



Mimârî Hafızanın Estetik Dili Olarak Hat Sanatı: Trabzon Çarşı Câmii Yazılarında Biçim, Anlam ve Temsil Sorunu

Fatih Sultan Demir

0000-0003-3269-8346 | fatihsultandemir@trabzon.edu.tr

Trabzon Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Trabzon, Türkiye

ROR ID: [04mmwq306](https://orcid.org/04mmwq306)

Öz

Bu çalışma, mimârî yapıları inşâ edildikleri toplumun inançlarını, estetik değerlerini ve kültürel kimliğini barındıran çok boyutlu birer hafıza taşıyıcısı olarak benimsemektedir. İslam medeniyetinde bu tarihî ve kültürel hafızanın en kutsal ve belirgin ifade biçimi olan hat sanatı, câmi, medrese ve türbe gibi dînî mekânların sessiz duvarlarını estetik bir ruh ve ilahî bir mesajla donatarak, onları konuşan yüzeylere dönüştürmektedir. Bu bağlamda kitâbeler, kuşak yazıları ve panolar bir yapıyı sadece “taş ve harç” yığını olmaktan çıkarıp onu yaşayan, kimlik sahibi bir varlığa dönüştüren temel unsurlar olarak görülmektedir. Bu bakımdan makalenin amacı, hat sanatını “mimârînin hafızası” olarak okumak ve bu hafızanın estetik ile biçimsel kodlarını deşifre etmektir. Araştırma nesnesi olarak seçilen ve Trabzon Valisi Hazinedârzâde Osman Paşa tarafından 1255/1839-1840 yıllarında inşâ ettirilen Trabzon Çarşı Câmii'nin hat programı detaylı bir analize tabi tutulmuştur. Literatürdeki çalışmaların mimârî form ve genel tezyînâtla sınırlı kalması, yapının önemli bir unsuru olan hat yazılarının bugüne dek müstakil bir estetik ve biçimsel analize konu edilmemesi, bu çalışmanın ana gerekçesini oluşturmaktadır. Çalışmanın merkezindeki temel odak noktası, câminin hat yazılarının sanatsal ve kimliksel yapısının çözümlenmesidir. Bu bağlamda iki ana problem ele alınmıştır. Birincisi, merkez kubbe pandantiflerinde yer alan ve geleneksel câmi hat programlarından içerik olarak belirgin biçimde ayrılan, daha önce tespit edilmemiş “Ülü'l-Azm” peygamberlerinin, isimlerinin teolojik ve sanatsal önemini ortaya çıkarmaktır. İkincisi ise, câminin farklı mekânlarında tespit edilen “Rıfat” ve “Raif” gibi farklı hattat ketebelelerinin bulunmasından kaynaklanan kimlik karmaşasına çözüm bulmaktır. Çalışma, nitel araştırma metoduna dayanmaktadır. Temel veri toplama yöntemleri olarak yerinde gözlem ve fotoğrafik tespit kullanılmış, ardından elde edilen görsel materyaller üzerinden yazıların harf anatomisi, istif/kompozisyon düzeni ve estetik unsurlarının inceleyen biçimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Analizler sonucunda, câminin hat programının, İslam inancının temeli olan kelime-i tevhîd akidesi etrafında dînî ve sembolik bir bütünlük arz ettiği görülmüştür. Harem duvarlarındaki dikdörtgen panolarda yer alan Esmâü'l-Hüsna'lar, tevhîdin ilk kısmı olan “Lâ ilâhe illallah” ifadesinin tefsiri niteliğindeki daireysel alanlardaki Esmâü'n-Nebî ibareleri ise, tevhîdin ikinci kısmı olan “Muhammedü'r-Resûlullah” ifadesinin bir uzantısı olarak peygamberin niteliklerini ifade etmektedir. Kubbe pandantiflerinde yer alan “Ülü'l-Azm” peygamberlerinin isimleri ve sıfatları peygamberlik silsilesinin kesintisiz devamlılığını ve bu zincirin özünün her zaman “Lâ ilâhe illallah” hakikatine dayandığını vurgulamaktadır. Bu eserlerde sanat kalitesi açısından da bir ayrım gözlemlenmiştir. Kuzey ana kapıdaki inşâ kitâbesi ve pandantiflerdeki hatlar, estetik düzey ve teknik titizlik açısından câminin en üstün uygulamaları olarak görülmüştür. Ancak, harem duvarlarındaki Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'n-Nebî yazıları, hurufat anatomisindeki ciddi deformasyonlar ve teknik kusurlar nedeniyle programın en zayıf uygulaması olarak değerlendirilmiştir. Bu teknik aksaklıklar ve estetik düşüş, bu uygulamaların yetkin olmayan kişilerce yapılan onarım veya boyama müdahaleleri sonucu tahrifata uğradığı hipotezini güçlendirmektedir. Hattat kimliği karmaşasına yönelik olarak ise, farklı ketebe kayıtlarına rağmen tüm yazıların aynı hattata ait olduğu güçlü bir varsayım olarak öne sürülmüş ve sanatsal kalite farkı, duvar yazılarının onarım sırasındaki tahribatına bağlanmıştır. Sonuç olarak, Trabzon Çarşı Câmii'nin hat programı, teolojik açıdan bütüncül ve sembolik bir yapı sergilemekle birlikte, hat uygulamalarındaki belirgin sanatsal kalite düşüşünün onarım/restorasyon kaynaklı tahribatla ilişkili olduğu

saptanmıştır. Bu çalışmanın, söz konusu hat programını detaylı biçimde ortaya koyarak, kültürel miras ve sanat tarihi literatürüne özgün ve önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler

Türk İslam Sanatları Tarihi, Mimârî, Hat Sanatı, Trabzon, Çarşı Câmii

Atıf Bilgisi

Demir, Fatih Sultan. "Mimârî Hafızanın Estetik Dili Olarak Hat Sanatı: Trabzon Çarşı Câmii Yazılarında Biçim, Anlam ve Temsil Sorunu". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 13/1 (Mart 2026), 327-359. <https://doi.org/10.51702/esoguifd.1803275>

Geliş Tarihi	14.10.2025
Kabul Tarihi	05.03.2026
Yayın Tarihi	15.03.2026
Değerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme
Etik Beyan	Bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Yapay Zeka Kullanımı	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zeka tabanlı araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zeka, yalnızca dil kontrolü, yazım desteği ve biçimsel düzenlemelerde yardımcı bir araç olarak kullanılmış; içerik üretiminde, bilimsel değerlendirmelerde ve sonuçların yorumlanmasında yazarın akademik sorumluluğu ve katkısı esas alınmıştır. Çalışma, bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde yürütülmüştür.
Benzerlik Taraması	Yapıldı - Turnitin
Etik Bildirim	ethicalahiyat@ogu.edu.tr
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Telif Hakkı & Lisans	Yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.



Calligraphy as the Aesthetic Language of Architectural Memory: The Problem of Form, Meaning, and Representation in the Inscriptions of Trabzon Çarşı Mosque

Fatih Sultan Demir

0000-0003-3269-8346 | fatihstulandemir@trabzon.edu.tr

Trabzon University, Faculty of Theology, Department of History of Turkish Islamic Arts, Trabzon, Türkiye

ROR ID: [04mmwq306](https://orcid.org/04mmwq306)

Abstract

This study adopts a critical perspective that reads architectural structures as multidimensional carriers of memory, embodying the beliefs, aesthetic values, and cultural identity of the society in which they were built. Within Islamic civilization, calligraphy—the most sacred and distinctive expression of this historical and cultural memory—transforms the silent walls of religious spaces such as mosques, madrasas, and tombs into “speaking surfaces” imbued with an aesthetic spirit and a divine message. The aim of the article is to read this calligraphy as the “memory of architecture” and to decode its aesthetic and formal codes. The research object chosen is the calligraphic program of the Trabzon Çarşı Mosque, commissioned by Trabzon Governor Hazinedârzâde Osman Pasha and built in 1255 AH / 1839-1840 CE. The study’s main rationale is the absence of any prior independent aesthetic or formal analysis of these inscriptions, with previous studies being limited to architectural form and general decoration. The central focus is the analysis of the artistic and identity structure of the mosque’s calligraphy, addressing two specific unresolved issues. First, to reveal the theological and artistic significance of the previously unidentified names of the “Ülû’l-Azm” prophets located on the central dome pendentives, which distinctly diverge in content from traditional mosque programs. Second, to resolve the identity confusion stemming from the existence of different calligrapher signatures “Rıfat” and “Raîf” identified in separate spaces within the mosque. The research employed a qualitative methodology, utilizing field observation and photographic documentation as primary data collection methods, followed by a formal analysis examining the letter anatomy, composition, and aesthetic elements of the inscriptions. The analyses demonstrated that the mosque’s calligraphic program exhibits a profound religious and symbolic unity centered on the creed of Tawhid (Islamic monotheism), the foundation of the Islamic faith. Specifically, the rectangular panels featuring Esmâü’l-Hüsna on the harem walls function as an interpretation of Lâ ilâhe illallah, while the circular Esmâü’n-Nebî phrases express the qualities of the prophet as an extension of Muhammedü’r-Resûlullah. Crucially, the names and attributes of the “Ülû’l-Azm” prophets on the dome pendentives underscore the uninterrupted continuity of the prophetic chain, emphasizing that the essence of this chain is perpetually rooted in the truth of Lâ ilâhe illallah. In this works regarding artistic execution, a noticeable quality distinction was also observed. The inscription on the north main door and the lines on the pendentives are technically precise and considered the mosque’s most outstanding aesthetic applications. Conversely, the Esmâü’l-Hüsna and Esmâü’n-Nebî inscriptions on the harem walls were evaluated as the weakest examples in the program due to serious deformations in letter anatomy and technical flaws. These technical deficiencies and aesthetic decline reinforce the hypothesis that these applications were distorted as a result of restoration or painting interventions carried out by incompetent individuals. Pertaining to the calligrapher identity confusion, it is strongly suggested that all inscriptions belong to the same calligrapher despite the differing ketebe records, with the variation in artistic quality attributed solely to the damage sustained by the wall inscriptions during repair. In conclusion, while the calligraphy program of the Trabzon Çarşı Mosque demonstrates a comprehensive and symbolic theological structure, the observed decline in artistic quality is conclusively linked to damage caused by incompetent repair/restoration. By providing a detailed analysis of the

calligraphic program in question, this study is expected to make an original and significant contribution to the literature on cultural heritage and art history.

Keywords

History of Turkish Islamic Arts, Architecture, Calligraphy, Trabzon, Çarşı Mosque

Citation:

Demir, Fatih Sultan. "Calligraphy as the Aesthetic Language of Architectural Memory: The Problem of Form, Meaning, and Representation in the Inscriptions of Trabzon Çarşı Mosque". *Journal of Eskişehir Osmangazi University Faculty of Theology* 13/1 (March 2026), 327-359. <https://doi.org/10.51702/esoguifd.1803275>

Date of Submission	10.14.2025
Date of Acceptance	03.05.2026
Date of Publication	03.15.2026
Peer-Review	Double anonymized / Two External
Ethical Statement	This study does not require ethics committee approval, as the data used were obtained from literature review/published sources. It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Use of Artificial Intelligence	Artificial intelligence-based tools were used to a limited extent in the preparation of this study. AI was employed only as a supportive tool for language editing, writing assistance, and formal structuring; the production of content, scientific evaluation, and interpretation of results remain the full responsibility and contribution of the author. The study has been conducted in line with scientific research methods and academic ethical principles.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Complaints	ethicilahiyyat@ogu.edu.tr
Conflicts of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author acknowledges that he received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Yapılar, sadece fiziksel barınaklar veya işlevsel mekânlar olmanın ötesinde, inşâ edildikleri toplumun inançlarını, estetik değerlerini, tarihi ve kültürel kimliğini barındıran katmanlı birer hafıza taşıyıcısıdır. Bu hafıza, yapının mimârî formunda, kullanılan malzemede ve özellikle duvarlarına işlenen tezyînatta saklıdır. İslam medeniyeti özelinde bu hafızanın en belirgin ve en kutsal ifade biçimi ise hat sanatıdır. Nitekim bu sanatsal tatbikin en zengin ve anıtsal örneklerinin sergilendiği mimârî alanlar da öncelikli olarak câmi, medrese ve türbe gibi dînî ibâdet mekânları olmuştur. Hat sanatı, bu mekânların sessiz duvarlarını konuşan yüzeylere dönüştürerek onlara hem ilahi bir mesaj hem de estetik bir ruh katar. Bu bağlamda kitâbeler, kuşak yazıları ve panolar, bir yapıyı sadece “taş ve harç” yığını olmaktan çıkarıp onu yaşayan, anlatan ve kimlik sahibi bir varlığa dönüştüren temel unsurlardır.

Bu çalışmanın temel amacı, hat sanatını “mimârînin hafızası” olarak okumak ve bu hafızanın estetik ve biçimsel kodlarını deşifre etmektir. Araştırma, mimârî yüzeylerdeki yazıların sadece ne söylediğine değil, bunu “nasıl” söylediğine odaklanmaktadır. Yazının harf yapılarından kompozisyon düzenine, mekânla kurduğu ilişkiden sanatsal üslubuna kadar tüm görsel bileşenleri, bu hafızanın estetik boyutunu ortaya koymaktadır.

Bir inceleme nesnesi olarak Trabzon Çarşı Câmii'nin seçilmesinde, yapı üzerine yapılan akademik çalışmaların mevcut durumu da etkili olmuştur. Literatür incelendiğinde, câmi hakkındaki araştırmaların mahdut olduğu ve bu çalışmaların¹ genellikle yapının kısa tarihçesini aktarmak, mimârî özelliklerini ve genel tezyînâtını tanıtmak gibi konularla sınırlı kaldığı görülmektedir. Yapının önemli bir unsuru olan hat yazıları ise bugüne dek müstakil bir estetik ve biçimsel analize konu edilmemiştir. Bu çalışma, bu noktadan hareketle, câminin hat yazılarını merkeze alarak konuya farklı bir açıdan yaklaşmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte makalenin temel odak noktası ve problematiği, çalışmanın merkezine aldığı câmi hat yazılarının sanatsal ve kimliksel yapısının çözümlenmesidir. Çalışmanın çözüme ulaştırmayı hedeflediği iki ana mesele vardır. Birincisi, içerik özgünlüğüdür. Özellikle merkez kubbe pandantiflerinde yer alan ve geleneksel câmi hat programlarından içerik olarak ayrılan “Ülû'l-Azm” peygamber isimlerinin daha önce herhangi bir yerde tespit edilmemiş olması ve bu bağlamda orijinal olması, bu kompozisyonların dînî ve tarihi önemini ortaya çıkarma zorunluluğunu doğurmuştur. Bu bağlamda, hat yazılarının biçimsel özellikleri, kompozisyon düzenleri ve üslup ayrıntıları, dönemin sanat tarihi bağlamı içinde analiz edilecek ve bu unsurların dönemin estetik zevkini ne ölçüde temsil ettiği ortaya konulacaktır. İkincisi, hattat kimliği sorunudur. Câminin iç ve dış kısımlarındaki farklı mekânlarda “Rıfat” ve “Raîf” gibi farklı hattat ketebelerinin bulunması, câminin hat yazılarının kim tarafından yapıldığı sorununa net bir çözüm bulmak ve bu hattat

¹ Heath W. Lowry - Feridun Emecen, “Trabzon”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012); Haşim Karpuz, “Trabzon ve Çevresinin Mimari Mirası”, *Trabzon Tarihi*, ed. Hikmet Öksüz vd. (Trabzon: Trabzon Ticaret ve Sanayi Odası, 2022), 2/327-355; Haşim Karpuz, “Trabzon İl Merkezi ve İlçelerindeki Önemli Tarihi Yapılar”, *Trabzon*, ed. Hasan Saltık (İstanbul: Omas Baskı, 1996), 101-126; Hamiyet Özen vd. (ed.), *Trabzon: Kent İçi Kültür Varlıkları Envanteri* (Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2010); Ömer İskender Tuluk, “Fethin Trabzon’unda İmar ve İnşa”, *Trabzon’da Fetih ve Şehir*, ed. Temel Öztürk (Trabzon: Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2021), 245-277; Yavuz Sarı, *Trabzon ve İlçelerinde Câmiler* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021).

karmaşasını açıklığa kavuşturmak. Bu iki mesele, çalışmanın özgünlüğünü ve alana katkısını güçlendiren temel araştırma sorularını teşkil etmektedir.

Bu makale, Trabzon Çarşı Câmii'nin iç ve dış mekânlarındaki hat sanatını, celf sülüs örnekleri özelinde biçimsel ve estetik bir analize tabi tutmaktadır. Yapının mimârî tarihi ve bânîsi gibi farklı araştırmalara konu olmuş detaylara girilmeyecek, bu tür bilgilere yalnızca gerektiği ölçüde yer verilecektir. Çalışmanın odağını yazıların estetik ve biçimsel değerleri oluşturmakla birlikte, bu değerlerin anlamsal arka planını aydınlatmak amacıyla metinlerin dînî ve manevi içeriğine de değinilecektir.

Çalışma nitel araştırma metoduna dayanmaktadır. Bu çerçevede, ilgili literatür taraması yapılmış; sanat tarihi, hat sanatı ve İslam mimârîsi alanındaki temel kaynaklar incelenmiştir. Çalışmanın ana veri toplama yöntemlerini ise yerinde gözlem ve fotoğrafik tespit oluşturmaktadır. Elde edilen görsel materyaller üzerinden, yazıların harf anatomileri, istif/kompozisyon düzenleri, ritim ve denge gibi unsurlarını içeren biçimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Bulgular, hat sanatının genel estetik ilkeleri çerçevesinde değerlendirilerek yorumlanmıştır.

1. Mimârîye İşlenen Yazı

Mimârî, Arapça'da "bina dikmek, kurmak, restore etmek" gibi anlamlara gelen عمر²kökünden türeyen bir kelimedir. Bir isim olarak kullanılan bu terim, mimarlıkla ilgili veya mimarlığa ait unsurları ifade etmek için kullanılır. Mimarlık, özünde insanın barınma ihtiyacını karşılamayı amaçlayan ve bu yönüyle diğer sanat dallarından ayrılan, kendine özgü ilkelere sahip bir sanattır. Zira mimârînin temel amacı, tasarlanan mekânın işlevsel gereksinimleri karşılaması ve belirlenen amaca uygun olarak inşâ edilmesidir. Bu bağlamda, mimarlık, estetik kaygıların ötesinde, pratik ve fonksiyonel hedeflere hizmet etmeyi önceleyen bir disiplin olarak öne çıkmaktadır.³

Mimârî, dînî (ibâdethâne, medrese), sivil (konut, ticaret) ve askerî (kale, savunma) olmak üzere üç ana fonksiyonel kategoride incelenebilir. Mimârî yapılar, insan hayatının her alanına dokunarak, pratik işlevleri sanatsal değerle birleştirir. Bu durum, özellikle İslam medeniyetinde, câmi⁴ mimârîsinde belirginleşen, insanın çevresini dünya görüşüyle biçimlendirme çabasını yansıtır.⁵

İslam medeniyetinde şehir inşâsının temel unsuru câmi olmuştur. Hz. Muhammed'in (s.a.v) Mescid-i Nebevî inşâsıyla başlayan bu yaklaşım, câmilerin sadece ibâdet değil, aynı zamanda eğitim ve ilim merkezi olarak medeniyetin entelektüel gelişiminde kritik bir rol oynamasını sağlamıştır.⁶ Câmi, geleneksel ibâdet mekânının ötesinde, mimârîsi ve hat, çini gibi süsleme

² Şemseddin Sami, *Kamûs-i Türkî*, 1900, "Mimârî", 1376.

³ Abdulkadir Dündar, "Türk İslam Sanatları Tarihine Giriş", *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, ed. Abdulkadir Dündar (İstanbul: Grafiker Yayınları, 2019), 20.

⁴ Güncel kullanımda câmi kavramı Müslümanların ibâdet mekânını ifade etmek için kullanılsa da İslam kaynaklarında bu anlamı karşılamak üzere mescit kavramı öne çıkmaktadır. Bk. Ahmet Önkal - Nebi Buzkurt, "Câmi (Dini ve Sosyokültürel Tarihi)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7/45-56.

⁵ Dündar, "Türk İslam Sanatları Tarihinine Giriş", 21-37.

⁶ Hişam Naşabî, "Dini Kurumlar", *İslâm Şehri*, ed. R.B. Serjeant (İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992), 90-95.

sanatlarıyla da İslam medeniyetinin sanatsal ve entelektüel derinliğini yansıtır. Bu özelliğiyle devletlerin siyasi ve kültürel gücünü sergileyen halka açık bir müze niteliği taşır.⁷

Yazı, câmide basit bir süsleme değil; Kur'ân ve hadislerden ilham alarak manevi kavramları görselleştiren bir ifadedir. Bu eserler, câmi duvarlarında evrenin ve ilahi düşüncenin sembolik metinleri işlevini görerek, ziyaretçilere estetik ve ruhanî bir derinlik sunar.⁸ Bu çerçevede hat sanatı, mimârî mekânlarda bir anlamlandırma ve kimliklendirme aracı olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu sanatsal ifade, hem yapının tarihini ve işlevini belgeleyen bir nitelik taşımış hem de özellikle⁹ câmi gibi ibâdethânelerin iç ve dış mekânlarını zenginleştiren, tezyînî¹⁰ bir unsur olarak işlev görmüştür. Bu kullanım, mimârî yapıya estetik bir derinlik kazandırmanın yanı sıra, dînî ve kültürel kimliği de vurgulamıştır. Türk mimârisinde hat sanatı, tezyînât programının bir unsuru olmasının ötesinde, kullanıldığı mekânın ruhunu ve maneviyatını belirleyen bir mânâ boyutuna sahiptir. Bu bağlamda, inşâ ve tamîr kitâbeleri gibi belgesel metinlerin yanı sıra, Kur'ân-ı Kerîm âyetleri, hadis-i şerifler, Esmâü'l-Hüsna, Esmâü'n-Nebî ve Dört Halife'nin isimleri gibi dînî ve manevi içerikler hem iç hem de dış mekânlarda uygun yerlerde kullanılmıştır.¹¹

Anıtsal mimârî bağlamında, kullanılan yazıların okunaklılığına büyük önem verilmiştir. Bu nedenle, uzaktan rahatça görülebilen ve okunabilen celî yazı türleri tercih edilmiştir. Tarihi uygulamalar incelendiğinde, mimârîde kullanılan yazı türlerinin zamanla değişim geçirdiği görülmektedir. Başlangıçta, özellikle ilk dönem mimârî eserlerinde kûfî yazı sıklıkla kullanılırken, hat sanatındaki gelişmeler ve yazı estetiğindeki ilerlemelerle birlikte, sonraki dönemlerde celî sülüs ve özellikle kitâbelerde ise celî ta'lik ve rik'a gibi yazı türlerinin yaygınlaştığı gözlenmektedir. Bu tercih hem estetik kaygılar hem de yazının işlevselliği ile yakından ilişkilidir.¹²

2. Trabzon Çarşı Câmii'nin Hat Programı

Trabzon'un Ortahisar ilçesine bağlı Çarşı Mahallesi'nde bulunan câmi (Şekil 1) kuzey cephesindeki harem girişi üzerinde yer alan inşâ kitâbesine göre 1255/1839-1840 yıllarında Hazinedârzâde Osman Paşa tarafından inşâ ettirilmiştir.¹³ Yapının 1523 tarihli bir tahrir defterindeki kaydından “Cemaat-i Mescid-i Hacı Kasım der Nezd-i Bezzâzistan” adıyla bahsedilmekte ve câminin başlangıçta Hacı Kasım adlı hayırsever bir kişi tarafından ahşap malzemeden inşâ edildiği öğrenilmektedir. Ancak, 1258/1842 tarihli Trabzon Vakfiye Defteri'ne göre başlangıçta ahşap bir yapı olarak inşâ edilen bu mescidin zamanla harap olduğu ve ilk

⁷ Murat Sülün, *Kur'an'dan San'ata* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020), 2/407.

⁸ Sülün, *Kur'an'dan San'ata*, 2/407.

⁹ Ahmet Sacit Açıkgözoğlu, “Türk Mimârisinde Hat Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015), 181.

¹⁰ Bk. Aziz Doğanay, “Osmanlı Mimârisinde Tezyinat”, *Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti*, ed. Mehmet Görmez (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Dini Yayınlar Daire Başkanlığı, 2008), 412-428.

¹¹ Açıkgözoğlu, “Türk Mimârisinde Hat Sanatı”, 182.

¹² Abdülhamit Tüfekçioğlu, “Türk Mimârisinde Yazı”, *Türkler* (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 6/161-166.

¹³ Murat Yüksel, *Trabzon'da Türk-İslâm Eserleri ve Kitâbeler* (Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Müdürlüğü, 2000), 136.

yapının yerine, Hazinedârzâde Osman Paşa tarafından Barok-Ampir üslubunda kâgir bir yapı olarak yeniden inşâ ettirildiği kaydı bulunmaktadır.¹⁴

Şekil 1

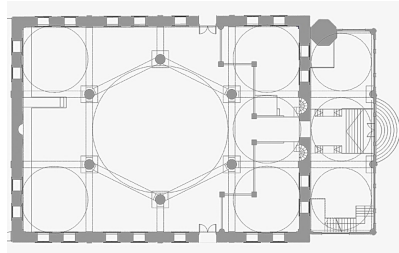
Trabzon Çarşı Câmii'nin Konumu¹⁵



Câminin genel mekânsal düzenlemesi (Şekil 2) kuzey-güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir bina olarak harem, mahfil ve son cemaat mahalli olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Osmanlı mimârîsinde sıklıkla rastlanan merkezi planlı câmilere benzer şekilde, çok kubbeli bir örtü sistemine sahiptir. Yapının merkezinde, altı adet sütun üzerine oturan büyük ve altıgen bir kubbe bulunmaktadır. Bu altı destekli merkezi kubbe, iç mekânın merkezinde dinamik bir boşluk algısı oluşturmaktadır. Merkezi kubbenin her iki yanında, üzerleri kubbeye örtülü kare formunda birer mekân yer almaktadır. Son cemaat mahalline dairesel formda inşâ edilmiş yedi basamakla erişim sağlanmaktadır. Son cemaat yerinin doğu ve batı kanatlarında, üçer merdivenle çıkılan birer seki bulunmaktadır. Harem duvarları, kuzey ve güney cephelerinde dörder, doğu ve batı cephelerinde ise yedişer pencere ile donatılmıştır. Planın genelindeki bu düzenlemeler, yapının simetrik bir görünüme sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Minare, haremın kuzeybatı köşesinde son cemaat mahallinin iç kısmında yapıya bitişik bir haldedir.

Şekil 2

Trabzon Ortahisar Çarşı Câmii Planı¹⁶



¹⁴ Ömer İskender Tuluk- Halil İbrahim Düzenli, "Yitik Mirasın İzinde: Trabzon'da Osmanlı Câmii ve Mescitleri (1461-1583)", *Trabzon Kent Mirası: Yer-Yapı-Hafıza*, ed. Ömer İskender Tuluk- Halil İbrahim Düzenli (İstanbul: Klasik, 2010), 69-70.

¹⁵ Ayça Sürül Çavdar- Hamiyet Özen, "Trabzon Kent İçi Tescilli Yapı Envanteri ve Dağılımı", *Trabzon Kent Mirası: Yer-Yapı-Hafıza*, ed. Ömer İskender Tuluk-Halil İbrahim Düzenli, Turgut Cansever kitaplığı 2 (İstanbul: Klasik, 2010), 408.

¹⁶ "Çarşı Câmii", *Karadeniz Kültür Envanteri* (Erişim 18 Eylül 2025).

2.1. Hat Yazılarının Câmîi Mekânındaki Konumu ve Dağılımı

Binadaki yazılar hem mimârî bir eleman hem de tezyinî bir unsur olarak, câminin iç ve dış mekânlarında önemli noktalara yerleştirilmiştir. Dış cephede yer alan yazılar, genellikle câminin kimliğini ve yapım amacını vurgulayan kitâbe niteliğindedir. Bu kapsamda, haremın batı giriş kapısının alınlık kısmında dînî bir mesajı vurgulayan bir âyet kitâbesi, ana giriş olan kuzey cephesinde ise bir âyet ve câminin yapım tarihini belirten bir inşa kitâbesi bulunmaktadır. Bu kitâbeler, yapının dış görünümüne anıtsal bir değer katmaktadır.

İç mekânda yer alan yazılar ise, mekânsal algıyı zenginleştiren ve ibâdet ortamına manevi bir derinlik katan birer tezyinât unsuru olarak öne çıkmaktadır. Haremın doğu, güney ve batı duvarları, merkezi kubbe, yan kubbeler ve özellikle kubbeyi taşıyan pandantifler, bu yazıların zemini konumundadır. Bu iç mekân yazıları, Kur'ân-ı Kerîm'den seçilmiş âyetler, Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'n-Nebî gibi dînî metinleri içermekte, böylece ibâdet alanının manevî atmosferini derinleştirerek yapısal unsurları dînî sembollerle bütünleştirmektedir. Bu bağlamda, yapıdaki kitâbe ve yazıların metin dökümü, dış mekândan iç mekâna doğru bir sıralama ile aşağıda sunulmuştur.

2.2. Kitâbelerin Metin İçerikleri ve Anlamsal Bütünlüğü

Câmîi haremının batı giriş kapısının mimârî kompozisyonunda önemli bir yere sahip olan alınlık kısmında (Şekil 3), iki satırdan oluşan bir kitâbe bulunmaktadır. Yarım daire biçiminde tasarlanan bu alandaki kitâbe, celfî sülüs yazı tarzında ve siyah zemin üzerine yaldız renktedir. Kitâbenin birinci satırında, "Allah buyurdu ki" anlamına gelen Arapça قال الله تعالى ibaresi yer alırken, ikinci satırda ise "Adn Cennetlerinin kapıları onlara açıktır"¹⁷ manasında جنات عدن مفتحة لهما ابواب âyet-i kerîmesi yazılmıştır. İkinci satırın altında كتبه رفعت "onu Rifat yazdı" şeklinde yazılmış bir ketebe kaydı görülmektedir. Bu kitâbe, hem giriş cephesine dînî bir anlam yüklemekte hem de yapının yazı programının bir parçası olarak işlev görmektedir.

Şekil 3

Batı Girişi Harem Kapısı Üzerindeki Âyet Kitâbesi



¹⁷ Kur'ân-ı Kerîm Meâli, çev. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2009), Sâd 38/50.

Câminin giriş kapılarının şehir dokusuyla olan ilişkisi incelendiğinde, her birinin farklı bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Ana giriş kapısı, kuzey cephede yer alması hem yükseklik oluşu ve hem de son cemaat mahallinin içinde kalması nedeniyle esasen câmi cemaatine yönelik bir erişim sağlamaktadır. Doğu kapısı ise nispeten daha izole bir konumdadır. Buna karşılık, batı giriş kapısı, doğrudan çarşı ile bütünleşerek yoğun yaya trafiğinin ve kentsel akışın merkezinde konumlanmıştır. Bu işlevsel durum, batı kapısının câminin en çok görülen ve kullanımı kolay olan girişi olmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, kapı üzerindeki âyet kitâbesinin tüm insanları cennete davet eden bir metin olarak seçilmiş olması, yapıların dîni mesajlarını kentsel bağlamda yayma stratejisi açısından dikkate değer bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Mimârî açıdan câminin harem bölümüne giriş, kuzey cephesinde konumlanan ana kapı ile sağlanmaktadır. Bu giriş kapısı, diğer harem kapılarına kıyasla zengin süsleme ve tezyînâtıyla dikkat çekmektedir. Kapının alınlığında, kuş evleri arasında yer alan dikdörtgen bir panoda kabartma olarak işlenmiş bir âyet kitâbesi bulunmaktadır. Bu kitâbede celî sülûs hattıyla satır nizamında *حافظوا على الصلوات والصوت الوسطى وقوموا لله قانتين* “Namazlara ve orta namaza devam edin. Allah’a gönülden boyun eğerek namaza durun.”¹⁸ meâlindeki âyet-i kerîme yazılmıştır. Âyet-i kerîmenin altında ise *كتبه رفعت* “onu Rifat yazdı” şeklinde ketebe kaydı bulunmaktadır (Şekil 4).

Burada “salât-ı vüstâ” olarak zikredilen orta namazın hangi vakit namazına tekabül ettiği hususunda farklı görüşler mevcut olmakla birlikte, ağırlıklı olarak ikinci namazı olduğu yönünde güçlü rivâyetler ve fikhî görüşler bulunmaktadır¹⁹. Câminin konum itibarıyla çarşının merkezinde yer alması ve ticaretin en yoğun olduğu vakitlerin ikinci namazı saatlerine denk gelmesi, bu âyet-i kerîmenin taşıdığı mesajın bağlamına uygunluğunu artırmaktadır. Bu durum, ilahî mesajın hem esnaf hem de alışveriş için bölgede bulunan kitlelere yönelik güçlü bir çağrı niteliği taşıdığı söylenebilir.

Câminin inşâ kitâbesi (Şekil 4) âyetinin hemen altında, yatay ve dikey silmelerle teşkil edilmiş on sekiz adet dikdörtgen pano içerisinde ta’lik yazı şeklinde kabartma olarak işlenmiştir. Kitâbe, Bayburtlu Zihni’ye²⁰ atfedilen dokuz beyitten müteşekkil olup²¹ bu şiirsel kitâbe, câminin bânîsi olan Hazinedâr Osman Paşa’nın anısını ve eserin manevi değerini ölümsüzleştirmek amacıyla yazılmıştır. Şiir, Osman Paşa’yı sadece bir vezir olarak değil, aynı zamanda Trabzon’u baştanbaşa imâr eden bir yönetici olarak yüceltir. Parça, câminin mimârî güzelliğini ve ruhani önemini vurgulamak için zengin benzetmeler kullanır; kubbesini ilahi âlemin gül goncasına, câminin kendisini ise cennetten bir köşk veya bir “nur mabedi” olarak tasvîr eder. Şiirin son kısmında, bu kutsal eserin Paşa’ya ahirette başışlanma getirmesi ve câminin de tıpkı Kâbe gibi kutsal bir şerefe sahip olması dileği ifade edilir. Eserde yer alan 1255/1839-1840 tarihi, câminin inşâ yılını göstermektedir. Mevzu bahis metnin içeriği aşağıda sunulmuştur.

¹⁸ el-Bakara 2/238.

¹⁹ Mehmet Paçacı, “Salât-ı Vüstâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/21.

²⁰ Bk. Abdullah Uçman, “Bayburtlu Zihni”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 5/229-230.

²¹ Yüksel, *Trabzon’da Türk-İslâm Eserleri ve Kitâbeler*, 137-139.

Tablo 1

Kuzey Taç Kapısı İnşâ Kitâbesi

6	5	4	3	2	1
روزنی مطلع نور محفلی سر منزل حور	نور عثمانییا قصر عدنمی یارب	کعبه اللہ خلیل اولدی جناب دستور	ایلدی شهر طر بزونی سراپا احیا	یابدی بو جامعی اول اصف دوران مشهر	داور ملک سخا حضرت عثمان پاشا
Revzeni matla'-ı nûr mahfili ser- menzil-i hûr	Nûr-ı Osmâniye yâ Kasr-ı Aden mi yâ Rab	Ka'betu'llâh'a Halil oldu Cenâb- ı düstûr	Eyledi şeh-r-i Tranzon'u ser-â-pâ-ı hyâ	Yapdı bu câmi'i ol Âsaf-ı devrân- meşhûr	Dâver-i mülk-i sehâ Hazret-i Osmân Pâşâ
حرمت مسجد اقصى و کتاب مسطور	باعث عفوی اوله روز جزاده انک	کندوسی عرش معلاده بر اویز ء منور	قبه سنن کلشن لا هوتده بر غنجهء تر	ساحل مغفرتہ کشتن سعی مشکور	نه بنا بلکه دوشوب موج یوم وحتن
Hürmet-i Mescid-i Aksâ vü kitâb-ı mestur	Bâ'is-i afvı olan rûz-i cezâda ânın	Kendisi Arş-ı mu'allâ'da bir âvize-i nûr	Kubbesini Gülşen-i lâhûtda bir gonca-i ter	Sâhil-i mağfirete küşte-i sa'y-i meşkûr	Ne binâ belki düşük mevc-i yem-i vahdetten
بلده یه معبد نور اولدی بو بیت معمور ۱۲۵۵	چارسو بولدی شرف کعبه ء علیا مانن ۱۲۵۵	سویلدم هر بری بر نسخهء توران وزبور	ذهنی بو معبد پاکه ایکی غرا تاریخ	قیاده مجموع اهالی دخی سعی موفور	من بنی مسجداً أجری ایاه ماجور اوله لر
Beldeye ma'bed-i nûr oldu bu beyt-i ma'mûr 1255	Çâr-sû buldu şeref Ka'be-i ulyâ mânend 1255	Söyledim her biri bir nüsha-i Tevrât u Zebûr	Zihni, bu ma'bed-i pâke iki garrâ târih	Kıldı mecmû'-ı ahâlî dahi sa'y-i mevfûr	Men benâ mesciden ecri ile me'mûr olalar

İnşâ kitâbesinin üst tarafında (Şekil 5) ise celî sülüs hattıyla "İslâm'dan daha yüce bir şeref yoktur." ibaresi yer alırken, onun altında ise "onu Rifat yazdı 1283" şeklinde ketebe kaydı bulunmaktadır.

Şekil 4

Çarşı Câmii Kuzey Taç Kapısı Âyet-İnşâ Kitâbesi ve Ketebe Detayı



Şekil 5*İnşâ Kitâbesinin Üstünde Bulunan Celf Sülüs İstif*

Çarşı Câmii'nin iç mekânındaki hat kompozisyonları, câmi haremın güney, batı ve doğu duvarları boyunca sistematik bir şekilde düzenlenmiştir. Bu yazılar, duvarların alt ve orta seviyesinde bulunan pencerelerin arasına yerleştirilmiş dikdörtgen biçimindeki panolar içinde bulunmaktadır. Söz konusu panoların her biri Esmâü'l-Hüsna²² ifadelerini barındırırken, bu panoları birbirine bağlayan dairesel formulu alanlarda ise Esmâü'n-Neb²³ ibareleri yer almaktadır. Bu yerleşim, câminin iç dekorasyonunda dînî ve sembolik bir bütünlük oluşturmaktadır. Söz konusu yazıların akışı, güney duvarının doğu tarafındaki dairesel bir pano içindeki Hz. Peygamber'in isimleriyle başlamaktadır. Yazı serisi, Esmâü'l-Hüsna ile devam ederek batıya doğru ilerlemekte ve son olarak doğu duvarının güney duvarıyla birleştiği noktada tamamlanmaktadır. Bu yazıların tamamı celf sülüs hattıyla yazılmıştır. Kompozisyon incelendiğinde, daire formundaki kısımlarda harflerin birbirine geçerek oluşturduğu girift bir istif kullanılırken, dikdörtgen biçimindeki alanda harflerin satır nizamına uygun şekilde düzenlendiği görülmektedir. Câmii duvarındaki metinlerin içeriği aşağıda sunulmuştur.

Şekil 6*Güney Duvarı Doğu Tarafındaki Yazıların Başlangıç Bölümü***Şekil 7***Güney Duvarındaki Yazının İkinci Bölümü*

²² Detaylı için bk. İsmail Karagöz, *Âyet ve Hadislerin Işığında Allah'ın İsim ve Sıfatları Esmâ-i Hüsnâ* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2011).

²³ Detaylı bilgi için bk. Medine Balci, *Esmâü'n-Nebi I-III* (İstanbul: Ebrar Yayınları, 2006).

Şekil 6'da görüldüğü üzere birinci dairesel alanda “Muhammed, Ahmed, Hâmid, Mahmud ve Rasûl” şeklinde Efendimizin isimleri yazılı iken dikdörtgen alanda بسم الله الرحمن الرحيم “Rahman ve Rahim olan Allah'ın Adıyla” şeklinde başlamakta, devamında ise هو الله الذي لا اله الا هو “O, kendisinden başka hiçbir ilâh olmayan Allah'tır.”²⁴ meâlindeki âyet-i kerîmenin baş kısmı yazılmıştır. İkinci dairesel alanda ise حميد قاسم عاقب خاتم “Hamîd, Kâsım, Âkîb, Hâtem” şeklinde Hz. Peygamber'in isimleri yazılmıştır. Devamındaki (Şekil 7) dikdörtgen alanda الرحمن الرحيم الملك القدوس السلام المؤمن المهيم “er-Rahman, er-Rahim, el-Melik, el-Kuddûs, es-Selâm, el-Mü'min, el-Müheymin” şeklinde Esmâü'l-Hüsna'lar yazılırken üçüncü dairesel alanda Peygamber Efendimiz'in ماح داغ هاد سراج منير “Mahin, Da'in, Hadin, Sirâc, Münir” olan isimleri yazılıdır.

Şekil 8

Güney Duvarındaki Yazının Üçüncü Bölümü



Şekil 8'de dördüncü dairesel alanda مبشر نذير منذر مرسل نبي “Mubeşşir, Nezîr, Münzir, Mursel, Nebî” şeklinde Hz. Peygamber'in isimleri yazılıken dikdörtgen alanda العزيز الجبار المتكبر الخالق العزيز الجبار المتكبر الخالق “el-Azîz, el-Cebbâr, el-Mütekebbir, el-Hâlik, el-Bârî, el-Musavvir, el-Ğaffâr, el-Kahhâr, el-Vehhâb” şeklinde Esmâü'l-Hüsna'lar yazılmıştır. Beşinci dairesel alanda ise Mühtedin, Mehdiyyun, Halil, Habîb, Tabîb” şeklinde Efendimiz'e ait isimlerin yazılı olduğu görülmektedir.

Şekil 9

Güney Duvarındaki Yazının Dördüncü Bölümü



Şekil 9'daki dikdörtgen çerçevenin içinde الرزاق الفتاح العليم القابض الباسط الحافض الرافع المعز “er-Rezzâk, el-Fettâh, el-Alîm, el-Kâbid, el-Bâsıt, el-Hâfız, er-Râfi” şeklinde Esmâü'l-Hüsna yazılıken altıncı dairesel alanda ise صفى طه يس مصطفى مرتضى “Safiyî, Taha, Yasin, Mustafa, Mürtezâ” olarak Esmâ'ün-Nebî yazılmıştır.

²⁴ El-Haşr 59/22.

Şekil 10*Batı Duvarındaki Yazının Birinci Bölümü*

Şekil 10'daki yedinci dairesele alanda Hz. Peygamber'in isimleri olan مختار ناصر قائم حافظ شاهد "Muhtâr, Nâsır, Kaim, Hâfız, Şâhid", dikdörtgen çerçeveli alanda المذل السميع البصير الحكم العدل اللطيف "el-Muzill, es-Semi', el-Basîr, el-Hakem, el-Adl, el-Latîf, el-Habîr, el-Halîm, el-Azîm, el-Āfûr" şeklindeki Esmâü'l-Hüsna, sekizinci dairesele alanda ise شهيد عادل عالم حلیم نور مبین "Şehîd, Âdil, Âlim, Halîm, Nûr, Mübîn" şeklinde Hz. Peygamber'in isimlerinin yazılı olduğu görülmektedir.

Şekil 11*Batı Duvarındaki Yazının İkinci Bölümü*

Şekil 11'deki dikdörtgen alanda Esmâü'l-Hüsna'dan الشكور العلى الكبير الحفيظ المقيت الحسيب الجليل "eş-Şekûr, el-Aliyy, el-Kebîr, el-Hafîz, el-Mukît, el-Hasîb, el-Celîl, el-Kerîm, er-Rakîb, el-Mucîb", dokuzuncu dairesele alanda ise Esmâü'n-Nebî'den برهان حجة بيان مطيع مذكور "Burhân, Huccet, Mutî', Mezkûr" yazılıdır.

Şekil 12*Batı Duvarındaki Yazının Üçüncü Bölümü*

Şekil 12'de onuncu dairesele alanda واعظ صاحب ناطق صادق "Vâiz, Sâhib, Nâtık, Sâdık" Hz. Peygamber'a ait isimler yer alırken, dairesele alanda الواسع الحكيم الودود المجيد الباعث الشهيد الحق الوكيل "el-Vâsî', el-Hakîm, el-Vedûd, el-Mecîd, el-Bâ'is, eş-Şehîd, el-Hakk, el-Vekîl, el-Kaviyy" olan Esmâü'l-Hüsna'lar yazılmıştır.

Şekil 13

Batı Duvarındaki Yazının Dördüncü Bölümü



Şekil 13'te on birinci dairesel alanda "Musaddik, Muzaffer, Mekkî, Medenî, Ebtehiyyu" şeklindeki Peygamber Efendimiz'e ait isimlere, dikdörtgen çerçeveli alanda Esmâü'l-Hüsna'dan "el-Metîn, el-Veliyy, el-Hamîd, el-Musiyy, el-Mübdiu, el-Mu'îd, el-Mumît, el-Hayy, el-Kayyûm", on ikinci dairesel alanda ise Hz. Peygamber'e ait "Kureyşî, Arabî, Haşimî, Azîz" şeklindeki vasıfları yazılmıştır.

Şekil 14

Batı Duvarındaki Yazının Beşinci Bölümü



Şekil 14'te on üçüncü dairesel alanda Hz. Peygamber'in "Harîs, Rauf, Rahîm", dikdörtgensel alanda "el-Vâcid, el-Mâcid, el-Vâhid, es-Sâmed, el-Kâdir", on dördüncü dairesel alanda ise yine Esmâü'n-Nebî'den "Cevâd, Ğaniyy, Fettâh, Alîm" yazılı olduğu görülmektedir.

Şekil 15

Haremın Batı Cephesindeki Kapının İç Alınlığında Bulunan Âyet İstifi



Şekil 15'te haremın batı girişinin üstünde celî sülüs hattıyla satır istifi şeklinde سلام عليكم طيبم فادخلوها خالدين "Size selâm olsun! Tertemiz oldunuz. Haydi ebedî kalmak üzere buraya girin."²⁵ manasındaki âyet-i kerîme yazılıdır. Bu kapının tam karşısındaki doğu kapısı üzerinde de (Şekil 16) benzer şekilde bir âyet-i kerîme celî sülüs hattıyla yazıldığı görülmektedir. Doğü kapısının üzerindeki âyet-i kerîme ise Ra'd sûresindeki سلام عليكم بما صبرتم فنعم عقبى الدار "Sabretmenize karşılık selâm sizlere. Dünya yurdunun sonucu (olan cennet) ne güzeldir!"²⁶ meâlindeki âyet-i kerîme yazılıdır.

Şekil 16

Haremın Doğü Cephesindeki Kapının İç Alınlığında Bulunan Âyet İstifi



Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan ve cennet ehlinin karşılığını tasvîr eden bu âyetler, inançlı bireylerin dünya hayatındaki çaba ve zorluklarının uhrevi bir karşılığının olduğunu vurgulamaktadır. Âyetlerde geçen ifadelerle özellikle nefsinin arzularına direnen ve ibâdet yükümlülüklerini yerine getiren müminlerin ahirette elde edecekleri mükâfât müjdelemektedir. Bu yaklaşım, inananların ibâdet ve çabalarının birer fedâkârlık olarak değerlendirildiğini ve bu fedâkârlıkların ilahi bir huzur ve nihai bir esenlik getireceğine işaret ettiği söylenebilir. Bu durumun müminlerin manevi bir tatmin duygusuyla gündelik hayatlarına ve mesleki faaliyetlerine dönmelerine olanak sağlayan motivasyonel bir etki oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla, bu âyetler, dünya hayatındaki sabır ve direncin ahiretteki huzur ve mutlulukla ilişkisini kurarak, müminler için psikolojik bir destek mekânizması işlevi görmektedir.

Şekil 17

Doğü Duvarındaki Yazının Birinci Bölümü



²⁵ ez-Zümer 39/73.

²⁶ er-Ra'd 13/24.

Şekil 17’de on beşinci dairesel alanda Esmâü’n-Nebî’den مطهر رشيد ظاهر Hatîb, Fasîh, Raşîd, Tahîr, Mutahhir”, dikdörtgensel alanda Esmâü’l-Hüsna’dan المقتدر المقدم المؤخر الاول الآخر “el-Muktedir, el-Mukaddem, el-Muahhir, el-Evvel, el-Âhir”, on altıncı dairesel alanda da Efendimiz’in isimlerinden امام أمة متوسطة سابق حق “İmâm, Ümmî, Mutevasıt, Sâbık, Hakk” kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 18

Doğu Duvarındaki Yazının İkinci Bölümü



Şekil 18’de on yedinci dairesel alanda مطهر اول آخر ظاهر “Muktesid, Evvel, Âhir, Zâhir” şeklinde Hz. Peygamber’e ait isimler yazılıken dikdörtgen çerçeveli alanda Esmâü’l-Hüsna’dan الظاهر الباطن الوالي المتعالي البر التواب المنتقم الغفور “ez-Zâhir, el-Bâtın, el-Vâli, el-Müte’ali, El-Birr, et-Tevvâb, el-Müntekim, el-‘Afuvv”, on sekizinci dairesel alanda ise Hz. Peygamber’in باطن شافع مشفع “Bâtın, Şâfi’, Müşeffi’” isimlerinin yazılı olduğu görülmektedir.

Şekil 19

Doğu Duvarındaki Yazının Üçüncü Bölümü



Şekil 19’daki dikdörtgen çerçeveli alanda Esmâü’l-Hüsna’dan الروف مالك الملك ذولجلال والاکرام “er-Rauf, Malike’l-Mülk, Zü’l-Celâli ve’l-İkrâm, el-Muksit, el-Câmi” isimleri, on dokuzuncu dairesel alanda ise محل محرم امر حكيم ناه هاد امر “Muhellil, Muharrim, Âmir, Hakîm, Nâhin, Hâdin, Âmir” olan Esmâü’n-Nebî yazmaktadır.

Şekil 20

Doğu Duvarındaki Yazının Dördüncü Bölümü



Şekil 20’de yirminci dairesel alanda Peygamber Efendimiz’in قريب شاکر رقيب صبور “Karîb, Şâkir, Şekûr, Rakîb, Sabûr” isimleri, dikdörtgensel alanda Esmâü’l-Hüsna’dan الغني المعني المانع “el-Ġaniyy, el-Muġniyy, el-Mâni’, ed-Dâr, en-Nâfi’, en-Nûr, el-Hâdî” ve yirmi birinci dairesel alanda Hz. Peygamber’in مزمل مندر مجتبى معلى مزكى “Müzzemmil, Müddesir, Muctebâ, Mu’allâ, Müzekkâ” isimlerinin yazılı olduğu görülmektedir.

Şekil 21

Doğu Duvarındaki Yazının Beşinci Bölümü ve Ketebesi



Şekil 21’deki dikdörtgensel alanda Esmâü’l-Hüsna’dan العبدع الباقي الوارث الرشيد الصبور “el-Bedî’, el-Bâkî, el-Vâris, er-Reşîd, es-Sabûr”un yazıldığı görülmektedir. Ayrıca bu bölümde yazının kimliğini belirleyen ketebe kaydı bulunmaktadır. Kayıtta yer alan كاتبة حافظ حسين طربزوني رائف ... كتهبه حافظ حسين طربزوني رائف “ketebehû Hâfız Hüseyin Trabzonî Raîf ... el-Hacc Ali ‘afâ ‘anhu mevlâhu” ifadesi eserin hattatının Trabzonlu Hafız Hüseyin Raif olduğunu göstermektedir. Eserin alt kısmında yer alan في سنة ١٩٥٧ “fi sene 1957” ibaresi, yazının miladi takvime göre 1957 yılında tamamlandığını göstermektedir. Bu durum, hat sanatının köklü gelenekleriyle tezat oluşturmaktadır. Zira, Osmanlı ve öncesi İslam hat sanatında eserlerin tarihlendirilmesi, her zaman hicri takvim ile yapılmıştır. Bu pratik, eserin manevi ve kültürel aidiyetini belirleyen temel bir unsurdur. Eserde miladi tarih kullanımı, sanatçının eserini geleneksel kodlardan bağımsız olarak tarihlendirdiğini ve bu noktada yerleşik pratiklerin dışına çıktığını açıkça ortaya koymaktadır.

Şekil 21’deki yirmi ikinci dairesel alanda ise تمت اسماء النبي صلى الله عليه وسلم “temmet Esmâü’n-Nebî sallallahu aleyhi ve sellem” şeklindeki ifade serinin tamamlandığını belirten bir nihâyet kayıdır. Bu bağlamda, hattatın bu ifadeyi kullanarak Peygamber Efendimiz’in isimlerini ihtiva eden bu eseri başarıyla bitirdiğini kayıt altına aldığı anlaşılmaktadır. Geleneksel hat sanatında eserlerin sonuna bu tür bitiş veya hatim ifadelerinin eklenmesi hem eserin tamamlandığını belgeleme hem de manevi bir bereket kazanma amacına hizmet eden yaygın hat pratikleri arasındadır. Bu kayıt, aynı zamanda eserin muhtevasının ve amacının bir özeti niteliğindedir.

Mihrap ve minber üzerindeki yazılar, Çarşı Câmii’nin hat programını oluşturan unsurlardan bir diğeri teşkil etmektedir. Minber kapısının (Şekil 22) alınlık kısmına شفيع الخلق في المحشر محمد صاحب المنبر “Mahşer günü mahlukatın şefaâtçisi, (o nurdan) minberin sahibi Muhammed”²⁷ anlamındaki Arapça ibarenin iki parça halinde sülüs yazı ile yazıldığı görülmektedir. Genellikle mihraplara yazılan metinlerden biri olması göz önüne alındığında, ibare içindeki “minber” kelimesinden ilham alınarak seçildiği ve bu yolla mihraba özel bir vurgu yapıldığı

27 Sülûn, Kur’an’dan San’ata, 2/558.

düşünülmektedir. Bu durum, hat sanatında metnin içeriği ile mimârî elemanın işlevi arasında kurulan sembolik bir ilişkiyi ortaya koyması açısından önemlidir.

Şekil 22

Çarşı Câmii Mihrap ve Minberi



Mihrapta, iki farklı noktada yazı panosu yer almaktadır. Bunlardan ilki, mihrap nişinin üst kısmında ince bir silmeye oluşturulmuş dikdörtgen formlu bir pano iken, ikincisi mihrap tacının merkezinde, benzer bir mimârî düzenlemeyle teşkil edilmiş dikdörtgen bir yazı panosudur. Bu yazılardan ilki, mihrap için sıklıkla tercih edilen *كلما دخل عليها زكريا المحراب* "...Zekeriya, onun bulunduğu bölme her girişinde..."²⁸ Âl-i İmrân Suresi'nin 37. âyetidir. Bu âyet, Hz. Zekeriya'nın Hz. Meryem'in bulunduğu bölme/mihraba girişini anlattığı için, mimârî elemanın işleviyle doğrudan ilişkilendirilen sembolik bir anlam taşımaktadır. Âyetin bu bağlamda kullanılması, metin ile mekânsal unsur arasındaki sembolik ve işlevsel ilişkiyi pekiştirmektedir. İkincisi bu yazı panosunun üstünde ve dikdörtgen bir alana yazılmış olan *الله* Lafzâ-i Celâli'dir. Mihrap nişinin üst kısmında, celf sülüs hatla dairesel bir formda yazılmış iki yazı bulunmaktadır. Bu yazılardan doğu cephesinde yer alan *الله جل جلاله* "Allah ki O'nun şanı yücedir." manasını taşımaktadır. Batı cephesindeki yazı ise *محمد صلى الله عليه وسلم* "Muhammed, O'na salât ve selâm olsun" ifadesini içermektedir. Bu şekilde mevcut hat yazılarının câmî duvarlarındaki tetkiki tamamlanmış olup, kubbe ve pandantiflerdeki yazıların incelenmesine geçilecektir.

²⁸ Âl-i İmrân 3/37.

Şekil 23

Çarşı Câmii Mihrap Aksı Kubbeleri



Mihrap aksı üzerinde, doğu-batı doğrultusunda konumlanmış üç kubbe (Şekil 23) yer almaktadır. Bu kubbelerin her birinin merkezine, celî sülüs hattıyla Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla manasındaki *بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ* ile *قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ اللَّهُ صَمَدٌ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ لَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ* ile “De ki: O, Allah'tır, bir tektir. Allah Samed'dir. (Her şey O'na muhtaçtır; O, hiçbir şeye muhtaç değildir.) O'ndan çocuk olmamıştır (Kimsenin babası değildir). Kendisi de doğmamıştır (kimsenin çocuğu değildir). “Hiçbir şey O'na denk ve benzer değildir.”²⁹ meâlindeki Kur'ân-Kerîm'in en kısa suresi olan ihlâs suresi yazılıdır.

Şekil 24

Çarşı Câmii Merkez Kubbesi



Câminin merkez kubbesinde ise (Şekil 24) benzer şekilde celî sülüs hattıyla *بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ*, devamında ise *سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْاِقْصَا الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لَنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا أَنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ* ile “Rahman ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Kendisine âyetlerimizden bir kısmını gösterelim diye kulunu (Muhammed'i) bir gece Mescid-i Harâm'dan çevresini bereketlendirdiğimiz Mescid-i Aksâ'ya götüren Allah'ın şanı yücedir. Hiç şüphesiz O, hakkıyla işitendir, hakkıyla görendir.”³⁰ meâlindeki âyet-i kerîme yazılıdır.

²⁹ el-ihlâs 112/1-4.

³⁰ el-İsrâ 17/1.

Câminin merkez kubbesine geçiş, altı kemerin taşıdığı altı pandantif aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu pandantiflerin her birinde, dairevi bir kompozisyon oluşturacak şekilde, celi sülüs hatla yazılmış ibareler yer almaktadır. Bu dairesel hat istifleri, geleneksel câmi mimârisinde sıklıkla kullanılan Lafzâ-i Celâl (الله), İsm-i Nebî (محمد), Hulefâ-i Râşidîn (ابوبكر عمر عثمان على), Hz. Hasan (حسن), Hz. Hüseyin (حسين), Aşere-i Mübeşşere gibi isimlerin kullanımından farklı bir nitelik taşımaktadır. Zira bu pandantiflerdeki ibareler, özgün ve nadir rastlanan içerikleriyle dikkat çekmektedir. Câminin manevi ve sembolik programını daha detaylı bir şekilde çözümlmek adına, güney-doğu pandantifiyle başlamak uygun olacaktır. Zira bu pandantifte, insanlığın ilk atası ve ilk peygamberi olan Hz. Âdem'e atıfta bulunmaktadır. Bu pandantifteki vurgu, câminin manevi yapısının çözümlenmesi için bir başlangıç noktası sunmaktadır.

Şekil 25

Merkez Kubbedeki Birinci Pandantif



Şekil 25'te celi sülüs yazı tarzında "لا اله الا الله آدم صفي الله" "Allah'tan başka ilah yoktur, Hz. Âdem O'nun seçkin dostudur." manasındaki ifade beyzî bir alana istiflenmiştir. "Allah'tan başka ilah yoktur" ifadesi, İslam'ın temel inanç ilkesi olan kelime-i tevhîdin ilk kısmıdır. Bu ifade, İslam'ın en önemli prensibi olan tevhîd yani Allah'ın birliği ve teklîği inancını vurgular. Bu cümle, kâinatta ibâdet edilmeye layık tek varlığın Allah olduğunu ve O'nun dışında hiçbir gücün veya varlığın ilahlık vasfı taşımadığını belirtir. "Âdem O'nun seçkin dostudur" ifadesi ise, Hz. Âdem'in Allah katındaki özel konumuna işaret eder. İslam inancına göre Hz. Âdem, Allah tarafından özel olarak yaratılmış, halife olarak yeryüzüne gönderilmiş ve peygamberlik göreviyle şereflendirilmiş ilk insandır. Bu ifade, Hz. Âdem'in yaratılışındaki seçkinliği ve Allah'ın ona bahşettiği üstün konumu vurgular.

Şekil 26

Merkez Kubbedeki İkinci Pandantif



Şekil 26'daki pandantifte ise celî sülüs hattıyla لا اله الا الله نوح نجى الله “Allah’tan başka ilah yoktur, Hz. Nuh her daim Allah yolundadır.” manasındaki ifade beyzî bir alana yazılmıştır. Bu ifade, Hz. Nuh’un tebliğ mücadelesi boyunca sergilediği sarsılmaz tevhîd inancının ve bu yolda gösterdiği istikrarlı sebatın bir teyidi olarak yorumlanabilir. Bu cümle, onun peygamberlik misyonunu icra ederken karşılaştığı tüm zorluklara rağmen gayret ve kararlılığının takdir edildiğini göstermektedir.

Şekil 27

Merkez Kubbedeki Üçüncü Pandantif



Şekil 27'de ise celî sülüs hattıyla beyzî alana “Allah’tan başka ilah yoktur, Hz. İbrahim O’nun dostudur” manasındaki لا اله الا الله ابراهيم خليل الله ifadesi yazılıdır. Hazreti İbrahim’in İslam inancındaki müstesna konumu, kendisine verilen “Halîlullah” yani “Allah’ın dostu” unvanıyla somutlaşmaktadır. Bu dostluk, Hz. İbrahim’in yaşamı boyunca sergilediği tam bir teslimiyeti, ilahi buyruklara karşı tereddütsüz itaatini ve Allah yolunda gösterdiği emsalsiz fedâkârlıkları ifade eden bir nitelik taşır. Bu yüksek mertebenin en belirgin delilleri arasında Kâbe’nin inşâsı ve ilahi bir imtihan olarak oğlu Hz. İsmail’i kurban etme teşebbüsü gibi olaylar bulunmaktadır. Söz konusu durumlar, onun Allah’a olan derin sadakatinin ve sarsılmaz bağlılığının göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Şekil 28

Merkez Kubbedeki Dördüncü Pandantif



Şekil 28’de ise “Allah’tan başka ilah yoktur, Hz. Musa Allah’ın konuştuğu kişidir.” manasına gelen لا اله الا الله موسى كلم الله ifadesi celî sülüs tarzında beyzî olarak istiflenmiştir. Buradaki ifade ile Hz. Musa’ya atfedilen ve Kur’ân’da da sıkça vurgulanan “Kelîmullah” Allah’ın kendisiyle konuştuğu kimse unvanına gönderme yapar. Bu unvan, Hz. Musa’nın Allah ile doğrudan, aracısız bir diyalog kurma şerefine nail olmasını ifade eder. Tur Dağı’nda gerçekleşen bu konuşma, vahyin ve ilahi kelâmın tecelli ediş şekillerinden biri olarak kabul edilir ve Hz. Musa’nın peygamberler arasındaki müstesna yerini pekiştirir.

Şekil 29

Merkez Kubbedeki Beşinci Pandantif



Şekil 29'da ise celi sülüs hattıyla "لا اله الا الله عيسى روح الله" "Allah'tan başka ilah yoktur, Hz. İsa O'nun ruhundur." manasına gelen ibare beyzî bir alana istiflenmiştir. Bu ifade Kur'an-ı Kerim'de yer alan ve Hz. İsa'nın yaratılışındaki hususi durumu anlatan âyetlere dayanmaktadır. Dolayısıyla Hristiyanlıktaki "Tanrı'nın Oğlu" veya "ilahi" gibi kavramları reddederken, Hz. İsa'nın babasız bir şekilde, Allah'n Cebrail aracılığıyla Hz. Meryem'e üflediği bir ruh ile yaratıldığını belirtir. Bu, Hz. İsa'nın doğumunun mucizevi ve doğrudan ilahi bir müdahale ile gerçekleştiğini vurgular. Bu bağlamda, "ruh" kelimesi, Allah'n yaratma kudretinin ve iradesinin tecellisini ifade eder ve Hz. İsa'yı diğer peygamberlerden ayıran istisnai yaratılışına işaret eder.

Şekil 30

Merkez Kubbedeki Altıncı Pandantif



Son olarak Şekil 30'da ise benzer şekilde celi sülüs hattıyla beyzî bir alana "Allah'tan başka ilah yoktur, Hz. Muhammed O'nun elçisidir." manasındaki İslam inancının temel akidesi olan لا اله الا الله محمد رسول الله olan kelime-i tevhîd yazılıdır. Burada ise tevhîd inancının insanlara nasıl ulaştığını ve pratik hayatta nasıl uygulanacağını gösteren risâlet/peygamberlik ilkesine bir vurgu söz konusudur. Hz. Muhammed'in "Allah'ın elçisi" olması, onun ilahi mesajı insanlığa iletmekle görevli seçilmiş bir kul olduğunu belirtir. Onun peygamberliği, tevhîd ilkesinin yeryüzünde tebliğ edilmesi, açıklanması ve uygulanması için zorunlu bir köprü görevi gördüğüne işaret etmektedir. Ayrıca istifin alt kısmında كتبه رائف "ketebebû Râif" şeklinde atılmış hattata ait bir imza kaydı da bulunmaktadır.

Trabzon Çarşı Câmii'nin kubbe pandantiflerinde yer alan peygamber isimlerinin İslam teolojisindeki Ülü'l-Azm³¹ kavramıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu durum, söz konusu peygamberlerin, dînî gelenekte azim ve sebat sahibi olarak kabul edilen ve özel bir mertebeye

³¹ Detaylı bilgi için bk. Muhammed Aruçi, "Ülü'l-Azm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/294-295.

sahip olan şahsiyetler olduğuna işaret etmektedir. Câminin hat sanatıyla işlenmiş mimârî unsurları, İslam inancının temelini oluşturan kelime-i tevhîd çerçevesinde sembolik ve teolojik bir bütünlük arz etmektedir. Câmi duvarlarındaki dikdörtgen alanlar, tevhîdin ilk kısmı olan “Lâ ilâhe illallah” ifadesinin tefsiri niteliğindeki Esmâü'l Hüsnâ'ları içermektedir. Bu bağlamda, her bir ilahi isim, mutlak ve tek olan yüce varlığın sonsuz niteliklerini detaylandırarak ulûhiyetin kavramsal derinliğini somutlaştırdığı söylenebilir. Benzer bir analogik yapı, kelime-i tevhîdin ikinci kısmı olan “Muhamedü'r-Resûlullah” ifadesi için de geçerlidir. Nasıl ki Allah'ın isimleri O'nun özelliklerini detaylandırıyor, Esmâü'n-Nebî de risâlet vazifesinin verildiği peygamberin niteliklerini, onun misyonunun bir uzantısı olarak ifade etmektedir.

Bütüncül bir yaklaşımla câminin duvar yazıları kubbe yazılarıyla birlikte ele alındığında daha da geniş bir perspektif kazanmaktadır. Hz. Âdem'den başlayıp Hz. Muhammed ile sona eren peygamberlik silsilesi, bu mimârî unsurların temelindeki teolojik mesajı pekiştirmektedir. Kubbe pandantiflerinde yer alan bu yazılar, adeta peygamberlik halkasının kesintisiz devamlılığını ve bu zincirin özünün her zaman “Lâ ilâhe illallah” hakikatine dayandığını vurgulamaktadır. Hat sanatının döngüsel formunun bu bağlamda kullanılması, başlangıç ve sonun birbirini tamamlayan unsurlar olduğu fikrini uyandırmakta ve tüm peygamberlerin tek bir ilahi kaynaktan beslendiği inancını görsel bir dille ifade etmektedir. Bu durum, mimârî estetiğin salt bir süsleme olmaktan öte, derin bir inanç ve felsefenin somut bir yansıması olduğunu göstermektedir.

2.3. Hattatın ve Dönemin Üslubuna Dair Ön Değerlendirmeler

Çarşı Câmii'nin hat programında celfî sülüs ve ta'lik yazı türlerinin mevcudiyetinden hareketle, bu iki türünün 19. yüzyıldaki tekâmülü, önceki devirlerle karşılaştırmalı kısa bir analizle incelenmelidir. Gerçekten de 19. yüzyıl Osmanlı hat sanatı hem celfî sülüs hem de ta'lik yazı nevelerinde estetik ve teknik mükemmeliyetin doruk noktasına ulaştığı bir merhaleyi ifade etmektedir. Dönemin büyük üstatlarının hat sanatına kazandırdığı radikal üslup yenilikleri ve derinlikli kompozisyon anlayışları, her iki yazı türüne de emsallerine nazaran daha zarif, akıcı, görkemli ve burada yeni bir çehre kazandırmıştır. Bu yenilikçi üslup, celfî sülüsün anıtsal ihtişamını ve ta'lik yazının akıcı zarafetini birleştirerek, Osmanlı hat geleneği içinde özgün ve müstakil bir sanat mimârîsi oluşturmuştur.

Şekil 31

Mustafa Râkım Efendi'nin Nakşidil Sultan Türbesi İç Kapı Kitâbesi³²



³² Database For Ottoman Inscriptions (DFOI), “Nakşidil Sultan Türbesi (Fatih Külliyesi)” (Erişim 26 Eylül 2025).

Celî sülüs, sülüs yazısının anıtsal ölçekli türüdür. Klasik dönemde sülüs nev'i, Şeyh Hamdullah ve Hâfız Osman gibi meşhur hattatlarla olgunlaşmıştır. Ancak celî sülüs, 19. yüzyılın başlarında Mustafa Râkım Efendi (ö. 1826) ile sanatsal bir çıkış açmıştır.³³ Râkım'ın getirdiği yenilikçi kompozisyon prensipleri (Şekil 31), celî sülüsü müstakil bir sanat nev'i olarak zirveye taşımış ve kendisinden sonraki tüm ekolü etkileyen bir dönüm noktası oluşturmuştur.³⁴ Mustafa Râkım Efendi, celî sülüs yazıyı gevşeklikten arındırarak köklü bir yenilik getirmiştir. Harflerin kıvrımlarını pürüzsüzleştirip keskinleştirerek teknik mükemmelliği yakalamış; tok duruşlu, kusursuz orantılı ve mimarî ahenkte eserler vermiştir.³⁵

Şekil 32

Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin Yazdığı Beşir Ağa Câmii Tamir Kitâbesi³⁶



19. yüzyılda celî sülüs, Râkım ile keskin ve teknik bir mükemmellekle zirveye ulaşırken, ta'lik ise zarif ve akıcı yapısıyla parlamıştır. Bu yüzyılda ta'lik yazı, Osmanlı/Türk estetik anlayışına uyarlanarak sanatsal zirveye ulaşmıştır. Bu alandaki en köklü yeniliği gerçekleştiren Yesârî Mehmed Es'ad Efendi (ö. 1782), Türk ta'liki olarak adlandırılan yeni üslubun kurucusu sayılır ve oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi bu geleneği sürdürmüştür. Yesârîzâde (Şekil 32), ta'lik yazısını İran üslubunun aşırı kıvraklığından ve eğikliğinden arındırarak daha dikey ve sağlam bir duruşa kavuşturmuştur. Önceki dönem ta'lik eserlerindeki “yaylanma” ve “çekingenlik” izlenimi, Yesârîzâde'nin getirdiği bu dikey duruş sayesinde düzenli, ağırbaşlı ve kararlı bir görünüme yerini bırakmış; böylece ta'lik yazısı da celî sülüs gibi bu dönemde kendine özgü bir kemâle ermiştir.³⁷

³³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı (Türk Sanat Yazılarının Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyo-Psikolojik Deneme)* (Ankara: Mars Matbaası, 1958), 31-32.

³⁴ Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı (Türk Sanat Yazılarının Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyo-Psikolojik Deneme)*, 56.

³⁵ Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı (Türk Sanat Yazılarının Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyo-Psikolojik Deneme)*, 51-56.

³⁶ Database For Ottoman Inscriptions (DFOI), “Beşir Ağa Câmii (Beşir Ağa Külliyesi)” (Erişim 26 Eylül 2025).

³⁷ Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı (Türk Sanat Yazılarının Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyo-Psikolojik Deneme)*, 60-63.

Şekil 33

Çarşı Câmii Hat Programında Tespit Edilen Ketebeleler



Çalışmamızın odak noktasını oluşturan Trabzon Çarşı Câmii'nin hat programında toplam beş farklı ketebe (Şekil 33) kaydı tespit edilmiştir. Bu kayıtlar, inşâ kitâbesindeki âyet kısmı, kitâbe üzerindeki celf sülüs yazı, batı taç kapısı âyet kitâbesi, câmi duvarındaki Esmâü'l-Hüsna'nın son kısmı ve pandantif gibi câminin farklı bölümlerindeki yazılarda yer almaktadır.

İncelenen bu ketebe kayıtları, iki farklı isimlendirme varyasyonunu ortaya koymaktadır:

Birincisi, كتبه رفعت "ketebehû Rifat": İnşâ kitâbesindeki âyet kısmı, kitâbe üzerindeki Arapça metin ve batı taç kapısı kitâbesinde bu isimle atılmış imza yer almaktadır. İkincisi ise كتبه حافظ حسين طربزونى رائف... el-Hacc Ali 'afâ 'anhu mevlâhu" olarak Esmâü'l-Hüsna'nın son kısmında ve pandantifte كتبه رائف "ketebehû Râif" şeklinde atılan ve imzalarda "Râif" şeklinde atılmış bir ismi içermektedir. Tespit edildiği üzere, câminin hat programında hem "Rifat" hem de "Râif" olmak üzere iki farklı isme işaret eden kayıtlar bulunmaktadır.

Şekil 34

Yeni Cuma Câmii Mihrabı



Söz konusu hat programını icra eden hattatın kimliğine yönelik yapılan literatür araştırmalarında, özellikle Hâfız Hüseyin Trabzonî Rifat veya Râif isimleriyle hat kaynaklarında doğrudan bir biyografik bilgiye veya kayda rastlanmamıştır. Bununla birlikte, yapılan görsel ve paleografik incelemeler neticesinde, aynı hattatın Yeni Cuma Câmii (Şekil 34) yazılarını da yazdığı³⁸ bilgisi mevcuttur. Bu bilgi, her iki câmiddeki yazıların tarzı/üslûbu ve istif düzenindeki belirgin benzerlik ve tutarlılıkla da desteklenmektedir. Bu durum, "Rifat" ve "Râif" isimlerinin aynı kişiye ait farklı kullanımlar veya bir ismin hatalı kullanımı olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.

³⁸ Bk. <http://www.trabzon.gov.tr/kultur-sanat-ve-turizm> (Erişim 26 Eylül 2025)

Câminin inşâ kitâbesi üzerindeki âyet metni ile pandantiflerdeki ve duvarlardaki yazılar karşılaştırıldığında, hat sanatının estetik düzeyi ve harflerin kalem hakkı gibi teknik kriterler açısından belirgin farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu durum, tüm hat programının tek bir müellife ait olmadığı yönünde bir izlenim uyandırmaktadır, zira inşâ kitâbesindeki âyet metni ve pandantiflerdeki yazıların estetik açıdan açıkça daha üstün olduğu tespit edilmiştir. Bu gözlemden hareketle, ikinci bir hipotez ileri sürülebilir. Câminin duvar yazılarının da başlangıçta inşâ kitâbesiyle aynı sanatsal kalitede olduğu, ancak zamanla boyaların özgün görünümünü yitirmesi ve özellikle 1957’de (bu tarih duvar yazısında olduğu için) yapılan çalışma sırasında yetkin olmayan kişilerce uygulanan kalemişi boyamalar neticesinde tahrîfâta uğradığı düşünülmektedir. Duvar yazılarında tespit edilen ciddi hataların varlığı, bu müdahale ve özgünlüğün bozulması sonucunu kuvvetli bir ihtimal olarak ortaya çıkarmaktadır.

3. Trabzon Çarşı Câmii Yazılarında Biçimsel Analiz

Yukarıda belirtilen estetik farklılıklar ve hattat çeşitliliği hipotezi doğrultusunda, Çarşı Câmii’nin hat programını, harf anatomisi/müfredat ve istif/kompozisyon kriterleri açısından detaylı bir analize tâbi tutmak gerekmektedir. Bu kapsamda, câminin hat programındaki metinler, hat programının genel bütünlüğü esas alınarak ve tipolojik bütünlük gözetilerek kitâbeler, pandantif yazıları ve duvar yazıları şeklinde üç ana gruba ayrılarak incelenecektir. Ancak, çalışmanın sınırlarını aşmaması amacıyla her bir duvar yazısı ve pandantifin münferiden ele alınması yerine, bu gruplardaki yazılardan temsili örnekler alınmak suretiyle genel bir değerlendirme yapılacaktır. Bu üç grubun harf anatomisi ve istif düzeni yönünden karşılaştırılması, gruplar arasında farklı hattatların olup olmadığı hususunda bilgi sağlayacak ve restorasyon/tahrîfât sonrası oluşan sanatsal bozulmanın derecesini bilimsel bir zeminde ortaya koymak mümkün olabilecektir.

Câminin inşâ kitâbesi, incelendiğinde, gerek üst kısımda celî sülüs hattıyla kaleme alınan âyet bölümü gerekse câminin inşâ geçmişini aktaran ve ta’lik hattıyla yazılan bölüm ile dönemin sanat anlayışını, Trabzon merkezli olmak kaydıyla, başarılı bir şekilde yansıttığı söylenebilir.

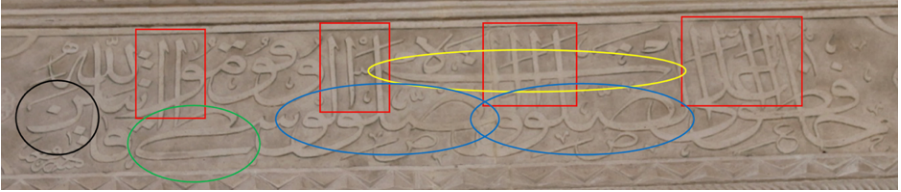
Satır istifi düzeninde tasarlanan celî sülüs âyet-i kerîmenin, oldukça dengeli bir görünümde olduğu anlaşılmaktadır. İstifteki denge, özellikle dikey harflerin veya dikey unsuru bulunan harflerin sayıca fazla olması nedeniyle ortaya çıkan dikey hareketlerin, yazının dört bölümüne (kırmızı dikdörtgen ile gösterilen) uyumlu bir şekilde dağıtılmasıyla sağlanmıştır. Benzer bir şekilde, müdevver kısma sahip و harflerinin kullanım yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu harflerin bitiş noktaları, diğer harflere başarılı bir şekilde bitleştirilerek kompozisyonda kesintisiz ve akıcı bir görünüm elde edilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. İstif düzeninde dikkat çeken bir diğer husus, الصلوات kelimesinin yazımında görülmektedir. Bu kelimedeki ت harfi (sarı daireyle gösterilen) keşîdeli bir formda işlenmek suretiyle, yazının üst kısmında mevcut bulunan boşluğu etkin bir şekilde doldurmuş ve bu yolla yazının genel dengesine katkı sağlamıştır. Ayrıca, metinde mevcut diğer الصلوا kelimesiyle (mavi daireyle gösterilen) aynı hizada konumlandırılması, estetik bir ahenk elde edilmesine olanak tanımıştır. Benzer şekilde, yazının boşluk dengesine katkı sunan bir diğer harf, طى kısmındaki “makûs ye” (yeşil daire ile gösterilen) kullanımı olmuştur. Bu formun tercihi hem ilgili alandaki boşluğu doldurmakta hem de istifin akıcılığına katkıda bulunmaktadır. İstifin son bölümünde yer alan قانتين kelimesindeki ن harfi,

tamamlanmamış bir formda (siyah daire ile gösterilen), yani “mürsel” bırakılmıştır. Bu sanatsal tercih ile istifin dengesinin korunmasına katkıda bulunulmuştur.

Genel olarak, yazıdaki tezyînî unsurların ve mühmel işaretlerin, yazının espas dengesine önemli katkılar sağladığı ve uyumlu bir dağılım sergilediği gözlemlenmektedir. İnşâ kitâbesindeki ta’lîk yazının sanatsal kalitesinin son derece başarılı ve zarif bir görünüme sahip olduğu anlaşılmaktadır. İnşâ kitâbesi, bütüncül olarak incelendiğinde, sanatsal açıdan başarılı bir hat uygulamasıyla kaleme alınmış ve mahir hakkâklar tarafından titizlikle işlenmiş bir eser olarak nitelendirilebilir.

Şekil 35

İnşâ Kitâbesi İncelemesi



Çarşı Câmii'nin hat programı incelendiğinde, inşâ kitâbesindeki yazılardan sonra hat eserleri arasında, pandantiflerdeki yazıların, sanatsal değer ve istif açısından duvar yazılarından daha nitelikli olduğu söylenebilir. Özellikle pandantiflerdeki kompozisyonların son derece girift bir yapıda olması, harflerin yer yer sıkışık ve iç içe bir düzenleme sergilemesine yol açsa da bu giriftlik, hat sanatının estetik başarısı açısından duvar yazılarından daha üstün bir konumda değerlendirilebilir.

Şekil 36

Pendantif İncelemesi



Şekil 36'daki pandantifte yer alan tasarım incelendiğinde لا اله الا الله موسى كليم الله ibaresinin yazıldığı olduğu görülecektir. İfadenin ilk bölümünü oluşturan لا اله الا الله kısmı genellikle dikey harf ve hareketlerden müteşekkil olup, pandantifin beyzî kısmının sol tarafında ve kompakt bir biçimde konumlandırılmıştır. Bu istifte bilhassa dikkat çeken husus موسى ismindeki ي harfi ile كليم kelimesindeki ك harfinin ustalıklı bir tetâbuk/uyum (mavi noktalarla gösterilen) içinde kullanılmasıdır. Şöyle ki, موسى ismindeki ي harfi makûs ye formunda istif edilmiş ve bu kısım, hat

literatüründe “boru kef” olarak adlandırılan ك harfi ile ortak bir kompozisyon oluşturacak şekilde entegre edilmiştir. Bu teknik, istifin estetik ve sanatsal derinliğini artıran önemli bir detaydır. Pandantiftteki yazı incelendiğinde istifinde şedde dışında belirgin herhangi bir hareketin kullanılmadığı ve mühmel ile tezyînî unsurların son derece sınırlı tutulduğu gözlemlenmiştir. Bu kısıtlamalara rağmen, yazının genel espas dengesinin başarılı bir biçimde tesis edildiği söylenebilir. Ancak tasarımın estetik değerine karşın, muhtemelen yazının zemine tatbiki sürecinde bazı harflerin kalem hakkına riâyet edilmediği, yani formlarının gerektirdiği incelik ve detayın uygulanmasında eksiklikler olduğu düşünülmektedir. Bu duruma örnek olarak, istifte kullanılan mühmel ve tezyînî unsurların tatbikatındaki aksaklıklar gösterilebilir. Bu ise uygulamanın kalitesindeki düşüşe işaret etmektedir.

Şekil 37

Hurûfât İncelemesi



Çarşı Câmîi'nin harem kısmındaki duvar yazıları, genel hat programı içerisinde, özellikle hurûfâtın anatomik yapısı ve istif düzenlemesindeki teşrifat kaideleri açısından en zayıf uygulamayı sergilediği söylenebilir. Bu durum, özellikle dikdörtgensel ve dairesel alanlar içine konumlandırılmış metinlerde belirginleşmektedir. Aşağıda verilen görsel üzerinden bir değerlendirme yapalım. Birinci dairesel alan içerisindeki Esmâü'n-Nebî olan منثر و مزكى kelimelerinin tetâbuklu bir tasarımla uygulanması hedeflenmiş görünmektedir. Ancak, منثر kelimesindeki ث kısmı ile مزكى kelimesindeki كی kısımlarının birleşimi, anlaşılması güç bir (mavi daire ile gösterilen) şekil oluşturmuştur. Bu birleşim neticesinde, ث kısmındaki ر harfi neredeyse kaybolmuş ve okunaksız bir duruma düşmüştür. Kavramsal ve tasarımsal niyetin oldukça başarılı olduğu kabul edilmekle birlikte, uygulamanın sanatsal kalitesinin yetersiz kaldığı söylenebilir. Zira hurûfâtın anatomik yapılarında (kırmızı oklarla gösterildiği üzere) ciddi deformasyonlar ve bozulmalar gözlemlenmektedir. Sonuç olarak, bu bölgedeki hat uygulaması, tasarım gayesini tam anlamıyla yansıtamayan, teknik açıdan kusurlu ve hurûfâtın temel estetik ilkelerinden taviz verilmiş bir örnek teşkil etmektedir.

Şekil 38*Ketebe Kaydı İncelemesi*

Hattatın ketebe kaydı incelendiğinde özellikle طربزونی kelimesinin yazımında, ciddi bir harf hatası veya imlâ kusuru mevcut olduğu görülmektedir. Kelimedeki ب harfini takip eden ج harfinin ya atlanıldığı ya da و harfine biçim olarak benzeyecek biçimde icra edildiği (sarı daire ile gösterilen) gözlemlenmektedir. Bu durum, hat sanatının temel prensipleri açısından önemli bir teknik eksikliğe işaret etmektedir. Bir diğer husus الحاج kelimesinin hemen altında, (yeşil daire ile) bir harf grubu bulunmaktadır ki bu grubun okunuşu, kelime anlamı ve kullanım gayesi belirlenememektedir. Bu unsur, yazının genel bütünlüğü içerisinde okunamayan/müphem sembolik bir ifade veya grafik bozukluk olarak kalmaktadır.

Yazıdaki فى ile başlayan tarih kısmı, kompozisyonun estetik unsurlarına olumlu katkı sağlamaktadır. Ancak, bu kısımda miladi olarak 1957'nin kullanılması, klasik İslâm sanatı geleneğindeki tarihlendirme usulüne ters düşen bir uygulamadır. Zira, geleneksel hat sanatı eserlerinde tarih kaydı hicri takvim esasına göre tutulmaktadır. Bu durum kuvvetle muhtemel yazının orijinal icra tarihi olmayıp, mevcut duvar yazısının o tarihlerde gerçekleştirilen bir onarım veya yenileme çalışması/boyama sırasında kaydedildiğini düşündürmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Trabzon Çarşı Câmii'nin hat yazılarını “mimârînin hafızası” olarak okumayı ve bu hafızanın biçimsel ve estetik kodlarını çözümlemeyi amaçlamıştır. Analiz, mimârî yüzeylerdeki yazıların sadece anlamını değil aynı zamanda bu anlamı ifade etme biçimini de incelemeye odaklanmıştır. Mevcut akademik literatürde câminin mimârî yapısı ve genel tezyînât programı detaylı bir şekilde incelenmiş olmasına rağmen, özellikle yazı programı yeterince ele alınmamıştır. Bu makale, hat yazılarını müstakil bir estetik ve biçimsel analize tabi tutarak literatürdeki bu boşluğu doldurmayı hedeflemiştir.

Çalışmada, Trabzon Çarşı Câmii'ndeki hat sanatının, Kur'ân-ı Kerîm âyetleri, Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'n-Nebî gibi dîni ve manevi içeriklerle, yapının estetiğini tamamlayan süsleme öğesinin ötesinde, ilahi bir mesaj ve ruh kattığı görülmüştür. Câminin hat programı, İslâm inancının temeli olan kelime-i tevhîd çevresinde dîni ve sembolik bir bütünlük arz etmektedir. Harem duvarlarındaki dikdörtgen panolarda yer alan Esmâü'l-Hüsna'lar, tevhîdin ilk kısmı olan “Lâ ilâhe illallah” ifadesinin tefsiri niteliğinde olup, mutlak varlığın sonsuz niteliklerini detaylandırmaktadır. Bu panoları bağlayan dairesel alanlardaki Esmâü'n-Nebî ibareleri ise, tevhîdin ikinci kısmı olan “Muhammedü'r-Resûlullah” ifadesinin bir uzantısı olarak risâlet

vazifesinin verildiği peygamberin niteliklerini ifade etmektedir. Merkez kubbenin altı pandantifinde yer alan yazılar, Ülü'l-Azm peygamberlerin isimlerini içeren ifadelerle, peygamberlik silsilesinin kesintisiz devamlılığını ve bu zincirin özünün her zaman “Lâ ilâhe illallah” hakikatine dayandığını vurgulamaktadır.

Câminin hat programında celi sülüs ve ta'lik yazı türleri kullanılmıştır. Kuzey ana kapıdaki inşâ kitâbesi ve bu kitâbenin üzerindeki âyet metni, hat sanatının estetik düzeyi ve teknik titizlik açısından dönemin sanat anlayışını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. İnşa kitâbesinin ta'lik hattıyla yazılan bölümü, câminin bânîsi Hazinedâr Osman Paşa'yı ve eserini mimârî güzelliğini yücelten dokuz beyitten oluşmaktadır. Ancak, câmi genelindeki hat eserlerinde sanatsal kalite ve teknik uygulama açısından farklılıklar tespit edilmiştir. Pandantiflerdeki kompozisyonlar, duvar yazılarından daha nitelikli ve estetik açıdan daha üstün bir konumda değerlendirilmiştir. Harem duvarlarındaki Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'n-Nebî yazıları ise, yazıların harf anatomisi ve istif düzenlemesi açısından programın en zayıf uygulaması olarak değerlendirilmiştir.

Hat programında “Rıfat” ve “Raif” olmak üzere iki farklı isme işaret eden ketebe kayıtları tespit edilmiş olsa da kuvvetle muhtemel tüm yazıların aynı hattata ait olduğu düşünülmektedir. Bu durum, farklı alanlardaki hat uygulamaları arasındaki sanatsal kalite farkını, hattatın yetkinliğinden ziyade başka bir faktöre bağlamaktadır. Duvar yazılarının son kısmında yer alan miladi 1957 tarihinin kullanılması, geleneksel hicri takvim esaslı tarihleme usulüne ters düşmekte ve özellikle iç kısımdaki bu yazıların, söz konusu tarihte gerçekleştirilen bir onarım veya kalemî boyama sırasında yetkin olmayan kişilerce ciddi tahrîbâta uğradığı hipotezini güçlendirmektedir. Nitekim ilgili vakıf arşivlerinde ve resmi kayıtlarda câminin o dönemlere ait restorasyon sürecine dair herhangi bir veriye ulaşılamamış olması bu müdahalenin kayıt dışı ve yetkin olmayan kişilerce yapıldığı görüşünü desteklemektedir. Bu tahrîbât, harem duvarlarındaki yazılarda görülen düşük estetik kaliteyi ve hurûfâtın anatomik yapısındaki bozulmaları açıklamaktadır. Bu durumda “Rıfat” isminin geçtiği ketebe kaydının mermer bir zemine hakkedilmiş olması, malzemenin niteliği ve değiştirilmesi, göz önüne alındığında doğru ve güvenilir olma olasılığı daha yüksektir.

Sonuç olarak, Trabzon Çarşı Câmi'nin hat programı dînî ve sembolik açıdan zengin, bütüncül bir tasarıma sahip olmakla birlikte tüm yazıların aynı hattata ait olduğu güçlü varsayımı altında, farklı alanlardaki hat uygulamalarının kalitesindeki düşüşün, restorasyon/onarım müdahalelerinden kaynaklanan tahrîbâtle ilişkili olduğu düşünülmektedir. İnşa kitâbesi ve pandantiflerdeki hatlar dönemin sanatsal başarısını yansıtırken, duvar yazıları orijinal değerini koruyamamıştır.

Kaynakça | References

- Açıkgözoğlu, Ahmet Sacit. “Türk Mimarisinde Hat Sanatı”. *Hat ve Tezhip Sanatı*. ed. Ali Rıza Özcan. 181-199. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 3. Basım, 2015.
- Kur’ân-ı Kerim Meâli. çev. Halil Altuntaş- Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 12. Basım, 2009.
- Aruç, Muhammed. “Ülül-Azm”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42/294-295. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Balcı, Medine. *Esmâu'n-Nebi*. 3 Cilt. İstanbul: Ebrar Yayınları, 2006.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. *Türklerde Yazı Sanatı (Türk Sanat Yazılarının Grafolojisi ve Estetiği Üzerine Sosyopsikolojik Deneme)*. Ankara: Mars Matbaası, 1958.
- Çavdar, Ayça Sürül- Özen, Hamiyet. “Trabzon Kent İçi Tescilli Yapı Envanteri ve Dağılımı”. *Trabzon Kent Mirası: Yer-Yapı-Hafıza*. ed. Ömer İskender Tuluk- Halil İbrahim Düzenli. 397-424. Turgut Cansever kitaplığı 2. İstanbul: Klasik, 1. Baskı., 2010.
- (DFOI), Database For Ottoman Inscriptions. “Beşir Ağa Câmii (Beşir Ağa Külliyesi)”. Erişim 26 Eylül 2025. <http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=1026&hid=1194>
- (DFOI), Database For Ottoman Inscriptions. “Nakşidil Sultan Türbesi (Fatih Külliyesi)”. Erişim 26 Eylül 2025. <http://www.ottomaninscriptions.com/verse.aspx?ref=list&bid=2993&hid=4706>
- Doğanay, Aziz. “Osmanlı Mimarisinde Tezyinat”. *Anadolu’da İslâm Kültür ve Medeniyeti*. ed. Mehmet Görmez. 412-428. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Dini Yayınlar Daire Başkanlığı, 2. Basım, 2008.
- Dündar, Abdulkadir. “Türk İslam Sanatları Tarihine Giriş”. *Türk İslâm Sanatları Tarihi El Kitabı*. ed. Abdulkadir Dündar. 15-37. İstanbul: Grafiker Yayınları, 1. Basım, 2019.
- Karagöz, İsmail. *Ayet ve Hadislerin Işığında Allah’ın İsim ve Sıfatları Esmâ-i Hüsnâ*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2011.
- Karpuz, Haşim. “Trabzon İl Merkezi ve İlçelerindeki Önemli Tarihi Yapılar”. *Trabzon*. ed. Hasan Saltık. 101-126. İstanbul: Omaş Baskı, 1996.
- Karpuz, Haşim. “Trabzon ve Çevresinin Mimari Mirası”. *Trabzon Tarihi*. ed. Hikmet Öksüz vd. 2/327-355. Trabzon: Trabzon Ticaret ve Sanayi Odası, 2022.
- Lowry, Heath W.- Emecen, Feridun. “Trabzon”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 41/296-301. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Naşabî, Hişam. “Dinî Kurumlar”. *İslâm Şehri*. ed. R.B. Serjeant. 89-121. İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Önkâl, Ahmet- Bozkurt, Nebi. “Câmi (Dinî ve Sosyokültürel Tarihi)”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 7/46-56. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Özen, Hamiyet vd. (ed.). *Trabzon: Kent İçi Kültür Varlıkları Envanteri*. Trabzon: Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 1. Baskı., 2010.
- Paçacı, Mehmet. “Salât-ı Vüstâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36/21. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Sami, Şemseddin. *Kamûs-i Türkî*, 1900.
- Sarı, Yavuz. *Trabzon ve İlçelerinde Câmiler*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.
- Sülün, Murat. *Kur’an’dan San’ata*. 2 Cilt. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Tuluk, Ömer İskender. “Fethin Trabzon’unda İmar ve İnşa”. *Trabzon’da Fetih ve Şehir*. ed. Temel Öztürk. 245-277. Trabzon: Trabzon Büyük Şehir Belediyesi Kültür Yayınları, 1. Baskı., 2021.
- Tuluk, Ömer İskender- Düzenli, Halil İbrahim. “Yitik Mirasın İzinde: Trabzon’da Osmanlı Câmii ve Mescitleri (1461-1583)”. *Trabzon Kent Mirası: Yer-Yapı-Hafıza*. ed. Ömer İskender Tuluk- Halil İbrahim Düzenli. 55-92. İstanbul: Klasik, 1. Baskı., 2010.

- Tüfekçioğlu, Abdülhamit. "Türk Mimarisinde Yazı". *Türkler*. 6/158-182. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Uçman, Abdullah. "Bayburtlu Zihnî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 5/229-230. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- Yüksel, Murat. *Trabzon'da Türk-İslâm Eserleri ve Kitabeler*. Trabzon: Trabzon Belediyesi Kültür Müdürlüğü, 2000.
- Karadeniz Kültür Envanteri. "Çarşı Câmii". Erişim 18 Eylül 2025.
<https://sanalkent.ktu.edu.tr/img/61.13.23.5/galeri/5.jpg>