertev'in Dîvânında Atasözleri ve Deyimlerin Kullanımı", **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 10, S. 2, 2005, ss. 49-80.

ULUDAĞ, Erdoğan; "Fuzûlî Divânı'nda Siyah Renkli Unsurlar", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)**, S. 69, 2020, ss. 1-60.

ULUDAĞ, Süleyman; "Makam", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 409-410.

ULUDAĞ, Süleyman; **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınevi, İstanbul, 1996.

UNAN, Fahri; "Sahn-ı Semân", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 532-534.

Unutulmuş Öz Türkçe Kelimeler Sözlüğü; https://tokikal.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/01/17/974090/dosyalar/2025_01/22134350_unutulmusozturkcekelimelersozlugu.pdf, (Erişim Tarihi: 18.12.2025).

USTA, Nuray Bayat ve İlyas Altuner; "Herakleitos Felsefesinin Temel Kavramları", **Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 23, 2020, ss. 87-106.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı; **Osmanlı Tarihi**, C. II, 13. Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2025.

ÜNLÜ, Mahir; **Türk Halk Şiirinde Motifler**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995.

ÜSTÜNER, Kaplan; "Dîvân Şairlerinin Mecnûn'a Üstünlük İddiaları", **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 15, 2007, ss. 151-164.

YAĞCI, Mehmet Emin; "Klasik İslam Tarihi Kaynaklarında Yaratılış: Târîh-i Ahterî Örneği", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 9, S. 1, 2022, ss. 705-728.

YALAZI, Esra; "Yunan Tıbbında Doğa Kavrayışı ve Hippokrates: Meteorolojik Tıp", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCF)**, C. 63, S. 1, 2023, ss. 606-639.

YALÇIN, İsmail; "Sürme", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 38, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 169-170.

YAMAN, Ali; "Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam ve Tarihsel Arka Plan", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S. 60, 2011, ss. 43-64.

YARAN, Rahmi; "İhtiyaç", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 21, TDV Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 573-574.

YAŞIN, Burcu; **Yûnus Emre Dîvânı'nda Anâsır-ı Erba'a**, Fırat Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 2018.

YAVUZ, Kemal ve Orhan Yavuz; **Muhibbî Dîvânı (Bütün Şiirleri)**, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2016.

YAVUZ, Mustafa ve Yudum Çelik, "Bir Drog ve Bileşen Olarak İbn Sînâ Tıbbında Su", **Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni (İMÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi)**, C. 2, S. 3, 2022, ss. 1-19.

YAVUZ, Yusuf Şevki ve Zeki Ünal; "Cebrâil", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)**, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 202-204.

YAVUZ, Yusuf Şevki; "Levh-i Mahfûz", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 27, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, s. 151.

YAYLALI, Yunus; "Klasik Fars ve Türk Şiirinde Şahnâme Karakterleri", **Nüsha**, S. 49, 2019, ss. 45-68.

YAZICI, Tahsin; "Ferîdun", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 12, TDV Yayınları, İstanbul, 1995, s. 396.

YAZOĞLU, Ruhattin ve Tuncay İmamoğlu; "Mevlânâ Düşüncesinde Bir Ölümsüzlük Tecrübesi Olarak İradî ve Doğal Ölüm", **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 34, 2007, ss. 9-19.

YENİTERZİ, Emine; "Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, S. 15, 2010, ss. 311-332.

YEŞİLBAĞ, Semih; "Din, Tasavvuf ve Aşk Değerleri Bağlamında Muhibbî Dîvânı", **Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S. 23, İstanbul, 2019, ss. 159-198.

YEŞİLBAĞ, Semih; "Muhibbî Dîvânı'nda Değerli Taşlar", **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, C. 22, S. 22, 2019, ss. 689-712.

YEŞİLYURT, Türkân; "Beş Roman Beş Düşkün Kadın", **folklor/edebiyat**, C. 23, S. 91, 2017/3, ss. 173-194.

YIKILMAZ, Arzu; " 'Ateş' Anlamıyla ot Sözü ve Türevleri", **Turkish Studies - Language**, C. 18, S. 1, 2023, ss. 611-632.

YILDIRIM, Ali; "Mevlana'nın Eserlerinde Kuş Sembolizmi", **Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi**, S. 6, 2015, ss. 230-250.

YILDIRIM, Ali; "Zıtlık Kavramı ve Dîvân Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizmi", **bilig**, S. 25, Bahar 2003, ss. 125-138.

YILDIRIM, Hafsanur; "Divan Şairlerine Göre Burçlar", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 8, S. 41, 2015, ss. 340-353.

YILDIZ, Dursun ve Özdemir ÖZBAY; **Su ve Toprak**, USİAD Yayınları, İstanbul, 2008.

YILMAZ, Bahar; "Emrî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaanın Örneklerle İzahı", **Folklor Akademi Dergisi**, C. 7, S. 1, 2024, ss. 208-221.

YILMAZ, Meryem; **XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'nde Değerli Taşlar**, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde, 2008.

YILMAZ, Ozan; "Gelenekten Deyişe: Klasik Türk ve Fars Edebiyatlarının Ortak İfade Biçimlerinden 'Başa Toprak Saçmak'", **Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 2, 2013, ss. 336-350.

YILMAZ, Ozan; "Toprak Başa, Baş Toprağa Tarihî Bir Türk Kargışının Klasik Türk Şiiri'ne Yansımaları", **Millî Folklor**, Yıl 26, S. 101, 2014, ss. 171-182.

YİĞİT, Hilal; "Nef'î'nin Türkçe Divan'ında Cevher/Gevherin Estetik Kullanımı: Cemal, Beha ve Ziyne", **Edebî Eleştiri Dergisi**, C. 9, S. 2, 2025, ss. 265-282.

YİĞİTEROL, Ömer Faruk; "Yine Esti Bâd-ı Sabâ", **Somuncu Baba Dergisi**, S. 225, https://www.somuncubaba.net/makale/yine-esti-bad-i-saba (Erişim Tarihi: 21.12.2025).

YURTOĞLU, Bilal; "Kınalızâde'de Merâtibü'l-Kâinât ve İnsanın Evrendeki Yeri", **Dört Öge**, Yıl 3, S. 5, 2014, ss. 149-175.

YÜCEER, İsa; "Kur'an'da Toprak ve Yeryüzü Lafızları", **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 4, S. 1, 2012, ss. 193-206.

ZAVOTÇU, Gencay; **Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü (Kişiler-Hayvanlar-Bitkiler-Tabiat Güçleri-Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar)**, Kesit Yayınları, İstanbul, 2013.

ZÖHRE, Armağan; **Muhibbî Dîvânı'nda Sosyal Hayat**, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya, 2016.