



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

TÜRK HAT SANATININ FELSEFİ ARKA PLANI

Fatih CAM

Sanatta Yeterlilik Tezi

Danışman: Prof. Dr. Mevlüt Albayrak

ISPARTA, 2016

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANATDALI

Bu tez 08./06./2016 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Prof. Dr. Mevlüt ALBAYRAK
ÜYE	Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ
ÜYE	Prof. Dr. Sema ETİKAN
ÜYE	Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
UYE	Yrd. Doç. Dr. Oktay KÖSE

İmza:
İmza:
İmza:
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İmza ve Mühür
Doç. Dr. A. Feri DUYMAZ
Güz. San. Enst. Müdürü
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

T. C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (14/04/2016).

Fatih CAM



ÖNSÖZ

Bilgi hiçbir zaman gerçek hayranlığı azaltmaz. Hayranlık sonrası gelen bilgi ise bu hayranlığı artırır. Sanat öncelikle hayranlık uyandırırsa amacına ulaşır. Hat sanatı görsel etki olarak her zaman insan bilincinde şaşırtıcı bir etki uyandırmıştır. Bu tezin amacı; Türk Hat Sanatının çarpıcı etkisinin kaynağını araştırmak, harflerin insan ruhundaki çekimine düşünsel bir yorum getirebilmektir. Estetiği, güzelliği, görsel çarpıcılığı, hayal dünyasına olağanüstü etkisi ile sanata konu olan harflere, yeni ve kuşatıcı bir açıdan bakmayı deneyen bu çalışma üç yıllık bir araştırmayı kapsar. Bilgi edinmeye en uygun duyuları harekete geçirmek konusunda harflerin sunduğu imkânlar hayret vericidir. Tez sürecinde fark ettiğim şu ki; hayret-anlamak-hayranlık kavramları yeryüzündeki maceramızı güzelleştirecektir. Güzelliği fark edebilme yeteneğimiz ölçüsünde evreni ve Tanrı'yı anlayabiliriz.

Bilgi olmaksızın duygular yeterince derin yaşanamaz. Bu tezin yazım aşamasında bilgi ve ilgisi ile destek olan danışman hocam, Prof.Dr. Mevlüt ALBAYRAK'a, konu seçiminde ve tüm Sanatta Yeterlilik sürecinde yardımcı olan, Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ'ye ve Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ'e teşekkür ediyorum.

Sevgi olmadan sevinç olmaz. Her şeyin başında, beni harflerle tanıştıran ve iyi ki varlığını, dostluğunu bir ömür eksiltmeyen V. Ekrem Aşkın, dolaylı destek birimleri ve esin kaynaklarım; Kerem, Garbo, Değer, Ayışığı, Gökyüzü ve kuşlar, şükranla anılmadan olmaz, olmamalı...

Fatih CAM

Isparta, 2016

ÖZET

TÜRK HAT SANATININ FELSEFİ ARKA PLANI

Fatih Cam

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı,

Sanatta Yeterlilik Tezi

Yıl:2016, Sayfa; 140

Danışman: Prof.Dr. Mevlüt Albayrak

Türk Hat Sanatı plastik unsurları ve görsel etkisi ile bin yıldır varlığını sürdürmektedir. Hat Sanatı, form ve estetik değerinin yanında, anlam ve düşünsel yapı olarak da oldukça derin ve zengindir. Harflerin sıradan işaretler olmadığı fikri tüm kadim medeniyetlerde vurgulanmıştır. Görünür dünyanın sınırlar barındırdığı fikri tarih boyunca tüm kültürlerde var olmuştur. Hat Sanatının sadece güzel yazı yazma ediminden ibaret olmadığını pek çok sanatçı dile getirmiştir. Türk Hat Sanatının metafizik alan ile olan ilişkisi kutsal kitap üzerindedir. Böyle olduğu için metafizikle dolaysız bir etkileşim söz konusudur. Hat Sanatı beslendiği ve açıldığı kaynaklar sebebiyle felsefi arka planında, başka dünyalar kurgular. Bu yönüyle “soyut sanat” kavramı ile benzerlikler gösterir.

Türk Hat sanatının felsefi arka planını anlamak; güzellik, estetik, soyut sanat, metafizik, kavramlarını kapsayan bir bakış açısı ile mümkündür. Bu anlayış doğrultusunda tez çalışmasında Türk Hat Sanatına dair yazılı kaynaklar taranacak, bulgular yorumlanacaktır. Hat Sanatının güzelliğinin, gözden ruha ulaşabilme gücünün, görsel etkisinin arka planına, kapı açmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Hat Sanatı, Sanat Felsefesi, Soyut Sanat, Güzel Sanatlar.

ABSTRACT

PHILOSOPHICAL BACKGROUND OF TURKISH ISLAMIC CALLIGRAPHY

Fatih CAM

Süleyman Demirel University,

Fine Art Institute Art and Design Main Art Branch, Ph.D. Thesis,

Year: 2016, Page: 140

Supervisor: Prof.Dr. Mevlüt ALBAYRAK

The Turkish Islamic Calligraphy art and its fine elements keep their existence through one thousand years with their visual effect. The Islamic Calligraphy is rather deep in meaning and rich with its form and aesthetic value and the construction of idea. The thought of the letters are not ordinary signs is underlined in all ancient civilizations. The thought the visual world contains mysteries exist in all cultures through history. Most artists express that the art of Islamic Calligraphy does not consists of just getting the ability of writing. The relationship of the Turkish Islamic Calligraphy with Supernatural is based on the holy book. As this is the case it is the fact that there is a direct interaction with metaphysics. The Islamic Calligraphy fictive other dimensions because of its originating and probing sources in its philosophical background. In this sense it points out similarities with the concept of “abstract art”.

To understand the philosophical background of the Turkish Islamic Calligraphy is possible with the view of beauty, aesthetic, abstract art, metaphysics concepts. In line with this understanding, the written sources on the Turkish Islamic Calligraphy art will be scanned and the findings will be commented in this work of the thesis. It will be tried to open doors to the background of the beauty of the Islamic Calligraphy and the power of reaching to the soul through eyes and its visual effect.

Keywords: Turkish Islamic Calligraphy, Philosophy of Art, Abstract Art, Fine Arts.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
KAVRAMSAL TEMELLER.....	2
1.1. Sanat Kavramı.....	2
1.2. Estetik Kavramı	8
1.3. Güzellik Kavramı.....	12
1.4. Soyut Sanat Kavramı.....	18
İKİNCİ BÖLÜM	26
SANATA FELSEFİ BAKMAK	26
2.1. Yazı Sanatı	26
2.2. Hat Sanatı	30
2.3. Görsel Düşünme	31
2.4. Güzel Sanatlar- Felsefe - Hakikat İlişkisi	34
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	38
HAT SANATININ FELSEFESİ	38
3.1. Hat Sanatının Kökeni	38
3.2. Yazı Medeniyetinin Yansımaları	46
3.3. Anlamın Güzelliğe Akışı.....	52
3.4. Hat Sanatının Metafizik Boyutu	59

3.5. Aşk Olmadan Meşk Olmaz	81
3.6. Hat – Hattat – Hayat Algısı.....	86
3.7. Harflerin Metaforları.....	89
3.7.1.Elif harfi	97
3.7.2.Nun Harfi	99
3.7.3.Vav Harfi.....	101
3.8. Nokta: Kalbin Başlangıcı.....	104
3.9. Harflerin Serüveni: Görsel Kronoloji	109
3.9.1.Kufi Yazı.....	110
3.9.2.Sülüs Yazı	116
3.9.3.Muhakkak Yazı	120
3.9.4.Nesih Yazı.....	122
3.9.5.Rika Yazı.....	126
3.9.6.Divani yazı	127
3.9.7.Talik Yazı.....	129
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA	135

GİRİŞ

Türk Hat Sanatı, gerek biçim olarak görsel zevke, gerekse anlam-içerik olarak zihinsel alana hitap etmesi bakımından Türk Sanatları içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olmasına rağmen bu sanatın düşünsel arka planını konu eden çalışmalar ihmal edilmiştir. Hat Sanatı alanındaki çalışmalar çoğunlukla, bir hattatın hayatı ve eserleri üzerine veya bir yazı tarzına dair incelemeler şeklinde olmuştur. Hat Sanatı'nın felsefi oluşumuna ait, bu sanatın düşünsel boyutuna dair araştırma-çalışma yok denecek kadar azdır. Bu çalışmada, bu alandaki boşluğu doldurmak, konunun önemine dikkat çekmek ve daha önemlisi Hat Sanatının düşünsel – felsefi arka planına dair bir pencere açabilmek hedeflenmiştir.

Günümüz sanat algısını oluşturan modern-postmodern sanat, 20. yüzyılın başlarında yeni arayışlara yönelmiştir. Arayışlar sonucunda, yöntem ve bulgular, tepkileri ve eleştirileri beraberinde getirmiştir. Artan tepkiler ve muhalif söylemler postmodern sanat adıyla yeni bir sanat algısı doğurmuştur. Tüm bunlar olurken pek çok sanat akımı ortaya çıkmış, fakat sonuçta anlamsızlık ve krizle karşılaşmıştır.

Yaklaşık yüzyıldır sanat dünyasının gündemini, kaynağını aydınlanma düşüncesinden alan, modern sanat akımları belirlemiş, günümüzde ise postmodern sanat söylemleri eklenmiştir. Bu çerçevede modern sanatın, düşünce ve algı dünyamızda etkili olduğu reddedilemez bir gerçektir. Modern sanat sadece kendi bulguları ile yola çıkarak, kendisini yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Bu süreçte bilim dünyasındakine benzer bir şekilde, sanat dalları birbirlerinden ayrılarak ele alınmıştır. 20. yüzyıldan itibaren sanatçıların çoğu, modern sanat algısı ile nesne-enge arasında farklı ilişkiler kurma, yeni biçimler arama yoluna gitmişlerdir. Bu arayışlar sonrasında, soyut anlatıma ulaşma arzusu, yeni yöntemler geliştirmiş, Sürrealizm, Dadaizm, Kübizm, Süprematizm gibi akımların doğuşuna sebep olmuştur. Tüm bunlar olurken, Hat Sanatı derin köklerinden kopmadan, zengin felsefi arka planından beslenerek, birikimlerini heba etmeden, sürekli değişim süreci yaşayarak canlı kalmayı başarmıştır.

Konumuz olan hat sanatı öncelikle göze hitap eder ve fakat gözle sınırlı kalmayan bir etki alanına sahiptir. Bu etki alanı insanın düşünce, duygu ve ruh dünyası dünyasını kapsar. Ruh, gözde yoğunlaşmıştır: ruh, gözü ışık aracılığıyla

görmek için bir araç olarak kullanmakla kalmaz ruhun kendisi de onda görülür. Nasıl insan vücudundan söz ettiğimizde onun tüm yüzeyinin kalbin varlığını ve atışlarını ifşa ettiği söylenebilirse sanatın görevinin de, kendi yüzeyinin her noktasında fenomenal olanın ruhun otağı ve tını görünür kılan göz haline gelmesini sağlamak olduğu söylenebilir. Göz arzusunun sınırının ta kendisi ve ilk kuramsal duyudur (Derrida, 2006:85). Dünya genelindeki görsel sanat arayışlarına, eserler ve etki süreleri bağlamında bakıldığında; Hat Sanatı'nın gözden ruha ulaşabilme imkânı, gücü ve güzelliği bariz şekilde görülebilir. Bu derin etkinin kaynağı göze ve ruha hitap edebilme özelliğinden kaynaklanır.

Hat sanatının bin yıllık geleneğe sahip olması, günümüzdeki canlılığı ve dinamizmi, görsel çarpıcılığının kaynağı, diğer görsel sanatlardan farklı olan çekiciliğinin sebebi, gibi konular tez araştırmasının kapsamını genişletmiştir. Bununla beraber felsefi bir yaklaşım ile bulguları yorumlamak ve sunmak heyecan verici olmuştur. Bu çalışma Hat Sanatı'na dair kronolojik bilgilerin ötesinde, daha geniş bir perspektifle, Hat Sanatı'nın düşünsel-felsefi yönüne dikkat çekebilirse amacına ulaşmış olacaktır.

Hat Sanatının felsefi arka planına bakmadan önce “sanat”, “estetik”, “güzellik”, “soyut sanat” kavramları genel anlamda araştırılacak ve bulgular veri olarak kullanılacaktır. Kavramlara dair bulgular hem batı dünyası düşünürleri hem İslam dünyası düşünürleri açısından değerlendirilecek, geniş bir perspektif ile analizler yapılacaktır. Hat Sanatı'nın bu kavramlar açısından değeri ve yeri anlatılmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL TEMELLER

1.1. Sanat Kavramı

Bu bölümde sanat kavramı, Hat Sanatı ile yolları kesişen modern sanat, özellikle soyut sanat algısı üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır. Düşünsel temelleri 19. yüzyılda başlayan modern sanat anlayışı ile yapıtlar üreten Mondrian, Malevich

Miro, Paul Klee, Piet Mondrian, gibi sanatçıların hat sanatından esinlendiği, çizgilerini, leke değerlerini, denge ve ritim verilerini kendi imgelerine yansıtışları dikkate alındığında, sanat algısı açısından da benzerlikler, yakınlıklar kaçınılmaz olacaktır. Bu paralellikten hareketle kavramsal bakışı bilmek konumuzun akışı açısından isabetli olacaktır. Dolayısıyla kronolojik olarak, sanat akımlarına göre, ya da dönemlere göre sanat tanımlarından ziyade, günümüz dünyasında geçerli olan modern-postmodern sanat algıları çerçevesinde sanat kavramı açıklanacaktır.

Pek çok sanatçı ve düşünür tarafından yapılmış çok farklı sanat tanımlamaları vardır. Bu çoklu durum aslında “sanat” kavramının insanlık macerasındaki önemini ve öznelliğini bildirir. Tam da burada Delacroix “sanatta tek bir doğru yoktur, doğrular vardır. Önemli olan herkesin kendi doğrusunu keşfetmesidir” sözleri ile bu durumu ifade eder. Bununla beraber sanat anlayışı zamana ve coğrafi bölgeye göre değişiklikler gösterir. Wassily Kandinsky’nin sanatın zamandaki seyrine dair tespiti şu şekildedir; “her sanat eseri, kendi zamanının çocuğudur, ama daha çok duygularımızın anasıdır” (Yılmaz, 2001:19-46). Bu cümlelere bakarak sanatın hem bulunduğu zamana ve mekâna bağlı olarak hayat bulduğu, hem de zamanı- mekânı aşan bir yanının olduğu söylenebilir. Sanatın zamanı aşan bu yönünü Picasso “eğer bir sanat eseri her zaman bugünde yaşamıyorsa, üzerinde durmaya değmez” cümlesi ile dile getirmiştir. Hem bir zamanın ve konumun izlerini barındıracak hem de o zamanı ve coğrafyayı aşacak yapıtlar, sanat eseri olabilir. Bu çerçeveden baktığımızda; Hat Sanatı’nın miladi 7. yüzyıldan itibaren Kufi yazı ile ortaya çıkışından bugüne değin, yazı türleri ve gelişimi olarak tam da bu tanımların canlı örneği olduğu görülecektir. Öyle ki; Kufi yazı ile köşeli ve geometrik bir doku ile Kufe şehrinin izlerini ve 7-8. yüzyılları, Talik yazı ile Pers-İran etkisini ve Divani yazı ile Osmanlı-Türk ihtişamını görebilmek mümkündür. Tüm yazı türlerinin günümüzde de yazıldığını ve yazı-sanat olarak geçerli oluşunu dikkate aldığımızda Hat Sanatı’nın önemi ortaya çıkacaktır.

Sanat terimleri sözlüğünde “salt sanat” tanımı; 20. yüzyılın başında Kandinsky ve Archipenko’nun doğayı konu olarak almayan yalnız çizgi, nokta ve yüzey gibi geometrik öğeleri resim ve heykel için yeterli gören sanat görüşü, ifadesi ile verilmiştir (Turani, 2007:128). Hat sanatının tüm çarpıcılığını çizgi ve espas ile yakaladığı düşünülürse bu tanımı kapsadığı rahatlıkla söylenebilir. Aynı sözlükte

“sanat bilimi” başlığında sanat bir bilim olarak tanımlanırken; tarihsel akış içinde güzel sanatları inceleyen, sanat yapıtlarının birbirleriyle ve başka kültür çevrelerinin yapıtları ile ilişkilerini araştıran, sanatçıların hayatlarını, çalışmalarını aydınlatan, içerik ve biçimleri belirleyen, sınıflandıran bilim dalıdır, şeklinde verilmiştir.

Bilim, madde dünyasındaki olayları anlamaya ve açıklamaya yönelirken, sanat, başka dünyalar kurmak, bu dünyanın sıkıcılığından kaçmak, iç dünyaya yolculuk gibi edimleri önceler. Sanat, dışarıdaki doğayı değil, insanın içindeki ruhu yansıtmak için çalışır. Sanat, felsefe ve bilimden apayrı olarak kendi yolunu kendi yöntemleri ile çizer. Gerçek bir sanat yapıtı işlevsel, ahlaki ya da felsefi olma kaygısı ile yaratılmamalıdır. Dolayısıyla sanatın yararlı ya da zevk ve acı gibi şeylerle bir ilintisi olamaz. Denebilir ki; sanat eseri sadece sanatçının iç dünyasına, istediğine, içgüdülerine bağlıdır. Bilim alanında akıl yürütme, sayısal zekâ, gözlem yeteneği, analitik düşünme becerisi başat unsurdur. Sanat alanında ise duygular, sezgiler, hayal gücü, algı ve ifade becerisi öncelikli faktörlerdir. Croce’a göre sanat mantıkla değil sezgiyle ortaya çıkar (Yılmaz,2006:38-41). Sanat bir görüş ya da sezidir. Genel kabul olarak sanatçı açısından coşku ve duygu akıldan daha önemlidir (Yılmaz, 2006:19). Başka bir söyleyişle sanatın varlık nedeni tahayyüldür. Aklın da bilimin de sınırları olsa da, tahayyülün sınırları yoktur, dolayısıyla sanatın da (Cundioğlu, 2012:3). İnsanın doğasında bulunan sonsuzluk isteği sanat eserinde görünür hale gelebilir ve hissedilebilir. Hat Sanatı’nın sezgisel ve görsel etkisi tam da burada sonsuzluk çağrışımı iledir.

Sanat terimleri sözlüğü, “Sanat için sanat” başlığında şöyle der; gün geçtikçe ilerleyen endüstri ve el sanatları (zanaat) basit sanatlar olarak adlandırılmış ve güzel sanatlardan ayrılmaya başlamıştır. Güzel sanatlar artık; “güzel, büyük, tanrısal ne varsa” onunla meşgul olmalı idi. Kant’ın “ sanat ancak deha ile mümkündür” anlayışı ile güzel sanatlar, zanaattan ve endüstri ürünlerinden ayrılmıştır (Turani, 2007:129). Güzel sanatlar düşünceye, daha üst duygulara götürebilen sanatlar olarak ayrılmıştır. Eser konusu burada önem kazanmıştır. Sanat eserinin kökeni sanattır. Sanat gerçek sanat eserindedir, eserde ortaya çıkar. Eser kendi içinde yükselerek bir dünya açar ve bunu da kalıcı kılar (Heidegger, 2007:30). Heidegger’in bu kurgu dünyası tamamen insanın (daha doğrusu sanatçının) sezgisi veya hayal gücü ile meydana getirdiği eser, görünür dünyadan izler taşısa da yeni bir kurgu inşasıdır.

Eser varlığı demek bir “dünya kurmak” demektir. Sanat kelime anlamı ile dünyaya bakıştır (Heidegger, 2007:67-83). Sanatçı, eseri aracılığıyla olan gerçekliğin karşısına tamamıyla kendi kurgusunun ürünü olan ikinci bir gerçekliği, sanatsal gerçekliği çıkarır. Başka ifade ile sanatçı “olması gereken”e göndermede bulunmak için “sanat eseri”ni araç olarak kullanır (Cemal,2000:22). Hat Sanatı, çizgilerden ve harflerden kurduğu dünya ile hem sanatçıya hem izleyiciye insani bir varoluş bölgesi açar. Kaynağı kutsal kitap olsa da, harflerin oranı ve kompozisyon tasarımı sanatçının hayal gücüne ve yeteneğine bağlıdır.

Burada kurgulanan sanatsal gerçeklik öylesine bir taslak değildir. Sanat, hakikati ortaya çıkarır. Hakikatin ortaya çıktığı esere bakmak için; sanat eserini nesnel şey olarak gören klasik anlayış yerine, nesne olmaksızın ve kendi içinde durarak yeni bir algı oluşturur. Kendi içinde duruş sayesinde bu yalnızca onun dünyasına ait olmaz, bilakis bu orada bulunur. Sanat eseri kendine ait bir dünya açar. Ait olduğu dünyası çöktüğü için, nesne onun dünyasının dokusuna ait olmayan bir şeye dönüşür. Sanat eseri ile açılan başka bir dünya penceresi, hakikate dair bir evren imkânı sunar. Bu aynı zamanda sonsuzluk arzusunun ifadesidir. Sonlu ve sonsuz olanın dengesi ve barışması sanat eserinde gerçekleşebilir, bu durum, felsefenin sonunda ulaşabileceği yüksek hakikatin garantisidir (Heidegger, 2007:67-85). Sanatın sonsuzluğa olan açılımını Hat Sanatı, harflerin yazılmasındaki kombinasyon çeşitliliği ile sunar. Bununla beraber Hat Sanatı’nın çıkış noktasının kutsal metinler olduğu düşünülürse Tanrısal bir sonsuzluğu içinde barındırdığı söylenebilir.

Her eser kendi içinde bir “dünya” açar ve bunu kalıcı kılar. Eser demek bir bakıma dünya kurmak demektir. Dünya, eserin malzemesinin ortaya çıktığı mekandır. Heidegger’e göre eserin kendini koyduğu ve ortaya çıkardığı alan “yeryüzü”dür. Burada Heidegger üzerinde yaşadığımız gezegeni bir imkânlar zemini olarak algılar ve bu mekân artı imkanlar bütününe “yeryüzü” der. İnsanın sanat eseri üretirken kendi içinde-zihninde kurduğu canlandırdığı yer “dünya”dır. Gezegendeki her insan yeryüzünde yaşar ve fakat her insanın dünyası başkadır. Sanatçılar kendi dünyalarını eser ile diğer insanlara açmayı denerler. Yeryüzü özü yönüyle kendini kapatandır, o gizleyen olarak açığa çıkanda yatar. Eser kendini yeryüzüne koyarak yeryüzünü üretir, yeryüzünü yeryüzü kılar. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanılmamış olan zahmetsiz yorulmamış olandır. İnsan yurdunu dünyadaki yeryüzünün üzerine ve

içine kurar. Yeryüzü kendini sürekli kapatan ve gizleyen, doğal, kendiliğinden ortaya çıkan bir olgudur. Başka bir ifade ile aydınlanmamış varlık yeryüzüdür, topraktır. Aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık ise dünyadır, evrendir (Heidegger, 2007:104). İnsan, eser ile yeni bir evren yaratır ve bunu diğer insanlara açar. Bir bakıma hayata ve kurguya dâhil olarak, yorumlayarak kendi dünyasını yaratır.

Umberto Eco ise, sanatı; yapılması gereken şeye ilişkin doğru bilgi ya da yapılacak şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesi olarak tanımlar. Sanat şeylerin nasıl yapılacağını üreteceğini gösteren kuralların bilinmesidir. Cassiodorus, sanat “art” sözcüğünün “zorunlu kılmak” (arctare) sözcüğünden geldiğini söyler. Sanat yapılabilecek şeyler konusunda sanki doğanın uzun yoluna oranla daha kısa bir yol sunar ve güç şeyleri gerçekleştirme yetisi sağlar. Bu anlamda doğa sanatın hızına ulaşamaz. Sanatçı bilgelik sayesinde sanatının ona Tanrı tarafından geldiğini anlar, zeka onda çeşitlilik ve ölçü kurallarını açığa çıkarır, uğraşının gizlerini açığa çıkmasını sağlar (Eco, 2009:153-163). Eco sanatın kutsal olanla Tanrı ile ilgiye gönderme yapar ki, bu bakış Hat sanatındaki kutsal metinlerin yazımındaki mistik duyguya paralel bir yaklaşımdır.

Heidegger’e göre dünya ve yeryüzü karşı karşıyadır, çatışma halindedir. Sanat eseri dünya ve yeryüzü arasındaki bu çatışmadan doğar. Yeryüzü gizleyen dünya açığa çıkarandır. Eser çatışmayı bitirmez onu sürekli kılar, eserin birliği bu çatışmada yatar. Eserin içindeki sakinlik kendi özündeki çatışmanın içselliklerinden alır. Ortaya çıkma ve gizlenme arasındaki çatışma yalnızca eserin hakikati değildir, bütün varlıkların hakikatidir (Heidegger, 2007:05). Sanat eserinin insanlara ulaşması ve onları etkilemesi de bu hakikate dair duyguyu onlarda açığa çıkarma başarısı ile doğru orantılıdır. Sanat eserinde hakikat görevdedir, hakikat burada, yani eserde gerçekleşir. Varlık burada bütünlük olarak açıklığa kavuşur. Kendisini gizleyen varlık, hakikatin kendisini eserde etkili kalmasıyla veya kendisini esere koyması ile aydınlanır. Aydınlanma görünümü esere siner. Esere konulan görünüm güzel olandır. Güzellik ise hakikatin açıklık olarak var olma biçimlerinden birisidir. Güzelliği hakikatin bir şekli ya da görsel unsuru olarak düşünürsek Hat Sanatı, yazı olarak anlamlı ve kutsal metin olması açısından hakikati işaret eden içeriği, estetik formda sunması ender görülen bir zenginliktir. Heidegger sanattaki yaratmayı, hakikatin

eserde ortaya çıkması olarak, öncesi olmayan ve sonradan olamayacak olan bir varlığın yani hakikatin eserde görünür olması olarak yorumlar. Eserin eser oluşumu, hakikatin gerçekleşmesi ya da olmasının bir biçimidir (Heidegger, 2007:106). Heidegger'in sanata dair kavramları ile yeryüzü-eser-dünya-hakikat sırlamasına dikkat çeker. Sırası ile insan "yeryüzünde" bulunur, "eser" vererek "dünya"sını kurar kurgular ve "hakikat"e dair yolu bu dünyadan geçer. Hat sanatı bu denklemde pek çok açıdan zenginlik ve güç sağlaması bakımından dikkate değer bir yerdedir. Sadece çizgi ve oran ile kurgulanan eserler harflerin görselliğinde tamamen hayal gücünü besleyen bir dünya kurar. Genelde kutsal kayıtlardan beslendiğinden hakikatle bağı insan ötesi bir alandadır.

İnsanoğlunun bu dünyadaki macerasını anlamak ve anlamlandırmak için başvurduğu üç temel disiplin; bilim, felsefe ve sanattır. Sanatın diğer disiplinlerden ayrıldığı en belirgin tarafı insanın metafizik yönüne hitap edebilme imkânı ve şansıdır. Bu yönü hem bir zorluk barındırır hem de bambaşka olanaklar sunar. Burada ihtiyacımız olan soruyu Heidegger sorar: "Asıl soru sanat bizim için, tarihsel varlığımız için önemli bir hakikatin gerçekleştiği önemli ve gerekli bir tarz mıdır?" (Heidegger, 2007:70). Bu soruya cevap verme şekli, insanın birikimi, donanımı, hayat algısı ile dolaysız ilgilidir. Ve bu açıdan bakınca, sanatın derinliği yaşamın derinliğinden gelir (Cundioğlu, 2012:126). Sanata dair gereklilik sorusu bir anlamda cevabı içinde barındırır; insan varoluşuna dair metafizik ve duygusal yönlerini açığa çıkarmak ve beslemek için hakikatle bağlantı kurmalıdır elbette. Heidegger'e göre bunun için insanın yolu sanattan geçer.

Ferit Devellioğlu büyük sözlüğünde "sanat"ı; "ustalık, hüner, marifet, bir şeyi güzel yapmak, bir şeyin güzel, beğenilir olması için uygulanan kurallar", olarak yazar (Devellioğlu, 1993:919). Bu tanımdan hareketle güzelliğin kurallarının olduğunu çıkarılabilir. Eser yaratma sürecindeki kurallar ile sanatçının kural tanımazlığı arasındaki gerilimin zirvesi Hat Sanatında ortaya çıkar.

Sanat açısından bakıldığında, yeryüzünde güzelliğe ruhtan daha çok acıkmış bir şey de, ruhtan daha kolay güzelleşen bir şey de yoktur denebilir. Onun içindir ki, yeryüzünde pek az ruh kendini güzelliğe adayan bir ruhun hakimiyetine karşı durabilir. Onun için de sanatçı gözleriyle beraber ruhunu da inceltmelidir. Sanatçıda

açığa çıkan, doğuştan verilmiş olan duygu, peygamberce bir yetenektir (Albayrak, 2012:40). Burada incelikleri görmek ve göstermek sanatın insana en büyük katkılarından biridir. Sanatın bu yönünü Friedrich Nietzsche şu şekilde ifade eder; "Sahip olunması zorunlu tek şey var: Ya doğuştan ince bir ruhtur bu, ya da bilim ve sanatlar tarafından inceltilmiş bir ruh". Sanat; insan olma ve insan kalma macerası sürecinde, madde dünyasının sıkıcılığından kaçmak için, hakikatle bağ kurabilmek için, ruhunu güzellikle beslemek için, kendi biricikliğine ait bir dünya kurmak için, iç dünyasından metafizik evrene pencere açabilmek için, temas ettiği - bağ kurduğu bir var oluş alanıdır. Hat sanatı bu alanda kaynağını kutsal kitaptan alması sebebiyle hakikate dair bir iddiayı ve imkânı haizdir. Hat sanatındaki harflerin (her birinin) kendisine ait görsel güzelliği ile gözleri ve ruhları olay ufkuna çekebilme gücü vardır.

1.2. Estetik Kavramı

Batı dünyası Aydınlanma düşüncesi ile yakaladığı zihin işleyişi ve Newton fiziğinin getirdiği indirgemeci yaklaşımla olayları, kavramları birbirinden ayırarak inceleme ve kurallarını bulma pratiğini, sanat alanında uygulanmıştır. 1750-1758 yıllarında Alexander G. Baumgarten "estetik bilimini"; duyuşsal bilgi alanı olarak niteleyip, temellendirmiştir. Bu çözümlemeyle birlikte estetik ve güzellik kavramları kurallar ile belirlenmeye çalışılmıştır. "Estetik" kelimesi Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" kelimesinden gelir. "Aisthesis" kelimesi duyum, duyulur algı anlamına gelir. "Aisthanesthai" kelimesi ise duyu ile algılamak anlamına gelir. Bu kelimelere bakarak, estetiğin, duyulur algının ya da duyuşsallığın getirdiği bilgi ile ilgilenen bilim olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle estetik, duyuşsal bilginin bilimidir (Tunalı, 2008:13).

Sanat terimleri sözlüğünde estetik; "Yunanca aisthesis; güzel duygusu, Latince estetica; güzelliğin insan aklı ve duyuları üzerindeki etkilerini konu alan felsefe dalı" şeklinde tanımlanır (Turani, 2007:42). Estetik; sanat üzerine felsefi düşünmek olarak da ifade edilir. Bu durumda felsefenin "güzel" e dair, güzelliğin doğasına dair inceleme alanına dâhil edilebilir (Albayrak, 2012:49). Böylelikle estetik hem bilim hem de felsefenin araştırma konusudur denilebilir.

Aydınlanma düşüncesinin getirdiği indirgemeci (ayırarak anlama) yaklaşım, sanat, güzellik ve estetik kavramlarına da uygulanmaya çalışılmıştır. Sanat, güzellik ve estetik konularının zaman içinde birbirinden ayrılarak, bağımsızlaşmış, bu tür çalışmalar bu şekilde devam ettirilmiştir.

“Estetik güzel üzerine düşünme sanatıdır” bu anlayışı, Hegel, Schopenhauer, Schelling gibi estetik üzerine eser vermiş, yorum yapmış pek çok filozof paylaşmaktadır. Estetik tam bir sanat felsefesi olarak görülmemektedir. Hegel insanların günlük hayatta kullandıkları güzel kavramının bir estetik değeri olmadığını öne sürmektedir. Çiçek güzel olabilir ama bu zorunlu güzelliştir, kendiliğinden olandır. Ancak insan tarafından oluşturulan eserlerde özgürlük ve seçicilik vardır. Bahsedilen bu özgürlük ve seçicilik insan eserlerini güzel hale getirir. Hatta insan beynindeki kötü bir düşünce bile doğa güzelliklerinden üstündür. Hegel, sanat ve estetiğin kaynağını insan olarak görmektedir (Mutluel, 2010:28). Güzellik estetiğin bir kategorisidir.

18. yüzyıl estetik anlayışına göre, güzel sanatların doğuş ve oluşları bakımından dayandıkları temel ilke, insanın “güzele” yönelik davranışlarının gelişimini sonsuzluğa doğru sürdüren “saf İstek”ten beslenmektedir. Filozof Lessing’in (18.yy.) ve ondan sonraki bazı filozofların da benimsemiş oldukları gibi, sanatın temeli saf İsteğe dayanmaktadır. Böylesine bir istekten beslenen sanat ön planda eğitim aracı değildir. Saf istek insanı heyecanlandırır, hazza ulaştırır, hayran bırakır ve yüceltir; böylece bir bakıma eğitmiş de olur. O halde güzellik, duyabilme gücüne sahip olan bir düşüncenin idealidir, çünkü sanatta bu derece üstün bir olgunluğa temel olan nedenler, daha çok duygudan beslenmektedir (Altar, 2009:13). Burada estetik kavramı faydadan çok insani bir arayışla ilgilidir. Akli başında hiç kimse yarar için resim yapmaz ya da şiir yazmaz. İnsanı insan yapacak olan güç bilimde, felsefede ve sanatta ortaya çıkan güçtür (Timuçin, 2005:137). Bu gücün, estetik ve sanat kavramına koşul olarak faydadan bağımsız, haz ve istekten beslendiği söylenebilir.

Worringer; “estetik haz, bir obje de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir” der (Yılmaz, 2006:60). Estetik bilimi, beğeni ve haz kavramlarını da araştırma konusu yapar. Croce

sanatçının eser verebilmesi için dört aşamadan geçmesi gerektiğini öne sürer. Bunları şu şekilde sıralar: dış dünyadan alınan izlenimler, bu izlenimlerin sentezlenmesi ve yeni bir ifade ile ortaya çıkması, yeni oluşan bu ifadenin sanatçının ruhuna haz vermesi, ruhunda oluşan bu hazzı ses, yazı, şekil, renk gibi araçlarla ortaya koyabilmesidir. Öncelikle sanatçı ruhsal haz ve heyecanı bulmalı yaşamalı ki bunu esere aktarabilsin. Estetik değer bu heyecanın niteliği ile ilgilidir ve sanatı ortaya çıkaran duygusal haz oluşumdur.

Estetik tavır olarak nitelenen ise; estetik bir nesne-eser karşısında ondan haz alan, hoşlanan, heyecan duyan ve keyif alan bilincin tavrına estetik tavır denebilir. Estetik tavır insanların hayatları boyunca aldıkları eğitime, yaptıkları çalışmalara bağlı olarak yavaş yavaş gelişir. Anlaşılacağı gibi uzun bir süreçtir ve her insanda aynı seviyede değildir. Estetik tavır fayda ve zararla ilgili değildir. Bilgi edinmekle ilgili de değildir. Saf bir hoşluk duygusu ve haz almak ile ilgilidir. Seyredilen estetik eser seyreden kişiye verdiği estetik duyu ve duygudan o kişinin aldığı haz, estetik hazzı oluşturur. Estetik haz çıkar içermez. Estetik haz duygusu kişiye özgü olup, kişilerin kendi duyu seviyesi ve düşünce kapasiteleri ile ilgilidir. Bu duyu uyarıcıya dayalı tepkisel duyu değil, değerlere göre oluşan yüksek düzeyde bir ruhsal duyudur. Herhangi bir sanat eserindeki güzelliği kavrayabilmek için, ondan haz alabilmek için, kişinin kendinden bir şeyler katması kaçınılmazdır. Buna “ereği kendinde olmak” denir (Mutluel, 2010:30-51). Eserde kendinden bir şeyler bulmak, kendi ruhuna dair yada hakikate dair bir iz, bir his bulduğumuzda estetik tavır karşılığını bulmuş olacaktır. Estetik tavır sonucu gelişen hazza estetik haz denir. Bu durumu Umberto Eco; “estetik zevk ruhun kendi yapısını, uyumunu maddede görmesinden doğar” cümlesi ile ifade eder (Eco,2009:29).

Estetik alanında yüce ve yücelik kavramlarını ilk temellendiren Kant olmuştur. Yücelik üzerine araştırmalar yapan Burke “yüce”yi bir hoşlanma olarak kabul eder. Bu hoşlanma ona göre korku ve dehşete kapılmayı da içerir. Kant ise bizi aşan büyüklüklere ve sınırsızlıklara sahip objeleri “yüce” olarak adlandırır (Mutluel, 2010:55).

Sanatın neden önemli olduğu sorusunun da bir şekilde gerçekle -hakikat- ilişkisinde arandığını görürüz. İlk bakışta sanatın estetik değerinin onun biçiminin haz veren güzelliğinde olduğunu söylenebilir. Ancak sanat sadece haz verdiği için

sadece güzel olduğu için değil, onun estetik değeri güzelliği olsa bile bu güzellik haz veren bir Şey olmanın ötesinde bir değer taşır. Modern ağ  ncesi doğayla bağımlı kültürlerde biçim içeriğin aynasıdır. Tanrı kendini g zellihte ifade eder, doğru olan Şey güzeldir. Modern zamanlarda ise endüstrileŐme ile güzelliğin doğruyu ifade etmesi değil biçimin ne anlama geldiği önem taŐımaya başlamıştır. Güzellik değil doğru ve iten olan önem kazanmıştır, bu bağlamda gerçeği vurguladığı sürece sanat güzeli de çirkini de kullanabilir (Erzen, 2012:24). Burada estetiğin, güzellik kavramını içinde barındırdığı üst bir baŐlık olduğunu düşünülürse, biçim ve formlar estetik değer oluŐtururken samimiyet, heyecan, ahenk gibi duygular belirleyici olabilir.

Roman Ingarden'e göre, estetik değer, insanların hoŐuna gitmek amacına hizmet etmez. Estetik değer aynı zamanda estetik objede içerilmesi bakımından mutlaktır, bunun sebebi ortaya çıkan estetik değer nitelikleriyle çözülmez bir bağa sahiptir. Bahsedilen bu estetik değer seyredene bağlı olmayan bir değerdedir. Bu anlamada bir mutlaklığa sahiptir (Tunalı, 2008:162).

Sanat kendini felsefi düşünceye açtığı zaman bile henüz asıl bilimsel irdeleme için uygun bir konu olamaz. Çünkü sanatsal güzellik kendini duyuya duyguya sezgiye imgelem yetisine sunar. DüŐünceden ayrı bir alanı vardır. Etkinlik ve ürünlerin algılanmasında ayrı bir öğreti gerektirir (Hegel, 2011:12). Estetik konusu duyular ve duygularla dolaysız ilgili olduğu için, bir bilim olarak incelenmesi izafiliği beraberinde getirir, öte yandan bilimsel yaklaŐımda öznellikten uzak nesnel bulgu ve yargılar öncelikli olmuştur. Duyuların beğeni ölçütünü belirlemek için ölçümleri, rakamları devreye sokmak isteyen araştırmacılar altın oran gibi sayısal değerlerle, estetik-güzel kavramlarını belirlemeye çalışmışlardır. Bir nesnenin boyutları arasındaki uzunluk ölçüleri oranının 1,618'i göstermesi halinde o nesnenin estetik-hoş bulunduğu teorisi ortaya atılmıştır. Estetik biliminin ölçüm ve sayısal değer ile güzeli belirlemek çabasından habersiz, Hat Sanatının harflerin nokta cinsinden değeri ile oransal güzellik kavramını kullanıyor olması ilginçtir. Bu konu "Nokta Kalbin Başlangıcı" başlığında ayrıca incelenmiştir.

1.3. Güzellik Kavramı

Güzel kavramı tarih boyunca pek çok filozof ve sanatçı tarafından tanımlanmış ve yorumlanmıştır. Kimileri sadece sözle-kelimelerle ifade etmeye çalışırken kimileri eser ile göstermek-duyurmak istemiştir. Platinus'a göre güzel maddeye geçen ve ona kendi birliğini aktaran surettir. Güzel ruhun bedende, zekanın ruhta, "Bir" in zekada görülmesidir. Yani güzelin kaynağı Mutlak Varlık olan Tanrı'nın "Bir"liğidir. Herhangi bir nesnenin "güzel" olabilmesi için o varlığın "Bir"le olan yakınlığına bağlıdır. Platinus güzelliği "duyulur dünyanın güzelliği" ve "duyuüstü dünyanın güzelliği" olarak ikiye ayırır (Mutluel, 2010:25). Duyu ötesi güzellik ruh dünyasının güzelliğidir. Ruh maddeden uzaktır. Maddeden uzak olan şey "Bir"e yakındır. "Bir"e yakın olmak maddeye karşı üstünlük kazanmış olur. Dolayısı ile ruh güzelliği madde dünyası güzelliğinden üstündür. Ruh dünyasının güzelliği duyularla algılanmaz. Ruhun güzelliği ruh tarafından doğrudan kavranır, çünkü ruh güzelliği, maddeden arınmış içkin güzelliştir. Platon ise güzeli önce kavram olarak belirlemeye çalışır ve sonra güzeli bir öz, cevher olarak görür. Nihayetinde güzeli özsel niteliğinden uzaklaştırarak onu matematik ilgiler içinde belirlemeye çalışır. Platon, "güzel" in iyi olan ilgisini, fayda ile bağlantısını, sevgiyle bağını ve ruhani yükselişe katkısını da inceler (Cihan, 2009:13-26).

Platon'un sayılarla meşgul olduğu dönemde geometrik şekiller, sahip oldukları oran ve orantı sebebiyle güzellik kazanır. Başka bir ifade ile güzellik orandan ibarettir. Bu bakış ile yaratılıştaki dört asıl unsur; hava, su, toprak ve ateş, dünyada bir oran ile yaratılmıştır. Varlık böyle bir düzen içinde olunca bütünü içinde yer alan düzenli ve orantılı her şey güzel olarak algılanacaktır. Aristoteles ise hocası Platon'un görüşlerine yakın bir görüş belirtir. Güzel orantı ile ilgilidir, yani güzelin matematiksel olarak belirlenebileceğini düşünür. Aristoteles, bir şeyin güzel olabilmesi için, parçalar ile uyumlu bir düzen içinde olması ve uyumlu bir büyüklükte olması gerektiğini öne sürer. Başka bir deyişle güzellikte düzen, oran ve büyüklükler söz konusudur (Mutluel, 2010:22-24).

Immanuel Kant'a göre, Güzele ve güzelliğe yönelik etkilenişlerin, bireysel yarar (intere) ile ilişkisi olmaması gerekir. Estetiğe göre Güzel ve Güzellik yargıları herhangi bir bütünü ayrıntıları ile oluşturduğu "uyum"dur (Altar, 2009:13). Kant'ın anlayışına göre "kavrama dayanmadan, evrensel olarak hoşça giden şey güzeldir".

Diğer bir özet söylemle; “Güzel; “ herhangi bir çıkar gözetmeksizin hoş a giden şey” olarak ifade edilebilir (Mutluel, 2010:28). Burada; “güzellik nesnel midir, öznel midir?” sorusu karşımıza çıkar. Estetik yargılar da tıpkı ahlaki yargılar gibi kişiye has deneyimlerdir. Bir eserin güzelliği veya çirkinliği kısmen bana bağlıdır. Fakat ben de bu konuda esere bağlıyım çünkü beni manen ve maddeten etkileyen eserdir. Başka bir deyişle uyumlu ve anlamlı eser güzeldir. Güzellik yalnız uyum değil, ifade (anlam) ile olursa elbette farklı şekillerde takdir olunur. Çünkü bütün insanlar aynı kültür, aynı tecrübe, aynı duygusal eğilimlere sahip olmadıkları için, sanatın karşısında aynı oranda etkilenmezler. Birini düşündüren diğerini düşündürmez; birini etkileyen, hayran eden, diğerinin ilgisini çekmez, etkilemez. Güzelliğin bütün insanlar tarafından anlaşılması onlarla çeşitli dillerle konuşmasına bağlıdır (Yetkin, 1934:37). Aynı duyguyu farklı dillerde farklı kelimelerle anlatmak mümkündür. Burada insanların ortak duyguları, ortak anlamları olduğu varsayımı ile bu iletişim kurulabilir.

Kendiliğinden hoş a giden ve bakan kişiye zevk veren şeye güzel diyoruz. Biçimler kendilerine özgü yönleri ve bunların karşılıklı birliği nedeniyle güzeldir. Gerçekten de görmenin güzelliği yalnızca kendine özgü görülür yönlerinden değil görülür biçimlerin çoğul yönlerini karşılıklı birliğinden doğar (Eco, 2009:112-124). Sanat eserleri ile devamlı ve gerçek temas neticesi ince ayrıntıları görmeye alışan gözler ve kulaklar ancak tabiattaki güzelliği idrak eder, onu vücuda getiren manalı unsurları kolaylıkla seçer. Diğerlerini ayıklar ve gölgede bırakır. Bunu yapabildiği oranda estetik heyecan duyabilir. Estetik heyecanın şiddeti tabiatı temaşa edenlerin sanat kültürü ile değişir, eşyanın çehresi o kültür nispetinde güzelleşir. Oscar Wilde “sanat tabiatı değil, tabiat sanatı taklit ediyor” derken bunu anlatmak ister. Sanat kültüründen uzak kalmış ruhlara, anlamdan mahrum bir manzara gibi görünen tabiat, sanatçı bir ruh karşısında derin bir mana kazanır şiddetli bir heyecan dalgası olur (Yetkin, 1934:40). Burada sanat eserindeki güzelliğ algısının, izleyici – dinleyicideki etkisinin, eserle beraber, bizzat gözlemci tarafından belirlendiği ifade edilmektedir. Eser gözlemciden bağımsız değildir.

Sanat felsefesi kitabında Yetkin, sanatsal güzel olma şartlarını sorgular; “İnsan elinin malzemelerde seslerde şekillerde bir intizam, düzen, ahenk oluşturmaları sanatsal güzelliğin görünmesi için yeterli midir? Şüphesiz hayır. Öyle ise ne zaman

ne gibi şartlarda düzen-ahenk içeren bir eser güzellikle örtünür? Ne zaman ki böyle bir eser kendisi ile temasa geçen kimse üzerinde şiddetli bir etki uyandırmayı başarır, ne zaman ki hislerine, hayal gücüne, zekâsına açık bir şekilde hitap eder ve bütün unsurları izleme-görme zevkini harekete geçirir, o zaman eser güzeldir” şeklinde ifade eder. Sanatsal uyum yücelikle ifade olunmuş parlatılmış bir uyumdur. Görülüyor ki bütün sanat eserlerinde güzelliği vücuda getiren objektif faktörler unsurların çokluğu, onları birbirine bağlayan oranların değişikliği ve onları bir bütün haline koyan birlik prensibidir. Ch. Lalo bu en büyük birliğe yani en az çalışma ile elde edilen en fazla sonuç almaya, ahenk (uyum) ismini veriyor. Kadim Yunan’dan zamanımıza kadar gelen bir çok sanat felsefecisi, sanat eserlerinde güzelliği temin eden şeyin uyum-intizam yani ahenk olduğunu kabul etmişlerdir. Güzel; ahenkle ifadenin veya şekille maddenin bir uyumudur. Ahenk esere, ifade bilince aittir. Ch. Lalo’nun dediği gibi sanatçı, bazı uyumlu oranları hayali olarak içeren şeyi ancak öznel olarak görebilir (Yetkin, 1934:36). Burada güzelliği, sanatçının eserde yakaladığı ve açtığı uyum - ahenk belirlese de, bu durum izleyicinin de algısı ve yorum gücünden bağımsız değildir.

Ortaçağda insanlar için estetik ilgi alanı bizimkinden çok daha kapsamlıydı. Çoğunlukla şeylerin güzelliğine yönelik ilgilerini harekete geçiren şey metafizik bir veri olarak “güzellik” bilinci idi. Alcuin “güzel görünümlü nesnelere, tatları hoş sesleri sevmenin, Tanrı’yı sevmekten daha kolay olduğunu” kabul eder. Ama bu şeylerden Tanrıyı daha çok sevmek amacıyla zevk duyuyorsak o zaman gösterişli kiliseler, güzel ezgi ve güzel müzik eğilimimiz de kabul edilebilir hale gelir. Eco insanın güzelliğe olan eğilimin ve arzusunun Tanrı’ya yaklaşımcı bir etkisi olduğunu ima eder. “Estetik sevinçten mistik sevince geçiş neredeyse dolaysızdır” cümlesi, güzellik ile kutsallık arasındaki bağı ifade eder. Hakikat bir şeyin içsel niteliği ile ilişkili olarak biçim eğilimindedir, güzellik ise bir şeyin dışsal niteliği ile ilişkili olarak biçim eğilimindedir. Saint Victor’lu Hugh beden ile ruhun Tanrısal güzelliğin mükemmelliğini yansıttığını söyler. Beden çift kusurlu ve kesinlikten uzak rakama, ruh ise tek kesin ve kusursuz rakama dayanır. Tanrı her varlıkta kendini göstererek, gizemli ve anlaşılabilir iken, kendini görülür ve bilinir kılar. Böylelikle hayranlık uyandırıcı ve dile getirilemez bir tarzda yaratır (Eco,2009:21-94). Kutsal kitap çok hızlı bir ırmak gibi insan zihnini sürekli taşacak şekilde derinliklerle doldurur ondan

içenlerin susuzluğunu giderir, ama tükenmez bir kaynak olarak kalır. Tanrı tüm eserlerini insan hayatına işaret olmak için yaratmıştır. Doğanın, doğaüstü evrenin büyük bir alegorik temsili olarak algılandığı bir çağda sanat da aynı açıdan görülür. Benzer şekilde Thomas, kutsal kitabın bize kavrayışımızı aşan “Tanrısal ve ruhsal şeyleri mecazi yoldan cisimsel şeylerle sunmasının” uygun olduğunu ifade eder. Dilin imlediği ve başka şeyleri gösteren şeylerin dile getirdiği anlama ruhsal anlam diyoruz. Bu ruhsal anlam lâfzî anlam üzerine kurulmuştur ve onu varsayar. Başka deyişle ruhsal anlam bazı şeyleri başka şeylerle mecazi olarak dile getirilmesidir. Özetlenecek olursa güzellik, mistik olanla, kutsalla, Tanrısal olanla bağ kurabildiği, anıstırabildiği ölçüde güzel olarak algılanacaktır.

Güzelin iyi ile ilişkisine dair pek çok düşünce üretilmiştir. İyilik; arzulama yetisiyle ilgilidir, çünkü her varlık iyiyi arzular. Ayrıca iyiliğin bir amacı vardır, çünkü arzulama bir şeye doğru ilerlemedir. Buna karşılık güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; gerçekten de görülmesi bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu yüzden güzellik uygun orandan oluşur. Denebilir ki “algıladıklarında zevk uyandıran” şeyler güzeldir. Güzellik üç niteliği gerektirir; ilki bütünlük ya da kusursuzluktur, çünkü eksik şeyler biçimden yoksundur. İkinci olarak; parçalar arasındaki oran ya da uyum gereklidir. Üçüncü olarak; açıklık ya da görkem (ihtişam). Güzellik güzel cisimde mevcut olan mutlak bağımsız bir nitelik değildir. Büyüklük, şekil, renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle hem de kendi aralarındaki tüm ilişkilerin birlikteliğinden kaynaklanır (Eco, 2009:106-146). Güzelliği belirleyen şey onun, onu güzel gören bilge bir bakışla ilişkisidir.

Roman Ingarden’e göre, güzellik hoşlanmadan farklıdır. Hoşlanma seyircide meydana gelen bir yaşantı, bir duygu durumdur. Güzellik ise objede eserde ontik temellidir. Güzellik ontik bütünlüğe dayanır, hoş (hoşlanma) ise ontik bütünlüğe dayanmaz (Tunalı, 2008:163). Bu yorumda, güzelin hakikat ile ilişkisine gönderme yapılır. Güzellik salt bir beğeni değildir, hakikat ile, var oluşla ilgili bir bağ kurarak etki alanı oluşturuyorsa güzeldir.

Heidegger e göre “güzellik varlığın gizlilikten kurtulması ve gün ışığına çıkmasıdır. Bu da hakikatten başka bir şey değildir”. Burada güzellik kavramının salt şekilden ve görsel uyumdan ibaret olmadığı, başka boyutlarının da ele alındığı

görülmektedir. Bütün idealist düşünür ve filozoflar güzellik ile hakikati aynı metafiziksel temele oturtma çabası içinde olmuşlardır. Bu tavır, İslami güzellik ve estetik anlayışına yakın bir tutumdur. İslam düşünürleri güzele ve güzelliğe dair yorumlarında kutsalla, metafizikle, Tanrı ile iletişimi dikkate almışlardır.

Hüsn kelimesi ile aynı kökten “hasene” iyilik ve güzelliğin birleştiği manevi bir güzellik anlamında kullanılır. Bu kelime Kur’an dilinde “mutluluk, iyilik, esenlik” gibi anlamlara gelir. Karşıtı kavram “seyyie” ise “kötülük, hoş olmayan, yüzkarası iş ve durum” gibi anlamlara gelir (Koç, 2009:75-79).

İbni Sina’ya göre gerçek güzellik Allah’a ait olan güzelliştir. Allah’ın bu güzelliği yarattıklarında fark edilir. Yaratılan hiçbir varlığın güzelliği Allah’ın güzelliğinin önüne geçemez. Varlıklar güzelliklerini Allah’tan alırlar. Bu yaklaşıma benzer ifadeler hem Eco, hem de kadim zamanlarda Batı dünyası düşünürleri tarafından dile getirilmiştir.

Gazali ise; insanların sadece gözle görülen güzelliği güzellik olarak algıladıklarını, hâlbuki bu düşüncenin yanlış olduğunu belirtir. Ve bu düşüncenin yanlışlığını eserlerinde izah eder. Gazali’ye göre gözle görülenin arkasında bir de görünmeyen güzellik vardır. Görünmeyen yani iç, yani hakiki güzelliştir. Çünkü iç güzellik zamanla kaybolmaz, oysa dış güzellik zamanla kaybolur. Gazali’ye göre dış güzelliğin şartı kendi cinsleri içinde kabul edilen ölçülere uyum sağlamasıdır. Gazali estetik yetkinliği “bir şey, kendisinde bulunması mümkün olan bütün kemalatı kendinde topladığı vakit güzelliğin zirvesine ulaşmış demektir” sözleriyle ifade eder. Bir başka İslam düşünürü Veliyullah Dehlevi’ye göre (18. yy), ihtiyaçlarının güzel bir şekilde temin edilmesini istemek insani bir özelliktir. İnsani olan bir başka özellik de bu ihtiyaçlarını giderirken, onlardan zevk ve haz almak duygusunun bulunmasıdır. İnsan bu haz ve zevki alamaz ise mutlu olamaz. İnsanın bir şeyi güzel bulması izafidir. Bu güzel bulma kişinin bilgisine, kültürüne, zevkine ve duygusuna bağlıdır. Nasıl madenler eritilerek saflığı bozan köpükler ortaya çıkarılır ve arıtılırsa, inanan insanların güzel olmayan yönleri bir takım ibadetlerle çıkarılıp atılması gereken tortulara benzetilmiştir. Allah’ın Musavvir ismi, şekil veren, güzelleştiren anlamındadır. Yaratılan varlığı güzelleştirme eylemi estetik ve sanatla ilgilidir. Allah’ın Latif ismi ise, incelik gösteren, sezilmez yollardan nimetler veren, en ince işleri bilen anlamındadır. Kur’an da güzellik, “güzel olan” ve “güzel gibi görünen”

olarak ikiye ayrılmıştır. Allah'tan yüz çeviren kişilere verilen güzellikler, güzel gibi görünenlerdir (Mutluel, 2010:32-98). Gerçek güzelliği ancak eserdeki-nesnedeki metafizik olan, hakikatle olan bağı görebilen insanlar fark edebilir; bu da Yaratıcıyı düşünmekle olabilir.

Formların güzelliğini kendilerine değil Allah'a ait nitelik olarak temsil etmek durumundadır. İslam sanatı, ilahi güzelliği insanlara bu dünyadan kopararak hatırlatır. Allah'ın güzelliğinin ayet ve işaretlerini insanlara bunların sadece birer işaret olduğunu hatırlatmak ve bildirmek üzere sergiler. Hakikatin güzellikle doğrudan ilişkili olduğu şeklindeki sezgi ve kavrama gücü ilahi birlik öğretisi ve hayatı algı yönteminden kaynaklıdır.

Sanat alanında ortaya çıkan, şekillenen dış güzellik bir şekilde ilahi güzelliği yansıtır. Güzel, bizim duyusal algılayış, zihni kavrayış, yüce arzularımız ve duyarlılıklarımızı tatmin eden bir şeydir. Duyularımızın kalbimizin ve düşünce gücümüzün birlikte haz aldığı durumlar güzellik ile temas edilen durumlardır. Başka ifade ile bir şey bizde ne ölçüde geniş hayal, haz duygusu, derin düşünce ve yüksek heyecan uyandırıyor o ölçüde güzeldir. En büyük güzellik bizi varlıkla buluşturan âlemin estetik yönlerini bize açarak onunla aramızda bir yakınlık oluşturan ve bize ait olduğumuz kaynağı hatırlatan güzelliştir. Dış güzellik bir şeyin gerçek güzelliği konusunda sadece bir rehberdir. Bir şeyin özüne nüfuz etmek ise kalbe ait bir özellik ve ayrıcalıktır. Biçim uyum ve şekil güzelliği güzelliğin sadece bir bölümünü oluşturur. İslam Peygamberi “Allah güzeldir güzeli sever” demiştir. Âlemdeki bütün güzelliklere yansıyan aslında ilahi güzelliştir. Züleyha ilk önce Yusuf'un kişiliğinden çok fiziki bedeniyle ilgili bir tutku yaşar. Nihayet Züleyha maddi güzelliğin sadece bir put olduğunu anlar ve onu aştığında Yusuf'a kavuşur. Melekler Adem'e yaratıldığı çamurdan dolayı değil güzelliğinden dolayı secde etmişlerdir. M. İbni Arabi bu durumu “melekler Adem'in cemalinde hakiki güzelliğin ışığını gördükleri için secde ettiler” diye açıklar (Koç, 2009:49-90). Züleyha ve Yusuf anlatısı ve Hz. Adem hikayesi, aslında “güzel” kavramının gerçek anlamının hayattaki yansımalarıdır. Gerçek güzellik ile temas etmenin mucizevî etkileri pek çok efsaneye konu olmuştur zaten.

Temaşa; (görmek, izlemek) İslami güzellik ya da güzellik tecrübesinin özünü oluşturur. Temaşa tecrübesinde duyusal düzeyi aşan ve adeta doğrudan doğruya

gerçekleşen bir idrak ve kavrayışı söz konusudur. Kur'an a göre güzellik tecrübesinin bir anlam kazanması ve bizim için bir istikamet belirtmesinde, olup bitenler ile bunların nihai kaynağı arasında bağ-bağlantı kurmanın büyük önemi vardır. Bu durumu ifade eden veciz söz; “Göz gördü gönül sevdi” şeklinde bilinir. Bütün güzellikler ilahi güzelliğin bir yansımasıdır. Bu yansıma bizim gönlümüze aklımıza nefsimize ve ruhumuza hitap eden özelliklerle doludur. Alemdeki estetik yapı ile onun kaynağı arasında kurulan bağlantı işte bu saf tecrübe bütünlüğü içinde gerçekleşir. Estetik tecrübe sezgisi öyle bir yönelişe bizi sevk eder ki burası bizim güzeller güzeli ile buluşmamıza imkân sağlar. Hz. Süleyman atların boynunu okşayarak “gerçekten ben bunları Rabbimi anmayı sağladıkları için severim” der. Başka bir ifade de “ben at sevgisine Rabbimi anmaktan ötürü tutuldum” şeklindedir. Her durumda, yaşanan güzellik tecrübesi aşkın –transcendental- olanla ilişkisi son derece bariz ve etkileyicidir. Müslüman düşünürler güzelliğin ilahi bir tecelli olduğunu kabul etmişlerdir. Bu açıdan bakarak ilahi ve beşeri sevgiyi bu güzellikle açıklama yoluna gitmişlerdir.

Güzellik varlıklara ait bir özelliktir. Varlıklar dünyası, madde dünyası, “şeyler” dünyasıdır. Güzel olan şeylerin bir kısmı insana verilmiştir. Bir kısmı ise onun tarafından icat edilmiştir, edilmektedir. İnsan yıldızlarla dolu gökyüzüne bakınca güzelliği idrak eder, ferahlık ve sevinç duyar, bir tecrübe yaşar. Felsefi tabirle söylersek, estetik tecrübe geçiren insan bir varlığın güzelliğini öğrenmekte bilgisine o bilgiyi de katmaktadır. Gazali bu durumu “tamlık arz eden bir estetik tecrübeye ilim vardır, hal vardır” şeklinde ifade eder. İslam anlayışında sanatın gerçekle ve daha çok hakikat anlayışı ile çok sıkı bir ilişkisi vardır. Bu anlayışa göre sanat; anlamaya ve anlamlandırmaya dayanır. Sanat, hayatı ve hakikati anlamaya bunu ifade etmeye yönelik bir yoldur. Bu yol güzellik ile var olur ve devam eder. Mevlana, Şeyh Galip, Yunus Emre, Karacaoğlan gibi düşünürler ve şairler bunu en iyi dile getiren insanlardır. Başka bir söylemle sanat, hakikat ve hikmetten asla ayrı düşemez, uzaklaşamaz (Koç, 2009:101-110).

1.4. Soyut Sanat Kavramı

Soyut sanat; doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat, demektir. Soyut sanatı ilk ortaya atan Kandinsky'dir. Kandinsky ilk soyut sulu boya çalışmasını 1910-1913

de yapmıştır. Soyut resme yönelişini, “resimlerimin nesnelliğe nesnelere betimlemelerine ihtiyacı yoktu, bunlar resme zararlıydılar” cümlesi ile ifade etmiştir. Eşya, doğa ve canlıların görüntülerinden faydalanmayı reddederek, resimde renk çizgi ve alanları düzenleyerek, bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı hedefler. Kandinsky’ye göre müzik kompozitörü nasıl ses birimleri olan notaları kompoze ediyor ve soyut bir anlamda heyecanını anlatabiliyorsa, resim sanatı da, renk lekeleri, siyah beyaz tonları ve boyanın işleniş olanakları ile heyecan verici anlatımlara ulaşabilir. Yüzey, çizgi, nokta ve renk ile bu anlayış yeni bir konstrüktivizmi de ortaya çıkarmıştır (Turani, 2007:134). Soyut sanat denince akla gelen ilk isimler, Picasso, Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Klee sayılabilir (Yılmaz 2006,42).

Sözcük anlamıyla soyutlama (abstraction) olumsuzdur. Abstra-here fiili bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamlarına geldiği için soyutlama uzaklaştırmaya işaret eder. Kelimenin kullanımını yedinci yüzyıldaki hali ile şöyledir; “bedenden ne kadar uzaklaşırsak (soyut olarak) ilahi ışığı görebilmeye o denli yaklaşmış oluruz”. Dalgın bir insan “soyutlanmıştır” (abstracted). Bir şeyi soyutlamak onu bir yerden ayırmak anlamına gelir. Uzaklaştırma ve ayırma anlamı zihinsel işlem adına olumsuz bir yük bindirir. Psikoloji kuramında soyutlama terimi genellikle duyuşal verilere dayanan ama duyuşal verileri geride bırakıp bütünüyle terk eden bir sürece gönderme yapar. Rene Pellet “somut olanın algılanmasından soyut olanın algılanmasına doğru gelişimi” anlatmak üzere tasarlanmış bir kitapta şöyle diyor: “zihin somut temsillerin dışında düşünebildiği yani algısal olarak verili olan ya da hatırlanan şeye dayalı bir destek olmaksızın yaratabildiği zaman soyutlama sözcüğünü en yüksek anlamıyla anlamış olacağız”. Soyutlamanın somut olanın ötesine geçen ve kendisini ondan kurtaran zihinsel bir örgütlenme olduğunu söyler. Bu tanım sanat kavramında bahsedilen, sanatın “madde dünyasından kaçma dürtüsünü dışa vurma” oluşunun başka bir ifadesidir.

Zihnin deneyimlediği herhangi bir fenomen daha karmaşık bir şeyin damıtılmış özü olarak görülüyorsa soyutluk kazanabilir. Algı ile düşünce arasındaki köprüyü yeniden kurmak gerektiğinde, algının nesnelere ilgili genel özelliklerinin kavranmasından oluştuğu söylenebilir. Düşünecek bir şeyimiz olması için, bu

düşünmenin içinde yaşadığımız dünyanın imgelerine bir şekilde dayanması gerekir. Algıdaki düşünce öğeleri ve düşüncedeki algısal öğeler birbirlerini tamamlar. Bunlar insani bilme yetisini, duyuşsal enformasyonun temel kazanımlarından kopmaksızın cinse ve genele ilişkin kuramsal fikirlere ulaşan bütünsel bir süreç haline gelirler. Bu bütünsel bilişsel sürecin temel özelliğı her düzeyde soyutlama içermesidir. Soyut ve somut terimleri hiçbir şekilde deneyim parçalarını iki kavanoza ayırmaya yaramaz. Bu terimler karşıt anlamlı olmadıkları gibi birbirlerini dışlayan topluluklara gönderme yapmazlar. Somutluk, fiziksel ya da zihinsel tüm şeylerin görölür bir özelliğıdir ve bu şeylerin çoğı soyutlamalar olarak da kullanılabilir.

Geleneksel düşünceye göre soyutlama doğrudan deneyimden bir geri çekilmedir. Bu görüş, algı ile düşünme arasında bir ikilik olduğunu düşündürür ve bu yüzden de düşünmek için zihnin algısal malzemedden temizlemesi gerekir. Soyutlamanın bu işlevi yerine getirdiğı varsayılmaktadır. Hiç kuşku yok ki, geri çekilme ile soyutlama arasında önemli bir bağlantı vardır. Zihin kendisini hayatın karmaşıklığından, basitleştirilmiş, son derece biçimselleştirilmiş örüntüler kurmaya yatkındır. Bu durum gerçekliğin doğrudan meydan okumalarıyla ilişkili olmayan münzevi düşünürlerin “gerçek dışı” söylemlerinde, ya da sanatçıların süslemeciliğinde ortaya çıkar. Uç örneklere ise şizofrenlerin konuşma ve çizimlerinde rastlanır.

Algı ve düşünmenin, birbirleri olmadan yapılamayacağı düşünülürse soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki vazgeçilmez halkadır; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliğıdir. Kant’ın açıklamasını biraz değişik şekilde ifade edecek olursak; soyutlama olmadan görme yetisi (vision) kördür, görme yetisi olmadan da soyutlama boştur.

Samuel Johnson soyutlamanın sonucunu “daha büyük bir niceliğin meziyetini ya da gücünü içeren küçük bir nicelik” olarak tanımlar. Soyutlama daha büyük bir nicelikten daha küçük bir nicelik alıyor demektir. Bu yaklaşım bulunduğumuz zihinsel zeminden başka bir boyuta bir pencere açma teşebbüsü ya da imkanı olabilir. Bu durumda zorluk, pencere açma denemesi yapan sanatçı ile onu izleyen, alımlayan, seyircinin algı eşiğinde buluşmasıdır. Bu buluşmanın dozu sanatçının başarısını ortaya çıkaracaktır.

Resimsel imge kendisini eşzamanlık içinde bir bütün halinde sunar. Başarılı bir edebi imge ıslah yoluyla doğal büyüme diyebileceğimiz şey sayesinde gelişir. Düşünme imgeleri gerektirir, imgeler de düşünce içerir. Bu yüzden görsel sanatlar, görsel düşünmenin yuvasıdır. Güzellik mükemmellik, uyum, düzen yaratır. Görünmez ya da erişilmez olan ya da fanteziden (hayal dünyası) doğan şeyleri görünür hale getirir. Memnuniyet ya da hoşnutsuzluğu gösterir. Bu işlevlerin tamamını yerine getirmek için görsel düşünme gerekir. Güzellik yaratmak, seçim ve düzenleme sorunları yaratır. Keza nesneyi görülebilir kılmak onun özsel niteliklerini kavramak demektir. Görsel düşünmenin izlerini sanat imgelerinde sürmek istersek kavramlara ve şekillere ve ilişkilere bakmalıyız. Tıpkı kimyacıların bir maddeyi kirlenmelerden yalıtması gibi sanat eseri anlamlı görünüşlerle saflaşır, soyut izlekleri dolaysız sunar. Sanat yapıtı görme ve düşüncenin etkileşimidir.

Duygu ve düşünceleri temsil etmek arzusu bir akış ya da en azından sürekli yayılım gösterebilen imgeler gerektirir. Fakat zihin bu ihtiyaca karşı koyacak kendi gerçeklik açıklaması için kendi kendine yeten bağımsız sınırlanmış şekillerle işe başlayacaktır. İlk dönemlerdeki imgeler figür ile zemin arasındaki basit ayrıma dayanmaktadır. İmgeler gösterge olduklarında sadece dolaylı araçlar olarak kullanılırlar. Çünkü işlevleri sadece yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktır. Onların benzerleri değildir bu yüzden kendi başlarına düşünce araçları olarak kullanılamazlar. Bu durumun en mükemmelleşmiş gösterge ortamı olan rakamlardır. İmgeler soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorsa resimdirler. Soyutluk resmin betimlediği şeyi yorumlamasının bir aracıdır. Kısıtlanmış bir temsil bakan kişiyi eksik olan gerçekçi ayrıntıyı doldurmaya çağırır (Rudolf, 2007:159-304). İzleyici için eser, onun zihinsel sürecini tetikleyen bir kıvılcım etkisi yapar. Gördükleri eksik bir yapboz (puzzle) tablosu gibidir ve kalan kısımları kendisi tamamlar.

Sanatçının gayesi görünmeyeni “idea”yı ifade etmektir. Çünkü yalnız idea güzeldir. Harici şeylerde bizi tesirinde bırakan görünmeyendir. O halde görünmeyen engellerden ne kadar ayrılırsa üzerimizdeki tesiri o kadar etkili olur. Bu anlayışa göre şekiller estetik heyecana yardımcı olmayıp bilakis mani olur. Şekillere rağmen görünmeyen görünür ve bizde bir tesir uyandırır ruhu üzerinde derin etkiler bırakır. Bu durumda mümkün olduğunca şekilleri gidermek azaltmak görünmeyeni

canlandırarak kadar maddeden ayırmak idealizme yakın olacaktır. Plastik sanatlarda şekillerden tamamen vazgeçilemiyorsa hiç olmazsa o şekiller şeffaf yapılmalı ki onlar unutulsun ve yalnız font ve görünmeyen etkisini gösterebilsin. Bu anlayış gereği çizgileri sadeleştirmek ihtiyacı hissedilir. Çünkü çizgilerden daha derin bir anlam vermek ancak onları sadeleştirmek ve gereksiz ayrıntılardan kurtarmakla mümkündür. Resimde Raphael ve David, müzikte Gretry, edebiyatta Racine bu ekole mensuptur. Özetle tabiatta gördüğümüz çizgiler ve renkler şekiller daima ruhen temaşa ettiğimiz idealara göre düzenlenir, düzeltilir, güzelleştirilir (Yetkin,1934:43). Bu güzelleştirme ve yalınlaştırma 20. yüzyılda “soyut sanat” olarak isimlendirilmiştir.

Aslında insan, doğası gereği daha güzeli, daha yüceyi hep aramıştır. Ortaçağda doğayı dönüştürebilme inancı sadece simyacılar için vardı. Onlar da sıra dışı bir grup olarak var oldular. Oysa Rönesans doğanın sanat aracılığıyla değiştirilebileceğini düşündü. Ruh aracılık işlevini sevgi aracılığıyla gerçekleştirir. Tanrı dünyayı sever ve onu yaratır. İnsan Tanrı'yı sever ve kendisini Tanrıya bağlar; sevgi bağı aracılığıyla varlığın canlı birliğini duyumsar. İnsan kendi rasyonelliğinin gelişimi içinde bir arınma ve sonsuz kusursuzlaşma süreci içinde Tanrısallaşır. Ficino'ya göre herhangi bir maddi nesne daha üst şeylerle temasa geçirildiğinde hemen göksel bir etki alır. Tüm görülür nesnelere, görülmez şeyleri imlemek, çağrıştırmak ve dile getirmek üzere bize sunulmuş gibidirler. Bu şekilde bizi simgesel yani mecazi tarzda görme yoluyla eğitirler. Görülür şeylerin güzelliği onların biçimlerinden, fiziksel özelliklerinden kaynaklandığına göre, görülür güzellik görülmez güzelliğin imgesidir. “Gösterge; bir şeyin duyularımız üzerinde bıraktığı izlenim ötesinde aklımıza başka herhangi bir şey getiren her şeydir”. Her görülür cismin görülmez bir iyilikle benzerliği vardır (Eco, 2009:98-216). Bu ve benzer ifadeler soyut sanat tanımlarını çağrıştırmaktadır.

Batı dünyasında ve sanatındaki soyut sanat algısı ile doğu-İslam düşüncesinde ve sanatında soyut sanat algısı farklılıklar içerir. İslam sanat anlayışı çizgi olarak soyut sanata yönelmiştir. Başka ifade ile nesnelere değil fikirleri temsile yönelmiştir. Soyutlamanın akılla ilgili olduğu ve tevhit ile aydınlanmış aklın tenzihe (Yaratıcıyı kusursuz olarak algılamak) yöneldiği fark edilir. Akıl ilahi gerçekliğin, yani hakikatin yaratılmış gerçeklikle bağını koparır. Ve sanat devreye girerek canlı

hayaller kurar ve sunar. Hat, tezhip, minyatür gibi sanatlara yönelmesi İslam'ın manevi gayesinin bir sonucudur. İslamın soyutlama ve üsluplaştırmaya yönelmesi tevhit ve tenzihi gözetmesi ve hissettirmesi içindir. Bu durum dini ve din dışı ayrımı olmaksızın tüm sanatlarda söz konusudur. İslam sanatının soyut sanat olması, modern anlamda bilinç altı itkilerin dışı vurumu değil, gözettiği tevhit ve tenzih ilkesinin ifadesi olması sebebiyledir. Bütün İslam sanatları görünende görünmeyi, değişende değişmeyi fark etme ve gösterme gayretinde olduğundan, tabiatı olduğu gibi aksettirmek yerine onu soyutlamaya yönelmiştir. Şüphesiz sanat sadece soyutlamadan ibaret değildir. Ama sanatçının işe başlarken atacağı ilk adım soyutlama olmalıdır. Sanatçının ele aldığı konu tabiat ya da nesne, tabiliğinden kurtulmadıkça veya ölmedikçe sanatçı ona ruhundan üfleyemez. Soyutlama bir anlamda direnişi kırmak demektir. Doğrusu sanatçı eşyayı etkileyebildiği ve ona yeni bir kimlik verebildiği ölçüde gerçek sanatçıdır (Koç, 2009:25-124). İslam anlayışında sanatçı bir sanat eserindeki şekil ve figür tabiattan ne kadar uzaklaşırsa ve soyutlaştırırsa, onların dünyadan o kadar uzaklaşacağını ve tabiatüstü kavramları hatırlatacağını kabul etmiştir. Yıldız motifleri ve çokgenler insan ruhunda derin etkiler, yüce tesirler bırakırlar, çizgiler daha çok eğrilir belli bir düzen içinde öyle zikzaklar çizerek ilerler ki insanın gözü onları takip etmekte aciz-yetersiz kalır. Bu Yaratıcının ezeli ve ebedi oluşunun çizgilerle ifadesidir. Sanatçı tabiattan ve gerçek varlık aleminden neden mümkün olduğu kadar uzaklaşmış, motifleri niçin daha ziyade gökyüzünden, uzayın derinliklerinden, ve hayal aleminden derlemiştir? Bunun sebebi, İslam felsefesinin hep fizik ötesi âlemlerle meşgul olması ile ilgilidir. Gerçekten İslam felsefesinin konusunun büyük kısmı metafizik âlemi hedef alır. Bu durum sanatçının ufkunu açarak, ona yeni ve orijinal konular sunar. Dolayısıyla sanatçının motif ve konu hazinesi madde dünyası ile sınırlı kalmamıştır. Sanatçının figürleri üsluplaştırmasının yani yeniden yorumlamasının sebebi tabiata, kainata ve nesnelere bakış tarzı, onları algılayış biçimi ve felsefesidir (Çam, 2008:90-94). Batı dünyasının 1900'lerden sonra soyut sanat kavramı ile başlattığı ve pek çok sanat akımında arayışını çeşitlendirerek yürüttüğü non-figüratif sanat çizgisini Doğu dünyası en başından gözüne kestirmiştir. Doğu zekâsı dolayımı sever, sırrı, gizemi, örtük olanı sever. Teşhir etmek Doğu'nun eşyayı-hayatı kavrama tarzına yabancısıdır. Dolayımı sever, muammadan hoşlanır. Bu tavır hem görsel sanatlarda hem de

edebiyatta çok bariz görülür. Andre Malraux'a bir Japon ressam şöyle der: “Biz dışında kalmak isterken siz tabloya dahil olmak istiyorsunuz”. Descartes'ın deyimiyle muhayyile bilgeliğin tohumlarına çiçek açtırır. Sanat hakikate sadece işaret eder. Onu ele geçirmeyi değil yanına yaklaşmayı arzular. Kokusunu almayı ister. Bu yaklaşım soyut sanat algısındaki gönderme yapma, bütüne işaret etme söylemine oldukça yakındır. Doğal olmak apaçık bariz olmak demektir. Bariz olmak ise sanatsal olmayı engeller. Görsel deneyim arttıkça bilinç kendine özgü hassasiyetleri yitirir ve karşılığında dünyayı gözleri ile kavramayı öğrenir (Cundioğlu, 2012:14-155). Genelde sanat özelde soyut sanat, gözleri bu dünyadan hayal dünyasına, hakikate, metafizik olana çevirmek için bir yöntem arayışı olmuştur.

Soyut sanatın öncülerinden Kazimir Malevich; “sanatçı ancak resmindeki biçimleri doğayla hiçbir ortak noktası kalmadığı zaman yaratıcı olabilir” der. Pablo Picasso ise ; “soyut sanat yoktur, her zaman bir şeyden başlamak zorundasınız, sonra gerçekliğe ait izleri söküp atabilirsiniz. O halde korkacak herhangi bir tehlike falan yoktur. Çünkü nesne düşüncesi silinmez bir iz bırakmıştır, sözleri ile soyut sanatı yorumlar. Worringer ise durumu şu şekilde yorumlar; soyutlama içgüdü, insanın dış dünyadaki olaylar karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğunu gösterir. Bu durumda olaylar karşısındaki duygularıyla, aşkın (transcendental) bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma biz “büyük tinsel uzay korkusu” diyoruz. İnsanın evrendeki yalnızlığı ve çaresizliği gerek ilkel budunlarda gerekse modern toplumlarda, sanatçıların soyut sanata yönelmelerinin kökeninde bu korkuyu bertaraf etme güdüsü yatar. Bu ancak zihinsel düzlemde doğadan uzaklaşmakla, onu yok saymakla, imgeleminde başka bir dünya kurmakla mümkündür. Bu tasarımın sanattaki yansıması Worringer'e göre soyut biçim olacaktır. Soyutlama içtepisi nesnelerin bir uzay içinde tasvirini yadsır; çünkü uzay derinlik, derinlik ise korku demektir. Bu sebeple ilkel insan huzur bulabilmek için geometrik bir soyutlamaya “süsleme sanatına” gitmiştir. Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçılar “soyut sanat” derken aynı zamanda “saf sanat” demek istiyorlardı (Yılmaz, 2006:56-77).

Tarihsel olarak soyut sanat, doğalcı (doğayı taklit eden, öykünen) sanattan daha önce başladığı iddiasının temel düşüncesi budur. Worringer doğalcılığı aşmak

ve madde dünyasının sınırlamalarından kurtulmak için uzaysal perspektiften tekrar vazgeçmek düşüncesi 20. yüzyıldaki soyut sanat arayışının temel sebebi olduğunu öne sürer. Mağara resimleri dahil bütün resimler, çizimler aslında doğal nesnelere, onlar hakkındaki izlenimlerin görsel dile çevrilmiş soyutlamalarıdır.

Platon nesne görüntülerine -imgelere- hiç de iyi gözle bakmadığı bilinmektedir. Çünkü nesnelere; insanları doğru yoldan saptırırlar ve kendilerini gerçekmiş gibi sunarlar. Bugün bile, önemseydiğimiz birinin resmi ya da heykeline saygı ile bakıyor ve ona zarar vermekten kaçınıyorsak, bu durum imgelemin gücü konusunda Platon'un haklılığını gösterir. Zaten tek tanrılı dinlerin resme soğuk bakmalarının, tasvire mesafe koymak zorunda kalmalarının nedeni, nesne temsilinin gerçekten de insanları her zaman etkileyebilecek kadar güçlü olmasıydı. İnsan tasvirine soğuk bakılması, İslam coğrafyasında soyut sanatın yaratılması ve gelişmesinin en büyük nedeniydi; insan figürünün gerçekçi bir şekilde betimlenmesine uzak duran sanatçılar, soyut biçimler yaratmak zorunda kalmışlardır. Bir ara Hıristiyanlıkta da vardı imge yasağı, ancak imgeyi dinin hizmetine sokmak gerekçesi ile bu yasağın çabuk kaldırılmıştı. İmgelem dinin hizmetinde kullanılmış, kiliseler ikonalar ile süslenmiştir. İmgelem kutsal ile beraber yol aldığı için batılı sanatçılar soyut sanata uzunca bir süre sonra ulaşabilmişlerdir. Doğu – İslam sanatçısı soyut sanatı; anlayış, kabul, kendiliğinden olarak gerçekleştirirken, Batı – Hristiyan ve sonrasında (modern) sanatçı kendi iradesi ile soyut sanata yönelmiştir. Ama hangi gerekçe ve sürecin sonunda olursa olsun, şöyle bir baktığımızda, evren tasarımlarının örtüştüğünü görebiliriz. Buna göre gerçek denen şey; maddi dünyanın ötesindedir, beş duyunun verileriyle değil düşünce ile kavranabilir. O halde gerçek varlığa, hakiki amaca ulaşabilmek için insan nesnel dünyanın boyunduruğundan kurtulmalı, onun (nesnenin-görünenin) ötesine geçmelidir. Gerek soyut sanatın uygulayıcıları; Kandinsky, Maleviç, Miro ve Modrian, gerekse kuramcıları Wilhelm Worringer, Marcel Brion, Arnold Gehlen de aşağı yukarı benzer şeyler düşünüyorlardı (Yılmaz, 2006:56-61).

Hat sanatı doğası gereği çizgilerden, espas oranından, leke değerinden, harflerin kompozisyonundan oluşur. Kendiliğinden non-figüratifdir. Dolayısıyla soyut sanat kavramının peşinde olduğu şeyleri üzerinde ve içinde barındırır. Fakat Hat sanatının geleneksel bir arka planının oluşu, modern sanat algısı tarafından

değerlendirilmesinde ve fark edilmesinde eksiklikleri, yetersizlikleri beraberinde getirmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATA FELSEFİ BAKMAK

2.1. Yazı Sanatı

İnsanlar bir milyon yıldır doğup ölmekte, ama yalnızca altı bin yıldır yazmaktadırlar. Her şey Mezopotamya’da, Dicle ve Fırat arasında başlamıştır. Bu bölge güneyde Sümer, kuzeyde Akad ülkeleri ile tarihte yer alır. Yazının icadına sebep olan basit gerçek; hesap kaydının sözlü olarak tutulamaz oluşudur. Sümer ülkesinde Uruk kentinde bulunan “uruk tabletleri” tahıl çuvalları ve büyükbaş hayvan listelerinden oluşan tapınak muhasebe kayıtları olmuştur. Dolayısıyla ilk yazılı göstergeler ziraat hesaplarından oluşmaktadır (Jean, 2012:13).



Resim 1. : İlk tablet örneklerinden İ.Ö. 2360 (Jean, 2012:15)

Resim 1’de çivi yazısı olarak da bilinen tabletlerde görüldüğü gibi yazıdan çok çetele kaydı gibidir. Sadece hesap kayıtları ile ortaya çıkan yazı bilginin saklanması ve aktarımı için bilinen tek yöntemdi. Eski Mezopotamyalılar için çivi yazısını okumak ve yazmak hiç kolay değildi. Bu beceri, göstergeleri çözmeyi sözcüklerin okunuşunu ve birleşimlerine göre değişen anlamları çözmeyi bilen insanların işiydi. Yazının ustaları yazıcılar, Babil’de olduğu gibi Asur’da da zaman zaman okuma yazma bilmeyen saraylılardan, hatta krallardan bile daha güçlü olan soylu bir sınıf oluşturmuşlardı (Jean, 2012:21).



Resim 2. : Hiyeroglif örneği (Jean, 2012:28).

Mısır yazısının karakterlerini belirten “hiyeroglif” sözcüğü aslında “tanrıların yazısı” demektir (Yunanca “kutsal” anlamına gelen hieros ve “kazımak” anlamına gelen gluphein kökünden). Yazının en başından itibaren kutsal bir yönünün olması dikkat çekicidir. Aynı zamanda yazı ile uğraşan insanlar hem doğuda hem batıda hem bir seçkinlik hem bir saygınlık ile anılmıştır. Mısır’da da Mezopotamya’da olduğu gibi okuma yazma bilmek hem bir ayrıcalık hem de bir iktidar aracıdır. Yazıcılar yazının ustaları oldukları için eğitimin de ustalarıydılar. Çünkü her türlü eğitim öncelikle ve her şeyden önce yazının öğrenilmesine dayanmaktaydı. Yazı sadece bilgiyi aktarmak için değil estetik bir unsur olarak da kullanılınca Tanrıların

yazısının sırrı çözüldüğünde anlamının zevkine seyretmenin zevki de eklenir. Böylelikle yazı sanatı olarak var olmaya başlar. Hiyeroglif satırlar çoğunlukla sağdan sola okunur. Resim 2’de görüldüğü gibi yazı daha çok resim ya da çizim gibidir. Hitit ve Mısır yazısı piktografiktir. Piktogram: şeyleri ya da varlıkları temsil eden üsluplu çizimler olarak bilinir. İyi yazabilmek Pascal’in dediği gibi iyi düşünebilmektir (Jean, 2012:27-115). Bilge insan Eflatun “kalemler kuşkların binekleridir” derken, Uklides “kalem aklın susturduğu şeyi kaybetmek, kalbin topladığını boşaltmak suretiyle sözü yok eder” demiştir. Kimi filozoflar “ insanların akılları kalemlerinin sivri uçları altındadır” demiştir (Ali, 2012:42). Yazı insanlık macerasında her şeyi belirleyen bir yerde durur.

Yazı Batı dünyasında calligraphy; Yunanca: κάλλος - kallos - "güzellik" + γραφή - graphē "yazı", kelimelerinden gelir. Doğu’da ise Hüsn-ü Hat; -hüsn- Arapça “güzel” + -Hat- “çizgi” demektir. Yazı sanatını her iki uygarlık da kendi dillerinde “güzel yazı” olarak isimlendirmiştir.

Uzakdoğu da ise yazı sanatı, bir yaşam biçimi ve ölümsüzlüğe bir yol olarak anlaşılır. Japonca, yazmak 書道 ; shodo yani, yol anlamına gelir. Yazı 書法, Shufa yani, yöntem demektir. Yazının yolu, diye de okunabilir. Bir sanat ya da çaba olarak değil, seçilen bir yol書 (yazma) ve 道 yöntem, olarak anlaşılabilir. Bu, hat yazma yoluyla “olma”nın, olgunlaşmanın bir yoludur. Shodo, "sho" kelimesinden oluşur. Sho dolgun ve daha zengin hale gelmek, yapılan eylemle olgunlaşmak anlamlarını içerir. Yazı sanatı sanatçının hayat tecrübesini artırır, kişinin yaptıklarına lezzet katar. Yani sho kendiliğinden öğrenilmiş olamaz, aceleye gelmez, deneyimlenerek kazanılabilir. Zihinsel ya da fiziksel bir öğrenmeden ziyade, yaparak yaşayarak öğrenme şekli denebilir. Japon hat eserleri için, “kalp görüntüleri” ya da “ruh boyama” tabirleri kullanılır. Tutkulu bir Shodo, (hat eseri) uyandırdığı his bakımından birinin gözlerinin içine derin bakmakla mukayese edilebilir. Zaman ve mekanda büyümlü bir hikaye olarak yorumlayan sanatçılar olmuştur. Shodo sonsuza dek ruh halini koruyarak, çizgiler içinde kozmik enerji akışını hapseder. Yaşam alanında bir eser bulundurmak, uyum ve sadeliğin pozitif aurasını izleyiciye sızdıracaktır. Hem hayranları hem sanatçıları için Doğu disiplini uygulamanın etkili yolu olduğu kanıtlanmıştır. Bir tür meditasyon biçimi olduğu kabul edilir. Hat ustalarının büyük çoğunluğu sağlıklı ve uzun bir hayat yaşar. Yazının derin, manevi,

büyülü ve gerçekten muhteşem olan etkisi, siyah mürekkep izleri, yazılı kelime içinde izleyiciye fikir veren, saflık ve saydamlık ruhunu saracaktır. Yetenekli bir Shodo sanatçısının eserini izlemek ilham vericidir, heyecan duymanın ötesindedir. Bu bir ayrıcalıktır. Shodo sanatsal olarak eşsiz bir olgudur. Bu gerçek bir mucizedir ve Uzak Doğu'da büyük bir saygı görür. Yazmak için “fude” adı verilen fırçalar kullanılır. Bir Shodo sanatçısı öldüğünde fırçası da beraber gömülür.



Resim 3: Shodo örnekleri (www.sanjoseshodo.com, 07.12.2015)

Resim 3’de shodo örneklerinde görüldüğü gibi fırça ile yazılır. Bu yönü ile Hat Sanatından ayrılır. Japon- Çin yazı sanatı bazı yönleri ile İslam Hat Sanatına benzer özelliklere sahiptir. Her ikisinin de belirli kuralları vardır. Her ikisi de kültür içinde en önemli sanat olarak algılanır. Kullanılan araç gerece duyulan saygı, felsefi derinlik, sanatçıların hayatı algılama yöntemleri, yazı sanatının köklü bir geçmişe sahip olması, sahici bir var oluşu eserlere aktarabilme gibi pek çok özellikleri ortakdır (www.beyondcalligraphy.com,18.01.2016).

Gutenberg’in matbaa makinesinin başarıları karşısında el yazısının unutulup gittiği düşünülebilir. Durum hiç de öyle değildir. Tam tersine matbaa sayesinde yazı dünyası giderek daha da çok insana ulaşacak, “kalem tutan el” Rimbaud’un deyişiyle düşüncenin vazgeçilmez aracı olacaktır. 18. yüzyılda kitaba olan ilgi artmıştır. Okurlar artık zevk değil bilgi peşindedirler. Roland Barthes’in deyişiyle yazı bundan böyle “özgürce üretilen bir dilin gereğidir” (Jean, 2012:97-126). Bununla beraber bilgi artışı sanata olan ilgiyi artırmış ve yazı sanatı önemini artırmıştır.

Tablo1. : Harflerin biçim gelişimi (Durmuş, 1997:159).

	A	B	G, C	D	E, H	V, F	Z	H	T	I, Y	K	L	M	N	S	O	P	Q	R	S
	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ث	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ق	ر	ص
Hiyeroglif (Mısır)	𐀀	𐀁	𐀂	𐀃	𐀄	𐀅	𐀆	𐀇	𐀈	𐀉	𐀊	𐀋	𐀌	𐀍	𐀎	𐀏	𐀐	𐀑	𐀒	𐀓
Hiyeratik (Mısır)		𐀔			𐀕	𐀖				𐀗			𐀘	𐀙	𐀚		𐀛		𐀜	
Ken'ânî										𐤁										
Sînâ		𐤂							𐤃	𐤄						𐤅				
Erken Sînâ																				
Çivi Yazısı	𐎀																			
Ugarit (Çivi yazısı)					𐎁															
Fenike	𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉	𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏	𐤐	𐤑	𐤒	𐤓
Klasik Fenike					𐤔															
Erken Fenike									𐤕										𐤖	
Geç Fenike									𐤗											
Yeni Fenike									𐤙											
Byblos (Fenike)	𐤚	𐤛	𐤜							𐤝										
Ahram (Fenike)										𐤞			𐤟							
Cezer, Mesa (Fenike)										𐤠			𐤡							
Ibrânice																		𐤢	𐤣	𐤤
Eski İbrânice					𐤥															
Ârâmî			𐤦							𐤧	𐤨					𐤩	𐤪	𐤫	𐤬	𐤭
Erken Ârâmî									𐤮											𐤯
Yeni Ârâmî																				
Nabatî			𐤰	𐤱						𐤲	𐤳						𐤴	𐤵	𐤶	𐤷
Arapça	ب	ط	د	ذ	ذ		ع	ح	ط	ث	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ق	ر	ص
Güney Arapçası									𐩁	𐩂							𐩃	𐩄	𐩅	𐩆
Yunanca									𐀀								𐀁	𐀂	𐀃	𐀄
Eski Yunanca					𐀅									𐀆			𐀇	𐀈	𐀉	𐀊
Batı Yunancası	𐀋	𐀌		𐀍	𐀎	𐀏			𐀐		𐀑	𐀒	𐀓	𐀔	𐀕	𐀖	𐀗	𐀘	𐀙	𐀚
Doğu Yunancası	𐀛	𐀜						𐀝												
Klasik Yunanca	Α		Γ	Δ	Ε	Ζ	Η				Λ	Μ	Ν	Ξ						
Girit Yunancası							𐀞													
İtalyot (Batı Yunancası)	Λ				𐀟	𐀠	𐀡						𐀢	𐀣	𐀤					
Thera Yunancası		𐀥	𐀦				𐀧	𐀨	𐀩	𐀪	𐀫	𐀬	𐀭	𐀮	𐀯	𐀰	𐀱	𐀲	𐀳	𐀴
Etrüsk Yunancası					𐀵	𐀶	𐀷	𐀸	𐀹	𐀺	𐀻	𐀼	𐀽	𐀾	𐀿	𐁀	𐁁	𐁂	𐁃	𐁄
Latince	AA	b	CG		V	Z	𐀽	𐀿	𐁁	𐁃								P	Q	R
Arkaik Latince											𐁅	𐁆	𐁇	𐁈	𐁉	𐁊	𐁋	𐁌	𐁍	𐁎
Orhun		𐰀									𐰁	𐰂	𐰃	𐰄	𐰅					
Yenişey																				
Talas																				
Sogd	𐰆				𐰇															
Uygur	𐰈				𐰉															

2.2. Hat Sanatı

Kur'an, İncil ve Tevrat'ta " yazı" sözcüğü kutsal bir anlam alır. Kur'an'da da yazının kendisi, tıpkı eski, Mısırlıların hiyeroglifleri gibi "Tanrının yazısı"dır. Okunmasa bile anlaşılmasa bile ona saygı duyulur. Bir sanat formu olarak gelişmiş "hat" sadece İslam kültürüne özgü değildir. Diğer örnekler Çin-Japon kaligrafisi ve

Avrupa'da İncil metinlerinde çokça görülen kaligrafi, Hint kutsal metinlerindeki kaligrafisi sayılabilir. Fakat İslam dünyasında, hat sanatı çok daha büyük ölçüde kullanılmıştır. Şaşırtıcı ölçüde çeşitli ve yaratıcı yollarla, tüm sanat formlarını etkilemiştir. Bu nedenlerle, Hat, İslam sanatının benzersiz orijinal örneği olarak sayılabilir. İslam Hat Sanatı anlamlı bir metni yani mesajı, görsel ve estetik olarak ifade etmesi, hattatlar için sonsuz yaratıcılığa, çok yönlülüğe imkan verir. Kur'an 7. yüzyılda Hz Muhammed ile insanlara duyurulmuştur. Dili Arapça olmakla birlikte daha sonra Hat Sanatı, Müslümanlar tarafından büyük saygı ve rağbet görür. Çünkü Allah sözünün kaydedilmiş hali yazı olarak bir sanata dönüşmüştür. Kur'an'da Arapça her metin tüm Müslümanlar için kutsal olduğundan, Hat Sanatı İslam Sanatı olarak adlandırılır. Yüzyıllarca bir ucu Buhara'da bir ucu Endülüs'te olmak üzere her yerdedir ve herkesin gözdesi olmuştur. Hat sanatı yazı ve kitaplar için yüksek statü ve genel olarak bir saygıya yol açtı. Ancak, tüm hat içeriğinin dini olduğu anlamına gelmez. Kur'an'ın kutsal durumu hat için önemli olsa da, Hat Sanatı sadece Kur'an metinlerinden oluşmaz. Şiirler, aforizmalar gibi başkaca metinler de Hat Sanatına konu olur. Hat sanatı diğer medeniyetlerdeki yazı sanatlarından başka bir değer ve anlam taşır. Dünyada hiçbir yazı, Hat Sanatı kadar sanatsal özen ve ilerleme göstermemiştir (www.vam.ac.uk/content/articles, 10.01.2016).

Yüzyıllar içinde İslam hat sanatı büyüleyici çeşitlilikte başyapıtlar verecektir. İslam yazısı da İbranice gibi sağdan sola yazılır ve okunur, sesli harfleri kaydetmez. Noktalarla birleştikleri zaman sayıları yirmi dokuza çıkan on sekiz harften oluşur. İşlek yazıda harfler birbirine bağlanır.

İslam yazısının kendine özgü dehası sayısız biçimlere beklenmedik dönüşümlere açık olmasında yatar (Jean, 2012:56-58). Hat sanatına dair ayrıntılar üçüncü bölümde sunulmuştur.

2.3. Görsel Düşünme

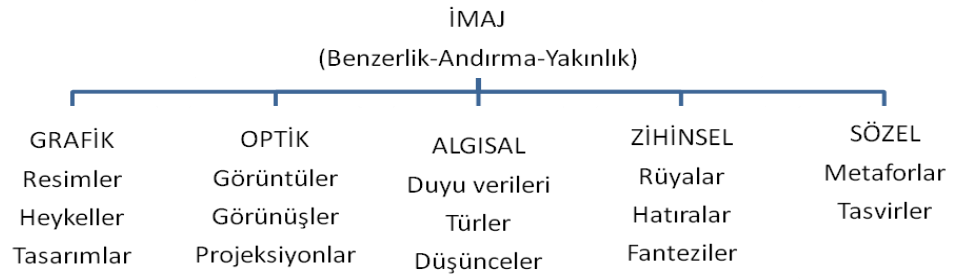
İmaj İbranice "tselem", Grekçe'de "eikon" ve Latince'de "imago" diye tercüme edilen kavram; uygun bir biçimde, herhangi bir zihni fotoğraf olarak değil, tersine soyut, genel ruhani benzerlik olarak bizimle yorulmaksızın konuşan yorumcular olarak anlaşılır (Mitchell, 2005:40). Sanat terimleri sözlüğünde İmaj;

hayal kelimesi ile açıklanır, tasavvur, suret, imge anlamları da vardır (Turani, 2007:59).

“İmaj” resim olarak değil “benzerlik” yani ruhani benzerlik meselesi olarak anlaşılmalıdır. Putların imaj-suret diye adlandırılmasının sebebi onlarda aranan şeyin şekillerinde ve görünüşlerinde değil, onların içinde varlığını sürdüreceğini zannetmelerinde yatar. İnsanlara duyularını tatmin edecek ve sadakatlerini artıracak bir görünen imaj verilirken, rahip “doğru imajın” herhangi bir maddi nesnede değil, ruhani yani sözel ve metne has kavrayışa kodlandığını biliyordu . “Tanrı’nın imajı” O’nun kelimedir, sözüdür. Kutsal kitabın sözleri ile Tanrı düşünülür, ya da Tanrı’nın sözleri insan zihnine ulaşır. Bizim duyularımız, tek işe yarayan anahtarla açılan bir kapı değil, amaçlı ve kültürün tornasından geçmiş tahayyülün baktığı pencereler olarak düşünülebilir (Mitchell, 2005:41-48). Bildiklerimizle, çevremizden öğrendiklerimizle, zihin dünyamız ve algı sistemimiz oluşur. Saf kalmak aynı zamanda bilgisiz kalmak anlamına da gelebilir (Berger, 2012:32).

Resmi bir yere asabilirsiniz, fakat imajı asamazsınız. Resim maddi bir nesne, yakabileceğiniz kırabileceğini bir şeydir. İmaj resimde ortaya çıkan onu tahrip etseniz bile, hafızada, izlerde varlığını sürdüren bir şeydir. Altın Buzağı parçalanarak eritilebilir, ancak hikâyelerde, anlatılarda ve sayısız resimde yaşamaya devam eder. Bu durumda anlaşılan o ki, resim maddi bir ortamda veya özel bir yerde ortaya çıkan bir şeyin zihnimizdeki izidir, imajıdır. İmaj maddi olmayan bir varlık, maddi bir zeminde gün ışığına çıkabilen veya hayatiyet kazanan hayaletvari, fantastik bir görünüş olarak düşünülebilir. Fakat metafizik bir varlık alanı varsaymamıza gerek yoktur. Gölge, bir imajın yansımasıdır, tıpkı bir ağacın suda yansıması gibi, bir fosilin kayadaki izi gibi. Bu yüzden imaj bir benzerlik, andırıcılık, çağrışım veya gibi formudur. İkonik gösterge doğasında mündemiç (içkin) duyularla algılanabilir nitelikleri bize başka bir nesneyi, varlığı, anımsatan gösterge diye tanımladığı şeydir. Soyut ve tezyini formlar bir anlamda imajın “sıfır derecesi”dir ve geometrik figürler olarak teşhis edilebilirler (Mitchell, 2005:XVIII).

Tablo 2 : İmaj Türleri (Mitchell, 2005:13).



Zihinsel tasvir; psikoloji ve epistemoloji, optik tasvir: fiziği, grafik- mimari tasvir: sanat tarihi, sözel tasvir: edebiyat eleştirisi alanıyla ilgilidir. Ve zihin imajları gerçek resimler gibi münhasıran görsel değildirler; onlar bütün duyuların kullanımına ihtiyaç duyarlar. Tablo 1’de görüldüğü gibi imaj sadece görsel-optik bileşenlerden ibaret değildir. Düşünen için imajlar doğrudan algılamanın yerini alırlar ve düşünen ruh iyi ya da kötü olduklarını kabul ya da reddettiği zaman onları izler ya da onlardan kurtulur. Bu yüzden ruh asla zihinsel imaj olmaksızın düşünemez. Görsel uyarıcılar zihni harekete geçirir fakat bu sadece başlangıçtır.

Düşünceler nesnelere imajları-suretleri, kelimeler ise düşüncelerin imajlarıdır. Hepimiz imajların suretlerin ve resimlerin yalnızca insanların ve nesnelere doğru temsilleri oldukları ölçüde doğru olduklarını biliriz. Şairler kadar ressamlar da işlerinin, şeylerin benzerliklerini, görünüşlerinden çıkarmak olduğunu düşünürler. Bir önermeyi anlamak için insanın onunla bağlantılı bir şey tahayyül etmesi onun bir krokisini yapmasının gerekmesinden daha zorunlu değildir.

Wittgenstein için “düşünmenin” özel, esrarlı bir süreç değil, hem sözel hem de görsel “işaretlerle-göstergelerle çalışma faaliyetidir”. İdeogram bir düşünceyi veya bir şeyi belirli bir kelimeyi veya onun yerine kullanılan kelimeleri telaffuz etmeksizin temsil eden karakter ya da semboldür. Her zihin kendince semboller, ideogramlar üretebilir. Eğer imajların şimdi üzerimizde sahip oldukları güce nasıl sahip olduklarını anlayabilirsek onları üreten tasavvuru (imaj) da anlayabiliriz (Mitchell, 2005:17-40).

İkonolojinin, imajların alegoride ve sembolizmdeki fonksiyonunu “düşüncelerin görünmez dünyası” diye adlandırılabilir şeyeye atıflarını inceler.

Sanatın dilinin görülebilir dünyaya atfla bulunma tarzı hem öylesine apaçık hem de öylesine gizemlidir ki o yine de her dili kullandığı ölçüde onu da kullanan sanatçının bilmesinin dışında büyük ölçüde bilinmez kılar. Bir düşünceyi – ideayı açık hale getirmek bir şey, onu muhayyile (hayal gücü) için etkileyici hale getirmek başka bir şeydir. Bu yaklaşım genelde soyut sanat özelde Hat Sanatı için etki gücünü gösteren bir açıklamadır.

Belirsizlik, Burke için tam da görmenin gücünü zayıflattığı için yücedir – ulvidir (Mitchell, 2005:102-161). Sanat eserinin her şeyi sunması değil bir süreci başlatması anlamlıdır. Bunun için de dolayım ve soyut sanat etkisi görsel düşünce açısından olmazsa olmazdır.

2.4. Güzel Sanatlar- Felsefe - Hakikat İlişkisi

Düşünürlerin dolambaçlı yollardan ulaştırmaya çalıştığı sonuçlara sanatçı doğrudan ulaştırmaktadır. Bilimsel ya da felsefi dil ve tahlillerin anlatmakta güçlük çektiği bir konuyu sanat eseri çok daha kesin ve çarpıcı biçimde ortaya koyabilir. Sanat tecrübenin tercümanı olabilir. Bu bağlamda sanatın dili gerçeği-hakikati anlatma konusunda ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Koç, 2009:194). Platon’un “ilk biçim” dediği “idea” sonraları “düşünce”, “tasarım” ve “kavram” anlamına gelmeye başlamıştır. Modern sanatta hararetle savunulan nesneyi aşip arkasındaki asıl şeye (ideal biçim, hakiki varlık, adına ne denirse densin) ulaşma gayreti dönüp dolaşıp Platon’a dayanıyor diyebiliriz. Aynı tespiti, “İzlenimlerimiz sürekli değişir, ama doğanın karakteri temelde aynı kalır” diyen Cezanne, önemli olanın doğanın asıl karakterini yakalamak olduğunu söyleyerek yapar.

Asıl kafa yorulması gereken konu insanın maddi bir çevrede yaşarken madde ötesi bir dünyayı tasavvur etmesi, orada yaşamak istemesi ya da yaşıyormuş gibi hissetmesidir. İster akla yatkın ister saçma olsun yaratıcılık denen şey, heyecan uyandıran asıl giz budur işte; maddeden düşünceye sıçramak (Yılmaz, 2006:56-59). Sanatın ve sanatçının rolü burada devreye girer. Bu duruma uygun düşen bir başka ifadeyi fizikçi Albert Einstein “imgelem (hayal gücü) bilgiden daha önemlidir” şeklinde dile getirir.

Mondrian, sanatın insanın estetik heyecanının ifadesi olduğunu kabul ediyordu. Ancak ona göre sanat, sadece öznel duyguların bir aracı haline

indirgenmemeliydi. Sanatçının hedefi, bireysel bir dünyadan çok “içimizdeki evrensel”in dolaysız anlatımı olmalıydı. Sanatın felsefe ile yollarının kesiştiği bölgede hayatı ve evreni algılamak - anlamak deneyimini yaşamak, diğer insanlara aktarmak çabası vardır.

Gerçek ve görüntü, ilk örnek ve temsil gibi konular önce din ve felsefenin sorunu olarak belirmiştir. Basitçe söylemek gerekirse bu dünyadaki nesnelere göremediğimiz başka bir dünyadaki ideaların suretleridir, görüntüleridir. Burada Platon ideayı eski Yunanca “biçim” form anlamına gelen “eidos” terimiyle ifade etmiştir. İdealar bildiğimiz anlamda maddi varlıklar değildir. İdealar zihinden bağımsız varlıklardır ve sadece düşünce yoluyla kavranabilir. Bizim onları düşünüp düşünmediğimizden bağımsız olarak vardır, bu sebeple nesnelirler. Modern felsefedeki idea kavramı Decartes tarafından; insan zihninde doğuştan verili olan şeyler olarak sokulmuştur. Lock’a göre ise insan zihni ideaları sormadan edinir (Yılmaz, 2006:57-66). Sanat, özellikle soyut sanat bu ideaların insan zihninde ve ruhunda belirmesinde hayati öneme sahiptir. Figür; karşılık olarak şekil, suret ve form kelimeleri ile anlatılır. Sanatın soyuta yönelmesi şekillerden kurtulmak isteği ile artmıştır. Mananın suretten daha önemli olduğunu bilmek irfan gerektirir (Cundioğlu, 2012:149). Soyut sanat algısındaki; “gerçek varlığa- hakiki amaca ulaşabilmek için insan nesnel dünyanın görüntülerinden kurtulmalı” yaklaşımını pek çok sanatçı ve düşünür dile getirmiştir. Felsefi olarak bu boş düşüncelerden kurtulmakla ilgilidir.

Sanatsal faaliyetlerin bir tür boşluk duygusu ile ilgisi vardır. Yani bir kimse sanatsal bir faaliyette bulunuyorsa bunun sebebi o kimsenin madde dünyasındaki eksikliklerden, kötülüklerden ve yokluklardan sıkıntı duyuyor olmasıdır. Var olanla yetinmeyip sanat yoluyla bu eksikliği gidermek insani etkinliklerdir. Başka bir söyleyiş ile bizi sanata sevk eden şey, var olandan kaçış duygusudur. Var olana yönelmek üretimi ortaya çıkarırken, var olandan kaçış sanatı meydana getirir (Şeriati,1997,86).

Rönesans temelli perspektifin resim sanatındaki egemenliğinin sona ermesi ve modern fiziğin maddeye bakış açısı arasında İsmail Tunalı’ya göre bir koşutluk vardır. Rönesans’tan beri katı bir varlık olarak algılanan madde, atomun parçalanması (ve kuantum fiziği) sonrası kuvvet alanlarından meydana gelen bir enerji yumağına dönüşmüştür. Madde artık enerji demektir ($E=m.c^2$) bu da

soyutlamadır. Maddenin aslının soyut bir tasarım olarak kavranabilmesi sonrası durağan perspektifli bakış açısını değiştirerek bunun yerine devinimli ve perspektifsiz bir evren tablosu yaratılmasına yol açmıştır. Bununla birlikte modern fizik zamanı artık geçmiş, şimdi, gelecek diye ayırmaz. Bu duruma “eşanlılık” ya da “eş zamanlılık” denir. Kübist bir tabloda bir nesnenin aynı anda birden çok bakış açısından verilmesi de fizikteki gelişmelerin sanata yansması olarak yorumlanmıştır (Yılmaz, 2006:61). Cezanne Bernard’a yazdığı mektupta “nesnelere küp, silindirik, koni gibi biçimler şeklinde görmelisin” diye yazmıştı (Yılmaz, 2006:59). Bu tür sanat akımları, o dönem için nesnelere ve evreni farklı görme denemeleri için pozitif bilimlerden ve geometriden yararlanma çabaları olarak görülebilir.

Kant’a göre sanat; özgürlük yolu ile, akli edimleri temeline alan istek yolu üretilebilir. Bu yönüyle doğadan ayrılır (Albayrak, 2012:38). İnsanın istemlerine doğru yolculuğunda, seçkisini inceltmesi ve geliştirmesi çabaları, yolunu sanata çıkarır. Gene Kant’a göre, “güzele” ve “güzelliğe” yönelik etkilenişlerin, bireysel yarar (intere) ile ilişkisi olmaması gerekir. Estetiğe göre “güzel” ve “güzellik” yargıları herhangi bir bütünün ayrıntıları ile oluşturduğu “uyum”dur (Altar, 2009:13). Estetik ve sanat tanımlarında hep bahsedilen uyum ve güzellik “hakikat”in insana açılan penceresinin onda uyandırdığı etki sayesinde. Bu pencere sanatın hangi alanında olursa olsun benzer bir ilgi uyandırır. Burada yöntem ya da üslup her şeyi belirleyecektir. Kant’ın ifadesi ile güzel bir şeyin temsili değil, bir şeyin güzel temsidir (Albayrak, 2012:47).

Kandinsky baştan beri renge düşkündü. Renklerin tıpkı müzik notaları gibi insan ruhunda belli titreşimlere neden olduğunu varsayarak, resmindeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek sonra da hepten devre dışı bırakmak istiyordu. Nesne-figür-tasvir dünyasına duyduğu tepkinin bir nedeni de hayli dindar bir kişilik olarak, materyalist dünyaya karşı olmasıydı. Bu yüzden Sovyetler Birliğini terk ettiği sır değildir. Hakikat ruhsal ve metafizik bir şey olduğuna göre, sanat da bu durumu eserlere yansıtmalı kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıydı (Yılmaz, 2006:63). Gelgelelim bu ruhsal süreç sanatçıları eser verme sürecinde farklı etkilere maruz bırakacaktır. Paul Klee günlüğüne “ağlamamak için yaratıyorum; tek gerekçem bu” diye yazdığına çizim ve resimleri bu tarz hassas bir insan için ağlanacak şeyin ne olduğu ve buna rağmen nasıl yaşanacağını gösterdiği için

ağlamanın yerine eserleri geçer (Rudolf, 2007:283). Burada bahsedilen insan ötesi bir durumdur. Maeterlinck'in deyiimiyle "Tanrı, her şeyi yaratıp sıra insana geldiğinde, yaratmayı bıraktı, insana verdi".

Sanat eseri üretilmiş bir nesnedir, fakat o nesneden başka bir şeydir. Eser bizi başka olan ile karşı karşıya getirir, o "alegori"yi açığa çıkarır. Sanat eserinde üretilen nesne ile başka bir şey ortaya konur. Eser simgedir. Heidegger burada estetik dönüşüm gerçekleştirerek bu anlayışa karşı çıkar. Sanat eseri herhangi bir şeyin simgesi ve gönderimi olmayıp yalnızca kendi kendisidir, kurduğu dünyadır (Heidegger,2007,100). Sanat yapıtı başka bir dünyanın varlığına işaret eden bir pencere mi? Yoksa eserin kendisi başka bir dünya mıdır? Bu soru, her iki cevabın da doğru olduğunu söyleyerek cevaplanabilir. Dünyayı gerçekte olduğu şekilde görmüyoruz biz; dünyayı gerçekte olduğumuz şekilde görüyoruz. Dünyayı iki şekilde güzelleştirmek mümkündür. Birincisi, dilsiz ve bilinçsiz olan tüm doğaya ve onun olgularına duygu ve anlam verebiliriz. Yani mecaz, semboller aracılığıyla doğal olgulara bizim onlarda bulunmasını istediğimiz yeni bir anlam verebiliriz. İkincisi ise dünyada olmayan olgular, renkler, şekiller ve imgeler yaratabiliriz. İşte sanat böyle bir arzu ile doğmuştur. Dolayısıyla sanatçı eseri ile yeni bir dünya kurgulayabilir ve kurabilir, ya da başka bir dünyaya dair bir pencere açabilir. Bu hem sanatçının potansiyeli ile hem de yapıtın derinliği ile ilgilidir.

Hegel'e göre varlık alemleri bilinçsiz mutlak ruh olarak bulunurken, sonra tabiat görüntüsüne büründü, canlılar var oldu. Sonra insana varıncaya kadar, gelişti, yüceldi. Sonra insan bilincine ulaştı ve bilince ulaştığı ölçüde soyutu duyabilir ve kendini duyumsayabilir. Zira kendisi de soyuttur. Sanat bu soyutlamayı duyumsar ve duyumsatır. Bu soyutlama insanda bilince ulaştırmaktır. Sanat insan elinin erişemediği şeye insanı ulaştırmaya çabalar. Sanat var olmayanın arayışındadır. Psikolojide bir görüş vardır. İnsan bir şeyi şiddetle arzuladığı zaman, bu arzusu olağanüstü bir hal alarak devam ederse bunu ne yapıp yapıp dışarıda var eder. Bu görüşe göre "daha iyi bir dünya" arzusu şiddetlendikçe ve bu arzu sürdükçe onun ruhen bu arzusunun nesnesini dışarıda var ettirdiğini, mutlak dünyalar yarattığını söyleyebiliriz (Şeriati,1997,32-76).

Olgun insan "zaman ve mekânın kendisine dar geldiğini gören kimsedir". Sıradan bir kimse için oldukça büyük ve geniş olan bu zaman ve mekân daha çok

olgunlaşmış, “daha fazla insan” olan kimse için sıkıntı ve kafes gibidir (Şeriatî,1997,65). İnsan zihinsel ve ruhsal olarak daraldığı dünyayı anlamak, varlığını anlamlandırmak isterken felsefeyi kullanır. Daha çok zihinsel yetilerini kullanarak yapar bu eylemini. Bu çabayı başka bir yolla, görsel, sözel, müzikal olarak bilinçlere ulaştırmaya - sezdirmeye çalışırken sanattan yardım alır. Daha çok sezgiyi ve hislerini kullanır bu süreçte. İnsanlık macerası hakikate ve hayatın anlamına doğru arayışında felsefe ve sanat, soyut sanat alanında daha çok kesişirler. Bu kesişim kümeleri disiplinler arası çalışmaları daha çok gündeme getirecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAT SANATININ FELSEFESİ

3.1. Hat Sanatının Kökeni

Hat sanatının ortaya çıkışının en önemli sebebi, Müslümanların kutsal kitabı, Kur'anı Kerim'i daha güzel yazmak düşüncesi olmuştur. İslam öncesi Arap yarımadasında kullanılan yazı Arami asıllı Nebati yazısına dayanmaktadır (Alpaslan, 2012:27). Yazı İslâmiyet'le yepyeni bir safhaya girmiş ve canlılık kazanmıştır. İslâm'ın bütün kurum ve yapılarıyla süratle gelişimi, yazının da aynı şekilde gelişmesini, yayılmasını sağlamıştır. Ayet ve hadislerde okuma ve yazmayı öğrenmenin zarureti ve lüzumu üzerinde ehemmiyetle durulmuş, yazı öğrenmeye teşvik edilmiştir.

Hat = Çizgi: Kamus'un kaydettiğine göre Hat kelimesinin 10'dan fazla manası vardır. Konumuzla ilgili olan şu ikisidir: 1-Hat; lügatte “çizgi”ye denir, lügatte asıl hakikat manası budur, Line karşılığıdır. 2- Hat; mastar da olur, kalemle yazı yazmak manasıdır, ecrire (fr. yazmak) karşılığıdır. Görülüyor ki, her iki manada da hatta yazı denildiği açıklanmıyor. İkincide, yazmanın neticesi ve eseri olan çizgiye, mecazen hat veya yazı demek, yani, bilinen anlamından başka bir özel terim olmuş oluyor. Demek ki, hat başkadır, yazı hattı başkadır (Yazır, 1989:11). İslam Ansiklopedisinde Hat kelimesi; çoğulu putût ve aptât, terim olarak “Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsnu'l-hat, hüsn-i hat)

anlamında kullanılmıştır. Kaynaklarda genellikle “cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendesedir” şeklinde tarif edilen hat sanatı, bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek süregelmiştir. İslâm dinini kabul eden hemen hemen bütün kavimlerin dinî bir gayretle benimsediği Arap yazısı, hicretten birkaç asır sonra tüm İslâm dünyasının ortak değeri haline gelmiştir. Aslı ve başlangıcı için doğru olan “Arap hattı” sözü zamanla “İslâm hattı” vasfını kazanmıştır. Arap yazı sisteminde harflerin çoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişine göre yapı değişikliğine uğrar. Harflerin birbirleriyle birleşmelerinde kazandıkları görünüş zenginliği, aynı kelime veya cümlenin çeşitli kompozisyonlarla yazılabilme imkânı, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur (Durmuş, 1997:427).

Miladi yedinci yüzyılın başlarına kadar, Arap yarımadası sakinleri arasında yazıya karşı çok az bir eğilim vardı. Bazı yetersiz arkeolojik kazılarda taşlar ve sütunlar üzerine yazılmış yazıların ele geçmesi Arapların o dönemde bir yazı birikimine sahip olduğunu gösterir. Bununla birlikte yazı, o dönemde (İslâmın doğuşu) yaygın bir beceri değildi. Bazı sahabeler yazıyı biliyordu. Arap toplumunda fevkalade gelişmiş bir ezber geleneği vardı. Şiir o dönemde toplum için çok gözde bir etkinlikti. Hz. Muhammed Kur’an’ı önce etrafındaki sahabelere ezberletmiş, yazı bilenlere de yazdırmıştır. Bu yazılı parçalar önceleri hurma dalları, ince taşlar, kemikler, kumaşlar üzerine yazılmıştır. Sonraları Kur’anı kalıcı ve yazılı bir forma kavuşturma ihtiyacı hissedilince Ömer b. Hattab’ın ısrarı ile ilk halife Ebu Bekir zamanında Peygamberin kâtibi Zeyd bin Sabit tarafından tamamı tek kitap olarak kâğıda-yazıya alındı. Yazı yazmaya duyulan ilgi bütün düşünce ve davranışlara rehber olarak Kur’an metnine duyulan yeni bir ilgi ve onu doğru şekilde okuma ve muhafaza etmek isteğiyle orantılı bir şekilde büyüdü (Faruki,1999:388). Yazı, İslâmiyet’ten sonra hicreti takip eden bir asır içinde önceki zamanlarla kıyaslanmayacak kadar büyük gelişmeler kaydetmiştir. İslâm’dan önceki dönemde en fazla işlendiği bölgeden kaynaklı Enbârî, Hirî, isimlerini almıştır. İslâm’ın doğuşunda Mekki, hicretten sonra ise Medenî isimlerini almıştır. Geometrik, dik ve köşeli yazı tarzı Arap hattıyla kitap haline getirilmiş ilk metin olan Kur’an, deri (parşömen) üstüne siyah mürekkep ile noktasız ve harekesiz biçimde yazılmıştır. Hızlı yazılabilen meşk tarzı ise günlük yazılarda kullanılmış, yuvarlak ve yumuşak karakterinden dolayı sanat için uygun bir

hal almıştır. Emevîler devrinde Şam'da gelişmesi ve yazılması hızlanan meşk tarzı yazıdan zamanla yeni hat çeşitleri doğmaya başlamış, bu arada kalem ağızlarının hangi ölçüde olması gerektiği de tespit edilmiştir. Bilim ve kültürdeki gelişmelere koşut olarak, yeni hat çeşitleri de gelişmeler göstermiştir. Büyük boy yazılara ait olan celî ve resmî devlet yazılarında kullanılan standart boy tomar (tûmâr) ilk bilinenlerdir. Tomar kaleminin üçte ikisine “sülüseyn” ve üçte biri “sülüs” ismiyle belirlenmiştir. Ayrı iki kalem boyutu, dolayısıyla iki ayrı yazı cinsi olarak geliştirilmiştir. Daha sonra kalem ölçülerine ve yazının özelliklerine göre yeni hat türleri de ortaya çıkmıştır. Bu yazı cinslerinin bazıları, oran ifade eden isimlerinden de anlaşılacağı gibi tomar hattı esas alınarak geliştirilmiştir. Onun belli oranda (yarım, üçte bir, üçte iki) küçültülmüş kalemlerle yazılarak sürekli bir arayış devam ediyordu. Kalemin dolayısıyla yazının küçülmesi, yazıya yeni özellikler kazanırken yazma aletinin adı olan kalem, bu sebebe dayanılarak hat manasına da kullanılıyordu. Kalemin çeşitli oranlarda küçülmesine bağlı olmadan, belirli kullanım alanları için belirlenen yazı türleri için ise kalem yerine hat tabiri kullanılmıştır. 7. yüzyılın sonlarından itibaren hattatların güzeli arama gayretinin neticesinde ölçülü olarak şekillenmeye başlayan yazılar “aslî hat” ve “mevzun hat” ismiyle anılmıştır. İbn Mukle'nin (ö. 328/940) düzen ve uyumu kaidelere bağladığı bu yazılara “oranlı yazı” manasına “mensûb hat” da denilmiştir.

kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok mimari eserlerde görülen iri kûfi hattı, bazı bezeme unsurlarıyla birlikte tezyinî bir özellik ve kullanım alanı kazanmıştır. Tezyinî kûfi hattı çiçekli, yapraklı, örgülü unsurla kullanılmış, bu şekliyle özellikle kitap başlıklarında ve abidelerde büyük ilgi görmüştür. Geometrik bir hat cinsi olan satrançlı (köşeli) kûfi de abide yazısı olarak sıkça kullanılmıştır. Bazı kaynaklar bunu “makîli” olarak da adlandırmaktadır.

Genellikle kitap yazımında kullanılan ve “neshî” adı verilen yazı türünden 11. yüzyılın başlarında muhakkak, reyhanî ve nesih hatları doğmuştur. Bu devrin parlak ismi olan İbnül-Bevvâb (ö. 413/1022), İbn Mukle tarzını değiştirmiş ve bu geliştirdiği üslûp 13. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Nihayet 13. yüzyılda Yakut el Mustasîmi (ö. 698/1298) aklâm-ı sitte olarak bilinen sülüs, nesih, muhakkak, reyhanî, tevki, rika hatlarını en gelişmiş şekliyle tespit etmiş, kayda almıştır. Yakut’un dâhiyane buluşu, o zamana kadar düz kesilen kamış kalemin ağzını eğri kesmek olmuştur. Yakut’un bu buluşu Hat Sanatına büyük bir letafet ve estetik kazandırmıştır. Bu yenilik ile kısa sürede yazıda büyük bir değişimler ve dönüşümler başlamıştır. Aklâm-ı sittenin bütün kaideleri ile belirlenerek Hat Sanatındaki yerini alması üzerine, sicillât, müfettah, harem, dîbâc, zenbûr, muallâk, mürsel gibi birçok hat türünden vazgeçilmiştir.

Yakut’un ölümünden sonra onun aklâm-ı sitte anlayışı, yetiştirdiği hattatlar eliyle Bağdat’tan Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Mâveraünnehir’e kadar yayılmıştır. Yakut’un genel ölçülerini belirlediği aklâm-ı sitte, yani en çok kullanılan altı yazı türü; sülüs-nesih, muhakkak-reyhani, tevki-rika şeklinde ikili gruplar halinde sıralanabilir. Bunlardan sülüs, tevki, muhakkak, ağız genişliği 2 mm. olan kalemle, nesih, reyhani, rika ise 1 mm. civarında olan kamış kalemle yazılır. Yazı karakteri bakımından muhakkak ile reyhanî, tevki ile rika birbirine çok benzer. Sülüs hat ile nesih arasında ölçüleri dışında bariz şekil farklılıkları da vardır. Nesih hattın çok ince yazılan türüne, toz kadar manasında “gubari” hattı denir.

Genelde sülüs veya celî sülüs yazısında kullanılan, kelime yahut harf grupları birbirinden koparılmadan yazılan şekline, peş peşe anlamında “müselsel” denir. Aynı iki harfin veya ifadenin simetrik yazılmasına, aynalı ya da de “müsennâ” denir. Birbirine çok benzeyen muhakkak ve reyhanî türü hatlarda harflerin düz unsurları dikkat çeker. Satır düzenine uygun olduğundan 16. yüzyıla kadar genellikle büyük

boy Kur'anı Kerimlerde muhakkak yazı, küçük boy Kur'anı Kerimlerde ise reyhani hattı tercih edilmiştir. Bazen aynı sayfada muhakkak-reyhanî, sülüs-nesih veya muhakkak-nesih gibi hatların ikili, kullanıldığı da olmuştur. Osmanlı döneminde tevki ve rika özellikle ilk üç asırda resmî yazışmalarda kullanılmıştır. Nadiren kitap çoğaltmak için de kullanılmıştır. Görüldüğü üzere resmi işlerde başka, kitaplar için başka, mimaride başka yazı formları kullanılarak yazının hayatın her alanında başka biçimde kullanmak suretiyle yelpaze hep geniş tutulmuştur. Bu altı tür yazıda, hareke ve diğer yardımcı okuma işaretleri kullanılmıştır. Türkçe metinlerde nesih, tevki ve rika yazılarının harekesiz yazıldığı da görülmektedir.

İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Devleti kültür ve sanat açısından çok ileri bir seviyeye ulaşmıştır. Hat sanatında Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520), önceleri Yakut üslubunu en güzel ve mükemmel biçimiyle yürütürken devrin padişahı ve talebesi olan Sultan II. Bayezid'in teşvik ve önerisi üzerine Yakut'un tarzını değiştirerek yeni bir tarz yaratmıştır. Bunu yaparken önceki eserleri estetik değerlendirmeye tâbi tutarak ve kendi sanat zevkini de katarak bunlardan yeni bir tarz yaratmayı başarmıştır. "Şeyh üslubu" denilen bu tarz ile yazıya Osmanlı - Türk mührü vurulmuş, Hat Sanatı deyince akla Türkler gelir olmuştur. Yazıdaki estetik boyut bariz şekilde gelişmiş ve Hat Sanatında Yakut devri kapanmıştır. Sadece Şeyh Hamdullah değil, Ahmed Karahisârî, Hafız Osman gibi büyük hattatlar Türk anlayışını pekiştirmişler geliştirmişlerdir. Şeyh Hamdullah devrinde aklâm-ı sitteden özellikle sülüs ve nesih yazı Türk zevkine çok uygun geldiği için süratle yayılmıştır. Bu dönemden sonra Kur'an yazımında sadece nesih hattı kullanılmaya başlanmıştır. Bu devirde diğer yazı türleri, hattatlar tarafından elin yeteneğini geliştirmek için yazılmışlardır. Bir istisna olarak muhakkak hattı ile besmele yazılması geleneği hattatlarca sürdürülmüştür. Rika yazısı hattatlar için diploma niteliğinde olan "hatt-ı icaze" adıyla bilinen icazetnamelerinde yer almıştır. Tevki yazı ise pek az kullanılmıştır. Şeyh Hamdullah'tan sonra yetişenler onun gibi yazma gayretiyle hareket ettiklerinden hattatların başarısı "Şeyh gibi yazdı" sözleriyle anılır olmuştur. Şeyh Hamdullah'ın belirleyici olduğu bu durum 150 yılı aşkın bir süre devam etmiştir (Durmuş, 1997:427).

İslâm'da yazı, en başından itibaren yalnız bilgi ve ilim amacıyla değil, sanat hassasiyetiyle birlikte ele alınmıştır. Çok net olarak görünen şudur ki; Arap

yarımadasından başlayarak tüm İslam coğrafyasında kullanılan yazı, büyük bir gelişme göstererek, sanat dalına dönüşmüş ve yazı sanatları içinde çok önemli bir yere sahip olmuştur. Hem yazı çeşitliliği hem estetik etki olarak düşünüldüğünde, yazı sanatı denince tüm dünyada ilk akla gelen İslam Hat Sanatıdır.

Hat Sanatının bu derece önemsenmesi ve gelişmesinde pek çok faktör rol oynamıştır. Hem kutsal kitap Kur'an'da hem Hz. Muhammed sözlerinde yazıya, bilgiye, okumaya dair pek çok teşvik edici ifade vardır. "Güzel yazı öğreniniz çünkü o rızık anahtarlarındandır", Peygamber'in sözlerinden biridir. İlk halifelerden Hz. Ali'nin "yazı ilmin yarısıdır" sözü hem sanatçılar hem de bilim insanları için rehber olmuştur. İmam Caferi Sadık "ağlarken tebessüm eden kalemde daha güzel bir şey görmedim" demiştir (Ali, 2012:32-42). Hz. Peygamber'in katibine "mürekkebi ıslah et, kalemi yont, be'yi uzat, sin'i fark ettir, mim'i köreltme, Allah kelimesini güzel yaz, er-Rahman'ı uzat, er Rahim'i güzel yaz" şeklindeki sözleri meşhur haberler arasındadır (Türkoğlu, 2006:14). Bu sözlerle Peygamber'in yazının güzelliğine önem verdiği, harflerin okunaklı olmasından ziyade estetik olarak güzel olması için bizzat yazıcıları yönlendirdiği çok açıktır. Hat sanatçıları Peygamberin önemseydiği bir konu üzerine, yazının güzelliği ve estetiğine dair yoğunlaşmışlar ve böylece Hat Sanatı benzeri görülmemiş bir etki alanı oluşturmuştur.

Profesör Celâl Es'ad Arseven'in "Sanat Tarihi" adlı eserinde dediği gibi: İslâmiyet'in Orta Asya'da yayılması, orada siyasi ve sosyal hayatı değiştirdiği gibi, sanatı da değiştirdi. İslâmiyet, bütün İslâm ülkelerini bir vatan hâline getirerek sanatkârların bir memlekette öbür memlekete kolaylıkla seyahat etmelerini sağladığı zaman, doğal olarak sanatta da dış etkiler ve yabancı unsurlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla hat sanatı tüm İslam dünyasının sanatı olmuştur. İslâmiyet yayılırken beraberinde evreni algılama vizyonunu yaymış, böylelikle sanat yeni bir karakter kazanmış ve büyük bir gelişme sürecine girmiştir. İslâmiyet güzeli sevmeyi ve güzele, güzelliğe değer vermeyi öğretmiştir. Zaten dinlerle sanatlar arasındaki sıkı bağlar hep var olagelmıştır. Her din bir hayat algısı ve beraberinde sanat anlayışı doğurmuştur. İslâmiyet de, sanatı - güzeli teşvik etmiş, İslâm olan milletlerin sanatlarında yeni bir dönüşüm gerçekleşmiştir (Yazır, 1989:67). Hat sanatı diğer sanatlar içinde daha çok gelişme göstermiş, ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Denilebilir ki Hat Sanatı İslam sanatının kalbidir.

Kur'ân Kerim Allah'ın sözüdür, Allah'ın kelimelerini yazmak düşüncesi, bu yüceliğe yakışır bir güzellikte yazma heyecanı, gayret ve titizliği de beraberinde getirmiştir. Yazının sanat yazısı seviyesine yükselmesi de bu düşünce ile mümkün olmuştur. Kur'ân'ın manası ve lafzı gibi, yazısı da kutsaldır, Tanrısal, göksel bir karaktere sahiptir. Bu durum İslâm yazılarının en önemli özelliklerinden biridir. Müslüman sanatçılar bu anlayışla, bir ibadet coşkusu ve neşesi içinde, aynı zamanda bir disiplin çerçevesinde Kur'an sayfalarını yazarak çoğaltmışlar, ilâhî-kutsal mesajın gönüllere sanat yoluyla, harflerle yazı ile ulaşmasına aracı olmuşlardır. Müslüman olmak hassas olmayı, incelikli olmayı, nezaket sahibi olmayı gerektirir. İnanan insan, hep güzeli arayan ve onu temaşa etmeyi hem bir lütuf algılayıp teşekkür eden, hem de haz duyabilen bir gönüle sahiptir. İşte İslâmiyet "Allah güzeldir, güzelliği sever" mottosu ile, Müslümanların arınmış bir ruh güzelliği içinde olmalarını, iç temizliğinin de hayatın bütün safhalarına yansımaları ve yayılmasını ister (Serin, 2003:18).

Kur'anı Kerim'de Kalem suresinde ; “Nun ve kalem ve ehli kalemin satıra dizdikleri ve dizecekleri hakkı için” diye (Kalem suresi, Ayet:1), başlayan ayette kalem ve yazıya Allah'ın yemini, tanıklığı vardır. Bu bakımdan Allah'ın sözünü insanlara ulaştıran araç olduğu için İslam'da yazı büyük bir saygınlığa sahiptir. Kur'anı Kerim'in yayılması için yazının geliştiği ve geniş alanlara yayıldıkça estetik görsel etkisinin arttığı görülmektedir. İslamın ilk emri “oku” olması sebebiyle bilgiye büyük önem verilir. İslam peygamberi Hz. Muhammed; “bilginlerin harcadıkları mürekkeple şehitlerin kanı tartıldı, mürekkep ağır geldi” ifadesiyle İslam'ın bilgiye verdiği değeri göstermiştir. Bunun yanında “ilim rütbesi bütün rütbelerin üstündedir” buyurarak bilginin ve bilim insanlarının değerini vurgulamıştır. Böylelikle bilimin, okumanın aracı olan yazı büyük bir önem kazanmıştır. “Yazılmayan her şey yok olmaya mahkûmdur” sözü rehber olmuştur (Ülker, 1987:6).

Abbassiler dönemine kadar, daha çok kitapların yazımında kullanılan bir sanat olan yazı sanatı, bu dönemden sonra mimaride de sıklıkla kullanılmıştır. Bunda Türklerin Orta Asya'dan beri kullandıkları mimarlık ve tezyinat bilgilerinin etkisi büyük olmuştur. Zira kurmuş oldukları devletlerin mimari eserlerinde celî yazıyı kullanmaları, başta camileri olmak üzere, medrese, türbe gibi eserleri yazı ile süslemeleri bu tezi doğrulamaktadır (Tatlı, 2012:18).

İslam yazısını pek çok millet kullanmıştır. Bununla birlikte Türkler Hat Sanatında tartışmasız öncü ve zirve olmuşlardır. “Kur’an Mekke’de indi, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı” sözü dillere pelesenk olmuştur. Son Hattatlar kitabında Manmud Kemal İnal; “Hakka riayet ve hakikate hizmet etmiş üzere söyleyeyim ki sülüs nesih ve celi yazıların gelişmesinde İslam milletleri içinde en ziyade Türkler ve bilhassa Osmanlı Türkler fevkalade hizmet ve bu suretle medeniyete ve ilme hizmet etmişlerdir. Zevki selim erbabını hayran bırakacak derecede zarif latif nefis yazılar yazmışlardır. Başka hiçbir milletteki hattatlar Türkler mertebesinde sülüs, nesih, ve celi yazılar yazamamışlardır. Hat sanatında mahir olanlar değil olmayanlar bile dikkatle baksalar aradaki farkı görebilirler. Bunu anlamak için her milletin yazısını bir araya getirip bakmak kâfidir” sözleriyle Türklerin Hat Sanatındaki başarısını dile getirmiştir (İnal, 1970:2).

3.2. Yazı Medeniyetinin Yansımaları

İslâm, âlemdaki güzellik ve düzeni ilâhî bir sanat olarak algılar. Tüm evren Allah’ın tasarımıdır ve muhteşem bir sanat eseridir. Bu anlayış içinde en büyük sanatkâr Allah’tır ve O, kendindeki “Cemal” ismi ile her an yarattığı dünyalara etki eder. Bu açıdan bakınca kâinat bir güzellikler denizidir. İnsan ise bu denizin üzerinde parlayan ve “en güzel biçimde yaratılmış” olan bir yıldızdır. Kâinata ve insana bir sanatçı gözü ile bakanlar, elbette her şeyde muhteşem “estetik mesajlar” bulacaklardır. Ama Müslüman sanatçı kendini bu mesajların görüntülerine (formlarına) kaptırmaz; bütün bunların arkasında gizlenen “Mutlak Güzeli” bulmaya çalışır (Tatlı, 2012:4). Hayatı bu şekilde algılayan insanlar yeni bir medeniyet oluşturmuşlardır. İslam Medeniyeti ürettiği eserlerle büyümüş ve kalıcı olmuştur. Estetik unsurlarda Hat Sanatının getirisi çok barizdir. Örnek vermek gerekirse, mimaride dekor olarak yazının kullanımı İslam sanatı içinde gelişmiştir. Öncelikle kutsal metinler olmak üzere yazı süslemede sıklıkla kullanılan bir unsur haline gelmiştir. İslam yazısının estetik olarak süslemeye elverişli olması bu süreci geliştirmiştir. Hat Sanatı yazma eserlerde büyük bir gelişme göstermiş, bu yenilik mimaride ve süslemede de kullanılmıştır. Başlangıçta kullanılan kufi yazı yerini, sonraları nesih, sülüs gibi diğer yazı türlerine bırakmıştır (Özkeçeci, 2006:59).

Güzelliği aşkın ve mutlak bir değer sayan bir sanatçı için güzellik; Allah'ın "Cemal" sıfatının, harf harf, hücre hücre tabiatın ve kâinatın her noktasına işlenmiş bir nakıştır, müziktir, ahenktir, figürdür, yazıdır. İnsanoğlu da bu mesajları ve ayetleri sezmeye, duymaya ve yaşamaya hazır donanımlı bir varlıktır. Sanatçı ise bu işi en iyi şekilde başarabilen, yetenekli, bilinç sahibi kişidir. Olaya böyle bakınca sanatçı; eserlerinde, gördüğü ve yansıttığı güzelliklerde Mutlak Güzel'i arayan ve yaklaştırmaya çalışan kimsedir. Hz. Peygamberin "Allah güzeldir, güzeli sever" sözündeki anlamı fark eden Müslüman sanatçı, görünürde güzeli ararken, gerçekte Allah'ı aradığının bilincindedir. Bu yüzden o, izafi ve geçici "formlara" bağlanmaktan çekinir, kendini Mutlak Güzel'e götüren soyut hamlelere peşindedir. Geçici görüntüler yerine, yüce varoluşlara özlem duyar ve yönelir (Tatlı, 2012:6).

Hayatı bu açıdan okumaya başlayınca, sanat hayatın her alanını kuşatır. "Sanat sanat içindir" görüşü burada geçerliliğini kısmen yitirir. İslâm sanatında estetik zevk anlayışı ile yararlı olan birbirinden tamamen ayrı değildir. Fakat "yararlı" "faydalı" kavramları günlük basit çıkarlar değildir. Güzelliğin faydası, *sanat* ve *soyut sanat* kavramları başlıklarında üzerinde durulan, insan olmanın derin arayışında fayda sağlamasıdır. Evet, sanat, sanat içindir ve evet, insanın yüce arayışı için, sanat insan içindir de. Sanat basit faydalar için kullanılmaz. Çok daha üst bir erek içindir. İslâm sanatı, ait olduğu hayat algısının ve kültürün bir yansıması olarak, hayatın bütün yönleriyle güzelleştirmeyi, yüceltmeyi amaçlar. Sanatın faydası insanı yüceliğe sevk etmesi, hakikate pencere açması, Mutlak Güzelliğe bir işaret olmasıdır. Dolayısıyla sanat mümkün olduğu kadar yararlı olmak ve insanın yüce hedeflerine ulaşmasında ona yardımcı olmak için zemin hazırlamayı teklif eder. Burada bahse konu amaçların en yücüsü, insanın parçası olduğu (ontolojik) kaynakla buluşmasıdır. İslâm sanatının en önemli vasfı, derin düşüncelere yaslanarak insana hakikati hatırlatıcı olmasıdır. Bunun yanında estetik düzeyde onu zihin ve duygu olarak eğiterek, görsel algı tecrübesine hazırlamaktır. İslâm sanatı insanı bölmez, onu fizik ve metafizik dünyasıyla, bütün olarak mükemmel olanla tanıştırmayı amaç edinir. İnsana bu konuda güzelin yollarını önerir. Bu sanat hem sanatçıyı hem de hitap ettiği kişi ya da toplumu olgunlaştırma amacındadır. Dinî duyarlılığın kendisine yüklediği bir sorumluluktan ziyade bir lezzeti çevresine duyurmak olarak görür. Bu durum yaptığı işi de bir ibadet haline getirebilir. Zaten sanat asla bir başına bir erek değildir.

Bir mesajın iletilmesi, hissettirilmesi için bir araçtır. Bahse konu kutsal mesajı sanat formu içinde insanlara iletebildikleri ölçüde "iyi" ya da "kötü" renkleri ile boyanabilirler. İslâm sanatı, başta süsleme olmak üzere soyut çalışan ve tarz yaratan özelliği ile tabiattan kurtulmayı önceler. Bunu yapabildiği ölçüde alegorik olarak gerçekle bağlantısını koruyan bir sanattır.

Hat Sanatı, insanları düşünce dünyasına çağırarak derin bir manevî hazla baş başa bırakır. İslam açısından Allah kelimesinin tekrarı (zikir) başlı başına bir ibadettir. Zikir esnasında, tefekkür, yani derin düşünce için imkân bulunur, insanların ayet ve hadislerden oluşan yazıları seyretmesi de büyük bir düşünce ortamının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Baki olan, sonsuz olan Allah'tır, dünyada olup biten şeyler geçicidir, düzen ve gerçeklik, zamandan kayıtsız Allah'a aittir. Bu anlayış ile yola çıkarak ortaya konan yazı ve harfler sadece göz zevki için yapılmış süsler değildir. Aynı zamanda içinde gizli veya açık mesajlar, anlamlar barındıran alegorik bir dilin göstergeleridir. Göstergeler bağlamında insana etki eden en harika örneklerdir. Dolayısıyla yazılar mimaride bir fazlalık değil, düşünce yoluyla eserin etki ve işlevine yeni katkılar sunan ve bir yerde onu tamamlayan bir unsur olmuştur. Büyük ve görkemli kapılardaki yazılar ve diğer süslemeler, İslâm sanatının her türlü görsel unsuru, bir desenden ötekine, bir harften bir çiçeğe, başka bir desene ve bir görüş alanından başka bir görüş alanına geçmeye adeta zorlayan bir hareket göze çarpar. Ama bu hiçbir eserde sonuca ulaşmaz. Bu hareket, eseri seyredenin hayaline hitap ederek onda sonsuza uzanma duygusuna dönüştür. Doğal olmayana erişilince de kütle, hacim, mekân ortadan kalkar. Bu durum, seyredeni "İlâhî Varlığın" sezilmesi, anılması için gerekli olan bir görsel bir çekim alanı içine çeker. Yazıların yarattığı olağanüstü atmosfer sayesinde, eserdeki yazılar, okuma-yazma bilmeyenleri bile manevî bir bilgi alanında besler ve bir şekilde harfler kendisine bakanları heyecan yahut sakinlik ile sarıp sarmalar. Grabar'a göre, yazılı metnin ya da dilin çok iyi anlaşılmadığı örneklerde bile, belli bir ikonografik okunabilirlik vardır ve bu anlamın düz mantıktan farklı şekilde iletildiği varsayılır. Bir sanat yapıtı, özellikle görsel yapıtlar, işlev olarak ikonografik yönüyle bir mesaj iletmek, ya da bir mesajı görselleştirmek yönü ile etkilidir ve bu amaçla vardır (Tatlı, 2012:43-47).

Genelde sanatın, özelde görsel sanatın kendisi, o sanat eserini izleyenlerin onu hesaba katmasını, ciddiye almasını ve onda barındırdığı anlamı bulmasını, ya da

bir duyguyu hissetmesini ister. Bu adeta onun varlık sebebidir. Sanat eserinin asıl değeri tam olarak bundan sonra anlaşılmaya başlar. Çünkü o, güzel olarak algılandığı andan itibaren hemen madde özelliğini aşarak daha öte bir alana geçer, maddesizleştirilir, soyut hale bürünür, kendi gerçek benliğinde derinleştirilir ve insanın hep peşinde olduğu özde yoğunlaştırılır. Bu anlamda, aslında eserin değeri, maddesinde değil onun anlamında ve içerdiği duygusunda yatmaktadır (Tatlı, 2012:41). Başka bir deyişle eserin değeri, üretildiği malzemeden değil, alımlayıcıdaki etkisi ilelerdir.

Hat sanatı, genel kabul ile İslâm sanatıdır. İç ahenginde İslâm'ın düşünce, duygu, inanış ve heyecanı belirleyicidir. Asaletini, zarafetini, karakterini, estetiğini, farklı milletlerin zevklerini de katarak İslâm dininden alır. İlâhî bilgiler ve hikmetli, güzel ve etkili sözler yazı ile görsel hale gelir. İşitilen söz, görsel hale gelince, yani yazıya dönüşünce görülen ve kalben hissedilen bir safhaya ulaşır. Harf ve sözler geniş bir mana âlemine dönüşür. En güzel biçimlerle, hep aynı kaynaktan su gibi akan, Allah'ın, Peygamberin ve evliyaların insanlığa duyurmak istediği mesajlar, yüksek hakikatler görünür olur. Anlam şekle dönüşür, harfler ve onu tamamlayan unsurlar kutsal bir örtüye bürünür. Yazı göksel mesajla kaynaşır, bütünleşir, kutsallaşır ve onları satıra dizen hattatın güzellik özlemi, ruhu, yazıya akseder, yazı billûrlaşır. Gözler şekil, söz ve anlam uyum içinde akıp giden satırlara huzur ile dalar, gönüller hayranlıkla Allah'a yönelir. Bu durum Kur'an-ı Kerim'de şöyle açıklanır: "Allah sözün en güzelini birbiriyle uyumlu ve bıkmadan tekrar tekrar okunan bir kitap olarak indirdi. Rablerinden korkanların bu kitabın etkisinden tüyleri ürperir, derken hem bedenleri ve hem de gönülleri Allah'ın zikrine ısınıp yumuşar. İşte bu kitap Allah'ın dilediğini kendisiyle doğru yola ilettiği hidayet rehberidir" (Zümer Suresi, Ayet:23). Kur'anı Kerimi okumak ibadettir, fakat Kur'anın yazılarını saygıyla, hürmetle, hayranlıkla seyretmek de bir ibadettir. Çünkü niyet Tanrının mesajına gözlerini açmaktır. Okumadan bile olsa, seyrederek gönlünü açmayı dilemek bir iletişim hamlesidir ve etkisi öznel olmakla beraber başarılıdır. Güzel yazı hikmete, hakikate ve doğru yola ulaştırıcı görsel bir haz köprüsüdür. Celî hatla yazılmış, bir harf, ayet, ya da aforizmik bir söz evleri ve mekânları süsleyen levhalar sadece dekoratif bir eşya değildir. Saygıyla ve görsel haz ile seyredilir (Serin, 2012:86).

Bir yandan sonsuzluk arzusu, diğer taraftan insanın fani oluşu dünyevi var oluşunun değersizliği İslam inancının temel felsefesidir. Bu bilgi sanat için bir alt bilinç oluşturur. Sonsuzluk örüntüleri ve Hat yazıları bu algıyı gayet başarılı görselleştirir.

Hat Sanatının İslam sanatının en önemli unsuru olduğu düşüncesi birçok saygın yetkili ağız tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Nihayetinde Kur'an Arapça olarak aktarılmış ve yazıya geçirilmiştir. Bununla beraber Allah'ın kelamı olarak görülür. Bu yüzden Arapçanın İslam'da elbette ayrıcalıklı bir konumu vardır. Bundan dolayı hat sanatı, İslam kültürünün en üstün estetik biçimi olarak gelişmiştir. Bilindiği gibi dünyanın Müslüman olmayan diğer bölgelerinde bu sanat gelişmemiştir. Bu durum göz önüne alındığında Hat Sanatı İslam dünyasında en üstün konuma ulaşmıştır. Diğer dinler de kendi temel metinlerine önem vermişlerse de, hiç birinde kutsal metinlerin yazımı İslam Hat Sanatı kadar övgü ve değerle yapılmamıştır (Leaman, 2012:35-86).

Batı sanatı merkeze insanı alıp ona dayanır, insana dair çelişkiler, çatışmalar, arzuların hareketle yol alırken, İslam sanatı ise merkeze ilahi olanı aşkın (transendental) olanı alır. İnsana dair halleri Batı öncelerken, İslam sanatı daha alt sıralara koyar. Onun ilk ve son tutkusu ilahi olandır. İslam sanatında en başat özellik ilahi olan ile yüz yüze olduğunun bilincinde olmasıdır. Bu sanatın varlığı da asaleti de bu bilinçten kaynaklanır (Koç, 2009:37).

Hat sanatı, görsel olarak cidden enfes bir donanıma sahiptir, ama ondaki güzellik sadece şekilde ve formda değildir. Asıl zarafet ve güzelliğini bünyesindeki manevî-metafizik boyutu ile tamamlar. Ve onun asıl amacı, görsel zevkle beraber "okunabilir olması"dır. Böylelikle hat sanatı, diğer sanat dallarından ayrıldığı en önemli özelliğini, biçim-anlam arasındaki beraberliği, büyük bir görkemle sunar. Bir başka deyişle, hat sanatı hem seyredilebilir hem de okunabilirdir. Hat sanatı, yalnızca çizgiler arasındaki uyumdan, leke değerlerinden, çizgilerin yatay dikey oranlarından oluşmayıp, aynı zamanda anlam ile de bütünleşmektedir. Bir caminin mihrabına celî sülüs hat ile Âyetel kürsî (Bakara Suresi, Ayet:255) yazılmıştır. Benzer şekilde caminin kubbesine Allah'ın birliğini ve yüceliğini içeren İhlâs suresi işlenir, bir medresenin kapısı üzerine, bilgiyi, okumayı, öğrenmeyi teşvik eden ayet ve hadislerin yazılır. Bir mezar taşı üzerine dünyadaki her şeyin geçici olduğu, Allah'ın

baki olduğunu vurgulayan cümlelerin yazılması gibi, daha pek çok örnek, işlev-anlam-estetik denkleminin nasıl çözüldüğünü insanlara sunar. İslâm'ın birlik anlayışına uygun olarak, Hat Sanatı soyut bir sanattır, bu özelliği ile sanatın mutlak etkisine ulaşması konusunda en çarpıcı örnekleri verebilmiştir. Çünkü kutsal ve mistik öğeleri içeren tasavvufi bir geleneği vardır. Manaya ve ruha hitap etmesi, hedef olarak insanın kalbine yönelmesi elbette bu sanatı uygulayan hattat için de dünyanın ya da eşyanın ötesinde deneyimler imkânı demektir. Dolayısıyla hat sanatı ile diğer görsel sanatlar arasında işlev ve amaç bakımından önemli farklar vardır. Bu durumu fark eden Batılı sanatçılar Hat Sanatı ile soyut sanat arasında bağlar kurmaya çalışmışlardır. Şevket Rado hat sanatımızı bir resim sanatı olarak ifadelendirir: "Hat sanatı, hiç şüphe yok, yazı temeli üzerine kurulmuş bir resim sanatıdır. Batıda klâsik resim nasıl Hıristiyanlığın etkisi altında gelişmiş, sanatkâr figüratif resim anlayışı içinde Hz. İsa'nın, Hz. Meryem'in, Havarilerinin resimlerini yapmaya koyulmuşlarsa, hat sanatı da Müslümanlık sonrasında gerçekleşmiştir. İnsanlara doğru yolu gösteren Kur'ân'dan aldıkları şevkle Allah Kelâmı'na, ona inananları hayran bırakacak bir güzellik vermek isteğinin heyecanı ve coşkusu ile eserler üretilmiştir. Hat sanatçıları figüratif resme itibar etmeden bugün örneklerini bol bol gördüğümüz soyut (mücerret) resimde olduğu gibi, hislere dayalı bir güzellik anlayışı içinde, türlü artistik nitelikleri olan yazı çeşitlerini işleyerek dört başı mamur bir sanatın doğmasına önayak olmuşlardır. Hat o kadar resimdir ki, bir resimde var olan güzelliklerin benzerleri soyut görünüşler içinde onda da vardır. Bir kompozisyonda harflerin kendi başlarına ve beraber olarak konuşundaki incelikler, düzenlemelerin zarıflığı, süslerin boşluklarda tuttıkları yerler üstün bir zevkin mahsulüdür. Bunlar bazen son derece sade, bazen de Ayasofya'daki levhalarda görüldüğü gibi azametli olur" der. Şinasi Acar da Rado ile aynı kanâattedir; "İslâmiyet'te yazı, yalnız düşünceyi anlatmaya yarayan bir araç olmakla kalmamış, vakar, azamet, incelik, sadelik gibi insani duyguları ifade ve tasvir eden, harflerin geometrik ve mantıkî düzeni içinde çoğu kez hayafî bir ahenk ve canlı bir güzellik taşıyan, bir tür resim görevi üstlenmiştir. Soyut bir resimdir" sözleriyle ifade eder (Kınlı, 2007:4-9).

Bütün bu cümleleri özetler nitelikte olan tanımlamayı, Kalem Güzeli kitabında M. Bedrettin Yazır, şu şekilde tarif eder. "Yazı; dilin eli, elin dilidir. Kafanın mizanı, gönlün tercümanı, İradenin ölçüsü, ruhun aynasıdır. Cesette

ruha benzer. Akıllara elçi, marifetlere silâh, ilimlere ispat, medeniyetlere senettir. Sinesinde sırlar saklayan, çehresinde göz ve gönül süruru taşıyan, mesafeleri düşüren, devirleri anlara sokan, geçmişî geleceğe bağlayan sihirli bir bedîa, Rabbani bir harikadır” (Yazır, 1989:8).

Bir başka husus, Hat Sanatın okunması ve seyredilmesi arasında bir gerilim olduğudur. Okumak isteyen göz yazılı metni izlemek zorundadır, oysa sadece bakış uzayı özgürce tarayabilir. Gerçekten de okumanın zorlaması aynı zamanda anlamın hazzını içerir. Bu haz ile bakışın özgürlüğünü isteyen biçimsel haz arasında bir gerilim oluşur. Okuma maddi bir bakışla, fotonlar, nöronlar bir dizi zihinsel işlem ile gerçekleşir. Bakış, okumanın yazı işaretlerinin bilinmesiyle birlikte, okuyan bakış biçimsel hazzı da kolağan eder. Eşzamanlı ilerlemek ister. Bu ikili seyir bir bakıma tedirginlik verir. Çünkü onu kendi çizgisinin izlemesi gereken yolun dışına çeker.

Bunun yanında ses ile sessizlik arasında da bir gerilimden söz edilebilir. Sessiz okuma içselleşmiş sesi taşır, bir bakıma harfin sesi içsel olarak tınlar, Hat eseri karşısında bir sessizlik izlenimi duyulur, harfin sesinin dışsal olmaması yani seslendirilmemesi sese doğru bir gerilim yaratır, sanki sessizlik fazla geliyor gibidir. Bu etki özellikle büyük boyutlu yazılarda karşımıza çıkar. Bu sessizliği doldurmak için bir ses gerekiyor gibidir. Hattın yer aldığı uzay güçlü bir müzikal uzaydır. Ritim ve melodi hat sanatını değerlendirirken geçerliliği olan müzik öğeleridir. Görsel olarak algılanan harf ya da yazı zihinde okunur, sonrasında içsel olarak yazıdaki melodi ve ritim hissedilir, bu his sesli bir okuma isteği uyandırır. Bu gerilimler Hat Sanatı için zenginlik ve canlılık unsurlarıdır (Soysal,2004:49).

Hat Sanatı Türk ve İslam medeniyetinde çok önemli bir yer tutar. Hat sanatının Türk-İslâm medeniyetindeki yeri diğer sanatlara göre başattır. Çünkü güzelliğin ve estetiğin oranını harfler ile kuran ve kollayan kilit unsurdur. Bu haliyle, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha farklı bir mecradadır. Sadece yazı yazma yöntemi olmakla kalmamış hayatın pek çok alanında estetik unsur olarak letafet ve zarafet kaynağı olmuştur.

3.3. Anlamın Güzelliğe Akışı

Yazının değeri, ölçü, oran ve estetiğin ötesindedir. Yazmak sonsuzluk ritmini veren görünmeyen ile, görünen kelimeler arasında zincir kurma eylemidir. İnsan

duyularıyla gördüğü, fark ettiği görünen dünyada yaşar. Görmediği, fakat kalbi ve ruhuyla sezdiği görünmez dünyalar olduğunu bir şekilde öğrenir. Rüyalar görür mesela ve rüyalarını kimseye gösteremez. İçinde hissettiği huzur ve mutluluğu bir başka insana aynen iletmez. Hat Sanatı madde dünyası malzemelerini kullanarak, başka dünyaların varlığına dair pencereler açmak için harfleri kullanır. Hayal dünyasına doğru köprüler kurma deneyimleri, kompozisyonlarda belirir ve kaybolur. Güvercinin Kaybolan Gerdanlığı filminde geçen “harfler bizim ibadetimizdir” ve “yazı ilahi güzelliğe kanıt olur” cümlelerine benzer ifadeler, yazıya ve sanata dair söylemlerde sıklıkla bulunabilir.

Hat Sanatının görsel etkisi ve yazıdaki kutsal anlamlar birbirini tamamlar. Fakat bu konuda kimi araştırmacılar görsel-estetik etkiyi öncelerken kimileri anlamı, kutsallığı önceler. Her iki tavır da önemlidir. Örnek olarak Leaman anlamdan ziyade şekil ve formu önemser. İslam estetiğinde Hat Sanatı yazıdan çok daha fazlasıdır. Diğer medeniyetlerdeki yazı sanatlarından (calligraphy) hem daha önemli hem daha önceliklidir. Böyle anlaşıldığından hattın görünüşü de oldukça önemli olduğundan harflerin şekli ve formu estetiğin önemli özelliklerindedir. Kimi hattatların büyük ustalar olarak görülmesine sebep eserlerindeki estetik mükemmellikten kaynaklanır. Metnin etkileyici oluşunun yanında, görsel çarpıcılık ve estetik kusursuzluk belirleyici olur. Yazının yazıldığı üslup ve tarz göze alındığında okumadan önce yazının çok güçlü duygulanımları ifade ettiği düşünülebilir. Hakikaten de mevzu söz merkezilik değil, bizatihi yazının kendisidir; içeriği değil, biçimidir.

Hattın bütününün kompozisyonu ve düzenlemesi, zihnimizi metinden tamamen farklı bir yere, çizgiden ve orandan serbestçe zevk aldığımız bir alana götürebilir ve bu noktada belirli bir metnin temsili olarak yapılacak yorum asıl hattın estetik değerlendirmesi ile tamamen alakasız olabilir. Nihayetinde bir hat üslubuna, o hattın metin olarak ne anlama geldiği bilinmeden de hayran olunabilir. Hattın sanat olarak kompozisyon olarak asıl amacı; yazılı metnin ifade ettiği duyguları sergilemek değil, kelimeler ve harflerin kendi grafik değerleri içinde imkanlar dâhilinde görsel harikalar üretmektir (Leaman, 2012:62-77). Hat Sanatı bir tür yazı olduğu için onun içerisinde yazıldığı dile vurgu yapılabilir. Bununla birlikte Hat Sanatında önemli olanın lisan olmadığı, paradoksal şekilde belki de hatta en önemsiz unsurun lisan olabileceği tezi önemlidir. Elbette yazı kutsal bir kitaptan anlamlı mesajlar taşır ama

görsel ve sanatsal etkisi çok daha ön planda olabilir. Hat Sanatının en üstün İslam sanatı olduğu tezi, öncelikle eserlerin yaygınlığına dayanır; mimariden, silahların üzerine, kullanılan tabaklardan, giysilerin üzerine kadar alanda görülebilir. Ve tabii ki yazının estetik vuruculuğu da bu tezi destekler.

Hat Sanatı üzerine yazılan metinlerde hüsnühattın temsil ettiği metne aşırı vurgu göze çarpar. Bir figürün resminde o figür üzerine yoğunlaşmaya benzer bu yaklaşım. Hat Sanatı'nın ihtiva ettiği anlamın güzellik ve zarafetinden bağımsız olarak da kendi zarafet ve güzelliği vardır. Bunu anlamamanın yolu, ne yazıldığını anlamadığı halde yazıya–esere bakan kişinin durumunu göz önünde bulundurmadır. Hattın güzelliği arttıkça hat metinden bağımsız olarak da çalışmaya başladı ki buradaki metin elbette Kur'an'ın kendisi idi. Sanki hattatlar yazıları ile temsil ettiği Allah'ın kelamı arasındaki bağlantıyı kurmaya niyet etmişler gibi düşünülebilir. Bu niyet; bir güzelliğe güzel bir davet ve yol açma demesi gibi düşünülebilir.

Hat Sanatının şaheserlerinde gördüğümüz ve hoşumuza giden harfler muhteşemdirler. Sanat eseri tanımını hak ederler. Çünkü bunlar seyir edilebilen, temaşa denilen, haz alarak izlemeye elverişli çok güzel nesnelere. Eğer mümkün olur da yazıdaki metin de anlaşılırsa bu harflerin aynı güzellikte cümleler oluşturduğu da anlaşılır. Fakat bu bizim onlardan sanat eseri olarak zevk almamızla tamamen alakasızdır, zira orada ne yazdığı bu bağlamda çok da önemli değildir. İslam Hat Sanatının ardında mutlak bir kutsallaştırma dürtüsü değil, sadece kağıt üzerine mürekkeple üretilmiş şekil ve çizgilerin güzelliğinin de zevki vardır. Kimi girift kompozisyonlu yazıların okumadaki sıkıntılardan biri de bu harflerin sarahate değil de zarafete vurgu yapacak şekilde istif edilmesidir (Leaman, 2012:63-79).

İslam Estetiğine Giriş kitabında Oliver Leaman, yazının anlamından ziyade biçiminin önemli ve öncelikli olduğunu vurgular. Bu bir teori olarak kabul edilebilir. Buna ek olarak Hat sanatının ortaya çıkışında kutsal metinlerin, dolayısıyla yazının anlamının belirleyici olduğu da inkâr edilemez. Hat Sanatının öğrenilmesi sürecinde bin yılı aşan bir arka plan vardır. Bu süreçte Hat sanatçısı kutsaldan beslenen bir damar olduğunu fark eder ve bu bilinç yazının estetik unsurlarına etki eder.

Bu konuda “Elif'in Aurası” kitabında Hat Sanatının görsel etkisi ve anlamı konusunda Frembengen düşüncelerini şu şekilde aktarır; Hat yazıları camide dekoratif olarak kullanıldığında, kelimelerin anlamını bilmese bile, camiye gelen

insanları hayrete düşürür. İnsanların kelimeleri okuması gerekmez çünkü yazılarda sağlam bir resim etkisi vardır. Görsel etki, resim olarak içselleşir, yazı Kur'an mesajını estetik olarak çekici biçimde insanın aklına getirir. Güzel yazılmış bir "Allah" levhası Allah'ın varlığını düşündürür. Benzer şekilde bir hilye, (Peygamberin görünüşünü yazı ile anlatan levha) Peygamberin varlığını meditasyon benzeri bir etki ile duyurur. Sufi sanat olan kaligrafi büyüleyici bir şekilde insanların, hayvanların ve nesnelere biçimlerini yansıtmaktadır. Hat sanatı bu şekilde ruhsal gerçeklik ile görselliği birleştirir (Frembgen, 2010:11).

Genel olarak sanatçı evreni ve hayatı algılamakta tanık olduğu, fark ettiği durumları eserlerine aksettirir. Hem algı hem hayal dünyasını eserlerine yansıtır. İslam açısından bakınca, sonsuz görünen evren başlı başına bir şaheserdir. Bu konuda Kur'anı Kerim'de Allah'ın sanatının yüceliğine dikkat çeken pek çok ayet vardır. Allah ayetlerinde, gökyüzünü direksiz olarak ayakta tuttuğunu insanlara çeşitli vesilelerle hatırlatır. İnsanlardan defalarca gökyüzüne bakmalarını ve bakarken düşünmelerini ve onda bir çatlak/yarık, bir kusur olup olmadığını kontrol etmelerini ister. Burada Allah'ın yaratışındaki mükemmelliğin fark edilmesi ve üzerinde düşünülmesi emredilir. Kur'an'da Allah'ın sanatıyla ilgili tespitleri oldukça çarpıcıdır, dahası sanatçılar için ilham ve motivasyon kaynağıdır (Tatlı, 2012:6).

Çoğu Hat Sanatçısını için motivasyon unsuru olan, Allah'ın yaratması ve sanatı ile ilgili Kur'an'da geçen ayetlere bakmak isabetli olacaktır;

"Allah, yarattığı şeyi en güzel şekilde yaratır" (Secde Suresi, Ayet 7).

"O (Allah), birbiri ile ahenkli yedi göğü yaratmıştır. Rahman olan Allah'ın yaratışında hiçbir uygunsuzluk göremezsin. Gözünü çevir de bir bak, bir bozukluk görebiliyor musun? Sonra gözünü, tekrar tekrar çevir bak; göz (aradığı bozukluğu bulmaktan) aciz ve bitkin halde sana dönecektir! Andolsun ki biz, en yakın göğü kandillerle donattık" (Mülk Suresi, Ayet 3-5).

"O (Allah), gördüğünüz üzere gökleri direksiz olarak yarattı" (Lokman Suresi, Ayet 10).

"Biz en yakın semayı bir süsle, yıldızlarla süsledik" (Saffat Suresi, Ayet 10).

"(Allah) size şekil verdi ve şeklinizi güzel yaptı!" (Mümin Suresi, Ayet 64).

"Gökleri ve yeryüzünü yerli yerince yarattı. Sizi şekillendirdi ve şeklinizi de güzel yaptı. Dönüş ancak O'nadır" (Tegabün Suresi, Ayet 3).

"Görmekte olduğunuz gökleri direksiz olarak yükselten, sonra Arş'ı istiva eden, güneşi ve ayı emrine boyun eğdiren Allah'tır. (Bunların) her biri muayyen bir vakte kadar akıp gitmektedir. O, Rabbinize kavuşacağınıza kesin olarak inanmanız için her işi düzenleyip ayetleri açıklamaktadır. Yeri döşeyen, onda oturaklı dağlar ve ırmaklar yaratan ve orada bütün meyvelerden çifter çifter yaratan O'dur. Geceyi de gündüzün üzerine O örtüyor. Şüphesiz bütün bunlarda düşünen bir toplum için ibretler vardır" (Rad suresi, Ayet 2-3).

"Andolsun, biz gökte birtakım burçlar yarattık ve seyredenler için onu süsledik" (Hicr Suresi, Ayet 16).

"(İşte bu) her şeyi sapasağlam yapan Allah'ın sanatıdır" (Neml Suresi, Ayet 88).

Tüm bu ayetler evrendeki yüce sanata vurgu yapar ve "Allah'ın sanatı" ifadesi dikkat çekicidir. Benzer anlamlar içeren başka ayetler de bulunabilir. Konumuzla ilgili olarak aktarılan bu ayetlerde Yaratıcı, insanları güzellikleri görmeye, üzerinde düşünmeye davet etmektedir. Kur'an-ı Kerim'in pek çok suresinde Allah Teâlâ'nın eşsiz sanatını gözler önüne seren ince noktalar yakalamak mümkündür.

Sıralanan ayetlerden anlaşılan o ki, Yüce Allah yerleri, gökleri ve içindekileri yaratmış ve süslemiştir. Yaratmasının güzel oluşuna vurgu yapması güzelliğin önemli oluşu anlamına gelir. Allah insanların bu durumdan ders ve ilham almasını öğütler. Hattatların bu ayetlerde anlatılan güzellik, kusursuzluk, harikuladelik, gibi özellikleri eserlerine aksettirme çabasını harflerde ve kompozisyonlarda görmek mümkündür. Hattatların yazma arzusu ve eser verme çabası içerisinde iken ayetlerde anlatılanlardan esinlenmeleri doğaldır. Kutsal kitabı yazıya geçirirken kitapta güzelliğe ve kusursuzluğa yapılan vurgular hattatları fazlasıyla etkiler, teşvik eder. Bu durum hem eserlerin hem de Hat Sanatının gelişimi için çok önemli itki gücü olmuştur.

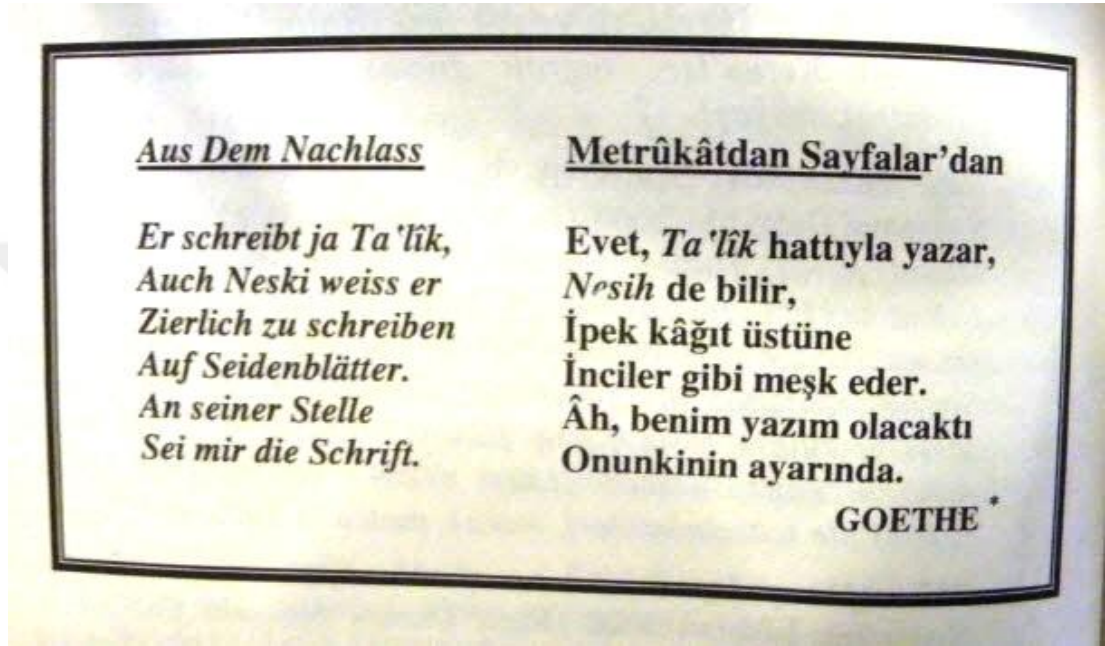
Müslüman sanatçı kendi düşüncesindeki "Tanrı"yı anlatmak için en etkili araç olarak tabiattan alınan sembolleri, figürleri, bilinen desenleri değil, yazılı kompozisyonları ve bizzat kutsal kitabın harflerini anlatım tarzı olarak seçmiştir. Zira sanatçı, bir sanat eserindeki şekil ve figür, tabiattan ne kadar uzaklaşıp soyutlaşırsa, onların madde dünyasından o kadar uzaklaşacağını ve metafizik kavramları

hatırlatacağını kabul etmiştir. Yazı, fizikötesi âlemle iletişimi sağlayan bir vasıta gibidir.

Bütün İslâm dünyasında Hat Sanatı, Müslümanların estetik duygularını en üst düzeyde temsil eden bir konumdadır. Bu konumu ile saygınlığa sahiptir. Söz, dil, kelimeler düşüncenin ve iletişimin, sıklıkla kullanılan aracı haline gelmiştir. Ancak sözün kutsallığı, çeşitli yazı türlerinin doğal gelişimini teşvik etmiş, yanı sıra, tümüyle tekil ve özgün bir İslam sanatı olan Hat Sanatı'nın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hat Sanatını yalnızca yazı olarak ele almak hata olur, çünkü hat aynı zamanda içerisindeki yardımcı tekniklerle beraber, “yazı-resim” formunda ilginç bir alan açmıştır. Bu sayede hem kitap sanatlarında, hem levha olarak tablo mahiyetinde, hem de mimaride dekoratif eserler bağlamında hayatın her alanına katılan en önemli unsur olmuştur (Tatlı, 2012:12-18).

Dış güzellik bir şeyin gerçek güzelliği konusunda sadece bir göstergedir. Bir şeyin özüne nüfuz etmek ise kalbe ait bir özelliktir ve ayrıcalıktır. Sanat alanında ise bu ayrıcalıklı heyecan için görsel etki çok önemlidir. Sanat eserinin insan üzerindeki etkisini Suut Kemalettin Yetkin 1934 de yazdığı kitapta şu şekilde ifade eder; “Psikologlara göre sanat eserlerinin karşısında bir sarsıntı (choc) duyduğumuz muhakkaktır. Bu sarsıntı benlikten gelmiyor, demek ki benlikten ayrı bir şey (non-moi) var ki bizi tesiri altında bulunduruyor. İşte haricimizde bulunan bu şey bina, heykel, tuval, yazı, senfoni ya da şiir olsun, bizde tekniği ile heyecan dalgaları uyandırmaktadır” (Yetkin, 1934:29). Hat Sanatının bahsedilen sarsıntı, etki gücü konusunda ciddi bir potansiyeli ve ünü vardır. Fakat konuya dair hiçbir bilgi yokken bile sadece görmekle gelen sarsıcı çekim pek çok insanı bu sanata hayran bırakmıştır. Soyut sanatın öncülerinden Paul Klee Hat Sanatı için; “bu sanat görüneni vermiyor, bir düşünceyi resim ediyor” yorumunu yapmıştır. Benzer şekilde Andre Lhote (1885-1962) anlamını bilmediği yazıları, Türk hattatlarının eserlerini ilk defa gördüğü zaman hayranlığını şu şekilde dile getirmiştir: “Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi salt çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylelikle. Nedir güzel desen? Düzlerin ve eğrilerin tertipli barışması... Nedir resmin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirini cevaplandırması... Resim sanatının temeli nedir? Desen çizgi ve Ingres'in deyimiyle müzikal olmalı. İşte bütün bunlar, bu yazılarda var. Düzlerin, eğrilerin yanı sıra da, su serpiştirilmiş, küçük küçük plastik işaretler,

ornament süsler” bu yorumlar sanatla ilgili ve bilgili insanlar tarafından dile getirilmiştir (Yiğit, 2007:22). Sanat eğitimi almayan insanlar için de benzer durumlar söz konusudur. Bursa Ulu Cami veya Ayasofya’da ki Hat eserlerini ilk kez gören insanların hayranlıklarını ve şaşkınlıklarını yüzlerinde ve sözlerinde görmek mümkündür.



Resim 4: Goethe'nin Hat Sanatına dair şiiri (Bayat, 2002:35)

Resim 4'de görülen şiirde, ünlü Alman şairi Goethe, Hat Sanatının görsel etkisi karşısında hayranlığını bu kelimelerle dile getirmiştir. Ve hatta bu yazının estetik görselliğine gıpta etmiştir.

Hat Sanatının anlam ve güzelliği bünyesinde beraberce barındırıyor oluşu, Batı sanatı için aranıp da bulunamayandır. Shiner, “Sanatın İcadı” kitabında 18. yüzyılda kartezyen düşünce sistemi ile gelen dalga ile sanat algısında da bir bölünme yaşandığını yazar. Sanattan alınan zevk ikiye ayrılmıştır. Güzel sanatlara özgü zevk ve sıradan zevk, olarak yaptığı ayrım basittir. Faydalı ya da eğlenceli ürünlerden aldığımız sıradan zevkler üzerinde düşünmeye değmez, incelikli zevkler ise derin düşünceye dair zevklerdir ve yeni bir adla “estetik” adı ile anılmaya başlamıştır. Eski ve daha kapsamlı olan sanat görüşü, işlevsel bağlamda zevk alma ile uyumluyken, yeni sanat algısında derin düşünceye dayalı bir tutumu bağlamdan ayırmayı

öngörmüştür. M. H. Abrams sanat kavramındaki bu bölünmeyi “Kopernik devrimi” olarak adlandırdı. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, güzel sanatlara, yüce hakikati ortaya çıkarma ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verildi. O güne kadar tarafsız olan derin düşünme fikri öncelikli olarak Tanrı’ya hasredilmişti. Artık sanat kültürlü ve varlıklı seçkinlerin bir çoğu için yeni tinsel bir yatırım alanı haline gelmek üzereydi (Shiner, 2010:23). Anlam ve güzellik arasındaki bağ insan (sanatçı) eliyle yeniden kurulmaya çalışıldı. Fakat sanatçı bulunduğu çevreden ve kendisinden beslendiği için, sonuçta ne hakikate bir yol bulabildi, ne de güzelden hakikate bir pencere açabildi. Böyle olduğu için 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, onca sanat akımı sonrası, “sanatın anlamsızlığı”, “sanatın komplosu”, “sanatın sonu”, üzerine eleştiriler sanat dünyasında temel tartışma konusu oldu. Batı’daki bu ayrışma ve savrulma sonucunda gelen tartışmaların uzağında ve ötesinde Hat Sanatı, Kutsal ile bağını koparmayarak anlam krizine asla düşmemiş, görsel güzelliğini daima geliştirerek işlev-anlam-estetik denkleminin çözümü olmuştur.

Güzellik başlığında sunulan bilgilerden anlaşılacağı üzere; biçim, uyum ve şekil güzelliği güzelliğin sadece bir bölümünü oluşturur (Koç, 2009:72). Bununla beraber anlam yok ise, eser sadece kısa süreli heyecanlar yaşatmaktan öteye gitmeyecektir. Ve fakat biçimle beraber sunulan ve yakalanan anlam, hakikat bilgisine, enfes var oluşlara götürebilir. Hat Sanatı tam da bunun için, biçilmiş kaftan olarak görsel sanatlar arasında ayrıcalıklı bir yerdedir.

3.4. Hat Sanatının Metafizik Boyutu

İslam sanatlarının gelişme sürecinde soyutlamaya doğru sürekli bir yönelişin var olduğu görülür. Bu süreçte tasavvufun ihmal edilemeyecek kadar önemli ve belirleyici bir rolü vardır. Bu bakımdan tasavvufu da göz önüne almadan İslam sanatlarını anlamak mümkün değildir (Ayvazoğlu, 1989:44). Tasavvuf başlangıçtan itibaren İslam toplumunun her kesimine öyle nüfuz etmiştir ki, nasıl aşk şairi hiç farkına varmadan şiirlerinde tasavvufi terimler kullanmış, aşkı çoğu zaman fizik ötesi boyutta düşünmüşse, İslam sanatçısı da tasavvufun boyası ile boyandığı için eserlerinde bu ruh halini yansıtır (Çam, 2008:97). İslam sanatı görünen dünyanın faniliğine olan inançla beslenir. Geçici olanın belirlenmiş olması mutlak olanın arayışını başlatır. Bu bakış ile fiziksel temsili değiştirir. Daha soyut eserler üretir. Bu

yaklaşım, İslamın kalbini tasavvuf oluşturur düşüncesiyle beraber hayat bulur (Leaman, 2012:25).

Harflerin şekli ile ontolojik ve kozmolojik hakikatler arasında ilişki kurmak, yazının ve harflerin sıradan işaretler, imgeler olmadığı, kutsal kitabın dolayısıyla Tanrı'nın mesajı olması ile ilgilidir. Son kutsal kitabın yani Kur'anı Kerim'in tahrif edilmemiş olması dahası değiştirilemeyecek oluşuna dair meydan okuyan ayetler içermesi bu yorumu destekler. “Rabbinin sözü, doğruluk ve adalet bakımından tamamlanmıştır. O'nun sözlerini değiştirecek kimse yoktur. O işitendir, bilendir” (Enam Suresi, Ayet:115) “Kur'an'ı kesinlikle biz indirdik; elbette onu yine biz koruyacağız” (Hicr suresi, Ayet:9) ayetleri kutsal kitabın Tanrısal bir koruma altında olduğunu söyler. Bu koruma, yazılı metnin, kelimelerin ve harflerin korunduğu anlamına gelir. Harflerin kutsal bir garanti ile metafizik olarak korunuyor oluşu, onların basit işaretler, simgeler olmadığı düşüncesini doğurmuştur.

Metafizik dünyanın varlığına olan inanç yolları mistisizme çıkarır. Mistisizm denince daha ziyade insanın akli yetenekleri ile ulaşamadığı bir yüceliğe, kutsala veya “mutlak” a sezgi yoluyla doğrudan doğruya ulaşması, onunla dolaysız (mantiki düşünce veya başka herhangi bir vasıta girmeden) temas kurması anlaşılmaktadır.

İslam mistisizminin (tasavvuf) en belirgin özelliği bir felsefi düşünce sisteminin savunmasını yapmamış olmasıdır. İslam mistisizminin temel özelliği; dünyaya karşı belli bir tavır takınmak ve bu tavra uygun bir hayat yaşamak olmuştur. Bu tavır dünyayı sadece bir süreliğine kalacağımız bir mekan olduğunu hatırlatır. Geçici olduğunun bilincinde olmakla varlığımızı anlamlandırır. Büyük mutasavvıfları düşündüğümüzde, aklımıza gelen şey onların ahlakı, Allah'a karşı samimi duyguları ve bağlılıklarıdır (Güngör, 1989:15-17).

Bütün güzel şeylerin hepsi de birbirinden farklıdır; hiç birinin birbiriyle aynı olmadığı bilgisini duyu organlarımızdan alırız. Ama hepsinde ortak olan bir şey vardır ki o da güzelliştir. İşte bir grup fenomenin her birinde bulunan ve dolayısıyla onlar arasındaki birlik ve ahenk sağlayan bu karaktere Eflatun “ide” adını veriyor. “İde”ler gerçek ve ebedi olan, evrensel olan şeylerdir. Devamlı değişen şeylerin gerçek ve mutlak bir varlığı olamaz, bunlar bir çeşit hayaldir.

Bütün idelerin ortak bir özü vardır ki, her şeye özünü veren bu ortak öz Tanrı'dır. İnsan ruh ve beden olmak üzere iki katmanlı bir varlıktır. Beden bizi

dünyaya bağladığı için özleri, hakikati kavramamıza engel olur. Ruhumuz bir bedene bağlanmış olmakla birlikte ondan tamamen ayrı bir nitelik taşır. Beden dünyevi ve geçici şeylere yöneldiği halde ruh ebedi-sonsuz olanla ilgilidir. Şu halde hakikati bulmak isteyen insanın ilk işi ruhunu her türlü dünyevi istekten arındırmak olmalıdır. Mutlak olana götüren asıl yol ise “aşk”tır. İlim varlığın görüntüleri ile uğraşırken, aşk doğrudan doğruya hakikate yönelmiştir. İnsan ruhu maddi beden ile birleşmiş ama hakikatten ayrılmıştır; kaybettiği eski bütünlüğü özler (Güngör, 1989:31). Aşk hem tasavvufun hem de sanatın merkezinde yer alan hem kaynak, hem hedeftir. Hat sanatında bu durumu ifade eden meşhur deyiş; “ah minel aşk”tır. Levha olarak yazılan bu söz, her şeyin, tüm çabaların, umutların ve kederlerin aşk için ve aşk yüzünden olduğunu ifade eder.



Resim 5: “Ah minel Aşk” levhası. (Kişisel koleksiyon; Hattat, Betül Bilgin)

Resim 5’de celi divani yazı formu ile “ah minel Aşk” levhası görülüyor. Bu levha diğer yazı formları ile de yazılmıştır. Hem görsel hem de anlam olarak, sanat ve tasavvuf açısından önemlidir.

İslam mistisizminin karşılığı olan tasavvuf; dini algılarken sadece kaideler ve kurallardan ibaret olarak almayı onun derin manasına nüfuz etmeye çalışmak ve dolayısı ile manevi hayatı maddi hayat karşısında savunmak, kollamak, Allah ile kul olmak arasındaki bağı iyice güçlendirmek şeklinde alınır, İslam ile tasavvuf hemen hemen aynı anlama gelir.

Tasavvuf yoluna giren kişilere “sufi” denir. Sufiler kendi yollarının üstünlüğünü iddia etmekle birlikte bu üstünlüğün şeriatın dışında değil, fakat onunla birlikte ve onun ötesinde bulunduğunu bilhassa belirtirler (Güngör, 1989:63). Sufiler fıkıh âlimlerinin ve bilginlerin zor anladıkları konularda başka bir yorum getirmekle, bilgi edinme yöntemlerine öznel yaklaşımlar eklemişlerdir. Onlar bu bilgileri Kur’an ve hadislerin göze çarpmayan, görece ince manalarından çıkarırlar.

Esasen o üç türlü bilgidен bahsetmektedir ki, bunların birincisi vasıtasız idrakle, diğeri ilimle (akıl ve sorgulama), üçüncüsü de basitçe inanarak bilmektir. Sanat burada birinci tür; vasıtasız idrak ile bilmeye götüren arayışlardır. Her bir noktadan merkeze giden yarıçaplar (yollar, tarikatlar) vardır. Zira dünyadaki insan sayısınınca kuldан Allah’a giden yolların olduğu, pek çok metinde mesaj olarak verilir. Gerçekten, insanın Tanrı’yı bilmesi, kendisinde “ilahi” bir parçanın bulunmasından dolayıdır. Vecd halinde bu ikisi birbirine karıştığına yahut insandaki ilahi cevher aslına kavuştuğuna göre, bu birliği bozabilecek şeylerden tamamen sıyrılmak gerekiyor, diğer her şey bu birliğin dışındadır. Sufiler en azından insan ruhunun bütün diğer yaratılmışlardan farklı olduğunu, ruhun Allah ile aynı şey olmasa bile ondan bir şey olduğunu kabul ederler (Güngör, 1989:55-102). O yüzden ruh, bu dünyada ayrıldığı parçasını özler ve daralır, sıkılır. Ferahlamak ve huzur bulmak için sufi zikir ile hattat ise yazı ile meşgul olur.

Denilir ki; Müslüman incelikli insandır. Sufi incelikli Müslümandır. Bu cümleden olarak, tasavvuf insanı zihin ve ruh olarak inceltir, zarafet ve nezaket verir. Ve Hat Sanatı ise Hattatı estetik zevkini geliştirerek aynı şeyi yapar. Burada Friedrich Nietzsche’nin “sahip olunması gereken tek bir şey var: ya doğuştan ince bir

ruhtur bu, ya da bilim ve sanatlar tarafından inceltiilmiş bir ruh” sözü akla gelir. Tasavvuf hedef olarak bunu yaparken Hat Sanatı dolaylı olarak yapar.

Sufi doktrini açıklayan klasik kitaplarda; imanın vasıta olduğu bilgi, yani kalbin bilgisi aklın bilgisinden üstündür. Bahsedilen bilgi türlerinin ve öğrenme yöntemlerinin farklılığıdır. Sufi, hakikatin bilgisine ulaşmak için hazırlığın gerektiğine inanır; ancak bu bilgiyi dışarıdakini bulmak değil, geleni almak için kendini hazırlamaktır. Kendi iç dünyasını arındırmak hakikat bilgisi için diğer şeylerden temizlemek bu hazırlığı kapsar. Çünkü Allah’ın bilgisini biz almayız, O dilerse verir.

Sufi ilimden bahsettiği zaman bu ancak “batın ilmi” denilen şeydir. Yani dünyanın dışında ve onun tam tersi olan görünmez dünyanın, metafizik alanın ilmidir. Bizim bilim dediğimiz şey dünyadaki eşya, nesnelere ve olaylarla ilgilidir. Sufi tabiat ilimlerinden çok beraber metafizik bilgi peşindedir, çünkü tabiat ilimlerinin konusu maddedir, yani Tanrı’ya uzak olan şeydir. İnsan madde ile yoğun şekilde ilgilendiği zaman asıl kavuşması gereken kaynaktan gitgide uzaklaşır, insanı yücelten ve Allah a götüren ruhun güzellikleridir (Güngör, 1989:104-164). Bu tavır tüm dinlerin mistik öğretilerinde benzer şekildedir. Budist rahiplerin, ya da Hristiyan keşişlerin temel öğretileri, dünyadan uzaklaşmak ve iç dünyaya odaklanmak üzerinedir.

Estetik açıdan anahtar kavramlardan biri; bir şeyi başka bir şey olarak görme kavramıdır (Gördüğü her şeyi, çizgi, hacim ya da renk olarak algılamak gibi). Din de aynı kavramı içerir ve bu din ile estetik arasındaki en önemli bağlantıdır. Dünyanın sadece bir bakış açısından görülemeyeceğini kabul ettiğimizde yolumuz tasavvufa çıkar. Çünkü tasavvuf farklılığı ve çeşitliliği oldukça önemser ve dünyanın farklı yorumlara açık olduğunu kabul eder. Dolayısıyla sanatın da, sadece tasavvufi bir çerçeveden yorumlanması düşüncesi görecelidir (Leaman, 2012:28). Bununla beraber Hat Sanatının tasavvuf ile olan yakın teması çok belirgindir. Kullanılan metafizik kavramlar ve semboller, hem sanatın hem tasavvufun kişisel tecrübelerle önem vermesi önemli noktalardır. Bireysel ve özel çalışmaları “ruhsal” bir anlatıma ulaştırmak sanat için istenen bir sonuçtur. Tasavvufta kişinin kendi içindeki dünyayı keşfetmesi macerası önceliklidir. Sanatçı, zamanın öğretisi ve arzularına karşı sağır “bilinen” veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına

bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır. Denge ve oran sanatçının dışında değil içindedir. Tasavvufta kişi dünyevi isteklere sağır olmalı, dış dünya ile olabildiğince az temas ederek, kendi gönül dünyasını kurmalıdır.

Genel bir düşünceye ayrılmaz bir şekilde bağlanmış olmanın, dünyayı doğru bir şekilde görmenin önündeki en büyük engel olduğunu neredeyse tüm İslam sanatı kitaplarında bulunur. Hat Sanatı kelime ve lisanın yeniden üretilmesinden çok daha fazlasını ifade eder. Bu durum ne Hat Sanatında sunulan kelimelerin manalarının güzelliği ne de kelimelerin oluşturduğu lisanın güzelliğidir. Kelimelerden ve lisandan bağımsız bizatihi şekil ve üslubun güzelliğidir. Burada Hat Sanatının konusu kutsal kitap olduğundan anlamın ve sözlerin önemli olduğu da bilinen bir gerçektir. Metnin ve lafzın değil, hattın ve yazının estetik bir mevzu olduğu iddiası da savunulmuştur. Hattın ne anlama geldiğini bilmeyen kişilerin yazının güzelliğini fark etmeleri ve takdir etmeleri ile bu tezi ortaya atmışlardır. Anthony, Welch ve Annemarie Schimmel gibi araştırmacıların dönüp dolaşıp vurguladıkları nokta, İslam harflerinin basit olarak lisanın bir parçası olmaktan öte, önemli oldukları tezidir. Harfler sıklıkla insanlar ve dünyanın bölümleri ile karşılaştırılır ve harflerin harf olmaktan öte manaları oldukları düşünülür. Bir insan için, bir kelime ya da harf sadece şekil ve görsel etki olarak tefekküre yardımcı bir unsur olarak kullanılabilir. Kelimelerin kendilerinden oluştuğu harfler bizatihi kendileri semantik bir tasarımın görünen yüzüdür. Harflerin de anlamı vardır ve bu anlam tıpkı kelimelerin yaptığı gibi bizimle iletişim kurmak için oradadırlar. Burada teori şudur; nasıl ki kelime ve cümlelerden mana türetebiliyoruz anlamlar çıkarabiliyoruz, aynı şekilde kelime ve harflerden de anlam çıkarabiliriz. Sözel olarak bakıldığında bu şu anlama gelir; Allah'ın ayetleri, Allah'ın işaretleridir ve yalnızca anlamlı cümle ve kelimelerden değil aynı zamanda anlamlı harflerden oluşur (Leaman, 2012:33-61). (Bu konu "Harflerin Metaforları" başlığında ayrıca incelenmiştir).

Hatta bazı mutasavvıflar, Kur'an'ın bazı bölümleri ya da mukaddes varlığın işareti olarak gördükleri herhangi bir şey üzerine tefekküre daldıkları gibi, illa ki harfler üzerine de, onların biçimleri ve görsellikleri konusunda da tefekküre dalarlar. Benzer şekilde diğer dinler de dini metinlerin yazıldığı harflerin özel olduğunu düşünüp ruhani aydınlanma aracı olarak kullanmışlardır. Elbette kişi, mutasavvıfların yaptığı gibi evrendeki her şeyi Allah'ın işaretleri olarak görürse harfleri de Allah'ın

işaretlerinden biri olarak görecektir. Ve bu bakış insanı, harflere dair algının açılmasına götürebilir. Burada tehlikeli bir durum da vardır. Harfler kendisinden kaynaklanan bir güce sahip olarak görülebilir; tılsımlar ve muskalarda kullanılabilir ve işler iyi gittiğinde yardımın Allah'tan değil de, bu harflerden geldiği düşüncesine götürebilir ki bu durum dini literatürde şirktir.

Harfler birer sembol, bir başına da anlamlı ikonografik bir tasarımdır. Semboller ve simgeler hem sanatta, hem tasavvufta vazgeçilmez unsurlardır. Doğu anlatılarında oldukça meşhur olan Yusuf ile Züleyha hikâyesi konumuzla da ilgilidir. Hikâyede Züleyha, başından geçen birçok dert ve sıkıntıdan sonra vahdet-i vücuda ulaşmak için bedeninin arzularından vazgeçen eden sufîyi temsil eder. Bu anlatının sembolizminde Yusuf kaynağını ancak Allah'ta bulabilen aşırı güzellik ve iyilik biçimlerini temsil ederken, Züleyha bu mükemmeliyet biçimleriyle karşılaştıktan sonra arayışa başlayan kişiyi tasvir eder. Bu kıssanın ikonografisinde ilginç olan şey, Yusuf'un güzelliğinin objektif oluşudur. Yusuf sadece Züleyha için güzel değildir. Mısır'daki kadın arkadaşlarını çağıran Züleyha bu güzelliği onlara gösterir. Ve Yusuf'u gören diğer kadınlar da bu güzelliğe hayran olur ve meyve soyarken gördükleri güzellik karşısında kendilerinden geçer ve parmaklarını kemiklerine kadar keserler. Güzellik, kimi sevda hikayelerinde öznelidir. Mesela, kıssada Leyla sıradan bir kızdır, ama Kays için dünyadaki yegâne güzelliştir. Ama Yusuf'un güzelliği gören herkes için güzeldir. Bu iki kıssa da güzelliğin hem objektif hem sübjektif oluşuna örnekler içerir.

Kur'an'daki anlatıma göre Yusuf'un güzelliği, ruhani olgunluğundan kaynaklanmaktadır. Bu yüzden Züleyha'nın aşkı da kolaylıkla ruhani bir tarzda dünyada etrafımızı çevreleyen güzel ve saf olana temayül şeklinde yorumlanabilir. (Leaman, 2012:51-61). Sembollerin ne manaya geldiğini merak ettiğimizde cevapların gizlendiği daha derin bir farkındalık düzeyine ulaşmamız gerektiği anlaşılır. Seçkin tasavvufî çizgi bu düzeyi sadece tek bir cevapla değil muhtemel bir dizi açıklamayla karşılayarak nesnenin belirsizliğinden ve estetik işleyişinden haz duyar. İslam sanat ve edebiyatı üzerine tasavvuf açısından bakıldığında, estetik açıklamanın neleri içerdiği konusunda farklı anlayışlar olabilir. Önümüzdeki sembolizmin karşılık geldiği derin hakikati keşfedildiği anda meselenin çözüleceği sanılabilir. Aslında yapılması gereken derin bir hakikat bulmaktır ve sonrasında her

şey apaçık olur. Fakat hakikatle nesne arasındaki ilişki hem karmaşık hem de narin olduğundan, o derin hakikatin ne olduğunu bilmekle yeni bir macera başlar. Yusuf ve Züleyha karakterlerinde görüldüğü üzere, ironi ve sembolizm bizim o karakterleri anlamamız, onların derin hakikatle ilişkisi konusunda bizi bilgilendirirler. Tüm bu arayış ve anlayış sürecinde bilinmelidir ki, sembol ve anlam arasında birebir karşılık beklemek de boşunadır. Bunun yanında rüyanın bu hikâyede oynadığı rol de önemlidir. Züleyha, Yusuf'u ilk defa rüyasında görür. Yusuf Firavun'un rüyalarını yorumlamaktadır ve Yusuf'la beraber zindana atılmış saray mensupları da rüya görmüşlerdir. İslam felsefesinde rüyalar ve hayal gücü ile yakından ilgilidir. Bu konu estetikle de ilişkilendirilir.

Sembolik anlatıda Yusuf için de âşık olmak pek çok zorlukla mücadele etmeye sebep olmuştur. Yusuf, kardeşlerinin ihaneti, Züleyha'nın aşkı ve terk etmesi, zindana atılması, tüm ızdıraplar ve zorluklar sonrasında kurtulmuştur. Züleyha'ya kavuşması ve babasına şifa vermesi pek çok açıdan örnekler sunar. Yusuf öylesine örnek bir hayat yaşar ki güzellik onun parçası olmuştur. İslam sanatında var olan güzellik ve hakikatin sabit standartları aracılığıyla üst gerçeklikle bir bağlantı yaratılmasına hizmet eder. Bu bağlantı hem ahlaki hem de estetik faaliyetimiz açısından belirleyicidir. Sufi estetik olarak da adlandırılan bu tavır büyük ölçüde detaycıdır. Sanatın güzelliği sanatçının ruhunda ve daha üst bir gerçeklik düzeyinde tecelli eder ki işte burada ilahi var oluşun yansıması ortaya çıkar. Bu sebeple ki, sanatçının kendisi ahlaki ve manevi anlamda olgun olmalı ki, sanatı da derinliğin yüzeydeki görüntüsü olabilsin. Sanatçı eşyanın mahiyetini ve nesnelere ne denli yanıltıcı olduklarını açığa vurur. Burada önemli olan iki temel tasavvufî nosyon vardır; keşif ve zikir. Bu iki süreç aracılığı ile manevi anlamda insan olma serüvenimizin başlangıç aşamasına dönmüş oluruz. Gazali'nin dediği gibi güzellik arayışında yüzeysel ve fiziki olanla yetinme tehlikesi vardır. Gazali'nin kardeşi Ahmed'e daha da ileri giderek der ki; “derin gerçekliğin güzelliğiyle karşılaştırıldığında onu gizleyen güzellik apaçık bir çirkinlikten başka bir şey değildir” (Leaman, 2012:85-138). *Güzellik* başlığında anlatılanlar dikkate alındığında metafizik olanın gerçek güzelliğin kapısını açabildiğini, bu yolda tasavvuf ve sanatın kol kola yürüdüğünü fark etmek zor olmayacaktır.

İslam sanatının bir çeşit büyümlü tarzı olduğunu bedensel olanı ruhani olana, ruhani olanı da fiziksel olana dönüştürdüğü görüşü dile getirilmiştir. Ontolojik olarak insanın yaratılması sürecinde İslam inancına göre Allah ilk insan olan Hz. Âdem'i mükemmel biçimde yaratmıştır. Allah, Hz. Âdem şahsında Aşk ve güzelliği de yaratmıştır. Meleklerin Âdem'e secde etmesi onun güzelliği ve potansiyel aşka sahip olduğundanır. Melekler insandan daha mükemmeldir, hata yapmazlar, ama insanın özgür iradesi vardır ve bu yüzden sınanacaktır, büyük acılar çekecektir. Beraberinde Allah'ın yeryüzündeki halifesi olma görevi ve ayrıcalığı vardır. Eğer dünyadaki hayatını yozlaştırırsa sahip olduğu güzellik kendisinden uzaklaşacaktır. Melekler madde ile kayıtlı olmadıklarından neyi nasıl yapmaları gerektiğini kesin olarak bilirler. Peki, bu arzu edilir bir şey midir? Güzelliğin nereden kaynaklandığını bulmaya çalışmak ve bunun için duyularımızı kullanmak hem bu dünyada hem de öbür dünyada güzelliğin peşinden koşmak daha tercih edilir değil midir? Meleklerin Âdem'e secde etmiş olmasına bakılırsa, sorunun cevabı açıktır. Melekler maddiyatla, madde dünyası ile uğraşmak zorunda olmadıkları için güzelliği bizim gibi fark etme yeteneğine sahip değillerdir. İnsanın meleklerden yüce oluşuna sebep güzellik deneyimi ve nihayetinde Aşk'tır. Bu gerçek aynı zamanda sanatın kaynağıdır. Anlamını tüm bu süreci bildiren Kur'an'da bulan bir hakikattir. Bizim sanatı kullanarak yapmaya çalıştığımız şey gündelik varlığımızı daha güzel kılma çabasıdır. Bu çaba, dünyada olduğumuz sürece başarılı olma umudumuzu canlı tutar, aynı zamanda, unutmaya meyyal olduğumuz Allah'ı ve dünyanın güzelliğini hatırlamak içindir. Yine de Tanrı'dan çok ayrı düştüğümüz zamanlarda bile O bizi görmektedir (Leaman, 2012:138-140). Dikkat edilirse güzelliği hatırlama eylemleri sanatçı için eser olarak açığa çıkarken, buna koşut olarak tasavvuf, zikir ile bu hatırlayışı hep canlı tutar.

Tasavvuf ve Hat Sanatı arasındaki bir başka benzer tavır, mütevazı olmak; insanın egolarından sıyrılmak konusundaki eğitimidir. Kimi sanatçılar, özellikle Batı dünyasında, eserlerini övünmek ve kibirlenmek için malzeme yaparken, İslam sanatçıları özellikle Hattatlar bu konuda farklı bir tutum içindedirler. Müslüman sanatçılar eser üretme konusunda başarılı olmalarına paralel, yorum yapma konusunda oldukça mütevazıdırler. İranlı şair Sadi'nin (ö. H.690/M.1291) meşhur bir anlatısı vardır; sıрма işlemeli bir kumaş dokuyan ustanın çırağı Anka kuşu, fil ve

zürafayı resmederken der ki; “benim elimden, daha evvel Arş-ı aladaki Müderris’in öğretilmediği tek bir nakış, tek bir suret bile çıkmaz”. Bu cümlede kumaş dokuyan usta eserdeki başarısını kendisine değil Yaratıcıya isnat eder. Benzer tavır hattatlar için de geçerlidir. Hattatlar eserlerinin imza (ketebe) kısmına, kendi isimlerini yazmak yerine el hakir (değersiz), el- fakir (fakir kul), el fukara (yoksul), Abdu-hu (O’nun kulu) türünde ön adlar yazmışlardır. Pek çok eski hat eserinde ise hattat, imza kısmına kendi adını yazmadığı içi kime ait olduğu bilinemez. Burada da sanatçı kendisinden çok eseri, yazıyı, güzelliği, sanatı önemser, egosu kibre dönüşmez.

Eğer kişi sanatsal tasarımda dini-kutsal bir anlam, bir işaret bulmaya niyetlenmişse her halükarda bu anlamı bulur (Leaman, 2012:35). İslamın genel sanat algısı; sanatı çağın kısıtlamalarından özgürleştirip, ebediyete havale etmek için konunun elle tutulamaz ruhani yanlarını temsil etmeye çalışır.

Evrendeki düzen ve dengenin anlaşılması insana ötelere, bütün varlığın nihai amacını çağrıştıran estetik bir algılayış içinde gerçekleşir. “Allah size imanı sevdirdi” (Hucurat Suresi, Ayet:7) ayeti, imanın başlı başına estetik bir konu ve hayat tarzı olduğunun Kur’an diliyle ifadesidir. Anlamak ve zihinsel uyanış hakikate sevk eder. Bu yöneliş estetik bir yöntemle olur. Güzelliklerin farkında oluş kişiye Allah’ı bilmenin yollarını açar. Güzelliğin farkında olmak ve güzel olanı ortaya koymak-çıkarmak aynı anlama çıkar ki, bu da tam olarak sanatçının eser verme sürecidir. İslam sanatında hat tezhip minyatür gibi sanatlara yönelmesi onun manevi algısının bir sonucudur. İslam soyutlama ve üsluplaştırmaya yönelmesi tevhit ve tenzihi gözetmesi ve hissettirmesi için soyuta yönelmiştir. Bu durum dini ve din dışı ayrımı olmaksızın tüm sanatlarda söz konusudur. İslam sanatının soyut sanat olması, gözettiği tevhit ve tenzih ilkesinin ifadesi olması sebebiyledir (Koç, 2009:15-20). Bununla beraber modern anlamda bilinçaltı itkilerin dışı vurumu olarak algılandığında da heyecan verici ve çarpıcı sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

İslam sanatı bir açıdan onu ortaya koyandan bağımsız görünen bir mükemmellik sergiler. Sanatçının bireysel özellikleri, eserin evrensel karakterinin arkasında kaybolur. Bu açıdan sanatçı kendisini eserin tek sahibi olarak görmez, kendisini ilahi yansımanın bir parçası olarak görür. Yaptığı eserle bütünleşmesi sonucu kişisel bir varoluş bilinci öyle bir yere ulaşır ki, başlangıç ve sonuç itibarıyla ait olduğu ve ulaşmayı arzuladığı hakikatte kendisini kaybeder veya yeniden bulur.

Bu hal aynı zamanda sufilerin “vecd” dedikleri kendinden geçme durumuna benzer bir deneyimdir. Her “an”ın yeniden yaratılış olduğu ve yaratmanın kesintisiz devam ettiği bilinci ve anlayışı eserde gizle ya da açık belirir. Bu her an yeniden varoluş duygusu ve dinamizmi eserlerin ortaya çıkışını tetikler.

Bütün İslam sanatları görünende görünmeyeni, değişende değişmeyeni yakalama ve gösterme çabasıdır. Bu nedenle tabiatı olduğu gibi aksettirmek yerine onu soyutlamaya yönelmiştir. Aslında bu soyutlamanın arkasında bilinen bir düşünce yatar; bu âlemde gördüğümüz her şey, başka âlemlerde veya varlığın diğer boyutlarda o âleme uygun düzeyde hakikatin görüntüsüdür. Dolayısıyla bu dünyadaki bir varlık–nesne, temsilen metafizik âlemdeki aslına ya da benzerine dair bir ayna tutar. Temsil, tasvir ve çizimler bilinenden bilinmeyene ayna tutmak şeklinde çalışır . Hat Sanatı hakikatin güzellikle doğrudan ilişkili olduğunu ve görsel formlarla yani harflerle bu düşünceyi aktarmayı dener. Bu var ediş sürecinde sezgi ve kavrama gücü, kutsal birlik öğretisi ile gelen hayatı algı yönteminden kaynaklıdır (Koç, 2009:22-50).

Tasavvuf hayatın, incelikli ve kutsal mesajla dolu yaşanması olduğundan, bu kaynaktan beslenen Hat Sanatı’nda, harflerde ve yazılarda ortaya çıkan, şekillenen dış güzellik, bir şekilde ilahi güzelliği yansıtır. Kutsal kitabın insan üzerinde yarattığı titreşimin başka bir yansımasını sembollerde yani harflerde ve kompozisyonlarda bulmak mümkündür. Bu anlamda Kur’an, yani kutsal kitap, tüm Hat Sanatını, ölçü ve tarzlarını etkilemiştir.

Kur’an kendisini okuyan insanlara hakikatin derin tabakalarını açar. Bu açılım elbette okuyan insanın bilgi ve algı gücüne göre değişiklik gösterir. Toplumun geneli için de iletmek istenen mesajı ulaştırır. Kur’an dili, büyümlü bir şekilde hitap ettiği herkesi istediği hedefe ulaştırır. Onun ihtiva ettiği anlam ve imalar yazısının estetik değerini de alabildiğine artırır. Ayetleri okumakla kişi âlemde olup bitenlerle Allah’ın tasarımları arasındaki ilişkiye açılır. Bu bakış açısı ile genişleyen, zihin olarak açılan kişi için, dünyada olup biten her şey bir ayet ve işarete dönüşür. Kuran da dil ve fikir öyle hayret verici bir oluşuma dönüşür ki, ortaya çıkan bu zenginlikten hem estetik bir haz alınır hem de ima edilen derin fikirlere ulaşma konusunda uyarıcı titreşimler alınır. Kur’an’ın dil ve üslubu öyle olağanüstü ve insanüstü bir özellik

gösterir ki; bu üslup kişiyi sonsuz anlam katlarına yükseltir. Bu derin ve estetik üslup Hat Sanatı'nın yaratıcılıklarının kaynağını ve eksenini oluşturur.

Kuran ilk bakışta son derece yalın görünmesine rağmen öyle girift bir metindir ki başka dillere tercümesi neredeyse imkânsızdır. Hat Sanatı tam da burada bu imkânsız tercümenin eksik olan kısmını görsel etki ile azaltır.

Güzellik başlığında izahı sunulan “güzel”; bizim duyuşsal algılayış zihni kavrayış yüce eğilimlerimiz ve duyarlılıklarımızı tatmin eden bir şeydir. Sadece duyuşsal algı ile sınırlı değildir. Duyularımızla birlikte kalbimizin ve düşünce gücümüzün, hayal gücümüzün birlikte haz aldığı durumlar, güzellik ile temas edilen durumlardır. Hat Sanatının güzelliğı, insanın pek çok boyutu ile iletişime açık imkânlar sunması ile daha geniş ve yüksek düzeyde insana ulaşır. Başka ifade ile kişide daha geniş hayal dünyası, haz duygusu, derin düşünce ve yüksek heyecan uyandırır. En büyük güzellik, eseri izleyen kişiyi varlıkla buluşturan âlemin estetik yönlerini açarak onunla insan arasında bir yakınlık oluşturan ve insanın ait olduğı kaynağı hatırlatan güzelliğdir. Tasavvuf ritüelindeki “zikir” hatırlamak için yapılır. Anmak, varlığının sebebini ve Allah'ı hep zihninde, gönlünde hatırdaki tutmak eylemi zikrin asıl amaçlarındandır. Hat Sanatı bu anmayı, hatırlamayı görsel olarak izleyiciye aktarır. Harflerin ve kompozisyonun insanda uyandırdığı bu olağanüstülük hissi, bilinçli ya da farkında olmaksızın olabilir. Bu farkında olmaksızın Hat Sanatının insanı estetik güzelliğı ile çarpması olayını M. Bedreddin Yazır, “Kalem Güzeli” isimli seri kitabında yaşadığı bir olayla anlatır;

"Birinci Cihan Harbi'nde askerlik münasebetiyle tanıştığım Macaristanlı ressam ve subay bir arkadaşım vardı, ara sıra İstanbul camilerini, müze ve kütüphanelerini birlikte gezer, her çeşit sanat eserlerini ziyaret ve tetkik ederdik. Bir gün, Sultan Ahmed Camii'ndeki Melek Paşazade Ali Haydar Bey merhumun talik celisi "el-Kâsibu habîbullah" levhası önünde bulunuyorduk. Arkadaşım ona baktı da, sonra bana dönerek: -- Dostum! Bu sizin yazılarda bir hâl var. Çok dikkat ediyorum, ilk bakışta sade bir renk, geometrik bir sessizlik, baktıkça harekete geliyor, canlanıyor, cilveleniyor. Önce bir tatlı bakış, arkasından yavaş yavaş içe süzölen canlı bir akış, sessiz bir armoni içinde ruhu oynatan metafizik bir musiki var. Lâkin ondaki ahengi kulaklar duymuyor, içler dinliyor, dinledikçe bir başka âleme yükseliyor. Bakarken ne oluyor anlamıyorum, içimi içine çeken büyüleyici bir çehre, bir güzellik denizi, sevimli titreşimlerle gönlümü ferahlatan bir hava, derken bir melek sesi ve nefesi kadar gizli ve ılık bir okşayış ve

sarılış içinde kalıyorum; o, ben; ben o oluyoruz gibi bir şey oluyor, Sizde de böyle şeyler olur mu? demişti" (Yazır, 1989:69).

Anlatıda Hat Sanatının metafizik etkisi ve görsel çarpıcılığı karşısında yaşadıklarını dile getiren ressam, aslında yaşadıklarının bir kısmını dile getirebilmiştir. Asıl etki ve ruhundaki çalkantı şüphe yok ki çok daha derin ve heyecanlı olmuştur.

Büyük mutasavvıf Mevlana'ya göre sanatçı toplumun en değerli üyesidir ve her ne kadar ilahi yaratma fiili ile insanın yaratması karşılaştırılmasa bile Allah'ın yaratıcılığını temsil eder (Leaman, 2012:74). Evvelce bahsedilen Maeterlinck'in "Tanrı, her şeyi yaratıp sıra insana geldiğinde, yaratmayı bıraktı, insana verdi" anlayışı Mevlana'nın yaklaşımına benzer. İslam inancı açısından insanın yaratması Tanrı ile kıyas edilemez; insanın yaratması eksik ve kusurludur. Bununla beraber sanatçının eser üretmesi bir tür yaratıcılıktır. Allah en mükemmel şekilde yaratır ve neyin en mükemmel olduğunu dolaysız olarak bilir.

Allah'ın yaratma ve şekil verme yönlerini belirten isimleri vardır; Musavvir ; şekil ve suret veren, demektir. Kur'an'da bir kez, Haşr suresinde kullanılır. Kalp ve zihne doğan manaların anlaşılması ve tasavvur edilmesi amacıyla bu isme ihtiyaç duyulur. Allah şekil, kütle ve diğer nitelikleri yaratandır. Bu ise ilimde takdir, cevherin icadından sonraya kalan üçüncü derecede bir yaratılıştır. Nitekim Kur'an'da şöyle buyrulur; "Allah ki Halik, Bari ve Musavvir'dir" (Haşr suresi, Ayet:24). Bir başka ismi Bari; örneği kendine ait yaratıcı, demektir. Kur'an'da iki kez kullanılır; Bakara suresi, 54. Ayet, Haşr suresi, 24. ayet. Allah Teâlâ'nın Halik ismine neden muhtaç olunuyorsa, Bari ismine de aynı nedenle ihtiyaç duyulur. Zira her ikisi de mucit anlamındadır. Yine Cami manasında olan Selam ismi için ileri sürülen ihtiyaç nedeni de aynıdır. Bu ismin hayata geçme boyutu mucit anlamındaki Halik adıyla aynı paraleldedir. Bazen Bari ismi yaratma ile bağlantılı olmayabilir. Bu nedenle "O Allah ki Halik ve Bari'dir" (Haşr suresi, Ayet:24) ifadesi ile yer alır. Anlamı; kargaşa ve ayrılmazlıktan uzaktır demektir. Allah'ın yarattıklarına yönelik genel kanunu şöyledir; bir şey yaratıldığında daha önceden onun gibisi var değildir. Evvelce olmayan bir şey yaratmıştır. Burada temel mesele, her mevcut mükemmel şekilde yaratılmıştır. Ortaya çıkartılan varlık kendisine özgü kendisiyle uyumlu bir oluşum içerisindedir. Allah benzer oluşumları oluşturmaktan münezzehtir (Arabi, 2010:60).

İbni Arabi'ye göre tasavvufun amacı, bütün eşyanın ontik statüsünü ve aslını aynı zamanda onların ontolojik özelliklerini koruyarak Tanrı'ya yeniden atfetme girişimidir. Böyle bir düşünce sisteminde insan var oluşunun gayesi ruhunun kutsal aslına aşamalı bir yolla bir dizi makam ve mertebelerden geçerek Tanrı'ya doğru gelişen bir süreç sonrası geri dönüşle "farkına varmaktır".

Akıl, olgu ve kavramları belirler ve sınırlar, farklı kalıplara giremez. Tanrı'nın tecellisi ile halden hale geçemez. Hâlbuki kalp halden hale geçebilir. Burada İbni Arabi diğer mutasavvıflardan farklı düşünmüştür. Önceki sufiler; Hak kulun kalbine onun yeteneğine potansiyeline göre gücü ölçüsünde belirir. Muhittin Arabî ise kalbin tecellilerle birlikte halden hale geçeceğini savunmuştur. Yapılması gereken ilk adım kalbi aklın yerine koymaktır. Kalp ile düşünmek tasavvuf öğretisinde çok önemsenmiştir. Akıl sınırlamadır ve konuyu tek bir nitelikle sınırlar. Halbuki hakikat kendiliğinden sınırlanmaya direnir. İnsana dair sınırlar tüm teknik gelişmelere rağmen çözülememiştir. Heisenberg'in belirsizlik ilkesine bakılırsa, çözülmesi pek de mümkün görünmüyor. İnsanın ruhuna, mutluluğuna ya da hüznüne dair net veriler yoktur. Psikolojik veriler, istatistik bilgiler sadece yüzdeler oranlardan bahsedebilir. Genellemeler yapılırsa da, bu veriler her insan için boşa çıkabilir. İnsanın bilinemez kestirilemez bir yanı hep olacaktır. Hakikat ve mutluluk arayışında onu görsel olarak yakalama ve şaşırtma konusunda Hat Sanatının tuhaf, olağanüstü, mistik bir yanı hep var olagelmıştır. Kalp ile düşünmek denen pratiği önemseyen ve geliştirmeye çalışan tasavvuf öğretisine, kalp ile görmek, görüntü ile ruh dünyasını etkilemek yöntemleri ile başka bir pencere açarak insanın arayışında hep öncelikli bir rol oynamıştır.

Tasavvufa göre hidayete ermek insanın hayrete ulaşmasıdır. Hat Sanatı için bu, ilk olarak görsel çarpıcılık ile sağlanır. Hayrete ulaştığında ise ulaşabilecek şeyin hareket, hareketin ise hayat olduğunu anlar. Yazının hep bir hareket ve akış içinde oluşu bunu sezdirir. Dolayısıyla durağanlık yoktur. Durağanlık yok ise ölüm de yoktur. Varoluş vardır, yokluk söz konusu değildir (Almond, 2012:27-37). Sonsuzluk çağrışımının Hat Sanatının en belirgin özelliği oluşu bu yüzdendir.

Derrida yazma fiilinin tarife gelmez anını analiz ederken; "bir metindeki alternatif anlamalar bağlarından taşıyorlar ve metne hayat götürüyorlar; eğer mana oyunu anlamdan taşarsa bu taşma, yazma teşebbüsünün anıdır, o anda işaret sayfada

görülür görülmez anlamların çeşitliliği metinden taşmakta ve onu dönüştürmektedir, yeni ve çeşitli yorumlara hayat vermektedir” der. Derrida’nın bu tarifi metin yazmaları için geçerli olsa da, İbni Arabî’nin kutsalına, hayat verici hareketine ve mistik-estetik akışa ne derece karşılık gelirse kaos ve belirsizlik adeta verimli bir zemin oluyor, bir çok farklı düzeni, anlamı ortaya çıkarıyor. “Anlam var olunca, göstergeden başka bir şey yoktur” der Derrida. Zihinsel kovalamacayı azaltan görsel etkiler, sanatçının ereğini dolaysız olarak izleyiciye aktarır. Hem Derrida hem de İbni Arabî kutupsal zıtlıkları – ikili düşünceyi yanıltıcı ve en kötü ihtimalle potansiyel acımasızlık olarak görürler. Bu sebeple de kartezyen - ayrımcı düşünceyi reddediyorlar. Olabildiğince çok yorum, imkân dâhilinde çeşitli görüşleri önemseyen İbni Arabî bu geniş ve engin açıklığını “herkesin bir Tanrı’sı vardır” sözü ile aforizmik şekilde dile getirir. Hikmet; Tanrı’yı sadece bir kitap vasıtasıyla bulmak değil, Tanrı’nın her kitabı nasıl yazıyor olduğunu görebilmeyi denemektir. Ve kitaptan kasıt sadece kutsal kitaplar değildir. Evrendeki her varlık, her ağaç, her yıldız, her insan Tanrı’nın eseridir, bir anlamda kitabıdır. Kur’an 77200 harften oluşur ve her harf bir ilimdir. Harflere dair yorumlar, *harflerin metaforları* başlığında ayrıca açıklanmıştır.

“Kitap’ta biz hiçbir şeyi eksik bırakmadık” (Enam Suresi, Ayet:38), Cebrail’in Hz. Muhammed’e bildirdiği bu ayetten İbni Arabî “Kur’an’ın olmuş ve olacak olan her şeyi ihtiva ettiğini” anlamını çıkarır. “Her şeyi kapsayan kitap” yani Kur’an; Arapça “bir araya getirmek” demektir. Suretlerin sınırsızlığını, sembollerin denizini düşünülen ve düşünülecek olan her şeyi içermektedir. İbni Arabî Kur’an’ı sınırsız, hiçbir zaman tükenmeyen anlamların hazinesi olarak görür. Bütün varlık dünya ve ahirette sürekli hareketlidir. Çünkü yaratma bir durağanlıktan meydana gelmez. Allah’tan gelen sürekli var etmeler ve tükenmeyen kelimeler vardır. Plotinus’a göre, sözler düşüncelerin ruhtaki yansımasıdır. Bu yüzden ruhtaki düşünce aslında bir kaynağın yankısıdır. İfade edilebilir düşünce ruh dünyasının bir imgesi olacaktır. Bu yüzden ki düşünce kendisinden ötede bir şeyi imgeler (Almond, 2012:40-152). Sözler seslerle ya da yazı ile aktarılır. Ve sesin enerji olduğu bilinir. Tüm bu verilere baktığımızda düşünceler bir yansıma ve sesler enerjidir, yazı ise sözle-sesle enerjiye dönüşebilen imgelerdir.

İbni Arabi; “bir kere esrarın zevkini tattın mı onun hakkında konuşamazsın” der. Buradaki yapamazsın iması bir yasak anlamında değildir. Yetersizlik manasında kullanılmıştır. Hakk’ın akıl dondurucu eşzamanlı heryerdeliğinin ve karşılaştırılamazlığının içine doğru bir hamle yapınca bu durumu izah edebilecek hiçbir teknik terim, terminoloji kalmaz (Almond, 2012:129). İnsanlar ise önce kavramları fark edebilmek, sonrasında anlamak için, aramak ve uğraş vermek zorundadır. İbni Arabi’nin bahsettiği konuşulamaz, sözle izah edilemez bölgeye ulaşmakla gelen ruh durumunu, Hat Sanatı imgelerle sadece sezgiye yönelik görsellik olarak sunabilir. Bu harikuladeliğe ulaşmak için elbette bir hak etmek, layık olmak safhası vardır. Liyakat eylem de değil, eyleme (fiil) de değil eylemdeki güzellikte bulunabilir ancak. Eylemedeki, faaliyetteki güzelliğin kemaline tanık olabilen kişi ancak olur, olgunlaşır. Kutsal dünya ile iletişim kurabilmek insan ruhunun içinde tutuklu bulunduğu bu maddi âlemin bağlarından kurtularak özgürleşmesini sağlar (Cundioğlu, 2012:23).

Estetik bir amaç için yazılmış olan Hat Sanatı yazıları, içerdiği metafizik arayışı ve mistik anlamının yanında, soyut biçimi, ritmi ve üslubuyla görsel etkisi olan seyirlik bir plâstik eserdir. Hem harflerin ve yazının kutsallık algısı hem de estetik değeri sebebiyle tekkelerde Hat Sanatı levhaları sıklıkla kullanılmıştır;



**Resim 6: Tekke Levhası; İnna fetahna leke fethan mübina, yazısı. Tarih:1331.
(Işın, 1999:30)**

Resim 6'da görülen levhada fetih suresinin ilk ayetlerinin simetrik yazılmıştır. Fetih tasavvufta insanın kendi iç dünyasını fark etme, var oluşun hakikatine ulaşma anlamında kullanılır.



Resim 7: Tekke Levhası; Allah lafzı. Tarih:1861. (Işın, 1999:16).

Resim 7’de görülen Allah yazısına “İsmi Celal” veya “Lafza-ı Celal” denir. Allah’ın bütün sıfatlarını toplayan zat adıdır. Bu önemi sebebiyle Allah ismi zikrin en önemli unsurudur.



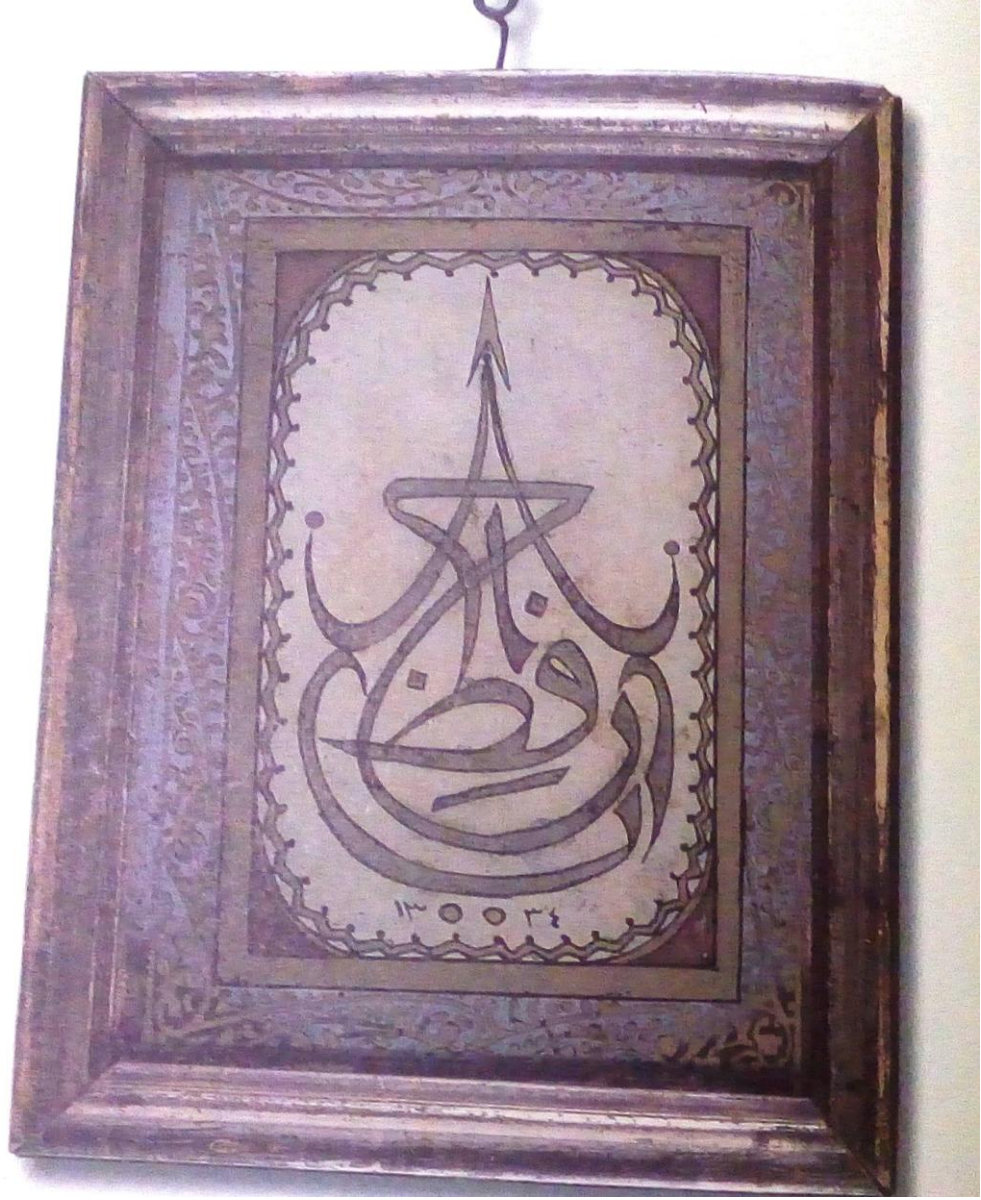
Resim 8: Tekke Levhası; Besmele. ((Işın, 1999:16).

Resim 8’de görülen besmele şekil olarak bir anahtar andırır. Besmele Rahman ve Rahim olan Allah’ın ismi ile başlamak anlamına gelir. Basmelenin anahtar şeklinde yazılması bu kelime ile kapıların açılacağı düşüncesini çağırır.



Resim 9: Tekke Levhası: Hilye. (Işın, 1999:22)

Resim 9’da görülen hilye formu Hat Sanatı için önemli bir levha türüdür. Hz Peygamberin vasıflarından söz eden kitap ve Hat levhalarına Osmanlı kültüründe Hilye adı verilmiştir. Peygamberin dış görünüşü, yürüyüşü gibi özellikleri yazı ile anlatılır. Bir anlamda yazı ile resmedilir. Hilye formu Peygamberi anlattığı için önemlidir.



Resim 10: Tekke Levhası: Ya Hafız. Tarih:1915. (Işın, 1999:50)

Resim 10’da görülen “Ya Hafız” yazısı Allah’ın isimlerinden biridir. Hafız ismi, her şeyi muhafaza edip koruyan, kayıt altına alan anlamındadır. Hafız ismi ayrıca, kendisine sığınanı koruyan anlamına gelmektedir. Allah en yüce koruyucudur. Bu yüzden levha ve bu ismin zikri, Allah’tan korunma talebini dile getirir. Hafız isminin şu anlamları da vardır; zamanda kâinatın düzenini koyup sürdüren, düzenin sürmesi için kuralları koyarak bunu sağlayan ve kâinatı koruyan, insanları değişik tehlikelere karşı koruyan, niyetlerini ve sırlarını bilen koruyan,

dostlarını koruyan, Kur'ân-ı Kerim'i unutulmaktan, tahriften, ihmalden koruyan anlamları da vardır.

Tasavvuf öğretisinde sembolizm çok önemlidir ve hayatın devamında çok yer tutar. Bu sembollerin önemli bir kısmı da harfler ve yazılardan oluşur. Bu konuda Sembolizm ve Tasavvufi Hayat yazısında Ekrem Işın şunları söyler;

“Harf ve sayılarla şifrelenmiş tasavvufi sembolizm ritüele açılan dünyası, insan bedeninin yapacağı her hareketi disiplin altında tutan ve ona kendi kuralları doğrultusunda bir sınır çizen manevi yaptırımı da kapsar. Söz'den Yazı'ya ve simetrik (müsenna) kompozisyondan ritüel doğru genişleyen bu kültürel doku bir bakıma insan varlığını sembollerden ibaret bir hayat kozası içine almıştır. Bu öylesine kuşatıcı bir dünyadır ki söz'ün bittiği yerde yazı ve yazının imkanlarının tükendiği noktada harf hareketlerini taklit eden vücudun dili konuşmaya başlar. İşte bu ritüelin kendisidir. Biraz daha dikkatle bakarsak disiplin altına alınmış ilahi hareketin izlediği manevi yolu, tasavvufi semboller sistemi içinden geçerken görebiliriz. Aşına bir göz veya ruhun titreşimlerine açık bir kalp, bu yol üzerindeki sembolleri tanımakta, onlara anlam vermekte güçlük çekmeyecektir. Örneğin pek çoğumuzun yakından bildiği, bazen bir mezar mezar taşında bazen bir camide bazen eski bir sandukadan bulup çıkardığımız “çifte vav” yazılı müsenna (simetrik, aynalı) levhalar, mistik kültürün söz'den yazı'ya ve yazı'dan da ritüele açılan kapısının yegane anahtarlarıdır. Karşılıklı yazılmış “vav” harflerinin meydana getirdiği bu simetrideki sır nedir? Tasavvufi kültürün meydana getirdiği kaligrafik sembolizmden, Muharrem ayında aşure pişirilmesine kadar tüm ritüellere uzanan manevi doku içinde bu sırrın cevabı gizlidir. İslam alfabesinde “vav” harfinin sayısal değeri altıdır (6); simetrik yazılmış “çifte vav” ın sayısal değeri ise altmışaltı (66) değerini verir ki, bu da “Allah” isminin sayısal hesabıyla karşılığıdır. Diğer yandan İsm-i Celal'i sembolize eden “çifte vav”, esma tarikatlarında zikrin temeli sayılmış ve bu yüzden mistik ritüelin merkezine yerleştirilmiştir. “Allah” adını meydana getiren harflerden olmadığı halde “vav” harfi sayı arkitektöniğinin sağladığı imkânla bu ifade zenginliğini kazanan “çifte vav” artık vardığı bu noktadan sonra insanın kendi kozmosu içindeki hareketlerini belirleyecek bir güce ulaşmıştır. Harfler Tanrı adına konuşmakta, vücudun ritmi harflerin kıvrımları - hareketleri üzerinde gezinen bilincin emrine girmektedir.” (Işın, 1999:10)



Resim 11: Bursa Ulu Cami çifte vav, Hattat; Şefik Bey. (Berk, 2006:163)

Resim 11’de bahse konu “çifte vav” görülüyor. Bu yazı formu genelde camilerde ya da dergâhlarda levha olarak kullanılmıştır. Nadiren kitaplarda görülür. Hattat yazıyı ve harfleri estetik ölçülere göre en kusursuz şekilde öğrenmeye ve eserlere aktarmaya çalışır. Yeni yazı kompozisyonları kurgularken mevcut olan birikimi göz ardı etmez. Çıkış noktası olan kutsal kayıtlarla bağını koparamaz. Dünyadaki anlam arayışına dair bulduklarını harflerle, kalemle, mürekkeple görünür hale getirir. Harfler, kutsal kitabın harfleri olduğu için yazmak, daha güzel yazmak arzusu eylemin doğasında vardır, bu var oluş, insanı hayranlık uyandıran bir bölgeye ulaştırır. Harflerde ve yazıda metafizik unsurların oluşu kişisel deneyimlerle algılanabilir. Sanat olarak etki gücü, estetik değeri her insan için farklı seviyelerde gerçekleşirken, metafizik etkisi daha öznedir. Sembolik anlamlar ve anlatımlar konuyla ilgisi ve bilgisi olanlar için daha kuşatıcıdır.

3.5. Aşk Olmadan Meşk Olmaz

Hat Sanatı bin yılı aşan bir geleneğin getirdiği derin, köklü ve sağlam arka planı ile hala canlı, dinamik oluşu ile sanat dünyasındaki vazgeçilemez yerini

korumaktadır. Bu görkemli sanatın eğitim süreci şüphe yok ki zorlu, çetrefilli, uzun zaman ve çaba isteyen bir programdır. Hat öğrenmek isteyen öğrenci, bu sanatı öğrenmeyi ister, talep eder ve “talebe” olur. Örnek yazıyı, dersini yazar ve hocasına gösterir. Hattat yazıyı düzeltir, nasıl istenen formda yazacağını göstererek yazar, bu sürece “meşk etmek” denir. Meşk talebenin aldığı yazı ödevidir. Bir harfi bazen binlerce kez yazar, onca denemeye onca zamana ve çabaya rağmen gene de istenen ölçülerde istenen güzellikte yazamaz. “Aşk olmazsa meşk olmaz”; bu söz, hat sanatının çaba, egzersiz ve teknikten ibaret olmadığını en veciz söyleniş biçimidir. Hat Sanatı insanı yücelten ve güzelleştiren o tarifsiz duygu olmaksızın basit çabalarla öğrenilemez. Yetenek, çaba, ısrarla birleşse bile sihirli dokunuş, yazıya, harflere duyulan sevgi ile gelecektir.



Resim 12: Rabbi yessir duası. (Hattat Mehmet Özçay)

Hat öğrencisi harfleri yazmaya başlamadan önce Resim 12’deki duayı yazarak başlar. Okunuşu; “Rabbi yessir velâ tuassir Rabbi temmim bi’l-hayr”, anlamı ise; “Rabbim! Kolaylaştır zorlaştırma, Rabbim hayırla sonuçlandır” şeklindedir. Bu dua hat sanatı öğrencisinin ilk meşki olur. Bu yazıyı defalarca yazar. Öğrenci bir heves ile mi gelmiştir? Yoksa içinde bir tutku var mıdır? Bu soruların cevabını Hat hocası, öğrencisinin çalışmalarından ve ısrarından anlar ve ona göre yol çizer. “Rabbi yessir” duası bir anlamda yazının metafizik boyutunun fark edilmesi içinde önemlidir. Çünkü öğrenci ilk meşkini yazarken bu duayı defalarca okur ve yazar. Öğrenmeyi dilediği sanat için, güzel yazabilmek için Tanrı’dan kolaylık ve yardım ister. Bu ritüel öğrenciyi başarı karşısında mütevazı olma konusunda bir ön eğitimidir. Çünkü sanatçılar için kibir ve kendini beğenme ciddi bir tehlikedir. Öğrenci güzel yazma konusunda yetenekli ise ileride hattat olduğunda onu bekleyen en büyük tehlike kibre kapılmaktır. Bu konuda ki bilinen hikaye; Michaelangelo’nun Musa heykelini bitirince karşısına geçip “Ey Musa, konuşsana neden konuşmuyorsun” diye

haykırması, insanın içindeki yaratan varlık olma dürtüsü ile yaratılmış olduğunu, ölümlü olduğunu unutmamasına tipik bir örnektir (Mutluel, 2010:99).

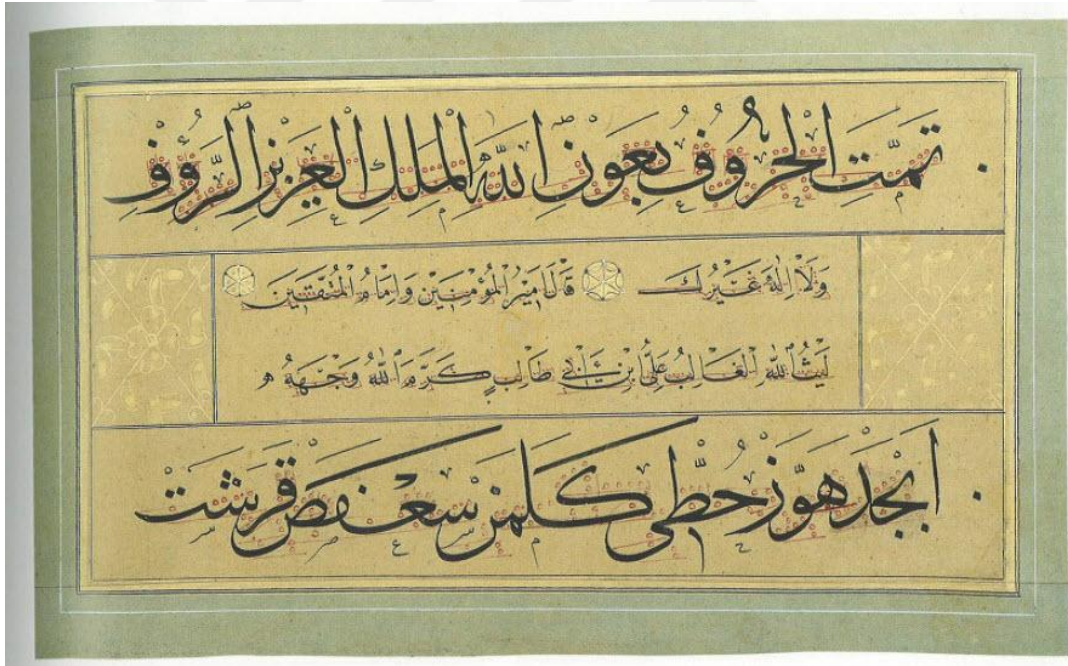
Başka bir örneği ünlü Menakıb-ı Hünerveran kitabında Gelibolu’lu Ali şu şekilde anlatır; “Hikaye olunur ki ünlü Mir Çeleme üstadı Mir Ali den icazet alma seviyesine ulaşır. Çeleme ye icazet metnini yazmasını söyleyen Mir Ali beklemediği bir cevap alır. Çeleme üstadının yüzüne “sen kimsin ki ben senin ketebeni ihtiyar idem” der. Bu duruma çok üzülen Mir Ali talebesine beddua eder ve az zaman geçmeden Çeleme kör olur (Ali, 2012: 120). Aslında Hat Sanatı yazı ve sanat eğitiminin yanında karakter eğitimi, güzel insan olma eğitimini de zorunlu kılar. Hz. Peygamber; “Allah güzeldir, güzeli sever” sözü ile estetik duyarlılığın duygu ve ahlak boyutu birlikte anlamlı olacağını ifade etmiştir. Hat Sanatı, “Hüsnühat” olarak da anılır. Hüsn kelimesi ile aynı kökten “hasene” iyilik ve güzelliğin birleştiği manevi bir güzellik anlamında kullanılır. Bu kelime Kuran dilinde “mutluluk, iyilik, esenlik” gibi anlamlara gelir. Karşıtı kavram “seyyie” ise “ kötülük, hoş olmayan, yüzkarası iş ve durum “ gibi anlamlara gelir (Koç, 2009:75). Daha geniş bir perspektif ile bakınca yazının güzelliği, sanatın güzelliği, elin güzelliği, insanın ahlak güzelliği ile eklemlenerek ilerler.

Hat Sanatının bu zorlu ve uzun soluklu eğitim süreci, kalıcılığının da şifresi gibidir. Hat Sanatın gerileme göstermeksizin gelişmesini M. Uğur Derman şu üç sebebe dayandırır:

1. Sağlam ve özenli usta – çırak ilişkisinin asırlardır kopmadan ve bozulmadan devam etmesi.
2. Bu sanatın bünyesinde yenilenmeye ve zamanla gelişmeye açık bir imkanın, kabiliyetin bulunması.
3. Özelliğini bozabilecek benzeri bir sanatın Batı’da bulunmayışı (Derman, 1992:40).

Hattatların öğrencilerine meşk yöntemi ile yazı öğretmesindeki bir gelenek de şudur; Yüzyıllardır yazı öğrenmek isteyen öğrenciye hattat yazıyı öğretir ve ücret talep etmez. Hat Sanatının öğretiminde paranın, maddiyatın girmesi ayıp ya da günah sayılmıştır. Çünkü bu sanatın öğretilmesi yüce bir görev kabul edilmiş ve “sanatın

zekatı” olarak bilinmiştir. Sadece devlet veya bir vakıf tarafından tayin edilen hocanın bu maksatla maaş alması hoş görülmiştir. Bir şekilde Hat Sanatına ilgi gösteren, öğrenmek isteyen herkese üstatlar meşk çalışması yapmış ve kesinlikle bir ücret almamışlardır (Behar, 1998,64). Meşklerin ücretsiz oluşunun asıl anlamı, öğretilen bilginin ve sanatın, para ile karşılanamayacak kadar değerli olduğudur. Bu kabul hem hattat hem de öğrenci tarafından bilinir ve bilgi çerçevesinde meşk edilir. Meşk karşılıklı olarak bir onur vesilesidir. Öğrenci ders aldığı hocasını onurla ve gururla yâd eder. Filan hocadan meşk almış olmak bir övünç vesilesidir. Ve hattat da öğrenci yetiştirdiği için bir zaman sonra filan hattata ders vermiş olmanın gururunu yaşar. Çünkü bu sanatın devamı için bir başka insana bilgiyi aktarmış olmanın huzuru önemlidir. Sanatın devamı, hem öğrenci hem üstat tarafından önemsenir.



Resim 13: Mehmet Şevki Efendi'nin sülüs-nesih meşki. (Derman, 2001:127).

Resim 13'de görüldüğü gibi meşk yazan üstat, öğrencisi daha kolay çözsün, anlasın diye noktaları yani ölçüleri ile yazar. Meşk yazıları sanat değeri olan şaheserlerdir.

Hat eğitiminde yazının güzelleşmesi uzun ve zahmetli bir süreçtir. Yıllar süren bir çalışma gerektirir. Bir öğrencinin Hat Sanatı'nı öğrenmesi ve hattat olabilmesi sağlam bir irade ve büyük bir gayreti zorunlu olarak gereklidir. Kaydedilen aşama pek yavaş ilerlediğinden çoğu öğrenci bir süre sonra yazıyı bırakır. Bu konuda Hattat Bakkal Arif efendi talebelerine; "eğer eski meşklerinize baktığımızda, ben bunları hocama nasıl göstermişim? Diyebiliyorsanız, bu hattat olacağınıza işaretir" demiştir (Derman, 2011:43). Arif efendi burada yazı eğitimin ısrarlı bir çaba ile gerçekleşeceğini öğrencilerine anlatır. Anlaşılacağı üzere Hat öğrenimi ve öğretimi diğer sanatlara göre daha uzun soluklu, bir süreçtir.

Asıl mesele, harfleri ölçülerine göre yazmak gibi görünse de yazıya ya da harflere güzelliği veren hattat ile yazının arasındaki büyüklü iletişimin kurulmasıdır. Bu durumu Zweig genel olarak sanat eseri sürecini anlatırken, şöyle ifade eder; Sanatçının yaratırken kendine hakim olmayışı, belki ilk anda mantıksız gibi görünebilir. Fakat düşünelim hakikatte sanatçı ancak bir tür kendinden geçişle bir extase'la (vecd) yaratabilir. Nitekim extase kelimesi Yunanca'dan tercüme edilince "kendinin dışında olmak" demektir. O halde sanatçı yarattığı anlarda kendinde değilse nerededir? Çok basit; eserindedir (Zweig, 1949:38). Kendini kaybedip eserle yazıyla, harflerle temas edebilmek, bu iletişimi zihinsel ve ruhsal olarak yapabilmek için yeter şart "Aşk" tır. Ve Aşk olmazsa meşk olmaz.

Kayda değer bir eser üretmek için, sanatsal yaratıcılık için daima iki unsur birleşir, şuur ve şuursuzluk, teknik ve ilham, heyecan ve soğukkanlılık, birbirine karışır. Sanatsal yaratıcılık için içtekini dışarı çıkarmak için, hayalindeki, görüntüyü, ilham olarak gördüğü hülyayı, esere aktarır, yani bizim dünyamıza çeker (Zweig, 1949:51). Bu şekilde yaratılan eserdeki yaratıcılık sırrına görseldeki duyguya erişebilen, kimseler ulaşabilir. Böylece sanatçı hayalini paylaşmış olur, hayalini gerçekleştirmekle eşanamlı bir gerçekleşmedir.

Tüm meşkler sonucunda yazının inceliklerini kurallarını öğrenen talebe yeterince olgunlaşırsa ve ustalaşırsa, üstadı tarafından verilen diplomayı almayı hak eder. Bu diplomaya "icazet" denir. Öğrenci hangi yazı türünde olgunlaşmışsa o yazı türünde icazet alır. İcazet alan öğrenci artık hattat olmuştur. Yazılarının altına imza atmaya ve başka öğrencilere ders vermeye, hatta bir başkasına icazet vermeye yetkili

olmuştur. Böylelikle sanatın onuru korunur, yazılı olmayan bir ritüel ile kadim gelenek devam ettirilir (Türkoğlu, 2006:29).

3.6. Hat – Hattat – Hayat Algısı

Kur'an da Alak suresi, 4. ayette geçen “Kalemle insana bilmediğini öğretti” ifadesi kaleme ve yazıya dair önemli bir vurgudur. İlim öğrenmek için kalemle olan iletişimin canlı tutulmasına dair bir işarettir. İnsanların en temel vasfı düşünebilmeleridir. Düşünmek, bilmek ile olacağından yazı ve kalem tüm bu sürecin merkezindedir. Yazı okunan şeydir. Okumak ve görmek arasındaki dolaysız ilişki sebebiyle yazı ve sembolleri olan harfler değerlidir. Menakıb-ı Hünerveran kitabında Gelibolulu Mustafa Ali, bir hattatın harflere dair sırları ve yazıya olan duyguları şu veciz şekilde söylediğini yazar;

“Seni gözün içine yerleştirdim ki insanlar seni göremesinler,

Ancak şunu da bileyim ki sen aynı zamanda insanların arasındasın”

(Ali, 2012:133). Yani sen insanların gözbebeğine yerleşecek kadar değerlisin, insanlar harflere gözleri ile bakarlar, görmeseler bile onlardan uzak olamazsın. Görüleceği üzere yazı ve harflere dair pek çok yorum çeşitli zamanlarda yazılmış ve söylenmiştir. Her yorumcu konuyu, bilgisi dâhilinde, görebildiği ölçüde dile getirmiştir. Bir şeye dair bilgi ve idrakimiz arttıkça sevgimiz de o ölçüde artar. Kavramlardan bağımsız bir bilinç yoktur. Bir şeyin bilincine varmak kendi bilincine varmak demektir. Simge üretmek de gerçekte fikir üretmektir. Simge sözler olduğu gibi simge sesler simge biçimler ve simge davranışlar vardır. Sanat özellikle 19. yüzyıldan bu yana yoğun bir biçimde simgesel anlatıma yönelmiştir (Timuçin, 2005:61-65). Afşar Timuçin'in üzerinde durduğu simgesel anlatım modern sanatlar için son yüzyıldır geçerlidir. Oysa Hat Sanatında başında beri simgesel ve sembolik bir yöntem doğası gereği, yazıya koşut olarak akmaktadır.

“Risale-i Hat” kitabın da Hafız Zade “Gerçek önderin sembollerini aramak istersen sözün aslının bu konuda olduğunu görürsün. Her türlü sıkıntı ve problemleri gideren, bu 28 harf gönderilmiştir. Taptığımız Allah'ın kelamı, sıfatları ve gören ile görülenin sırrı bu 28 harftedir. Bu sırlar Fatiha suresinin 7 ayetinde gizlidir” der (Hafız Zade, 2005:43). Devam eder: Güzel yazı yazarların karşılaştıkları zorlukları

ve onların inci gibi olan özelliklerini sana anlatayım: öncelikle kâmil bir üstat bulup ona hizmet et ve benim sözümü de daima hatırla. Bu hat çeşidine “gençlik ilmi” derler ve bunun ilmini bilen Ab-ı hayat (ölümsüzlük iksiri) bulmuş gibidir. Dünyada ilim ve hüner çoktur fakat “ilm-i Hat” gibi güzeli bulunmaz. Yüce kimseler yanında her zaman itibar gören hat sanatı bütün ilimler içinde en hünerli olandır. Bu bilgiye sahip olan kişi kendi zenginliğinin ve bütün olgunluğun en seçkininin bu sanat olduğunun farkındadır. İlim şehrinin kapısı Hz. Ali şöyle der: “Hüsn-i Hat öğreniniz çünkü o rızık anahtarlarından biridir” (Hafız Zade, 2005:44-45).

Hız. Muhammed’in dini üzere harfleri ilk defa yazan kişi Hız. Ali’dir. Hız. Ali 9 harfi 9 şekilde dizip kutsal kitabı yani Kur’an-ı Kerim’i harflerle, şekillerle yazdı. İlk olarak cennetin 4 köşesine nispetle Kufi, Sülüs, Muhakkak, Nesih hatlar kullanıldı. Burada Hız. Ali’nin öncülüğü, yazının, yani Hat Sanatı’nın piri, ilk üstadı olarak anılmasına sebep olmuştur. Ve gene İslam kaynaklarında “Ben ilim şehriyim ve Ali de onun kapısıdır” Peygamberin söylediği meşhur sözdür. Dikkat çekici olan hem ilmin (bilginin) öncüsü hem de yazının, Hat Sanatı’nın piri olarak saygı duyulan Hız. Ali’nin şahsında güzellik (Hat Sanatı) ve hakikat bilgisinin birleşmiş olmasıdır. Bu durum “güzellik” kavramında açıklanan konuların başka bir açıdan ve daha üst perdede anlaşılması için önemlidir.

Hattat yazarken epifaniler yaşar; Hat Sanatçısı için eli kontrol etmek, yazının güzelliği için zorunludur. Milimetrik oranlar ve açılarla binlerce kez aynı harfi yazarken elini kontrol etmenin her ayrıntısına vakıf olur. Eli kontrol etmekle, zihnini kontrol etmek, öfkesini kontrol etmek, nefesini kontrol etmek şeklinde bir refleks gelişir. Ve zamanla anlar ki, el gözün gerisinde kalır, göz ise hayalin gerisinde, hayal kalbin gerisinde kalır (Oruç, 2009:24). Bu fark ediş tüm benliğini kaplayınca sanatın insanda yapabileceği en büyük etkiyi yaşar.

Bir başka epifani; Yazarken kalem hokkaya batırılınca yazacağından fazlaca mürekkep alırsa kâğıda dokununca fazlalık akar ve yazı güzel olmaz. Kalem yazacağı kadar mürekkep almalıdır. Fazlası başka bir kâğıda dokundurmak şeklinde bırakılır. Bu eylem her kelimedede tekrar eder. Bu hareket Hattat için bir süre sonra insanın hayattan alınabilecekler konusunda kaotik bir eğitim oluverir. Madde dünyasına dair açgözlü olmamak konusunda, yetecek kadar almak konusunda, bilinç

farkında olmadan eğitilir. Bunun yanında insanın sonsuzluğa dair özlemi ve hakikate olan açlığı ters bir simetri ile katlanarak büyür.

Hattat kalemi açarken keskin bir çakı ile yontar, kalemdeki fazlalıkları almak; insanın kendisini gereksiz yönelişlerden arındırması gerektiğini üst bir bilinç ile fark etmesine götürür. Kalemin ucu inceltilirken, insanın da asıl gagesine odaklanması için ruhunun incilmesi gerektiğini anlar. Ve kalemin ucu ortadan ince bir şekilde ikiye ayrılır (şaklanır), bu çatlak mürekkebin akışı için gereklidir; bir güzellik ve bir akış için ayrılıklar kaçınılmazdır. Yazarken nefes tutulur; nefesin tutulması kalbin çalışmasını yavaşlatır, kalbin yavaşlaması kişisel zamanı yavaşlatır, kalp ve zihin arasındaki senkronizasyon en üst seviyede yakalanır. Bu konsantrasyon ile açılan algılar yazıya, harflere, hayata, varoluşa dair farklı hazlar aldığı bir dünyaya açılacaktır. Yazarken metafizik hazlara ulaşabilen bir insan için yazı ve harfler artık vazgeçilmezdir. Bu hissi aktarabilirse, yazı ve levha da okuyucu - izleyici üzerinde, sanat eserinde aranan, çarpıcı çekim etkisini yaratacaktır. Bu etki ile izleyici dönüp dönüp esere bakacaktır.

Bir başka uygulama: Hattatlar kalemi açarken çıkan yongaları atmaz biriktirir. Rivayet odur ki bu talaş parçaları Hattat ölünce suyunu ısıtmak için yakılır. Buradaki düşünce elbette cenaze yıkama suyu için odun temin etmek değildir. Hattat kalem açtıkça, yongalar birikir, biriken yongalara bakarak, ölümün kaçınılmaz oluşunu, en unutulmaz şekilde öğrenir. Kalemtraş kalemi inceltir, yazıya hazır hale getirir ve Hattat her yazı ile kendini gerçek hayata, hakikat dünyasına hazırlamaya çalışır. Hakikat evrenine, ölüme dair düşüncenin berraklaşması ile pencere açılabilir. Ölüm düşüncesi burada, madde dünyasında zamanın sınırlı oluşunu hatırlatır ve Hattatı daha üretken olmaya sevk eder.

Tüm bu cümlelerden İnsanın eğitiminin sanatsız olamayacağı sonucuna varılabilir. İnsanın bilgiler edinen bir makine olmadığını, ancak sanat eğitimi almak suretiyle varlığının derinliklerine ulaşabileceğini anlamak için, yazı-Hat eğitimi fazlasıyla zorlu ve keyifli bir seçkidir. Bu süreç başladığında bir ömür boyu sürecektir.

3.7. Harflerin Metaforları

Harfler, kelimelerin yapı taşlarıdır. Kelimeler ise dilin yapı taşlarıdır. Harfler birleşerek kelimeleri, kelimeler de dil sistemini oluşturur. Dilin temel işlevi, duygu ve düşüncelerin paylaşımın, değişimini gerçekleştirmek, yani iletişimi sağlamaktır. Fakat insanî hayal gücü, harflerde ve sözcüklerde iletişimsel işlevden fazlasını görebilir. Harfler, kelimelerin temel unsuru olmanın yanında, kimi zaman metafizik olgulara işaret ettiğine, zaman zaman da doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılmıştır. İslam geleneğinde yaygın bir yeri olmasa da bu fenomen, “Hurufilik” olarak bilinmektedir (Uluç, 2006:52).

Harflerin sembol olmaktan öte anlamları olduğu düşüncesi diğer kültürlerde de yer bulmuştur. Kabalacı gelenek yalnızca kutsal kitabın değil tüm yaratılmış evrenin başlangıçtaki bir alfabenin harflerinin birleşimine dayandığını ve bu harflerin sonsuz biçimlerde yeniden birleştirilebileceğini öğretiyordu (Eco, 2009:204).

Dolayısıyla harfler adeta birer şifre gibi varlığın merkezindeki imgeler olarak anlaşılmalıdır. Yaratılışın kozmoslu ve temel imgeleridir harfler. Hatta İbn Arabî (belki abartarak, belki anlaşılır olmayı önemsemeden) harflerin canlı bir topluluk, bir ümmet olduğunu söyler.

Var olan ile varlık ayrımı daha çok Heidegger'in yaptığı bir ayrımdır. Felsefe var olana değil, varlığa ilişkin ya da varlığın var olan içindeki varlığına ilişkin sorular sormalıdır. İslam filozoflarında ve tasavvuf düşüncesinde varlık□ vücut ayrımında fark edilen şudur: Aslında bütün bilgiler, sufiler, sanatçılar hep varlığa ilişkin sorular soran insanlardır. Harf dediğimiz semboller ise varlığın imgeleridir.

İbn Arabî, “harfler ilmi” olarak nitelediği bu sistemi tabiat üzerinde etkide bulunma aracı ve yöntemi olarak görmez. O harfleri, harflerin şekillerini, anlam değişimleri ve daha pek çok dilsel ve yazısal öğeyi kendi düşüncesini açıklamakta birer sembolik unsur olarak kullanmaktadır. Hurafe olarak değil gösterge bilim olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla dilin ve harflerin, bir temsil aracı olarak kullanımı ile büyü ve tılsım aracı olarak kullanımı arasında bu anlamda sağlam bir ayrım yapılmaktadır. İbn Arabî harfler ilmini, “İsevî ilim” ve “evliya ilmi” olarak isimlendirir (Uluç, 2006:165). İbn Arabî harflere ilişkin bilgi ve yorumunu, asıl kaynağa yani Hz. İsa'ya gönderme yaparak izah etmektedir. İbn Arabî'nin harfleri

“İsevî ilim” olarak isimlendirmesinin temelinde, Kur’ân’daki anlatıda geçen Hz. İsa’nın “Allah’ın kelimesi” olarak tasvir edilişi yatmaktadır. Buna göre Hz. İsa, yaratma ile konuşma arasındaki ilişkinin müşahhas bir örneği olarak anlatılır. Kelimeler âlemine dair bu açıklamaların metafizik karşılığı şöyledir; dünyadaki varlıklar, Tanrı’nın sonsuz kudretinin görünür olduğu kelimelerdir. İbn Arabî mümkün varlıkları birleşmiş ve karışmış varlıklar olarak görür. Bu görüşünü temellendirirken mümkünlerin ifade için işaret edildiğine dikkat çeker. Bu bağlamda “ifade” terimi hem bir şeyi dile getirmek ve hem de dışa vurmak şeklinde anlaşılmalıdır.

İbn Arabî’nin sistemine göre dünya bir kitap; insan, hayvan, bitki ve cansız varlıklar, yani bütün yaratılmışlar ondaki yazılardır. Bu sembolizmin ayan-ı sabite teorisi ile çok yakın bir ilişkisi vardır. Ayan-ı sabite teorisi; kısaca her şeyin enerji olarak var olduğu bir boyut, olarak düşünülebilir. Bir tür paralel evren yaklaşımı da denebilir. Bu evren de ilim de dâhil olmak üzere tüm varlıklar enerji halindedir. Varlıkların dış âlemde görünür olmadan önceki örnekleri ya da taslakları olan ayan-ı sabitede “Levh-i Mahfuz” kitabında yazılı yazılar iken, görünür varlıklar, dünya kitabına yazılmış yazılardır. Bütün varlıkları içine alan bu genel tasarımın yanında, insanın varlığa gelişine dair kurgusunda İbn Arabî özel bir “kalem -levha” ilişkisinden söz eder. Bu sembolizme göre kalem erkek cinsiyeti, levha da kadın cinsiyeti temsil eder. Fakat İbn Arabî insanın oluşumu ile ilgili olarak iki tür kalemden bahseder: Bunlardan ilki “hissedilir erkeklik kalemi” iken, ikincisi “üfleme kalemi” dir. İnsanlığın ilki olan Hz. Âdem erkeklik kalemi ile yazan ilk kişi olmuştur, ve tabi Hz. Havva da levha pozisyonunda bulunan ilk kadındır.

İbn Arabî Fütühat isimli kitabının ikinci bölümünün tamamını harflere ayırmıştır. Bu bölümde vücut genel bir kavram olarak ele alınır, hem Tanrı’yı hem de dünyayı içine alan bir bütün olarak görülür ve böyle tanımlanır. Harfler ise bu iki varlığı birleştirmektedir. Buna göre harfler ile vücut arasında kapsam açısından bir benzerlik hatta aynılık söz konusudur. İbn Arabî harflerle vücut arasında böyle bir ilişki kurduktan sonra, varlık derecelerinin benzerini harfler düzleminde kurgular. O, bu tasarımı hayal gücü ve keşfe dayandırır (Uluç, 2006:71-170).

Harflerin form olarak insana benzetilmesi özellikle Türkler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Türk Hat Sanatı yazılarının insanla, insan bedeniyle, insan gövdesiyle, insan duygularıyla insanın güzelliği ile benzerliği konusunda bir yaklaşım vardır. İnsan gövdesi ile benzerliği olan harfler: elif, ayın, vav, fe, kaf, he, mim, dal, rı harfleridir. Türk hattatlık dilinde sanat yazıları için kullanılan adlara, sıfatlara ve terimlere baktığımızda, ; baş, göz, kol, burun, karın, ayak, cılız, kambur, vb. kelimeler görülür. Bütün bu kelimeler yazı üzerine, konuşmalarda ve anlatılarda geçer. Hattat'ın kafasında tasarladığı güzellik değerlerini anlatırken kullandığı yazı terimlerinin çoğu insan anatomisi terimleridir. Türkler güzel yazılarını ve sanat düşünceleri dışında kişileştirmek istemişse onları hep insan kılığına sokmuştur (Baltacıoğlu, 1993:12). Harflerin insan anatomisine benzerliği İbni Arabi tarafından da fark edilmiş ve kullanılmıştır.

Harflerin şekilleri ve varoluşsal karşılıkları üzerine çalışmaları araştırmacıları derinden etkilemiştir. Bu etki sonrası İbn Arabî'nin felsefesini "hayal felsefesi" olarak tanımlamışlardır. Bu anlayışta hayalin Arabi'nin felsefesinde vazgeçilmez bir ontolojik unsur olmasının yanında, büyük ölçüde eşyayı algılama ve yorumlamasında hayal gücüne dayanmasının önemli bir payı vardır. Başka şekilde söylemek gerekirse, İbn Arabî felsefesini kurarken ve açıklarken akıldan ziyade hayali kullanmaktadır. Burada Einstein'ın "hayal gücü bilgiden daha önemlidir" sözünü hatırlamak yerinde olacaktır. Harflerin İlmi kitabında Arabi bu söze, benzer bir yorumu dile getirir; "bu ilme akıl tek başına ulaşamaz ve anlayış bu bilgiyi tek başına kavrayamaz" der (Arabi, 2006:39). İbn Arabî'nin üslubuna dair bu geniş algı yeteneği ve muazzam hayal gücü ile onun harflerin şekillerinden hareketle yaptığı yorumlarda da görülmektedir. Kurguladığı sistemde, İslam alfabesindeki harfleri cansız ve durgun yazı elemanları olarak görmez. Birbiri ile organik ilişkilere sahip ve birbirine dönüşebilen canlı ve dinamik gerçeklikler olarak tasvir eder. Fakat bunu öylesine gerçekçi yapar ki, hayalden ziyade sanki bu şekilde algılamış ve ifade etmiştir. İbn Arabî harfleri ve harflere karşılık gelen anlamları, fiziksel ve metafiziksel gerçeklikleri tasvir ederken öyle bir üslup kullanır ki, okuyucu bu ikisi arasında kurulan, var olduğu iddia edilen ilişki konusunda şüphe duymaz. Hayal gücü ve örgü açıklamaları gerçekçi kılar. Yazarın, fonetik ve yazılı harfler ile harflerin sembolize edilen gerçeklikler arasında kurduğu bağlar ve ilişkiler öylesine

canlı ve sahicedir ki, okuyucu harflerin temsil ettikleri varsayılan hakikatlerin izlerini görür (Uluç, 2006:170).

Harfler ilminin kurucusunun Hz Ali olduğu geleneksel olarak kabul edilir. İbni Arabi'ye göre harfler birer soyut simge ve gösterge değildir. Harfler de diğer varlıklar gibidirler. Yani insanlar gibi canlıdırlar. Onlarında arasında seçkinleri vardır (Arabi, 2006:12). Tıpkı insanlar gibi harflerin özellikleri, huyları, halleri vardır. Bu yorum metaforik olarak yorumlanabilir. Bununla beraber harflere dair bir sistem kurmuştur. Mesela harfleri derecelendirir;

1. Yazılı Harfler (Hurufun Rakamiyye)
2. Sözlü Harfler (Hurufun Lafziye)
3. Zihinsel Harfler (Hurufun Müstahzara)

Bu sistemde harfler hayalinde, zihinde olmazsa onları kullanamazsın. Harf önce zihinde belirir, sesle söylenebilir ki bir enerji olarak belirmesi demektir. Son olarak yazıya geçebilir ve böylece görünür hale gelir. Arabi harfleri tabiatlarına göre ayırır ve sınıflandırır:

Nemli, kuru, soğuk ve sıcak olarak dört gruba ayırır. Bu sınıflandırmaya göre harfler;

NEMLİ HARFLER; Dal, Ha, Lam, Ayn, Ra, Hı, Gayn

KURU HARFLER; Cim, Za, Kaf, Sin, Kaf, Se, Zı

SOĞUK HARFLER; Ba, Vav, Ya, Nun, Sad, Te, Dad

SICAK HARFLER; Elif, He, Tı, Mim, Fa, Şın, Zal

Bu grupta harflerin etkisine göre yapılmıştır. Dört sayısı, dört temel unsur olan hava, su, toprak, ateşi çağrıştırır (Arabi, 2006:56-59). Bu grupta Arabi'nin harflere dair sisteminin sadece bir yönüdür. Harfleri kozmolojik olarak da ontolojik olarak birer simge ve anlam sembolü olarak algılamış ve yorumlamıştır. O harfleri pek çok açıdan geniş ve girift bir şekilde metaforik olarak kurgulamıştır. Mesela, "mim" harfini mülk âlemi olarak belirlemiştir. Mülk âlemi ile Tanrı arasındaki bağlantıyı sağlayan ara varoluş yani "berzah" için "lâm" harfini belirlemiştir. Burada berzah; iki alem arasındaki ara bölgeyi anlatır. "Lâm" harfi berzahlık özelliğini sırf

“elif” ve “mim”in arasında bulunuşundan almaz. Çünkü “lâm”, düz bir çizgisi vardır ve “elif”e benzemektedir. Nitekim berzah âlemi de arasında bulunduğu iki oluş bölgesinin her birinin özelliğinden bir parça kendisinde bulundurur. Ancak “elif”in aksine “lâm”, kendisinden sonra gelen harflere birleşmez. Bu da “lâm”ın “elif”ten ayrıldığı, ama “mim”le birleştiğini gösterir. Buna benzer şekilde berzah da ayrıldığı hakikatlerden bir yönüyle ayrılır. Kurguda “lâm”, bir yönden “elif”e ve diğer yönden “mim”e benzer. Ancak o aynı zamanda her ikisinden de farklıdır. Bu özelliği onu, harfler dünyasında berzah âlemi benzerliğine götürmüştür.

İbn Arabî yazının üzerine yazıldığı yatay çizgiyi, yani satır çizgisini, cisimler âlemini metafizik âlemden ayıran sınır olarak algılar. Buna göre “elif”in, yani Tanrı adının, satıra yazılması ile âlemin ‘yaratılış’ süreci başlar. Arabî sonraki cümlelerinde “mim” harfini insana benzerliğine dikkat çeker. Mim harfinin kuyruğunun satırın aşağısına inişini, insanın yaradılışı gereği çok yüksek bir potansiyele sahip olmasına rağmen, daha sonra en aşağı hallere düşebildiği anlamını çıkarır. “Lâm”, berzahı sembolize eder ve Hakk’ı ve halkı birleştirir. Böylece bir yandan varlığın birliğinden ödün verilmezken, diğer yandan Tanrı’nın gücünün yansyacağı bir hakikat alanı ortaya çıkmaktadır. Çünkü İbn Arabî’ye göre Tanrı’nın kudretinin yine Tanrı’ya yansması, mümkün değildir, düşünülemez. Aynı bakış açısından bakılırsa, Tanrı için yaratma özelliği ancak yaratıklarla mümkün olmaktadır. “Lâm”ın hakikati satıra yazılmakla tamamlanmaz. Çünkü elif de tek oluşla biricik olmakla satıra iner. Berzahın fonksiyonu ara bölge olmaktır, tam olarak uygulaması için, “elif”in hakikati gereği inemediği aşağı derecelere inmelidir.

İbn Arabî “lâm” harfinin satırın altında kalan çanağını madde dünyası olarak kurgular. Bu harfin yarım dairesi aynı zamanda akledilir âlemdir. Bu iki yarım daire birleşince tam bir daire, yani felek oluşmaktadır. İbn Arabî “elif”in hareke almayışını ve kendisinden sonra gelen herhangi bir harfin onunla birleşmeyişini Tanrı’nın Mutlak Yaratıcı olması sebebiyle hiçbir sıfatla sıfatlanamayacağını bir sembolü olarak görmektedir. Bu görüş, İbn Arabî’nin sıfatlara bakışının bir sonucudur. Çünkü ona göre sıfatlar birer oran veya bağıntıdır. Her bağıntı bir ilişki olduğuna göre, bağıntının varlığının düşünülebilmesi için en azından iki şeyin var olması gerekmektedir. Buna göre sıfatların varlığını düşünebilmek için Tanrı ile birlikte Tanrı’nın gücünün, bilgisinin veya yaratmasının kendisine yansyacağı bir başka şey

gerekmektedir. Tanrı'nın kudreti veya bilgisi o şeye yansıdığı andan itibaren Tanrı'nın varlığı yerini "Alim" veya "Kadîr" sıfatlarına bırakmaktadır. Çünkü Allah'ın varlığı, şeylere ilişmekten münezzehtir. Tanrı'nın "Kadîr" veya "Hâlık" olduğunu düşünebilmek için, Tanrı'nın kudretinin veya yaratmasının üzerinde gerçekleşebileceği bir alana, zemine ihtiyaç vardır. Bu alan ve zemin de bütün âlemdir. "Elif", melekler ve şahadet âleminde birleşik olunca görünür oldu. Böylece kadim ile yaratılmış arasındaki fark belirgin oldu. Harfler âleminde Allah'ın birliğine işaret eden ve halife olan "elif"dir. Nitekim insan da yeryüzünde Allah'ın halifesidir.

İbn Arabî'nin dikkat çektiği gibi, elif harfini tek başına telaffuz etmek mümkün değildir. Türkçedeki "â" sesinin "elif"e tekabül ettiği söylenecek olsa, bu ses iki harften oluşmakta olup ilki "hemze" ikincisi "elif"tir. Dolayısıyla elif, mutlak anlamda sese karşılık gelmektedir. Bunun metafizikteki karşılığı Tanrı'nın özü yönünden bilinemeyeceğidir. 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 Tanrı'nın ezeli ilmindeki varlıkları varlığa getirmesi yani yaratması ise, "kaf" ve "nun" harflerinin bitişmesinde, "kün" yani "ol" emrinde görünür olmaktadır. İbn Arabî kelimeyi terminolojik anlamında kullanmakla birlikte, kelimenin kök anlamını dikkate almaksızın onun amacı tam olarak anlaşılamayacaktır. İbn Arabî harflerin ortaya çıkması, görünür olması için Rahmani sığata muhtaç olduklarını söylemektedir. Bu demektir ki, Allah'ın varlıklara rahmet etmesi, varlıklara vücut vermesi demektir.

Hız. Âdem Tanrı suretinde yaratılmakla Tanrı'nın isim ve sıfatları ile görünür olmaktadır ve böylece kendiliğinden değil, Tanrı'nın yaratması ile var olmuştur. Benzer şekilde harfler de aynı şekilde kendi kendilerine değil kendilerine ön harfini veren elif ile görünür olmuşlardır (Uluç, 2006:172-177).

Harflere ilişkin tüm algı ve yorumlarda odak noktayı, varlığın birliği öğretisi ile çokluk fenomenini anlamak ve açıklamak, düşüncesi oluşturmaktadır. Fakat bu izah sırasında harflere yüklenen anlamın ulaşım sal bir temelden ziyade İbn Arabî'nin hayal gücüne dayandığı görülür. Şu halde semboller ile sembolize edilen gerçeklikler arasındaki ilişkiyi anlamak için İbn Arabî'nin genel felsefesini, kurguladığı sistemini bilmek gerekir.

Evreni ve hayatı anlama konusunda kutsal kitabın harflerini sırlar içeren varlıklar olarak görmeye başlayan bu yorumlar sistemi, şüphesiz sübjektif bir yaklaşımdır. Öte yandan yazıya, harflere dair pek çok önemli bilgi de yadsınamaz. Bu yaklaşım ve yorumların Hat Sanatı açısından bağlayıcılığı olmamasına rağmen, felsefi olarak arka plandaki unsurları bilmek ve kabul etmek arasında okuyucu ve sanatçı her zaman özgürdür. Harflere dair bir başka yorum da şu şekildedir;

Ay'ın 28 menzili (aşaması, evresi) vardır. İnsanın Allah'a yolculuğu da 28 harf ile ve 28 adımla Ay'daki 28 evre gibidir. İnsanoğlu 28 adımda Tanrı'ya ulaşır, bu yolculuğun 28 adımı da Kur'an-ı Kerim'deki 28 harfle ortaya çıkmaktadır. Her bir adım bir harfle belirlenir ve her bir adımdaki durum, gerçekleşince diğer adım peşinden devreye girer.

1. Elif (ا): Ülfet: (Ülfet; dostluk, yakınlaşma anlamındadır) Hareket, gayret, ibadet, hayır, sadaka gibi çalışmalarla ortaya çıkar. Ülfet gerçekleşince 2. adıma geçilir.

2. Be (ب): Bereket: Ülfette yürüyen bereketi bulur.

3. Te (ت): Tövbe: Berekette yürüyene, tövbe nasip olur.

4. Se (ث): Sevap: Tövbe eden sevaba nail olur.

5. Cim (ج): Cemal: Sevaba erişende güzellik meydana gelir. Bilhassa, "Gece namazı kılanların gündüz yüzü güzel olur."

6. Ha (ح): Hikmet: Manalı konuşmak, işe yarayanı konuşmak demektir. Hikmetli olmanın yolu, farzları yapmak ve haramlardan sakınmaktır.

7. Hı (خ): Hayır: Hikmette yürüyen hayra nail olur.

8. Dal (د): Delil: Rehberlik-kılavuzluk yapmak.

9. Zel (ذ): Zekâ: Duyduklarını iyi kavrar, muhafaza eder.

10. Rı (ر): Rahmet: Allah'ın rahmetine mazhar olmak.

11. Zel (ز): Zekat: Temizlik.

12. Sin (س): Saadet: Bahtiyarlık.

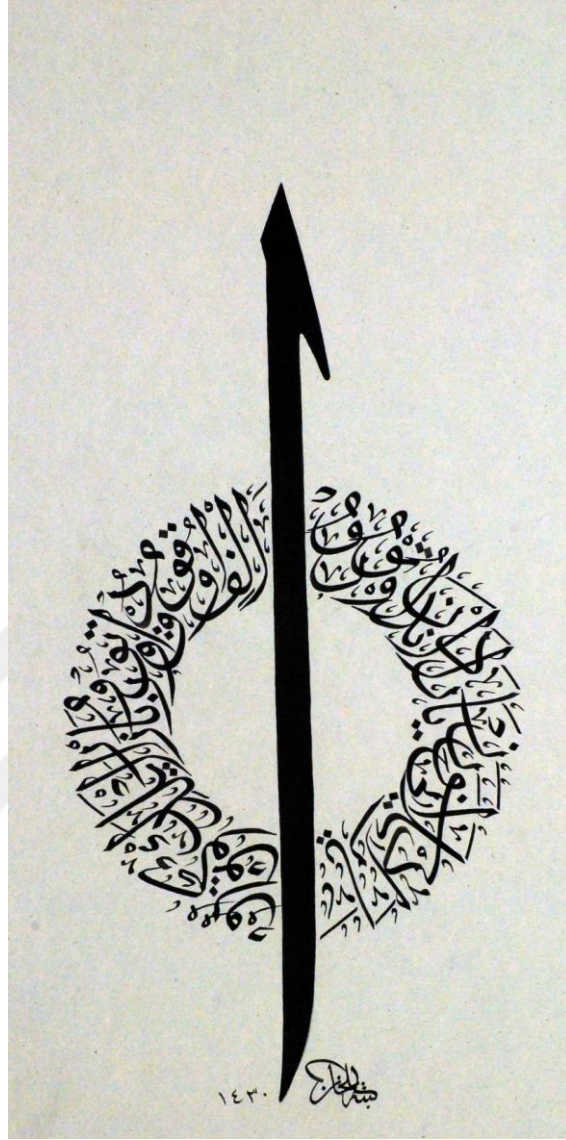
13. Şın (ش): Şifa: Manevi hastalıklardan şifa bulmak.

14. Sad (ص) : Sıdk: Doğruluk, yalandan kurtulmak.
15. Dad (ض) : Ziya: Parlaklık, her tarafı parlamak.
16. Tı (ط) : Taat: (Taat; ibadet etmek anlamındadır) İtaat, ne söylenirse yapmak.
17. Zı (ظ) : Zafer.
18. Ayn (ع) : İlim: İlim sahibi olmak.
19. Ğayn (غ) : Gına: Zenginlik.
20. Fe (ف) : Felah, engelleri aşmak. (Korktuklarından emin, umduklarına nail olmak/kavuşmak)
21. Gaf (ق) : Gurbet: Buradaki gurbet yakınlık manasındadır.
22. Kef (ك) : Keramet.
23. Lam (ل) : Lütuf.
24. Mim (م) : Meviza. (Meviza; öğüt nasihat anlamındadır) öğütlere uymak.
25. Nun (ن) : Nur.
26. Vav (و) : Vuslat: Kavuşmak.
27. He (ه) : Hidayet.
28. Ye (ي) : Yakın. (Yakın; şüphesiz ve kesin olarak bilmek anlamındadır) Hicr Suresi Ayet 99'da "Ve sana yakın gelinceye kadar Rabbine ibadet et!" ifadesindeki "yakın" kavramı ölüm olarak da anlaşılmıştır. Kesin bilgi ya da ölüm olarak anlaşılan "yakın" kavramı, son aşama olarak algılanır (www.mumsema.org, 08.12.2015).

Çok farklı yorumlara konu olmuş İslam harflerin anlamı hakkında kesin bir tavır takınmak yerine, bu yorumların, Kur'an'ın etkileyici üslûbu içinde bir anlam ifade ettiğini kabul edilebilir. Konuyla ilgili her görüşün aslında kendi tarihsel şartları içinde üretildiğini ve biraz da insanın bilinmeyene merakı, düşünce yeteneği ve hayal gücü ile "kutsalı" anlamak çabası olduğunu söylemek gerekir.

Harfler arasında özellikle bazıları sembolik olarak ön plandadır. Bunlardan en çok bilinenleri hakkında bulgular sunulmuştur.

3.7.1.Elif harfi



Resim 14: Elif harfi ve çemberde beyit. (Hattat Prof. İlhan Özkeçeci)

Yazısal düzlemde yüklenen anlamı, “kayyumiyet” vasfına sahiptir. Kayyumiyet terimi; diğer bütün harflerin elif ile ayakta durduğuna işaret eder. Yani bütün harfler çözümlenerek elife dönüşür ve yine bütün harfler ondan oluşur. Fakat elif çözümlenerek diğer harflere dönüşmez. Bununla birlikte elif, kendi içinde çözümlenip dönüşür (Uluç, 2006:171). Elif harfi birleştirmek toplamak anlamındadır. Şekil olarak da rakam olan “bir”i andırır. Elif doğrudan Allah'ı sembolize eder. Allah'ın harfler âlemindeki bir görünümüdür. Aynı zamanda bütün varlıkları sembolize eder; çünkü aslında varlık birdir. Bununla beraber çokluk dünyasında her bir varlığı temsil eder. Bütün mertebelerin hepsi ona aittir. Onun zuhuru, altıncı mertebededir. Onun

yansıması bitkilerdedir. Burada onun kardeşleri “He” harfi ve “Lam” harfidir. Harfler âleminin toplamı ve bütün mertebeleri ona aittir. O onlarda değildir, fakat onların dışında da değildir. O hem çemberin merkezidir hem de daireyi kuşatır. Hem âlemlerin birleşimi hem de çözümüdür (Arabi, 2006:130).

Resim 14’deki elife dikkatli bakıldığında dikey çizgi tam düz değildir. Çok küçük bir kavis vardır. O küçük kıvrımı verebilmek için binlerce karalama yazılır. “Elif” harfinin zarafeti hem ölçülerinden hem de dikey çizgideki hafif kavisten alır. Divan edebiyatında sevgiliyi sembolize eder. Fars edebiyatında doğruluğu ve tasavvufta Allah’ı simgeler. Çünkü Allah’ın yazılışı “elif” harfi ile başlar. Aynı zamanda alfabenin ilk harfidir. Her şeyin Allah tarafından yaratılmış olmasını çağırıştır. Yani harflerin başlangıcı “elif”tir ve her şeyin evveli de Allah’tır. Ve elif kendisinden sonra gelen harfle birleşmez. Allah’ın benzersiz oluşunun sembolüdür.

Elif harfi yazılırken önce bir nokta yazılır, sonra o noktanın üzerinden düşey olarak yukarıdan aşağıya çizgi çekilir. Bu sıralama her şeyin bir nokta ile başladığını hatırlatır. Elif harfinin yukardan aşağı yazılması insanın yeryüzüne yukardan, gökyüzünden, yüce bir konumdan geldiğini anlatan mitolojileri çağırıştır.

Düşey formda oluşu görkemi, ihtişamı, dik duruşu simgelerken yapısındaki hafif kavis ile bu yüceliğe tatlı hoş bir çekicilik ekler. “Elif gibi dosdoğru olmak” deyimini, insanların ahlaki olarak dürüstlükten ayrılmamasını, var oluşundaki yüce değerlerden vazgeçmemesini ifade için kullanılır.

3.7.2.Nun Harfi



Resim 15: Nun harfi. Hattat Aydın Köse (www.hattataydinkose.com, 06.11.2015).

Nun harfine İbn Arabî sisteminden bakınca; O âlemi “akledilir” ve “hissedilir” olmak üzere ikiye ayırır. Bu iki dünyadan her biri bir yarım daireye benzetilir, birleştiğinde tam bir daire oluşmaktadır. O, “nun” harfinin çanağını yarım daire olarak görmekte ve bu çanak alt taraftaki yarım daireye karşılık gelmektedir. Buna göre “nun” harfinin çanağı hissedilir dünyayı sembolize etmekte, “nun”un noktası ise dairenin diğer yarısı olan ve görünmeyeni yani akledilir âlemi işaret etmektedir. Benzer şekilde “Lâm” harfinin hattı, insanın Tanrı’nın ezeli bilgisinde var olduğu düşüncesini sembolize etmektedir. Hak için “elif”, “zal” ve “lâm” harfleri belirlenmekte, bu harflerin bu sıraya göre yan yana getirilmesi ile Tanrı’nın ezeli fikri ortaya çıkmaktadır. “Nun”, “sad” ve “dad” harfleri insan için belirlenmektedir. “Nun”da gizli olarak “elif” bulunur. Yani “nun” harfi dikey olarak düşünülürse “elif” elde edilir. Böylece insanı sembolize eden “nun” harfinden, Tanrı’nın zat ve sıfatını ve bu ikisini birleştiren bağlantıyı temsil eden “elif” çıkmaktadır. Burada sembolizm ile Tanrı ve insan arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Bu düşünce söz konusu

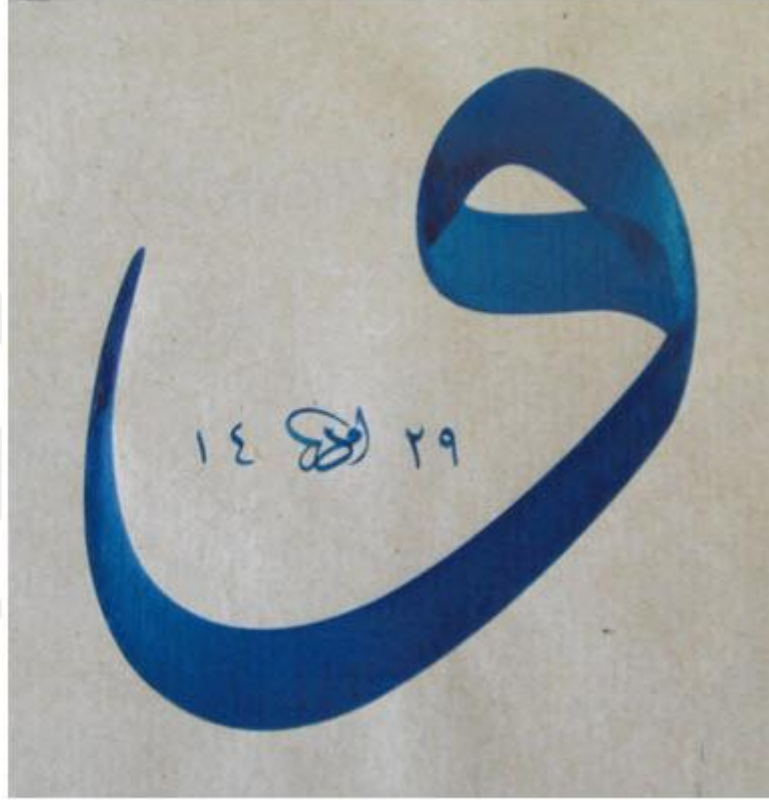
iki harfin çanağının daire şekline daha fazla benzemesine dayandırılmaktadır. Arabi, Tanrı'ya ait olan ve, “elif”, “zâl” ve “lâm”da beliren, görünür olan hakikatlerin, kula has olan “nun”, “sâd” ve “dâd”a döndüğünü belirtir. Burada harfleri şekillerine ve anlamlarına göre insanın özelliklerine benzetilmesi ve farklı var oluşlara işaret ederek imgeler oluşuna örnekler verilmiştir. İbn Arabî sır olarak nitelendirdiği şeyi pek çok bağlamda açıkça ifade etmektedir. Bu sır, insanın, daha doğrusu insan-ı kâmilin yeryüzünde halife olarak yaratılmış olduğudur. Bu var oluşun işaretleri harflerde de görülebilir, tezi ile sembolizm ile açıklamalar yapar. 'nun' harfi yazının kaynaklarından biridir. İbn Arabi onu mürekkep hokkası olarak gösterir. Hattatın elindeki kamyş, varlığı yazan tanrısal iradeyi sembolize eder; nun ise mürekkep kabıdır. Kalem mürekkep kabına batar, oradan aldığı mürekkeple varlıkları yazmaya başlar.

Nûn harfi bir şekilde yaratılış olayı ile ilişkilendirilir. Nûn harfi Kur'ân'daki “kûn fe yekûn” harfleri içerisinde bulunur. Allah'ın buyruğunun “kâf” ile “nun” harflerinin arasında olduğu kabul edilir. Böylece “nun”, “kaf” ile birlikte yaratılışın özünü teşkil eder. Bazı mutasavvıflar varlık âleminde harfleri kutsal hakikatlerin yansımaları olarak görmüşlerdir. Bu yorumda yeryüzünde göksel elçiliğin harflerle başladığı düşünülür. Bu doğrultuda Âdem'e inen ilk vahyin alfabe olduğu yönünde hadisler rivayet edilmiştir. Alfabeyle yüklenen bu kutsal değer Hz. Peygamber'e atfedilen bazı dualarda alfabeyle, bazı kutsal isimlere dair sözleri ve övgüsü bu değerlerin sebebidir. Bu belirgin harflerden biri de “nun” harfidir (Gündüzöz, 2011:46).

“Nun”un, nuru, ışığı sembolize ettiği de söylenir. “Nun”un nurdan bir levha, cennette bir ırmak, Allah'a ya da Peygamber'e ait bir ad, Kur'ân'da meydan okuma ve yemin amacıyla kullanılmış bir harf ya da bir tembih harfi olabileceği de söylenmiştir. Kelimelerdeki nun harfinin çağrışımsal olarak bir nesnenin içinden çıkma, belirme ve ortaya çıkma gibi soyut veya somut anlamlar taşıdığı iddia edilir. “Nun”un bu anlam dairesi içinde bulunması psikolojik bir hâlin yansımasıdır. İnsanın acı ve üzüntüler karşısında gayri ihtiyari olarak çıkardığı inleme sesi ile ilgilidir. Bununla birlikte, kâinat yuvarlağı, yaratılış, kader kalemi gibi anlamlara geldiği de söylenir. Bu görüşün psikolojik temelini, Arapçada “n” sesinin ortaya çıkma, görünür olma ve patlama anlamlarına gelmesi sebebiyledir. Bir başka husus, “nun”un Yunus Peygamberin karanlıklar içinde kaldığı balığı temsil ettiği görüşü de “n” sesinin

gizlenme anlamı taşımasıyla ilgilidir. Bir diğer yorum “nun”un nur ve ilâhi ışık anlamına geldiğidir. Bu görüş ise “n” sesinin ortaya çıkma ve patlama anlamlarının psikolojik bağlantı ile düşünülmesidir (Gündüzöz, 2011:55). Tüm bu yorumlar anlam zenginliği ve okuma gücü ile ilgilidir.

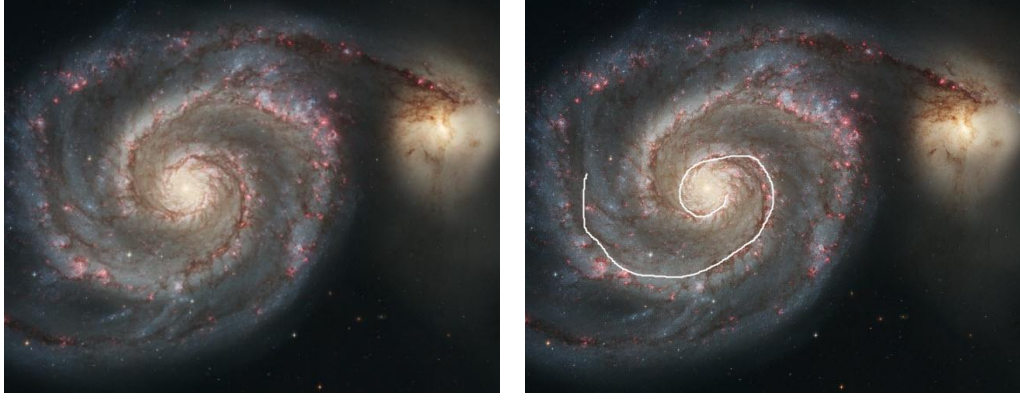
3.7.3.Vav Harfi



Resim 16: Vav harfi. Hattat Adem Sakal (www.ademsakal.com, 12.12.2015)

“Vav” harfi anne karnındaki bir insan sureti ya da secde eden insan silueti olarak benzetilebilir. “Vav”, adı söylenmeye bile çekinilen bir gizli sır, bir ağır emanet gibi kalplerde saklanmıştır. Bu sır kalbe hayat veren kâinatın ta ilk gününde. Allah’ın (cc) “Vahid” ismini, yani birliğini, benzersizliğini ve sonsuzluğunu temsil eden sembole dönüşmüştür. Yani “vav” evreni imgeler. Vav harfi bu yönü ile hattatlar için özel bir değerdedir. Hat Sanatının ilk öğrenilen harflerindedir. O yazılınca, diğerlerini yazmak görece kolaylaşır. Diğer bütün harfleri, kelimeleri bir araya getiren, eksik parçaları bütünleştiren harf “vav” harfidir denebilir. Ayrı duran hatları sımsıkı birleştiren bir çengel gibidir. Vav harfini bir hamlede yazmak “vav çekmek” olarak tabir edilir. Vav harfini ölçüleri ile estetik olarak yazmak yani vav

çekmek en zor harf olduğundan, duygu olarak ve teknik beceri olarak, çok yetenek ve odaklanma gerektirir.



Resim 17: M51 Whirlpool Galaxy. Credit NASA/Hubble (<http://galacticfool.com/galaxy/>)

Harflerin rakamsal değer hesabında “vav” harfi altıya karşılık gelir. Amentünün altı şartını çağrıştırır (Amentü, Türkçede inanmak, iman etmek anlamına gelir). Altı yaratılış hikâyesini çağrıştırır, evrenin yaratılışı da altı rakamı ile anılır. “Vav” harfi bu yüzden kâinatı temsil eder. Vav harfinin evreni simgelemesinin görsel yansıması Resim 17’de görülebilir. Görüleceği üzere galaksilerin çizgileri vav harfini andırır.

Harfteki ölçüleri tutturmak bir hayli güçtür, bu yüzden bir seferde güzel bir vav yazmak her sanatçının yapabileceği bir başarı değildir. Bu konuda vav harfiyle ilgili Hattat Hafız Osman’ın yaşadığı bir olay nakledilir; Hafız Osman fırtınalı bir günde dolmuş kayıkla Beşiktaş’ a geçecektir. Bir kayığa biner. Yol bitmek üzereyken kayıkçı ücretleri ister. Fakat Hafız Osman o gün aceleyle çıktığı için yanına para almayı unutmuştur. Kayıkçıya, “Efendi, yanımda param yok, ben sana bir“vav” yazayım, bunu sahaflara götür karşılığını alırsın” der. Kayıkçı memnun olmaz, suratını asar, söylenerek yazıyı alır. Bir müddet sonra kayıkçının yolu sahaflar tarafına düşer. Bakar ki yazılar, levhalar iyi fiyatlarla alınıp satılıyor. Cebindeki yazıyı hatırlar ve satıcıya götürür, satmak ister. Satıcı yazıyı alır almaz “Hafız Osman vav”ı diyerek açık artırmaya başlar. Sonuçta kayıkçı tahmininin çok üstünde bir fiyata “vav”ı satar. Kayıkçı bir haftalık kazancından daha fazlasını bu vav ile kazanmıştır. Bir gün Hafız Osman yine karşıya geçecektir ve yine aynı kayıkçıyla karşılaşmıştır. Yol bitmek üzereyken yine ücretler toplanır. Hafız Osman

da yol ücretini kayıkçıya uzatır. Kayıkçı “Efendi para istemez, sen bir vav yazıver yeter” der. Hafız Osman gülümseyerek der ki; “Efendi o vav her zaman yazılmaz” . Bu olaydan sonra vav harfi Hafız Osman’la beraber anılır olmuştur. Hattatların, büyük hattat Hafız Osman’a saygı gösterme, hatırasını canlı tutma amacıyla vav yazdıkları bilinir.

İslam âlimlerine göre Allah kelimesini tasavvufta karşılığı “66” sayıdır. Birbirine kenetlenmiş iki vav harfi, yani “çifte vav” Allah’ı sembolize eder. Vav bir başına değil de başka bir vav ile bir araya gelerek Allah’ı anlatır. Bu durum “vav”ın birliği, dirliği, beraberliği sembolize etmesi olarak yorumlanmıştır. Osmanlı döneminde padişahın namaz kıldığı yeri, hünkâr mahfilini denir. Bu makamın kapısı bir insan boyundan çok daha kısa yapılırdı. Amaç, padişah içeri girerken eğilmesi ve makamı ile gelen gücün kendisini kibre ve zalimliğe yöneltmesini dolaylı olarak engellemektir. Kapısının üzerinde ise “çifte vav” harfi, 66 ifadesi, yani yüce Allah’ın isminin sembolü muhakkak bulunurdu. Padişah başını eğerek bu yazının altından geçerek, makamı padişah olsa da kul olduğunu bilsin, ayakları yere bassın isteyen bir medeniyet algısının yansımalarıdır. Çünkü bu âlemi yaratan, sonsuz kudret sahibi Allah’ın varlığını padişah unutursa, insanlara adaletli davranmaktan uzaklaşabilir, bu da devletin devamı için tehlike demektir (www.pusulaistanbul.com, 20.01.2016).

İbn Arabî kurgusal sisteminde “vav” harfini melekler için belirler. Bunun gerekçesini “vav”ın yüceliği ile açıklar, meleklerin seviyesi yüksektir. Buna göre melekler yüce âleme ait varlıklar olduklarından “vav” onlara yakıştırılmıştır. İnsan, cisimler âlemine ait olduğu için yüce değil basit âleme aittir. Buna göre cisimler âlemi ile Tanrı arasında bir ilişki olmasa da, bu âlemin varlığı Tanrı’dan bütünüyle bağımsız da değildir. “Vav” ve “yâ” harfleri bağlantılı harf olmak yönünden de “elif’e, yani Tanrı’nın zatına eklenemez. Çünkü Tanrı isim ve sıfatlarla isimlenmekten ve sıfatlanmaktan münezzehtir. Arabi, Tanrı’nın zatı yönünden bilinemez oluşunu onun isim ve sıfatları mesabesinde olan “vav” ve “ya”nın yazıda görünmezken, söylenmesine yani okunmasına benzetmektedir. Tanrı’nın zatı hep bilinmez kalacaktır. Bununla birlikte “vav” ve “yâ” harfler olarak Tanrı’nın sıfatlarını sembolize etmeleri yönünden evreni simgeler, alegorik olarak bize Tanrı hakkında bilgi verir (Uluç, 2006:177).

3.8. Nokta: Kalbin Başlangıcı

“Güzel”in ölçüsünü, oranını belirlemek için, estetik bilimi ortaya atıldığında Hat Sanatçıları yazılarında, harflerin güzellik ölçülerini belirleyeli bin yıldan fazla olmuştur. Her harfin bir oranı vardı. Güzelliğin ölçü birimi çok yalın ve çok derindi; “nokta”. Sanat eserinde oran, ahenk ne olursa, kaç olursa, estetik değer sağlanmış olur? Sorusunu Batı dünyası araştırmış, bulguları estetik bilimi olarak kayda geçmiştir. Hat Sanatında ise her bir harfin tek başına ve birleşik olarak oranlarını nokta ile ölçülendirilmiş, belirlenmiştir.

Aydınlanma düşüncesinin temel unsuru olan fizik bilimi, ölçülebilir olan şeyleri inceler ve yol alır. Ölçülemeyen olan, fiziğin ve pozitif bilimin alanının dışındadır. Metafizik alan burada başlar. Güzel, güzellik, kavramlarının ölçülemez oluşu, kartezyen düşünce pratiği ile gelen ölçme ve belirleme arzusu ile birleşince ortaya estetik bilimi çalışmaları çıkmıştır. Sonrasında ise modern sanat için arayışlar dönemi başlamıştır. Soyut sanatın öncülerinden Paul Klee “Modern Sanat Üzerine” isimli kitabında resim sanatına dair kendince bir ölçülendirme denemesini şu şekilde ifade eder; bir yapıttaki belirsizlik ancak gerçek bir içsel zorunluluk olduğunda hoş görülebilir. Renkli ya da çok soluk çizgilerin kullanılmasını sarıdan maviye yayılan gri bölgeler gibi daha ileri belirsizlik uygulamaları bu tip gerçek zorunluluklar ile hoş görülebilir. Saf çizginin simgesi uzunluğunda geniş değişimlerin olduğu uzunluk ölçüsüdür. Saf kontrastın simgesi beyaz ile siyah arasında farklı karşıtlıklar ve farklı derecelere sahip olan ağırlık ölçüsüdür. Renkler arasındaki ilişkinin tanımlanmasında ve gerekli verilerin ifade edilmesi için en uygun biçim olan tamamlanmış renk dairesidir. Açık merkezi, çevresinin altı yaya bölünmesi ve altı kesişme noktasından çizilen üç çapın görüntüsü, bu şekilde belirginleşen noktalar renkler arası ilişkilerin genel arka alanı üzerinde gösterilir (Klee, 2013:25). Sanatçı sonunda uygun öğelerle başlangıçtaki saf yapıyı oluşturmak için sarsıntı oluşturur, canlı bir resimde karşıtlığı sağlayıncaya, terazi dengeye gelene kadar bir o tarafa bir bu tarafa ilaveler yapar, başarılı olursa sanatçının gönlü ferahlar (Klee, 2013:25). Görüleceği üzere Klee resimde bir ölçü, bir oran belirlemeye çalışır.

Bu ölçü belirleme arayışı ile yola çıkan sanatçılar ve sanat felsefecileri modern sanat akımlarına önyak olmuşlardır. Nihayetinde “sanatın sonu” konulu tartışmalar başlamış, bu konuda kitaplar, makaleler peş peşe gündeme gelmiştir.

Sanatın sonundan kasıt bir bakıma sınır ötesinde kalmış olanın serbest bırakılışıdır (Danto, 2010:32). Altmışların tipik sanatçılarının tümünde bir sınır duygusu vardı ve çok güçlüydü her biri felsefenin örtük tanımlarınca çizilmiş bu sınırların ortadan kalkması bize içinde bulunduğumuz bugünkü mirası bıraktı. Sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmek, ancak her şeyin sanat olabileceği netlik kazandıktan sonra mümkün oldu. Ancak o zaman gerçek bir sanat felsefesi olasılığı doğdu. Peki sanatın felsefesi için imkan ortaya çıktı da sanatın kendisine ne oldu? Her nesnenin sanat yapıtı olabileceği bir yerde “ben neden sanat yapıtıyım ?” sorusuna cevap bulunamadığından modern sanatın sonuna gelindi (Danto, 2010:37). Danto sanatın sonu konusunu bir şikâyet ve bir tespit olarak sunar.

Modern Sanatın bir komplo olduğunu, saçmalık ürettiği tezini en yüksek sesle dile getiren Fransız düşünür Baudrillard ise, çağdaş sanatın artık bir imge düşmanı olduğunu savunur, onun bir “simülasyon” haline dönüştüğünü söyler. Burada simülasyon terimi; eserin ya da nesnenin bir araç, bir makine, bir sistem tarafından, gösterilme amacıyla bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi olarak anlaşılır. Artık sanat, içinde hiçbir anlam barındırmayan ve sadece gösteren boyutunun olduğu, gösterilen boyutunun olmadığı bir hal almıştır. Çünkü çağdaş sanat artık sadece biçim düzleminde sorgulanırken, içerik düzleminde hiçbir soruya cevap veremez hale gelmiştir (Baudrillard, 2010:107). Baudrillard sanatın anlamsız bir hal almasını “Sanatın Kurduğu Komplo” adlı eserinde de onun anlamsızlığını, gerçekliğini kaybedişini anlatır. Artık çağdaş sanatta yer alan imgeler kişide hiçbir anlam ifade etmemektedir. Çünkü bu imgeler gerçek dünyada hiçbir anlamlı varlığa gönderme yapmamakta, tam tersine kendileri bizzat gönderme yapacakları varlıkların yerini almaktadırlar (Baudrillard, 2002:12). Fransız düşünür yazılarında mevcut dünyayı anlamlandırırken içinde bulunduğu batı düşüncesinin geldiği noktada, sanattaki gerçeğin ve anlamın yitirildiğini belirtir. Baudrillard’a göre sanat artık sahip olduğu ayrıcalığı ve amacını yitirmiş, bakılmak için değil tüketilmek için yapılmaktadır. Toplumun tüm katmanlarına yayılmış olduğundan

neyin sanat alanına dâhil olduğunu söylemek artık çok zordur. Modern sanat artık saçmalıktan öteye geçememektedir.

Baudrillard'ın öncülüğünü yaptığı düşünürlerin ve sanatçıların ortak problemi anlamın yitimi ve sanatın, güzelin, estetiğin ölçüsünün bulunamayışıdır. Öte yandan Hat sanatı görsel olarak çizgi ve biçimlerde bir ölçü ile ahengi, uyumu yakalamış ve bunu nokta ile yapabilmiştir. Güzelliğin ve hakikatin ölçmekle bulunamayacağını bilir, çünkü hakikat de sanat da ölçülemezdir. Görünürdeki oranı nokta ile sağlayan Hat Sanatı, onun algısını hayal gücüne aktarır. Bu görsel etki gerçekleştirilirken, “nokta” ölçü birimi şeklinde ve harflerin unsuru olarak kullanılır.

Tuhaf ve aforizmik bir şekilde her şey nokta iledir. Hat Sanatı görsel etkisi ile ölçülemez olana, hayal ve hakikat dünyasına pencereler açmaktaki bu sihirli güce nokta sayesinde sahip gibidir.

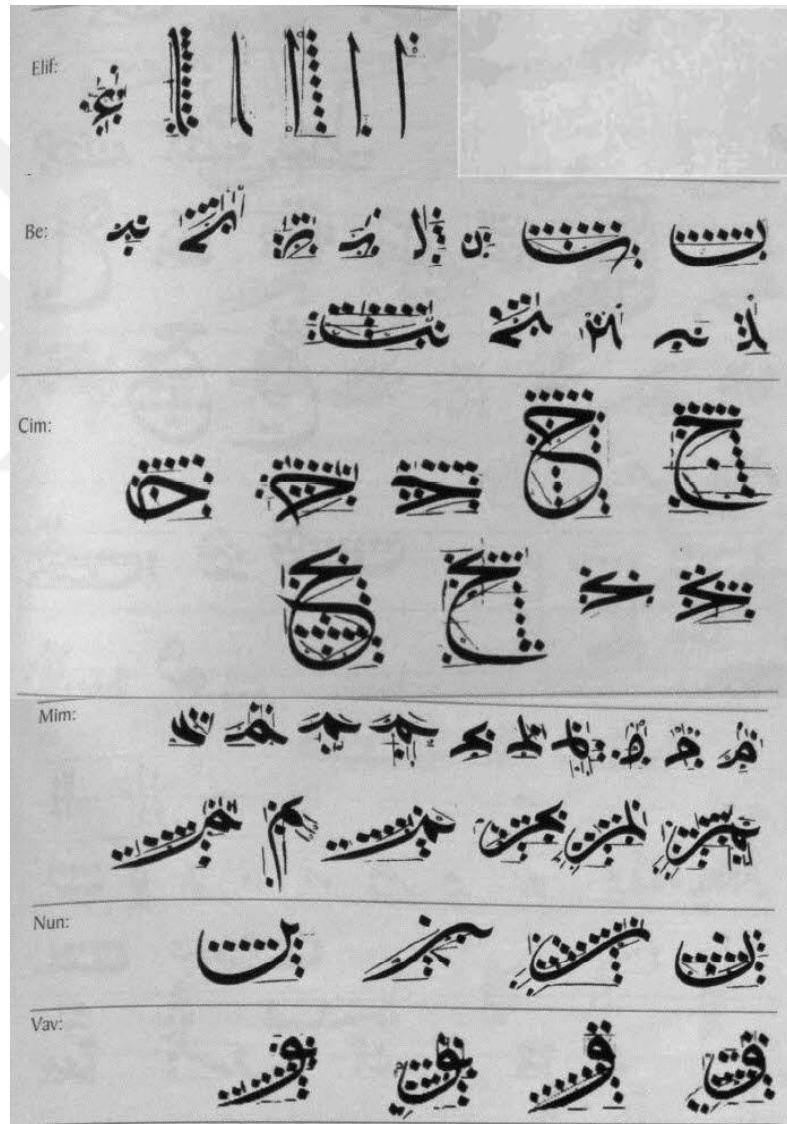


Resim 18: Mehmet Şevki Efendi meşki. (Berk, 2006:175)

Resim 18’de sülüs yazı tarzı ile bazı harflerin ölçülendirilmesi görülmektedir. Örnek vermek gerekirse “vav” harfinin içine dört nokta sığacak kadar uzatılırsa harf “güzel” olarak algılanır. Beş nokta kadar uzatılırsa harf güzel olmaz, üç nokta olursa da güzel olmaz, izleyeni ve yazanı rahatsız eden bir şekil çıkar ortaya. Satırdaki konumu yatay ile iki nokta olacak bir açı ile olursa istenen estetik bir görüntü yakalanabilir. Bu açı iki noktadan az ya da çok olursa harf satırda düşecekmiş gibi

bir his ile okuyucuyu rahatsız eder. Benzer şekilde Resim 18’de görüldüğü gibi her harfin oranı ve duruşu nokta ölçüsü ile belirlenmiştir.

Sanat, estetik, anlam, hakikat kavramlarını görsel etki ile birleştiren Hat sanatı, güzelliği ve estetiği “nokta” ile ölçerek belirlemiştir. Modern sanat “uyum ve oran estetik için vazgeçilemezdir ama ölçü nedir?” sorusu ile boğuşurken Hat Sanatı elindeki tek bir “nokta”yı gösterip; “işte, her güzelliğin ölçüsü, bu nokta” cevabını konuyu araştıran her insanı şaşırtarak yazılarda, levhalarda ve harflerde açık, net bir şekilde vermiştir.

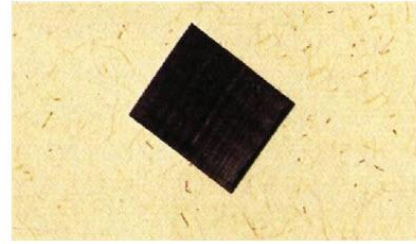


Resim 19. : Sülüs Harflerden bazılarının ölçüleri (Türkoğlu, 2006:39).

Harflerin nokta ile ölçüsü hattat için estetik algısını geliştirir, fakat aynı zamanda bir zorluk getirir. Belirli ölçülerle yazmak, hem yazarken hem de

kompozisyon tasarımlarında matematik zekâyı yorar. Alanı doldururken harflerin leke değerlerini ve boyutlarını ayarlamak ciddi bir mühendislik çalışması halini alabilir. Bu yüzden hem kurallara bağlı kalmak hem de yeni tasarımlar yapmak ciddi yetenek ve büyük çaba istemektedir. Bazı harfler kompozisyon içinde daha uzun yada daha kısa olarak yazılabilir. Bu imkan aslında Hat Sanatının geniş plastik skalasının bir parçasıdır.

“Nokta” ya dair bir başka yorum da şekil olarak Kâbe'nin görüntüsüne benzemesi ile ilgilidir. Kuşbakışı olarak bakıldığında Kabe “nokta” ile aynı orana sahiptir. En boy oranı Kâbe için de “nokta” için de; 6,6 / 8 olarak ölçülür.



Resim 20. : Kabe ve nokta görünümü.

Resim 20’de görüldüğü gibi Kabe ve “nokta” ölçü oranı olarak aynıdır. Şekil ve form olarak benzerlikten öte sembolik olarak Kabe, İslam dünyasının kalbini temsil eder, tüm Müslümanlar ibadet için Kabe’ye yönelirler. Kabe’ye yönelmek insanın mecaz olarak kalbine dönmesi demektir. “Nokta” ise Hat Sanatı’nda tüm harfler için güzelliğin ölçüsüdür. Bu yüzden hayati öneme sahiptir. Evrenin var oluşuna dair geçerli bilimsel teori olan “büyük patlama”ya göre (The Big Bang Theory) evren sıkışmış enerji halinde bir noktanın patlaması ile oluşmuştur. Evren oluşmadan önce bir noktanın varlığı düşüncesi ve her şeyin enerjinin farklı formlarından var olduğu düşüncesi bir yönüyle yaradılış inancı ile örtüşür. Burada evrenin oluşumu tartışmasına girmeden belirtmek gerekir ki, “nokta” tüm bu açıklamalarda merkezi bir yerdedir ve bu durum dikkat çekicidir.

Ölçü ile ölçülemez olanın alanına geçiş için anahtar rolü “nokta”dır. “Nokta”, görsel formda harflerde ölçü olurken, yazılan yazıda, eserde ölçülemez olan hayal ve

hakikat dünyasına geçişin kapısı olabilmektedir. İnsanlık macerası sanki bir duvarın önünde kapı arar gibi sanat ile denemeler hamleler yapar. Sanat akımları, onca arşiv ve binlerce yapıt sonrası boşa çıkan umutlar, saçmalık, umutsuzluk, sanatın sonu feryatları ortada iken, duvarın ötesine pencere açan, kapı aralayan Hat Sanatı bu iddiasının temelini “nokta” ile belirlemiştir. “Nokta” hangi harfin güzel olduğunu hangi hattatın başarılı olduğunu şeffaf hale getirir. Güzeli sübjektif hale getirmek yapıtların etkileyici olmasını sağlamaya yeterli olmasa da önemli bir aşamadır. Aynı ölçüleri tutturana iki yazıdan biri diğerinden daha etkileyici olabilir. Burada hattatın yeteneği devreye girecektir. Göz ruhun penceresidir ve oradan girebilmek ruha ve kalbe etki edebilmek görsel sanatların gayesidir. “Nokta” ile hem bir ölçü tutturmak hem bir enerji dalgası yakalamak, hakikat arayışında bir yolculuk başlatmaya götürür. Bu yolculukta harflerin “aurasını” duyumsamak ve kalbe ulaşmak için hattatın eli “nokta” ile güzelliğin oranı korur. Korunan hem estetiğin alanı hem de anlamın vazgeçilmezliğidir.

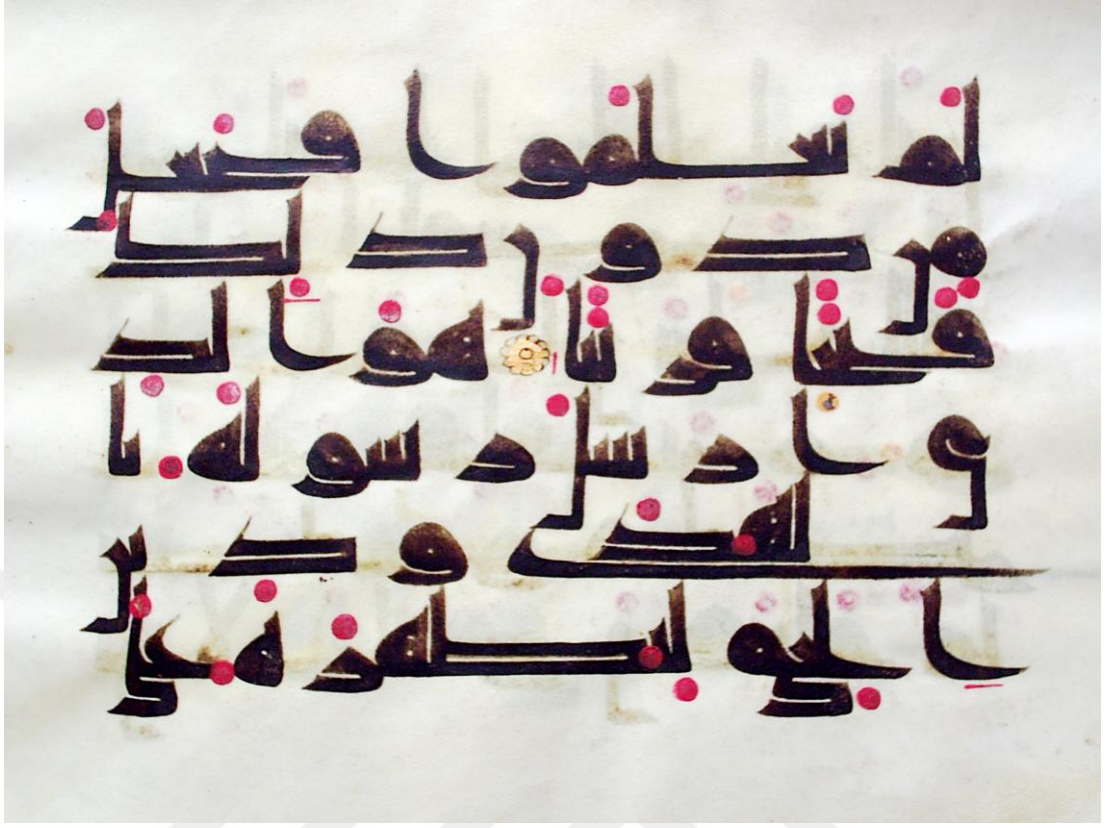
3.9. Harflerin Serüveni: Görsel Kronoloji

Bu bölümde Hat Sanatı örnekleri görsel olarak sunulurken kısa bilgiler verilmiştir. Yazı türleri ve örnekleri çok geniş bir konu olduğundan, ayrıntıya girmeden farklı yazı çeşitlerinden sınırlı örnekler aktarılmıştır.

3.9.1.Kufi Yazı



Resim 21. : Kufi formda Kur'an sayfası. 8.yüzyıl. (Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi: A.6803)



Resim 22. : Kufi formda Kur'an Sayfası 8-9. yüzyıl. (Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi E.H.29)
(Kişisel arşiv)



Resim 23. : Kufi formda Kur'an Sayfası, 10.yüzyıl. (Türk İslam Eserleri Müzesi Y.748) (Kişisel arşiv)



Resim 24. : Kufi formda Kur'an Sayfası 11. yüzyıl. (Kişisel arşiv)



Resim 25. : Kufi formda Kur'an sayfası 12. yüzyıl. (Kişisel arşiv)

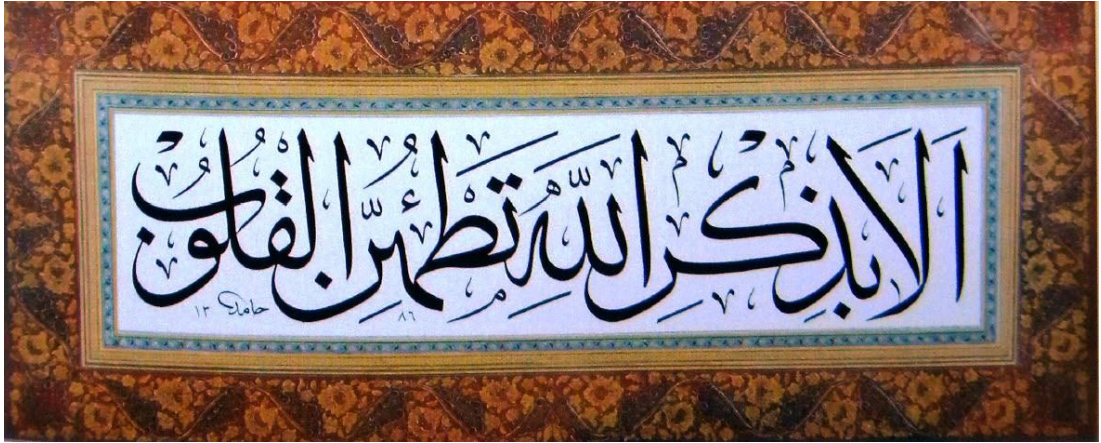


Resim 26. : Kufi formda Kur'an sayfası. 13. yy. (Kişisel arşiv) (Topkapı Sarayı Emanet Hazinesi 12)

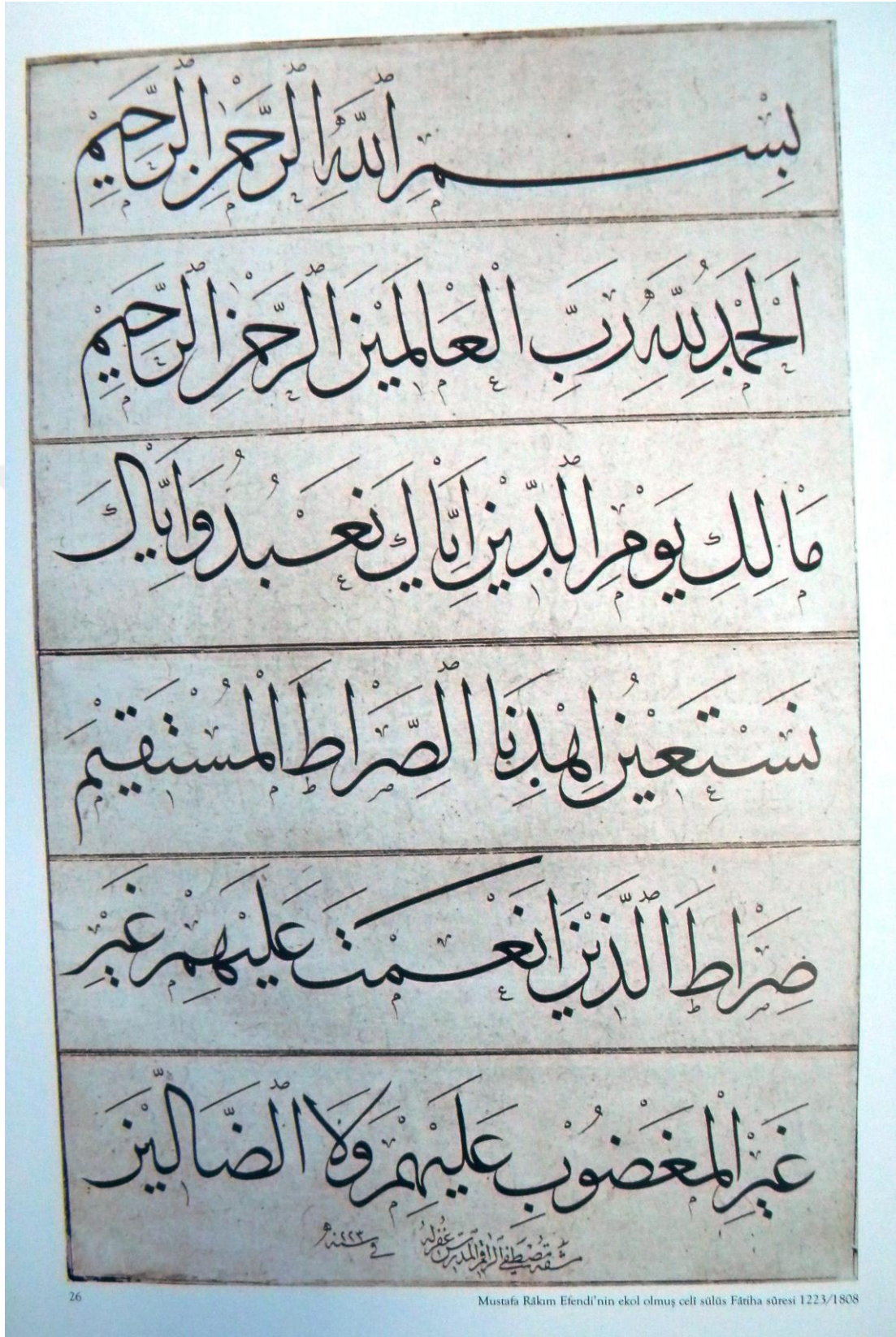
Resim 22'den Resim 28'e kadar sunulan kufi yazı örneklerinde görülen yazılar sonraki dönemlere göre daha okunaksız estetik olarak daha basittir. Sayfa

tasarımı olarak, miladi 8. ve 9. yüzyıllarda yatay, 10. yüzyıldan sonra kare ve dikey, 11. yüzyıldan itibaren genellikle dikey formda yazıldığı görülür. Harflerin satıra dizilişi açısından ilk dönemlerdeki düzensizliğin 10. yüzyıldan itibaren kaybolduğu, daha okunaklı, düzenli formlar kullanıldığı fark edilebilir. Harfler arası mesafenin zaman içinde azaldığı, 11. yüzyıldan itibaren harflerin görece daha yakın ya da bitişik yazıldığı fark edilmiştir. Dikey formun, ululuk ve güzelliği, yatay formun yayılma ve sözleşmeyi ifade ettiği düşünülürse, sayfa tasarımının bile bir mesaj taşıdığı anlaşılır. Yani ilk yüzyıllarda daha çok davet ve yayılma öncelikli iken Mushaflar yatay formdadır. Daha sonra 11. yüzyıldan sonra öncelik, coğrafi genişlemeden ziyade, sosyal ve ilmi gelişmeler, olmuştur. Bu dönemlerde ekonomik ve sosyal hayatta ivmeli bir gelişim, zenginlik sağlanmıştır. Bu yüzyıllarda Mushaflar artık dikey formda yazılmaktadır. Dolayısıyla insanların genel hayat tarzının, siyasi ve sosyal ilişkilerin, o döneme ait yazmaları form olarak etkilediği söylenebilir. Bir başka husus da parşömen veya kâğıdın yüzey alanı kullanımı ile ilgili tespittir. 11. yüzyıldan itibaren yazı yazılan yüzey alanı daha ekonomik kullanılmış, kalem ucu inceltilerek sayfalara daha fazla yazı yazılmıştır (Cam, 2005:92).

3.9.2.Sülüs Yazı



Resim 27. :Hamid Aytaç'ın sülüs hat ile yazısı. Rad Suresi , Ayet 28. (Eriş, 2011:101)



Resim 28. : Mustafa Rakım'ın celi sülüs hat ile Fatiha suresi (Dere, 2009:36)



Resim 29. : Hamid Aytaç'ın celi sülüs hat ile kelime-i tevhit levhası (Eriş, 2011:111)



Resim 30. : Hattat Osman Özçay'ın sülüs levhası. (Berk, 2006:94)

Sülüs yazı Kufi yazıdan bugünkü yazıya dönen ilk yazı türüdür. Eski kaynaklarda “ümmül hat”, yani yazıların anası, kaynağı olarak adlandırılan sülüs, bilinen tüm yazı türleri içinde sanat gösterilmesine en uygun yazı türüdür. Yuvarlak ve gergin karakteri, sülüse şekil zenginliği ve yeni kompozisyonlara açık olma imkânı vermiştir. Bu durum, mimaride kullanılan ve uzaktan okunabilmesi için, geniş kalemle yazılan veya büyütülen celî (iri-büyük) sülüs hattında daha da çarpıcıdır. İlk görünüşte heybetli ve gösterişli bir duygu uyandırır. Sülüs yazı kufi yazıdan sonra başlı başına bir başlangıç, Hat Sanatında bir esas ve ölçü olmuştur. Üçte iki kısmı düz, üçte bir kısmı oval olarak belirlenmiştir. Sure başlarında, beyit kaside yazmada, mimaride, levhalarda kullanılmıştır. Yazı türleri içinde en sanatsal olduğu söylenebilir (Türkoğlu. 2006:32). Sülüs ve celî sülüs yazılarda aşırı süs ve ihtişam, görkem, belirgin sanat unsuru olarak ortaya çıkar. Şeyh Hamdullah’ın yazı üzerinde yaptığı estetik değerlendirmeye yeni bir üslûp ortaya koymuştur. Yakut’un yazıdaki durgunluk, Osmanlı ekolünde harflerin oran ve aralıkları, kelimelerin satıra en güzel şekilde oturtulmasıyla aşılarak yazıya akıcılık, kıvraklık, sevimlilik ve canlılık kazandırılmıştır. Sülüs yazılarda Hafız Osman Ekolü oldukça önemlidir. II. Mustafa ile III. Ahmet’e hat hocası yapan Hafız Osman, dönemin bütün hattatlarını etkilemiştir. Getirdiği estetik anlayış ile yüzyıllarca İslâm dünyasında etkisini sürdürmüştür. Hilye-i şerif düzenleyen ilk hattat olan Hafız Osman, günümüze ulaşan altı çeşit yazıda pek çok murakka (güzel yazı seçkisi) levha, ve yirmi beş Kur’an’ı Kerim yazdığı bilinmektedir. Bu Kur’an’ı Kerimler okunuşundaki rahatlık ve kolaylık sebebiyle basılarak bütün İslâm dünyasına yayılmıştır.

3.9.3.Muhakkak Yazı



Resim 31. : Ahmed Karahisari'nin muhakkak ve nesih hatla yazdığı Kur'an sayfası. (Serin, 2003:112)



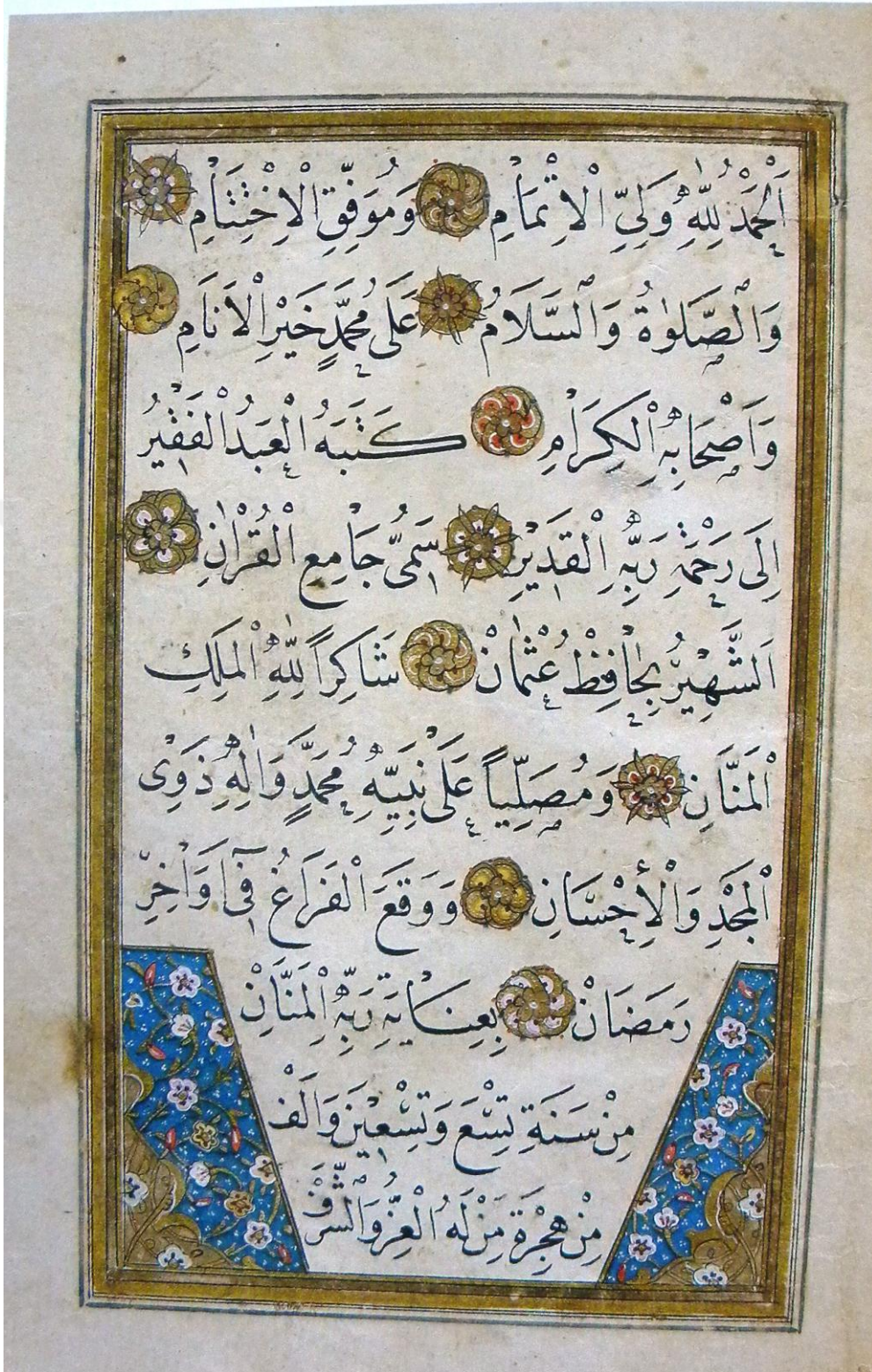
Resim 32. : Ahmed Karahisari'nin talebesi Hasan Çelebi'nin muhakkak ve nesih hatla yazısı
(Serin, 2003:111).

Muhakkak yazı türü şekil olarak sülüs yazıya oldukça yakındır. Daha düz hatlara sahiptir. Düz çizgiler düz ve tok, çanaklı harflerin çanakları kavisleri oldukça az ve uzuncadır. Kıvrımlar sülüs yazıya göre daha geniştir.

3.9.4.Nesih Yazı



Resim 33. : Yakut Mustasimi tarafından nesih hatla yazılmış Kur'an sayfası. (Serin, 2003:74)



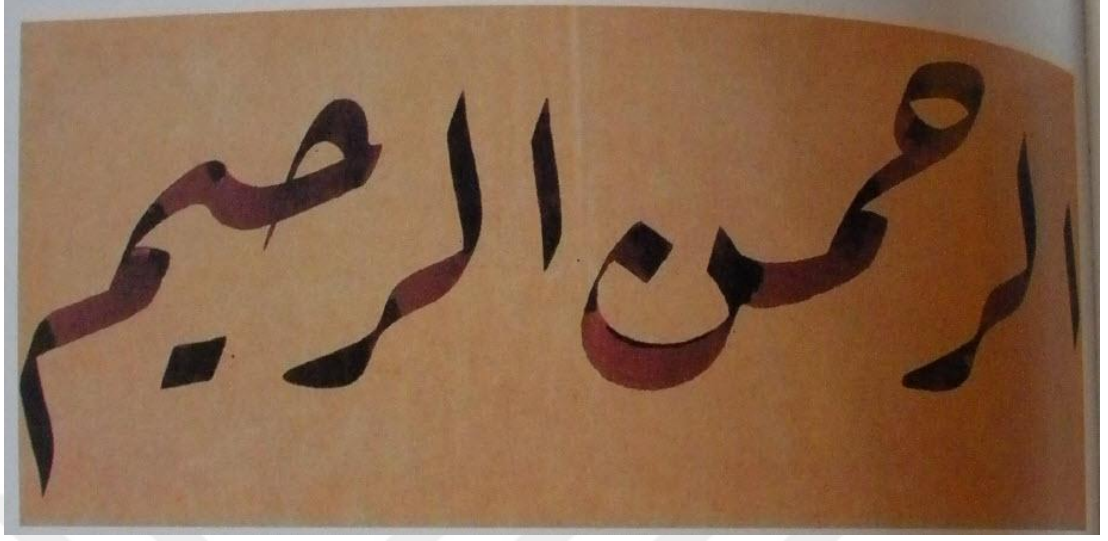
Resim 34. : Nesih yazı Hafız Osman tarafından nesih hatla yazılmış sayfa. Tarih; 1687. (Dere, 2009:88)



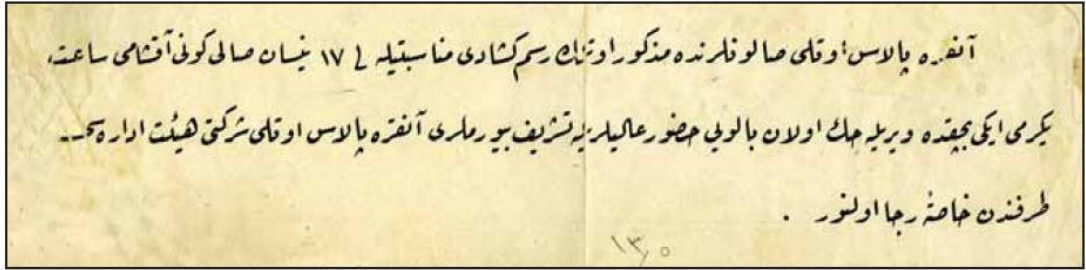
Resim 35. : Sülüs ve nesih yazı Hafız Osman 1683 (Dere, 2009:156)

Nesih hat türünde harflerde yuvarlaklık belirgindir. Bununla beraber daima satır düzenine bağlıdır böyle olduğu için sanatsal kompozisyonlara uygun değildir. Bu sebeple nesih uzun metinlerin ve özellikle de Kur'anı Kerim yazımında kullanılmıştır. Eski matbaa harfleri de nesihle hazırlanmıştır. Nesih yazı sülüs yazı formuna uyar, kalınlığı sülüs yazının üçte biri kadardır. Sülüs yazı ile beraber en okunaklı yazı türüdür. Kalem ucu yarım milimetre olarak kabul edilebilir. Nesih ismini alma sebepleri şunlardır; Nesih bir şeyi kaldırıp onun yerine başka bir şey koymak anlamındadır. Yani zor okunan Kufi yazının yerini aldığı için Kufi yazının yerini aldığı için bu ismi almıştır. Nüsha çıkarmak manasından Kur'an örneklerini eskiz olarak çalışmak düzenlemek anlamında bu ismi almıştır. Sülüs yazının üçte ikisini kaldırıp üçte biri ile hareket ettiği için bu ismi almıştır (Yağan, 1992:187). Nesih yazıda harf bünyelerinin tam teşekkül etmemiş olması, harf bünyelerinin ve bağlantılarının inceliği, küçüklüğü sebebiyle izleyicide - okuyucuda sevimlilik ve zarafet hislerini uyandırır. Osmanlı hat ekolünde nesih yazı hayranlık uyandıracak derecede güzelleşmiş, kolay okunan bir yazı olması sebebiyle kitap ve Kur'an'ı Kerim yazısı olarak tercih edilmiştir.

3.9.5.Rika Yazı



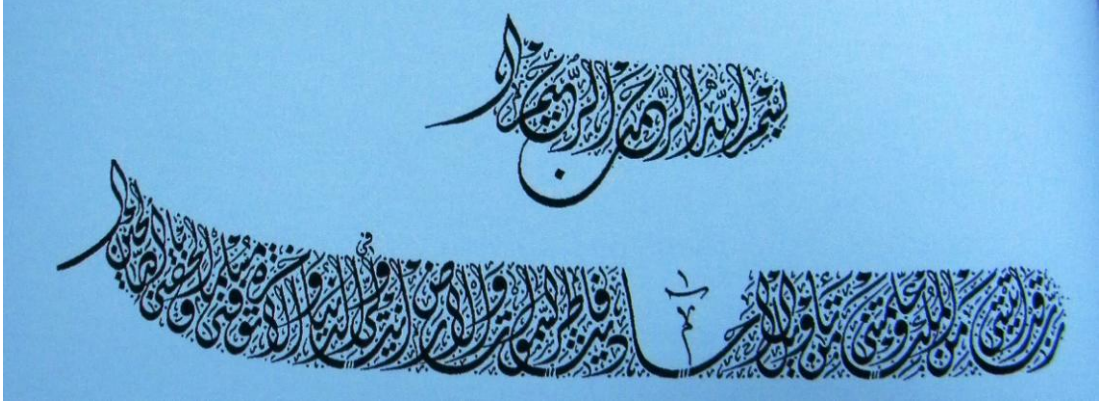
Resim 36. : Celi rika hat ile levha. (Derman 2010:51)



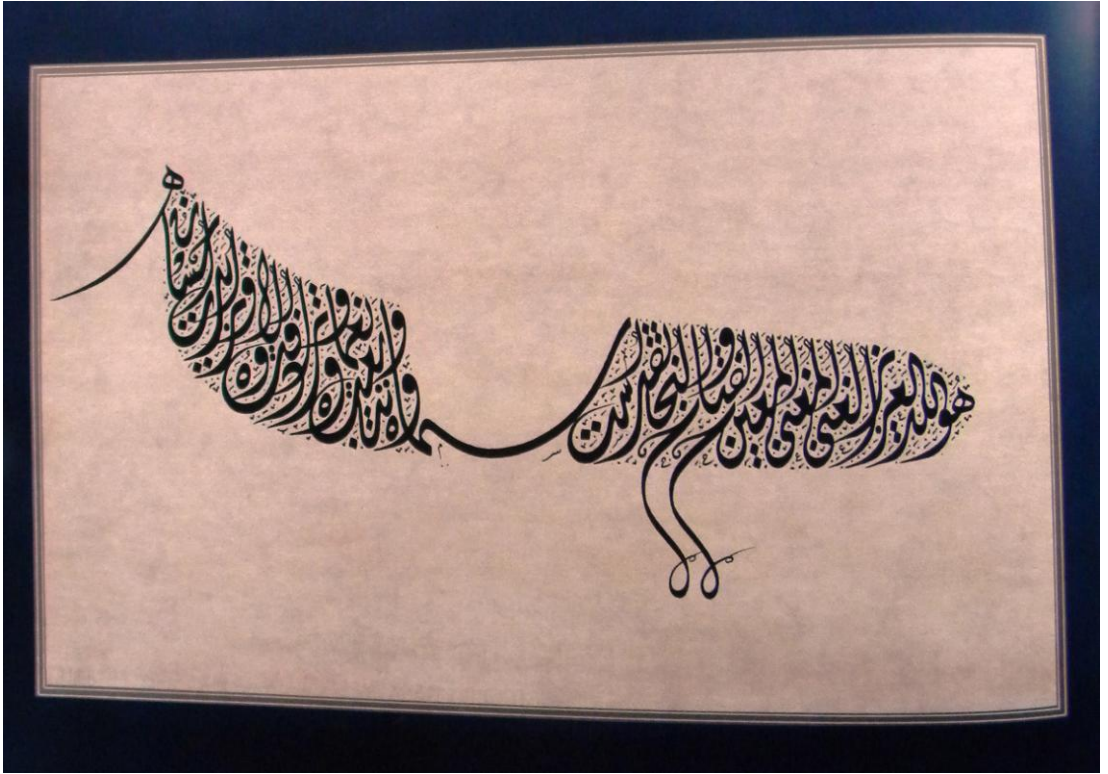
Resim 37. : Halim Özyazıcı'nın rika yazısı. (Berk, 2006:68)

Rika yazısı Osmanlılar tarafından icat edilmiştir. Divani yazının daha sadeleştirilmiş ve biraz küçültülmüş şekli gibidir. Genelde harekesiz yazılır ve böyle olduğu için hızlı yazmaya elverişlidir. Bu yüzden günlük hayatta kullanılmıştır. Yazı öğretiminde ve okuma yazmada sanatsal yazılardan önce bu yazı öğretilmiştir. Matbaa icadı sonrası basılan kitaplar bu yazı türü ile basılmıştır. Günlük işlerde sıklıkla kullanılan bu yazı türü sanatsal yapıtlarda pek tercih edilmemiştir.

3.9.6.Divani yazı



Resim 38. : Hamid Aytaç'ın celi divani levhası (Eriş,2011:212)



Resim 39. : Kamil Akdik'in celi divani hat ile levhas, (Derman, 2003:62).

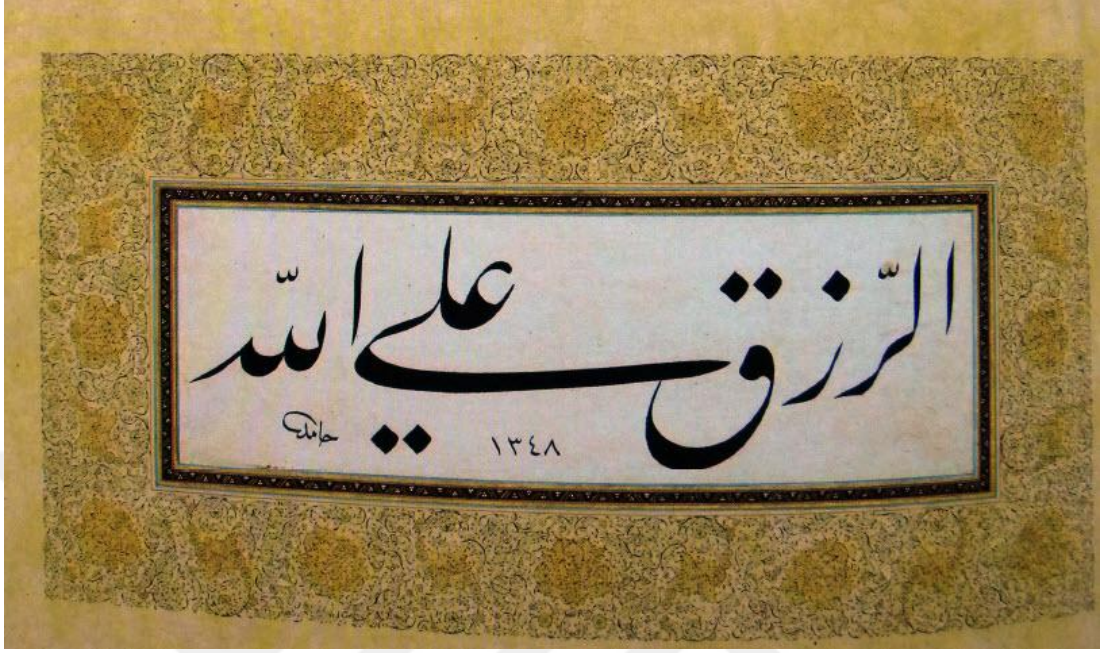


Resim 40. : Ali Alpaslan'ın celi divani levhası (Derman 2010:51).

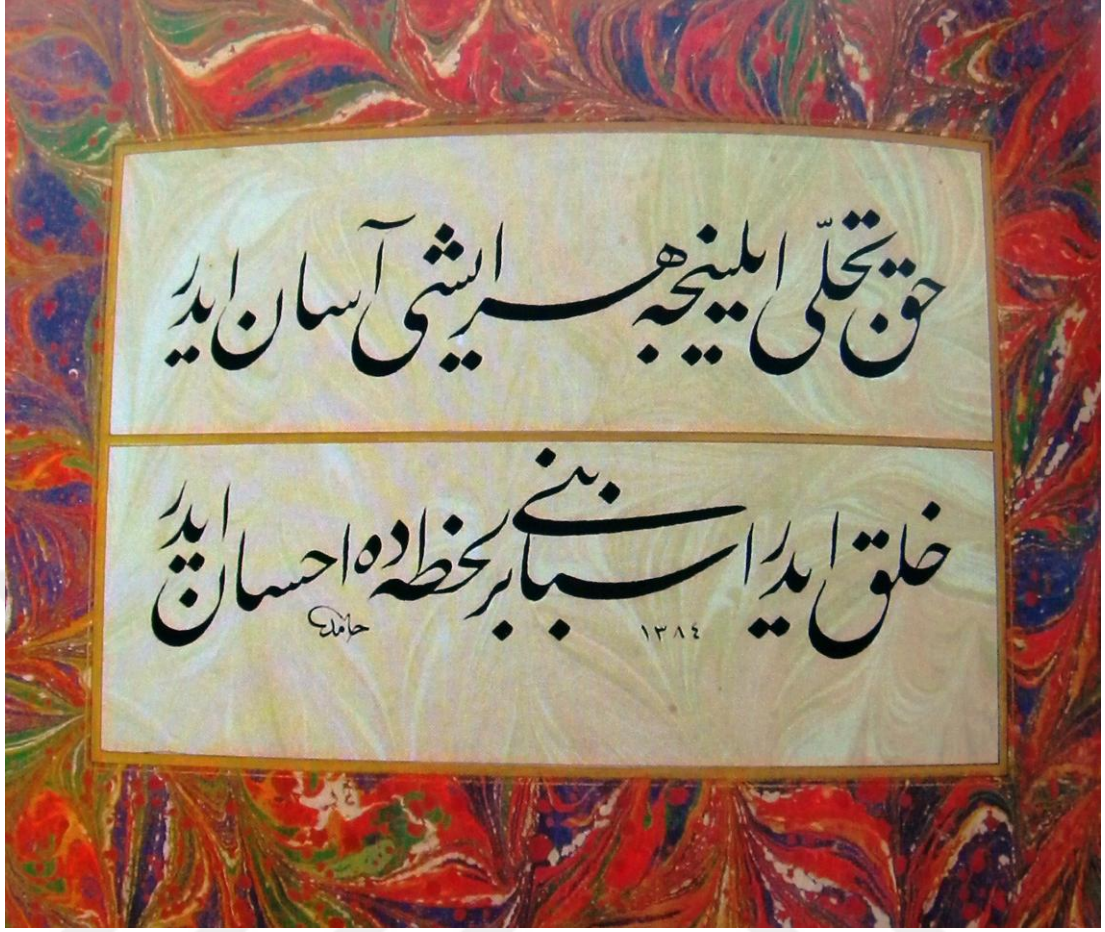
Osmanlı hat sanatında bilinen altı önemli yazı türü dışında gelişen yazılardan biri de Osmanlı Devleti'nin resmî yazısı olan divanî yazıdır. Türklerin icadı olan yazı türlerinden en bilinenidir. Padişah fermanları, şikâyetler ve defterler, devletin resmî kararları Divan-ı Hümayun'da bu yazı çeşidiyle yazılmıştır. Divanî yazı, Osmanlılar tarafından geliştirilmiş olup Osmanlı Devleti'nin kurduğu nizamın kuvvet, ihtişam, asalet ve azametini simgeler. Dik hatların sola doğru yükselerek meydana getirdiği etki, kıvrılıp abartılı bir şekilde uzaması ile doğan estetik bu yazının en belirgin karakterlerindedir. Divanî yazı Fatih Sultan Mehmet devrinde önem kazanmıştır. Divani tarz yazan hattatların en meşhuru Matrakçı Nasuh'tur. Fatih devrinde Taceddin, yaptığı bazı yeniliklerle divanî hattının bugünkü şeklini ortaya koyan hattat olarak bilinir. Padişahın belgelerini ve devletin yazışmalarını hazırlayan hattatların imzası olmadığı için divanî yazının gelişmesine hizmet eden hattatlar hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Padişah emirlerinin yazıldığı divanî yazının sağdan sola doğru yükselerek aralıksız devam eden şeklinde, devletin gücü, devamlılığı, görkemi hissedilir (Serin,2012:83).

Divani yazıda kalem kalınlığı çeşitlik gösterir. Güzel görünümü olduğu için levhalarda da görmek mümkündür. Kendisine has bir üslubu vardır. Çoğu hattat yazarken etrafına fazlaca süsleme unsurları kullanmışlardır. Bu süsleme unsurları yazıya bir güzellik vermekle birlikte okunmasını da zorlaştırmıştır (Yağan, 1992:207).

3.9.7.Talik Yazı



Resim 41. : Hamid Aytaç'ın talik hat ile levhası (Eriş, 2011:122)



Resim 42. : Hamid Aytaç'ın celi talik hat ile levhası, (Eriş,2011:120).

Kuşların uçuşunu izleyerek bu yazı türünün ortaya çıkarıldığı rivayet edilir. Harflerin bitiş şekli ve sayfadaki duruşları kuşları, kanat hareketlerini ve uçuşlarını andırır. Talik, altı çeşit yazının dışında İran hat sanatında yaklaşık 14. yüzyılın ikinci yarısında belirmeye başlayan bir yazı türüdür. Sülüs ve nesihden sonra İslâm dünyasında en çok kullanılan yazıdır. Talik ve celîsinde harf bünyeleri tezyinatsız, fakat canlı bir şekilde sadelik hissini tasvir eder. Bu yazının başka bir adı da “nestalik”tir. İran ve dünya literatüründe de bu isimle bilinir. Ancak Türkiye’de “talik” diye adlandırılmıştır. Talik birleşmeyen harflerin birbirine bağlandığı tevki ve rika yazıdan doğmuş girift ve çok zor okunan bir başka yazıdır. Osmanlılarda Fatih devrinde saraya gelen bazı İranlı hattatlar dışında pek rağbet görmemiştir. Nestalik yazının ilk adıdır. Fakat bu ad pek kullanılmaz. Bu nedenle bu çalışmada talik terimi daha isabetli görülmüştür. Talik yazı Timur, saltanatı yıllarında (1370-1507) yüksek bir sanat değeri kazanmıştır. Sülüs ve nesih yazılarında Yakut ekolünü benimseyen İranlılar kitabe ve kitaplarda, günlük hayatta daha çok talik yazıyı kullanmışlardır.

İran'daki gelişmelerden diğer İslâm ülkeleri de etkilenmiş altı çeşit yazının yanında talik yazı da Müslümanların sanat hayatında yerini almıştır. Talik İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Meşihat Dairesi ve ilmiye sınıfının resmî yazısı olmuş; muhasebat, vesikalar, kayıtlar, kimi edebî eserler ve bilhassa divanlar, şiirler talik yazı ile yazılmıştır. 18. asırdan itibaren mimari eserlerin kitabelerinde, mezar taşlarında Türkçe ve Farsça yazıların yazılmasında talik tercih edilmiştir. Osmanlı hattatları sülüs, nesih ve celîde olduğu gibi talik yazıda da İslâm ülkelerinde yetişen hattatlara öncülük etmiştir. Yesârî Mehmed Esad Efendi, İran talikini beğenmeyip farklı özellikler ile Osmanlı talik mektebinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Oğlu Yesarizade Mustafa İzzet (ö. 1849), Osmanlı talik ekolünün kurucusu olmuştur.

Mustafa Râkım Efendi'nin celi sülüste yaptığı yeniliği Yesarizade talik yazıda yapmıştır. Talik yazılarda harflerin incelik ve kalınlıkları, bağlantıları ve boyları kaidelere oturtmuş, oranlar ve satır nizamını güzel şekilde sağlamış, mekan-çizgi ilişkisini ideal biçimde gerçekleştirmiştir (Serin, 2012:82-83).

Yukarda sunulan İslâm yazılarının farklı türlerinden her biri kullanılma sahaları içinde, biçim ve anlamın uyum kazandığı bu sanat güzelliğini ve görkemini koruyarak günümüze kadar gelmiştir.

Hat Sanatı, geleneklerin ve üslûpların, kesin kuralları içinde gelişmekle beraber, hattatın kişiliğine de bağlıdır. Sanatçının iç dünyası yazıya yansır. Yazıdaki sevimlilik, yumuşaklık veya sertlik, keskinlik, düzen, titizlik, rahatlık veya dağınıklık gibi insandaki değerler hattatın yazısına yansır. Hattatın ruh haline göre yazı, estetik bir değer kazanır. Hattatın bağlı olduğu yazı türüne hâkimiyeti, zekâsı, hayal gücü, zihninde tasarladığı kompozisyon biçimlerini kâğıda geçirebilme yeteneği, yazı estetiğini etkiler. Bu sebeptendir ki hemen hemen bütün hattatlarda başlangıç ve olgunluk dönemlerindeki eserler birbirinden az çok farklıdır (Serin,2012:88).

Harflerin diğer harflerle kelime içindeki uyumu ve yakışması ciddi bir algı gerektirir. Hat sanatının repertuarı harf şekilleri ve bu harflerin kelimenin başında, ortasında ve sonunda aldığı şekiller ve bunların bağlantıları çok çeşitli imkanlar sunar. Bugün kullanılan on kadar yazı çeşidi olduğu düşünülürse, hat sanatının ne kadar geniş bir şekil zenginliğine ulaştığı görülecektir. Harfle birer plastik ifade elemanına dönüşürler. Kelimeler, eğriler ve kıvrımlar kesin matematik ölçülere

bağlıdır. Bu ölçülere bağlı kalarak yeni bir kompozisyon yaratmak hem zeka hem hayal gücünü gerektirir. Hattat çeşitli yazı türünün bu kesin ritim ve uyumunu gözetererek, kendi benliğini de katarak hoşça giden yeni kompozisyonlar yaratır. Çizgiler müzikal ifade gücüne ulaşır, soyut işaretler berraklaşır; içli, ahenkli bir müzik gibi ruhlara dökülür. Mustafa Râkım Efendi'nin celî yazıları, Dede Efendi'nin besteleri kadar güçlü, sesli ve ifadelidir. İnsanlar şiirle kaynaşmış levhaları, geometrik formlar halinde ayetleri ve hadisleri seyrederken güzelliğin anlam ile bütünlüğüne tanık olur; veciz ifadelerde hayat felsefelerini okur, ruhları hakikate dair kokuları duyar. Kur'an'ı okumak gibi Kur'an'ın yazılarını saygıyla seyretmek de bir ibadettir. Ancak güzel yazı hikmete ve doğru yola ulaştıran bir köprüdür (Serin, 2012:86).

SONUÇ

Bütün diğer sanat yapıtları maddeden metafiziğe, somuttan soyuta yöneldiğinden görece güzellik içerirler. Türk Hat Sanatı ise var oluşu itibariyle soyuttan somuta, metafizikten görünüre doğrudur. Dolayısıyla nitelik olarak farklı bir konumdadır. Bu sayede güzellik ve estetik olarak geniş bir alanda var olmuştur. İslam anlayışı, düşünce ve duygularını sanatçılar vasıtasıyla kelimelerle ifade etti ve görselleştirdi. Bu sayede İslam dünyasında, özellikle Türklerde Hat Sanatı doğal olarak diğer sanatlara göre daha ön planda oldu. Bu durum yüzyıllarca bu şekilde sürdüğünden Türk Hat Sanatı, hem estetik olarak gelişmiş hem de düşünsel olarak çok derinlere kök salmıştır.

Batı dünyası aydınlanma sonrası bölerek anlamaya çalışma pratiğini sanat ve güzellik kavramlarına da uygulamıştır. Zihinsel yetenekler ile duyumsal algıları ayırarak anlamaya çalışan modern dünya bu ayrışma sonucunda hatalara düşmüş krizlerle tıkanmıştır. Ruh tek bir açıklık berraklık ararken bu yalınlığı göz ardı eden insani sistem, sanatı sıradan bir araştırma sahası seviyesine düşürmüştür. Soyut sanat arayışlarının hedefinde nesnelere görünmeyen özünü görünür kılmak varken bunu sağlayacak felsefi derinlikten mahrum oluşunu fark etmemiştir. Sanatın, düşünsel bir süreç olduğunu ve bunu görünür kılmak için abartılı nesnelere gerek olmadığını geç fark eden modern sanat dünyası, düşünceyi nesnenin önüne koymayı akıl edebilmiştir. Bu bakışı “kavramsal sanat” olarak isimlendirmiştir ve fakat bu kez de

düşünceyi tetikleyici nesne bulmak konusunda bocalamış, eline gelen ne varsa sahneye koymayı denemiştir. Konserve kutusundan pisuara kadar her nesnenin sanat yapıtı olduğu bir sanat dünyası teklifi ortaya atılmıştır. O kadar ileri gidilmiştir ki yapıtın somut bir biçimde gerçekleşmesine gerek kalmadığı “kavramsal sanat”, sanat nesnesinin üretimini bütünüyle terk etmeyi amaçlayan bir hal almıştır. Sonrasında bu çırpınışları, saçmalık, olarak değerlendiren sanat felsefecileri sanatın sonu tartışmalarını başlatmışlardır. Son yüzyıldır süren, estetik ve sanat arayışları, sanatta anlamsızlık, saçmalık, komplo ve kriz tartışmalarıyla sonuçlanmıştır.

Hat sanatı ise bin yıllık köklere sahip olması, kutsalla bağını koparmaması, her zaman canlı tuttuğu metafizik gerilimi ile anlamsızlık krizine düşmemiştir. Hat sanatı, sağlam geometrisi ve plastik unsurların zenginliği ile sanatçıyı hem kurallar ile disipline etmiş hem de hayal gücünü alabildiğine kullanacağı sonsuz imkanlar vermiştir.

İnsanın madde dünyasındaki macerasında içgüdüsel olarak yöneldiği “güzel” ve “hakikat” arayışında harflerin sanat unsuru olarak hayal dünyasına açıldığı tek kapı Hat Sanatıdır. Hat Sanatı bir anlamda Tanrı’ya olan sevginin meşkidir. Bu sevgi kaynağını, sevgiyi de yaratan Tanrı’dan aldığı için nitelik olarak insanüstü, aşkın (transcendental) bir duyguyu besler. Dolayısıyla zihni ve düşünceyi de sonsuzluğa doğru tetikler. Biçim ve form olarak “güzel” arayışını Mutlak Güzellikten ayrı sürdürmez. Hattat, sanat pergelinin bir ucunu harflere tutturarak diğer ucunu hakikate doğru büyüterek sürekli genişletir. Bu şekilde oluşturduğu dalgaların frekansı, gören gözlerden ruhlara ulaşır ve sanatın tarif edilemez dokunuşunu yapar. Hat Sanatı bin yılı aşan bir geleneğe sahiptir, bu sürekliliğin sebebi, tarihin ve zamanın ötesinde kutsal sırlar barındıran hikmeti, sanatçıya ve izleyiciye hissettirebilir oluşudur. İlhamın, şuurun, zekânın, hayal gücünün ve görsel hazzın kesiştiği bir dünyayı inşa eden Hat Sanatı bu dünyayı fark eden ruhlara daima ferahlık vermiştir.

Hat Sanatı kaynağını kutsal kitaptan alıyor oluşu, onun metafizik alana açık yönünü besler. Böylelikle sezgisel bilgi ve anlayış gücünü sürekli canlı tutar. Bilginin saklanması ve yayılmasında kadim yöntem olan yazıyı sanata dönüştürmek suretiyle, bilmek ve duyumsamak çağrışımlarını bünyesinde birleştirir. İslam inancına göre insan meleklerin secde ettiği bir varlıktır, bu üstünlüğe kalbindekiler

ile mi, zihnindekiler ile mi değer görüldü? Sorusuna sanat dünyası, kalbini, yani duygularını önceleyen cevaplar vermiştir. Görsel etki ile kalbe inebilmek başarısı, harflerin sıradan semboller olmadığının kanıtıdır. Wassily Kandinsky'nin "kulağımı müziğe ver, gözlerini resme aç ve düşünmeyi bir kenara bırak! Sadece kendine, bu eserin seni daha önce bilmediğin bir dünyaya götürüp götürmediğini sor. Cevabın evet ise, daha ne istiyorsun?" cümlesindeki başka dünyalar konusunda Hat Sanatı'nın çarpıcı etkisi ve imkânları o kadar zengindir ki, sonu gelmez yansımaları tek bir harf ile açabilir, bir harfin noktasında billurlaştırır.

Hat Sanatı biçim olarak içeriğindeki anlamı doğallıkla aktarabildiği için, rengi kullanmayı öncelememiştir. Nokta, çizgi ve leke değerleri birbirleriyle bütün kompozisyon boyunca ahenkle akar, müzikal bir dille anlatımdan bahsedilebilir. Yazıdaki yatay-dikey, düz-yuvarlak hareketler, büyük-küçük, kalın-ince hatlar, alandaki boşluk-doluluklar, dingin-hareketli anlatımlar matematiksel bir ölçüm sistemini zorunlu kılar. Bu sistem elbette sade bir görsellik ve hesaplama ile olabilecek kolaylıkta değildir. Düşünsel arka planı çok daha derin ve köklüdür. Bütün evrenin dili ve sözü birdir, çünkü yaratıcı güç tektir. Tek olan Allah'ın sözlerini yazmakla yola çıkan Hat Sanatı, yazı -harfler- ile evreni okumak düşüncesini hayata geçirmiştir. Harflerin güzelliği ve estetiği evrenin güzelliğinden ayrı düşünülmemiştir.

Hayatı, varlığı ve Tanrı'yı anlamak için insanlığın geliştirdiği bilim-felsefe-sanat disiplinleri şüphe yok ki dünya var oldukça sürecektir. Tanrı'yı ve evreni anlamak için klasik fiziğin yetersiz olduğunu yeni yeni anlayan bilim dünyası, hayretini kuantum fiziği üzerinden yeniden denerken, hakikate giden yolda sanatın hayranlık ile yol alabileceği bir imkân olarak Hat Sanatı tüm görkemi ve zarafeti ile kaleme, yazıya, okumaya, seyretmeye dair davetini canlı tutmaktadır.

Derinliği ve yalınlığı eşzamanlı olarak üreten harfler, zekânın ve hayal gücünün ürünü olarak satıra dizilerek yaratılan kompozisyonlar, belirli kuralları gözeterek, değişmez bir uyum ile müthiş bir sistem kurgusudur. Bu sistem harikulade bir felsefi arka plan ile mümkündür. İslâm yazısında yer alan bu sistem, görsel bir güç olarak kabul edilir. Tam olarak söylemek gerekirse güç ve güzelliğin bulunduğu görsellik hiçbir sanat dalında bu kadar hükümler değildir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- ALBAYRAK, Ö. (2012). **Estetik'in Serüveni**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ALMOND, I. (2012). **İbni Arabi ve Derrida, Tasavvuf ve Yapısöküm**, K. Filiz (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ALTAR, C.M. (2009). **Sanat Felsefesi Üzerine**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- ARABİ, İ. (2006). **Harflerin İlmî**, M. Kanık (Çev.), Asa Yayınları, Bursa.
- ARABİ, İ. (2010). **Allah'ın İsimlerinin Sırları ve Manalarının Keşfi**, R. Biçer (Çev.), Gelenek Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (1989). **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (1996). **Aşk Estetiği**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BACHELARD, G. (2006). **Yok Felsefesi**, A. Tümertekin (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BALTACIOĞLU, İ. H. (1993). **Türklerde Yazı Sanatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAUDRILLARD, J. (2010). **Nesneler Sistemi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- BAYAT, H. (2002). **Hüsn-i Hat Bibliyografyası**, İrcica yayınları, İstanbul.
- BEHAR, C. (1998). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J. (2012). **Görme Biçimleri**, Y. Salman (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BERK, S. (2006). **Hat Sanatı**, İsmek Yayınları, İstanbul.
- CEMAL, A. (2000). **Sanat Üzerine Denemeler**, Can Yayınları, İstanbul.
- CİHAN, K. C. (2009). **İbni Sina ve Estetik**, Beyaz Kule Yayınları, Ankara.
- CÜNDİOĞLU, D. (2012). **Cenab-ı Aşk**, Kapı Yayınları, İstanbul.
- CÜNDİOĞLU, D. (2012). **Sanat ve Felsefe**, Kapı Yayınları, İstanbul.
- ÇAM, N. (2008). **İslamda Sanat Sanatta İslam**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DANTO, A. C. (2010). **Sanatın Sonundan Sonra**, Z. Demirsü (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DERE, Ö. F. (2009). **Hattat Hafız Osman Efendi**, Korpus Yayınları, İstanbul.

- DERRİDA, J. (2006). **Şiddet ve Metafizik**, Cogito, Sayı 47/48, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DERMAN, M. U. (2001). **Osmanlı Hat Sanatı**, Mas Yayınevi, İstanbul.
- DERMAN, M. U. (2010). **Edebi ve Hattı ile Ali Alpaslan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DERMAN, M. U. (2011). **Ömrümün Bereketi**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- DERMAN, M.U. (1992). **İslam Kültür Mirasında Hat Sanatı**, Ircica Yayınları, İstanbul.
- DEVELLİOĞLU, F. (1993). **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, Aydın Yayınları, Ankara.
- DURMUŞ, İ. (1997). Hat, İslam Ansiklopedisi. C.16. Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.
- ECO, U. (2009). **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, K.Atakay (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- ERİŞ, M. N. (2011). **Hat Sanatında Vazifeli bir Hattat Hamid Aytaç**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- ERZEN, J. N. (2012). **Çoğul Estetik**, Metis Yayınları, İstanbul.
- FARUKİ, İ.R. (1999). **İslam Kültür Atlası**, İnkilab Yayınları, İstanbul.
- FREMBGEN, J.W. (2010). **The Aura of Alif**, Prestel Yayınları, New York.
- GELİBOLULU, M.A. (2012). **Menakıb-ı Hünerveran**, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.
- GÜNGÖR, E. (2008). **İslam Tasavvufunun Meseleleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- HAFIZZADE, (2005). **Kalem-den Kelama Risale-i Hat**, S. Eğri (Çev.), Kitabevi Yayınları, İstanbul
- HEGEL, W. F. (2011). **Estetiğe Giriş**, A. Yardımlı, (Çev.), İdea Yayınları, İstanbul.
- HEIDEGGER, M. (2007). **Sanat Eserinin Kökeni**, F.Tepebaşılı (Çev.), Deki Yayınları, Ankara.
- IŞIN, E. (1999). **Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İNAL, M.K. (1970). **Son Hattatlar**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- İNAL, M.K. (1970). **Son Hattatlar**, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.
- JEAN, G.(2012). **Yazı İnsanlığın Belleği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- KLEE, P. (2013). **Modern Sanat Üzerine**, K. Çaydamlı (Çev.), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- KOCABIYIK, E. (2009). **Dolaylı Hayvan**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- KOÇ, T. (2009). **İslam Estetiği**, İsam Yayınları, İstanbul.
- LEAMAN, O. (2012). **İslam Estetiğine Giriş**, N. Yılmaz (Çev.), Küre Yayınları, İstanbul.
- MİTCHELL, W. J. T. (2005). **İkonoloji**, H. Arslan (Çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- MUTLUEL, O. (2010). **Kuran ve Estetik**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- ORUÇ, Ö.A. (2009). **Sanat Felsefesi**, İstanbul Tasarım Yayınları, İstanbul.
- ÖZCAN, A.R. (2012). **Hat ve Tezhip Sanatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZKEÇECİ, İ. (2006). **Doğu Işığı**, Graphis Yayıncılık, İstanbul.
- RUDOLF, A. (2007). **Görsel Düşünme**, R. Ögdül (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- SERİN, M. (2003). **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.
- SERİN, M. (2012). **İslam Sanatları Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- SHİNER, L. (2010). **Sanatın İcadı**, İ. Türkmen (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SOYSAL, A. (2004). **Hüsnühat**, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- ŞERİATİ, A. (1997). **Sanat**, Şura Yayınları, İstanbul.
- TİMUÇİN, A. (2005). **Estetik Bakış**, Bulut Yayınevi, İstanbul.
- TUNALI, İ. (2008). **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANÎ, A. (2007). **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TÜRKOĞLU, S. (2006). **Ruhi Hendese**, Aktif Matbaa, İstanbul.
- ÜLKER, M.(1987). **Türk Hat Sanatı**, Doğu Matbaası, Ankara.
- YAĞAN, N. (1992). **Hüsnü Hat**, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul.
- YAZIR, M.B. (1989). **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- YETKİN, S.K. (1934). **Sanat Felsefesi**, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

YILMAZ, M. (2001). **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınları, Ankara.

YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara.

ZWEİG, S. (1949). **Sanatta Yaratıcılığın Sırrı**, M. Özgü (Çev.), Remzi Kitabevi, Ankara.

MAKALE

BAUDRILLARD, J. (2002). İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:19, 22-37.

GÜNDÜZÖZ, S. (2011). Geleneksel Harf Sembolizminin Bir Yorumu Olarak Nun Harfi, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, sayı 30, 43-57.

TATLI, B. (2012). Türk İslam Sanat Felsefesi, docplayer.biz.tr/2314592-Turk-islam-sanat-felsefesi.html, (02.11.2015)

ULUÇ, T. (2006). İbn Arabi’de Mistik Sembolizm, **Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi**, Sayı:16, 151-190.

TEZ

CAM, F. (2005). **Kufi Yazının IX-XIII. Yüzyıllarda Üslup ve Form Açısından Gelişimi**, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSE.

KINLI, H. (2007). **Hat ve Hattatan'da Osmanlı Hattatları**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, TAE.

YİĞİT, Ö. (2007). **Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, SBE.

İNTERNET

<http://www.mumsema.org/kuran-meali/103109-arabi-harfler-ve-manalari.html>, (22.10.2015)

www.vam.ac.uk/content/articles/c/calligraphy-in-islamic-art, (10.01.2016)

<https://www.pusulaistanbul.com/kose-yazilari/elif-gibi-dogru-ve-dik-vav-gibi-mutevazi-olmak.html>, (20.01.2016)

<http://www.mumsema.org/kuran-meali/103109-arabi-harfler-ve-manalari.html>,
(08.12.2015)

<http://www.hattataydinkose.com/tr/hat-sanati-ornekleri-galeri/>, (06.11.2015)

<https://tokyoactivity.com/shodo-japanese-calligraphy-workshop/>, (07.12.2015)

<http://www.sanjoseshodo.com/>, 07.12.2015)

<http://www.ademsakal.com/index.php?sayfa=2>, (12.12.2015)

www.beyondcalligraphy.com, (18.01.2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaligrafi#cite_note-1, (14.02.2016)

