

Osmanlı İstanbulu'nda Hat Sanatı

M. Uğur Derman

Sanat denilen yüce kavram, elbette hiçbir milletin inhisârında değildir. Ancak milletler bir sanata damgalarını vurdukları nisbette, onun kendi benlikleriyle ilgili olduğunu iddia edebilir, bunu başka milletlere de kabul ettirebilirler... Aksi takdirde bu gayretleri -iyi veya kötü yöne doğru- taklîd seviyesinde kalmağa mahkûmdur.

Osmanlı Türkleri de böyle bir sanatın sâhibi olmuşlardır. Aslı îtibâriyle Türklere âid olmayan, ancak dinî bir vecd ve heyecanla benimsenip hârîka örnekleri İstanbul'un fethinden sonra asırlar boyunca devam ettirilen bu sanat, hüsn-i hattır.

X. yüzyılda Türkler'in İslâm dinini kabulü ve buna bağlı olarak yazılarını değiştirmeleri sonrasında, hat sanatıyla ilgilerini gösterecek ilk eserleri zamanımıza kadar gelememiştir. Ancak şunu hemen belirtelim ki: Türkler'in hüsn-i hatta bu merteye yatkınlıklarının -kâbiliyet dışındaki- esas sebebi, önceden kullandıkları Uygur yazısının da diğer Uzak Doğu yazıları gibi sanat icrâsına müsâid oluşundan dolayıdır.

Türklerde en eski hat örnekleriyle, Selçuklular'dan îtibâren karşılaşılmaktadır. Anadolu Selçukluları devrinde (1092-1308) *kûfî*nin kitaplarda kullanılmasından hemen hemen vazgeçilmiş, artık *aklâm-ı sitte* hâkimiyeti başlamıştı. Bu sebeple, *kûfî* hattına, daha çok kitap

başlıklarında ve âbidelerde çiçekli, yapraklı, örgülü olarak tanınan tezyînî şekilleriyle rastlanmaktadır. Yine, âbide yazısı hâlinde, *hendesî* bir hat cinsi olan *satrançlı* (*murabba'lı*) *kûfi* kullanılmıştır ki, bazı kaynaklar bunu *ma'kîlî* veya *bennâî* olarak da isimlendirmektedir.

Beylikler devrinde (XIII.-XIV. yüzyıl) ve İstanbul'un fethine kadar Osmanlı'nın ilk asırlarında (1299-1453), Anadolu'daki hat sanatı, kalan örneklerle nazaran, Abbasîler'in Bağdat'taki üstâdâne tavırlarının bir devamı gibi görülmektedir. Nihayet, hat sanatı İstanbul'da Şeyh Hamdullah'la (833/1429 - 926/1520) Osmanlı hâkimiyetine geçmiş ve dâimâ gelişip ilerleyerek XX. asrı bulmuştur. Bu tekâmülde rolü bulunan büyük üstâdları anmadan önce, Osmanlı hat sanatında kullanılan yazı cinsleri sırayla tanıtılacaktır.

Aklâm-ı Sitte

Bu isimle anılan altı cins yazı birbirine tâbi, ikili guruplar hâlinde gözden geçirilebilir: *Sülüs-nesih*, *muhakkak-reyhânî*, *tevkî'*-*rıkâ'*. Bu üç gurupun birincilerinin (*sülüs*, *muhakkak*, *tevkî'*), ağzı daha geniş kalemle (2 mm civarında) yazılmalarına mukâbil, ikincileri (*nesih*, *reyhânî*, *rıkâ'*) 1 mm civarında ağız genişliği olan kamış kalemle yazılırlar. Yazı karakteri îtibâriyle, *muhakkak reyhânî*yle, *tevkî'* ise *rıkâ'*yla, birbirine çok benzeyen büyük ve küçük iki kardeşi hatırlatırlar. Ancak *sülüs*le *nesih* böyle değildir; onlar arasında, ölçüleri dışında da belirgin şekil farklılıkları vardır ve, örnekler üzerinde daha iyi anlaşılacaktır. *Nesih* hattının çok ince yazılan şekline de, toz kadar küçük görüldüğünden *gubârî* hattı denilir.

Eski kaynaklarda "ümmü'l-hat" (=yazının anası) olarak isimlendirilen *sülüs*, *aklâm-ı sitte* içinde sanat göstermeye en müsâid olanıdır. Harflerindeki yuvarlak ve gergin karakter, ona hattatın elinde en fazla şekil zenginliğine girebilmek ve yeni istiflere açık olmak imkânını vermiştir. Bu hâl, hele âbidelerde yer alan ve uzaktan okunabilmesi için ağzı geniş kalemle yazılan (veya kareleme usûlüyle büyütülen) *celî sülüs* hattında daha da çarpıcıdır (*celî* kelimesi "iri, aşikâr" mânâsına gelir). *Sülüs* veya *celî sülüsün*, kelime veya harf gurupları birbirinden koparılmadan yazılan şekline *müsel*sel, aynı iki ibârenin karşılıklı yazı olarak ortada kesişen biçimine de *müsenâ* denilir; bir biçim değişikliği olarak, bunlar da çokça kullanılmıştır.

Nesih hattı ise, harflerinde yuvarlaklık olmakla beraber, dâimâ satır nizâmına tâbi olup istife uygun gelmez; bu sebeple uzun metinlerin, en ziyade Kur'ân-ı Kerîm'lerin (*mushaf*) yazılmasında tercih edilmiş, eski matbaa hurûfatı da *nesih*le hazırlanmıştır. Birbirinin kardeşi sayılan *muhakkak* ve *reyhânî* de -düz harf unsurları hâkim olduğundan- satır nizâmına uygun gelmiş; XVI. asra kadar büyük boy mushaflar için *muhakkak*, küçük boy mushaflar için de *reyhânî* hattı kullanılma sâhası bulmuştur. *Tevki'* ve *rıkâ'* kardeşler de Osmanlı'nın ilk devirlerinde resmî yazışmalar ve nâdiren kitap çoğaltmak için ele alınmışlardır. Bu altı cins yazı da, Arapça'nın îcabı olarak *hareke* ve diğer yardımcı okuma işâretlerinin kullanıldığı yazı cinsleridir. Türkçe metinler için *nesih*, *tevki'* ve *rıkâ'* yazılarının *harekesiz* yazıldığı da görülmektedir.

Ta'lik

Bu yazı, aslında *tevki'* hattının XIV. asırda İran'da kazandığı değişiklikler sonunda ortaya çıkmış ve orada daha çok resmî yazışmalarda kullanılmıştır. Sonradan, anılan yazıya benzemeyen ve onun hükmünü ortadan kaldırdığı için *nesih-ta'lik* diye adlandırıldığı anlaşılan bir yazı bulunmuş, buna da daha kolay söylenişle *nes-ta'lik* denilmiştir. İşte bu *nes-ta'lik* hattı XV. asrın ikinci yarısında İstanbul'a *ta'lik* adıyla gelmiştir ve asıl *kadîm ta'lik* ile bir münâsebeti yoktur. Haşmetli *sülüsün* yanında, ince kavisli nârin yapısıyla, ayrıca -Farsça'daki gibi Türkçe'de de lüzûm duyulmadığı için- *harekesiz* yazılışıyla hoş ve şiir gibi bir görünüşe sahip olan bu Osmanlı *ta'lik* hattının *hurde* veya *hafî* denilen şekli edebî eser ve dîvanların yazılmasında kullanıldıktan başka, fetvâhânenin de resmî yazısı olmuştur. *Celî* şekliyle de, *celî sülüsten* sonra Osmanlı âbidelerinde ve levhalarda en ziyade *celî ta'lik* görülür. Ağzı 2 mm.lik kalemle yazılan tabiî boydaki *ta'lik*le daha ziyade *kıt'*alar yazılmıştır.

Dîvânî - Celî Dîvânî

İran'da resmî yazışmalarda kullanılan *kadîm ta'lik* hattı İstanbul'a Akkoyunlular (1467-1501) yoluyla Otlukbeli savaşından (1473) sonra geldiğinde, kısa zamanda şekil değişikliği geçirerek -Dîvân-ı Hümâyûn'daki resmî yazışmalara tahsîs edildiği için- *dîvânî* adını

almıştır. Harekesiz yazılan *dîvânî*nin XVI. asırda İstanbul'da doğan harekeli, süslü ve haşmetli şekline *celî dîvânî* ismi verilmiş, bu da devletin üst seviyedeki yazışmalarında kullanılmıştır (hat sanatındaki “iri ve kalın” mânâsının aksine, buradaki *celî*, “âşikâr” demektir). Okunması ve yazılması mahâret isteyen, aralarına harf ve kelime eklenmesi kolay olmayan bu iki yazının resmî yazışmalara tahsîsiyle, devlete âid konuların herkesçe öğrenilmesi de önlenmiştir. Her iki yazının bir başka husûsiyeti de *-kadîm ta'lik'*de olduğu gibi- satır sonlarının yukarıya doğru yükselmesidir.

Tuğra

Bugün nasıl her milleti temsil eden bir amblem mevcutsa, Osmanlı devrinde de, tahtta bulunan pâdişâhın adına çekilen *tuğra*, onun tahttan ayrılışına kadar devleti temsil ederdi. En eski örneği Sultan Orhan Gazi devrinde (1324-1362) basit çizgilerden oluşmuş bulunan *tuğra*, pâdişâhla birlikte babasının adını ve dâimâ muzaffer olmasını dileyen bir duayı (= *el muzaffer dâimâ*) ihtivâ eden hususî bir şekildir. *Kürsü* (*sere*), *tuğ*, *zülfe*, *iç* ve *dış beyza*, *hançer* (kol) gibi kısımları bulunan *tuğra*, bilhassa XVI. asırda tezhipli olarak hazırlanırdı. *Dîvân-ı Hümâyûn*'da *tuğra çekmekle* vazîfeli kişilere önceleri *tevki'i*, *muvaqqî'*, *tuğrâî* veya *nişancı* denilirken sonraları bu ad *tuğrakeş* (=tuğra çeken) olarak değişmiştir.

Zaman içinde eski havası kalmayan *tuğra*, Sultan III. Selim'den itibaren Mustafa Râkım'ın (1171/1758-1241/1826) dehâsıyla ve daha sonra da Sâmi Efendi'nin (1253/1838-1330/1912) üstün zevkiyle estetik ölçülerinin zirvesine varmıştır. *Tuğrayla*, pâdişâhlardan başka tarikat pîrlerinin isimlerinin, yahut bir âyet veya hadîsin yazıldığı da görülmektedir.

Osmanlılar'da sanat yazıları arasında sayılmayan iki yazı cinsi de şunlardır:

Rık'a

Aklâm-ı sittenin altıncı nev'i olan *rıkâ'* ile *rık'anın* isim yakınlığı varsa da, şekil benzerliği yoktur. Okuyup yazması olan her Osmanlı tebaasının günlük yazışmalarında kullandığı ve ağzı 1 mm'yi

geçmeyen kamış kalemle yazılan *rık'a* hattı, eskiden her yazanın kendi anlayışına göre elden çıkıyorken, XIX. asırda, *Bâbiâli rık'ası* diye isimlendirilen ve resmî işlerde kullanılan bir üslûpla yazılmıştır ki, bunun öncüsü Mümtaz Efendi (1225/1810-1287/1872) olmuştur. Elden sür'atle çıkabilmesi için bâzı harf kısımlarının atıldığı *Bâbiâli rık'asına* mukâbil, Mehmed İzzet Efendi (1257/1841-1302/1903) tarafından geliştirildiği için İzzet Efendi rık'ası denilen ve sıkı kâidelere bağlı olan bir çeşit *rık'a* daha doğmuştur.

Siyâkat

Osmanlı Devleti'nin mâliye ve tapu kayıtlarında kullanılan, okunup yazılması zor, âdetâ şifre gibi olan *siyâkat* hattı sanat gâyesiyle yazılmış değildir.

Hat Sanatında Osmanlılar

Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Oğuz Türkleri'nin Kayı aşîreti tarafından 1299'da Ertuğrul Gâzi oğlu Osman Bey'in önderliğinde kurulan Osmanlı Beyliği, önce Anadolu'da, 1360'dan sonra da Rume- li'de genişleyerek sür'atle devlet hüviyetini kazandı. XV. yüzyıl başındaki Tîmur istilâsı, parçalanma tehlikesini getirdi; fakat kısa zamanda toparlanan ve 1453'de İstanbul'u fethedip Orta Çağ'ı kapatan Osmanlılar, Fâtih Sultan Mehmed devrinden başlayarak "cihan devleti" oldu. Ancak ilerdeki asırlar muhtelif sebepler yüzünden duraklamayı ve 1922'ye kadar süren gerilemeyi getirdi. 1923'ten îtibâren, Osmanlılar tarih sahnesindeki yerini zorlu bir İstiklâl Harbi kazanmış olan yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne bıraktı.

Asıl konuya girmeden önce, Osmanlı-Türk hat sanatının Arap, İran ve Orta Asya'dakilere göre Batı'da daha az tanınmasının sebeplerini belirtmek gerekir: Avrupa devletleri XIV. yüzyıl sonlarından başlayarak Osmanlı Devleti'nin gelişmesini bazen siyâsî, bazen askerî yoldan önlemeye çalışmışlar, buna rağmen 1299'dan 1683'e kadar 384 yıl süren toprak yayılmasını durduramamışlardır. Bunun yanında din farkının kilise baskısıyla getirdiği kin ve nefret duygusu, Viyana kuşatmasından (1683) sonraki davranışlarında da artarak kendini göstermiş; Avrupa, Osmanlılar'ı at üstünde kılıcıyla saldırmaktan başka şey bilmeyen barbar bir kavim saymayı ve devletin hukuk sistemini görmezden gelmeyi tercih etmiştir. İnsaf sahibi nâdir şahsiyetler

dışında, işte hep bu zihniyetle Osmanlı kültür, sanat ve medeniyeti de yok sayılarak, Osmanlı eserlerinin İran ve eski Arap medeniyetlerine yakıştırılması yoluna bile gidilmiştir. Başlı başına bir Türk sanatının varlığı Avrupa'da XIX. yüzyıl sonlarında gündeme gelmiştir, hat sanatı da bu cümledendir. Osmanlı'ya hâs böyle bir sanatın varlığını kısmen belirten Hammer'den (1774-1856) sonra, eseriyle bunu en geniş şekilde Avrupa'da duyuran Cl. Huart'tır (1854-1926).

Türklerde kullanılan yazı nevîlerini kısaca tanıttıktan sonra şimdi de hat sanatının Osmanlı devrindeki gelişmesini gözden geçirelim: İstanbul'un fethinden itibaren Osmanlı Devleti yalnız askerî ve siyasî bakımdan değil, kültür ve sanat cihetinden de yüceliğe erişmişti. Hat sanatında da Şeyh Hamdullah, önceleri Yâkût üslûbunu en güzel ve mükemmel biçimiyle yürütüyorken, hâmisî ve talebesi Sultan II. Bayezid'in (1450-1512) teşvik ve tavsiyesi üzerine, Yâkût'un eserlerini bir estetik kıymetlendirmeye tâbi tuttu ve kendi sanat zevkini de katarak, bunlardan yeni bir tarz çıkarmayı başardı. Tahmînen 890/1485 yılında doğan bu Şeyh üslûbu ile Osmanlı-Türk yazı sanatında Yâkût devri kapanıyordu. Nitekim Kanûni Sultan Süleyman çağında Yâkût tavrını en parlak biçimiyle yeniden canlandıran Ahmed Karahisârî'nin (ö.963/1556) yazı anlayışı kendisinden sonra unutulmuş; Şeyh Hamdullah yoluna karşı duramamıştır.

Şeyh Hamdullah devrinde, Yâkût yolu ile intikâl eden altı cins yazıdan *sülûs* ve *nesih*, Osmanlı zevkine çok uygun geldiği için sür'atle yayılmış; eski devirden farklı olarak, Kur'ân-ı Kerîm'in yazılmasında sadece *nesih* hattı kullanılmağa başlanmıştır. Buna mukâbil, *muhakkak* ve *reyhânî* yuvarlak harflerinin azlığı, bunların da geniş kavisli oluşu yüzünden, teâmüle uymadığı cihetle, yavaş yavaş unutulmuş, ancak elin melekesini artırmak için eski hat üstâdlarına *taklîd* olarak yazılan *kıt'a* ve *murakkaa*'larda yer almıştır. Bir istisnâ şeklinde, *muhakkak* hattı ile Besmele yazılması âdeti zamanımıza kadar devam edegelmiştir. Altı yazının diğer ikisinden biri olan *rıkâ'*, daha câzip bir üslûba bürünerek *hatt-ı icâze* adıyla bilhassa hattat imzalarında ve icâzetnâmelerde yer almış, *tevkî'* ise pek ender kullanılmıştır.

Şeyh Hamdullah üslûbundaki yazı sanatı 150 yılı aşkın bir zaman devam etti. Nihayet, Hâfız Osman (1052/1642-1110/1698) adındaki bir başka hat dehâsı, vaktiyle Şeyh Hamdullah'ın Yâkût'tan yer yer seçip topladığı yazı güzelliğini yeni bir elemeye tâbi tuttu ve eskisine

göre daha da sâfiyet kazanan, kendisine has bir hat şîvesi ortaya koyarak, o vâdide yazmağa başladı. Artık Şeyh üslûbu, yerini Hâfız Osman'inkine terk ediyordu. Bu büyük ismin hat sanatında açtığı çığır bütün haşmetiyle sürüp giderken, bir asır daha geçtikten sonra gelen İsmail Zühdi (ö.1220/1806) ve kardeşi Mustafa Râkım (1171/1758-1241/1826) Hâfız Osman'ın en mükemmel yazılarından ilhâm alan şîvelerini birbirlerinden farklı zamanlarda ortaya çıkardılar. O devre kadar *sülüs* hattı ile üstâdâne eserler verildiği hâlde, onun daha kalın şekli olan *celî sülüs* yazısında estetik ölçüleri bir türlü sağlanamıyor ve ortaya kötü *celî* örnekleri çıkıyordu. Hâfız Osman'ın bile yazdığı *celî* yazılar onun şânına lââyık değildir ama, o devirde ancak bu kadar yazılabiliyordu. Nihâyet Mustafa Râkım, *sülüs* ve *nesih* yazılarında olduğu gibi, *celî sülüs*de de gerek harf, gerekse istif mükemmeliyeti ile gelmiş geçmiş bütün hat üslûplarının zirvesine çıktı; Hâfız Osman anlayışını *sülüsten celîye* aktarmasını bildi. Mustafa Râkım, *tuğrayı* da ıslah ederek, onları güzelliğin son noktasına getirip bırakmıştır. Bu sebeple Osmanlılar'da *celî sülüs* hattını ve *tuğrayı* “Râkım öncesi-Râkım sonrası” şeklinde sınıflandırmak yerinde olur. Râkım'dan sonra gelen *celî* üstâdı Sâmî Efendi (1253/1838-1330/1912) de, İsmail Zühdi'nin *sülüs* harflerini *celîye* tatbîk ederek Râkım yoluna yeni bir şîve vermiş, *celî sülüs* istifini doldurmakta kullanılan *hareke* ve yardımcı işaretleri, ayrıca rakamları en câzip biçimde yazmayı başarmıştır. Bugün hâlâ onun üslûbu kabul görmektedir.

Râkım'la aynı devirde yaşayan Mahmud Celâleddin (ö.1245/1829) de, *sülüs* ve *nesih* yazılarında Hâfız Osman'dan kendi zevkine göre bir şîve alıp bunu geliştirmiş, metânetli bir yazıya sahip olmuştur. Fakat onun üslûbu *celîye* dönünce katılaştır ve durgunlaştır; bu yüzden Mahmud Celâleddin, Râkım'ın karşısında *celî* yazısıyla hiç tutunamamıştır.

Hattat ve mûsıkî üstâdı Kâdıasker Mustafa İzzet Efendi (1216/1801-1293/1876) ve yetiştirdiği hattatlar Hâfız Osman-Celâleddin-Râkım karışımı bir üslûpta karar kılmışlarsa da, onlarla çağdaş olan Şevki Efendi (1245/1829-1304/1887), Hâfız Osman ve Râkım'dan aldığı ilhamla, *sülüs-nesih-rıkâ'* yazılarını o devre kadar görülen en yüce seviyeye çıkartmış ve bu yazılarda son merhale olarak kalmıştır.

Dîvânî ve *celî dîvânî* yazıları da en mükemmel seviyeye XIX. asır sonlarında ulaşmıştır. XV. yüzyılın ikinci yarısından beri

Osmanlılar'da kullanılan *ta'lik* hattının da İstanbul'da hakkıyla ele alınışı, İran'ın maruf *nesta'lik* üstâdı İmâdü'l-Hasenî'den (961/1554?-1024/1615) sonraya rastlar. İmâd'ın talebesi olan Buhâralı Derviş Abdi (ö.1057/1647) tarafından İstanbul'a getirilen "İmâd üslûbu" *kıt'a* şekliyle Osmanlı hattatlarınca çok sevilmiştir. Bundan sonra, sırasıyla Tophaneli Mahmud (ö.1080/1669), Siyâhî Ahmed (ö.1099/1688), Durmuşzâde Ahmed (ö.1129/1717), onun yetiştirdiği Kâtibzâde Mehmed Refi' (ö.1182/1768) ile Velîyüddîn (ö.1182/1768) ve nihayet Dedezâde Mehmed Said (ö.1173/1759) efendiler tarafından yeni nesillere öğretil-di. İmâd'ın üslûbu bu hattatlarca o kadar benimsenmişti ki, aralarında başarılı olanları "İmâd-ı Rûm" (=Anadolu'nun İmâd'ı) lakabıyla anı-lırdı. Nihayet, vücudunun sağ yanı felçli olduğundan sol eliyle yaz-dığı için Yesârî lakabıyla anılan Mehmed Es'ad Efendi (ö.1213/1798), İmâd'ın en güzel harflerinden seçip onu şîve olarak almış ve böylece bir "Türk *ta'lik* mektebi" doğmuştur. Onun oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi (ö.1265/1849) de, bu şîveyi bütün teferruatıyla kâidelerine oturtmuş ve doğrusu İran'da da yazılamayan bir *celî ta'lik* üslûbunu İstanbul'da ortaya koymuştur. *Celî sülûste* olduğu kadar *ta'lik* ve *celî ta'likte* de üstâd olan Sâmi Efendi bu Türk üslûbunu son gelişmiş biçimiyle zamanımıza kadar aktarmıştır.

Görülüyor ki, Osmanlı hat sanatında devamlı bir süzülüp arınma ve üslûplaşma hareketi vardır ve bunlar yazının esasını bozmadan yapılmıştır. Mimarî, mûsikî, resim ve tezyînî sanatların, Batı tesirinde kalarak soysuzlaşmalarına mukâbil, Osmanlı hat sanatında bir gerileme olmayışı şu üç sebebe bağlanabilir:

1. Bünyesine tesir edebilecek, benzeri bir sanatın Avrupa'da bulunmayışı,
2. Üslûp sahibi hattatlar elinde usta-çırak esasına göre sağlam kâidelerle nesilden nesile intikâli,
3. Zamanla, kendi bünyesi içinde yenilenme kabiliyetine sahip oluşu.

İslâm âleminde pek yaygın bir söz vardır: «*Kur'ân-ı Kerîm Hicâz'da nâzil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı*». Gerçekten, Kur'ân mûcizesi bir sanat şâheseri olarak kâğıt üzerine İstanbul'da aksetmiştir. İslâm Peygamberi'nin söz incileri olan hadîsler de yine

bu beldede inci misâli yazılagelmiştir. Yalnız onlar mı, dîvanından fermanın, mermer üstüne hâkkedilmiş çeşme kitâbesinden mezartaşına kadar her biri, isimlerini burada ayrı ayrı yâdetmeye imkân bulunamayan, ancak bir kısmını andığımız Osmanlı hat sanatkârları tarafından, güzelliği görebilenlerin nazarlarına İstanbul'da sunulmuştur.

Görülüyor ki, Osmanlı sanatkârları diğer İslâm ülkelerinden aldıkları yazı cinslerini aynen kullanmamışlar, nitelik ve nicelik bakımından kendi zevklerine göre onları elemeye tâbi tutmuşlardır.

Hat Sanatının Kullanılma Sâhaları

Kitaplar

Matbaanın gelişmesinden önce çok yaygın olan yazma kitaplarda öncülüğü elbette Kur'ân-ı Kerîm (*mushaf*) alır. Sonra dinî, ilmî, edebî eserler gelir. Şimdi bir mushafın nasıl yazılıp hazırlandığı kısaca anlatılacaktır:

Kur'ân yazmakta XVI. asra kadar evvelâ *kûfi*, daha sonra *muhakkak*, *reyhânî*, *nesih* gibi yazı çeşitleri, yalnız başına yahut da *muhakkak-nesih*, *muhakkak-reyhânî* gibi iki veya *muhakkak-sülüs-nesih* gibi üç hat cinsi karışık nizamda kullanılmış ise de, mushaflar için Osmanlı zevkine en uygun düşeni *nesih* hattı olmuştur. Esâsen, Şeyh Hamdullah'dan bu yana, diğer yazı cinsleri gibi *nesih* de, Osmanlı hattatlarının elinde daha okunaklı hâle gelerek, dört asır boyunca gittikçe tekâmül gösterir.

Mushafların eb'âdına dâir eski kaynak eserlerde açıklık getiren toplu bir bahis yoksa da, yer yer geçen ifâdelerden faydalanarak büyükten küçüğe doğru en az altı boyda yazıldığı görülmektedir: *Cami mushafi* - *Büyük (kebirî) mushaf* (1/1) - *Vezirî kıt'a mushaf* (1/2) - *Küçük (rubu') kıt'a mushaf* (1/4) - *Sümün kıt'a mushaf* (1/8) - *Sancak mushafi*. Elbette bu tasnife uymayan eb'âdla yazılmış olan mushaflara da tesadüf edilir, fakat Osmanlı mushaflarında sahife düzeni dâima dikine mustatil biçimindedir. Âyetleri satıra düzgün bir şekilde oturtmak için kullanılan *mistar* sâyesinde mushaf satırlarının temiz ve külfetsiz olarak yazılabildiği göz ardı edilmemelidir.

Matbaanın Osmanlı'ya girmediği devirlerde, ömrünü, takrîben 600 sahife tutan *mushafi* yazıp çoğaltarak değerlendiren bir hattat

zümresi vardı. Onların yazı yazmaktaki sür'atleri gözönüne alınırsa, birer canlı matbaa hükmünde oldukları daha iyi anlaşılır. Tarihimizde -mushaf basımına başlanmadan önce- dâimâ yazma *mushaflardan* istifâde edilir, herkes malî gücüne göre tanınmış veya sıradan bir hattatın yazdığı *mushafi* elinde bulundurmak isterdi. Buna imkânı olmayanlar, hayırseverler tarafından vakfedilmiş cami *mushaflarını* meşid veya dergâha gittiklerinde okurlardı. Büyük hattatların yazdıkları *mushafların* sayısı, tabiatıyla azdır. Lâkin Çemşir Hâfız Salih (ö.1236/1820), Ramazan bin İsmâil (ö.1091/1680) gibi yazdıklarıyla rekor kıran, kalemi çabuk üstâdlar da çıkmıştır.

Dâimâ Kur'ân kitâbetiyle uğraşmayan yazı üstâdları, tamamı 30 cüz (her cüz 20 sahifelik bir Kur'ân formasıdır) olan *mushafın* onuncu cüz'ünden îtibâren yazmağa başlayıp nihayete kadarını bitirirlerdi. Sonra, Fâtihâ'dan, yâni en baştan alarak onuncu cüz'e kadar olan kısım tamamlanırdı. Baş tarafın mükemmel bir *nesih* hattıyla olabilmesi için bu yola gidilirdi. Zira, henüz kıvama gelmeden yazılan yerler, onuncu cüz'den sona doğru azalarak kaybolurdu.

Yazma kitapların Türkçe olanlarında *nesih* hattının *harekesiz* şekli ile, zaten harekesiz yazılan *ta'lik* incesi tercih edilmiştir. Bilhassa, bir şâirin bütün manzûmelerini içine alan *divanlarda*, *hurde ta'lik* hattı şiirin değerini âdetâ bir kat daha artırır denilse, mübalağa sayılmaz. *Ta'lik* hattı ayrıca şer'î ve kazâî işlemlerde de kâdı ve müftîlerce kullanılmıştır. Geçmişteki içtimâî hayatımızda mühim yeri olan *vakfiyeler* ise *nesih*, *hurde ta'lik* ve *rikâ'* hatlarından biriyle yazılırdı. Osmanlı tarihinde bu üç hat nev'i dışındaki -sanat kıymeti olmayan- basit yazılarla kaleme alınmış yazma kitaplar da az değildir.

Kıt'alar

Hat sanatındaki *kıt'a* deyimini "parça, kısım" mânâsı ile bir hat ıstîlâhı hâline gelmiştir. Kıt'anın yazılmasında kullanılan hat nev'i, bu kelimenin başına getirilmekle *kıt'a* cinsini de belirtmiş olur: *Sülüs-nesih kıt'a*, *sülüs kıt'a*, *muhakkak-reyhânî kıt'a*, *ta'lik kıt'a* gibi...

Her kıt'anın müşterek tarafı, evvela kâğıdın bir yüzüne yazılmasında, sonra da dikdörtgen şekilli olmasındadır. Kare biçiminde *kıt'a* ancak zaruret hâlinde uygulanmıştır. Kıt'aların dikdörtgen sâhası yerine göre dik, yerine göre yatık olabilir.

Kıt'alarda bir başka müşterek vasıf, hattın yazıldığı kâğıdın öylece varak hâlinde kalmayıp, bir mukavvaya yapıştırılması ve bezemek üzere dört tarafından müsavi bir boşluğun bulunmasıdır.

Osmanlılar'da en yaygın kıt'a şekli, *sülüs-nesih* kıt'adır. Üstte *sülüs* bir satır, altta da *nesih* ile üç-beş veya daha fazla satır yazılır. Kısa satırların iki tarafındaki dikdörtgenler 90°'lik *koltuk*lardır ki bezemek için bırakılır. Bu Türkçe ıstılah, herhâlde yazılı kısımların bir gövdeye benzetilmesinden doğmuş olsa gerektir. *Nesih* satırların, sağ yukardan başlayıp sol aşağıya doğru meyilli yazıldığı da vâkîdir. Eğer yazı sâhası dik olarak oturtulduysa, yeknesaklıktan kurtarmak için, ilk ve son satırların *sülüs*, arasının 8-10 satır *nesih* olması tercih edilir. Bâzan araya bir satır daha *sülüs* -eski devirlerde *muhakkak* hattı- konabilir. Daha ziyade XIX. yüzyılda yazılan büyük eb'âdlı bir kıt'a biçimi de *sülüs-nesih* iki kıt'a alt alta getirilmiş gibi olanlardır. Bunları biteviyelikten uzaklaştırmak maksadıyla, alttaki *nesih* yazı sahasını sağ yukardan sol aşağıya meyilli olarak yazmayı tercih eden hattatlar da vardır.

Hat öğrenenler için *meşk* olarak yazılan *sülüs-nesih* kıt'aları da -Osmanlı'ya has bir forma olarak- 1 satır *sülüs*+2 satır *nesih*+1 satır *sülüs* sırasıyla tertiplenir. Kısa tutulan *nesih* satırların iki tarafı *koltuk*ları teşkil eder. Yalnız *nesih* veya yalnız *sülüs* hattı ile kıt'alar da mevcuttur. Kıt'aların eb'âdında farklılıklar görülmekle beraber, ekseriya 10-15 cm yüksekliğindedir; boyları da, enlerinin 1,5-2 katı kadar olur.

Ta'lik kıt'alarda ise, satırları sol yukarıya doğru meyilli gidenlere *mâil kıt'a* ismi verilir. Bu meylin derecesi ufki çizgiye göre az olursa kıt'anın eni genişler; çünkü satırlar uzar. Şayet derece artarsa, satırlar ufki çizgiye göre kısılacığı için kıt'anın eni de daralır. Ekseriya 40°'lik bir meyil tercih edilmiştir. Sadece *ta'lik* kıt'aların etrafındaki boşluğun üst kısmında takriben iki misli fazla olarak bırakılması, bir Herat-Safevî âdetidir. Osmanlılar'da da bazen buna uyulmuştur.

Ta'lik kıt'a düz satırlar hâlinde yazılmışsa buna da *düz ta'lik kıt'a* denilir. Düz kıt'alar, çoklukla hocanın öğretmek üzere talebesine yazdığı *meşk kıt'ası* olur. *Mâil kıt'*alardaki *muska koltuk* yahut *köşelik* denilen kısımlar bezemek içindir.

Hat cinsi tefrîk olunmaksızın, bir hattatın el mahâretini kaybetmemek için yaptığı boş vakit çalışmalarından oluşan ve *karalama*

adıyla tanınan kıt'a tarzına da bilhassa Batılılar mücerred (abstre) resim gözüyle bakmaktadırlar.

Kıt'aların çoğu, buldukları *murakkaan*ın parçalanarak ayrılması neticesi ortaya çıkmış ve bunların küçük eb'âdlı levha gibi çerçevlenerek duvara asılmaları âdet olmuştur.

Murakkaalar

Kıt'aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere *murakkaa* ismi verilir. XVI. yüzyıla kadar, zemîne yapıştırılmamış kıt'aların üstten ve alttan birbirine yapıştırılıp tutturulmasıyla oluşan ve tomar (rulo) hâlinde sarıldıktan sonra, buna bağlanmış bir deri mahfazayla korunan; *tomar* (*tûmar*) olarak isimlendirilen hat eserleri bulunurdu. Bunlar, XVI. yüzyıldan sonra yerini *murakkaalara* bırakmıştır.

Bir *murakkaaya* girmesi istenen bütün kıt'alar, usûlüne göre hazırlanmış bir mukavvaya yapıştırıldıktan ve çevresi bezendikten sonra, bunların hepsi aynı eb'âdda kesilerek sırt sırta getirilir ve üç kenarından ince bir deri veya kumaş şeritle birbirine yapıştırılarak tutturulur. Bu şeritler aynı zamanda kıt'a kenarlarının yıpranmasını önler. Sonra bu ikili kıt'a, yine deri veya kumaş bir şeritle dibinden bir başka ikili kıt'aya bağlanır. Bütün kıt'alar böylece bir araya getirildikten sonra, *murakkaa* klasik üslûpta cildlenerek üzerine kap geçirilir. Bu tarz murakkaalara *düz murakkaa*, *kitap murakkaa* veya sadece *murakkaa* adı verilir.

Eğer sırt sırta gelen iki kıt'a, yalnız boğaz tarafından birbirine bağlanır ve bu, diğerlerinde de aynen tekrarlanırsa, bütün kıt'aları aynı anda açıp görmek ve sonra zigzaglı olarak katlamak mümkün olur. Sadece birinci kıt'asından cilde bağlanan bu cinse *körüklü murakkaa* adı verilir.

En eski örnekleri XV. asır sonlarına ait olan murakkaanın kitap şekline göre tercih sebebi, hem yıpranmadan daha uzun asırlar kalabilmesi, hem de değişik sanat mahsullerinin -farklı zamanlara ait bulunsalar bile- bir araya toplanmasına imkân vermesi olsa gerektir. Muhtevasına göre az veya çok sayıdaki kıt'aların bir araya gelişiyile teşekkül eden murakkaalar, bazen minyatür ve tezhip albümü olarak yapılmışlarsa da, en fazla hüsn-i hat için kullanılmışlardır.

Bilhassa tek harfleri ve iki harfin bitişmesini gösteren *müfre-dât meşki*, yahut kelime ve cümle terkiibini öğreten *mürekkebât meşki* (kasîdeler, duâlar, âyetler ve hadîsler) olarak sıralı bir sahife düzeni içindeki murakkaalardan istifade şekilleri de farklıdır. Eğer kıt'alar böyle bir *meşk murakkaası* için bilhassa yazılmışsa, hattatının imzası sadece sonuncu kıt'ada bulunur.

Eski murakkaalarda hat nev'i olarak en ziyade *aklâm-ı sitte* ve *ta'like* rastlanır. *Aklâm-ı sittenin* büyük cinsleri olan *sülüs*, *muhakkak*, *tevki'* yazılarından biriyle yazılan tek satırın altına ince kalemle yazılan cinslerden (*nesih*, *reyhânî*, *rıkâ'*) birinin getirilmesi teâmül hâlinindedir. Bir sıra dâiresinde yazılmış murakkaa kıt'alarında her yazı cinsi ayrı olarak (meselâ *sülüsler* ayrı, *nesihler* ayrı...) devam edegelir. *Mütesilsil murakkaa* adını alan bu tarz murakkaalardaki kıt'aların ibâreleri (âyet, hadîs, bir söz ve benzeri) yarıda kalmış olabilir; bu takdirde bir sonraki ve devamı olan kıt'alarda tamamlanır. Buna mukâbil, daha önce bahsedilen müstakil kıt'aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan murakkaalarda -ki bunlara *toplama murakkaa* ismi verilir- her biri müstakil ve hattatı tarafından ayrı ayrı imzalanmış -hattâ muhtelif hattatlarca yazılmış- kıt'aların bir araya getirildiğine de tesadüf olunur.

Levhalar

Son iki asırda -bilhassa Osmanlılarda- *celî* yazılarla revac bulunan levhacılık, hüsn-i hattın -camlanmış ve çerçevelenmiş şekliylemekân dahilindeki duvarlarda yer almasını sağlamış; bir güzelliği hem okumak, hem de seyretmek imkânını vermiştir. Levhacılıkta müstesna bir mevki olan *bilyeler* ayrıca tanıtılacağı için, burada *celî* yazılarla hazırlanan levhalar üstünde durulacaktır.

Kalem ağzının genişlediği nisbette hat da irileşir ve uzaktan okunabilecek hâle gelir; yani *celî* olur. Netice itibâriyle yazının *celîleşmesi* elin ve gözün imkânına, müsaadesine bağlıdır. Zâten *celînin* lugat mânâsı "aşikâr, iri, büyük" tür. Ancak *celî* örnekleri, kitaplarda basılıp neşredildiği sahife sâhasına sığdırılmak endişesinden dolayı, aslına göre gerektiğince küçültülmekte, bu sebeple, farazâ *celî sülüs* yahut *celî ta'lik* bir yazı, hemen hemen *sülüs* veya *ta'lik* kalınlığına inmektedir. Tabîi büyüklüğündeki (*sülüs*, *ta'lik* vb.) yazı nevîlerine göre,

celî yazıların, hele istifli (yani harfler birbiri üstüne usûlü dâiresinde bindirilerek yerleştirilmiş) şekillerini yazmak pek müşküldür; bu, hat sanatında son merhaledir. Hattatlar istifli *celî sülûs* levhâlar için yazı sâhası olarak kare yahut ona yakın dikdörtgen, dâire veya beyzî (oval) biçimlerini tercih etmişlerdir. Nâdir de olsa kuş, çiçek, meyve gibi bir tabii şekli de istif sâhası olarak kullanan hattatlar çıkmıştır.

İşin bu güçlüğü dolayısıyla ki, aynı ibâreyi taşıyan *celî* yazılar tekrar tekrar ve ayrı ayrı yazılmadan, kalıp olarak hazırlanmış bir esas nüshadan çoğaltılırlar. Kitâbe olarak mermere hâkkedilip, âbidelerin (cami, mektep, çeşme, sebil...) üstüne konulmak için yazılan ve çoğaltılmasına lüzum bulunmayan *celî*ler de aynı usûlle hazırlanırlar.

İnsan elinin yazmak hususunda âciz kalacağı derecede iri olan *celî*ler, önce küçük nisbette yazılır, sonra kareleme (*satranç*) usûlü ile büyütülür. Buna göre, hattatı zorlamayacak eb'âdda önceden yazılan hat nümûnesinin her tarafı karelere bölünür. Yazı ne büyüklükte olacaksa, o kadar misli büyük karelere ayrılmış bir başka kâğıda -karelerin mukâbili bulunarak- îcâb eden yerlerinden dikkatle çizilmek suretiyle aktarılır. *Celî*nin tekâmül etmediği devirlerde, bu gibi yazılar beyaz renkli sağlam kâğıtlar üzerine siyah *is mürekkebi* ile yazılıp, gerekiyorsa düzeltmeler *tashih kalemtıraşı* ile yapılırdı. Ancak XVIII. asrın sonlarından itibaren, önceden siyaha veya kahverengine boyanmış kâğıtlar üzerine, *zırnık*dan yapılmış sarı mürekkeple yazma usûlü yerleşmeye başlamıştır.

Koyu renkli kâğıda yazmakta kullanılan zırnığın kâğıda yazıldığında bir kalınlık teşkil etmeyişi, ayrıca tashih için kapatılması lâzım gelen kısımların *is mürekkebi*yle rahatça örtülebilmesi, tercihi için kâfi bir sebep olmuştur. Kapatılan kısımlara zırnıkla sonra yeniden yazılabilir ve kâğıt örselenmeden bunu bir kaç kere tekrarlamak mümkündür.

Celî yazının birden fazla nüshalarının hazırlanabilmesi için kalıp hâline getirilmesi, bu maksadla harflerin kıyılarından ignelenmesi lâzımdır. Bu işleme girişmezden evvel, yazılı kâğıdın altına aynı eb'âdda bir kaç tabaka beyaz renkli sağlam kâğıt yerleştirilir ve kaymaması için köşelerinden bunlar birbirlerine hafifçe yapıştırılır. Sonra, saatçi mengenesine sıkıştırılmış ince bir iğne yardımıyla harflerin hemen kıyılarından dik ve muntazam olarak sık iğne vurulmağa başlanır.

İğneleme işi bitince, alttaki beyaz kâğıtlar çıkartılıp birbirinden ayrılır. Bunlara *alt kalıp* denilir ki, dikkatle bakıldığında hattın iğne delikleri hâlinde ortaya çıktığı görülür. En üstteki yazılı ve iğneli siyah veya kahverengi kâğıda da üst kalıp ismi verilir. Hat örneğinin bir başka yere geçirilmesi için *alt kalıptan* faydalanılır. Yazı, beyaz zemîne is mürekkebiyle hazırlanacaksa, ince dövülmüş söğüt kömürü tozu ile dolu küçük bir bez çıkın, *alt kalıptaki* iğne delikleri üstünde dolaştırılır ve kömür tozu deliklerden geçerek, alttaki kâğıtta siyah noktalar hâsil eder. Koyu renkli zemîne altın mürekkebiyle hazırlanacak *celî* yazılar için de, tebeşirli çuha kalıbın delikleri üzerinde dolaştırılır; tebeşir tozu alta geçerek, beyaz noktalar hâlinde iz bırakır. Bu işleme *yazı silmek* veya *yazı silkelemek* tâbir edilir. Üst kalıp, kirlenmemesi için mecbur kalınmadıkça bu maksatla kullanılmaz. Ancak, hattın sıhhatli bir biçimde aktarılabilmesi için, üst *kalıbın* incelenerek iğne deliklerinin nereden geçtiğinin bilinmesi lâzımdır. Yoksa yazı şişip kalınlaşabilir veya cılız olabilir.

Yazı kalıbından bizzat hattatı eliyle silkilip mürekkeple hazırlanan yazılar da çok makbuldür. Hattat, ince uçla ve is mürekkebiyle yazının hudutlarını önce çizgi hâlinde tesbât edip içini mürekkeple doldurabildiği gibi, esas kalıbın yazıldığı kamış kalemle de -eline güveniyorsa- doğrudan yazabilir. Kalıptan yapılan *celî* yazılar, bu işin ehli olmayan birinin eline düşerse, işte o zaman ortaya kötü örnekler çıkar. Onun için eski hattatlar, yazı kalıplarının bu işi bilmeyen ellere düşmesinden çok çekinmişlerdir. Hattın âharlı kâğıt üzerine yazılması bittiğinde, bu kâğıdın boş olan arka yüzüne ince bir tabaka pişirilmiş un muhallebisi sürülerek eb'âdı daha geniş bir mukavvaya yapıştırılır ve kuruduktan sonra etrafı bezenir.

Celî yazıların çoğaltılmasında is mürekkebi gibi *altın mürekkebi* de çok kullanılır. Böyle *celî* yazılar, doğrusu pek saltanatlı durur ve hattatlardan ziyâde müzehhipler eliyle vücuda getirilir. Yazının *zer-endûd* (=sürme altın) tarzında hazırlanması için kullanılacak mukavvanın üstü hangi renkte olacaksa (siyah, lacivert, ördekbaşı yeşili, fesrengi, kahverengi), o renkteki cisimli (suda erimeyen) boya ile jelâtin mahlûlünün karıştırılıp sıcak olarak bu mukavvaya sürülmesiyle boyanır. *Zer-endûd* hazırlamak üzere, yazının tebeşirle silkilmesi icâb eder. Altın mürekkebi, fırça ile önce yazının hududunu tesbât için *tahrir* (kontur) şeklinde çekilir. Sonra çizgilerin içi yine kesif altın

mürekkebiyle doldurulur. Kuruduktan sonra, yalnız altın parlatmada kullanılan ve *zermühre* denilen kalem şeklinde parlak bir taş ile mat olarak parlatılır. Usta müzehhipler tarafından hazırlanan *zer-endûd* levhalar da asılları kadar kıymetli sayılır.

Celî yazıların iriliği arttıkça sarfi gerekli altın da çoğalacağından, isrâfi önlemek için varak altın, yapıştırma usûlüyle kullanılır. Yazı yine koyu zemîne (büyük işlerde muşamba veya üstü boyanmış tahta, yahud çinko levha uygundur) tebeşir tozuyla silkildikten sonra, bunların içi *lika* (miksiyon) denilen madde ile doldurulur. *Lika*, bezir yağından elde edilen bir yapıştırıcıdır. Varak altın yazı sâhasına bırakılır ve düzgün bir şekilde oraya yapışır. Camilerdeki büyük levhalar ve mermere kabartma olarak kazılan bütün kitâbeler hep bu usûlle altınlanır. Çünkü hava şartlarına yapıştırma altının mukâvemeti vardır.

Gerek *sülüs*, gerekse *ta'lik* yazılarının *celî* tarzları hat sanatının en göz alıcı örneklerini teşkil eder, bilhassa Râkım'dan îtibâren yazılan *celî sülüsün* -hele *zer-endûd* tarzıyla- telkîn ettiği haşmet duygusu hiçbir yazıda bulunmaz. Zâten ister kalemden çıksın, ister kareleme usûlüyle büyütülsün, uzaktan görülüp okunmak için yazılan *celî* hattı, tabii boydaki *sülüs* veya *ta'lik* ile tamamen aynı karakterde değildir. Bu sebeple, tabii büyüklüğü ile *sülüs* veya *ta'lik* yazılarını bir çocuğa, onların *celî* şeklini de büyüyüp gelişmiş bir insana benzetenler çıkmıştır. Nasıl ki çocuğun her uzvu aynı nisbette gelişmez, büyümede farklılıklar gösterir, *celî* yazı da öyledir. Bunun için *celî* hattatlarının menâzır ilmine, yâni perspektife vâkîf oldukları; yazmayı tasarladıkları *celî* hattının konacağı yer ve yüksekliğe bağlı olarak bâzı değişik harf ölçüleri kullandıkları görülür.

Cami Yazıları

Camiler, Müslümanların toplanma mahalli olduğundan, bütün nazarlara açık *celî* yazılarla süslenir. Daha ziyade âyet, hadîs gibi Arapça metinler yazıldığı için, bünyesinde *hareke* işaretleri de bulunan *celî sülüs* tercih edilir. Cami duvarını veya kubbe kasnağını çepeçevre saran *kuşak yazısı*; kubbeyi, yarım kubbeleri doldurup süsleyen *kubbe yazısı* hep *celî sülüsle* yazılır.

Kuşak yazıları, nakkaşlar tarafından koyu renkli zemîne varak altın yapıştırma yoluyla nakşedildiği gibi, mermere oyularak zamanla

dökülüp bozulması da önlenmiş olur. İstenirse kabartma yazılar varak altınla, indirilmiş zemîn de koyu renkle kaplanarak pek cazip bir görüntü elde edilir. XVII. yüzyıla kadar, çini üzerine nakş olunan kuşaklar revaçta idi. Kubbe ve pencere üstü (alınlığı) yazılarının hazırlanmasında da boya veya varak altın kullanılır. Camilere asılması mûtaad olan “*ism-i celâl, ism-i nebî, cibaryâr ve Haseneyn*” levhaları da *celî sülüs*le ve ekseriyâ koyu renkli muşamba yahut maden levha üzerine varak altınla yapıştırılarak hazırlanır.

Kitâbeler

Herhangi bir âbidenin (cami, tekke, mekteb, medrese, han, çeşme, hamam, sebil, kütüphane vb.) dış -bazen iç- cephesinde yer alan veya bir dikilitaş (nişantaşı, mezartaşı gibi) üzerindeki o âbideyle ilgili yazılar hakkında bu tâbir kullanılmaktadır. Ekseriya mermere kabartma şeklinde oyularak hazırlanır. Kuşak yazılarında olduğu gibi, bu kitâbeler koyu renkli zemînde varak altınla kaplanabilir. *Celî sülüs* ve bilhassa Türkçe kitâbeler için *celî ta'lik* en çok kullanılan yazı şeklidir, bu tarzın en güzel örneklerine İstanbul'da rastlanır. Buldukları âbideden ve onu yaptırandan bahseden kitâbe metinleri çoklukla manzum olarak yazılır, bunların aralarında “şiiir” vasfını taşıyan ve dîvan sahibi şairlerin kaleminden çıkanlar da az değildir. Kitâbedeki manzûmenin sonuncu -bazen son iki- mısraı o yılın tarihini *ebced* hesabıyla gösterir. Çünkü Arap asıllı harflerin her birinin birden bine kadar karşılığı bulunan bir sayı değeri vardır.

Bu sıralananlar dışında hat sanatı, tarihimiz boyunca ağaç, deri, mühür, yüzük, seramik kandil, miğfer üstü, kılıç veya bir âlet üstü gibi çok değişik sâhalarda uygulanmaya çalışılmıştır; fakat bunların büyük bir kısmında, hattın kaleminden çıkmasındaki güzellik de kaybolmuştur.

Hilyeler

İslâm anlayışı, putlaştırılabilecek kimselerin tasvirlerinden şiddetle kaçınmıştır. Onun için -bir kaç asılsız minyatür dışında- Hz. Muhammed'in resmini çizmeğe hiç kimse lüzum ve cesaret duymamıştır. Hâlbuki -zamanımızda pek moda olduğu şekilde- hayalî bir resim çizmektense sahih târiflerden hareketle İslâm Peygamberi'ni

anlatmak, her inananın gönlünde beliren şekliyle onu tasavvur ederek bağlanmasına imkân vermektedir. Bu ise, putları yıkan bir îman anlayışına elbette daha uygun gelecektir.

Hz. Muhammed'in zamanına yetişen inanılır kimselerin ifâdeleri muteber kaynak eserlerde yer almaktadır. Bunlar arasında en ziyâde Hz. Ali'nin rivâyeti tercih edilmiştir.

“Süs, zinet” mânâsına gelen *hilye* kelimesi, *hilye-i şerîfe*, *hilye-i saadet* veya *hilye-i nebevî* terkipleriyle daha tamamlayıcı bir mahiyet kazanmaktadır. Eskiden beri göğüs cebinde bir saygı nişânesi olarak taşınmak için, *nesih* hattı ile küçük çapta yazılan bu metin, XVIII. yüzyılın son çeyreğinde ilk defa Hâfız Osman Efendi eliyle -bugünün grafik uygulayıcılarını bile hayran eden- cazip bir tarzda sunulmuştur.

Ferman, Berat Ve Menşurlar

Dîvân-ı Hümâyûn'da yazılıp hazırlandığı esnâda hangi pâdişâh tahtta bulunuyorsa onun tuğrasını taşıyan ferman, berat ve menşurlar, eskiden *tomar* (rulo) hâlinde, yahut da katlanmış olarak saklanılırken, yakın zamanlardan başlayarak duvarlara asılmağa başlanmıştır. Burada, onların muhtevâ bakımından incelenmesi yerine, hat ve bezeme sanatı bakımından kısa bir değerlendirilmesi sunulacaktır. Gelişmesini ağır ağır sürdürerek Fatih Sultan Mehmed'in ikinci saltanatı sırasında (1451-1481) ilk tekâmülünü tamamlayan *tuğra*, devletin şâsâsına uygun olarak Kanunî Sultan Süleyman devrinde (1520-1566), klâsik görünüşünün en mükemmel şeklini buldu. Altın mürekkebi kullanılarak *tuğra* çekilip de bunun kıyılarının is mürekkebiyle tahrirlenmesi, hattâ *tuğranın* arasındaki boşlukların tezhiplenmesi de Fatih'le başlamakta ve devam etmektedir. XVII. asrın başlarına kadar tezhip sanatının bütün hünerlerinin gösterildiği, hattâ zaman zaman *tuğranın* gelin duvağı gibi bezemeyle örtüldüğü muhteşem bir devre süregelmektedir. XVII. asrın ilk çeyreğinden itibaren *tuğrada* bazen tezhip ağırlığı görülerek -hele XVIII. yüzyılda Batı tesiri başladıktan sonra- gittikçe eskisini aratır hâle düşmüş, *tuğra* şekli de sür'atle bozulmuştur. Mustafa Râkım'ın getirdiği ölçü inkılâbıyla XIX. yüzyıl başından itibaren bir orantı şâheseri hâline dönüşen *tuğranın* bundan sonra tezhiplenmesine de gerek duyulmamış, yerine göre -Batı tesiri altında- güneş şuâlarının yayılmasını tasvîr eder gibi bol altınlı

bezemeye yer verilmiştir. Râkım'ın başlattığı yeni *tuğra* şekli, âbi-de kitâbeleri üstüne konulan *tuğralarda* sıkça görülürse de, Dîvân-ı Hümâyûn'dan sâdır olan evrakda nâdir rastlanır. *Tuğranın* en güzel, fakat tezhipsiz sâde örnekleri Sultan II.Mahmud devrinden Osmanlı devrinin sonuna kadar (1808-1922) çekilmiştir.

Bu resmî belgelerde kullanılan hat cinsi de Osmanlılar'ın ilk asırlarında *tevkî'* yahut *rıkâ'* ile sınırlıdır ve bu sebeple rahat okunur. Ancak XVI. yüzyıldan başlayarak kullanılan ve okunması güç olan *dîvânî* ve *celî dîvânî* yazılarının da hat sanatı cihetinden en mükemmel ve kâideli devri, *tuğra* gibi XIX. yüzyılda başlamıştır. Hattatların yazdıkları eserlere imza koymaları en tabîî hakları olmakla beraber, Dîvân-ı Hümâyûn'dan sâdır olan bu gibi gözde evrâkın *tuğrasında* da, yazı kısmında da kâtip imzası hiçbir vakit görülmez. Hattâ *dîvânî* ve *celî dîvânî*yi Dîvân-ı Hümâyûn hâricinde kullanamayacakları hususunda, buranın mensuplarına yemin ettirildiği rivâyeti de mevcuttur.

Ferman, berat, menşur ve diğer resmî yazışmalarda *tuğra*, *dîvânî* ve *celî dîvânî* yazıları için siyah, lâl (kırmızı), yeşil ve mavi mürekkeplerin, ayrıca altın mürekkebinin satırlara göre kullanılması, iki yazı nev'inden hangisiyle yazılacağı, zemînin *zerefşan* (=serpme altın) bırakılması gibi hususlar keyfî değildir; Osmanlı teşrîfatına göre bir mânâ taşımaktadır.

Gittikçe arınarak estetiğin zirvesini XIX-XX. yüzyıllarda bulan Osmanlı hat sanatında aslanan, hattın çizgilerindeki o saltanatlı güzelliğin fark edilmesidir. Kâdiasker Mustafa İzzet Efendi'nin şu sözü hatırlanmağa değer: "*Hüsn-i hattı okumak, lâleyi kok(la)mak gibidir!*"

Kaynaklar

- Alparslan, Ali. *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi yayını, 1999.
- Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merâsim ve Tâbirleri*, I,55-93, İstanbul, Tarih Vakfı yayını, 1995.
- Danişmend, İsmail Hami. *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi/1*, İstanbul, Türkiye Yayınevi, 1947-1955.
- Derman, M.Uğur. *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı yayını, 1982.
- Derman, M.Uğur. *İslâm Kültür Mirâsında Hat Sanatı*, İstanbul, IRCICA yayını, 1992.
- Derman, M.Uğur. *Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul, SSM yayını, 2002.
- Derman, M.Uğur. *99 İstanbul Mushafı*, İstanbul, 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı yayını, 2010.
- Derman, M. Uğur. *Murakka'-ı Hâs*, İstanbul, Kubbealtı neşriyatı, 2013.
- Eyice, Semâvi. "İstanbul'un Tarihî Eserleri", *İslâm Ansiklopedisi*, VI, 1214/44-157.
- Habib. *Hatt u Hattâtân*, İstanbul, Ebüzziya yayını, 1305.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemâl. *Son Hattatlar*, İstanbul, Maarif Vekâleti yayını, 1955.
- Mehmed Süreyya. *Sicill-i Osmânî*, I-IV İstanbul 1308-1315.
- Mustafa Âlî. *Menâkıb-ı Hünerverân*, (nşr. İbnülemin Mahmud Kemal), İstanbul, Tarih Encümeni yayını, 1926.
- Müstakimzâde Süleyman Sadeddin. *Tuhfe-i Hattâtîn* (nşr. İbnülemin Mahmud Kemal), İstanbul, Türk Tarih Encümeni yayını, 1928.
- Nefeszâde İbrahim. *Gülzâr-ı Savab*, (nşr. Kilisli Rifat Bilge), İstanbul, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, 1939.
- Rado, Şevket. *Türk Hattatları*, İstanbul, Yayın Matbaacılık yayını, (trhz).
- Serin, Muhiddin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul, Kubbealtı neşriyatı, 2003.
- Suyolcuzâde Mehmed Necib. *Devhatü'l-Küttâb* (nşr. Kilisli Rifat Bilge), İstanbul, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yayını, 1942.
- Yazır, Mahmud Bedreddin. *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli* (nşr. Uğur Derman), Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı yayını, I/1972, II/1974, III/1988.