Bilimsel Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi (The Scientific Mysticism and Literature
No. 2, Vol.4, Oct. 2026, 348- 367 DOI:https://doi.org/10.32955/neujsml2026241340

Yazıyı Mekâna Dönüştürmek: Rumi'nin Düşüncesindeki Biçim ve Anlam Kavramına Dayalı Olarak Ayasofya'daki Osmanlı Yazıtları ve Hat Levhalarının Hermeneutik Bir Okuması

Transforming Writing into Space: A Hermeneutical Reading of Ottoman Inscriptions and Calligraphic Panels in Hagia Sophia Based on Rumi's Concept of Form and Meaning in Thought

Shabnam Golkarian[1]
Email: shabnam.golkarian@neu.edu.tr
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1858-0133

ÖZET

Ayasofya, mimari, dini ve kültürel kimliği farklı dönemlere ait unsurların ardışık değişimleri ve eklemeleri sonucu oluşmuş, en önemli tarihi çok katmanlı yapılardan biridir. Osmanlı döneminde eklenen en önemli katmanlardan biri, yapının merkez mekanında bulunan yazıtlar ve büyük hat levhalarıdır. Allah'ın, İslam Peygamberi'nin, Halifelerin, İmam Hasan ve İmam Hüseyin'in isimlerini içeren bu levhalar, esas olarak hat sanatının tarihi, Celali-Tulus yazısının özellikleri, hattatların kimliği, dini içerik ve restorasyon süreçleri açısından incelenmiştir. Bununla birlikte, yazılı içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek, mimari konum ve bu eserlerin Ayasofya mekanındaki varlığından kaynaklanan manevi deneyim arasındaki ilişki daha az ilgi görmüştür.

Bu çalışma, Ayasofya'nın Osmanlı yazıtlarını ve hat levhalarını, Rumi'nin düşüncesindeki biçim ve anlam kavramı temelinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma yöntemi nitel olup vaka incelemeleri, tarihi belge analizi, görsel okuma, mekânsal analiz ve hermeneutik yorumlamaya dayanmaktadır. Araştırmanın ana örneği, Kadı Askar Mustafa Ezzat Efendi'ye atfedilen sekiz dairesel levhadan oluşmaktadır. Bu eserler, metinsel içerik, yazı tipi, kompozisyon, geometri, ölçek, mekânsal konum, okunabilirlik derecesi, görünürlük ve sembolik anlam gibi bileşenler temelinde incelenmiştir.

Araştırma bulguları, Ayasofya levhalarının sadece dekoratif unsurlar veya kutsal isimlerin pasif taşıyıcıları olmadığını göstermektedir. İnsanüstü ölçek, dairesel form, net üçüncü kompozisyon, altın metin ile koyu arka plan arasındaki kontrast ve merkezi mekânın yüksekliğine yerleştirilmeleri, metni sadece okunabilir bir metinden mekânsal ve deneyimsel bir işarete dönüştürmektedir. Rumi'nin düşüncesindeki form ve anlam kavramına dayanarak, bu eserlerin dışsal formu anlama bir engel değil, aksine görünürden görünmez gerçeğe geçiş için bir araçtır. Bu nedenle, yazıtlar, binanın İslami hafızasını, dini kimliğini ve izleyicinin manevi algısını yeniden üreten metinsel ve mekânsal eşikler olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, Rumi, Biçim ve Anlam, Osmanlı Kaligrafisi, Kutsal Mekân, Mekânsal Bellek

ABSTRACT

Hagia Sophia (Ayasofya) is one of the most important historical multi-layered structures, its architectural, religious, and cultural identity formed by successive changes and additions of elements from different periods. One of the most significant layers added during the Ottoman period is the inscriptions and large calligraphic panels located in the central space of the building. These panels, containing the names of Allah, the Prophet of Islam, the Caliphs, Imam Hasan, and Imam Hussein, have primarily been examined in terms of the history of calligraphy, the characteristics of the Jalali-Tulus script, the identities of the calligraphers,

[1] Assoc. Prof. Dr. Shabnam Golkarian, Member of Architecture faculty, Department of Architecture. Nicosia/Cyprus. https://orcid.org/0000-0002-1858-0133. Researcher ID: GZA-9671-2022

their religious content, and restoration processes. However, the relationship between the written content, visual form, monumental scale, architectural location, and the spiritual experience stemming from the presence of these works in the Hagia Sophia space has received less attention. This study aims to analyze the Ottoman inscriptions and calligraphic panels of Hagia Sophia based on the concept of form and meaning in Rumi's thought. The research method is qualitative and relies on case studies, historical document analysis, visual reading, spatial analysis, and hermeneutical interpretation. The main sample of the research consists of eight circular plaques attributed to Kadı Askar Mustafa Ezzat Efendi. These works have been examined based on components such as textual content, font, composition, geometry, scale, spatial location, degree of readability, visibility, and symbolic meaning. The research findings show that the Hagia Sophia plaques are not merely decorative elements or passive carriers of sacred names. The superhuman scale, circular form, clear third composition, the contrast between the gold text and the dark background, and their placement at the height of the central space transform the text from a purely readable text into a spatial and experiential sign. Based on Rumi's concept of form and meaning, the external form of these works is not an obstacle to understanding, but rather a means of transitioning from the visible to the invisible reality. Therefore, the inscriptions can be considered as textual and spatial thresholds that reproduce the Islamic memory of the building, its religious identity, and the spiritual perception of the viewer.

Keywords: Hagia Sophia, Rumi, Form and Meaning, Ottoman Calligraphy, Celili Talisman, Hermeneutics, Sacred Space, Spatial Memory.

GİRİŞ

Mimari yazıtlar, yalnızca yapıya sonradan eklenen dekoratif metinler değildir. İslam mimarisinde Kur'an ayetleri, hadisler, dualar, kutsal isimler, şiirler ve tarihsel kayıtlar; dini kimlik, tarihsel hafıza ve mekânın anlamsal örgütlenmesine katılır. Harflerin biçimi, ölçeği, rengi, malzemesi, yüzeydeki konumu ve mimari elemanlarla kurduğu ilişki, yazıtı aynı anda dilsel, görsel ve mekânsal bir unsur hâline getirir. Bu nedenle mimari yazı, yalnız "okunan" değil, aynı zamanda belirli bir mesafeden görülen, bedensel hareketle karşılaşılan ve yapının görsel hiyerarşisine katılan bir öğedir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

Ayasofya bu ilişkinin incelenmesi için güçlü bir örnektir. Kilise, cami ve müze işlevlerini deneyimleyen yapı, farklı dönemlerin mimari ve görsel katmanlarını birlikte taşır. Osmanlı döneminde mihrap, minber, mahfil, kütüphane ve yazı programları gibi yeni unsurlar eklenmiş, ancak önceki mimari katman bütünüyle ortadan kaldırılmamıştır. Bu bağlamdaki en belirgin hat unsurları arasında, Sultan Abdülmecid dönemindeki Fossati restorasyonu sırasında Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından hazırlanan Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerini taşıyan sekiz büyük dairesel levha yer alır. Bu levhalardan önce Teknecizâde İbrahim Efendi'nin altılı bir levha takımı da aynı ana mekânda bulunuyordu (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Sönmez, 2023).

Bu levhalara ilişkin önceki çalışmalar; hattatın kimliği, yerleştirme tarihi, celî sülüs özellikleri, dini içerik, Fossati restorasyonu, sökülme ve yeniden asılma süreçleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Eserlerin yaklaşık 7,5 metrelik çapı, üretim tekniği, imza ayrıntıları ve tarihsel yer değiştirmeleri ayrıntılı biçimde belgelenmiştir. Buna karşılık, metinsel içerik, kaligrafik biçim, anıtsal ölçek, mimari konum ve izleyicinin bedensel-görsel deneyimi arasındaki ilişkinin aynı analitik çerçevede ele alınması daha sınırlıdır. Bu çalışma tam olarak bu boşluğa odaklanmaktadır (Çelebi, 2021; Ertuğay, 2021; Özcan, 2020; Sönmez, 2023).

Bu çalışma, Ayasofya levhalarının okunabilir metinlerden görsel, mekânsal ve anlamsal işaretlere nasıl dönüştüğünü inceler. Özellikle okunabilirlik ile görünürlük birbirinden ayrılır: bir levha uzaktan güçlü biçimde görülebilirken yazının bütün ayrıntıları aynı ölçüde okunamayabilir. İzleyici önce dairesel sınırı, altın yazıyı, harflerin ritmini ve anıtsal ölçeği algılayabilir; metinsel ve dini anlam ise yazıyı tanıma ve kültürel bilgiyle birlikte derinleşir. Bu nedenle anlam, yalnızca kelimenin içeriğinden değil; renk, ölçek,

geometri, mesafe, ışık ve mimari konumdan da üretilir (Blair, 1989, 1998; Rose, 2016; Gharipour & Schick, 2013).

Analiz, Mevlânâ'nın düşüncesindeki biçim ve anlam ilişkisini hermenötik bir çerçeve olarak kullanır. Mesnevî'de biçim, yalnızca aşılması gereken değersiz bir kabuk değildir; yüzeyde kalındığında perdeye dönüşebilse de, anlamın kavranmasına aracılık eden bir işaret ve yol olabilir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Bu yaklaşım, Mevlânâ'nın veya Mevlevî geleneğin levhaların tasarımına doğrudan tarihsel etkisini ileri sürmez. Tarihsel ve maddi özellikler belge ve sanat tarihi kaynaklarına dayanarak incelenirken, biçim-anlam ilişkisi eserlerin çağdaş görsel ve mekânsal deneyimini yorumlamak için kullanılır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Çalışmanın katkısı, Osmanlı hat tarihi, mimari-mekânsal okuma ve mistik hermenötiği aynı analitik çerçevede birleştirmesidir. Bu amaçla, yazıtın dil ile görüntü, bağımsız eser ile mimari unsur, tarihsel hafıza ile çağdaş deneyim ve somut biçim ile içsel anlam arasında aracılık ettiği durumu açıklamak için "metinsel-mekânsal eşik" kavramı önerilmektedir. İkinci olarak okunabilirlik-görünürlük ayrımı, anıtsal yazıtın yalnızca dilsel çözümleme üzerinden değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Üçüncü olarak Mevlânâ'nın biçim-anlam yaklaşımı, tasarıma doğrudan tarihsel etki iddiası kurmadan, görünür biçim ile daha derin anlam katmanları arasındaki ilişkiyi yorumlamak için kontrollü biçimde kullanılmaktadır (Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976; Rose, 2016).

Araştırma Sorusu

Ayasofya'daki Osmanlı hat levhaları, metinsel içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek ve mimari konum aracılığıyla görünür biçimden daha derin anlam katmanlarına geçişi nasıl mümkün kılar?

Bu ana soruya bağlı olarak üç alt soru ele alınmaktadır:

- 1. Metinsel içerik, celî sülüs kompozisyonu ve dairesel geometri, levhaların görsel ve anlamsal bütünlüğünde nasıl rol oynar?
- 2. Anıtsal ölçek, yerleştirme yüksekliği ve mekânsal konum, levhaların okunabilirliği ve görünürlüğü arasındaki ilişkiyi nasıl etkiler?
- 3. Biçim-anlam ilişkisi ile levhaların sökülme ve yeniden yerleştirilme süreci, Mevlânâ'nın hermenötik çerçevesi ve mekânsal hafıza kavramı üzerinden nasıl yorumlanabilir?

1. İSLAM MIMARISINDE YAZI, KONUŞMA VE KUTSAL MEKÂN

1.1. Yazıtın Metinsel ve Mimari Bir Unsur Olarak Rolü

İslam mimarisinde yazıt, metinsel içeriğinin yanı sıra malzemesi, ölçeği ve konumuyla mekânsal organizasyona katılır. Kur'an ayetleri, hadisler, dualar, kutsal isimler, kurucu veya sanatçı adları ve tarih kayıtları; belge, dini işaret ve mimari unsur işlevlerini aynı anda üstlenebilir. Yazının yapıya yerleştirildiği yüzey, onun okunma biçimini ve hiyerarşik önemini değiştirir; bu nedenle yazıt, mimariden bağımsız taşınabilir bir metin olarak değil, belirli bir mekânsal bağlam içinde değerlendirilmelidir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

İslam mimarisinin farklı dönemlerinde yazı, mimari yüzey ve işlevle birlikte ele alınmıştır. Selçuklu yapılarındaki örnekler, kufî, nesih ve sülüs yazılarının geometrik düzen, bitkisel bezeme ve dini içerikle bütünleşebildiğini; metin seçiminin kimi durumlarda ibadet mekânının işlevi, kıble yönü veya belirli bir yüzeyin anlamıyla ilişkilendiğini göstermektedir (Blair, 1998; George, 2010; Sahebi-Bazzaz, 2010). Bu

örnekler, yazının yalnız sözel içeriğinin değil, mimari içindeki konumunun da anlam üretimine katıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu nedenle "ne yazıldığı" kadar "yazının nerede ve nasıl görüldüğü" de önemlidir. Bir kitap sayfasındaki metin yakından ve kontrollü bir görüş alanında okunurken, kubbe, mihrap veya yüksek duvar yüzeyindeki yazı farklı mesafe ve açılardan algılanır. Mesafe, ölçek, ışık, bakış açısı ve izleyicinin hareketi, mimari yazıtın algılanma ve yorumlanma biçimini belirler (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

1.2. Metin Okunabilirliğinden Görsel Varlığa

Okunabilirlik, mimari yazıtın tek değerlendirme ölçütü değildir. Yüksekliğe, uzaklığa ve kompozisyona bağlı olarak bir yazıtın ayrıntıları zor okunabilirken renk, ritim, harf oranları ve genel ölçek güçlü bir görsel varlık yaratabilir. Blair'in okunabilirlik ve bezemesel/görsel etki arasındaki gerilime ilişkin tartışması, yazının yalnızca dilsel çözümlemeyle değerlendirilmemesi gerektiğini göstermektedir (Blair, 1989, 1998; Rose, 2016).

Bu nedenle iki algı düzeyi ayırt edilebilir: metni ayrıntılı biçimde okumadan oluşan görsel-mekânsal algı ve kelime ile içeriğin tanınmasına dayanan dilsel-kavramsal algı. Bu düzeyler birbirinden kopuk değil, karşılıklı olarak birbirini biçimlendiren süreçlerdir (Blair, 1989; Rose, 2016).

Ayasofya levhalarında bu ayrım özellikle belirgindir. İzleyici önce dairesel çerçeveyi, altın yazıyı ve anıtsal ölçeği algılayabilir; metinsel anlam ise yazıya ve dini içeriğe ilişkin bilgiyle derinleşir. Dolayısıyla Arap alfabesini okuyamayan bir ziyaretçi dahi levhaların mekânsal varlığını, tekrarını ve görsel hiyerarşideki yerini algılayabilir; ancak isimleri tanıyan izleyici aynı biçimleri daha geniş bir dini ve tarihsel anlam ağı içinde yorumlar (Özcan, 2020; Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013).

1.3. Metin, Geometri ve Anlam İlişkisi

Geometrik çerçeve, mimari yazıtlarda yalnızca fiziksel sınır değildir; harflerin yönünü, yoğunluğunu, boşluk dağılımını ve kompozisyon dengesini de düzenler. Daire, kare veya çokgen gibi biçimler yazının görsel merkezini, kenarlarla ilişkisini ve hareketini belirleyen aktif tasarım bileşenleridir. Hattat, harf uzantılarını ve boşlukları bu sınırla birlikte kurgular; dolayısıyla geometri yazının sonradan yerleştirildiği tarafsız bir zemin olarak görülemez (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013).

Şeyh Safi el-Din Erdebilî Külliyesi üzerine yapılan çalışmalar, metin, harf düzeni ve geometrik altyapı arasında anlam üretimine katılan ilişkiler kurulabileceğini göstermektedir; ancak bu bulgular farklı tarihsel bağlamlara doğrudan genellenmemelidir (Seifi & Abdollahifard, 2024).

Ayasofya levhalarında dairesel sınır öncelikle kompozisyonel bir veridir. Dikey harf uzantıları, kavisler, noktalar ve boş alanlar ortak bir merkez çevresinde dengelenir; dairesel çerçeve aynı zamanda levhayı çevredeki dörtgen duvar, kemer ve taşıyıcı yüzeylerden ayırır. Hermenötik düzeyde bu biçim merkezilik, süreklilik ve birlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir; ancak bu yorum, hattatın belirli bir mistik teoriyi ifade etmek üzere daireyi seçtiğini kanıtlayan tarihsel bir iddia değildir (Gharipour & Schick, 2013; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

1.4. Yükseklik, bakış yönü ve manevi hareket

Mimari yazıtın yüksek konumu, izleyicinin bakış yönünü ve bedensel duruşunu değiştirebilir. Dini yapılardaki bazı örneklerde yazının yüksekliği ile metnin anlamı arasında yorumlayıcı ilişkiler kurulmuş; özellikle minare ve kubbe yazılarında yukarı yönelen bakış, ilahi egemenlik, yükseliş veya yönelme kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (Gharipour & Schick, 2013; Sarikhani et al., 2015). Bu tür ilişkiler bağlama bağlıdır ve tek başına yükseklikten türetilemez.

Ayasofya'da levhaların yüksek konumu, bakışı sütunlardan kemerlere, yarım kubbelere ve ana kubbeye doğru yönlendirir. İzleyici eserleri beden hizasında değil, başını ve bakışını yukarı çevirerek algılar. Ancak bu hareket tek başına manevi bir deneyim kanıtlamaz; anlam, kutsal isimler, ölçek, ışık ve mimari bütünün birlikte algılanmasıyla oluşur. Bu nedenle çalışma, bedensel hareket ile manevi yorum arasında doğrudan nedensellik kurmak yerine, bu ilişkinin yorumlama kapasitesini tartışmaktadır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983).

2. TEORIK ÇERÇEVE: RUMI'NIN DÜŞÜNCESINDE BIÇIM VE ANLAM

2.1. Biçim ve Anlam, Birbiriyle İlişkili İki Düzey Olarak

Mevlânâ'nın düşüncesinde biçim ve anlam arasındaki ayrım, basit bir dış-iç karşıtlığı değildir. Biçim, anlamın önünde bir perde olabileceği gibi ona ulaşmayı sağlayan bir işaret ve araç da olabilir; belirleyici olan, biçimin nihai gerçeklik olarak mı yoksa anlamın taşıyıcısı olarak mı okunduğudur. Bu yaklaşımda biçimin değeri tümüyle reddedilmez, çünkü insan anlamla çoğu zaman söz, hikâye, beden veya görünür işaretler aracılığıyla karşılaşır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Mesnevî'nin ikinci kitabında anlatının görünür biçimi ile içinde taşınan öz arasında ayrım yapılır. Rumi, hikâyenin dış yapısında kalmamak gerektiğini belirtirken, anlamın yine bu anlatı aracılığıyla aktarıldığını gösterir. Başka bir deyişle, biçim tamamen ortadan kaldırılarak değil, onun içinden geçilerek kavranır; sorun biçimin varlığı değil, biçimde durup onu son anlam olarak kabul etmektir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983).

Bu yaklaşım mimari yazıt için de geçerlidir. Harflerin rengi, malzemesi, geometrisi, büyüklüğü ve kompozisyonu göz ardı edildiğinde anlamın mekânda nasıl görünür hâle geldiği açıklanamaz; yalnız estetik biçime odaklanıldığında ise dini ve tarihsel içerik eksik kalır. Dolayısıyla levhaların okunması, görünür form ile metinsel anlam arasında gidip gelen bir süreç olarak ele alınmalıdır. Bu çift yönlü ilişki, çalışmanın hermenötik analizinin temelini oluşturur (Chittick, 1983; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.2. Yorum Katmanları Olarak Görünüş ve İçsellik

Mevlânâ, görünüş ile içsellik arasındaki ilişkiyi katmanlı biçimde ele alır. Mesnevî'nin üçüncü kitabında görünür biçim ile gizli ruh arasındaki ayrım, anlamın yüzeyin altında tek ve sabit bir katman olarak değil, aşamalı biçimde kavranabileceğini düşündürür. Görünür olan ilk temas noktasıdır; fakat anlam, metnin kaynağı, bağlamı ve ilişkileri bilindikçe genişleyebilir (Rumi, 1925–1940, Book III; Chittick, 1983).

Bu çerçevede yorum, yüzeyi ortadan kaldırmak değil, görünür olandan daha derin anlam düzeylerine geçerken katmanlar arasındaki ilişkiyi kurmaktır (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Ayasofya levhalarında ilk katman maddi ve görsel varlıktır: koyu zemin, altın yazı, dairesel form ve anıtsal ölçek. İkinci katman yazının ve kelimenin tanınması, üçüncü katman kutsal ismin belirlenmesi, sonraki katmanlar ise ismin İslam geleneğindeki yeri, diğer isimlerle ilişkisi ve Ayasofya'nın Osmanlı kimliğindeki rolüdür. Böylece her levha hem bağımsız içeriği hem de sekizli bütün ve mimari bağlamla ilişkisi üzerinden okunur (Çelebi, 2021; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.3. Dışsal ve İçsel Yolculuk

Mevlânâ'nın dışsal ve içsel hareket arasında kurduğu ayrım, mekânsal deneyimin yorumlanmasına da imkân verir. Ayasofya'da izleyici fiziksel olarak hareket eder, levhalara yaklaşır veya uzaklaşır, bakış açısını değiştirir ve eserleri aynı anda değil, ardışık karşılaşmalarla algılar. Buna paralel olarak gördüğü yazının tarihsel ve anlamsal bağlamını yeniden değerlendirebilir. Bu nedenle fiziksel dolaşım, metni tek bir sabit görüntü yerine zaman içinde açılan bir mekânsal deneyime dönüştürür (Rumi, 1925–1940, Book I; Chittick, 1983; Rose, 2016).

Bu nedenle mekândaki hareket, hermenötik düzeyde gözlemden yoruma geçişin bir karşılığı olarak ele alınabilir. Bir levhanın bütüne göre anlaşılması ve bütünün de tek tek levhalar aracılığıyla yeniden değerlendirilmesi, Gadamer'in parça-bütün ilişkisiyle de uyumludur. Bununla birlikte, bu bağlantı fiziksel hareketin zorunlu olarak mistik bir deneyim doğurduğu iddiasını içermez; yalnızca mekânsal algının anlam üretimindeki rolünü açıklayan bir yorum çerçevesidir (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

2.4. Levhalar Topluluğunda Birlik ve Çokluk

Ayasofya'nın sekiz levhası, birbirinden farklı isim ve harf kompozisyonlarına rağmen ortak ölçek, dairesel biçim, koyu zemin ve mekânsal düzen sayesinde tek bir görsel sistem oluşturur. Allah ve Muhammed isimleri ana anlamsal ekseni belirlerken dört halife ile Hasan ve Hüseyin'in isimleri daha geniş dini ve tarihsel hafızayı aynı hacme taşır. Böylece çokluk, mekânda dağınık bağımsız nesneler olarak değil, birbirine görsel olarak bağlı bir set olarak algılanır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Mevlânâ'nın düşünce çerçevesinde birlik, farklılıkların ortadan kaldırılması olarak değil, farklı biçimlerin ortak bir anlam alanında ilişki kurması olarak yorumlanabilir. Levhaların harf yapıları birbirine indirgenmez; her isim kendi biçimsel kimliğini korur. Ortaklık, aynı geometrik sınır, benzer ölçek ve mekânsal dizilim üzerinden kurulur. Bu nedenle birlik ve çokluk ilişkisi, tarihsel bir tasarım niyeti iddiası değil, koleksiyonun mekânsal niteliğine yönelik teorik bir okumadır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

3. ARAŞTIRMA METODOLOJISI

3.1. Araştırma Tasarımı ve Yaklaşımı

Bu araştırma nitel ve yorumlayıcı bir vaka çalışmasıdır. Ayasofya, tarihsel mimari, dini yazı, kültürel hafıza ve kutsal mekân deneyiminin aynı yapıda kesişmesi nedeniyle çalışma alanı olarak seçilmiştir. Vaka çalışması yaklaşımı, olgunun tarihsel ve mekânsal bağlamından ayrılmadan incelenmesini ve farklı veri türlerinin aynı örnek üzerinde ilişkilendirilmesini mümkün kılar. Ana örnek, Sultan Abdülmecid döneminde Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından hazırlanan sekiz dairesel hat levhasıdır (Creswell & Poth, 2018).

Analiz dört tamamlayıcı yaklaşımı birleştirir: tarihsel belge analizi, metinsel içerik analizi, görsel-mekânsal okuma ve Mevlânâ'nın biçim-anlam kavramlarına dayalı hermenötik yorum. Tarihsel analiz üretim, yerleştirme ve yer değiştirme süreçlerini; metinsel analiz isimlerin dini ve tarihsel konumunu; görsel-mekânsal okuma ise geometri, ölçek, malzeme, görüş mesafesi ve mimari ilişkiyi değerlendirir. Hermenötik aşama, bu veriler belirlendikten sonra görünür biçim ile daha derin anlam katmanları arasındaki ilişkiyi yorumlar (Rose, 2016; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Veriler bilimsel ve tarihsel yayınlar, arşiv belgeleri, gravürler, tarihsel fotoğraflar ve çağdaş görsellerden derlenmiştir. Teknecizâde İbrahim Efendi'nin önceki levhaları, kubbe yazıtı ve diğer hat örnekleri yalnızca tarihsel bağlam ve karşılaştırma amacıyla kullanılmıştır.

Her levha; metinsel içerik, yazı türü, kompozisyon, geometri, ölçek, mimari konum, görüş mesafesi, okunabilirlik, görünürlük ve hermenötik yorumlama kapasitesi açısından incelenmiştir. “Okunabilirlik” metnin tanınabilmesini, “görünürlük” ise ayrıntılı okuma gerçekleşmese bile eserin mekândaki görsel varlığını ifade eder (Rose, 2016).

Yorumlama sırası maddi ve görsel özelliklerin tanımlanması, metinsel ve tarihsel bağlamın belirlenmesi ve son olarak hermenötik yorumun uygulanması şeklindedir. Her aşamada gözlemlenen özellikler ile kaynaklardan elde edilen bilgiler, araştırmacının teorik yorumundan ayrı tutulmaya çalışılmıştır. Böylece dairesel biçim, yükseklik veya isim dizilimi gibi özelliklerin doğrudan mistik niyetin kanıtı olarak sunulması engellenmektedir (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

3.2. Örneklem ve Veri Kaynakları

Ana örnek Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin isimlerini taşıyan sekiz merkezî levhadır. Bu eserler anıtsal ölçekleri, ortak görsel düzenleri ve merkezî mekândaki konumları nedeniyle yazı-mekân ilişkisini karşılaştırmalı olarak incelemeye elverişlidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Tarihsel gelişimi açıklamak için Teknecizâde İbrahim Efendi'nin eski levhaları, kubbe ve mihrap çevresindeki yazılar ile taşınmış bazı eserler ikincil karşılaştırma örnekleri olarak değerlendirilmiştir (Çelebi, 2021; Sönmez, 2023).

3.3. Analiz Bileşenleri

Analizde kullanılan temel ölçütler aşağıdaki tabloda özetlenmiştir. Her ölçüt, gözlemlenebilir özellikler ile tarihsel bilgi ve yorumlayıcı çıkarımların birbirinden ayrılmasına yardımcı olacak biçimde kullanılmıştır, (Tablo 1).

Tablo 1: Araştırmada kullanılan analiz bileşenleri

Bileşen	**Çalışma konusu**
Yazı İçeriği	İsim veya ifadenin metinsel içeriği ve İslam geleneğindeki yeri
Yazı Türü	Celî sülüsün harf yapısı ve kompozisyon özellikleri
Kompozisyon	Yoğunluk, denge, uzantılar ve pozitif-negatif alan ilişkisi
Geometri	Yazının dairesel çerçeve ve geometrik merkezle ilişkisi
Ölçek	Levhanın ve harflerin insan bedeni ve yapı ölçeğiyle ilişkisi
Konum	Yükseklik, yönelim ve çevredeki mimari unsurlarla ilişki
Okunabilirlik	Metnin farklı mesafelerden tanınabilme düzeyi
Görünürlük	Metin okunmasa bile eserin mekândaki görsel varlığı
Setle İlişki	Her levhanın sekizli sistem içindeki rolü
Tarihsel Anlam	Osmanlı-İslam katmanının tarihsel dönüşümüyle ilişkisi
Hermenötik Yorum	Biçim-anlam ve birlik-çokluk ilişkileri

4. AYASOFYA'DAKI OSMANLI YAZIT KATMANININ TARIHSEL OLUŞUMU

4.1. İşlevin Dönüşümü ve Mekânın Metinsel Yeniden Tanımlanmasının Başlangıcı

1453'te Ayasofya'nın camiye dönüştürülmesiyle ritüel işlev değişmiş; mihrap, minber, minareler, sultan mahfili, medrese, kütüphane ve yazı unsurları zaman içinde yapıya eklenmiştir. Bu süreç önceki mimari katmanı tamamen ortadan kaldırmamış, yapıya yeni bir Osmanlı-İslam katmanı eklemiştir. Ayasofya bu nedenle tek bir dönemin bütünlüklü ürünü olmaktan ziyade, farklı dönemlerin işaretlerinin üst üste geldiği çok katmanlı bir tarihsel mekân olarak değerlendirilmelidir (Çelebi, 2021; UNESCO World Heritage Centre, n.d.).

Yazıtlar bu dönüşümün en görünür araçlarından biridir. Kutsal isimler, ayetler ve hadisler, merkezî mekânın dini kimliğini metin ve işaret yoluyla yeniden tanımlamış; büyük levhalar ölçekleri ve konumlarıyla mevcut mimari içinde yeni bir görsel düzen oluşturmuştur. Yazı burada yalnız duvar yüzeyine eklenen bir bezeme değil, izleyicinin yapıyı hangi dini ve tarihsel çerçevede algıladığını etkileyen bir kimlik katmanı hâline gelmiştir (Blair, 1998; Gharipour & Schick, 2013; Çelebi, 2021).

Şekil 1: Ayasofya'nın iç mekanının genel görünümü Kaynak: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı (2020).

4.2. Teknejizade İbrahim Efendi Levhaları

Mustafa İzzet Efendi'nin levhalarından önce Ayasofya'nın ana mekânında Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait altı büyük levha bulunuyordu. Allah, Muhammed ve dört halifenin isimlerini taşıyan bu setin 17. yüzyıla ait olduğu tarihsel belgeler ve gravürlerle izlenebilmektedir. Eski setin varlığı, merkezî hacimde büyük ölçekli kutsal isimlerin kullanımının 19. yüzyıl restorasyonundan önceye uzandığını gösterir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Şekil 2: Teknecizâde levhalarının tarihi temsili Kaynak: Fossati (1852, pl. 24); ayrıca bkz. Çelebi (2021).

Teknecizâde levhaları kare veya dikdörtgen çerçeveliydi; 19. yüzyılda aynı temel isim programı dairesel levhalarla yeniden düzenlendi ve Hasan ile Hüseyin isimlerinin eklenmesiyle sekizli sisteme genişletildi. Böylece değişim, yalnızca eski eserlerin yenilenmesi değil, mevcut yazı programının biçimsel ve içeriksel

yeniden kuruluşu oldu. Tarihsel gravürler bu dönüşümü belgelemek için önemlidir, ancak hat ayrıntıları ve kesin konum konusunda tek başına güvenilir kabul edilmemelidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

4.3. Fossati Restorasyonu ve Mustafa İzzet Efendi Levhalarının Üretimi

Sultan Abdülmecid döneminde 1847'de başlayan Fossati restorasyonu sırasında eski levhaların yenilenmesine karar verildi ve yeni setin hazırlanması dönemin önde gelen hattatlarından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'ye verildi. Restorasyon, yapısal onarımların yanı sıra iç mekândaki yazı ve süsleme programının da yeniden düzenlendiği kapsamlı bir müdahaleydi (Çelebi, 2021; Fossati, 1852; Özcan, 2020).

Levhalar küçük ölçekte tasarlanıp ızgara yöntemiyle mimari ölçeğe büyütüldü. Bu süreç, yalnızca mekanik büyütme değil, harf oranları, boşluklar ve kompozisyon dengesinin uzaktan algılanabilirliğini koruyacak biçimde yeniden düzenlenmesini gerektiriyordu. Mustafa İzzet Efendi aynı restorasyon bağlamında kubbedeki Nur Ayeti ve başka yazı uygulamalarında da görev aldı; dolayısıyla katkısı sekiz levhayla sınırlı değildir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Ertuğay, 2021).

4.4. Kare Çerçeveden Dairesel Forma Geçiş

Yeni setin temel biçimsel farkı dairesel çerçevedir. Daire, kompozisyonun merkez çevresinde dengelenmesini gerektirirken, harflerin dikey uzantıları ve kavisleri çerçevenin geometrisiyle ilişki kurar. Dikdörtgen çerçevede yatay ve dikey eksenlerin baskınlığı daha belirginken, daire harflerin merkeze ve çevreye göre yeniden dağıtılmasını zorunlu kılar. Aynı zamanda dairesel levhalar, çevredeki dörtgen duvar, kemer ve taşıyıcı yüzeylere karşı güçlü ve tekrarlanan görsel işaretlere dönüşür (Gharipour & Schick, 2013; Özcan, 2020).

Tarihsel düzeyde bu seçim öncelikle sanatsal ve kompozisyonel bir karardır. Hermenötik düzeyde ise merkezilik, süreklilik ve birlik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir; çalışma bu iki düzeyi birbirine karıştırmamaktadır (Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

4.5. Panellerin Sökülmesi ve Yeniden Yerleştirilmesi

Ayasofya'nın müzeye dönüştürülmesinden sonra birçok hat eseri yerinden kaldırıldı. Mustafa İzzet Efendi'nin sekiz levhası da indirildi; ancak yaklaşık 7,5 metrelik çapları nedeniyle kapılardan çıkarılamadıkları için uzun süre yapının içinde kaldılar. Bu durum, levhaların maddi olarak taşınabilir nesneler olmalarına rağmen anıtsal ölçek nedeniyle yapıyla fiilen bütünleştiğini ortaya koydu (Çelebi, 2021; Sönmez, 2023).

Bu durum, levhaların mimariyle kurduğu ilişkinin yalnızca sembolik olmadığını gösterir: eserler yapısal olarak bağımsız olsalar da ölçekleri nedeniyle fiilen mekâna bağlı hâle gelmişlerdir (Çelebi, 2021).

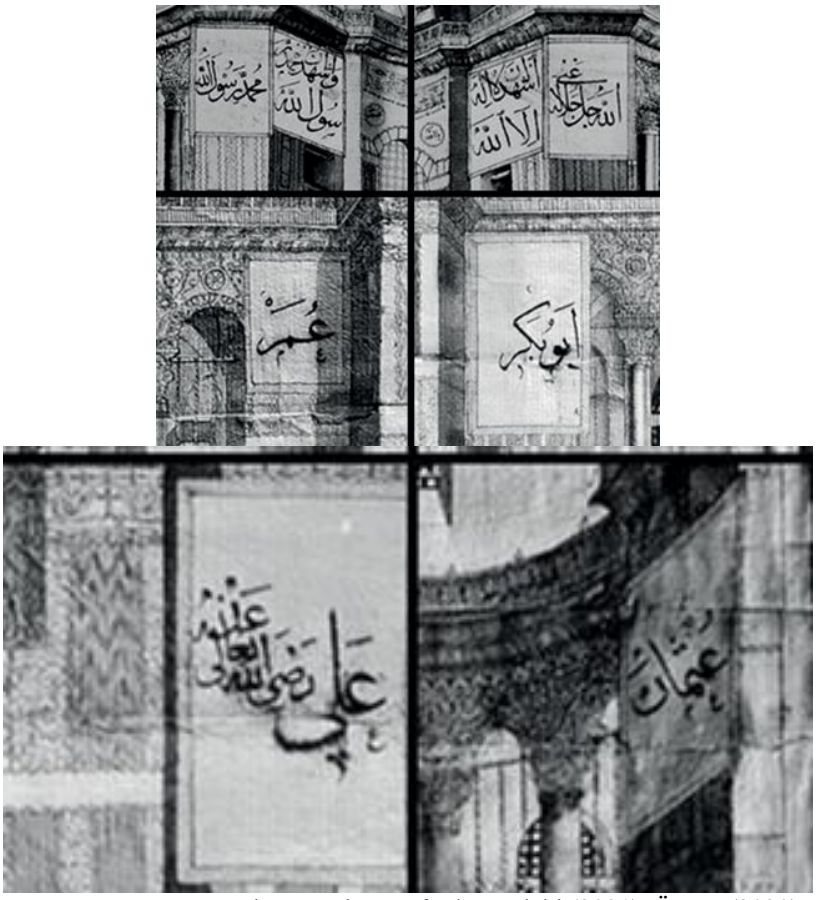
Şekil 3: Müze Döneminde Levhaların İndirilmesi Kaynak: Çelebi (2021).

Levhalar yaklaşık on beş yıl sonra, 28 Ocak 1949'da yeniden yerlerine asıldı. Yerde bulundukları dönemde eserler maddi varlıklarını korumuş, fakat yükseklik, kemerler, kubbe ve diğer levhalarla kurdukları özgün ilişkiden ayrılmışlardı. Yeniden yerleştirme bu nedenle yalnız bir sanat eserinin korunması değil, Ayasofya'nın görsel ve mekânsal hafızasının bir bölümünün yeniden kurulması olarak da değerlendirilebilir (Çelebi, 2021; Halbwachs, 1992).

5. AYASOFYA HAT LEVHALARININ BULGULARI VE ANALİZİ

Sekiz levha, metinsel içerik, görsel-mekânsal özellikler ve hermenötik yorum olmak üzere üç ilişkili düzeyde incelenmiştir. Önce Allah ve Muhammed levhaları, ardından dört halife ile Hasan ve Hüseyin levhaları değerlendirilmiş; son aşamada setin ortak mekânsal özellikleri karşılaştırılmıştır. Bu sıralama, betimleyici verinin teorik yorumdan önce kurulmasını ve tek tek levhaların hem bağımsız kompozisyonlar hem de sekizli sistemin parçaları olarak değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Bilimsel Tasavvuf ve Edebiyat Dergisi (The Scientific Mysticism and Literature
No. 2, Vol.4, Oct. 2026, 348- 367 DOI:https://doi.org/10.32955/neujsml2026241340



Şekil 4: Levhaların Konum Şeması Kaynak: Yazarlar tarafından Çelebi (2021), Özcan (2020) ve güncel iç mekân görselleri temelinde hazırlanmıştır.

5.1. "Allah" Levhası: Dikey Eksen ve İsm-i Celâl'in Mekânsal Varlığı

"Allah" levhası, sekizli sistemin tevhid merkezini oluşturur. Diğer levhalar Peygamber, dört halife ve Ehl-i Beyt'in isimlerini taşırken İsm-i Celâl, koleksiyonun dini başlangıç noktasını belirler. Bu nedenle levhanın anlamı yalnız tek bir kutsal ismin gösterilmesinden ibaret değildir; diğer isimlerin de yer aldığı sistemin kavramsal merkezini oluşturur (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Levha yaklaşık 7,5 metre çapındadır; koyu yeşil zemin üzerindeki zerendud yazı ve yaklaşık 5,6 metreye ulaşan elif, daire içinde belirgin bir dikey eksen oluşturur. Bu ölçekte tek bir harf insan bedeninden daha uzun hâle gelir ve kaligrafik öğe mimari ölçekte algılanan bir eksene dönüşür. Koyu zemin ile altın yazı arasındaki kontrast da yüksek konumda görünürlüğü artıran temel özelliklerden biridir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Şekil 5: "Allah" Levhası Kaynak: Özcan (2020).

Bu dikey eksen önce celî sülüs kompozisyonunun maddi bir sonucudur; mekânsal düzeyde ise bakışı levhanın alt bölümünden yukarı yönelten güçlü bir görsel hareket üretir. Dairesel çerçeve bu yükselen hareketi sınırlar ve aynı anda çevresel bir bütünlük sağlar. Anıtsal ölçek, ismi yalnız okunabilir bir kelime olmaktan çıkarıp merkezî hacimde algılanan bir işarete dönüştürür (Özcan, 2020; Gharipour & Schick, 2013).

Hermenötik açıdan bu görünür biçim, aşkın anlama yönelen bir eşik olarak yorumlanabilir. İzleyici önce harfin ölçeği ve parlaklığıyla karşılaşır, ardından yazıyı tanıdığı ölçüde İsm-i Celâl'in dini anlamını devreye sokar. Ancak bu okuma, hattatın daireyi veya dikeyliği belirli bir mistik öğretiyi ifade etmek için seçtiği yönünde tarihsel bir iddia değildir; yorum, eserin gözlemlenebilir biçimsel özelliklerinden hareket eden çağdaş bir okuma olarak sınırlandırılmaktadır (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983; Gadamer, 2004).

5.2. "Muhammed" Levhası: Kelime, Peygamberlik ve İnsan Deneyimi Arasındaki Bağlantı

"Muhammed" levhası, Allah levhasıyla birlikte setin ikinci temel anlamsal eksenini oluşturur ve tevhid ile peygamberlik arasındaki ilişkiyi merkezî mekâna taşır. Metin yalnız bir isimden oluşmasına rağmen, dini ve tarihsel bağlamı nedeniyle koleksiyonun diğer levhalarıyla güçlü bir anlamsal ilişki kurar (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Kompozisyon, "Allah" lafzındaki belirgin dikeyliğe göre daha yoğun ve kıvrımlıdır; mim harflerinin tekrarı ve kavisli hareketler dairesel çerçeveyle güçlü bir görsel ilişki kurar. Bu farklılık, aynı ölçek ve malzeme dilinin tüm levhaları tek tip hâle getirmediğini, her ismin kendi harf yapısına göre bağımsız bir kompozisyon geliştirdiğini gösterir (Özcan, 2020).

Hermenötik olarak Peygamber'in adı, anlamın insan dilinde ve tarihsel deneyimde görünür hâle gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Mevlânâ'nın düşüncesinde peygamberlik, hakikatin insan tarafından kavranabilir söz ve örnekler aracılığıyla iletilmesi bağlamında önem taşır. Bu nedenle Allah ve Muhammed levhalarının yan yana okunması, aşkın kaynak ile insani tebliğ arasındaki ilişkiyi düşünmeye imkân verir; ancak bu yorum yine tarihsel tasarım niyeti olarak sunulmamaktadır (Chittick, 1983; Lewis, 2000).

Şekil 6: "Muhammed" Levhası Kaynak: Özcan (2020).

5.3. Dört Halifenin Levhaları: Merkezi Mekânda Tarihsel Bellek

Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali levhaları, Allah ve Muhammed isimleriyle birlikte Osmanlı cami yazı programlarında yer alan tarihsel-dini dizinin önemli bölümünü oluşturur. Aynı isimler Teknecizâde'nin önceki altılı setinde de bulunuyordu; Mustafa İzzet Efendi bu programı dairesel biçimde yeniden kurmuş ve Hasan ile Hüseyin levhalarıyla genişletmiştir. Böylece dört halife levhaları, yeni set içinde hem süreklilik hem de dönüşümün göstergesidir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Her isim farklı harf yapısına sahip olmakla birlikte ortak çap, koyu zemin, altın yazı ve dairesel çerçeve, dört levhayı tek bir görsel sistemde birleştirir. Ebu Bekir levhasındaki yaklaşık 5,1 metrelik elif belirgin bir dikey eksen oluştururken Ömer, Osman ve Ali isimlerinde dikey-kavisli ilişkiler farklı biçimlerde dengelenir. Bu çeşitlilik, hattatın tek bir şablonu tekrarlamadığını; ortak görsel dili her kelimenin yapısına uyarladığını gösterir (Özcan, 2020).

Bu durum birlik ve çokluk ilişkisini yorumlamak için elverişlidir: görsel birlik, farklılıkların silinmesiyle değil, ayrı kompozisyonların ortak mekânsal düzene katılmasıyla oluşur. Tarihsel düzeyde bu dört isim Osmanlı-Sünni dini hafızasının bir parçasıdır; hermenötik düzeyde ise farklı biçimlerin ortak bir sistem içinde bir arada bulunması, Mevlânâ'nın birlik ve çokluk düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Bu ikinci okuma tarihsel niyet değil, teorik bir yorum olarak sınırlandırılmıştır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

5.4. Hasan ve Hüseyin Levhaları: Ehl-i Beyt ile Metinsel Sistemin Genişlemesi

Hasan ve Hüseyin isimlerinin eklenmesi, Mustafa İzzet Efendi'nin sekizli setini Teknecizâde'nin altılı programından ayıran temel farklardan biridir. Bu iki levha, metinsel diziyi Allah, Peygamber ve dört halifeden Ehl-i Beyt'in iki önemli ismine doğru genişletir. Böylece merkezî mekândaki yazı programı yalnız halifelik sıralamasını değil, Peygamber ailesinin hafızasını da görünür kılar (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Her iki levha da diğer eserlerle aynı ölçek, renk ve dairesel geometriyi paylaşır; bu ortaklık Hasan ve Hüseyin isimlerini görsel sistemin kenarında ikincil unsurlar olmaktan çıkarır ve sekizli düzen içinde eşit mimari ağırlık kazandırır. Bununla birlikte harf biçimleri ve boşluk dağılımı, diğer levhalarda olduğu gibi her ismin kendine özgü kompozisyonunu korur (Özcan, 2020).

Hüseyin levhasının alt kısmındaki damla biçimli imza, Mustafa İzzet Efendi'nin adını, görevini ve 1265/1849 tarihini kaydeder. Yaklaşık 1,7 metre yüksekliğindeki imzanın levhanın genel ölçeği içinde küçük algılanması, eserin anıtsal boyutunu açıkça gösterir. İmza aynı zamanda sekizli setin üretim tarihini ve hattatını doğrudan belgeleyen önemli bir maddi ayrıntıdır (Çelebi, 2021; Özcan, 2020).

Şekil 7: "Hüseyin" Levhası ve Mustafa Ezzat Efendi'nin İmzası Kaynak: Özcan (2020) ve Çelebi (2021).

5.5. Okunabilirlik ve Görünürlük

Levhaların yüksekliği ve boyutları nedeniyle bütün ayrıntılar merkezî mekânın her noktasından eşit biçimde okunamaz; buna karşılık dairesel çerçeve, koyu zemin ve altın yazı uzaktan güçlü biçimde görülebilir. Bu nedenle okunabilirlik ile görünürlük aynı özellik değildir. Bir levhanın varlığı ve genel kompozisyonu açıkça algılanırken, hareke işaretleri, küçük yazılar veya hattat imzası ancak daha yakın görüntülerde seçilebilir (Blair, 1989; Özcan, 2020; Rose, 2016).

Algılama, önce dairesel ve parlak bir unsurun fark edilmesi, ardından bunun Arapça yazı olduğunun tanınması ve son olarak ismin okunması biçiminde ilerleyebilir. Son aşama her izleyici için gerçekleşmese de eser görsel ve mekânsal düzeyde etkisini sürdürür. Bu durum, anıtsal yazının yalnız tam dilsel okuma gerçekleştiğinde anlam üreten bir nesne olmadığını gösterir (Blair, 1989; Gharipour & Schick, 2013).

Bu bulgu, biçimin anlamdan bağımsız olmadığını ancak anlamın yalnızca tam dilsel okumaya da indirgenemeyeceğini gösterir. Arap alfabesini tanımayan izleyici bile ölçek, renk, dairesel tekrar ve yerleşim yoluyla Osmanlı-İslam katmanının varlığını algılayabilir; metni tanıyan izleyici ise aynı biçimleri kutsal isimler ve tarihsel hafıza üzerinden daha geniş bir anlam ağına bağlar. Görünür biçim böylece farklı bilgi düzeylerine sahip izleyiciler için anlam üretiminin başlangıç noktasıdır (Rose, 2016; Chittick, 1983).

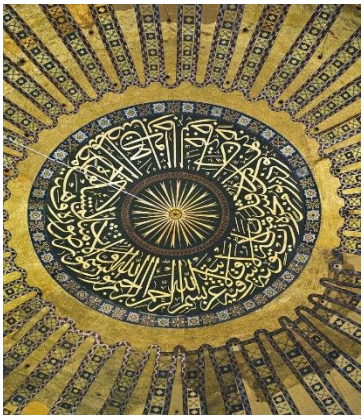
5.6. Mekânsal Organizasyon ve Görsel Ritim

Sekiz dairesel levhanın merkezî hacmin taşıyıcı unsurları çevresinde tekrarlanması, güçlü bir görsel ritim yaratır. İzleyici bütün seti tek bir sabit bakış açısından değil, mekân içinde hareket ederek ve yön değiştirerek algılar. Bu ardışık deneyim, levhaların yalnız bağımsız duvar nesneleri değil, merkezî hacmin çevresinde dolaşımı ve bakışı etkileyen bir sistem olarak işlediğini göstermektedir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Rose, 2016).

Kesin konumların değerlendirilmesinde tarihsel gravürler ihtiyatla kullanılmalıdır; bazı betimlemelerde levhaların yeri veya hat ayrıntıları hatalıdır. Bu nedenle Şekil 4'teki şema, tarihsel kaynaklar ile güncel iç mekân görsellerinin karşılaştırılmasına dayanan analitik bir gösterim olarak ele alınmıştır. Şemanın amacı tek bir tarihsel gravürü mutlak doğru kabul etmek değil, sekiz levhanın merkezî mekândaki karşılıklı ilişkisini okunabilir kılmaktır (Çelebi, 2021).

5.7. Kubbedeki Nur Ayeti ile İlişki

Mustafa İzzet Efendi'nin kubbede uyguladığı Nur Suresi 35. ayet yazısı, büyük levhalardan farklı bir yükseklik düzeyinde yer alır. Kaynaklar kubbe yazısının yaklaşık 3,15 metre genişliğinde bir kuşak ve yaklaşık 14 santimetrelik kalemle uygulandığını belirtmektedir. Böylece aynı hattatın çalışmaları, merkezî hacimde hem isim levhaları hem de Kur'an ayeti üzerinden farklı yükseklik katmanlarına yayılır (Özcan, 2020).



Şekil 8: Kubbedeki Işık Ayeti Yazıtı Kaynak: Özcan (2020).

Mekânsal olarak kutsal isimlerin daha aşağıdaki taşıyıcı yüzeylerde, Kur'an ayetinin ise kubbe seviyesinde yer alması iki yazı katmanı oluşturur. Aşağıdaki levhalar tarihsel ve dini şahsiyetleri merkezî hacme dağıtırken, Nur Ayeti kubbenin üst seviyesinde ışık kavramını metinsel olarak vurgular. Işık, yükseklik ve kutsal isimler arasındaki bu ilişki hermenötik bir okuma imkânı sunar; ancak düzenin önceden tasarlanmış mistik bir program olduğu tarihsel kanıt olmadan ileri sürülemez (Özcan, 2020; Ertuğay, 2021; Gadamer, 2004).

Bu dikey ilişki, levhaların yalnız tek tek nesneler olarak değil, kubbe, taşıyıcı sistem ve merkezî hacimle birlikte işleyen bir yazı programının parçaları olarak değerlendirilmesini desteklemektedir. Aynı zamanda görünürlük düzeylerinin farklılaşması, yazının mekân içindeki hiyerarşisinin yalnız metinsel içerikle değil, yüksekliğe ve görüş mesafesine bağlı olarak da kurulduğunu göstermektedir. Sekiz levhanın ortak ve farklı özellikleri aşağıdaki karşılaştırmalı matriste özetlenmiştir, (Tablo 2).

Tablo 2: Ayasofya levhalarının metinsel, görsel, mekânsal ve hermenötik analizi

Levha	Metinsel/Dini Konum	Baskın Görsel Özellik	Mekânsal Rol	Hermenötik Okuma
Allah	İsm-i Celâl; tevhid merkezli başlangıç	Uzun elifin belirlediği dikey eksen	Merkezî mekânda güçlü görsel odak	Görünür biçimden aşkın anlama yönelen eşik
Muhammed	Peygamberin adı; peygamberlik ilkesi	Mimlerin tekrarı ve kıvrımlı kompozisyon	Allah levhasıyla birlikte ana anlamsal eksen	Anlamın dil ve tarih aracılığıyla görünürleşmesi
Ebu Bekir	Birinci halifenin adı	Uzun elif ve yoğun harf düzeni	Dört halife dizisinin parçası	Bireysel ismin kolektif hafızaya katılması
Ömer	İkinci halifenin adı	Dikey ve kavisli öğelerin dengesi	Çevresel görsel ritmi güçlendirme	Bağımsız biçimin ortak sistem içinde korunması

Osman	Üçüncü halifenin adı	Daire ile dikey harf eksenleri arasında denge	Dört halife dizisinin parçası	Çokluğun görsel birlik içinde sürmesi
Ali	Dördüncü halife; Ehl-i Beyt'in merkezî şahsiyetlerinden biri	Kısa ve yoğun kompozisyon	Halifeler ile Hasan-Hüseyin levhaları arasında bağ	Tarihsel ve dini ilişkilerin aynı isimde kesişmesi
Hasan	Ehl-i Beyt'in önemli isimlerinden biri	Dengeli kavisler ve boşluk dağılımı	Altılı programın sekizli sisteme genişlemesi	Ehl-i Beyt hafızasının mekânsal sisteme katılması
Hüseyin	Ehl-i Beyt'in önemli isimlerinden biri	Yatay hareket ve alttaki hattat imzası	Sekizli sistemi tamamlayan levha	Dini hafıza ile sanatçı kaydının aynı yüzeyde buluşması

Matris, levhaların ortak dairesel biçim ve malzeme dili içinde farklı harf yapıları, tarihsel konumlar ve yorumlama kapasiteleri taşıdığını gösterir. Ortaklıklar setin görsel bütünlüğünü, farklılıklar ise her ismin bağımsız kimliğini korur. Bu karşılaştırma, gözlemlenebilir özellikleri tarihsel bilgi ve hermenötik yorumdan ayırarak, birlik ve çokluk ilişkisinin soyut bir iddiadan ziyade somut biçim, ölçek ve yerleşim verileri üzerinden tartışılmasına imkân verir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Gadamer, 2004).

6. TARTIŞMA

Bulgular, biçim ve anlam arasındaki ilişkinin ikili bir karşıtlık olmadığını göstermektedir. Levhalar yalnız estetik nesnelere indirgenirse dini ve tarihsel içerik kaybolur; yalnız isimlerin sözlü anlamına odaklanılırsa bu anlamın mimari ölçekte nasıl görünür hâle geldiği açıklanamaz. Bu nedenle biçim, anlamın dış kabuğu değil, izleyicinin anlama erişimini koşullandıran aktif bir aracı olarak değerlendirilmelidir (Rumi, 1925–1940, Book II; Chittick, 1983).

Ayasofya'da anlam, kaligrafik biçim, renk, ölçek, ışık ve yükseltilmiş konum aracılığıyla deneyimlenir; aynı biçimler de ismin dini ve tarihsel bağlamı bilindiğinde farklı bir anlam yoğunluğu kazanır. "Allah" levhasının uzun elifi veya Hüseyin levhasındaki imza yalnız biçimsel ayrıntılar değildir; ölçek ve konum sayesinde izleyicinin eserle karşılaşma biçimini belirler. Böylece biçim, deneyimlenen anlamın üretimine katılan bir unsur hâline gelir (Özcan, 2020; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

6.1. Mekânsal bir olay olarak yazı

Yazıtın deneyimi zamansal ve hareketlidir. İzleyici mekâna girdikçe levhaları farklı mesafe ve açılardan keşfeder; bedenin hareketi ve bakış yönü okuma sürecinin parçası hâline gelir. Bir kitap sayfasındaki sabit okuma düzeninden farklı olarak, mimari yazıda metin görüş alanına aşamalı biçimde girer. Parça ile bütün arasında kurulan bu tekrar eden ilişki, hermenötik anlama süreciyle örtüşür: tek bir levha bütün set aracılığıyla, set de tek tek levhaların tanınması yoluyla yeniden yorumlanır (Rose, 2016; Gadamer, 2004).

6.2. Çoğulluğu Ortadan Kaldırmadan Birlik

Sekiz isim tarihsel ve görsel farklılıklarını korurken ortak çap, dairesel çerçeve, renk ve yerleşim onları tek bir sistemde birleştirir. Birlik, mutlak benzerlikten değil, farklı kompozisyonların uyumlu ilişkilerinden doğar. Bu nedenle koleksiyon, çokluğu ortadan kaldıran homojen bir tekrar değil, bağımsız biçimlerin ortak mekânsal düzende ilişki kurduğu bir yapı olarak okunabilir. Mevlânâ'nın birlik ve çokluk düşüncesi bu

ilişkinin teorik olarak açıklanmasına katkı sağlar; ancak koleksiyonun bu amaçla tasarlandığı ileri sürülmemektedir (Çelebi, 2021; Özcan, 2020; Chittick, 1983; Lewis, 2000).

6.3. Eserlerin Yer Değiştirmesi ve Mekânsal Bellek

Levhaların müze döneminde indirilmesi ve 1949'da yeniden asılması, anlamın konumdan bağımsız olmadığını açıkça göstermektedir. Eserler zeminde maddi varlıklarını korumuş, ancak yükseklik, kubbe, kemerler ve diğer levhalarla kurdukları ilişkiyi geçici olarak kaybetmiştir. Böylece aynı nesne, yer değiştirdiğinde farklı bir algısal ve sembolik statü kazanmıştır (Çelebi, 2021; Halbwachs, 1992).

Yeniden yerleştirme bu nedenle yalnız fiziksel koruma değil, görsel ve mekânsal hafızanın yeniden kurulması olarak da okunabilir. Mekânsal hafıza nesnenin kendisinde olduğu kadar, konumunda, bakış ilişkilerinde, komşu unsurlarla bağlantısında ve izleyicinin tekrar eden deneyiminde de üretilir. Bu durum, Ayasofya'daki yazı programının tarihsel değişimlerinin yapının güncel anlamını biçimlendirmeye devam ettiğini gösterir (Halbwachs, 1992; Assmann & Czaplicka, 1995).

SONUÇ

Bu çalışma, Ayasofya'daki sekiz büyük Osmanlı hat levhasının metinsel içerik, görsel biçim, anıtsal ölçek ve mimari konum aracılığıyla nasıl mekânsal bir anlam sistemi oluşturduğunu incelemiştir. Bulgular, levhaların mimariye eklenmiş pasif süslemelerden ziyade, yazı ile merkezî hacim arasında güçlü bir algısal ilişki kurduğunu göstermektedir. Yaklaşık 7,5 metrelik çap ve yüksek yerleşim, harfleri sıradan yazı ölçeğinden çıkararak mimari elemanlarla karşılaştırılabilecek bir görsel boyuta taşımaktadır.

Ortak dairesel biçim, koyu zemin üzerindeki altın yazı ve anıtsal ölçek, farklı isimleri tek bir görsel düzende birleştirirken her levhanın özgün harf yapısı korunmaktadır. Bu nedenle koleksiyon, farklılıkların ortadan kalkmadığı bir birlik üretmektedir. Aynı zamanda okunabilirlik ile görünürlük arasındaki ayrım, metnin bütünü okunmadan da levhaların güçlü bir mekânsal varlık gösterebildiğini ortaya koymaktadır. İzleyicinin dilsel bilgisi arttıkça, bu görsel varlık dini ve tarihsel anlam katmanlarıyla daha yoğun biçimde ilişkilendirilebilmektedir.

Levhaların yükseltilmiş konumu bakışı ve mekânsal hareketi yönlendirirken, müze döneminde sökülmeleri ve daha sonra yeniden asılmaları, anlamın yalnız nesnede değil konum ve mimari ilişkilerde de üretildiğini göstermektedir. Mevlânâ'nın biçim-anlam yaklaşımı bu sonuçları yorumlamak için kullanılmış, ancak tarihsel bir Mevlevî etki veya hattatın mistik niyeti iddia edilmemiştir. Böylece tarihsel kanıt ile teorik yorum arasındaki sınır korunmuştur.

Araştırma sorusuna verilen temel cevap, görünür biçimden daha derin anlam katmanlarına geçişin biçimin terk edilmesiyle değil, biçim aracılığıyla gerçekleştiğidir. Çalışmanın önerdiği "metinsel-mekânsal eşik" kavramı, yazıtın dil ile görüntü, tarih ile çağdaş deneyim ve bağımsız sanat eseri ile mimari unsur arasındaki aracılık rolünü açıklamaktadır. Bu yaklaşım, mimari yazıtları yalnız epigrafik içerik veya bezeme açısından değil, beden, bakış, ölçek ve hafıza ile birlikte ele alan daha bütüncül bir inceleme modeli önermektedir.

SINIRLILIKLAR VE GELECEK ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın temel sınırlılığı, mekânsal ve görsel değerlendirmelerin yayımlanmış belgeler, gravürler ve fotoğraflara dayanmasıdır. Tarihsel görseller bazı konum ve hat ayrıntılarını hatalı gösterebildiğinden kaynaklar karşılaştırmalı kullanılmıştır. Ayrıca farklı bakış noktaları, ışık koşulları ve okuma mesafeleri için sistematik saha ölçümü yapılmamış; bu nedenle görünürlük ve izleyici deneyimine ilişkin sonuçlar nitel yorum düzeyinde tutulmuştur. Çalışma, mevcut kaynakların izin vermediği noktalarda kesin yönelim veya algı ölçümleri ileri sürmemektedir (Çelebi, 2021; Creswell & Poth, 2018; Rose, 2016).

İkinci sınırlılık örneklemin sekiz ana levhayla sınırlı olmasıdır; Ayasofya'nın Osmanlı yazı koleksiyonu tarihsel olarak çok daha geniştir ve taşınmış, kaybolmuş veya farklı mekânlarda korunan çok sayıda eser bulunmaktadır. Hermenötik yorum da sanatçının kesin niyetini kanıtlayan tarihsel veri olarak değil, eserin çağdaş yorumlama kapasitesini açıklayan bir çerçeve olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla birlik, merkezilik veya manevi yönelme gibi kavramlar, tarihsel tasarım niyetinin kanıtı olarak değil analitik yorum düzeyinde tutulmuştur (Sönmez, 2023; Gadamer, 2004; Ricœur, 1976).

Gelecek araştırmalar 3B model ve görüş alanı analizleriyle okunabilirlik-görünürlük ilişkisini ölçebilir; farklı noktalardan levhaların hangi ayrıntılarının seçilebildiğini karşılaştırabilir. Arap alfabesine aşina olan ve olmayan ziyaretçi gruplarının deneyimleri ampirik yöntemlerle incelenebilir. Ayrıca Ayasofya, tarihsel Sufi bağlamı belgelenmiş Mevlânâ Türbesi veya Şeyh Safi el-Din Erdebilî Külliyesi gibi yapılarla karşılaştırılarak "çağdaş mistik okuma" ile doğrudan tarihsel bağ arasındaki fark daha ayrıntılı biçimde değerlendirilebilir (Seifi & Abdollahifard, 2024; Chittick, 1983).

BEYANLAR

Çıkar Çatışması

Yazarlar, bu makalenin yazımı ve yayınlanmasıyla ilgili olarak herhangi bir mali, örgütsel veya kişisel çıkar çatışması olmadığını beyan ederler.

Finansman

Bu araştırma, devlet, ticari veya kar amacı gütmeyen kuruluşlardan özel bir finansman alınmadan yürütülmüştür.

Etik Onay

Bu araştırma, belgelerin, yayınlanmış kaynakların ve tarihi eserlerin analizine dayanmaktadır ve doğrudan insan katılımı, kişisel bilgiler, görüşmeler veya deneyler içermemektedir. Bu nedenle, bir araştırma etik kurulundan izin gerektirmez.

Veri Erişilebilirliği

Araştırma verileri, bilimsel makalelerden, kitaplardan, konferans bildirilerinden, yayınlanmış arşiv belgelerinden ve referans verilen görsellerden elde edilmiştir. Kaynakların bibliyografik bilgileri referans listesinde verilecektir.

Yazar Katkıları

Yazarlar, araştırma çerçevesini birlikte geliştirmiş, materyali toplamış ve analiz etmiş, bulguları yorumlamış ve makalenin yazımına ve revizyonuna katkıda bulunmuşlardır.

KAYNAKÇA

Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125-133. https://doi.org/10.2307/488538

Blair, S. S. (1989). Legibility versus decoration in Islamic epigraphy: The case of interlacing. In I. Lavin (Ed.), *World art: Themes of unity in diversity: Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* (Vol. 2, pp. 329-334). Pennsylvania State University Press.

Blair, S. S. (1998). *Islamic inscriptions*. New York University Press.

Chittick, W. C. (1983). *The Sufi path of love: The spiritual teachings of Rumi*. State University of New York Press.

Çelebi, A. Z. (2021). Ayasofya büyük levhalarının fotoğraf ve gravürler üzerinden geçmişten günümüze durumu. *İslam Tetkikleri Dergisi*, 11(1), 209-242. https://doi.org/10.26650/iuitd.2021.862115

Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE.

Ertuğay, R. (2021). Ayasofya-i Kebîr Camii Şerîfi hat levhaları ve kitâbelerinde yer alan hadis metinleri üzerine bir değerlendirme. *Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14, 81-107. https://doi.org/10.47098/bayburt-ilahiyat.1018532

Fossati, G. (1852). *Aya Sofia, Constantinople, as recently restored by order of H.M. the Sultan Abdul-Medjid*. R. & C. Colnaghi & Co. https://archive.org/details/fossati-aya-sofia-constantinople

Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed.; J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.

George, A. (2010). *The rise of Islamic calligraphy*. Saqi.

Gharipour, M., & Schick, I. C. (Eds.). (2013). *Calligraphy and architecture in the Muslim world*. Edinburgh University Press. https://doi.org/10.1515/9781474468428

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.

Lewis, F. D. (2000). *Rumi: Past and present, East and West: The life, teaching and poetry of Jalâl al-Din Rumi*. Oneworld.

Özcan, A. R. (2020). "Dünyanın en büyük yazıları": Ayasofya'nın celîleri. *Lale*, 1(2), 6-11. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1407077

Ricœur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Texas Christian University Press.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). SAGE.

Rumi, J. al-D. (1925-1940). *The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí* (R. A. Nicholson, Ed. & Trans.; 8 vols.). E. J. W. Gibb Memorial / Luzac.

Sahebi-Bazzaz, M. (2010). سلجوقی بناهای بری‌گچ های‌محراب های‌کتیبه در مضمون و خط [Script and content in the inscriptions of stucco mihrabs of Seljuk buildings]. *اسلامی هنر مطالعات*, 13, 69-88.

Sarikhani, M., Sharifinia, A., & Shakarmi, T. (2015). سلجوقی های‌مناره بر قرآنی آیات نگاری‌کتیبه [Qur'anic inscriptions on Seljuk minarets]. *اسلامی هنر نگارینه*, 2(7-8), 4-14.

Seifi, N., & Abdollahifard, A. (2024). مطالعه) اردبیلی الدین‌صفی شیخ مجموعه های‌کتیبه زوایای در پنهان هندسه و خط الله‌الله گنبد موردی) [Script and hidden geometry in the inscriptions of the Sheikh Safi al-Din Ardabili complex: The Allah-Allah dome]. *نگارینه هنر اسلامی*, 11(27), 5-24. https://doi.org/10.22077/NIA.2023.5850.1671

Sönmez, Y. (2023). Belgeler doğrultusunda Ayasofya Câmii'nin eski levhalarının tespiti. In Z. Kurşun & A. İ. Aydın (Eds.), *Uluslararası Ayasofya Sempozyumu II: Kadim bir mabedin tarihi* (pp. 295-343). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları. https://makale.isam.org.tr/items/40444da7-bb16-4a0c-a93a-e74207ac6f73/full

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı. (2020). *Ayasofya Camii: Fatih Sultan Mehmed Han'ın emaneti, insanlığın ortak hazinesi*. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları.

UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). *Historic Areas of Istanbul*. https://whc.unesco.org/en/list/356/