

Neseî, Nûreddin es-Sâbü'nî, M. Zâhid Kevserî, İbn Rüşd, İbn Asâkir, Sübkî, İbn Şâzân en-Nisâbü'rî, Nevbahtî, İbnü'l-Mutahhar el-Hillî gibi değişik ekollere mensup pek çok âlim bulunmaktadır (bk. bibl.). Naslarda Allah'a nisbet edilen ve ilk bakışta teşbih izlenimi uyandıran haberî sıfatların uygun mânalarla te'vil edilmesi gerektiğini savunan Ehl-i sünnet kelâmcıları da haşviyyeyi, teşbih ve tecsimî meşrûlaştırma gayesiyle kendi yanlış telakkilerini Selef görüşü olarak takdim eden bir grup olarak nitelemiştir. Nitekim Gazzâlî'nin *İlcâmü'l-âvâm*'ını, Fahreddin er-Râzî'nin *Esâsü't-takdîs*'ini bu endişe ile kaleme aldığı bilinmektedir (DİA, XI, 358; a.e., XIII, 508). 2. Başka bir görüşe göre haşviyye "ilâhî sıfatları ispat edip Kur'an'ın ezeli olduğunu savunanlar, kullara ait fiillerin Allah tarafından yaratıldığına inananlar ve âhâd hadislerle dayanarak itikadî konularda hüküm verenler" şeklinde tanımlanabilir. Câhiz, Ebû'l-Hüseyn el-Hayyât, Kâdî Abdülcebâr gibi Mu'tezile âlimleri ashâbül'-hadîsin yanı sıra, bu gruplara mensup kelâmcıların yani Ehl-i sünnet kelâmcılarının da haşviyyeyi temsil ettiği görüşündedir (Câhiz, *Fî halki'l-Kur'an*, III, 289; Hayyât, s. 59, 96; Kâdî Abdülcebâr, *Müteşâbihü'l-Kur'an*, s. 231, 273, 454; krş. İbn Teymiyye, *Minhâcû's-sünne*, II, 521). 3. İbn Teymiyye'ye göre haşviyye, belli bir görüşü ve temsilcileri bulunan bir itikadî zümreyi ifade etmekten çok karalama veya küçümseme amacıyla "avam ve cahiller" mânasında kullanılmıştır (a.g.e., II, 520-521). 4. Genellikle Şii âlimleri haşviyyeyi, "Hz. Peygamber'in kendi yerine geçecek olan bir halife tayin etmediğini iddia edenlerin düşüncelerini benimseyenler, Muâviye b. Ebû Süfyan'ın bayrağı altında toplanıp onun yönetimini tasvip edenler" şeklinde tanımlarlar (Nâşî el-Ekber, s. 19; Nevbahtî, s. 7; Ali Sâmî en-Neşşâr, I, 287).

Haşviyyenin tanımı ve esas fikirleri hakkında ileri sürülen bu farklı görüşlerden birincisinin daha isabetli olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu yaklaşım, haşv kelimesinin sözlük ve terim anlamlarına daha uygun bir açıklamaya getirmektedir. Nitekim Câhiz'in, haşviyye ile bu grubun kelâmcıları arasında bir ayırım yapmak suretiyle haşviyyenin rivayetlere dayanarak akıl yürütmeyi haram saydığını belirtmesi (*Fî halki'l-Kur'an*, III, 289; a.mlf., *Kitâbü'l-Kıyân*, II, 154), ayrıca Ehl-i sünnet kelâmcılarının da haşviyyeyi kendileri dışında bir zümre olarak görüp tenkide tâbi tutmaları, haşviyyenin, sahih olup olmadığına bakmadan Hz. Peygamber'e

atfedilen bütün rivayetleri hadis olarak kabul eden ve bu rivayetlerin zâhirinden hareketle dinî bir anlayış benimseyen bir kısım ehl-i hadîs ile, teşbih ve tecsim inancını savunan gruplardan teşekkül ettiğini gösterir mahiyettedir. Bu sebeple İsrâiliyat'a veya diğer din ve kültürlerle dayanan pek çok asılsız rivayetin haşviyye anlayışının kaynakları arasında önemli bir yer tuttuğu kabul edilmektedir.

BİBLİYOGRAFYA :

- et-Ta'rifât, "hşv" md.; Tehânevî, *Keşşâf*, I, 396-397; Câhiz, *Nefyû't-teşbih* (nşr. Abdüsselâm M. Hârûn, *Resâ'ilü'l-Câhiz*, Kahire 1964 içinde), I, 283; a.mlf., *er-Red 'ale'n-Naşârâ* (a.e. içinde), III, 351; a.mlf., *Fî halki'l-Kur'an* (a.e. içinde), III, 289; a.mlf., *Kitâbü'l-Kıyân* (a.e. içinde), II, 154; İbn Şâzân en-Nisâbü'rî, *el-İzâh*, Tahran 1363 hş., s. 36, 42; İbn Kuteybe, *Te'vilü muhtelifi'l-hadîs*, Beyrut 1408/1988, s. 69-70; a.mlf., *el-İhtilâf fi'l-lafz* (nşr. M. Zâhid el-Kevserî), Kahire 1930, s. 69-70; Nâşî el-Ekber, *Mesâ'ilü'l-imâm* (nşr. J. van Ess), Beyrut 1971, s. 19-21, 65-67; Hayyât, *el-İntisâr*, s. 59, 96; Nevbahtî, *Fıraku's-Şi'a*, Necf 1355/1936, s. 7; Ebû Halef el-Kummî, *el-Makâlât ve'l-fırak* (nşr. M. Cevâd Meşkûr), Tahran 1963, s. 6, 12, 14, 136; İbnü'n-Ne dîm, *el-Fihrist* (Tecdüddü), s. 215; Kâdî Abdülcebâr, *Müteşâbihü'l-Kur'an* (nşr. Adnan M. Zerzûr), Kahire 1969, s. 231, 273, 302, 454; a.mlf., *el-Mugnî fi ebvâbi't-tevhîd ve'l-adl* (nşr. İbrâhîm Medkûr v.dğr.), Kahire 1965, XI, 3; XVI, 162; Neseî, *Tebşirâtü'l-edille* (Salamé), I, 299; II, 817; Şehristânî, *el-Milel* (Kilânî), I, 105; İbn Asâkir, *Tebîyün kezi'bi'l-müfterî*, neşredinin mukaddimesi, s. 11, 16, 18, 19, ayrıca bk. s. 148-150, 216-217, 369; Neşvân el-Himyerî, *el-Hürû'l-în* (nşr. Kemâl Mustafa), Kahire 1938, s. 139-140; Sâbü'nî, *el-Bidâye*, s. 54 İbn Rüşd, *el-Keşf 'an menâhici'l-edille* (Felsefetü İbn Rüşd içinde), Kahire 1388/1968, s. 41-43; İbn Teymiyye, *Minhâcû's-sünne* (nşr. M. Reşâd Sâlim), Riyad 1406/1986, II, 500, 517, 520-521, 601; a.mlf., *Der'ü te'aruzi'l-aql ve'n-naql*, Riyad 1978, IV, 148; VII, 432; Sübkî, *es-Seyfû's-şakîl* (nşr. M. Zâhid el-Kevserî), Kahire 1356/1937, neşredinin mukaddimesi, s. 5-6, ayrıca bk. s. 12-13, 15; İbnü'l-Murtazâ, *Tabakâtü'l-Mu'tezile*, s. 6; Hafâcî, *Şifâ'ü'l-gâlib*, Kahire 1282, s. 87; R. J. McCarthy, *The Theology of Al-Ashari*, Beyrut 1953, s. 171-175; S. M. Allard, *Le probleme des attributs divins*, Beyrut 1965, s. 25-26, 35-36, 80, 83, 392; J. van Ess, *Frühe Mu'tazilitische Haresiographie*, Wiesbaden 1971, s. 51-56; a.mlf., "Dirâr b. 'Amr und die Cahmiya", *Isl.*, XLIV (1968), s. 18; Ali Sâmî en-Neşşâr, *Neş'etü'l-fikri'l-felsefî fi'l-İslâm*, Kahire 1977, I, 286-288; W. Watt, *İslâm Düşüncesinin Teşekkül Devri* (trc. E. Ruhi Fiğlâl), Ankara 1981, s. 173, 240, 283, 337; M. Cevâd Meşkûr, *Mevsû'atü'l-fıraki'l-İslâmiyye* (trc. Ali Hâşim), Beyrut 1415/1995, s. 212-213; Nadim Macit, *Kur'an'ın İnsan-Biçimci Dili*, İstanbul 1996, s. 113-127; M. Th. Houtsma, "Die Hashwiya", *ZA*, XXVI (1912), s. 196-202; A. S. Halkin, "The Hashwiyya", *JAOS*, LIV (1934), s. 1-28; [Ed.] "Hashwiyya", *EI*² (İng.), III, 269; Metin Yurdagür, "Esâsü't-takdîs", *DİA*, XI, 358; M. Sait Özer-varlı, "Gazzâlî: Kelâm İlmindeki Yeri", a.e., XIII, 508.



METİN YURDAGÜR

HAŞYET

(خشيت)

Kulun işlediği günahlar sebebiyle veya Allah'ın celâl sıfatlarının kendinde tecelli edeceği düşüncesiyle kalbinde duyduğu endişe (bk. HAVF).

HAT

(الخَطّ)

Arap harflerinden doğarak İslâm medeniyetinde müstakil ve olağan üstü bir mevki kazanan güzel yazı sanatı.

Tarihçe. "Yazmak, çizmek; kazmak; alâmet koymak" anlamlarındaki Arapça *hatt* masdarından türeyen ve "yazı, çizgi; çizgi, yol" gibi mânalara gelen *hat* kelimesi (çoğulu *huṭūt* ve *aḥṭāt*), terim olarak "Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsnü'l-hat, hüsn-i hat)" anlamında kullanılmıştır. Kaynaklarda genellikle "cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendesedir" şeklinde tarif edilen hat sanatı, bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek süregelmiştir.

İslâm dinini kabul eden hemen hemen bütün kavimlerin dinî bir gayretle benimsemiştiği Arap yazısı, hicretten birkaç asır sonra İslâm ümmetinin ortak değeri haline gelmiş, aslı ve başlangıcı için doğru olan "Arap hattı" sözü zamanla "İslâm hattı" vasfını kazanmıştır. Arap yazı sisteminde harflerin çoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişine göre yapı değişikliğine uğrar. Harflerin birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, aynı kelime veya cümlelerin çeşitli kompozisyonlarla yazılabilme imkânı, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur.

Şarkiyatçıların, Suriye ve Sînâ yarımadasında İslâmiyet'ten önceki asırlara ait Arapça kitâbeler üzerinde yaptıkları araştırmalar, Arap yazı sisteminin (hurûfû'l-hicâ) aslen Fenike yazısına bağlanan bitişik Nabat yazısının bir devamı olduğunu ortaya koymuştur (bk. ARAP [Yazı]). Kuzey Arabistan'dan Hicaz bölgesine intikal eden Nabat yazısının farklı karakterde iki üslûbu olduğu bilinmektedir. Câhiliye devrinde "cezm" ve "meşk" diye adlandırıldığı rivayet olunan bu yazılar, İslâmiyet'ten sonra hicreti takip eden bir asır içinde büyük gelişmeler kaydetmiş

ve tedricen güzelleşerek sanat yazısı seviyesine yükselmiştir.

İslâm'dan önceki dönemde en fazla işlendiği bölgeye nisbetle Enbârî, Hîrî, İslâm'ın doğuşunda Mekki, hicretten sonra Medeni isimlerini alan geometrik, dik ve köşeli cezm tarzı Arap hattıyla kitap haline getirilmiş ilk metin olan Kur'an, deri (parşömen) üstüne siyah mürekkeple noktasız ve harekesiz biçimde yazılmıştır. Sûratlı yazılabilen meşk tarzı ise günlük yazılarda kullanılmış, yuvarlak ve yumuşak karakterinden dolayı sanat icrasına uygun bir hal almıştır. Emevîler devrinde Şam'da gelişmesi ve yazılması hızlanan meşk tarzı yazıdan zamanla yeni hat çeşitleri doğmaya başlamış, bu arada kalem ağzılarının hangi ölçüde olması gerektiği de tesbit edilmiştir. Yeni hat çeşitleri arasında büyük boy yazılara mahsus olan celif (celî) ve resmî devlet yazılarında kullanılan standart büyük boy tomar (tûmâr) ilk bilinenlerdir. Tomar kaleminin üçte ikisi "sülûseyn" ve üçte biri "sülûs" ismiyle ve ayrı iki kalem, dolayısıyla iki ayrı yazı cinsi olarak geliştirilmiştir. Daha sonra "riyâsî, kalemü'n-nısf, hafîfü'n-nısf, hafîfü's-sülûs" gibi yeni hat neveleri de ortaya çıkmıştır. Bu yazı cinslerinin bazıları, nisbet ifade eden isimlerinden de anlaşılacağı gibi tomar hattı esas alınarak onun belli oranda (yarım, üçte bir, üçte iki) küçültülmüş kalemle yazılıyor, bu küçülmede yazılar yeni özellikler kazanırken yazma aletinin adı olan kalem bu nisbete dayanılarak hat mânasına da kullanılıyordu. Kalemin çeşitli nisbetlerde küçülmesine bağlı olmadan belirli kullanım alanları için ihdas edilen "kısas, muâmerât" gibi yazılar hakkında ise kalem yerine hat tabiri kullanılmıştır.

Abbâsîler devrinde gittikçe artan ilim ve sanat hareketleri sayesinde büyük

Mühehlil
b. Ahmed'in
verrâkî
hattıyla
yazdığı
el-Mukteḍab
adlı eserden
iki sayfa
(Köprülü Ktp.,
nr. 1508,
vr. 114^b-115^a)



merkezlerde ve bilhassa Bağdat'ta kitaba karşı bir ilgi uyanmıştı. Bunları yazarak çoğaltan verrâkîların kullandıkları yazıya "verrâkî, muhakkak" veya "irâkî" adı verilmiştir.

VIII. yüzyılın sonlarından itibaren hat sanatkarlarının güzeli arama gayretinin neticesinde ölçülü olarak şekillenmeye başlayan yazılar "aslî" ve "mevzun hat" ismiyle anılmıştır. İbn Mukle'nin (ö. 328/940) nizam ve âhengini kaidelere bağladığı bu yazılara "nisbetli yazı" mânasına "mensûb hat" da denilmiştir.

Bilhassa mushaf yazımında parlak devrini sürdüren ve yayıldığı yerlere göre farklılıklar gösteren küfî hattı, Kuzey Afrika ülkelerinde daha yuvarlaklaşarak özellikle Endülüs ve Mağrib'de Mağribî adıyla önemini korumuş. İran'da ve doğusunda ise "Meşrikî küfîsi" adını ve karakterini alarak aklâm-ı sitte'nin yayılışına kadar kullanılmaya devam etmiştir. Daha çok âbidelerde görülen iri küfî hattı, bazı bezeme unsurlarıyla birlikte tezyinî bir mahiyet kazanmıştır. Tezyinî küfî hattının çiçekli, yapraklı, örgülü olarak tanınan şekillerine bilhassa kitap başlıklarında ve âbidelerde rastlanmaktadır. Hendesî bir hat cinsi olan satrançlı (murabba) küfî de âbide yazısı olarak kullanılmıştır ki bazı kaynaklar bunu "ma'kûlî" veya "bennâî" olarak da adlandırmaktadır.

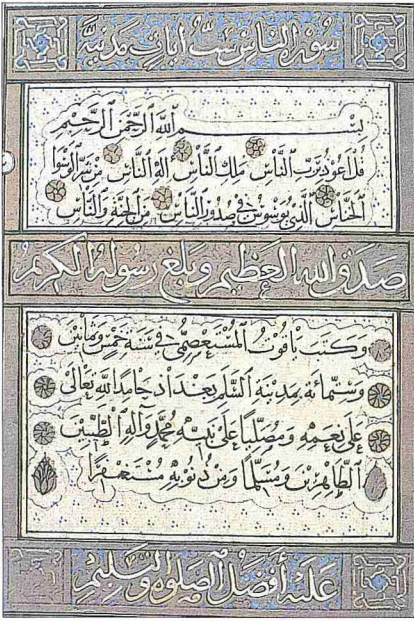
Yukarıda verrâkî adıyla zikredilen mensûb hattın umumiyetle kitap istinsahında kullanılan ve "neshî" denilen şeklinden XI. asrın başlarında muhakkak, rey-

hânî ve nesih hatları doğmuştur. Bu devrin parlak ismi olan İbnü'l-Bevvâb (ö. 413/1022), İbn Mukle yolunu değiştirmiş ve bu üslûp XIII. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Aynı yolda çalışan İbnü'l-Hâzin (ö. 518/1124) tevki' ve rikâ' yazılarına yön vermiştir. Nihayet XIII. yüzyılda Yâkût el-Müstasimî (ö. 698/1298) aklâm-ı sitte denilen sülûs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevki', rikâ' hatlarını en gelişmiş şekliyle tesbit etmiştir. Ancak bu grup içinde yer alan sülûs hattının, tomar hattından doğan önceki sülûsle boy ve şekil bakımından fazla benzerliğinin kalmadığı anlaşılmaktadır. O zamana kadar düz kesilen kamış kalemin ağzını eğri kesen Yâkût'un bu buluşu hatta büyük bir letâfet kazandırmıştır. Aklâm-ı sitte'nin bütün kaideleriyle hat sanatındaki yerini alması üzerine sicillât, dibâc, zenbûr, müfettah, harem, muallak, mürsel gibi birçok hat cinsi unutulmaya terk edilmiştir.

Yâkût'un ölümünden sonra onun aklâm-ı sitte anlayışı, yetiştirdiği üstatlar vasıtasıyla Bağdat'tan Anadolu, Mısır, Suriye, İran ve Mâverâünnehir'e kadar yayıldı. Aklâm-ı sitte sülûs-nesih, muhakkak-reyhânî, tevki'-rikâ' şeklinde birbirine tâbi ikili gruplar halinde sıralanabilir. Bu üç gruptan sülûs, muhakkak, tevki' ağız genişliği 2 mm.; nesih, reyhânî, rikâ' ise 1 mm. civarında olan kamış kalemle yazılır. Yazı karakteri itibarıyla muhakkak ile reyhânî, tevki' ile rikâ' birbirine çok benzeyen yaşları farklı iki kardeşi hatırlatır. Sülûsle nesih arasında ölçüleri

II. (VIII.) yüzyıla ait küfî mushaf sayfası (İÜ Ktp., AY, nr. 6828)





Yâkût el-Musta'sımî'nin reyhânî hattıyla yazdığı mushaf-tan bir sayfa (TIEM, nr. 507, vr. 247*)

dışında da belirgin şekil farklılıkları vardır. Nesih hattının çok ince yazılan şekline toz kadar küçük görüldüğünden "gubârî" hattı denilir.

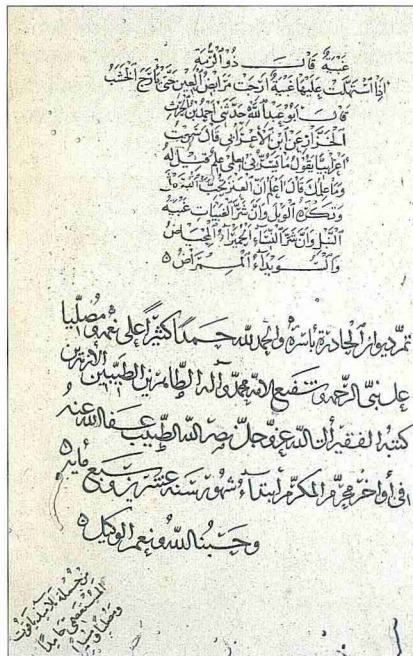
Eski kaynaklarda "ümmü'l-hat" olarak adlandırılan sülüs aklâm-ı sitte içinde sanat göstermeye en uygun olanıdır. Yuvarlak ve gergin karakteri, sülüse şekil zenginliği ve yeni istiflere açık olma imkânı vermiştir. Bu durum, âbidelerde kullanılabilen ve uzaktan okunabilmesi için ağız çok geniş kalemle yazılan veya satranç usulüyle büyütülen celi (iri) sülüs hattında daha da çarpıcıdır. Sülüsün veya celi sülüsün, kelime yahut harf grupları birbirinden koparılmadan yazılan şekline "müselşel", aynı iki ibarenin karşılıklı yazılarak ortada kesişen şekline de "müsen-nâ" denir.

Nesih hattının harflerinde yuvarlaklık belirgin olmakla beraber daima satır nizamına tâbi olduğundan istife uygun değildir. Bu sebeple nesih uzun metinlerin ve özellikle de mushafın yazımında kullanılmıştır. Eski matbaa hurufatı da nesihle hazırlanmıştır. Birbirinin kardeşi sayılan muhakkak ve reyhânî hatlarında düz harf unsurları hâkim olduğundan satır nizamına uygun gelmiş, XVI. yüzyıla kadar genellikle büyük boy mushaflar muhakkak, küçük boy mushaflar da reyhânî

hattıyla yazılmıştır. Yine bu devirde muhakkak- reyhânî veya muhakkak- nesih hatlarının ikili, bazan sülüs de eklenerek üçlü kullanıldığı mushaflar mevcuttur. Tevki' ve rikâ' da Osmanlı'nın ilk üç asrında resmî yazışmalar, nâdiren de kitap çoğaltmak için kullanılmıştır. Bu altı cins yazı, hareke ve diğer yardımcı okuma işaretlerinin kullanıldığı yazılardır. Türkçe metinlerde nesih, tevki' ve rikâ' yazılarının harekesiz yazıldığı da görülmektedir.

İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Devleti kültür ve sanat açısından ileri bir seviyeye ulaşmıştı. Hat sanatında Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520), önceleri Yâkût üslûbunu en güzel ve mükemmel biçimiyle yürütürken hâmisî ve talebesi Sultan II. Bayezid'in teşvik ve tavsiyesi üzerine Yâkût'un eserlerini bir estetik değerlendirmeye tâbi tuttu ve kendi sanat zevkini de katarak bunlardan yeni bir tarz ortaya koymayı başardı. "Şeyh üslûbu" denilen bu tarz ile Osmanlı-Türk hat sanatında Yâkût devri kapanıyordu. Nitekim Kanûnî Sultan Süleyman döneminde Yâkût tavrını yeniden canlandıran Ahmed Şemseddin Karahisârî'nin (ö. 963/1556) hat anlayışı kendinden bir nesil sonra unutulmuştur. Ancak Karahisârî mekte-

Yâkût el-Musta'sımî'nin takipcilerinden Nasrullah et-Ta-bîb'in nesih ve rikâ' yazıları (Süleymaniye Ktp., Süleymaniye, nr. 3935, vr. 15*)

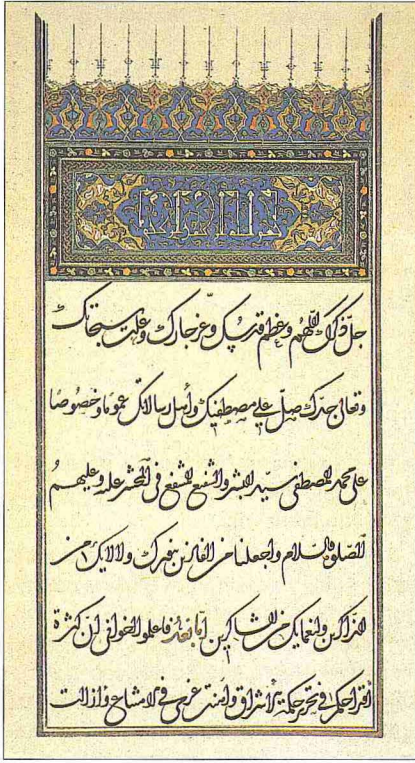


Şeyh Hamdullah Efendi'nin sülüs- nesih kıtası (Ü Ktp., AY, nr. 6497)

binin celi sülüste zamanına göre Şeyh Hamdullah vadisinden daha başarılı olduğu muhakkaktır.

Şeyh Hamdullah devrinde aklâm-ı sitteden sülüs ve nesih Türk zevkine çok uygun geldiği için süratle yayılmış ve muhaf yazımında sadece nesih hattı kullanılmaya başlanmıştır. Bu devirde muhakkak ve reyhânînin yuvarlak harflerinin azlığı ve geniş oluşu yüzünden benimsenmediği, yavaş yavaş unutulduğu, ancak elin melekesini arttırmak için eski hat üstatlarını takliden yazılan murakka'lar da rastlandığı görülmektedir. Bir istisna olarak muhakkak hattı ile besmele yazılması geleneği zamanımıza kadar devam edegelmiş, rikâ' daha cazip bir üslûba bürünerek "hatt-ı icâze" adıyla bilhassa hattat imzalarında ve icâzetnâmelerinde yer almış, tevki' ise pek ender kullanılmıştır. Şeyh Hamdullah'tan sonra yetişenler onun gibi yazma gayretiyle hareket ettiklerinden hattatların başarısı "Şeyh gibi yazdı" veya "Şeyh-i sâni" sözleriyle anılır olmuş, bu durum 150 yılı aşkın bir süre devam etmiştir.

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Hâfız Osman (ö. 1110/1698), Şeyh Hamdullah'ın üslûbunu bir elemeye tâbi tutarak kendine has bir şivesi ortaya koymuş, böylece Şeyh üslûbu yerini Hâfız Osman üslûbuna terketmiştir. Hâfız Osman'ın hat sanatında açtığı çığır bütün haşme-tiyle sürüp giderken bir asır sonra İsmail Zühdi (ö. 1221/1806) ve kardeşi Mustafa Râkım (ö. 1241/1826), onun yazılarından ilham alarak kendi şivelerini oluşturdular. Bu döneme kadar sülüs hattı ile mükemmel eserler verildiği halde onun daha kalın şekli olan celi sülüs yazısında be-diî ölçüler bir türlü sağlanamadığından ortaya kötü örnekler çıkıyordu. Nitekim Hâfız Osman'ın bile yazdığı celi yazılar onun şanına lâyık değildir. Mustafa Râkım, sülüs ve nesih yazılarında olduğu gi-



Kadim ta'lik hattıyla bir kitap sayfası (TSMK, III. Ahmed, nr. 3267, vr. 1*)

bi celi sülûste de gerek harf gerekse istif mükemmeliyetiyle bütün hat üslûplarının zirvesine çıktı ve Hâfız Osman üslûbunu sülûsten celiye aktarmayı başardı. Padişah tuğralarını da ıslah ederek onları güzelliğin son noktasına ulaştırdı. Bu sebeple celi sülûs hattını ve tuğrayı Râkım öncesi-Râkım sonrası şeklinde sınıflandırmak yerinde olur. Râkım'dan sonra gelen celi üstadı Sâmî Efendi de (ö. 1912) İsmâil Zühüd'nün sülûs harflerini celiye tatbik ederek Râkım yoluna yeni bir şive vermiş, celi sülûs istifi doldurmakta kullanılan hareke ve yardımcı işaretleri, ayrıca rakamları en cazip biçimde yazmayı başarmıştır. Onun çağdaşı olan veya ondan sonra yetişen Çarşambaî Ârif Bey, Mehmed Nazif Bey, Ömer Vasfi ve kardeşi Mehmed Emin Yazıcı, İsmail Hakkı Altunbezer, Macit Ayrıl, Mustafa Halim Özyazıcı ve Hamit Aytaç gibi üstatlar celide hep bu üslûba sadık kalmaya çalışmışlardır.

Râkım ile aynı devirde yaşayan Mahmud Celâleddin Efendi de (ö. 1245/1829) sülûs ve nesih yazılarında Hâfız Osman'dan aldığı şiveyi geliştirmiş, fakat üslû-

bu celiye dönünce katılaşmış sert ve donuk bir hal aldığından celi yazısıyla Râkım'ın karşısında tutunamamıştır.

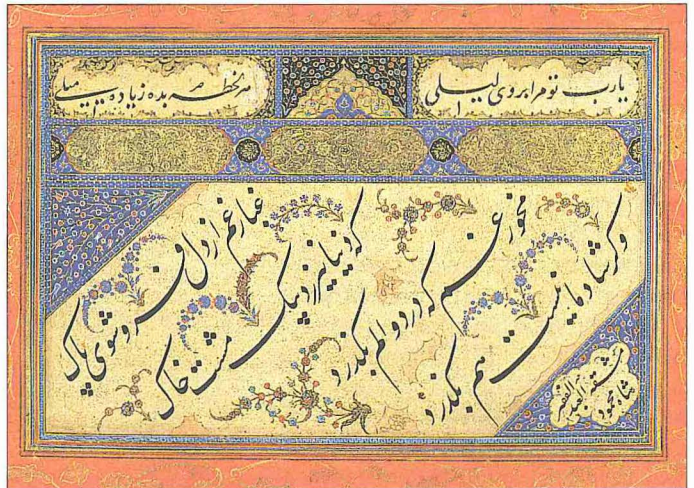
Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1876) ve ondan yetişen Mehmed Şefik Bey, Abdullah Zühüd Efendi, Çırcırlı Ali Efendi ve Muhsinzâde Abdullah Hamdi Bey, Hâfız Osman – Celâleddin – Râkım karışımı bir üslûpta karar kalmışlardır. Onlarla çağdaş olan Mehmed Şevki Efendi (ö. 1887), sülûs ve nesih yazılarını Hâfız Osman ve Râkım'dan aldığı ilhamla o devre kadar görülen en mükemmel seviyeye çıkarmış ve bu yazılarda zirve olarak kalmıştır. Mehmed Şevki Efendi'nin talebesi Bakkal Ârif ve Fehmî efendilerle Sâmî Efendi'nin yetiştirdiği Kâmil Akdik bu yolun seçkin temsilcileridir. Ârif Efendi'den hat meşkeden Şeyh Azîz er-Rifâî'nin davet edildiği Mısır'da, dolayısıyla İslâm âleminde Şevki Efendi tavrını yaymada büyük hizmeti geçmiştir. Kazasker mektebine mensup olan Kayışzâde Hâfız Osman (ö. 1894) ve Hasan Rızâ efendiler, nesih hattı ile Kur'ân-ı Kerîm yazmada zirveye ulaşan isimlerdir.

Aklâm-ı sitteden ayrı üslûpta gelişen ta'lik, nesta'lik, divanî, celi divanî, rik'a ve siyâkat da önemli yazı türleridir. Ta'lik, tevki' hattının XIV. asırda İran'da kazandığı değişiklikle ortaya çıkmış olup daha çok resmî yazışmalarda kullanılmıştır. Sonradan bu yazıya benzemeyen ve onun hükmünü ortadan kaldırdığı için "nesh-i ta'lik" diye adlandırılan, bir görüğe göre de ta'like nesih karakteri kazandırıldığı cihetle "nesh-ta'lik" denilen bir yazı türü doğmuş, buna da daha kolay söylenişle "nesta'lik" denilmiştir. XV. asrın ikinci yarısında İstanbul'a ta'lik adıyla gelen nesta'likin asıl ta'lik ile bir münasebeti yoktur. Haşmetli sülûsün yanında ince,

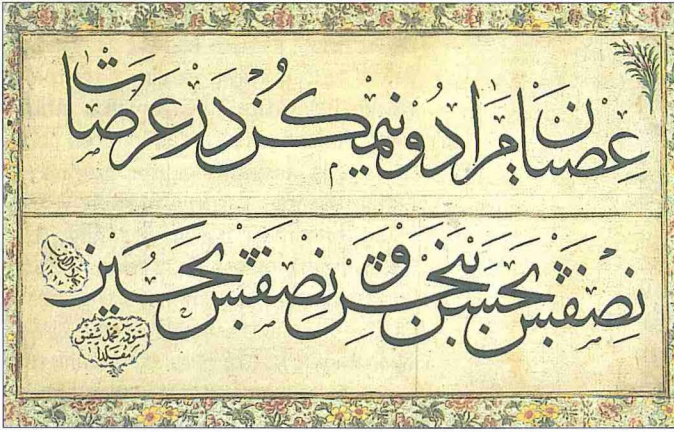
kavisli, narin yapısı ve harekesiz yazılışıyla hoş ve şiir gibi bir görünüşe sahip olan bu Osmanlı ta'lik hattının "hurde" (küçük) veya "hafî" (ince) denilen şekli edebî eserlerde ve divanlarda kullanılmış, fetvâhânenin de resmî yazısı olmuştur. Celi şekliyle de celi sülûsten sonra Osmanlı âbidelerinde en ziyade celi ta'lik görülür. Ağzı 2 mm. kadar kalemi olan tabii boydaki ta'likle daha çok kıtalar yazılmıştır.

İran'da resmî yazışmalarda kullanılan kadim ta'lik hattı Osmanlılar'a Akkoyunlular yoluyla XV. yüzyılda gelmiş ve kısa zamanda büyük bir şekil değişikliği geçirerek Divân-ı Hümâyûn'daki resmî yazışmalar için kullanılmaya başlanmış, bu sebeple "divanî" adını almıştır. Harekesiz yazılan divanînin XVI. asırda İstanbul'da doğan harekeli, süslü ve haşmetli şekline "celî divanî" adı verilmiş, bu da devletin üst seviyedeki yazışmalarında kullanılmıştır. Yazılması ve okunması maharet isteyen, aralarına harf ve kelime eklenmesi kolay olmayan divanî ve celi divanînin resmî yazışmalara tahsisıyla devlete ait konuların herkesçe öğrenilmesi ve yazıların tahrifi de önlenmiştir. Bu iki yazının bir başka özelliği de satır sonlarının yukarıya doğru yükselmesidir. Aynı hal bunların ilham kaynağı olan kadim ta'likte de mevcuttur.

Osmanlılar'da günlük yazışmalar için ağzı 1 milimetreyi geçmeyen kamış kalemle yazılan rik'a hattı kullanılmıştır. Yazanın kendi anlayışına göre farklı şekillerde yazılan bu hat türü, XIX. yüzyılda Bâbîlî rik'ası denilen ve resmî işlerde kullanılan bir tür ile yazılmaya başlanmıştır. Mümtaz Efendi'nin (ö. 1872) öncülüğünü yaptığı ve elden süratle çıkabilmesi için bazı harf kısımlarının atıldığı Bâbîlî rik'asına karşılık, Mehmed İzzet Efendi



Şah Mahmûd-ı Nisâbüri'nin nesta'lik mâil bir kitabı (İÜ Ktp., FY, nr. 1426)



Mehmed
Sefik Bey'in
Mahmud
Celâleddin'i
taklit ederek
yazdığı
celî sülûs levha
(İÜ Ktp.,
İbnülemin,
nr. 161)

(ö. 1903) tarafından geliştirilen ve sıkı kaidelere bağlı kalan bir çeşit rika'a daha doğmuştur. İzzet Efendi rika'ası denilen bu yazı daha sonra Arap âleminde celi şekliyle de revaç bulmuştur.

Bir cins yazının karakteri veya sıfatı mahiyetindeki gubârî, celi, müselsel, müsennâ gibi hat ıslahları bir yazı çeşidini ifade etmez. Bazı eserlerde hiçbir sanat değeri olmayan hatt-ı şecerî, alev yazısı, hatt-ı sünbülî gibi uydurma yazı cinslerine tesadûf edilir. Ayrıca bazı hattatlar veya halk tarafından folklor ağırlıklı yazı ile çiçek, hayvan, insan ve eşya şeklinde kompozisyonlar yapılmıştır. "Resim-yazı" denilen bu tarza usta hattatlar ancak farklı bir istif sahası aradıkları zaman rağbet göstermişlerdir.

Emevî, Abbâsî, Fâtımî, Eyyübî, Memlük, Selçuklu, İlhanlı, Timurî, Safevî, Akkoyunlu gibi devletler ve hânedanlar devrinde daima ilgi çekici bir sanat olarak görülen hüsn-i hat, hükümdar veya devlet büyüklerinin himaye ve ilgisiyle yükselişini sürdürmüştür. Meselâ Yâkût el-Müstâ'sımî'nin hâmisî olan son Abbâsî halifesi Müsta'sım-Billâh, kitap sanatlarının kendi devrindeki kırk üstadını "kitâbhâne" adıyla anılan saray atölyesinde toplayan Timur'un torunlarından sanatkar Gıyâseddin Baysungur, Herat Sultanı Hüseyin Baykara ile veziri Ali Şîr Nevâî bu hususta ilk akla gelen isimlerdir. İstanbul'un fethinden sonra hat sanatının liderliğini alarak bunu beş asra yakın devam ettiren Osmanlı Devleti'nin hükümdarları arasında II. Bayezid, IV. Murad, II. Mustafa, III. Ahmed, II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Reşad fiilen hat sanatı ile meşgul olmuşlardır. İstanbul'un hat sanatındaki müstesna yeri İslâm âleminde, "Kur'ân-ı Kerim Hicaz'da nâzil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı" ifadesiyle tescil edilmiştir.

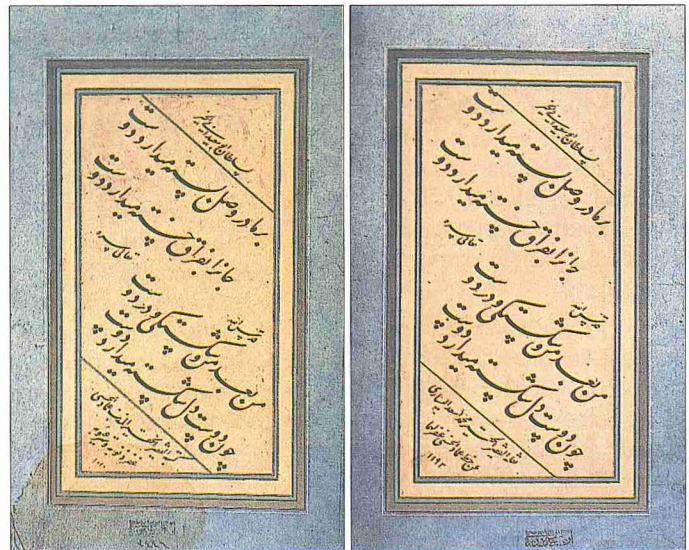
Teknik. Hat, sanatkarın elindeki kâğıt, kalem ve ona can veren is mürekkebinin iş birliğiyle kâğıt, deri vb. yazı malzemesi üzerinde ortaya konur. Harflerin bünyesi, hat nevine göre yazıldığı kalemdeki noktalarla ölçülendirilir. Nokta iki köşesi dikey, diğer ikisi yatay olacak şekilde ve kalem ağzının bütünüyle kâğıda teması sağlanarak konulur. Nokta boyu hesabı da bir köşeden bir köşeye ölçülerek gerçekleştirilir. Harflerin boylarının, kavislerinin, meyillerinin, aralarındaki mesafenin tâbi olduğu ölçü birimi bu nokta boyudur. Hüsn-i hat, noktalardan oluşan basit bir çizgi sisteminin ortaya koyduğu büyümlü hendesesiyle hayranlık uyandırmıştır. Satırlar ve satır araları da nokta hesabıyla tesbit edilir. Bunun için "mıstar" denilen bir alet kullanılır. Harf ölçülerini, uzun bir zaman süreci içinde oluşan güzeli arayış gayretlerinin neticesinde kesinleşmiştir. Bununla beraber hattatların mecbur kaldığında bedîî kaideleri zor-

lamadan bu ölçülerin dışına taşkılları da görülür.

Ekseriya rengin rol almadığı uçuk bir zeminde estetik kavramının sadece siyah çizgiler halinde böylesine olağan üstü ifadelendirilişi diğer yazı sistemlerinde görülmediği için hat sanatı Batılı ressamlarca da tetkik ve ilham konusu olarak alınmıştır. Bu açıdan bakıldığında hattın, resmin ötesinde ve resim kavramları ile anlatılamayacak bir âhengi ifade eden yüksek bir sanat olduğu söylenebilir. Her bir harfi mutlak güzelliği yakalamış bulunan ve kelimedeki yerine yani başta, ortada ve sonda yer alışına göre farklı bir görünüm ve ifade kazanan, ayrıca bazı harfleri uzatılıp çekilmeye (keşide) uygun olan İslâm yazısı, istif (terkip, kompozisyon) imkânlarıyla da olağan üstü bir çekiciliğe bürünmüştür. Bu haliyle, değişebilmeye kapalı belirli şekillerden ibaret olan Latin harflerine ve Uzakdoğu'nun çizgi estetiği güçlü, fakat birbirinden ayırık harf gruplarından oluşan yazılarına karşı bâriz bir âhenk 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 taklidî olarak doğup geliştiğinden önceleri bu sanata emek verenler aynen hocaları gibi yazmayı, üslûplarının 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

Mîr İmâd
el-Hasenî'nin
bir kıtası ile
M. Esad
Yesârî'nin
bu kıtası
takliden
yazdığı
ta'lik kıtası
(TİEM,
nr. 2497/5-6)





Hamit
Aytaç'ın
celî sülûs
istifi
(Derman -
Çetin,
lv. 188)

koymayı tercih etmiştir. Hattatlık dilinde buna, o hattatın çıkırına girmek mânasına “falancaya taklit veya eserine taklit” denir. Bu seviyeye gelmiş bir hattat, arzu ettiği zaman hocasının veya eski bir üstadın “eserine taklit etmeyi”, bunu da ketebesinde belirtmeyi vazife saymıştır. Hattat, karşısına aldığı bir yazıyı o anda hâfızasına geçirip nakşeder ve elleri de kâğıt üzerine fotoğrafla geçirilmişçesine aynısını yazar. Tahmin edilemeyecek kadar zor olan bu taklit hüneri, ancak seçilen hattatın şivesi iyice tetkik edildikten sonra gerçekleştirilebilir.

Hattın sanat şekline dönüşmesinde en önemli görev hattata ve kâmiş kaleme düşmektedir. Kalemin tutuluşu, döndürülüşü, buna bağlı olarak hattın tam kalem ağzıyla veya daha ince (dikine) tutulup kâğıda yaslanması, kalem ağzının kâğıda kısmen intibakı, ortaya çıkan harf veya harf gruplarının mükemmeliyetini temin eder (geniş bilgi için bk. Yazır, II, 217-224, 241-242; III, 320-324). Her yazı nevi için uygun olan ve asırlar önce belirlenmiş bulunan kalem ağzı genişliği (mese-lâ takribî ölçüyle nesih 1 mm., sülûs ve ta'lik 2-2,5 mm.) bundan daha da küçüldüğünde yazı “ince, hafî, hurde” gibi vasıflarla tanıtılır, büyüdüğünde ise “celî” olarak anılır (bunun istisnası celî divanîdir, bk. CELÎ).

Diğer hat türlerinin genellikle satır halinde yazılmasına karşılık celî sülûste istif (harf ve kelimelerin bir kaide dairesinde üst üste terkip edilmesi) lüzumu baş gösterir. İstif yapılırken çoğunlukla aşağıdan yukarıya doğru iki üç katlı bir sıralama takip edilir. Nâdir olarak yukarıdan aşağıya tertiplere de rastlanır. İstif yapı-

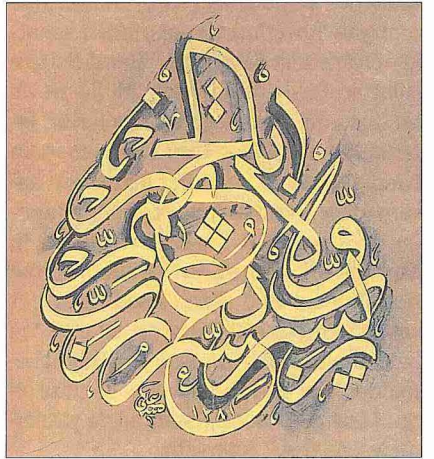
lırken okunuş sırasına göre önce gelmesi gereken harf sonra gelmesi gereken harfle yer değiştirmiş olursa bu yazının “teşrifatı bozuk” demektir. Kelime ve harfler yerli yerinde ise yazının “teşrifatı yerinde”dir; bir başka deyişle takdim ve tehire riayet olunmuştur. Ancak Arapça konuşulan ülkelerdeki hattatların, okunmasında fazla güçlük çekilmediği için istifli yazılarda harf teşrifatına fazla riayet etmedikleri görülmektedir. Anadolu hattatları ise özellikle âyet ve hadislerin hatalı okunmasına yol açmamak amacıyla teşrifata çok önem vermişlerdir. Resim eğitimi de alan Mustafa Râkım, Abdullah Zühdi ve Fehmî efendilerle Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer gibi hattatların istif hususunda daha başarılı oldukları bir gerçektir.

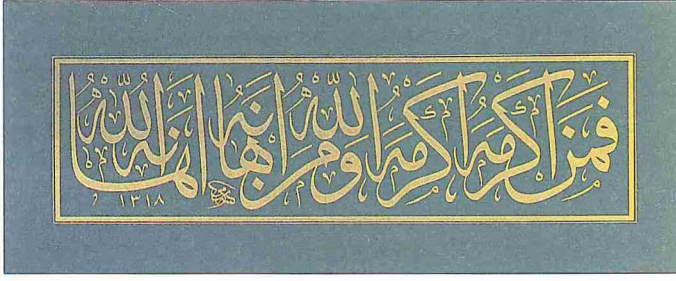
İnce yapılı yazılar kadar kalem hâkimiyetiyle yazılamadığı için celî ve özellikle istifli celî yazımında farklı uygulamalar takip edilmiştir. İşin güçlüğü dolayısıyla aynı ibareyi taşıyan celî yazılar, tekrar tekrar ve ayrı ayrı yazılmadan kalıp olarak tamamlanmış bir esas nüshadan çoğaltılır. Cami, mektep, çeşme, sebîl gibi âbidelerin üstüne kitâbe olarak yazılan ve mermer hâkkedilip çoğaltılmasına lüzum bulunmayan celîler de aynı usulle hazırlanır. Elin yazma hususunda âciz kalacağı derecede iri olan celîler önce küçük nisbette yazılır, sonra satranç usulü ile (kareleme) büyütülür. Bunun usulü şöyledir: Hattatı zorlamayacak boyutta önceden yazılan hat numunesinin her tarafı karelere bölünür. Yazı ne büyüklükte olursa o kadar misli büyük karelere ayrılmış bir başka kâğıda karelerin mukabili bulunarak gereken yerlerinden dikkatle çizilmek suretiyle aktarılır. Celînin tekâ-

mül etmediği devirlerde bu gibi yazılar beyaz renkli sağlam kâğıtlar üzerine siyah is mürekkebiyle yazılır, düzeltmeler tashih kalemtıraşı ile yapılırdı. Ancak XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren önceden siyaha boyanmış kâğıtlar üzerine zırnıktan yapılmış sarı mürekkeple yazma usulü yerleşmeye başlamıştır. Koyu (bilhassa siyah) renkli kâğıda yazmakta kullanılan zırnığın yegâne kusuru güneşte hattâ gün ışığında solabilmesidir. Zırnık, siyah kâğıda yazıldığında bir kalınlık teşkil etmeyişi, ayrıca tashih için kapatılması gereken kısımların is mürekkebiyle kolayca örtülebilmesi sebebiyle tercih edilmiştir. Kapatılan kısımlara zırnıkla yeniden yazılabilir. Kâğıt örselenmeden bunu birkaç kere tekrarlamak da mümkündür.

Celî yazının birden fazla nüshasının hazırlanabilmesi için kalıp haline getirilmesi gerekir. Bu maksatla harfler kıyılarından iğnelenir. Bu işlemden önce yazılı kâğıdın altına aynı ebatta birkaç tabaka beyaz renkli sağlam kâğıt yerleştirilir ve kaymaması için köşelerinden birbirlerine hafifçe yapıştırılır. Sonra saatçi menagesine sıkıştırılmış ince bir dikiş iğnesi yardımıyla harflerin hemen kıyılarından dik ve muntazam olarak eşit sıklıkta iğne vurulmaya başlanır. Eğer iğneleme işi dik yapılmayıp eğri yürütülürse alta konulmuş kâğıtlarda iğne deliklerinin yeri sapabilir. İğnenin rahat kayması için arada bir kuru sabuna batırılması gerekir. Bu işlem, tercihan şimşir ağacından düz-

Çırcırlı Ali Efendi'nin celî sülûs yazı kalıbı (M. Uğur Derman koleksiyonu)





Sâmi Efendi'nin
celî sülûs
bir levhası
(İslâm
Kültür
Mirâsında
Hat San'atı,
İv. 141)

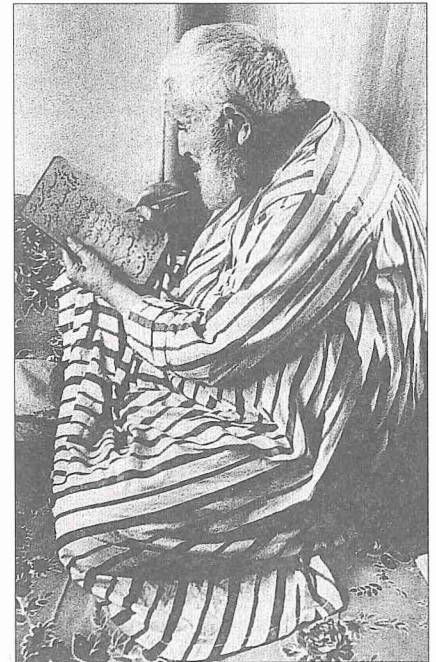
gün satırlı bir açık tahtası üzerinde sürdürülür. Kâğıtla tahta arasına bir kumaş parçası konulup iğnelenirse iğnenin ucu her geçişte kâğıt kırıntısından temizlenmiş olur. İğneleme, iğne delikleri harf ve işaretlerin kıyasına içten degecek şekilde, harf ve işaretlerin kıyasına dıştan degecek şekilde, harf ve işaretlerin içine veya dışına taşmadan sınır çizgisi üstünde olmak üzere üç şekilde yapılır. İğneleme işi bitince alttaki beyaz kâğıtlar çıkarılıp birbirinden ayrılır. Bunlara "alt kalıp" denilir ki dikkatle bakıldığında hattın iğne delikleri halinde ortaya çıktığı görülür. En üstteki yazılı ve iğneli siyah kâğıda da "üst kalıp" ismi verilir. Hat örneğinin bir başka yere geçirilmesi için alt kalıptan faydalanılır. Yazı, beyaz zemine is mürekkebiyle hazırlanacaksa ince dövülmüş söğüt kömürü tozu ile dolu küçük bir bez çıkın alt kalıptaki iğne delikleri üstünde dolaştırılır ve kömür tozu deliklerden geçerek alttaki kâğıtta siyah noktalar oluşturur. Koyu renkli zemine hazırlanacak celî yazılar için tebeşirli çuha delikler üzerinde dolaştırılır; tebeşir tozu alta geçerek beyaz noktalar halinde iz bırakır. Bu işleme "yazı silkme (silkeleme)" tabir edilir. Üst kalıp, kirlenmemesi istendiğinden mecbur kalınmadıkça silkme işinde kullanılmaz. Ancak hattın sıhhatli bir biçimde aktarılabilmesi için üst kalıbın dikkatle incelenerek iğne deliklerinin nereden geçtiğinin bilinmesi lâzımdır. Aksi takdirde yazı şişip kalınlaşabilir veya cılız olabilir. Yazı kalıbından bizzat hattatı eliyle silkilip mürekkeple hazırlanan yazılar çok makbuldür. Hattat, ince uçla ve is mürekkebiyle yazının sınırlarını önce çok düzgün çekilmiş çizgi halinde tesbit edip içini mürekkeple doldurabildiği gibi esas kalıbın yazıldığı karnış kalemle de doğrudan yazabilir. Harflerin kıyasında bulunması muhtemel pürüzler nemlendirilmiş ince fırça ile silinerek veya tashih kalem-tıraşı ile kazınarak giderilir. Celî yazı kalıplarının bu işten anlamayanların eline düşmesiyle ortaya hüsn-i hatla ilgisi kalmamış kötü örnekler çıkmaya başladığından eski hattatlar, kendi yazı kalıplarının

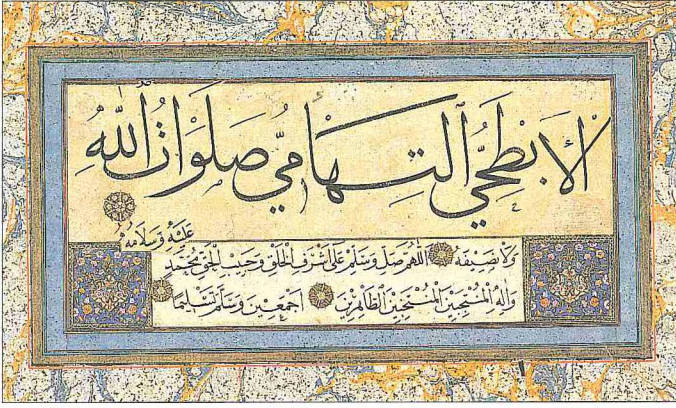
ehil sayılmayan ellere düşmesinden çok çekinmişlerdir. Celî yazıların çoğaltılmasında is mürekkebinin yanı sıra altın ezme suretiyle hazırlanan altın mürekkebi de kullanılır. Altın mürekkebiyle hazırlanan celî yazılar, hattatlardan ziyade hattan anlayan müzehhipler eliyle vücuda getirilir. Yazının zerendûd (sürme altın) tarzında hazırlanması için kullanılacak mukavvanın zemini hangi renkte olursa o renkteki suda erimeyen boya ile jelatin mahlûlü karıştırılıp sıcak olarak mukavvaya sürülmek suretiyle boyanır. Eğer jelatin fazla gelirse zemin sonradan çatlar, az gelirse boyası ele çıkar. Zerendûd hazırlamak için bu renkli mukavvanın üstüne yazının tebeşirle silkilmesi gerekir. Altın mürekkebi fırçayla önce yazının hududunu tesbit maksadıyla tahrir (kontur) şeklinde çekildikten sonra çizgilerin içi kalın fırça kullanılarak yine kesif altın mürekkebiyle doldurulur. Kuruduktan sonra harflerin kıyasında oluşabilecek pürüzler, zeminden nemli fırçayla aktarılan boya veya tashih kalem-tıraşı yardımıyla giderilir. Bu işlem bitince, yalnız altın parlatmakta kullanılan ve "zer-mühre" denilen kalem şeklinde bir sapa geçirilmiş parlak bir taşla (Süleymaniye taşı, akik vb.) mat olarak parlatılır. Usta müzehhipler tarafından hazırlanan zerendûd levhalar da asılları kadar kıymetli sayılır. Celî yazıların iriliği arttıkça altın sarfiyatı da çoğalacağından böyle durumlarda israfı önlemek için varak altın yapıştırma usulüyle kullanılır. Yazı yine koyu zemine (büyük işlerde muşamba veya üstü boyanmış tahta, yahut çinko levha tercih edilir) tebeşir tozuyla silkildikten sonra bunların içi lika (miksiyon) denilen ve bezir yağından elde edilen yapıştırıcı bir madde ile doldurulur. Sürüldükten birkaç saat sonra (buna likanın tavlanması tabir edilir) varak altın sakal denilen bir çeşit yayvan fırça ile bunun üstüne bırakılır ve düzgün bir şekilde oraya yapışır. Varak altının zemininde kalabilecek açıklığını örtmek için likaya önceden sarı boya da katılır. Camilerdeki büyük levhalar (meselâ Ayasofya Camii'nde Kazasker Musta-

fa İzzet Efendi'nin satranç usulüyle büyü-tülmüş celîleri) ve mermere kabartma olarak kazılan bütün kitâbeler, yapıştırma altının hava şartlarına mukavemeti daha fazla olduğundan hep bu yolla altınlanmıştır. Sülûs ve ta'lik yazılarının celî tarzları hat sanatının en güzel örneklerini teşkil eder. Bilhassa Râkım'dan itibaren yazılan celî sülûsün telkin ettiği haşmet duygusu hiçbir yazıda bulunmaz. Esasen ister kalemden çıksın ister satranç usulüyle büyütsün uzaktan görölüp okunmak için yazılan celî tarzı, aslı boyundaki sülûs veya ta'lik ile tamamen aynı karakterde değildir. Bu sebeple sülûs ve ta'lik yazılar bir çocuğa, onların celî şekilleri de büyüyüp gelişmiş bir insana benzetilmiştir. Celî üstatlarının perspektif ilmine de vâkıf oldukları, yazmayı tasarladıkları celî hattının konacağı yere ve yüksekliğe bağlı olarak bazı değişik harf ölçüleri kullandıkları bilinmektedir. Böylece hat, karnış kalem ele alınmadan bazan itibarı olarak da yazılabilmektedir.

Hattın, geleneksel uygulamaya göre hattatın sağ dizini dikerek üstüne koyduğu altlık üzerinde yazılması esas ise de Hamit Aytaç gibi kendisinden tarafa meyilli bir masada oturarak yazmayı tercih edenler de vardır.

Necmeddin Okyay'ı geleneğe bağlı oturuşla dizi üstünde yazarken gösteren bir fotoğraf (M. Uğur Derman arşivi)





Şeyh Hamdullah
Efendi
murakkından
muhakkak-
reyhânî kta
(İÜ Ktp.,
AY, nr. 6485)

Hat sanatı ile verilen eser çeşitleri şöyle sıralanabilir: 1. Kitaplar. Hat sanatının böylesine itibar bulmasının asıl kaynağı ve sebebi Kurân-ı Kerîm'dir. Kur'an'ın önceleri parşömen, daha sonra kâğıt üstüne muhtelif hat neveleriyle yazılmış sayısız örneği dünyanın çeşitli müze, kütüphane ve koleksiyonlarında bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerîm ve cüzleri, en'âm-ı şerifler, evrâd-ı şerifler, delâilü'l-hayrâtlar, hat sanatının kitap şeklinde rastlanılan dinî mahiyetteki numunelerindendir. Hadis mecmualarının da hüsn-i hatla yazılmış seçkin örnekleri vardır.

Edebî eserler arasında divanlar ve şiir mecmuaları dinî olmayan yazma kitapların en geniş kesimini oluşturur. Bunun dışında edebî ve tarihî eserler de hayli yekûn tutar. Bunların metinde nakledilen hadiseleri tasvir eden minyatürlerle süslenmiş müstesna örnekleri mevcuttur. Her yazma kitabın hat değeri taşıdığı söylenemez. İlmî bakımdan büyük kıymeti olan birçok eser alelâde hatla yazılmıştır. Buna çoğu müellif nüshaları da dahildir. Kütüphanelerdeki yazma eserler henüz hat değeri itibarıyla esaslı bir incelemeye tâbi tutulmamıştır.

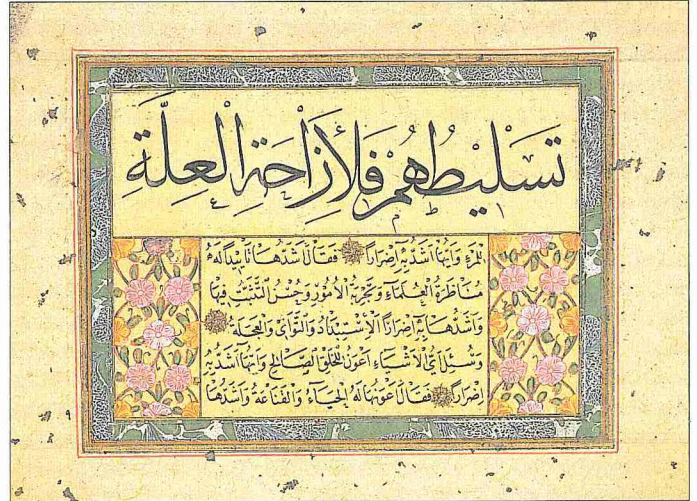
Hat değeri taşıyan yazma kitaplar, çok okunmanın ve sayfalarının elle çevrilmesinin tabii sonucu olarak özellikle dış alt köşelerinden fersûdeleşir. Bu kitapların yenilenmesi maksadıyla "vassâlecilik" denilen bir kitapçılık zanaatı geliştirilmiştir. Uygulayana "vassâl" adının verildiği bu zahmetli işlem kısaca şöyle tanımlanabilir: Kitabın her yaprağının iki yüzündeki yazılı kısım dikkatlice kesilip çıkarıldıktan sonra dört kenarının pahu alınarak yaprak olarak inceltirilir. Diğer taraftan kitabın aslı ebadına uygun çift yapraklık kâğıtlar ciltlenirken sırtı oluşturacak hizasından ikiye katlanır. Sonra her iki yaprağın da yazılı kısmın oturtulacağı sahası belirlenip burada aynı ebatta pencere açılır ve bu

kısım kesilerek çıkartılır. Kâğıdın üstünde açılan pencerenin kıyıları hususi çekiciyle dövülerek her tarafından kıl inceliğinde genişlemesi sağlanır. Yazılı kısmın dört kıyası da inceltildikten sonra hafifçe tutkallanarak açılan bu pencerenin üstüne oturtulduğunda her tarafından yapışıp iyice kaynar. Kuruyunca yine çekiciyle dövülerek bunların üst üste bindiği yerdeki kalınlaşma önlenir. İki kâğıdın

birbirine vasledildiği sınırın üstüne altın cetveller de çekilince kitabın vassâle tamiri geçirdiği ancak dikkatli bir incelemeden sonra anlaşılabilir. Bu işlemler bittikten sonra katlanan ikili yapraklar iç içe getirilerek cüz (forma) teşkili sağlanır ve bunlar sırtından dikilerek ciltlenir.

Yazma kitaplarda, sağ sayfanın sol alt köşesinde meyilli olarak yazılmış kelime bir sonraki sayfanın ilk kelimesidir ve okumada kopma olmadan geçişi hazırlar. Hatim sürülürken mushafın karşı sayfasına geçişte bu kelime okuyana zaman kazandırarak mânâyı karıştırabilecek duraklamayı da önler. "Müş'ir, rak'ib, çoban" gibi isimlerle anılan bu tek kelime sayesinde sayfa numarası konma âdetinin olmadığı eski devir yazmalarındaki varak karışıklığına da bir ölçüde çare bulunabilir.

2. Kıta. Orta boyda bir kitap ebadındaki kâğıdın tek yüzüne bir veya birkaç nevi hatla yatık veya dik konumda yazılan, ekseriya dikkörtgen biçimindeki hat eserleri için kullanılan bir tabirdir. Yazılması tamamlanmış kta bir mukavvaya yapış-

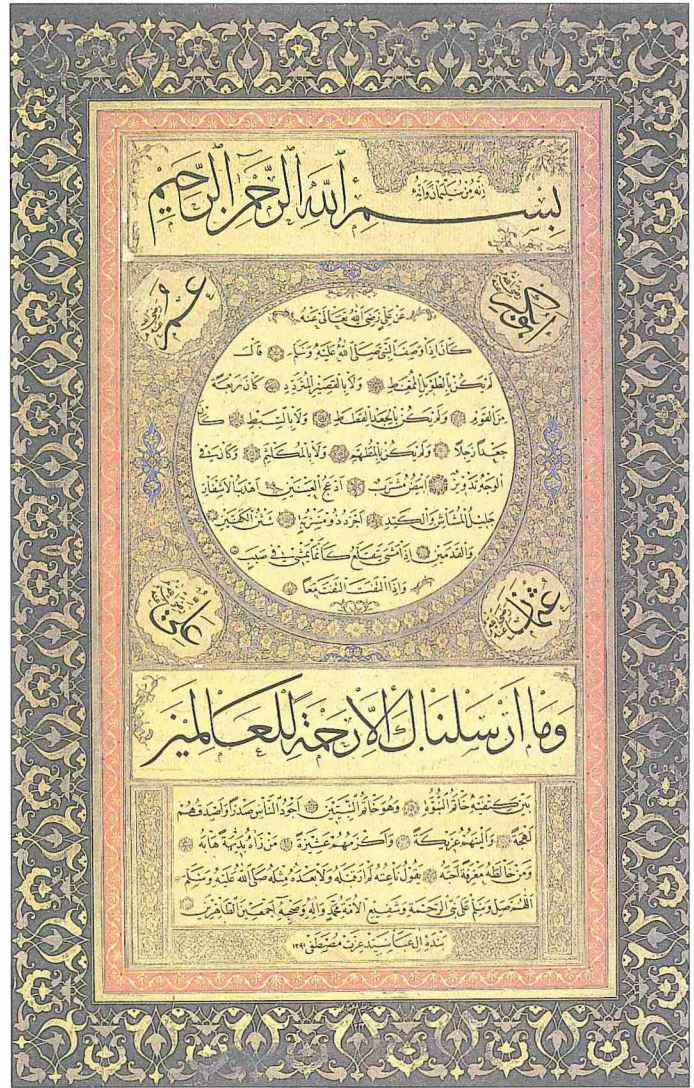


Hâfız Osman'ın
sülûs-nesih
murakkından
iki kta
(İÜ Ktp.,
AY, nr. 6477)

tırıldıktan sonra dört tarafından tezhip edilerek veya ebrû kâğıdı yapıştırılarak bezenir. 3. Murakka'. Çeşitli şekillerde bezenmiş kitaların bir araya getirilip ciltlenmesiyle hazırlanan albümlere denir. Bilhassa XVIII. yüzyıldan itibaren birçok güzel murakka' örneğine rastlanmaktadır. 4. Tomar (tûmâr). Dikdörtgen biçimindeki mukavvaya yapıştırılmış kitaların üstten ve alttan birbirine yapıştırılıp tutturulması ile oluşan ve tomar (rulo) halinde sarıldıktan sonra buna bağlı bir deri mahfazayla korunan hat eserleridir. Tomar XVI. yüzyıldan sonra yerini murakkaa bırakmıştır. 5. Levha. XIX ve XX. yüzyıllarda bilhassa Osmanlılar'da celif yazılarla revaç bulan levhacılık, hüsn-i hattın çerçevelenerek çeşitli mekânlardaki duvarlarda yer almasını sağlamış, böylece bir güzelliği hem okuma hem de seyretme imkânı vermiştir. 6. Hilye. İlk örnekleri Hâfız Osman tarafından tertip edilen hilyeler, Hz. Peygamber'in fizikî ve ahlâkî vasıflarını anlatan levhalardır. 7. Cami yazıları. Camilerde bünyesinde hareke işaretleri de bulunan celif sülüs hattı tercih edilmiştir. Mihrabın üzerinde yer alan âyet (el-Bakara 2/144; Âl-i İmrân 3/37 veya 39) çoğunlukla mermerle işlenmiştir. XVI. yüzyılda ise çiniye nakşedilenler daha yaygındır. Cami duvarını veya kubbe kasnağını çepeçevre saran kuşak yazısıyla kubbeyi ve yarım kubbeleri doldurup süsleyen kubbe yazısı da hep celif sülüsle yazılır. Kubbe yazıları, yazının işlenmiş kalıbından nakkaşlar eliyle koyu renge boyanmış sıva üstüne işlenir. Son altmış yıldaki tamirleri esnasında tarihî camilere yeniden yazdırılan şu mütene örnekler akla ilk gelenlerdir: Edirnekapi Mihrimah, Üsküdar Selimiye ve Şemsi Paşa (İsmail Hakkı Altunbezer); Azapkapı Sokullu Mehmed Paşa ve Sultanahmet'teki Sokullu Mehmed Paşa camileriyle Sultan Selim Camii (Halim Özyazıcı); Eyüp Sultan ve Fındıklı Molla Çelebi camileri (Hamit Aytaç).

Gezbe Çoban Mustafa Paşa, Yıldız Hamidiye ve Kızıtoprak Zühdi Paşa camilerinde olduğu gibi kuşakta nâdir de olsa küfî hattının kullanıldığı görülmüştür. Fakat bunlar celif sülüsün yanında pek yavan kalır. İstanbul Fatih'teki Nakşidil Sultan Türbesi'nde ve Tophane'deki Nusretiye Camii'nde Mustafa Râkım'ın, Ankara Maltepe Camii'nde Halim Özyazıcı'nın celif sülüs kuşakları mermerle oyulmuş dikkate değer seçkin eserlerdir. İstanbul'daki Şehzade Mehmed Türbesi'nin çini üstündeki celif muhakkak yazısı da

Kazasker
Mustafa
İzzet Efendi'nin
sülüs-nesih
hilye-i saâdet
levhası
(İÜ Ktp.,
İbnülemin,
nr. 3-761)



ender rastlanan bir kuşak nevidir. Kuşak hattının cami gibi büyük mekânlarda köşelere gelen harflerinin bile kesintisiz devamına mukabil türbe gibi çok köşesi bulunan yerlerde paftalı olarak yazıldığı da görülür (Sultan Abdülmecid Türbesi'nde Şefik Bey'in, Sultan Reşad Türbesi'nde Ömer Vasfi Efendi'nin celif sülüs kuşakları).

Kuşak yazıları, sıvanıp perdahlanmış koyu renkli zemine nakkaşlar tarafından varak altın yapıştırma yoluyla nakşedilir. Bu yazılar mermerle oyularak hazırlandığı takdirde zamanla dökülüp bozulması da önlenmiş olur. İstenirse kabartma yazılar varak altınla, yazı dışındaki indirilmiş zemin de koyu bir renkle kaplanarak cazip bir görüntü elde edilir. XVII. yüzyıla kadar çini üzerine nakşedilen kuşaklar (İstanbul'da Piyâle Paşa, Atik Vâlide camileri, Kanûnî Türbesi vb.) revaçta idi. Kubbe ve pencere üstü yazılarının hazır-

lanmasında da boya veya varak altın kullanılır. Camilere asılması mütat olan ism-i celâl, ism-i nebî, çehâryâr ve Hase-neyn levhaları da celif sülüsle ve ekseriya koyu renkli muşamba yahut madenî levha üzerine yapıştırma altınla hazırlanır, bazan çiniye de nakşedilir. "Cami takımı" adıyla da bilinen cami yazılarının belki de en gelişmiş örneği, Edirnekapi Mihrimah Camii'ne Sâmî Efendi tarafından yazılmış olanıdır. 8. Kitâbeler. Cami, tekke, mektep, medrese, han, çeşme, hamam, sebil, kütüphane gibi herhangi bir âbidenin ekseriya dış, bazan da iç cephesinde yer alan veya nişan taşı, mezar taşı gibi bir dikilitaş üzerindeki yazılar hakkın-da bu tabir kullanılmaktadır. Çoğunlukla, bulunduğu bina veya adına dikildiği şahısla ilgili bilgiler ihtiva eden kitâbelerin metinleri devrin şairlerince kaleme alınır, sonra da bir hat üstadına yazdırılır. Manzumenin son bir veya iki mısraın-

da o yılın tarihi düşürülür. Her biri sayı olarak ayrı değer taşıyan Arap asıllı harflerin (bk. EBCED) tarih mısraında toplandığı zaman kitabenin hicrî tarihini göstermesi, bunun eksik veya fazlasının bir üstteki mısra da giderilmesi manzumenin şairinin yeteneğini ortaya koyar. Kitâbeler ekseriya mermere kabartma şeklinde oyularak hazırlanır. Kuşak yazılarında olduğu gibi kitâbeler de koyu renkli zeminde varak altınla kaplanabilirse de dış tesirlere çok uzun zaman dayanmaz. Bir saçak altında yer aldığı için iklim tesirlerinden korunan bazı kitâbelerin de çiniye nakşedildiği görülür. Celi sülüs ve bilhassa Türkçe kitâbelerde harekesiz olması dolayısıyla celi ta'lik en çok kullanılan yazı türüdür. İstanbul'un en muhteşem eski kitâbesi, Fâtih Sultan Mehmed devri hattatlarından Ali b. Yahyâ es-Süfî'nin Bâb-ı Hümâyûn'a yazdığı üst tarafı müssennâ olarak tanzim edilmiş 883 (1478) tarihli celi sülüs şaheseridir.

Son iki asrın olgunluğa ermiş hat anlayışına göre celi sülüste Mustafa Râkım'dan (Fâtih Camii hazîre kapıları ve çeşme üstü), celi ta'likte Yesârî Mehmed Esad Efendi'den (Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi ve Fâtih Türbesi içi) itibaren kitâbelerin en güzel örneklerine yine İstanbul'da rastlanır. Bilhassa Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi celi ta'likle laatif kitâbeler bırakmıştır. Sâmî Efendi'nin de Bahçekapı'daki Yenıcamî Sebîlî'ne yazdığı celi sülüs kitâbe, kendisinden sonra gelen hattatlara bu hususta rehber olmuştur. 9. Resmî yazılar. Hazırlandığı sırada hangi padişah tahtta bulunuyorsa onun tuğrasını taşıyan ferman, berat ve menşur, mülknâme, nâme-i hümâyûn gibi örnekler eskiden tomar halinde yahut katlanmış olarak saklanırken yakın zamanlardan itibaren bir resim gibi duvarları süslemeye başlamıştır. Bu yazılar, hat ve bezeme sanatı bakımından kısaca değerlendirildiğinde şunlar söylenebilir: Gelişmesini ağır sürdürerek Fâtih Sultan Mehmed döneminde ilk tekâmülünü tamamlayan tuğra, devletin haşmetine uygun olarak Kanûnî Sultan Süleyman devrinde klasik görünüşünün en mükemmel şeklini bulmuştur. Görülebildiği kadarıyla, altın mürekkebi kullanılarak tuğra çekilip bunun kıyılarının is mürekkebiyle tahrirlenmesi, hatta tuğranın arasındaki boşlukların tezhiplenmesi de Fâtih'le başlamaktadır. Bu eserlerin tezyinin XVII. asrın başlarına kadar tezhip sanatının bütün hünerlerinin gösterildiği, hatta zaman zaman tuğranın gelin du-

vağı misali bezemelerle örtüldüğü muhteşem bir dönem süregelmıştır. XVII. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak tezhip ağırlığı tuğrada zaman zaman görülmüş, XVIII. yüzyılda tezyinatı Batı tesiri başlandıktan sonra tuğranın şekli de tezhibi de süratle bozulmuştur. Mustafa Râkım'ın getirdiği ölçülerle XIX. yüzyılın başından itibaren bir orantı şaheseri haline dönüşen tuğranın artık tezhiplenmesine de gerek duyulmamış, yerine göre Batı tesiri altında güneş ışınlarının yayılmasını tasvir eder gibi bol altınlı bezemeye yer verilmiştir. Râkım'ın başlattığı yeni tuğra şekli, âbide kitâbeleri üstüne konulan tuğralarda sıkça görülür. Divân-ı Hümâyûn'dan sâdır olan evrakta ise nâdiren rastlanır. Tuğranın en güzel, tezhipsiz sade örnekleri II. Abdülhamid devrinden Osmanlılar'ın sonuna kadar çekilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin ilk asırlarında resmî belgelerde kullanılan hat cinsi tevki yahut rikâ' ile sınırlıdır ve bu sebeple rahat okunur. İran'ın kadîm ta'lik hattının ilhamıyla Osmanlı divanı XV. yüzyıl sonlarında, bunun celi divanı adıyla anılan harekeli ve ihtişamlı şekli de XVI. yüzyılda İstanbul'da teşekkül etmiş, bu sanatlı ve zor okunan yazılarla devlet yazışmalarının herkesçe okunabilmesi önlenmiş, ayrıca bir kanal şeklinde ilerleyen ve sonunda yükselen satırlardaki girift yazının arasında herhangi bir harf veya kelime ilâve edilerek sahtekârlıkta bulunma ihtimali de bertaraf edilmiştir. Her iki yazının en mükemmel ve kaideli devri XIX. yüzyılda başlamıştır. Hattatların yazdıkları eserlere imza koymaları en tabii hakları olmakla beraber Divân-ı Hümâyûn'dan sâdır olan bu gibi göзде evrakın tuğrasında da yazı kısmında da kâtip imzası hiçbir vakit görülmez. Hatta bunları yazan hattatlara, divanı ve celi divanı Dîvân-ı Hümâyûn dışında kullanamayacakları hususunda yemin ettirildiği rivayet olunur.

Ferman, berat ve menşurlarda tuğra, divanı ve celi divanı yazıları için siyah, la'l (kırmızı), yeşil ve mavi mürekkeplerin, ayrıca altın mürekkebinin satırlara göre kullanılması, bu iki yazı neviden hangisiyle yazılacağı, zeminin zereşan bırakılması gibi hususlar Osmanlı teşrifatına göre özel mânalar ifade etmektedir. Ancak devletin itibarını en muhteşem şekliyle gösteren bu vesikalar hakkında hat ve tezyinatı bakımından şimdiye kadar ciddi bir araştırma yapılmamıştır.

Yukarıda sıralananlar dışında hat sanatı İslâm tarihi boyunca ağaç, deri, mühür, yüzük, meskûkât, seramik kandil, miğfer üstü, kılıç üstü gibi çok değişik sahalarda uygulanmaya çalışılmış, ancak bunların büyük bir kısmında hattın kaleminden çıkmasındaki güzelliği kaybolmuştur.

Osmanlılar'ın son devrinde mimari, müzik ve tezyinî sanatlar Batı tesiriyle soysuzlaşırken hat sanatında bir gerileme olmamıştır. Bu durum, bünyesine tesir edebilecek benzeri bir sanatın Avrupa'da bulunmayışı, üslûp sahibi hattatların elinde usta-çırak esasına göre sağlam kaidelerle nesilden nesile intikali ve zamanla kendi bünyesi içinde yenilenme kabiliyetine sahip oluşu şeklinde özetlenebilecek üç sebebe bağlanabilir. Harf devriminden sonra hızlı bir unutulma dönemine giren hat sanatının bugün az sayıda meraklısı bulunmaktadır. Yeni nesillerin bu sanata uzak oluşuna mukabil Batı'nın gittikçe artan ilgisi garip bir çelişkiyi gözler önüne sermektedir. Hat sanatı, günümüzde İslâm dünyasında sanat, kültür ve siyaset sahalarında yaşanan buhran ve huzursuzluklara paralel olarak geçmişteki ihtişamını kaybetmiş görünmesine rağmen tarihî bir zaruret ve ihtiyaçtan dolayı Türk sanatındaki yerini koruyabilmiştir.

Reisülhattâtın
Kâmil
Akdlık'ın
sülüs-nesih
kitası
(Ü Ktp.,
İbnülemin
Koleksiyonu)



BİBLİYOGRAFYA :

İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist* (Flügel), s. 4, 6-9; Ebü Hayyân et-Tevhîdî, *Risâle fî 'ilmi'l-kitâbe* (nşr. İbrâhîm el-Kîlânî), Dimaşk 1951, s. 27-48; Dâni, *el-Muḥkem fî naḳṭi'l-meşâhîf* (nşr. İzzet Hasan), Dimaşk 1379/1960; İbn Halikân, *Vefeyât*, III, 342-344; V, 113-118; VI, 119; VIII, 322; İbnü's-Sâiğ, *Tuhfetü 'ülî'l-elbâb fî şinâ'ati'l-ḥaṭ ve'l-kitâb* (nşr. Hilâl Nâcî), Tunus 1981; İbn Haldûn, *Mukaddime*, III, 949-953, 958-960; Kal-kaşendî, *Şubḥu'l-a'sâ*, III, tür.yer.; Âsârî el-Kureşî, *el-İnâyetü'r-rabbâniyye fî tarîkatî's-Şa'bâniyye* (nşr. Hilâl Nâcî, *el-Mevrid*, VII/2, Bağdad 1399/1979 içinde), s. 221-284; Kâdî Ahmed [Kummî], *Calligraphers and Painters* (trc. V. Minorsky), Washington 1959; Âlî, *Menâkıb-ı Hünnerverân*, tür.yer.; Müstakimzâde, *Tuhfe*, tür.yer.; Mustafa Hilmi Efendi, *Mizânü'l-hat* (haz. Abdülkadir Dedeoğlu), İstanbul 1986; Habib Efendi, *Hat ve Hattâtân*, İstanbul 1305; R. Dussaud, *Inscription Nabateo-Arabe d'An-Nemara*, Paris 1902; Cl. Huart, *Calligraphes et miniaturistes de l'orient musulman*, Paris 1908; Rifkî Melûl Meriç, *Türk Tezyini Sanatları*, İstanbul 1937; N. Abbott, *The Rise of the North Arabic Script and its Kur'anic Development*, Chicago 1939; E. Littmann, *Syria Division IV. Semetic Inscriptions*, Leiden 1949; Ayverdi, *Fâtih Devri Hattatları*, tür.yer.; İbnülemin, *Son Hattatlar*, tür.yer.; A. Süheyl Ünver, *el-Hattâtü'l-Bağdâdî: 'Alî b. Hilâl el-Bağdâdî*, 1377/1958; Behcet el-Eserî, *Tahkikât ve ta'likât 'alâ Kitâbi'l-Hattâtî'l-Bağdâdî: 'Alî b. Hilâl el-Bağdâdî*, Bağdad 1377/1958; İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara 1958; Selâhaddin el-Münevvid, *el-Kitâbü'l-'Arabiyyü'l-mahṭûṭ ile'l-karnî'l-'âşiri'l-hicrî I: en-nümâzic*, Kahire 1960; a.mlf., *Dirâsât fî târihi'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî münzû bidâyetih ilâ nihâyeti'l-'âşiri'l-Emevî*, Beyrut 1972; A. Grohmann, *Arabische Paläographie*, Wien 1967; Muhammad b. Saïd eş-Şerîf, *Ḥuṭṭu'l-meşâhîf 'inde'l-meşâriḥa ve'l-meğâribe mine'l-karnî'r-râbi' ile'l-'âşiri'l-hicrî*, Cezayir 1975; Nâcî Zeyneddin, *Muṣavverü'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî*, Beyrut 1394/1974; a.mlf., *Bedâyi'u'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî*, Beyrut 1981; Süheyle Yâsin el-Cübûrî, *Aşlû'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî ve teṭavvürüh hattâ nihâyeti'l-'âşiri'l-Emevî*, Bağdad 1977; A. Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, New York 1979; Fevzi Sâlim Affî, *Neş'e ve teṭavvürü'l-kitâbeti'l-ḥaṭṭiyyeti'l-'Arabiyye ve devrühâ's-şekâfi ve'l-ictimâ'i*, Küveyt 1400/1980; M. Uğur Derman, *Türk Hat Sanatının Şâh eserleri*, İstanbul 1982; a.mlf., *İslâm Kültür Mirâsında Hat San'atı*, İstanbul 1992, s. 33-43, 179-232; A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York 1984; Yazır, *Kalem Güzeli*, I-III; *Arabic Calligraphy in Manuscripts* (ed. King Faisal Center for Research and Islamic Studies), Riyadh 1986; Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Di-li: Diplomatiği*, İstanbul 1994; Hafî Yahyâ Nâmi, "Aşlû'l-ḥaṭṭi'l-'Arabî ve târihi teṭavvurihi ilâ mâ ḳable'l-İslâm", *Mecelletü Külliyyeti'l-Âdâb*, III/1, Kahire 1935, s. 1-6; *el-Mevrid*, XV/4, Bağdad 1407/1986 (Hat Özel Sayısı); Abbas el-Gazâvî, "el-Ḥaṭṭu ve meşâhîrüh'l-ḥaṭṭâtin fî vaṭanı'l-'Arabî", *Sümer*, XXXVIII/1-2, Bağdad 1982, s. 284-306; B. Moritz, "Arabistan: Yazı", *İA*, I, 498-512; F. Krenkow, "Hat", *a.e.*, V/1, s. 357-358.



M. UĞUR DERMAN

HAT ve HATTÂTÂN

(خط و خطاطان)

Habib Efendi'nin

(ö. 1894)

İran ve Türk hattatlarının
biyografileriyle hat sanatına
dair eseri
(bk. HABİB EFENDİ).

HATA

(الخطأ)

Mükellefiyeti tamamen
veya kısmen kaldıran
ehliyet arızalarından biri,
kastın karşısı olarak kullanılan
fıkıh terimi.

Sözlükte kısaca "savâbın zıddı" olarak açıklanan hatâ "düşünürken, konuşurken veya bir iş yaparken vuku bulan yanlışlık, hedefleneni ve doğruyu tutturamama" anlamına gelir. Buna göre bilgi alanındaki hata istenilmeden yapılan yanlış ve yanlış, eylem alanındaki hata ise amacın gerçekleşmemesi ve sonucu önceden görememe durumu şeklinde açıklanabilir. Hatanın, "bir fiilin fâilin kastına aykırı biçimde gerçekleşmesi" şeklindeki tanımı (İbnü'l-Cevzî, s. 271) daha ziyade eylem alanındaki hataya uygun düşmektedir. Her ne kadar Arapça'da hatayı ifade eden "hatie" ve "ahtaa" fiillerinin anlamları konusunda dilciler arasında görüş birliği yoksa da çoğunluk, "hatie" fiilinin özellikle din hususunda olmak üzere tıpkı "esime" gibi "günah işlemek ve günahkâr olmak" anlamında, "ahtaa" fiilinin ise "gerçekleşen sonucu kastetmek-sizin doğruyu tutturamamak ve yanlışlamak" mânasında kullanıldığını söylemiştir. Buna göre muhtî "doğruyu kastettiği halde başka bir şeye ulaşan", hâtî ise "uygunsuzu kasteden" anlamındadır. Hâtî ile muhtî, İslâm hukuku literatüründe genelde aynı mânada ve birbirinin yerine kullanılmakla birlikte yer yer bazı ince kullanım farklarına rastlanmaktadır. Meselâ itihad edip hataya düşen kimse için muhtî lafzı kullanılır. Yine fûrû ve itihad konularında savâb ve hata, usul ve inanç konularında hak ve bâtil kelimelerine yer verilir. Felsefede ise hakikat olmayan bilgiye hata adı verilmiş ve böylece hata hakikatin karşısı olarak kullanılmıştır.

Firûzâbâdî'nin hatâyı "kasıttan sapma" olarak tanımlayıp üç kategoride incelemesi daha genel bir değerlendirmedir.

Ona göre hatanın çeşitleri şunlardır: a) "İradesi ve fiili çirkin olan bir şeyi irade edip yapmak" anlamındaki hata. Bu insanın sorumlu tutulduğu tam hatadır. b) "Yapılması iyi olan şeyi irade etmekle birlikte kasıtsız olarak irade edilenin aksine bir şeyin gerçekleşmesi" anlamındaki hata. Muhtî olarak adlandırılan bu tür hatayı işleyen kişi iradede isabet etmiş, fiilde ise hataya düşmüştür. "Ümmetimin den hata... kaldırıldı" (aş. bk.) ve, "İctihad edip sonuçta hataya düşen kişinin bir eciri vardır" (Buhârî, "İtişâm", 20) meâlindeki hadislerle kastedilen hata budur. c) Yapılması güzel olmayan şeyi irade edip tesadüfen aksinin gerçekleşmesi. Bu durumdaki kişi irade hususunda muhtî ve fiil hususunda musib ise de kası sebebiyle kınanır, fiili sebebiyle övülmez (*Beşârî*, II, 551-552).

Birinci kategori suç ve günahı, üçüncü kategori de fiile dönüşmemiş aykırı niyeti karşıladığından bunlar burada incelenen hata kapsamının dışında kalmaktadır. Konuyla ilgili olan ikinci kategori ise hem, "kişinin kastettiği bir işi yaparken titiz davranmayı ve ihtiyatlı olmayı terketmesi sebebiyle kendisinden bu iş dışında kasıtsız sâdir olan söz veya fiil" şeklindeki hata tanımına uygun düşmekte, hem de hatanın İslâm hukukçularınca yaygın olarak yapılan kasıttaki hata-fiilde hata bölümlenmesini içine almaktadır. Bu bölümlenmeye göre av veya düşman (harbî) zannıyla bir kişiye ateş açıp bir mülkünü vurma kasıttaki hata, bir hedefe atış yapıp bir insanı vurma ise fiilde hata olarak değerlendirilir.

Hata kelimesi, hem "doğruya ve hakikate ulaşmak" anlamındaki savâbın, hem de "bir şeyi bilerek ve kastederek yapmak" mânasına gelen amdin karşısı olarak kullanılır. Meselâ hata ile adam öldürmekten söz eden âyet (en-Nisâ 4/92) ve ümmetten hata, unutma ve zorlama altında yaptığının kaldırıldığını bildiren hadiste (İbn Mâce, "Talâk", 16) geçen hata kelimelerinin kasıt ve amdin karşısı olarak kullanıldığı söylenebilir (Serahsî, *el-Mebsût*, I, 170-171; İbnü'l-Lahhâm, s. 63).

Kur'an'da hata kelimesinin değişik turevlerinin yirmi iki âyet ve birbirine yakın mânalarda kullanıldığı görülür. Meselâ hât'e "bile bile günah işlemek" (el-İsrâ 17/31), hâtî, "günahı kasteden, bile bile günah işleyen" (Yûsuf 12/29, 97; el-Hâkka 69/37), hâtie "büyük günah" (el-Hâkka 69/9), hatie (çoğulu, hatîât ve ha-