



Araştırma Makalesi • Research Article

Müştâk Baba Divanı'nda Mekân ve Algı*

The Place and Perception in the Divan of Mustak Baba

Mehmet Elaldı ^{a,**}

^aDr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bingöl/Türkiye.
ORCID: 0000-0001-5598-8667

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru Tarihi: 26 Kasım 2020

Düzeltilme Tarihi: 20 Aralık 2020

Kabul Tarihi: 24 Aralık 2020

Anahtar Kelimeler:

Müştâk Baba

Divan

Mekân

Algı

Tasavvuf

ÖZ

Müştâk Baba 1759'da Bitlis'te doğmuştur. Müştâk Baba Kâdirîliğin Müştâkiye şubesini kurmuş, âlim, hafız ve mutasavvif bir şairdir. Tarikatı Bitlis, Muş, Erzurum ve diğer Doğu illerinde; oğlu Edhem Baba vasıtasıyla da İstanbul'da yayılmıştır. Müştâk Baba, 1831 yılında Muş'ta irşadda bulunurken şehit edilmiş ve buraya defnedilmiştir. Sanatta mekân, daha çok anlamsal yönüyle ele alınır. Şairin temasıyla mekân, mekân olmaktan çıkıp hayaller, semboller ve imgelerle genişler. Bu çalışmanın amacı tasavvufî algının mekânı hangi formlarla ortaya koyduğunu göstermek; özelde ise bir sūfînin, Müştâk Baba'nın, Divan'ında mekâna hangi bakış açısıyla baktığını, onu şiirsel bağlam içerisinde nasıl ele aldığını, kendi dünyasında ona hangi algıyla yaklaştığını ortaya koymaktır.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 26 November 2020

Received in revised form 20 December 2020

Accepted 24 December 2020

Keywords:

Mustak Baba

Divan

Place

Perception

Mysticism

ABSTRACT

Mustak Baba was born in Bitlis in 1759. Mustak Baba was a scholar, hafız and sufi poet who founded the Mushţâqiyye branch of the Qadirilik. His sect spread in Bitlis, Muş, Erzurum and other Eastern provinces; It spread in Istanbul through his son Edhem Baba. Mustak Baba was martyred in Muş in 1831 while he was guiding and he was buried there. In art, the place is handled more semantically. With the touch of the poet, place ceases to be a place and expands with dreams, symbols and images. The aim of this study is to show in what forms the mystical perception reveals the place, in particular, it is to reveal how a Sufi, Mushtaq Baba, regards the place in his Divan, how he handles it in a poetic context, and with what perception he approaches it in his own world.

1. Giriş

Ana karakteri insan olan hayat hikayemizin ana unsurlarından biri de mekândır. İnsanın yaşam alanı olan mekân, bu hikayenin yazılabilmesi için en önemli unsurlardan biridir. Dünyadaki tüm varlıklar, yaşamlarını sürdürmek için bir yere ihtiyaç duyarlar. "Kainatta her şeyin bir yeri, çünkü bir hacmi vardır. Hacimsiz varlıklara

bile bir yer, bir mekân izafe edildiği düşünülürse insan ve mekân arasındaki münasebetin ehemmiyeti ortaya çıkar." (Özarslan, 2010: 18). İnsanın bu dünyadaki macerası zaman mefhumuyla beraber seyredir. Bu açıdan mekân, insanın zamanı tükettiği bir zemindir (Bayrak, 2013: 17). Zamanın tüketildiği bu zeminde özne olan insan, zeminle karşılıklı bir etkileşim halindedir. Mekân, insanı sosyal, siyasal, kültürel vb. birçok açıdan etkilediği gibi insan da mekânı

* Bu çalışma, 22-23 Ekim 2020 tarihlerinde Muş Alparslan Üniversitesinde düzenlenen II. Uluslararası Muş Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Sorumlu yazar/Corresponding author.
e-posta: mehmetelaldi@bingol.edu.tr

birçok açıdan etkiler ve dönüştürür. Bu karşılıklı etkileşim her iki unsura da bir *dönüştürücülük* vasfı yükler. İnsanların mekânlara aktardığı bellek, geçmişle an arasında bağlantı kurulmasını sağlar. Böylece mekânlar bu işlevleriyle geçmiş, an ve gelecek arasında bir köprü vazifesi görürler. Kendilerine aktarılan bu hafızayla da ikamet olunan bir yer olmanın ötesine geçer, yüklendikleri manalarla imgesel ve simgesel çağrışımları olan bir yer halini alırlar. İnsan ve mekân arasındaki bu ilişkide özne şaire dönünce, bu ilişki daha karmaşık bir hal alır. Daha hassas olan, algılaması çok daha farklı olan şair, mekândaki bu imgesel ve simgesel çağrışımları alabildiğince genişletir. Bu durum şiirin estetik değerini artırır, fakat beraberinde başka bir sorunu gün yüzüne çıkarır. O da şiirde gündelik dil yerine kullanılan bir üst dilin, şairin mekândan nasıl etkilendiğini tespit etmeyi zorlaştırdığı (Kanter, 2013: 7) gerçeğidir.

Mekânı algılama şeklimiz onunla ilgili olduğu kadar bizimle de ilgilidir. Onunla ilgilidir; çünkü taşıdığı fizikî, siyasî, dinî, sosyal veya tarihî nitelikler onu algılama biçimimizi etkiler. Bizimle ilgilidir; çünkü yaşantımız, fikirlerimiz, algılama düzeyimiz ve içinde bulunduğumuz psikoloji gibi bize özgü vasıflar algılamamızda büyük değişiklikler yaratır. Deniz, birimiz için *tehlike* demekken ötekimiz için *sonsuzluk* veya *özgürlük* simgesi olabilir, dağ birimiz için *engel* demekken ötekimiz için bir *sığınma mekanı* olarak algılanabilir.

Klasik Türk şiirinde ise yüzyıllar boyunca oluşan gelenek, şairlerin mekânı algılayış biçimlerini etkilemiştir. Şairin belli kalıplar çerçevesinde mekânı algılamasına neden olan bu gelenek, diğer unsurlarda olduğu gibi mekânla ilgili hayalleri de alabildiğine genişletmiş ve inceltmiştir. Gerçek üstü hayal ve tasavvurlarla ilişkilendirilen mekânlar, doğallıktan uzaklaşarak *itibarî* veya *tecridî* bir anlayış ile tasavvur edilir olmuşlardır (Gider, 2020: 20). Klasik Türk şairinin mekânı algılama biçiminde dinî ve tasavvufî bakış açısı egemendir. Tasavvufun *vahdet-i vücûd* anlayışına göre kainat, bir ilahî tecellîgâhtır. Kainata bakıp Mutlak Varlık'ı görmek, bir başka ifadeyle mekândaki vahdete vakıf olmak kemâle ermenin en temel koşuludur. Bu nedenle divan şairi mekânı kainatın bir cüz'ü olarak değil, Mutlak Varlık'ın bir cüz'ü olarak telakki etmeli ve ona bakıp Mutlak Varlık'ı müşahade etmelidir. "Divan şairi hassasiyet ve muhayyilesini tabiata tabi kılmaz, şiirini yalnız ona, münhasıran ona râm etmez; bilakis tabiatı kendi felsefesine, kendi dünya görüşüne bağlar ve onu muhayyilesinin bir parçası haline getirir." (Elçin, 1993: 10).

Bu çalışmada mutasavvıf bir şair olan Müştâk Baba'nın, Divan'ında mekânı hangi algıyla ortaya koyduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Divan'da yer alan tüm mekânları incelemek bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için seçilen belirleyici bazı mekânlar üzerinden şairin mekân algısı belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu çalışma, Müştâk Baba'daki mekânsal algının gelenekle uyumlu olup olmadığını belirlemeyi, mekân algısının gerisindeki felsefenin veya dünya görüşünün ne olduğunu saptamayı ve şairin mekânsal algısında bir özgünlüğü yakalayıp yakalamadığını belirlemeyi amaçlamıştır.

2. Müştâk Baba¹

2.1. Hayatı

Müştâk Baba 1759 yılında Bitlis'te doğmuştur. Soyu Hakkari'den Bitlis'e göçen alim ve mutasavvıf bir aileye dayanır. Babası İbrahim Efendi oğluna Muhammed Mustafa ismini koymuştur. Fakat o, şiirlerinde Uryan Baba'nın kendisine verdiği Müştâk mahlasını kullanmış, Hoca Neş'et Efendi'den aldığı derslerden sonra ismine bir de "Baba" eklenince Müştâk Baba olarak anılmıştır. Babasını 10 yaşındayken kaybeden Müştâk Baba, büyükbabası Hacı Süleyman Hoca tarafından büyütülür. İlk eğitimini devrinin alimlerinden olan dedesi Şeyh Hacı Süleyman Hoca'dan alan Müştâk Baba, devamında sırasıyla Şems-i Bitlîsî, Hacı Hasan-ı Şirvânî, Uryân Baba ve Hoca Neş'et Efendi'nin tedrisatından geçmiştir. Bu seyr u sülûk sürecinden sonra kendini sürekli yenileyerek Kadirî tarikatı içerisinde Müştâkiyye şubesi kuracak hale gelmiştir. Müştâk Baba üç evlilik yapmış, bu evliliklerden 4 çocuğu dünyaya gelmiştir. Çocuklarından Edhem Baba da kendisi gibi devrinin tanınmış âlim ve mutasavvıflarından biridir. Müştâk Baba seyahat etmeyi seven biridir. Devrinin Evliya Çelebisini olarak anılır. Onun seyahat ettiği yerler bir araya getirildiğinde Avrupa'nın bir kısmı ile İstanbul, Ankara, Ayaş, Trabzon, Konya, Erzurum, Erzincan, Bitlis, Muş, Beyazıt, Van, Siirt, Şam, Kudüs, Mekke, Medine, Mısır ve Hindistan'ı içine alan bir coğrafya ortaya çıkar (Doğan, 1995: 30). Müştâk Baba müsikîşinas bir şairdir. Ona müziği sevdiren Hacı Hasan Şirvânî'dir. O, müziğin ruh hastalıklarının tedavisinde kullanılabileceğini söyler (Akot, 2011: 108). Müştâk Baba Muş'ta boğularak şehit edilmiştir. Niçin ve kimler tarafında şehit edildiği hususunda farklı görüşler vardır. En kuvvetli ihtimal ise Müştâk Baba'nın güçlü nüfuzuna tahammül edemeyenler tarafından şehit edilmesi ihtimalidir.

2.2. Eserleri

Müştâk Baba'nın 3 eseri mevcuttur. Bunlardan ilki *Âsârü'l-Müştâk ve Esrârü'l-Uşşâk (Âsâr)* adlı biyografi türündeki eseridir. İkincisi, şairin en bilinen eseri olan *Divan*'ıdır. Üçüncüsü ise *Na't u Resûlî's-Sakaleyn* adlı eseridir. Eserin üçte ikilik kısmı Arapça, geri kalanı Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmıştır. Eserde tasavvuf, ahiret, iman ve ibadetle ilgili kavramlar ele alınmıştır. Kaynaklar Müştâk Baba'nın *Mektûbât-ı Kimyâ-yı Müştâk* ile *Mişkâtî'l-Müştâk Mir'âtü'l-Uşşâk* adlı 2 eserinden daha bahsederler, fakat bu eserlere henüz ulaşamamıştır.

2.3. Edebî Anlayışı

Müştâk Baba divan şiirinin inceliklerine hakim, aruzu ustalıklı kullanabilen, ilim ve irfan sahibi mutasavvıf bir şairdir. Divan'ında 605 şiir vardır. Tamamı aruz ölçüsüyle kaleme alınmıştır (Doğan, 1995: 43). Divan'da gazel,

¹ Müştâk Baba'yla ilgili son ve en kapsamlı araştırmayı Bülent AKOT yapmıştır. Bu bölüm, büyük oranda, Akot'un *Müştâk-ı Bitlîsî Hayatı Eserleri ve Tasavvuf Anlayışı* adlı kitabından istifade edilerek hazırlanmıştır: Bkz. Akot, B. (2011). *Müştâk-ı Bitlîsî Hayatı, Eserleri ve Tasavvuf Anlayışı*. İstanbul: İnsan Yayınları.

kaside, murabba, muhammes, müseddes, müstezat, mesnevi, kıt'a, rubaî, müfret, nazım, tahmis ve tesdis nazım şekilleri kullanılmıştır (1995:51). Müştâk Baba'nın şiirlerinde kullandığı dil, yer yer sade olup Yunus tarzını anımsatsa da (Gündoğdu, 1997: 33) genellikle ağırdır. Bu durum uzun terkipler, yoğun tasavvufi muhteva ve sıkça başvurulan edebî sanatlardan kaynaklanır. Fakat yine de şairin dil kabiliyeti, tasavvufi konularda yakaladığı anlam inceliği, edebî sanatları kullanmadaki başarısı ve aruzdaki ustalığı şiirlerinin estetik değerini arttırmış, onu zevkle okunur hale getirmiştir. Şiirlerinde ilahî aşkı terennüm eden Müştâk Baba, hayatını yazdığı gibi yaşayan, Allah aşkıyla dolup taştan bir mutasavvıftır. Divan'ında münâcâtlara geniş yer veren Müştâk Baba için şiir, Allah'a yakınlaşmak için bir araçtır (Akot, 2011: 95). Şiirlerinde divan şiirinin mazmunlarına ustaca yer veren şair, ilahî aşk temasında sabit kadem olmuş, şiirlerini tasavvufî inceliklerle süsleyebilmiştir.

3. Müştâk Baba Divanı'nda Mekân ve Algı

3.1. Doğal Mekânlar

3.1.1. Deniz (bahr, ummân, kulzüm, yemm)

Dünyada kapladığı alan bakımından eşsiz durumda olan deniz, taşıdığı pratik, simgesel ve imgesel anlamlarla da çok önemli bir mekân konumundadır. "Büyüklik, genişlik, sonsuzluk, derinlik ve bolluk" (Pala, 1999: 103) manalarıyla kullanılan deniz, ayrıca içerisinde barındırdığı canlılar ve zenginliklerle de söz konusu edilir. Tasavvufta ise deniz, mutlak varlık olan Allah'ı, onun sonsuz sıfat ve zat makamını, vahdeti ve küllî varlık âlemini temsil eder (Üstüner, 2014: 287). Süfîler denizi bazen insan-ı kâmilin karşılığı olarak da kullanmışlardır (Uludağ, 2012:104).

Müştâk Baba Divanı'nda deniz, mutlak varlığa delalet eden; içinde inci ve cevher gibi değerli madenleri barındıran; coşarak yok eden, helak eden; teşbih ve mecazlar vasıtasıyla memduhu övmek için büyüklüğü, genişliği, bolluğu ve derinliğiyle söz konusu edilen bir mekândır.

Denizin büyüklüğü, enginliği, uçsuz bucaksız görünmesi sūfide vahdet anlayışını canlandırır. Schimmel, denizin kişinin bütünde birleşme ve yok olma özlemini mükemmel bir şekilde simgelediğini söyler (Schimmel, 2001: 280). Müştâk Baba da denize Schimmel'in bahsettiğine benzer bir algıyla yaklaşır. Zerrede güneşi, damlada okyanusu gören Müştâk Baba, bu zıtlıklardaki vahdeti müşahade eden ariflerden biri olduğunu belirtir:

*Zerrede şemsi görüp katrede bahr-i ummân
Ârif-i vahdet-i ezdâd ki derler o biziz (92/3)²*

Başka bir beytinde ise Müştâk Baba, zikr edip fikrederek damlada deryayı gördüğünü, böylelikle müşahade ve mükâşefe yoluyla mutlak varlığı idrak edebildiğini ifade eder. Her iki beyitte de denizin şairde büyüklük, genişlik ve sonsuzluk algısıyla ele alındığı, denizin tüm kainatı, küllî

varlık âlemini karşılayacak şekilde düşünüldüğü görülmektedir:

*Edim ey dost anın ismini işittim ben
Zikr edip fikr ederek katrede deryâ gördüm 166/3*

Deniz; birçok yerde memduhu övmek için büyüklük, genişlik ve bolluk algısıyla kullanılmıştır. Methodilen, bazen açık ve kusursuz söz söyleme okyanusu (*ummân-ı fesâhât*, 27/3), bazen rahmet denizi (*bahr-ı rahmet*, 99/2), bazen sonsuz hikmet denizi (*bahr-ı bi-pâyân-ı hikmet*, 104/3), bazen de saf ve suyu tatlı bir deniz (*bahr-ı zülâl*, 139/5) olarak nitelendirilmektedir:

*Mahbûb-ı velî hüsn ü kemâlât ile merğûb
Âdâb ile mahcûb
Gâyetde hünermend ü zekî kân-i belâgat
Ummân-ı fesâhat (27/7-8)*

Müştâk Baba, denizi aynı algıyla kendisine dönük de kullanır. "Ya Rab, beni aşkın şarap denizine daldır!" (*Müstağrak-ı bahr-ı mey-i aşk eyle İlahî / 206-4*) diye dua eden şair, başka bir beytinde çektiği aşk acısının büyüklüğüne, çokluğuna işaret ederek kanlı göz yaşının bir kan denizine, bir tufan denizine döndüğünü söyler:

*Halkı seylâb-ı sirişkimle garik etme yeter
Eşk-i çeşmim yem-i hûn kulzüm-i tûfân ettin (128/6)*

Gerek "aşkın şarap denizi (bahr-ı mey-i aşk)" gerekse "kan denizi (yem-i hûn)" ifadelerinde deniz; çokluk, büyüklük algısıyla dile getirilmektedir. Fakat "tufan denizi (kulzüm-i tûfân)" ifadesinde deniz yok ediciliği, helak ediciliğiyle anılır. Burada deniz yok eden, zarar veren, ortadan kaldıran bir mekândır. Şairin burada denizi olumsuz bir algıyla anması, beyitteki mecâzî mananın ortaya çıkmasına hizmet eder. Çünkü dökülen kanlı gözyaşının bir tufan denizine dönüşmesi, kesretin yok olması manasını taşır. Bu da vahdet yolculuğuna çıkan bir sūfî için arzulan durumdur.

Deniz, inci ve cevher gibi değerli taşların da mekânıdır. Bu manada kullanıldığında kıymetli ve zengin bir mekân algısı yaratır. Müştâk Baba, memduhu inci ve cevhere teşbih ederken denizi de bu zenginliklerin kaynağı olarak sunar:

*Ben pîlver-i Rûm'em ü sen dürr-i Aden'sin
Ben hâr u has-ı cüyem ü sen gevher-i deryâ (6/2)*

3.1.2. Dağ (kûh, kûhsâr, cebel)

Yerden göğe doğru uzanan bu azametli mekân, insanlık tarihi boyunca tüm milletlerin büyük ilgisini çekmiştir. Dağların büyük ve yüce olması onlara kutsiyet atfedilmesine neden olmuştur. Çünkü büyüklük, yücelik ve üstünlük tanrısalıdır. Dağ, insan soylarının tanrısal meşruiyetinin merkezi; yerle gök arasındaki bağın temel direğidir; bazen kurtuluş ve arınma, bazen de cezalandırma mekânıdır (Narlı, 2014: 15). Dinimizde ise dağlar peygamberlerin sığınma mekânı olarak da dikkati çeker. Peygamberimiz Hıra Dağı'na, Hz. Musa Tûr Dağı'na, Hz. Nuh ise Cûdî Dağı'na çeşitli sebeplerden ötürü sığınmışlardır. Ayrıca dağlar bazen bir hasret objesi, bazen de huzur ve inşirâh vesilesi (Özarlan, 2010: 47) olarak da kullanılabilirler.

Bisütun, Kaf ve Tur dağları klasik şiirimizde en fazla kullanılan dağlardır. Bu dağlar daha çok mitolojik ve dinî

² Beyit numaraları, Mehmed Kemal Gündoğdu'nun *Müştâk Baba* adlı eserindeki manzume ve beyit sırasını göstermektedir. Gündoğdu, manzumeleri nazım şekli ayırt etmeksizin l'den başlayarak 281'e kadar numaralandırmıştır.

özellikleri bakımından söz konusu edilmişlerdir. Bisütun Dağı, Ferhat'ın Şirin'e kavuşmak için aşması gereken bir engel olması; Kaf Dağı, Anka kuşunun yaşadığı yer olması; Tûr Dağı ise "Len terânî (Sen beni göremezsin.)" hitabına mazhar olması bakımından işlenmiştir (Aktaş, 2003: 13).

Müşâk Baba dağı çorak, çıplak ve verimsiz bir toprak parçası olarak tasavvur eder. Dağın karşısına da verimli, yeşil ve tüm doğal güzelliğiyle bağı yerleştirir. Bu zıtlık içerisinde dağ, verimsiz ve çıplak görünümüyle çirkin bir mekân algısı yaratır:

*Bülbül-i cânsın olma zâğ kılma nişîmenin tuzağ
Tâ kim ola dağ üstü bâğ işbu zemîn ile semâ 252/16*

Mekânlar taşıdıkları tarihî, siyasî, mitolojik, folklorik veya dinî özellikleriyle anlanırlar ve algılanırlar. Bu özellikleriyle mekânlar şairin teşbih, telmih ve mecazlarıyla harmanlanıp birer estetik unsur olarak kast edilen mananın oluşmasına hizmet ederler. Müştâk Baba da Leyla ile Mecnun hikayesine telmihte bulunarak melamet çölü ve dağında Mecnun (Kays) gibi hikmet arayan biri olduğunu söylemektedir:

*Kûh u sahrâ-yı melâmetde çü Kays
Dâsîtan-ı hikmetim efsâneyim 168/3*

Beyitte dağ; melamet ve çöl kelimelerinin oluşturduğu bağlam nedeniyle ızdırap, yalnızlık ve arayış mekânı olarak tasavvur edilmiştir.

3.1.2.1. Bisütûn Dağı

Bisütûn Dağı, Bağdat-Hemedan arasında Kirman Şâh'ın 30 km. kadar doğusunda yer alır (Pala, 1999: 71). Bisütûn Dağı, bazen muhayyel bir dağ gibi de düşünülmüştür (Gider, 2020: 50). Edebiyatımızda daha çok Ferhad ile Şirin hikayesiyle anılır. Ferhad'ın Şirin'in aşkı için deldiği dağın adıdır. Bisütûn Dağı, direksiz ve dayanağının olmayışı dolayısıyla aşılması zor engel olarak gösterilir (Pala, 1999: 72).

Müşâk Baba Divanı'nın 46. manzumesinde Bisütûn Dağı, aşkıdan deliye dönmüş şairin avare avare dolaştığı mekân olarak görülür. Manzumede Ferhad ile Şirin hikayesine yapılan telmihten ötürü "kühsâr" kelimesinden kast edilen Bisütûn Dağı olduğu anlaşılır. Burada dağ, yapılan telmihten ötürü bir engel metaforu olarak düşünülmüştür. Fakat aynı beyitte "Leylî (Leyla)" kelimesi de geçtiği için aynı zamanda Leyla ile Mecnun hikayesine de gönderme vardır. Bu nedenle buradaki "kühsâr (dağlık yer)" Mecnûn'un avare avare dolaştığı bir çöl (deşt) olarak da düşünülebilir. Bu durumda ise dağ; bir arayış, yalnızlık ve ızdırap mekânı olarak tasavvur edilmiş olur:

*Âvare-i kühsâr-ı cünûn eyledi âhir
Ey leylî-i Şîrîn-edâ ettin beni Ferhâd (46/4)*

3.1.2.2. Kaf Dağı

Hayali ve mitolojik bir dağdır. Dünyayı çevrelediğine inanılır. Şark mitolojisine göre Kaf Dağı, Güney İran'daki Elbûrz Dağı olup Anka kuşunun yaşadığı yerdir (Onay, 2009: 58). Klasik Türk edebiyatında yüksekliğin, ihtişamın, uzaklığın ve kâinatın sembolü olarak kullanılır (Pala, 1999:

222). Tasavvufta ise Kaf Dağı, tek renkli olma makamı (Cebecioğlu, 2014: 292) veya mürşid-i kâmilin vücudu (Pala, 1999: 222) manasına gelir.

Kaf Dağı, Müştâk Baba Divanı'nda büyüklük ve yükseklik algısıyla kullanılmıştır. Şair, isyanına nisbetle Kaf Dağı'nın ancak bir zerre olduğunu söylemiştir. Beyitte Kaf Dağı büyük, yüce, yüksek ve geniş bir mekân olarak ortaya konmuş; fakat bu muazzamlığına rağmen şairin isyanı karşısında yetersiz kalmıştır:

*Şehâ isyânıma nisbetle kûh-ı Kaf bir zerre
Eğerçi zâhirâ cürmüm nihândır yâ Resûlallâh (228/6)*

3.1.2.3. Tûr Dağı (Tûr-ı Sînâ)

Sînâ Çölü'nde Hz. Musa'nın ilahi hitaba mazhar olduğu dağdır. *Tûr-ı Sînâ* veya *Tûr Dağı* olarak bilinir. Hz. Musa bu dağda Allah ile konuşmuş ve *Kelim* sıfatını almıştır. Yine bu dağda Hz. Musa Allah'ı görmek istemiş, Allah dağa tecelli edince dağ paramparça olmuştur (Pala, 1999: 401). Tûr Dağı, tasavvufta nefis manasına gelir. "Tûr'un sağ yanından ona seslenmiştik." (Meryem, 19/52) mealindeki ayet "Ona nefis yönünden seslenmiştik." manasına gelir. "Tûr'u başlarına kaldırdık." (Bakara, 2/63,93) ayeti "Nefslerini azdırdık, başlarına bela ettik." anlamındadır (Uludağ, 2012: 361).

Müşâk Baba Divanı'nda, Hz. Musa'nın yüce Allah'ı görmek istemesine karşılık olarak yüce Allah'ın "Len terânî" (Sen beni göremezsin.) emrine telmihte bulunmuş (A'râf 7/143) ve şarap teşbihiyle verilen bu emir karşısında Hz. Musa'nın mest olduğu söylenmiştir. Sonraki dizelerde ise yüce Allah'ın dağa tecellî etmesi ve dağın paramparça olup yok olması üzerine Hz. Musa'nın yere düşüp bayılması (mahv) hadisesi hatırlanmış ve buradaki tecellî nûrundaki kastın beden dağının mahvı (yok oluşu) olduğu belirtilmiştir. Burada Müştâk Baba, bir sûfi algısıyla Tûr Dağı'nı maddî varlığın, benliğin ya da nefsin karşılığı olarak kullanmıştır:

*Hamr-ı emr-i len terâni eyledi Mûsâ'yı mest
Tûr-ı cismi mahvdır nûr-ı tecellâdan garaz (114/6)*

3.1.3. Nehir (nehr, cû, cûy, cûy-bâr)

Divan edebiyatında aşığın gözyaşları ile nehir arasında mutlak bir bağ vardır. Ayrıca nehir, daima çimen imajıyla birlikte kullanılır (Pala, 1999: 89). Tasavvufta ise sülûk ve ibadet (kulluk mecrası, kullukla ilgili hüküm ve mukadderatın akış mecrası, kullukla ilgili hüküm ve mukadderatın akış mecrası) manalarına gelir (Cebecioğlu, 2014: 106). Müştâk Baba Divanı'nda ise nehir çokluğu, akıcılığı ve hareketliliği, coşkunu, cevherlerle dolu deniz karşısındaki değersizliği ile söz konusu edilmektedir. Söz konusu beyitlerde nehrin bolluk, akıcılık, daimilik, mecnunluk ve değersizlik algısıyla kullanıldığı görülür.

Sevgiliye Aden denizinin incisi kendisine ise Rum diyarının çerçisi diyen Müştâk Baba, yarattığı bu değersizlik algısına nehri de dahil eder. Sevgiliyi bir deniz cevheri olarak niteleyen Müştâk Baba, kendisini nehrin topladığı çer çöp yerine koyar. Burada nehir, önüne çıkan nesnelere sürükleyen akıcı, coşkunu bir mekân olarak verilir, fakat bu akıcılık ve coşkunluk olumsuzlaşmaz. Nehre *çöp toplayıcı* vasfı yüklenerek olumsuz bir algı yaratılır. Beyitte ön plana

çıkartılmak istenen duygu *değersizlik* ve *aciziyet* olduğu için nehir de bu bağlam içerisinde benzer bir olumsuzlukla kullanılır:

Ben pılver-i Rûm 'em ü sen dürr-i Aden 'sin
Ben hâr u has-ı cûyem ü sen gevher-i deryâ (6/2)

Nehre başka bir beyitte de benzer bir algıyla yaklaşılır. Gönlüne cömert olmasını, âşıkların gözü gibi cevher saçmasını söyleyen Müştâk Baba, gönlüne seslenmeye devam ederek onun bir rahmet denizi olduğunu, cimri bir nehir olmaması gerektiğini belirtir. Yine nehir, denizle mukayese edilerek değersiz, cevhersiz, cimri bir mekân olarak sunulur. Zira deniz-nehir karşılaştırması cömert-cimri vasıflarıyla verilir. Denize "rahmet" vasfı yüklenirken nehir "cimri" bir nehirdir:

Gevher-efşân ol fütüvvetle çü ayn-ı âşıkân
Bahr-i rahmetin dilâ olma sakın cûy-ı hasîs (99/2)

Müştâk Baba, nehre baktığında ilahî tecelliye mazhar olmuş insân-ı kâmilî görür. Nehrin akıcılığı, coşkunluğu ve hareketliliği Müştâk Baba'da bu algıyı yaratır. Zira ilahî tecelliye mazhar olan kişinin gönlü coşmuş, benliğinin kıymeti kalmamış, sevgiliye (yüce Allah'a) kavuşmak arzusuyla yerinde duramaz hale gelmiş ve divaneye dönmüştür. Beyitte nehir, sevgilinin nazlı yürüyüşüyle aklı başından gitmiş, mecnuna dönmüş bir âşık olarak tasvir edilmiştir. Fuzûlî'nin "başını taştan taş vuruş gezen avare su"yu Müştâk Baba'da sinisini taşla döven suya evrilmiştir:

Sû-be-sû sîne döger seng ile sahrâlarda
Cûylar şiftedir şîve-i reftârından (212/3)

Nehrin bu akıcı ve coşkun hali Müştâk Baba'ya başka ilhamlar da verir. Nehrin coşkunluğuna aynı algıyla bakan Müştâk Baba, yukarıdakine benzer bir hüsn-i talil sanatını bir başka beyitte de önümüze koyar. Ayın halka halindeki ışık huzmesinin göründüğü gibi olmadığını, aslında bunun ayakları yaralamış bir zincir olduğunu belirtir. Ayın zincirlerle ayaklarını yaralamasının sebebi de nehrin mecnun halidir. Nehrin bu halini gören ay, ayaklarına dolanmış zincirlerle kendini yaralamıştır:

Değildir rûnûma aks-i fûrûğ halka-i hâle
Görüp cûyun cünûnun pây-der-i zencîr eder mehtâb (20/4)

Gül yüzlü sevgilinin hayali gönülde makam edinince âşık da kanlı gözyaşlarını hiç durmadan nehir gibi akıtmaktadır. Kanlı gözyaşlarının nehir teşbihiyle sunulması, nehrin yarattığı devamlılık, akıcılık, çokluk ve coşkunluk algısından istifade etmek içindir:

Tâ hayâl-i gül-rîyun edeli dilde makâm
Dem-be-dem akmadadır cûy-ı sirişkim gülgün (218/3)

3.1.4. Çöl (deşt, sahra, beyâbân)

Çöl, tabiatın en sakin ancak en acımasız mekânlarından biridir. İlk bakışta dümdüz ve açık görüntüsüyle sakin bir yer algısı oluşturan çöl, diğer en belirleyici özellikleri olan sıcaklık ve susuzlukla beraber düşünüldüğünde mekânsal algı hemen değişir. Başlangıçta sakin bir mekân görünümünde olan bu yer, dert ve sıkıntı sahrasına döner (Bayrak, 2013:116). Çöl, klasik şiirde doğal özelliklerinden ziyade aşğın/sâlikin erginleşme mücadelesinde çektiği sıkıntılarla ilişkilendirilir. Çöl, kemâle ermek ve Mutlak Varlık'a ulaşabilmek için aşğın sığınıp mücadelesini sürdürdüğü تنها mekânlardan biridir (Gider, 2020: 59).

Çölün bu şekilde bir sığınak olarak kullanılması tasavvuftaki çile ve halvet uygulamalarına benzer. Bu durumda çöl bir çilehane olarak görülür (Akdemir, 2007: 27). Klasik şiirimizde çöl denince akla gelen ilk kişi Mecnun'dur. Mecnun divan şiirinin arayıcısı, çöl de yalnızlık ve arayış mekânıdır. Bu manalarıyla çöl ve Mecnun imajı sıkça beyitlere konu olur.

Müştâk Baba Divanı'nda ise çöl *deşt-i vahdet (5/2)*, *deşt-i gam (8/7)*, *deşt-i cünûn (18/5)*, *sahrâ-yı tahayyür (194/5)*, *deşt-i hâristân-ı hicrân (75/2)*, *deşt-i fenâ (81/3)*, *sahrâ-yı melâmet (168/3)* nitelmeleleriyle kullanılır. Bu ifadelerden çölün bir *arayış*, *yalnızlık*, *ayrılık*, *gam* ve *keder* mekânı olarak kullanıldığı görülür.

Leylâ ile Mecnûn hikayesine telmihte bulunarak kendine vahdet çölünün mecnunu diyen Müştâk Baba, Leylâ'yı kendinde bulduğunu, yani benliğinden kurtulup vahdete ulaştığını ifade eder. Düştüğü perişan hale divanelerin bile ağladığı Müştâk Baba için çöl, bir arayış mekânıdır. Elbette bu mekân bir dert ve sıkıntı algısıyla beraber sunulur. Fakat bir vahdet yolcusu için bu dertler ve sıkıntılar gerekli ve kaçınılmazdır. Vahdete erişmek ancak bu şekilde mümkün olacaktır:

Leylâ'yi kendimde bulup kendim niye zâr eylerim
Mecnûn-ı deşt-i vahdetim dîvâneler ağlar bana (5/2)

Bir başka beyitte ise çöl bir arınma, kemâle erme mekânı olarak sunulur. Vahdete en yakın olanların yokluk çölünde kınanmış âşıklar olduğunu söyleyen Müştâk Baba, çölü *deşt-i fenâ (yokluk çölü)* olarak niteler. Çöl, salikin kesretten kurtulup benliğinden sıyrıldığı bir mekân olarak verilir. Görünürde acı, dert, keder ve sıkıntı algısıyla sunulan çölün arka planında çok olumlu bir algı yatar. Çünkü kulun benliğinin Allah'ın varlığında yok olması ancak çekilen bu dert ve acılarla mümkündür:

Hüccâc-ı Hicâz harem-i ka'be-i tevhîd
Uşşâk-ı melâmet-zede-i deşt-i fenâdır (81/3)

Müştâk Baba, melâmet çölünde Mecnûn gibi bir hikmet destanı olduğunu söyler. Bu beyitte çöl, tasavvuftaki olumlu algısıyla ön plana çıkar. Çöl burada yalnızlığı, acıyı, sıkıntıyı çağırırsa da önceki beyitlerde olduğu gibi vahdete götüren bir mekân olarak olumlanır:

Kûh u sahrâ-yı melâmetde çü Kays
Dâsîtan-ı hikmetim efsâneyim (168/3)

Çölün *deşt-i gam* olarak ifade edildiği bir başka beyitte ise Müştâk Baba, vahdet yolundaki başarısızlığına dikkat çeker. Bu beyitte şair, gam çölünden kendine bir çıkış bulamadığını söyler. Çöl, reh-i emel (mâsivâ) teşbihiyle sunulur. Çöl ile oluşturulan algı yine dert ve sıkıntıdır. Fakat bu defa şair, dertler ve sıkıntılar sayesinde vahdete ulaşamamış, bunlara takılıp kalmıştır:

Kaldım reh-i emelde diriğa zebûn u zâr
Bu deşt-i gamdan olmadı mümkün güzer bana (8/7)

Yukarıdakine benzer bir durumun görüldüğü bir başka beyitte de şairin kesrete takılıp kaldığı klasik şiirimizde kesretin sembolü olan saç ile anlatılır. Bu beyitte çöl *deşt-i cünûn* ifadesi ile geçer. Çöl burada olumlu bir algıyla

vahdete götüren bir mekân olarak verilir. Fakat şair, kesrete dolandığından buradan öteye, yani vahdete geçememiştir:

*Zencîr-i zülfi olalı Müştâk'a pâ-y-bend
Deşt-i cününü geşt edip püyeler verip (18/5)*

Müşâk Baba Divanı'nda çöl; acı, sıkıntı ve keder gibi tamamen olumsuz bir algı oluşturacak şekilde de kullanılmıştır. Feleğin kendisini ayrılığın dikenli çölüne düşürdüğünü söyleyen Müştâk Baba, bir zamanlar gül bahçesinde olduğunun hatırlanılmasını ister. Çöl bu beyitte uzaklığı, ayrılığı ve yalnızlığı çağırıştır:

*Düşürdü şimdi gerdün deşt-i hârîstân-ı hicrâna
Olunsun yâd rehyâb-ı gülîstân olduğum demler (75/2)*

3.2. Yapay Mekânlar

3.2.1. Ev (hâne, beyt, külbe...)

İnsanoğlu yaşamın fiziksel zorlukları karşısında barınma ve korunma ihtiyacı hissetmiş ve bu ihtiyacına binaen kendine barınaklar inşa etmiştir. Bu barınma ve korunma ihtiyacıyla beraber insanoğlunun sosyalleşmesi ve bunun getirdiği "mahremiyet endişesi" (Bayrak, 2003: 38) de evin inşa edilme nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. İnşa edilip içinde yaşanılmaya başlandıktan sonra ev, yarattığı ilişkiler ağıyla, birey ile arasında oluşan duygusal bağla, ürettiği ortak hafızayla artık bir "barınak" olmanın ötesine geçer. Zaman ve mekân bağlamında ev; "dış dünyaya sayılamayacak kadar duygular üreten, dış dünyadan da sayılamayacak kadar duygular alan bir mikro kozmos" (Narlı, 2014: 71) olarak nitelenebilir.

Ev; odası, sofası, köşesi, kapı ve penceresiyle şiire girer. Klasik şiirde daha çok mecâzî bir bağlam içerisinde ele alınan ev, aynı zamanda mekânsal bir metafor olarak da kullanılır (Gider, 2020: 97).

Klasik şiirimizde gönlün eve benzetilerek kullanılması sıkça görülen bir teşbihtir. Bu teşbihte ev, bir dünya mülkü olarak sunulur ve bu sunumda genellikle malik hatırlatılır. Klasik edebiyatta gönül evinin maliki sevgilidir. Sevgili mekânın sahibi ve hâkimidir. Gönül-ev teşbihinde ev, içinde sevgilinin bulunduğu bir mekândır ve bu kullanımından ötürü sıcak bir yuva algısı oluşturur. Müştâk Baba da gönlünün Allah'ın evi olduğunu, sinisinin de ilahî tecellîye mazhar olup bu tecellîyi yansıtan bir ayna olduğunu belirtir. Bu kullanımda ev, hem içinde sevgilinin olduğu sıcak bir yuva hem de sevgilinin hakimiyeti altında olunan bir mekân hüviyetindedir:

*Gönlümüz beyt-i Hudâ'dır sînemiz mir'at-i Hakk
Hak cemâlin görmek istersen basîret gözün aç (36/4)*

Müşâk Baba, evi bir başka beyitte yine gönül teşbihiyle sunar. Gönül evinin zikir ve fikir ile süslenmesi gerektiğini söyleyen şair, gönlün ancak bu şekilde şahlar şahının bir tahtı olabileceğini söyler. Ev burada da sıcaklık ve aitlik algısıyla içinde sevgilinin olduğu sıcak bir yuva olarak sunulur:

*Zikr ü fikr ile müzeyyen edelim beyt-i dili
Taht-ı şâhşeh-i yektâ edelim ey dervîş (109/3)*

Divan şiirinde ev; kapısı, kapısının önü veya eşığıyla de söz konusu edilir. Aşkından dolayı büyük bir acziyet içinde olan âşık, sevgilinin kapısına gelip yalvarır, eşığına yüzünü sürer veya onun kapısının önünde dilenci olur. Böyle bir tabloyla sunulan ev, içinde sevgiliyi (memdûhu) barındıran yüce bir mekândır. Divan'ında kendisini Resûlullahın kapısındaki perişan bir dilenci olarak ya da toprak olup sevgilinin kapısında onun ayağını öpmeye çalışan bir âşık olarak takdim eden Müştâk Baba da evi, içinde memdûhu barındıran yüce bir mekân olarak sunar. Bu beyitlerde ev, şairin varmak isteyip de bir türlü kapısından içeri giremediği son menzil olarak takdim edilir:

*Derinde bir gedâ-yı hâksârım yâ Resûlallâh
Garîbim bî-kesim hayrân u zârım yâ Resûlallâh (227/1)*

*Müeyesser olmadı bir kerre pâ-y-bûs-ı niyâz
Derinde hâk-i reh oldum egerçi bunca zamân (221/4)*

İki duvarın, iki sokağın veya caddenin birleştiği yer manasına gelen köşe, divan şiirinde *kûşe*, *gûşe* veya *künc* kelimeleriyle ifade edilir. Köşe, klasik şiirde aşığın karamsar bir ruh haliyle sığındığı yerdir (Gider, 2020:179). Genellikle dar ve kapalı bir mekân algısı yaratan köşe yalnızlığı, sıkıntıyı, kederi veya bir kaçışı ifade eder. Müştâk Baba Divanı'nda da köşeden *kanaat ve yoksulluk tekkesinin köşesi* (kûşe-nişin tekye-i fakr u kana'at, 84/2), *zulmet köşesi* (künc-i zulmet, 19/3), *aşk köşesi* (künc-i aşk, 77/3) ve *gam köşesi* (kûşe-i gam, 10/1) olarak bahsedilir. Görülüyor ki Müştâk Baba, köşeyi genellikle dar, kapalı, sıkıcı, kasvetli ve yalnızlığın yaşandığı bir mekân olarak kullanmıştır. Bazı beyitlerde köşeye olgunlaştırıcı ve dönüştürücü vasıfların yüklendiği de görülür.

Müşâk Baba'nın müzik aletlerini kederine ortak ettiği, bu aletlerle gamını, hüznünü anlattığı beytinde gam köşesinde kendisine tanburun veya çengin değil ancak ney'in eşlik edebileceğini söyler. Beyitte köşe şairin acısını ve yalnızlığını yaşamak için kaçıp sığındığı bir mekân olarak yer alır:

*Kûşe-i gamda ney-i nâle yeter sâz bana
Olmasın çeng ile tanbûr nevâsâz bana (10/1)*

Başka bir beyitte, sevgilinin ay gibi olan yanağının parlaklığını hayal ettiğini söyleyen Müştâk Baba, geceleyn karanlık köşesinin ay ışığıyla dolduğunu belirtir. Beyitte köşe sıkıntılı, kasvetli ve karanlık bir mekân algısıyla sunulur:

*Fürûğ-ı pertev-i mâh-ı ruhun hayaliyle
Şeb-i siyeh-te olur künc-i zulmetim mehtâb (19/3)*

Müşâk Baba'nın bazı şiirlerinde köşe, kapalı ve dar bir mekân algısıyla sunulsa da bu beyitlerde köşeye meyhanecilik gibi olgunlaştırıcı ve dönüştürücü özellikler atfedilmiştir. Müştâk Baba, omzunda hırkası ve başında tacıyla yokluk ve kanaat tekkesinin bir köşesine oturup kemâle ermeyi arzulayan, buradaki çilesiyle dünyevî arzularından kurtulmayı isteyen bir dervîştir:

*Hırka-be-dûş u tac-ı be-ser ser-berâsîtan
Kûşe-nişin-i tekye-i fakr u kanâ'atız (84/2)*

Aynı algıyla köşeye "aşk köşesi" diyen Müştâk Baba, melâmî bir sûfi olarak burada gönlünün harap olmasına razıdır. Hatta böyle bir köşe onun için bir "hoş mesken"dir. Cihanın gönlünü tamir etmesini istemeyen, çektiği

acılarından hoşnut olan Müştâk Baba bu beyitte de köşeyi kemâle erdiren bir mekân olarak görür:

*Dilharâb olalı künc-i aşka hoş mesken
Cihândan eylemez aslâ temennî-i ta'mîr* (77/3)

Külbe-i ahzân, hüznler kulübesi manasına gelir. Hz. Yakub'un, oğlu Yûsuf'u Kenan diyarında kaybettikten sonra içinde ağladığı ve hüznlendiği kulübedir (Uludağ, 2012: 224). Yusuf peygamber güzelliğiyle divan şiirine konu olur. Hatta sevgiliye bu nedenle Yûsuf-ı sâni denir. Sevgili Yûsuf-ı sâni olunca ona kavuşamayan, bu nedenle acı ve keder içinde kalan âşık da evine yahut bulunduğu yere külbe-i ahzân der. Aşkından dolayı acı ve keder içinde olan Müştâk Baba da evini ve gönülünü külbe-i ahzân olarak niteler.

Rakiplerle içki meclisinde hemdem olan sevgili, Müştâk Baba'nın virane gönlünü külbe-i ahzâna çevirmiştir. Bu beyitte külbe-i ahzân ayrılığın ve acının mekânıdır:

*Bezm-i işretde rakîbân ile hemdem olalı
Dil-i vîrânemizi külbe-i ahzân ettin* (128/2)

Hüzün evinin karanlık bir yer olmadığını söyleyen Müştâk Baba, burada çektiği âhın onu aydınlatacağını belirtir. Acısından hoşnut olan şair, bu acının dönüştürücü vasfına göndermede bulunarak âhını halvet odasında yanan muma benzetir. Beyitte ev, ayrılığı ve acıyı çağrıştıran bir mekân olarak tasavvur edilmiştir:

*Beytü'l-ahzânım benim zanneyleme zulmet-serâ
Şu'le-i âhım gibi şem'-i şebistânım mı yok* (122/3)

3.2.2. Meyhane (meykede, harabât, humhâne, şarâbhâne...)

Genel olarak toplumumuzda, içki satılan ve içilen yer manasına gelen meyhane, hoş olmayan, kötü insanların bir araya geldiği, aklın ve bilincin kaybedildiği, kişiyi kötü yola sevk eden bir mekân olarak bilinir. Bu olumsuz özelliklerinin yanında meyhaneler "her zaman için paylaşmanın ve ortaklığın sembolü, ortak paylaşılan sözün, sevincin, acının mekânı" (Çabuklu, 2006: 27) olarak da görülmüşlerdir. Bir mutasavvıf için ise meyhane, ilâhî aşkın sunulduğu tekke; her çeşit ihtirastan uzak aşk ve şevk dolu bir âlem; Allah sevgisi ile dolu âşığın, ârifin gönlü; salikin aşk ve şevkle Hakk'a münacat yeri; Hakk'ın tecellisi karşısında mahv ve fâni olmak; âlem-i lâhut, âlem-i nâsut'tur (Üstüner, 2014: 256). Divan şairi için ise meyhane bir can kıblesidir. Oraya giren artık oradan çok zor çıkar. Orası, Cem-neşesi dağıtan şahane bir makamdır ve oraya zahid asla giremez (Pala, 1999: 173).

Müşâtâk Baba, tekkesi meyhane olan (51/1), meyhane pîrine tabi (92/1), sakî ile meyhane baş köşesinde el ele verip şarap içen (22/3) harabat ehli rind bir şairdir. Onun için meyhane sınırları sonsuza açılan, zevk ve neşe kokan, Hakk'a giden yolun merkezinde yer alan, başında bu yolun yolcusuna (salike) rehberlik edenin (sâkinin) bulunduğu bir mekândır.

Meyhane, dünyevî olandan uzaklaşma yeridir. Kişinin nefsinin, arzusunu körelttiği, tüm benliğini yok ettiği, mâsivâdan kurtulup Hakk'a yöneldiği bir fenâ (yokluk) makamıdır. Rind için meyhane açık, geniş, huzurlu, dingin ve içten bir mekândır. Müştâk Baba, meyhane şarap için

rindin sonsuzluk meclisinde Cem'in padişahı olacağını söyler. Bunların söylendiği aşağıdaki beyitte meyhane sonsuz bir mutluluk kaynağı olarak sunulur:

*Meyhâne-i fenâda olan rind-i bâde-hâr
Bezm-i bekâda pâdişeh-i Cem cenâb olur* (68/5)

"Rind" in meyhane dönüştürücü, olgunlaştırıcı bir açık/geniş mekân olarak algılanmasının altında yatan sebeplerden birisi de; bir mekânın şerefının o mekânda oturan mekânlarla ölçülmesi algısıdır." (İçli, 2012: 1314). Meyhanede salike her türlü rehberliği hiç çekinmeden can u gönülden yapacak bir sâkî (şeyh) vardır. Arayış yolcusuna böyle bir rehberi içinde barındıran meyhane, bu dönüştürücü ve olgunlaştırıcı işleviyle etrafına mutluluk saçan, sıcak ve huzurlu bir mekân olarak algılanır. Müştâk Baba da meyhane aynı algıyla yaklaşır. Meyhanenin baş köşesinde, sâkîyle el ele kadeh arkadaşlığı yaptığını büyük bir mutlulukla söyler:

*Sâkî gülberk-i suhan birle felek devr edeli
Sadr-ı meyhânede peymâne-keşiz dest-be-dest* (22/3)

Bir başka beyitte Müştâk Baba, büyük bir gurur ve mutlulukla meyhane kâmil mürşidin talebesi olduğunu söyler. Aynı beyitte meyhane kendileri için tekke olduğunu söyleyip mekânın eğitici ve dönüştürücü fonksiyonuna göndermede bulunur:

*Biz harâbât ehliyiz kâşânemiz vîrânedir
Sâlik-i pîr-i mugânız tekyemiz meyhânedir* (51/1)

Meyhânedeki olanlar kendinde değildir. Kendinde olmayan birinin yalan söylemesi mümkün değildir. Yalan düşünülerek, hesap edilerek söylenir. Dolayısıyla bir sarhoşun yalan söylemesi mümkün değildir. O içinden geçeni tüm samimiyetiyle ifade eder. Meyhanede ilâhî aşk şarabıyla sarhoş olanlar da aynı samimiyetle davranırlar. Bu yüzden iki yüzlü birinin meyhane bulunması mümkün değildir. Müştâk Baba, meyhane riyâ ehlinin girmesi halinde başında kadehin bin parça edileceğini söyler. Meyhane huzurlu, açık ve samimî bir mekân algısıyla sunulur:

*Meyhâneye erbâb-ı riyâ girse muhakkak
Başında hezâr pârelenir sâgar u fağfûr* (80/5)

3.2.3. Tarikat Mekânları (tekke, âsitâne, dergâh, hânkâh, halvethâne)

Tarikat mekânları, toplu olarak ibadetlerin yapıldığı ve tarikat adabının öğretildiği yerlerdir. Tekke, dayanılacak ve sığılacak yer manasına gelir. Küçük tekkelere zaviye, büyüklerine ise dergâh veya hânkâh denir. Merkez tekkeye ise âsitâne adı verilmiştir (Yılmaz, 2015: 270). Asitaneler, genellikle tarikat kurucularının türbelerini barındırdığından, pîr evi, pîr makamı, huzur-ı pîr sıfatını da taşırlar. Tüm bu tasavvufî mekânlar arasında tekkeler, büyük âsitânelere en küçük zaviyelere kadar her türlü tarikat yapısını ifade edecek şekilde yaygın ve kapsayıcı biçimde kullanılmıştır (Üstüner, 2014: 345). Halvethaneler ise tekkelerin ve bazı mescitlerin yakınında yapılan kapalı, karanlık ve daracık odalardır. Sâlikin tek başına ibadet ettiği, inzivaya çekildiği çilehanedir (Uludağ, 2012: 156).

Mutasavvıf bir şair olan Müştâk Baba, tekkeyi bir değişim, dönüşüm mekânı olarak görür. Süfîler nezdinde tekkeler arınmayı, kurtuluşu, doğruluğu, bağlılığı ve samimiyeti ifade eden mekânlardır. Bu algı diğer tarikat mekânları için de geçerlidir. Süfî bir şair olan Müştâk Baba, aşağıdaki beyitte dervişe, şeyhine temiz bir kalple bağlı olması gerektiği hususunda nasihatte bulunur ve ona kendisini örnek gösterir. Beyitte tekke “ihlas tekkesi” olarak adlandırılır:

*Müştâk-vâr tekye-i ihlâsda müdâm
Dervîş hulûs-ı kalb ile kıl intisâb-ı şeyh (40/5)*

Bir başka beyitte ise Müştâk Baba, tekkeyi *yokluk ve kanaat tekkesi (tekye-i fakr u kanâat)* olarak niteler. Bu nitelirmede şairin tekkeyi kemâle erdiren, dönüştüren bir mekân olarak algıladığı açıktır. Tekke yokluk makamıdır. Kişinin kendini yok edip Mutlak Varlık'ı idrak ettiği mekândır:

*Hırka-be-dûş u tâc-ı be-ser ser-berâsitân
Küşe-nişîn-i tekye-i fakr u kanâ'atız (84/2)*

Yerinde duramayıp gâh meyhaneye gâh hânkâha giden divane için hânkâh, bir arayış mekânıdır, sığınılacak bir yerdir. Yerinde duramayan gönlün teskin olacağı bir huzur ve sükûn mekânıdır. Aşağıdaki beyitte, hânkâha yüklenen bu anlamlardan hânkâhın alabildiğince geniş, açık ve olumlu bir mekân olarak algılandığı ortaya konmaktadır:

*Geh gider meykedeye gâh gelir hânkâha
Hayf kim yok dil u divâneye bir yerde sebât (28/4)*

Aşağıdaki beyit bir Mevlevî hânkâhından bahsetmektedir. Semahaneyi süsleyen ney sesinin yeryüzünü ve gökyüzünü Mevlana'nın hânkâhına çevirdiğini söyleyen Müştâk Baba, hânkâhı ve semahaneyi, huzur verici bir vecd mekânı, bir istiğrak mekânı olarak tasavvur etmektedir:

*Ney-i dem-hâl ile zeyn oldu semâhâne-i aşk
Oldu san arz u semâ hânkâh-ı Mevlânâ 254/5*

Halvethaneler, mutasavvıfların nefislerini terbiye etmek amacıyla ibadet ve tefekküre daldıkları, manevi lezzetleri tatmalarına imkan tanıyan halvet (çile) dönemleri süresince kullandıkları mekânlar olmuşlardır (Tanman, 1997: 388-393). Aşağıdaki beyitte şeyhin halvetinde yapılan boş konuşmayı, Allah'ın evinde duyulan çan sesine benzeten Müştâk Baba, bunun hiç de uygun olmayacağını belirtir. Halvethanenin Allah'ın evine benzetildiği bu beyitte halvethaneye kutsî manada büyük bir yücelik atfedilir. Halvethaneye yüce, saygıdeğer ve çok kıymetli bir mekân algısıyla yaklaşılır:

*Halvet-i şeyhe varıp söyleme mâlâya'ni
Ne revâ beyt-i İlâhî'de sadâ-yı nâkûs (98/3)*

4. Sonuç

Taşdıkları imgesel ve simgesel değerlerden ötürü mekânlar, şairler için çok önemli birer kaynak durumundadır. Şairin, mekândan gelen bu imgesel ve simgesel çağrışımları çeşitli estetik kaygılarla şiir formunda ortaya koyması, mekânla ilgili algının belirlenmesini daha zor ve girift bir hale sokmaktadır. Mekânsal algı; kişinin psikolojisi, dünya görüşü, yaşantısı ve algılama düzeyiyle ilgili olduğu kadar buradan gelen bilgiler ve çağrışımlarla

da ilgilidir. Mekânın tarihî seyri ve bu seyir sürecinde mekânsal algıyı oluşturan gelenek de şairin mekânı algılama biçimini etkiler.

Müştâk Baba, âlim ve mutasavvıf bir şairdir. Onun mekânı algılama biçimi dinî ve tasavvufî kimliğinden ve kişiliğinden bağımsız değildir. Mekâna bir mutasavvıf gözüyle bakan şair, tüm mevcûdâtı Mutlak Varlık'ın birer cüz'ü olarak görür. Damlada deryayı gören, nehrin coşkunluğunda divaneye dönmüş bir dervîşi bulan, aşkından deliye dönüp dağlarda avare avare dolanan, gam çölünden çıkmak için bir yol bulamayan, içinde sevgilinin bulunduğu evin kapısına varıp toprağına yüz süren fakat bir türlü içeri giremeyen Müştâk Baba; deryaya, dağa, nehre, çöle ve eve hep bir süfî gözüyle bakar. Onları arayışına, acısına, divane oluşuna ve aşkına ortak kılar.

Tarihsel süreç içerisinde mekânlar etrafında teşekkül eden veya oluşturulan algılar, hikayeler ve inanışlar da mekânsal algıyı etkileyen hususlardır. Müştâk Baba Divanı'nda Leyla ile Mecnun hikayesiyle çöl, Ferhad ile Şirin hikayesiyle de dağ söz konusu edilmiş; hikayelerin dayattığı algı şair için de yönlendirici olmuştur. Leyla ile Mecnun hikayesinde bir arayış, acı, yalnızlık ve ıstırap mekânı olan çöl, Müştâk Baba'da da aynı algıyla ortaya konur. Vahdeti arayan dervîş için çöl, bir arayış mekânıdır. Nefsini terbiye etmek isteyen salık için ise yalnızlık, acı ve ıstırap mekânıdır. Bisütun Dağı, hikayede bir engel metaforudur. Müştâk Baba Divanı'nda avare avare aşkı arayan şair için de Bisütun Dağı bir engel metaforudur.

Müştâk Baba Divanı'nda mekânlar, fizikî özellikleriyle bir algı objesi olarak kullanılmışlardır. Deniz; büyüklük, çokluk, sonsuzluk ve içinde barındırdıklarından dolayı zenginlik algısıyla kullanılmış; dağ, büyüklük ve yücelik algısıyla; nehir akıcılığı, hareketliliği, coşkunluğu ve deniz karşısındaki değersizliğiyle; çöl ıssızlığı ve zorluğuyla söz konusu edilmiştir.

Kaynakça

- Akdemir, Ayşegül. (2007). *Divan Şiirinde “Cünûn” ve “Mecnûn” Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki Kullanımı*. Bilig, Bahar 2007. S. 41. s. 23-43.
- Akot, B. (2011). *Müştâk-ı Bitlisî Hayatı, Eserleri ve Tasavvuf Anlayışı*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Aktaş, H. (2003). *Çağdaş Türk Şiirinde Coğrafya*. Edirne: Yort Savul Yayınları.
- Bayrak, Ö. (2013). *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2006). *Uzam ve Kötülük*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Doğan, A. (1995). *Müştâk Baba Hayatı ve Edebî Şahsiyeti*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Elçin, Ş. (1993). *Türk Edebiyatında Tabiat*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gider, M. (2020). *Klasik Türk Şiirinde Mekân Tasavvuru Bâkî ve Fuzûlî Divanları*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Gündoğdu, M. K. (1997). *Müşâk Baba*. İstanbul: MEB Yayınları.
- İçli, A. (2012). *Fuzûlî'nin Rind ü Zâhid Eserinde Mekân: Meyhane ve Mescit*. Turkish Studies, C.7, S.1, s. 1305-1317.
- Kanter, B. (2013). *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı*. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. (Haz. Cemal Kurnaz). İstanbul: H Yayınları.
- Özarslan, E. (2010). *Şiirden Coğrafyaya*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Schimmel, A. (2001). *İslamın Mistik Boyutları*. (Çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Tanman, M. B. (1997). *Halvethane*. TDV İslam Ansiklopedisi. C.15. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Üstüner, K. (2014). *Tasavvuf ve Klasik Şiirimiz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Geçmişten Günümüze Tasavvuf ve Tarikatlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.