



Mevlânâ'nın *Padişah ve Cârîye* Hikâyesi ile Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* Romanında Aşkın Karşılaştırmalı İncelemesi*

A Comparative Analysis of Love In Rumi's Story of *The Prince And The Handmaid* And Ahmet Midhat Efendi's Novel *Felâtun Bey And Râkım Efendi**

Fereshteh Darvishvand¹

Öz

Bu çalışma, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında Mevlânâ'nın etkisini ve aşkın farklı biçimlerde ele alınışını incelemektedir. Romandaki karakterlerin aşkı anlama ve tasvir etme biçimlerinin Mevlânâ'nın felsefesinden nasıl etkilendiği araştırılacaktır. Böylece, Mevlânâ'nın öğretileri ile romandaki aşkın temsili arasındaki ilişki ortaya konarak, esere yeni bir okuma önerisi getirilecektir. Fars ve Türk edebiyatı arasındaki edebî ve dilsel etkileşimlerin kısa bir incelemesi, bu ilişkinin tarih boyunca nasıl geliştiğini göstermeye yardımcı olabilir. Bu araştırma yoluyla, bir taraftan aşkın oluşumunu şekillendiren kültürel ve sosyal arka planlar ele alınmaktadır. Diğer taraftan, Mevlânâ'nın *Padişah ve Cârîye* hikâyesindeki manevi ve tasavvufî aşk unsurları değerlendirilmektedir. Ahmet Midhat Efendi'nin eserinde Mevlânâ'nın hikâyesinden ilham alarak aşkı modern bir şekilde yorumlaması üzerinde durulmuştur. Bu eserlerin karşılaştırmalı incelenmesinin amacı, yazarın aşkı daha çağdaş bir bakış açısıyla nasıl ele alıp yorumladığını ortaya koymaktır. Bu yaklaşımda, anlatı yapısı yani bir yandan temsil tarzı, diğer yandan ise modern roman yazma ilkeleri üzerine odaklanılacak ve detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu bağlamda, karakter oluşturma amaçları doğrultusunda da bir inceleme yapılmıştır. Böylece, bu iki eserdeki aşk olgusunun derinlemesine bir anlayışla yorumlanması ve birbirleriyle etkileşimleri amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aşk, Ahmet Midhat Efendi, Mevlânâ, Gelenek, Tanzimat Dönemi.

Abstract

This study examines the influence of Rumi on Ahmet Midhat Efendi's novel *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* and explores the different ways in which love is portrayed. It investigates how the characters in the novel perceive and depict love in relation to Mevlânâ's philosophy. By revealing the connection between Mevlânâ's teachings and the representation of love in the novel, this study offers a new reading of the work. A brief examination of the literary and linguistic interactions between Persian and Turkish literature can help reveal how this relationship has evolved throughout history. The research addresses the cultural and social backgrounds that shape the formation of love and evaluates the spiritual and mystical elements of love in Rumi's *The Prince and the Handmaid*'s story. The study emphasizes how Ahmet Midhat Efendi interprets love in a modern way, inspired by Rumi's narrative. A comparative analysis of these works aims to reveal how the author addresses love from a contemporary perspective, focusing on narrative structure, representation style, and the principles of modern novel writing, while also examining character development. The goal is to offer a deeper understanding of the concept of love in both works and their interactions.

Keywords: Love, Ahmet Midhat Efendi, Rumi, Tradition, Tanzimat Period.

* Bu makalede bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. / In this article, the principles of scientific research and publication ethics were followed.

¹ Yüksek Lisans, Tahran Üniversitesi, Tahran, İran, e-posta: darvishvand.fere@ut.ac.ir , ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9738-6192> (Sorumlu Yazar / Corresponding Author).

Geliş Tarihi/ Submitted Date: 30.12.2024

Revize Tarihi/ Revised Date: 29.03.2025

Kabul Tarihi/ Accepted Date: 08.04.2025

Online Yayın Tarihi/ Published Online Date: 30.06.2025

Atf-Citation (APA 7 Style): Darvishvand, F. (2025). Mevlânâ'nın *Padişah ve Cârîye* Hikâyesi ile Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* Romanında Aşkın Karşılaştırmalı İncelemesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 59-73. <https://doi.org/10.47130/bitlissos.1609909>

Giriş

Aşk, edebiyatın temel ve karmaşık kavramlarından biri olarak, her zaman kültürel, sosyal ve tarihi unsurlardan etkilenmiştir. Ahmet Midhat Efendi gibi yazarlar ve Mevlânâ gibi şairlerin eserlerinde aşk, yalnızca yüce bir güç olarak değil, aynı zamanda kültürel ve ruhsal bağlamlardan etkilenen bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Bu makale, Ahmet Midhat Efendi'nin romanında Mevlânâ'nın etkisinin var olup olmadığını keşfetmeyi ve bu ilhamın karakter oluşturma ve anlatımındaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmanın temel sorusu, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki aşkın, Mevlânâ'nın *Padişah ve Cârîye*'sinden nasıl etkilendiğini ortaya koymaktır. Bu iki farklı aşk anlayışının, biri sosyal ve kültürel, diğeri ise manevi ve tasavvufi bakış açısı ile nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne serilmektedir. Tarihi ve edebî bağlamların yanı sıra, anlatı yapıları ve semboller metinlerdeki işlevleri açısından derinlemesine analiz edilmektedir. Yapılan analiz, Ahmet Midhat Efendi'nin Mevlânâ'nın aşk motifinden nasıl ilham alarak romanında yeni bir aşk anlayışı geliştirdiğini göstermektedir. Bu araştırma, Ahmet Midhat Efendi'nin romanındaki aşk anlayışına etki eden kültürel ve sosyal faktörleri incelerken aynı zamanda Mevlânâ'nın eserinde aşkın manevi bir deneyim olarak derinlemesine bir analizini sunmuştur. Bu makale, metinler arası kültürel ilişkileri irdelemektedir. Ayrıca, Ahmet Midhat Efendi'nin eserinde aşkın nasıl değiştirildiğini incelemektedir. Bu dönüşüm, Mevlânâ'nın hikâyesinde ortaya konan öğretiler ışığında ele alınmaktadır.

Edebî yankılar ve zamanı aşan esintiler

Fars ve Türk edebiyatları uzun zaman birbirleriyle etkileşim içinde olmuştur. Bu bağlantının izleri her iki edebiyat tarihinde görülebilir. Zamanla, bu etkileşimin yansımaları modern dönemde roman gibi farklı edebî türlerde de hissedilmeye başlanmıştır. Ahmet Midhat Efendi'nin Fars şiirine olan ilgisi, bu çalışmada incelediğimiz romanda bazen belirgin bazen ise gizlidir. Gizlilik kolayca fark edilemez ve keşfedilmesi gerekir. Osmanlı döneminde divan edebiyatı, bu iki edebî dünyanın karşılaşmalarının izlerini taşır.

Osmanlı edebiyatı, yaklaşık altı asır boyunca geniş bir coğrafyada gelişen zengin bir edebî geleneği temsil eder. Osmanlı döneminde özellikle şiire çok ilgi duyulmuştur:

"Osmanlı toplumunda padişaktan sadrazama, vezirden bilim adamına, çeşitli devlet görevlilerinden farklı meslek gruplarına kadar şiir söyleme ve şiirden zevk alma o toplumun ortak zevkleri arasında yer almıştır. Sürekli savaş meydanlarında bulunmuş birçok padişahın aynı zamanda dönemlerinin önemli şairleri arasında yer almış olmaları da bunu açıkça göstermektedir" (Saraç, 2011: 11).

Bu edebiyatın merkezinde, özellikle divan şiiri büyük bir önem taşır. Divan şiiri, Osmanlı sarayında gelişen ve şairlerin sıkı kurallarla belirlenmiş nazım şekilleri içinde ustalıklarını sergiledikleri bir sahadır: "Klâsik dönem Türk şairlerinin çeşitli nazım şekilleri ile yazdıkları şiirler, bu şairlerin her bakımdan örnek aldıkları İran şairlerinininki gibi "dîvân" adı verilen bu kitaplarda toplanmıştır" (Saraç, 2011: 13).

Osmanlı Devleti ile İran arasındaki tarihsel ve kültürel ilişkiler, yüzyıllar boyunca iki toplumun birçok alanda etkileşimde bulunmasına zemin hazırlamıştır. Bu etkileşimler sadece siyasi veya ticari ilişkilerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat ve edebiyat alanında da derin izler bırakmıştır. İki kültür arasındaki yakın temas, Osmanlı sarayında Farsçanın oldukça değer görmesine yol açmış; edebî ve kültürel etkileşimler sonucunda bu dil, seçkinler arasında yaygın bir kullanıma sahip olmuştur:

"Osmanlılar döneminde onların egemen oldukları bölgelerde de Farsça yaygın bir dil olarak kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet (eg. 1451-1481), Yavuz Sultan Selim (eg.1512-1520) ve diğer bazı Osmanlı sultanlarının Farsça divan kaleme almış olmaları da bu dile verilen önemi gösterir" (Yıldırım, 2017: 112).

Bu esinti, İslam'ın gelişiyle aynı döneme ait olabilir. Bu bağlamda, Arapça yerine Farsça kelimelerin kabul edilme eğiliminin daha fazla olduğu görülmektedir:

"Türkler, kabul etmiş oldukları bu dini, Araplardan ziyade İranlılardan öğrenmişler ve bu yeni dinle ilgili kelimeleri de yine Arapçadan ziyade Farsçadan almışlardır. Örneğin Arapça "salat" yerine Farsça "namaz"; Arapça "vudû" yerine Farsça "abdest"; "savm" yerine "oruç"; "müslim ya da mü'min" yerine "müselman/müslüman", "nebi ve resul" yerine "peyember/peygamber" vb. kelimeleri kullanmaya başlamışlardır. Bunun dışında yeni dinlerinin etkisinde oluşturdukları edebiyatta da Arapça değil Farsça etkili olmuştur" (Yıldız, 2004: 162).

Bu dilsel eğilim, edebî alanda da kendini göstermektedir. Bu çalışmada ele alınan romanda ise yazar, Farsça şiirin ritmini ve ahengini yansıtabilmek amacıyla bazı yerlerde Farsça telaffuza yer vermektedir. Bu tür tercihler, dilin ve kültürlerin birbirine yakınlaşmasının ve edebiyatın farklı etkileşimlerle zenginleşmesinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. İki farklı edebiyat arasındaki etkileşim, sınırları aşan evrensel bir doğanın yansımasıdır. Böylece edebiyatı ulusal sınırların ötesine taşımak mümkündür.

Aşkın doğuşu: İki eserde aşkın koşulları ve önkoşulları

Felâtn Bey ile Râkım Efendi romanında sosyal ve kültürel koşullar

Ahmet Midhat Efendi'nin eseri olan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, büyük sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı Tanzimat Dönemi'nin etkisiyle 1875 yılında yazılmıştır. Bu dönemde Osmanlı toplumu, gelenek ve modernite arasında çeşitli zorluklarla karşı karşıya gelir. Yazar, Felâtn ve Râkım isimli iki ana karakter yaratarak, bu iki bakış açısının günlük yaşamda ve toplumsal ilişkilerdeki yansımaları ustalıkla gözler önüne serer. Her bir karakter, sosyal ve kültürel değişimlere karşı farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir:

"Eser, Avrupa uygarlığı çevresine girmeye başlayan Türkiye'de bu yeni uygarlığı hazmedemeyerek türemeye başlayan züppe tipini anlatmaktadır. Felâtn Bey Avrupa uygarlığının yalnız kabuğunu görmüş, Avrupalının yalnız süs ve giyiniş tarafını taklit etmiştir. Yazar, bu tipi daha iyi canlandırabilmek için, Felâtn Beyin karşısına, Avrupa uygarlığının kültür yanını hazmetmiş olan Râkım Efendi tipini çıkarmıştır" (Solok, 1971: 40).

Felâtn Bey, yeni değerleri sorgulamadan benimseyen ve yabancı modelleri taklit eden bir figürken, Râkım Efendi ise geleneksel değerlerle yeni değerler arasında bir denge kurmaya çalışan daha ölçülü bir bakış açısına sahiptir. Bu modernite ve gelenekle olan çatışma, yalnızca karakterlerin düşünce ve davranışlarını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda diğer insanlarla olan ilişkilerine de yansır. Dillerinden giyimlerine, sohbet tarzlarından arkadaş seçimlerine kadar tüm davranışlarında bu farklılık gözlemlenir. Bu karmaşık ortamda, insan ilişkileri de kendine has bir anlam ve biçim kazanır; bu ilişkiler arasında, bu iki zıt dünyayı bir araya getiren bir unsur giderek ortaya çıkar. Bu bağlamda, Daniel-Henri Pageaux tarafından öne sürülen autostéréotype (oto-klişe) teorisinden yararlanılabilir:

"Aslında, klişe, dolaylı olarak sürekli bir hiyerarşi ve dünya ile kültürlerin gerçek bir ikiliğini ortaya koyar. Bir Fransız'a içkici² demek bir klişedir; eğer bunu söyleyen bir Fransız ise, bu bir oto-klişedir. Bu öz-tanımlama, birinci derecede İngiliz'in çay içmesi ya da Alman'ın bira içmesine karşı bir zıtlık olarak ortaya konur. Ve bu karşıtlık aslında Fransız kültürü içinde Fransız lehine bir hiyerarşi kurmayı amaçlar" (Pageaux, 1994: 63).

Hem Felâtn Bey hem de Râkım Efendi, kendi bakış açılarına göre, kendilerine ait ve yabancı kültür hakkında klişelere sahiptirler. Felâtn, modernliği eleştirisiz bir şekilde kabul edip Batı'nın modellerini taklit ederek, aslında kendi kültürünün yabancı kültür karşısında aşağıda olduğunu varsayan bir klişeye kapılmıştır. O, kültürünü Batı kültürüne kıyasla daha düşük bir konumda görüp, ona yaklaşmak için çaba sarf ederek bu klişeyi yeniden üretir. Bu davranışı, yabancı kültürü daha yüksek ve üstün konuma koyan

² Buveur de vin

bir hiyerarşi yaratır. Buna karşılık, Râkım Efendi yabancı kültüre dengeli ve eleştirel bir bakışla yaklaşarak bu hiyerarşiyi ve kendi kültürüne dair klişeyi sorgular. O, modernliğin kabul edilmesinin sorgusuz sualsiz bir kabulle olmayacağını, aksine gelenekler ve yeni değerler arasında bir denge kurulması gerektiğine inanır. Râkım, modernliği doğru anlayan bir kişiliği temsil eder ve yalnızca toplumun bilimsel ve düşünsel ilerlemesine katkıda bulunacak yabancı kültür unsurlarını kabul eder. Modernliğe yönelik bu eleştirel bakış, Râkım'ı, Batılılaşma klişelerine kapılmayan ve kendi kültürünü küçümsemeyen bir karakter yapar. Böylece bu roman, bu iki karakteri kullanarak modernlik ve gelenekle yüzleşmede farklı yaklaşımları tasvir eder ve nasıl kendi klişelerimizin kültürel hiyerarşileri yeniden üretebileceğini veya onlara karşı direnç gösterebileceğini gösterir. Aslında, eleştirmen bir yazar olan Ahmet Midhat Efendi, kendi kültüründe oluşmuş klişelere yönelik eleştiriye yeniden gözden geçirir. Gelenekten modernliğe geçiş döneminde yazılmış olan bu roman, aşk ve insan ilişkilerine yönelik yaklaşımdaki farklılıkları da gösterir. Yazar, bu iki ana karakteri yaratarak, modernliğin ve geleneğin aşkın oluşumunu nasıl etkileyebileceğini bir şekilde gözler önüne serer.

Aslında Râkım, yabancı kültürün nasıl girmesi gerektiğini belirlemek için bir ölçüt ve denge simgesidir. Örneğin, yabancı kültürün edebiyat, ahlak, insanlık ve ekonomik döngüyü genişletip derinleştirmeye yardımcı olduğu yerde, Râkım yabancı kültürün girişini memnuniyetle karşılar. Hatta, modernlikten önce Osmanlı kültürüne girmiş olan kölecilik kültürünü bile ılımlı bir şekilde düzenler. Bu bağlamda, aşk da bu değişimden nasibini alır. Yazar, önce iki farklı yaklaşım arasındaki çatışma ve açığı gösterir, yani Felâtun ve Râkım'ın aşk ilişkilerine yönelik iki farklı bakış açısını farklı biçimlerde sergiler. Bu iki belirgin karakterin her biri özel bir görüşün temsilcisidir. Felâtun, konuşma tarzı, giyinme şekli, kadınlarla sosyalleşme ve yabancı dil (Fransızca) öğrenme gibi yabancı toplumdan gelen hızlı kültürel değişikliklere kucak açarken, Râkım, hâlâ geleneğin izini taşıyıp kendi geleneksel toplumunun birçok adet ve kuralına bağlı kalır, yabancı gelenekleri yavaşça kendi kültürüne adapte eder. Örneğin, o da yabancı dil öğrenir ama bunu geçim kaynağı olarak kullanır. Yine de hâlâ Cârîyer sahibi olma fikrine bağlıdır ama seleflerinin yöntemiyle tamamen aynı değildir. Kadınlarla sosyalleşme konusunda pek istekli değildir. Ancak, piyanist olan yabancı kadın Jozefino'ya biraz ilgi duyar ve onu çok takdir eder. Aslında, toplumda meydana gelen değişiklikler, geleneksel bir erkek için yeni bir ideal kadın imajı sunar. Bu durum, onun ilgi ve zevklerini de etkiler. Ancak, Felâtun toplumun bu dış uyarıcısına karşı kendini kaybederken, Râkım farklı bir tavır sergiler. O da belki arzuya kapılsa bile nihayetinde direnç gösterir. Jozefino onu evine davet ettiğinde ve aralarındaki yakınlaşmaya bir engel olmadığında bile Osmanlı toplumunun asil bir Türk erkeği olarak vakarını ve ciddiyetini korur. Onun için aşkın bir kutsallığı ve özel bir yeri vardır ve bir sevgiliyi sadece görünüş açısından takdir etmek, onu aşka sürüklemeyiz. Aksine, Felâtun, yabancı olan hizmetçiye bile acımaz ve onu arzularının tuzağına düşürür. Aslında, Felâtun'da içsel bir aşk eksikliği ve ahlaki güzelliklerin keşfine ilgisizlik görürüz, çünkü onun arzusu daha çok bedensel bir ilişkinin ötesinde bir aşk deneyiminden ziyade dünyevi heveslerini tatmin etmeye yöneliktir. Sonuç olarak, o yüzeysel bir bakışı ve yabancı kültürlerin etkisine olan duyarlılığı temsil eder. Kadınlarla olan ilişkisi, aşk anlamına gelmez; daha ziyade onun için çekici olan yabancı ve Batılı davranışların taklididir, çünkü yüzeyselliklere kapılmıştır. Batılı ve tiyatro oyuncusu olan bir kadına âşık olur (aslında daha çok hayranlık duyar) çünkü o kadın, Fransız tiyatro eserlerini öyle okur ki, kendisi de etkilenir ve ağlar. Felâtun, yalnızca dışsal bu çekiciliklere kapılır ve Osmanlı toplumundaki kadınların aksine, içki içen, erkeklerle rahatça ilişki kurabilen ve onunla soylu meclislere katılan bir kadına ilgi duyar; yani Osmanlı Türkiye'sinin derin geleneksel kökleriyle çelişen yüzeysel bir ilişki. Romandan anlaşıldığı üzere, sadece dış görünüme takılmak gerçek bir aşka dönüşmez.

Öte yandan, yoksulluk, yetimlik, helal yoldan kazanma, dadı kalfasına karşı minnettar olma, aile yapısına önem verme, bilim ve sanat edinme... tüm bunlar, Râkım'ın karakterinde yavaş yavaş, Osmanlı

toplumunun ve hatta tüm çağların ideal temsilcisi olarak tanıttığı özel bir kişilik oluşturur. Kendi sınırlarını bilir. Türkçe öğrenen zengin İngiliz kızlarına, kız kardeşleri gibi davranır; piyano öğretmenini sadece arkadaş olarak görür ve hatta güzel cârîyesi için de düşüncelidir ve ona kendi kaderini seçme hakkı tanır. Kadınlardan kişisel çıkar elde etmez. Kadınları nerede olurlarsa olsunlar, öncelikle birer insan olarak görür ve böylece onlara insani bir şekilde muamele eder; cinsiyetçi ya da mülkiyetçi ve ataerkil bir bakış açısıyla değil. Batı kültürünün dış görünüşleri ve kendi toplumunun geleneksel değerleri, onun kadına bakışını güçlü bir şekilde etkilemez. Yani ne Batı'nın yüzeysel etkilerine ne de kendi kültürünün katı geleneklerine aşırı bağlı olmuştur. Tüm bunlar, aşk ateşi yüreğinde alevlendiğinde, aceleci ve bilgisiz davranmayan, durumları değerlendiren ve her şeyden önce sevgilinin menfaatini düşünen yüce bir erkeği yaratır. Zamanının toplumundaki en değersiz kadın konumuna, yani cârîyeye değer ve önem verir; oysa böyle bir kadın, maddi menfaat gereği elden ele geçen bir nesnedir. Aksine, Râkım, cârîyesini, zengin ve soylu kadınların özellikleri olan sanat ve dilden mahrum bırakmaz: " *Râkım Efendi Canan'ı satın aldığı anda okuma yazması olmayan, hasta görünümlü, albenisi olmayan zavallı bir kızdı. Dadı Kalfa ve Râkım Efendi'nin eğitim ve terbiyesine öncülük etmeleri onda kültürel bakımdan büyük değişiklikler meydana getirir*" (Yağlı, 2017: 52).

Râkım ona mücevherler hediye eder. Ona zenginliği seçme özgürlüğü verir, onu masumca sever ancak ruhundaki aşk duygusu filizlenip zamanla güçlenmeye başladığında, sadece o kız da bu aşkı istiyorsa o zaman bunu ortaya çıkarır. Geleneksel toplumda bir kadının alçak bir konumuna yaklaşır ve ona, bir insanın en değerli varlığı olan aşk ve sevgiyi hediye eder; böylece onu aşkın büyüyle kölelik zincirlerinden kurtarır ve kadına yaşam bedelinin, toplum karşısında gösterdiği insanlıkla orantılı olduğunu öğretir. Böylece Râkım karakteri, sadece acımasız modernleşme dönüşümlerine değil, geleneklere karşı da direnir ve ona yeni bir renk katmak ister; yani bir cârîye ile aşk yaşamak ve özgür kadınlar gibi onunla evlenmek bile bir tür gelenek kırıcılık olarak kabul edilir.

Ahmet Midhat Efendi'nin yarattığı alanı, sosyal eleştirinin yanı sıra aşkı da ana unsurlardan biri olarak ileri taşır. Aslında alt katmanları yavaş yavaş oluşturarak en yüksek düzeyde derin insan ilişkileri biçimini sergiler. Böylece iki ruhun birleşmesiyle daha derin bir ilişki görüyoruz. Yazar, bu insani ilişkinin nasıl şekillendiğini gözler önüne serer çünkü doruğa ulaştığında, aşk meselesi en ince ve en hassas hâliyle açığa çıkar. Toplum her açıdan yeni bir dönüşüm yaşarken aşk bu dönüşümde önemli bir yer tutmaktadır. Oluşan bu yeni ortamda, karakterler aşkı farklı bir şekilde karşılamakta ve deneyimlemektedir.

Padişah ve Cârîye: Felsefi ve manevi koşullar

Aşk, tasavvufta varoluşun ve yaratılışın en temel ilkesi olarak kabul edilir. Tasavvuf ehli, ilahî aşkın, kulları Allah'a çeken bir güç olduğunu ve Allah'ın da kullarına sevgi beslediğini savunurlar. Bu aşk, yalnızca insan ile yaratıcı arasında derin bir bağ kurmakla kalmaz; aynı zamanda evrenin tüm hareketlerinin kaynağıdır ve kemale ve ebediliğe ulaşmanın motivasyonudur. Mesela, İbn Arabi aşkı öylesine evrensel bir hakikat olarak görür ki, onu belirli bir inanç ya da kültüre bağlı kalmadan, yalnızca aşkın kendisine teslimiyet olarak ifade eder:

"Putların tapınağına, hacıların Ka'be'sine döndü kalbim

Tevrat'ın kutsal levhalarına, mukaddes Kur'ân sayfalarına

Hangi yöne yönelirlerse yönelsinler aşk kervanları

Ben Aşk dinini uyguluyorum dinimdir, imanumdur, inanıyorum aşka" (İbn-i Arabi, 2017: 41).

Ârifin aşkı, dini ve kültürel sınırları aşarak tüm varlığı kuşatan bir hakikat olarak görünür ve insanı, belli bir inanç ve kültüre bağlı kalmaksızın, yalnızca aşkın kendisine teslim eder. Aşk, sevginin üstünde bir merteye olarak kabul edilir ve nihayetinde aşkın özünde yok olma ile sonuçlanır. Âşıklar, aşkı insanı

dünyevi ihtiyaçlardan arındıran bir güç olarak görür ve onu mutlak gerçeğe ve ilahî öz ile birliğe yönlendirir.

İşte aşkın insanı nasıl başıboş bıraktığını ve dünyevi bağlardan nasıl kopardığını ifade eden bir örnek, Mevlânâ Celâleddîn'in kendisidir ve bu alıntı, *Fîhî Mâ-fîh* adlı eserinde yer almaktadır. O, bu eserinde aşkı ve âşığın yolculuğunu anlatırken, insanın bedeni ve dünyası arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

"Şu beden, atındır senin, bu dünya da o atın ahır. Atın gıdası, ata binene gıda olamaz; [...] Hani Mecnun, Leylâ'nın bulunduğu yere giderken aklı başında olunca deveyi o tarafa sürerdi. Fakat bir solukta Leylâ'ya daldı mı kendisini de unutturdu, deveyi de. Devenin de köyde bir köşesi vardı. Fırsat buldu mu geri döner, köye giderdi. Mecnun kendine geldi mi bir de bakar, görürdü ki iki günlük yolu gerisin-geriye dönmüş-gitmiş. Böylece üç ay yollarda kaldı da bu deve, başıma belâ oldu diye bağırıp deveden yere atladı, yaya olarak yürümeye koyuldu" (Mevlânâ, 2008: 19).

Aşk ve tasavvuf kavramları Fars edebiyatında özel bir yere sahip olmuştur. Tasavvufi aşk, şiiri maddi boyutlardan manevi ve ilahî değerlere taşımış ve şairler, dünyevi arzular yerine ilahî aşığa ve Tanrı'ya yönelmişlerdir. Bu manevi dönüşüm, Attar, Mevlânâ ve Hafız gibi mutasavvıfların eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır; aşkı ruhu terbiye etmenin ve gerçeğe ulaşmanın bir aracı olarak görmüşlerdir: "Açıkça görülmektedir ki, mistik düşünceler şiirin amacını belirli bir kişiye ya da basit, özel meselelere odaklanmaktan uzaklaştırarak topluma yönlendirmiştir [...] ve şiirin amacını insanlığın ötesinde, daha yüksek ve üstün bir aşamaya taşımaktadır" (Sabour, 1349: 316).

Mevlânâ, aşkı, menfaat düşüncesinin ve geçici güzelliklerin ötesinde değerlendirir. Aşkın yalnızca dışsal görünümle yetinmemesi gerektiğini, tüm güzelliklerin özünde yatan Tanrı'ya ulaşması gerektiğini ifade eder. Mevlânâ'ya göre aşk, birleşme ve yok olmanın temel ilkelerinden biridir; tüm varlıkları birleştiren bir güç ve varoluşta sürekli bir dönüşümün kaynağıdır. Ona göre akıl, çift görüşlülüğüyle biricik gerçeklikleri ayırır, aşk dağınık olanı bir araya getirir ve birlik oluşturur.

Mevlânâ, *Mesnevi-i Manevi*, adlı eserine aşk, ayrılık ve özüne dönüş ile başlar. Ney ve neyistan ile bir temsili olarak insanın özünden ayrılmasını anlatır. İnsan özünün Tanrı'nın kendisi olduğunu ifade eder. Bu girişten sonra, ilk hikâye olan *Padişah ve Cârîyeyi* aktarır. Başından itibaren içsel durumunu tasvir eder; yani Şems'e olan aşkı ve ondan ayrılışını, nihayetinde Şems'in Tanrısına ulaşmasını betimler. Bu aşk yolunda zorluklar da vardır; bu zorluklar Mevlânâ'yı hasta hale getirir ve bu ayrılıklar ve birleşmeler, Mevlânâ'da derin bir aşıkane ve tasavvufi bir sarhoşluğa dönüşür; öyle ki, dünyasal âşığın varlığı veya yokluğu yerine ilahî aşkın sürekli varlığına tanıklık eder. Ve bu, *Mesnevide* büyük bir manevi yolculuğun başlangıcı olur. Çünkü Mevlânâ kendisi de daha önce derin bir içsel yolculuğa çıkmıştır. Padişah ve cârîye, her ikisi de sıradan ve maddi dünya insanların sembolleridir ki hayat sahnesinde karşılaşır. Maddi açıdan zengin olan padişah, kendisinden daha yüksek kişilere hizmet eden cârîyenin karşısında yer alır. Aslında, yoksulluk ve zenginlik arasındaki bir karşıtlık oluşur. İlk akla gelen soru, aşkın yoksulluk ve zenginlik karşıtlığından nasıl doğabileceğidir. Padişah, güç, üstünlük ve mutlak irade pozisyonundadır ve her şeyi kontrol edebileceğini düşünür. Tek taraflı bir iradeyi her şeyde yeterli görür; hatta aşk gibi ruhsal ve manevi konularda bile kendi iradesini uygulamaya koyar. Kendisinde bir cârîyeye karşı ilgi hissetmesiyle birlikte, bu hissi koruma yükümlülüğü hisseder ve böylece ona karşı bir aşk hissi doğar. Kalbinde bir sevgi oluşur.

Tasavvufçular, sevgide çeşitli mertebeler olduğunu kabul ederler: aşktan başlar, hastalık ve cünuna kadar uzanır. Padişah, aşkın ilk aşamalarında kalır ve ileriye gitmez. Diğer yandan, cârîye de başka birine aşıktır ve aslında o da kalbinde bir tutku taşımaktadır. Cârîyenin kuyumcuya olan aşkı, onu daha yüksek aşama aşka yönlendirir ve hastalık seviyesine kadar götürür. Bu bölümde bir başka soru daha ortaya çıkar: Bu iki karakter arasındaki aşk ve sevgi maddi mi yoksa manevi midir? " *İrfan veya marifet, tanıma anlamına*

gelir ve terim olarak, keşif ve tecrübe yoluyla elde edilen kalp bilgisidir" (Ensari, 1384: 13) dolayısıyla, manevi ve tasavvufi aşkın da önemli unsurlarından biri olarak "bilgiyi" kabul edebiliriz; ancak burada aşkın ve maşukun arasında hiçbir tanıma olmadığından, görünüşteki cazibelerden kaynaklanan geçici bir aşk ve sevgi olduğu görünmektedir. Padişah, bir bakışta âşık olur: "*Ana caddede bir câriye gördü, o câriyenin kölesi oldu. /Can kuşu kafeste çırpınmaya başladı. Mal verdi, o câriyeyi satın aldı"* (Mevlânâ, 2014: 6).

Sonuç olarak padişah câriyenin dış görünümünü beğenir ve ona ilgi duyar ve zenginliğini kullanarak onu satın alır. Câriye de kendi tarafında kuyumcu ustayı tanımamakta, yalnızca görünüş olarak beğenmekte ve ona sevgi beslemektedir. Bu yüzden, hikâyenin ilk bölümünde maddi bir aşkın nasıl şekillendiğini görmekteyiz. Maddi tutku, ilk bölümde o kadar ileri gider ki, hekimler bile durumu tamamen nesnel ve somut bir şekilde ele alarak aşk hastalığının tedavisinde bilim ve bilgilerini yeterli görürler. Buradan itibaren hikâyede bir başka aşama ve Mevlânâ'nın manevi yolculuğu başlar. O, hikâyenin yönünü değiştirir ve gerçek hedefini böylece açığa çıkarır. Hekimlerin Tanrı'ya güvenmediği andan itibaren hikâyenin yönü değişir: "*Kibirlerinden Allah isterse (inşaallah) demediler. /Allah da onlara insanların âcizliğini gösterdi"* (Mevlânâ, 2014: 6). Çünkü Mevlânâ, gerçek bir ârif ve tasavvufçu olarak, esas iradenin Tanrı'ya ait olduğuna inanır ve İnsan yalnızca, ilahî iradenin tecelli etmesi için bir aracı ve araçtır.

Aracılık rolü, hikâye boyunca birkaç yerde kendini gösterir. Câriye, padişahın kalbinde dünyevi aşkı ortaya çıkaran bir aracıdır. Padişah da kendi tarafında câriyenin kalbinde aşk tezahürlerini ortaya çıkaran bir aracıdır. Ve tüm bu olaylar, padişahın manevi ve ilahî aşka ulaşması için birer araç olurlar. Bu nedenle, ikinci bölümde gerçek aşk ve ilahî aşkın tezahürlerine tanık oluyoruz. Hekimlerin Tanrı'ya güvenmemesi, bu aşkın başlangıcıdır. O anlarda, Mevlânâ ruhaniyete yönelir; yani cami, dua etmek, rüyaya dalmak, yaşlı birini rüyada görmek ve müjde almak gibi unsurlar hikâyeye dahil olur. Bu anlar, padişahın yavaş yavaş maddi dünyayla ilişkisini koparmaya başladığı zamandır. O, muazzam sarayını terk eder, uzman hekimlerini bir kenara bırakır ve onlara sırt çevirerek camiye sığınır; bu da Tanrı'nın varlığı ve yeri olarak simgelenir. Bu, maddi olanlardan ayrılmanın ilk ışığıdır. Dua okumak, rüyalara dalmak, görünmeyen kapıları açtığını görmek, rüyasında kendisine gelen bir pirin müjde vermesi...: "*Ağlama esnasında uykuya daldı. Rüyasında bir pir göründü. / Dedi ki: Ey padişah, müjde; dileklerin kabul oldu. Yarın bir yabancı gelirse o, bizdendir"* (Mevlânâ, 2014: 7).

Tüm bunlar, padişahın maddi alemden yüz çevirmesi için bir ödül ve bahşış niteliğindedir ve aslında içsel bilgi ve keşif ile elde edilen bir durumu simgeler. Dolayısıyla, manevi aşkın temeli, padişahın içsel bir dönüşümüdür. O kadar ki, gizli tabibi ilk gördüğünde, ona gerçek aşk sen oldun, aklımın fısıldadıklarına ve hesaplamalarıma dayandığım şey değil, der:

Padişah: "Benim asıl sevgilim sensin, o değil.

Fakat dünyada iş iştenden çıkar.

Ey aziz, sen bana Mustafa'sın. Ben de sana Ömer gibiyim.

Senin hizmetin uğrunda belime gayret kemerini bağladım" dedi (Mevlânâ, 2014: 8).

İşte burada Mevlânâ, padişahın manevi aşkı anlama kapasitesinin yetersiz kaldığını düşünerek, daha derin bir içsel ve manevi yolculuk süreci ile bu manevi aşkı daha fazla sergilemek için bir başka örnek üzerinden devam eder. Bu nedenle, hikâye, hikmetin sırlarını gizleyen bir pirin, kızı tedavi etmeye çalışmasıyla başlar. Burada, bir insanın maddi kaygılarının en yüksek noktasını temsil eden kuyumcu (câriyenin sevdiği adam), mal ve mülke kapılarak, dünyanın ne tür bir tuzağına düşeceğini bilmeden, ölüme doğru bir yolculuğa çıkar. Ancak bu, nihayetinde aşağılık ve sefalet içinde bir ölüm olacaktır. Maddi aşkta, kavuşma her şeyi çözer gibi görünür ve aşk mücadelesinin, buluşma aşamasında sona erdiği

düşünülür. Ama aşkın bir sonu var mı? Bu, Mevlânâ için önemli bir meseledir. Kendi eserinin (Mesnevi'de) beşinci cildinde: "*Aşk, söze sığmaz /Aşk, bir denizdir ki dibi görünmez*" (Mevlânâ, 2014: 134) der.

Dolayısıyla, bir kez daha, maddi aşkın geçiciliğini kanıtlamak için, aşkın dünyevi boyutlarında âşık ve maşuku bir araya getirir. Ancak burada, gizli ellerin iş başına geldiği bir durum ortaya çıkar. İlahî hikmet sahibi gizli tabip, kuyumcu adama maddi güzelliği ortadan kaldıracak bir ilaç önerir ve bu, câriyenin aralarındaki aşkın geçici ve fani olduğunu göstermek içindir. Ve tam da bu olay gerçekleşir; zamanla, kuyumcu güzelliğini kaybeder ve dünyevi cazibesini yitirdiği anda, kızla arasındaki o yüzeysel ve ilahî olmayan aşk da sona erer. Böylece bu hikâye, ilahî aşkın doğuşu ve keşfi için bir zemin oluşturur.

Eserlerde aşkın yansımalarının karşılaştılması

Temsilden anlatıya: Yazı tarzı

Mevlânâ'da temsil (alegori) kavramını anlamak için öncelikle bilmemiz gerekir ki, tasavvufi metinlerde temsil, tarif edilemesi zor ve anlaşılması güç olan kavramları somut ve anlaşılır unsurlarla kıyaslayarak okuyucuyu hikâye dünyasına yakınlaştırmak için kullanılan bir araçtır. Temsil, mutasavvıflar için sadece bir edebî yöntem değil, aynı zamanda tasavvufi deneyimlerin aktarılması için bir yoldur: "*Temsil, yüksek bir hikâye anlatma yeteneğine sahiptir; yani daha karmaşık anlamları yansıtabilir ve bu da, sufilerin derin tasavvufi anlamları ifade etmek için onu sıkça kullanmalarına neden olmuştur*" (Fuladi, 1387: 384).

Doğrudan anlaşılması mümkün olmayan bu deneyimler, akıl ve duygu alemine ulaşmak için bir aracıya ihtiyaç duyar. Mevlânâ, temsili kullanarak sonsuz derecede karmaşık ruhani deneyimlerini somut hale getirir ve halkın anlayabileceği bir dile taşır: "*Mevlânâ'yı eşsiz tasvir sanatı ve sınırsız görüntü hazinesiyle tanıyoruz. O, dış dünyadaki en küçük olaydan, en sıradan nesnelerden, en önemsiz dünya işlerinden bile çok değerli, yüce, alışılmadık, akıldan uzak ama düşündürücü ve öğretici sonuçlar çıkarır. Böylece bu sıkıcı, tekrarlayan ve birbirine benzeyen dünyamıza yepyeni ve özgün bir yüz kazandırır*" (Soroush, 1367: 9).

Bu, onun temsili, duysal ve akli deneyimlerin ötesinde olanları şekillendirmek için bir araç olarak kullandığı anlamına gelir; çünkü tasavvufi deneyimler, insanın normal algı kapasitesinin ötesindedir. Başka bir deyişle, Mevlânâ, sonsuz ve şekilsiz bir alemde var olan tasavvufi gerçekleri ifade etmek için günlük ve somut örneklerden yararlanır ve bu yolla manevi olanı hissedilenle bağdaştırır. Ayrıca temsilin deneyime göre dışsallığı, onun bilinçli ve öğretici gücünü gösterir ve Mevlânâ da bu yönünden faydalanır. Onun temsilleri, okuyucuyu ruhani eğitim ve terbiyeye yönlendirmek için kullanılır ve karmaşık kavramları daha basit bir şekilde anlamasına yardımcı olur.

Padişah ve câriyesi, bir anlatmanın yanı sıra ruhani deneyimleri ve içsel duyguları yansıtmanın da bir yoludur. Aslında anlatı, sadece bir padişahın bir câriyeye âşık olması ve onu iyileştirmeye çalışmasıdır, ancak temsil, bu dünyevi aşkın, ruhun gerçek sevgiliyi, yani Allah'ı bulma arayışının bir sembolü olduğunu gösterir. Padişahın câriyeye olan aşkı, dünyevi aşka kapılan insan ruhunun bir temsili olup, nihayetinde bu aşkı gerçek aşka dönüştürmesi gerektiğini anlatır.

Mevlânâ'nın hikâyeyi iletirmek için kullandığı başka bir yöntem de hikâye içinde hikâye anlatımıdır. Bu yolla okuyucuyu birkaç yöne sevkeder: ana hikâyenin akışı durduğunda, aslında okuyucuya ifade edilenler hakkında düşünme ve derinleşme fırsatı verir. Bu, daha çok Mevlânâ'nın öğüt verdiği ve anlatımı derinleştirmek için kısa hikâyelere başvurduğu durumlarda olur. Örneğin, gizli bir tabip karşılaşmasını ve edep ile minnettarlık konusunu ele aldığı bir yerde, İsa ve Musa kavminin nankörlüğü ve saygısızlığından bahseder ve kısa bir geri dönüşle okuyucunun zihnini daha da aydınlatır. Öte yandan, bu hikâye katmanları, Mevlânâ'nın içsel coşkusu da yansıtabilir; yani bir hikâye anlatırken, içsel coşkusu, zekâsı ve geniş bilgisi hikâyeye karışır ve bazen bunu kasıtlı olarak engellemez. Örneğin,

kendi cânıyla olan konuşmalarından, Şems-i Tebrizi'den bahseder ve bunlar, fırsat buldukça fışkıran ve içindeki sırrı bir nebze olsun açığa çıkaran içsel coşkunun göstergesidir. Ancak bu iç içe geçmiş anlatım tarzı, onun hikâyede karakter yaratma gücünü gözardı etmesine neden olmaz. Öyle ki, diğer kısa hikâyelere rağmen hikâyede bir kesinti olduğunda bile, karakterleri birbirine bağlayan o görünmez ve özsel bağı göz ardı edemeyiz. Çünkü okuyucu, bu hikâye anlatımının ardında bir sır olduğunu ve buna yalnızca temsiller yoluyla ulaşılabilceğini kısa sürede fark eder. Aslında, karakter yaratımı Mevlânâ'ya, insanın üstün ruhla olan karmaşık ilişkilerini anlaşılır ve somut bir hikâye şeklinde anlatma fırsatı verir ve okuyucuya kendini hikâyede bulma imkânı sağlar. Padişahın câriyeye olan aşkı, sadece okuyucunun hikâyeyi ilk etapta anlayabilmesi için duygusal bir ilişkiye işaret etmez, aynı zamanda mecaz ile hakikat arasında bir köprü olur. Bu ortak insani deneyim, tasavvufi kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Karakterler, hikâyede anlam ve ruhani zıtlıkları yansıtır. Daha en başından itibaren padişahın av peşinde güç gösterisi yapması (aramayı simgeleyen) bir olayın yolunu açar; yani avcı ile avın karşı karşıya gelmesi. Başlangıçta padişah her şeyin yerli yerinde olduğu bir dengededir, mutlu bir şekilde kendi mülkünde yaşamaktadır. Ancak küçük bir olay bu dengeyi bozar: padişahın bir câriyeye âşık olması. Fakat bu iki karakter yüzeydeki anlamlarında mı kalacak yoksa semboller aracılığıyla karmaşık manevi kavramlar (dünyevi bağılıklardan kurtuluş gibi) daha basit ve anlaşılır bir şekilde mi aktarılacak? Karakterler bu yolda manevi öğretmenler olarak görev yapar; ruhsal yolculuğun çeşitli aşamalarını anlamayı kolaylaştırır ve derin ruhsal ve duygusal hisleri gösterir. Aşk, acı, arayış ve kurtuluş bu duygularla, manevi deneyimlerin derinliğini yansıtır. Hikâye bir sürü olaydan sonra tekrar dengeye kavuşur. Ancak bu sıradan bir anlatı tarzında mı gerçekleşir? Sonunda değişime uğramış padişah, hâlâ hikâyenin başındaki o padişah mıdır? Aslında cevap şudur ki, sembolik ve temsil yoluyla anlatımın kullanımı, sıradan bir hikâye anlatımından farklıdır.

Temsili bir tabloda, hikâyenin yapısı şu şekilde gösterilebilir ve çeşitli aşamaları sembolik anlamlarıyla birlikte açıklanabilir:

Sembol	Anlamı	Açıklama
Padişah	Ruh	Ruhun dünyevi bağılıklara olan ilgisini gösterir
Câriye	Nefis ve bağılıklar	Nefsin dünyevi zevklere ve bağılıklara olan düşkünlüğü
Câriye'nin hastalığı	Nefsin karmaşası	Nefsin dünyevi bağılıklardan kaynaklanan içsel huzursuzluğu
Hekimler	Yüzeysel bilgi	Nefsin sorunlarını çözmekte yüzeysel bilginin yetersiz kalması
Hekimlerin başarısızlığı	Cehalet ve kibir	Bilgiğin ve tevazunun eksikliği sebebiyle nefsin sorunlarına çözüm bulamama
Gerçek hekim	İlahî hikmet	İlahî bilgelik câriyeyi dünyevi bağılıklardan kurtararak asıl şifayı sağlar
Şifa	Bağımlılıktan kurtulma	İlahî bilgelik sayesinde nefsin dünyevi bağlardan özgürleşmesi
Gerçek sevgili	Tanrı	Son şifa, yüce hakikate ve ilahî aşka ulaşmayla sonuçlanır

Tablo 1. Hikâyenin yapısı

Bu açıklamayla birlikte, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında, Ahmet Midhat Efendi'nin üslubunda, *Padişah ve Cârîye*'nin yansıdığı bir aynaya dönüşür. Bir tasavvufi temsilden, yarı-temsili ama toplumsal bir anlatıma ustaca dönüşür, ancak aşk temasını sosyal eleştiri gibi diğer konularla birlikte de tasvir eder. Eserinde modernitenin gelişini ve bununla nasıl başa çıkılacağını sürekli olarak yansıtan Ahmet Midhat Efendi, aynı zamanda modernitenin topluma girişiyle birlikte aşk, insan ruhu ve kalplerin sıcaklığına da bir göz atar. Mevlânâ'nın bu hikâyesi, aşkın karakterlerin yüzlerinde ve modern dönüşümlerle kaynaşma çabası içinde olan davranışlarında kendini gösterdiği bir karışım olarak hizmet edebilir. Ahmet Midhat Efendi, roman yazımının tüm özelliklerinden yararlanır: Karakterleri tanımlar ve tanıtır, olayların sıralanışına değinir (giriş, sorun, doruk, çözüm ve son gibi aşamaları içerir), hikâyenin geçtiği yer ve zamanı açıklar, anlatıcının bakış açısını üçüncü şahıs olarak belirler ve bazen de okuyucuya direkt hitap ederek onu hikâyeye daha fazla dahil eder. Mevlânâ'nın da özellikle öğüt vermek istediğinde yaptığı bu işi Ahmet Midhat Efendi yeni bir üslupla yapar; amacı okuyucuyu hikâye dünyasına yaklaştırmak, öğüt vermek değildir. Yazar, bu romanda bir mesaj iletir. Nihayetinde, yazım tarzı, kelime seçimi, mizahi diyaloglar ve abartılı betimlemelerle, hikâyenin genel havasını şekillendiren kendi tarzını ortaya koyar. Ancak, aşk temasına gelince, Mevlânâ'nın hikâyesindeki karakterlerin izlerini bu romanda da görmek mümkündür.

Aşk temasında önemli ve merkezi bir rol oynayan hikâyenin ana karakterinden başlayalım. Râkım, yoksulluktan gelmiş ve yeteneği sayesinde eğitime devam eden, insanlığa saygı gösteren, özellikle Fars edebiyatı ve en önemlisi Hafız'ın şiirleriyle iç içe olan bir öğretmendir. Bu hikâyede şefkatli ve onurlu bir öğretmen olarak, ona sunulan zenginlik teklifine aldanmaz ve insanî değerlerine bağlı kalır. Çalışkandır; ailesini kaybetmiş ve dadısı onu büyüttüştür. Gençliğe eriştiğinde bir cârîye satın alır, ona Canan adını verir ve zamanla ona âşık olur ve evlenir. Öte yandan, zengin bir İngiliz'in kızlarına Türkçe öğretir ve bu kızlardan biri olan Can da ona âşık olur. Mevlânâ'nın hikâyesiyle kıyaslandığında, Râkım karakteri iki karakterde birden, ortaya çıkar. Yani Can'a karşı kuyumcu, Canan'a karşı ise Padişah rolünü üstlenir. Ancak burada her iki rolde ortaya çıkmasına rağmen bu iki karakterden temel bir farkı vardır. Kuyumcu, Mevlânâ'nın hikâyesinde mala kapılarak dünya sevgisinin sembolü iken, romanda Râkım-kuyumcu, para ve zenginliğe önem vermez ve ona aldanmaz. Râkım-Padişah ise Canan'a sahip olmak için onun iradesini önemser ve en önemlisi karşısında sorumluluk hisseder. Gerçekte yazar burada tasavvufi ve ilahî değil, ahlaki ve sosyal bir sonuca ulaşmayı amaçlamaktadır.

Canan, insan aşkı ve ilahî aşk arasında bir aracı değil; incelik, güzellik, mükemmellik, aşk ve saflığın sembolü olan bir cârîyedir. İlahî aşkı aktarmada sembolik bir rol oynamak yerine, gelenek ile modernite arasında bir köprüdür. Râkım'ın gelenekten moderniteye geçişini ve dolayısıyla gelenekleri kırmasını sağlar. Mevlânâ'nın hikâyesinde olan cârîyeden en önemli farkı ise en başından itibaren efendisi Râkım'a âşık olmasıdır. Burada Râkım dönüşüm aracı değildir; aksine onunla birlikte olması sosyal ve kültürel bir dönüşüme yol açar. Böylece aşkın nesnesi olmanın ötesine geçer ve Râkım'ın geleneksel sınırları aşmasına yardım ederek sosyal ve kültürel bir değişimi tetikler. Türkçe öğrenen ve Râkım'a karşı hastalıklı bir şekilde âşık olan zengin İngiliz kızı Can da iki karakterde birden görünür: Kuyumcu-Râkım'a âşık olan cârîye rolünü üstlenir ve aşkın derinliğiyle hastalanır; diğer yandan, Râkım'a olan sevgisine rağmen onun kalbi başka birinde, yani Canan'da olduğu için Padişah rolünü de üstlenir.

Bu anlatıda, yazar, Mevlânâ'nın *Padişah ve Cârîye* hikâyesinden esinlenerek *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki karakterler arasında karmaşık bir bağ oluşturur. Râkım'ın rolüne bakıldığında, yazarın bu hikâyeden yararlanmış ve onu farklı bir biçimde kendi hikâyesine yeniden uyarlamış olabileceği düşünülebilir. Eski bir yapıyı aşk ilişkilerinin temeli olarak kullanır ve onu modern ve gerçekçi bir bakış açısıyla uyumlu hale getirir.

Sonuç olarak, roman, yazarın aşkın saflığına ve dünyaya bağlı olmamaya vurgu yaparak Mevlânâ'nın hikâyesiyle aynı görüşte olsa da bazı karakterlere çift anlam yükleyerek onları modern ve karmaşık karakterler olarak gösterir. Genel olarak yazar, eski bir içeriği modern bir kalıpta sunarak aşkı mantıklı ve gerçekçi bir oyun olarak betimler. Mevlânâ'nın eski ve tasavvufi sembolik yapısından yararlanarak, çağdaş bir aşk anlatısı ortaya koyar ve karakterlerin içsel çelişkilerinden yeni ve anlam dolu bir bakış açısı geliştirir.

Aşkın işlenişi

Şair ve yazarın aşkı ele alış biçimleri ve aşka yaklaşımları farklı perspektifler sunmaktadır. Aşk her zaman iki uca sahiptir: kavuşma ve ayrılık; çünkü âşık ve maşuk bu mücadelede aşkı yaşar. Bu eserlerdeki aşk hikâyelerinde de bu mücadeleyi görüyoruz; her iki hikâyenin neredeyse ortak bir yapıyı izlediğini anlıyoruz, ancak her iki hikâye aynı temele sahip olsa da farklı sonuçlara ulaşır. Bir yanda âşık olarak nitelendirilen karakterler, diğer yanda maşuk olan karakterler var. Hikâyelerde, akıl ve kalp arasındaki çatışmaya tanık olduğumuz anlar var.

Ancak her iki eserde de dikkate değer olan, âşğın bir iyileştirici olarak ele alınmasıdır. Her iki eserde de aşk, âşık olan kişiyi hasta edecek kadar yoğundur, ancak aynı hastalık kendi tedavisini de beraberinde getirir. Tıpkı Hafız'ın dediği gibi: "*Derdim de sevgiliden, dermanım da... gönül de ona feda oldu, can da*" (Hafız, 2019: 280).

Mevlânâ'nın hikâyesinde aşk, maşukun (câriyenin) ruhsal ve fiziksel iyileşmesi için bir araçtır; çünkü ona tedavisi olan kuyumcuya kavuşma imkânı verilir. Aynı şekilde romandaki Can'a da sevdiğine kavuşma müjdesi verilir, ancak hikâye beklenmedik bir dönemeçle Mevlânâ hikâyesinden uzaklaşır ve Can, aşk hastalığını sevdiğine kavuşmada değil, daha gerçekçi bir bakış açısıyla aşar. Yazar, aşkı bu şekilde tasvir ederken hikâyenin nesnellikten sapmaması için bir noktaya kadar gider; çünkü nihai amacı, bu tür düşümleri akıl yardımıyla çözmektir. Mevlânâ ise aklı işe yaramaz bulur ve sadece aşk kendini anlatabilir. Çünkü Mevlânâ, gerçek aşkı dünyevi ve maddi bir aşk olarak görmez. Bu nedenle, ilahî aşkı ilahî bir yöntemle deneyimlemek gerektiğine ve aşkın acısını anlatmanın yine aşkın işi olduğuna inanır. Herbiri, kendi tarzında aşkı zarafetle yorumlar. Biri dışsal âşığı dışsal maşukuna ulaştırır ve hatta onu ölüme gönderir ki manevi bir sonuç elde etsin; diğeri ise manevi aşkın sınırlarına kadar gider, biraz tadar ve tattırır, sonra geri döner ve akıl bayrağını yüksek tutmaya devam eder. Oysa Mevlânâ nihayetinde tam bir özgürlüğü kalbe ve ilahî aşka verir. Her iki hikâyede de bir hekim ve iyileştirici vardır; hastasının aşk yüzünden hasta olduğunu ve ölmek üzere olduğunu teşhis eder. Her iki hekim de maşuka kavuşmayı önerir, ancak her hikâyede farklı bir şekilde ilerler: romanda, hasta olan âşık sonunda kavuşmayı kabul etmez; hikâyede ise câriye kuyumcuya kavuşur, ölümden kurtulur, ancak ikisi de bir tuzak olduğunu bilmez. Tanzimat Döneminin idealist ve gerçekçi bir yazarı olarak Ahmet Midhat Efendi, akıl sınırlarını aşmaktan kaçınır; ancak Mevlânâ, tüm coşku ve mistik sevinciyle maddi ve mantıksal boyuttan uzak olan ilahî aşkı kurtuluş olarak görür. Çünkü maddi aşk aldatıcı ve ölümlüdür: "*Ancak zâhirî güzelliğe ait bulunan aşklar aşk değildir / Onlar nihayet bir âr olur*" (Mevlânâ, 2014: 14).

Devamında, her iki eserdeki ortak unsurlar ve anahtar noktalar ele alınmaktadır. Bu karşılaştırmada, Mevlânâ ve Ahmet Midhat Efendi'nin aşkın maddi ve manevi yönleri yansıtılırken bu unsurlardan nasıl yararlandıklarına odaklanılmaktadır:

-Müzik aleti: Mesnevî'nin başlangıç beyitlerinde (*Padişah ve Câriye* hikâyesine geçmeden önce) ney, ilahî özden ayrılığı sembolize eder ve neyden çıkan aşk dolu inilti, gerçek sevgiliye (Hak'ka) kavuşma arzusunu temsil eder: "[Mevlânâ] *Şöyle diyor ki, aşkın ifadesinin aracı kısmen musikidir, mantık değil. Ve aşk özü gereği çift yönlüdür; onun taşıyıcısı olan musiki de çift yönlü olur.*" (Abd al-Hakim, 1356: 48), şu demektir ki:

"Ney gibi hem bir zehir, hem bir tiryak, / Ney gibi hem bir hemdem, hem bir müştak kim gördü?" (Mevlânâ, 2014: 5).

Fakat romanda modern bir müzik aleti olan ve çokça kullanılan piyano, yeni kültürün topluma girdiğini simgeler ve sevgililerin bir araya gelmesini ve duygularını ifade etmelerini sağlayan toplumsal ve dünyevi bir işlevi vardır. Bu fark, Mevlânâ'nın müziğe manevi bir bakış açısıyla yaklaşırken, romanın müziği aşkın maddi bir yorumu olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

-Şarkı ve şarap: Romanda şarkılar duyguların ifade edilmesine ve iki kültürün bağlanmasına yardımcı olur, çünkü tıpkı romanda görüldüğü gibi Türk müziği o kadar hoştur ki yabancı kültür ile Türk kültürünü bağlayan bir öge olarak ele alınır. Mevlânâ'da ise şarap, ilahî aşkın coşkusu ve mistik bir hale ulaşmayı sembolize ederken, romanda şarap yalnızca maddi ve hatta süsleyici bir işlev görür ve yabancı kültürün topluma girmesini simgeler. Zira her toplantıda şarap servis edilir ve özellikle yabancılar, özellikle de kadınlar, şarabı içmeye ısrar ederler çünkü orada da aşkı yansıtır.

-Şiir: Romanda aşkın yalnızca güzellik boyutuna odaklanılan önemli bölümlerinde, yazar, Hafız'ın aşk şiirlerine Farsça telaffuzla yer vererek, derin duyguları ifade etmek için Rakım'ın tercümelerinden faydalanır: "*Şimdi ise dudaklarım üzerine gelmiş olan cân-ı şîrînîm seni görmek ister. Fırlayıp çıksın mı yoksa yerine ricat eylesin mi, fermanınız nedir?*" (Ahmet Midhat Efendi, 2017: 138).

Bu durum, Osmanlı edebiyatında, özellikle Ahmet Midhat Efendi için, Fars edebiyatı ile olan ilgi ve bağı ortaya koymaktadır. Oysa ki Mevlânâ'nın hikâyesinde şiir, sevgiliye karşı duyguları harekete geçiren bir araç olarak kullanılmaz. Ancak, gerçek aşkın ve aşkın gerçeğinin hikâyesi, Mesnevi'nin kendisi olan şiir kalıbına dökülmüştür.

-Halvet ve sessizlik: Her iki eserde de tenhalık, âşğın içsel ve gerçek hâllerinin açığa çıkmasını ifade eder. Romanda, piyano öğretmeni Jozefino ile Râkım arasında hafif bir kıvılcım doğduğunda, ikisi de sessiz bir ortamda olsalar da akılcılık ve gerçekçilik, uygunsuz duyguların ortaya çıkmasına engel olur. Râkım ve Canan'ın evde yalnız kaldıkları sahnelerde, Râkım ona büyük bir saygı ve nezaketle davranır. Aralarındaki bağ yavaşça gelişir. Bu bağ, daha çok sükûttan ve aşkın kelimelere dökülmemesinden kaynaklanır. Ancak, yazar sonunda konuşmanın ve aşkı ifade etmenin önemli olduğunu göstermek ister. Bu yüzden, Râkım'ı bir "seni seviyorum" duymak için can atıyormuş gibi gösterir: "*Râkım: [...] Beni seviyor isen 'Seni seviyorum' de. Ağzından bu lakırdının çıktığını kulağım işitsin. Bu lakırdı beni ilhyâ eder. Âlemde bana en lezzetli söz, bu sözdür*" (Ahmet Midhat Efendi, 2017: 110).

Mevlânâ ise, aşkın gerçek doğasına işaret ederek: "*Dilin tefsiri gerçi pek aydınlatıcıdır / Fakat dile düşmeyen aşk daha aydındır*" (Mevlânâ, 2014: 10) der.

Bu bakış açısı, gerçek aşkın dili olmaya ihtiyaç duymadığını ifade eder. Hikâyede, bir sırrın ortaya çıkacağı yerde de halvet kendini gösterir, hekim padişahın cârîye ile yalnız kalmasını istediğinde: "*Dedi ki ey padişah, evde tenhalık yarat / Hem yakını hem yabancıyı uzaklaştır*" (Mevlânâ, 2014: 11).

-Edep ve edep arayışı: Mevlânâ, aşkı manevi bir boyuta taşıyan temel ilke olarak edebe vurgu yaparak onu Rabb'e ulaşmanın ve ilahî lütfâ erişmenin bir yolu olarak görür. Romanın başkahramanı Râkım'ın davranışları da benzer bir perspektifle ele alınır ve sevgiliye saygının yüksek bir değeri olarak görülür. Hatta Fedayi, Râkım'ın dadı kalfası Canana olan davranışından iyice şaşırır ve şöyle söyler: "*Benim beyim melek midir nedir? Karşısında peri gibi kız gezdiği hâlde asla bir alıcı göz ile baktığı yok*" (Ahmet Midhat Efendi, 2017: 42). Çünkü o, insanlarla kurduğu her ilişkide ve bulunduğu her konumda önce kendi davranışlarını değerlendirir ve toplumla en yüksek edep ve alçakgönüllülük içinde ilişki kurar. Bilhassa aşk konusunda.

-Maddi ve manevi aşk karşıtlığı: Mesnevi’de aşk, içsel bir hastalık olarak değişik hallerde ortaya çıkar ve Mevlânâ bunu, ilahî öze duyulan derin bir aşkın tezahürü olarak değerlendirir, böylece onu maddi aşkla tamamen zıt bir konuma yerleştirir. Padişah ile câriye arasındaki aşk hikâyesi (başlangıçta) ve câriye ile kuyumcu arasındaki maddi aşk bu zıtlığın örnekleridir. Ancak romanda, Râkım’ın Can’a olan aşkı, maddi ve manevi aşkın bir bileşimi olarak sunulur ve bu iki aşk dengede tutulmaya çalışılır. Bu manevi aşk, yalnızca insanlara yönelik manevi bir aşk olarak kalır ve ilahî aşka ulaşmaz.

-Âşığın sevgiliye karşı tavrı: Mesnevi’de hem padişah hem de câriye birer âşık ve aynı zamanda maşuktur; Padişah câriyeye kavuşmayı arzular, câriye ise kuyumcuya gönlünü kaptırır. Aslında her iki âşık (ve maşuk) da maddi aşkın etkisindedir ve her ikisi de çeşitli yollarla sonunda ilahî aşka ulaşır ya da en azından maddi aşkın geçici olduğunu fark ederler. Romanda ise Râkım, Canan ve Can her biri âşık ve maşuk olarak farklı rollerdedir. Ancak Can, hiçbir zaman maşuk olmaz çünkü Ahmet Midhat Efendi’ye göre, bir adamın iki maşuku olması edep ve ahlaka aykırıdır. Bu yüzden Felâtun Bey’in kadınlarla olan ilişkileri sorumsuzca bulunur ve kınanır.

-İsim seçimi: Mevlânâ’nın hikâyesinde karakterlerin özel isimleri yoktur; Mevlânâ onları genel isimlerle anar, (padişah, câriye, kuyumcu, tabip...) çünkü bu isimler hikâyenin alegorik yapısını desteklemek için kullanılır. Ancak romanda karakterlerin isimleri normalde gereklidir. Ahmet Midhat Efendi, bu işi incelikle yapar; eleştiri yaptığı durumlarda isimler mizahi bir hale gelir, örneğin Mustafa Merakı Efendi veya Felâtun Bey gibi. Fakat aşk boyutunda kullanılan isimler, özellikle Fars şiirinde de sıkça geçen tasavvufi ve aşk dolu isimlerdir. *Can* ve *Canan* gibi isimler, yazarın Fars şiirindeki mistik aşk imgelerine aşına olduğunu gösterir. Mesela Hafız’ın şu kelimeleri sıkça kullandığını görüyoruz: "*Bir gönül, sevgilinin bakışlarından bir yük yüklendiyse yüklendi, olup bitti. Canla canan arasında bir macera olduysa oldu, geçti*" (Hafız, 2017: 69).

Mevlânâ da Mesnevi’nin girişinde bu incelikleri vurgular: "*Ten candan, can da tenden gizli kapaklı değildir, lâkin canı görmek için kimseye izin yok*" (Mevlânâ, 2017: 5).

-Sevgilinin korunması: Mevlânâ’nın hikâyesinde padişah, câriyeyi ne pahasına olursa olsun ölümden kurtarmak ister ve hekimleri hizmetine alır: "*Padişah sağdan, soldan hekimler topladı. Dedi ki: “İkimizin hayatı da sizin elinizdedir. Benim hayatım bir şey değil, asıl canımın canı odur. Ben dertliyim, hastayım dermanım o. Kim benim canıma derman ederse benim hazinem, incimi ve mercanımı (atiye ve ihsanımı) o aldı (demektir)”*" (Mevlânâ, 2017: 7).

Bu hikâyelerde, karakterleri korumak için hazırlıklar yapılmaktadır.

Her iki eserde de sevgilinin adının anılması acının nedeninin anlaşılmasını sağlar. Mesnevi’de Semerkand ve kuyumcunun adı anıldığında duygusal tepkiler uyandırır. Romanda ise Râkım’ın adı Can için söylendiğinde benzer duygusal yansımalar gözlenir. Bu durum, aşkın hastalığının sebebini anlamaya yönelik bir aşamadır.

Böylece Mevlânâ’nın hikâyesinde padişah, câriyenin yanlış düşüncelerini düzelterek onun gözünden cehalet perdesini kaldırır ve onu hakikate yönlendirir. Romanda ise Râkım, Canan’a her durumda özen gösterir. Onu satın alıp eve getirdiğinde Canan hastadır ve Râkım’ın bakımı sayesinde Canan hayata döner. Canan’ın tek başına dışarı çıkmasına engel olur, çünkü ona zarar vermelerinden endişe duyar. Râkım, ona müzik, dil ve toplum kurallarını öğrenmesi için olanak sağlar. O, Can’a karşı bir aşk beslemese de insani ve ahlaki bir görev olarak onu ölümden kurtarmaya çalışır.

-Vuslat ve ayrılık: Mevlânâ, hikâyeye kuyumcuyu ekleyerek ayrılığın bazen daha iyi bir vuslat için zemin hazırladığını gösterir. Romanda da Râkım, câriyesi Canan’ın geleceğini sağlamak için onu büyük

bir para karşılığında başkasına vermeyi düşünür ve bu miktar Canan'a ait olacaktır. Ancak bu eylem câriye tarafından kabul edilmez ve sonunda ayrılık gerçekleşmez. Her iki hikâyede de ahlaki amaçlarla kendi isteğiyle yapılan bir ayrılık söz konusudur hem padişah tarafından hem de Râkım.

İşte bu gerçekçi romanda, yazar geleneksel ayrılık ve kavuşma yönteminden pek yararlanmaz; sadece karakterler arasındaki aşk ilişkisini şekillendirmek için bu temayı belli bir ölçüde kullanır ve fazlasına başvurmaz. Ancak bildiğimiz gibi, *Mesnevi* Neyname ile başlar ve baştan sona ayrılık ve kavuşma üzerine kurulu olup, yüksek ve yüce bir amacı vardır: "*Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor*" (Mevlânâ, 2017: 5).

-Ölçülülük ve aşırılık: Romanda, Râkım dengeli bir karakter olarak resmedilir ve aşk konusunda da ölçülü davranır. Kazanç ve servet hırsına kapılmaz. Kadın, aşk ve insan ilişkilerinde hakkı kadar yaklaşır. Ancak *Mesnevi*'de, her durumda bir aşırılık görürüz; fakat Mevlânâ maddi aşkta aşırılığı kınarken, ilahî aşkta aşırılığı bir erdem olarak değerlendirir. Mevlânâ'nın "Arzunu dile ama ölçülü dile" dizesi bu dengeyi yansıtır. Öte yandan, romanda Felâtun karakterini yaratarak Ahmet Midhat Efendi, bu mısranın anlamını açıkça ortaya koymuş ve eleştirmiştir; çünkü Felâtun, kadınlarla olan ilişkilerinde son derece aşırı ve müsriftir. Râkım ise dengeli ve ölçülü davranarak aşk ve mutluluğa ulaşırken, Felâtun babasının servetini kadınlar uğruna harcayarak sadece samimi aşktan mahrum kalmadı, aynı zamanda maddi ve manevi bir yoksulluğa da düştü. Çünkü sürekli daha fazlasını istiyor ve Batı kültürüne daha yakın bir kadınla birlikte olmayı arzuluyordu.

Bu karşılaştırma, iki yazarın benzer konuları ele alırken aşk, ayrılık ve bilgiye yönelik farklı yorumlarını ve anlatımlarını nasıl şekillendirdiklerini gösterir. *Mesnevi*'de aşk yalnızca insanlara değil, aynı zamanda ilahî bir varlığa da anlam kazandırır. Ancak romanda, Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin aşkı modern dünyanın gerçekçi bir rengine bürünmüştür. Bu yaklaşım farkı, aşkı manevi bir anlamdan maddi bir duyguya ve sosyal bir deneyime dönüştüren toplumsal ve kültürel değişiklikleri yansıtır.

Sonuç olarak hem klasik hem de modern edebî eserler tasavvufi ve felsefi düşüncelerden beslenebilir; burada aşk, bireysel ve toplumsal boyutlarda bir dönüşüm yolu olarak kabul edilir ve farklı edebî eserlerde sıkı bir bağ içinde kendini gösterebilir.

Sonuç

Bu çalışma, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki aşk temasını incelemektedir. Roman, aşkın yanı sıra, bu duygunun ortaya çıkışını etkileyen sosyal ve kültürel dinamiklere de değinir. Yazarın, Mevlânâ'nın *Padişah ve Câriye*'sinden etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir. Ahmet Midhat Efendi, klasik aşk anlayışını modern dönemin değerleriyle yeniden yorumlamaya çalışmış olabilir. Eserde aşk, sadece bireysel bir duygu olarak ele alınmaz. Aynı zamanda, karakterlerin içsel dönüşümüne katkı sağlayan bir unsur olarak işlenir. Romanın karakter tasvirleri ve olay örgüsü, okuyucuyu aşkın farklı yönleriyle tanıştırır. Bununla birlikte, Mevlânâ'nın aşka tasavvufi bakış açısının etkileri, roman boyunca hissedilir. Ancak bu etkilerin bilinçli bir tercih mi yoksa dolaylı bir etki mi olduğu tartışmaya açıktır. Sonuç olarak, Ahmet Midhat Efendi'nin eseri, aşkı hem bireysel hem de toplumsal bir olgu olarak ele alır. Klasik bir anlatımı dönemin bağlamında sunmaya çalıştığı söylenebilir. Gelecekte yapılacak çalışmalar, aşk temasının farklı kültürel ve manevi bakış açılarından nasıl şekillendiğini ele alabilir. Bu süreçlerin modernleşme dönemiyle nasıl etkileşim içinde olduğu da incelenebilir. Böylelikle, aşkın edebî temsilleri ve dönüşümü üzerine yeni bir perspektif geliştirmek mümkün olabilir.

Kaynaklar

- Abd al-Hakim, K. (1356). *Erfan-e Molavi* (A. Mohammadi & A. Mir Alaei, Çev.). Tahran: Shirket Sahami Ketabhaye Jibi.
- Ahmet Midhat Efendi. (2017). *Felâton bey ile Râkım Efendi* (G. Tunç & E. Özgün, Çev./Haz.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ansari, Q. (1384). *Mabani-e Erfan va Tasavof*. Tahran: Nashr Tohuri.
- Fuladi, A. (1387). *Zaban-e Erfan*. Kum: Nashr Faragofteh.
- Hafız. (2019). *Hafız divanı* (A. Gölpınarlı, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mevlânâ. (2008). *Fîhi mâ fîh* (Çev. A. Gölpınarlı, Çev.). İstanbul: Mevlânâ Celaleddin İnkılâp Kitabevi.
- Mevlânâ. (2017). *Mesnevî-i şerîf* (V. Çelebi İzbudak, Çev.). Ankara: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Mevlânâ. (1379). *Masnavi-ye Ma'navi*. Tahran: Nashr Ghatreh.
- Muhyiddin İbn Arabî. (2017). *Arzuların tercümanı (Tercümânü'l-Eşvâk)* (M. Kanık, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Arman Colin.
- Sabour, D. (1349). *Eshq va Erfan va Tajalli-e An dar Sher-e Farsi*. Tahran: Zavar.
- Saraç, M. A. Y. (2011). *Eski Türk edebiyatına giriş: Biçim ve ölçü (Ünite 1-5)*. Anadolu Üniversitesi.
- Solok, C. K. (1971). *Türk edebiyatında hikaye ve roman 1859-1959*. Ankara: Bilgi Yayın Evi.
- Soroush, A. K. (1367). *Tamsil dar Sher-e Molana*. Tahran: Nashr Barg.
- Yağlı, A. (2017). Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton bey ile Râkım Efendi adlı romanında Fransız dili ve kültürünün izleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 54.
- Yıldız, A. (2004). Süleyman Nazif'e göre İran edebiyatının edebiyatımıza tesiri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(1), 159-201.
- Yıldırım, N. (2017). *İran edebiyatı: Başlangıçtan İslamiyet'e kadar*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Makale Bilgisi:

Etik Kurul Kararı: Etik Kurul Kararından muaftır.

Hakem Değerlendirmesi: Çift taraflı kör hakemlik - dış bağımsız.

Benzerlik Taraması: Yapıldı - 

Destekleyen Kurum / Kuruluşlar: Herhangi bir kurum / kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Yazar Katkı Oranı: Birinci Yazar: % 100.

Article Information:

Ethics Committee Approval: It is exempt from the Ethics Committee Approval.

Peer-review: Double-blind - externally peer-reviewed.

Plagiarism Checks: Yes - 

Supporting-Sponsor Institutions or Organizations: No support was received from any institution / organization.

Conflict of Interest: No conflict of interest.

Author Contribution Percentage: First Author: 100 %.