

PAPER DETAILS

TITLE: ISTANBUL'DA BAZI TARIHI YAPI KITABELERİNİN HAT SANATI ÖZELLİKLERİ
BAGLAMINDA ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

AUTHORS: Mehmet NUHOGLU

PAGES: 29-40

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2433241>

İSTANBUL'DA BAZI TARİHİ YAPI KİTABELERİNİN HAT SANATI ÖZELLİKLERİ BAĞLAMINDA ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU¹

orcid.org/0000-0003-4742-644X Geliş Tarihi: 17.05.2022 Kabul Tarihi: 26.07.2022

ÖZ

Hat sanatının gerek çizgisel gerekse anlam boyutu üzerine yapılan araştırmalar günden güne artmakta, bu sanata dair değerlendirmeler ve yorumlar farklı kapılar açarak gelişme göstermektedir. Harflerin kendi organik çizgilerinden ve sülüs, nesih, talik türlerinin geometrik temele dayanan noktasal değerlerinden oluştuğu için hat sanatının veya hüsnühat sanatının soyut bir sanat olduğu değerlendirmesi yaygındır. Bu makalede, seçilen örnekler üzerinden yazının çizgisel duruşunun arkasında, kompozisyonun tamamına bakana/seyredene farklı anlamlar veya zihin dünyasında -belki de şuur altında- değişik çağrışımlar yapan tarafı ele alınacaktır. Dönemin hattatlarının yazıyı, salt bir estetik değer üzerinden oluşturmakla yetinmeyip yaşadıkları çağın toplumsal yapısının bir yansımasını ortaya koyduklarını görmek mümkündür. Bunun yanına irtibatlı oldukları entelektüel zümrenin sanat zevkini dikkate aldıkları, hatta söz konusu kesimin sanat zevkinin ortak bir ürünü olarak daha fazlasını ortaya koydukları söylenebilir..

Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, mimari, kitabe, hat ve toplum, hat ve kavramsal boyut

ABSTRACT

SOME REMARKS ON THE EXTENT OF MEANING AND NOTION IN THE CONTEXT OF THE CHARACTERISTICS OF CALLIGRAPHY IN HISTORICAL INSCRIBED PANELS ON SOME BUILDINGS IN ISTANBUL

Researches on both the linear and meaning dimensions of calligraphy/khat arts are increasing day by day, and evaluations and interpretations of this art are developing by opening different doors. It is common for the art of calligraphy/khat to be considered an abstract art, as it consists of the lines of letters and the geometrical-based point values of thuluth, naskh and taliq types. In this article, through the selected examples, the side of the text that has different meanings behind the linear stance of the writing to the one who watches the whole composition or perhaps subconsciously makes different connotations in the world of the mind will be discussed. It makes us think that the calligraphers of the period were not content with creating the writing based on an aesthetic value, but as a reflection of the social structure of the age in which they lived, and perhaps more as a common product of the artistic taste of the intellectual group they were associated with.

Keywords: Art of Calligraphy/khat, architectural, inscription, khat and society, khat and conceptual dimension

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, mnuhoglu@yildiz.edu.tr

Nuhoğlu, Mehmet; *İstanbul'da Bazı Tarihi Yapı Kitabelerinin Hat Sanatı Özellikleri Bağlamında Anlam ve Kavram Boyutu Üzerine Bazı Düşünceler*, Lale Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2022, S: 29-40

Giriş

Celi Sülüs Yazının Mimaride Ele Alınışı

Hat sanatının, Kur'an-ı Kerim'i en güzel ve doğru şekilde yazmakla başladığı kabul edilir. Arap harflerinin İslam dünyasının ortak alfabesi olması hususunda Uğur Derman'ın belirttiği üzere, İslamiyeti kabul eden ancak Arap olmayan kavimlerin Arap harflerini kabul edip kullanması suretiyle bu harfler bir "İslam hattı" vasfını kazanmıştır (Derman, 1997, s. 427). Yazının gelişmesinin sebebi, her şeyden önce İslam'ın Kur'an'a dayanmış olduğu, dolayısıyla bu kitabın sözlerinin Müslümanlar için son derece önemli olduğu gerçeğidir (Koç, 2008, s. 142). Bu itibarla Arap harfleri, etnik kökenleri ve dilleri farklı Müslüman kavimler için ortak bir iletişim vasfı kazanarak kültür ve sanatın bu müşterek iletişim üzerinden oluşması söz konusudur. Her büyük din yayıldığı coğrafyanın kültürünü değiştirdiği gibi kendisi de birtakım değişikliklere uğrar.

Mimari yapılar bir dünya görüşünün ve bu görüşü paylaşan insanların hayalinin en somut şekilde tezahür ettiği eserlerdir. İslam sanatındaki güzellikle işlevsellik arasındaki ilişki gerçeklik kavramıyla ilişkilidir. Bu kültürde her türlü sanat malzemesi görüldüğü ya da gösterildiği gibi değil, olduğu gibi gerçekten ne ise o olarak kullanılmıştır (Koç, 2008, s. 150-152). Hat sanatının mimariye bağlı olarak icra edilmesi Emeviler'e kadar götürülür. Başlangıçta mimaride fazla yer almayan yazı, önce Emeviler sonra Abbassiler döneminde artarak kullanılmaya başlanmıştır. Emeviler devrindeki Mescid-i Nebi'nin tamiratı sırasında, Hattat Hâlid b. Ebu'l-Heyyac'ın kible duvarına Şems suresinden başlayarak Kur'an-ı Kerim'i yazdığı dile getirilmektedir ki bu ilk celi yazı olarak kabul edilmektedir (Serin, 2008, s. 50; Tüfekçioglu, 1997, s. 537). İslam dünyasına bakıldığında bu tarihten günümüze kadar mimari mekânlarda, camiler başta olmak üzere diğer mimari yapılarda yazının esaslı şekilde ele alındığı görülmektedir. Mimarideki bir kitabeyi mekânın bütünlüğü, cephe, yapan/yaptıran, o dönem toplumunun beklentileri ve ulaşılacak istenen hedeflerin mimari unsurlarla olan ilişkisi ile değerlendirmek lazımdır. Sadece bir hat tablosu olarak değil yerleştirildiği yerdeki yüksekliği, etrafındaki diğer yazıları varsa süslemeleri vs. bütüncül bir tavırla

yaklaşıp değerlendirmek daha yerinde olur. Bilhassa cami özelinde ele alındığında kitabeleri/hatlarını değerlendiren, bir caminin sadece bir ibadet yeri olmanın ötesinde şehirdeki konumunu, bir külliye'nin parçası olabildiğini, kamusal bir alan oluşturmasını, toplanma, buluşma, haberleşme ve sosyalleşme imkânı sunmasını dikkate almak gerekir. Minyatür gibi bazı sanatlar entelektüel ve elit kesimin daha çok ilgi alanına girerken veya bu gruplar tarafından tercih edilirken mimari yapılar üzerindeki hat yazıları, halk ile daha iç içe bir durum arz eder.

Arap harflerinin Orta Asya'da kullanımı, İslamiyetin Orta Asya'daki yayılmasıyla paraleldir. Bu değişimde sanat da payına düşeni almıştır. Müslümanların fethe edilen toprakları bir vatan hâline dönüştürmeleri, sanatçılara geniş bir coğrafyada hareket imkânı vermiş, sanat da dış etkilere açık hâle gelmiştir (Yazır, 1989, s. 67). Türklerin Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu çağında İslam dünyasına dâhil oluşlarıyla yazının, mimari yapılarda daha fazla kullanılarak görünür olmaya başlamasında Orta Asya'nın mimarlık ve tezyinat birikimlerinin etkisi büyüktür. Yazı sadece bilimsel eserlerde kalmayıp sosyal hayatın içine girmiştir. Mimari yapılar kartuş, madalyon ve kuşaklar hâlindeki yazılarla süslenmeye başlanmıştır. Türkler mimari yapıların kitabelerindeki yazıların biçimsel ve orantısal temellerini oluşturmuşlardır (Günüş, 1991, s. 19-20; Taşkiran 1997, s. 89; Tüfekçioglu, 1997, s. 537). Bu tarihten cumhuriyetin ilk yıllarına kadar geline süreçte, Türklerin inşa ettikleri mimari yapılar üzerindeki hat sanatının tarz, yaklaşım ve yorum süreci ile ele alınış biçimi İslam dünyasının diğer coğrafyalarından farklıdır. Özellikle 15. yüzyılda Yahya Sofi ile Ali b. Yahya Sofi'de başlayan kitabe yazıları, Şeyh Hamdullah, Ahmet Karahisari, Hasan Çelebi ile bambaşka bir boyuta evrilmiştir.

Karahanlılar'dan itibaren özellikle kufi yazının Arap coğrafyasından farklı şekilde ele alındığını Günüş, Nusov'u da şahit göstererek özellikle İslam öncesi Türk sanatındaki hayvan üslubunun hareketli tarafını ele verircesine şöyle açıklar (1991, s. 20-21):

Buradaki kufi yazıların Arap yazılarında olduğu gibi tamamen hendesi bir anlayışla ve cansız şekiller olarak düşünülmediği, aksine bu cansız ifadelerin hayat ve hareket gibi vasıflara dönüştüğü fark edi-

lir. Aynı görüş N. Nusov tarafından da belirtilerek Türklerin elinde bu yazılar bakıldığı zaman, mekâna sığmadığı, dışarıya taşmak istediği şeklinde bir etki bırakmaktadır.

Mimari yapılar üzerindeki celi sülüs yazılar, 12. yüzyıl Orta Asya sanatı içinde Selçuklu Çağı da denilen bu dönemde, yalnız başına yazılmaz ve yazının zemininde yazıdan kaynaklanan boşluğu örtmek için tezyinatın varlığına sığınılır yani zemini bitkisel veya geometrik süslemelerle doldurulur. Anadolu Selçuklularında celi sülüs yazının kullanımı daha fazla tercih edilmektedir (Günüç, 1991, s. 22-29). Yazı zemininin bu şekilde doldurulması Anadolu Selçukluları ve Osmanlılarda 15. yüzyıl sonlarına kadar devam etmektedir.

Celi sülüs bir kitabedeki harflerin formlarına, yatay-dikey durumlarına göre ele alınması Büyük Selçuklulardan başlatılır. Günüç'ün ifadesiyle ilk dönem Osmanlı Bursa ve Edirne yapılarındaki kitabelerde zemini tezyinatsız olan celi sülüs yazılarında metin içinde yan yana getirilmesi mümkün olan harflerin dikey unsurları, gruplanarak belli bir tasvir elde edilmeye çalışılır. Bu anlayış Büyük Selçuklu geleneğinin devamıdır ve Bursa ile Edirne'deki ilk dönem mimari yapıların kitabelerinde karşılaşılan bir durumdur (Günüç, 1991, s. 75). Osmanlı mimarisinin daha çok yuvarlak çizgili karakteri, mimaride kufinin köşeli yapısından dolayı çok tercih edilmemesine yol açmıştır. Hatta Osmanlı hattatları ayetlerin hatalı okunmasına meydan vermemek için hattın teşrifatına (harflerin kelime ve cümledeki sıralamasına) riayet konusunda diğer milletlerden daha hassas davranmıştır (Derman, 1997, s. 432; Serin, 2008, s. 28).

Osmanlının nesih, sülüs ve celi sülüs yazılardaki kendi üslubunu Şeyh Hamdullah'tan itibaren tam manasıyla oluşturduğu genel bir kabuldür. Şeyh Hamdullah'tan önce Osmanlıdaki Selçuklu geleneğinin yavaş yavaş dışına çıkışın ilk örnekleri arasında, Bursa Yeşil Camii cümle kapısı üzerindeki kitabede, yazının tezyinata göre daha hâkim bir özellikte; Edirne Üç Şerefeli Camii kitabesindeki harflerin birbirine yakın ve paralel oluşu Selçuklu tesiri görünmekle birlikte daha gelişmiş ve düzgün duruşu, Selçuklu geleneğinden ayrılışı gösterir. Bu devrin kitabelerindeki dikey harflerin uçlarındaki kılıç ucuna benzeyen cı-

lız dönüşler yerini daha küt bir görünüşe bırakmıştır (Alparslan, 1999, s. 28; Günüç 1991, s. 80-85). Bilal Sezer, bir başka gelişimi Yahya Sofi'de görmektedir. Yahya Sofi'nin İstanbul Fatih Camisi avlu pencere-lerinin alınlıklarındaki taş mahkuk kitabelerinde, o güne kadar devam eden ve dikey harflerin grup hâlinde yerleştirilmesi şeklindeki Selçuklu istif anlayışı terk edilmeye başlanmıştır. Burada dikey harflerin araları açılmış ve aralara yatay harfler yerleştirilerek yazıdaki istife yeni bir anlayış getirilmiştir. Pencere alınlığındaki yazıların istifleri, alınlığın formuna uydurulmuştur (Sezer, 2010, s. 194). Mimarideki yazı, mimariyle birlikte kullanımının en güzel ölçüsünü, gelişimini Osmanlılarla bulmuştur. Yazı, mimariyi tanımlayan, taştan inşa edilen yapıya ruh ve anlam veren, hatta o olmadan yapıda eksik bir şeyler varmış hissini verdirecek kadar mimari tasarımda önemli rol oynamış, âdeta yapı ve malzeme gibi önem kazanmıştır (Taşkiran, 1997, s. 90-91).

Zamanla kitabelerin zeminlerindeki süslemelerin kaldırılmasıyla hattın kendisi önemli bir değer olmuştur. Tatlı'nın belirttiği üzere bünyesine yabancı unsurları sokmadan yazının kendisi bağımsız bir sanat olarak kullanılmıştır. Harflerin form güzelliği ile metin içindeki anlamı sayesinde mimariye ayrı bir renk katmakta, estetik özelliğinden hiçbir şey kaybetmemekte, malzemeyi yumuşatmakta, şeffaflaştırmakta ve ona kozmik anlamlar yüklemektedir (Tatlı, t. y., s. 24).

Anlam Boyutu ve Kavramsal Bir Yaklaşım

“Hat, her ne kadar maddi aletlerle meydana getirilse de o, ruhani bir hendesedir” (geometridir) (Serin, 2008, s. 17) değerlendirmesi, Yunan dünyasında dile getirilmiş olup aslında alfabeye olan yaklaşım Öklid'e kadar götürülür. Bu yaklaşım “cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendesedir” şeklinde İslam dünyasındaki hat sanatı için de dile getirilir (Bilen, 2014, s. 39; Derman, 1997 s. 427; Yazır, 1989, s. 119).

Yazır hat sanatını, yazının kapsamını geniş tutarak ve ilahi bir kökene bağlayarak şöyle tarif etmektedir (1989, s. 8-9):

Yazı; dilin eli, elin dilidir. Kafanın mizanı, gülün ter-cümanı, iradenin ölçüsü, ruhun aynasıdır. Cesetle

ruha benzer. Akıllara elçi, marifetlere silah, ilimlere ispat, medeniyetlere senettir. Sinesinde sırlar saklayan, çehresinde göz ve gönül süruru taşıyan, mesafeleri düşüren, devirleri anlara sokan, geçmişle geleceğe bağlayan sihirli bir bedia, Rabbanî bir harikadır.

Hat sanatı ister kutsal ifade etsin isterse kutsalın dışındaki bir ibare olsun, çok farklı kompozisyonlarla yazılmasına imkân sunan bir sanattır. Tarih boyu ne yazılırsa yazılsın sayısız şekillerde yazılarak bu sanatın alternatifleri hattatlar tarafından değerlendirilmiştir (Özkafa, 2015, s. 24). Hat sanatındaki istif imkânlarıyla olağanüstü bir çekiciliğe sahiptir. Bu hâliyle değişebilmeye kapalı belirli şekillerden ibaret olan Latin harflerinden ve Uzakdoğu'nun çizgi estetiği güçlü fakat birbirinden ayrık harf gruplarından oluşan yazılarına karşı bariz bir ahenk üstünlüğü gösterir (Derman, 1997, s. 431). Dolayısıyla bir hattatın kompozisyonu veya istifi ya da terkibi tercih etmesindeki altta yatan etmenleri değerlendirmek imkân ölçüsünde önemlidir.

Geçmişten günümüze değin hat sanatının eğitimi, usta-çırak ilişkisi içinde meşk usulüyle yürütülmektedir. 14. yüzyıl sonunda yaşamış sosyoloji biliminin kurucusu, dönemin sosyal özellikleri bakımından hat ve diğer sanat dallarına dair görüşleri bulunan İbn Haldun, hat sanatı eğitiminin İslam dünyasının doğusunda (Irak, İran, Orta Asya), batısına göre farklı işlediğini, doğudaki hat sanatının diğer derslerden bağımsız ayrı bir hoca tarafından verildiğini belirtmektedir. İbn Haldun hat/yazı dersinin ayrı bir şube ve yöntem olduğunu ifade etmektedir (İbn Haldun, 2017, s. 404).

Muhittin Serin (2008, s. 20), hat sanatının çizgiselliğinin ötesinde anlam boyutu hakkında ilahi bilgiler ile hikmetli sözlerin güzel ve etkili yazı sonucu ortaya çıktığını; işitilen, görülen ve kalben hissedilen bir safhaya ulaştığını ifade etmektedir.

Hat salt estetik, sanatsal bir eser olmanın ötesinde izleyene/bakana zihin ve kalp dünyasında çok zengin bir anlam, kavram, duygu dolu çağrışımlar ortaya çıkaran, hatta bunu kişinin sanat ve entelektüel birikimiyle idrakî/bilişsel zevke, tasavvufi anlamda müşahedeye dönüştüren bir özelliğe de sahiptir. Bu durum belki de medeniyetlerin ürettikleri sanat eserlerinin

arka planını ortaya koyan, toplumsal bir bilinçaltını ele veren bir mesaja dönüşmüş hâlidir. Aynı zamanda Serin'in ifadesiyle harflerin sahip oldukları plastik formlarının matematik ölçüleri, hattatın üslubuyla ve kendi benliğinden kattıklarıyla ritim ve ahenge dönüşerek yeni biçimler yaratır, çizgilerin müzikal ifadesiyle ahenkli bir müzik eseri gibi ruhlara dökülür (Serin, 2008, s. 21). Hat sanatının temel felsefesinde hem görsel güzelliği hem de anlam güzelliğini ortaya koyma amacı vardır (Mutluel, 2013, s. 869). Acaba bunun da ötesinde, hat sanatının kavramsal tarafı, insan zihninde ait oluğu toplumun inanç, töre, kabul ve kendini başka türlü ifade etme yöntemleriyle ne denli örtüşmektedir, ne denli paralellikler vardır, soruları yöneltildiğinde kendini, sahip olduğu medeniyetin verileri üzerinden nasıl temsil ettiğini okumak mümkün olabilir mi? Yine Mutluel'in ifadesiyle Kur'an okuyan bir kişi sesiyle tablo çizerken, hat sanatçısı da kalemle kâğıt üzerine veya duvara bir müzik yerleştirmiş olur (2013, s. 870) mu?

Bestelenmiş bir söz veya ses eseri ile hat eseri arasındaki sanatsal zevk ve kalıcılık bakımından karşılaştırmayı Serin, Taşköprüzade ve Katip Çelebi'den yararlanarak şöyle yapar: "söz ve yazı her ikisi de hayal, his ve idrak sahasından doğan bir manayı açıklar. Ancak söz dinleyenin idraki ile sınırlı kalırken, yazı hem dinleyenin hem de uzakta bulunan kimselerin, gelecek nesillerin his ve akıllarına kadar uzanır." (Serin, 2008, s. 17).

Sanatçı, içinden çıktığı toplumun bir parçasıdır. Kendisi mensup olduğu toplumdan etkilendiği gibi aynı zamanda toplumu da etkiler. Yaşadığı toplumun maddi ve manevi kültür değerleri sanatçı üzerinde etkili olur. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun "mâşerî şuurun" eseridir. Milletlerin sanat gelenekleri ve zevkleri yazının estetiğini etkilediği gibi sanatçının şahsiyeti de yazıya etki eder. Türklerin Köktürk ve Uygurlu döneminin yazı ve kitabe birikimi daha sonraki İslami dönem hat sanatında etkili olmuştur (Serin, 2008, s. 19-31). Sanatçı içinde yaşadığı toplumun ve ait olduğu zamanın değerler sisteminden bağımsız değildir. Bazı sanatçılar bu değerler sistemine uygun eserler ortaya koyarken bazıları da bunlara karşı çıkarak ona ters ve zıt eserler ortaya koyabilmektedir. Ancak bu durum bile o değerler sisteminin etkilenmenin bir sonucudur. Sanatçıyı ve eserini

yaşadığı toplumdan ve o toplumun değerler sisteminden, zamanın değişiminden soyutlayarak ele almak evrensel olma iddiasını ve imasını gizler (Ökten, 2019, s. 71-72).

Batı sanatının 20. yüzyıl avangart sanatçılarından V. Kandinsky her sanat eserinin kendi zamanının çocuğu olduğunu ama daha çok duygularımızın anası olduğunu (Harrison ve Wood, 2015, s. 106) belirtir ki bu durum sanatçı ve eserinin, yaşadığı çağın ortamının bir ürünü olduğunu göstermektedir. Her sanatçının her bir eserinde sanatçının özgürlüğünün nerede başlayıp nerede bittiği veya sanat eserini talep eden ya da hamilik olarak destekleyen kişilerin isteklerinin sanatçıyı ne şekilde sınırladığı ayrı bir tartışma konusudur. Hat sanatı tarihimize bakıldığında bir hat eserini, özellikle mimarideki bir yazıyı talep eden kişi, istif gibi özel bazı durumlar hariç tutulursa, hattatın harflerini ne şekilde yazacağına pek karışmazdı.

Yazının görünüş, anlam ve ikonografik yapısı hakkında Tatlı, Oleg Grabar'dan şunları aktarır (t. y., s. 47):

Yazıların haşmeti, onun ait olduğu dinin ne kadar yüce olduğu konusunda seyredenleri psikolojik bir etki altında da bırakır. Bununla birlikte, yazıların yarattığı atmosfer sayesinde, okuma-yazma bilmeyenler bile kendilerini manevî bir bilgi sağanağı altında bulur ve bir şekilde ondan istifade eder. Grabar'a göre, dilin çok iyi anlaşılamadığı örneklerde bile, belli bir ikonografik okunabilirliğin ve anlamın bulunduğu varsayılır; bir sanat yapıtının işlevinin ikonografik yönüyle bir mesaj iletmek, onun işlevini ya da işlevlerini görselleştirmek olduğu bilimsel olarak kanıtlanabilir.

Yukarıda anıldığı üzere İbn Haldun, İslam dünyasındaki hat sanatının gelişimini şehirlerle ve şehirler içinde de medeni ümrani (toplumsal değeri, üretimi vs.) en yüksek olan şehirlerle ilişkilendirir. Yüksek sanatların şehirlerin ümrani ile gelişebileceğini, bolluk ve lüksün bu sanatların kalitesini yükselttiğini, insanların daha müreffeh bir hayat yaşamak için yarışmalarının bunda etkili olduğunu dile getirir (İbn Haldun, 2017, s. 128, 133, 156).

Yine İbn Haldun, İslam dünyasında hat sanatı gibi yüksek sanatların gelişimini devlet kurumuna (daha

doğrusu devleti yöneten başta hanedan olmak üzere yüksek yönetici grubuna) bağlar. Devletin sanatlara rağbet etmesi, sanatı talep etmesi önemli bir etkidir. Şehirlerdeki diğer insanların talep ettiği sanatlar olsa bile bunların etkisi devlet adamlarının gibi olmamaktadır. Çünkü devlet adamları en büyük pazardır ve onların rağbeti revaç bulmayı gerektirmektedir (İbn Haldun, 2017, s. 132). Bu makalede, Osmanlı Türklerinin medeniyet olarak en yüksek seviyede tuttukları İstanbul'da yer alan, üst düzey devlet adamlarının yaptırdıkları bazı mimari eserler üzerindeki kitabeler ele alınmıştır.

Hat tarihinde, bazı yazı türlerinin şekillenişinde, ortaya çıktıkları kültür, coğrafya veya etnik yapının bir yansımasının bulunduğu dile getirilen bir durumdur. Kufi yazının köşeli ve geometrik dokusunun Kufe şehrinin izlerini taşıdığı, talik yazının Farsçanın etkisini gösterdiği, divani yazının Osmanlı Türk ihtişamını sergilediği (Cam, 2016, s.3) bunların başında gelir. Celi, sülüs, divani, talik gibi yazı türleri rüzgârda dalgalanan tuğlarla süvari akınına, bir hücum ve yürüyüş tavrına, güç ve kuvveti çağrıştıran bir duruşa, azamet, heybet ya da sükûnet telkin eden durumlara benzetilerek çeşitli şekillerde yorumlanmıştır (Koç, 2008, s. 146; Yetkin, 1972, s. 32). Bu hüküm çok yadsınacak bir durum değildir. Zira sanat ve sanatçı, içinde yetiştiği toplumun bir aynası gibidir. Daha genişletmek ve somutlaştırmak için bu durumu birkaç örnek üzerinde incelemekte yarar var. Bir mağribî kufi yazısında Kuzey Afrika ve İspanya coğrafyasının hareketli insanların raks ve gösterilerindeki vücut hareketlerinin kıvrak havasını harflerin formunda yakalamak mümkündür (Görsel 1). Aynı yazının İran ve Orta Asya'ya doğru giden ve maşrikî kufi denilen türü ise İran ve Turan coğrafyasının devlet ile bütünleşmiş nizami bir toplumunu ve Türklerin ordu millet yapısını insan zihnine çağrışım yapar.

Yukarıda belirtildiği üzere talik ve divani yazıda da etnik veya coğrafi kültürel bir yansıma bulmak mümkündür. İran coğrafyasından çıkıp İslam dünyasına yayılan ve çok tercih edilen yazılardan biri olan talik ile nestalik gerek harflerinin formu, gerekse düz veya sağ alttan sol yukarıya mail/eğimli satır düzeni Farsçanın müzikal yapısını hatırlatır. Farsçanın kimi kelimelerdeki sesli harfleri uzatıp kısaltması, uzun ve süslü ifadelerle cümleyi uzatması yazının orta-

Görsel 1

13. yüzyılda mağribî yazı türü ile yazılmış Kur'an. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ma%C4%9Frib%C3%AE#/media/Dosya:Maghribi_script_sura_5.jpg Erişim Tarihi: 28.04.2022.



Görsel 2

Maşrikî yazı türü ile yazılmış Kur'an. <http://www.kalemguzel.org/index.php?go=main&K-NO=181> Erişim Tarihi: 28.04.2022.



Görsel 3

İmâd el-Hasenî'nin nesta'lik kütası (İÜ Ktp., FY, nr. 1437). <https://islamansiklopedisi.org.tr/nestalik> Erişim tarihi: 20.06.2022.



ya çıktığı coğrafyanın ve kültürün yansımaları ele verir (Görsel 3). Osmanlı Türklerinin talik yazıdan geliştirdikleri divani yazı da tam Türk özelliği sergiler. Talikteki uzatmalar ve salınımlar bu yazıda ortadan kalkar. Çünkü Türkçede hecelerin sesli harfleri uzatılmaz, kelimelerin telaffuzu kısa ve nettir. Türkçede fiiller genelde tek hecedir ve tek hece üzerinden türer (at, vur, git, koş, kaç, yat, kalk gibi ordu da çok kullanılan fiiller genelde tek hecelidir ve uzatma yapılmadan emir kipiyle söylenir). Divani yazının harflerinin birbirine sırt vermiş düzeni Türkçenin bu özelliğini, Türklerdeki ordu ve devlet düzenini hatırlatır. Aynı zamanda divani yazının sağdan düz başlayan satır düzeninin satırın sonuna yaklaştıkça sol yukarı doğru kıvrılması yine Türklerin eğri kılıç formlarına benzer (Görsel 4). Divani yazıdan geliştirilen celi divanide de benzer durum söz konusudur.

Hat sanatının esasını oluşturan Arap harflerinin, farklı coğrafyalardaki bu değişim ve dönüşümü günümüz için de geçerlidir. Güncel bir örnek olması hasebiyle Çin Müslümanlarının Arap harfleriyle Çin harflerini âdeta harmanlayarak hat sanatında farklı bir üsluba ulaşmaları dikkat çekicidir. Bu coğrafyanın kültürel bir anlam, kavram, ifade ve çağrışımlarla dolu eserlerine Görsel 5 örnek olarak verilebilir.

İslam'ın, tüm evreni ve evrenin içindeki güzellikleri Allah'ın tasarımı ve eseri olarak gördüğü, insanların bunlara ibret gözüyle bakarak tefekkür etmesi gerektiği Kur'an-ı Kerim'in pek çok yerinde vurgulanır (Enbiya Suresi 19-6-17, Haşır Suresi 24, Neml Suresi 88, Secde 8-9 vs.). Bu konuyu etraflıca ele alan Tatlı şu değerlendirmelerde bulunur (Tatlı, t. y., s. 5-6).

En büyük sanatkâr Allah'tır ve O, kendindeki cemil ismi ile her an yarattığı dünyalara etki eder. Bu açıdan bakınca kâinat bir güzellikler denizidir. İnsan

Görsel 4

III. Ahmet Dönemi Fermanı. <https://tezhipnedir.wordpress.com/2009/12/10/osmanli-fermanlari/> Erişim tarihi: 28.04.2022.



Görsel 5

Çin İslami hat sanatı. "Chinese Islamic calligraphy" <https://www.youtube.com/watch?v=MPhjW5wyo>



ise bu güzellikler denizi içinde parlayan ve "en güzel biçimde yaratılmış" olan bir yıldızdır. Kâinata ve insana bir "sanatçı" gözüyle bakarlar, elbette her şeyde muhteşem "estetik mesajlar" bulacaklardır. Ama Müslüman sanatçı kendini bu mesajların görüntülerine (formlarına) kaptırmaz. Bütün bunların arkasında gizlenen "Mutlak Güzeli" bulmaya çalışır.

Bir hat eseri sadece mimaride veya bir tabloda görüldüğü kadar mıdır sorusuna verilecek cevap, onun kavramsal tarafı dikkate alınırsa sadece görüldüğü kadarı yoktur. Zihin dünyasında başka yönleri de

Görsel 6
Topkapı Sarayı
Bâb-ı Hümayun
giriş üstündeki
kitabe.
(Nuhoglu,
2022).



vardır. Bu bağlamda Cam'ın belirttiği üzere hem hattın kendisi hem de diğer süslemeler seyreden hayaline hitap ederek sonsuzluk duygusu verir. Buradaki sonsuzluk daha çok tanrısal olana yöneliktir. Okuma yazma bilmeyenlere bile hattın kendisini manevi bilgi alanında besler (Cam, 2016, s. 48). Böyle bir eseri seyrediş, dekoratif bir eseri seyrediş değil saygı ve görsel bir haz söz konusudur (Serin, 2008).

Aşağıda ele alınan kitabelerdeki yazılar celi sülüs türündedir. Celi sülüs yazılar, İstanbul'da diğer Müslüman coğrafyalardan farklı bir şekilde gelişme göstermiştir. 15. yüzyılın sonu 16. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşayan Şeyh Hamdullah, aklâm-ı sittedeki büyük başarısına mukabil, celi sülüste bir ilerleme gösterememiştir. Onun çağdaşı olan ve Yakut yolunu yeniden ihyaya çalışan Ahmet Karahisarî ise istif ve tertip kabiliyeti sayesinde –talebesi Hasan Çelebi ile beraber– 16. asrın celi sülüsüne damgasını vurmuştur. 17. yüzyılda Hafız Osman, celi sülüste bir başarı gösterememekle beraber, 1758-1826 yılları arasında yaşayan Hattat Mustafa Rakım Efendi'nin celi sülüsüne zemin hazırlamıştır. Nakşidil Sultan Türbesi,

Nusretiye Camisi, Fatih Camisindeki kuşak yazıların onun celi sülüsüne mükemmel örneklerdir. 1838-1912 yılları arasında yaşayan Hattat Sami Efendi'nin ise 19. yüzyıl hattatları içinde ayrı bir yeri vardır. Onun pek çok yapıda bulunan celi kitabeleri arasında en ünlüsü Bahçekapı'da bulunan Yeni Vâlide Çeşmesi ve Sebili'dir. On iki satırlık bu kitabe, Uğur Derman'ın ifadesiyle “yazılışından bu güne kadar celi sülüsle uğraşan hattatlara hocalık etmektedir” (Derman, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sami-efendi-is-mail-hakki> [23.06.2022]).

İstanbul'daki Bazı Kitabelere Yönelik Kavramsal Okumalar

Yukarıdaki hat eserlerinin kavramsal yaklaşımında değinilmeye çalışıldığı üzere bir yazı form, anlam, hattat, yaptıran/yazdıran/talep eden gibi birkaç açıdan ele alınmazsa eksik bir değerlendirme olur. Bunların hepsinin yanında sanatçının kendisini, ait olduğu toplumun değer yargılarını da dikkate alan bir değerlendirme, hat ve sanat açısından daha isabetli neticelere götürür. Sanatın ve sanatçının, ait olduğu

toplumun değer yargılarını taşıyan bir niteliğe sahip olduğunu kabul ettiğimizde, araştırmanın konusu olan bazı kamusal yapıların kitabelerinin farklı bir kavramsal boyuta sahip oldukları görülebilir.

Ali bin Yahya Sofi'ye ait Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun üstünde yer alan kitabe, müsenne/aynâ celi sülûs yazı şeklindedir ve Kur'an-ı Kerim'in Hicr Suresinin 45-48. ayetlerini içerir. Aynı yazı, kapının iç tarafında da vardır (Günüç, 1991, s. 90). Topkapı Sarayı'nın yapımı 1478 yılında bitirildiğine göre bu kitabe de bu yıllarda yerine yerleştirilmiş olmalıdır. Gerek harflerin formunun gerekse istifin kendisinin daha sonraki Osmanlı hattatları üzerinde büyük etkisi vardır. Tam kemer üst hizasından aşağıya doğru çekilen dikey çizgi kompozisyonu iki eşit parçaya böler ve simetrisi sağlar. Ayetlerin mealleri şu şekildedir:

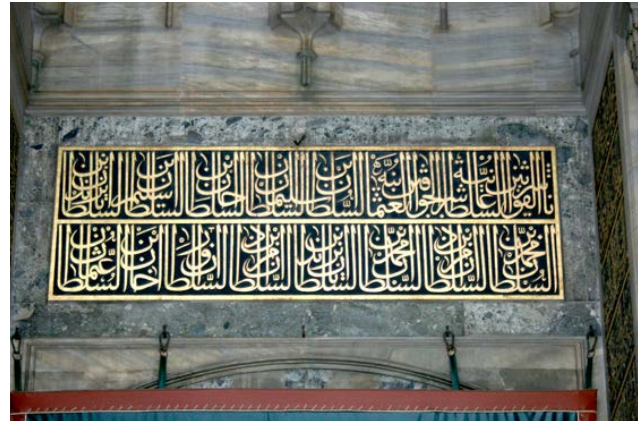
45. Allah'a karşı saygısızlıktan sakınanlar mutlaka cennet bahçelerinde ve pınar başlarında olacaklar. 46. "Esenlikle, güvenle girin oraya!" (denecek). 47. Onların gönüllerini düşmanlık duygularından temizledik; artık bir kardeşler topluluğu olarak sedirler üzerinde karşı karşıya oturacaklar. 48. Orada hiçbir yorgunlukla karşılaşmayacaklar. Oradan çıkarılmaları da söz konusu olmayacaktır ("Hicr Suresi - 45-48. Ayet Tefsiri").

Bir sarayın kapısının ana giriş kapısında yer alan bu ayetlerin meallerine bakıldığında, rastgele seçilip oraya yerleştirilmiş olmaları pek ihtimal dâhilinde değildir. Sarayı yaptıranın Fatih Sultan Mehmet olduğu dikkate alınırsa bu ayetleri hattatın mı yoksa padişahın mı tercih ettiği akli kurcalayan bir soru olarak durmaktadır. Fatih'in geniş ufku dikkate alındığında bu ayetlerin bizzat padişahın tercih ettiği kanaati kuvvetle muhtemeldir. Aslında böyle bir yazının sarayın halk ile iletişimde bulunduğu ilk kapıda yer alması devlet, millet, medeniyet açısından ilginç yorumları beraberinde getirmektedir. Cennetteki insanların ebedî bir huzur ve mutluluk içinde beraberce yaşadıkları hayat, Türk kültüründe sarayın sadece hükümdarın yaşadığı özel konutu olmasının ötesinde devletin yönetildiği bir merkez olması hasebiyle değerlendirilmesi icap etmektedir. Bu ebedî huzur ve mutluluğu, sarayda yaşayanların hayatlarına bir telmih olmanın ötesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun



Görsel 7: Timurlu ve Memluklu Savaşı.

<https://www.wikiwand.com/tr/Bihz%C3%A2d> Erişim Tarihi: 13.05.2022.



Görsel 8
Süleymaniye Camii kitabesi
(Nuhoğlu, 2022).

ideal anlamda nasıl bir devlet ve toplum düzenine ulaşmak istediğinin yansıması olarak okumak gerekir. Kompozisyondaki harflerin genel görüntüsü, birbiriyle olan ilişkisi, iç içe geçmişliği İstanbul'u fetheden muzaffer bir ordunun savaşını zihinlerde canlandırır. Üstten alta, sağ ve soldan merkeze doğru gelen çapraz çizgiler (En üstte Allah lafzının elifleri. Orta ve altta "Fi" kelimesinin "ye" harflerinin keşideleri) âdeta muzaffer bir savaşın merhaleleri gibidir. (Görsel 6). Bu kitabenin düzeninin, minyatürleriyle sadece Osmanlıları değil tüm Müslüman coğrafyayı etkileyen dönemin Timurlu minyatür sanatçısı Bihzad'ın Timurlu ve Memlukluların Şam savaşını anlattığı düzene benziyor olması sanatçı ve toplum ilişkisi bakımından önemlidir (Görsel 7). Ele alınan kitabe, asırlardır arzulanan ve pek çok kuşatmada sonuçsuz kalan İstanbul'un fethine bir kavramsal/zihinsel bir çağrışım olarak okunduğu vakit, İslam'ı yayma ve yüceltme ülküsünün somut bir tezahürü olan cihat anlayışını, Osmanlı Türklerinde "kızıl elma" ülküsünün bir yansıması olarak görmek de mümkündür. Bu durum kitabeye ayrı bir anlam boyutu daha kazandırmaktadır.

Süleymaniye Camisi cümle kapısı üstündeki kitabe, dönemin ünlü hattatı Ahmet Karahisarî'nin öğrencisi Hattat Hasan Çelebi'nindir. Kitabede "Nâşirü'l-kavânine's-sultâniye âşirü'l-havâkinü'l-Osmaniye es-sultan ibnü's-sultan es-Sultan Süleyman Hân bin es-Sultan Selim es-Sultan Bayezid es-Sultan Mehmed es-Sultan Murad es-Sultan Mehmed es-Sultan Bayezid es-Sultan Murad es-Sultan Orhan es-Sultan Osman" yazar. Türkçesi: "Saltanat kanunlarının yayarı, Osmanlı hakanlarının onuncusu, sultan oğlu sultan, Sultan Süleyman Hân oğlu Sultan Selim oğlu Sultan Bayezid oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Mehmed oğlu Sultan Bayezid oğlu Sultan Murad oğlu Sultan Orhan oğlu Sultan Osman"dır. ("Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi" <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>).

"Es-Sultan bin Es-Sultan" kelimelerinin dikey harflerinin bir arada tutulması, aynı zamanda alt satırdaki aynı kelimelerin üst üste getirilmesi, araya yatay ve oval harflerin yerleştirilmesi, dikey harflerle yatay ve oval hatların tezadı hattın grafik değerini artırmakta, çok etkileyici ve çarpıcı bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır. Mimarının kendisi ihtişamlı olduğu gibi yazının kendisi de o derecede ihtişamlıdır. Yukarıda belirtildiği üzere yazıdaki dikey harflerin birbirine yakın tutulması Büyük Selçuklulara kadar dayandırılır. Dikey harflerin ordu düzeni şeklindeki bu hâli, Türklerde Selçuklulara kadar gittiğini göstermektedir. Caminin kitabe yazısındaki *es-sultan* kelimelerinin dikey harflerinin görüntüsü dikkate alındığında âdeta Osmanlı hanedanının bir merasim yaptığı ("Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi" <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>) yorumu dile getirilir. Bu yorum doğru olmakla birlikte kavramsal olarak akla başka çağrışımlar da gelmektedir. Osmanlının muzaffer padişahları ordularıyla, büyük bir tören ve alayla âdeta seferden dönmektedir (Görsel 6). Bu ordular ki ülkeler fethetmiş, fethettiği coğrafyayı Necip Fazıl'ın ifadesiyle çil çil kubbelerle imar etmiştir. Kubbenin sadece camide kullanıldığını düşünmek/sanmak büyük bir eksiklik tir. Kubbe o devirler için medreseden hamama, çarşıdan saraya kadar geniş mekânları örtebilen en sağlam örtü sistemidir. Öyle ki bu kitabe, geçtiği her yerde çil çil kubbelerle büyük bir medeniyet kuran Türk milletinin ve onun fetih ülküsünü taşıyan ordusunun, ulaştığı



yerlerde "bunlar kimdir, kimlerdendir" sorularına verilecek cevapların bir serlevha/başlık yazısı gibidir. Bu tür yazıları sadece kitabe metniyle değil aynı zamanda mimarının bütünlüğü ölçüsünde ele almak daha doğrudur (Görsel 8, 9). Süleymaniye Camisinin kitabesindeki yazının kompozisyonu, hemen hemen aynı formda Sultanahmet Camisinde, Seyit Kasım Gubarı'nın yazdığı kitabede karşımıza çıkar. Sultan I. Ahmet, ataları gibi fetihler yapmış, zaferler kazanmış bir padişah değildir. Yazının bu kompozisyon düzeni atalarından tevarüs etmiş gibidir.

Demircikulu Yusuf Efendi'ye ait Tophane Kılıç Ali Paşa Camii kitabesi, İstanbul'daki müsenna/ayna tarzda yazılmış istifli ilk yazılar arasındadır. Caminin 1580 yılında tamamlandığı dikkate alınırsa bu tarihlerde yerine yerleştirilmiş olmalıdır. Ali bin Yahya Sofi'nin yukarıda değinilen Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun kapısı üzerindeki celi sülüs müsenna yazısından sonra en önemli celi sülüs müsenna yazılar arasındadır ve kendinden sonraki hattatlar üzerinde etkisi vardır. Cümle kapısı yaşmağı arasında kalan müsenna yazının altında Haşır suresi 24 ayetin bir bölümü yer alır: "Hüve'l-llahu'l-hâliku'l-bâriü'l-musavviru lehü'l-esmaü'l-hüsna yüsebbihu lehü mafi's-semavati ve'l-ardi ve hüve'l-azizü'l-hakîm" (O, takdir ettiği gibi yaratan, canlıları örneği olmadan var eden, biçim ve özellik veren Allah'tır. En güzel isimler O'nundur. Göklerdekilere ve yerdekilere hep O'nu tesbih ederler. O üstündür, hikmet sahibidir.) ("Haşır Suresi- 22-24. Ayet Tefsiri"). Celi sülüs müsenna yazıda "Kale 'Allahu hâliku külli şey'in ve hüve alâ külli şey'in vekîl' yazmaktadır (Allah her şeyin yaratıcısıdır ve her şeyi koruyup yöneten de O'dur.) ("Zümer Suresi- 62-63. Ayet Tefsiri").

Görsel 10

Tophane Kılıç Ali Paşa Camii kitabesi.
(Nuhoğlu, 2022).



Altındaki tek satırlık kitabenin yatay dikdörtgen formu, buranın üzerinden sağ ve soldan mukarnaslı daralan bir üçgen yaşmaklık arasındaki müsenna yazı gemi formunu andırmaktadır. Tam orta yere gelen “külli şey, külli şey, vekîl” kelimelerindeki “kef, lam” harflerinin çanaklarının merkezde oluşturdukları ovalıklar, âdeta geminin yelkenleri; en üstten en alta doğru hayali bir çizgi çekildiğinde, simetrik olarak yer alan bilhassa “lam” harflerinin uzun dikey hatları geminin serenleri gibidir. Müsenna yazıda göz, alt satırın sağ ve sol uçlarından başlayarak yelkeni anımsatan formlar üzerinden yukarı doğru yükselmekte ve *Allah Teâla* lafzında toplanmaktadır. Kılıç Ali Paşa’nın önemli bir kaptanıderya olması, yazının formunda etkisi olabileceğini akla getirir. Osmanlı

donanmasının kışın Beşiktaş’ta demirlediği, caminin yapıldığı yerin liman bölgesi olduğu dikkate alındığında, kitabenin formu akla farklı çağrışımlar getirmektedir. Bir kaptan paşanın, ömrünü geçirdiği denizin hemen kenarına, ömrünü geçirdiği deryalarda “bir gazadan diğer gazaya” fetihçi ülküsünü böyle yansıtmış olduğu düşüncesi akla gelmektedir. Ayetlerin mealleri de dikkate alındığında bütün bu fetihler kendi bireysel başarılarının değil Allah’ın takdiriyle ve “güzel bir şekilde” vuku bulmaktadır.

Sonuç

Sanatçı içinden çıktığı toplumun bir meyvesidir. Kimi zaman toplumun idealleri, beklentileri, değerleri üzerinden bir eser ürettiği gibi kimi zaman da kendi dünyasının eserlerini üretebilmektedir. Bu iki değer arasında ürün veren sanatçılar, toplumsal olana yönelik ürettikleri eserlerinde toplumsal değerlerin taşıyıcısı, hatta öncüsü olabilmektedir.

İbn Haldun’un coğrafyanın kader olduğu önermesi dikkate alındığında, sanatçı için bulunduğu coğrafya, o coğrafyanın kültürel, dini ve etnik yapısı sanatını şekillendirir. Kimi büyük sanatçılar coğrafyanın sunduğu imkânları sonuna kadar zorlayarak farklı olana yönelirken kimi de verili durumdan en iyisini ve güzelini ortaya koymaya çalışır. Yukarıda değinildiği üzere medeni durumu yüksek yani entelektüel zevkin ve maddi imkânların oldukça iyi olduğu başkentler ve buralardaki sanatı talep edip destekleyen devlet adamlarının hamiliğini üstlendikleri sanatlar, hem toplumun ideallerini taşımaktadır hem de topluma bir ideal ufuk çizmektedir. Burada toplumun idealleri ile devlet adamlarının idealleri örtüştüğü zaman ortaya sanatın kendini ifade etmesi, kavramsal tarafını güçlü tutması, bakanın/izleyeninin zihin dünyasında ve şuur altında çok geniş kavramlar çağrıştırması daha güçlü olmaktadır.

Bu makalede ele alınan kitabelerde, sanatçıların toplumun ideallerini taşıyıcı rolleri daha ön plandadır. Mimari yapılar bir dünya görüşünün ve bu görüşü paylaşan insanların ülkülerinin, inanç ve düşüncelerinin en somut şekilde tezahür ettiği eserler olduğu gerçeği dikkate alındığında şunlar söylenebilir: Toplumun ülkülerini taşıyan roller, Bâb-ı Hümayun Kapısının kitabesinde, İslam'ı yayma isteğinin somut bir eylemi olan cihat ülküsünün, dönemin Osmanlı Türk toplumundaki kızıl elma anlayışı ile örtüşerek bir fetih hareketine dönüşmesi söz konusudur. Buradaki cihat, kızıl elma, İslam'ı yayma isteği, hem dönemin toplumsal yapısının bir tezahürüdür hem de dönemin hükümdarının yöneldiği bir hedeftir. Süleymaniye Camisinin kitabesindeki tören alayı şeklindeki duruş, Bâb-ı Hümayun Kapısı kitabesindeki toplumsal olandan farklı değildir. Anlatım ve anlam başka türlü tezahür etmektedir. Harflerin konumu yukarıda değinildiği üzere ordu millet ve ordu devletin hükümdarlarıyla muzaffer bir seferden dönüşü gibidir. Mimari yapının kavramsal tarafı dikkate alındığında, muzaffer ordunun seferden dönüşü, ardı sıra çil çil kubbelerle kurulan bir medeniyetin tezahürünü akla getirmektedir. Kılıç Ali Paşa Camisinin kitabesindeki ana formun yelkenli bir gemiyi akla getirişi dikkate alındığında, her bahar Akdeniz'e veya Karadeniz'e çıkan ve geri dönüşünde nice gazaların hikâyeleriyle gelen bir kaptanıderyanın ülküsü yatmaktadır.

Kaynakça

III. Ahmet Dönemi Fermanı. (t. y.). Erişim adresi: <https://tezhipnedit.wordpress.com/2009/12/10/osmanli-fermanlari/>

13. yüzyılda Mağribî yazı türü ile yazılmış Kur'an. (t. y.). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ma%C4%9Frib%C3%AE#/media/Dosya:Maghribi_sc-rift_sura_5.jpg

Alparslan, A. (1999). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nestalik> Erişim tarihi: 20.06.2022.

Anakapı Cami İnşa Orta Kitabesi. (t. y.). Erişim adresi: <https://www.turanakinci.com/portfolio-view/ana-kapi-insa-kitabesi/>

Bilen, Y. (2014). Türk İslâm medeniyeti ve hat san'atı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (33), 37-57.

Cam, F. (2016). *Türk hat sanatının felsefi arka planı* (Yayınlanmamış doktora tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.

Chinese Islamic calligraphy. (t. y.). Erişim adresi: <http://www.youtube.com/watch?v=VMPhjW5wyo>

Derman, U. (1997). "Hat". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 16. İstanbul: TDV Yayınları. 427-437. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sami-efendi-ismail-hakki> [22ç06.2022]

Günüç, F. (1991). *XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı dini mimarisinde celi sülüs hattı* (Yayınlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2015). *Sanat ve kuram: 1900-2000 Değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Haşr Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Ha%C5%9F-suresi/5148/22-24-ayet-tefsiri>

Hicr Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Hicr-suresi/1847/45-48-ayet-tefsiri>

İbn Haldun. (2017). *Mukaddime* (Cilt 2) (H. Kendir, Çev.). İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları.

Koç, T. (2008). *İslam estetiği*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Maşrıkî yazı türü ile yazılmış Kur'an. (t. y.). Erişim adresi: <http://www.kalemguzel.org/index.php?go=main&KNO=181>

Mutluel, O. (2013). Sanat felsefesi açısından hilyeler. *Turkish Studies Journal*, 8(12), 879-888.

Ökten, S. (2019). *Aslında bir sanat var; sanat, birey ve toplum üzerine*. İstanbul: Tuti Kitap.

Özkafa, F. (2015). *Hat sanatında armudî istifler*. F. Özkafa (Ed.). *Klasik sanatlar yıllığı* içinde (s. 24- 36). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Serin, M. (2008). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar* (3. bs.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Sezer, B. (2010). Yahya Sofî'nin İstanbul Fatih Camii pencere alınlıklarındaki Fatiha Sûresi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 2010.

Taşkıran, H. İ. (1997). *Yazı ve mimari*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tatlı, B. (t. y.). *Türk-İslâm sanat felsefesi*. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/2314592-Turk-islam-sanat-felsefesi.html>

Timurlu ve Memluklu Savaşı. (t. y.). Erişim adresi: <https://www.wikiwand.com/tr/Bihz%C3%A2d>

Tüfekçioğlu, A. (1997). *Erken dönem Osmanlı mimarisinde yazının kullanımı* (Yayımlanmış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.

Yazır, M. B. (1989). *Medeniyet aleminde yazı ve İslam medeniyetinde kalem güzeli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Zümer Suresi. (t. y.). Erişim adresi: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4120/62-63-ayet-tefsiri>