

**TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EL SANATLARI ANABİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI EĞİTİMİ BİLİM DALI**

NUSRETİYE CAMİİ HAT SÜSLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan:
ELİF ULAŞ**

**ANKARA
2010**

TC
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EL SANATLARI ANABİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI EĞİTİMİ BİLİM DALI

NUSRETİYE CAMİİ HAT SÜSLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF ULAŞ

Danışman: Yrd. Doç. YILMAZ ÖZCAN

ANKARA

2010

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Elif Ulaş'ın "Nusretiye Camii Hat Süslemeleri" başlıklı tezi .../.../ 2010 tarihinde, jürimiz tarafından Geleneksel Türk El Sanatları ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı):		
Üye	:.....	
Üye	:.....	
Üye	:.....	
Üye	:.....	

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../20...

(İmza Yeri)

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Hat sanatı, geleneksel el sanatlarımız içerisinde hiç şüphesiz en önemli olanlardan biridir. Türk İslam sanatları içerisinde büyüleyici bir estetiğe sahip olan hat sanatı, Türk sanatkârları tarafından zirveye ulaştırılmış bir sanat koludur. Türk hattatları İslam yazısına büyük değer vermiş ve bu sanatı buldukları yazı çeşitleriyle üstün bir sanat haline getirmişlerdir.

Kuran-ı Kerim’i daha güzel yazma sonucunda gelişen hat sanatı ile uğraşan sanatçılarımız bugün hayranlıkla izlediğimiz eserler bırakmışlardır.

Türkler, İslam dinini kabul edince ayrı soydan tamamen farklı bir yazıyla karşılaştılar ve bu yazıda hiçbir estetik özellik olmayıp yalnızca bir okuma yazma aracı olarak kullanıldığını gördüler. Türkler bu yazıyı kültür ve zevk anlayışı doğrultusunda bir sanat haline getirerek “Güzel Yazı Yazma Sanatı” olarak kabullenmişlerdir.

Geçmişte yaşayan hattatlarımız ve eserleri hakkında sayısız incelemeler yapılmıştır. Önemli bilgi olarak Osmanlı İmparatorluğu döneminde hat sanatı zirveye ulaşmıştır. Bunun sebebi ise padişahlar, paşalar, veliler bu sanatları birer birer öğrenerek yetiştiriliyordu. Sanatların anlamları ve değerleri yönetenler tarafından biliniyor ve önem veriliyordu.

Hat sanatımız Osmanlı İmparatorluğu döneminde ; 19. yy ortalarında en zirveye ulaştığı, en yeniliklere uğradığı dönemdir.

Bu dönem hat sanatının çığır aştığı dönem olmakla birlikte büyük üstadlarında yetiştiği dönemdir. Bu döneme örnek eser gösterilmek istenirse hiç şüphesiz İstanbul Tophane’de ki Nusretiye Camii yazılarının değeri göz ardı edilemez.

Nusretiye Camii, hat sanatında yeniliklere ve yeni dönemlerin başlangıçlarına vesile olmuş Hattat Mustafa Rakım’ın yazdığı celi-sülüs hat eserleriyle donatılmıştır.

Bu araştırmadaki amaç, hat sanatının geçmişten günümüze kalan en önemli örneklerinden biri olan, hat stadı Mustafa Rakım'ın yazmış olduğu, Nusretiye Camii yazılarını belgelemek, literatür içerisinde yer almasını sağlamak ve konuyla ilgilenen araştırmacılar bilgi vermektir. Ayrıca bu cami yazılarını gün ışığına çıkarmak ve celi sülüs yazsına güzel bir örnek olduğunu vurgulamaktır.

Araştırmanın hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Yrd. Doç. Yılmaz ÖZCAN' a , Prof. Dr. Vildan ETİNTAş'a, Nusretiye Cami İmamı sayın Muhsin KURTULUş' a ve sevgili eşim mer ULAş' a teşekkürlerimi sunarım.

Elif ULAş

Ankara 2010

ÖZET

NUSRETİYE CAMİİ HAT SÜSLEMELERİ

ULAŞ,Elif

Yüksek Lisans,Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı:Yrd. Doç. Yılmaz ÖZCAN

Aralık 2010- 182 sayfa

Hat sanatı Arap Yarımadası’nda doğmuştur. İlk örneklerinde sanatsal bir özellik yoktur. İlk yazılar Kûfî ve Ma’kılî yazılardır. 13. yüzyılda gelişmeye başlayan İslâm yazısında en önemli gelişme Aklâm-ı Sitte ile gerçekleşmiştir. Türkler tarafından geliştirilmiş ve sanatsal özellik kazandırılmıştır.

Hat sanatında kullanılan malzemenin önemi de büyüktür. Hattatlar malzemeye büyük önem vermişlerdir. Bu konuda titiz davranmışlardır. Genellikle kullandıkları malzemeleri kendileri üretmişlerdir. Örneğin binbir zorlukla “is mürekkebi” yapmışlardır. Kağıtlarını olduğu gibi kullanmayıp boyamışlar, aharlamışlar ve mührelemişlerdir. Kamış kalemlerini doğadan çıktığı kullanmayıp onu bir müddet güneşte, gübre içerisinde bekletmişler ve kalemin olgunlaşıp sertleşmesini sağlamışlardır. Ayrıca kullandıkları birçok malzeme de sanat eseridir. Kalemtraş, makta, divit, hokka gibi malzemelerin Osmanlı döneminde özel sanatçıları vardır. Bunlar İstanbul’ da divitçiler, maktacılar, kalemtraşçılar caddesi diye ayrılmışlardır. Bu sanatçılar övünmekten ve gururlanmaktan hoşlanmadıkları için eserlerine isimlerini yazmazlar, paravana kısmının yakın bir yerine uygun gördükleri damgaları koymuşlar veya takma isim kullanmışlardır.

Hattatlar birkaç çeşit yazı ile yetinmeyip bir çok yazı çeşidi geliştirmişlerdir. Kûfî yazıdan ortaya çıkan Aklâm-ı Sitte; Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevki, Rıkaa’ gibi yazı çeşitleri geliştirmişlerdir. Aklâm-ı Sitte dışında da Divânî, Celî Divânî, Ta’lik, Nestalik ve Tuğra gibi birçok yazı çeşidi gelişmiştir.

ABSRRACT

NUSRETIYE LİNE TO DECORATE MOSGUES

ULAŞ, Elif

Graduate, the Department of Traditional Turkish Art

Thesis Consultant: Assistant Prof. Dr. Yılmaz ÖZCAN

December-2010, 182 Pages

Hüsn-i Hat (calligraphy art) was born in the Arabian Peninsula. In early times there is not any artistic characteristic. First examples are written in the Kûfî (Cufic) and ma'kili style of writing. The most important development in Islam writing was started in 13. century with aklam-ı sitte. It was developed by turks and was gotten rich with artistic features.

Metarials that are being used in the Turkish calligraphy art have significant importance. Calligraphers pay attention to materials they use. They mostly produce their own materials. For example, “soot ink” is made from soot mith too many difficulties. Instead of directly, they paint and cultivate their papers. They also cultivate their reeds by exposing it to sun and natural manure. Furthermore, metarials that they used can be considered as artistic work. Items like pencil sharpener, makta (cutting profile), ink holder have their very own special artist. Some places in İstanbul, named by the names of these special groups. They don't write their names on those artistic items because these artists don't like te seem haughty. They use nicknames or stamps that they choose.

Calligraphers had not been satisfied mith few writing styles and developed lots of it. Except from Aklâm-ı Sitte (six types of writting; sülüs, nesih, Muhakkak, Reyhanî, Tevki, Rikaa'), Divanî, Celî Divanî, Ta'lik, Nestalik and Tugra writing styles are developed by calligraphers.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	1
1.3. Alt Problemler.....	1
1.4. Önem.....	1
1.5. Varsayımlar.....	2
1.6. Sınırlılıklar.....	2
1.7. Tanımlar.....	2

BÖLÜM II

LİTERATÜRDEN ELDE EDİLEN BİLGİLER

2.1. İstanbul İle İlgili Bilgiler.....	8
2.1.1. İstanbul'un Tarihi Gelişimi.....	8
2.1.1.1. İstanbul Tarihindeki Belli Başlı dönemler.....	8
2.1.2. İstanbul'un Coğrafi Konumu.....	12
2.1.3. İstanbul'un Ekonomik Durumu.....	13
2.1.4. İstanbul'un Tarihi Eser Yerleri.....	13

2.2. Hat Sanatı.....	13
2.2.1. Hattın Tanımı Ve Tarihçesi.....	13
2.2.1.1. Yazıyı Sanat Seviyesi Yükselten Etkenler.....	18
2.2.1.2. Yazıda Ahenk.....	19
2.2.1.3. İstif, Kompozisyon.....	20
2.2.1.4. Türk Hattatlığı.....	21
2.2.2. Hat Sanatında Kullanılan Alet Ve Malzemeler.....	32
2.2.2.1. Kalem.....	32
2.2.2.1.1. Kalemin Ortaya Çıkışı.....	34
2.2.2.1.2. Kalem Çeşitleri.....	35
2.2.2.1.2.1. Kamış Kalem.....	35
2.2.2.1.2.2. Cava Kalemi.....	37
2.2.2.1.2.3. Tahta Kalem.....	37
2.2.2.1.2.4. Menevişli Kalem.....	37
2.2.2.1.2.5. Kargı Kalem.....	39
2.2.2.1.3. Kalem Açmak Ve Tutmak Usulü.....	39
2.2.2.1.3.1. Yontma.....	40
2.2.2.1.3.2. Yarma.....	41
2.2.2.1.3.2. Kesme.....	41
2.2.2.2. Mürekkep.....	42
2.2.2.2.1. Mürekkep Yapma Yöntemleri.....	44
2.2.2.3. Kağıttan Önce Yazı Malzemeleri.....	45
2.2.2.3.1. Parşömen.....	45
2.2.2.4. Kâğıt.....	46
2.2.2.4.1. Doğu Kaynaklı Kâğıtlar.....	47
2.2.2.4.2. Batı Kaynaklı Kâğıtlar.....	48
2.2.2.4.3. Kâğıdın Boyanması.....	48
2.2.2.4.4. Kâğıdın Aharlanması.....	49
2.2.2.4.4.1. Yumurta Aharı.....	50
2.2.2.4.4.2. Nişasta Aharı.....	50
2.2.2.4.5. Kâğıdın Mührlenmesi.....	50
2.2.2.5. Kalemtraş.....	51
2.2.2.5.1. Kalemtraş Nevileri.....	54
2.2.2.6. Makta.....	55

2.2.2.7. Mıstar.....	56
2.2.2.8. Altlık.....	57
2.2.2.9. Divitler.....	58
2.2.2.9.1. Divitlerin Yapımı.....	59
2.2.2.9.2. Divitin Bölümleri.....	60
2.2.2.9.2.1. Kalemndan.....	60
2.2.2.9.2.2. Hokka.....	60
2.2.2.9.3. Biçimlerine Göre divitler.....	61
2.2.2.9.3.1. Düz Divit.....	61
2.2.2.9.3.2. Kubur(Yuvarlak Divit).....	61
2.2.2.9.4. Büyüklüklerine Göre Divitler.....	61
2.2.2.9.4.1. Bel Diviti.....	61
2.2.2.9.4.2. Kol Diviti.....	62
2.2.2.9.5. Divit Ustaları.....	62
2.2.2.9.10. Makas.....	62
2.2.2.9.11. Mühre.....	63
2.2.2.9.11.1. Kâğıt Mühreleri.....	63
2.2.2.9.11.2. Çakmak Mühre.....	64
2.2.2.9.11.3. Cam Mühre.....	64
2.2.2.9.11.4. Deniz Kabuğu.....	64
2.2.2.9.11.5. Altın Mühreleri(Zer Mühre).....	65
2.2.2.9.11.6. Bademi Mühre.....	65
2.2.2.9.11.7. Tırnak Mühre.....	65
2.2.2.9.11.8. Har Mühre(Böcek Mühre).....	65
2.2.2.9.12. Lika.....	66
2.2.2.9.13. Rıh, Rıhdan.....	66
2.2.2.9.14. Tebeşir, Çuha, Elkürkü.....	67
2.2.3. Hat Sanatında Yazı Çeşitleri.....	68
2.2.3.1. Kûfî.....	68
2.2.3.1.1. Doğu Kûfîsi.....	69
2.2.3.1.1.1. Sade Kûfî.....	69
2.2.3.1.1.2. Tezyîni Kûfî.....	70
2.2.3.1.1.3. Kûfî-i Bennai (Ma'kılî).....	71
2.2.3.1.2. Mağrip Kûfîsi.....	71

2.2.3.2. Aklâm-ı Sitte.....	71
2.2.3.2.1. Muhakkak.....	75
2.2.3.2.2. Reyhanî.....	76
2.2.3.2.3. Sülüs.....	77
2.2.3.2.4. Nesh (Nesih).....	79
2.2.3.2.5. Tevkî.....	81
2.2.3.2.6. Rik'a.....	82
2.2.3.3. Diğer Yazı Çeşitleri.....	83
2.2.3.3.1. Ta'lik.....	83
2.2.3.3.2. Divanî.....	83
2.2.3.3.3. Celî Dîvani.....	85
2.2.3.3.4. Rik'a.....	86
2.2.3.3.5. Siyakat.....	88
2.2.4. Hat sanatının Tekniği.....	90
2.2.4.1. Satır Halindeki Yazılar.....	92
2.2.4.2. İstifli Yazılar.....	92
2.2.4.2.1. Satır İstifi.....	93
2.2.4.2.2. Şekil İstifi.....	93
2.2.4.2.3. Müsenna Yazılar (Hatt-ı Müsenna).....	93
2.2.4.3. Resim Yazılar.....	95
2.2.4.4. Tuğralar.....	96
2.2.5. Hattın Kullanıldığı Yerler.....	97
2.2.5.1. Kitaplar.....	97
2.2.5.2. Kıt'alar.....	98
2.2.5.3. Murakka'lar.....	98
2.2.5.4. Levhalar.....	98
2.2.5.5. Hilyeler.....	98
2.2.5.6. Cami Yazıları.....	99
2.2.5.7. Kitabeler.....	99
2.2.5.8. Tuğralar.....	99
2.2.5.9. Vakfiyeler.....	100
2.2.6. Hattın Uygulanmasında Aranılan Özellikler.....	100
2.2.6.1. Okunaklılık.....	101
2.2.6.2. Tenasüp.....	101

2.2.6.3. Terkip.....	102
2.2.6.4. Sadelik.....	102
2.2.6.5. İhtişam (Azamet).....	102
2.2.6.6. Duruş Güzelliği.....	103
2.2.6.7. Anatomik uyum.....	103
2.2.6.8. Mıstar Kaideleri.....	103
2.3. Geçmişten Günümüze Türk Hattatları.....	104
2.4. Nusretiye Camii İle İlgili Bilgiler.....	109
2.4.1. Nusretiye Camii Tarihi Ve Mimari Yapısı.....	109
2.4.2. Nusretiye Camii Yazıları.....	111
2.4.2.1. Nusretiye Camii Yazıları Teknik Bilgileri.....	112
2.4.2.2. Nusretiye Camii Yazılarında Kullanılan Celî Sülüs.....	113
2.4.2.2.1. Celî Yazının Doğuşu Ve Gelişimi.....	114
2.4.2.2.2. Selçuklularda Celî Yazı.....	115
2.4.2.2.3. Osmanlı’ da Celî Sülüs.....	116
2.4.3. Nusretiye Camii Hattatı Mustafa Râkım Efendi.....	119
2.4.3.1. Mustafa Rakım’ın Hat Sanatımıza Kazandırdıkları.....	120
2.4.3.2. Hattat Mustafa Rakım’ın Celî Sülüs’ün Estetiğinde Ortaya Koyduğu Yenilikler.....	122

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli.....	126
3.2. Evren Ve Örneklem.....	126
3.3. Verilerin Toplanması.....	126
3.4. Verilerin analizi.....	126

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Katalog.....	127
4.2. Tablolar.....	173
4.2.1. Boyut Döküm Tablosu.....	173

4.2.2. Tablo Yorumları.....	173
BÖLÜM V	
SONUÇ VE ÖNERİLER	
5.1. Sonuç.....	174
5.2. Öneriler.....	175
KAYNAKÇA.....	176
EKLER.....	178
EK 1.....	178
Fotograflar.....	178

FOTOGRAFLAR LİSTESİ

Fotograf 1	Kamış Kalem Örnekleri.....	36
Fotograf 2	Tahta Kalem.....	38
Fotograf 3	Kalem Kesme Usulü.....	38
Fotograf 4	Kalem Yontma Usulü.....	40
Fotograf 5	Kalemtıraşlar.....	52
Fotograf 6	Makta Örneği.....	56
Fotograf 7	Mıstar Örneği.....	57
Fotograf 8	Divit Örneği.....	59
Fotograf 9	Hokka Örneği.....	61
Fotograf 10	Makaslar.....	63
Fotograf 11	Mühreler.....	64
Fotograf 12	Deniz Kabuğu Mühre.....	65
Fotograf 13	Lika.....	66
Fotograf 14	Rıh.....	67
Fotograf 15	Ali b. Şâdân er-Râzî hattıyla Meşrik Kûfî'si.....	68
Fotograf 16	Tezyînî ve örgülü geçmeli Kûfî örnekleri.....	70
Fotograf 17	Ahmed Karahisarî'nin talebesi Hasan Çelebi'nin Muhakkak ve Nesih hattıyla yazdığı bir sahife.....	76
Fotograf 18	İbnü'l Bevvab hattıyla Selâme b. Cendel Dîvân'ından Muhakkak Reyhanî bir sayfa.....	77
Fotograf 19	Sülûs-Nesih yazılarının harf nispetlerini gösteren bir örnek.....	78
Fotograf 20	Seyyih Abdullah tarafından Nesih hatla yazılmış bir örnek.....	80
Fotograf 21	Şeyh Hamdullah tarafından Tevkî hattıyla yazılmış bit kıt'a.....	82
Fotograf 22	Şeyh Hamdullah tarafından Rik'a hattıyla yazılmış bit kıt'a.....	82
Fotograf 23	Hattat Hulusi Efendi'nin nefis Ta'lik yazısı.....	83
Fotograf 24	İzzet Efendi'nin Dîvânî yazısına güzel bir örnek.....	85
Fotograf 25	Şefik Bey'in kayık formunda tertip ettiği Celî Dîvânî Levhası.....	86
Fotograf 26	Halim Özyazıcı'nın Rik'a yazısı.....	87
Fotograf 27	Siyakat ile yazılmış bir kayıt örneği.....	89
Fotograf 28	Sami Efendi tarafından yazılan II. Abdülhamid tuğrası.....	97

Katalog

Fotograf 1	Caminin Giriş Kitabesi.....	128
Fotograf 2	Caminin Mihrap Üstü Levha.....	130
Fotograf 3	Caminin Minber Üzeri Levha.....	132
Fotograf 4	Camii Kuşak Yazısı.....	134
Fotograf 5	Hünkâr Mahfiline Kible Tarafından Açılan Kapı Üzeri Levha.....	137
Fotograf 6	Üst Kat Hünkâr Mahfili Giriş Kapısı İç Cephe Üzeri Levha.....	139
Fotograf 7	Üst Kat Hünkâr Mahfili Giriş Kapısı Dış Cephe Üzeri Levha.....	141
Fotograf 8	Mihrap Üstü Sağ Taraf Türk Üçgenindeki Levha.....	143
Fotograf 9	Mihrap Üstü Sol Taraf Türk Üçgenindeki Levha.....	145
Fotograf 10	Yan Sol Revaklara İçeriden Açılan Kapı Üzeri Levha.....	147
Fotograf 11	Yan Sol Revaklara İçeriden Açılan Kapı Dış Cephe Üzeri Levha....	149
Fotograf 12	Yan Sol Revaklara Dışarıdan Açılan Kapı Arka Cephe Üzeri Levha	151
Fotograf 13	Yan Sol Revaklara Dışarıdan açılan Kapı Ön Cephe Üzeri Levha...	153
Fotograf 14	Yan Sağ Revaklara Dışarıdan açılan Kapı Ön Cephe Üzeri Levha...	155
Fotograf 15	Yan Sağ Revaklara Dışarıdan Açılan Kapı Arka Cephe Üzeri Levha	157
Fotograf 16	Yan Sağ Revaklara İçeriden Açılan Kapı Dış Cephe Üzeri Levha...	159
Fotograf 17	Yan Sağ Revaklara İçeriden açılan Kapı İç Cephe Üzeri Levha.....	161
Fotograf 18	Üst Kat Sağ Paşa Dairesine Açılan Kapı İç Cephe Üzeri Levha.....	163
Fotograf 19	Üst Kat Sağ Paşa Dairesine açılan Kapı Dış Cephe Üzeri Levha.....	165
Fotograf 20	Üst Kat Sol Paşa Dairesine Açılan Kapı İç Cephe Üzeri Levha.....	167
Fotograf 21	Üst Kat Sol Paşa Dairesine Açılan Kapı Dış Cephe Üzeri Levha.....	169
Fotograf 22	Kuşak Sonunda Hattat Mustafa Râkım'ın İstifli İmzası Levha.....	171

EKLER

Fotograf 1	Nusretiye Camii Giriş.....	177
Fotograf 2	Nusretiye Camii Yandan Görünüm.....	178
Fotograf 3	Nusretiye Cami Üstten görünüm.....	178
Fotograf 4	Nusretiye Camii Müezzin Odası.....	179
Fotograf 5	Nusretiye Camii Şadırvanı.....	179
Fotograf 6	Nusretiye Camii İç görünüm-1.....	180
Fotograf 7	Nusretiye Camii İç görünüm-2.....	180

Fotograf 8 Nusretiye Camii Geçmişten Bir Bakış-1.....	181
Fotograf 9 Nusretiye Camii Geçmişten Bir Bakış-2.....	181

KISALTMALAR LİSTESİ

A.S	:Aleyhisselâm
b.	:Bin(Oğlu)
cm	:Santimetre
Dr.	:Doktor
H.	:Hicrî
HZ.	:Hazret
IRCICA	:İslam Tarih, sanat ve Kùltür Araştırma Merkezi
Ktp.	:Kùtùphanesi
M.	:Miladî
mm.	:Milimetre
M.Ö.	:Milattan Önce
Ö.	:Ölümü
Prof.	:Profesör
SAV.	:Sallallahu Aleyhi Ve selem
Sl.	:Saltanatı

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1 Problem

Nusretiye Camii hat yazıları ve hattatı Mustafa Râkım Efendi' nin, hat sanatında yeri ve önemi nedir?

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı ve önemi İslam yazısını geçmişten günümüze tüm teknikleri toparlayarak yazıda ve tuğrada çığır açan Hattat Mustafa Râkım'ın bıraktığı eserleri gün ışığına çıkarmak ve önemini vurgulamaktır. Ayrıca Râkım' ın bıraktığı en önemli eserlerden olan Nusretiye Camii yazılarının değerinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

1.3. Alt Problemler

1. Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazılar belgelenmiş midir?
- 2.Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazıların bütün fotoğraf çekimleri yapılmış mıdır?
3. Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazılar yeterince korunabilmekte midir?
4. Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazılar uygun şartlarda mıdır?
5. Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazılar Hat Sanatı ve teknik özellikleri açısından nasıl örnekler teşkil etmektedir?

1.4. Önem

Türk hat sanatı geleneksel sanatlar içinde önemli bir değere sahiptir. Hat sanatı mimari süslemede ve minyatür sanatlarında kullanılmaktadır. Fakat buna rağmen Hat

sanatı hak ettiği değere ve öneme sahip olamamaktadır. Hat sanatında önemli bir yere sahip olan Nusretiye Camii ve hattatı Mustafa Râkım ile ilgili bilgi ve değerlendirmeler kitap ve makalelere dağılmış durumdadır. Doğrudan konu ile alakalı müstâkil, geniş bir çalışma bugüne kadar yapılmamıştır. Böyle bir çalışmanın yapılması daha sonraki araştırmalara kaynaklık edebilmesi açısından önem kazanmaktadır

1.5. Varsayımlar

- Araştırmayı tamamlayabilmek için zaman ve kaynaklar yeterlidir.
- Veri toplama araçları ve Nusretiye Camii Hat süsleme örnekleri araştırmayı sonuca ulaştıracak niteliktedir.
- Araştırmada belirlenen örneklem evreni temsil edecek niteliktedir.
- Nusretiye Camii'nde pek çok Hat süsleme öğelerine rastlanacağı varsayılmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma Nusretiye Camii yazılarını içermektedir. Türkçe kaynaklarla sınırlanan bu araştırma kapsamında camii yazılarının kalıpları alınacaktır. Araştırma 22 örnekle sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

Ahar	:Hattatların kullandıkları kâğıda sürülen nişastalı yumurta.
Amaç	:Erişilmek istenen sonuç.
Aklâm-ı Site	:(Altı Kalem) İslam yazılarının başlıcaları olan altı çeşit yazı. (Sülüs, Nesih, Reyhanî, Tevkî, Rikaa, Muhakkak.)
Asâr-ı Hâme	:(Kalem İzleri) Yazılar, kalemle yazılan eserler.
Beyze	:(Yumurta) Tuğranın sol tarafında, Daima kelimesinin bulunduğu Kısım.
Bulgu	:Araştırma verilerinin çözümlenmesinden çıkan bilimsel sonuç, netice.
Celî	:Yazının normal kalem kalınlığının (2.5- 3 mm) üstünde bir kalınlıkta yazılan yazı. Celî tabirinden, genellikle sülüs celîsi anlaşılırsa da, her yazının celîsi olabilir.

Çanak	:Bazı harflerin çanağı andıran ve sola giden devirli kısım.(Kase)
Çep Yazıları	:Divânî yazıların çeşitleri.
Divani	:Eğik karakterli yazı. İnce, kırma, celî gibi çeşitlerine çep (sol) yazıları denir.
En'âm	:Bazı ayet ve sûreleri de içine alan dua kitabı.
Estetik	:Sanatın ne olduğunu, niteliklerini ve insanların dier etkinlikleri ile olan bağlantılarını tanımlamaya çalışan felsefi disiplin.
Geleneksel	:Geleneğe dayanan, geleneğe bağlı olan.
Girift	:Birbirinin içinden geçen, karışık.
Hâme	:Kalem.
Hançere	: (kol) Tuğranın sağına doğru uzanan, birbirine paralel iki çizgi.
Hareke	:İslam yazılarında, harflerin nasıl okunacağını gösteren işaretler.
Hattat	:Güzel yazı ustası, sanatçısı
Hatt-ı Satrancılî	:Bünyasında hiç yuvarlaklık bulunmayan Kûfî yazıdan önce kullanılan İslam yazısı.
Hendesi	:Geometrik, geometriyle ilgili.
Herf Kalem	: (Yedi Kalem) Altı çeşit İslam yazılarına ta'lik yazıyı da dahil etmek suretiyle yapılan sınıflamanın adı.
Hilye-i Şerif	: (Hilye-i Saadet, Hilye-i Nebevi) Hz. Muhammed'i sözle anlatan ve daha çok Osmanlı Türklerine has olan bir tür yazı tablo.
Hürde	: (Gubarî, Hafî) bir yazının normal kalem ağzı genişliğinin kalemin müsaadesi nispetinde küçültülmesi ile yazılan yazı türleri.
Hurûf-ı Mühmele	:Noktasız harfler.
Hüsn-i Hat	:Güzel yazı, sanat endişesiyle yazılan İslam yazısı.
İcâzetnâme	:Diploma, hattat adayının ketebe koymaya hak kazandığını belirten şahâdetnâme.
İmam-ül Hattatîn	:Hattatların öncüsü.
İstif	:İslam yazı sanatında harfleri, satırları birbiri üzerine bindirerek yapılan plastik kompozisyonlar, düzenlemeler.
İttisâl	:Harfleri birleştirme, birbirine dokundurma.
İnfisâl	:Harfleri birbirinden ayırma.
Karalama	:Hattatların el alışkanlıklarını devam ettirmek, yazı alanını değerlendirmek için yaptıkları denemeler, çalışmalar.
Kâse	:Bk. Çanak.

Kat-1 Kalem	:Kalemin hareketini yavaş yavaş keserek sona erdirmek, makta üzerinde kalem ağırlığını koymak.
Kelâm-ı Kibar	:Atasözü hükmünde, hikmeti meşhur söz.
Keşîde	: (Çekme) İslam yazı sanatında bir harfin cevherinden sonra devam ettirilen düz veya düzümsü fazlalık.
Ketebe	:Hat sanatında eserlerin altına hattatın koyduğu imza manasında kullanılır.
Kıblet'ül Kuttâb	:Kâtiplerin (hattatların) kıblesi, öncüsü
Kıt'a	:Hat sanatında kitap sayfası büyüklüğünde kağıtlar üzerine yazılan sanat yazıları.
Kitabe	:Cami ve mescitlerin kapılarının üst kısımlarına çeşme ve sebillerin alın taraflarına yazılan yazılar. Bu yazılarda binanın ne zaman, kimin tarafından yaptırıldığı belirtilir. Mezar taşlarındaki yazılara da “ Kitabe” denir.
Kompozisyon	:Motiflerin bir bütün içinde düzenlenerek bir araya getirilmesi.
Kûfî	:Bk. Ümmü'l Hutût
Kültür	:Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü
Küp	:Harflerin kâsedan daha çukur olan, küpe benzeyen soldan sağa doğru giden devirli kısmına verilen ad.
Leitmotif	: (Ana Motif) Bir sanat eserinde, aralıklı olarak tekrarlanan, ritmi ve birliği meydana getiren temel motif, hareket rondo.
Levha	:Celî ta'lik celî sülüs gibi büyük boyutlu sanat yazılarına verilen ad.
Literatür	:Herhangi bir bilim dalında yazılmış olan yazı veya eserlerin tümü.
Mahkûk	:Kazınmış, oyulmuş
Ma'kılî Yazı	:Bk. Hatt-ı Satrancılî.
Materyal	:Malzeme, gereç.
Meşk	:Yazı öğrenmek, geliştirmek için yapılan çalışma. Kelimenin asıl anlamı geliştirme, genişletmedir.
Mizân-ül Hat	: (Mikyâs-ül Hat) Hat taliminde önceliğe sahip olan, sülüs yazı için söylenilen deyim.
Motif	:Genel olarak güzel sanatların her kolunda kompozisyonun esasını teşkil eden unsur.

Muhakkak	:Sülüs yazıdan daha köşeli ve celisi de yazılan yazı çeşidi.
Murakka	:Birbirinin üzerine yapııştırılarak mukavva haline getirilmiş bir kağıt üzerine yazılan meşk, güzel yazı örneği.
Müfredât	:Hat sanatında harflerin elif-bâ'da görüldüğü şekilde, yalnız başlarına ve tam kimlikleriyle olan şekilleri.
Müsenna Yazı	: (Çifte, aynalı Yazı) Düz, istifli veya girift olarak, çifte ve karşılıklı şekilde yazılmış yazı.
Nesih	:Kalem ağzı genişliği 1mm. Civarında olan ve daha çok Kur'an-ı Kerîm yazımında kullanılan yazı.
Nesta'lık	: (Nesih- Ta'lık) Ta'lık yazıya İran'da verilen ad.
Önem	:Bir şeyin nitelik veya nicelik bakımından değeri.
Öneri	:Bir problemi çözmek için ileri sürülen görüş,düşünce,teklif.
Örnek	:Bir bütünün niteliğini anlatmak için bütünden ayrılarak verilen küçük parça, numune.
Plastik Unsurlar	:Hat sanatında kullanılan nokta, çizgi, leke, renk vb gibi ana unsurlar.
Reis-ül Hattâtân	:Osmanlı Türklerinde hattatların öncüsüne verilen unvan.
Reyhânî	:Reyhani muhakkak yazının küçüğüdür.
Rıka	: (Hatt-ı İcâze, icâzet yazısı) icâzetnâmelerde kullanılan yuvarlak yazı.
Rık'a	:Osmanlı İmparatorluğu'unda, özellikle XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında gelişen ve daha sonra bütün İslam ülkelerine yayılan, Türklere has yazı.
Risale	:Herhangi bir konu üzerine yazılmış kısa, küçük bir eser, broşür.
Sanat	:Belli bir uygarlığın yada topluluğun anlayış ve beğeni ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım.
Secde	:Hat sanatında kâşî kalemin ünsî ve vahşî kısımlarının tam olarak kağıda dokunması.
Sere	: (Sele, Kürsü) Tuğraların alt kısımlarında bulunan metin kısmı.
Serlevha	:Yazma kitabın tezhiplenmiş başlık bölümü.
Sınırlılık	:Sınırlı olma durumu.
Sikke	:Üzerinde resim ve yazı basılmış madeni para veya tarikat şeyhlerinin, dervişlerinin başlarına giydikleri kavuk, külah.
Şiyakât	:Köşeli, noktasız, hareketsiz yazı.
Sonuç	:Bir gelişim veya girişimden elde edilen şey.

Sülüs	:(Mizan-ül Hat, Mikyas-ül Hat) kalem ağzı genişliği 2,5 – 3mm. Olan yuvarlak karakterli yazı çeşidi.
Şahname	:Padişahların öz geçmişini şiir gibi anlatan eser.
Şahide	:Mezarın baş veya hem baş hem ayak tarafına dik olarak konulan, adına dikildiği şahsın kimliğini bildiren kitabeyi muhtevi tezyin edilmiş taş levha.
Şikeste	: (Kıрма) İslam yazılarının herhangi birisinin az- çok izlerini taşıyan ve başka bir kalemle (yazı) birleşik çeşidi. Kaideleri kırılarak yazılan yazı.
Tahrik	:Kalemi belirli bir başlangıç ile bir bitiş arasında el ile yürütmektir.
Takdîm-Tehir	: (Teşrifât) İstiflerin, okunuş sırasına riayet edilerek yapılması. Takdim ve tehir yoluna gidilmesi.
Ta’lîk Yazı	:Kalem kalınlığı sülüs kadar olan, eğik karakterli yazı.
Tam Kalem	:Kalemin ünsî ve vahşî kısımlarının aynı zamanda, aynı derecede kağıda dokunması.
Tevkî	:Kalemi, sülüsün biraz küçüğü olan İslam yazısı.
Tevkif	:Kalemi hareket halinde iken birdenbire veya tedrici olarak durdurup tutmaktır.
Tezkireciler	:Divan-ı Hûmayun’da yazı işleriyle görevli olanlar ki bunların hepsi hattat idi.
Tezyîn	:Süsleme, bezeme.
Tıla	:Kağıtların kaygalağını temin için ahar üzerine sürülen mai (sıvı).
Tilmiz	:Hat dersi veren hocanın talebesine onun tilmizi denir.
Tuğ	: (Elif) Tuğralarda yukarı doğru uzanan üç çekmeceye (keşîdeye) , eliflere verilen ad.
Tuğra	:Osmanlı İmparatorluğu döneminde bazı resmi kağıtların başına ve paraların bir yüzüne basılan, zamanın padişahının adının yazılı bulunduğu simge.
Tuğrakeş	:Osmanlı Türklerinde tuğra çeken hattatlara verilen ad.
Ümmü’l Huttût	:Bilhassa kûfi yazılar için söylenilen, yazıların anası manasına gelen deyim.
Ünsî	: (Alışmış) Kalem ağzının iki şakkından, yazan tarafta bulunan kısmı.
Vahşî	:Kalem ağzının iki şakkından, yazandan dışarıda kalan kısmı.

Vakıf	:Bir hayra hisis olunmuş mal veya mülk.
Vakfiye	:Vakfedilen bir mülkün ne suretle ve ne şartlarda idare olunacağını ve hangi hayır işine tahsis olunabileceğini tespit etmek üzere vakıf tarafından mühürlenmiş olup, mahkemece tasdik edilen senet, vesika.
Yöntem	:Bilimde belli bir sonuca ulaşmak için, bir plana göre izlenen yol, metod.

BÖLÜM II

2. LİTERATÜRDEN ELDE EDİLEN BİLGİLER

2.1. İstanbul İle İlgili Bilgiler

2.1.1. İstanbul'un Tarihi Gelişimi

İstanbul'un tarihi 300 bin yıl önceye kadar uzanır. Küçük çekmece gölü kenarında bulunan Yarımburgaz mağarasında yapılan kazılarda insan kültürüne ait ilk izlere rastlanmıştır. Bu dönemde gölün çevresinde Neolitik ve Kalkolitik insanların yaşadığı sanılmaktadır. Çeşitli dönemlerde yapılan kazılarda, Dudulu yakınlarında Alt Paleolitik Çağ'a, ağaçlı yakınlarında ise, Orta Paleolitik Çağ ile üst Paleolitik Çağ'a özgü aletlere rastlanmıştır. 5000 bin yıllarından itibaren başta Kadıköy Fikirtepe olmak üzere Çatalca, Dudulu, Ümraniye, Pendik, Davutpaşa, kilyos ve Ambarlı'da yoğun bir yerleşimin başladığı sanılmaktadır. Ama bugünkü İstanbul'un temelleri M. Ö. 7. yüzyılda atılmıştır. M. S. 4. yüzyılda İmparator Constantin tarafından Bizans ve Osmanlı dönemlerinde başkentlik sıfatını sürdürmüştür. Aynı zamanda, İmparator Constantis ile birlikte Hristiyanlığın merkezlerinden biri olan İstanbul, 1453' te Osmanlılar tarafından fethedildikten sonra Müslümanların en önemli kentlerinden biri sayılmıştır.

2.1.1.1. İstanbul Tarihindeki Belli Başlı Dönemler

Bizantion (M.O. 660 – M.S. 324) Yunanistan'dan gelen Megaralı' lar M.Ö. 6802 lerde Marmara Denizi' ni geçerek İstanbul' a ulaştılar ve bugünkü Kadıköy' de Halkedon adını verdikleri bir kent kurdular. “ Körler Ülkesi” olarak da anılan Hslkedon' un halkı tarımla uğraşıyordu. M.Ö. 660' larda da Trak kökenli komutanları Bizans önderliğinde yola çıkan Mega'lıların diğer bir kolu bugünkü sarayburnu'nun olduğu yerde başka bir kent daha kurdu. Efsaneye göre Defli Tapınağı'ndaki kahinin öğüdüne uyarak burayı seçen Megara' lılar, komutanlarının adından hareketle, kente “Bizantion”

adını verdiler. Bu yörede Megara' lılardan öncede bazı Trak toplulukları yaşadığı bilindiği için Megara' lılarla yerli halkın kaynaşmış oldukları sanılmaktadır. Pek çok istilalara uğrayan Bizantion, M. Ö. 269' da Bithynialılar tarafından yağmalanarak ele geçirildi. M.Ö. 202' de Makedonyalılar' ın tehdidinden korkarak, Bizantion Roma' dan yardım isteğinde bulundu. Bu dönemden itibaren kentte Roma İmparatorluğu' nun etkisi başlamış ve M.Ö. 146' da kent Roma' nın egemenliğine girmiştir. Önceleri idari olarak varlığını sürdüren kent, daha sonra Bitinya- Pontus eyaletinin bir parçası haline gelmiştir. 73 yılında Bizantion Roma' nın Bithynia- Pontus eyaletine bağlandı. İmparator Vespasianus kentin gelişimine katkıda bulundu. 193 yılına gelindiğinde, Roma İmparatoru Septimus Severus, Partlar' ın tarafını tutan Bizantion' u kuşatarak kenti yağmalayıp, surlarıda yıktırdı. Daha sonra ise surları yeniden inşa ettirip, kenti imar etti. Yeni binalarla sokakları düzenledi. Hipodrum inşaatını başlattı. 269' da kent bu defa Gotlar' ın saldırısına uğradı. Zafer kazanan Gotlar, deniz kıyısına yakın bir yere sütunlarını diktiler. 13' te Nicomedialılar kenti ele geçirdiler. I. Constantinus, Nicomedialılar' la yaptığı savaşı kazanarak kenti geri aldı.

Roma İmparatorluğunun başkenti (324- 395) Bizantion Roma' nın doğusunda yönetim merkezi olarak seçildi. Bu yeni konumu, kentin dünya kültürü ve siyaseti içerisindeki önemli rolünü de belirledi. I. Constantinus (324- 337) , Romalı soyluları Bizantion' a çağırarak kentin Roma' lı nüfusunu arttırdı. Yeni başkent konumuna yakışır bir imar ihalesi başlatıldı. Limanlar ve su tesisleri yeniden düzenlendi. Kent içi su dağıtım sistemlerinin temelleri atıldı. Savunma için yeni bir sur yaptırıldı. Septimus Severus' un başlattığı hipodrom inşaatı tamamlandı. 100 bin kişilik hipodromun genişliği 117, uzunluğu ise 480 metreydi. Hipodrom duvarlarının üzeri çok sayıda heykelle süslüydü. En önemlisi de at heykelleriydi. Kentin Latinler tarafından istila edilmesiyle bu at heykelleri Venedik' e, San Marco Meydanı' na taşındı. Hipodrom' daki (Sultanahmet Meydanı) İmparatorluk sarayı (Sultanahmet Camisi' nin bulunduğu alan) ve anıtsal ibadethaneler, akropolis (Topkapı Sarayı' nın bulunduğu yer) yapıldı. Önceleri Nea (Yeni) Roma adı ile anılan kenti, I. Constantinus kendi adı ile özdeşleştirdi. 11 Mayıs 330 tarihinde kentin adı Constantinapolis olarak ilan edildi. Önce Aya İrini, ardından 360 yılında da Ayasofya kiliselerini yaptıran I. Constantinus , kenti Hristiyan dünyası için önemli bir merkez haline getirdi. Bizans İmparatorluğu dönemi (395- 1453) 476' da Batı Roma' nın yıkılmasından sonra Doğu Roma İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğuna dönüşmüş ve İstanbul' da, bu yeni İmparatorluğun başkenti haline gelmiştir. 6. yy ortaları, Bizans İmparatorluğu ve

İstanbul için bir yükseliş döneminin başlangıcıdır. İmparator I. Jüstinyen yönetimindeki bu dönemde daha önce tahrip edilmiş olan Ayasofya bugünkü hali ile yeniden inşa edilmiş, 543 ‘ lerde kentte görülen ve nüfusun yarısının ölümüne sebep olan veba salgınının izlerini silmiştir.

7, 8 ve 9. yüzyıllar İstanbul için kuşatılma yılları oldu. 7. yy’ da Sasaniler ve Avarlılar’ ın saldırısına uğrayan kenti, 8. yüzyılda Bulgarlar ve Müslüman Araplar dokuzuncu yüzyılda ise Ruslar ve Bulgarlar kuşattılar. 1204’ te kent Haçlılar tarafından ele geçirildi ve yağmalandı. Bu işgal ve yağmalama sonucu orta çağın en büyük kenti 40-50 bin nüfuslu yoksul ve harabe bir kente dönüştü. Bu dönemden sonra İstanbul sürekli küçülmeye ve fakirleşmeye başladı. Şehrin soylu ve zenginleri İznik’ e göç etti. Latin İmparatorluğu sadece İstanbul ve yöresinde egemenlik kurabildi. İznik, Tranzon ve Yunanistan’ da ki Epiros’ ta bir Bizans muhalefeti gelişti. 1254 yılına gelindiğinde Latin İmparatorluğu çepeçevre kuşatılmıştı. Bu esnada İstanbul çok fakirleşmiş hatta Latin İmparatorluğu II. Baudouin ısınmak için sarayın ahşap bölümlerini yakacak olarak kullanmaya başlamıştı. Nihayet, 1261 yılında Palailogos Hanedanı İstanbul’ u tekrar ele geçirdi. Böylece İstanbul’ da ki Latin dönemi sona erdi.

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi (1453- 1923) Kent, 1391 yılından başlayarak Osmanlılar tarafından kuşatılmaya başlandı. 1396’ da I. Bayazıd (1389- 1403) , Karedeniz’ den gelecek yardımları önlemek için Kentin Anadolu yakasına bir hisar yaptırdı. Kenti almaya kararlı olan II: Mehmed’ de (1451- 1481), Bizans’ a Kuzey’den gelebilecek yardımları her iki taraftan Boğaz’ ı tutarak önlemek için bu defa kentin Avrupa yakasına Rumeli Hisarı’ nı inşa ettirdi. İstanbul’ un fetih hazırlıkları bir yıl önceden başlatıldı. Kuşatma için gerekli olan çok büyük toplar döktürüldü. 16 kadırgadan oluşan güçlü bir donanma oluşturuldu. Asker sayısı iki kat artırıldı. Bizans’ ın yardım alması engellenmek için yardım yolları kontrol altına alındı. Ceneviz’ lilerin elinde bulunan Galata’ nın da savaş esnasında tarafsız kalması sağlandı. 2 Nisan 1453 tarihinde ilk .Osmanlı öncü kuvvetleri İstanbul Önlerinde görüldü. Böylece kuşatma başladı. İki aya yakın süren bu kuşatma dönemi 29 Mayıs 1453 günü sabaha karşı başlayıp, öğleden sonra kentin ele geçirilmesiyle sona erdi. Bu tarihten sonra İstanbul bir Osmanlı kenti oldu.

Fetihten sonra şehrin kalkındırılması için yeni iskan bölgeleri oluşturuldu. Bizans’ ın son dönemlerinde görkemini yitirmiş olan kentte, öncelikle eskiden kalma binalar ve

surlar onarılmaya başlandı. Bizans' ın alt yapıları üzerine Osmanlı' nın temel kurumlarının binaları yükselmeye başladı. Büyük su sarnıçlarının da korunması sağlandı. Osmanlı kimliğine uygun bir gelişme gösteren İstanbul artık İmparatorluğun başkenti idi. Nüfusu arttırmaya yönelik bu iskân ve sürgünlerle oluşan mahalleler daha sonraki İstanbul idari yapısının temellerini oluşturdu. 1459'da İstanbul her biri farklı demografik özellikler taşıyan dört idari birime ayrıldı. Bunlardan biri idarenin merkezi olduğu suriçi, diğer üçü ise sur dışında yer alan “ Bilad- i Selase” olarak adlandırılan Eyüp, Galata ve Üsküdar idi. 1457 sonunda eski başkent Edirne'nin uğradığı büyük yangın ile şehre yeni göçmenler geldi ve şehir oldukça şenlendi. İstanbul fetihten 50 yıl sonra Avrupa' nın en büyük şehri haline geldi. 16. yy' a büyük bir şehir olarak giren İstanbul, küçük kıyamet olarak anılan 14 Eylül 1509 depreminde çok zarar gördü. 8 şiddetinde olduğu tahmin edilen ve artçı sarsıntıları 45 gün devam eden depremde binlerce bina yıkıldı. Binlerce kişi öldü.

İstanbul 1510' da Sultan II. Bâyezid tarafından 80.000 bin kişinin istihdamıyla neredeyse yeniden kuruldu. Bu yüzden günümüze gelebilen eserlerin büyük çoğunluğu bu yüzyıldan kalmıştır. 1520- 1566 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman yönetiminde İstanbul bir çok değerli esere ve izleri günümüze kadar ulaşan bir kent planına kavuşarak, gelişmiştir. Bu dönemde özellikle Mimar Sinan imzalı birbirinden değerli çok sayıda eser inşa edilmiştir. Veba salgını, yangınlar ve sellere rağmen Kanuni dönemi İstanbul için tam bir yükseliş dönemi sayılmıştır. Lale Devri olarak da anılan Nevşehirli Damat İbrahim Paşa' nın Sadrazamlığındaki 1718- 1730 yılları, itfaiye teşkilatının kurulması, ilk matbaanın açılması ve çeşitli fabrikaların inşasıyla İstanbul' un değişmeye başladığı dönemdir. 3 Kasım 1839' da Topkapı Sarayı' nın Gülhane bahçesinde okunarak halka ilan edilen Tanzimat fermanı ile İstanbul' da yeni bir dönem açıldı. Batılılaşma sürecinin hızlandığı bu dönemde İstanbul' da mimariden yaşam tarzına, eğitim kuruluşlarından sanayi kuruluşlarına kadar bir çok alanda yenilikler yaşandı.

Bu dönemde şehir yeni alanlara doğru genişlemeye başladı. Suriçi Bakırköy yönünde, Galata ise Teşvikiye yönünde yayılırken; Boğaziçi' nden Sarıyer' e iskan hızlandı. Anadolu yakası ise bir taraftan Bostancı, diğer taraftan Beykoz' a doğru büyüdü. Bu yıllar alt yapı ve kent hizmetlerinde de önemli gelişmelere sahne oldu. Haliç üzerine köprü yapılması, tünel (metro) , Rumeli Demiryolu, kent içi deniz taşımacılığı yapan Şirket-i Hayriye'nin açılması, Belediye örgütünün kurulması, ilk

telgraf hattının çekilmesi, Zaptiye Nezaretinin kurulması ve ona bağlı karakolların açılması, Vakıf Gureba Hastahanesi' nin hizmete girmesi ve Atılı tramvay Şirketi bu gelişmelerin sadece bazılarıdır.

23 Aralık 1876'da I. Meşrutiyet ve 24 Temmuz 1908' de II. Meşrutiyet ilanlarına sahne olan ve halk arasında "Üçyüzon Depremi" denen 1894 depreminde büyük zarar gören İstanbul, I. Dünya Savaşı' nın ardından 13 Kasım 1918' de İtilâf Devletlerince işgal edildi. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti' nin kuruluşuyla İstanbul' un başkent dönemi sona erdi.

3.1.2. İstanbul' un Coğrafi Konumu

280 01' ve 290 55' doğu boylamlarıyla 410 33' ve 400 28' kuzey enlemleri arasında kalmakta ve İstanbul il toprakları toplam 5.512 km²' lik bir alanı kaplamaktadır.

İstanbul boğazı, Karadeniz' i, Marmara Denizi İle birleştirirken; Asya Kıtası ile Avrupa Kıtası' nı birbirinden ayırmakta ve İstanbul kentini de ikiye bölmektedir.

İli kuzeyde Karadeniz, doğuda Kocaeli Sıradağları' nın yüksek tepeleri, Güneyde Marmara Denizi ve Batıda ise Ergene Havzası' nın su ayırım çizgisi sınırlamaktadır.

İstanbul ili sınırları içerisinde 27 ilçe bulunmaktadır.

İstanbul' un il bütününe yer aldığı alandaki iklim tipini, belirgin bir iklim tipi içinde değerlendirme imkânı yoktur. Coğrafi konumu ve Fiziki özellikleri nedeniyle aynı enlemde yer alan bir çok yerleşmenin ikliminden daha farklı iklim özelliklerine sahiptir.

İstanbul metropoliten alanı doğal bitki örtüsü; orman, maki ve kıyı bitkilerinden meydana gelmektedir.

2.1.3. İstanbul ‘un Ekonomik Durumu

İstanbul üç imparatorluğa başkentlik etme özelliğinin yanı sıra, her dönemde ekonomik merkez olma özelliğini de koruyan z sayıda merkezlerden biridir. Nitekim 1923’ te kurulan bugünkü yeni Cumhuriyet’ e siyasi anlamda başken olmasına rağmen, ekonomik merkez olma özelliğini her zaman sürdürmüş ve ülkenin kaderini belirleyen konumunu asla kaybetmemiştir.

İstanbul, Türk ekonomisinin en mühim merkezdir. Bir nevi belkemiği, beyni ve kalbidir. Sanayinin üçte biri, ithalatın üçte biri, ihracatın beşte biri İstanbul’ dan yapılmaktadır. Türkiye’ nin en büyük sanayi, ticaret, ulaşım, reklam ve iktisadi kuruluşları İstanbul’ dadır.

2.1.4. İstanbul’ un Tarihi Eser Yerleri

Gotlar sütunu, Çemberlitaş, Beyazıt Meydanı, Süleymaniye Camii, Kapalı Çarşı, Kariye Müzesi, Tekfur Sarayı, Şehir surları, Yedi Kule, Eyüp sultan Camii, Haliç, Mısır Çarşısı, Valide Camii, Rüstem Paşa Camii, Galata Kulesi, Dolmabahçe Sarayı, Resim Heykel Müzesi, Deniz Müzesi, Yıldız sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Topkapı Sarayı, Anadolu Hisarı, Rumeli Hisarı, Kız Kulesi, Sultanahmet Meydanı, Binbirdirek Sarnıcı, Ayasofya, Çinili Köşk, Pierre Loti, Yerebatan sarnıcı, Yılanlı Sütun, alman Çeşmesi, Mısır Obeliski, Örme Obeliski, Arkeoloji Müzesi, Eski Şark Eserleri Müzesi üç bim yıllık tarihe sahip İstanbul,2un yüzlerce tarihi eser ve yerlerinden ilk akla gelen bazılarıdır.

2.2. Hat Sanatı

2.2.1. Hattın tanımı ve Tarihçesi

Arapça hat kelimesi Türkçe’ de yazı, çizgi anlamına gelir.Yazı; söz ve düşüncelerimizin harf adı verilen belli şekillerde deri, kağıt, taş ve benzeri şeyler üzerinde ifade edişidir.

Türkler, anavatanları olan, Çin’ in kuzey- batısındaki bozkırlardan batıya göç ettiklerinde, M. S. 10. yy’ dan itibaren Türkistan, Afganistan ve İran’ da İslam alemi ile, İslam dini ve kültürü ile tanıştılar ve Müslüman oldular.

Türklerin kullandıkları Uygur alfabesini terk ederek Arap alfabesini benimsemeleri ve yazılarında Arap harflerini kullanmaya başlamaları bu zamana rastlar. İşte bu zamandan yeni Türk harflerini kabul edilerek kullanılmaya başlandığı 1928 yılına kadar, yaklaşık bin yıla yakın bir süre Türkler bu Alfabeyi kullanmışlardır. Ama yaradılıştan sanatkar olan Türk milleti bu yazıyı çok sevmişler ve buna çok önem vererek güzel bir sanat haline getirmişlerdir. Yazıda morfolojik bakımdan bir çok değişiklikler yaparak onu çok hoş bir şekle sokmuşlardır.

Ancak bu yazının bir çok çeşitlerini üreten ve tekamül ettiren Osmanlı Türkleri olmuştur. Osmanlı Türkleri tarafından çok sevilen ve itibar gören hat sanatının bütün kolları, özellikle devlet merkezi olan İstanbul’ da gelişmiş ve en güzel, en olsun eserler burada meydana getirilmiştir.

Arap alfabesi ile yazılmış en eski metinlere, hicretten elli yıl kadar önce, yani miladi 658 yılından itibaren rastlanmaktadır. Bu metinler satırlar halinde devam eden yazılardaki şekiller, bu yazının eski Suriye yazısından alındığını göstermektedir. Bu şekiller Arap Yarımadasının kuzeyinde Suriye ve Mezopotamya’ da daha eski zamanlarda yaşamış insanların kullandıkları Nabati yazıdaki şekilleri andırmaktadır.

İslamiyet’ in zuhurunda kullanılan Arap yazısı, ufak tefek değişiklikler yapılarak, Suriye Yazısından alınmış ve ilk defa Irak’ ın Küfe şehrinde öğretilmeye ve kullanılmaya başlanması nedeniyle, adına “Kûfî Yazı” denilmiştir. Peygamberin mensup olduğu kureyş Kabilesinde yazı yazmasını bilen kişiler arasında, sonraları Halife olan Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali’ de vardır. Kur’ an nazil oldukça katipler bunu Kûfî yazı ile deri üzerine veya hurma ağacı yapraklarından yapılmış bir çeşit parşömen kağıda yazarlardı. Daha sonra Kûfî yazıdan sülüs, nesih ve diğer yazı çeşitleri icad edildi. Kûfî yazısından sülüs ve nesih yazıyı icat eden Abbasi Halifeleri Mehmed Bin Mansur ile Mutasam’ a vezirlik yapmış olan İbni Mukle’ dir. İshak Bin Hammad2 ın öğrencisi Ahval’ dan ders alan bu sanatkâr hicretin dördüncü yüzyıl başlarında meşhur olmaya başlamış, (hicri 328) 910’ da vefat etmiştir. Ölümünden sonra İbni Bevvad adıyla

Meşhur olan Ali Bin Hilal, İbni mukle' nin yazı çeşitlerini daha da güzelleştirmiş, yazıyı düzgün bir biçime sokmuştur. Reyhanî ve muhakkak yazı çeşitlerini icat etmiştir. Fars dili kullanılan “ Pehlevî” yazısındaki unsurlardan, Hoca Ebul Al adında hattatın icad ettiği söylenir.

Bununla beraber, yazıyı asıl kemal dercesine erıştiren Bağdat' daki son Abbasi halifesi Elmustasam' ın talebesi olan Cemaleddin Yakut Mustasami' dir.Hicretin 7. yılının birinci yarısında meşhur olmaya başlayan bu hattat 1280' de vefat etmiştir. Yazı yazmakta kullanılan, ucu düz kesilmiş kamış kalemi ve bunu ilk defa eğri olarak kullanan bu zattır.

O devirde “ muhakkak” yazıyı en güzel yazan Yakut' tur. Birçok öğrencisi vardır. Bunlardan Abdullah Ergün, Na- sireddin Mutatabbip, Mübarek Şah kutup, Hocaşanlı Yusuf Mir Haydar, Ahmet Suhreverdi ve Abdullah Sayrafi meşhur birer hattat olmuşlardır.

Topkapı Sarayının Ayasofya tarafındaki birinci kapısının (Bab-ı Hümayun) dış yüzü üzerindeki celi sülüs aynalı yazı Abdullah Sorefi' nin talebesi Yahya Sofi' nin oğlu ve öğrencisi Fatih devrinin namlı hattatlarından Ali Sofi' nin eseridir. Vı devrin en güzel yazılarındanır.

Anadolu' da Selçuklular' dan ve Beylikler devrinden sonra ortaya çıkan Osmanlı Devletinde, on beşinci yüzyıl ortalarına doğru özellikle İmparatorluğun merkezi İstanbul' u hat sanatının merkezi olarak görüyoruz.Padişah ikinci Bayazıd' ın himaye ettiği Şeyh Hamdullah (1436- 1520) Yakut' un ve bu ekole mensup diğer hattatların yazıları incelendikten sonra gelen hattatlara örnek olmuştur.

Şey Hamdullah aslen Amasya' lıdır. Yakut ekolüne mensup Maraş' lı Hayreddin' den sülüs ve yazı dersleri aldı. Yazısının güzelliği sebebiyle o tarihlerde Amasya' da vali olarak bulunan Şehzade Bayazıd' ın dikkatini çekti. Şehzade ondan oğullarına yazı dersi vermesini istedi. Sonrada bu vesile ile aralarında yakınlık ve dostluk kuruldu. Bayazıd padişah olunca, İstanbul' da yaptırmakta olduğu kend adını taşıyan caminin yazılarını yazdırmak için hattatı İstanbul' a getirtti.

Padişahın Şeyh Hamdullah' ı İstanbul ' a getirtmesiyle hat sanatında yeni bir ekolün doğmasına sebep oldu. Şöyle ki, Padişah' ın kendi yazı koleksiyonu ve elindeki yakut yazılarını Şeyh' e vererek “ Acaba kendinize has bir yazı üslubu meydana getirmek mümkün müdür?” , diye dileğini bildirmesi üzerine Şeyh Hamdullah, Yakut' un altı çeşit yazısı üzerinde yaptığı incelemeler ve çalışmalar sonucunda, bunları yeni bir üslup ve karakterde yazmayı başardı.

Bu başarısından dolayı zamanla hakkında:

“Şeyh oğlu Hamdi Hattı

Alemde bu muhakkak nesh oldu hattı yakut” beyiti söylendi.

Şeyh Hamdullah' ın sülüs, nesih, muhakak, rik'a, tevki ve reyhani olmak üzere altı çeşit yazı örneklerini gösteren bir meşk albümü ile yine özenerek yazmış olduğu çok özel bir kur'an-ı Kerim' i Topkapı Sarayı müzesindedir.

16. yy hat sanatında yeni bir ekolün kurucusu olan Şeyh Hamdullah' a “Kıblet' ül Küttab” yani katiplerin kıblesi adı verilmiş olmasında büyük isabet vardır. Zira bu ekol, kitap yazısı olan nesih yazısının mükemmel bir şekle girmesini sağlamış, böylece müze ve kütüphanelerimizde binlerce nefis yazma eserler bu yazı ile yazılmıştır.

Yine bu devirde, bu ekole paralel olarak bambaşka bir üslup taşıyan yazılarıyla büyük hat ustası Ahmet Karahisari' nin (1468- 1556) ayrı bir çığır açmış olduğunu görürüz. Esadullah Kirmani' nin talebesi olan Yahya Safi' den etkilenen Karahisari' de kendi gibi büyük bir hat ustası idi.

Zamanında çok takdir edilen Karahisari' nin Topkapı sarayı' nda biri orta, diğeri büyük boyda, çok güzel tezhipli iki Kur' an- ı vardır. Bunlardan muhakkak, sülüs, nesih ve reyhani yazı çeşitleriyle yazılmış olan büyük boydaki Kur' an; yazısı, tezhibi ve cildi bakımından bir şaheserdir.

Osmanlı İmparatorluğunun en haşmetli devrinde yapılan İstanbul' daki Süleymaniye ve Edirne' deki Selimiye camilerinde bulunan muhteşem yazılar bu ustalarındır. Ancak bu ekol çok uzun sürmemiş ve Demirci Kulu Yusuf' un İstanbul Tophane Kılıç Ali Paşa Camii' ndeki yazılarıyla son bulmuştur.

Buna mukabil Şeyh Hamdullah ekolü, gittikçe gelişerek zamanımıza kadar gelmiş ve bu ekolden çok büyük ve ünlü hattatlar yetişmiştir. Böylece yazı o kadar gelişmiş ve güzelleşmiştir ki bu sebeple İslam aleminde çok yaygın olan ve gerçeği yansıttığı şüphesiz bulunan şu söz ortaya çıkmıştır.

“Kur’ an- ı Kerim Mekke’ de nazil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’ da yazıldı.”

Şeyh Hamdullah’tan sonra bu ekolden yetişen ve bir çok eser bırakmış meşhur hattatların başında Şeyh Hamdullah’ ın oğlu Mustafa Dede, damadı Şükrullah Halife, torunu Derviş Mehmed Said , Abdullahi Kırımı, Hasan Üsküdari, Halid Erzurumi, Mehmed Belgradi, derviş Ali (eski), İsmail Zühdi (eski), Hüseyin Hablı, Mustafa Kutahi ve Hafız Osman.

Bundan sonra hicri 12. yy ikinci yarısından başlayan, hicri 13. yy içerisinde, sülüs, celi sülüs, nesih ve ta’lik yazıda şöhret yapmış büyük yazı üstadlarının parladığını görüyoruz.Katipzade Mehmet Refiğ, Rodosi İbrahim, Konyalı Ebu- Bekir Raşid, saray hocası Yusuf ,m İsmail Zühdi ve kardeşi Mustafa Rakım bunların başlıcalarıdır.

İranda icat edilmiş ve ülkeye mahsus bir yazı çeşidi olan Ta’lik yazı Hicri 11. yy’ ın ikinci yarısından başlayarak ülkemizde de kullanılmaya başlandı. Ancak Ta’lik yazınsın İran’lı büyük ustası İmad-ı Hasani’nin öğrencilerinden Buharalı Derviş Abdi bu sıralarda İstanbul’ a geldi. Böylece bu hattatın çabası sonucu İstanbul’ da Ta’ lik tazi meraklıları çoğaldı.

Bununla beraber talik yazı en mükemmel şeklini hicri 18. yy da almış ve bu devirde pek çok ta’lik hattatı yetişmiştir. Bunlardan biride Katipzade Mehmet Refi’ dir.

Devrin Reisl Hattani’ı Ahmet Kamil Akdik ve talebesi Mustafa Halim Özyazıcı, 20. yy ortalarına kadar Mustafa Rakım yolunu devam ettirmiş olan hattatlardandır.

Bu arada Nesih yazıda, Kazasker Mustafa İzzet Efendi şivesi ile çok güzel kıt’alar, murakkalar ve Kur’an-ı Kerimler yazmış olan Hasan Rıza Efendi ile talebesi Ömer Vasfi değerli hattatlarımızdandır.

Son devrin büyük hattatı, 1982 yılında kaybettiğimiz Hamid Aytiç’ in talebesi Hasan Çelebidir. Yine son devrin büyük hattatı “Reisül Hattatın” Hacı Ahmet Akdik’ ten yazı dersleri almış olan Prof. Emin Barın, kûfî ve celi divanî yazı türlerinde çağdaş bir yorumla yaptığı, çok çeşitli ve değişik kompozisyonlarıyla, gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında büyük bir takdir toplamaktadır.

2.2.1.1. Yazıyı Sanat Seviyesi Yükselten Etkenler

İslâm’ın doğuşuyla beraber dünya ölçüsünde yeni medenî bir düzenin esasları belirmeye başlamıştır. İlahî kaynaktan insanlığa ulaşan mesajda ilim ve ona vasıta olan yazının, sosyal gelişme için gerekliliği vurgulanmış, bilgisizlik ise her türlü geriliğin sebebi olarak gösterilmiştir.

Zamanla İslam Dini’nin öğretilmesi, vahyin yazılması, korunması ve yayılmasına duyulan ihtiyaç yazının önemini daha da arttırmıştır. Hicrî I ve II. Yüzyıllarda yazı bir taraftan şekil ve imlâ yönü ile diğer taraftan da sanat yazısı seviyesine yükselmiş, İslâm sanatlarının en önemli dallarından biri haline gelmiştir.

Kur’ân-ı Kerîm’i Allah’ın sözüne yakışır güzellikte yazma heyecanı, gayret ve titizliği, “Güzel şeyler güzel kapkara konur” anlayışı, yazının sanat yazısı seviyesine yükselmesine sebep olmuştur. Kur’ân’ın lafzî ve mânâsı ve lafzî gibi, yazısı da kutsal bir karektere sahiptir. Bu durum İslâm yazılarından ayrılmayan bir özelliktir. Hatta bazı İslâm bilginleri Kur’ân’ın lafzî ve mânâsı gibi, yazısının da ilahî vahye dayandığını ileri sürmüşlerdir. Müslüman sanatkarlar bu anlayışla, bir ibadet coşkusu ve disiplini içinde Kur’ân nüshalarını yazarak çoğaltmışlar, ilahî mesajın gönüllere sanat yoluyla iletilmesine vasıta olmuşlardır.

Kur’ân’ın hedeflerinden biri de insanoğlunun gönül gözünü açarak maddî ve manevî güzellik karşısındaki hassasiyetini, fitrî olan sanat kabiliyetini geliştirip yön vermektir. Yeryüzünde kullanılan yazılar arasında sanat yazısı olarak gelişmeye müsait, belki de en zengin yazı arap yazısıdır. Mûsiki ve resim gibi yazı da insanî ve dinî duyguları ifadeye muktedir bir sanattır. Yazıda dik hatlar ritmi, yatay çizgiler devamlılığı ve dengeyi sağlar. İncelerek biten harfler, eğriler, napmelerdeki pes ve tiz sesler gibi insan ruhunda içli ve ulvî duygular uyandırır. (Serin. 1999, s.20)

Milletlerin sanat gelenek ve zevkleri yazı estetiğini etkilediği gibi sanatkarın şahsiyeti de yazıya bir hususiyet kazandırır. İslâm öncesi Göktürk ve Uygur Türkleri’nde kitabe ve kitap yazılarının gelişmiş olduğu bilinir. Bu durum eski kültür ve sanat geleneğine dayanarak, Türkler

Müslüman olduktan sonra da İslâm yazı üslûplarının en önemli gelişim merhalelerini gerçekleştiren hattatlar yetiştirerek, bu sahadaki zevk ve kabiliyetlerini göstermişler, İslâm yazısının estetik değer kazanmasında tarihî rol oynamışlardır (serin, 1999, s. 22).

2.2.1.2. Yazıda ahenk

Hat sanatının kazandığı estetik kıymetleri açıklamadan önce, güzellik kavramı üzerinde durmak gerekir. Antikite'den beri estetikçiler sanatta güzelliğin kaynağı, mahiyeti ve boyutları hakkında çeşitli teoriler geliştirmişler ve güzelliği organik me maddi güzellikler olmak üzere çeşitli sınıflara ayırmışlardır. Ayrıca güzelliği daha iyi anlamak ve açıklamak için Güzelin lâtif, yüce, hoş, mükemmel, faydalı, hakikat ve ahenk gibi diğer estetik değerlerle mukayesesi yapılmıştır. Netice olarak güzelliğin bu değerlerle karıştırılmaması görüşü savunulmuş ve güzel bize kendisinden beklediğimiz şeyleri veren değil, bizi her lahza kendisine çeken hayrete düşüren, ruhumuzu kaplayan bizde ezeli hatıralar uyandıran şeydir. Estetik duygular ise, güzeli hatırlatan ve hazırlayan unsurlardır. Bu sebeple mahiyeti bakımından bunlar güzelden farklıdır, diyerek güzel idesiyle estetik unsurların farklı şeyler olduğu ifade edilmiştir (Serin, 1999, s. 22).

Ayrıca bazı estetikçiler ahengi “çoklukta birlik nizamı, parçayla bütün arasında tam bir denge, renk, ses veya şekiller arasında uygunluk” diye tarif etmişlerdir. Bu tanımlara göre sanat güzellik, güzellik de ahenktir. Ahenk ise parçaların bütün içerisinde nispet ve dengesinden doğar. Bu armoni mûsikide ritim ve seslerin, resimde renk ve çizgilerin, mimaride eserin bütünü içindeki unsurlarının birlik ve uygunluğundan ibarettir. Diğer sanatlarda olduğu gibi İslâm yazılarında güzellik de fiziki ve manevî ahengin neticesidir.

Hat, göze hitap eden bir sanattır, iç ahenginde (derûnî ahenk) İslâm tefekkür, iman ve heyecanı hakimdir. Asaletini, karakterini, estetiğini, milletlerin zevkleri ile beraber İslâm dininden alır. Kur’ân ve kitaba verilen önem yazı, tezhip ve cilt sanatlarının gelişmesine yol açmıştır. Bu sebeple hat sanatının en güzel örnekleri Kur’ân-ı Kerim, hadis ve hikmetli sözlerin yazıldığı kıtalar ve yazı albümleridir.

İlâhî bilgiler ve hikemî sözler, belîğ ifadelerle yazı ile vücut bulur; işitilen, görülen ve kalben hissedilen bir safhaya ulaşır. En güzel şekillerde, hep ayı kaynaktan su gibi akan, Allah’ın resul’ünün ve velîlerin insanlığa duyurmak istediği mânalar, yüksek hakikatler yüz gösterir. Harf ve lâfızlar ilâhî bir mesajla kaynaşır, bütünleşir, kutsî bir karakter kazanır.

Güzel yazı, Mushaf, kitap ve murakka'lardan başka, devlet teşkilatında, mimaride, kitabe, kubbe ve kuşak yazılarında, mezar taşlarında, ahşap ve maden işlerinde, kumai, çini, tuğla ve dekorasyonlarda da dini hislerle yazılmış ve işlenmiştir. Böylece hat, içtimâî hayatın her aşamasında kendini göstermiş, hem güzellikle ülfet edilmesine hem de ifade ettiği mânâ itibarıyla hayati bir düstur kazanılmasına vasıta olmuştur (Serin, 1999, s.23).

Yazıda fizikî ahenk tenasüp ve terkip kavramlarıyla ifade edilir. Tenasüp kalem kalınlığına göre; harf bünyelerinin en ve boyları ile, incelik ve kalınlıkları arasındaki uygunluktur. Harflerin diğer harflerle ve kelime içinde birbiriyle uyumu ve yakışmasıdır.

Hat sanatının repertuarı harf şekilleri ve bu harflerin kelimenin başında, ortasında ve sonunda aldığı şekiller ve bunların bağlantılarıdır. Bugün kullanılan on kadar yazı çeşidi olduğu düşünülürse, hat sanatının ne kadar geniş bir şekil zenginliğine ulaştığı görülür. Birer plastik ifade elemanı olan harfler, kelimeler, eğriler ve kıvrımlar kesin matematik ölçülere bağlıdır. Hattat çeşitli yazı üslûplarının be kesin ritim ve ahengine kendi benliğini de katarak hoşâ giden yeni biçimler oluşturur (Serin, 1999, s. 24).

Harflerin diğer harflerle olan nispeti, aralıkları, çekilişleri, bitişmelerindeki eğrilerin incelik ve kalınlıklarındaki uyum, kelimelerin satır nizamındaki duruşları, oturuşları, satıra olan meyilleri, cereyanı, dik hatlardaki ritim, okutma, mühmel, süs işaretleri ve sayfaların düzeni gibi hususlar yazının maddî ahengini ve güzelliğini meydana getirir. Eğer yazının satıra oturuşunda nispetsizlik söz konusu ise ve çelişkiler bozursa yazı ahenksizdir. Ahenkten yoksun yazılar ise sanat değerine sahip değildir.

2.2.1.3. İstif, Kompozisyon

Harf ve kelimelerin düzenli bir şekilde birleşmesi mânâsına gelen terkip levha, kitâbe cami yazılarında kullanılan celî sülûs kompozisyonlarda aranan önemli bir sanat unsurudur. Hataların iradî ve şuurlu olarak uzun müddet denemelerden sonra meydana gelen getirdikleri eserler, istif halinde olanlardır. Bir ressamın veya bir şairin eserini tamamlamak için uzun müddet çalışması gibi, bir hattatın da yepyeni ve orijinal bir terkip oluşturabilmesi için pek çok kompozisyon denemesine, dikkatli tashihlere ihtiyacı vardır.

Celî Sülûs istifler ekseriye aşağıdan yukarı doğru iki üç kat dikdörtgen, dairevî veya beyzî vb. bir satıhta harf ve kelimelerin göze hoş gelecek bir şekilde düzenlenmesidir. Yalnız tertip, harf ve kelimelerin göze hoş gelecek bir şekilde düzenlenmesidir. Yalnız tertip, harf ve kelimelerin rasgele bir araya getirilmesi, üst üste yığılması veya çizmek, taklit etmek suretiyle resmedilmesi olmayıp, hattatın estetik kaidelere ve teşrifata uygun bir şekilde ustalıkla kalemini yürütmesidir. Eğer kompozisyon, metnin okunuş sırasına göre harf ve kelimelerin düzenli bir şekilde, aşağıdan yukarı doğru, usule uygun olarak yapılmışsa “teşrifatlı” veya “teşrifatı yerinde” ; harf ve kelimelerin yerleri değişmiş, öne alınmış veya geriye bırakılmışsa “teşrifatı bozuk” denir, teşrifatsız yazıların okunma güçlüğüne karşılık teşrifatlı istiflerin okunması daha kolaydır. Türk hattatları bilhassa Âyet ve Hadîs’lerin okunuşunda bir hataya sebebiyet vermemek için teşrifata hassasiyetle riayet etmişlerdir.

Kompozisyonlarda Allah kelimesinin üste gelmesine dikkat edilir. Şayet metin Allah kelimesi ile başlıyorsa, terkip hürmeten yukarıdan aşağıya doğru yapılır. Celî kompozisyonlarda daima bir merkez vardır. Bu merkez etrafında çizgi ve kütleler, hiçbir yerinde eksiklik, taşkınlık olmayacak şekilde örülerek, kaynaşarak, organik bir bütünlük, birlik kazanır ve küplü, çanaklı harfler, keşîdeler, okutma ve mühmel işaretleri tam bir denge halinde dağılır. Harfleri sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin, akıcı, canlı, yazı ne kadar metin yazılmışsa sanat eseri de o derece mükemmel olur. Çizgi kudretine, keskinliğini nerede kaybederse, orada kopya ve beceriksizlik ortaya çıkar (Serin, 1999, s.33).

2.2.1.4. Türk Hattatlığı

Türkler’ de hattatlık denilen yazı sanatçılığı, onların Müslüman olmalarından sonra, Arap kültürünün etkisi altında meydana gelmiştir, sanılabilir. Bu sanma, Türklerde yazı sanatını incelemek isteyen bir insan için oldukça tehlikelidir. Bir kere İslâm medeniyeti Türkler’ in yükselmek için çalıştıkları ilk medeniyet değildir. Türkler İslâm medeniyetinden önce Uzakdoğu medeniyetinin bir kolu olan Uygur medeniyeti için de yüzyıllarca çalışmışlardır. Arap yazısı Türkler’ in ilk defa kullandıkları yazı değildir. Türkler Arap yazısından önce Uygur yazısını kullanıyorlardı. Uygur yazısı, tarih belgelerine göre VII’inci yüzyıla kadar çıkmaktadır. Uygur Türkleri bu yazıyı, İran kaynaklı olan Sogut yazısından alıp Türkleştirmişlerdir. Sogut yazısı da aramî, yani

sâmi kaynağından gelmedir. Türkler bu yazıyı Müslümanlık' tan sonra da Arap yazısı ile birlikte kullanmışlar, böylece Uygur yazısı XI'nci yüzyıla kadar yaşamıştır.

Uygur medeniyetinin anıtları, heykelleri, bezemeleri, yazıtları gibi sanat yazıları da vardır. 734 yılında ölen Bilge Han için dikilmiş olan anıt üzerindeki yazıt, Göktürklerinde sanat ülküsünün ne kadar büyük olduğunu göstermektedir. Bu büyük Türk hakanın kız kardeşinin kız kardeşinin çocuğu yoluğ tekin bu yazıtta şöyle diyor: "Hakan'ın abidesini Yoluğ Tekin ben yazdım" Önce bir anıt yazısı olarak doğmuş olan Göktürk yazısı zamanla fırça ile de yazılır bir el yazısı olmuştur. Eski Türkler' de gerek anatomi, gerekse estetik değeri yüksek olan bir yazı sanatı vardır. Hemde bu sanat primitif devrini geçirmiş, klasik çağına ulaşmış bulunuyordu. Klasiklere özgü olan bütün karakterler, yasalaşma, kesinleşme, açıklık, müzikallik karakterleri Uygur yazısında vardı. Uygur medeniyeti ne bitki, ne hayvan, ne de insan şekli olmayan bu yalın şekillere en yüksek kerte de bir estetik varlık vermeyi çok iyi biliyordu. İşte Uygurlar, varlıkları VIII' inci yüzyıldan çok önceye çıktığı kolaylıkla kestirilebilecek olan bu zevk kalıtları, sanat gelenekleri iledir ki İslâm dinine girmiş bulunuyorlardı. Uygarlıkta olduğu gibi, kültürde de yaratıcı olan Türk ulus, Müslümanlıkla birlikte karşısında henüz hiçbir estetik varlık taşımayan Arap yazısının ecişbücüşünü, anarşik şekillerini buldu. Bir okuma yazma aracından başka bir şey olmayan bu yazıyı anarşik durumundan kurtarıp sürrealist bir resim türü kendine göre bir güzel sanat durumuna getirdi (Baltacıoğlu, 1971, s.115).

İslâm Türk yazılarını sınırlandıran üç özelliştir:

- 1) Harflerin anatomik karakterleri
- 2) Harflerin insan şekli ile münasebeti olması
- 3) Kalem kalınlığı aşmamak sorunu

İşte bu üç özellik bence İslâm Türk yazılarının psikolojik, estetik karakterini önceden sınırlandırılmış bulunmaktadır. Arap yazısının insan anatomisi ile münasebeti bulunduğu düşüncesi benim için yeni değildir. Bu düşüncüyü, bundan elli yıl önce Tedrisat-ı İptidaiye Mecmuası'nda çıkan yazılarımda ilk defa ileri sürdüğüm gibi, 1926' da İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Mecmuası'ndaki yazımda da ileri sürmüştüm. Bu yazının bir parçasını buraya alıyorum:

"İslâm yazılarının bedî bir şahsiyet olmasındaki sebepleri tetkik etmek, yazı tarihini çok tenvir edebilecek bir cihettir. Bence bu sebeplerin birincisi yazının şekline

ait olmak üzere, ferdî ve teşrihî, diğer yazıların mensup olduğu İslâm cemiyetlerinin hırsına ait olmak üzere, tarihî ve manevidir. Birinci mebdei, İslâm yazılarında elif, dal, rı, ayn, fe, kaf, mim, vav, he, ye gibi insan başını andıran şekillerin bulunmasıdır.

Bu harfler insan başı, insan vücudu ve insan duruşlarını düşündürmektedir. Meselâ elif bize, başı ve karnı ile bir adamın yan vaziyetini hatırlatır. Fe, yere oturan ve önüne bakan bir adamı hatırlatır. Vav, yine ayakları uzanmış bir adamdır. Zaten hattatlar arasında kullanılan bir takım adlar vardır ki, hep insan teşrihine aittir. Meselâ kaş, göz, boyun, burun, ayak, karın... Hattatlık denen güzel sanat teessüs ederken, insan teşrihinin bedîî bir harsa son derece müsait olan unsurlarından istifade etmeye namzettir. Daha doğrusu İslâm yazıları, tarihi sebeplerle, canlı şekillere istihale etmek temayülünü gösterdiği zaman, elde mevcut şekiller bu istihaleye müsait bir tabiatta idiler.”

İslâm, Türk harflerini Lâtin harfleri ile karşılaştırdığında aralarında büyük bir gövde ayrılığı olduğu hemen göze çarpacaktır. Lâtin harfleri geometriktir, İslâm Türk harfleri ise geometrik dışıdır. Gövdelerdeki bu temelli ayrılık, bu iki yazıyı psikolojik, estetik bakımdan da ayırdıkça ayırmıştır. Lâtin harfleri geometrik kalmak zorundadır. Bu onun için bir alın yazısıdır. Lâtin hattatı bir an için bu geometrikliği tanımamak istese bile, yinede onun darlığı içinde deprenip duracaktır. Gotik yazısında olduğu gibi... Böyle olduğu içindir ki Lâtin yazısı, bütün güzellik yollarını dekorlaşmada aramak zorunda kalmıştır. İşte Lâtin yazısı rasyonel yazı olmaktan çıkıp da güzelleşmek isteyince, hep bezeme yazı dekoratif yazı olmaktadır. Ancak, el yazısına döndükten sonradır ki, biraz canlılık değeri kazanabiliyor. Onun için bu yolda açık değildir. Çünkü, el yazısında ki bütün o eğri çizgilere karşı ana şekiller, tabiat ile hiçbir ilgisi olmayan, tabiat dışı uydurma biçimlerdir. Lâtin harflerinde bulduğumuz, hep bu geometrik karakteridir.

Türk sanat yazılarının en eskilerinden biri Kûfî yazısıdır. Kûfî yazısı geometrik bir yazıdır. Bu bakımdan bütün öteki Türk yazılarından ayrıdır. Kûfî’ nin estetik kaderi Lâtin yazısının estetik kaderine benzer. Lâtin yazısı gibi Kûfî yazısı da geometrik motiflerle yetinmek zorundadır.

Türk yazılarının ana türü sülüs türüdür. Sülüs, Kûfî gibi geometrik bir yazı değil, en çok eğri çizgilerden oluştuğu için geometrik dışı, a geometrique bir yazıdır. Bu yazının üç türüsü vardır. Sülüs, nesih, sülüs celisi. Sonuncu türe sadece “Celî” de derler. Nesih, Sülüs’ün daha yalın, daha ilkel şeklidir. Nesih kur’ân yazısında, matbaa

yazısında da kullanılmıştır. Celî ana şekilleri bakımından sülüsün tıpkısıdır. Aralarında yapı bakımından toyluk, erginlik ayrılıkları vardır. Celî yazı ile Sülüs yazı arasındaki ayrılık birincinin iri, ikincinin ufak olmasından ibaret değildir. İki yazı arasında fizyolojik, psikolojik ayrılıklar da vardır. Onun için sülüsü yalnız büyütünce celî olmaz. Celî' yi de yalnız küçültünce sülüs olmaz. İki yazı aynı şekilde olmakla birlikte, ayrı tabiatla yazılırlar. Celî anıtlarda, duvar levhalarında kullanılır.

Ta'lik Sülüs'ün estetik düzenine göre evirilip çevrilmesinden meydana gelmiştir. Bu yazının insanda uyandırdığı hayal, durgun bir denizde yüzen adamın uzayan gövdesinin hayalidir. Bu yazıda Sülüs türündeki dikeylik yoktur. Ta'lik' in en büyük özelliği fütüristliği, devingenliğidir.

Dîvânî yazı da Ta'lik yazı gibi öteki yazılardan poz, duruş, hareket ile ayrılır. Sülüs'te dikey olan parçalar sola, öne doğru eğilir. Ta'lik'te arkaya doğru yaslanma vardır. Divanî'de öne sarkma oluşu vardır. Sülüs'te açık olan gözeler Ta'lîl' te olduğu gibi Divanî' de de kapanır. Her iki yazıda da bir takım çanaklar, kollar da uzayıp gitmiştir. Divanî'de kıvrılmalar, gerilemeler vardır. Divanî yazısı buyruk yazısı, ferman yazısı, hükümdar yazısıdır.

Rık'a yazısı öbür yazılara göre gövde bakımından yalınlaşan yazıdır. Ancak, yine de sülüs gibi dikey, oturaklı bir yazıdır. Rık'a ufak tefek, ince yapılı insanlara özgü güzellikler taşır (Baltacıoğlu, 1971,s. 116)

Anlaşıyor ki yazı türlerini meydana getiren âmil anatomi âmilidir. Aynı tür içinde sanat okullarını, çığırılarını da meydana getiren âmil de fizyolojik âmildir. Sülüs celisindeki Mustafa Râkım çığırı ile Mahmud Celaledin çığırı gibi.

Resim, heykel gibi tabiata bakan sanatlarda insanın konu olarak oynadığı rol pek büyüktür. Bu konu hem resimde hem de heykelde sayısız şaheserler vermiştir. Onun için İslam Türk sanat yazılarının estetiğini kavramak isteyen bir inceleyici ilk önce şu soruyu sormak zorundadır: İslam, Türk sanat yazılarının insanla, insan anatomisi, insan fizyolojisi, insan psikolojisi ile münasebeti var mıdır, nedir? Ben kendi hesabıma bu soruya şu karşılığı veriyorum: Türk sanat yazılarının insanla, insanın gövdesi, duruşu, güzelliği, duyguları ile münasebeti vardır. Bu farziyeyi yaptıktan sonra iş onun gerçekliğini ortaya koymaya kalır.

Türk sanat yazılarında da güzellik ölçülerinin kaynağı insan gövdesidir, insan orantılarıdır. Sülüs, Nesih, Ta'lik, Divanî, Rik'a gibi türk yazılarının ana şekillerinin insan gövdesi orantıları ile münasebeti vardır.

Heykel, resim güzelliği ile insan güzelliği arasında doğrudan doğruya bir münasebet olduğunu görüyoruz. Ancak, cami, sebil, yazı şekilleri bezeme motifleri gibi tabiat dışı olan şekillerle insan gövdesi arasında ne gibi bir münasebet olabilir? İleri sürdüğümüz düşüncenin doğruluğunu anlamak için sanat eseri ile tabiat arasındaki münasebetin türlü şekilleri üzerinde biraz durmak gerekir. Mimarlık tabiatı taklit eden bir sanat olmakla birlikte, yine de tabiat kanunlarına göre eserler yaratan bir sanattır. Bir minarenin karşısına geçip de cılız, bodur, güzel, çirkin hükümlerini niçin veriyoruz? Çünkü; minarenin gövdesinde bilerek yada bilmeyerek insanı arıyoruz, insanı düşünüyoruz, insanı duyuyoruz, insan orantılarını bulmak istiyoruz.

Bütün İslâm, Türk yazılarının bütün harfleri arasında sanat bakımından en elverişli, estetik değerleri en çok taşıyan harfler şunlardır diyebiliriz: elif, ha, dal, ayın, fe, kaf, mim, vav, he. Elifbe sırasıyla saydığımız bu harfleri sanatçıların verdikleri değer, güzellik değeri bakımından da sıralayacak olursak yukarıdaki sırayı bozmak, aşağıdaki sırayı yapmak gerekir: elif, ayın, vav, fe, kaf, he, mim, dal, rı. Bu değerliliğin sebebi harflerin insan gövdesi ile olan münasebet derecesidir. Bunlar bütün harfler arasında insanı, onun duruşlarını en çok andıran, insanı en çok düşündüren şekillerdir.

Türk yazı sanatının birkaç harfe karşıda soğukluk, çekingenlik duydukları görülmektedir. Bunlar Arap harfleri arasında insan gövdesini andırmayan harflerdir: Eğri Elif, boru kefi dediğimiz harf şekilleri. Bu harflerin yakından, uzaktan insan gövdesi ile münasebeti ile yoktur. Bu harf şekilleri büyük hattatlar tarafından istif zorunlu olmadıkça kullanılmamıştır.

Şimdi birde Türk hattatlık dilinde kullanılan adları, sıfatları, terimleri inceleyelim. İşte bazıları: Baş, kol, ayak, göz, burun, karın, zülfe, cılız, tıkız, kambur, bütün bu kelimeler neyi gösteriyor? Yazı sanatçılarının kafasında yaşayan güzellik değerlerini. Bu değerler insan güzelliğinin değerleridir. Yazı terimleri insan anatomisi terimleridir.

Hırka-ı Şerif cami' si hatibi rahmetli Hattat Ömer Efendi, Hattat Sami Efendi' den dinlediği şu olayı bana anlatmıştı: Vaktiyle İstanbul' un tanınmış hattatlarından biri

Cuma günleri kendisinden Celî dersi almaya gelen öğrencilere Mustafa Râkım çığır ile Mahmud Celaleddin çığır arasındaki ayrılığı akla gelmeyen bir yoldan anlatırmış. Bu yazı üstadının uzun boyu, uzun sakalı varmış. Ayağa kalkar, dimdik durur, sonrada sakalını ileri uzatıp, gözlerini açar, ileri atılır gibi durup “işte Mustafa Râkım elif” dermiş. Sonra sakinleşir, sakalını göğsünün üzerine dayar, gözlerini kapar “ işte Mahmud Celaleddin elifi” dermiş. Bu olayda Türk hattatlarının güzel yazılarının insan kaynaklı olarak anlattıklarını gösteriyor (Baltacıoğlu, 1971, s. 117).

Şimdi artık Arap harflerinin Türk hattatlarının elinde nasıl bir güzel sanat olumuna geldiği anlaşılıyor. Türkler bu harflerin insan gövdesi ile olan münasebetini çok iyi görmüşlerdir. Bu münasebeti yepyeni bir resim anlayışının yaratma noktası yapmışlardır. Bütün bu görgüler bize şunu anlatıyor ki İslâm Türk yazıları da, resim gibi, heykel gibi, plastik sanatlardan biridir.

Türk sanat yazılarında güzelliğin bir kaynağı daha vardır, O da istif (composition) dediğimiz şeydir. Sanat yazılarında istifin ne olduğunu anlayabilmek için insan hayatında toplumun rolü ne olduğunu düşünmek doğru olur. Toplum ayrı gövde, ayrı fizyoloji, psikoloji taşıyan insanların kaynaşmasından meydana gelir.

İşte sanat yazılarında da istif, bir toplumdur, yazı toplumu. O da ayrı gövde de, ayrı fizyoloji ve ayrı psikolojide olan yazı teklerinin, harflerin, kelimelerin, birbirleriyle kaynaşmasından, bir tek gövde, çalışma, bütünleşme olmasından meydana gelir. İstif, yazının topluluk oluşunda çalışması demektir.

İşte insan topluluğu, içindeki teklerin tek olarak varlıkları ne olursa olsun, bunlar nasıl kendi damgasını vuruyorsa, yazıda da istif öyle, bir satır içinde topladığı bütün harflere, kelimelere kendi damgasını vuruyor, kendi kamu karakterini aşıyor. Böyle olunca harfler, kelimeler kendi gövde, duruş özelliklerinden bir takım şeyler kaybedip, bunların yerine topluluk yararına olarak bir takım yeni şeyler kazanıyorlar.

Yazı sanatçısı, hattat, istifi nasıl yapar? Önce geometrik, yada geometri dışı bir alan seçer. Bunun sınırlarını çizer. Bu bir dörtgen, bir tekerlek ya yumurta biçimidir, yada herhangi biçimdir. Hattat, yazının harflerini, kelimelerini bu alanın içine yerleştirecektir. Öyle ise hiçbir yerinde eksiklik, taşkınlık olmayacak, şekiller iyice örülmüş, kaynaşmış, bir organizma birliği, bütünlüğü kazanmış olacaktır. Yazı sanatçısı

için ideal, en çok anlaşılan, sevişen, aralarında anlaşma bulunan şekilleri yan yana getirmektir. Böyle olunca bir şekil senfonisi elde edilmiş olur. Hattat da bir soy kompozitördür. İslâm yazıları tarihini gözden geçiren, hiçbir devirde, hiçbir ulus, Türkler gibi, Türkler kertesinde istifçi olmamıştır. Hatta yazıda istif, doğrudan doğruya Türklerin bulduğu bir güzellik kaynağıdır. Mustafa Râkım, Kazasker Mustafa İzzet, Mehmet Şefik Celîleri, canlıların organların organlaşmasını düşündüren topluluk şaheserleridir.

Türk Celî yazılarındaki estetik değerlerinin orantı, duruş, istif değerleri olduğunu bütün hattatlar gibi bende biliyordum. Ancak bu değerlerden başka iki ana değer daha bulunduğunu som günlerde açıklayabildim. Bu değerlerden biri oturluk, kuntluk sözleri ile anlatabileceğimiz bir soy mimarlık değeridir. Bu özelliğe göre celî yazısındaki elifler, lamlar, celî yapısının sütunları gibidir. Be, fe gibi yayvan harf şekillerine gelince bunlarda celî yapısının tabanı, temeli gibidir. Dünya' nın en büyük plastik sanatçısı olan Mustafa Râkım' ın yazı eserlerinde bu özellik göze çarpmaktadır. Mustafa Râkım' dan sonra eserleri en çok kuntluk taşıyan hattat Kazasker Mustafa İzzet' tir. O'ndan sonra gelen Reisülhattatın Sami Efendi ile Şefik Bey'in eserlerinde bu kuntluk yoktur.

Resim sanatında ekoller olduğu gibi hattatlık sanatında da çığırılar vardır. Râkım çığırısı, Celaledin çığırısı gibi. Çığırısı çığırdan ayıran estetik değerler arasındaki, ayrılıklardır. Bu bakımdan Mustafa Râkım çığırısı ile Mahmud Celaledin çığırısı birbirine karşıttır. Mustafa Râkım davranışa önem verirken, Mahmud Celaledin durgunluğa önem verir. Mustafa Râkım' daki şekiller devinirken Mahmud Celaledin' dekiler duran, düşünen, dalan insanları düşündürür. Bunun gibi, Mustafa Râkım' daki istifler son derece kaynaşık iken Mahmud Celaledin'inkiler kendi başlarına buyruk tekler gibidirler. Mustafa Râkım' ın eserleri istife büyük önem verirken Mahmud Celaledin için istif ikinci kertede bir değerdir. Bu iki büyük sanatçıyı birbirinden ayıran mizaçları, kişilikleridir (Baltacıoğlu, 1971, s. 118).

Son günlerde Celî yazısında bulduğum gizli değerlerden biri de hareket değeridir. Mustafa Râkım' ın yazıları hem oturluk, hem de hareketli, devingendir. Bu büyük sanatçının eserlerinde kelimeler, harfler canlı gibidir. Yürüyorlar sanılır. Türk sanat yazılları arasında en hareketli, devingen olanı Ta'lik yazısı ve Dîvânî' dir. Bir de Meşrutiyetten önce benim bulduğum bir yazı türü daha vardır. Bu yazı türüne ilkin “

Hattı muavveç” adını vermiştim. Sonra “ alev yazısı” dedik. Bu yazının da büyük özelliği devingenliğidir.

Yirminci yüzyıl başında fütürizm denilen bir Garp sanat çığırı meydana çıkmıştır. Bu çığır; resimde, mimarlıkta, bezemede baş özellik olarak belirtiliyordu. Ancak, otuz kırk yıldan daha çok yaşayamadı ve öldü. Türk hattatlık sanatında ise bu fütürizm öbür değerlerle birlikte bugüne kadar yaşamıştır.

Sürrealizm denilen bir resim çığırı varsa, hem de bu çığır Rönesans’tan beri ortaya çıkan değerlerin en sonuncusu, en büyüğü ise, bu sürrealizmin önderleri biz Türkler olduğumuzu neden ileri sürmeyelim? Sülüs, Nesih, Celî, Divanî gibi bütün Türk yazıları insan, hayvan gibi canlı varlıkların, cansız nesnelerin idealleştirilmiş, tipleştirilmiş olan sürrealist anlatıları değil midir? Cim, ayın, fe, kaf, mim, vav, he gibi harfler başlarıyla, gözleriyle, gövdeleriyle, kollarıyla gerçek üstüne çıkmış, sürrealleşmiş olan insan benzetileri değil midir? Hattatlıkta kullanılan baş, göz, kol, bacak, diş, burun gibi terimler, teşrih terimleri değil midir? Mustafa Râkım, Kazasker Mustafa İzzet, Mehmet Esat Yesarî, Yesarîzade İzzet gibi büyük Türk hattatları yazı şekillerinin estetiğini, insan gövdesinin estetiğinden almadılar mı? Rönesans devrimi ile birlikte Garp insanları, primitiflerin soylu geleneklerinden ayrılıp, sözüm ona, sanatın doruk noktasına erişeceğiz diye, sanatın değil, bilim amacı olan dış aleme, tabiat alemine saplanıp kalmadılar mı? Biz o çağlarda sürreal sanat anlayışımızla hep sanat alanında kalarak şaheserler yaratmadık mı?

Bu eserde Türk plâstik sanatlarının İslâm dininden ilham aldıklarını ileri sürmekteyim. Din demek, bir takım metafizik inançlarla sınıksıkı bağılı ola törenler topluluğı demektir. Sanat eserlerini etkileyen işte bu din inançlarıdır. Bu konuda tam bir anlayışa varabilmek için açıklanması gerekli olan nokta şuurlaltı niteliğı taşıyan bu inançların plâstik sanatları nasıl etkiledikleridir. Çünkü ilki vicdanla, ikincisi şekille münasebeti olan bu iki tabiatın kaynaşması, birdenbire anlaşılabilircek gibi yalın bir konu değildir. Nasıl oluyor da din inançları plâstik sanatlar estetiğini yaratabiliyor? İran Ta’lîk Hattatlığı tarihi ile münasebetli bir olay ile benim başımdan geçen yine hattatlık konulu bir olay bu konuyu, bir parçada olsa aydınlatacaktır.

Birinci olay şudur:Müstekıızade’ nin Tuhfet-ül Hattâtîn adlı eserinde yazılı olan bir söylentiye göre, Ta’lîk adındaki Türk Sanat yazısının yaratıcısı Tebrizli Mîr Ali’ dir.

Müstekıızade’ nin bu konuda ki sözlerini Türk Dil Kurumu uzmanlarından Dehri Dilçin bugünkü Türkçe’imize şöyle çevirmiştir. “ Kitabey, yani 823 (1420) tarihi sıralarında hattatlar öncüsü Mîr Ali veya sultan Ali diye anılan Tebrizli zatın Ta’lik yazıtı icadına sebep bu oldu ki, feyizli bir gecede yüce Tanrı’ya niyazda bulunarak “İlahi, resmedilmemiş, yazılmamış olsun” diye yalvardı. O gece rüyasında Tanrı Arslanı Hazret-i Ali’ yi gördü. Mîr Ali, Hazret-i ali’ nin ayaklarına yüz sürerek bu sevimli arzusunu bu kelam ve kılıç sahibine arz etti. Hazret-i Ali onun bu arzusunun yerine gelebilmesi için şöyle bir işarette bulundu: “ Ey tanrı’ nın iyi kulu! Kaz dedikleri büyük kuşu bilirsiniz. Ona dikkatle bak. Ona göre güzel bir yazı tarzı meydana getir de, emsalin arasında seçkin bir insan ol” dedi.Bu işareten bir şey anlamayan Mîr Ali: “Efendim kaz denilen kuştan nasıl bir yazı elde edebilirim? Bu sırı açıklayınız” dedi. “Bilgi şehrinin kapısı olan” Hazret-i Ali şöyle açıkladı: “ Bu kuş yani kaz ki gergedan yürüyüşlü, fil gözlü, yarasa ayaklı, gemi yapılı, gagasının ucu yuvarlak olup ağzına doğru biraz yumru, biraz da çukurcadır. Başı armut gibidir. Boynu uzun göğsü yuvarlak olup gittikçe yavaş yavaş incelik. Sonra kuyruğu üç köşeli, ince ve yuvarlak olmakla beraber ucu sonuna nispetle daha incedir ve gittikçe genişler.Noktayı andıran gözleri, uzaktan da yakından da tam kararca olduğu halde, vücudunun bazı kısımları birbirine pek uygun düşmemiş görünür. İşte bu nadide şekle bakarak, kâh yarı kalem, kâh sekizde bir düz sağa olmak üzere, kağıt üzerinden bu su kuşundan kolay kolay itibardan düşmeyecek, parlak, güzel ve esaslı bir yazı tarzı meydana getir” diye buyurdular. Sultan Ali, uykudan uyandıktan sonra yaradılışının icabı olarak geniş görüşü, ince buluşu sayesinde Ta’lik yazıtı icat ederek yadigâr bıraktı.

Meşrutiyetin ilanından birkaç yıl önce idi. İstanbul Alemdağı’ nda Sultan Çiğtliği denilen köyde Yahya Efendi Dergâhı’ nın Şeyhinin oğlu rahmetli sadettin Bey’ ,n evinde misafir bulunuyoruz. Bizi Alemdağı ormanında gezdiriyorlardı. Ormanda dikkatimi çeken, beni çok oyalayan bir görüşüm şu olmuştu: Kalın kalın sarmaşıklar ulu ağaçların gövdesini büküle büküle, sımsıkı sarmıştı. Bu oluş bana yılanları, dalgaları, alevleri düşündürüyordu. Bu görüş o devirde beni çok oyalayan, gönlümü pek çok saran, sülüs, Nesih, Celî dediğimiz sanat yazılarıyla karışıyor, onları bozuyor, bir takım yilankavi, akıcı harf şekillerine çeviriyordu. Böylece kafamda yepyeni bir sanat yazısının ilk taslağını meydana getirmiştım. O tarihte buna “hattı muavvec” edını vermiştim. Son yıllarda Samime Baltecioglu ona “ alev yazısı” adını verdi. Son yıllarda şunu da düşündüm. Beni çocukluğumdan beri oyalayan görülerden biri de vapur

iskelelerinde suyun içinde kalan ayakların sağa, sola doğru sallanması, türlü türlü pozlar meydana getirmesi idi. Ayrıca bu görüş de beni çok oyalamıştır.

İşte bu denemeler gösteriyor ki, plâstik sanat yeniliğinin ortaya çıkmasında en büyük rolü yapan, şuurüstü bilgiler, düşünceler değil, şuuraltında çalışan, hem de sanat eseri ile hiçbir münasebeti olmadığı sanılan gizli kuvvetlerdir (Baltacıoğlu, 1971, s.120).

Türk sanat yazılarının örneklerini verdikten sonra, bu yazıların estetiği üzerinde şöyle düşünülebilir: Bu anlayış, “ elif, fe, kaf, ayın gibi harflerin başları içine doğru olsun diyelim. Fe, kaf, ayın harflerinin bütünü için neden doğru olsun.? Bu harflerin başları insan başına benzese bile, bunların neresi kol, neresi ayak, neresi bel, neresi karındır?” . Böyle düşünenlere şu karşılık verilebilir: Picasso’ nun o şaheser “ kemancı” tablosunda neresi koldur, neresi kemandır, neresi karındır, neresi bacak? Ancak gören göz için bu gerçek dışı şekiller kemancının, hele keman yaylarından büyümlü sesler çıkaran yaratıcının şuuraltı anlatışı değil midir? Bu gerçek dışı şekiller kemancının resmini tıpkı tıpkısına çeken, kemancının yalnız bir pozunu, oda herhangi gündelik pozunu çeken fotoğraftan daha anlattıcı değil mi? İslâm Türk sanat yazıları da böyledir. Sanatın görevi tabiatı olduğu gibi, tıpkı tıpkısına yansılamak değildir, daha çok, yabiatı anlamaktır. Bence sanat eseri her şeyden önce bir sentezdir. O, fotoğraf gibi yalnız bir pozu değil, tek eserde birçok karakterleri hep birden toplamaktadır. Sanat eseri nesnelerin yalnız bir biçimini değil, yaratıcı özünü verir.

Jeane Marie Guyeau L’Art au point de Vue Sociologique adlı eserinin bir yerinde, hatırimda kalan doğru ise, “sanat tabiattaki yaratıcılık işinin bir süresidir “ der. Türk yazıları da böyledir. Tabiatın kendisini değil, tabiatın yaratma işini sürdürür. Ayasofya Müzesi’n de Kazasker Mustafa İzzet Efendi’ nin eseri olan “Allah, Muhammed” levhasındaki şekilleri olduğu gibi tabiat gerçi bulamazsınız. Ancak, bu Muhammed yazısı insan gövdesinin güzellik kanunlarına uygun olarak meydana getirilmiştir. Ona baktığımız zaman güçlü güzel yaratılmış bir insanı seyrederek gibi oluyoruz. İnsanı olduğu gibi güzel bulmamız ceylanı, aslanı, karanfili, krizantemi, Beyazıt Medresesini, Süleymaniye’ yi, Yeni cami’ yi, Fahrî oynamasın, Picasso’yu güzel bulmamıza engel olmuyor. Türk yazıları güzel gövdeli, güzel oluşlu, güzel istifli harf, kelime şekilleri, toplulukları yaratarak tabiatın yaratma işine yine tabiatın güzellik kanunlarına uygun olarak devam etmiştir. Böylece tabiata tabiatlar katarak iç alemimizi zenginleştirmiştir.

Türk sanat yazılarını incelemekle yalnız onları meydana getiren artistlerin benliğini, kişiliğini değil, hem de bu kişiliğin dışında kalan kolektif kişiliği de incelemiş oluruz. Şeyh'i Hafız Osman'ı, Râkım' ı var eden yalnız kendi kişilikleri değil, ayrıca zamanlarının güzellikleri de değil midir? Öyleyse, biz sanat yazılarının tarihini inceleyerek yalnız sanatçının benliğini değil, Hem de onun içinde yaşadığı sosyal çevreyi anlamış oluruz.

Güzel yazı da bütün kolektif eserler gibi sosyal nedenciliğe boyun eğmektedir. Yazı sosyologu bu yazının tekâmül kanunlarını ortaya koyan kimsedir. Bu bilim işini yapmak için önce şu çalışmalar olacaktır:

1-Yazı tarihçisinin topladığı, belirttiği belgeleri elde edecektir.

2-bu belgeleri ana karakterleri göz önünde bulundurarak kolektif tiplere ayıracaktır.

3-Bu tipleri kendi aralarında yaklaştıra yaklaştıra bunlarda değişmez olan karakterleri ortaya koyacaktır.

4-Bu karakterlerin toplum içinde hangi kurumlar, hangi değer hükümleri, hangi kolektif anlayışlarla birlikte doğup öldüğünü, ya da yaşayıp kaldığını gösterecektir (Baltacıoğlu, 1971, s. 121).

2.2.2. Hat sanatında Kullanılan Alet Ve Malzemeler

Diğer güzel sanatlarda olduğu gibi hat sanatında da güzel eserlerin meydana gelmesinde yaratıcı güç, gayret ve zekânın yanında tekniğin de önemli bir yeri vardır. Yazı da kullanılan aletlerin, malzemenin mükemmelliği sanatkârın başarısına tesir eder. “Kem âlet ile tahsîl-i kamâlât olmaz” denir. Yazı sanatında kullanılan kamış kalemin ıslahı, mürekkebin ve kâğıdın istenilen vasıfta hazırlanması uzun tecrübe ve bilgi mahsulüdür (Serin, 1999:281).

2.2.2.1. Kalem

Hat sanatında yazı yazmak amacıyla yazı kalınlıklarına göre kamış, bambu veya tahtadan yapılan ve ucu yazı yazmaya elverişli olacak şekilde hazırlanan temel yazı aletleridir. XVII yüzyıl sonlarına kadar Avrupalı kartal ve kazların kanatlarından çıkarılan tüy ile ilkel yazı yazarken, Osmanlı kamış kalemelerini günümüzün modern kalemlerinden daha ileri düzeyde kullanarak eserler yaratmışlardır (Akgül, 1997, s. 23).

Güzel bir yazı için kuşkusuz önce iyi bir kalem gereklidir. Hattatlar kalendermeşrep kişilerdir ama sanatlarında başarı sağlamak için araç gereç işinde güç beğenir davranmak, bunların iyisini seçmek, onları yerinde ve dikkatli kullanmak zorundadırlar. Çünkü sanatlarında ihmalin yeri yoktur. Kalem de hat sanatında estetiği sağlayan en önemli öğedir.

“Kalem ağacının yaprağı beyaz, çiçeği siyah, meyvesi yüce sözlerdir”. Kalem bilimi yazı ile bağlama aracıdır. Bu anlamda “ezberleyen aldanır, kaydeden sevinir” ve “ söz uçar, yazı kalır” denilmiştir. Elbet kalem ile anlatım kişi ile bağımlı değildir, yüzyıllar boyunca durur ve kâğıtta ki yazı ölmez (Acar, 2005, s.121).

Hazret-i Ali’ de şöyle buyuruyor: “ Kalem yongasının üzerine de oturmam. O halde bna bu kaygı nereden geldi”?

Kalem yongalarını böyle saklayanlardan Abdurrahman Bin Ali namındaki hadis âlimi (XIII. Asır) vefatında gasil suyunun, bu yongalarla ısıtılmasını arzu etmiş, vasiyeti yerine getirildiğinde geriye kalem kırıntısı da artmış. Ne kadar çok yazdığını buradan anlamalı...

Bu asrın başlarında Isparta’ da yaşayan ve 306. Kûr’an’ını yazarken 1917’ de vefat eden Hattat Mustafa Tevfik Efendi de, aynı vasiyette bulunduğu için gasil suyu, açtığı kalemlerin

kırıntılarıyla ısıtılmıştır. Kalem hizmetkârlarına, bundan daha çok yakışan son bir temizlik düşünülebilir mi?

XVIII. asrın ma'ruf Sülüs-Nesih üstatlarından Yahya Fahreddin Efendi, gençliğinde, Tophanede ki Karabaş Tekkesi (bugün mescid) şeyhinin yanında akrabalık dolayısıyla otururken, bir gün orada medfun XVI. Asrın ma'ruf hattatı Demirci Kulu Yusuf Efendi' nin mezarını temizleyip düzeltmek arzusu duyar. O esnada, kabrin toprağından bir kamış kalem çıkınca, içinde yazıya karşı bir şevk uyanan Yaya Fahreddin efendi, meşhur hattatlardan ders alarak kendini bu yola vakfeder. İşte topraktan çıkan bir kalemin feyzi...

Yazıya henüz başlayanlar, yeni açılıp şakk ve katt edilmiş birer sülüs ve nesih kalemini kâğıda sarar ve Üsküdar- Karacaahmed sultan Mezarlığı' nda, meşhur hattat Şeyh Hamdullah' ın kabir toprağıının iki parmak dibine “ salât ü selâm ve ihtiram” ile defnederek, ilk Cuma gecesinden bir hafta geçince, yine gömdüğü vakitte çıkarıp her yazı çalışmasında birar satır kalemle yazarlarsa, bunun yazan için feyizli olduğunu Tuhfe-i Hattatın kaydediyor.

Kalem, bizde bu kadar tevkîr edildiği halde, büyük hattatların kalemleri, nedense zamanımıza pek intikal etmemiştir. Meselâ, Şeyh Hamdullah kalemini nasıl açardı? Hafız Osman' ın ki nerededir? Râkım Efendi o emsalsiz celîleri hangi kalemle yazdı? Bunları bilmiyoruz.

Bir kalemin, verdiği eserler yanına asılması, ilk defa geçen asırda vakî' olmuştur. 1855 deki tahripkâr Bursa Zelzelesi, Ulu Cami'nin de esaslı bir tamirini icap ettirdi. Yazıların yenilenme işini alan hattatlardan Abdülfettah Efendi' nin, bu levhaları yazmak için, kendi icadı olarak tanzim ettiği celî kalemini süratle ve kolaylıkla kullanması, zamanın padişahı tarafından duyuldu. Sultan Abdülmecîd bizzat kendisi de eser verecek kadar hüsnühatdan nasîb almıştı. Zaten, Osmanlı padişahlarının idarî cihetten en zayıf olanı dahi bi sanat dalına intisar ile eser vermeye, hiç değilse sanat erbabını koruyup onların manen ve maddeten tekâmül etmelerine gayret göstermiştir.

Sultan abdülmecid, işte bu kalemle yazılırken, görmek istedi. Hırka-i saadet dairesinde, Abdülfettah Efendi, Padişah ve vükelânın huzuriyle bir “İsm-i Nebî” yazıp takdire mazhar oldu. Sonra bu kalem, Ulu Cami' de mihrabın sol ilerisine asıldı.

Sultan Reşad' ın arzusuyla büyük boy bir Kur'ân-ı Kerîm yazan Hasan Rıza Efendi'nin kalemleri de, Topkapı sarayı Kütüphanesi'n de mahfuzdur. Kalemler bir defa açılarak ağzı bozulmadan bütün Kur'ân-ı Kerîm onunla yazılmak mahareti gösterilmiştir (Derman, s. 260).

Yazı vasıtalarının başında gelen kalemın şerefi, Allah ve Hz. Muhammed tarafından yüceltilmiştir. İnsan için söz gibi, yazının da faydası büyüktür. Yazı öğretimini kendi nefesine bağlayan Allah Teâlâ, “ Kalem ile yazıyı öğreten, o vasıta ile ilim belleten de O’dur “ buyurmuş, yazının ve ilmin insanoğluna verilmiş sayısız nimetlerin başında geldiği, ayrıca yazıya vasıta olan kaleminde şerefının pek yüce olduğu beyan edilmiştir. Çünkü İlahî kalemle şuur ve zekâlara tespit edilen mânalar beşerî kalem vasıtasıyla ortaya çıkar, kaydolur.

Kalem, hikmetin büyüklüğü nedeniyle bir Sûre’ ye ad olmuş, ilk Âyet’ lerin de üzerine yemin edilerek insanlar bu konuda uyarılmıştır. “Hokka, kalem ve ehl-i kalemın (müdrik insanlar) satıra dizdikleri ve dizecekleri hakkı için” mealindeki bu Âyet’ ler de, Allah’ ın ilk hak edip, yazmasını emrettiği ve onun da kıyamete kadar olacak şeylerin kitâbetiyle cereyan edeceği ilâhî kalem ile beşerî kaleme işaret edilmiştir. Hangi nevi kalem olursa olsun kalem, ilme ve sanata vasıta olması bakımından övülmüştür (Serin, 1999, s. 281).

2.2.2.1.1. Kalemın Ortaya Çıkışı

Yazının icâdı ile kaleminde icât edildiğine hükmolunabilir. Ancak yazı gibi, kaleminde çeşitli manası ve bunlara göre de tarifleri vardır. Meselâ, Hiyeroglif yazısında kalem, hâkk âleti olan sivri veya keskin uçlu çeliklerdir. O zamanlarda yazma kalemi değil, çizme ve kazıma, mühendis veya hakkâk kalemi vardı. Fenike hattının icadıyla da zaman zaman kemikten, ağaçtan, deve kuşu kanadının sakından, kirpi okundan yapılmış kalemler kullanılmaya başlandı. Nitekim kuşkanadının tür denilen parçasının, hâlâ yazı takımları arasında tarihin bir hâtırası olarak süs için kullanıldığını ve hattâ bunun gümüşten ve altından yapılmış örneklerinin müzelerde yer almış olduğunu çoğumuz biliriz. Bir zaman sonra da kamış kalem îcat edilmiştir.

“Küçük Kurân-ı Ülâ Ansiklopedisi” nde kaydolunduğuna göre, eski Yunanlılar Kalomos denilen kamışla yazı yazarlarmış, buradan Romalılara Kalamus şeklinde, Hindlilere da Kalomo olarak geçmiş, Bunların uçları yarıklı ve yarıksız olurmuş.

Yazını Arabistan’ da daha sonra zuhur etmiş olmasına göre Araplar’ a da Kalem tâbirinin bunlardan geçmiş olması muhtemeldir. Daha hususî b R ıstılah olarak mevzun (ölçülü) yazılara da kalem denir. Bunların dallarında kullanılmaz. Kalem-i Kûfi, Kalem-i Sülüs denir. Bu manada Kalem-i Celî, Kalem-i Hurde denilmez (Yazır, 1974, s. 1649).

2.2.2.1.2. Kalem Çeşitleri

Hüsn-i hatta ekseriye kamış kalem, Cava kalemi, Menevişli kalem, Kargı kalem ve Tahta kalem kullanılır.

2.2.2.1.2.1. Kamış Kalem

Mûsikî sanatında ney olup neyzenin nefesiyle gizemli nağmeler çıkaran kamış, hat sanatında kalem olup hattatın eliyle büyüleyici güzellikler yaratır.

“Eskiler, kamış kalemin kâğıt üzerindeki hareketini ve bu sırada çıkardığı sesi gözleyerek onun Tanrı’ya âşık olduğunu, ama aşkını hakkıyla yazamadığı için sürekli ağladığını, dahası gözünden yaş yerine kara kan aktığını söylemişlerdir” (Acar, 2005, s. 120).

Yontulmuş kamış, yazının en tabii aletidir. Romalıların Kalamus, Rumların Kalamos, Müslümanların kalem dedikleri kamışın çok eski zamanlardan beri yazı malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Kamıştan başka, milâttan sonra V. Yüzyılda kaz ve kartal gibi hayvanların tüyleri de yazı aleti olarak kullanılmaya başlanmıştır. En yaygın yazı aleti madenî uçlu kalemlerin milattan sonra XVIII. Yüzyılın ortalarına doğru Fransa da icat edildiği ileri sürülmüşse de demir kalemin çok eski zamanlarda patrikhane ve manastırlarda kullanıldığı zannedilmektedir.

Avrupalılar, Osmanlı yazıları için de demir kalem imal etmişler ve 1830 senesinden sonra Osmanlı ülkesinde, günlük hayatta kullanımı yaygın hale gelmiştir. Fakat hattatlar madenî uçlarda istedikleri kıvraklık ve esnekliği elde edemedikleri için madenî uçlara fazla itibar etmemişler, terbiye edilmiş kamış kalemi yazının hareket ve cereyanına daha uygun ve tabiî bulmuşlardır.

Hüsn-i hatta kullanılan kamış, ekseriya İran, Hazar Denizi kenarı ve Irak, Dicle Nehri kenarında kurulmuş Vâsıt şehrinde getirilirdi. Tabiî rengi sarı olan kamışlar sıcaklığını muhafaza etmekte olan gübre içine yatırılır, bir takım kimyevî değişimlerden sonra koyu kahverengini alır, sertleşirdi. Kalem ancak bu ıslah ve terbiye ameliyesinden sonra kullanılırdı. Bu ıslah sıcak ülkelerde güneş altında yapılırdı (Serin, 1999, s. 283).

Şeyhü’l İslâm Haseni’-s Sincârî, “Bidâatü’l- Mücevvid” adlı eserinin kalem bahsinde



Fotograf No:01 Kamış Kalem Örnekleri

şöyle der: “ Yakut ile İbn-i Hilâle göre, kalemin sert ve sağlam olanını seçmelidir. Kalemin

serti, yaş iken sert olarak yetişip, kökünde olgunlaştıktan sonra kesilmiş olanıdır”. İbn-i Bevvab “Raiye Kasîdesi” nde kalemin gayet katı olanını kullan” der ki: muradı sert olanıdır. Nefes zade İbrahim Efendi, “Gülzar-ı Savab” da “ Kalem ne çok sert, ne de yumuşak olmalı, î’tidâl üzere bulunmalıdır. Sürh (kırmızı) renkli ve ok gibi yuvarlak ve düzgün olmalı, girintili çıkıntılı ve eğri olmayıp; ne pek uzun, ne de pek kısa olmalıdır” der.

Kamış kalemler umumiyetle koyu kestane rengindedirler. Sarı, alaca ve benekli olanları da vardır. Irak, İran, Hint ve Cava neveleri de meşhurdur. En sert cava ve en makbulü İran ve Irak kalemleridir. Bir kalemin üzerindeki sırça kısmı ne kadar sert olursa, kalemin mukavemeti de o kadar artacağından, Yakut ile İbn-i Hilâl’ in sertten maksatları, parlak kısmın sert olmasıdır. İbn-i Bevvab, katı demekle sırça altındaki kısmında sertliğini kastetmiş görünüyor. Hâlbuki bazı kalemlerin içi katı olduğu halde, sırça kısmı zayıf olduğundan çabuk bozulurlar (Yazır, 1974, s. 166).

İyi bir kalemin ne çok sert ne çok yumuşak olması, tam doğru ve silindirik olması (eğri ve yassı olmaması) ve boyunun bir karıştan çok uzun yada çok kısa olmaması gereklidir. Kalem yapımına uygun bir kamyşın yüzeyi ince ve sert, damarları düz ve gergin, gövdesi hafif olması gerekir (Serin, 1982, s.121)

Cava kalemleri, oraya mahsus kamyşların özüdür. Hind kalemlerinin içleri dar, boyları uzun, menevişli, uzun boğumlu olanları pek sert ve sırçaları zayıf olduğunda hattatlarca makbul değildir. Eğri, çarpık, özünde olukları ve ince damarlar bulunan kalemler sert sırçalı da olsalar, kullanılmamalıdır. Parmaklarını tabii tutuş vaziyetlerini bozarlar. Yontarken çarpık vaziyet aldıklarından, kalem çatlağının doğru ve muntazam olmasına engel olurlar. Çarpık kalemleri sıcak suda bir müddet tutup ağır ağır bükerek doğrultmak mümkündür. Sağlam kalem bir tahta ve taş üzerine yukarıdan aşağı dik vaziyette bırakıldığı vakit sert bir ses çıkarır; Sırçası gayet parlak olur. Çürük veya çatlak kalemlerin sesleri kaba, sırçaları donuk olur (Yazır, 1974, s. 168).

2.2.2.1.2.2. Cava Kalemi

Cava’ da yetişen bir cins ağacın yaprak diplerinden çıkan sert, ince ve siyah renkli uzantılarıdır. Çok sert olması, uzun süre yazmakla bozulmaması sebebiyle, bilhassa Mushaf ve kitap yazmakta hattatlar tarafından tercih edilmiştir. XIX. Yüzyılın birinci yarısından itibaren İstanbul hattatlarının Cava kalemini kullandıkları tahmin edilmektedir. Yalnız ince olduğu için bir kamyş kalemin içine yerleştirilerek veya tutulacak kısmına bir bez parçası sarılarak kullanılır (Serin, 1999, s. 283).

“Hattatlar kamyşın dışında Cava adası’nda yetişen tropikal bir bitkinin, ucunda yapraklarının çıktığı, kahverengi, sert, düzgün ve içi dolu ince gövdelerini de kalem olarak kullanılmışlardır” (Ünver, 1953, s. 152).

2.2.2.1.2.3. Tahta Kalem

“Adında da anlaşılacağı üzere tahtadan yapılan bu kalem daha iri yazıları yazmada kullanılır” (Serin, 1999, s. 284).

Ihlamur veya gürgen ağacından istenilen kalınlıkta yontularak yapılır. Sap tarafı parmaklar arasında rahatça tutmağa ve hareket ettirmeğe elverişli bir tarzda olmalıdır. Tahta kalemin birkaç çeşidi vardır. Bir kısmının yalnız ortasında çatlağı bulunur. Bir kısmında ise, çatlağın iki tarafından kalınlığa göre iki veya daha fazla yuvarlak delikler bulunur. Kalem ağzı

çok enli ise, bu delikten çatlağa giden ince yollar açılır. Mürekkep, deliklerde toplanıp yollardan çatlağa, buradan da ağza akar. Ağız çok büyük ise, fazla mürekkep sevk edebilmek için bu deliklere sünger sokulur (Yazır, 1974, s. 168).

Burada bahsi geçen kalem çeşitlerinden başka olarak hattatlıkta kullanılan kalemler arasında, Mahmud Bedreddin Yazır' ın Kalem Güzeli isimli eserinde adı geçen diğer kalemler; demir kalem, kurşun ve renkli kalemler, tarama kalemi, cetvel kalemi ve fırçadır.



Fotograf no : 02

Osmanlı, 19. yüzyıl sonu 17.5 cm Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 3366 (Çağman, Aksoy,1998:21)

2.2.2.1.2.4. Menevişli Kalem (Hindî Kalem)

“ Hindistan’ da yetişen içi dar, uzun boğumlu ve menevişli, gayet sert bir kamıştır. Hattatlar buna sertliğinden dolayı pek rağbet etmemişlerdir” (Serin, 1999, s. 283).

2.2.2.1.2.5. Kargı Kalem

“Kargıdan yapılan bu cins kalem, Celî yazıları açmak için kullanılır” (Serin, 1999,s. 283). “Kamış kalemlerin kalınlıkları elvermeyen kalın ve Celî yazılar için, kargı denilen daha iri kamışlar kullanılır. Fakat bunların kalınlıkları arttıkça parmak arasında idareleri zorlaştığından, ince saplı tahta kalem kullanılması tercih olunur” (Yazır, 1974, s. 168).

2.2.2.1.3. Kalem Açmak Ve Tutmak Usulü

Güzel yazı, yazarın kabiliyetine bağlı olmakla beraber yazı çeşitlerine göre kalem açma sırları da bilinmelidir ki kalemden güzel hat çıksın. Reîsü’l- hattâtîn Hacı Kâmil Efendi, yazısına istediği tekâmülü verebilmek için uzun uzun katt-ı kalem usûllerini araştırdığını, ancak kalem açma sırrını öğrendikten sonra yazıda muvaffak olduğunu söylemiş. Kalem yontma (naht) ve kesme(kat) melekeye muhtaç bir iştir. Yazı yazma meşkine başlayanlar evvela kalem açma usûllerini öğrenmelidir. Bu mevzudHz. Ali şöyle buyurmuştur: “ Kalemi iyileştirirsen, yazını da iyileştirirsin; kaleme bakmazsan yazıyı yüz üstü bırakmış olursun, çünkü yazı kaleme tâbidir.”

“Rehber-i Sibyan” ın arka yüzünde, kalem açmakla ilgili şu bilgi verilmektedir: “Kalemince tarafından evvelâ sol avucun içine yatırılarak, baş parmak bükümü miktarınca aşağı ucuna doğru ince tarafından badem biçiminde kesilir. Sonra ortasından bir miktar yarık (şak) yapılır. Kalemin iki yanlarından istenilen kalınlık derecesine göre kesilir. Kalem maktain yuvasına konur; sol elin baş parmağı ile kalemi ve diğer parmaklar altından maktai tutarak ucu aşağı doğru hafifçe traş edilir. Eğer Sülüs ve Nesih kalemi ise eğrice, Rik’a, Dîvânî kalemi ise biraz doğruca kat edilir. Kalemi sağ elin baş ve şahadet parmağı ile tutarak orta parmağı onlara yardım ettirilmelidir. Fakat kalem hakkının lâıyıkı ile icra olunması için kalemin kesilmiş olan tarafını satırın

üzerine çevirerek hareket ettirilmelidir..” Kalem açılış itibariyle çakşırlı ve çakşırsız olur.

Kalem ağzını çok kısa ve uzun açmamalı; kısa açılırsa eli kirletir, uzun açılırsa da kalemin sevk ve idaresi güçleşir. Ayrıca kalem üzerindeki parlak kısım mürekkep almayacağından tebeşirli çuhayı bu kısma sürmelidir. Menâkıb-ı Hünerverân’ da, “şakk-ı kalem” hakkında şu malûmat verilmektedir: “Şakk-ı kalemin kâtipten canibe olan şakkına ünsî ve hat yazısından yana olana vahşî ıtlak derler. Nesih, Sülüs ve Rik’a’ da vahşî taraf ünsî canibinin zı’fı mikdârı ola. Kalem-i Dîvânî yâni hatt-ı cepte ve kırmada ve deşîde ünsîsi vahşîsinin zı’fı mikdârı ola Nesta’likte ünsîsi beraber ola.

Bir kamışın kalem haline getirilme işlemi üç aşamada gerçekleşir:

2.2.2.1.3.1. Yontma

İki boğum yerinin üstünden kesilmiş kamışın ince tarafı bir iki santim kadar kısaltıldıktan ve içindeki uzun lifler temizlendikten sonra, ince ucu sol avucun içine yatırılarak başparmağın ayasına dayanmak suretiyle tutulup kalemtırışla yukarıdan aşağıya eğik olarak yontulur. Kesilen yer kalemtırışla düzeltilip alttaki sivrice kısmın içi iyice inceltilir ve yazılacak yazının kalınlığına göre kenarları alınır. Badem biçiminde ortaya çıkan oval deliğin “dil” ve deliğin tam arkasındaki bölüme “sırt” denir. Yumuşak kamışta dayanıklılığı sağlayabilmek için, sert kamışa göre dil uzunluğu daha kısa tutulur. Bu nedenle yumuşak kamışın deliği tombul badem, sert kamışınki uzun badem görünüşünde olur. Uzun dili kalemle daha hızlı yazılabilir (Acar, 2005, s. 121).



Fotograf No: 03 Kalem Yontma Usulü

2.2.2.1.3.2. Yarma

Kamışın sırt bölümü makta üstüne yatırılarak kalemtıraşın ucuyla dil tam ortasından bir santim kadar çatlatılır ve iki yakaya ayrılır. “ Kalemın çatlağı” denen bu yarık, küçük bir hazne görevi yapar ve yazarken mürekkebin ağza düzgün akmasını sağlar. Yarık boyu, sert kamışta yumuşak kamışa göre daha uzundur. Kimi hattatlar bu çatlağın, dilin simetri ekseninde değil, kamışa sırt tarafından bakıldığında, ağız genişliğinin yüzde onu kadar solda bulunmasını tercih ederler. Bu tercih, ağzın sağda kalan tarafının yazarken daha çok çalışmasından kaynaklanır. Kalem ağzı genişse, dilin iki kenarı (Simetrik olarak) içeriye doğru tatlı bir kavisle bir miktar oyulur (Acar, 2005, s. 121).

2.2.2.1.3.3. Kesme

Makta yuvasına yerleştirilen kamışın ağzı, sol elin başparmağıyla üstüne sıkıca bastırılarak, iyi bilenmiş bir kalemtıraşla istenen eğitimde ve bir defada kesilir. Ağzın (et kalınlığının) enlemesine kesim eğimi iki türlü seçilebilir. Genelde tercih edilen, dil düzlemine tam dik olan düşey kesimdir. Kalemın yazısının daha keskin olması için, kamışın yüzeyini oluşturan parlak mine tabakası dışarıda kalacak şekilde, kesimin düşeyden biraz eğik olarak yapılması salık verilir. Ağzın uzunlamasına kesim açısı ise, hattattan hattata ve yazı türlerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Örneğin; ağzın boyuna kesim açısı Kûfî yazıda sıfır, Muhakkak ve reyhanî yazılarda 45 dereceye yakındır. Genel olarak denilebilir ki (kamışa sırttan bakıldığında) dilin sağ üst ucu sıfır kabul edilirse, sol üst uç Rık’a, Ta’lik ve Dîvanî yazıları için ağız genişliğinin dörtte biri kadar; Sülûs, Nesih, Rıkaa’, Tevkî’ ve İcâze yazıları için ağız genişliğinin yarısı kadar içeride kalacak biçimde kesilmelidir. (Acar, 2005, s. 122).



Fotograf No : 04

Kalem Kesme Usulü (Türkoğlu, 2006:47)

2.2.2.2. Mürekkep

“Mürekkep (midâd, hıbr), yazı yazmaya mahsus siyah sıvı boyadır. Renkli sıvı boyalara da mürekkep denir, yalnız kırmızı mürekkep, sarı mürekkep, yeşil mürekkep gibi ifade ettiği renkle beraber kullanılır” (Serin, 1999,s. 344).

Arapça’ da midâd, hazaz, şicâb, hıbr; Farsça’ da sîyâhî, zerkâp, zâkâb, zekâb denilen ve yazı yazmak için kullanılan siyah mâyie, bizde mürekkep denilegelmiştir. Bunun sebebi şu olsa gerektir. Mürekkep (asıl imlâsı ile: mürekkep) kelimesi, Arapça’ da “rükûb” maddesinden ve “tef’îl” sîgasından “ism-i mef’ûl” dür. “Rükub, binmek”, “terkîb, birbiri üzerine bindirmek” demek olduğuna göre, “mürekkep: iki veya daha ziyâde şeyin cüz’lerinin teşkil eden is, zamk, su ve şâir zerrelerinin döküle döküle, birbiri üzerine binercesine karıştırılmış ve bu suretle bunlar tam mahlûl değil, ince bir mahlût halini almış olmaları hasebiyle buna bir işaret mâhiyetinde, mürekkep kelimesi kullanılmış gibidir.

Fakat, sonradan kendisi ile mürekkep gibi yazı yazılan her mâyie de âlem olmuştur. Bunları asıl mürekkepten ayırt etmek için, nevi’lerini ifade eden kelime ile birlikte kullanmak âdet hükmüne girmiştir. Meselâ: Lâl mürekkep, midâd-ı siyahî, surh mürekkep, zırnık

mürekkebi, altın mürekkebi, beyaz mürekkep, çini mürekkebi... vb. Bazen de hattatlar arasında meşhur olduğu üzere, yalnız surh, lâl, zırnık deyivermekle de iktifa olunur. Yalnız başına mürekkep denildiği zaman ise, siyah mürekkep hatıra gelir.

Sonra, Türk mürekkebi, İran mürekkebi, Avrupa mürekkebi diye menşe'leri de belirtilerek kullanılır. Ayrıca vasıfları bakımından; koyu mürekkep, sulu mürekkep, ekşi mürekkep, donuk mürekkep, parlak mürekkep, temiz mürekkep, kokmuş mürekkep... diye ve yine meselâ, siyah mürekkebin derecelerini anlatmak için de, zift renkli mürekkep, vapur dumanı, kurşunî, kırçıl... diye de anılır.

“Küçük Kurûn-ı Ūlâ Ansiklopedisi’nde kaydolunduğuna göre, mürekkebin ilk önce Mısır’ da icâd edildiği tahmin olunuyor. Mîlâddan evvel 1000 ilâ 2000 yılları arasında Giret’ te mürekkep kullanılmış. Eski mürekkeplerden bir numunenin Kolonya müzelerinin birinde muhafaza edilmekte olduğu bildiriliyor. “Medeniyet-i İslâmi’ ye Tarihi’ nde Arapların mürekkebi kömür tozu ile Arab zamk-ı’ndan veya kandi ile yapışkan bir maddeden hazırlayıp kullandıkları kaydedilerek; bunun, İslâm’ dan önce Araplar arasında yapılan bir iş olduğu tahmin olunuyor. Müslümanlar, yazıya olduğu kadar, mürekkebe de lâayık olduğu ehemmiyeti vermişler ve hele Osmanlılar devrinde mürekkepçilik çok mühim bir sanat halini almıştır (Yazır, 1974, s. 181)

Mürekkebin icât edildiği tarih kesin olarak tespit edilememişse de milâttan önce 2500 yıllarından itibaren yazı malzemesi olarak bilindiği tahmin edilmektedir. Eski medeniyetlerde kullanılan ilk mürekkebin kömür tozu ve tutkalın birleşimi ile yapıldığı zannedilmektedir. Zaman içinde tecrübe ile mürekkep terkibindeki ecza zenginleşmiş ve gelişmiştir.

Hat sanatında kullanılan mürekkebin pek çok formül, Gülzâr-ı Savâb gibi hat risalelerinde kaydedilerek günümüze kadar ulaşmıştır. En sade bir şekilde ana maddesi is, zamk-ı Arabî ve saf su olan bu terkiplere mürekkebe farklı hususiyetler kazandırdığı için çeşitli maddeler ilave edilmiştir. İs, bezir yağı, çıra, gaz yağı, zeytin yağı ve bal mumu gibi maddelerin yazılmasıyla elde edilir. Eski mürekkep yapımında kullanılmak üzere is imal eden, bu işi meslek edinmiş kimseler ve ishâneler bulunurdu. Süleymaniye Camii’ nde ki is odası bu gaye ile yapılmıştır. Mimar Sinan, yaptığı plan ile camide yanan kandillerin islerinin hava cereyanı vasıtasıyla bu is odasında toplanmasını sağlamıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi is mürekkebi, is, zamk-ı Arabî ve saf suyun usulüne uygun olarak hallolmasıyla elde edilir. En iyi mürekkep ise beziryağı isinden yapılır. Buna bezir isi mürekkebi adı verilir. Hattatlar an’anevî usulde yapılan mürekkebi kalemin ucundan yavaş yavaş akması, kaleme tâbi olması, aharlı kâğıt üzerinde kolaylıkla silinip kazınmaya, yalanmaya

müsait olması, solmaması sebebiyle Batı sanayi mürekkeplerine daima tercih edilmiştir (Serin, 1999, s. 294).

2.2.2.2.1. Mürekkep Yapma Yöntemleri

Mürekkebin temelini oluşturan, genellikle bezir yağından elde edilen is olup öncelikle isin usulüne uygun alınması gerekir. İsin elde edilmesi için bezir yapı toprak bir kaba konularak içi saç ile kaplı, dört yanı kapalı, üstü açık bir tekneye yerleştirilir. Üst ratafi açık olan bu teknenin üzerine içine 2-3 cm. su konulmuş altı saç kaplı ikinci bir tekneye yerleştirilir. Fitilden yakılan bezirin isi, içi su dolu teknenin altında 1 mm' ye ulaştığı zaman kuş tüyü ile kâğıt üzerine alınır. İsin sertliği ve içerisindeki yağın giderilmesi için şeffaf kâğıda sarılan is, ekmek hamurunun içine konularak fırında pişirilir. Böylece kâğıt yağı emer ve is mürekkep yapımında kullanılır. Üste konulan ve altında is toplanan teknenin içine suyun konulmasının nedeni toplanan isin yanmamasını sağlamaktır. Toplanan is 1 mm.yi geçerse yanar ve kullanılmaz hale gelir.

Bu şekilde is elde etmek zor ve beceri isteyen bir iş olduğu için, kandille aydınlatılan camilerin bir çoğunda cami içi hava akımı dikkate alınarak, kandil islerinin özel olarak yapılan “ menfezlerde veya is odalarında toplanması sağlanmış ve bu toplanan isler mürekkep yapımında kullanılmıştır.

Bezir mürekkebinin ikinci temel malzemesi Cidde’ den gelen ve Arap denilen veya Sudan’ dan gelen ve celtabîdenilen zamk olup bununda usulüne uygun şekilde hazırlanması gereklidir.

Eriyinceye kadar soğuk su içerisinde bırakılan Arap zamkı daha sonra süzülerek süzme bal kıvamına gelene kadar bekletilir. Bezir isi ve hazırlanan zamk bir havan içerisinde konulur. Mazi, nar kabuğu suyu ve bakır sülfat karıştırılarak şerbet kıvamına gelinceye kadar kaynatılır ve elde edilen sıvı bezir isi ve zamkın konulduğu havana ilave edilerek havaneli ile ağır ağır, döve döve karıştırılır. Bu dövme XVIII. Yüzyılda belirlenen standartlara göre günde 10.000 vuruş olmak üzere 10 gün devam ederdi.

Sıvı mürekkeplerin yanı sıra kurutularak özel şekiller verilen ve cepte taşınabilen kuru mürekkepler de vardı. Mühür basılacağı zaman parmak ıslatılarak kuru mürekkebe sürülür ve alınan mürekkep mühüre sürülerek kullanılırdı.

Günlük yazılarda siyah is mürekkebi kullanılırken kültür ve sanat eserlerinde lâl, gülgani denilen kırmızı mürekkepler, hint laciverdi denilen mavi mürekkepler, Asûmânî mürekkepleri kullanılmıştır (Akgül, 1997, s. 42).

2.2.2.3. Kâğıttan Önce Yazı Malzemesi

Mezopotamya, Anadolu ve Mısır medeniyetlerinden günümüze ulaşan en eski yazılar taş, kil tabletler, tahta ve bez üzerine; Roma kanunları bal mumu ile cilalanmış meşe tahtası üzerine yazılmıştır. Mısır, roma ve Yunanlılarda kullanılan ağaç levhaların yan yana getirilmesiyle codex denilen kitaplar meydana getirilmiştir. Uzak Doğu’ da bambu denilen kamış levhacıklarının da yazı malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Demir kalem ile oyarak yazmak için taş, tunç, mermer ve kurşun kullanılmış, bunlar üzerine ya hak veya resim yoluyla yazılmıştır. Tesviye edilmiş kemik ve ağaç yaprakları da kâğıttan önce yazı malzemesi olarak kullanılmıştır. Papirüste bilinen en eski yazı malzemelerindendir. Mısır’ın Nil Nehri bataklıklarında yetişen papirüs, 2-4 m. Boyunda, 5-6 cm eninde bir cins kamıştır.

Eski Mısırlılarda özünden yiyecek, saplarından çeşitli ev eşyaları ve sandal yapılan papirüs bitkisinin asıl önemi kendisinden kağıda benzer bir yazı malzemesinin yapılmasıdır. Bitki sapları, 5-6 cm. en, 20-30 cm. boyunda ince tabakalar halinde kesilerek usulüne uygun yan yana ve uç uca, kendisinden çıkan zamlı maddeyle yapıştırılarak yaprak haline getirilir. Fil dışından bir mührle ile mührleyip, zamanla bozulamaması için, üzerine sedir yağı sürüldükten sonra yazı yazmaya hazır hale getirilirdi. M.S. II. Yüzyıla kadar Akdeniz Havzasında yazı malzemesi olarak kullanılmış, daha sonra yerine yavaş yavaş parşömen bırakmıştır (Serin, 1999, s. 288).

2.2.2.3.1. Parşömen

Avrupa’ da kâğıt imalinin yayılmasına kadar kullanılmış yazı malzemesidir. Keçi, oğlak, dana ve başka cins hayvan derisinin hususi bir şekilde terbiye edilmesiyle elde edilir.

Deri, yazı malzemesi olarak çok eski zamanlarda biliniyor ise de yaygın değildi. M.Ö. II. Yüzyılda Bergama kralı II. Eumenes zamanında Mısırlılar’ ın papirüs ihracını yasaklamaları üzerine Bergama’ da parşömen imali arttırılmış ve geliştirilmiştir. Bergama (Pergamon)’ dan dolayı pergamina denilen bu derinin adı sonradan parşömen oldu. Bütün Ortaçağ milletleri arasında yayıldı.

Parşömenin beyaz, sarı ve kırmızı üç çeşidi vardır. Nadiren iki yüzüne yazılır, parçalar birbirine yapıştırılarak tomar hâline getirilir.

2.2.2.4. Kâğıt

Arapça’ da kirtâs, Farsça’ da kâğız, Türkçe’ de kâğıt denilen bu kelime, üzerine yazı yazmak veya bir şey sarmak için kullanılan safıhanın umûmî adıdır. Nitekim, bugün kâğıt denilince, yalnız yazı kâğıdı anlamayız. Yerine göre gazete kâğıdı, şekerci kâğıdı, cilt kâğıdı, ambalaj kâğıdı... diye ayırt ederiz. Bununla beraber, kâğıdın icâdına başlıca sâikın da yazı yazmak ihtiyaç olduğu şüphesizdir (Yazır, 10974, s. 187).

“Hamur haline getirilmiş pamuk, keten, ipek, pirinç, samanı gibi bitkilerden kimyevî maddelerinde ilâvesiyle yapılan ince ve kuru yaprak, yazı yazma, temizlik ve ambalaj gibi pek çok işte kullanılan en önemli tüketim maddesidir” (serin, 1999, s. 340).

“Britanya Ansiklopedisi’ nin “paper” maddesinde, kâğıt hakkında şu malûmat veriliyor: “Elyafli maddelerden kâğıt yapmak sanatını, Çinliler pek eski zamanlarda icra etmiş gibi görünür” (Yazır, 1974, s. 187).

Mezopotamya, Anadolu ve Mısır medeniyetlerinden günümüze ulaşan en eski yazılar taş, kil tabletler, tahta ve bez üzerine, Roma kanunları bal mumu ile cilalanmış meşe tahtası üzerine yazılmıştır. Mısır, Roma ve Yunanlılarda ağaç levhaların yan yana getirilmesiyle “codex” denilen kitaplar meydana getirilmiştir. Uzak Doğu’ da bambu denilen kamış levhacıklarında yazı malzemesi olarak kullanıldığı bilinmektedir (Serin, 1999, s. 340).

Muhtelif yazarlar, bu sanatın Çinliler’de, M.Ö. II. Asırda mevcûd olduğunu yazmışlardır. Diğer memleketlerde ise kâğıt ancak M.S. VIII. Asır ortalarında malûm olmuştur. VIII. Asrın başında, Semerkand’ ı işgal etmiş olan Araplar, Çinli’lerin bir taarruzuna uğradılar. Arap Valisi bu taarruzu püskürttükten sonra, Çinli’leri takip ederek bazı kâğıtçılık mütehassıslarını esir etmiş, bunlar da bildiklerini Araplar’a öğretmişlerdir.

Brockhaus’ da şöyle der: Kâğıt, M.S. 105 yılında “Ts’ailum” tarafından icat edilmiştir. Kullandığı ham maddeler şunlardı: Ağaç kabuğu, paçavra, kendir ve balık avları... 610 yılında kâğıt imâlini, 751’ de Semerkand’ da Çinli harp esirlerinden öğrenmişlerdir. 794’de Bağdat’ ta devlete ait bir kâğıt fabrikası kurulmuştur. Kâğıdı Avrupa’ ya getiren Araplar olmuştur.

“Medeniyet-i İslâmiyye Târîhi’nde de şöyle deniliyor: “Kâğıt îmâli san’atının yeryüzünde yayılıp gelişmesine vasıta olanlar İslâm’ lar idi. Çünkü avrupalı’lar Ortaçağ’ da uyanınca, Şam kâğıdını Araplar’da görerek alıp kullandılar. Kâğıtçılık san’atı, Endülüs yoluyla Avrupa’ya intikal eyledi. Endülüs İspanyollara geçince; Şâtıbe, Belensive (Valancia), Tuleyta (Toledo) da kâğıt fabrikalarını ele geçirdiler ve kâğıtçılık, bunlardan diğer Avrupa kavimlerine geçti”.

Yine bu kitapta şu satırları görüyoruz: “Araplar’ın kâğıt yerine en eski kullandıkları şey, Rakk ismiyle bilinen deriydi. Kumaşlar üzerine dahi yazı yazarlardı. Yazı yazmağa elverişli kumaşın en meşhuru Mısır’ da dokunan bir nevî kumaş idi. Buna “kabatî” derlerdi. İslâmiyetten evvelki meşhur “Muallakaat-ı Seb’a”, işte bu kumaş üzerine yazılmıştı. Rakk veya Kabatî ele geçmezse, o zaman tahta yâhud kemik, testi- çömlek nevinden toptak veya taş parçaları, yâhud bunlara benzer şeyler üzerine yazarlardı (Yazır, 1974, s. 188).

Kültür ve uygarlıkların ilerlemesinde büyük rol oynayan kâğıdın, ihtilafli olmakla beraber milattan sonra 105 tarihinde Çin’ de Ts’ay Lun tarafından icat edildiği ileri sürülmektedir. Hükümdarın saray muhafızı alayı mensuplarından Ty’an Lun, kâğıt hamuru olarak bitki kabuklarını, bilhassa böğürtlen liflerini, pamuklu elbise paçavralarını, hurda balıkçı ağlarını kullandığı bilinmektedir.

Türkistan’ a önceleri ithal malı olarak getirilen kâğıt, Talas savaşı’ ndan sonra 134’ te (751) ilk defa Çin’den başka Sermerkand’ da da imal edilmeye başlanmış, Sermerkand dünya kâğıt merkezi haline gelmiştir. Kısa sürede sermerkand kâğıtları dünya piyasasına hakim durumuna gelmiş, IX. Yüzyıldan itibaren papirüs ve parşömenin yerini almıştır. Türkler, medenî dünyanın kurulması ve gelişmesinde büyük payı bulunan kâğıdın, dünya milletleri arasında yayılmasına hizmet etmişler, böylece tarihi ve önemli bir rol oynamışlardır.

Sermerkand’ dan sonra Bağdat, Şam ve Mısır’ da kâğıt imalâthaneleri kurulmuş, daha sonra kâğıt, Müslümanlar vasıtasıyla Avrupa’ ya yayılmıştır. XII. Yüzyılda İspanya kâğıt sanayini, XII. Yüzyılda İtalya kâğıt sanayi, bunu da diğer batı ülkeleri takip etmiştir (Serin, 1999, s. 289).

2.2.2.4.1. Doğu Kaynaklı Kâğıtlar

Eskiden doğu kaynaklı kâğıtlar daha çok Sermerkand ve Hindistan’ ın Devletâbâd şehrinde imal edilirdi. Ağaç liflerinden yapılan kâğıtlara hasebi, ipekten yapılan kâğıtlara da harîrî denilirdi ki yapıldıkları yere göre harîrî-i Hindî, harîrî-i Sermerkandî diye isimlendirilirlerdi.

Şark' ta imal edilen kâğıtların cinsleri hakkında, Menâkıb-ı Hünerverân' da şu bilgiler verilmektedir: “Kâğıt cinsinde dahî zinhar Haşebîye ve Dımaşkîye (Şam Kâğıdı) itibar etmeyeler...” (Serin, 1999, s. 290).

2.2.2.4.2. Batı Kaynaklı Kâğıtlar

XV. yüzyıldan itibaren Avrupa kâğıtlarının Osmanlı Devleti' nde kullanıldı ve bunlarının çoğunun İtalya, Orta Avrupa ve Venedik menşeli olduğu, İstanbul arşivlerinde kâğıtların filigranların üzerinde yapılan inceleme neticesi anlaşılmıştır.

İtalya' nın Ligurya şehrinde imal edilen kâğıtlara üzerine soğuk damgayla vurulan Fratelli Palazzuoli Ligurya kelimesi zamanla tahrife uğradığı için Ali- kurna kâğıdı denilmiş, böylece şöhret bulmuştur. Şapka ve hilal filigranları ile tanınır.

Ali-kurna kâğıdının iki boyu vardır. Birine battal diğerine evsat denilirdi. Battalların kıtası büyüktü, evsat olanlar eser-i cedîd kâğıdı cesametinde idi. Bu kâğıdın çifte olanlarına, çifta alikurna denirdi. Renkli olanlarına da alikurna boyalı ismi verilirdi. Kâğıtlar ahar sürülmeden evvel; ya kına, yahut koyuca çay suyu ile boyanır, kuruduktan sonra aharlanırdı.

Anadolu' da Amasya ve Bursa' da XVI. Yüzyıldan itibaren Yalova, Kâğıthane, Beykoz, İzmit, Hamidiye kâğıt fabrikalarında kâğıt imâl edildiğini biliyoruz. Gerke ithal, gerek yerli kâğıtların kullanılabilmesi, kalemgîr olması, yazı yazarken kalemin kâğıda takılmaması, kolaylıkla yürütmesi için evvelâ istenilen renge boyanır, sonra pürüzleri gidermek maksadıyla ahar ve mührü yapılır (Serin, 1999, s. 290).

2.2.2.4.3. Kâğıdın Boyanması

Hat, tezhip, minyatür gibi kitap sanatlarında kullanılan kâğıtlar, istenirse evvelânebatî boyalarla al, yeşil, mavi, siyah, pembe renklere boyanır, Boyama işi şöyle yapılır; Renk elde edilmek istenen bilgi toplanır, derin ve genişçe bir kaba konularak bir miktar şapla suda kaynatılır. Bir müddet sonra bitkinin rengini alan su başka bir kaba boşaltılır. Kâğıtlar renkli suya bir bir batırılarak banyo usulü ile boyanır, ayrı ayrı kurumaya bırakılır. Bazı yazma eserlerde kâğıtların orta kısımlarıyla kenar kısımları ayrı tenkte boyanır, bu tarz boyamaya akkâse denir (Serin, 1999, 2. 291).

Anenevî usulde kâğıt boyamada kullanılan nebatlardan bazıları şunlardır:

Badem Yaprağı: İlbaharda toplanan bu yapraklar, 3-10 gr. Şap ile bir miktar su içinde kaynatılarak altın sarısı, güzel bir renk elde edilir.

Nohut: Bu bitkinin unu suda kaynatılır ve adını kendisinden alan “nohudî” renk elde edilir.

Kına: Bir miktar su içine konarak kaynatılır, hünnâb rengi olur.

Soğan: Dış kabukla şapla kaynatılarak kırmızımtırak gayet güzel bir renk elde edilir.

Ceviz ve yaş nar: Kabukları su içinde kaynatılarak, kahverengi elde edilir. Menekşe yaprağı ve mürver çiçeği tohumu ile birlikte dövölür ve güzelce sıkılıp suyu şapla kaynatılır, menekşe rengi elde edilir.

Kurt Kulağı: Safran ve şap su içine kaynatılarak yeşil renk elde edilir. Ayrıca cehrî boyası su ile kaynatılarak, sarı renk elde edilir. Bugün kâğıt sanayinde delüloz hamuruna ölçülü miktarda boya maddeleri ve pigmentler katılarak arzu edilen renk ve tonları elde edilmektedir (Serin, 1999, s. 292).

2.2.2.4.4. Kâğıdın Aharlanması

Türkçe “ak, düzgün bir şekilde perdahlama, perdah kolası” veya Farsça “kuvvetli yiyecek, kahvaltı, parlatılmış çelik”, Arapça “saki aynı kökten saykal, ahar ve cila yapan kimse ve mühra” anlamına gelir. Hat, tezhip, minyatür sanatlarında bir terim olarak kullanılan ahar, kâğıtların pürüzlü satırlarına düzgün ve kolay yapılabikir hale getirmek, dokusunu kuvvetlendirmek maksadıyla kâğıtların üzerine sürülen koruyucu bir tabakadır. Böyle terbiye edilmiş kâğıtlar üzerinde kalem ve fırça çok rahat hareket eder, mürekkep kâğıdın dokusuna nüfuz etmediği için hatalı desen ve yazılar hiç iz bırakmadan ıslak süngerle veya yalamakla silinebilir. Osmanlı resmî kayıtlarında silinti ve kazıntıya meydan verilmemesi için sadece aharsız mührelenmiş kâğıtlar kullanılmıştır.

Çeşitli ahar usulleri arasında yumurta ve nişasta aharı daha yaygındır. Nişasta ve yumurta aharlarından başka marangozların cila işinde kullandıkları gomalak, ispiro içinde eritilerek kâğıda sürölür. Kâğıda ekseriye yumurta veta nişasta aharı tatbik edilmiştir (Serin, 1999, s. 292).

2.2.2.4.4.1. Yumurta Aharı

Taze ördek veya tavuk yumurtasının akları bir kâseye alınır. Yumruk cesamatinde bir şap parçası ile yumurta akı kesilinceye kadar çalkalanır. Birkaç saat bekledikten sonra tülbentten süzülür. Sünger beya tülbent sarılmış bir parça pamukla kâğıda sürülerek gölgede kurutulur.

Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey' in bizzat tarif ettiği ahar usulü şöyledir: “Şekersiz olarak muhallebi tarzında pişirilmiş nişasta gayet ince süngerle kâğıdın her iki yüzüne sürülür. Sonra kâğıt ipte kurutulur. Bundan sonra yumurta akı az miktarda şapla çalkalanarak köpürtülür. Bu suretle köpütlütel yumurta akı, bir müddet haliyle bırakılır. Köpükler tamamen sönüp zeytinyağı şeklini alınca, nişasta sürülmüş ve kurutulmuş kâğıdın üzerine ince süngerle bu yumurta akından sürülür ve yine kurumaya bırakılır. Kâğıt lâyıkiyle kurutulduktan sonra evvelâ saplı mührle ile, sonra billur mührle ile parlatılır” (Serin, 1999, s. 293).

2.2.2.4.4.2. Nişasta Aharı

Bu tarz aharın yapımında buğday nişastası kullanılır. Önce soğuk suda eritilen nişastaya sonra bir jelatinle kaynar su ilave edilir. İyice piştikten sonra süzülür ve kâğıt üzerine sürülür. Nişasta aharı üzerine bir katda yumurta aharı çekilirse daha güzel olur.

Ahar, yaznın ve kâğıdın cinsine göre yapılır. Mushaf yazmak için hazırlanan kâğıtların her iki tarafına da ince bir ahar çekilir. Çok tashih ve emek isteyen Celî yazıların kâğıtlarının yalnız bir tarafı birkaç kat kuvvetlice aharlanır. Üzerine bir defa ahar sürülmüş kâğıda tek aharlı iki veya daha fazla ahar sürülmüş kâğıda da çift aharlı (çiftâlî) kâğıt adı verilir. Hususiyle Nesta'lık kıt'alar için hazırlanan kâğıtların aharlanmasına daha da ihtimam gösterilmelidir. Bu sebeple kâğıdın aharlanması hat sanatında ayrı bir hüner ve ustalık ister. Geçen yüzyılın başında kâğıtların sol alt köşelerinde basılı soğuk damgalardan tanıdığımız Kadrî, Seyyid Ahned, Hasan, Remzi, Memduh meşhur kâğıt aharcılarından (Serin, 1999, s. 293)

2.2.2.4.5. Kâğıdın Mührlenmesi

Kâğıda aharı iyice tespit etmek, yüzündeki pürüzleri gidemek ve ileride çatlamaları önlemek için cam veya çakmaktan yapılmış mührle ile kâğıtlar mührenilir. Aharlanmış mührelenecek kâğıtlar, ıhlamur ağacından yapılmış yekpare, ortası çukurca

mühre tattası, pesterek üzerine konur. Mührenin hareketini kolaylaştırmak için, kuru sabun sürülmüş bir çuha, kâğıt üzerine gezdirilir. Böylece mührelenen kâğıtlar üst üste sıralanır. Üstüne de bir ağırlık konarak kullanılmak üzere en az bir yıl bekletilir (Serin, 1999, s. 293).

Yapıldığı maddeye göre mühre neveleri şunlardır:

Böcek mühre: Deniz böceği kabuğundan yapılır.

Çakmak mühre: “Çakmak taşından yapılan mühredir. Çakmak taşı saplı bir tahtanın ortasına yerleştirilmiştir” (Serin, 1999, s. 293).

Billûr mühre: Kaz yumurtası şeklinde camdan yapılan mühredir.

Zer mühre: “Sert akikten yapılan bu mühre, yaldız ve altın parlatmada kullanılır” (Serin, 1999, s. 293).

2.2.2.5. Kalemtırış

Kalemtırış esas itibariyle hattatın kamış kalemini açtığı uzun saplı özel bir bıçaktır. Ufağı büyüğü, incesi kalını, uzun kısı, sadesi süslüsü, özetle pek çok çeşidi vardır. Hat işiyle uğraşanların yanlarında taşıdıkları divit ve kuburlarda özenle saklanır. Kalemtırış boyları, türlerine göre 9.5 santimden 25.5 santime dek değişirse de çoğu 19-20 santim uzunluğundadır (Acar, 2005, s. 122).

Kalemtırışın su verilmiş çelikten yapılan kesici kısmına “namlu” ya da “tîg” denir. Bunun keskin tarafı “ağız”, ağzın karşı tarafı “sırt” ve ucu “burun” adını alır. Namlunun sapla birleştiği yerde, iki tarafına karşılıklı olarak yerleştirilmiş küçük madeni parçalara “parazvana” denir. Parazvanalar genelde pirinç, bakır ya da gümüşten yapılır. Ama altından olanları ya da elmas gibi değerli taşlarla bezenmiş olanları da vardır. Kalemtırış çelikleri gayet serttir ve cilalandığında yüzünde menevişler oluşur. “sert sulu” olanları çok kırılmalıdır.

Kalemtırışlar, namluların biçimine ve kullanım araçlarına göre çeşitli adlar alır: ucu dönük olarak yapılanlara “Kâtibî”, ağzı ve sırtı birbirine tatlı bir kavisle (simetrik olarak) incelerek birleşenlere “servi”, sırtının burna yakın kısmında çıkıntılı küçük bir ağız daha olanlara “camkırığı”, burnu yuvarlakça olanlara “küt” , namlusu söğütyaprağı biçiminde olanlara “söğütyaprağı”, yazıda kazıyarak düzeltme yapmak için kısa boyda ve yine söğüt

yaprağına benzer biçimde (sivri uçlu) olanlarına “tashih ya da Hâk (kazıma) kalemtraş” denir. Ayrıca, burunları kavisli olmayıp ok başı gibi üçgen biçiminde ve büyük yazıları düzeltmek için yapılmış tashih kalemtraşları da vardır.



Fotograf No: 05 Muhtelif Kalemtraşlar

Namlu boyları, türlerine göre 1.5 santimden 10.5 santime dek değişebilir. Namluların, bademyağı veya zeytinyağı ile hafifçe yağlanıp deri kılıflar içinde korunması öğütlenir. “Kın” denilen yeşil, bordo, kahverengi, siyah renkli bu deri kılıfların üstüne kimi zaman altın yaldızla hâlkâr süslemeler yapılır. Kırmızı kadife üstüne altın simle işlenmiş kınlar da görülmüştür.

Namlular genelde süslemesiz olmakla birlikte, nadir de olsa, kimilerinin sırtı yakın taraflarında (dar bir şerit halinde) altın kakma tekniğiyle yada çeliğin oyulmasıyla yapılmış, kıvrık dal ve Rûmîlerden oluşan çeşitli motifler yada bir mısra veya beyit içeren güzel yazılar görülmektedir(Acar, 2005,s. 123).

Kalemtırış saplarında çeşitli gereçler kullanılmıştır. Çelik yada üstü gümüş veya altın kakmalı yada mineli madenî saplar yapıldığı gibi, mercan, fildişi, gergedan boynuzu, sedef, kemik,bağa ve som balığı dişi ibi hayvansal gereçlerden; abanoz, ödağacı, hünnap, pelesenk ve demirhindi gibi dayanıklı ağaçlardan ve yıldıztaşı, balgamtaşı, akik, mumtaşı, Hacımaksut taşı, Necef, yeşim vb.. gibi yarı değerli taşlardan yapılanları da vardır.

Hayvansal gereçlerden yapılan sapların çoğu düz olmakla birlikte, üstü oyma ve kabartma yaprak, çiçek, üzüm salkımı, asma yaprağı motifleri yada kuş ve yılan figürleriyle süslenmişlerine, kafes ya da sepet örgüsü biçiminde yapılanlarına veya sarmal yivli ya da burmalı olanlarına da rastlanmaktadır. Kimilerinin oyularak yapılmış sarmal ya da sütunlu boşluklarının içinde hareketli minik küreler görülür. Ağaç saplar, düz, oymalı ya da sedef kakmalı olarak yapılmıştır. Sapların üst tarafı namlu sırtıyla aynı doğrultudadır. Sap uçları genel olarak sandal burnuna benzer ama el, boynuz yada kabartma yaprak biçiminde biten saplarda görülmektedir. Kimi sapların namluya ve uca yakın bölümlerinde süs halkaları bulunur. Bilezik ya da zıvana denilen bu halkalar altından olabildiği gibi, bağa-gümüş-bağa ya da çinko-karton-çinko düzeninde ve yapan ustanın beğenisine uygun sayıda sıralanır. Bunlar kare kesitli bir mile geçer ve sapın üstünde eğelenerek gövdenin yüzeyine uydurulur. Kemik, bağa, ağaç, ya da taş gövdenin ucuna ve namlu tarafına mercan geçme yapılarak ya da üstüne mercan nokta veya bağa süsü işlenerek renklendirilen türlerde görülmektedir. Saplar, namlunun yaklaşık iki katı uzunluğundadır. Madenî sapların kimilerinin içi boştur ve burada daha ufak bir kalemtırış saklıdır!

Namlunun, sap tarafında kare kesitli, konik (mıh benzeri) bir uzantısı vardır. Namluyu sapa bağlamak için, uzunluğu aşağı yukarı namlu boyu kadar olan bu uzantının gireceği sap içindeki deliğe kıyılmış reçine dökülür. Sonra namlu uzantısı alevde ısıtılır, iyice kızınca buraya sokulur ve sıcaktan eriyen reçine boşluğu tümüyle doldurur. Bir süre sonra sertleşir ve namluyu sapı sıkıca birbirine bağlar. Onarım için ayırmak gerekirse, namluyu paravzana bölgesinden ısıtmak yeterlidir. Reçine yumuşayınca namlu kuvvetlice çekilip çıkarılır.

Her hattatın, birini kalemini açmakta, ötekini ucunu kesmekte kullanmak üzere, en az iki kalemtraşı olmak gerekir. Kalemtraşı iyi ve keskin olmazsa, kuşkusuz kesimide keskin ve temiz olmaz.

Kalemtırış namlusunun pervaza yakın bir yerinde, o kalemtraşı yapan ustanın, yuvarlak ya da armut, şişe, Damal, testi biçiminde özel bir oyuk içinde küçücük harflerle adının yer aldığı zarif bir damgası vardır. Pek çoğu tektir ama üç damgadan oluşanlarına da rastlanır. Bunlar ya çelik üstüne soğuk damga olarak basılmış ya da çoklukla bakır, pirinç, gümüş ve nadiren altına kazılarak sözü edilen yere gömülmüştür. Bu nedenle zamanla kimi damgaların yerinden oynayarak düştüğünde görülür. Damgalarında ad yerine özel bir işaret kullanan kalemtırış

ustalarında vardır. İste kalemtırâş ustalarını, yaptıkları kalemtırâşların üstüne koydukları bu damgalardan tanıyabiliyoruz. Onların yaşam öykülerine ilişkin elimize ulaşan hemen hiçbir bilgi yoktur. İmzaların altında tarih olmaması ve kendilerine ilişkin resim, tazi, fotoğraf vb.. herhangi bir belge bulunmaması nedeniyle bu sanatçıların hangi dönemde yaşadıkları hakkında da, pek ünlüleri dışında, ne yazık ki bilgi sahibi değiliz. Üstelik bu adların pek çoğu da gerçek adları değil, ustalık ünvanını kazandıklarında üstatlarının verdiği, sanattaki becerilerine ve kişiliklerine uygun takma adlardır. Ve genellikle sonları eski yazıda “ya-yı nisbî” denen uzun ile biter (Acar, 2005, s.125).

“Osmanlılar’da kalemtırâşçılık güzel sanatlardan sayılırdı.Kalemtırâşçıların en meşhuru XVIII. Yüzyılda yaşamış Baba, Galatalı Recâî, Eyüplü Recâî idi. XIV. Yüzyılın başlarında Sâfî, Kemâlî, Sıdkî ve Bursalı Hüsnü gibi üstatlar bu sanatın son temsilcileridir” (Serin, 1999,s. 285).

Bunlardan başka, demir üzerine altın kakmalı, sapların içinde saklı “yavru” denilen kalemtırâşta vardır.

“Gülzâr-ı Savab” da kalemtırâşla alâkalı şu bilgiler verilmektedir:

“Ve dahî malûm ola ki, kâtibin kalemtırâşı müteaddid olması lâzımdır. Bâri hiç olmazsa iki gerektir. Birini tırâşe-i kalem (kalem açmak) için istîmâl ederler. Birini dahî ancak katt-ı kalem için hıfzederler. Zîra kalemtırâş ki gayet tiz (keskin) olmaya, katı dahî tiz ve saf olmaz.”

2.2.2.5.1. Kalemtırâş Nevileri

“Kalemtırâşların bir çok nevileri vardır. Bunlardan ucu dönük olarak yapılanlara kâtibi kalemtırâş, söğüt yaprağı biçiminde olanlara katı’, tashih için, ufak boyda ve yine küçük söğüt yaprağı biçiminde olanlara tashih kalemtırâşı derler. Bundan başka burunları mukavves olmayıp müselles şekilde büyük yazıları düzeltmek için yapılmış tashih kalemtırâşları da vardır (Serin, 1999, s. 287).

2.2.2.6. Makta

Kata kökünden ism-i âlet olan mikta’ “kesecek alet, üzerinde kamış kalemin ucu kesilen kemikten yassıca alet” anlamına da gelir. Türkçe’ de ikinci mâna ile kullanılması galattır. Doğrusu kattaa’dan mikatta’dır. Dilimize galat, ayrıca yanlış olarak yerleşmişse olsa burada meşhur olduğu için makta kelimesi kullanıldı. Makta; fildişi, boğa, kemik, sedef ve abonozdan yapılmış, üzerinde kalem kat’ edilen yazı aletidir, kalemin yastığıdır. Gümüş ve altından yapılan maktalarda vardır. Yalnız ucuna doğru küçük bir kemik parçası konur. Makta, ekseriye 10 cm uzunluğunda, 2-3 cm. kadar enindedir. Baş tarafına bir Mevlevî sikkesi işlenmiş olan Mevlevî dedelerinin eseri oymalı, murassa’ maktalar Topkapı Sarayı ve diğer müzelerde teşhir edilmektedir (Serin, 1999, s. 288).

Ayrıca, 5-6 santim boyunda, cepte taşınan veya zincire geçirilerek boyna asılan türleri de vardır. Kalemin ağzı, örneğin mermer, demir yada cam üstünde kesilirse, kalemтірашın ağzı bozulur ve zamanla kullanılmaz hale gelir.

Bu konuda şöyle bir öykü anlatılır: Meraklı gibi görünen zengin bir adam, döneminin ünlü bir ustasına bir kalemтіраш ısmarlamak ister. Kalemтірашçı nedense adamdan pirelenir, önce kendisine bir kalem ve kalemтіраш vererek “bunu kesiniz göreyim de nasıl bir kalemтіраш istediğinizi anlayayım” ricasında bulunur. O zat da makta istemeye gerek duymadan kalemin ucunu rastgele bir yerde düzeltince, yapacağı kalemтірашın değerini bilemeyeceğine kanaat getiren sanatçı “Maalesef size layık bir kalemтірашım yoktur” diyerek adamı incelikle başından savar. Sanatçı alçakgönüllüdür ama işine ve eserine duyduğu saygı ve sevgi böylesine engindir.

Makta “kalemin yatığı” dır. Erbabı kalemin ucunu mutlaka makta üstünde keser. Bu anlamda Farsça eski bir beyitte “Kalem önce makta sundu başını, sonra öptü saçını hat dilberinin” denilmektedir.

Makta üstündeki yiv, “makta yuvası” ya da “kalem hanesi (kalem evi)” adıyla anılır ve kamış kalemin kesim sırasında sağa sola kaçmaması için yapılmıştır. Makta ustaları, kıl testeresi ve oyma kalemi kullanarak eserlerini çeşitli nakışlar, çiçekler, tarikat sikkeleri ve yazırlarla süslemişler ve bu işi ince bir sanat haline getirmişlerdir. Kimi sanatçılar eserlerine pek zarif bir biçimde adlarını, çok ender olarak da maktaı yaptıkları hicrî yılı oymuşlardır. Ama hepsi de (tıpkı kalemтірашçılar gibi) kendilerine ilişkin başkaca bir bilgi bırakmamışlardır. İmzalarını tespit edebildiğimiz Ahmed, Ahmed Ziyâ, Cevrî, (Bursalı) Fahrî, Fikrî (hicrî 1271),

Hıfzî, Kemalî, Mislî, Muhyî, Nakşî, Rahmî, Resmî (Hicri 1255...1287), Reşid, Rızâ, Samî, Sırrî, Tevfik Efendilerin maktaları pek sanatkârânedir (Parantez içindeki rakamlar sanatçıların maktaları üstünde gördüğünüz yapım tarihlerini göstermektedir). Makta kalemıraşların en seçkin örnekleri Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir (Acar, 2005, s. 125).



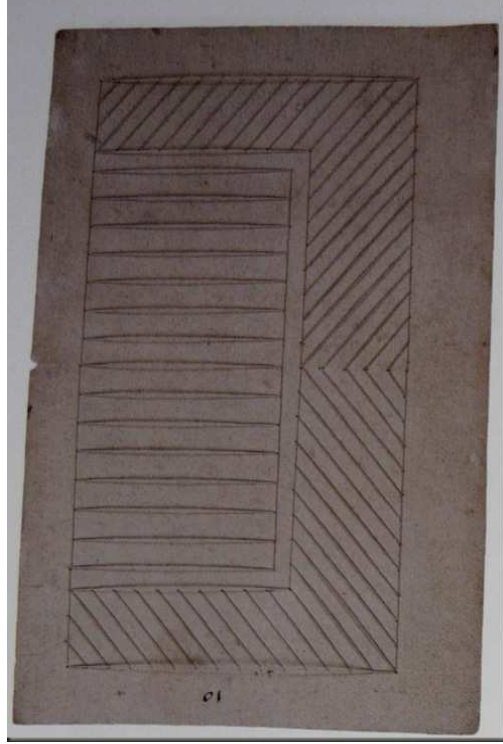
Fotograf No: 06 Çeşitli Makta Örnekleri

2.2.2.7. Mıstar

Kâğıda satır çizmeye mahsus bir alettir. Üzerinde sıra sıra muntazam ibrişim gerili bir mukavvadan ibarettir ki, yazılacak yazıya göre kâğıtlar, parmak yardımıyla üzerine bastırılarak kabartma çizgiler meydana getirilir. Böylece sayfalar arasındaki satır nizam ve ahnegi sağlanmış olur (Serin, 1999, s. 344).

Yazı sanatında, sayfaların satır düzenini belirlemek amacıyla kullanılan mıstar (satırlık) yazılacak kitabın, sayfanın, hilyenin, meşkin veya kıt'anın sayfa ölçüsüne ve satır

düzenine göre hazırlanırdı. Sert bir mukavva üzerine istenilen sayfa düzeni ve satır sayısı kalemle çizilir, satırların baş ve sonlarına açılan deliklerden düğümsüz ipek iplik geçirilir son olarak da tüm satırların çevresi aynı iplikle çevrilerek istenilen sayfa düzeni elde edilmiş olurdu. Bu işlem tamamlandıktan sonra, mıstar kâğıdın altına konur, kâğıdın üzerinden parmaklar bastırılarak gezdirildiğinde, istenilen sayfa düzeni kâğıt üzerine hafif bir kabarıklık olarak geçerdi. Böylece sayfanın yazım şablonu, kâğıt hiç kirletilmeden elde edilmiş olurdu (Çağman ve Aksoy, 1998, s. 14)



Fotograf No: 07

Fotograf No: Osmanlı, 19. yy. sonu 19.2x14 cm Topkapı Sarayı Müzesi

2.2.2.8. Altlık

Yazı yazarken kâğıdı buruşturmamak, kalemi yürütürken ele akıcı bir dayanma noktası sağlamak ve bu sayede rahatlık ve kolaylık içinde yazmak için ne pek yumuşak, ne pek sert, ne ağır ne de pek hafif olmayan orta halli bir altlık üzerinde yazılması tavsiye oluna gelmiştir. Sülüs ve Nesih gibi küçük ölçüdeki yazılar için kullanılan altlıkların boyları umûmiyetle 20-25 cm. , enleri 15-20 cm. , kalınlıkları yarım santim kadar olup içinde yapıştırılmadan üst üste konmuş kaba kâğıtlar bulunur. İki yüzü meşin veya ebrû kâğıdı kaplanmıştır. Büyük yazılar için mukavva kullanmak daha elverişli olur (Yazır, 1974, s. 207).

2.2.2.9. Divitler

Kamış kalemlerin yuvası olan “divit”i, birbirine tespit edilmiş kalem muhafazası kaleminden ile mürekkep hokkasından meydana gelen taşınabilir yazı takımı olarak tarif edebiliriz. Aslı “devat”tır. Cepte taşınabilen mürekkepli kaleme gelinceye kadar, belde taşınabilen divit işlevini sürdürmüştür, devlet katında da belli makamların simgesi durumuna gelmiştir. “Selçuklularda vezirlik alâmeti altın divit ile taç ve külahı, devatı vezaret denilen vezirlik alâmetini Divan günlerinde vezirin önüne koyan ve onu muhafaza eden memura Devatdar denirdi. Vezirin mahremlerinden olup mektup muharreratıda yazardı.” Memlûklar’da da devatdarlık, bugünkü Cumhurbaşkanlığı Genel sekreterliği karşılığı bir makamıdır. Sonra Osmanlılar’ da devatdarlık bir nevi “Sır kâtipliği” olarak devam etmiştir. Topkapı Sarayı’ nda Divanhane’nin bitişiğinde bulunan sadrazamın bugünkü deyimle özel kalem odasına Divit odası adı verilmekteydi.

Osmanlı dönemindeki ünlü devatdarlardan bazıları Selânikî Mustafa Efendi, İbrahim Çavuş, Abdi Efendi, Devatdar Mehmet Paşa, Derviş Mehmet Paşa, Mehmet Emin Paşa’dır.

Saraya bağlı sanatkârlar bayramlarda, düğünlerde padişaha hediyeler verirlerdi. Topkapı sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndeki belgelerden nakkaşların divit verdiklerini öğreniyoruz:

Nakkaş Bayram: İki nakışlı kubur yuvarlak divit

Nakkaş Kara Memi: Bir nakışlı divit, onbeş boyalı kalem.

Abdülhalik: Bir nakışlı kalmedan.

Çoğaltabileceğimiz bu örneklerden anlaşılmaktadır ki, divitçilerin ya da bakırçıların imal ettiği divitlerin süslemelerini nakkaşlar yapmaktadır. Aynı belgelerde bakırçıların gümüş divit hediye ettikleri de görülmektedir (Kayaoğlu, 1989, s. 50).

Sultan II. Murat’ ın oğlu Mehmet (Sultan III. Mehmet) için 1582 yılında Atmeydanı’nda düzenlenen ve 52 gün 52 gece süren sünnet düğününü anlatan, minyatürlerini Nakkaş Osman’ın yaptığı yazarı bilinmeyen Surname-i Hümayûn adlı

yazmada esnaf localarının alaylar halinde geçişlerinede genişçe bir biçimde yer verilmiştir. Bu yazmada divitçilerde ayrı bir yazma kolu olarak gösterilmiştir.

Evliya Çelebi divitçilerden şöyle bahseder: Esnaf'ı devatciyan gûnağn pirleri Hazret-i Cibrîl-i Emindir ki Cennet-i Me'va'dan ilk defa olarak devat ve kalemi Hazret-i İdris'e getirip yazıcılara ve terzilere pîr etmiştir. Hazrei asırda "Ebu Hafi" nam bir kuyumcu sarı pirinçten bir devat yaparak Hazret-i Resûl'e takdim etmiş Fahr-i Mevcudât dahi vahy kâtibi olan Muaviye'ye hibe etmiştir. Selman belini bağladı. Kabri Yemen'de "Demal" şehrinde dir. Dükkânların hep Beyazıt'te kâğıtçılar içindedir. İleri gelenleri "cümleye Kuloğlu Mustafa Çelebi" dir ki, üç kollu ve kapaklı sandık gibi gümüş ve pirinç devatlar yapar, sade yüz kuruş kâr hakkı alır.



Fotograf No: 08 Divit Örneği

2.2.2.9.1. Divitlerin Yapımı

Divitler altın, gümüş gibi kıymetli madenlerden yapıldığı gibi, cam, porselen, kemil, fildişi, abanoz, ağacından da yapılanları vardır. Ancak en yaygın olarak bir "bakır-çinko" alaşımı olan "pirinç"ten yapılmıştır. Az da olsa yalnızca bakırdan veya alpakadan beyaz maden imal edilmiş olanlarına da rastlanmaktadır. Ayrıca, civa yaldızı ile yaldızlanmış tombak divitler, altın ve gümüşten olanların yanında kıymetli divetler olarak yer almaktadır.

Madenî divitlerin yapımında iki teknik uygulanmıştır: Dövme ve Dökme. Dövme tekniğinde divitin "gövde" ya da "kol" denilen kısmı kalemdan levha halindeki maden (gümüş,

pirinç vb) çekiçle dövülerek elde edilir ve genellikle “kenet” yapılarak birleştirilir. Dip ve kapak kısımları da dövülerek yapılabildiği gibi, dökümde olabilir. Kapak menteşeli olup gövdeye arkadan perçinle tesbit edilir. Dipise lehim ya da kaynakla birleştirilir. Hokka kısmında dökümle yapılır ve gövdeye aynı teknikle birleştirilir. Hokka kapağında menteşelidir. Döküm tekniği ile divit yapımında ise gövde de dökümle elde edilir.

Divitler kıymetli taşlarla süslendiği gibi, kazıma tekniğiyle üzerlerine çeşitli süslemelerde yapılmıştır. Ayrıca, süsleme döküm kalıbının üzerine kazınabilir ve böylece dökümle, aynı süslemeyi taşıyan birçok divit yapmak mümkün olur. Divitlerin çoğunda, hokka kapaklarının içinde “Eshabül'l- Kehf” in (Yedi Uyurlar) isimleri kazınırda. Böylece “Eshabü'l-kehf” yazılı divitin mürekkebi ile yazılan yazının kalıcılığına olan inanç dile getirilmiş olurdu (Kayaoğlu, 1989, s. 52).

2.2.2.9.2. Divitin bölümleri

2.2.2.9.2.1. Kalem

“Kol ya da gövde de denilen bu bölümde kamış kalemler. Kamış kalem açmaya yarayan kalem tıraşlar ve kalem ucu düzeltmek için fildişi ve kemikten yapılmış maktalar muhafaza edilirdi” (Kayaoğlu, 1989, s. 52).

2.2.2.9.2.2. Hokka

Mürekkebin konduğu bölümdür. Hokkanın içine “lika” adı verilen ham ipek konur. Lika, mürekkebin kaleme rahatça ve yeteri kadar alınmasını sağlar. Hokkanın iç kısmına çam sakızı ile balmumundan yapılan bir macun sürülür. Madenin mürekkebi ve mürekkebin madeni bozmasına bu mumlu sakız engel olur. Divirlerin gövdesine tesbit edilmiş iki, hatta üç hokka da olabilir. İçinde iki ayrı bölümü olan tek hokkalılar da vardır. Değişik renkte mürekkep saklamak amacıyla yapılmışlardır (genellikle siyah ve kırmızı). Ancak daha çok hokkalar tek haznelidir (Kayaoğlu, 1989, s. 52).



Fotograf No: 09 Hokka Örneği

2.2.2.9.3. Biçimlerine Göre Divitler

2.2.2.9.3.1. Düz Divitler

“Yukarıda tarif ettiğimiz, hokkası gövdeye tespit edilmiş divittir. Yaygın olarak kullanılmış olan divit tipi budur” (Kayaoğlu, 1989, s. 52).

2.2.2.9.3.2. Kubur (Yuvarlak Divit)

Silindir biçiminde olup ortasından vidalı olarak açılır kapanır. Kalemler bu orta kısmına konur. Baş tarafında mürekkep kurutmak için “rız” konulan, tuzluk gibi bir bölümü vardır. Buna “rıhdan” denir. Hokkası alt tarafa vidalı olarak bağlanır (Kayaoğlu, 1989, s. 52).

2.2.2.9.4. Büyüklüklerine Göre Divitler

2.2.2.9.4.1. Bel Diviti

Kuşağa sokularak belde taşınabilen divittir. Gövde kuşağa çaprazlama olarak sokulur, hokka kuşağın dışında kalır. Bel divitleri genellikle 20-30 cm. uzunlukta ve 600-900 gr. Ağırlıkta olurlar. 30 cm.den büyük divitler de vardır. Bunlara “battal” adı verilir.

2.2.2.9.4.2. Kol Diviti

“Cübbe kolunun içinde (yende) taşınabilen küçük divittir. Genellikle 15-18 cm. uzunlukta olur ve 400 gramı geçmez” (Kayaoğlu, 1989, s. 53).

2.2.2.9.5. Divit Ustaları

Topkapı sarayı Müzesi’nde ve Türk İslâm Eserleri Müzesi’nde usta damgalı birçok divit mevcuttur. Topkapı Sarayı müzesin’nde divitlerin üzerinde Mehmet (16.yy. sonu), Rûmî Kadir (16. yy. sonu), Mehmet (18. yy), Gani (19. yy), İzzet (19.yy.), Mehmet (19. yy), Sait (19.yy.), Baha (19. yy.) imzalarına rastlıyoruz. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi’nde Fennî ve Mehmet (19. yy.) imzalı divitler bulunmaktadır.

Ayrıca Prof. Süheyl Ünver “Divitçilerimiz ve Eserleri” adlı yazısında kendisinin tesbit ettiği divitçi ustalarını saymış ve damgaların çizimlerini vermiştir. Ünver’in sıraladığı divitçi ustaları şunlardır: Abdüllâtif, Baha, Fennî, Hüsnü, Arif, Hilmi, Hacı Ömer, İbrahim, Kumkumacızâde, Mehdi, Mehmed Bin İsmail, Mustafa, Resmî, Rûmî, Seyyid Hasan, Şehrî.

Prof. Mübahat Kütkoğlu’nun yayına hazırladığı 1640 tarihli Narh Defteri’nde Kumkumacızâde İbrahim, Mehmed adlı divit ustalarına rastlıyoruz. Bu defter, gümüş ve pirinç divitlerin fiyatlarının verilmiş olması açısından önem taşımaktadır.

Nurettin Rüştü Büngül de Mehmed Usta, Rûmî, Fennî, abdullatif Recai gibi ustaların yanında Kanbur Ahmed Usta adlı ünlü bir divitçiden söz etmektedir.

Gümüş divitlerde usta damgasından başka, ayar garantisi olarak padişahın tuğrası da damga olarak yer alırdı.

Bizde elimizdeki pirinç divitlerde Mehmed, Sait, Fennî, İbrahim damgalarına rastladık (Kayaoğlu, 1989, s. 53).

2.2.2.10. Makas

20-30 santim uzunluğunda ince kâğıt veya mukavva kesmek için yapılan birar zarafet örneğidir. Ağızları özel çelikten yapılır ve dış bükey olup kapandığı zaman tek parça olarak görünürler. Üzerleri genellikle menevişlidir. Sapları “Ya Fettah” veya “çifte Ali” şekillerinde yapılanları değerli olup “Ya Fettah” ın başına veya Ali’nin ağzına küçük ve baş parmak sokularak tutulur ve Allah’ın ismiyle işe başlanırdı.

Yazıya verilen önemden dolayı diğer hat malzemelerinde olduğu gibi hat makasları da Türk maden, kakma ve süsleme sanatlarının bütünleştiği güzel bir örnektir (Akgül, 1997, s. 30).



Fotograf No: 10 Çeşitli Makas Örnekleri

2.2.2.11. Mühre

Aharlanmış kâğıtların üzerindeki pürüzleri gidererek veya aharlı kâğıtları kaygan hale getirerek kalemin kolay kaymasını sağlamak ve yazılan yazıları ve sürülmüş olan altın yaldızları parlatmak için kullanılan temel hat malzemelerindendir. Hat sanatında kullanılan mühreleri kullanıldıkları amaca göre iki temel gruba ayırabiliriz (Akgül, 1997, s. 31).

2.2.2.11.1. Kâğıt Mühreleri

“Aharlı veya aharsız kâğıtları parlatmakta veya mürekkep ile yazılmış yazıların mürekkeplerinin fazla kısımlarının alınmasında kullanılır”.

2.2.2.11.2. Çakmak Mühre

Üst tarafında el ile tutulabilecek şekilde kolu olan kâğıt yüzeyine gelen kısmı daha geniş ve ortasına yüzeyi düz çakmaktaşı yerleştirilmiş ağaçtan yapılmış bir mühre türüdür”.



Fotograf No: 11 Muhtelif Mühreler

2.2.2.11.3. Cam Mühre

“Avuç içine girecek büyüklükte ve yumurta formunda billur camdan içi boş veya dolu olarak yapılan mühredir. Kâğıda gelen yüzeyi kâğıdın daha iyi parlaması için matlaştırılmıştır”.

2.2.2.11.4. Deniz Kabuğu

Cam veya çakmak mührenin bulunmadı durumlarda daha küçük yüzeyleri mührelemek için kullanılan büyük deniz böceklerinin sert kabuğudur.

Kâğıdın düzgün mührlenmesi için ıhlamır ağacından yapılan ve “pesterk” veya “mühre tahtası” denilen bir altlık kullanılır. Mührenin kâğıt üzerinde kayganlığını sağlamak için önceleri kâğıt ve mühre, insanın kafasına veya yağlı cildine sürülürdü. Daha sonra kafaya veya cildi sürülmüş yağlı bez parçası kâğıt üzerinde gezdirilerek kayganlık sağlandı. XIX. Yüzyıldan itibaren ise kuru sabuna sürülmüş çuha parçaları kâğıt üzerinde dolaştırılarak kayganlık sağlanır olmuştur. Mührlenerek düz ve parlak hale gelen kâğıtlar üst üste sizilir ve üzerine ağırlık konularak bir yıl bekletildikten sonra kullanılırlar (Akgül, 1997, s. 33).



Fotograf No: 12 Deniz Kabuğu Mühre

2.2.2.11.5. Altın Mühreleri (zer mühre)

Altın ile yazılmış yazıları ve altın ile yapılmış süsleme ve bezemeleri parlatmak ve düzeltmek için kullanılan mührelerdir. Baş kısmı genellikle akikten, Süleymaniye taşından, Yeşimden veya Yemen taşından yapılır. 10-15 santim uzunluğunda olan sap kısmı ise boynuz, fildişi, maden veya ağaçlardan yapılır. Baş ve sap gümüş ve benzerleri gibi madenlerle birleştirilir.

2.2.2.11.6. Bademi Mühre

“Baş kısmı badem şeklinde, uç tarafı biraz daha yassı ve kenarları keskin olan mühredir. Yıldızı ve yazıyı parlatmak için kullanılır” (Akgül, 1997, s.34).

2.2.2.11.7. Tırnak Mühre

“Baş kısmı kartal gagası gibi eğri veya kurşun kalem ucu kadar olan bu mühre tezhiplerdeki girintili çıkıntılı yerleri parlatmak için kullanılır” (Akgül, 1997, s. 34).

2.2.2.11.8. Har Mühre (Böcek mühre)

“Diğer mührelerin bulunmadığı zamanlarda katır boncuğu da mühre olarak kullanılmıştır” (Akgül, 1997, s. 34).

2.2.2.12. Lika

Kamış kalemlerin fazla mürekkep almasını, kamışın ucunun hokkanın içine çarparak bozulmasını ve hokka veya dividin devrilmesi halinde mürekkebin dökülmesini önlemek için hokkanın içerisine konulan ham ipek lifleridir. Dayanıklı olduğu için ham ipek kullanılır. Ömrü 2-3 yıl kadardır. Yazarken kalemin ucuna parça parça takılmaya başlayınca değiştirilmesi gerekir (Akgül, 1997, s. 34).



Fotograf No: 13 Lika

2.2.2.13. Rıh, Rıhdan

Rıh, Manisa civarında toprak cinsi bir madenden elde edilen kum zerreleridir. Yazı yaş iken siyah, mavi, pembe gibi renklere boyanan bu kum zerreleri yazının üzerine serpilerek mürekkebin suyunun emilmesi ve yazının kuruması sağlanır. Rıhdan ise içine rıh konulan ve tuzluk gibi dökülecek kısmı delikli olan kapaklı kaplardır (Akgül, 1997, s. 43).



Fotograf No: 14 Rıh

2.2.2.14. Tebeşir, Çuha, Elkürü

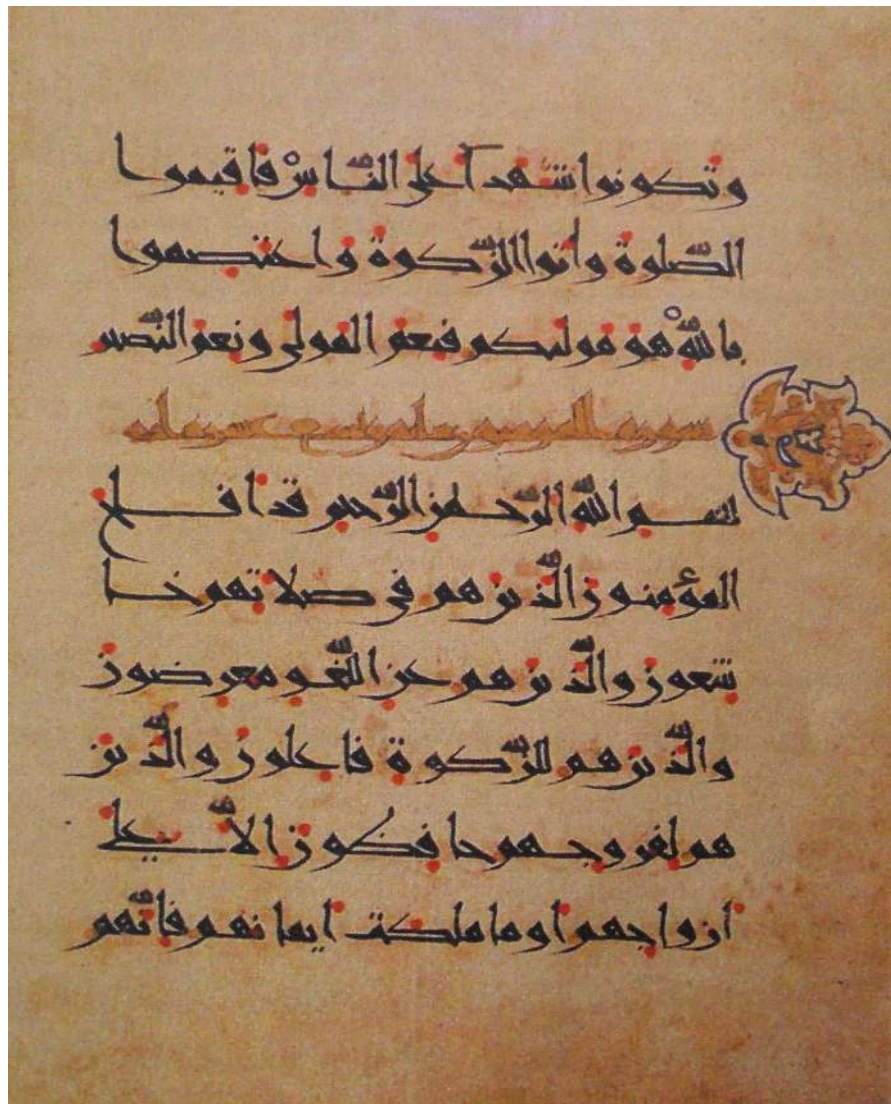
Tebeşir, kâğıdın ve kalemin yağını almak, mürekkebi düzgün akıtmak ve kalemin kâğıt ile temasını iyi bir şekilde sağlamak için kullanılır. Üzerine tebeşir sürülmüş çuha, kâğıdın yazılacak yerinde dolaştırılır, kalem mürekkebe batırılmadan önce ucu yine tebeşirli çuha üzerinde hafifçe gezdirilerek yazıya başlanır.

Elkürkü, gelincik, sansar, tavşan derisinden hazırlanır ve el büyüklüğündedir. Yazı yazarken elşn ayasına ve tüylü tarafı kâğıda gelecek şekilde kullanılır. Elin rahat hareket ederek kalemi istenilen şekilde yürütmeye yardımcı olur (Akgül, 1997, s. 43).

2.2.2. Hat Sanatında Yazı Çeşitleri

2.2.2.1. Kûfî Yazı

Kûfî yazısı hem Kur'an-ı Kerim'in çoğaltılması hemde iletişim amaçları ile İslam'ın ilk günlerinde gelişen en eski arap kaligrafî tipidir. Bu yazının örnekleri geyik derisi yada parşömen üzerinde, hem ilk halifeler tarafından teksir edilen Kur'an-ı Kerim kopyaları hemde Peygamber hazretlerinin bazı devlet başkanlarına yazmış olduğu mektuplar halinde günümüze kadar gelmiştir.



Fotograf No: 15

Ali b. Şâdân er-Râzî hattıyla Meşrik Kûfî'si, 361/972, el-Hac 22/78, el-mü'minûn 23/1-6 (İÜK. AY. nr. 6758) (Serin, 1999, s. 64

El ve kalemle yazılarak vücuda getirilen Kûfî yazısı, düzlükle yuvarlaklığın imtizacında kalemin tabiatına uygun bir terkibi ve bünyeleştirme bahis mevzu olduğu için , güzel bir kûfî yazmak zannedildiğinden çok zor bir sanat ve meleke işidir. Söylenildiğine göre Hz. Ali'nin Kûfî yazısı başta gelir. Kûfî yazısının terkibi ve bünyeleştirme işinde belirli bir formül yoktur. Yazanın fitri ve bedii zevki hakim olduğundan Ma'kılî' de görülen donuk hendese ruhi ve akıcı bir hendeseye dönüşmüş, bu da yazıya ve yazanlara geniş bir imkan ve inkişaf sağlamıştır. (Yazır, 1972, s. 80) .

Kûfî yazısı eski paralar üzerinde ve camiler ile diğer İslam anıtları üzerindeki ibarelerde kullanılmıştır.

Hicretten sonra üçüncü yüzyıl başlarında Kûfî yazısı, Kur'an-ı Kerim'in çoğaltılmasında kullanılmış olması nedeniyle, çeşitli süslemelerle gelişmiştir. Bu yazı türü hem sade hem de süslü biçimi ile İ.S. 10. yy sonlarına kadar kullanılmıştır. (Rajput, 1980: 9).

Osmanlı döneminde ve yazı inkılabından önce bazı devlet dairelerinin ve istasyonların adları çeşitli Kûfî yazı türleriyle çini levhalara yazılmıştır.

Günümüzde ise Arap alfabesi Kûfî yazısının pek çok çeşidi ile kullanılmaktadır.

Esas itibarıyla ana kaynağına bağlı olan Kûfî yazısını iki coğrafi sahaya ayırak lazımdır.

3.2.2.1.1. Doğu Kûfisi

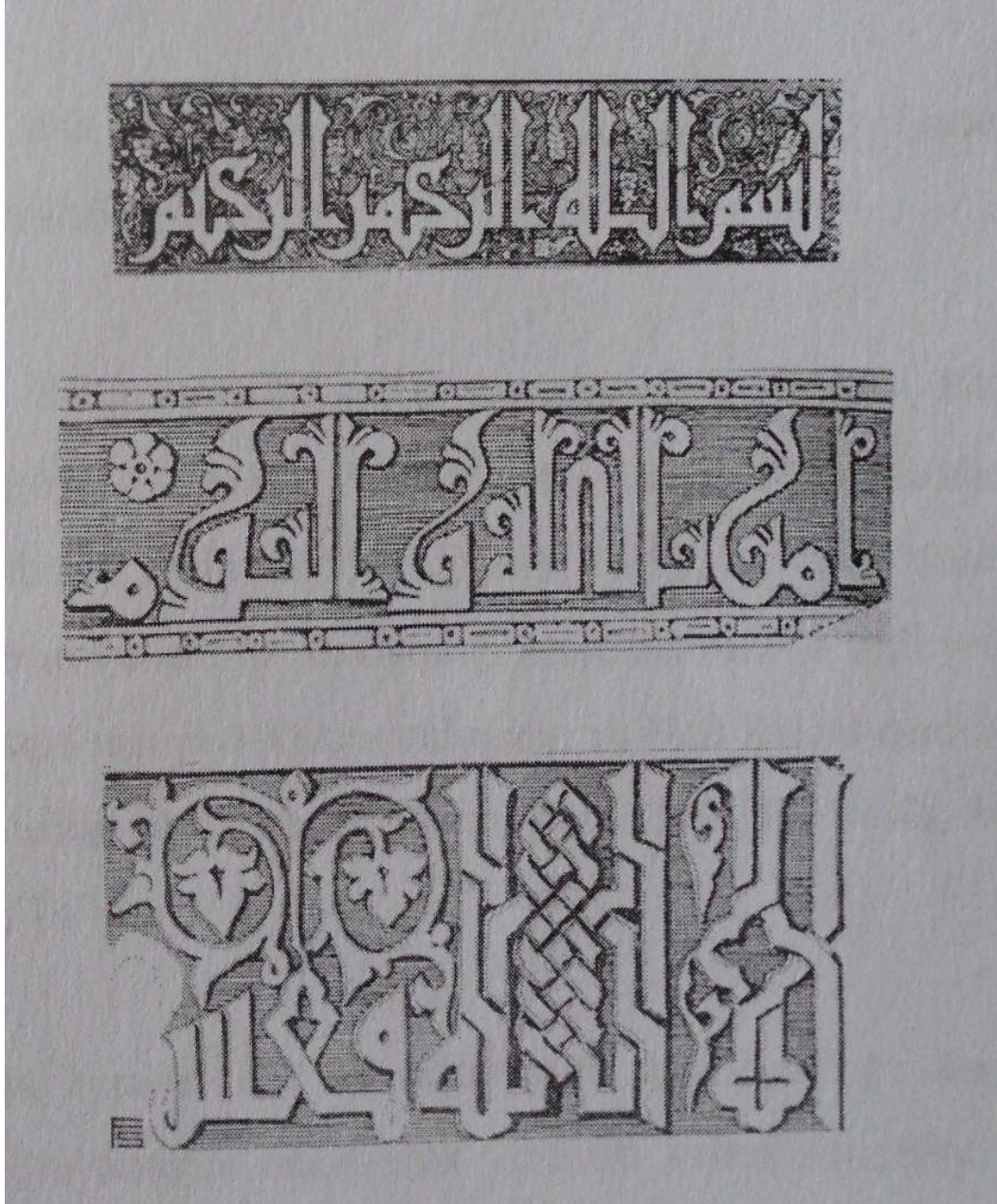
Doğu Kûfisi ülkelere göre de bazı hususiyetler göstermekle birlikte esas itibarı ile kullanım bakımından üç ana gruba ayrılabilir.

2.2.2.1.1.1. Sade Kûfî

Her türlü süsten uzaktır. Kalemin belirli bir kalınlığı yoktur. Yazı bünyesinde ayrı tezyini unsurlar yoktur. Yuvarlak kısımlar ve eğri çizgiler daha çoktur.

2.2.2.1.1.2. Tezyini Kûfî

İsminden de anlaşılacağı gibi bu çeşit Kûfî, sabit ve esaslı bir kaideye bağlı değildir. Sanatkarlar türlü tasarruflar yaparak, yani onu yaparak, çiçek ve hendesî süsler ile tezyîn ederek süslemişlerdir. Bu yüzden bu Kûfî, kıvrık dallı Kûfî, zemini kıvrık dallarla süslü Kûfî ve örgülü Kûfî olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.



Fotograf No: 16

Tezyini ve örgülü geçmeli Kûfî örnekleri

2.2.2.1.1.3. Kûfî –i Bennai (Makîlî)

Harfleri dikdörtgen ve dört köşeli biçimde olan süsten uzak sade Kûfî’ nin adıdır. Bu Kûfî genellikle bina kitabelerinde kullanılmıştır. Makîlî sözüne gelince, lügatta “makîl” kelimesi sığınılacak kale, yüksek dağ manasındadır. Eğer harfleri ve kelimeleri, kalede oturan insanlar gibi etrafı çevrilmiş düşünürsek bu kelimenin köşeli yazı yerinde kullanılmasını da makul karşılamak gerekir. Harfleri dikdörtgen veya kare şeklinde yazılan bu Kûfî- i Bennei’ yi esas itibariyle okunması bakımından kolay, mutavassıte müşkül olmak üzere üçe ayırmak mümkündür. Kolay olanda harfler serbestçe birbirini takip eder, arada ilave çizgiler bulunabilir. Mutavassıta harfler arasında muayyen bir ölçü bulunur ve ilave çizgiler bulunmaz. Müşkil adı verilende ise yazı zeminine o şekilde yerleştirilir ki harflerin hem siyah hem de beyaz kısımları okunur.

2.2.2.1.2. Mağrip Kûfisi

İslamiyet’in Tunus, Cezayir ve Fas’ ı içerisine alan ve adına Mağrip denen Kuzey Afrika ve İspanya’ ya yayılması sonrasında Doğu Kûfisi bazı değişikliklere uğramış ve bu bölgede gelişen yazı Mağrip Kûfisi olarak anılmıştır. Genel olarak Mağribî yazının ana hususiyetleri şöyle sıralanabilir. Harflerin gövdeleri küt ve bodurdur. Dikey harflerde kati bir düzlük görülmediği gibi tepelerinde küçük bir yuvarlaklık vardır. Müstakil veya sonda yazılan harfler mübalağalı şekildedir. “Fe” harfi, altına bir nokta; “Kaf” harfi de üstüne nokta konmakla belirtilmiştir. “Sad” ve “Ti” harflerinin üst kısmı yarım daire şeklindedir.

2.2.2.2. Aklâm-ı sitte (Altı Kalem)

İslam yazıları arasında Aklâm-ı Sitte diye şöhret bulmuş olan ve Şeş Kalem dahi denilen, Kûfî den sonra mevzun(ölçülü) yazıların aslı ve kaynağı sayılan altı kalemin neler olduğu hakkındaki görüşler oldukça farklıdır. Bu sebeple bu görüşlerin ilmi yönden tetkik edilerek en fazla tercih olunanın tespiti, hat sanatı bakımından çok lüzumlu bir keyfiyettir. (Yazır. 1972, s. 86).

“Hat ve Hattatan” , Ma’kılî ve Kûfî’ yi sanat bakımından yukarıda kaydettiğimiz vecihle tarif ettikten sonra şöyle der: “ Üstadlar ve Hattatlar, bu iki yazının karışımı ile Aklâm-ı sitte denilen altı cins yazıyı bulup, her birine, manasına göre bir isim koymuşlardır”. Biz bunu doğru

görmüyoruz. Çünkü Ma'kîlî' den Kûfî' nin ne suretle çıkarılmış olduğunu ve ondan sonrada Kûfî' nin diğer yazıları kaynak olacak bir kabiliyet ve imkan taşıdığını ve bu itibarla ümmül huthut denildiğini kaydetmiştik. Nitekim Hat ve hattatan' ın 22. sayfasında, Aklâm-ı Sitte' nin Kûfî' den ne şekilde çıkarıldığını gösteren şöyle bir şecerede mevcuttur:

Buradan da anlaşılacağı gibi Aklâm-ı Sitte, Ma'kîlî ile Kûfî'nin karşımından değil, Kûfî' den çıkarılmıştır. Zira Kûfî' de düzlük ve yuvarlaklık mevcut olduğundan, tamamı ile düz olan Ma'kîlî'ye müracaata lüzum göstermez. Sanat tekniği bakımından buna sebepte yoktur.

Hat ve Hattatan tespit ettiği şecereye göre Aklâm-ı sitte'yi: sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevkî, Rıkaa' olarak kaydediyor. Menâkıb-ı Hünerverân ve medeniyet-i İslamiye tarihi de Sülüs, Nesih, Ta'lik, Reyhânî, Muhakkak , Rıkaa' olarak gösteriyor. Burhan-ı Kaatî'da açıklandığı üzere bazı Ta'lik'i yedinci olarak almışlar ve ölçü yazılarının aslı yedi kalem olduğunu ve Heft Kalem denildiğini söylemişlerdir. Bu hale göre tertip şöyle olmak lâzım geliyor: Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevkî, Rıkaa', Ta'lik.

Bununla beraber Hat ve Hattatan'da kaydolunduğu üzere, bazıları Tevkî' kalemini Sülüs'le Nesih'e bağlaarak yine altı kalem saymışlar. Bazıları da yazma bakımından Muhakkak'ı Kûfî'den sonra Aklâm-ı sitte'nin birincisi olarak almışlar ve Reyhânî'nin bundan çıkarıldığını söylemişlerdir. Bazıları da sülüs'ü üçüncü saymışlar ve Nesih'i bundan çıkarmışlardır. Mâkîlî'den Kûfî'nin, bundan Nesih'in, bundan Sülüs'ün, Tevkî'den de Rıkaa'nın çıkarıldığını söyleyenlerde olmuştur. (Yazır, 1972, s. 87).

Hans Jansen de şu dikkate değer malumatı veriyor: “ Nesih yazının harf şekilleri Kûfî'de görülen şekillerden daha yuvarlak ve daha zariftir. Buna bir nevi çabuk yazılan el yazısı diyebiliriz. Nesih yazı Kûfî'den ziyade inkişaf etmiş bir manzara arz etmekte ve bu sebepten dolayı Kûfî'den daha modern bir yazı olduğu tahmin edilmiş bulunmakta ise de Kûfî'den daha yeni değildir. Bunu ispatı şundan ibarettir. Mısır'da, Milattan sonra yedinci asra ait papirus (yaprak yazı)'larda Nesih yazıya çok benzer bir yazıya tesadüf ederiz. Berger'ye göre Kûfî Suriye tesiri altında Arabistan ve Suriye'de inkişaf etmiş bir nevi nabat yazısıdır. Herhalde şunu söyleyebiliriz ki, gerek Kûfî ve gerekse Nesih aynı esas tipten türemiş iki yazıdır. Bu esas tip yazı Kûfî'den ziyade Nesih'i andırıyordu. Nesih yazı zamanın geçmesi ile daha işlek şekiller almıştır”.

Bu husuta. Corci Zeydan, Medeniyet-i İslamiye Tarihi'nde şunları kaydediyor: “ Nesihyahut nebâtî yazı, resmi yazışmaların dışında kullanılmakta idi. Daha sonra hicri 328 (941) tarihinde vefat eden hattat vezir İbn-i Mukle ortaya çıkınca, bu yazıya yeni bir şekil verip süsleyerek, bugünkü haline getirdi ve resmi işlerde kullanılmak üzere hükümet dairelerine

soktu. Tarihçiler, İbn-i Mukle'nin Nesih yazıyı Kûfî'den aldığını kabul ederler. Bizim kanaatimizce, gerek Kûfî, gerek Nesih yazı, İslamiyet'in başlangıcından beri Araplar'da biliniyordu. Kûfî hattatı, Mushaf'ların ve dini metinlerin yazılmasına, Nesih veya Nebati denilen yazıda haberleşme vs. ye tahsis olunmuştur. Ancak İbn-i Mukle, Nesih hattının Mushafları yazmaya yarar surette güzelleştirmiştir”.

Bu iki tarihçinin mühim görünen şu sözlerinde, biri doğru, ikisi yanlış üç cihet görüyoruz. Doğru cihet şudur: İbn-i Mukle'ye isnad olunan ve Nesih adı verilen yazı, papirüslere kadar çıkan eski bir asla bağlanmıştır ki, bu şu demektir: “Papirüslerde görülen ve Nesih'e benzeyen yazı, kalb ve icra kanunu altında zamanla şekil değiştirerek ve muhtelif isimler alarak İbn-i Mukle'ye kadar gelmiştir”. Yazıyı İlmî yönden mütâlaa eden bu görüş doğrudur. Her yazı aynı kaun altında böyle türemiş ve üremiştir.

Yanlış olan iki cihetten birisi ise şudur: İbn-i Mukle'nin, kendi zamanına kadar gelen bu yazı üzerinde etütler yaparak ona yeni bir estetik hüviyeti kazandırdıktan sonra, bu yeni sanat eserine has olmak üzere taktığı Nesih veya Neshi adını, bir benzerlik münasebeti ile Nabat Yazısı'na veya papirüslerde görülen benzerine de vermek, yani sonradan konulan ve has olan bir ismin ve ıslahı eskiden beri bulunana da takmak, yerinde bir anlayış değildir.

Papirüslerdeki yazıya İbn-i Mukle'nin Nesih'i diyemeyeceğimiz gibi, bunu adına onada verdiğimiz takdirde, sanat bakımından teknikte, metotta ve estetikte aynı yazı olduğunu anlatmak gibi büyük bir hataya düşmüş oluruz. (Yazır, 1972, s. 88).

İkinci cihet de şudur: Yine bu yanlış görüşün neticesi olarak İbn-i Mukle'ye, “ Nesih'i ilk yazan değildir, onu ıslah etmiştir” demek de yanlıştır. Böyle bir düşünceye yer verildiği takdirde “ Dünya' daki ilk yazıyı bulandan sonra, başka hiçbir yazının vazı yoktur” demek icap eder. Bunun manasızlığı ise açıktır. İbn-i mukle papirüslerdeki yazının veya nebatî hattının vazı değildir. Fakat Nesih yazısını bulan O'dur. Çünkü nesih hattının tarifinde geleceği üzere, İbn-i Mukle nesih doğrudan doğruya nebat yazısından değil sülüs yazısından çıkarmıştır. Bu, şu demektir ki, Nabat Yazısının Sülüs yazı içerisinde etüt ettikten sonra, sülüsün “üçte ikisi ve üçte biri yuvarlak olma” metoduna dayanarak Nesih'i Sülüs'e tabi kılmıştır. Bunun sanat bakımından ne demek olduğu ise Nesih kalemi kısmında görülecektir. Bu tabiyette Nabat yazısı ele bile alınış değildir. Çünkü çok bozuk olan bu yazı, böyle bir tabiyete imkan verecek sanat karakterini haiz değildir. Bu ciheti o tarihçilerde inkar etmiyor. Sanatta çok mühim olan bu noktayı unutmaz görünenler, biraz evvel kaydettiğimiz gibi Aklâm-ı Sitte hakkında her türlü görüşlere kaymışlar, sanatı da mihverinden kaydırmışlardır.

Bu bahsin başından buraya kadar kaydettiğimiz görüşler, Aklâm-ı Sitte'nin sanat tekniği ve prensipleriyle uyuşmayan noksan malumata dayanan indi şeylerdir. Buraya dercetmekte asıl maksadımız, Doğu'da ve Batı'da hat sanatının ilmi yapılmadan, yazılar üzerinde gelişi güzel sözler söylene söylene, bu sanatın çığırından çıkarılarak, hayatiyetinin ve inkişaf kudretinin zarara uğratılma tehlikesinin belirtilerine işaret etmektedir. Böyle görüşlerle yazı estetiğini izaha ve yazı felsefesini kurmaya imkan da yoktur. Bu sebeple şu mühim noktayı tespit edeceğiz.

Ma'kılî hattının tam bir kare olan noktasını alır, kalemlerin tariflerine göre tatbik ederek yazacak olursak, şu şekillere girer:

- 1-Ma'kılî
- 2-Kûfî
- 3-Muhakkak
- 4-Reyhânî
- 5-Sülûs
- 6-Nesih
- 7-Tevkî
- 8-Rıkaa'
- 9-Ta'lik

Bunlardan birisinin diğerinden önce veya sonra ortaya konulup icat edilmiş olmasının, bu tertibe nazari olarak hiçbir tesiri yoktur. Tatbikatta da hüküm değişmez. Nazarî hat ilminde kalem ve onun bir noktası hareke başlangıç olarak alınıp, bununla diğer yazıların kalp ve irca' kanunu altında tahlili mümkün olduğundan, kalemlerin tatbikatta önce veya sonradan çıkmış olmalarının bir ehemmiyeti yoktur. Bundan dolayı kalp ve irca' kanunun kalemle bünye arasında bir nevi' tatbiki olan yukarıdaki değişme seyirleri, sanat bakımından, terkip ve tahlilin esasını anlatan bir mahiyet arz eder. Mesela; Muhakkak kaleminden yazarken hiçbir fedakarlık yapılmadığı cihetle, bu bakımdan Kûfî ve Ma'kılî'ye yakınlık arz eden hafifi bir meyil görülür. Ta'lik'den başka kalemlerde ise, bu meyil derece derece artar ve bu yüzden kalemde ve bünyede tedrici bir çıkarma ve katma bulunur. Fakat bu çıkarma ve katma, kalemin ince ve kalın olması demek değildir. Aynı kalemin yürürken uyacağı terkip metoduna uygun olarak kullanılmasından doğan meyillerden tabi birer icabı olmak üzere, kalemin bir kısmını kendi hareketi içerisinde gizlemesi gerekmektedir. Bu gizlenme, tabiatırla bünye üzerinde de gizliden gizliye hissesine düşen rolünü yapmakta ve izini bırakmakta devam eder.

Her mevzun kalemde ve yazıda bunu görürüz. İşte bu sanatta, kalem denildiği zaman bu hareket hattının anlaşılması istenir. Her kalemin tarifi, bu hareket hattının tarifini tespit eder ve bu tespit keyfiyeti, yukarıda görüldüğü üzere, nokta'dan başlar. Onun için, yalnız harflerin

birbirine bir benzerlik arz etmesi, tekniğin hususunu anlamaya kifayet etmez. Kalem ve yazının hareket hattına, yani tespit edilen formüle intibak derecesini yakından bilmek ve anlamak gerekir. Bu kalemlerin, bu gibi esaslı rollerini ve derecelerini ve nazari hat ilmi bakımından aralarındaki münasebetleri ve farkları bilmeyenler, bunların yazmada ne için kök sayılmış olduklarını izah edemeyerek, sağa sola kaymışlardır

Kalp ve irca kanunu ile çıkarma ve katmanın hareket seyri içindeki rollerini ve tesirlerini sanat sevgiyle ve zevkiyle sezenlerden bazıları, şu kalemi şu kaleme, bazıları diğer bir kaleme irca veya kalp etmekle yetinmişler, fakat ilmi hiçbir izahta bulunmamışlardır. Bunların yalnız tarihi ile meşgul olanlarda, yukarıda belirtildiği gibi, hiç bu taraflara iltifat etmeksizin, yalnız ilmi haysiyete takılarak, doğru- yanlış demeyerek satırlara dökmüşlerdir. Kalemlerin bu esrar dolu rollerini izah edebilmek için, seleften halefe nakledile gelen tariflerini ve noktalarıyla harflerin bu tariflere göre tatbik şekillerini görmek, artistik yazmanın teknik inceliklerine vakıf olmak, yazı güzelliğinin tutunduğu esasları bilmek, yani noktadan şu veya bu kaleme göre yazıyı kurup ortaya koymak icap eder. Bunlar bilinmeden yazı estetiğinin derinliğine varmaya imkan yoktur (Yazır, 1972, s. 90).

2.2.2.2.1. Muhakkak

Lügatta, “muhkem, muntazam, sağlam söz ve sağlam dokunmuş elbise” anlamına gelmektedir. Harflerin açık seçik, vazih ve istiftten uzak bir şekilde yazılmasından dolayı bu ismi aldığı düşünülen bu yazının görünüş itibarıyla Kûfi’den ilk çıkan yazı olduğu anlaşılmaktadır. Zira bu yazıda dik harflerin boyları ile “sin, şın, sad, dad, fe, nûn, be” gibi çanaklı tabir edilen harflerin sola doğru uzayan kısımları sülüs yazıya nispetle daha uzun olduğu gibi dönüş noktaları veya yerleri de sertçe bir manzara arz etmektedir. Ayrıca çanaklı harfler Sülüs’teki kadar derin değil, çanaklar daha düzümsü ve geniş, kavisler Sülüs’ten daha az ve gözler daima açık bulunur (Alparslan, 1999: 21).

Günümüzde ise muhakkak yazıyı yazan hattatlardan ikisi Osman ÖZÇAY, Yusuf SEZER’dir.



Fotograf No: 17

Ahmed karahisarî'nin talebesi Hasan Çelebi'nin Muhakkak ve Nesih hattıyla yazdığı Evrad-ı Usbûiyye'den bir sayfa (TMSK. EH. nr 1077)

2.2.2.2. Reyhânî

Aynen Muhakkak'ın kaidelerine bağlı olup onun küçük yazılan şeklidir. Başka bir ifadeyle Sülüs'e nispetle Nesh ne ise Muhakkak'a nispetle Reyhânî odur. Reyhan güzel kokulu bir çiçeğin adıdır. Hattatlar harflerini reyhana benzettikleri için ona bu adın verildiği bilinmektedir. Bu yazıda “be, nûn, ye” gibi harflerin çanakları ile “rı, mim” gibi harflerin kuyrukları sülüstekinden daha geniştir. Harfleri Sülüs ve Nesh'e nispetle daha büyükçedir (Alparslan, 1999, s. 21).

Bu iki yazı 16. yy'a kadar Sülüs ve Nesih ile birlikte her yerde, bilhassa Kur'an-ı Kerim'in yazılmasında kullanılmışken bu tarihten sonra herhalde fazla yer kaplamasından olacak ki, bütün İslam ülkelerinde terkedilmiştir (Çelebi, 2003, s. 9). Çok eki bir üslup olan Muhakkak, Reyhânî İbnü'l-Bevvâb'la karakter kazanmış, Yâkût Musta'sımî tarafından mükemmelleştirilmiştir. Her iki yazıda gelişmesini Tevkî ve Rikaa'dan sonra tamamlamıştır (Serin, 1999, s. 82).



Fotograf No:18

İnbü'l Bevvâb hattıyla Selâme b. Cendel Dîvân'ından Muhakkak Reyhanî bir sayfa (TİEM, nr. 2015) (Serin, 1999, s. 72)

Bu iki yazıyı bulup ortaya koyan hattat, Hicrî V. (Milâdî XI.) asırda yetişen ve ibn-i Bevvâb lakabıyla tanınan Bağdad'lı Alî İbn-i Hilâl'dir. Künyesi ebü'l Hasen'dir. Alâeddin İbn-i Bevvâd diye de anılır. Babası Büveyhiye devletinde padişaha bevvablık (kapıcılık) yaptığı için bu lakabı almış. Yazıyı önceleri Muhammed İbn-i Esed'den, sonra Muhammed İbn-i Semsânî'den öğrenmiş, Bağdad'da Hicrî 423 (Miladî 1032) de vefat etmiş ve imam Ahmed İbn-i Hanbel'in kabri yanına defnolunmuştur (Yazır, 1972, s. 95).

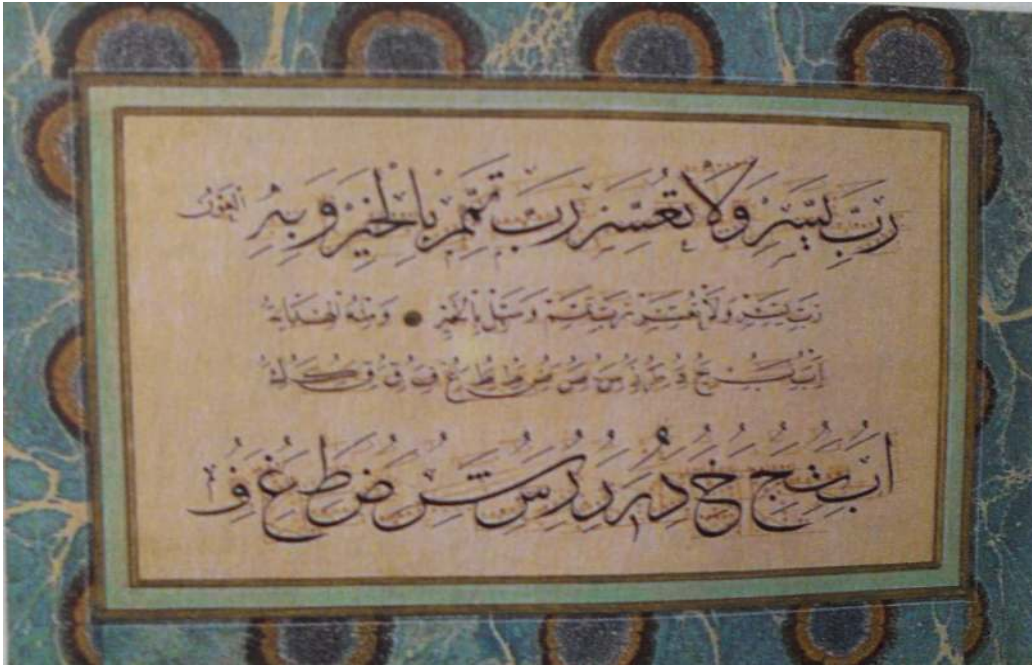
2.2.22.3. Sülüs

“Dört behresi musttah, iki behresi müdeverdir” diye tarif olunmuştur. Buna göre, Sülüs'te her harfin altında dört parçası düzümsü, altında ikiside yuvarlağımsı olacaktır” (Yazır, 1972, s. 90). “Muhakkak'a nispetle harfleri biraz küçüktür. Başka bir karaktere,

çanaklı, harflerinde biraz kısa ve derin olmasıdır. Bu yazı genel olarak Muhakkak ve Reyhânî'ye göre yumuşak bir görünüme sahiptir" (Çelebi, 2003, s. 9).

Sülüs, lügatta "üçte bir" demektir. Harflerin her birinin üçte iki kısmında düzlük, üçte bir kısmında yuvarlaklık hakim olduğu için bu adı almıştır. Hakikaten bu yazıda Muhakkak'a nispetle yuvarlak kısımlar fazladır. Ayrıca harflerin boyları ve genişlikleri biraz küçük olduğu gibi "sin, sad, fe, kaf" gibi çanak şeklindeki harflerinin de daha derin ve kısa olduğu görülmektedir.

Ümmül-Hutüt (yazıların arası) denen Sülüs hattı nesih kadar süratli yazılmadığı için kitabet yazışı olmaktan ziyade, sanat gayesiyle kıt'a, murakka ve levhalarda kullanılmış, gözü güzelliğe, yazan ve seyreden ölçülü olmaya alıştırdığından yeni yetişenlere öğretilmesine ehemmiyet verilmiştir. Sülüs hattı, ağzı takriben 2- 2.5 mm. Arasında bir kamış kalemle yazılır, biraz daha kalınına, sülüseyn mukbili, Türkçe'de tokça Sülüs dı verilir. Ondan sonrası da Celi Sülüs (Eski Arapça kaynaklarda: Celilü's- Sülüs) olarak anılır. Diğer hat çeşitlerinden ayrı olarak Sülüs hattı değişik şekillerde kompozisyon yapılabilir (Alparslan, 1999, s. 26).



Fotograf No: 19

"Sülüs- Nesih yazılarının harf nispetlerini gösteren Mehmed Aziz Efendi hattıyla Rabbiyessir ve hurufât meşk kıt'ası (Uğur derman hat koleksiyonu) sf.28" (Serin, 1999, s. 28)

2.2.2.2.4. Nesh(Nesih)

Sülüs’ e tabi olup, kalınlığı onun üçte biri kadardır. Bu yazı, teknik bakımından Sülüs’ün üçte ikisini neşretmiş ve üçte biri ile da ona tabi olmuştur. Bu sebeple nesih yazıda Sülüs harfleri üçte bir nispetinde olmakla beraber, tam sülüs değil; onu andıran bir hususiyeti haizdir (Alparslan, 1999, s. 27).

Bu sebeple, Nesih adın gelişi güzel konuvermiş olmayıp yazının tarifini veren bir mahiyet taşır, isimlendirilmesi hususunda şu üç sebep söylenebilir.

- 1- Nesihi yani “ bir şeyi kaldırıp onun yerine başka bir şey koymak” manasından “nâsîh” yerinde kullanılmış olmasıdır ki, Kûfî’yi Kur’an yazmak mevkiinden resmen kaldırıp onun yerine geçmiş olmasıdır.
- 2- Yazının sanat bakımından teknik hususiyetini ifade etmektir ki, bu da Sülüs’ün üçte ikisini nesli ve tay (kaldırma ve çıkarma) ve üçte birini ikba etme (bırakma) ve bu üçte bir nisbetle Sülüs’ün yukarıdaki tarifine tâbi’ olmasıdır.
- 3- “Nüsha çıkarmak “ manasından Mushaf nüshalarını teksir etmekte veya bu gibi kitap istinsah eylemekte kullanılmak üzere ortaya konulduğunu ifâde için nesih denilmiş olması da uygundur.

Bu üç ihtimal, Nesih yazı hakkında sahîh ve birbirini tamamlar mâhiyetinde olup ikincisi sanat haysiyeti bakımından, diğerleri ise ilmî haysiyet bakımından birer isimlendirmedir (Yazır, 1972, s. 92).

Sülüs gibi Nesih yazıda Yâkût ekolünde karakter kazanıp bünyesi teşekkül ederken, asıl tekâmülünü Osmanlılar’ da Şeyh Hamdullah mektebiyle tamamlamıştır. XVI. Asırdan sonra da kitap ve Mushaf yazmak için en çok nesih kullanmış, Reyhânî tamamen terk edilmiştir. Bugün İslam aleminde kitap yazısı olarak, okunması ve yazılmasındaki kolaylık sebebiyle, Nesih benimsenmiş ve diğer yazılara tercih edilmiştir.



Fotograf No: 20

Seyyih Abdullah tarafından Nesih hatla yazılmış enâm'ı Şerif'in serlavha tezhipli ilk sayfası (Ann Arbor. MI, Abdülhamid II Koleksiyonu, nr. 175) (Serin, 1999, s. 124)

Bazı müellifler İran' da zuhur eden nesta' lik yazıyı da Aklâm-ı sitte'ye ilâve ederek kalemlerin sayısını yediye çıkarmışlardır.

Bu yazılardan başka, bilhassa Osmanlılar'da geliştirilen D'ivânî, Siyâkat ve Rik'a yazıları da İslâm kültür ve san'at hayatında önemli yeri olan yazılardır. Bu hatlardan ayrıca bahsedilecektir. Yalnız bir hat nevî olmayıp bir cins yazının karakteri veya sıfatı mâhiyetinde

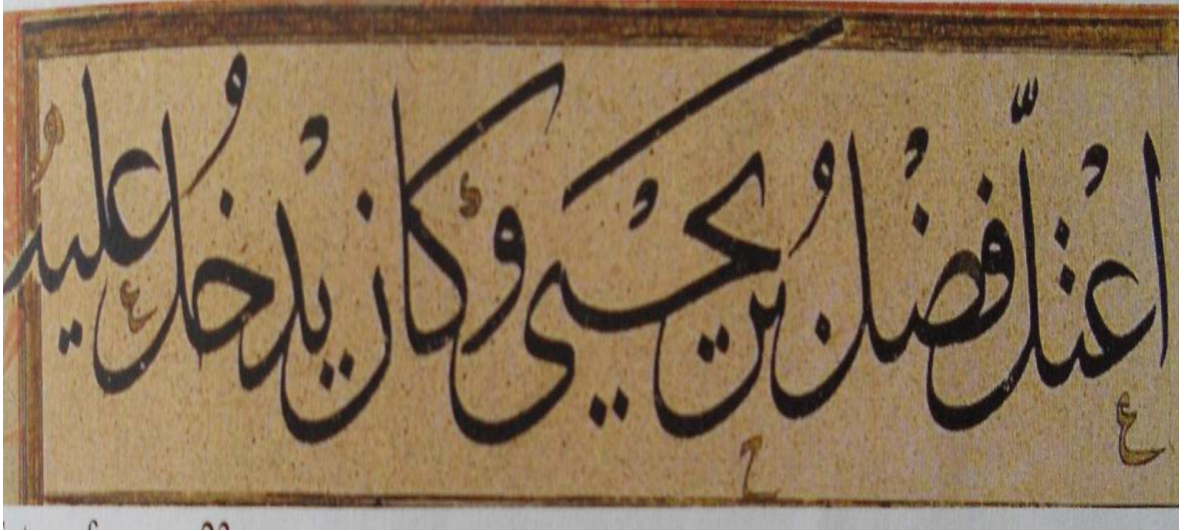
gubârî, Celî, müselsel, müsennâ gibi hat ıstılahına veya bâzı eserlerde hiçbir san'at değeri olmayan hatt-ı şecerî, alev yazısı, hatt-ı sünbülî gibi uydurma yazı isimlerine de tesadüf edilir.

Bir yazı karakteri olarak ince yoz manasına gelen gubârî, Nesih yazının okunmayacak kadar küçük şeklidir. Müze ve kütüphanelerde gördüğümüz pirinç tanesi üzerine yazılmış sûre, Âyet veya küçük Kur'an-ı Kerimler gubârî bu hatla yazılmıştır. Müselsel, birbiri ardınca, zincirleme devam eden yazıdır. Bünye îtibâriyle daha çok Tevkî ve Rikaa' yazıları bu tarza müsaittir. Ancak Sülüs yazıyla da müselsel terkiplere rastlamak mümkündür. Müsennâ, simetrik veya aynalı yazı, bu tarzda bir yazı türü olmayıp bir yazının normal ve ters yazılmış şekliyle yapılmış kompozisyonlardır. Daha çok Sülüs yazıda uygulanmıştır. Resim- Yazı, bazı hattatlar veya halk tarafından folklorik mahiyette yapılmış levhalarda yazı ile çiçek hayvan, insan ve eşya şeklinde kompozisyonlar yapılmıştır. İşte böyle eserlere resim- yazı denilmiştir (Serin, 1999, s. 86).

Günümüzde Nesih yazı yazan hattatlar: Abdullah Gün, Ali Rıza Özcan, Yrd. Doç. Dr. Bilal Sezer, Emine sağman, Fatma Zehra Ülker, Fatih Özkafa, Hüseyin Kutlu, Hüseyin Gündüz, İzzet Elitaş, Levent Karaduman, Mahmut Şahin, Nalan Kutsal, Nurullah Özdem, Osman Özçay, Sare Çizmecioglu, Savaş Çevik, Selim Türkoğlu, Seyit Ahmet Bursalı, Yrd. Doç. Dr. Süleyman Berk, Turan Sevgili, Yusuf Sezer.

2.2.2.2.5. Tevkî

Tamamen Sülüs'ün kaidelerine bağlı olmakla birlikte ölçü itibariyle onun biraz küçüğüdür. Ayrıca en belirgin özelliği birleşmeyen harflerin yazıda birbirine bağlanabilmesidir. Eskiden halife ve vezirlerin mektuplarının bu yazı ile yazılmasından dolayı bu adı almıştır (Alparslan, 1999, s. 21). Tevkî kalemi, “yarısı düzümsü ve yarısı yuvarlağımsıdır” diye tarif olunmuştur. Kalem kalınlığı Sülüs'e yakındır” (Yazır, 1972, s. 95).



Fotograf No:21

Şeyh Hamdullah tarafından Tevkî hattıyla yazılmış bir kıt'a, TSMK. EH. nr. 2084 (Serin, 1999, s. 83).

2.2.2.2.6. Rik'a

Rik'a, lügatta "küçük sayfa, yaprak ve mektuplar" demektir. Tekil şekli Ruka'dır. Eskiden bilhassa mektuplar, destanlar ve hikayelerin yazılmasında kullanılan bu yazı tamamen Tevkî'nin kaidelerine bağlı olup onun küçük yazılan şeklidir. Osmanlılarda talebe icazetnamelerinde de (diploma) kullanıldığından îcaze veya Hatt-ı îcaze adıyla da anılmış ve Arap ülkelerine de Rik'a ve hem icaze adıyla geçmiştir. Rik'a hattının düzlüğü ve yuvarlaklığı değişik, çoğu harfleri bitişiktir. Kalem kalınlığı değişebilmektedir (Alparslan, 1999, s. 21).



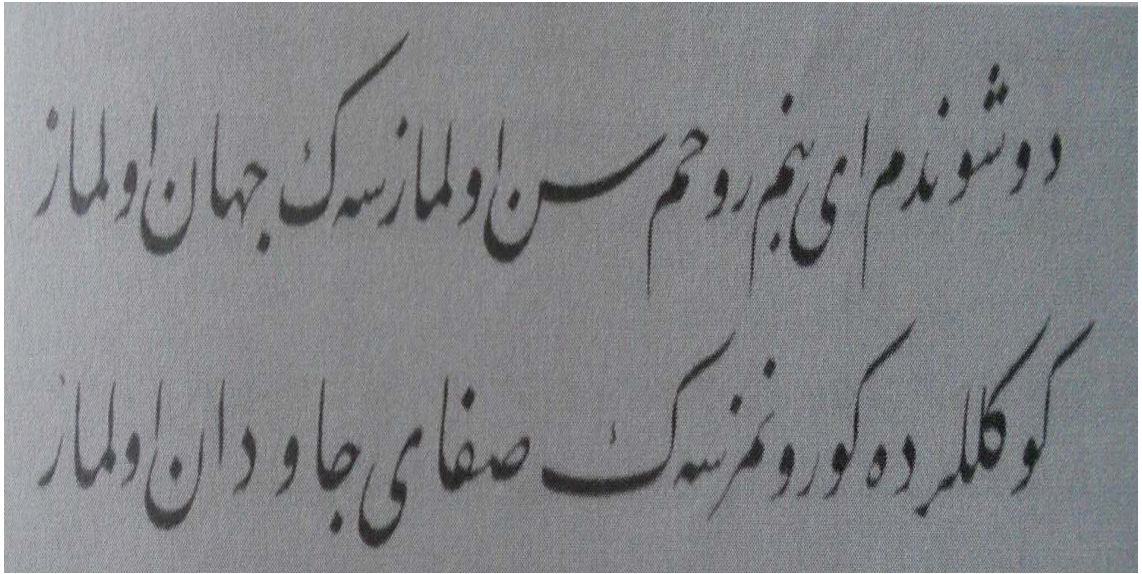
Fotograf No:22

Şeyh Hamdullah tarafından Rik'a hattıyla yazılmış bir kıt'a, TSMK. EH. nr. 2084 (Serin, 1999, s. 83).

2.2.2.3. Diğer Yazı Çeşitleri

2.2.2.3.2. Ta'lik

“ Bu yazı, aslında Tevkî Hattı'nın XIV. Asırda İran'da kazandığı değişiklikle ortaya çıkan yazıya verilen isimdir ve orada daha çok Münşî' ler tarafından resmî yazışmalarda kullanılmıştır” (Derman, 2002, s. 5).



Fotograf No:23

“Hattat Hulusi Efendi'nin nefis Ta'lik yazısı” (Ünver, 1953, s. 38).

Ta'lik yazı İranlıların icadıdır. Tevkî, Rik'a ve Nesh yazıları ile İran'ın İslam'dan önceki yazılarından olan Avestaî ve Pehlevî'nin karışmasından meydana gelmiştir. Ta'lik'in kelime anlamı “ asma, asılma,askıda kalma” demektir. Ta'lik iç içe ve birleşmeyen harfleri de birbirine bağlayarak yazılan bir yazıdır ve bu süratle yazılmaktan ileri gelmektedir. Ta'lik'in her harfi yuvarlağımsı olup düz harf yoktur. Kaleminin kalınlığı Sülüs kalem kadardır. Ayrıca kırlangıç kanatlarının yayvan uçuşlarını andıran görünüşüyle Nesta'lık ve ona Nazaran okunması daha zor olan Şikeste Nesta'lık olarak iki çeşit yazıya da kaynaklık eder (Alparslan, 1999, s. 22).

2.2.2.3.2. Divanî

Divanî, padişahın iradelerini, buyruklarını emirlerini yazmak için kullanılan bir yazı çeşidinin adıdır. Divanî ve Celî Dîvani Türkler tarafından icat edilmiş yazılardır. Diğer yazıların aksine bu yazıda harfler ve dolayısıyla kelimeler ayağı kalkmış bir durumda olup sola doğru

eğiktir. Divanî’de satır sonları hafifçe yukarıya doğru yüksektir. Harfler birbiriyle kaynaşmıştır. “Sin ve Şın” harfleri hem keşîdeli (uzun), hem keşîdesiz (kısa) yazabilmektedir. Kendinden sonra gelen harflerle birleşmeyen “ elif, dal, ra, ja, za, vav” harfleri bu yazıda kendinden sonra gelen harfle birleşir (Alparslan, 1999, s. 22)

İran’da resmî yazışmalarda kullanılan kadîm ta’lik hatta İstanbul’a Akkoyunlular (1407-1501) yoluyla Otlukbeli Savaşı’ndan (1473) sonra geldiğinde, kısa zamanda şekil değiştirerek – Dîvân-ı Hümâyûn’daki resmi yazışmalara tahsis edildiği için- Dîvânî adını almıştır. Harekesiz yazılan Dîvânî’nin XVI. Asırda İstanbul’da doğan harekeli, süslü ve haşmetli şekline Celî Dîvânî ismi verilmiş, buda devletin üst seviyedeki yazışmalarında kullanılmıştır. Okunması ve yazılması maharet isteyen, aralarında harf ve kelime eklemesi kolay olmayan bu iki yazının resmî yazışmalara tahsisıyla, Devlet’e ait konuların herkesçe öğrenilmesi de önlenmiştir. Her iki yazının bir başka hususiyeti de satır sonlarının yukarıya doğru yükselmesidir. (Derman, 2002, s. 16)

Tevki’ ve Tâ’lik hususiyetleri taşıyan Dîvânî, Türkler tarafından geliştirilmiş bir yazıdır. Tâ’lik yazısının tesiri daha barizdir. Osmanlı Türk Devleti’nin kurduğu nizamın kuvvet, ihtişam, asalet, ulviyet ve azametini sembolize eder. Dîvânî Yazı’da dik hatların sola doğru yükselerek meydana getirdiği cereyan, harflerin iç içe, yer yer büyüklük ifadesiyle kıvrılıp mübalağalı bir şekilde uzaması ile doğan estetik bu yazının en bariz karakterlerindendir. Başındaki Tuğra ile Fermanların aldığı şekiller karşısında, Devlet’in hüküm ve iradesini görmemek mümkün değildir. Padişah, Ferman ve Menşur’larında ki ehemmiyet ancak böyle ifade edilir.

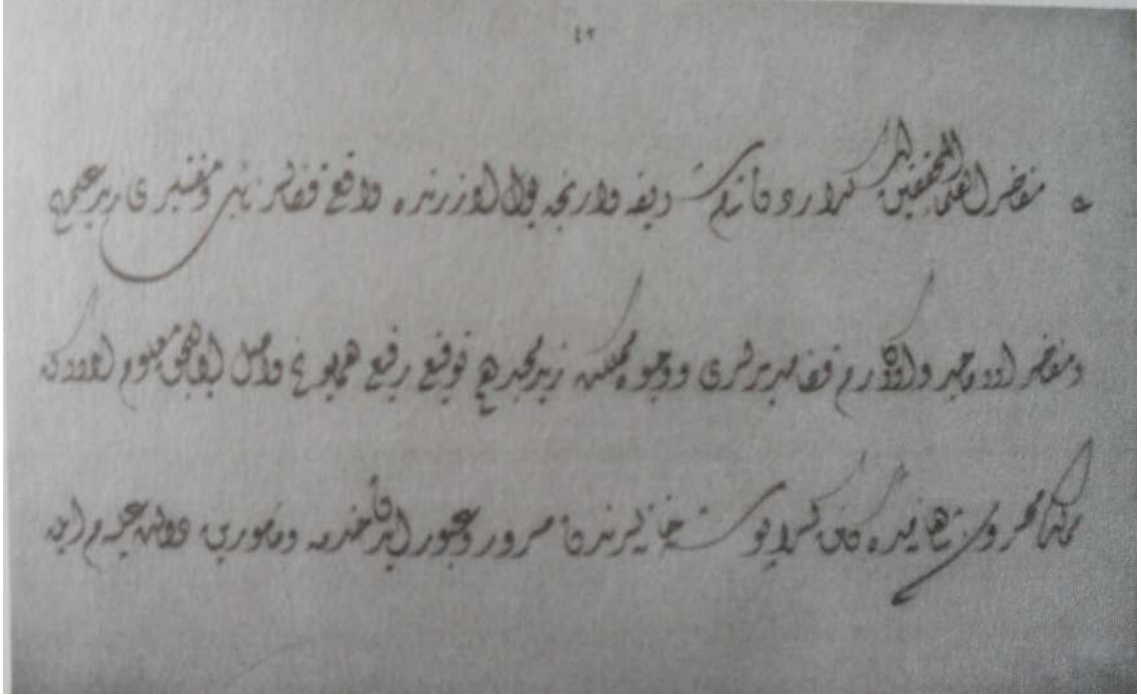
Türkler, Dîvânî’yi Selçuklular devrinden itibaren kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu devre ait elde bulunan yazılar Dîvânî’ye ait gelişmemiş numunelerdir. Fatih devrinde, diğer İslam yazıları gibi Dîvânî’de ehemmiyet kazanmış ve ıslah edilmiştir. Osmanlı hattatları Dîvânî hattında İran üslûbunu tamamıyla değiştirerek okunması kolay, göze hoş gelir bir şekle sokmuşlardır. Bunlar içinde en meşhuru Matrakçı Nasuh’tur.

Fatih devri ricalinden Tâcüddin, yaptığı bazı ıslahatla Dîvânî hattının bugünkü şeklinin vâzını olarak kabul edilir. Vezirköprü’de camii ve türbesi vardır.

Tâcüddi’den sonra Tâcîzâde Mehmet Çelebi, I. Selim zamanında Divan kâtiplerindendir. İsmail Çelebi, Ayn Ali Çelebi, Hüdhüd Ali Çelebi Dîvânî hattında temayüz eden üstatlardır. Tam Dîvânî karakterine XVII.asırda ulaşılmış olup, XIX. Asırda en güzel örnekleri verilmiştir.

Padişah iradeleri altında yazanın imzası olmadığı için bu yazının gelişmesine hizmet eden hattatlar hakkında teferruatlı bilgi yoktur. Yalnız XX. Asırda bilinen ve en güzel Dîvânî yazan hattatlarımız arasında Sâmi, Nâsih, Hacı Kâmil, Recaî, Aziz Efendi'ler ile Hakkı, Ferid ve Süreyya Bey'ler meşhurdurlar (Serin, 1999, s. 274).

Günümüzde Dîvânî Yazı'yı yazan hattatlardan bazılarının isimleri şöyledir: Ali Hüsrevoğlu, Hüseyin Hüsnu Türkmeni Mustafa Parıldar, Savaş Çevik.



Fotograf No:24

İzzet Efendi'nin Dîvânî yazısına güzel bir örnek, Ali Alparslan fotoğraf koleksiyonu (Alparslan, 1999, s. 190).

2.2.2.3.3. Celî Dîvânî

İsminden de anlaşıldığı gibi bu yazı, Dîvânî'nin büyüğü daha doğrusu irisi anlamına gelirse de her ikisi arasında farklar vardır.

Bu yazı Dîvânî'ye nispetle daha geniş kalemle yazılır. Celî Dîvânî'nin harfleri ve şekilleri daha farklı ve daha süslüdür. Hatlar yani harflerin gövdelerinde kıvrımlılık daha fazladır. Celî Dîvânî istiflidir, harfler birbirini keser, birbirinin üstüne oturabilir, kompozisyon icabı satır içinde boşluk bırakılmamasına dikkat edilir. Bu yüzden harfler bazen daha küçük

yazılabilir. Arzu edilirse, “cim , ha, şın, sin” harfler keşîdeli olarak yazılabilir. Bu yazının anatomisi daha girifttir (Alparslan, 1999, s. 194)



Fotograf No:25

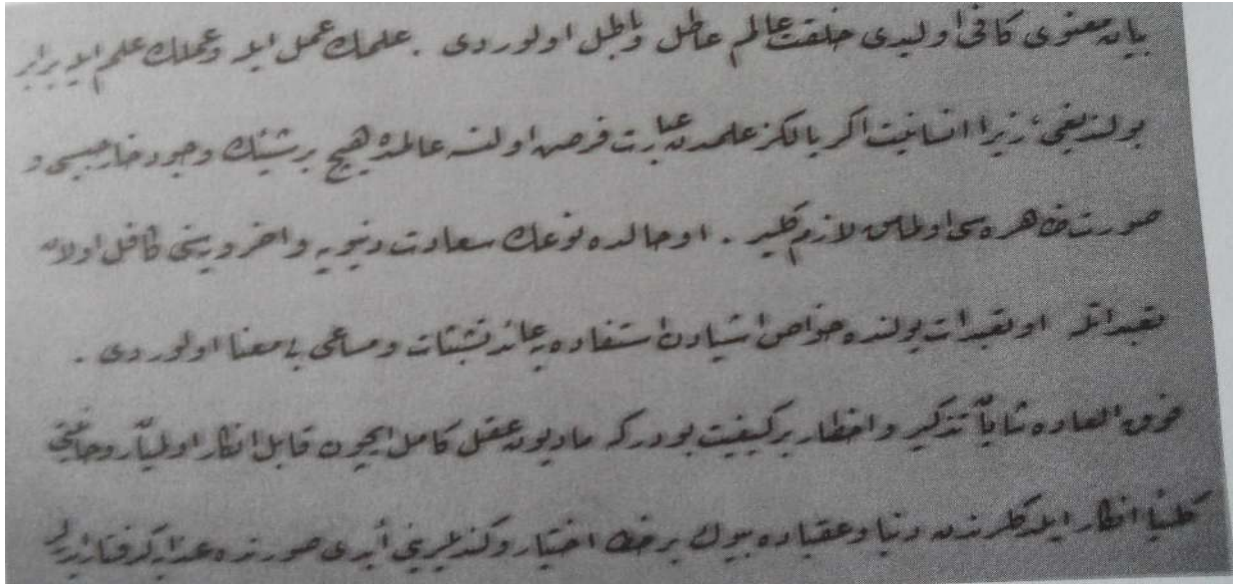
Şefik Bey'in kayık formunda tertip ettiği Celî Dîvânî levhası, Ali Alparslan fotoğraf koleksiyonu (Alpaslan, 1999, s. 195).

2.2.2.3.4. Rik'a

Türkler tarafından icat olunan Rik'a anatomisinden anlaşıldığına göre dikey harflerin boylarının küçülmesi, kavis ve meyillerinin azalması ve sadeleşmesi ile meydana gelmiştir. Bu yazıda yuvarlaklık az, düzlük çoktur. Hareke ve tezyînî işaretler yoktur. Gerçektende diğer yazı çeşitlerinden daha çabuk yazılır.

Sözlükte “kâğıt parçası, fiş, mektup” anlamlarına gelen Rik'a , süratli ve kolay yazma ihtiyacı ile Dîvân-ı Hümâyûn'da doğup XIX. Asrın başlarında Bâb-ı Âlî kalemlerinde geliştirilen Dîvânî karakterinde bir yazı çeşididir. Osmanlılarda daha çok günlük hayatta, mektuplarda, resmi yazılarda kullanılırdır. Ayrıca Arap memleketlerinde de benimsenmiş ve yayılmıştır. Hâlâ İslâm Âlemi'nde en çok kullanılan bir yazıdır.

İlk örnekleri XVIII. yy'ın başlarında görülen Rik'a yazısı bu tarihten sonra iki üslûp kazanmıştır. Biri, Bâb-ı Âlî memurlarından Mümtaz Efendi (1810-1871) tarafından geliştirilmiştir. Buna eski Rik'a veya yazıldığı yere izafeten Bâb-ı Âlî Rik'a'sı da denilmiştir.



Fotograf No:26

Halim Özyazıcı'nın Rık'a yazısı, Ali Alparslan fotoğraf koleksiyonu (Alparslan, 1999, s. 201).

Bu üslûpta Dîvânî yazıdaki teferruat kaldırılmış, kalemin tabiatına uygun, süratli ve kolay yazma ihtiyacını karşıladığı için harf bünyeleri basitleşmiş, “fe, küf, mim, vav” gibi harflerin başları ufalmış, sin, şın” gibi harflerin de dişleri yok olmuştur. Sola doğru dik ve köşeli çizgiler, kelimelerin satırlara meylederek yaptıkları akıcılık, bu yazı çeşidinin karakteristik hususiyetlerindendir. Rık'a'nın, kaideleri kırılarak yazılan şekline Rık'a Kırması denir.

Diğeri Mümtaz Efendi'den sonra Galatasaray Sultânîsi hüsn-i hat muallimi İzzet Efendi (ö. 13207 1903)'nin üslûbudur. Rık'a Yazısı bu üslûp'ta kat'î ölçüler ve nisbetlerle sanat yazısı hâline gelmiştir. Bu tarzın yayılmasından sonra Mümtaz Efendi Rık'ası unutulmuş, hattatlar İzzet Efendi üslûbunda yazmışlardır (Serin, 1999, s. 276).

Rık'a Yazısı ilk mekteplerde öğretilen bir yazı şeklidir. İlk rüştiyelerde ve idadîlerde yazı hocaları tarafından verilen ders müfredat programlarında Rık'a dersi de mevcuttu. Bunlardan isteyenlere diğer yazılarda öğretilirdi. Vaktiyle orta mektep ve lise lerde bu yazıya hocaların disiplin derecesine göre gösterdikleri alâka nispetinde talebe arasında iyi öğrenenler varsa da müdrik olmayanlarda güzel yazma temrinlerine ehemmiyet vermemişlerdir. Yani, harf inkılâbına kadar bu yazıyı güzel yazmayanlar ekseriyeti teşkil etmişlerdir. Bubdan dolayı Rık'a'nın en güzelinden, en çirkinine çok sayıda örnekleri vardır.

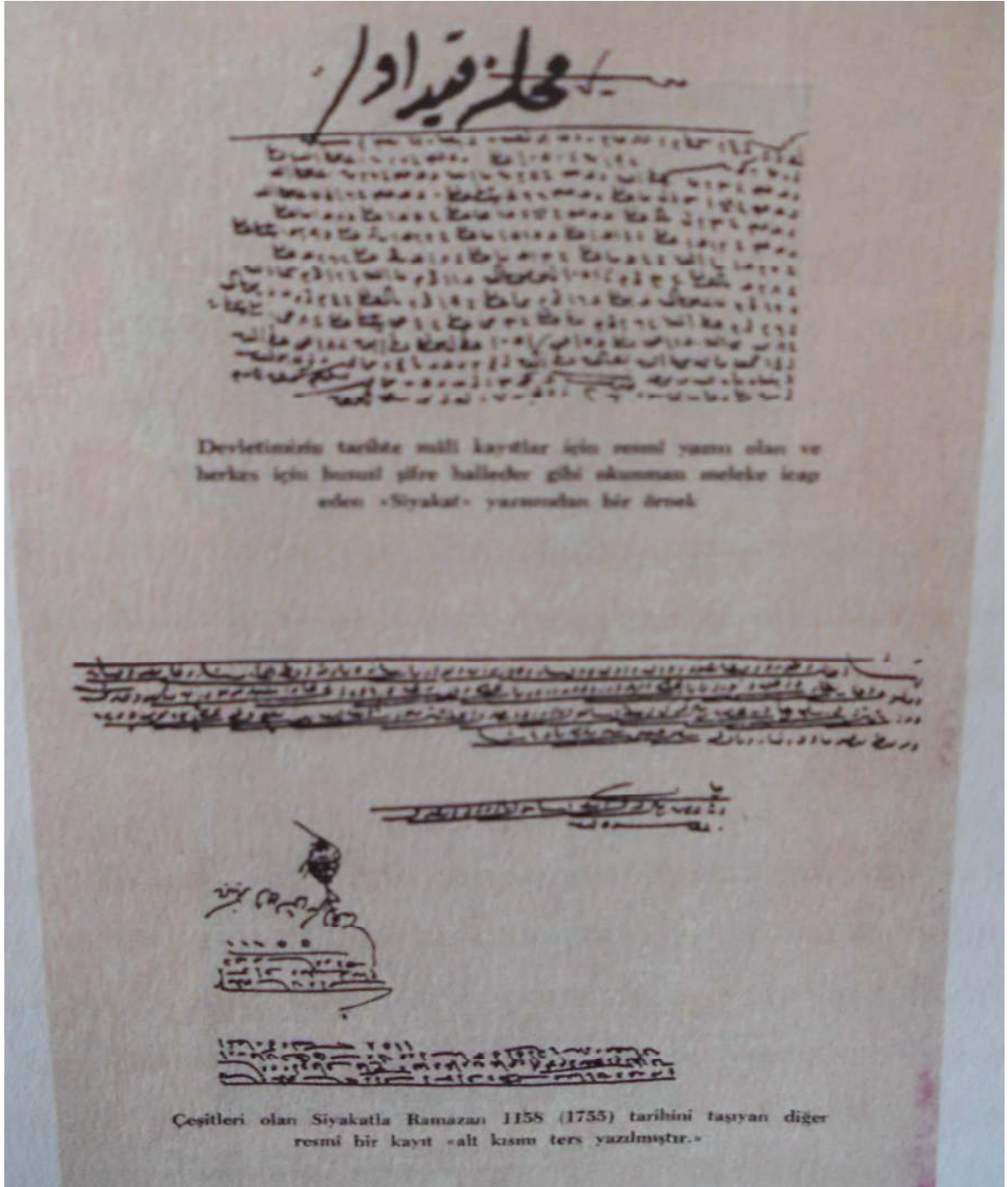
Rik'a'nın bizdeki en güzel resmî şekli Bâbızlı Rık'a'sıdır. Rik'a'nın imzalıları yoktur (Ünver, 1953, s. 20-21)

Günümüzde ise hâlâ eski harfleri kullanan yakın ve Ortadoğu Müslüman memleketlerinde Rik'a ve bilhassa Celî'si çok kullanılmaktadır. Mısır ve Irak'ta çıkan gazetelerin başlıkları Celî'siyledir. Kahire ve Bağdat' ta dükkan levlaharında da çok kullanılmaktadır.

2.2.2.3.5. Siyakat

Sanat yazısı olmaktan ziyade, maliye, tapu ve evkafa ait kayıtlarda ve vesikalarda kullanılan bu yazının kaynağı Kûfî'ye dayanmaktadır. Arapça bir kelime olan Siyakat'ın kelime manası; “bir istikamette yönelmek, ileriye götürmek, takip etmeki avlamak, tarz, usul, atmacanın ayak bağı” demektir. Siyakat'ın harfleri müstakil yazıldığı zaman kolayca tanınabilse de bu harfler bir araya gelip kelime şekline dönüşünce okunması güçleşir ve satır içindeki harfleri seçebilmek, kelimeleri okumak adeta bilinmeyen bir hal alır. Bu yazının mali işlerde kullanılmasını göz önünde bulunduran bazı kimseler onun, gizliliği temini için böyle kendine has tarzda yazıldığını ileri sürerler. Siyakat' ın rakamları da kendine has bir tarzda kullanılmaktadır. Rakamların birli olanlarını okumak kolay ise de onlu, yüzlü, binli olanlarını okumak, onların kendine has yazılış şekillerini ezberleme bağlıdır. Başka bir ifadeyle bunlar remizdir. Genellikle Siyakat' ta harflerin bazılarının sonları uzatılmıştır.

Abbasîler' den İran yoluyla Selçuklulara, Selçuklular' dan Osmanlılar' a geçtiği ileri sürülen Siyakat resmî ve malî kayıtlarda şifre gibi kullanılmış arşiv yazılarından. İbn-i Bibi (M. Th. Houston baskısı, Tevârih-i Âl-i Selçuk, s. 253)' de geçen bir manzumede siyakat ve rakamlarının Selçuklular' da kullanıldığını anlıyoruz. Sadece Selçuklular' da değil, muasır diğer Türk Devletlerinde de resmî devlet kayıtlarında bu çeşit yazı kullanılmıştır. Tek bir örneği olmayan Siyakat' ın her devre ve hattata göre değişik özellikleri vardır. Siyakat harfleri diğer yazıların harflerinden ayrı bir şekilde olmakla beraber, yerine göre Nesih- kırmacı, Nesta'lik- kırmacı, İnce- Dîvânî, Rik'a Kırmacı hatta Kûfî hurdesi gibi bazı yazıların harfleri karıştırılarak yazılmıştır (Yazır, 1941, s. 5).



Fotograf No: 27

Siyakat ile yazılmış bit kayıt örneği (Ünver, 1953, s. 44).

Son devir Siyakat Yazısının Rik'a' ya yakın olması sebebiyle okunması daha kolaydır.

XV. asırdan beri yazılmaktadır. Daha ziyade XVI. Asırdan itibaren gelişmiştir. Okunması mumarese ile olabilse dahi zordur. Bunu yazanlar muhtelif sitillerde öğrendiklerinden kolaylıkla

okunabilenleri olduğu gibi zorluk arz edenlerde az değildir. Mamafih bunun okunmasına meleke ile hazırlanmak lâzımdır ve zamanla bu mumarese mümkün olabilmektedir.

Hakikaten bu mumarese sayesinde devletimizin malî defterlerini ancak alakadar olanlar takip edebilmiş ve diğerlerine az çok sır olarak kalmıştır.

Bu yazıda nefaset bahis mevzu değildir. Pek karışık yazılanları olduğu gibi oldukça itinalı yazılanların da rastlanır. Siyakat alfabesinde bazı Arapça ve Farsça tabir ve kelimeler ve izafetler az değildir. Hele bazı kayıtlar Türk Arapçası' na bile benzer. Rakamlarıda bir usulü mahsusa ile Arapça' larının yine Arapça olarak kısaltılmışından ibarettir. Rakamlar yerine Arapça' ları yazmak esas olmuştur. Bunu okuyabilmek hususi bir mumarese ve uzun zaman alışıklığa muhtaçtır. Herhelde bu devlet dairesine intisap edenlere bir kolayını bularak öğretilme usulleri olmalıdır. Zira bunu sureti mahsusa da öğrenmek lâzımdır. Başka yerde bu öğretilmez. Zira mahalli istimali yoktur. Sülüs, Nesih be Rik'a gibi değildir. Ancak daha kıdemli ve görgülü emekli memurlar yeni intisâb eden arkadaşlarına gösterebilirlerdi. Siyakat' le yazılmış nefis yazılara ve levhalara şimdiye kadar rastlanmamıştır (Ünver, 1953, s. 22).

Siyakat yazısı ve rakamları, diğer arşiv yazılarını öğretici mahiyette hazırlamış eserlerden Nuhbetü'l- Etfâl Siyakat yazısını alfabe ve misalleriyle beraber gösteren bir eserdir. Bu eser 1273/ 1857' de Mehmed Rüşdî Efendi tarafından yazılmış ve 1274/ 1858' de başılmıştır.

Osmanlı Devleti'n de Fatih zamanından Sultan Aziz devrine kadar remî, malî, vakıf, askerî ve Defter-i Hâkânî kayıtlarında siyakat kullanılmıştır. II. Bâyezid ve Yavuz Sultan Selim zamanında arşivlerimize mevcut tapu, Ceyb-i Hümayûn gibi defterlerde Şeyh Hamdullah' ın talebelerinden Hüsâmeddin Çelebi ve bilhassa Tâcîzâde Cafer Çelebi (ö. 921/ 1515)' nin îtinâ ile muntazam siyakat yazıları vardır. Cafer Çelebi' nin Osmanlı divan kitabesinde çığır açtığı, Tuğra Dîvânî ve Siyakat yazılarında ıslâhat, resmî yazıların imlâ tertip ve ifadelerinde yenilik yaptığı bilinmektedir (Serin, 1999, s. 277).

2.2.3. Hat Sanatının Tekniği

Hat, sanatkârın elindeki kâğıt kalem ve ona can veren is mürekkebiyle kâğıt, deri vb. yazı malzemesi üzerine ortaya konur. Harflerin bünyesi, hat nevine göre yazıldığı kaleminden çıkan eş kenar dörtgen veya kare şeklindeki noktalarla ölçülendirilir. Nokta iki köşesi dikey, diğer ikisi yatay olacak şekilde ve kalem ağzının bütünüyle kağıda teması sağlanarak konulur. Nokta boyu hesabı da bir köşeden bir köşeye ölçülerek gerçekleştirilir. Harflerin boylarının, kavislerinin, meyillerinin, aralarındaki mesafenin

tabi olduğu ölçü birimi bu nokta boyudur. Hüsn-i hat, noktalardan oluşan basit bir çizgi sisteminin ortaya koyduğu büyüğü hendesiyle, hayranlık uyandırmıştır. Satırlar ve satır araları da nokta hesabıyla tespit edilir. Bunun için “mıstar” denilen bir alet kullanılır. Harf ölçüleri uzun bir zaman süreci içinde oluşan, güzeli arayış gayretlerinin neticesinde kesinleşmiştir. Bununla beraber hattatların mecbur kaldığında bedii kaidelei zorlamadan bu ölçülerin dışına da taşkıları görülür.

Ekseriye rengin rol almadığı uçuk bir zeminde estetik kavramının sadece siyah çizgiler halinde böylesine olağan üstü ifadelendirilişi diğer yazı sistemlerinde görülmediği için hat sanatı batılı ressamıarca da tetkik ve ilham konusu olarak alınmıştır. Bu açıdan bakıldığında hattın, resmin ötesinde ve resim kavramlarıyla anlatılamayacak bir ahengi ifade eden yüksek bir sanat olduğu söylenebilir. Her bir harfi mutlak güzelliği yakalamış bulunan ve kelimedeki yerine yani başta, ortada ve sonda yer almasına göre farklı bir görünüm ve ifade; kazanan ayrıca bazı harflerin uzatılıp çekilmeye uygun olan İslam yazısı, istif imkânlarıyla da olağan üstü bir çekiciliğe bürünmüştür. Bu haliyle, değişikliğe kapalı belirli şekillerde ibaret olan Latin harflerine ve Uzak Doğu’nun çizgi estetiği güçlü, fakat birbirinden ayrık harf gruplarından oluşan yazılarına karşı bariz bir ahenk üstünlüğü gösterir. Hattın okuma, yazma vasıtası olarak gündelik hayatta yer alması, ondaki estetik kudretin ayrıntılarını hisseden insanlarda veya insan topluluklarında güzellik kavramının yerleşmesini sağlamış, taşıdığı ölçü sistemi de intizam hissini geliştirmiştir. Hat sanatı taklidi olarak doğup geliştiğinden önceleri bu sanata emek verenler aynen hocaları gibi yazmayı, üsluplarının da bu yoldan ayrılmaması, ilkesini benimsemişlerdir. Fakat daha sonraki yüzyıllarda taklit keyfiyetine farklı bir yorum getirilmiş, her yeni hattat yetişkin ve bu hususta ehil olduğunu ispatladıktan sonra kendi sanat yorumunu ortaya koymayı tercih etmiştir. Hattat karşısına aldığı bir yazıyı o anda hafızasına geçirip nakşeder ve elleri de kâğıt üzerine fotoğrafla geçirilmişçesine aynısını yazar. Tahmin edilemeyecek kadar zor olan bu taklit hüneri ancak seçilen hattatın iyice tetkik edildikten sonra gerçekleştirilebilir.

Hattın sanat şekline dönüşmesinde en önemli görev hattata ve kâğıt kaleme düşmektedir. Kalemin tutuluşu, döndürölüşü, buna bağlı olarak hattın tam kalem ağzıyla veya ince(dikine) tutulup kâğıda yaslanması, kalem ağzının kâğıda kısmen intibakı, ortaya çıkan harf veya harf gruplarının mükemmeliyetini temin eder. Her nevi yazı için uygun olan ve asırlar önce belirlenmiş bulunan kalem ağzı genişliği (mesela takribi

ölçüyle Nesih 1mm, Sülüs ve Ta'lik 1-2,5 mm) bundan daha da küçüldüğünde yazı ince, hafî, hürde gibi vasıflarla tanıtılır, büyüdüğünde ise Celî olarak anılır.

İslam yazısı kompozisyon bakımından; satır halindeki yazılar, istifli yazılar, resim yazılar, tuğralar olarak sınıflandırılabilir.

2.2.3.1. Satır Halindeki Yazılar

Yazı, yazılmaya başlanmadan önce mıstarı, yani harflerin satır üzerindeki duruşları, birbirleri ile olan bağlantılarını bilmek çok önemlidir. Satır çizgisinin düz yazıda faydası çoktur, fakat asıl yazının mıstarını iyi bilmek lazımdır.

Her yazı çeşidine göre harflerin ve kelimelerin satır üzerindeki duruşları farklıdır. Bu duruşları sağ ve soldaki harflerin bünyesine göre değişebilir. Harflerin ve kelimelerin be bütün yazının satır üzerindeki yerlerini gösteren satır çizgisi değil, yazının kendi mıstarıdır. Buna satır nizamı da denir. Yazının ahengini sağlayan budur.

Hat sanatkârları bu hususlara çok ehemmiyet vermişlerdir. Satır nizamı, yazının maddi hendesinden ziyade, ruhî hendesiyle ilgili öyle ince bir sanat hususiyetidir ki, maddi maddi hendeseyi kendi lehine kullanır ve yazı bu sayede estetik, metanet ve seyyahiyet kazanır. Yazı çeşidine, harf ve kelimelerin özelliklerine göre bu satıra dizme işi çok ince ve girift kayıtlara, şartlara bağlıdır. Zira bunlar yaza yaza, tecrübeler göre göre kazanılacak melekeli elin, kalemin, gözün ve san'at ruhunun kavrayabileceği fevkalâdeliklerdir.

Hat eserleri kompozisyon özellikleri bakımından üç başlık altında incelenebilir:

2.2.3.2. İstifli Yazılar

Bir şeyi birbiri üzerine ve sıra ile dizip yığmak demek olan bu kelime, hat sanatında kelimeleri satır intizamın dışında birbirinin üzerine çıkarmak, yerinde kullanılan hat tabiridir.

İstifli yazı, yuvarlak, oval, dört köşe, dikdörtgen veya tasarlanacak herhangi bir şekil içerisine sığdırılmış yazı diye tanımlanabilir.

İstifli yazı yazman oldukça zor ve maharet isteyen bir iştir. Bunları yazan hattatlar önce kalınca ve sağlam siyah kâğıtlar üzerine zırnıklı sarı boya ile yazı yazarlar. Bu taslak kalıptır. Bunun nedeni, istife en güzel şekli için gerekli düzeltmelerin bu kâğıt üzerinde kolaylıkla yapılabilmesidir.

2.2.3.2.1. Satır İstifi

Satır istifi, kompozisyon kuralları içerisinde harflerin bir satır üzerine dizilmesi ve birbiri üzerine bindirilmesi sonucu elde edilmektedir. Dikdörtgen bir alan içerisine sığdırılmış; yazı diye tanımlanabilir. Genellikle Sülüs ve Celî Sülüs yazı tarzının uygun düştüğü satır istifinde harfler şekil istifine nispeten daha az geçmelidir ve metnin okunması veya çözümü daha rahattır.

2.2.3.2.2. Şekil İstifi

Şekil istifinde hat sanatçıları artık sınırları aşarak değişik formlar ve şekiller içerince satır kurallarına bağlı kalmaksızın her biri adeta resim görünümünde istifler yapmışlardır. Kompozisyon bir çeşit resimdir. Yazıdaki harfler, resimdeki figürlerin yerini almışlardır. Şekil istifli yazılar, hat sanatında estetik yönü güçlü, güzel görünümü olan dekoratif yazılardır. Hat sanatında önemli bir yeri olan ve oldukça büyük bilgi ve hüner gerektiren şekil istifli yazılarda düz ve ince yazılarda görünmeyen kusurlar göze çarpabilir. Şekil istifinde yazı, genellikle harfleri alttan yukarı doğru ve sağdan sola doğru yığma şeklindedir. Sonuç olarak istif; daire, oval, üçgen, altıgen gibi geometrik formlar ve armudî, tarikat sikkeleri, kuş, camii gibi şekiller oluştururlar.

Hat sanatçıları istif yaparken yazıyı belirli kalınlıkta bir çizgi olarak kullanır. Ve bu çizgileri gerektiği yerde sıkışıp kullanma suretiyle “leke” yi sağlar. Bu bakımdan yazı son derece esnek, zengin estetik imkânlarla sahiptir. Hattatlar, ayrıca yazının kullanıldığı amaca göre ağırbaşlı yada ritim bakımından süratli istif şekilleri düşünmüşlerdir.

2.2.3.2.3. Müsenna Yazılar (Hatt-ı müsenna)

Sözlük anlamı; “iki kat, ikili, iki kısımdan meydana gelmiş” demek olan müsenna kelimesi hat sanatında düz veya istifli olarak karşılıklı, ters ve yüz (Sağdan sola ve

soldan sağa) yazılmış yazılar için kullanılır ve bu şekilde yazılmış yazılara “Müsenna Yazı, çifte yazı ve aynalı yazı” da denir. Müsenna yazılar sağdan sola ve soldan sağa birbirine geçmiş düz ve istifli simetrik yazılar şeklinde oldukları gibi soldan sağa veya sağdan sola tamamen birbiri üzerine oturtulmuş kompozisyonlar şeklinde de olabilirler. Arap harfleri ile yazı sağdan sola doğru yazılır. Aynalı yazılarda bu kurala uyularak yazılmış istifli yazının soluna, bu yazının adeta bir aynadan yansıyan imajı diyebileceğimiz biçimde aynı yazı soldan sağa doğru yazılarak ve sağdaki yazı ile birleştirilerek yerleştirilir. Birbirinin aynı olan iki yazı, dik bir hayali eksenin iki yanında simetrik olarak da yer alır.

Başlangıçta dinî amaçla gelişen, sonrada başlı başına bir sanat haline gelen yazı; İslâm Âlemi’ nde, özellikle Müslüman Türklerde çok derin ve çok büyük bir saygınlık görmüştür.

Türk Sanatında Aynalı Yazı simetrik bir şekilde düzenlenmiş bir çeşit dekoratif yazı örneğidir. Genellikle bir süsleme özelliği taşıyan, göz zevkini okşayan, insan ruhunda manevi bir his uyandıran bu yazıya eskiler Hatt-ı Müsenna da derler.

Yazının gerek bezenmiş veya tezhipli bir zemin üzerine gerekse doğrudan doğruya düz bir zemin üzerine yazılması, ayrı birer güzellik unsuru olduğu gibi, yazıların düz satır halinde değil de karşılıklı olarak istif edilmesi, insan ruhunun coşkunluğunu ve gelişmiş bir zevkin eserini ortaya koymuştur.

Bu güzel yazıdaki düzenleme, yalnız harflerin basit ve birbirine karşıt olarak dizilmesi değil, harflerin birleştirilmesi yeni bir zevkin bir estetiğin yepyeni nispetler ve münasebetlerin bir neticesidir. Hattatlıktaki bu düzenleme sadece üst üste getirilmiş ve karşılıklı olarak yazılmış bir toplama değil, güzel yazıda göz zevkini tatmin eden yepyeni bir buluştur.

Aynalı yazılar değişik biçim ve şekillerde ortaya çıkıyor. Bir çizgi sanatı olan güzel yazı, yine bir çizgi sanatı ile aynalı çok güzel örnekler veriyor. İslâm Âlemi’ nin yazıya vermiş olduğu değer, bunun çift karşılıklı yazılması gibi tezyîn motifi yerine geçmesindendir (Avcı, 1977, s. 20)

Buna eskiden bir çok hattatlar rağbet etmemişlerdir. Tamamen bir süs mahiyetindedir. Her çeşidinde ve bilhassa Celî’ de yazıyı en yüksek derecesine çıkaran Mustafa Râkım’ ın böyle güzel, çift karşılıklı, ters ve yüz bir yazışma Fatih’ te Nakşidil Validesi Türbesi yan bahçesi

önünde cadde üzerindeki çeşmede rastlarız. Râkım Efendi belki bu tarzda muhalifti. Fakat buda yapılmaz bir şey değildir. Bundan da bulunsun diye birkaç tane yapmış olabilir.

Hattat Şefik Bey, Alâeddin Bey, Hattat Faik Efendi en son Tuğrakeş Hattat Hakkı Bey’ de arada bu kabil istiflerle pek güzel aynalı yazı örnekleri bırakmışlardır. Bu uğraştırmayı icab ettiren bir yazıdır. Binaenaleyh kuş, çiçek, meyve hudutları içinde hoş istiflerle yazan bazı maruf hattatlarımızda vardır. Fakat çoğu klâsik yoldan ayrılmamışlardır. Şeyh Hamdullah efendi’nin, Hafız Osman Efendi ve talebesinin ve XIX. Asırda meşhur hattatların bu kabil yazıları yoktur. Buna son XX. Asır hattatları içinde bid’at ve gayri muvafık sayanlara da rastlanmıştır. Yazmayanlar klâsik yoldan ayrılmamak icab ettiği kanaatindedirler.

Aynalı yazıların bizce güzel ve büyük kıtada örnekleri de Burda’ da Ulucâmi’ de olduğu gibi Topkapı Sarayı Müzesi yazı salonunda, Türk – İslâm Eserleri Müzesi’ nde de, Şişli Camii’ nde, Tophane’ de Kılıçalipaşa Camii kapısında mevcuttur. Bunların ayrıca toplanmaları icab eder. Ayrı bir eserin konusu olacak kadar çeşitli, zengin ve kıymetli numunelerimiz mevcuttur (Ünver, 1953, s. 21).

2.2.3.3. Resim Yazılar

İstif sahası olarak kare, dikdörtgen, oval, daire, üçgen gibi biçimler kullanılır. Ayrıca istifle doldurulan bazı tasvirlere de rastlanır. Bunlar hayvan, bitki, camii, eşya (kandil, tarikat başlıklar vb.), gemi hatta insan sureti olabilir. Böylece resim- yazı veya yazı- resim ismini verebileceğimiz ayrı bir tarz ortaya çıkmaktadır. Resim- yazı, hat sanatı içinde değişiklik arayan sanatçıların görüşünü aksettirmesi bakımından önemlidir. Yalnız bu konu her nedense hattatlar nezdinde pek itibar görmemiş, daha ziyade halk kitlelerine hitap eden halk sanatçıları tarafından işlenmiş, çoğunlukla büyük sanatçılar tarafından fazla tutulmamıştır. Onlar yazı kaidelerini kırarak resimler yapma yerine yazı kaidelerine uyaran bu doğrultuda eserler üretmişler; büyük sanatçılardan ancak bir kaç fantezi veya denemek kabilinden bu tarzda birkaç eser vermişlerdir.

Resim yazılarını “dini resim yazılar” ve “ tasavvufi resim yazılar” olarak iki bölümde inceleyebiliriz. Önemli dini konuları sanatkârlar yazıyla şekillendirmişlerdir. Örneğin; camii formunda yazılmış ayetler ve hadislerle rastlanır. Hattat Şefik Bey’ in Celî Dîvânî kompozisyonu olan “Amentü Gemisi” gemi formundaki kompozisyonların en güzel örneklerindendir. XIX. Yy’ da yaşamış olan Mevlevî Hasan Leylek Dede’ nin Sülüs yazısıyla meydana getirdiği “Yürüyen Leylek” isimli kompozisyonu da orijinal ve

emsalsizdir. Konularını tasavvuftan, özellikle Hz. Ali tarikat başlıkları ve tasavvufi görüşlerden alan “tasavvufî resim yazılar” da ikinci bölümü oluşturmaktadır. Mevlevî sanatkârlar Mevlana’ nın sikke ve sarığını resim- yazı şeklinde yorumlamışlardır. Bu konuda yeri doldurulmayacak değerlerden Neyzen Emin Efendi’ nin tarikat başlığı şeklinde ki güzel bir eserini de örnek olarak verebiliriz. Diğer önemli örnek ise Hz. Ali hakkındaki bir şiirin alan formunda düzenlenmesidir.

Son dönem sanatçılarından Emin Barın da Arapça ve Latin harfleriyle çalışmalar yapmıştır.

Sonuç olarak; Türk hat sanatçıları az sayıda da olsa bu güzel resim yazı örnekleriyle, dekoratif sanatlar içerisinde batının gerçekçi sanatı ile doğunun mistik havasını bir arada işlemekte büyük ustalık göstermişlerdir.

2.2.3.4. Tuğralar

Türkçe bir kelime olan tuğrag, tuğ (Arapça, tevki’ ve alâmet, Farsça, nişan) içinde pâdişâhın ismi yazılı husûsî bir şeklidir. Ferman, berat, hüküm, nâme, emir gibi pâdişâha âit belgeler ile sikkeler, resmî evraklar âbideler, kontrol damgası olarak altın ve gümüş işler üzerinde yer alır. Osmanlı pâdişâhlarına âit en eski örneği basiy hatlardan meydana gelen Sultan Orhan tuğrasıdır. Zamanla şekil bakımından gelişen Tuğra, XVI. Asırda tezhipli, güzel örneklerini vermiş nihayet III. Selim’ den sonra Mustafa Râkım’ la yeni bir üslûp kazanmış, Sami Efendi ile en güzel estetik ölçülerini bulmuştur.

Tuğra, pâdişâh ve babasının adının bulunduğu kürsü (sere), iç ve dış Beyza (Beyze), tuğ, kol ve hançerler, aşağı doğru kıvrılarak inen zülfe gibi kısımlardan teşekkül eder. Pâdişâh âit, devleti temsil eden bu husûsî şekil içinde tarikat büyüklerinin isimleri ile Âyet ve Hadis’ ler de yazılmıştır (Serin, 1999, s. 274)

Doğrudan doğruya Osmanlı Türkleri’ ne ait olan Tuğralar, Türk hat sanatında başlı başına incelenmesi gereken bir konudur. Yazı ile resim arasında yer alan tuğralar, yüzyıllar boyu Türk hattatların ilgisini çekmiştir.

Dîvân-ı Hümâyûn’ da hazırlanan belgelerde en göze çarpan unsur olan tuğra, Osmanlı sultanlarının yazılı alameti ve bir tür imzasıdır. Önceleri ferman, berat, vakfiye gibi yazılı belgelerin baş kısmına konulan tuğranın kullanım alanları zamanla

yaygınlaşmış, mühürler, paralar, pullar ve kitabelerde kullanılmaya başlanmıştır. Tuğra çeken hattatlara zaman içinde “ Nişancı, Tuğra- keş, Tağra- nüvis, Tuğraî, Tevkî, Muvakkî” gibi isimler verilmiştir.



Fotograf No:28

Sami Efendi tarafından yazılan II. Abdülhamid tuğrası (Alparslan, 1999, s. 124).

Son devirlerde Tuğra şeklinin içerisine ayet, hadis, besmele, hatta isimlerinde yerleştiğini görüyoruz. Ve bu tuğralar Celî Sülûs, Dîvânî yazıların karışmasından meydana gelmektedir.

2.2.4. Hattın Kullanıldığı Yerler

2.2.4.1. Kitaplar

Hat sanatının böylesine itibar bulmasının asıl kaynağı ve sebebi Kur'an-ı Kerim'dir. Kur'an'ın önceleri parşömen daha sonra kâğıt üzerine muhtelif hat çeşitleriyle

yazılmış sayısız örneği dünyanın çeşitli müze, kütüphane ve koleksiyonlarında bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim ve cüzleri, En'am-ı Şerif' ler, evrad-ı Şerif' ler, Delailü'l Hayrat' lar hat sanatının kitap şeklinde rastlanan dinî mahiyetteki numuneleridir. Hadis mecmularının da hüsn-i hatla yazılmış seçkin örnekleri vardır. Edebi eserler arasında dîvânlar ve şiir mecmuaları, dinî olmayan yazma kitaplarının en geniş kesimini oluşturur.

2.2.4.2. Kıt'alar

Orta boy bir kitap ebadındaki kâğıdın tek yüzüne bir veya birkaç çeşit hatla yatık veya dik konumda yazılan, genellikle dikdörtgen biçiminde olan eserler için kullanılan bir tabirdir. Yazılması tamamlanmış bir kıt'a bir mukavvaya yapıştırıldıktan sonra dört tarafından tezhip edilerek veya ebru kâğıdı yapıştırılarak bezenir. Türklerde en çok revaç bulan sülüs- nesih kıt'a' larıdır.

2.2.4.3. Murakka'lar

Çeşitli şekillerde bezenmiş Kıt'aların bir araya getirilip ciltlenmesiyle hazırlanan albümlere denir. Bilhassa XVIII. yy' dan itibaren bir çok güzel murakka' örneğine rastlanır. Murakka'larda meşkler, kasideler, dualar, ayetler ve hadisler sıralı bir sahife düzeni içinde verilir.

2.2.4.4. Levhalar

XIX. ve XX. Yüzyıllarda Celî yazılarda revaç bulan levhacılık, hüsn-i hattın çerçevelenerek çeşitli mekânlardaki duvarlarda yer almasını sağlamış, böylece bir güzelliği hem okuma hem de seyretme imkânı vermiştir. Özellikle Sülüs ve Ta'lik Celîleriyle ayet, hadis ve hikmetli sözler usta hattatlara yazdırıldıktan sonra etrafı tezhip ettirilir ve bu levhalar çerçevelenip duvarlara asılır.

2.2.4.5. Hilyeler

İlk örnekleri Hafız Osman tarafından tertip edilen hilyeler, Hz. Peygamber' in fizikî ve ahlâkî vasıflarını anlatan levhalardır. Hilyeler tanınmış ve güvenilir hadis

rivayetlerinden alınan bilgilere dayanır. İlk örnekleri 1679- 1680 yıllarından itibaren görülmeye başlayan hilyelerde en fazla Hz. Ali’de rivayet olan metin yazıl原因lmıştır.

2.2.4.6. Camii Yazıları

Camiiler, Müslümanların toplanma yeri olması dolayısıyla, bütün nazarla açık Celî yazılarla süslenir. Ayet ve hadisler Celî Sülüs olarak yazılır. Kuşak yazıları zemine boya ve varak altınla nakşolunduğu gibi, mermere oyularak, zamanla dökölüp bozulması da önlenmiş olur.

2.2.4.7. Kitabeler

Camii, tekke, mektep, medrese, han, çeşme, hamam, sebil, kütüphane gibi herhangi bir abidenin ekseriya dış, bazen de iç cephesinde yer alan veya nişan taşı, mezar taşı gibi bir dikilitaş üzerindeki yazılar hakkında bu tabir kullanılır. Coğunlukla, bulunduğu bina veya adına dikildiği şahısla ilgili bilgiler ihtiva eden kitabelerin metinleri devrin şairlerince kaleme alınır, sonra da bir hat üstadına yazdırılır. Manzumenin son bir veya iki mısrasında o yılın tarihi düşölür. Bu yazılar mermer üzerine kabartma şeklinde oyularak hazırlanır. Celî Sülüs ve bilhassa Türkçe kitabelerde harekesiz olması sebebiyle Celî Ta’lik en çok kullanılan yazı türleridir.

2.2.4.8. Tuğralar

Hükümdar mührü ve imzası anlamına gelir. Osmanlılarda hükümdarın simgesi olarak kullanılan ve yığma yazı ile padişahın ve babasının adı yazılı olan nişandır. Bir tuğra, sere (kürsü), Beyza, tuğ, kol (Hançere) bölümlerinden oluşur. Bilinen ilk Osmanlı tuğrası, Orhan Gazi tarafından (Mart 1324) tarihinde verilmiş bir vakfiye üzerindedir. Bu tuğrada kendi adı ve babasının adı “Orhan bin Osman” yazılıdır. Tuğra metinde geçen üç elif harfi yukarı doğru uzatılmış, üç nûn harfi ise solda iç içe yerleştirilmiştir. İlk düzenlemesi bu ana temel üzerine olan tuğra, yavaş yavaş gelişmiş, metninde ve istifinde değişiklikler olmuştur. İlk tuğralar son derece basit bir şekilde tertip edilmiştir. Aynı sadelikle Fatih zamanına kadar devam eden tuğra, bu devirde hakiki hüviyetini bulmaya başlamış ve Kanunî döneminde daha belirgin bir kimlik kazanmıştır. Daha sonra gittikçe güzelleşerek nihayet en güzel şeklini II. Mahmud devrinin en büyük hattatı Mustafa Râkım tarafından almıştır. Bundan sonra artık hattatlar zamanımıza

kadar aynı üslûbu takip etmişlerdir. Râkım efendi’ den sonra tuğra çekmekte pek çok kimse yetişmişse de en ustaları; Haşim Efendi, Vahdetî, Abdülfettâh Efendi, Sami Efendi, İsmail Hakkı Altunbezer’ dir. İsmail Hakkı Altunbezer, Osmanlı İmparatorluğu’ nun son resmî tuğrakeşi idi.

2.2.4.9. Vakfiyeler

Vakıflar, İslamiyet’ in ve Türk milletinin özünde sahip olduğu yardımlaşma ve dayanışma ruhu neticesi insan hayatının ihtiyaçlarını karşılama doğrultusunda sürekli ve belirgin olarak sistemleştirdiği kuruluşlardır. Vakıf, kişinin taşınabilir ve taşınamaz mallarının kendi istek ve arzusu ile yapılmasını istediği hayrı dinî, kültürel, sosyal, ekonomik, sağlık vb. hizmetlerin yerine getirebilmesi için özel mülkiyetinden çıkarıp şart koştuğu hizmete tahsis etmesidir.

Vakıf hizmetlerinin daha sağlıklı yürütebilmesi için 1826 yılında “Evkaf-ı Hümâyûn Nezareti” resmen kurulmuş, Cumhuriyet devrinde ise 1935’ te Vakıflar Kanunu ile sistemleştirilmiştir.

Vakıfların temel taşı ve tapusu niteliğindeki belgeler, vakfiyeler ve zeyl (ek) vakfiyelerdir. Hukukî, tarihi, ilmî, edebî yönlerden büyük değer taşıyan, kültür hazinesi niteliğindeki bu belgeler hat, cilt ve tezhip gibi güzel sanatlar açısından da birer şaheserdirler.

Vakfiyelere verilen değer bir göstergesi de tezyînatların zenginliğidir. Vakıf yapan şahsiyeti, sosyal seviyesine göre vakfiye zamanın müzehhipleri, hattatları tarafından uygun şekilde dizayn edilirdi. Örneğin; Bezm-î Âlem Valide Sultan’ın vakfiye mührü hem hat ve hem de edebiyat yönünden eşsizdir.

2.2.5. Hattın Uygulanmasında Aranılan Özellikler

Hattat Hasan Çelebi bu konuda şunları söyler: “ Hat, kabiliyet kadar merak ister. Râkım Efendi 12 yaşında icazet almıştır. Bu kabiliyetin sonucudur. Fakat ilmin yaşı yoktur. Sebat ederek azimle çalışmanın sonucunda muvaffak olunabilir. Ancak hoca sadece yol göstericidir. Edindiği tecrübeyi talebesine sözle aktarır, örnekle gösterir. Talebe de kendi çalışmasını o sözlerle yoğurup pekiştirdiği oranda muvaffak olur. Hat

sanatı bir meleke kesbetme işidir. Bu aynı zamanda ruhu terbiye etme vesilesidir. Besmele çekerek “ Rabbi yessir.....” ile meşke başlanır. Ardından harfler, defalarca yazılmak suretiyle en hassas ve incelikli ölçüleriyle zihne ve ele nakşolur. Bunun başka bir anlamı olmasa gerek. Ruhu ve eli terbiye olan talebe artık icazet alma seviyesine gelmiş demektir. Artık bu andan itibaren ruhlara ve gönüllere hitap eden eserler vermenin de eşiğindedir.

Hat sanatında ahenk ve güzellik, okunurluktan önde gelir. Bu ahenk ve güzellik adına manasızlığı icap ettirmez. Hat sanatı, hassas ölçülerinden taviz verilmeden estetiği yakalamaktadır. İşte zor olan yanı da budur, hatla gönül bağı olanlara ibadet hazzı veren de. Her ibare her yazı türüne yatkındır diyemeyiz. Bazı ibareler istife gelmez, istifte kelimeler okunaklı olmalıdır. Sırf tezyîni amaçla sıralama bozulmamalı, kelimeler birbirini geçmemelidir. Hatta lisan dahi yazı karakterine uygunluk bakımından önem arzedebilir. Tarihte yazacağı metni titizlikle seçen hattatlar olmuştur.

Güzel bir yazıda olması gereken estetik unsurlar şöyle sıralanabilir; okunaklık, tenasüp, terkip, sadelik, ihtişam, duruş güzelliği, anatomik uyum ve mıstar kaidelerine uygunluk.

2.2.5.1. Okunaklılık

İyi bir yazıda, harfler ve kelimeler birbirinden ne kadar rahat ve kolay seçilirse yazı o ölçüde kolay okunur. Yazının doğru okunması, imlâsının yanlış olmamasına da bağlıdır. İstiflerde, kelimeler yerleştirilirken mümkün olduğunca içerisindeki sıralarına özen gösterilmelidir. Kompozisyon yaparken yazılacak kelime kendinden sonra gelen kelimeyi tamamlamalıdır. Yazılarda kullanılan hareke ve tezyîni işaretler yerli yerinde kullanılmalıdır. Bir yazının güzel olması veya güzel sınıfına girmesi yalnız onun şekilsel güzelliği ile ilgili değildir. Unutulmamalıdır ki yazının verdiği mesaj ve okunabilirliği onun istif güzelliğinden önde gelir.

2.2.5.2. Tenasüp

Lâm, vav, nûn gibi harflerin uzunluk ile enleri, incelik ile kalınlıkları arasındaki fark ve özelliklerin ruh üzerinde bir etkisi vardır. Bu özellikler ve güzellikler yalnız hat

sanatında değil, mimarlık, heykeltıraşlık gibi diğer sanatlarda da aranan önemli özelliktir.

2.2.5.3. Terkip

İslam yazılarında “yazma” anlamına gelen terkip kanununun asıl hedefi, kompozisyonda ruhi geometrinin gerektiği metaneti sağlayabilmektir. Terkibin mükemmel bir şekilde geliştirilebilmesi için el ve kalemin özel bir teknikle yürütülmesi gerekir. Hat sanatçısının kendi iç gerçeğini yazı çeşitlerine göre kalınlıkları değişen kalemlerle değişmeden verebilmesi, önemli bir özelliktir. Sözgelisi; en kalın kalemin çıkardığı harf ve kelimelerde en ince kalemin zarâfetini, inceliğini yansıtabilmesi, ancak bu özel teknikte tam bir hüner kazanmış olmakla mümkün olur.

2.2.5.4. Sadelik

Sadelik fikri yazıda bir kıymettir. Harfler ve kelimeler her türlü hareke ve tezyînat hatta istif ve terkip külfetinden kurtulmuş olarak kendini göstermektedir. Sözgelisi; Sinan devrinin çinilerinde görülen büyük Celî yazılarında bu özellik tamamıyla vardır.

2.2.5.5. İhtişam (Azamet)

Yazılarda ihtişam, daha ziyade Celî Sülüs ve Kûfî gibi bünyeleri gereği, kalınlığa, ağırlığa, kudret ve kuvvet duygularının ifadesine uygun yazılarda tecelli etmektedir. Sülüs ve Kûfî yazıları, azamet hissi itibari ile incelendiğinde görülecektir ki, bu yazılara ait bazı ekoller, bu hissin ifadesini kendine doğrudan doğruya mevzuu olarak kabul etmişlerdir. Mustafa Râkım ekolünde olduğu gibi, sanatta bu azamet fikrinin karşılığı incelik hissidir. İncelik, azamet gibi irademize değil, kalbimize, hislerimize, etki eden bir özelliktir. ,Türk yazıları arasında bu hissi en iyi ifade eden yazı Ta’lik yazısıdır. Ta’lik hattının bünyesi bu kıymetin bütün özellikleri ile tecellisine çok uygundur. Ondan sonra Nesih, Rik’a yazılarında da bu incelik hissinin tecellisini bulmak mümkündür. Mesela Şevki Efendi’ nin Nesihleri, İzzet Efendi’ nin Rik’a yazıları bu incelik hissinin bir ifadesidir.

2.2.5.6. Duruş güzelliği

Yazı sanatında güzelliğin kaynaklarından biri de harflerin duruşlarıdır. Hat sanatçısı harf, kelime gövdelerini güzelleştirmekle kalmaz, bu gövdelere en güzel duruşları vermek için çabalar. Yazı estetiğini var eden yalnız güzel gövdeler olmayıp birde bu güzel gövdelerin güzel duruşlarıdır. Yazı güzelliğinde bunu anatomik ölçüler sağlar ve kalem kalınlığında noktalarla belirlenir. Aynı nokta ölçülerine boyun eğen, ancak tarzları bambaşka olan yazı şaheserleri vardır. Mustafa Râkım ve Mahmud Celâleddîn Celîlerinde de, İran ile Türk Ta'liklerinde olduğu gibi. Bu değişikliklerin belli başlı sebepleri arasında, duruş ayrılıkları başta gelmektedir. Kuvvetli sanatçı, bu duruşların sonsuz oluşlarından yararlanan kimsedir. Sanatta başarısız olanlar için çirkinliklerin sebebi yine bu duruşlardır. Hat sanatında estetik değerlerin bir kaynağı da harflerin duruşlarıdır.

2.2.5.7. Anatomik Uyum

Yazı, harflerin yapısı bakımından üç elemandan oluşur. Yatay çizgiler (keşideler), dikey çizgiler, yuvarlak baş ve gövdeler. Yazılan yazının cinsi ne olursa olsun satırlar bir yatay çizgiye göre düzenlenir. Sülüs, Celî, ve benzeri yazılarda harf gövdeleri bu yatay çizgiye hafifçe eğri olarak keser veya onun üzerine sıralanır. Dikey çizgiler ise hemen hemen dik açı yapacak şekilde yazılır. Yuvarlak başlar, çizginin üzerinde, yuvarlak gövdeler çizginin altında yer alır. Ancak her yazı çeşidinde istif bakımından durum değişebilir. Harflerin kalınlığı ve ölçüsünü kalemin ağzının genişliği yani kalemin noktası belirler.

2.2.5.8. Mıstar Kaideleri

Bir yazıyı yazmaya başlamadan önce onun mıstarı, yani harflerin satır çizgisi üzerine nasıl dizileceği kaide halinde hattatlar tarafından bilinir ve bu mıstar kaideleri, hat sanatında yeni yetişeceklerle öğretilir.

Mıstar kaidelerini bilhassa Osmanlı Türkleri tespit etmişlerdir. İntizamın yazıda bir ifadesi olan bu kaidelere, aynı yazıyı kullanan diğer İslam ülkeleri bizdeki kadar önem vermemişlerdir.

Her yazı cinsine göre harflerin ve kelimelerin satır çizgisi üzerinde olmaları gereken öyle yerler vardır ki, bu yerler sağ ve soldaki harflerin bünyevî özelliklerine göre değişirler. Bu değişmelere rağmen harflerin ve kelimelerin bunlardan doğan bir bütün yazının bu mıstar çizgisi üzerindeki yerlerini bize sağlayan bu çizgi değil, bu çizgi üzerinde yer alacak olan yazının kendi mıstarıdır. Bu mıstara satır nizamı veya kürsî denir.

2.3. Geçmişten günümüze Türk Hattatları

Türk hat tarihini, Türklerin İslamiyet’i kabul etmeye başladıkları X.yy’dan başlatmak lazımdır. Bu devirde hat sanatının merkezi Abbasî halifelerinin başkenti olan Bağdat idi. İlk Müslüman Türk devletleri olan Karahanlılar ve Gazneliler zamanından bize intikal eden eserlerin sanatkârları bilinmektedir.

Hat sanatı bakımından Anadolu Selçukluları sahası daha zengindir. Türkler Anadolu’ ya geldikleri zaman her tarafta olduğu gibi burada da İbn Bevvap’ ın üslûbu hakimdi. Bu devrin güzel yazı örnekleri ilmî eserlerden ziyade o çağın Kur’anlarında bulunmaktadır. Bunlarında genellikle Reyhanî ile yazıldığını görüyoruz. Bu Kur’an’ lardan bazıları halen Evkaf Hat Müzesi’ ndedir.

Türk hat sanatını yaratanlar, inançlarını, derin ve renkli kişiliklerini, yazıya getirdikleri yeniliklerle bütünleştiren sanatçılardı. Aynı zamanda yaşadıkları ağı özümsemiş, engin kültüre sahip alçakgönüllü ve bilge kişilerdi. Örneğin Aklâm-ı Sitte’ nin yaratıcısı Yakut-ı Mustasımî (ö. 1298), İslam hukuku uzmanı, şair ve yazardı. Yazıda o gün için ilk olan okunaklı ve hoş kompozisyonlar oluşturarak hat tarihine geçti. Yazıya estetik, canlı ve akıcı bir yapı kazandırarak yazının temellerini de oturtmuş oldu. Yakut, Osmanlı hattatlarını etkiledi ve kendine özgü bir ekol yarattı. O’ nun yazıyı Türkçeleştirdiği söylenir.

Muhittin serin, “Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar” adlı eserinde onun hakkında şu bilgileri verir: “ Adı yakut B. Abdullah, Künyesi; Ebu’l Mecd, lakabı Cemâleddîn’ dir. Son Abbasi halifesi Mustasim- Billah’ a nispetle de Mustasımî nisbesini almıştır. Küçük yaşta iken Anadolu’ dan Bağdad’ a esir olarak getirilmiş, Halife El- Musta’sim tarafından satın alınmıştır. Yazı tahsilini tamamladıktan sonra asıl gelişmesini İbn- Mukle ve bilhassa Ali B. Hilâl’ in yazıları üzerinde yaptığı uzun incelemeler sonunda elde etmiştir. Onların en güzel harflerini seçerek, İbn-i Mukle ile belirlemeye başlayan

Âklâm-ı Sitte' ye letafet kazandırmıştır. Üslûbunun farklılığı bütün kalemlerde hissedilmekle beraber, Yakut üslûbunda Muhakkak ve Reyhanî yazılar klask form ve güzelliğine ulaşmıştır. Sülûs ve Nesih kalemleri ise mektebinde karakter kazanmakla beraber asıl gelişmesini, Şeyh Hamdullah ekolünde tamamlayacaktır. Tevki' ve Rik'a kalemleri Yakut öncesinde nisbet ve ölçülerini bulmuş idi. Yakut üslûbunun kısa zamanda İslam aleminde benimsenmesi, örnek alınması ile kendisine Kibletü'l- Küttab (Hattatların Kiblesi) lâkabı verilmiştir.

Selçukluların son devri ile Osmanlıların ilk devrinde Anadolu (Fatih devrine kadar) Yaküt- ı Mustasimî ekolünün tesirinde bulunuyordu, İstanbul' un alınmasından önce yazının Edirne ve Amasya' dan gelişmeye yüz tuttuğunu ve burada devrine göre kuvvetli hattatların yetişmeye başladığı görülmektedir. Bu devrede Amasya' da doğan, fatih ve II. Bâyezid devirlerinde yaşayan Şeyh Hamdullah adında ki bir Türk hattatı, yaptığı bir hamle ile İslam yazısına yeni bir istikamet vermeye muvaffak oldu.

Şeyh Hamdullah (1436 – 1519) önceleri, Yaküt-ı Mustasimî üslûbunu takip ederken fitrî kabiliyetini ve bir müddet talebesi olan II. Bâyezid' in teşviki ile yazısını ileri götürmeye başladı. Padişah, onun Yaküt-ı Mustasimî' den daha güzel yazmasını istiyordu. Nihayet o, iki yüz elli senedn beri devam eden Yaküt-i Mustasimî' nin estetik anlayışını değiştirerek yazıya yeni riyazî ve hendesî ölçüler getirmek suretiyle onun yazısındaki sert görünümü tatlı bir görünüme çevirdi. Yakut' un getirdiği anatomik güzelliği aştığı gibi ayrıca harfleri fizyolojik bir güzelliğe kavuşturdu.

Şeyh Hamdullah, Osmanlı Türk hattatlarının babası olup Âklâm-ı sitte' de, hem Türk ekolünün yaratıcısı, ham de klasik Türk mektebinin kurucusudur. Yazı sahasında, san'atı herkese kabul ettirdiği XV. Yüzyılın ikinci yarısında, İslam dünyasında artık hattatlık, yeni bir safhaya girmiş ve yazı Arap ve İran sahasında, Yakut mektebinin mahdut ve eksik sanat anlayışı içinde devam ederken, Anadolu sahasında büyük bir gelişmeye mazhar olmuş ve o tarihe kadar İslam yazısının merkezi olan Bağdat ehemmiyetini kaybetmiş ve İstanbul yazının merkezi haline gelmişti.

Ahmet Karahisarî ve kurduğu ekolün takipçileri müstesna; XVI. İle XVII. Asır sonlarına kadar yetişen hattatların hepsi Şeyh Hamdullah' ın yolunu yani ekolünü takip etmişlerdir. Yani kurduğu mektebin tesiri, Hafız Osman (1642 – 1698) isimli ikinci büyük san'atkârın devrine kadar sürmüştür.

Şeyh Hamdullah ekolünün en meşhur temsilcilerinin başında oğlu Mustafa Dede (ö. 1538) ve damadı Şükrullah Halife (ö. 1545?), Pîr Mehmet (ö. 1580 9, Halid-i Erzurumî (ö. 1630), Mehmed el- İmam (ö. 1642) gibi san'atkârlar gelir. Bunları, Halidî Erzurumî' den icazet alan Sadrazam Köprülüzâde Ahmet Paşa' ya hocalık eden, kırktan fazla Kur' an yazan ve ustalık bakımından Şeyh ünvanıyla adlandırılan Derviş Ali “ Büyük Derviş Ali” (ö. 1673); aynı hocada icazetnâme alan Nefeszâde Seyit İsmail (ö. 1679), sonra Ramazan B. İsmail (ö. 1680); Devril Ali' den ders gören Suyolcuzâde Mustafa Eyyubî (ö. 1686) ile Ağapulu İsmail b. Ali (ö. 1706); yine yazıdaki kudreti dolayısıyla Şeyh-i Sanî ünvanı alan İsmail Zühdi “ Eski zühdi” (ö. 1731) ve ilk devre yazıları şeyhinkine benzeyen Şekerzâde Seyyid Mehmed B. Ahdurrahman (ö. 1752) takip eder.

Ahmet Karahisarî “Afyonkarahisarlı” Ahmet Şemseddin tarafından kurulan Âklâm-ı Sitte yazı mektebine Ahmed Karahisarî mektebi veya sadece Karahisarî mektebi adı verilir. Şüphesiz II. Bâyezid devrinde sanat hayatına başlayan Ahmed, I. Selim ve Kanunî devirlerini de idrak etmiş ve bize unutulmaz eserler bırakmıştır. Yazıda ilk hocasının Yahya Sofî olduğu zikredilir ise de O, yazılarının altına attığı imzalarında onun adını kaydetmez, yalnız Esedullah-ı Kirmanî' yi anar. Bu san'atkâr Yakût-ı Mustasimî mektebine mensuptu. Karahisarî' de onun öğrencisi olduğundan aynı üslûbu benimsemişti. Karahisarî, Şeyh Hamdullah' ın kurmuş olduğu üslûptan ayrı bir yolda yürümüş olmasına rağmen san'atındaki üstünlüğü dolayısı ile XVI. Yüzyıl Anadolu' sunun yedi büyük hattatından biri olarak tanınmıştır.

Çeşitli eserleri arasında en önemlisi, Kanunî için yazdığı ve halen Topkapı Sarayı Kitaplığı' nda bulunan son derece değerli Kur' an-ı Kerim' dir. Diğer önemli eserleri, Topkapı Sarayı, Türk İslam Eserleri Müzesi ve Süleymaniye Kütüphanesinde bulunmaktadır.

Ahmed Karahisarî' nin bilinen yedi öğrencisi vardır. İbrahim el- hüsnî, el- Kâtip (ö. 1559) ve Muhyiddîn Halife (ö. 1575), Derviş Mehmed (ö. 1592), Hasan Çelebi (ö. 1593), Ferhat Paşa, Süleyman El Hicazî.

İstanbul' da Tophane' de Kılıç Ali Paşa Camisi' nin yazılarını yazan Yusuf Demircikulu ise herhalde bu mektebin son temsilcisidir.

Ahmed Karahisarî mektebi, onun ve öğrencilerinin vefatından sonra tarih sahnesinden silinmiş ve yerini Türk zevkine uygun düştüğüne şüphe olmayan Şeyh Hamdullah mektebine bırakmıştır.

İstanbul’ lu olan Hafız Osman, Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî’ den icazetnâme aldı. II. Mustafa ve III. Sultan Ahmet’ e yazı hocalığı yaptı. Hafız Osman hocalarından istifade etmekle beraber Şeyh Hamdullah’ ın yazılarını da tetkik etmiş ve içinden beğendiği harfleri seçerek onları ideal bir harf olarak tanımış ve Şeyh’ in eksikliklerini tamamlamıştır. Şeyh, yazıda klasik devrin başlangıcı, Hafız Osman ise bu kalasızmin kemal ve olgunluk devridir.

İslam dünyasının bütün hattatları, Şeyh ve Hafız Osman’ ı iki büyük önder olarak tanır. XVIII. yy’ dan itibaren hattatlar artık onu takip etmeye başlamışlardır. Bugünde Âklâm-ı Sitte hattatları onun mektebini takip etmektedirler. Yazılarının en güzel devresi 1682’ den sonra olan bu büyük üstadın eserleri arasında, 25 adet Kur’ an, sayısız murakka ve kıt’a bugün müze ve kütüphanelerimizi süslemektedir.

Bu mektebi en şöhretli simaları arasında Derviş Ali, Yedikuleli Seyyid Abdullah, Eğrikapılı Mehmed Rasim bulunmaktadır.

Yine XVII. Ve XVIII. yüzyılda yetişenler arsında Hafız Halil (ö. 1783), Cemşir “Cemşir Hafız” diye şöhret kazanan Mehmed Salih (ö. 1820?), İsmail Zühdi (ö. 1806) haklı bir şöhrete sahiptir. Kendisi, Âklâm-ı Sitte’ de ve bu yazıların celisinde usta bir san’atkâr olup Osmanlı- Türk celî yazısına kemale ulaştıran kardeşi Mustafa Râkım’ ın yetişmesinde müessir olmuştur.

Yine bu üslûptan yetişen hattatlardan Şevki Efendi (1826 – 1888), sülüs ve nesihlerinde metanet ve titizliği ile meşhurdur.

Yetişen bir çok hattat arasında bilhassa isim yapanların başında Kâmil Akdik (1862-1941), Neyzen Emin Efendi (1884- 1945), Macid Ayrıl (1891-1961), Halim Özyazıcı (1898- 1964), Hamid Aytaç(1891-1982) Âklâm-ı Sitte’ de unutulmaz isimlerdir.

Hafız Osman mektebinin bir kolu da hattatlar ve musikişinaslar arasında Kadiasker (Kazasker) adıyla tanınan Mustafa İzzet Efendi (1801- 1876)' dir. Nesih yazıdaki en bariz hususiyeti pek keskin yazmış olmasıdır. Celî Sülûs' te de Mahmud Celâleddîn ile Mustafa Râkım arasında bir şiveye sahip oldu.

Celî yazıda iki ana ekol vardır. Bunlarda birincisi Mustafa Râkım ekolü; diğeri de Mahmud Celâleddîn ekolüdür. İkincisinin ömrü yarım asır kadar sürmüş, fakat Mustafa Râkım'ın kurduğu ekol ise yaşamaya devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiştir.

Celî' ye olgunluk kazandıran Mustafa Râkım, Ünyeli olup, tahsil için geldiği İstanbul' da yetişti. Yazıyı Küçük Derviş Ali ile kendi ağabeyi İsmail Zühdi'den öğrendi ve Celî' de Osmanlı- Türk hattatlarının en büyük ustası oldu. Bugünde Türk hattatları onun yolunu takip etmektedirler.

Üslûbunu takip edenlerin başında II. Mahmud gelir. Mehmet Haşim Efendi (ö.1845), Çarşambalı Hacı Arif Bey (ö. 1892), Abdülfettah efendi (1825-1896) isim yapmış hattatlarımızdandır.

XIX. yüzyılın ortasında yetişen XX. Yüzyıldaki hattatların da yetişmesinde rolü olan Sami Efendi (1838- 1912) ise adeta Mustafa Râkım' ı eksiklerini ikmal etmiş ve onun mektebinin bir kolunu medya getirmiştir.

Mustafa Râkım mektebinin zikre layık hattatlarından biri de Nazif Bey (1846- 1913)' dir.

XX. yüzyıl başlarında şöhrete ulaşan hattatlardan Ömer Vasfi (1880-1928), İsmail Hakkı Altunbezer, Macit Ayrıl, Halim özyağcı, Hamid Aytaç bu ekolden yetişen san'atkârlardır.

Mağruru, başeğmez ve inatçı bir kimse olarak bilindiği için, hattatlarına kendisine yazı göstermedikleri Mahmud Celâleddîn eskilerin ve aynı zamanda çağdaşı Mustafa Râkım' ın yazılarına bakarak kendine has bir üslûp meydana getirmiştir. Hakikatte Celî' yi Mustafa Râkım gibi yazamayınca yazısı ayrı bir yola sapmıştır. Nesih' te ise tamamen Hafız Osman' ın yolundadır. Mahmud Celâleddîn yolunda yürüyenler azdır. Bunların başında Esmâ İbret gelir. İkinci derecede bir hattat olmakla beraber güzel

yazıları da olan Sultan Abdülmecid' de (Saltanatı: 1839- 1861), Mahmud Celâleddîn' in çırağı Tahir Efendi' den (ö. 1846) yazı yazmıştır. Hayatı hakkında fazla bilginiz olmayan Çukurcumalı Mahmud Cemaleddîn gibi birkaç kişi tarafından takip edilen bu ekolün ömrü uzun olmamış, yerini Mustafa Râkım ekolüne bırakmıştır.

Hat sanatının Osmanlı' dan Cumhuriyet devrine intikalinde, son devrin büyük hattatları ise Beşiktaşlı Hacı nuri Efendi, Necmeddin Okyay, Mahmud Öncü, Hasan Çelebi, Ali Alparslan klasik hat sanatımızı sürdürmüşler ve yetiştirdikleri genç hattatlar da bu sanatımıza sahip çıkmaktadırlar.

Hat sanatımıza çağdaş boyutlar getiren Prof. Emin Barın (1913- 1987), bu konuda hayli başarılı olmuştur. Gerek yurt içinde gerekse yurt dışında Türk yazı sanatını en iyi şekilde tanıtarak büyük başarılar elde etmiştir. Çağdaş grafik tasarıma baktığımızda Ebüzziya Tevfik ve Emin Barın' ın attıkları güçlü köprüler sayesinde, İhap Hulusi Göreyi Sait Maden, Mürşide İçmeli, Mengü Ertel, Aydın Erkmen, Savaş Çekiç gibi kimi grafik tasarımcılarının, geçmiş kültürümüzden kopmadıkları bilinçli arayış ve seçimlerle bu köprüyü kurdukları görülmektedir.

2.4. Nusretiye Camii İle İlgili Bilgiler

2.4.1. Nusretiye Camii Tarihi ve Mimari Yapısı

Bu caminin yerinde Sultan III. Selim tarafından yaptırılmış olan Tophane-i amire arabacılar kışlası camii bulunmakta iken, (1238) 1822' de bir çok binalarla beraber camide yandığından Sultan II. Mahmut (1242) 1826' da bu camiye yaptırmıştır. Camii mimarı Hristiyan Mimar Kirkor Balyan'a yaptırmıştır.

Cami yüksek bir subasmanı üzerinde olup, mihrabı çıkıntılı, kare plandadır. 7,5 m çapındaki tek pandif kubbenin 33 m bulan yüksekliği barok bir granittedir. Dört yuvarlak kemere dayanan kubbenin aşağıda kuvvetli silmelerle katlar halinde yükselen dört takviye kuleleri, birer kemer ile kubbeye bağlanmaktadır. Ayrıca kubbenin etrafı küçük barok kuleciklerle çevrilmiştir. Kubbe 20 pencerele bir kasnak ile duvarlara intikal ettirilmiştir.

Sütunlar arasında ortada birbirini kesen dairelerden şebekeler, yanlarında kabartma gerdanlarla esaslı korkuluklar vardır. 4m yüksekliğinde dilimli kemerli barok kap üzerinde hattat Râkım ‘ ın kitabesi ampir süslemelerle çevrelenmiştir. İki şerefeli iki minaresi bulunan cami 2148m² arsa üzerine 100 m² olarak inşa edilmiştir.

Caminin iki yanında mahfeler iki katlı evi andırır. Uzun hazire cephesi ve iki sebili caddeye bakmaktadır.

Dönemin süsleme özelliklerine bakıldığında batılılaşma etkisi olduğu görülmektedir.

XVII. yüzyıl sonları XVIII. Yüzyıl başlarında Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarını imzalayarak Avrupa’da ilk kez toprak kaybına uğrayan Osmanlı Devleti, bu askeri alandaki acı yenilgilerin yanı sıra, iç bozukluklar üzerine tedbir alma anlamında devlet kademesinde bilinçli olarak Batı’ya açılma hareketleri başlamıştır. (Arık, 1970: 13,14)

“Osmanlı İmparatorluğu’da belirli siyasal ve ekonomik etkenlere bağlı olarak XVII. Yüzyıl sonlarından itibaren izlenen askeri, ekonomik ve sosyal yapıyı yeniden düzenlemek amacıyla yapılan bu batılılaşma hareketleri çerçevesinde sanatta da batılılaşma eğilimlerinin başladığı ve bu yönelişin XIX. Yüzyılın ikinci yarısına doğru ileri bir boyut kazandığı görülmektedir. Bu bağlamda İstanbul’ da Avrupalı ressamların eserlerinin sayıca artması, yeni yapılan sarayları duvar ve tavanlarının resimlerle süslenmesi ve nihayet plastik sanat sergilerinin açılması İstanbul’ da batı anlayışına yönelik bir sanat ortamının oluştuğunun göstergeleridir.”Bu batılılaşma hareketlerine bağlı olarak dönem içinde Cami, konak, köşk gibi yapıların süslemeleride değişmiş geleneksel rumi, hatai vb. motiflerin yerini kartuşlar, kenger yaprakları, fiyonklar gibi batılı öğelere bırakmıştır.(Çetintaş V. 2000:457).

Bu bilgiler ışığında cami içi süslemelere bakıldığında barok ampir üslûpta duvarlar boyanmıştır. Pencere kenarları çevrelenmiş ve tacı andıracak şekilde üst kısmında yükselmeler vardır. Mihrap çıkıntısı kubbe tavanı ve ana kubbe tavan göbeği altın varak kabartmalıdır.

Minber mermerden yapılmıştır ve üzeri barok ampir üslûpta kabartmalarla süslenmiştir. Camiyi çevreleyen kuşak yazısı, kapı üzeri levhalar, mihrap üstü levha, minber üstü levha mermer kabartma olarak oyulmuştur. Üzeri varak altınla kaplanmıştır.

Mihrap ve Minber üzeri, kapı üzerleri tacı andırır şekilde mermer kabartmalar ile barok ampir üslûpta süslenmiştir.

Camide hünkâr mahfili mevcut olmakla birlikte şu an harap şekildedir. İkinci kattadır ve cami içine kafesli bölmeden bakmaktadır. Caminin ikinci katında iki paşa dairesi ve hünkâr dairesi bulunmaktadır.

2.4.2. Nusretiye Camii Yazıları

Caminin içini kuşak şeklinde çevreleyen Celî sülûs yazı ile Lafzatullah, isminebi, ciharyar-güzin ve hasaneyn yazıları (Camii takımı) Mustafa Râkım Efendiye ait olup kuşak yazısının sonunda Râkım' ın gayet güzel istifli bir imzası bulunmaktadır. Âmme suresinin tamamının yazılı olduğu kuşak 41m uzunluğunda 60cm enindedir.

Camii içerisinde ve dışında çeşitli kapılar üzerinde bulunan ayet ve hadislerin Râkım' a ait olduğu belirtilse de, yazıların üslûp ve tavır olarak farklılık gösterdiği ünlü hattatlarımız tarafından söylenmektedir. Kaldı ki kuşak yazısının sonlara doğru olan kısmının dahi Râkım' a ait olduğu şüphelidir. Caminin giriş kapısı ve fındıklı tarafındaki sebil ve muvakkithane üzerinde bulunan Celî Ta'lik yazılar Yesarizâde Mustafa İzzet Efendiye aittir.

Nusretiye camii kapısı üzerinde bulunan ta'lik kitabe 1999 senesi içerisinde kapının yakılması sonucu tahrip olmuş ve kararmıştır.

Caminin kuşak ve diğer yazıları mermere kabartma olarak oyulmuş olup, gayet temiz bir şekilde zamanımıza kadar ulaşmıştır. Kuşak yazısının alıntıları 1996 yılı içerisinde yenilenmiştir.

Nusretiye Camii kuşağı sonunda beyzi madalyon şeklinde “ketebahu Mustafa Râkım ğufiralehu” şeklinde imza ye almaktadır. Mustafa Rakım’ ın san’atta yeniliğe açık ibda güzüne işaret eder.

2.4.2.1. Nusretiye Camii Yazıları Teknik bilgileri

Mustafa Râkım’ ın vefat yılı içerisinde (1241), 1826 tarihinde yazdığı Nusretiye Camii kuşağı Nakşidil Türbesi kuşak yazısı seviyesinde olmasa da istif mükemmeliyeti ve harflerin tenasübü yönünden yine de mükemmel sayılır. Râkım Efendi’ nin bu kuşağı, sol tarafı felçli olduğu halde, talebeleri Mehmet Haşim ve Mehmet Şakir Recai Efendilerin yardımıyla yatağında yan dönerek yazdığı rivayet olunur. Râkım, “euzubillahissemii’l-alimimineşşeytanirracim” den sonra farklı bir besmele istifıyla kuşağa başlamıştır. Rakım Efendi bu kuşağında istifteki ustalığı göstermiş harfleri gayet dengeli bir şekilde dağıtmıştır. Özellikle dik harflerin dengeli dağılımına dikkat etmiştir. Daha önceki istiflerinde sıkça kullandığı harf tetabuklarına bu kuşakta yer vermemiştir. Yalnız kuşak sonunda bukuna istifli imzada bol bol tetabuk kullanarak istif dehasını ortaya koymuştur. Ömrünün son zamanlarında ve hasta halinde yazmasına rağmen harflerin tenasübü ve yazının istifi Râkım’ a yakışacak letafettir.

Kuşak yazı “ mihrap sofrası” na kadar düz bir kanal şeklinde ilerlerken, sofanın başlangıcında yükselerek devam etmiş, sofanın bitiminde ise tekrar eski seviyesine inerek devam etmiştir. Bu iniş ve çıkışa Hattat Sami Efendi “deveboynu” adını vermiş ve bu kısım için “şu deveboynu çift dönüş yok mu Allah Allah!” diyerek hayranlığını ifade etmiştir. Deveboynu denilen kısımda harfler duruşlarını bozmadan kat kat tertip edilerek, istif üst kısmına çıkarılmıştır. Aynı şekilde iniş kısmında da harfler kat kat istif edilerek yazı eski seviyesine indirilmiştir. Harfler, Rakım tarafından ilk defa başarı ile bu şekilde istiflenmiştir.

Râkım Efendi, Nusretiye Camii kuşağında istifi, harf gövdeleri ile ön plana çıkarmıştır. Bunun yanında bol miktarda hareke ve tezyinî işaretleri de kullanılmıştır. Ancak hareke ve tezyinî işaretlerde kullandığı kalem kalınlığı harflere göre cılız kaldığı görülmektedir. Kuşak istifi, sonlara doğru daha derli toplu ve sıktır. Kuşak istifinin son birkaç metresinde görülen bu durum yazının bu kısımlarının Rakım’ ın elinde çıkmamış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.

Râkım Efendi' nin yazıları, hattatlarca pek makbul addedilmiş ve daima örnek alınmıştır. Özellikle Nakşidil Türbesi Haziresi yazıları ile kuşak yazısı ve Nusretiye camii kuşak yazısı, hattatların önemli ziyaretgahlarından olmuştur. Ki bu durum bugün de aynen devam etmektedir. Çünkü bu yazılarda Celî Sülüsün önemli nükteleri bulunmaktadır.

Nusretiye Camii Calî Sülüs yazılarında iki yerde Râkım imzasına ve 1241 tarihine rastlanmaktadır. Caminin ana mekânının üç tarafını dolanan kuşak yazısının sonunda, caminin sol duvarı kuşak bitimine birde cami dışı hünkâr girişi kapısı üzerindeki yazının sonuna imza ve tarih konulmuştur. Kuşak yazısının sonunda beyzımadyon içerisindeki istifli imza, dikkat çekici özellik ve güzelliğindedir. İmza cazip tetabuklara rastlamak mümkündür. Mesela ketebehe fiilinin kef harfinin sereni, Mustafa isminin sad harfinin baş kısmı gayet güzel bir şekilde yerleştirilmiştir. İstifin üst kısmında, iki elif harfi paralel bir şekilde adeta sarkıtılmıştır. Bu imza “ketebehe Mustafa Râkım ğufiralehu 1241” ibaresi bulunmaktadır. Bu şekliyle ilk defa görülen bir örnektir. İstifli imza geleneği Râkım ile başlamıştır.

2.4.2.2. Nusretiye Camii Yazılarında Kullanılan Celî Sülüs İle İlgili Bilgiler

Lûgatte “aşikâr, iri, büyük” manalarına gelen celî, ıstılah olarak hat sanatında bir yazı cinsinin, meşk kaleminden daha kalın kalemle yazılan iri şekline verilen isimdir. Meselâ, sülüs yazısı normal olarak 2.5 mm’ lik kalemle yazılır. Bu ölçü aşılmaya başlar. Kalem kalınlığı üç katına ulaşınca yazı artık celî olur. Sülüs yazı ile celî yazı arasındaki ölçü ile yazılan yazıya da Türkçe’ de tokça sülüs, Arapça’ da sülüseyn adı verilmiştir. Celî yazının kalınlığının sınırı yoktur. Ayrıca, celî kelimesi bir yazı çeşidini değil, karakterini ifade eder.

Sülüs ile celî sülüs harflerinin yapıları arasında fark olmamakla birlikte, celî sülüs harfleri daha olgun bir yapıdadır. Harfler büyüdüğünden, bünyeleri ve ayrıntıları çok iyi bir şekilde belirginleşmiş ve olgunlaşmıştır. Bu sebeple özelliklerini içermeyen celî yazılarda hatalar olduğu gibi ortaya çıkar. Bu noktaya işaretleyerek, celî yazıların büyük attatı Sâmi Efendi “celî yazmadıkça hattın esrarına vâkıf olunmaz” demiştir.

Sülüs yazı, celîsine nispetle daha narin, kıvrak ve hareketlidir. Dik çizgiler, celîye nispetle sola daha yatıktır. Celî’ de ise sülüse nispetle daha diktir. Bu durum sülüs yazıya fazlaca işlerlik kazandırmıştır. Ayrıca aralarında önemli bir oranda olmasa bile, harf ölçülerinde bazı farklılıklar da vardır. Celî Sülüs’ te çanakların ölçüsü yarım nokta kadar küçüktür. Sülüs’ te vav harfinin çanağı dört nokta iken, celîde üç buçuk noktadan biraz fazladır. Sülüs yazı sadece büyütülmekle celî elde edilemeyeceği gibi, celî sülüs yazıda sadece küçültülmekle sülüs elde edilmez. İlki büyütülmüş sülüs, diğeri ise küçültülmüş celî sülüs olur. Celî yazıdaki incelik – kalınlık, harf aralıkları mesafeye ve mekâna göre ayarlanır. Bu sebeple celî yazı hayli maharet ister.

2.4.2.2.1. Celî Yazının Doğuşu ve Gelişimi

İslâm’ ın ilk yıllarında yazının, kullanım sahaları ve kullanılan malzemenin tesiri ile iki ayrı tarzı doğmaya başladı. Bunlar Mushaf, kitabe ve önemli belgelerin yazıldığı sert ve köşeli yazı ile günlük işlerde kullanılan yumuşak ve kavisli çizgilerin hâkim olduğu yuvarlak karakterli yazı tarzıdır.

Yazının asıl gelişme yolunu bulduğu yuvarlak karakterli yazının kalın kalemle yazılan şekline kalemü’l-celîl adıyla tanınır. Esasen, o devirde her iki karakterdeki yazının kalın kalemle yazılan cinsine, bu isim verilmiştir. Osmanlı yazı mektebinde celîl ismi celîye dönüşmüş ise de başlangıçtaki celîl yazı ile Osmanlı celîsi arasında, ikisinin de kalın yazılmaları dışında bir alâkalı yoktur.

Hız. Ömer ve Hız. Ali hilâfetleri döneminde yazı Basra ve Kûfe’ de, evvelâ geldiği şehirlere nispetle mekkî ve medenî isimlerini aldı. Başlangıcından beri Mushaf, kitabe ve önemli belgelerin tespitinde kullanılan sert ve köşeli yazı Kûfe şehrinde geliştirilerek adına Kûfî denildi. Böylece ilk defa yuvarlak karakterli yazı ve köşeli yazı isim ve vasıf olarak ayrıldılar. Kûfî yazı, daha sonra gelişerek muhtelif bölgelerde kullanılan aynı karakterde ki yazıların ana ismi olmuştur.

Hat sanatının asıl gelişimini gösterdiği, yumuşak ve yuvarlak karakterli yazıda, en belirgin gelişme Emevîler (661- 750) döneminde olmuştur. Emevîler’ in sonu ve Abbasiler’ in ilk yıllarında ilk yıllarında yaşayan kutbetü’l- muharrir, daha önce kullanılan ve kalem ağzı genişliği belli olmayan celîle nispeten, kalem ağzı genişliği belli olan tûmâr yazısını icat etti. Emevîler döneminde, o zamanın hattına delalet

edecek bir örnek günümüze ulaşmamıştır; muhtemelen Abbasiler bütün bunları yok etmişlerdir. Yalnız Endülüs Emevîler' inden zamanımıza ulaşan örneklerde görebildiğimiz, celî yazının zemininde süsleme unsurlarının kullanıldığıdır. Dik harflerde zülfe kullanılmamış, eliflerin alt uçları sola doğru kıvrılmıştır. Bazı harflerin uç kısımlarına ise tomurcuk şeklinde çiçek motifi konulmuştur.

Abbasiler' in (750-1258) ilk devrinde yaşayan meşhur vezir ve aynı zamanda hattat olan İbn-i Mûkle (ö. 328 / 940), o zamana kadar uzun tecrübe ve arayışlarla elde edilen harf şekillerini, belli ölçülere bağladı. İbn-i Mûkle' den bir asır sonra gelen ve onun mektebinin ikinci merhalesini temsil eden İbnü'l- Bevvâb' ın celîl yazısına bir örnek elimizde olmamakla birlikte İbnü'l- Bevvâb yolunda yazılmış celîl bir yazı örneği mevcuttur.

İbnü'l- Bevvâb'dan iki asır sonra, Ebu'l-Mecd Cemâleddîn Yâkût b. Abdullah el-Musta'sımî (ö. 698 / 1298), uzun süre İbn-i Mûkle ve İbnü'l- Bevvâb yazılarını inceleyerek yazıya yeni bir tavır kazandırmıştır. Yâkût' un yaptığı en büyük yenilik, o güne kadar düz kesilen kalemin eğri kesmesi olmuştur.

Fâtımîler döneminde kûfî yazının celîl örnekleri kullanılmıştır. Bu dönemden el-Hakîm Camii, Ezher Camii harem duvarı, el-Akmer Camii ile el Cuyûşî Camii mihrabında bulunan tezyînî kûfî yanında mihrap içerisinde mevcut celî sülûs yazılar mühim örneklerdir. Bu eserlerden görebildiklerimizim zeminlerinde tezyînat bulunmaktadır.

Karahanlılar devrinde tezyîni ve Kûfî ve Ma'kılî ile birlikte Celî Sülûs tezyînatlı olarak kullanılmıştır. Bunlardan Muhammed b. Nasr Türbesi' nde tezyîni celî sülûs örnekleri yer almaktadır.

2.4.2.2.2. Selçuklularda Celî Yazı

Selçuklular' da mimari eserlerde celî sülûs ve kûfî kullanılmakla birlikte, celî sülûs daha çok tercih edilmiştir. Celî sülûs hem yalın hem de zemini süslü olarak kullanılmıştır. Bu dönemdeki celî sülûs yazıların ortak özelliği, harflerin cılız, dik harflerin yukarıdan aşağıya doğru incelmesidir. Ayrıca yazıda kalem hareketlerinin özelliklerini görmek mümkün değildir.

Horasan Selçukluları devrinde yapılan Ardistan Mescid-i Cumas' ında (m. 1160) kubbeye geçiş bölgesinde ve mihrapta zemini kıvrık dallı motiflerle süslü celî sülüs örneklerini görmek mümkündür. Burada celî sülüs satır esasına göre yazılmıştır.

Anadolu Selçukluları döneminde mimari eserlerde kûfî, muhakkak ve selî sülüs yazı kullanılmıştır. Bu dönemde yazılarıyla dikkat çeken Divriği ulu Camii (m. 1129), Erzurum Çifte Minareli Medrese (m. 1253), Konya Sırçalı Medrese (m. 1242), Divriği Sitti Melik Türbesi (m. 1195) kapı üstü yazıları celî sülüs ile yazılmış olup zaminde kıvrık dal, rûmî ve geometrik desenlerle süslenmiştir.

Bu dönem celî sülüsünün ortak özelliği, harflerin oldukça basit ve küt olması, dik harflerin yukarıdan aşağı incelmesidir. Yazılarda Osmanlı döneminde göreceğimiz estetik, kalem hareketlerinin hakkı, istifte harflerin birbirini kucaklaması gibi özellikleri görmemiz mümkün değildir. İstifler oldukça girift bir haldedir. Bu giriftlik estetiği değil karmaşıklığı ifade eder. Bu dönemde ki kûfî yazılar celî sülüse göre daha başarılı sayılabilir.

2.4.2.2.3. Osmanlı' da Celî Sülüs

Osmanlı' dan önce Selçuklular' da dahil, celî sülüs gerek harf yapısı gerek istif olarak basit bir durumda idi. Osmanlı' da Fatih devrine kadar, Selçuklu celî sülüsü tesirini deva ettirmiştir; istif hususundaki tesir ise XIII. Yüzyıla kadar devam etmişse de, günden güne bir gelişme söz konusudur. Celî sülüste, aklâm-ı sitede yakalanan başarıya ulaşılmaya çalışılmış, başlangıçta harfler XIX. Yüzyıl celî harflerine göre basit olsalar da, Selçuklu celî sülüs harflerine göre, güzele doğru bir arayışa girildiği hemen fark edilir.

Erken dönem Osmanlı eserlerinden, m. 1333 – 1334 yılları arasında inşa İznik Hacı Zeynel Camii ve m. 1336 yılında inşa edilen Ayvacık, Tuzla Hüdâvendigâr camii kitabeleri incelendiğinde, Selçuklu celîsinin tesirleri açıkça görülür. Her iki kitabedeki harflerin basitliği ve kütlüğü yanında, özellikle Hüdâvendigâr camii kitabesindeki dik harflerin yan yana dizilmesi ve istifin giriftliği, Selçuklu celîsinin özelliklerini taşır.

1388 yılında inşa olunan İznik Nilüfer Hatun İmareti kitabesinde Selçuklu celîsinin tesirinden istif olarak ayrılma mevcut ise de harflerde ve zülfelerde kütlük mevcut; harflerin yazılışında bulunması gereken kalem hareketlerinin özellikleri ise yoktur. Yazıda çok az sayıda hareke kullanılmış, zeminde ise hendesî şekillere yer verilmiştir.

1419 yılında inşa olunan Bursa Yeşil Camii celî sülüs yazıları her ne kadar Osmanlı celî sülüsünün erken örnekleri olarak kabul edilse de harfler ve istif oldukça basittir. Bünyesinde bulunması gereken canlılık olmadığı gibi, daha önce inşa olunan Nilüfer Hatun İmareti Kitabesine göre, harfler daha basittir. Fakat buradaki celî sülüs istif olarak Selçuklu celîsinden farklıdır.

1437 – 1447 yıllarında Sultan II. Murad’ ın emriyle inşa olunan Edirne Üç Şerefeli Camii yazılarında, dik harflerin yan yana gelmiş olması sebebiyle istif Selçuklu özelliği taşır. Harfler küt ve basit olmakla birlikte nispeten canlılık belirtileri vardır.

Osmanlı celî sülüsünün ilk önemli ve güzel örnekleri Fatih devrinde görülür. Fatih devri hattatlarından Yahya Sûfî ve oğlu Ali b. Yahya Sûfî celî sülüste Râkım’ a kadar geçen dönemde dikkati çeken san’atkârlardır. Ali Sûfî’ nin, Fatih Camii ve Topkapı sarayı Bab-ı Hümâyün kitabesi, kitabe üstü müsennâ ayet sağ kapı yuvasındaki ayet ile sol kapı yuvasındaki ketebe yazıları şüphesiz Râkım’ a kadar celî sülüsün en güzel örnekleri olarak görülür. Bu kitabelerden, özellikle Bab-ı Hümâyün yazılarında, harf yapısı olarak mükemmel bir seviye yakalanmıştır. Fatih Camii kitabesine göre harflerde kalem hakkının halâvetini, yazılış özelliklerini görmek mümkündür. İstif olarak da, girift ve başarılıdır. Müsenna ayet adeta örülerek istif edilmiştir. Bu kitabede, Besmele’ yle birlikte ayet, yukarıdan aşağıya doğru istif edilmiştir. Ayette bulunan iki adet “ fi” deki yâ’ lar belli aralıkla yâ-yı ma’küse şeklinde yazılarak istif üç parçaya ayrılmıştır. “ Biselâm” daki mim’ in ortasına da bir penç motifi işlenmiştir.

Yazıda Osmanlı mektebinin kurucusu olan ve aklâm-ı sitenin olgunlaşmasını sağlayan Şeyh Hamdullah sülüs ve nesih eserlerinin yanında İstanbul Fîruzağa, Davutpaşa, Bâyezid camilerinin kitabelerini celî sülüsle yazmıştır. Şeyh bu kitabelerde harfleri satıra dizmiş, dik harflerin dengeli bir şekilde dağılmasına dikkat

etmiştir. Bütün bu kitabelerdeki harflerde, devrine göre kalem hareketlerini, harflerdeki canlılığı bir dereceye kadar görmek mümkündür. Bu kitabelerdeki yazılar Osmanlı celî sülüsünün gelişme dönemi örneklerinden sayılabilir. Ancak Şeyh' in bu celî yazılara sonraki devirlerin celî anlayışına göre oldukça basit kalmıştır. Osmanlı Hat Mektebi' nde Şeyh' ten sonra Yâkut mektebinin temsilcisi olan Ahmet Karahisârî celî yazıda Şeyh' ten daha başarılı olmuş, harfleri güzel bir şekilde satıra yerleştirebilmiştir. Karahisârî harflerinde, celînin sonradan kazandığı keskinlik ve rahatlık olmasa da, estetik tenâsübe oldukça yaklaşmıştır.

Süleymaniye Camii (kubbe hariç) kitabe ve diğer celî yazıları ilr Edirne Selimiye Cemi yazılarını yazan ve Ahmet Karahisârî mektebinin en kuvvetli temsilcisi olarak kabul edilen Hasan Çelebi' nin celîlerinde istif olarak Selçuklu celîsinin tesirleri görülmektedir. Harfler, üslûp olarak Osmanlı karakteri taşımakla birlikte, istif Selçuklu celîsinin tesirindedir ve dik harfler yan yana dizilmiştir. Harflerde önceki örneklere göre keskinlik ve gelişme olsa da, harflerdeki basitlik ve kütlük hâlâ devam etmektedir.

Tophane, Kılıçalipaşa Camii yazılarını yazan Demircilikulu Yusuf' un celî harflerinde bir yumuşama göze çarpmaktadır. İstiflerinde de harflerin dağılımı zamanına göre başarılı sayılabilir. Fakat kılıçalipaşa Camii kapı üzerinde bulunan müsenna celî sülüs yazının terkinde, çizgilerin birbirlerini sert bir şekilde kesmeleri dikkat çeker.

Sülüsleri ileride celî sülüste büyük değişim yapacak olan Râkım' a örnek olan Hafız Osman' da celî sülüsle eser vermiştir. Bu gün kolaylıkla görülebilecek Üsküdar, Doğancılar' da ki Şehit Süleymanpaşa Camii Çeşmesi kitabesi ve Karacaahmed Mezarlığı' ndaki Siyavuş Paşa mezartaşı kitabesi incelendiğinde harflerin basitliği yanında, terkip olarak da, harflerin istiftten ziyade belli yerlere kümелendiği görülür.

Sultanahmad Camii (XVII. Yüzyıl) takkapısında Seyyid Kâsım Gubârî tarafından yazılan kitabede, harflerin yapısında, Osmanlı' nın başlangıcına göre mesafe alındığı görülür. İstifte ise, dik harflerin yan yana dizilişi Selçuklu celîsi'ni hatırlatır. Kitabete bakılınca dik harfler, gözü hemen kendisine çekmektedir.

Üsküdar Yeni Valide Camii (XVIII. yüz yıl) yazılarında, özellikle cami yanında Gülnûş Emetullah Türbesi iç tarafında taş mahkûk Âyete'l Kürsî, Râkım öncesi Osmanlı celî sülüsünün çok başarılı bir örneğidir. Harflerin tenâsüb ve olgunluğu zamanına göre dikkat çekici seviyededir. Bu yazıların hattatı Mehmed b. Mustafa “ Mehmed Bursevî” dir.

Ayasofya İmaret Kapısı üzerinde, Bursa Emir Sultan Camii yakınında iki çeşme kitabesi ile İstanbul, Ayasofya Meydanı su terazisi bitişiğindeki çeşme kitabelerini yazan hattat Morali Beşir Ağa (ö. 1165 – 1752)’ nın celî sülüs harfleri ve terkipleri, tarihi seyri içerisinde celînin önemli örneklerindendir. Harflerin tenâsübü yanında kalem hareketleri de belirgin bir haldedir. Beşir Ağa, istif içerisinde hareke ve tezyîni işaretleri az miktarda kullanmıştır. İstif, Râkım öncesi celî sülüs istifleri içerisinde terkip mükemmeliyeti olan örneklerdendir.

İncelediğimiz dönemlerden, Osmanlı’ da aklâm-ı sitede özellikle sülüs ve nesih yazıda büyük başarı sağlanmış, çok güzel ve başarılı eserler verilmiştir. Celî sülüste ise gerek harfin tenâsübünde gerek istifte, terkipte istenen başarı sağlanamamıştır. Bu dönemde celî sülüste hareke ve tezyîni işaretler ya hiç kullanılmamış, yahut çok az miktarda kullanılmıştır. Harflerle birlikte, hareke ve tezyîni işaretler ya hiç kullanılmamış, yahut çok az miktarda kullanılmıştır. Harflerle birlikte, hareke ve tezyîni işaretler de yapı olarak basit ve bozuk bir haldedir.

2.4.3. Nusretiye Camii Hattatı Mustafa Râkım Efendi

XIX. Yüz yılın ünlü hattatı Mustafa Râkım Türk hat sanatının en değerli şahsiyetlerinden biridir. Mustafa Râkım Efendi H. 1171 (m. 1757) yılında Mehmet Kaptan adında bir zatın oğlu olarak Ünye’ de dünyaya gelmiştir. Kendisi yine meşhur hattat İsmail Zühtü Efendi’ nin de kardeşidir. Çocukken ağabeyi gibi İstanbul’ a gelmiş bir yandan medrese tahsilini sürdürürken bir yandan da hat öğrenmeye başlamıştır. Hocaları Eğrikapılı Mehmet Rasim Efendi’ nin talebelerinden Ahmed Hıfzı Efendinin yetiştirdiği III. Derviş Ali efendi ile ağabeyi İsmail Zühtü Efendi idi. Oniki yaşında iken icazetini almıştır. Hat sanatında ilerledikten sonra kibar ailelerin çocuklarına ders vermeye başladı. Bir taraftan da resim yapıyordu. III. Selim tahta çıktığı zaman onun bir resmini yaparak kendisine takdim etmiş, bu resmi çok beğenen padişah Râkım Efendiye müderrislik payesi vermiştir. Bu yoldan saraya nüfuz eden

Râkım Efendi, şehzâde Mahmud' un yazı hocası oldu. Onun sayesinde II. Mahmud hocasına büyük hayranlık duyuyor, saraya gelip gittiğinde onu hediyelere gark ediyordu. Bu arada kendi bastırıldığı paranın resmini yapmayı da vazife olarak ona vermiştir. Râkım Efendi gördüğü büyük itibar sayesinde 1809' da Molla payesiyle İzmir, 1814' de Edirne , iki sene sonra Mekke, 1818' de İstanbul Kadılığına tayin edilmiş, 1823' te Anadolu kazaskeri olmuştur.

Mustafa Râkım Efendi hat sahasında hocası ve ağabeyi İsmail Zühtü Efendi'nin yolundan yürümüş fakat onun ölümünden sonra kendisine mahsus olan yazı üslûbu ile eser vermeye başlamıştır. Mustafa Râkım Efendi ayrıca Osmanlı Tuğrası' nı da derleyip toparlayarak ölçülü bir şekil vermiş; III. Selim, IV. Mustafa ve II. Mahmud için yaptığı tuğralarda kendisinden sonra değişmeyecek olan tuğra biçimini ortaya koymuştur.

Mustafa Râkım' ın bıraktığı eserler arasında bir çok mimari abidelerin kitabeleri, mezar taşı kitabeleri, kıt'alar, levhalar vardır. Türk İslam eserleri Müzesi'nde latif bir hülyesi vardır. Topkapı Sarayı' nda IV. Mustafa ve II. Mahmud tuğraları devrinin süslemesi ile görülmektedir. II. Mahmud' un annesi Naşidil Sultan Türbesi kapılarında ve içindeki kuşak yazılarım Râkım' ın şaheserleri sayılmaktadır. Ayrıca Tophane' de ki Nusretiye Cami' nin kuşak yazılarını ve diğer levha yazılarını da O yazmıştır. Eski Cihangir Cami' ndeki kuşak yazısı camii ile birlikte yanmıştır. Üstadın ta'lik hatla yazdığı kitabeleri de vardır. Zeynep sultan Camii arkasında ki çeşme kitabesi ve miskine kitabesi bunlardandır.

Mustafa Râkım Efendi H. 1241 (m. 23 Mart 1826) günü vefat etti. Vasiyeti gereğince Karagümrük tarafında Zincirlikuyu' daki arsada toprağa verildi. Sonra Emine Hanım burada kendisi için bir türbe ve medrese yaptırmıştır. Şimdi yazılarından bazıları buradadır.

2.4.3.1. Mustafa Râkım' ın Hat San'atımıza Kazandırdıkları

XVIII. Yüz yıl ortalarına kadar hattatlar Şeyh ile Hafız Osman iki büyük üstad olarak tanınmış ve kabul edilmiştir. XVIII. Yüz yıl sonunda Ünyeli İsmail Efendi, çok tanınmış, hatta yazılarını Şeyh Hamdullah' a mâl edenler bile olmuştur. Fakat onun en büyük hizmeti küçük kardeşi Mustafa Râkım Efendi' yi yetiştirmesi olmuştur. Aynı

zamanda ressam olan Râkım, celî yazıda devrim yapan dahi bir hattattır. Uzak etkiye dayanan celî yazıyı bir resim gibi görmüş, damalı çizgilerle yazma usûlünü bulmuştur (Damalı usûl; kareleyerek büyütmek). Hafız Osman' ın sülûs ve nesih yazıda yarattığı gelişmeyi Râkım celîde gerçekleştirmiştir.

Yakut' un kurmuş ve Şeyh Hamdullah' ın klasikleştirmiş olduğu celî yazının onların elinde aldığı şekillerden sonra yalnız nispetler üzerinde değişmeler olmuş, ancak Mustafa Râkım büyük bir yenilik getirerek geliştirdiği celî yazıya canlılık, dirilik ve hayatiyet kazandırmıştır. O' nun celîlerinde ki farklı biçimler ayrı duruş ve özelliklerle mütemadiyen değişen harfler görülür. Çok az hareke ve süs kullanarak celî yazının kendi sanat değerini yükseltmiş, şekilcilikten kurtararak klasik devrin kalıplaşmış harflerine bağımsızlık kazandırmıştır. Her yazıda harfleri başka türlü düşünürdü. Râkım, istif bakımından da dahi olarak görülürdü. İstif belli bir yüzeye harfleri, kelimeleri, satırları ahenkle yerleştirme sanatıdır. Birbiri ile en çok uyan şekilleri belirtip kaynaştırarak pürüzsüz bir ahenk, akış yaratmaktadır.

Mimari eserlerde kitabeyi belli bir yüzeye sığdırmak büyük sanat gücü isteyen zor bir problemdir. Bozuk bir istif,akortsuz bir müzik gibi insanı rahatsız eder. Celî yazı Râkım' la ve ondan sonra ki hattatlarla Osmanlılar' da esas karakterini bulmuştur. Bu yazılar, bir tablo gibi bazen aylarca süren çalışmalardan sonra meydana gelirdi. Canlı bir güzellik anlayışının büyük mümessili Râkım, en çok taklit edilen hattat olmuş, onun gibi çalışanlarda çoğalmıştır. Mustafa Râkım' ın karşısında büyük bir hattat Mahmud Celâleddîn (ö. 1829) kendisi kadar ustalıkla yazan eşine talebesi Esmâ İbret' le birlikte yeni bir üslûp ortaya koymuş, fakat birkaç talebesinden başka takip eden olmamıştır. Hafız Osman' da ki hayatiyet onda bir durgunluk haline gelmiştir. Sülûs be bilhassa celî yazılarında yalçın kayalıkların yalnızlığına benzer. Haşin ve sert bir üslûp sezilir. İstif bakımından da Râkım' dan tamamen ayrı bir görüşe sahiptir. Râkım² dan sonra celî yazıda bir çok hattatlar pürüzsüz güzel eserler yaratmış olmakla beraber, onun dehasını tam olarak devam ettirememişlerdir.

Yalnız bunlar arsında, Anadolu kazaskeri ve Musikîşinas Mustafa İzzet, ayrıca üzerinde durmaya değer, Râkım' ın celî yazılarında ki gerginlik, kazasker Mustafa İzzet Efendi elinde yumuşaklık kazanmıştır. Ayasofya' da ki büyük levhalar onun eseridir. Fakat Râkım' dan çok Celâleddîn' in yoluna bakmıştır. Daha sonra celî

yazıda kendini gösteren Hattat Sami, Râkım yolunda çok gayret göstermiş ve başarı sağlamıştır.

Hattat Mustafa Râkım Efendi, memleketimizin güzel yazı tarihinde eşi güç bulunan harikalardan biridir. Eğer bu gün İstanbul’ un parça parça güzellikleri kalmış ise bunda Mustafa Râkım Efendi’ nin büyük hissesi vardır. Yalnız İstanbul’ da hala gözlerimizin önünde duran kırktan fazla tuğrası, pek çok levhaları, meşhur hîlyesi, çeşme kitabeleri, Nusretiye Camii, II. Sultan Mahmud’ un annesi Nakşidil Türbesi Haydarpaşa’ da, ayrılık Çeşmesi mezarlığı’ nda, Eyüp Sultan’ da büyükleri ve Edirne kapısında biraderinin mezartaşları yazıları bunu ifade eder.

Her iki kardeşte tüm Ünye’ liler gibi Kur’an-ı ezberlemişlerdir ve ikisi de aynı yolda yürümüşlerdir. Oniki yaşında aldığı icazetle daha o zamanlardan dâhiliğini ortaya koyan Râkım medrese tahsilini liyakatle bitirmiştir. Tedris yoluna giderek müderris ve en sonra kazasker olmuştur.

2.4.3.2. Hattat Mustafa Râkım’ ın Celî Sülüs’ ün Estetiğinde Ortaya Koyduğu Yenilikler

Mustafa Râkım’ ın celî sülüste yaptığı değişim şu başlıklarda toplanabilir:

- 1-Harflerin bünyesini ıslâh etmiştir.
- 2-Harf kalınlığı ile kalem kalınlığı arasındaki ideal ölçüyü yakalamıştır.
- 3-İstifte olağanüstü başarı sağlamıştır.

Mustafa Râkım’ a gelinceye kadar hattatlar, celî sülüs harflerinde, yapı olarak tenâsübü bir türlü sağlayamamışlardır. Aynı harfin yazımında bile standart tutturulamamış, yazı sadece kalın yazılabilmıştır. Fatih devrine kadar celî sülüs, mimaride bir süs unsuru olarak görüldüğü için başlıbaşına ele alınmamış, bu sebeple aklâm-ı sitte derecesinde başarı sağlanamamıştır.

Başlangıcından itibaren özellikle Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı döneminin celî sülüsleri harf ve istif yönünden incelendiğinde harflerin kütlüğü, yalınlığı yanında, kalemin yazılış özelliklerinin bulunmadığı hemen fark edilir. Celî sülüs, bu özellikleri ile Osmanlı’ da uzun süre devam etmiştir. Her ne kadar harflerde, önce dönemlere

göre önemli sayılabilecek düzeltilmeler mevcut ise de, istif güzelliği ve harflerin gerçek tenâsübü (ölçü, oran) Râkım' a kadar yakalanamamıştır. Daha önce görülmeyen, harflerde kalem ve hareketlerinin hakkı ve güzelliği ile harflerin tenâsübü, terkinin güzelliği, Râkım' ın özellikle olgunluk dönemi eserlerinde açıkça görülür. Önceki dönemlerde görülmeyen bu durum, Râkım' ın celî harflere getirdiği en büyük özelliktir.

Râkım' ın celîde harf güzelliği bakımından, Hâfız Osman' ın sülüsteki başarısını yakalamıştır. Celî sülüste Râkım' ın tamamlayıcısı olarak kabul edilen hattat Sami Efendi' nin şu sözü, bu hükmü doğrular mahiyettedir: “Hâfız Osman' ın sülüslerini büyütürseniz Râkım' ın celîsini, Râkım' ın celîsini küçültürseniz Hâfız Osman' ın sülüslerini bulursunuz.”

Râkım, harflerin bünyesini ıslâh ederek, harf kalınlığı ile kalem kalem kalınlığı arasındaki uyumu yakalamıştır. Râkım, Hâfız Osman' ın sülüs ölçülerini büyütürerek celîye başarı ile tatbik etmiştir. Mustafa Râkım, Hâfız Osman' ın sülüs ve nesih yazılarını dikkatle inceleyerek, bu üstadın sülüs harflerindeki gövde ve duruş özelliklerini celîye tatbik etmiştir. Celîde kalem hakimiyetini sağlayarak, harfleri en güzel, ideal ölçülerine kavuşturmuştur. Bu sebeple Râkım' ın celî sülüs harfleri, Şeyh' in ve bilhassa Hâfız Osman' ın sülüs harfleri gibi canlı ve hareketli bir yapıya sahiptir. Bu durum, gerek harfler tek tek incelendiğinde, gerek istif içerisinde açıkça görülebilir.

Yazıda harflerin veya harfleri teşkil eden kısımların, genel bir tabirle istifi oluşturan çizgilerin, istif sahasına uyumlu bir şekilde ve aynı nispette yayılması, yani istif örgüsünün her tarafının aynı yoğunlukta olması, istifte organik bütünlüğün temini, çizgiler arasında denge, uyum, ritm ve ahengin bulunması güzel bir istifin temel unsurlarıdır. Râkım harflerde ki tenâsübü ve ölçüyü sağladıktan başka, gerek satır, gerekse katmerli istifte, harfleri birbirleri ile kaynaştırmıştır. İstifte harfler adeta birbirlerini kucaklamışlardır.

Râkım' ın olgunluk dönemi eserlerinden, 1234 / 1819 tarihli Nakşidil türbesi yazıları özellikle Nakşidil İmaret Çeşmesi üzerinde bulunan celî sülüs müsenna ayet ve ayrıca papağan şeklinde istiflediği yazı, harflerin onun elinde nasıl yumuşadığının, hamur haline geldiğinin delilidir. Ayrıca Râkım, istiflerinde tezyîni işaretleri çok fazla kullanmamıştır. Râkım yazıları, harf gövdeleri ile ön plândadır. Ancak harflerin

tenâsübünü sağladıktan sonra sınırlı miktarda, yazıyı boğmayacak şekilde, hareke ve tezyîni işaretleri kullanmıştır.Şu bir gerçektir ki, Osmanlı’ da istif, Râkım’ la gelişme yolunu bulmuştur.

Önceki yüzyılların celî yazıları ile Râkım’ ın harf, kelime grupları ve istifleri karşılaştırılırsa, Râkım’ ın harflerindeki canlılık ve azamet, istiflerindeki güzellik daha güzel görülebilir. Râkım öncesi celî harflerinde mevcut donukluk ve orantısızlık yerini tenâsüb ve canlılığa bırakmış, istif dağınıklığından kurtulmuştur. Râkım harflerinin diğer bir özelliği, uzaktan rahatça görülebilecek toklukta oluşlarıdır. Harfler, yazılacakları yahut asılacakları yere göre güzellik ölçüsüne kavuşmuşlardır.

Râkım celî sülûste evvela harflerin bünyelerini ıslâh ederek, harf kalınlığı ile kalem kalınlığı arasındaki uyumu bulmuştur. Râkım harflerinde kalem hareketlerinin hakkını, güzelliğini ve canlılığını görmek mümkündür. Râkım, harfleri istif içerisinde en güzel şekilde kullanmış, onları teşrifata uygun olarak dengeli bir şekilde dağıtmıştır.

Celî sülûste yaptığı inkılâpla mektep oluşturan Râkım, celîdeki tavrını, ağabeyinin ölüm yılı olan 1221 / 1806 yılından sonra ortaya koymuştur. Mezkûr tarihten itibaren Râkım celîsi hızlı bir gelişme yoluna girmiştir. 1230 / 1815 – 1234 / 1819 yılları Râkım’ ın olgunluk dönemidir; en güzel eserlerini bu tarihler arası vermiştir. 1234 / 1819 tarihi Râkım’ ın harf ve terkip mükemmeliyetinin zirvede olduğu tarihtir. Bu tarihte yazdığı Fatih , Nakşidil, türbesi yazıları ile Eyüp, Çelebi Mustafa Reşîd Efendi mezartaşı kitabe yazıları,olgunluk döneminin en önemli eserleridir. Gerek Nakşidil yazıları, gerek Eyüp’ te ki mezartaşı kitabesi, harflerinin tenâsübü ve istif mükemmeliyeti bakımından, hattatların ziyaretgâhı olmuştur.

Râkım’ ın sanat hayatı genel hatlarıyla, 1221 / 1806’ ya kadar başlangıç yılları, 1221 / 1806 – 1230 / 1815 arası gelişme dönemi, 1230/ 1815’ ten sonrası ise olgunluk dönemi olmak üzere üç kısma ayrılabilir. Takdir olunur ki, bu sınıflama, Râkım eserlerinin tasnifi sonucu, genel hatları itibarıyla ve bir fikir oluşturması amacıyla yapılmıştır. Muhakkak ki bu tarihler öncesi ve sonrasıyla irtibatlıdır.

Râkım önceleri celî yazıları kareleme (murabba’) usûlü ile büyüterek yazıyorken, son döneminde eline gelen meleke sayesinde, kalem ağzı kalınlığı 3 cm,

olan Nakşidil türbesi kuşak yazısını doğrudan kamış kalemle ve sulu siyah mürekkeple yazmıştır. Bugün, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilen yazı kalıplarında bunu görmek mümkündür.

Râkım'ın istifleri harflerin gövde ve duruşlarıyla ön plandadır. Sanat hayatının ilk yıllarında, Harekeyi seyrek bir şekilde kullanmıştır. Ayrıca, Râkım'ın başlangıcındaki hareketlerinde bir üslûpta yoktur. Râkım'ın hareketlerindeki estetik gelişimi, celî sülûsteki gelişimine ayak uyduramamıştır. 1230 / 1815' den sonra artık, Râkım yazılarında hareketler, harf gövdeleri yanında kendilerini göstermeye başlar. Fakat harf gövdeleri yinede, hareke ve tezyîni işaretlere baskındırlar. Râkım, istifte teşrifata riayet ettiği için hareketleri de yerli yerinde kullanmış, hareketlerin teşrifatına da riayet etmiştir.

Râkım, padişah tuğralarını da, hat ve şekil yönünden ıslah ederek, bu konuda da inkılâp yapmıştır. Râkım'ın padişah tuğralarındaki gelişimi, celî sülûsteki gelişimi ile paralellik arzeder; 1230 / 1815 tarihinden sonraki tuğraları olgunluğunun zirvesindedir. Tuğra' da önce yazıyı ıslâh etmiş; kürsü kısmını alt taraftan yuvarlak bir şekle sokmuş, istifi yeniden düzenlemiştir. Beyzaleri germiş, sol taraftan hafif yukarıya kaldırmış, tuğ ve zülfeyi de genel görünüm ile uyumlu bir hâle getirmiştir.

Râkım bütünüyle değerlendirildiğinde, daima yeniliğe açık ve cesur bir sanatkâr olduğu görülür. Her yazısında farklı bir nükte denemesine girişmiş, bunda da başarılı olmuştur. Mihrişah Sultan Türbesi için hazırladığı hilyenin taç kısmında ve hilye metni etrafındaki kuşakta kullandığı harf tetâbukları, onun daha sanat hayatının başlangıcındaki yenilik arayışlarını gösterir.

Mustafa Râkım Efendi, XIX. Yüzyıla kadar celî sülûste bir türlü gerçekleştirilemeyi başarmış, Şeyh Hamdullah ve bilhassa Hâfız Osman sülûslerindeki canlılığı celî sülûse tatbik etmiştir. Yazı istifinde de, Osmanlı hattatlarının öncüsü olmuştur. Padişah tuğralarında ki hat ve şekil bozukluğunu gidererek estetiği yakalamıştır. Celî sülûste “mektep” sahibi olan Râkım, kendinden sonra gelenlerce yegâne üstad olarak kabul edilmiştir.

BÖLÜM III

3.YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma için çeşitli kütüphanelerden literatür taraması yapılarak Nusretiye Cami’nde kullanılan hat süsleme öğeleri ile ilgili bilgiler alınarak görsel materyallerle de desteklenmesi amacı ile konu ile ilgili örneklerin fotoğrafları çekilecek. Ayrıca araştırmanın modeli ve yöntemi zaman açısından bakıldığında tarihi bir araştırma olup; amaç yönünden bakıldığında ise tarama modeline dayalı bir betimleme çalışmasıdır..

3.2. Evren Ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Hattat Mustafa Râkım Efendi’nin Nusretiye Camii Hat süsleme örnekleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemine ise Nusretiye Camii’nde fotoğraf çekimi yapılabilen 22 örnek oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Öncelikle çeşitli kütüphanelerde literatür taraması yapılarak, değişik yayınlar özel kaynaklar taranmıştır. Nusretiye Camii hat süslemelerinin geçmişteki durumları ve şimdiki durumları araştırılmış, kaynak kişilerle görüşülerek, oluşturulan görüşme formları kaydedilmiştir. Nusretiye Cami’nin Hat süslemeli alanlarının fotoğrafları alınarak, ölçümleri yapılarak belgeleme için gerekli veriler toplanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Nusretiye Camii hat süslemeleri, fotoğraf ve çizimlerle belgelenerek, Nusretiye Camii’ne uygulanan süsleme teknikleri, desen ve kompozisyon özellikleri belirlenmiştir. Elde edilen veriler ışığında tablolar oluşturularak, çıkan sonuçlara göre, dönem içindeki diğer hat süsleme eserlerle karşılaştırmaları yapılmıştır..

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM

4.1 Katolog

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:1
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu Yer	:Cami Giriş Kitabesi
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Tahrip olmuş durumda
Onarım Görüp görmediği	:
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: -
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkuk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi ta'lik
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Beyaz

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, Beyaz boya, siyah boya, mürekkep, kğıt, kamyş kalem
Bezeme Konuları	:Celi ta'lik ile kapı kitabesi (Toptan Tophane'yi abad kıldı padişah) mısrasıyla başlamakta ve (İzzet ol Beyt-i Hüdanın söyledim tarihini Cami-i Mahmut Han oldu mu'taf-ı mü'minin) tarihi ile 1241(1825) bitmektedir.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Nusretiye Cami kapısı üzerinde bulunan ta'lik kitabe, 1999 senesi içerisinde kapının yakılması sonucu tahrip olmuş ve kararmıştır. Cami kitabesi Yesarizade Mustafa İzzet Efendiye aittir.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakóltesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:2
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu Yer	:Cami Mihrap Üstü
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	:
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,59cm x 0,37m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkuk ve altınlanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kğıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Al-i İmran suresinin 39. ayeti yazılıdır. (Türkçe anlamı: Zekeriya mabede durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle nida ettiler: “Allah sana, kendisi tarafından gelen bir Kelime’yi tasdik edici, efendi, iffetli, ve Salihlerden bir peygamber olarak Yayya’yı müjdeler.”)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde Al-i İmran suresinin 39. ayeti yazılmıştır. Mihrap kenarları sütunlar üzerine oturtulmuş tacı anımsatmaktadır. Celi sülüs yazı mermer kenar kabartmalarıyla ön plana çıkartılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San’atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakóltesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotoğraf No	:3
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu Yer	:Cami Minber Üzeri
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	:
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 0,65m x 0,25m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkuk ve altınlanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kğıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	: “Allah’tan başka ilah yoktur, Muhammed O’nun elçisidir” anlamındaki “ La ilahe illallah Muhammeden Resulullah” ifadesi yazılıdır.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Cami minberi mekan genelinde olduğu gibi barok üslubundan ampir üslubuna geçişi simgelemiş bezemelerle süslenmiştir. Celi sülüs yazı levhası ise minber girişine konmuştur.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San’atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:4
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu Yer	:Cami kuşak yazısı
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	:
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	:41m x 0,60m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkuk ve altınlanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kğıt,
kamuş kalem

Bezeme Konuları : Celi sölös tekniğide Amme suresinin tamamı yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Onlar birbirlerine neyi sorup duruyorlar? O mühim haberi mi? Hakkında ihtilafa düştükleri, Hayır! (İhtilafa ne hacet) , yakında anlayacaklar! elbette ve elbette yakında gerçeğı öğrenecekler! Biz yeri bir döşek yapmadık mı? Dağları da arzı tutan birer destek yapmadık mı? Hem sizi çift yarattık. Uykunuzu dinlenme yaptık. Geceyi bir örtü, gündüzü geçiminiz için çalışma zamanı kıldık. Üstünüzde yedi sağlam gök bina ettik. Orada pırıl pırıl yanan bir lamba koyduk. Sıkışıp yoğunlaşmış bulutlardan bol bol yağmur indirdik. Size hububat, tohumlar, bitkiler ve ağaçları. Birbirine sarmaş dolaş bahçeler çıkaralım diye.(Şimdi bunları anladıysanız, hakkında ihtilaf ettiğiniz o mahşer dirilişini de anlarsınız. İşte bunları kim yapmışsa, ölüleride o diriltecektir.) Evet, o “karar günü” , vakti kesin olarak belirlenmiş bir gündür. O günü sufa üfrölür, sizde bölöl bölük gelirsiniz. Gökler kapı kapı açılır(her tarafı kapı haline gelen gökten melaike orduları, birden indirme yapar). Dağlar yürütölür, serap olur gider, her taraf dümdüz olur. Cehennem pusuda... her an eline düşecek avlarını gözlemektedir. Azgınların dönüp dolaşıp varacakları yuvalarıdır. Devirler boyunca orada kalacaklardır. Orada ne bir serinlik, nede bir ićecek tadarlar. İćecek olarak kaynar su ile irin bulabilirler. Bu, yaptıklarının tam karşılığıdır. Çünkü onlar bu hesap gününü inanmıyor(onu hesaba almıyorlardı). İşleri güçleri ayetlerimizi yalan saymaktı. Biz de (her şeyi kaydettiğimiz gibi), onların yaptıklarını da tek tek tespit ettik. Onun için onlara şöyle diyeceğiz: Yaptığınız kötölüklerin meyvelerini tadın! Artık bizden sizin azabınızı arttırmaktan başka bir şey beklemeyin. Ama Allah’ı sayıp günahlardan sakınanlar, başarı ve mutluluğa ererler. Onlara bahçeler, üzüm bağları turunç göğüslü gen yaşıt dilberler, dolu dolu kadehler var. Orada boş sözler, yalanlar işitmezler. İşte buda Rabbin’den mükâfat, yeter mi yeter! Göklerin, yerin ve bunların arasındaki varlıkları Rabbinden, o Rahman’dan bir mükâfattır. Onun huzurunda ağzını açacak, söz söyleyecek hiç kimse yoktur. O gün ruh ve melekler saf saf sıralanır. Rahman’ın izin verdiklerinin dışında, asla konuşmazlar. Konuşanda yerli yerinde söz söyler. İşte bu, gerçekliğı kesin olan gündür. Artık dileyen, Rabbine varan yolu tutar, O’

Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yazılmış olan caminin kuşak yazıları mermere kabartma olarak oyulmuş olup caminin üç kenarını çevrelemektedir. Amme suresinin tamamı yazılmıştır. Kuşak yazısının altınları 1996 yılında yenilenmiştir.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:5
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Hünkâr mahfiline kible tarafından açılan kapı üzerinde
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 3,75m x 0,92m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Mü'minin suresi 23/29 ayet yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Rabbim! Beni mübarek bir yere indir sen indirenlerin en iyisisin.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde hünkâr giriş kapısı üzerinde levha şeklinde yazılmıştır. Yazı sonunda hattatına ait imza istifli şekilde konmuştur.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:6
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat hünkâr mahfili giriş kapısı üzeri iç cephe
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,53m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	: Celi sülüs tekniğinde “ Sultan Allah’ın yeryüzündeki gölgesidir.” yazılıdır.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde üst kat hünkâr giriş kapısı iç cephe üzerinde levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San’atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:7
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat hünkâr mahfili giriş kapısı üzeri dış cephe
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,53m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Bakara suresi 30. ayetin bir bölümü yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, dedi.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	: Celi sülüs tekniğinde üst kat hünkâr giriş kapısı dış cephe üzerinde levha şeklinde yazılmıştır. Kenarlarına barok ampir üslupta mermer kabartma yapılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotoğraf No	:8
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Mihrap üstü sağ taraf Türk üçgeninde.
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,53m
Esere Uygulanan Teknik	:Kalemişi ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Lafzatullah (Allah c.c.) yazılıdır.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	: Celi sülüs tekniğinde üst kat hünkâr giriş kapısı dış cephe üzerinde levha şeklinde yazılmıştır. Kenarlarına barok ampir üslupta mermer kabartma yapılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:9
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Mihrap üstü sol taraf Türk üçgeninde.
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: -
Esere Uygulanan Teknik	:Kalemişi ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

	siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde İsm-i Nebi(Muhammed s.a.v) yazılıdır.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	: Celi sülüs tekniğinde mihrap üstü sol taraf Türk üçgeninde yer almaktadır.Dairesel formda kenarları mermer kabartma ile süslenmiştir.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:10
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami içerisinden dışa açılan kapı üzerinde
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,49m x 0,42m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Bakara suresi 238. ayetin ir bölümü yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Namazlara ve orta namaza devam edin.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	: Celi sülüs tekniğinde yan sol revaklara cami içerisinden dışa açılan kapı üzerinde levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Örnek No	:11
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami içerisinden dışa açılan kapı üzeri dış cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,53m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde bir hadis-i şerif yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Namazı hakkıyla kılan cennete gider.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	: Celi sülüs tekniğinde yan sol revaklara cami içerisinden dışa açılan kapı üzerinde dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:12
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri arka cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,45m x 0,42m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Tevbe suresi 18. ayetin bir bölümü yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Allah'ın mescitlerini ancak Allah'a ve ahiret gününe iman eden, namazı dosdoğru kılan, zekatı veren ve Allah'tan başkasından korkmayan kimseler imar eder.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri arka cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:13
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri ön cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,83m x 0,56m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Keşfu'l- hafa 1, 143 no'lu hadis-i şerif yazılmıştır. (Türkçe anlamı:Amellerin(işlerin) en efdali vaktinde kılınan namazdır.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri ön cephede levha şeklinde yazılmıştır. Levha kenarları tacı andıracak şekilde barok ampir üslupta bitkisel bezemelerle mermere kabartma yapılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:14
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri ön cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,53m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde ayet yazılmıştır.(Türkçe anlamı:Melekler hoşlandığı camilerde toplanacaktır.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sol revaklara cami dışından açılan kapı üzeri ön cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:15
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Cami içi kuşak yazısı
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,34m x 0,42m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde ayet yazılmıştır.(Türkçe anlamı: (Her emre uyan her önderin arkasına yetişir.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sağ revaklara cami dışından açılan kapı üzeri arka cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:16
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sol revaklara cami içinden açılan kapı üzeri arka cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde El- Ankebut suresi 45. ayetin bir bölümü yazılmıştır. (Türkçe anlamı: (Rasûl'üm!) Sana vahyedilekn Kitab'ı oku ve namaz kıl. Muhakkak ki namaz, hayasızlıktan ve kötülükten alıkoyar.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sağ revaklara cami içinden açılan kapı üzeri dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:17
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Yan sağ revaklara cami içinden açılan kapı üzeri iç cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde En- Nisa suresi 103. ayetin bir bölümü yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Namaz mü'minler üzerine vakitleri belli bir farzdır.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde yan sağ revaklara cami içinden açılan kapı üzeri dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:18
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat sağ paşa dairesine açılan kapı üzeri iç cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Keşfu'l Hafa 1,43 no'lu hadis-i şerif yazılmıştır.(Türkçe anlamı: Nebi Aleyhisselam buyurdular ki “ Ümmetimin en hayırlısı Kur'an-ı taşıyandır (Hafızül Kur'an olandır)) .
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde üst kat sağ paşa dairesine açılan kapı üzeri iç cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:19
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Cami
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat sağ paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Feyzu'l- Kadir 2, 44 no'lu hadis-i şerif yazılmıştır(Türkçe anlamı: Peygamber dedi ki “ İbadetlerin en büyüğü Kur'an okumaktır.”)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde üst kat sağ paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:20
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat sol paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde bir ayet yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Muhakkak ki biz insanlardan bir halife kıldık.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde üst kat sol paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:21
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Cami
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Üst kat sol paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: 1,35m x 0,41m
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız

Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç, siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem
Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde bir hadis-i şerif yazılmıştır. (Türkçe anlamı: Nebi (s.a.v) buyurdu ki “ Cennet cömertlerin evidir, yeridir.)
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde üst kat sol paşa dairesine açılan kapı üzeri dış cephede levha şeklinde yazılmıştır.
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San’atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

BİLGİ FORMU



Fotograf No	:22
İlgili Koleksiyon	:Nusretiye Camii
Koleksiyonun Açık Adresi	:Meclisi Mebusan cad. Tophane /İst
Eserin Bulunduğu yer	:Kuşak sonunda
İnceleme Tarihi	:17 Eylül 2009
Eserin Yapılış Tarihi	:1823/1826
Bugünkü Durumu	:Sağlam durumda
Onarım Görüp görmediği	
1.Restore	:1955-1958
2.Restore	:1980
3.Restore	:1992
Eserin Cinsi	:Hüsn-ü Hat
Eserin Boyutları(En x Boy)	: -
Esere Uygulanan Teknik	:Mermere mahkûk ve boyanmış
Eserin Yazı Tekniği	:Celi sülüs
Kullanılan Renkler	:
Zeminde	:Siyah
Yazıda	:Altın yaldız
Kullanılan araç-Gereçler	:Oyma ucu murç, çekiç, Mermer levha, murç,

siyah boya, 24 ayar varak altın, mürekkep, kağıt, kamış kalem

Bezeme Konuları	:Celi sülüs tekniğinde Mustafa Rakım'ın istifli imzası. (ketebahu Mustafa Rakım ğufirallahu) (Türkçe anlamı Bunu yazan Mustafa Rakım.
Birimlerin Biçimlendirilmesi	:Şematik
Kompozisyon	:Celi sülüs tekniğinde istifli olarak kuşak sonunda Rakım'ın imzasıdır. “Kef” harfinin sereni ile Mustafa'nın “mim” ve “sad” harfini ustalıkla belirtmiş “ fe” nin başını “tı” harfinin içine almıştır
Eserle İlgili Yayınlar	:Hattat Mustafa Rakım Efendi Hayatı, San'atı ve Eserleri. Kaynak Yayınları 2003, İstanbul Camileri. 2. cilt Türk Tarih Kurumu Yayınları
Kaynak Kişi	:
Adı-soyadı	:Muhsin Kurtulmuş
Doğum Yeri ve Yılı	:İstanbul – 1955
Öğrenin durumu	:İlahiyat Fakültesi mezunu
Mesleği	:İmam- Hatip
Açık Adresi	:Meclisi Mebusan Cad. Tophane/ İstanbul

4.2. Tablolar

4.2.1. Boyut Döküm Tablosu

ÖRNEK NO	ÜRÜNÜN BOYUTLARI																	
	EN									BOY								
	0.25	0.37	0.41	0.42	0.44	0.53	0.56	0.60	0.92	0.65	1.34	1.35	1.45	1.49	1.59	1.83	3.75	41
1																		
2		x													x			
3	x									x								
4								x										x
5									x								x	
6						x					x							
7						x					x							
8																		
9																		
10				x										x				
11						x					x							
12				x									x					
13							x									x		
14						x					x							
15				x							x							
16			x									x						
17			x									x						
18			x									x						
19			x									x						
20			x									x						
21			x									x						
22																		

4.2.2. Tablo Yorumları

4.2.1. Boyut döküm tablosunda 0.41 m ene sahip 6 levha, 0.53m ene sahip 4 levha, 0.42m ene sahip 3 levha, 1.35m boya sahip 6 levha, 1.34m boya sahip 5 levha bulunmaktadır.

Ayrıca bütün levhalar celî sülüs tekniğinde siyah zemin üzerine altın yaldızla yazılmıştır.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

İslam dininin yazıya verdiği önem, yazının güzel bir sanat olarak gelişmesini sağlamıştır.

Bu büyük sanat, alfabe olarak Arap kültürüne ait olmakla beraber asıl gelişimini ve İslam mimarisiyle birlikte büyük sanatlar seviyesine ulaşmasını başta Türk' ler olmak üzere İslamiyet' i kabul eden milletlere borçludur.

Nusretiye Camii yazıları incelenirken bu yazıların hattatı Mustafa Râkım' ın hat dünyasında büyük bir ekol oluşturduğu ve yeniliklere imza attığı görülmektedir.

Râkım özellikle celi sülüste evvela harflerin bünyesini ıslah ederek harf kalınlığı ile kalem kalınlığı arasındaki estetik uyumu yakalamıştır. Râkım harflerinde, kalem hareketlerinin hakkını, güzelliğini ve canlılığını görmek mümkündür. Râkım, harfleri istif içerisinde en güzel şekilde kullanmış, onları teşrifata uygun olarak dengeli bir şekilde dağıtmıştır. Ayrıca hareke ve tesyînat unsurlarını ya hiç kullanmamış yada çok az miktarda kullanmıştır. Bildiğimiz tezyînat unsurları ise Osmanlı' dan önce hiç kullanılmamıştır. Osmanlı' da ise gayet az miktarda kullanıldığı tespit edilmiştir.

Nusretiye Camii yazıları, Râkım' ın celî sülüste yapmış olduğu yenilikler döneminde yazılmıştır.

Camii yazıları celî sülüs istif yazısının en okunaklı, sade görünümü ile uygulanmıştır. Cami yazılarının ana gövdesini caminin üç kenarını dolanan kuşak yazısı oluşturmaktadır. Bu kuşak yazısı büyük ihtişamı ile günümüzde halen sağlam durumdadır. Mermere mahkûk olarak çalışılmış yazılar şayet bir darbe görmez ise iki yüz yıl daha sağlamlığını korur.

Bu çalışma sayesinde Nusretiye Camii süslemelerinde kullanılan yazıların fotoğraf çekimleri yapılarak yazılar belgelenmiştir. Nusretiye Camii yazıları 1955-1958, 1980 ve 1992 yıllarında toplamda 3 defa restore edilmiş olup, yazılar günümüze kadar ulaşmıştır. Nusretiye Camii yazıları Celi Sülüs tekniğiyle yazılmış olup, mermere mahkûk, boyanmış ve kalemîşi teknikleriyle esere uygulanmıştır. Genel olarak zeminde siyah, yazıda altın yaldız kullanılmıştır. Bezeme konuları genel itibarıyla ayetlerden oluşmaktadır. Ayrıca Allah(cc), Muhammed(S.A.V.) lafızlarıyla dört büyük halife (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Ali, Hz. Osman)' ninde isimleri süsleme yazılarının arasında görülmektedir. Birimler şematik olarak biçimlendirilmiştir. Kompozisyonlar ise levha şeklinde oluşturulmuştur.

5.2. Öneriler

Araştırma konusu olan Nusretiye Camii yazıları ve hattatı Mustafa Rakım ile ilgili yeterli kaynak ve bilgi bulunmamaktadır.

Hat sanatı ile ilgili ülkemizde Osmanlı İmparatorluğu' nda olduğu kadar çalışma yapılmalı ki bu sanat yok olmasın. Geçmişten günümüze kadar gelen hattatların eserleri geniş kitlelere tanıtılmalı ve bu eserler koruma altına alınmalıdır. Çeşitli yerlerdeki levha, murakka, kıt'a, albüm, meşk ve fotoğraflarının bir araya getirilmesi, toparlanması, çalışmaların bir arada görülmesi ve incelenmesi bakımından meraklılarına ve sanat severlere olumlu katkılar sağlayacaktır..

Camii ile ilgili yeteri kadar basılı kaynak, tanıtım broşürleri olmadığı için bu konuda müftülük ve vakıfların gerekli çalışmaları yapmaları gereklidir.

Bu tür çalışmalar ile camii ve hattat hak ettiği ilgi ve değeri sanat severler tarafından görecektir.

KAYNAKÇA

- ACAR, Ş. (2005). Elbette Gider Gelen Cihana. **Antik dekor.** (38). 120- 126.
- AKGÜL, M. (1977). **Mürekkep Zamanlar.** İstanbul: Yapı kredi Kültür Merkezi.
- AKSOY, Ş. (1977). Hat Sanatı . **Kültür ve Sanat 5.** İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlarından.
- ARIK, R. (1970). **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı.** Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- ASLANAPA, A. (1999). **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi .** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ASLANAPA, O. (1984). **Türk Sanatı I-II.** İstanbul: Kervan Yayınları
- AVCI, C. (1977). Türk Sanatında aynalı yazılar. **Kültür ve Sanat 5.** İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlarından.
- BALTACIOĞLU, İ. H. (1971). **Türk Plâstik Sanatları.** Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- ÇAĞMAN. F. Ve AKSOY, Ş. (1998).**Osmanlı Sanatında Hat.** İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇETİNTAŞ,V. (2000). Türk Plastik Sanatlarının Gelişim sürecinde (1849-1923) İstanbul’ da açılan sergiler ve Sanata Katkıları”, **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları , Isparta sf: 457, 467)
- DERMAN. M.U. (2002). **Sabancı Hat Koleksiyonu.** İstanbul: Akbank Yayınları.
- KAYAOĞLU, İ.G. Dolma Kalemelerin Ağababası Olan Yazı Takımları. **Antik Dekor.** (5). 50-53.
- İNAL, İ. M. K. (1955). **Son Hattatlar.** İstanbul: Maarif Basımevi.
- ÖZÖNDER. H. (2003). **Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü.** Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.
- RAJPUT. H.S. (1980). **İslam Kaligrafi Sanatı.** Pakistan Postası.
- SERİN, M. (1982). **Hat Sanatımız.** İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- SERİN, M. (1999). **Hat Sanatımız ve Meşhur Hattatlar.** İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- TÜRKOĞLU, S. (2006). **Ruhî Hendese.** İstanbul: Aktif Matbaası.
- ÜLKER, M. (1987). **Türk Hat Sanatı.** Anakara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ÜNVER, A. S. (1953). **Türk Yazı Çeşitleri ve Faideli Bazı Bilgiler.** İstanbul: Yeni Laboratuar Yayınları.

YAZANSOY. C. Kararhan. A. (1985). **Sabancı Hat Koleksiyonu**. İstanbul: Ak Yayınları.

YAZIR, M. (1941). **Siyakat Yazısı**. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

YAZIR, M.B. (1974). **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli**. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

YAZIR. M. B. (1972). **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli**. Ankara: Ayyıldız Matbaası

EKLER**EK 1****Fotograflar**

Fotograf no : 01
Nusretiye Camii Giriş



Fotograf no : 02
Nusretiye Camii Yandan Görünüm



Fotograf no : 03
Nusretiye Camii üstten görünüm



Fotograf no : 04
Nusretiye Camii Müezzîn odası



Fotograf no : 05
Nusretiye Camii Şadırvanı



Fotograf no : 06
Nusretiye Camii İç görünüm-1



Fotograf no:07
Nusretiye Camii İç Görünüm-2



Fotograf no:08
Nusretiye Camii Geçmişten bakış-1



Fotograf no : 09
Nusretiye Camii Geçmişten bakış-2