

Tasavvufi Temalar Ekseninde İran Mânâgera Sineması Film Örnekleri ve Analizleri

İpek ŞENGÜL*

Öz

1979 İran İslam Devrimi'yle, İran Sineması'nda önemli gelişmeler yaşanmış ve sinema anlayışını temelden değiştirmeye yönelik bazı adımlar atılmıştır. Bu değişim ve dönüşüm; İran Sineması'nın tematik, estetik ve anlatsal özelliklerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. 1979 Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve "Mânâgera Sineması" olarak adlandırılan sinema; hayal, rüya, ahiret, melekler ve Şeytan, cinler, gaybi yardımlar, insanın değişim ve dönüşümü (tekamül), insanın olağanüstü güçleri ile tasavvufi temaların yoğun bir şekilde işlendiği bir sinema olarak öne çıkmaktadır. Bu sinema anlayışı, hakikat arayışını ve manevi yolculuğu esas alarak sinema sanatında yeni bir ifade biçimi ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışma Mânâgera Sineması olarak adlandırılan sinema anlayışının 1979 Devrimi sonrası süreçteki gelişimini ele almayı amaçlamaktadır. Nitekim Mânâgera Sineması'nın ortaya çıkışında, 1979 Devrimi sonrasında İran'da sinemanın dini ve ideolojik düşüncelerle yeniden şekillendirilmek istenmesi önemli bir faktör olmuştur. Bu sinema anlayışı, dini temaları yansıtmalarının yanı sıra sinemanın tasavvuf ve hakikat arasında bir köprü kurma potansiyelini ortaya koyması açısından da önemlidir. Çalışmada 1979 Devrimi sonrası Mânâgera Sineması film örnekleri olarak listelenen yüz elli film arasından seçilen beş temsilci film, Mânâgera Sineması'nın tematik ve estetik özelliklerini ortaya koymak amacıyla analiz edilmiştir. Bu filmlerle, sinematografik dilin tasavvufi temaları ifade etme kapasitesi ve bu temaların yukarıda bahsi geçen konularla nasıl ilişkilendirildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, 1979 İran İslam Devrimi, Dini Sinema, Mânâgera Sineması, Tasavvuf

Film Examples and Analyses of Iranian Mânâgera Cinema within the Framework of Sufi Themes

Abstract

With the 1979 Iranian Islamic Revolution, significant transformations took place in Iranian cinema, initiating efforts to redefine its thematic, aesthetic, and narrative framework. This transformation became particularly visible in the emergence of "Mânâgera Cinema," a post-Revolutionary cinematic approach deeply rooted in metaphysical and mystical concepts such as imagination, dreams, the afterlife, angels and demons, divine intervention, human transformation (spiritual evolution), and extraordinary human powers. Centered on the quest for truth and spiritual journey, this movement sought to establish a new expressive mode within cinematic art. This study explores the development of Mânâgera Cinema in post-Revolutionary Iran, emphasizing how the Revolution's ideological and religious restructuring influenced its formation. More than merely reflecting religious motifs, Mânâgera Cinema reveals the potential of cinema as a bridge between mysticism and truth. From a corpus of one hundred and fifty identified films, five representative works were selected and analyzed to demonstrate the thematic and aesthetic traits of this cinematic style. Through these examples, the study illustrates how cinematic language conveys mystical concepts and integrates them with broader spiritual and metaphysical ideas, thereby highlighting Iranian cinema's capacity to express inner transformation and transcendence.

Keywords: Iranian Cinema, The 1979 Iranian Islamic Revolution, Religious Cinema, Mânâgera Cinema, Sufism

ATIF: Şengül, İ. (2026). Tasavvufi temalar ekseninde İran Mânâgera sineması film örnekleri ve analizleri. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 9(1), s. 377-401

* Arş. Gör. Dr., Karabük Üniversitesi, e-mail: ipeksengul@karabuk.edu.tr, orcid.org/0000-0002-3886-2015, Karabük, Türkiye

Giriş

Çalışmanın amacı, öncelikle sinema tarihinde meydana gelen ve sinema sanatında önemli değişimlere sebep olan kuramsal temeller ile İnan sinemasının tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve dönüşümleri bir arada ele almaktır. Daha sonra 1979 Devrimi [çalışma boyunca “1979 İnan İslam Devrimi”nden bu şekilde kısaltma yapılacaktır.] sonrasında ortaya çıkan ve hakkında çeşitli değerlendirmeler yapılan Mânâgera Sineması’nı¹ anlamak ve bu sinema anlayışının tasavvufi temaları sinematografik olarak yansıtmaya potansiyelini ortaya koymaktır. Bu sinema anlayışının kökleri 1979 Devrimi öncesine uzanmakla beraber devrim öncesi dönemi kapsayan film örnekleri çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Çalışmanın problemi konunun farklı açılardan analiz edilmesi ve doğrulanmasına yönelik sorulardan oluşmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın problemi; Mânâgera Sineması’nın ortaya çıkmasına sebep olan tarihsel ve kültürel etkenler, bu sinema anlayışının 1979 Devrimi sonrası geçirdiği değişim ve dönüşümler, bu sinema anlayışı ile ele alınan film örneklerinin tasavvufi temaları nasıl ve ne ölçüde işlediği ve bu anlamda sinematografik açıdan başarılı olup olmadıkları konuları çerçevesinde ele alınmıştır.

Detaylarına “Yöntem” başlığı altında değinileceği üzere çalışmada incelenen beş film amaçlı örnekleme tekniği ile seçilmiş, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi tekniği ile veri toplama süreci gerçekleştirilmiş ve elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, sinema kuramlarının temel yaklaşımları ve tasavvufi kavramların Mânâgera Sineması anlayışı ile ele alınan film örneklerindeki karşılıklarını buluşturmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi şu başlıklar altında ele alınabilir.

1. Kuramsal Temeller

Sinemanın estetik, kültürel ve politik boyutlarını açıklamada etkili olan (Andrew, 2010) başlıca kuramlar; *Biçimcilik*, *Gerçekçilik*, *Auteur Kuramı* ve konunun kapsamı gereği sınırlı ölçüde *Göstergebilim* olarak belirlenmiştir. Bu kuramlar, filmlerin izleyici tarafından nasıl ve hangi yönleri ile anlamlandırıldığına ışık tutmakta ve sinemanın sadece teknik değil, aynı zamanda kültürel bir ifade aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

2. Kavramsal Bağlam

Kuramsal tartışmalar, öncelikle sinemanın *gerçeklik*, *hakikat*, *zaman*, *misal âlemi*, *hayal* ve *rüya* kavramlarıyla olan ilişkisi üzerinden yürütülmüştür. Bu kavramlar, tasavvuf geleneği ile sinema sanatı arasında bir köprü kurarak, Mânâgera Sineması anlayışının özgün yönlerini anlamaya yardımcı olmaktadır. Daha sonra Mânâgera Sineması’nın hangi temellere dayandığının anlaşılması ve bu sinema anlayışına geçiş süreçlerinin ne şekilde olduğunun belirlenmesi amacıyla İnan Sineması 1979 Devrimi öncesi ve sonrası aşamaları ile ele alınmış, tarihsel süreçte bu sinemada meydana gelen gelişmeler ana hatları ile değerlendirilmiştir.

3. Literatür ve Araştırma Boşluğu

İran Sineması'nın tarihsel gelişimi üzerine çalışan Aktaş (2015) ve Batur (2007), Mânâgera Sineması'na "İrfan Sineması" olarak işaret etmekle birlikte çalışmalarının kapsamı gereği bu konuyu sınırlı ölçüde ele almışlardır. Mevcut literatürün kısıtlılığı karşısında konuyu detaylı bir şekilde ele alması, bu araştırmayı diğerlerinden farklı kılan temel noktadır.

Mânâgera Sineması'nı ele alan ve bu konunun teorik çerçevesini ortaya koyan kaynaklar çok sınırlıdır. Bununla beraber bu sinema anlayışı hakkında ilk defa araştırma yapanlar; Mir-ihsan (1383/2004), Zâhidî (1384/2005), Esfendiyari (1384/2005a, 1384/2005b, 1384/2005c, 1392/2013a, 1392/2013b), Sâkit (1384/2005), Belhari (1384/2005), Tabatabai (1384/2005), Mutezemi (1384/2005), Daneş (1384/2005), Sadiki (1384/2005), Mehdevi-fer (1384/2006) ve Marsh (1384/2006) ile diğer araştırmacıların öncü eserlerinden yararlanılarak konunun teorik zemini birincil kaynaklara dayanılarak kapsamlı biçimde ortaya konulmuştur.

4. Araştırma Sorusu ve Hedef

Sanat, insanın hakikatle kurduğu ilişkinin temel ifade alanlarından biridir. Sinema ise bu ilişkinin anlatı ve görsellik aracılığıyla en güçlü biçimde ortaya koyulduğu sanat dallarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatsal üretim sürecinde hakikatin eserin yapısına nüfuz ederek kullanılan dilin ve formun sınırlarını aşması, sanat eserini estetik ve düşünsel açıdan en üst düzeye taşımaktadır (Gülşen, 2015). Görsel sanat dallarından olan sinemanın bahsi geçen işlevi ve tarihsel süreçte İran Sineması'nda meydana gelen değişimler de göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın temel sorusu şu şekildedir: "Sinemanın önemli ve stratejik bir konuma sahip olduğu ve dini bir anlayışın benimsendiği İran İslam Cumhuriyeti'nde, Mânâgera Sineması tasavvufî temaları yansıtmakta başarılı olmuş mudur? Eğer başarılı olmuşsa, bunu hangi temellere dayandırmıştır?" Nitekim "Kâl [söz] ilmi" değil "hâl ilmi"² olan tasavvufun bu yönüyle genel anlamda sanat düşüncesine özelde de sinema sanatına büyük ve geniş ifade imkanları yaratma kapasitesine sahip olduğu ifade edilmektedir (Gülşen, 2011).

Yine bu soru ekseninde, İranlı yönetmenlerin filmlerinde İran irfan geleneği ile kurdukları ilişkinin düzeyi ve bunun filmlerin estetik ve sinematografik başarısına etkisi incelenmiştir. Ayrıca analiz edilen filmlerde kendilerine atıfta bulunulan ve İran irfan geleneğinde önemli bir yere sahip olan mutasavvuf şairlerden Ebu Said Ebu'l-Hayr, Feridüddin Attâr, Sâdî-i Şirazi, Mevlânâ Celaleddin-i Rumi, Abdurrahman Câmî ile İran modern dönem şairlerinden Bijen Celâlî gibi şairlerin eserlerinin sinemaya nasıl ve ne şekilde yansıtıldığı değerlendirilmiştir.

Çalışma, Turec Zâhidî'nin 1979 Devrimi'nden sonra Mânâgera Sineması kapsamına aldığı yüz elli filminden seçilen beş örnek film üzerinden yürütülmüştür (Listelenen filmler için bkz: Zâhidî, 1384/2005). Bu filmlerden *İstîâze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Behar der Payiz* (Fehim-zade, 1367/1989), *Efsane-i Ah* (Milani, 1370/1992), *Peri* (Mehrcui, 1374/1996) ve *Reng-e Huda* (Mecidi, 1378/2000) filmi tasavvufî dilin sinematografik anlatıya nasıl taşındığını göstermek açısından değerlendirilmiştir.

Kuramsal çerçevenin amacı Mânâgera Sineması'nı yalnızca sinema bağlamında değil, aynı zamanda *tasavvuf kültürünün sanatsal bir yansıması* olarak ele almaktır. Bu yönüyle çalışma, disiplinler arası bir yaklaşım sunmakta ve mevcut literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Çalışma ayrıca, sinema kuramları ile tasavvufî düşünce arasındaki ilişkiyi açıklayarak ileride yapılacak araştırmalara metodolojik bir zemin sağlamaktadır.

5. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada, 1979 Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve çeşitli yönleri ile ele alınan Mânâgera Sineması kapsamında Tûrec Zâhidî tarafından “Devrim sonrası Mânâgera Sineması Film Örnekleri” olarak listelenen yüz elli film (Zâhidî, 1384/2005) arasından seçilen beş temsilci film içerdiği tasavvufi temalar ekseninde incelenmiştir. Film seçiminde, amaçlı örnekleme tekniği esas alınmıştır. Olasılığa dayalı olmayan bu yöntem, araştırmacının belirli ölçütlere dayanarak araştırma probleminde en uygun gördüğü örnekleri seçmesine olanak sağlamaktadır (Gürbüz & Şahin, 2018). Dolayısıyla seçilen filmler, hem dönemi temsil etmesi hem de tasavvufi temaları açık ve yoğun biçimde içermesi bakımından tercih edilmiştir.

Veri toplama sürecinde nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi; araştırma konusuyla ilişkili yazılı, sözlü ve görsel kaynakların sistematik biçimde çözümlenmesini kapsamaktadır. Tarih, antropoloji, sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimlerde sıkça kullanılan bu yöntem, mevcut belgeler üzerinden araştırma probleminin daha kapsamlı anlaşılmasına imkân tanımaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Bu çalışmada hem incelenen filmler hem de tasavvufi bağlama ilişkin yazılı ve görsel materyaller bu yöntemle değerlendirilmiştir.

Elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Bu yaklaşımda veriler, önceden belirlenen temalar çerçevesinde özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Amaç bulguları düzenli, anlaşılır ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Ayrıca elde edilen temalar arasında ilişki kurmak, onları anlamlandırmak ve geleceğe dönük değerlendirmeler yapmak da araştırmacının yorum alanı içinde yer almıştır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Çalışma kapsamında yalnızca görsel ve yazılı veriler değil filmlerin diyalog, monolog ve anlatı yapısı da analiz edilmiştir. Böylece Mânâgera Sineması film örnekleri, tasavvuf düşüncesi ekseninde çok boyutlu olarak ele alınmıştır.

Verilerin çözümünde ayrıca tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Belirlenen temalar tasavvuf perspektifinden analiz edilmiş; bu bağlamda filmlerdeki tasavvufi unsurların aktarılışı, anlamı ve izleyiciye etkisi hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Film çözümlenmelerinde Özden’in (2014) “aktif bir anlam üreticisi olma” bakış açısı dikkate alınmış ve Corrigan’ın (2008) ortaya koyduğu temel film analiz yaklaşımları tavsiyelerinden; yorum, çözümlenme ve değerlendirme ile görme, dinleme ve düşünme eylemlerinden yararlanılmıştır. Tasavvufi temalar, seçilen filmlerden getirilen örnek çözümlenmeler aracılığıyla detaylı biçimde tartışılmıştır.

6. Bulgular/Analiz

6.1. Tematik Bulgular

Araştırmanın temel sorusu olan “Sinemanın önemli bir yere sahip olduğu ve dini bir anlayışın benimsendiği İnan İslam Cumhuriyeti’nde Mânâgera Sineması tasavvufi temaları yansıtmada başarılı olmuş mudur? Başarılı ise bunu hangi temellere dayanarak sağlamıştır?” doğrultusunda gerçekleştirilen doküman incelemesi ve betimsel analiz sonucunda elde edilen bulgular, seçilen film örneklerinin söz konusu temaları çok boyutlu bir şekilde işlediğini ortaya koymaktadır.

1979 Devrimi sonrasında toplumsal ve siyasal yapıda yaşanan dönüşüm sinemada da belirgin bir kırılmaya yol açmış, dini ve manevi değerlerin öne çıkarıldığı yeni bir yaklaşım gelişmiştir. Nitekim

1980'li yılların ortalarından itibaren İran, siyasal denetim mekanizmalarının belirgin biçimde yoğunlaştığı bir sürece girmiştir. İran-İrak Savaşı ile Amerikan rehine krizi, teokratik yönetim yapısının ideolojik meşruiyetini ve kurumsal otoritesini güçlendiren başlıca gelişmeler arasında yer almıştır. Bu siyasal atmosfer, kültür ve sanat politikalarının da yeniden yapılandırılmasına zemin hazırlamıştır. 1983 yılında Muhammed Hatemi'nin İran Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı görevine getirilmesi ve 1984'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün tesis edilmesi, söz konusu dönemde sinema alanında gerçekleşen kurumsal dönüşümün en dikkat çekici adımlarıdır. Bu süreçte sinema üretimi ve dağıtımı, Hoze-e Honer [Sanat Merkezi], Endişe-i Eslami [İslam Düşüncesi], Bonyad-e Mostezefan [Müstezefan Kurumu] ve Cehad-e Sazendegi [Gelişim Cihadı] gibi devlet destekli yapılar aracılığıyla yönlendirilmiştir (Dabaşî, 2004).

Yukarıda ismi verilen kurumlar, kültürel üretimi İslami değerler çerçevesinde biçimlendirmeyi amaçlamış; sanatsal faaliyetlerin dini bir perspektif doğrultusunda icra edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Böylece sinema, estetik bir ifade alanı olmaktan öte ideolojik işlevler üstlenen kültürel bir aygıt haline getirilmiştir. Bu anlamda başlangıçta “sinema-ye mezhebî” [mezhebi sinema] kavramıyla ifade edilen bu yaklaşım, daha sonra “Mânâgera Sineması” adıyla tanımlanmış ve bu tanım; “dini sinema”, “irfani sinema”, “aşkın sinema”, “feraneger sinema” ya da “manevi sinema” gibi kavramları kapsayan geniş bir çerçeveye oturtulmuştur.

Bu bağlamlarda analiz edilen filmler; Mânâgera Sineması'nın yalnızca dini içerikle sınırlı bir anlatım sunmadığını, aynı zamanda evrensel temaları tasavvufi boyutlarıyla işlediğini de göstermektedir. Aşk, hakikat arayışı, ilahi adalet, melekler ve Şeytan, cinler, ruh, ölüm ve ölümden sonraki hayat, ahiret bilinci, insanın olağanüstü güçleri, gaybi yardımlar, olağanüstü olaylar ve metafizik sorgulamalar bu filmlerde öne çıkan başlıca konulardır. Bu açıdan bakıldığında Mânâgera Sineması anlayışıyla ele alınan filmler; seyirciyi yalnızca dini bir anlatı ile buluşturmakla kalmamakta, onları derinlikli bir düşünsel ve manevi arayışa da davet etmektedir.

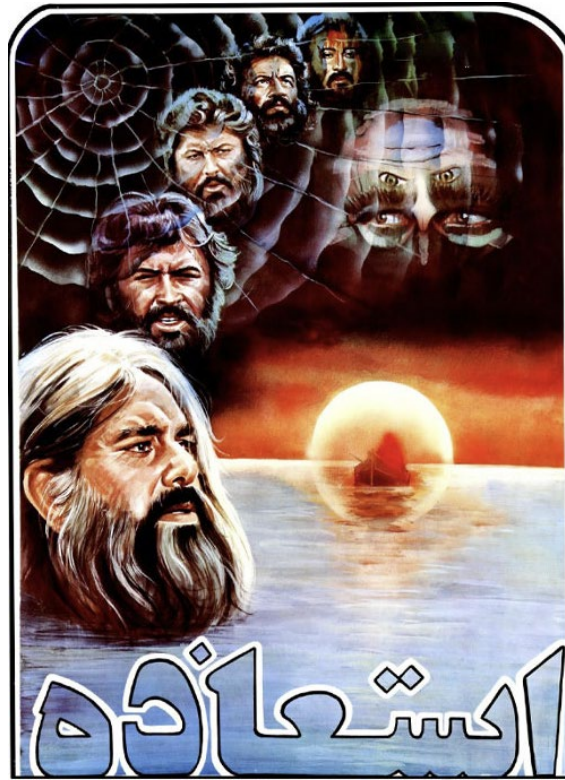
Mânâgera Sineması hakkında ortaya koyulan farklı tanımlamalar da bu noktada önem kazanmaktadır. Bazı araştırmacılar Mânâgera Sineması'nı dini sinemanın modern bir yorumu olarak görürken, bazıları bu sinemayı dini sinema olarak ele almışlardır. Bu çalışmada ulaşılan bulgular, Mânâgera Sineması'nın yalnızca dini sinema ile özdeşleştirilemeyeceğini, aksine bu sinemanın metafiziksel derinliği ve tasavvufi arka planı sayesinde kendine özgü bir sinema dili oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, incelenen filmler tasavvufi temaları başarılı bir biçimde yansıtmış ve izleyiciye hem dini hem de evrensel düzeyde anlam katmanları sunmuştur. Böylece araştırmanın temel sorusuna yanıt verilmiş; Mânâgera Sineması'nın, İran Sineması'nda sadece ideolojik bir yönelim değil, aynı zamanda özgün bir tasavvufi sinema yaklaşımı olarak da ele alınabileceğini ortaya koymuştur.

6.2. Filmlerin Tasavvufi Yorumları

Tasavvufi temalar ekseninde analizi yapılan beş filmin içerdiği Mânâgera Sineması'nın başlıca konuları ve tasavvufi temalar aşağıda verilmiştir. Filmlerin bazılarında tasavvuf düşüncesinde önemli bir yere sahip olan bazı ıstılahlar açık bir şekilde işlenmiştir. Bazılarında ise tasavvufi meseleleri şiir yoluyla anlatan mutasavvuf şairlerin şiirleri ile tasavvuf felsefesinin bazı konuları filmin fikir altyapısını desteklemiştir. Söz konusu filmler ve içerdikleri tasavvufi temalar ana hatları ile aşağıda verilmiştir.

6.2.1. İstiâze



Görsel 1. İstiâze Film Afiş (Doostihaa, 2025)

Analiz edilen ilk film yönetmenliğini Mahmelbaf'ın yaptığı ve yukarıda görseli verilen *İstiâze* filmidir. Yönetmen bu filmi; içerik bakımından “dinsel”, biçim bakımından ise “deneysel” olarak kategorize etmektedir (Makhmalbaf, t.y.).

İstiâze, beş kişinin denizde bir sandalda gerçekleştirdiği bir yolculuk üzerinden kurgulanmıştır. Filmde Mânâgera Sineması'nın başlıca konularından; yolculuk, ev, mucize, gaybî yardımlar ve Şeytan figürü konularına yer verilmiştir. Film jeneriğinde belirtildiği üzere kaynak olarak Kur'an ayetleri, *Bihâru'l-enva'l-câmi'a li-Durer-i Ahbâri'l-eimmeti'l-ethar* ve *Kitab-ı İstiâze* gibi dini esere dayanmaktadır. Yönetmenin filmi dayandırdığı ve *Bihâru'l-envar* olarak meşhur olan bu eserin müellifi Muhammed Bakır el-Meclisî'dir. Eser masum imamların hadislerini içermektedir (Öz, 1992). Müellifi Seyyid Hüseyin Destgayb olan *Kitab-e İstiâze* adlı eser ise Şeytan'ın şerrinden Allah'a sığınmanın (istiâze) şart ve rükünleri hakkındadır (Wikishia, t.y.).

Film, tasavvuf düşüncesinde önemli yere sahip olan kavramları sinematografik bir dille görünür kılmaktadır. Filmde; gaflet, enaniyet, nefis ve Şeytan, zühd³ ve kanaatin karşıtı olarak hırs, mücadele⁴ ve riyazet⁵, hûş der dem⁶ ve vukûf-i kalbi⁷ gibi konular karakterler ve olay örgüsü aracılığıyla işlenmiştir. Örneğin, Şeytan filmin başlarında yolculuk esnasında karakterlerden birine yaklaşır bu yolculuğun boşuna bir çaba olduğunu fısıldamaktadır (s. 05:50). Karakterin, kargaşaya sebep olduktan sonra “*affedin, bunu elimde olmadan yaptım*” (s. 07:07) demesi, onun gaflete düştüğünü kabul ettiği bir an olarak karşımıza çıkmaktadır. Şeytan'ın bu şekilde vesveseleri üzerinden gafletin bireysel ve toplumsal etkileri gösterilmiş, enaniyet ise karakterlerin zihinsel süreçlerinde somutlaştırılmıştır. Örneğin; karakterlerden biri sandalla çevreyi keşfe çıkarken, geri

kalan dört kişi çeşitli görevler için ayrılır. Su almaya giden karakter, Şeytan'ın “Diğerleri dinlenirken, en ağır işi yapan sensin” şeklindeki vesvesesine maruz kalır (s. 17:35). Bu diyalog, bu kişinin görevi sırasında içsel bir kıskançlık ve adaletsizlik duygusunu hissetmeye başlamasına neden olur. Nefis temasında Mevlânâ'nın nefsi bir “yılan”a (s. 16:33) (Mevlânâ, 2004) ve Kuşeyrî'nin ise bir “köpeğe” (s. 30:14) (Kuşeyri, t.y.) benzetmeleri görselleştirilmiştir. Hırs teması ise grup dayanışmasının bozulması ve bireysel çıkarların öne çıkmasıyla yansıtılmıştır. Mücadele ve riyazet, açlık ve nefis terbiyesi üzerine diyaloglarla ele alınmış, Hûş der Dem ve Vukûf-i Kalbi ise başkahramanın sürekli Allah'a sığınması neticesinde hayatta kalan tek kişi olması şeklinde temsil edilmiştir.

Sonuç olarak film, tasavvufi literatürde üzerinde önemle durulan yukarıdaki kavramları hem diyaloglar hem de görsel anlatım aracılığıyla izleyiciye aktarmış; dini içerikle tasavvufi öğretileri uyumlu bir şekilde bir araya getirerek Mânâgera Sineması'nın tasavvufi yönünü güçlü biçimde ortaya koymuştur.

6.2.2. Behar der Payiz



Görsel 2. Behar der Payiz Film Afişi (Doostihaa, 2023)

İçerdiği tasavvufi temalar ekseninde analiz edilen ikinci film, yukarıda görseli verilen Fehimzade'nin *Behar der Payiz* adlı filmidir. Film, Mânâgera Sineması'nın ontolojik boyutunu öne çıkararak mucize ve gaybi yardımlar ile insanın manevi değişim ve dönüşümü gibi temalara odaklanmaktadır. Anlatı, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin başlangıcı olan “Ney Hikâyesi” ve Molla Câmî'ye atfedilen “Baba ve Hâkim Oğlu Hikâyesi” üzerine kurulmuştur. Kentin bombalanması sonucu öldü sanılan anne-babanın, kendilerini terk eden dört çocuğuna bir hayat dersi vermesi üzerinden kurgulanan filmde, karakterlerin manevi gelişimi tasavvufi bir bağlamda işlenmiştir.

Filmin sonunda Mevlânâ'nın;

“Aslından uzak düşen kişi,
yine vuslat zamanını arar;

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

Ey dostlar! Bu hikayeyi
dinleyiniz. Hakikatte o bizim
bugünkü halimizdir.”
(Mevlânâ, 2004)

بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقد حال ماست آن

Ney metaforuna atıf yapan yukarıdaki beyitlerine yer verilmesi (s. 1:39:57), insanın “asli vatan”ından kopuşu ve yeniden vuslat özlemi üzerine tasavvufi öğretilerdeki anlayışı sinematografik biçimde görünür kılmaktadır. Ayrıca, büyük oğul Hadi'nin içsel yolculuğu ve manevi tekamülü, Molla Câmî'ye atfedilen ancak asıl kaynağını tespit edemediğimiz ve tarafımızca tercüme edilen;

Bir baba öfkeyle oğluna dedi:
“Canım oğlum, sen adam olmazsın.”

پدری با پسری گفت به قهر
که تو آدم نشوی جان پدر

“Ey değersiz evlat, sana harcadığım
Emeklere yazık!”

حیف از آن عمر که ای بی سروپا
در پی تربیتت کردم سر

Oğul bu sözlerden incindi,
Babasından habersizce yol aldı, gitti.

دل فرزند از این حرف شکست
بی خبر از پدرش کرد سفر

Zorluklarla savaştı, acılar çekti,
Nihayet, yaşamı tatlılaştı, bal oldu.

رنج بسیار کشید و پس از آن
زندگی گشت به کامش چو شکر

Sonunda büyük bir mevkiye ulaştı,
Şehrin yöneticisi oldu, altın sahibi oldu.

عاقبت شوکت و الایی یافت
حاکم شهر شد و صاحب زر

Bir süre sonra emir verdi,
Babasının huzura getirilmesini istedi.

چند روزی بگذشت و پس از آن
امر فرمود به احضار پدر

Babası uzun bir yoldan geldi,
Yöneticiye yaklaştı, oğlunu tanıdı.

پدرش آمده از راه دراز
نزد حاکم شد و بشناخت پسر

Oğul kibirle, gururla
Başından ağağıya babasına baktı.

پسر از غایت خودخواهی و کبر
نظر افکند به سراپای پدر

Dedi ki: “Sen bana adam olmazsın demiştin,
Şimdi bak şerefime, mevkiime!”

گفت گفتی که تو آدم نشوی
تو کنون حشمت و جاهم بنگر

Yaşlı baba gülüp başını salladı,
Ve dedi: “Evlat, bu söz kapının dışında kaldı,

پیر خندید و سرش داد تکان
گفت این نکته برون شد از در

Ben sana yönetici olmazsın demedim,

من نگفتم که تو حاکم نشوی

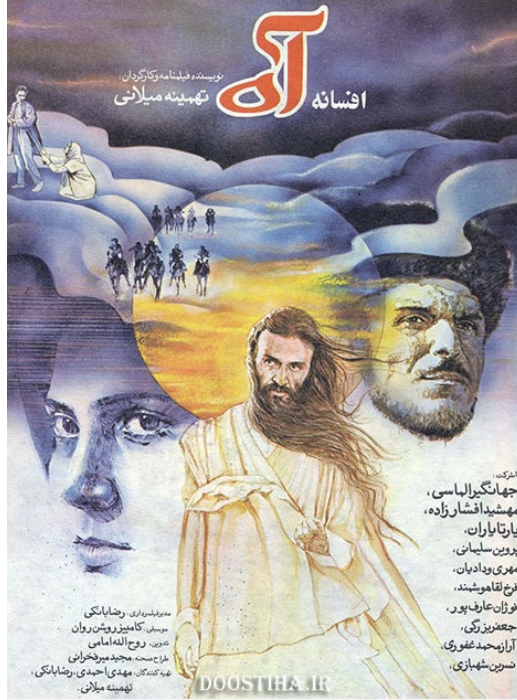
”Adam olmazsın demiştim, canım oğlum.”

گفتم آدم نشوی جان پدر

beyitlerinde yer alan hikayenin aktarımıyla desteklenmiştir (s. 1:11:18). Böylece dünyevi başarıların tek başına yeterli olmadığı, gerçek olgunluğun manevi değerlerle mümkün olacağı bu karakter üzerinden vurgulanmış ve görsel hale getirilmiştir.

Sonuç olarak, *Behar der Payiz* filmi; bireysel yolculuk, kibir ve içsel eksiklikler temaları üzerinden insanın manevi olgunluğa ulaşma sürecini ele almış; tasavvufi öğretilerle uyumlu yapısıyla Mânâgera Sineması'nın tasavvufi yönünü başarılı biçimde yansıtan bir film olmuştur.

6.2.3. Efsane-i Ah



Görsel 3. Efsane-i Ah Film Afişi (Doostihaa, 2015a)

Üçüncü olarak analizi yapılan ve yukarıda görseli verilen Milani'nin *Efsane-i Ah* filmi, 1979 Devrimi'nden yaklaşık on üç yıl sonra çekilmiş ve Mânâgera Sineması çerçevesinde tasavvufi temaları işleyen önemli bir yapım olmuştur. Film; bireyin içsel yolculuğu, manevi gelişimi ve olağanüstü deneyimler gibi konulara odaklan bu film Samed Behrengi'nin hikayesinden uyarlanmıştır (Kanat, 2007). Başkahraman Meryem'in sürekli memnuniyetsiz ve başkasının hayatına özenme hali, Gazzâli'nin “*Leyse fi'l-imkan ebde'u mimmâ kân*” [Var olandan daha mükemmeli mümkün değildir.] felsefesi ile ilişkilendirilmektedir.

Film boyunca Meryem, aşağıda filminden alınan bir görselde gaybi bir varlık olarak gösterilen melek figürü (s. 1:02:17) aracılığıyla filmin başında gördüğümüz ilk hali dahil beş farklı kişilikte karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 4. Efsane-i Ah filminde Melek figürü

Meryem, her seferinde içinde bulunduğu hâli beğenmeyip özendiği başka biri yerine geçmektedir. Bunu ise kendine dert ettiği sorunlar karşısında derinden çektiği bir “ah” sonucu melek figürünün kendisine verdiği bir anahtar aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Böylece büründüğü her karakter ile farklı deneyimler yaşayan Meryem bu süreçte şükür, sabır ve teslimiyet gibi tasavvufi değerler kazanmaktadır. Başlangıçta memnuniyetsiz ve sabırsız bir karakter olarak sunulan Meryem, deneyimlerin etkisiyle içsel dönüşüm geçirmekte ve tasavvufi perspektife uygun olarak manevi bir olgunluğa ulaşmaktadır.

Bu bağlamda *Efsane-i Ah* filmi, tasavvufi temaların sinematografik olarak etkin bir şekilde işlendiğini göstermekte ve çalışmanın temel sorusu olan “Mânâgera Sineması’nın tasavvufi temaları başarılı bir şekilde yansıtıp yansıtmadığı” sorusuna yanıt sunmaktadır. Böylece film, Mânâgera Sineması anlayışına uygun olarak içerdiği tasavvufi temalar ve görseller aracılığıyla, izleyiciye hem metafiziksel hem de düşünsel bir deneyim aktarmaktadır.

6.2.4. Peri



Görsel 5. Peri Film Afişi (Doostihaa, 2016)

Dördüncü olarak analiz edilen ve yukarıda görseli verilen Mehrcui'nin *Peri* filmi, 1979 Devrimi'nden yaklaşık on yedi yıl sonra çekilmiştir. Bu film seçilen diğer örnek filmlere kıyasla Mânâgera Sineması kapsamında tasavvufi temaları daha yoğun bir şekilde işleyen bir yapıdır. Film; bireylerin içsel yolculuklarını, manevi arayışlarını ve seyr u sülûk yolunda bir mürşide⁸ bağlılığın önemini merkeze almaktadır. Filmde Peri, Dadaşi ve Esed isimli karakterlerin farklı yollar üzerinden seyr u sülûk⁹ deneyimleri; riyazet, murakabe¹⁰ ve talep/arayış, hayret¹¹, havf¹² ve reca¹³, vecd ve istiğrak¹⁴, keşf¹⁵ ve şuhûd¹⁶, halvet¹⁷, vird ve zikir¹⁸, zühhd ve riyazet, murakabe¹⁹ ve tezkiye²⁰ gibi tasavvufi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Yönetmen Mehrcui bu filmiyle dini yalnızca görüntüde yaşamayıp bunun ötesine de geçilmesi, dinin derin ve batını anlamlarının da anlaşılması gerektiğini ortaya koymaya çalıştığını ifade etmektedir (Tabnak, 2023).

Filmde merkeze alınan Peri ve Dadaşi karakterleri aracılığıyla, mürşidsiz bir yola çıkmanın zorlukları ve bunun meydana getirdiği içsel karmaşanın sonuçları görselleştirilmektedir. Filmde pek çok yerde yukarıda değinilen ve tasavvufi seyr u sülûk yolunda sâlikin²¹ karşılaştığı ve aşması gereken yollar olarak bilinen kavramlar sinematografik bir dille görselleştirilmiştir. Örneğin film bir vadide başlar ve bu sahnede aşağıda filmde alınan görselde görüldüğü üzere Peri karakterinin elinde bir kitap vardır (s. 1:18).



Görsel 6. Peri filminde Peri'nin *Süluk* kitabını okuması

Filmin ilerleyen sahnelerinde isminin “Sülûk” olduğu görülen ve aşağıda görseli sunulan (s. 26:36) bu yeşil renkli kitabı okuması ile seyr u sülûk yolunun başlangıcı olan “tevbe makamı”na işaret edilmiş (Sâlihî & Âgababaî, 2018) ve bu makam sinematografik bir dille görselleştirilmiştir.



Görsel 7. Peri filminde Süluuk isimli yeşil kitap

Yine Dadaşı karakterinin filmin bir sahnesinde söylediği; "...O kadar çok oruç tuttum ki sonunda hastaneye kaldırıldım. Hastaneden çıkınca gerçek "pir"i bulana kadar onu aradım. O bana " *دل بیا و سر با کار* [Gönül yârda, el kârda] sözünün anlamını öğretti." (s. 1:10:30) sözleriyle onun gerçek bir piri bulmasıyla elde ettiği iç huzur ve tasavvufi yolculukta kendisine tabi olunan bir rehberin gerekliliği vurgulanmaktadır.

Diğer bir örnek olarak aşağıda filminden alınan bir görselde görüldüğü üzere Peri, sürekli olarak zikir halinde olması sonucu derin bir keşf ve sezgi haline ulaşmıştır. Bu sürekli zikir hali, Peri'nin zihin ve ruh halinde bir dönüşüm meydana getirmiştir. Peri bu halin vermiş olduğu etki sebebiyle baktığı pek çok şeyde şeyhinin suretini görmektedir.



Görsel 8. Peri filminde Peri'nin aynaya bakarken şeyh'ini görmesi

Bu sahnede aynaya bakan Peri'nin aynada kendi yerine şeyhini görmesi şeklinde görselleştirilen bu deneyim, Peri'nin manevi gelişim sürecinde şeyhi ile kurduğu güçlü bağın ve onun rehberliğine olan teslimiyetinin somut bir ifadesi olarak analiz edilebilir (s. 27:20).

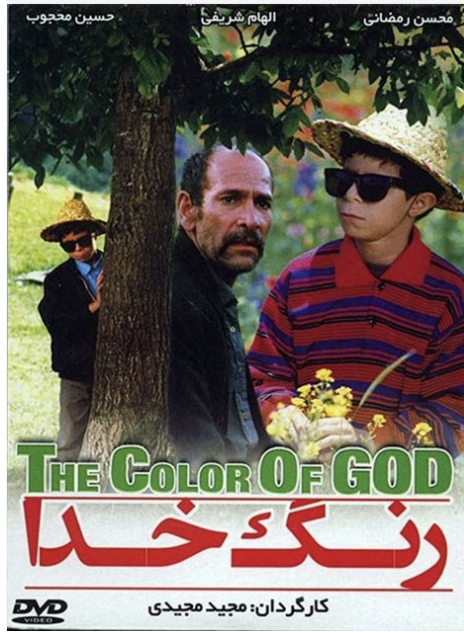
Filmde seyr u sülûk yolunun gerekliliklerinin doğru bir şekilde yapılmaması halinde sâlikin karşılaşacağı zorluklar da sinematografik bir dille anlatılmıştır. Örneğin aşağıda filmde alınan bir görselde görüldüğü üzere Peri karakteri evinin bahçesinde bulunan boş bir havuz köşesinde “halvet” yapmaktadır (s. 1:09:14).

**Görsel 9.** Peri filminde Peri'nin Halvet hali

Tasavvuf terminolojisinde halvet; tarikata giren bir müridin, belirli bir süre sonra şeyhin talimatıyla insanlardan uzaklaşarak tekkelerde bulunan “çilehâne” ya da “halvethâne” olarak adlandırılan özel bir alanda inzivaya çekilmesi ve kendini tamamen Allah'a adanması ve kalpten dünyevi ilgileri kesmesi şeklinde açıklanmaktadır (Yılmaz, 2012). Ancak filmde Peri karakteri; yukarıda görüldüğü üzere bu inzivaya çekilme sürecini tasavvuf terminolojisinde belirtildiği şekilde değil kendi yöntemleriyle gerçekleştirmektedir. Bundan dolayı Peri, aradığı iç huzur ve sükunet haline ulaşamamaktadır. Benzer şekilde talep/arayış, halvet, zikir, keşf, şuhûd ve filmde işlenen diğer tasavvufi kavramlar hem diyaloglarla hem de görsel öğeler aracılığıyla aktarılmış; yoğun bir şekilde İran tasavvuf edebiyatından yapılan alıntılar filmde işlenen tasavvufi temaları desteklemiştir.

Bu bağlamda Peri filmi, tasavvufi öğretileri sinematografik olarak başarıyla yansıtarak, çalışmanın temel sorusuna yanıt sağlamakta ve içerdiği sahnelerle işaret ettiği pek çok tasavvufi tema ile Mânâgera Sineması'nın tasavvufi temaları yoğun şekilde işleyen örneklerinden biri olduğunu göstermektedir.

6.2.5. Reng-e Huda



Görsel 10. Reng-e Huda Film Afiş (Doostihaa, 2015b)

Beşinci olarak analiz edilen ve yukarıda görseli verilen Mecidi'nin Reng-e Huda filmi, 1979 Devrimi'nden yaklaşık yirmi bir yıl sonra çekilmiş ve Mânâgera Sineması kapsamında tasavvufi temaları işlediği görülen bir yapımdır. Yönetmenin bu filmde yalnızca sanatsal bir ifade biçimi üretmekle kalmayıp, aynı zamanda mistik bir gerçekliği keşfetmeyi amaçladığı görülmektedir. Film, karakterlerin içsel yolculukları ve aslına dönüşleri etrafında şekillenmektedir. Bu anlamda filmde nefsin mertebelerinden nefs-i emmâre²² ve nefs-i râziye²³ ile; bela ve imtihan, keşf ve şuhûd, nur ve tecelli, tevessül²⁴ ve imtihan gibi tasavvufi kavramlar sinematografik bir dille aktarılmaktadır.

Haşim karakteri aracılığıyla nefs-i emmâre makamı, oğluna yönelik bencil ve sadece kendisini merkeze alan davranışlarıyla somutlaştırılırken, nefs-i râziye makamı Muhammed karakterinin sabır ve teslimiyet örneği sergileyen davranışları ve bunların tasavvufi düşünceyle uyumu izleyiciye sunulmaktadır. Keşf ve şuhûd temaları aşağıda filminden alınan bazı görsellerde görüldüğü üzere Muhammed'in çevresindeki ağaçlara (s. 31:00), çiçeklere (s. 40:25), kumlara (s.53:37) ve otlara (s. 31:55) dokunma motifleriyle görselleştirilmiştir.



Görsel 11. Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhûd'u yaşaması



Görsel 12. Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhûd'u yaşaması



Görsel 13. Reng-e Huda filminde Muhammed'in, eli ile Keşf ve Şuhûd'u yaşaması

Tevesül ve istimdad teması; aşağıda filminden alınan bir görselde görüldüğü üzere İranlıların çok eski zamanlardan beri önemini korudukları kültürel geleneklerinden biri olup sâdât, ulema, meşayih kabirleri vb. şeklinde sınıflandırılan Ziyaretgâh'a gitme (Sultan-pur & Asgari, 1395/2016) sahneleri aracılığıyla aktarılmaktadır (s. 38:08).



Görsel 14. Reng-e Huda filminde Ziyaretgâh'a gidilmesi

Nur ve tecelli kavramları ise ölüm ve yaşam motifleri ile sinematografik bir dil kazanmıştır. Film, tasavvufi temaları hem görsel hem de anlamsal düzeyde başarıyla yansıtarak, çalışmanın temel sorusuna yanıt vermekte ve içerdiği tasavvufi öğretileri sinematografik olarak etkin ve tutarlı bir biçimde aktarabilmektedir.

1979 Devrimi sonrası Mânâgera Sineması film örnekleri olarak verilen beş filme genel olarak bakıldığında çalışmanın temelini teşkil eden sorunun cevabı ortaya koyulmuş ve bu filmlerin tasavvufi temaları sinematografik açıdan başarılı bir şekilde aktardığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Bu çalışma, 1979 Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve hakkında detaylı analiz yapılan Mânâgera Sineması film örneklerinin, merkezinde yer alan “değerler”, “maneviyat”, “irfan”, “tasavvuf” ve “ölüm-hayat” kavramsal çerçevesini sinema dili aracılığıyla nasıl kurduğunu ve görünür kıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Tûrec Zâhidî tarafından listelenen yüz elli film arasından örnek olarak ele alınan *İstiâze*, *Behar der Payiz*, *Efsane-i Ah*, *Peri* ve *Reng-e Huda* filmleri; içerik, anlatı yapısı ve görsel kompozisyon bakımından değerlendirilmiş; söz konusu yapımların Mânâgera Sineması'nın irfani ve tasavvufi yönelimini hem tematik hem de estetik düzlemde güçlü bir biçimde yansıttığı tespit edilmiştir.

Film analizlerinden elde edilen bulgular, Mânâgera Sineması'nın yalnızca dini içerik üretmeye yönelik bir sinema anlayışı olmadığını; bilakis izleyiciyi manevi bir tefekkür alanına davet eden, varoluşsal sorular etrafında düşünmeye sevk eden ve ölüm-hayat diyalektiği üzerinden insanın hakikat arayışını görünür kılan bir “irfan sineması” niteliği taşıdığını göstermektedir. Bu bağlamda öne çıkan; nefis mücadelesi, hırs, enaniyet karşısında öz disiplin, riyazet, hûş der dem, vukûf-i kalbi, seyr u sülûk, tevbe ve talep, murakabe ve tezkiye, hayret, havf ve reca, keşf ve şuhud, vecd ve istiğrak, tevessül ve istimdad ile nur ve tecelli gibi tasavvufi temalar yalnızca kavramsal düzeyde değil; karakter inşası, dramatik çatışma, mekân kullanımı ve sembolik görsellik aracılığıyla bütüncül bir anlam evreni içinde sunulmaktadır. Böylece sinema, dini öğretilerin didaktik aktarımının ötesine geçerek, izleyiciye içsel bir yolculuk ve irfani bir deneyim imkânı tanımaktadır.

Seçilen filmler özelinde yapılan değerlendirmeler, Mânâgera Sineması'nın değer temelli bir varlık tasavvurunu sinematografik anlatının merkezine yerleştirdiğini ortaya koymaktadır. *İstiâze* filminde Şeytan'ın vesveseleri üzerinden gaflet, enaniyet ve nefis kavramları işlenirken, insanın hakikatle kurduğu ilişkinin kırılma anı vurgulanmaktadır. *Behar der Payiz*, Mevlânâ'nın "Ney Hikâyesi" ve Molla Câmî'ye atfedilen anlatılar ekseninde, insanın ayrılıktan vuslata uzanan manevi tekâmül sürecini somutlaştırmakta; irfani geleneğin sembolik anlatım biçimlerini sinemaya taşımaktadır. *Efsane-i Ah*, Gazzâlî'nin "Leyse fi'l-îmkân ebde'u mimmâ kân" [Var olandan daha mükemmeli mümkün değildir.] yaklaşımı doğrultusunda var olanın hikmetini idrak etme, rıza, sabır ve şükür gibi değerleri ölüm-hayat bütünlüğü içinde ele almaktadır. *Peri*, mürşid-mürid ilişkisi ve seyr u sülûk çerçevesinde, tasavvufi terbiyenin aşamalarını ve bu yoldaki arınma sürecini dramatik yapı içinde görünür kılmaktadır. *Reng-e Huda* ise nefis-i emmâre ile nefis-i râziye arasındaki dönüşümü, nur ve tecelli metaforları üzerinden görselleştirerek, maneviyatın estetik bir tecrübe olarak sinemada nasıl temsil edilebileceğini ortaya koymaktadır.

Araştırma bulguları, Mânâgera Sineması'nın tarihsel ve kültürel bağlamını da kavramsal çerçeve ile birlikte değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. 1979 Devrimi sonrasında sinemada dini ve metafizik temaların öne çıkarılması, devlet destekli yapım süreçleri ve tema tercihleri bu sinema anlayışının oluşumunda belirleyici olmuştur. Bununla birlikte Mânâgera Sineması, yalnızca "dini sinema" kategorisi içinde değerlendirilemeyecek kadar derinlikli bir yapı arz etmekte; dini öğretilerin batını boyutunu, irfani yorumunu ve evrensel değerler eksenindeki varoluşsal sorgulamaları ön plana çıkararak kendine özgü bir estetik alan oluşturmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, Mânâgera Sineması'nın 1979 Devrimi sonrası oluşan kültürel ve ideolojik dönüşüm ortamında, değerler ve maneviyat merkezli bir sinema dili geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu sinema anlayışı, izleyiciye yalnızca dini bir anlatı sunmamakta; onu ölüm ve hayat arasındaki ince çizgide hakikati aramaya, kendi nefisini sorgulamaya ve irfani bir bilinçle varoluşunu yeniden anlamlandırmaya davet etmektedir. Bu yönüyle Mânâgera Sineması, İran Sineması içinde hem estetik hem de düşünsel açıdan özgün ve güçlü bir konuma sahiptir.

Kaynakça

- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın şiiri İran sineması* (3. bs.). İz Yayıncılık.
- Algar, H. (1996). Hâcegân. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 14). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. Doruk Yayıncılık.
- Batur, S. (2007). *Siyasal İslam sineması örneğinde İran sineması* [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi].
- Belhari, H. (1384/2005). *Ma'ni u mefhum-i "mana" der huner u sinema-yi managera*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 1–8). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Corrigan, T., & Gürata, A. (2008). *Film eleştirisi el kitabı*. Dipnot Yayınları.
- Dabaşı, H. (2004). *İran sineması: Geçmiş, bugün ve geleceği* (2. bs.). Agora Kitaplığı.

Daneş, M. (1384/2005). *Mukaddime-i ber tebyin-i sinema-yi managera*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yi ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 143–150). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

Doostihaa. (2015a). *Efsane-i ah*.

<https://www.doostihaa.com/post/tag/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%81%D8%B3%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A2%D9%87-%D8%A8%D8%A7-%D9%84%DB%8C%D9%86%DA%A9-%D9%85%D8%B3%D8%AA%D9%82%DB%8C%D9%85>

Doostihaa. (2015b). *Reng-e huda*.

<https://www.doostihaa.com/post/tag/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%B1%D9%86%DA%AF-%D8%AE%D8%AF%D8%A7-%D8%A8%D8%A7-%DA%A9%DB%8C%D9%81%DB%8C%D8%AA-%D8%B9%D8%A7%D9%84%DB%8C>

Doostihaa. (2016). *Peri*.

<https://www.doostihaa.com/post/tag/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D8%B1%D8%A7%DB%8C%DA%AF%D8%A7%D9%86-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D9%BE%D8%B1%DB%8C>

Doostihaa. (2023). *Behar der payiz*.

<https://www.doostihaa.com/post/1402/04/11/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A8%D9%87%D8%A7%D8%B1-%D8%AF%D8%B1-%D9%BE%D8%A7%DB%8C%DB%8C%D8%B2.html>

Doostihaa. (2025). *İstiâze (film)*.

<https://www.doostihaa.com/post/1404/06/20/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D8%B0%D9%87.html>

Esfendiyari, A. (1384/2005a). *Der amedi ber sinema-yi managera*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yi ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 49–64). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

Esfendiyari, A. (1384/2005b). *Mesadık-i mevzu'i-i sinema-yi managera*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yi ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 39–48). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

Esfendiyari, A. (1384/2005c). *Sinema-yi managera çîst?* In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yi ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 35–38). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

Esfendiyari, A. (1392/2013a). *Mururi ber si sal-i tecrübe-i sinema-yı İran: Behşi dovvom: Dehe-i heftad. Tasvirnâme, 6(2), 40–57.*

Esfendiyari, A. (1392/2013b). *Nigahî be si sal-i tecrübe-i sinema-i dini der İran: Bahş-i nohost: Ez ibtida ta intihâ-yı dehe-i şest. Tasvirnâme, 5(2), 12–33.*

Fehim-zade, M. (Director). (1367/1989). *Behar der payiz* [Film]. Hidayet Film.

- Gülşen, E. (2011). *Sinemanın hakikatı* (Cilt 1). Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E. (2015). *Hakikatin sineması* (Cilt 2). Külliyyat Yayınları.
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2018). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: Felsefe-yöntem-analiz* (5. bs.). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Kanat, F. (2007). *İran sinemasında kadın: Kadın temsili ve kadın yönetmenler*. Dipnot Yayınları.
- Kuşeyrî, A. (2012). *Kuşeyrî risalesi* (6. bs.). Dergâh Yayınları.
- Kuşeyrî, A. (t.y.). *Er-Risâletü'l-Kuşeyriyye* (Cilt 1). Dâru'l-Meârif.
- Mahmelbaf, M. (Director). (1363/1985). *İstiâze* [Film]. Hovze-i Huneri.
- Makhmalbaf, M. (t.y.). Filmmaking in Iran today. In F. Gonzalez Garcia (Ed.), *Mohsen Makhmalbaf: From discourse to dialogue* (pp. 223–229).
- Marsh, C., & Ortiz, G. (Eds.). (1384/2006). *Kâveş der ilâhiyât u sînemâ* (E. A. Aryân, N. Melek-Muhammedi, İ. Novruzî, U. Nik-Fercam, & Ş. Vakfi-Pur, Çev.). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mecidi, M. (Director). (1378/2000). *Reng-e huda* [Film]. Şirket-i Verahuner.
- Mehdevî-fer, H. (1384/2006). *Ru'yâ-yı beheşt*. Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mehrcui, D. (Director). (1374/1996). *Peri* [Film]. Emir Hüseyin Şerif.
- Mevlânâ. (2004). *Mesnevî* (V. İzbulak, Çev., Cilt 3). Konya Büyükşehir Belediyesi.
- Milani, T. (Director). (1370/1992). *Efsane-i ah* [Film]. Hane-i Film-i İran.
- Mir-İhsan, M. A. (1383/2004). *Pedîdâr u ma'nâ der sînemâ-yı İran*. Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Mutezemi, H. (1384/2005). *Sinema-yı managera müellif-i şinaht-i huner-i maverayi u muteali*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yı ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 139–141). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Öz, M. (1992). *Bihârü'l-envâr*. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi* (Cilt 6). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi* (3. baskı). İmge Kitabevi.
- Sadiki, B. (1384/2005). *Sinema-yı managera u çeşnvare-i film-i fecr*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâme-hâ-yı ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 151–154). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Sâkit, E.-S. (Ed.). (1384/2005). *Nâme-hâ-yı ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ*. Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Sâlihî, N., & Âgababaî, M. R. H. (2018). *Beyân-ı mefâhîm-i irfânî der sînemâ-yı ma'nâgerâ: Mutâlaa-i mevrîdî: Film-i Perî. Fasl-Nâme-i İrfân-i İslâmî*, 15(57), 73–103.
- Seccadi, S. C. (1383/2005). *Ferheng-i ıstılah u tâbirat-ı irfani* (7. bs.). Kitabhane-i Milli-i İran.
- Sultan-pur, M., & Asgari, E. R. (1395/2016). *Pişine-i tarihi u ferhengi-yi ziyaret der İran. Mutala'at-i İran-Şinasi*, 4(3), 89–108.

- Şengül, İ. (2025). *İran mânâgera sinemasında tasavvufi temalar* [Doktora tezi, Karabük Üniversitesi].
- Tabatabai, E.-H. U. (1384/2005). *Sinema-yi managera u tebyin-i alem-i hesti*. In E.-S. Sâkit (Ed.), *Nâmehâ-yı ma'nevî: Mecmû'a-i makâlât-ı nevîsendegî muhtelif derbâre-i sînemâ-yı ma'nâgerâ* (pp. 125–138). Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.
- Tabnak. (2023, October 15). *Heme ançe bayed derbare-i Dariuş Mehrcui bedanid*. <https://www.tabnak.ir/fa/news/1198611>
- Uludağ, S. (2006). *Nefis. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi* (Cilt 32). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Wikishia. (t.y.). *Fihrist-e asar-e Seyyid Abdu'l-Huseyin Destgeyb*. https://fa.wikishia.net/view/%D9%81%D9%87%D8%B1%D8%B3%D8%AA_%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1_%D8%B3%DB%8C%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%DB%8C%D9%86_%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%BA%DB%8C%D8%A8
- Yavuz, Y. Ş. (2012). *Teveşül. Türkiye Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi* (Cilt 41). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. bs.). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, H. K. (2012). *Ana hatlarıyla tasavvuf ve tarikatlar* (15. bs.). Ensar Neşriyat.
- Zâhidî, T. (1384/2005). *Nigâhî be sînemâ-yı ma'nâgerâ-yi İrân*. Bünyâd-ı Sînemâ-yı Fârâbî.

Son Notlar:

¹ Belhari'nin yaklaşımı doğrultusunda, Mânâgera Sineması kavramı Farsça'daki anlam karşılığı üzerinden değerlendirildiğinde, burada kastedilen “mânâ”nın sıradan ve yüzeysel bir anlamdan ibaret olmadığı görülmektedir. Her eser var olduğu ölçüde bir “anlama sahiptir” (dârâ-ye mânâ); ancak bu, her eserin derinlikli olduğu anlamına gelmez. “Mânâgera” kelimesindeki “-gera” eki ise yönelim, arayış ve bilinçli bir odaklanma anlamı taşır. Dolayısıyla Mânâgera Sineması, yalnızca anlam içeren değil; anlamı arayan, anlamı merkeze alan ve izleyiciyi derin düşünsel katmanlara yönlendiren bir sinema anlayışını ifade eder. Bu bağlamda, yüzeysel bir anlatının ötesine geçerek içsel, çok katmanlı ve dönüştürücü bir yapıya ulaşabilen eserler “mânâgera” olarak nitelendirilebilir Belhari (1384/2005). Sonuç olarak, Mânâgera Sineması Farsça'daki karşılığı itibarıyla “anlam sahibi sinema”dan ziyade, “anlam arayışında olan, anlam odaklı ve derinlikli sinema” demektir.

² Tasavvuf istilahlarından olan hâl; sûflere göre kastı ve kazanma isteği olmadan kalbe gelen neşe-hüzün, rahatlık-sıkıntı, heybet-heyecan gibi mânâlardır Kuşeyrî (2012).

³ Tasavvufi bir istilah olarak zühd; dünyaya yani maddiyata ve menfaate değer vermemek, kalpte dünya ve menfaat sevgisi taşımamak, manevi değerlerin maddi değerlerden üstün ve önemli olduğuna inanmaktır Kuşeyrî (2012).

⁴ Tasavvufi bir istilah olarak mücâhede; nefis ile cenk etmek, nefse savaş açmaktır Kuşeyrî (2012).

⁵ Tasavvufi bir istilah olarak riyâzet yani açıklık; mücâhedenin esaslarından biri olup nefsi açıklık ile terbiye etmek anlamına gelmektedir Kuşeyrî (2012).

⁶ Tasavvufi bir istilah olarak hûş der-dem; Abdulhalık Gucdüvânî tarafından sistematik hale getirilen ve Nakşibendiliğin manevi yönünü belirleyen sekiz temel esaslarından biridir. Bu ilkeye göre, derviş her nefes alışında gafletten uzak durmalı ve Hakk'ı unutmamalıdır Algar (1996).

⁷ Tasavvufi bir istilah olarak vukûf-ı kalbî; kişinin sürekli olarak Allah'ın huzurunda olduğunun bilincinde olmasıdır Seccadi (1383/2005).

⁸ Tasavvufi bir istilah olarak mürşid; kendisine intisab eden sâiklere istidad ve kabiliyetleri doğrultusunda manevi olgunluğa erdirmek üzere rehberlik eden, onların kalplerine şeriat bilgisini ve Allah sevgisini yerleştirmeye çalışan kişidir Yılmaz (2012).

⁹ Tasavvuf istilâhında seyr; cehaletten ilme, kötü ve çirkin huylardan güzel ahlaka, kendi vücudundan Hakk'ın vücuduna doğru hareket demektir. Sülûk ise tasavvuf yoluna girmiş kişiyi Hakk'a vuslata hazırlayan ahlaki eğitimidir. Başka bir ifade ile seyr u sülûk, tasavvuf ve tarikata giren kimsenin manevi makamlarını tamamlayınca kadar geçirdiği aşamalarıdır Yılmaz (2012).

¹⁰ Tasavvufi bir istilâh olarak murâkabe; devamlı surette kalp ile Allah'a bakmak ve Allah'tan feyz beklemektir Kuşeyrî (2012).

¹¹ Tasavvufi bir istilâh olarak hayret; Allah'ın zatını kavrayamamanın bilincine vararak aklın hayrete düşmesi ve insan aklının ilahi irade karşısında acizliğini idrak etmesidir Seccadi (1383/2005).

¹² Tasavvufi bir istilâh olarak havf; korkarak ve ümit ederek Allah'a ibadet etmektir Kuşeyrî (2012).

¹³ Tasavvufi bir istilâh olarak recâ; emel, ümit, Allah'ın fazlına ve ihsanına bel bağlamaktır Kuşeyrî (2012).

¹⁴ Tasavvufi bir istilâh olarak vecd; yüksek bir coşku hali olup Hakk'ın çeşitli tecellilerini müşahede edebilen kimsenin muhabbet sonucu içinin ferahlaması ve o halin verdiği zevk ile kendinden geçmesidir. İstiğrak ise vecdin ileri derecesidir Yılmaz (2012).

¹⁵ Tasavvufi bir istilâh olarak keşf; perdenin açılması ile gizli olanın ortaya çıkmasıdır Yılmaz (2012).

¹⁶ Tasavvufi bir istilâh olarak şuhûd ya da müşâhede; Hakk'ın kalpte hazır olmasıdır. Müşâhede sahibi kendi zatını ortadan kaldırmıştır Yılmaz (2012).

¹⁷ Tasavvufi bir istilâh olarak halvet; tarikata giren bir müridin belirli bir zaman sonra şeyhinin emri ile insanlardan uzaklaşarak tekkelerin çilehâne veya halvethâne denilen özel bir bölümünde inziva hayatı yaşaması, kendinin Hakk'a vermesidir Yılmaz (2012).

¹⁸ Tasavvufi bir istilâh olarak vird ya da zikir; Allah'ı anmak, O'nu daima hatırlayıp hiç unutmamak anlamlarına gelmektedir Yılmaz (2012).

¹⁹ Tasavvufi bir istilâh olarak murâkabe; kulun sürekli olarak Rabb'inin bütün hallerini bildiğinin şuuruна sahip olmasıdır Kuşeyrî (2012).

²⁰ Tasavvufi bir istilâh olarak tezkiye; kalp, nefis ve ruhun manevi kirlerinden arındırılması anlamında kullanılır Seccadi (1383/2005).

²¹ Tasavvufi bir istilâh olarak sâlik; iradesini Hakk'ın ve şeyhinin iradesine teslim etmiş kimse demektir Yılmaz (2012).

²² Tasavvuf düşüncesinde nefsin çeşitli mertebeleri vardır. Bu mertebelerden biri olan nefis-i emmâre; nefislerin en düşük olduğu düzeydir ve kötülüğü emretme eğilimini temsil eder Uludağ (2006).

²³ Nefsin başka bir mertebesi olan nefis-i râziye; bireyin Allah'a teslimiyetini ve O'nun iradesini kabul etmesini temsil eder Uludağ (2006).

²⁴ Tasavvufi bir istilâh olarak tevessül; Allah'a yakınlaşmak için belirli bir kişiyi, ibadeti ya da ameli aracı kılmak anlamına gelmektedir Yavuz (2012).



MEDİAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Haziran-June 2026, 9(1), 377-401

Geliş-Submission: 08.10.2025 | Kabul-Acceptance: 18.03.2026

| Yayın-Publication: 30.06.2026

DOI: 10.47951/mediad.1799436

Film Examples and Analyses of Iranian Mānāgera Cinema within the Framework of Sufi Themes

İpek ŞENGÜL*

Extended Abstract

Introduction

Since the birth of cinema, humanity has found in this art form a unique means to rethink abstract concepts such as truth, time, dream, and imagination. As a visual art, cinema not only represents reality but also enables the communication of experiences that transcend its boundaries. In this sense, cinema functions as a medium through which the notion of truth is both questioned and reconstructed. The treatment of time in cinematic narrative—whether cyclical or linear—invites the audience to establish a dynamic connection between past, present, and future. Likewise, imagination and dream, as two fundamental elements that constitute the essence of cinematic expression, allow filmmakers to explore the permeability between the real and the imaginary through diverse aesthetic forms. In this regard, the history of cinema is not merely a history of technological progress but also a chronicle of philosophical tendencies that reflect humanity's inner and intellectual world.

Cinema, throughout its evolution, has remained in constant interaction with the beliefs, cultural codes, and intellectual processes of the societies that produced it. Consequently, the cinema of each nation functions not only as a narrative form but also as a medium through which a collective identity and worldview are articulated. Within this framework, Iranian cinema occupies a distinctive position due to its historical depth and cultural diversity, offering fertile ground for exploring the metaphysical dimensions of cinematic art. The development of Iranian cinema has been closely intertwined with the country's social, political, and religious transformations. The 1979 Islamic Revolution, in particular, marked a major turning point, radically altering not only the thematic but also the aesthetic orientation of Iranian cinema.

Prior to the Revolution, Iranian cinema was characterized by its secular structure, heavily influenced by Western cinematic traditions, and centered around individual stories, romance, and social issues. Films of this era often depicted the tensions of urban life, the identity crises brought about by modernization, and the existential struggles of the individual. However, following the

* Res. Assist. Dr., Karabük University, e-mail: ipeksengul@karabuk.edu.tr, orcid.org/0000-0002-3886-2015, Karabük, Türkiye

Revolution, the new regime began to perceive cinema as an ideological instrument and sought to reshape artistic production in accordance with Islamic principles and moral values. This ideological realignment led to a profound transformation in the language, narrative structure, and thematic concerns of Iranian cinema.

Method

In this study, following a historical overview of Mānāgera Cinema, five films selected from among 150 works listed by Turej Zahidi as representative examples of the post-1979 period were analyzed through the lens of Sufi themes: *Istifāze* (Mahmelbaf, 1363/1985), *Bahar dar Paez* (Fehimzade, 1367/1989), *Afsāne-ye Āh* (Milani, 1370/1992), *Pari* (Mehrcui, 1374/1996), and *Rang-e Khodā* (Mecidi, 1378/2000). The analysis of these films aims to reveal how visual expression interacts with Sufi thought, how cinematographic language conveys spiritual themes, and how the search for “truth” is embodied through filmic representation.

Findings

Following the Revolution, cinema was no longer regarded merely as a space of entertainment or aesthetic exploration but rather as a form of “moral and spiritual communication,” a medium through which ethical and metaphysical truths could be conveyed. In this period, filmmakers, supported and encouraged by the new administration, began to focus on themes such as social justice, spiritual purification, destiny, patience, humility, death, resurrection, and divine truth. Some directors began to perceive cinema as a tool for inner journey and spiritual reflection, incorporating explicitly religious and mystical motifs into their works.

As a result of this orientation, Iranian cinema developed a distinctive form of “spiritual cinema,” which later came to be known as Mānāgera Cinema. The term Mānāgera—derived from the Persian word *mānā*, meaning “meaning” or “essence”—refers to an “approach centered on meaning” or “search for meaning” aiming to explore the deeper layers of significance beyond the visible surface of cinematic imagery.

Theoretically, Mānāgera Cinema emerged in the post-revolutionary period as an attempt to bridge Islamic thought with cinematic expression. In this form of cinema, truth is not sought solely in the material world but also within the unseen, spiritual dimensions of existence. Concepts such as angels, jinn, the devil, death, the afterlife, destiny, and the metaphysical realm are employed as allegorical elements in the portrayal of the human being’s inner transformation. Cinema, therefore, becomes a visual embodiment of Sufi language and metaphysical reflection.

According to the principles of Mānāgera Cinema, a film may be considered part of this movement if, rather than focusing on external events, it emphasizes internal experience, intuition, and the individual’s spiritual journey. This approach departs from the logical and causal structure of classical narrative cinema, replacing it with an intuitive, symbolic, and poetic mode of storytelling.

This Iranian cinematic approach can also be understood as an alternative to the rationalist and materialist discourse of Western cinema. While Western cinema often foregrounds human existence within the worldly and social domain, Mānāgera Cinema turns its focus inward, questioning the human relationship with God and the meaning of being itself. In this respect, Iranian cinema attempts to offer a spiritual response to the modern world’s crisis of meaning.

This cinematic tendency can also be interpreted as an expression of Islamic aesthetics within the medium of film. As in other Islamic art forms, Mânâgera Cinema aspires to transcend the visible in pursuit of the invisible. Simplicity, humility, and symbolism occupy a central place in its aesthetic. Silence often replaces dialogue, stillness supersedes movement, and implication takes precedence over direct expression. Such an aesthetic invites the audience to participate actively in the creation of meaning rather than remaining passive spectators.

This study argues that Mânâgera Cinema is not merely a cinematic approach but also a mode of thinking and a philosophy of existence. In the post-revolutionary era, Iranian cinema transcended the confines of political ideology and moved toward an artistic vision centered on the human relationship with the divine. This intellectual and aesthetic orientation elevated Iranian cinema to an international dimension, gaining recognition at film festivals and among global audiences. Although these films are deeply rooted in local culture, they succeed in articulating a universal language of spiritual and existential inquiry.

Conclusion

In conclusion, Iranian cinema in the post-revolutionary period provides a compelling example of how religious, cultural, and philosophical themes can be integrated into cinematic expression. Mânâgera Cinema represents the most prominent manifestation of this transformation, demonstrating cinema's capacity to engage with metaphysical and spiritual dimensions. Rather than constituting a specific "genre," Mânâgera Cinema should be regarded as a content-oriented approach that may appear across various cinematic forms. By reinterpreting metaphysical concepts such as truth, time, dream, and imagination, this approach aspires to transform cinema itself into a mode of contemplation. In this respect, Mânâgera Cinema—with its meaning-centered narrative—stands as a vital and multifaceted field of study deserving of further theoretical and critical exploration.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı / Contribution of Authors

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

The research was conducted by a single author.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale intihal.net yazılımıyla taranmıştır. İlgili dergi kurallarına uygundur.

This article has been scanned using the intihal.net software and adheres to the relevant journal's guidelines.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"

kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

This study adheres to the rules specified under the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive."

Acknowledgement / Teşekkür ve Açıklamalar

Bu makale, yazarın "İran Mânâgera Sinemasında Tasavvufi Temalar" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir (Bkz. Şengül, 2025).

This article is derived from the author's doctoral dissertation titled "Sufi Themes in Iranian Ma'nagara Cinema" (see Şengül, 2025).