T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

KADIRGA
SOKULLU MEHMED PAŞA CAMİİ
HATLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arzu YASAN

İstanbul 2019

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

KADIRGA
SOKULLU MEHMED PAŞA CAMİİ
HATLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Arzu YASAN
110301009

Danışman
Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI

İstanbul 2019

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADIRGA SOKULLU MEHMED PAŞA CAMİİ HATLARI

Arzu YASAN
110301009

Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Bu tez 15. 02. 2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oybirliği /~~oyçokluğuyla~~ kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı (Danışman)	Jüri Üyesi	Jüri Üyesi
Prof. Dr. M. Hüsrev SUBAŞI	Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	Dr. Öğr. Üyesi Ersin F. ÖÇAL

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……..I

ÖZET…… IV

ABSTRACT……V

KISALTMALAR……....VI

GİRİŞ ……...1

1. YAZININ SANAT OLUŞU SÜRECİNE GENEL BAKIŞ……..4

1. 1. Bir İletişim Vasıtası Olarak Yazı……...5

1. 2. Bir Sanat Alanı Olarak Yazı……..9

1. 3. Hat Sanatı.....…….. ..11

1. 3. 1. Osmanlı Dönemi Öncesi Hat Sanatı..……..13

1. 3. 2. Osmanlı Döneminde Hat Sanatı……...21

1. 3. 3. Hat Sanatında Celî ……...25

2. OSMANLI CAMİ MİMARÎSİ BAĞLAMINDA MİMARÎ VE HAT İLİŞKİSİ...……30

2. 1. Osmanlı Camilerinde Hat……..……...……...33

2. 2. Osmanlı Camilerinde Hattın Uygulama Teknikleri……40

2. 3. Mimar Sinan'da Tezyînat Anlayışı ve Hattın Yeri……...47

3. KADIRGA SOKULLU MEHMED PAŞA CAMİİ HATLARI……54

3. 1. Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii Hakkında Genel Bilgi…….……...54

3. 2. Dış Mekân Yazıları……..75

3. 2. 1. İnşâ ve Tamir Kitâbesi……75

3. 2. 2. Şadırvanlı Avlu Yazıları……..80

3. 2. 3. Ana Giriş Kapısı ve Son Cemaat Yeri Yazıları……87

3. 3. İç Mekân Yazıları……96

3. 3. 1. Kıble Duvarı ve Mihrap Yazıları……..98

3. 3. 2. Batı Cephesi…… 123

3. 3. 3. Doğu Cephesi……134

3. 3. 4. Kuzey Cephesi……...144

3. 3. 5. Merkezî Kubbe Yazısı ve Yarım Kubbe Yazıları ……156

3. 3. 6. Pandantif Yazıları……..165

3. 3. 7. Levha Halindeki Yazı……173

4. HATLARIN TEKNİK VE ESTETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.175

4. 1. Taşa Mahkûk Yazılar……181

4. 2. Çini Panolardaki Yazılar……188

4. 3. Kalem İşi Yazılar……...198

4. 4. Revzenlerdeki Yazılar……...214

5. HATLARIN MUKAYESELİ ŞEKİLDE DEĞERLENDİRİLMESİ…….216

SONUÇ…….255

KAYNAKÇA…….....259

ÖNSÖZ

Yazı, tarih boyunca insanın kendisini ve çevresini ifade etmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Geçmişteki kültürel oluşumun ve birikimin tanınmasına, değerlendirilmesine ve sonraki nesillere aktarılmasına imkân sağlayan belli başlı vasıtalardandır. Yazı, keşfinden bugüne bir fikri, haberi, bilgiyi, düşünce veya duyguyu iletmek ya da kalıcı bir hale getirmek için kullanılan bir araç olmasının yanında bazen estetik değerler kazanarak başlı başına bir sanat da olabilmektedir.

Her uygarlığın dayandığı bir yazı dili vardır. Geniş bir coğrafyaya sahip olan İslam uygarlığının yazı dili de Arap (İslâm) yazısıdır. Müslümanlar arasında Kur'ân'ın okunması, korunması ve yayılması için gösterilen gayret yazının önemini bir kat daha arttırmıştır. Kur'ân-ı Kerîm'i Allah'ın sözüne yakışır bir güzellikte yazma heyecanı ve çabası İslâm yazısının sanat yazısı seviyesine yükselmesinde en önemli etken olmuştur.

Bunun yanı sıra, İslâm'da sûretlerin birebir resmedilmesine sıcak bakılmamış olması süsleme sanatlarının, bilhassa yazı sanatının gelişmesine neden olmuştur denilebilir.

İslâm Medeniyetinde Hüsn-i hat olarak tanımlanan yazı sanatı Mushaflar ve levhalar dışında mimarî eserlerde de varlığını sürdürmüş, mimarî mekânları süsleyen özgün örnekler sayesinde daha kalıcı olmuştur. Allah'ın Kelâmı'na verilen değer dolayısıyla Kur'an-ı Kerim'den seçilen sûre ya da âyetler günlük hayatta daima karşılaşılabilecek olan mekânlara özenle nakşedilmiştir.

Bu mimarî mekânların başında şüphesiz ki, İslâm mimarîsinin merkezinde yer alan camiler gelmektedir. Camiler başlangıcından bugüne, ibadet mekânları olmalarının yanında eğitim faaliyetlerinin yürütüldüğü ve toplum içerisinde sosyal dayanışmanın sağlandığı, yapıldıkları dönemin sanat anlayışını taşıdığı ve yansıttığı yapılar olmuştur.

Cami iç mekân tezyînatında en çok kullanılan unsurlardan biri de yazıdır. Yazı, özellikle Türk-İslâm mimarîsinde varlığını en güzel şekilde gösteren ve bulunduğu yere hayat veren, ruh katan bir unsur olmuştur.

Ayrıca mimarî mekânları özellikle de camileri güzel yazılarla tezyîn etme geleneği, hat sanatının görsel gücünün yüksek düzeye ulaşmasını sağlamış, böylece başka hiçbir din ve medeniyette görmediğimiz ihtişamda bir yazı sanatı ortaya çıkmıştır.

Mimarî ve hat ilişkisinin en güzel örneklerinden ve bu konuda önem arzeden yapılardan biri de Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii ve üzerinde yer alan hatlardır. Mimar Sinan'ın eseri olan cami, mimarî açıdan olduğu kadar tezyînatı ile de abidevî bir eser olarak kabul edilmektedir.

Orijinal İznik çinileri üzerindeki ve kalem işi ile taşa mahkûk hatlarıyla ayrı bir öneme sahiptir. Caminin farklı cephelerinde yer alan 'yazı bezeme' hat sanatı ve tarihine de kaynaklık etmektedir.

Caminin mimarîsi ve genel tezyînatı daha önce araştırmalara konu olmuş, ancak yazıları hakkında kapsamlı bir çalışmaya rastlanamamıştır. "Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii Hatları" adlı bu çalışma, bu konuda detaylı bir inceleme ve değerlendirme yapılması gerekliliğine binaen danışman hocam Prof. Dr. M. Hüsrev Subaşı tarafından önerilmiştir.

Bu yüzden bilgi ve destekleri ile beni yönlendirerek araştırmalarımda doğru bir yol haritası izlememi sağlayan ve teşvikleriyle her daim motive eden değerli hocam Prof. Subaşı'na minnet borçlu olduğumu belirtmek isterim.

Ayrıca çalışmama katkıda bulunan Yalova Üniversitesi Öğretim Görevlisi Doç. Dr. Süleyman Berk'e, Ankara VGM fotoğraf arşivinden istifade etmeme izin veren, VGM Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanı Suat Giray ve Uzman Sanat Tarihçi Ayşegül Köklü Tüfekçi ile fotoğraf sanatçısı Mustafa Yılmaz'a şükranlarımı arz ederim.

Tezin fotoğraflarının tamamlanmasında internet sitesinden yaralandığım 15 Temmuz şehitlerinden, gazeteci ve fotoğraf sanatçısı Mustafa Cambaz'ı minnetle anarım.

Her daim teşvik ve yardımlarıyla yanımda olan değerli eşim Dr. Ayhan Yasan ile çocuklarım Fatma Sena ve Ahmet Senan'a, sevgili arkadaşım Şule Pamuk'a çok teşekkür ederim.

Aralık 2018 İstanbul Arzu YASAN

ÖZET

Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii Osmanlı Klasik Dönem Cami Mimarîsi eserlerindendir. 1571 yılında, Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa tarafından Mimar Sinan'a yaptırılmıştır.

Mimarî ve tezyînî açıdan Mimar Sinan'ın en başarılı eserlerinden kabul edilmektedir. Yapı meyilli bir arazide ustaca inşâ edilmiştir. Mimarîyi gölgelemeyen, sadeliğin içinde ihtişamı barındıran tezyînata sahiptir. İznik çinileri, kalemişi süslemeleri ve hatları ile bir şaheserdir.

Caminin tezyînatını oluşturan, dış ve iç mekân süsleme unsurlarının her biri ayrı bir çalışma konusu olacak özelliktedir. Bu tezyînî unsurlardan başlı başına bir bezeme sanatı olan hatlar çalışmamızın ana konusunu oluşturmaktadır.

Hatlarını incelediğimiz yapının Osmanlı Camisi ve Mimar Sinan'ın eseri olması sebebiyle, Osmanlı cami mimarîsi bağlamında mimarî ve hat ilişkisi ve Sinan'ın tezyînat anlayışı üzerinde durularak asıl konuya geçiş yapılmıştır.

Camiin çini panolar üzerindeki, kalemişi, taşa mahkûk ve revzenlerdeki yazıları tek tek fotoğraflanıp teknik ve estetik açıdan değerlendirilmiştir. Ayrıca inşâ ve restore edildiği dönemlerde yazılan yazılar dönem özelliklerine göre mukâyeseli olarak etüt edilmiştir.

Bilhassa mimarî tezyinatta yer alan Hat Sanatı araştırmalarına kaynaklık edeceğine inandığımız çalışmamızın sonunda, Osmanlı mimarîsi ile hat sanatının aynı düzeyde gelişmediği ancak camideki hatların döneminin en nadide celî sülüs yazıları arasında gösterilebileceği belirtilmiştir.

ABSTRACT

Kadırga Sokullu Mehmet Pasha Mosque is one of the Ottoman Classical Period Mosque Architecture works. In 1571, Grand Vizier Sokullu Mehmet Pasha instructed Mimar Sinan to build the mosque.

It is accepted as one of the most successful works of Mimar Sinan in terms of architecture and its embellishments. The building was constructed masterfully on a slanted terrain. Not only the design does not overshadow its architectural details, it also demonstrates how simplicity can lead to magnificence. It's a masterpiece with its Iznik ware, hand drawn ornaments and Islamic calligraphy.

Each one of the exterior and interior ornaments forming the decoration of the mosque is so elaborate that it can be studied independently as a subject. The Islamic calligraphy among these decoration elements which are a decoration art, is the main subject of our study.

Since the analyzed structure is an Ottoman mosque and a work of Mimar Sinan; the connection between the Islamic calligraphy and the Ottoman mosque architecture, and Sinan's insight on decorative arts are examined before focusing on the main subject.

The calligraphic ornaments on tiles, on windows and on carved stone are all separately photographed and analyzed in an aesthetic approach. In addition, the writings which were written in the construction and renovation period were comparatively analyzed according to their features.

At the end of this study, which we believe will be a repository of knowledge about the Islamic calligraphy as a decorative art in architectural design, the fact that although the differences in the level of development between the Ottoman architecture and the Islamic calligraphy, the calligraphic ornaments in mosques can be seen as the most prominent examples of thuluth jali.

KISALTMALAR

a.g.e. : adı geçen eser
a.g.m. : adı geçen makale
a.g.t. : adı geçen tez
bk. : bakınız
c. : cilt
çev. : çeviri, çeviren
d. : doğum tarihi
DİA : TDV İslam Ansiklopedisi
F. : Fotoğraf
FBE : Fen Bilimleri Enstitüsü
FSMVÜ : Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
h. : Hicrî
İSAM : TDV İslam Araştırmaları Merkezi
m. : Miladi
MSGSÜ : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ö. : ölüm tarihi, ölümü
s. : sayfa
SBE : Sosyal Bilimler Enstitüsü
sy. : sayı
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
TMMOB : Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği
vb. : ve benzeri
VGM : Vakıflar Genel Müdürlüğü
Yay. : Yayınları, yayınlayan
y. : yıl
YL. : Yüksek Lisans
YTÜ : Yıldız Teknik Üniversitesi
yy. : yüzyıl

GİRİŞ

Osmanlı Klasik Mimarîsi'nin en güzel örneklerinden biri olan Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii, hem mimarî hem de tezyinî açıdan müstesna bir eserdir. 1571 yılında Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa tarafından Mimar Sinan'a yaptırılan bu eser, Sinan'ın, meyilli arazi gibi karmaşık planlama sorunu olan bir alanda nasıl bir yapı inşâ edileceğinin göstergesi olarak da kabul edilmektedir.

Caminin en göz alıcı bölümü ise iç mekânıdır. Mekân XVI. asra ait aslî bezemeleri ile oldukça dikkat çekicidir. Cami, mimarî yapısı ve tezyînatını oluşturan zengin kalem işi süslemeleri, orijinal İznik çinileri, XVI. ve XX. yüzyıla ait celî sülüs yazıları ile abidevî eserler arasında yer almaktadır.

Camide yer alan hatların büyük çoğunluğu XVI. yüzyılda yazılan yazılardır. Ancak yazıların üzerinde herhangi bir imza olmadığı ve kaynaklarda yazıları kimin yazdığı ile ilgili bir bulguya rastlanmadığı için hattatın kim olduğu belli değildir. Buna karşılık, Sokullu Camii ile aynı zamanda yapılan Edirne Selimiye Camii'nin hatlarının Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinmektedir. Çelebi'nin yazılarından çini üzerindekiler günümüze kadar varlığını sürdürdüğünden iki cami hatlarının mukayesesi yapılabilmektedir.

Her iki caminin yazıları, hatta yine aynı dönemde yapılan ve yazılarının Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinen Süleymaniye Camii'nin, çini üzerindeki ve taşa mahkûk hatlarıyla mukayese edilip değerlendirildiğinde bazı ortak sonuçlara ulaşılmaktadır. Bu durum, çalışmamız vesilesiyle öne sürdüğümüz, Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii hatlarını da Hasan Çelebi'nin yazmış olabileceğine dair hipotezi kuvvetlendirmektedir.

Ayrıca, Mimar Sinan'ın pek çok çalışmasını Ehl-i Hıref Teşkilatı ile birlikte yürüttüğü ve Hasan Çelebi'nin bu teşkilata mensup bir sanatçı olduğu bilgilerine dayanarak da bu hipotezi savunmak mümkündür. Çünkü Ehl-i Hıref'e mensup sanatçıların, aynı dönem içinde yapılan yapılarda kolektif ve koordineli çalıştığı bilinmektedir. Hatta sarayın himayesi altında çalışan bu sanatçılarla özgün bir yapı kazanan Osmanlı sanatı, sanat atölyelerindeki çalışma sistemine bağlı olarak tüm sanat alanlarında üslûp birliği yakalamıştır.

Sokullu Camii'nde XX. yüzyıl celî sülüsünün de örnekleri mevcuttur. Caminin 1938-40 yıllarında geçirdiği restorasyon sırasında Mustafa Halim Özyazıcı tarafından yazılan bu yazılar celî sülüsün geldiği estetik seviyenin bir göstergesidir. Bu bakımdan çalışmamız içerisinde ayrıca ele alınmış ve caminin orijinal yazıları ile muhdes yazıları mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Bu incelemeler neticesinde celî sülüsteki gelişmenin temelde, başta nokta olmak üzere harflerin hareket mebdeindeki değişiklikten kaynaklandığı öne sürülmüş ve örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızı şekillendiren incelemeleri yapabilmek ve gerekli bilgilere ulaşabilmek için çok çeşitli kaynaklar taranmış, elde edilen bilgiler çalışmamızda yer almıştır. Araştırma esnasında pek çok kitap, tez, makale, madde, yayın, konferans ve ders notlarından istifade edilmiştir. Özellikle İSAM ve FSMVÜ Kütüphanesi ile YÖK Ulusal Tez Araştırma Merkezi'nde internet üzerinden ve aynı şekilde farklı internet sitelerinde de taramalar yapılarak tezlere ve yayınlara ulaşılıp kaynak olabilecek bilgiler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Çalışmamız içerisinde Sokullu Camii'nin hatları ile aynı dönemde ve yine Mimar Sinan tarafından yapılan bazı camilerin hatları mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Bu sebepten, söz konusu camilerde yer alan özgün hatların fotoğrafları elde edilmiş ve XVI. yüzyıl hatları hakkında genel bir bilgiye ulaşılmaya çalışılmıştır.

Tez içerisinde yer alan fotoğrafların hemen hepsi fotoğraf sanatçısı Mustafa Yılmaz'ın çekimi olduğu için her fotoğrafın altına ismi yazılmamış, sadece başka kaynaklardan elde edilen fotoğraflarda isim belirtilmiştir. Bu kaynaklardan en önemlisi ise bizzat Ankara'ya gidilerek Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü fotoğraf arşivinden temin ettiğimiz fotoğraflardır.

Kadırga Sokullu Camii hakkında geçirdiği restorasyonlar sırasında yürütülen çalışmalara dair bilgilere, restorasyon öncesinde veya sonrasında kayıt edilmiş belge, fotoğraf, çizim gibi verilere ulaşabilmek için aşağıdaki belgede de görüldüğü gibi İstanbul Vakıflar I. Bölge Müdürlüğü'ne de başvurulmuş ancak olumlu bir cevap alınamamıştır.

Tez konumuzun temelini “hat (yazı)” oluşturduğu için çalışmamızın ilk bölümü ‘yazının tanımı ve sanat olma sürecini’ içermektedir. Bu bölümde; yazı, “Bir İletişim Vasıtası Olarak” ve “Bir Sanat Alanı Olarak” ayrı ayrı ele alınmış, Hat Sanatının da kısaca tarihi seyri üzerinde durulmuştur. Asıl konumuz olan Sokullu Camii’n hatlarının tamamının celî sülüs olması sebebiyle ‘Hat Sanatı’ başlığı altında ‘Celî Yazı’ konusuna da yer verilmiştir. Bu konu çerçevesinde özellikle celî sülüsün tanımı ve özellikleri üzerinde durularak gelişimi anlatılmıştır.

İkinci bölümde ilk olarak “Osmanlı Cami Mimarîsi Bağlamında Mimarî ve Hat İlişkisi” üzerine bir girizgâh yapılmış, “Osmanlı Camilerinde Hat” kısmında ise camilerde yer alan yazıların mana ve yazım olarak ortak özellikleri belirtilmiştir. Daha sonra tezyînat programındaki hatların bulundukları zemine nasıl aktarıldıkları, bunun için hangi tekniklerin kullanıldığı, “Osmanlı Camilerinde Hattın Uygulama Teknikleri” başlığı altında anlatılmıştır. Camiyi inşâ eden Mimar Sinan olduğu için de “Mimar Sinan’ın Tezyînat Anlayışı” ve ‘yaptığı eserlerdeki tezyînatta hattın yeri’ konusuna yer verilmiştir.

Üçüncü bölüm, “Cami Hakkında Genel Bilgi”nin verildiği ve gerek dış mekânında gerekse iç mekânda bulunan yazıların metin olarak neyi ihtiva ettiğinin belirtildiği bölümdür. Ayrıca kısaca yazıların uygulama tekniklerine de değinilmiştir.

Dördüncü bölümün muhtevasını “Hatların Teknik ve Estetik Açıdan Değerlendirilmesi” oluşturmaktadır. Bu bölümde camideki tüm yazıların, ‘taşa mahkûk’, ‘çini üzerinde’, ‘kalem işi’ ve ‘revzen yazıları’ alt başlıkları altında teknik ve estetik açıdan kritikleri yapılmıştır.

Beşinci bölüm diğer bölümlerde ana hatlarıyla şekillenen konunun sonuçlandırıldığı ve genel bir değerlendirilmenin yapıldığı bölümdür. Konumuz olan Sokullu Camii’nin yazıları hem aynı dönemde (XVI. yy.) yapılan bazı camilerin yazılarıyla, hem de camide yer alan XX. yy.’a ait yazılarla mukayeseli olarak incelenmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak; “Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii Hatları” konusu, üzerinde arştırma ve değerlendirme yapıldığı takdirde, özellikle hat sanatı tarihine kaynaklık edeceği düşünülerek tez çalışması olarak seçilmiştir.

1. YAZININ SANAT OLUŞU SÜRECİNE GENEL BAKIŞ

İnsanlığın gelişmesi yolunda belli dönüm noktaları vardır ve bunlar beraberinde çok önemli gelişme ve ilerlemeleri getirmiştir. İnsanlık tarihinde en büyük dönüm noktalarından biri şüphesiz 'yazının keşfi'dir. Araştırmacıların pek çoğu yazının yaklaşık M. Ö. IV. binin ikinci yarısında yani, M. Ö. 3500-3000 yılları arasında keşfedilip geliştirildiğini kabul etmektedir.

Herhangi bir ses ve diyalektik olmadan iletişimi kurmayı sağlayan tüm işaretlerden oluşan yazı, insanlığın ortak eseridir ve binlerce yıllık bir gelişme sonunda bugünkü şeklini almıştır. Eski Dünya'nın bütün yazılarının kökeni resim yazı şeklindeydi. Anlatılmak istenen şematik bir takım resim veya şekillerle ifade olunurdu. Bu şekiller değişe değişe her toplumda başka bir yazı meydana gelmiştir. Çivi, Hiyeroglif, Latin, Uygur, Arap, Çin yazısı vb [1].

Tarihe geçen bu yazıları iki kısma ayırmak mümkündür. İlk grubu, şekilleri tamamen veya kısmen bilinip de bugün kullanılmayan Mısır Hiyeroglif yazısı, çivi yazısı, Eti ve Uygur yazısı gibi 'ölü yazılar' oluşturmaktadır. Bu gruba dâhil olan yazılardan bir kısmı okunabilirken, bazıları ise hâlâ çözülebilmiş değildir. İkinci grup eskiden beri mevcut veya yeni icat edilmiş olup Çin, Latin ve Arap yazıları gibi günümüzde de kullanılan yazılardır [2].

Yazı ile birlikte iletişim kolaylaşmış, duygu ve düşünce alışverişi hızlanmıştır. Bilgi, duygu, düşünce ve isteklerin tam olarak saklanması ve aktarılması mümkün olmuştur. Bununla birlikte yazı sayesinde, geçmişteki kültürel oluşumun ve birikimin tanınması, değerlendirilmesi ve sonraki nesillere aktarılması sağlanmıştır [3].

Tarih öncesi ile tarihi ayırt eden yazı, kültürün ve uygarlığın gelişmesinde oynadığı rol kadar bir sanat olarak da değer kazanmıştır. Ancak yazının bir kültür olacak seviyeye gelmesi ve farklı yazı sanatlarının oluşması uzun bir zaman dilimini kapsamıştır.

---

[1] Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, c. 5, s. 2226.
[2] Fevzi Günüç, *XV.- XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimarisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri,* Selçuk Üniversitesi SBE Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 1991, s. 3.
[3] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk Mimarisinde Yazı", https://www.tarihtarih.com (11. 04. 2018).

1. 1. Bir İletişim Vasıtası Olarak Yazı

İnsan konuşan ve düşünen, düşüncelerini de dil vasıtasıyla aktarıp paylaşan bir varlık olması sebebiyle yaratıldığı günden itibaren kendini anlatabilmek, karşısındaki ile anlaşabilmek, bilgisini, düşüncesini, hayalini ifade edebilmek ve nakledebilmek için çeşitli çarelere başvurmuştur. Yazının keşfiyle birlikte, doğuştan getirdiği konuşma becerisinin yanı sıra, "yazı" denilen, duygu ve düşüncelerin belli işaret ve şekillerle aktarılmasını ve kalıcı olmasını sağlayan sistemle iletişim kurmaya çalışmıştır. Bu anlamda bir işaretler bütünü olan yazı, insanın kendisini ve çevresini ifade etmesinde önemli bir rol üstlenmiştir [4].

Yazının menşei ve gelişim süreci hakkında yeterli ve kesin bilgi bulunmamakla birlikte; yazı sayesinde tarihten haberdar olunmuş, bilim ve kültürün uygulama alanları ve sonuçları yazı ile nesilden nesile aktarılmıştır. Nitekim "bir yazı sistemi olmaksızın düşünce, ne kadar yüce olursa olsun, bir defa söylenmekle sonsuza kadar yok olur" [5].

Kaynağı ve harf şekilleri farklı olsa da, tarih boyunca hemen hemen tüm toplumların kullandıkları yazı, yüksek medeniyetlerin kurulmasında da temel teşkil etmiştir. Konu üzerinde çalışan bilim adamları, yazının aynı zamanda iletişimin bir başka özelliği olan kalıcılığı da sağladığından, bu medeniyetlerin devamlılığında en büyük etken olduğu konusunda hemfikirdir.

Ayrıca yazı, insanlık tarihini ikiye (tarih öncesi 'prehistory' ve tarih çağları) ayıran en temel ölçütlerden biri olarak ileri sürülmektedir. Buna göre tarih, yazı ile ikiye ayrılmakta, hatta sadece yazı sonrası gerçek tarih sayılmaktadır [6]. Tarih öncesi dönemlerde kuşaklar arasında işarete ve söze dayalı bilgi aktarımı mevcutken; insanlığın en büyük buluşlarından olan yazıyla birlikte, mevcut bilgilerin yeni kuşaklara aktarımı çok daha sağlıklı şekilde gerçekleşmiş, böylece insanlık yazının keşfiyle her alanda çok büyük gelişmeler göstermiştir.

---

[4] Murat Özbay, "Bilim ve Kültür Aktarıcısı Olarak Yazı", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* Ankara 2005, sy. 2, s. 68.

[5] John P. Hughes, "Diller ve Yazı", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, İzmir 2005, c. 5, sy. 2, s. 339.

[6] Selçuk Mülayim, "Kutsal Yazılar", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 17, 18.

Eski Dünya'nın bütün yazılarının kökeni resim yazı şeklindedir. Yani en gelişmiş alfabe sisteminin bile aslı eşyayı resmetme esasına dayanmaktadır. Aslında insanların mağara duvarlarına, kayalara, tahta parçalarına çizdikleri resimler bir olayı anlatsalar da yazı niteliği taşımamaktaydı. Olaylar resimlerle belirtiliyor ancak resimler, kendisini değil de anlamını tanımlıyordu. Örneğin bir kuş resmi "uçmak" eylemini anlatmak için yapılmıştı. Kuşu anlatmak için değil. Zamanla bu resimlerin gelişmesiyle ideografik yazı şekli ortaya çıkmıştır. İdeografik yazıda bir fikrin sembolü olan şekil, daha sonraları kelimenin sembolü haline gelmiş ve 'piktografik yazı' aşamasına geçilmiştir [7]. Bilinen bütün piktografik yazı sistemlerinin ideografik sistemlerden gelişmiş olduğu söylenebilir.

Yazının asıl doğup geliştiği bölge Ortadoğu olup, alfabenin tarihi bu bölgenin tarihi ile iç içedir. Mezopotamya'da Sümer dünyasında başlayan piktografik yazı (resim yazısı), çivi ve hiyeroglif diye iki karakterde gelişmiştir. Sümer çivi yazısı Akad ve Elam dönemlerinden geçerek Anadolu'ya ulaşmıştır. Resim yazısı ile başlayan bu tür, sonradan bir hece yazısına dönüşmüştür. Hititlerin kullandığı bu yazı türü Urartılar'a da geçerek M.Ö. VI. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Sümerlerin erken dönem resim yazısından etkilenen ikinci kol olan Mısır hiyeroglif yazısı ise, bugünkü alfabenin bulunmasını sağlayan kaynak olmuştur [8].

Zaman içinde resme dayalı olan şekillerden oluşan yazı, sadeleşerek sembolik işaretlere dönüşmüştür. Yazının sadeleşmesi, 'resim'den 'sembol'e, 'hece'ye ve nihayet 'harf'e doğru bir gelişme seyretmiştir. Daha sonra da, her biri dildeki bir sese karşılık gelen harfler dizisinden oluşan 'alfabe' ortaya çıkmıştır. Yazılar çok çeşitli olabilir, fakat hepsi de aynı işlevi görürler. Alfabe de yazmak için kullanılan sistemlerden sadece biridir. Alfabe sisteminin keşfi ve yaygınlaşması hem yazıyı zenginleştirmiş hem de iletişimi dolayısıyla hayatı kolaylaştırmıştır.

Yazının tarihsel gelişiminde en büyük aşama resim yazısından heceye geçişte olmuş, bu da Ortadoğu'da Fenikeliler tarafından gerçekleştirilmiştir. Fenike yazısının Mısır resim yazısından (hiyeroglifinden) çıktığı ileri sürülmektedir [9]. Akdeniz sahillerine

[7] John P. Hughes, a.g.m., s. 341.
[8] "Yazının Tarihsel Gelişimi", http://www.delinetciler.org (19.04.2016)
[9] Selçuk Mülayim, a.g.e., s. 23.

yerleşen Fenikelilerin denizcilik ve ticaretle uğraşıyor olmaları Fenike alfabesinin başka pek çok ülkeye taşınmasını sağlamıştır. Fenike hece yazısından sonraki atılım harflere geçiş olmuştur. Bunun sonucunda 26 harften meydana gelen bir yazı, daha doğrusu bir alfabe doğmuştur ve bu alfabe, Yunanistan'dan İtalya'ya geçmiştir. Oradan da bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Ortadoğu'da Yunan ve Ârâmî alfabeleri olarak iki yönde başlayan gelişmelerden Ârâmî kolundaki de İbrânî, Sogd ve Arap alfabelerini doğurarak daha çok Ortadoğu'da yaygınlık kazanmış ve Afrika'yı etkilemiştir. Arap alfabesini oluşturan harfler ise, Fenike yazısına dayanmasına karşın daha farklı uyuma sahiptir ve Sami ırkından olan Nabatiler'in bitişik Nabat yazısının bir devamıdır [10].

Arap yazısının başlangıcı ve nasıl yayıldığı konusunda farklı bir görüş daha mevcuttur. Bazı İslâm bilginleri konuyu âyet ve hadislerin ışığında açıklayarak yazının vahye dayandığını yani tevkîfî olduğunu savunurlar. Bu görüşü savunanların başında gelen Arap dilcisi İbn Fâris (940-1005), tam adı "es-Sâhibî fî fıkhı'l-lugati'l-arabiyye ve mesâilihâ ve süneni'l-arap fî kelâmiha" olan eserinde, görüşünü âyetlerle ve selef âlimlerinin (sahabe, tabiin) sözleriyle desteklemiştir. Arap dili ve yazısının Allah'ın Hz. Âdem'e öğretmesiyle başladığını diğer peygamberlerle de Hz. Muhammed'e kadar bu öğretinin vahiy yoluyla devam ettiğini, söz ve mâna gibi yazının da ilâhî kaynağa dayandığını ileri sürmüştür. Arapça'nın tevkîfî oluşuna; "Allah Âdem'e bütün varlıkların isimlerini öğretti. Sonra onları önce meleklere arzedip: Eğer siz sözünüzde sadık iseniz şunların isimlerini bana bildirin dedi" [11], "Yaratan Rabbinin adıyla oku! O, insanı "alak"tan yarattı. Oku! İnsana bilmediklerini belleten, kalemle (yazmayı) öğreten Rabbin en büyük kerem sahibidir" [12], "Nûn. Kaleme ve yazdıklarına and olsun ki, Resûlüm, sen –Rabbinin nimeti sayesinde- mecnûn değilsin" [13] âyetlerini delil olarak göstermiştir [14].

Bu görüşü kuvvetlendirmek için bir kısım âlimler "Tûr'a, yayılmış ince deri üzerine satır satır yazılmış Kitab'a, Beyt-i Ma'mûr'a, yükseltilmiş tavana, dolu denize andolsun ki, Rabbinin azabı mutlaka vuku bulacaktır. Ona engel olabilecek hiçbir şey

[10] "Yazının Tarihsel Gelişimi", http://www.delinetciler.org (19.04.2016).
[11] el-Bakara 1/31.
[12] el-'Alak 96/1-5.
[13] el-Kalem 68/1-2.
[14] Muhittin Serin, "Hat Tarihi", (Yayınlanmamış) *Ders Notları*, s. 50. (FSMVÜ / 2017).

yoktur" [15] âyetlerine dayanarak, Hz. Musa'ya indirilen kitabın ince deri üzerine satır satır yazılmış olarak indirildiğini dolayısıyla yazının ilahî olduğunu öne sürmüşler hatta diğer peygamberlere de suhuf ve kitapların levh-i mahfuzdan yazılı olarak inzal edildiği yorumunu yapmışlardır. Bazı müellifler ise yazıyı ilk insan Hz. Âdem'in icat ettiğini, tuğla çamuru üzerine yazarak pişirmek sûretiyle kullanılır hale getirdiğini ifade etmişlerdir. Ayrıca *el-Câmiu's-sagîr* adlı eserde geçen; "Peygamberlerin ilki Âdem sonuncusu Hz. Muhammed'dir. Kalemle ilkyazı yazan İdris peygamberdir" mealindeki hadis ile de görüşlerini desteklemişlerdir [16].

Öne sürülen yaygın ve güçlü görüş ise, Arap yazısının Arabistan'da Nabatî yazısından doğduğu ve onun devamı olduğu yönündedir. Bu yazı, zamanla İslâmiyet'le birlikte Afrika'da Atlas Okyanusu'ndan, Asya'da Malezya adalarına kadar uzanan geniş sahada kullanılmış ve varlığını sürdürmüştür. İslâmiyet'in yayılması ile önemli bir mevki kazanan Arap yazısı, İslâm milletlerinin müşterek yazısı olmuş böylelikle kavmin yazısı olmaktan çıkararak 'İslâm yazısı' adını almıştır [17].

Uzakdoğu ülkelerinde Çin'de ve Japonya'da kullanılan resim-hece yazılarının ise Mezopotamya kaynaklı olmadığı, bunların bağımsız bir gelişme olduğu kabul edilmektedir. Bilinen en eski yazılardan olan Çin yazısının ilk örnekleri M.Ö. 1766'da görülmektedir. M.S. 200'de ise son şeklini bulmuştur. Bundan sonra bazı mahallî değişikliklere uğramıştır. Ancak, büyük bir değişiklik göstermemiştir [18].

Özetle; duygu, düşünce ve kavramların birer şekle dönüştürülmesi ile oluşan ve görsel bir anlatım dili olan yazı, geçmişten günümüze mağara duvarları, kil tablet, papirüs, parşömen, kâğıt, duvar, tuval ve dijital ekran gibi her alanda iletişim kurma yöntemlerinden biri olarak varlığını sürdürmekte ve medeniyetler tarihindeki önemini korumaktadır [19].

---

[15] et-Tûr 52/2-3.
[16] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2010, s. 51.
[17] Ali Alparslan, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 27, 30.
[18] "Yazının Tarihsel Gelişimi", http://www.delinetciler.org
[19] Düriye Kozlu, Şirin Benuğur, "Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı", *ART-E Sanat Dergisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kasım-Aralık 2014, sy. 14, s. 234.

1. 2. Bir Sanat Alanı Olarak Yazı

Yazı, sadece bir fikri, haberi, bilgiyi, düşünce veya duyguyu iletmek ya da kalıcı bir hale getirmek için kullanılmamıştır. İletişim vasıtası olmaktan öte estetik değerler kazanarak sanatsal bir çehreye de evrilmiştir.

Nitekim yazı sistemleri oluşturulurken insanın içinde var olan güzele ulaşma ve sürekli en güzeli arama isteği harflerin yazımında da kendini göstermiştir. Resim-yazı ile başlayan iletişim kurma sürecinin yanı sıra, yazıyı oluşturan işaretler zamanla sanat ve tasarımda plastik bir dil oluşmasını sağlamıştır. Bu dil yazının, işlevsel ve iletişimsel özelliklerinin dışında izlenebilir, görülebilir ve dokunulabilir bir temsil aracı olarak sanat ve tasarım eserlerinde yer almasına yol açmıştır [20]. Böylece estetik değerler içerecek biçimde harfleri güzel yazma arzusunun bir sonucu olarak zamanla belli kaideler çerçevesinde güzel yazı yazma (kaligrafi) sanatı doğmuştur. Hatta harf şekillerine göre çeşitlilik arz eden bu sanat dalı her geçen gün gelişip olgunlaşarak varlığını sürdürmektedir [21]. Dolayısıyla görsel tasarıma dönüşen yazı çağımızda sanatsal bir anlatım dili olarak da öne çıkmaktadır.

İnsanda haz, hayranlık, heyecan uyandıran eserler genel bir ifade ile 'güzel sanatlar' olarak tanimlanır, bunlar da işitsel (fonotik), görsel (plastik), dramatik (ritmik) sanatlar şeklinde sınıflandırılır. Güzel sanatları oluşturan eserlerin en belirgin özellikleri yünik (tek), yegâne nitelikte olması, özgün bir ifade taşıması ve bir işlevinin bulunmasıdır. Güzel yazı sanatı da bir görsel sanat türü olması hasebiyle tüm bu özellikleri hâizdir.

Sanat, kökleri mazide olan gelenek, inanç, ortak duygu ve düşüncelerin dilidir. Sanat ve yazı ilişkisi ise kültür, uygarlık ve bilim tarihiyle ayrı düşünülemeyecek biçimde iç içe geçmiş, birbirlerini etkileyerek yol almış ve almaya devam etmektedir [22].

Tüm bunların yanısıra, yazının sanat olma sürecindeki gelişmeler gözönüne alındığında etkin olan en önemli faktörün din olduğunu söylemek mümkündür. Şüphesiz din, sanatın üstünde onu besleyen bir kaynak olarak daima milletlerin tarihine, yaşayış tarzına, maddî manevî kültür faaliyetlerine hükmetmiş, şekil ve yön

[20] Düriye Kozlu, Şirin Benuğur, a.g.m., s. 240.
[21] Aynı makale, s. 237.
[22] Aynı makale, s. 261.

vermiştir [23]. Örneğin; Bizans ve Ortaçağ Avrupası'nda Latin alfabesi ile yazılan el yazması İncil ve diğer kutsal kitapların üretimi sonucunda dini yücelten bir sanat anlayışının hâkim olduğu ve özellikle kilise gibi mimarî yapılarda da dinî sembollerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

İslâm dünyasında ise dinî nedenlere bağlı olarak tasvire, Sûretlerin birebir resmedilmesine sıcak bakılmaması yazı ve süsleme sanatlarında (Tezhip, Minyatür, Çini) büyük ilerlemeye yol açmıştır [24]. Bununla birlikte, İslâmiyet'te güzel yazı yazmanın erdemi ve önemi sık sık vurgulandığından ve Allah'ın Kelâmı'nı en güzel şekilde yazma isteğinden dolayı hüsn-i hat çalışmalarına daha fazla ağırlık verilmiştir.

Arap yazısının kullanma sahasının genişlemesi ve yazının gelişmesi, okumayı ve yazıyı zarurî kılan İslâmiyet ile vukû bulmuştur. İslâm dininin süratli bir şekilde yayılması yazının da yeni coğrafyalarda değişik üslûplar kazanmasına zemin hazırlamıştır. Başlangıçta alfabe ve imla eksiklikleriyle hafızaya yardımcı konumda bulunan Arap yazısı bir asır sonra dinî his ve gayretlerle işlenerek olağan üstü bir güzelliğe erişmiştir. VII. ve VIII. yüzyıllarda imla ve alfabe sisteminde yapılan düzenlemelerin ardından Kur'an-ı Kerim'i Allah kelâmına yaraşır güzellikte yazma heyecanı, gayret ve titizliği yazının sanat yazısı seviyesine yükselmesinde en önemli etken olmuştur [25]. "Âyet ve hadislerde ilim ve mârifetin, rütbelerin en üstünü sayılması, medenî yükselişin ancak ilimle ve sanatla olabileceğinin öğütlenmesi, müslümanların ilim ve sanat aşkını harekete geçirmiş, onları güzel yazı yazmaya yöneltmiştir" [26]. Dolayısıyla, Arap yazısı İslâm dini ile süratli bir gelişme devresine girmiş ve hicreti takip eden iki asır içerisinde bir taraftan bağlı bulunduğu Arap dilini ifade edebilen bir yazı sistemi, diğer taraftan hala canlılığını muhafaza eden bir sanat şubesinin ana unsuru olmuştur [27].

[23] Hicabi Gülgen, *Ana Hatları ile Türk İslâm Sanatları Tarihi*, Emin Yayınları, Bursa 2011, s. 13.
[24] Düriye Kozlu, Şirin Benuğur, a.g.m., s. 237.
[25] Muhittin Serin, "Osmanlılar-Hat" maddesi, *DİA*, TDV Yay., y. 2007, c. 33, s. 568.
[26] Muhittin Serin, "Hat Tarihi", (Yayınlanmamış) *Ders Notları*, s. 12. (FSMVÜ / 2017).
[27] Nihat M. Çetin, "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi", *İslâm Tetkikleri Dergisi,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul 1995, I. Kısım, s. 14.

1. 3. Hat Sanatı

Hat kelimesi; sözlük anlamıyla "ince, uzun, doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi ve yazı" anlamlarını taşımaktadır. Uğur Derman'ın ifade ettiği gibi "Hat, çizgiler saltanatıdır" [28]. İslâm kültüründe ise hat, güzel yazı (hüsn-i hat), sanat yazısı ya da hat sanatı olarak tanimlanmıştır.

Arap harfleri çerçevesinde belli estetik kurallara bağlı kalınarak oluşturulmuş Hat Sanatı, mimarî, tezyînat ve resim gibi görende hayranlık uyandıran müstakil bir İslâm sanatıdır. İç âhenginde İslâmî düşünce, aşk, iman ve heyecanı hâkimdir. Asaletini, karakterini, estetiğini, milletlerin zevkleriyle beraber İslâm dininden alır [29].

"Bilindiği gibi İslâm kitap haline gelmiş kelâma dayanır. Dolayısıyla kelâm (Allah'ın Kelâmı) en büyük saygıya layıktır ve güzelliğinin şanına yaraşır biçimde gösterilmesi gerekir. Kur'an'ın kutsallığı ve ona gösterilen saygı bütünüyle İslâm'a özgü olan hat sanatının doğmasına vesile olmuştur. Amaç, sesli okunan âyetlerin kulak için doğurduğu işitsel tecrübe kadar güzel olan bir tecrübeyi göze yaşatmaktır" [30].

Bu yüzden, başlangıçta alfabe ve imla eksiklikleriyle hafızaya yardımcı konumda bulunan Arap hattı bir asır sonra dinî his ve gayretlerle işlenerek olağan üstü bir güzelliğe erişmiş, sanat yazısı vasfını kazanmıştır. Kur'an-ı Kerim'de ve hadislerde dinî ve insanî değerlere ancak ilim yoluyla ulaşılabileceğinin vurgulanması yazıyı öne çıkarmış, VII. ve VIII. yüzyıllarda imla ve alfabe sisteminde yapılan düzenlemelerin ardından Allah kelâmını, O'nun şanına yaraşır güzellikte yazma heyecanı, gayret ve titizliği hattı sanat yazısı seviyesine yükseltmiştir [31].

Arap yazısı, hicretten birkaç asır sonra İslâm ümmetinin ortak değeri haline gelmiş, aslı ve başlangıcı itibariyle doğru olan 'Arap hattı' tesmiyesi zamanla 'İslâm hattı'na dönüşmüştür [32]. Böylelikle Hat Sanatı, İslâm coğrafyasındaki milletlerin kültürleriyle harmanlanarak çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Hatta çağlar boyunca bu estetik gücünü

[28] Uğur Derman, "Hattın Doğuşu, Çeşitlenmesi, Aklâm-ı Sitte'nin Gelişimi" konulu konferans, Klasik Sanatlar Merkezi, İstanbul / 24. 02. 2013.
[29] Muhittin Serin, a.g.e., s. 23.
[30] Turan Koç, "Sanat" maddesi, *DİA,* TDV Yay., İstanbul 2009, c. 36, s. 93.
[31] Muhittin Serin, a.g.m., s. 568.
[32] Uğur Derman, "Hat" maddesi, *DİA,* TDV Yay., İstanbul 1997, c. 16, s. 427.

koruyarak İslâm düşünce ve hayat anlayışının en yakın ifadesi ve İslâm'ın sembolü olmuştur.

Sesli okunan Ku'an âyetlerinin kulak için doğurduğu işitsel güzelliği göze de yaşatmayı amaçlayan hat sanatının ilk örnekleri şüphesiz Mushaflardır [33]. Kur'an'ı doğru ve rahat okumayı sağlayacak imla kuralları ve güzel yazma usulleri geliştikçe Mushafların yazımı yaygınlaşmış hatta hat sanatı bir kitap sanatı olarak da İslâm medeniyetinde geniş bir kullanım sahasına ulaşmıştır. Kur'an-ı Kerim, en'am ve cüzler, hadis kitap ve mecmuaları, murakkalar (yazı albümleri), levhalar, ilmî ve edebî eserler hattatlar tarafından büyük bir gayret, sabır ve titizlikle yazılmıştır. Hz. Muhammed'in mü'minlere en güzel örnek olan hayat tarzını ve davranışlarını konu alan şemâil kitapları, özellikle onun en yaygın bölümü hilye-i şerîfeler hat sanatında çok yazılan metinler arasındadır. Levhalar, kıta ve murakkalar da hat sanatının kullanım sahasında önemli bir yere sahiptir.

Hat sanatı ilk zamanlar kitâbî sanat olarak varlık gösterse de zamanla mimarîde, özellikle dinî mimarîde kullanımının yaygınlaşmasıyla abidevî bir sanat olma özelliği kazanmaya başlamıştır. Sivil (sebil, han, dârüşşifa, bedesten vb.) ve dinî mimarî (cami, medrese, tekke vb.)'de varlığını gösteren, yapıyla bütünleşen hatlar eserlere ayrı bir estetik katarak mimarîyi tamamlayan birer unsur olmuştur. İç ve dış mekânlarda, levha, kuşak, kubbe, kapı, revzen, pencere alınlığı gibi alanlarda, kitâbelerde, mezar taşlarında kullanılan hat sanatı, mimarî eserin abideleşmesine büyük katkıda bulunmuştur. Diğer yandan mimarîde en sık kullanılan celî sülüs ve celî talikle yazılan kitâbelerin pek çoğu hat sanatı açısından mihenk taşı konumundadır.

[33] Turan Koç, a.g.m., s. 93.

1. 3. 1. Osmanlı Dönemi Öncesi Hat Sanatı

İslâm, ilk vahyin nazil olduğu 610 yılından, Hz. Muhamed'in vefatına (632) kadar geçen 23 yıllık süre zarfında tüm Arabistan yarımadasına yayılmıştır. Daha sonraki bir asırda doğuda Çin sınırına, batıda Kuzey Afrika boyunca Cebel-i Târık ve İspanya'ya, kuzeyde ise Anadolu içlerine kadar ulaşmıştır. İslâm dininin süratli bir şekilde yayılması Arap yazısının da yeni ve değişik üslûplar kazanmasına zemin hazırlamıştır. Hat Sanatı, bölge bölge farklılık arz eden kültürlerin etkisiyle kendi içinde zamanla çeşitlilik göstermeye başlamıştır.

İslâm vahye dayalı bir dindir. Hz. Peygamber, vahiylerin ezberlenmesini esas almış, bununla birlikte (sayıları yirmi beşi bulan) vahiy kâtipleri görevlendirerek inen âyetlerin yazıya geçirilmesini emretmiş ve vahiylerin bu iki yolla (ezber ve yazma yoluyla) insanlara bildirilmesini ve korunmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Arap hattı, ilk halifeler (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) döneminde az çok bir atılım yaşamış ve yeni bazı yazı türleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

İslâm'ın doğuşunda; (dik ve köşeli karakter arz eden, kesme, kopma ve ayrılma manasına gelen) "cezm" ile (süratli yazmak, çabuk gitmek manasına gelen, yuvarlak ve yumuşak yazı karakterine sahip olan) "meşk" adıyla iki ayrı formda yazı bilinmekteydi. İlk vahiyler, biçimsel ve daha kurallı olması bakımından geometrik cezm hattıyla yazılmıştır. Bu geometrik yazı farklı dönemlerde en fazla işlendiği bölgeye nispetle mekkî, medenî ve son olarak da kûfî adını almıştır. Cezm hattı, taş üzerine hâkkedilen kitâbelerde ve parşömen üzerine yazılan mühim belgelerde, özellikle Mushaf yazımında; yumuşak ve kavisli harflerin hâkim olduğu meşk hattı ise daha çok devlet kurumlarında, günlük işlerde ve mektuplarda kullanılmıştır [34].

Emevîler devrinde (661 / 749) Şam'da gelişmesi ve yazılması hızlanan meşk tarzı yazıdan zamanla yeni hat çeşitleri doğmaya başlamıştır [35]. Yani bu dönemde genişleyen idarî teşkilata bağlı olarak divânlarda, günlük yazışmalarda kullanılan meşk tarzı yazı, Mushaf yazısına nispetle daha çok işlenmiş, yeni bir hüviyet

[34] Muhittin Serin, "Hat Sanatı", *İlahiyat Ön Lisans Programı / İslâm Sanatları Tarihi,* Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir 2012, Ünite 4, s. 68.
[35] Uğur Derman, a.g.m., s. 427.

kazanmıştır. Düz ve köşeli Mushaf yazısı cezm ise, medenî, şâmî, kûfî adları altında ana karakterini koruyarak geçirdiği tekâmül merhalelerinden sonra, ekseriya "kûfî" diye isimlendirilmeye başlanmıştır [36].

İlk zamanlar bilhassa Mushaf yazımında kullanılan ve yayıldığı yerlere göre farklılıklar gösteren kûfî hattı, Kuzey Afrika ülkelerinde daha yuvarlaklaşarak özellikle Endülüs ve Mağrib'de 'mağribî kûfî' adıyla önemini korumuş, İran'da ve doğusunda ise 'meşrik kûfîsi' adını ve karakterini alarak aklâm-ı sitte'nin yayılışına kadar kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok mimarî eserlerde görülen iri (celî) kûfî hattı ise, bazı bezeme unsurlarıyla birlikte tezyinî bir mahiyet kazanmıştır.

Tezyinî kûfî hattına, çiçekli, yapraklı, örgülü olarak tanınan şekillerinin yanısıra umumiyetle kitap başlıklarında ve âbidelerde rastlanmaktadır. Hendesî (geometrik) bir hat cinsi olan satrançlı kûfî de âbide yazısı olarak kullanılmıştır. Hatta bazı kaynaklarda bu yazı çeşidi ma'kılî veya kûfî-i bennâi adıyla yer almaktadır [37].

Kaynakların genellikle kabul ettiklerine göre Emevîler devrinde yetişen meşhur hattat Kutbe el-Muharrir, kûfî yazıda bazı değişiklikler yapmış ve farklı şekillerle ondan dört çeşit yazı meydana getirmiştir. Huart [38], bunların 'celîl, tumar, sülüs ve nısf (nesih)'dan ibaret olduğunu bildirir. Kutbe'nin herhangi bir yazısı elimizde olmamakla beraber onun kûfîyi az çok ta'dîl ettiği ve değiştirdiği düşünüldüğünde artık kûfî yazıyla yazmakta zorlanıldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple kalemin değişik şekillerde tutularak kâğıt üzerinde kaydırılması ve küçük veya iri şekillerde yazılması Sûretiyle değişik isimlerle yazı çeşitleri meydana çıkmaya başlamıştır [39].

Emevî döneminin son bulup Abbasî döneminin (750 / 1258) başlamasıyla saltanat ve hilâfet merkezi Şam'dan Bağdat'a taşınmış, bu değişikliğin tesirleri sanat alanında da görülmüştür. Abbasîlerde bütün sanat dallarında olduğu gibi yazı sanatında da kültür çevresi değişikliğinin etkisi büyük olmuştur. Helenistik tesir altındaki Emevî sanatına nazaran Abbasî sanatının zamanla doğu kültürü, dolayısıyla Türk kültürünün tesiri altına girdiği görülmektedir.

---

[36] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 66, 68.
[37] Uğur Derman, a.g.m., s. 428.
[38] *Clément Huart (1854-1927) Fransız Oryantalist/Şarkiyatçı.
[39] Ali Alparslan, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 28.

Abbasîlerin Bağdatlı meşhur vezir ve hattatı İbn Mukle (ö. 328 - 940), sahip olduğu geometri bilgisi sayesinde kûfî'den doğmaya başlayan aklâm-ı sitte yazılarının "ana ölçülerini" tespit eden bir sistem oluşturmuş, harflerin güzelliği için 'nokta, elif ve daire'yi standart bir ölçü olarak kabul etmiştir. Nokta harflerin ölçüsünü, mesafesini; elif, dik harflerin boyunu; daire de çanak şeklinde olan harflerin genişliğini göstermekte idi. Böylelikle İbn Mukle, bu ölçüler dâhilinde, altı çeşit yazının doğmasına öncülük etmiş, aklâm-ı sittenin temellerini atarak İslâm yazısında büyük reform yapmıştır.

VIII. yüzyılın sonlarından itibaren hat sanatkârlarının güzeli arama gayreti neticesinde ölçülü olarak şekillenmeye başlayan yazılar "aslî" ve "mevzûn hat" ismiyle anılmıştır. İbn Mukle'nin nizam ve âhengini kaidelere bağladığı bu yazılara "nisbetli yazı" manasına "mensûb hat" da denilmiştir [40].

Abbasî devrinin bilhassa sanat alanındaki parlak isimlerinden biri de İbnü'l-Bevvâb unvanıyla tanınan Ali b. Hilal (ö. 1032)'dir. İbn Mukle mevzûn hatlar arasında karakter ve özellikleri birbirine yakın olanları telif ederek sınıflandırmış ve harflerin daire esasına göre geometrik nisbetleriyle kaidelerini ortaya koymuş, böylece mensûb hatların (aklâm-ı sitte) belirmesinde ilk önemli ıslahatı yapmıştır. İbnü'l-Bevvâb ise İbn Mukle'nin aklâm-ı sittede tespit ettiği estetik kaideleri daha ince geometrik nisbetlere bağlayarak üslubunu zenginleştirmiş, geliştirdiği yazı üslubu kendisinden sonra yetişen hattatlar vesilesiyle İslâm dünyasında üç asra yakın hâkim olmuştur [41].

XIII. yüzyılda ise Yâkut el-Müsta'simî (ö. 1298) aklâm-ı sitte'yi en güzel şekliyle tespit etmiştir. O zamana kadar düz kesilen kamış kalemin ağzını eğri keserek yazıya büyük bir estetik kazandırmıştır. Her yazı çeşidine göre kalem ağzının meylini yeniden belirleyerek İbn Mukle ile kendini göstermeye başlayan aklâm-ı sittenin ölçülerini kesinleştirmiştir. Böylece, her bir yazı çeşidinde harflerin bünyeleri, noktaya göre boy ve enleri, çanaklı harflerin çanak derinlikleri ve genişlikleri, keşidelerin uzunlukları, satır düzeninde harf ve kelimelerin aralıkları, harflerin birbiriyle olan ritmi o zamana kadarki en güzel seviyeye ulaşmıştır.

[40] Uğur Derman, a.g.m., s. 428.
[41] Muhittin Serin, a.g.e., s. 77.

Yâkut el-Müsta'simî (ö. 1298) ile de harflerin klasik kaideleri ortaya konarak ölçüleri kesinleşmiş ve yazı çeşitleri *"Aklâm-ı sitte"* adı altında ele alınmıştır. Yazılar *muhakkak, reyhânî", tevkī', rikā', sülüs ve nesih* yazısı olarak bilinmektedir. Altı yazı manasına gelen aklâm-ı sitte için Farsça "şeş kalem" tanımı da kullanılır. İslâm yazıları arasında farklı üslûplara sahip bu altı çeşit yazıyı birbirinden ayıran bünye farkıdır. Yoksa harf şekillerinin özü birdir.

Muhakkak yazının görünüş itibariyle kûfîden çıkan ilkyazılar arasında olduğu anlaşılmaktadır. Muhakkakta kalem kalınlığı 2,5-3 mm. kadardır. Sülüs harflerine nisbetle muhakkak yazının harfleri daha büyüktür ve yayılma istidâdı gösterir. Kâseler düzümsü ve geniştir. Sülüsteki kadar derin değildir. Dik harflerin boyları da daha uzundur. Büyük boy Kur'ân-ı Kerîm ve diğer kitaplarda, celî tarzı da XVI. yüzyıla kadar mimarî eserlerin kitâbelerinde kullanılmış bir yazıdır.

Reyhânî, muhakkak yazıya bağlı, onun karakterinde; fakat nesih gibi ince ve küçük yazılan bir hattır. Kalem ucu kalınlığı 1 mm'dir. Daha çok Mushaf kitâbetinde ve kitap sanatlarında kullanılmıştır. Ancak nesih yazıya nispetle bazı harfleri geniş ve büyüktür. Her iki yazı da Mushaf yazımında kûfî'nin yerini almış ve fakat zamanla gelişen sülüs ve nesih karşısında varlıklarını daha fazla sürdürememiş, XVI. asırdan sonra terk edilmiştir.

Tevkî', hat sanatında sultanlara ait bütün belgelerin yazıldığı, sülüs kalemi gibi 3 mm. kalınlığında kalemle yazılan yazı çeşidine verilen addır. Tevkî' yazıda harflerin kaide ve biçimleri sülüs kalemine uymakla beraber, aralarında bazı farklılıklar vardır. Tevkî yazıda birleşmemesi gereken harfler âdeta birbirine bağlanarak yazılır. Sülüse nispetle tevkî'de harfler daha yuvarlaktır. Yazı, satır çizgisinde yazı bitimine doğru yükselir.

Tevkî'den onun kurallarına uyan rikā' yazı çıkarılmıştır. Tevkî'in 1,5 mm.'den küçük kalem ile yazılan şeklidir. Rikā' hat sanatında boyutları belirlenmiş küçük kâğıt ve parşömen parçaları üzerine süratle yazılan yazının adı olmuştur. Rikā' yazısına "hatt-ı icâze" de denilmektedir.

Sülüs, hat sanatında genellikle ağzı 3 mm. genişliğindeki kamış kalemle yazılan kıta, beyit, kaside ve mushaf yazımında çok işlenmiş en eski yazı çeşididir. Kûfî gibi sülüs yazı da İslâm yazılarının kaynağı olarak kabul edilmiştir. Ümmü'l-hutût olarak da

adlandırılan sülüs, aklâm-ı sitte içinde sanat göstermeye en uygun olan yazıdır. Sülüs muhakkaka nazaran daha yumuşak bir görünüme sahiptir. Sülüs yazıda dikey harfler daha kısa, çanaklı harfler daha ovaldir. Zamanla muhakkak yazının yerini almıştır.

Nesihte kalem ucu kalınlığı sülüsün üçte biri kadar yani 1 mm.dir. Ancak sülüsteki gibi aynı satırda yer alan kelimelerin birbirine istif mantığı ile bağlanması gibi bir kaidesi yoktur. XVI. yüzyıldan sonra da kitap ve mushaf yazmak için en çok nesih kullanılmış, reyhânî tamamen terkedilmiştir. Bugün İslâm âleminde kitap ve Mushaf yazısı olarak okunması ve yazılmasındaki kolaylık sebebiyle nesih benimsenmiş ve diğer yazılara tercih edilmiştir.

"Kıbletü'l-Küttâb" olarak anılan Yakut el-Müsta'sımî'nin üslubu İslâm âleminin tamamında kısa zamanda benimsenmiştir. Yakût, 'aklâm-ı sitte'yi devrine göre muhteşem bir şekilde yazmaya muvaffak olmuştur. Ölümünden sonra ise, onun aklâm-ı sitte anlayışı, yetiştirdiği üstatlar eliyle Anadolu, Mısır, Suriye, İran, Maverâünnehir'e kadar yayılmıştır.

Yakût üslûbu herkesçe benimsenerek bilhassa İran ve Anadolu'da başarıyla takip edilmiştir. Ancak Arap ülkelerinde Yakût'un ölümünden sonra yazının zayıfladığı görülür. İran'da Yakût'un üslubu, Safevîler Dönemi'ne kadar sürmüş daha sonra "Nesta'lik" adındaki yazıyı andıran bir karaktere bürünmüştür. Mağrip ülkesinde yani Tunus, Cezayir ve Fas'ta ise bu yazılar, kûfî görünümünde (mağribî kûfî) devam etmiştir. Bir koldan da Anadolu'ya gelen Yakût üslûbu, Fatih devrine kadar başarıyla sürdürüldükten sonra, II. Bayezîd döneminin ünlü hattatı Şeyh Hamdullah'ın elinde değişikliğe uğramıştır [42].

Anadolu'ya yerleşmeden önce 940 yılında topluca Müslüman olmaya başlayan Türkler, hat sanatının günümüze kadar olan gelişme seyrinde İslâm hattına çok önemli katkılar sağlamıştır. Türkler pek çok devlet kurarak, X. yüzyıldan itibaren bin yıla yakın bir zaman süreci içerisinde İslâm dünyasında ve sanatında hâkim unsur olmuşlardır. İslâmiyet'i kabul ettikten sonra, yeni dinlerinin hükümlerini öğrenebilmek için İslâm yazısını kabul etmişler ve yazıyı, sanat hususiyeti de

[42] Ali Alparslan, a.g.e., s. 33.

kazandırarak geliştirmişlerdir. Bir taraftan yazıyla dinlerinin hükümlerini tanırlarken, diğer taraftan da ince ve çeşitli kültürlerle harmanlanmış zevkleri sayesinde ibtidâî durumda olan yazıya estetik değer kazandırmaya gayret göstermişlerdir. Yüzyıllar boyu İslâm yazısına olan ilgileri, Türklerin yazıyı, tezyînî motiflerden ayırarak bağımsız bir sanat haline getirmelerinin başlıca nedeni olmuştur denilebilir.

Gerek Arap ve gerekse İranlı hattatlar yazı kompozisyonu içine herhangi bir süsleme motifi eklemeyi hoş görmüşler ve bu sebeple yazı kompozisyonunda aksayan yerleri bir süsleme motifi ile doldurmuşlardır. Yazıyı bağımsız bir sanat kabul eden Türkler, bu kolaylığı kabul etmemişler, harflerin kendi ahengi içinde kendilerine has soyut güzelliği aramışlar, uğraşmışlar ve bularak en güzel örneklerini meydana getirmişlerdir [43].

Doğu Asya'nın iki Türk devletinden biri olan Karahanlılar, 940 yılına doğru Müslüman olmaya başlamışlar ve saltanat sürdükleri Maverâünnehir ve Doğu Türkistan'da kûfi ile nesih yazıyı beraberce kullanmışlardır. Bunun yanı sıra Karahanlılar'da ma'kilî yazının da abidevî boyutta mimarî eserlerde kullanıldığı bilinmektedir.

Diğer bir Türk devleti olan Gazneliler (963 – 1186), mimarî, süsleme ve el sanatları ile bir yandan Selçuklu diğer taraftan da Hindistan'daki Türk İslâm sanatını hazırlamışlar, kendilerine merkez seçtikleri Gazne'yi Asya'nın en büyük kültür merkezlerinden biri haline getirmişlerdir. Bilhassa Horasan ve Kuzey Hindistan'da süslü kûfi ile yazılmış güzel abideler bırakmışlardır. Gazneli dönemine ait pek eser kalmamışsa da, Sultan III. Mesut'a ait yıldız biçimindeki minare üzerinde bulunan zengin kûfi kitâbelerden de anlaşılacağı üzere, Gazneli döneminde yazı, Karahanlı döneminde olduğu gibi tezyînatla birlikte kullanılmıştır.

Gaznelilerden sonra Büyük Selçuklular (1040 – 1157) da genellikle aynı doğrultuda eserler vermişler, Karahanlı ve Gazneli eserlerinde görülen yenilikleri harmanlayıp geliştirmişlerdir. Özellikle dört eyvanlı ve avlulu "Cuma mescidi" adını verdikleri

[43] Emin Barın, "Türk Mimarisinde Yazı", *Mimarlık ve Sanat Dergisi*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul 1981, sy. 10, s. 55.

mimarî yapılarda yer alan yazılar farklılık arz etmektedir. Büyük Selçuklu mimarîsinde önemli bir yer tutan Cuma Mescitlerinde (Ardistan Mescid-i Cuması gibi / 1158 – 1160), önceki dönemlerden farklı olarak, celî sülüs yazının daha sık kullanıldığı göze çarpar. Bu celî sülüs yazılar, yeni yeni gelişmeye başladığı için, daha sonraki dönemlerdeki gelişmiş olan celî sülüs yazılardan oldukça uzak ve iptidaî bir durumdadır [44].

Anadolu Selçuklu Devleti öncesinde mimarîde kullanılan kûfî yazı, yapma kûfî ve tezyinî kûfî gibi çeşitlilik arz eder. Harflerin baş ve sonlarının uçlarına rûmî, palmet, çiçek ve yaprak gibi bitkisel motiflerin işlenmesiyle *çiçekli kûfî; elif, lam, kef, tı* gibi dikey uzantıları bulunan harflerin ortalarında düğüm ve geçmelerin yapılmasıyla da örgülü kûfî türleri kullanılmıştır. Fakat bütün motiflerin ortak özelliği, harfler arasında boşlukları doldurmak, dengeyi ve âhengi sağlamaktır [45].

Büyük Selçuklular 1157'de Sultan Sencer'in ölümüyle bölünmüş ve saltanat da Anadolu Selçuklularına geçmiştir. XII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sağlam temeller üzerine kurulmuş olan Türk sanatında, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklulardan gelen maddî ve manevî değerler, Anadolu Selçukluları tarafından aynı heyecan ile devam ettirilmiş ve azamî gayretle geliştirilmeye çalışılmıştır.

Anadolu Selçukluları (1075 – 1308) döneminde, sülüs ve nesihle birlikte muhakkak ve reyhânî yazı da kullanılmış, bilhassa Mushaflarda bu yazılar sıklıkla yer almıştır. Mimarîde kullanılan yazılar ise, kûfî ve celî sülüstür. Bu iki yazının bazen birlikte bazen de müstakil olarak kullanıldığı görülür. Her iki yazının da Büyük Selçuklu dönemine kıyasla, bu dönemde gelişerek, kûfî yazıda, başta çini mozaik olmak üzere çok düzgün kompozisyonlar yapılmış, celî sülüste ise, müfredat ve istifte önemli gelişmeler olmuştur. Bunlardan biri, celî yazının ilk defa tezyînattan arındırılarak yalın bir biçimde yazılmış olmasıdır. Ayrıca örnekleri az olsa da Anadolu Selçuklu

[44] Fevzi Günüç, *XV.- XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimarisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri,* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 1991, s. 24.

[45] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk Mimarisinde Yazı", https://www.tarihtarih.com (11. 04. 2018).

mimarîsinde ma'kılî yazıya rastlamak mümkündür (Sahip Âtâ Fahrettin Ali'nin Türbesi /Şemsettin b. Muhammed'in Sivas'ta yaptırdığı medresenin minaresi gibi) [46].

Anadolu Selçuklularının dağılmasından sonra Beylikler Dönemi olarak tanimlanan Selçukludan ayrılan beylerin tek tek hâkimiyetlerini ilan ettikleri dönem başlar. Siyasi birlik bozulsa da sanat alanındaki gelişmelerin devam ettiği bıraktıkları eserlerden anlaşılmaktadır. Hatta Beylikler döneminde kitabî yazının, Anadolu Selçuklularına göre daha fazla geliştiği görülür. Kûfî yazı tamamen terkedilmemiş ancak genel olarak özellikle mimarîde celî sülüs yazı tercih edilmiştir. Beylikler döneminin Osmanlı Devleti'nin kültür ve sanat alt yapısının oluşmasında etkisi büyük olmuştur.

Bilhassa sanata ve bilime olan katkılarından dolayı, Osmanlı Devleti'nin ilk dönemleri ile aynı dönemde varlık gösteren diğer bir Türk devleti olan Timurlular da Türk hat sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Timurlu Devleti (1370-1415) Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular ve Harezmşahlar'ın yıkılmasından sonra Türklerin Türkistan'da kurduğu en büyük devlet olmuş ve 14. ve 15. yüzyıllar Semerkant'ın altın dönemi olarak tarihe geçmiştir. 1507'de Timurluların hâkimiyetine, Özbekler tarafından son verilince Timur hanedanından olan Babür önce Afganistan'a sonra da Hindistan'a çekilerek Babür İmparatorluğunu (1526-1858) kurmuştur.

Timur ve sonraki hükümdarlar, vezirleri ve devletin ileri gelenleri sanatkârları korumuş, atölyeler açmış ve bunun da etkisiyle hat, tezhip, cilt, minyatür sanatları büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Bilhassa Timur'un torunu Baysungur yazısının güzelliği ile bilinir. Baysungur (ö. 1434) XV. yüzyılın başlarında İran'da yaşayan Türk hattatlarının en büyüklerindendir. Baysungur tarafından yazılan ve şimdiye kadar yazılmış Mushaf-ı şeriflerin en büyüğü olan (boy 169 cm., genişlik 105 cm.) Kur'an-ı Kerim muhakkak yazı ile yazılmıştır. Ancak ne yazık ki, bu eserin günümüze 15 sayfası ulaşabilmiştir [47]. Timurlu dönemindeki mimarî eserlerde de değişik tarzlarda kûfî yazının yanısıra makîli ve çok nâdir de olsa celî sülüs yazıya rastlanmaktadır [48].

[46] Fevzi Günüç, a.g.t., s. 26.
[47] Ali Alpaslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", https://www.tarihtarih.com, (21. 03. 2018).
[48] Seyfi Başkan, "Timurlu Mimarlığında Çini Süsleme Hakkında Bir Değerlendirme", Turkish Studies, Ankara 2014, s. 79. www.academia.edu (05. 04. 2018).

1. 3. 2. Osmanlı Döneminde Hat Sanatı

Osmanlı sanatının oluşum dönemi, siyasî olarak Sultan Osman Gazi'den II. Beyazıt Dönemi'ne kadar 1299 - 1500 yılları arasındaki yaklaşık 200 yıllık süreyi kapsamaktadır. Osmanlı Beyliği'nin kuruluşundan itibaren Fatih Dönemine kadar geçen sürede, özellikle İznik, Bursa, Manisa, Kütahya, Amasya, Ankara, Edirne gibi önemli şehirler fethedilmiştir. Ancak, Osmanlıların ilim, kültür ve sanatta zirve konumuna yükselmeleri İstanbul'un fethi ile başlamıştır. Fetihle bir çağ kapanıp yeni bir çağ açılmış ve kısa bir süre sonra bütün sanat alanlarında gelişmeler olmuş, bu dönem içinde meydana getirilen eserlerle de adeta Osmanlı mührü her alana vurulmuştur.

Yüzyıllar boyunca İslâm milletlerinin müşterek geliştirip kullandıkları hat sanatının, "Türk Hat Sanatı" adıyla anılmasının temelleri de Fatih Döneminde atılmıştır. Gerek Fatih Döneminde ve gerekse sonraki yüzyıllarda hat sanatının şaheserleri İstanbul'da üretilmiş, ekol ve üslûpları burada gelişip diğer coğrafyalara yayılmıştır [49].

Hattat Osmanlı padişahları arasında adı geçen II. Murat'ın Edirne'de himayesi altına aldığı ilim ve sanat adamlarıyla mimarîde ve hat sanatında yaptığı yenilikler Osmanlı (İstanbul) üslûbuna zemin hazırlamıştır. Edirne'de yaptırılan Üç Şerefeli Camii'nin kitâbeleri Osmanlı mimarîsi gibi celî sülüs hatta da bir dönüm noktasıdır. Bu hazırlık devresinden sonra Osmanlı celî sülüs ekolünün, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'da yaptırdığı Fatih Camii pencere alınlıklarındaki Edirneli Yahya Sûfî'ye ait yazılar ve oğlu Ali b. Yahya Sûfî'nin yazdığı Fatih Camii ve Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayûn kitâbelerinde bütün özellikleriyle belirmiş olduğu görülmektedir. Bu yazılarda ulaşılan harflerin oran, biçim, duruş güzellikleriyle kompozisyon/istif kuralları XIX. yüzyılda Mustafa Râkım ekolünün doğuşuna kadar hattatlara örnek olmuştur [50].

Sultan II. Beyazıt, hat hocası Şeyh Hamdullah'ı Amasya'dan İstanbul'a getirterek saray kâtibi yapmış ve saray hazinesinde bulunan Yakut el- Müsta'simî'ye ait seçkin yazıları vererek kendisinden yeni bir tarz geliştirmesini istemiştir. Şeyh Hamdullah'ın bu yazılar üzerinde yaptığı çalışmalar ve yenilikler Osmanlılar'a has yazı tarzının

[49] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 59.
[50] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 115.

oluşmasında temel teşkil etmiştir. Böylelikle Şeyh Hamdullah'ın özellikle sülüs-nesihte ortaya koyduğu kurallar doğrultusunda yazılmaya başlanması ve giderek bu kuralların yaygınlaşmasıyla o zamana kadar hüküm süren Yakut üslûbu son bulmuştur.

Şeyh Hamdullah (1429-1520), Osmanlı-Türk hattatlarının babası olup aklâm-ı sitte'de, hem bir Türk ekolünün yaratıcısı, hem de klasik Türk mektebinin kurucusudur. Yazı sahasında, sanatını herkese kabul ettirdiği XV. yüzyılın ikinci yarısında, İslâm dünyasında artık hattatlık yeni bir safhaya girmiş ve yazı Arap ve İran sahasında, Yâkut mektebinin sınırlı ve eksik sanat anlayışı içinde devam ederken, Anadolu sahasında büyük bir gelişmeye mazhar olmuştur. O tarihe kadar İslâm yazısının merkezi olan Bağdat önemini kaybetmiş ve İstanbul yazının merkezi haline gelmiştir [51].

Yakut yazılarındaki durgunluk, Osmanlı ekolünde harflerin tenâsübü, aralıkları, kelimelerin satıra en güzel şekilde oturtulmasıyla aşılarak yazıya akıcılık, kıvraklık, sevimlilik ve canlılık kazandırılmıştır. Zamanla reyhânî ve tevkiî yazılar terk edilmiş, muhakkak yazı besmele kitâbetinde, rikā' "hatt-ı icâze" adıyla hattat ketebelerinde, ilmiye icazetnâmelerinde ve kitapların ferâğ kayıtlarında sınırlı biçimde kullanılmıştır. Bunun yanı sıra nesih yazı ise hayranlık uyandıracak derecede güzelleşmiş, kitap ve Mushaf yazısı olarak yaygınlaşmıştır [52].

Şeyh Hamdullah'ın Yâkut'un aklâm-ı sitte üslûbunu aşıp Osmanlı zevkini ortaya koymasının ardından Kanûnî Sultan Süleyman devrinde Anadolu'nun yedi büyük üstadı (esâtize-i seb'a) arasında adı geçen, "şemsü'l-hat" ve "Yakût-ı Rûm" diye tanınan Ahmet Şemsettin Karahisârî (1468-1556), Yakût'un aklâm-ı sitte tarzını yeni bir yorumla canlandırmıştır. Celî ve müsennâ yazılarda Ali b. Yahya Sûfi'nin yazılarını örnek alarak harf bünyelerinde ve kompozisyonlarda daha güzel oran ve biçimler elde etmiş, Osmanlı hat sanatında kendi adıyla anılan üslubu ortaya koymuştur. Karahisârî'nin aklâm-ı sittede açtığı yol bir nesil sonra yerini Şeyh Hamdullah ekolüne bırakmış, ancak celî yazıları Mustafa Râkım'a kadar hattatlara örnek olmaya devam etmiştir.

[51] Ali Alpaslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", https://www.tarihtarih.com, (21. 03. 2018)
[52] Muhittin Serin, "Osmanlılar, H) Sanat, 1. Hat" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 2007, c. 33, s. 570.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında II. Mustafa ile III. Ahmet'e hat hocalığı yapan Hâfız Osman (1642-1698) ise, Şeyh Hamdullah'ın yazıları üzerinde yaptığı estetik değerlendirmeyle yeni bir üslûp ortaya koymuştur. Hâfız Osman'ın açtığı bu çığır dönemin bütün hattatlarını etkilediği gibi asırlarca İslâm dünyasında etkisini sürdürmüştür. Şeyh Hamdullah, yazıda klasik devrin başlangıcı, Hâfız Osman ise bu klasizmin kemal ve olgunluk devridir denilebilir. XVIII. yüzyıldan itibaren bütün hattatlar bugün de dâhil onu takip etmişlerdir. Ancak, Ahmet Karahisârî'den sonra Osmanlı celî sülüsünün Mustafa Râkım'a kadar önemli bir gelişme kaydetmediği görülmektedir.

Mustafa Râkım (1757-1826) da, ağabeyi hattat İsmail Zühdî (ö. 1806) 'den öğrendiği Hâfız Osman'ın sülüs tavrını celî sülüse uygulayarak yeni bir üslûp geliştirmiştir. Bu üslûp XIX. yüzyıl hattatlarından Sami Efendi (1838 - 1912) ile yeni bir şive kazanmış, celî sülüs harfler en güzel şekline erişmiştir. Sami Efendi'nin tavrı, Çarşambalı Arif Bey (ö. 1892), Abdülfettah Efendi (1814-1896), Nazif Bey (1846-1913), Ömer Vasfi Efendi (1880-1928), Mehmed Emin Yazıcı (1883-1945), İsmail Hakkı Altunbezer, (1873-19469, Macit Ayral (1891-1961), M. Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamit Aytaç (1891-1982) gibi ünlü celî hattatları tarafından XX. yüzyılda da başarıyla temsil edilerek Osmanlı hat sanatının en güzel eserleri verilmiştir.

Mustafa Râkım'ın çağdaşı olan Mahmut Celâlettin (ö. 1829) sert ve donuk özellikleriyle farklı bir celî sülüs üslubu geliştirmişse de bu üslûp daha sonra terkedilmiştir. Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), talebesi Mehmed Şefik Bey (1820-1880), Muhsinzâde Abdullah Hamdi Bey (1832-1894) gibi üstatlar Hâfız Osman ve Mahmut Celâlettin karışımı bir üslûpta yazmışlardır. Hâfız Osman ve Mustafa Râkım üslubunun en güzel taraflarını alarak yeni bir üslûp ortaya koyan Mehmed Şevki Efendi (1829-1887) ise sülüs ve nesih yazılarını mükemmel seviyede yazmayı başarmıştır. Filibeli (Bakkal) Arif (ö. 1830) ve Fehmi Efendi (1860-1915)'lerle Kamil Akdik (1861-1941) bu üslubu takip eden usta hattatlardır.

Tüm bunların yanı sıra Osmanlı döneminde yeni oluşturulan ve hat sanatı tarihinde yer edinen farklı yazılar da mevcuttur. Aklâm-ı sitte dediğimiz altı çeşit yazının dışında İran hat sanatında biçimlenen ve Acem hattatlar vesilesiyle Türkler arasında kullanılan nesta'lik türünde eserler verilmiştir. Osmanlı nesta'lik üslubunun ünlü hattatı Yesârî

Mehmed Esad'a kadar İran nesta'lik'i örnek alınmıştır. Yesârî Mehmed Esad Efendi (ö. 1798), İran nesta'liki yanında farklı özellikleriyle bir Osmanlı nesta'lik mektebinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet, Osmanlı Nesta'lik ekolünün kurucusu olmuş, Mustafa Râkım'ın celî sülüste yaptığı yeniliği Yesârîzâde Mustafa İzzet (ö. 1849) nesta'lik hattında yapmıştır. Osmanlı nesta'lik'i Sami Efendi'nin elinde son şeklini almıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren mimarî eserlerin kitâbelerinde, mezar taşlarında, özellikle Türkçe ve Farsça beyitlerin yazımında celî nesta'lik kullanılmıştır [53].

Hat sanatında aklâm-ı sittenin dışında gelişen yazılardan biri de Osmanlı Devleti'nin resmî yazısı olan "divânî yazı"dır. Tevkî ve ta'lik özellikleri taşıyan divânî, İran kökenli olmakla birlikte Osmanlılar tarafından geliştirilmiştir. Fatih döneminde önem kazanan yazıyı Osmanlı hattatları, İran üslubunu değiştirerek okunması ve yazılması kolay, göze hoş gelecek şekilde tasarlamışlardır.

Tüm bu yazıların haricinde Osmanlıların hat tarihinde mevcut olan "rık'a hattı" sanatsal değeri olmasa da günlük yazı olarak kullanılmıştır. Osmanlı Türk hattatlarının icadı olan rık'a'nın, divânînin dikey harflerinden bazılarının biraz küçülmesi, sadeleşmesi, kavis ve meyillerinin azaltılmasından meydana geldiği anlaşılmaktadır. Yuvarlaklığı az, düzlüğü çok ve harekesi olmayan rık'anın kolaylık ve sürat için aranıp bulunduğunda şüphe yoktur. Sarayda Divân-ı Hümâyun'da meydana gelen bu yazı, umumiyetle yazışmalarda, müsveddelerde ve mektuplarda yer almış, bilhassa XIX. yüzyılın başından itibaren günlük resmi yazışmalarda kullanılmaya başlanmıştır [54].

"Siyâkat" da Osmanlı sarayında doğmuş, devletin sadece malî kayıtlarında ve emlak defterlerinde kullanılmış, okunabilmesi tecrübe ve beceri isteyen ancak sanat yazısı olarak değerlendirilmeyen bir şifre yazısıdır. Harekenin yer almadığı siyâkat yazısında harfler de birbirine kaynaşmış vaziyettedir [55].

Aklâm-ı sitte, özellikle de sülüs, nesih ve celî yazılar Osmanlı hattatları elinde XV. yüzyıldan itibaren bir süzülme, arınma ve üslûplaşma dönemini yaşadıktan sonra XIX.

[53] Muhittin Serin, a.g.m., s. 572.
[54] Ali Alpaslan, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür Bakanlığı Yay., Sanat Eserleri Dizisi, Ankara 2015, s. 42.
[55] M. Hüsrev Subaşı, *Geleneksel Türk El San'atlarından Yazıya Giriş,* Dersaadet Yay., İstanbul 1997, s. 20.

ve XX. yüzyıllarda en parlak çağına erişmiş, Osmanlı hâkimiyetindeki Mısır, Suriye ve Irak gibi ülkelerde de Osmanlı hat üslubu benimsenmiştir [56].

Hat sanatının gelişmesinde ve Türk-İslâm Medeniyetinin sembolü haline gelmesinde bilhassa Osmanlılarda âlim ve sanatkârı korumanın ve desteklemenin devlet geleneği olmasının katkısı oldukça büyüktür. Bu gelenek doğrultusunda halifeler, sultanlar, vezirler ve zenginler vakıflar kurarak geleceğe ışık tutacak kalıcı abidevî eserlerin ortaya konmasında öncülük etmiş, çevrelerinde yüksek seviyede sanat muhitleri oluşturmuşlardır. Böylece devlet himayesine alınan ilim ve sanat, iktisadî refahı ve siyasî istikrarı sağlamış toplumlarda daha çok gelişme zemini bulmuştur. Arap alfabesinin bünyesinde taşıdığı estetik imkânlar ve devlet himayesinin yanı sıra hat sanatının gelişmesinde bir diğer etken de sanatkârların kişisel gayretleri ve daima yenilik arama çabaları doğrultusunda güzele ulaşma hedefleri olmuştur [57].

1. 3. 3. Hat Sanatında Celî

Hat sanatının gelişim seyrinde üzerinde önemle durulması gereken bir konu daha vardır ki o da "celî" karakteridir. Celî ifadesi iri, âşikâr, 3-4 m. kadar uzaktan okunabilen yazılar için kullanılır.

Aklâm-ı sittenin her birinin celî olarak yazılacağı düşünülürse de yalnız muhakkak, sülüs ve çok nadir de olsa nesih yazılarının celî şeklinde yazıldığı görülür. Muhakkak ve celîsi fazla yer kapladığından ve istife pek uygun gelmediği için zamanla terk edilmiştir.

XVI. yüzyıldan itibaren celî muhakkakın yerini yine celî olarak yazılan sülüs yazı almıştır. Genel ifadeyle kısaca 'celî sülüs' olarak adlandırılan bu yazı nevî halen rağbet görmektedir. Levha yazılmasında kullanılmakla beraber yaşama alanını daha ziyade mimarî yapıların kitâbelerinde, duvarlarında ve kubbelerinin içinde bulmuştur. Mimarî eserlerin büyüklük ve ihtişamına paralel olarak uzaktan görülebilme ve rahatlıkla okunabilme ihtiyacına cevap verebiliyor olması sebebiyle tercih edilen bir yazı tarzı olmuştur.

[56] Muhittin Serin, a.g.m., s.573.
[57] Muhittin Serin, a.g.e., s. 22.

Dolayısıyla harflerindeki yuvarlak, yumuşak ve eğri çizgilerin yoğunluğuyla birlikte farklı malzeme türlerine ve değişik kompozisyonlar oluşturmaya en uygun yazı celî sülüstür. Sülüste olduğu gibi celîsinde de harflerin formu, terkîbi, âhengi ve gelişimi rahatlıkla takip edilebilmektedir.

Celî'de Anadolu Selçuklularında Osmanlılar'da Fatih dönemine kadar yaklaşık 350 yıllık bir zaman zarfında gelişmenin ağır bir seyir izlediği söylenebilir. Pek çok alanda gelişme söz konusu olmasına rağmen celî yazı bu dönemde cılız bir gelişim süreci yaşamıştır. 1453 yılından olgunluk devrinin başlangıcı olan 1800 tarihine kadar çok yavaş ilerlemiş ve celî'de daha güzele ulaşma gayretlerinin bir sonucu olarak nihayet XIX. yüzyıl başlarında büyük hattat Mustafa Râkım'ın elinde bu yazı kemâle ermiştir [58]. Diğer celî yazılara nazaran tekâmülünü (olgunlaşmasını) en geç tamamlamasının sebebi, müfredât ve mürekkebâtında görülen olgunluğun, bazen istifte sağlanamaması, bazen de istifte sağlanan âhengin aynı derecede diğerlerinde görülememesidir.

Ayrıca, celî sülüs yazıda önemli bir yer tutan ve onun tamamlayıcısı durumundaki tezyîni işaretlerin de her zaman aynı olgunlukta kullanılamaması, söz konusu gecikmenin diğer sebebi olmuştur [59].

Celî sülüsün gelişimini ele aldığımızda ; "hazırlık dönemi, gelişme ve olgunluk dönemi" olmak üzere üç başlık altında incelemek mümkündür.

Hazırlık dönemini Selçuklu celî sülüsü (1071-1300), hatta Selçuklu celî sülüsü etkisinde gelişen Erken Osmanlı celî sülüsü (1300-1453) oluşturmaktadır. Selçuklu celî sülüsü "girift, cılız ve küt" olmak üzere üç tip görünüşe sahiptir. Selçuklu celî sülüsünün her üç tipinde müşterek noktalar şunlardır: Dikey harflerin üst kısımları kalın, alt kısımları ise üste nispetle fazla incedir. Ayrıca zülfeleri küttür ve zülfelerin üst kısımları oldukça düzdür. Bu dikey harfler girift halde yani pek sık bir şekilde yan yana dizilmektedir. Bu giriftlik, estetik giriftlik değil, karmaşıklığı ifade eder. Harflerde kalem ölçüsünün netliğini görmek mümkün değildir. "Cim" ve "ayın" gibi

[58] Ali Alparslan, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", https://www.tarihtarih.com, (21. 04. 2018).

[59] Fevzi Günüç, *XV.- XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimarisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 1991.

yuvarlak harfler diğer harflere nisbetle küçüktür. Selçuklu celî sülüsünde harfler yazılmıştan çok, çizilmişlik özelliği gösterir [60].

XIV. yüzyıl sonlarına kadar durum Osmanlılar'da da aşağı yukarı aynıdır. Bu dönemde genel olarak harflerin bünyeleri cılızdır. *Elif, lâm, tı, kef* gibi dikey ya da dikey bir parçası olan harfler sık ve yukarıdan aşağıya doğru incelerek yazılmıştır. *Nun, kaf, lâm, sin, sad* gibi harflerin kâseleri derin olmayıp düz ve geniştir.

Tezyînî kûfîde olduğu gibi celî sülüste de bazen zeminde, bazen de sadece harflere bitişik kıvrımdal, helezon, rûmî ve yaprak gibi motifler kullanılmıştır. Umumiyetle ise, yazının zemini ve yazıyı oluşturan harfler süsleme ögelerinden arındırılarak, kompozisyonun tamamen harflerin şekillendirilmesiyle elde edildiği görülmektedir. Osmanlı'nın erken dönemi celî sülüs yazılarında dikkat çeken bir diğer özellik de kûfî-celî sülüs birlikteliği, yani her iki yazının aynı levhada, aynı kompozisyonda birlikte kullanımıdır [61].

Osmanlı celî sülüsünün ilk güzel örneğine Fatih Sultan Mehmed devrinde (1451-1481) rastlandığı için gelişme tarihinin başlangıcını 1453 yılı olarak kabul etmek gerekir. Bu tarihten sonra olgunluk devri olan XIX. yüzyılın başlarına kadar tedrîci bir gelişme safhası içinde yetişen büyük sanatkârlardan her biri celîye katkıda bulunmuştur [62]. Gelişme döneminde celî sülüs belli bir kalınlığa kadar güzel yazılmış, sonrasında ise harflerin tenâsüp ve terkîbinde bir türlü başarı sağlanamamıştır. Bu dönem celî sülüsünde hareke ve tezyînî işaretler ya hiç kullanılmamış yahut çok az miktarda basit bir halde kullanılmıştır [63].

Celî sülüs, Ali b. Yahya es-Sûfi (Fatih devri) ve Hasan Çelebi'nin (ö. 1594) ardından Kasım el-Gubarî (ö. 1625), Teknecizâde İbrahim'den (ö. 1689) sonra Mehmed Bursevî (ö. 1740), Mustafa b. Süleyman (ö. 1744) ve Moralı Beşir Ağa (ö. 1752) gibi ünlü hattatların elinde işlenmiştir. Nihayet Mustafa Râkım'ın (1757 - 1826) kaleminde en güzel şekline ulaşmıştır.

[60] Ali Alparslan, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2015, s. 107.
[61] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk Mimarisinde Yazı", https://www.tarihtarih.com (11. 02. 2018).
[62] Ali Alparslan, a.g.e., s. 107.
[63] Süleyman Berk, *Hattat Mustafa Râkım Efendi,* İstanbul 2003, s. 80.

Osmanlı sülüsünde, Şeyh Hamdullah ve Hâfız Osman'la birlikte harflerin estetik ölçüsünde hayli güzel sonuçlara ulaşılmış, fakat celîde bu gelişim bir türlü sağlanamamıştır. Mustafa Râkım, Hâfız Osman'ın sülüs ölçülerini büyülterek, celî sülüse başarı ile tatbik etmiş ve böylece Râkım'ın elinde celî sülüs harfleri, canlı ve hareketli bir yapıya kavuşmuştur. Önceki yılların celî yazıları ile Râkım'ın harf, kelime grupları, istifleri karşılaştırıldığında, Râkım'ın harflerindeki canlılık, azamet ve istiflerindeki güzellik daha net görülür. Râkım öncesi celî harflerinde mevcut donukluk ve orantısızlık yerini tenâsüp ve canlılığa bırakmış ve istif dağınıklıktan kurtulmuştur. Râkım istiflerinin diğer bir özelliği ise, harflerin uzaktan rahatça görülebilecek toklukta oluşlarıdır. Bu büyük sanatçı, harflerin bünyesini ıslah edip, harflerin kalınlığı ile kalem kalınlığı arasındaki ideal ölçüyü yakalamış böylelikle istif anlayışında da yeni bir perspektif getirmiştir [64]. Günümüz hattatları halen de Râkım'ın kurduğu mektebin (ekolün) kurallarına bağlı biçimde yazmaktadırlar.

Aklâm-ı sitte dışında İran coğrafyasında doğan Nesta'lik Osmanlı kültüründe de özellikle divanların yazımında kullanılmış, celîsi ise M. Esad Yesârî ve oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet tarafından Türk tavrına dönüştürülmüştür. Bu yazı yaygınlaşınca sülüs celîsiyle birlikte celî nesta'lik de bütün İslâm ülkelerinin ortak yazısı olmuştur [65]. Ancak günümüzde 'celî ta'lik' adıyla yaygınlaştığı için bu isimle bilinmektedir.

"Celî divanî" ise Türk hattatları tarafından icat edilen bir yazıdır. Ne zaman ve kimin tarafından icat edildiğine dair kesin bir bilgi yoktur. Celî divanî en güzel şekline XIX. yüzyılda Divan-ı Hümâyûn'da ulaşmıştır. Celî divanî'de kelimeler yer yer istiflenmiş, harf araları hareke, diğer tezyînî unsurlar ve küçük noktacıklarla doldurulmuştur. Aralarına harf ve kelime eklenmesi kolay olmayan bu yazının en bâriz özelliği ise satır sonlarının yukarıya doğru yükselmesidir.

Celî yazıların normal büyüklükteki yazılara göre daha fazla tesir gücü vardır. Bu tesir gücü, yazıların celî olarak yazılmasının ve ibarelerinin muhtevasının yanı sıra istifli olmalarından da kaynaklanmaktadır. İbarelerin istiflenerek ve celî olarak yazılmasının

[64] Süleyman Berk, a.g.e., s. 87, 88.
[65] Ali Alparslan, "Celî" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1993, c. 7, s. 265.

yazıya hareketlilik kazandırdığı aşikârdır. Celî sülüsün daha çok tercih edilme sebeplerinden biri de istife en uygun yazı olmasıdır. Hattatların, yazacakları ibareyi uzun denemelerden sonra uygun yazı çeşitleriyle en güzel terkîp haline getirmesine "istif (kompozisyon)" adı verilir ve yapılan istiflerde harf veya kelimelerin satır nizamında sıralanması esastır. Harflerin baş, gövde veya uzantılarının satır çizgisi üstünde yahut altında yer alması kaidelerle belirlenmiştir. Yazı cinsine göre satır nizamının usul ve kaideleri uzun bir tarihi tecrübeden sonra teşekkül etmiştir [66]. İstifte harflerin muazzam bir kaynaşması vardır. İstifli bir yazı canlı bir organizmayı andırır. Bunu seyreden göz, istif içerisindeki canlılar âlemini seyreder [67]. İstifteki hareketlilik, etkileyici bir güzellik unsurudur.

İstifin en güzel örneklerinin verildiği sülüs veya celî sülüsle istif hazırlanırken her harf imkân nispetinde okunuş sırasına uyularak yerleştirilir. Harf ve harf grupları sağdan sola doğru sıralanır. Sahası dolunca bir kat daha üstünden yine aynı istikamette yazmaya devam edilir. Buna yazının teşrîfâtı adı verilir. Eğer harfler veya kelimeler okunuş sırasına riayet edilerek yazılmışsa böyle yazılara "teşrîfâtlı" veya "teşrîfâtı yerinde"; harf ve kelimelerin sanat gayretiyle okunuş sırası değişmiş, öne alınmış veya geriye bırakılmışsa "teşrîfâtı bozuk" veya "teşrîfâtsız" denir. Teşrîfâtsız yazıların okunma güçlüğüne karşılık, teşrîfâtlı istiflerin okunması daha kolaydır. Hat sanatında en makbul sayılan istifler de bunlardır. Boşlukları doldurmada kullanılan harekeler, tezyîn işaretleri, mühmel harfler'in de gelişi güzel değil istifli yazının bütünü göz önünde bulundurulup âhenkli dağıtılması gerekmektedir. İstif örgüsünün her tarafa aynı yoğunlukta dağılması, harflerin duruşunda uzvi bütünlüğün sağlanması, çizgileri arasında denge ve ahengin var olması mükemmel bir istifin asli unsurlarıdır" [68]. Ayrıca, celî sülüste en yaygın istif sahası olarak dikdörtgen (mustatil), kare (murabba'), daire ve beyzî, daha az olarak da üçgen (müselles) ve yarım beyzî şekiller kullanılmıştır. Bunların yanı sıra "müsenna (sağdan ve soldan karşılıklı yazılıp ortada buluşan ikili/aynalı yazılar)" ve modern tarzda yapılmış farklı istifler de mevcuttur [69].

[66] Uğur Derman, "İstif" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 2001, c. 23, s. 330.
[67] Fevzi Günüç, a.g.t., s. 59.
[68] Uğur Derman, a.g.m., s. 331, 332.
[69] Uğur Derman, a.g.m., s. 331.

2. OSMANLI CAMİ MİMARÎSİ BAĞLAMINDA MİMARÎ VE HAT İLİŞKİSİ

Dinî, askerî, sosyal ve toplumsal işlevlerine göre (cami, kilise, sinagog, saray, şato, han, hamam, köprü, çeşme vb.) farklı isimlerle tanımlanan mimarî yapılar, çağlara, toplumların inanışlarına/hayatı anlamlandırmalarına ve onunla oluşan kültüre göre değişik görünümler almıştır [70]. Bununla birlikte mimarî eserler, inşâ edildikleri dönemin gerek işlevsel gerekse sanatsal özelliklerini yansıttıklarından yani insanlığın sosyal ve kültürel gelişiminin boyutlarını anlamaya yardımcı olduklarından "uygarlık taşıyıcısı" olarak nitelendirilmektedir [71].

Müslümanların kendi medeniyet tecrübesi içinde ortaya koydukları mimarî gelenek de "İslâm mimarîsi" olarak isimlendirilmiştir. İslâm mimarîsi, müslüman mimarî geleneğinin kendine özgü unsurları ile İslâm dininin ruhunda bulunan değerleri doğrultusunda, belirli biçim ve semboller halinde ortaya çıkmış ve bu doğrultuda yön ve kimlik kazanmıştır [72].

Ekseriyetle dinî, sivil, askerî, şehir, mezar, bahçe mimarîsi olarak sınıflandırılan mimarî yapılar arasında ön planda dinî mimarîyi oluşturan eserler gelmektedir. İslâm mimarîsinde geniş bir sahayı oluşturan dinî mimarînin en güzel örneklerini de camiler teşkil etmektedir. İslâm toplumlarında şehir genellikle cami merkezli olarak kurulur. Suya atılan bir taş misali, caminin etrafından doğru dalga dalga yayılır ve gelişir [73]. Caminin etrafına yapılan medrese, hamam, şifahane, imarethane, sebil gibi yapıların bütününün oluşturduğu külliyeler şehrin merkezi konumundadır. Külliyelerin merkezi de camilerdir. Buna göre geleneksel İslâm şehir ve kasabaları caminin doğal bir uzantısı durumundadır ve ona adeta organik bir bağla bağlıdır [74].

Yapılış amacına uygun olarak kesintisiz kullanılagelen camiler sadece bir ibadet mekânı olmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve toplumsal etkinliklerin icra edildiği yerlerdir. Hem içtimaî ve dinî hem de estetik açıdan yüce bir anlayışın ürünü

[70] Ahmet N. Serinsu, Hüseyin İ. Taşkıran, "Osmanlı Mimarîsinde Kültürel İfadelerin Görsel Kullanımı", *Dinî Araştırmalar Dergisi,* İstanbul 2000, c. 2, sy. 6, s. 226.
[71] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk Mimarîsinde Yazı", https://www.tarihtarih.com
[72] Selçuk Mülayim, "Mimarî" maddesi, *DİA,* TDV Yay., İstanbul 2005, c. 30, s. 91.
[73] Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı,* Homer Kitapevi, İstanbul 2007, s. 265.
[74] Turan Koç, *İslâm Estetiği,* İSAM Yay., İstanbul 2010, s. 152.

olarak inşâ edilmişlerdir. Kubbelerinden kapılarına, pencerelerinden sütunlarına varıncaya kadar bütün unsurları ile dine, topluma ve sanata hizmet eden mekânlardır.

Taş, ağaç, tuğla veya kerpiçten yapılmış yapıya adetâ ruh katan tezyînatlarıyla da dikkat çekmektedirler. Tezyînat, yapının kusurlarını kapatmaya yarayan bir örtü değil, asıl bünyeyi tamamlayan unsurlar olarak işlev gördüğünden pek çok camide mimarîyle bütünlük arzetmektedir. Özellikle daha çok camilerin iç mekânlarında ağırlıklı olarak kullanılan tezyînatların dönem özelliklerini yansıtıkları görülmektedir. İlk dönemler taş, mermer, ahşap ya da metal gibi malzemelerin oyularak şekil verilmesiyle yapılan bezemelerin daha sık kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sonraki dönemlerde ise hat ve kalem işi ile yapılan süslemelerle birlikte çini veya cam üzeri süslemeler daha çok uygulanır olmuştur.

Tezyînat programlarının önemli bir bölümünü ise hatlar teşkil etmektedir. "X. yüzyıldan itibaren, her devirde meydana gelen mimarî abideler, yazı ile ayrı bir mana ve zenginlik kazanmıştır" [75]. Turan Koç'un belirttiği gibi, "hüsn-i hat dediğimiz yazı sanatının gelişmemiş olduğunu ve yazının sadece mesajı iletecek düzeyde kaldığını veya bir caminin çeşitli biçimlerdeki kemerlerden, göz alıcı güzellikteki mihraptan ve yazılardan yoksun, sadece dört duvar halinde kapalı bir mekândan ibaret olduğunu düşünelim. Caminin dolayısıyla bizim bir şeyler kaybetmiş olduğumuz açıkça ortadadır" [76]. Buna göre, Hüsn-i hattın kullanılmadığı eserler hakkında 'pek fakir bir görünüme sahip' intibaının uyanması kaçınılmazdır [77].

Osmanlı döneminde de şehirler bir cami etrafında şekillenmiş, medrese, tekke, imârethane, dârüşşifa, hamam, han, arasta gibi dinî ve sosyal tesisler caminin çevresinde toplanmıştır [78]. Saraylardan mezar taşlarına varıncaya kadar geniş ve çeşitli alanlarda eserler veren Osmanlılar cami mimarîsine öncelik tanımışlardır. Hatta cami yapısının inkâr edilemez saygınlığı, saray hamiliğinin odaklandığı bina tipi olmasını

[75] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993, s. 391.
[76] Turan Koç, a.g.e., s. 31, 32.
[77] Oktay Aslanapa, a.g.e., s. 391.
[78] Yusuf Halaçoğlu, *XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı,* Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1991, s. 137.

sağlamıştır [79]. Öyle ki, selâtin camiler genelde bizzat padişah veya eşleri tarafından yaptırılan camilerdir.

Osmanlı cami mimarîsinde estetik özelliğinden hiçbir şey kaybetmeden, daima gözün rahatlıkla okuyabileceği şekilde düzenlenmiş ve yazılmış olan yazı, mimarî ile birlikte kullanımının en güzel ölçüsünü bulmuş ve gelişiminin son aşamasına varmıştır [80]. Uğur Derman'ın da değindiği gibi, "gözleri ölçülü güzelliğe alıştırması bir yana, okuyanlara bir tebliğde bulunduğu, mesaj verdiği için, camilerde, mimarîden sonra en mühim vazifeyi hat üstlenmiştir; diğer sanatlar, ancak mimarîyi tamamlamak ve mükemmeliyeti perçinlemek üzere yer almışlardır" [81].

Nitekim Osmanlı mimarîsinde yazı, sadece süsleme amacıyla değil, aynı zamanda mesaj veren bir unsur olarak da kullanılmıştır. "Yazıların, mimarî eserleri tarihlendirmede, kimliklerini ve işlevlerini tespit etmede taşıdığı fonksiyon kadar, yapı türünü belirlemeye ve insanın fert ve toplum hayatını da düzenlemeye yönelik mesajları içeren ibârelerden meydana geldiği görülmektedir" [82]. Belli mesajı olan yazılar bu dönemde, Osmanlı'dan önceki dönemlere nazaran büyük bir ustalık ve sadelik içinde yazılmıştır.

Osmanlı cami mimarîsi, âyet ve Sûrelerin yanı sıra hadis-i şerif, kelime-i tevhid, esmâü'l-hüsnâ, ashâb-ı kiramın isimleri gibi metinleri ihtiva eden ve en güzel şekilde yazılarak sergilenen yazılarla daha ihtişamlı bir hal almış ve uhrevî bir âhenge, güzelliğe kavuşmuştur. Böylece farklı karakterlere ve sanatkârane terkiplere sahip yazılar, yapıyı güzelleştirmekle kalmayıp içerdiği ilahi ve manalı metinlerle ona anlam katmaktadır. Bundan da mimarî ve ilahî vahyi ileten hat arasındaki ilişkinin sadece biçimsel düzeyde değil aynı zamanda manevî düzeyde olduğu anlaşılmaktadır [83].

[79] Robert Hillenbrand, a.g.e., s. 265.
[80] Zübeyde Cihan Özsayıner, *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Cami ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Sanat Dalı, (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 1993, c. 1, s. 2.
[81] M. Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", *VI. Vakıf Haftası Kitabı,* VGM., İstanbul 1989, s. 287.
[82] Abdülhamit Tüfekçioğlu, "Türk Mimarîsinde Yazı", https://www.tarihtarih.com
[83] Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005, s. 186.

Tüm bunların yanı sıra mimarî eserlerin yazıyla süslenmesine ağırlık verilmesi hattatların da önünü açmıştır. Mimarîde yazının nakşedildiği alanlar daha geniş ve sergilenme zamanı daha fazladır ve bu durum hattatların sanatlarını geliştirmesinde etkili olmuştur. Ayrıca Allah'ın kelâmını yazan hattat ile Allah'ın evini (cami) yapan mimar, eserlerini aynı amaç ve inançla çalışarak meydana getirmiştir [84]. Mimarlar gibi hattatlar da yazılarını hazırlarken tüm sanatkârane hünerlerini sergilemişlerdir.

Sonuç olarak bölüm içerisindeki bilgiler doğrultusunda, Osmanlı cami mimarîsinin hüsn-i hat ile bütünleştiğini ve hattın da mimarî ile birlikte daha gelişip yaygınlaştığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda ortaya konulan mimarî eserlerin sanat değeri, üzerinde yer alan bezemenin mahiyeti ve keyfiyetine bağlı olarak yükselmiştir. Zira "güzel bir mimarî eser, bir medeniyetin ulaşmış olduğu merhaleyi çok açık bir şekilde ortaya koyan belge niteliğindedir" [85].

2. 1. Osmanlı Camilerinde Hat

Osmanlı mimarîsinde, İlâhî kelâmın görsel düzeydeki temsili olan hat sanatı kendi bünyesi içine yabancı süsleme motifleri sokmadan [86], bağımsız bir sanat olarak, taşa, çiniye, revzene, ahşaba ve mermere adeta bir mücevher gibi nakşedilmiştir [87].

Osmanlı cami mimarîsinde yer alan hatlar incelendiğinde ilk olarak mekân ve metin uyumu göze çarpmaktadır. Yapı türüne ve yapının işlevine yönelik ibârelerin seçimi, onların sadece mimarî eseri süslemeye yönelik olmadığını göstermektedir. Böylelikle, hat sanatının en önemli amaçlarından biri olan şekil ve mana bütünlüğüne özen gösterildiği anlaşılmaktadır [88].

Her dönemde dinî mimaride en çok yer alan metin türü şüphesiz Kur'ân-ı Kerim'den seçilen âyet-i kerîmeler'dir. Bu metinler, genellikle camiye gelip namaz kılan Müslümanların kısmen ya da tamamen ezberlerinde olan, hatta

[84] Emin Barın, "Türk Mimarîsinde Yazı", *Akademi - Mimarlık ve Sanat Dergisi*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul 1981, sy. 10, s. 54.
[85] Turan Koç, a g e., s. 150.
[86] M. Uğur Derman, a.g.m., s. 287.
[87] Yıldıray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarîsinde Taş Süsleme (1300-1453)*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 564.
[88] Abdülhamit Tüfekçioğlu, a.g.m., https://www.tarihtarih.com.

anlamlarını da bildikleri (Fâtiha, İhlâs, Felak, Nas, Fetih Sûreleri gibi) Sûrelerden seçilmiştir. "Başta selâtin camileri olmak üzere, bazı âyetler üzerinde ittifak hâsıl olması, bazı harf ve kelimelerin daha güzel istif edilebilmesi, bâninin belli bir âyet ve Sûreyi özellikle istemesi, âyetlerin istiflerinin, şablonlarının hazır olması da âyet tercihinde önemli etkenlerdir" [89]. Hat estetiği açısından da dengeli bir istif için en uygun ibareler Kur'an âyetleridir. Âyetlerden başka hiçbir ibare, hattatlara âyetler kadar zengin istif fırsatı sunamamaktadır [90].

Camilerin iç ve dış mekânlarında belirli yerlere yazılan hatlar yer aldıkları mimarî bölümlerle bütünleşerek zamanla kalıplaşmışlardır. Genellikle camilerde; mihrap üzerinde "mihrap yazısı" olarak adlandırılan âyet-i kerime, mihrabın sağında "Allah (c.c)", solunda "Muhammed (s.a.v.)" ve yan duvarlardaki panolarda dört halifenin adlarından oluşan yazılar bulunur. Kubbe ve yarım kubbe yazıları, kubbe altında çepeçevre ya da alt kısmında dolaşan kuşak yazısı, kemer içi yazısı, pencere üstleri yazıları, minber ve pandantiflerde bulunan yazılar iç mekânı süsleyen yazılardır. Cümle kapısı ve yan giriş kapıları yazıları, inşâ ve tamir kitâbe yazıları, son cemaat yerindeki pencere alınlıklarında ve bazen de kubbenin dış bölümünde yer alan yazılar da dış mekân yazılarıdır. Ki, içeriği ne olursa olsun taş, tuğla, mermer, çini, alçı, ahşap ve metal gibi malzeme üzerinde yer alan bütün bu yazılar "kitâbe" terimiyle adlandırılmaktadır. Dolayısıyla kullanımı zamanla gelenekselleşen kitâbeler hemen hemen tüm camilere uygulanır olmuştur [91].

Camilerdeki bu belli başlı yazılardan oluşan ve klasikleşen yazı düzeni incelenmek istendiğinde ilk olarak kitâbenin dar ve yaygın anlamını ihtiva eden "inşâ" ve "tamir kitâbeleri"ni ele almak gerekir. Çünkü bu kitâbeler, eserin kimin tarafından ve ne zaman yaptırıldığı, hangi amaçla ve kime inşâ ettirildiği, tarih boyunca kimler tarafından kullanıldığı, yapının işlevine yönelik özellikleri, inşâsını izleyen yıllarda geçirdiği onarım ve yenilenmelerin tarih ve nitelikleri gibi birçok konuyu içeren

[89] Murat Sülün, *Sanat Eserine Vurulan Kur'an Mührü*, İstanbul 2006, s. 8.
[90] Fatih Özkafa, *İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları,* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 2008, s. 418.
[91] Abdülhamit Tüfekçioğlu, a.g.m., https://www.tarihtarih.com

yazılardan müteşekkildir. Hatta bir kısmında ebced hesabıyla tarih düşürülen beyitler mevcuttur.

Klasik tarz kitâbelerde, bâni adı ve duâ cümlelerinden sonra gün, ay, yıl sıralamasına uygun biçimde çoğu zaman yazıyla yapının inşâ tarihi verilmektedir. Kimi zaman da hem yazı ve hem de rakamla tarihlerin yazıldığı görülmektedir. Yapının işlevinden sonra kitâbelerde dönemin padişahı bütün hükümranlık sıfat, lakap ve unvanlarıyla yer alıp isminin ve soy silsilesinin sonunda yönetiminin devamı için duâlar bulunmaktadır. Şâyet eser bizzat padişah tarafından yaptırılmamışsa, "Filan hükümdârın yönetimi günlerinde" ifadeleri kullanıldıktan sonra asıl bâninin adı, unvanı ve lakabı yer almaktadır. Bazen dönemin padişahı zikredilmeden doğrudan yaptıran kişinin ismine de geçilebilmektedir [92].

Cami avlu ve harîm giriş kapılarının, cennetliklere hitaben söylenen selam ifadeleri ile ilgili âyetleri içeren yazılarla bezenmesinin de Osmanlı camilerinde gelenek haline geldiğini söylemek mümkündür. Genellikle "giriş", "selâmet", "selam", "açılış" ve "kapılar" kelimelerini içeren âyetler tercih edilmiştir [93]. En yaygın olarak kullanılan *"...Selam size; tertemiz oldunuz. Artık ebediyen kalıcı kimseler olmak üzere buraya girin"* [94] ve *"...Selam sizin üzerinize olsun, yaptığınız iyi işlerden dolayı (buyurun) girin cennete!"* [95] mealindeki âyet-i kerimelerdir. Bunların yanı sıra; *"Çok merhametli Rab'den onlara hitaben selam vardır"* [96], *"Oraya selâmetle ve emniyette olan kimseler olarak girin"* [97]. *"Farklı kapılardan giriniz"* [98] mealindeki âyetlerden oluşan ve camilerin kapılarında yer alan hatlar adeta gelenleri karşılar mahiyettedir.

Namaz esnasında kıbleye dönüş esas olduğu için kıblenin yönünü göstermesi açısından mihrap camilerde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca pek çok camide, cami tezyînatının tüm inceliklerini ve güzelliklerini mihrapta görmek mümkündür. Mihrap, huzurda durulan yer ve cemaatin namaz için cem olmaya başladıkları alandır [99].

[92] Abdülhamit Tüfekçioğlu, a.g.m., https://www.tarihtarih.com
[93] Murat Sülün, a.g.e., s.314.
[94] Zümer Sûresi, 73.
[95] Nahl Sûresi, 32.
[96] Yâsin Sûresi, 58.
[97] Hicr Sûresi, 46.
[98] Yusuf Sûresi, 67.
[99] Murat Sülün, a.g.e., s. 254.

Bu sebepten dolayı iç mekânda ilk olarak mihraptaki tezyîn unsurları göze çarpar. Mihraba yazılan hatların başında zamanla mihrap âyeti olarak tanimlanan *"...Zekeriyya, onun mabetteki bölmesine -mihraba- her girişinde..."* [100] mealindeki âyet yer alır. Namazda, insanın bütün varlığıyla kıbleye dönmesi gerektiğini hatırlatması bakımından son derece isabetli bir tercih olan; *"...Yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir..."* [101] *âyet-i kerimesi de, mihrapta sıklıkla kullanılmıştır* [102].

Genellikle abidevî camilerde tezyîn açısından zengin bir bölüm olan mihrabın bulunduğu kıble duvarlarında hatlar da yoğunluktadır. Bazen Fâtiha ve İhlâs Sûrelerinin, bazen de Âyete'l-kürsî olarak bilinen Bakara Sûresinin 255. Âyeti ile birlikte Kelime-i Şehâdet veya Kelime-i Tevhid ve Allah (c.c)'ın isimlerinin yazılı olduğu panolar bulunmaktadır.

Camilerin iç mekân yazılarında önemli bir kısmı teşkil eden diğer bir yazı bölümü de kubbe yazılarıdır. Kubbe, mimarîde örtü olarak kullanılan yarım küre biçimindeki unsurdur. Farklı mimarî kültür çevrelerinde üslûplara kimlik veren kubbe çok eski zamanlardan beri kullanılmaktadır. Yapı üzerinde çıkıntı yaparak yükselen kubbenin çapı, yüksekliği ve şekli devir ve bölgelere göre çeşitlilik göstermiş, mimarî bütünlük içinde önemli bir belirleyici faktör halinde kendisini belli etmiştir.

Kubbeler, mimarî yapıların mihraptan sonra en fazla dinî ibare yazılan kısimlarıdır [103]. *"Muhakkak ki Allah, gökleri ve yeri yıkılırlar diye (kudreti ile) tutuyor. And olsun ki eğer yıkılsalar, O'ndan sonra (başka) hiç kimse o ikisini tutamaz. Doğrusu O, Halîm (kâfirlerin cezalandırılmasında acele etmeyen)'dir, Gafûr (çok bağışlayan)'dur"* [104].

"Allah göklerin ve yerin Nûr'udur. O'nun nurunun misali, içinde lamba bulunan bir kandillik gibidir. O lamba bir cam içindedir. O cam da, sanki inciden bir yıldızdır; bu lamba, ne doğuya ne de batıya nisbeti olmayan mübarek bir ağaçtan, zeytin ağacından (çıkan yağdan) yakılır; onun yağı, nerede ise kendisine ateş değmese bile ışık verecek!

[100] Âl-î İmran Sûresi, 37.
[101] Bakara Sûresi, 144.
[102] Bekir Tatlı, a.g.m., s. 24. www.feyizlersofrasi.com
[103] Murat Sülün, a.g.e., s.283.
[104] Fâtır Sûresi, 41.

Nur üstüne nurdur. Allah, dilediği kimseyi nuruna hidayet eder. İşte Allah, insanlara böyle misaller getirir. Çünkü Allah, her şeyi hakkıyla bilendir" [105].

"Ey iman edenler! Cuma günü namaz için seslenildiği zaman, hemen Allah'ın zikrine koşun ve alış-verişi bırakın! Eğer bilirseniz bu sizin için çok hayırlıdır. Nihayet namaz bitince, artık yeryüzünde dağılın ve Allah'ın lütfundan arayın ve Allah'ı çok zikredin; ta ki kurtuluşa eresiniz. Böyle iken (bir kısım), bir ticaret veya eğlence gördüklerinde, ona akın ettiler ve seni ayakta (hutbede) bıraktılar. De ki: 'Allah'ın katında bulunan (mükâfat, dünyaya ait) eğlenceden de ticaretten de hayırlıdır. Çünkü Allah, rızık verenlerin en hayırlısıdır" [106].

"Kendisine ayetlerimizden bir kısmını gösterelim diye, kulunu (Muhammed'i) bir gece Mescid-i Harâm'dan, etrafını mübarek kıldığımız Mescid-i Aksâ'ya götüren zât (Allah, her türlü noksanlıktan) münezzehtir. Şüphesiz ki her şeyi Semî (işiten), Basî (hakkıyla gören) ancak O'dur" [107] mealindeki bu âyet-i kerimeler, kubbe yazısı olarak en sık kullanılan âyetlerdir. Ayrıca, Mülk Sûresi / Nebe Sûresi / Fetih Sûresi('nin baş kısmı), Esmâü'l-Hüsna'nın tamamı, bazen birkaç âyetin bir arada kullanıldığı uzun metinler de, yapının iç mekânında kuşak yazısı olarak yazılmıştır [108].

Pandantifler ise, mimarîde kare planlı bir mekânın üzerinin kubbeyle örtülmesi için köşelerde kalan boşlukların kapatılmasında kullanılan üçgen biçimli mimarî ögedir. Kare şekilli bir oda boşluğu üzerine daire şekilli bir kubbe; dikdörtgen şekilli bir oda boşluğu üzerine elips şekilli bir kubbe inşa etmek için kullanılır. Genellikle tuğladan ve taştan yapılan bu ögeler kubbenin ağırlığını taşımaktadır. Pandantiflerdeki yazılar genelde, aslan göğsü veya madalyon denilen dairevî alanların içinde yer alır. Bu madalyonların üzerinde çoğunlukla çehâr yâr-i güzîn terkibiyle kalıplaşan dört halifenin, *"Ebubekir, Ömer, Osman, Ali (r.anhm)"* isimleri yazılıdır. (Nadiren *"Hasan* ve *Hüseyin"* isimleri de ilave edilir) Bunun dışında Esmâ-i Hüsna'dan bazı isimler (*ya Hannan, ya Mennan* gibi) de yazılmıştır.

[105] Nur Sûresi, 35.
[106] Cuma Sûresi, 9.10.11.
[107] İsrâ Sûresi, 1.
[108] Murat Sülün, a.g.e., s. 286, 288.

Camilerin iç mekânında diğer bir kısım olan minber, Cuma ve Bayram namazlarında hatibin üzerine çıkarak hutbe okuduğu basamaklı mimarî unsurdur. Birçok hallerde çok itinalı bir işçilikle işlenmiş, ahşaptan veya mermerden yapılmış olan minber, bir kapı kemerinin arkasından basamakla çıkılan ve en üst noktasında dört ince sütun veya direğe oturan bir külah ile örtülmüş loca biçiminde bir "köşk" ten ibarettir. Siyasî otorite (sultan-halife) adına hutbe irat edilen minberler siyasî bir niteliğe sahip olduğu için, kapılarına devletin akidesini yansıtan Kelime-i Tevhid yazılması gelenekselleşmiştir [109]. Revzenler ise genellikle, *Allah (c.c), Muhammed (s.a.v.), Kelim-i Tevhit, esmâ-i hüsna, dört halifenin adı, çeşitli ibare, dua ve âyetlerden* oluşan yazılarla bezenmiştir.

Bazı camilerde, özellikle klasik döneme ait büyük camilerde, son cemaat yeri avlunun camiye bitişik olan revakları altındadır. Bunların avlu tarafları açıktır. Bu kısım, namaz vaktinden sonra gelenlerin veya cami dolu olduğunda fazla gelen cemaatin içerideki cemaate uyarak namaz kılmaları için yapılmıştır. Avludaki son cemaat yeri avludan yüksek bir platformdadır. Duvarları pencereli ve bazen de mükebbire (balkon) lidir. Son cemaat yerlerinde kullanılan yazılar, harîmin dışa bakan pencere alınlıklarında bulunan tablo şeklindeki yerlerde vücut bulmuştur. Ve bu yazılar genellikle Fâtiha Sûresi veya Ayete'l-Kürsî' den ibarettir.

Osmanlı camilerinde taşa, mermere, çiniye, cama ya da ahşaba uygulanarak kalıcı olması sağlanan hatlar şekil olarak incelendiğinde ise, yazıların daima gözün rahatlıkla okuyacağı şekilde iri, büyük, (en yaygın ifadeyle) celî olarak yazıldığı görülmektedir. Yakın mesafeden görülebilen yazılar aynı büyüklükte oldukları takdirde uzak mesafeden görülemeyeceği için mimarîde yer alan yazıların daha iri ve büyük yazılma ihtiyacı doğmuştur. Yani mimarînin fizikî büyüklüğü, yazıların, uzaktan görünebilmesi ve okunabilmesi için celî yazılmasını gerekli kılmıştır. Dolayısıyla harflerin büyütülmesi zorunlu bir hal almıştır. Hatların celî olarak yazılmasının mimarî eserlerin daha ihtişamlı hale gelmesinde de büyük etkisi olmuştur. Çünkü celî yazıların normal büyüklüğündeki yazılara nazaran daha fazla tesir gücü olduğu aşikârdır.

[109] Murat Sülün, a.g.e., s. 305.

Osmanlı mimarîsindeki hatlar en fazla celî sülüsle yazılmıştır. Mimarîde oldukça geç dönemlerde yer almaya başlayan celî talik de sık kullanılmıştır ancak kullanım mekânları farklıdır. Erken Osmanlı Mimarîsinde yer yer varlık gösteren muhakkakın yanı sıra celî sülüsle birlikte kullanılan kufî yazı da göze çarpmaktadır. Bütün harfleri daha yuvarlak ve yazımı esnek olan sülüs hattı, aynı zamanda istif için en elverişli yazı olması sebebiyle en çok tercih edilen hat türü olmuştur. Hatta celî sülüs hattı zamanla Osmanlı cami mimarîsinde yapının ana unsuru gibi algılanmaya başlanmıştır.

Osmanlı mimarîsinde kullanılan celî sülüsün, yaklaşık olarak Fatih Sultan Mehmed devrine kadar Selçuklu dönemindeki celî sülüsün tesiri altında olduğu görülmektedir. Selçuklu sülüsü olarak da tanımlanan, bu devre ait celî sülüs yazıda genel olarak harf bünyeleri zayıftır. Dikey harflerin çok sık aralıklarla ve yukarıdan aşağı doğru incelerek yazıldığı göze çarpmaktadır. Harflerin okunmasına ve kompozisyondaki boşlukları doldurmaya yarayan hareke ve mühmel harflerin sıkça kullanıldığına, hatta boşlukların yer yer diğer tezyîn motifleriyle kapatıldığına rastlanmaktadır. Osmanlı Erken Dönem Mimarîsinde ve Klasik Dönem Mimarîsinin ilk yıllarında celî sülüs yazılarda dikkati çeken diğer bir özellik de kûfî-celî sülüs birlikteliğidir. Yani her iki yazı aynı alan içerisinde, tek satırda alt ve üst olacak şekilde kullanılmıştır [110].

Şeyh Hamdullah'ın Sultan II. Beyazıt'ın teşvik ve desteğiyle yazıya getirdiği yeniliklerin hat sanatında açtığı çığırın etkisi mimarîye de yansımıştır. Ancak mimarî ile hattın gelişimi aynı paralellikte olamamış, özellikle celî sülüsün tekâmülü oldukça gecikmiştir. Mimarînin yapı olarak en ihtişamlı dönemi olan Osmanlı mimarîsinin Klasik Dönemi XVI. yüzyılda kendini göstermesine rağmen celî sülüs bu dönemde gelişimini tamamlayamamıştır. XIX. yüzyılda Hattat Mustafa Rakım'ın yazdıkları, geliştirdiği üslûp ve istiflerindeki güzellik sayesinde olgunlaşmıştır. Râkım'dan sonra da Mustafa Râkım'ın tarzını örnek alarak yazan hattatlar sayesinde zirveye ulaşmıştır.

Osmanlı cami mimarîsinde yer alan yazılara yakından bakıldığında açıkça görülmektedir ki, metin olarak benzer özellikler taşıyan hatlar, alanında uzman hattatlar eliyle, dönemlerinin hat sanatı özelliklerini taşıyarak ve diğer tezyîni sanatlarla uyum içinde düzenlenip yazılmıştır. Ayrıca mimarî eserlerde yıpranan veya

[110] Abdülhamit Tüfekçioğlu, a.g.m., https://www.tarihtarih.com.

silinen yazıların ekseriyetle tekrar ele alınıp yazıldığı bilinmektedir. Bu yazılar da tamir edildikleri dönemin üslûp özelliklerini taşımaktadır. Dolayısıyla eserde varlığını sürdüren ve eserin yapıldığı dönemde yazıldığı bilinen yazılarla kıyaslandığında arada çok bariz farklar olduğu görülmektedir.

Tüm bu bilgilerin yanı sıra Osmanlı döneminde, gerek padişahların ve hanimlarının, gerek vezir veya paşaların yaptığı hamilik sadece cami yaptırmakla sınırlı kalmamıştır. Sanatçılar maddi manevi desteklenerek en iyi şekilde yetiştirilip her türlü imkândan faydalanmaları sağlanmıştır. Böylece mimarînin en önemli unsuru olan hatların iyi yetişmiş hattatlar tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır.

2. 2. Osmanlı Camilerinde Hattın Uygulama Teknikleri

Mimarî yapılardaki yazılar, genel olarak mimarî eserin inşâ malzemesine bağımlılık göstermektedir. Yazıların genelde taş, tuğla, kerpiç, mermer, alçı, çini, ahşap, cam, deri ve metal gibi (dönem dönem kullanılan malzemeler farklılık gösterse de) malzemelerin üzerine nakşedildiği bilinmektedir [111].

Türk-İslâm mimarîsinde yer alan yazılar da zamanla, kullanılan malzemeyle de bağlantılı olarak farklılık göstermiştir. Karahanlı ve Gazneli hatta Büyük Selçuklu Devletleri döneminde pişmiş toprak ve tuğla üzerinde kûfî yazı tercih edilirken, celî sülüs ekseriya bitkisel ve geometrik bezeme türlerinin arasında yani bezeme ile birlikte kullanılmıştır. Anadolu Selçuklularının, mimarîde yazıları taş, mermer ve çini malzemelerinin üzerinde uygulamaya başlamasıyla tuğla ve pişmiş toprak levhalarının kullanımı giderek azalmıştır. Buna paralel olarak, gelişimini sürdüren celî sülüs mimarî tezyînatta daha fazla tercih edilerek Osmanlı mimarîsinin bezeme programında başlı başına bir tezyînat unsuru olarak önem kazanmıştır. Yazılar yazılacak yerin yüksekliğine ve mekânın ölçüsüne göre hazırlanmış; harflerin incelik ve kalınlıkları, harf aralıkları, harf bünyeleri mesafe ve mekâna göre hesaplanarak kompozisyonlar oluşturulmuş ve çeşitli uygulama teknikleriyle mimarîdeki yerini almıştır [112].

[111] Abdülhamit Tüfekçioğlu, a.g.m., www.tarihtarih.com (27. 09. 2018).
[112] Ali Alparslan, "Celî" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1993, c. 7, s. 265.

Mimarî eserlere ve mezar taşı gibi kitâbelere yazılan celî yazıların hazırlık aşaması, aharlı kâgıt üzerine yazılıp levha haline getirilen celî yazılardan kısmen farklılık arz etmektedir. Çünkü levha haricindeki celî yazılar, malzeme ve teknik yönünden farklı işlemlere tâbi tutularak oluşturulmaktadır [113].

Mimârî yapının herhangi bir kısmı yazı ile tezyîn edileceği zaman ilk iş, yapıyı yerinde görerek yazının yer alacağı bölümün ölçülerini almak ve mimarîyle uyum sağlayacak boyutta yazılar tasarlamak olmalıdır. Cami mimarîsinde kullanılmak üzere yazılacak olan celî yazılar insan elinin yazmakta aciz kalacağı irilikte olduğundan, önce gerçek kalem ölçüsüyle eskiz kâğıtlarına küçük ebatta yazılır ve kalıp olarak hazırlanır. Daha sonra bu kalıp üzerinden büyültülüp çoğaltılır. Bu işlem, önceleri *"*murabba usulü*"* olarak bilinen satranç yani kareleme yöntemiyle yapılırdı. Bu yönteme göre; normal celî kalemiyle yazılan yazının her tarafı, birbirine eşit karelere bölünürdü. Yazı ne kadar büyük olacaksa o kadar misli büyüklükte karelere bölünen asıl ebattaki kâğıda harfler karelerin ilgili kısımlarına gelecek şekilde çizilerek aktarılırdı [114]. Günümüzde bu işlem, fotokopi tekniği ve bazı özel bilgisayar programları sayesinde kolaylıkla ve daha kısa sürede yapılabilmektedir.

Yazının kalıbının çıkarılma aşamasından sonra yazının iğnelenmesine geçilir. Kalem kalınlığında bir sapa sabitlenen ince bir dikiş iğnesinin ucu 1 cm. kadar dışarıda kalır. İğneleme için iğne tahtasına da ihtiyaç vardır. Bu tahtanın budaksız, pürüzsüz, düzgün yüzeyli ve mümkünse şimşir ağacından olması gerekir. Yazının bulunduğu kâğıt, altına konan birkaç tane başka kâğıtla, kaymayacak şekilde tutturulur. Daha sonra iğne tahtası üzerinde, harflerin hemen kıyılarından, sık aralıklarla iğne delikleri açılır. Ayrıca, harflerin alttaki kâğıtlara geçerken bozulmaması için iğnenin kâğıda dik bir açıyla batırılması gerekir. Böylelikle, dıştan iğneleme, içten iğneleme veya ortadan (üstten) iğneleme yöntemleriyle çıkarılan kalıptan birkaç tane daha elde edildiği gibi yazının uygulanacağı yere daha kolay geçirilmesi, nakledilmesi de sağlanmış olur [115].

[113] Fatih Özkafa, , a.g.t., s. 31.
[114] Uğur Derman, "Celî Yazılar", *İlgi Mecmuası*, İstanbul 1980, sy. 29, s. 30, 35.
[115] Uğur Derman, "Hat" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1997, c. 16, s. 433.

İğne ile perdahlanan kalıp, yazının uygulanacağı yüzeye tutturulduktan sonra, zemin koyu renkli ise beyaz tebeşir tozu, zemin açık renkliyse ve yazı koyu olacaksa kömür tozu, bir çuha ya da tülbent ile kalıbın üzerine sürülür. Böylece deliklerden geçen toz ile yazının iskeleti, üzerinde çalışılacak yüzeye aktarılmış olur. Bundan sonraki işler, genellikle hattatlar tarafından değil, yazı hangi malzeme ve teknikle uygulanacaksa ona göre taş, mermer, çini ustası veya nakkaş (kalemkâr) tarafından yapılır. Yazının düzgün bir şekilde geçirilmesi için bu ustaların da hattın okunuşu, istifi ve incelikleri hakkında bilgi sahibi olmaları gerekir. Gereken özen gösterilmediği takdirde, kalıp ne kadar güzel olursa olsun yazı bozulup çirkinleşebilir [116].

Kullanılan malzemeye göre çeşitlilik gösteren mimarîdeki yazıların uygulama tekniklerini başlıca; "taşa mahkûk, sıva, taş veya ahşap üzerine kalem işi, renkli sır veya sır altı çini, malakârî, ahşap oyma ve revzen" olarak incelemek mümkündür.

Taşa mahkûk yazılar taş (veya mermer) üzerine uygulanırken; hattat, verilen metni önce beyaz kâğıda is mürekkebi kullanarak -uzaktan okunmak vasfını taşıyan- celî sülüs veya celî talik hattıyla yazar, tashihini yapar. Daha sonra yazı, harflerin kıyılarından dik olarak iğnelenir ve iğneleme işleminden sonra alttaki iğneli kâğıtlardan biri hazırlanmış mermerin üzerine yayılır. Söğüt kömürünün ince tozu, tülbent ya da benzeri bir kumaş yardımıyla iğnelenen kalıbın üzerinde dolaştırıldığı zaman deliklerden geçer ve hat, mermerin üzerine noktalar halinde nakledilmiş olur. Bizzat hattat ya da işin ehli bir kimse, kalemle noktaların üzerinden çizerek yazıyı taşa tespit eder; ardından da taşçı, çelik kalemiyle yazı kısımlarını kabartma, bunun haricindeki zemini de çökertme yoluyla, yazıyı yavaş yavaş meydana çıkartmaya başlar. Harfler zeminden yüksekte kalacak Sûrette yontulur ve çoğu zaman zemin ördekbaşı yeşili ya da siyah, yazı ise altın varakla renklendirilir [117].

Çini ve kalem işi bezeme ise Osmanlı klasik dönem yapılarının daha çok iç süslemesinde hâkimdir. Çininin daha ziyade iç mekân tezyînatında kullanılması Osmanlı klasik mimarîsinin karakteristik özelliklerinden biridir. Bilhassa Mimar Sinan

[116] Fatih Özkafa, a.g.t., s. 33.
[117] Uğur Derman, "İstanbul'un Osmanlı Devri Kitâbeleri", Osmanlı Bankası Müzesi /Panel, İstanbul 2006, http://www.istanbul.net.tr (28. 09. 2017).

başta cami ve türbelerin iç mekânlarında ağırlıklı olarak çiniye yer vermiştir. Genellikle mihrap duvarı, minber külahı, kuşak yazılarını oluşturan levha halindeki bölümler, pandantifler ve bazen de son cemaat yeri pencere alınlıkları camilerde çininin en sık kullanıldığı alanlardır. Çininin kullanım yoğunluğu yapıdan yapıya değişse de kullanılan teknik genelde aynıdır.

Osmanlı çini sanatının getirdiği ilk büyük yenilik çok renkli sır tekniğidir. Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi, Osmanlı çinilerine bir başlangıç olmuştur. Ancak Osmanlı mimarîsi çini bezemede XVI. yüzyılın ortalarından itibaren daha çok, çok renkli sır tekniği yerine sır altı tekniği kullanılmıştır. Yani; "XVI. yüzyıl ortasından başlayarak renkli sır tekniği tamamen terk edilip çini sanatında sır altı tekniği hâkim olmuştur". Ayrıca, Osmanlı çinilerinde diğer bir yenilik, sır altı tekniği ile yapılan mavi-beyaz çinilerdir [118].

Sır altı tekniğinde önce çini levhalara bir astar çekilir ve yazı silkelendikten [119] sonra dış çizgileriyle çizilir. Böylelikle yazının iskeleti astarlanan çini hamurunun üzerine çıkartılmış olur. Sonra çini hamuru yüzeyinde küçücük noktalardan meydana gelen harflerin ve harekelerin içi, taşırılmaksızın istenen renge boyanır. Eğer yazılar beyaz, zemin lâcivert, siyah veya firuze gibi (Osmanlılar devrinde şeffaf sır altında bu renklere ilâveten yeşil tonları, kırmızı, eflâtun renkler de görülür) koyu bir renkte olacaksa, harflerin etrafına genellikle ince ve siyah bir tahrir denen kontur çekilir. Yazı, ilgili alana geçirilip çeşitli renklere boyandıktan sonra üzerleri şeffaf, renksiz bir sırla kaplanır. Son safha olan fırınlama işleminde ince bir cam tabakası halini alan saydam sırrın altında bütün renkler parlak bir biçimde ortaya çıkar ve fırınlanan çiniler mimarîde kullanılmaya hazır hale gelir [120].

Mimarî eserlerin iç mekân bezemesinde çini kaplamaların yanında uygulanan diğer bir sanat, kalem işleridir. Kalem işi, Arapça "kalem", Farsça "kâr" (iş) kelimelerinin birleşmesiyle oluşan, fırçayla renkli olarak yapılan mimarî bezemedir. Kalem işleri kullanıldığı tekniklere göre yapının farklı yerlerinde görülebilir [121].

---

[118] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı,* Remzi Kitâbevi, İstanbul 1993, s. 322, 323.
[119] Yazı silkelemek: Harf kenarları iğnelenen bir yazının, zemin rengine göre kömür yahut tebeşir tozu ile yazı üzerinden gidilerek, yazının esas yazılacağı zemine tespit edilmesi.
[120] Şerare Yetkin, "Çini" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1993, c. 8, s. 332.
[121] Ahmet Hamdi Bülbül, **"**Anadolu Dinî Mimarîsinde Kalem İşi", *İSMEK El Sanatları Dergisi,* www.ismek.ist/tr

"Kalem işi (kalemkârî)" başlığı altında, yüzeylerin çeşitli boya ve fırçalarla süslendiği bütün teknikler birlikte ele alınmaktadır. "Taş duvarlarda sıva üzerine uygulanabileceği gibi, doğrudan doğruya duvar yüzeyine de bu çeşit süsleme yapılmaktadır. Ayrıca, ahşap kısımların süslenmesinde de renkli nakışlar görülebilmektedir" [122]. Bu tekniklerin haricinde taş üzerine yapılan kalem işleri de mevcuttur. Taşın kabartma biçiminde oyulup, oyulan şeklin ya da yazının genellikle altın yaldız ve kırmızı renk boya ile boyanmasıyla oluşan bir tekniktir.

Osmanlı camilerinde yer alan celî yazılar, en fazla sıva üzerine kalem işi tekniği kullanılarak yazılmıştır. Bu dönemde yapılan sıva üstü kalem işi tekniğinde yazı, yer alacağı alana boya ile uygulanır. İlk olarak zemin kireç ile badana edilir. Yüzeye yazılacak yazı, diğer tekniklerde olduğu gibi yazı silkeleme yoluyla zemin üzerine aktarılır. Zemine aktarılan kalıp halindeki yazı, doldurma fırça yahut uzun fırça ile boyanır. Boyalar toprak boya olup arap zamkı ve yumurta akı ile karıştırılarak boyanın tutuculuğu ve kalıcılığı arttırılır. Boyama işleminden sonra yine ince uçlu uzun bir fırça yardımı ile içi boyanan yazıların kenar çizgileri tahrir yapılarak (kontur çekilerek) işlem son bulur. Günümüzde ise duvar üstü plastik boyalarla yapılan bir tekniktir. "İnsan boyunun yetiştiği seviyeler sürtünmelerden etkilendiği için, bu yerlerde kalem işlerine rastlanmaz. Buralar genellikle çini vb. gibi, sürtünmelerden kolayca etkilenmeyen bir süsleme programına sahiptir" [123].

Pek çok caminin iç mekân üst örtü sistemi, sıva üstüne kalem işi tekniği ile yazılan kubbe yazıları veya kubbe kenar yazılarıyla bezenmiştir. Ancak örtü sistemindeki kalem işlerinin çoğu, bilhassa yazılar pek çok kez yenilenmek zorunda kaldığından orijinalliğini tamamen kaybetmiştir. "Kalem işi genellikle, yapılarda, orijinalliği en çok tartışılabilecek süsleme türlerindendir. Sıvanın zamanla dökülmesi, kalem işinin de yok olmasına sebep olmakta, taş üzerindeki örnekler ise temizlik yapıldıkça silinmektedir. Bu gibi durumlarda, ya kalem işlerinin tazelenmesinden tamamen vaz

[122] Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarîsinde Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, c. I, T.C. Başbakanlık VGM, İstanbul 1988, s. 471.
[123] Ahmet Hamdi Bülbül, a.g.m., www.ismek.ist/tr

geçilmiş veya tamirin yapıldığı devrin zevkine ve üslubuna uygun süslemeler kullanılmıştır" [124].

Malakârî ise, desenin veya yazının alçı sıva üzerine mala ile oyularak alçak kabartma şeklinde işlendiği bir bezeme tekniğidir. Malakârî tekniğindeki kabartmalar ekseriya bir santimi geçmeyecek kadar az kalınlıktadır. Bu tarz işe, mala gibi küçük bir aletle yapıldığı için "malakârî" denilmiştir. Osmanlı mimarîsinde duvar ve kubbe iç yüzeylerinde kullanılan malakârîde ana malzeme alçıdır. Bu teknikte desen ya da yazı alçı üzerine hafif kabartma şeklinde uygulanır ve üzeri renklendirilir. "Genellikle kapalı mekânlarda, örtü sistemlerinin içinde ya da duvarların iç yüzeylerinde kullanılmaktadır. Sıva tam kurumadan uygulanan bu bezeme tarzında ekseriyetle motifler kabarık biçimde ortaya çıkarılır, alçak kısımlar aşı kırmızısı veya çivit mavisi gibi koyu renklerle boyanır. Kabarık kısımlar bazen altın varakla kaplanır" [125]. Ancak bezemede kullanılan en dayanıksız malzeme alçı olduğundan Mimar Sinan döneminden günümüze kadar gelebilen örnekleri çok azdır. "Bu yüzden, nemli yerlerde kolayca bozulan malakârî süslemenin yerini zamanla, tamirlerde yapılmış geç devir süslemeleri almıştır" [126].

Osmanlı mimarîsinde yaygın olarak yer alan bir başka tezyîn tekniği ahşap bezemedir. Camilerde, kullanıldığı alanlar kapı ve pencere kanatları, vaaz kürsüsü, müezzin mahfili ve minberlerdir. Osmanlı ahşap işlerinde uygulanan tezyînatı oluşturan şekil ve kompozisyonları, "geometrik tezyînat, bitkisel tezyînat ve yazı" olarak başlıca üç ana tema etrafında toplamak mümkündür.

Ahşap üzerine uygulanan yazılar daha çok kalem işi tekniği ile nakşedilmiştir. Yazının ahşaba aktarılmasında, ahşabın dayanıklılığını sağlamak ve düzgün bir zemin elde etmek için, önce işlenecek olan zeminlerin üzerine ince sülyen astar çekilir. Daha sonra zemin rengi sürülür. Kâğıt üzerine önceden çizilmiş ve iğnelenmiş yazı silkelenerek zemine geçirilir. Yazılar çeşitli boyalarla ahşaba nakşedilir. Osmanlı döneminde kullanılan boya malzemesi arap zamklı toprak boyalardır. Bazen, yapılan tezyînatın üzerine inceltilmiş Osmanlı beziri veya şapla kestirilmiş yumurta akı sürülerek

[124] Yıldız Demiriz, a.g.m., s. 471.
[125] Aziz Doğanay, "Tezyînat" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 2012, c. 41, s. 80.
[126] Yıldız Demiriz, a.g.m., s. 473.

eserlerin dayanıklılığı sağlanır. 'Lâk' adı verilen bu işlemle bezeme tamamlanmış olur [127]. Ahşap bezeme çeşitlerinden bir diğeri de oyma tekniğidir. Ahşap oyma tekniğinde motifler veya yazılar eldeki kalıp yardımıyla ahşap zemine geçirilir ve belli aletlerle oyularak şekil verilir. Osmanlıların ilk dönemlerinde Selçuklu oyma sanatı aynı şekilde devam etmiş, bu dönem süslemelerde kûfî ve sülüs yazıları ile yazılan hatlar önemli bir yer tutmuştur. Bunun yanı sıra sedef veya fildişi kakma ve kündekârî tekniğiyle yapılan bezemeler de mevcuttur [128].

Osmanlı mimarîsinde yer alan pencereler de bezeme programı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Renkli camlar kullanılarak yapılan süslemeler genelde "vitray" olarak adlandırılır. Ancak Osmanlı döneminde yapım tekniği olarak farklılık arz etmekle birlikte "revzen" ya da nakışlı pencere anlamında "revzen-i menkûş" ismi kullanılmış ve bu isimle tanınmıştır. "Revzenler, renkli camlarla çeşitli desenler oluşturulan bir bezeme panosu gibi tasarlanmakta ve mekâna hoş bir aydınlık vermektedirler". Geleneksel mimarîde camın geniş uygulama alanı bulduğu revzenler, hem alçı hem cam sanatı açısından büyük önem taşır. Hava almak için açılıp kapanması gereken alt pencereler sade cam ve ahşap doğramalı, üst sıradakiler ise sabit ve alçı kayıtlıdır. Bu pencerelerde alçı kayıtlar arasına renkli veya renksiz cam parçaları yerleştirilerek desen oluşturulmuştur [129].

Osmanlı pencerelerinde çift camlı bir düzenlemeye ulaşılmıştır. Dışlık denilen petek pencerede alçı bir çerçeve içinde renksiz ve geometrik kesimli camlar kullanılır. Dıştakilerin sade olarak yalnız renksiz camdan yapılmalarına karşılık içeride renkli camlar kullanılmıştır. Bu renkli cam parçaları, revzen çatması denilen ve alçıdan yapılan dekoratif şebekelerin içlerine yerleştirilir. Hazırlanan nakışlı pencere çerçevesi pencere açıklığının iç tarafına takılır. Bunların desenleri çok değişik ve göz alıcıdır. [130]. Bu panolarda celî sülüs veya celî tâlik hatla yazılmış yazıların da uygulandığı görülmektedir.

[127] Semih İrteş, "Kasımpaşa Piyale Paşa Camii'ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri", *Vakıflar Dergisi*, sy. 21., s.174.
[128] Cevdet Söğütlü, Nihat Döngel, Abdullah Togay, İmran Döngel, "İstanbul'da Bulunan Mimar Sinan Eseri Cami Ahşap Kapı ve Pencere İç Kepenklerinin Malzeme, Boyut, Süsleme ve Yapım Tekniği Açısından İncelenmesi", *Politeknik Dergisi*, İstanbul 2014, c. 17, sy. 2, s. 49,50.
[129] Mustafa Yılmaz, "İbadetgâhları Renklendiren Ata Yâdigarı Revzenler", *İSMEK El Sanatları Dergisi,* www.ismek.ist/tr
[130] Üzlifat Özgümüş, "Cam" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1993, c. 7, s. 40.

2. 3. Mimar Sinan'da Tezyînat Anlayışı ve Hattın Yeri

Türk tarihinin hatta Dünya mimarlık tarihinin en önemli şahsiyetlerinden olan Mimar Sinan, mimar ve sanatçı olmasının yanı sıra, şüphesiz yapı sanatının da en büyük ustalarındandır. Bu sebeple Mimar Sinan'a "ayn-i a'yan-ı mühendisin" ve "reis-i cehabize-i devran" gibi unvanlar verilmiştir [131]. Doğan Kuban'a göre; "Osmanlı tarihinin en yüksek çağı kabul edilen XVI. yüzyılı Türkler için adeta özümleyen dört ad vardır: Kanuni, İstanbul, Süleymaniye ve bunları görsel bir simgeye dönüştüren Sinan. Türk mimarî tarihinde en çok tanınan sanatçı Sinan ve en çok bilinen yapılar onun yapılarıdır" [132].

XV. yüzyılın sonunda (muhtemelen 1490 yılında) Kayseri/Ağırnas'ta doğduğu kabul edilen Mimar Sinan, Yavuz Sultan Selim zamanında devşirilerek Yeniçeri Ocağı'na alınmış ve eğitim görmüştür. Yavuz Sultan Selim, Sultan I. Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murat dönemlerini idrak etmiş ve son üç padişah zamanında mimarbaşı olarak görev yapmıştır. Mimarbaşı olduğu 1539 yılından 1588'deki ölümüne kadar yaklaşık yarım asır, başta İstanbul olmak üzere, İmparatorluğun Anadolu ve Avrupa'daki topraklarında çeşitli eserler inşâ etmiş olan Mimar Sinan'ın, mimarbaşı olmadan evvel Halep'te inşâ ettiği Hüsreviye Külliyesi onun ilk eseri olarak kabul edilir. Bugün için tespit edilen eserlerinin sayısı 400'ü geçmektedir. Sinan'ın imparatorluğun çok farklı yerlerinde, çok sayıda yapıyı tek başına inşâ edemeyeceği gerçeği nedeniyle, bu yapıların Sinan tarafından planlanmış, mühendislik hesapları yapılmış ve bir kısmının çırakları tarafından inşâ edilmiş olduğu düşünülmektedir [133]. Sinan'ın gerçekten tasarladıklarıyla kalfalarının yaptıkları henüz yeterince ayırılamadığından eserlerinin sayısı hakkında net bir rakam verilememektedir.

Mimar Sinan katıldığı seferlerde, farklı coğrafi bölgelerde çeşitli kavimler tarafından vücuda getirilen kültürlerin ürünlerini yakından tanıma imkânı bulmuştur. Mimarbaşı olana kadar yeniçerilik döneminde Selçuklu, Arap, Bizans ve Rodos mimarî

[131] Selçuk Mülayim, "Mimarî" maddesi, *DİA,* TDV Yay., İstanbul 2005, c. 30, s. 95.
[132] Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye,* Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1997, s. 1.
[133] Aytül Papila, *Mimar Sinan'ın 1540 - 1570 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Ettiği Camilerdeki Süsleme Programı,* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk-İslâm Sanatları Programı, Doktora Tezi, İstanbul 2006, s. 20.

geleneklerini tanımış ve bunlardan edindiği fikirleri Türk mimarîsi içinde eritip olgunlaştırarak daha sonra geliştireceği mimarî için zemin hazırlamıştır. İslâmiyet'in hâkim olduğu bölgelerdeki yapıların ise, bazı farklılıklar gösterseler de özlerinde hemen hepsinin İslâmî nitelikleri taşıdığına şahit olan Sinan, böylelikle Selçuklu, İran, Arap, Asya, Hint, Kuzey Afrika ve Endülüs mimarîlerinin İslâmî temel üslûp özelliklerini de özümseyip yaptığı eserlerde, gerek mimarîde gerekse tezyînatta geçmiş ile döneminin üslûplarını bağdaştırarak uygulamıştır [134]. "Sinan güçlü yapı geleneğine ve çok başarılı yapılarına rağmen hayatı boyunca, araştırmaktan, yeni atılimlar yapmaktan kaçınmamış, her zaman kendini yenileyebilmiş, olanaklarıyla uyumlu, esnek ve işverenin düşünce ve arzularına duyarlı kalabilmiştir" [135].

Sinan'ın eserlerinde her şey yerli yerindedir. Yaptığı eserlerde yapı sanatını bütün incelikleri ile yoğurmuş, âdeta onlar ile oynamıştır. Bunlarda tüm ihtiyaçlar en mükemmel şekli ile karşılanmış ve çok ince matematik hesaplara dayanırcasına yerini bulmuştur. Yaptığı tüm eserlerde görülen başlıca özellikler; 'çeşitli ve değişik planlar, orijinal tertipler, temiz pürüzsüz nispetler, aşırı kalabalıktan kaçınan açık ve sade bir süsleme, çevre ve şehir bünyesi ile tam bir birlik halinde olan kitle estetiği' olarak özetlenebilir [136]. Kısaca Sinan, Türk mimarlık tarihinde, değişik nispet, biçim ve tarzlar deneyerek yeni üslûplar ortaya koymuştur. Eserleriyle, Osmanlı Devleti'nin politik gücünü ve ihtişamını gözler önüne sererek sadece kendi çağına değil gelecek çağlara da Osmanlı damgasını vurmuştur.

Doğan Kuban'a göre, "Sinan'ın gerçek büyüklüğü, kubbeli mekân mimarîsine getirdiği yeniliklere ve büyük yapılarının etkili tasarimlarına bağlıdır" [137]. "Ölümünden sonra yüz elli yıl daha sürecek evrensel bir üslûpla özdeşleşen Sinan'ın başarısında başta gelen etmen, gelenek ile çağının gereklerini bağdaştırabilmesi olmuştur. Büyüklüğünün ana kaynağı budur" [138]. Aptullah Kuran da bu açıklamasıyla Mimar Sinan'ın başka bir açıdan büyüklüğünü ifade etmiştir.

---

[134] Turgut Cansever, *Mimar Sinan*, Albaraka Türk Yay., İstanbul 2005, s. 71.

[135] Ziyaeddin Bilgin, "Sinan Haftası Nedeniyle", *Mimarlık Dergisi*, TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara 1982, y. 20, sy. 5-6, s. 21. www.mimarlikdergisi.com

[136] Semavi Eyice, "Mimar Koca Sinan", *İlgi Mecmuası,* İstanbul 1976, y. 10, sy. 23, s. 15, 23.

[137] Aysun Aydın, *16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarını Etkileyen Bâni-Sanat-Sanatçı İlişkisinin İstanbul Camileri Özelinde İncelenmesi,* YTÜ FBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004, s. 33.

[138] Aptullah Kuran, "Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği", *Ağırnaslı Sinan*, Ağırnas Belediyesi Yay., Kayseri 2005, s. 100.

"Sinan'ın üslubu, kabaca üç aşamaya ayrılmaktadır: 1539 ile 1548 arasındaki "oluşum dönemi" Şehzâde Camii'nin tamamlanmasıyla sona erer; 1549'dan sonra 1568'e kadar süren olgunluk dönemi, Süleymaniye Külliyesi'nde tekâmül ettirdiği "klasik üslubu" kapsar. 1569'dan 1588'e kadarki "klasik sonrası" dönemi, Edirne Selimiye Camii'nde başlayan yenilikçi hareketler, klasik dönemden farklı oluşum çabaları belirler" [139].

Sinan'ın otobiyografileri (Tezkiretü'l- Ebniye ve Tezkiretü'l- Bünyan) incelendiğinde, mimar olmasının yanı sıra yapıların süslemesini de tasarladığı ve tezyînatın uygulanmasında etkin olduğu anlaşılmaktadır. Hatta bu kaynaklar, Sinan'ın hat ve süsleme sanatlarını, mimarînin özellikle de cami mimarîsinin ayrılmaz unsurları olarak değerlendirdiğini ortaya koyar. Yapı endüstrisine bağlı zanaat atölyeleri (ehl-i hıref kârhâneleri) ve İznik çinileri üretiminin İstanbul'un fethinden beri mimarbaşıların yetki alanı altında bulunması nedeniyle Sinan, özgün bir mimarî bezeme üslubunun formüle edilmesinde âmil ve öncü olmuştur [140].

Sinan'ın her camisinde tezyînatın özel bir karakterinin olduğu aşikârdır. "Onun yapıları, XVI. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatlarını (çini, hat, oymacılık, kalemişi, tezhip, taş işçiliği vb.) eş zaman dilimlerindeki gelişmeleriyle birlikte bünyelerinde barındırır" [141].

Ancak, sanat tarihçi merhume Prof. Dr. Yıldız Demiriz'in 1988 yılında kaleme aldığı makalesinde değindiği gibi, "Mimar Sinan'a ait eserlerde, bezeme üzerine toplu bir çalışma günümüze kadar yapılmamıştır. Sinan genellikle, Osmanlı sanatının klasik dönemi ile eşleştirilir. Bu dönemin mimarlığı hakkında araştırma oldukça çoktur. Ama buna rağmen Sinan'ın bütün yapılarının mimârî ve süslemesini teker teker ele alan bir corpus bugüne kadar gerçekleştirilememiştir" [142]. Ne yazık ki bu makalenin yazım tarihi üzerinden 30 sene geçmesine rağmen, Yıldız Demiriz'in öne sürdüğü, "Mimar Sinan'da Tezyînat" konusu üzerine topluca yapılmış bir çalışma bugün için de söz konusu değildir.

---

[139] Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul 2013, s. 134.
[140] Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 135.
[141] Turgut Cansever, a.g.e., s. 108.
[142] Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarîsinde Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, T.C. Başbakanlık VGM, İstanbul 1988, c. 1, s. 465.

Külliyât halinde olmasa da şimdiye kadar yapılan tüm araştırmalar göstermektedir ki; Mimar Sinan'da tezyînat, eseri ortaya çıkaran ikinci bir unsurdur ve eserlerinde sadelik içinde süslülüğün hissini veren bir tezyîn felsefesi esastır. Bu tezyîn felsefesi de non-figüratiflik esası üzerine inşâ edilmiştir. Yapılarının hiç birinde, herhangi bir figür göze çarpmaz. Çünkü Mimar Sinan'da tezyîn İslâm esasına dayanmaktadır. Sinan, eserlerinde gerek mimarî olarak gerekse tezyînî olarak sadelikten yanadır. Nitekim tezyînatında son derece ölçülü ve işlevsel bir süsleme programı hâkimdir. Tezyînat mimarîyi gölgelemeyecek şekilde bir bütün olarak ele alınmış ve zengin bezeme programı zamanla yalınlaşarak yerini dengeli ve sade bir programa bırakmıştır [143].

Dolayısıyla Mimar Sinan'ın bir tezyînat unsuru olarak kullandığı yazılarda aradığı özellikleri; 'estetik birlik ve denge', 'zarif sadelik', 'mesajı olan metinler ve görme mesafesinde okunabilirlik' olmak üzere üç ana başlık altında toplamak mümkündür.

Sinan'ın tezyînatında dış avludan içerideki alanlara kadar tüm bezeme unsurları yapının bütünlüğüne hizmet etmektedir. Bununla birlikte, Mimar Sinan'ın tezyînat anlayışında hattın ayrı bir yeri vardır. Eserlerine nakşedilen yazılar, diğer bezeme türleri gibi Sinan'dan önce inşâ edilen camilerde görülmeyen bir biçimde hesaplı, akılcı ve mimarîyle tam bir uyum halindedir [144]. Sinan'ın uyguladığı süsleme programı içinde, bitkisel ya da geometrik tasarımlı, gerek çini, gerekse kalem işi süslemeli yüzeylerin yanı sıra, yazı kuşakları, yazı ihtiva eden panolar, madalyonlar, düğümlü yazı tasarımlı yüzeyler, levhalar da büyük önem arz eder.

Sinan'ın camilerinde yazı ile süsleme alanları dış mekânda; ana giriş kapısı üstü, son cemaat yeri pencere alınlıkları, doğu ve batı giriş kapı üstleri, revaklı avlu kapıları ve iç kemer üstleri olarak sıralanmaktadır. İç mekânda ise; merkezî kubbe, yarım kubbeler, çeyrek kubbeler, pandantifler, kubbeyi taşıyan payeler ve kemer köşe yüzeyleri, kıble ve mihrap duvarı, minber, pencereler, mahfil duvarları, pencere alınlıkları, kapı ve pencere kanatları gibi alanlarda yazı ile süslemeye yer verilmiştir.

[143] Gözde Ramazanoğlu, *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995, s. 48.
[144] Hüseyin İlter Taşkıran, *Yazı ve Mimarî,* Yapı Kredi Yay., İstanbul 1997, s. 91.

Çini, kalem işi ve mermere kazıma tekniği ile uygulanan, özellikle mihrap duvarında görülen geniş yazı kuşaklarını, hemen hemen yaptığı her caminin süsleme programında kullanmıştır. Üst örtü süsleme programında da başta merkezî kubbe bütünlüğünde olmak üzere yarım ve çeyrek kubbe yüzeylerinde yazı ile bezeme, Sinan yapılarında değişmeyen bir üst örtü süslemesi olarak yer almıştır. Hatta merkezî kubbenin yazı ile süslenmesi ve genelde kubbe yazısı olarak adlandırılan belli âyetlerin yazılması gelenek haline gelmiştir. Yazı, ya doğrudan merkeze yerleştirilmiş, ya da merkezdeki süslemenin etrafını saran tek ya da birden çok sayıdaki halka kuşaklar şeklinde uygulanmıştır [145].

Ana kubbe, yarım ve çeyrek kubbelerde, sıva üstüne kalem işi veya malakâri tekniğiyle kullanılan yazı, mihraplarda mermer üzerine kazıma ya da taş üzerine kalem işi tekniği kullanılarak uygulanmıştır. Mihrap duvarında da genellikle çini üzerinde sır altı tekniğiyle yer almıştır. Pandantiflerde kalem işi veya malakâri tekniği ile uygulanan yazılara rastlansa da en yaygın olan çini üzeri yazılardır. Ana giriş kapısı kitâbeleri, avlu kapı ve kemerlerinde mermer üstüne kazıma tekniği ve çini üzerinde, son cemaat yeri pencere alınlıklarında yine çini üzerinde, giriş kapıları ve pencere kanatlarında da ahşap üstüne kazıma ve kakma teknikleriyle görülmektedir.

Fakat Sinan'ın yapmış olduğu camilerin özgün bezemelerinin pek çoğu günümüze kadar gelememiştir. Dolayısıyla çini üzerindeki ya da taşa mahkûk yazılar dışındaki hatlar dönem dönem tekrar ele alınmıştır. Sıva üstü kalem işi ile yazılmış olan iç yazıların günümüze kadar gelmeleri mümkün olmadığından, bunların zaman içinde tamirleri, son çare olarak da yeniden yazılmaları yoluna gidilmiştir. Bu sebeple, Mimar Sinan'ın eserlerinde bulunan hat örneklerini şu başlıklar altında incelemek gerekir:

1. Zamanına ait olan yazılar
2. Tamirle eski hali korunan yazılar
3. Tamamen yeni olan yazılar [146].

[145] Aytül Papila, a.g.t., s. 364, 365.
[146] Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", *VI. Vakıf Haftası Kitabı,* VGM Yay., İstanbul 1989, s. 288.

Sinan döneminden önce erken Osmanlı mimarîsinde yer alan, farklı tezyîn unsurlarıyla birlikte kullanılan, okunması güç, çeşitli ve girift hatların tam tersine Sinan, yazının tasarımında da sadeliğe ve bir tek yazı çeşidine öncelik vermiştir. Eserlerinde çoğunlukla celî sülüs, nadiren celî muhakkak (Şehzâde Mehmed Türbesi) ve celî tâlik (Eyüp/Sokullu Mehmed Paşa Türbesi) yazı çeşitleri kullanılmıştır. Hatlar gözün algılaması göz önüne alınarak yani uzaktan da görülme mesafesi hesaba katılarak tasarlanmıştır. Celî yazıların tercih edilmesinin en büyük sebebi budur.

Sinan, hüsn-i hattın en fazla kullanıldığı mekân olan camilerde devrinin usta hattatlarıyla çalışmıştır. Eserlerinde yer alan yazılar, çağının en gelişmiş şekliyle yazılmıştır. Bu dönemde, hattat, çini ustası, sedefkâr, müzehhip/nakkaş, ahşap ustası gibi ustalar ya da sanatçılarla mimarların istişâre ederek çalışmış olmaları muhakkaktır.

Sinan döneminde hattatların celî kitâbelerine imza koymaları, henüz gelenek haline gelmediği için pek çok eserde yer alan hatların kimin tarafından yazıldığı bilinmemektedir. Daha çok bânilerin adı öne çıkmaktadır. XVI. yüzyılda celî sülüste daha ziyade Ahmet Karahisârî üslûbu hâkim olduğundan, tarih itibariyle 1556'dan önceki eserlerin bizzat Karahisârî, sonrakilerin de talebesi Hasan Çelebi eliyle yazıldığı akla yakın gelir [147]. Bu bilgiler ışığında Mimar Sinan'ın inşâ ettiği camilerde, hat alanında çoğunlukla dönemin usta hattatı Hasan Çelebi ile çalıştığı düşünülmektedir.

"Mimar Sinan'ın eserleri arasında yazılarının hattatı bilinen üç cami vardır: Süleymaniye'nin kubbe yazısı Ahmed Karahisarî (ö. 1556)'ye aittir. Ancak, XIX. yüzyıl ortasında kubbe ve diğer yazılar Abdülfettah Efendi (1815?-1896) tarafından Mustafa Râkım üslubuna göre (terkip aynı kalsa da harfler) yenilenmiştir. Ancak mihrap ve etrafındaki çini üstüne celî sülüsler ve caminin kitâbesi A. Karahisarî'nin talebesi Hasan Çelebi (ö. 1594)'ye aittir" [148]. Diğer yandan, hattat Yusuf Demircikulu'nun (ö. 1611) [149], Sinan'ın eserlerinden Tophane'deki Kılıç Ali Paşa

[147] Uğur Derman, a.g.m., s. 289.
[148] Uğur Derman,"Osmanlı Dönemi İstanbul'unda Hat Sanatı", *Kültürler Başkenti İstanbul,* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay., İstanbul 2010, s. 366.
[149] Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn,* Klasik Yay., İstanbul 2011, s. 530.

Camii ve Hasan Üsküdarî (Hasan b. Hamza ö. 1614)'nin de Üsküdar Valide-i Atik Camii'nin celî sülüs yazılarını yazdığına dair bilgiler mevcuttur [150].

Şüphesiz, hat sanatı Sinan'ın eserlerinde devrinin en güzel şekliyle yer almıştır. Diğer süsleme sanatlarının zamanla gerileyip bozulmasına mukabil, hat sanatı çok ilerleme göstermiş ve XIX. veya XX. yüzyılda yenilenen yazılar Sinan'ın mimarîsiyle en güzel şekilde uyum sağlamıştır.

Tezyînatın yapıyla birlik-bütünlük içinde olması, yazıların okunabilir, belirlenen amaca veya isteğe göre uygunluğu ve yapının bütününde abartılı bezemeden uzak, zarif ve yalın tezyînat anlayışının hâkimiyeti, Osmanlı cami mimarîsi tezyînat ve hatlarındaki (epigrafisindeki), Sinan'la birlikte gelişen yeni estetik kıstaslardır. Bu denli hesaplı, akılcı ve mimarîyle uyum içerisinde olan düzenlemenin, "Sinan'dan evvel ve sonra inşâ edilen yapılarda bulunmadığına dikkati çekecek olursak, sadece mimarî açıdan değil, dekorasyon açısından da Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarîsine çok büyük katkıları olduğunu hiç kuşkusuz kabul etmemiz gerekir" [151].

[150] Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, a.g.e., s. 148.

[151] Filiz Yenişehirlioğlu, "XVI. yy. Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimarî Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var Mıdır?", *Mimarlık Dergisi,* TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara 1982, y. 20, sy. 5-6, s. 35. www.mimarlikdergisi.com

3. KADIRGA SOKULLU MEHMED PAŞA CAMİİ HATLARI

3. 1. Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii Hakkında Genel Bilgi

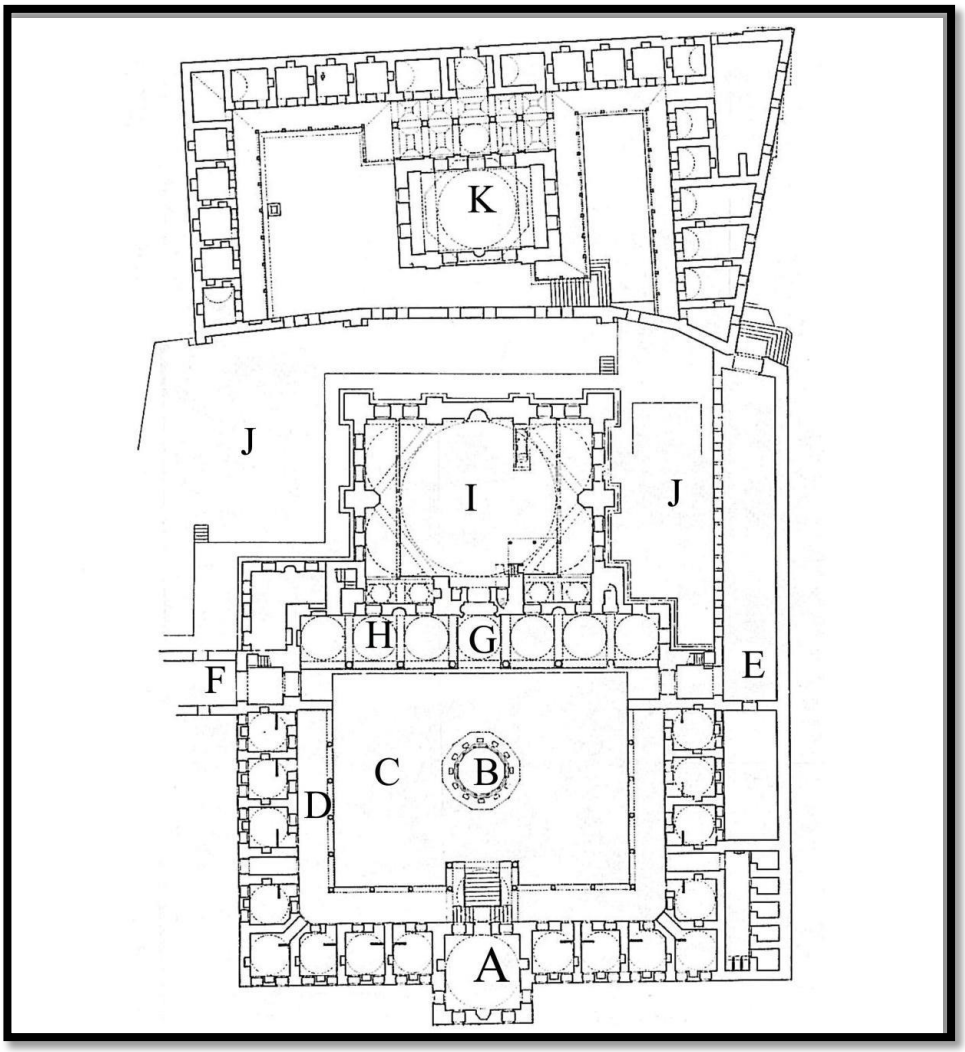
İstanbul Fatih ilçesi Kadırga semtinde yer alan Sokullu Mehmed Paşa Camii bir külliye planı dâhilinde, Mimar Sinan tarafından 1571-1572 yılları arasında inşâ edilmiştir. Mezarlıklar dâhil 3600 metrekare alana sahiptir. Çok engebeli bir alanda ve yerleşmiş bir kent dokusu içinde özgün tasarımı ile Osmanlı İstanbul'unu en güçlü ifade eden tarihî eserlerden biridir. Bütün özellikleriyle Mimar Sinan'ın üslûbunu gösteren yapı, büyük ihtimalle, Sinan'ın Edirne'de Selimiye Camii ile yoğun olarak uğraşmaya başlamasından önce, Selimiye'nin inşâ (1567-1568'de) hazırlıkları yapılırken tasarlanmış olmalıdır [152].



Fotoğraf 1: Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii Genel Görünüm
(http://www.mustafacambaz.com/)

[152] Doğan Kuban, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* Türkiye Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı (ortak) Yayını, İstanbul 1994, c. 7, s. 32.

Sinan'ın en güzel eserlerinden biri olan Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi, eğimli bir arazi üzerinde; cami, cami avlusunu çeviren odalardan müteşekkil medrese ve külliyenin içinde daha yukarı bir düzeyde, caminin arkasındaki bağımsız bir tekke binasından meydana gelmektedir.

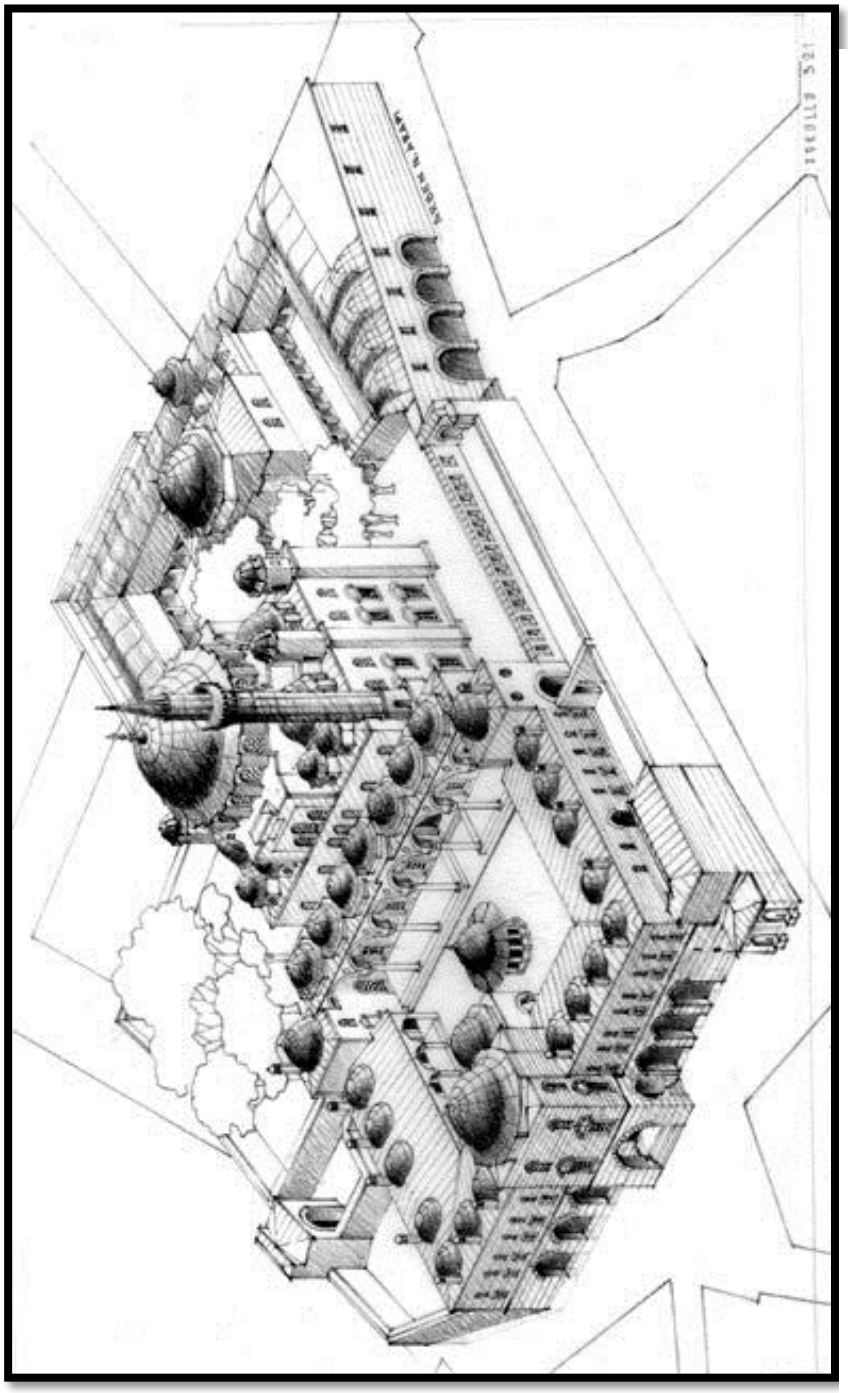


Çizim 1: Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi Vaziyet Planı [153].

A: Kuzey Kapısı / **B:** Şadırvan / **C:** Avlu / **D:** Medrese Revakları / **E:** Batı Kapısı

F: Doğu Kapısı / **G:** Cami Giriş / **H:** Son Cemaat Yeri / **I:** Cami / **J:** Hazire / **K:** Tekke

[153] Oktay Aslanapa, *Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri,* Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1988, s. 121.



Çizim 2: Külliyenin aksonometrik perspektif çizimi (https://archnet.org)

Ancak Sokullu Mehmed Paşa'nın vakfiyesinde bahsi geçen, külliyenin çevresindeki iki kervansaray, on dört dükkân, fırın ve on beş odayı içeren bina, camide görevli iki imamın ikâmetine mahsus, zemin katında üç dükkânın bulunduğu meşruta, ne yazık ki günümüze kadar gelmemiştir [154].

[154] M. Baha Tanman, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi" maddesi, *DİA*, TDV Yay., İstanbul 2009, c. 37, s. 361.

Caminin kimin tarafından vakfedilmiş olduğu da tartışmalıdır. Sokullu'nun vakfiyesinde geçen, *"...halîleleri olan Sultan hazretlerine ihdâ itdükleri cami-i dilgüşâ'* ve *'halîle-i celîlelerine ihdâ itdükleri medrese-i şerîfe..."* ifadelerinden Sokullu'nun, Kadırga Limanı'ndaki camiyi ve Eyüp'teki türbesine bitişik medreseyi bizzat inşâ ettirip, hanımı İsmihan (Esmâhan) Sultan'a hediye olarak sunduğu [155] anlaşılmaktadır.

Buna karşılık İsmihan Sultan'ın vakfiyesinde söz konusu yapılar doğrudan İsmihan Sultan'a mal edilir. İsmihan Sultan, babası Sultan II. Selim tarafından, kendisine ihsan edilen Rumeli'deki köyler ve tarım arazileriyle İstanbul'daki gayrimenkulleri 1568'de külliyeye vakfetmiştir. Bu bilgilerin yanı sıra bazı kaynaklara dayanarak, İsmihan Sultan'ın külliyeyi eşi ile birlikte yaptırdığı ve yapımında rolü olduğu ihtimal dâhilindedir diyebiliriz [156].

Aslında genel kabul, Kadırga Sokullu Camii'nin inşâ kitâbesinde geçen, *"Hem-nâm-ı Fahr-ı âlem, ya'ni vezir-i a'zâm"..."* ifadesine dayanılarak asıl bânînin Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa olduğu yönündedir.

Ayrıca kitâbede yer alan, *"Küffâr-ı haksârun yıkup kenîsesini / Bir ma'bed eyledi kim şehrün serâmedidür"* beytinden burada daha önce bir kilisenin bulunduğu anlaşılmaktadır. Adı kesin şekilde tespit edilemeyen bu yapının "Azize (Hagia) Anastasia Kilisesi" olduğu tahmin edilmektedir [157]. Bazı batılı araştırmacılar yapının kiliseden camiye çevrildiğini öne sürse de kitâbede açıkça, yıkılmış olan kilisenin yerine yapıldığı belirtilmektedir.

Cami-medrese ve tekkeden oluşan külliye, Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'nın (ö. 987-1579) Sultanahmet'teki sarayı yakınına yapılmıştır. Arşiv belgeleri aracılığıyla varlığından ve sadrazam tarafından XVI. yüzyılın son çeyreğinde Mimar Sinan'a yaptırıldığından haberdar olduğumuz bu saray günümüzde mevcut değildir. "Fakat Sokullu Külliyesi, padişahtan sonra imparatorluğun en önemli ailesinin kent içindeki

[155] Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğunda Mimari Kültür,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul 2013, s. 446.
[156] Tülay Akkan, *Mimar Sinan'ın İstanbul'da Saray Kadınları İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimarî Özellikleri,* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 93.
[157] M. Baha Tanman, a.g.m., s. 361.

yapıcılıklarının niteliğini, içeriğini, sanatsal özelliklerini, XVI. yüzyılın ikinci yarısının eğilimlerini ve düzeyini tanıtan en ilgi çekici belgedir" [158].



Fotoğraf 2: Kuzey cephesi ve sebil (Eski hali)
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)

[158] Doğan Kuban, a.g.m., s. 32.

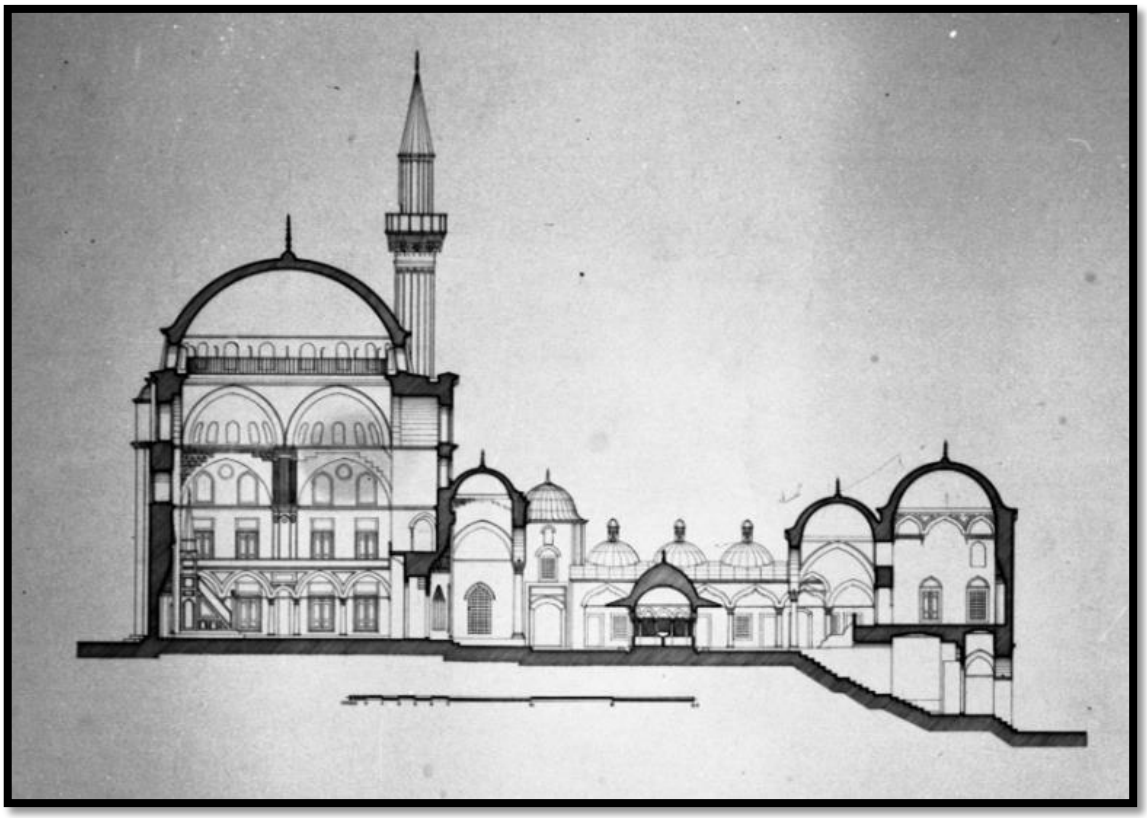


Fotoğraf 3: Genel görünüm (Eski hali)
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 4: Genel görünüm (Eski hali)
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)

Külliyeyi çeviren bütün yolların meyilli olmasına rağmen, esas girişle avlu kotu arasında 5 m., avlu kotu ile arkadaki tekkenin avlu kotu arasında 4 m. olan bu arsada yapının yerleşmesi çok ustacadır. Doğan Kuban'ın belirttiği gibi, "Kadırga Sokullu Camii, arazinin meyilli oluşu nedeniyle karmaşık planlama sorunlarının, Sinan'ın usta elinde bir mimarî söyleme dönüşmesinin en çekici örneklerinden biridir" [159].



Çizim 3: Eğimli araziyi gösteren kesit
(Yüksek Mimar Ali Saim Ülgen /
Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)

[159] Doğan Kuban, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye,* Türkiye Ekonomik ve Sosyal Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1997, s. 109.

Cami, dikdörtgen planlı, altı sütun tarafından taşınan merkezî kubbeli, tek minareli bir yapıdır. Avlunun eni 25.40, derinliği 18.10 m.dir. Caminin iç mekânı ise 23.20 m. eninde, 18.70 m. derinliğindedir. Ana mekân, 22. 80 m. yüksekliğinde ve 13 m. çapında merkezî bir kubbeyle örtülmüştür. Merkezî kubbe yarım küre şekliyle, ne çok yüksek ne de çok basık bir etki bırakmakta ve harîme hâkim olmaktadır [160].



Fotoğraf 5: Genel görünüm (http://www.mustafacambaz.com/)

[160] Aptullah Kuran, *Mimar Sinan,* Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1986, s. 109, 110.

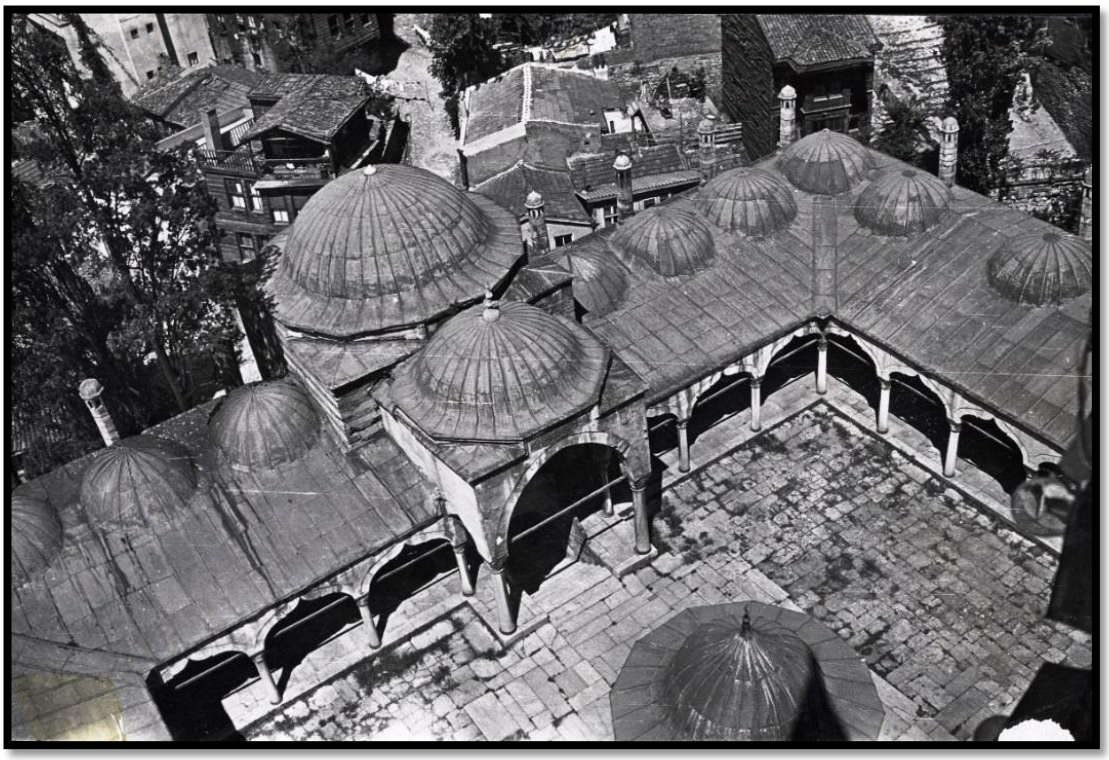
Dış avlusu olmayan caminin iç avlusunun üç tarafı revaklarla kuşatılmıştır. Revakların gerisinde, üzerleri kubbeli 16 medrese odası mevcuttur.



Fotoğraf 6: Üzerleri kubbeli medrese odalarının kuşbakışı genel görünümü
(http://www.mustafacambaz.com/)

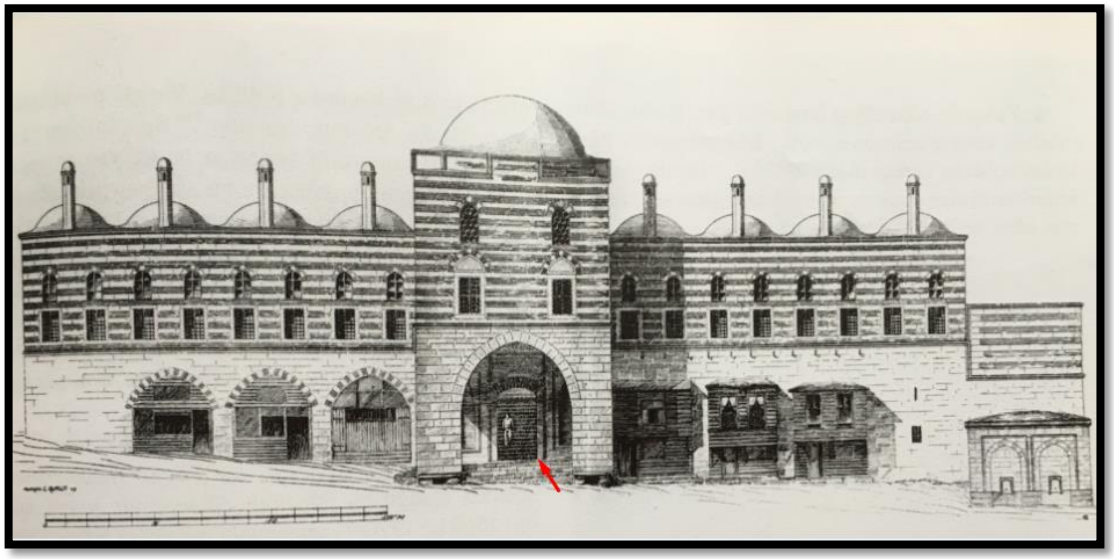


Fotoğraf 7: Medrese odaları (Bugünkü hali)



Fotoğraf 8: Medrese odaları (Eski hali)
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)

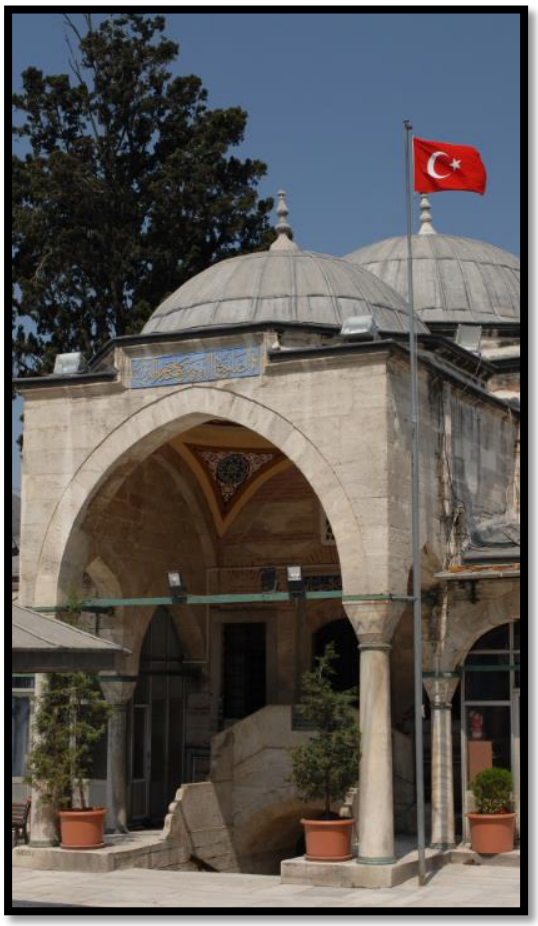
Avluya kuzey kapısından, medresenin dershanesinin altında bulunan merdivenlerle çıkılmaktadır.



Çizim 4: Kuzey kapısından avluya çıkış
(Ankara VGM fotoğraf arşivi)



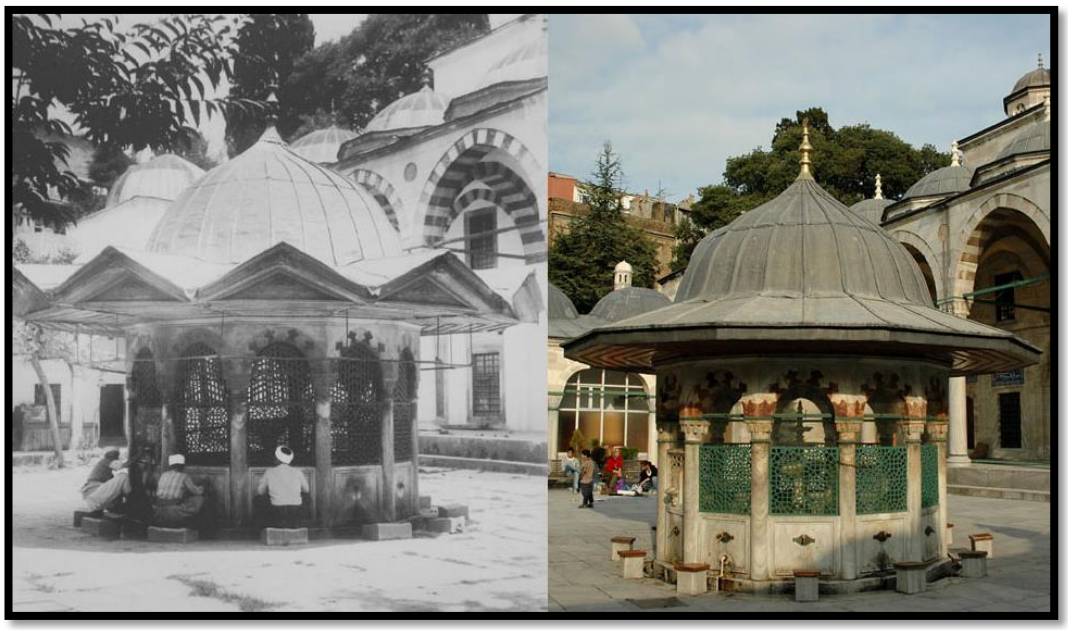
Fotoğraf 9: Kuzey cephesinden giriş



Cami girişi üzerindeki, yine birkaç basamakla çıkılan dershane tek kubbeli bir odadır. Avlunun iki yan girişi daha vardır. Bu yan girişler yolların değişik kotlarına göre düzenlenmişlerdir. Fakat ana avlunun mutlak simetrisini bozmazlar.

Ayrıca avlunun ortasında, onikigen tasarımlı, sütun ve mermer şebekeleri incelikle işlenmiş, kubbeli, zarif, açık bir şadırvan yer almaktadır.

Fotoğraf 10: Tek kubbeli dershane



Fotoğraf 11: Şadırvan (Eski görüntüsü: Yıldız Albümü)
(http://www.mustafacambaz.com/)

Harîm ise, 18.80 m. x 15.30 m. boyutunda enine dikdörtgen planlıdır. İç mekân, altı kemere oturan ve caminin beden duvarları arasından yükselen altı tane duvar payesi tarafından taşınan merkezdeki kubbeli kısım, doğu ve batı taraflarından bu kubbeyi saran ve destekleyen dört yarım kubbe ve bu yarım kubbeler arasında kalan küçük kubbeli kısım olmak üzere üçe ayrılmış örtü sistemine sahiptir. Doğu, batı ve kuzey duvarları boyunca, harîmi U biçiminde dolanan üst mahfil de, doğu ve batıda beşer, kuzeyde girişin iki yanı olmak üzere birer kemer açıklığı ile sütunlar tarafından taşınmaktadır [161].

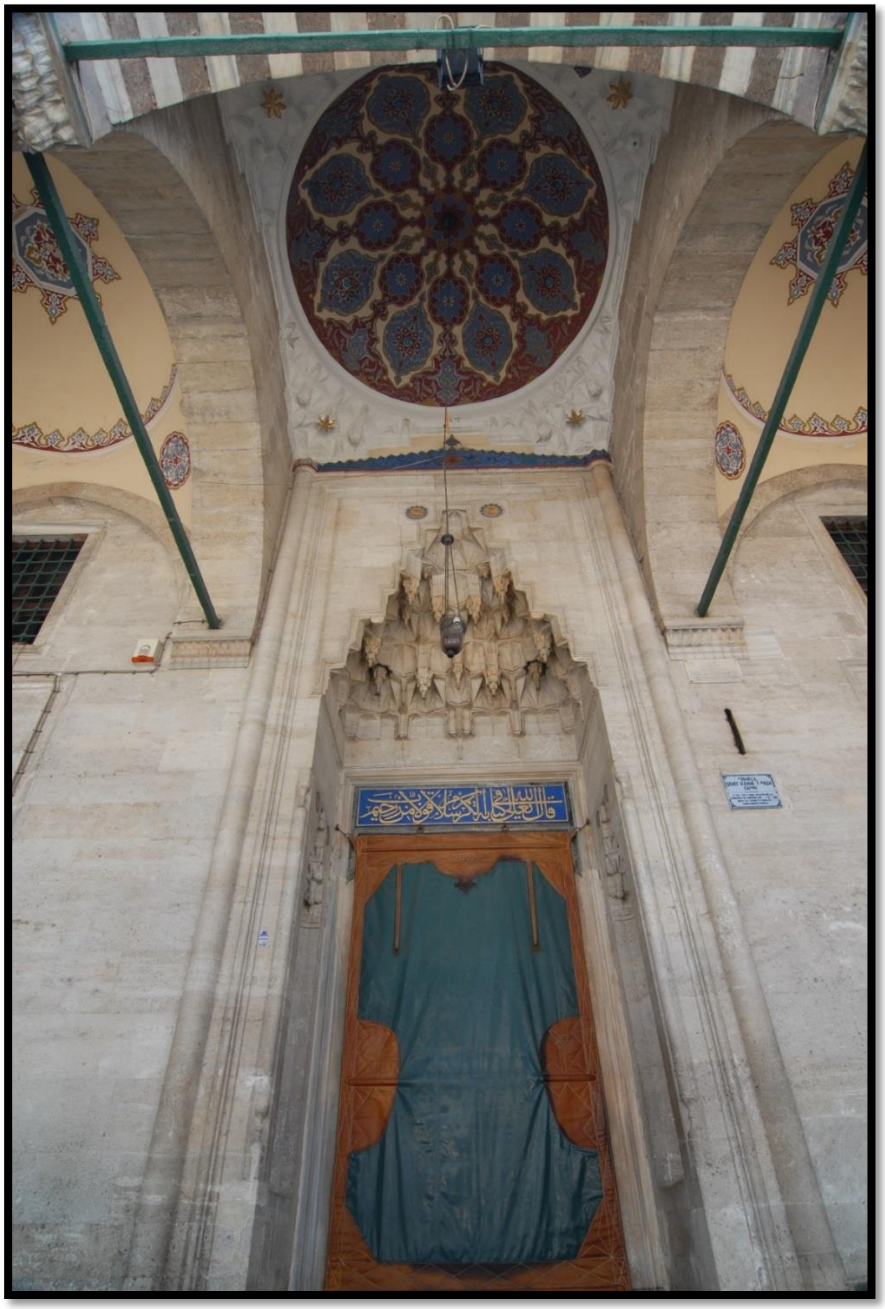
Caminin kuzey cephesine bitişik olan son cemaat yerinin doğu ve batı kenarları duvarla sınırlıdır. Yedi bölümlü olup, her bir revak birimi kubbe ile örtülmüştür. Revaklı bu kısım cami boyunun dörtte bir oranında bir alan kaplamaktadır. Son cemaat yerinin tam ortasındaki bir niş içine açılmış cümle kapısı, son cemaat yerini doğu ve batı yönlerden ikiye bölmektedir [162].



Fotoğraf 12: Son cemaat yerinin tam ortasındaki bir niş içine açılmış cümle kapısı

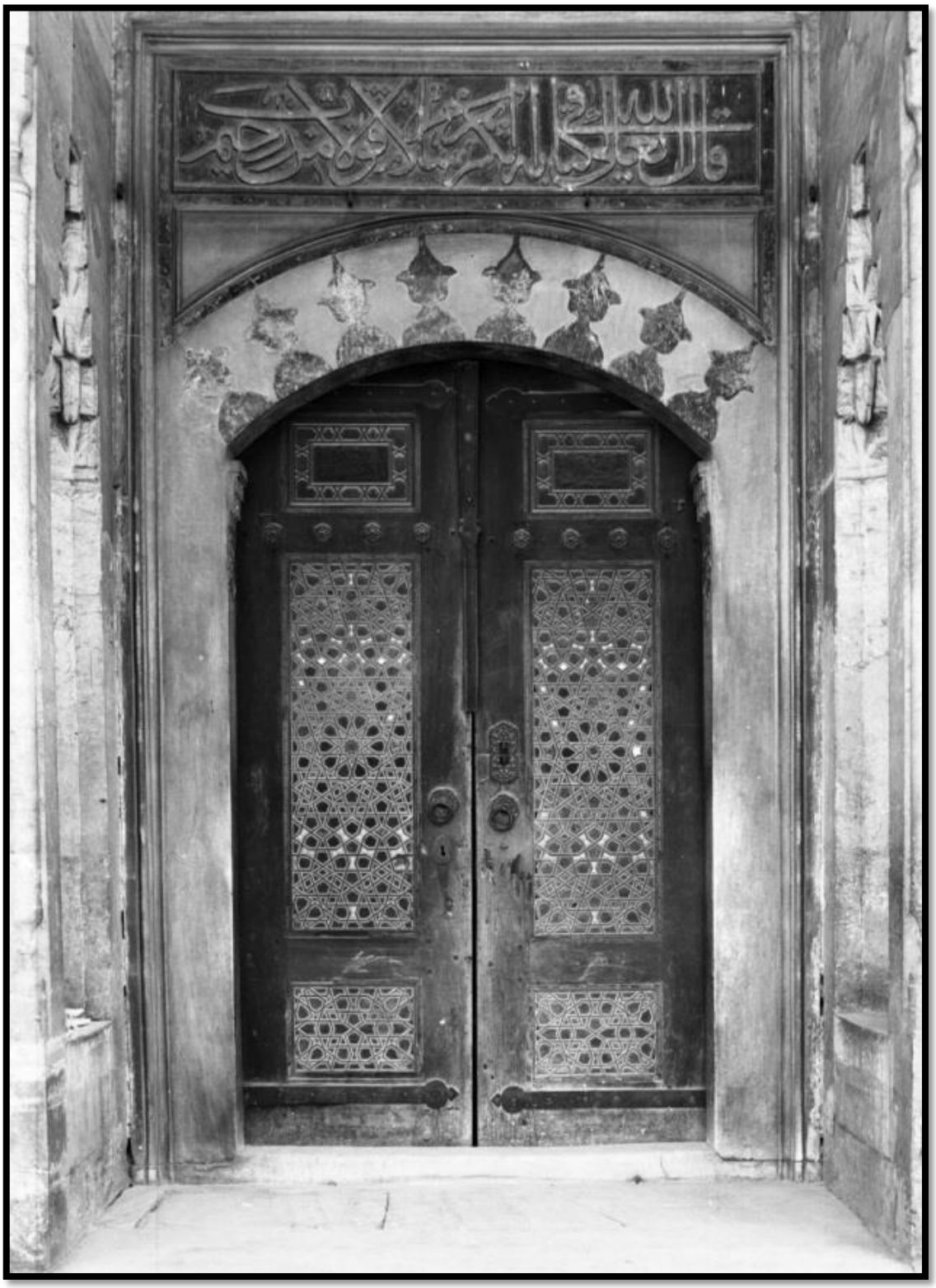
[161] Bengü A. Çakmak, *İstanbul Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi,* Gazi Üniversitesi SBE Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002, s. 30, 31.
[162] Bengü A. Çakmak, a.g.t., s.45, 46.

Küfeki taşından yapılmış olan giriş kapısı, dikdörtgen bir çerçeveye sahiptir. Kubbeye geçiş sistemine kadar yükseltilmiş ve geniş tutulmuştur. Silmelerle çevrili kapının iç tarafında, nişlerin kenarlarında, kum saati sütunceler vardır. Sarkıtlı mukarnaslı kavsaranın altında ise kapı kitâbesi yer almaktadır [163].



Fotoğraf 13: Ana giriş kapısı

[163] Aytül Papila, *Mimar Sinan'ın 1540-1570 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Ettiği Camilerdeki Süsleme Programı*, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Programı, (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2006, c. II., s. 353.

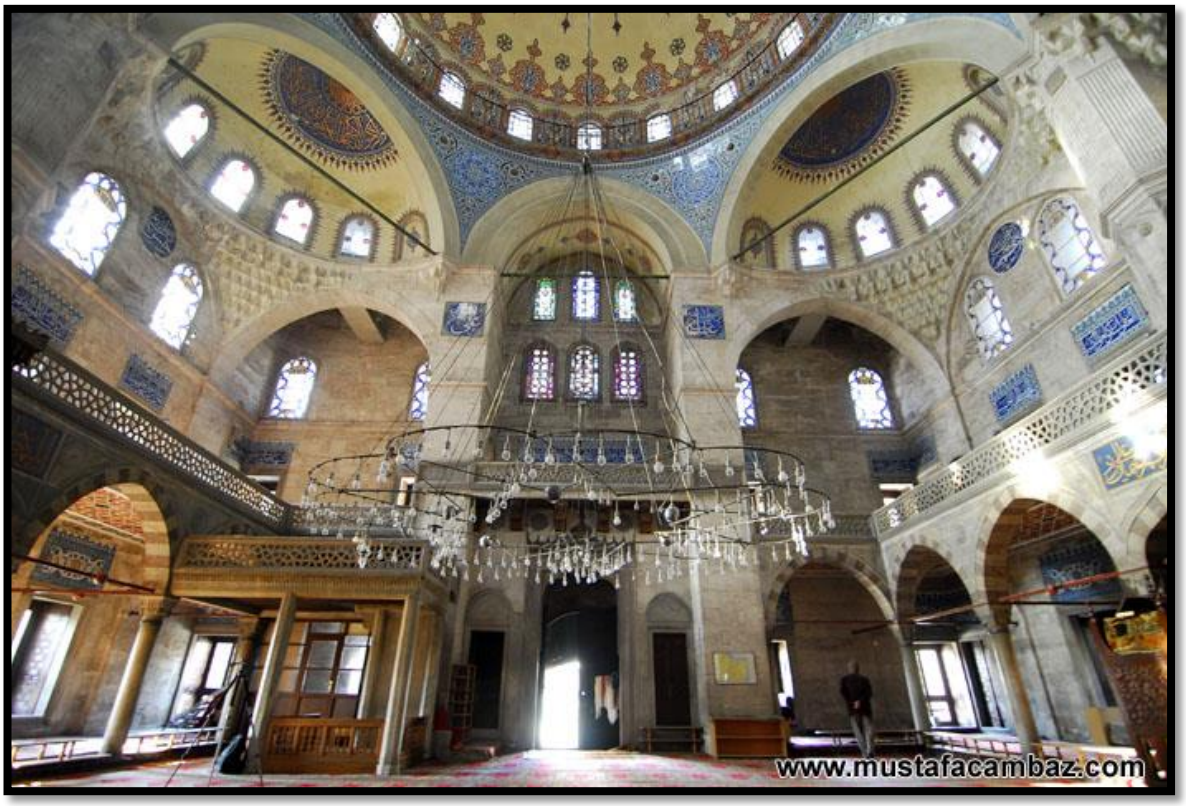


Fotoğraf 14: Ana giriş kapısı (Eski hali)
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)

Mimar Sinan'ın her camisinde olduğu gibi Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nde de bezemenin özel bir karakteri vardır. Cami, âhenkli ve dengeli tezyînatı, zengin kalem işi süslemeleri, orijinal çini ve çinilerin üzerindeki yazılarıyla abidevî eserler arasında yerini almıştır.

Caminin üst yapı düzeyinde 46, beden duvarlarında 54 olmak üzere toplam 100 adet penceresi bulunmaktadır. Böylelikle, ışığın çok yönlülüğü camiyi olduğundan daha geniş göstermektedir [164]. Caminin, gerek tezyînatı gerekse aydınlatması ile mimarînin canlandırılması bakımından Sinan'ın en başarılı eseri olduğu ileri sürülmüştür [165].

Rüstem Paşa Camii'nin çini kaplamaları kadar yoğun olmasa da eserde XVI. yüzyıl çini sanatının müstesna örnekleri yer almaktadır. Sinan, mimarî ile son derece uyum içinde olan çini süslemeyi Kadırga Sokullu Camii'nde kullanmıştır denilebilir.



Fotoğraf 15: İç mekân (Kuzey cephesi)

(http://www.mustafacambaz.com/

[164] Jale N. Erzen, *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz,* Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara 2005, s. 83.
[165] Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarîsi*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2004, s. 309.

En yoğun süsleme caminin içinde, mermer mihrabın yan duvarlarında ve üstünde yer alır. Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin yanı sıra minber külahı da tamamen çini ile kaplıdır.



Fotoğraf 16: Kıble duvarı



Fotoğraf 17: Çini minber külahı

Üzerinde Fâtiha Sûresinin yazılı olduğu, dikdörtgen biçimindeki son cemaat yeri alt kat pencere alınlıkları yine çini bezemelidir.



Fotoğraf 18: Son cemaat yeri / Çini kaplı alınlıklar

İznik çinileriyle zenginleştirilmiş olan camideki mekân estetiğinin en göz alıcı unsurlarından biri de celî sülüsle yazılmış olan hatlardır. Lacivert zemin üzerine beyaz ile yazılan ve sır altı tekniği ile uygulanan hatlardaki harf gözleri çoğunlukla firuze veya mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir [166]. Caminin çini bezemesi, döneminin gerek malzeme gerekse tezyîn açışından en güzel çinilerinden oluşmasının yanı sıra üzerindeki yazılarla ayrı bir önem taşımaktadır. Şüphesiz ki, günümüze kadar değişmeden gelebilen çini üzerindeki özgün yazıların hat sanatı özellikle de celî sülüs hakkında kaynak teşkil edebilecek mahiyette olması caminin değerini artıran unsurlardandır.

Caminin ilk yapıldığı dönemden kalma orijinal yazılarda her hangi bir hattat imzası bulunmadığı ve kaynaklarda da yazıların hattatı hakkında bir bilgiye henüz rastlanamadığı için, çini veya mermer üzerindeki yazılarla özgün kalem işi yazıları kimin yazdığı hakkında net bir bilgi ortaya koymak mümkün olamamıştır.

Merkezî kubbe ile yarım kubbelerde bulunan ve kalem işi tekniğiyle nakşedilmiş olan yazılar ise, XX. yüzyıl usta hattatlarından Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964) tarafından 1939'da yazılmıştır. Halim Efendi'nin imzasını taşıyan bu muhdes yazılarda, asırlar boyunca devamlı gelişen hat sanatının, XIX. yüzyıl sonunda yazı estetiği ve istif bakımından nasıl bir noktaya ulaştığının örneğini görmek mümkündür. Ancak bu yazılar günümüzde, yazıldığı tarihteki estetik özelliklerini korusa da, kubbede yapılan tamirat hatalarından ya da bakımsızlık sebebiyle zarar görmüş durumdadır.

Bu tür mimarî özelliklerinin yanı sıra, Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nde cümle kapısının harîm tarafında kalan orta yerinde, mihrap kavsarasının hemen üstünde, minber kürsüsünün saçak ortasında ve minber kapısının ortasında olmak üzere toplam dört yerde Hacerü'l-Esved taşından parçalar bulunmaktadır.

Özetle belirmek gerekirse; Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi, Sinan'ın topografyası zor bir arazide nasıl ustalıkla mekân düzenlemesi yaptığını, Osmanlı klasik döneminin

[166] Fatih Özkafa, "Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii", *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler IV*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Konya 2012, s. 2756.

mimarî imkânlarını kullanma yeteneğini, sadeliğin içinde ihtişamı barındıran bir bezeme programının da mimarı olduğunu gösteren bir başeserdir. XVI. yüzyıl Osmanlı çiniciliğinin en güzel uygulamalarını barındırmasının yanı sıra kalem işi süslemeleri, aydınlık iç mekânı, orijinal ve muhdes yazıları ile Türk-İslâm mimarlık ve sanat tarihinin şâheserleri arasında yerini almıştır.



Fotoğraf 19: İç mekân doğu cephesi (http://www.mustafacambaz.com/)

3. 2. Dış Mekân Yazıları

3. 2. 1. İnşâ ve Tamir Kitâbesi

Kitâbe genellikle cami, medrese, han, köprü, çeşme vb. mimarî yapılarda eserin bânisini, maksadını ve yapılış tarihini veren (bazen de dua içeren) yazılar için kullanılan bir tabirdir. Aslında kitâbe kelimesinin 'yazma' fiilinden türemiş olması hasebiyle, taştan ahşaba her tür nesne üzerinde yer alan yazılmış tüm yazı örneklerini bununla tarif mümkündür [167]. Bu yazıların, taş, mermer, çini, ahşap, alçı, tuğla, metal, kumaş vb. malzemeler üzerine, kakma, kabartma, oyma, kazıma ya da kalem işi yöntemlerinden biriyle veya birden çok teknikle yazıldığı görülmektedir. Bütün bunlarla birlikte 'kitâbe' dendiğinde ilk akla gelen taşa mahkûk yazılardır.

Mimarî yapıların belirli yerlerine insanların ilk bakışta görebilecekleri şekilde konumlandırılan kitâbeler, üzerinde yazıldığı döneme ait çeşitli bilgiler vermesi sebebiyle ve bu bilgileri ifade ediş şekliyle de ayrıca önem arz eder. Mimarî eserin yapı türü, hangi hükümdar zamanında, kimin hangi tarihte yaptırdığı, mimarının kim olduğu gibi bilgileri barındırması açısından çok önemli birer tarihî vesikalardır. Bunların yanı sıra genellikle âyet, hadis, şiir, güzel sözler, yaptırana (ya da medfûna) dua isteği vb. metinler içeren yazılardan oluşmaktadır [168]. Bir nevî yapının kimlik kartı durumunda olan kitâbeler aynı zamnada üzerinde bulunduğu yapının tarihi kimliği açısından birinci derecede belge hüviyetindedir. Kitâbeler için yapıların kilit taşlarıdır denilebilir.

Çoğunlukla giriş kapıları üzerinde yer alan ve eserin kimin tarafından ne zaman yapıldığını bildiren yazılardan müteşekkil kitâbeler "inşâ kitâbesi" olarak tanımlanmaktadır. Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nin ise inşâ kitâbesi eserin yapıldığı tarihten günümüze kadar dönem özelliklerini koruyarak gelebilen kitâbelerdendir.

---

[167] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı,* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 182.

[168] Abdülhamit Tüfekçioğlu-Kemal Özkurt, "Türk-İslâm Sanatında Kitâbeler", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* Bilim ve Sanat Vakfı Yay., İstanbul 2009, c. 7, sy. 14, s. 276.



Fotoğraf 20: İnşâ kitâbesi

Türkçe olarak yazılan manzum kitâbenin metni şu şekildedir [169]:

كفار خاكسارك ييقوب كنيسه سني	كم بختي لا يزالي اقبالي سرمديدر	همنام فخر عالم يعني وزير اعظم
Küffâr-ı haksârun yıkup kenîsesini	*Kim bahtı lâ-yezâlî, ikbâlî sermedîdür*	*"Hem-nâm-ı Fahr-ı âlem, ya'ni vezîr-i a'zam*
حقا بو معجزات كبراى احمديدر	بيت العبادة اولدي اول دار كفروظلمت	بر معبد ايلد يكم شهرك سرامديدر
Hakka bu mu'cizât-ı kübrâ-yı Ahmedîdür	*Beytü'l-'ibâde oldı ol dâr-ı küfr ü zulmet*	*Bir ma'bed eyledi kim şehrün serâmedîdür*
في تسع و سبعين و تسعمائه ٩٧٩	ديدي بو جامع دين فتح محمديدر	تاريخ فكر ايدركن بو فتحه هاتف غيب
Fî tis'a ve seb'în ve tis'a mi'e 979"	*Didi: 'Bu cami'-i din feth-i Muhammedîdür'*	*Tarih fikr iderken bu fethe hâtif-i gayb*

[169] Kitâbede yer alan metni günümüz Türkçe'sine şu şekilde çevirebiliriz:
"Âlemin iftiharının - Hz. Muhammed adaşı, yani vezir-i azâm / Ki talihi sonsuz ve ikbali ebedîdir.
Sefil kâfirlerin kilisesini yıkıp / Bir mabed yaptı ki şehrin en önde gelenidir.
O küfür ve karanlık yuvası, ibadet edenlerin evi oldu / Doğrusu bu en büyük Müslüman mucizelerindendir.
Bu fethin tarihini düşünürken, gaipten seslenici / Şöyle dedi: 'Bu din camisi Muhammedî bir zaferdir.
Sene dokuz yüz yetmiş dokuzda, 979."

İnşâ kitâbeleri daha çok yapının kimliği ile ilgili bilgileri ihtiva etmektedir. İslâm'ın ilk döneminde genellikle nesir şeklinde olup zamanla manzum olarak yaygınlaşmıştır. Ayrıca kitâbelerde, bir yapının inşâ tarihine atıf yapmak, önemli bir olayın veya medfûn olanın (mezar taşlarında) ölüm tarihini vermek için 'ebced hesabı'yla tarih düşürme sanatı sıkça kullanılmıştır.

Caminin inşâ kitâbesinde ise yapım tarihi açıkça yazı ve rakamla yazılmasının yanı sıra tarih düşürme sanatıyla da belirtilmiştir. *'Bu cami'-i din feth-i Muhammedîdür'* beyitinde yer alan kelimeleri oluşturan harflerin ebced hesabına göre değerlerinin toplamı (bir sayı fazlalıkla) caminin inşâ tarihini vermektedir.



Fotoğraf 21: Didi: *'Bu cami'-i din feth-i Muhammedîdür'*

Kitâbedeki tarih düşürme sanatı şu şekilde açıklanabilir:

بو			**جامع**					**دين**				**فتح**				**محمديدر**							
ب	و		ج	ا	م	ع		د	ي	ن		ف	ت	ح		م	ح	د	ي	د	ا	ر	
2	6		3	1	40	70		4	10	50		80	400	8		40	8	4	10	4	40	200	
8		+	114				+	64			+	488			+	306							+

Harflerin rakam değerleri tabloda görüldüğü şekildedir. Ancak toplam değer 980 sayısını vermektedir. Caminin inşâ tarihi 979 olduğuna göre ebced hesabı yapılırken, bulunan tarihin 1 sayı fazla olduğu görülmektedir. Buna göre, kitâbe metnini yazan kişinin ancak bu şekilde tarih düşürebildiği muhtemeldir [170].

Bununla birlikte, *"Hem-nâm-ı Fahr-ı âlem, ya'ni vezir-i a'zam"* ve *"Bir ma'bed eyledi kim şehrün serâmedîdür"* mısralarından eseri yaptıranın, Fahr-ı âlem Peygamber Efendimiz ile aynı isme sahip ve o tarihte Sultan II. Selim'in vezir-i a'zamı olan Sokullu Mehmed Paşa (1506 - 1579) olduğu anlaşılmaktadır.

Didi: 'Bu cami'-i din feth-i Muhammedîdür' mısraında *geçen* "Feth-i Muhammedî ifadesiyle" de "fetih" kelimesinin hem zafer hem de açılış anlamları bir arada kullanılarak caminin yıkılmış olan kilisenin yerine yapılması ve hizmete açılmasının vezir-i a'zamın kişisel başarısı olduğu îmâ edilmiştir [171].

Kitâbenin kimin tarafından yazıldığı hakkında da kesin bir bilgi yoktur. Üzerinde hattatın imzası olmadığı ve herhangi bir kaynakta bununla ilgili bir bilgiye rastlanmadığı için kitâbenin hattatının kim olduğu konusu netlik kazanamamıştır. Ancak eserin yapıldığı zaman dilimi (XVI. asrın ikinci yarısı) göz önünde bulundurulduğunda, döneminin hat sanatının önde gelen üstatlarından 'Hasan Çelebi (ö.1594)'nin yazmış olduğu kuvvetle muhtemeldir' denilebilir.

Taşa hâkketme tekniği kullanılarak, koyu mavi zemin üzerine celî sülüs harflerle istifli şekilde yazılan kitâbe 9 mısradan müteşekkildir. Metindeki her bir mısra tezyinî bir şekilde altın yaldızla çerçevelenmiş bölümler içine yazılmıştır. En son mısrada yapının inşâ tarihi rakamsal (٩٧٩ – 979) olarak da belirtilmiştir.

Dış mekân yazıları içinde caminin tamir kitâbesi de yer almaktadır. Yapının tamiri hakkında bilgi veren kitâbelere "tamir kitâbesi" denilmektedir. Tamir kitâbeleri, yapının inşâ edildiği tarihten sonra üzerinde yapılan onarimları, ne zaman, kimin

[170] İsmail Yakıt, *İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme,* Ötüken Yay., İstanbul 2010, s. 69. ("Müverrihler gerek vezin ve gerekse tarihi tutturmak gerekçesiyle imladan bazı fedakârlıklar yapmışlardır").
[171] Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 450.

tarafından yapıldığı ya da yaptırıldığı, (varsa) mekân ekleme, genişletme ve yenileme işlemleri hakkında bilgileri içeren kitâbelerdir. 1928'deki harf inkılabından sonra Latin alfabesi kullanılmaya başlanınca kitâbelerin de şekli değişmiştir. Dolayısıyla caminin tamir kitâbesi olarak nitelendirebileceğimiz levhanın üzerindeki, 1939 -1940 yılları arasında yapılan onarıma ait bilgiler şu şekildedir:

"T.C. Vakıflar Umum Müdürlüğü Tamir Tarihi: 1940"

Enine dikdörtgen şekilli mermer bir pano üzerinde bulunan bu yazı taşa mahkûktur. Son cemaat yerinde cümle kapısının batı kenarında cami hakkında genel bir bilgi içeren diğer yazı panosunun üzerinde yer almaktadır.

"Sokullu Şehit Mehmed Paşa Camii / II. Selim'in Kızı Esmâhan Hatun Sultan Tarafından Eşi Sadrazam Şehit Mehmed Paşa Adına 1571 Yılında Yaptırmıştır. Mimar Sinan'ın Eseridir", bilgilerini içeren diğer yazı ise dikdörtgen metal bir pano üzerine siyah boya ile yazılmıştır [172].



Fotoğraf 22: İnşâ kitâbesi (Harf inkılabından sonra)



Fotoğraf 23: Tamir kitâbesi

Bunların dışında caminin kuzey giriş duvarı üzerinde, inşâ kitâbesinin altında camiyi tanıtan bir başka yazı panosu daha mevcuttur. Dikdörtgen mermer levhanın üzerine oyma tekniği ile şu bilgiler yazılmıştır: "Sokullu Şehit Mehmed Paşa Camii / Yapılış Tarihi Miladi-1571. Hicri-979."

[172] Metin, fotoğrafta (F. 22) da görüldüğü gibi levhadaki şekliyle yazılmıştır.

3. 2. 2. Şadırvanlı Avlu Yazıları

Dış avlusu olmayan Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nin, revaklarla çevrili iç avlusunun orta kısmında onikigen tasarımlı, kubbeli bir şadırvan bulunmaktadır. Şadırvanlı avluya kuzeydeki ana girişi izleyen ve medrese dershanesinin altında yer alan merdivenle çıkılmaktadır. Bu avlunun doğu ve batı yönlerine açılan iki yan girişi daha vardır. Medresenin dershanesinden başka on altı odası mevcuttur. Bu kare planlı ve kubbeli medrese odaları "L" biçiminde iki eşit parça halinde avlunun ön cephesini çevrelemektedir (bkz. Fotoğraf 6, 7).

Kuzey giriş kapısı üzerinde inşâ kitâbesi yer alırken, doğu ve batı giriş kapıları üzerinde inşâ dönemine ait herhangi bir yazıya rastlanmamaktadır. Kuzey girişinde yer alan ve 'fetih' temasını içeren bu kitâbe, caminin tutarlı bir epigrafik programı olduğunu işaret eder mahiyettedir. İnşâ kitâbesinden revzenler üzerindeki yazılara kadar tüm hatların belli bir plan dâhilinde seçilerek yazıldığı düşünülmektedir [173].

Kuzeydeki avlu kapısından girip, medresenin kubbeli dershanesinin altındaki merdivenlerden çıkarken kademeli olarak artan cami perspektifi yanında, yine kademeli olarak sıralanmış bir hat programı ile karşılaşılmaktadır [174]. Ana kubbeden aşağı doğru inen bu kademeli hat sisteminin birinci kademesini kubbeki yazılar oluşturmaktadır.

İlk göze çarpan yazı, ana kubbenin taş kaidesinin ortasındaki dikdörtgen çerçeveye hâkkedilen Kelime-i Tevhid, yani;

لَا إِلَهَ إِلَّا اللهُ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ

"Lâ İlâhe İllallah Muhammedun Resûlullah"

(Allah'tan başka ilah yoktur, Muhammed (s.a.v.) Allah'ın resûlüdür) yazısıdır.

[173] Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 459.
[174] Ahmet Emre Bilgili, *Yeni Bir Turizm Rotası: Büyük Usta Mimar Sinan,* http://www.turing.org.tr, (10. 01. 2018), s. 336.



Fotoğraf 24: Ana kubbeden aşağı doğru inen kademeli hat sisteminin birinci ve ikinci kademesini oluşturan yazılar



Fotoğraf 25: Ana kubbenin taş kaidesinin ortasındaki dikdörtgen çerçeveye hâkkedilen Kelime-i Tevhid yazılı kitâbe

Giriş kapısının önündeki kubbe, diğerlerinden daha yüksek tutulmuş, bu yüksek bölümün içine, son cemaat yeri revağının orta kemerine dikdörtgen şeklinde yazı levhası yerleştirilmiştir. Bu levhada belirli saatlerde cemaatle namaz kılmanın zorunluluğuna ilişkin Nisâ Sûresinin 103. âyetinin son kısmı yazılıdır:



Fotoğraf 26: Son cemaat yeri revağının orta kemerindeki 'Namaz' temalı kitâbe

إِنَّ الصَّلوةَ كَانَتْ عَلَى المؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا

(“İnne’s-salâte kânet ale’l-mü’minîne kitâben mevkûten”: Muhakkak ki namaz, inananlara belirli vakitlere bağlı olarak farz kılınmıştır.)

İkinci kademeyi oluşturan bu kitâbede de, Kelim-i Tevhid kitâbesi gibi celî sülüs tarzında yazılarak taş zemine hâkk edilmiştir. Bununla birlikte, koyu mavi zemin üzerinde kabartılmış biçimde duran harfler altın varakla daha görünür hale getirilmiştir.

Namaz ile ilgili âyetin yer aldığı bu kitâbenin karşısında yani avlunun karşı tarafında, kubbeli medrese dershanesinin revağının üzerine taşa mahkûk olarak, yine ‘Namaz’ temalı bir hadis-i şerif yazılmıştır.



Fotoğraf 27: Kubbeli medrese dershanesinin revağının üzerindeki taşa mahkûk kitâbe



Fotoğraf 28: Dershane kubbesinin revağının üzerinde bulunan ‘Namaz’ temalı kitâbe

Kelime-i Tevhid kitâbesinde olduğu gibi koyu mavi zemin üzerine, istifli olarak, celî sülüs tarzında yazılan yazı altınla varaklanmıştır. Farklı olarak ise etrafı rûmî desenleriyle bezenmiştir. Taşa mahkûk bir yazıdır. Karşılıklı, aynı teknik ve üslûpla yazılan bu kitâbelerle âdeta daha avludayken namazın önemi vurgulanmak istenmiştir.

Namazın dinin direği olduğuna vurgu yapan bu yazının bulunduğu yönde, medresenin dershanesinin giriş kapısında başka bir hadis-i şerif metnini içeren bir kitâbe daha mevcuttur.



Fotoğraf 29: Dershane kapısı üzerinde yer alan kitâbe:

طَلَبُ العِلْمِ فَرِيضَةٌ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ وَمُسْلِمَةٍ

“Talebü’l- ilmi ferîzatün alâ külli müslimin ve müslimetin”
(İlim öğrenmek erkek ve kadın her Müslüman’a farzdır).

İlim öğrenmenin ehemmiyeti ile ilgili bu hadis-i şerifin özellikle dershane kapısı üzerine yazılmış olması da belli bir hat programının varlığını göstermektedir. Bunun yanı sıra "hadiste kadınlara yapılan gönderme, camisi bir hanım sultan tarafından vakfedilen bu külliyede özellikle anlamlıdır" [175].

Celî sülüs ile tek satır halinde tasarlanan yazı, lacivert zemin üzerine aktarılmış ve varaklanmıştır. Ancak taşa mahkûk diğer hatlarla mukayese edildiğinde yazının orijinal olmadığını, daha sonra yazılmış ya da restorasyon sırasında bozulmuş olduğunu söyleyebiliriz.

Ayrıca, bu yazının yer aldığı dershane kubbesinin oturduğu pandantifler üzerinde bulunan, yine sonradan yazıldığını düşündüğümüz *"Ya Hannân - Ya Mennân"* isimleri, dört tekrarlı biçimde dairevî madalyonlara kalem işi tekniği ile nakşedilmiştir.



Fotoğraf 30: Dershane kubbesinin oturduğu pandantifler üzerindeki yazılar

[175] Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 459.

3. 2. 3. Ana Giriş Kapısı ve Son Cemaat Yeri Yazıları

Caminin yukarıdan aşağıya doğru kademeli olarak yazılan dış mekân yazılarında, üçüncü kademede ana giriş kapısı yazısı, en son olarak dördüncü kademede de son cemaat yeri yazıları vardır.

Son cemaat yeri olarak adlandırılan bölüm, avlunun camiye daha doğrusu harime giriş cephesinde uzanan revakıdır. Avludan biraz yüksek kotta olup bir iki basamakla çıkılmaktadır. Camilerdeki bu kısım, namaz vaktine yetişemeyenler veya fazla kalabalıkta içeri giremeyenlerin namaz kılmaları için yapılmıştır.

Sokullu Camii'nin son cemaat yeri duvarı, kubbeleri taşıyan kemerlerle yedi bölüme ayrılmıştır. Ortadaki bölümde giriş kapısı bulunmaktadır. Küfeki taşından yapılmış olan giriş kapısı, dikdörtgen bir çerçeveye sahiptir. Hatta dik olarak yerleştirilmiş yassı bir dikdörtgenler prizması şeklinde hacim kaplar [176]. Sarkıtlı mukarnaslı kavsaranın altında, cümle kapısının yayvan basık kemerinin hemen üstüne yerleştirilmiş olan enine dikdörtgen panoda kapı kitâbesi yer almaktadır. Taşa mahkûk kitâbede Yâsin Sûresinin 58. âyeti yazılıdır.

Âyetten önce "*Kāle'llâhu Teâlâ fî Kitâbihi'l-Kerîm*": (*Hak Teâlâ Kitâb-ı Kerîm'inde buyurdu ki)* ibâresi de kullanılmıştır.

Celî sülüs tarzında istifli olarak yazılmış ve koyu mavi zemin üzerinde kabartılmış biçimde duran harfler altın varakla daha görünür hale getirilmiştir. Kitâbenin giriş kapısı üzerine özellikle konulmuş olması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim seçilen bu âyet cemaati selamlar mahiyettedir:

قَالَ اللهُ تَعَالَى فِي كِتَابِهِ الكَرِيمِ سَلاَمٌ قَوْلاً مِنْ رَبّ رَحِيمٍ

"Kāle'llâhu Teâlâ fî Kitâbihî'l-Kerîm, Selâmün kavlen min rabbi'r-Rahîm" (Yüce Allah Kutsal Kitabı'nda der ki; Rahîm olan Rab'den "selâm" sözü vardır.)

[176] Bengü Aktuna Çakmak, a.g.t., s.163.



Fotoğraf 31: Giriş kapısı üzerinde yer alan kitâbe

Son cemaat yerinin diğer altı bölmesinde, çini panolar üzerinde Fâtiha Sûresi yazılıdır. Aynı zamanda baştanbaşa eşsiz güzellikte bir dua ve bir yakarış olan Sûre, 6 pano üzerine bölümler halinde, celî sülüs ile istifli biçimde yazılmıştır. Batı yönünde minare kapısı alınlığındaki panoda yazılı "Besmele" ile başlayıp doğu yönüne doğru devam ederek, üst mahfile çıkışı sağlayan kapı üzerindeki panoda yazılı olan "Âmin" ifadesiyle son bulmaktadır.



Fotoğraf 32: Son cemaat yerindeki çini panolar

Bu bölümdeki tüm panoların yazı ve bordürleri lacivert zemin üzerine işlenmiştir. Çini üzerindeki bu yazılar, camide yer alan diğer çini üzerindeki yazılar gibi özgündür. Günümüze kadar dönem özelliklerini koruyarak gelmiş orijinal yazılardır. Yazılarda bulunan bazı harflerin ve cezimlerin 'göz' denilen iç boşlukları da firuze renkle boyanmıştır. Ayrıca yazıların arasına, ufak tefek tezyinî motifler serpiştirilmiştir.

Son cemaat mahallindeki çini panolara Fâtiha Sûresi şu şekilde nakşedilmiştir:



Fotoğraf 33: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan ilk pano

*"Bismillahirrahmânirrahîm":(Rahman ve Rahîm olan Allah'ın adıyla)*بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ



Fotoğraf 34: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan ikinci pano

"Elhamdulillâhi Rabbi'l-âlemîn. Er-Rahmâni'r-Rahîm": الحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالمِين الرَّحمْنِ الرَّحِيم

(Hamd, âlemlerin Rabbi Allah'a mahsustur. O, Rahîm ve Rahmandır.)



Fotoğraf 35: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan üçüncü pano

مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينَ: *"Mâliki yevmi'd-dîn. İyyâke na'budü ve iyyâke nesteîn*

(Din gününün sahibidir. Yalnız Sana kulluk ederiz, yalnız Senden yardım dileriz.)



Fotoğraf 36: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan dördüncü pano

"İhdina's-sirate'l-mustakîm sırât'ellezîne": اهْدِنَا الصِّرَاطَ المسْتيمَ صِرَاطَ الَّ

(Bizi doğru yola ilet. Öyle yol ki ;)



Fotoğraf 37: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan beşinci pano

أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ المغْضُوبِ : *" en'amte aleyhim gayri'l mağdûbi"*

(...nimet verdiğin mesutların- yoluna-, o gazaba uğramışların değil...)



Fotoğraf 38: Son cemaat yeri pencere alınlıklarındaki yazılı çini panolardan altıncı pano

عَلَيْهِمْ وَلاَ الضّآلِّينَ آمِين : *"...aleyhim vele'd-dâllîn. Âmin"*

(...kendilerine -üzerine gazap uğrayanların- ve o sapmışların -yoluna- değil. Allah kabul etsin.)

3. 3. İç Mekân Yazıları

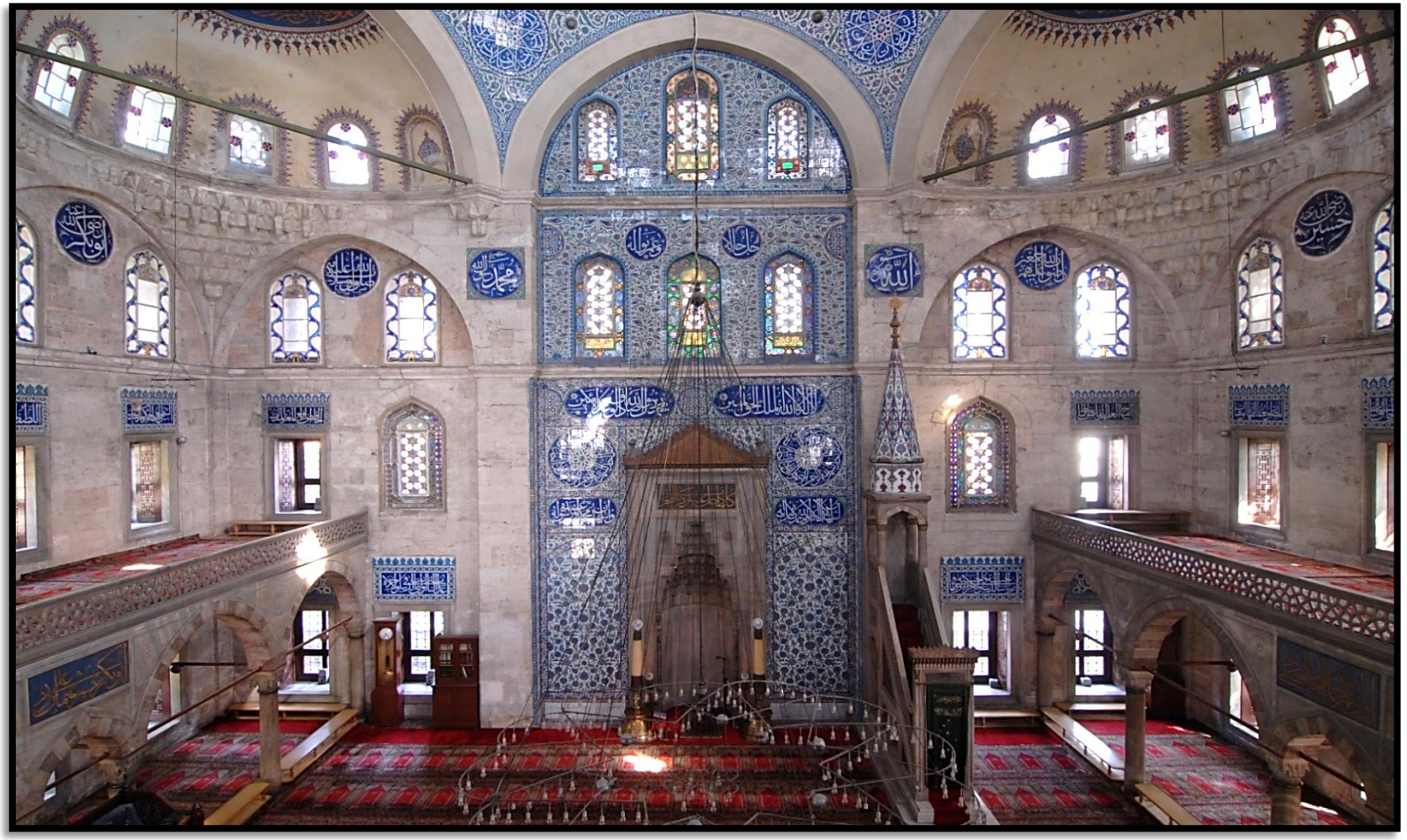
Camilerde esas ibadet alanı üzeri ekseri kubbe ile örtülü ve genel ifadeyle "harîm" olarak adlandırılan iç mekândır. İç mekân aynı zamanda tezyînatın en fazla olduğu bölümdür. Harîmde mimarî bezeme unsurları, portalden pencerelere, mihraptan kubbelere, sütunlardan mahfillere kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. İslâm dinî mimarîsinde uygulanan bezeme programlarının içinde hat sanatına her geçen dönem daha fazla ağırlık verilmiş, zamanla yazılar mihrap yazısı, kuşak yazısı, kubbe yazısı, minber yazısı gibi tanımlamalarla ifade edilir olmuştur.

Konumuz olan Kadırga Sokullu Camii'nin şadırvanlı avlu ve avluyu çevreleyen bölümlerinde süsleme son derece sadedir. Mimar Sinan pek çok eserinde olduğu gibi bu camide de iç mekânın tezyînatına ayrı bir önem vermiştir. Nitekim Sinan'ın eserlerinde hâkim olan üslûp etki gücünü daha çok uygulanan tezyînattan almaktadır denilebilir.

İç mekân süslemeleri ile göz kamaştıran Sokullu Camii'nin bezeme çeşitliliğinde çiniler ağırlıktadır. Söz konusu çiniler üzerindeki bezemeler içerik bakımından stilize bitkisel motifler ve hat kompozisyonları olarak iki farklı tezyîni unsurdan oluşmaktadır [177]. Kıble duvarını oluşturan bölümün orta kısmı, üzerinde hatların da yoğunlukta olduğu çini kartuşlar ile kaplıdır. Bir diğer çini üzeri bezemeli kartuşlar, doğu-batı doğrultusunda enine gelişen dikdörtgen biçimindeki harîmin üst mahfil duvarlarını bir nevî kuşak halinde çevrelemektedir. Bu çini panolar üzerindeki esmâ-i hüsnâ ve esmâ-i çâr-yâr-ı güzîni içeren yazılar ile pandantiflerdeki madalyonların içinde yer alan dairevî formdaki yazılar iç mekân yazı bezemede aslî unsur niteliğindedir.

Harîmde diğer önemli bezeme grubunu oluşturan kalem işi bezeme ile uygulanan hat kompozisyonları caminin mihrabı, kuzey, doğu ve batı duvar kemerleri ile merkezî kubbe ve yan kubbelerinde birer levha gibi durmaktadır. Bununla birlikte revzenlerdeki yazılar da iç mekân tezyînatında ayrı bir yere sahiptir.

[177] M. Baha Tanman, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi" maddesi, *DİA,* TDV Yay., İstanbul 2009, c. 37, s. 362.



Fotoğraf 39: İç Mekân

3. 3. 1. Kıble Duvarı ve Mihrap Yazıları

Namaz kılarken kıbleye (Kâbe/Mescid-i Haram yönüne) yönelmek namazın geçerlilik şartlarındandır. Bazı durumlarda tanınan ruhsat halleri dışında, bu şarta uyulmazsa kılınan namazın sahih olmayacağına dair hükümler vardır. Bu nedenle İslâm mimarîsinde kıble yönünü gösteren kısım olan mihraplara, gerek mimarî gerekse estetik açıdan ayrı bir önem verildiği görülmektedir. . Hatta mihrap için kıble yönünü işaret etmesi sebebiyle 'yönlendirici bir yapı elemanıdır' denilmektedir. Bununla birlikte mihrap, camide cemaatle namaz kılındığı zamanlarda imamın bulunduğu ve namaz kılanların yüzlerini kıbleye doğru çevirmeleri için geliştirilmiş bir odak noktasıdır [178].

İslâm'ın ilk dönemlerinde çizgi veya boya ile belirlenen mihrap, zamanla kıble duvarında girinti yapan oyuk bir niş şeklinde vücut bulmuştur. Başlangıçta basit planlı bir niş şeklinde ortaya çıkan mihraplar, İslâm mimarîsinde her dönem değişip gelişmiş ve üzerlerindeki bezemelerle ziyaretçileri en fazla etkileyen bölümlerden olmuştur.

Bilhassa mihrapta yer alan yazılar mihrabın taşıdığı fonksiyona göre seçilerek yazılmıştır. Osmanlı dönemi öncesinde Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Dönemi'nde, Orta Asya ve İran'da mihrabın alınlık, kavsara ve bordürü yazıyla tezyîn edilmiş bunun için Âyet el-Kürsî, İhlâs, İsrâ, Âl-i İmrân gibi bazı sûrelerden belli metinlere yer verilmiştir. Klasik Osmanlı mihraplarında ise çerçevedeki yazılar kalkmış, sadece mihrap üstüne yazı yazmak adet olmuştur [179].

Çoğu mihrabın alınlık bölümünde, mihrap âyeti olarak tanımlanan Bakara Sûresi 144. âyeti فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَام

(…Yüzünü Mescid-i Haram'a doğru çevir…) ile, Âl-i İmrân Sûresi 37. âyetinde geçen kıble ve mihrapla ilgili kısım yer almaktadır:

كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَاب

(…Zekeriyya her onun yanına -kızın, Meryem'in bulunduğu- mihraba girdiğinde…)

[178] Tolga Bozkurt, *Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları,* Selçuk Üniversitesi SBE, Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 2007, s. 1.
[179] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, a.g.m., s. 190.

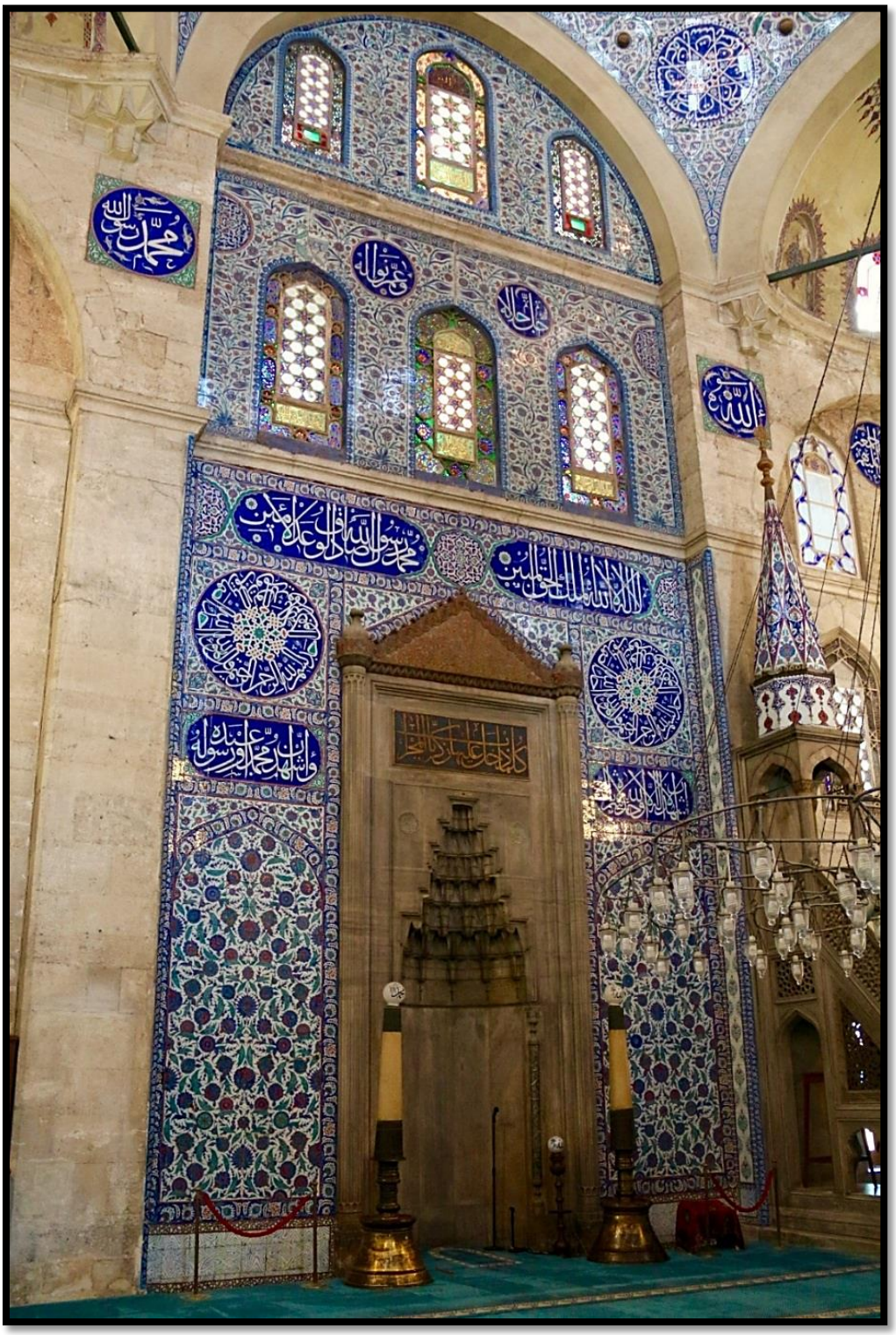
Bunun yanı sıra pek çok Osmanlı camisinde sadece mihrabının değil, kıble duvarının diğer bölümlerinin de, âyet, hadis veya dua gibi metinlerden oluşan ve farklı istiflerle yazılan yazılarla bezenmiş olduğu görülmektedir. Nitekim mimarî süsleme programının temel uygulama alanlarından biri olan kıble duvarı, özellikle de mihrabın bulunduğu bölüm Osmanlı cami mimarîsi bezeme programında ön planda tutulmuştur.

Bunun en güzel örneklerinden biri de Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii kıble duvarı ve mihrabıdır. "Caminin kıble duvarı üç bölüm halindedir. Ortada kubbeyi taşıyan, duvara gömülü iki paye ve bu payeler üzerine atılan kemerle sınırlanmış mihrap bölümü, iki yanda güneydoğu ve güneybatı yarım kubbelerinin altındaki güney duvarları bulunmaktadır" [180].

Mihrap duvarı küfeki taşından dışa taşkın iki adet silme ile yatay olarak üç bölüme ayrılmıştır. Poligonal arabesk ve prizmatik mukarnas oymaları ile klasik dönemin karakteristik örneklerinden olan mermer mihrap ilk bölümde yer almaktadır. Yine klasik dönemin en güzel kompozisyonlarından olan iki çini pano arasına yerleştirilmiştir. Üzerindeki bölmelerde yani ikinci ve son bölmede alçı içlikler içinde revzenler mevcuttur [181].

Mihrap duvarı İznik çinileri, yoğun tezyînatı, yazı panoları ve revzenleri ile son derece ihtişamlıdır. Şüphesiz, "caminin mekân bütünlüğü yanında ikinci bir özelliği mihrap duvarı bezemesidir. Mihrap duvar tezyînatı, Sokullu Camii'nin önemli bir tasarım hususiyetidir. Üç açıklıklı kıble duvarının orta açıklığı kubbe eteğine kadar çini ile kaplıdır ve çini kaplama pandantiflere uzanır" [182].

[180] Aytül Papila, *Mimar Sinan'ın 1540-1570 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Ettiği Camilerdeki Süsleme Programı*, MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslâm Sanatları Programı, (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2006, c. II., s. 328.
[181] Doğan Kuban, a.g.m., s. 33.
[182] Doğan Kuban, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi" maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayın, İstanbul 1994, s. 33.



Fotoğraf 40: Kıble duvarı

Mihrabın alınlık bölümündeki yazı, celî sülüs harflerle kalem işi tekniği uygulanarak tek satır halinde (sondaki "be بَ" harfinin keşîdeli bir şekilde üst satıra yerleştirilmesi dışında) yazılmıştır. Lacivert zemin üzerine varaklanarak nakşedilen hat, boydan boya çini kaplama olan mihrap duvarına ayrı bir güzellik katmıştır. Metin ise daha önce de belirtildiği gibi mihrap âyeti olarak tanımlanan Âl-i İmrân Sûresi 37. âyetinde geçen şu kısımdır:



Fotoğraf 41: Mihrap alınlığında yer alan kitâbe (Mihrap âyeti)

"küllemâ dehale aleyhâ Zekeriyyâ'l-mihrâb..." كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ:

(...Zekeriyya her onun yanına -kızın, Meryem'in bulunduğu- mihraba girdiğinde...)

Mihrap âyetinin yazılı olduğu alınlık bölümünün sağında ve solunda olmak üzere enine dikdörgen şeklinde çini panolar yer almaktadır. Birbiri ile simetrik olan bu panoların içinde celî sülüsle istifli biçimde yazılmış yazılar mevcuttur.



Fotoğraf 42: Mihrap duvarında mihrabın alınlık bölümüyle aynı hizada olan sağ taraftaki çini pano

اَشْهَدُ اَنْ لَا اِلٰهَ اِلَّا اللّٰهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ "Eşhedü en lâ ilâhe illallâhü vahdehû lâ şerîke leh"

(Şehadet ederim ki Allah'tan başka ilah yoktur. O birdir ve O'nun ortağı yoktur.)



Fotoğraf 43: Mihrap duvarında mihrabın alınlık bölümüyle aynı hizada olan sol taraftaki çini pano

"*Ve eşhedü enne Muhammeden abdühû ve rasûlühû*" وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ

(*Ve şehadet ederim ki Muhammed O'nun kulu ve elçisidir*) yazılıdır.

Bu yazıların bulunduğu bölümün hemen üstündeki kare çini panoların iç kısmında ise müdevver formda İhlâs Sûresi yazılıdır.



Fotoğraf 44: İhlâs Sûresi

بسم الله الرحمن الرحيم

قُلْ هُوَ اللهُ احَدٌ اللهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً احَدٌ

"Bismillahirrahmânirrahîm. "Kul huvellâhu ehad. Allahu's-samed. Lem yelid ve lem yûled. Ve lem yekün lehu küfüven ehad."

(Rahman ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. De ki; O Allah'tır, bir tektir. Allah Samed'dir -bütün varlıklar O'na muhtaçtır, O hiç bir şeye muhtaç değildir. Doğurmadı ve doğurulmadı. O'nun bir dengi de yoktur -hiçbir şey O'na denk ve benzer değildir.)

Sûre Besmele ile birlikte, celî sülüs harflerle müdevver olarak yazılmıştır. Yazının metninde bulunan dikey harfler dengeli bir şekilde istiflenerek dairenin merkezinde birleştirilmiştir. Tasarım, yazı türü ve kullanılan malzeme olarak birbiriyle aynı olan panolar mihrap duvarına birbirine simetrik yerleştirilmiştir.

Mihrap duvarında, alt kısımdakilere nazaran biraz daha uzun dikdörtgen iki çini pano daha bulunmaktadır. Mihrap tâcının tam üstüne yine sağ ve sol cihette olacak şekilde yerleştirilen bu panolar içine iki bölüm halinde tasarlanan Kelime-i Tevhid celî sülüsle yazılmıştır. İlk bölümü oluşturan yani "Lâ ilâhe illallâh el-melikü'l hakku'l mübîn" metninin düz satır halinde yazılmasına karşılık, ikinci bölüm olan "Muhammedün Rasûlullâh sâdiku'l va'dil emîn" ibâresi istiflenerek nakşedilmiştir. Ayrıca, birbirine simetrik iki dairevî madalyonun üzerinde yer alan bu çini panolar da birbiriyle simetriktir.



Fotoğraf 45: Mihrap duvarında yer alan birbiri ile simetrik çini panolar



Fotoğraf 46: Mihrap tâcının üstünde bulunan sağ cihetteki çini pano

لا إلهَ إلَّا الله المِلكُ الحَقُّ الْمُبِين *"Lâ ilâhe illallâh el melikü'l-hakku'l-mübîn"*

(Allah'tan başka ilah yoktur. O, mülkün gerçek sahibi ve kâinatın mutlak hükümdarıdır)



Fotoğraf 47: Mihrap tâcının üstünde bulunan sol cihetteki çini pano

مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ صَادِقُ الْوَعْدِ الْأَمِينِ *"Muhammedün Rasûlüllâh sâdiku'l-va'dil-emîn"*

(Muhammed Allah'ın elçisidir. O, dostluğunda samimi, sözünün eri, güvenilirdir) yazılıdır.

Mihrap duvarında kubbeye doğru yazı panolarının azaldığı görülmektedir. En üstte duvarın tam ortasında üzerinde yazı bulunan iki madalyon daha vardır. İhlâs Sûresinin yazılı olduğu dairevî panolardan daha küçük olan sağdaki dairevî panoda,

Fotoğraf 48:

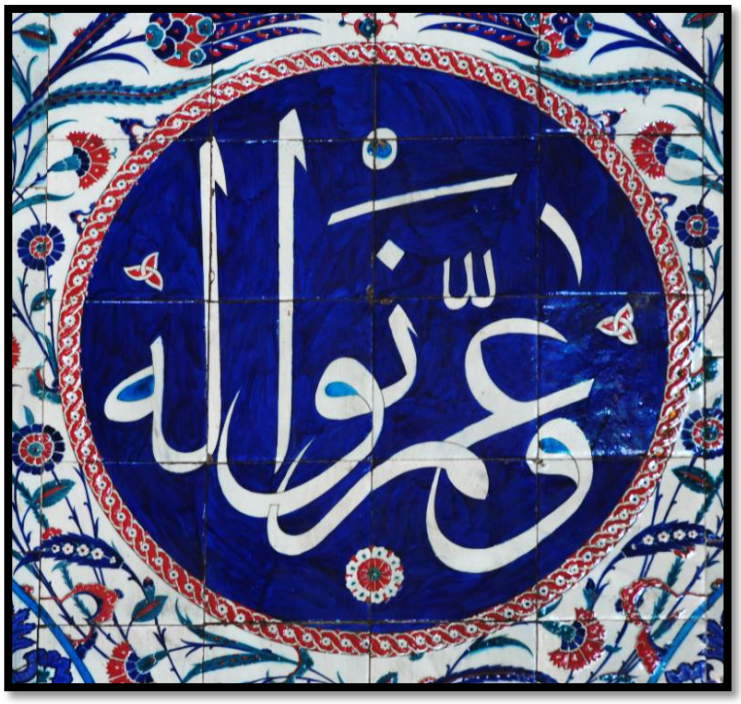
جَلَّ جَلاَلُهُ

"Celle Celâlühû"

(O'nun şanı ne yücedir)



Soldakinde ise;



Fotoğraf 49:

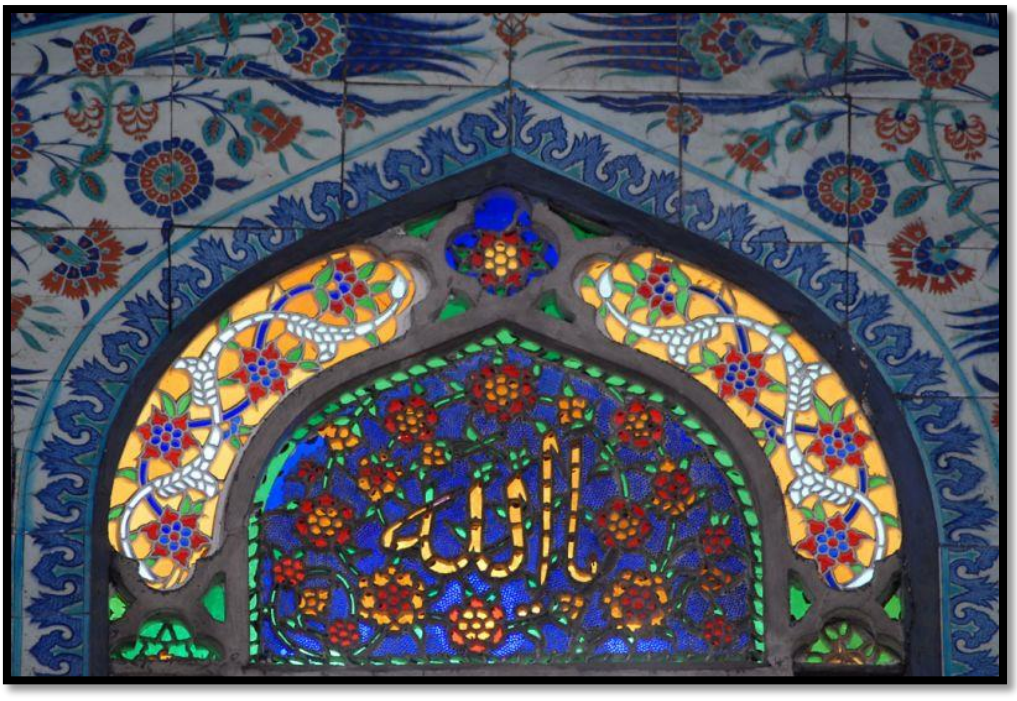
وَعَمَّ نَوَالُهُ

"Ve amme nevâluhu"

(Cenab-ı Hak'ın lütuf ve ikramı herkese ve her şeye şamildir) yazılıdır.

Bu ibâreler genelde ‘Allah’ın ismi anıldığında hürmet ve tazim için’ söylenmektedir. Kıble duvarında yer alan ‘Allah’ lafzı yazısının içinde değil de münferit olarak ayrı ayrı panolar içinde yazıldığı görülmektedir. Ancak üçünün duvara aynı hizada olacak şekilde yerleştirilmesi birbirinin devamı intibaını uyandırmaktadır.

Ayrıca kıble duvarında mihrabın bulunduğu bölümde orta kısma üç, üst kısma üç olmak üzere toplam altı adet pencere açılmıştır. Mihrabın üzerinde iki sıra alçı içlikler içinde bulunan ve ‘revzen’ adı verilen bu renkli cam pencereler çini bezemenin içerisinde dikkat çekmektedir. Pencerelerden sızan ışık sayesinde mihrap bölümünün daha görkemli görünmesi sağlanmıştır. Altı pencereden üstte ortada bulunan ve altta yer alan pencerelerin içteki kemerli kısımlarının alt taraflarına dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların içinde de yazılar yer almaktadır. En üstteki revzenlerden sadece ortadakinde yazı mevcuttur.



Fotoğraf 50: Kıble duvarının en üstünde yer alan revzen

(http://www.mustafacambaz.com/)

Revzenli pencerenin en tepesinde *“Yâ Allah”* yazılıdır. Aynı pencerenin orta kısmında ise bir başka yazı mevcuttur.



Fotoğraf 51: Kıble duvarının en üst bölümünün ortasında bulunan revzendeki hat

اَلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ *("Elhamdülillahi Rabbi'l-âlemîn"*

Hamd âlemlerin rabbi Allah'a mahsustur.)

Alt bölümde aynı sırada yer alan pencerelerin üçünde de yazı bezeme kullanılmıştır.



Fotoğraf 52: Ortadaki pencerenin tepelik bölümünde *Besmele-i şerif* yazmaktadır.

Bu pencerenin alt kısmındaki, diğerlerine göre daha geniş bir alana sahip dikdörtgen bölmenin içinde ise Bakara Sûresinin 115. âyetinden şu bölüm yazılıdır:



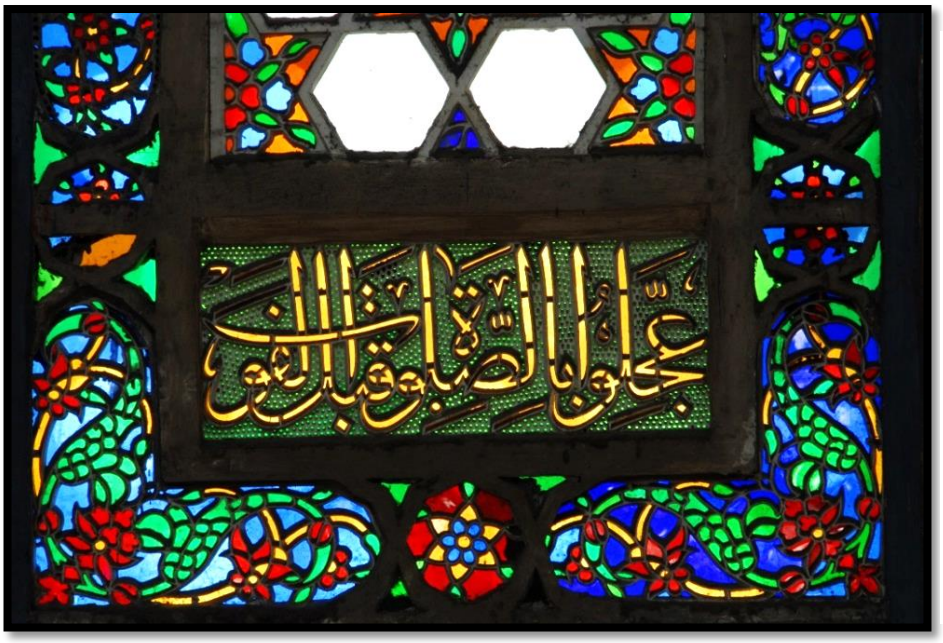
Fotoğraf 53: Kıble duvarında orta bölümde yer alan yazılı revzen

فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ *"fe eynemâ tüvellû fe semme vechullâhi"*

(...Nereye yönelirseniz Allah'ın vechi oradadır.

Artık nereye dönerseniz dönün, orası Allah'a çıkar.)

Sağdaki ve soldaki pencere revzenlerinde ise, cemaate uyarı mahiyetindeki şu hadis-i şerif yazılmıştır. Sağ taraftaki pencerede:



عَجِّلُوا بِالصَّلاةِ قَبْلَ الْفَوْتِ

"Accilû bi's-salâti kable'l-fevt"

(Vakit çıkmadan önce namaz kılmakta acele ediniz.)

Fotoğraf 54

Sol taraftaki pencerede ise:

وَعَجِّلُوا بِالتَّوْبَةِ قَبْلَ الْمَوْتِ

"ve accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt"

(Ölmeden -ölüm gelmeden- önce tevbe etmede acele ediniz.)



Fotoğraf 55

Aynı seviyede bulunan renkli camlardaki bu yazıların hepsi celî sülüsle tek sıra istifli olarak yazılmıştır. Camideki gerek çini üzerinde gerekse taşa mahkûk olarak yazılan diğer yazılardan üslûp farkı görülmektedir. Dolayısıyla XVI. yüzyıl dönemine ait yazılar olmadığı anlaşılmaktadır. Caminin geçirdiği restorasyon sırasında, kubbe yazılarıyla birlikte hattat Halim Efendi tarafından yenilenerek tekrar yazıldığı ya da bezemeye sonradan eklendiği düşünülmektedir.

Sonuç olarak, caminin dış mekânındaki yazılar arasında görülen kademeli hat programının bir benzerinin mihrap duvarında da uygulandığını söylemek mümkündür. Mihrap nişinin üst kısmından kubbe eteğine kadar yazıların kademeli olarak yerleştirildiği görülmektedir. Bu kademeli sisteme, kıble duvarı pandantiflerindeki oldukça dengeli istiflenen yazılarla âdeta son nokta konulmuş gibidir.

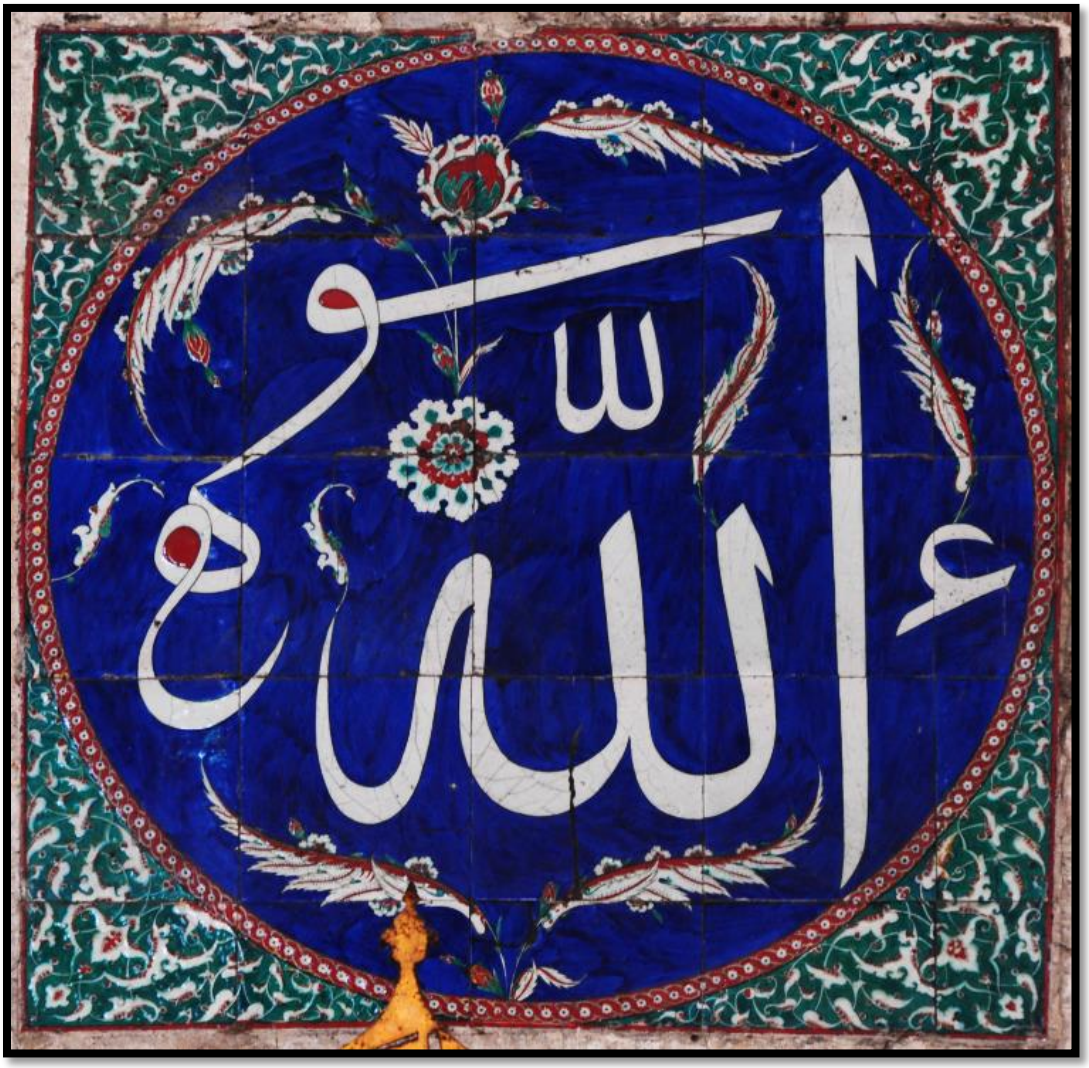


Fotoğraf 56: Yazı bezemeli metal tepelik

Buraya kadar üzerinde durulan bölüm iç mekân yazı bezemesinin ağırlıklı olduğu kısımdır. İncelenen yazılar, üç açıklı kıble duvarının orta açıklığını kaplayan mihrap duvarı üzerinde yer alan yazılardır. Bu bölümün sağ ve sol yanlarında yani kıble duvarının doğu ve batısında yine hem çini panolar hem de revzenler üzerinde yazılar bulunmaktadır.

Caminin kıble duvarının batıdaki payandasına yaslanmış olan minberin çini kaplama külahı kıble duvarına ayrı bir zariflik katmaktadır. Özellikle külahın metal tepeliğinde metale oyularak işlenen "Ya Allah" ibaresi ve külahın tam üstüne gelecek şekilde duvara yerleştirilen çini pano üzerindeki "Allah " yazısı ile birlikte daha ihtişamlı görünmektedir.

Allah lafzı, kare şeklindeki çini panoya dairevî formda ve celî sülüsle yazılmıştır. Kıble duvarının sağdaki açıklığı üzerinde yer alan bu yazıyla aynı form ve şekilde yazılan "Muhammed Resulullah " ibaresi de soldaki açıklık üzerinde bulunan çini pano içindedir. Böylece kıble duvarının iki gömme fil ayağını "Allah" ve "Muhammed Resulullah" yazılı çini panolar süslemektedir.



Fotoğraf 57: Kıble duvarının sağdaki açıklığı üzerinde yer alan madalyon



Fotoğraf 58: Kıble duvarının soldaki açıklığı üzerinde yer alan madalyon

مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ *"Muhammedün Rasûlullâh"*

(Muhammed Allah'ın elçisidir.)

Bu pano ile aynı hizada, yazının devamı mahiyetinde başka bir metni içeren bir çini pano daha bulunmaktadır. Güneydoğu yönündeki yarım kubbenin altında yani mihrabın sağındaki kemer boşluğunda yer alan panonun içinde;

صَلَوَاتُ اللهِ وَسَلاَمُهُ عَلَيْهِ *"Salavâtullahi ve selâmuhu aleyhi"*

(Allah'ın salat ve selamı onun üzerine olsun) yazmaktadır.



Fotoğraf 59: Mihrabın sağındaki kemer boşluğunda yer alan pano

Celî sülüs harflerle istifli olarak yazılan yazı dairevî formdadır. Güneybatı yönündeki yarım kubbenin altında yani mihrabın solundaki kemer boşluğunda da aynı formda ve büyüklükte olan yazının metni ise şu şekildedir:

رِضْوَانُ اللهِ عَلَيْهِمْ أَجْمَعِين *"Rıdvanullahi aleyhim ecmaîn"*

(Allah onların cümlesinden razı olsun)



Fotoğraf 60: Mihrabın solundaki kemer boşluğunda yer alan pano

Yazının yer aldığı pano, caminin iç mekân doğu, kuzey ve batı duvarları üzerinde çâr-yâr-ı güzinin isimleri ile Hasan ve Hüseyin isimlerinin yazılı olduğu panoların en sonuncusu olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu metin, daha çok Ashab-ı Kirâm'ın isimleri anılınca söylenen dua ve hürmet ifadesidir.

Kıble duvarının doğu ve batı açıklıklarında bulunan, alt mahfil pencere alınlıklarından ikisinde yine dua mahiyetinde bir metnin yazılı olduğu dikdörtgen çini panolar mevcuttur. Bakara Sûresinin 201. âyeti ile Yusuf Sûresi 101. âyetinden bir bölümü içeren bu yazılar istifli olarak celî sülüsle yazılmıştır.

Ayrıca farklı sûrelerdeki âyetlerden seçilen bölümlerin bir arada aynı tasarım içerisinde yazılmasına örnek teşkil etmektedir. Kıble duvarının batı yönündeki pencere alınlığına yerleştirilen panoda Bakara Sûresinin 201. âyetinin baş kısmı yazılıdır:

رَبَّنَا اَتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَ فِي الْأٰخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنا

"Rabbenâ âtinâ fi'd-dünyâ haseneten ve fi'l-âhırati haseneten ve kınâ…"

(…Ey Rabbimiz! Bize dünyada iyilik ve ahirette de iyilik ver. Ve bizi koru…)



Fotoğraf 61: Alt mahfilin güneybatısındaki pencere alınlığında yer alan yazılı çini pano

Doğu yönündeki pencere alınlığında bulunan panoda ise âyetin devamı ve Yusuf Sûresi 101. âyetinden bir bölüm yazılıdır:

عَذَابَ النَّارِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ

"azâbennâr. Ente veliyyî fi'd-dünyâ ve'l-âhıreti"

(...ateş azabından. Dünya'da da, ahirette de Mevla'm, yardımcım Sen'sin.)



Fotoğraf 62: Alt mahfilin güneydoğusundaki pencere alınlığında yer alan yazılı çini pano

Kıble duvarının sağ ve sol açıklığının orta bölümünde yer alan revzenler üzerine de Kelime-i Tevhid ibaresi işlenmiştir. Mihrabın sağındaki renkli pencerenin tepelik kısmında Kelime-i Tevhid'in ilk bölümü,



لا إِلَهَ إِلَّا الله

"Lâ ilâhe illallah",

Fotoğraf 63

Solundakinde ise diğer bölümü,

مُحَمَّدٌ رَسُولُ الله

"Muhammedün Resûlullah" yazılıdır.



Fotoğraf 64

Bu yazıları camideki diğer hatlardan ayıran özellik ‘celî ta’lîk’ harfleri ile yazılmış olmalarıdır. Tüm yazıların celî sülüsle yazılmasına rağmen bu bölümde celî ta’lîk’in tercih edilmesi mihrap yazı bezemesine ayrı bir estetik görünüm katmıştır.

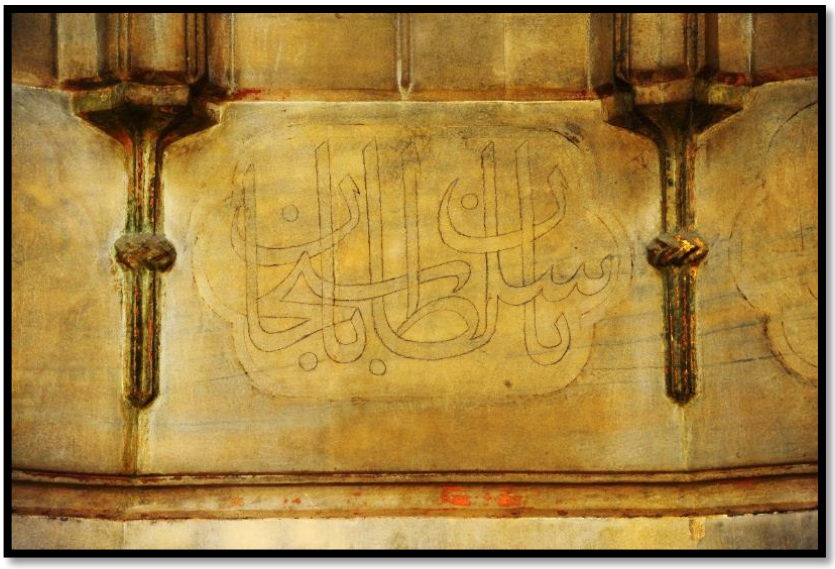
Kelime-i Tevhid yazısına minber kapısının alınlık kısmında da yer verilmiştir. Farklı yazım ve tasarım olmak üzere caminin dört ayrı yerinde kullanılan bu ibare minberde bütün olarak ve tek sıra, celî sülüsle yazılmıştır. Hattın kubbedeki yazılarla aynı üslûpta olması yapının onarım gördüğü zamanda hattat M. Halim Özyazıcı tarafından tekrar yazılmış olabileceğini göstermektedir. Yazı, zemin rengi lacivert olan taş üzerine kalem işi tekniği kullanılarak varaklanmıştır.



Fotoğraf 65: Minber yazısı

İç mekân bezeme programında kıble duvarı ve mihrapta yer alan şimdiye kadar ele aldığımız yazıların haricinde fazla görülmeyen bir iki yazı daha mevcuttur. Mukarnaslı mihrap kavsarasının hemen altında yani mukarnasın ilk sırası olan beş bölmeli kısımda bulunan bu yazılar üzerinde de durmak gerekmektedir. Çünkü çizim halinde olup üzerinde herhangi bir işlem yapılmamış ve caminin yapıldığı dönemde yazı bezeme

programı içerisinde olup olmadıkları kesinlik kazanmamıştır. Beş bölmeli mermer üzerindeki celî sülüs yazılardan ilk iki bölmedekiler şu şekildedir:

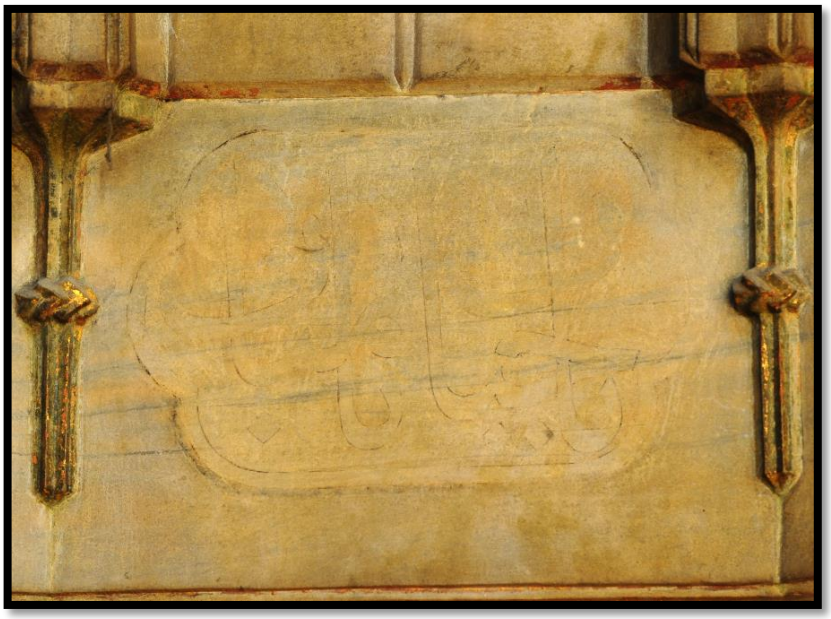


يَاسُلْطَان يَاسُبْحَان

“ Yâ Sultân / Yâ Sübhân ”

(Ey hüküm sahibi! / Ey kusursuz, tüm noksan sıfatlardan münezzeh!)

Fotoğraf 66: Mihtap kavsarasının alt bölümünde çizilmiş (silik) halde bulunan yazı



يَا حَنَّان يَامَنَّان

“ Yâ Hannân / Yâ Mennân ”

(Ey acıyan / Ey bahşeden!)

Fotoğraf 67: Mihtap kavsarasının alt bölümünde çizilmiş (silik) halde bulunan diğer yazı

Diğer bölmelerde herhangi bir yazıya ya da bezeme unsuruna rastlanmamaktadır. Yazılarla ilgili; “caminin onarımı sırasında, yazı kalıbı kömür tozu ile mermere geçirilmiş ve üzerinde herhangi bir işlem yapılmadan bırakılmıştır” şeklinde bir açıklama yapmak mümkündür.

3. 3. 2. Batı Cephesi

Doğu duvarıyla simetrik olarak düzenlenen batı duvarı, kuzey ve güneybatı yarım kubbelerini taşıyan paye ile ikiye bölünmüştür. Batı duvarını dikey olarak iki bölüme ayıran bu duvar payesi altıgen şeklindedir. Duvar payesinin önünde yer alan dar sivri kemerin aynasına, doğu duvarını ikiye bölen payenin önündeki sivri kemerin aynasında olduğu gibi kalem işi tekniği ile Türkçe bir metinden oluşan hat nakşedilmiştir. Üzerinde birbiri ile aynı teknik ve üslûpla yazılan hatların olduğu bu levhalar (doğu ve batı cephesi olmak üzere) karşılıklı halde bulunmaktadır.

Ayrıca batı cephesi yüzeyinde üç sıra halinde pencere açılmış ve üst sıradaki sivri kemerli pencerelerin arasına yazı bezemeli dairevî çini madalyonlar, orta sıradaki pencerelerin alınlıklarına da yine yazı bezemeli dikdörtgen çini panolar konulmuştur [183]. Alt kat pencerelerin alınlıklarında bulunan çini panolar çeşitli motiflerle bezenmişken mahfil katı pencere alınlıklarındaki çini panolarda hatlara da yer verilmiştir. Üzerinde Esmâ-i hüsnâ'nın yazılı olduğu bu panolar mahfil katı duvarlarını bir kuşak gibi çevrelemektedir. Yazılı çini karoların etrafına nakşedilen motiflerle adetâ duvara asılmış birer levha gibi duran panolar iç mekâna son derece dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir.

Bu bölümde yazılar incelenirken mahfil katı duvar cephelerini kuşak gibi dolanan yazılardan kuzeybatı pencere alınlığındaki yazı, başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. Daha sonra ise saat yönünün tersine hareketle, güney, doğu ve kuzey cephe duvarlarında aynı hizada olan pencere alınlıklarındaki çini panolar içinde bulunan yazılar ele alınmıştır.

Batı cephesi mahfil katı pencere alınlıkları üzerindeki çini panolarda yazan yazılar sırasıyla şu şekildedir.

Batı cephesindeki ilk çini pano üzerinde yer alan hat metni:

هُوَاللّٰهُ *"Hüvellah" (İsm-i A'zam. Cenab-ı Hakk'ın Zât'ına mahsus isimdir)*

[183] Aytül Papila, a.g.t., s. 341.

اَلرَّحْمَنُ *"er-Rahman"(Bağışlayan, esirgeyen)*

اَلرَّحِيمُ *"er-Rahîm" (Bağışlayan, esirgeyen)*

اَلْمَلِكُ *"el- Melik" (Görünen ve görünmeyen âlemlerin sahibi)* [184].



Fotoğraf 68: Batı cephesindeki ilk çini pano

[184] Bekir Topaloğlu, " Esmâ-i Hüsnâ", *DİA*, TDV Yay., İstanbul 1995, c. 11, s. 414, 415.

Batı cephesindeki ikinci çini pano üzerinde yer alan hat metni:

اَلْقُدُّوسُ *"el-Kuddûs" (Her eksiklikten münezzeh)*

اَلسَّلاَمُ *"es-Selâm" (Esenlik veren)*

اَلْمُؤْمِنُ *"el-Mü'min" (Güven veren, vaadine güvenilen)*

اَلْمُهَيْمِنُ *"el-Müheymin" (Kâinatın bütün işlerini gözetip yöneten)*



Fotoğraf 69: Batı cephesindeki ikinci çini pano

Batı cephesindeki üçüncü çini pano üzerinde yer alan hat metni:

اَلْعَزِيزُ *"el-Azîz" (Yenilmeyen yegâne galip)*

اَلْجَبَّارُ *"el-Cebbâr" (İradesini her durumda yürüten)*

اَلْمُتَكَبِّرُ *"el-Mütekebbir" (Azamet ve yüceliğini izhâr eden)*

اَلْخَالِقُ *"el-Hâlık" (Takdirine uygun bir şekilde yaratan)*

اَلْبَارِئُ *"el- Bâri" (Bir model olmaksızın canlıları yaratan)*



Fotoğraf 70: Batı cephesindeki üçüncü çini pano

Batı cephesindeki dördüncü çini pano üzerinde yer alan hat metni:

اَلْمُصَوِّرُ *"el-Musavvir" (Şekil ve özellik veren)*

اَلْغَفَّارُ *"el-Gaffâr" (Daima affeden, tekrarlanan günahları bağışlayan)*

اَلْقَهَّارُ *"el-Kahhâr" (Yenilmeyen, yegâne galip)*

اَلْوَهَّابُ *"el-Vehhâb" (Karşılık beklemeden bol bol veren)*



Fotoğraf 71: Batı cephesindeki dördüncü çini pano

Batı cephesindeki beşinci çini pano üzerinde yer alan hat metni: (Aslında güney duvarının batı cephesinde yer alan bu pano üzerindeki yazılar, batı duvarı pencere alınlıklarına yerleştirilen panolar üzerinde bulunan yazıların devamı mahiyetinde olduğu için bu bölümde ele alınmıştır.)

اَلْفَتَّاحُ *"el-Fettâh" (İyilik kapılarını açan, hakemlik yapan)*

اَلْعَلِيمُ *"el-Alîm" (Hakkıyla bilen)*

اَلْقَابِضُ *"el-Kâbıd" (Rızkı tutan, canlıların ruhunu alan)*

اَلْبَاسِطُ *"el-Bâsıt" (Rızkı genişleten, ruhları bedenlerine yayan)*



Fotoğraf 72: Batı cephesindeki beşinci çini pano

Batı cephesi duvarında, kuzeybatı ve güneybatı yarım kubbelerinin altındaki sivri kemerli pencerelerin arasına yerleştirilen dairevî çini madalyonlar içinde de yazı bezeme mevcuttur. Yatay silmelerle üç bölüme ayrılan batı cephesi duvarı en üst bölmesine eşit aralıklarla konulan bu madalyonların içinde (Peygamber Efendimiz Aleyhisselâm'ın torunlarından) Hasan (r.a) ve Hüseyin (r.a) isimleri yazmaktadır.



Fotoğraf 73: Batı cephesi duvarının en üst bölmesi kuzeybatı tarafında yer alan madalyon

حَسَن رَضي اللهُ عَنْه

"Hasan Radıyallahu anh,



Fotoğraf 74: Batı cephesi duvarının en üst bölmesi güneybatı tarafında yer alan madalyon

حُسَيِن رَضِي اللّٰهُ عنْه

"Hüseyin Radıyallahu anh" yazılıdır.

Batı yönündeki mahfil katı, ikisi kuzey ve güney duvarına gömülü, dördü serbest altı adet sivri kemerler üzerinde taşınmaktadır. Duvar payesinin önünde yer alan dar sivri kemerin aynasında, mavi renkli taş zemin üzerinde kalem işi tekniği kullanılarak yazılmış dikdörtgen levha içinde yazı bezeme bulunmaktadır. Türkçe olan metin, lacivert zemin üzerine celî sülüs harflerle yazılmıştır. Ayrıca altınla varaklanan harflerin kenarlarına siyah renkle kontür çekilmiştir.

Doğu ve batı duvarlarının alt kısmında birbirine karşılıklı olarak yerleştirilen levhaların batı cihetindekinde;

اولر كم جمله اصحاب افضلي در

"Olar kim cümle ashab-ı efdalîdür" (Onlar ki, cümle ashabın en faziletlisidir) yazmaktadır.

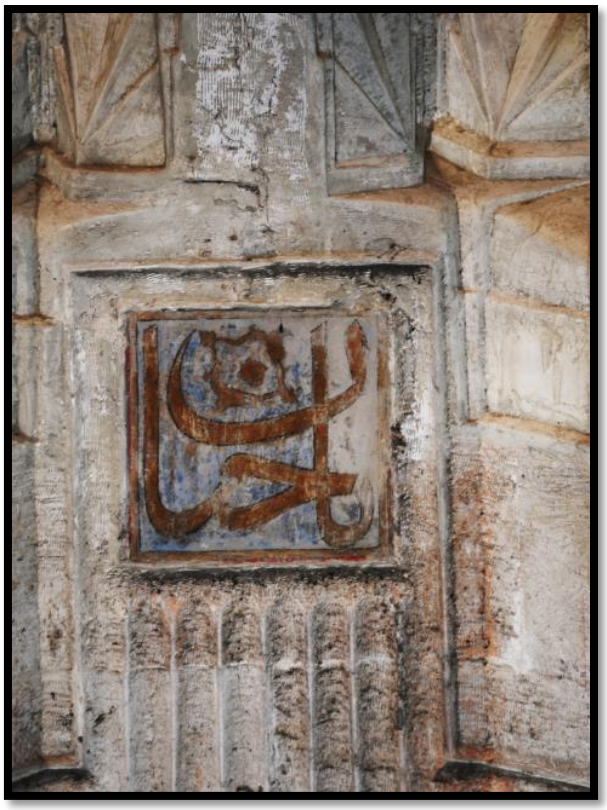


Fotoğraf 75: Batı cephesini ortadan ikiye bölen payenin önünde bulunan sivri kemerin aynasına nakşedilen hat

Adeta duvarda asılı levha gibi duran bu yazının devamı mahiyetindeki, aynı üslûp ve teknikle oluşturulan diğer yazı bezeme de doğu cephesi duvarındadır. Doğu cephesini ortadan ikiye bölen payenin önünde bulunan sivri kemerin aynasında yer almaktadır.

Allah (c.c)'ın isimlerinden; يَا حَنَّان *"Ya Hannân" (Ey acıyan)*

isminin yazılı olduğu kare formda levha içindeki yazı bezeme bu bölüm içerisinde incelenen son yazıdır. Batı cephesini ortadan ikiye bölen payenin, yarım kubbelerin kesiştiği en üst mukarnaslı bölümün ortasında yer alan bezeme oldukça silik bir durumdadır. Mavi renkli taş zemin üzerine kalem işi tekniği kullanılarak atın yaldız ile yazılmış olması muhtemel görünmektedir.



Fotoğraf 76: Batı cephesini ortadan ikiye bölen paye üzerinde yer alan kare formundaki yazı

Son olarak, "Batı Cephesi Yazıları" başlığı altında incelediğimiz yazılar arasında yer alan "el-Mü'min" isminin yazımındaki hataya da değinmek gerekmektedir. Kelimeyi oluşturan harflerden ikinci "mim- م" harfi metinde yer almamaktadır. Kelime"اَلْمُؤْنُ" şeklinde yazılmıştır (bk. Fotoğraf 69, Çizim 5).



Çizim 5: Hatalı restore sonucu bozulan yazının vektörel çizimi

3. 3. 3. Doğu Cephesi

Yan yana iki yarım kubbenin yani kuzeydoğu ve güneydoğu yarım kubbelerinin altında yer alan doğu cephesi duvar yüzeyi, batı cephesi duvar yüzeyi ile simetriktir. Kuzey ve güneydoğu yarım kubbelerini taşıyan bir duvar payesi ile batı duvarında olduğu gibi ortadan ikiye bölünmüştür. Bu duvarın önünde yer alan mahfilin arkasında iki sıra, altında bir sıra olmak üzere üç sıra halinde pencere açılmıştır. Üst sıradaki sivri kemerli pencerelerin arasına konulan yazı bezemeli dairevî çini madalyonların yanı sıra orta sıradaki pencerelerin alınlıklarına da yine yazı bezemeli dikdörtgen çini panolar yerleştirilmiştir [185].

Doğu cephesinde yer alan pencere alınlıklarının her birinde, batı cephesinde olduğu gibi çini panolar bulunmaktadır. Alt kat pencerelerin alınlıklarında bulunan panolar çeşitli motiflerle tezyîn edilmişken mahfil katı pencere alınlıklarındaki çini panolarda hatlara da yer verilmiştir. Etrafı çeşitli motiflerle bezenen ve duvar yüzeylerine son derece dengeli bir şekilde yerleştirilen yazılı panolar adetâ duvara asılmış birer levha gibi durmaktadır.

Doğu mahfili, ikisi kuzey ve güney duvarına gömülü, dördü serbest altı adet sivri kemerler üzerinde taşınmaktadır. Bu kemerlerden doğu duvarını ikiye bölen duvar payesinin önündeki oldukça dardır. Duvar payesinin önünde yer alan bu dar sivri kemerin aynasında, batı duvarını ikiye bölen payenin önündeki sivri kemerin aynasında olduğu gibi kalem işi tekniği ile yazılmış hat bulunmaktadır. Birbiri ile aynı üslûp ve teknikle yazılan bu yazıların bulunduğu levhalar karşı karşıya gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Hatta metin olarak doğu duvarındaki yazı, batı duvarındakinin devamı mahiyetindedir.

Lacivert zemin üzerine celî sülüsle yazılan hatların batı yönünündekinde “ashab” kelimesinin “be” harfi, doğudakinde ise “Ali” kelimesinin “ye” harfi üst satıra keşîdeli şekilde yazılmıştır.

[185] Aytül Papila, a.g.t., s. 338.

Dört büyük halifenin isimlerinden ibâret olan metnin diğer bölümü şu şekildedir:

ابوبکر عمر عثمان علی در

"Ebubekir Ömer Osman Ali'dir."



Fotoğraf 77: Doğu cephesini ortadan ikiye bölen payenin önünde bulunan sivri kemerin aynasına nakşedilen hat

Duvarı ikiye bölen payenin üst kısmında batı cephesinde olduğu gibi kare şeklinde çerçevelenen mermerin üzerinde Cenâb-ı Hakk'ın isimlerinden,

يَا مَنَّان *"Yâ Mennân" (Ey çokça bahşeden)* ism-i şerifi yer almaktadır.



Fotoğraf 78: Doğu cephesini ortadan ikiye bölen paye üzerinde yer alan kare formundaki yazı

Doğu cephesi mahfil katı pencere alınlıklarında da, batı cephesinde başlayıp kuşak şeklinde devam eden ve Allah (c.c)'ın isimlerinin yazılı olduğu çini panolar mevcuttur. Kıble duvarı da dediğimiz güney duvarının doğusunda yer alan çini pano üzerindeki yazılar batı duvarındaki yazıların devamı niteliğinde olduğu için bu bölümde ele alınmıştır. Bu panodaki yazılar şu esmâ-i hüsnâdan oluşmaktadır:

Doğu cephesindeki (güneydoğu) çini pano üzerinde yer alan hat metni:

اَلْخَافِضُ *"el-Hâfıd" (Alçaltan, zillete düşüren)*

اَلرَّافِعُ *"er-Râfi" (Yücelten, izzet ve şeref veren)*

اَلْمُعِزُّ *"el-Mu'iz" (Yücelten, izzet ve şeref veren)*

اَلْمُذِلُّ *"el-Müzil" (Alçaltan, zillet vren)*



Fotoğraf 79: Doğu cephesinde (güneydoğu) yer alan yazılı çini pano

Bu panoyu takip eden diğer çini pano üzerinde ise şu isimler yazılıdır:

اَلسَّمِيعُ *“es-Semi‘”(İşiten)*

اَلْبَصِيرُ *“el-Basîr” (Gören)*

اَلْحَكَمُ *“el-Hakem” (Son hükmü veren)*

اَلْعَدْلُ *“el-Adl” (Mutlak adalet sahibi, aşırılığa meyletmeyen)*



Fotoğraf 80: Doğu cephesinde bulunan birinci çini pano

Devamında yer alan çini pano üzerindeki yazılar:

اَللَّطِيفُ *"el-Latîf" (Lütuf ve ihsan sahibi; bütün incelikleri bilen)*

اَلْخَبِيرُ *"el-Habîr" (Herşeyin iç yüzünden haberdar olan)*

اَلْحَلِيمُ *"el-Halîm" (Acele ve kızgınlıkla muamele etmeyen)*

اَلْعَظِيمُ *"el-Azîm" (Zâtının ve sıfatlarının mahiyeti anlaşılamayacak kadar ulu)*



Fotoğraf 81: Doğu cephesinde bulunan ikinci çini pano

Doğu cephesi üçüncü pano üzerinde yer alan yazılar:

اَلْغَفُورُ *“el-Gafûr” (Bütün günahları bağışlayan)*

اَلشَّكُورُ *“eş-Şekûr” (Az iyiliğe çok mükâfat veren)*

اَلْعَلِيُّ *“el-Aliyy” (İzzet, şeref ve hükümranlık bakımından en yüce, aşkın)*

اَلْكَبِيرُ *“el-Kebîr” (Zâtının ve sıfatlarının mahiyeti anlaşılamayacak kadar ulu)*



Fotoğraf 82: Doğu cephesinde bulunan üçüncü çini pano

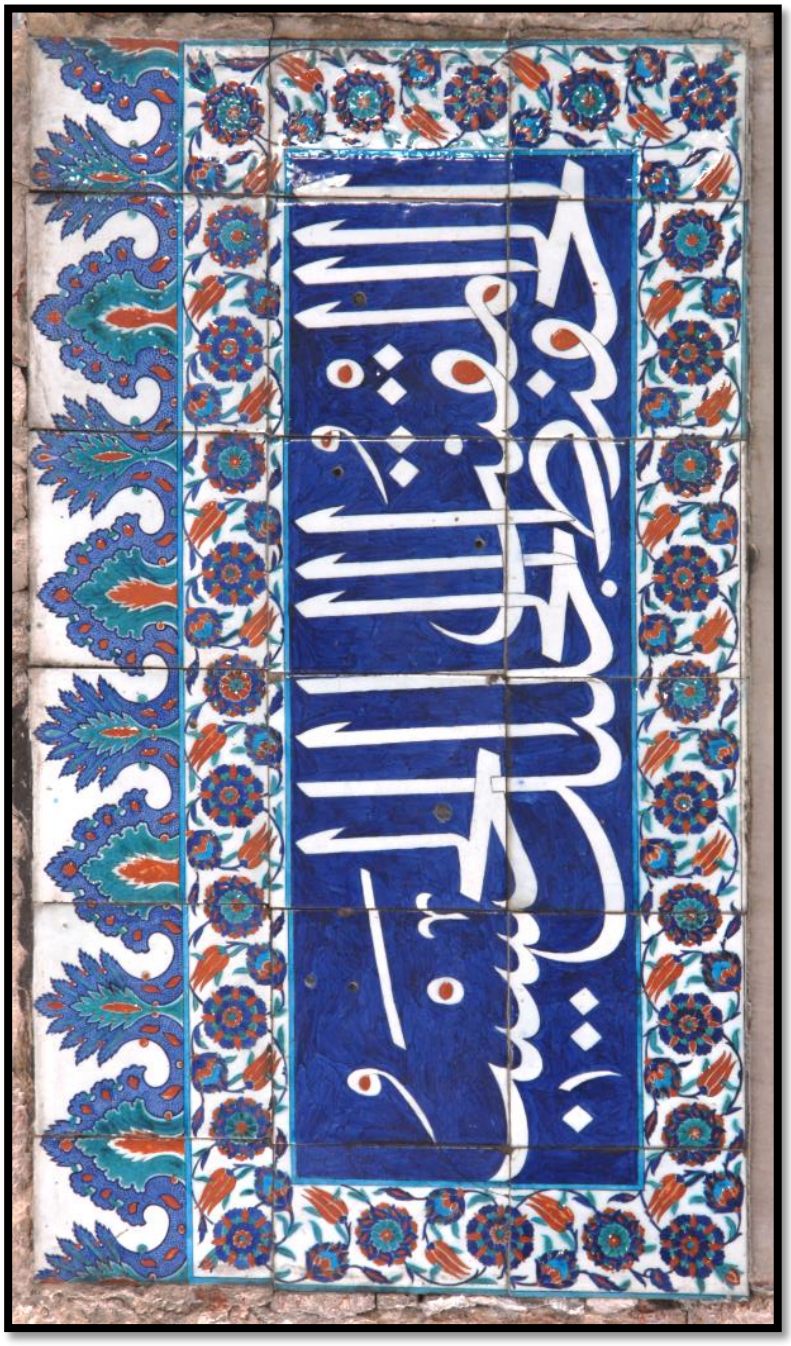
Son olarak dördüncü panoda bulunan yazılar:

اَلْحَفِيظُ *"el-Hafîz" (Koruyup gözeten ve dengede tutan)*

اَلْمُقِيتُ *"el-Mukît" (Bedenlerin ve ruhların gıdasın veren, tayin eden)*

اَلْجَلِيلُ *"el-Celîl" (Âzâmet sahibi)*

اَلْحَسِيبُ *"el-Hasîb" (Kullarına yeten, onları hesaba çeken)*



Fotoğraf 83: Doğu cephesinde bulunan dördüncü çini pano

Doğu cephesi duvarı da batı yönündeki duvar gibi yatay silmelerle üç bölüme ayrılmıştır. En üstteki bölümde yani kuzeydoğu ve güneydoğu yarım kubbelerin altında sivri kemerli pencereler bulunmaktadır. Bu pencerelerin arasına yerleştirilen dairevî çini madalyonların üzerinde çâr-yâr-ı güzin olarak da adlandırılan dört büyük halifeden ilk ikisinin adı yazmaktadır.



Fotoğraf 84: Güneydoğu yarım kubbenin altındaki sivri kemerli pencerelerin arasına yerleştirirlen madalyon

اَبُوبَكِر رَضي للّٰهُ عَنْه *"Ebubekir Radıyallahu anh*



Fotoğraf 85: Kuzeydoğu yarım kubbenin altındaki sivri kemerli pencerelerin arasına yerleştirirlen madalyon

عُمَر رَضِي اللّٰهُ عَنْه *"Ömer Radıyallahu anh"* yazılıdır.

3. 3. 4. Kuzey Cephesi

Caminin kuzey duvarı üç bölüm halindedir. Kuzeydoğu ve kuzeybatı yarım kubbelerini taşıyan duvar payeleri arasına atılan iki kemer yüzeyi ile yanlarda yarım kubbelerin altında kalan, yan yana iki küçük kubbe ile örtülü olan bölümler kuzey cephesini oluşturmaktadır. Duvar payeleri arasına atılan, küfeki taşı kaplı iç içe iki kemerin arkasında, üzeri tonoz örtülü bir eyvan bulunmaktadır. Tonoz örtülü bu eyvanın alt kısmında, kuzey duvarının ortasında ana giriş kapısı mevcuttur [186].

Kuzey cephesindeki üst mahfilin doğu duvarında bulunan kapı alınlığı ile kuzey duvarındaki pencere alınlığının birleştiği köşeye de çini pano yerleştirilmiştir. Dolayısıyla köşeli dikdörtgen pano üzerindeki bezemelerin bir kısmı doğu duvarında bir kısmı da kuzey duvarındadır. Üzerinde doğu mahfil katı alınlıklarındaki çini panolarda yer alan yazıların devamı doğrultusunda yine esmâ-i hüsnâdan bölümler yazmaktadır. Mahfil katının kuzeydoğu köşesine yerleştirilen pano üzerindeki yazılar şu şekildedir:

اَلْكَرِيمُ *"el-Kerîm" (Fazilet türlerinin hepsine sahip)*

اَلرَّقِيبُ *"er-Rakîb (Gözetleyip kontrol eden)*

اَلْمُجِيبُ *"el- Mucîb" (Dileklere karşılık veren)*

اَلْوَاسِعُ *"el-Vâsı' " (İlmi ve merhameti her şeyi kuşatan)*

اَلْحَكِيمُ *"el-Hakîm" (Bütün emirleri ve işleri yerli yerinde olan)*

اَلْوَدُودُ *"el-Vedûd" (Çok seven, çok sevilen)*

اَلْمَجِيدُ *"el-Mecîd" (Şanlı, şerefli)*

اَلْبَاعِثُ *"el-Bâis" (Ölümden sonra dirilten)*

[186] Aytül Papila, a.g.t., s. 342.



Fotoğraf 86: Mahfil katının kuzeydoğu köşesine yerleştirilen yazı bezemeli pano

Kuzey cephesi mahfil katının doğu yönündeki diğer pencere alınlığında bulunan dikdörtgen çini panoda yer alan yazı:

اَلْمُبْدِئُ *"el-Mübdi' "(İlkin yaratan)*

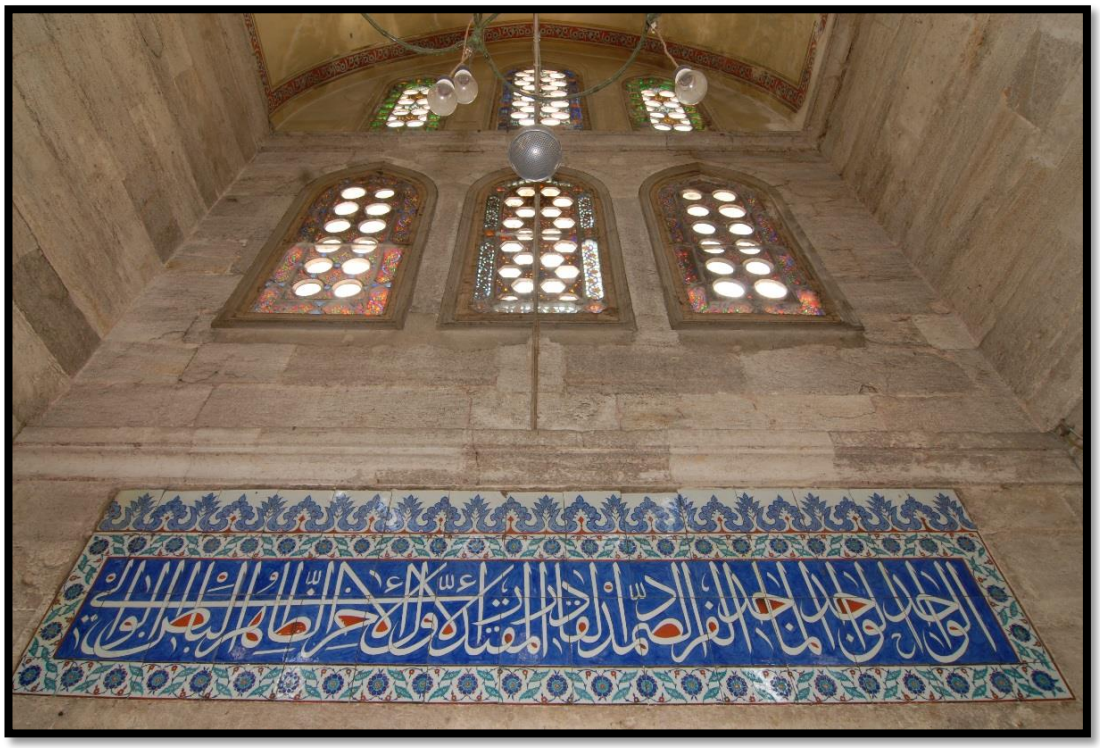
اَلْمُعِيدُ *"el-Muîd" (Tekrar yaratan)* اَلْمُحْيِي *"el-Muhyî (Can veren)*

اَلْمُمِيتُ *"el-Mümît" (Öldüren)* اَلْحَيُّ *"el-Hayy" (Ebedi hayatla diri)*



Fotoğraf 87: Kuzey cephesi doğu yönündeki yazılı pano

Kuzey duvarının orta bölmesinde duvar payelerinin arasında tonoz örtülü eyvan olarak adlandırdığımız kısmın duvar yüzeyine de diğerlerine nazaran daha uzun bir dikdörtgen çini pano yerleştirilmiştir. Bölümün alt sırasındaki pencerelerin altına yerleştirilen enine dikdörtgen pano neredeyse tüm duvar yüzeyini kaplamaktadır. Üzerinde esmâ-i hüsnânın yazılı olduğu ve harîmi kuşak gibi çevreleyen çini panoların en uzunudur. Bu pano üzerinde yer alan yazılar ise şu şekildedir:



Fotoğraf 88: Kuzey cephesi duvar yüzeyinde pencerelerin altına yerleştirilen çini pano

اَلْوَاحِدُ *"el-Vâhid" (Zât, sıfat ve fiillerinde benzeri ve ortağı olmayan, tek olan)*

اَلْوَاجِدُ *"el-Vâcid" (Dilediğini dilediği zaman bulan bir müstağni)*

اَلْمَاجِدُ *"el-Mâcid" (Şanlı, şerefli)*

اَلْفَرْدُ *"el-Ferd" (Bir olan, hem zâtında hem de sıfatlarında eşi ve benzeri olmayan)*

اَلصَّمَدُ *"es-Samed" (Arzu ve ihtiyaçları sebebiyle herkesin yöneldiği ulular ulusu)*

اَلْقَادِرُ *"el-Kâdir" (Her şeye gücü yeten, kudretli)*

اَلْمُقْتَدِرُ *"el-Muktedir" (Her şeye gücü yeten, kudretli)*

اَلْاَوَّلُ *"el-Evvel" (Varlığının başlangıcı olmayan)*

اَلْآخِرُ *"el-Âhir" (Varlığının sonu olmayan)*

اَلظَّاهِرُ *"ez-Zâhir" (Varlığı açık, aşikâr olan, kesin delilllerle bilinen)*

اَلْبَاطِنُ *"el-Bâtın" (Zâtının görülmesi ve mahiyetinin bilinmesi açısından gizli)*

اَلْوَالِي *"el-Vâlî" (Kâinata hâkim olup onu yöneten)*



Fotoğraf 89: Kuzey cephesi duvar yüzeyinde pencerelerin altına yerleştirilen çini pano üzerindeki yazı ve bölümlere ayrılmış hali

Kuzey cephesi mahfil katının doğu yönünde olduğu gibi batı yönünde de iki sıra halinde revzenli pencereler bulunmaktadır. Alt sıradaki pencerelerin alınlıklarına ve devamında yer alan minareye çıkış merdiveninin kapı alınlığına da çini panolar yerleştirilmiştir. Pencere alınlığında yer alan pano üzerindeki yazılar şu şekildedir:

اَلْقَيُّومُ *"el-Kayyûm"(Her şeyin varlığı kendisine bağlı olup kâinatı idare eden)*

ذُوالْجَلَالِ وَالْاِكْرَامِ *"Zü'l-Celâli ve'l- ikrâm" (Celâl, azâmet ve kerem sahibi)*



Fotoğraf 90: Kuzey cephesi batı yönünde bulunan çini pano

Batı ve kuzey duvarlarının kesiştiği noktada, bir bölümü pencere alınlığında bir bölümü de kapı alınlığında yer alan köşeli dikdörtgen çini pano için "harîmi dolanan panoların son noktasıdır" demek mümkündür. Ancak panoyu oluşturan çini karoların bir kısmı eksiktir. Ne zaman ve nasıl kaybolduğu bilinmeyen orijinal çini parçalarının yerini dolduracak yeni çiniler de konulmadığı için panonun batı duvarında kalan kısmının sol üst köşesi sıva halindedir. Dolayısıyla üzerindeki yazılarda bazı harfler yarım durumdadır.

Panoda yazan metin şu esmâdan oluşmaktadır:

اَلشَّهِيدُ *"eş-Şehîd" (Her şeyi gözlemiş olarak bilen)*

اَلْحَقُّ *"el-Hakk" (Fiilen var olan, mevcudiyeti ve ulûhiyyeti gerçek olan)*

اَلْوَكِيلُ *"el-Vekîl" (Güvenilip dayanılan)*

اَلْقَوِيُّ *"el-Kaviyy" (Her şeye gücü yeten, kudretli)*

اَلْمَتِينُ *"el-Metîn" (Her şeye gücü yeten, kudretli)*

اَلْوَلِيُّ *"el-Veliyy" (Yardımcı ve dost)*

اَلْحَمِيدُ *"el-Hamîd" (Övülmeye lâyık)*

اَلْمُحْصِى *"el-Muhsî" (Her şeyi tek tek ve bütün ayrıntıları ile bilen)* [187].

[187] Bekir Topaloğlu, a.g.m., s. 414, 415.



Fotoğraf 91: Batı ve Kuzey duvarlarının kesiştiği noktada yer alan çni pano

Kuzey duvarını bölen duvar payelerinin kemerle birleşme noktasının altına, kare çerçeveli dairevî forma çini panolar yerleştirilmiştir. Bu panolar üzerinde de üçüncü (Hz. Osman) ve dördüncü halifenin (Hz. Ali) isimleri yazmaktadır.



Fotoğraf 92: Kuzey cephesi doğu yönündeki paye üstünde yer alan madalyon

عثْمَان رَضي اللّٰهُ عَنْه *"Osman Radıyallahu anh"*



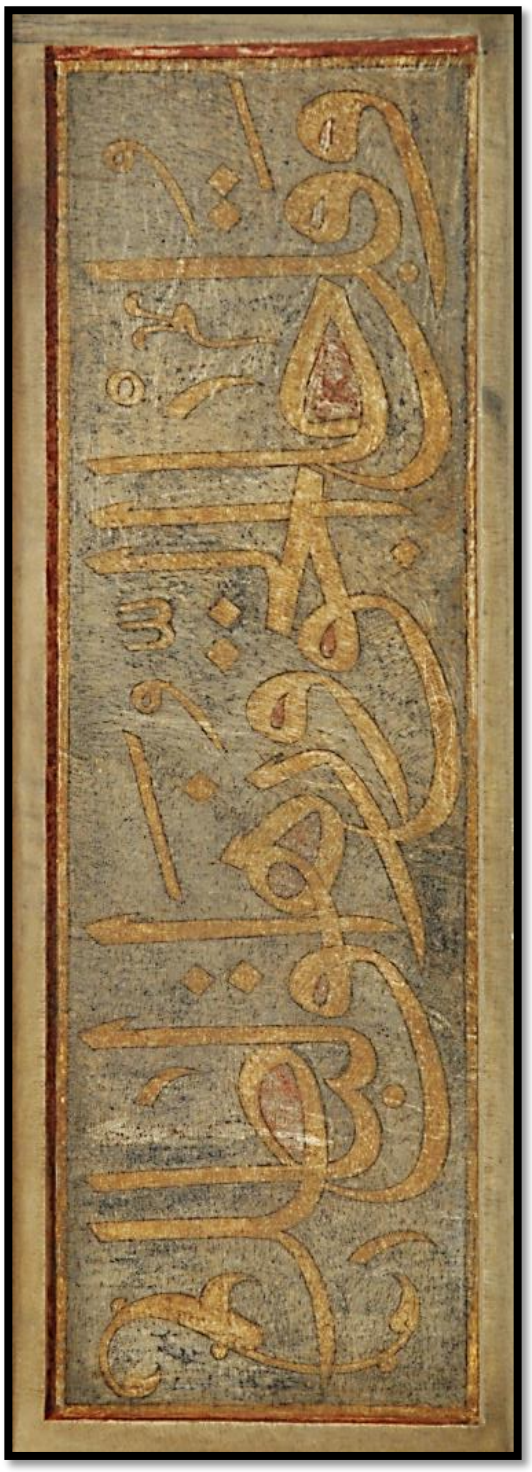
Fotoğraf 93: Kuzey cephesi batı yönündeki paye üstünde yer alan madalyon

عَلِي رَضِي اللهُ عنْه *"Ali Radıyallahu anh"*

Bu duvar payelerinin üzerinde yer alan diğer yazılar kalem işi tekniği ile ve iki bölüm halinde işlenmiştir. Caminin cümle kapısından çıkmadan önce karşı karşıya gelinen kuzey duvarındaki bu yazılar hakkın bâtıla karşı üstünlüğünü ifade eden İsrâ sûresinin 81. âyetini içermektedir: "(Ey Muhammed!) De ki: "Hak geldi, bâtıl yok oldu. Elbette bâtıl yok olmaya mahkûmdur" mealindeki âyetle, kâfirlerin kilisesinin yıkılmasıyla 'küfür ve karanlığın' yok edildiğini belirten inşâ kitâbesinin değindiği 'fetih' teması yenilenmiş olur [188].

[188] Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 461.

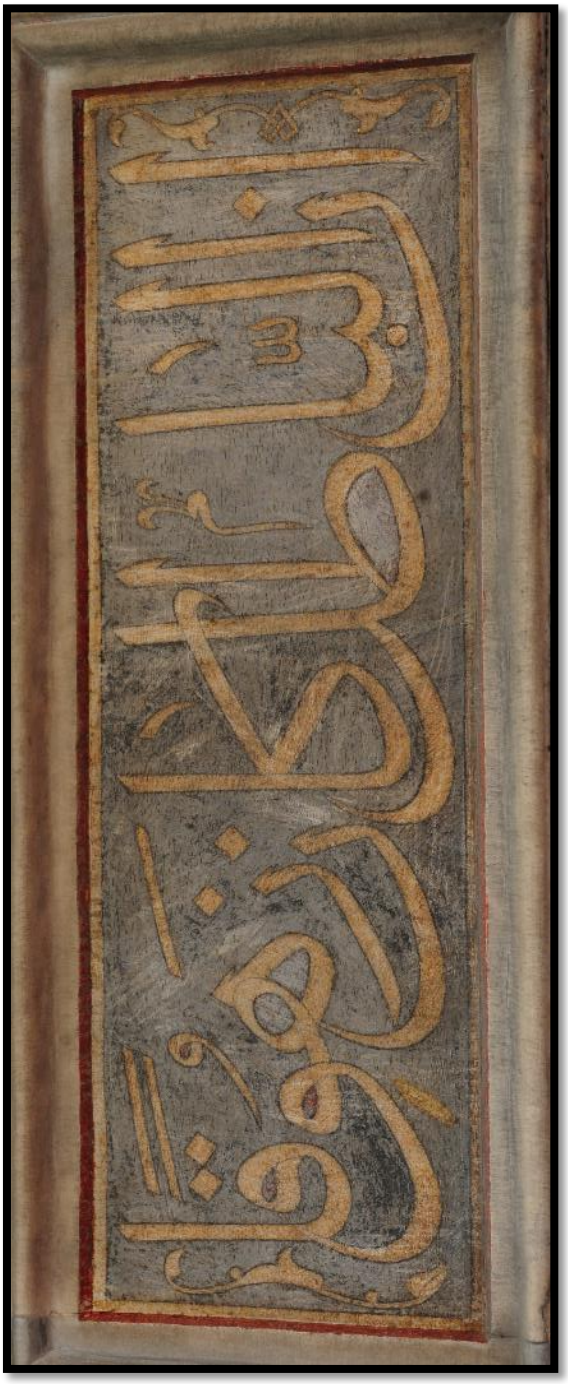
Ana giriş kapısının üstünde yer alan mahfil katı korkuluklarının hizasındaki duvar payelerinden doğu yönündeki panoda İsrâ sûresi 81. âyetinin ilk kısmı, batı yönündeki panoda ise ikinci kısmı yazmaktadır:



Fotoğraf 94: Kuzey cephesinde (giriş kapısı üzerinde) bulunan doğu yönündeki kitâbe

وَقُلْ جَآءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ

("Ve kul câe'l-hakku ve zeheka'l-bâtılu", De ki: Hak geldi bâtıl zâil -yok- oldu.)



Fotoğraf 95: Kuzey cephesinde (giriş kapısı üzerinde) bulunan batı yönündeki kitâbe

اِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا

"inne'l-bâtıle kâne zehûkan" (Hakikaten bâtıl yok olmaya mahkûmdur)

Enine dikdörtgen şeklinde kartuşlar içine kalem işi tekniği kullanılarak celî sülüsle tek satır olarak yazılmıştır. Şu anda oldukça silik bir halde olan yazılar, kazıntı izlerinden anlaşıldığına göre lacivert zemin üzerine nakşedilmiştir. Siyah konturla çizilmiş ve altın varakla renklendirilmiştir. Ayrıca, yazıdaki harf gözlerinin XVI. yüzyılda çini bezemede sıkça kullanılan mercan kırmızı ile boyanmış olması dikkat çekicidir.

3. 3. 5. Merkezî Kubbe ve Yarım Kubbe Yazıları

Ana kubbe ve yan kubbeler mimarîde örtü unsuru olarak önemli bir faktör olmasının yanı sıra özellikle İslâm dinî mimarîsinde tezyînat açısından da ayrı bir değere sahiptir. İslâm ümmetinin gök kubbe altında cem olmasının, birliğinin genel bir ifadesi olarak nitelendirilen kubbelerin yapımına ve bezemesine her dönem çok önem verilmiştir. Uygulanan bezeme özellikle de yazı bezeme kubbenin ifade ettiği mefhuma uygun olarak seçilmiş ve tatbik edilmiştir. Ayrıca, İslâm mimarîsinde kubbeler, mimarî yapıların kıble duvarından sonra en fazla dinî ibare yazılan kısımlarıdır. "Mimarîde duyguları anlatan, bir çeşit resim olan kubbe yazıları, verilmek istenen mesajları ileterek, gözleri ölçülü bir güzelliğe alıştırmaktadır" [189].

Çalışmamızın konusu olan Sokullu Camii kubbe mimarîsi ve tezyînatı olarak da önem arz eden eserler arasındadır. Sokullu Mehmed Paşa'nın, kaptan-ı derya olduktan sonra Kadırga'da yaptırdığı sarayının hemen yakınına yapılan Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii kubbe strüktürü ve ana-yan kubbe ilişkisinin en mükemmel biçimde kurulması açısından kendi döneminin ve Mimar Sinan'ın muhteşem eserlerinden biridir [190]. Sinan'ın altıgen kubbeli baldakenle yaptığı orta büyüklükte cami planları içinde mekân bütünlüğünü pürüzsüz elde ettiği yapılardan biri olan camide kubbe tüm yapıyı örtmektedir [191].

Mimarî özelliklerinin yanı sıra tezyîni açıdan, gerek kalem işi süslemeleri gerekse yazıları ile kubbe bezemesinde örnek gösterilen eserlerdendir. İnşâ edildiği dönemde yapılan tezyinâtın zamanla hasar görmesi sebebiyle 1939-40 yılları arasındaki genel onarımda kubbe bezemesi tekrar ele alınmıştır. Dolayısıyla tamir yapıldığı dönemin tezyîn ve yazı üslûp özelliklerini taşımaktadır. Bu sebepten, iki farklı dönem bezemesinin mukayesesinin yapılmasında da kaynak teşkil etmektedir.

---

[189] Zübeyde C. Özsayıner, "Mimar Sinan'ın Camilerinin Ana Kubbe Hatları", www.tarihtarih.com (21.03.2018).

[190] Tülay Akkan, *Mimar Sinan'ın İstanbul'da Saray Kadınları İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimarî Özellikleri*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009, s. 95, 96.

[191] Doğan Kuban, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi" maddesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayın, İstanbul 1994, s. 33.

Osmanlı camilerinde iç mekân kubbe yazılarında belli başlı âyetlerin yazılması gelenek haline gelmiştir. "İçinde kulluk yapılan gök kubbeli yeryüzünden mülhem camilerde de bu manadan hareketle belli metinler seçilmiştir" [192]. Fâtır Sûresi 41. âyet, Nur Sûresi 35. âyet, Cuma Sûresi 9, 10, 11. âyetler, İsrâ Sûresi 1. âyet, Fetih Sûresinin baş kısmı, bazen de birkaç âyetin bir arada kullanıldığı uzun metinler kubbeleri süsleyen yazıları oluşturmuştur.

Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii'nde ise ana kubbe yazısı olarak Allah'ın gökleri direksiz tuttuğundan bahseden Fâtır Sûresinin 41. âyeti tercih edilmiştir:

بسم الله الرحمن الرحيم

إِنَّ اللَّهَ يُمْسِكُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ أَنْ تَزُولَا وَلَئِنْ زَالَتَآ

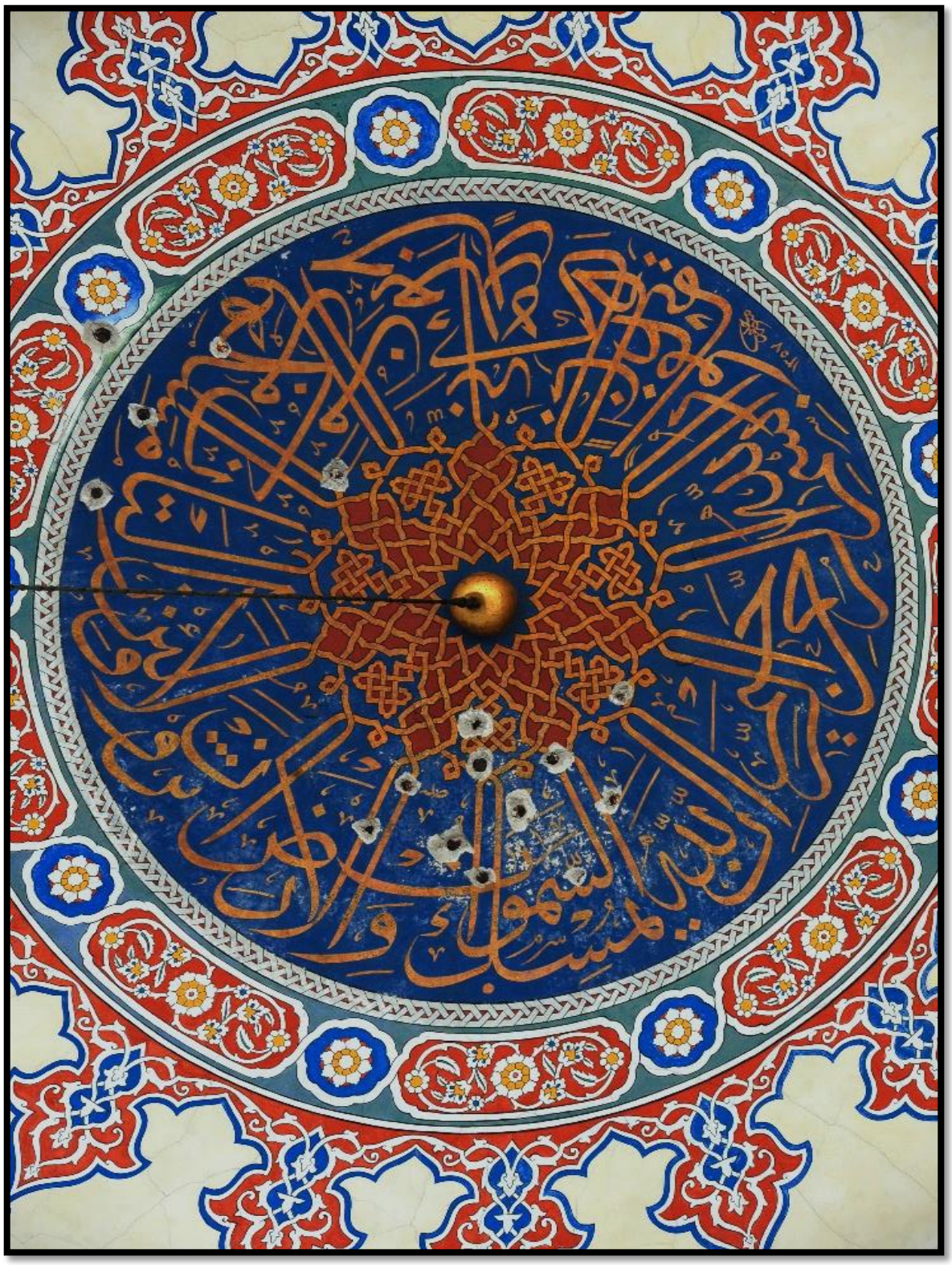
إِنْ أَمْسَكَهُمَا مِنْ أَحَدٍ مِنْ بَعْدِهِ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا

"Bismillahirrahmânirrahîm. İnnellâhe yumsiku's-semâvâti ve'l-erda en tezûlâ velein zâletâ in emsekehümâ min ehadin min ba'dihi innehû kâne halîmen gafûran"

(Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla… Şüphesiz Allah, gökleri ve yeri, yok olup gitmesinler diye (kurduğu düzende) tutuyor. Andolsun, eğer onlar (yörüngelerinden sapıp) yok olur giderlerse, O'ndan başka hiç kimse onları tutamaz. Şüphesiz O, halîmdir (hemen cezalandırmaz, mühlet verir), çok bağışlayandır.)

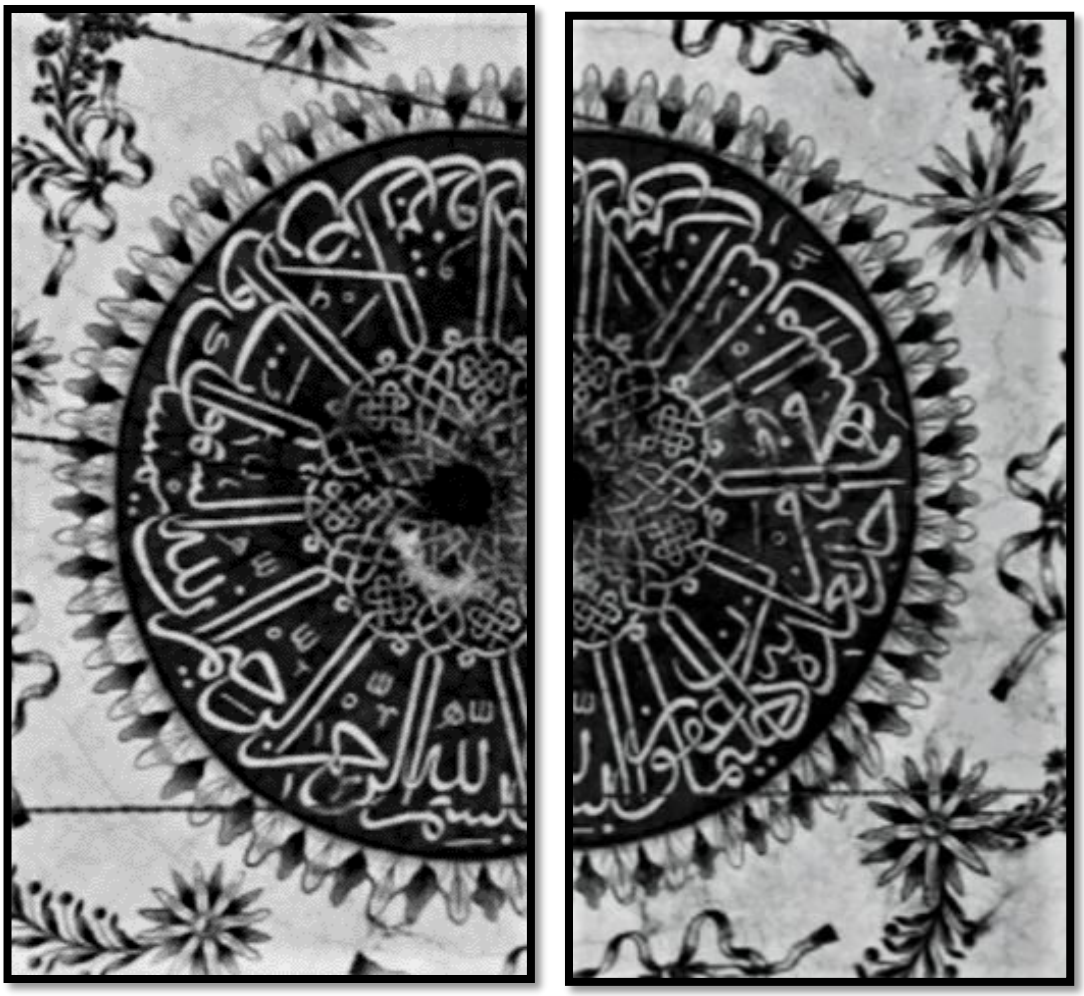
Âyet-i kerîme Besmele ile birlikte istiflenmiş ve kubbenin yapısına uygun olarak müdevver şekilde tasarlanmıştır. Yazının üzerinde bulunan imzadan hattat Mustafa Halim Özyazıcı tarafından, yazılı olan tarihten de h. 1357 (1939) tarihinde yazıldığı anlaşılmaktadır. Sıva üstü kalem işi tekniği ile lacivert zemin üzerine altın yaldızlı celî sülüs harflerle yazılan yazıda, "elif, lam" gibi dikey harfler, merkeze doğru uzatılarak, dairenin tam ortasında "saadet düğümü" de denilen geometrik motif oluşturulmuştur.

[192] Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, a.g.m., s. 190.



Fotoğraf 96: Merkezi kubbe yazısı (Bugünkü hali)

Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden edindiğimiz tamir öncesi çekilen fotoğraflardan, caminin inşâsı sırasında yazılan kubbe yazısı ile 1939 yılında yapılan restorasyonda tekrar yazılan yazının aynı metin ve formda olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, hat sanatının gelişimi mimarîye nazaran daha geç olduğu için iki yazı arasında üslûp ve tasarım olarak farklılıklar bulunmaktadır.



Fotoğraf 97: Restore (1939) öncesi kubbe yazısı **Fotoğraf 98**

(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 99: Kubbe yazıları (Genel görünüm)

Yan kubbelerde ana kubbedeki süsleme kompozisyonunun benzeri, daha küçük boyutlu olarak tekrarlanmıştır. Hatlar, yarım kubbelerin merkezine sıva üstüne kalem işi tekniği ile altın yaldızla nakşedilmiştir. Yarım daire şeklindeki bu kısmın etrafı, yine kalem işi tekniğiyle bordürlerle çevrelenmiştir [193].

Merkezî kubbenin dört köşesindeki yarım kubbelerin madalyonlarında, "müminlere, Cuma günleri ticareti bırakarak, zorunlu olan Cuma namazını kılmayı ve Allah'ı anmayı vurgulayan" Cuma Sûresinin 9. ve 10. âyetleri bölümler halinde yazılıdır. Lacivert zemin üzerine celî sülüsle yazılmıştır.

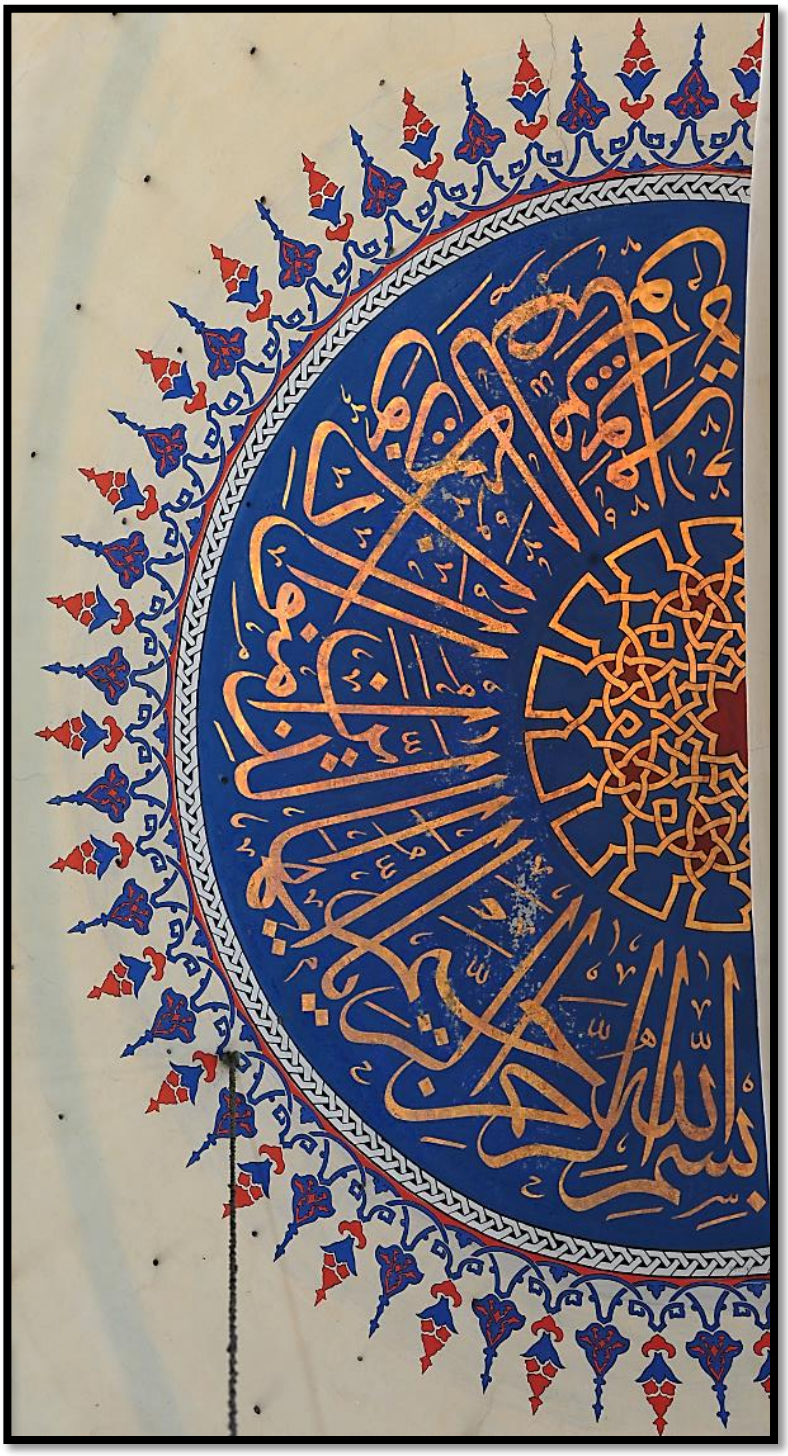
Kıblenin sağ tarafından başlayıp saat yönünün tersine ilerleyerek okunmaktadır. Yani metnin ilk kısmı Besmele ile birlikte güneybatı yarım kubbesinin yarım daire şeklindeki madalyonuna yerleştirilmiştir.

[193] Aytül Papila, a.g.t., s. 324.

بسم الله الرحمن الرحيم يَا اَيُّهَا الَّذِينَ امَنُوا اِذَا نُودِىَ لِلصَّلوةِ مِنْ يَوْمِ

"Bismillahirrahmânirrahîm. Yâ eyyühellezîne âmenû izâ nûdiye lissalâti min yevmi"

(Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Ey iman edenler! (Cuma) günü namaz için çağrıldığınızda...)

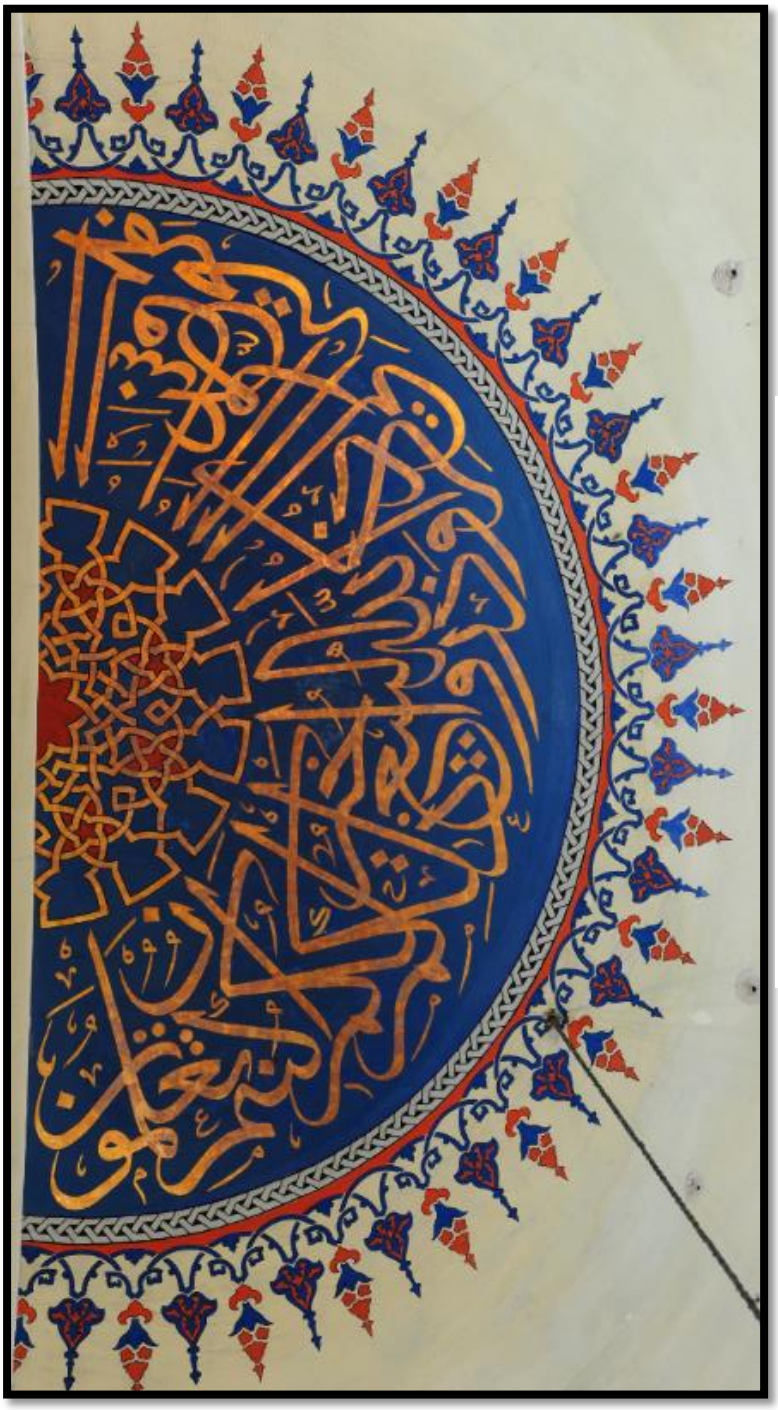


Fotoğraf 100: (Güneybatı) Yarım kubbe yazısı

Âyetin devamı güneydoğu yarım kubbesi içinde yazılıdır.

الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا اِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ اِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ

"el cumuati fes'av ilâ zikrillâhi ve zeru'l-bey'a zâliküm hayrun leküm in küntüm ta'lemûne"(...Cuma (günü), çağrıldığınız zaman Allah'ı anmaya koşun, alışverişi bırakın. Eğer bilirseniz, bu sizin için daha hayırlıdır.)



Fotoğraf 101: (Güneydoğu) Yarım kubbe yazısı

Sûrenin 10. âyetinin baş kısmı ise kuzeydoğu yarım kubbesi madalyonuna yazılmıştır.

فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلوةُ فَانْتَشِرُا فِى الْاَرْضِ وَابْتَغُوا مِنْ فَضْلِ اللَّهِ

"Fe izâ kudiyeti's-selâtü fenteşirû fi'l- ardi vebtegû min fadlillâh" (Namaz kılındı mı yeryüzüne dağılın, Allah'ın lütfundan arayın…)

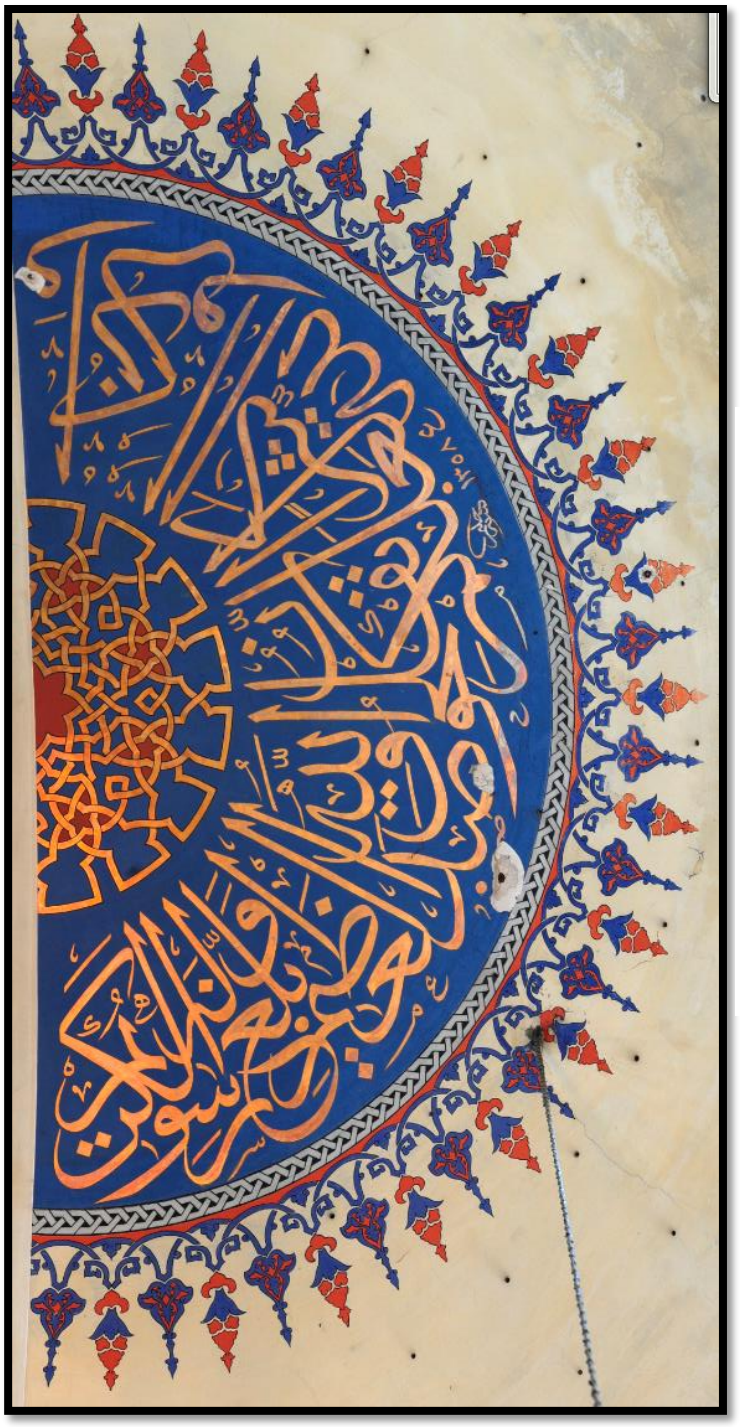


Fotoğraf 102: (Kuzeydoğu) Yarım kubbe yazısı

Son olarak kuzeybatı yarım kubbede âyetin devamı yer almaktadır.

وَاذْكُرُوا اللَّهَ كَثِيرًا لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُون . صَدَقَ اللّهُ الْعَظِيمُ . وَبَلَّغَ رَسُولُهُ الْكَرِيم

"Vezkürullâhe kesîran lealleküm tüflihûn. Sadakallâhü'l-azîm ve bellega rasûluhu'l-kerîm" (Allah'ı çok anın ki kurtuluşa eresiniz. / Yüce olan Allah şüphesiz doğru söylemiştir ve onu Peygamberimiz (s.a.s.) bize ulaştırmıştır.)



Fotoğraf 103: (Kuzeybatı) Yarım kubbe yazısı

3. 3. 6. Pandantif Yazıları

Kubbeler, kare ve çokgen planlı yapıları örtmekte kullanılan bir tür yapı örtüsüdür. Dairesel şekilleri icabı kare veya dikdörtgen planlı bir alt yapıyla oldukça güç uyum sağlarlar. Uygulamada kubbenin mekâna uyum sağlayabilmesi için, kare planlı bir alt yapıdan dairesel bir mekân örtüsüne geçişte kullanılan ve geçit elemanları adı verilen pandantif ve köşe kemerlerine (tromplar) ihtiyaç duyulmaktadır [194].

Kare ya da çokgen planlı bir mekânın üzerinin kubbeyle örtülmesi durumunda köşelerde kalan boşlukların kapatılmasında kullanılan pandantifler üçgen biçimli mimarî ögelerdir. Küresel üçgen biçimli olarak da nitelendirilen bu mimarî unsurlar, kubbe ağırlığını taşıyıcı duvar payelerine eşit dağılmasını sağlayarak taşıma sisteminde önemli rol oynamaktadır.

Pandantifler, mimarî özelliklerinin yanı sıra tezyinî açıdan da önem arzetmektedir. Sokullu Camii'nde merkezî kubbeye geçiş elemanları olan altı adet pandantifin yüzeyleri çini kaplamadır. Pandantiflerin tam ortasında ise, lacivert zeminde beyaz konturlu, firuze renkli lotus motiflerinden oluşmuş bir bordürle çevrili, dairesel yazı levhası yer almaktadır [195]. Bu çini madalyonlara, harîmi kuşak gibi çevreleyen çini panoların üzerine yazılan esmâ-i hüsnadan farklı olmak üzere, Allah'ın isimlerinden dokuz tanesi yazılmıştır.

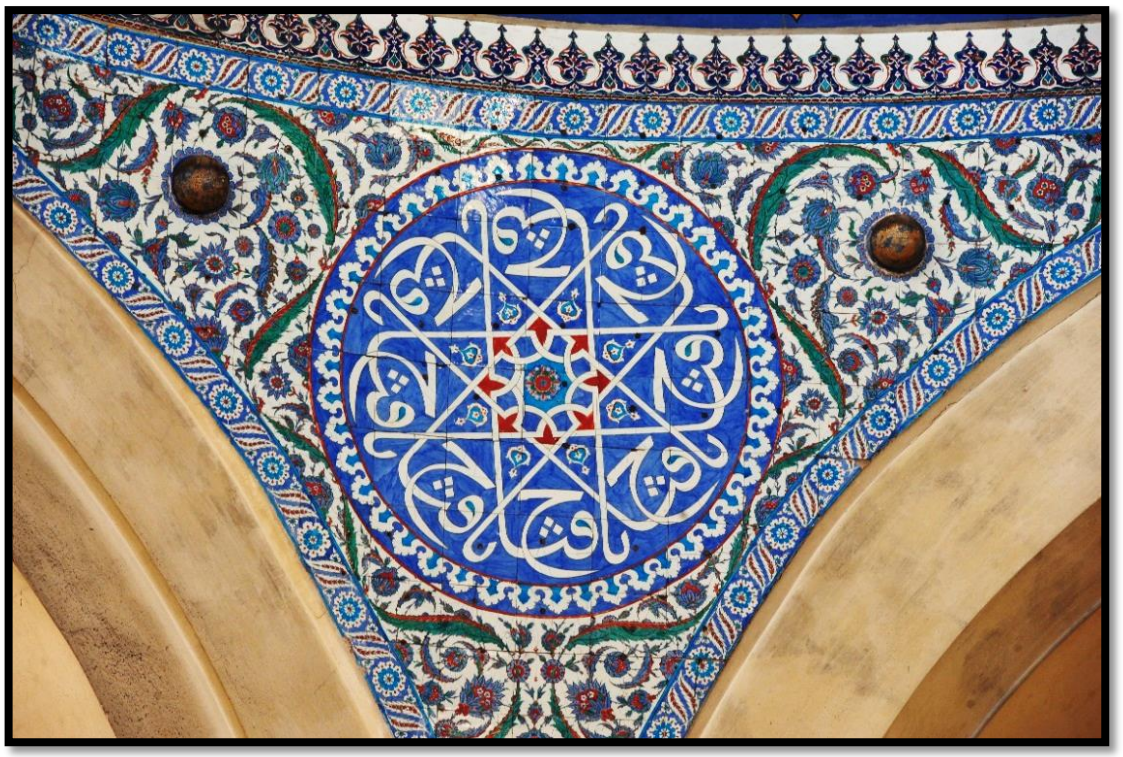
Madalyonların her biri aynı büyüklükte ve pandantife yerleştirilme açısından aynı özelliktedirler. İçlerindeki celî sülüs harflerle yazılan hatların da tasarımları ve formları aynıdır. Fakat üç tanesinde Allah'ın isimlerinden bir, üç tanesinde de iki isim tekrarlanarak yazılmıştır. Tek ismi içeren metin sekiz, iki ismi içeren metin dörder kere tekrarlanmıştır. Yazıyı oluşturan harflerden dikey olanları uzatılarak, merkezde sekizgen yıldız motifi oluşturulmuştur. Dolayısıyla yazılar sekizgen yıldızın etrafını dolanır vaziyettedir. Yıldızın iç kısmına da, her pandantifte farklı olmak üzere, firuze, lacivert ya da kırmızı renkli bir çiçek ve en iç kısma da bir rozet yerleştirilmiştir [196].

---

[194] Mustafa Türkmen, Hüseyin Bilgin, "Geleneksel Mimarîde Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Davranışı", www.huseyinbilgin.com (23. 03. 2018).
[195] Aytül Papila, a.g.t., s. 325.
[196] Aytül Papila, a.g.t., s. 326.



Fotoğraf 104: Dörder kere tekrarlanan iki isim



Fotoğraf 105: Sekiz kere tekrarlanan tek isim

Doğu ve batı cephesinde ortada, kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu ve güneybatı yönlerinde de köşelerde olmak üzere yer alan pandantif yazıları şu şekildedir:

Mihrap duvarının güneybatı köşesinde bulunan pandantif madalyonunda,

يَاغَفَّارُ يَاسَتَّارُ *"Yâ Gaffâr"(Ey bağışlayan)* ve *"Ya Settâr" (Ey örten)*

ism-i şerîfleri yazmaktadır.



Fotoğraf 106: Mihrap duvarının güneybatı köşesinde bulunan pandantifteki madalyon

Güneydoğu köşesindeki pandantifte ise,

يَادَيَّانُ *"Ya Deyyân"(Ey cezalandıran, herkese hak ettiğini veren)* yazılıdır.



Fotoğraf 107: Mihrap duvarının güneydoğu köşesinde bulunan pandantifteki madalyon

Kuzey cephesi kuzeybatı yönündeki duvar payesinin pandantif madalyonunda,

يَاوَهَّابُ *"Ya Vehhâb"(Karşılık beklemeden bol bol veren)*,



Fotoğraf 108: Kuzey cephesi kuzeybatı yönündeki pandantifte yer alan madalyon

Kuzeydoğu yönündeki pandantifte ise,

يَافَتَّاحُ *"Ya Fettâh" (İyilik kapılarını açan, hakemlik yapan)* ism-i şerifi yer alır.



Fotoğraf 109: Kuzey cephesi kuzeydoğu yönündeki pandantifte yer alan madalyon

Ana kubbeyi taşıyan duvar payelerinin altıgen şeklindeki boşluklarını dolduran pandantiflerin diğer ikisi de doğu ve batı cephesi yönündedir.

Bunlardan doğudakinde,

يَاجَامِعُ يَامَانِعُ *"Ya Câmi'" (Toplayıp düzenleyen) ve"Ya Mâni'" (Kötü şeylere engel olan)* yazmaktadır.



Fotoğraf 110: Doğu cephesi yönündeki pandantifte yer alan madaolyon

Batıdakinde ise,

يَامَنَّانُ يَاحَنَّانُ *"Ya Mennân" (Ey bahşeden)* ve *"Ya Hannân" (Ey acıyan)* yazılıdır.



Fotoğraf 111: Batı cephesi yönündeki pandantifte yer alan madaolyon

3. 3. 7. Levha Halindeki Yazı



Fotoğraf 112: Sülüs, Nesih, Ma'kılı ve Ta'lik hatlarıyla hazırlanmış matbu Hilye-i Şerîfe

(Süleyman Berk Fotoğraf Arşivi)

Sokullu Camii'nde, iç mekân yazıları arasında yer alan ancak diğer yazılardan çok farklı özelliklere sahip bir yazı daha mevcuttur. Caminin gerek orijinal gerekse muhdes yazılarından ayrı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Hilye-i şerif metnini ihtiva eden ve kimin tarafından yazıldığı belli olmayan bu yazı matbudur ve levha halindedir. Yani caminin her hangi bir alanına işlenmiş değildir. 1923-1924 yılında taş baskı

olarak basılan yazı (cami derneği yetkililerinden edindiğimiz bilgiye göre) 1950'li yıllarda camiye asılmış bir levhadır.

Osmanlı'nın son döneminde, klasik hilye-i şerif formundan farklı bir şekilde tasarlanan hilye dört ayrı yazı çeşidiyle yazılmıştır. Hilyeyi farklı kılan diğer bir özellik de, tâc kısmına Mescid-i Nebevî ve Medine-i Münevvere'nin gravürünün yapılmış olmasıdır. Tâc kısmın altında, zemin kısmına alt ve üst olarak nitelendirebileceğimiz iki şekilde, makilî hatla Kelime-i Tevhid ibaresi olan "Lâilâhe illallah Muhammedun Resûlullah" yazılmıştır. Alttaki kare kısımda yazan Kelime-i Tevhid her bir kenarda olmak üzere tekrarlanarak yazılmıştır. Üst kısma yazılan Kelime-i Tevhid'de ise dikey harfler uzatılarak orijinal bir müsennâ tasarım uygulanmıştır. Tasarımın tepe noktasının ortasına da celî sülüsle yine müsennâ olarak yazılan "Muhammed" ism-i şerifi yerleştirilmiştir. Bu müsennâ yazının sağ tarafına "Lafzatullah", sol tarafına ise "ism-i Nebî" sülüs hatla dairevî bir formda nakşedilmiştir. Bunların altında, sülüs hatla, iki bölüm halinde istiflenerek yazılan ve hilye-i şerîfe levhalarında yazılması gelenekselleşen Enbiyâ Sûresinin 107. âyeti (Vemâ erselnâke illâ rahmeten lilâlemîn: "Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik") ile "Besmele" yer almaktadır.

Hz. Ali (ra) rivâyeti olan hilye metninin tamamı göbek kısmı denilen dairenin içine nesih hatla, göbek kısmının dört köşesine de dört halifenin isimleri sırasıyla: "Ebûbekir (ra)", "Ömer (ra)", "Osman (ra)" ve "Ali (ra)" sülüs hatla yazılmıştır. Hilye'yi çevreleyen motifin en alt kısmına rik'a hattı ile *"1339-1342"* Matbaa-i Âmire*"* notu düşülmüştür. Bu tarihlerden ilki rûmî tarih, ikincisi ise hicrî tarihtir. Her ikisinin de milâdî karşılığı 1923-1924 senesidir. Yazıda imza olmadığı için yazının hattatı belli değildir [197]. Ayrıca hilye metninin etrafına, ta'lîk hat ile "Hilye-i Hâkânî" den karışık olarak (203-361. beyitleri arasından seçilen) 52 beyit yazılmıştır. Hilye-i Hâkânî ise, XVI. yüzyıl şairlerinden Hâkânî Mehmed Bey (ö. 1015/1606) tarafından yazılan Peygamber Efendimiz (sav)'in manzum şemâili olup 750 beyti aşan bir mesnevidir. Türk edebiyatında bilinen en önemli hilyedir.

[197] Süleyman Berk, "Tasarımı ve Metniyle Farklı Bir Baskı Hilye-i Şerîfe", *Dinî Araştırmalar Dergisi,* İstanbul 2017, c. 20, sy. 51, s. 174.

4. HATLARIN TEKNİK VE ESTETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Kadırga Sokullu Camii'ndeki hatların pek çoğunu bir sanat eseri olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü "sanat eseri denilebilecek bir şeyin heyecan verici bir güzellik amaçlanarak ve ibdâ' denilen orijinallik özelliğini hâiz olarak ortaya çıkarılması şarttır" [198]. Nitekim camide yer alan, özellikle taşa mahkûk ve çini üzerindeki hatların özgün eserler olduğu âşikârdır. Hatta yazıların önemli bir kısmı sadece XVI. yüzyıla ait eserler olarak kalmamış, yaklaşık 450 yıldır orijinalliğini muhafaza ederek kalıcı da olmuşlardır. Ayrıca seyredende heyecan ve hayranlık uyandıracak estetik değerdeki hatların yazıldıkları dönemin hat özelliklerini de taşıdıkları görülmektedir.

Teknik ve estetik değerler, bir sanat eserinin değerlendirilmesinde vazgeçilmez iki kriterdir. Bu yüzden bir sanat eserinin gerçekçi, tutarlı ve doğru bir şekilde kritiğinin yapılabilmesi için, onun teknik ve estetik değerleriyle birlikte ele alınıp yorumlanması gerekmektedir. Bu iki ana kriterden estetik, sübjektif ve belirsizdir [199]. Çünkü düşünce ve duygulara dayandığı için değerlendirmeler kişiye göre farklılık gösterebilmektedir. Teknik değerlendirmeler ise bilimsel sınırlar içerisinde yapıldığından pozitif değerler ihtiva etmekte ve daha net sonuca ulaşılabilmektedir.

Hat sanatı asırlardır, teknik yapısındaki ilerlemeler ve estetik değerlerindeki gelişmeler ile günümüz seviyesine ulaşmıştır. Hat sanatının, *leke dengesi, renk uyumu, birlik, tekrar, zıtlık, ritm, simetri, asimetri, oran, orantı* gibi güzelliği sağlayan bazı unsurları taşımasının yanı sıra benzeri plastik sanatlardan farklılıklara sahip olduğu görülmektedir [200]. Yani hat sanatının, görsel sanatların bu genel kuralları dışında, kendine mahsus bazı kuralları vardır.

Hat sanatının benzerleri olan plastik sanatlardan en büyük farkı 'bir metnin varlığı ve o metnin okunabilirliği' şartının olmasıdır. "Hat" bir yazıdır ve yazı okunmak üzere oluşturulur. Çünkü yazı, sanat olmasının ötesinde insanlar arasında iletişimi

[198] Nusret Çam, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 2.
[199] Savaş Çevik, "Klasik Osmanlı Hat Sanatında Grafik Değerler", *Osmanlı Ansiklopedisi,* Yeni Türkiye Yay., Ankara 1999, c. 11., s. 84.
[200] Fatih Özkafa, a.g.t., s. 36.

sağlamaktadır. Dolayısıyla yazıların taşıdığı mesajı iletmesi, ifade etmesi için doğru okunması gerekmektedir [201].

Hat sanatının temeli olan yazıyı oluşturan her harfin belli nokta ölçüsü vardır ve tüm kurallar bu nokta ölçüsüne göre şekillenmiştir. Harflerin nokta ölçüsüne uygun olarak yazılması ve birbiri ile orantılı olması hattı sanat yapan teknik özelliklerin başında gelmektedir. Her bir yazı çeşidi için tespit edilmiş, başlangıcından bugüne kadar gelişerek gelen ve artık son şeklini alan belirli ölçülere riâyet edilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, harflerin veya harf gruplarının "satır" denilen bir çizgi doğrultusunda sıralanması, satırdaki duruş meyillerine göre yerleştirilmesi, en az noktalama kuralı kadar önemlidir.

Dolayısıyla her harfin kendine mahsus ölçüsü, anatomik yapısı, harflerin başta, ortada, sonda yazılış şekillerinin farklılığı, harf ve kelimelerin satır düzenindeki duruşları, satıra olan meyilleri, kısaca yüzyıllar boyunca benimsenen pek çok incelik, zamanla hat sanatının kendi içindeki teknik ve estetik ölçütlerini oluşturmuştur. Bu sebeple, harflerin nokta ölçüsüne, birbiri ile olan nisbetine veya satır nizamına riâyet edilmeden yazılan yazıların sanat eseri vasfında olmaları mümkün görülmemektedir.

Noktalama sistemine göre şekillenen, hat sanatına mahsus diğer önemli bir kural istifteki teşrîfatdır. Teşrîfat, metindeki kelimelerin okunduğu şekliyle sıralanması ve bu doğrultuda yani imlâ kurallarına uyarak bir terkip hazırlanmasını sağlamaktır. Eğer yazı, metnin okunuş sırasına göre harf ve kelimeler düzenli bir şekilde, aşağıdan yukarı doğru, usûle uygun olarak yazılmışsa "teşrîfatı yerinde", harf ve kelimelerin yerleri değişmiş, öne alınmış veya geriye bırakılmışsa "teşrîfatı bozuk" denilmektedir. Teşrîfatsız yazıların okunma güçlüğüne karşılık, teşrîfatlı olanların okunması daha kolaydır [202].

Teşrîfat düz satırdaki bir yazıdan ziyade istifli yazılarda daha çok önem arz etmektedir. Genel ifadede "istif" olarak geçen terkip yani kompozisyonlarda, harf ve kelimelerin rastgele bir araya getirilmesi, üst üste yığılması veya çizmek, taklit etmek sûretiyle

[201] Savaş Çevik, a.g.m., s. 85.
[202] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar,* s. 33.

resmedilmesi uygun görülmemiştir. İstiflerde, kelimeler yerleştirilirken mümkün olduğunca cümle içerisindeki sıralarına özen gösterilmesi gerekmektedir.

Hattın belirli bir alana yerleştirilmesi sırasında metnin uzunluğundan dolayı birden fazla satırı üst üste girift bir biçimde yazma gereği doğduğu zaman, teşrîfatı yerinde bir yazı oluşturmak daha da zordur. Yazılması kesinleşmiş bir metnin terkibi oluşturulurken, okunma sırasının bozulmadan, dengeli bir biçimde dağılımının yapılması, hat sanatının bütün güçlüğünü göstermesi açısından önemlidir [203].

Bir kompozisyon oluşturulurken yazıya akıcı ve tabii bir görünüm kazandırılması, ortaya çıkan yazıyı görsel açıdan çok daha etkili kılmaktadır. "İstifte hareketlilik, etkileyici, vurucu bir güzellik unsurudur. Bunun aksine ortaya çıkan tekrarcı uygulamalar eserdeki doğallığı, spontane vurguyu götürür, yapaylık ve donukluk getirir" [204]. O yüzden 'seyyâliyat' kelimesi ile de ifade edebileceğimiz yazıda akıcılık, canlılık hat sanatında gözardı edilemeyecek bir estetik kriterdir.

Yazıya canlılık kazandırılması konusunda, harf bünyelerinin kısmî değişikliklere tâbi tutularak yazılmasının yanında terkip içerisinde harf gruplarının veya harflerin birbirini kesmesi de etkili olmaktadır. Ancak bu tür kesme hareketleri harfin özelliğini ve karakterini yok edecek bir yerden olmamalıdır. Harfin değişken olmayan noktaları üzerinden yapılmalıdır. Kalem hareketinin sağladığı espriyi yok ediyorsa harfin harfi kesmesi uygun değildir [205]. Nitekim hat eserine bütün olarak bakıldığında gözü rahatsız edecek dengesizlik veya tasarım hatası, hattın sanat eseri olarak değerlendirilmesinde engel teşkil edebilmektedir.

Hat sanatına mahsus bu kuralların dışında, diğer benzeri sanat dallarında olduğu gibi eserin dengeli *(muvâzene),* orantılı *(tenâsüp) ve* âhenkli *(uyum)* olması da çok önemlidir. Hat eserlerinde bütünün estetik görünmesinin temelini leke ve boşluk dengesi oluşturmaktadır. Yani yazının bulunduğu yüzeydeki lekeli ve lekesiz kısımların dengesi, yazıdaki genel dengenin sağlanmasında temel teşkil etmektedir. Hangi sanat eserinde olursa olsun normalinden fazla bırakılan boşluklar gözü rahatsız

[203] Savaş Çevik, a.g.m., s. 89.
[204] M. Hüsrev Subaşı, "Karşılaştırmalı Hat Etütleri", *Hat Atölyesi Ders Notları,* FSMVÜ / 2011.
[205] Aynı yer.

eder [206]. Bu yüzden "espas kuralı" olarak bilinen boşluk dengesi de iyi bir kompozisyonun ortaya çıkmasında önemli bir etkendir. Yazıda espas, kelimeleri oluşturan harfler, kelimeler ya da satırlar arasında oluşan boşlukların dengelenmesiyle oluşur. Espasta yegâne ölçü sanatkârın göz dengesidir. Bu denge uzun seneler içinde kazanılan bir göz terbiyesiyle mümkün olmaktadır [207].

Yazıda boşluk dengesi, boşlukları çeşitli unsurlarla doldurularak da sağlanabilmektedir. Hatta Osmanlı klasik dönemine kadar yazıda bezeme unsurları yoğun bir şekilde kullanılmış, oluşan boşluklar tezyîn motifleriyle doldurulmuştur. Harf noktaları, harekeler ve mühmel harfler, hat sanatının estetik değerlerindendir ama bu unsurların da kompozisyon içinde abartısız, dengeli ve yazıyı oluşturan harflerle uyumlu olması gerekmektedir. Kısaca "dolgu unsurları" denilen ve kendilerine mahsus yazım kuralları olan harekeler, tezyînî unsurlar yazının üçte birlik kısmında olmalıdır. Harekelerin ve tezyinî unsurların boşlukları doldurmaya yönelik dağılımında aşırı boşluk bırakılmamasına veya sıkışma, kargaşa olmamasına dikkat etmek gerekmektedir [208]. Bu tezyinî unsurlarla yazıyı zenginleştirmek de sadece istiflenerek yazılan yazılara mahsus özelliklerdendir. Hat sanatında hemen hemen her yazıda aynı metinle pek çok değişik istif yapılabildiği gibi kullanılan bu tür unsurlar yardımıyla istifte farklılık oluşturulabilmektedir.

İstif oluşturulurken leke ve boşluk dengesinin sağlanmasının zorunluluğunun yanında, harflerin diğer harflerle ve kelime içinde birbiriyle uyumu da göz önünde bulundurulmalıdır. *Tenâsüp* olarak bilinen bu kural, harf bünyelerinin en ve boyları, incelik ve kalınlıkları arasındaki uygunluk ile birbirleriyle olan uygunluğu kapsamaktadır [209]. Yazının orantılı veya orantısız oluşu, leke ve boşluk arasındaki dengenin yanı sıra harfler arasındaki kalınlık-incelik uyumu ile çizgilerin eğim ve hareketlerindeki uyuma bağlıdır. Böylece, 'altın oran'a yaklaşmayı sağlayan bu kuralların gözardı edilmediği kompozisyonlar sanat eseri vasfını taşıyabilmektedir.

---

[206] Fevzi Günüç, "Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2015, s. 53.
[207] Ömer Faruk Dere, "Terkîb-i Hat Yazı Sanatında Kompozisyon", *İSMEK El Sanatları Dergisi*, y. 2015, sy. 12. www.ismek.ist/tr (26.03.2018).
[208] M. Hüsrev Subaşı, "Karşılaştırmalı Hat Etütleri", *Hat Atölyesi Ders Notları,* FSMVÜ-2011.
[209] Muhittin Serin, a.g.e., s. 26.

Hat eserini oluşturan kompozisyonlarda estetik açıdan ahengi sağlamada, çizgi ve renk uyumu da olmalıdır. Çizgiler kargaşa oluşturmadan, bir armoni oluşturacak şekilde uyumlu olarak yazıldığı takdirde, yazı akıcı ve hareketli bir görünüm kazanabilmektedir. Renk uyumu konusunda ise aşırılıktan uzak, sade ve vakur renklerin kullanılması uygun görülmektedir [210]. Yazının anlamına ve çeşidine, kompozisyonun da şekline göre tercih edilen renkler değişiklik arz edebilir. Ancak seyredenin gözünü yormayacak, ilk bakışta yazının içine çekecek ferahlıkta renk tonlarını kullanmak yazıyı etkili kılmada önemli rol oynamaktadır.

Hulâsa "harfleri sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin, akıcı canlı ise, yazı ne kadar metin yazılmışsa hat eseri de o derece mükemmel olur" [211] .

Buraya kadar üzerinde durulan konular, hat eserlerinin genelinin değerlendirmesinde göz önünde bulundurulması gereken özelliklerdir. Mimarîde yer alan hatları değerlendirmek için ayrıca diğer hususları da ele almak gerekmektedir. Bunların başında hatların mimarîde bulundukları alanla olan ilişkisi gelmektedir. Mimarî yapılardaki yazılarda "seyir" ön plandadır. Rahatça görünüp okunabilmesi için yazılar celî olarak yazılmak zorundadır. Ayrıca normal okuma mesafesindeki bir yazının ölçülerinin, yazı büyüdükçe aynı oranda artmadığı ve algı mesafelerinin artması sonucu ince çizgilerin etki güçlerinin azaldığı da hesaplanmalıdır [212].

Yazıların mimarî ile organik bir bütünlüğe ulaşması için gözün algılama alanı, bakış açısı ve ışığın geliş yönü gibi teknik konular dikkate alınmalıdır. "Özellikle yazının bulunduğu yer ile insan gözü arasındaki mesafenin önemi büyüktür. Normal olarak tam bir algılamanın yapılması için yazı ile gözün birbirlerine 90^0 olması gereği vardır. Ancak gerek dış mekânlarda, gerekse iç mekânlarda, özellikle camilerin kuşak yazılarında bu açı, $90^{0'}$den farklıdır. Bu farklılık perspektif kuralları gereği yazı anatomisini de etkilemektedir." O yüzden yazı tasarlanırken, bu tür algı yanılmaları hesaba katılmalı ve özellikle yüksekte bulunan kubbe, kuşak, pencere ve kapı üzerindeki yazılarla, duvar üzerine asılan levhaların insan gözünden ne kadar

[210] Ömer Faruk Dere, a.g.m., www.ismek.ist/tr_(27.03.2018).
[211] Muhittin Serin, a.g.e., s. 33.
[212] Savaş Çevik, a.g.m., s. 90.

mesafede oldukları tespit edilerek tasarlanmalıdır. Dolayısıyla hattatların yazının yer alacağı alanı önceden görüp tasarımını buna göre yapmaları gerekmektedir [213].

Şüphesiz ki; mimarî eserlerde yer alan yazıların okunabilir ve güzel olması sadece hattatlara bağlı bir durum değildir. Hattatların yanı sıra taş ustaları, kalemkârlar, nakkaşlar, ahşap ve çini ustaları da işinin ehli olmakla birlikte hatlarla ilgili bilgiye sahip olmak zorundadır. Nitekim hattatlar, yazıları yerleştirilecek yere göre istifleyip celî şekilde yazarak çıkardıkları kalıpları, saydığımız bu çeşitli alanların ustalarına teslim etmek durumundadırlar. Yazıların ne derece aslına uygun ve güzel olarak nakşedildiği de bu ustaların eline ve gözetimine bağlıdır. Esasen bu durum, Osmanlılarda Ehl-i hıref sayesinde herhangi bir aksaklığa mahal vermeden yürütülmüştür. Zîra bezeme programlarının bu teşkilat içindeki nakkaşhanelerde kolektif çalışma sonucu ortaya çıktığı bilinmektedir.

Osmanlı döneminde, saray ehlinin yaptırdığı eserlerdeki bezemelerin tasarımından işlenmesine, yapımına kadar her türlü aşamasını Ehl-i hıref gerçekleştirmiştir. Osmanlı süsleme sanatlarının temelini oluşturan bu teşkilatta her biri ayrı sanat ehli olan sanatkâr ve zanaatkârlar hizmet vermiştir. Dolayısıyla gerek bünyesinde yetiştirdiği sanatçılar, gerekse sanatında yeterliliğini ispatlamış olan ünlü ustalarla sanat dalları arasında birliği sağlamış olan Ehl-i hıref, üç asır boyunca sanat eseri üretiminde en yetkin kurum olmuştur. Hatta Ehl-i hıref bünyesinde, kollektif çalışmalar sonucu ortaya çıkartılan eserler sayesinde, Osmanlı sanatının karakteristik özgün yapısı oluşmuş ve günümüz sanatının temel taşları oturmuştur [214].

[213] Aynı yer.
[214] Hülya Kalyoncu, " 'Ehl-i Hıref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", s. 279, 280, 290, 293. www.jasstudies.com/Makaleler (07.04.2018).

4. 1. Taşa Mahkûk Yazılar

Yazılar yüzeye, taşın veya mermerin oyulması sûretiyle nakşedilmişse ‘taşa mahkûk yazılar’ olarak tanımlanmaktadır. Bu tür yazıları vücuda getirmek için, taşın ya da mermerin üzerinde yer alacak olan yazı ya da süsleme unsurları kalıp halinde taşa aktarılmakta, daha sonra da harfler zeminden yüksekte kalacak şekilde yontulmaktadır. Taşın oyulmasıyla ortaya çıkan yazıları oluşturan harfler umumiyetle varaklanarak daha belirgin hale getirilmektedir. Zemin ise lacivert, ördekbaşı yeşili, siyah veya firuze renklerinden biriyle boyanmaktadır.

Sokullu Camii’nde sadece dış mekânda yer alan taşa mahkûk yazılardan ilki inşâ kitâbesi olup camiye kuzey kapısından girenlerin ilk karşılaştıkları yazı bezemedir. Enine dikdörtgen bir levha şeklinde planlanan kitâbe mermere hâkk edildikten sonra yazılar varakla kaplanmış ve zemin de koyu mavi renkle boyanmıştır.

Kitâbe celî sülüsle istifli biçimde yazılmıştır. Diğer taşa mahkûk yazılarla kıyaslandığında daha sıkışık olarak tasarlandığı görülmektedir. Belirli bir alana sığdırılmaya çalışılan metin 9 mısra halinde, altın yaldızla çerçevelenen kartuşlara yazılmıştır. Kitâbenin üzerinde hattatın imzası bulunmamakla birlikte herhangi bir kaynakta yazıları yazan hakkında bir bilgiye rastlanmadığı için hattatın kim olduğu konusu netlik kazanamamıştır.

Türkçe olarak yazılan metnin de kime ait olduğu bilinmemektedir. Ancak metinde ebced hesabıyla tarih düşürüldüğü farkedilmektedir. 8. mısrayı oluşruran, ‘didi’ kelimesinden sonraki harflerin ebced hesabına göre değerlerinin toplamı bir rakam fazlalıkla inşâ tarihini vermektedir. Bununla birlikte, caminin inşâ tarihi yazı ve rakam olarak en son mısrada ayrıca yer almaktadır.



Fotoğraf 113: İnşâ kitâbesi

Kitâbe teknik ve estetik açıdan incelendiğinde ilk göze çarpan istifteki sıkışıklıktır. Her ne kadar teşrîfata uygun yazılmaya çalışılmışsa da, yazılan metnin belirlenen alana sığdırılabilmesi için olsa gerek, bazı harflerin ölçüsüne riâyet edilmeden yazıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra harflerin birbirini kesmesi noktasında da bazı yanlış uygulamalar mevcuttur. Yazının kalıbına dair elimizde bir veri olmadığı için bu uygulamaların istif yaparken mi, yoksa yazının taşa aktarılma sırasında mı olduğu hakkında net bir şey söylemek zordur. Her ne şekilde olursa olsun, harfin harfi keserken kalem hareketinin sağladığı espriyi yok etme durumu söz konusudur. Bu da seyredenin gözüne rahatsızlık vermektedir.



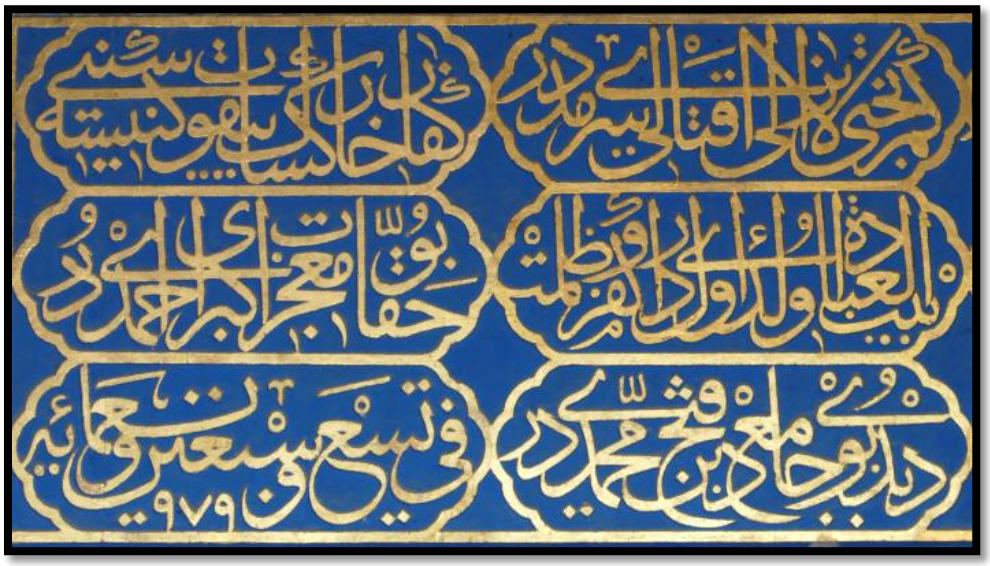
Fotoğraf 114: Harfin harfi kesmesine örnek

Bakıldığında rahatsızlık veren diğer bir durum yazının bütününde boşluk dengesinin sağlanamamış olmasıdır. Gerek harfler, gerek kelimeler, gerekse satırlar arasındaki boşlukların dengeli olmadığı görülmektedir. Özellikle bazı bölümlerde harfler veya kelimeler iç içe girmiş, hareke bile koyulamayacak kadar bir boşluk bırakılmamıştır. Dolayısıyla yazıda bir iki tirfil ve mühmel harf dışında herhangi bir dolgu unsuruna da rastlanamamaktadır.



Fotoğraf 115: Boşluk dengesine örnek

İstifteki sıkışıklığa rağmen harf bünyelerinde yapılan kısmî değişikliklerle seyyâliyat oluşturulmaya çalışılmıştır. Bölümler halindeki yazıların her birinde, üst satırda yer alan ve keşîdeli olarak yazılan harfler boşluk doldurmasının yanında yazıya bir nevî canlılık katmış ve kompozisyonda spontene bir vurgu oluşturmuştur.



Fotoğraf 116: Üst satırdaki keşîdeler

Harfler arasındaki uyuma yakından bakıldığında bazı harflerin olması gerektiğinden daha ince veya daha kalın olduğu, bazılarının da meyillerinde değişiklik olduğu fark edilmektedir.

Kitâbenin bugünkü durumu göz önüne alındığında belli dönemlerde restorasyon görmekle birlikte yine de günümüze kadar orijinalliğini koruyarak geldiğini söylemek mümkündür. Yazıda her ne kadar harflerde olgunlaşmalar olduğu görülse de Selçuklu sülüsü etkisi hissedilmektedir. Bu açıdan Osmanlı hat sanatındaki gelişmelere örnek teşkil etmesi yönünde önemli bir kitâbedir.

İnşâ kitâbesinin yanı sıra dış avluda üç farklı yerde ve ana giriş kapısı üzerinde taşa mahkûk yazılar bulunmaktadır. Koyu mavi renkli zemin üzerinde yer alan yazılar altınla varaklanmıştır. Gerek yazı gerekse mana bakımından oldukça etkileyici olan hatlar, sadelikte ihtişamı yansıtan en güzel örneklerdendir.

Ana kubbenin taş kaidesinin ortasındaki dikdörtgen kartuşa hâkkedilen ve *Kelime-i Tevhid*'in yazılı olduğu panonun zemini küfeki taşındandır. Taşa mahkûk bu yazı tek satır halinde celî sülüs hatla yazılmıştır. Köşebentler ve yazı boşluklarında rumîli küçük motifler yer almaktadır. Yazının yüksekte, dolayısıyla göz mesafesinden çok uzakta olmasına rağmen, bütününde var olan metânet, denge ve âhenk sayesinde yazı ayrı bir azâmetli görünmektedir. Ayrıca yapıyla bütünleşerek eserin daha ihtişamlı görünmesini sağlamaktadır (bk. Fotoğraf 24, 25).

Kelime-i Tevhid yazısının bulunduğu yerin bir alt kademesinde, son cemaat yerinin ortadaki kubbesinin kasnağı üzerinde yer alan yazı ile tam karşısına denk gelecek şekilde, medrese odasının kubbe kasnağına yerleştirilen yazı da taşa mahkûktur. Bu yazılar Kelime-i Tevhid yazısından farklı olarak istiflenerek yazılmıştır. Mana olarak birbirini tamamlayan mahiyettedirler. Buna karşılık tasarımlarında bariz farklılıklar göze çarpmaktadır (bk. Fotoğraf 26, 28). Birinde rumî motifler yazının iç kenar boşluklarını doldururken diğerinde hiç kullanılmamıştır. Boşlukların tezyinî harflerle doldurulduğu görülmektedir. Yer alacakları alan göz önüne alınarak yazıldıklarından olsa gerek *"...İnne's-salâte kânet ale'l-mü'minîne kitâben mevkûten"* âyetini içeren metin daha dengeli istiflenerek yazılmıştır. İstifte dikkat çeken bir husus; *mü'minîne*

kelimesindeki “mim” başının *“vav”* başı ile birleştirilerek ve “*kitâben”* kelimesinin de *“nun”* harfinin çanağının içine yerleştirilerek yazılmış olmasıdır.



Fotoğraf 117: İç kenar boşluklarında kullanılan rumî motifi



Fotoğraf 118: Birleşik yazılan “vav” ve “mim” başı

“Es-salatü ‘ımâdü’d-dîn, ve men terekehâ fe-kad hedeme’d-dîn” hadis-i şerifini içeren ve daha ince kalem ölçüsüyle yazıldığı düşünülen diğer metnin ise istifinin sıkışık oluşu, hatta harekelerin neredeyse yarıdan fazlasının yazılmayışı dikkat çekicidir.

Ancak, *“kef”*ve *“he”* harflerinin birleşmesi ve *“vav”* harfinin “nun”çanağı içine yerleştirilerek yazılması tasarımda orijinallik adına farklılık arz etmektedir.



Fotoğraf 119: “Kef” ve “he” birleşmesi

Taşa mahkûk yazılar başlıklı bu bölümde ele alınacak son yazı ana giriş kapısı üzerindeki yazıdır. Yâsin Sûresinin 58. âyetini içeren yazı, cümle kapısının yayvan basık kemerinin üstüne, mukarnaslı kapı kavsarasının altına yerleştirilmiş enine dikdörtgen bir pano üzerinde yer almaktadır.



Fotoğraf 120: Ana giriş kapısı yazısı

Harf bünyelerinde yapılan değişikliklerle yazıdaki boşluklar doldurulmuş, aynı zamanda yazıya akıcılık sağlanmaya çalışılmıştır. *"Fî"* kelimesindeki *"ye"* harfi ile *"Rab"* kelimesindeki *"be"* harfinin keşîdeli olarak yazılması üst satırdaki boşluk dengesini sağlamada etkili olmuştur. Ancak harflerin ve kelimelerin aralarında olması gereken boşluklarda dengesizlik söz konusudur. Kimi yerde sıkışık olmasına karşı kimi yerde gereğinden fazla boşluk bırakılmıştır. Diğer taşa mahkûk yazılarda olduğu gibi tezyîni unsurların ve harekelerin çok az kullanıldığı, hatta harfin kendisine ait noktaların bile bazı yerlerde kullanılmadığı göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 121: 'Nun' çanağının içine yazılan harfler



Fotoğraf 122: "Kitâbihi" kelimesi.

Bunun yanı sıra "min" kelimesindeki *"nun"* çanağının içine üst üste iki *"ra"* harfinin ve *"tealâ"* kelimesindeki *"ye"* harfinin çanağına da *"kitâbihi"* kelimesinin ilk iki harfinin yazılmış olması kompozisyonda özellikle dikkat çeken noktalardır.

Taşa mahkûk yazılar kullanılan renkler açısından ele alındığında ise zemin ve yazı rengi arasındaki uyumun yazıları daha etkili kıldığını söylemek mümkündür. Nitekim döneme ait pek çok mimarî eserde taşa hâkk olunan yazılar altınla varaklanmış ve zeminler genelde lacivert, siyah, ördekbaşı yeşili gibi koyu renkle boyanmıştır. Böylelikle hatların daha belirgin olması sağlanmış ve seyredenin gözünde veya algısındaki etkisi arttırılmaya çalışılmıştır.

Dış mekân yazıları içerisinde, yazının kalem işi tekniği ile yüzeye nakşedildiği bir yazı panosu daha mevcuttur. Şadırvanlı avlu yazıları içerisinde yer aldığı için bu bölümde bahsedilmesi daha uygun görülmüştür. Şadırvanlı avlunun kuzey yönünde yer alan medrese dershanesinin giriş kapısı üzerindeki bu yazı bezemenin camideki diğer özgün yazılarla hiçbir ilgisinin bulunmadığı, gerek yazı üslûbu, gerekse nakşedilme yöntemi açısından diğer yazılardan çok farklı olduğu hemen anlaşılmaktadır. Caminin

geçirdiği restorasyonlar sırasında, son derece baştan sağma bir şekilde yazılarak caminin tezyînatına eklendiği tahmin edilmektedir.



Fotoğraf 123: Dershanesinin giriş kapısı üzerindeki yazı

4. 2. Çini Panolar Üzerindeki Yazılar

Tezyînatı İznik çinileriyle zenginleştirilmiş olan Sokullu Camii'nde çiniler üzerindeki yazılar da hat sanatının, XVI. yüzyıldan günümüze kadar bozulmadan gelebilen nadir örneklerindendir. Camide yer alan her bir yazı bezemeli çini pano adeta yazının etrafı tezhiplenerek duvarlara asılmış bir levha niteliğindedir. Ancak çini panolar üzerindeki yazıların da kimin tarafından yazıldığı belli değildir. Çiniler üzerinde hattata dair bir imza bulunmadığı gibi kaynaklarda da bir bilgiye rastlanamamıştır.

Camide çini üzerindeki tüm yazılar sır altı tekniği ile lacivert zemin üzerine beyaz renkle nakşedilmiştir. Yazıların çini üzerinde olması daha uzun ömürlü olmalarını sağlamıştır. Pencerelerden vuran ışığı yansıtan çiniler üzerindeki beyaz renkli bu yazılar, mekânın daha ferah ve etkileyici olmasında önemli bir paya sahiptir diyebiliriz. Nitekim caminin çini bezemesinde her şey derinlik içinde değil yüzeyde gösterilmiştir. Çünkü çini sanatında, ancak bir satıh perspektiften söz edilebilir. Bu yüzden tüm motifler dolayısıyla yazılar da tam karşıdan, bir görüş noktasına

dayanılarak seyredilebilecek biçimde, ölçüleri de bulundukları yükseklik ile orantılı olarak tanzim edilmiştir [215].

Farklı form ve şekillerde terkip edilen yazıların hepsi celî sülüsle yazılmıştır. Umumiyetle yatay dikdörtgen panolar üzerine yerleştirilen yazıların kare, dairevî, beyzî, müdevver formlarda olanları da mevcuttur. Kompozisyonların her biri kendi içindeki farklılıklarıyla dikkat çekmektedir. Kanaatimizce; çini üzerindeki yazılardan en dikkat çekici olanı, kıble duvarında yer alan, mihrabın sağında ve solunda birbirine simetrik halde bulunan dairevî panolar içindeki yazılardır (bk. Fotoğraf 44).

Yazı istiflenirken, Besmele ile İhlâs Sûresindeki dikey harfler dairenin merkezinde birleştirilerek "saadet düğümü" olarak da adlandırılan muhteşem bir geometrik motif oluşturulmuştur. Yazının içinde tezyinî motifler kullanılmamıştır ama merkezde oluşan süsleme adeta büyük bir motif görünümündedir. Bu tür geometrik süslemelerde dengenin meydana gelebilmesi için dikey harfler arasındaki boşlukları eşit mesafelerde tutmak oldukça zor olduğundan tasarımın olağanüstü olduğunu söylemek mümkündür [216].



Fotoğraf 124: Merkezdeki geometrik motif

Çini bezeme pandantifler üzerindeki dairevî panolara yerleştirilen yazılar da farklı istifleri ve harf yazımlarıyla dikkat çeken diğer yazı bezeme unsurlarıdır. Çini ile kaplı pandantiflerin merkezinde yer alan bu yazılar seyir açısından, âdeta gözün algısının eşit dağılımını sağlamakta etkili olmaktadır.

[215] Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim, Mekân-Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* VI. Vakıf Haftası, Vakıflar Dergisi, Ankara 1988, s. 542.

[216] Fatih Özkafa, "Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii", 7. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*, Bildiriler IV, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Konya 2012, s. 2759.

Allah'ın isimlerinden bir ya da ikisinin yazıldığı hatlarda, tek isim sekiz (bk. Fotoğraf 107, 108, 109), iki isim dörder kere (bk. Fotoğraf 106, 110, 111) tekrarlanmıştır.

Yazıyı oluşturan harflerden dikey olanları uzatılarak, merkezde sekizgen yıldız motifi oluşturulmuştur. İhlâs Sûresinin kompozisyonunda merkezdeki motif yeşil ve kırmızı renklerle boyanırken pandantif yazılarında merkezdeki geometrik desen kırmızı ve firûze ile renklendirilmiş, birbiriyle kesişen dikey harflerin kesişmelerinden oluşan üçgen alanlara da ufak motifler nakşedilmiştir.



Fotoğraf 125: Yazıların merkezindeki desen

Ayrıca, yazılardaki 'harf gözü' denilen bazı harflerin boş kısımlarının ve cezmlerin içinin boyanarak renklendirildiği görülmektedir. Bu renkler kimi yerde mercan kırmızısı, kimi yerde yeşil, kimi yerde de firûzedir. Hatta aynı yazı içerisinde bile farklı renkler kullanıldığı olmuştur. Bu renk çeşitliliğinin çiniler üzerindeki bezemeye de canlılık kattığı aşikârdır.



Fotoğraf 126: Farklı renklerle boyanan harf gözleri

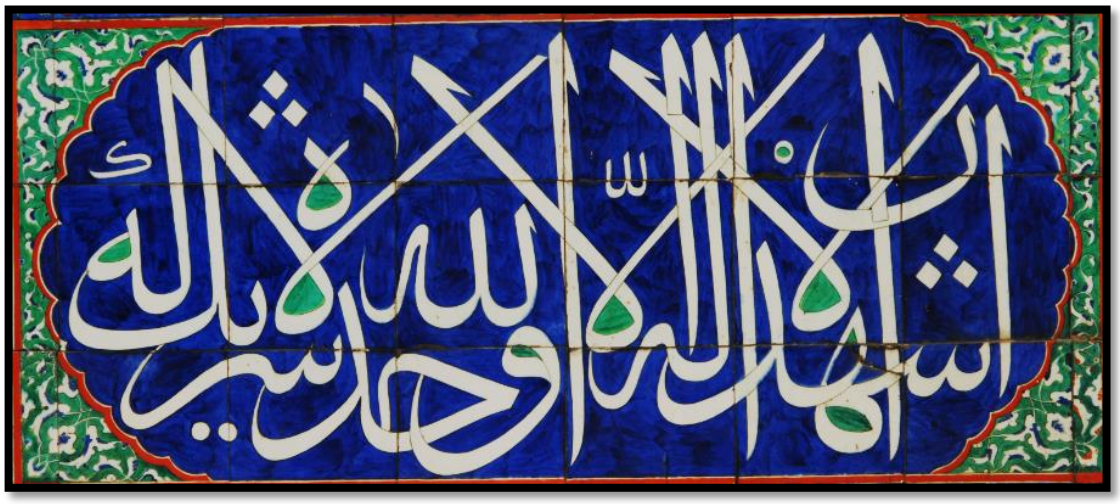
Caminin kıble duvarı dışındaki diğer duvarlarında asılı bir madalyon gibi duran çini dairevî panolarda çehar yâr-ı güzin esmâsının yazılı olması da istisnai bir durumdur. Çünkü pek çok camide sıva üzerine kalem işi tekniği ile yazılan yazılar, Bursa Yeşil

Camii ve Rüstem Paşa Camii'nde olduğu gibi çini üzerindedir. Çehar yâr yazılarının bu şekilde çini üzerine yazılmış olması ender örneklerdendir. Ayrıca yazılarda harekeye neredeyse hiç yer verilmemiş, *"radıyallahu anh"* ibareleri normalde yazılandan daha irice yazılarak daire içindeki boşluk doldurulmuştur [217] (bk. Fotoğraf 73, 74, 84, 85, 92, 93). Oluşan diğer boşluklara da, çini üzerindeki bazı yazılarda olduğu gibi yaprak ve rumîli motifler yerleştirilerek tasarımda yazı ve tezyinî unsurlar birlikte kullanılmıştır.

Kıble duvarındaki *"Allah" ve "Muhammed Resulullah"* yazan panolar da çehar yâr yazılarıyla aynı form ve bezeme özelliklerindedir. Fakat genelde "Allah" lafzı ile birlikte yazılan *"Celle Celâluhu"* ibaresi ayrı bir madalyon üzerinde olduğundan "Allah" lafzının yazılı olduğu pano içindeki boşluklar hançer biçiminde kıvrılmış sivri dişli yapraklar, hatai ve rumîli motiflerle doldurulmuştur. Aynı şekilde ism-i Nebî yazılı panodaki boşluklar da tezyînî motiflerle kapatılmıştır (bk. Fotoğraf 57, 58).

Sonuç olarak; gerek dış mekânda, son cemaat yeri pencere alınlıklarında yer alan çinilerdeki, gerekse iç mekânda bulunan çiniler üzerindeki yazıların teşrîfata uygun istiflendiği görülmektedir. Ancak kimi istiflerde boşluk dengesinin sağlanamadığı, harfler ve kelimeler arası orantıya dikkat edilmediği, harflerin satırdaki meyillerinin göz ardı edildiği, dolayısıyla yazının genel görünümünde bir düzensizlik olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu durum tüm yazılar için geçerli olmamakla birlikte yazıldıkları dönemin hat sanatı özelliklerini yansıtması açısından önem arz etmektedir.

[217] Fatih Özkafa, a.g.m., s. 2760.



Fotoğraf 127: Düzensiz istif

Yukarıda saydığımız, istiflerde görülen aksaklıkların dışında istif içine gizlenmiş, farklı bazı yazım özelliklerinin olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Bir kelimeye ait olan harfin, sonrasında gelen diğer kelimenin harfi ile tamamlanması, bir harfin içine birden fazla harf yerleştirilmesi, iki noktalı *"ye"* harfinin noktalarının ayrı ayrı yazılması veya hiç yazılmaması, *"el"* takısındaki "*elif*"in ait olduğu kelimeden önce gelen kelimenin içine yazılması gibi yazıya orijinallik kattığı düşünülen unsurlar da mevcuttur.



Fotoğraf 128: Harfin içine birden fazla harf yerleştirilmesi



Fotoğraf 129: Ayrı ayrı yazılan noktalar



Fotoğraf 130: "El takısı"ındaki eliflerin ayrı yazılışı



Fotoğraf 131: Harflerin birleşmesi

Çini üzerinde yer alan yazılar istif özelliklerinin dışında değerlendirildiğinde ise celî sülüsün yeni yeni olgunlaşmaya başladığı fark edilmektedir. Bazı yazılarda boşluk olmasına rağmen hareke yazılmadığı hatta harfin kendisine ait noktalara yer verilmeden yazıldığı, bu noktaların sülüs noktasının dışında yuvarlak şekilde koyulduğu da görülmektedir.



Fotoğraf 132: Hareke ve harfin kendisine ait noktanın kullanılmaması- Farklı noktalar.

Teknik ve estetik açıdan değerlendirdiğimiz çini üzerindeki yazılarla ilgili bu bölümde üzerinde durulması gereken önemli bir husus daha bulunmaktadır. Camideki tüm çinilerin XVI. yüzyıl orijinal İznik çinileri olduğu bilinmektedir. Büyük çoğunluğu günümüze kadar gelse de çini panolardaki bazı karoların, ne yazık ki zaman içerisinde zarar gördüğü hatta (büyük ihtimalle) çalınarak kaybolduğu anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 133: Eksik çini pano

Eksik olan çini karoların tamir edilerek ya da hatalı bir şekilde tekrar yapılarak yerine monte edilenleri olduğu gibi (bk. Fotoğraf 138, 139), hiçbir müdahalede bulunulmadan bırakılanları da mevcuttur. Dolayısıyla iki üç çini panoda hem desen hem de yazı olarak eksikler bulunmaktadır.



Fotoğraf 134: Eksik çini pano



Fotoğraf 135: Eksik çini pano



Fotoğraf 136: Eksik çini pano



Fotoğraf 137: Eksik çini pano

Bunun dışında eksikliği giderme adına üzerinde bazı çalışmaların yapıldığı çinilerin olduğunu da belirtmek gerekir. Restore adı altında, gerek çini, gerek yazı, gerekse tezyîn desenleri açısından aslına uygun olmayan şekilde yapılan bu işlemlerin tezyînatın güzelliğine zeval verdiği ortadadır. Bunun en güzel örneğini ise, esmâ-i hüsna'dan *"el-Kuddûs, es-Selâm, el-Mü'min, el-Müheymin"* isimlerinin yazılı olduğu panoda yapılan tamirat teşkil etmektedir.

Çini panonun üst kısmında yer alan tüm karolar yerinden söküldüğü için yerine ne zaman yapıldığı belli olmayan ve Kütahya çinisi olduğunu düşündüğümüz karolar konulmuştur. Sonradan yerleştirilen bölüm ile orijinali arasındaki farklar dikkat çekicidir. Bilgisizce ve baştan sağma yapılan yenilemedeki en büyük hata "*el-Mü'min*" kelimesinin, "mim" harfinin yazılmayarak "el-mü'nü" şeklinde işlenmesidir. Harf eksikliğinin yanı sıra, *"el-Kuddûs"* kelimesindeki "sin" harfinin bir diş fazla yazıldığı, *"es-Selam"* kelimesindeki "mim" harfinin gereğinden fazla uzatıldığı ve sonradan yazılan, "elif"ler başta olmak üzere tüm harf bünyelerinin bozuk olduğu

görülmektedir. Bu durum çini ve diğer motifler için de geçerlidir. Üzerlerindeki desenler de tıpkı yazılar gibi son derece bozuk bir haldedir. Hatta yazının içine yerleştirilen tezyinî motiflerin uydurma desenler olduğu aşikârdır. Ayrıca orijinal çini ile sonradan eklenen çini karoları renk açısından da birbiriyle uyumsuz durumdadır.



Fotoğraf 138: Üst kısmı (hatalı) restore edilen çini pano



Fotoğraf 139: Hatalı restore edilen kısım

Çiniler üzerindeki yazılarda seyredenin gözüne hoş görünmeyen bir başka nokta ise; tahminimizce, çininin yerine monte edilirken oluşan harflerdeki kaymalardır. Genel olarak çini karoların ustaca yerleştirildiğini ancak bazı yerlerde kaymalar olduğunu söylemek mümkündür. Bu kaymalar sonucu doğal olarak yazı ve motiflerde dengesizlik oluşmuştur. Bu da yazının çiniye aktarılmasındaki zorluğun bir göstergesi olsa gerektir.



Fotoğraf 140: Çini panolar üzerindeki yazılarda oluşan kaymalara örnek



Fotoğraf 141: Çini panolar üzerindeki yazılarda oluşan kaymalara örnek

4. 3. Kalem İşi Yazılar

Camideki kalem işi yazıları ele aldığımızda iki ayrı başlık altında incelemek gerekmektedir. Çünkü inşâ edildiği dönemden günümüze kadar gelen kalem işi yazılar ile 1939-40 yıllarındaki restorasyon sırasında tekrar yazılan merkezî kubbe ve yan kubbelerdeki kalem işi yazılar birbirinden farklıdır. Yazıldıkları dönemlerin özelliklerini taşıyan yazılar, üslûp ve teknik malzeme açısından farklılık arz etmektedir. Caminin iç mekânında yer alan kalem işi yazıların büyük çoğunluğu taş üzerine kalem işi tekniği kullanılarak nakşedilmiştir. Taş üstü kalem işi tekniğinde uygulanan kalem işi bezemeler, sıva üstü tekniğine nazaran daha kalıcı olduklarından bugüne kadar gelebilmişlerdir [218]. Hattatı hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Yenileme sırasında yazılanlar, bir başka deyişle kubbe yazıları ise XX. yüzyıl başlarında, hattat Halim Özyazıcı tarafından sıva üzerine kalem işi tekniği ile yazılmıştır.

Caminin yapımı sırasında yazılan ve bugüne kadar (kısmen de olsa) orijinal haliyle gelebilen kalem işi yazılar yedi farklı yerde bulunmaktadır. İlk göze çarpan mihrap alınlığındaki taş üzerine altın varaklı mihrap yazısıdır.



Fotoğraf 142: Mihrap âyeti

[218] Oktay Hatipoğlu, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyînâtı,* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Erzurum 2007, s. 28.

Mihrabın tam karşısında da, ana giriş kapısının sağında ve solundaki duvar payeleri üzerinde İsrâ Sûresinin 81. âyetinin iki bölüm halinde yazılı olduğu taş üzerine kalem işi yazılar yer almaktadır.



Fotoğraf 143: İsrâ Sûresi 81. âyetin ilk kısmı



Fotoğraf 144: İsrâ Sûresi 81. âyetin ikinci kısmı

Yine iki bölüm halinde yazılan *"Olar kim cümle ashab-ı efdalîdür /Ebubekir Ömer Osman Ali'dir"* beyti, doğu ve batı cephesinde ortada bulunan sivri kemerin taştan aynasına kalem işi tekniği ile altınla nakşedilmiştir.



Fotoğraf 145



Fotoğraf 146

Bu sivri kemerlerin önünde bulundukları duvar payesinin kubbeye yakın bölümünde de karşılıklı, birinin üzerinde *"Yâ Mennân",* diğerinin üzerinde de *"Ya Hannân"* isimlerinin yazılı olduğu hatlar mevcuttur. Taş üzerine kalem işi tekniği ve celî sülüsle yazılan bu hatlar kare formundadır ve dikdörtgen levhalar içine yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 147



Fotoğraf 148

Mihraptaki yazının zemin rengi laciverttir. Diğerlerinin de -zamanla renkte solma durumu olsa da- koyu mavi ya da lacivert olduğu görülmektedir. Hatta kemerdeki yazıların restorasyon sırasında tekrar boyandığı veya aslına uygun olarak tekrar yazıldığı tahmin edilmektedir. Çünkü diğerlerine nazaran gerek zemin rengi gerekse yazının rengi daha yeni ve parlak durumdadır (bk. Fotoğraf 75, 77). Hatlardaki ve bulundukları zemindeki renk solmalarının nedeni fazla ışık almaları olsa gerektir. Bunun yanı sıra yazılara yakından bakıldığında harflerin etrafına siyah kontur çekildiği fark edilmektedir. Bazı harflerin gözleri de çini üzerindeki yazılarda görüldüğü gibi mercan kırmızısı ile boyanmıştır.



Fotoğraf 149: Mercan kırmızısı ile boyanan harf gözleri

Kalem işi yazıların taşa mahkûk ve çini üzerindeki yazılara nazaran daha sade, temiz, keskin ve akıcı yazıldığını söylemek mümkündür. Boşlukların daha dengeli olarak doldurulduğu ve tezyinî unsurlara çok az yer verildiği görülmektedir. Yazıda boşluk doldurmak için kullanılan rumî motifleri, kare formundaki pano içerisinde yer alan yazılarda da görülmektedir. Allah (c.c)'ın isimlerinden *"Ya Hannân"* ve *"Yâ Mennân"* kelimelerinin yazımında, olması gereken harf noktaları konulmamış ama *"nun"* harfinin içine rumîler nakşedilmiştir. Hatta *"Ya Hannân"* yazısında *"nun"*un noktasının etrafına yapılan rumîlerle ayrı bir motif oluşturulmuştur (bk. Fotoğrf 148).

"Olar kim cümle ashab-ı efdalîdür/Ebubekir Ömer Osman Ali'dir" metnini içeren yazının alt satırında *"ye"* harfi, üst satırında da *"be"* harfi keşîdeli olarak yazılmış böylelikle alt ve üst satırlardaki boşluklar dengelenmiştir (bk. Fotoğraf 145, 146). Mihrap yazısında da aynı şekilde *"be"* harfi keşîdeli olup, üst satırı dolduracak ve yazıyı ortadan ikiye bölecek şekilde yazılmıştır (bkz. Fotoğraf 41). Ayrıca yazılardaki çanaklı harflerin içine harf ya da kelime yerleştirilmesi ve bu sebepten çanakların normal ölçüsünden daha geniş yazılmış olduğu görülmektedir.





Fotoğraf 150: **Fotoğraf 151:** Normal ölçüsünden büyük yazılan çanaklı harfler

Kuzey cephesi duvar payesi üzerindeki panolarda bulunan yazılar da göz mesafesinden uzak olmalarına rağmen, yazıdaki metânet ve seyyâliyat ile manadaki vurgu sayesinde oldukça etkileyici görünmektedirler. Kenar boşluklarının rumîli motiflerle süslenmesi ve harf gözlerinin yanı sıra yazının çerçevesinin de kırmızı ile boyanması bu yazıları diğer kalem işi yazılardan farklı kılmaktadır. Ancak kalem işi yazıların zamanla boyalarının solduğuna ve yenilenmesi gerektiğine de örnek teşkil etmektedir (bk. Fotoğraf 94, 95).

Merkezî kubbe ve yarım kubbelerdeki yazıları ele aldığımızda ise, sıva üstü kalemişi tekniği ile nakşedilen yazıların zemine oldukça başarılı bir şekilde geçirildiğini ve dönemin özelliklerini taşıdığını görmekteyiz. Yazı üzerindeki imza ve tarihten hattatın Mustafa Halim Özyazıcı olduğu anlaşılan yazılar aynı zamanda hattatın üslûbunu yansıtan güzel örneklerdendir. Nitekim Mustafa Halim Özyazıcı kubbe ve kuşak yazısı olarak en çok eser vermiş hattatlardandır. İstanbul ve İstanbul dışındaki pek çok camide kubbe, kuşak, çehar yâr, kapı ve pencere üstü yazıları mevcuttur [219].

"Serîü'l-kalem" veya "ceffelkalem" gibi vasıflarla tanınan *Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964),* müstesna tasarım kabiliyetine sahip bir hattat olmakla birlikte sağlam bir hat eğitimi almıştır. Gülşen-i Maarif Rüşdiyesi'nde okurken hat sanatına meyleden Halim Efendi, okulun yazı hocası Hamid Bey'den rık'a meşk etmiştir. Daha sonraları Medresetü'l-Hattatîn'de, Hasan Rıza ve Hacı Kamil Efendi'lerden sülüs-nesih, Hulûsi Efendi'den ta'lik, Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den celî sülüs ve tuğra, Ferid Bey'den divanî ve celî divanî eğitimi almıştır. 1918'de Medresetü'l-Hattatîn'den mezun olduktan sonra çeşitli resmî ve askerî kurumlarda hattat olarak çalışan Halim Efendi, 1924 yılından sonra serbest olarak hattatlık yapmıştır. Ancak 1928 harf inkılabından sonra hat sanatı alanında fazla iş imkânı olmayınca bağcılık yoluyla geçimini temin etmek zorunda kalmıştır. Bu arada Azapkapı ve Kadırga Sokullu Camiileri gibi camilerin yenilenme çalışmalarına yazdığı yazılarla katkıda bulunmuştur. Bunun dışında Sultan Selim Camii kubbesindeki Nur âyetini, Matbaa-i Askeriye'nin karşısındaki çeşme yazısını, Sultan Ahmet Camii cümle kapısı kubbesi yazılarını, Ankara Maltepe, Denizli, Rize, İzmir Alsancak camileri kuşak yazıları gibi daha pek çok mimarî eser için yazı yazmıştır [220]. 1948 yılında hüsn-i hat muallimi olarak tayin edildiği Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1963 yılına kadar çalışarak hem hat öğretmiş hem de pek çok kıymetli eser meydana getirmiştir [221].

1964'te vefat eden Mustafa Halim Özyazıcı geride çok sayıda eser bırakarak, eserleriyle yaşayan sanatçı vasfını da kazanmıştır.

[219] Fatih Özkafa, a.g.m., s. 2758.
[220] Muhittin Serin, *Halim Efendi'nin Meşk Mecmuası*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2017, s. 10.
[221] Fatih Özkafa, a.g.m., s. 2757.

Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden temin ettiğimiz fotoğraflardan, kubbede yer alan yazıların zamanla hasara uğradığı, son restorede (1939-1940) kazınarak yerine Mustafa Halim'in hazırladığı yazıların nakşedildiği anlaşılmaktadır. Bu fotoğraflar yakından incelendiğinde restore öncesi, kubbelerde bulunan yazıların caminin inşâsı sırasında yazılan yazılar olup olmadığına dair net bir şey söylemek mümkün değildir.

Bu noktada, XIX. yüzyılda, İstanbul'daki bütün yapıların elden geçtiğinin ve tamiratın o dönemin modasına uygun olarak "barok üslûbu"nda yapıldığının altını çizmek gerekir. Kubbeyi çevreleyen tezyînattan yola çıkarak, 1860'ların modasını yansıtan barok ağırlıklı Fossati süslemelerinin Sokullu Camii'nde de uygulandığını ve yazıların da elden geçtiğini söyleyebiliriz [222].

Ancak kanaatimizce, bu yazılar ve barok tarzı süslemeler zamanla dökülmüş ve elimizdeki verilere göre tezyînat, caminin 1939-40 yıllarında restore edildiği sırada yenilenmiştir.



Fotoğraf 152: Güneybatı yarım kubbesinin restorasyon sırasında kazınmış hali



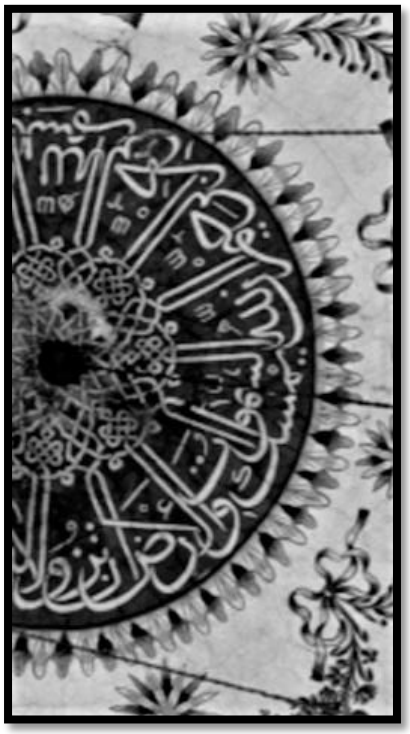
Fotoğraf 153: Yarım kubbelerden birinin restore sırasında çekilmiş fotoğrafı

(Ankara VGM fotoğraf arşivi)

[222] M. Hüsrev Subaşı, "Süleymaniye'nin Kubbesindeki Süsleme Tartışması", (15.10.2010 tarihli haber), http://www.haber7.com/kultur/haber



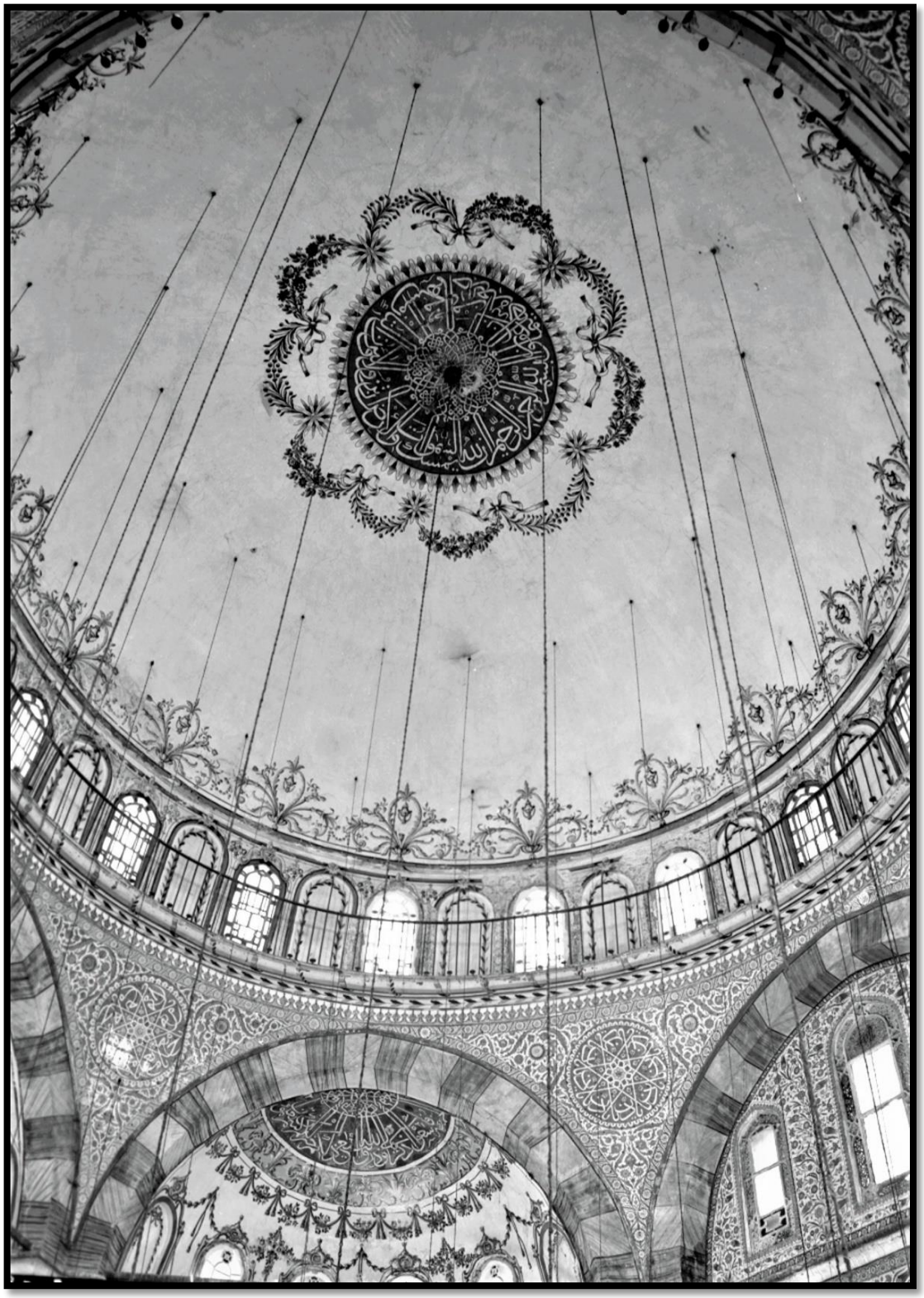
Fotoğraf 154: Merkezî kubbe yazısının ikinci yarısı



Fotoğraf 155: Merkezî kubbe yazısının ilk yarısı



Fotoğraf 156: Kubbe yazısının ve süslemelerin dökülmüş hali
(Ankara VGM fotoğraf arşivi)



Fotoğraf 157: Kubbe yazıları ve tezyînatının (tahminimizce) 1860'lı yıllardan sonraki hali
(Ankara VGM fotoğraf arşivi)



Fotoğraf 158: 1940 restorasyonundan sonra kubbe
(Ankara VGM fotoğraf arşivi)

Halim Efendi, merkezî kubbede Fâtır Sûresi 41. âyeti, yan kubbelerde Cuma Sûresi 9 ve 10. âyetlerini içeren yazıları (birkaç yerde değişiklik yapmış olsa da) önceki istife bağlı kalarak yeniden yazmıştır. Yazılarda istif açısından bariz bir fark yoktur ancak kendi üslûbuyla yazdığı için harf bünyelerinde ve meyillerindeki değişiklikler fark edilmektedir.

Merkezî kubbede imzasının yanı sıra yazıyı yazdığı tarih olan h. 1357, yarım kubbe yazılarını yazdığı tarih olarak da h. 1358 yazılıdır.



Fotoğraf 159: Merkezî kubbe ve yan kubbe yazısındaki imza ve tarih**: Fotoğraf 160**

H. 1357 tarihi m. 1938 yılına tekâbül etmektedir. Buradan yola çıkarak bu yazıları farklı tarihlerde kalıp olarak hazırlamış olduğunu ve bu kalıpların daha başka eserlerde de kullanıldığını söyleyebiliriz. Nitekim 1941 yılında restore edilen ve kubbe yazıları yine Halim Efendi'ye ait olan Azapkapı Sokullu Camii'nin de kubbe yazısında tarih olarak h. 1357 yazmaktadır. Ya da restorasyon işlemleri başlamadan, yazıları yazması için Halim Efendi ile anlaşıldığı ve hattatın yazıyı bitirdiği zamanki tarihi attığı mümkündür. Yarım kubbelerdeki tarihin farklı olmasının sebebi de bu olsa gerektir.

Lacivert zemin üzerine altın yaldızla, kalem işi tekniği kullanılarak sıva üzerine uygulanan bu muhdes yazılar döneminin en iyi celî sülüs örneklerindendir. Genel olarak iki satır halinde istiflenen yazılarda istif alanı dengeli bir şekilde doldurulmuştur. Harekeler ve tezyinî işaretler ihmal edilmemiştir. Harf anatomileri en güzel formlarına kavuşmuş haldedir. Noktalama ölçüsüne riâyet edilerek ve kalem

hakkına titizlikle uyularak yazılan bu yazılar gayet seyyâl yazılmış ve harflerin birbirleriyle olan tenasübüne de itina gösterilmiştir [223]. Mihrabın sağında ve solunda bulunan İhlâs Sûresinin istifi gibi kubbedeki bu yazılar da merkezde geometrik bir şekil oluşacak şekilde tasarlanmıştır. Dikey harfler merkeze doğru uzatılmış ve ortada estetik bir şekilde düğümlenerek ayrı bir motif oluşturulmuştur. Oluşan motifteki boşluklar da kiremit kırmızı ile boyanmıştır.

Yarım kubbeler üzerindeki yazılarda ise yazı, merkezdeki geometrik süslemeden bağımsız olarak tasarlanmış ve yazı ile süsleme arasında küçük bir boşluk bırakılmıştır. Ancak istif icabı normal ölçüsünden daha fazla uzatılarak yazılan dikey harfler ustalıkla yazıldığından ne aradaki boşluk ne de harflerin uzunluğu gözü rahatsız etmektedir. Hatta merkezî kubbedeki gibi dikey harflerin merkezde düğümlendiği izlenimi uyandırılmıştır.



Fotoğraf 161: Kubbe yazısının merkezindeki motif

[223] Fatih Özkafa, a.g.m., s. 2760.



Fotoğraf 162: Yan kubbelerin merkezindeki geometrik desen

Yan kubbelerdeki yazılar birbirini tamamlar mahiyette istiflenmiştir. Metnin belli bir alana sığdırılması söz konusu olduğundan âyetler bölünerek yazılmıştır. İki âyetten oluşan metnin, dört bölüm halinde dengeli bir istifle ve yerleştirilecek alanın ölçüsü de göz önünde bulundurularak yazılması ustalık gerektirmektedir. Halim Efendi, Cuma Sûresinin 10. âyetinin son kısmının yer aldığı yarım kubbedeki yazıda, metnin kendisi alanı doldurmadığı için, "sadakallâhü'l-azîm ve bellega rasûluhu'l-kerîm" ibaresini de ekleyerek istifteki dengenin bozulmamasını sağlamıştır.



Fotoğraf 163: Âyetin sonuna eklenen"sadakallâhü'l-azîm ve "bellega rasûluhu'l-kerîm" ibaresi

Yukarıda da belirttiğimiz gibi eldeki fotoğraflar, Halim Efendi tarafından yazılan yazıların metin olarak aynı olduğunu hatta istif olarak da çok benzer olduğunu göstermektedir. Ancak Halim Efendi'nin yazıları yazarken daha önce var olan istifin birkaç yerinde değişiklikler yaptığı görülmektedir. Böylelikle yazının teşrîfatında ve dengesinde düzelmeler olmuş, daha akıcı bir hal almıştır. Her şeyden önce, kubbenin yapısı dolayısıyla müdevver olarak yazılan yazıda Halim Efendi'nin başlangıç noktası olan açı ile eski yazıdaki açı farklıdır. Sadece bu durum bile müdevver yazılarda harflerin istiflenmesinde farklılıklara zemin hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra dairevî formdaki bir yazıda "mürsel vav" gibi ucu açık harflerin fazlasıyla kullanılmış olması, çanaklı harflerin artarda gelmesiyle oluşan sıradanlığı ortadan kaldırmıştır.



Fotoğraf 164: Mürsel "vav"lar (ucu açık harfler)



Fotoğraf 165: Eski kubbe yazısında "yumsiku" kelimesi



Fotoğraf 166: Yeni kubbe yazısında "yumsiku" kelimesi

Halim Efendi'nin yazılarında, harflerin gerek ölçüsündeki gerekse birbirini kesme noktalarındaki olgunluk, istifindeki seyyâl durum ve yazının genelinde var olan denge, eski yazıyla kıyaslandığında daha net görülmektedir. Metinde geçen *"yumsiku"* kelimesinde olduğu gibi tek bir harfin farklı yazılması bile istifteki dengelerin değişmesine sebebiyet verdiğinden, Mustafa Halim'in harfleri en uygun şekliyle yazdığını söylemek mümkündür.

Kubbe yazılarının tekrar yazılması caminin bezeme programı içinde herhangi bir şekilde uyumsuzluk oluşturmamıştır diyebiliriz. İç mekân tezyinâtına bütün olarak bakıldığında üslûp farkı da çok fazla hissedilmemektedir. Kısaca, yazılarda ve istifte dönem farkı olsa da Halim Özyazıcı'nın hatları hem mimarîye hem de bezemeye uyum sağlamıştır. Fakat kubbede son yıllarda oluşan hasarlar yüzünden yazıların ihtişamına gölge düşmektedir. Yan kubbelerde çok ufak alanlarda görülen hasarlar merkezî kubbede fazlasıyla bulunmakta ve yazıya da zarar vermektedir.





Fotoğraf 167 Kubbelerdeki hasarlar **Fotoğraf 168**

Halim Efendi'nin yazdığı yazılar arasında kubbe yazıları dışında yine kalem işi tekniği ile yazılan 'minber yazısı' da mevcuttur. Aslında yazı üzerinde herhangi bir imza veya tarih bulunmamaktadır. Ancak üslûp olarak Halim Efendi'nin üslûbunu yansıttığı ve kubbe yazılarıyla birlikte minber yazısının da aynı hattat tarafından yenilenmiş olabileceği göz önüne alındığından bu yazının Halim Özyazıcı'ya ait olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Minberlerde yazılması klasikleşen Kelime-i Tevhid yazısı minber kapısının alınlığına altın yaldızla işlenmiştir. Lacivert zemin üzerine işlenen yazı kubbe yazılarından farklı olarak taş zemin üzerinde kalem işidir. Yazının bulunduğu bölümün hemen üstüne, mermere gömülü olarak hacerü'l-esvet taşından bir parçanın yerleştirilmiş olması ve her ziyaretçinin bu taşa elini sürmek istemesi zamanla yazının silinmesine sebep olmuştur. Tek satır halinde celî sülüsle yazılan yazıda diğer taş üzeri kalem işi yazıları gibi tahrir görülmemektedir. Hatta yazının kalıbından saptığı ve kalem işi yapılırken harf bünyelerine dikkat edilmediği fark edilmektedir (bk. Fotoğraf 65).

4. 4. Revzenlerdeki Yazılar

Sokullu Camii'nin revzen-i menkûş ya da kısaca revzen dediğimiz nakışlı pencereleri içinde, mihrap duvarında dört, mihrabın sağında ve solunda birer olmak üzere toplamda altı tanesinin üzerinde yazı bulunmaktadır. Camiin iç mekân tezyînatında revzenlere çok fazla yer verilmiştir. Ancak üzeri yazı bezemeli olanlar azdır ve sadece kıble duvarında yer almaktadır.

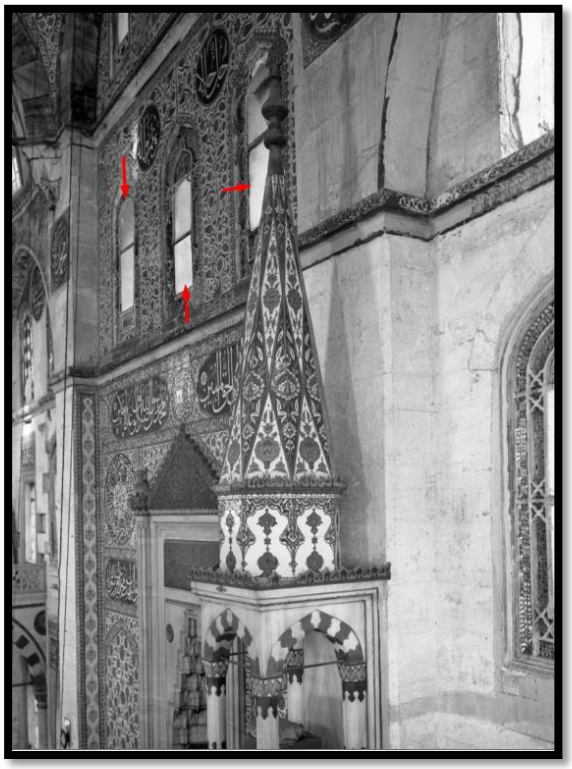
Enine silmelerle üç kısma ayrılan mihrap duvarının üst bölümünde bir, orta bölümünde de üç revzenli pencere üzerinde bulunan yazılar celî sülüsle istifli olarak yazılmıştır. Diğer ikisi üzerindeki yazılar ise celî ta'liktir. Caminin tüm yazıları celî sülüs harfleriyle yazılmışken bu iki pencere üzerindeki yazılarda celî ta'lik'in tercih edilmesi dikkat çekicidir (bk. Fotoğraf 63, 64).

Camiye ait eski fotoğraflar incelendiğinde revzenler üzerindeki yazıların tezyînata sonradan, büyük ihtimalle caminin restore gördüğü dönemde, Halim Efendi tarafından yazılarak eklendiğini var saymak yerinde olacaktır. Çünkü eski fotoğraflarda revzen üzerinde herhangi bir yazıya rastlanmamaktadır. Ya da yenileme çalışmaları sırasında yerinden sökülüp tekrar yazıldığı ihtimal dâhilindedir.



Fotoğraf 169: Eski revzenler

(Ankara VGM fotoğraf arşivi)



Revzenler üzerindeki celî sülüs yazılar kubbe yazısı ile karşılaştırıldığında aynı kalem sahibinin elinden çıktığını söylemek mümkündür.

Yazılar üzerinde hattatın kim olduğuna dair imza olmadığı için kesin bir şey söylenemese de üslûptaki benzerlik bu yazıları da Halim Efendi'nin yazdığına işaret etmektedir.

Fotoğraf 170: Eski revzenler
(Ankara VGM fotoğraf arşivi)

Revzenler üzerindeki yazılar için söylenebilecek genel hususlar; istiflerde dengeli bir dağılım olduğu, harfler ve kelimeler arasında doğru orantının yakalandığı, harekelerin ve tezyinî unsurların gerektiği gibi kullanıldığı ve harflerin satırdaki duruşlarına göre yazıldığıdır. Bunun yanı sıra harf bünyelerinde revzenlerin yapısından kaynaklanan kesiklikler görülmektedir.





Fotoğraf 171: Revzen yazılarındaki kesik görünen harfler **Fotoğraf 172**

5. HATLARIN MUKAYESELİ ŞEKİLDE GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

Mimar Sinan'ın en önemli eserlerinden biri olan Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Camii, mimarî açıdan şaheser olmasının yanı sıra tezyînatı ile de son derece önemli bir yapıdır. Nitekim orijinal İznik çinileri ve süslemeleri ile pek çok araştırmaya konu olmuştur. Ancak çini üzerindeki, taşa mahkûk ve kalem işi yazılarıyla da dikkat çekmesine rağmen "caminin hatları" konusu üzerinde detaylı bir araştırma bulunmamaktadır. Herşeyden önce aralarında dört yüzyıla yakın bir zaman dilimi bulunan, iki farklı döneme ait hatları ile 'celî sülüs'ün gelişim seyri hakkında özet bilgi verecek özelliğe sahip olan camideki yazılar, hat tarihinde celî sülüs alanında, dört asır önceki estetik seviyeden nasıl bir noktaya gelindiğinin de göstergesidir.

Sokullu Camii'nin başta inşâ kitâbesi olmak üzere taşa mahkûk ve çini üzerindeki hatları, inşâ edildiği dönemin özgün eserleri olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Ancak camide, inşâsı sırasında tasarlanıp uygulanan yazıların hiçbirinde hattat imzasına rastlanmadığı gibi şimdiye kadar herhangi bir kaynakta da hattata dair bilgi bulunamamıştır. Eserin yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda yazıları, XVI. yüzyılın usta hattatlarından Hasan Çelebi'nin yazmış olduğuna dair kanâat oluşmaktadır. Bu sebeple kaynaklarda yer alan Hasan Çelebi ile ilgili bazı açıklamalara değinmek yerinde olacaktır.

Hasan Çelebi (ö. 1002 / 1594'ten sonra); Osmanlı'nın her alanda en güçlü olduğu bir dönemde yetişmiş, XVI. yüzyıl hat sanatının önde gelen hat üstatlarındandır. Yâkût üslûbunun büyük üstadı hattat Ahmet Karahisârî (ö. 1556)'nin hizmetinde bulunarak, aklâm-ı sitte ve celîyi Karahisârî'den meşketmiş, üslûbunun en iyi temsilcisi olmuştur. Ahmed Karahisârî'nin, Ehl-i hıref'teki mesaîsi esnasında vücuda getirdiği eserlere de katkı sağlayan Hasan Çelebi'yi manevî evlâdı addettiği dahi nakledilir. Hocasının vefatından sonra Ehl-i hıref'teki görevini devraldığı anlaşılan Hasan Çelebi, özellikle Mimar Sinan ile yaptığı işbirliği ile Süleymaniye Camii ve Selimiye Camii gibi iki büyük eserin yazılarını yazma şerefine nail olmuştur [224]. Sokullu Camii'nin de Hasan Çelebi'nin yaşadığı dönemde yapılmış olduğu ve camideki hatların Ehl-i hıref

[224] "Sanatkârlar-Hasan Çelebi", www.ketebe.org (25.04.2018)

bünyesindeki bir hattat tarafından yazıldığı ihtimalinin yüksek olduğu göz önünde bulundurulduğunda, 'yazılar Hasan Çelebi'ye aittir' kanaati güçlenmektedir.

Osmanlı sanatı en parlak dönemini XVI. yüzyılda yaşamıştır. Bunda XV. asırdan beri var olan ve sanata yön veren Ehl-i hıref teşkilatı'nın çalışmalarının büyük etkisi olmuştur. İnşâ edilen mimarî eserlerin yapımında da teşkilatın söz sahibi olduğu ve bölükler arasında kolektif çalışıldığı bilinmektedir. Buradan yola çıkarak, her hangi bir eserin tezyînatı söz konusu olduğunda hattatından nakkaşına, çini ustasından ahşap oyma ustasına kadar bütün alanlardaki usta sanatçılarla ortak alınan kararlar doğrultusunda hareket edildiğini söylemek mümkündür. Sarayın himayesi altında çalışan bu sanatçılarla özgün bir yapı kazanan Osmanlı sanatı, sanat atölyelerindeki çalışma sistemine bağlı olarak tüm sanat alanlarında üslûp birliği yakalamıştır. Ehl-i hıref sayesinde oluşan Osmanlı saray üslubu, XVI. yüzyılda çeşitli sanat yapıtlarıyla birlikte hat sanatında da bir üslûp birliğine ulaşmıştır [225]. Böylece o dönemde mimarîde yer alan yazılar gerek metin gerekse üslûp açısından bir birlik içinde olmuştur. Mimarî yapılar, özellikle saray erkânının yaptırdığı eserler farklı bölgelerde olsa da üzerlerinde yer alan orijinal hatların metin seçimi ve üslûp olarak benzerlik gösterdiği görülmektedir. Mimar Sinan'ın da çalışmalarını, gerek Süleymaniye Camii (1550-1557) gerekse Edirne Selimiye Camii (1568-1574) gibi Sokullu Camii'nde de (1571) Ehl-i hıref ile birlikte yürüttüğü düşünülmektedir.

Süleymaniye Camii'nde; mihrap, mihrabın sağ ve solundaki çini üzerine yazılmış Fâtiha Sûresi, onun üzerindeki Kelime-i Tevhid, çini pencere alınlıkları, cami harîmine açılan doğu ve batı kapılarının dış kısmındaki yazılar, şadırvanlı avluda mermere mahkûk ve çini panolar üzerindeki tüm celî sülüs yazılar ile caminin inşâ kitâbesi Hasan Çelebi'ye aittir [226]. Hasan Çelebi Edirne Selimiye Camii'nin de bütün yazılarını yazmıştır. Bu yazıların çini ve mermer üstünde olanları özgün biçimde zamanımıza kadar gelmiş, kubbe ve yarım kubbe yazıları ise XIX ve XX. yüzyıllarda devrin mahalli hattatlarınca başarısız bir şekilde yenilenmiştir [227].

[225] Hülya Kalyoncu," 'Ehl-i Hıref-i Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi", s. 292, 293. www.jasstudies.com/Makaleler (07.04.2018).

[226] Fevzi Günüç, *XV.-XX. Yüzyıl Osmanlı Mimarîsinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri,* Selçuk Üniversitesi SBE Arkeoloji-Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 1991, s. 116.

[227] Uğur Derman, "Hasan Çelebi", *DİA,* TDV Yay., İstanbul 1997, c. 16, s. 313.

Hasan Çelebi, Süleymaniye Camii inşâ kitâbesinde "*ketebehu Hasan bin Ahmed el-Karahisârî (onu Ahmet Karahisârî'nin oğlu Hasan yazmıştır)*" şeklinde imza atmıştır. Müstakimzâde'nin *Tuhfe-i Hattâtîn* adlı eserinde '*ve li-hazâ Süleymaniye Cami'-i şerifînin harem kapısı yesârında ruhâm üzere Hasan bin Karahisârî diye ketebelerini vakt-i vaz'ında üstadı henüz hayatta idi'* [228] cümlesinde de belirttiği gibi Hasan Çelebi bu kitâbeyi, hocası Karahisârî hayattayken yazıp imzalamıştır. Buna dayanarak, 'Süleymaniye Camii'nin yazılarını Ahmet Karahisârî'nin üslubu doğrultusunda yazmıştır' diyebiliriz. Hasan Çelebi'nin hat sanatındaki en mühim özelliği, hocası Ahmet Karahisârî gibi daha çok celî yazıda başarılı olması ve bu alanda eser vermesidir. Yazdığı yazıların istifi açısından da XVI. yüzyıl hattatları arasında devrinin yegânesi olarak kabul edilmiştir. Mimarî üzerindeki celî sülüs istifleri şüphesiz bunun en açık göstergesidir [229]. Hasan Çelebi hocası Karahisârî gibi celî yazıda ve istifte usta bir hattat olduğu gibi zamanla Şeyh Hamdullah'ın hat sanatına getirdiği yenilikleri uygulayarak mimarîdeki celî sülüs yazıların gelişmesine de katkıda bulunmuştur.

Bu bölümde; Kadırga Sokullu Camii hatlarının, aynı dönem içinde inşâ edilen Süleymaniye ve Selimiye Camii'nin taşa mahkûk ve çini üzerindeki hatları ile mukayese edilerek hatların özellikleri ve hattatı hakkında daha net bilgilere ulaşmak hedeflenmektedir. Bazı örnekler çerçevesinde yazılar mukayeseli olarak ele alınıp değerlendirilmiş ve aralarındaki benzerlikler tespit edilerek Kadırga Sokullu Camii hatlarının da Hasan Çelebi tarafından yazılmış olabileceği kanaatinin nasıl ve neden hâsıl olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Süleymaniye Camii şadırvanlı avlunun kuzey kapısı ile Sokullu Camii şadırvanlı avluda son cemaat yeri revağının orta kemeri üzerinde bulunan ve Nisâ Sûresi 103. âyetini içeren yazılar mukayese imkânı veren en güzel örneklerdendir. Süleymaniye Camii'nde bulunan yazı için "birinci", Sokullu Camii'nde bulunan yazı için ise "ikinci yazı" ifadesini kullanarak kıyaslamaya çalıştığımız bu istiflerin her ikisi de ayrı güzellikte ve etkileyici görünümdedir.

[228] Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Klasik Yay., İstanbul 2011, s. 146.
[229] Fevzi Günüç, a.g.t., s. 123.



Fotoğraf 173: Süleymaniye Camii şadırvanlı avlunun kuzey kapısı üzerinde bulunan kitâbe



Fotoğraf 174: Süleymaniye Camii şadırvanlı avlunun kuzey kapısı üzerindeki taşa mahkûk yazı



Fotoğraf 175: Sokullu Camii şadırvanlı avluda son cemaat yeri revağının orta kemerinde bulunan taşa mahkûk kitâbe



Fotoğraf 176: Yazıdaki boşluğun keşide ile doldurulmasına örnek

Birinci istifte *"es-salâte"* kelimesi, baştaki "inne"nin üzerine alınmış, *"kânet"* aynı satır çizgisine yazılarak *"alâ"* harf-i cer'i *"inne's-salâte kânet"* ibaresinin üzerinde

meydana gelen boşluğa yerleştirilmiştir. *"Alâ"*nın sonundaki *"ya"* harfi, yâ'yı mâkus (keşîdeli) olarak yazılmış ve *"kef"* harfinin sereni altından geçirilmiştir. Bu ise, yazı mekânındaki boş kısmı doldurması yanında, dengeyi de sağlayan bir unsur olmuştur.

Yine, *"el-mü'minîn"* kelimesinde *"...minîn"* harflerinden oluşan terkip üst satıra alınarak onun altına *"kitaben"* kelimesi yerleştirilmiştir. Böylece *"kef"* harfleri kitâbenin sağında ve solunda ikinci bir denge unsuru olmuşlardır. En sonda ise, *"mevkûten"* kelimesi üst üste istif edilerek yazı tamamlanmıştır.



Fotoğraf 177: Kelimenin bölünerek iki satır halinde yazılmasına örnek

Kitâbede, Hasan Çelebi'nin mimarîdeki diğer yazılarına göre hareke ve tezyin işaretlerinin daha fazla kullanıldığı görülmektedir. *"Kitâben"* kelimesindeki *"kef"* harfinin üstüne yazılan kelimeden dolayı yazılmayan *"kef"* harfinin sereni yerine, mühmel harflerden olan *"boru kef"* yazılmıştır.

Bu yazının genelinde göze çarpan ilk özellik istifteki âhenktir. Harf bünyelerindeki ve "hareket mebdei" denilen kalemin elde tutulma meylindeki yani başlangıçta kalem açılarındaki tutarlılık yazıya âhenkle birlikte akıcılık da kazandırmıştır. Bu durumun harfler ile birlikte yazının tamamına tesir ettiği bir gerçektir. Ancak gerek kalem gerekse satır meyli olarak yine de son dönem celî yazılarına nazaran daha düz bir meyil söz konusudur. Bu yüzden dikey harfler, özellikle de *"elif"* harfinin zülfesi küt, kendisi de düzdür. Çanaklı harfler de *muhakkak hattı* harfleri gibi daha sert görünümdedir. Harekelerin meyli de günümüz celî sülüsteki meyle göre daha düzdür.



Fotoğraf 178: Süleymaniye Camii

İkinci yazının, daha önce belirttiğimiz gibi hattatı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ancak birinci yazı ile üslûp olarak çok fazla benzer olmaları da hattatın Hasan Çelebi olma ihtimalini güçlendirmektedir. Bulunduğu alan itibariyle birinci yazıdan daha dar ama daha uzun bir kartuş içindedir. Bu da bize, istifin yazının yerleştirileceğe yere göre nasıl değişebileceğini göstermektedir.



Fotoğraf 179: Sokullu Camii



Fotoğraf 180: Sokullu Camii

İkinci yazıda hattat bu sefer *"kânet"* kelimesindeki *"kef"* harfinin serenini yazmamış, oluşan boşluğu *"...net"* kısmını üst satıra yazarak kapatmıştır. Sereni yazılmayan harfin *"kef"* olduğu anlaşılsın diye yazıya yine mühmel harflerden *"boru kef"* eklemiştir.



Fotoğraf 181: Sokullu Camii

"Alâ" harf-i ceri de keşîdesiz yazılarak *"ye"* harfinin çanağına *"el-mü'minîn"* kelimesinin ilk dört harfi sığdırılmıştır. Bu istifi birinci istiften bir nebze de olsa, daha orijinal kılan, *"el-mü'minîn"* kelimesindeki *"mim"* ve *"vav"* başlarının birleşik yazılmış olması gerektir. Birinci istifte *"kitâben"* kelimesi satırdaki yerinde yazılmış, ikinci istifte ise üste alınarak *"nun"* harfinin çanağının içine yerleştirilmiştir. Son kelime olan *"mevkûten"* kelimesinde ise harfler dengeli dağıtılarak yazının alana sığdırılmasında bir sıkışıklık oluşması önlenmiştir.

Birinci yazıda olduğu gibi ve camideki diğer taşa mahkûk yazılara nazaran harekeler ve tezyinî harfler daha fazla kullanılmıştır. Bunun yanı sıra harflerin normal noktalarının dışında yuvarlak şekilde yazılan noktalar da göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 182



Fotoğraf 183



Fotoğraf 184: Süleymaniye Camii inşâ kitâbesinin orta kısmı

Daha önce de belirttiğimiz gibi Süleymaniye Camii'nin inşâ kitâbesini de Hasan Çelebi yazmıştır. Ancak bu kitâbede dikey harflerin yan yana getirilip sıkışık olarak ve harflerin düz bir çizgi üzerindeymiş gibi meyil verilmeden yazıldığı görülmektedir. Bu şekildeki yazılarda Selçuklu sülüsünün etkileri hissedilmektedir.

Mukayese ettiğimiz gerek birinci gerekse ikinci yazıda bu etkinin ortadan kalkmış olduğunu söyleyebiliriz. Hatta ikinci yazıda özellikle dikey harflerdeki meyil açıkça fark edilmektedir. Birinci yazıda harf ve kelimelerin satıra olan meyilleri daha düz, ikinci yazıda ise hafifçe de olsa sola yatık oldukları âşikârdır. Böylelikle hat sanatında kelimelerin, harflerin satıra düz yazılmasının, akıcılık ve meyil hususiyetinin göz ardı edilmesinin zamanla kabul görmediği ve noktadan başlayarak hareket mebdeinin daha eğimli olduğu anlaşılmaktadır. Yatay harflerdeki meyile göre, dik harflerin de, ona uygun yazılarak sola doğru eğilmeleri yazıya canlılık ve hareketlilik sağlamıştır [230].

[230] Fevzi Günüç, a.g.t., s. 102.



Fotoğraf 185: Harf meyilleri (Sokullu Camii)



Fotoğraf 186: (Süleymaniye Camii)

Sonuç olarak, ikinci yazının birinci yazıya nazaran daha seyyâl olduğunu söyleyebiliriz. Sadece seyir açısından değerlendirildiğinde, birinci yazı göze sert ve durgun, ikinci yazı ise birinciye nazaran daha esnek ve dinamik görünmektedir. Ayrıca yazılardaki istif içine gizlenen orijinallikler de yazının estetik açıdan daha hoş görünmesini sağlamaktadır. İkinci yazıda *"kapalı te"* harfinin noktalarının koyulmadığı gibi harf noktalarının yerleştiriliş şekli de dikkat çekicidir.



Fotoğraf 187: Harf noktaları (Süleymaniye Camii)



Fotoğraf 188: Harf noktaları (Sokullu Camii)

Her iki caminin mihrap duvarında yer alan, dairevî çini panolar üzerindeki yazılar da mukayese imkânı tanıyan yazılar arasında öne çıkmaktadır.

Fotoğraf 189: Fâtiha Sûresi



Süleymaniye Camii'ndeki müdevver istifli Fâtiha Sûresi ile Sokullu Camii'ndeki yine müdevver istifli İhlâs Sûresi istif ve üslûp olarak birbirine çok benzemektedir.

Yazılar mukayese edildiğinde ise, camilerin inşâ tarihleri arasında 15 sene kadar zaman farkı olsa da celî sülüsteki gelişmeler fark edilmektedir.



Fotoğraf 190: Süleymaniye Camii mihrap duvarında bulunan Fâtiha Sûresi



Fotoğraf 191: Sokullu Camii mihrap duvarındaki İhlâs Sûresi

İstif olarak ele aldığımızda her iki istifin ibdâ‘ denilen orijinallik özelliğini haiz oldukları hat sanatı otoriteleri tarafından kabul edilen bir gerçektir. Seyredende hayranlık ve heyecan uyandıran bu yazıların çini üzerinde olmaları da daha fazla etki yaratmaktadır. Her iki yazıda besmele ile birlikte yazılan sûrelerin metnindeki dikey harfler o kadar dengeli istiflenmiştir ki, dairenin merkezinde birleşen bu harfler "saadet düğümü" olarak da adlandırılan geometrik süslemeyi meydana getirerek muhteşem bir tasarım oluşturulmuştur [231].

[231] Fatih Özkafa, a.g.m. , s. 2759.



Fotoğraf 192: Fâtiha Sûresi



Fotoğraf 193: İhlâs Sûresi

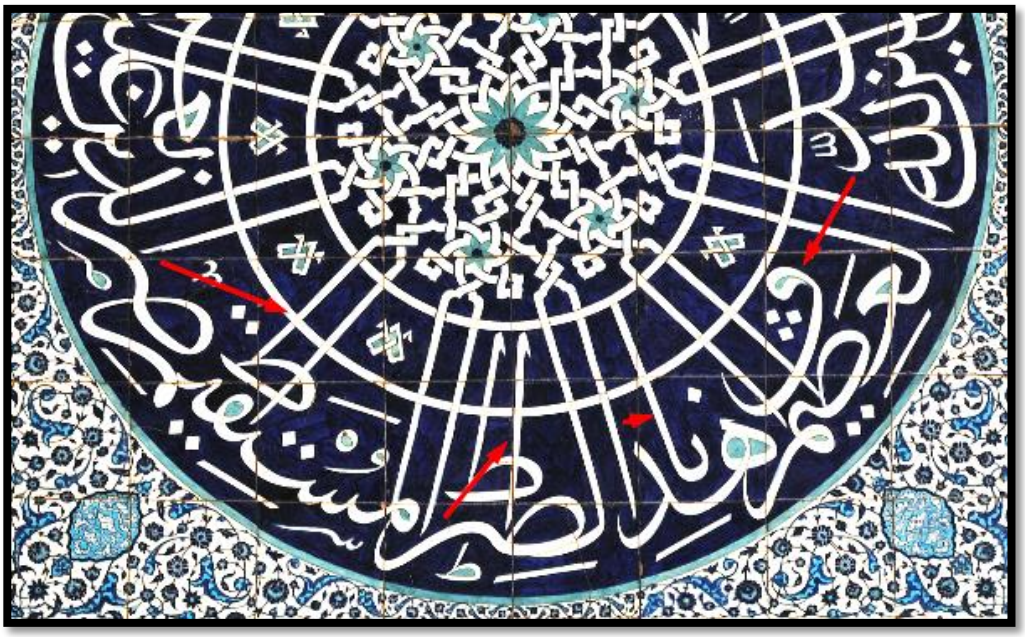
İhlâs Sûresi metin olarak Fâtiha'dan daha kısa olduğu için bölünmeden tek bir çini panonun üstüne yazılmıştır. Dolayısıyla Sokullu Camii'nde, mihrabın sağına ve soluna, birbiri ile aynı iki pano yerleştirilmiştir. Fâtiha Sûresi ise bölünerek yazılmıştır. Süleymaniye Camii mihrabının sağına, besmele ile başlayıp *"iyyâke nesteîn"* kısmına kadar olan bölümü içeren metnin yer aldığı çini pano; soluna ise sûrenin devamını ve en sonda *"Amîn. Sadakallahu'l-azîm"* ibaresini de içeren metnin yer aldığı çini pano yerleştirilmiştir.



Diğer istiften farklı olarak yazı ile geometrik süsleme arasında, sağdaki panoda *"Rab"* kelimesinin *"be"*si, soldaki panoda da *"mağdûbi"* kelimesinin *"be"* harfi daireyi dönecek şekilde keşîdeli yazılmıştır (bk. Fotoğraf 189, 190). Oluşan boşluklar da yine daha küçük tezyinî motiflerle doldurulmuştur.

Fotoğraf 194: Fâtiha Sûresindeki keşîde ve motifler

İstifler yakından incelendiğinde, Fâtiha Sûresinin istifinde orijinalliği sağlayan bazı unsurların teşrîfata uygun olmadığı görülmektedir. Görenin metni okumada zorlanmasına sebep olacak şekilde, bazı kelimelerin harfleri, kelimeyi oluşturan diğer harflerden ayrı hatta neredeyse bağımsız olarak yazılmıştır. *"Sadaka"* kelimesine ait *"kaf"* harfinin kelimeden uzağa yazılması gibi.



Fotoğraf 195: Fâtiha Sûresindeki bağlı bulunduğu kelimeden ayrı yazılan harfler



İhlâs Sûresinin teşrîfatı yerinde olmakla birlikte tasarlanan istif gereği bazı kelimeler çok iç içe yazılmıştır.

Fotoğraf 196: İhlâs Sûresinde iç içe yazılan harfler

Ayrıca yine tasarlanan istifi oluştururken bazı harflerin kendi ölçülerinden daha büyük yazılmış olması dikkat çeken bir başka husustur.

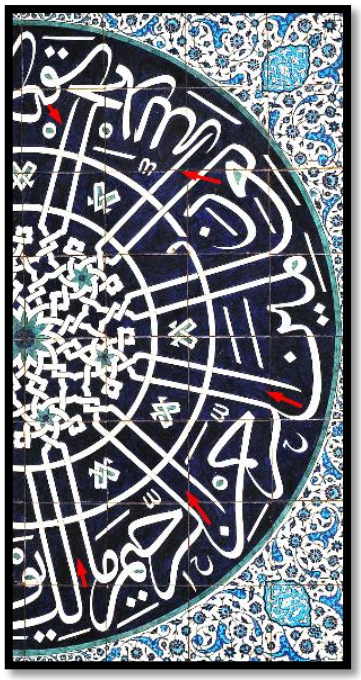


Fotoğraf 197: İhlâs Sûresinde ölçüsünden büyük yazılan harfler

Fâtiha Sûresinin istifinde dikey harfler daha serbest ve harf aralıkları daha dengelidir. Harfleri keserek yazılan *"elif"* ve *"lam"*lar birkaç taneyken İhlâs Sûresinin istifinde oldukça fazladır.



Fotoğraf 198: İhlâs Sûresi



Fotoğraf 199: Fâtiha Sûresi

Fâtiha istifinde, dairenin merkezini dönerek yazılmış olan *"be"* harfi de dikey harfleri keserek oluşabilecek keskinliği önlemiştir. Ayrıca üst satırda oluşan boşluğun âhenkli bir şekilde doldurulmasını sağlamıştır.

Daha önce değerlendirdiğimiz mermere mahkûk yazılarda değindiğimiz gibi, ele aldığımız çini üzerindeki yazılar da yakından incelendiğinde harflerin meylindeki fark açıkça görülmektedir. İhlâs Sûresi konulu yazı da hattatın yazıya başlarken kalemi daha eğimli tuttuğunun bir göstergesidir. Örnek olarak; İhlâs Sûresindeki *"ve lem yûled"* ibaresinde yer alan harfler ile Fâtiha Sûresindeki *"sırâte'l-lezîne"* ibaresinde yer alan harfler kıyaslandığında bu durum daha net görülmektedir. "Yûled" kelimesindeki *"dal"* harfinin eğimi hafif sola yatıkken, *"ellezîne"* kelimesindeki *"zel"* harfinin eğimi neredeyse düzdür.



Fotoğraf 200: Fatiha Sûresi



Fotoğraf 201: İhlâs Sûresi

"Hüve" kelimesindeki *"vav"* harfi *"el-mağdûbi"* kelimesindeki *"vav"*a nazaran daha eğimlidir.



Fotoğraf 202: Fatiha Sûresi



Fotoğraf 203: İhlâs Sûresi

Yine bazı harf birleşmelerindeki eğim Fâtiha'nın yazımında daha düzken İhlâs Sûresi'nin yazılışında hafif sola meyillidir.



Fotoğraf 204: Fâtiha Sûresi



Fotoğraf 205: İhlâs Sûresi

Özellikle Fâtiha Sûresi her ne kadar celî sülüs ile yazılmışsa da harflerde muhakkak hattın etkileri de hissedilmektedir. Bazı çanaklı harflerin celî sülüse nazaran daha düz olduğu görülmektedir. Ayrıca *"Sadakallâhu'l-azîm"* ibaresindeki lafza-i Celâl'in celî muhakkak gibi yazılmış olması güzel bir örnek mahiyetindedir.



Fotoğraf 206: Fâtiha Sûresi





Fotoğraf 207 **Fotoğraf 208**

Fatiha Sûresi istifteki espriler (Süleymaniye Camii)

Her iki istif içine gizlenmiş diyebileceğimiz, yazıya orijinallik katan bazı noktalar da mevcuttur. Fâtiha istifinde bulunan *"el-mustakîm"* kelimesindeki *"ye" "mim"* birleşmesi, *"el-Azîm"* kelimesindeki *"ayın" "zı"* birleşmesi *"dâllîn"* kelimesindeki *"lamelif"* ve *"vav"* harfinin yazılışı gibi farklı esprileri belirtmek gerekir.

İhlâs Sûresinde ise *"ve lem yekün lehu küfüven"* ibaresinin istifi farklılık arz etmektedir. Ayrıca 'dal' harfi üzerinden karşılaştırma yapıldığında İhlâs Sûresi'ndeki 'dal'ların eğiminin biraz daha sola yatık olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 209: İhlâs Sûresi



Fotoğraf 210: İhlâs Sûresi

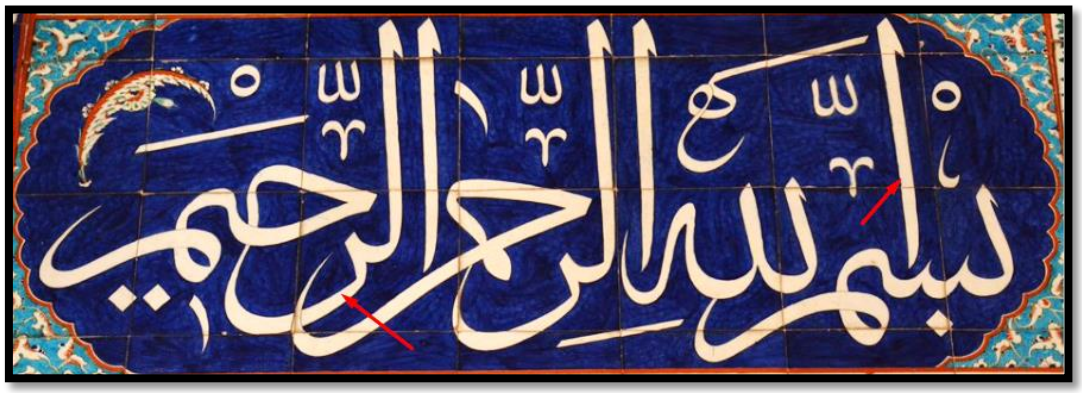
Sokullu Camii (1571-72) ile hemen hemen aynı yıllarda yapılan Edirne Selimiye Camii'nin (1568-1574) çini üzerindeki ve taşa mahkûk hatları ele alındığında ise ilk göze çarpan husus, iki cami hatları arasındaki benzerliktir. Bu sebeple, Sokullu Camii'nin yazılarını aynı dönem içinde farklı alanlarda bulunan bazı yazılarla mukayeseli olarak değerlendirdiğimiz bu bölümde, Selimiye Camii'nin yazıları da bize kıyaslama imkânı sağlayan en ideal örneklerdir. Selimiye Camii'nin çini üzerindeki yazılarından, Fâtiha Sûresi metnini içeren ve kıble duvarını kuşak gibi çevreleyen yazıları ile Sokullu Camii'nin son cemaat yeri pencere alınlıklarında yine çini üzerindeki Fâtiha Sûresi metnini içeren yazıları karşılaştırıldığında daha net bilgiler elde edilebilecektir.

Her iki camideki bu yazılar istif olarak da birbirine benzemektedir. Hatta sadece bir iki yerde farklılık göze çarpmaktadır. Sokullu Camii'ndeki Fâtiha yatay dikdörtgen çini kartuşlar içinde, Selimiye Camii'ndeki Fâtiha ise yine yatay dikdörtgen çini panolarda ancak beyzî formdadır. İstifteki farklılıklar da bu beyzî formun yapısından kaynaklanmış olmalıdır. Nitekim yazılar yer alacakları alana göre tasarlanarak yazılmak zorunda olduğundan terkipte ufak tefek değişiklik yapılmıştır.

Bunun dışında her iki camide de, Sûre Besmele ile birlikte altı ayrı pano içinde aynı şekilde bölünerek yazılmıştır ve aynı yazı kalıbından çıkmış gibi durmaktadır.



Fotoğraf 211: İstifteki bazı değişiklikler (Sokullu Camii / Fatiha Sûresi / Besmele)



Fotoğraf 212: İstifteki bazı değişiklikler (Selimiye Camii / Fatiha Sûresi / Besmele)
(Restoratör/Mimar-Furkan Al)



Fotoğraf 213: İstifteki bazı değişiklikler (Sokullu Camii-Fatiha Sûresi)



Fotoğraf 214: İstifteki bazı değişiklikler (Selimiye Camii-Fatiha Sûresi)
(Restoratör/Mimar-Furkan Al)



Fotoğraf 215: İstifteki bazı değişiklikler (Selimiye Camii-Fatiha Sûresi)
(Restoratör/Mimar-Furkan Al)



Fotoğraf 216: Sokullu Camii-Fatiha Sûresi (İstifteki bazı değişiklikler)

Yazım tarihi, istif, üslûp ve teknik olarak neredeyse birbiri ile aynı olan bu yazılardan Selimiye Camii'ndekilerin harf gözleri boyanmamıştır. Camilerin yapıldığı dönemde, mimarîde yer alan yazılar incelendiğinde, tezyînat özellikleri arasında gösterilen harf gözlerinin boyanmasına sıkça rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra, yazılar birbiri ile karşılaştırıldığında, hat sanatında yine dönem özelliklerinden olan hareke, mühmel harf ve tezyîn işaretlerinin az kullanıldığı ve mukayese ettiğimiz yazılarda sadece harflerin değil kullanılan bu dolgu unsurlarının da pek farklı olmadığı görülmektedir. Bazı harflerin kendi bünyelerindeki noktalara bile yer verilmemiştir.



Fotoğraf 217: Sokullu Camii



Fotoğraf 218: Selimiye Camii



Fotoğraf 219: Sokullu Camii



Fotoğraf 220: Selimiye Camii



Fotoğraf 221: Sokullu Camii



Fotoğraf 222: Selimiye Camii

Bahsi geçen camilerle birlikte aynı zaman diliminde yapılan Mimar Sinan'ın eserlerinden Hadım İbrahim Paşa (1551), Rüstem Paşa (1561-63), Kılıç Ali Paşa (1578), Manisa Muradiye (1583-89) ve Nişancı Mehmed Paşa (1584) Camii yazılarında da benzer özellikler görülmektedir.



Fotoğraf 223: Kılıç Ali Paşa Camii (1578)
(www.mustafacambaz.com/)



Fotoğraf 224: Manisa Muradiye Camii (1583)
(www.mustafacambaz.com/)



Fotoğraf 225: Manisa Muradiye Camii (1583)
(www.mustafacambaz.com/)



Fotoğraf 226: Rüstem Paşa Camii (1561-63)
(www.mustafacambaz.com/)



Fotoğraf 227: Rüstem Paşa Camii (1561-63)
(www.mustafacambaz.com/)



Fotoğraf 228: Hadım İbrahim Paşa Camii (1551)

Buraya kadar ele aldığımız yazıların incelenip benzer ve farklı özelliklerinin tespit edilmesi, XVI. yüzyıl hat sanatında celî sülüs hakkında genel olarak da olsa bilgi edinilmesine yardımcı olmaktadır.

XVI. yüzyıla kadar olan gelişmelerden sonra, Şeyh Hamdullah Osmanlı-Türk zevkini oluşturmuş ve yazıda daha ziyade müfredat ve mürekkebat olgunluğunu sağlamıştır. Bunun yanı sıra Ahmet Karahisârî de istif hususunda daha başarılı olmuştur. Hat sanatının mütehassıslarından M. Uğur Derman'ın belirttiği gibi; "Yaradan Şeyh Hamdullah'taki harf mükemmeliyeti ile Ahmet Karahisârî'deki terkip mükemmeliyetini bir hattatta yaratsa idi, belki de celî yazının gelişmesi için XIX. asırdaki Mustafa Râkım'ı beklemeye gerek kalmayacaktı" [232].

232 Fevzi Günüç, "Klasik Dönem Osmanlı Mimarîsinde Celî Yazılar", www.tarihtarih.com (30.04.2018)

Hattat Mustafa Râkım'ın (1758-1826) XIX. yüzyılda celî sülüs harflerinin estetiğinde sağladığı başarı ve istifinde sağladığı âhenkle celî sülüs yeni bir üslûba kavuşmuştur. Râkım'ın yaptığı değişiklikler ve yenilikler "inkılap" kelimesi ile ifade edilmiştir. Celî sülüs'te geçmiş bütün üslûpları silen Râkım mektebi, Sâmi Efendi'de (1838-1912) kemâl noktasını bulmuştur. Sâmi Efendi'den sonra talebeleri Nazif Bey, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Aziz Efendi, Ömer Vasfi Efendi ve Neyzen Emin Yazıcı celî sülüste Râkım yolunda, Sâmi Efendi şivesinde yazmışlardır [233]. Sokullu Camii'nin 1940 restorasyonunda kubbe yazılarını yazan Halim Özyazıcı ise Sami Efendi'nin yetiştirdiği ve zamanla her biri üstat olan hattatlardan ders alarak yetişen ve Râkım yolunda, Sâmi Efendi şivesinde yazan son devrin önemli hattatlarındandır.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere Halim Efendi caminin kubbe yazılarını, celî sülüs'ün kemâl bulduğu, olgunlaştığı bir dönemde yazmıştır. Bu sebepten Halim Efendi'nin yazıları nispeten de olsa, caminin inşâ döneminden günümüze kadar gelebilen yazılarla mukayese edildiğinde celî sülüs'ün nasıl evrildiği, geliştiği ve olgunlaştığına dair fikir vermektedir.

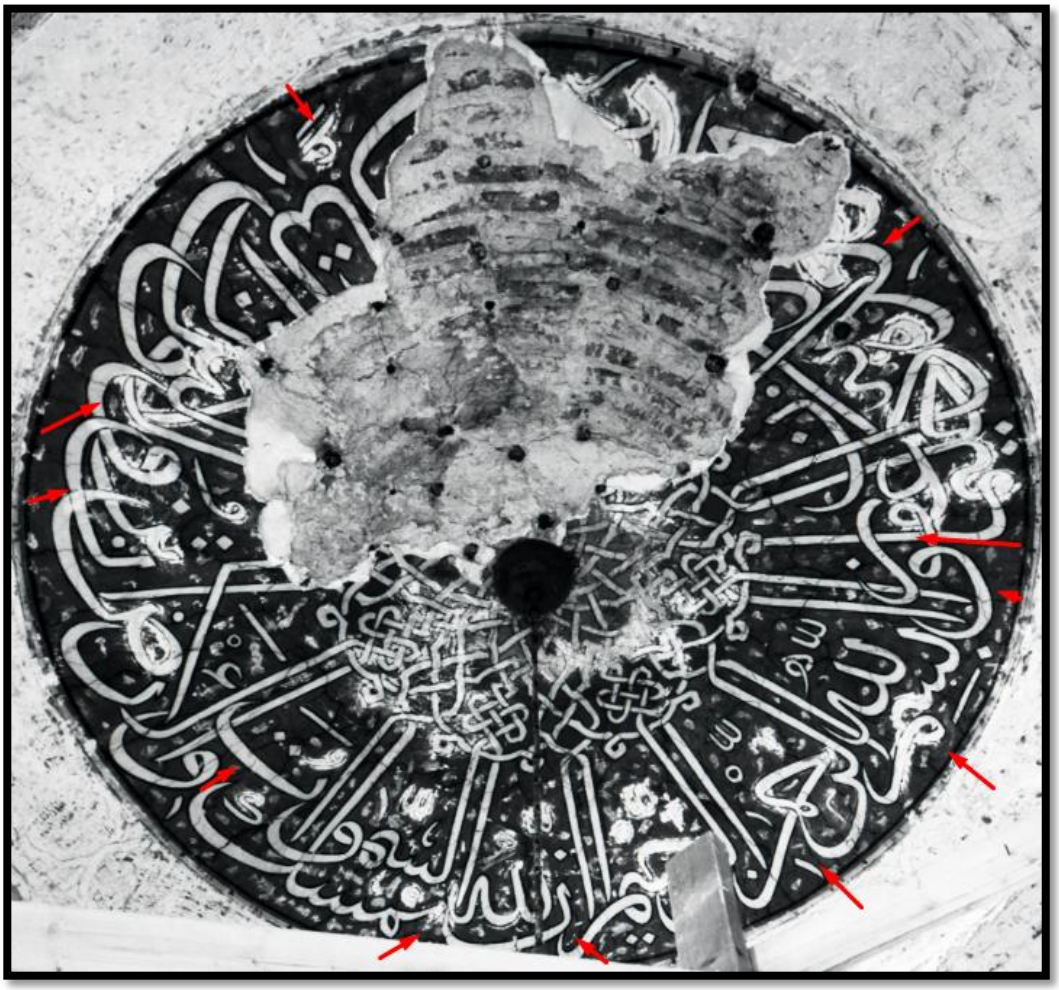
Sokullu Camii'nin inşâ tarihi olan 1571'den 1940'a kadar geçen dört asırlık zaman zarfı içerisinde celî sülüste ne gibi gelişmeler olduğunu, elbette, sadece konumuz olan cami yazılarını temel alarak açıklamak mümkün değildir. Sokullu Camii'nde, hangi dönemde yazıldıkları belli olan yazıların arasında yapılacak mukayeseler sonundaki değerlendirmeler, celî sülüs konusunda genel anlamda ipucu ya da anahtar mahiyetinde olacaktır.

Elimizdeki eski fotoğraflara dayanarak, 1860'lı yıllarda yapılan restorasyonda mevcut olan yazının üzerinden geçildiğini ve tamir bilinçli bir şekilde yapılmadığı için yazıların bozulduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Tahminimizce, yazıların istifi caminin inşâ dönemindeki yazının istifi ile aynıdır. Ancak yanlış uygulamalar neticesinde harflerde bozulmalar söz konusudur. Bozulan yazıyı, camide taşa mahkûk ve çini üzerinde yer alan yazılar ile kıyasladığımızda tahminimiz kuvvetlenmektedir. Bundan dolayı Halim Efendi'nin yazmış olduğu yazıları, asıl caminin inşâ döneminden günümüze kadar gelen yazılarla mukayese etmek icap etmektedir.

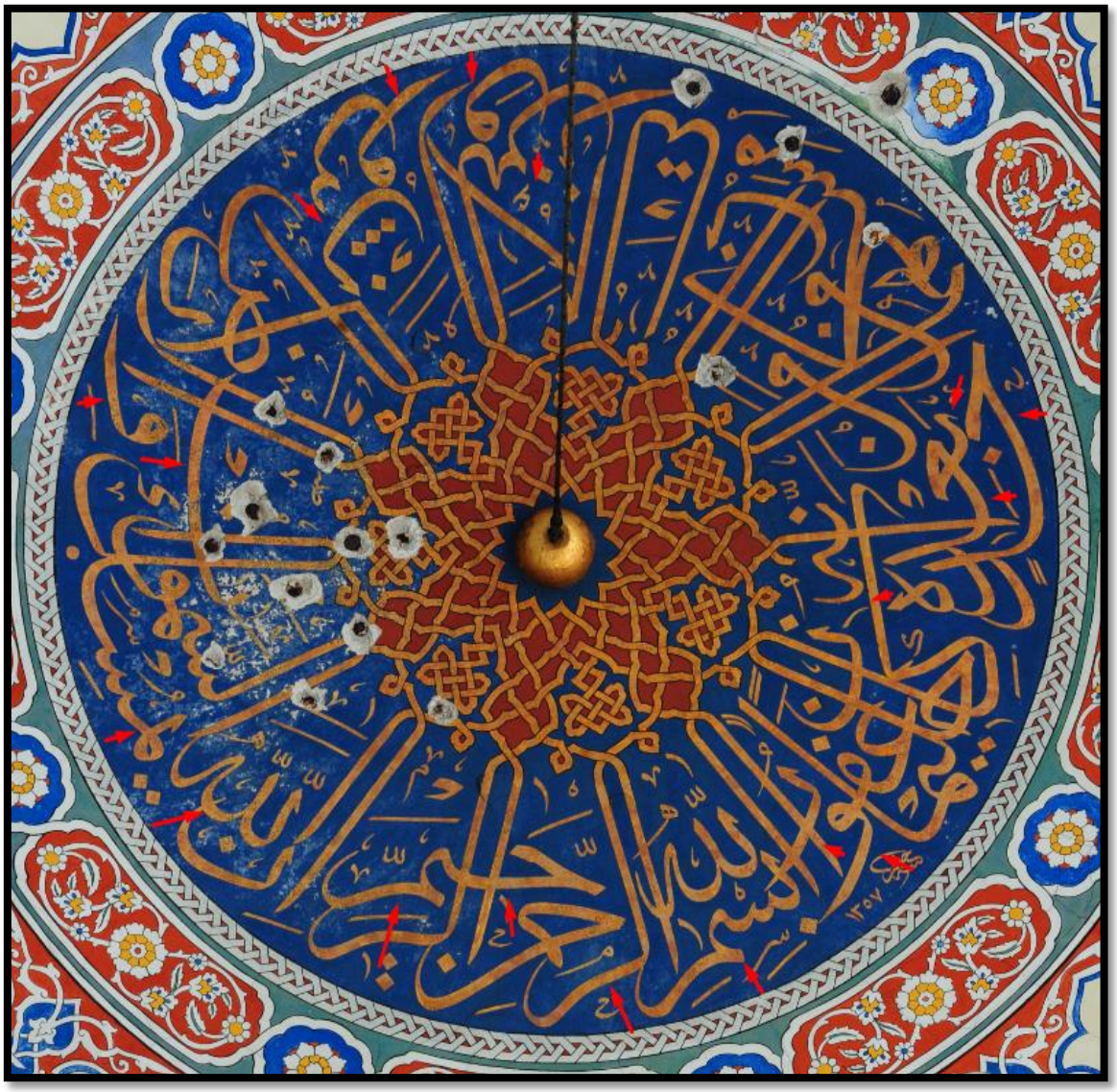
233 Süleyman Berk, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı,* İnkılap Yayınları, İstanbul 2013, s. 35, 36, 51.

İlk olarak kubbe yazılarını istif bakımından ele aldığımızda bir noktaya açıklık getirmek gerekmektedir. Eski fotoğraflar, tasarımın Halim Efendi'ye ait orijinal tasarım olmadığını ancak Halim Efendi'nin eski istif üzerinde, harfler ve kelimelerin daha âhenkli olması adına bazı değişiklikler yaptığını göstermektedir (bk. Fotoğraf 229, 230).

XVI. yüzyıl yazıları içinde, yazı için ayrılan mekân seyrek bırakılırken ya da çok sıkışık bir istif yapılırken, Halim Efendi istif bakımından mekânı çok iyi kullandığı için yazılarında böyle bir durum söz konusu değildir. Bu yüzden kompozisyonun eski halindeki sıkışıklığı gidermek ve harfler arası dengeyi sağlamak için harf yerlerini ve yazılışlarını düzeltmiş olmalıdır.

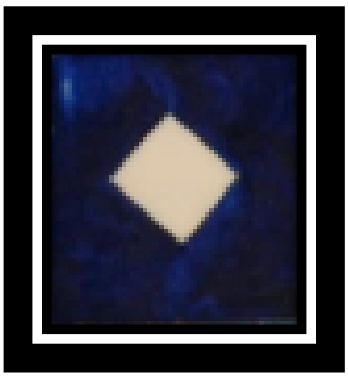


Fotoğraf 229: Kubbe yazısının eski hali
(Ankara VGM Fotoğraf Arşivi)



Fotoğraf 230: Restorasyon sonrası kubbe yazısındaki bazı değişiklikler

Halim Efendi'nin yazdığı yazılar ile camideki diğer özgün yazılar arasındaki en önemli fark, hiç şüphesiz, temelde "nokta" ölçüsünden ve meylinden kaynaklanmaktadır. Çünkü celî sülüs harflerinde zamanla hareket mebdeinde değişiklik olmuş ve kalem meyli farklılaşmıştır. Hat sanatının temeli olan "nokta" nın başlangıç açısı sola doğru meyledince bu durum doğal olarak harflerde ve kelimelerde de kendini göstermiştir. Böylece Mustafa Râkım'a kadar celî sülüs harflerde görülen düzlük ve özellikle dikey harflerdeki kütlük zamanla yerini esnekliğe ve canlılığa bırakmıştır.

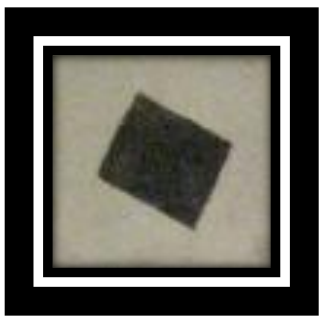


Fotoğraf 231: Hasan Çelebi
(Celî sülüs yazılarından)

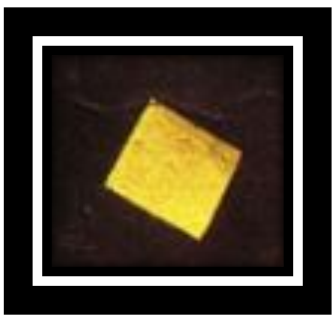


Fotoğraf 232: Celî sülüs noktası
(K. Sokullu Camii yazılarından)

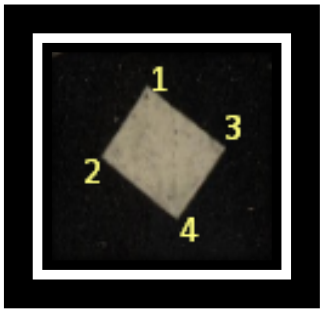
1-2: Hareket mebdei / 3-4: Hareket gayesi



Fotoğraf 233:
Mustafa Râkım (XIX. yy)



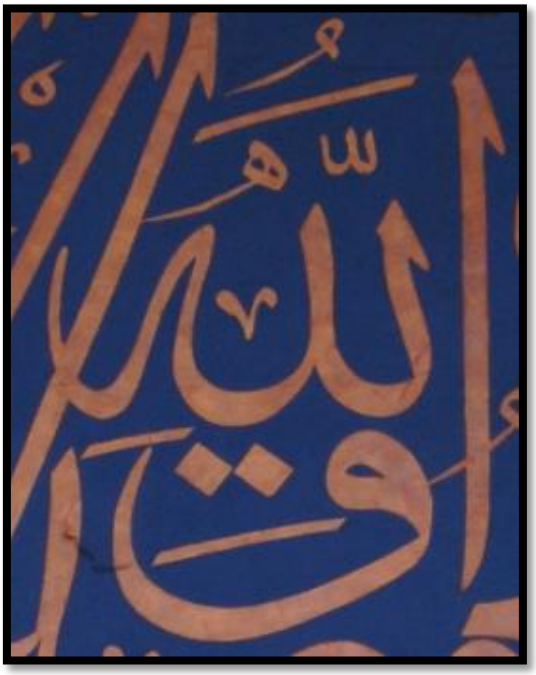
Fotoğraf 234:
Sâmi Efendi (XIX-XX. yy)



Fotoğraf 235:
Halim Efendi (XX.yy)

1-2: Hareket mebdei / 3-4: Hareket gayesi

Sokullu Camii'nin kubbe yazılarında bu canlılığı görmek mümkündür. Mukayese açısından en ideal örnek olduğunu düşündüğümüz, *lafza-i Celâl'* in yazılışı üzerinden karşılaştırma yaptığımızda aradaki farklar daha net anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 236: Kubbe yazısındaki "Lafza-i Celâl" (XX. yy)



Fotoğraf 237: Taşa mahkûk "Lafza-i Celâl" (XVI. yy)

XVI. yüzyıl celî sülüs üslubuyla yazılan *lafza-i Celâl'*deki harflerin bünyeleri düz ve keskin olduğu için, yazı olarak bütünde sert bir görünüme sahiptir. Ayrıca kelimenin satıra olan meyli de neredeyse düze yakındır. Bu durum yazının akıcı olmasına ket vurarak donuklaşmasına sebep olabilmektedir. XX. yüzyıl celî üslubuyla yazılan *lafza-i Celâl'* in yazılışında ise gerek tek tek harflerde gerekse kelimenin bütününde bir esneklik, yumuşaklık kendini göstermektedir. Başlangıçta sola doğru meyilli olan kalemin, kelimenin son harfine kadar aynı meyilde olduğu ve harfler arasında tenâsübün yakalandığı görülmektedir. Bu eğim sayesinde, kelimedeki *"lam"*dan *"lam"*a ve *"lam"*dan *"he"*ye geçişte köşelerdeki sertlikler de ortadan kalkmış, daha esnek bir dönüş oluşmuştur.



Fotoğraf 238: (XVI. yy)



Fotoğraf 239: (XX. yy)

Bunun dışında, Hasan Çelebi'nin yazmış olduğunu tahmin ettiğimiz yazılardaki dikey harf zülfelerinin başlangıç mebdeinin düze yakın olduğu ve ait oldukları harflerin de aşağı doğru düz bir şekilde yazılmış olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 240: Harf ve hareke meyillerini gösteren bir örnek (XVI. yy)

Halim Efendi'nin yazılarında ise dikey harfler sola meyillidir. Dikey harflerin arasındaki boşlukların hemen hemen aynı oranda olduğu görülmektedir. Yani XVI. yüzyıl celî sülüsünde olduğu gibi sık aralıklarla veya her bir kelimede farklı açıklıklarla yazılmamıştır.



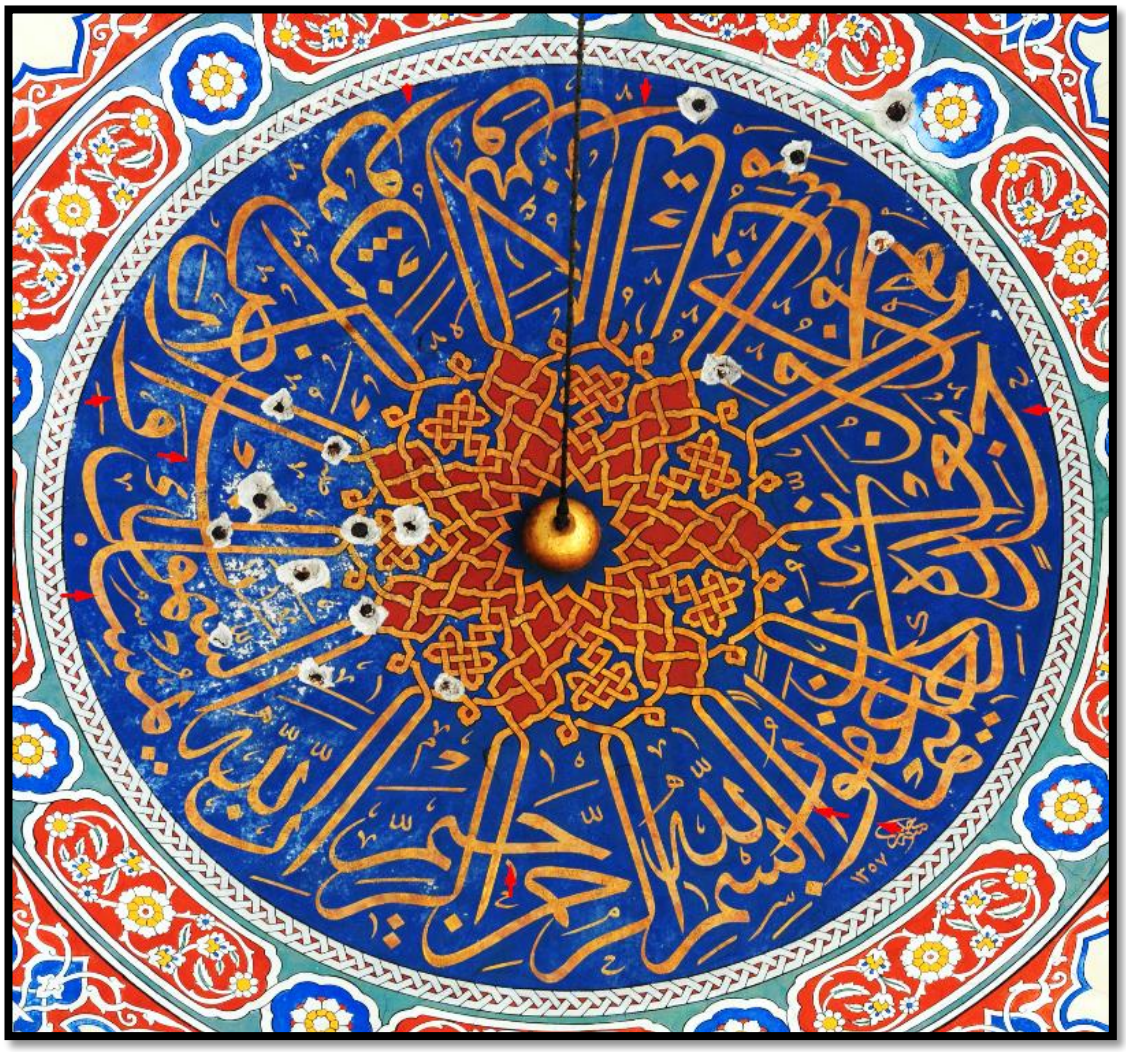
Fotoğraf 241: Harf ve hareke meyillerini gösteren bir örnek (XVI. yy)



Fotoğraf 242: Kubbe yazılarında harf meyilleri ve aralıklarına örnek (XX. yy)

Celî kalem hâkimiyetine de sahip olan Halim Efendi harfleri en ideal şekliyle yazmıştır. İstifte sıkışıklığa mahal vermediği gibi harfler arasındaki tenâsübü en doğru şekilde yakalayarak uygulamıştır. Bazı harflere keşîde vererek hem istifte dengeyi sağlamış hem de harfin ölçüsünü değiştirmeden yazma imkânını bulmuştur. Bazı çanaklı harfleri de, çanaklarının iç içe girmesini önlemek için açık yazmış olmalıdır.

Halim Efendi'nin yazılarında tüm harflerin nokta ölçülerine uyularak ve satır meyline dikkat edilerek yazılması, yazının âhenkli olmasını ve daha estetik görünmesini sağlamıştır. İstifte sağlanan denge, yakalanan orijinallik ve metnin manasındaki vurgu ile birlikte yazı, kubbenin ihtişamını arttırmaktadır.



Fotoğraf 243: Kubbe yazısında dikkat çeken bazı üslûp özellikleri (XX. yy)

Sokullu Camii yazılarını mukayeseli olarak değerlendirdiğimiz bu bölümde, üzerinde durulması gereken önemli hususlardan biri de yazılardaki hareke, mühmel harf ve tezyinlerden oluşan dolgu unsurlarıdır. Dolgu unsurları açısından, iki dönem yazısı arasında göze çarpan en belirgin fark, XVI. yüzyıl yazılarında mühmel harflerin, tezyinî unsurların, hatta harekelerin bile çok az kullanılmış olmasıdır.



Fotoğraf 244:



Fotoğraf 245:



Fotoğraf 246:

Sokullu Camii hatlarında dolgu unsurlarının çok az kullanıldığını gösteren örnekler

Ayrıca bu dönemdeki sülüs yazının harflerinde görülen az meyil, harekeler ve mühmel harflerde de uygulanmıştır. Yani dolgu unsurlarının da harfler gibi eğimi düze yakın şekildedir.



Fotoğraf 247: Sokullu Camii hatlarında kullanılan dolgu unsurlarının yazım meyline örnek

Buna karşılık günümüze kadar gelememiş bazı tezyinler dikkat çekicidir. Özellikle hareke ile birleştirilen mühmel harfler ayrı bir tezyîn unsuru gibi algılanmaktadır.





Fotoğraf 248 **Fotoğraf 249**

Sokullu Camii hatlarında kullanılan hareke ve tezyîn unsurunun yazılışına örnek

İstiflerdeki boşlukların rumî, hançerli yaprak, halkâr gibi motiflerle doldurulma özelliği zamanla terk edilse de, XVI. yüzyıl yazılarında sıkça kullanıldığı görülmektedir.

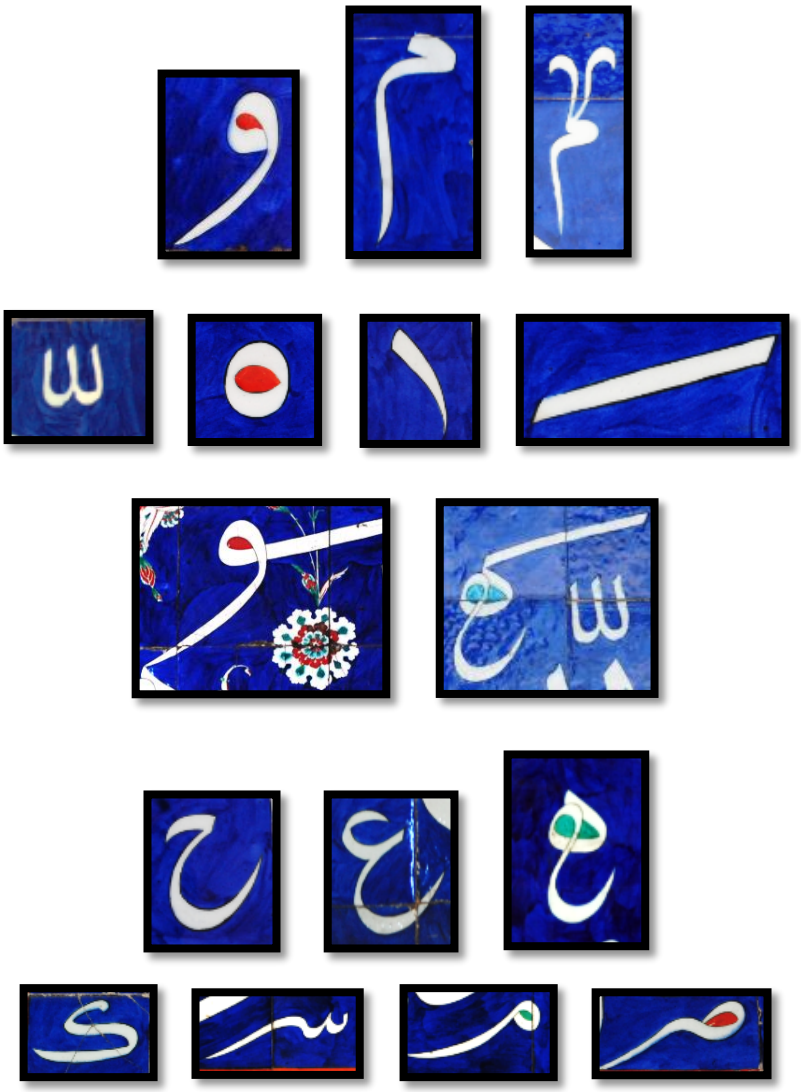


Fotoğraf 250: Yazıdaki boşlukların tezhip motifleri ile doldurulmasına örnek

XVI. yüzyıl yazılarında yer alan bazı tezyîn unsurlarının yerini yenileri alırken, bazıları da değişikliğe uğrayarak daha estetik şekilde kullanılır olmuştur.



Fotoğraf 251: Sokullu Camii hatlarında kullanılan tezyîn unsurlarından örnek



Fotoğraf 252: Sokullu Camii hatlarında kullanılan hareke ve mühmel harf örnekleri

Halim Özyazıcı'nın yazılarında ise dolgu unsurlarının zamanla nasıl değişip zenginleştiği açıkça görülmektedir. Halim Efendi istifte teşrîfata riâyet ettiği için harekeleri de yerli yerinde kullanmış, harekelerin teşrîfatına da riâyet etmiştir. Bu yazılarda, nokta ile başlayan meyil farkının harekeler için de geçerli olduğunu ve uygulandığını görmek mümkündür. Harekeler ve mühmel harflerin eğimi harflerdeki gibi belli bir ölçü kaidesine göre olduğundan, dolgu unsurlarının yazımında da istikrar ve denge göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra, "dolgu unsularının yazıldığı kalem kalınlığı, harflerin yazıldığı kalem kalınlığının üçte biri kadar olmalıdır" kaidesine de uyulduğu belli olmaktadır.



Fotoğraf 253: Halim Efendi'nin yazdığı hatlarda kullandığı dolgu unsuru örnekleri



Fotoğraf 254: Halim Efendi'nin yazdığı hatlarda kullandığı dolgu unsuru örnekleri

Sonuç olarak; camideki orijinal yazılar da muhdes yazılar da dönemlerinde yazılmış en iyi celî sülüs örneklerindendir. Hatta harf anatomileri, harekeler, tezyinî işaretler, istif gibi açılardan, daha estetik ve dengeli bir görünüme doğru fark edilir bir gelişme olduğunun en belirgin göstergesidir. Osmanlı mimarîsinin en ihtişamlı döneminde inşâ edilen Sokullu Camii'nin, hat sanatının en kâmil olduğu bir dönemde yazılmış olan hatlara da sahip olması bir ayrıcalık olarak nitelendirilmelidir.

SONUÇ

Milletlerin medenî seviyeleri ve üstünlükleri sahip oldukları kültür değerleriyle ve ortaya koydukları sanat eserleri ile ölçülür. Meydana getirilen sanat eserleri ise ortaya çıktıkları kültür çevrelerinin inanç sistemlerine, manevi değerlerine göre şekillenir [234].

Hüsn-i hat da bir İslâm sanatıdır. Dolayısıyla Arap yazısının bir sanat alanı olmasının özünde İslâm yatmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in nâzil olması ile birlikte ayrı bir değer kazanan Arap yazısının zamanla estetik bir boyut kazanması hat sanatını ortaya çıkarmıştır denilebilir. Nitekim hat sanatının temelini Allah'ın kelâmını en güzel şekilde yazma arzusu ve gayreti teşkil etmektedir.

Hat sanatı X. yüzyıldan itibaren mimarîde de temsil alanları oluşturarak, sadece Mushaf gibi kitabî eserlerle sınırlı kalmamış daha belirgin hale gelmiştir. İnşâ edilen mimarî eserlerde yer alan hatların öncelikle seyir amaçlı yazıldığı düşünülmektedir. Hatta bu sebepten yazıların uzak mesafelerden görülüp okunabilmesi için iri, aşikâr bir şekilde yazılması zorunluluğu doğmuştur. Bu da yazıda 'celî' adı verilen üslubun yayılmasına zemin hazırlamıştır.

İslâm mimarîsinde başlarda celî ölçülerde kufî ve ma'kılî yazılar kullanılmış sonraları bu yazı türleri yerini sülüs hattının celîsine bırakmıştır. Sülüs istif açısından da en elverişli yazı olduğu için mimarîde daha fazla tercih edilmiştir. Buna karşılık; İslâm mimarîsine bağlı olarak gelişen ve abidevî olma özelliği ile de mimarîde daha yaygın olarak kullanılan celî sülüs, diğer celî yazılara nazaran tekâmülünü en güzel biçimde tamamlayan yazı olmuştur.

Tezimizde inceleyip değerlendirmeye çalıştığımız celî sülüs yazılar ise -çalışmamız içinde pek çok yerde belirttiğimiz gibi- XVI. yüzyılda yazılan orijinal ve XX. yüzyılda yazılan muhdes yazılardır. İki ayrı döneme ait bu yazılar, XVI. yüzyılda tekâmülünü henüz tamamlayamamış olan celî sülüsün dört asır sonra geldiği noktayı göstermesi açısından önem arz etmektedir. Böylelikle Mimar Sinan'ın, gerek mimarî gerekse tezyinî açıdan en önemli eserlerinden kabul edilen Kadırga Sokullu Camii'ni hat sanatı açısından da müstesna bir eser kılmaktadır.

[234] Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2010, s.17, 23.

Buna rağmen Sokullu Camii hatlarının, daha genel ifadeyle ‘caminin yazı bezeme programı’nın şimdiye kadar detaylı bir şekilde incelenmemiş olması bilhassa celî sülüs’ün tarihî seyri bakımından eksiklik olarak görülmüştür. Bu sebeple çalışmamızda, caminin hatları üzerinde incelemeler yapılarak elde edilen bilgiler doğrultusunda özellikle Osmanlı cami mimarîsi bağlamında hat tarihine ışık tutmak hedeflenmiştir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz konuları altı ana başlık altında özetlemek gerekirse;

- Yazı ve Yazının Sanat Olma Süreci,
- Hat Sanatı ve Tarihi Seyri,
- Osmanlı Cami Mimarîsi Bağlamında Hat Santı,
- Camideki Hatların Metin ve Anlamları, Yer Aldıkları Alanlar ve Nakşedilme Teknikleri,
- Hatların Teknik ve Estetik Açıdan İncelenmesi ve
- Mukayeseli Olarak Değerlendirilmesi, şeklinde maddeleştirebiliriz.

Ana konu ‘hat’ olduğu için çalışmaya yazı’nın tanımı, önemi ve genel anlamda ‘hat sanatı’ üzerinde durularak başlanılmıştır. Daha sonra ise, ‘Osmanlı mimarîsinde neden ağırlıklı olarak hatlara yer verilmiştir’ sorusuna cevap aranmaya çalışılmış ve buradan hareketle özellikle Osmanlı cami mimarîsinde hattın yeri ve önemi ile ilgili bilgiler paylaşılmıştır.

Konumuz olan camideki hatların celî sülüsle yazılmış olması çalışmamızın bu konuda ağırlık kazanmasını sağlamıştır. Özgün hatlarla ilgili ilk olarak yazıları kimin yazdığı üzerinde durulmuş ancak hattat hakkında kesin bilgiye ulaşılamamıştır. Bununla birlikte; çalışma içerisinde yer alan bazı veriler ve mukayeseli örnekler doğrultusunda hatların XVI. yüzyılın usta hattatı Hasan Çelebi’ye ait olduğu kanâati ağırlık kazanmıştır.

Hattatın kim olduğu konusunun yanı sıra, hatların büyük kısmının inşâ tarihinden bugüne kadar orijinalliğini muhafaza ederek gelmesi, günümüz celî sülüsü ile kıyaslama imkânını doğurmuş ve böylelikle yazıldıkları dönemle bugün arasındaki farklar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Celî sülüsün XX. yy. başlarında olgunlaşma sürecini tamamladığı kabul edildiği ve kubbe yazılarının 1940 yılında tekrar yazıldığı bilgisinden hareketle iki dönem yazıları karşılaştırılmış ve bazı ana noktalar tespit edilmiştir. Halim Efendi'nin yazdığı yazılar ile camideki diğer özgün yazılar arasındaki en önemli fark, hiç şüphesiz, temelde "nokta" ölçüsünden ve meylinden kaynaklanmaktadır. Çünkü celî sülüs harflerinde zamanla hareket mebdeinde değişiklik olmuş ve kalem meyli farklılaşmıştır. Hat sanatının temeli olan "nokta" nın başlangıç açısı sola doğru meyledince bu durum doğal olarak harflerde ve kelimelerde de kendini göstermiştir. Böylece celî sülüs harflerde görülen düzlük ve özellikle dikey harflerdeki kütlük zamanla yerini esnekliğe ve canlılığa bırakmıştır.

Yazıların sadece üslûp olarak değil istif/tasarım olarak da değerlendirildiği çalışmamızın içerisinde isiflerdeki esprilere de dikkat çekilmiştir. Hatta bu gibi esprilerin günümüz hatlarında nasıl bir uygulama alanı bulacağı konusunda fikir edinilmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Tüm bu çalışmalar ve bilgilerin yanı sıra, konu ile yakından alakalı ama ayrı çalışmalar gerektiren bazı hususlara da yer verilmesi uygun görülmüştür. Bazı eksikliklerin giderilmesinde yol gösterici olmasını temenni ettiğimiz ve ileride konuyla ilgili yapılacak çalışmalara ışık tutmasını arzu ettiğimiz çalışmamızın sonunda şu önerilerde bulunmak mümkündür:

- Tez konumuzun sınırları çerçevesi içinde çok detaylı ele alamadığımız "İslâm mimarîsinde yazı bezeme" konusunun bizzat dönem dönem incelenmesi gerekmektedir. Böyle bir çalışmanın hat sanatı ve tarihine, bununla birlikte bilhassa dinî mimarîde yer alan yazı bezeme programlarına kaynaklık edeceği aşikârdır.
- Çalışmamızda yaptığımız gibi özellikle hat konusunda öne çıkan bazı mimarî eserlerin tek tek ele alınması, içerisinde yer alan yazılar hakkında daha fazla bilgi edinilmesinde ve eksikliklerin ya da yanlışlıkların saptanmasında ve giderilmesinde etkili olacaktır. Bunun yanı sıra eldeki belgeler sayesinde, farklı zamanlarda restore edilen yapılarda oluşabilecek hataların önüne

geçilebilecektir. Şüphesiz ki bu tür çalışmaların, yazıların korunabilmesi ve gelecek nesillere doğru olarak aktarılabilmesi açısından önemi büyüktür.

- Sokullu Camii'nde inşâ tarihinden bu yana dört yüz elli yıla yakın bir zaman geçmiş olduğu halde, orijinal bezemenin ve çini üzerindeki ile taşa mahkûk yazıların çoğunun canlılığını hâlâ koruduğu görülmektedir. Ancak bazı çini panolarda görülen eksik ve kırık bölümlerin restore edilerek düzeltilmesi, kubbelerde oluşan deliklerin ve sıva dökülmelerinin kapatılması ve minber yazısı gibi kısmen silinmiş ya da rengi solmuş olan, kalem işi tekniği ile yazılan yazılarının tekrar varaklanması icap etmektedir.
- Sahip olduğumuz kültür çerçevesinde oluşturulan sanat eserlerimize gereken değerin verilip korunmalarına özen gösterilmesi bakımından da akademik düzeyde benzer çalışmaların daha fazla yapılmasına gerek duyulmaktadır.

KAYNAKÇA

AÇIKGÖZOĞLU Ahmet Sacit, "Türk Mimarisinde Hat Sanatı", *Hat ve Tezhip Sanatı,* T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s.181-197.

AKKAN Tülay, *Mimar Sinan'ın İstanbul'da Saray Kadınları İçin Yapmış Olduğu Eserler ve Bu Eserlerin Mimarî Özellikleri,* MSGSÜ SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009.

ALPARSLAN Ali, "Celî", *DİA,* TDV Yay, Ankara 1993, c. 7, s. 265-267.

ALPARSLAN Ali, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 27-45.

ALPARSLAN Ali, "Mimarî Yapıların Yazı Sanatı Bakımından Önemi"*, Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, İstanbul 1976-1977, sy. 4-5, s. 1-14.

ALPARSLAN Ali, "Türk Dünyasında Hat Sanatı", https://www.tarihtarih.com

ALPARSLAN Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

ARSEVEN Celâl Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983.

ASLANAPA Oktay, *Osmanlı Devri Mimarîsi,* İnkılap Yayınevi, İstanbul 2004.

ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, Remzi Kitâbevi, İstanbul 1993.

ASLANAPA Oktay, *Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri,* Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1988.

AYDIN Aysun, *16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarını Etkileyen Banî-Sanat-Sanatçı İlişkisinin İstanbul Camileri Özelinde İncelenmesi,* YTÜ FBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004.

BARIN Emin, "Türk Mimarisinde Yazı", *Akademi-Mimarlık ve Sanat Dergisi,* İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul 1981, sy. 10, s. 53-56.

BERK Süleyman, "Tasarımı ve Metniyle Farklı Bir Baskı Hilye-i Şerife", *Dinî Araştırmalar Dergisi,* İstanbul 2017, c. 20, sy. 51, s. 169-185, dhttp://dergipark.gov.tr

BERK Süleyman, *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı,* İnkılap Yay., İstanbul 2013.

BERK Süleyman, *Hattat Mustafa Râkım Efendi,* İstanbul 2003.

BİLGİLİ Ahmet Emre, *Yeni Bir Turizm Rotası: Büyük Usta Mimar Sinan,* www.turing.org.tr

BİLGİN Ziyaeddin, "Sinan Haftası Nedeniyle", *Mimarlık Dergisi,* TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara 1982, y. 20, sy. 5-6, s. 19-21. www.mimarlikdergisi.com

BOZKURT Tolga, *Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları*, Selçuk Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Doktora Tezi, Konya 2007.

BÜLBÜL Ahmet Hamdi, "Anadolu Dinî Mimarîsinde Kalem İşi", *İSMEK El* Sanatları *Dergisi*, y. 2015, sy. 5. www.ismek.ist/tr

CANSEVER Turgut, *Mimar Sinan,* Albaraka Türk Yay., İstanbul 2005.

ÇAKMAK AKTUNA Bengü, *İstanbul Kadırga Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi,* Gazi Üniversitesi SBE Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2002.

ÇAM Nusret, *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm,* Akçağ Yay., Ankara 1999.

ÇETİN Nihat M., "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi", *İslâm Tetkikleri Dergisi*, İstanbul 1995, I. Kısım, s. 14-30.

ÇEVİK Savaş, "Klasik Osmanlı Hat Sanatında Grafik Değerler", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yay., Ankara 1999, c. 10, s. 84-92.

ÇEVİK Savaş, "Özgün Hat Çalışmalarında Estetik ve Teknik Değerler", www.savascevik.com

DEMİRİZ Yıldız, "Sinan'ın Mimarîsinde Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ* ve *Eserleri,* T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., İstanbul 1988, c. 1, s. 464-474.

DERE Ömer Faruk, "Terkib-i Hat/Yazı Sanatında Kompozisyon", *İSMEK El Sanatları* Dergisi, y. 2015, sy. 12. www.ismek.ist/tr

DERMAN Uğur "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", *VI. Vakıf Haftası Kitabı,* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., İstanbul 1989, s. 287-300.

DERMAN Uğur, " Türk Hat Sanatında Celî Kavramı", www.tarihtarih.com

DERMAN Uğur, "Hasan Çelebi", *DİA*, TDV Yay., Ankara 1997, c. 16, s. 312-313.

DERMAN Uğur, "Hat", *DİA,* c.16, TDV Yay., Ankara 1997, c. 16, s. 427-437.

DERMAN Uğur, "İstanbul'un Osmanlı Devri Kitâbeleri", www.istanbul.net.tr

DERMAN Uğur, "İstif", *DİA*, Ankara 2001, c. 23, s. 330-333.

DERMAN Uğur, "Osmanlı Dönemi İstanbul'unda Hat Sanatı", *Kültürler Başkenti İstanbul,* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay., İstanbul 2010, s. 362-369.

DOĞANAY Aziz, "Tezyinat", *DİA,* TDV Yay., Ankara 2012, c. 41, s. 79-83.

ERZEN N. Jale, *Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara 2005.

EYİCE Semavi, "Mimar Koca Sinan", *İlgi Mecmuası,* İstanbul 1976, sy. 23, s. 15-33.

GRABAR Oleg, *İslâm Sanatının Oluşumu*, (çev. Nurullah Yavuz), Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1988.

GÜLGEN Hicabi*, Ana Hatları ile Türk İslâm Sanatları Tarihi*, Emin Yay, Bursa 2011.

GÜNDÜZ Hüseyin, *Hat Sanatının Teknik ve Estetik Ölçüleri,* MSGSÜ SBE Geleneksel El Sanatları ve Ana Sanat Dalı (Yayınlanmamış) Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1994.

GÜNÜÇ Fevzi, "Klâsik Dönem Osmanlı Mimarîsinde Celî Yazılar", www.tarihtarih.com

GÜNÜÇ Fevzi, "Anadolu Selçuklu Dönemi Celî Sülüs Yazısının Beylik Dönemine Etkileri", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, Ankara 2015, s. 47-57.

GÜNÜÇ Fevzi, *XV.- XX. Yüzyıl Osmanlı Dinî Mimarisinde Celî Sülüs Hattı Uygulama ve Teknikleri,* Selçuk Üniversitesi SBE Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlammamış) Doktora Tezi, Konya 1991.

HALAÇOĞLU Yusuf, *XIV.-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı,* Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 1991.

HATİPOĞLU Oktay, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyînâtı*, Atatürk Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayimlanmamış) Doktora Tezi, Erzurum 2007.

HİLLENBRAND Robert, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı,* Homer Kitâbevi, İstanbul 2007.

HUGHES John P., "Diller ve Yazı", (Çeviri: İsmail Ulutaş, Yusuf Özçoban) *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, İzmir 2005, c. 5, sy. 2, s. 339-351.

İRTEŞ Semih, "Kasımpaşa Piyale Camii'ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri", *Vakıflar Dergisi*, sy. 21, s.173-182. acikerisim.fsm.edu.tr

KALYONCU Hülya, "Ehl-i Hıref Hassa Teşkilatı'nın Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri", s. 279-294. www.jasstudies.com/makaleler

KOÇ Turan, "Sanat", *DİA*, TDV Yay., Ankara 2009, c. 36, s. 90-93.

KOÇ Turan, *İslâm Estetiği*, İSAM Yay., İstanbul 2010.

KOZLU Düriye, BENUĞUR Şirin, "Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı", *ART-E Sanat Dergisi,* Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Isparta 2014, sy. 14, s. 233-263. http://dergipark.gov.tr

KUBAN Doğan, *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1997.

KUBAN Doğan, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* Türkiye Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1994, c.7, s. 32-34.

KUBAN Doğan, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005.

KURAN Aptullah, "Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği", *Ağırnaslı Sinan,* Ağırnas Belediyesi Yay., Kayseri 2005, s. 17-100.

KURAN Aptullah, *Mimar Sinan,* Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul 1986.

MÜLAYİM Selçuk, "Kutsal Yazılar", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 17-25.

MÜLAYİM Selçuk, "Mimarî", *DİA,* TDV Yay., Ankara 2005, c. 30, s. 91-95.

MÜSTAKİMZÂDE Süleyman Saadettin Efendi, *Tuhfe-i Hattatîn,* Klasik Yay., İstanbul 2011.

NECİPOĞLU Gülru, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğunda Mimarî Kültür,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul 2013.

ÖZBAY Murat, "Bilim ve Kültür Aktarıcısı Olarak Yazı", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Ankara 2005, sy. 2, s. 67-74.

ÖZBEK Yıldıray, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453),* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.

ÖZGÜMÜŞ Üzlifat, "Cam", *DİA,* TDV Yay., Ankara 1993, c. 7, s. 38-41.

ÖZKAFA Fatih, "Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii", *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Konya 2012, s. 2751-2772.

ÖZKAFA Fatih, *İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları,* Selçuk Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayimlanmamış) Doktora Tezi, Konya 2008.

ÖZSAYINER Zübeyde C., "Mimar Sinan'ın Camilerinin Ana Kubbe Hatları", www.tarihtarih.com

ÖZSAYINER. Zübeyde C, *Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Cami ve Türbelerindeki Yazı Düzeni* ve *Anlamı,* İstanbul Üniversitesi SBE Sanat Tarihi Ana Sanat Dalı (Yayimlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 1993.

PAPİLA Aytül, *Mimar Sinan'ın 1540-1570 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Ettiği* Camilerdeki *Süsleme Programı,* MSGSÜ SBE Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayimlanmamış) Doktora Tezi, İstanbul 2006.

RAMAZANOĞLU Gözde, *Mimar Sinan'da Tezyînat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995.

SERİN Muhittin, "Osmanlılar/Hat", *DİA*, TDV Yay., Ankara 2007, c. 33, s. 568-574.

SERİN Muhittin, *Halim Efendi'nin Meşk Mecmuası,* Kubbealtı Yay., İstanbul 2017.

SERİN Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2010.

SERİN Muhittin, "Hat Sanatı*", Anadolu Üniversitesi İlahiyat Ön Lisans Programı,* Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir 2012, Ünite 4, s. 66-94.

SERİNSU Ahmet N., TAŞKIRAN Hüseyin İ., "Osmanlı Mimarîsinde Kültürel İfadelerin Görsel Kullanımı", *Dinî Araştırmalar Dergisi,* İstanbul 2000, c. 2, sy. 6, s. 223-237.

SİNEMOĞLU Nermin, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim, Mekân, Satıh, Renk ve Perspektif Açılarından Bakış", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., Ankara 1988, s. 539-544.

SÖĞÜTLÜ Cevdet, DÖNGEL Nihat, TOGAY Abdullah, DÖNGEL İmran, "İstanbul'da Bulunan Mimar Sinan Eseri Cami Ahşap Kapı ve Pencere İç Kepenklerinin Malzeme, Boyut, Süsleme ve Yapım Tekniği Açısından İncelenmesi", *Politeknik Dergisi,* İstanbul 2014, c. 17, sy. 2, s. 49-57.

SUBAŞI M. Hüsrev, *Yazıya Giriş,* Dersaadet Yay., İstanbul 1997.

SÜLÜN Murat, *Sanat Eserine Vurulan Kur'an Mührü,* İstanbul 2006.

TANMAN M. Baha, "Sokullu Mehmed Paşa Külliyesi" maddesi, *DİA*, TDV Yay., Ankara 2009, c. 37, s. 360-363.

TAŞKIRAN Hüseyin İlter, *Yazı ve Mimarî,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

TATLI Bekir, "Türk İslâm Sanat Felsefesi", www.feyizlersofrası.com

TOPALOĞLU Bekir " Esmâ-i Hüsnâ", *DİA,* TDV Yay., Ankara 1995, c. 11, s. 404-418.

TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit, "Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı", *Hat ve Tezhip Sanatı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2015, s. 59-73.

TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit, "Türk Mimarisinde Yazı", www.tarihtarih.com

TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit, ÖZKURT Kemal "Türk-İslâm Sanatında Kitâbeler", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Bilim ve Sanat Vakfı Yay., İstanbul 2009, s. 275-295.

TÜRKMEN Mustafa, BİLGİN Hüseyin, "Geleneksel Mimarîde Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Davranışı", www.huseyinbilgin.com

YAKIT İsmail, *Türk-İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme,* Ötüken Yay., İstanbul 2010.

YAZIR M. Bedrettin, *Kalem Güzeli,* Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 1981.

YENİŞEHİRLİ Filiz, "Klasik Dönem Osmanlı Sanatı", www.tarihtarih.com

YENİŞEHİRLİ Filiz, "XVI. yy. Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimarî Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var Mıdır?", *Mimarlık Dergisi,* TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara 1982, sy. 5-6, s. 29-35. www.mimarlikdergisi.com

YETKİN Suut Kemal, *İslâm Mimarîsi*, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara 1965.

YETKİN Şerare, "Çini", *DİA,* TDV Yay., Ankara 1993, c. 8, s. 329-335.

YILMAZ Mustafa, "İbadetgâhları Renklendiren Ata Yadigârı Revzenler", *İSMEK El Sanatları Dergisi,* y. 2015, sy. 6. www.ismek.ist/tr

FOTOĞRAF KAYNAKÇASI

http://www.mustafacambaz.com

https://archnet.org

https://twitter.com/furkanal (Restoratör/Mimar-Furkan Al)