

Yazımdan Yayıma *Hüsn ü Aşk*'ın Serencâmı - II

The Consequence of *Hüsn ü Aşk* From Writing to Publication - II

Mehmet Akif GÖZİTOK¹ 



ÖZ

Yalnız devrinin değil, tüm Türk edebiyatının en kuvvetli temsilcilerinden sayılan Şeyh Gâlib, henüz yirmi altı yaşında iken *Hüsn ü Aşk* mesnevisini altı ay gibi kısa bir sürede telif etmiştir. Klasik şiirimizin 'mükemmellik standardı' ve 'dönüm noktası' olarak değerlendirilen *Hüsn ü Aşk*, klasik Türk edebiyatının en güzel ve orijinal mesnevilerinden kabul edilmektedir. Nitekim bu mühim eser üzerine bugüne değin pek çok ilmi yayın ve akademik çalışma neşredilmiştir. Bu çalışmaların bir kısmı *Hüsn ü Aşk*'ın Latin harfli metninin neşri ve dil içi çevirisi / açıklaması üzerine yoğunlaşırken bir diğer kısmı ise eserin muhtevasını, dil hususiyetlerini ve şekilsel özelliklerini incelemekte ve *Hüsn ü Aşk*'ın sanatsal yönü üzerinde durmaktadır. Fakat yapılan tüm bu çalışmalar incelendiğinde *Hüsn ü Aşk*'ın Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Bölümü 171 numarada bulunan müellif hattı müsvedde nüshasının, sadece metnin neşrinde kullanıldığı; eserin dil, üslup ve sanat değerinin belirlenmesinde bu nüshadan yararlanılmadığı görülmektedir. Oysaki bu nüsha, *Hüsn ü Aşk*'ın müsveddesidir -yani ham halidir- ve Şeyh Gâlib'in eserini yazarken metin üzerinde ne gibi tasarruflarda bulunduğu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu çalışmada, *Hüsn ü Aşk*'ın Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan müsvedde nüshasının diğer en eski tarihli yazma nüshalarla mukabelesi yapılarak Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı nasıl yazdığı, eseri yazarken hangi safhalardan geçirdiği ve eserine son şeklini verirken ne gibi tasarruflarda bulunduğu irdelenecek, bu tasarruflardan hareketle Şeyh Gâlib'in ve divan şairlerinin poetikalarına dair bazı tespitlerde bulunulacaktır.

Anahtar kelimeler: *Hüsn ü Aşk*, Şeyh Gâlib, mesnevi, telif süreci, poetika

ABSTRACT

Considered to be one of the most powerful representatives of all Turkish literature, Sheikh Gâlib already authored the *Hüsn ü Aşk* mesnevi in six months when he was barely twenty six years old. Widely regarded as the 'standard of excellence' and 'turning point' of our classical poetry, *Hüsn ü Aşk* is hailed as being one of the finest and the most original mesnevi of classical Turkish literature. Indeed, many scientific publications and academic studies have been published on this important work. While some of these studies focus on the publication and interlanguage translation / explanation of the *Hüsn ü Aşk* text with the Latin alphabet, others examine the content, linguistic features and formal characteristics of the work as well as its artistic aspects. However, when all of these studies are examined, it is clear that it was the copy of the author's manuscript found at Süleymaniye Library, Halet Efendi Department, No: 171, which was used for the transcription of the text into the Latin alphabet. But, this copy is a draft of *Hüsn ü Aşk* and it is very important for showing to

¹Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mehmet Akif Gözitok (Dr. Öğr. Üyesi),
 Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
 Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye
 E-posta: makif.gozitok@erzurum.edu.tr
 ORCID: 0000-0003-0197-3093

Başvuru/Submitted: 07.04.2020

Revizyon Talebi/Revision Requested:
 14.04.2020

Son Revizyon/Last Revision Received:
 22.04.2020

Kabul/Accepted: 25.07.2020

Online Yayın/Published Online: 09.10.2020

Atıf/Citation: Gözitok, Mehmet Akif. "Yazımdan Yayına *Hüsn ü Aşk*'ın Serencâmı - II." *Türkiyat Mecmuası-Journal of Turkology* 30, 2 (2020): 531-562. <https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.716206>

what extent Sheikh Gâlib worked on the mesnevi while writing his work. The aim of this study, is to show how Sheikh Gâlib wrote *Hüsn ü Aşk*, what phases he used while writing the work, and what changes he made when he was nearing completion of the work with reference to the draft of *Hüsn ü Aşk* found at the Süleymaniye Library.

Keywords: *Hüsn ü Aşk*, Sheikh Gâlib, mesnevi, composition process, poetics

EXTENDED ABSTRACT

Classical Turkish literature is a literature that has taken almost all of its theoretical and aesthetic principles from the Persian poetry tradition, thus reshaping its ancient tradition with Islamic culture and creating a wide ranging influence for itself that has been shaped in all respects under its strong and permanent influence. For this reason, Classical Turkish literature poets, like the Persian poets who belong to the same tradition, wrote their poems according to the verse forms, rhythm, word staff, imagination and style determined by it, and never deviated from this. This situation shows that the divan poets, who were strictly bound to those narrow and certain criteria of the tradition, have a common understanding of poetry consisting of a common imagination, word staff and world of images. We believe that the understanding of poetry of the divan poets can be put forward by an inductive method, with reference to the literary texts from the author's pen that have survived to the present day. We have reached this conclusion because there are often many signs about how the author wrote his work, which processes he went through, and what interventions he made, in the works that reach the present day with the handwriting of the author himself. We are of the opinion that more objective and practical information about the poetry understanding / poetics of the divan poet could be obtained if we were to analyze the literary texts of the author's own handwritten texts, which have had the opportunity to reach the present day by overcoming the effect of time. We think that we can prove this theory with reference to the draft copy of *Hüsn ü Aşk*, which is accepted as one of the most beautiful and original masnavis of classical Turkish literature and has survived to the present day in the author's handwriting. In so doing, we plan to compare the draft copy of *Hüsn ü Aşk* with the seven oldest copies and thereby determine and analyze what types of interventions Şeyh Galib made on the text of *Hüsn ü Aşk* on the basis of both verse and couplet as well as chapter.

When the draft copy of *Hüsn ü Aşk* and the seven ancient copies dated back to earliest dates are compared, it can be seen that Seyh Gâlib made two types of interventions on the text of *Hüsn ü Aşk* on the basis of both verse and couplet as well as chapter. The first of these is the intervention made by Seyh Gâlib himself on the draft copy and the second is that made during the drawing up of a fair copy of the draft copy. The first of these interventions can be seen in the amendments made mostly with red ink on the draft and the second one can only be determined by comparing the draft copy with the ancient copies. For this reason, it is possible to come to the conclusion that the phrase / verse / couplet / chapter usage shown in the seven ancient copies was different in the draft copy because of the fact that Şeyh Gâlib changed the

phrase / verse / couplet / chapter patterns while making a fair copy of the text.

Furthermore, it is possible to classify additions, subtractions and changes made both on the text and during the making of a fair copy of the text under three main titles, namely Interventions Seen in Words and Word Groups, Interventions Seen in Chapter and Chapter Titles and Adscititious / Removed / Relocated Couplets. Given that evaluating the three main titles together will exceed the limits of this article, the determination and analysis of two of them will be left to another article, and only the Interventions Seen in Words and Word Groups will be dealt with here. This study will attempt to determine and analyze the differences made between the ancient copies and the draft copy on the basis of words and word groups.

In this study, the draft of *Hüsn ü Aşk* in Süleymaniye Library Halet Efendi number 171 and the ancient manuscripts will be compared. The comparison will show what kinds of interventions and changes Seyh Gâlib made on the text during the compilation process of *Hüsn ü Aşk* and what the reasons behind them could be. In addition, some evaluations will be made about Şeyh Gâlib's language, style, art, and his poetics in general based on these literary and scientific evidences. This evaluation will be made after the draft copies and ancient copies to be used in the study have first been introduced. Following that, the types of interventions made by Gâlib Dede in the text on both the draft copy and while making a fair copy of the text will be discussed in general, and finally the interventions seen in the words and word groups in the text of *Hüsn ü Aşk* will be shown, and the possible reasons for these interventions will be examined.

1. Giriş

Âşık Çelebi (ö. 979 / 1572), Türk edebiyatının en önemli biyografi kaynaklarından olan *Meşâirü 'ş-Şuarâ'* da Trabzonlu Figânî'nin (ö.938 / 1531-32) terceme-i hâlini ahenkli ve mutantan bir dille anlatırken onun bir şiir meclisinde kendisine ait olmayan ve Acem sultanlarından Sultan İbrahim için bir Fars şairi tarafından inşâd olunan beyte yaptığı edebî bir yorum yüzünden iftiraya uğradığını ve Makbûl İbrahim Paşa (ö. 942 / 1536) tarafından asılarak öldürtüldüğünü belirtir.¹ Rivâyet o ki Sadrazam Makbûl İbrahim Paşa, Mohaç Savaşı zaferinden sonra Budin'den heykeller getirtilip Atmeydanı'ndaki sarayının karşısına diktirince halk arasında ve saray çevresinde bir dedikodu başlamıştır.² Tam da o sıralarda tertip olunan bir şiir meclisine katılan Figânî, hasbelkader bu mecliste -çıkan dedikodulara binaen- okunan *Dü İbrâhim âmed be-dâr-ı cihân / Yekî büt-şiken şod yekî büt-nişân*³ beytine ikinci mısradaki 'büt' lafzından ötürü "... 'be-dâr-ı cihân' yerine 'be-deyr-i cihân' dense daha uygun olurdu." şeklinde bir yorum yapınca düşmanları, 'bu beyti o söylemiştir' diye iftira edip olayı Makbûl İbrahim Paşa'ya intikal ettirmişler ve Figânî'nin kendisine ait olmayan bir şiir yüzünden acıklı sonunu hazırlamışlardır.⁴ Tezkirelerden aktardığımız bu biyografide bizi ilgilendiren esas konu Figânî'nin ölümü değil, ölümüne sebep olan beyte yapmış olduğu yorumdur. Bu yorum, bir divan şairinin bir beyti / şiiri kaleme alırken nelere dikkat ettiğine; kelime tercihinin beytin / şiirin anlam derinliğine nasıl katkıda bulunduğu; edebî sanatların nasıl teşekkül ettirildiğine velhasıl bir divan şairinin poetikasına / şiir anlayışına dair çeşitli ipuçları vermektedir. Zira Figânî'nin, 'büt' [put] kelimesinin 'deyr' [kilise, manastır] kelimesiyle kullanılmasının mana açısından daha uygun / edebî olduğunu ifade etmesi, şahsî bir düşünce değildir. Nitekim klasik Türk edebiyatında kilise ve manastır manalarına gelen 'deyr' kelimesi, içerisinde barındırdığı çiniler, freskler ve heykeller sebebiyle çoğunlukla put, heykel anlamlarına gelen 'büt' ve 'sanem' kelimeleri ile sıkça kullanılmaktadır.⁵ Bu durum, geleneğin o dar ve muayyen kalıplarına sıkı sıkıya bağlı olan divan şairlerinin ortak bir muhayyile, kelime kadrosu ve imge dünyasından oluşan ortak bir şiir anlayışına sahip olduklarını göstermektedir. Bu ve buna benzer örneklerden hareketle, divan şairlerinin (divan dibaceleri, fahriyeler ve sebep-i telifler'den hareketle belirlenen) ortak şiir anlayışlarının, tümdengelimci teorik düzlemin ötesinde tümevarımcı pratik düzlemde de ortaya konabileceğine inanıyoruz. Bu noktada en önemli kaynaklarımızın ise müellifinin kaleminden günümüze kadar ulaşabilmiş edebî metinler olduğu kanaatindeyiz. Zira bizzat müellifinin hatt-ı destiyle günümüze ulaşan eserlerde çoğu zaman yazarın eserini

1 Âşık Çelebi, *Meşâiru 'ş-Şuarâ* haz. Filiz Kılıç, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2018), 523.

2 Sehî Beg. *Heşt-Bihîşt* haz. Halûk İpekten, Günay Kut vd., (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2017), 165; Kınalızâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü 'ş-Şuarâ*. haz. Aysun Sungurhan, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2017), 675.

3 Bu dünya yurduna iki İbrahim geldi biri put kırdı, bir[diğer]i put dikti.

4 Âşık Çelebi, *Meşâiru 'ş-Şuarâ*, 523.

5 Dili al ey **büt-i** Çin hayruna bir **deyr** eyle / Sana bir büseye satduk yüri var hayr eyle (Bâkî)
Yüz niyâzın âşkın bir nâza eylerdim kabûl / Seng-dillik öğreten **deyrin büt-i** hâmûsuna (Hayâlî Bey)
Deyr-i aşk **büt-**düşmen olur mahbûb-dost / Dillerine yâ **sanem** yerine yâ mahbûbdur (Fehîm-i Kadîm)

nasıl yazdığına, hangi süreçlerden geçirdiğine, eserine ne gibi müdahalelerde bulunduğu dair pek çok işaret bulunmaktadır. Bu işaretleri ise şairin sahip olduğu şiir anlayışının, eseri üzerindeki akisleri olarak yorumlamanın mümkün olabileceğini düşünüyoruz. Fakat ne yazık ki o akisleri görebileceğimiz ve bir şairin şiiri üzerindeki tasarruflarına net bir şekilde mana verebileceğimiz klasik Türk edebiyatı mahsullerinin çok az kısmı müellifinin el yazısıyla günümüze ulaşabilmiştir. Kanaatimizce bu sayı daha fazla olabilseydi ve mevcut müellif hattı eserler üzerinde -metin neşri dışında- ciddi araştırmalar yapılabilseydi, bugün klasik Türk edebiyatı adına bildiğimiz, anladığımız ve anlattığımız pek çok şey daha farklı olurdu. Çünkü bizler, bir divan şairinin şiirini nasıl yazdığını, yazarken nelere dikkat ettiğini ve şiirinde ne gibi tasarruflarda bulunduğunu, hangi olaya mebni şiirlerini kaleme aldığını ezcümle poetikasını, eldeki birkaç örnek ve tezkirelerdeki bazı magazinsel rivayetler dışında tespit edemiyoruz. Zamanın yıpratıcı etkisini aşarak günümüze ulaşma imkânını bulan mevcut birkaç örneği iyi kullanabilirsek divan şairinin poetikasına dair daha nesnel bilgiler elde edilebileceği kanaatindeyiz. İfade ettiğimiz bu duruma en güzel örnek, Edirneli Örfi'nin Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2667 numarada kayıtlı olan müellif hattı divan nüshasıdır. Bu nüshada Örfi, pek çok beytin / mısraın üzerini çizip hemen yanına yenisini eklemiş; manzumelerde geçen bazı kelimelerin üzerini çizerek tercihlerini değiştirmiş; bazı gazellerin üzerine 'yazılmaya' diye not düşmüş ve hepsinden daha da önemlisi on iki gazelinin yanına gazellerin yazılma sebeplerini kaydetmiştir.⁶ Örneğin bu müellif hattı divan nüshasında, Örfi'nin

*Geçmez der idün ey dil-i şeydâ siperümden
Gör tîr-i kazâ açdı zahım tâ cigerümden*

matla'lı gazelini, iki gün içerisinde vefat eden dört çocuğu için yazdığı kayıtlıdır.⁷ Eğer şair bu notu düşmeseydi, bizler gazel boyunca felekten şikâyet olunan bu şiiri, uzun uzun tevill edecek belki de âşğın ma'sûk karşısındaki hâlini anlatan bir şiir olarak değerlendirecektik. Oysa Örfi'nin bizzat kendi el yazısı ile düştüğü bu not, şiirin mahiyetini de bağlamını da değiştirmiş, bir divan şairinin niçin şiir yazabileceği hakkında bizlere farklı ufuklar açarken metindeki diğer tasarruflarla da bir divan şairinin şiirini nasıl kaleme aldığını, onu nasıl işlediğini ve hangi evrelerden geçirdiğini göstermektedir.

Divan şairlerinin poetikasını / şiir anlayışını, tatbikî olarak gösterebilecek bir diğer eser de klasik Türk edebiyatının en güzel ve orijinal mesnevilerinden kabul edilen ve yine müellifinin hatt-ı destiyle günümüze kadar ulaşmış *Hüsn ü Aşk* nüshasıdır. Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171 numarada bulunan bu nüsha, Hüsn ü Aşk'ın müsvedde nüshasıdır. Şeyh Gâlib'in gerek müsvedde nüshada gerekse müsvedde nüshanın tebyizinde

6 Rıfat Küçük, "Edirneli Örfi Mahmud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 26, (Erzurum, 2004), 195. Bu on iki şiirin yazılma sebepleri hakkında kıymetli bir çalışma için bkz. Lokman Turan, "Türk Edebiyatında Şiir Yazma Sebepleri ve Edirneli Örfi Mahmud Ağa Divanı'ndaki On İki Gazelin Yazılma Sebepleri Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12/2, (2008): 367-395.

7 Turan, "Türk Edebiyatında Şiir Yazma Sebepleri...", 386.

mısra, beyit ve bölüm bazında pek çok değişiklik yaptığı görülmektedir. Bu yönüyle bu metin, *Hüsn ü Aşk*'ın ham hâlidir ve eserin avtografyasından (ilk metin) istinsah olunan diğer nüshalarla karşılaştırıldığında, Şeyh Gâlib gibi edebiyatımızın en büyük ediplerinden addedilen bir şairin, eserini nasıl kaleme aldığını, hangi safhalardan geçirdiğini, yazarken beyit / mısra / bölüm bazında ne gibi tasarruflarda bulunduğunu ve ona son şeklini verirken neleri değiştirdiğini yansıtmaya açısından çok önemlidir. Müsvedde nüsha ve kadim nüshalar arasında yapılacak bir karşılaştırma sonucunda belirlenecek olan değişikliklerin / tasarrufların / müdahalelerin, hem Şeyh Gâlib'in hem de klasik Türk edebiyatı şairlerinin şiir anlayışlarına dair çok önemli çıkarımlara imkân vereceğini düşünüyoruz. Fakat *Hüsn ü Aşk* üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde bu müsvedde nüshanın sadece metnin neşrinde kullanıldığı; eserin dil, üslup, sanat değerinin ve Şeyh Gâlib'in poetikasının belirlenmesinde bu nüshadan hiç yararlanılmadığı görülmüştür.⁸ Bu çalışmada, *Hüsn ü Aşk*'ın Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171 numarada bulunan müsveddesi ile kadim yazmaları⁹ karşılaştırılarak *Hüsn ü Aşk*'ı telif sürecinde Şeyh Gâlib'in metin üzerinde ne gibi müdahale ve değişikliklerde bulunduğu ve bunların ardında yatan sebeplerin neler olabileceğine değinilecek, tespit edilen bu edebî ve ilmî deliller üzerinden Şeyh Gâlib'in dili, üslûbu, sanatı kısacası poetikası / şiir anlayışı hakkında bazı değerlendirmelerde bulunulacaktır. Bunun öncesinde çalışmada kullanılacak müsvedde nüsha ve kadim nüshalar tanıtılacak, daha sonra Gâlib Dede'nin gerek müsvedde nüsha üzerinde gerek eseri tebyiz ederken metinde ne gibi tasarruflarda bulunduğu genel bir şekilde değinilecek, son olarak *Hüsn ü Aşk*'ın metnindeki kelime ve kelime gruplarında görülen tasarruflar gösterilecek ve bu tasarrufların sebeplerinin neler olabileceği irdelenecektir.

8 Şeyh Gâlib'in şiir anlayışına / poetikasına dair *Divan*'ından ve *Hüsn ü Aşk*'ından hareketle yapılan pek çok çalışma mevcuttur. Bunların bir kısmı sadece *Hüsn ü Aşk*'a odaklanarak Şeyh Gâlib'in poetikasına dair görüşler ileri sürerken bir kısmı ise Gâlib Dede'nin her iki eserini de göz önünde bulundurmushlardır. Örneğin Victoria Rowe Holbrook tarafından kaleme alınan *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, *Hüsn ü Aşk*'tan hareketle Gâlib Dede'nin şiir anlayışını belirlemeye yönelik kapsamlı ilk çalışmadır. Yine Bülent Şığva, Metin Akkuş'un makaleleri ve Berat Açıl'ın konferans metni, *Hüsn ü Aşk*'tan hareketle Şeyh Gâlib'in poetikasını ortaya koymaktadır. Ahmet Arı ve Mahmut Kaplan tarafından yayımlanan makaleler ise Şeyh Gâlib'in *Divan*'ından ve *Hüsn ü Aşk*'ından hareketle Gâlib Dede'nin şiir anlayışına / poetikasına değinmektedir. Bu çalışmalar için bkz. Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, çev. Erol Köroğlu - Engin Kılıç, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998); Ahmet Arı, "Şeyh Galib'in Poetikası", *Osmanlı Araştırmaları*, 26/26, (2005): 51-72; Mahmut Kaplan, "Şeyh Galib'in Şiir Anlayışı", *Turkish Studies - International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4, (2007): 455-465; Bülent Şığva, "Hüsn ü Aşk Mesnevisinden Hareketle Şeyh Gâlib'in Poetikası Üzerine Bazı Düşünceler", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/13, (2013): 1479-1489; Metin Akkuş, "Şeyh Gâlib'in Şiir ve Şair Yorumları: *Hüsn ü Aşk*'ta Poetika", *Eser-i Aşk* içinde s. 174-179, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016); Berat Açıl, *Osmanlı'da Estetik ve Poetika: Kelam, Mucize ve Zorunluluk*, (İstanbul: İLEM Konferanslar Serisi 11, 2018).

9 **MH**: Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi (1199 / 1785); **K**: Konya Etnografya Müzesi (1200 / 1786); **M**: Millet Kütüphanesi (1203 / 1798); **BL**: Atatürk Kitaplığı (1206 / 1792); **Ü1**: İstanbul Üniversitesi (1207 / 1793); **Ü3**: İstanbul Üniversitesi (1213 / 1799).

2. *Hüsn ü Aşk*'ın Müsvedde ve Kadim Nüshaları

Nadir eser kütüphanelerinde yapılan taramalarda *Hüsn ü Aşk*'ın elli beş yazma nüshası belirlenmiştir. Belirlenen bu nüshaların sekizi Gâlib Dede'nin vefat ettiği 1213 / 1799 yılından önce, yirmi altısı 1216-1312 / 1802-1895 yılları arasında istinsah olunmuşken yirmi bir nüshanın ise müstensihî ve istinsah tarihi belli değildir. *Hüsn ü Aşk*'ın en eski tarihli nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171 numarada bulunan ve Şeyh Gâlib'in kendi hatt-ı destiyle olan 1197 / 1783 tarihli müsvedde nüshadır [H]. Bu müsvedde nüsha, 430x150 mm ölçülerinde gelgit ebruyla kaplı çehârgûşe bir cilt içerisinde; divanî ve rik'a hususiyetleri gösteren ta'lik bir hatla kaleme alınmıştır. 24+IV varaklık bu eserin her sayfası, üç sütundan oluşmakta, çapraz yazılan beyitler, sayısı bakımından her sayfada değişiklik göstermektedir. Başlıklar ve tashihlerin sürh, metnin siyah mürekkeple yazıldığı bu nüshanın zahriyesinde Mevlânâ'nın doğum ve vefat tarihleri, Sultan Veled'in doğum tarihi, üç Farsça beyit, hesaplamalar ve pençeler, I^b-III^b varakları arasında Şeyh Gâlib tarafından kaydolunmuş çeşitli fevaid kayıtları bulunmaktadır. 1^a'da "*Hüsn ü Aşk* Li-Gâlib Dede Kendi Hattıdır Gaflet Olunmaya, Vakf-ı Mevlevîhâne-i Galata"; 24^a'da "*Şeyh Gâlib Dede Efendi'nin Kendi Hattıdır Gaflet Olunmaya, Vakf-ı Mevlevîhâne-i Galata*" kaydı mevcuttur. Nüshanın neredeyse tamamında boş bulunan yerlere ilave edilmiş, çıkarılmış yahut tashih edilmiş beyitler, kelimeler bulunmaktadır. 150 beyte tekabül eden Tahmid, Na't, Medhiyye-i Mevlânâ ve Der Zikr-i Pişvâ-yı Hod bölümlerinin bu nüshada bulunmayıp daha sonra yazılması için üç varaklık yer bırakılmasından bu bölümlerin en son yazıldığı; 15^a varağında geçen "Server beyti unutulmuş tesvîde nazar oluna" ve 19^a varağındaki "Hasb-i hâl-i mezbûr bu mahalle tahrîr oluna" kayıtlarından, eserin bundan önce de bir müsveddesinin daha bulunduğu anlaşılmaktadır. İkinci müsveddede işaretlenenler dışında, kadim nüshaların delaletiyle müsveddede gösterilmemiş fakat eser tebyiz edilirken sonradan eklenilmiş, yeri değiştirilmiş ve çıkartılmış pek çok beytin / kelimenin olması, her varağın sonunda beyit sayılarının hesaplanması, eserin bir üçüncü müsveddesi yahut bir tebyiz nüshasının da bulunduğu işaret etmektedir. Birinci ve üçüncü müsveddeleri kayıp olan *Hüsn ü Aşk*'ın ikinci müsvedde nüshasında, kadim nüshalara nazaran mısra, beyit ve bölüm bazında pek çok değişiklik yapıldığı görülmüştür. Bu sebeple *Hüsn ü Aşk*'ın ham hâli olan bu nüshadan hareketle bir metin tesis edilemez.

Şeyh Gâlib'in vefat ettiği 1213 / 1799 yılından önce yazılmış ve bu çalışmada kullanılan kadim *Hüsn ü Aşk* nüshalarını, çalışmanın tâli kaynakları olmaları sebebiyle uzun uzadıya tavsif etmeyip buldukları kütüphaneleri, demirbaş numaralarını, varak sayılarını, müstensihlerini ve istinsah tarihlerini vermekle iktifa edeceğiz:

- Kütahya M. Hakkı Yeşil Kütüphanesi No: 24218, 68 vr., Seyyid Pertev (1199 / 1785)
- Konya Etnografya Müzesi Kütüphanesi No: 2322, 66 vr., Ahmed Ârif (1200 / 1786)
- Millet Kütüphanesi, AE Manzum No: 1197, 65 vr., Muhammed Refi'î (1203 / 1798)
- İBB Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmalar No: K781, 54 vr., Ahmed Yüsrî (1206 / 1792)

- İNEK, Türkçe Yazmalar No: 5519 / 2, 65 vr., Ahmed Yüsrî (1207 / 1793)¹⁰
- İNEK, Türkçe Yazmalar No: 5531 / 2, 67 vr., Ahmed Yüsrî (1207 / 1793)
- İNEK, Türkçe Yazmalar No: 1348, 55 vr., Derviş Hüseyin el-Sinobî (1213 / 1799)

3. Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* Üzerindeki Tasarrufları

Hüsn ü Aşk'in müsvedde nüshası ile en eski tarihli yedi kadim nüshası karşılaştırıldığında Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* metni üzerinde gerek mısra gerek beyit ve gerek bölüm bazında iki türlü tasarrufta bulunduğu görülmektedir. Bunların ilki, müsvedde nüsha üzerinde bizzat Şeyh Gâlib tarafından yapılan tasarruflar; ikincisi ise müsvedde nüshanın tebyizi esnasında yapılan tasarruflardır. Bu tasarrufların ilki, müsvedde üzerindeki çoğunluğu sürh mürekkeple yapılan müdahalelerde görülebiliyorken; ikincisi ise ancak müsvedde nüshanın kadim nüshalarla mukabele edilmesiyle tespit edilebiliyor. Bu sebeple yedi kadim nüshanın ittifak ettiği ibarenin / mısram / beytin / bölümün, müsvedde nüshada farklı olmasını Şeyh Gâlib'in o ibareyi / mısra / beyti / bölümü metni tebyiz ederken değiştirdiğine yormak mümkündür.

Öte taraftan gerek metin üzerinde gerekse metnin tebyizi esnasında yapılan eklemeleri, çıkarmaları ve değişiklikleri, *Kelime ve Kelime Gruplarında Görülen Tasarruflar*, *Bölüm ve Bölüm Başlıklarında Görülen Tasarruflar* ve *Sonradan Eklenen / Çıkarılan / Yeri Değiştirilen Beyitler* diye üç ana başlık altında tasnif etmek mümkündür. Üç ana başlığın da bir arada değerlendirilebilmesi, bu makalenin sınırlarını aşacağından diğer ikisinin tespit ve tahlili bir başka makaleye bırakılarak sadece *Kelime ve Kelime Gruplarında Görülen Tasarruflar* bahsine değinilecek, kadim nüshalarla müsvedde nüsha arasındaki kelime ve kelime grubu bazında yapılan farklılıklar tespit ve tahlil edilmeye çalışılacaktır. Fakat buna geçmeden önce klasik Türk edebiyatı şairlerinin şiirlerini kaleme alırken hangi hususları göz önünde bulundurdıklarına ve kendilerini orijinal kılabilecek hususların neler olduğuna kısaca da olsa değinmekte fayda olduğu kanaatindeyiz. Zira Şeyh Gâlib'in bir kuyumcu titizliği ile *Hüsn ü Aşk*'in ham metni üzerinde yaptığı tasarruflarını başka türlü izah etmemiz pek mümkün değildir.

Klasik Türk edebiyatı, kadim geleneğini İslâm kültürüyle yeniden şekillendiren ve böylece kendisine geniş bir etki sahası oluşturan Fars şiir geleneğinden beslenerek teorik ve estetik esaslarının hemen hepsini bu gelenekten almış; her yönden onun kuvvetli ve daimî etkisi altında şekillenmiş bir edebiyattır.¹¹ Bu sebeple klasik Türk edebiyatı şairleri, tıpkı aynı geleneğe mensup olan Fars şairleri gibi yüzyıllardan beri süregelen bu geleneğin belirlediği nazım şekillerine, vezinlere, kelime kadrosuna, muhayyileye ve üslûba göre şiirlerini kaleme alır ve asla bunun dışına çık(a)mazlardı. Öyle ki muayyen bu kurallara bağlı kalmak, dönem edebiyat mahfillerinde takdirle karşılanan bir durumdu.¹² Fakat klasik Türk edebiyatı şairleri, kendilerini

10 Bu nüshanın görüntüleri, teşhirde olduğu için temin edilemedi.

11 Ali Nihat Tarlan, "Divan Edebiyatında San'at Telâkkisi", *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler* içinde s. 70-80, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1990), 71; Ömer Faruk Akün, "Divan Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 9, (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınevi, 1994), 389.

12 Cem Dilçin, *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler* (İstanbul: Kocabalı Yayınevi, 2011), 74.

orijinal kılabilmek adına, bu geleneğin önlerine koyduğu o dar ve muayyen kalıpları, kendi duygu, düşünce ve muhayyilelerinde damıtıp, bunları birtakım ince hayaller, edebî sanatlar ve mazmunlarla süsleyerek her açıdan oldukça girift ve başarılı manzumeler ortaya koymuşlardır. Ali Nihat Tarlan'a göre de "Divan şairinin başarısı, buradadır. Bu derece dar ve muayyen sahaya onlar, en orijinal hayat safhalarını, tabiat manzaralarını koymayı bilmişlerdir".¹³ Bu sebeple -bir beytinde dahi çok çeşitli anlam tezahürlerinin ve göndermelerin olduğu- klasik Türk şiiri, sathî bir nazarla okunduğunda ondan pek bir şey anlaşılabilir. "Orada her kelime, ayrı bir mânâ ifade eder. Ya bu mânâ hendesî bir tezahürdür, ya gizli bir mazmundur, ya bir tabiat manzarasını tasvirir, ya bir âdete, ananeye temastır, ya bir tevriye san'atı ile bize ikinci bir hayal ufku açar".¹⁴

İfade ettiğimiz bu hususları göz önünde bulundururca Şeyh Gâlib'in *Hüsni ü Aşk*'ı niçin sadece söylemekle iktifa etmediğini, onun üzerinde neden bir kuyumcu titizliği ile durduğunu, onlarca kelimeyi -aynı manaya gelmelerine rağmen- ne sebeple değiştirdiğini, beyitlerin yahut beyitteki kelimelerin yerlerini niçin tebdil ettiğini anlamak daha da mümkün görünüyor. Bu bağlamda Şeyh Gâlib'in ham metin üstündeki tasarruflarını neden ve niçin sorularına verdiği cevaplara göre tasnif etmenin ve metindeki değişiklikleri / tasarrufları / müdahaleleri *Beytin Tasavvufî Yönünü Zenginleştiren Değişiklikler*, *Beytin Edebî Yönünü / Anlam Dünyasını Zenginleştiren Değişiklikler*, *Beytin Estetik Yönünü Zenginleştiren Değişiklikler*, *Vezin ve Kafiyeye Gereği Yapılan Değişiklikler*, *Beyitler Arasındaki Rabıtayı Temin Eden Değişiklikler*, *Tahkiyeye / Anlatıcıya Dair Yapılan Değişiklikler*, *Dikkatsizlik, Yorgunluk ve Hızlı Yazımdan Kaynaklanan Hatalara Dair Değişiklikler*, *Şeyh Gâlib'in Türkçe Hassasiyetini Gösteren Değişiklikler*, *Sadece Müsveddede Bulunan Beyitler* başlıkları altında değerlendirmenin daha doğru olduğu kanaatindeyiz.

4. Kelime ve Kelime Gruplarında Görülen Değişiklikler¹⁵

4.1. Beytin Tasavvufî Yönünü Zenginleştiren Değişiklikler

Hüsni ü Aşk, ihtiva ettiği edebî kıymetlerin yanı sıra tasavvufî imge / imaj, sembol ve mazmunları kullanarak 'dönüşüm sürecindeki insanın sembolik seyahati'ni¹⁶ terennüm etmesi yönüyle doğrudan doğruya tasavvufî ile ilişkilidir. Bu sebeple eserin hemen her beyti, muhtelif tasavvufî anlamları çağrıştıracak kelime sembol ve imgelerle / imajlarla örülmüştür. Şairin, eserin bu yönüne ihtimam gösterdiğini, müsvedde üzerinde bizzat yaptığı değişikliklerden de anlamak mümkündür. Örneğin mesnevinin 294. beytinde geçen *Geh zâhir olup hezâr tehdîd /*

13 Tarlan, "Divan Edebiyatında San'at Telâkkisi", 74.

14 Tarlan, "Divan Edebiyatında San'at Telâkkisi", 74.

15 Kadim nüshaların beyit sıralamalarında yer yer farklılıklar olduğu için beyit numaralarını doğrudan yazmalardan vermek mümkün görünmemektedir. Bu sebeple beyit numaraları verilirken çalışmada bizim de istifade ettiğimiz nüshayı [Ü] temel alan Selami Ece'nin *Hüsni ü Aşk Olsun* (Erzurum: Eser Ofset, 2017) adlı eserinden istifade edilmiştir.

16 Ahmet Doğan, *Aşk'ın Kalbe Yolculuğu -Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsni-ü Aşk Örneği-* (Sakarya: Değişim Yayınları, 2013).

Geh mevc ururdu bîm ü ümmîd beytinin ikinci mısraındaki *bîm ü ümmîd* ibaresi, H nüshasında *şevk ü ümmîd* şeklindedir. Şair, herhangi bir işaret koymaksızın söz konusu ibareyi müsveddeyi tebyiz ederken *bîm ü ümmîd* diye değiştirmiştir. Bu değişimde mesnevînin tasavvufî neşvesinin de başladığı *Vâkı 'a-i Gâribe* başlığı altında terennüm edilen diğer beyitlerin etkisi olduğu kanaatindeyiz. Nitekim bölümün başından 294. beyte kadar olan altı beyitte tasavvufta insanın iradesi ve çabası olmaksızın kalbe gelen manalar olarak tanımlanan *hâl*; yine tasavvufî hâllerden sayılan *şevk u tarâb* ve *korku*; tasavvufta tecelli ve setre işaret eden *zulmet* ve *nûr*; âriflerin kalplerine vârid olan ve onları buldukları hâlden alıkoyan aydınlanma anlamına gelen *hayret* kelimeleri kullanılmıştır.¹⁷ Geniş bir tasavvufî arka planı barındıran bu kelimelerin hiçbirisi beyitlerde gelişigüzel olarak geçmemekte; aksine tasavvufî yorumların yapılmasına müsait bir zemin oluşturmaktadır. Tasavvufta insanın iradesi ve çabası olmaksızın kalbe gelen manaların yani hâllerin başlıcaları ise murâkabe, kurb, mahabbet, *havf*, *recâ*, *şevk*, üns, itminân ve yakîn'dir. Kur'an'da, hadislerde ve tasavvufta sürekli olarak dengelenmesi tavsiye edilen hâl ise *havf* ve *recâ*'dır¹⁸ ve bu iki hâl neredeyse daima birlikte kullanılır. Nitekim beyitte de sürekli birlikte kullanılan bu iki hâlin Farsça karşılıkları olan *bîm ü ümmîd* kullanılmıştır. Şair, her ne kadar önce *şevk u ümmîd* şeklinde yazsa da *şevkin ümmîd* ile kullanılması alışlagelmiş bir kullanım olmadığından Şeyh Gâlib ibarenin ilham olunan ilk hâlini, tebyiz ederken *bîm ü ümmîd* ile tebdil etmiştir.

Hüs ü Aşk'ın 432. beyti olan *Pür-nûr u beyâz o sîne-i sâf / Benzerdi amûd-ı subha bî-lâf* beytinin ilk mısraında geçen *sîne-i sâf* ibaresi, H nüshasında önce *gerden-i sâf* şeklinde yazılmışken Gâlib Dede, mısraın yanına sah kaydı düşerek kelimeyi *sîne-i sâf* şeklinde değiştirmiştir. Bu değişiklikte bir önceki *Bîmâr nigâhı düşmen-i cân / Gîsû-yı siyâhı hasm-ı imân* beytinde geçen *imân* kelimesinin etkisi olduğu kanaatindeyiz. Zira *sîne* (göğüs), mecaz-ı mürsel yoluyla 'kalb'e işaret etmektedir. Nitekim bir önceki beyitte sözü edilen imanın teşekkül ettiği yer *sînedir* ve *sîne* tasavvufta ilim sıfatıdır.¹⁹ Oysa *gerden* kelimesinin edebiyatımızda *sîne* gibi tasavvufî bir yönü bulunmamaktadır. Gâlib Dede'nin yaptığı bu kelime değişikliği ile beyte tasavvufî bir derinlik kattığı kanaatindeyiz.

Eserin 514. beyti olan *Zî-rûh olaydı gonca-i nûr / Nûş-ı lebine olurdu zembûr* beytinin ikinci mısraında geçen *nûş* ibaresi, H nüshasında *bûş* şeklindedir. Gâlib Dede, müsveddede herhangi bir değişiklik yapmamış, ancak metni tebyiz ederken söz konusu kelimeyi değiştirmiştir. Metindeki bu değişikliğin sebebini gösterebilmek için öncelikle kelime kadrosunun tahlili

17 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001), 154; Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (Ankara: Otto Yayınları, 2014), 189; Selami Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun* (Erzurum: Eser Ofset, 2017), 150-154.

18 "Onlar (gece namazı için) yataklarından kalkarlar, korkarak ve umarak Rablerine yalvarırlar ve kendilerine verdiğimiz rızıkta da (hayır yolunda) harcarlar." (Secde, 32 / 16.) "Müminler Allah'ın azap ve azabının miktarını bilselerdi hiçbiri Cennet'i ümit etmezdi. Kâfirler de Allah'ın rahmetinin ne kadar çok olduğunu bilselerdi hiçbiri O'nun rahmetinden ümit kesmezdi." (Müslim, Tevbe 23).

19 Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 316; Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 440; Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 215.

gerekir. Divan şiirinde *leb* (dudak) dendiği zaman gerek şekil gerek renk açısından akla ilk gelen istiareler la‘l, şarab ve goncadır. Leb, la‘l ile ilişkilendirilirse mücevher ve kıymetli taşlarla; şarab ile ilişkilendirilirse âb-ı hayat, selsebil, kevser, bal, şerbet ve zülâlîle; gonca ile ilişkilendirilirse de vahdet ve fenâfillâh gibi tasavvufî manalarla ilgi kurulur.²⁰ *Gonca-i nûr* tamlaması, bizi beytin tasavvufî boyutunu düşünmeye mecbur kılıyor. Zira tasavvufta açılmamış ağız ‘vahdet’tir ve vahdet pınarından dökülen şarab / bal da ancak *nûş* edilir. Öte yandan tasavvufî yönü ön planda olan bir beytin *bûs* ile kurgulanmasının, beytin manevî yönünü maddileştireceği düşünülebilir.

Mesnevinin 52. beyiti olan *Zulmât çekip sūrâdık-ı gayb / Sır söyledi mâha mihr lâ-reyb* beytinin ilk mısraı, H’de önce *Bin perde çekip sūrâdık-ı gayb* olarak yazılmış daha sonra, *bin perde* ibaresinin üzeri çizilerek *zulmât* şeklinde değiştirilmiştir. Anlaşılan o ki Gâlib Dede, ilk anda nasıl ilham olduysa beyti öylece yazmış, daha sonra metni gözden geçirirken önceki ve sonraki beyitlerin kelime kadrosuna da bakarak böyle bir değişikliğe gitmiştir. Nitekim bir sonraki beyt şöyledir: *Tâ mihr ede mâha arz-ı dîdâr / Zulmât-ı hafâya girdi envâr*. Şüphesiz Şeyh Gâlib gibi bir şair, beyti sadece söylemekle iktifa etmez; mükemmeliyetçi tavrı ile beyitlerin kendi aralarında da bir intizam içinde olmasının yanı sıra beytin daha geniş anlam dünyasını ihtiva etmesini de arzu eder. Fakat şairin *bin perde* ibaresini *zulmât* olarak değiştirmesinde yukarıda ifade ettiğimiz estetik kaygının ötesinde beytin tasavvufî yönünün daha etkili olduğu kanaatindeyiz. Zira bu beytin Mi‘rac bahsinin anlatıldığı bir bölümde söylendiği göz önünde bulundurulunca *zulmât* kelimesinin tercih edilmesi oldukça manidar görünmektedir. Çünkü tasavvufta Allâh’ın zâtî ilmine, gayr-i münkeşif olması yani bilinmemesi yönüyle çoğu zaman *zulmet* denmektedir.²¹ Oysa *bin perde* gibi bir ibarede böylesi bir mananın bulunmamasının yanı sıra Mi‘rac bahsinin ruhaniyetini maddileştiren bir yön de bulunmaktadır.

Bunlar dışında şairin eserde tasavvufî gayelerle değiştirdiğini düşündüğümüz bazı kelime değişiklikleri de bulunmaktadır. Bunları yorumlamadan bir tablo halinde sunuyoruz:

Tablo 1: Beytin Tasavvufî Yönünü Zenginleştiren Diğer Değişiklikler

Beyit No	Mısraın Müsveddedeki Hâli	Mısraın Son Hâli
440	Çeşmi o turunca meşt u hasret	Çeşmi o turunca meşt-i hayret(T) ²²
515	Ol hattı ederler idi furkân	Ol hattı ederler idi bürhân (T)
525	Küfr olsa harâb-ı dîne mecebûr	Küfr olsa harâb-ı dîne me‘mûr (T)

20 Ali Nihat Tarlan, *Fuzuli Divanı Şerhi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1981), 386; Ağâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı - Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Meşhumlar* (İstanbul: Enderun Yayınları, 1984), 46; Ece, *Hüsüne Aşk Olsun*, 229.

21 Mustafâ Râsim Efendi, *İstulâhât-ı İnsân-ı Kâmil* haz. İhsan Kara, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2008), 762; Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 388; Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, 549.

22 (T) kısaltması, değişikliğin müsvedde üzerinde yapılmadığını eserin tebyizi esnasında değiştirildiğini ifade etmektedir.

4.2. Beytin Edebî Yönünü / Anlam Dünyasını Zenginleştiren Değişiklikler

Klasik Türk şiirinde söz ve anlam, birbirini pek çok açıdan pekiştiren ve tamamlayan bir bütünlük arz eder. Öyle ki beytin bu iki ögesini birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Zira anlamı düzene koyan söz olduğu gibi sözü kıymetli kılan şey de anlamdır. Bu sebeple divan şairleri, geleneğin belirli kalıplar içerisinde bulunan sanat anlayışını ve estetik kaygılarını da göz önünde bulundurarak şiirlerinde her bir kelimeyi dikkat ve özenle seçerler. Böylece sağlam temeller üzerine oturtulmuş, zengin kavram ve geniş imgelem dünyası bulunan, tutarlı, sehl-i mümteni özelliği gösteren orijinal manzumeler ortaya konur. Söz ve anlam arasındaki bu bütünlüğün nasıl temin edildiğini; remiz, mefhum ve mazmunların nasıl teşekkül ettirildiğini, Şeyh Gâlib gibi büyük bir şairin şaheseri *Hüsn ü Aşk* üzerinden göstermemiz mümkündür. Mesela *Hüsn ü Aşk*'ın 248. beyti olan *Her birisi bir nigâra urgun / Şemşîr gibi dehânı pür-hûn* beytinde geçen *urgun* ibaresi, H'de önce *mefûtun* şeklinde yazılmışken daha sonra kelimenin yanına sürh mürekkeple sah işaretini konup *urgun* şeklinde düzeltilmiştir. Kanaatimizce bu kelime değişikliği, yukarıda ifade etmeye çalıştığımız hususu, divan şairinin şiirini nasıl yazdığını, hangi kelimeyi niçin kullandığını en güzel şekilde izah eder mahiyettedir. Bu beyitte şair, *urgun* kelimesi yerine *mefûtun*, âşık, düşkün gibi kelimeler de kullanabilirdi. Fakat burada özellikle *urgun* kelimesinin kullanılma sebebinin ikinci mısradaki geçen *şemşîr* kelimesi olduğunu düşünüyoruz. *Şemşîr* kelimesi, Farsça olup 'kılıç' manasına gelmektedir ve beyitte dudağa / ağza teşbih edilmiştir. Bilindiği üzere divan şairi, âşığın maşûkunun vasfıyla mevsuf olmasına önem gösterir. Örneğin sevgilinin *perîşân* saçlarından söz eden âşığın *perîşân* olması, *servi* boyundan dolayı *âh* çekmesi, kaşının *yay*'ı karşısında *iki büklüm* olması, dudağının kızılığın karşısında *kan ağlaması* beklenir.²³ Yahut şair maşûkun boyunu *serviye* benzetirse, yüzünü *gülşene*, saçını *sünbüle*, gözünü *nergise*, ağzını *goncaya*; eğer yüzünü *hazineye* teşbih ederse, bu kez saçları o hazineyi bekleyen *ylana*, gözleri *mercana*, dudağı *la'leye* ve dişleri *inciye* benzetmek zorundadır.²⁴ Bu, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi klasik şiir geleneğinin divan şairinin önüne koymuş olduğu bir klişedir. Bu sebeple dudağı / ağzı kanlı bir kılıç olan sevgiliye *âşık* değil, *mübtelâ* değil, *düşkün* değil ancak ve ancak (v) *urgun* olunabilir.²⁵ Ayrıca kılıcın da (v)urmayı gerektirdiği ve sırf bu yüzden bile beyitte (v) *urgun* kelimesinin kullanılabileceği belirtilmelidir.

Eserin 464. beyti *Müşg kâfilesin urup o gîsü / Her târına dizdi kurs u tenzû* beytindeki *urup* ibaresi, H nüshasında önce *alup* şeklinde yazılmışken daha sonra üzeri sürh kalemle çizilip kenarına *urup* şeklinde düzeltilmiştir. Kanaatimizce bu değişimin altında yatan sebep, şairin beytin anlam derinliğini / katmanlarını artırmak / genişletmek istemesidir. Nitekim şair mısradaki öyle bir değişikliğe gitmiştir ki ibare (اوروب) hem *urup* hem de *örüp* şeklinde okunmaya müsaittir. Eğer *müşg kâfilesine* mecaz-ı mürsel ile misk elde edilen ceylan sürüsü denirse beyit "Omuzlarına dökülen saçları misk kâfilesini talan edip tellerine değerli taşlar

23 Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 135.

24 Dilçin, *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 76.

25 Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 135.

dizdi” şeklinde anlamlandırılabilir.²⁶ Öte yandan bu beyitte geçen *gîsû* kelimesinin sevgilinin omzuna yahut sırtına dökülen örgülü veya örgüsüz uzun saç manasına geldiğini²⁷ göz önünde bulundurursak *müşğ kafilesinin* saçın tellerine istiare olduğu düşünülebilir ve beyte şu şekilde mana verilebilir: “Omuzlarına dökülen ve her biri müşğ kokan saçının tellerini çok kıymetli taşlar dizerek ördü.” Şeyh Gâlib *alup* ibaresini *urupa* tebdil ederek beytin iki farklı şekilde anlamlandırılabilmesine imkân tanımıştır.

Mesnevinin 280. beyti olan *Bülbülde mi gülde mi bu efgân / Sünbül mi olan acep perîşân* beytinin ikinci mısrandaki *olan* ibaresi, H’de *eder* şeklindedir. Müsvedde üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamış, metin tebyiz edilirken söz konusu kelime *olan* şeklinde değiştirilmiştir. İbaredeki bu değişiklik, manayı doğrudan etkileyen bir hususiyet arz etmektedir. Zira eğer ibare *eder* ile kalsaydı *perîşân eden* sünbül olacaktı. Nitekim Gölpınarlı, bu nüsha farklılığını belirtmesine rağmen *eder* ibaresini metinde tercih edince beyte şu manayı vermiştir: Bu feryad bülbülde mi, yoksa gülde mi; acaba onu perperîşân eden sünbül mü?²⁸ Oysa Gâlib Dede, *eder* ibaresini müsveddeyi tebyiz ederken özellikle *olan* şeklinde değiştirmiştir. Çünkü sünbül, güzel kokulu (müşğîn, âbir mu’anber, anberîn), kıvrımlı, dalgalı ve karmaşık görümlü (âşüfte, perîşân, târumâr, halka halka, çîn, târ) olması yönleriyle klasik Türk şiirinde sevgilinin *perîşân* saçına istiaredir.²⁹ Bu sebeple sünbülün bizzat kendisi *perîşân*’dır, yoksa *perîşân* ediciliği ile ilgili bir imge bulunmamaktadır. Bu yüzden Şeyh Gâlib, *eder* ibaresini *olan* ibaresine tebdil etmiş ve büyük şairlere yaraşır şekilde bir beyti söyleyiş hatasından kurtarmıştır.

Eserin 1866. beyti olan *Bedr etdi esâs-ı subhı te’sîs / Manzûr-ı Cem oldı taht-ı Belkîs* beytindeki *bedr* kelimesi, H nüshasında önce *mâh* şeklinde iken daha sonra üzeri sürh mürekkeple çizilip *bedr* şeklinde değiştirilmiştir. Yine ikinci mısradaki *taht-ı Belkîs* ibaresi, H’de *arş-ı Belkîs* şeklindedir ve müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapılmaksızın metin tebyiz edilirken *taht-ı Belkîs* şeklinde değiştirilmiştir. Kanaatimizce *mâh* kelimesinin *bedr*’e tebdil edilmesiyle *arş*’ın da *taht*’a tebdil edilmesi arasında bir münasebet vardır. Zira *mâh* kelimesi ile *arş* kelimesi arasında bir anlam ilişkisi mevcutken *bedr* ile *arş* arasında bu türden bir anlam bağı yoktur. *Mâh*, *arş-ı a’zama* varan yükselişin ilk basamağıdır ve şair tarafından özellikle bir arada kullanılmıştır. Fakat şair müsvedde üzerinde *mâh* kelimesini, *bedr* ile değiştirince bu kez *bedr* kelimesi ile *arş* kelimesi arasında bu türden bir anlam ilişkisi kurulamamıştır. İlk müdahalede bu irtibat kopukluğunu fark edemeyen şair, metni tebyiz ederken bunun farkına varmış ve bu kez *arş* kelimesini *taht* ile değiştirmek zorunda kalmış olabilir. Çünkü hükümdarlık ve saltanat manalarına gelen *taht* kelimesi ile sözlükte ‘olgun, tamam ve kâmil’ manalarına

26 Ece, *Hüsüne Aşk Olsun*, 234; Muhammet Nur Doğan, *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk* (İstanbul: Yelkenli Yayınları, 2015), 123.

27 Haluk İpekten, *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2008), 175.

28 Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017), 163.

29 Başlığıyla bile bize referans olan ve bu konuda yazılmış ayrıntılı bir makale için bkz. Gülay Karaman, “Perîşân Çiçek Sünbül ve Klasik Türk Şiirinde İşlenişi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1/2 (2012): 288-319.

gelen, ayın en parlak ve dolgun hâlini ifade eden ve mecazî olarak ise ‘güç ve kuvveti’ temsil eden³⁰ *bedr* kelimesi arasında *mâh* ve *arş* kelimeleri arasındakine benzer bir anlam ilişkisi mevcuttur. Oysa *mâh*'ın *taht* ile ve *bedr*'in *arş* ile bu türden bir yan anlamı yoktur. Biz, Şeyh Gâlib'in bu ikincil anlamların çağrışımlarından istifade etmek gayesiyle bu tür bir değişiklik yaptığını düşünüyoruz.

Hüsn ü Aşk'ın 1318. beyti, kadim nüshaların tamamında *Şâyân idi kalsam ol arada / Sen Hızır yetişdin ol belâda* şeklinde iken H nüshasında *Şâyân idi kalsam ol belâda / Sen Hızır yetişdin ol arada* şeklinde kafiye kelimelerinin yerleri değişmiş olarak kayıtlıdır. Gâlib Dede'nin müsveddeyi tebyiz ederken yaptığı bu değişiklik, beytin yan anlamları için oldukça önemlidir. Nitekim Türkçede *arada kalmak* diye bir deyim varlığı göz önünde bulundurulunca ilk mısradaki *kal*'inmak istenen şeyin *belâ* değil de *arada* olması beklenir. Yine ikinci mısradaki *Hızır* kelimesinin de *belâ* ile derin bağları bulunmaktadır. Zira Hızır, *arada* değil *belâda* yetişir. Tüm bu yönleriyle beyit oldukça manidar bir yapı arz ediyor. Aksi takdirde beytin bu anlam örgüsü eksik kalacaktı. Oysa şair, bir beyitte ne kadar çok çeşitli anlam tezahürleri ortaya koyarsa o kadar başarılı sayılır.

Eserin 1340. beyti olan *Efsürde olup şirâr-ı serkeş / Gevherler içinde kaldı âteş* beytinde geçen *gevherler* ibaresi, H nüshasında önce *hâkister* şeklinde yazılmış iken daha sonra üzeri, sürh mürekkeple çizilerek *gevherler* şeklinde değiştirilmiştir. Burada şairin beytin anlam derinliğini artırmak için böyle bir değişikliğe gittiğini düşünüyoruz. Zira *hâkister*, ‘kül’ demektir ve bu hâliyle beyit şu manaya gelmektedir: *Sıçrayan kıvılcımlar donup, ateş küller arasında kaldı*. Bu hâliyle beyit, alelade bir manaya tekabül etmektedir. Oysa şair, *hâkister* ibaresini *gevherler* diye değiştirdince beytin manası daha da güzelleşmektedir: *Sıçrayan kıvılcımlar donup, ateş mücevherler arasında kaldı*. Burada *gevher* kelimesi ister inci, ister yakut olarak anlamlandırılınsın her ikisi de renkleri itibariyle kıvılcıma teşbih edilir. Şiddetli soğuk ile ateşin etrafına sıçrayan kıvılcımlar donunca ateş, sanki mücevherler içinde kalmış gibi görünür.³¹

Eserin 1589. beyti olan *Dûzah velî şu 'le-zâr-ı sîm-âb / Her ahkeri cur'a-nûş-ı girdâb* beytinin ikinci mısraı, H nüshasında *Her ahkeri bir siyâh girdâb* iken *bir siyâh* ibaresinin üzeri çizilmiş *cur'a-nûş* şeklinde sürh mürekkeple düzeltilmiştir. Şairin böyle bir değişikliğe gitme sebebini beytin teşbih unsuruna bakarak anlamak mümkündür. Şair, bu beyitte ateş denizini tutuşmuş civaya; kıvılcımların oluşturduğu girdapları ise kızıl bir kadehe benzetmektedir. *Girdâb* yuvarlaklığı ile kadehi, ateş denizi kızılılığı ile şarabı sembolize etmektedir. Bu açıdan beyitte bir kadeh imgesi oluşmaktadır. Şair, beytin bu teşbih yönünü güçlendirmek için şarap ile çoğunlukla birlikte kullanılan iki kelimeye müracaat ediyor: *Cur'a* ve *nûş*. Böylece şair, hem imgeyi daha canlı bir şekilde tasvir etmiş hem de *girdâb*'ın ne derece büyük olduğunu ifade edebilmiştir.

30 Bu bağlamda kullanılan “Bedrin Hilal Olması” deyimini için bkz. Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* 2 (İstanbul: OSEDAM, 2017), 150.

31 Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 573.

Eserin 846. beyti olan *Emrine tehâlûf emr-i düşvâr / Ayrıldı ol iki mâh nâ-çâr* beytinin ikinci mısraında geçen *mâh* ibaresi, H nüshasında önce *yâr* şeklinde yazılmış iken daha sonra sürh mürekkeple çember içine alınıp *mâh* diye değiştirilmiştir. Burada Şeyh Gâlib'in üstün dehasına şahit olmaktayız. Kanaatimizce şair, *Ayrıldı ol iki yâr* demiş olsaydı Hüsn ve Aşk arasında ikilikten bahsedecek, onları birbirinden ayıracaktı. Oysa şair, *Ayrıldı ol iki mâh* diyerek Hüsn ve Aşk'ı bir ay'ın iki parçası olarak teşbih etmiş, böylece hem Hüsn ve Aşk'ın teklîğini hem de tek olan ayın iki parçaya bölünmesini ima etmiştir.³² Nitekim bu teklik, mesnevi boyunca devam ediyor ve sonunda Hüsn'ün Aşk'tan, Aşk'ın Hüsn'den başkası olmadığı görülüyor. Sadece bütünde değil, parçada dahi ikiliğe fırsat vermeyen Şeyh Gâlib, cüz'ün küll'e işaret ettiğini hakkıyla bildiği için böylesi bir imayı bile kullanmaktan kaçınmıştır.

Mesnevinin 1783. beyti olan *Cân oldu piyâle-nûş-ı hasret / Çeşm oldu güher-fürûş-ı hasret* beyti, H'de *Cân oldu güher-fürûş-ı hasret / Çeşm oldu piyâle-nûş-ı hasret* şeklindedir. Gâlib Dede herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken bu beyitteki *cân* ve *çeşm* kelimelerinin yerlerini değiştirmiştir. Şeyh Gâlib, ilham olunan hâliyle müsveddeye kaydettiği beyti, metnin tebyizi esnasında mazmun açısından bir problem olduğunu fark ederek değiştirmiştir. Nitekim *çeşm*'in 'hasret kadehini nûş etmesi' ve *cân*'ın 'hasret incisini saçması' klasik Türk şiirinde alışlagelmiş ifade biçimleri değildir. Aksine şairlerin aşığın gözünden akan yaşları inciye, cevhere benzetmesi; *cân*'ın yani ruhun daima hasret (kadehini) çekmesi klasik Türk şiirinde daima terennüm edilegelen söylemlerendir. Bunu fark eden şair, mısraların öznelerini değiştirerek beyti büyük şairlere yarasır bir şekilde söyleyiş hatasından kurtarmıştır.

Eserin 1469. beyti olan *Gerdûn-ı vegâ vü ceng mâhı / Girdâb-ı belâda tîğ-mâhî* beytinde geçen *tîğ-mâhî* ibaresi, H nüshasında önce *sîm-mâhî* şeklinde yazılmış iken daha sonra *sîm*'in üzeri çizilerek *tîğ* şeklinde değiştirilmiştir. Hiç şüphe yok ki kılıcın övgüyle tavsif edildiği bir bölümde [Der Vasf-ı Tîğ], kılıcı kılıç balığına teşbih etmek, gümüş balığına teşbih etmekten daha etkileyici bir imgedir.

Hüsn ü Aşk'taki beytin edebî yönünü zenginleştiren kelime değişiklikleri sadece yukarıda ifade ettiklerimizle sınırlı değildir. Fakat bir makalenin sınırlarını aşacak kadar fazla olan bu değişikliklerin tamamını yorumlamak yerine bunları bir tablo hâlinde sunmanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz:

32 Ece, *Hüsnüne Aşk Olsun*, 393.

Tablo 2: Beytin Edebî Yönünü Zenginleştiren Diğer Değişiklikler

Beyit No	Mısram Müsveddedeki Hâli	Mısram Son Hâli
384	Etfâl eder idi derse rağbet	Etfâl eder idi derse dikkat
659	Serheng idi anda cebhe-ber-hâk	Serheng idi anda rûy-ber-hâk (T)
685	Mânende-i tab'-ı şâ'ir-i pâk	Mânende-i tab'-ı şâ'irân pâk (T)
686	Bir pîr-i cüvân-zamîr-i ayyâr	Bir pîr-i cüvân-zamîr ü ayyâr (T)
732	İrfân deme bu demek değil mi	Muğlim deme bu demek değil mi
733	Olmaz hele suhte kısmı şâir	Olmaz hele sühtevât şâir (T)
960	Fermân senin husûli senden	Fermân senin husûli benden (T)
975	Bilmez ki nedir ne güne derdi	Bilmezdi nedir bu güne derdi (T)
979	Ol eşkin edince seyl ü deryâ	Ol eşkin edince seyl-i deryâ (T)
1008	Mahbûb deyince oldu hâmûş	Yâdına gelince oldu hâmûş
1011	Aklınca olup fesâne-perdâz	Zu'munca olup fesâne-perdâz (T)
1033	Şimdi ne gerek hum u Felâtûn	Şimdi ne gerek hum-ı Felâtûn (T)
1115	Hoşdur yıkılırsa çarh-ı âşûb Hoşnûd ola tek cenâb-ı mahbûb	Hoşdur yıkılırsa çarh-ı gaddâr Hoşnûd ola tek cenâb-ı dıldâr (T)
1116	Ger yansa ne var zemîn ü eflâk	Ger yansa ne gam zemîn ü eflâk (T)
1118	Eylerdi bu tard u rekbi inşâd	Eylerdi bu şîr-i pâki inşâd (T)
1197	Da'vâya eger düşerse tedbîr	Gavgâya eger düşerse tedbîr (T)
1219	Zirâ telef oldu mâlı vâfir	Zirâ telef etdi mâlı vâfir (T)
1386	Dört yanı hamîm ü zift ü katrân	Dört yanı cahîm ü zift ü katrân
1388	İnmiş leb-i zîri tâ-be-zânû	Sarkmış leb-i zîri tâ-be-zânû
1393	Kârîz yolu gibi bed kokular	Kârîz gibi kötü kokular
1417	Kıldı dahi hışmını ziyâde	Ye's eyledi hışmını ziyâde (T)
1481	Süglün durı bir semend-i gülgûn	Süglün gibi bir semend-i gülgûn (T)
1494	Oynatmaz idi yem-i siyâhı	Kara taş eder yem-i siyâhı
1501	Sünbül saçı demi nakşı ejder	Sünbül saçı dem misâl-i ejder
1515	Aşk'a katı pek girân gelirdi	Ammâ katı pek girân gelirdi (T)
1526	Firkat gibi mevt ömre sürmez	Hicrân gibi mevt ömre sürmez (T)
1569	Öldür beni etme böyle hašte	Öldür beni koyma böyle hašte
1594	Nâr etdi kemâl-i Aşk'ı teşyîd	Nâr etdi cemâl-i Aşk'ı teşdîd (T)
1627	Ol bâğa erişdi bir bölük nûr	Ol bâğa erişdi bir bölük hûr (T)
1664	Hiç secededen olmaz idi hâlî	Hiç secededen olmaz oldı hâlî
1697	Kasd eyledi râha duydı Gayret	Kasd eyledi râha dutdı Gayret (T)
1737	Ol sûret o kal'a-i mu'azzam	Ol sûret o kal'a-i mutalsam
1744	Bu sohbet içindir işti'ârât Olduysa sözümde işti'ârât	Kim bu söz içindir işti'ârât
1762	Eyler tenini esîr-i âteş	Eyler cigerin kebâb-ı âteş
1782	Men bî-kes ü kâr u kâr-i düşvâr	Men bî-kes ü kâr kâr düşvâr (T)
1796	Gerçi gam u intizâr çokdur	Gerçi gam-ı intizâr çokdur (T)
1873	Uşşâkıma sundı câm-ı la'fîn	Ferhâd'ına sundı câm-ı la'fîn (T)
1919	Vâdî-i visâl hoş seyirdir	Vâdî-i ferahda bir seyirdir
1980	Kim eylemez idi Aşk hülyâ	Kim eylemez idi hiç hülyâ (T)

4.3. Beytin Estetik Yönünü Zenginleştiren Değişiklikler

Klasik Türk şiirinde aruzun, kafiyenin ve redifin birlikteliğiyle teşekkül ettirilen dış düzenin yanı sıra beytin kelime kadrosu, ses değerleri ve sözdizimi ile de bir iç düzen tesis ettirilir. Ali Nihat Tarlan'ın beytin *iç hendese*³³, Cem Dilçin'in *geometrik yapısı / simetrisi*³⁴ olarak bahsettiği ve klasik Türk şiirinin estetik kuralları, mazmunları, söz ve anlam sanatlarını kullanan şairin zarurî olarak kurduğu bir düzeni ifade eden bu yapıdan klasik Türk şairleri sıkça istifade etmişlerdir.³⁵ Bu noktada şairin *iç hendese*ye yönelik olarak beyitte oluşturduğu bu yapıyı iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür. Bunların ilki *iç ahenk* diğeri ise *simetri*'dir. Klasik Türk edebiyatı şairlerinin sıkça istifade ettiği *iç hendese*ye yönelik bu yapıyı *Hüsn ü Aşk*'ın müsvedesinde de müşahade etmek mümkündür.

4.3.1. Beytin İç Ahengine Yönelik Değişiklikler

Hüsn ü Aşk'ın 177. beyti olan *Ben mest-i sabûh-ı nükte-dânî / Vakt ise sabâh-ı nev-cüvânî* beytindeki *sabûh* kelimesi, H'de önce *şarâb* olarak yazılmış daha sonra üzeri çizilip *sabûh* şeklinde değiştirilmiştir. Kanaatimizce şairi bu kelime değişimine sevk eden saik, beyte hâkim olan 's' harfidir. Eğer Gâlib Dede, *şarâb* kelimesini kullanacak olsa idi bu, beyitteki tek 'ş' harfi olacaktı. Fakat şair bunu fark edip beytin iç ahengini temin etmek gayesiyle *şarâb* kelimesini *sabûh* ile değiştirerek beytin müzikalitesinde önemli bir değişikliğe imza atmıştır. Ayrıca Şeyh Gâlib, *şarâb* 'ı *sabûh*'a tebdil ederek *sabâh* kelimesi ile *sabûh* kelimesi arasında da bir mütekârib cinâs meydana getirmiştir. Böylece şair, küçük bir dokunuşla ilk bakışta sıradan görünen bir beyti, edebî değeri yüksek bir beyte dönüştürmüş ve bu değişiklikle bizlere, divan şairinin sadece bir şiiri söylemekle iktifa etmediğini; beyti, geleneğin sunduğu imkânlar ölçüsünde sanatkârane bir işçilikle de işlediğini göstermektedir.

Eserin 350. beyti olan *Biribirine ulaştı bunlar / Ol bâğçede kan yalaştı bunlar* beyti, H nüshasında önce *Biribirine ulaşıldı / Ol bâğçede kan yalaşıldı* şeklinde kaydedilmişken Gâlib Dede daha sonra, *ulaşıldı* ve *yalaşıldı* ibarelerinin üzerlerini çizerek hemen yanına sürh mürekkeple *ulaştı bunlar* ve *yalaştı bunlar* şeklinde düzeltmiştir. Kanaatimizce bu değişikliğin temelinde yine ses kaygısı vardır. Beytin ilk hali *ulaşıldı* ve *yalaşıldı* ibarelerindeki geçmiş zaman ekinin peş peşe tekrar etmesi, beyitte kakofoniye sebep olmaktadır. Öte taraftan *-dı* (bugünkü manada ağızlarda kullanılan şekli *-dıydı*) gibi bir fiil çekiminin resmî dilde yeri yoktur ve ancak konuşma dilinde tesadüf edilebilecek bir ifade biçimidir. Bu değişiklikle Şeyh Gâlib'in, İstanbul Türkçesini tercih ederek yerel ağız kullanımından sıyrıldığı görülmektedir.

Mesnevinin 506. beyti olan *Bu beyt ile Neş'et-i sühan-sâz / İcmâl-i cemâlin etdi i 'câz* beytinde geçen *icmâl* ve *etdi* ibareleri, H nüshasında *tafsîl* ve *etmiş* olarak kayıtlıdır. Şair müsvede

33 Ali Nihat Tarlan, "Divan Edebiyatı", Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler içinde s. 90-98, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1990), 93.

34 Dilçin, *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 285.

35 Dilçin, *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*, 286.

üzerinde herhangi bir düzeltmede bulunmaksızın metni tebyiz ederken *tafsil* ibaresini *icmâl* ile *etmiş* ibaresini de *etdi* ile tebdil etmiştir. Bu değişikliklerden ilkinin hem ses hem de şekil açısından mısraı daha mükemmel hale getirmek amacıyla yapıldığı kanaatindeyiz. Nitekim *icmâl* (اجمال) ile *cemâl* (جمال) kelimeleri arasında nâkıs cinâs bulunduğundan birbirleriyle hem görsel hem de işitsel açıdan oldukça uyumludurlar. *Etdi* ile *etmiş* ibarelerinde yapılan değişikliğin sebebinin ise vezni akıcı kılmak olduğunu düşünüyoruz. Şair ibareyi *etmiş* şeklinde bırakmış olsaydı açık hece için vasl yapmak gerekecekti. Oysa şairin *etdi* tercihiyle böyle bir çabaya gerek kalmamıştır.

Eserin 529. beyti olan *Ruhsâresi âftâb-ı tâbân / Âteşler içinde mihr-i rahşân* beytinin ilk mısraındaki *tâbân* kelimesi, H nüshasında *sûzân* şeklindedir. Şair müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken *sûzân*'ı *tâbân*'a tebdil etmiştir. Bu değişiklik, beytin hem ses hem de şekil açısından daha mükemmel bir hâl almasının amaçlandığını düşünüyoruz. Nitekim *âftâb-ı tâbân* tamlamasında sıfat ile mevsuf iç içe geçmiş bir mahiyettedir. *Âftâb* (آفتاب) kelimesi 'beyazlık, ışık, güneş' manasına gelen *âf* (آف) ve 'ışık, parlaklık, alev' manalarına gelen *tâb* (تاب) kelimelerinden oluşan birleşik bir kelimedir.³⁶ *Tâbân* (تابان) kelimesi ise *tâb* ve isimden sıfat yapım eki olan *-ân* (ان)'dan müteşekkildir. Aynı kelimenin hem sıfat hem mevsuf olduğu bir tamlama, hem ses hem de şekil açısından oldukça uyumludur ve bu yüzden *sûzân* yerine tercih edildiği görülmektedir. Öte yandan *âftâb-ı tâbân* terkinin *ruhsâresi* ibaresini niteliyor olması da *sûzân* yerine *tâbân* kelimesinin kullanılmasına bir sebep olabilir zira divan şiirinde yanağın yakıcılık gibi bir vasfı teşbihlere / istiarelere konu edilmezken parlaklığı daima ön plandadır. İfade ettiğimiz bu sebeplerden hareketle şairin bu beyitte böyle bir tasarrufta bulunduğunu düşünüyoruz.

Mesnevinin 381. beyti olan *Hançer gibi râdan idi bîmi / Saklardı lebinde harf-i mîmi* beytinin ikinci mısraında geçen *saklardı* ibaresi, H nüshasında *tutmazdı* şeklindedir. Şeyh Gâlib müsvedde üzerinde herhangi bir değişiklik yapmadan metni tebyiz ederken *tutmazdı* ibaresini *saklardı*'ya tebdil etmiştir. Burada da beytin iç ahengiyle alakalı bir durum olduğu açıktır. *Tutmazdı* ibaresindeki "t" ve "z" sesi, beyitte başka hiçbir kelimeye bulunmamaktadır. Oysa *saklardı* ibaresi, aynı zamanda ilk mısradaki *hançer* kelimesiyle de bir ahenk oluşturmaktadır. Söz konusu bu değişiklik, Gâlib Dede tarafından yapılması idi zannediyoruz ki kimse buna bir kusur bulamazdı. Fakat o, en küçük yapı biriminden en büyüğüne kadar eserin tüm yönlerini düşünmekte ve şiirin her türlü ince işçiliğini gözetmektedir.

Eserin 394. beyti olan *Sevmez mi sever mi kimse bilmez / Ol rütbede bî-haber denilmez* beytinin ilk mısraındaki *kimse bilmez* ibaresi, H'de önce *pek bilinmez* şeklinde iken üzeri sürh mürekkeple çizilmiş ve hemen kenarına yine sürh mürekkeple *kimse bilmez* şeklinde düzeltilmiştir. Bu değişikliğin beytin hem görsel hem işitsel gücünün artırılması gayesiyle yapıldığı kanaatindeyiz. Zira hem ilk mısradaki "s" sesinin peş peşe tekrar etmesi hem ikinci

36 Ali Ekber Dihudâ, *Lugatnâme-i Dihudâ* 1 ed. Muhammed Mu'in ve Cafer Şahidi, (Tahran: Müesses-e-i Lugatname-i Dihuda, 1998), 165.

mısradaki ses ve şekil açısından *kimse*'ye muvafık *rütbe* kelimesinin geçmesi Gâlib Dede'nin böyle bir değişiklik yapmasında etkili olmuştur diye düşünüyoruz.

Hüsn ü Aşk'ın 216. beyti olan *Veh veh bu ne şekve itdim izhâr / Sad tevbe vü sad hezâr inkâr* beytinde geçen *şekve* kelimesi, H nüshasında önce *sözdür* şeklinde yazılmış; daha sonra üzeri çizilerek *şekve* şeklinde değiştirilmiştir. Şairin böyle bir tasarrufta bulunmasında etkili olan sebeplerden ilkinin ahenk ve diğerinin ise şekil olduğu kanaatindeyiz. Nitekim ikinci mısradaki *tevbe* kelimesi ile *şekve* kelimesi arasındaki ahenk aşikârdır. Bunun ötesinde ilk mısrada iki kez tekrar eden *veh* (وه) kelimesi *şekve* (شكوه) tercihi ile tekrar yazılmakta böylece hem ses hem de görüntü açısından beytin estetik yönü zenginleştirilmektedir.

Eserin 1606. beyti olan *Bülbülleri tûtî-i sühan-sâz / Bebgâları sûz ü sâza hem-râz* beytinin ikici mısraı, H nüshasında *Bebgâları sûr ü sâza hem-râz* şeklindedir. Şair mûsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken *sûr* ibaresini *sûz* şeklinde değiştirmiştir. Bu küçük dokunuşla şair, *sühan-sâz*, *sûz*, *sâz*, *hem-râz* kelimeleriyle asonans ve aliterasyon oluşturarak hem göze hem kulağa hoş gelen harika bir beyit inşâd etmiştir.

Mesnevinin 1939. beyti olan *Velhâsil o pîr-i pâk-i kâmil / Ol mâh ile şehre oldı vâsıl* beytinde geçen *vâsıl* ibaresi, H'de *dâhil* şeklinde iken Şeyh Gâlib, mûsveddeyi tebyiz ederken *dâhil* ibaresini *vâsıl* kelimesine tebdil ediyor. Bu değişiklikle ilk mısranın ilk kelimesi, *velhâsil* ile ikinci mısranın sonundaki *vâsıl* kelimesi arasında temin olunan müzikalite, Şeyh Gâlib'in şiirinin üzerinde uzun uzun durduğunu, beyti en mükemmel hale dönüştürebilmek için ince işçiliğe çokça önem verdiğini göstermektedir.

Hüsn ü Aşk'ın 1940. beyti olan *Bir şehre bu kim verâ-yı imkân / Seng-i rehi gevher-i sühan-dân* beytindeki *gevher* ibaresi, H'de *cevher* şeklinde yazılıdır. Şair, mûsvedde nüshada herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni temize çekerken *cevher* ibaresini *gevher* şeklinde değiştirmiştir. Bu tercih de yine beytin iç ahengine yönelik bir değişikliktir. Şair eğer *cevher* ibaresini kullansaydı beyitteki tek 'c' harfini kullanmış olacaktı. Oysa şair aynı manaya gelen *gevher* kelimesini kullanarak *seng* kelimesinin sertliğini yumuşatmış böylece beyte ses açısından bir katkıda bulunmuştur.

Mesnevinin 1931. beyti olan *Her bâbda bir sürûş-ı ekrem / Çün Rûh-ı muazzez ü mükerrerem* beytinin ilk mısraındaki *ekrem* ibaresi, H nüshasında *a'zem* şeklinde kayıtlıdır. Şair, mûsvedde üzerinde bir değişiklik yapmamış, metni tebyiz ederken *a'zem* ibaresini *ekrem* şeklinde değiştirmiştir. Nitekim bu değişiklikteki ana sebep, ikinci mısranın son kelimesi olan *mükerrerem* kelimesidir. Şair, iştikâk sanatı yaparak beyti hem ses hem görsel hem de sanat açısından daha da zenginleştirmiştir.

Eserde beytin iç ahengini zenginleştiren, söz ve anlamı birbiriyle pekiştiren ve sanatkârâne bir düşünüşle ince ince işlenen değişiklikler, yukarıda ifade edilenlerden ibaret değildir. Bunların tamamını burada zikretmek bu makalenin sınırlarını aşacağından bu başlık altında topladığımız diğer değişiklikleri bir tablo hâlinde sunmak istiyoruz:

Tablo 3: Beytin İç Ahengine Yönelik Diğer Değişiklikler

Beyit No	Mısraın Müsveddedeki Hâli	Mısraın Son Hâli
91	Meb'ûsına rehber oldu bâis	Meb'ûsına hâdî oldu bâis (T)
98	Afvedüp o şâh-ı âsmân-rahş	Afvetdi o şâh-ı âsmân-rahş (T)
100	Hem etdi o şâh-ı heft-ıklîm	Tâ ede o şâh-ı heft-ıklîm
115	Etmişdi celâdetin hikâyet	Etmişdi şehâmetin hikâyet
126	Arş eyledi câyım ferâmûş	Arş eyledi sâhibin ferâmûş
176	Sohbetleri şî'r ü fazl u irfân Ülfetleri nazm u nesr ü elhân	Ülfetleri şî'r ü fazl u irfân Sohbetleri nazm u nesr ü elhân (T)
188	İşte o kadardır ol hikâye Bâkîsi dürûg-ı bî- nihâye	İşte o kadardır ol hikâyet Bâkîsi dürûg-ı bî- nihâyet (T)
220	Ma'nâdan olur zebânî kâsır	Ma'nîden olur zebânî kâsır (T)
241	Bu resme edüp beyân-ı aşkı	Bu resme koyup beyân-ı aşkı
312	Bir bezm-i latîf olup müretteb	Bir bezm-i latîf edüp müretteb
370	İbni Melek'î sokup zemîne	İbni Melek'î koyup zemîne
742	Mahlûk ile halk u vâsf-ı Hâlık	Mahlûk ile halk nâm-ı Hâlık
703	Dil-şâdlara enîs ü mahrem	Dil-şâdlara enîs-i hoş-dem
762	Serdâr-ı e'imme-i mefâhim	Serdâr-ı e'imme-i e' âzım (T)
769	' Avd etdigidir egerçi akvâ	Ric'atlarıdır egerçi akvâ
776	Şâ'irlige sûz-i derd lâzım	Şâ'irlige sûz u derd lâzım (T)
783	Bir beyza hezâr fahr ü gavgâ	Bir beyza hezâr fahr ü da'vâ
817	Sen kılma bu kâr-ı sehli düşvâr	Gel kılma bu kâr-ı sehli düşvâr
823	Tenhâ-rev olan ger olursa hurşîd	Tenhâ-rev olan ger olsa hurşîd
904	Yâ sen ben olaydı ben olup sen	Yâ sen ben olaydın âh ben sen
907	Çarhın velf rûzgârı çokdur	Çarhın belî rûzgârı çokdur
1187	Âgâz-ı visâli kıldı ser-meşk	Âgâz-ı visâle eyledi meşk
1293	Gitmez o hevâ dimağımızdan Ol dûd çıkar ocağımızdan	Gitmez bu hevâ dimağımızdan Bu dûd çıkar ocağımızdan
1294	Ser vermek olur da dönmek olmaz	Cân vermek olur da dönmek olmaz
1409	Yâd etdi biraz o mihr-çihri	Yâd eyledi Hüsn-i mihr-çihri
1420	Salb eyledi sâhire o şâhı	Salb eyledi sîhr ile o şâhı
1466	Su yerine rûh olur revâne	Su yerine cân eder revâne
1546	Kimdir dura bana şimdi karşı	Kimdir dura şimdi bana karşı
1557	Olmazdı mezârî lîk ma'lûm	Olmaz girenin mezârı ma'lûm
1604	Velhâsıl o âteş-i tebâhî	Velhâsıl o âteşin râhî
1647	Gark oldu hemîn nûr nûra	Gark oldu hemân nûr nûra
1678	Ne mâh u ne ol gürûh-ı ahter Ne şâh u ne kürsî-i mücevher	Ne mâh ne ol gürûh-ı ahter Ne şâh ne kürsî-i mücevher
1734	Yıllarca enîn ü giryê vü âh	Yıllarca enîn ü nâle vü âh
1752	Artup o safâ firâk gitsin	Artsın o safâ firâk gitsin
1780	Yâdına gelince fîkr-i dildâr	Yâdına gelince kûy-i dildâr
1875	Geldi ser-i râhî etdi tenvîr	Geldi ser-i râhî kıldı tenvîr

4.3.2. Beytin Simetrisi Açısından Yapılan Değişiklikler

Hüsn ü Aşk'ın 482. beyti olan *Çeşminde nü hüfte nutk-ı İsâ / Bir sözle kazâyı eyler ihyâ* beytinin ikinci mısraı, H nüshasında *Bir sözle ider kazâyı ihyâ* şeklinde kayıtlıdır. Şair, müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken söz konusu mısraı, *Bir sözle kazâyı eyler ihyâ* şeklinde değiştirmiştir. Beyitte esaslı bir değişiklik yapılmamış olup sadece *kazâyı* ibaresi takdim; *ider* ibaresi ise tehir ve tebdil edilmiştir. Fakat bu küçük dokunuş, beytin simetrik yapısını etkileyerek beytin estetik yönüne olumlu bir katkıda bulunmuştur:

<i>Çeşminde / nü hüfte / nutk-ı / İsâ</i>	>	<i>Çeşminde / nü hüfte / nutk-ı / İsâ</i>
<i>Bir sözle / ider / kazâyı / ihyâ</i>		<i>Bir sözle / kazâyı / eyler / ihyâ</i>

Yukarıda görüleceği üzere yapılan bu değişiklikle her mısradaki alt alta gelen kelime / kelime grupları aynı hece sayısına kavuşmuş, divan şiirinde hayli önemsenen simetri ve paralellik, bu küçük değişiklikle temin edilmiştir. Böylece beyit hem ses hem de şekil açısından daha güzel bir hâle dönüştürülmüştür.

Eserin 333. beyti olan *Mahzûnluk içre zevk-i şâdî / Dil-şâdlık içre nâ-murâdî* beytinin ilk mısraındaki *içre* ibaresi, H' de *içinde* şeklindedir. Şair, herhangi bir düzeltme yapmaksızın *içinde* ibaresini müsveddeyi tebyiz ederken *içre* şeklinde değiştirmiştir. Öncelikle bu değişiklikle beyitte bir paralellik ve simetrisinin temin edildiğini ifade etmek gerekir:

<i>Mahzûnluk / içinde zevk /-i şâdî</i>	>	<i>Mahzûnluk / içre zevk /-i şâdî</i>
<i>Dil-şâdlık / içre nâ- / murâdî</i>		<i>Dil-şâdlık / içre nâ- / murâdî</i>

Bu değişikliğin, sadece beytin simetrik yapısına değil aynı zamanda vezin açısından da bir tutarlılığın sağlanmasına hizmet ettiği söylenebilir. Eğer *içinde* ibaresi *içre* diye değiştirilmeseydi ilk mısra *mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün* iken ikinci mısraın vezni sekt-i melihle *mef'ûlün / fâ'ilün / fe'ülün* olacaktı. Bu da ister istemez beytin ses değerini etkileyecekti. Fakat Gâlib Dede, beyti yazarken *içinde* şeklinde ilham olan ibareyi, müsveddeyi tebyiz ederken beytin ses değeri açısından *içre* şeklinde değiştirmiştir. Bu müdahale, Şeyh Gâlib'in şiirinde en küçük hususlara bile dikkat ettiğini göstermektedir.

Mesnevinin 1499. beyti olan *Süm kâse-i mağz-ı dîv-i esfid / Düm târ-ı şua-ı nûr-ı hurşîd* beytinin ikinci mısraı, H nüshasında önce *Mûy-ı dümi çün şu'â'-ı hurşîd* şeklinde yazılmış iken daha sonra üzeri sürh mürekkeple çizilip *Düm târ-ı şua-ı nûr-ı hurşîd* şeklinde düzeltilmiştir. Bu değişikliğin sebebinin, yukarıda izah ettiğimiz üzere beytin kelimeleri arasında bir paralellik ve simetri temin etmeye ve beytin ahengini arttırmaya yönelik olduğu ileri sürülebilir. Nitekim aşağıda gösterildiği gibi yapılan bu küçük müdahaleyle her iki mısra arasında hem bir paralellik hem de ses benzerliği temin edilmiştir:

<i>Süm kâse / -i mağz-ı dîv / -i esfid</i>	>	<i>Süm kâse / -i mağz-ı dîv / -i esfid</i>
<i>Mûy-ı dü / mi çün şu'â' / -ı hurşîd</i>		<i>Düm târ-ı / şua-ı nûr / -ı hurşîd</i>

Hüsn ü Aşk'ın 88. beyiti olan *Azmeyledi vahy-i vârid üzre / Vardı felek-i Utârid üzre* beytindeki *felek-i Utârid* ibaresi, H nüshasında önce *felekü'l-Utârid* şeklinde yazılmışken Gâlib Dede, müsveddede herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken söz konusu bu Arapça tamlamayı Farsça tamlamaya dönüştürmüştür. Kanaatimizce bu müdahaleyle beytin simetrik bir yapıya büründürülmesi ve böylece beytin söylenişine katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Beyitteki *Azmeyledi - Vardı, vahy-i vârid - felek-i Utârid, üzre - üzre* simetrisini *felekü'l-Utârid* tamlaması bozmakta iken Şeyh Gâlib, küçük bir dokunuşla beytin söylenişini daha güçlü kılmıştır.

4.4. Vezin ve Kafiye Gereği Yapılan Değişiklikler

Şeyh Gâlib, her ne kadar şiirde yenileşme akımlarının başladığı XVIII. yüzyılda yaşamış bir şair olsa da divan edebiyatının o dar kalıplarına sıkı sıkıya bağlıdır ve eserlerini kaleme alırken geleneğin önüne koyduğu şekle ve muhtevaya yönelik muayyen kalıplardan hiçbir surette ayrılmaz. Bu noktada onun, şiirin anlam dünyasını genişleten ve göz kadar kulağa da hitap etmesini sağlayan vezin ve kafiye oldukça başarılı olduğunu ifade etmek gerekir.³⁷ Bunun yanı sıra Şeyh Gâlib'in mısraı / beyti önce ilham olunan şekliyle kaydettiği, vezin ve kafiye başlangıçta pek umursamadığı fakat daha sonra mükerreren metnin üstünden geçerken tesadüf ettiği vezin ve kafiye hatalarını tek tek düzelttiği belirtilmelidir. Şeyh Gâlib'in bu metodunu *Hüsn ü Aşk*'taki vezin ve kafiye gereği yaptığı değişikliklerden müşahede etmek mümkündür. İlk bakışta bir savrukluğun alameti olarak değerlendirilebilecek bu müdahaleler, Şeyh Gâlib'in şiirini inşâ(d) ederken sergilediği titiz işçiliğin birer göstergesi olarak yorumlanabilir. Örneğin mesnevinin 490. beyti olan *Bir haste bu kim neüzü billâh / Azrâil önünde el-amân-hâh* beytinin ilk mısraındaki *neüzü billâh* ibaresi, H nüshasında *ma'azallâh* şeklindedir. Şair müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmaksızın metni tebyiz ederken *ma'azallâh* ibaresini *neüzü billâh* şeklinde değiştirmiştir. Böyle bir değişime gidilmesinin temel sebebi şüphe yok ki vezindir. Nitekim beyte dikkatle bakıldığında görülecektir ki *Bir haste bu kim ma'azallâh* mısraı *mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ülün* veznine uymuyor. Yukarıda ifade ettiğimiz üzere şair, beyti önce ilham olduğu üzere kaydetmiş, daha sonra metnin üstünden tekrar ve tekrar geçerken mısradaki hece eksikliğini fark ederek *ma'azallâh* kelimesini *neüzü billâh* diye değiştirmiştir. Şairin bu müdahalesi, sadece beyitteki vezin hatasını gidermekle kalmamakta aynı zamanda beytin ses değerine de olumlu bir katkıda bulunmaktadır. Nitekim dikkat edildiğinde *neüzü billâh* kelimesinde geçen “e, u, i” seslerinin *ma'azallâh* kelimesinde tekrar eden “a” sesine nazaran beytin genel ses değerlerine daha uygun olduğu görülecektir.

Hüsn ü Aşk'ın 1246. beyti olan *Bin başlı bir ejder-i münakkaş / Mumdan gemi altı bahr-ı âteş* beytinin ilk mısraında geçen *bir* ibaresi, H'de *Bin başlı ejder-i münakkaş* şeklindedir. Görüldüğü üzere bu hâliyle mısra, vezne uymamaktadır. Kadim nüshaların tamamında *bir* ibaresinin bulunması, Gâlib Dede'nin *bir* ibaresini yazmayı unuttuğunu, müsveddeyi tebyiz

37 Sedit Yüksel, *Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980), 56.

ederken eklediğini ve böylece mısram veznini doğrulttuğunu göstermektedir. Bir diğer ihtimale Şeyh Gâlib'in başlangıçta sekt-i melih yapmayı düşünmüş olabileceğidir. Bu açıdan bakılacak olursa Şeyh Gâlib'in başlangıçta sekt-i melih için *bir* kelimesini özellikle yazmadığını, fakat metnin tebyizi esnasında *bir* ibaresinin mısram ahengine katkıda bulunduğunu fark edince daha sonra bu eklemeyi yaptığını söylemek mümkündür.

Mesnevinin 1767. beyti olan *Âhir sana kasd eder perîler / Hûn-ı dilini içere perîler* beytinin ikinci mısraı, H nüshasında *Hûn-ı dilini şarâb ederler* şeklindedir. Müsvedde nüsha üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamasına rağmen bu mısra, kadim nüshaların tamamında *Hûn-ı dilini içere perîler* şeklindedir. Şeyh Gâlib'in, ilhamlarını işlek bir kalemle yazarken yer yer bu tür kafiye hatalarına düştüğü; bunların bazılarını müsvedde üzerinde bazılarını ise metni tebyiz ederken fark ederek değiştirdiği kanaatindeyiz. Nitekim Gâlib Dede, metni tebyiz ederken alt ve üst mısraların kafiyelerinin uymadığını fark edince üçüncü müsveddeye *şarâb ederler* ibaresini *içere perîler* şeklinde kaydetmiş ve böylece hem kafiye düzeltilmiş hem de redif ile beyte hoş bir armoni katmıştır. Yine eserin 1119. beyti olan *Var idi yanında bir belâ-keş / Gayret adı her peyâmı âteş* beytinin ikinci mısraı, H nüshasında önce *Gayret adı kendi şîr* şeklinde yazılmış iken daha sonra *kendi şîr* ibaresinin üzeri sürh mürekkeple çizilmiş kenarına *Gayret adı her peyâmı âteş* hâli not edilmiştir. Buna benzer bir başka değişiklik, mesnevinin 2022. beyti olan *İn dem ki zi-şâirî eser nîst / Sultân-ı sühan menem dige nîst*³⁸ beytinde de görülmektedir. Bu beytin ilk mısrandaki *eser nîst* ibaresi, H nüshasında *nişân nîst* şeklinde yazılmış iken daha sonra *nişân nîst* ibaresinin üzeri sürh mürekkeple çizilip *eser nîst* şeklinde değiştirilmiştir. Tüm bunlar, Şeyh Gâlib'in mısraı / beyti önce ilham olunan şekliyle kaydettiğini, daha sonra çeşitli vesilelerle metnin üzerinden geçtiğini ve gerek kelime bazında gerek beyit bazında çeşitli değişiklikler yaparak mısraı en güzel hâline getirmeye gayret ettiğini göstermektedir.

4.5. Beyitler Arasındaki Rabıtayı Temin Eden Değişiklikler

Şeyh Gâlib, mesnevisini kaleme alırken sadece mısram / beytin bütünlüğünü sağlamakla yetinmemekte aynı zamanda mesnevinin bölümlerini teşkil eden beyitler arasında da bir birlikteliğin ve merbutiyetin bulunmasına dikkat etmektedir. Böylece kendi içinde tutarlı, birbirine merbut bulunan bölüm beyitleri, eserin birbirinden kopuk ve bağımsız bir yapı arz etmemesini sağlamaktadır. Örneğin mesnevinin 1554. beyti olan *Keştî velî nahl-i sûra benzer / Kâlibedi sürh şu 'le-peyker* mısrandaki *keştî* kelimesi, H nüshasında *zevrak* olarak kayıtlıdır. Müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltmeye gidilmeksizin *zevrak* kelimesi, metin tebyiz edilirken *keştî* olarak değiştirilmiştir. Kanaatimizce bunun sebebi, bu beyitten önceki üç beytin de *keştî* kelimesi ile başlıyor olmasıdır. Buna benzer bir başka tutuma yukarıda ifade ettiğimiz üzere eserin 52. beyti olan *Zulmât çekip sürâdık-ı gayb / Sır söyledi mâha mihr lâ-reyb* beytinde de tesadüf edilmektedir. Gâlib Dede ilk mısraı, H'de önce *Bin perde çekip sürâdık-ı gayb* olarak yazmışken daha sonra, *bin perde* ibaresinin üzerini çizerek *zulmât* şeklinde değiştirmiştir.

38 Şairlikten eser kalmadığı bu zamanda sözün sultanı benim, başka [kimse] yoktur.

Nitekim bu beyitten hemen sonra gelen beyitte de *zulmât* kelimesi mevcuttur. Anlaşılan o ki beyti önce ilham olunan şekliyle kaleme alan Gâlib Dede, önceki / sonraki beyitlerin kelime kadrosunu göz önünde bulundurarak birbirine atıfta bulunan kelimeleri beyitlere eklemektedir.

4.6. Tahkiyeye / Anlatıcıya Dair Yapılan Değişiklikler

Klasik Türk edebiyatının tahkiye ağırlıklı metinlerinin anlatımında Hâkim bakış açısının / yazar-anlatıcının ağırlıkta olduğu görülmektedir. Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'in tahkiyesinde de bu geleneksel bakış açısına riayet etmesi, onun geleneğe sıkı bir şekilde bağlı olduğuna işaret etmektedir. Hatta bu geleneği *Hüsn ü Aşk*'ta anlatım tekniğinin / bakış açısının ötesinde yer yer bir anlatıcı olarak görmek, anlatının sustuğu yerlerde bu geleneğin sesini duymak bile mümkündür.³⁹ Bu açıdan *Hüsn ü Aşk*'in müsveddesini incelediğimizde Şeyh Gâlib'in geleneksel bakış açısına riayet etmek için gayret gösterdiği görülmektedir. Ancak onun bu tutumunun bir zorunluluktan kaynaklanmadığını ve bilinçli bir tercihin yansıması olduğunu düşünmekteyiz. Örneğin, mesnevinin 580. beytindeki *Seyrine gece ederdi rağbet / Etmışdi niyâza nâzı sebkât* beyti, H nüshasında önce *Seyrine gece olurdu tâlib / Olmuşdi niyâza nâzı gâlib* şeklinde kayıtlıdır. Daha sonra *olurdu tâlib, olmuşdi ve gâlib* ibarelerinin üzerleri sürh mürekkeple çizilip hemen yanlarına *olurdu tâlib* ibaresi *ederdi rağbet; olmuşdi* ibaresi *etmişdi* ve *gâlib* ibaresi *sebkât* şeklinde değiştirilmiştir. Kanaatimizce beytin müsvedde nüshadaki *Seyrine gece olurdu tâlib / Olmuşdi niyâza nâzı gâlib* hâli, beytin kadim nüshalardaki son hâline nazaran daha ahenklidir ve mana açısından da pek farklılık arz etmemektedir. Şeyh Gâlib'in bu müdahalesinin sebebini şu şekilde izah etmek mümkündür: *Hüsn ü Aşk*'in anlatımında genellikle “hâkim anlatıcı tarzı” benimsenmiştir ve gerçek dünyaya ait konular (söz, şiir, şair ve okur vb.) dışında Şeyh Gâlib'in eser boyunca reel kimliğini ortaya koyduğu hiçbir beyit yoktur. Bu sebeple şair, ikinci mısraın sonunda geçen *gâlib* ibaresi ile hikâyede reel kimliğiyle görünür olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurarak beyti neredeyse baştan yazmıştır. Bu da Gâlib Dede'nin sadece söyleyişe değil anlatım tekniğine ve üslûba ne derece ehemmiyet verdiğini göstermektedir.

Eserin 630. beyti olan *Te'sîr-i hevâdan Aşk-ı zî-şân / Olmuşdi uyûn-ı şevk-i cûşân* beytinin ilk mısraındaki *Te'sîr-i hevâdan* tamlaması, H nüshasında önce *Geldik bu taraftan* şeklinde bir bağlayış (geçiş) formeli olarak kayıtlı iken üzeri sürh mürekkeple çizilerek *Te'sîr-i hevâdan* diye değiştirilmiştir. Şair, H nüshasında önce, daha çok geleneksel halk hikâyelerinde karşılaşılan metotlardan olan anlatıcının bir olayı bırakıp bir başka olaya geçerken kullandığı bağlayış (geçiş) formellerinden birini kullanmıştır. Fakat Şeyh Gâlib gibi mükemmeliyetçi ve büyük bir şairin

39 Berat Açıl, özeld *Hüsn ü Aşk* genelde ise tüm Osmanlı mesnevilerinde, geleneğin, anlatının sustuğu anlarda telmihler, atasözleri, deyimler, mazmunlar ve istiarelerin kullanıldığı yerlerde ortaya çıkan, metinlerarası göndermelerle hem anlatının devamına ve anlaşılmasına hem de anlatıya katkıda bulunan bir anlatıcı olduğunu ifade etmektedir. Ayrıntıları için bkz. Berat Açıl, “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk* Örneği”, *Kritik*, 3, (Bahar, 2009): 148-165; Berat Açıl, “Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk* Örneği”, *Eser-i Aşk* içinde s. 38-52, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016)

geleneksel halk hikâyecileri gibi bir bağlayış formeli ile başka bir olayı anlatmaya geçmesi beklenmezdi. Nitekim eserinde hiçbir şekilde bu türden bir bağlayış formeline yer vermeyen Gâlib Dede, ilk anda ilhamla söylenen bu ifadeyi müsveddeyi gözden geçirirken değiştirmiştir. Böylece anlatıcı merkezini de değiştirerek beyti geleneksel halk hikâyesi formundan kurtarmıştır. Buna benzer bir başka müdahaleyi ise mesnevinin 1070. beyti olan *Evvvel ise Aşk-ı bî-serencâm / Ol şîr-nihâd ü haste-endâm* beytinde yapmıştır. Bu beytin ilk mısraı, H nüshasında *Geldik bu tarafda Aşk-ı nâ-kâm* şeklindedir. Şeyh Gâlib, müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmaksızın eseri tebyiz ederken mısraı, *Evvvel ise Aşk-ı bî-serencâm* şeklinde değiştirmiştir. Kanaatimizce söz konusu bu değişiklik ile şair, beytin edebî yönüne de katkıda bulunmuştur. Nitekim yukarıda da ifade ettiğimiz üzere anlatılarda bağlayış (geçiş) formeli olarak kullanılan ‘öte taraftan, bu taraftan, gel gelelim, geldik vb.’ ifadeler, beytin edebî değerini azaltmanın ötesinde beyti salt bağlayış formeline dönüştürmektedir. Bu da Şeyh Gâlib’in hem üslûb hem de muhteva olarak bir hikâye anlatmadığını kanıtlar mahiyettedir. Nitekim o, divanında pek çok hikâyeye yer vermesine rağmen *Hüsn ü Aşk*’ın tasavvufî yönüne binaen tahkiyede klasik hikâye üslûbuna ait anlatım formlarını kullanmamış, onu bir hikâye olarak tanımlamamaktan imtina ederek ‘dâstân’ olarak tavsif etmiştir.

Mesnevinin 1195. beyti olan *Ol dürr ise dil ana sadeftir / Cânân ile cân halef seleftir* beytinin ilk mısraı, H nüshasında *Ben dürr isem ol bana sadeftir* şeklindedir. Gâlib Dede bu mısraın üzerini çizmiş ve hemen kenarına sürh kalemle mısraın tüm kadim nüshalardaki *Ol dürr ise dil ana sadeftir* şeklini yazmıştır. İlk hâliyle şair, birinci tekil anlatım ile Aşk’ın kendisini *inciye*, Hüsn’ü ise *sadefe* teşbih etmesini tahayyül etmiştir. Fakat şair daha sonra müsvedde üzerinde yaptığı değişiklikle hâkim anlatıcı tarzını benimseyerek beyti kendinden tecrit etmiş ve Aşk’a, *o inci ise benim gönlüm ona sadeftir* dedirtmiştir. Bu edilgen yapıya bürünüş, manayı da doğrudan etkilemektedir. Zira mısraın ilk hâliyle, Aşk kendini övmekteyken ikinci hâliyle “hâkim anlatıcı” eserdeki iki kahramanı tavsif etmektedir.

4.7. Dikkatsizlik, Yorgunluk ve Hızlı Yazımdan Kaynaklanan Hatalara Dair Değişiklikler

Hüsn ü Aşk’ın müsvedde nüshasında Şeyh Gâlib’in gerek dikkatsizlik gerek yorgunluk ve gerekse de hızlı yazımdan kaynaklanan bazı hatalar yaptığı; bunların bir kısmını müsvedde üzerinde diğer bir kısmını ise metnin tebyizi esnasında fark ederek değiştirdiği görülmektedir. Özellikle müsvedde nüshanın 20^b ve 23^a varakları arasında üst üste yapılan hatalar, Gâlib Dede’nin bu varakları istinsah ederken yorulduğuna dair bazı alametler taşımaktadır. Örneğin 23^a’da *Her aksden ol zemîn-i pür-nûr / Gösterdi hezâr rûh-ı mahşûr* beytinin istinsahı sırasında *aks* kelimesi yanlış yazılmış, hemen üzeri çizilip üstüne yeniden yazılmıştır. Yine 20^b’de *Sâkı siteme edinca âheng / Mey olur idi arakla hem-reng* beytinin ikinci mısraının ilk kelimesi *Perrîde olurdu reng-i sahbâ* mısraından önce sehven tekrar yazılmış hata fark edilince üzeri silinip doğrusu yazılmıştır. Kanaatimizce buna benzer hatalar Gâlib Dede’nin yorgunluğuna delalet etmektedir. Buna benzer bir başka mısra atlama eserdeki 3. Tardiyye’nin 6. bendinin

Gâlib gibi bî-mecâl kaldı / Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı mısralarında vakidir. Şair beyti birinci müsveddeden ikinci müsveddeye (H nüshasına) geçirirken bir anlık dikkatsizlikle önce *Gönderdiğim* ibaresini yazmış sonra üzerini çizip atladığı *Gâlib gibi bî-mecâl kaldı* mısramı eklemiş, daha sonra tekrar *Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı* mısramı tebyiz etmiştir.

Eserin 681. beyti olan *Ol havza felek garik ü mebhût / Mihr ü mehi hem-çü Yûnus u hût* beytinin ikinci mısraındaki *Yûnus* kelimesi, H'de önce *yosun* şeklinde yazılmış iken daha sonra sürh mürekkeple yuvarlak içine alınarak hemen altına *Yûnus* şeklinde düzeltilmiştir. Yazımları birbirine çok benzeyen bu iki kelimenin süratli bir şekilde yazılırken birbirinin yerine sehven yazıldığı ve metnin kontrolleri sırasında Gâlib Dede tarafından tespit edilerek düzeltildiği kanaatindeyiz. Buna benzer bir hata da eserin 1722. beyti olan *Etmış bu nukûşa ol sitem-hû / Müjgân-ı periyi hâme-i mü* beytinde görülmektedir. İlk mısradaki geçen *sitem-hû* ibaresi, H nüshasında *sitem-cû* şeklinde yazılı iken Şeyh Gâlib müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapmamış, metni tebyiz ederken dikkatsizlikle noktayı alta koyduğunu fark etmiş ve *sitem-cû* ibaresini kadim nüshalarda olduğu şekliyle *sitem-hû*'ya tebdil etmiştir. Yine eserin 1675. beyti olan *Ol keyf ile kıldı Aşk tedbîr / Dedi ki nazardadır o şemşîr* beytinin ilk mısraındaki *tedbîr* ibaresi H'de *tebzîr* şeklinde yazılıdır. Kanaatimizce bu da bir imla hatası olarak sehven yazılmış ve yine müsvedde tebyiz olunurken fark edilerek düzeltilmiştir.

Hüsn ü Aşk'ın 856. beyti olan *Âh-ı dilin etme zengî-i mest / Âyîne-i Aşk'ı etme işkest* beytindeki *Aşk'ı* ibaresi, H nüshasında önce hata ile *Hüsn'î* şeklinde yazılmış daha sonra üzeri sürh mürekkep ile çizilip yanına *Aşk'ı* şeklinde düzeltilmiştir. Nitekim bu beyit Sühan'ın [Hüsn'e] Öğüt vermesi" bölümünde geçmektedir ve şairin, Hüsn'e 'Hüsn'ün aynasını kırma' diye nasihat verdimesi pek makul görünmemektedir. Anlaşılan o ki Gâlib Dede, bir dikkatsizlik neticesinde kahramanları birbirine karıştırmış, hemen ardından hatasını fark ederek düzeltilmiştir. Buna benzer bir değişiklik de mesnevinin 1817. beyti olan *Cânımda sürûra var adâvet / Şâd ol desen eylerim kasâvet* beytinde geçen *desen* ibaresinde görülmektedir. H nüshasında *Şâd ol desem eylerim kasâvet* şeklinde kayıtlı olan mısradaki *desem* ibaresinin üzeri sürh mürekkeple çizilip *desen* diye düzeltilmiştir. Nitekim bu değişiklik beytin anlamı açısından da daha uygundur.

Eserin 1260. beyti olan *Gayret dedi ana ey fedâyî / Kârûn'a sor imdi kîmyâyı* beytinin ikinci mısraındaki *sor* ibaresi ise önceki müsveddeden H'ye aktarılırken unutulmuş, Gâlib Dede daha sonra kontroller yaparken bu eksikliği görüp sürh mürekkeple söz konusu kelimeyi beyte ilave etmiştir.

4.8. Şeyh Gâlib'in Türkçe Hassasiyetini Gösteren Değişiklikler

Şeyh Gâlib, hem *Divan*'ında hem de *Hüsn ü Aşk* adlı eserinde her ne kadar sebk-i Hindî'nin tesiriyle çoğunlukla ağıdalı ve Farsça-Arapça menşeli kelimelerden örülü bir dil kullansa da onun bazı şiirlerinde yalın / akıcı bir söyleyişle, öz Türkçe sözcükler ve kafiyeler kullanarak, Türkçe deyim ve atasözlerinden çokça istifade ederek hece vezninde şiirler kaleme aldığı bilinmektedir. Bunlar Şeyh Gâlib'in Türkçeye karşı takındığı müspet tutumu da gösterir

mahiyettedir. *Hüsn ü Aşk*'ın müsveddesi üzerine yapılan incelemelerde Şeyh Gâlib'in Türkçe hassasiyetiyle de bazı değişiklikler yaptığı tespit edilmiştir. Örneğin mesnevinin 609. beyti olan *Müşg idi nesîmi bûstânın / Dinmezdi ru 'âfi ergavânın* beyti, H nüshasında *Müşg idi nesîm-i bûstânî / Dinmezdi ru 'âf-ı ergavânî* şeklindedir. Müsvedde üzerinde herhangi bir düzeltme yapılmayan beytin *nesîm-i bûstânî* ve *ru 'âf-ı ergavânî* ibareleri, müsvedde tebyiz edilirken *nesîmi bûstânın* ve *ru 'âfi ergavânın* şeklinde değiştirilmiştir. Esasında her iki hâliyle de beyit aynı manaya gelmektedir: *Bostanın rüzgârı misk idi, ergavanın ise burun kanaması durmuyordu*. Fakat Gâlib Dede'nin beytin ilk halindeki *nesîm-i bûstânî* ve *ru 'âf-ı ergavânî* Farsça terkiplerini *nesîmi bûstânın* ve *ru 'âfi ergavânın* şeklinde Türkçe isim tamlamasına çevirmesi, kanaatimizce onun Türkçeye ne kadar önem verdiği bir ifadesidir. Nitekim Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ın *Sebeb-i Te'lif*'inde Nâbî'yi *Hayrâbâd* isimli eserinde kullandığı bolca Farsça izafet terkiplerden ötürü sert bir dille şöyle eleştirir:

Manzûme-i Fârisî-veş ebyât
Bi'lcümle tetâbû-ı izâfât
İnşâya verir egerçi ziyet
Türkî söz içinde ayn-ı siklet
Az olsa eger degildi mâni'
Derdik ana belki de sanâyi'

Ona göre, Farsça terkiplerin çokça kullanılması metni Farsça manzumelere çevirmekte, Türkçe için bir ağırlık / sıkıntı oluşturmaktadır. Öte yandan Farsça terkiplerin az miktarda kullanılmasına bir mâni bulunmadığını, bir noktada hüner olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Böyle düşünen bir şairin ihtiyaç hâsıl olmadıkça yahut bir anlam nüansı bulunmadıkça Türkçe kelime ve terkipleri tercih etmemesi için hiçbir sebep yoktur. Bu beyit, bizlere Gâlib Dede'nin Türkçeyi önemseydiğini; Türkçesi mümkün iken Farsçasına temayül etmediğini ve edilmemesi gerektiğini göstermesi açısından da oldukça mühimdir. Onun Türkçe hassasiyetini gösterir bir başka değişikliğe ise yukarıda değinilmişti. Şeyh Gâlib mesnevinin 350. beyti olan *Biribirine ulaştı bunlar / Ol bâğçede kan yalaştı bunlar* beytini H nüshasında önce *Biribirine ulaştıdardı / Ol bağçede kan yalaştıdardı* şeklinde yazmışken daha sonra, *ulaştıdardı* ve *yalaştıdardı* ibarelerinin üzerlerini çizerek hemen yanına sürh mürekkeple *ulaştı bunlar* ve *yalaştı bunlar* şeklinde düzeltmiştir. Biz bu değişikliğin altında yatan sebebi, Şeyh Gâlib'in İstanbul Türkçesine olan hassasiyetine yoruyoruz. Zira *-dıldardı* şeklindeki bir fiil çekimi, resmî dilde bulunmaz ve ancak konuşma dilinde tesaduf edilebilecek bir ifade biçimidir. Tüm bunlar, Şeyh Gâlib'in bir Türkçe hassasiyetinin bulunduğu ve geleneğin verdiği imkânlar ölçüsünde bunu eserlerinde yansıttığına işaret etmektedir.

4.9. Sadece Müsveddede Bulunan Beyitler⁴⁰

Şeyh Gâlib'in hatt-ı destiyle günümüze kadar gelen *Hüsn ü Aşk*'in müsvedde nüshası üzerine yaptığımız incelemelerde, başka hiçbir yazma ve matbu nüshada yer almayan on bir beyit tespit edilmiştir. Şeyh Gâlib'in sadece müsvedde nüshaya kaydettiği beyitlerden herhangi biri, başka bir yazmada görülebilseydi, bunun bir istinsah problemi olduğu öne sürülebilirdi. Fakat bu beyitlerin hiçbirisinin herhangi bir yazma ve matbu nüshada bulunmaması, bunun basit bir istinsah hatası olarak yorumlanamayacağını açıkça göstermektedir. Kanaatimiz o ki Şeyh Gâlib, bazısını değiştirmek bazısını çıkarmak ve bazısının da yerini değiştirmek suretiyle üzerinde çokça müdahalelerde bulunduğu müsvedde nüshayı tebyiz ederken bir vesileyle içine sinmeyen bu on bir beyti metinden çıkarmıştır. Nitekim söz konusu bu beyitler incelendiğinde bunların bir kısmının, sanat seviyesi açısından diğer beyitlerin çok gerisinde olduğu; bir kısmının ise kelime kadrolarında yapılan çeşitli değişikliklerle başka bölümlerde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin metinden bilinçli olarak çıkarıldığını düşündüğümüz beyitlerden birisi olan *Pür-nûr u beyâz o sine-i sâf / Benzerdi amûd-ı subha bî-lâf* beytinin ilk mısraı, çeşitli değişikliklerle *Ol sine-i sâf o gerden-i nûr / Âyineye karşı şem '-i kâfûr* beytinde kullanılmıştır. Görüleceği üzere *Pür-nûr u beyâz o sine-i sâf* ve *Ol sine-i sâf o gerden-i nûr* mısraları arasında ciddi benzerlikler bulunmaktadır. Tüm bu sebeplerden ötürü biz, bu on bir beytin müsvedde tebyiz edilirken bizzat Şeyh Gâlib tarafından sanatsal kaygılarla metinden çıkarıldığına inanıyoruz. Bu beyitler şunlardır:

Şehperr-i sürûş ol şeb-i râz
 Hep Sünbüle'den ederdî pervâz [119. beyit]
 Pür-nûr u beyâz o sine-i sâf
 Benzerdi amûd-ı subha bî-lâf [432. beyit]
 Bî-dilleri va'di gibi berbâd
 Mânend-i habâb süst-bünyâd [505. beyit]
 Ekser Arabî vü nâdir elfâz
 Bi'l-cümle gılâz ü gız u aglâz [784. beyit]
 Tedbîrime çünkü râğbetin var
 Min-ba'd figândan olma bîzâr [957. beyit]
 Ol âteşe karşı Aşk u Gayret
 Salb oldu ki ala bundan ibret [1419. beyit]
 Hurşîde süvâr olup çü İsâ
 Etmezdi seyâhatı mübâlâ [1524. beyit]
 Vaktâ ki cenâb-ı Aşk-ı bî-bâk
 Gam deştine düşdi ârzü-nâk [1527. beyit]
 Keşîye kim eyler ise ikdâm
 Ol divler eyler idi i'dâm [1553. beyit]

40 Sadece müsveddede bulunan bu beyitlere daha önce yayımlanan '*Yazımdan Yayımın Hüsn ü Aşk*'in Serencâmı - I' adlı makalemizde de değinilmişti. Bu beyitler, Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* üzerindeki tasarruflarından olması hasebiyle burada yeniden gündeme getirilmiştir.

Bu nâr-ı belâdan olma ferrâr
 Batn-ı feres içre girme tekrâr [1598. beyit]
 Ol duhterin adı Huşrübâ'dır
 Âdem-küşdür perî-likâdır [1621. beyit]

5. Sonuç

Müellif hattı nüshaların bir şairin poetikasına / şiir anlayışına dair pek çok karineyi ihtiva ettiği ve bu tür eserlerin metin neşri dışında çeşitli incelemelere tâbi tutulması halinde elde edilecek verilerle klasik Türk edebiyatı şairlerinin gelenek çerçevesinde oluşan poetikasına dair geçerli çıkarımlarda bulunulabileceği tespit edilmiştir. Bu sayede divan dibaceleri, fahriyeler ve sebeb-i telifler'den hareketle ortaya konan tümdengelimci teorik divan şairi poetikalarının pratik düzlemde de doğruluğu ve geçerliliği ortaya konabilir. Çünkü müellifinin hattıyla günümüze ulaşan eserlerde çoğu zaman yazarın eserini nasıl yazdığına, hangi süreçlerden geçirdiğine, eserine ne gibi müdahalelerde bulunduğu dair çokça işaretler bulunmaktadır. Bu işaretlerin divan şairinin poetikasının şiir üzerindeki akislerinden başka bir şey olmadığı kanaatindeyiz ve zamanın yıpratıcı etkisini aşarak günümüze ulaşma imkânını bulan örnekleri iyi kullanabilirsek divan şairinin poetikasına dair daha nesnel bilgiler elde edilebileceğini düşünüyoruz. Bu düşüncemizi Şeyh Gâlib ve *Hüsn ü Aşk* özelinde göstermeye çalıştık. Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Bölümü 171 numarada bulunan ve bizzat müellifi Şeyh Gâlib'in hatt-ı destiyle günümüze kadar gelmiş *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin müsvedde nüshası üzerine yaptığımız bu çalışmada, bugüne değin Şeyh Gâlib'in poetikasına dair yapılan ilmî çalışmalardaki bulguların, *Hüsn ü Aşk*'ın ham hâli üzerinde yapılan değişiklik ve tasarruflarla örtüştüğü görülmektedir. Şeyh Gâlib'in bir beyti / şiiri kaleme alırken nelere dikkat ettiğini; hangi kelimeyi hangi kelimeyle kullanmaya özen gösterdiğini; edebî sanatları nasıl teşekkül ettirdiğini velhasıl şairliğine dair tüm hassasiyetlerini, *Hüsn ü Aşk*'ın müsveddesinden hareketle ortaya koymaya çalıştık.

Şeyh Gâlib tarafından gerek kelime gerek mısra ve gerek beyit bazında yapılan yüzlerce tasarrufun tespit ve tahlil edildiği bu çalışmada, şairin *Hüsn ü Aşk*'ın edebî, tasavvufi ve plastik yönünü ilgilendiren pek çok kelime değişikliğinde bulunduğu, bunların çeşitli göndermelerin oluşmasında, yeni anlam dünyalarının ve hayal ufuklarının açılmasında etkili olduğu görülmüştür. Çalışma aynı zamanda, Şeyh Gâlib'in hem mesnevinin hem de beyitlerin mükemmelliği adına ince eleyip sık dokuduğunu, mısra / beyti sadece söylemekle iktifa etmediğini, onun üzerinde bir kuyumcu titizliği ile durduğunu, eserin yazımından sonra bile ciddi bir şiir işçiliği yaparak pek çok beyti / mısraı değiştirdiğini ve böylece eserini en mükemmel hâle getirmeye çalıştığını, bir mısra / beyti kaleme alırken onu önce ilham olunan şekliyle vezin ve kafiyesini umursamadan kaydettiğini, fakat daha sonra metni tebyiz ve tashih ederken tesadüf ettiği vezin ve kafiye hatalarını tek tek düzelttiğini delilleri ile ortaya koymuştur. İlk bakışta savrukluğun bir alameti olarak değerlendirilebilecek bu müdahaleler, aslında Gâlib Dede'nin ilhama ne kadar önem verdiğini, ondaki sanat titizliğini ve çabasını gösteren karineler olarak da değerlendirilebilir. Nitekim Şeyh Gâlib mesnevisini kaleme alırken sadece mısraın / beytin

bütünlüğünü sağlamakla yetinmemiş, aynı zamanda beyitler arasında da bir birlikteliğin ve merbutiyetin oluşmasına dikkat ederek bölüm beyitlerinin de kendi içinde tutarlı ve merbut bulunmasını temin etmiştir.

Bu çalışma neticesinde Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı kaleme alırken bir bütün hâlinde baştan sona yazmadığı; yazıma Sebeb-i Telif'ten başladığı; Tahmid, Na't, Medhiyye-i Mevlânâ ve Der Zikr-i Pişvâ-yı Hod bölümlerinin yazımını ise sona bıraktığı ortaya konmuştur. Şeyh Gâlib'in eserini kaleme alırken dikkatsizlik, yorgunluk ve hızlı yazımdan kaynaklanan bazı hatalar yaptığı; bunların bir kısmını müsvedde üzerinde diğer bir kısmını ise metnin tebyizi esnasında fark ederek değiştirdiği görülmektedir. Bunlar dışında Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazarken eskizler oluşturarak çalıştığı; bu eskizlerin her bir yanına sonradan ilham olunan pek çok beyit eklediği, bir kısım beyitleri çıkardığı yahut yerlerini değiştirdiği; hatta kaç beyit yazdığının dahi hesabını tuttuğu müşahede edilmiştir. Sonradan eklenen, çıkarılan yahut yeri değiştirilen bu beyitler, eserin bölüm başlıklarındaki değişikliklerle birlikte başka makalede tespit ve tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

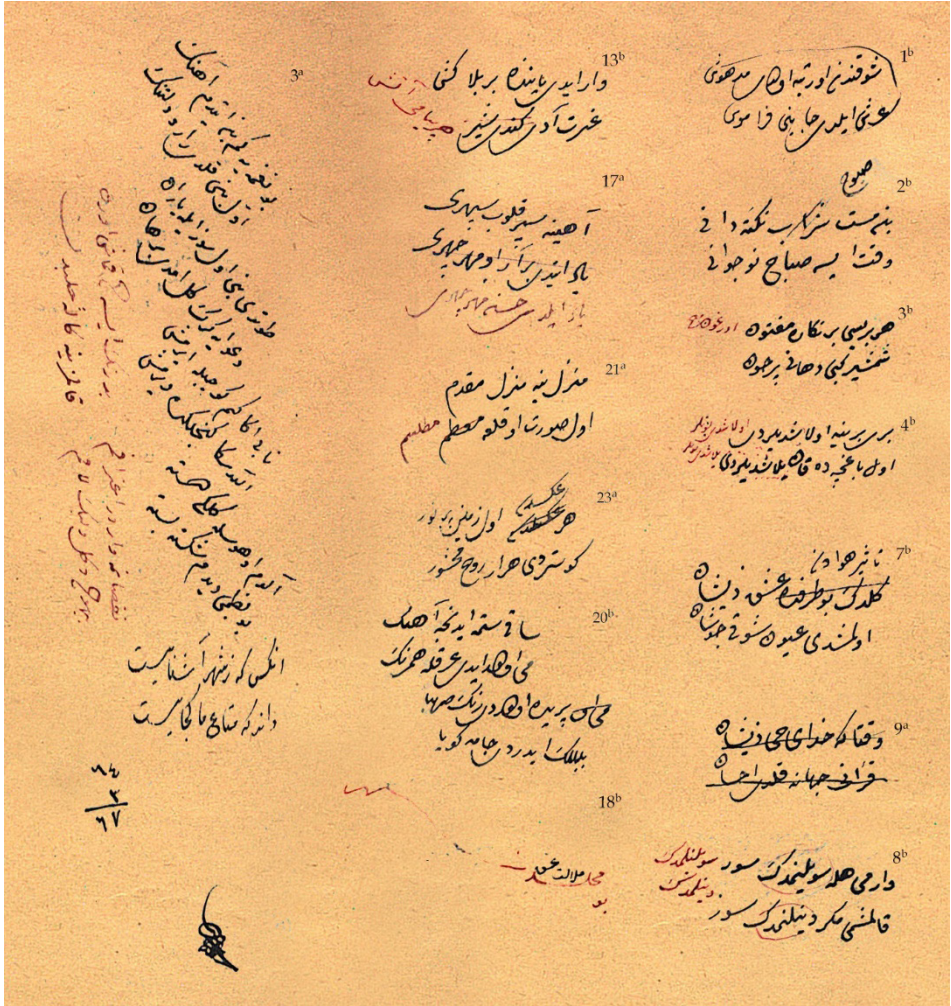
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar/References

- Açıl, Berat. "Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk* Örneği", *Kritik*, 3, (Bahar, 2009): 148-165.
- Açıl, Berat. *Osmanlı'da Estetik ve Poetika: Kelam, Mucize ve Zorunluluk*. İstanbul: İLEM Konferanslar Serisi 11, 2018.
- Açıl, Berat. "Osmanlı Mesnevilerinde Anlatıcı Olarak Gelenek: *Hüsn ü Aşk* Örneği", *Eser-i Aşk* içinde s. 38-52. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Akkuş, Metin. "Şeyh Gâlib'in Şiir ve Şair Yorumları: *Hüsn ü Aşk*'ta Poetika", *Eser-i Aşk* içinde s. 174-179. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 9. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınevi, (1994): 389-427.
- Arı, Ahmet. "Şeyh Galib'in Poetikası", *Osmanlı Araştırmaları*, 26/26, (2005): 51-72.
- Âşık Çelebi. *Meşâiru 'ş-Şuarâ*. Hazırlayan Filiz Kılıç. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2018.
- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları, 2014.

- Dihudâ, Ali Ekber. *Lugatnâme-i Dihudâ 1.* ed. Muhammed Mu'in ve Cafer Şahidi. Tahran: Müessese-i Lugatname-i Dihuda, 1998.
- Dilçin, Cem. *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler.* İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2011.
- Doğan, Ahmet. *Aşk'ın Kalbe Yolculuğu -Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn-ü Aşk Örneği-*. Sakarya: Değişim Yayınları, 2013.
- Doğan, Muhammet Nur. *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk.* İstanbul: Yelkenli Yayınları, 2015.
- Ece, Selami. *Hüsnüne Aşk Olsun.* Erzurum: Eser Ofset, 2017.
- Gölpınarlı, Abdulkaki. *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.
- Gözitok, Mehmet Akif. "Yazımdan Yayıma Hüsn ü Aşk'ın Serencâmı - I", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TUDED)*, 60/1, (2020): 263-288.
- Holbrook, Victoria Rowe. *Aşkın Okunmaz Kıyıları.* Çeviren Erol Köroğlu-Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- İpekten, Haluk. *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Kaplan, Mahmut. "Şeyh Galib'in Şiir Anlayışı", *Turkish Studies - International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4, (2007): 455-465.
- Karaman, Gülay. "Perîşân Çiçek Sünbül ve Klasik Türk Şiirinde İşlenişi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 1/2 (2012): 288-319.
- Kınalızâde Hasan Çelebi. *Tezkiretü ş-Şuarâ.* Hazırlayan Aysun Sungurhan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2017.
- Kütük, Rıfat. "Edirneli Örfi Mahmud Ağa'nın Hayatı ve Eserleri", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 26, (2004): 183-210.
- Levend, Agâh Sırrı. *Divan Edebiyatı - Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar.* İstanbul: Enderun Yayınları, 1984.
- Mustafâ Râsim Efendi. *İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil.* Hazırlayan İhsan Kara. İstanbul: İnsan Yayınları, 2008.
- Sehî Beg. *Heşt-Bihişt.* Hazırlayan Halûk İpekten, Günay Kut vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, 2017.
- Şentürk, Ahmet Atilla. *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 2.* İstanbul: OSEDEM, 2017.
- Şığva, Bülent. "Hüsn ü Aşk Mesnevisinden Hareketle Şeyh Gâlib'in Poetikası Üzerine Bazı Düşünceler", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/13 (2013): 1479-1489.
- Tarlan, Ali Nihat. "Divan Edebiyatı", *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler* içinde s. 90-98. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1990.
- Tarlan, Ali Nihat. "Divan Edebiyatında San'at Telâkkisi", *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler* içinde s. 70-80. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1990.
- Tarlan, Ali Nihat. *Fuzulî Divanı Şerhi.* Ankara: Akçağ Yayınları, 1981.
- Turan, Lokman. "Türk Edebiyatında Şiir Yazma Sebepleri ve Edirneli Örfi Mahmud Ağa Divanı'ndaki On İki Gazelin Yazılma Sebepleri Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12/ 2, (2008): 367-395.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2001.
- Yüksel, Sedit. *Şeyh Galib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1980.



Resim 1: Şeyh Gâlib'in Müsvedde Üzerinde Yaptığı Değişikliklere Örnekler