

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI BİLİM DALI

TÜRK TA'LİK HATTININ ANATOMİK AÇIDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Rukiye YÜRÜÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

KONYA – 2023

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI BİLİM DALI

TÜRK TA'LİK HATTININ ANATOMİK AÇIDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Rukiye YÜRÜÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

KONYA – 2023

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Rukiye YÜRÜÇ		
	Numarası	20811001012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI TÜRK-İSLAM SANATLARI BİLİM DALI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	TÜRK TA'LİK HATTININ ANATOMİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Rukiye YÜRÜÇ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT/SUMMARY	vi
ÖN SÖZ.....	vii
KISALTMALAR	viii
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	1
1.2. Araştırmanın Kapsamı	1
1.3. Araştırmanın Yöntemi	2
1.4. Konu ile İlgili Literatür.....	3
2. HAT SANATI'NIN TANIMI VE TARİHÇESİ.....	5
2.1. Hat Sanatı'nın Tanımı	5
2.2. Hat Sanatı'nın Tarihçesi	5
2.3. Aklâm-ı Sitte ve Diğer Yazı Çeşitleri	15
2.3.1. Aklâm-ı Sitte.....	15
2.3.2. Diğer Yazı Çeşitleri	20
2.3.3. Ta'lik Yazı Sanatı	23
2.3.4. Nesta'lik Yazı:	28
2.3.5. Cefî Ta'lik.....	29
3. İRAN- TÜRK TA'LİK EKOLLERİ	30
3.1. İran Ta'lik Ekolü	30
3.2. Türk Ta'lik Ekolü.....	39
3.3. Türk Ta'liki ve İran Ta'liki Arasındaki Farklılıklar.....	52
4. PLASTİK UNSURLARIN KULLANILIŞI AÇISINDAN TÜRK TA'LİK YAZILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	55
4.1. Nokta	57
4.2. Çizgi	60
4.3. Denge.....	62
4.4. Birlik.....	64
4.5. Ritim.....	65
5. TÜRK TALİK SANATININ ANATOMİK YAPISI.....	66
5.1. Sanatta Estetik Kavramı:	66

5. 2. Ta'lik Yazıda Estetik.....	68
5. 3. Altın Oran	68
5. 4. Ta'lik Yazıda Altın Oran.....	72
5. 5. Ta'lik Harflerin Anatomik Yapısı.....	73
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	110
6. 1. Değerlendirme.....	110
6. 2. Sonuç	114
BİBLİYOGRAFYA.....	115





ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Rukiye YÜRÜÇ		
	Numarası	20811001012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM		
Tezin Adı	TÜRK TA'LİK HATTININ ANATOMİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ			

ÖZET

Hüsn-i hat sanatı İslam sanatlarının nüvesidir. Hüsn-i hat ilâhi armağanın şifahi bilgi olarak bozulmasına mahal vermemek adına kâtipler tarafından yazılara İslamiyet'in yayıldığı coğrafyalarda farklı bir kimlik kazanarak günümüze kadar gelmiştir. Ta'lik yazı da bu istikamette önemli bir yazı çeşidi olmuştur. Yazının tarihsel evrimi kısaca ele alınarak, Türk Ta'lik yazının belirli kaidelere bağlı kalarak harflerin kendi ölçülerini bulması elden çıktığı gibi yazılmaması ta'lik yazıya estetik yön kazandırmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda çalışmamızda ta'lik yazının plastik unsurlar bakımından incelenmesine ve harflerin anatomik ölçülerine odaklanılmıştır. Böylelikle hat sanatının tarih sahnesindeki gelişimi dışında bir yol çizilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Hat sanatı, Ta'lik yazı, Harf ölçüleri, Estetik, Plastik unsurlar



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Rukiye YÜRÜÇ		
	Student Number	20811001012		
	Department	DEPARTMENT OF ISLAMIC HISTORY AND ARTS OF TURKISH-ISLAMIC ARTS DEPARTMENT		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM		
Title of the Thesis/Dissertation	ANATOMICAL EVOLUATION OF THE TURKISH TA'LİK LINE			

ABSTRACT/SUMMARY

The art of calligraphy is the core of Islamic arts. In order not to allow the divine gift to be corrupted as oral knowledge, the writings by the scribes have survived to the present day by gaining a different identity in the geographies where Islam spread. Ta'lik script has also been an important type of writing in this direction. By briefly discussing the historical evolution of the writing, the fact that the letters of Turkish Ta'lik adhered to certain rules and found their own measure, and that it was not written as it was out of hand, gave ta'lik writing an aesthetic aspect. In line with this information, our study focused on the examination of ta'lik script in terms of plastic elements and the anatomical dimensions of the letters. Thus, a path other than the development of calligraphy on the stage of history was drawn.

KEYWORDS: Calligraphy, aesthetics, plastic elements

ÖN SÖZ

Mançurya'dan Macaristan'a kadar ilerleyen Türk akımının varlığına kanıt olan ve her biri tarihi belge niteliği taşıyan kaya resimleri, soyut resmin güzel örneklerindedir. İnsanoğlu varlığından itibaren etrafında gözlemlediklerini kendi zihninde canlandırdığı biçimde önce taşlara resmetmeye başlamış, resimler yerini simgelere daha sonra da harflere bırakmıştır. Her millet kendi coğrafya, inanç ve kültür çevresinde yazılarını icat etmiştir. Arap yazısı da bu merhalelerden geçerken İslâmiyet'le beraber kendi sınırlarını aşmış, birçok medeniyetin tesirini üzerinde hissetmiştir. Akabinde yazı çeşitleri türemiş ve yazı “sanat” değerini kazanmıştır. Farklı coğrafyalarda gelişen arap yazısı Sülüs ve Ta'lik yazıda Türklerle beraber anatomisini bulmuş estetik olarak zirveye oturmuştur. Yazıyı sanat yapan değerler kuşkusuz ki “estetik”, “retorik”, “harflerin anatomisi”, “plastik unsurlar” gibi kıstaslardır. Bu bağlamda hat sanatına farklı bir bakış açısı getirebilmek amacıyla yaptığımız bu çalışmada, Ta'lik yazı sadece menşei ve gelişmesi yönünden ele alınmayıp, aynı zamanda yukarıda bahsettiğimiz kavramlar yönüyle de incelenmektedir.

Araştırmaya başlangıcından bu yana ilgi ve teşviki ile daima destek olan sayın hocam Prof. Dr. Mustafa Yıldırım'a, Ta'lik yazının tüm letafetini meşk usulü ile öğreten ve her daim bu konuda pusulamız olan kıymetli hocam, Hattat Hüseyin Öksüz'e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmanın kaynaklarında kullandığım fikir ve görsel eser sahiplerine özellikle teşekkür ederim.

Rukiye Yürüç

Konya, 2023

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

a.g.t. : Adı geçen tez

Alm : Almanca

Bkz : Bakınız

C. : Cild

ev. : Çeviren

d : Doğum

Fr. : Fransızca

FY : Farsça Yazmalar

İng : İngilizce

Lat. : Latince

Mm : Milimetre

M.Ö. : Milattan nce

M.S. : Milattan sonra

Hız. : Hazreti

nr. : Numara

 : Ölüm

rn. : rnek

rs. nu. : Resim numarası

S. : Sayı

s. : Sayfa

s.a.v. : Sallallahu Aleyhi Vessellem

Sos. Bil. Ens. : Sosyal Bilimler Enstitüsü

ss. : Sayfa sayısı

S.Ü. : Selçuk Üniversitesi

TDVİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

TİEM : Türk İslâm Eserler Müzesi

TSM : Topkapı Sarayı Müzesi

TSMK : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

vr : Varak

vs : Vesaire

Yun. : Yunanca

1.GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yazıyı teknik ve gelenekleri bakımından inceleyen, derleyen birçok eser bulunmaktadır. Elbette yazıyı anlamak için bulunduğu bölgenin dini, coğrafi ve kültürel yönünden etkilerini de bilmek gerekir. Araştırmamızda bizi aslen ilgilendiren ise yazının çok fazla incelenmemiş yönü olan Ta'lik harflerinin alt yapısıdır. Plastik ifadenin temelini oluşturan özellikleri bünyesinde bulunduran bu alt yapıyı resim gibi düşünerek ele almak ve incelemek önemlidir. Çünkü, harf bünyelerinin geometrik zeminde kendi oranını bulması, yazıya yüksek estetik olgular kazandırmaktadır.

Merhum Nurullah Berk İslâm Yazısında Plastik ve İfade adlı makalesinde; “İslâm yazısı Batı yazısı gibi sadece yazı değildir. Resimdir, biçimdir, şekildir, fikirdir. Hatta mûsikîdir. Bütün bunları bünyesinde birleştiren bir sanatın geniş estetik incelemeler, ciltler dolusu etütlere meydan vermemiş olmasına şaşırılmamak elde değil” demektedir. Hat sanatında yazının tasarım, estetik ve plastik yönünün çok fazla irdelenmemesi, usta-çırak eğitiminin uygulamalarından da kaynaklanıyor olabilir.

Bu çalışma, hat sanatları ile aynı minvaldeki resim, mimari, grafik gibi sanatların tasarım birliktelikleri ve plastik unsurları ile altın oran, estetik vs. konularında yapılan teorik araştırmaların, Ta'lik yazı sahasına uyarlanmasını sağlaması açısından önemli görülmektedir. Çalışmada, Ta'lik harflerinin anatomileri tarif edilerek, parça-bütün ilişkileri ve plastik unsurlarının tek tek incelenerek örneklendirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca yukarıda bahsettiğimiz disiplinlerdeki konumuzla ilgili bölümlerin açıklanması ve Ta'lik harflerinin anatomileri açısından incelenmesi hedeflenmektedir.

1.2. Araştırmanın Kapsamı

Araştırmada, öncelikle hat sanatının tarihçesine yer verilmiş, daha sonra şes/altı kalem olarak da anılan “Aklâm-ı Sitte”den bahsedilerek, bu yazı çeşitlerinden örnekler seçilmiştir. Ayrıca, aklam-ı sitte dışındaki yazılardan da kısaca bahsedilip yazı örnekleri verilmiştir. Çalışmada, Ta'lik yazıya ayrı bir başlık açılarak, İran sahasında gelişen yazının menşei, kim tarafından icâd edildiği anlatılmış, İran ekolünden Mir Ali Tebrîzî (ö. 850/1446), Mirza Cafer-i Tebrîzî (ö. 861/1457), Sultan Ali Meşhedî (ö. 926/1520), Mir Ali Herevî (ö. 951/1544), Şah Mahmud Nişâburî (ö. 972/1564), Mir İmâd Hasen-i Seyfî (ö. 1024/1615) gibi isimlerin birer

eserine yer verilmiştir. Ta'lik yazı, Osmanlı'ya Fatih devrinde İran sahasından gelmiş, farklı bir kimlik kazanarak, İranlıların Nesta'lik, Türklerin Ta'lik dediği bir yazı oluşmuştur. İran'da elyazısı olarak gelişen bu yazının harfleri, Türklerin elinde doğal hallerinden farklılaşarak, kuralları ve ölçüleri olan bir yazı haline gelmiştir. Böylece yazıda bir Türk ekolu oluşmuştur. Çalışmamızda bu ekolden, Derviş Abdi (ö. 1057/1647), Durmuşzâde Ahmed Efendi (ö. 1076/1665), Hekimbaşı Kâtipzâde Mehmed Refî (ö. 1183/1769), Şeyhülislam Veliyyüddin Efendi (ö. 1182/1768), Mehmed Es'ad Yesârî (ö. 1213/1798), Yesârizâde Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1292/1876), Sami Efendi (ö. 1330/1912), Hulusi Yazgan (ö. 1940) ve Necmeddin Okyay (ö. 1976) gibi büyük hattatların eserlerinden örnekler de yer almaktadır.

Yukarıda bahsedilenler dışında Ta'lik yazının periyodik gelişimi, plastik sanat unsurlarının kullanımı bakımından ele alınarak; nokta, çizgi, denge, ritim gibi unsurlar açıklanmış ve yazılarla örneklendirilmiştir. Ta'lik yazı için bir piramit oluşturulduğunda, temelde harf anatomileri yer almalıdır. Bir üst basamağa plastik unsurlar, altın oran ve estetik gibi kavramlar yerleştirilmiştir. Bu yönde ilerletilen çalışmada, anlatımlar örneklerle desteklenmiştir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada öncelikle Ta'lik harfler, geleneksel yöntemle müstakil olarak yazılmış, daha sonra harflerin anatomileri "Adobe Photoshop Cs6" isimli bilgisayar programı kullanılarak yapılan çizimlerle açıları ve araştırma çizgileri gösterilmiştir.

İkinci Bölüm'de Hat sanatı hakkında genel bilgi, Üçüncü Bölüm'de ise plastik unsurların kullanışı açısından Türk Ta'lik yazısının değerlendirmesi bulunmaktadır. Ta'lik yazıda bulunan öğelerin eserlerle örneklendirilmesi ve resim sanatı gibi değerlendirilmesi, yöntemimizin bir parçası olmuştur. Dördüncü Bölüm'de ise Türk Ta'lik yazısının anatomisi başlığı altında estetik, altın oran gibi konulara yer verilmiş; anatomik incelemede modülasyon ölçütü olarak "nokta" belirlenmiş, harfler noktaya göre ölçeklendirilmiştir.

Çeşitli koleksiyonlar, arşivler ve internet kaynaklı örnekler bir havuzda toplanmış, içerisinden konuya açıklık getirecek görseller seçilerek alınmıştır.

1.4. Konu ile İlgili Literatür

Araştırma için çok sayıda kaynaktan faydalanılmıştır. Hat sanatının tarihi, yazı çeşitleri, Ta'lik ve Nesta'lik yazı, plastik unsurlar, estetik ve altın oran, harflerin teşekkülü hakkında başlıca kaynaklar, kitap, makale ve tezler sırası ile aşağıda verilmiştir.

1. Yazır, Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, C. I-II-III.

Üç ciltten oluşan eserin birinci cildinde, yazı kapsamlı biçimde anlatılmış, hattatlığın şartlarından bahsedilmiştir. İkinci cildinde hat sanatında kullanılan malzemeler ve harflerin bölümlerinin isimleri hakkında bilgiler verilmiştir. Son cildinde ise tashihsiz- tashihli yazma çeşitleri açıklanmış; yazı büyütme usulleri, nokta ve harekelere yer verilmiştir. Son olarak harflerin tarifleri ve tezyini işaretlerle ilgili bilgiler verilmiştir.

2. Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999.

Kaynağın birinci bölümünde sanatın tanımına yer verilmiş, daha sonra İslâm yazılarını sanat seviyesine yükselten sebepler açıklanmıştır. İkinci bölümünde hat sanatının tarihçesi ve yazı çeşitleri anlatılmıştır. Üçüncü ve dördüncü bölümünde yazı çeşitlerine göre ekollere ve hattatlara yer verilmiş, son bölümünde ise hat sanatında kullanılan malzemeler açıklanmıştır.

3. Derman Uğur, *Türk Hat Sanatından Seçmeler*, İstanbul 2017.

Kaynakta öncelikle hat sanatında kullanılan alet ve malzemeler açıklanmış, Aklâm-ı Sitte ve diğer yazı çeşitleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Sonra, hat sanatının kullanım sahaları (kitaplar, levhalar, kitabeler vs.) madde madde açıklanmış, son kısımda ise Türk hat sanatından seçme örnekler katalog ile yer almıştır.

4. Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994.

Bu kaynakta, öncelikle hat sanatı yazı çeşitlerine yer verilmiş, Ta'lik yazının doğuşu ve çeşitleri hakkında açıklamalar yapılmış; ayrıca Ta'lik yazıda plastik unsurların kullanımı ve resim sanatıyla ilişkisine değinilmiştir.

5. Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992.

İki bölümden oluşan kaynağın ilk bölümünde, İslâm yazıları hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümünde ise Türk hattatlardan ekol sahibi olarak nitelendirilen; Şeyh

Hamdullah, Ahmed Karahisari, Hafız Osman, Mustafa Rakım, Mahmud Celaleddin ve Yesarizade Mustafa İzzet'in hayatları, sanatları, eserleri ve talebeleri hakkında bilgiler yer almaktadır.

6. Berk Nurullah, *İslâm Yazısında Plastik ve İfade, Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2009, s. 205-209.

Makalede İslâm yazısının plastik ve ifade konularına fazla değinilmediğinden hâlbuki, bu konuda ciltler dolusu fikirlerin yazılması gereğinden bahsedilmektedir. Hat sanatı için mücerret sanattan ziyade tefsir bir sanat olduğu düşüncesi savunulmakta, resim, mimari ve grafik gibi sanatlarda plastik ifadelere yer verilirken, hat sanatının bu yaklaşımdan mahrum bırakılmasına serzenişte bulunmaktadır.

7. Özcan Ali Rıza, *Türk Nasta'lik Ekolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996.

Beş bölümden oluşan tez çalışmasının ilk bölümünde, İslâm yazısının kısa tarihçesi yer almaktadır. İkinci bölümünde Nasta'lik yazının tarihi, gelişimi ve ekollerinden bahsedilmekte; sonraki bölümünde ekoller kıyaslanarak Türk ekol sahiplerinin hayatları ve eserlerine yer verilmektedir. Son bölümünde ise Yesari, Yesarizade ve Sami Efendi'lerin harfleri kıyaslanmakta ve katalog oluşturularak sonuca varılmaktadır.

8. Yılmaz Kadir, *Türk Hat Sanatında Kompozisyon Kurgusu ve Geometrik Altyapı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

Sekiz ana bölümden oluşan tez çalışmasında, Temel tasarım ilkeleri, kompozisyon, kompozisyon-yazı estetik ilişkisi, geometrik altyapılar izah edilmiş; ayrıca kompozisyonların oluşumu ve kompozisyonlarda altın oran, denge ve derinlik algılamasına yer verilmiştir.

2. HAT SANATI'NİN TANIMI VE TARİHÇESİ

2.1. Hat Sanatı'nın Tanımı

Arapça “*hatt*” mastarından türeyen hat, ince, uzun noktaların birleşmesinden meydana gelmiş çizgi anlamındadır. Hat, Arap menşeli İslam yazıları için kullanılan bir tabirdir. “*Hüsn-i hat*” ise terim olarak, “Arap yazısının estetik ölçütlerle güzel bir şekilde yazılması” anlamına gelir¹.

Estetik kaidelere bağlı bir şekilde yazılan hat bir sanat dalı olarak hattatlar elinde çoğalarak, devam ederek ve olgunlaşarak İslamiyetle birlikte var olmuştur. İslam'ın doğduğu coğrafyada yazı genellikle ticari ilişkilerde ihtiyaca binaen kullanılmıştır, fakat bu durum Kur'an-ı Kerim'in vahiy katipleri tarafından yazılmaya başlamasıyla imtiyazlı bir hal almıştır.

Ayetlere gösterilen ihtimam yazıya da zuhur etmiş, çağlar boyunca yazan eller tarafından yazı gelişerek sanat kimliğine kavuşmuştur.

2.2. Hat Sanatı'nın Tarihçesi

İnsanlık tainde başlangıcından antik dönemlere, orta çağdan günümüze bize ulaşan duvar resimleri, kaya resimleri hiyeroglifler gibi tarihi belgelerde bize kalan ilk şey sanata dairdir. Yaklaşık kırk bin yıl öncesinde ortaya konmuş olan mağara resimleri, insanoğlunun üretme ve anlaşılma çabasının en önemli örnekleridir. İnsanlar hislerini ve düşüncelerini, yaşamışlıklarını resmetmişlerdir. Duvar resimleri zamanla yerini sembollere daha sonra hecelere ve nihayet harflerle beraber alfabelere bırakmıştır.

Bir düşüncenin sembolü ve bu düşüncenin yayılması için araç olan yazı, bu ihtiyaçların sonucu olarak var olmuştur. İslam'ın zuhur ettiği Arabistan'da Arap yazısı Allah kelamının yayılması için büyük bir rol oynamıştır. İslamiyetle birlikte Arap yazısı farklı

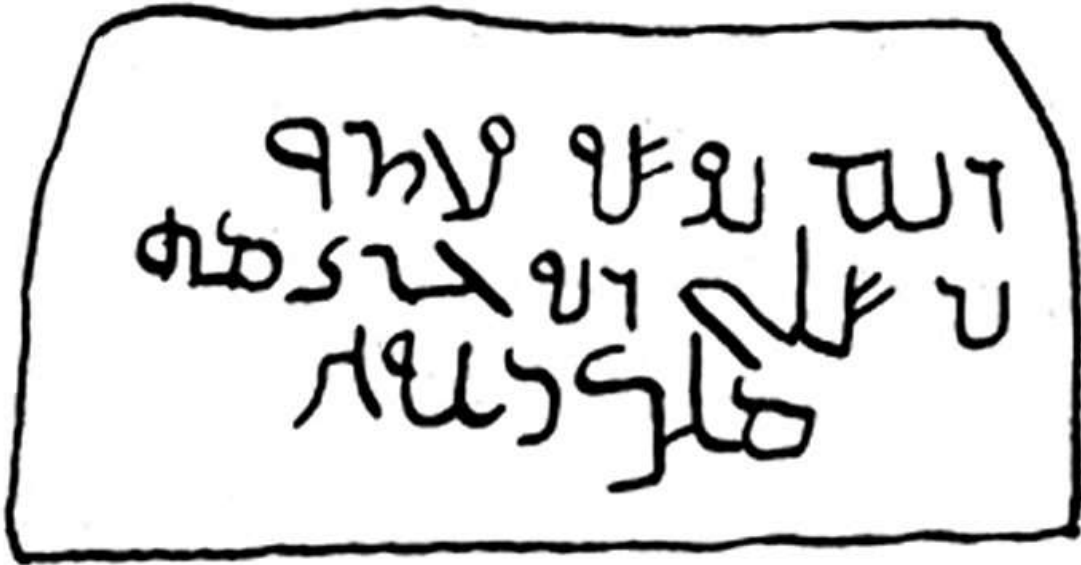
¹ Derman M. Uğur, “Hat”, *TDVİA*, C. XVI, İstanbul 1997, s. 427; Kalkaşendî, *Subhu'l-a'sâ*, c. III, s. 20; Çağbayır Yaşar, *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul 2016, c. 4, s. 2410; Özönder Hasan, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya 2003, s. 6; Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 17.

yazısındaki harflerin birleştirme, ayrı yazılması gibi özelliklerinden dolayı bu görüşü savunmalarına sebep olmuştur.

Son görüşle birlikte günümüzde kullanılan birçok alfabenin atası kabul edilen Fenike yazısı Arami yazıya, Arami yazının Nabati yazıya bağlandığı ve Nabati yazının da Arap yazının kaynağı olduğu savunulmuştur. Görüş belge olarak sahada bulunan kitabelerle ilişkilendirilir.

Nabatilerin M.Ö 4. yüzyıla ait kitabelerindeki yazıların Arapça kitabelerdeki yazılara yakın oluşu, Arap yazısının Nabati yazısından meydana geldiğini göstermektedir.

Yapılan araştırmalar ve kazılar ile elde edilen bu kitabeler; Şam'ın güneyinde bulunan M.250 yılına ait Birinci Ümmü'l-Cimâl kitâbesi; Şam'ın güney doğusunda en-Nemâre'de bulunan M.328 yılına ait mezar taşı; Halep'in güneyinde bulunmuş M. 512 yılına ait Zebed kiâbesi; yine Şam'ın güneydoğusunda bulunan M.528 yılına ait Üseys kitâbesi; Şam'ın güneyinde bulunan M. 568 yılına ait Harran kitâbesi ve yine M.VI. yüzyıla ait İkinci Ümmü'l-Cimâl kitabesidir.

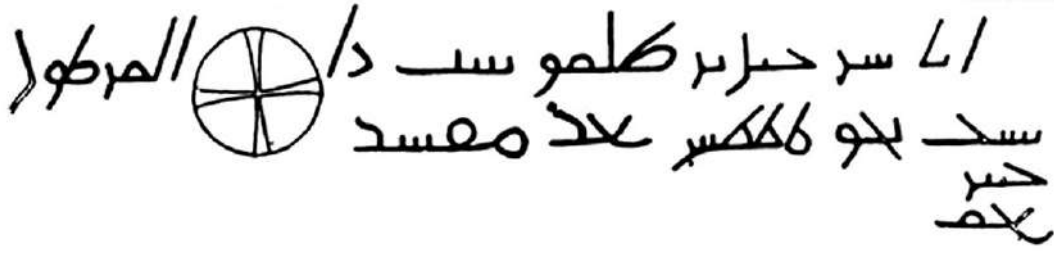


Resim 2: Birinci Ümmü'l-Cimâl kitâbesi M. 250(Süheyle Yasin el Cûburî, *Aslû'l- Hattî'l Arabî ve tetavvurûhu*, Bagdad 1977, s. 191.; *TDVİA*, "Arap", c. III, s. 322.)

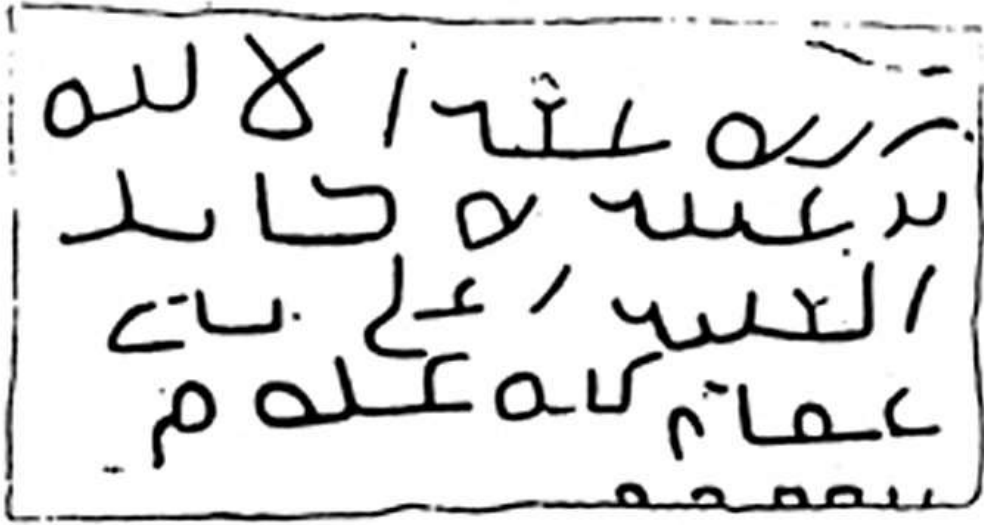
Resim 3: Nemâre’de bulunan M.328 yılına ait mezar taşı (Süheyle Yasin el Cûburî, *Aslû'l- Hattî'l Arabî ve tetavvurûhu*, Bagdad 1977, s. 191.; *TDVİA*, “Arap”, c. III, s. 322.)

Resim 4: Zebed kiâbesi M. 512 (Selâhaddin el-Müneccid, *Dîrâsât fi târihi'l-hattî'l-Arabî*, Beyrut 1972, s. 21.; *TDVİA*, “Arap”, c. III, s. 322.).

Resim 5: Üseys kitabesi M. 528 (Süheyle Yasin el Cûburî, *Aslû'l- Hattî'l Arabî ve tetavvurûhu*, Bagdad 1977, s. 191.; *TDVİA*, “Arap”, c. III, s. 322.).



Resim 6: M. 568 yılına ait Harran kitâbesi (Selâhaddin el-Müneccid, Dîrâsât fi târihi'l-hattî'l-Arabî, Beyrut 1972, s. 21.; *TDVİA*, "Arap", c. III, s. 322.).



Resim 7: M.VI. yüzyıla ait İkinci Ümmü'l-Cimâl kitâbesi (Selâhaddin el-Müneccid, Dîrâsât fi târihi'l-hattî'l-Arabî, Beyrut 1972, s. 21.; *TDVİA*, "Arap", c. III, s. 322.)

Kitabelerdeki yazıları incelediğimizde Arap yazısının ilk şekillerinin izlerini görebiliriz. İslami döneme yakın olan bu kitabelerde harfler köşeli ve yuvarlak bir karaktere sahiptir.

Bu değerlendirmeler sonucunda, birçok yazarın görüşünün müşterek olduğu nokta, Arap yazısının Nabatî ve Arâmî'ler tarafından Fenike yazısına bağlandığı şeklindedir⁴.

Arap yazısının İslamiyetten önceki üç asırlık döneminden sonra yazı dine gösterilen ihtimamdan nasibini alarak tekâmül dönemiyle yazı sanat hüviyeti kazanma yolunda aydınlık bir safhaya girmiştir.

⁴ Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992, s. 1; Çetin Nihad M., "İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi", *İslâm Tetkikleri Dergisi*, İstanbul 1995, c. IX. s. 3; Yazır Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. I, s. 43.



Resim 8: Petra'nın duvarlarında (bir Nabati yazıtı Saad D. Abulhab, Baruch College), CUNY, Roots of Modern Arabic Script: From Musnad to Jazm.

ARAP ALFABESİNİN DOĞUŞU VE GELİŞMESİ SAFHALARI													
FENİKE	ĀRĀMĪ	NABATĪ	ARAP ALFABESİ										
			İslâmiyet'ten Önce					İslâmın Başlangıcında					
𐤀	𐤁	𐤂	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	خ	ب	b
𐤃	𐤄	𐤅	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	س	ع	ج	c
𐤆	𐤇	𐤈	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	d, z
𐤉	𐤊	𐤋	هـ	و	ز	ح	خ	ب	ب	ب	ب	ب	h
𐤌	𐤍	𐤎	و	و	و	و	و	و	و	و	و	و	v, ü
𐤏	𐤐	𐤑	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	z
𐤒	𐤓	𐤔	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	h, h
𐤕	𐤖	𐤗	ط	ظ	ط	ظ	ط	ظ	ط	ظ	ط	ظ	t, z
𐤘	𐤙	𐤚	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	y
𐤛	𐤜	𐤝	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	k
𐤞	𐤟	𐤠	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	l
𐤡	𐤢	𐤣	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	m
𐤤	𐤥	𐤦	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	n
𐤧	𐤨	𐤩	س	س	س	س	س	س	س	س	س	س	s
𐤫	𐤬	𐤭	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	g, ğ
𐤮	𐤯	𐤰	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	f
𐤱	𐤲	𐤳	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	q, z
𐤴	𐤵	𐤶	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	k
𐤷	𐤸	𐤹	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	r
𐤺	𐤻	𐤼	ش	ش	ش	ش	ش	ش	ش	ش	ش	ش	š
𐤽	𐤾	𐤿	ت	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	t, š
			ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	ذ	

Resim 9: Arap harfleri (TDVIA, "Arap", c. 11, s. 39.).

İslâm'ın ilk yıllarında yazının, kullanım sahaları ve farklı malzemelere yazılması ile iki farklı tavırda yazı doğmaya başladı. Mushaf, kitâbe ve önemli vesikaların yazıldığı köşeli ve sert görümlü yazı diğeri ise günlük işlerde kullanılan yumuşak ve kavisli harflerin

hâkim olduğu yuvarlak karakterli yazı tarzıdır⁵. Farklı ülkelere İslâm'ın yayılmasıyla birlikte iki yazı tavrı farklı yazılara da zemin hazırlamıştır. Arap yazısı İslam'ın bir sembolü olmasıyla beraber hızla öğrenilmesi ve öğretilmesine rağmen teşekkül tarihi beşinci asra kadar gider. Yazının Hz. Peygamber zamanında henüz gelişim aşamasında bulunduğu, nokta ve hareketlerden yoksun olduğu da anlaşılmaktadır⁶. Nokta ve hareketler zamanla dört halife devrinde tamamlanmıştır. Bu gelişim ayetlerin kitap haline getirilmesi akabinde olmuştur.

Yazıyı geliştiren nokta ve harekeleme, başlangıçta Mushaf hattında bulunmuyordu. Bu durum Müslüman olmayan milletler tarafından, yazının net okunamamasına hatta yanlış anlaşılmasına sebebiyet vermekte, böylelikle bazı hatalara sebep olmaktaydı. Mesela; “kabul olunur” ve “katl olunur” cümlesi noktalama ve harekeleme olmadan okunduğunda çok büyük bir soruna, hatta bir savaşa bile sebebiyet verebilmektedir. Okunuşlardaki bu zorluğu kaldırmak için noktalama ve harekelemeye ihtiyaç duyulmuştur. Zaruri ihtiyacı berteraf etmek için miladi 673’de İrak valisi Ziyad b. Ebihi’nin talebi doğrultusunda Ebu’l Esved ed-Düveli (ö.688/69) noktalama ile harekeleyen ilk adımı atandır⁷.

Ebul Esved kırk küsur yıldır okunmakta olan Hz. Osman’ın istinsah ettirdiği Mushaflardan birini baştan sona kadar işaretledi. Fetha (üstün) yerine harfin üzerine bir nokta, Kesre (Esre) yerine harfin altına bir nokta, Zamme (Ötre) yerine harfin önüne bir nokta konmuştur. Tenvin dediğimiz iki üstün, ötre ya da esre için de ikişer nokta koymuştur⁸.

Ebul Esved’ten yirmi beş yıl sonra yazı ikinci bir ıslah safhası geçirdi. Nasır b. Asım birbirine benzeyen harflerin ayırt edilmesini sağlayacak işaretleri kırmızı mürekkeple noktalar şeklinde yapmıştır. Sonra bu işaretler çizgi halini almıştır⁹.

İslâm, Emeviler Devri’nde (661-759) sınırların genişlemesiyle birlikte ilim, siyaset ve sanat alanında da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Kur’an ve kitap istinsahı, telif ve tercüme faaliyetleri artmış, mimari eserlere yazılar yazılmıştır. Bu devirde Şam’ın devlet merkezi olması sebebiyle yazı da Şami yazı olarak adlandırılmıştır¹⁰. Ayrıca Emeviler döneminde, harf

⁵ Çetin Nihad M. , “İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi”, *İslâm Tetkikleri Dergisi*, İstanbul 1995, c. IX., s.1.

⁶ İbn Haldun, *Mukaddime*, c. II, s. 412.

⁷ Çetin Nihad M. *agm.* , s.1.

⁸ Çetin Nihad M. , *agm*, s.3.

⁹ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 53.

¹⁰ Alparslan Ali, “İslam Yazı Sanatı”, *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, İstanbul 1993, c. XIV, s. 459.

ve kelimelerin ölçüleri son halini almış böylelikle yazının gramer çağının başlangının temeli atılmıştır¹¹.

Emevîler Devri'nde yazının reformunu Kutbe el-Muharrir (ö. 154/771) yapmıştır. Hattat Kufî'ye şekil vermek suretiyle değişiklikler yaparak ıslah sonucu dört çeşit yazı ortaya çıkarmıştır. Bunlar; Celîl, Tûmar, Sülûs ve Nısf olduğu bildirilmektedir¹².

Abbasîler Devri'nde (750-1258) ise yazı, ölçülü olarak şekillenmeye başlamıştır. Hilafetin ilk yıllarında kâtipler Emevî Dönemi'nde zuhur eden Celîl, Sülûs, Tûmar ve Nısf hatlarıyla yazmaya devam etmişlerdir. Daha sonraları Irâkî (ver-râkî, neshî) denilen, el-müstedîr yazıdan doğmuş bir yazı türü gelişmiştir. Bu yazı Me'mûn'un hilâfetine (813-833) kadar artarak güzelleşmiştir. X. yüzyılda el-hattu'l-mensûbun belirmeye başlamasıyla kûfî hattın önemi azalmış, XII. yüzyılda ise hayatıyeti sona ermiştir. Kufî yazı Kuzey Afrika, Endülûs ve Mağrib'de yuvarlaklaşarak Doğu ve Batı Kufî şekliyle, İran ve doğusunda ise Meşrik kûfîsi adıyla Aklâm-ı Sitte'nin (Altı Kalem) oluşumuna kadar var olmuştur¹³.

Hat sanatında önemli reformlardan biri de Abbasi veziri İbn Mukle (ö.328/940)¹⁴ ile ortaya konmuştur. İbn Mukle, ölçülü kurallara göre yazılan yazıları "Hattu'l Mensub" diye atfedilen; harflerin bitişik ve ayrı hallerdeki ölçülerine dayalı bir sistem geliştirmiştir. Sistemin temeli Elif harfi, nokta ve daireden ibarettir. Elif şakuli (dikey) harflerin boyunu, nokta harflerin anatomik ölçüsünü, daire de kâseli harflerin derinlik ve genişliğini göstermektedir¹⁵. Böylece Emevi devrinde Kutbetül Muharrir tarafından icâd edilen dört çeşit yazı Abbasi dönemiyle estetik kimlik kazanarak Aklâm-ı Sitte belirmeye başlamıştır¹⁶. Altı kalemden müteşekkil Aklam-ı Sitte Mukle ekolünün devamı olan İbn Bevvab mahlaslı hattat İbn Hilal (ö.413/1022)¹⁷ tarafından yazılar daha da güzel biçime kavuşmuştur. Kufî yazı kitaplardaki yerini artık yeni gelişen bu yazılara bırakmıştır. Bevvab tarafından geliştirilen "Muhakkak" ve "Reyhani" yazı kitaplarda yerini almaya başlamıştır¹⁸.

Hat sanatı tarihinin gelişme döneminin büyük sanatkarı İbn-i Bevvab'ın yazı tavrı yaklaşık olarak üç asır devam etmiştir. Sanatın statik devri aslen Türk olduğu rivayet edilen

¹¹ Günüş Fevzi, *XV-XX. Osmanlı Mimarisinde Celî Sülûs Hattının Uygulama ve Teknikleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 1991, s. 10.

¹² Alparslan Ali, "İslâm Yazı Sanatı", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, İstanbul 1993, c. XIV, s. 459.

¹³ Serin Muhittin, a.g.e., s. 54.

¹⁴ Özaydın Abdülkerim, "İbn Mukle", *TDVİA*, c. XX, İstanbul 1997, s. 211.

¹⁵ Alparslan Ali, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 33.

¹⁶ Alparslan Ali, "İslâm Yazı Sanatı", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, İstanbul 1993, c. XIV, s. 463.

¹⁷ Serin Muhittin, "İbnü'l-Bevvab", *TDVİA*, c. XX, İstanbul 1997, s. 534.

¹⁸ Serin Muhittin, a.g.m., s. 534.

“Hattatların Kiblesi” olarak nam salmış Yakut- Musta’simî (ö.698/1298)¹⁹ ile son bulmuştur. Yakut’un ellerinde Aklâm-ı Sitte (Sülüs-Nesih, Muhakkak-Reyhanî, Tevkî-Rikâ’) hatları son şeklini almıştır²⁰. Yazının Türk coğrafyasında sanat olarak yolculuğa çıkmasında önemli köprü olan Yakut yazılardan başka kalemi eğik keserek yeni bir akım başlatmıştır.

Abbasi Devleti’nin tarih arenasından çekilmesiyle birlikte, Yakut ekolüyle İslam’ın zuhur ettiği bölgelerden oluşan Türk toprakları ve İran’da hat sanatının gelişimi devam etmiştir²¹.

Türkler başlangıcından günümüze kadar milli alfabe haline gelen dört alfabe kullanmıştır. Bunlar; Orhun, Uygur, Arap ve Latin alfabeleridir. Arap alfabesini İslamiyetle birlikte kullanmaya başlamışlardır²².

Türklerin müslümanlığı kabul ettikleri Karahanlılar (992-1211) devleti zamanında Müslüman coğrafyalarda Kûfi yazı kullanılmaktaydı. İslâmiyetin Türkler tarafından kabul görmesinden günümüze kadar olan kronolojik süreçte özetle; Kûfi ve Nesih yazı ilk devirlerde kullanılmış, Anadolu Selçuklu (1077-1307) dönemine kadar aynı yazı çeşitleri kullanılmıştır.

Bu dönemde Kûfi yazının kullanımının biraz azaldığı yerini Celi Sülüs yazıya bıraktığı görülmektedir²³. Özellikle mimari yapılarda Celi Sülüs yazı gelişim merhaleleri bakımından “Selçuklu Celisi” adını almıştır. Anadolu Selçuklu dönemi sonrasında yazı Osmanlı mektebine adım atmıştır.

Türklerde hemen hemen her sanat dalında olduğu üzere, Türk hat sanatının temelleri de, Fatih devrinde (1451-1481) atılmıştır. Yâkut ve altı talebesinden oluşan “Esatize-i Seb’a” (Yedi üstad) in son temsilcisi Abdullah Sayrefî (ö.745/ 1344)’den sonra gelen, Edirneli I. Yahyâ Sûfi ve oğlu Ali b. Yahyâ Sûfi, İstanbul’daki ilk Osmanlı külliyesi olarak kabul edilen Fatih Külliyesi’nin merkezindeki Fatih Camii (1462/69) ‘de yazıları bulunan önemli hattatlardır²⁴. Fatih devrinden sonra Türk hat sanatının en büyük ekolu olarak kabul edilen Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520) kendinden önceki öncülerinin yazı geleneklerini almış, üzerinde tamamen kendine özgü bir estetik sistem geliştirerek, önce Osmanlıda sonra tüm

¹⁹ Çetin Nihad M., “Yakut Musta’simî”, TDVİA, c. XIII, İstanbul 1997, s. 353.

²⁰ Derman Uğur, "Hat", TDVİA, c. 16, İstanbul 1997, s. 428.

²¹ Tüfekçioğlu Abdülhamit, “Osmanlı Döneminde Hat Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. XI, Ankara 2002, s. 44.

²² Ergin Muharrem, *Osmanlıca Dersleri*, İstanbul 1993, s. 2.

²³ Ali Alparslan, “Türk Dünyasında Hat Sanatı”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. XII, Ankara 2002, s. 267.

²⁴ Rado Şevket, *Türk Hattatları*, İstanbul 1984, s. 41.

İslâm topraklarında Yâkut ekolünün hükmünü kaldırarak, Şeyh üslubunu hâkim kılacak değişimi başlatmıştır²⁵.

Şeyh Hamdullah'tan sonra Kanuni Sultan Süleyman döneminin meşhur hattatı Ahmed Karahisârî (ö. 963/1556) yeniden Yâkut ekolünü benimsemiş ve bu sebepten dolayı “Yâkut-ı Rûm” diye de anılmıştır. Padişah için Muhakkak ve Nesih hatlarıyla yazdığı Kur'an-ı Kerim en önemli el yazması eseridir²⁶.

XIX. yüzyılda Hafız Osman'dan sonra gelen hattatlar, onun ekolünün takipçisi olmuşlardır. Celi yazıda ve tuğrada devrim mahiyetinde değişiklikler yapan Mustafa Râkım (1758-1826) ve ağabeyi İsmail Zühdi (ö.1806), hocası olmayan ve yazısında sert bir tavrı olan, bu sebeple de tarzı kısa süren Mahmud Celâleddin (ö.1829). Ayasofya Camii Çihar yar-i güzün; dört halife isimlerinin ayrı yarı yazıldığı daire levhalarının hattatı Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Abdullah Zühdi Efendi (ö.1879), bugünkü İstanbul Üniversitesi kapısında bulunan Dâire-i Umûr-i Askeriyye yazısı ve Bursa Ulu Camii yazılarıyla bilinen Mehmed Şefik Bey (1820-1880), Sülûs ve Nesih'te hâlen aşılammış zarâfette bir üslup geliştiren Mehmed Şevki Efendi (1829-1887), Çarşambalı Ârif Efendi (ö. 1892), Meşhur Yeni Camii sebili yazılarının hattatı, sülûs hattını olgun seviyeye getiren Sami Efendi (1838-1912) gibi isimler, Şeyh Hamdullah ile başlayıp şekillenen Türk hat ekolünü devam ettiren isimler olmuşlardır. Hasan Rıza Efendi (1849-1920), Mehmed Aziz Efendi (1871-1934) Reisü'l-Hattatîn Kâmil Akdik (1861-1941), Neyzen Emîn Efendi (Yazıcı) (1883-1945), İsmail Hakkı Altunbezer (ö. 1946), Hacı Nuri Korman (1868-1951), Macid Ayrıl (1891-1961), Halim Özyazıcı (1898-1964), Hâmid Aytaç (1891-1982) ve Emin Barın (1913-1987) gibi isimler, XX. yüzyılda eser veren ve hat sanatında Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde köprü rolü gören hattatlardır²⁷.

Türk ekolü ile hat sanatı tek bir yazı üzerinde durmamış “Aklam-ı Sitte” yazı çeşitleri dışında gelişen Ta'lik yazı ve Osmanlı menşeli Divani ve Celi Divani yazılarda son şeklini Türk hattatların ellerinde almıştır.

²⁵ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 98.

²⁶ Rado Şevket, a.g.e., s. 69.

²⁷ Özkafa Fatih, *İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2008, s. 24.

2. 3. Aklâm-ı Sitte ve Diğer Yazı Çeşitleri

2. 3. 1. Aklâm-ı Sitte

İslâmiyet'in Arap yarımadası dışında da yayılması ile birlikte Kur'an-ı Kerim'in yazıldığı ilk yazı çeşidi "Makîlî" yazı olmuştur. Kale gibi manasına gelen Makîlî yazı düz ve köşeli karaktere sahiptir. Bu yazıyı Hz. Ali ıslah etmiş ve kûfi yazıyı geliştirmiştir.

Kûfi yazı da dini maksatla kullanılmış, sonraları mimaride kullanılmaya başlanmıştır. Aşağıda bahsedeceğimiz yazı çeşitleri kûfi yazıdan doğmuştur. Bu sebeple kûfi yazı yazılarının anası anlamına gelen "ümmü'l- hutût"²⁸ adıyla paye almıştır. Önceleri kûfiden türeyen muhakkak ve onun ince hali reyhani yazı ortaya çıkmıştır. Sonrasında yine kûfiden türeyen Sülüs yazı ondan da Nesih, Tevki' ve Rikaâ yazıları ortaya çıkmıştır.

Hat ve Hattatân tespit ettiği kronolojiye göre Aklâm-ı Sitte'yi: Sülüs, Nesih, Muhakkak, Reyhânî, Tevki', Rikaa' olarak kaydetmiştir. Menâkıb-ı Hünerverân ve Medeniyet-i İslâmiye Tarihi de Tevki' yerine Ta'lik yazıyı altı kaleme dahil etmiştir²⁹. Bazıları Ta'lik'i yedinci kalem olarak almışlar ve yedi kalem anlamına gelen "Heft Kalem" denildiğini söylemişlerdir³⁰.

Arap yazısının tarihsel gelişimindeki sıra dikkate alınır; Kûfi yazıdan Muhakkak ve Sülüs yazı gelişmiştir. Muhakkak yazıdan Reyhani, Sülüsten Nesih yazı, Tevki' ve Rikaa' yazıları ortaya çıkmıştır. Yakut linde son şeklini alan aklam-ı sitte bahsettiğimiz altı yazıdan meydana gelmiştir. Ta'lik yazı kronolojik olarak sonralarda ortaya çıkmıştır. Altı yazıdan müteşekkil bu sistemi kısaca açıkladıktan sonra konumuzun merkezinde olan Ta'lik yazıdan bahsedeceğiz.

Sülüs: Sözlükte üçte bir anlamına gelen sülüs hat çeşitleri içinde en eski ve en çok kullanılan yazılardan olmuştur. Manasına uygun olarak harfler üçte biri yuvarlak üçte ikisi düz hareketle yapılır. Bazı görüşler ise manasından ziyade Kutbetül Muharrir'in icad ettiği tûmar yazının kaleminin üçte bir oranında kalemle yazıldığı görüştür³¹. Fakat ilk görüş yaygındır. Sülüs gelişim ve değişimini Osmanlı hattatları elinden tamamlayan bir yazıdır.

²⁸ Alparslan Ali, "İslâm Yazı Çeşitleri; Kûfi, *Sanat Dünyamız*, s. 30, İstanbul.

²⁹ Ali Gelibolulu Mustafa, *Menakıb-ı Hünerveran*, Ankara 1982, s. 46.

³⁰ Mütercim Asım Efendi, *Burhan-ı Katı*, İstanbul 2009, s. 526.

³¹ Alparslan Ali, "İslâm Yazı Çeşitleri; Kûfi, *Sanat Dünyamız*, s. 31, İstanbul.

Genellikle kalem ağzı genişliği 3 milimetredir³². Nesihle beraber kıt'alarda, yazma eserlerde, murakkalarda ve Yâkut tarzı Mushafların yazılmasında kullanılan bir yazıdır. Genellikle yazı öğreniminde meşk olarak sülüsle başlanır. Yazılar arasında fazla kullanılması sebebiyle “Ümmü'l-hutût” (Yazıların anası) kabul edilir³³.



Resim 10: Celî Sülüs “Lafzatullah” Sami Efendi (1838/1912) (Arşivden)

Nesih: Sözlükte bir şeyi kaldırmak, onun yerine başka bir şey koymak manasında kullanılır. Kufî yazıyı Kur'an yazma mevkisinden resmen kaldırıp onun yerini aldığı bu yüzden nesih adını aldığı tezi vardır. Bunun dışında, kalem kalınlığı sülüsün üçte biri ölçüsündedir. Sülüsün üçte ikisini ortadan kaldırdığı üçte birini bıraktığı için bu adı aldığı görüşüde hakimdir³⁴.

Yukarıdaki sebeplerden farklı Bedrettin Yazır “Kalem Güzeli” adlı eserinde; nüsha çıkarmak yani çoğaltmak üzere ortaya konulduğunu izah için “Nesih” denilmiş olabileceğini savunmaktadır³⁵. Nesih harfler sülüs ölçüsünün üçte biri kadar küçülmüştür. Tam sülüs harflerine benzemez fakat sülüsü andıran bir tavra sahiptir. Yazı klasik karakterini

³² Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 76.

³³ Yazır Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. I, s. 86.

³⁴ Ünver A. Süheyl, *Türk Yazı Çeşitleri*, İstanbul, 1953, s. 17.

³⁵ Yazır Mahmud Bedrettin, *a.g.e.*, c. III, s. 336.

Osmanlılarda Şeyh Hamdullah ile tamamlamıştır³⁶. Nesih okuma- yazmadaki seriliği sebebiyle Şey Hamdullah ve Hafız Osman eliyle el yazmalarında reyhani mevkinin nesihe bırakmıştır³⁷.



Resim 11: Nesih hattı ile Nebe sûresi ilk 11 ayet. Mehmet Şevki Efendi (1829/1887)- (Hattat Hüseyin Öksüz Arşivi)

Muhakkak: Lügatte şüpheli bir yeri kalmamış, muntazam demektir. Kufiden gelişen ilk yazı muhakkak yazıdır. Kalem ağız ölçüsü 2.5mm-3 milimetredir. Kalem tam hakkı verilir. Kalemin bünyesinden feragat edilmeden harfler yazılır³⁸. Bu sebeple sülüs harflerine oranla yazının harfleri daha büyüktür. Çanaklı harfler düzüksü ve geniştir. Kur'ân-ı Kerîm ve diğer yazmalarda, XVI. yüzyıla kadar mimari eserlerin kitabelerinde kullanılmıştır³⁹.

³⁶ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 76.

³⁷ Serin Muhittin, *a.g.e.*, İstanbul 2003, s. 76.

³⁸ Alparslan Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY yay. İstanbul 2004, s. 21.

³⁹ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 73.



Resim 12: Muhakkak Besmele, Davut Bektaş (1963) (Arşivden).

Reyhânî:

Muhakkak yazının kurallarına bağlı olup nesih gibi ince yazılan bir hattır. Kalem ölçüsü nesih kalemi nispetindedir⁴⁰. Harf şekillerinin çoğu reyhan çiçeğine benzetildiğinden reyhani adını aldığı düşünülmektedir⁴¹. El yazmalarında karşımıza çıkan reyhani nesih yazıya göre bazı harfleri geniş ve büyüktür. Klasik tavrını Tevkî' ve Rikâ'dan sonra tamamlamıştır⁴².



Resim 13: Yazı çeşitleri. www.kalemguzeli.org (12-06-2022/19:27)

Tevkî':

Sözlük anlamı; bir şeye tesir etmek demektir. Erkan-ı devletın mektupları, beratları ve fermanlarının bu yazıyla yazılmasından dolayı bu adı almıştır. Diğer yazılardan kendini ayıran özelliği, birleşmeyen “elif, vav ve ra” harflerinin diğer harflerle bağlanabilmesidir.

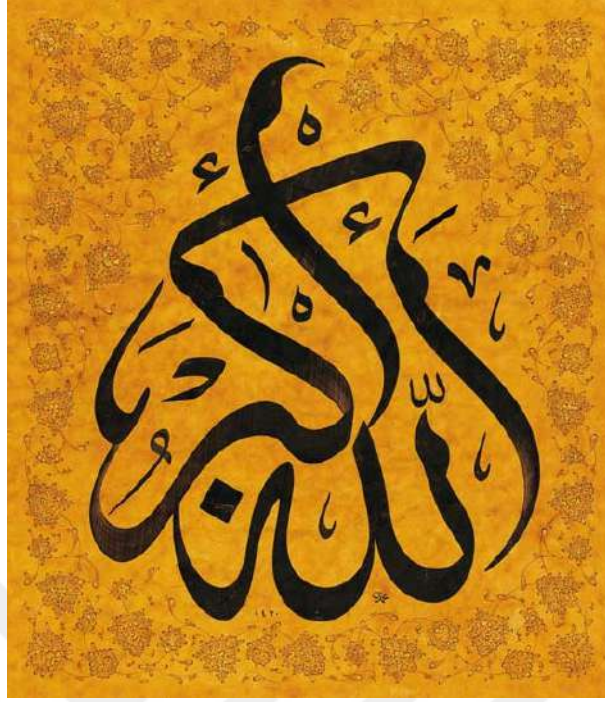
Bir diğer özelliği, mukavves(eğri) çizgilerin yazıya kazandırdığı canlılıktır. Harfler birbirine yaklaşarak bütünleşme göstermektedir⁴³.

⁴⁰ Yazır Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. III, s. 336.

⁴¹ Alparslan Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY yay. İstanbul 2004, s. 21.

⁴² Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 73.

⁴³ Serin Muhittin, *a.g.e.*, s. 73.



Resim 14: Tevki' tekbir. Mehmet Özçay (1961) (Arşivden)

Rikaa' (Hattı İcaze):

Lügatte deri ve kağıt parçalarına verilen isimdir. Ayrıca onların üzerine hızlıca yazılan yazı içinde rikaa' adı kullanılır⁴⁴. Tevki' yazımın ince kalemle yazılmış biçimidir⁴⁵. Yazı birbirine yakın, küçük ve dar yazıldığı için stenografik bir karaktere sahiptir.

Rikaa' yazı belirli bir kurala bağlı kalarak hızla yazıldığı için, İcazetnamelerde, vakıf kayıtlarında, hattatların imzasında ve musaflarda dua kısmında bu yazı kullanılmıştır⁴⁶.

⁴⁴ Alparslan Ali, *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, YKY yay. İstanbul 2004, s. 22.

⁴⁵ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 2003, s. 73.

⁴⁶ Serin Muhittin, *a.g.e.*, s. 73.



Resim 15: Şeyh Hamdullah'tan Rika'/Tevki' bir nakil (Ahmet Koçak) (Ketebe.org/13.01.2019).

2. 3. 2. Diğer Yazı Çeşitleri

Divâni- Celi Divâni:

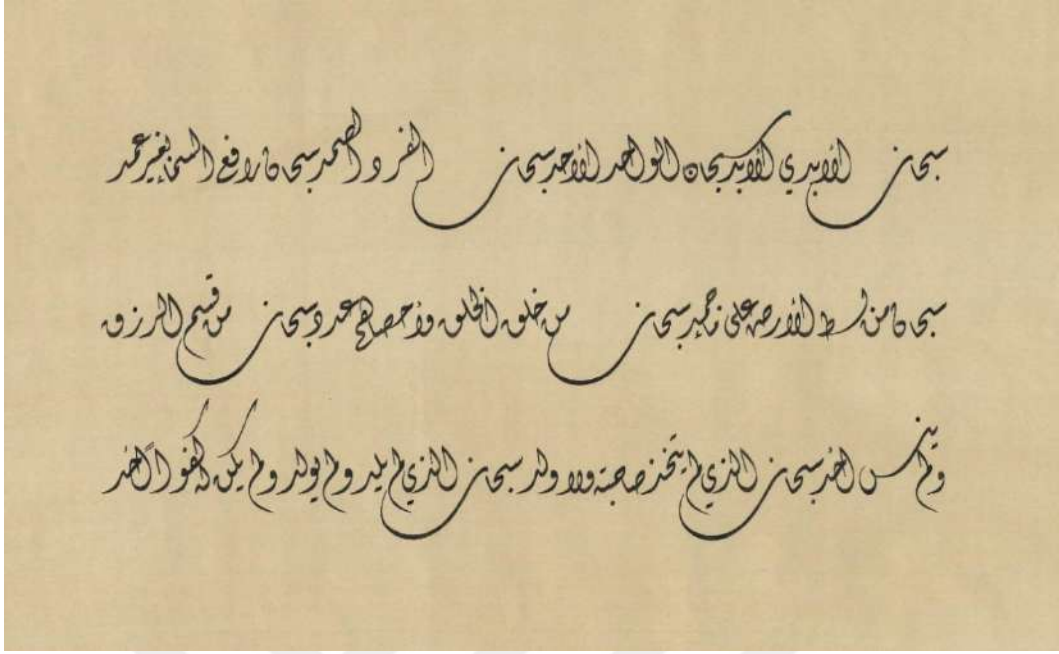
Divâni yazı XV. yüzyılda İran'da Timurlular döneminde ortaya çıkmıştır⁴⁷. Daha sonraları Osmanlı Devleti'nin resmi yazışmalarına mahsus Divân-ı Hümâyûn'da kullanılmıştır⁴⁸. Burada kullanılması ile birlikte Divâni adını almıştır. Tevki ve rikaa'dan mülhem ortaya çıkmıştır.

Merhum Ahmed Hamdi Tanpınar; "Divâni yazı dâima bir asker akınıdır, rüzgârda uçan tuğlar, bayraklar ve hücum, yürüyüş havası..." ifadesi ile divâni yazının haşmet, asalet ve heybet hissi uyandırdığına değinmiştir.

Harekesiz yazılan divâni XVI. yüzyılda Osmanlıda harekeli ve tezyini şekilde yazılmaya başlanmış ve Celi divânî adı verilmiştir. Celi divâni nispeten daha geniş ağızlığı kalemle yazılır. Harfler tezyini işaretlerle süslenir. Yazı padişah fermanlarında kullanılmıştır. Osmanlı Devleti'nin saray yazısıdır. Türk elinde icad edilen ve gelişen bir yazıdır.

⁴⁷ Pope A. U., *A Survey Of Persian Art*, c. II, Londra 1939.

⁴⁸ Ayverdi Ekrem Hakkı, *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul 1953, s. 12.



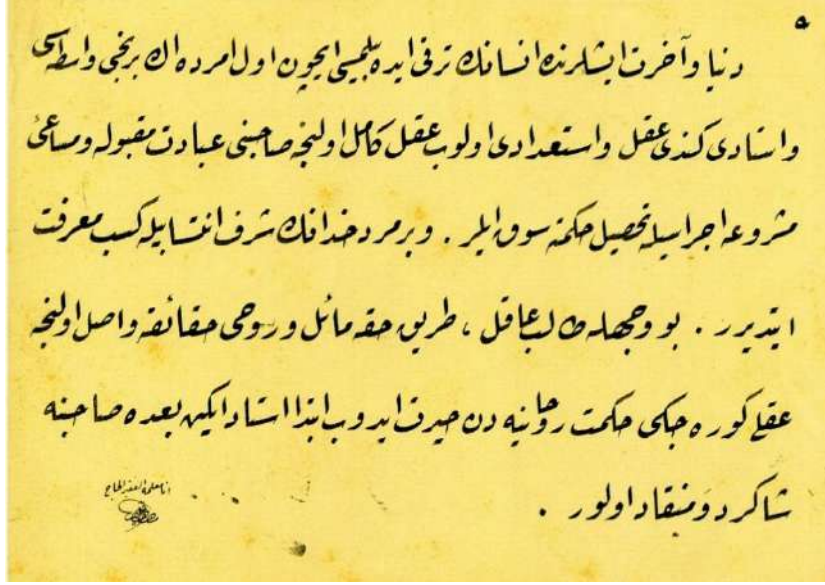
Resim 16: Divâni yazı (S. Ahmet Depeler) (www.ketebe.org/19.03.2019)



Resim 17: Celî Dîvânî yazı. Hüseyin Öksüz (Hüseyin Öksüz arşivi)

Rik'a:

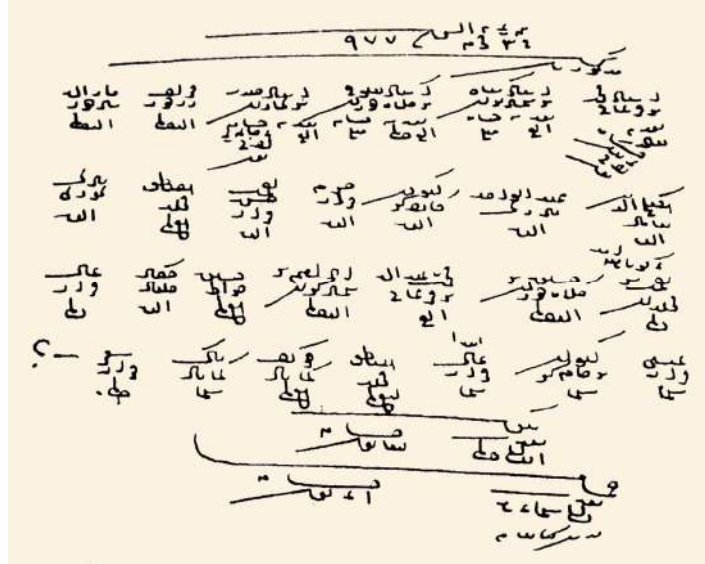
Osmanlı icâdı bu yazı, günlük yazışmalar, mektuplar için kullanılmıştır. Günlük yazışmadan dolayı harfler basit bir şekilde, hızla icraat edilmesi gerekçesi ile sin gibi dişli harflerde dişler yerine düz çizgi çekilmiştir. Divâni yazıya oranla dikeydir. Kavisler nisbeten daha azdır.



Resim 18: Hattat Mustafa Hâlim Efendi'ye ait Rik'a yazısı (www.ketebe.org/19.03.2019)

Siyâkat:

Sözlükte tertip, nizam anlamına gelir. Osmanlı Devleti'nin sırlarını muhafaza etmek için türettiği bir yazı çeşididir. Defter-i Hâkânî, mâli kayıtlar, arazi ve emlak defterleri bu yazı ile yazılırdı⁴⁹. Yazı girift karaktere sahip, okuması zor ve sanat özelliği taşımayan yazıdır. Harfler ve rakamlar biçimlerinde farklılık ortaya koyarak şifreleştirilmiştir.



Resim 19: Siyâkat yazısı ile yazılmış bir belge (BA, KK, Rûzname, nr. 1767, vr. 19b), (TDVİA, "Siyâkat", İstanbul 2009, c. 37, s. 291).

⁴⁹ Özcan Ali Rıza, Türk Nasta'lık Ekolü, *Sanatta Yeterlilik*, İstanbul 1996, s. 14.

2.3.3. Ta'lik Yazı Sanatı

Ta'lik lügatte: 1. Yukarı kaldırma. 2. Bir yere asma. 3. Bir işin yapılmasını belli koşullara bağlama. 4. Bir işi erteleme; geriye bırakma; geciktirme; askıya alma. 5. Orta yerde kalma; muallak halde bulunma. 6. İranlı hattatlarca bulunmuş bir tür divan yazısı. 7. Huk. Sonuçlanmayan bir duruşmanın başka bir güne bırakılması; erteleme. 8. İsl. Tefsir. 9. Derkenar⁵⁰ anlamlarına gelir.

Tevkî ve Rikâ' yazılarının arasında kaldığı için bu yazıya Ta'lik denilmiştir⁵¹. Ta'lik için "Ta'lik-i kadîm" ve "Ta'lik-ı asıl" isimlerine de sahiptir.

Ta'lik hattı, XI. yüzyıldan itibaren yeni bir yazı türü olarak kendini göstermiş ve resmî birimlerde kullanılmaya başlanmıştır. Ta'lik yazan hattatlara Farsça "yazan" manasında kullanılan nüvis eki getirilerek "Ta'lik-nüvis" adı verilmiştir⁵².

İran'da Azerbaycan sahasında gelişen Ta'lik, İslam yazı bünyesinde Aklâm-ı Sitte'den sonra önem arz eden yazı çeşididir. Bu yazı ilk evrelerinde nesh-i ta'lik şeklinde kullanılırken deforme olarak Neshta'lik ve daha sonraları da Nesta'lik şekline girmiştir⁵³.

Ta'lik, kalın bir kalemle eğik olarak yazılmıştır ve önceki hat yazı çeşitlerinden oldukça farklı görünmektedir. Temel olarak, özellikle kelimeler bittiğinde mümkün olan her an doğal uzunluklar abartılı geniş yatay çizgiler ile kısa ince dikeylerin birleşimidir⁵⁴.

İslâm yazıları kronolojik olarak; önce köşeli, sonra yuvarlak ve daha sonra eğik karakter olarak kemâle ermiştir. Yazıların sürekli üzerine koyarak gelişmesi, İslâmiyeti kabul eden kavimlerin kültürel, coğrafi ve siyasi ayağı ile perçinlenmiş, Yazılar karakterlerini tamamıyla bulmuştur. Bu yazının doğuşu ve gelişimi üzerinde en çok etkiyi İranlılar'la Osmanlılar yapmıştır.

Ta'lik yazının doğuşu hakkında farklı görüşler mevcuttur. Bu konuda birçok kaynak gözden geçirilmiştir. Ta'lik yazının diğer adı Acem yazısı olarak bilinir. İcâd tarihi kesin

⁵⁰ Çağbayır Yaşar, *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul 2016, c. 8. s. 5554.

⁵¹ Fezâilî, s. 418

⁵² Derman Uğur, *a.g.m.*, s. 508.

⁵³ Alparslan Ali, "İslam Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 38.

⁵⁴ Saljuqi Nasruddin, *An Exhibition Of Afghan Calligraphy And Miniature Painting From Herat*, Dublin 2004, s. 7.

olarak bilinmemekle beraber ortaya çıkış tarihi XII. yüzyıldan daha eskidir⁵⁵. Yazının hangi yazı türünden türediği mevzusunda da farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bazı yazarlar İbn-i Nedim'in eseri *El-Fihriste* dayanarak; İrânlılar'ın yazılarını "kîrâmuz/firâmuz/tirâmuz"⁵⁶ denilen bir çeşit Kur'an-ı Kerim yazısından türemiş olduğunu⁵⁷ ileri sürerler.

A.U. Pope ise, riyasî (rayasî)⁵⁸ yazının Abbâsi Halifesi Me'mûn devrinde (813/833)⁵⁹ ortaya çıktığını, Ta'lik yazının kaynağı olan "firâmuz(feramuz)" yazının "riyasî" yazıdan X. yüzyılda doğduğunu belirtmektedir⁶⁰.

Ta'lik yazı İrânlıların eski yazılarından olan pehlevî yazıdan etkilenmiştir⁶¹. İran kaynaklarının bir kısmında ta'lik yazının doğuşunda İran'da daha önvelleri kullanılan yazılardan Avesta ve Pehlevî yazıların etkili olduğu ileri sürülmüş olsada Ta'lik yazı harf bünyeleri incelendiğinde tevki ve rikâa'dan geliştirilmiş olduğu görülür⁶².

İran sahasının hâkimiyetinde Türklerin rolünün varlığı kültürel olarak etkilere sebep olmuştur. Dolayısıyla Ta'lik yazısında Uygur yazısının tesirinden söz edebiliriz. Kalem hareketleri sağdan sola ve yukarıdan aşağıya doğrudur.

Türklerin kullandığı bu yazı genellikle dini kitaplar ve astroloji, tıp gibi çok sayıdaki Âbidevi eserlerde kendini gösterir⁶³.

⁵⁵ Yazır Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. I, s. 83; Moritz B., "Arabistan (yazı)", *İA (MEB)*, İstanbul 1997, c. I, s. 511, Habib İbn Hat ve Hattatân, İstanbul 1306, s. 21.; Baltacıoğlu İ. Hakkı, *Türk Plastik Sanatları*, Ankara 1971, s. 62.

⁵⁶ Firâmuz yazı Arap yazısından geliştirilmiştir. Gösterişsiz, eğik bir yazı olup, erken IX. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Safâdi Y. Hamid, *İslamic Calligraphy*, Londra 1978, s. 26.

⁵⁷ Moritz Bernhard, "Arabistan (yazı)", *İA (MEB)*, İstanbul 1997, c. I, s. 511.; İbn-Nedim, *el-Fihrist*, Lübnan 1978, s. 18.; Safâdi Y. Hamid, *İslamic Calligraphy*, Londra 1978, s. 26.; Saljuqi Nasruddin, *An Exhibition Of Afghan Calligraphy And Miniature Painting From Herat*, Dublin 2004, s. 7.; Cosman Perner Madeline, Jones Gale Linda, *Handbook to life in the medieval World*, Infobase Publishing, ABD 2008, s. 615.

⁵⁸ IX. yüzyılda icâd edilen bir yazıdır. Rikaa' ve Tevki' yazıları etkilemiş, Ta'lik yazının etkilendiği firâmûz yazısı bu yazıdan doğmuştur. Detaylı bilgi için bkz: Safâdi Y. Hamid, *İslamic Calligraphy*, Londra 1978, s. 27.

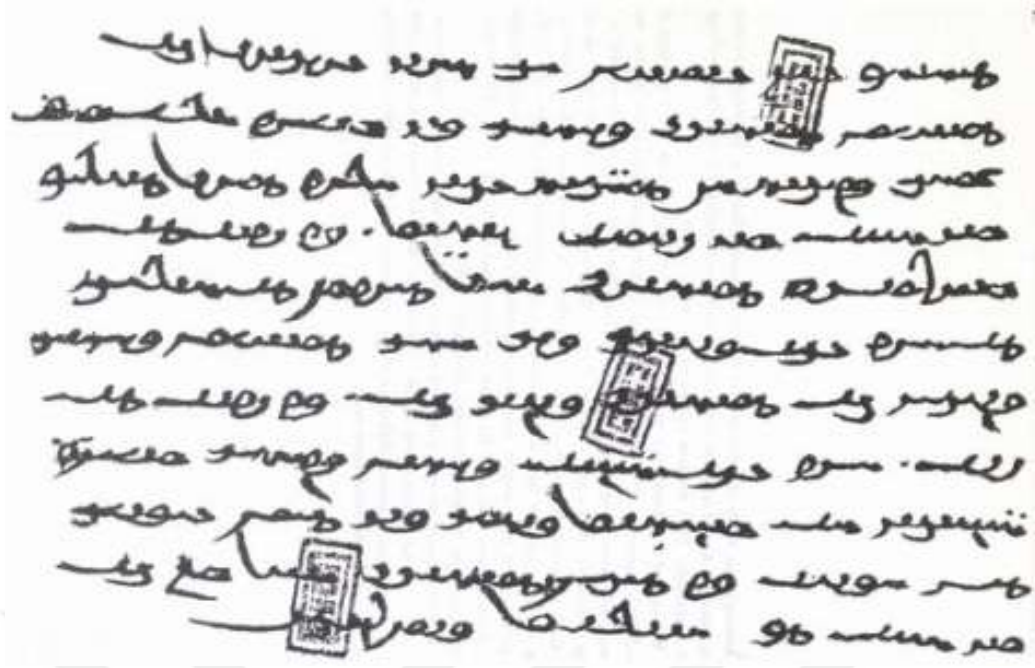
⁵⁹ Bozkurt Nahide; "Me'mun", *TDVİA*, İstanbul 1990, c. 29, s. 101.

⁶⁰ Pope A. U., *A Survey Persian Art*, Londra 1939, c. II, s. 1717.

⁶¹ Moritz B., "Arabistan (Yazı)", *İA (MEB)*, c. I, s. 509; İnal Mahmut. Kemal, *Son Hattatlar*, İstanbul 1970, s. 2; Ülker Muammer, "Hat Sanatı", *Geleneksel Türk Sanatları*, İstanbul 1993, s. 329; Baltacıoğlu İ. Hakkı, "İslâm Yazılarının Tarihçesi", *Tedrisat-ı İptidaiyye Mecmuası*, c. 111, s. 20, s. 56.

⁶² Derman Uğur, "Ta'lik", *TDVİA*, İstanbul 2010, c. 39, s. 508.

⁶³ A. M. Şçerbak; "De L'Alphabet Duigour", *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung*, Tomus c. XXXVI, Çev: Dç. Dr. Özcan Tabaklar, "Uygur alfabesi hakkında", www.dergipar.gov.tr/14.02.2019.



Resim 20: Uygur yazısı (www.eanswers.net /12.11.2018)

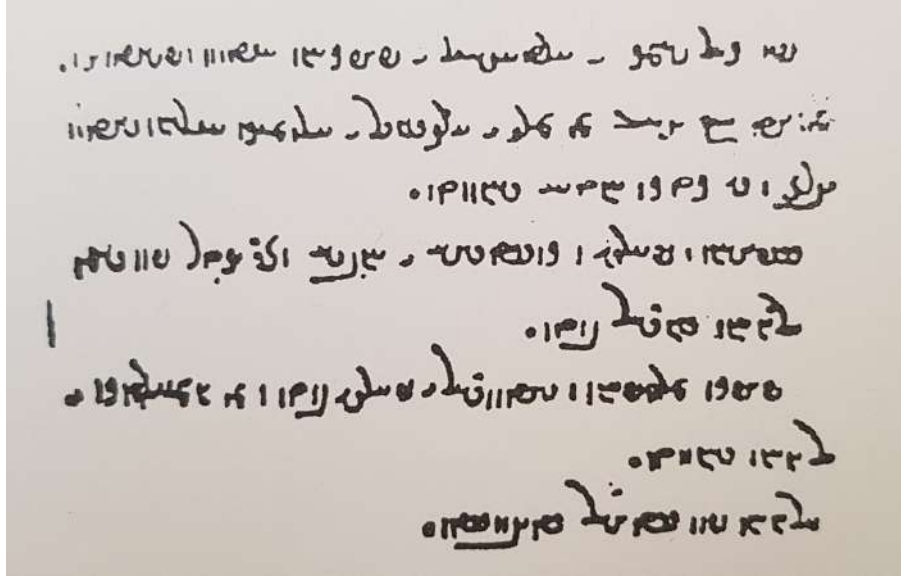
Günümüzde kabul gören görüş ise; Ta'lik yazının İran'da kullanılan "Pehlevî" yazısından meydana geldiği, bu yazının da tevki' ve Rikaa' yazılarının etkisinde olduğu⁶⁴ ifade edilir.

Pehlevî yazı Sâsâniler (226/651)⁶⁵ devrinde ortaya çıkmış, Müslümanların fethi ile ortadan kalkmasına rağmen yazı dört yüzyıldan fazla⁶⁶ yazılmaya devam etmiştir.

⁶⁴ Moritz Bernhard, "Arabistan (Yazı)", İA (MEB), c. I, s. 511.; Habib, Hat ve Hattatân, İstanbul 1306, s. 21.; İnal İbn-ül emîn Mahmud Kemâl, *Son Hattatlar*, İstanbul 1970, s. 2.; Baltacıoğlu İ. Hakkı, "İslam Yazılarının Tarihçesi, *Tedrisat-ı İptidâiyye Mecmuası*, c. 111, Nr. 20, İstanbul 1328, s. 56.; Ülker Muammer, "Hat Sanatı", *Geleneksel Türk Sanatları*, İstanbul 1993, s. 329.; Gökbilgin Tayyib, *Osmanlı Paleografyası ve Diplomatik İlmî*, İstanbul 1992, s. 41.

⁶⁵ Naskali Esko, "Sâsâniler", *TDVİA*, İstanbul, c. 36, s. 174.

⁶⁶ Yıldırım Nimet, "İran Dilleri I", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 2005, s. 39, s. 34



Resim 21: Pehlevî yazısı (Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994).

Ta'lik yazının mücidi hakkındaki görüşler de farklıdır. Bazı kaynaklarda Ta'lik ve Nesta'lik yazıların mucidinin Tebrizli Mîr Ali olduğu⁶⁷ yazmaktadır. Ayrıca Müstakimzâde Süleyman Efendi'nin Tuhfe-i Hattatin eserinde, Tebrizli Mîr Ali'nin Ta'lik yazının mucidi olmasına ek olarak, bu durumu destekleyen bir rüyadan bahseder. Rüya rivayete göre; Mir Ali Allah (c.c)'tan resmedilmemiş, yazılmamış bir yazıyı ilham etmesi için duada bulunmuştur⁶⁸. Bu dua akabinde rüyasında Hz. Ali'yi görür. Hz. Ali, kaz denilen kuşa bakmasını ve ona göre güzel bir yazı geliştirmesini tavsiye eder. Mir Ali, Hz. Ali'den bu işi nasıl yapacağını bilemediğini ona yol göstermesini ister. Hz. Ali şöyle söyler: *"Bu kuş , yani kaz gergedan yürüyüşlü fil gözlü, yarasa ayaklı, gemi yapılı, gagasının ucu yuvarlak olup, ağzına doğru biraz yumru, biraz da çukurcadır. Başu armudi gibi, boynu uzun, göğsü yuvarlak olup, gittikçe incelik. Kuyruğu üç köşeli, ince ve geniştir. Ucu sonuna oranla daha incedir. Noktayı andıran gözleri uzaktan da yakından da tam karar olduğu halde vücudunun bazı kısımları birbirine uygun düşmemiş gibi görünür. İşte bu nadide şekile bakarak, kâh tam kalem, kâh yarı kalem, kâh sekizde bir sağa olmak üzere, kağıt üzerinde bu kuştan parlak, esrarlı ve güzel bir yazı meydana getir"*⁶⁹.

⁶⁷ İbn-ül emîn Mahmud Kemâl, *Son Hattatlar*, İstanbul 1970, s. 2.; Müstakimzâde Süleyman Saadettin efendi, *Tuhfe-i Hattatin*, İstanbul 1928, s. 29.; Ünver Ahmet Süheyl, *Türk Yazı Çeşitleri ve Faydalı Bazı Bilgiler*, İstanbul 1953, s.18.

⁶⁸ Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, *Tuhfe-i Hattatin*, İstanbul 1928, s. 29.

⁶⁹ Baltacıoğlu İ. Hakkı, "İslâm Yazılarının Tarihçesi, Tedrisat-ı İptidâiyye Mecmuası, c. 111, Nr. 20, İstanbul 1328, s. 119.; Ünver Ahmet Süheyl, *Türk Yazı Çeşitleri ve Faydalı Bazı Bilgiler*, İstanbul 1953, s. 18.

Bu hikâyedeki kaz figürü, Çin kültüründe Sung⁷⁰ sülâlesinde de görülür ve çok sevilen kazların boyun hareketleri fırça tutan bir sanatçının bilek hareketlerine benzetilir⁷¹.

Habibullah Fezaili, Peydâyiş-i Hatt u Hattâtân'dan naklederek, Ta'lik yazının mucidini Hoca Ebu'l-Âl olarak kaydediyor⁷². Bir başka görüş ise, bu yazının Adud ed-Devle (ö. 372/983) zamanında Hasan b. Hüseyin Ali Fârisî Kâtib veya Hoca Tâceddin İsfahânî tarafından icad edilmiş, Hoca Abdülhay Münşî tarafından geliştirilmiş olduğudur. Gülistân-ı Hüner müellifi de bu hattın mucidini Hoca Tâc Selmâni olarak gösteriyor. Hoca Abdülhay'ın da bu yazının ölçülerini, oranlarını ortaya koyduğunu kaydediyor⁷³.

Ekrem Hakkı Ayverdi, İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Ali Alparslan gibi bazı araştırmacılar Ta'lik ve Nesta'lik yazıları Tebrizli Mîr Ali'nin icad ettiği görüşüne katılmadıklarını, Ta'lik yazı örneklerine daha evvel rastlandığını belirtirler⁷⁴. Farklı görüşlerin olmasının nedeni, Ta'lik ve Nesta'lik yazının ayrı yazılar olmasına rağmen iki yazının karıştırılmasından kaynaklanan belirsizliklerdir. Ta'lik yazı Nesta'lik yazıdan önce kullanılmıştır. Yazının mucidi konusunda görüş birliği yoktur. Mutabık kalınan nokta Mir Ali'nin Ta'lik yazının mucidi olmadığı, Nesta'lik yazının vâzî' olduğudur.

Ta'lik yazıda her harf, belirli kaidelere bağlı olup belirli şekillere sahiptir. Çizgiler harfin hareketine göre inceliyor kalınlaşarak harfler oluşturulur. İnceden kalına geçişler ve kalından birden incelen hareketler bu yazının en çarpıcı özelliğidir. Yaklaşık olarak altıda biri düz, geriye kalanı müdevver (yuvarlak) yapıdadır. İncelerek, bükülerek gelen keşideler asılıp duran son derece ölçülü çanaklar, Ta'lik yazıda güzelliği tasvir için en güzel ifadelerdir. Dikey harfler sağa doğru eğilmiştir. Harekeler sadece yanlış okuma ihtimaline yer veren yerlerde kullanılmıştır⁷⁵.

Yazıda satır çizgisinin harflerin neresinden geçeceği bellidir. Satır sonuna rastlayan harfler satır çizgisinden 1-1,5 nokta yukarıya yazılır. Harfler arasında 1 nokta mesafe bırakılır

⁷⁰ Sung: (960/1279) yılları Çin hanedanı, detaylar için bkz. *TDVİA*, "Çin", c. 8, s. 324.

⁷¹ Pope A. U., *A Survey Persian Art*, Londra 1939, c. II, s. 1708.

⁷² Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 211.; Gökbilgin Tayyib, Osmanlı Paleografyası ve Diplomatik İlmî, İstanbul 1992, s. 41.; M. Habib; *Hat ve Hattâtân*, İstanbul 1306, s. 21.

⁷³ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 211.

⁷⁴ Ayverdi Ekrem Hakkı, *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul 1953, s. 51.; Baltacıoğlu İ. Hakkı, "İslâm Yazılarının Tarihçesi", *Tedrisat-ı İptidaiyye Mecmuası*, c. 111, s. 20, s. 62.; Alparslan Ali, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 38.

⁷⁵ Özcan Ali Rıza, "Yesârîzâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 139.

ve ince uçlar birbirine yaklaştırılır. Yazılacak satır kalem noktasıyla 10 noktadan oluşur. Satır çizgisi 1/3'ten geçer, 2/3 yukarıda kalır. İki satır arasındaki mesafe 10 nokta ile tespit edilir⁷⁶.

Ta'lik yazı diğer yazılara nazaran çıplak bir yazıdır. Zira harekeler ve tezyinî işaretler bu yazıda yoktur. Yazıda ufak bir kusur göze battığından yazımı en zor yazılardanandır⁷⁷.

Timûriler zamanında en parlak devirlerinden birini idrâk eden Ta'lik yazı, Akkoyunlular (1340-1514) zamanında da kullanılmıştır⁷⁸.

Ta'lik; Celâyirli, Timurlu, Akkoyunlu, Karakoyunlu ve Safevî hânedanlarının hüküm sürdüğü çağlarda daha çok yayılmış, Fâtih Sultan Mehmed'in Otlukbeli Savaşı'ndaki galibiyeti neticesinde Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ın sarayındaki sanatkârları İstanbul'a getirmesiyle Osmanlı ülkesine de girmiştir⁷⁹.

2.3.4. Nesta'lik Yazı:

İslâm yazılarının gelini (arûs-u hutût) manasına gelen Nesta'lik yazı; Ta'lik yazının okuma güçlüğü ile girift yapısının sadeleşmesi ve Nesih yazıyla birleşmesinden doğan bir yazıdır. Buhârâ'lı Derviş Abdi (Ö.1647)⁸⁰ Nesta'lik yazı İran'dan İstanbul'a geldikten sonra, Osmanlı hattatları yazıya Ta'lik adını vermişlerdir⁸¹.

Zamanla Ta'lik hattından doğan ve onu ortadan kaldırdığı (neshettiği) için nesih yazı gibi, bu ismi aldığı da söylenen nesta'lik yazısı bütün İslâm âlemine yayılmış, Osmanlılar buna sadece Ta'lik demeyi tercih etmişlerdir. Ta'likin günlük işlerde kullanılan, harf birleşmelerini ve nokta işaretlerini ihmalinden dolayı okunması daha da güçleşen Şikeste Ta'lik adlı bir başka çeşidi XIV. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır⁸².

Türk hattatlar, Nesta'lik yerine Ta'lik ismini tercih etmişler ve Nesta'lik tabirini Ta'lik yazının gubarî, hürde, şikeste gibi türlerine vermişlerdir⁸³.

⁷⁶ Aktan Ali, "Ta'lik Yazı ve İbrahim Edhem'in Ruhu't-Ta'liki", *Vakıflar Dergisi*, s. 23, Ankara 1994, s. 514.

⁷⁷ Özcan Ali Rıza, "Yesârîzâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 140.

⁷⁸ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 214.

⁷⁹ Derman Uğur, a.g.m., s. 510.

⁸⁰ Alparslan Ali, "Nesta'lik", *TDVİA*, İstanbul 2007, c. 33, s. 11.

⁸¹ Yazır Mahmud Bedrettin, *Kalem Güzeli*, Ankara 1989, c. I, s. 83.

⁸² Derman Uğur, a.g.m., s. 509.

⁸³ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 97.

2.3.5. Celî Ta'lik

Celî; lügatte “iri, âşikar, belli” anlamında kullanılmıştır. Hat sanatında ise, gerek âbidelerde gerek bir evin salonuna asılan levhada mesafeye oranla okunaklı olabilecek şekilde normalden daha büyük yazılmış yazı demektir. Her yazı çeşiti kendi bünyesinde Celî'sini barındırır.

Ta'lik kalemı normalde 2.5-3 mm'dir. Celî Ta'lik ise bu genişliğin en az üç katı büyüklüğünde olur⁸⁴. Ta'lik kaleminin Celîsine İran'da “çârdank” (dört tarafı denk) adı verilmektedir.

Merhum Sami Efendi, “Celî yazı yazmadıkça hattın sırrını öğrenilemez” diyerek Celî yazmanın zorluğunu ifade etmiştir. Çünkü yazı büyüdüğü için hatalar daha kolay ortaya çıkar, aynı zamanda yazıdaki denge, oran, gibi plastik unsurların önemi de artar.

⁸⁴ Derman Uğur, “Celî Yazılar”, *İlgi Mecmuası*, İstanbul 1980, s.14, s. 30.

3. İRAN- TÜRK TA'LİK EKOLLERİ

3.1. İran Ta'lik Ekolü

Ta'lik yazı İran'da geliştirilmiştir. 1400 civarında, İbn-i Mukle'nin sıkı kuralları takip edilerek Nesta'lik formunun geliştiği düşünülmektedir. İranlılar, Arap fethi ile İslâmiyeti kabul ettikten sonra kendi yazılarında Arap hattı kullanmaya başlamışlardır. Ta'lik ve Nesta'lik yazı İranlılar tarafından Arap hattına katkıda bulunmuştur⁸⁵.

Ta'lik yazının olgunlaşmasında en önemli rolü Hattat Astarabad'lı Abd al-Hayy oynamıştır. Şah İsmail'den gördüğü destekle Ta'lik'i çeşitli resmî belgelerin yazımında kullanmıştır⁸⁶.

İranlılar, önceleri Arap yazısını olduğu gibi kullanırken, zaman içerisinde bu yazıdan kendi kültür ve estetik zevklerine uygun, farklı karakterde bir yazı meydana getirmişlerdir. Tevkî, Rıkâ' ve Nesih yazıların bünyelerinden ilham alınarak oluşan bu yazıya da bu yazıya Ta'lik adı verilmiştir⁸⁷.

İran, XIII. yüzyılda Moğol yıkımından ve XIV. yüzyılda Timur işgalinden kurtulduğunda, Ta'lik ve Nesta'lik oraya çıkmıştır. Ta'lik, XIII. yüzyılda resmileşmiş gibi görünmektedir, ancak birkaç yüzyıldan bu yana var olduğu ve İslâm öncesi Sâsâni Pers'in eski yazısından türemiş olduğu da iddia edilmiştir⁸⁸.

Ta'likin yazılması ve okunması zordur. Kendinden sonra gelen harfle birleşmesi mümkün olmayan harfler birbirleriyle birleştirilir. Bu yüzden İranlı hattatlar, onda değişiklik yapma lüzmu hissetmişlerdir. Fazla sarkık olan harfleri (be, sin, sad, kaf gibi) biraz yukarıya kaldırmış, kısaca Ta'liki rahat okunur bir şekle sokmuşlardır. Böylece, XIII. yüzyılda ilk örneklerine rastlanan bu yazının kullanımı, XV. yüzyılın başlarına kadar sürmekle beraber, bizde yalnız XV. yüzyıl içinde İran'dan gelen bazı hattatlar tarafından az oranda kullanılmıştır⁸⁹.

⁸⁵ Cosman Pelter Madeline, Jones Gale Linda, Handbook to life in the medieval World, *Infobase Publishing*, ABD 2008, s. 615.

⁸⁶ Saljuqi Nasruddin, a.g.m., s. 7.

⁸⁷ Özcan Ali Rıza, "Yesârîzâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 137.

⁸⁸ Saljuqi Nasruddin, *An Exhibition Of Afghan Calligraphy And Miniature Painting From Herat*, Dublin 2004, s. 9.

⁸⁹ Alparslan Ali, a.g.m, s. 38.

XVI. yüzyılda şahsiyetini bulmaya başlayan Ta'lik, Mîr Ali'nin (ö. 850/1446) elinde gelişmeye başlamış ve Safeviler Devrinde İmâd (ö. 1024/1615) adındaki hattatla güzelliğinin zirvesine ulaşmıştır⁹⁰.

Ta'lik İran'da filizlendikten sonra kısa zamanda diğer İslam ülkelerine yayılmış fakat Arap ülkelerinde fazla bir gelişmesine rastlanmamıştır.

Osmanlıların, yukarıda bahsettiğimiz gibi siyasi ilişkileri ve savaşları münasebetiyle ta'likin XV. yüzyılın başlarında Türk topraklarında tanınmasına sebep olmuştur⁹¹.

Ta'lik, İran sahasında XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Mehemed Şefi Visal-i Şirazî, Mirza Abbas Nuri, Abdurrahim Efser ve Mehmed Rıza Golhor eliyle canlanmış ve XX. yüzyılın ilk yarısında Ali Ekber Kave, İran'ın meşhur başbakanı Ahmed Kıvamu's-saltana, Hasan Zerrin Hat, İbrahim Buzeri eliyle güzel eserler vermiştir. Bu yazıda isim yapmış sanatkârlar şunlardır: Seyyid Hasan Mirhani, Seyyid Hüseyin Mirhani ve Habibullah Fezailî'dir. Bugün bu yazıda İran Encümen-i Hoşnüvîsan müdürü Gulam Emir Hâni de başarılı eserler vermektedir⁹².



Resim 22: İmad el Haseni İran Ta'lik yazı örneği (Arşivden)

⁹⁰ Alparslan Ali, a.g.m., s. 38.

⁹¹ Alparslan Ali, a.g.m., s. 39.

⁹² Özcan Ali Rıza, "Yesârîzâde Mustafa İzzet Mektebi", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 155.

İrânlı ve Türk hattatlar önemli durumlar için anıtsal yazı olarak Ta'lik hattını kullanmaya devam etmişlerdir. Ta'lik ve NESTA'lik, İrân'da destanların yazımında, minyatürlerde ve diğer edebî metinlerde kullanılmış, fakat Kur'an-ı Kerim yazımında Ta'lik hattı tercih edilmemiştir⁹³.

Şah İsmail ve onun halefi Şah Tahmasb (1524/1576)⁹⁴ döneminde Ta'lik'in yaygın olarak kullanılan yerli bir yazıya dönüştüğü görülür. NESTA'lik ise Ta'lik yazının daha zarif bir çeşiti olarak icad edilmiştir. O dönemlerde genç olan Ta'lik ve NESTA'lik yazı, kısa sürede İrân hattında önemli bir statüye sahip olmuştur⁹⁵.

Ta'lik yazıyı, İrân sahasında ileriye taşıyan, eserleri ile yazıya eklemeler yapan hattatlardan kısaca bahsetmek istiyoruz.

Mîr Ali Tebrîzî (ö. 850/1446):

Tuhfe-i Hattatin, Gülzâr-ı Savab gibi kaynaklar Mîr Ali Tebrîzî'yi NESTA'lik yazının mucidi olarak ifade ederler. Mîr Ali Tebrîzî'nin talebesi Sultan Meşhedi manzum risalesinde: Ali Tebrîzî'nin NESTA'lik yazıyı icad ettiğini ifade eder. Hâlbuki 750/1349 senesi civârında yazılmış olan kitaplarda NESTA'lik yazının ilk örnekleri görülmektedir⁹⁶. Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya nr. 3924'te bulunan ve 800/1398 tarihinde Sâlih b. Ali-i Râzî tarafından yazılan Sultan Ahmed Celâyirî'nin dîvânı, güzel bir NESTA'lik örneğidir. Buna göre Mîr Ali Tebrîzî'yi NESTA'lik'in mucidi olarak kabul edemeyiz. Ayrıca bir yazının doğuşunu bir şahsa nisbet etmek de doğru değildir. Ancak Mir Ali'nin henüz tam nisbet ve kâidelerini bulmamış NESTA'lik yazıyı, ince zekâsıyla kâidelerlendirmiş, müstakil bir yazı olarak teşekkülünde büyük gayretler sarfetmiş olduğu söylenebilir⁹⁷.

Mîr Ali Tebrîzî, Hacı Mîr Ali Tebrîzî, Sultan Ali Tebrîzî ve Hâce Emir Ali Sultan adlarıyla da bilinmektedir. Timur ve Şahrüh devri hattat ve yazarlarından. Babası Timur devri ileri gelenlerinden Hasan-ı Tebrîzî'dir. Mîr Ali, NESTA'lik yazıya diğer İslâm yazılarından farklı özellikte üslûp kazandırmış ve kurallara bağlamıştır⁹⁸.

⁹³ Cosman Pelter Madeline, Jones Gale Linda, Handbook to life in the medieval World, *Infobase publishing*, ABD 2008, s. 615.

⁹⁴ Gündüz Tufan, "Tahmasb", *TDVİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 414.

⁹⁵ Cosman Pelter Madeline, a.g.m., s. 619.

⁹⁶ Alparslan Ali, "Ali Tebrîzî, Mîr", *TDVİA*, İstanbul, c. 2, s. 455.

⁹⁷ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 214.

⁹⁸ Serin Muhittin, a.g.e., s. 218.

Ali Tebrîzî'nin mevcut eserlerinin incelendiğinde, çanaklı harflerin ölçülerinde değişiklik olmasa dahi şekil itibariyle daha genişçe ve uzundur. Bunun gibi keşideli (uzatılmış) harflerin de normale göre fazla uzun olduğu görülmektedir. Fakat yazılarının genellikle cılız ve sündürülmüş gibi görünmesi devrine göre normal karşılanmalıdır⁹⁹.

Eserlerinde imza olarak “kıdvetü'l-küttâb”, “kıbletü'l-küttâb”, “zahîrû'd-dîn” ve “vâzî” gibi mahlasları kullanmıştır.

Farsça edebî yazma nüshaları arasında Nesta'lik'in zirve örneği olan Firdevsî Şahnamesi'nin ünlü nüshası Timur Saltanatında üretilmiştir¹⁰⁰.



Resim 23: Mîr Ali'nin Ta'lik yazısı (www.archive.asia.si.edu/01.04.2019)

Mirza Cafer-i Tebrîzî (ö. 856?/1452)

Nesta'lik hattın ikinci üstâdı olarak kabul edilmiş, Kibletü'l Küttâb, Kemalüddin diye lakaplar verilmiştir¹⁰¹. Hocası Tebrizli Mîr Ali'nin oğlu Mîr Abdullah'tır.

Timur'un oğlu Şahrûh'un yanında yetişmiş, sanatkâr şehzade Baysungur Mirza'nın teşvik ve himayesini görmüş, bu sebeple Câfer Baysunguri diye meşhur olmuştur¹⁰². Saray kütüphanesi Mirza Cafer tarafından yönetilmiş, bu dönemde Herat ekolünün doğmasında önemli rol oynamıştır.

⁹⁹ Alparslan Ali, “Ali Tebrîzî, Mîr”, *TDVİA*, İstanbul, c. 2, s. 455.

¹⁰⁰ Saljuqi Nasruddin, *An Exhibition Of Afghan Calligraphy And Miniature Painting From Herat*, Dublin 2004, s. 9.

¹⁰¹ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 218.

¹⁰² Serin Muhittin, *a.g.e.*, 218.

Ta'lik yazı, İnan'da gelişimini doğu ve batı üslubu olarak iki kol üzerinden devam ettirmiştir. Abdurrahman-ı Harezmi Batı üslubunun, Cafer-i Tebrîzî ise Doğu üslubunun ekolüdür.

Caferi'nin İstanbul kütüphanelerinde kıt'aları, ayrıca Paris Milli Kütüphanesi ve Tahran Saltanat Kütüphanesi'nde eserleri vardır¹⁰³.

Sultan Ali Meşhedi (ö. 841/926)

Meşhed'de dünyaya gelmiş, eğitimi sırasında hat sanatı ile ilgilenmiştir. Bu sırada başta hocasız hat yazmaya çalışmış, Azhar Tebrîzî¹⁰⁴ (ö. 880)'nin meşk yazması ile kendi yanlışlarını fark ederek Hacı Muhammed'den hat dersleri almaya başlamıştır.

İnan Ta'likinde doğu üslubunun ilk öncülerindendir. Dönemin Türk sultanı Hüseyin Mirza Baykara'nın daveti üzerine Herat'a giden hattat, sultana bir çok eseri kopya etmiş, ayrıca Ali Şir Nevai için de eserler yazmıştır¹⁰⁵.

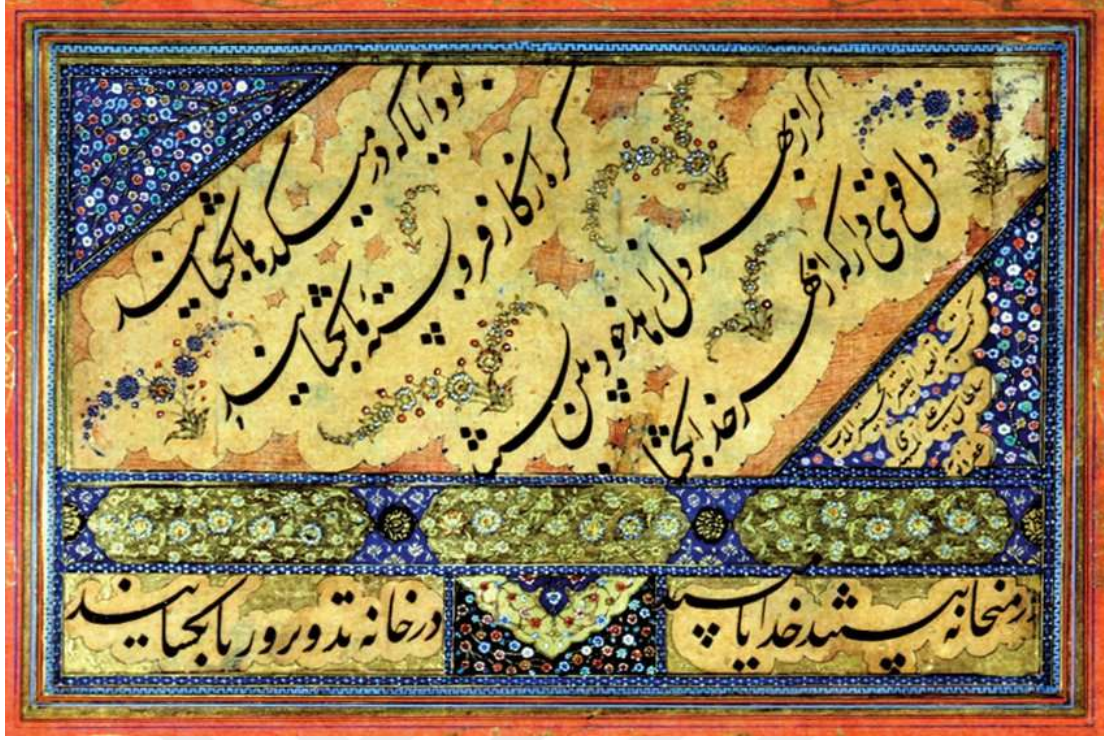
Sultan Ali, saray himayesi ile beraber çok sayıda kitâbe, murakka' ve kitaplar yazmıştır. Leningrad Umûmî Kütüphanesi'nde kendi hattı ile "*Risâle-i Manzum der İlmî Hatt-ı Nesta'lik*" adını verdiği, hat ölçülerinden bahseden eseri bulunmaktadır¹⁰⁶.

¹⁰³ Serin Muhittin, *a.g.e.*, s. 220.

¹⁰⁴ Alparslan Ali, "Nesta'lik", *TDVİA*, c. 33, s. 11-15.

¹⁰⁵ Alparslan Ali, "XVI. yüzyıl İslâm Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul 1988, s. 22.

¹⁰⁶ Serin Muhittin, "Ali Meşhedi, Sultan", *TDVİA*, İstanbul 2016, Ek-I, s. 71.



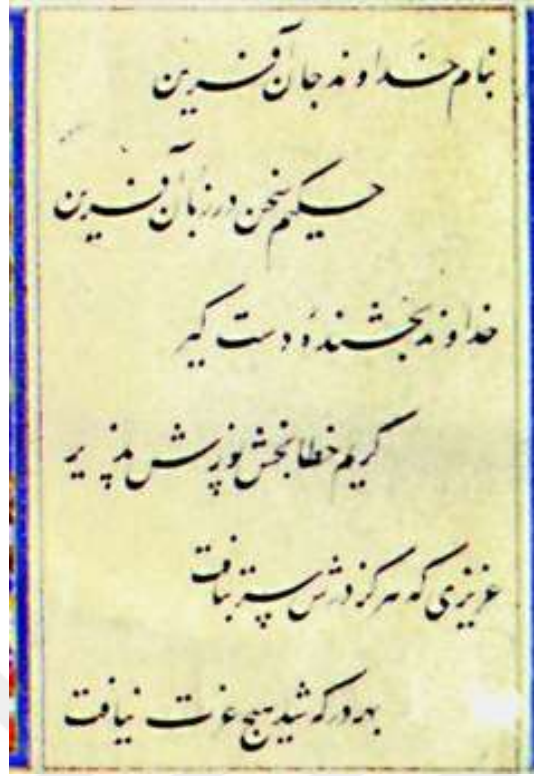
Resim 24: Sultan Ali Meşhedî'nin Nesta'lik kıt'ası (İ.Ü. Ktp., Fy. Nr. 1426).

Mîr Ali Herevî (881-951)

Kaynaklarda Türk asıllı olduğu belirtilir. Herat doğumlu olan Ali Herevî, hattat Zeynüddiyn Mahmud'dan ders almıştır. Sultan Ali Meşhedî'nin bir adım ileriye taşıdığı Nesta'lik yazıyı daha da ileriye taşımıştır.

Ali Herevî'nin yazılarına birçok ülkenin müze ve kütüphanelerinde rastlamak mümkündür. Ayrıca İstanbul'da Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde (nr. 1913) bulunan Sadi Şîrâzî'nin Bostân'ı yazan hattattır¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Alparslan Ali, "Ali Herevî, Mir", *TDVİA*, İstanbul 1989, c. 2, s. 398.



Resim 25: Ali Herevî'nin ince Ta'lik yazı ile yazdığı Şeyh Sâdi Şiraze'nin "Bostan" adlı eserinin ilk sayfası (TIEM, nr. 1919).

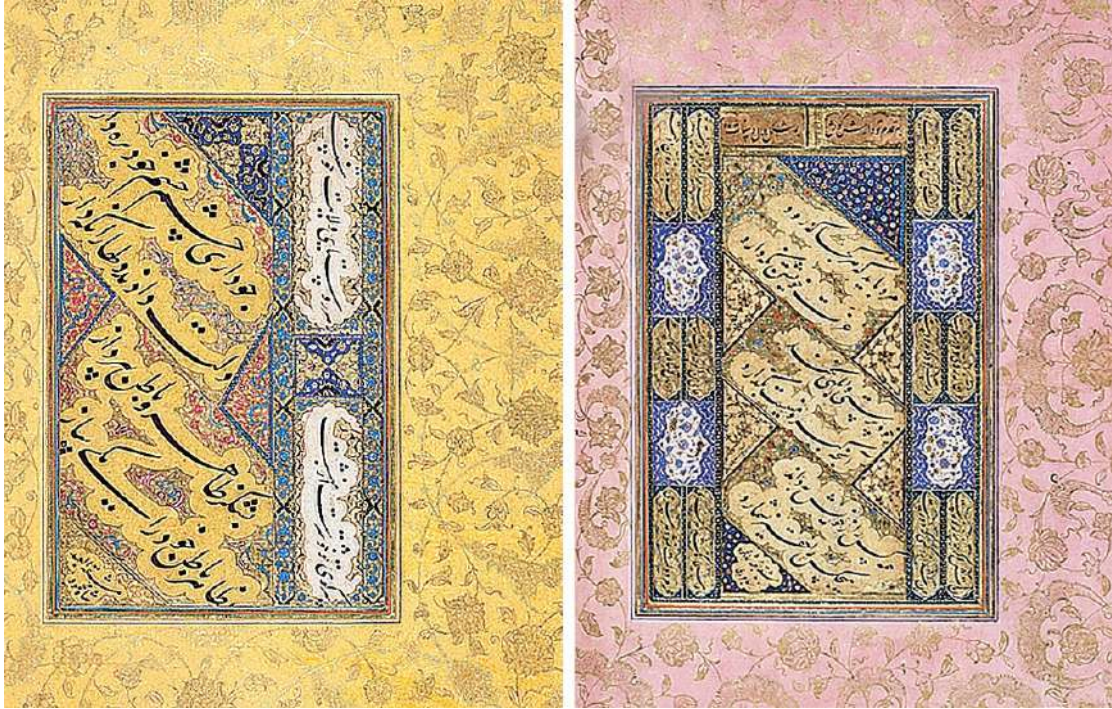


Resim 26: Ali Herevî'ye ait mâil kıt'a Şah Mahmud Nişâburî Murakkaatı (İÜ. Ktp, FY, nr. 1426).

Şah Mahmûd Nişâburî

Nizâmeddin Şah Mahmûd'un Nişâbur'da (1479-1493) yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. "Zerrînkalem" (altın kalemlî) mahlasıyla tanınır. İlk hocası dayısı Abdî Nîsâbûrî'dir. Daha sonra Sultan Ali Meşhedî'den ders alarak yazısını geliştirdi. Kendinden önceki üstatların yazıları üzerinde yaptığı incelemeler sonrasında kendi üslûbunu ortaya koymuştur¹⁰⁸.

Şah Mahmud'un Nesta'lik kıt'aları ve hürde Ta'lik ile yazdığı kitaplar zikre şayandır. Şah Tahmasb devrinde yaşayan hattatın harflerinde biraz kalınlık sezilmektedir. Hakikatte yazısı Sultan Ali Meşhedî ile Mîr Ali Herevî arasındadır ve tatlı bir görünüşe sahiptir¹⁰⁹.



Resim 27: Şâh Mahmud Nişâburî'nin mâil kıt'ası (İÜ Ktp., Fy, nr. 1426).

Mîr İmâd Hasen-i Seyfî (961-1024)

Tarih kitaplarında adı Mîr İmâd olarak kaydedilen Hasen-i Seyfî 961 (1554) yılında Kazvin'de doğmuştur¹¹⁰.

İmâd yazılarında önceleri Mîr Ali Herevî'yi taklit etti. Tebriz'e gittikten sonra Baba Şah'ın yazılarından faydalanarak sanatını ilerleten İmâd, 1014 (1605) yılından itibaren Mîr

¹⁰⁸ Serin Muhittin, "Şah Mahmud Nişâburî", *TDVİA*, İstanbul 2010, c. 38, s. 256.

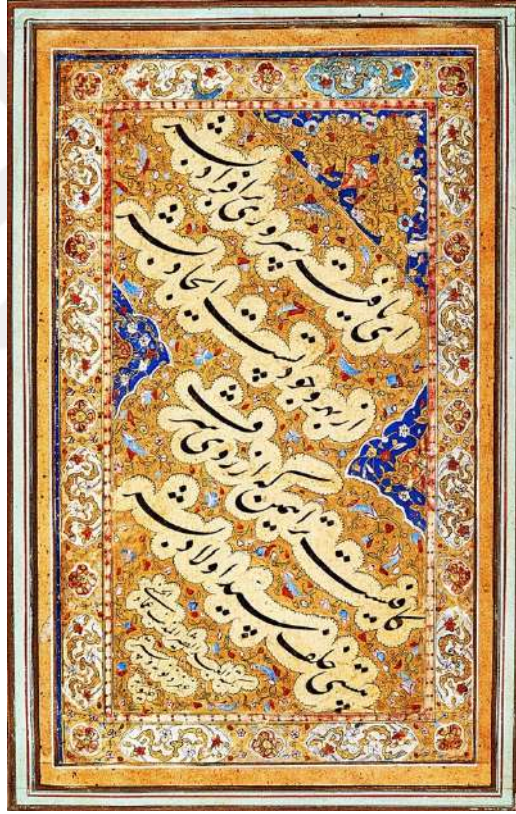
¹⁰⁹ Özcan Ali Rıza, Türk Nesta'lik Ekolü, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 38.

¹¹⁰ Özcan Ali Rıza, *a.g.t.*, s. 41.

Ali Herevî'nin yazılarıyla Baba Şah'ın yazılarındaki letafetli harfleri birleştirip kendi tarzını ortaya koymuştur¹¹¹. Kıt'a, murakkalar eserleri dışında Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan yazdığı bir arzuhal metni Mehdî Beyânî tarafından yayımlanmıştır¹¹².

İmâd'ın yazıları anatomik olarak biraz geniştir. Aynı satırlar Mîr Ali'de daha kısa İmâd'da daha uzundur. İşte bu genişlik İmâd yazısını Mîr Ali yazısından ayıran en belirgin özelliktir. Yalnız bu ayrılıkla İmâd yazılarının klasik sınırlar dışına çıktığı zannedilmemelidir. Çünkü O, henüz Mîr Ali'nin açtığı klasik alanın sınırları içerisinde bulunmaktadır¹¹³.

İmâd'dan sonra hiçbir hattat onun ortaya koyduğu kurallara yeni bir şey ilâve etmemiştir. Bugün bazı hattatlar bu üslûbu Celî Nesta'lik'te kullanmakla beraber genellikle İran'da İmâd'ın üslûbu tercih edilmektedir¹¹⁴.



Resim 28: İmâdü'l- Hasenî'ye ait mâik kıt'a (İÜ Ktp., İbnülemin, nr. 180-133)

¹¹¹ Özcan Ali Rıza, Türk Nesta'lik Ekolü, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 42.

¹¹² Alparslan Ali, "İmâd-ı Hasenî", TDVİA, İstanbul 2000, c. 22, s. 170.

¹¹³ Baltacıoğlu İ.Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara 1993, s. 58

¹¹⁴ Alparslan Ali, a.g.m., s. 170.

3. 2. Türk Ta'lik Ekolü

Ta'lik, İran'da ortaya çıkmasından hemen sonra diğer İslâm ülkelerine yayıldı ve en güzel şekilde yazılması için sürekli geliştirildi. Daha önce de bahsedildiği gibi, Osmanlıların Azerbaycan'da Karakoyunlular Doğu Anadolu'da Akkoyunlular ile olan siyasi ilişkileri Ta'likin XV. yüzyılın başlarında Türk topraklarında tanınmasına imkân hazırlamıştır¹¹⁵.

Fatih Devrinde sınırların gelişmeye başlaması sebebiyle İslâm dünyasının gözlerinin İstanbul'da olması; ayrıca Osmanlı'nın İranlı sanatçılara kapılarını açması ta'lik yazının, Fatih Devrinde ortaya çıkmasına sebep oldu. Bu devirde, tanınmış hattatların çoğu Azerbaycan ve İsfahan'dan gelip padişah için eserler istinsah etmişlerdi¹¹⁶.

Fatih Devrinde İstanbul'da Ta'lik yazının İran'dan gelen hattatlar tarafından yazıldığını Fatih için yazılan Sühreverdi'nin Hikmetü'l- İşrak (TSMK, nr. 3267) ve Eğriboz Fetihnâmesi (TSM Arşivi, nr. E.10822) gibi eserlerden anlıyoruz¹¹⁷.

Sülüs'ün yanında ince, kavisli, narin yapısı ve harekesiz yazılışıyla letafetli bir görünüşe sahip olan yazı "hurde" (küçük) veya "hafî" (ince) denilen şekliyle yazma eserlerde kullanılmış. Celî şekliyle de Celî Sülüs'ten sonra Osmanlı mimarisinde sıkça karşılaştığımız ikinci yazı olarak karşımıza çıkar¹¹⁸.

Türk hattatları, XIX. yüzyıla kadar İran üslubunu takip ettilerse de bu yüzyılın başlarında kendi sanat anlayışları doğrultusunda yeni bir üslup ortaya ökartarak İran Ta'lik mektebinden ayrıldılar¹¹⁹. Yesârizâde Mehmed Es'ad'ın (ö. 1213/1798) ilk adımı atması ve oğlu Yesârizâde Mustafa İzzet'in (ö. 1266/1849) geliştirmesiyle Türk Ta'lik mektebi adında yeni bir mektep kurulmuştur¹²⁰. Türk ekolü ile birlikte ta'lik yazı miili zevkimiz doğrultusunda değişikliğe gitmiştir.

Türk Ta'liki, çok sıkı ve kolay değişmeyen kuralları sınırı içinde bulunmakta ve zorunlu olmadığı müddetçe bunları yok sayması mümkün olmamaktadır. Her harfin ideal bir örneğinin olması, hattatın bunun dışına çıkmasının kusur kabul edilmesi, hatta harflerin yazılışında pergelle ölçülecek kadar imtina edilmesi, Türk ekolünün statik bir durumda

¹¹⁵ Alparslan Ali, "İslâm Yazıları", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara 2012, s. 39.

¹¹⁶ Alparslan Ali, "İslam Yazıları", *a.g.m.*, Ankara 2012, s. 39.

¹¹⁷ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 214.

¹¹⁸ Derman Uğur, "Hat", *TDVİA*, İstanbul 1997, c. XVI, s. 430.

¹¹⁹ Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992, s. 120.

¹²⁰ Alparslan Ali, *a.g.m.*, s. 39.

bulunduğu görüşüne yol açmıştır¹²¹. Fakat Osmanlı sanat anlayışında sağlamlığın önemi sanatın merkezinde olmuştur. Merkezinde sağlamlığı barındıran yazı bu noktadan hareketle estetik görünüme kolaylıkla ulaşmıştır. Kısaca yazının sanat olması hüviyetinde yazının belirli bir matematiğe oturması en büyük etken olmuştur.

Osmanlılar'da ta'lik yazı İmad'ın öğrencisi Buharalı Derviş Abdi (ö. 1057/1647) tarafından İstanbul'a getirilmiştir. Dah sonra, sırasıyla Tophaneli Mahmud (ö. 1080/1669), Siyahi Ahmed (ö. 1099/1688), Durmuşzade Ahmed (ö. 1129/1717), onun yetiştirdiği Katibzâde Mehmed Refi' (ö. 1182/1768) ile Veliyuddin (ö. 1182/1768) efendiler tarafından ekol devam etmiştir¹²².

İmad'ın üslûbu bu hattatlar tarafından benimsenerek aralarında başarılı olanları "İmad-ı Rûm" (Anadolu'nun İmad'ı) lakabını almıştır. Sonraki dönemlerde Mehmed Es'ad Efendi (ö. 1213/1798), İmad'ın en güzel harflerini seçip şive olarak almış ve "Türk Ta'lik mektebi" nin tohumları atılmıştır. Oğlu Yesârizâde Mustafa İzzet Efendi (ö. 1265/1849) de bu şiveyi bütün detaylarıyla ölçülerine kavuşturmuştur. Sami Efendi bu Türk üslûbunu son gelişmiş biçimiyle zamanımıza aktarmış Hulusi Efendi ile günümüz seviyesine getirilmiştir. Ta'lik yazıya Türk şivesi kazandıran Türk Ta'lik ekolü hattatlarından aşağıda kısaca bahsedeceğiz.

Derviş Abdi (ö. 1057)

Asıl adı Abdullah'tır. Buharalı hattat hocası Mir İmâd'tan icâzet alarak İstanbul'a gelmiştir. İmâd üslubunun İstanbul'da gelişip yayılmasının öncüsüdür.

Derviş Abdi'nin yazıları İran Nesta'lik ekolünün özelliklerini taşıması açısından önemlidir. Zira yazıları dikkatle tetkik edildiğinde, İran ekolünün en bariz özelliklerinden olan torbalanmış ve yer yer geniş ve dar çanaklar görülecektir. "Te" harfindeki düzlük, "sin" dişleri arasındaki farklar, "elif" harfinin uzunca yapılması dikkat çeken diğer noktalar¹²³.

¹²¹ Alparslan Ali, *a.g.m.*, s. 123.

¹²² Alparslan Ali, *a.g.e.*, s. 121.

¹²³ Özcan Ali Rıza, *Türk Nesta'lik Ekolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 49.



Resim 29: Derviş Abdi'nin Nesta'lık ile yazdığı Türkçe Şehname (New York Public, Spencer Collection, Turkish Ms, nr. 1 vr. 91a, 273b).

Durmuşzâde Ahmed Efendi (1076/1129)

Nesta'lık yazıda İran ekolünü dikkate almıştır. İmâd'tan sonra en kudretli hattat kabul edilir. Mimari eserlerdeki bazı kitabe yazıları; Çorlulu Ali Paşa'nın yaptırdığı Kasımpaşa'daki cami, Kaptan İbrahim Paşa'nın Süleymaniye civarında yaptırdığı cami ve sebilin kitâbeleri, Şeyhülislâm Feyzullah Efendi Medresesi'nin bazı kitâbeleri ve çeşme kitâbesi Üsküdar Valide Sultan Cami ve çeşmesinde bulunan yazıları bulunmaktadır¹²⁴.



Resim 30: Durmuşzâde Ahmed Efendi tarafından yazılan Kaptan İbrahim Paşa Sebili kitâbesi (1120/1708) (www.mustafacambaz.com/16.11.2018).

Hekimbaşı Kâtipzâde Mehmed Refî (ö. 1182)

¹²⁴ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 214.

İstanbul'da doğdu. Babası, Divân-ı Hümâyûn kâtiplerinden olduğu için “Kâtipzâde” lakabını almıştır. Ayrıca tıp tahsilinden dolayı da “hekimbaşı” olarak ünlenmiş, Osmanlı tıp tarihinde de önemli bir yer kazanmıştır.

Türk Nesta'lik ekolünün teşekkülünde ve yayılmasında önde gelen sîmalardandır. Sülüs-Nesih yazıda icâzet aldığı hocası Mehmet Râsim'e Nesta'lik yazı icâzeti verecek seviyeye ulaşmıştır. Nesta'lik yazıda “İmâd-ı Rum” lakabına layık olmuştur¹²⁵.



Resim 31: Mehmed Refi'e ait mail kıt'a (Muhittin Serin Arşivi).

¹²⁵ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 248; Özcan Ali Rıza, *Türk Nesta'lik Ekolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 55.

Yazılarında İnan ekolünün özelliklerinden olan tokluk ve kütlük vardır. Çanaklar İnan tavrıyla yazılmıştır. Dikey harflerin boyları normalden kısadır. Satır nizamı gözetilmemiştir. İnce kısımlarla kalın kısımlar arasındaki ayrılık azalmakta, bundan dolayı yazı toklaşmakta, Sülüs'e çalar gibi olmaktadır¹²⁶.

Saraçhane başında Amcazâde Hüseyin Paşa Dârülhadisi Medrese, çeşme ve mektep tarihleri, Nûruosmaniye Cami medresesi tarihi, Hoca Mehmet Emin Tokadi'nin mezar kitabesi, Kasımpaşa Cami avlusunda Sadrazam Ali Paşa'nın kardeşi Fevzi Bey'in yaptırdığı çeşme tarihi, Eyüb Sultan Babahaydar'da Şeyhülislâm Mehmed Efendi tekkesi kapı ve çeşme kitâbeleri Refî' Efendi'nin hattına aittir¹²⁷.

Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi (ö. 1182)

İstanbul doğumlu hattat, medrese tahsilinden sonra müderris ve kazaskerlik yapmış, sonraları şeyhülislâm olmuştur. Nesta'lik yazı icâzetini Durmuşzâde Ahmed Efendi'den almıştır.

Türk Nesta'lik silsilesinde yer alan en önemli hattatlardandır. Zamanın "İmad-ı Rûm'u" sayılırdı¹²⁸.

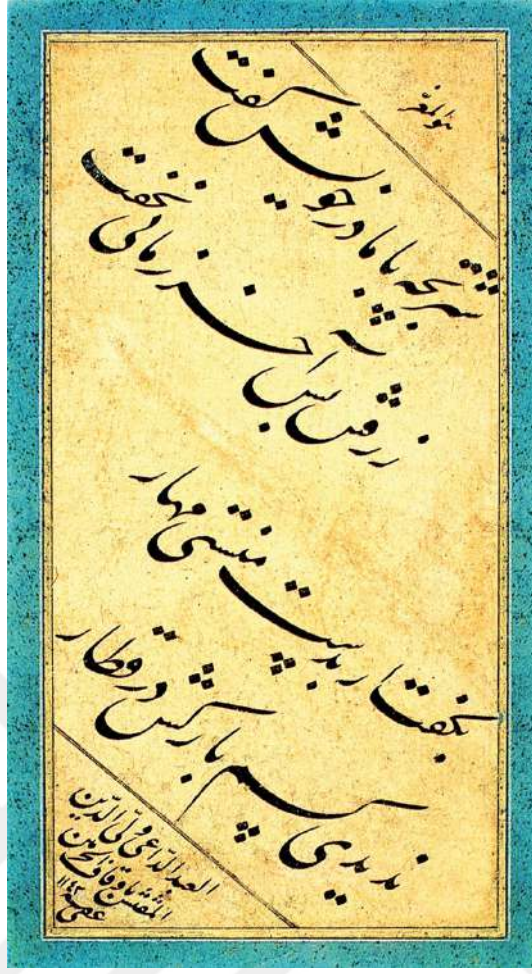
Veliyyüddin Efendi'nin Ta'lik el yazması eserleri çeşitli müze, kütüphaneler ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Mimari yapılarda Hekimoğlu Ali Paşa'nın yaptırdığı cami avlu kapısı üzeri ve çeşme sebil yazıları, Sadrazam Ali Paşa'nın camii sebili, çeşmesi ve avlusunun iki kapısı üzerindeki. kitâbeler, Nevşehirli Damad İbrâhim Paşa Sebili ile Dârülhadis Çeşmesi kitâbeleri, Veliyyüddin Efendi Kütüphanesi kitâbesi ve Eyüp'te Baba Haydar mahallesinde Şeyhülislâm Seyyid Mustafa Efendi'nin yaptırdığı Tımışvar (Şeyhülislâm Mustafa Efendi) Tekkesi'nin kapısı üzerindeki kitâbe ayrıca, Fâtih Sultan Mehmed tarafından silâhhâne olarak düzenlenen Aya İrini kilisesi III. Ahmed döneminde yapılan onarım kitabesi de Veliyyüddin Efendi'ye aittir¹²⁹.

¹²⁶ Baltacıoğlu İ.Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara 1993, s. 60.; Özcan Ali Rıza, Türk Nesta'lik Ekolü, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 55.

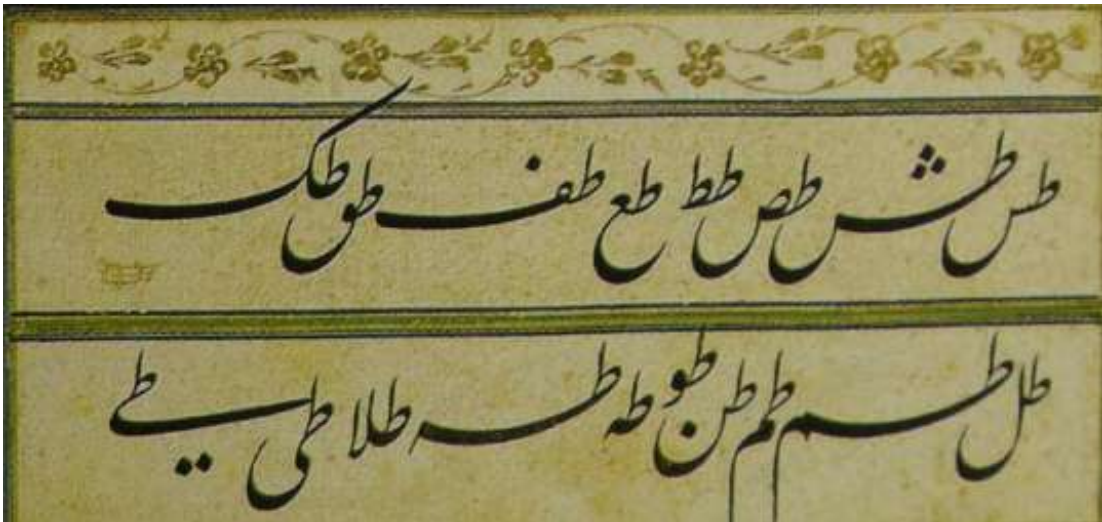
¹²⁷ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 248.; Özcan Ali Rıza, Türk Nesta'lik Ekolü, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 57.

¹²⁸ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 250.

¹²⁹ Recep Sadri Sayıoğulları, *Türk Ta'lik Yazı Ekolünün Doğuşunda Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 1991, s. 35; Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 250.; Özcan Tahsin, "Veliyyüddin Efendi", *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 43, s. 42.



Resim 32: Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi'ye ait mail kıt'a (Ann Arbor, MI, II, Abdülhamid Koleksiyonu, nr. 439).



Resim 33: Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi'ye ait "tı" meşki (Ali Alparslan Fotoğraf Arşivi).

Mehmed Es'ad Yesârî (ö. 1213/1798)

Osmanlı'da İmâd tesirinde gelişen Ta'likin en son temsilcisi Mehmed Es'ad Yesârî İstanbul doğumludur¹³⁰. Sağ tarafı doğuştan yarı felçli, sol eli çolak olan Yesari dini ilimler eğitimi gördüğü tarihte hüsn-i hata merak sarmış ve ta'lik hattına yönelmiştir¹³¹. Rivayete göre dönemin meşhur ta'lik nüvis'i Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi tarafından "... sağlamlar bitti, şimdi de çoklaklarla mı uğraşacağız?" diye ders alma isteği geri çevrilmiştir. Bunun üzerine Dedezâde Mehmed Said Efendi talebeliğe kabul etmiştir. Yazdığı ilk meşki Yesari'nin tekrar yazması için ona vermiş, sonraki derste gösterdiği meşke bakarak, "yazdığım meşki neden gösteriyorsun. Meşki senin yazman gerekir." Diyerek onun yazmadığını düşünmüş akabinde ders esnasında meşki yazdırmıştır. Yazısındaki insicamı ve güzelliği görerek hayret etmiş ve Yesari'nin yeteneğini dikkat ve hayranlıkla takip ederek kendisine 1754'te Ta'lik icâzetnâmesi vermiştir¹³².

Hattat Filibeli Arif Efendi, icâzet töreninde Şeyhülislâm Veliyyüddin Efendi'nin bulunduğunu ve Yesârî'nin kıt'alarını incelediğinde hayıflanarak böylesine yetenekli bir öğrenciyi elinden kaçırdığını etrafına anlattığını ifade eder.

İcâzet ile birlikte önceleri İmâd'ın yazılarını taklit etmiş, daha sonra İmâd'ın yazılarından beğendiği harfleri yeni bir üslupla yazmaya başlamıştır. Üslubunu geliştirerek yazıları belirli bir olgunluğa ulaşmıştır.

Yazıda daima güzel nispetler arayan Yesârî Efendi, nihayet 1776 yılından sonra kendi üslubunu ortaya koymuş, çanaklı, küplü harflerde ve keşidelerde insicamı sağlamıştır¹³³. Kendi üslubunu geliştirerek oğlu Yesârîzâde ile birlikte Türk Ta'lik Ekolünün öncüsü olmuşlardır.

Yesârî'nin çok fazla talebesi olduğu ve meşk yazdığı Hattat Sâmi Efendi'nin nakline göre "Hat kâğıdı imalâtçısı Kadri Usta, meşk günleri onun evinin kapısında gelenlere âharlı meşk kâğıdı satmakla geçimini sağlarmış. Ayrıca is mürekkebi, kamış kalem ve kalemtıraş satanların da evin kapısına geldikleri söylenir"¹³⁴.

¹³⁰ Alparslan Ali, "İslâm Yazı Sanatı", *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, İstanbul 1993, c. XIV, s. 508.

¹³¹ Alparslan Ali. *a.g.m.*, s.508

¹³² Derman Uğur, "Yesârî Mehmed Esad", *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 43, s. 486.

¹³³ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 252.

¹³⁴ Derman Uğur, "Yesârî Mehmed Esad", *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 43, s. 486.

Yazarken sulu tercih ettiği için yazıdaki kalem hareketizevkle seyredilir, yazdığı harflerden beğenmediğini tashih eder. Tashih ettiği harfler ise yok denilecek kadar azdır¹³⁵.

Yesârî'nin günümüze ulaşan mimari yapıardaki bazı yapıları şunlardır: Recâi Efendi Mektep ve sebili (Vefa, 1189/1775), Beylerbeyi Camii (1192/1778), Hamîd-i Evvel Medresesi (Bahçekapı, 1194/1780), Hacı Selim Ağa Kütüphanesi (Üsküdar, 1196/1782), Emirgân Camii ve Çeşmesi (1197/1783), Fâtih Türbesi kapı iç kısmı kitabesi (1199/1785), Ayna'likavak Kasrı kitâbesi (1206/1792), Eyüp Mihrişah Vâlîde Sultan İmareti (1209/1794), Topkapı Sarayı içinde Kubbealtı ve Harem'de kitâbeler, Bulgaristan Şumnu'da Kurşunlu ve Reis Paşa camilerinin kitâbeleri, bazı nişan taşları (Beşiktaş-Ihlamur, Teşvikiye Camii avlusu, Sarayburnu-.Gülhane sahası)¹³⁶.



Resim 34: Mehmed Es'ad Yesârî'ye ait mâil kit'a (Arşivden).

¹³⁵ Derman Uğur, "Yesârî Mehmed Esad", *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 43, s. 486.

¹³⁶ Derman Uğur, *Ömrümün Bereketi-I*, İstanbul 2011, s. 295.

19 Aralık 1798 tarihinde vefat eden Yesâri Efendi, Fatih Gelenbevi’de bir kabristana defnedilmiş fakat üzücüdür ki Fatih yangınından sonra yol imar faaliyetleri sırasında kabir yolun altında kalmıştır. Sonraki süreçte Mezar kitâbeleri oğlunun kabir taşıyla birlikte Fatih Cami haziresine getirilmiştir¹³⁷.

Yesârizâde Mustafa İzzet (ö. 1265/1849)

Mehmed Es’ad Yesâri’nin oğludur. İstanbul’da doğan Mustafa İzzet doğum tarihi belli olmamakla beraber bazı kaynaklarda 1776 yılında doğduğu yazılıdır¹³⁸. Ta’lik yazıyı babasından meşkederek 1788’de icâzet aldı¹³⁹.

Yesârizâde ilk zamanlar babasının izinden gitmiş, daha sonraları babasının yazdığı en güzel harfleri anatomi ve geometrisine bakarak seçmiştir. Böylelikle Türk Nesta’lik ekolü İran ekolünden ayrılmıştır.

Nesta’lik yazı Yesârizâde’nin elinde hiçbir Osmanlıca kelime ile anlatılması elde olmayan değerlerle değerlendirilmektedir. Yesârizâde yazılarının gövdesinde körpelik, yumuşaklık, yakışıklılık vardır. O kadar da değil, bu Nesta’likler çekicidir, alımlıdır, albenilidir, büyüleyicidir, hep sonsuz güzelliklerle doludur. Yesârizâde devri Türk Nesta’likçiliğin altın devridir¹⁴⁰.

Yesârizâde İstanbul’da yok olmuş mimari yapıları dışında yüzden fazla imzalı yazısı bulunan tek hattattır¹⁴¹.

Eyüp’te Şah Sultan Sebili (1215/1800), Üsküdar Çiçekçi’de Selimiye Çeşmesi (1217/1802), Beşiktaş İhlamur’da iki baş taşı (1226/1811), Topağacı’nda ve Teşvikiye Camii avlusunda bunların ayak taşları (tüfek atışı kitâbeleri), Eminönü’nde Hidayet Camii (1229/1814), Bendler’de Sultan Mahmud Bendi (1233/1818), Fatih’te Nakşidil Sebili (1233/1818), Cevri Kalfa Mektebi ve Sebili (1235/1820; bu kitâbe 1928’de kısmen kazınmıştır), Nusretiye Camii (1241/1825), Bâbıâli (1243/1827), Beyazıt Yangın Kulesi (1244/1828), Beylerbeyi Tüneli ve Sultan Mahmud Çeşmesi (1245/1829), Eminönü’nde Arpacılar Camii (1246/1830), Cağaloğlu’nda Hadım Hasan Paşa Medresesi (1247/1831),

¹³⁷ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 252; Özcan Ali Rıza, *Türk Nesta’lik Ekolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 94.

¹³⁸ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 252; Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992, s. 110.

¹³⁹ Serin Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul 1999, s. 252; Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992, s. 110.

¹⁴⁰ Baltacıoğlu İ. Hakkı, *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara 1993, s. 60.

¹⁴¹ Derman Uğur, “Yesârizade Mustafa İzzet”, *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 31, s. 308.

Darphâne, Arnavutköy’de Tevfikiye Camii, Bağlarbaşı’nda Kuruçeşme (1248/1832), Galata Mevlevihânesi, Sünbül Efendi Camii, Selimiye Tekkesi (1251/1835), Büyük Çamlıca Çeşmesi, Selimiye Tekkesi (1251/1835), Merkez Efendi Camii, Beşiktaş’ta Ali Bey Çeşmesi (1252/1836), Arnavutköy’de Tevfikiye Camii (1254/1838), Sultan Mahmud Türbesi hazîresi (1255/1839), Bâbîâli (1259/1843)¹⁴² .

1842’de getirildiği Takvimhane Nazırlığı’nda, kendi yazmış olduğu harflerden aldığı kalıplarla ilk ta’lik fontlarını ortaya çıkarmıştır. Türk ta’lik hattının günümüze kadar sürecek olan kurallarını ortaya koymuştur. Bilhassa Celi ta’likte harflerin geometrik alt yapısı ve anatomik bakımdan gelişmesinde katkısı büyüktür.

Yazılarını süratle muntazam bir şekilde yazan Yesarizade’nin vefatında terekesinden 65.000 satır Celi ta’lik kalıbı çıktığı Hezarfen Necmeddin Okyay tarafından ifade edilmiştir¹⁴³ .

1849 yılında vefat eden Yesarizade babasının yanına defnedilmiş, yangın sonrası tahribatla mezar taşı kitabesi Fatih camii haziresine nakledilmiştir.

¹⁴² Derman Uğur, “Yesârizade Mustafa İzzet”, *TDVİA*, İstanbul 2013, c. 31, s. 308.; Özcan Ali Rıza, Türk Nesta’lik Ekolü, *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul 1996, s. 94.; Özcan Ali Rıza, “Yesârizâde Mustafa İzzet Mektebi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, İstanbul 2009, s. 137.

¹⁴³ Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, s. 124.



Resim 35: Yesârîzâde'ye ait Ta'lik yazı. Hilye-i Hakani ilk kıtası (www.kalemguzeli.org/13.03.2019)

Sami Efendi (1837-1912)

XIV. yüzyılın seksiz en büyük hattatı olan Sami Efendi 13 Mart 1838 tarihinde İstanbul Fatih Haydarhâne mahallesinde doğdu¹⁴⁴. Asıl adı İsmail Hakkı olmasına rağmen mahlası olan Sami adıyla meşhur oldu. Sıbyan mektebinde Sülüs-Nesih yazılarını meşke başladı. Yazı aşkı onu hiçbir zaman bırakmamış, Dîvânî, Celî Dîvânî, Ta'lik yazılarda da hünerini ortaya koymuştur.

“Celî yazmadıkça hattın sırları bilinmez” diyen Sami Efendi genellikle “Celî” ile uğraşmıştır. Sülüste Rakım'ı takip etmiş yazıdaki eksiklikleri gidermiş, hareke ve tezyini işaretleri son şekline koymuştur. Ta'lik yazıda da Yesarizade'yi takip etmiş ta'lik yazıda da

¹⁴⁴ Derman Uğur, *Ömrümün Bereketi-I*, İstanbul 2011, s. 186.

harflerin son şekli Sami efendinin elinde ortaya çıkmıştır. Celi yazıların matematik, geometri ve anatomik bünyelerini iki yazı çeşidinde de olgun hale getirmiştir. Günümüzde celi sülüs ve celi ta'lik yazan hattatların klavuzu olan Sami efendi, bilhassa celi sülüste Yeni Cami Çeşme Sebili yazıları ile çağımızın hattatlarına yazının son merhalesini hediye olarak bırakmıştır.

Vefatından sonra açılan Medresetül Hattatin'e tayin edilen hocaların hepsi Sami efendinin öğrencileridir. Hocaların hocası olan Sami efendinin öğrencileri Osmanlı-Cumhuriyet dönemi hat sanatının ayakta kalmasının en önemli nedeni olmuştur.



Resim 36: Sami Efendi'ye ait Celi Ta'lik yazı (Arşivden).

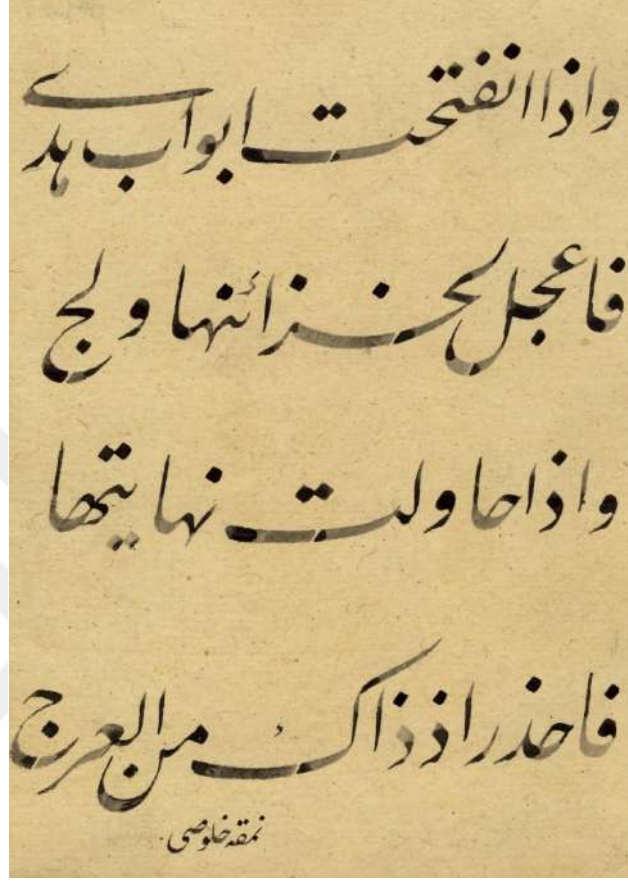
Hulusi Yazgan (1869/1940)

Türk ta'lik ekolünün estetik yönünden zirvesine erişmiş olan Mehmet Hulusi Efendi 1869 yılında İstanbul Fatih'te dünyaya gelmiştir. Hulusi mahlasıdır. Babası imam olan Hulusi Efendi bazen yazılarında Hocazade olarak imza atmıştır¹⁴⁵.

Medresetül Hattatin hocalarından olan Hulusi Efendi, Sami efendiden ta'lik icazeti almıştır. Hocası seviyesinde eserler vermiştir. Türk ta'lik ekolünü benimseyen hattatlara yön vermiş, ta'lik yazıda hocası Sami Efendi ile beraber günümüz hattatları için ulaşılmak istenen hedef olmuştur.

¹⁴⁵ Serin Muhittin, "Hulusi Yazgan", TDVİA, İstanbul 201, c. 43, s. 356.; Derman Uğur, "Vefatının Kırkinci Yılında Hattat Hulusi Efendi", Kubbealtı Akademi Mecmuası, İstanbul 1980, c. 1, s. 35.

1928 harf inkılabı sonrası kapatılan Medresetül Hattatin’de görevi sona erince Sultan Selim Camii türbe bekçiliği yapmıştır. 1940 yılında vefat eden hattat Edirnekapı mezarlığına defnedilmiştir.



Resim 37: Hulusi Efendi’ye ait Ta’lik meşk (Sami Tokgöz koleksiyonu).

Necmeddin Okyay (1883-1976)

Birçok alanda maharetinden dolayı “hezarfen” lakabıyla anılan Necmeddin Okyay 28 Ocak 1883’te İstanbul Üsküdar Toygartepe’ de doğdu¹⁴⁶. Necmeddin Okyay genç yaşlarından itibaren eski hattatların icâzetnâmelerini ve çeşitli dönemlerine ait eserleri titizlikle toplamaya başladı. İyi bir koleksiyoner olan Necmeddin Bey bu hazinesinden istifade etmek isteyen hat öğrencilerine her daim yardımcı olmuştur.

Hoca olarak davet edilen fakat sehven öğrenci olarak kaydedildiği Medresetül Hattâtîn’de Kamil Akdik’ten Sülüs hattını, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer’den Celî Sülüs ve tuğra meşketti. Okuldan mezun olmadan iki yıl önce ebru ve âhar hocalığına tayin

¹⁴⁶ Derman Uğur, “Necmeddin Okyay”, *TDVİA*, İstanbul 2007, c. 33, s. 343.

edildi¹⁴⁷. Ta'lik yazıda Sami efendiden icazet almıştır. Hocasının tavsiyesi üzerine celi ta'lik yazıya yoğunlaşmış ve celi ta'lik yazının tekamülünde rol oynamıştır. Böylece XX. Yüzyılın en önemli ta'lik hattatı olmuştur.

Türk Ta'lik ekolünün günümüze kadar devam etmesine, yazdığı eserlerle destek veren hattat 93 yaşında 1976 yılında Üsküdar'da vefat etmiştir.



Resim 38: Necmeddin Okyay'a ait Ta'lik mail kıt'a (Emin Barın Koleksiyonu).

3. 3. Türk Ta'liki ve İran Ta'liki Arasındaki Farklılıklar

Ta'lik yazıda esas itibariyle iki ana mektep vardır. Biri İran Ta'lik Mektebi, diğeri Türk Ta'lik Mektebi'dir. Türkiye hariç diğer ülkeler İran Mektebi'nin etkisinde kalmışlardır. Türk hattatları XIX. yüzyılın başında kendi sanat anlayışlarına uygun yeni bir üslûb meydana getirdiler. Bu iki mektep arasında anatomi ve harf karakteri açısından bazı farklılıklar vardır. İran Ta'likinde bir sıkışıklık vardır. Türk Ta'likinde ise ferahlık hâkimdir¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Derman Uğur, "Necmeddin Okyay", *TDVİA*, İstanbul 2007, c. 33, s. 343.

¹⁴⁸ Alparslan Ali, "İslâm Yazı Sanatı", *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, İstanbul 1993, c. XIV, s. 50.

İran Ta'likinde aynı harf elden az çok farklı görünüşte çıkarken, Türk Ta'likinde ise her harfin ideâl (kemâl-i matlûb) bir yapısı, şekli ve duruşu vardır. İran Ta'likinde harflerin ve kelimelerin satırdaki yerlerine genellikle uyulmamış, Türk Ta'likinde ise zorunluluk olmadıkça satır düzeni bozulmamıştır¹⁴⁹.

İran Ta'likinde yazının satıra oturması değil, kelimelerin bir âhenk dâiresinde elden çıktığı gibi terki edilmesi (kompozisyon güzelliği) aranır. Türk Ta'likinde ise kelimeler yerli yerince satıra oturmuştur¹⁵⁰.

İran Ta'likinde keşidelerin belli ölçüsü yoktur. 8-12 nokta uzunluğunda olabilir. Türk Ta'likinde keşidelerin boyu normal olarak 10 noktadır. İran Ta'likinde dikey harfler (Elif gibi) daha kısa ve donuk bir duruşa sahiptir. Türk Ta'likinde ise dikey harfler daha uzun ve daha zariftir. İran Ta'likinde satırdan aşağıya doğru sarkan çanaklı harflerin içi daha dardır (2-2.5 nokta). Türk Ta'likinde ise bu çanaklı harfler daha geniş (3 nokta) ve daha oturaklıdır¹⁵¹.

İran ekolünde “dal, vav, ra” harflerinin uçları küt biçimde sonlanırken, Türk ekolünde incelemek sonlanmıştır. Çanaklı harflerde İran ekolünde Türk ekolüne nazaran derinlik oldukça fazladır.

İran ekolü, günlük yazıda Ta'likin kullanılmasından dolayı, yazı elden çıktığı gibi kabul görmüştür. Böylelikle İran ekolü Türk ekolüne göre çok doğal bir yazıdır. Türk ekolünde harfler belirli kaideler üzerinde uygulanmış, yazının doğallıktan ziyade daha estetik yazılmasına ehemmiyet verilmiştir.

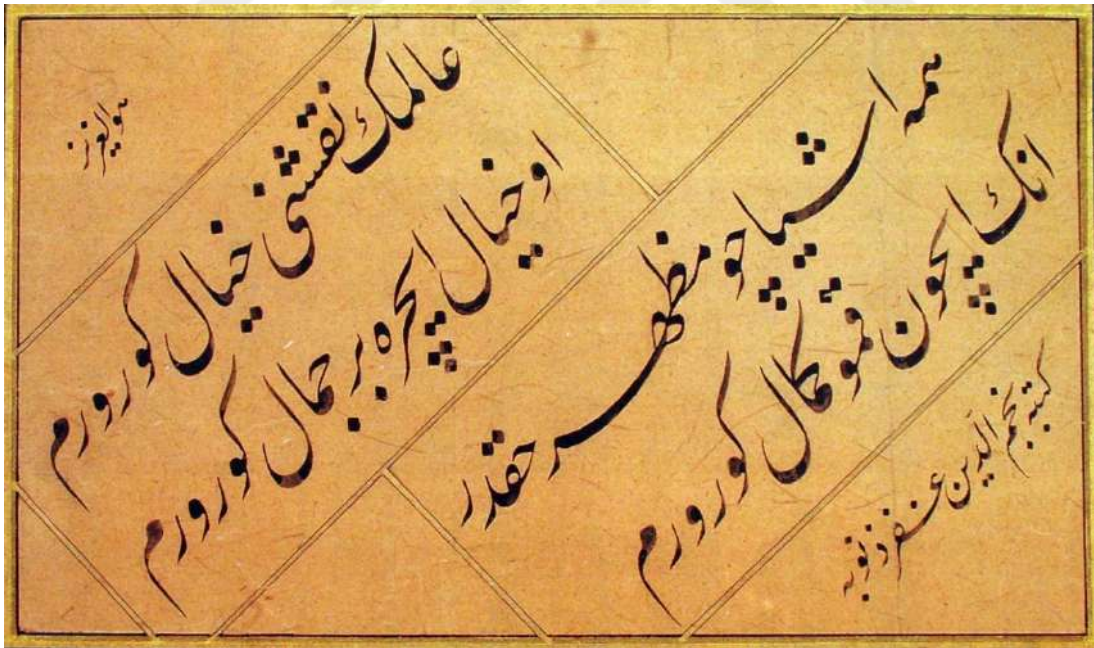
¹⁴⁹ Alparslan Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara 1992, s. 122.

¹⁵⁰ Derman Uğur, “Mıstar ve Kâğıt Makasları”, *İlgi Mecmuası*, İstanbul 1979, s. 27, s. 34.

¹⁵¹ Alparslan Ali, “İslam Yazı Çeşitleri: Nesta'lik”, *Sanat Dünyamız*, İstanbul 1985, s. 34, s. 8.



Resim 39: İnan ekolüne örnek Ta'lik karalama (Arşivden).



Resim 40: Türk ekolüne örnek Ta'lik mail kıt'a (Arşivden).

4. PLASTİK UNSURLARIN KULLANILIŞI AÇISINDAN TÜRK TA'LİK YAZILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Ta'lik yazıda genellikle cümlelerin başlangıç harfleri satır çizgisinin üstüne yazılır ve eğimli bir şekilde satıra doğru inmektedir. Bu noktada, yukarıda da işaret edildiği gibi, kâğıt tasarrufu, okuma kolaylığı endişeleri hissedilmektedir. Doğal olarak, bu satır düzeni zaman içinde estetik amaçlara hizmet eden bir yapıya kavuşmuştur. Bugünkü Ta'lik yazılarda görülen ve ritmi sağlayan diyagonal hareketler yukarıda açıklanan gayeleri gerçekleştirmek için ortaya çıkmıştır. Sanatta form, zaman ve ihtiyaçlara, estetik maksatlara göre, en uygun şeklini alır. Kısaca fonksiyon formu doğurur, formun gördüğü ise en uygun hale gelmesini sağlar. Ta'lik yazıda, diyagonal hareketlerin deseninde görülen ve saç teli gibi bir incelikten tam kaleme ulaşan değişimin sebebi de, formun fonksiyona uymasındandır. Bu değişim, yalnız Ta'lik yazıda görülen ve perspektif denilebilecek bir desen kalitesi taşımaktadır. Başlangıçta amelî maksatlar için ortaya çıkan bu mail (eğik) düzen, zaman içinde, tamamen sanata yönelik, estetik duyguyu tatmin edici, önemli bir unsur haline ulaşmıştır¹⁵².

İslâm hat sanatı özellikle Türk-Osmanlı döneminin sonlarında plastik değerlere ulaşmıştır. İslâm yazısının ulaştığı bu seviye onun piktografik¹⁵³ özelliklerinden ileri gelmektedir. Yazı çok zengin biçim klavyesi ile sadece ideogram olarak kalmamış, tasvir etmeden de plastik bir dil kullanabilmiştir. Yazıya bu plastik kimliği veren ve başka yazılara üstünlük kuran tarafı, harflerinin müstakil olduğu kadar, başta, ortada ve sonda bulunmalarına göre, biçim değişikliğinin olmasıdır. Bu yüzden İslâm yazısı plastik bir yazıdır ve sonsuz tasarım (kompozisyon) imkânlarına sahiptir¹⁵⁴.

Batılı resim sanatçılarının ve İslâm yazısından anlayanların, ünü Türk hattatlarının eserlerini, sıradan olanlardan tefrik edebilmeleri, resim ve hat sanatlarının kullandıkları ortak plastik unsurlardan ileri gelmektedir. Hatta bu unsurlar, bütün plastik sanatlarda (resim-heykel-mimari) ve bazı yönleriyle müzik sanatında da geçerli olan değerlerdir. Hattâtlar, bütün plastik sanatlarda geçerli olan, yukarıda sözü edilen, değerler yardımıyla istifler,

¹⁵² Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 95.

¹⁵³ Bir ögeyi resmetme yolu ile temsil eden sembol. Detay için bkz. www.bilimdili.com

¹⁵⁴ Berk Nurullah, "Yazı-İdeogram", *Sanat ve Sanatçılar*, İstanbul 1965, s. 14.

düzenlemeler meydana getirirler. Bu istifler tamamen plastik olup, dış dünyaya ve gerçeklere ait hiçbir şeyi tasvir etmezler¹⁵⁵.

Modern resim sanatının ustaları gibi, hattatlarda istiflerini, resim sanatının nokta, çizgi, leke ve renk gibi temel unsurlarıyla meydana getirir. Bu unsurlar hat sanatında da kullanılan ana unsurlardır. İslâm hat sanatında daha çok, bu dört unsurdan nokta, çizgi ve leke kullanılır. Leke, bütünlük tesiri ve boşlukları değerlendirmek için tercih edilir. Hat sanatında renk ikinci planda kalmıştır. Bu durum, hat sanatı için bir eksiklik de değildir¹⁵⁶.

İslâmî tevhid anlayışına uygun olarak hattın soyut bir sanat olması, onun sadece resim sanatı olduğu yanılgısına düşürmemelidir. Çünkü ilâhî, dinî ve tasavvufî bir geleneği olan, mânâ ve ruh yönü ağır basan ve böyle bir sanatı uygulayan hattat, bu dünyanın ya da eşyanın ötesinde var olan anlamı arayan kişidir. Dolayısıyla hat sanatı ile resim, ifâ ettiği fonksiyon ve gaye bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Hat sanatının Türk-İslâm medeniyetinde oynadığı rol, resmin Batı medeniyetinde oynadığı rolden çok daha farklıdır¹⁵⁷.

Ünlü ressam Georges Braque (1882-1963); “Gerçekte resimde renk yoktur, yalnız ilişkiler vardır. Ben bir resim gördüysem, onun rengini hemen hemen hiç hatırlamam. Hatırladığım yalnız o resmin ilişkileridir. Eğer resimlerimden birini koleksiyonda görsem, bazen resmin bana ait olmadığını sanırım”¹⁵⁸. Braque bu görüşü ile adeta hat sanatının elinde bulundurduğu kısıtlı imkânlarla rağmen bir sanat olmasının nedenini izah etmiştir. İlişkilerden kasıt, yazının elinde bulunan öğeleri ele alırız. Yazı bu yönünden çok kısıtlıdır. Harfler, tezyini işaretler, nokta, mürekkep ve kağıt rengi yazının elemanlarıdır. Böylesine kısıtlı elemanlarla bile yazının ritmine, ahengine, dengesine rastlarız.

Hat sanatı, tasvir ve taklitten uzak olduğu için “mücerred” bilinir lâkin Nurulah Berk; Batılıların “figüratif”¹⁵⁹ dedikleri bir sanattır. “Mücerret” in ifadelendirdiği anlamı kabul edersek İslam yazısını bu kelimenin çerçevesine sokmak imkânsız görünüyor. Çünkü “mücerred” başlı başına, hiçbir şeyi ne taklit , ne tasvir eder, ne de hatırlatır, “telkin” eder. Mücerredin tabiatta eşi ve benzeri yoktur. Hat sanatını her türlü mücerretlikten sıyıran Tanrısal kökünden başka, çizgi ve biçim yoluyla doğrudan doğruya ifadelendirilen,

¹⁵⁵ Edgü Ferid, “İslâm Hat Sanatının İncelikleri ve Batı’ya Etkileri”, *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul 1976, s. 206, s. 9.

¹⁵⁶ Boydaş Nihat, *Ta’lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 104.

¹⁵⁷ Tüfekçioğlu Abdülhâmid, “Osmanlı Döneminde Hat Sanatı”, *Osmanlı*, Ankara 1999, c. XI, s. 50.

¹⁵⁸ Turani Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1979, s. 512.

¹⁵⁹ Resim ve heykel sanatlarında, insan, hayvan ve doğa gibi yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışı. Bkz. <https://www.lafsozluk.com/2013/01/figuratif-nedir-ne-demektir.html>

anlamlandırılan, eski deyimle “tefsir” eden bir sanattır”¹⁶⁰ . İfadelerini kullanır. Mücerred bir sanattan ziyade tefsir eden bir sanat olmasını; Hat sanatında harflerin parça- bütün ilişkisi ile hareketi, mistisizmi, ruhi dinginliği, heyecanı, hüznü hissettirmesi vs. olarak açıklayabiliriz.

Ünlü ressam Andre Lhote (1885-1962) çeşitli hat eserlerini gördüğü zaman şu dizeleri söylemiştir; “Okuyamıyorum bu yazıları. Okuyamadığım daha iyi, tek çizgi senfonilerini tadabiliyorum böylece. Nedir güzel desen? Düzlerin eğrilerin insicamlı barışması, nedir resmin müziği? Statik ve dinamik elemanların birbirini cevaplandırması. Resim sanatının temeli nedir? Desen çizgi müzikal olmalı, işte bu yazılarda var. Düzlerin, eğrilerin yanı sıra, şu serpiştirilmiş, küçük plastik işaretler süsler”¹⁶¹ . Ressam gözü ile dile getirilmiş bu cümleler yazıda bulunan plastik unsurlara anlam kazandırmıştır. Bu bağlamda plastik unsurları da kısaca ele alalım, zira aşağıda Nokta, leke, çizgi, renk resim sanatının ana öğeleri Ta’lik yazıda kullanımı ile açıklayacağız.

Yukarıdaki görüşlere binaen Ta’lik yazıyı, teknik ve geleneksel yönteminden ziyade plastik yönüyle de incelemek gerekir. Ta’lik yazı sadece yazı değil aynı zamanda şekildir, resimdir, grafikdir, bu bağlamda Ta’lik yazıda plastik öğelerin kullanımını incelemek için bu öğeleri açıklamak konumuza yön verecektir.

4.1. Nokta

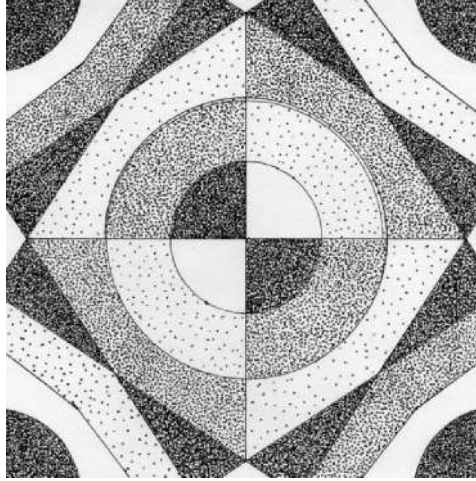
Nokta biçimi oluşturmak için kullanılan temel elemanlardan biridir. İki doğrunun kesiştiği yere denir. Görsel algıya bağlıdır. Görebildiğimiz en küçük “boyutsuzluk” noktadır¹⁶² .

Kullanım biçimine göre yoğun, seyrek, büyük, küçük ya da titreşim uyandıran algı gibi çeşitlilikler plastik değer içeren anlam katar. Optik bir yanılsama ya da fraktal bir etki yaratan tasarımlar da ortaya çıkabilir. Kısaca en küçük birim olan nokta ile sınırsız tasarımlar yapılarak plastik sanatların temelinde kendine mevki bulur.

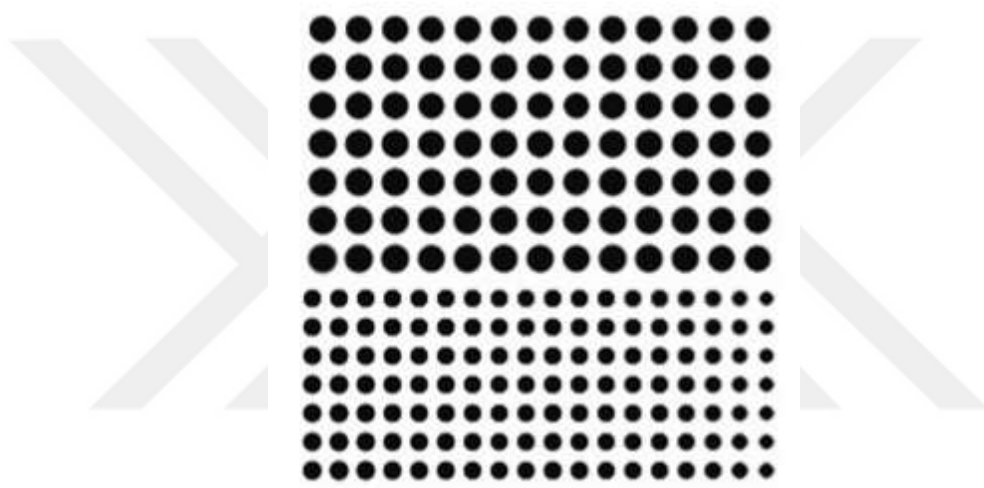
¹⁶⁰ Berk Nurullah, “İslam Yazısında Plastik ve İfade”, Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi I-II, Ankara 1955, s. 205.

¹⁶¹ Berk Nurullah, Ustalarla Konuşmalar, Ankara 1971, s. 62.

¹⁶² Atalayer Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir 1994, s. 144.



Resim 41: Nokta Çalışması (www.slideplayer.biz.tr)



Resim 42: Nokta çalışması ile optik yanılsama (www.slideplayer.biz.tr)

Her yazı çeşidinin kendine mahsus bir şekli vardır. Nasıl ki resim sanatında anatomi baş oranı ile çizilirse, nokta da harfi ölçülendirmek için kullanılır. Merhum Bedreddin Yazır'ın dediği gibi nokta “yazının tohumu”dur. Noktanın anatomisini bilmeden harfleri doğru yazabilmek için önemli bir anahtardır.

Ta'lik yazının noktasının üç köşesi düz ve bir köşesi yuvarlaktır. Nokta köşelerinin ikisi şakuli, ikisi ufki doğrultudadır. Keskin ve düz olan üç köşesiyle nokta, Ta'lik yazının yuvarlak karakterini şiddetlendirir ve ilgi çeken bir kontrast meydana getirir¹⁶³. Plastik unsur olarak baktığımızda Ta'lik noktası müstakil, iki, üç ve nadirde olsa daire şeklinde kullanılır. Nokta tasarıma göre, istif (kompozisyon) olarak boşluk doldurmak için (espas), denge, birlik gibi unsurları temsil eder.

¹⁶³ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 107.

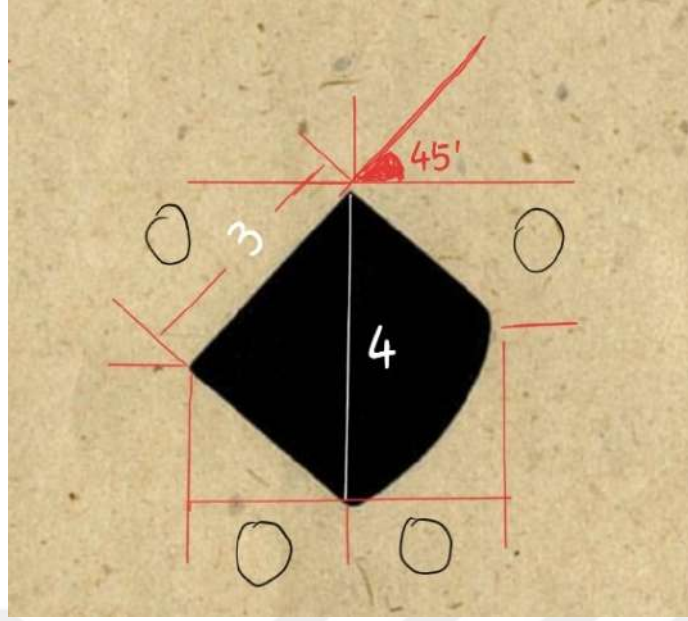


Resim 43: Hattat Mustafa Parıldar'a ait Celî Ta'lik yazı. (Arşiv)

Yazıda bulunan denge, harflerin nizamı, noktaların yerince kullanılması ile âdeta bir puzzle'ın parçaları gibi ahengi yakalamıştır. Noktaları çıkardığımız zaman (bkz. Resim 46) tasarımda eksiklik göze çarpıyor. Espas dengesi olmadığı için tasarımda denge varsa da optik algı istifin eksik olduğunu hissettiriyor.



Resim 44: Hattat Mustafa Parıldar'a ait Celî Ta'lik yazı noktalarının yazılmamış hali



Resim 45: Ta'lik noktasının incelenmesi

4.2. Çizgi

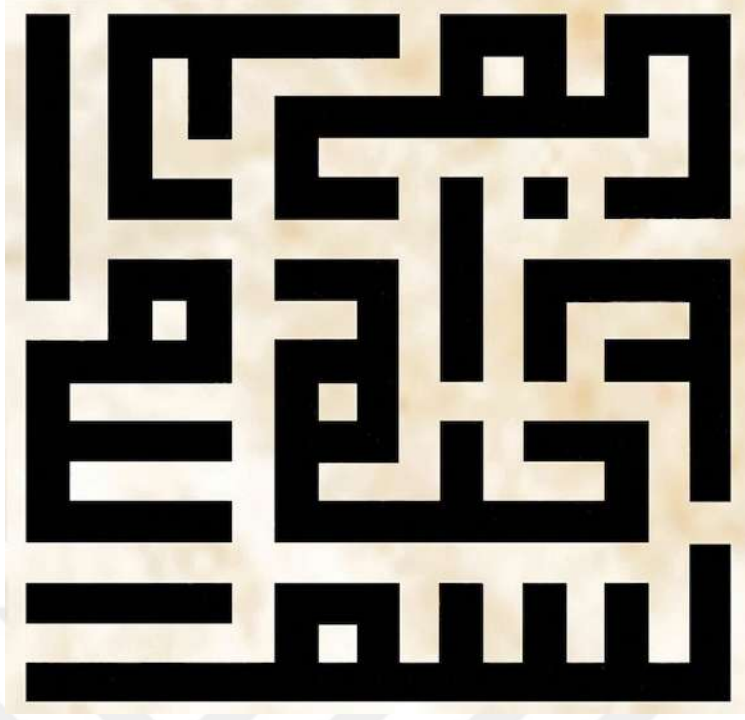
Biçim ve yüzeylerin sınırlarını çizgiyle tanımlarız. Çizgi tek boyutlu eleman olarak da ifade edilir. Çizginin eni, boyu, kalınlığı kesinlikle vardır¹⁶⁴. Geometri ya da resim sanatında kullanılan çizgiler yapısı, görüntüsü, değer ve biçimi bakımından farklılıklar içerir. Çizgi çeşitleri iki ana bölüme ayrılır:

- Düz çizgiler
- Yuvarlak çizgiler¹⁶⁵.

Düz çizgiler genellikle durağan etkidedir. Hareketsizlik göze çarpar, aynı zamanda dengeli bir görüntüsü vardır. Düz çizgiler yatay ve dikey olarak birlikte kullanıldıklarında statik durum daha da güçlenir.

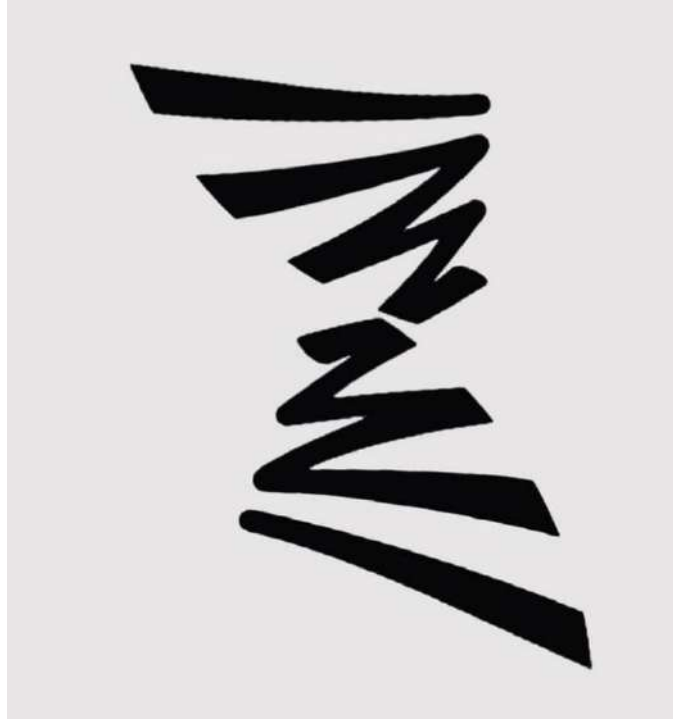
¹⁶⁴ Atalayer Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir 1994, s. 147.

¹⁶⁵ Berk Nurullah, *Resim Bilgisi*, İstanbul 1972, s. 58.



Resim 46: Mâkili besmele

Eğik çizgiler ise, düz çizgilerin aksine hareketli, ritimli ve akıcıdır.



Resim 47: "Lafzatullah" çalışma

Ta'lik yazıda yoğun kullanılan çizgiler diyagonaldır, meyil yönüne hareket etmeye yöneliktir. Eğik çizgiler atılımın yoğun olduğu öne doğru dikkati çekerler. Sağdan-sola, soldan-sağa, yukarıdan aşağıya ve diyagonal hareketle kalınlaşan çizgiler, kalınlaşma yönüne ve bu önün tersine bir iç hareketi vurgulamaktadır¹⁶⁶. Açılarının genellikle dünyanın eksen eğikliğine (63.5°) yakın derecede olması, hareketin o yönde birleşmesine sebep olur.



Resim 48: Necmeddin Okyay'a ait Ta'lik Hadis-i Şerif (Arşivden).

Çizginin metafiziği, yön, kalınlık-incelik, çokluk, teklik gibi açılardan daha kapsamlı ele alınabilir¹⁶⁷.

4. 3. Denge

Denge, insanın görsel hatta işitsel kavramında bir eksenin iki yanının simetrik olarak düzenlenmesi veya merkezden çevreye, çevreden merkeze yönelen formların görsel anlayışta düzenli bir iz bırakmasıdır¹⁶⁸.



Resim 49: Ta'lik levha (Hüves-Semiul Alim) (Arşivden).

¹⁶⁶ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 110.

¹⁶⁷ Turani Adnan, *Resim Üzerine*, Ankara 1964, s. 12; Berk Nurullah, *Resim Bilgisi*, İstanbul 1972, s. 58.

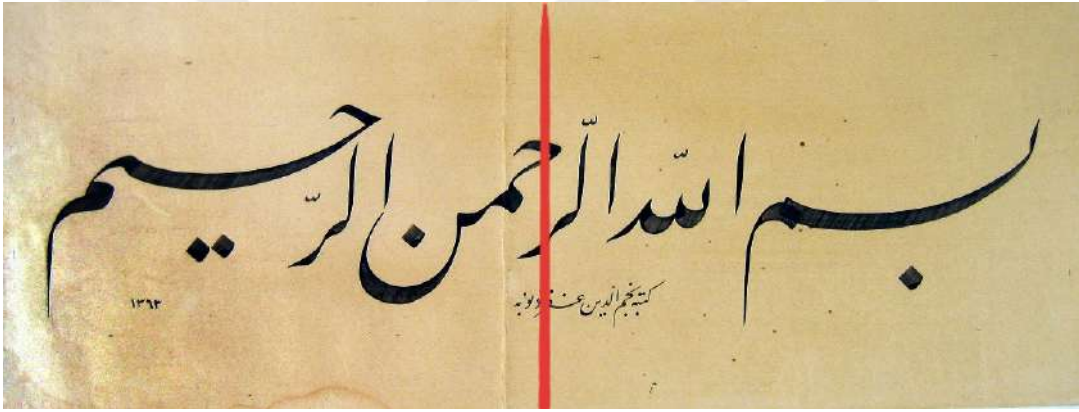
¹⁶⁸ Bigalı Şeref, *Resim Sanatı*, İstanbul 1976, s. 196.

Yazıda denge, özellikle müsennâ(aynalı) yazılarda, en başta gelen unsur olarak dikkat çekmektedir. Yatay ve dikey eksenlere ek olarak, diyagonal hareketlerle güçlenen ve zenginleşen Ta'lik yazıda denge, harekeleme kullanılmadığı için, dolu ve boş alanların dengelenmesinde de önem kazanmaktadır. Bu yüzden ki, Ta'lik istiflerdeki denge, Celi Sülüs ve öteki yazı türlerinden daha önemlidir¹⁶⁹.

Bir istifte dengesizlik göze batmıyorsa, denge sağlanmış demektir. İki tür denge vardır. Yapılan tasarımın amacı kullanılacak olan denge türünü belirler¹⁷⁰.

Simetrik Denge

Bir kompozisyonun merkezinin sağ ve sol, aşağı ve yukarı tarafta bulunan elemanların birbiri ile denk olmasıdır.



Resim 50: Necmeddin Efendi'ye ait Ta'lik besmele (Arşivden)

Asimetrik Denge

Kompozisyonun merkezinin sağ- sol ve aşağı-yukarı tarafta bulunan elemanları aynı olmasa bile birbirlerini dengeliyor ise asimetrik denge olur.

¹⁶⁹ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 120.

¹⁷⁰ Güngör Hulusi, *Temel Tasar*, İstanbul 1972, s. 102.



Resim 51: Sami Efendi'ye ait Ta'lik levha (El Mülkillah) (Arşivden).

İstif merkezden hayali bir çizgi çizildiğinde simetriyi sağlayacak harfler karşılıksız görünse de, “el-mülk” ve “lafzatullah” kelimeleri birbirini dengeleyerek asimetrik bir denge oluşmuştur.

4 .4. Birlik

Birtakım biçimlerin bir araya gelerek dengeli bir bütün olarak ortaya çıkmasıyla birlik ortaya çıkmıştır¹⁷¹.

Sanat eseri birlik içerisinde olmalıdır. Birliğe ulaşmak için tekrarlardan, benzer parçaların ahenginden yararlanılmalıdır. Eser bir alanla sınırlandırılmalıdır. Birlik plastik unsurları (nokta, çizgi, yön, denge, biçim, ara'lık, leke vs.) kapsayan bir ögedir. Bu bakımdan eserde var olan unsurlar belirli ahenk içerisinde ise bu birliğin varlığına da delildir.

ای دل من چون سبزی می طمع اشیا دین نقش آن کل چون کین پنهان میان جان کین

ای که می جوید جان آن حسن آن شمع جمال چون ذی آتش ز جان بان جان بان کین

Resim 52: Birlik ve ritim öğelerini içerisinde barındıran Ta'lik çalışma.

¹⁷¹ Wolffling Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, İstanbul 1990, s. 185.

Eserde, yazı dikdörtgen bir alanda iki satır üzerine yazılmıştır. Çanaklı harfler (ye, nun, lam, sin) belirli bir ritimle denge göz önüne alınarak istif yapılmıştır. Noktaların aşağı ve yukarıda orantılı olması bu unsurlarla beraber birlik içerisinde algılanır.

4. 5. Ritim

Sanatta plastik unsurların, tasarım içerisindeki armonisidir. Matematiksel bir dille ritim, tüm unsurları kapsar. Sanat eserinde ritim olmazsa estetik olmaz.

Ta'lik yazıda ritmi, yazılış yönünden aramalıyız. Sağdan sola giden yazıda ritim de o yöndedir. Nurullah Berk yazı sanatımız ile ilgili, “Yazı, sanki plastik bir önermedir. Aynı zamanda çizginin “müzikal” ruhunu da açığa vurur. O derecedir ki, bir bestekâr yahut bir müzikolog, bazı yazıların nota ile karşılığını bulabilir. Karahisari'nin kağıttan el kaldırmadan ritmini döktüğü bir besmele, bir müzikal cümle” kadar sesli ve ahenklidir¹⁷²” ifadeleri ile adeta yazıdaki ritmi anlatmıştır.

¹⁷² Berk Nurullah, “İslâm Yazısında Plastik ve İfade”, Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi I-II, Ankara 1955, s. 208.

5. TÜRK TALİK SANATININ ANATOMİK YAPISI

Arap yazısı, İslâmiyet ile birlikte hat sanatı hüviyetini kazanmıştır. Bu yazıyı sanat yapan birlik, ritim, denge, espas gibi bir takım plastik unsurların kullanılmasıdır. Medeniyet olmuş devletlerin yazılarını incelediğimizde harfler, bilinçli ya da bilinçsiz tasarım olarak dizayn edilmiştir. Genellikle modülasyona başvurulmuş harfler belirli bir ahenkle birlik içerisinde. Yazıyı sanat haline getirme çabasının amacı ne olabilirdi? Elbette insanın fitrattan gelen algıları sanata yön vermiştir. Nusret Çam bu konuda estetik ve sanat duygusunun fitrattan olduğunu işaret ederek şöyle demektedir.

“İnsanı tam olarak tanımak için tutulması gereken yollardan bir tanesi, davranışlarını henüz dini ve sosyal baskılardan azade en samimi bir şekilde dile getiren 3-5 yaşlarındaki çocukların faaliyetlerini gözlemek olmalıdır. Çünkü bu çağdaki çocukla, doğuştan sahip oldukları içgüdülerini, melekelerini ve kabiliyetlerini, içlerinden geldiği gibi hareket ederek en saf şekilde sergilerler. Bu davranışlar onlar için hem bir oyun, hem de yetişkinlik çağlarındaki faaliyetleri için bir alıştırmadır. Bir kimse dini ve sosyal baskıların henüz teşekkül etmediği o çağlarda mutlaka şarkı söylemiş, resim yapmış, bir ritim eşliğinde oynamış, çamurdan figürler yapmış, ev inşa etmiştir. İşte insanın bu gibi faaliyetleri, onda güzellik ve sanat duygusunun fitri olduğunun güzel bir işaretidir¹⁷³.”

Kur'an-ı Kerim'de; “Biz, Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah'ınkinden daha güzel olan kimdir? Biz ona ibadet edenleriz.¹⁷⁴” (Bakara/138), “Gerçekten de biz, insanı, en güzel bir surete sahip olarak yarattık.¹⁷⁵” (Tin/4) ayetlerinde bahsedilen “güzellik” kelimesi Allah'ın inanan kullarına bu şekilde hitap etmesi, bizlerin güzel ve zıddını ayırt edebileceğimiz fitrata sahip olduğumuz manasına gelir.

Fitrî olan bu yeti insana ürettiği sanatta yön veren gizli bir rehber olmuştur. İnsanın içerisinde yanan bu meşale onu hep daha güzele doğru yöneltmiştir. Güzeli ararken somut olarak ele alabileceğimiz en önemli konulardan biri estetik diğeri ise altın orandır. Estetik güzelin bilimidir. Altın oran ise gözümüze hoş gelen hemen hemen her şeyde var olan orandır. Bu bölümde bahsettiğimiz konular üzerine açıklamalarda bulunarak Ta'lik yazının harf anatomilerinde bu başlıklara yön vermeye çalışacağız.

5.1. Sanatta Estetik Kavramı:

¹⁷³ Çam Nusret, İslamda Sanat Resim ve Mimari, Ankara 1994, s. 17.

¹⁷⁴ Diyanet İşleri Meali, Bakara 138.

¹⁷⁵ Gölpınarlı Abdülbaki, Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, İstanbul 2007, s. 596.

Estetik kelimesinin Yunanca aslı, duygularla ve özellikle hissederek algılamak anlamına gelir. Estetik tecrübe, bizim hayvanlarla ve bitkilerle paylaştığımız ve akıl dışı bir kuvvedir. Estetik nefis bizim ruhi bileşimimizin eşyayı “duyumlayan” ve eşyaya tepkide bulunan bir cüzüdüdür. Bir başka deyişle bizim duyuşal parçamızdır¹⁷⁶.

Estetiğın konusu tek kelimeyle “güzellik”tir. İnsanoğlu yaşadığı âlemde sadece “doğruyu” ve “iyiyi” değil, aynı zamanda güzeli de arar¹⁷⁷. Bazı kaynaklar ise estetiğın yalnızca güzellikle ifade edilemeyeceğinden bahseder. Estetik insanın çevresinde yatan, insanın içinde oluşturduğı ve gerçekliğı yansıtan sanatta saptanabilen tüm değerlerin zenginliğini araştıran bilimdir¹⁷⁸.

Bir yandan da sanatta estetik kavramından ziyade retorik (hitabet) kavramının kullanılması düşüncesinde kaynaklara rastlanır. Bu düşünceye ait bazı açıklamalar şöyledir: “Platon ve Aristoteles retorikle hakikate etkililik kazandırmayı” kastetmektedir. Dolayısıyla benim iddiam şudur: Biz herhangi bir sanat eserini kullanmayı veya anlamayı teklif ediyorsak, mevcut kullanımındaki “estetik” terimini terk etmeli ve “retoriğe” dönmeliyiz¹⁷⁹.

Yaklaşım doğrultusunda retorik düşüncesine plastik sanatlarda yer verilebilir, lakin plastik sanatları estetik düşüncesinden tamamen sıyırmak olmaz. Sanat hem temaşadır hem dildir. Bir yönden sanat eserinin belâgat yönünün olduğı mutlakdır.

Sanattaki estetik olayları algılama gücü; beğenin gelişimiyle bağımlıdır. Bir anda estetik coşkuları ve hazları uyandırır¹⁸⁰. Estetik bireyin tüm objektif değerlerden arınarak kendi sübjektifliğı içinde elde etmiş olduğı bir yolla, aşama aşama mutlak güzele ulaşma çabasıdır¹⁸¹.

Güzel şeyler “algılandıklarında zevk uyandıran” şeylerdir. Güzellik, “bilinmesi zevk verendir. Aziz Thomas’ın çeşitli metinlerindeki değerlendirmeleri güzelliğı belirleyen şey, güzel gören bilge bir bakışla ilişkisidir¹⁸².

Estetiğın ilk adımı doğru algılamaktır. Bu adım atıldıktan sonra estetik yargıların oluşumu başlar¹⁸³. Estetik değerlerle ilgilenir. Bundan dolayı estetik için değer güzeldir.

¹⁷⁶ Keeble Brian, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Çev: Tahir Uluç, İstanbul 2014, s.70.; Ziss Avner, *Estetik Gerçekliğı Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Çev: Yakup Şahan, İstanbul 2011, s. 1.

¹⁷⁷ Arvası S. Ahmet, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*, İstanbul 1998, s. 107.

¹⁷⁸ Kagan S. Moissej, *Estetik Ve Sanat Notları*, Çev: Aziz Çalışlar, İzmir 2010, s. 15.

¹⁷⁹ Keeble Brian, *Her İnsan Bir Sanatçıdır*, Çev: Tahir Uluç, İstanbul 2014, s. 71.

¹⁸⁰ Ziss Avner, *Estetik Gerçekliğı Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Çev: Yakup Şahan, İstanbul 2011, s. 214.

¹⁸¹ Arvası S. Ahmet, *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*, İstanbul 1986, s. 101.

¹⁸² Eco Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul 2009, s. 127.

5. 2. Ta'lik Yazıda Estetik

Estetiğin temel değeri güzeldir. Estetik, güzellik arayışı ve güzelliğin bilimidir¹⁸⁴. Yazının da estetik bir sanat haline gelmesi için güzeli temelinde oluşturması gerekmektedir. Bunun için yukarıda bahsettiğimiz birlik, denge gibi kavramları bünyesinde barındırmalıdır. Unsurların varlığı güzelliği sağlayan bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Bununla birlikte, her harfin kendine mahsus ölçüsü, anatomik yapısı, harflerin başta, ortada, sonda yazılış farklılığı hat sanatının kendi içindeki estetik şartlardandır. Harfleri tek bir modül etrafında toplamak, kalem genişliğini nokta ölçülerle tok ve cılız görünmemesi için temele almak, böylelikle yazının akıcı (seyyal) ve doğal görünümüne sahip olması yazının estetik temelini sağlar. Bu temel üzerine tasarımlar yapılır. Bu noktada kalemin ağız genişliği ve ortaya çıkan harfin sağlam yapıda olması önemli bir konudur. Güzelliğin şartlarından olan ölçü yazı içinde önem teşkil eder. Harflerin ahenkli bir tavırda olmasında yazının noktası birim olarak kabul edilir. Buradan hareketle harf kendi ölçüsüne kavuşarak kusursuza doğru ilerlemiş olur.

Yazının en önemli güzellik kıstası harf bünyelerinin en, boy, incelik ve kalınlıkları arasındaki uygun olması, harflerin diğer harflerle ve kelime içinde birbirlerine olan uyumunu ifade eden nispet, farklı formlar içine hattatların istek ve tefekkürüyle en üst düzeyde ortaya koydukları istif/kompozisyon, enfüsî ve afâkî estetik; geleneklerin, maddi ve manevi kültür değerlerinin sanatkâr üzerinde bıraktığı duygu, sezgi ve düşüncüler, hat eserlerinin meydana getirilmesinde vazgeçilmez güzellik unsurlarıdır. Ama, bütün bunların sanatkârın kabiliyetiyle birleşerek toplandığı ve aktarıldığı yer, kalemin ağzıdır. Ayrıca, hat sanatında maddi ve psikolojik kriterlerin tamamlayıcısı olarak ritim, revnâk (gözelcılık), halâvet (tatlılık, letafet) gibi hususlar da bizzat elin kaleme aktardığı güzelliklerdir¹⁸⁵.

5. 3. Altın Oran

Altın Oran, ilk kez Euclid tarafından M.Ö.300'lü yıllarda keşfedilmiştir. Euclid: "Bir doğru parçasını öyle bir noktadan ikiye ayıralım ki; büyük parçanın küçük parçaya oranı ve büyük parçanın bütüne oranına eşit olsun." diyerek, matematik dünyasına önemli bir bilimsel buluş bırakmıştır. Doğru parçasının uzunluğu ne olursa olsun bu işlem yapıldığında oran 1,618 çıkmaktadır. Euclid bu orana 'extreme and mean ratio' adını vermiştir¹⁸⁶. Altın oranı anlatmanın diğer yolu Fibonacci sayılarıdır. Bu sayı dizisinde her sayı kendinden önce gelen

¹⁸³ Arnheim Rudolf, *Görsel Düşünme*, Çev: Rahmi Ögdül, İstanbul 2009, s. 15.

¹⁸⁴ Yıldırım Mustafa, *İslam Sanatı ve Estetiğin Temelleri*, Ankara 2012, s. 16

¹⁸⁵ Günüş Fevzi, "Kuran-ı Kerim kitabedinin estetik temelleri", İSTEM, Konya 2010, s. 16, s. 141.

¹⁸⁶ Livio Mario, *The Golden Ratio*, U.S.A., Broadway Books, s. 34.

iki sayının toplamına eşittir. Bu dizilim VI. Yüzyıldan bu yana Hintli matematikçiler tarafından bilinirken Avrupa'ya Fibonacci tarafından Rönesans dönemi ile girmiştir. Altın oran “Fi” (Φ) simgesiyle gösterilir¹⁸⁷.

Doğada hiçbir şartta bozulmayan ya da başka bir elementle birleşmeyen altın madeni ile bu oran sisteminin de kusursuz olması “altın oran (Golden Section)” adını almasına neden olmuştur.

Bu orana bu sembolü ve ismi veren kişi Amerikalı matematikçi Mark Barr'dır. İngilizce'de Phi sayısı olarak geçen altın orana bu ismin verilmesindeki neden Phidias'tır. Kendisi ünlü bir Yunan heykeltıraştır ve Parthenon ve Zeus tapınaklarındaki tasarımlarında altın oranı kullandığı keşfedilmiştir¹⁸⁸.

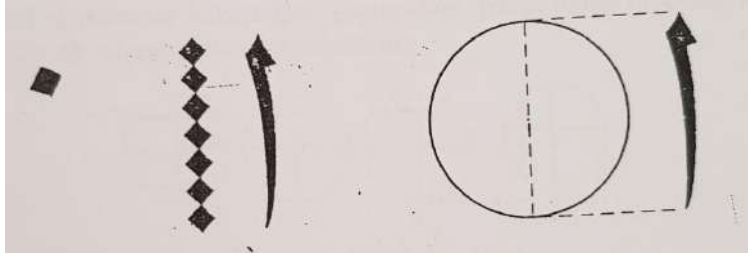
Rönesans sanatçıları, Altın Oran'ı resimlerinde ve heykellerinde, denge ve güzelliği elde etmek için yoğun bir şekilde kullandılar. Leonardo Da Vinci bunu, Son Akşam Yemeği resminin tüm temel oranlarını, Mesih'in ve uygulayıcıların oturduğu masanın boyutlarından, arka plandaki duvarların ve pencerelerin oranlarına kadar tanımlamak için kullandı. Güneş etrafındaki gezegenlerin yörüngelerinin eliptik doğasını keşfeden Johannes Kepler (MS 1571-1630), İlahi Yanlısı kavramını da yansıtır. İlk kişi olduğuna inanılan Martin Ohm (1792–1872), bu oranı açıklamak için “Altıncı Schnitt” terimini Altın Bölüm olarak kullandı. Phi terimi, eserlerinde bu oranı belirlemek için Yunanca Phi harfini kullanan Amerikalı matematikçi Mark Barr'a kadar 1900'lerden önce kullanılmamıştır. Bu zamana kadar her yerde bulunan oran, İlahi Oranın yanı sıra Altın Ortalama, Altın Bölüm ve Altın Oran olarak da bilinirdi. Oran, gerçek dünya ve evrenin güzelliği ve maneviyatı daha derinlemesine bir kapı açmak için eşsiz özellikleri nedeniyle Altın ve İlahi olarak söylenir¹⁸⁹.

Hat sanatında bazı yazı çeşitlerinde bu orandan bahsetmek mümkündür. İbn-i Mukle'nin hat sanatında birim boyut ve orantıyı kullanması özellikle Sülüs yazıda kilometre taşı olmuştur. Elif harfin modül olarak kullanan İbn-i Mukle, noktayı harflerin ortaya çıkışında temel ölçü olarak kullanmıştır. Elif modülünde genellikle beş ile yedi nokta arasında ölçüleştirilmiştir. Harflerin geometrik formları bu şekilde uygulanmıştır.

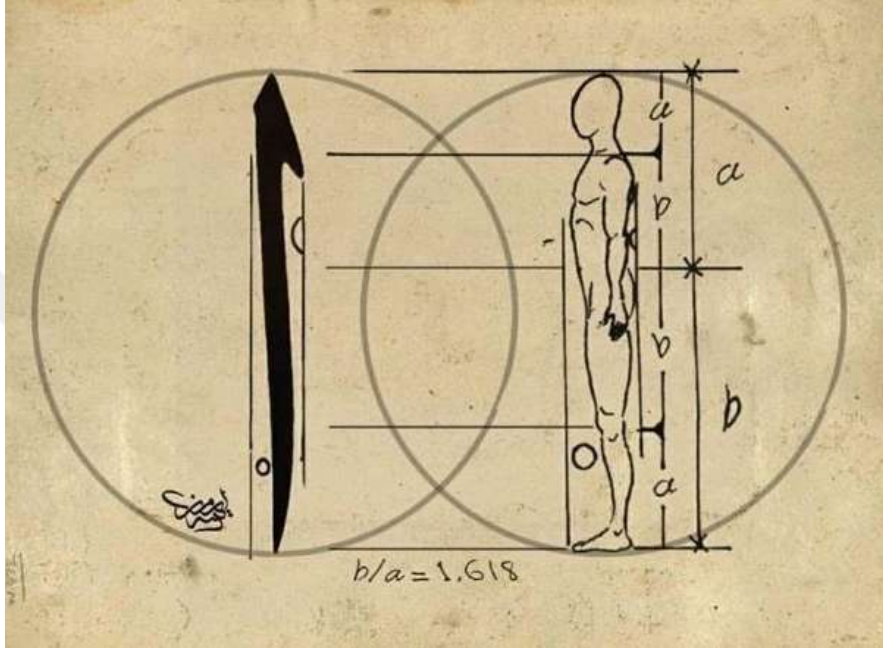
¹⁸⁷ Akçağıl Şamil, Fibonacci Sayıları ve Altın Oran, *Ba'likesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, Ba'likesir 2005, s. 127.

¹⁸⁸ Livio Mario, *The Golden Ratio, U.S.A.*, Broadway Books, s. 34.

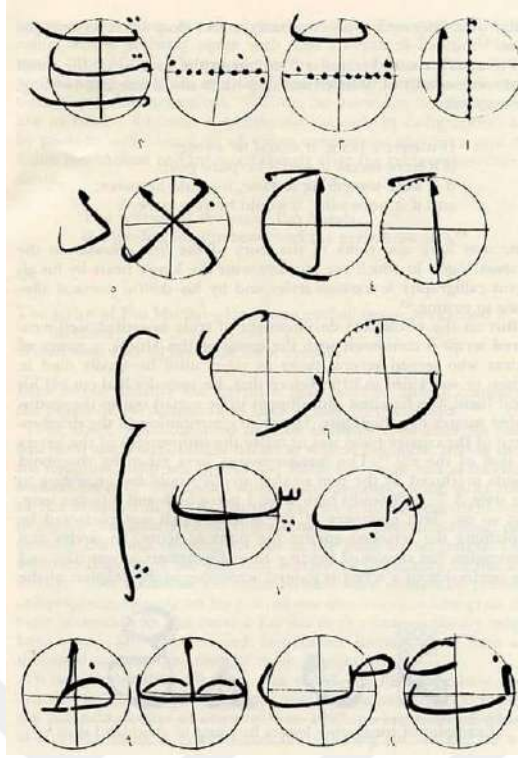
¹⁸⁹ Ashafie Amir, Akhtaruzzaman Md. Geometrical Substantion of Phi, “The Golden Ratio and The Baroque of Nature, Architecture, Design and Engineering”, *International Journal of Arts*, s. 1, Malaysia 2011, s. 1.



Resim 53: İbn-i Mukle'nin Elif modülü (Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul, 1994, s. 132.).

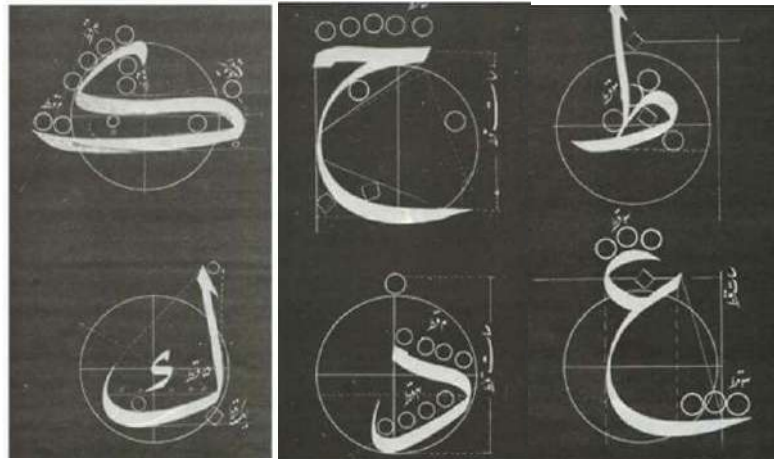


Resim 54: Elif modülü ve Resim sanatında kullanılan anatomik oranın kesişimi altın oranı ifade eder. (Hattat Hüseyin Öksüz dijital Arşivinden)



Resim 55: Muhammed b. Ali b. Süleyman Râvendi (*Rahat-üs -Sudur ve Ayet üs-Surur*; Çev. Ahmet Ateş, Ankara 1960, s. 411).

Râvendi (ö. 1207)¹⁹⁰ eserinde harfleri nokta, elif ve standart bir daireye göre yazmıştır. Günümüzde de harfler bu şekilde nizama sokulmuş, geometrinin eşsiz büyüğü ile birlikte estetik bir hüviyet kazanmıştır. Plastik açıdan, parça- bütün ilişkisi, oran, dengeyi harflerin intizamında bulabiliriz.



Resim 56: Bazı Sülüs harflerin daire ile yerleşimi. (Arşivden)

¹⁹⁰ Tarihçi, bkz. Özeydın Abdülkerim, "Râvendi, Muhammed b. Ali", *TDVİA*, İstanbul 2007, c. 34, s. 471.

5. 4. Ta'lik Yazıda Altın Oran

Hat sanatında harfler için ölçü önemlidir yazılarda belirli ölçülere göre hareket edilir. Tabiatdaki estetiğin “altın oran”ı ile “Sülüs”teki oran birbirine çok yakındır¹⁹¹. Altın oran doğada sarmal oranı, 1/1, 1/2, 2/3... den farklı değildir. Aynı şekilde Sülüs yazıda harfler 2/3 oranında yuvarlak yazılır.

Ta'lik yazıda, harflerin biçimini tespit etmede birim ölçü olarak yine nokta kullanılır. Genel olarak Ta'lik müfredatını teşkil eden harfler bir ile beş noktadan meydana gelirler. Ancak istisnâlar da vardır. Keşideler iki harf boyu olarak kabul edilir, ancak bazı istisnâ hallerde, daha az veya daha fazla olabilir¹⁹². Fakat bütün harflerin yapısı, nokta birim ölçü olarak alınırsa, 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10 ve 12 gibi noktaların içinde kaldığı görülecektir. Misâl olarak, elifin boyu üç noktadır ve be, te, se gibi harfler ise beşer noktadılar. Burada üç ve beş sayılarının altın sayılar oldukları ve en çok uygulanan oranlar olarak, hemen dikkat çekmektedir. Elifin be harfine oranı, keşideli be harfinin boyunun, dokuz noktaya yakın olarak çıktığını gösterecektir¹⁹³.

Böylece boyları sekiz nokta ile on üç nokta arasında değişen keşideli harflere uygulanan oranların altın sayılar olduğu, genel bir kural olmamakla beraber, dikkat çekmektedir. Keşideli harflerin (be, sin, şin, fe, kef ve ye) boyları, genel olarak on nokta olup, istif gereği olarak dokuz veya on iki nokta da olabilirler. Çanaklı ve küplü harflerin sağa ve sola giden devirli kısımlarının genişlik ve derinlikleri üçer noktadır. Mim harfinin aşağı inen bacağı, dönüş noktasından itibaren beş noktadır¹⁹⁴.

Harf yapıları ve birbirleriyle oranları Fibonacci serisi adı verilen 1/1, 1/2, 1/3, 2/3, 3/5, 5/8 gibi oranlara yaklaşmaktadır. Altın kesimin Fibonacci serisinin özel bir hali olduğu bilinmektedir. 2/3 oranının Anadolu Selçuklu taç kapılarında da uygulandığı görülmektedir¹⁹⁵.

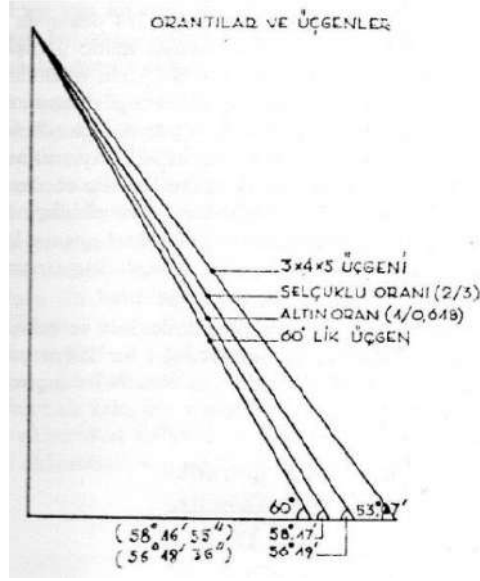
¹⁹¹ Özkafa Fatih, *İstanbul Selatin Camileri Kuşak Yazıları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2008, s. 37.

¹⁹² Yazır M. Bedrettin, *Eski Yazıları Okuma Anahtarı*, s. 135.

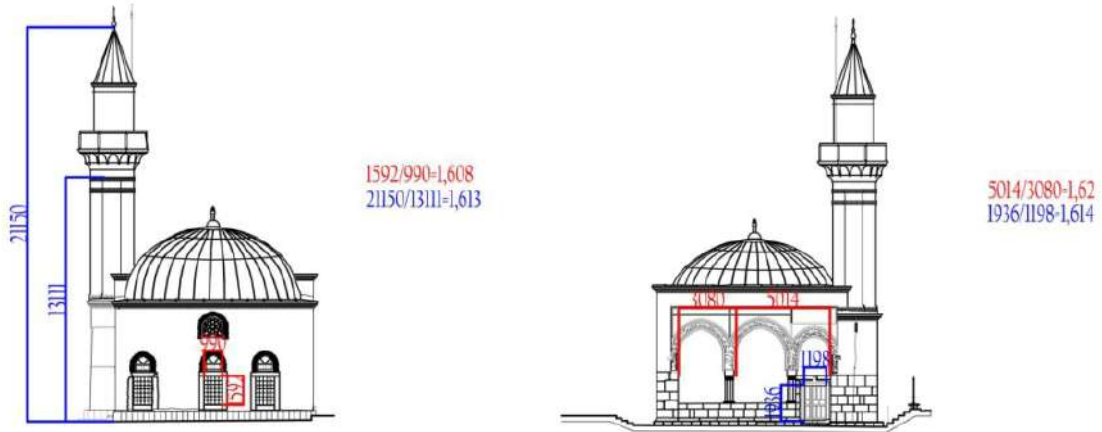
¹⁹³ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul, 1994, s. 136.

¹⁹⁴ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul, 1994, s. 136.

¹⁹⁵ Tuncer Cezmi, “Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarında Bazı Örnekler”, *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1981, c. XIII, s. 449.



Resim 57: Cezmi Tuncer'e ait Selçuklu Yapılarının oranı (Tuncer Cezmi, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarında Bazı Örnekler", Vakıflar Dergisi, Ankara 1981, c. XIII, s. 449.)



Resim 58: Konya Sırçalı Mescid (XIII. yüzyıl ikinci yarısı) Güney ve Batı cepheleri altın oran analizi (Yılmaz Elif Merve, Selçuklu Dönemi Medreselerinde Altın oran - Estetik İlişkisi: Konya Örneği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2017, s. 52)

5. 5. Ta'lik Harflerin Anatomik Yapısı

Aklam-ı sitte dışında olan Ta'lik yazıda, harflerin biçimini tespit etmede birim ölçü olarak nokta kullanılır. Genel olarak Ta'lik müfredatını teşkil eden harfler bir ile beş noktadan meydana gelirler. Ancak istisnâlar da vardır. Keşîdeler iki harf boyu olarak kabul edilir, ancak bazı istisnâ hallerde, daha az veya daha fazla olabilir¹⁹⁶. Fakat bütün harflerin yapısı, nokta birim ölçü alınırsa, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 ve 12 gibi noktaların içinde kaldığı görülecektir¹⁹⁷.

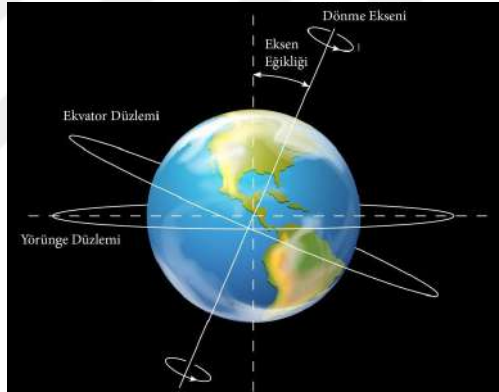
¹⁹⁶ Yazır Mahmud Bedrettin, *Eski Yazıları Okuma Anahtarı*, İstanbul 1942, s. 135.

¹⁹⁷ Boydaş Nihat, *Ta'lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım*, İstanbul 1994, s. 136.

Ayrıca çanaklı harflerin çanak kısmında ve harflerin başlangıç yönünde hayali çizgilerle; eksen eğikliği ($22,1^\circ/24.5^\circ$) dışında kalan açığı (65.5°) yakalamakta mümkündür.

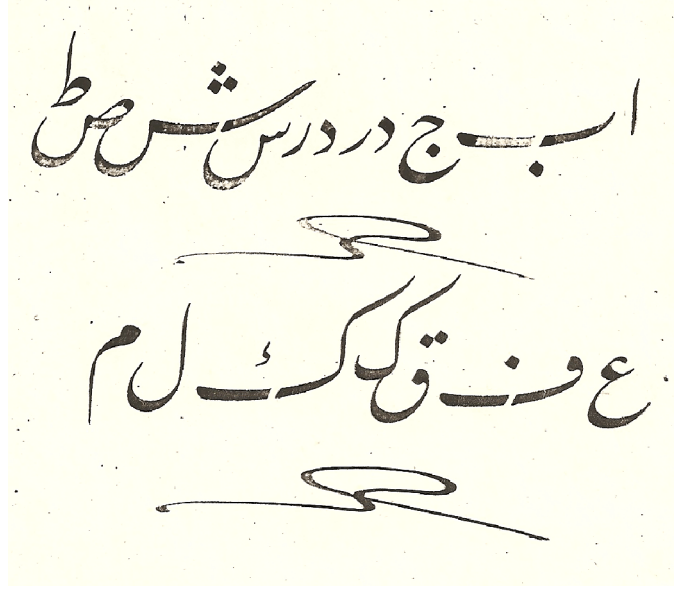


Resim 59: Hulusi Efendi'ye ait Ta'lik harf çıkartmaları (Sami Tokgöz Koleksiyonu).



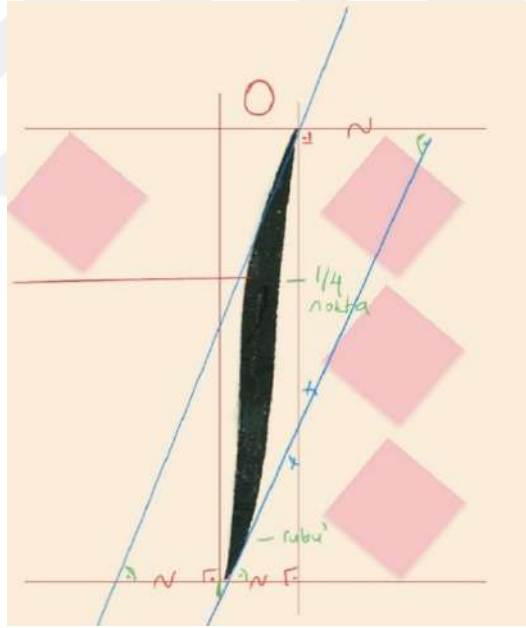
Resim 60: Dünyanın eksen eğikliği

Ta'lik kalem; tam, yarım, üçte iki, üçte bir ve dörtte bir olmak üzere beş çeşit hareket sahasına sahiptir. Kalem bu beş hareket içerisinde ya da bunlardan birisiyle hareket ettirir. Bu beş hareketi yerinde yapabilmek için kalem vahşi ve ünsî kısımlarıyla adeta dans ettirilir. Kalem sürekli döndürülerek ve hareketle yazılarak doğası gereği inceden kalına, kalından inceye geçer. Hareket çeşitlerini anlamadan harflerin yapısına tam vâkıf olmak güçtür. Bu başlık altında kalem hareketlerine, harf ölçülerine, harflerin başta-sonda ve ortada yazılışlarına yer vereceğiz.



Resim 61: Sami Efendi Elifba meşki (Hattat Hüseyin Öksüz dijital arşiv).

ELİF HARFİ:



Resim 62: Elif harfinin anatomik yapısı.

Elif, üç nokta boyundadır. Mıstara (satur çizgisi) bir nokta mesafe kalacak şekilde yazılır. Boy ölçüsü ile üstü yarım nokta sağ tarafa eğiktir, bu meyil bir nokta ile oranlanır. Kuyruğu baş kısmın aksine sola meyillidir. Harf kalemin tam ağzı ile yazılmaz. Ta'lik kalemi vahşi ve ünsî kısmı eşit olarak hakk' edilir. Eğikliği ise Sülüs kalemine nazaran daha düzdür. Harfin başlangıcında kalem 63.5'lik açıyla tutulur, bu eğim eksen eğikliği ile eklipitik

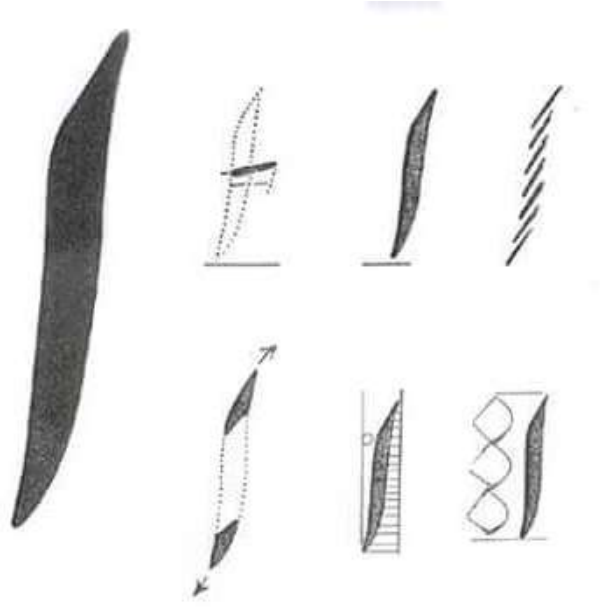
(yörünge) düzlem arasındaki açığa (66,33') yakın bir derecedir. Eğimin dönüş noktası ile bitiş noktasındaki oran (1/3) ise bize altın oranı verir.

Harf başlangıcı ile bitiş noktasından çizilen doğru çizgi birbirine paraleldir. Aralarındaki mesafe nısf (yarım) noktadır. Elif, Ta'lik kalemine ait olan beş kalemden ikisi kullanılmıştır. Bunlar Rubu'(1/4) kalem ve Sülüs (1/3) kalem hareketleridir.



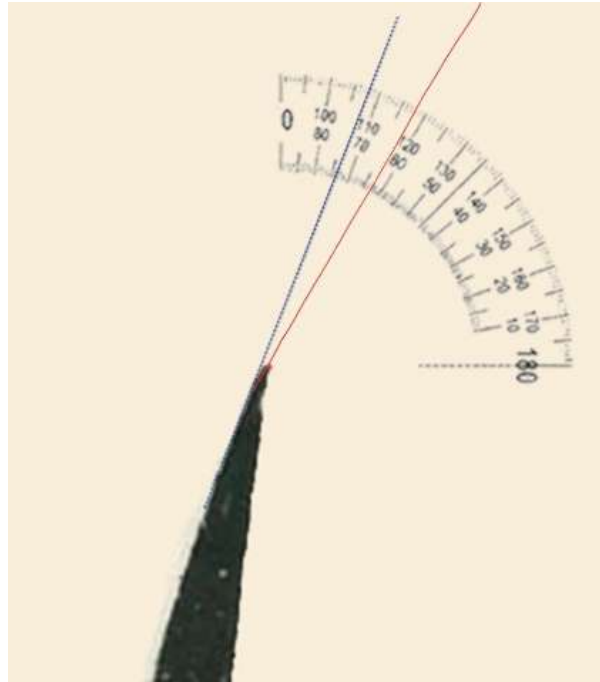
Resim 63: Elif harfi ortada yazılışı “el-Melik”. Hattat: Sami Efendi (Arşivden).

Elif, sonda soldan sağa ve yukarı doğru bir nokta meyille yazılır. Son kısımda kalem ağzı görünür. Boyu ise sağ taraftan üç, sol taraftan dört noktadır. Harfin ortada yazılışı yoktur.



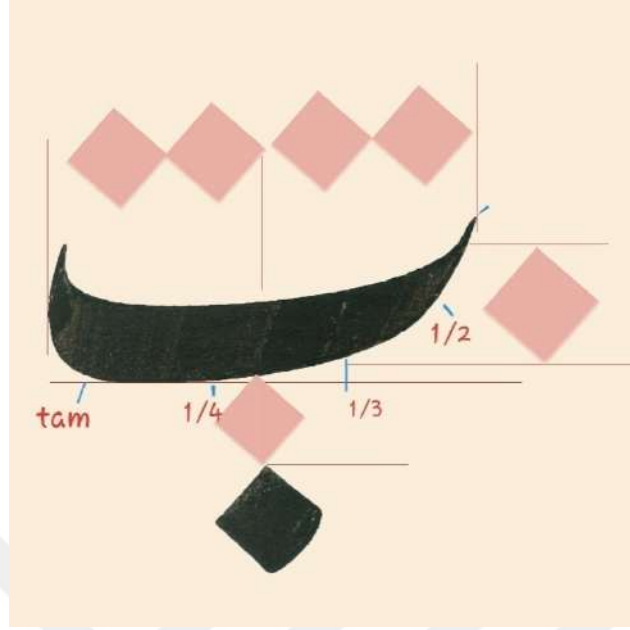
Resim 64: İran Ta'liki "elif" harfi (Risale-i Hat).

İran Ta'liki Elif harfi kalem açısı olarak daha dik tutulur. Kalemin vahşi ve ünsi kısmı eşit şekilde kağıda temas ettirilerek ta'lik kaleminde var olan beş hareketin sadece iki hareketini görürüz. Vahşi kısmı ile başlayıp ünsi kısmı ile son bulan hareket vardır. Elif başlangıç noktasından ve bitiş noktasından paralel çizgiler çekilirse eşit alanlar ortaya çıkar. Temel bakımdan Türk ta'liki ile benzerlik gösterir fakat üslup olarak farklılıklar vardır. İran Ta'liki daha düz hareketlerle yazılırken Türk Ta'likinde daha verev, müdevver hareketler gözlemlenir.



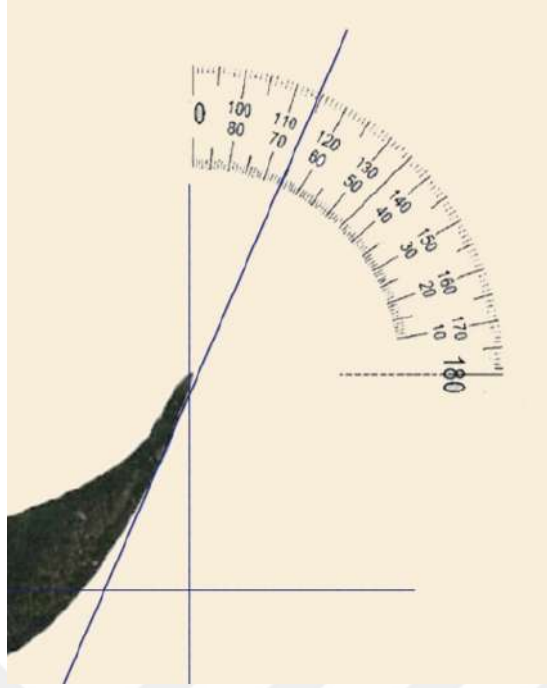
Resim 65: Elif harfinin kalem açısı 63.5°.

BA HARFİ:

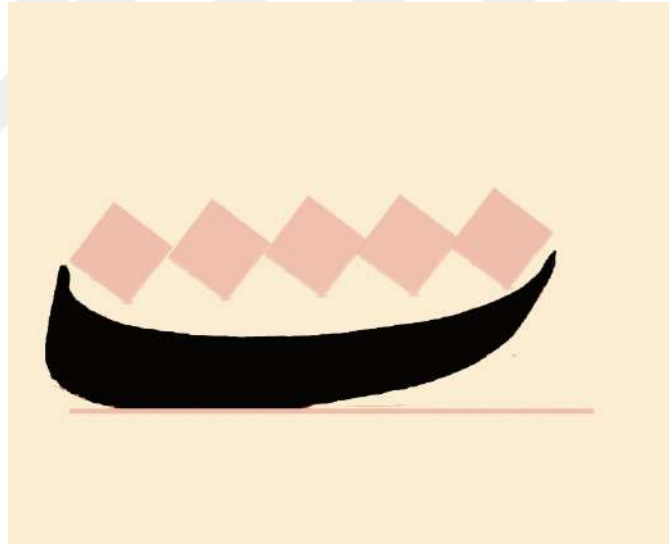


Resim 66: Ba harfinin anatomik yapısı.

Ba harfi keşideli ve kısa şekilde yazılabilir. Kısa ba harfi ekseriyette dört ya da üç nokta olur. Harfin başlangıcı 63.5' lik açı ile başlayarak ilk nokta ölçüsünün $\frac{1}{4}$ 'ünde kalınlaşmaya başlar. Harfin son kısmı ise eşek arısı kuyruğuna benzer. Kuyruk kısmı son noktanın yarısında tam kalem ölçüsü ile başlar ve kavisin sonunda sivrice bırakılır. Keşideli ba harfi ise on ila on iki nokta ölçüsündedir. Başlangıç kısmı kısa ba ile aynı başlayıp mıstardan bir buçuk nokta yukarıda başlar, kuyruk kısmı ise tam kalem ölçüsünde başlangıçtan bir nokta aşağıda bırakılır. Keşide kavis olarak bir dairenin ekseni şeklinde yapılır.

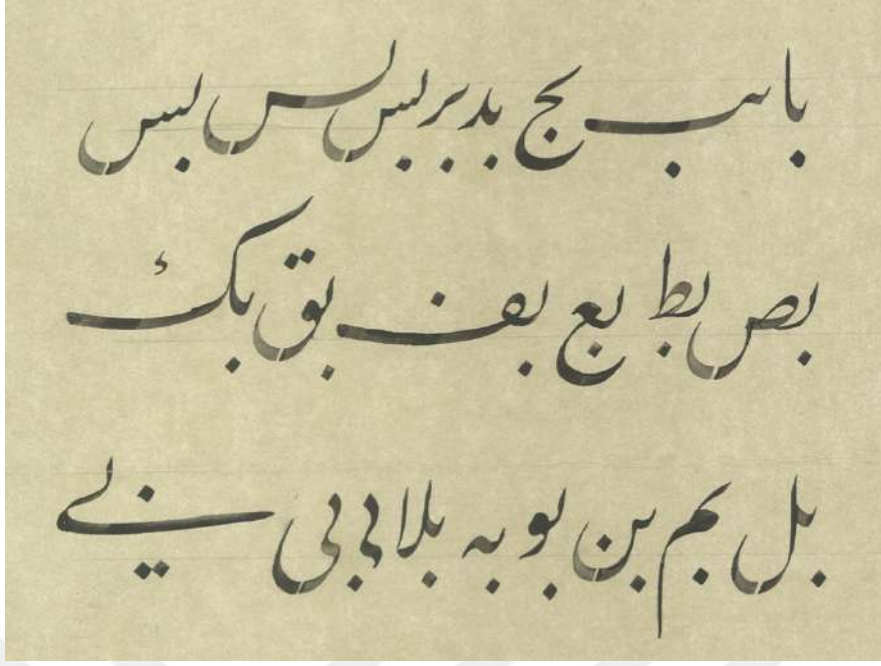


Resim 67: Ba harfinin kalem açısı.



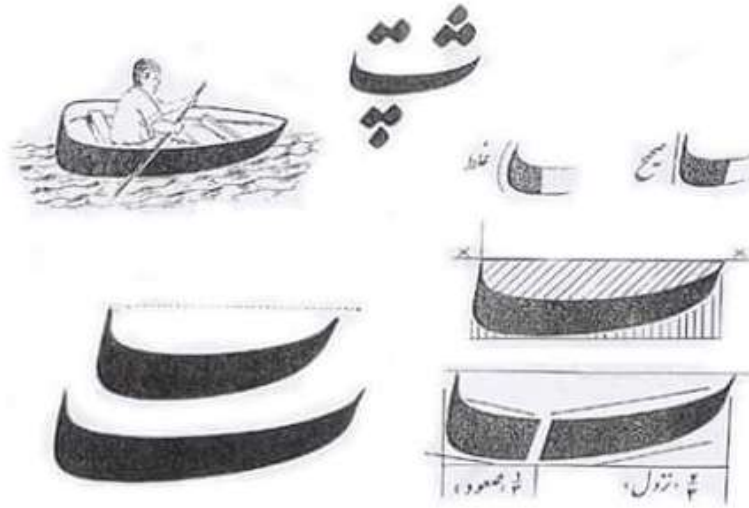
Resim 68: İran üslûbu Ba harfi.

İran Ta'liki Ba harfi kuyruk kısmı satıra paralel giderken Türk Ta'likinde satır çizgisinden aşağı yönde hareket eder. Kalem hareketleri aynıdır. Keşideli Ba dokuz ila on nokta ölçüde keşideye sahiptir. Kalem açısı 63.5° dir. Bitiş küt bırakılarak kalem dik açıyla son hareketi tamamlar.



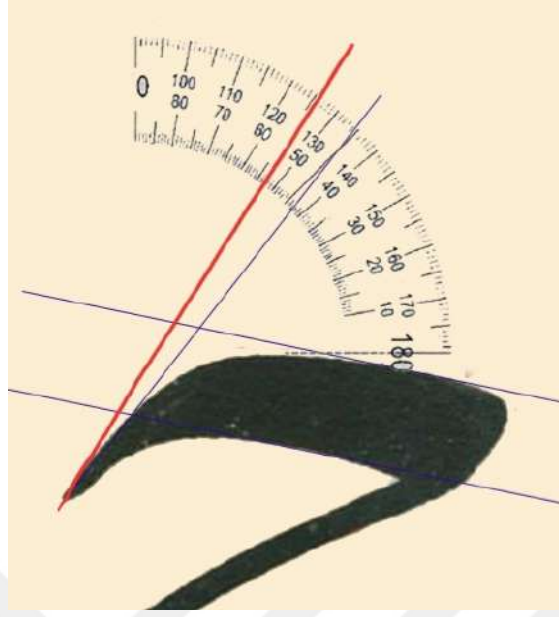
Resim 69: Ba meşki Hattat: Hüseyin Öksüz.

Ba harfinin başta yazılışı ile ilgili meşk örneğini yukarıda vermiştik (bkz. Resim 68). Kimi harflerde kalem ağzı belirlenen derecede kâğıda dokundurulup nisf kalemle hareket ettirilir. Diğer şekil ise elif harfinin minyatürü bir başlangıç ile başlamasıdır. Ya harfi ile birleşmesinde dal harfinin baş kısmını andırır biçimdedir. Görüldüğü üzere tek çeşit yazılışı yoktur.



Resim 70: İran Ta'liki "ba" harfi (Risale-i Hat).

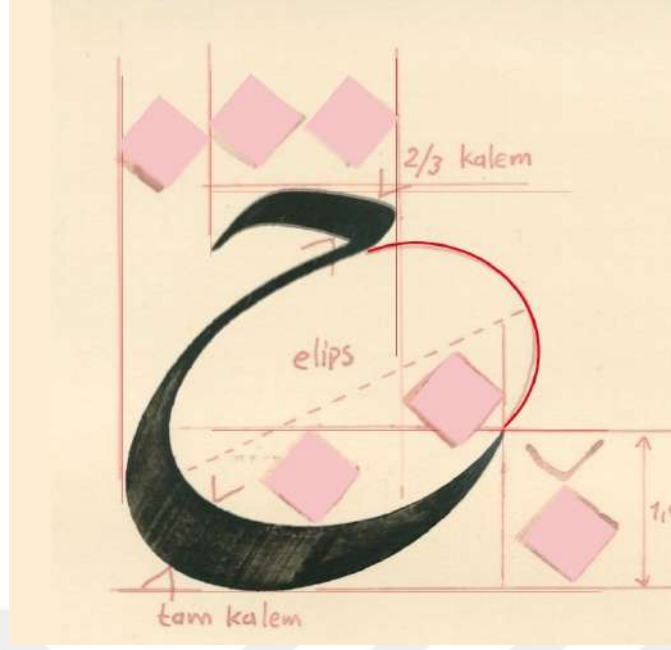
HÂ/ÇİM HARFİ:



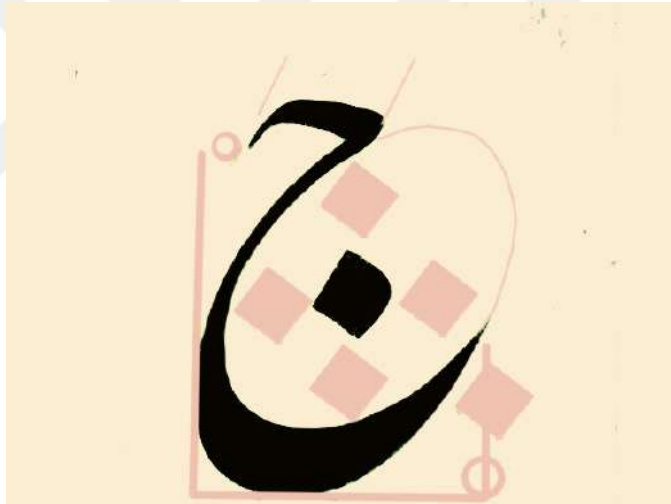
Resim 71: Cim harfinin kalem açısı.

Beş çeşit kalem hareketi kullanılır. Baş kısmı kalemin rubu' (dörtte bir) kullanılarak kendi içerisinde yarım kaleme ulaşır ve üçte bir (sülüs) ölçüde keskin bir dönüşle dörtte bir biçimde sonlanır. Baş kâseye birleştiren kısımda çengel gibi görünüm vardır. Kalemin ağzı 45' açıyla aşağıya doğru yatayda tam kalem ağzını buluncaya dek inceden kalına gider. Kâsesinde gözümüz beyaz lekeyi optik algı ile yumurtaya benzeter. Tam kalemle başlayan kâse önce üçte ikiye daha sonra yarım kaleme geçiş sağlar. Kuyruk kısmı ise kalemin dörtte biri ile sonlanır.

Harfte Ta'lik kaleminin beş hareketi mevcuttur. Buradan hareketle cim harfi başlangıç ve bitişi itibarıyla beş nokta ölçüsüne sahiptir. Harfin baş kısmı iki nokta, kâsenin başlangıç ve bitiş noktası üç nokta olmak üzere toplamda beş noktadır.



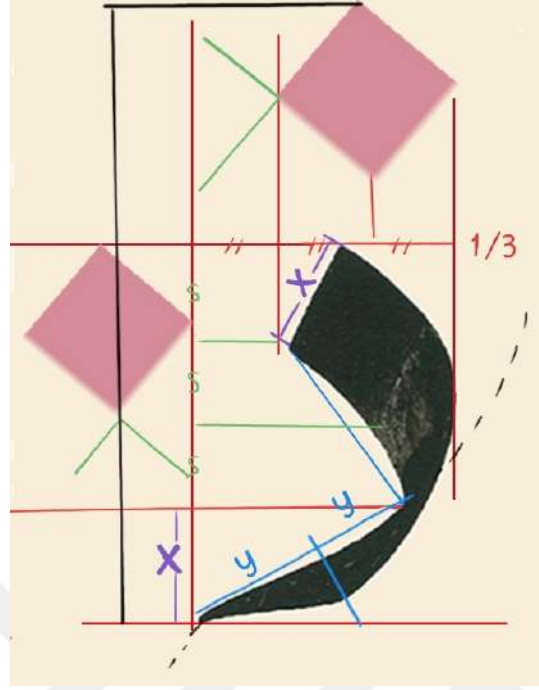
Resim 72: Cim / Ha harfi.



Resim 73: İran üslubu Cim / Ha harfi.

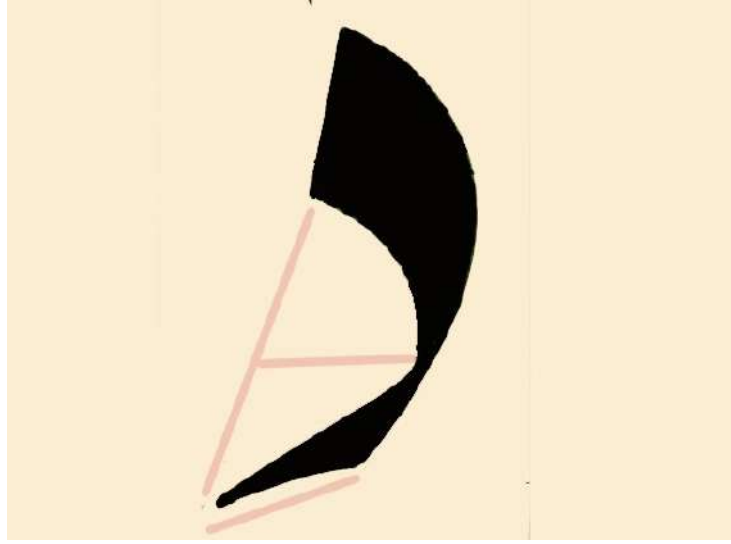
İran üslûbunda Cim başı 1.5 nokta ölçüde yazılır. Türk Ta'likinde kase iki nokta sola doğru mesafe ile elipsini oluştururken İran Ta'likinde Kasesi cim başından yarım nokta sola doğru uzatılarak elips şeklini alır. İkisinde de elipsin iç ölçüleri üç noktadır. Satıra mesafesi 1.5 noktadır.

DÂL ve RÂ HARFİ:



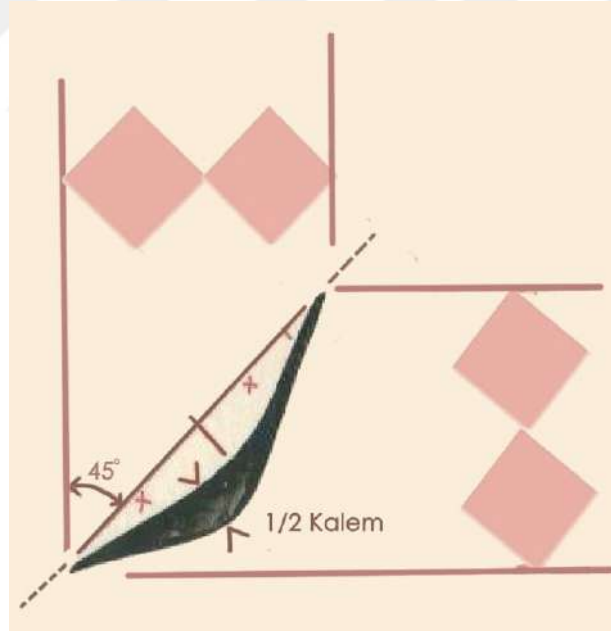
Resim 74: Dal harfi.

Dal harfinin baş kısmı 66.5° açıyla tam kalem hareket edip sağa meyille, bir nokta ölçüsü mesafesinde aşağıya doğru üçte bir kalem hareketi ile sonlanır. Etek kısmı üçte bir (sülüs) ölçüde başlar rubu' (dörtte bir) ölçüde geniş açılı bir üçgene benzer şekilde sonlanır rubu' ve sülüs kısımlar eşit ölçüde pay edilirken ikisinin birleştiği noktada nisf ölçü oluşur, Etek kısmı iç kısmında düze yakın bir yay oluşturur, serden de yarım nokta içeride biter. Eğimi düz olan dal harfi yukarıda izah edilenin aksine harfin ser'inin eğimsiz olmasıdır. İran Ta'likinde baş kısmı 68° açıyla tam kalem hareketi sağa meyille Türk üslûbuna nazaran yuvarlak bir dönüşle kalem hareketini tamamlar. Etek kısmı üçgen şeklinde yapılır.



Resim 75: İran tarzı Dal harfi.

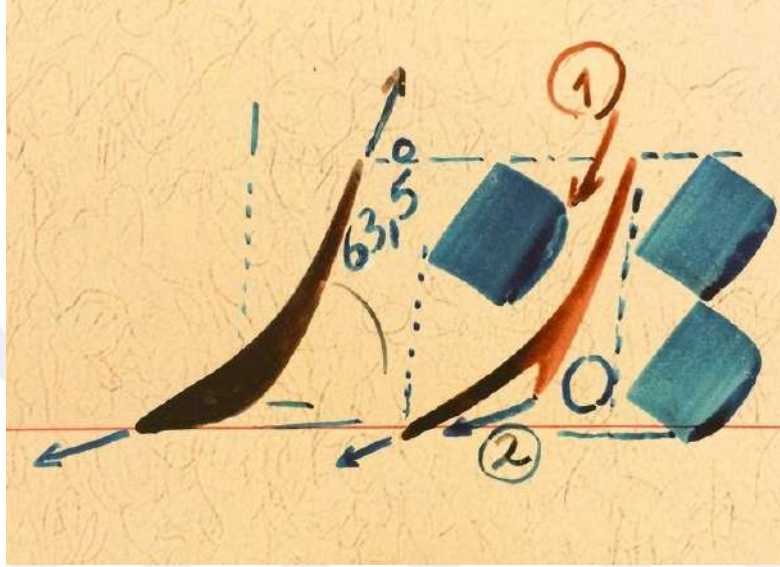
Ra ser'i ince başlayıp bir yay şeklinde sonlanır. Kuş gövdesine benzeyen ra; orta noktada sülüs kalem hareketini alır. Rubu' hareketle biter.



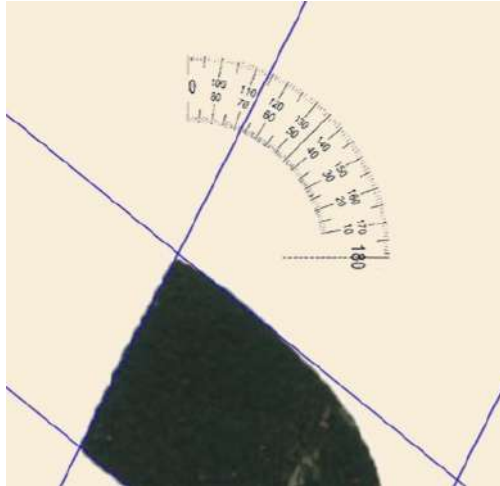
Resim 76: Ra harfi

Ra'da görülen tenazurlar şakuli(dikey) ve ufki(yatay) çizgilerin kesiştikleri noktada; harfi iki müsavi(eşit) parçaya ayırır ve oradaki açıklıklar hemen hemen birbirine benzer. Ra harfinin son kısmından 90° lik şakuli bir çizgi çekilirse Ra'nın uç kısmı açıortayı (45°) bölen kısım olur. Ra harfi başlangıç ve bitiş arası mesafe yatayda ve dikeyde iki nokta ölçüdedir.

Dış çeperinde kare geometrik elemanlar yerleştirilebilir. İç çeperde de dik açılı açıortaylardan oluşan iki eş üçgen harfin anatomik iskeletini oluşturur. İran üslubu Ra harfinde yatay ve dikeyde iki eş parça görülmez. Bitiş noktası daha kalın bırakılarak sonlanır. Türk Ta'likinde başlangıç daha müdevver (yuvarlak) yapıdayken İran'da daha düz yapıda başlar. Kalem açıları dikeyde Türk üslûbunda 72° , İran'da 63.5° , yatayda Türk üslûbunda 35° , İran'da ise 33° dir.



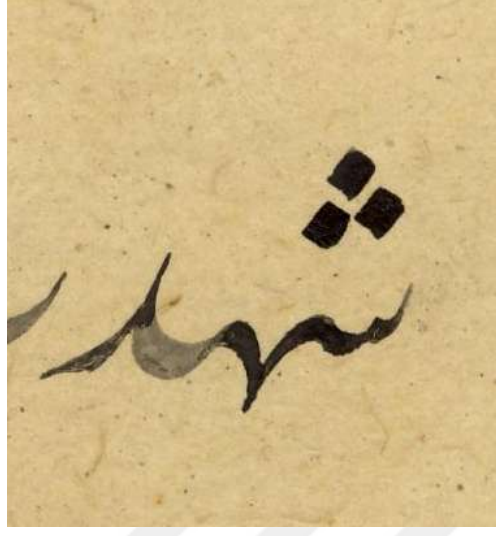
Resim 77: İran Ta'liki Ra harfi



Resim 78: Dal harfinin kalem açısı.

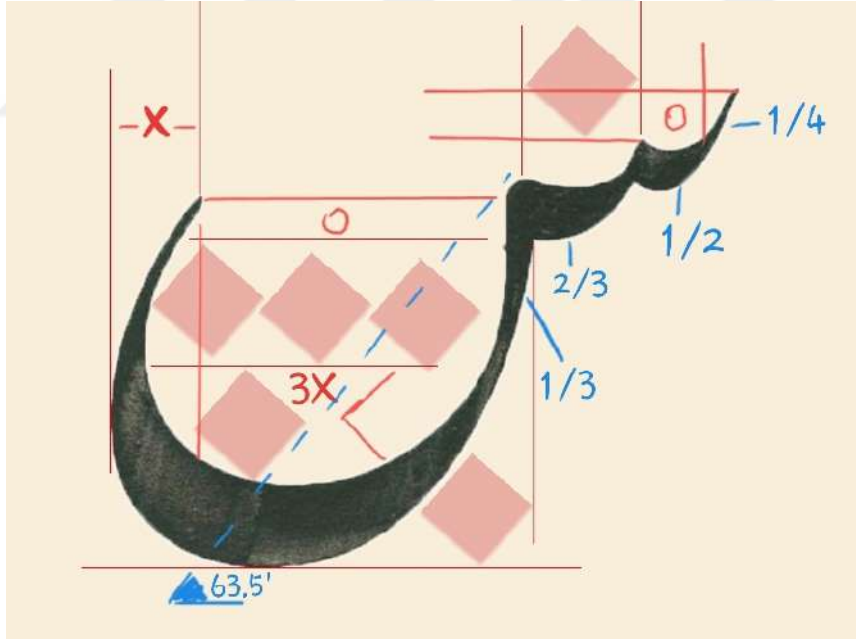
Dal harfi elif gibi başta diğer harflerle birleşmez, müstakil olarak yazılır. Sonda ise müstakil halinden ziyade ra harfine benzer, baştaki harfin bitiş noktasından yarım ölçü

yukarıda ince kısım yazılır ve yarım ölçü sonunda bir ölçü ra harfi kuyruğu gibi devam ettirilir.



Resim 79: Dal'ın sonda yazılışı

SİN/ŞİN HARFİ:



Resim 80: Sin/Şin'in anatomik yapısı.

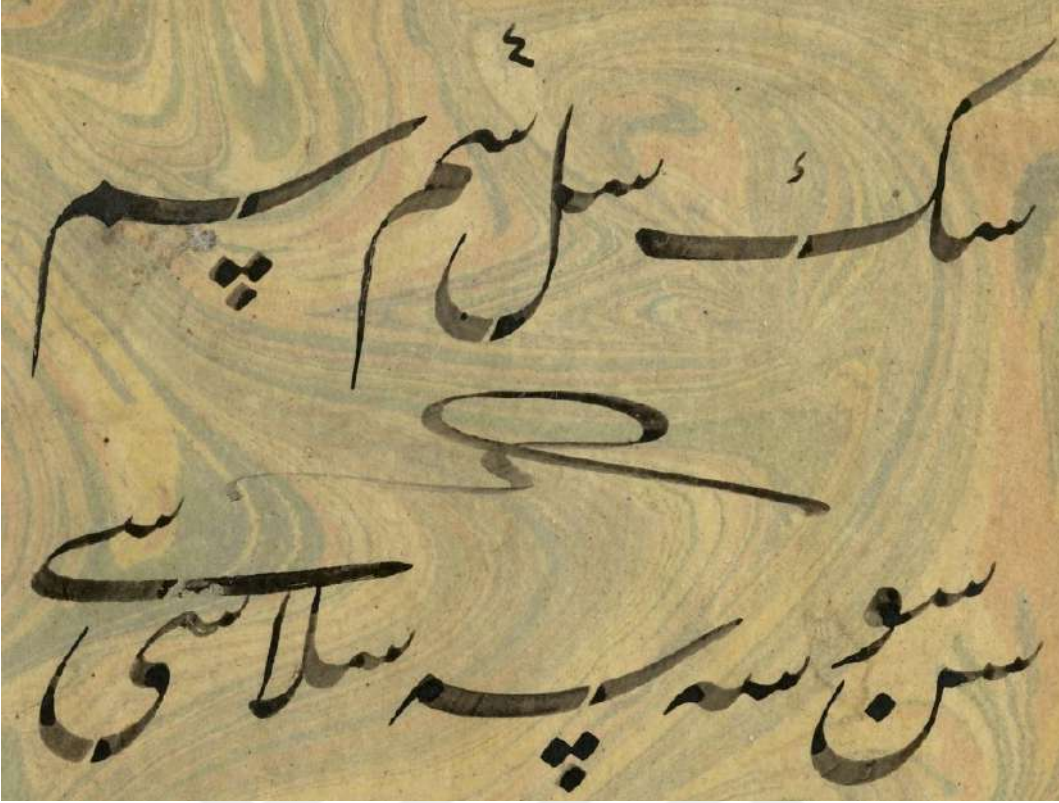
Ta'lik kalem hareketlerinin hepsi kullanılır. Kalem ağzıyla başlayan hareket yarım kalem ile ilk dandanı oluşturur, ikinci dandan rubu' hareketle başlar ve sülüsân kalemle biter. Kâsenin dandanlar ile birleştiği yerde sülüs kalemle yukarıya meyil verilip rubu' kalemle bir nokta ölçüsü mesafesinde inceler. Kâse bu noktada 1/3 kalem kalınlığında bağlanır ve sırası

ile sülüsân, nısf ve tam kalem hareketleri ile kâse zemini oluşturulur. Bir nokta ölçü sonrasında yukarıya meyilde kalem hareketlerinde incelme görülür. Dendanların bitiş noktasına paralel yerde rubu' hareketle bir nokta içeriye doğru sonlandırılır. Dikkat edileceği üzere sin/şın harfinde Ta'lik kaleme atfedilen beş hareket mevcuttur, yine bu durumdan kaynakla harf yatayda beş nokta ölçüde alana sahiptir.

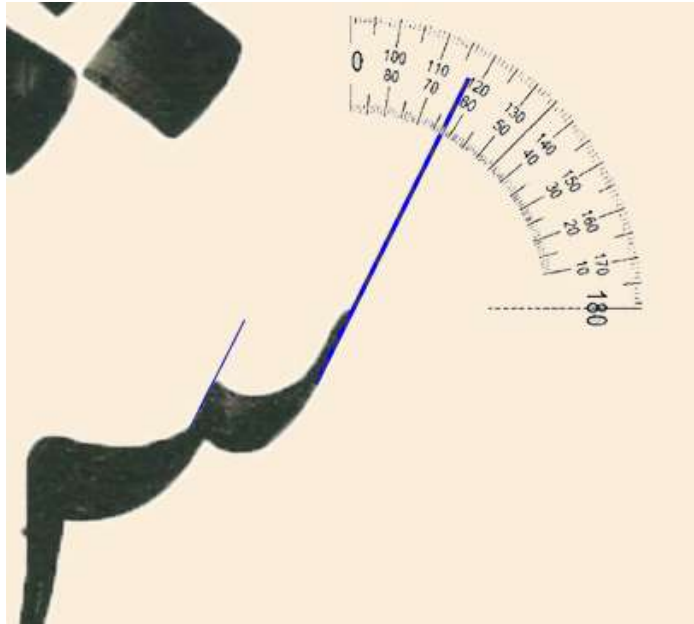


Resim 81: İran Ta'liki Sin/Şın harfi (Hattat Hasan Hoseynejad)

İran Ta'likinde sin dişleri daha kalın yapılıdır. Ölçüler Türk Ta'liki ile aynıdır fakat harfin İran şivesi daha hareketli, bir ivedilikle elden çıkmış hissi verir. Tam kalem hareketi Türk Ta'likinde kasenin bitişine yakınken İran'da kasenin orta noktasında tam kalem hareketi başlar.



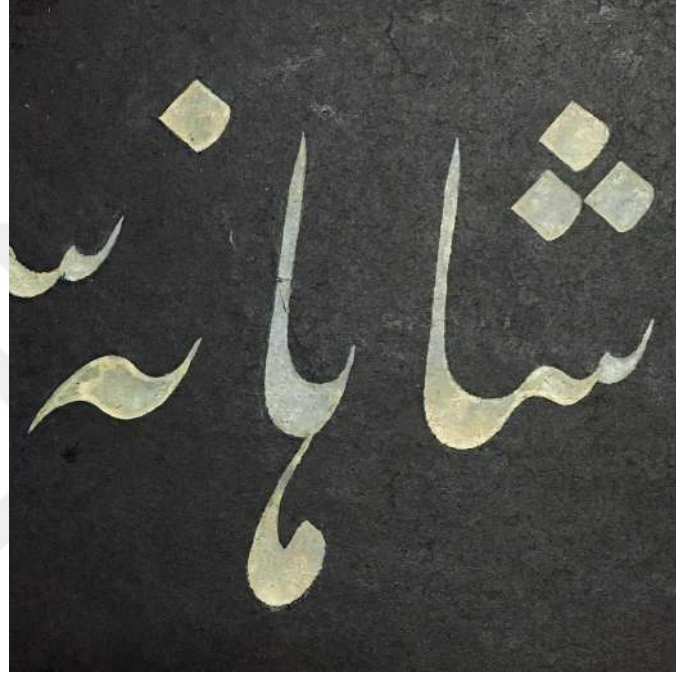
Resim 82: Sin/Şin harfi meşkinin bir kısmı (Hulusi Efendi meşkleri/Sami Tokgöz Koleksiyonu).



Resim 83: Sin/Şin'in kalem açısı.

Keşideli sin/şın harfi tam kalem ölçüsü ile başlayıp, hafif bir “s” hareketiyle sülûsan kaleme incelir. Başlangıçtan iki buçuk nokta aşağıya iner, yarım nokta yukarı gidip yerine göre on veya on iki nokta ölçüsüne kara verildikten sonra, tam kalem kalınlığına gelince aşağıya kavis verilir. Kâsesi normal sın kâsesi tarifinde hareket eder.

Başta yazılışta sadece dendan kısmı alınır, ortada ise yine dendan kısmı alınır fakat kalemin hareket mebdei ikinci dendana benzer şekilde başlar.

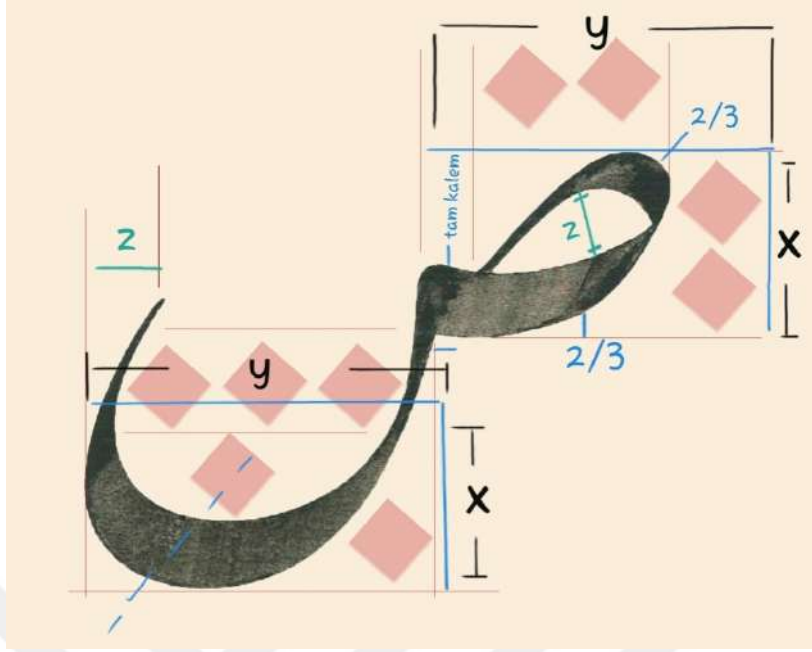


Resim 84: Sin/Şın harfinin başta yazılışı (Hattat: Sami Efendi).



Resim 85: Sin/Şın harfinin ortada yazılışı (Hattat: Sami Efendi).

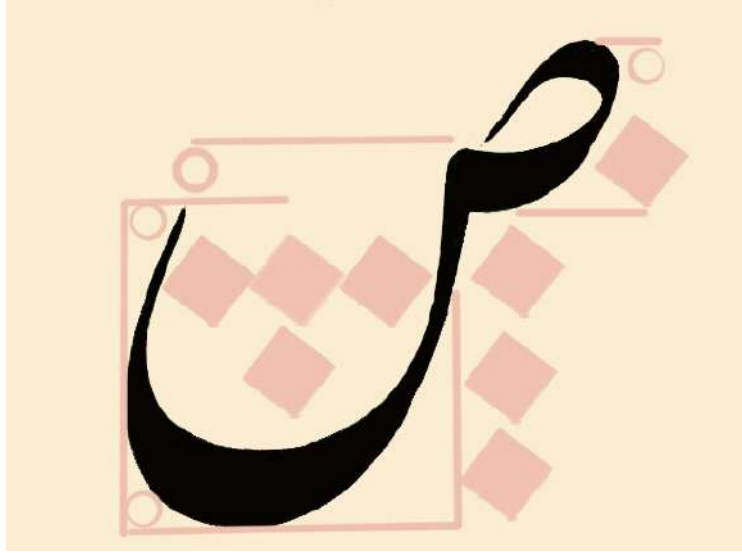
SAD HARFİ:



Resim 86: Sad'ın anatomisi.

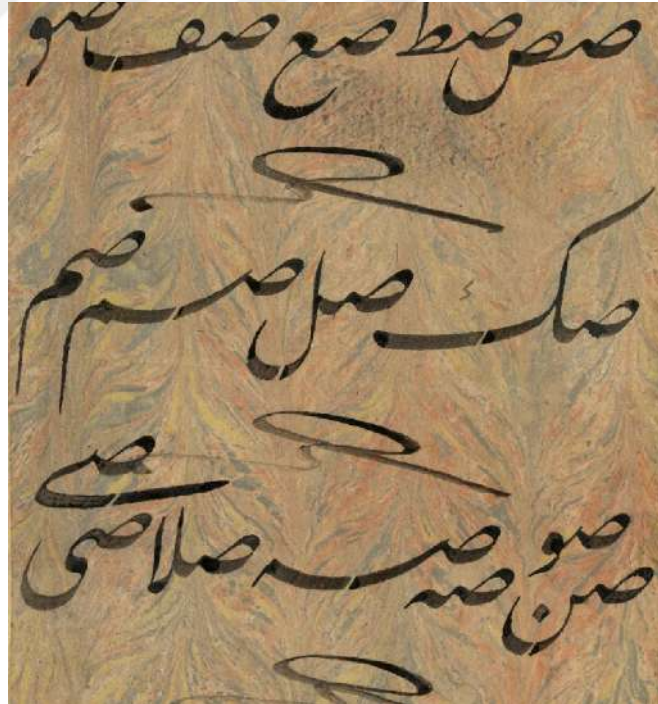
Ser'inde siyah ve beyaz lekelerin badem şeklinde olması gerekir. Mürekkeple yazılan kısım rubu' kalemle başlar ve sülüsân kalem hareketiyle son bulur. Beyaz kısımda oluşan badem tam kalem genişliğine ulaşır. Ser iki nokta ölçüdedir. Bademi oluşturan alt taraf sülüsân hareketle başlar tam kalem hareketi ile harfin başlangıcından nısf nokta ileride sonlanır. Kâseli harflerin tarifleri aynıdır. Burada farklı olan kâsenin bitiş noktası ser' in nısf nokta altında sona erer.

Sad'ın bademini oluşturan alt kısım meyilde $\frac{2}{3}$ oranında satıra yakın olur. Tam kalem hareketi ile biter. Kasenin başlangıcında ine ekalem hareketi meyil verilerek çanak oluşturulur. Çanağın $\frac{2}{3}$ kısmına ulaşılmca tam kalem hareketine kavuşur. Ucu sivri bir şekilde sonlanır. Sad'ın baş kısmı toplamı 3 nokta olacak şekilde yatayda seyr eder. Satıra mesafesi 2 nokta orandadır. Aynı $\frac{2}{3}$ ölçü kasede de görülür. Derinliği iki nokta iken genişliği üç noktadır.

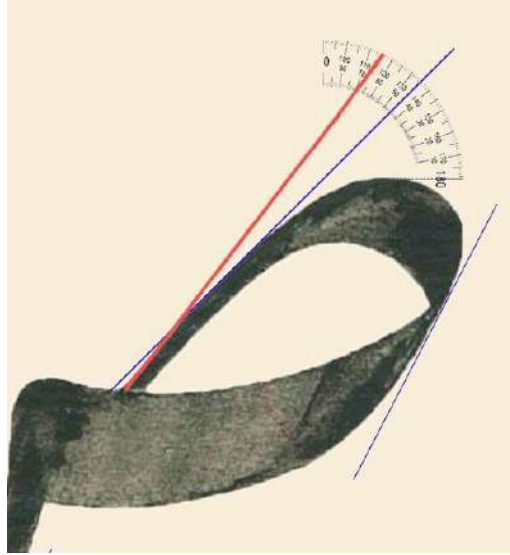


Resim 87: İran Ta'liki Sad harfi

İran Ta'liki Sad başı satıra 1.5 nokta dikeyde mesafededir. Satıra paralel olan ikinci hareket Türk üslûbuna nazaran çukur şekilde yapılır. Kase ölçüleri iki üslûpta da aynıdır. Bademi oluşturan ilk ve ikinci hareketin birleştiği nokta Türk tarzına göre daha az mesafede bırakılır.



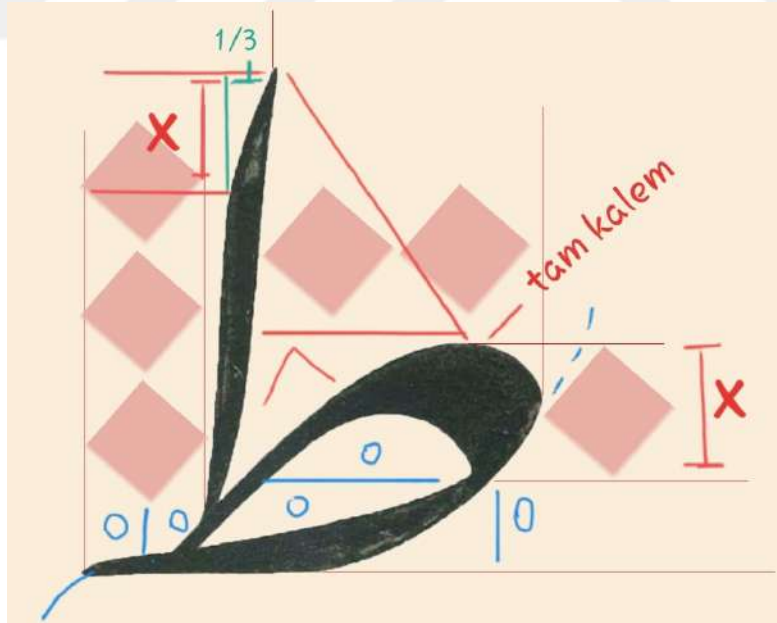
Resim 88: Sad meşki (Hulusi Efendi/Sami Tokgöz Koleksiyonu).



Resim 89: Sad harfinin kalem açısı.

Başlangıçta ve ortada yazılış, bademi oluşturan alt kısmının son 1/3 kısmı sivrilerek yukarı harekette sonlanır, başlangıç yazımında sivri kısım müdevver yapıda olup incelen kısım ba harfinin başlangıcına benzer şekilde bağlanır.

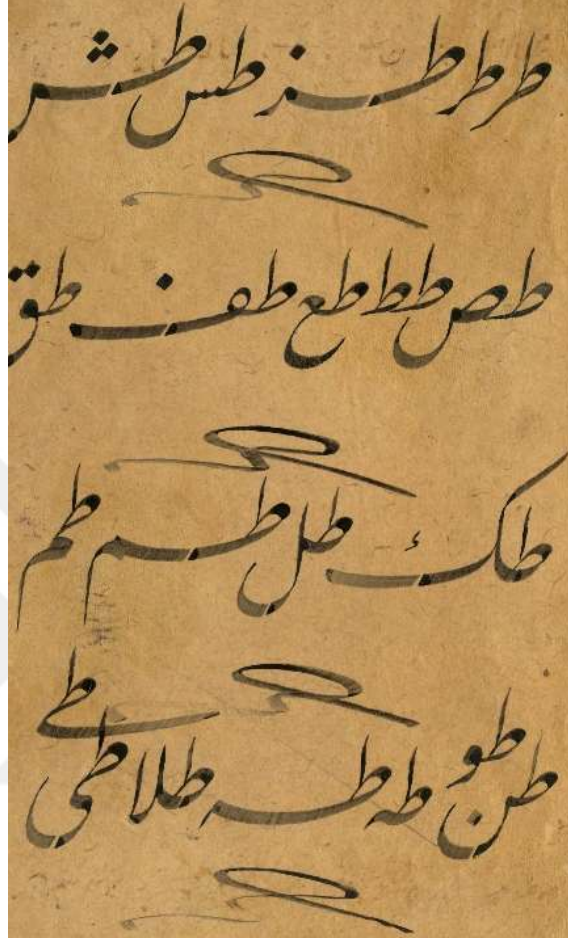
Tİ HARFİ:



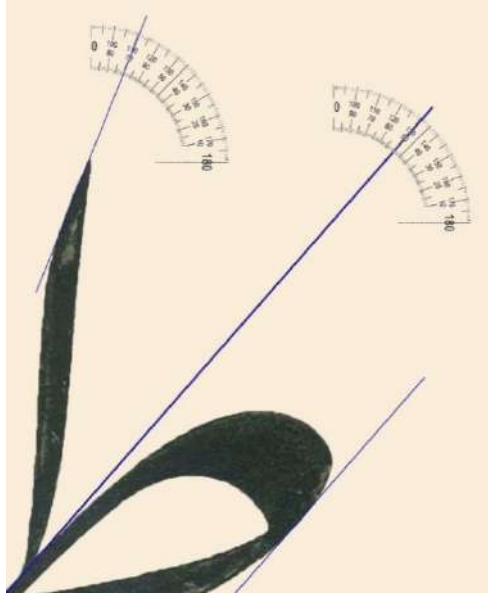
Resim 90: Tı harfinin anatomisi.

Sad harfinin ser'indeki badem tı harfinde de benzer şekildedir. Farklılığı, Sad harfi bademi oluşturan tepe kısım 2/3 kalemle yazılırken Tı harfinde tam kalem hareketi vardır. Tı harfinde sad harfinde sülüsân hareketle yazılan kısım tı harfinde tam kalem hareketiyle

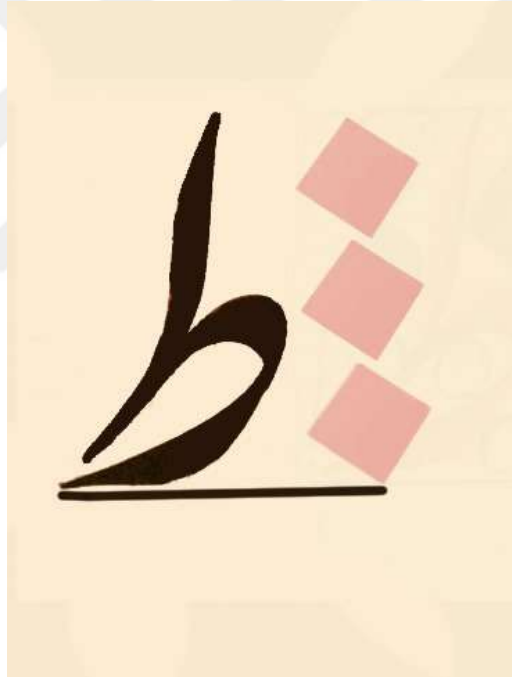
yazılır. Beyaz leke tam kalem mesafededir. Alt kısmı dal harfinin alt kısmına benzer harekettedir, 1/3 kısımda elif harfi ile birleşir. Elif harfi ve bademi birleştiren alanda oluşan üçgen bademin ortasından alındığında benzer üçgenler meydana gelir.



Resim 91: Tı meşki (Hulusi Efendi/ Sami Tokgöz Koleksiyonu).



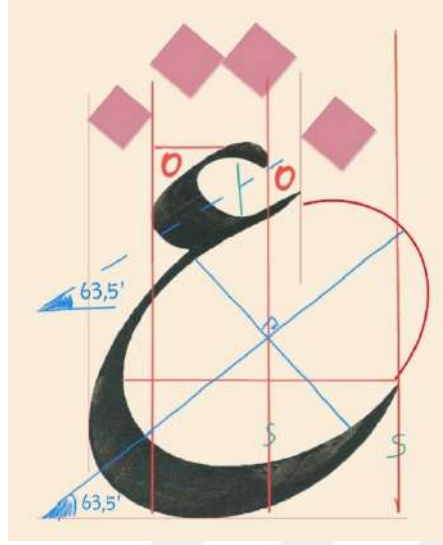
Resim 92: Tı harfinin kalem açısı.



Resim 93: İran Ta'liki Tı harfi.

İran Ta'likinde badem kısım yarım kalemle yapılır. Elif harfi bademin bitiş noktasından değil bademin tepesine yakın bölümde birleşir. Badem satıra yarım nokta mesafedeyken bademin alt kısmı bir nokta ölçüdedir. Türk Ta'likinde bu durum tam tersinde yapılır. Türk Ta'likinin İran Ta'likine benzer durumu yukarıdaki meşkten de anlaşılacağı üzere “tı” başta yazılışta gözün alt kısmı müstakil yazımda olduğunun aksine yay hareketine benzer müdevver (yuvarlak) bir yapıdadır. “ra, cim, kâf, sad, tı, mim, vav, ya” harflerinde kendi anatomisinde yazılır. Ortada yazılışta da aynı durum gözlenir.

AYN HARFİ:



Resim 94: Ayn harfinin anatomisi.

Hareket noktasında beyaz bölgede yılanbaşını anımsatacak şekilde bir kaş çizilir, mebdenin aksi yönünde tam kalem hareketle şekil tamamlanır. Kalemin $\frac{3}{4}$ ü kullanılarak cim harfindeki gibi kuyruk kısmı yapılır. Karnı elips şeklinde oluşur. Ağırlık merkezi bu kısmı dört eş parçaya böler. Tam kalemin kullanıldığı bölgeler eksen eğikliğine yaklaşılan kısımlardır. Ayn harfinde buna fazlasıyla rastlanılır. Elipsin oluştuğu kısım Cim harfinin çanağındaki gibi nısf hareketle başlar. Sol köşede tam kalem hareketi yapılır. Elipsin merkezinde 90° lik açılı eşkenar dörtgeni ortadan bölen kısımdır.

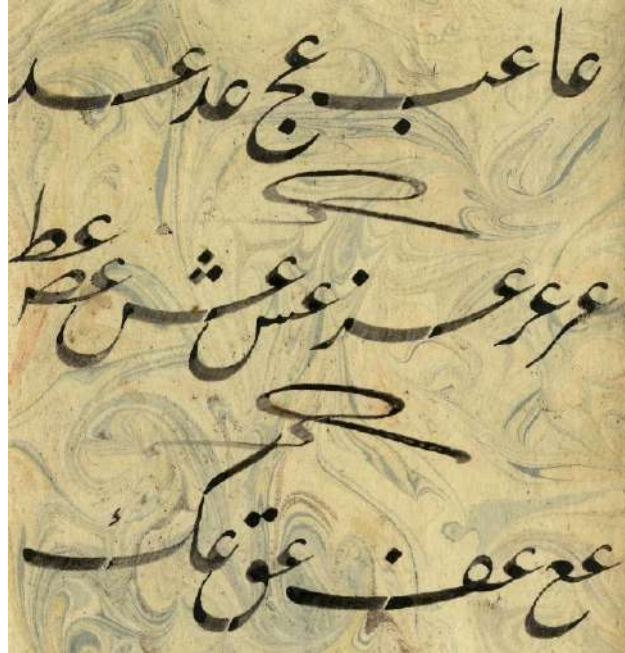


Resim 95 : İran Ta'liki Ayn harfi.

Ortada ve sonda yazılışı asli yazılıştan çok farklıdır. Başta yazılıştaki açık olan ser', bu yazılışlarda kapalı şekilde yazılır. Ta'likin asıl manasında olduğu gibi, ince ve kalın parçaların bağlanması burada da aşikârdır.

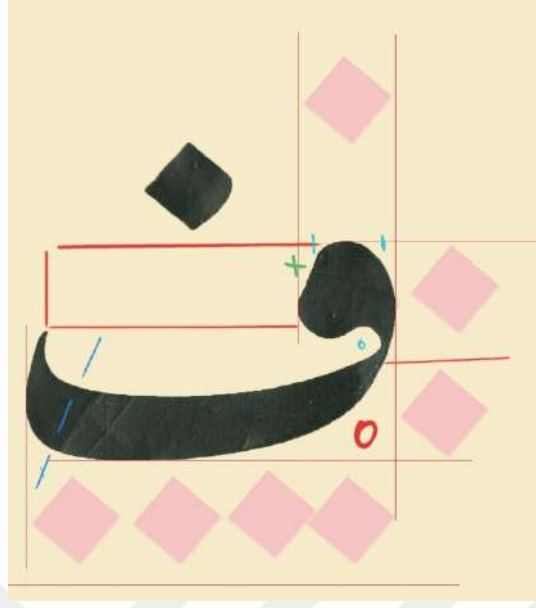


Resim 96: Ayn harfinin ortada yazılışı.



Resim 97: Ayn meşki (Hulusi Efendi/Sami Tokgöz Koleksiyonu).

FE HARFİ:



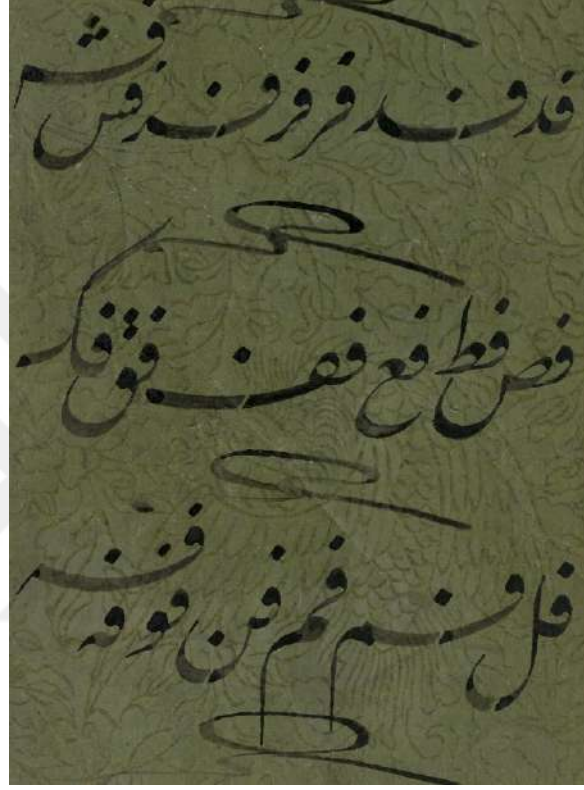
Resim 98: Fe harfinin anatomisi.

Başı sağdan sola müdevver yapıda hafif yukarı meyille ilk hareket yapılıp, kalemin kaldırıldığı noktada soldan sağa müdevver yapıda başlangıç noktasından 1/3 sağ taraf doğru sonlanır. İncelen noktada kalem tekrar kâğıdı öperek Keşideli yazılacaksa on nokta miktarda Keşideli ba harfi gibi yazılır. Kısa yazılacak ise normal ba harfi gibi dört nokta ölçüsünde 2/3 oranında kalemle başlayarak tam kalemle köşe yapılıp bir kayığın ucu gibi bir kavis verilerek sonlandırılır.



Resim 99: Fe harfinin ortada yazılışı.

Harf başta yazılanın aksine göz yahut baş olarak ifade ettiğimiz alanda farklılıklar gösterir. Başta yazılışta gözü kapalıyken ortada veya sonda yazımında göz açık yazılır. Ta'lik tanımının tezahürü bir yazılış vardır. Rubu' kalem hareketiyle soldan sağa nısf harekete ulaşarak yarım elips şeklini alan kalem kıvraklığı ile gözün üst kısmı tamamlanır. Gözün beyaz lekesi ince kısımlarda bir köşegen oluşturacak şekilde daireye yakın bir görünümde olmalıdır. Bu alanda da kalem hareketi rubu'dur.

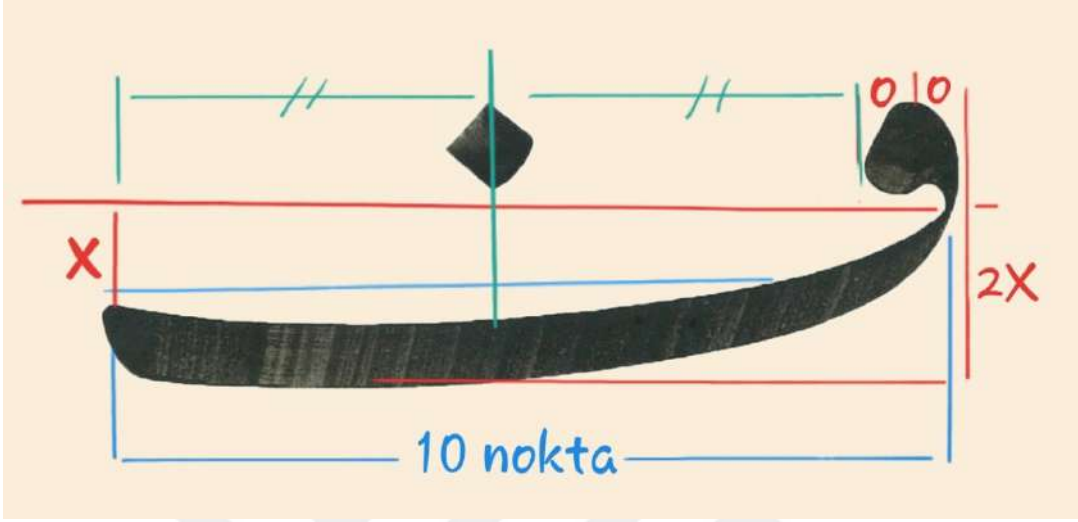


Resim 100: Fe meşki (Hulusi Efendi/Sami Tokgöz Koleksiyonu).



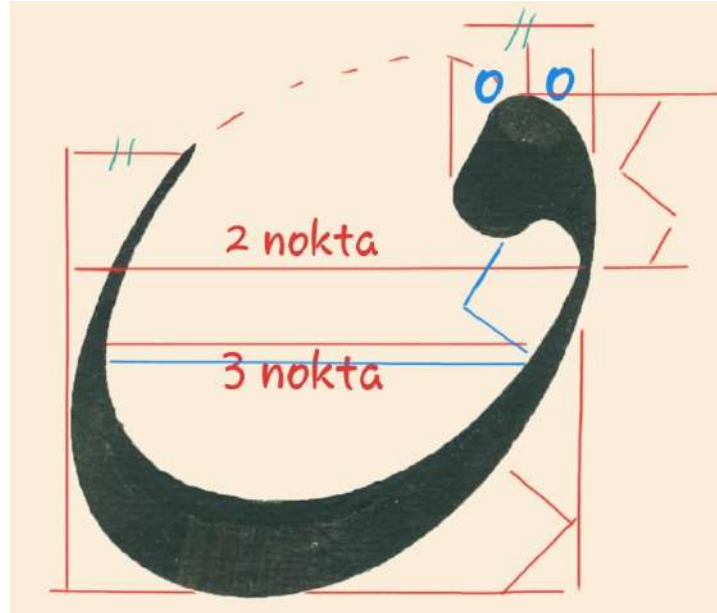
Resim 101: İran Ta'liki Fe harfi.

Keşideli Fe harfinin alt kısmı keşideli Ba harfine yakındır. Başlangıcı Ba harfindeki gibi nıfs kalemle bölemez. Burada kalem daha dik açıyla hareket ettirilir. On noktanın merkezinde dikey çizgi çizilirse başın keşideye oranı bize Fibonacci dizilimindeki $\frac{1}{2}$ oranını verir.



Resim 102: Keşideli fe harfinin anatomisi.

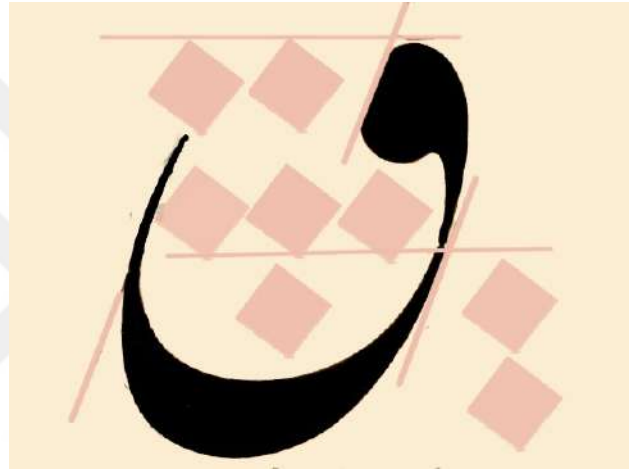
KÂF HARFİ:



Resim 103: Kâf harfinin anatomisi

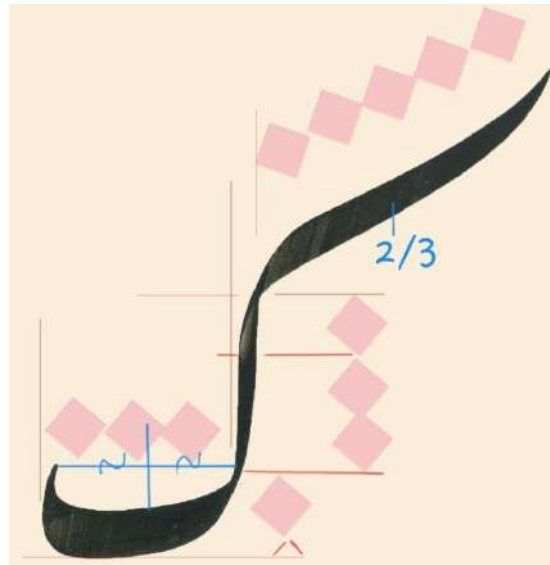
Harfin başı “fe” ile aynı tariftir, sadece yukarı dönüş biraz daha yuvarlaktır. Çanak kısmı hayali çizgilerle tamamlandığında yumurtaya benzer. Tam kalem ölçüsünü bulduğu yer ekseni kabul edilir. Çanak başlangıç noktasından bitiş noktasına ölçülendirildiği zaman bir ölçü içeriye girer. Çanak ile baş kısmın birleştiği mesafede bir noktadır. Harfin ortada yazılışı “fe” harfi ile aynı surettedir. Sonda yazılışı ise başta yazılış ile aynıdır. Çanak iç çeperi üst kısmında iki noktayken alt kısmında üç noktadır. Bu oran bize yine Fibbonacci dizisindeki 2/3 oranı verir.

İran Ta’likinde Kaf başı dar Türk üslûbuna göre sola yatan bir şekildedir. Nokta ölçüleri iki üslûpta da aynı ölçüdedir. Burada farklılıklar şive olarak ortaya çıkar.



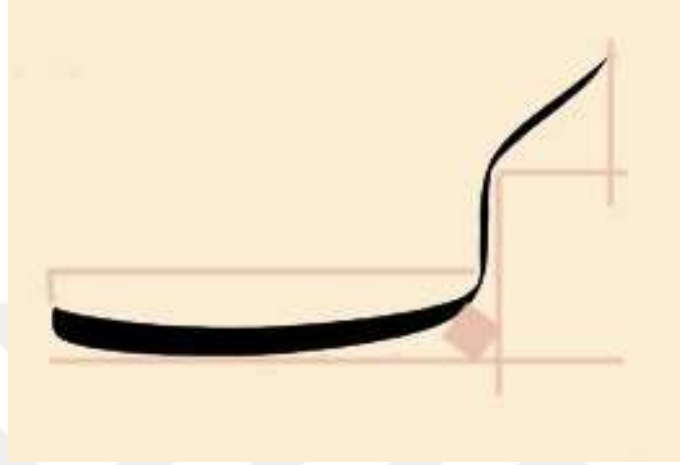
Resim 104: İran Ta’liki Kaf harfi.

KEF HARFİ:



Resim 105: Kef harfinin anatomisi.

Kef sereni sülüs kalem hareketi ile yaklaşık yirmi beş derecelik açıyla beş nokta hareketle, iki nokta meyille yapılır. İncelen yerden elif harfi ile bağlanır, elif harfi de ba harfinin kâsesi ile benzerlik gösterir, lakin ölçüsü üç noktadır. Keşideli kefte ise bu tariflere ek kâsenin ba kasesinin keşidelisine benzer. Başta yazılıştta “elif, kef, lam ve lamelif” harfleri ile birleşiminde dairevi bir hal alır.

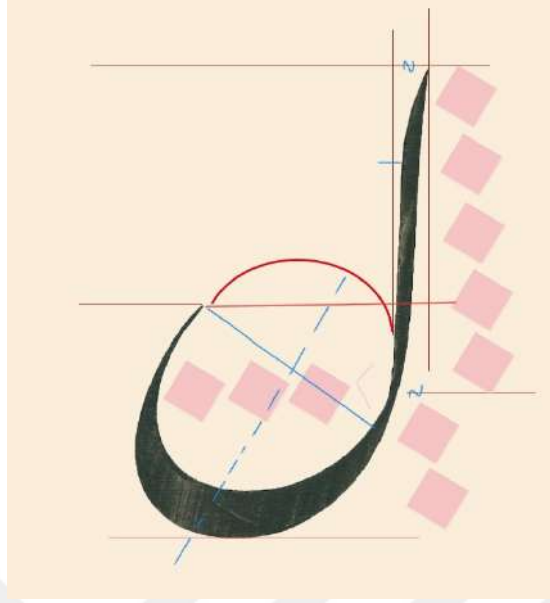


Resim 106: İran Ta'liki Kef harfi.



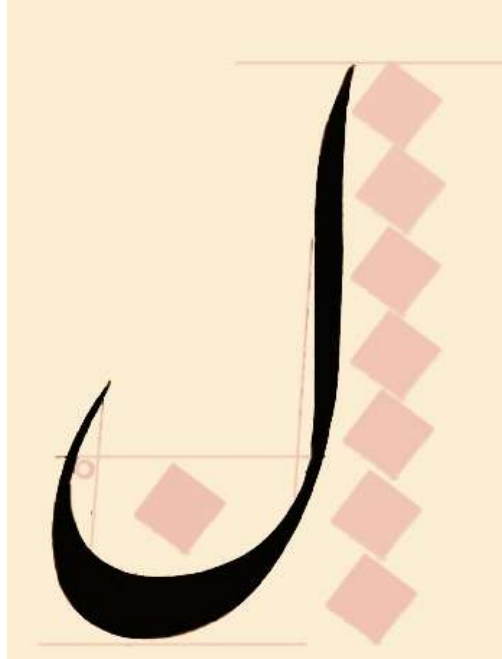
Resim 107: Kef meşki (Hulusi Efendi/Sami Tokgöz Koleksiyonu).

LÂM HARFİ:



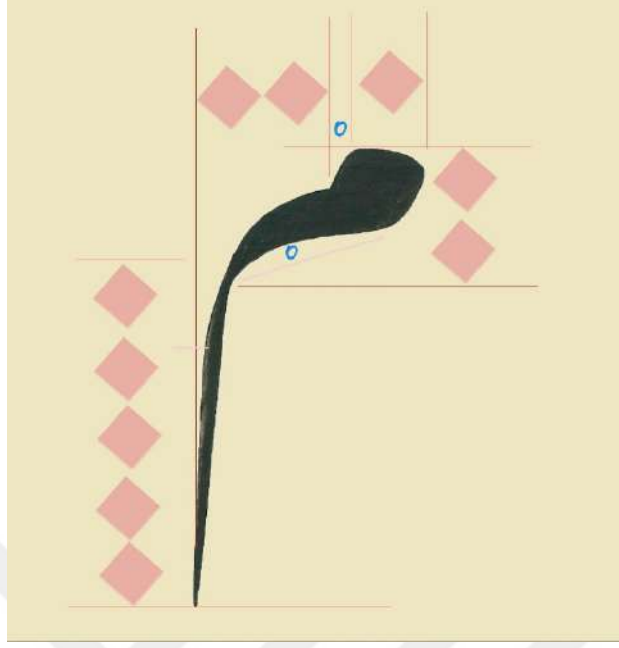
Resim 108: Lām harfinin anatomisi.

Elif beş nokta ölçüsünde yazılır. İncelen kısımdan kâse yazılır, iki nokta ölçüsünde aşağıya doğru ilerler. Nısf, sülüsân, sülüs kalem hareketleri biteviye devam ettirilir tam kalem hareketinden sonra sülüsân, nısf ve rubu' kalem hareketleri ile kâse dört nokta ölçüsünde sonlanır.



Resim 109: İran Ta'liki Lam harfi.

MİM HARFİ:



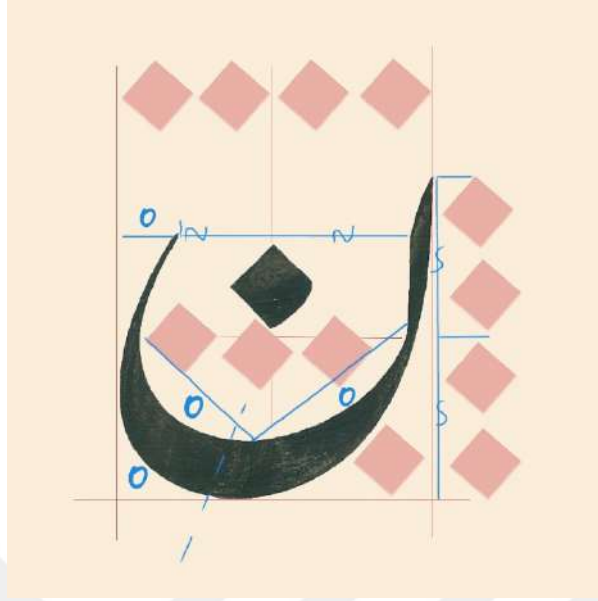
Resim 110: Mim harfinin anatomisi.

Ser' inde gizlilik vuku bulur. Sağdan sola hareketle beraber soldan sağa hareket birbirine gizlenmiş şekildedir. Bir nokta ölçüsünde baş kısmı 2/3 kalemle kef serenine benzer hareketle üç nokta mesafe sonrası kuyruğa bağlanır. Kuyruğu beş nokta uzunluğunda, başlangıcı elif harfi gibiyken 3/5 lik kısımda incelmeye başlar. Başta yazılışta da gizlilik vardır, nokta hareketi üste tekrar rubu' mesafe aralık kalacak şekilde sağdan sola yazılır. Uç kısmı müdevver yapıdadır, bitiş yeri incedir. Ba harfinde olduğu gibi incelen yerden aynı inceliğe yakın şekilde diğer harfler bağlanır. Sonda yazılışı müstakil yazılışa benzer.



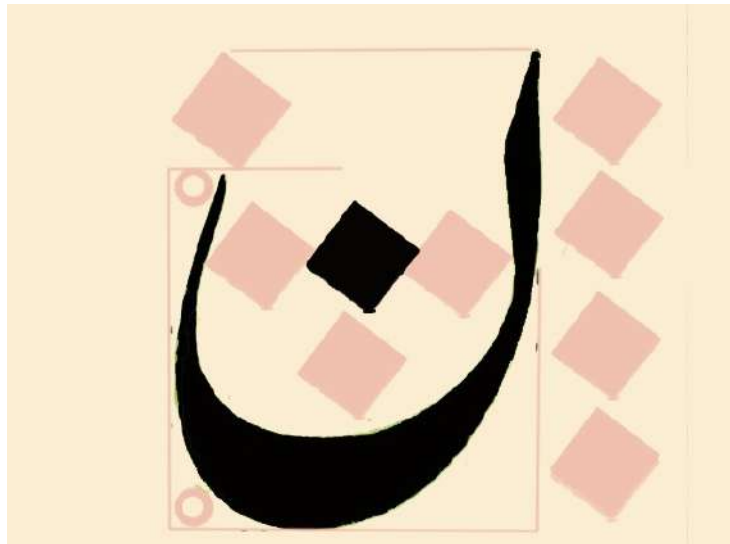
Resim 111: İran tarzı Mim harfi.

NÛN HARFİ:



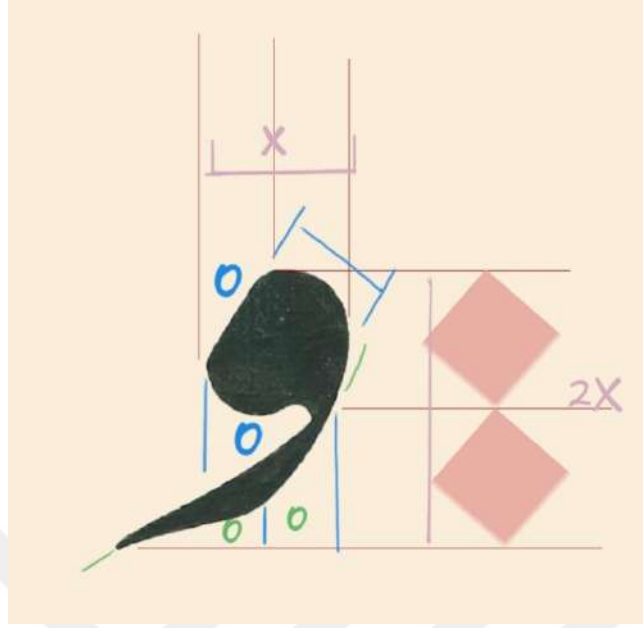
Resim 112: Nun harfinin anatomisi.

Başta yazılan “ba” harfi gibi elif harfine benzer hareketle iki nokta uzunlukta dikey parça yazılır. İncelen kısımda kâse bağlanır, iki nokta uzunluğunda sol tarafa meyilli nısıf ve sülüs kalem hareketleri görülür. Üç nokta genişliğinde kâse tam kaleme ulaştığında sağa meyille yukarıya dönüşü gerçekleştirir. Başlangıçtan bir nokta aşağıda sonlanır. Başta ve ortada yazılışları “ba” harfi ile benzerlik gösterir.



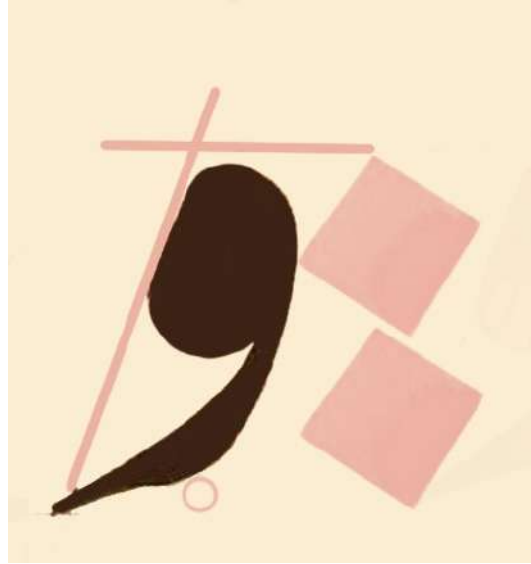
Resim 113: İran Ta'liki Vav harfi.

VAV HARFİ:



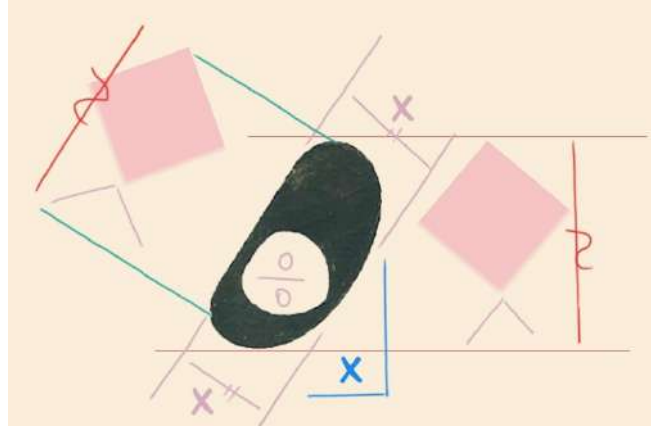
Resim 114: Vav harfinin anatomisi.

Vav'ın başı "kaf" a, cismi dal'in kuyruğuna benzer. Boyu iki nokta, eni bir buçuk noktadır. Diğer harflerle birleşmez. Kalem açısı önemlidir. Kuyruğu 1/3 kalem olup, bitişi kalemin yazana uzak kalan kısmı olan vahşi kısmı ile yapılır. Başın tepesi yassıdır. Kuyruğu orta noktadan ibaret ince kalemle devam eder. Bütünün parçaya oranı bize Fibonacci dizilişindeki $\frac{1}{2}$ oranını verir.



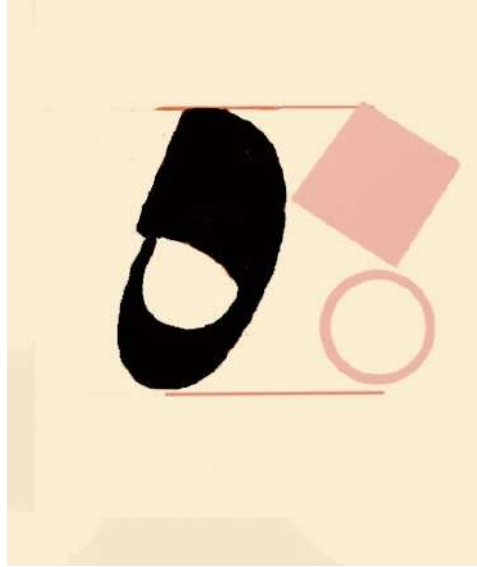
Resim 115: İran Ta'liki Vav harfi.

HE HARFİ:

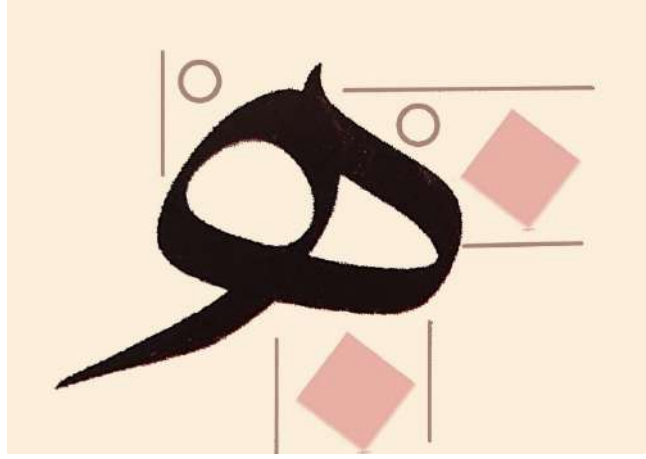


Resim 116: He harfinin anatomisi.

He harfi kalemın vahşi tarafı ile başlar, tam kalemle kendi ekseninde rubu kalem hareketi ile ilk hareketini tamamlar. Harf satır üzerinde bulunur. Dikey kalem açısı 63.5° dir. Tek başına avize misali durur. İki hareketten müteşekkil olan harf, alt kısmı yuvarlak kalem hareketi dediğimiz müdevver bir hareketle tamamlanır. Genellikle harf içindeki beyaz lekeye bakılarak yazılır. Kalemın ilk hareketi ve son hareketi eşit uzunluktadır. Kalemın ilk açısı olarak tutulduğu nokta dış çeperde bir karenin kenarı gibi durur.

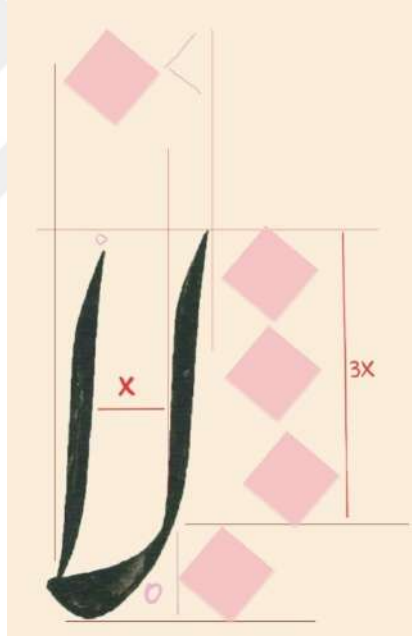


Resim 117: İran Ta'liki He harfi.



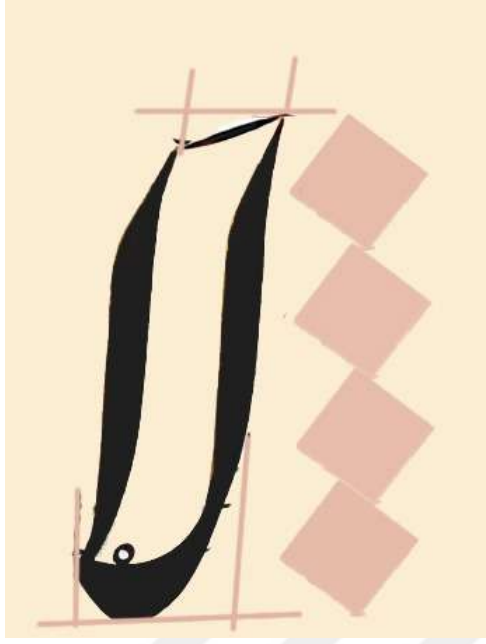
Resim 118: He harfi anatomisi.

LÂMELİF HARFİ:



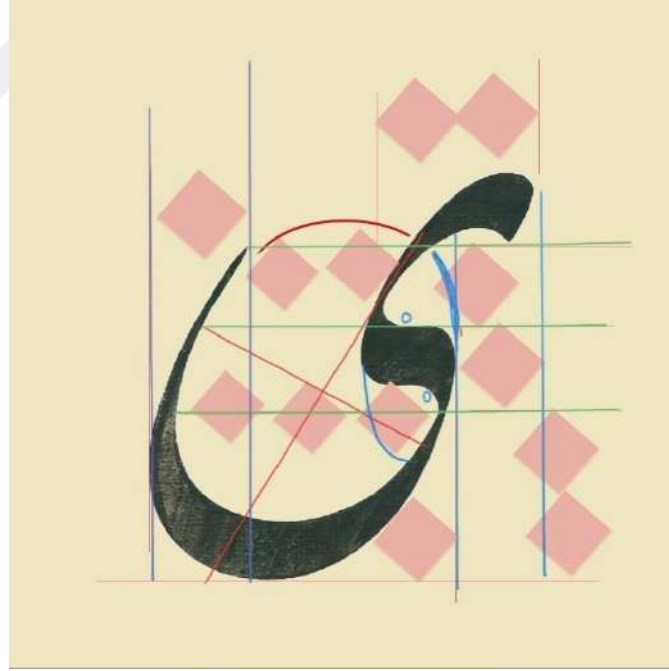
Resim 119: Lamelif harfinin anatomisi.

Harf müstakil değildir. Lam ve Elif harflerinin müşterek oluşturduğu bir harftir. Şekli laleye benzer. İki elif harfi birbirine paralelken ilk elif harfinin kuyruğu “ra” harfine benzer bir şekilde meyillidir. Tam kalem ölçüsünde tamamlanır. Lamelifte ilk elif diğer elife göre daha dikeydir. Uzunluğu üç nokta iken alt kısmın pâyası bir noktadır. Meyli yarım nokta sola doğru hareket eder. Ortada yazımı “elif” harfinin sonda yazılışı gibidir. Sonda ise başta yazılışı gibi yazılır.



Resim 120: İran tarzı Lamelif harfi.

YE HARFİ:



Resim 121: Ye harfinin anatomisi.

Ya harfinin baş kısmı yapılırken kalem tam ağız konularak sağdan sola doğru iki nokta mesafede kavis verilerek, kalemin yazana yakın kısmı olan ünsi kısımla sonlanır. İkinci kısım tam kalem ile “s” hareketine benzer hareketle tamamlanır. Hareketin müdevver yapıları kalemin 1/3 oranında boşluklarla yapılır. Çanak kısmı derinliği üç nokta, dikeyde iki noktadır.

Kasenin beyaz lekesi beyzi formda olup beyzinin $\frac{1}{4}$ kısmı “ya” harfinin ikinci hareketini kapsar. Satırda alt ve üstte bulunur. Satır üzerinde 2.7 nokta, satır altında 2 nokta şeklindedir. Dikeyler 63° - 50° dir. Çanak genişliği 3 noktadır.



Resim 122: İran tarzı Ye harfi.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

6. 1. DEĞERLENDİRME

Hat sanatı doğuşu ve gelişmesi itibariyle temelini inançtan alan, farklı kültür ve coğrafyalar ile kendini geliştiren bir sanat olmuştur. Fıtrattan gelen güzellik duygusu ile beraber, kâtipler Kur'an-ı Kerim'i güzel yazma gayretiyle Arap yazısını daha da ileri taşımışlardır. Böylelikle Arap yazısı sadece düşünce yazısı olmaktan çıkarak içerisinde barındırdığı sanatsal özellikleri ortaya koymuştur.

Hat sanatında yeni yollar açan hattatlar kendilerinden önceki üstadları taklit ederek, yazdıkları yazılar içerisinde beğendikleri harfleri alıp, ıslah etmişlerdir. Bu çabalar sonucu harflerde olgunluk seyri başlamıştır. Bulduğumuz coğrafyada özellikle Sülüs ve Ta'lik yazılarda mâhir hattatlar ve ekoller ortaya çıkmıştır. Arap yarımadasında doğan Sülüs, İran sahasında gelişen Ta'lik yazı, Osmanlılar eliyle kemâle ermiştir. Fatih devriyle birlikte İstanbul'a çeşitli coğrafyalardan sanatçıların gelmesi kültür sentezini de sağlamıştır. İran'dan gelen Ta'lik yazı, Türk hattatların kendi kültürlerini katarak farklı bir hüviyet kazandırdıkları yazı çeşidi olmuştur.

Aklâm-ı Sitte dışında gelişen Ta'lik yazı, İran sahasında el yazısıyken, Türklerde Ta'lik harfleri, estetik kaygılarla belirli kaideler çerçevesine sokulmuştur. Kalem açısı, harflerin eğimi, noktanın yapısı gibi unsurlar büyük bir titizlikle ölçülere ulaştırılmıştır. Ta'lik bir esere tümel bir bakış açısıyla baktığımızda sadece harfleri görmeyiz. Harflerin birbirleri içerisindeki insicamını, ahengini, ritmini ve yahut dengesini görürüz. Yazıda harflerin modülü olarak nitelendirdiğimiz doğada var olan fraktal (sarmal) geometrinin temelinde yatan altın oranı dahi yazılarda yer yer saptayabiliriz.

Hattatlar plastik unsurları ya da altın oranı teorik olarak bilmeseler de eserlerinde estetik arayışlar neticesinde denge, ritim gibi plastik sanatlara özgü kuralları kullanmışlardır. Güzellik dürtüsü de bu durumu dizayn eden en önemli özelliktir. Fitrî olan bu yeti insana ürettiği sanatta yön veren gizli bir rehber olmuştur. Sanatçının içerisinde yanan bu meşale onu hep daha güzele doğru yöneltmiştir.

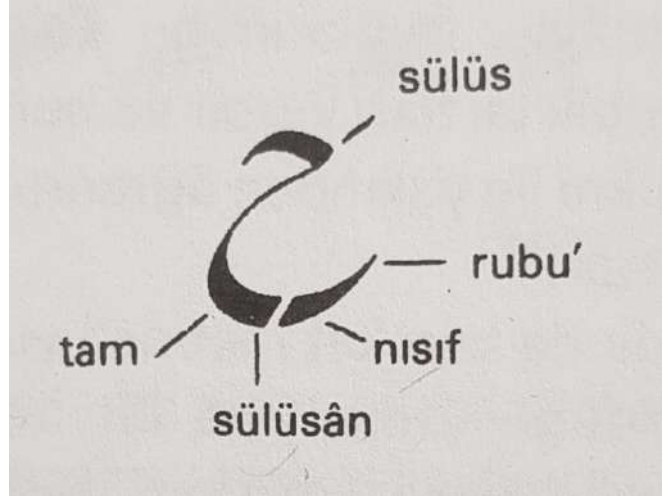
Güzeli ararken ele alabileceğimiz en önemli konulardan biri estetik, diğeri ise altın orandır. Estetik güzelin bilimidir. Altın oran ise gözümüze hoş gelen hemen hemen her şeyde var olan orandır. Yazıda da altın oranın en önemli anahtarı, bir modüle (birim) ihtiyaç

duyulmasıdır. Birime başvurularak harflerin belirli bir ahenkle birlik içerisinde bir araya getirilmesi sağlanmıştır.

Hat sanatında, bazı yazı çeşitlerinde altın orandan bahsetmek mümkündür. İbn-i Mukle'nin hat sanatında birim boyut ve orantıyı kullanması özellikle Sülüs yazıda kilometre taşı olmuştur. Elif harfini modül olarak kullanan İbn-i Mukle, noktayı harflerin ortaya çıkışında temel ölçü olarak kullanmıştır. Elif modülü de genellikle beş ile yedi nokta arasında ölçülendirilerek harflerin geometrik formları oluşturulmuştur.

Ta'lik yazıda ise en önemli birim noktadır. Ta'lik noktasında kalemin yazana uzak (vahşi) tarafının başlangıcı ile yazana yakın (ünsî) tarafının bitişi birleştirildiğinde orataya nokta çıkar. Hareket satıra dik bir açı oluşturur. Bu açıdan gelen eksen noktanın boyunu ifade eder. Kalem ölçüsü ile boyun kalem ölçüsünün 1/3 ilavesi ile noktanın boyunu elde ederiz. Böylece Ta'lik harflerin birim boyut ekseninde geometrik bir alt yapıda şekil bulmasında en önemli pusula nokta baz alınmış olur.

Harflerin anatomik çözümlenmelerinde noktadan, kalem açısından özellikle Ta'lik kalem hareketlerinin çeşitliliğinden faydalanılmaktadır. Musikide notalar tek başına bir duyguyu düşünceyi ortaya koyamaz bunun için beş çizgiden oluşan “porte” dediğimiz çizgilerin üzerinde belirli bir duruma göre notalar yerleştirilir. Sonuç olarak bir fikrin, duygunun ürünü ortaya çıkar. Ta'lik kalemde beş hareketten müteşekkil hat sanatının musikisidir. Tam, yarım, üçte iki, üçte bir ve dörtte bir olmak üzere beş çeşit hareket sahasına sahiptir. Kalem, bu beş hareket içerisinde ya da bunlardan biriyle hareket ettirilir. Bu beş hareketi yerinde yapabilmek için kalem vahşi ve ünsî kısımlarıyla adeta dans ettirilir. Kalem sürekli döndürülerek ve hareketle yazılarak doğası gereği inceden kalına, kalından inceye geçer. Kalemin hareket çeşitlerini anlamadan harflerin yapısına tam vâkıf olmak güçtür. Aynı zamanda musikide tiz (ince) ve pes (kalın) seslerin uyumu insan ruhunda nasıl iz bırakıyorsa, ta'lik yazıdaki kalem hareketleri çizgilerin uyumu da aynı hissi ortaya koyar. Çizgiler tezhip sanatındaki nüans gibi yer yer incelikli veya kalınlaşır. Harflerin yaklaşık olarak 1/6 oranında olan kısmı düz geri kalan kısmı yuvarlak yapıdadır.



Resim 123: Ta'lik yazıda kalem hareketleri. (Kalem Güzeli c. III. s. 336)

Türk hattatlar Fatih Devri ile birlikte İranlı İmâd'ın öğrencisi olan Derviş Abdi ile İmâd tarzını benimsemiştir. İmâd ekolü Şeyhülislam Veliyyüddin Efendi ile sona ermiş ve yeni bir arayışa yelken açmıştır. Ta'likin Türk üslûbu kazanması sürecinde Mehmed Es'ad Yesari Türk ekolünün temelini atmış oğlu Yesarizade Mustafa İzzet tarafından da Türk ekolünün kesin kaidelerini ortaya konulmuştur. Böylece Türk Ta'lik ekolü kendi kimliğiyle Türk hattatların katkılarıyla günümüze kadar gelmiştir.

Türk ekolünde; İran ta'likinde dıştan içe doğru daralan harfler yerine içten dışa genişleyen harfler yerini almıştır. Satır düzensizliği ortadan kalkmıştır. İtalik görünen satır nizamı düz şekle konulmuştur. Harf bünyeleri asıl oranlarını Türk ekolü ile bulmuştur. Çanaklı harflerde kaseler daha derinleşerek genişlemiş ve rahatlık sağlanmıştır. Harf gövdeleri duruş ve istif gibi estetik arayışlar ortaya çıkmıştır. Dikey harflerin aynı satır düzeninde paralel olmasında dikkat edilmiştir. Harfler İran harfleri ile aynı ölçülere ait olmasına rağmen üslupta estetik olarak birbirinden ayrılmıştır.

Türk ta'lik yazı hattatlar tarafından devamlı arınma ve tavır kazanma sürecine tâbi olmuştur. Bu reformlar harfin esasını teşkil eden hareketleri bozmadan yapılmıştır. Yazının sanat kimliğine kavuşmasında somut kavram olan kalemin açısı, eğimi gibi özellikleri harf bünyelerinde oluşan kaos ve düzeni etkileyen hareketlerdendir. Kaos ve düzeni belirli bir insicama koyan yazının paradoksal tarafı da şüphesiz ki sanat bakımından izleyeni etkiler. Kalemi ince çıkış noktasından tam kalem hareketle yakalamak gibi kalem hareketleri zıtlığın birlik içindeki en önemli ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik kaygı ile güzeli arayan

fitrî duygu yazının mesaj veren retorik yönü ile kısır kalmasını engellemiştir. Aynı zamanda mesaj veren bir sanat olan hat sanatı bu ekseninde retorik ve estetik doğrular arasında kesişen nadir sanatlar arasında kendini zirveye yerleştirmiştir. İlk dönemlerinde retorik ekseninde ilerlemiş, istikametinde karşısına çıkan tahribatlara çözümler bulmuştur. Noktalama, imla gibi kurallarla yanlış anlamaya ya da tahrife izin verilmemiştir. Yazı cismani olarak anlaşılabilir hale geldikten sonra ruhani olarak estetik doyum için yukarıda bahsettiğimiz süreçlerle kendini inşa ederek, Bedreddin Yazır'ın kült olmuş eseri Kalem Güzeli'nde ifade ettiği gibi ruhânî bir hendese hüviyeti de kazanmıştır. Hüviyetten kasıt, yazının estetik ölçülerine bağlı kalarak yazılmasının ruha yansımadır. Türk üstatlar da fitrî arayışla ta'lik yazıyı subjektif olarak ele alıp objektif olarak ortaya çıkarmıştır. Ezcümle ta'lik harflerinin geleneğini en iyi şekilde yazmışlar bu aşama sonrası üzerine koyarak ya da arındırarak geleceğe farklı şekilde yazı tavrı kazandırmışlardır. Şiveyi benimseyen diğer hattatlar tarafından da taklit edilerek Türk ekolü gelenek statüsünü almıştır.

Türk ekolünün temelinde müfredatı oluşturan harfler Fibonacci dizisinde olan bir ila beş nokta arasındaki ölçülerle anatomisini oluşturmuştur. Bu temel üzerine geometrik unsurlar inşa edilerek antropometrik kural bütünlüğü sağlanmıştır. Kuralı belirlenen harfler estetik arayış ile bütünleşerek bazı harflerde altın oranın zuhuruna sebep olmuştur. Özellikle elif harfi ve kaseli harflerde altın orana rastlarız. Kalem açısı ise ortalama 63.5° dir. Bu eğim yaklaşık olarak dünya eksen eğikliği ile yörünge düzlemi arasında kalan açıya (66.3°) yakındır. Buradan anlaşılacağı üzere mikro bir eylem olan ta'lik yazı hareketi ile makro bakış olan dünyanın dönme eksenine paralel birlikteliğinden bahsedebiliriz. Bakış açımızı bu yönden geometri istikametine çevirirsek, harfler kalemin açısıyla belirli ölçülere ulaşırken her bir nokta ölçüsü harflerin başlangıç ve bitiş yönünde geometrik elemanları oluşturur. Harflerin geometrik alt yapısında üçgen, daire ve dikdörtgenlere rastlarız. Elif harfi gibi dikey harfler dikdörtgenin köşegenini oluşturacak şekilde yazılır, başlangıç ve bitiş açıları birbirine paralel yapıda olup benzer üçgenler meydana getirir. Ba harfi gibi yatay harfler ise daire, dikdörtgen ve üçgen gibi geometrik elemanlarla alt yapısı oluşturulur.

Ayrıca; plastik unsur olarak bakıldığında, Ta'lik noktasının, müstakil, iki, üç ve nadir de olsa daire şeklinde kullanıldığı görülür. Nokta, tasarıma göre istif (kompozisyon) olarak boşluk doldurmak için (espas) yahut denge, birlik gibi unsurları temsil etmekte kullanılır. Diğer plastik unsurların, Ta'lik kompozisyonlar içerisinde, ritim, ahenk, birlik, denge, leke, espas gibi geniş bir yelpazede kullanıldığı görülür.

6. 2. SONUÇ

Ta'lik hattı tarihsel sürecindeki oluşum, gelişim ve dönüşüm aşamalarını tamamlayarak günümüze kadar gelmiştir. Yazının sanat kimliğini kazanmasında güzeli arama mottosuyla bünyesinde plastik unsurları barındırmıştır. Bu bilgiler ekseninde Ta'lik yazının temelinde, “ölçülememiş olan şey, tanımlanamayan şeydir.” Cümlesini ortaya koyan Platoncu felsefe yer edinmiştir. Harflerin elden çıktığı gibi yazılmaması onu, geometrik alt yapıya sevk etmiştir. Harfler belirli ölçülerle ve geometrik elemanlarla bütünleşerek yazının sayısal ağını örmüştür. İran ta'liki somut formülü olmayan ifade biçimiyken Türk ta'lik hattı sanatsal bütünlüğüyle kendine özgü somut formüller ortaya koymuştur. Formülün zemininde nokta etkili eleman olarak karşımıza çıkmaktadır. Dikey ve yatay harfler bir ila on nokta arasında ölçülerle anatomisini oluşturmuştur.

Noktayı çevreleyen geometrik elemanlarda harf bünyelerinin estetik görünümü kazanmasına yelken açmıştır. Harflerin iskeletinde oluşturulan dikey- yatay çizgiler harflerin kılavuzu olmuştur. Formülde ifade ettiğimiz bu başlıkların altın oran çatısında birleşmesi de tesadüf değildir. Estetiğin ilk adımı olan doğru algılamak ve fitri arayış yazıdaki estetiği altın oran ile bütünleştirmiştir.

Bu araştırmayla İslam sanatının merkezinde bulunan yazı çeşitlerinden biri olan ta'lik yazı, İran sınırlarından taşarak Türk yurdunda sanat bakımından zirveye taşınmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz gelişmelerle sanat kimliğine kavuşmuştur. Yazı içerisinde barındırdığı reçetesiyle sadece yazı olmamış soyut bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. Sülüs, celi divani gibi yazı çeşitlerinde var olan tezyini işaretler ta'lik yazıda kendine yer bulamamıştır. Bu haliyle sadeliğin ihtişamı açısından ruha senfonik bir his yükleyen soyut bir sanat olmuştur. Türk ekolleriyle harflerin adeta askeri bir disiplinden geçtiği süreç parçada zirveye kavuşmuştur. Parçada tamam olan bütünde (istiflerde) de mükemmeli bulmuştur. Çalışmamızın görsel çalışmalarla desteklenmesi ise farklı çalışmalarda ortaya çıkacak İran, Türk ta'lik hattı kıyaslamalarına, dönemlerine ışık tutması açısından önemlidir.

BİBLİYOGRAFYA

AĞRIAKÇA Ahmet, “Nabatîler”, TDVİA, İstanbul 1997, C. 32.

AKÇAĞIL Şamil, Fibonacci Sayıları ve Altın Oran, Ba’likesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ba’likesir 2005.

AKDENİZ Fikri, Doğada, Sanatta, Mimaride Altın Oran, İstanbul 2007.

AKTAN Ali, “Ta’lik Yazı ve İbrahim Edhem’in Ruhü’t-Ta’liki”, Vakıflar Dergisi, S. 23, Ankara 1994.

ALİ GELİBOLULU Mustafa, Menakıb-ı Hünerveran, Ankara 1982.

ALPARSLAN Ali, Ünlü Türk Hattatları, Ankara 1992.

_____ , “İslâm Yazı Sanatı”, Doğuşundan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, İstanbul 1993, c. XIV.

_____ , “İslam Yazıları”, Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara 2012.

_____ , “Türk Dünyasında Hat Sanatı”, Türkler Ansiklopedisi, C. XII, Ankara 2002.

_____ , “İslâm Yazı Çeşitleri; , Kûfî, Sanat Dünyamız, S. 30, İstanbul.

_____ , “Nesta’lik”, TDVİA, İstanbul 2007, C. 33.

_____ , “Ali Tebrîzî, Mîr”, TDVİA, İstanbul 1989, C. 2.

_____ , “XVI. yüzyıl İslâm Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri”, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, İstanbul 1988.

_____ , “Ali Herevî, Mir”, TDVİA, İstanbul 1989, C. 2.

_____ , “İmâd-ı Hasenî”, TDVİA, İstanbul 2000, C. 22.

_____ , “İslam Yazı Çeşitleri: Nesta’lik”, Sanat Dünyamız, S. 34, İstanbul 1985.

ARNHEİM Rudolf, Görsel Düşünme, Çev: Rahmi Ögdül, İstanbul 2009.

ARVASÎ S. Ahmet, Dialektiğimiz ve Estetiğimiz, İstanbul 1998.

ASHAİFE Amir, Akhtaruzzaman Md. Geometrical Substantion of Phi, “The Golden Ratio and The BAroque of Nature, Architecture, Design and Engineering”, International Journal of Arts, S. 1, Malaysia 2011.

ATALAYER Faruk, Temel Sanat Ögeleri, Eskişehir 1994.

AYVERDİ Ekrem Hakkı, Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı, İstanbul 1953.

BALTACIOĞLU İ. Hakkı, Türk Plastik Sanatları, Ankara 1971.

_____ , “ İslam Yazılarının Tarihçesi”, Tedrisat-ı İptidaiyye Mecmuası, C. 111.

_____ , Türklerde Yazı Sanatı, Ankara 1993.

BERK Nurullah, “Yazı-İdeogram”, Sanat ve Sanatçılar, İstanbul 1965.

_____ , “İslam Yazısında Plastik ve İfade”, Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi I-II, Ankara 1955.

_____ , Ustalarla Konuşmalar, Ankara 1971.

_____ , Resim Bilgisi, İstanbul 1972.

BİGALİ Şeref, Resim Sanatı, İstanbul 1976.

BOYDAŞ Nihat, Ta’lik Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım, İstanbul 1994.

_____ , “İslâm Hat Sanatında Ritim”, GÜEF Dergisi, C. IV, S. 1, Ankara 1988.

BOZKURT Nahide; “Me’mun”, TDVİA, İstanbul 1990, S. 29, s.101.

COSMAN Pelner Madeline, Jones Gale Linda, Handbook to life in the medivial World, Infobase Publishing, ABD 2008.

ÇAĞBAYIR Yaşar, Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul 2016.

ÇAM Nusret, İslamda Sanat Resim ve Mimari, Ankara 1994.

ÇETİN Nihad M., “İslâm Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi”, İslâm Tetkikleri Dergisi, İstanbul 1995, C. IX.

_____ , “Arap”, TDVİA, C.III, İstanbul 1997.

_____ , “Yakut Musta’simî”, TDVİA, C. XIII, İstanbul 1997.

DERMAN M. Uğur, “Hat”, TDVİA, İstanbul 1997. C. XVI.

_____ , “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, Ankara 1999, Osmanlı, C. XI.

_____ , “Ta’lik”, TDVİA, İstanbul 2010, C. 39.

_____ , “Celî Yazılar”, İlgî Mecmuası, İstanbul 1980, S. 14.

_____ , “Osmanlı İstanbul’unda Hat Sanatı”, Osmanlı İstanbul’u Sempozyumu I, İstanbul 2013.

_____ , “Yesâri Mehmed Esad”, TDVİA, İstanbul 2013, C. 43.

_____ , Ömrümün Bereketi-1, İstanbul 2011.

_____ , “Yesârizade Mustafa İzzet”, TDVİA, İstanbul 2013, C. 31.

_____ , “Vefatının Kırkıncı Yılında Hattat Hulusi Efendi”, Kubbealtı Akademi Mecmuası, İstanbul 1980, S. 1.

_____ , “Hattat Hulusi Efendi”, Lale Mecmuası, İstanbul 1990, S. 7.

_____ , “Necmeddin Okyay”, TDVİA, İstanbul 2007, C. 33.

_____ , “Mistar ve Kâğıt Makasları”, İlgî Mecmuası, İstanbul 1979, S. 27.

_____ , “Osmanlı Hat Sanatı”, P Sanat Kültür Antika, S. 25, İstanbul 2002.

ECO Umberto, Ortaçağ Estetiğinde Sanat Ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, İstanbul 2009.

- EDGÜ Ferid, “ İslâm Hat Sanatının İncelikleri ve Batı’ya Etkileri”, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul 1976, S. 206.
- ERBAŞ Aynur, Mektûbî İbrahim Edhem Efendi’nin “Rûhu’t-Ta’lik” Adlı Eserinin Hat Sanatı Bakımından Analizi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir 1995.
- ERGİN Muharrem, Osmanlıca Dersleri, İstanbul 1993.
- GÖKBİLGİN Tayyib, Osmanlı Paleografyası ve Diplomatik İlmi, İstanbul 1992.
- GÖLPINARLI Abdülbaki, Kur’an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, İstanbul 2007
- GÜNDÜZ Tufan, “Tahmasb”, TDVİA, İstanbul 2010, C. 38.
- GÜNGÖR Hulusi, Temel Tasar, İstanbul 1972.
- GÜNÜÇ Fevzi, “Kuran-ı Kerim kitabedinin estetik temelleri”, İSTEM, Konya 2010, S. 16.
- _____, XV-XX. Osmanlı Mimarisinde Celî Sülüs Hattının Uygulama ve Teknikleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 1991.
- HABİB İbn Hat ve Hâttatân, İstanbul 1306.
- HALDUN İbn, Mukaddime, C. II.
- HAMİDULLAH Muhammed, Muhtasar Hadis Tarihi ve Sahife-i Hemmam, İbn. Münebbih çev. Kemal Kuşçu, İstanbul 1967.
- HASTÜRK Ertan Yesari, Antropometrik Verilerde Altın Oran, Mesleki Bilimler Dergisi, C. 3.
- İBN NEDİM, el- Fihrist, Lübnan 1978.
- İNAL Mahmut. Kemal, Son Hattatlar, İstanbul 1970.
- KAGAN S. Moissej, Estetik ve Sanat Notları, Çev: Aziz Çalışlar, İzmir 2010.
- KALKAŞENDÎ Ali el, Subhu’l-a’şâ, C. III.
- KEEBLE Brian, Her İnsan Bir Sanatçıdır, Çev: Tahir Uluç, İstanbul 2014.
- LİVİO Mario, The Golden Ratio, U.S.A., Broadway Books,
- MORİTZ Bernhard, “Arabistan(yazı)”, İA (MEB), İstanbul 1997.
- MÜSTAKİMZÂDE Süleyman Saadettin Efendi, Tuhfe-i Hattatin, İstanbul 1928.
- MÜTERCİM Asım Efendi, Burhan-ı Katı, İstanbul 2009.
- NASKALİ Esko, “Sâsânîler”, TDVİA, İstanbul 2007, C. 36.
- ÖZAYDIN Abdülkerim, “ İbn Mukle”, TDVİA, c. XX, İstanbul 1997.
- _____, “ Râvendî, Muhammed b. Ali”, TDVİA, İstanbul 2007, . 34.
- ÖZCAN Ali Rıza, “Yesârîzâde Mustafa İzzet Mektebi”, Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara 2012.
- _____, Türk Nesta’lik Ekolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1996.
- ÖZCAN Tahsin, “Veliyyüddin Efendi”, TDVİA, İstanbul 2013, C. 43.

ÖZKAFA Fatih, İstanbul Selatin Camileri Kuşak Yazıları, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya 2008.

_____, Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadirga Sokullu Camii”, 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul), İstanbul 2009, S. 2756.

ÖZÖNDER Hasan, Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü, Konya 2003.

POPE A. U. , A Survey Of Persian Art, C. II, Londra 1939.

RADO Şevket, Türk Hattatları, İstanbul 1984.

_____, “Hat Sanatı Bir Resim Sanatıdır”, Türk Hattatları, İstanbul 1984.

SAFADİ Y. Hamid, İslamic Calligraphy, Londra 1978.

SALJUQİ Nasruddin, An Exhibition Of Afghan Calligraphy And Miniature Painting From Herat, Dublin 2004.

SAYIOĞULLARI Recep Sadri, Türk Ta’lik Yazı Ekolünün Doğuşunda Şeyhülislâm Veliiyüddin Efendi, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul 1991.

SERİN Muhittin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İstanbul 2003.

_____, “İbnü’l-Bevvab”, TDVİA, C. XX, İstanbul 1997.

_____, “Ali Meşhedi, Sultan”, TDVİA, İstanbul 2016, Ek-I.

_____, “Şah Mahmud Nişâburî”, TDVİA, İstanbul 2010, C. 38.

_____, “Hulusi Yazgan”, TDVİA, İstanbul 201, C. 43.

SÖZEN Metin ve TANYELİ Uğur, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1986.

ŞÇERBAK A., “De L'Alphabet Duıgour”, Acta Orientaha Academiae Scientiarum Hung, Tomus XXXVI, Çev: Dç. Dr. Özcan Tabaklar.

TEKKANAT Nihal, Altın Oran’ın Kaynakları ve Sanat’a Yansıması, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2006.

TUNALI İsmail, Estetik, İstanbul 2012, S. 40. ; Kagan S. Moissej, Estetik Ve Sanat Notları, Çev: Aziz Çalışlar, İzmir 2010.

TUNCER Cezmi, “Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarında Bazı Örnekler”, Vakıflar Dergisi, Ankara 1981, C. XIII.

TURANİ Adnan, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul 1979.

_____, Resim Üzerine, Ankara 1964.

TÜFEKÇİOĞLU Abdülhamit, “Tarihte ve Günümüzde Hat Sanatının Öğretim Metotları”, 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Ankara 1999.

_____, “Osmanlı Döneminde Hat Sanatı”, Türkler Ansiklopedisi, C. XI, Ankara 2002.

ULUSAL Zeliha, Hat Sanatı Tarihi ve Medrsetü’l Hattatin (1914-1936), Rize Üniversitesi Sos. Bil. En. Tarih Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Rize 2008.

ÜLKER Muammer, “Hat Sanatı”, Geleneksel Türk Sanatları, İstanbul 1993.

ÜNVER Ahmet Süheyl, Türk Yazı Çeşitleri ve Faydalı Bazı Bilgiler, İstanbul 1953.

WOLFFLING Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, İstanbul 1990.

YAZIR Mahmud Bedrettin, Kalem Güzeli, Ankara 1989, C. I-II-III.

_____, Eski Yazıları Okuma Anahtarı, İstanbul 1942.

YILDIRIM Mustafa, İslam Sanatı ve Estetiğin Temelleri, Ankara 2012.

YILDIRIM Nimet, “İran Dilleri I”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Erzurum 2005, S. 39.

YILMAZ Elif Merve, Selçuklu Dönemi Medreselerinde Altın oran- Estetik İlişkisi: Konya Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya 2017.

ZİSS Avner, Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Çev: Yakup Şahan, İstanbul 2011.