

ARAP ALFABESİNDEN LATİN ALFABESİNE
GEÇİŞİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE
YANSIMALARI

TUĞBA AKKAVAK

Lisans (BA.), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2013

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

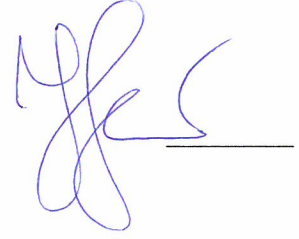
ARAP ALFABESİNDEN LATİN ALFABESİNE GEÇİŞİN ÇAĞDAŞ TÜRÖ RESMİNE
YANSIMALARI

Yüksek Lisans Tezi
TUĞBA AKKAVAK

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Zeynep SAYIN
(Tez DanıŐmanı)

Serbest



Prof. Dr. Halil AKDENİZ

IŞık Üniversitesi



Prof. Gündüz GÖLÖNÜ

IŞık Üniversitesi



Onay Tarihi: 29/05/2013

ÖZET

İnsanoğlu kadar eskidir yazının öyküsü. Mağara duvarlarına resimler çizmekle başlayan serüvene, göstergeler, piktogramlar, ideogramlar eklenir. Kendini keşfeden insan, zihnindekileri aktarma ve varlığının izini bırakma ihtiyacı hissetmiştir. Elbette ki yazı da bu ihtiyacın ürünüdür.

Bu tezde de “yazı”nın doğuşu genel hatlarıyla ele alınmış ve tezin temel konusu olan “hat sanatı” na kaynaklık eden Arap yazısı, Osmanlı hat sanatı irdelenmiştir. Çağdaş Türk resminde hat sanatı geleneğinin konumu değerlendirilmiştir.

Tezin birinci bölümünde yazının kaynağı, doğuş nedenleri kaba hatlarıyla anlatılmıştır. Tezin temel konusu, hat sanatı olduğu için öncelikle Arap alfabesinin incelenmesi esas alınmıştır. Osmanlı hüsn-ü hat sanatının tarihçesi, hangi teknikle hangi zeminlerde uygulandığına değinilerek hattın temel alfabesi olan Arap harflerinin, anlamsal ve şekilsel varlığı, ontolojik bir değerlendirmeyi gerekli kılmıştır. Bu ontolojik inceleme sırasında harflerin âlimi olan İbn-i Ârabi felsefesinde “harf” kavramına değinmenin gerekli olduğu düşünülmüştür.

Tezin ikinci bölümünde Türk resminin Batılılaşmasına öncülük eden Osman Hamdi Bey’in tabloları “yazı-okuma-ilim” üçgeninde ele alınarak incelenmiştir. Bu inceleme sırasında tablolarındaki batılı resim anlayışının hâkimiyeti vurgulanmış ve Türk resminin modernleşmesi sürecinde, Osman Hamdi Bey’in etkili kişiliği ele alınmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, Çağdaş Türk Resminde hat sanatının nasıl konumlandığı, hangi felsefi düşüncelerle nasıl işlendiği, Abidin Elderoğlu, Burhan Doğançay ve Mithat Şen gibi sanatçıların yapıtları referans alınarak incelenmiştir.

ABSTRACT

The history of writing is as old as humanity itself. Humanity felt the need to transfer their thoughts and leave a mark in history, long after their existence. Upon this journey, there were cave paintings, pointers, pictograms and ideograms in accordance with the time period. Writing was of course the final product of this necessity.

This thesis generally analyzes the discovery of writing and focuses on Arabic writing and “Ottoman Calligraphy” which are the main sources of the thesis’ main subject “Islamic Calligraphy.

In the first chapter of the thesis, the sources of writing and reasons of discovery are generally discussed. Since the main topic of the thesis is “Islamic Calligraphy” the analysis of Arabic script is the primary focus. While the art history of Ottoman Calligraphy, technique and surface usage is being addressed, it is essential to ontologically evaluate the Arabic alphabet by meaning and its formal entity as the main alphabet of “Islamic Calligraphy”. It is been thought that during this ontological analysis mentioned of ancient scientist of letters Ibn Arabi’s “harf(letter)” concept is necessary.

In the second chapter of the thesis the paintings of Osman Hamdi Bey who was a pioneer in the westernization of Turkish Paintings are being analyzed within the confounds of the “written-read-scientific” triangle. The western perspective that is dominant in these paintings are being focused upon and the influential personality of Osman Hamdi Bey in the modernization process of Turkish Visual Art.

In the third chapter of the thesis, the position of Islamic Calligraphy in Modern Turkish Painting, by which philosophical thoughts and in which ways they are affected is analyzed with references from Abidin Elderoğlu, Burhan Doğançay and Mithat Şen.

ÖNSÖZ

Yazı, insanlığın en önemli buluşlarından biridir. İnsanoğlu “Tanrı’nın bir hediyesi” olarak kabul ettiği yazıyı kutsal görmüştür. İslam dininde de “Allah’ın kelâmı” sayılmış ve bu nedenle de Arap yazısı, Kur’an’ın da yazısı olduğu için hem kutsal, hem değerli kabul edilmiştir. Bu kutsallığı nedeniyle bu yazı hızlı bir biçimde yayılmış ve birçok toplumu da etkisi altına almıştır. Görselliğinin yanı sıra manevî yapısının da çok güçlü oluşu, hattatların fırçasında şekillenmesi nedeniyle “hüsn-ü hat” (güzel yazı) adıyla, güzel sanatlar alanında kendine yer bulmuştur.

Bu tezde de öncelikle “yazı” kavramından yola çıkılmış; Arap yazısı üzerinden hat sanatına ve hattın içinde kollara ayrılan diğer yazılara ve onların özelliklerine değinilmiştir. İbn-i Ârabî felsefesinde “harf sembolizmine” değinildiği için Ârabî’nin yapıtları referans alınarak Arap harflerini sanata yaklaştıran özellikleri, genel çerçevede ele alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşüyle başlayan Batılılaşma hareketlerinin babası sayılan Osman Hamdi Bey’in çalışmaları, tezin ikinci aşamasını oluşturmuştur. Latin alfabesine geçmeden önce Osman Hamdi Bey’in yapıtlarının, bu değişim sürecine nasıl destek olduğunun altı çizilmiştir. Hat sanatının “Çağdaş Türk Resmindeki Konumu” son bölümde araştırılmıştır.

Bu tez çalışmasında, Çağdaş Türk resminde, hat yazısının geldiği noktayı, uğradığı değişimi göstermek amaçlanmıştır. Tezin her bölümü, tarihsel yöntem ilkeleri esas alınarak yazılmıştır. Birçok ansiklopedi, kitap, sözlük, süreli yayın, doktora, yüksek lisans tezi, kitap titizlikle incelenmiş ve referanslar bölümünde belirtilmiştir.

TEŞEKKÜR

Heyecan ve korku duygularıyla karışık başlayan yüksek lisans eğitimim; onur, mutluluk ve bilgi dolu bir yüreğe bırakmıştır yerini. Çünkü bu muhteşem içerikli derslerle geçen üç yılın sonunda, bilgi dağarcığıma, güzel sanatlara dair birkaç sözcük eklemiştir. Sanatın her dalına hayran olan biri olarak güzel sanatlara olan ilgim ve fikirlerim, bu program sayesinde bambaşka boyutlara ulaşmıştır. Farklı disiplinlerde lisans eğitimi almamıza rağmen Güzel Sanatların bir bili dalı olarak açılan Sanat Kuramı ve Eleştiri, benim ve bütün öğrenim gören arkadaşlarımın hayatında çok önemli düşünsel kapılar açmıştır. O nedenle en başta Türkiye’de ilk kez Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı’nı kurmuş olan Prof.Dr. Halil Akdeniz’in öğrencisi olarak gurur ve mutluluğumu paylaşır, sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım

Üç yıl süren Eğitim- Öğretim döneminde, çok önemli dersleri çok kıymetli eğitimciler tarafından aldığımız dersler sonucunda, içeriği dopdolu bir program tamamlanmıştır. Bizlere layıkıyla emek veren bütün öğretmenlerime, sorunlarımızla ilgilenen Eren Koyunoğlu’na ve Işık Üniversitesi’nin tüm birimlerine teşekkür ederim.

Zorlu ama bir o kadar da keyifli geçen üç yıl içerisinde her anı anlamlı ve dolu dolu paylaştığım yol arkadaşım Seval Koşal, Beyza Özgören, Işıl Şapçı, Tijen İnce , Burçak Ünsal, Selda Orhun, Berna Karaevli, Asude Göven’e sonsuz teşekkürler. İyi ki sizleri tanıdım...

Tanıdığım günden beri görüşlerine, bilgisine hayran kaldığım ve araştırmamın her aşamasını, dikkati ve titizliği ile takip eden, bakış açımaya yeni ufuklar açan tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın’a, sonsuz sevgi ve şükranlarımı sunarım.

Bu programın açıldığını ve ısrarla bu bölümde eğitim görmeme vesile olan gerçek dost Mehmet Emin Hatipoğlu’na ve bir tanecik kardeşim Tuna Hatipoğlu’na, hayatımın parolası canım anneme, Zümra, Gül, dualarını eksik etmeyen Semra’cığıma ve bütün aileme, desteklerini hiç esirgemedikleri ve bütün kahramı çektikleri için kucak dolusu teşekkürler...

İthaf

Hayatını ilme adayan bir babanın evladı olarak kendimle gurur duydum, her karne alışımında... Başarılı olmanın, okumanın ne kadar önemli olduğunu ben ondan öğrendim. Babacığım, uzun zamandır sensizlik bu kadar acı olmamıştı. Ama eminim ki sen beni görüyor ve mutlu oluyorsundur. Babam olduğun için teşekkürler...

Bir kişi gider ve evren ıssız kalır... İşte sen gittiğinden beri her yer ıssız. Okumaya âşık biri olduğun için bu günümde en çok sen mutlu olacaktın ama yoksun... Sen gitmeseydin belki de bu tez yazılmayacaktı. Gidişin bile okumaya teşvik edecek kudrete sahip. Cennette olduğunu biliyorum... Seni çok seviyor ve bütün emeklerimi sana ithaf ediyorum...

Bir tanecik Ablam Fikret'e ve Babam'a...

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İthaf	iv
İçindekiler Tablosu	v
Görseller	vi
Giriş	1

1.BÖLÜM

1. HAT YAZISI ve ARAP ALFABESİNE KAVRAMSAL BİR BAKIŞ

1.1 Yazının Doğuşu ve Kaynağı	5
1.2 Arap Alfabesinin Tarihsel Gelişimi.....	10
1.3 Arap Alfabesi, Gramer Özelliklerine Genel Bir Bakış.....	11
1.4 Arap Alfabesine Ontoloji Penceresinden Bakış.....	14
1.4.1 İbn-i Arabi’de Harf Sembolizmi.....	17
1.4.2 İbn-i Arabi’de Dil-Varlık İlişkisi.....	21
1.4.3 Şekillerin Harf Üzerindeki Anlam Değerleri.....	29
1.4.4 Hüsn-ü Hat, Tanımı, Tarihçesi ve Gelişim Evreleri.....	35
1.4.5 Hat Sanatının Tarihçesi, Osmanlı ve Hüsn-ü Hat.....	36
1.4.6 Hat Sanatının Teknik Özellikleri.....	40
1.4.7 Hat Sanatının Uygulandığı Zeminler.....	42
1.4.8 Âklam-ı Sitte, Diğer Yazılar ve Özellikleri.....	53

2. BÖLÜM

2. BATILILAŞMA DÖNEMECİNDE OSMAN HAMDİ BEY'İN TABLOLARINDA “HAT” VE “KİTAP”

2.1 Yazıdan Minyatüre, Minyatürden Figüre.....	66
2.2 Osman Hamdi Bey Tablolarında “Hat Yazısı” ve “Okuma” Temaları.....	98

3.BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE HAT SANATI OKUMALARI

3.1 Burhan Doğançay Yapıtlarında Hat Sanatının Anlamsal Varlığı.....	101
3.2 Mithat Şen Yapıtlarında Hat Sanatının Anlamsal Varlığı.....	116

SONSÖZ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER LİSTESİ

1.BÖLÜM

Resim 1	Piktografik Yazı Örneği.....	7
Resim 2	Sümerlere Ait Kil tablet.....	7
Resim 3	Orhun Kitabeleri.....	9
Resim 4	Arap Alfabeti.....	10
Resim 5	Fazl-ı Hurufi'nin Hayali Portresi.....	17
Resim 6	Yazı-Resim (Beden).....	18
Resim 7	Rıdvan Efendi, Besmele, Hicri 1343, Deri Üstüne Yazılmış.....	43
Resim 8	Mehmed Fehmi Hilye-i Şerifi, Ketebeli Sülüs Yazısı, 1860-1915, 98x54 cm.....	48
Resim 9	Ulucamii, Kûfi ve Celî Sülüs Örneği,.....	52
Resim 10	Ulucamii, Mermer Üzerine Ta'lik Yazısı.....	53

2. BÖLÜM

Resim 1	Osman Hamdi Bey, Kızı, Torunu.....	66
Resim 2	17. yüzyıl minyatür örnekleri.....	67
Resim 3	Hilye Örneği.....	69
Resim 5	Bizans İkona Örneği.....	69
Resim 6	Şeker Ahmet Paşa “Oduncu”, 140x180, tuval üzeri yağlıboya, İstanbul Resim-Heykel Müzesi.....	70
Resim 7	Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906, 222x122..	70
Resim 8	Şevket Dağ, Rüstem Paşa Camii.....	71

Osman Hamdi Bey Yapıtları

Resim 9	Osman Hamdi Bey, Rüstem Paşa Camii.....	71
Resim 10	Ab-ı Hayat Çeşmesi,1904,tuval üzeri yağlıboya,200x151.....	75
Resim 11	İlahiyatçı II, 1907, tuval üzeri yağlıboya, 90x113.....	75
Resim 12	Şehzade Türbesinde Derviş,1908,95x52,.....	79
Resim 13	Cami Kapısı Önünde,1907, 140x105.....	79
Resim 14	Bursa’da Yeşil Camide,1908,81x59.....	80
Resim 15	Kur’an Okuyan Hoca, 1907, 301x400,.....	80

Resim 16	Okuyan Genç Emir,1905,168x268.....	81
Resim 17	Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız,1890,86x65.....	81
Resim 18	Kur'an Okuyan Kız,1880,500x381.....	82
Resim 19	Çarşafılanan Kadınlar,1891,61x40.....	83
Resim 20	İki Müzisyen Kız,1880,54x39.....	84
Resim 21	Haremden,1880,56x116.....	85
Resim 22	Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız,1890,76x111.....	85
Resim 23	Mihrap,1901,210x108.....	86
Resim 24	Kaplumbağa Terbiyecisi,1906,222x122.....	93
Resim 25	Gravür.....	99

3.BÖLÜM

Resim 1	Jan Van Eyck,Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434.....	100
Resim 2	Arnolfini'nin Evlenmesi, detay.....	101

Burhan Doğançay Yapıtları

Resim 3	Burhan Doğançay, Gren Rapsody,1984,101.60x78.70,tuval üzeri akrilik,112
Resim 4	South West Pointing Shadow,1984,102x102.....112
Resim 5	Heavy Ribbon, 1977, kağıt üstü kurşunkalaem.....113
Resim 6	İsimsiz,1985,101.60x101.60,tuval üzeri akrilik.....114
Resim 7	Aubusson Duvar Halısı, 1986, 115x258.....115
Resim 8	Anatomi,1975,33x41,karton üzeri guaj.....115
Resim 9	Siyah-Sarı Şeritler,1985,101.60x76.20,akrilik.....115
Resim 10	Gölge Heykel,1984,triangular column, 31x23.50x23.50.....117
Resim 11	Sudbued Ribbon, 34x44,1976,karton üzeri guaj.....118
Resim 12	Untitled,1977,122.5x121.9.....118
Resim 13	Fısıldayan Duvarlar,1985,40x90.....121
Resim 14	Mimar Sinan,1987,166.40x368.30,akrilik,kolaj,guaj,fumaj.....122
Resim 15	Augenblick,1989,91.5x91.5.....122
Resim 16	Sarı Kapı,1966, 149.90x81.30.....125
Resim 17	Kapılar Serisinden, Geometrik Kapı,1991,130x100.....125

Mithat Şen Yapıtları

Resim 18	İsimsiz.....	127
Resim 19	Mithat Şen, 100x100,şasi üzeri kumaş-deri.....	128
Resim 20	Mithat Şen,100x100,şasi üzeri kumaş deri.....	130
Resim 21	Mithat Şen, 50x50,serigrafi.....	132
Resim 22	Mithat Şen,200x100,şasi üzeri kumaş-deri.....	133
Resim 23	Mithat Şen,180x180, tuval üzeri akrilik.....	134
Resim 24	Mithat Şen, 200x200,şasi üzeri kumaş deri.....	135
Resim 25	Konya Karatay Medresesi.....	135
Resim 26	Konya Karatay Medresesi.....	136
Resim 27	Konya İnce Minareli Medrese.....	138
Resim 28	Mithat Şen, İsimsiz.....	139
Resim 29	Divriği Ulu Camii.....	140
Resim 30	Mithat Şen, İsimsiz.....	141
Resim 31	Fazlullah Hurufi.....	142
Resim 32	Mithat Şen, İsimsiz.....	142

GİRİŞ

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan göç yollarında Türk boyları, İslam ordusuyla 751 yılındaki Talas Savaşı'nda karşılaşmış ve Müslümanlığı bu tarihten başlayarak yüzlerce yıl sürecek farklı sosyal ve siyasi şartlar altında kabul etmişlerdir. Anadolu coğrafyasındaki topluluklar, Müslümanlık dışında birçok uygarlık ve dinlerin kültür dünyalarına girmişler, fakat hiç biri, onların hayatında İslamiyet kadar etkili ve kalıcı olmamıştır. Nitekim Müslümanlık, Türkler arasında yalnızca bir din olarak kalmamış, Türk kültürünün birçok kurumunu da esaslı bir biçimde etkilemiştir.

Diğer yandan kültürün en önemli simgesi ve taşıyıcısı olan dil de bu toplumsal etkileşimden nasibini almış, Arapça ile Türkçe arasında karşılıklı olarak kelime alış-verişi olmuştur.

Türklerin Arapçayı çok çabuk benimseyip kabullenmelerinin en büyük sebebi elbette ki Kur'an dilinin Arapça olmasıdır. Ortaçağda da kültürel ilişkileri, sosyal yaşamı dinler belirlemiştir. Roma İmparatorluğu'nun resmi dili olan Latince, İncil'in de yazıldığı dil olduğu için bu dil sadece din işlerinde değil devletin bürokrasi lisanı da olmuştur. Latince XV. yüzyıla kadar Batıda mutlak din ve yazı olarak kabul görmüştür.

Türk toplumu, tarih içerisinde iki önemli kültür değişimi yaşamıştır. Bunlardan birincisi İslamiyet'i kabul ettikleri dönemdir. İslamiyet'in kabulüyle beraber Türkçe, Arap ve İran kültürünün derin etkisi altında kalmış, Arapça ve Farsça kelimelerin akınına uğramıştır. İkinci kırılma noktası ise Atatürk döneminde uygulamaya konulan Harf Devrimi'dir. Osmanlı İmparatorluğu, beş kıtaya yayılmış sekiz yüz yıl hüküm sürmüş bir devlet iken bu çöküşle beraber tutarsız ve çelişkili arayışlarla kendini toparlamaya çalışmıştır. Bu sancılı dönem Atatürk'ün getirdiği yeniliklerle atlatılmıştır.

Osmanlı, her ne kadar divanda, sarayda, mahkemelerde Türkçeyi esas dil kabul etmiş olsa da Arapça ve Farsçanın etkisi ciddi boyutlarda hissedilmiştir.

Peki neden Türkçe, bu iki dilin saldırısına uğramıştır. Bu sorunun cevabı elbette ki çok açıktır. Kur'an dilinin Arapça olması. Din, bir toplumun her alanını etkiler. Hele de din devleti anlayışıyla yönetilen bir topluluk pek tabii ki dilde de bundan nasibini alacaktır. Kur'an Arapça yazıldığı için Arap dili kutsal sayılmış ve bu dilin Türkçe üzerindeki hakimiyetinin artması dine saygı ile paralel tutulmuştur. Ayet ve hadisleri, anlamadan da olsa Arapça olarak okuyanlar din ehli sayılmıştır. Bu tutucu tavır yüzünden Türkçe, gelişim yönünden olumsuz etkilenmiştir. Kendi dilinde dinini uygulamayan halk, dinini tanıma şansını da kaybetmiş, inancını körü körüne yaşamayı sürdürmüştür. Halk, dinini, edebiyatını, hukuksal haklarını bugüne kadar tam olarak anlayamamış Osmanlı Devleti yıkıldığında Türk halkının sadece yüzde dokuzu, kadın nüfusunun ise binde dördünün okuma-yazmayı bildiği açıklanmıştır. Oysa Latin alfabesine geçildikten yirmi yıl sonra yani 1950'li yıllarda okuma-yazma oranı %33,6'ya yükselmiştir.

Cumhuriyet döneminde toplumu bilinçlendirmeye çalışan aydınların dili halk dilinden çok uzaktır. Hatta aydın denilen kesim bile edebiyat, devlet, hukuk dilini tam olarak anlayamamıştır.

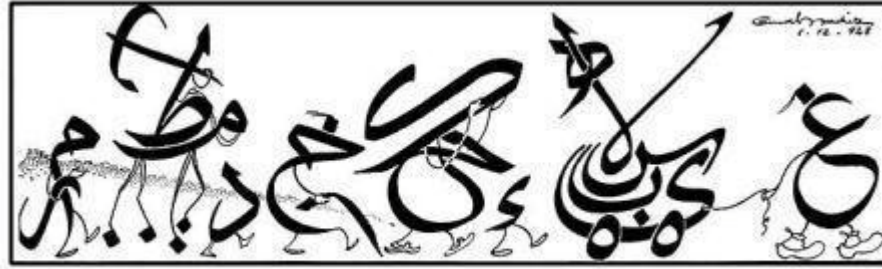
“Bu nedenle, 1927 yılında yapılan ilk nüfus sayımında Türkiye'deki yetişkin nüfusun %10.5'i okuryazardır. Erkeklerin %17.4' ü kadınların ise ancak %4.6'sının okuma yazma bildiği tespit edilmiştir.”

Arap alfabesi, Türkçenin fonetik yapısına uygun değildir: *“Bu bakımdan, Moğol dil ailesine ait olan Türkçe gibi bitişken bir dil Arapçadan daha yumuşak ve daha esnek; bir durum ya da kır manzarasının betimlenmesi söz konusu olduğunda Türkçe açıkça Arapça'dan üstündür.”* (Burckhard, 2009:55)

Matbuattaki zorluklar ve Arap alfabesinin gramer ağırlığından dolayı Atatürk, bu zorlukları ortadan kaldırmak için Türkçeyi en iyi temsil edebilecek Latin alfabesini tercih etmiştir. 1926 yılında 1. Bakü Kongresi'nde, tüm Türk Devletleri Latin alfabesine geçme kararı almıştır. Böylece Türk devletleri ile kültürel bağın kopması da engellenmiştir.

Çağdaşlaşma yolunda ilerleyen Türkiye'nin, Batı'ya açılmasını sağlayacak ilk hareket, alfabenin değiştirilmesidir. Osmanlı Devleti'nin çöküşüyle beraber,

“muasır medeniyetler seviyesine” ulaşma çabası, Batılılaşma hareketlerini de beraberinde getirmiştir.



Hicret!..

1 Kasım 1928 yılında, Harf Devriminden sonra Akşam Gazetesinde yayımlanan “Hicret” adlı bu karikatürü çizen Cemal Nadir, harflerin doğuya taşınmakta olduğunu mizahi bir yolla anlatmıştır. Elif, be, gayn, sim, ra, ye, tı, mim, dal, he gibi Osmanlı Alfabeti harfleri, tıpkı çölde yol alan bir kervana benzetilmiştir.

Elbette ki pek çok sıkıntıyı da yanında sürüklemiştir bu devrim. Sosyal hayat derinden sarsılmıştır. Hat sanatı da alfabe değişikliğiyle konumunu değiştirmiştir. Geleneksel Osmanlı mirası olarak görenler, hat sanatı ve yapıtlarına sahip çıkmıştır. Bazı zümreler de geleneksel bir sanat olduğu için onu çağın gerisinde kabul etmiş, ilgi göstermemiştir.

“Nurullah Berk, Kandinsky, Klee, Hartung, Miro, Herbin, Morellet gibi soyut ressamların ‘Arap yazılarından yeni çizgisel terkip çıkar’dıklarını, ‘böylelikle Müslüman Doğu’nun en etkin bir sanat türü olan yazı[nun], Avrupalı sanatçılar elinde soyut anlatımının, değişik zengin örnekleriyle süslen’diğini ileri sürmüş, hatta ‘Artık bu yazıları okumak, anlamak gerekmez. Yazılar resim olmuştur ve onlarda bizi ilgilendiren melodik, müzikal çizgileri, istiflerinin plastik görüntüsüdür.’ sonucuna varabilmiştir.” (Barın, 1978:4)

Bu tezin amacı, hattın geçmişten bu güne yaşadığı plastik değişimi göstermek değildir, çünkü bu konu birçok kez ele alınıp incelenmiştir. Bu tezde amaç, “harf” in ontolojisi üzerinden yol alıp “hat sanatı”nın, Çağdaş Türk Resmi’nde nasıl konumlandığını irdelemektir. “Yazı, harf, hat, Çağdaş Türk Resmi” terimlerine odaklı eksenin dışına çıkmamaya gayret gösterilmiştir.

Yazının bulunuşu ve tarihçesine değindikten sonra, Arap alfabesine geçilmesinin nedeni, hat yazısına, bu alfabenin kaynaklık etmesindedir. Bu

nedenle de Arap harfleri hem fiziki hem de anlamsal boyutlarıyla incelenmeye çalışılmıştır. İbn-i Arabi çerçevesinden, Arap harflerinin yüklendiği anlamsal değer de belli bir çerçeveden gözlemlenmiştir.

Harflerin incelendiği birinci bölüm ile Çağdaş Resmi ele aldığım üçüncü bölüm arasında, “hat, yazı, kitap” bağlamında Osman Hamdi Bey’in tabloları incelenmiştir. Batılı anlamda resim geleneğini başlatan Osman Hamdi Bey, Çağdaş Türk Resmine geçişin en önemli halkalarından biri olduğu için ikinci bölümde ona değinilmiştir. O, Türk Resim sanatında, yazıyı ve figürü, minyatürden farklı bir anlayışla, dönüşüme uğratan, Türk resmine kırılma noktası yaşatan bir ressamdır. Osman Hamdi Bey’in tablolarındaki “Hat yazısı ve levhalarının” süs ve dekor olarak kullanılmadığı, mesaj veren yazılar konumunda olduğu düşünülmüştür.

Son bölümde, geleneksel sanatlardan olan hat sanatını, kendi teknikleriyle yeniden ele alan Çağdaş Türk Ressamlarından birkaçı ele alınmış ve “hat sanatını” yapıtlarına nasıl dönüştürdükleri incelenmiştir.

1.BÖLÜM

HAT SANATI VE ARAP ALFABESİNE KAVAMSAL BİR BAKIŞ

1.1. Yazının Doğuşu ve Kaynağı

Yazının ilk olarak nereden, nasıl ve kimin tarafından ortaya çıktığı, insanın zihnini sürekli meşgul etmiştir. Yazı tarihi iki dönemden oluşmaktadır. İlki, karanlık çağ da denilen Eski-ilk çağ; diğeri ise tarihle başlayıp günümüze kadar gelen bir dönemdir. İlk yazının resim niteliği taşıdığı gerçeğinden dolayı, resmin kaynağı ve doğuşunu ortaya çıkarmak aynı zamanda yazının da esrarını aralamak anlamına gelecektir.

İnsanoğlunun evrende bilinen yaşama süreci bir milyon yıldan beri var olduğunun sanılmasıyla birlikte bu süreçteki yazı ile tanışıklık süresi sadece altı bin yıl diye bilinmektedir.

Yazının doğuş nedenleri iki ana temelde incelenmiştir. Bunlar genel ve özel nedenlerdir.

Yazının genel doğuş nedeni ihtiyaçtır. Her yazının az veya çok, gizli veya açık, sürekli veya geçici mutlaka bir amacı ve hedefi vardır. Genel anlamda ilkel toplumların bile insanî ilişkileri, anlaşmaları, alıp idare edenlerin emirlerinin bir yerde sembolik resimlerle yazmak zorunluluğu, yazının doğuş nedenleri olarak gösterilebilir. Mağaralarda karşılaşılan çizgiler ve resimlerin anlaşmaya ve haberleşmeye yarayan işaretler olduğu kabul edilmiştir. İlk yazı düşüncesinde çizginin, resmin ve simgelerin varlığı birer doğuş nedenidir. Bu simge ve işaretler, ilk çağlarda en çok bilinen eşya ve aletlerden örnekler alınarak şematize edilmesiyle kullanılmıştır. Biçimler zaman içerisinde değişmiş, her ulus kendine özgü yazı sistemine ulaşmıştır. Elbette ki toplumlar, her alanda olduğu gibi yazı alanında da birbirlerini etkilemiş, etkileşim halinde olmuşlardır. Arap ve Latin yazıları da çeşitli ülkelerin alfabelerine kaynaklık etmiştir.

Yazı, düşünceleri çizgilerle gösterme sistemi olduğuna göre yazı da insanla beraber doğmuştur. Bu nedenle de insanoğlu yazıyı bulmadan önce bile değişik iletişim teknikleriyle anlaşmaya, iletişim kurmaya çalışmıştır. İşaretler, resimler, haberleşmeyi sağlayacak değişik nesnelere, düğüm atarak hesap tutmalar bunlardan bazılarıdır. Şekillerle resim yapmaya başlayan topluluklar yazı-resim geleneğini başlatarak sistemli yazıya geçişi sağlamışlardır. Bugünkü yazının ataları sayılan hiyeroglif yazı ve çivi yazısının kökleri paleolitik çağlara kadar uzanmaktadır. Duygu ve fikirlerin kayda geçirilmesi ise M.Ö. 3000'lere doğru Mezopotamya'da hemen sonra da Mısır'da ortaya çıkacaktır. Kültürel ve sosyal değişim sonucu her toplum denemeler ve arayışlarla kendi yazısını bulmuştur.

Kısaca yazının doğuş nedenleri arasında bir takım arzuların birer ihtiyaç, amaç ve birer gereklilik hâlini almış olmasını; yazıyı yazan bireyler, yazma olayı ve yazının teknik özellikleri açısından etkin özel nedenler olarak sıralamak mümkündür.

“Yazmak, söz ile anlatılan düşüncelerin yahut konuşmanın tanımlanabilir bir işaretler kümesi (kod) vasıtasıyla saydam bir biçimde metne dönüştürülmesi; okumak da bu tür işaretlerden oluşan bir metnin gerisin geriye düşünce yahut konuşmaya saydam bir biçimde aktarılması (kodun çözümlenmesi) anlamına gelmiştir.” (Schick:2011s.10)

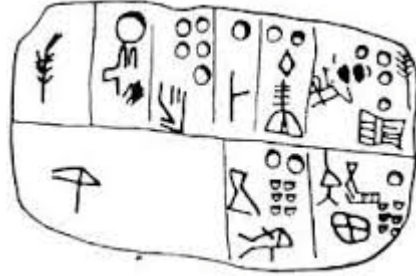
Günümüzden yirmi bin yıl önce Lascaux'da insanlığın ilk resimleri çizilmiştir. İnsanlık tarihinin en akıl almaz öykülerinden birinin, yazı öyküsünün başlaması için daha on yedi bin yıl beklemek gerekecektir. Doğal olarak, yazılı ilk göstergeleri bulanların kendi efsanelerinin izlerini bırakmayı istedikleri düşünülür. Yazının tarihi beş bin yıl önce Sümer'de başlar. “Irmaklar arasındaki ülke” Mezopotamya'da insanlar yazıyı, İ.Ö. XIV yüzyılda da Fenikeliler alfabeyi keşfetmiştir.

“On binlerce yıldan beri resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturduktan sonra ortaya çıkmıştır.” (Jean: 2008)

Bu bağlamda imge ile gösterge, harf ile resim aynıdır:

“Evren, varlığını ilahi kelâmdan alan bir yazıdır ve graphein ya da harf, kelâmın büyüsel gücünü farklı biçimlere aktarmakta, yazı ile resmi, imge ile göstergeyi ayırtmamakta, sonraları Yeniçağ'ın yapacağı gibi figür sayesinde görünmeyeni görünüre tevîl etmeye kalkışmamaktadır. Yazmak ve kazımak anlamına gelen Yunanca

graphein ve Rusça pisat sözcüklerinin de belli ettiği üzere, resim değil, okunması gereken bir ideo-graph'tır ikona; görüntü, sözün imgesi olduğu için harf yerine figür kullanmaktadır.” (Sayın, 2002:52-3)



Resim 1- Piktografik Yazı Örneği

İlk yazıyı M.Ö. 3200 yıllarında Sümerler bulmuşlardır. Bazı bilim adamlarına göre Sümerce Türk dilidir. İlk yazıları şekiller üzerine kurulu yani her varlık ve olay için bir şekil kullanmışlardır. Çivi yazısı işaretleri geçmişteki bir resim yazısına dayanmaktadır. Bir kavramı ifade eden işaretlere ideogram adı verilmektedir.



Resim 2- Sümerlere ait kil tablet

Göktürkler, Orta Asya'nın geniş coğrafyasında 6-8. yüzyıl arasında İmparatorluk kuran politik ve kültürel anlamda aynı bölgede yaşamış olan Hunların devamı olarak kabul edilmektedirler. İslam öncesi Türk sanatının gelişimi açısından Göktürk dönemi sanatı önemlidir. Göktürkler, atlı göçebe bozkır kültürünü Hunlardan miras olarak almış ve geliştirmişlerdir.

Günümüze ulaşan Bilge Kağan, Kültiğin ve Tonyukuk mezar külliyeleri Göktürk Dönemi heykelleri arasında en bilinen örneklerdendir. Bununla birlikte insan tasvirli dikili taş, geyikli taşlar, taş anıtlar ve Göktürk balbalları, bu dönem içerisinde yapılan diğer sanat eserleridir.

Orhun yazıtlarından birincisi Bilge Kağan'ın veziri devlet adamı Tonyukuk'un hizmetlerini belirtmek üzere dikilmiştir. Bu yazıtı Tonyukuk kendisi yazmıştır. İkincisi Kültiğin Anıtlığıdır. Bilge Kağan bu anıtlığı 731 yılında kardeşi Kültiğin'in ölümünden sonra yaptığı yoğ merasimi ardından diktirmiş ve yirmi gün içinde yazdığı bengü taşını Kültiğin'in anıtlığına diktirmiştir. Türk Dili ve tarihi için çok önemli bir belge de bırakmıştır. Kardeşinin ölümüyle büyük ölçüde yıpranmış ve güç kaybetmiş olan Bilge Kağan, veziri tarafından zehirlenerek 734'te ölmüştür. Bir yıl sonra onun adına da bir kitabe dikilmiştir. Göktürklerde bu anıtların yani bilinen adı ile Orhun Abidelerinin yeri oldukça önemlidir. Bu abideler bugün bile fazla zorluk çekmeden anlaşılan en eski Türk alfabesidir.

Yazı, toplumun kendi içinde bile değişik sınıflara göre farklılıklar gösterebilmektedir. Prof. Dr. Halil Akdeniz'in de belirttiği gibi:

“Hititler iki tip yazı kullanıyorlardı. Biri çivi yazısı, diğeri de hiyerogliflerdi. Çivi yazısı üst tabakanın ve yönetici sınıfın, hiyeroglif ise sade vatandaşa, sokaktaki insana hitap eden bir yazıydı. Hiyeroglifler yani resimsel yazı, aynı zamanda halktan kimselerle kurulan iletişim gerçekliğini de gösteriyordu.” (Akdeniz, 2010:20)

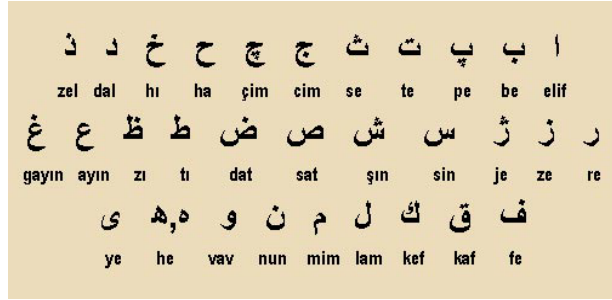


Resim 3- Orhun Kitabeleri

Tezin bu bölümünün devamında, temel konu olan hat sanatına başlamadan evvel, bu sanata kaynaklık etmiş olan Arap alfabesine maddi (şekilsel) ve manevi (anlamsal) açılardan değinilmesinin doğru olduğu düşünülmüştür. Bu nedenle önce Arap alfabesi, sonrasında da Arap harflerinin ontolojisi ele alınacaktır.

1.2. Arap Alfabesinin Tarihsel Gelişimi

Arap alfabesi, Osmanlı İmparatorluğu dâhil, İslam dininin yayıldığı coğrafyada büyük ölçüde benimsenmiş ve Latin alfabesinden sonra dünyada yazı dili olarak en çok kullanılan yazı sistemidir.



Resim 4- Arap Alfabeti

Arap alfabesi MS 2-4. yüzyıllar arasında Nebati yazısından gelişmiş olmak ile birlikte günümüze ulaşan en eski yazı örnekleri MS 6. yüzyıla (Zebed 512, Harran 568) aittir. Nabatî yazısı Aramî yazı çağından Fenike yazısına dayanmaktadır. Kuzey Arabistan'dan Hicaz bölgesine intikal etmiş olan Nabat yazısının farklı karakterde iki üslubu vardır: Cezm ve Meşk. Bu iki yazı çeşidi 7 ve 8. yüzyılda oldukça güzelleşmiş ve sanat yazısı haline gelmiştir. Cezm üslubu, geometrik, köşeli ve dik yazılır ve Arap hattıyla kitap haline getirilmiş olan Kuran, deri üzerine siyah mürekkeple noktasız ve harekesiz olarak yazılmıştır. Meşk üslubu ise daha çok günlük yazılarda kullanılmıştır. Büyük boy yazılarda kullanılan celî ve resmi devlet yazılarında kullanılan büyük boy tomar gibi hat çeşitleri doğmuştur. Mushaf yazımında parlak devrini sürdüren ve yayıldığı yerlere göre çeşitler gösteren kufi hattı, Kuzey Afrika ülkelerinde daha yuvarklaklaşmış, özellikle Endülüs ve Magrib'te “Magribî”, İran'da ve doğusunda ise “Meşrik kufisi” adıyla, aklâm-ı sitenin yayılışına kadar kullanılmaya devam etmiştir.

Sağdan sola yazılan Arap alfabesinde bulunan 28 ünsüzün, 22 tanesi Sami alfabesinden geçerken şekil değişikliğine uğrayan sesler olup, geri kalan altı ses Arapçaya özgüdür.

İslam dünyasında sanat, Müslümanların sahip olduğu manevî atmosferi ve evreni algılamasını ortaya koymaktadır. Bu nedenle Müslüman sanatkâr için her şeyin başlangıç noktasında Allah vardır.

“Arap yazısının kendine özgü dehası, sayısız biçimlere, beklenmedik dönüşümlere açık olmasında yatar. Müslümanlık, Tanrı'nın ve Peygamberin yüzünün canlandırılmasını yasakladığı için yazı, camilerin ve öteki bütün anıtların temel süsleme ögesine dönüşmüştür. Arabesk, sanatın temelini oluşturur. Arap hattatlığı da kûfi yazıdan Hasan Mesudi'nin çağdaş hatlarına kadar sınırsız bir yaratıcılıkla sonsuz çeşitlilikte üsluplar üretmiştir.”(Jean,2008:59)

1.3. Arap Alfabeti, Gramer Özelliklerine Genel Bir Bakış

Arap alfabesi, Türklerin topluca İslamiyet'i kabulünden, yani 10. asırdan sonra geniş bir sahada bütün Türk-İslam devletleri tarafından kullanılmıştır. Arap Alfabeti yirmi sekiz harf olmasına rağmen Türklerin kullandığı İslam harfleri otuz bir ile otuz altı harften meydana gelmektedir. Bu alfabe, bütün Türklüğü kucaklamış ve Türkçe'nin çeşitli lehçelerinde, pek çok kitap, kitabe yazılmıştır. Birçok abidevî eser bu alfabe ile verilmiştir.

İslam'dan önceki Cahiliye olarak adlandırılan dönemde edebiyat, özellikle şiir çok üst düzeylere çıkmıştır. Hz. Muhammed devrinde iki alfabe kullanılıyordu:

Nesih: Kitap ve yazışmalarda kullanılan, yuvarlak harflerle ve bitişik olarak yazılmış el yazısı şekli,

Kufi: Çoğunlukla dekoratif amaçlar için kullanılan keskin köşeli harfleri olan yazı şekli.

Arap alfabesi, temel olarak harflerin üzerine ya da altına konulan işaretlerle (hareke) belirtilen sesli ya da sessiz harflerden oluşur. Bu işaretler genelde kullanılmamalarına rağmen, ortaokul kitaplarında ve Kuran'ın tüm

basımlarında yer alır. Alfabe Farsça, Urduca, Pestic ve Sindhi gibi diğer birçok dilde de kullanılır. Arapçada harfler tek başlarına, sözcük başında, sözcük ortasında ya da sözcük sonunda olmalarına göre değişik biçimler alırlar. Arap alfabesinde harfler; başta, ortada ve sonda oluşlarına göre yapı değişikliği gösterirler. Zengin bir görünüş serbestliği sağlayan bu alfabede, kelime ve cümleler de farklı kompozisyonlarla yazılabilmektedir. Bu özelliği sayesinde sanata elverişli bir alfabadir. Sanatçının istediği yaratıcılık melekelerini harekete geçiren, yeniliğe açık, sonsuz üretim varyasyonlarına müsait bir alfabadir. Arapçada üç sözcük türü vardır: fiil, ad, harf ya da edat. Adların eril ve dişil biçimleri vardır.

Konuşulan Arapça doğal olarak ülkeden ülkeye değişir. Fakat klasik Arapça olan Kuran dili, 7. yüzyıldan beri büyük ölçüde değişmeden kalabilmiştir. Kur'an, dilin standartlaştırılması ve geliştirilmesinde büyük bir itici güç olarak yer aldı. Farklı ülkelerden gelen eğitimli Araplar buluştuğunda, genellikle klasik Arapça aracılığıyla iletişim kurarlar. Arap Yarımadası'nın güney kıyısında güney Arapça olarak bilinen birçok lehçe konuşulur. Fakat bu diller kuzeyin Arapçasından o kadar farklıdır ki güney Arapça çoğu zaman ayrı bir dil olarak kabul edilir. Modern Arapça; temel sözcükler, morfoloji ve sözdizimi bütünü bakımından Kur'an'daki gibidir.

Diğer Sami dilleri gibi, Arapçada da sözcüklerin çoğunluğu üç sessizden, daha az sayıda dört, ondan daha az sayıda beş sessiz harften oluşan bir kökten türetilirler. Bir kökten on değişik vezin üretilebilir. Bu vezinler üç sessiz harfe ünlülerle Hareke sistemiyle ses ekleyerek ya da bir takım ön ekler ile elde edilir. Her vezinde aynı kökle alakalı ancak ayrı ayrı başka anlamlar ifade eden bir konsept vardır ve her vezinden kendi içinde bir fiil, bir ya da birkaç fiilden türetilmiş isim, ve fiili yapan bir özne ile fiile maruz kalan bir nesne türetilir.

Arapçada ismin üç hali vardır. İsmi halleri sözcüğün sonuna eklenen ünlü hareketleriyle betimlenir: Damme, fetha ve kesra. Dilin gramer yapısı büyük ölçüde bu hareke (seslendirme) sistemine dayanmaktadır. Kısa bir un sesi veren *damme*, ismin yalın halini betimler. Takribi kısa bir e sesine denk

gelen *fetha*, nesneyi betimler. Kısa bir i sesine denk gelen *kesra* ise edatları ve tümleçleri betimler. Ancak bunun pek çok istisnası vardır ve hareke sistemi yan cümleciklerde ve dilin çeşitli yapılarında değişikliğe uğrayabilir. Günlük konuşmada ve yazıda bu hareke sistemi çoğunlukla ihmal edilir.

“Arapça her sözcük, işitmeyle ilgili üç değişmez sessiz harften oluşan bir fiilden türer; bundan on iki kadar farklı fiil kipi türetilir –basit, ettirgen, dönüşlü, işteş vs.- köküyle tasavvur edilen temel fiille daima bağlantısı bulunan bir isim ve sıfatlar demeti üretir. Dilin bu semantik şeffaflığı, yani işaret sisteminin bütünüyle fiilin fonetik karakterinden fıskırması olgusu onun nisbî asliliğinin açık bir kanıtıdır. Arapça, öyle görünüyor ki işitme gücü sezgisine dayanmaktadır. Bu nedenle de sadece hikâye anlatma sanatı Arap’a aittir.” (Burckhardt, 2009:53)

Arapçada zamanlar temelde geçmiş ve geniş olmak üzere iki zamandan oluşur. Ayrıca bir şimdiki zaman yoktur. Gelecek zaman şimdiki zaman çekiminin başına (س)se- öneki getirilerek oluşturulur. Ancak geniş zamanın da değişik türevleri bulunur ve bazı kişi çekimlerinde hareket değişebilir. Her fiil geçmiş ve geniş (şimdiki) zamanda on iki tip kişi zamirine göre çekilir (1. tekil ve çoğul, 2. erkek tekil, ikil (dual) ve çoğul, 2. dişi tekil ve çoğul, 3. erkek tekil, ikil ve çoğul, 3. dişi tekil ve çoğul).

Sıfatlar ve rakamlar da cinsiyete göre çekilir. İnsan olmayan çoğullar dişi tekil sıfat tamlaması alırlar.

Arapçada sessiz harflere ses veren hareketler yazıda gösterilmeyebilir. Kalın ve ince sesler için ünsüzler değişir. Bu yüzden Türkçede aynı harfi kullandığımız pek çok sözcük Arapçada farklı iki sessizle yazılır. (Sayf=yaz (sad, ya, fe); Seyf=kılıç (sin, ya, fe); Kalb=kalp (kaf, lam, be); Kelb=köpek (kef, lam, be) gibi.

Tezin bu aşamasında Arap harflerinin anlamsal boyutuna da değinmek gerekecektir. Arap harfleri sadece şekilsel (maddi) varlıklarıyla değil, manevî boyutuyla da sanatın kaynağı ve malzemesi olmuştur.

“Arap yazısının yüklediği kutsal vazife, karşılığında ona İslam kültüründe ayrıcalıklı bir mevki kazandırmış, Allah kelamını muhafaza eden yazıya giderek ilahi bir gözle bakılmıştır.” (Schick, 2011: 62)

1.4. Arap Alfabesine Ontoloji Penceresinden Bakış

Evrenin yaratılış gayesi, Allah'ın bilinmeyi istemesi ve tüm evrene kendi ruhundan üflemesi kabul edilmektedir. *“Ben bilinmez idim bilinmeyi istedim ve evreni yarattım.”*

Evrendeki her şey O'nun emriyle var olmuştur. Allah dünyayı kendi ruhundan yaratmıştır. O'nun nefesini üflemesiyle tüm tabiat ve canlılar hayat bulmuştur. *“İşte varoluş (el-kevn) harflerden zuhur etmiştir”*. (Kanık, 2000:58)

“Âlem, hem vahyedilmiş bir kitap, hem de dal ve yaprakları bir tek gövdeden serpilip gelişen bir ağaçtır. Vahyedilmiş kitabın harfleri ağacın yapraklarını andırır ve tıpkı yaprakların dallara ve en sonu gövdeye bağlandığı gibi aynı şekilde harfler de kelimelere, sonra cümlelere ve en sonunda da kitabın tek ve topyekün hakikatine bağlanır.” (Burckhardt, 2009: 67)

Hat sanatı, manevî ve fizikî ahengi bünyesinde barındırmıştır. İslam dininin Kuran'a verdiği önem, yazının toplum üzerinde ulvî etkisini de beraberinde getirmiştir. Allah'ın lafzı olan Kuran-ı Kerim'e verilen değer sayesinde hat, tezhip, cilt sanatları ciddi anlamda ilerleme kaydetmiştir. İlahi kelam hattatın fırçasında kutsal bir mesaj olan harflere dönüşür.

Harflerin her birinin İslamî tefekkürde bir manası vardır.

“Bütün harf, kelime ve cümleler noktada gizlidir. İlahi öze işaret eden noktanın ilk tecellisi 'elif' tir. Şekil ve mana bakımından diğer harfleri nefsinde toplayan elif, Allah'a ve O'nun birliğine işaret eder. Mürekkebin, eliften diğer harflere akışı da ilahi sıfatların bu âlemde zuhurunu ve yaratılışı sembolize eder.” (Arabi: 1985-1405 231-361)

Bu düşünce, mısralarda şu şekilde ifadesini bulur:

*Bir kitabullah-ı âzamdır serâser kâinat
Hangi harfî yoklasan mânâsı hep Allah çıkar. (Lâ Edri)*

Bütün kâinat “nokta” da gizlidir. Noktadan çizgiye, çizgiden harfe, harflerden cümleye varılır. *“Tanrı önce noktayı harekete geçirmiş, ondan çeşitli figürler türeterek evreni yaratmıştır. Bu nedenle eril ve dişil niteliği barındıran kökenin birliğini ve bütün diğer harfleri bilkuvve bünyesinde barındıran “be” harfi ile yolu koyulur evren.”* (Sayın, 1999:170)

İslam tefekküründe her canlı fanidir, yok olacaktır. Ezeli ve ebedî, bâkî olan tek varlık Allah'tır. *“Her canlı ölümü tadacaktır.”* ayeti bile her canlının ölümlü olduğunun açık ispatıdır. *“Allah'ın zatından başka her şey yok olucudur.”* (el-Kasas 28/88) Evrendeki her şey O'nun tecellisidir. *“Nereye dönersen Allah'ın cemali oradadır.”* (el-Bakara 2/115) Yok olmaya ve geçiciliğe mahkûm olan bu dünyada hakikate ancak kendimizi yok ederek varabiliriz. Geçici olan bu evrenin güzelliklerine bağlı kalmak yerine, somut olanın hiçliği soyut olanın, görünmeyenin varlığını aramalıyız. Görüneni resmetmek yerine görünmeyenin peşinden giden yazı üstadları, böylece Arap harflerini, soyut bir düzlemde yaşayan bir sanat dalı haline getirmişlerdir.

Arap alfabesi, yirmi dokuz sessiz harften oluşmaktadır. Sesli harfler, hareketlerle gösterilir. Sesli harflerin olmaması, alfabenin çok yönlü okunmasına olanak sağlamaktadır. Gramerin bu zenginliği, alfabenin katmerli anlamlılığını da arttırmıştır. Sesli harflerin yokluğu, gizemin, bilinmezliğin, anlamın var olmasına kaynaklık etmiştir. Bir bulmacanın çözülmesine eşdeğer olan bu okuma eylemi, zihni ve ruhu meşgul eder. Fiziksel ve ruhsal açıdan harekete geçen okuyucu, hem öğrenme ihtiyacını karşılar hem de aldığı duygusal haz sayesinde mutlu olur.

Harekeler, kelimelerin ruhudur. Çünkü harflerden oluşan kelimeler ancak hareketler aracılığıyla belirlilik ve ses yani hayat kazanmaktadırlar. “Hareket” kelimesinin köküdür. Ünsüz harflerin, ünlü harf olmasını sağlayarak konumlarını değiştirmektedir.

Harfler üzerine konan hareketler, sessiz duran harfleri harekete geçirir; onlara birer hayat verir ve bir isim verilmesini sağlar. Nasıl ki Âdem'in suretine üflenen ilahi ruh o surete hayat vermişse, hareketler de harflere üflenen ilahi bir ruhtur. Arap alfabesini, diğer alfabelerden farklı kılan bu hareketler, sessiz olan, gizem taşıyan ve bilinmezliği barındıran harfleri; aydınlatır, açığa çıkarır ve onlara ses verir. Bu ses adeta bir soluktan farksızdır. Sırlarla dolu bu harflerin gizemli dünyalarının anahtarıdır bu hareketler.

Alfabe de dik yazılan harfler insandaki canlılığı arttırırken, yatay harflerin; ruha sukunet verdiği, ruhsal dinginliğin devamlılığını sağladığı belirtilmiştir.

Zihnimizdeki duygu ve düşüncelerin açığa çıkması soyuttan somuta geçmesi için harflerden oluşan kelimelere ve seslere ihtiyaç duyulmuştur. Yazı da bu ihtiyaçtan doğmuştur. İslamiyet'in kabulüyle beraber ilahi kaynaktan gelen kelâmın yani vahiylerin yazılması ile oluşan Kur'an-ı Kerim'in ilk ayeti bile "oku" emri ile başlar. İslâmiyet'in ilme verdiği kıymetin derecesi yazının da önemini arttırmıştır.

Yazının insan için önem ve zaruretine, kutsiyetine işaret eden pek çok ayet ve hadis vardır. Allah'ın insanlığa ilk hitabı "oku" ve yaz emridir.

"Rabbinin adıyla oku... O keremine nihayet olmayan rabbinin adıyla oku ki O, kalemle yazmayı, bu vasıta ile insana bilmediğini öğretti. (Okumamaktan) sakın! Muhakkak ki ilme ihtiyaç hissetmeyen insan azar" (el-Alak 96/1-6)

"... Hiçbir kâtip Allah'ın kendisine öğrettiği gibi yazmaktan geri durmasın, yazsın" (el-Bakara 2/282)

"Hokka ile kaleme ve ehl-i kalemin satıra dizdikleri ve dizecekleri hakkı için yâ Muhammed" (el-Kalem 68/1)

Birçok ayet ve hadis, okumanın, yazmanın yüceliğini anlatmayı hedeflemiştir. Bu dünya sınırlar âlemdir ve bu âlemin şifresini çözmesi ancak insanın aklını kullanması yani ilim yoluyla mümkündür.

"Çocuğun annesi ve babası üzerinde üç hakkı vardır. Güzel yazmayı, yüzmeye ve ok atmayı öğretmek ve ona helal rızık yedirmektir."

Arap alfabesinin her harfi hem dinî hem de fizikî olarak bir ağırlık taşımaktadır. Her harfin bir gayesi bir anlamı vardır. Harflerin taşıdıkları mana, gizem ve sır, Arap alfabesinin çekiciliğini arttırmış ve her devirde ruha işleyen bir alfabe olmuştur. Yazılışındaki estetik inceliği ve insanın ruhuna yaydığı manevî etkisi sayesinde bu alfabe gittikçe sanat yazısı olarak da gelişme göstermiştir.

İslamiyetin ilme verdiği bu önem âlimlere ve sanatkârlara verilen değeri de arttırmıştır. Böylece İslam devletlerinin temel amacı bilim adamlarını, din âlimlerini, sanatçıları korumak, desteklemek olmuştur.

1.4.1 İbn-i Arabi'de ve Harf Sembolizmi

*Varlık bir harftir sen onu anlamısın.
Harf bir anlamdır, anlamı kendindedir.
Göz görmez o anlamdan başka hiçbir şey.
Kalb gider gelir fırtınanın bir gereği
Kâh şekline o harfin kâh anlamına.
İbn-i Arabî*

Sözcükler, harflerin çeşitli şekillerde bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bu nedenle harfler, sözcüklerin yapı taşlarıdır. İletişimi sağlayan en önemli araç dildir. Duygu ve düşünceleri aktarmayı sağlayan bu araç, insanlık tarihi boyunca, fantastik de olsa harflerin ve sözcüklerin metafizik gerçekliğine, spiritüel güçlere sahip olduğunu düşündürmüştür. Hatta bu fenomen, İslam kültüründe “Hurûfîlik” olarak adlandırılmaktadır. Harf sembolizmini vurgulayan bu hareketin kurucusu Fazl-ı Hurufî'nin (Fazlullah Astarabadî) hayali portresi de bağlamda değinilmesi gereken bir detaydır.



Resim-5 Fazl-ı Hurufî'nin hayali portresi, 1339-1394

“Görüldüğü gibi bu portre, kimliği belirsiz bir yaşlı adamın resmidir. Yüz hatlarını adını oluşturan harflerle bağdaştıran, yüzünün üstüne yerleştirilmiş yazı dışında ayırt edici bir niteliği yoktur: burada fâ, dâd ve lâm (Fazl) harfleri sırasıyla kulaklara, gözlere ve bıyığa tekabül etmektedir. O halde bu, kim olduğu başka türlü belirlenemeyecek olan bir resmi etiketlemek için harflere başvurulmasına bir örnek teşkil eder; dikkate değer tek özelliği de etiketin resimle fiziksel olarak bütünleştirilmiş olmasıdır.” (Schick, 2011:63)



Resim 6- Yazı-Resim (beden)

Harflerden oluşan bu vücudun içindeki yazı, vücuttaki bütün bölgelerin tarifini yapmaktadır.

Harflere ilişkin spekülasyonda odak noktayı, varlığın birliği öğretisi ile çokluk fenomeninin telif edilmesi düşüncesi oluşturmaktadır. Ancak bu telif sırasında harflere yüklenen anlamın uyuşmsal bir temelden ziyade İbn Arabî'nin hayâl gücüne dayandığı görülmektedir. Bu da semboller ile sembolize edilen gerçeklikler arasındaki ilişkiyi kurmada İbn Arabî'nin genel felsefî sistemini bilmeyi zorunlu kılmaktadır.

Harflerin anlam bilimini derinlemesine inceleyen en ünlü âlim, İbn-i Arabî, bu ilmi, “veliler ilmi” olarak isimlendirmiştir. Harfler, kelimelerin temel unsurlarıdır. İbn-i Arabî'ye göre evrendeki dört ana unsura eşdeğerdir harfler. Madde âleminde su, ateş, toprak, hava ne ise, kelimeler için harfler de o aynı kıymettedir.

“İbn Arabî kozmolojisinde yoktan yaratma anlayışına yer olmadığını ve yaratmadan onun anladığının, tek bir özün veya ayn’ın farklı sûretlerdeki tecellî etmesi olduğunu biliyoruz. Öz, öz olmak yönünden bütün varlıklarda özdeş olmakla birlikte, varlıklar bu özü kendi istidâdlarına göre yansıtırlar. İbn Arabî bu varlık tasarısını şeriata daha uygun olduğunu iddia eder. “Fikir der ki, hiçbir şey yok iken hiçbir şeyden bir şey zuhûr etti. Şeriat ise şu doğru sözü söyler: Aksine bir şey var idi ve [bu şey] oluverdi; gayp/görünmez iken ayn/görünür oldu.” (Fütûhât, 2007: 395–6)

Varlıklar yoktan var olmadıklarına ve yaratma, varlıkların belli bir varoluşsal düzlemdeki zuhûrdan başka bir varoluşsal düzlemdeki zuhûra çıkışları anlamına geldiğine göre, acaba bu çıkış nasıl gerçekleşmektedir? İbn Arabî’ye göre varlıkların “yokluk-varoluşu” (sübût) hazretinden “varlık-varoluşu” (vücûd) hazretine gelmekle birinci hazretteki bulunuşları devam etmektedir. Bu durumda vücûd, varlıklar varlık-varoluşu hazretine çıktıklarında bile tek bir hakikat olarak kalmaya devam etmektedir. Eğer vücûd hem gayp hem de şehâdet âleminde tek bir hakikat olarak kalmaya devam ederse, varlıklar bireysel varoluşlarını nasıl elde etmektedirler? Bir başka deyişle, evrendeki bir varlık diğer bir varlıktan nasıl ayrışacaktır? Şeyh bu problemlerin çözüm ve ifadesinde nefes ve harf sembolizmine müracaat etmektedir.

Her şeyden önce konuşma ve yaratma arasında kurulan benzerliğin hareket noktasının tespitine ihtiyaç vardır. İbn Arabî bu benzerlik ilişkisini Kur’an’daki “ol” emrine ve Hz. İsa’nın “Allah’ın kelimesi” olarak tasvir eder.

“İsevî ilim, harfler ilmidir. Bu yüzden Hz. İsa’ya üfleme yeteneği (nefh) verilmiştir. Üfleme, canlılığın rûhu olan kalbin boşluğundan çıkıp gelen havadır. Eğer hava ciğerlerden çıkıp ağza doğru gelirken kesilecek olursa ki, bu havanın kesildiği yerlere “mahreç yerleri” denir, harflerin ayn’ları zuhûr eder... Hz. İsa kabirde bulunan bir sûrete üflüyordu; yine o çamurdan yaptığı bir kuş sûretine üflüyordu. Sonra o sûret, bu nefhaya ve havaya yayılmış ilahî izin sayesinde dirilip kalkıyordu. Eğer onda ilahî iznin sereyanı olmasaydı, hiçbir sûrette canlılık gerçekleşmezdi. Rahmân’ın nefesinden Hz. İsa’ya İsevî ilim geldi. Böylece o, nefhası ile ölüleri diriltiyordu.” (Arabi, 1998: 300 Uluç, 2006:89-90)

İbn-i Arabî’nin harfleri, Hz. İsa’ya temellendirmesinin sebebini, Kur’an-ı Kerim’deki Nisa suresindeki ayete dayandırır. Kuran’da Hz. İsa yaratma ve

konuşma ilişkisinin somut bir delilidir. Kur'an-ı Kerim'de Nisa Suresi'nin 171. ayeti, birebir bu konuyu açıklayıcı niteliktedir:

“Ey Ehl-i kitap! Dininizde haddi aşmayın, taşkınlık yapmayın ve Allah hakkında gerçek olmayan şeyleri iddia etmeyin!

Meryem'in oğlu Mesih İsa sadece Allah'ın resulü, Meryem'e ulaştırdığı kelimesidir. Allah tarafından gelen bir ruhtur. Gelin Allah'a ve elçilerine iman getirin. “Tanrı üçtür!” demeyin. Kendi iyiliğiniz için bundan vazgeçin!

Allah ancak tek bir İlah'tır O, çocuğu olmaktan münezzehtir. Göklerde ne var, yerde ne varsa O'nundur. Koruyan ve yöneten olarak Allah yeter.” (Nisâ Sûresi, 4: 171.) (Uluç, 2006:166)

Allah Teâlâ bir şeyin var olmasını isteyince “ol” der o da vücuda gelir. Allah'ın emirleri, kelimeleri tükenmez. İnsanları, koyduğu bir nizamı göre baba ve anneden yaratan Allah, ilk insan Hz.Adem'i annesiz ve babasız yarattığı gibi, kudret ve hikmetinin bir tezahürü olarak Hz. İsa'yı babasız olarak var etmiştir. Böylece iradesinin mutlak olduğunu, Kendisini sınırlandıracak hiçbir şeyin bulunmadığını göstermiştir. Başlangıçta Hıristiyanlara Hz. İsa'nın, Allah'ın emri (kelimesi) ile bâkire Meryem'den yaratıldığı söylenmişti. Fakat daha sonra onlar Helenistik dönem filozoflarından Philon felsefesinden etkilendiklerinden kelimeyi “Allah'ın Kelamı” (Logos) anlamında kabul ettiler. Böylece Allah'ın zatını veya kelam sıfatını Hz.İsa'nın şahsında izhar ettiğine inanmaya başladılar.

Allah Hz. İsa'yı Ruh-u Kudüs (kutsal ruh) ile desteklenmiştir. Yüksek ruhanî değerler taşıdığından burada da “Allah tarafından gelen bir ruh olarak nitelendirilmiştir. Maksat onun yüksek ahlakî faziletlere sahip, bütün kötülüklerden uzak kutsal bir ruh ve hakikat ile keza kuvvetli bir basiret hassası ile donatıldığına dikkat çekmiştir. Fakat Yunan felsefesinin etkisi ile “Allah'tan gelen bir ruh'u “Allah'ın Kendi Ruh-u”na dönüştürüp onun, İsa'ya hulûl ettiğini iddia ederek, ortaya muğlak bir teslis inancı çıkardılar. On sekiz asırdan beri bu muğlak inancı yorumlamaya çalışan sayısız tefsir ve mezhep birbirini itham edip durmaktadır.” (Yıldırım: 2008)

İbn Arabî'ye göre âlem bir kitap; insan, hayvan, bitki ve cansız varlıklar dâhil olmak üzere bütün mevcûdât ondaki yazılardır. Bu sembolün a'yan-ısâbite nazariyesi ile çok yakın bir ilişkisi vardır. Çünkü varlıkların hariç âlemde zuhûr etmeden önceki örnekleri olan a'yan-ı sâbite Levh-i Mahfûz kitabına nakşedilmiş yazılar iken, zâhir varlıklar âlem kitabına yazılmış yazılardır.” (Uluç, 2006: 168)

Bütün varlıkları kapsayan bu genel tasarımın yanında, insanın varlığa gelişine ilişkin olarak İbn Arabî özel bir “kalem-levh” ilişkisinden söz

eder. Bu sembolizmde kalem erkek cinsiyeti, levh de kadın cinsiyeti rolündedir. Fakat İbn Arabî insanın teşekkülü ile ilgili olarak üç tür kalemden söz eder: Bunlardan ilki “hissedilir erkeklik kalemi” iken, ikincisi “üfürme kalemi” (nefh)’dir. İnsanlığın atası Âdem erkeklik kalemi ile yazan ilk kişi olup, buna karşılık Hz. Havvâ levha pozisyonunda bulunan ilk kadındır.

Hissedilir erkek kaleminin dişilik levhine yazdığı yazı genel ve biçimsiz (heyûlânî) olup, bu yazıya şekil ve sûret kazandıran erkeklik kalemi ile nefh kalemi arasındaki üçüncü ilâhî kalemdir. İbn Arabî bu kaleme “tabî kalem” ismini verir. Bu ara kalem insânî sûrete bir şekil kazandırdıktan sonra, sıra nefh kalemine gelmiştir. (a.g.y: 125-6)

1.4.2. İbn-i Arabî’de Dil Varlık İlişkisi

Eşyayı algılama ve yorumlamasının hayal gücüne bağlanması dolayısıyla “hayal felsefesi” İbn-i Arabî’nin en büyük özelliği kabul edilmiştir. Kendi felsefesini akıldan çok hayali kullanarak açıklamaktadır. Harflerin şekilleriyle ilgili yaptığı açıklamalar da İbn-i Arabî’yi bu ilmin vazgeçilmez âlimi olduğunun ispatı sayılmıştır. Arap alfabesindeki harflerin cansız olmadığını, birbirleriyle organik bir bağa giriştiklerini ve hem anlamsal hem fiziksel olarak dönüşüme açık olduklarını açıkça ifade etmiştir. Fiziksel dinamizmin yanı sıra metafiziksel ve mistik bütün değerleri bünyesinde barındıran Arap alfabesi, adeta nefes alıp veren ve okunduğunda soluğu hissedilen harflerden müteşekkildir. Yazar, sembol olarak kullandığı harf aracılığıyla, işitsel ve görsel gerçeklikle dinamik ve canlılığı olan, soluk alan bir gerçekliği armağan ederken, okuyucu harflerin hakikat taşıyıcılığını dehşetle seyre durur.

İbn Arabî, “harfler ilmi” fenomenini, tabiata etki eden bir araç olarak kabul etmemektedir. Ona göre harfler, harekeler, harflerin şekilleri, dilsel ve yazısal öğeler sembolik unsurlardır. Bu nedenle harfler ve dil, tılsım ve büyüye aracılık etmemektedir.

Harflerin anlam bilimini derinlemesine inceleyen en ünlü âlimdir. Muhyiddîn İbn Arabî (560–638/1165–1240) günümüz tasavvuf ve İslam tefekkürüne yön vermiş şahsiyeti kadar ilerici görüşleriyle suflere ve ilim adamlarına yeni bir yol açmış bir düşünürdür. Eserleri ve fikirleri İslam düşüncesi üzerinde derin ve silinmez izler bırakmıştır. Sevenleri ve tâbileri

onun fikirlerini anlamaya, açıklamaya ve yaymaya çalışırken, muhâlifleri onun görüşlerini çürütmeye ve İslam-dışı olduğunu göstermeye uğraşmışlardır. Yine onun taraftarları onu “Şeyh-i Ekber” ismi ile anarken, karşıtları onu “Şeyh-i Ekfer” yaftası ile kötülemişlerdir. Şahsiyetiyle, İslam tefekkür ve irfanının merkezinde kalmış önemli bir sûfi ve düşünürdür. Tasavvuf hayatıyla erken yaşlarda tanışan İbn-i Arabi, diğer sûfilerde olmayan tecrübe ve mistik kabiliyete doğuştan sahip bir din adamı olarak dünyaya gelmiştir. Yetenekli, kabiliyetli, parlak bir zihne ve geniş hayal gücüne sahip olan İbn-i Arabi, zahiri ilimlerin yanı sıra klasik dini ilimlerde de tahsilini sürdürmüş aldığı manevî eğitimlerle Şeyh’ül- Ekber sıfatıyla da anılmıştır.

Endülüste başlayan ilim yolculuğuna neredeyse bütün İslam ülkelerini gezerek devam etmiş, Kuzey Afrika, Arabistan, Mısır, Anadolu ve Suriye gibi bölgelerde en önemli dini ve kültürel merkezlerinde kalmıştır. Tasavvuf ehli ilim ve fikir adamlarıyla tanışmış; onlarla müzarekeler yaparak ilminin genişliğini, tasavvuftaki derin düşüncelerini, yenilikçi fikirlerini, hayal gücündeki farklılıkları, edebi felsefesini, ömrü boyunca yaptığı bu seyahatlerde yaymaya çalışmıştır.

Modern zamanın ilim adamları bile İbn-i Arabi’nin felsefesini tam anlamıyla çözememişlerdir. Eserlerinin şerhi ve tahlili için felsefeciler çok farklı taktikler uygulamışlardır. Çünkü onun düşünce dünyası, İslam ve tasavvufa bakışı, Rönesans niteliğinde kabul edilmiştir.

İbn-i Arabi, fikirlerini ifade etmeye çalışırken ders aldığı âlimler gibi sembollere başvurmuştur. “Işık, ayna ve harf” sembolleri, vücut/varlık felsefesini açıklayan meteforlardır. Merkezi konumdaki “vücut” kavramı; Allah, âlem, insan, bilgi, değer ve din gibi konularla açıklanmaya çalışılır.

Vahdet-i vücud öğretisine göre vücut/varlık tek bir hakikattir, Tanrı’dır. Tanrı dışındaki bütün varlıklar vücûdlarını Tanrı’dan almışlardır. Âlemdeki çokluk, bu vücudun tecellisi ve tezahürüdür.

Vücûd, Hak dışındaki mevcut şeylerle özdeş olmamakla birlikte, (İbn-i Arabi, Fütuhât, c.II, s.577) âlemde mevcut olan her şey vücûdu yansıttığı ölçüde “mevcut” ismini almaktadır. (İbn Arabî’nin ‘vücûd-mevcut’ ayrımının bir benzerini Aristoteles’te de görüyoruz. Bk. Aristoteles, Metafizik, s. 191)

“İbn Arabî, bu bakış açısından hareketle, “mevcut” ismini hangi biçimde ve düzlemde olursa olsun, var olan her şey hakkında kullanmaktadır. Nitekim o, varlıkların var olduğu dört varoluş kategorisi belirlemektedir; ayn’da var olmak, ilimde var olmak, yazıda var olmak ve sözde var olmak.”

Bir şey bu kategorilerden birinde var iken, diğerlerinde var olmayabilir. Bu yüzden o şey hakkında bir kategoride veya mertebede var iken, diğerinde yok denilebilir. Afifi, İbn Arabî’nin bir şey hakkında “var” veya “yok” nitelemesinde bulunurken bu ayrımı her bağlamda açıkça belirtmediğini ifade etmektedir.” (Uluç:2006)

Binlerce tip ve sınıftan varlıklar harflere, kelimelere, ibarelere, cümlelere ve kitaplara bölünebilirler. İbn Arabî ve başkaları, ontolojik anlamlarına göre harf ve kelimelerin sembolizmine dayalı karmaşık bir kozmoloji geliştirmişlerdir.

Bu ilim “veliler ilmi” diye adlandırılmaktadır. Kâinata gözle görülen şeyler (âyân) onunla zuhur eder. İşte varoluş, harflerden zuhur etmiştir.

Bu îtibârla Allah ile âlem arasında bir berzah olan, ruhsuz bir siluet gibi parlamadan duran âleme can ve parlaklık kazandıran insan, âlem aynasının cilâsıdır ve ondaki bütün hakikatleri kendisinde toplayan küçük bir âlemdir. Âlemde dağınık halde bulunan bütün hakikatler insanda toplu halde bulunmaktadır.

“Bu sebeple Allah’ın en mükemmel tecellîgâhı olan insanın dil de dâhil bütün yetilerinin bir zâhir bir de bâtını vardır; zâhir îtibârıyla bir takım beşerî organların maddî işleyişinden ve seslerden müteşekkil olan dil, bâtını îtibârıyla Hakk Teâlâ’nın sonsuz kelâmının bir şekildeki tezâhürüdür. Öyleyse zâhiren bir takım ses ve lafızlarla sınırlı olan beşerî dil; bâtını îtibârıyla, tıpkı mârifet teorisinde olduğu gibi seyr ü sülûka ve tecellilere dayanlı olarak inkişaf eden, nihai nihâî tahlilde de Hakk’ın sonsuz kelâm sıfatının tezâhürü olan bir yeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Harflerden müteşekkil kelime sûretleri ancak hareketler vasıtasıyla belirlilik ve ses, yâni hayat kazanırlar. Zaten İbnü’l-Arabî bu hususu, insanın yaratılıp ruhun üflenmesi olayına benzeterek açıklamaktadır. (a.g.y.)

İbn-i Arabî’nin dil anlayışını, onun âlemin kaynağı hakkındaki görüşünden ayırmak mümkün değildir. Çünkü ona göre Allah’ın yaratma eylemini, O’nun ezeli kelâm sıfatından ayırmak olanaksızdır ve bu iki varlık türü (dil-kâinâtın varoluşu) organik olarak birbirine bağlıdır.

Konuyu (Âl-i İmran 3/47) ayetine dayandırır. Allah, tek bir kelimeyle (kun: O, hem varlığın zuhûru hem de bu zuhûrun ilâhî kelâm sıfatından ayrı olmadığı görüşünü, “Allah (cc.) bir şey murâd edince, sadece “ol!” demesiyle o şey hemen olur, varlık alanında henüz bir belirlenim kazanmamış, fakat ilm-i ilâhîde mevcut olan sûretlere (âyân-ı sabite) varlık kazandırır. İşte ilâhî, vücûdî ‘ol’ sözü ile âlemde zuhûr etmiş olan bütün bu varlıklar, kâinâtta, yâni uçsuz bucaksız ilâhî söylem içinde birer “kelime” olur. Dolayısıyla İbnü’l-Arabî’ye göre kâinât, aynı zamanda dilin de en temel öğeleri olan harflerden zuhûr etmiştir. Sözdeki harflerden ruhlar âlemi, yazıdaki harflerden hissî âlem ve zihindeki harflerden ise aklî âlem var olmuştur .Evrende gördüğümüz tüm varlıklar ilahi nefesin neticesinde oluşmuştur ve her şey O’nun tecellisidir. “Burada, İbn Arabî’nin iyi bilinen mukayese edilememelik, daha doğrusu “tenzih” ve “teşbih” öğretisini hatırlayalım: “Bir yandan, Allah bilinemez. Diğer yandan ise biz Allah’ı, isimleri vasıtasıyla anlayabiliriz. O’na ait gerçek bilgi, (bu) iki bakış açısını birleştirmeli, mezcetmelidir (karıştırmalıdır). Aslında, zıtların bu uyuşması sadece keşif aşamasında kavranabilir, anlaşılabilir.” Bu iki görüşün görünürdeki uyuşmazlığı, mistik (tasavvuf) bilginin en yüksek durağına genellikle “hayret” (hali) denmesinin bir sebebidir. Allah hakkında bilebildiğimiz her şey ve nihâî olarak, Allah dışındaki bilebileceğimiz her şey (masivaullah) yani dünya ve âlem, isimler tarafından önceden şekillendirilmişlerdir. Bu isimler, Allah’ın varlığını ve bütün varlıkların kaynağı olması itibarıyla onun kemalini tasvir ederler.. Esmâü’l-Hüsna’nın doksan dokuz, üç yüz veya bin bir adet olduğu söylenmiştir. Son analizde hususi isimler her şeye tekabül eder. Bundan dolayı, İbn Arabî, ilâhî isimlerin yaratıkların sonsuzluğuna uygun olarak sonsuz olduklarını söyler.” (Uluç: 2006)

Hemen hemen Kur’an surelerinin hepsinin başında bulunan Bismillahirrahmanirrahim; Allah, Rahman ve Rahim (olmak üzere) üç isme işaret eder. Son ikisi (yani Rahman ve rahim) rahmet kelimesinden alınmıştır ki, bu da Rahim gibi aynı kökten türemiştir.

İbn Arabî için “rahmet” varlıktır, var olmaktır. Allah, “Rahmetim her şeyi kuşatır” (Kur’an, 7/156) buyurduğunda bu “her şeye varlık ihsan ederim” demektir. Çünkü varlık her şeyin iştirak ettiği, paylaştığı tek özelliştir. Bir hadiste Hz. Peygamber (s.a.s) Rahman’ın nefesinden (nefesü’r-Rahman) bahseder. İbn Arabî’ye göre Rahman’ın nefesini vermesi varlığı ihsan etmeye (icad) müsavidir, muadildir.

Aynı bağlamda o ve taraftarları daima, *“Ben gizli bir hazine idim ve bilinmeyi istedim. (Böylece) bilinmek için mahlûkatı yarattım.”* şeklindeki hadis-i kudsîyi naklederler. Gizli hazine, isimler tarafından önceden şekillendirilen zahiri tecelli ihtimallerine işaret eder. Allah her şeyi ilimle kuşattığına göre (Kur’an, 65/12) gizli hazine her şeyin yaratılışından önce Allah (c.c) tarafından bilinen şekillerine tekabül eder.

Eşya, kendi hususi özelliklerini ızhar etme hususunda sahip oldukları imkân yoluyla kendilerine varlık ihsan etmesi için O’na yalvarır. Bütün eşyaya rahmet etme mahiyetinin özü olan ve böylece onları varlığa çıkararak Rahman, nefesini dışarıya verir.

Bu şekilde âlem meydana gelir. Fakat bu basit bir nefes verme değildir. O, düzenli bir konuşmadır.(Kur’an, 16/40)

Allah’ın ilmi ile kuşatılan şeyler (ma’lumat) ayrıca, var olmayanlar (ma’dumat), değişmeyen varlıklar (a’yân-ı sâbite) ve mümkün şeyler (mümkinat) olarak da ifade edilir. Onlar Allah’ın ilminde kaldığı sürece var olmayanlardır (ma’dumat). Ve harici âlemde (dünyada) ortaya çıkmazlar. Değişmezdirler, zira Allah onları ezelden beri bilir. Mümkindirler, çünkü Allah belirtilen herhangi bir durumda onlara varlık ihsan edebilir de, etmeyebilir de. Onlara aynı zamanda isimlerin levazımı da denir. Bütün bu hakikatler (realiteler), isimler ve değişmeyen varlıklardan oluşan “ilahî”ler ve nefesle canlandırıldığı zamanki varlıklardan oluşan “kevni”ler olmak üzere ikiye ayrılırlar.

Harflerin, soluk alıp veren varlıklar olduğunu, onların ölü doğa (natürmort) olmadığını açıklayan Zeynep Sayın’a göre harfler, canlıdır. Canlı olduğu kadar da enerji yüklüdürler:

“Allah’ın hilkatten önce üzerinde boşluk, altında boşluk bulunan, amâ denen koyu bir bulutta olduğunu söyleyen bir hadis-i şerif var. Tıpkı insanın nefesinde sözlerin şekil kazanması gibi, Allah, bu bulutun içinden nefesiyle, Kün emriyle bütün evreni üflüyor. Nefesu’r-rahman. Dolayısıyla evreninin bizatihi kendisi harflerden oluşuyor.

Evrenin harflerden, Tanrı'nın soluğuyla oluşması bana harikulade geliyor. Harfler Tanrı'nın soluğuna sahip. Böyle bakınca bu harfleri birer Çin ideogramı gibi aynı anda okunmak ve bakmak için yapılmış olan canlı varlıklar olduğunu görüyoruz. Aynen Tao Te Ching'in yazdığı gibi. Chi enerjisi, gibi... Reiki'nin ki'si gibi... Harfler, evreni canlandırma yetisine sahip olan enerji düğümleri, potansiyellikleri.” (Sönmez:2013)

İbn-i Arabi bu süreci açıkça konuşma eylemi ile eş tutar ve bu ilahi hitap sadece sembolik bir ifade değildir. İlahi yaratma ile insanın konuşması arasındaki bu benzerlik sürekli tekrarlanır. Allah, ‘nefesü’r- Rahman’ olarak bilinen ve kâinatın varlığını sürekli muhafaza eden “ilahi nefes alma” vasıtasıyla mahlukatı yaratır. İlahi kelimelerin telaffuzunu mümkün kılan işte bu ‘nefes’ tir. (Schick, 2011:59)

Zeynep Sayın’ın da değindiği bu rahmani nefes, İbn-i Arabi’nin terminolojisinde amâ diye isimlendirilir. Bu latif ve metafizik bulut, Hakk’ın zuhurunu kabul eden (İbn-i Arabi, Fütuhât (byr), c.III, s. 465, 466) ilk mahaldir. “*Mahlûkatı yaratmadan önce Rabbimiz nerede idi?*” şeklindeki bir soruya Hz. Peygamberin, “altında ve üstünde hava bulunmayan amâda idi” (Hadis için bkz. Kurt, Endülüs’te Hadis, s. 677, dipnot: 849) cevabı İbn-i Arabi’nin bu konudaki görüşlerinin temel dayanağı olmaktadır. Bu metafizik bulut, bütün sureleri kabul eder, aynı zamanda varlıklara şekillerini verir; hem aktif hem pasiftir, hem alıp kabul edicidir hem de gerçekleştirci.

İbn-i Arabi, nefes sembolünü kullanmak suretiyle mahlukatın varlığını ilahi hitaba bağlamaktadır. Zira her nefes sahibi, aynı zamanda nefes almanın bazı gereklerine de sahiptir. Mesela insan, bir taraftan nefes alıp vermek suretiyle içindeki sıkıntıdan kurtulur, diğer taraftan da konuşma esnasında nefes vasıtasıyla harflerin ve kelimelerin suretlerini zuhur ettirir. İşte Hak Teâla da bir taraftan ezeli muhabbetinin hükmünü izâle etmekte, adeta kendi içindeki bilinme iştiyakının verdiği sıkıntıyı dışa vurmakta, diğer taraftan da bu nefesiyle âyân-ı sabiteye, harfler ve kelimeler olarak varlıklarını vermektedir. İşte bu sebeple bütün mevcudât Allah’ın sonsuz rahmeti sonucu varlık kazanmış birer harf ve kelimededen ibâret olmaktadır.

“Rahmân’ın nefesi/amâ, tıpkı insan nefesinin, konuşma esnasında sadır olan bütün harf ve kelimeleri ihtiva etmesi gibi bütün mevcûdâtın sûretlerini ihtivâ eden bir cevherdir.” (Arabi, 2008:112)

Kâinattaki her söz Allah’ın nefesinin tecellisidir. İbn-i Arabî’ye göre “Allah’tan başka laf söyleyen, Allah’tan başka konuşan yoktur.”

İbn-i Arabî’ye göre bütün kelimeler ilahi yaradanın kelimeleri olmaları dolayısıyla bir ilim olarak okunmalıdır. Beşeri dil ile ilahi dil arasında zahir-bâtın ilişkisi vardır ve elbette ki bu ilişki de dilin en küçük unsurları olan harfler düzeyinde başlamaktadır. Dilde kullanılan yazılı ve sözlü harflerin, maddi formları olan harflerin ruhu vardır, yani bâtunidirler. Bu bağlamda harflerin yatay ve dikey boyutlarından söz etmek gerekecektir. Harflerin bu şekilde yatay ve dikey boyutların olduğu fikri, tasavvuf erbabı arasında Hallac- ı Mansur’a kadar dayandırılır. İbn-i Arabî, harflerin yatay boyutunun, onların maddi cisimler âlemindeki fiillerinden; dikey boyutunun ise ruhlar âlemindeki fiillerinden ibaret olduğunu söylemiştir. Her ne surette olursa olsun sözde ve yazıda zuhur eden harfler, harflerin ruhani boyutunun birer bedeninden ibarettir. İbn-i Arabî’ye göre harflerin hepsinin hakikaten de tek başlarına birer ruhu ve manası vardır. Buna bağlı olarak ilahi nefesten üflenmiş olan harfler, kelime oluşturduklarında o kelimeden farklı bir ruha bürünmüş olurlar. Yani bağımsız olan tek bir harf farklı bir ruha sahip iken kelime haline gelen harflerin birlikteliği, ne aynı ruha sahiptir ne de ondan mutlak manada bağımsızdır. Bir kelimenin anlamı onu oluşturan harflerin anlamıyla örtüşmekte, gizli ya da açık harflerin kastettiği manayla da sözlü ya da yazılı olarak eşit sayılmaktadır. İbn-i Arabî, okuduğu Arapça bir şiire istinaden söylediği gibi, asıl kelâm kalptedir. Lisan kalpte olana delil olur. Eğer kalpte hâsıl olan söz, lisan ile tercüme edilirken yani harflere ve seslere dönüştürülürken kalpte olanla aynı doğrultuda tercüme edilmiyorsa o zaman lisan delil değildir. (Şeyhü’l Ekber, burada vahyin inmesi sürecini açıklamak üzere bu ifadeleri kullanmıştır.) İbn-i Arabî’ye göre ilahi söylemin seslere ve suretlere dönüştürülmesinde bir beşer olarak Hz. Peygamber’in bir müdahalesi olmamıştır. O, Kuran’ı, insanlara herhangi bir ilave ya da eksiltme söz konusu olmaksızın Allah’tan tahkiye yolu ile tebliğ etmiştir. Kendisine inen sûretten ayrılmadan kendisine ne söyleniyorsa onu söylemiştir. Kuran, harflerin, kelimelerin, ayetlerin tanzimi ve surelerin inşasıyla birlikte inmiştir. Lisan, Allah’ın insanlara bahşetmiş olduğu bir lütuftur. Çünkü insanın nefesi, metafizik ilahi düzeyde Allah’ın nefesi olarak adlandırılan mananın suretinden ibarettir.” (Uluç:2006)

Gerçekten de insan, nefes aracılığıyla kalbindekileri ses, harf ve kelimelere dökmektedir. Dilden dökülen kelimeler, insan zihninin süzgecinden geçerek

varlığı, soyut birer göstergeye, işarete dönüştürür. Aslında bu soyutlamadan başka bir şey değildir. Kelimeler, hiçbir zaman gerçeği bire bir anlatacak potansiyele sahip değildir, sadece soyut işaretlerdir.

“İnsanoğlu, gerçekleri kendince algılamakta ve bu gerçekleri anadilinde oluşmuş kavramlarla anlatmakta, dünyayı kendi dilinin penceresinden görmekte olduğu için dil, aynı zamanda bir şartlanmışlığın da ifadesidir.” (Aksan, 1996:8)

İbn-i Arabi, dil konusundaki görüşlerini harfler, sesler, sözcükler, zamirler, soru, atıf ve olumsuzluk edatları, bağlaçlar ve söz dizimine kadar dilin bütün düzeylerini kapsayacak tarzda ortaya koymaya çalışmıştır. Ama bir dil bilimci gibi değil en genel anlamıyla dilin kendi varlık anlayışı doğrultusunda bazı fikirlerini açıklamıştır.

İbn-i Arabi'ye göre harfler, tıpkı insanlar gibi birer canlı varlıklardır. *“Onu (insan şeklinde) düzenleyip (tesviye) ona ruhumdan üflediğim (nefh) zaman, hemen onun için secdeye kapanın” (Hicr 15/29) ayetini zikreder. İbnü'l- Arabi, harflerden kelimelerin meydana gelmesini ve küçük harfler dediği hareketler vasıtasıyla onlara bir canlılık/ses ve belirlilik kazandırılmasını bu ayet çerçevesinde açıklamaya çalışır. Harflerin bir birine eklenip düzenlenmesiyle kelime meydana gelir. Kelimenin harflerden düzenlenmesi, ayette geçen, insan şeklinin düzenlenmesine (tesviye) benzetilmektedir. Belirli bir biçim kazanmış, bir kelime oluşturmuş olan bu harflere hareketlerin konulması ise düzenlenmiş olan insan sûretine ruhun üflenmesine (nefh) benzetilmiştir. Düzenlenen sûretin, ruhun üflenmesinden sonra insan ismini alması gibi, harflerden müteşekkil kelime sûretleri de ancak kendilerine ruhun üflenmesinden, yani hareketlerin konulmasından sonra yeni bir neş'et olarak 'kelime' ismini alırlar. İşte bu şekilde harfler âleminden kelimeler âlemi meydana gelmektedir. (Arabi, 2007:51-4)*

"Eğer biz bu harflerin sırları ve onların hakikatlerinin iktiza ettiği şeyler hakkında açıkça söz etseydik, o zaman sağ el yorulurdu; kalem körelirdi ve mürekkep kurur tükenirdi; kâğıtlar, kırtasiyeler ve levhalar işlenmiş ince deri bile olsalardı, o sırları gene de ihtiva edemezlerdi, taşıyamazlardı. Hiç kuşkusuz bunlar Allah Teâlâ'nın söylemiş olduğu kelimelerden ve sözlerdendir. Bu kelimeler üzerinde dikkatini yoğunlaştıran ve bunların anlamlarını keşfeden kimse için burada bir sır ve harika bir işaret vardır. Eğer kul hazırlanırsa, uygun ortamı kendine hazırlarsa, kalbinin aynasının pırıl pırıl temizlerse ve cilalarsa, işte ancak o zaman devamlı olarak ilahi bağışa kavuşur. O zaman çok uzun bir zamanda kaydedilmesi mümkün olmayan şeyleri bir anda kabul eder. İşte bu nedenle, Hz. Peygamber Aleyhisselâm, O'ndan ilmini arttırmasını istemiştir. Ve hiç kimsenin erişemediği, ulaşamadığı ilimlere ve sırlara erişmiştir.” (Kamık, 2011:89)

“Dil, tıpkı insan gibi varlıkta paraleldir ve onun hakikatini simgeler. Metin de dilsel olarak beliren varlıktan başka bir şey değildir. Konuşma yetisine sahip olan insan, Allah’ın tecellisinin son mertebesidir. “Allah’ın bütün sıfatlarını da bünyesinde barındıran insan O’nun sûretinde yaratılmış en mükemmel varlık olmak durumundadır. Allah ile âlem arasında bir berzah olan, ruhsuz bir siluet gibi parlamadan duran âleme can ve parlaklık kazandıran insan, âlem aynasının cilasıdır ve ondaki bütün hakikatleri kendisinde toplayan küçük bir âlemdir. Âlemde dağınık halde bulunan bütün hakikatler insanda toplu halde bulunur... Dil, bâtni itibarıyla, tıpkı mârifet teorisinde olduğu gibi, seyr ü sülûka ve tecellilere dayalı olarak inkişaf eden, nihaî tahlilde de Hakk’ın sonsuz kelâm sıfatının tezahürü olan bir yeti olarak karşımıza çıkmaktadır.”
(Aksan, 1986: 8)

İbn-i Arabi, kelimelerle varlık âlemi arasında sürekli benzerlikler kurar. Varlık âleminde, insan âleminde görülen bütün özelliklerin, kelimeler âleminde de görüldüğünü açıklar. Kelimeler âlemini diğer varlık âlemleriyle o kadar bütünleştirici bir tarzda anlatır ki, Allah’a, insanlara, cinlere ve meleklerle has olan harflerden; harfler ile felekler ve ariflerin mertebeleri arasındaki paralellikten bahseder. Kelimelerin büyük bir çoğunluğunun insana, az bir kısmının ise meleklerle ve cinlere benzediğini sırf bir şekilde söyler.

“Yazılmış bir kitap olarak varlıktaki her tikel hakikat bir harf, her birleşik hakikat bir kelimedir. Harfler birbirine eklendiğinde anlam gerçekleşip kitap oluştuğundan bu âlem tedvin ve yazı âlemi olarak isimlendirilmiştir. Harfler kelimelerde, kelimeler ise kitapta toplandığına göre kâinat bir kitaptır ve bu kitap Allah’ın eseridir. Eser sözcüğü bir şeyi zikretmek, iz, kalıntı gibi anlamlar taşımaktadır. İslâmî sanatların üretim sürecini buradan bakarak kavramak mümkündür.”
(Hemiş, 2012:283)

1.4.3 Şekillerin, Harf Üzerindeki Anlam Değerleri

İbn-i Arabi, harfleri şekillerine göre değerlendirip yorumlarken her yerde aynı sisteme göre hareket etmemiştir. Her harfi kendi çerçevesinde değerlendiren ve Arap alfabesinin düzensizliğinin bir düzeni olduğunu söyleyen İbn-i Arabi, Bakara Suresi’nin ilk ayetini oluşturan “elif,-lâm-mim”e getirdiği yorumda açıklamıştır. Huruf-ı Mukatta’dan yani birleşik yazılmayan harflerden olan “elif”in en önemli harf olduğunu belirtmiştir. Harflerin ortaya

çıkabilmesi, “elif” in varlığıyla mümkündür çünkü elif, ses yani nefes olarak değerlendirilmektedir. Elif harfini tek başına telaffuz etmek imkânsızdır. Metafizikte, Tanrı’nın zâtı yönünden bilinmeyeceği anlamına gelmektedir.

“İbn Arabî Tanrı’nın insanî düşünceye konu olabilmesi için “İlk Yaratılan” ismini verdiği bir ara-varlık belirlemektedir. Bu varlık da İlk Akıl’dan başkası değildir. Harfler âleminde İlk Akıl’ın karşılığı ise hemze’dir. Bu hareke Tanrı’nın Alîm sıfatına karşılık gelmektedir. O, elif’in tek başına telaffuz edilemeyip, lâm’da ve mîm’de telaffuz edilmesini, bu iki harfin ancak elif’in kendilerindeki zuhûru ile mevcut oldukları şeklinde yorumlamaktadır.” (Uluç:2006)

Elif harfi, diğer harflerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Görünmeyeni görünür kılmaktadır. Harfler, kendilerini görünür kılan “elif” le var olmuşlardır.

Tasavvuf’ta Tanrı’nın mutlak “bir” liğin temsilcisi ve harflerin halifesidir. Evrendeki her suret mutlak varlığın tecellisi olduğuna göre, “elif”, aslında her harfin farklı şekillerle tekrarı kabul edilmelidir. Şekil olarak bütün harfler elif sayesinde ayakta durmaktadır. Her harf çözülüp elif’e dönüşürken elif hiçbir harfe dönüşmez. Bütün harfler elif ile var olurken elif ilahi varlığın, harfler suretindeki sembolüdür.

Bakara Suresi’nin ilk ayeti ayrı yazılan harflerin bitişik yazılması durumunda oluşan manevi etkiyi ontolojik olarak çok iyi açıklamaktadır. “Elif-lâm-mim” deki elif, tevhide işaretidir. (ل). Mîm, yok olmayan mülke işaretidir. Bu ikisi arasındaki arasındaki lâm, elif ve mîm’i birbirine bağlayan bir vasıta. Lâm’ın çizgisinin üzerine geldiği satıra baktığımızda, elif’in kökünün ona ulaştığını ve mîm’in oluşumunun (neşv) ondan başladığını görürüz. Sonra mîm, “ en güzel biçimden” (-hat ya da satır budur) yani mîm’in damarının (ta’rik) bittiği noktaya, aşağıların aşağısına kadar iner ki burası mim kökünün bitiş noktasıdır. Nitekim Allah Teâlâ şöyle buyurmaktadır: *“Biz insanı en güzel sûrette yarattık; sonra onu en aşağıların aşağısına gönderdik. (Kur’an-ı Kerim, Tîn Suresi, 95: 4-5)* Elif harfi harekeyi kabul etmez. Eğer bir harf hareke almıyorsa meçhul olarak kalır.

Elif'in o satır ya da hat üzerine inişi tıpkı Hz. Peygamber'in şu sözündeki anlam gibidir: *"Rabbimiz dünya semasına iner..."* İşte bu nedendir ki Elif, satırın ya da hattın ilk başlangıcına inmiştir. (Kanık, 2011:103)

İbn-i Arabî'ye göre nasıl ki Âdem, Tanrı'nın nefesine sahip bir şekilde, isim ve sıfatlarıyla görünür kılınmış ise harfler de aynı şekilde kendi kendilerine değil kendilerine med harfini ve fetha harekesini veren elif harfi ile görünür kılınmıştır. (Arabî, 2007:105)

Fetha harekesi Türkçe'deki "-a, -e" seslerine karşılık gelmektedir.

"Med" harekesi; uzatmak, arttırmak anlamlarına gelmektedir. İmdad (yardım etmek), istimdâd (yardım istemek) kelimeleri de aynı kökten türemiştir. Elif harfi de diğer harflerin oluşması için yardım etmektedir. Tanrı'nın insanı yaratıp kendi sıfatlarını vermesi, evreni yaratmasına yardım etmesi de aynı anlama gelmektedir. "İllet harfleri olan "vav" ve "ye", İbn-i Arabî'ye göre Tanrı'nın tecellisi değil; Tanrı ile melek, melek ile insan arasında bağlantı kuran vasıtalar olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda "vâv" harfi Tanrı ile melek arasındaki aracı; "yâ" harfi de melek ile insan arasındaki aracıdır. Arabî vâv harfini melekler için belirlememesinin gerekçesini vâv'ın merfûluk, yâ'nın da mecrûrluk alâmeti oluşuna dayandırmaktadır. Böylece o, istihlaları bir kez daha literal anlamda kullanmaktadır. Çünkü merfûnun kelime anlamı "yüksek"tir. Buna göre melekler ulvî âleme ait varlıklar oldukları için vâv onlara nispet edilmiştir. Yâ' ise mecrûrluk alâmetidir. Ancak İbn Arabî "mechrûr" kelimesini değil, kök anlamı "aşağı" olan "hafd" kelimesini kullanmaktadır. Çünkü insan, cisimler âlemine ait olduğu için ulvî değil süflî âleme aittir. Böylece kelimenin kök anlamı İbn Arabî'nin yâ' harfini melek elçi ile insan elçi arasındaki bağlantıyı sağlayacak araç olarak yorumlamasına olanak sağlamaktadır.

İbn Arabî vâv ve yâ'nın illetli harf olmaktan çıkıp sahih harfler gibi hareke almasını, bu iki harfin ulvî ve süflî âlemler arasındaki aracılık özelliğini ve Zât ile olan ilişkilerini kaybetmeleri olarak yorumlar. Ancak o hemen sonrasında, vâv ve yâ'nın hareke almasını, elif'in makâm ve sıfatı olarak nitelendirmekle bu iki harfin elif'ten tümüyle de bağımsız olmadığını imâ etmektedir. Buna göre cisimler âlemi ile Tanrı arasında Tanrı'nın aşkınlık yönünden bir ilişki olmasa da, bu âlemin vücûdu Tanrı'dan bütünüyle bağımsız da değildir. Vâv ve yâ' harfleri illetli harf olmak yönünden de elif'e, yani Tanrı'nın zâtına eklenemez. Çünkü Tanrı zât halindeyken isim ve sıfatlarla isimlenmekten ve sıfatlanmaktan münezzehtir. Tanrı'ya sıfatlar ancak en yüce berzah olan mutlak hayâl mertebesinde nispet edilebilir. Dolayısıyla bu bağlamda "makâm" ile kastedilen berzah âlemidir

İbn Arabî vâv ve yâ' harflerinin ister illetli isterse sahih harfler olarak alınsın, yani ister Tanrı'nın sıfatları isterse âlem olsun elif'e, daha

doğrusu Zât'a nispetle hâdis olduğu sonucuna varmaktadır. Şeyh, Tanrı'nın zâtı yönünden bilinemez oluşunu onun isim ve sıfatları mesabesinde olan vâv ve yâ'nın yazıda görünmezken söylemede görünmesine benzetmektedir. Tanrı'nın zâtı hep bilinmez kalmakla birlikte vâv ve yâ' gerek illetli harfler olmak yönünden Tanrı'nın sıfatlarını sembolize etmeleri, gerekse sahih harfler olmak yönünden âlemi simgelemeleri ile bize Tanrı hakkında bilgi vermektedirler. İbn Arabî Arapça'daki nûn (ن), sâd (س) ve dâd (د) gibi yarım daireye benzeyen harflerin şekillerinden birtakım anlamlar çıkarmaktadır. Örneğin o, nûn harfini şöyle yorumlar: "Nûn'un noktasında, dairenin yarısı olan ve aşağıdaki nûn'un şekli üzerinde akledilir rûhânî nûn'un ilk delâleti vardır." (Uluç, 2006: 96)

Bu ifadeden anlaşıldığı kadarıyla o, âlemi "akledilir" ve "hissedilir" olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu iki âlemden her biri yarım daireye benzetilmekte, birleştiğinde tam bir daire oluşmaktadır. O, nûn harfinin çanağını yarım daire olarak görmekte ve bu çanak alt taraftaki yarım daireye tekabül etmektedir. Buna göre nûn harfinin çanağı hissedilir âlemi sembolize etmekte, nûn'un noktası ise dairenin diğer yarısı olan ve görünmeyen akledilir âleme işaret etmektedir.

"...Yüce Tanrı, Kur'an'da anlamı tam olarak bilinmeyen harfler içinde yazılıştaki Elif'i birinci yaptı; telaffuzda ise Hemze'yi birinci yaptı. Nun'u ise sonuncu yaptı. Dolayısıyla Elif, kendi mükemmelliği içinde Zat'ın varlığı için bir simgedir. Çünkü Elif, herhangi bir harekeye muhtaç değildir. Nun ise âlemin yarısını temsil eden bir simgedir. Dairenin diğer yarısı ise Nun'un üzerine nokta olarak aklen ve hayalen bulunan Nun'dur. Eğer bu aklen var olan Nun zahir olsaydı ve ruh âleminde bu âleme intikal etseydi, o zaman daire tamamlanmış olurdu. Fakat bu ruhani Nun, gizli kalmıştır. İşte var oluşun mükemmelliği onunla sağlanır. Dolayısıyla Elif, bütün açılardan mükemmeldir. Nun ise noksandır, tıpkı güneşin mükemmel oluşu, ay'ın ise noksan oluşu gibi. (Kanık, 2011:103)

Lâm harfinin hattı, insanın ayn-ı sâbitesinin Tanrı'nın ezeli bilgisinde var olduğu doktrinini sembolize etmektedir. Hak için elif, zây ve lâm harfleri belirlenmekte, bu harflerin bu sıraya göre yan yana getirilmesi ile Tanrı'nın ezeliği fikri ortaya çıkmaktadır. Nûn, sâd ve dâd harfleri insan için belirlenmekte ve bu harflerden biri olan nûn'da gizli olarak bulunan elif yatay pozisyondan dik duruma geldiğinde lâm harfi; nûn'dan olma lâm'ın yarısı göz önüne alınmakla da zây ortaya çıkmaktadır. Böylece insanı sembolize eden nûn harfinden, Tanrı'nın zât ve sıfatını ve bu ikisini birleştiren râbitayı temsil eden elif, zây ve lâm çıkmaktadır. Nûn'da zuhûr eden ezeliğin insan için belirlenen diğer iki harf olan sâd ve dâd'da daha tam olduğu söylenmektedir. Bu düşünce söz konusu iki harfin çanağının daire şekline daha fazla

benzemesine dayandırılmaktadır. Şeyh, Tanrı'ya ait olan ve, elif, zây ve lâmda zuhûr eden hakikatlerin kula has olan nûn, sâd ve dâd'a döndüğünü belirtmekte ve Hakk'ın kendisinin kitaplarda açıkça söyleyemediği sırlarla muttasıf olarak kula rüçû ettiği sonucuna varmaktadır. (Arabi, 2007: 96- Uluç 2006)

Bize göre İbn-i Arabî sır olarak nitelendirdiği şeyi pek çok bağlamda açıkça ifade etmektedir. Bu sır, insanın, daha doğrusu insân-ı kâmilin Hakk'ın sıfatları ve isimlerine bürünerek Hak adına yeryüzünde halife olarak zuhûr etmesidir.

İbn Arabî vahdet-i vücûd düşüncesini ve bu düşüncenin çeşitli alanlardaki uzantılarını açıklamak için pek çok eser kaleme almıştır. Fakat bu iş, çoğu kez yazar için sıkıntılı bir süreç olmuştur. Bu güçlüğü teolojik/kelâmî ve felsefî olmak üzere iki sebebi vardır. Teolojik olarak, vahdet-i vücûd fikri Sünnî kelâmın formüle ettiği biçimdeki yaratıcı ve aşkın Tanrı tasavvuru ile uyuşmamaktadır. Dolayısıyla bu fikrin düz bir dille anlatımı problem yaratacaktır. Şeyh bu problemi, semboller üzerinden çözmeye çalışmaktadır.

Harf sembolizmi vasıtasıyla, oluşun başlangıcı ve birlik-çokluk problemi çözülmektedir. Her ne kadar vahdet-i vücûd sistemi âlemin yaratılışını Tanrı'nın belli bir zamanda olmuş-bitmiş bir eylemi olarak değil, mütemadi bir akış olarak tasarlarsa da, bu sürecin bir başlangıcı olmalıdır. İbn Arabî kozmolojisinde bu başlangıç, Tanrı'nın zâtında potansiyel olarak bulunan isim ve sıfatların 'dışarıda' kendi hükümlerini göstermek için Tanrı'nın zâtına tazyik yapmaları, Tanrı'nın da bu tazyikten kurtulmak için isim ve sıfatların dışarı çıkmasına izin vermesi şeklinde gerçekleşmektedir. Şeyh, bu tazyik ve salıverme sürecini nefesin göğüsten dışarı bırakılmasına benzetmektedir.

Harf sembolizminin birlik-çokluk problemi bağlamındaki kullanımına gelince, nefes küllî vücûda, harfler ise âlemdeki tikel varlıklara karşılık gelmektedir. Bütün harfler heyulaları veya arkhé'leri nefes olması yönünden özdeş olmakla birlikte, nefesin farklı bir mahrece uğraması ve o mahrecin doğasına veya hükmüne göre zuhûr etmesi ile farklılaşmaktadır. Benzer biçimde bütün varlıklar vücûd yönünden özdeş olmakla birlikte, her biri bu vücûdu kendi istidadına göre yansıtmakla farklılaşmaktadır.

Kur'an-ı Kerim'de Arap harflerinin tamamının bulunduğu tek sure Fetih suresidir. Kelime anlamı "açma, açılma; bir ülkeyi, şehri ele geçirme; zafer"

olan fetih kelimesinin, bünyesinde bütün Arap harflerini barındırması da adeta bütün evreni, cismaniyeti ele geçirmiş olmasının da göstergesidir. Kur'an-ı Kerim'in 48. suresinin Arapça okunuşu ve anlamı aynen şöyledir:

Arapça okunuşu: Muhammedür rasulüllah vellezine meahu eşiddaü alel küffari ruhamaü beynehüm terahüm rukkean süccedey yebteğune fadlem minellahi ve rıdvana sımahüm fi vücuhihim min eseris sücud zalike meselühüm fit tevrati ve meselühüm fil incil ke zer'in ahrace şat'ehu fe azerahu festağleza festeva ala sukıhı yu'cibüz zürraa li yeğyza bihimül küffar veadellahüllezine amenu ve amilus salihati minhüm mağfiratev ve ecran azıyma.

Anlamı: Muhammed, Allah'ın Resülüdür. Onunla beraber olanlar, inkârcılara karşı çetin, birbirlerine karşı da merhametlidirler. Onların, rükû ve secde halinde, Allah'tan lütuf ve hoşnutluk istediklerini görürsün. Onların secde eseri olan alametleri yüzlerindedir. İşte bu, onların Tevrat'ta ve İncil'de anlatılan durumlarıdır: Onlar filizini çıkarmış, onu kuvvetlendirmiş, kalınlaşmış, gövdesi üzerine dikilmiş, ziraatçıların hoşuna giden bir ekin gibidirler. Allah kendileri sebebiyle inkarcıları öfkelenmek için onları böyle sağlam ve dirençli kılar. Allah, içlerinden salih amel işleyenlere bir bağışlama ve büyük bir mükâfat vaad etmiştir.

“Yazı, dilin eli, elin dilidir. Kafanın mîzânı gönlün tercümânı, irâdenin ölçüsü, rûhun aynasıdır. Cesette rûha benzer. Akıllara elçi, ma'rifetlere silah, ilimlere huccet, medeniyetlere senettir. Sînesinde sırlar saklayan, çehresinde göz ve gönül sürûru taşıyan, mesafeleri düren, devirleri ânlara sokan, geçmişe geleceğe bağlayan sihirli bir bedîa, Rabbânî bir hârikadır. Yazı, hâfızanın yükünü hafifletir, güzel yazı bunu daha da azaltır, gözü ve zihni erken yorulmaktan korur, fikrin işlemesine, olgunlaşmasına yarar, sözü düzenler, ifadeyi kuvvetlendirir, dili dizginler, düşünmeye zaman, düzeltmeye imkân verir. Kâtibini edîb, hattatını zarîf yapar, çeşidli ihtiyaçlara, bunlara mütenâsip yeni yeni keşiflere yol açar, kişiye nîmet, fakire devlet, zengine şeref, âleme ziyet, yoklukta celîs, gurbette enîs olur, yazana nâm verir, okuyana şân.” (Yazır:1981)

1.4.4 Hüs-n-ü Hat, Tanımı, Tarihçesi ve Gelişim Evreleri

Hat sözlükte "ince, uzun doğru yol, birçok noktanın birleşerek sıralanmasından oluşan çizgi, şerit, satır veya yazı" gibi anlamlara karşılık gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Bu kelime özellikle İslam kültüründe, yazı ve güzel yazı (hüs-nü'lhat, elhattu'lhasen) anlamlarında da kullanılmıştır.

Hüs-n-i hat; estetik ve geometrik kurallara bağlı kalarak, güzel yazı yazma sanatıdır. Ancak, genellikle İslam dinine has kutsal metinlerin yazımı için kullanılan bir tabirdir. Dinsel metinleri güzel yazma ve bunu öğretme yetkinliğine sahip sanatçıya hattat, bu sanata da hattatlık / Hüs-n-i Hat denilmiştir

Hat, sözün veya ruhta gelişen fikir ve duyguların yazı aracılığı ile resmedilmesidir.

Yazı sanatının İslam kaynaklarında en özlü tanımı "Hat, cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir." cümlesiyle yapılmıştır ve hat sanatı, bu tarife uygun bir anlayış çerçevesinde asırlardır süregelmiştir. Çünkü bu yazı sisteminde harflerin çoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişlerine göre bünye değişikliğine uğrar. Sanat haline dönüşüyle pek kıvrak bir şekle bürünen harflerin, birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, hele aynı kelime veya cümlenin muhtelif terkiplerle yazılabilme imkânı, bu yazılara, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur.

Hat sanatı denilince Arap harfleri çevresinde oluşmuş güzel yazı sanatı akla gelmektedir. "Allah güzeldir ve güzeli sever" hadisinden de anlaşılacağı üzere Arap yazısını güzel yazı olarak yazma sanatı olan "hat", bu anlayışın neticesidir. Bu sanat Arap harflerinin 6 ile 10. yüzyıllar arasında geçirdiği uzunca bir gelişme döneminden sonra ortaya çıkmıştır. Kuran-ı Kerim'in bir araya toplanmasından sonra, İslam dininin bilime verdiği özel önemin etkisiyle, çok sayıda kâtip yetişmiş, yazı da doğal olarak büyük aşamalar göstererek önemli sanat kolu olmuştur. Bu yazının ilk biçimi olan ve adını Kufe kentinden alan köşeli karakterli kufi yazısının yerini 9. yüzyıldan sonra aklam-ı sitte (altı çeşit yazı) almaya başladı. Hat sanatı, tarihi seyir içerisinde

yer yer ve kol kol gelişmiş, mükemmelleşmiş ve güzel sanatlar arasında seçkin yerini fiilen almıştır. Bunun farkına varamayanlar, garp tarihçilerinin adetlerine uyarak hat sanatına “mimari süsleme” deyip geçmişlerdir. Oysaki mushaflar, cüzler, hilyeler, fermanlar, murakkalar, meşkler, karalamalar gibi değişik konularda verilmiş nice eserler vardır ki mimari süsleme ile hiç bir alakası yoktur.

1.4.5 Hat Sanatının Tarihçesi, Osmanlı ve Hüsn-ü Hat

Aslı Finikeliler'den gelen ve Nebat kavmince kullanılırken Araplar'a geçen ve basit şekillerden ibaret olan bu yazı çeşidi, İslamiyet'in gelişi ile beraber önem kazanmıştır. Kavim yazısı olmaktan çıkıp ümmet yazısı haline gelmiştir. Bu bakımdan “Arap harfleri” yerine “İslam harfleri” yahut “Kur'an harfleri” ifadesini kullanmak daha yerinde olacaktır. Kur'an ve hadislerin doğru tespiti için yapılan çalışmalar hat ilmini, o kutsal ibareleri güzel yazma gayreti ise hat sanatını meydana getirmiştir. Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı anlamına gelmektedir. İslam dininin benimsendiği ve ortak değer olan Arap yazısı belli bir zaman sonra “İslam Hattı” olarak kabul görmüştür.

Türkler, Müslüman olduktan ve Arap alfabesini benimsedikten sonra uzun bir süre hat sanatına herhangi bir katkıda bulunmamışlardır. Türkler hat sanatıyla Anadolu'ya geldikten sonra ilgilenmeye başlamışlar ve bu alanda en parlak dönemlerini de Osmanlılar zamanında yaşamışlardır. Yakut-ı Mustasımı'nın Anadolu'daki etkisi 13. yüzyıl ortalarından başlayıp 15. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür. Bu yüzyılda yetişen Şeyh Hamdullah (1429-1520) Yakut-ı Mustasımı'nın koyduğu kurallarda bazı değişiklikler yaparak Arap yazısına daha sıcak, daha yumuşak bir görünüm kazandırmıştır. Prof.Dr Uğur Derman'a göre hat “*Türklerin İslam'a mührüdür.*”

“Hat sanatı tarihinin yazılması bazı müşküller arz etmektedir. Bunların başında, bu sanatı yakından tanıyanların, iyi bilenlerin az oluşu gelmektedir. Çünkü bu sanat, yüzyıllar boyunca devamlı şekilde inkişaf etmiş, muhtelif yazı çeşitlerinde muhtelif ekoller meydana gelmiş, bunlardan bazıları bir müddet yaşadktan sonra tarih sahnesinden

silinmiş, yerlerini yeni gelen ekollere bırakmıştır. Bütün bu değişiklikler, söylemeye lüzum yoktur ki hat sanatının zengin bir muhtevaya sahip olmasına vesile olmuştur.

Hat sanatının gelişim evreleri, üstüne temellendiği salt yazının gelişimi anlatılmadan yeterince açıklanamaz.

XIII. yüzyılda gelişmeye başlayan İslam yazısında ilk gelişme aklâm-ı sitte'de olmuştur. Onu diğer yazılar takip etmiştir. Araplardan yayılan yazıya en büyük hizmeti Türkler yapmıştır. Selçuklular ve onlardan evvelki durum hakkında fazla bir bilgimiz yoktur. Hakikatte Türk hat tarihini Türklerin İslâmiyeti kabule başladıkları IX. yüzyıldan başlatmak iktizâ etmektedir. İlk Müslüman Türk devleti olan Gazneliler (977-1190) ile Karahanlılar (992-1211) devrinden, taş üzerine yazılmış bazı kitabe parçaları zamanımıza kadar kalmışsa da bu coğrafi sahada gerek kağıt gerek taş üzerine yazılmış olan eserlerin hattatları bilinmemektedir. Fakat Gaznelilerden sonra Büyük Selçuklular (1038-1157) devrinden kalma bazı eserler bize kadar gelebilmiştir. Kitabe mahiyetinde olanların hattatları belli değil ise de kâğıt üzerine yazılmış eserlerden (ki bunların ekserisi Kur'anlardır) bazısının hattatları malum ise de bu hattatların milliyetinin tayini müşkildir.

Fatih Sultan Mehmet devrinde hat sanatı estetik bakımdan büyük değişikliklere uğramıştır. Meşhur Türk hattatı (ki aynı zamanda II. Bayezid'in de yazı hocasıydı) Şeyh Hamdullah (ö.1520) bu yazılara kattığı güzellik sayesinde Yakût-i Musta'simî'nin estetik anlayışını değiştirmiş ve yazıya dinamizm getirmiştir. Böylelikle ortaya Türk ekolü çıkmıştır. 150 sene sonra yetişen Hâfız Osman (ö.1698) klasik Türk ekolünün en büyük ustası telakki edilmiştir." (Alparlan:1999)

Türk hat sanatının kurucusu sayılan Şeyh Hamdullah'ın üslup ve anlayışı 17. yüzyıla kadar sürmüştür. Daha sonra Hafız Osman (1642-98), Rakım Efendi, Şevki ve Sami Efendi gibi sanatkârlar, Arap yazısına estetik bakımdan en olgun biçimini kazandırdı. Bu tarihten sonra yetişen hattatların hepsi Hafız Osman'ın üslubunu izlemişlerdir. Şeyh Hamdullah ekolünü 23 yıl takip eden Hafız Osman, sonrasında, Şeyh Hamdullah'ın nesihlerindeki sıkışıklığı gidermeye başlamıştır. Ayrıca harfler daha canlı ve daha rafine bir hal almıştır. Hafız Osman'dan sonra Mustafa Râkım, padişah tuğralarını ıslah ederek son şeklini vermiş; hantal ve sarkık biçimde çekilmiş olan tuğralara canlılık kazandırmıştır. Sülüs, nesih ve bilhassa sülüs celîsinde estetik ölçüleri, nisbetleri en güzel şekilde sağlayarak yeni bir üslubun sahibi olmuştur. Mustafa Râkım, Hafız Osman'ın sülüs yazılarını inceleyerek elde ettiği harflerin gövde ve duruş güzelliklerini celîye tatbik etmiş, celî yazılarda gerçekleştirilmesi zor bir inkılâbı başarmıştır. Harf ve kelimelerin kazandığı

güzel nisbetle beraber, ressamlığının da tesiri ile Mustafa Rakım, istif ve terkiplerde de birlik ve en güzel ahenge ulaşmıştır. (Serin: 2003)

Hüsn-i Hat, İslam dünyasında hükümdar veya devlet büyüklerinin himaye ve ilgisiyle yükselişini sürdürmüş, Emevî, Abbasî, Fatımî, Eyyubî, Memlûk, Selçuklu, Timurî, Safevî, Akkoyunlu, Osmanlı, gibi devletler ve hanedanlar devrinde daima ilgi çekici bir sanat olarak görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin daima ilim ve sanata önem veren hükümdarları arasında II. Bayezid, III. Murat, IV. Murat, II. Mustafa, III. Ahmed, III. Mustafa, II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid fiilen hat sanatıyla ilgilenmişlerdir. (Subaşı, 1999: 52-60)

Farklı yazı sistemlerinde farklı şekillerde, farklı coğrafyalarda ortaya çıkmış olan hat sanatı, özellikle matbaa öncesinde büyük önem arz etmiştir. Bugün tipografi sanatıyla ilişkilendirilebilecek hat sanatı sıklıkla yazı sistemlerine veya farklı hat kültürlerine göre sınıflandırılır: İslam hat sanatı (İslami kaligrafi), Arap hat sanatı (Arap kaligrafisi), Pers hat sanatı (Pers kaligrafisi), Japon hat sanatı (Japon kaligrafisi), Çin hat sanatı (Çin kaligrafisi), Batı hat sanatı, (Batı kaligrafisi) gibi...

Türk Hat Sanatı denilince, Türklerin İslamiyet'i kabul edişlerinden sonra okuma yazma vasıtası olarak seçtikleri Arap asıllı harflerle vücuda getirilen sanat yazıları anlaşılır. Ancak şunu hemen belirtelim ki Arap harfleri İslamiyet'in zuhurundan sonra yavaş yavaş estetik unsurlar kazanarak, bu hal VIII. Yüzyılın ortalarından süratlenmiş; Türklerin İslam âleminde oldukları çağda zaten mühim bir sanat dalı haline gelmişti. Bu sebeple evvela Arap asıllı harflerin bünyesi ve İslam'ın ilk asırlarında gelişmesi hakkında kısa bir bilgi vermek gerekecektir.

Arap hattı, muhtelif devrelerde en fazla işlendiği bölgeye nisbetle, İslam öncesi anbari, hiri, mekki ve Hicret'ten sonrada medeni isimlerini alarak gelişmiştir. İslam'ın kitap haline getirilen ilk metni olan Kur'an, işte bu mekki medeni hatla deri (parşomen) üstüne siyah mürekkeple, noktasız ve hareketsiz biçimde yazılmıştı ki, bu ilk örneklerde, elbette sanat mülahazası aranılmamıştır. Zamanla bu yazı iki tarza ayrıldı: Sert köşeli olanı mushaflara ve kalıcı yazışmalara tahsis edilerek, en ziyade Küfe'de işlendiği için küfi adıyla anılmaya başlanmıştır. Süratli yazılabilen ve sert köşeli olmayan diğer

tarz ise günlük işlerde kullanılmış; yuvarlak ve yumuşak karakterinden dolayı sanat icrasına uygun bir hal almıştır. Yeni yazı cinslerinin bazıları, nisbet ifade eden isimlerinden de anlaşılacağı gibi, tomar hattı esas alınarak onun muayyen nisbette (yarımı üçte bir, üçte iki) küçültülmüş kalemiyle yazılıyor, bu küçülmede yazılar yeni hususiyetler kazanırken, yazma aletinin adı olan kalem bu nisbete dayanılarak hat manasına da kullanılıyordu.

Abbasiler devrinde gittikçe gelişen ilim ve sanat hareketleri sayesinde büyük merkezlerde ve bilhassa Bağdat'ta kitap merakı ve bunları yazarak çoğaltan "verrak"lar artmıştı. İşte bunların kitap istinsahında kullandıkları yazıya verrakî, muhakkak veya iraki deniliyordu. VIII. asır sonlarından itibaren hat sanatkârlarının güzeli arama gayreti neticesi ölçülü olarak şekillenen yazılar asli ve mevzun hat ismiyle de anılmaya başlandı. Bu yazıları ileri bir merhale'ye eriştirenler arasında, ayrı bir mevki olan İbn Mukle (? - 328/940), hattın nizam ve ahengini kaidelere bağlamış " bu yazılara "nisbetli yazı" manasına mensub hattı denilmiştir.

Bu gelişmeler olurken küfi hattı da bilhassa mushaf yazılmasında parlak devrini sürüyordu. Yayıldığı nisbette farklılıklar gösteren küfi, şimali Afrika ülkelerinde daha yuvarlaklaşarak bilhassa Endülüs'te ve Mahrip'te mağribi adıyla hükümranlığını korudu. Daha çok abidelerde görünen iri küfi hattı da, bazı tezyini unsurlarla birlikte, dekoratif bir mahiyet kazandı. Mensub hattının yukarıda verraki adıyla geçen ve umumiyetle kitap istinsahına mahsus olup bu sebeple neshi de denilen şeklinden, XI. Asrın başlarında muhakkak, reyhanî ve nesih hatları doğdu. Bu devrin parlak ismi olan İbnü'l-Bevvab (? - 413/1022), İbn Mukle yolunu değiştirdi ve XIII. Asır ortalarına kadar da üslub sürdü. O zamana kadar düz kesilen kâşî kalemin ağzını eğri kesmekte onun buluşudur ve bu hal yazıya büyük letafet kazandırmıştır. Aklam-ı Sittenin bütün kaideleriyle hat sanatındaki mevkiini alışıyla yukarıda tanıtılanlar dışında bugüne sadece isimleri kalmış bulunan birçok hat cinsinde unutulmaya terk edilmiş oldu. (mesela; sicillat, dibac, zenbur, mufattab, harem, lului, muallak, mürsel vb).

İslâmiyet'in ilk dönemlerinden beri sürekli bir gelişim içerisinde olan hattın modern çağda, geldiği noktadaki soyut anlatım gücü öylesine bir sanat

düzeyine yükselmiştir ki ünlü ressam Pablo Picasso, bir gün usta bir hattatın bir istifi karşısında “*İşte resim*” diyerek hayranlığını ifade etmiştir. Çünkü karşısında özgün ve somut figür etkileşiminden uzak, salt estetiğin ipucunu görmüştür.

Gerçekten de hat, soyut ve estetik bir ifadeye sahiptir. Prof. Dr. Halil Akdeniz: “*Georges Mathie'nin resimlerinde de bir başka biçimde kaligrafik özellikler vardır. Mathie'nin resimleri tuval yüzeyine becerikli, usta bir elle, cakalı, çalıklı yazılmış yazılar gibidir. Bu resimlerin spontan-volkan gibi patlayan, heyecan dolu jestlerden oluştuğu hemen hissedilir.*” diyerek, hocası Adnan Turanî'nin kaligrafisi üzerine düşüncelerini, şöyle nakletmektedir:

“...Kaligrafi sorunu, bu noktada boyasal bir yazı, lekesel bir yazı. Nesne biçimi ile değil, tablo, resim yapısı ile ilgili soyut bir buluş. Bu nedenle kaligrafiyi bir nesne biçimi ile ilgili görmek yanlış oluyor. Çünkü kaligrafi hiçbir zaman doğasal biçimde çözümlenmiyor. Bu nedenle, ancak ilginç bir serüven sonucu ortaya çıkabiliyor. O, bir buluş oluyor. O yüzden kaligrafi figüratif biçim mantığına ters düşüyor.” (Akdeniz, 1990:74,155)

1.4.6 Hat Sanatının Teknik Özellikleri

Kâğıt, deri vb. malzeme üzerine kamyş kalem ve is mürekkebi ile uygulanan hat sanatında ölçü birimi noktadır. Harflerin boyutları, hat cinsine göre yazıldığı kalemden çıkan eşkenar dörtgen veya kare şeklindeki noktalarla ölçülendirilir. Nokta, kullanılan kalemin ağzı tamamen kağıda temas ettirilerek oluşan izdir. İçi boş veya dolu daire görünümlü olanları da vardır. Harflerin boyları, derinliği, konumu, kavisleri, meyilleri, aralarındaki mesafe hatta satır aralarında ölçü birimi olarak daima nokta esas alınır. Harf ölçüleri uzun bir zaman sürecinde oluşan güzeli arayış gayretlerinin neticesinde estetik kaidelere ulaşmış ve kesinleşmiştir.

Ritmik, dinamik, geometriktir hat çizgileri. Kendi içerisinde bir bütünlüğü, kaideleri ve istif düzeni oluşmuştur.

Kelime anlamı “yazdı” demek olan “ketebe” hattatların imza mahiyetindeki ibareleri için kullanılan tabirdir ve genellikle yazının altında uygun bir yerde bulunur. Ketebe satırında sadece isim olabildiği gibi bazen unvan, üstadın adı,

tarih gibi bilgiler de verilebilir. Sanatçının eserine imza koyabilmesi ancak icazetnâme denilen ve üstadı tarafından verilen izin belgesiyle mümkündür. Diplomadır icazetnâme ve birçok kişinin katılımıyla merasim şeklinde bir törenle hattata verilir.

Hattat, çizgi ve alanların boyutlarını belirleyerek yazının sonuna kadar aynı şekilde uygular.

“Tıpkı sanat tarihinin temel kavramları arasında önemli yeri olan çokluk ve birlik kavramları gibi klasik ressamların eserlerinde “ her ayrıntıdan hemen tüme geçmek” diye adlandırılan birleme kavramı, “çokluk birlik” aşamasından “bölünmez birlik” noktasına gelinen durum, bir hat istifinde (kompozisyonunda) aynıdır.”(Wolfflin, 1990:185)

Hat sanatının doğması, gelişmesi ve yayılmasının en büyük sebebi Kur'an-ı Kerim'in yani Allah kelamının, şekil açısından temsilcisi olmasından kaynaklanmaktadır.

“...Çünkü yazı, İslam inanç-ibadet ve ahlakının kaynağı olan Kur'an-ı Kerim sadırlardan satırlara” geçmesini sağladığı için kutsal kabul edilmiştir. Kutsal Kelamın- Allah kelamının- şeklen de olsa, temsil imtiyazını ve yetkisini kazanan yazı, zaman içinde İslam kültürünün yerleşmesinde ve devamında en önemli rolü üstlenmiş, yalnız başına İslam dininin ve kültürünün yerleşmesinde ve devamında en önemli rolü üstlenmiş, yalnız başına İslam dininin ve kültürünün sembolü haline gelmiştir. Bilhassa Kur'an-ı Kerim'de kalem, ehl-i kalem ve bunların satıra dizdikleri, dizecekleri konusuna kasem (yemin) edilmesi, İslam'da hem bilimsel düşüncenin ve hem de İslam hat sanatının doğmasında en önemli etken olmuştur.”

İslam sanatına ait olan hat sanatının plastik unsurlarını açıklayan bir sınıflama, şu şekilde sıralandırılabilir:

Köşeli yazılar (Ma'kili yazı çeşitlerini de içerir)

Köşeli yuvarlak yazılar (Kufi yazılar olup yazma ve yapma diye iki gruptur. Aklam-ı sitte bu gruptan sayılmıştır)

Yuvarlak yazılar

Eğik yazılar (Divani ve ta'lik yazı)

Fantezi yazılar (Aynalı müsenna yazılar, resim-yazılar ve tuğralar (Boydaş, 1994:9)

1.4.7 Hat Sanatının Uygulandığı Zeminler

Hat sanatı pek çok farklı uygulama zemininde çeşitli eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

1) Kitaplar: Kur'an-ı Kerim ve cüzleri, En'am-ı şerifler, evrad-ı şerifler, delâilü'l-hayratlar, hadis mecmuaları, hat sanatının kitap şeklindeki dinî mahiyette örnekleridir. Edebi eserler arasında ise divanlar ve şiir mecmuaları, dinî olmayan yazma kitapların başlıcalarıdır. Ayrıca minyatürlü yazma eserler de önemli yer tutmaktadır.

2) Kıta: Genellikle dikdörtgen şekilde olup orta boy bir kitap ebadındaki kâğıdın tek yüzüne, bir ya da birkaç hatla yatık (mâil) veya dik olarak yazılan eserlerdir. Manzum beyitler, eğitici mesajlar içeren sözler, kenarları süslü bu levhaların konuları arasındadır. Kıta yazıldıktan sonra bir mukavvaya yapıştırılır ve çevresi tezhip ile veya ebru kâğıdı ile süslenir.

3) Murakka: Kıtaların bir araya getirilip birbirine tutturulması ve ciltlenmesiyle hazırlanan kıtalar dizisi ya da albümlere denir. Baştan sona tek hattata ait levhaları içeren murakkalar olduğu gibi, farklı hattatların eserlerini içeren "toplama murakkalar" da vardır. Bilhassa 18. yüzyıldan itibaren birçok güzel murakka örneğine rastlanmaktadır.

4) Tomar (tumar): Daha çok, cildin bulunmasından önceki dönemlerde kullanılan saklama ve taşıma yöntemi olan tomar, dikdörtgen biçimindeki mukavvaya yapıştırılmış kıtaların üstten ve alttan birbirine yapıştırılıp tutturulması ve rulo halinde sarıldıktan sonra buna bağlı bir deri mahfazayla korunmasıyla oluşan hat eserleridir. Yazının kıvrılmadan, güneşten etkilenmeden saklanması sağlanır. 16. yüzyıldan itibaren murakka, tomarın yerini almıştır denebilir.

5) Levha: Üzerine yazı yazmaya elverişli çeşitli malzemelerin (cam, metal, tahta, vb.) düz ve yassı hale getirilmesiyle oluşan levhalar, yazıldıktan sonra cam ve çerçeve ile korunaklı hale getirilir ve duvara asılırdı. 19. ve 20. yüzyıllarda bilhassa Osmanlılarda celif sülüs ve ta'lik yazıların yaygınlaşmasıyla artan levhacılık, hüsn-i hattın farklı mekanlardaki duvarlarda

yer bulmasına olanak tanımış, bir güzelliği hem okuma hem de seyretme imkanı vererek, ilginin canlı tutulmasına vesile olmuştur.



Resim 7- Rıdvan Efendi, Besmele, hicri 1343, deri üstüne yazılmış

Levh-i Mahfuz

Osmanlı toplumunun kültürel yapısı incelendiğinde hüsn-ü hat levhalarının önemli bir yere sahip olduğu görülür. İnsanların sıkça girip çıktıkları, ayakaltı tabir edilebilecek yerlerle evlerin en güzide yerlerine asılan bu tür levhalardan birisi de "Edeb ya hu!" dur. Edebiyat sözcüğünün kökü de "edeb" tir. Edebiyat ve güzel sanatlar her zaman birbiriyle ilişki içerisinde olmuştur. Söz güzelliği; heykel, mimari, resim, musikiden daha üstün tutulmuştur. Divan şiiri de sözcük oyunları, edebî sanatlarla, bir tabloyu anımsatan tasvir gücünü bünyesinde barındırmıştır. Bir tabloya bakıldığında hissedilen duyguyu, divan şairleri sözcüklerin gücünü kullanarak başarmıştır. Şâir, resim yapmaktadır. Hayal gücü hafıza ile birleşmektedir. Çünkü insan hafızasında sakladıklarıyla tahayyül edebilir. Hayal edilenlerle gerçek dünya birleşir. İşte hat sanatında da ilahi kelâmlar, aslında görünmeyen âlem ile görünen âlemi birleştirmektedir. Hat levhası "iki dünyanın" bileşkesi kabul edilmelidir. İnsanlar hat levhalarına baktıklarında, ilahi sözcüklerin etkisi altına girmekte, yaratıcı gücü hayal edip onu hatırlamaktadır. Bu nedendir ki Osmanlı'dan bugüne sosyal hayatın içindeki hat levhaları, estetik sanat değeri taşımasının yanı sıra, toplumun

hafızasına “bu dünyanın faniliğini, geçiciliğini ve gerçek âlemin âhiret olduğunu” kazımak, ölümü hatırlatmak, öte dünyayı unutturmamak amacını da taşımaktadır.

İnsan hafızası da “levh-i mahfuz” ile aynı özellikleri taşımaktadır. Çünkü insan hafızası, baştan geçenleri, yaşanan olayları, hayatın her evresini kayıt altına almaktadır. Kişisel tarih ve düşünce mekanizmasıdır. Bu depolama sistemi sayesinde “zekâ” bir değer kazanır. Hafızanın olmadığı yerde zekâ, işlevini yerine getirememektedir. İnsanoğlu, geçmişte yaşadıkları üzerinden geleceğe yol almaktadır. Kayıt levhası olan hafıza, ahirette günah ve sevaplara tanıklık ve şahitlik edecektir. Ahiret sözcüğü de “son ve sonra” anlamına gelmektedir.

“Levha” kelimesinin etimolojisine bakıldığında da bu düşüncelerin doğrulandığı görülmektedir. Çünkü “levh-i mahfuz, tamlamasında “levh”, levha; “mahfuz” ise hıfz edilmiş, “korunmuş” demektir. Allah’ın takdir ettiği, olmuş ve olacak bütün şeylerin üzerinde yazılı bulunduğu kabul edilen kader levhasına denir. Sûfilere göre Allah, “Hâfız” (koruyan), sıfatıyla kullarını günah işlemekten korumaktadır. Ayrıca korunmuş, (mahfuz) olarak nitelenmesinin bir diğer nedeni, burada yazılı olan şeylerin herhangi bir müdahale ile değiştirilmekten, bozulmaktan uzak olmasındandır. Esmâül Hüsna yani Allah’ın doksandokuz isminden biri olan hâfız kelimesi, “hafıza”nın da köküdür. Allah, yerleri ve gökleri yaratmadan önce levh-i mahfuz kitabına her şeyi yazmıştır. Kainâtın, kader defterine yazıldığı, programlandığı bu levha, aynı zamanda ilahî ilmin de aynası kabul edilmektedir. Allah’ın “ilim” sıfatıyla da ilgilidir. Her şey yaratanın ilminde, bilgisindedir. Kur’an-ı Kerim’de birçok ayette bu levhadan söz edilmektedir:

"Allah (o yazıdan) dilediğini siler, (dilediğini de) sabit bırakır. Ana kitap (olan Levh-i Mahfûz) ise O'nun katındadır." (Rad, 39)
"Şüphesiz ki biz, her şeyi (Levh-i Mahfûz'da yazılmış) bir kadere göre yarattık." (Kamer, 49)

"Çünkü gökte ve yerde gizli hiçbir şey yoktur ki, apaçık bir kitapta (Levh-i Mahfûz'da) bulunmasın!"(Neml, 75)

Hat levhaları, insan hafızasının dışavurumu olarak kabul edilebilir. Hafızada saklanan ilahi cümle ve dualar, hat levhalarında açığa çıkarılmıştır. İlâhi kelâmı, hat levhalarında korunarak toplumun hafızasında öte dünyayı çağrıştırmayı hedeflemiştir. Bu noktada batılı resim anlayışı ile bir paralellik göstermektedir. Çünkü Bizans ikonalarından bu yana Batı sanat tarihi Hıristiyan dini üzerine temellenmiştir. Günümüzde bile Hollywood sineması din temasını tüm filmlerinde işlemektedir. Doğu'da da Batı'da da görsel sanatların temel kodları, din temelli olmuştur.

İslam görsel sanatları "yazı"; Batılı resim anlayışı "figür" temellidir. Hz. İsa ve Hz. Meryem figürleri üzerinden dini göndermeler yapılmıştır. İslâmî sanatlar "söz" temellidir. "Kelâm" sözcüğü de etimolojik olarak "söz, hat, işaret" anlamlarına gelmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Allah, nefesinden üflemiş ve Hz. İsa doğmuştur. Yani Hz. İsa aslında "Tanrı'nın kelâmı"dır. İslamiyet'in bu yönü yani Hz. İsa'nın söz (logos) olduğu batı resminde yerini "figür" e bırakmıştır. Hz. İsa "kelâm" dan "figür" e dönüşmüştür. İşte bu nedenle Batı resmi figürle başlamıştır. Suret ya da başka bir deyişle figür, (zahirî) görünenin temsilcisidir. Söz, yazı (batinî) mânâ âlemini temsil etmektedir. Mutasavvıflar iç âlemi keşfetmek isteğinde olduklarından (soyut) mücerret olan "yazı" ya yönelmişlerdir. İslâmî temsil ile Batılı temsil anlayışı bu noktada kopmuştur. Batının temsil merkezi "figür" ü, görüneni resmetmek olmuştur. Oysaki İslâm tefekküründe, kâinatın kendisi bir tablodur. Ve onu yaratan güç, tekrar bir temsile ihtiyaç duymaz. Çünkü varlıkların her biri ayna parçacıklarından ibarettir. Varlık âleminin bütün parçaları birleştiğinde mutlak varlığa yani Allah'a ulaşılmış olur. Esrarlı sözcükler aynadaki "sır" rın tamamlayıcılarıdır. Evren tekrar tekrar Tanrı'yı temsil ettiğine göre, İslam sanatçısının yeniden bir temsil aracına ihtiyacı kalmamış bu nedenle de görünenin resmini yapmamıştır. Allah nakkaş; tabiat

nakış kabul edilmiştir. Divan edebiyatında da aynı düşüncenin yer alması dikkat çekicidir:

“Levh-i Mahfûza ne lâzım dûde ile resm-ü-nakş

Anda h d esr r  kevn n  şik r dur yine” (Necati Bey)

(Levh-i Mahfûz’a  ıranın dumanıyla resim ve nakış yapmaya ne gerek var; onda olan kendi sırları aynı zamanda bellidir, açıktır.) Beyitte geçen ,levh-i mahfuz, Allah tarafından takdir edilen Şeylerin yazılı olduğu manevi levha anlamındadır. Bu levhada olup biten açıktır ortadadır, o yüzden  ıranın dumanıyla resim ve nakış yapmaya gerek yoktur. Bilindiği gibi İranlılar Kur’an-ı Kerim ve diğer dinî kitapları resimlerle süslemişlerdir. Ancak Osmanlılar, insanın dikkatini başka Őeylere çekebileceği endişesiyle böyle bir uygulamaya gitmemiŐtir. Beyit, bu düŐünceyle paralellik göstermektedir. (Kardaş:2012)

Önceleri dini hik yeleri anlatan batı resmi, “izlenimcilik” ten sonra non-figüratif anlayışa yönelmiŐtir.

Batı’da Rönesans’tan sonra din dışı konular da resme dâhil edilmeye başlanmıştır. Her akım sanata farklı nüanslar katmıŐ, arayıŐını sürdürmüştür. Doğayı, olduğu gibi incelemek ve tuvale aktarmak perspektif tekniğinin gelişmesini sağlamıştır. 1945’lerde ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm akımı ile resim sanatı, tamamen insanın iç dünyasına inerek somut dünyadan, kurallardan ve kalıplardan uzaklaŐmıŐ; mutlak gerçeği aramaya başlamıştır.

Osmanlı sanatına baktığımızda da dini menkıbelerin, aşk hik yelerinin minyatür resmi ile hik yelendirildiği dikkati çekmektedir. Minyatür resminin içerisinde, resmi anlatan yazılar da görülmektedir. Minyatürü açıklayıcı, tasvirin eksiklerini tamamlayıcı yazılardır bunlar. Zaten minyatür sanatında da hat sanatı gibi istifleme söz konusudur. Amaç, görüneni resmetmek değil; bir hikâyeyi anlatmaktır. Her figür bir harfe denk düŐmektedir.

Hristiyanlık, İsa, Meryem ve havarilerin, meleklerin resim ve heykellerini kiliselerde, ibadet yerlerinde doğal hale getirmiştir. 8. yüzyılda Hristiyanlık içinde heykelleri kırma ve iconoclastm tepkisi meydana gelmiştir.

İslam'ın resme karşı olan tutumunu Yunan Ortodoks Kilisesi'ninkiyle karşılaştırmak yararlı olacaktır. Bizans Kilisesi'nin, muhtemelen İslam örneğinden etkilenmeksizin, bir ikonoklast krizi yaşadığı bilinmektedir. Şüphesiz, kilise kutsal imajın, yani ikonun rolünün tanımlanması üzerinde bir daha düşünmek durumunda kalmıştı ve Yedinci Ekümenik Konsül, imaj (resim) hayranlarının zaferini onaylayarak, gerekçeli kararını aşağıdaki sözlerle ilan etti: Tanrı, Bizatihî, mümkün olan tüm tasvir ve temsilin ötesindedir; ama İlahî kelim beşeri bir mahiyete büründüğüne göre ki o, onu ilahi güzellikle doldurarak tekrar kendi aslı suretiyle birleşmiştir; Tanrı'ya İsa'nın beşeri görüntüsü (image) vasıtasıyla ibadet edilebilir ve edilmelidir.' Bu ilahi tecessüm doğmasının uygulanmasından başka bir şey değildir ve bu durum meseleyi böyle görmenin İslam'ın bakış açısından ne kadar uzak olduğunu gösterir (Burckhardt 2005: 33 Alıntılayan:Kardaş: 2012)

6) Hilye: İslamiyette, özellikle putlaştırılma ihtimaline karşı, önemli şahsiyetlerin ve özellikle de peygamberlerin resimlerini yapmaktan uzak durulmuştur. Ancak bu durum, Hz. Muhammed'in görünüşünü, hareketlerini ve kişiliğini yazıyla resmetmeye engel teşkil etmemiş ve en eski örnekleri Hafız Osman imzasıyla günümüze ulaşmış hilye-i şerifler ortaya çıkmıştır. Genel olarak "Hz. Peygamber'in fiziki ve ahlaki vasıflarını anlatan levhalar" olarak tanımlayabileceğimiz hilyelerde yer alacak metin seçiminde, Hz. Muhammed'i bizzat görmüş sahabelerin ve en çok da Hz. Ali'nin tasvir metni esas alınmıştır.



Resim 8- Mehmed Fehmi, Hilye-i Şerifi Ketebeli Sülüs Yazısı 1860-1915
98x54

Allah Rasûlü'nü anlatmak üzere Miraciye, Muhammediye ve Mevlid gibi pek çok özgün edebî türün doğuşuna vesile olan Osmanlı sanatkârları hilyeler için de özgün bir form olarak levhaları ortaya koymuşlardır.

Bugünkü klasik hilye ve levha formunun ilk olarak Hattat Hafız Osman tarafından 1668 yıllarında tertiplendiği belirtilmektedir.

Osmanlı hattatları 17. yüzyılda bir süsleme sanatı geliştirmişlerdir. Kelime anlamı olarak süs, ziynet, güzellik gibi anlamlara gelen hilye bunların yanında suret, sıfat, hilkat gibi anlamlar da taşımaktadır. Evlere hilye asılmasının ev halkını hastalıktan ve kötülükten koruyacağına; duvar boylarından parmak boyuna kadar çeşitli ebatlarda yazılıp evlerde ceplerde ihtiramla yer alan hilyelerin bulunduğu yerleri, yangından hırsızlıktan, felaketlerden

koruyacağına ve bulunduğu yerlere huzur saadet bereket getireceğine de inanılmıştır.

Hafız Osman'ın Kur'an yazımcılığının yanı sıra Osmanlı hat sanatına katkısı ilk kez sülüs ve nesih hat kullanarak duvara asılmaya da yönelik levha tarzında hilye metninin kompozisyonlarını hazırlaması ve yazması olmuştur. Sözlük anlamı süs, güzel sıfatlar, güzel yüz anlamına gelen hilye, Peygamber Hz. Muhammed'in vasıflarından bahseden metindir.

Hakânî Mehmed Bey'in (öl.1606) Hilye-i Şerife (Hilye-i Hakânî) adlı Türkçe manzum eseri, Osmanlı'da dini edebiyatın en sevilen ve güzel örnekleri arasında yer alır. Hz. Ali'den rivayet edilerek yazılan, yukarıda da belirtildiği gibi, bu metin ilk kez Hafız Osman tarafından farklı biçimde tasarlanarak yazılmış ve levhaya dönüştürülmüştür. O dönemden itibaren günümüze değin Türk sanatında hilye yazmak önem kazanmıştır.

İlk yazılı levha tarzı hilyeler hüsn-ü hat ile yazılıp tezhiplenerek ahşap levhalara yapıştırılırlardı. Bu levhaların da üst kısımları taçvari oyma kesilip ve sağ-sol yanlarına Mekke-Medine minyatürlerinin yapıldığına rastlanmıştır.

Hilye, Osmanlı'da sadece Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazılmamıştır. Osmanlı hattatları çeşitli hilyeler tertipleyerek Hz. Âdem'den Hz Muhammed'e kadar 28 peygamber, Aşere-i Mübeşşere, din ve tarikat büyükleri için de hilyeler yazmışlardır.

7. asırdan, 16. asra kadar yazılan bütün hilyeler "mensur" (düz yazı) eserlerdir. İlk olarak 1598'de Hakanî Mehmed Bey tarafından (ö. 1606) İslam ve Türk edebiyatına aruz vezniyle yazılmış manzum hilye kazandırılmıştır. "Kim benden sonra hilyemi görürse beni görmüş gibidir." hadisinden alıntılanan, Hilye-i Hakanî" adlı bu eserde Hz. Peygamber'in vücut yapısı ve sıfatları akıcı manzum bir dille anlatılmıştır. Hakanî'nin bu eseri büyük revaç görmüş ve bu eserden sonra manzum, manzum-mensur hilyeler telif olunmuş,

yaygınlaşmıştır. Osmanlı edebiyatı dışında gerek Arap ve gerekse Fars-İran edebiyatında hilye çeşitliliği yoktur.

İslamiyet'te heykel ve resmin mahzurları nedeniyle Hz. Muhammed'in (s.a.v.) sevgisi farklı bir şekilde tezahür etmiş ve hilye sanatı ortaya çıkmıştır. Özellikle Osmanlı sanatkârları Peygamber Efendimiz'in (s.a.v.) fizikî özelliklerini anlatan rivayetleri Hilye-i Şerif'lerde bir görsel şölene dönüştürmüşlerdir. Müzehhipler tarafından bezenen hilyeleri yazmak bir hat sanatkârı için icazetname alma manasına geliyordu.

Osmanlılarda Peygamber sevgisi hilyelere taşınmıştır. Edebiyatlarında, musikilerinde, hüsn-ü hatta diğer Müslüman toplulukların hiç birinde görülmeyen şaheserler ortaya konmuştur. Bunlardan birisi de levha tarzındaki hilyelerdir.

Osmanlı toplumunda “hilye bulunan evin felaketten, musibetten mahfuz olacağına” ve gene “üzerinde hilye taşıyan bir kimsenin her türlü bela ve musibetten korunacağı”na dair yaygın bir inanç vardı. Saraydan konağa, konaktan sade ahaliye kadar da bu inanç yaygındı. Ayrıca Hz. Peygamber'den (s.a.v.) naklen Hz. Ali (r.a.) tarafından rivayet edilen "Hilyemi gören, beni görmüş gibidir. Beni gören insan bana muhabbetle bağlanırsa Allah, ona cehennemini haram kılar; o kişi kabir azabından emin olur, mahşer günü çıplak olarak haşredilmez” mealli hadis-i şerif ile bu mealdeki hadisler hilyeye talebi arttırmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda hat levhaları siyaset, hukuk ve sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası kabul edilmiştir. Fermanlar, hilye-i şerifler, dualar bu levhalar üzerine yazılmıştır. İlk örneklerine IX. yüzyılda rastlanan hilyeler XVII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda tıpkı ikonalar gibi hem saygı duyulan hem de kötülüklerden koruduğuna inanılan levhalara dönüşmüşlerdir. Olduğu yere bereket ve uğur getirdiği, şeytandan koruduğu, hastalara şifa verdiğine inanılmıştır.

Evlerin, iş yerlerinin, dinî mekânların duvarlarına asılan hilyelerde Hz. Muhammed'in hem fiziksel hem ahlâkî özellikleri anlatılmıştır. İkonalarda bu

tarz metinler yer almamaktadır. 1598 tarihli Hilye-i Hakanî’de yazılı olan “kim benden sonra hilyemi görürse beni görmüş gibidir” hadisinden de anlaşılmaktadır ki yazı, figürün temsilcisidir. Hilye levhaları da bir anlamda ikona olarak okunabilir. Hem okunan hem seyredilen yazılardır hilyeler.

7) Cami Yazıları: Müslümanların ibadet ve toplanma yeri olduğu için cami yapıları, hat sanatının daima en güzel örnekleriyle süslenen ve bu anlamda önemsenen yerlerden olmuşlardır. Özellikle mihrâb, kubbe ve yarım kubbeler, pendantifler, pencere alınlıkları ve kimi zaman birkaç parça kuşaklar halinde yazı şeritlerinin yer aldığı duvarlar, hattın icra alanları olarak zikredilebilir. Cami içerisindeki yazılarda daha ziyade ayet, hadis gibi Arapça metinler kullanıldığından, teknik olarak harekeli celî sülüs hattı daha çok tercih edilmiştir.



Resim 9- Ulucamii Kûfî ve Celî Sülüs örneği



Resim 10- Ulucami mermer üzerine ta'lik yazısı

8) Kitâbeler: Dinî ya da sivil, çeşitli fonksiyonlara sahip herhangi bir yapı hakkında bilgi veren ve genelde dış, bazen de iç cephede yer alan yazılar için kitabe tabiri kullanılmaktadır. Yapının cinsi, yaptıranı, amacı, yapım yılı gibi bilgileri içermekte olan kitabeler için öncelikle devrin önemli şairleri tarafından metin hazırlanır ve ardından hattat tarafından, taş, metal, mermer, çini, ahşap vb. malzeme üzerine ustalıkla geçirilirdi. Kitabelerde celi sülüs ve celi ta'lik yaygın olarak kullanılan yazı çeşitleri olmuştur. Yapıların haricinde, nişan taşı ya da mezar taşı üzerindeki yazılara da kitabe denebilmektedir.

9) Resmi Yazılar: Tuğralanmış padişah emirlerini içeren fermanlar, atanan kişilere görevlerini, rütbe ve sorumluluklarını bildiren beratlar ve menşurlar, arazi tahsisini gösteren mülknameler ve diğer resmi vesikalar bu gruba girmektedir. Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde bu tip resmi belgelerde hat tekniği olarak tevkî ya da rik'a kullanılmış, 15. ve 16. yüzyıldan itibaren ise önce divanî ardından celi divanî yaygınlaşmıştır. Bu iki yazı tekniği, resmi belgelerde en olgun halini 19. yüzyılda alarak mükemmel seviyeye ulaşmıştır.

1.4.8 Aklâm-ı Sitte, Diğer Yazılar ve Özellikleri

Aklam-ı Sitte: İslâm yazılarından farklı tarz ve üsluplara sahip altı çeşit yazıya verilen addır. Yakut el Mutasımı en önemli Osmanlı hattatlarından Şeyh Hamdullah'ın ortaya çıkışına kadar sürmüştür. Hat sanatında Şeyh Hamdullah önceleri, Yakut üslubunu en mükemmel biçimiyle yürütürken, hâmisî ve talebesi Sultan II. Bayezid'in teşviki üzerine, Yakut'un estetik anlayışına ilaveler yapmış ve kendi sanat zevkini de katarak "aklâm-ı sitte"ye bir karakter kazandırarak, görünüşü hoş ve ince özellikler taşıyan bambaşka bir tarz oluşturmuştur. İslam hattatları bu yeni üslubu benimsemeye başlamışlardır.

Muhakkak: Sağlam söz ve sağlam dokunmuş kumaş demektir. Kufî yazısından ilk çıkan yazıdır. Kalem genişliği 2,5- 3 mm. olup hat yazılırken kalemin bütün hakkı verilir. Bilhassa Kur'anların yazılmasında kullanılmıştır.

Reyhani: Aynen Muhakkak'ın kurallarına bağlı olup onun küçük yazılan şeklidir. Harf şekillerinin hemen hemen tamamı reyhan çiçeğine benzetildiğinden bu adı aldığı ileri sürülmektedir. Bu iki yazı, sayfada fazla yer tuttuğu ve birçok harfi Sülüs'e benzediği için bilhassa XVI. yüzyıldan itibaren revaçtan düşmüş ve yavaş yavaş yerini sülüs ve nesihe bırakmıştır. Kur'anların yazılmasında bolca kullanılmıştır.

Sülüs: Lügat manası üçte bir demektir. Bu adı alma sebebi büyük bir ihtimalle, harflerinin üçte iki kısmında düzlük; üçte bir kısmında meyil olmasındandır. Muhakkak'a oranla harfler daha yuvarlaktır. Sülüs, Muhakkak'a oranla daha tatlı ve yumuşak bir görünüme sahiptir.

Yazıların anası denen sülüs; levha, kitap başlığı alanlarda kullanılmış, Emevîler'in son devrinden itibaren de bütün İslam dünyasında Muhakkak'ın yerini almıştır.

Nesih: Sülüs yazıya benzemekle beraber, genişliği onun üçte biri kadardır. Nesih'in sözlük anlamı "bir şeyi kaldırmak, onun yerine başka bir şey koymak" demektir. Sülüs'ün üçte ikisini kaldırma üçte birini bırakma anlamına geldiği ileri sürülmektedir.

Tevki: Sözlük anlamı " bir şeyi öldürmek ve tesir etmektir. Sülüs kurallarına bağlı olmakla birlikte, ölçü itibariyle onun biraz küçüğü ve adeta fazla özen

gösterilmeden yazılan şeklidir. En belirgin özelliği, birleşmeyen elif, re, vav gibi harflerin yazıda birbirine bağlanabilmesidir. Tevkî, padişahların buyruklarının üzerine yazılan daha doğrusu çekilen nişanın yani tuğranın adıdır. Devlet mukavelenameleri gibi resmi yazılar da bu hat cinsiyle yazılmıştır.

Rıkâ: Deri ve kağıt parçalarına verilen ad olduğu gibi onların üzerine süratle yazılan yazının da adıdır. Rıkâ, Tevkî'nin küçük boyda yazılan şekli olup onun kurallarına bağlıdır. Bu yazı, mektuplar ve hikâyelerin yazılmasında da kullanılmış olup stenografik bir karakter taşımaktadır. Ayrıca çabuk yazılmaya elverişlidir.

Diğer Önemli Yazı Türleri

Siyâkat: Sanat yazısı olmasının yanında maliye, tapu ve vakıflara ait kayıtlarda ve vesikalarda kullanılan bu yazının menşei Kûfi'ye dayanmaktadır.

Bu yazının malî işlerde kullanılmasını göz önünde bulunduran bazı kimseler onun gizliliğini temin için böyle kendine has bir tarzda yazıldığına inanmaktadırlar.

Nesta'lik: Aklam-ı sitteden sonra tarih sahnesine çıkan ve İslam yazı tarihinde çok önemli bir yeri olan bu yazı çeşidi, kırlangıç kanatlarının yayvan uçuşlarını andıran görünüşle İran zekâ ve sanat anlayışının eseridir. Asma, asılma anlamına gelen nesta'lik, harflerinin birbirine asılmış gibi durmasından dolayı bu adı almıştır.

Divânî: Divânî, divâna mensup demektir. Divân, şimdiki “bakanlar kurulu” makamıdır. Burada yazılan ferman, menşur, berat ve tayinleri bildiren resmi yazılar, padişahın iradesiyle olurdu. Bu tip yazıların üstünde padişahın padişahın imzası demek olan tuğrası bulunurdu.

Celî Dîvânî: Dîvânî'nin irisi anlamına gelse de her ikisi arasında farklar vardır. En güzel şekline XIX. yüzyılda Bâb-ı Âlî'de ulaşmıştır.

Rık'a: Osmanlı Türk hattatlarının icatlarından olan Rık'a'nın, dîvânînin dikey harflerinden bazılarının biraz küçülmesi, sadeleşmesi; kavis ve meyillerinin azaltılmasından meydana geldiği anlaşılmaktadır. Yuvarlaklığı az, düzlüğü çok

ve harekesi olmayan rık'anın, kolay ve süratli yazıldığı için ortaya çıktığından Őüphe yoktur. Sarayda Dvn-ı Humyun'da teŐekkül edip gelişen bu yazı, genellikle yazışmalarda, msveddelerde, mektuplarda ve bilhassa XIX. yüzyılın baŐından itibaren günlük resmi yazışmalarda da kullanılmaya başlanmıştır.

Hat sanatı, Osmanlı toplumunda sosyal hayatın içerisinde de yer almıştır. Mimaride, hilye-i Şerif levhalarında, esnafın iŐyerinde, camii ilerinde, muskalarda,

“Arap yazısının böylelikle yüklenmiŐ olduğu kutsal vazife, karşılığında ona İslam kültüründe ayrıcalıklı bir mevki kazandırmış, Allah kelamını muhafaza eden yazıya giderek ilahi bir yazı gözüyle bakılmıştır. Bu bakımdan, Arap yazısıyla İslam dininin özdeŐleŐtirilmesinin kökleri çok derinlere gitmektedir.” (Schick, 2011: 62)

“Her kaligrafa yüreğin iyeliği, yüreğin yaşamı sunulmuştur. Ama zgnlk için değil, saklanmamıŐsa, özgünlüğün ancak gizliden gizliye görünmesine izin verilir. Çok göz önünde olmak kötü, aŐađılık ve bayağı bir Şey olarak görülür. ‘Doğru oran’, ‘doğru yer’ dir sadece önemli olan.” (Michaux, 2010:37)

Tarih Kitaplarında Hat Yaprakları

İslâm dini, tarihi süreç içerisinde bulunduğu coğrafyayı geniş ölçüde etkilemiştir. Toplum, hayatının her noktasında bu dinin etkisini hissetmiştir. Selçuklu Devleti ile başlayan tekke, zaviye ve tarikatlar Osmanlı Devleti'nde de işlevini devam ettirmiştir. İslam dini esasları çerçevesinde, sosyal, iktisadi, askeri, siyasi, bilimsel ve kültürel hayata; Türk sporu ve mutfağına yön veren kurumlar olmuşlardır. Güzel sanatlar da bu çizgiye dâhil olmuştur. Hat sanatının ortaya çıkışı ve her geçen gün gelişme göstermesi Arap harflerinin dini de temsil etmiş olmasındandır. Topluma ait her müessesede hat yazısı çeşitli nedenlerle varlığını göstermiştir.

Bu kurumlarda yetiŐenler, eğitim görenler; evrene, tabiata gönül gözüyle bakmayı ilke edinmişlerdir. Tam da bu nedenle İslam güzel sanatlarında tabiatı taklit etme ya da görünenin resmini yapmak gibi bir eğilim olmamıştır. Kinatı bir kitap gibi okumak, görünenin ardındaki görünmeyene ulaşmak isteyen bu

kalpler, Allah ve Muhammed aşkıyla sanatsal üretimler yapmışlardır. Aşkı merkez kabul eden bu sanatkârlar; mimaride, musikide, şiirde, edebiyatta, hat sanatında güzeli arayarak aşkınlıklarını ispatlamışlardır. Hem görsel hazzın hem de okuma eyleminin gerçekleştirildiği Kur'an yazıları metafizik bir ağırlığın da taşıyıcısıdır:

“Vahiy en ziyade tesir potansiyeline ‘fikirlerimizle diyaloga girdiğinde ve onları gelişip serpmeye teşvik ettiğinde ulaşır; ‘öğreti eksiksiz, bütünlüklü ve sınırları kesinkes belirli olarak takdim edilmiş olsaydı pek mümkün olmazdı.’ Mecaza başvuracak olursak Kur’an metninin tam anlamıyla kavranması sayfa üzerinde yer alan siyah harflerin olduğu kadar, aralardaki beyaz boşlukların da okunmasını gerektirmektedir.” (Schick, 2011: 22-23)

İletişim kurmayı, okuma- yazmayı sağlayan harflerin estetik bir değere bürünmesi, harflerin salt dini temsil etmesinden kaynaklanmamaktadır. Çünkü Arap harflerinin şekil olarak da sanat yapmaya elverişli bir tarafı vardır. Hat sanatı; Şam, Bağdat, Kahire, Semerkand, Tebriz gibi taht merkezleri ile Emevi, Abbasi, Fatimi, Eyyûbi, Memluk, Selçuklu gibi İslam devletlerinde oldukça ilgi görmüştür. Osmanlı Devletinde de hat sanatı çok sevilmiştir. Bunun yansımaları; camii duvarlarında, çeşme mermerlerinde, esnaf dükkânlarında, hukuk ve devlet yazışmalarında, tuğra ve fermanlarda fazlasıyla hissedilmiştir. Bu sevgi, “*Kur’an Medine’de indi, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı*” fikrinin oluşumuna kaynaklık etmiştir.

II. Beyazıt’ın teşvik ve desteği ile Şeyh Hamdullah (ö.926/1520) kendi sanat zevkini katarak “Şeyh üslûbu” denilen Osmanlı Hat Sanatı ekolünü oluşturmuştur. Hat sanatıyla yazılan ve kitap haline getirilen ilk metin Kur’an-ı Kerim’dir. Hattatlar, “Allah’ın kelâmı” olan bu yazıyı en güzel şekilde ve çeşitli tarzlarda yazmışlardır. Besmeleler ve Allah’ın isimleri farklı ellerde türlü türlü güzelliğe bürünmüştür. Allah’ın sevgisini kazanmak ve affına nail olmak için birbirinden değişik hat örnekleri üretmişlerdir. Asırlardır devam eden hat sanatı, günümüzde de mekânlarımızı, levhalarımızı süslemeye devam etmektedir. Çağdaş Türk Resminde de hat sanatı çeşitli dönüşümlerle karşımıza çıkmaktadır.

Yapraklardan Levhalara

Batılı resim anlayışında tablo ne ise Osmanlı İmparatorluğunda da levha, aynı işleve sahip olmuştur. İşlevsel görevi dışında estetik bir niteliğe de bürünmüştür. Bir tablo gibi çerçevelenerek duvara asılan bu levhalara, Osmanlı İmparatorluğu döneminde yüksek ücretler ödendiği bilinmektedir.

Hat yazısı sadece levhalarda değil, el yazması kitaplarda, fermanlarda, diplomalarda, cami iç ve dış duvarlarında, çeşitli yapıların yazıtlarında, mezar taşlarında, pencere kapağı ya da kapı kanadı gibi mimarlık öğelerinin üstlerinde, halı bordürlerinde, kutu, vazo, tabak gibi gündelik eşyada da kullanılmıştır.

Yazı sanatını Araplar geliştirmiştir. Bilinen ilk büyük Türk hattatı ise 13. yüzyılda yaşamış olan Amasyalı Yakut el Musta'Sami'dir.

Hat konusunda ciddi ve kapsamlı çalışmayı 15. yüzyılda Amasyalı Şeyh Hamdullah yapmıştır. Aklam-ı sitte, yani “altı esas yazı” diye bilinen yazı türlerini, her birinden örnek çıkartıp yanlarına kurallarını yazarak bir murakka içinde toplamıştır. Aynı zamanda, Sultan II. Beyazıt'ın da yazı hocası olan Şeyh Hamdullah'dan günümüze kalan en önemli yapıtlar, İstanbul Beyazıt Camii'nin cümle kapısının üstündeki yazıtlarla Amasya Beyazıt Camii'nin yazıtıdır.

Osmanlı sanatının doruğa ulaştığı 16. yüzyılın en önemli hattatı, yazının yalnız üslubunda değil, tekniğinde de yenilikler getiren Ahmet Karahisari'dir (öl.1556) . İstanbul'un fethinden sonra, İran'dan İstanbul'a gelen Esadullah Kirmani'nin öğrencisi olarak yetişmiştir. Özellikle O'ndan Yakut tarzının öğrenmiştir ve bu ekolün Osmanlı başkentindeki temsilcisi olmuştur. Karahisari yaşadığı dönemde “hat güneşi” (şemsü'l-hat) olarak anılmıştır. Daima yeni kompozisyonlar yaratmak için uğraşmış, müsenna ve müteselsil (harflerin hiç ayrılmadan birbiriyle birleştirilmesi hali) yazıları, özellikle müsenna sülüs ve celi sülüs yazıları ile ün kazanmıştır. Sanatçının kölesi aynı zamanda da öğrencisi olan Hasan Çelebi, onun üslubunda eserler vermiştir ve

Osmanlı mimarisinin en görkemli eserleri olan İstanbul Süleymaniye ile Edirne Selimiye Camileri'nin taş üzerine yazılmış kitabeleri, iç mekânı süsleyen Kur'an sureleri ve çini üzerine uygulanmış yazı kuşakları Hasan Çelebi'nin dolayısıyla, Karahisari ekolünün müstesna örnekleridir Altını mürekkep gibi kullanarak yazı yazmak, Altın yaldız harflerin dışını siyah çizgiyle belirlemek, harf kalınlıklarının içini çiçek motifleriyle doldurmak ilk kez onun uyguladığı yeniliklerdendir. En önemli yapıtı İstanbul Süleymaniye Camii kubbesindeki yazısıdır.

XVII. yüzyılda Türk yazı sanatının başka bir ustası da yapıtlarıyla pek çok başka hattatı etkilemiş, III. Ahmet ve II. Mustafa gibi Sultanlara hocalık etmiş olan Hafız Osman'dır. Taş baskısıyla çoğaltılan Kur'an'ları, çağında en uzak İslam ülkelerine kadar yayılmıştır. Bu Kur'an'lar, günümüzde de yazı sanatının en değerli örneklerinden sayılmaktadır.

XVII. yüzyılda, Osmanlı Devleti'nde buhran hemen hemen her alanda görülmekte iken genişleme ve ilerleme bazı alanlarda devam etmektedir. Edebiyat, mûsikî ve hat sanatı bunlardandır. XVII. yüzyıl her ne kadar karışıklık ve isyan devri olsa da XVI. yüzyıldan devralınan siyâsî, iktisâdî ve içtimâî hayatın olgunluk semerelerinin devşirildiği bir dönemdir. Bu devreye, her şeyin ölçü ve esasa kavuştuğu bir denge hali ve olgunlaşmayı temsil eden bir zaman dilimi olarak bakabiliriz.

18. yüzyılda Ünyeli İsmail Efendi, Mustafa Rakım Efendi ve İstanbul'daki pek çok yapının yazıtını hazırlamış olan Mehmet Esad Yesari, dönemin ünlü ustalarıdır.

Bu dönemin hükümdarı Sultan III. Ahmed gerçek bir sanat koruyucusudur. Kendisi de şair ve iyi bir hattat olan Sultan, kitap ve minyatür sanatına büyük bir ilgi göstermiştir. Bu ilgisi, minyatür sanatını gelişmesini sağlamıştır. Veziri İbrahim Paşa'nın da kendisi gibi eğlence ve sanata düşkün olduğu bilinmektedir. Osmanlı tarihinde "Lale Devri" diye anılan bu dönemde (1718-1730) gerçek anlamda Batılılaşma hareketleri başlatılmıştır. Diplomatik ilişkiler sonucu özellikle Fransız saray yaşantısına karşı duyulan özentinin

yankıları, mimari ve diğer sanat kollarında az veya çok olarak görülür. 1727 yılında Sait Mehmed Efendi tarafından ilk Türk matbaasının kurulması, elçilikler aracılığıyla gelen yabancı ressamların çalışmaları ve sıkı diplomatik ilişkiler Batı sanatına olan ilginin, artmasına neden olmuştur. Bu verimli sanat ortamı içerisinde minyatür sanatı da önemli gelişme göstermiştir.

Dönemin en önemli nakkaşı Levni'dir. Asıl adı Abdülcélil Çelebi'dir. II. Mustafa döneminde Edirne'de nakkaşlık yapmıştır. (1695-1703)

19. Yüzyılda ise başka bir usta, Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) karşımıza çıkmaktadır. Ayasofya'daki sekiz büyük yuvarlak levha, onun en ünlü yapıtlarındandır. Bir diğer isim Sami Efendi'dir.

Cumhuriyetten sonra harf devrimiyle Arap harflerinin kullanımdan kaldırılması, bütünüyle bu harflere dayanan hat sanatının yaygınlığını birdenbire çok azaltmıştır. Kitapların latin harfleriyle ve baskıyla hazırlanması, bu sanatın kullanım alanını hemen hemen yalnız camilerdeki duvar yazılarına indirgemıştır. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Kamil Akdik, Emin Barın gibi hattatlar bu kısıtlı alanda yapıt vererek 20. yüzyılda hat sanatını sürdüren sanatçılar olmuştur.

Çeşitli yazı türleri içinde Kufi, en eski yazıdır. Osmanlı kültür çevresinde az kullanılmış olmakla birlikte dik, kalın, köşeli harfleriyle hemen dikkati çekerek öteki yazılardan ayrılır. Halı bordürlerinden madeni paraya dek çok çeşitli alanlarda kullanılır. Yazıtlarda, Kur'an'da ve divan yazmalarında kullanılan Nesih iri harfli olduğu için duvar yazılarında ve Kitapların bölüm başlıklarında kullanılan sülüs, Din kitaplarında ve murakkaların başındaki besmelelerde kullanılan Reyhani ve Muhakkak, devlet belgelerinde kullanılan Tevki, hattatların öğrencilerine verdikleri icazetnamelerin altındaki üstat imzalarında kullanılan Rik'a, bir arada aklam-ı sitte diye adlandırılan en önemli 6 yazı türünü oluştururlar. Bunlardan başka talik, nestalik, divani, bir tür steno sayılabilecek olan siyakat, menşur, zülf-ü arus, hilali, muini, şikeste, müselsel gibi yazı türleri de vardır. Hat sanatında Osmanlı sanatçıları çeşitli ushupları denemişlerdir. Bunlardan

biri istiftir. Bir sözcüğün harflerinin ya da bir cümlenin hece ve sözcüklerinin güzel bir görünüm oluşturmak amacıyla ve kullanılan yazının çeşidine uygun biçimde yan yana ve üst üste sıralanmasına, istif edilmesine denir. Bir sözcüğün, bir eksenin iki yanına bir ters, bir yüz bakışık olarak yazılmasıyla oluşturulan çeşidine müsenna ya da aynalı yazı adı verilir. 17.yüzyıldan sonra özellikle gelişen bu türün en görkemli örnekleri bugün Bursa Ulucamii'nin duvarlarında bulunmaktadır. Harflerin biçimleriyle oynayarak, çeşitli düzenlerde birleştirip istif ederek yaratılan ve oldukça stilize edilmiş bir tür yazı-resim de hat sanatında önemli yer tutar. Yazıyla oluşturulan böyle resimler arasında en çok sevilen ve rastlanan konular kayık, kuş, aslan, sancak, cami, ibrik, çiçek, insan başı vb.dir. Osmanlı Devleti'nin arması ve padişahın imzası olarak kullanılan tuğra da bir tür istif yazıdır. Oğuz Han'ın yazılı nişanından çıktığı bilinen tuğra, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklularınca da kullanılmıştır.

Batılılaşma Hareketleri

18. yüzyıla kadar her alanda güçlü olan Osmanlı İmparatorluğu'nda “kimlik” sorunu, imparatorluğun çöküşe geçtiği yıllarda ortaya çıkan sorunlardan biri olmuştur. Dinsel kökeni farklı olan “Frenk” ler “Müslüman olmayan öteki” kabul edilmiştir. Avrupa ile ilişkiyi sağlayan gayrimüslim teb'a, batıdaki gelişmeleri yakından takip etmeye başlamıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında açlık ve sefalet yaşanırken Osmanlı İmparatorluğu bolluk ve bereket içinde yaşamaktaydı. Rönesans ve Sanayi Devriminden sonra Avrupa devletleri, Osmanlı Devletini daha yakından tanımak amacıyla İstanbul'daki elçi, tüccar ve gezginler aracılığıyla bilgi toplamaya başlamışlardır. Gittikçe güçlenen Batı, kendine güven duymaya ve diğer devletleri kendinden daha geride görmeye başlamıştır.

Romantik sanatçıların “Oryantalist” yapıtları, merak ettikleri “Doğu” yu resmetmeleriyle aynı döneme rastlamaktadır. “Oryantalist resimlerde, giyim, günlük kullanım eşyaları, şehirseller görünüm gibi diğer kültürel farklılıklar

abartılarak Doğulu'nun yabancılığının altı çizilmiştir. Bu imgeler, Osmanlı'nın kendini Batı'ya anlatmaya başlamasından sonra sürekli karşısına çıkmış ve bazı Türk sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.” Artık Doğu “öteki” olmuştur. Batıdan geride kaldığını fark eden Osmanlı toplumunda “doğulu” kendini artık “batılı” dan daha küçük görmeye başlayacaktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez Sultan III. Ahmed döneminde Paris'e elçi gönderilmiş ve bu gezinin etkileri mimari yapılarda izlenmiştir. Klasik Osmanlı mimarisi, Batı'da etkin olan Barok ve Rokoko mimarisinin etkilerini taşımaya başlamıştır. III. Selim döneminde de (1793) askeri mühendislik okullarında Fransızların eğitimi örnek alınmıştır.

Sultan II. Mahmud döneminde, siyasi, idari, ekonomik, sosyal her alanda batılı anlamda yenilikler getirmiştir. Yeniçeri ocağını kaldırarak Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adlı orduyu kurmuştur. İlköğretim zorunlu hale getirilmiş, Avrupaî tarzda eğitim veren okullar açılmıştır. Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane ve modern anlamda ilk harp okulu olan Mekteb-i Harbiye açılmıştır. İlk kez bu dönemde, eğitim almak için Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir. “Takvim-i Vekayi” adlı ilk resmî gazete çıkarılmıştır. Batı kaynaklı müzikler serbest bırakılmıştır. II. Mahmud, resmini devlet dairelerine astırmıştır.

Batılılaşma hareketleri, Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1859) ile daha farklı bir noktaya gelinmiştir. I. Meşrutiyet (1877), II. Meşrutiyet (1908) ile demokratik bir yönetimin alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Sanat alanındaki en önemli gelişme, askerî okullarda eğitim gören Türk öğrencilerin 1835 yılından itibaren Avrupa'nın başkentlerine gönderilmesi olmuştur. Askerî okullarda verilen resim derslerinde perspektif, ışık-gölge gibi teknikler uygulanmaya başlanmıştır.

Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid manzara ve natürmort üzerine yoğunlaşmış, az sayıda da figür çalışmışlardır. Figürlerin “erkek” olması tutucu ve kapalı bir toplumda, sanatçıların yaşadığı zorluğu da açıklamaktadır.

Dönemin en etkili ressamlarından olan Osman Hamdi Bey, batılı anlamda figürü resme yerleştirerek bir devrimi başlatmıştır. Batı'nın Doğu'ya bakışı Osman Hamdi Bey tarafından içselleştirilmiştir. Yüzünü Batı'ya dönen bir aydının gördüğü gözden resmetmiştir Doğu'yu.

“Hem Doğulu olmayı reddederek, Doğu'ya Batı'nın gözüyle bakmaya çalışmak, hem de kendisini anlatmak isterken, Batı'nın Doğu için yarattığı kalıpları kullanmak, Osman Hamdi Bey'in kişiliğinde, Osmanlı toplumunun kimlik karmaşasına işaret etmektedir.”

XIX. yüzyılda Osmanlı toplumunda her alanda yaşanan değişimler kültür ve sanat alanında da kendini göstermiştir. Mimaride, resimde, musikide geleneksel anlayışın yanında Avrupa'nın etkisi ile yeni akımlar başlamıştır. Batılı resim sanatı devlet tarafından desteklenmiş, bunun sonucunda klasik sanatlarımız üzerindeki saray destek ve teşviki azalmış bu da klasik sanatçıların zor dönemler yaşamasına yol açmıştır.

XIX. yüzyılda resim sanatında Avrupa'nın gerçekçi resim üslubu Osmanlı sanatçıları da etkilemiştir. II. Mahmut, Avrupa'dan getirttiği resamlara portresini yaptırıp Bab-ı Âli'ye astırtmıştır. Yine bu dönemde okulların ders programlarına resim dersi konmuştur. Sultan Abdülaziz de II. Mahmut gibi Avrupalı resamlara tablolar yaptırmıştır. Aynı zamanda kendisi de resim yapmıştır.

Yine Avrupa'da eğitim görenler arasında Şevket Dağ gibi ressamlar yetişmiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, XX. yüzyılın ünlü ressamları arasında yer almışlardır. Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyılda Batı etkisi ile hat sanatı hariç diğer sanat dallarında değişme başlamış, tezhiplerde Avrupa'nın barok ve rokoko tarzı motifleri yaygınlaşmıştır. Millî karakterimiz hâline gelen desenler kaybolmuş, çinicilikte de gerileme yaşanmıştır. Seramik sanatında İznik, yerini kaybederken küçük kap kacaklar yapan Kütahya önem kazanmıştır. Osmanlı sanatı içinde yer alan ciltçilikte gelişme yaşanmış, ciltlemede deri kullanımına devam edilirken kadife, sırma ve kumaşlarla süslenmiş eserler ortaya çıkmıştır. Osmanlı müzeciliğinin ilk adımları da bu

yüzyıl ortalarında atılmıştır. XIX. yüzyılda eski eserlere duyulan merak bir hayli artmış, II. Abdülhamit'in emri ile İstanbul'daki (Asar-ı atika) kurulmuştur. Onun çalışmaları ile Osmanlı arkeolojisi uluslararası bilim dünyasındaki yerini almıştır. Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyılda Batılılaşma; resim, heykel, müzik, tiyatro gibi tüm sanat dallarını etkisine almışsa da mimari en hızlı etkileşimin uygulandığı alan olmuştur. Osmanlı'da resim sanatının kendini hissettirmesinden önce sanat alanındaki hareketler 'süslemecilik' ile sınırlı olmuştur. Bu dönemde süslemecilik o kadar ileri gitmişti ki 3. Ahmet zamanında 'Sebi' isimli sanatçı çekmeceleri lakeli manzaralarla bezemiştir. Çeşitli dönemlerde sanatçılar en küçük objeyi bile resim yaparak süsleme yoluna gitmiştir. Süslemecilik ve duvar resimlerinin daha sonra tuval resimlerine bırakması çok da kolay olmamıştır. Resmin temelini oluşturan minyatür resmi zamanını doldurmuş ama Osmanlı resmi için önemini devam ettirmiştir. Ve zamanla yerini modern resme bırakmaya başlamıştır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlı levhaları, yerini; insanın bakışını egemen kılan ve karşıdan seyredilen pentüre, nam-ı diğer “tablo” ya bırakacaktır.

Resim sanatımızdaki ilk primitiflerle birlikte pentür, yağlı boya ressamları da sanat tarihimizdeki yerini alarak şimdiki modern Türk resim sanatının temelini atmışlardır. Sanayi-i Nefise'nin Kurulması: 20. yüzyıl sanat alanındaki gelişmeler birçok ilki de beraberinde getirmiştir. Sanat alanındaki gelişmelerin en büyüğü ve ilki Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıdır. 1877 yılında ilk defa resmi bir akademinin kurulması yolunda çalışmalara başlanmıştır. Bu okul hem resim hem de mimarlık alanında öğretim yapacaktır. Fransız ressam Guillemet de okulun hem müdürlüğünü yapacak, hem de resim derslerini verecektir. 19 Ekim 1877 de padişahın onayı alınır. Fakat tam bu sırada (1877-78) Osmanlı- Rus savaşı başlar ve bu savaş sırasında Guillemet, tifoya yakalanır ve ölür. Böylelikle akademinin açılması işi de bir müddet için kalır. Bundan sonra akademinin kurulup, öğrenime geçmesi için daha beş buçuk yıl geçecektir. Osman Hamdi'nin müze müdürlüğüne tayin edilmesiyle (4 Eylül 1881) bu konu tekrar gündeme gelir. Sanayi-i Nefise Mektebinin Ticaret

Nezaretine bağlı olarak (30 Aralık 1886 da Ticaret Nezaretinden ayrılarak Maarif Nezaretine bağlanır) ve müdürlüğüne Osman Hamdi Bey getirilmiştir. (1 Ocak 1882) Bundan sonra 2 Mart 1883 yılında mimar Vallauri' nin müzenin bahçesinde yaptığı binada (bugün Eski şark Eserleri Müzesi olarak kullanılan bina) oğretime başlanır. Oğrencilere resim, heykel, mimarlık ve gravür konularında dersler verilecektir. Fakat gravür dersini verecek hoca bulunamadığından, önceleri bu bölüm faaliyete geçmemiştir. Sonunda Fransa ' dan Napier adlı kişinin getirilmesi ile 1892'nin Mart ayında bu bölümde derslere başlanmıştır.

2.BÖLÜM BATILILAŞMA DÖNEMECİNDE OSMAN HAMDİ BEY'İN TABLOLARINDA “HAT” ve “KİTAP”

Osman Hamdi, (d. 1842İstanbul - ö. 24 Şubat1910 İstanbul) Türk müzeciliğinin kurucusu kabul edilen arkeolog, müzeci ve ressamdır. Güzel Sanatlar Akademisi Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin de kurucusudur. Osman Hamdi Bey, öğrenimini Mekteb-i Maarif-i Adliye'de sürdürdükten sonra babası Sadrazam Edhem Paşa tarafından 1857'de hukuk eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiştir.

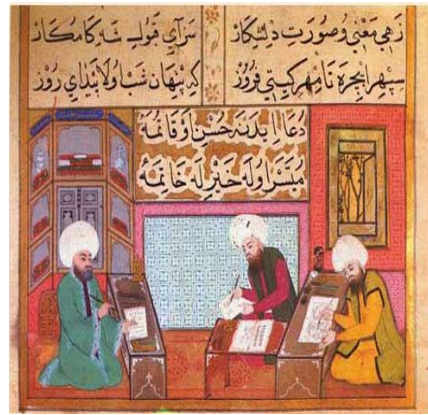


Resim 1- Osman Hamdi Bey, Kızı ve Torunu

Bir süre burada hukuk öğrenimi gördükten sonra resme olan tutkusu daha ağır bastığı için sonunda resim ve arkeolojiyi tercih ederek Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiştir. Osman Hamdi Bey'in hocaları zamanın ünlü ressamı olan Gerome (1824-1904) ve Boulanger (1824-1888) dir. Osman Hamdi bu iki ressamdan etkilenmiş ve dönemin iyi eğitim görmüş ressamlarından biri olmuştur. Onun Paris'te eğitimi sırasında 1862 yılında Şeker Ahmet Paşa(1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913) Paris'e resim eğitimi için gelmişlerdir. Osman Hamdi Bey Paris'te on iki yıl kalmıştır. Osman Hamdi Bey Paris'te Marie adlı bir kızla evlenmiştir. Fakat Türkiye'ye döndükten 4-5 yıl sonra ayrılmıştır. İlk evliliğinden Fatma ve Hayriye adında kızları olmuştur. İkinci eşi Naile'den (Marie) Melek, Leyla, Edhem ve Nazlı adlı çocukları olmuştur.

2.1 Yazıdan Minyatüre, Minyatürden Figüre

Osman Hamdi Bey'i tezimin bu aşamasında incelemeye geçmem bana göre ciddi bir eksiklik olacaktır. Çünkü minyatür geleneğini devam ettiren Osmanlı İmparatorluğu'nda ancak: *“Osman Hamdi Bey ile batılı anlamda kompozisyonun gerçek bir ögesi olarak resim sanatımıza giren insan figürü, son derece gerçekçi bir biçimde ele alınıyordu.”* (Gören, 1997:83)



17. Yüzyıl Minyatür Örnekleri

Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey'in yapmış olduğu eserlerle Batılı anlamda ilk çalışmalara tanıklık etmiştir. Figürlerin küçük

neredeysi yazıyla eŖit olduğu minyatür geleneğinden gelen Osman Hamdi Bey, belki de figür yasağı olduğunu zanneden bir anlayıŖa isyan olarak, baŖkaldırı olarak büyük figürlü eserlere imza atmıŖtır. Bastırılan bir toplumun, baskı altında tutulan beyinlerin dıŖavurumudur bu tablolar. Minyatür sanatında harfler figür, figürler harf olarak okunmaktadır.

“Minyatürler, kitap içine yazılan birer göstergeler zinciridir. Çünkü kitap evreni, benzeŖmeme temelinde okunur kılariken, onun aracılığıyla evren kendiyile benzeŖmektedir. Kitap benzeŖenle benzeŖmeyen arasında yer alan aracı bir gerçekliktir. Osmanlı- Anadolu- İslâm sanatı benzeŖim kurmaya kalkıŖmadan, ilahi yaratım sürecine öykünmekte; kitap formu “görünenle arasını açan” çifte mesafe kurmakta, imgeler “görünmemesi gerekeni görünür kılmamak” için “harfin ve kitabın çifte mesafesiyle okunmak üzere örgütlenmekte ve eŖ zamanlı yakınlık ve uzaklıklarını bu yolla kurmaktadır.” (Sayın, 2003:62-63)

Ŗenliknâmelerin, sürnâmelerin, saray mensuplarının sünnet düğünlerinin, dinî bayram ve hikâyelerin anlatıldığı Osmanlı minyatür geleneğinde yazı ile figür birbirini tamamlayıcı ve destekleyici mahiyette olmuŖtur. Her figür bir harfin temsilcisi kabul edilmiŖtir. Osman Hamdi, harfin konumunu “figür” e devretmiŖtir. Bu yanıyla Batılı resim geleneğini sürdürmek istemiŖtir. İslâm sanatı “söz” merkezidir. Bu nedenle “tasvir ve taklit” söz vasıtasıyla yapılmıŖtır.

“Sözler harfin resmi olunca insanın da resmi” olmaktadır. İnsan bedenindeki uzuvlar, harfler âleminde birine tekabül etmektedir. Hurufilikte de insan vücudu harflerle kodlanmıŖtır. Sayın’ın da belirttiği gibi “beden, evreni harf sayesinde izah” etmektedir. Batılı sanat tarihinde Hz. İsa, sözün surete büründüğü bir peygamberdir. Bu nedenle “İbn-i Arabî, suretlerden ve suretlerin kilisedeki ikonlarından tevhidin soyutlanıŖını Hristiyanlığın özü olarak açıklar. Hz. İsa bir erkek insandan meydana gelmemiŖ, ruhun beŖer suretinde görünmesinden meydana gelmiŖtir. Bu nedenle Meryem oğlu İsa ümmetinde diğer ümmetlerden farklı olarak sureti benimsemek bulunmuŖtur. Onlar kiliselerde müsül (ikonlar, suretler) suretlendirmiŖtir, onlara yönelerek ibadet etmiŖlerdir. Çünkü peygamberlerinin aslı bir ‘suretlenme’ idi.” (Arabi,FM II,s.194/HemiŖ, 2012:138)



Hafız Osman, XVII.yy Hilye-i Şerif(Muhakkak,Sülüs,Nesih)



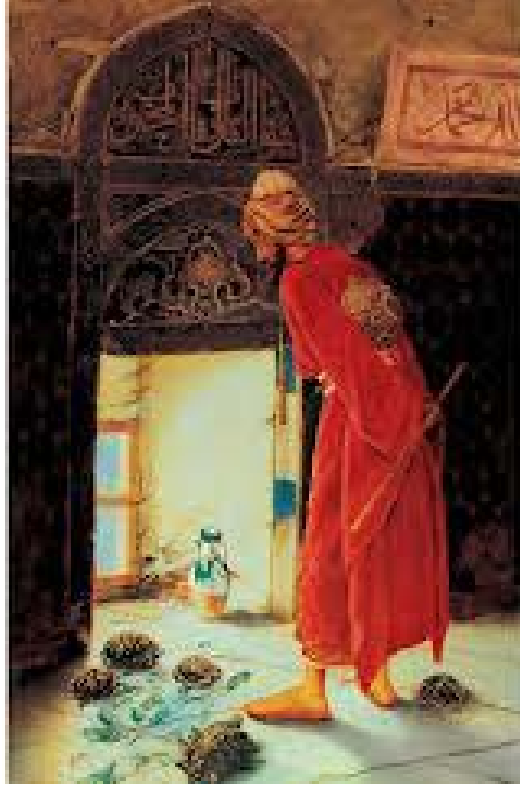
VI.yy Bizans İkonası

Hilye-i şerifler de mecazen “yaratılış suret ve güzel vasıflar” anlamlarını da taşımaktadır. “Hilye” nin aynı zamanda suret anlamı taşıması da yine dikkat çeken başka bir özelliktir. İslâm sanatlarından olan hilye, batıdaki suret formunun karşılığıdır. İlk örneklerine IX. yüzyılda rastlanan hilyeler XVII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda tıpkı ikonalar gibi hem saygı duyulan hem de kötülüklerden koruduğuna inanılan levhalara dönüşmüşlerdir.

Evlerin, iş yerlerinin, dinî mekânların duvarlarına asılan hilyelerde Hz. Muhammed’in hem fiziksel hem ahlâkî özellikleri anlatılmıştır. İkonalarda bu tarz metinlere rastlanmamaktadır. 1598 tarihli Hilye-i Hakanî’de yazılı olan “kim benden sonra hilyemi görürse beni görmüş gibidir” hadisinden de anlaşılmaktadır ki yazı, figürün temsilcisidir. Hilye levhaları da bir anlamda ikona olarak okunabilir. Hem okunan hem seyredilen yazılardır hilyeler.



Resim 4- Şeker Ahmet Paşa, “Ormanda Oduncu”, 140x180, tuval üzeri yağlıboya, İst. Resim Heykel Müzesi



Resim 5- Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1907, 136x87

Rönesans resmi tadındaki bu tablolarla beraber, Osman Hamdi de Rönesans'ı yaşatmıştır Osmanlı toplumuna. Figür yasağının var olduğunu düşünen zihniyete isyanını ve hatta sessiz çılgınlıklarını bu yolla duyurmaya çalışmıştır. Yazı ve onun doğurduğu, güzel yazı dediğimiz hat sanatının yanı sıra aslında batılı anlamdaki resim tekniğinin uygulanabilirliğini, bunun dine aykırı olmadığını altını çizmek amacıyla olmuştur Osman Hamdi Bey. Bu nedenle de yapıtlarında figürler ön plandadır.



Resim 6-Şevket Dağ, Rüstem Paşa Camii **Resim 7-**Osman Hamdi Bey, "Rüstem Paşa Camii"

Yukarıda da görüldüğü üzere, Osman Hamdi Bey'in figürleri, dönemin ressamlarının figürleriyle zıt bir durumdadır. Şevket Dağ'ın tablosunda cami devasa boyutlarda ve figür küçük iken; Osman Hamdi Bey'in tablosunda camii küçük, figür devasa boyutlardadır. Osman Hamdi Bey, bunu çok bilinçli bir şekilde yapmıştır. Küçük figürlü minyatür geleneğini kırmak, yıkmak amaçındadır. Ve zekice tablolarındaki figürleri büyük resmetmiştir. Ve asıl enteresan olan detay ise Şevket Dağ'ın resmettiği Rüstem Paşa Camii ile Osman Hamdi'nin önünde durduğu camii aynı mekândır. İki farklı ressamın

aynı mekânı resmedişi ne kadar farklı olmuştur. Şevket Dağ için camii, “Allah’ın evidir”. Bu nedenle figür, özellikle küçük resmedilmiştir.

İslamiyet’te figür yasağının var olduğunu söylemek yüzyıllardır süregelen bir yanlış devam ettirmek olacaktır. Kur’an-ı Kerim’de resim yapmayı, güzel sanatlarla ilgilenmeyi ve hatta figür ya da suret yasağı olduğunu gösteren bir ayet yoktur. Yapılan araştırmalarda da Kur’an-ı Kerim’i doğru tefsir eden âlimler, İslamiyet’te suret yasağı olmadığını belirtmişlerdir. Buna rağmen okuduğunun ne anlama geldiğini göremeyen cahil hocaların yönlendirdiği toplum, günümüzde bile bu sorunun cevabını tam olarak verememektedir.

Osman Keskiöglü, “İslamda Tasvir ve Minyatürler” adlı yazısında Kur’an-ı Kerim’den ayetleri delil olarak göstererek, İslamiyet’in aslında konuya nasıl yaklaştığını açıklamaktadır:

“...İşte Kur’anda resim yasağı diye bir şey olmadığı açıkça görünüyor. Resim yasağı hakkında Kur’anda sarıh bir şey yoktur demeyi garip bulanlar olsa olsa Kur’anda resim lehine bir şey bulabilirler...”

Kur’anda resim ve tasvirde Sebe’ suresinde Hz. Süleyman’ın kıssası naklolunurken bahsolunur ki, o aleyhte değil lehte bir durum teşkil etmektedir:

“Ona (yani Süleyman’a) mihrablar, timsaller, havuzlar gibi çanaklar ve sabit kazanlardan her ne isterse yaparlardı. Çalışın ey Davûd hanedanı, şükür için çalışın. Kullarım içinde şükür edenler azdır.” (Sebe’ suresi: 13)

Müfessirler buradaki “Temâsil” kelimesini şöyle izah ederler: “Temâsil, timsâlin cemidir. Timsâl de bir şeyin bakırdan, sırçadan, mermerden yapılan suretine denir. Onun şeriatında resim ittihazı haram değildi.” (Keskiöglü, 1961:22)

Hanefi fukahâsından Muhammed b. Hasan Şeybânî, Siyer-i Kebir’inde resimden bahseder. Antep’li Mehmet Münip Türkçe’ye çevirmiştir:

“...*Ve suret-i mezbure elbette sagire olmakla baîdden rüyet olunmaz.*”
(Münip, 1240:95)

“*Ve adı geçen şekiller elbette küçük olmalı uzaktan bakılmış şekilde olursa sorun olmaz.*” Osman Keskiöglü, İslam nakkaşlarının minyatüre yönelmiş olmalarını bu alıntıdaki açıklamaya bağlamıştır. Minyatür geleneğinde yazı, resmi tamamlayan unsurdur. Ebat olarak da yazı, neredeyse figürlerle eşit büyüklükte olmuştur.

Rüstem Paşa Camii tablosunda ressam, arka plandaki kapıyı yarı açık bırakarak bilinçli bir mesaj vermenin peşindedir. Camii'nin içini, İslamiyet'in esasını, doğu mistizmini merak ettirmek ister. Ve her izleyici aslında kendi dünyasıyla, kendi bilinçaltıyla içeriye girecektir. Tablolarını daha ziyade yurt dışında sergileyen ressamın izleyeni, Batılı olacaktır. Batılı bir izleyici elbette ki başka bir dinin ibadet yerini hayal gücüyle şekillendirecek ve o mekânın gizemine kendini bırakacaktır. Herkesi kendi hayal gücüyle baş başa bırakmak istemektedir Osman Hamdi Bey.

Konunun dikkat çekici bir yanı daha vardır: İçeri-dışarı sorunu. Ressama göre tablonun içerisi Osmanlı toplumdur. İçine kapanık, sukunet içinde, kendi halinde yaşayan insanlardır. Dışarı da Batılı medeniyetlerdir. Osmanlı'nın dışıdır. Ressam kendini Batılı zihniyetin bir ferdi kabul etmekte bu nedenle de kendi varlığını “otoportesini” dışarıda bırakmıştır. Çünkü Batılı hissetmektedir kendini. Dışa açılmış, batıya dönmüştür yüzünü. Tabloya bakacak olan batılıya sırt çevirmemiştir. İçine kapanık, yeniliğe pek açık olmayan (kapı gibi aralıklı, arada kalmış olan) bir toplumun içinden gelen Osman Hamdi, dışarı çıktığını, fikren ve bedenen toplumun dışında kaldığını, o topluma ait olmadığını altını çizmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunun çöküş döneminde toplum, ciddi anlamda bir travma yaşamış doğu-batı arasında sıkışmışlığı en fazla bu yıllarda hissetmiştir.

Türk resminde bir başka açıdan da çığır açmıştır Osman Hamdi Bey. İç mekan resimleriyle doğulu bir insanın hayatından kesitler vermiştir. Ama hep

bir kapı vardır dışarıyı gösteren. Bu kapı batılı medeniyetler seviyesine varma umudunun işaretidir. Kaplumbağa Terbiyecisi, Şehzade Türbesinde Derviş, Kur'an Tilaveti, İlahiyatçı, Kur'an Okuyan Kız, Bursa'da Yeşil Cami'de gibi yapıtlarında umudun göstergesi olan ışık, kapı, pencere mutlaka vardır. Çünkü yarınlar için umutları vardır. Toplumun gelişip ilerleyeceği günler, ilim sayesinde er-geç görülecektir. Camii Kapısı Önünde Hocalar tablosunda da okuyan, ilimle meşgul olan hocalar, örümcek bağlamış caminin dışındadırlar. Bu örümcek ağları “Şehzade Türbesinde Derviş” tablosunda da karşımıza çıkmaktadır.

Rüstem Paşa Cami'yi farklı resmeden Şevket Dağ'ın tablosunda figürler, içeridedir. Sukunet dolu bir ortamda ve küçücük resmedilmiştir. Oysaki Osman Hamdi Bey, bambaşka bir noktadan yine aynı camiyi resmetmiştir. Elbette ki aralarındaki uçurum tesadüfi bir durum değildir. Osman Hamdi'nin kırmaya çalıştığı da tam olarak budur.

Rüstem Paşa Camii önündeki Osman Hamdi Bey'in elinde büyük bir “tesbih” vardır. Birçok tablosunda dikkat çeken tesbihin de anlamı vardır. Kaynaklarda şöyle geçmektedir:

“Tesbih kelimesinin kökü ‘se-be-ha’ fiilidir. Se-be-ha sözlükte yüzmek, uzaklaşmak, yıldız hızlı hareket etmek, bir topluluğun yeryüzünde yayılıp hakim olması, suyun yayılıp kaplaması gibi anlamlara gelmektedir. Elmalılı Hamdi Yazır, ‘tesbih’i, “Allah Teala’yı Cenabı akdesine layık olmayan şaibelerden gerek itikaden, gerek kavlen ve gerek kalben tenzih etmek ve uzak tutmaktır” diye tanımlamaktadır. Kur’an’ın bazı ayetlerinde, göklerde, yeryüzünde ve her ikisi arasında bulunan şeylerin tamamının Allah’ı tesbih ettiği bildirilmektedir. Bunlardan, hemen hemen noktasına virgülüne kadar birbirinin aynısı olan, sadece birinde (57/Hadid, 1) ‘el-Arz’ kelimesinden önce bir ‘mâ’ mevsul edatının eksik olduğu üç ayette şöyle denmektedir: “Göklerde ve yerde olan her şey Allah’ı tesbih etmektedir.” (57/Hadid, 1; 59/Haşr, 1; 61/Saf, 1)“Gök gürültüsü Allah’ı tesbih eder. Melekler de O’nun korkusundan (tesbih ederler).” (ve yüsebbihu’r-ra’du bi-hamdihi vel melaiketu min hüfetihi) (13/Ra’d, 13)Kâinâtın tesbihi, sanki ilahi sır perdesi altında işlemektedir. Fakat o perde hiç kalın değildir. Yeter ki insanlar akıllarını kullansınlar ve tefekkür etsinler. Akleden ve tefekkür eden insanlar, o perdeyi aralamakta, varlıkların Allah’ı tesbih ve zikir edişini görebilmektedirler.

Kâinâtın yaratılışı, gece ile gündüzün düzenli işleyişi, yani zamanın ve mekanın mükemmel işleyişi akıl sahipleri için birer ayettir. İşte mü'minler, ister ayakta iken, ister otururken ve isterse yatarken Allah'ı zikrederler, bunların boş yere, iş olsun diye (batıl yere) yaratılmadığını düşünerek Allah'ı tesbih ederler. (3/Al-i İmran, 190-191)”

Osman Hamdi Bey, yazının salt süsten ibaret olan ve sadece seyre durulan bir görsel zevk olmadığını da vurgulamak istemiştir. Kur'an-ı Kerim'i doğru anlayan bir toplum, onun yasalarını layıkıyla uygulamalı ve en önemlisi bu ilahi kitabı tam anlamıyla okumalıdır. Kur'an "oku" emriyle başlar. Her şeye okumakla başlamalıdır insanoğlu.



Resim 8- Osman Hamdi Bey, Ab-ı Hayat Çeşmesi, 1904, Tuval üzerine yağlıboya 200x151



Resim 9- Osman Hamdi Bey, "İlahiyatçı II" 1907 Tuval üzerine yağlıboya, 90x113, özel koleksiyon

Osman Hamdi Bey, tablolarının birçoğunda hat yazısına ve hat yazılı levhalara geniş bir biçimde yer vermiştir. Ab-ı Hayat Çeşmesi'nde resmin solundaki levha: “Bahaeddin Nakşibendi’yi anan kısa yazı levhası gayet net okunurken Tavuslu Çeşme adıyla bilinen içerlek çeşmenin talik hatlı uzun kitabesi sadece bir izlenim derecesinde bırakılmıştır. Kur’an Okuyan Hoca’da da göreceğimiz levha, figürün soluna yerleştirilmiştir.

Her dinde, yazma ve okuma kavramları önem teşkil eder. Çünkü bütün dinler “Ehl-i Kitab’dır”. İrvin Cemil Schick, bir yazısında:

“Metin kavramı ve onunla yakından alâkalı olan yazma ve okuma mefhumları, İslâm’ın içine her yönden işlemiştir. Hilkat bir metindir, keza içinde olup bitenler Kelâm-ı Kadim Allah’ın hilkatini izah eden bir metindir; engin tefsir külliyyatı ise onu izah eden metinlerden oluşur. İnananlar bu metinlerin okuyucusudurlar; üstelik kendileri de aynı zamanda birer yazıcıdır, zira İslâm âleminde siyasi, iktisadi, kültürel faaliyetler büyük ölçüde yazılı kelâma bağımlı olmuştur. Gayrimüslimler arasında Yahudiler ve Hıristiyanların yeri ayrıdır: Onlar Ehl-i Kitâb’dır, çünkü Allah onlara kutsal metinler göndermiştir. Pek gözde tutulan hat sanatı da salt metni en güzel biçimiyle muhafaza etmenin değil, aynı zamanda insan eserlerinde Yaradan’ın alâmetini kayda geçirmenin de bir yoludur” diyerek okuma ve yazmanın önemine değinmiştir. (Schick: 2011, s.9)

İslamiyet’i anlamak için Kuran-ı Kerim’i doğru analiz etmek gerekmektedir. Bu kutsal kitap, sözde hocaların, din tüccarlığı yapan cahil zihniyetin oyuncağı olmaktan kurtarılmalıdır. Osman Hamdi Bey’in en sık işlediği temalardan biri de “kitap, kitap okuma” temasıdır. Okunan bu kitaplarda yaşamın gizi aranmaktadır. Hayatın geçiciliği, faniliği anlaşılmalıdır. “Okumak” anlamayı da beraberinde getirmelidir. Kuran-ı Kerim, okunmak için indirilmiştir. Temel ibadet, okumaktır. Epistemolojik olarak Kur’an anlambilimden üstündür ama buna rağmen Kur’an yasaları, “Beni ilme denetletin” demektedir. Onu anlamadan, sadece hat levhalarına hapsederek seyretmek, figür-suret resmi yapmaktan daha büyük günah olarak kabul edilmelidir. Kur’an’ı anlayıp ilahi kanunların ne demek istediğini öğrenmek ve hayata geçirmektir gerçek İslamiyet. Çünkü ilahi emirlerden ilki “ikra” (oku, anla) emridir. İkra sadece “oku” demek değildir. Anlayarak okumayı emreder ilahi kudret. İnsanı

okumaya ve öğrenmeye teşvik etmek için bu ayetler inmiştir. Kur'an sadece okunmak için gönderilmemiştir, kullar tarafından anlaşılın, anlaşılmaya çalışılın diye indirilmiştir. İnsanoğlu üç "yüz" ü okumalıdır: Kur'an'ın yüzü, insanın yüzü ve gökyüzü. Kur'an mucizelerle doludur. Bu mucizeler okunmalı, ibret alınmalıdır. Gökyüzü, yıldızlarla donatılmış ayrı bir mucize âlemdir. Galaksi sistemi de anlaşılmaz, sır dolu bir âlemdir. İnsanın yüzü de ayrı bir gizem ayrı bir mucizedir. Camilerde minareler arası göğe yazı yazılması da İslamiyet'in yazıya verdiği önemin göstergesidir. Kâinatın sahibini bulmak ve yaradılışın gayesini çözmek ancak aklın idrakiyle mümkün olacaktır. İkra suresinin ilk beş ayeti ilk inen ayetlerdir. Rivayete göre ayetlerin tamamı, Fatiha suresini oluşturmaktadır. Fatiha, bir konuyu bir kitabı veya başka bir şeyi "açan şey" demektir. Fethetmek, ele geçirmek demektir. Fatiha bir nevi önsözdür. İbn-i Arabi'nin kaleme almış olduğu "Fütühat-ı Mekkiye" de bir anlamda Hicaz aleminin, Arap harflerinin anlam yönünden fethi, açılması, açığa kavuşturulması kabul edilebilir. Çünkü "fütühat", fetih'in çoğuludur.

İkra yani Kalem ve Alâk suresi de denilen bu ilk beş ayette okumanın önemi anlatılmaktadır: "Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla:

1. Yaratan Rabbinin adıyla oku!
2. O, insanı bir aşılınmış yumurtadan yarattı.
3. Oku! Rabbin, en büyük kerem sahibidir.
4. O Rab ki kalemle (yazmayı) öğretti.
5. İnsana bilmedikleri şeyi öğretti.

Kur'an'ın kelime anlamı da "okunan" demektir. "Anlayarak, anlam vererek okumak" anlamlarına gelmektedir. Kur'an kelimesi elli sekiz ayette geçmektedir.:

"Biz onu okuyup akletmemiz için anlaşılır-sade-arı bir okuyuşla/okunuşla indirdik." (Yusuf Suresi, 12/2)

“Kur’an okunduğunda/okunacağında onu işitin de durup düşünün ki merhamet olunacaksınız.” (A’raf Suresi, 7/204)

“Elif. Lam. Mim. İşbu içinde kuşku olmayan Kitap’tır müttakiler (Allah’a karşı takva sahipleri) için bir yol göstericidir.” (Bakara, 2/1,2)

Yaratılmışların içinde Tanrı akli, bir tek insanoğluna bahşetmiştir. Evren Tanrı’nın tecelligahıdır ve bu ilişkide *“Hak, tecelliyi bilinsin diye yaratmış, insan da severek tanrıyı bilmiş ve bilgisiyle tanrıyı var etmiştir. Hak beni yarattı ki kendisini bileyim, ben de O’nu bilgimle var ettim.”* (Sayın, 2000:144)

Konunun tam da bu noktasında Prof. Dr. Yaşar Öztürk’ün getirdiği açıklık, oldukça manidar olacaktır:

*“Tedebbür, yani okunan metinlerin anlaşılması ve anlamları üzerinde derin derin düşünülmesidir. Bu tedebbür kavramı Kur’an’ın, altını ısrarla çizdiği bir kavramdır. Öyle ki Kur’an’a göre, **Kur’an okumak, esas anlamıyla tedebbür etmektir.** Tedebbür yoksa Kur’an okumaktan söz etmek mümkün değildir. Tedebbür için, okunan metnin dilini bilmek ilk şart olduğuna göre, Arapça bilmeyen bir Müslüman’ın, tedebbür emrini yerine getirmesi için, Kur’an’ı anladığı dildeki çevirisinden okuması kaçınılmazdır. Kur’an, tedebbür ilkesinin, Müslümanların temel ibadetleri olan namazda da korunmasını istemektedir. Bunun içindir ki, ne dediğini anlamadan namaz kılmak yasaklanmış (Nisa, 43), ne dediğini anlamadan namaz kılanlar ağır biçimde kınanmıştır. (Mâûn, 4-5) (Öztürk, 2008:160)*

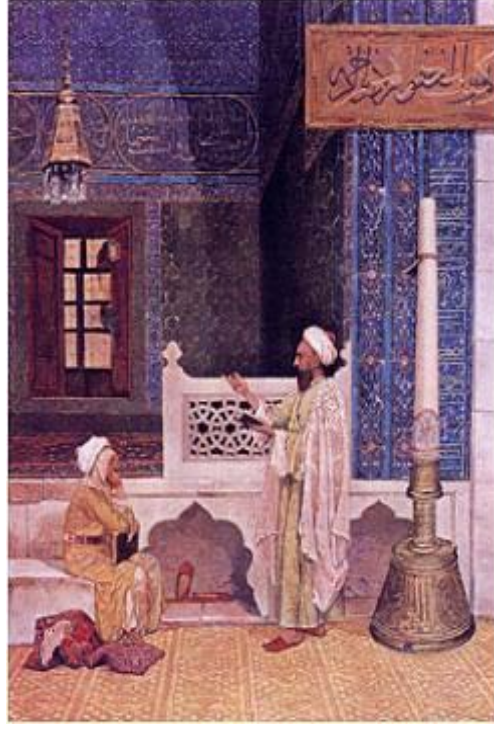
Osman Hamdi Bey, “Rüstem Paşa Camii” ve “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar” adlı yapıtlarında olduğu gibi çoğu tablosunda daha, kendi resmini yapmıştır. Kitap temasını işleyen ressam, doğu-batı çelişkisi içindeki, Osmanlı yaşam felsefesini sorgulamaktadır. “Cami Kapısındaki Hocalar” adlı yapıtında, karşıdaki kapının üstündeki yırtık beze ve üst köşelerdeki örümcek ağları, geri kalmış ve kafası örümcek bağlamış bir zihniyete yapılan gönderme kabul edilmelidir.



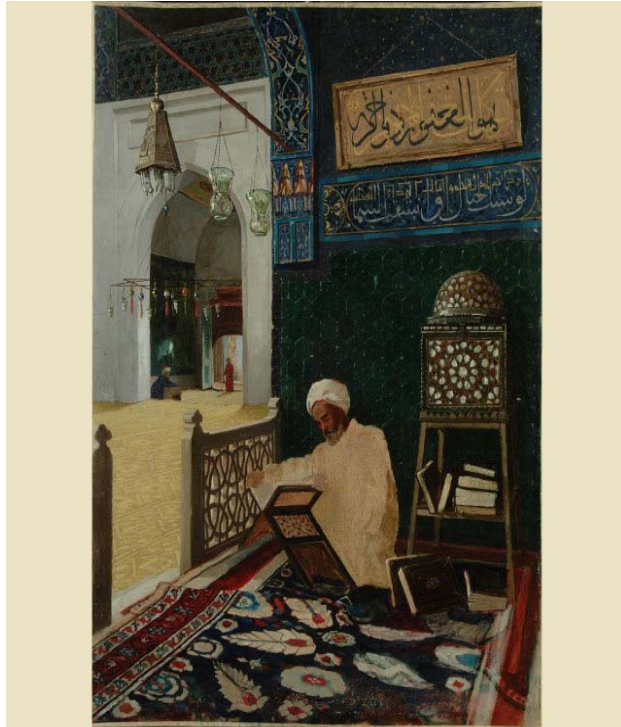
Resim 10- Osman Hamdi Bey, “Şehzade Türbesinde Derviş”, 1908,95x52



Resim 11- Osman Hamdi Bey, “Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar”,1907,140x105



Resim 12- Osman Hamdi Bey, “Bursa’da Yeşil Camide”, 1908,81x59



Resim 13- Osman Hamdi Bey, “Kur’an Okuyan Hoca”,1907, 301x400

Yukarıdaki iki resimde de levhadaki hat yazısının aynı olduğu görülmektedir. Montaj tekniğini kullanmayı seven Osman Hamdi Bey, burada da resim oyunlarını başarıyla kurgulamıştır. “Kur’an Tilaveti” olarak da bilinen Kur’an Okuyan Adam tablosundaki hat levhalarını okuduğumuzda:

“O rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır.” yazısı bulunmaktadır. Sarı hatta ise “Tevekkelet bi- magfireti’l muhaymin” yani Allah’ın magfiretine sığınıyorum, sözü yer almaktadır. Yeşil altıgen çinilerden oluşan panoyu sınırlayan bordürde ise ‘lev büsseti’l cibalu ve’n şakkati’s-semâu’ (dağlar ve gökyüzü yarılrsa idi) ifadesini taşıyan bir kitabe yer almaktadır. Bu metin, Hakka (69:16) ve Rahman (55:37) surelerinden iki ayette yer alan gökyüzünün yarılması ifadesiyle benzerliği olsa da aslında bir ayet değildir. Sakin ve içine kapanık bir İslam resmedilmiştir. Dini karakterli, doğulu bir figür. Mekanda eskimişlik, her şeyde bir köhnelik vardır. ” (Eldem, 2010:286)



Resim 14- Osman Hamdi Bey, “Okuyan Genç Emir”, 1905,168x268



Resim 15- Osman Hamdi Bey, “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız” 1890,86x65



Resim 16- Osman Hamdi Bey, “Kur’an Okuyan Kız”, 1880,500x381

Yukarıdaki resimde, pencerenin ön kısmında bulunan geometrik şekiller, İslam mimarisinde sıkça kullanılan Selçuklu yıldız sistemine yani evrenin sonsuzluğuna, tekrar eden şekillerin tevhid ilkesine yani çoklukta birliğe yapılan göndermedir. Sonsuza dek ilimle uğraşılmalıdır: “*Kızın önünde talik yazısıyla yazılmış bir kitap vardır. Sayfanın ikinci satırında Osman Hamdi’nin imzası vardır.*” (Eldem, 2010:335)

Bu “yobaz” düşüncenin kurtuluşu elbette ki toplumun en küçük çekirdeğini oluşturan aileden başlayacaktır. Aileden kasıt elbette ki annelerdir yani kadınlardır. Toplumun değişim ve gelişimi annenin gelişimiyle paralellik göstermektedir. Öyleyse kadın yüce ve ilahi bir varlıktır. Bu nedenle Osman Hamdi Bey, kadının toplumdaki yeri ve sosyal statüsünü belirleyen birçok yapıt üretmiştir.

“Okuyan Kadın ve “Okuyan genç Emir serisindeki tabloların ortak özelliği, yazının türlü şekillerini sahneye koymalarıdır. Duvarda yer alan kabartma kûfi hatlı bordür aynıdır: Besmeleyle başlar ve ‘ (ve ma tevfiki illa billah)benim başarım ancak Allah iledir. (Hud II: 88) ile biter. Bordürün nişin sağında kalan yazıda ise gizli imzası yer almaktadır. Bütün bu serinin içinde en ayrıntılı biçimde kitaplara yer veren tuval, 1905 tarihli olandır. Hafız Şirazi’nin Divanı ve Mevlana celaleddin-i Rumi’nin meşhur Mesnevisi görülmektedir... sağdaki kitapta Ahmed bin Muhammed e’n-Nisaburi el-Meydani’nin eseri olan Sami fi’l-Esami’nin adı açık bir şekilde okunabilmektedir.” (Eldem:2010)

Şehzade Türbesinde Derviş tablosunda da hat levhaları hilye-i şerifler yer almaktadır:

“Çini kitabede, Ayetel Kürsi’nin (Bakara 2:255) yer aldığı anlaşılmaktadır. ‘ya lemu mâ beyne ve mâ halfehum ve lâ yuhitune’ : (O önlerindeki ve arkalarındakini bilir) sözleri vardır. Seyirciye göre solda bir hilye yer almaktadır. Sağında ise iki adet levha bulunmaktadır. Üstteki levhada ‘ve mâ tevfiki illâ billah’ (benim başarım ancak Allah iledir) (Hud:II.88) yazısı, altındakinde ise besmelenin altında ‘ve hüve’l-gafiru zu’r-rahme’ (ve senin Rabbin rahmet sahibi ve bağışlayıcıdır) ifadesi yer almaktadır.(Kehf:18.58) Sağ taraftaki duvarda, anlaşılması güç iki levha vardır. Üsttekinin son üç harfi: Elif, nun, kef görüldüğünden ‘senin’ manasına gelen ekle biten bir kelimeyle sonlandığı tahmin edilmektedir. Alttakinde ise tuğra şekil verilmiş bir yazıdır. Sol alt köşede Osman Hamdi yine oyun oynamış kendini hattat konumuna getirmiştir. Levhanın sol üst köşesinde ise ‘Ya Hazret-i Hacı Bayram Veli’ gibi bir ibare seçilmektedir.” (Eldem, 2010:160)

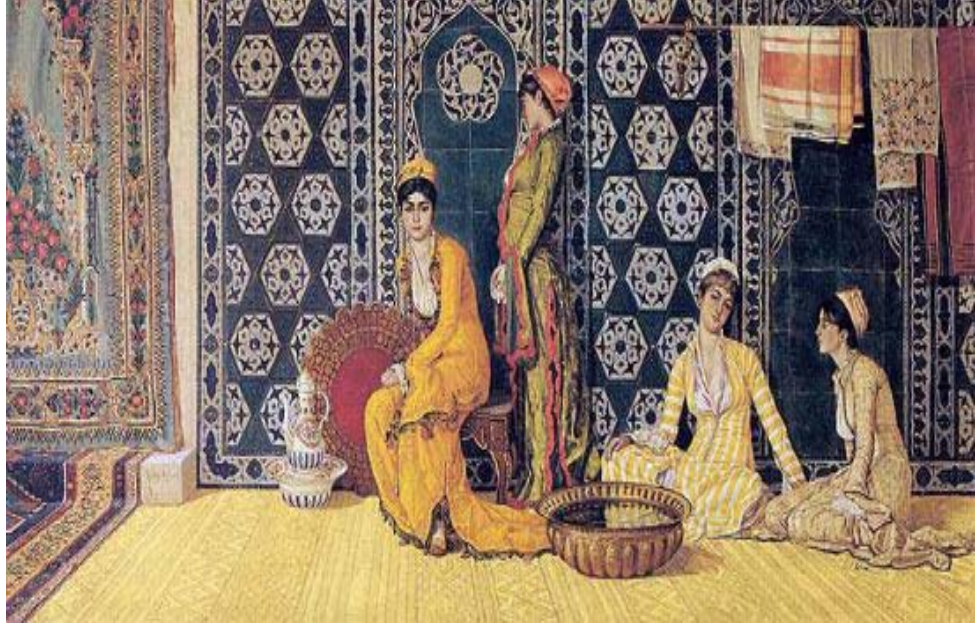
Bu tabloda da türbenin sağ üst köşesinde örümcek ağları bulunmaktadır. Yerde dikkat çeken leopar postu da, araştırmalarımda dikkat ettiğim kadarıyla Gérôme’un, on tablosunda yer almıştır. Osman Hamdi’nin de oradan esinlendiği düşünülebilir.



Resim17- Osman Hamdi Bey, “Çarşaflanan Kadınlar”, 1891,61x40



Resim 18- Osman Hamdi Bey, “İki Müzisyen Kız”, 1880,54x39



Resim 19- Osman Hamdi Bey, “Haremde”,1880,56x116



Resim 20- Osman Hamdi Bey, “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız”,1890,76x111



Resim 21- Osman Hamdi Bey, "Mihrap" 1901,210x108

Osman Hamdi Bey, “Mihrap” adlı eserini 1901 yılında yapmıştır. Dönemin padişahı olan Abdülhamid, dindar ve baskıcı bilinmesine rağmen bu tablounun onun döneminde yapılmış olması, aslında Abdülhamid’in ne kadar aydın ve hoşgörülü bir padişah olduğunun da göstergesidir.

Osman Hamdi Bey’in en çarpıcı, en dikkat çeken tablosu olmuştur “Mihrap. Ressamın sıkça kullandığı mekânlardan olan bir camii içi görülmektedir. Kadının üstünde, o devre göre açık kabul edilen bir elbise vardır, Kur’an yazısı ile çevrelenmiş mihraba arkası dönük vaziyette, büyük bir rahle üzerinde dimdik durmaktadır. Ayaklarının altında ve çevresinde, rastgele atılmış olarak görünen Kuran ve Kuran sayfaları bulunmaktadır. Yazı ve figür eşitlenmiştir. Yazının yerini “figür” almıştır.

Yazı ile suret aslında aynı kaynaktan yani “İlahi Kelâm” dan üflenmiştir. Hz. İsa, Allah’ın “söz” ü kabul edilmiştir. Yazı aynı zamanda figür sayılmakta ise rahlenin üzerine bir insan oturtmanın şaşkınlık yaratmaması gerekmektedir. İnsan da “kelâm” dır. Bakmakla okumanın eşit kabul edildiği bir ortamda, okuma-seyretme eylemi figür üzerinden de elbette ki gerçekleştirilebilir.

Mihrab tablosunun diğer adı da “Yaradılış” tır. Osman Hamdi Bey, tablodaki sırların aslında bizim tarafımızdan çözülmesini istemektedir:

“... Buyurulduğu üzere bütün eşyanın yazıldığı sahife-i vücuddur. Onun da aslı Ümmü’l Kitab olan İlmullah’tır.” diyen Muhammed Hamdi Yazır’ın satırlarından İlahi bilgi olarak Kitabın Anası’nın ilim, irfan ve hikmetin kaynağı olduğu çıkarılmaktadır. Ve içinde, ‘Yaradılış’ ın sırlarını çözenin anahtarı bulunmaktadır; aslında o, bütün anlamların kaynağıdır.” (Schick:2011)

Resmin hemen önünde yer alan buhurdandan dumanların yayılması resme mistik bir hava vermektedir. Mihrabın yanında ise dev bir mum durmaktadır. Osman Hamdi Bey’in tablolarının hemen hemen hepsinde kitap ya da Kur’an okuyanların yanbaşıda “mum” vardır. Çünkü mum, aydınlanmanın, bilgi sahibi olabilmenin işaretidir. Mum sembolünü sıkça kullanan ressam, özellikle “Mihrab” tablosunda ‘mum’ un hiç kullanılmadığını, göstererek, kitapları boş yere yerlere atmadığını, anlatmak istemiştir. Okunmamış, anlaşılmamış bu

kitaplar, beyinleri aydınlatamamış ve “mum” erimemiştir. Mum, aydınlatma görevini yerine getirememiştir. Kur’an izlenimi veren kitaplar, okunup anlaşılmadığı için yerlere savrulmuştur.

Tasavvufta mum; şefkat, merhamet sahibi olgun kişileri anlatmaktadır. Etrafını aydınlatmaya, faydalandırmaya devam ederken, kendisi tükenmeye razıdır. Mum, hep verir, hiç almaz. Ressam da kendini mum olarak görmekte, tükenmesine rağmen toplumu aydınlatmaya devam ettiğini bu simgeyle anlatmaktadır. “*En büyük şer, cehâlettir*” diyen Buda, tasavvufun bir ilim olduğunu anlatmıştır.

Mistik bir felsefeci olan Sokrat, ruhunun nurunu aklını aydınlatmada kullanmıştır ve bu yaratılış âleminde hiçbir şeyin abes olmayıp, hepsinin bir mânâ üzerine yaratılmış olduğunu söylemiştir.

“Mihrap (Arapça مِحْرَاب) Camide imamın namaz kılariken cemaatin önünde durduğu, kible tarafındaki duvarın ortasında bulunan, oyuk, girintili yer anlamında bir terimdir. Çoğulu "mehârîb"tir. Bu bölüm, savaş âletine benzetilerek mihrab denilmesi, şeytan ve kötü düşünce ve arzularla savaş yeri kabul edilmesindedir.” (Develioğlu: 1990)

Kur’an’da "mihrap" sözcüğü ve çoğulu şu âyetlerde geçmektedir. Kudiüs'te Mescid-i Aksa bünyesinde, Meryem'in barındığı bir bölme anlamında şöyle kullanılmıştır: "Rabbi onu, güzel bir şekilde kabul etti ve onu güzel bir bitki gibi yetiştirdi. Onu Zekerriya'nın himayesine bıraktı. Zekerriya Meryem'in bulunduğu mihrâba her girdiğinde onun yanında yiyecek, rızık buldu. "Bu sana nereden geldi ey Meryem?" dedi". Meryem; "O, Allah tarafındandır. Şüphesiz Allah, dilediğini hesapsız bir şekilde rızıklandırır" (Ali İmrân, 3/37).

Namaz kılınan yer ve mabed anlamında olmak üzere şöyle buyrulur:

"Zekerriya mabedde (Mihrâb) namaz kılariken, melekler ona şöyle seslendiler": Allah sana, kendi sözüyle meydana gelen İsa'yı tasdik eden, efendi, iffetli ve salihlerden bir peygamber olan Yahya'yı müjdeliyor" (Ali İmrân, 3/39). "Zekerriya mabedden (mihrâb) kavminin önüne çıktı" (Meryem, 19/11). "Ey Muhammed! Sana davacıların haberi geldi mi? Hani onlar duvardan Davud'un ibadet yeri olan "mihrâba" tırmanmışlardı" (es-Sâd, 38/21). Çoğulu köşk ve saray anlamında kullanılır: "Cinler, Süleyman'ın istediği gibi saraylar (mehârîb), heykeller, havuzlar kadar büyük çanaklar ve sabit kazanlar yaparlardı" (Sebe: 34/13)

Osman Hamdi Bey, rahlenin üzerine Meryem'i oturtmuştur belki de. Kadının hamile olma ihtimalini de göz önüne alacak olursak, Meryem, Tanrı'nın ilahi kudretiyle Hz. İsa'ya hamile kalmıştır. Bir peygamber doğuracak olan Meryem, elbette ki oldukça kutsal bir kadındır. İffetin ve namusun sembolüdür Meryem. Yine sözcük anlamlarından biri de "ibadete düşkün kadın" demek olan Meryem'i rahleye oturtan ressam, tezat sanatını kullanarak kitapları yere saçmıştır.

Kur'an- ı Kerim'in on dokuzuncu suresinin de adıdır. Surenin kırk birinci ayetinde Hz. İbrahim övülmektedir. (İbrahim- eb-rahim) yine kadının rahmi yüceleştirilmiştir.

"16 ve 17. Ayetler: (Ey Muhammed!) Kitapta (Kur'an'da) Meryem'i de an. Hani ailesinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekilmiş ve (kendini onlardan uzak tutmak için) onlarla arasında bir perde germiştir.

41. Ayet: Kitapta İbrahim'i de an. Gerçekten o, son derece dürüst bir kimse, bir peygamber idi."

Mihrap, Meryem Ana heykelciklerinin de konulduğu alandır. Osman Hamdi Bey, heykelciklerle sanata da gönderme yapmak istemiş, sanatın yüceliğini vurgulamıştır. Sanatın tahrib edildiğini de anlatmak istemektedir. Bilindiği üzere arkeoloji ve sanatsal değerleri korumaya almak için Osman Hamdi Bey, çok ciddi çalışmalar yapmış ve hayatını neredeyse buna vakfetmiştir. Mihrap, harab olmuş, tahrip edilmiş yer anlamına geldiği gibi; "umut bağlanılan yer" manasını da taşımaktadır. Umut, kadındadır, ama umut bağlanılan yer, tahrip edilmiştir. Kadın, toplumda her zaman hor görülmüş, harab edilmiş taraftır. Oysaki insan yaratılmışların en yücesidir çünkü "akıl" bir tek insana bahşedilmiştir.

"Şüphesiz, göklerin ve yerin yaratılmasında; gece ile gündüzün ard arda gelişinde; insanlara yararlı şeyler ile denizde yüzen gemilerde; Allah'ın göklerden yağdırdığı suda ve ölü olan toprağa onunla verdiği canda; yeryüzüne dağıttığı canlılarda; rüzgarları estirmesinde ve gökleri yer arasında boyun eğdirilmiş bulutları evirip çevirmelerinde; (burada) âkil olan bir kavim için gerçekten âyetler vardır. (Bakara 2/164) Kısacası, müminlere düşen görev, Hilkat'i okumak, O'nun her taraftaki işaretlerini idrak etmek ve bunları O'nun kudret ve rahmetinin kanıtı

olarak doğru yorumlamaktır... Hz. Muhammed'in peygamberliğinin kanıtı Kur'an'ın ta kendisidir. İsrâ suresi 17/88: "... Allah'tan gönderilmiş bir elçi ki tertemiz sahifeleri okumaktadır." "Kendilerine okunmakta olan kitabı sana indirmemiz onlara yetmiyor mu?" (Schick, 2011: 12-3)

Kadının toplumdaki statüsü, geri kalmışlığı, erkek egemenliğinin kadın üstündeki aşırı baskısı Osman Hamdi Bey'in kafasını kurcalayan sorunlardan biri olmuştur. Yirminci yüzyıl, kadının söz sahibi olacağı, hukuksal ve sosyal tüm haklarına kavuşacağı bir çağ olacaktır. Gelecekte kadının kutsallığının bilinmesi ve kıymetinin fark edilmesini istemiş ve bunun sinyallerini vermiştir. Kadın Allah'ın yarattığı kutsal bir varlıktır. Çünkü rahman ve rahim olan Allah "rahim" yani doğurganlık sıfatını kadına bahşetmiştir. Kur'an kadar kutsal kabul edilmelidir. Çünkü topluma şekil veren, onu uygarlığa, medeniyete taşıyan varlık, annelerdir. Anne de Kur'an-ı Kerim de yol göstericidir, kılavuzdur. Bu yolu aydınlatacak olan da "ilim" yani okumaktır.

Osman Hamdi Bey, bu eserinde, kadını tutsak eden geleneksel ahlak anlayışına başkaldırmak istemiştir. Kadına söz hakkı vermeyen, okuyup-yazmayı yasaklayan bir din yoktur. Hele de bağınaz hocaların elinde oyuncak olan, saptırılıp yanlış anlatılan bir kitap ne kadar kıymetli olabilir? Oysa İslamiyet, kadını yücelten, onu kutsal gören bir dindir. Cariye dahi olsa kadın kıymetli, özgür ve kutsaldır.

Osman Hamdi Bey, yaşadığı dönemde anlaşılammış, İslamiyet'e düşmanmış gibi algılanmıştır. Onu kendinden başka kimsenin anlamadığını düşündüğü için, birçok tablosunda kendini resmetmiştir. Tablolarında, Doğulu bir insanın giyimiyle yer almasını, oryantalist bir şirinlik olarak değerlendirmek yanlış bir tutum olacaktır. Her yapıtı, düşünceye temelli, mesaj içerikli ve üzerine çok tartışılması gereken yapıtlardır. Yüzeysel bir anlayışla Osman Hamdi Bey'i sadece "oryantalist" olarak görmek, reformist bir fikir adamını "ıskalamak" olacaktır.

Kur'an-ı Kerim'in yirmi beşinci suresi olan Furkan suresinin otuzuncu ayeti aynen şöyledir: “O gün Peygamber: “Ya Rabbi, halkım bu Kur'ân'ı terk edip ondan uzaklaştılar!” der.”

Kıyamet gününde, Hz. Muhammed'e, ümmeti ile ilgili en çok neden şikâyet olunacağı sorulduğunda Hz. Muhammed, en büyük üzüntüsünün, ümmetinin Kur'an'ı sadece fiziksel olarak sahipleneceğini; içeriğinin anlaşılmadan dışlanacağı, olduğunu belirtmiştir. Kur'an'ın içeriğini anlamadan, neden indirildiğini kavrayamadan onu duvara asmak, aslında onu kendinden uzaklaştırmak, dışlamak değil midir? Onun kurallarını çiğnemiş olmak değil midir? Kaldı ki, ilk ayeti “Okul!” olan bir emre karşı gelmiş olmak değil midir? Böyle bir zihniyeti “Mihrab” tablosuyla eleştiren Osman Hamdi Bey mi dinsizdir? Yoksa okumadığı Kur'an-ı Kerim'i, süs eşyası gibi (tablo) duvara asan zihniyet mi dinsizdir?

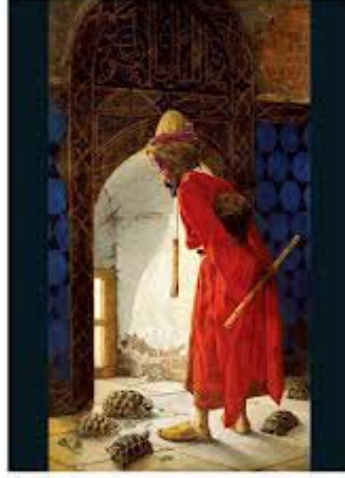
“Fakat bütün bu kitapların arasında özellikle iki yazmayı ayrı ele almak gerekir. Bunların birincisi tuvalin en önünde ve tam ortasında yer alan siyah cildi kapalı olduğundan sadece dışı görülen kitaptır. Kitabın seyirciye dönük yan tarafında iki ibare göze çarpmaktadır. Bunların solda olanı ‘Osman Hamdi’, yani ressamın atmaya bayıldığı gizli imzasının bir örneğidir. Fakat sağda ‘Sakiyâ Mevlâ’ ya benzeyen bir türlü çözemediğimiz bir kitap başlığı olduğu anlaşılmaktadır. İkincisi ise inanılmaz derecede ilginçtir. Buhurdanın sol üstünde ve kadının eteğinin sağ parçasının altında yer alıp açık duran, lacivert tezhipli olduğu anlaşılan kitaba iyice yaklaşıldığında uzaktan Kur'an'dan bir sure başına benzeyen sayfanın aslında bambaşka bir eserin başlangıcı olduğu anlaşılmaktadır. Tezyinatın orta şeridinde yaldızlı harflerle “Zend Avesta” sözleri yer almaktadır. Genellikle Zend-Avesta diye bilinen ama aslında Zend-i Avesta diye okunması gereken bu sözler Zerdüşt dininin kutsal metinlerini oluşturan Avesta'nın yorumundan ibarettir. Başka bir deyişle Avesta Şerhi diye tercüme edilebilecek bir kutsal metin açıklamasıdır. Türkiye yazmaları kataloğunda herhangi bir nüshasına rastlayamadığımız bu kitabı resmetmenin Osman Hamdi'nin aklına nereden ve nasıl gelmiş olabileceğini tahmin etmek imkânsız görünmektedir. Fakat kaynağı ne olursa olsun, tabloya halim olan alegoriye uygun bir şekilde din kitaplarının üzerinde yükselen bir kadın/anne imajına destek veren bir unsur olarak kullanılmış olduğu kesindir.” (Eldem, 2010:492)

Osman Hamdi Bey'i, ‘Müslümanlığı az benimseyip rum bilincini koruyan bir kişi’ olarak niteleyen Sezer Tansuğ'a göre: ‘Avrupa’da hiç bir oryantalist

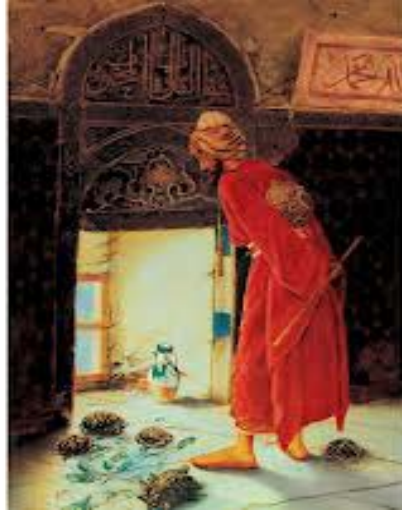
ressam cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup, ayaklarının altına Kuran-ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir.”

Sezer Tansuğ'un bu öfkesine karşılık Osman Hamdi Bey'in torunu Cenani Sarı ise, resimdeki kadının hamile olarak çizildiği, bu nedenle Osman Hamdi Bey'in 'annelik her şeyin üzerindedir.' anlamına gelen bir mesaj vermek istediğini söylemiştir.

Edhem Eldem, Emine Fetvacı'nın An Orientalist Reconsidered: "Osman Hamdi" adlı yüksek lisans tezinde (Williams College, 1996, s.12-14.) Osman Hamdi Bey için yapılan Oryantalist "suçlaması" nı reddettiğini ve bunun yerine İpek Aksüğüre Duben'in "reformist" yorumuna benzer bir misyon/mesaj varlığından bahsettiğini belirtir. (Edhem Eldem, "Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm", Dipnot, S.2, Kış-Bahar 2004, s.41.) Yine Fetvacı'ya göre, bu mesaj yüklemesinin asıl örneğini teşkil eden tablo, bir rahleye oturmuş, ayaklarının dibine de dini içeriklerin kitapların düzensizce atılmış olduğu bir kadını tasvir eden "Mihrab" adlı eserdir. Fetvacı, "Mihrab"ın bir isyan mesajı ilettiği görüşündedir. Kadını ezen geleneksel ve dogmatik baskılara karşı başkaldırıcıyı simgelemekte, Osmanlı toplumunun Batılılaşma/Modernleşme kavgası içinde kadının statüsüne atfedilen önemin bir yansımasını oluşturmaktadır. (Fetvacı'dan aktaran Edhem Eldem, a.g.m., s.42.)



Resim 22- Osman Hamdi Bey, “Kağlumbağa Terbiyecisi” 1906,222x122



Resim 23- Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi” 1907,136x87

Bursa Yeşil Cami içinde, kırmızı bir kaftan giymiş, biraz kambur ve düşünceli görünen bu yaşlı adam Osman Hamdi Bey’in ta kendisidir. Tablo, batılılaşmaya çalışan doğulu bir toplumda aydın olmanın zorluğunu, ağırlığını betimlemektedir. Kaplumbağalar da öğrenmeye, ilerlemeye hiç niyeti olmayan cahil toplumu betimlemektedir. Kaplumbağa hızıyla bile ilerleyemeyen bir topluma güzel sanatları sevdirmek resmi, arkeolojiyi sevdirmek elbette ki çok güç olacaktır. Kaplumbağa terbiyecisinin sırtındaki kaplumbağa derisi motifli

nakkare ve boynuna asmış olduğu ney ise musikiye ve Mevlevî tarikatına yapılan göndermedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da kaplumbağanın işitme yetisinin olmayışdır. Kulak zarları derilerinin hemen altındadır. Kulak kepçeleri yoktur. Deri, kulaklarını örttüğü için nadiren çok az işitmektedirler. Yani derviş kılığındaki bu yaşlı adam sağır, duyarsız ağırkanlı bir toplum için çırpınan “aydın” kesiminin temsilcisidir. Sağır kaplumbağalar nasıl ki terbiye edilemez, yönetilemez ise duymak ve görmek istemeyen bir topluma da etki etme şansınız yoktur. Değişime açık olmayan, yeniliğe kapalı bir toplumu sanat yoluyla çağdaştırmak oldukça zor olmaktadır. Bu tablo, pes etme noktasına gelen bir aydının yorgun, umutsuz ve tükenmişliğinin resmidir.

Kaplumbağalar terbiye edilebilen canlılar değillerdir.

Halil Çile göre resmin adı kaplumbağa terbiyecisi olmaz öyleyse Osmanlıca Erbab-ı darh olmalıydı. Erbab-ı darh aynı zamanda dağların batıl tanrı bekçisi demek. Hatırlatalım Osman Hamdi Bey Nemrut kazılarını başlatan ve oradaki tanrı heykellerini bulan ilk kişidir. Resimdeki dervişin kıyafeti ise gizli bir tarikat olan Melamilik dervişlerin giydiği kıyafettir. Ve Halil Çil Hamdi beyin mason olduğu iddaasında bulunuyor. Kaynaklara göre masonlukda İskoç riti, York riti gibi birde Shrine riti mevcut. Shrine ritini diğer ritlerden ayıran özellik islami temelli olmasıdır. Shrine resmi olarak 1900 ların başında kurulmuştur. Diğer ritler Hamdi Bey ve arkadaşlarını tatmin etmeyince tasavvufla birleştirip ortaya yeni bir rit çıkartmışlardır... Shinerler simge olarak kaplumbağayı kullanırlar ve toplantılarında fes takarlar.

Kaplumbağa nasıl ki organlarını kabuğunun içine çekiyorsa, insan da iç benliğine çekilmeli, yaradılışının gayesini düşünmelidir. Görünenin içindeki görünmeyeni aramalıdır. Tasavvuf ehli gibi “Beni her şeyde görün; her şeyi bende görün!” düşüncesini sorgulamalıdır.

“Bu yüzden varolanın kesretinden kurtularak kendi içine bakan, yani kendine dönen insan -kendini bilen, Rabbini bilir-, evrenin kusursuz uyumu ile karşılaşacak ve kendine bakarken tanrıya ibadet edecektir. Madem ki bütün varlıklar birbirlerini dengeleyen kusursuz uyum sayesinde birbiriyle benzeştir, kendini keşfetmek ve kendine bakmak, tanrıya bakmak ve tanrıyı keşfetmek anlamına gelir.” (Sayın, 2000:145)

Tablonun birinci versiyonunda, hat sanatıyla yazılmış levhada: “Kalplerin şifası sevgiliyle buluşmaktır.” hadisi göze çarpmaktadır. Bu hadis, Kur’an-ı Kerim’in yirmi sekizinci suresi olan Rad suresi ile bağlantılıdır. “elif, lam, mim” ile başlayan bu surenin meali ressamın varmak istediği noktadır: “Onlar, inananlar ve kalpleri Allah’ı anmakla huzura kavuşanlardır. Biliniz ki kalpler ancak Allah’ı anmakla huzur bulur”. Tablonun ikinci versiyonunda da “sevgili”nin kim olduğu, yine hat yazısıyla yazılmış levhada açıkça gösterilmektedir. “Muhammed” ve “Allah” yazılı levha resme dâhil edilmiştir. Allah’ın Hz. Muhammed’e “Sen olmasaydın kâinatı yaratmazdım.” dediğini hepimiz bilmekteyiz. Yani kâinat, onunla anlam bulmuştur. Görüldüğü üzere Osman Hamdi Bey, resimlerinin hiç birinde rastgele çizimler yapmamış, matematiksel bir zekâ ile her detayı kurgulayarak tablolarını oluşturmuştur. Onu farklı kılan da bu özellikleridir.

Rad suresi, “Gök gürlemesi” anlamına gelmektedir. Gök cisimleri arasındaki çekim kuvvetine işaret edilmiş, Gökyüzündeki evren anlatılmış ve onların direksiz, desteksiz durduğu bunun da inanmayanlar için bir mucize olduğu açıklanmıştır. Osman Hamdi Bey’i de dinsiz görenler olmuştur. Ressam, özellikle bu sureyi seçmesi aslında çok manidar kabul edilmelidir.

“Elif, Lâm, Mîm, Ra. İşte bunlar, (yani bu hece harfleri veya bu sûre) kitabın âyetleridir. Tek başına ve yalnız olarak ele alındıkları zaman hiçbir anlamı yok gibi sanılan o harfler, o sesler Allah tarafından kendilerine verilen şekil, düzen, tertip ve terkip ile anlamlı birtakım kelimeler meydana getirerek hakkın kitabının mânâ ve mazmununa delalet eden ve gizliyi açığa çıkaran açık deliller, aşikar alâmetler, kesin belgeler olur ve işte bu harflerden meydana gelmiş olan bu sûre de en mükemmel bir kitap olan Kur’ân-ı Kerîm’in göklerdeki ve yerdeki ilâhî âyetleri, gafillerin üzerinden geçip de görmedikleri hak âyetleri gösteren bir kısım âyetlerdir. Ve Rabbinden sana indirilen bütünüyle haktır. Haktır ve gerçektir, aslına uygundur, ey Muhammed. Ve lâkin insanların çoğu iman etmezler. Bunun Allah tarafından indirilmiş hak bir kitap olduğuna inanmazlar.”

Rad suresinin 2, 15 ve 16. ayetleri gökyüzünde de bir hayat olduğunu vurgulamaktadır. Güneş, ay ve yıldızlar direksiz bir şekilde durmaktadırlar. Bu nedenledir ki İslâmiyet’te göğe yazı yazılır. Göklerde ve yerde tüm varlıklar

Allah'ı zikreder, hem sözle hem yazıyla. Mahya; ezeli ve ebedi diri, canlı demektir. Göklerde de canlılar bulunmaktadır:

“2. Allah, gökleri gördüğünüz herhangi bir direk olmadan yükselten, sonra Arş'a kurulan, güneşi ve ayı buyruğu altına alandır.

15. Göklerde ve yerde kim varsa, ister istemez kendileri de gölgeleri de sabah akşam Allah'a boyun eğer.

16. De ki: "Göklerin ve yerin Rabbi kimdir?"(Kur'an-ı Kerim, 13. sure)





Rad suresi, gökyüzündeki cismaniyete işaret eden bir suredir.

Tablonun ikinci versiyonunda pencereden içeri sızan ışık birinci tablonunkinden daha fazladır. Bunun sebebi duvarda hat yazısı olan levhada yazan “Allah” ve “Muhammed” yazılarının camiyi nurlandırması olarak da açıklanabilir. Yazının, ilmin toplumun aydınlanmasında ne kadar önemli bir unsur olduğunun da göstergesi durumundadır.

Gökhan Koyunlu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

*“Dolayısıyla resme bir daha kendi gönül dünyamızdan baktığımızda inanıyorum sizde bunları söyleyeceksiniz. Ayrıca mana aleminde de bence o beş kaplumbağa, islamın beş esasına işaret etmektedir. Ama dağınık olmaları ve mekanın harap olmasının da İslamın esaslarından uzaklaşıldığını ifade etmektedir. Bu dağınık halden kurtuluş reçetesi de, ışığın geldiği pencere tarafındaki duvarın üzerinde yazmaktadır. **“Kalplerin şifası sevgiliyle buluşmaktır.” “Onlar, inananlar ve kalpleri Allah’ı anmakla huzura kavuşanlardır. Biliniz ki, kalpler ancak Allah’ı anmakla huzur bulur” (Rad 28) ayeti ile beraber okuyunca sanırım mekanda anlatılmak istenen kompozisyon tamamlanacaktır.** (Koyunlu: 2012)*

Ressamın elinde tuttuğu ”ney”, ayrıca işlenmesi gereken başka bir konudur. Hz. Mevlana’ya göre musikî Allah’ın lisanıdır. Musikî, manevi arınmayı

sağlayan önemli bir halkadır. Ruhun temizlenmesini sağlar, körelmesini engeller.

“Gerçek mûsikî insana hayvânî hisleri hatırlatmak şöyle dursun, ona “sonsuz varlık” ı hissettirir, sezdirir. Bu sezgiyle onu O’ na yaklaştırır ve nihâyet ulaştırır. Bunda en etkili ses ise ney sadâsıdır.Hz. Mevlânâ’ nın felsefesinde ney, “insan-ı kâmil” in (yani bir takım merhalelerden geçerek olgunlaşmış insanın) sembolüdür ve aşk derdini anlatmadadır. Benzi sararmış, içi boşalmış, bağı dağlanarak delikler açılmış, ancak Yüce Yaratıcı’ nın üflediği nefesle hayat bulan, tıpkı insan gibi geldiği yere özlem duyan ve delik deşik olmuş sînesinden çıkan feryâd ve iniltileri ile insanlara sırlar fısıldayan bir dosttur. Bu sebeple ney, mevlevîlerce kutsanmış ve “ nây-ı şerîf ” diye anılmıştır.”

“Ney”, insan sesine en yakın olan müzik aletidir ve Mevlevî müziğinin dört temel çalgısından biri kabul edilmektedir. Osman Hamdi Bey, yaşamının son yıllarında yaptığı bu tablo ile akıp giden hayatını özetlemiştir.

Tablodaki beş kaplumbağanın da, imanın beş şartına gönderme olduğu söylenmiştir. İmanın şartları yerine getirilmemekte ve bu umursamazlığın terbiye edilmesi, kurallara uyulması gerektiği anlamı da çıkarılabilir. Bu tabloya ilişkin bir iddia vardır. Tablonun esin kaynağının 1869 tarihli bir Fransız dergisindeki, *Charmeur de tortues* isimli gravür olduğu söylenmektedir. Ama iki tablo karşılaştırıldığında Fransız dergisinin çizimindeki adam ile Osman Hamdi Bey’in çizdiği adam arasında uçurum vardır. Yüzlerdeki ifadeler çok farklıdır. Osman Hamdi Bey, felsefe yüklü, altyapılı mesajlar vermeye çalışmıştır. Yaşlı adam, üzgün, kırgın, yorgun ve tükenmiştir. Oysaki diğer figürün yüzündeki ifade bunları çağırıştırılmaz.



1869’da Tour du Monde isimli dergide yayınlanan Charmeur de tortues isimli gravür

3. BÖLÜM ÇAĞDAŞ TÜRK RESİMDE HAT SANATI OKUMALARI

On dokuzuncu yüzyılda “izlenimcilik” ve “akademizm” hâkimiyetini korumaktadır. Yaşanan birçok gelişme, (sanayi devrimi, fotoğraf makinasının, sinemanın ortaya çıkışı) yeni sanat akımlarının doğmasına olanak sağlamıştır. Ortadoğu ve Uzakdoğu’yu keşfeden Batı dünyası her alanda olduğu gibi sanat alanında da bu coğrafyaların etkisi altına girmişlerdir.

Yazının kullanımı önceleri daha çok İncil'in resimlenmesi amacıyla yapılmış minyatürle başlar, din temelli yapılan freskolarda da görülür. Daha sonra Rönesansında başlamasıyla ve gelişmesiyle birlikte yaşanan refah ressamların da saygınlığını arttırdı, bu saygınlık bir şekilde onların kendi varlıklarını duyumsama ve duyumsatmalarına da ön ayak oldu. O sıralarda Kuzeyli bir ressam olan Jan Van Eyck "Arnolfi'nin Evlenmesi" adlı tablosunda, törenin arka duvarında resmedilen puslu görüntüye kendi imgesini de koymuş ve Jan Van Eyck da buradaydı yazısını yazmıştır. Yetmiş yıl sonra Dürer de benzer bir kullanım ile kendi varlığını ortaya koymuştur.



Resim 1- Jan Van Eyck “Arnolfini’nin Evlenmesi”,1434,Londra, *National Gallery*

Jan Eyck, bu anı sonsuzlaştırmak istemiştir. O yüzden de tablonun önemli bir yerine adını, Latince olarak “*Johannes de Eyck fuit hic*” (Jan Eyck da buradaydı) diye yazmıştır. Batılı tarihsel resimde ilk kez bir sanatçı, tam bir görgü tanığı durumundadır. Gitti/Burada oyunu acaba burada başlamamış mıdır?



Resim 2- “*Arnolfini'nin Evlenmesi*” detay

Yazı, bir ihtiyacın ürünüdür ama güzel yazı “estetik haz” ın bir sonucudur. Bu estetik hazzın sağladığı avantaj, onun güzel sanatlarda yer bulmasına olanak sağlamıştır. Arap harflerinin soyuta kaçan plastik değeri, 1940’lı yıllarda soyut sanata yönelen Türk ressamlarına ilham kaynağı olmuştur. Bu yıllarda Türk sanatçı ve aydınlar, “ulusal Türk resmi” yaratma arayışına girmişlerdir. Kimi sanatçılar Anadoluyu, geleneksel el sanatlarını eserlerine konu etmiş, kimileri de köy ve kasabalardaki sosyal yaşantıyı yansıtmıştır eserlerine. 1970’li yıllara kadar toplumsal konularla içine kapanmış olan sanat ortamı, 1980’li yıllardan sonra, dış dünya ile ilişki içerisinde olmuş, sanatçılar, yapıtlarını yurtdışında da tanıtmaya başlamışlardır. Çağdaş sanat ortamında yerini belirlemek isteyen Türk ressamlar, kimlik sorununu yeniden gündeme getirmişlerdir. Artık Batı’daki hareketlerden etkilenmek yerine özgün ve

geçmişiyile bağlantılı yapıtlar üreten sanatçılar çoğalmıştır. Anadolu uygarlıklarını, Selçuklu, Osmanlı İmparatorlukları'na yaslanan, oradan beslenen sanatçılar, Batı dünyasında, kendine daha sağlam yer edinmişlerdir.

Konuyla alakalı olarak Hüseyin Elmas'ın aktardığı bir anekdot sanırım yerinde olacaktır: “Nurullah Berk, Paris’e bir sergi götürmüştür. Fransız eleştirmenlerden biri Berk’e yanaşarak: “*Mösyö, Türk sergisi nerede?*” diye sorar. (Hem de sergi mekânının olduğu salonda) Nurullah Berk: “*İşte bu mekânda, tüm bu gördüğünüz eserler Türk sanatçılarının eserleri.*” der. Eleştirmen: “*ama nasıl olur, bu sergidekilerin çoğu Picasso’ya, Matisse’e, Braqu’a benziyor. Türk sanatı nerede?*” demiştir. (Akademist, 2011:75)

İşte Türk ressamaları bu yıllarda Anadolu el sanatlarını, Anadolu medeniyetlerinin simgelerini, Hitit kabartmalarını, Osmanlı kaligrafisini, minyatürünü, mezar taşlarını, tılsımlı gömleklerini, tezhibini, tezyinini kısacası özüne ait ne varsa, sanatçı tekniğiyle dönüşüme uğratmış ve yapıtlarına yansıtmıştır.

Hakikaten de günümüzde; tılsımlı gömlekler, eski paralar, mühürler, mezar taşları artık sanat nesnesi durumuna gelmiştir.

Konuyu çok dağıtmamak adına sadece Osmanlı’dan miras kalan hat sanatını ele alırsak, bazı sanatçılar biçimsel; bazı sanatçılar da düşünsel açıdan “*kaligrafik soyutlamalar*” yapmışlardır. Kaligrafiyi çizgi, nokta, leke (açık-koyu), renk, yüzey olarak işleyenlerin yanı sıra sadece görünüşle sınırlamayan ve harflerin ontolojisi üzerinden yol alan sanatçılar da olmuştur. Tezin bu bölümünde, kaligrafiyi anlamsal katmanıyla irdeleyen sanatçılardan bazıları ele alınmıştır.

3.1. Burhan Doğançay Yapıtlarında Hat Sanatının Anlamsal Varlığı

Babası Adil Doğançay'ın etkisiyle resme karşı ilgi duymaya başlayan Burhan Doğançay, özellikle lise yıllarında bol bol desen çizerek, zor bir teknik olan suluboyada kendini yetiştirmeye çalışmıştır. Paris'te 1950-55 yıllarında ekonomi tahsili yaparken, suluboya ve guvaşla izlenimci tarzda doğa ve kent görünümüleri yapmıştır. Sanatçı, Türkiye'ye dönünce, kısa bir süre faaliyetlerini burada devam ettirir. 1962 yılında New York'ta bulunduğu ilk yıllarda kent görünümüleri yapan Burhan Doğançay, yavaş yavaş toplumun bir parçası olarak gördüğü, hoş ve karmaşık mesajlar içerdiğine inandığı kent duvarları ve afişlere yönelir. 1963'ten itibaren de bütün sanatını dünya duvarlarından etkilenerek yapılandırmıştır.

Tabloları rekor fiyatlarla satılan ve Türkiye'nin en pahalı ressamı olarak bilinen Burhan Doğançay, dört yaşında resim yapmaya başlamıştır. Dünyanın dört bir yanını gezmiş, yüz on dört ülkenin duvarlarının kaydını tutmuş, modern bir kent gezginidir.

“Zamanın her türlü müdahalesine açık bu yüzeyleri bir antropolog gibi inceliyor. Kamusal alandaki duvarların kişisel anlatı ve mesajlarla biçimlenmesini resmediyor, kent hayatındaki toplumsal dönüşümlere sosyal ve politik imgelerle işaret ediyor. Doğançay'ın çalışmalarındaki çeşitlilik, farklı üslup ve tekniklerle işlediği serilerde yansıma buluyor.”

“Resim, ışık ve gölge sanatıdır. Güneş olduğu müddetçe ışık olacak, ışık olduğu müddetçe de gölge olacak.” diyen ressam, “Kurdelalar” serisinin hikâyesini şöyle anlatmaktadır:

“Küçük bir duvar gördüm ve hayatımda karşıma çıkan en güzel soyut resim olduğunu düşündüm. Üzerinde bir afişin kalıntıları vardı. Üzerindeki küçük gölgelerle duvarın kendisi de başka türlü bir doku kazanmıştı. Rengi ağırlıklı olarak turuncuydu, biraz mavi, yeşil ve kahverengi de vardı. Ayrıca yağmur ve çamur izleri de göze çarpıyordu.”



Resim 3- Burhan Doğançay, Green rapsodiy,1984, 101.60x78.70, akrilik



Resim 4- Burhan Doğançay, South West Pointing Shadows, 102x102, 1984, akrilik

Hemen stüdyosuna giden Burhan Doğançay, gördüklerinin eskizini yapmış ve sanat eserlerinin üretimine bu anısıyla başlamıştır.

“Her sanatçı duvarlarla ilgilenir çünkü onlar toplumumuzun aynası ve parçasıdır” diyerek, duvarların, aslında hayatımızda ne kadar önemli bir yer teşkil ettiğine dikkat çekmek istemiştir.

“Hücum Serisi”, adlı çalışmasında özellikle kırmızı rengi tercih etmiştir. İki katmanlı olan yapıtlarda, alttaki katman “hücum ediyor” izlenimi verirken üstteki katman da alttakinden uzaklaşmaktadır. Üstteki katmanın oluşturduğu gölgeler, üç boyutlu etkiler yaratmaktadır. Yazı tuvalden taşmak, duvarı bile delip çıkmak istemektedir. Yazı, mesaj vermektedir,



Resim 5- Burhan Doğançay, Heavy Ribbon, 1977, kağıt üstü kurşun kalem

seslenmekte hatta bağırılmaktadır. Bu soyut-dışavurumcu tavır, ister istemez içine çekmektedir diğer bedenleri.

“Kurdeler Serisi” nde gri, canlı mavi gibi düz renkli veya ışık-gölgeyi simgeleyen, beyaz ve siyah renkli zeminlerde çalışarak ışık-gölge oyunları ile izleyiciyi sarsmaya çalışır:

“Gerçeklik, artık yüzeyde değil, onun ardında yatandı; duvarların içinden fırlayan ögeler bizim bulunduğumuz uzamı işgal ediyordu.”

Kurdela'nın kendisi ve gölgeleri, kaligrafiyi hatırlatan biçimler haline gelmiştir. Bu göz yanılsaması, Doğançay'ın 1980'li yıllarda üreteceği, metal gölge heykeller ve Aubusson duvar halılarının temelini oluşturacaktır. İslam mimarisinin en çarpıcı özelliklerinden biri de göz yanılsamasının, oldukça fazla kullanılmasıdır. Camii içlerindeki mukarnastan tutun da camii dışındaki minarelerin konumlandırılması, hep bu yanılsamanın hesaplanarak uygulanmasının ürünüdür. Geleneksel tiyatronun temelini oluşturan “Hacivat-Karagöz” oyunları da ışık-gölge unsurlarının neticesinde şekillenmiştir. Görüldüğü gibi Doğançay, kendi belleğindeki İslam mimarisini ve geleneksel

halk tiyatrosunu, özgün tekniğiyle birleştirmiş, soyut dışavurumcu bir tavır sergilemiştir.

“Mukarnas; kubbenin kaide ile veya kürenin küp ile olan ilişkisi, gök sonsuz dairevi hareketiyle ve yerde sıcak-soğuk, yaş-kuru şeklinde birbirine zıt dörtlü kutuplaştırılmasıyla nitelendirilip, yerin gökle ilişkisinden başka bir şey olmayan kozmik modeline icra edildiğinde, çok açık bir şekilde göz önüne serileceği üzere, hem statik hem de ritmik bir karaktere sahiptir. Buna göre mukarnasın ana kubbeyi dörtlü kaidesine bağlayan bal peteği şeklindeki salkımı, göğün yeryüzü düzeyindeki deviniminin bir yansımasıdır.” (Burckhardt, 2009 :86)

“Kurdela” ya da “Fiyonk” sözcüğü, sözlükte “şerit” sözcüğüne karşılık gelmektedir. “Hat” sözcüğünün de sözlükteki karşılığı “şerit” tir. Doğançay, hat sanatını çağrıştıran yapıtlarına bu adı vererek, zihinlerdeki kaligrafik çağrışımların rastgele olmadığını da altını çizmek istemiştir.



Resim 6- Burhan Doğançay, İsimsiz, 1985, 101.60x101.60, tuval üzeri akrilik

“Tecelligah, başlı başına bir perdedir ve kelama göre tanrı, kendini yakınlığıyla değil, uzaklığıyla belirtir. Nitekim onun için bir yandan insana şah damarından daha yakınken öte yandan bütütn beşeri çabaları boşa çıkaran, sırrını asla fısıldamayan bir şey’dir.” (Sayın, 2000:124)



Resim 7- Burhan Doğançay, Aubusson Duvar Halısı, 1986, 115x258



Resim 8- Burhan Doğançay, Anatomi, 1975, 33x41, karton üzerine guaj



Resim 9- Burhan Doğançay, Siyah-Sarı Şeritler, 101.60x76.20, 1985, akrilik

Sağlıklı bir bedende nasıl ki hastalığa dair işaret yoksa sorunsuz bir semtin duvarında da yazı, şekil göremezsiniz. Tasası, derdi, sorunu olan beden gibi sorun taşıyan duvarlarda vardır izler, işaretler ve şikâyetler. Bir röportajında şöyle demiştir ressam:

“Duvarlar toplumun aynasıdır. Nişantaşı’nda duvar yazısına rastlamazsınız, demek ki orada oturanların fikirlerini duvarlara yazarak ifade etmeye ihtiyacı yok. Dolapdere’de ise tam aksi... Duvarlarda ait oldukları toplumun her şeyini görüyorsunuz; hislerini, arzularını, istedikleri şeyleri, yaptıklarını, yapamadıklarını... Ekonomik durumlarını, sosyal ve politik hayatlarını, başlarındaki dertleri... Mesela diktatörlükle ya da askeri rejimle yönetilen memleketlerde duvarlar bomboş, tertemizdir. Demokrasinin kendini hissettirdiği ülkelerde, mesela Fransa’da Belçika’da ise duvarlar rengârenktir, özgürdür, harikadır. Doğal bir sergi alanı gibidir.”

Bir şehrin bedenidir duvarlar. Kentin sözcüsü, temsilcisi, konuşan dilidir duvarlar. Duvarlar da canlıdır, soluk alıp verir. Acı çeken, ağlayan; sevinen, mutlu olan, toplumla tek ruh olan, ışığını Tanrı’dan alan duvarlardır: *“bütün dünya, bir kentin, bir hayvanın veya bir insanın bir olduğu gibi birdir.”* (Sayın, 2000:145)

Kent duvarları, Doğançay için: *"Zamanın akışının belgeleridir, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimi yansıtırlar, aynı zamanda doğa güçlerinin saldırılarına ve insanların bıraktıkları izlere tanıklık ederler. Kent duvarlarını insan deneyiminin anıtları yapan ve zamanımızın bir arşivi haline getiren de budur."*

Doğançay monografisini yazan Roy Moyer, *"Duvarın ötesinde ne var?"* diye sorarak şöyle yanıtlar:

"Doğançay'ın tasvir edilmeyen olayları hayal ettirtebilme yönünde dikkate değer bir becerisi var... Resmin yüzeyini kullanarak kişiye kendisine gösterilmeyenleri tahmin ettirmeyi başarıyor. Tuvalin ön ve arka yüzü arasında muzip bir belirsizlik yaratıyor... Doğançay'ın bütün eserleri, onun trajik, bozulmuş, sahte ve terk edilmiş olan karşısındaki kaygısını araştırmasını yansıtır. Onun kent resimleri kentin çürümüştüğü ve yıkımını akla getirir; kent yaşamının iflas ettiğini ve kontrolden çıktığını, parçaları yeniden bir araya getirmemizin mümkün olmadığını hissettiren yabancılaşıma duygusunu çağırıştır."

2004 yılında Burhan Doğançay'ın taşbaskı çalışmalarının New York'taki Metropolitan Müzesi'nin daimi koleksiyonuna girmesinin ardından, 2012 senesinde ise *Ribbon Mania* isimli yapıtı müzenin resim koleksiyonuna alınan ilk Türk çağdaş sanat yapıtı olmuştur.



Resim 10 –Burhan Doğançay,Gölge Heykel, 1984, triangular column,31x23.50x23.50

Levent Çalıkoğlu, Burhan Doğançay için: “Duvarlar aracılığıyla yaşadığımız zamanın kaydını tutan az sayıdaki sanatçıdan biri olduğunu ve tarihin nabzının nasıl attığını anımsattığını vurgulayarak:

"Sanatçı için bilgi ve dışavurumun paylaşım platformu olan duvarlar, yerleşik kültürün günah çıkarma odaları işlevini görüyor. Bu duvarlar, sloganların çarpıştığı politik bir karşılaşma sahası, aşıkların içini döktüğü mahrem bir yüzey, sinema afişlerinin tabakalaştığı bir fresk veya şiddetin, erotizmin ve yalnızlığın her türlü sembolüyle yüklü karışık bir sosyal ağ görevi görüyor. Doğançay, yazma, karalama, sorumsuzca ve gönünce takılma, sistemin dönüşümü için mücadele etme, gerçekliği manipüle etme, ötekini tavlama, iktidarın görünmeyen kollarını ifşa etme gibi sonsuz bir işlerliğin mekânı olan duvarları bir antropolog edasıyla inceliyor ve onlardan yeni gerçeklikler kurguluyor" demiştir.

Duvarlar beden ise ve her beden ayrı bir ruha sahip olduğunu düşünürsek, ruhlar, duygularını içeriden dışarıya “*hücum*” ederek delip çıkmaktadırlar. Nasıl ki Tanrı'nın kelâmı bir ‘nefes’ olarak harflere dökülmüş ise Doğançay'ın bedenleri de duvarı delerek çıkmak ister. Bir derdi vardır ve haykırmak ister.



Resim 11-Burhan Doğançay,Subdued Ribbon,34x44,1976,karton üzeri guaj



Resim 12- Burhan Doğançay, Untitled, 1977, 122.5x121.9

Görünenin ardındaki görmeye çalışmak isteyen İbn-i Arabi'nin felsefesinde de ışık sembolizmi önemli bir yere sahiptir. Işık gölgenin sayesinde gölge de ışığın sayesinde var olmaktadır. Burada dikkati çeken ilk nokta, “sayesinde” sözcüğünün anlamında yatmaktadır. Arapça, “gölge” anlamına karşılık gelen “saye” sözcüğü, “yardımı olmadan gerçekleşmeyen” demektir.

Görünenin ardındaki görünmeyeni ancak ve ancak hayal edebiliriz. Tıpkı “*hayal perdesi*” dediğimiz Karagöz-Hacivat oyunları gibi. Geleneksel tiyatrunun temeli de “ışık ve gölge” dir. Işık ve gölgeler, hayali gerçeğe dönüştürmekle mükellef kılınmıştır.

İslâm geleneğinde ışık, öylesine önemlidir ki anlamı “ışık” olan bir sure adı bile vardır. Nûr suresinin 24:35 ayetinde şunlar yazılıdır:

“...Kur'an-ı Kerim'deki bir sûrenin adı ışık anlamına gelen “Nûr”dur. Bu sûrede Allah, Kendisini “göklerin ve yerin Işığı” olarak isimlendirir. 102 Allah'ın “göklerin ve yerin Işığı” olarak tavsif edildiği bu âyet, genel olarak Allah'ın insanlara gönderdiği peygamberler ve kitaplar olarak anlaşılmıştır. Bu anlayışa göre ışık, ilâhî mesajla özdeşdir. Yine Allah Dünya'yı, Güneş ve diğer yıldızlarla aydınlatmaktadır. Buna göre Allah, aynı zamanda göklerin ve yerin fiziksel aydınlatıcısıdır.”

Gazzali, *Miškât'ül Envar* risalesinde “ışık” sözcüğünün, görünmek olduğunu söylemiştir. Fakat bir şey birine görünürken, bir başkasına gizli kalabilir. Gazzaliye göre “ışık denilince, kendisi görülen ve kendisi ve kendisi vasıtasıyla başka şeylerin görüldüğü “hakikat” anlaşılır... Ona göre akıl, “ışık” ismini almaya gözden daha layıktır.” (Uluç, 2006:271)

Gazzali'ye göre, bir şeyin var olabilmesi için ışığa ihtiyacı vardır. Bu ışık, varkıl-verici Tanrı'dır. “*Dolayısıyla Tanrı'nın yaratma eylemi yoktan yaratmak değil, Gazzâlî'nin deyimi ile “kendine görünen ama başkasına görünmeyen” hakikatlerin başkasına da görünür kılınmasıdır.*”

İbn-i Arabi felsefesinde ışık, vücutla, bedenle özdeş tutulmuştur: “*Kime Allah ışık kılmadıysa, onun hiçbir ışığı yoktur.*”(nur suresi, 24: 40)) âyetindeki Allah'ın ışık vermesini mümkün varlıklara vücûd vermesi

yorumuna dayandırır. Benzer biçimde o, “Rabb’iniz Nefsi üzerine rahmeti yazdı” (En’am suresi, 6:54) ve “Müminlere yardım etmek bizim üzerimize bir haktır”(Rum suresi, 30:47) âyetlerine dayanarak rahmeti ve hayrı vücûd, vücûdu da ışık olarak nitelendirir... Işık da vücud gibi bölünmeyi kabul etmez.

Şeyh’e göre: “Tanrı sebepleri zâhir kılmak ve kendisini bu sebeplerin gerisinde gizlemekle gizlenmiştir.”

“Harf sembolizmi vasıtasıyla, oluşun başlangıcı ve birlik-çokluk problemi çözülmektedir. Her ne kadar vahdet-i vücûd sistemi âlemin yaratılışını Tanrı’nın belli bir zamanda olmuş-bitmiş bir eylemi olarak değil, mütemadi bir akış olarak tasarlarsa da, bu sürecin bir başlangıcı olmalıdır. İbn-i Arabî kozmolojisinde bu başlangıç, Tanrı’nın zâtında potansiyel olarak bulunan isim ve sıfatların ‘dışarıda’ kendi hükümlerini göstermek için Tanrı’nın zâtına tazyik yapmaları, Tanrı’nın da bu tazyikten kurtulmak için isim ve sıfatların dışarı çıkmasına izin vermesi şeklinde gerçekleşmektedir. Şeyh, bu tazyik ve salıverme sürecini nefesin göğüsten dışarı bırakılmasına benzetmektedir.”(a.g.y.181-7)

“Müslüman sanatçı üzerinde çalıştığı belirli maddeyi bir ışık titreşimine dönüştürmenin yollarını arar.” (Burckhardt, 2009: 91)

Burhan Doğançay, bir röportajında, duvarların neyi anlattığını şöyle açıklamaktadır:

“Duvar en mükemmel iletişim aracıdır... İnsanlar kendi fikirlerini serbestçe ifade edebilecek bir zemin bulamazlarsa, duvara koşarlar. Genlerimizde var; ilk resimler mağara duvarlarına yapılıyordu. Çiğ et yiyen ve dişleri döküldüğünde, diyelim ki 19 yaşında ölen taş devri insanları tüm cehaletlerine rağmen korkunç güzel mağara resimleri yapabiliyordu. Boyaya ihtiyaçları yoktu. Duvarlar toplumun aynasıdır. 70’lerde bu şehrin duvarlarında bir santimetrekare boş yer bulamazdınız. Ben dünyanın neredeyse bütün ülkelerine giderek 30 bin duvar çektim. Bunun için bankadan kredi aldığım oldu. 1960’lardan beri yaptığımı düşünürseniz, yakın tarihin bir özeti var elimde. Duvarlarda ait oldukları toplumun her şeyini görüyorsunuz; hislerini, arzularını, istedikleri şeyleri, yaptıklarını, yapamadıklarını... Ekonomik durumlarını, sosyal ve politik hayatlarını, başlarındaki dertleri... Mesela diktatörlükle ya da askeri rejimle yönetilen memleketlerde duvarlar bomboş, tertemizdir. Demokrasinin kendini hissettirdiği ülkelerde, mesela Fransa’da Belçika’da ise duvarlar rengârenktir, özgürdür, harikadır. Doğal bir sergi alanı gibidir.”



Resim 13 – Burhan Doğançay, Fısıldayan Duvarlar, 1985, 40x90

Fısıldayan Duvarlar serisinde ressam, toplumdaki bedenlerin sesi olmuştur. Sesi kısık ama etkisi büyük bu duvarlar, her şeyi açıkça anlatmaktadır.

Gerçekten de duvarlar, toplumu en iyi anlatan, insanlar arasındaki uzak mesafeleri yakınlaştıran, bedenlerarası iletişimi sağlayan en şeffaf iletişim aracıdır. Topluma ayna tutmaktadır duvarlar. Bireylerin duyuramadığı sorunları duvarlar haykırır insanlara... Mesaj vermek isteyen beyinlerin dilidir. Duvarlar konuşur, bağırır, ağlar, sevinir ve hatta rahatsız etmemek için fısıldamaktadır olup biteni. Aşk, nefret, dostluk, düşmanlık her duyguya yer vardır duvarların bedenlerinde.

“Fısıldayan duvarlar” serisi, bir yazarın kaleminden şöyle yorumlanmıştır: “Sınırsız görme biçimleri sunuyor Doğançay’ın duvarları. Küçük an’ların yaşamı çoğaltan soluklanışını duyumsatıyordu sanki.

Estetik arayışın etkin olduğu tutanaklardı bu resimler. İnsanlığın en eski kalıtlarından olan mozayığın, kolajın başlangıcı olduğunu duyumsatıyordu *sanki.*

Resime sığmayan yaşam kesitleri, resme sığmayan, tuvalin dışına taşan yaşam kesitlerini sunuyordu. Bir çeşit oyun aslında kolaj; yaşamı yeniden denemenin ve estetikle, yabancılaştırmayla çoğaltmanın sanatsal oyunu. Bıkmadan, usanmadan dilini okuduğu duvarlarla yol

arkadaşlığı etti. Duvarların belleğinin seceresini tuttu. Kolaj tekniğinin olanaklarıyla bütünlenen yapıtları; soyut-kavramsal bir sanatın çok boyutlu varsılığını sundu. Doğançay resminin en önemli kaynaklarından biri de yerel kültürlerdir. Bilinçaltı; hat sanatının en devingen ve dinamik unsurlarıyla yüklü. Çünkü kendine has bir kaligrafi dili var. Renkçi bir anlayışla, kaligrafik yansuları renklerle bütünüyor. Ritimli, dingin unsurlar resminin içindeki dengeyi ve sürekliliği sağlıyor. Ne zaman bir Burhan Doğançay resmine baksam, çağdaş bir estetikle donanmış kaligrafi tadı buluyorum ve hiç silinmiyor belleğimden; “Geleneksel olmayan bir şey, gerçekten yeni olamaz” diyen T.S Eliot’un söylemi.”



Resim 14- Burhan Doğançay, Mimar Sinan, 1987,
166.40x368.30,kolaj,akrilik,guaj,fumaj



Resim 15- Burhan Doğançay, Augenblick, 1989, 91.5x91.5

Burhan Doğançay, Osmanlı kültürünü, tarihini kendine özgü biçimde estetik yorumlarla ele alıp, yapıtlarına başarıyla yansıtmıştır. Eleanor Flomenhaft, Doğançay'ın resimleriyle ilgili şunları söylemektedir:

“...Bir kompozisyonun estetik niteliklerini her zaman göz önüne alan Doğançay, kaligrafik işlerinde olduğu gibi tuvali canlandırmak için reklamlardan yararlanır.” “Doğançay, çocukluğundan beri ışık-gölge kullanımıyla büyülenir. Üzerinde kurdele benzeri şeritlerin eklendiği büyük boyutlu tuvalerini güneşe çıkararak güneşin gölge izlerini yakalamaya çalışır. Bu kıvrımlar sanatçının göz aldatımından yararlanarak gerçekleştirdiği duvar resimlerindeki küçük kıvrımlardan doğarak bağımsız bir diziye dönüşmüştür. Bunların tuvale aktarılmasıyla ortaya çıkan iri biçimler, Japon, Çin ve Arap kaligrafisini anımsatır. İçimizde bunları Türkiye'deki anıtların cephelerindeki kitabelerle karşılaştırma isteği uyanır”

Burhan Doğançay'ın 1980'lerden sonraki yapıtlarında, kaligrafik biçim ve düzenlemeler daha belirgin ve vurgulu şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Bu etkinin o kadar tesirindedir ki ürettiği özgün baskı, duvar halısı, heykel ve fotoğraf gibi farklı çalışmalarında kaligrafik soyutlamanın çeşitliliği dikkatlerden kaçmaz. “*Kaligrafi*” adını verdiği çalışmalar, Doğançay'ın geleneksel İslam sanatlarından ne kadar etkilendiğinin de göstergesidir.

“... Çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır. Özellikle duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşıyıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirmiştir. Bu tür resimlerini hacimli plastik yönünde geliştirerek, alüminyum malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen shadow-sculpture-gölge heykellerine de ulaşmıştır.” (Tansuğ, 1991: 267)

Ağırlıklı olarak 'kolaj' ve 'fümaj' teknikleriyle çalışan Doğançay serilerinde duvarları yeniden üretir. Sanatçının kapılardan fayanslara, yapıtlar üzerine gerilen siyah plastikten farklı renklere, graffitiye ve afişlere uzanan geniş bir malzeme anlayışı vardır. Gözlemlendiği çağdaş kent hayatını yansıtan duvarların yıpranmış dokusu, "bir tür toplumsal DNA ya da evrensel bilincin izi" olarak değerlendirilebilir.

İnsanların bıraktıkları izleri taşımaktadır duvarlar. Görünmeyenin ardındakini göstermeye göz kırpar ressamın yapıtları. Birbirimize set çektiğimizi, duvarlar ördüğümüzü, yabancılaştığımızı yüzümüze çarpmaktadır

duvarlar. Kopan bedenlerin eli, ayağı, gözüdür. Ötekileştirdiklerimizin, bize en çok yaklaştığı alandır duvarlar. Arkasında, ne söylendiğini bilmediğimiz setlerdir duvarlar. Bedenlerin sırrına varmak için yani duvarların ardını görebilmek için “kapılar” a ihtiyaç vardır. Kapılar ardında gizlidir gerçekler, kapılar ardında gizlidir merak ettiklerimiz ve aydınlatmak için kapıyı aralar gireriz o âlemin içine. Burhan Doğançay’ın kapıları da bizi o “iç benliğe” götürmektedir.



Resim 16- Burhan Doğançay, Sarı Kapı, 149.90x81.30,1966 Karışık Teknik



Resim 17 - Burhan Doğançay “Kapılar Serisinden” Geometrik Kapı, 130x100,1991,Akrilik ve Karışık Teknik

3.3. Mithat Şen Yapıtlarında Hat Sanatının Anlamsal Varlığı

Geçmişini ve tarihini çok iyi analiz edebilmiş bir ressamdır Mithat Şen. Cumhuriyet'in beraberinde getirdiği “batılılaşma” adını alan değişimlerin aslında Osmanlı döneminde uygulanacak projeler olduğunu belirtmektedir. “Çağdaşlaşmak” adına, geleneklerimizin önünün kesildiğini düşünen Şen, geleneklere sırt çevirmenin yozlaşmaktan öte bir şey olmadığını anlatmak istemiştir. Geleneksel sanatlara temelli bir sanatçı tavrında yol almaktadır Mithat Şen.

Mithat Şen, bedeni, doğanın bir parçası kabul etmektedir. Bedenler, tıpkı bir şarkının notaları gibi kendilerini tekrar ederler. Ve bu ritmik armoni müzikaliteyi de beraberinde getirmektedir onun yapıtlarında.

Rönesans resmi gibi hikâye anlatan resimler değildir onun yapıtları. Bir hikâyeyi anlatma maksadı taşımaz. Bir röportajında şöyle demiştir:

“Yaptığım şey, doğadan bir parça alıp onu, doğanın üretim biçimini kullanarak ama doğayı referans göstermeye ihtiyacı kalmadan tekrar etmek. Doğadan olduğunu unutana kadar... Kendisi doğa olana kadar. Hikâye büyük bir tuzak... Hüsn-ü hat da neticede harflerden, şekillerden oluşur. Üzerinde yol alınabilecek hale gelmesi için sizin onu okuma dışında yöntemlerle anlamlandırmanız gerekir. Hatta Arapça bilip yazılanın kutsal bir metin olduğunu kavrasanız bile, ne anlama geldiğini kavrayamayabilirsiniz. Yine de bu onun ritmini bozmaz, sizin onu estetik alımlayışınızı değiştirmez. Elinizdeki hüsn-ü hattın bir hikâyeye anlatması veya Kuran'dan bir ayet olması onu kısmen mukaddes kılsa da, söz konusu dili hiç bilmeyenler hatta başka dinden olan birileri de ondan estetik haz alabilir.”

İslâm mimarisinin etkisinden de kaçamamıştır. Hat yazısıyla süslenmiş çeşmeler, camiiler ve tarihi mezar taşları hafızasından silinmemiştir, silmek istemediğinden. Genetiğine nüfuz eden koskoca geçmişi hafızasında daima canlı tutmaktadır. Çünkü ne kadar lokal ise o kadar evrensel olabileceğinin bilincini taşımaktadır. Sanatçı, yaşadığı coğrafyayı, üretiminin hammaddesi yapmaktadır. Minyatürleri, el yazması kitapları, cam altı resimlerini yok saymamakta, bunları özgün tekniğiyle post-modern bir yorumla sunmaktadır. Görsel belleği yok saymamaktadır Mithat Şen. Geçmişten geleceğe giden yolda

görsel belleğin ayak izleridir bu yapıtlar. Adımlar, tarih gibi tekrar edilmektedir. Keçi derisini ana yüzey olarak seçen ressam, tesadüfî bir tercih yapmamıştır. Ayakkabı imalatında kullanılan en kıymetli deri, keçi derisidir. Çünkü ayağın şeklini kolayca alabilmekte ve dokusu gereği ayağın hava almasını, nefes almasını sağlamaktadır.



Resim 18- Mithat Şen, İsimsiz,

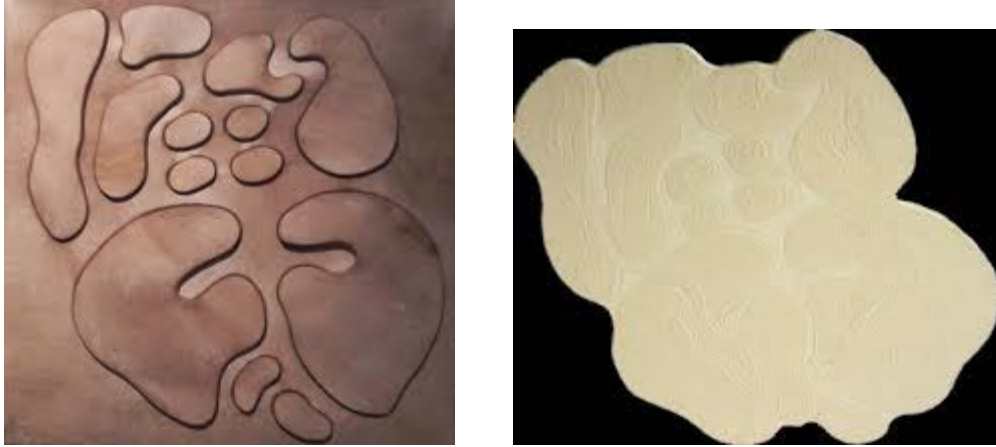
Deri, bedeninin duvarıdır ve İbn-i Arabî'nin de dediği gibi “*Beden, parçalanmayı istemez.*” Dış dünyayla iç dünyası arasına ördüğü bu duvar sayesinde insan, kendine dönmeyi başarabilir. Tanrıyı içinde arar, kalbinde bulur. Tıpkı “*enel-Hak*” (*ben Tanrı'yım*) diyen Hallac-ı Mansur gibi.

“...İbn-i Arabî'nin tasavvuf öğretisine göre vücûd, kanımca Heidegger'i aşan Merleau-Ponty'nin varlıkla varolan arasındaki geçirgenlik alanı olarak tanımladığı “ten” kavramına yakınlaşmakta, çünkü tanrının batını ve zahirî yanlarını kendi nezdinde kesiştirmektedir.”

Hallac-ı Mansur, derisi yüzülerek öldürülmüştür. “Allahü teâlânın aşkı ile kendinden geçtiği bir sırada; “Enel-Hak dedi. Bu sözün anlamı, (Ben

*Hakkım) demek ise de, (Haktan başka hiç kimse yok) demek istemişti.
Bu sözü için katline fetva verdiler.*

Uzun yıllar hapiste kaldıktan sonra, alenen işkence edilmek ve vücudundaki tüm derilerin kesilmesiyle *(bir kuzunun kesiminden sonra postunun çıkarılması gibi)* yarı canlı haça gerilip halka teşhir edildiğinin ertesi günü ölür.



Resim 19-Mithat Şen100x100, şasi üzeri kumaş-deri

İslam görsel sanatlarını ve özellikle de miyatür sanatını derinlemesine kavramış olan Mithat Şen, içinden geldiği geleneği kendi yöntemiyle yeni bir sanat anlayışına dönüştürmüştür. Görsel zenginliğin zirvesinde olan Osmanlı görsel sanatlarına sırtını dönmemiştir sanatçı. El yazması eserlerdeki hat yazısına olan hayranlığını ve o yazıları ne kadar etkileyici bulduğunu da ifade etmiştir. Bu coğrafyada yaşayan sanatçılara unutturulmuş ve sanatçıların da önemsememiş olduğu değerleri hatırlatmaktadır Mithat Şen. Gerek içerik gerekse biçim açısından, hiçbir zaman bize ait olmamış batılı resim anlayışına başkaldırmaktadır. En başta, farklı malzemeler kullanarak ezber bozmayı başarmıştır. Bu tavrı sergileyerek, dönüştürme işine malzemedan başlamıştır. Batılı anlamda resim tuval üzerine yapılmaktadır. Mithat Şen, bu geleneğin de başkaldırısını üstlenerek bedenlerin imgelerini, deri üzerine uygulamıştır. Parçalara ayrılmış bedenler tek vücut olsun diye deriyi ana mekân seçmiştir. Çünkü “*vücut*” a gelebilmek “*bedenle*” mümkündür. Buna imkân sağlamak için “*deri*”, en doğru seçenektir. Böylece deri, bedenleri bir araya getirir ve onların birbirlerini tamamlamasını sağlar.

Tek tip, seri, standart sanat anlayışını hiçbir zaman benimsememiştir. Katı ve keskin bir geleneksel yapısı olduğuna inandığı batı resmini, “*batı sanatı gericiliğin doruğu sayılır*” diyerek eleştirmiştir.

Mithat şen, “...imgelerin ezberinden ve temsilinden rahatsızlık duyan ve onları temsilin açmazından kurtarmayı amaçlayan bir sanatçıdır.

“Acımasız bir boyuttur bu; çünkü beden formlarının kendileri bile birbirlerinden koparılmış ve onları bir arada tutan gövdelerinden olmuş gibidir; onları yukarıdan aşağıya fırlatan güce karşı çıkararak dizginlerin o gücün elinde olmasına karşın, oluşturdukları sıralarla yan yana gelmek, tamamlanmak isterler.” (Sayın, 1999:30)

İbn-i Arabi, *Fütühat*'in üçüncü cildinde: “*Işık da vücut gibi bölünmeyi kabul etmez.*” demiştir.

“Batı düşüncesine ilişkin bütün eski bilgikuramsal karşıtlıkları artık geride bırakmış, onların karşıtlığı arasında bir yarık açmıştır: canlı/ölü; sahici/sahte; gerçek/temsil; eril/dişil; doğa/kültür arasında açılan bir yarık.” (a.g.y: s.91)

Canlının ışığı vardır; canlılığını yitirmiş olan ölüdür. Şen'in bedenlerinde ışıklı bölge canlılığın; gölgeler ise ölümün rengidir. “*Her canlı (nefis) ölümü tadacaktır.*” ayetine göndermedir adeta. Meseleye bir tıp doktorunun gözüyle bakarsak eğer, kanserli bir hastanın hücreleri öldüğünde yani bedenin kanserli bölgesindeki metastazın yayıldığı alan da resimdeki gölgeli alanlara benzemektedir. Bedenin beyaz bölgeleri sağlıklı yani canlı; metastaza uğrayan bölgeler ise koyu renkli, yani gölgelidir. Sözcük anlamını incelendiğinde; Metastaz, Yunanca, metastasis, μετά, meta "bir sonraki", στάσις, stasis, "yer değiştirme" anlamına gelmektedir. Kanserli hücrelerin buldukları doku dışında doğrudan ya da kan-lenf damarlarıyla başka bölgelere sıçramalarına verilen isimdir.



Resim 20- Mithat Şen,100x100,şasi üzeri kumaş-deri

“Mithat Şen, dilsel göstergelerin özgürlüğünün alkışlandığı bir dünyaya; yalnızca imgeden değil, sözcüğün gerçek anlamıyla dili oluşturan uğruna dilin kendinden feragat etmeye ve arché’yi kendi başına bırakmaya imrenmektedir.

Bu yüzden beden üzerine bir metin değil, bedenyazısının kendi olmak istemektedir Mithat Şen metni. Ne var ki her şeyin bir bedeli vardır: konuşulamayacak şeyler hakkında susulur. Mithat Şen’in bedenyazısının kendine dönük bir yazı ve atığının suskun ve unheimlich bir atık olması, onun kendinden feragat etme isteğinden ve kendinden feragat edememesinden kaynaklanır.” (a.g.y: s.110-111)

Göstergeleri ve imaları olmayan bir dille anlatmak istemektedir ressam kendini. Resimlerinin,

“Başka bir deyişle dünyanın kendine ait bir dile değil, kendine ait bir suskunluğa sahip olduğu dilsellik öncesi dehşettir bu; dilsel dizgelerin ve düzenlerin öncesinde yer alır. Bu nedenle dilsel anlamlandırmaların ötesinde yer almayı amaçlayan; kendini ne göstergesel bir anlam düğümü, ne de anlam yaratıcısı olarak konumlandıran bir atıktır Mithat Şen’in atığı; ne anlamlandırarak, ne anlamlandırmaların sonu olacak bir hali vardır.”(a.g.y s. 123)

Bu imgeler dişildir, mütemadiyen üretir ve doğururlar. Rahim, sözcüğünü incelediğimizde şu sonuçlara ulaşırız: Rahim, merhametle aynı anlama gelmektedir. Sevginin ve merhametin babası anlamına gelen Eb-Raham, zamanla evrilerek, dile “İbrahim” olarak yerleşmiştir.

Batın: Görünmeyen demektir ve kadının rahmi, vücudun batın bölgesindedir. Dişillik de “rahim” gibi gizlenmiştir bu yapıtlarda.

“Rahim” in sözcük anlamı esirgemektir. Allah’ın kulunu yaratırken kuluna ait olan tüm nitelikleri ona esirgemesi anlamında kullanılır. Yani bir insan dünyaya gelmeden önce sperm ile (yumurta) döllenir. Hücrenin genetik kombinasyonunda ne varsa bebek o bilgilerle vücudunun tüm hücreleri, dokuları, organları oluşur. İşte Allah insanın dünyaya gelmeden önce insana ait tüm niteliklerinin sahibidir ve halk edendir. Yani rahim ismi varlıkların yaratılmadan önceki yazılı olan bilgilerinin ortaya çıkması için Allahın Rahim ismi tecelli eder. Allah tüm kâinatı yaratırken varlıkları Rahim isminin tecellisiyle var eder.”

Görünen âlemdeki harflerin Bâtın âleminde Allah’ın ismi El-Bâtın’dır. Bâtın, harfler âleminde “ayn” (göz) anlamına gelmektedir. Varoluşun yüklendiği mevut dört mertebede “varlık” (El- Ayn) olarak geçmektedir ki insanın varoluşunun işareti kabul edilmiştir. Tekrarlayan bu atıklar her seferinde çoğalmakta ve bölünmektedirler.

“...ilksel köken arzusu, her yeni birleşmeyle yeniden alevlenecek, katların üzerine yeni katlar bindirecek, atıklar bilgilendikçe kökenden uzaklaşacaklardır.”(a.g.e s.160)



Resim 21- Mithat Şen,50x50, serigrafî

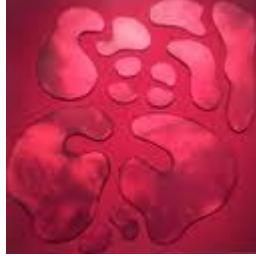
“Bir anlamda asıl olmayan ve ara alan denen bir harf tarafından sona erdirilen asıl harflerin serisinden oluşur bu beden atıklarının yol haritası; atıkların oyununu yeni bir başlangıca bırakmak amacıyla yeni bireşimlere geçit sağlar gibidir bu boş alan, atıklara bir soluk alma payı bırakır.

“Her şeyin başlangıcı olan bir daireden ve bu dairenin kendiyile ayrışarak yeni bir biçimde kendine geri dönmesinden ve bu Gitti/Burada döngüsünün tekrarından oluşur beden evreni; tekrar edecek olan aynı ayrışmanın döngüsü olacaktır çünkü...”

“Bu evrenin tekrarının gizli yol haritasını çizmek ister sanki Mithat Şen; beden yolharitasını çizerken ‘kalem’in beden levhasına yazdığı kelâma ererek –yani onu okuyarak- onun peçesini kaldırmak, peçenin ardında yatan sırrı kendine- ve kendi suskunluğuna- bırakmak ve onu evetlemek ister.

Doğunun son semavî peygamberinin bir hadisine göre Allah’ın son yarattığı şeylerin ilki, Nur’dan yaratmış olduğu kalemdir ve sonra

Tanrı, Levha'yı ve Levh-i Mahfuz'u yaratarak kelâmını bu levha üzerine yazdırmıştır: Kalem yarıldı ve Allah kaleme 'yaz!' diye buyurdu. Kalem 'Ey Rabbim ne yazayım?' diye sordu. Allah da 'Yarattıklarımın ilmını yaz! Kıyamet gününe kadar varolacak her şeyi yaz!' dedi”(a.g.y s.161-162)



Resim 22- Mithat Şen, 200x100, şasi üzerine kumaş-deri

“Kim ölürse onun kıyameti kopmuş demektir.” hadisinden de anlaşıldığı üzere ölüm, diğer bir yandan dirilişin başlangıcıdır. Kıyamet, ölenlerin dirilmesi demektir. Kalkmak, ayaklanmak demektir. Her şeyin alt üst edilerek yok olması, yok olan ve ölen şeylerin yeniden yaratılıp dirilti olarak ayağa kalkmasıdır. Ölüm ve dirilişi kapsamaktadır kıyamet. Ölüm, sadece bedensel olacaktır. Kalkıp yürümeye, ayak izlerini bırakmaya çalışmaktadır ressam.

Katı sanatını incelediğimizde: *Kat*, kesmek katletmek, öldürmektir. Mithat Şen, beden parçalarını öldürüp diriltmektedir. Kat eder, katleder. Çünkü her ölüm bir doğumun habercisidir. Ve “ *her canlı, ölümü tadacaktır.*” (3/185 *Al-i İmran suresi*) “Tadacaktır” sözcüğü de dikkate değerdir. Ölüm, tadına doyumlayacak kadar güzeldir. Tanrı'ya kavuşmak tadına varılması ve haz alınması gereken bir duygudur. İşte Mithat Şen, bu hazzı, ölmeden önce de tatmamızı sağlamaya çalışmaktadır.

Anadolu geleneksel el sanatlarından olan *katı* sanatını ters yüz etmesinin, yapı bozuma uğratması, şu noktada dikkat çekicidir.

“Herhangi bir tezyini desenin kağıt ya da deriden oyulması yoluyla yapılan *katı* sanatında, kesilip çıkartıldıktan sonra başka bir yere yapıştırılan kısma 'erkek oyma', içi oyulmuş kısma da 'dişi oyma' adı verilir.” (Sayın, 2000:91)

Eril ve dişil alanlar ancak sayfalar kapandığında birbirlerini tamamlamaktadırlar. Oysa Mithat Şen, parçalamadan tamamlamıştır. Çünkü insan bedeninde her iki özellik de parçalanmaz bir bütün halindedir.

Sanatçı, katı ‘kesmek’ anlamına gelen bir sanatı kesmeden yapmış ve bu tezatlık, sanatçının yapmak istediğinin aslı olmuştur.

“Varlıkların hepsi, sonu olmayan Allah’ın kelimeleridir.”(Arabi: 2000)

Mithat Şen’in de kelimelerinin de sonu yoktur. Birbirini tekrar eden ve aslında birbirine benzemeyen yazıların tekrarıdır. Tarih de *yazı* ile başlamıştır ve tarih de *tekerrürden ibadettir*. Tarihi kendi kalemiyle, kendi başlangıcıyla yazmak istemektedir Mithat Şen. Çatışma yoksa tarih de var olamaz. Bu bedenler, birbirleriyle çatışma ve uzlaşma içindedirler. Savaş ve barış gibi. Sevgi ve nefret gibi zıt kutuplardır. Zıt kutuplar birbirini çekmekte ve tarih yazılmaya devam emektedir.



Resim 23- Mithat Şen, 180x180, tual üzerine akrilik

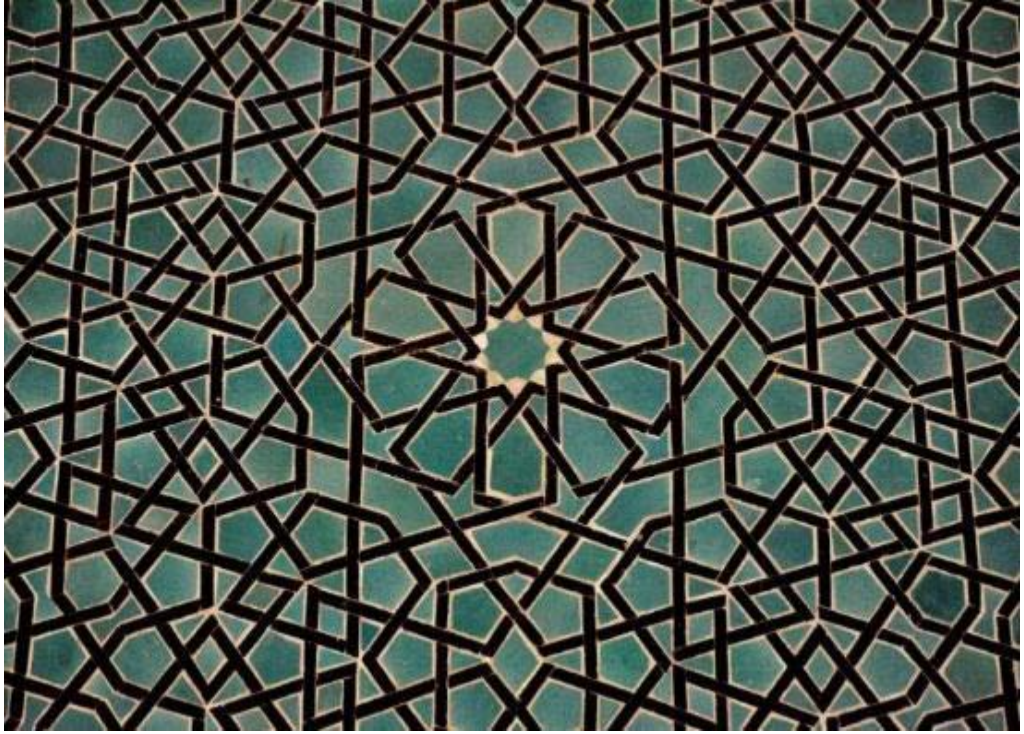
Harfler ve rakamlar, sırlarla dolu evrenin şifreleridir. Bunı’den alıntı yapan Henry Corbin şöyle aktarmaktadır:

“Bil ki ilâhî sırlar ve ilâhi ilmin konuları latif ve kesif hakikatler, ulvî ve sulfî, iki bölüme ayrılırlar: Rakamlar ve harfler. Harflerin sırları rakamlardadır, rakamların tecellileri de harflerdedir. Rakamlar, ulvî hakikatler olup manevi varlıklara ilişkindir. Harfler ise maddi tevekkülün âleminin hakikatleri dairesine girerler.”(Sayın, 2000:167)

Mithat Şen’in harfleri tekrarlarla bir zikir hali içindedirler. Tanrı’yı arayan ve O’nun katına varmayı amaçlayan bir zikir dir bu.



Resim 24-Mithat Şen, 200x200, şasi üzeri kumaş-deri



Resim 25-Konya Karatay Medresesi

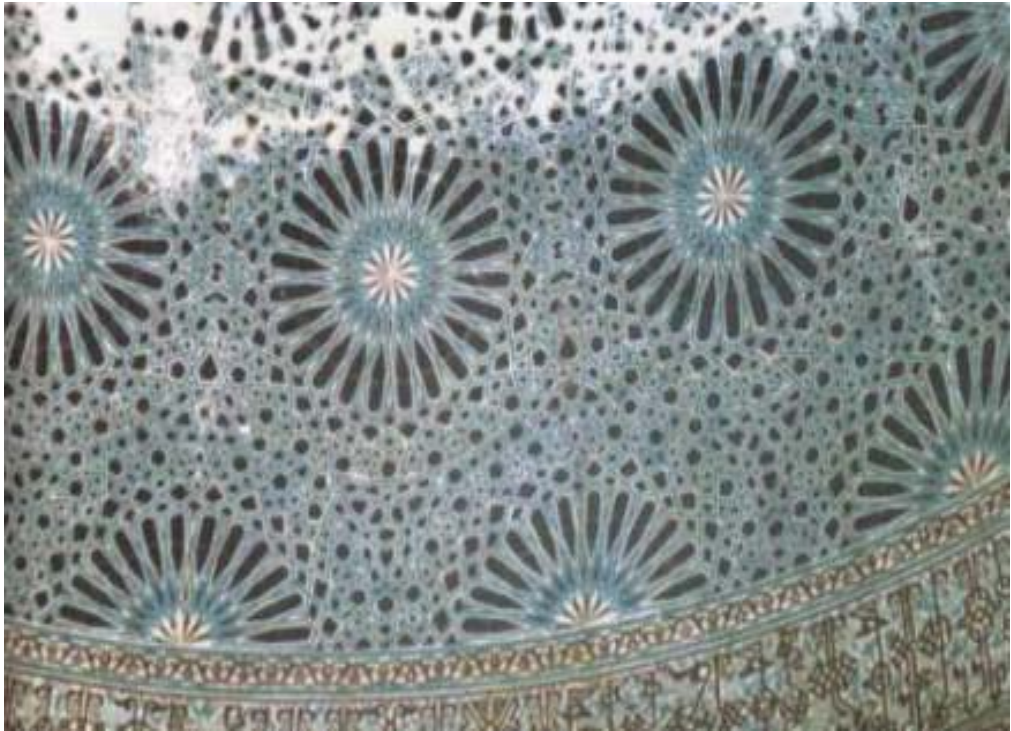
“... Muhatabların ekserisi, cumhur-u avamdır. Onların zihinleri basittir. Nazarları dahi dakik şeyleri görmediğinden, onların besâtet-i eskârını okşamak için tekrar ile, semavat ve arzın yüzlerine yazılan âyetlerini tekrar ediyor. O büyük harfleri kolaylıkla okutturuyor.”(Schick, 2011:16)

İslam hat sanatı ve İslam mimarisi de Allah’ın birliğini, tevhid ilkesini hep bir ağızdan tekrar eder gibidir. *“Evren ayrı ise Yaratıcıdan, ayrı bir varlığa sahipse eğer, birlik âleminde nasıl söz edilebilir birleşmelerden ve ayrılıklardan?”(Sayın, 2000:143)*

İslam sanatı, yaradanın tekliğini, geometrik şekillerin sonsuz tekrarıyla anlatmayı hedeflemiştir.

“Anadolu Selçuklularının yıldız sistemlerine bakmak istediğimizde de Man’ın ve Derrida’nın söyledikleri geçerli görünür. Selçukluların evrene ilişkin anlatımlarını dile getiren kozmik diyagramlar, -ismi öyle konmamış olsa bile- kiyazmatik kesişmeleri sayesinde her zaman sonsuzluğa uzanan birer hareketlilik olarak yorumlanmıştır. Yapının kapanmasını engelleyerek sonsuz bir örnekten kesit veren şemalardır sanki bunlar; yalnızca onüçüncü yüzyıl Selçuklu tezyininin değil, Endülü’s’ten Özbekistan’a bütün İslam sanatının birincil özelliği olarak sonsuza uzanan bu hareketlilik bilinir. İslami sanat, ilahî tevhidin bir yansımasıdır. Madem ki tevhid, çokluk içinde birlik olarak anlaşılır, işte İslam tezyininin de kiyazmatik kesişmeleri bir yandan kesreti ifade ederken öte yandan vahdaniyeti dile getirdiği için evrenin kapanmasını engellemekte, birlik, kendi içinde kesreti barındırırken yeni eklemelerle onu çoğaltarak var etmektedir.” (Sayın:2000:115)

Bunlar insanın "farklılıklarda ki birliğin ve birlikteki farklılığın" idrak edildiği düşünce düzeyinin sembolize eden nakış türleridir.”



Resim 26- Konya Karatay Medresesi

“Bu nedenle Tanrının çokluk içindeki birliğini yansıtmayı amaçlar İslâmi sanat denen sanat; tanrısal kelâmın ve kelâmın sayısal değerinin her seferinde yeniden üretilmesinden ve tekrarından oluşur; temel alınan dairenin içindeki altı - ve yedi- dairenin merkezleri ve yarıçapları arasındaki ilişkiden türeyen üçgenler, dörtgenler, altıgenler, İslâm geometrik sanatının tekrar eden öğelerini oluştururlar. Böyle bakınca kuşkusuz rastlantısal değildir Mithat Şen’in üç, dört ve altının tekrarından oluşan Beden 1. Seri’si; hepsinin kökeni, bir’dir ve bir’in kendiyile ayrışarak türettiği çokluktur.” (Sayın, 1999:170)

Mithat Şen’in bedenleri parçalanmış, katledilmiştir. Ne var ki bu parçalanma başıboş bırakılmamıştır. Arapça’daki sesli harfler yerine geçen hareketlere benzeyen küçük parçalar da, bedeni tamamlamak ve anlamlandırmak için yerlerini almışlardır. Gizlenmiş, görülemeyen ne varsa açığa çıkarılacaktır sanki. Katman katman gizlenen tüm sırlar ortaya dökülmüştür. Işık-gölge oyunları ile süslenen bu okuma eylemi, zihni meşgul etmekte ve tedirginlik yaratmaktadır. İşte bu yapıtları sanat nesnesi yapan estetik haz, tam da bu noktada devreye girmektedir. Çünkü estetik haz duyularla değil, akılla alınan hazdır. Duyularımızla anlamlanamadığımız bu soyut bedenler ancak aklımızla, zihnimizle anlam kazanmaktadır. Nasıl ki insan Tanrının varlığını ve birliğini duyularıyla değil de zihniyle ve akıyla algılayıp kalbiyle hissedebiliyorsa ve bu gizemden de bir haz alabiliyorsa işte bu bedenlere bakarak da aynı hazza ulaşmak mümkündür.

Döngüsel hareket, bu yüzden her iki anlamlandırma dizgesinde de daire simgesinde kesişir diyen Zeynep Sayın, İbn-i Arabî’nin *“Varlık bir dairedir. Bu dairenin başlangıcı İlk Akıl’ın varlığıdır. Cins’ler insan cinsi ile son bulmuş ve daire tamamlanmış, insan ilk Akıl’a ittisal etmiştir. Tıpkı dairenin sonunun başlangıca ulaşması gibi.”* bu cümleleriyle döngüsel hareketin *“akıl”* vasıtasıyla sonlandığının da altını çizmeye çalışmıştır. (Sayın, 2000:120)



Resim 27-Konya İnce Minareli Medrese

“Mithat Şen, suretten kaçarak organik bedene dair İslâmî görünen bir soyutlama geleneğinin izini sürdüğünü söylemekte; ne var ki bununla yetinmeyip katı'yı kesintiyle değil, kesintisizlikle ilişkilendirmektedir. Adı üstünde, kesintisiz bir bedendir bu; kağıttan kesilme yoluyla yapılmasına karşın içinden çıktığı kat' sanatını kesintisizliğe uğratmaktadır.” (a.g.y:90)

“Mithat Şen; arzuyu aşkınlaştırırken onu içkinleştirir ve aşkınlıkla içkinliğin iç içe geçtiği an ayrıştığı bu uzamı, soyutlama sayesinde gerçekleştirir” diyen Zeynep Sayın; kesintisiz metin'in soyutlanma imkânının, nasıl mümkün kılındığını şu sözlerle açıklamıştır:

“Soyutlama, adı üstünde somut bir nesneden erkindir. Onun için soyutlanan, aslında arzu nesnesi değil, arzu yetisinin kendidir. Beden, kesintisiz metin, içinde nesnelere ilişkin anlamlandırmaların tümünü barındıran arzu yetisinin dinamikleştirilmiş resmidir. Aynı anda nesneyle örtüşmenin imkânsızlığından ve nesneyle örtüşme arzusundan ve her ikisinin de sunacağı umuttan ve sunamadığı umutsuzluktan soluklanan bir soyutlamadır bu.”(a.g.y: s.225)

İslamî sanat, soyut niteliklere sahiptir:

“...amaç, güzellikle baş başa giden bir yücelik duygusuyla tanrısal bütünlüğün görüsüne ermek ve böylesi bir görü uğruna nesneyi nesneden indirgeyerek onun tanrısal soyutluğuna ulaşmaktır. Onun için İslami san'at denen san'at ister boya, ister ağaç ya da tuğla ya da isterse kil ya da kâğıt kullansın, kullandığı malzemenin etkisi sonuçları açıdan aynıdır. Nihai hedef, nesneden fani olarak onun soyut yaratılma sürecinin kendine dönüşmektir.” (a.g.y:160)



Resim 28- Mithat Şen, İsimsiz



Resim 29- Divriği Ulu Camii

Mithat Şen, İslamî tezyini, Tanrı'nın yeryüzündeki yazısı olarak kabul etmektedir. İslamî tezyinat hep bir ağızdan Allah'ın tevhid ilkesini terennüm ederler. Bütün kâinat, zikr halindedir.



Resim 30- Mithat Şen, İsimsiz

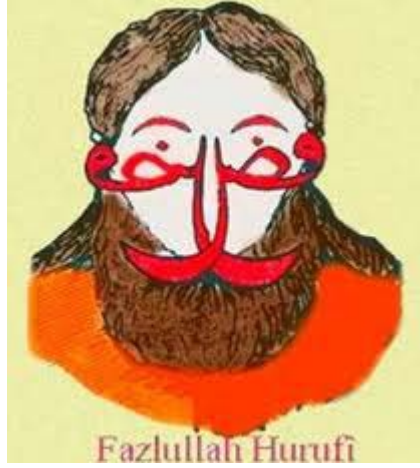
Yazılar yani kutsal harfler, imgeye dönüşmüştür artık.

“Madem ki tecelligah Hakk’ın görünüşüdür, o zaman Allah’ın adını yazan harflerin bir araya gelerek cami duvarlarını, ibrikleri ve kandilleri doldurmuş olması, rastlantısal değildir. Tanrı’nın tecelli ettiği mekan olan ve “küçük bir evren modeli olan beden, kutsal yirmi sekiz harfin aynasıdır. Madem ki âlemin parçaları, varlığını ve sürekliliğini ilahî kelâmdan alan beden organları gibi bir araya getirilmiştir, harflerle tezyin edilen bedenler” (Sayın, 2000:174)

Elbette ki kutsal kelimeler olan vahiyler gibi derinin üzerine yazılmalıdır. Mithat Şen’in keçi derisini tuval olarak seçmesi de oldukça manidar kabul edilmelidir. Kur’an vahiylerle bildirilen ilahi kelimelerdir. İnce ceylan derileri üzerine yazılmış olan Kur’an-ı Kerim, Bu hususta Kur’an’dan mealen:

“- Andolsun Tûr’a (52/1)
- Satır satır yazılmış Kitab’a (52/2)
- Yayılmış ince deri üzerine (52/3)

ifadeleri Kur’an’ın nasıl yazılmış bir kitap olduğunu açıklamaktadır. Ayetler, peygambere inmişti, eğer Kur’an, ince deri üzerine yazılıp tespit edilmemiş olsaydı bu ayetleri duyanlar: “Siz hangi ince deri üzerine yazılmış kitaptan bahsediyorsunuz diye sormaz mıydılar!”



Resim 31- Fazlullah Hurufi

Elifbenin yirmisekiz harfi, Tanrı'nın kudret kalemî ile insanın yüzüne yazdığı satırları yeniden yazmaktadır.

Mithat Şen'in tekniği ile ilgili olarak Vasıf Kortun şunları söylemiştir:

“Soyut organik biçim şemaları üzerinde, gerçeklikle gerçekdışı olanın ilişkilerini, kendine özgü bir teknik düzeyinde yansıtmakta, insan bedeninin yapısından kaynaklanan bir bütünlüğü, görsel organizmanın da yapısal karakteri olarak değerlendirmektedir.”



Resim 32- Mithat Şen, İsimsiz

İbn-i Arabî felsefesinde “nokta” görünmeyen âlemin tamamına işaret etmektedir. Bu felsefeye göre:

“Nûn'un noktasında, dairenin yarısı olan ve aşağıdaki nûn'un şekli üzerinde akledilir rûhânî nûn'un ilk delâleti vardır.”

Bu ifadeden anlaşıldığı kadarıyla o, âlemi “akledilir” ve “hissedilir” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu iki âlemden her biri yarım daireye benzetilmekte, birleştiğinde tam bir daire oluşmaktadır. O, nûn harfinin çanağını yarım daire olarak görmekte ve bu çanak alt taraftaki yarım daireye tekabül etmektedir. Buna göre nûn harfinin çanağı hissedilir âlemi sembolize etmekte, nûn'un noktası ise dairenin diğer yarısı olan ve görünmeyen akledilir âleme işaret etmektedir. (Uluç, 2006:96)

Konunun tam da bu bağlamında Zeynep Sayın'ın sözlerini hatırlamak doğru olacaktır:

“Her şeyin başlangıcı olan bir daireden ve bu dairenin kendiyile ayrışarak yeni bir biçimde kendine geri dönmesinden ve bu Gitti/Burada döngüsünün tekrarından oluşur beden evreni; tekrar edecek olan aynı ayrışmanın döngüsü olacaktır.” (Sayın, 1999:161)

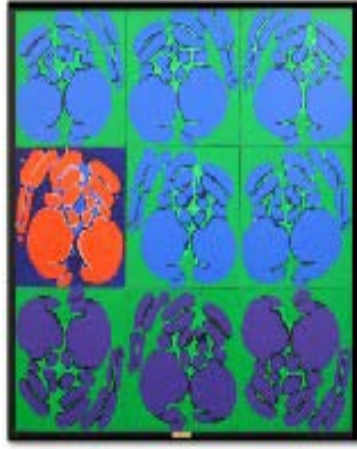
“Mithat Şen eserlerini tual yüzeyine formlar, figürler yerleştirerek değil, bu yüzeyden katmanlar çıkartarak, yüzey üzerinde oyuklar açarak gerçekleştiriyor; bir başka deyişle Şen ekleyerek değil eksilterek çalışıyor. Böylece oluşan heykelsi resimler Şen'in tuvalin yanısıra, ilk kez bu sergide kullandığı hayvan derileri sayesinde “Beden” başlığını taşıyan diziye malzemesi ile de ekleniyor. “Beden” dizilerini yirmi yıldır sürdüren Mithat Şen'in her bir yeni dizisi bir önceki üzerinden yol alarak ortaya çıkıyor. Şen'in eserlerinde parçalanmış “Beden”ler kimi zaman tek hücrelilerin mikroskop altındaki görüntülerini andırırçasına yeniden ve yeniden bölünüyor, bölünenler çoğalıyor ve çoğalanlar erillik ile dişlilik, varlık ile yokluk, asıl ile surete dair pek çok soru uyandırıyor.”

“Kelime, işiten kimsenin nefsinde bir iz bırakır. Bu nedenle Arapçada yaralanmak anlamına gelen ‘kelem’ sözcüğünden türemiştir. Bu da, yaralanmış olan bedeninde bir izdir. Varlığın özü, onun suretinin bir özüdür.”, “varlık, bir harftir, sen onun anlamısın”, “harf bir anlamdır, anlamı kendindedir.”

“Amaç, boş bir soyutlamadan kaçınma uğruna hakikati göstermektir. Ve soyutlamayı bile görünür kılan birincil özellik, ışıktır. Onun için Batı'ya özgü bir soyutlamadan yanardöner bir hızla bile olsa hakikati aydınlığa çıkarması ve tanrısal ışığı taklit etmesi beklenir; karanlığın karşısında konumlandırılan aydınlık, tanrısal varlığın oldum olası simgesidir. Oysa karanlıkla aydınlığı karşıt kutuplar olarak değil, iç içe konumlandırılan bir haldir zaten İslamî öykünme; görünürlük ve görünmezlik kısa vadede bağımsız bir uzamda kesişmiştir.”(Zeynep Sayın, 2000:163.175.190)

Mithat Şen, haz alma oyununa davet eder alılmayıcıyı. Bu hazın temelinde de yine parlak zekâsının ışığı fark edilir. Oyun, zaten akılla sürdürülen bir eylemdir. Kesintisiz metin, derken bile en başta kelime oyunu yapmakta ve tezat sanatını kullanmaktadır. Sözcük anlamı “kat'ı” yani kesmek olan geleneksel sanata tersinden varmak istemektedir Mithat Şen, “kesintisiz metin” adeta bedeninin parçalanmadığına delalet etmektedir.

Kısacası Mithat Şen'in yapıtları Umberto Eco'nun söylemiyle “Açık Yapıt”tır: *“Sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu, yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır.”* (Eco, 2001:11)



Resim 33- Mithat Şen, İsimsiz

SONUÇ

Küreselleşmenin yaşandığı 21. yüzyılda, her şey gibi kültür de diğer kültürleri bünyesine alarak büyümektedir. Bu büyüme, toplumların benzerliğini ortaya koymakla beraber, benzer olmayan yönlerinin de su yüzüne çıkmasını sağlamaktadır. Toplumlar arası bu benzerlik ve farklılıklar hayatın her alanında olduğu gibi sanatı da etkilemektedir. Prof. Dr. Halil Akdeniz'in de dediği gibi "*Kültürlerin belli kalıplar aracılığıyla seyahate çıktıkları kesin. Kültür, hiçbir zaman izole yaşamıyor, aşılandıkça gelişiyor ve yaşıyor.*" Toplumların birbirlerine olan etkileri, çatışmaları da beraberinde getirmektedir. Bir devrin kapanıp yeni bir devrin başlaması da bu çatışmanın boyutlarıyla paralel olmuştur.

19. yüzyılın ortalarına kadar Türkler, Asya kültürünün hâkim olduğu bir dönemi yaşamıştır. Yüzyılın sonlarına doğru, Batılı devletlerin gelişmesi, çöküş sürecini yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nda derin yaralar açmıştır. Batılılaşma hareketleriyle başlayan değişim; askeri, sosyal, siyasi, ekonomik, sanatsal kısacası her mecrada varlığını göstermeye başlamıştır. Batılı devletlerle uyumun sağlanması amacıyla yapılan devrimler, elbette ki toplumun hemen onaylayacağı şekilde olmamıştır. Atatürk, uzun zaman önce aldığı, alfabe değişikliği kararını 1 Kasım 1928 tarihinde uygulamaya koymuştur.

Dinci kesimin çok ciddi tepki vereceği bu devrim, etkisini uzun süre hissettirmiştir. 600 yıllık bir alışkanlığı değiştirme zorluğundan çok, bu hareketin İslamiyet'e zarar verme amaçlı olduğunu düşünenler olmuştur. Aydın kesim ise modern çağı yakalamanın en önemli koşulunun, harf değişikliği olduğunun bilincindedir.

Modern olmak için eskinin terk edilmesi fikri, yıllarca tartışma konusu olmuştur. "Modern" sözcüğü; geleneklere baş kaldıran, onu yıkmak isteyen, geçmişin izlerini silmeye çalışan bir kavram olarak algılanmıştır. İki arada, bir derede kalınan bu süreci İranlı yazar Daryush Shayegan, "*Yaralı Bilinç*"

kitabının, ‘Yamanın İki Yüzü: Batılılaşma ve İslâmîleşme’ adlı bölümünde şöyle değerlendirmiştir:

“YAMALAMA, çoğu zaman bilinçsiz bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır. Yamalama iki karşıt yönde olabilir... ya eski bir içerik üzerine yeni (modern) bir söylemi yamalar, ya da yeni bir zemin üzerine eski (geleneksel) bir söylem oturtur. İlk durumda Batılılaşmayla karşı karşıyayızdır. İkinci durumdaysa İslâmîleşme’yle. Çarpıklık. Peki neden? Çünkü üzerine yeni veya eski söylem yamalanın “zemin” ne olur ne de öteki; mezeldir ya söylem üzerine yamandığı zeminden ileride olacaktır ya da gecikmiş olacaktır, ama hiçbir zaman gerçekliğe uygun olmayacaktır... bu paradigma bir içe çekilmenin -jung- sonucu olduğu için bilinçdışı Batılılaşma olarak kendini göstermektedir. Dinsel kimliğimizde ısrar etmek ve dünyayı “İslâmîleştirmek” dahi bizi tersten Batılılaşma’ya götürmektedir.” (Shayegan, 2010:87-9)

20. yüzyıl başlarında resim eğitimi almak için Avrupa’ya giden sanatçılar Türkiye’ye döndükten sonra Batıyı taklit etmekten öteye gidememişlerdir. Bu mantıkla, Türk resminin bir yere varamayacağını anlayan sanatçılar 1940’lı yıllardan sonra kimlik arayışına başlamış ve geleneksel Türk sanatlarının bütün estetik imkânlarını kullanmaya başlamışlardır. Gelenekle bağı koparmanın yanlış olduğunu, globalleşen dünyada kendine yer edinebilmenin koşulunun “lokal” olmaktan geçtiğini, fark etmişlerdir.

Orta Asya’dan Anadolu topraklarına göç eden Türkler, zaten karma bir sanatın ortasında olmuştur her zaman. Orta Asya çinileri, Sümer mozaikleri, Anadolu uygarlıkları, Arabesk mimari, İran edebiyatı, Anadolu halk ozanlarının şiirleri, minyatür nakkaşlarının renkleri, hattatların fırçasıyla karışan, iç içe geçerek gelişen ve büyüyen kültür zenginliği, çağdaş sanatçıların yapıtlarında özgün dönüşümlere uğramıştır.

Zengin renk olanakları ve kompozisyon düzeni ile Osmanlı minyatürü; dinamik çizgileri ve istif düzeniyle hat yazısı; sade ve mistik büyüyle İslam mimarisi, modern Türk ressamlarının ilgi alanına girmiştir. En başta da Arap yazısının soyutlayıcı etkisi, soyut sanata yönelen, dönemin bütün sanatçılarında etkili olmuştur. Türk sanatında ilk modern çıkışlar, 1930-1950 yılları arasında, Müstakillerin ve “d” Grubu’nun içinden yetişmiş olup yerel birikimlerini evrensel görüşlerle sentezleyerek kendi çizgilerini belirleyen: Nurullah Berk,

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ile başlamış ve Çağdaş Türk resminin temelleri atılmıştır. Şemsi Arel, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Adnan Turani, Abidin Dino, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Yüksel Arslan, Süleyman Saim Tekcan, Balkan Naci İslimiyeli, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Mithat Şen ve daha birçok sanatçı, hat sanatını, yapıtlarına özgün teknikleriyle dönüştürmüşlerdir. Hat yazısının, bütün plastik niteliklerinden yararlanılmıştır. Bazı sanatçılar “hat yazısı”nı soyut bir leke olarak kullanırken; Bedri Rahmi, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, bu sanatın teknik olanaklarını kullanarak mimariyle bütünleştirici bir yorumla sunmuşlardır. Erol Akyavaş, hat yazılı metnin, dini ve tinsel içeriğine uygun olarak kelime değerini korumayı amaçlamıştır. Resme ritmik ve hareketli doku kazandırmak için biçimsel anlamıyla hat yazısını kullananlar olmuştur. Bu çalışmada, “hat sanatını”, düşünsel boyutlarıyla da tartışmaya olanak sağlayan sanatçılardan birkaçı ele alınmıştır.

Yazıdan alfabeye; alfabeden, hat yazısına seyreden ilerleyiş günümüze kadar devam etmiş, bizden sonra da devam edecektir. Bu çalışmanın da ilgili konulara kaynaklık etmesi temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

Akdeniz, Halil, *Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2010

Akdeniz, Halil, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1990

Aksan, Doğan, *Türkçe'nin Sözcük Varlığı*. Engin Yayınları, Ankara, 1986 s.8, Cabiri, Arap İslam Kültürünün Akıl Yapısı s.19-20

Aksel, Malik, *Türklerde Dinî Resimler*, Kapı Yay. İstanbul, 2010, s.92

Alakuş, Ali Osman, *Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş*, yüksek lisans tezi, Erzurum, 1997, s.10

Alparslan, Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY, İstanbul

Akademist Dergisi, *Süleyman Saim Tekcan 50. Sanat Yılı*” Özel sayısı, Akademi Ofset, İstanbul, 2011, s.75, sayı 10

Ayvazoğlu, Beşir Aşk Estetiği, *İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine*, İstanbul, 1997 s.20 alıntılan: Zeynep Sayın

Barın, Hattat Emin, 25 Mayıs-15 Haziran 1978, Sergi Kataloğundan alıntılan: İrvın Cemil Schick

Berk, Nurullah- Adnan Turani, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c 2, İstanbul, 1981, s.89

Boydaş, Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, M.E.B Yayınları İstanbul, 1994, s.9

Burckhardt, Titus, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, tercüme: Turan Koç, Klasik Yayınları, 2009

Çankaya, Özer, *Cumhuriyet Çınarı Tahir Nejat Gencan*, Ulusal Kültür Dergisi, sayı:2

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 1990

Doğançay, Burhan, *Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı Sergi Katalogu*, Clive Gibore, 23 Mayıs-23 Eylül 2012, İstanbul Modern

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Can yay. İstanbul, 2001 s.10

Edhem, Eldem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2010

Germaner, Semra, *Modern ve Ötesi Sergi Kataloğu*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007 s.2

Gombrich, E.H, *Sanatın Öyküsü*, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

Gören, Ahmet Kamil, *Antik Dekor Sanat Dergisi*, İstanbul, 1997, sayı:39 s.83
İbn Arabi, *Füsusul Hikem*, Kabalcı, 2008

Hemiş, Özlem, *Temsil Biçimleri Üzerinden Bir Zihniyet Çözümlemesi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012

İbn Arabi, *Mevaki*, s.124 Alıntılayan: Tahir Uluç, TASAVVUF: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, 2006, yıl:7 sayı:16

İbn Arabi, *Fütihat*, c II, Litera yay. İstanbul 2007 ss. 395-6 Alıntılayan: Tahir Uluç, TASAVVUF: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, 2006, yıl:7 sayı:16

Jean, Georges, *Yazı İnsanlığın Belleği*, YKY, İstanbul, 2008, s.11

Kanık, Mahmut, *Harflerin İlmî*, ASA, Bursa, 2011

Kardaş, Sedat, Divan Şiirinde Resim ve Heykel, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (TAED) 47, Erzurum, 2012, 119-146

Keskioğlu, Osman, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İslamda Tasvir ve Minyatürler, 1961, 9. cilt, s, 19-22

Keskioğlu, Osman, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Celaleyn Tefsiri, c.II, s.69, Alıntıl原因: Osman Keskioğlu, s.14

Mesara, Gülbün, *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı*, Ankara, 1998, s.15 Alıntıl原因: Zeynep Sayın, Noli Me Tangere, s.91

Michaux, Henri, *Çin 'de İdeogramlar*, Norgunk, İstanbul, 2010, s.37

Münip, Mehmed, *Şerh-i Siyer-i Kebir Tercümesi*, İstanbul, c II, 1240, s.95

Nasr, Seyyid Hüseyin, *İhvan-ı Safa'dan alıntı*. İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş, İstanbul, 1985, s.55 Alıntıl原因: Zeynep Sayın, Noli Me Tangere, s,145

Ögel, Semra, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, Akbank Yayınları, 1994, s.96 Alıntıl原因: Zeynep Sayın Noli Me Tangere, s.115

Öztürk, Yaşar Nuri, *Allah İle Aldatmak, Yeni Boyut*, 2008, İstanbul

Papila Aytül, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*, Beykent Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Ansiklopedik Yayınlar, 1981,cilt 4,sayfa 757-760

Sayın, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, Kaknüs, İstanbul, 1999

Sayın, Zeynep, *Noli Me Tangere, Beden Yazısı II*, Kaknüs, 2000, İstanbul

Sayın Zeynep, *İmgenin Pornografisi, Metis, 2002, İstanbul*

Mesara, Gülbün, *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı*, Ankara, 1998, s.15
Alıntılan: Zeynep Sayın, *Noli Me Tangere*, s.91

Serin, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2003

Schick, İrvin Cemil, *Bedeni Toplumu Kainatı Yazmak*, İletişim, İstanbul, 2011

Shayegan, Daryush, *Yaralı Bilinç*, Metis, İstanbul, 2010

Subaşı, Hüsrev, *Hattat Osmanlı Padişahlar*, Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi, c.II, Ankara, 1999, s.52-60

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi, İstanbul, 1991

Uluç, Tahir, *TASAVVUF: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, İbn-i Arabi'de Mistik Sembolizm, yıl:7, 2006, sayı:16

Wolfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çeviren: Hayrullah Örs, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

Yazır, Mahmut Bedrettin, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2b, Ankara, 1981

Yıldırım, Suat, *Kur'an-ı Hakim ve Açıklamalı Meali*, Define Yayınları, İstanbul, 2008

İnternet Kaynakları

www.antoloji.com
www.akademiksemazen.com
www.belgeler.com
www.biristanbulhayali.com
www.dinimizislam.com
www.blogmilliyet.com
www.egoistokur.com
www.frmtr.com
www.galerinev.com
www.hurriyet.com
www.islamseli.com
www.kiyametgerçekligi.com
www.ktsv.com
www.lebriz.com
www.kirpifişek.com
www.kunfeyekun.org
www.merakiyidir.blogcu.com
www.milliyet.com.tr
www.neyzen.com
www.semazen.com
www.tamsanat.net
www.wikipedia
www.cerezforum.com
www.bircanakdeniz
www.cemalgokgoz.com
www.tefekürdergisi.com
www.sonpeygamber.info
www.abdülhamidtüfekçioğlu.com
www.msxlabs.org
www.uğurabi.com
www.iktibas.com
www.beyazeğitim.com
www.bianet.org
www.radikal.com
www.sanalmüze.org
www.tasavvufalemi.com
www.irfanmektebi.com
www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü iyi bir dereceleyle tamamlamıştır. Sonrasında da Bilgi Koleji, BJK Koleji ve İstek Atanur Oğuz Koleji'nde Türk Dili ve Edebiyatı dersleri vermiştir. Sanata olan yakın ilgisi ve sevgisi nedeniyle Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri adlı programda yüksek lisans öğrenimi görmektedir.