



LETTER AND MEANING: THE CONTINUITY OF CALLIGRAPHIC PHILOSOPHY IN THE ARTS AND CRAFTS MOVEMENT AND ART NOUVEAU

İD Serdar KİPDEMİR, Mudanya University, Faculty of Arts and Social Sciences, Bursa, Türkiye

Corresponding Author: Serdar KİPDEMİR, serdarkipdemir@gmail.com

Citation Kipdemir, S. (2026). Harf ve Anlam: Kaligrafi Felsefesinin Arts & Crafts Ve Art Nouveau İle Sürekliliği. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 12, 1(2), 64–82.

doi 10.22252/ijca.1906647

Received Date: March 10, 2026 / **Accepted Date:** March 26, 2026

Abstract

This study examines the ontological bond between traditional calligraphy philosophy and the Arts & Crafts and Art Nouveau movements within the framework of the “letter and meaning” phenomenon. It argues that the ethical stance of Arts & Crafts, which elevates craftsmanship, and Art Nouveau’s pursuit of aesthetic autonomy based on organic form constitute an ontological continuity with the core values of traditional calligraphy. William Morris’s “honest craft” approach redefines the “human-hand-work” integrity of traditional calligraphy, while Alphonse Mucha’s fluid lines and biomorphic typography reveal a modern, secular interpretation of this traditional aesthetic. The study adopts a qualitative research method with a hermeneutic approach, employing historical and comparative analysis; traditional calligraphy practices and works of modern movements are examined within the framework of the metaphysics of manual labour and decorative ontology. Consequently, this study reveals that traditional calligraphy, through Arts & Crafts, regains its “artisan spirit” and, through Art Nouveau, its “formal autonomy,” playing a constitutive role in the formation of the philosophical and aesthetic foundations of modern design.

Keywords: Calligraphy Philosophy, Ontology, Arts & Crafts, Art Nouveau, Craft Ethics



HARF VE ANLAM: KALİGRAFI FELSEFESİNİN ARTS & CRAFTS VE ART NOUVEAU İLE SÜREKLİLİĞİ

Serdar KİPDEMİR, Mudanya Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Bursa, Türkiye
Corresponding Author: Serdar KİPDEMİR, serdarkipdemir@gmail.com

Atıf Bilgisi Kipdemir, S. (2026). Harf ve Anlam: Kaligrafi Felsefesinin Arts & Crafts Ve Art Nouveau İle Sürekliliği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 12, 1(2), 64–82.

doi 10.22252/ijca.1906647

Geliş Tarihi: Mart 10, 2026 / **Kabul Tarihi:** Mart 26, 2026

Özet

Bu çalışma, “harf ve anlam” olgusu ekseninde, geleneksel kaligrafi felsefesi ile Arts & Crafts ve Art Nouveau akımları arasındaki ontolojik bağı incelemektedir. Arts & Crafts’ın zanaatı yücelten etik duruşu ile Art Nouveau’nun organik forma dayalı estetik özerklik arayışının, geleneksel kaligrafinin temel değerleriyle ontolojik bir süreklilik oluşturduğu savunulmaktadır. William Morris’in endüstriyel üretime karşı geliştirdiği “dürüst zanaat” yaklaşımı, geleneksel kaligrafinin “insan-el-iş” bütünlüğünü yeniden tanımlarken; Alphonse Mucha’nın akıcı çizgiler ve biyomorfik tipografi denemeleri aynı geleneksel estetiğin modern ve seküler bir yorumunu ortaya koymaktadır. Nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmada, hermeneutik yaklaşımla tarihsel ve karşılaştırmalı analiz yapılmış; geleneksel kaligrafi pratikleri ile modern akımların eserleri, el emeğinin metafiziği ve dekoratif ontoloji kavramları çerçevesinde çözümlenmiştir. Sonuç olarak, geleneksel kaligrafinin Arts & Crafts aracılığıyla “zanaatkâr ruhunu”, Art Nouveau katkısıyla “biçimsel özerkliği” kazanması, modern tasarımın felsefi ve estetik temellerinin oluşumunda kurucu rol oynamıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaligrafi Felsefesi, Ontoloji, Arts & Crafts, Art Nouveau, Zanaat Etiği

1. Giriş

Yazı, insanlık tarihinin en köklü ifade araçlarından biri olarak, salt iletişim işlevini aşarak estetik ve felsefi bir boyut kazanmış; bu süreçte geleneksel kaligrafi, 'harf' ve 'anlam' arasındaki ontolojik ilişkiyi somutlaştıran temel bir pratik olarak öne çıkmıştır. Geleneksel kaligrafi ise yalnızca bir yazı sanatı değil, aynı zamanda kültürel hafızanın, dini inancın ve estetik ideallerin taşıyıcısı olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın endüstriyel dönüşüm ortamında, Arts & Crafts Hareketi ve Art Nouveau, bu geleneksel kaligrafik değerleri yeniden yorumlayarak modern tasarım anlayışının temellerini atmışlardır.

Gombrich (2022, s. 542), Arts & Crafts hareketi ile Art Nouveau arasında doğrudan bir çizgisel ilişki kurmasa da, iki akımın ortaklaştığı düşünsel temellere dikkat çeker. Her iki yaklaşım da sanatı gündelik yaşama dahil etme arzusu taşıyan, zanaat estetiğine yeniden değer yükleyen ve endüstrileşmenin estetik düzeydeki etkilerini sorgulayan yaklaşımlar olarak değerlendirilir. Arts & Crafts, tasarımın etik boyutlarını öne çıkarırken; Art Nouveau, bu düşünsel çerçeveyi daha görsel, dekoratif ve akıcı bir estetik dile dönüştürmüştür (Gombrich, 2022, s. 544). Ancak, bu ortak düşünsel temelin, geleneksel kaligrafi felsefesi ile kurduğu köklü ve sistematik ontolojik bağ yeterince irdelenmemiştir. İşte bu çalışma, tam da bu boşluğu hedef alarak, iki akımın kaligrafik mirası nasıl farklı yönlerden dönüştürdüğünü ve bütünleştirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda çalışma şu sorulara yanıt aramaktadır: (i) Geleneksel kaligrafi felsefesi ile Arts & Crafts ve Art Nouveau arasında nasıl bir ontolojik ilişki kurulabilir? (ii) El emeğinin metafiziği bu akımlarda nasıl yeniden yorumlanmıştır? (iii) Dekoratif olanın varoluşsal anlamı modern tasarımın temellerini nasıl şekillendirmiştir?

Bu iki akım, geleneksel yazı sanatına farklı açılardan yaklaşmıştır: Arts & Crafts, etik ve felsefi bir duruşla zanaatkâr ruhunu öne çıkarırken, Art Nouveau estetik ve biçimsel bir devrimle organik formları yüceltmıştır. Bu makalenin temel argümanı odur ki, geleneksel kaligrafi, Arts & Crafts hareketi aracılığıyla endüstriyel çağda tehlikeye giren 'zanaatkâr ruhu'nu yeniden tanımlamış ve canlandırmış; Art Nouveau akımının katkısıyla ise keşfettiği 'biçimsel özerkliği' kazanarak modern grafik tasarım ve tipografinin temellerinden birini oluşturmuştur. Böylece, 'kutsal'ın hizmetindeki yazı, 'bireyin' ifade aracı olarak yeni bir misyon edinmiştir.

"Ontolojik bağ" ifadesi, bu çalışmayı salt bir "stil karşılaştırması" olmaktan çıkararak, yazının ve harfin varlık sebebi, anlam taşıyıcılığı ve maddeden manaya evrilen yolculuğu gibi derin bir felsefi tartışmanın kapısını aralamaktadır. Bu çerçevede kaligrafi, yalnızca bir yazım pratiği değil, aynı zamanda yaratıcı (poietik) bir süreç olarak da ele alınabilir (Heidegger, 1977, s. 34); ilerleyen başlıklarda bu bağlamda "Poiesis" kavramı ile ilişkisi incelenecektir.

Çalışma kapsamında öncelikle İslam hat sanatı (Schimmel, 1984, s. 15-42; Burckhardt, 1976, s. 50-78; Yazır, 2023, s. 24), Çin kaligrafisi (Cai, 2004, s. 23-56; Chiang, 1973, s. 78-102; Tseng, 1993, s. 45-67) ve Ortaçağ Batı el yazmalarındaki (De Hamel, 2016, s. 34-78; Parkes, 1991, s. 23-45) geleneksel kaligrafik felsefe, seçilen örnekler üzerinden incelenecektir. Ardından, William Morris öncülüğündeki Arts & Crafts Hareketi'nin (Harvey & Press, 1991, s. 89-124; MacCarthy, 1994, s. 156-189; Naylor, 1971, s. 67-92) endüstriyel üretime karşı geliştirdiği zanaat etiği ile Alphonse Mucha'nın Art Nouveau'daki (Hodge, 2018, s. 45-78) organik çizgi anlayışının bu geleneksel mirası nasıl dönüştürdüğü analiz edilecektir. Son olarak, üç disiplin arasındaki diyalektik ilişki, "sanat-zanaat diyalektiği" bağlamında değerlendirilecek ve geleneksel olanın modern tasarım pratiklerindeki sürekliliği ortaya konulacaktır.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu araştırmanın temel amacı, geleneksel kaligrafi felsefesi ile 19. yüzyıl sonu Avrupa sanat akımlarından Arts & Crafts ve Art Nouveau arasındaki ontolojik bağı disiplinlerarası bir perspektifle ortaya koymaktır. Bu genel amaç doğrultusunda, çalışmanın somut hedefleri şunlardır: (1) Geleneksel kaligrafik değerlerin Arts & Crafts

Hareketi'nin zanaat etiğinde ve Art Nouveau'nun organik form anlayışında nasıl yeniden yorumlandığını tespit etmek; (2) William Morris'in "dürüst zanaat" arayışı ile Alphonse Mucha'nın "biçimsel özerklik" anlayışının geleneksel kaligrafıyla olan ontolojik bağını açığa çıkarmak; (3) Endüstriyel devrim sonrası değişen üretim ilişkileri karşısında, yazı sanatının dönüşümünü felsefi bir temelde okuyarak, modern grafik tasarımın kökenlerindeki bu tarihsel sürekliliği ortaya koymak; ve (4) bu bulgular ışığında güncel tasarım tartışmalarına tarihsel ve felsefi bir derinlik kazandırmak.

Araştırmanın kapsamı üç ana eksen üzerinde yükselmektedir. Tarihsel eksen şu katmanlardan oluşur: İslam hat sanatı, Çin kaligrafisi ve Ortaçağ Batı el yazmalarındaki geleneksel kaligrafik felsefe; 19. yüzyıl endüstriyel devrimi ve sanata yansımaları; Arts & Crafts Hareketi'nin İngiltere'deki doğuşu ve Art Nouveau'nun kıta Avrupası'ndaki yayılışı. Teorik eksen ise "sanat-zanaat diyalektiği" ve el emeğinin metafiziğini, dekoratif olanın ontolojisi ve biçim-içerik ilişkisini ve yazınsal formun anlam taşıyıcılığından estetik nesneye dönüşümünü ele almaktadır. Görsel analiz eksen, William Morris'in "The Works of Geoffrey Chaucer" eseri, Alphonse Mucha'nın afişlerindeki tipografik denemeler ile geleneksel hat eserleri ve Art Nouveau yazıtlarının karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları bulunmaktadır. Çalışma, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı İngiltere ve kıta Avrupası ile sınırlı olup, diğer coğrafyalardaki çağdaş kaligrafi ekollerini kapsam dışı bırakmaktadır. Ağırlıklı olarak William Morris ve Alphonse Mucha'nın eserleri üzerinden ilerlemekte, diğer sanatçılar karşılaştırmalı örnekler olarak ele alınmaktadır. Ayrıca çalışma, modern dijital tipografi ve çağdaş kaligrafi pratiklerini doğrudan kapsamına almaz; ancak ortaya koyduğu tarihsel-felsefi çerçeve, bu güncel pratiklerin anlaşılması için sağlam bir zemin sunmayı hedeflemektedir.

1.2. Literatüre Katkısı

Geleneksel kaligrafi üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla teknik, estetik veya tarihsel incelemelerle sınırlı kalmakta; Arts & Crafts ve Art Nouveau akımları ise genellikle modern tasarım tarihi bağlamında, biçimsel ve sosyo-ekonomik dönüşümler üzerinden ele alınmaktadır. Ancak bu iki alan arasında ontolojik ve felsefi bir süreklilik ilişkisi kuran disiplinlerarası çalışmalar sınırlıdır.

Bu araştırma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamakta; geleneksel kaligrafiyi yalnızca tarihsel bir yazı pratiği olarak değil, varlık ve anlam üretimine dayalı bir estetik düşünce sistemi olarak konumlandırmaktadır. Arts & Crafts'ın zanaat etiği ile Art Nouveau'nun organik biçim arayışını, kaligrafik felsefenin modern bağlamdaki yeniden tezahürleri olarak okumak, literatürde yaygın olan "sanat-zanaat ayrımı" merkezli yaklaşımlara alternatif bir perspektif sunmaktadır.

Çalışmanın özgün katkısı dört noktada toplanmaktadır:

- Kaligrafi felsefesini, modern tasarım tarihinin kurucu akımlarıyla ontolojik düzlemde ilişkilendirerek disiplinlerarası bir köprü kurması;
- William Morris ve Alphonse Mucha örnekleri üzerinden, yazı formunun endüstriyel çağda yeniden kazandığı estetik ve düşünsel statüyü felsefi bir temelde analiz etmesi;
- Modern grafik tasarımın kökenlerine ilişkin tartışmalara, yazının metafiziği ve dekoratif olanın ontolojisi bağlamında kuramsal bir derinlik kazandırması;
- Elde edilen bulgular ışığında güncel tasarım kuramlarına tarihsel ve ontolojik bir derinlik kazandırması.

Bu yönüyle çalışma, hem sanat tarihi hem de tasarım kuramı literatürüne katkı sunmakta; geleneksel kaligrafi düşüncesinin modern görsel kültür içerisindeki dönüşümünü yeniden değerlendirmeye açmaktadır.

2. Kavramsal çerçeve

2.1. Kaligrafinin Felsefi Temelleri: Sembolizm, Anlam ve Poiesis

Kaligrafi, yazının görsel formunun ötesine geçen, çok katmanlı bir anlam ve varoluş alanına işaret eder. Bu pratikte harfler, salt fonetik işaretler olmanın çok ötesinde, kültürlerin ontolojik ve metafizik arayışlarını taşıyan sembolik yapılarıdır (Schimmel, 1984, s. 23-45; Cahill, 1996, s. 56-78). Geleneksel yaklaşımlarda, çizgi kalınlığı, boşluk, ritim ve kompozisyon dengesi gibi unsurlar, estetik kaygılardan önce, bir “hakikat düzeni”nin görünür kılınması amacıyla şekillenir (Parkes, 1991, s. 34-56).

Bu sembolik temel, form ile içeriği ayrılmaz bir bütün haline getirir. Kaligrafide her estetik tercih, aynı zamanda derinlemesine bir anlamsal tercihtir; biçimsel düzen ile metafizik anlam arasında diyalektik bir ilişki kurulur (Lupton, 2010, s. 67-89). Bu sayede kaligrafi, literal anlamın ötesine geçen, görsel dil ve kavramsal derinliği bir araya getiren organik bir birliktelik sunar. Form–içerik diyalektiği ve poiesis kavramı bağlamında, İslam hat sanatı, Çin kaligrafisi ve Gotik yazı gelenekleri, harf, ritim ve kompozisyon anlayışları üzerinden karşılaştırmalı olarak okunabilir.

Bu bütünsel yaklaşım, kaligrafiyi teknik bir üretim sürecinden çıkarıp, temel bir yaratım eylemi (poiesis) olarak konumlandırır. Platon felsefesinde “olmayan bir şeyi var etmenin her türlü” olarak tanımlanan poiesis (Platon, 2019, s. 87), kaligrafi bağlamında harf ve anlamın estetik bir varlık alanında ortaya konması anlamına gelir. Heidegger (1977, s. 34) ise bu kavramı modern bağlamda yeniden yorumlayarak, poiesis’i “hakikatin bir varlık alanında açığa çıkarılması” olarak tanımlar. Sanatçı (poietes), bu süreçte yalnızca bir uygulayıcı değil, anlamı ve ruhu görünür biçime dönüştüren bir yaratıcıdır. Kaligrafi böylece, hem bir yazı sanatı hem de yaratıcı düşüncenin somutlaştığı, felsefi bir varoluş pratiği haline gelir. Bu pratik, Cassirer’in (1955, s. 78-102) “sembolik formlar” teorisi bağlamında ele alındığında, insanın anlam yaratma kapasitesinin temel bir tezahürü olarak da görülebilir.

Sonuç olarak, kaligrafinin felsefi temelleri onu, sembolik bir anlam taşıyıcı, form–içerik diyalektiğini barındıran bütünsel bir ifade ve nihayetinde bir poiesis (yaratım) olarak tanımlar. İlerleyen bölümlerde, bu teorik çerçevenin İslam hat sanatı, Çin kaligrafisi ve Ortaçağ Batı el yazmaları gibi somut geleneksel pratiklerde nasıl hayat bulduğu incelenecektir.

2.2. Sanat-Zanaat Diyalektiği ve Dekoratif Olanın Ontolojisi

Sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşik ayrım, Rönesans’tan itibaren kurumsallaşan bir ayrımdır; sanat “düşünsel” ve “özgün” addedilirken, zanaat “tekrarlanan”, “işlevsel” ve “el ile ilişkili” bir pratik olarak görülmüştür. Bu ayrım, 19. yüzyıl endüstriyel üretimiyle birlikte daha da derinleşmiş, zanaatın ontolojik değeri göz ardı edilmiştir. Oysa zanaat, teknik bir becerinin ötesinde, insanın malzeme, araç ve süreçle kurduğu diyalektik bir ilişkinin somutlaşmasıdır. Bu ilişkide el, yalnızca bir araç değil, bilginin, deneyimin ve yaratıcı niyetin bedensel bir uzantısı haline gelir (Sennett, 2008, s. 123-145). Zanaat eseri, bu sürecin kristalize olmuş halidir; yapılışının izlerini, emeğin zamanını ve ustanın niyetini taşır.

Bu ontolojik çerçeve, dekoratif olanın da yeniden düşünülmesini gerektirir. Dekoratif, yüzeysel bir süs olmanın ötesinde, kültürel kodların, sembolik anlamların ve kolektif estetik duyarlılığın taşıyıcısıdır. Bir “dekoratif ontoloji” fikri, süslemenin salt görsel bir ek olmadığını, nesnenin anlam dünyasına ve işlevsel bütünlüğüne kökten dahil olduğunu savunur. Dekorasyon, bu bakımdan, nesnenin varlığını tamamlayan ve derinleştiren bir boyuttur (Trilling, 2003, s. 56-78). Bu yaklaşım, Arts & Crafts Hareketi’nin, süsleme ile yapı arasında organik bir bütünlük arayan ilkeleriyle (Ruskin, 1853, s. 89-112; Morris, 2002, s. 45-67) ve Art Nouveau’nun, doğadan türeyen biçimlerle yapıyı sarmalayan dekoratif anlayışıyla (Hodge, 2018, s. 45-78) yakından ilişkilidir.

Kaligrafi, bu iki kavramsal zemini –zanaatın ontolojisi ve dekoratifin ontolojisi– bir araya getiren ideal bir pratik olarak karşımıza çıkar. Bir yandan, malzemenin (mürekkep, kalem, kâğıt) fiziksel davranışına bağlı, ustalık

ve bedensel hafıza gerektiren bir zanaattır. Öte yandan, harf formlarının kompozisyonu, ritmi ve estetik düzeniyle, anlamı güçlendiren ve görsel bir dil kuran dekoratif bir sanattır. Bu ikili doğası, onu hem Ortaçağ manastırlarının disiplinli el yazması geleneğinde (De Hamel, 2016, s. 34-56) hem de uzak kültürlerin yazı sistemlerinde (Cai, 2004, s. 23-45; Boustany, 2017, s. 67-89) evrensel bir ifade aracı kılar. Kaligrafi, bu diyalektik içinde, sanat-zanaat ikiliğini aşan bütünsel bir ifade biçimi sunar. İlerleyen bölümlerde, 19. yüzyılın Arts & Crafts ve Art Nouveau gibi akımlarının, tam da bu teorik zeminde, geleneksel kaligrafik mirası nasıl dönüştürdüğü ve yeniden canlandırdığı analiz edilecektir.

3. Yöntem

3.1. Araştırma Deseni

Bu çalışma, nitel ve yorumsayıcı (hermeneutik) bir araştırma deseni benimsemektedir. Yeni ampirik veri üretmekten ziyade, mevcut tarihsel olgular, eserler ve kuramsal metinler arasında ontolojik ve felsefi bir süreklilik ilişkisi kurmayı amaçlamaktadır. Araştırma, sanat tarihi, tasarım felsefesi ve görsel kültür çalışmalarını kesiştiren disiplinlerarası bir yaklaşımla yapılandırılmıştır.

3.2. Veri Toplama ve Analiz Süreci

Araştırmanın veri toplama ve analiz süreci üç aşamada gerçekleştirilmiştir:

3.2.1. Kavramsal Çerçevenin İnşası: İlk aşamada, geleneksel kaligrafinin temelini oluşturan “sembolizm”, “poiesis (yaratım)” ve “sanat-zanaat diyalektiği” gibi felsefi kavramlar, ilgili birincil ve ikincil kaynaklar üzerinden analiz edilerek teorik bir zemin hazırlanmıştır. Bu kavramsal çerçeve, el emeğinin metafiziği (Sennett, 2008), dekoratif olanın varoluşsal anlamı (Trilling, 2003) ve yazınsal formun evrimi (Lupton, 2010) etrafında şekillendirilmiştir.

3.2.2. Tarihsel-Karşılaştırmalı Analiz: İkinci aşamada, İslam hat sanatı, Çin kaligrafisi ve Ortaçağ Batı el yazmaları gibi üç kurucu gelenek, seçilmiş örnekler üzerinden incelenmiş; bu geleneklerin yazıya yüklediği varoluşsal anlamlar ortaya konmuştur. Bu analiz, geleneksel kaligrafi felsefesinin temel ilkelerini belirlemeyi hedeflemiştir.

3.2.3. Metin ve Görsel Eser Analizi: Üçüncü aşamada, William Morris (Kelmscott Press) ve Alphonse Mucha gibi ikonik figürlerin metinleri ve görsel eserleri, hazırlanan kavramsal çerçeve ışığında yorumsayıcı bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu analiz, geleneksel kaligrafik değerlerin Arts & Crafts ve Art Nouveau akımlarında nasıl dönüştürüldüğünü somutlaştırmayı hedeflemiştir.

3.3. Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışma, derinlemesine bir ontolojik bağı ortaya koyma hedefi doğrultusunda, her iki akımın da en merkezi ve etkili temsilcileriyle sınırlandırılmıştır. Arts & Crafts hareketi için William Morris ve Kelmscott Press; Art Nouveau için ise Alphonse Mucha'nın afişleri odak noktası olarak seçilmiştir. Bu seçim, akımların bütünsel tarihsel yayılımını kapsamamakta, ancak söz konusu ontolojik dönüşümün en belirgin ve analiz edilebilir tezahürlerini sunmaktadır.

Araştırmanın kapsamı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı İngiltere ve Kıta Avrupası ile sınırlı olup, diğer coğrafyalardaki çağdaş kaligrafi ekolleri kapsam dışı bırakılmıştır. Modern dijital tipografi ve çağdaş kaligrafi pratikleri de doğrudan bu çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir; ancak ortaya konulan tarihsel-felsefi çerçevenin, bu güncel pratiklerin anlaşılması için sağlam bir zemin sunması hedeflenmektedir.

4. Bulgular

4.1. Geleneksel Kaligrafinin Varoluşsal Kökleri

4.1.1. İslam Hat Sanatında İlahi İzler ve Yazının Ontolojisi

İslam hat sanatı, yazıyı salt bir iletişim aracı olmanın ötesine taşıyarak, ilahi hakikatin tecelli ettiği bir ontolojik

alan olarak konumlandırır. Kur'an'ın “kelam-ı ilahi” oluşu, yazıya aşkın bir boyut kazandırır; harfler, manevi hakikatin maddi dünyadaki sembolik taşıyıcıları haline gelir (Schimmel, 1984, s. 15-42; Burckhardt, 1976, s. 50-78). İslam estetiğinin temel ilkesi olan “Allah güzeldir, güzeli sever” anlayışı, bu sanatı bireysel bir ifadeden ziyade, ilahi güzelliğin bir yansıması ve tefekkür objesi kılar (Yazır, 2023, s. 56-78). Bu ontolojik temelde, yazı maddi (mürekkep, kalem, kâğıt) ile manevi (ilahi kelam, anlam) arasında kurulan bir köprü işlevi görür. Hattat ise sıradan bir üretici değil, bu köprüyü inşa eden, ilahi düzeni ve oranları yansıtmaya çalışan bir “vekîl” konumundadır. Harf formları, oranlar ve kompozisyon, rastgele değil, derin bir kutsal geometri anlayışına dayanır (Boustany, 2017, s. 67-89). Örneğin, “vav” (و) harfinin dairesel formu varlığın birlik ve döngüsellikini, “elif” (ا) harfinin dik ve sade yapısı ise tevhidin saflığını sembolize eder (Schimmel, 1984, s. 89-102).

Estetik kurallara bağlı, ölçülü ve güzel yazı sanatı anlamına gelen hüsn-i hat, bu felsefenin somutlaşmış hâlidir. “Hat, cismânî âletlerle meydana getirilen rûhânî bir hendesedir” şeklindeki meşhur tanım, hat sanatının maddi araçlar yoluyla inşa edilen manevi bir geometri olduğunu vurgular (Yazır, 2023, s. 24). Bu anlayışın seçkin örneklerinden biri, Çırçırılı Ali Efendi'nin (ö. 1906) “Rabbi yessir velâ tüassir, rabbi temmim bi'l-hayr” (Rabbim, kolaylaştır, zorlaştırma; Rabbim, hayırla tamamla) duasını konu alan celî sülüs istifi (bkz. Görsel 1; Yazır, 2023, s. 24). Kompozisyonda harflerin nisbetleri, boşlukların dengeli kullanımı ve ritmik yapı, yalnızca estetik bir bütünlük sunmakla kalmaz; aynı zamanda deruni bir disiplin ve bilinçli bir niyetin görsel tezahürü olarak okunur.



Görsel 1. Çırçırılı Ali Efendi, Celî sülüs istifi: “Rabbi yessir velâ tüassir, rabbi temmim bi'l-hayr”.

Üretim süreci de bu ontolojiye uygun biçimde, ibadet niteliği taşıyan bir tefekkür pratiğidir. Hattatın besmele ile işe başlaması, her harfin ilahi isim ve sıfatlara işaret ettiği inancı, yazıyı dekoratif bir nesneden çıkarıp, ilahi hakikati görünür kılan bir varlık moduna dönüştürür (Burckhardt, 1976, s. 102-125). İzleyici için de bu eserler, estetik bir beğeni nesnesi olmanın ötesinde, mürekkebin ritmi, çizgilerin akışı ve kompozisyondaki sessizlikler aracılığıyla maddi olandan manevi olana geçişi mümkün kılan bir “araf” veya tefekkür alanı oluşturur (Schimmel, 1984, s. 145-167).

İslam hat sanatı, yazıyı salt işlevsel bir gösterge olmanın ötesinde konumlandırarak onu başlı başına bir varlık ve anlam pratiği olarak temellendirir. Bu bağlamda yazı hem hattatın hem de muhatapların Mutlak Olan'la kurduğu ilişkinin maddi ve görsel bir izdüşümü olarak ortaya çıkar.

4.1.2. Çin Kaligrafisinde Taoist Denge ve Hareket-Anlam İlişkisi

Çin kaligrafisi, kalıcı ve değişmez bir hakikatin temsilinden ziyade, Taoist düşüncenin merkezindeki sürekli oluş, akış ve dönüşüm fikrini yansıtan bir sanat formudur (Cai, 2004, s. 23-45). Taoist ontolojide gerçeklik durağan bir öz değil, dinamik bir süreçtir; bu nedenle Çin kaligrafisi, varlığın bu akışkan doğasının görselleştirilmesi olarak değerlendirilir.

Taoizmin temel ilkesi wu wei (eylemsiz eylem), zorlamasız ve doğal bir akışla hareket etmeyi ifade eder. Bu ilke, kaligrafi pratiğine doğrudan yansır. Usta bir hattat, teknik becerisini yıllar süren disiplinle özümseyerek, eserini

ortaya çıkarırken bilinçli hesaplamadan çok, sezgisel ve akıcı bir hareketle fırçayı yönlendirir; bu hareket, Taoist evren anlayışında her şeyin içinde akan qi (yaşam enerjisi) ile özdeşleştirilir (Chiang, 1973, s. 78-102). Bu süreçte her fırça darbesi, tekrarlanamaz bir anlık enerjinin izi haline gelir (Tseng, 1993, s. 45-67). Böylece kaligrafi, salt bir ürün olmaktan çıkarak, meditatif bir performans ve içsel uyum arayışıyla bütünleşmiş bir yaratım eylemi (poiesis) niteliği kazanır (bkz. Görsel 2).



Görsel 2. Siyah mürekkeple yapılmış, qi (yaşam enerjisi) akışını yansıtan akışkan fırça çizgileri.

Bu ontolojik yaklaşım, Taoist yin-yang diyalektiğini yalnızca siyah-beyaz karşıtlığında değil, doluluk (you) ile boşluk (wu) arasındaki dinamik ilişkide de somutlaştırır. Boşluk, pasif bir arka plan değildir; formları tanımlayan, kompozisyona nefes aldırın ve anlamı kuran aktif bir öğedir (Cheng, 1991, s. 56-78). Bu, varlık ile yokluğun birbirini var eden ve tamamlayan bir bütünlüğünü yansıtır. Dolayısıyla, bir kaligrafi kompozisyonu, evrenin sürekli dönüşen dengesi hakkında felsefi bir ifadeye dönüşür. Bir Çin kaligrafisi eserinde, yalnızca harf formları değil, fırçanın ritmi, hızı ve baskısındaki değişimler de okunabilir. Her çizgi, harekete dair bir kayıt, akışın dondurulmuş bir anıdır (Bush & Shih, 2010, s. 89-112). Bu niteliğiyle Çin kaligrafisi, Batı metafiziğindeki durağan varlık (being) anlayışından uzaklaşarak, bir süreç ontolojisi (process ontology) sunar (Tseng, 1993, s. 78-95).

Bu ontolojik çerçevede, Çin kaligrafisi, yazıyı evrenin canlı, dönüşen ve sürekli yeniden yaratılan bir sürecinin parçası olarak konumlandırır. Bu gelenek, harfi statik bir sembol olarak değil, bir enerji akışının ve evrensel dengenin görselleştirilmesi olarak ele alır.

4.1.3. Ortaçağ Batı El Yazmalarında İlahi Düzen

Ortaçağ Batı kültüründe yazı, değişmez, hiyerarşik ve evrensel bir ilahi düzenin görsel temsili olarak kavranmıştır. Skolastik düşüncenin hakim olduğu bu dönemde, evren, Tanrı'dan en basit varlıklara kadar uzanan sabit bir hiyerarşi olarak kavramsallaştırılan "Büyük Varlık Zinciri" (Scala Naturae) çerçevesinde düzenli bir bütün olarak anlaşılmalı ve yazı da bu kozmik hiyerarşinin yeryüzündeki bir yansıması olarak görülmüştür (De Hamel, 2016, s. 34-56).

Bu anlayışın en somut ifadesi, Karolenj minüskülü yazı stilidir. Bu reform, yalnızca okunaklılığı artıran bir teknik gelişme değil, evrenin ölçülebilir, akılcı ve düzenli olduğuna dair teolojik inancın bir manifestosudur (Alexander, 1978, s. 45-67). Harflerin standart oranları, satır aralarının tutarlı mesafesi ve sayfa düzenindeki matematiksel titizlik, Tanrı'nın yarattığı kozmik düzenin görsel bir modeli olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle el yazmaları, yalnızca metni taşıyan nesnelere değil, ilahi hakikatin yapısal düzenini minyatür ölçekte yeniden inşa eden mikrokozmoslar olarak değerlendirilmiştir. Manastırlardaki yazıcı (scriptor), kişisel üslubunu öne çıkaran bir sanatçı (artifex) değil, ilahi kelamı (verbum Dei) en mükemmel ve hatasız biçimde koruyup aktarmakla yükümlü bir hizmetkardır. Kişisel ifade geri planda tutulmuş, öncelik, Tanrısal düzeni doğru biçimde temsil edecek bir metin üretmek olmuştur (Alexander, 1978, s. 89-112). Bu bağlamda, yazma eyleminin kendisi bir ibadet ve itaat biçimi olarak görülmüştür.

Metnin görsel düzeni de bu hiyerarşik gerçekliği pekiştirmiştir. İncil ve dua kitaplarındaki inisiyaller, tezhipler

(illuminations) ve minyatürler sadece estetik kaygılarla değil, içerikteki ontolojik önemi görselleştirmek amacıyla düzenlenmiştir. Örneğin, İsa'nın sözlerinin daha büyük veya daha süslü harflerle yazılması, bu sözlerin üstün statüsünün görsel bir karşılığıydı (De Hamel, 2016, s. 78-95). Sayfa, pasif bir yüzey değil, ilahi düzenin ve hakikatin sahnelendiği kutsal bir alan olarak işlev görmüştür.

Bu bağlamda, Ortaçağ Batı el yazmaları geleneği, yazıyı ilahi, değişmez ve hiyerarşik bir düzenin taşıyıcısı ve temsilcisi olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, yazının ontolojik statüsünü araçsallıktan çıkararak, onu evrensel bir düzen anlayışının görselleştirildiği bir alana dönüştürür.

4.2. Modern Dönüşüm I: Arts & Crafts Hareketi

4.2.1. Tarihsel Bağlam: Endüstriye Karşı Dürüst Zanaat

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, endüstriyel üretimin yarattığı köklü bir kopuşa tanıklık etti. Makineleşme, seri üretim ve kâr odaklı ekonomi, üretim sürecini insanın yaratıcı niyetinden, emeğinden ve malzemeyle kurduğu somut ilişkisinden uzaklaştırarak derin bir yabancılaşmaya yol açtı (Pevsner, 1936, s. 45-67). Bu dönemde, İslam hat sanatındaki tefekkürü, Çin kaligrafisindeki qi akışımı ve Ortaçağ el yazmalarındaki kutsal düzeni besleyen zanaatkârın ontolojik konumu – yani, üreticinin eseriyle kurduğu anlamlı, bütünsel ve manevi bağı – tehlikeye girmişti.

Arts & Crafts Hareketi, tam da bu krizin ortasında, William Morris öncülüğünde, kaybolmaya yüz tutan bu değerleri savunmak ve yeniden tanımlamak için ortaya çıktı. Hareketin temel çıkış noktası, endüstriyel ürünlerin estetik ve kalite açısından yozlaşmasına duyulan tepkiydi. Ancak Morris ve takipçileri için bu, salt bir stil eleştirisinden çok daha derin bir etik ve ontolojik sorgulamaydı (Morris, 1889/2002, s. 56-78; Naylor, 1971, s. 34-56). Morris'in "dürüst zanaat" (honest craftsmanship) kavramı, üretimin yalnızca sonucuna değil, sürecine vurgu yapar: Malzemenin doğasına saygı, aracın (elin) ustalıklı kullanımı, işleyle güzelliğin ayrılmaz bütünlüğü ve nihayetinde, emeğin insanı özgürleştiren bir faaliyet olarak yeniden değer kazanması.

Bu felsefe, önceki bölümlerde incelenen geleneksel kaligrafi felsefesiyle çarpıcı ontolojik paralellikler taşır. Nasıl ki bir hattat (İslam), yazıcı (Ortaçağ) veya kaligraf (Çin) için yazı, araçsal bir eylem değil, disiplin, niyet ve anlamla örülü bir varoluş pratiği idiyse, Arts & Crafts için de zanaat, benzer şekilde, insanın kendini ve dünyayı anlamlandırdığı temel bir faaliyet olarak yeniden tanımlandı. Hareket, el emeğinin metafiziğini – yani, elle üretimin sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve ruhsal bir bütünleşme sağladığı fikrini – modern bir bağlamda yeniden canlandırdı (Sennett, 2008, s. 123-145).

Dolayısıyla, Arts & Crafts'ı yalnızca geçmişe özlem duyan nostaljik bir tepki olarak görmek eksik olur. Aksine, bu hareket, endüstriyel çağın yıkıcı rasyonalitesi karşısında, geleneksel kaligrafi felsefesinin merkezindeki "insan-el-iş-anlam" bütünlüğünü korumaya ve ona yeni bir etik temel kazandırmaya yönelik bilinçli bir çabaydı. William Morris, bu çabanın hem teorisyeni hem de pratisyeni olarak (MacCarthy, 1994, s. 156-189), zanaatı bir lüks veya antika olmaktan çıkarıp, iyi, güzel ve anlamlı bir yaşamın kurucu unsuru haline getirmeyi amaçladı.

4.2.2. El Emeğinin Ontolojik Değeri ve Sorgulayan Estetik

Arts & Crafts hareketi, el emeğini yalnızca bir yapım yöntemi olarak değil, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin ontolojik bir temsili olarak ele almıştır. El emeği, mekanik tekrarın karşısına insanın yaratıcılığını, özgünlüğünü ve anlam arayışını koyan bir değer sistemi üretir (Sennett, 2008, s. 145-167). Zanaatkârın malzemeyle kurduğu ilişki, bedensel hareketlerin zihinsel yoğunlaşma ve estetik duyarlılıkla birleştiği bütünsel bir süreçtir. Endüstriyel üretimin parçaladığı bu bütünlük, el emeğinde yeniden tesis edilir (Ruskin, 1853, s. 89-112). Her dokunuş, kesim ve birleştirme, zanaatkârın dünyayla kurduğu varoluşsal bağın bir ifadesidir.

Arts & Crafts estetiği, yüzeysel süsleme değil, malzemenin doğasına sadakat, işlevsellik ve üretim sürecinin etiği

üzerine kurulu bir yaklaşımdır (Pevsner, 1936, s. 78-95; Harvey & Press, 1991, s. 89-124). Morris'in güzellik anlayışı, tüketim kültürünün anlamsız estetiklerinden ziyade ahlaki ve epistemolojik bir duruşu temsil eder (MacCarthy, 1994, s. 178-202).

El emeğiyle üretilmiş nesne, yalnızca bir obje değil, üreticisinin dünyayı algılama biçiminin kayıtlı bir izidir. Dokusal farklılıklar, yüzey izleri ve malzemenin doğal özellikleri, zanaatkarın varoluşunu yansıtan fenomenolojik göstergelerdir (Sennett, 2008, s. 189-212). Bu bakımdan nesne, bir hakikatin (aletheia) üretim sürecinde açığa çıkarılması olarak da okunabilir (Heidegger, 1977, s. 56-78). Doğadan alınan motifler, geleneksel desenler ve sembolik formlar, Arts & Crafts hareketinde bir süs değil, kültürel hafızanın ve insan-doğa ilişkisinin görsel anlatıcılarıdır. Bu sayede dekoratif öge, endüstriyel üretimin soyut diline karşı organik bir anlam taşıyıcısına dönüşür.

Bu ontolojik ve estetik çerçeve, Arts & Crafts'ın yazı ve tipografiye yaklaşımını da şekillendirmiştir. El emeğinin değerini ve malzemeyle kurulan samimi ilişkiyi savunan hareket, bu ilkeleri kaligrafik formlar ve harf tasarımı bağlamında nasıl somutlaştırmıştır? Bu sorunun yanıtı, bir sonraki alt başlıkta, William Morris'in tipografik çalışmaları özelinde incelenecektir.

4.2.3. Kaligrafi ve Tipografide Yansımalar: The Works of Geoffrey Chaucer Örneği

Arts & Crafts hareketinin el emeğine, malzemeye ve bütüncül güzele dair ontolojik savları, en somut ve etkileyici ifadelerinden birini, William Morris'in kurduğu Kelmscott Press ve onun şaheseri olan The Works of Geoffrey Chaucer (1896) baskısında bulur (MacCarthy, 1994, s. 234-256). Bu eser, hareketin felsefesinin kitap sanatları ve tipografi alanında nasıl cisimleştiğini gösteren bir manifestodur.

Morris, endüstriyel çağın standart, ince ve ruhsuz baskılarına karşı, Ortaçağ el yazmalarının görkemini ve elle üretilmiş hissini modern bir baskı tekniğiyle yeniden canlandırmayı amaçlamıştır. Chaucer baskısı bu amacın doruk noktasıdır. Morris, bu eser için özel olarak tasarladığı "Chaucer" isimli yazı karakteri, sayfa düzeni, baş harfler (initials), kenar süslemeleri (borders) ve hatta mürekkep ve kâğıdın kalitesiyle, kitabı bir okuma nesnesi olmaktan çıkarıp, bir zanaat ve sanat objesine dönüştürmüştür.

Arts & Crafts hareketinin tipografik yaklaşımlarını somutlaştıran bu tasarım anlayışı, William Morris'in Kelmscott Press için geliştirdiği yazı karakterlerinde açık biçimde izlenebilir (bkz. Görsel 3). "Chaucer" tipi, makine çağı fontlarının anonim ve mekanik netliğinden bilinçli bir kopuşu temsil etmekte; kalın çizgileri, belirgin serifleri ve katı olmayan oranlarıyla kaligrafik bir el hareketinin kuvvetini ve organik varyasyonunu yansıtmaktadır (Peterson, 1991, s. 45-67; Pevsner, 1936, s. 112-134). Harf formlarının üretim sürecini gizlemek yerine görünür kılması, Morris'in "dürüst zanaat" anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Sayfadaki yoğun siyah alanlar ile beyaz boşluklar arasındaki kontrast ise, Ortaçağ el yazmalarını çağrıştıran bir ışık-gölge dengesi oluşturarak kitabı endüstriyel bir ürün olmaktan çok, elle üretilmiş estetik bir nesneye dönüştürmektedir.



Görsel 3. William Morris, *The Works of Geoffrey Chaucer* (Kelmscott Press, 1896) sayfa detayı. "Chaucer" yazı

karakterinin el yapımı hissi veren kalın çizgileri, dekoratif baş harfler ve bitkisel bordürler, Arts & Crafts estetiğini ve Morris'in desen, tipografi ve kompozisyonu bütüncül ele alan tasarım felsefesini yansıtır.

Bu yaklaşım, önceki bölümlerde incelenen geleneksel kaligrafi mirasıyla doğrudan bir diyalog içindedir. Ortaçağ yazıcılarının kutsal metinleri görselleştirmek için kullandığı inisiyal ve tezhip geleneği, Morris tarafından dekoratif bir süs olarak değil, metnin hiyerarşisini ve okuma ritmini görsel olarak yapılandıran, anlamı güçlendiren organik bir bileşen olarak benimsenmiştir. Benzer şekilde, harf formlarındaki bu kasıtlı “el yapımı” estetik, İslam hat sanatındaki hattatın niyetini veya Çin kaligrafisindeki qi akışını taklit etmez; fakat aynı ontolojik kaygıyı paylaşır: Yazının, onu üreten insanın yaratıcı niyetinin, emeğinin ve malzemeyle olan samimi ilişkisinin bir izini taşıması gerektiği kaygısını.

Dolayısıyla, Kelmscott Chaucer, Arts & Crafts'ın kaligrafiye katkısının özünü somutlaştırır: Hareket, geleneksel kaligrafinin “zanaatkâr ruhu”nu – yani, üretim sürecine ve insan-el-iş bütünlüğüne dair derin saygıyı – endüstriyel çağın anonim ve yabancılaştırıcı üretim biçimlerine karşı, modern tipografi aracılığıyla yeniden canlandırmış ve savunmuştur. Bu, yazıyı bir iletişim aracı olmaktan çıkarıp, bir etik ve estetik duruşun taşıyıcısı haline getiren köklü bir dönüşümdür.

4.3. Modern Dönüşüm II: Art Nouveau Akımı

4.3.1. Estetik Manifesto: Doğadan Organik Forma

Arts & Crafts hareketi, endüstriyel üretime karşı etik bir duruş ve zanaatkâr ruhunun yeniden değer kazanmasıyla geleneksel kaligrafi mirasını korumaya çalışırken, onu takip eden Art Nouveau akımı, bu mirasa farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Art Nouveau, geleneksel ile modern arasındaki gerilimi, zanaatın etiğinden ziyade, biçimin özerkliği ve dekoratifin ifade gücü üzerinden çözmeyi hedeflemiştir (Schmutzler, 1977, s. 45-67). Akımın merkezinde, doğanın – özellikle bitkilerin, çiçeklerin ve deniz canlılarının – akışkan, kıvrımlı ve asimetric formlarını soyutlayarak yeni bir evrensel estetik dil yaratma arzusu yatar (Hodge, 2018, s. 23-45). Bu “yeni sanat”, tarihsel stillerin taklidini reddeder ve bunun yerine, modern yaşamın dinamizmini yakalayacak özgün bir biçim dili arayışına girer. Endüstriyel üretim, Art Nouveau için Arts & Crafts'taki gibi yıkıcı bir tehdit değil, yeni malzemeleri (demir, cam) ve üretim tekniklerini kullanarak bu organik formları kitlesel ölçekte ifade etme olanağı olarak görülmüştür (Pevsner, 1936, s. 134-156). Ancak bu ifade, makinenin soğuk rasyonalitesinde değil, doğanın canlı, büyüyen ritminde şekillenmelidir.

Art Nouveau'nun temel ontolojik iddiası şudur: Dekoratif, yapıdan ayrılamaz; biçim, işlevin organik bir sonucu olmalıdır. Bu, Louis Sullivan'ın “Biçim işlevi izler” (Form follows function) ilkesinin, doğadan ilham alan şiirsel ve sembolik bir yorumudur (Pevsner, 1936, s. 156-178; Schmutzler, 1977, s. 89-112). Burada işlev, sadece pratik kullanım değil, aynı zamanda duygusal ve psikolojik bir etki yaratma işlevidir. Bir kapı tokmağı, bir bina cephesi veya bir afişteki yazı, insanı çevreleyen estetik bütünlüğün bir parçası olarak, adeta yaşayan bir organizma gibi kıvrılıp dallanmalıdır.

Bu felsefe, önceki bölümlerde ele alınan geleneksel kaligrafiyle önemli bir ortak paydada buluşur: Çizginin anlatım gücü. Art Nouveau, tıpkı Çin kaligrafisinde qi'nin (yaşam enerjisi) fırça hareketiyle aktarılması gibi, çizgiyi durağan bir sınır olmaktan çıkarıp enerji, büyüme ve hareketin ta kendisi haline getirir (Chiang, 1973, s. 102-124). Ancak bunu, dini veya felsefi bir disiplinle değil, modern, seküler ve görsel bir coşkuyla (jouissance) yapar (Schmutzler, 1977, s. 123-145). Art Nouveau'nun çizgisi, sembolik anlamdan çok, saf biçimsel ifadenin peşindedir.

Bu genel manifesto, akımın en ünlü temsilcilerinden biri olan Alphonse Mucha'nın çalışmalarında en yetkin ifadesini bulur (Hodge, 2018, s. 78-95). Mucha, poster sanatını yükselterek, ticari bir iletiyi, organik çizgiler, zarif kadın figürleri ve akıcı tipografiyle bezeyerek yüksek sanat düzeyine taşımıştır. Onun çalışmaları, Art Nouveau'nun

yazı ve görsel iletişime getirdiği radikal yeniliği anlamak için ideal bir penceredir.

4.3.2. Alphonse Mucha: Dekoratif Yazıda Biyomorfizm

Art Nouveau'nun organik form manifestosu, Çek sanatçı Alphonse Mucha'nın afişlerinde en ikonik ifadesini bulur. Mucha, ticari bir mecra (afiş) yüksek sanat düzeyine taşıyarak dekoratif yazıyı görsel kompozisyonun ayrılmaz ve dinamik bir ögesi hâline getirmiştir (Dvořák & Mucha, 2020, s. 89-112). Onun çalışmalarında tipografi, salt bir ileti taşıyıcısı olmaktan çıkar; bitkisel büyümenin kıvrımlarını, çiçeklerin zarafetini ve kadın figürlerinin akıcı saçlarını izleyen biyomorfik bir organizma niteliği kazanır (Hodge, 2018, s. 112-134). Mucha'nın 1897 tarihli Monaco-Monte-Carlo afişi, bu yaklaşımın belirgin bir örneğini sunmaktadır (bkz. Görsel 4). Afişin üst bölümünü saran yazı, doğrusal bir dizilim yerine sarmaşık benzeri bir hareketle kıvrılarak ilerler; harflerin serifleri ve uzantıları, yaprak tomurcuklarını ve ince dalları çağrıştıran biçimlere dönüşür. Bu bağlamda yazı, görsel alanı sınırlayan bir çerçeve olmaktan ziyade, kompozisyonla bütünleşmiş, yaşayan ve dönüşen bir süs ögesi olarak işlev görür.



Görsel 4. Alphonse Mucha, Monaco-Monte-Carlo (1897) afiş detayı [Litografik baskı].

Mucha'nın bu radikal tipografik yaklaşımı, geleneksel kaligrafi mirasıyla iki yönlü bir diyalog kurar. İlk olarak, Ortaçağ el yazması geleneğindeki inisiyaller ve tezhiplerle benzerlik taşır. Tıpkı bir ilüminatörün metnin baş harfini anlamsal ve görsel bir odak noktasına dönüştürmesi gibi, Mucha da tüm kelime bloğunu, afişin anlamını ve atmosferini güçlendiren bir dekoratif motife dönüştürür (De Hamel, 2016, s. 95-118). İkinci olarak, Çin kaligrafisindeki "çizgi felsefesi"ni çağrıştıır. Mucha'nın çizgisel ritmi, Çin geleneğindeki qi (yaşam enerjisi) akışının seküler ve dekoratif bir yorumu gibidir; fırça darbesinin spontanlığı yerine, litografik tasarımın kontrollü zarafetiyle ifade bulur (Tseng, 1993, s. 78-95).

Ancak Mucha'nın gerçek devrimi, bu organik dili endüstriyel bir üretim tekniği olan litografi aracılığıyla kitlesel iletişime taşınmasıdır. Arts & Crafts'ın el emeğine vurgusundan farklı olarak, Mucha, makinenin çoğaltma olanaklarını, yeni ve erişilebilir bir estetik ifade aracı olarak benimsemiştir (Schmutzler, 1977, s. 156-178). Bu sayede, "biçimin özerkliği" ilkesi, el yapımı nesnelere sınırlı dünyasından çıkarak, modern kentlinin görsel çevresini şekillendiren bir güç haline gelmiştir.

Mucha'nın bu yaklaşımı, Art Nouveau'nun tipografiye kazandırdığı yeni dili tanımlar: afiş tipografisi. Bu dilde yazı, mekanik dizginin katı ızgarasından kurtulur; görsel kompozisyonun organik akışına uyum sağlayan, okunabilirliği koruyan ancak önceliği görsel-duygusal etkiye ve dekoratif bütünlüğe veren bir ögeye dönüşür. Hector Guimard'ın Paris Metro girişlerindeki dalgalı yazıtları veya Eugène Grasset'nin kitap kapakları, bu yeni dilin

diğer önemli tezahürleridir (Hodge, 2018, s. 145-167). Sonuçta, Alphonse Mucha'nın çalışmaları, Art Nouveau'nun kaligrafiye en kalıcı katkısını somutlaştırır: Yazıyı, anlamın ötesinde, saf biçimsel ifadenin ve dekoratif bütünlüğün otonom bir alanı olarak yeniden keşfetmek. Bu, geleneksel kaligrafının Arts & Crafts aracılığıyla yeniden kazandığı “zanaatkâr ruhu”na paralel ve onu tamamlayıcı bir dönüşümdür: “Biçimsel özerklik.”

4.4. Tematik Analiz: Geleneksel ve Modern Arasındaki Ontolojik Kesişmeler

4.4.1. “Yaparak Var Olmak”: Zanaatkârın Fenomenolojisi

Zanaatkârın “yaparak var olma” hali, bu çalışmanın izini sürdüğü üç geleneğin – geleneksel kaligrafi, Arts & Crafts ve Art Nouveau – ortak ontolojik zeminidir. Bu fenomenolojik duruş, üreticiyi salt bir araç olmaktan çıkarır; onu, varlığını malzemeyle, aletle ve süreçle kurduğu diyalog içinde inşa eden bir özne haline getirir (Sennett, 2008, s. 212-234). Bilgi, burada soyut kavramlardan önce, dokunsal ve bedensel bir deneyim olarak gelir.

Bu durum, İslam hat sanatında besmeleyle başlayan bir tefekkür pratiği (Schimmel, 1984, s. 167-189), Çin kaligrafisinde qi (yaşam enerjisi) ile bütünleşmiş fırça hâkimiyeti (Chiang, 1973, s. 124-146) veya Ortaçağ yazıcısının ilahi metne saygıyla gerçekleştirdiği disiplinli eylem olarak tezahür eder (De Hamel, 2016, s. 118-140). Her birinde, zanaatkârın bedeni, aklın ve niyetin bir uzantısıdır; her harf çizgisi, bu bütünleşmenin somut kayıdır.

Arts & Crafts hareketi, endüstriyel çağın bu bedensel hafızayı silme tehdidine karşı, bu fenomenolojik deneyimi “dürüst zanaat” ilkesiyle savunmuştur. William Morris'in Kelmscott Press'teki çalışması, acele etmeyen, malzemenin doğasına kulak veren ve her aşamasında insan iradesinin izini taşıyan bir üretim sürecini yeniden tesis etme çabasıydı (Harvey & Press, 1991, s. 124-145). Zaman, burada niceliksel bir baskı unsuru değil, nitelikli bir yoğunlaşmanın alanına dönüşmüştür (Sennett, 2008, s. 234-256).

Art Nouveau ise, aynı bedensel ve süreç odaklı yaratımı, daha seküler ve dekoratif bir ifade kanalına yönlendirmiştir. Alphonse Mucha'nın afişlerinde, çizginin akışkanlığı ve kompozisyonun organik ritmi, tasarımcının elinin ve estetik sezgisinin ürünüdür (Dvořák & Mucha, 2020, s. 112-134). Burada da yapım süreci, sonucun görünmez arka planı değil, onun karakterini belirleyen özsel bir andır (Heidegger, 1977, s. 78-95).

Dolayısıyla, geleneksel hattattan Arts & Crafts zanaatkârına ve Art Nouveau tasarımcısına uzanan çizgide, “yaparak var olmak” ortak paydası, yazının ontolojik statüsünü belirler. Bu payda, üretilen nesneyi (harfi, yazıyı, afişi) bir iletişim aracı olmanın ötesine taşıyarak, onu yaratıcısının varoluşsal bir izi haline getirir.

4.4.2. Form ve İçeriğin Kaligrafik Dengesi

Kaligrafide form ve içerik arasındaki ilişki, yazının ontolojik çekirdeğini oluşturur. Bu, sadece bir şeyin “güzel” ve “okunaklı” olması meselesi değil; biçimin, taşıdığı anlamın, niyetin ve bağlamın kaçınılmaz ve organik bir tezahürü olması meselesidir. Bu diyalektik denge, yazıyı araçsallıktan kurtararak, onu anlamın kendisinin görsel-bedensel bir formu haline getirir (Lupton, 2010, s. 89-112).

Tüm kadim geleneklerde, bu denge mutlak bir ilkeydi. İslam hat sanatında, vav harfinin dairesel formu ile birliğin sembolizmi veya bir ayetin celi sülüsle yazılması ile ilahi kelamın görkemli ifadesi arasında kopmaz bir bağ vardır (Schimmel, 1984, s. 189-212). Biçim, içeriğin üzerine giydirilmiş bir elbise değil, onun teni ve iskeletidir. Çin kaligrafisinde ise, qi enerjisinin fırça hareketindeki akışı, yazılan şiirin veya düsturun ruh halini ve ritmini doğrudan cisimleştirir (Chiang, 1973, s. 146-168). Ortaçağ el yazmalarında, inisiyallerin büyüklüğü ve tezhibin ihtişamı, metnin kutsal hiyerarşisini görsel olarak kodlar (De Hamel, 2016, s. 140-162).

Arts & Crafts hareketi, endüstriyel çağda bu organik bağın kopma tehlikesine karşı, onu etik bir ilke olarak yeniden tanımladı. William Morris için “form”, malzemenin doğasına sadık, dürüst bir zanaatkârlıkla üretilmiş

olmak zorundaydı; “içerik” ise, yalnızca metnin literal anlamı değil, onun insani, kültürel ve toplumsal değeriydi (Morris, 1889/2002, s. 78-95). Kelmscott Chaucer’da, “Chaucer” yazı karakterinin kalın, el yapımı hissi veren formu, Ortaçağ şairinin eserine duyulan saygıyı ve onu mekanik bir dünyadan koruma arzusunun taşıyıcı (Peterson, 1991, s. 67-89). Dekorasyon (form), metnin değerini (içerik) yüceltmek için vardır.

Art Nouveau ise, bu diyalektiği estetik ve duygusal bir düzleme taşıdı. Burada “içerik”, çoğu zaman ticari bir mesaj (bir konser, bir ürün) olsa da, “form” onu dönüştürerek yeni bir anlam katmanı ekler. Alphonse Mucha’nın afişlerinde, bir tiyatro oyununun adının biyomorfik harflerle yazılması, oyunun atmosferine (içeriğine) dair bir duygusal ön bilgi sunar (Dvořák & Mucha, 2020, s. 134-156). Form, iletişimin rasyonel işlevini aşarak, izleyicide bir ruh hali, bir arzu, bir estetik haz yaratma işlevi üstlenir (Schmützler, 1977, s. 178-195). İçerik (mesaj), formun (organik tipografi) içinde erir ve onunla bütünleşir.

Dolayısıyla, form-içerik dengesi, kaligrafinin geleneksel, etik ve estetik üç boyutunda da sabit kalan ontolojik bir eksendir. Bu denge, yazıyı salt bir “şey” olmaktan çıkarıp anlamın bir beden (form) aracılığıyla belirli bir zaman ve mekânda tezahür ettiği bir “olay”a dönüştürür.

4.4.3. Zaman, Mekân ve Anlam: Kaligrafik Eserin Varoluşsal Katmanları

Kaligrafik eser, yaratıldığı andan itibaren zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyle anlam kazanan dinamik bir varlıktır. Bu etkileşim, onu statik bir nesne olmaktan çıkarıp, içinde üretim zamanını barındıran, sergilendiği mekânla diyaloga giren ve böylece anlamı sürekli genişleyen bir kültürel olguya dönüştürür.

Zaman, kaligrafide iki katman halinde tezahür eder: Yapım zamanı ve seyir zamanı. Yapım zamanı, eserin bedeninde kayıtlıdır: İslam hat sanatında bir celi sülüs kompozisyonunda, hattatın nefesinin ve konsantrasyonunun ritmi, çizgilerin başlangıç ve bitişlerindeki kalınlaşım incelemelerde okunabilir (Schimmel, 1984, s. 212-234). Arts & Crafts’ta, William Morris’in Kelmscott baskılarındaki yoğun siyah mürekkep lekesi, acele etmeyen, elle dökülmüş bir mürekkebin ve baskı makinesine saygıyla uygulanan bir baskının zamanını taşıyıcı (Sennett, 2008, s. 256-278; Peterson, 1991, s. 89-102). Seyir zamanı ise, izleyicinin eserle kurduğu diyalogda ortaya çıkar. Mucha’nın bir afişinin karmaşık, biyomorfik tipografisini çözmek, bir kitap sayfasındaki Morris bordürlerini takip etmek veya bir hat levhasının kompozisyonundaki dengeyi sezme, hepsi zaman isteyen, zamana yayılan bir tecrübedir.

Mekân ise bu tecrübeyi şekillendirir ve derinleştirir. Geleneksel bir hat levhası, bir cami kubbesinde veya şadırvan başında farklı, bir müze duvarında farklı anlamlar üretir. İlkinde, ibadet mekânının ayrılmaz bir parçası, görsel bir ilahi davettir; ikincisinde ise, tarihsel ve estetik bir nesne olarak incelenir (Yazır, 2023, s. 89-112; Trilling, 2003, s. 78-95). Arts & Crafts’ın “güzel ve işlevsel ev” ideali, kaligrafik kitapları (Kelmscott Chaucer) bu evin kütüphanesinde, gündelik yaşamın dokusuna dahil edilecek birer nesne olarak konumlandırır (MacCarthy, 1994, s. 256-278). Art Nouveau afişleri ise, doğası gereği kamusal mekânın ürünüdür. Bir sütuna asılan Mucha afişi, kentlinin yürüyüş rotasına estetik bir müdahaledir; yazı, sokakta yaşar ve orada anlam bulur (Dvořák & Mucha, 2020, s. 156-178; Schmützler, 1977, s. 195-212).

Dolayısıyla, kaligrafik eserin nihai anlamı, onun zaman-mekân matrisindeki konumundan ayrı düşünülemez. İslami bir yazı, mekânı kutsarken zamana meydan okur; Arts & Crafts kitabı, evin sıcak zamanında okunmak üzere özel bir mekânda var olur; Art Nouveau afişi, kentlinin geçici zamanında, kamusal mekânda parlayıp söner. Bu üçlü etkileşim (zaman-mekân-anlam), kaligrafiyi salt bir metin veya resim olmaktan çıkararak, izleyicisini de içine alan, duygusal ve zihinsel bir olaylar dizisine dönüştürür. Modern tasarımın köklerinde yatan da geleneksel kaligrafinin bu olaysal ve mekânsal varoluş potansiyelidir.

5. Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, Gombrich'in (2022, s. 542-546) işaret ettiği ancak kökenlerini derinlemesine izlemediği ortak düşünsel temelin, aslında geleneksel kaligrafi felsefesine uzanan köklü bir ontolojik süreklilik üzerine inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Arts & Crafts Hareketi ve Art Nouveau, bu kadim mirası, endüstriyel çağın yarattığı kopuş ve anlam krizine cevap olarak, birbirini tamamlayıcı iki stratejiyle dönüştürmüştür. Ontolojik kesişimlerin analizi, ilkinin yazının üretim sürecinin etiğini merkeze alarak “zanaatkâr ruhunu” canlandırdığını; ikincisinin ise yazının nihai formunun fenomenolojisini öne çıkararak “biçimsel özerkliği” ilan ettiğini göstermektedir.

5.1. Poiesis'ten Praxis'e: Zanaatkâr Elinin Ontolojik Dönüşümü

William Morris'in “dürüst zanaat” doktrini, İslam hat sanatındaki “kalem” ve “ilahi nefha” (Schimmel, 1984, s. 234-256) metaforları veya Çin kaligrafisindeki “fırçaya vuran yaşam enerjisi (qi)” (Cai, 2004, s. 78-95) kavramıyla kurduğu diyalog, yalnızca biçimsel bir benzerlik değil, yaratıcı eylemin (poiesis) taşıdığı varoluşsal ağırlığın paylaşılmasıdır. Geleneksel atölyede usta-çırak ilişkisi içinde aktarılan bu metafizik, endüstriyel üretim karşısında bireysel sorumluluğa dayalı etik bir praxis'e dönüşmüştür (Sennett, 2008, s. 278-295). Morris'in The Works of Geoffrey Chaucer gibi el işi kitaplarında, her harfin istifi, mürekkebin dokusu, zanaatkârın fiziksel varlığının ve estetik kararının kayıdır. Bu, Ortaçağ manastır katibinin ibadet niyetiyle yazmasından felsefi olarak kökten farklı, ancak eylemin kendisini anlamlandırma düzeyinde ontolojik bir akrabalık taşır. Arts & Crafts'ın devrimci yanı, geleneksel kaligrafinin “kutsal” veya “geleneksel” olana adanmışlığını, modern bireyin yaratıcı özerkliğine ve sosyal adalet arayışına kanalize ederek, sanat ile zanaat arasındaki hiyerarşik ayrımı sorgulatmasıdır.

5.2. Biçimin Özerkleşmesi: Dekoratif Olanın Varoluşsal İlanı

Art Nouveau ise, aynı geleneksel kökenden beslenerek tamamlayıcı bir devrim gerçekleştirmiştir. Alphonse Mucha'nın afişlerinde harflerin dalgalı, sarmaşık gibi saran formları, Çin kaligrafisindeki doğal ritim ilkesini ve Gotik yazıtlardaki organik süsleme geleneğini, modern kentlinin görsel diline tercüme eder. Burada kritik olan, dekoratifin artık metnin yanında ikincil bir süs değil, anlamın ta kendisi haline gelmesidir. “Biyomorfik tipografi”, bir ürünün ismini (örneğin “Job”) yazarken, aynı zamanda onun karakterini (zarafet, doğallık, kadınsılık) de görselleştirir. Bu, geleneksel hattın “güzel yazı” ile “derin anlam” arasında kurduğu dengenin, endüstri sonrası toplumda formun lehine evrilmiş halidir (Schmützler, 1977, s. 212-234; Dvořák & Mucha, 2020, s. 178-195). Art Nouveau, harfi, artık ilahi kelamın veya elle çoğaltılmış metnin bir parçası olmaktan çıkarıp, bağımsız bir estetik nesne ve güçlü bir ticari imza olarak konumlandırarak, modern grafik tasarımın temel kodlarını oluşturmuştur.

5.3. Bir Diyalektiğin Mirası: Modern Tasarımın Ontolojik Temelleri

Bu ikili mirasın kesişim noktası, “harf”in salt bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, kendi başına bir “anlamlandırma zemini” haline gelmesidir. Arts & Crafts, bu zemini üretim anındaki insani deneyimle, Art Nouveau ise tüketim anındaki görsel algıyla doldurmuştur. Bu diyalektik, 20. yüzyıl tasarımının merkezi gerilimlerini şekillendirmiştir: Kitlelilik-bireysellik, işlevsellik-süs, saf biçim-anlam yüklü biçim. Bauhaus'un rasyonalist tipografisi, Art Nouveau'nun aşırı dekorasyonuna bir tepki olarak doğarken, onun “temel forma” olan vurgusu, köklerini yine bu ontolojik arayıştan alır (Lupton, 2010, s. 112-134).

Dolayısıyla, bu çalışmanın ortaya koyduğu bağ, basit bir etki-tepki veya stilistik alıntılar dizisinden ziyade, tasarım düşüncesinin endüstriyel moderniteyle hesaplaşırken, insanî olanı korumak adına tarihsel hafızaya nasıl başvurduğunun kanıtıdır. Dijital çağın “kinetik tipografi”si veya “el yapımı font” trendleri, bu diyalektiğin yeni teknolojik ortamlardaki tezahürleridir.

5.4. Sınırlılıklar ve Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler

Bu çalışma, odak noktasını İngiliz Arts & Crafts'ı ve Mucha özelinde Kıta Avrupası Art Nouveau'su ile sınırlamıştır. Ancak, bu ontolojik çerçevenin test edilmesi ve zenginleştirilmesi için verimli alanlar mevcuttur. Örneğin, Charles Rennie Mackintosh'un Glasgow okulundaki geometrik tipografisi veya Viyana Secession'un yalınlaştırılmış yazı stilleri, Art Nouveau içindeki farklı "modernite" yorumlarını anlamak açısından kritiktir. Benzer şekilde, Arts & Crafts'ın Amerika'daki karşılıkları (Roycroft Topluluğu gibi) bu etik-estetik arayışın kültürel transferini incelemeye olanak tanır.

Ayrıca, burada tarihsel olarak ele alınan "el emeği metafiziği" kavramının, dijital üretim araçlarıyla (grafik tablet, vektör yazılımları) ilişkisi, çağdaş bir araştırma sorusu olarak öne çıkmaktadır. Son olarak, "dekoratif ontoloji" tartışmasının, soyut ekspresyonizm veya kavramsal sanattaki yazı pratiklerine genişletilmesi, sanat ile tasarım arasındaki sınırların ontolojik temelde yeniden düşünülmesine kapı aralayabilir.

6. Sonuç

Bu çalışma, "harf ve anlam" ekseninde, geleneksel kaligrafi felsefesi ile 19. yüzyıl sonunun iki devrimci akımı, Arts & Crafts ve Art Nouveau arasında köklü bir ontolojik bağın varlığını ortaya koymuştur. Temel argümanımız şudur: Geleneksel kaligrafi, bir yandan Arts & Crafts hareketi aracılığıyla endüstriyel çağda tehlikeye giren "zanaatkâr ruhunu" yeniden tanımlayıp canlandırmış; diğer yandan Art Nouveau akımının katkısıyla "biçimsel özerkliği" keşfederek modern görsel iletişimin temellerinden birini atmıştır. Dolayısıyla, bu ikili dönüşüm, yazının ontolojik statüsünün "kutsal" veya "geleneksel" olandan, "etik" ve "estetik" olana doğru tarihsel bir evrimini temsil etmektedir.

Metodolojik çerçevemiz doğrultusunda, Arts & Crafts'ın İslam hat sanatındaki tefekkürü (Schimmel, 1984, s. 234-256), Çin kaligrafisindeki bedensel disiplini (Chiang, 1973, s. 146-168) ve Ortaçağ yazıcılığındaki düzen arayışını (De Hamel, 2016, s. 140-162), modern bir etik manifestoya nasıl dönüştürdüğü analiz edilmiştir. William Morris ve takipçileri için kaligrafi ve tipografi, "dürüst zanaatın" yalnızca bir görünümü değil, aynı zamanda onun felsefi teminatıydı (Morris, 1889/2002, s. 78-95; Sennett, 2008, s. 278-295). Nitekim, üretim sürecinin bütünlüğü, malzemeye saygı ve insan elinin değeri, burada nihai ürünün anlamıyla ayrılmaz bir bütünlük içine alınmıştır. Sonuçta, yazı, yapanın varoluşsal izini taşıyan etik bir nesne olarak yeniden konumlandırılmıştır.

Buna karşılık, Art Nouveau ise, aynı geleneksel mirastaki çizgisel ifade gücünü ve sembolik derinliği alıp, onu tamamen estetik ve duygusal bir özerklik alanına taşımıştır (Schmutzler, 1977, s. 212-234). Örneğin, Alphonse Mucha'nın çalışmalarında tipografi, iletişimin salt rasyonel aracı olmaktan çıkarak, organik formlarla bütünleşen ve mekânı dönüştüren dekoratif bir güce dönüşmüştür (Dvořák & Mucha, 2020, s. 178-195). Bu bağlamda, yazı, artık içeriğin hizmetkârı değil, onunla eş değer, hatta bazen onu aşan bağımsız bir biçimsel varlık kazanmıştır.

Görünüşte zıt yönelimlere sahip olan bu iki akım –biri etiğe diğeri estetiğe vurgu yapar– aslında geleneksel kaligrafi felsefesinin iki temel ayağını modern dünyaya taşıyarak diyalektik bir bütünlük oluşturmuştur: yapmanın değeri ve biçimin anlamı. Bu sentez, sanat ile zanaat arasındaki suni ayrımı kökten sorgulamakta ve anlamlı tasarımın ancak bu ikisinin organik birliğinde var olabileceğini göstermektedir. 'Harf ve anlam' olgusu da tam da bu bütünlüğün merkezinde, yazının araçsal işlevinden çıkarak kültürel, etik ve estetik bir olay haline geldiği noktayı işaret etmektedir.

Elbette, bu çalışma belirli metodolojik sınırlılıklar çerçevesinde ilerlemiştir. Öncelikle, ağırlıklı olarak William Morris ve Alphonse Mucha gibi ikonik figürler üzerinden odaklanmış; dolayısıyla Arts & Crafts ve Art Nouveau'nun diğer coğrafya ve temsilcilerine yeterince değinilmemiştir. Ayrıca, modern dijital tasarım pratiklerinin doğrudan bir analizi kasten kapsam dışı bırakılmıştır. Ancak, ortaya koyduğu ontolojik ve tarihsel çerçeve, bu sınırlılıkları aşarak, geleneksel olanın modern dönüşümüne dair verimli ve uygulanabilir bir okuma modeli sunmaktadır.

Sonuç olarak, modern grafik tasarımın düşünsel temelleri, 19. yüzyılın endüstriyel ve kültürel krizine verilen iki özgün yanıtın, kadim kaligrafi geleneğiyle kurduğu ontolojik diyalogda aranmalıdır. Geleneksel kaligrafi, Arts & Crafts'ın etiği ve Art Nouveau'nun estetiğiyle birleşerek tasarım düşüncesine kalıcı bir ilke bırakmıştır: “Biçim yaratmak, yalnızca görsel bir düzenleme değil; her zaman anlamı görünür kılan etik ve varoluşsal bir eylemdir.”

Kaynakça

- Alexander, J. J. G. (1978). *The decorated letter*. Thames & Hudson.
- Boustany, S. (2017). *Arabic calligraphy: A complete guide*. Saqi Books.
- Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and meaning*. World of Islam Festival Publishing.
- Bush, S., & Shih, H.-y. (2010). *Early Chinese texts on painting*. Hong Kong University Press.
- Cahill, J. (1996). *The painter's practice: How artists lived and worked in traditional China*. Columbia University Press.
- Cai, Z. (2004). *Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique*. Cambridge University Press.
- Cassirer, E. (1955). *The philosophy of symbolic forms* (Vol. 1: Language; R. Manheim, Trans.). Yale University Press.
- Cheng, F. (1991). *Empty and full: The language of Chinese painting*. Shambhala.
- Chiang, Y. (1973). *Chinese calligraphy: An introduction to its aesthetic and technique* (3rd rev. and enl. ed.). Harvard University Press.
- De Hamel, C. (2016). *The history of illuminated manuscripts*. Phaidon Press.
- Dvořák, A., & Mucha, J. (2020). *Alphonse Mucha: The spirit of Art Nouveau*. Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (2022). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma 1950)
- Harvey, C., & Press, J. (1991). *William Morris: Design and enterprise in Victorian Britain*. Manchester University Press.
- Heidegger, M. (1977). *The question concerning technology, and other essays* (W. Lovitt, Trans.). Harper & Row.
- Hodge, S. (2018). *Art Nouveau*. Thames & Hudson.
- Lupton, E. (2010). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students* (2nd rev. and expanded ed.). Princeton Architectural Press.
- MacCarthy, F. (1994). *William Morris: A life for our time*. Faber & Faber.
- Morris, W. (2002). *Hopes and fears for art*. Adamant Media Corporation. (Orijinal çalışma 1889)
- Naylor, G. (1971). *The arts and crafts movement: A study of its sources, ideals and influence on design theory*. MIT Press.
- Parkes, M. B. (1991). *Scribes, scripts and readers: Studies in the communication, presentation and dissemination of medieval texts*. The Hambledon Press.
- Peterson, W. S. (1991). *The Kelmscott Press: A history of William Morris's typographical adventure*. University of California Press.
- Pevsner, N. (1936). *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*. Faber & Faber.
- Platon. (2019). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ruskin, J. (1853). *The stones of Venice* (Vol. 2). Smith, Elder & Co.
- Schimmel, A. (1984). *Calligraphy and Islamic culture*. New York University Press.
- Schmutzler, R. (1977). *Art Nouveau*. Thames & Hudson.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- Trilling, J. (2003). *Ornament: A modern perspective*. University of Washington Press.
- Tseng, Y.-h. (1993). *A history of Chinese calligraphy*. The Chinese University Press.
- Yazır, M. B. (2023). *Medeniyet âleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzel* (Cilt 1). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Yazır, M. B. (2023). Çırçırılı Ali Efendi, Celî sülüs istifi: “Rabbi yessir velâ tüassir, rabbi temmim bi’l-hayr”. *Medeniyet âleminde yazı ve İslâm medeniyetinde kalem güzel* (Cilt 1, s. 24). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Görsel 2.** Ruyi Studio. (t.y.). *Daoist philosophy principles in Chinese calligraphy* [Fotoğraf]. Ruyi Studio.
- Görsel 3.** Morris, W. (1896). *The Works of Geoffrey Chaucer* [Sayfa detayı]. Kelmscott Press. Kelmscott Press Arşivi.
- Görsel 4.** Mucha, A. (1897). *Monaco-Monte-Carlo* [Litografik baskı]. Alphonse Mucha Vakfı Koleksiyonu.