

18. Yüzyıldan Bir Perde Gazeli Örneği: Tulû'î'nin Perde Gazeli

Merve GÜNAN

Araştırma Görevlisi, Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Kocaeli Türkiye.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1620-3094>

ROR ID: <https://ror.org/0411seq30>

merve.gunan@kocaeli.edu.tr

Atıf Bilgisi

GÜNAN, Merve. "18. Yüzyıldan Bir Perde Gazeli Örneği: Tulû'î'nin Perde Gazeli".
Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 53 (Bahar 2025), 359-378.

Geliş Tarihi	13.03.2025
Kabul Tarihi	19.04.2025
Yayın Tarihi	12.07.2025
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Turnitin
Etik Bildirim	tkidergisii@gmail.com
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

ÖZET

Perde gazeli, geleneksel Türk seyirlik sanatlarından biri olan Karagöz’de, oyunun hemen başında Hacıvat tarafından okunan tasavvufi yönü baskın şiiirdir. Karagöz oyunu daha çok Ramazan aylarında icra edildiğinden seyircinin sıkılmaması için her gün ayrı bir oyun sergilendiği gibi oyunun başında okunan şiir de değiştirilir. Bilinen ilk perde gazeli olan İbn İsa Akhisari’ye (ö. 967/1559-60) ait şiirden başka, farklı dönemlerde çeşitli perde gazelleri kaleme alınmıştır. Aruz ölçüsüyle yazılan ve belirli bir kelime kadrosunun kullanıldığı bu gazeller, geleneğin bir parçası olması hasebiyle önem taşır. Bu çalışmada 18. yüzyıl şairlerinden Tulû’î’ye (ö. 1187/1774’ten sonra) ait bir perde gazeli incelenmiştir. Makalede ilk olarak Karagöz ve Hacıvat’ın ortaya çıkışıyla ilgili iki temel rivayet aktarılmış, oyunun Osmanlı coğrafyasına gelişi ve burada şekillenişine kısaca değinilmiş ve perde gazellerinde bulunan tasavvufi bakış açısının sebepleri irdelenmiştir. Perde gazeli yazma işinin tek bir tasavvufi zümreyle sınırlandırılmayacağına değinildikten sonra perde gazellerinde sıkça kullanılan kelime kadrosu listelenmiştir. Sonrasında Tulû’î’nin hayatı hakkında elde edilen bilgiler aktarılmış ve şiirlerinin genel özelliklerine değinilmiştir. Son olarak Tulû’î’nin perde gazeli transkribe edilip incelenmiş, gazelin Karagöz oyununun sahnelerini ve tasavvufi mesajlarını nasıl yansıttığı ele alınmıştır. Arap harfli orijinal metin, çalışmanın sonunda yer almaktadır. Bu çalışma, bilinmeyen yeni bir perde gazelini literatüre kazandırarak Karagöz oyununun kültürel ve tasavvufi boyutlarını anlamaya katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz, Perde Gazeli, Tulû’î, Divan Şiiri, 18. Yüzyıl.

An Example of a Curtain Ghazal from the 18th Century: Tulû'î's Screen Ghazal

Merve GÜNAN

Research Assistant, Kocaeli University Faculty of Arts and Sciences Department of
Turkish Language and Literature, Kocaeli Türkiye.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1620-3094>

ROR ID: <https://ror.org/0411seq30>

merve.gunan@kocaeli.edu.tr

Citation

GÜNAN, Merve. "An Example of a Curtain Ghazal from the 18th Century: Tulû'î's Screen Ghazal". *The Journal of Turkish Studies*, 53 (Spring 2025), 359-378.

Date of Submission	13.03.2025
Date of Acceptance	19.04.2025
Date of Publication	12.07.2025
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	tkidergisii@gmail.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

ABSTRACT

The “perde gazeli” (“screen ghazal” -also translated as “curtain ghazal”- named after the white muslin screen used in the performance of the Karagöz play) is a poem with a strong sufistic aspect, recited by Hacıvat at the beginning of the Karagöz play, one of the traditional Turkish performing arts. Since the Karagöz play is mostly performed during the month of Ramadan, a different play is presented each day not to bore the audience and the poem recited at the beginning of the play is also changed. In addition to the first known “perde gazeli” by İbn İsa Akhisari (d. 967/1559-60), various other “perde gazeli” poems have been written in different periods. These poems, written in the aruz meter with the usage of a specific set of words, are significant as they are part of this tradition. This study examines a “perde gazeli” by Tulû’î (d. after 1187/1774), an 18th-century poet. In the article initially, two main accounts about the emergence of the Karagöz and Hacıvat play are conveyed, briefly touching upon the arrival of the play in the Ottoman geography and its formation there, as well as the reasons for the sufistical perspective found in “perde gazeli” poems. After mentioning that the writing of “perde gazeli” cannot be limited to a single Sufi order, a list of frequently used words in “perde gazeli” is provided. Subsequently, obtained information on Tulû’î’s life is presented, and the general characteristics of his poetry are discussed. In conclusion, Tulû’î’s “perde gazeli” is transcribed and analyzed, discussing how the poem reflects the stages of the Karagöz play and its sufistic messages. The original text in the Arabic script is included at the end of the study. This study aims to contribute to the understanding of the cultural and sufistical dimensions of the Karagöz play by introducing a previously unknown “perde gazeli” to the literature.

Keywords

Karagoz, Screen Ghazal, Tulû’î, Divan Poetry, 18th century.

Giriş

Geleneksel Türk seyirlik sanatlarından biri olan Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili temelde iki rivayet nakledilir. Evliya Çelebi'nin (ö. 1095/1684 [?]) aktardığı ilk rivayete göre Karagöz, İstanbul tekfurı Konstantin'in seyisi Çingene asıllı Bâlî Çelebi'dir. Selçuklu Sultanı Alaeddin (salt. 1220-1237) zamanında yaşadığı aktarılan Hacivat ise Yorkça Halil isimli bir şahıstır. Bu iki kişinin zaman zaman bir araya geldiği söylenir. Karagözcülerin kendi aralarında anlattıkları ikinci rivayete göre Karagöz ve Hacivat (Hacı İvaz) Sultan Orhan (salt. 1324-1362) döneminde Bursa'da inşa edilen bir camide (hatta bunun Ulu Cami olduğu söylenir) çalışan bir demirci ile duvar ustasıdır. Aralarındaki nükteli konuşmalar inşaatta çalışan işçileri meşgul ettiğinden inşaatın tamamlanması gecikir ve Sultan Orhan her ikisini de idam ettirir. Sonrasında Şeyh Küşterî (ö. 802/1399-1400 [?]), Hacivat ve Karagöz'ün tasvirlerini yaparak sultanın huzurunda sergiler.¹

Aktarılan rivayetlerin aksine Karagöz oyununun Osmanlı'ya 16. yüzyılda Mısır'dan geldiği bilinmektedir.² Ancak Türkler, ona kendi kültürünü ve mayasını katarak zenginleştirmiş, şiiriyle, musikisiyle onu süslemiş ve geniş bir coğrafyaya yayılmasına önayak olmuşlardır.³

"Mukaddime, muhâvere, fasıl, bitiş"⁴ bölümlerinden oluşan Karagöz oyununun mukaddime bölümünde gölge oyununun eğitilmiş, kültürlü ve kibar tipi Hacivat⁵, "Hay Hak!" şeklinde seslenir ve sonrasında bir şiir okur.⁶ Bu şiire *perde gazeli* denir.⁷ Perde gazellerinde çoğunlukla Karagöz oyununun tasavvufi cephesi konu edilir. Karagöz oyununun tasavvufi bağdaştırılmasındaki önemli sebeplerden biri, İslam dininde tasvirin caiz görülmemesidir. Oyun, tasavvuf kisvesine büründürülerek ona dinî bir meşruiyet kazandırılmıştır.⁸ Nitekim Ebussuud Efendi'nin (ö. 982/1574) konuya dair bir fetvası şöyledir: "Mesele: Bir gece bir mecliste hayal-i zıll

¹ Metin And, "Karagöz", *DİA*, İstanbul 2001, XXIV, 401.

² Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 39.

³ Metin And, "agm", 402.

⁴ "agm"

⁵ Ünver Oral, *age*, 49.

⁶ Cevdet Kudret, *Karagöz*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, I, 18.

⁷ Metin And, "agm", 402.

⁸ Ünver Oral, *Karagöz Perde Gazelleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996, 21.

oyunu getirilüp imam ve hatib kimesneler seyr eyleseler azle müstehak olurlar mı? El cevap: Eğer ibret için nazar idüp ehl-i ibret fikri ile tefekkür itdilerse olmazlar.”⁹

Bu bağlamda XI. yüzyıldan itibaren İbn Hazm (ö. 456/1064), İmam Gazâlî (ö. 505/1111), Muhyiddin İbnü'l-Arabî (ö. 638-1240) gibi kelimacı ve tasavvufçular tarafından da dile getirildiği gibi Karagöz perdesi, âlemi/dünyayı; perdeye yansıyan figürler/hayaller, insanları/yaratılmışları; perdenin arkasındaki hayalî ise Allah'ı temsil eder.¹⁰ Zira “Zill-ı hayâlî görmek ilm-i hakikatte rikkat sahipleri için ibretlerin en büyüğüdür. Şahıslar ve temsilleri geçip gider ve sür'atle yok olurken, yalnız onları oynatan bakidir.”¹¹ Bu sebeple seyirciler, Karagöz oyununun bu dünyanın bir temsili olduğunu göz önünde bulundurarak perdeyi temaşa etmelidirler. Nitekim oyunun mucidi olduğu rivayet edilen Şeyh Küşterî'nin halk tarafından kerametler gösteren bir evliya olarak bilinmesi, gölge oyununun basit bir eğlence olarak görülmediğini ispat eder.¹² Özer Şenödeyici ise eski insanların yalnızca eğlenmek veya vakit geçirmek maksadıyla bir işe zaman ayırmayı hoş görmediğini ve bu sebeple Karagöz perdesinin arkasında bir ibret ve hikmet aradıklarını söyler.¹³ İslam dininde suretin hoş görülmemesinden sonra Karagöz oyununun tasavvufla ilişkilendirilmesinin sebeplerinden biri de bu olmalıdır.

Ünver Oral, *Karagöz Perde Gazelleri* adlı çalışmasında bu gazellerin çoğunun Bektaşî şairler tarafından yazıldığını, başka tasavvufi zümrelere mensup şairlerin perde gazeli yazmaya meyletmediğini iddia eder.¹⁴ Oysa Özer Şenödeyici'nin ilgili makalesinde Halvetiyye'ye mensup olan Nâilî'nin (ö. 1077/1666) perde gazeli yazdığı tespit edilmiştir.¹⁵ Nitekim Hacı Bektâş-

⁹ Ünver Oral, *age*, 23-24.

¹⁰ Cevdet Kudret, *age*, I, 8.

¹¹ Mustafa B. Bozkurt, *Suret Perdesi Salme Sanatları ve Dervişler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2023, 17. (Bursalı Mehmet Tâhir'den naklen)

¹² Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, İstanbul 1941, 38-39.

¹³ Özer Şenödeyici, “Karagöz Perde Gazellerine Nâilî'den Bir İlâve”, *Millî Folklor*, S. 90, 2011, 95.

¹⁴ Ünver Oral, *age*, XI, 14.

¹⁵ Özer Şenödeyici, “agm”, 95.

ı Veli¹⁶ (ö. 669/1271 [?]), Abdülkâdir Geylânî (ö. 561/1166), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö. 672/1273) ve Hüsâmeddin-i Uşşâkî (ö. 1001/1593) gibi tasavvuf büyüklerine şiirler yazan Tulû'î'nin de Bektaşî olduğu söylenemez; yalnızca tasavvuf yoluna meyli olduğu iddia edilebilir. Şu hâlde perde gazeli yazma işini tek bir tasavvufi zümreye atfetmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Klasik perde gazellerinin tespiti, bu alandaki çalışmaların eksikliğinin giderilmesi ve geleneğin devamı bakımından önemlidir.¹⁷ Ancak bu şiirlerde sık kullanılan ibarelerin bilinmemesi perde gazellerinin tespitini güçleştirmektedir. Zehra Kımışoğlu'nun çalışmasında¹⁸ yer alan perde gazelleri üzerinde yaptığımız analizde en çok kullanılan isim soylu kelimelerin perde (257), hayal (72), zıll (44), şem' /şem'a (41) ve sûret (38) olduğu tespit edilmiştir. En çok kullanılan fiiller ise çeşitli çekimleriyle kur- (28), bak- (28) ve oyna- (21) fiilleridir. Genel olarak bakıldığında perde gazellerinde Karagöz oyunuyla ilgili sıkça kullanılan kelimeler şunlardır: Acâib, aks, âmed-şüd, ayna (âyîne, mir'ât), bâziçe, Hacıvat (Hacı Evhad, Hacı İvaz), hayâl (hayâlî), hayme (çadır), hikmet, ibret (ibret-nümâ, ayn-ı ibret, dîde-i ibret), Karagöz (çeşm-i siyâh), kur- (kurul-), ma'ârif (irfân, ehl-i irfân), mezâhir, nakş (nukûş, resm, tasvîr, eşkâl), on iki bend dört kûşe (on iki bend çâr/çehâr kûşe), oyun (oyna-, lu'b, lu'biyyât), perde (perde-perdâz), safâ, sahn, sûret-sîret, şem' (meş'ale, şem'a), Şeyh Küşterî (Tüşterî, Şüşterî), temâşâ (nazar, rü'yet), temsîl (temâsil), zıll (zıll-ı hayâl, zılâl, gölge).

Tulû'î'nin perde gazeli, bu konuda tespit edilen bugüne kadar yapılmış çalışmalarda yer almamaktadır. Söz konusu gazelin transkribe edilip incelenmesi suretiyle yapılan bu çalışmayla perde gazellerinin az sayıdaki örneklerine katkı sunmak hedeflenmiştir.

¹⁶ Hacı Bektâş-ı Veli hakkında kaleme alınan gazelin incelemesi için bk. Merve Günan, "18. Yüzyıl Şairi Tulû'î'nin 'Hacı Bektâş-ı Veli' Redifli Gazeli Üzerine Bir İnceleme", *5. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli, 16-17 Eylül 2021, 203-208.

¹⁷ Perde gazelleri, gölge oyunlarının temel bir unsuru olduğundan hem eski gazellerin tespit edilmesi hem de yeni gazellerin yazılması büyük önem taşımaktadır. Yeni gazeller yazılmadığında, oyunlarda klasik gazellerin veya az sayıda yeni gazelin okunması, hatta bu bölümün ihmal edilmesi durumu ortaya çıkmaktadır. (Ünver Oral, *age*, IX.)

¹⁸ Zehra Kımışoğlu, *Karagöz Perde Gazelleri (İnceleme-Metinler)*, Atatürk Üniversitesi Doktora Tezi, Erzurum 2015.

Tulû'î ve Şiirleri

18. yüzyılda yaşadığı *Divan*¹⁹ nüshasında yer alan manzumelerden anlaşılan Tulû'î hakkında, görebildiğimiz biyografik kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. *Divan* nüshasının çeşitli varaklarına düştüğü kayıtlardan hareketle şairin hayatıyla ilgili tahminde bulunulabilir. Eserin 92^a varağında yer alan "Ṭārīḥ Üstādum 'Abdī Efendi Fermāyed" başlıklı manzumede Bostancı Uzun Hüseyin'in vefatına düşürülen tarih (h. 1163/m. 1749-50) yazmadaki en erken kayıt olarak görünmektedir.²⁰ Ancak bu tarih, başlıktan da anlaşılacağı üzere Tulû'î'ye değil, üstadım dediği Abdī Efendi'ye (ö. 1163/1749-50'den sonra) aittir. Tulû'î'ye ait olduğunu düşündüğümüz en erken tarih ise eserin 91^b varağındaki h. 1178/m. 1764-1765 tarihidir. Şairin düştüğü en geç kayıt "15 Zilhicce 1187/27 Şubat 1774" tarihine işaret eder.²¹ Şu hâlde eserin en az dokuz yıllık bir süreçte meydana getirildiği söylenebilir. Tüm bu tarihler onun 18. yüzyılda yaşamış olduğunu kanıtlar.

Nüshanın farklı varaklarında şairin düştüğü notlardan yola çıkarak onun mesleği ve yaşadığı yer hakkında da çıkarımda bulunmak mümkündür. 81^b numaralı varakta şair, cebehaneye kâtip olarak tayin edildiğini beyan eder. Başka bir kayıttan bahsi geçen yerin Edirne Cebahanesi olduğu anlaşılmaktadır.²² *Divan*'da Edirne'ye dair gazel ve beyitlerin olması (3^b, 33^a, 40^a), şairin hayatının bir bölümünü burada geçirdiğini gösterir. Bu tarz kâtiplik görevlerine Baş Muhasebe Kalemi tarafından memur atandığı bilindiğinden²³ şairin bu kalemde görevli bir kâtip olduğu anlaşılmaktadır. Yine *Divan*'da yer alan bir gazelin:

¹⁹ Ṭulû'î, *Dīvān*, İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, İbnülemin Mahmut Kemal İnal Koleksiyonu, No: 3260. Eser, Türkçe Yazmalar Bölümü'nde 10689/01 (*Mecmua-i Eş'âr*) ve 10689/02 (*Divan*) olarak iki ayrı numarayla kayıtlıken yukarıda belirtilen koleksiyon ve numaraya taşınmıştır. Esere yapılacak atıflarda yalnızca varak numaraları verilecektir. *Divan* tarafımızca doktora tezi olarak hazırlanmaktadır.

²⁰ İbrahim Kolunsağ, "XVIII. Yüzyıl Şairi Tulû'î ve Bağdatlı Rûhî'nin Terkîb-bendine Naziresi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, X/26, 2003, 3.

²¹ İbrahim Kolunsağ, "agm", 7.

²² "agm", 3.

²³ Mehmet Zeki Pakalın, *Maliye Teşkilatı Tarihi*, Maliye Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayını, Ankara 1977, I, 18.

Bende-i kilk Tulu'î zürefâ-yı rahım ol

Haft-ı şāhān mevācib kıla zimmet geldi (63^b)

şeklindeki makta beytinden ve *Divan*'ın zahriyesindeki kayıtlardan Tulu'î'nin bir süre ulufeleri yazma görevine getirildiği de tahmin edilebilir.

Şiirlerinin genelinde tasavvuf düşüncesi ve buna bağlı olarak öğüt verme endişesi göze çarpan şair, "Hacı Bektâş-ı Velî (67^a), Abdülkâdir Geylânî (71^b), Hüsâmettin Uşşâkî (71^b) ve Mevlânâ (72^b)"²⁴ gibi farklı tasavvuf büyüklerine şiirler yazmıştır. Bununla birlikte eserin 89^a varığında yer alan "Bi'smihi'l-Kerîmi'l-Vedūd" ve "Bi'smihi'l-Kerîmi'l-Cevād" başlıklı davet mektubu şeklinde kaleme alınmış iki metinden anlaşıldığına göre Tulu'î'nin Uşşâkiyye'ye olan meyli daha fazladır. Bu metinlerde şair, gelecek salı günü Edirne'de Üç Şerefeli Cami yakınındaki Uşşâkî tekkesinde bir toplantının icra edileceğini ve "efendimüz hâzretleri" diye bahsettiği şeyhlerinin bir risale okuyacağını haber vermektedir. Bu tekkenin, vaktiyle Edirne'de Babademirbaş Mahallesi Salı Tekke Sokak'ta yer alan, Saka Baba Tekkesi ve Fatma Hatun Tekkesi olarak da bilinen Halvetiyye'nin Uşşâkiyye koluna bağlı Salı Tekkesi olması kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda şairin başka tasavvufi zümrelere yakınlık duymakla birlikte Uşşâkiyye'ye intisap etmiş olması ihtimali gözden kaçırılmamalıdır.

Tulu'î'nin şiirlerinin bir kısmını, farklı şairlere yazdığı nazireler oluşturur. Şair; Yehûdâ (ö. 1078/1667-68), Kesbî (ö. 1051/1640), Müsellem (ö. 1168/1754-55), Cevrî (ö. 1065/1654), Âşık Ömer (ö. 1119/1707), Fehîm-i Kadîm (ö. 1057/1647), Su'adâ (ö. [?]), Nazîmâ (ö. 1165/1751-52), Suâlî (ö. [?]) ve Rûhî (ö. 1014/1605-06) gibi şairlerin şiirlerine nazireler yazmıştır. Müellif nüshası olduğu anlaşılan ve şimdilik eldeki tek eseri olan müsvedde biçimindeki *Divan* nüshasında şairin vezinlere (86^a), kelimelere (88^a), şiirlere (55^b) dair çeşitli notları da bulunmaktadır. Başka şairlere ait bazı şiirlerin rediflerini (86^b, 87^a, 87^b, 88^a) kaydetmesi onun bu şiirlere de nazire yazma niyetinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca bir şiirinin yanına düştüğü "Bir dostuñ ma'sûm[ı] merhûm oldu bize ricâ eyledi anı medh eyledük" (55^b) ifadesinden, şairin istek üzerine şiir yazdığı da anlaşılmaktadır. Manadan çok vezni önceleyen, bu sebeple şiirlerinde anlaşılması güç yerler bulunan

²⁴ İbrahim Kolunsağ, "agm", 6.

şairin “üslubunu bulma çabasında...”²⁵ olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Perde Gazeli

*Divan'*ının 30^a varağında yer alan ve aruzun mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün vezniyle yazdığı beş beyitlik:

1. Görinen *hayme-i tende hayālī çeşm-i 'ibredür*
Çekilen perde-i *halvet ser-ā-ser resm-i 'adetdür*
2. Olınca *şem' sūzānī mezāhir* oldu cümle zıll
Niçe *bāzīce resm olmuş temāşā fehmi-i rü'yetdür*
3. *Lisānı dürlü nutkında tekellüm eyleyen birdür*
Bu bir *esrār-ı şan'atdur şüyüh-ı bezmi Küşter'dür*
4. Hareket eyleyen *zī-rūhı gibidür 'ayn-ı bīnāda*
Degüldür lafz [u] *ma'nāda görinen 'ilm-i hikmetdür*
5. *Ṭulū'ī gel yiter açduñ bu esrār-ı ma'arifden*
Yekūnı cümle bir oldu *künüz-ı şemm-i vahdetdür*

şeklindeki perde gazelinde şair, oyunun tasavvufi cephesine vurgu yaparken sergilenişinde dikkat edilen sırayı da göz önünde bulundurmuştur. Tulû'î, günümüze ulaşmış olan ancak çokça vezin kusuru bulunan perde gazellerinin aksine²⁶, şairlik kudretinin el verdiği ölçüde vezne dikkat etmiştir. Türkçe kelimelerde yaptığı ve kusur addedilmeyecek imalelerden başka, 4. beytin sadrındaki Arapça “hareket” kelimesinde yapılan imale ve yapılması gerektiği hâlde yapılmayan vasl, mısranın ahengini bozmaktadır. İkinci beyitte bulunan “şem” kelimesindeki med ise

²⁵ “agm”, 7.

²⁶ Cevdet Kudret, Tanzimatla birlikte gelenekten kopuşun hızlanmasıyla perde gazellerinin vezinlerinin bozulduğunu, zamanla bunun gelenek sanıldığını ve aranılan bir özellik hâline geldiğini Hayali Küçük Ali'den naklen aktarır. bk. Cevdet Kudret, *age*, I, 46.

akıcılığı sekteye uğratmaktadır. Bu örnekler dışında gazelde aruz kusuru bulunmamaktadır.

Şairin matla beytine hangi kelimeyle başladığı şiirin içeriği hakkında okura ipucu verdiği gibi yorumlanması bakımından da önem arz eder. Tulû'î, gösteri sanatlarından olan ve temelde göze hitap eden Karagöz oyununu işlediği bu gazeline "görünen" kelimesiyle başlar. İlk beyitte şair Karagöz oyununun tanımını yapar:

1. *Görünen hayme-i tende hayâlî çeşm-i 'ibretdür*

Çekilen perde-i halvet ser-â-ser resm-i 'âdetdür

[Beden çadırında görünen hayali bir ibret gözüdür; baştan başa çekilen halvet perdesi de tamamen (bir) geleneğin yansımasıdır.]

Beyitte tenasüplü olarak kullanılan hayme-hayâlî-perde ve resm ü âdet kelime ve terkipleri Karagöz oyununa işaret eder. Şair, beden çadırında baştan başa çekilen perdenin ibret gözüyle bakılınca anlaşılacak geleneksel bir gösteri olduğunu söyler. Bilhassa ibret, halvet gibi tasavvufi terimleri kullanan şair, gölge oyununun basit bir eğlenceden ibaret olmadığını vurgulamak ister. Zira yukarıda da söz edildiği gibi yalnızca vakit geçirmek veya eğlenmek maksadıyla bir işle meşgul olmak, eski insanların nazarında kişinin dinine ve dünyasına yararı olmayan mâlâyânî kabilindendir.²⁷ İnsan bedeni ile Karagöz oynatılan çadır arasında benzerlik (teşbih-i belîğ) kuran şair, insanın tüm bedenini kaplayan derisini de hayal perdesi veya Şeyh Küşterî²⁸ meydanı diye de adlandırılan Karagöz perdesine benzetir. Bir tasavvuf terimi olan ibret, "görünenden görünmeyene geçmek, nesnelerin ve olayların dış yüzüne bakıp onlardaki hikmeti kavramaya çalışmak, olaylardan ders alıp doğru sonuçlar çıkarmak ve buna göre davranmak"²⁹ manalarına gelir. Bir baştan öbür başa çekilmiş Karagöz perdesini ibret gözüyle seyredenler de perdenin dış yüzüne bakıp iç yüzünü görebilecek ve olayların hikmetini anlayabilecektir. Oyunun ibret alınacak bir araç olduğu düşüncesi eskiden beri korunmuştur. Nitekim Cevdet Kudret "Karagöz perdesinin bir «ibret perdesi» olduğu inancı, bu oyunun Türkiye'de gerçekçi ve toplumsal bir nitelik kazandığı devirlerde

²⁷ Mustafa Çağrı, "Mâlâyânî", *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 480.

²⁸ Özdemir Nutku, *Gösterim Sanatları Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, 168.

²⁹ Süleyman Uludağ, "İbret", *DİA*, İstanbul 2000, XXI, 367.

dahi sürüp gitmiş; oyun başlarken okunan «perde gazeli», tasavvuftan gelme mistik havayı korumuştur.”³⁰ diyerek bu düşünceye işaret eder. Şairin hemen ilk beyitte oyunun ibret yönünü zikretmesi bu anlayışın bir tezahürüdür.

İnsan bedeni Allah ile kendisi arasında bir perdedir. İbnü'l-Arabî'nin “Allah Teâla sana senden başka perde yaratmadı!”³¹ sözü bu düşünceyi dile getirir. Bunun bilincinde olan Tulû'î de insan bedenini bir çadıra, derisini/tenini de perdeye benzeterek ibret gözüyle bakmanın önemine dikkati çeker. İbret gözüyle bakan için aradaki perde kalkacak ve kişi, perdenin arkasındaki görünmeyi idrak edecektir. Böylece Karagöz perdesinde hareket eden kuklaların hangi amaçla oynatıldığı anlaşılabacaktır.

Beyitte üzerinde durulması gereken diğer bir husus Karagöz perdesinin halvet perdesi olarak tanımlanmış olmasıdır. Halvet, “Günahtan korunmak ve daha iyi ibadet etmek için ıssız yerlerde yaşamayı tercih etmek”³² anlamındadır. İzzeddin Kâşânî (ö. 735/1334), halvetteki hâlleri yediye ayırarak şöyle sıralar: yemeyi, konuşmayı ve uyumayı azaltmak, insanların arasına karışmaktan kaçınmak, sürekli zikirle meşgul olup düşüncelerden uzaklaşmak ve murakabeye devam etmek.³³ En az kırk gün süren sahih bir halvetin sonucunda perde ortadan kalkar, kişi Allah'a yaklaşır, dünya nimetlerine rağbet etmez ve hikmet sahibi olur.³⁴ İmam Gazâlî, insanlardan uzaklaşıp karanlık bir odada halvete girmenin faydalarından söz eder. Böyle bir imkân bulamayanlar ise başlarına bir örtü alarak kendilerini dış dünyadan soyutlamak suretiyle “ilâhî tecellileri temaşa” edebilir.³⁵ Şairin beyitte halvet perdesi olarak tanımladığı Karagöz perdesi, Gazâlî'nin de söz ettiği dış dünyadan uzaklaşmak maksadıyla kullanılan örtüyü hatırlatmaktadır. Bir gelenek hâline gelmiş olan bu gösteride çekilen perde, onu ibret gözüyle izleyenleri dış dünyadan soyutlayarak onlara kendi içlerini murakabe etme imkânı sunar. Şair, tüm

³⁰ Cevdet Kudret, *age*, I, 8.

³¹ İbnü'l-Arabî, *Fütûhat-ı Mekkiyye*, çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul 2017, XII, 143.

³² Süleyman Uludağ, “Halvet”, *DİA*, İstanbul 1997, XV, 386.

³³ İzzeddin Kâşânî, *Tasavvufun Ana Esasları (Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye)*, Çev. Hakkı Uygur, Kurtuba Kitap, İstanbul 2010, 168.

³⁴ İzzeddin Kâşânî, *age*, 168.

³⁵ Süleyman Uludağ, “agm”, 387.

bu tasavvuf terminolojisini ilk beyitte toplayarak seyircileri ibret dolu bir gösteri seyredecekleri hususunda ikna etmek ve bu gösterinin meşru olduğuna dair zemin hazırlamak niyetindedir.

2. *Olinca şem' sūzānī mezāhir oldı cümle zıll*

Niçe bāzīçe resm olmuş temāşā feh̄m-i rū'yetdür

[Mum yanınca bütün gölgeler ortaya çıktı, resmedilen birçok oyuncağı (o perdede) izlemek perdenin ardındaki görünmeyeni anlamaktır.]

Bilindiği üzere “Gösteride önce perde karanlıktır ve buna uygun olarak da sahne arkasından kaynaklanan bir ses yoktur. Sonra perde arkasından bir ışık yanarak perdeyi aydınlatır.”³⁶ Işık kaynağı olarak yağ kandili veya mum kullanılır.³⁷ İlk beyitte çadırı kurup perdeyi çeken şair, ikinci beyitte ışıktandırmayı devreye sokar. Mum yakılıp perde aydınlanınca Karagöz, Hacivat ve diğer figürlerin gölgeleri perdeye yansır. Artık “... bez perdede canlanma vardır, bir hayat başlamıştır.”³⁸ Bütün bu resmedilen figürler perdenin arkasında görünmez hâldeyken bir ışık vasıtasıyla görünür hâle gelmişlerdir. Şair bu durumu “rū'yetullah” meselesi ile ilişkilendirir. Bir tasavvuf terimi olan rū'yet, “Allah'ı dünyada ve âhirette gözle müşahade etmek”³⁹ anlamındadır. Bu görüş “Kıyâmet gününde rabbinizi dolunay gecesinde ayı gördüğünüz gibi göreceksiniz.”⁴⁰ hadisine dayandırılır. Sufiler Allah'ın dünyada müşahade edilmesinin söz konusu olmadığını, görmekten maksadın O'nu bilmek (marifet) olduğunu savunurlar. Ayrıca Allah'ın çok çeşitli tecellilerinin olduğunu ve bunları dünyada çeşitli mertebelerde müşahade etmenin mümkün olduğunu düşünürler. “Tecelli Hakk'ın çeşitli mertebelerde ve şekillerde kendini kullarına açmasıdır. Ancak kul ile Hak arasındaki perdeler O'nun görülmesine engel olur.”⁴¹ Karagöz perdesi de perdenin arkasında figürleri konuşturan ve hareket ettiren hayalînin görülmesine engeldir.

³⁶ Ünver Oral, *age*, 17.

³⁷ Metin And, “agm”, 402.

³⁸ Ünver Oral, *age*, 17.

³⁹ Süleyman Uludağ, “Rū'yet”, *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 310.

⁴⁰ İzzeddin Kâşânî, *age*, 38.

⁴¹ Süleyman Uludağ, “agm”, 310.

Müşâhede, basîret, temâşâ⁴² gibi kelimelerin de tasavvufta rü'yet anlamına gelmesi, gölge oyununu tasavvufla ilişkilendirme hususunda şaire kolaylık sağlamıştır. Beyitte şair Allah'ı görme hususuna açıklama getirerek şu mesajı verir: Nasıl ki şimdi perde arkasında olan şeyler ışıık vasıtasıyla dünya gözüyle görünür hâle gelebiliyorsa ahirette bunun daha fazlası olacak ve yüce yaratıcı görülebilecektir. Matla beytinde tasavvuf vurgusuyla seyirciyi oyuna hazırlayarak gazele giriş yapan şair, ikinci beyitte de bu tutumunu sürdürmüştür. Zira girişte bahsedildiği üzere dinî açıdan sakıncalı görülen suretlerin tasavvuf kisvesine büründürülmesi, halkın bu gösterileri kabulü açısından büyük önem taşır.

3. *Lisânı dürlü nuṭṭında tekellüm eyleyen birdür*

Bu bir esrâr-ı şan'atdur şüyûḥ-ı bezmi Küşterdür

[Perdede suretleri farklı dillerle konuşturan bir kişi (hayalî)dir. Bu sanat sırlarla dolu bir sanat olup onun icra edildiği meclisin piri ise Şeyh Küşteri'dir.]

Çadırın kurulması, perdenin gerilmesi ve aydınlatılması aşamalarından sonra figürler perdeye yansımıştı. Sıra bu figürlerin konuşturulmasındadır. Artık "... sesler ve konuşmalar duyulur."⁴³ Karagöz oyununda perdeye sırayla çeşitli karakterler gelir. Farklı üslupta farklı ses tonuyla konuşan şekli, şemaili başka olan tüm bu figürleri perde arkasında tek bir kişi; şebbâz, hayalbâz, suretbâz ve hayalî⁴⁴ diye de adlandırılan Karagözcü konuşturur. Bu durum seyircilere dünya perdesindeki farklı renkte, farklı dilleri konuşan başka başka kültürleri, yaşantıları olan ve bambaşka karakterlere sahip insanları ve onları konuşturan yürütüp oturtan Allah'ı hatırlatır. Dolayısıyla çeşitli konuşmalarla perdede yer alan figürler kesreti (çokluğu), onları tek bir Karagözcünün konuşturması ise vahdeti (birliği) temsil eder. Bütün bu özellikler, oyunun sırlarla dolu olarak nitelenmesinin sebepleridir.

Gölge oyununa bilhassa Ramazan eğlencelerinde ve şenliklerde rağbet edilmesi ve oyunun, halkın yoğun olduğu kalabalık yerlerde sergilenmesi sebebiyle şair bu esrarlı sanatın mecliste icra edildiğini vurgulamıştır. Nitekim padişahların bu sanata iltifat etmesi, sarayda ve üst

⁴² "agm"

⁴³ Ünver Oral, *age*, 17.

⁴⁴ Özdemir Nutku, *age*, 168.

düzyer devlet görevlilerinin köşklerinde de Karagöz oynatılmasının yolunu açmıştır.⁴⁵ Her meclisin bir başı olduğu gibi Karagöz meclisinin de bir başı/piri vardır. Karagöz oynatan hayalî, meclisin başı olup asıl pirin halifesi konumundadır. Karagöz oyununun mucidi olan ve şairin beyitte telmih yoluyla işaret ettiği Şeyh Küşterî, Karagözcülerin piridir. Şeyh Küşterî, insanların doğru yolu bulabilmesi için “âlemin yaratılışı ve yaratılanların hayatını en iyi şekilde canlandırarak göstermek”⁴⁶ istemiş ve bu oyunu icat etmiştir. O, Amâsî’nin (ö. 998/1590’dan sonra) *Şakâ’ik-ı Numânîyye* tercümesinde -Karagöz oyunuyla herhangi bir bağlantı kurulmadan- şöyle tanıtılır: “Diyâr-ı ‘Acem’den Rûm’a gelüp Burûsa’da tavaştun eyledi. Mağberesi ma’rûfdur, cezbe-i ‘aẓîm ve kerâmât-ı seniyye şâhibi idi.”⁴⁷ *Gösterim Sanatları Sözlüğü*’nde ise usta hayalîlerin onu “pîrimiz” diye andığı; ancak Karagöz oyununun mucidi olup olmadığının belirsiz olduğu aktarılır. Önemli olan Karagözcülerin onu pir olarak kabul etmiş olmasıdır.⁴⁸ Bu kabulden ötürü perde gazellerinde Şeyh Küşterî’nin adını anmak bir gelenek hâline gelmiştir.⁴⁹ Tulû’î de bu geleneğe uyup Şeyh Küşterî’yi anarak ustaya/pire olan saygısını göstermiş ve Karagöz oyununun, çeşitli sırları içerisinde barındıran bir sanat olduğunun altını çizmiştir.

4. *Hareket eyleyen zî-rûhî gibidür ‘ayn-ı bînâda*

Değüldür lafz [u] ma’nâda görinen ‘ilm-i hikmetdür

[(Perdede) gözün önünde hareket edip (konuşan oyuncaklar her ne kadar) canlı gibi (görünseler de sadece bundan) ibaret değildir; aslında bu, eşyanın batını ve zahiri keyfiyetlerinden bahseden) hikmet ilmidir.]

Karagöz oyununu safha safha işleyen şair, gazelin dördüncü beytinde perde üzerindeki yansımaların canlı gibi göründüğünü dile getirir. Zira bu aşamada “Şiirler, müzik ve asıl önemlisi hareket eden parçaları ile renkli deriden insan ve hayvan resimlerinin gölgeleri perdeye vurur.”⁵⁰ Bu esnada

⁴⁵ Mevlüt Özhan, “Karagöz ve Ortaoyunu”, *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi-Gösteri Sanatları*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2015, VII, 522.

⁴⁶ Ünver Oral, *age*, 19-20.

⁴⁷ Gökhan Alp (haz.), *Tercüme-i Şakâ’ik-i Nu’mânîyye Amâsî’nin Şakâ’ik Tercümesi*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2021, 214.

⁴⁸ Özdemir Nutku, *age*, 177.

⁴⁹ Ünver Oral, *age*, 32.

⁵⁰ *age*, 17.

Karagöz, Hacivat ve diğer karakterler arasında çeşitli muhavereler gerçekleşir. Perdeye yansıyanların söyledikleri sözlerin sadece lafız ve manadan ibaret olmadığını belirten şair, bu sözlerin ilahi sırları ve gerçekleri anlamaya, yaratılmışların varoluş maksadını idrak etmeye, nedenlerle sonuçlar arasındaki ilgide Allah'ın iradesinin rolünü kavramaya yardım eden hikmet⁵¹ ilmine işaret ettiğini ileri sürer. Dolayısıyla oyunu seyredenlerin odaklanması gereken asıl noktanın bu hikmetli kısım olduğunu vurgular. "Hikmet, Allah'ın bir ordusu olup, onunla, veli kullarının kalplerini güçlendirir."⁵² Şu hâlde Karagöz oyunundaki hikmetleri idrak eden seyircilerin de kalpleri güçlenecektir. Şairin baştan beri Karagöz oyununu tasavvuf ve ibret kalkanyla koruma çabası bu beyitte de hikmet yoluyla gerçekleşmiştir.

5. *Ṭulū'î gel yiter açduñ bu esrâr-ı ma'ârifden*

Yekânı cümle bir oldı künüz-ı şemm-i vahdetdür

[Ey Tulû'î! Bu ilahi bilgilerin sırlarını açtığın yeter! (Anlattıklarının) toplamı birdir, (sözlerin) vahdet kokusunun hazineleridir.]

Bütün beyitlerinde Karagöz oyununun aşamalarının dile getirildiği ve adı hiçbir beyitte geçmese de bütüncül⁵³ olarak yaklaşıldığında mazmun olarak Karagöz'ün işlendiği gazelin makta beytinde şair, Karagöz oyununun ilahi bilgileri içeren sırlarından fazlaca bahsettiğini dile getirip sırrı bu kadar açmanın hayırlı olmayacağı düşüncesiyle "yeter" diyerek tecrit yoluyla kendisine engel olur. Gölge oyununu esrarlı ve hikmetli bir gösteri olarak telakki eden şair, perdedeki figürlerin tamamının, "bir" olanın tecellisi olduğu düşüncesiyle sözü vahdet fikrine getirir. Tanrının birliğini ifade eden "vahdet"⁵⁴, tasavvufta çokluğu karşılayan "kesret"⁵⁵ zıddıdır. Şairin koku ve hazine kelimelerini bir arada kullanması, güzel kokuların hazinelerde saklanacak kadar kıymetli olmasından dolayıdır.⁵⁶ Tasavvuf kültüründe kokunun hem bir remz hem de vecd hâline girebilmek

⁵¹ Mustafa Kara, "Hikmet", *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 518.

⁵² Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009, 276.

⁵³ Sebahat Deniz, "Mazmun Konusunda Gazele Bütüncül Yaklaşım", *Dîvân Toplantıları I Mazmûndan Poetikaya*, İKSAD Global Yayıncılık, Kocaeli 2020, 153-167.

⁵⁴ Ali Durusoy, "Vahdet", *DİA*, İstanbul 2012, XLII, 430.

⁵⁵ Ali Durusoy, "Kesret", *DİA*, Ankara 2022, XXV, 310.

⁵⁶ Sevgi Çakır, *Ortaçağ İslâm Dünyasında Koku: Misk Amber Kâfur*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Amasya 2021, 88.

için kullanılan araçlardan biri olması⁵⁷, Tulû'î'nin vahdet ile koku arasında ilgi kurmasını sağlamıştır. Şair bu beyitte, baştan beri anlattıklarının birlik düşüncesinden başkası olmadığını tekit etmiş ve sözlerinden vahdetin kokusunun duyulduğunu dile getirerek gazeli bitirmiştir.

S o n u ç

Karagöz oyunu, Türk kültürünün zengin bir parçası olarak tasavvufi öğelerle bezenmiş ve bu yolla dinî meşruiyet kazanmıştır. Oyunun böyle bir cephesinin olduğu Hacivat'ın okuduğu perde gazeliyle dile getirilir. Tulû'î'nin perde gazeli örneği üzerinden yapılan inceleme, Karagöz oyununun sadece bir eğlence aracı olarak görülmediğini, aynı zamanda derin manevi ve tasavvufi mesajlar taşıdığını göstermektedir.

İncelenen gazel, diğer perde gazellerinde çokça tercih edilen “perdemiz”, “perdemizde” ve “perdemiz var”⁵⁸ gibi rediflerle yazılmamış olması bakımından farklılık arz eder. Ayrıca, geleneğin zamanla unutulması ya da şiirlerin yazıya geçirilmemesi gibi nedenlerle aruz vezninde kusurlar bulunan birçok perde gazelinin aksine, Tulû'î'nin gazelinde bu tür kusurların bulunmaması da onu diğer şiirlerden ayırır. Bununla birlikte, incelenen gazelin diğer perde gazelleriyle bazı ortak noktaları da bulunmaktadır. Hikemî üslubun etkisinde kalan şairin, başka şairler tarafından yazılmış perde gazellerinde olduğu gibi oyunun ibret ve hikmet yönünü vurguladığı görülmüştür. Şiirin gazel nazım biçiminde kaleme alınması ve perde gazellerinde sıkça kullanılan bâzice, hayâlî, hayme, hikmet, ibret, Küşter, mezâhir, perde, şem', temâşâ ve zıll gibi kelimelerden faydalanılarak meydana getirilmesi de bu ortak özelliklerden bazılarıdır. Perde gazelleri genellikle “5-7-9”⁵⁹ beyitten oluşur. İncelenen perde gazeli de geleneğe uygun şekilde 5 beyitten meydana gelmiştir. Şiirin, perde gazeli yazılırken çokça tercih edilen vezinlerden biri olan mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün/mefâ'îlün vezniyle⁶⁰ yazılması da onun diğer perde gazelleriyle ortak noktalarındandır.

⁵⁷ Huriye Emen, “Tasavvuf ve Tarikatlarda Güzel Koku: Osmanlılarda Tasavvufi ve Dini Mekânlarda Güzel Koku Kullanımına Dair Değerlendirme”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 101, Bahar 2022, 451.

⁵⁸ Zehra Kınımoğlu, *agt*, 136.

⁵⁹ *agt*, 137.

⁶⁰ *agt*, 63.

Çalışmaya konu olan şiirde, bir perde gazelinde bulunması gerektiği söylenen bölümlerden⁶¹ yalnızca dua bölümü eksiktir. Şair, beyitlerde sırasıyla perde gazelinin tanımlanmış, mumun yakılması ve figürlerin perdede yansımaları aşamalarından bahsederek oyunun içeriği hakkında bilgi vermiş, Şeyh Küşterî'yi andıktan sonra figürlerin hareket ettirilip konuşturulmasından söz etmiş ve son beyitte vahdet düşüncesini vurgulamıştır. Makta beytinden şairin, Karagöz oyununu vahdet düşüncesinin bir temsili olarak yorumlamak niyetinde olduğu anlaşılmaktadır. Tulû'î, beyitleri kurarken oyunun akış sırasını da vererek okurun gözünde canlanmasını sağlamış ve bu durum, şiire ayrı bir önem katmıştır. Başka perde gazellerinde Karagöz ve Hacivat'ın adlarının anılmasına rağmen bu şiirde onlardan söz edilmediği görülmüştür. Şiir, bir bütün olarak ele alındığında ise Karagöz oyununun mazmun olarak işlendiği anlaşılmıştır. Şu hâlde perde gazellerini tespit edip doğru anlamlandırmak için bu gazellerin terminolojisine aşina olmak ve beyitle sınırlı kalmayıp⁶² şiirin bütününe odaklanmak büyük önem taşımaktadır. Tulû'î'nin şiiri gibi divanlarda gizli kalmış diğer perde gazellerinin belirlenerek literatüre kazandırılması, Türk folklorüne önemli bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- ALP, Gökhan (haz.), *Tercüme-i Şakâ'ik-i Nu'mâniyye Amâsî'nin Şakâ'ik Tercümesi*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul 2021.
- AND, Metin, "Karagöz", *DİA*, İstanbul 2001, XXIV, 401-403.
- AND, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- BOZKURT, Mustafa B., *Suret Perdesi Sahne Sanatları ve Dervişler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2023.
- CEBECİOĞLU, Ethem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Cevdet Kudret, *Karagöz*, 3 C., Bilgi Yayınevi, Ankara 1968-1969-1970.
- ÇAĞRICI, Mustafa, "Mâlâyânî", *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 480-481.
- ÇAKIR, Sevgi, *Ortaçağ İslâm Dünyasında Koku: Misk Amber Kâfur*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Amasya 2021.

⁶¹ Duygu Uysal, "Bütünüyle Karagöz Perde Gazelleri", *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, Yıl 2, S. 4, Aralık 2020, 875.

⁶² Sebahat Deniz, "agm", 166.

- DENİZ, Sebahat, "Mazmun Konusunda Gazele Bütüncül Yaklaşım", *Dîvân Toplantıları I Mazmûndan Poetikaya*, İKSAD Global Yayıncılık, Kocaeli 2020, 153-167.
- DURUSOY, Ali, "Kesret", *DİA*, Ankara 2022, XXV, 310-311.
- DURUSOY, Ali, "Vahdet", *DİA*, İstanbul 2012, XLII, 430-431.
- EMEN, Huriye, "Tasavvuf ve Tarikatlarda Güzel Koku: Osmanlılarda Tasavvufi ve Dini Mekânlarda Güzel Koku Kullanımına Dair Değerlendirme", *Türk Kültürü ve Hacı Bektâş Veli Araştırma Dergisi*, S. 101, Bahar 2022, 441-455.
- GÜNAN, Merve, "18. Yüzyıl Şairi Tulûî'nin 'Hacı Bektâş-ı Veli' Redifli Gazeli Üzerine Bir İnceleme", *5. Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli 2021, 203-208.
- İbnü'l-Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye*, çev. Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul 2017, XII.
- İzzeddin Kâşânî, *Tasavvufun Ana Esasları (Misbâhu'l-Hidâye ve Miftâhu'l-Kifâye)*, Çev. Hakkı Uygur, Kurtuba Kitap, İstanbul 2010.
- KARA, Mustafa, "Hikmet", *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 518-519.
- KIMIŞOĞLU, Zehra, *Karagöz Perde Gazelleri (İnceleme-Metinler)*, Atatürk Üniversitesi Doktora Tezi, Erzurum 2015.
- KOLUNSAĞ, İbrahim, "XVIII. Yüzyıl Şairi Tulûî ve Bağdatlı Rûhî'nin Terkîb-bendine Naziresi", *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, X/26, 2003, 1-23.
- NUTKU, Özdemir, *Gösterim Sanatları Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.
- ORAL, Ünver, *Karagöz Perde Gazelleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.
- ÖZHAN, Mevlüt, "Karagöz ve Ortaoyunu", *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi-Gösteri Sanatları*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2015, VII, 520-522.
- PAKALIN, Mehmet Zeki, *Maliye Teşkilatı Tarihi*, Maliye Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayını, Ankara 1977, I.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, İstanbul 1941.
- ŞENÖDEYİCİ, Özer, "Karagöz Perde Gazellerine Nâilî'den Bir İlâve", *Millî Folklor*, S. 90, 2011, 93-100.
- Ṭulûî, *Dîvân*, İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, İbnülemin Mahmut Kemal İnal Koleksiyonu, No: 3260.
- ULUDAĞ, Süleyman, "Halvet", *DİA*, İstanbul 1997, XV, 386-387.

ULUDAĞ, Süleyman, "İbret", *DİA*, İstanbul 2000, XXI, 367-368.

ULUDAĞ, Süleyman, "Rü'yet", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 310-311.

UYSAL, Duygu, "Bütünüyle Karagöz Perde Gazelleri", *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi*, Yıl 2, S. 4, Aralık 2020, 874-887.

EK: Tūlū'ī, *Dīvān*, İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kütüphanesi, İbnülemin Mahmut Kemal İnal Koleksiyonu, No: 3260, 30^a.

