

Türk Hat Sanatı: İncelikleri ve Bediî Değerleri

M. Uğur Derman*

“Türk Hat Sanatı” ifâdesi bir iddiayı da beraberinde getirmiş oluyor. Çünkü bahis konusu harfler, aslı itibariyle Türk’e ait değil; Araplar’ın Nabatî kavminden alıp benimsedikleri ve İslâm’ın zuhûrundan ancak iki asır sonra sanat hüviyeti kazandırdıkları bir okuma-yazma vâsıtası... Türkler, İslâmiyet’i kabul edişlerinden sonra tanıştıkları bu yazı sistemiyle, zaman içinde o kadar içli-dişli olmuşlar, onu öylesine sevmişler ki, “Türk Hat Sanatı” kavramı son beş asırdır mübalağadan uzak bir tesbiti aksettirmekte ve bu üç kelime birlikte pek yaraşmaktadır.

“Sanat” vasfını kazanmış bulunan bazı meslekler, asıl gayeleri itibariyle insanlığa fayda sağlayan bir vazifeyi de yerine getiriyorlarsa, muhakkak ki ehemmiyetleri çok daha artmaktadır. Bu cümleden olarak, herşeyden önce İslâm âleminin okuma-yazma ihtiyacını da gidermeyi gaye edinen hüsn-i hattın (güzel yazının) ortaya çıkışı dinî mâhiyette sayılır. Çünkü hat sanatına bu kadar kıymet verilmesi, Kur’ân-ı Kerim’in *mushaf* hâlinde yazıya aktarılmasında ona yakışan bediî güzelliği arayıp bulmak gayretiyle başlamış, gündelik yazışmalardaki sanat tezâhürü daha sonraları belirlemiştir. Batı’ya hükmeden Rönesans hareketinin de dinî konularla doğduğu ve uzun müddet böyle sürdüğü hatırlanırsa, bunu olağan karşılamak gerekir.

İslâmiyeti kabul eden hemen bütün kavimlerin –herşeyden önce- dinî gayretle benimsemiş oldukları Arap yazısı, bu sebeple, Hicret’ten (622) birkaç asır sonra artık bir milletin değil, bütün İslâm ümmetinin ortak malı hâline gelmiş; aslı ve başlangıcı için doğru olan “Arap hattı” sözü de zamanla şumûlünü genişleterek, en hakkâniyetli târifıyla “İslâm hattı” vasfını kazanmıştır. Esâsen, hattın sanat olarak gelişmesi, XIV. asırdan itibaren Arap kavmi dışındaki Müslüman milletlerde daha belirgin bir mertebeye hissedilmekte, bu hususta Osmanlı Türkleri de başı çekmektedir. Hat sanatı Osmanlılarca bir ilâhî emanet

gibi alındıktan sonra, asırlarca süren bir süzülüp arınma ve üslûplaşma hareketine girişilmiş; bütün bunlar yazının esasını bozmadan yapılmıştır.

İslâm tarihi boyunca Şam, Bağdad, Kurtuba, Kâhire, Konya, Semerkand, Herat, Tebriz gibi taht merkezlerinde hükmini sürdüren devlet ve hânedanların (Emevî, Abbâsî, Fâtımî, Eyyûbî, Memlûk, Selçuklu, İlhanlı, Tîmuri, Safevî, Akkoyunlu...) devrinde daima ilgi çekici bir sanat olarak görülen hüsn-i hat, buna meraklı hükümdar veya devlet büyüklerinin himâye ve alâkasıyla yükselişini sürdürmüştür. İstanbul’un fethini müteâkip hat sanatının liderliğini alarak bunu beş asra yakın devam ettiren Osmanlı Devleti’nin hükümdarlarından yedisinin fiilen bu sanatla meşgul oldukları bilinir (Resim 1). İstanbul’un hüsn-i hatta böylesine bağlanması İslâm âleminde de şu sözlerle tescil edilmiştir: “Kur’ân-ı Kerim Hicâz’da nâzil oldu, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı”. Gerçekten, o mushafı (Resim 2) görüp de, İslâm hattına Kur’ân-ı Kerim’in süregelen bir mucizesi nazarıyla bakmamak imkânsızdır. Bunun dışında, divânından fermânına, mermer üstüne hâkkedilmiş çeşme kitâbesinden mezar taşına kadar her bir eser, isimlerini burada ayrı ayrı yâdetmeye imkân bulunamayan hat sanatkârları tarafından, İstanbul’un ismine lâıyk bir biçimde, güzelliği görebilenlerin nazarlarına sunulmuştur.

Hat, bu sanata âşinâ bir insanın elindeki kamış kalem (Resim 3) ve onun damarındaki kan mesâbesinde olan is mürekkebinin işbirliğiyle kağıd veya benzeri bir yazı sahasında husûle getirilir. Harflerin bünyesi, hat nev’ine göre, yazıldığı kalemde çıkan eşkenar dörtgen veya kare şeklindeki noktalarla ölçülendirilir (Resim 4). Harflerin boylarının, kavislerinin, meyillerinin, aralarındaki mesafenin tâbî olduğu ölçü birimi dâima bu noktanın

* Prof. h.c., Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi.

The Art of Turkish Calligraphy: Its Subtleties and Aesthetic Values

M. Uğur Derman*

Translated by Semiramis Çavuşoğlu

The expression of “the art of Turkish calligraphy” carries a claim within itself for the letters used in this art do not belong to the Turks originally. The Arabs took these letters from the Nabataean people and gave them an artistic identity two centuries after the emergence of Islam. The Turks were acquainted with this writing system after embracing Islam. In time, they were so fond of it that the concept of “the art of Turkish calligraphy” has been used without any exaggeration for the last five centuries.

Without doubt, the importance of some professions which bear the characteristics of an “art” increases even more if they essentially aim to fulfill the important purpose of serving the humanity. As a case in point, calligraphy whose primary purpose has been to meet the needs of the Muslims to read and write, turned into

Resim/Picture 1

Sultan II. Mahmud’un (1785-1839) *celî sülüs* levhası (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi).

A plate in *jalî thuluth* by Mahmud II (1785-1839). (Topkapı Palace Museum Library)

* Prof. h.c., Mimar Sinan University, Faculty of Fine Arts.





Resim/Picture 2

Şeyh Hamdullah'ın *nesih* hattı ile 914/1508'de yazdığı *mushafın serlevha* bölümü. Tezhibi Hasan b. Abdullah yönetimindeki Saray Nakkaşhanesi'nindir. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi).

Frontispiece of a *mushaf* copied by Şeyh Hamdullah in *naskh* in 914/1508. The illumination was done in the painting studio of the palace directed by Hasan b. Abdullah. (Istanbul University Library).

köşegen boyudur. Hüsni hat, noktalardan oluşan basit bir çizgi sisteminin ortaya koyduğu büyüleyici hendesesıyla de hayranlık uyandırmıştır. Sanat yazılarındaki satırlar ve satır araları da nokta hesabıyla tesbit edilir. Harf ölçüleri, uzun bir zaman içinde oluşan "güzeli arayış"lar neticesinde kesinleşmiştir; bununla beraber, hattatların mecbur kaldığında bu ölçülerin dışına taşttıkları da görülür.

Hat sanatında, çoğu kere renklerin rol almadığı uçuk bir zeminde bedii kavramların sadece siyah çizgiler halinde böylesine ifâdelendirilişi –diğer harf sistemlerinde görülmediği için- Batı'lı ressamılarca da tetkik ve ilham konusu olarak alınmıştır. Bu noktadan bakıldığında da, hattı, resim seviyesine çıkamamış basit ve iptidâi bir çalışmanın tezâhürü olarak değil, resmin ötesinde ve resim kavramları ile anlatılamayacak bir estetiği ifâde eden yüksek bir sanat mahsülü olarak görmek gerekir. Her bir harfi –münferid şekliyle de- mutlak güzelliği yakalamış bulunan ve kelimedeki konumuna (Resim 5), yani başta,

ortada ve sonda yer alışına göre farklı bir manzara ve ifâde kazanan, ayrıca bâzı harfleri uzatılıp çekilmeye (keşide) müsâid olan hüsni hat, istif (terkip, kompozisyon) imkânlarıyla da olağanüstü bir câzibeye bürünmüştür (Resim 6). Bu hâliyle, değışebilmeye kapalı belirli şekillerden ibâret olan Latin harflerine ve Uzakdoğ'u'nun çizgi estetiği güçlü, fakat birbirinden ayrı tutulmuş harf gruplarından oluşan yazılarına karşı da bâriz bir âhenk üstünlüğü gösterir ve benzeri bulunmayan müstakil bir sanat dalı olduğunu da böylece ispatlar. Hattın okuma-yazma vasıtası olarak gündelik hayatta yer alması, ondaki bedii kudretin ayrıntılarını hisseden insanlarda veya insan topluluklarında güzellik kavramının yerleşmesine, taşıdığı ölçü sistemi de intizam duygusunun doğmasına sebep teşkil etmiştir.

Hat sanatının *taklîdi* olarak doğup geliştiği kabul edilmektedir. Bu sebeple, önceleri bu sanata emek verenler aynen hocaları gibi yazmayı, üslûplarının da bu yoldan ayrılmamasını benimsemişlerdir. Fakat daha sonraki yüzyıllarda, *taklid* keyfiyetine farklı bir yorum getirilmiş; her yeni hattat, yetiştikten ve bu hususta ehliyetini ispatladıktan sonra, kendi sanat hüviyetini ortaya koymayı tercih etmiştir. Artık bu seviyeye gelmiş bir hattat, arzu ettiği zaman kendi hocasının veya eski bir üstadın eserini *taklid* etmeyi, bunu da yazısının altında belirtmeyi bir şeref saymıştır. *Taklid* ederken, hattatın gözü, karşısına aldığı bir yazıyı o anda hâfızasına nakşeder ve elleri de kâğıd üzerine fotoğrafla geçirilmiş gibi aynı yazıyı yazar. Tahmin edilemeyecek kadar zor olan ve Türk Hat Sanatı'nda da bir hayli örneklerine rastlanan *taklid* hüneri,

Resim/Picture 3

Hüsn-i hattın yazılmasında kullanılan kamış, bambu veya ağaçtan hazırlanmış kalemler (Derman Arşivi).

Reed, bamboo and wooden pens used in calligraphy (Archives of Derman).



an independent art owing to the efforts encouraged by Islam. At first, calligraphy was used in copying the Holy Qur'an in the form of *mushafs* in an aesthetically pleasing way. Later on, daily correspondence was calligraphed with artistic considerations. The reader should not be surprised at the fact that this art emerged with a religious nature and continued this way for a long time. In fact, the arts which emerged in the West during the Renaissance dealt with religious subjects and carried this influence for centuries.

Almost all peoples which embraced Islam adopted the Arabic script-above all-because of religious perseverance. For this reason, a few centuries after the Hegira (622) the Arabic script became the common asset not only of a nation, but of the entire Islamic community; the term "Arabic script" which was used correctly to denote the essence and origin of this script was later expanded in meaning to be defined most correctly as "Islamic calligraphy". From the fourteenth century onwards, the development of calligraphy as an art was felt more evidently among Muslim nations other than the arabs and particularly among the Ottoman Turks. It was the Ottomans who considered the art of calligraphy as a sacred relic and subjected it to a movement of selection and stylization without spoiling the essential characteristics of this script.

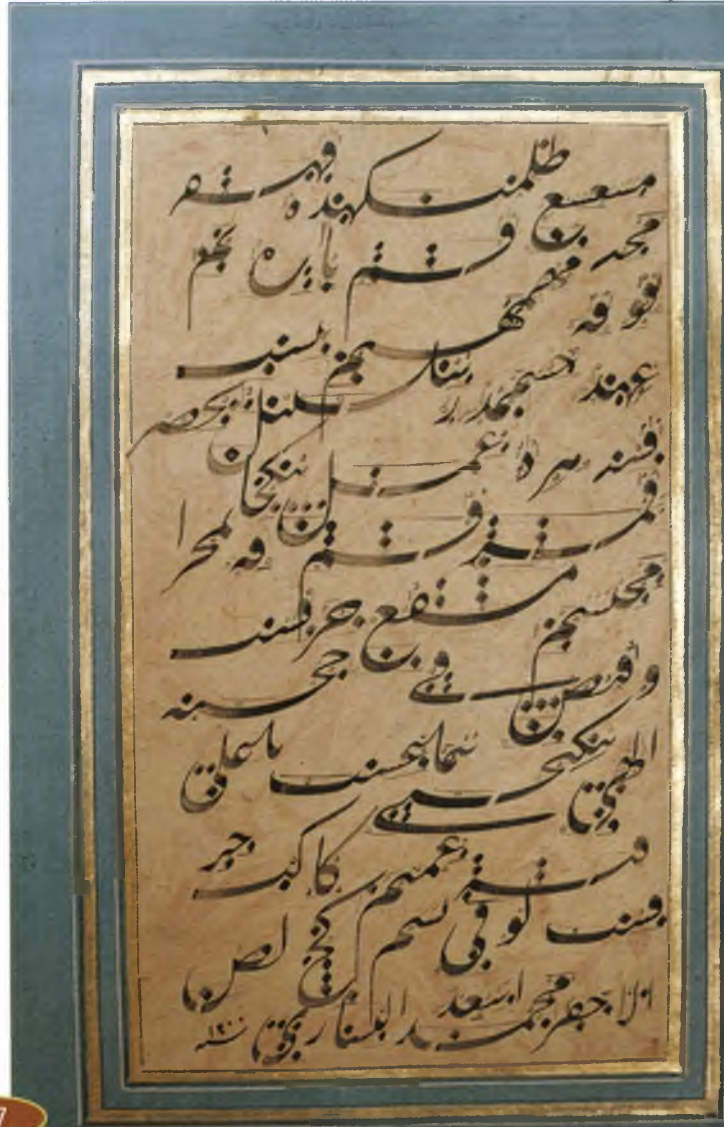
Throughout Islamic history, the states and dynasties such as the Umayyads, Fatimids, Ayyubids, Mamluks, Seljukids, Ilkhanids, Timurids, Safavids and the Aqqoyunlus reigned in centers such as Damascus, Baghdad, Cordoba,

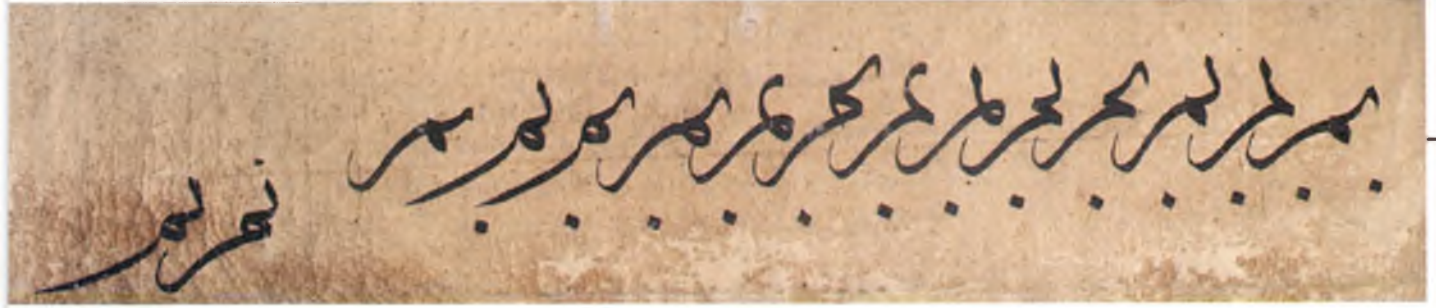
Cairo, Konya, Samarqand, Herat and Tabriz. In these centers rulers and dignitaries of the state took an interest in calligraphy and protected the calligraphers. After the conquest of Constantinople, the Ottomans became the leaders in the art of calligraphy and kept this position for nearly five centuries. In fact, seven Ottoman sultans actually practiced this art (illustration 1). The following words clearly indicate the leading position of Istanbul in regard to calligraphy: "The Holy Qur'an was revealed in the Hijaz, it was recited in Egypt and calligraphed in Istanbul". Indeed, when one sees those *mushafs*, (illustration 2) one believes that Islamic calligraphy is a miracle of the Holy Qur'an-a miracle that still exists today. Besides the *mushafs*, one also sees Islamic calligraphy in *dîwāns* (collection of poetry), *fermāns* (imperial decrees), on the inscriptions of fountains and tombstones in Istanbul.

Resim/Picture 4

Yesârî Mehmed Es'ad Efendi'nin noktayla ölçülendirerek 1200/1785'de yazdığı bir *ta'lik* temrini (Ârif Hikmet Bey Kütüphanesi-Medîne).

An exercise sheet (*tamrîn*) in *ta'liq* by Yesârî Mehmed Es'ad Efendi which he wrote in 1200/1785 by measuring with the rhomboid dots. (Arif Hikmet Bey Library-Medina).





Resim/Picture 5

Osmanlı-Türk *sülüs* hattının XIX. yüzyıldaki şekil zenginliğine misâl: *Be* ve *mim* harflerinin onbeş türlü bağlantışı (Derman Arşivi).

An example of the rich variety of forms in Ottoman-Turkish *thuluth* script in nineteenth century: The connection of the letters *bâ* and *mim* in fifteen ways (Archived of Derman).

ancak seçilen hattatın şivesi iyice tetkik edildikten sonra gerçekleştirilebilir; yazılar da âdetâ kopya alınmışçasına farksız görünür, lâkin hiç bir sûrette kopya değildir (Resim 7). Hat eğitimi sonunda hocanın verdiği *icâzetenâmenin* de eski bir hattatın yazısına *taklid* olarak yazılmakla alınması geleneği mevcuttur (Resim 8).

Hattın sanat şekline dönüşmesinde, meşk (Resim 9) yoluyla hocasından bunu öğrenmiş bir insanın gerekliliği dışında en mühim vazife kâmiş kaleme düşmektedir. Onun elde tutuluşu, döndürülüşü, buna bağlı olarak hattın tam kalem ağzıyla veya daha ince (yani dikine) tutulup kağıda yaslanması, iktizâsına göre kalem ağzının kağıda kısmen intibâkı, ortaya çıkan harf veya harf gruplarının mükemmeliyetini temin eder. Her yazı nev'i için belirlenmiş olan kalem ağzı genişliği (meselâ takribî ölçüyle *nesih* 1 mm., *sülüs* ve *ta'lik* 2-2,5 mm.) bundan daha da küçüldüğünde yazı ince, hafî (=gizli), hurde (=küçük) gibi vasıflarla tanıtılır, büyüdüğünde ise *celî* olarak anılır.

İslâm medeniyetinde hattın pek çok çeşidi olmuşsa da, Osmanlı zevki, zaman içinde bunlardan sanata en yakın gördüklerini tercih etmiştir. Bedîî değerleri Türkler indinde ağır basan hat neveleri şunlardır: *Sülüs*, *celî sülüs*, *nesih*, *rikâ'* (*icâze*), *ta'lik*, *celî ta'lik*, *divânî*, *celî divânî*, *rik'a* (el yazısı), *tuğra*. Selçuklular'da ve XV. yüzyıl sonlarına kadar Osmanlılar'da hat sanatı, devrinin mükemmeli olarak müşâhede edilse de, üslûbu itibariyle Abbâsiler'deki gelişmelere tâbi idi. Bu konuda, Bağdad'da yaşayan XIII. asrın büyük ismi Yâkûtü'l-Musta'sımî'nin (?-1298) *aklâm-ı sitte* (*sülüs-nesih-muhakkak-reyhânî-tevkî'*, *rikâ'* adıyla



Resim/Picture 6

"İlim rütbesi, rütbelerin en yücesidir" meâlindeki hadîsin Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer tarafından *celî sülüsle* 1344/1926'da yazılmış istifli şâheseri, tezhîbi Muhsin Demironat'a âittir (Türkpetrol Vakfı Kütüphanesi).

The *jali thuluth* composition of the *hadith*: "The highest rank is that which is conferred by science". This work, dated 1344/1926, is a masterpiece by Ismail Hakkı Altunbezer. The illumination was done by Muhsin Demironat. (Türkpetrol Foundation Library).

Resim/Picture 7

Hâfız Osman'ın Şeyh Hamdullah'a *taklid* olarak yazdığı *nesih* kıt'a (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi).

The passage (*kit'a*) in *naskh* in which Hâfız Osman emulated Şeyh Hamdullah's work. (Topkapı Palace Museum Library).

أمرًا بِعِصِيَةِ اللَّهِ تَعَالَى كَانَ أَبْعَدَ لَهُ مِمَّا رَجَا وَأَقْرَبَ
مِمَّا اتَّقَى وَمَنْ طَلَبَ مَجَامِدَ النَّاسِ بِمِعَاضِي اللَّهِ تَعَالَى عَادَ
حَامِدُهُ مِنْهُمْ لَهُ ذَامًا وَمَنْ رَضِيَ النَّاسَ بَسَخَطَ اللَّهُ
وَكَلَهُ اللَّهُ إِلَيْهِمْ وَمَنْ رَضِيَ اللَّهُ بَسَخَطَ النَّاسَ كَفَاهُ
شَرًّا مِنْ أَحْسَنَ فِيمَا بَيْنَهُ وَبَيْنَ اللَّهِ كَفَاهُ اللَّهُ مَا بَيْنَهُ
وَبَيْنَ النَّاسِ وَمَنْ أَصْلَحَ سَرِيَّةً أَصْلَحَ اللَّهُ عِلَانِيَةً
وَعَمَلٍ لِآخِرَةٍ كَفَاهُ اللَّهُ أَمْرَ دُنْيَاهُ ● اللَّهُمَّ
صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى أَشْرَفِ الْخَلْقِ وَأَكْمَلِ الْخُلُقِ مُحَمَّدٍ وَآلِهِ
أَجْمَعِينَ ● سَوِّدْهُ الْفَقِيرَ حَمْدًا لِلَّهِ الْمَعْرُوفِ ●
بَابُ السُّبْحِ حَامِدًا لِلَّهِ وَمُصَلِّيًا عَلَى نَبِيِّهِ مُحَمَّدٍ وَآلِهِ
فَتَلَهَا عُثْمَانُ الْمُشْتَهَرُ بِحَافِظِ الْقُرْآنِ غُفْرًا ذَنُوبِهِ

bilinen altı nevi yazı) anlayışı Anadolu'da da geçerliydi. Ancak Amasyalı Şeyh Hamdullah (1429-1520), 1485'den sonra İstanbul'da – Yâkut'un harflerinden en güzellerini seçerek –ortaya koyduğu üslûpla *aklâm-ı sitt*eye Türk damgasını vurmuş oldu ve ondan sonra bütün Osmanlı topraklarında “Şeyh üslûbu” yaygınlaştı (Resim 2). Yine XVI. asırda, Ahmed Karahisârî (1469-1556), Yâkut yolunu tekrar canlandırmaya çalıştıysa da (Resim 10), bu yol ancak bir hattat nesli yürütülebildi. Bu defa XVII. yüzyılın son çeyreğinde, Hâfız Osman (1642-1698) isimli bir hat büyüğü, *aklâm-ı sitt*eyi eleyip arındırma faaliyetini Şeyh üslûbu için gerçekleştirdi. (Resim 7, 11). Bu gelişmeden hemen sonra *aklâm-ı sitt*enin düzlük hâkim olan çeşitleri (*muhakkak*, *reyhânî*) Türk zevkiyle bağdaşmadığı için terkedildi. Zâten Osmanlı mimârisinde ağır basan yuvarlak çizgiler, hat sanatında da hâkim olduğundan Osmanlı Türkleri *kûfî* gibi sert çizgili yazılara fazla iltifat etmemişlerdir.

Sülûsü andıran ve on altıncı asra kadar resmî yazışmalara ayrılmış olan *tevki'* hattı da, vazifesini *divânî* ve *celî divânî* (bunun *celî* vasfı büyüklüğünden değildir) isimli iki Türk yazısına bırakınca, *aklâm-ı sitt*enin sâdece üçünün Osmanlılar'da kullanılması sürdürüldü. Bunlardan *sülûs* ve onun uzaktan okunabilecek kalınlıktaki *celî sülûs* şekli sanat göstermeye en ziyâde müsâid olanlarıdır. Hattın, çoğu zaman satır hâlinde yazılmasına mukâbil, *celî sülûs*te istif endişesi, yani harf ve kelimelerin bir kâide dairesinde üst üste terkip edilmesi lüzûmu baş gösterir (Resim 6). İstif tertibinde, ekseriya aşağıdan yukarıya doğru iki-üç katlı bir sıralama takip edilir; harf ve kelimeler okunuşa göre başarıyla yerleştirilmişse, bu yazının “teşrifâtı yerinde”dir. Osmanlı hattatları, Kur'ân âyetlerinin hatalı okunmasına meydan vermemek için, bu teşrifât mes'elesine anadili Arapça olan diğer Müslüman milletlerden fazla riâyet etmişlerdir. Resim terbiyesi almış bulunan hattatların istif hususunda daha muvaffak

Resim/Picture 8

Necmeddin Okyay'ın (1883-1976), İmâdü'l-Hasenî'ye *ta'kid* olarak yazdığı ve Hocası Sâmi Efendi'den aldığı *ta'lik icâzet* kîr'ası (1323/1905, Derman Arşivi).

An *icâzet kîr'a* (certificate) in *ta'liq*, dated 1323/1905, which Necmeddin Okyay (1883-1976) calligraphed in order to emulate İmâd al-Hasanî . His teacher Sâmi Efendi gave this certificate to Necmeddin Okyay (Archives of Derman)

Resim/Picture 10

Ahmed Karahisârî'nin *celî sülûs*, *sülûs*, *muhakkak*, *gubârî* hatları ile bir kîr'ası (Süleymaniye Kütüphanesi).

A *kîr'a* by Ahmed Karahisârî in *jâlî thuluth*, *thuluth*, *muhaqqaq* and *ghubârî* scripts. (Süleymaniye Library).



وَأَمَّا الْجَزَاءُ فَمِنْ جَوَانِبِكُمْ



Resim/Picture 11

Hâfız Osman'ın 1093/1681 tarihli *sülûs – nesih* kıt'ası (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi).

A kıt'a in thuluth-naskh dated 1093/1681 by Hâfız Osman (Istanbul University Library).

olduklarını da bu vesileyle belirtmeliyiz. Hâfız Osman vâdisindeki *sülûsü celî* olarak yazmakta kendi devrine kadar erişilmemiş bir mertebeye gelen Mustafa Râkım (1757- 1826) da ayrıca ressamlığıyla tanınır (Resim 12) ve onun yazı tavrı Sâmi Efendi (1838- 1912) eliyle (Resim13) daha da gelişerek zamanımıza kadar intikâl eder. *Celî sülûsün* karşılıklı getirilmesinden doğan ve farklı bir hat nev'i sayılmayan *müsennâ* (aynalı) yazı da Türk zevkine hayli uygun gelmiştir (Resim 14).

Osmanlılar'ın sanat icrâsı için en ziyâde benimsedikleri *sülûs*, mushaf yazımına tahsis ettikleri *nesih* ve icâzetnâmelere mahsus *rikâ*" (*icâzet*) yazıları da Hâfız Osman yolunun devamı olarak XIX. yüzyılda Kadıasker Mustafa İzzet



Resim/Picture 12

Aynı zamanda ressam olan Mustafa Râkım kağıdın bir yüzüne papağanı çizdikten sonra diğer yüzüne de "Ey lütuflarının nasıl belireceği bilinmeyen Allahım! Bizi korktuğumuzdan emîn eyle" mânâsına gelen duâyı dehâsına yaraşır biçimde bu kuşun çizgilerine göre istiflemiştir (Derman Arşivi).

Mustafa Râkım, who was at the same time a painter, drew a parrot figure on one side of the paper and, on the other side, he composed the following prayer inside the drawing: "Oh Lord whose divine favor has no boundary! May you render us safe from what we fear". The composition is a manifestation of his genius. (Archives of Derman).

background. Western painters were interested in and inspired by this art since this kind of expression is not seen in other letter systems. From this viewpoint, calligraphy should not be considered as a simple work below the level of drawing. On the contrary, it is a highly artistic product that is beyond drawing. In calligraphy, each letter by itself is an expression of absolute beauty. Each letter is written differently according to its position in the beginning, in the middle or at the end of the word (illustration 5) and some letters can be elongated. Calligraphers arranged the letters in different ways and created charming compositions (illustration 6). The letters of the Latin alphabet are static and the alphabets of the Far Eastern countries consist of separate groups of letters made of aesthetic lines. Islamic calligraphy is superior to these alphabets in regard to the harmony of the letters. It is indeed a separate, distinct and original art form. The use of calligraphy in daily life as a means of reading and writing led to the development of aesthetic concepts in the minds of people. The measurement system of the letters led to a sense of orderliness.

The art of calligraphy emerged and developed by way of imitation. Therefore, in the beginning, the pupil did his best to emulate his master and the school to

work. Thus, the imitated work looks precisely the same as the original, but, in imitative calligraphy, it should be noted, the original was never copied by tracing (illustration 7). The pupil receives his certificate (*icāzetnâme*) from his master after having emulated an old master's work (illustration 8).

The most important elements in making calligraphy an art the pupil who learns it from his master by an example (*meşk*) (illustration 9) and the reed pen. The way a calligrapher holds it and turns it in his hand and the way he applies the nib of the pen to the paper determines the excellent arrangement of the letters or the letter groups. The width of the pen's nib is determined for every kind of script. (For example, approximately 1 mm. for *naskh* and 2-2,5 mm. for *thuluth* and *ta'liq*). When it is larger, the script is called *jali*.

Resim/Picture 13

Sâmi Efendi'nin ihtiyarlığında zırnık mürekkebiyle yazdığı enfes bir *celî sülüs* taslağı (Derman Arşivi).

An outline written with yellow arsenic ink in splendid *jali thuluth* by Sâmi Efendi in his old age. (Archives of Derman).



which his master belonged. But, in later centuries, each new calligrapher preferred to express his own artistic identity. A calligrapher, who has reached this point, considered it an honor to emulate his own master or an old master and to acknowledge this in his work. In imitation, the calligrapher registers the piece to be copied in his memory and copies the work on paper as if he were taking a photograph. One sees several specimens of imitated works in the art of Turkish calligraphy. In fact, imitation is much more difficult to achieve than one can imagine. The calligrapher thoroughly examines the style of the master before he starts to emulate his

Although there have been several kinds of scripts in Islamic civilization, the Ottoman taste selected those which were most suitable for artistic usage. These are: *Thuluth*, *jali thuluth*, *naskh*, *riqā*, (*icāzet*), *ta'liq*, *diwānī*, *jali diwānī*, *riq'a* (handwriting) and the *tuğra*. Calligraphy reached perfection in the Seljukid and the Ottoman periods until about the end of the fifteenth century. However, concerning the style, it still depended on the developments during the Abbasid period. In this regard, Yāqūt al-Musta'simī (d.1298), the great figure who lived in Baghdad in the thirteenth century, identified the *aqlām-i sitta* or six pens (*thuluth-naskh-muhaqqaq-rayhānī-*



Resim/Picture 14

Mustafa Halim Özyazıcı'nın (1898-1964) *celî sülüs* le *müsennâ* istifi: "Men dakka dukka" (=Çalma kapı; çalarla kapını). 1384/1964 tarihli levhanın tezhibi. F. Çiçek Derman'ındır (Derman Arşivi).

A mirror-image composition dated 1384-1964: "Men dakka dukka" (Don't cause trouble or you will have trouble). The illumination was done by Mrs. Çiçek Derman (Archives of Derman).

(1801-1876) ve Mehmed Şevki (1829- 1887) efendiler gibi iki büyük üstadın elinde farklı üsluplarda nihâî şeklini almıştır (Resim 15-Resim 16).

Osmanlı kültüründe müstesnâ yeri olan bir başka hat nev'i de *ta'lik*'tir. Aslı İran'da *nesta'lik* adıyla bilinen ve XV. yüzyıldan beri Osmanlılar'da görülen bu yazı *-sülüs* ile *celî sülüs*'ün haşmetine mukâbil- nârin yapısıyla, XVII. asrın ortalarına yaklaşırken İstanbul'da daha da yayılmaya başlamış; *harekesiz* yazıldığı cihetle, edebî metinlerde ve meşihat dâiresinde tercih edilmiştir. XVIII. yüzyılın son çeyreğine kadar İran'ın mâruf hattatı Mîr İmâdü'l-Hasenî (1564-1615) vâdisinde yazılıyorken, sağ tarafı felçli olduğu için sol eliyle eser veren Yesârî Mehmed Es'ad (?- 1798), Osmanlı'ya has bir *ta'lik* üslûbunu İmâd'ın yazılarından seçerek bulmuş (Resim 4), oğlu Yesarîzâde Mustafa İzzet (?-1849) bu tavrı daha da millileştirmiştir (Resim 17). Hele

onun elinden çıkan *celî ta'lik* binâ kitâbelerinin seyrine doyulmaz. Bu yazı da evvelce anılan Sâmi Efendi'de kemâl noktasını bulmuştur (Resim 18).

Devlete mahsus yazılardan *tuğra* (Resim 7), *divânî* ve *celî divânî*'nin (Resim 19) de gelişmesini XIX. yüzyılda tamamladığını belirttikten sonra, başladığımız noktaya dönersek: Osmanlı hattatları,

1) Batı'dan tesir almamakla benliğini koruyabilen hat sanatını, "üstad-talebe" mânevî ilişkisiyle öğreterek -maddî karşılık beklemeksizin- yeni nesillere aktarmayı asırlarca sürdürdükleri;

2) "Allah güzeldir, güzelliği sever" hadîsini (Resim 18) her harfinde yaşayarak yazmanın neticesi, "mutlak güzellik" kavramını bu yazının çizgilerinde yakaladıkları için, onların torunları bugün "Türk Hat Sanatı" diyebilmenin hazzını duyuyor. ❶

tawqî'-riqā') and laid down their rules. After his death, his pupils carried on his work in Anatolia as well. However, after 1485, Şeyh Hamdullah of Amasya (1429-1520) selected the best letters in Yāqūt's works and stamped the Turkish influence on the *aqlām-i sitta* in Istanbul. Afterwards, the "Şeyh's style" became widespread in the Ottoman lands (illustration 2). In the sixteenth century, another calligrapher by the name of the Ahmed Karahisârî (1469-1556) attempted to revive Yāqūt's style (illustration 10), but this attempt did not last for more than a generation of calligraphers. During the last quarter of the seventeenth century, Hâfız Osman (1642-1698), another great calligrapher, found his own style by the aesthetic evaluation of Şeyh's calligraphic works (illustration 7,11). Before long, *muhacqaq* and *rayhânî* were eliminated from the *aqlām-i sitta* because these scripts had few curved and rounded letters and they pointed angles such as the *kûfi* since the rounded lines which characterized Ottoman architecture were also dominant in calligraphy.

Until the sixteenth century, the *tawqî'* script, which is similar to *thuluth*, was used in official correspondence. From then on, it was replaced by two Turkish scripts called *dîwānî* and *jalî dîwānî* (here the word *jalî* does not denote the size of the script). Thus, only three scripts in the *aqlām-i sitta* were used by the Ottomans. Among them, the ones that are most suitable for artistic usage are *thuluth* and *jalî thuluth*. The latter is written with a pen of a very wide nib so that it can be read from a distance. Although calligraphy is generally written on lines, in *jalî thuluth* the calligrapher has to arrange a composition (illustration 6), namely, letters and words are composed one above the other according to a principle. In the composition, the letters and words are generally arranged from the bottom to the top in two or three layers. In order to avoid any misreading of the Qur'anic verses, the Ottoman calligraphers took great care about composing the words and letters correctly.

In fact, they were more careful in this regard than other Muslim nations whose native tongues were Arabic. Let us note that calligraphers who were trained in drawing were more successful in arranging compositions. Mustafa Râkım (1757-1826), who reached an unprecedented level in calligraphing *thuluth* in its *jalî* form according to the style of Hâfız Osman, was also known as a painter (illustration 12). Mustafa Râkım's style in calligraphy was further developed by Sâmi Efendi (1838-1912) (illustration 13) until it reached the present day. The Turks also used the mirror image (*muthannâ*) form in which the same two passages in *jalî thuluth* were facing one another and intersecting in the middle. It was not regarded as a separate kind of script, however (illustration 14).

The Ottomans mostly used the *thuluth* in artistic works, they devoted the *naskh* to *mushaf* writing, and the *riqā'* (*icâzet*) script to writing the *icâzetnâmes*. In the nineteenth century, two Ottoman calligraphers by names of Kâdiasker Mustafa İzzet (1801-1876) and Mehmed Şevki (1829-1887) Efendis interpreted Hâfız Osman's works in different ways until the present day and perfected those types of the *aqlām-i sitta* which are still used today (illustration 15-16).

Ta'liq is another important script in Ottoman culture. It originated in Iran by the name of *nasta'liq* and the Ottomans used it from the fifteenth century onwards. Contrary to the grandeur of *thuluth* and *jalî thuluth*, *ta'liq* has a delicate appearance and it became widespread in Istanbul towards mid-seventeenth century. Since it is written without vowel markers, *ta'liq* was preferred in literary texts and in the office of the *Şeyhülislam*. Until the last quarter of the eighteenth century, *ta'liq* was written in Istanbul according to the style of the renowned Persian calligrapher Mîr İmâd al-Hasanî (1564-1615). Later, Yesârî Mehmed Es'ad (d. 1798), who was paralyzed on the right side and had to write with his left hand, found a new method for writing *ta'liq* by choosing what appealed to his taste from among the letters and words

Resim/Picture 15

Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya Câmii için yazdığı çapı 7,5 m. olan levhalardan biri (1275/1859).

One of the plates dated 1275/1859 which Kâdiasker Mustafa İzzet Efendi calligraphed for Ayasofya Mosque. The diameter of the plate is 7,5 m.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عَنْ عَلِيِّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ

قَالَ سَأَلْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنِ سِتِّهِ
فَمَنَّاكَ الْمَعْرُوفَةُ الرَّائِيَةُ وَالْعَقْلُ الصَّالِحِيُّ وَالْحُبُّ الْمُنَانِيُّ
وَالسُّؤَالُ الْمُرْتَبِيُّ وَذِكْرُ اللَّهِ الْيَسِيُّ وَالْيَقِينَةُ الْكَرِيمِيُّ
وَالْحُجْرُونَ الرَّفِيعِيُّ وَالْعِلْمُ السَّلَامِيُّ وَالصَّبْرُ الرَّوَّافِيُّ وَالرَّضَى عَنِ الْمُنِيِّ
وَالْحُرِّيَّةُ الْبَرِّيَّةُ وَالرَّهْمَةُ الْجَرِيَّةُ وَالْيَقِينُ الْفَوْقِيُّ وَالصِّدْقُ الشَّهِيدِيُّ
وَالطَّاعَةُ الْحَسَنِيُّ وَسِيَّهَا دَخَلِيٌّ وَوَدْعُهُ غَيْبِيٌّ وَالصَّلَاةُ
وَفِي حَدِيثٍ آخَرَ وَفَرَحٌ مُؤَدِّيٌّ فِيهِ دَكْرٌ وَعَبْنِي
لِإِحْلَائِيٍّ وَسَوْفَى إِلَى رَفِيٍّ

أهل

أهل

أهل

أهل

وَأَنَّ الْعَمَلِ الْخَيْرِ عَظِيمِ

عَنْ عَلِيِّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَارَأَ الْبَشِيرَةَ
سَبْطًا لِحُلِيِّ لِيَأْتِيَهُ لَيْسَ بِعَظِيمٍ وَلَا بَلِيغٍ وَلَا مَخَابٍ وَلَا تَحَابٍ
وَلَا عِيَابٍ وَلَا مَدَاحٍ سَعَاءَ مَا لَعَلَّ الشَّيْءَ وَلَا فَوْسِقًا وَلَا يَنْبَغُ فِيهِ
لِإِحْرَافِ الْبَدِيثِ اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى نَبِيِّ الرَّحْمَةِ وَشَفِّعْ لَنَا فِيهِ وَإِلَّا طَافَتِ

Resim/Picture 17

Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin İstanbul'da Fatih Câmii yanındaki karakol binası için yazdığı *celî ta'lik* kitâbe, ortada Sultan II. Mahmud'un tuğrası görülüyor.

An inscription in *jali ta'liq* which Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi calligraphed to be placed on the façade of the police station near Fatih Mosque. In the middle is seen Sultan Mahmud II's *tuğra*.



of Imâd (illustration 4). Yesârî's son Yesârîzade Mustafa İzzet (d.1849) adopted this style to the Ottoman taste (illustration 17). His inscriptions in *jali ta'liq* on buildings are of unsurpassed beauty. This script reached perfection at the hands of Sâmi Efendi (illustration 18).

The development of *tuğra* (illustration 17), *dîwânî* and *jali dîwânî* (illustration 19), which were used in official state correspondence, was completed in the nineteenth century. Let us note that there are some reasons which account for the continuous development of calligraphy until the twentieth century:

1. Among the branches of Islamic art, there is no

art in Europe comparable to calligraphy, hence perhaps it is the only art that escaped Western influence. The Ottoman calligraphers transmitted this art to their students and to the next generation throughout the centuries on the basis of a firm method of teaching and without expecting money in return.

2. In line with the tradition of the Prophet to the effect that "God is beautiful and loves beauty" (illustration 18), the Ottoman calligraphers felt the concept of "absolute beauty" in every line of calligraphy. Therefore, today their grandchildren are delighted to be able to mention "the art of Turkish calligraphy".

Resim/Picture 16

Mehmed Şevki Efendi'nin *celî muhakkak*, *alî sülûs* ve *nesih* hatları ile yazdığı ve lââm Peygamberi'nin hâricî ve ahlâkî sıfatlarını anlatan "hilye-i nebevî levhası" (282/1866 tarihli, Kâhire Milli Kütüphanesi).

hilye levha or panel in *jali muhaqqaq*, *alî thuluth* and *naskh* by Mehmed Şevki Efendi. A description of the Prophet is written on these panels. (Dated 282/1866, National Library of Cairo)



Resim/Picture 18

Sâmi Efendi'nin *celî ta'lik* hattı ile "Allah güzeldir, güzelliği sever" hadîsi (Türkpetrol Vakfı Kütüphanesi). The work in *jali ta'liq* by Sâmi Efendi depicting the *hadîth*: "God is beautiful and loves beauty". (Türkpetrol Foundation Library).

Resim/Picture 19

Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'in *zer-endûd* (=sürme altın) olarak yazdığı *celî dîwânî* levha: "Elde altun bileziktir san'at / Ki verir ehline feyz ü rif'at".

A *levha* in *jali dîwânî* overlaid with gold by Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer: "Elde altun bileziktir san'at/ Ki verir ehline feyz ü rif'at= One can rely on a craft in all circumstances to earn one's living. Thanks to it, one prospers and gains eminence" (Topkapı Palace Museum Library).

Fotoğraflar/Photographs:

Hasan Âli Göksoy, Selâmet Taşkın, M.Uğur Derman,

