

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**CELÎ DÎVANÎ YAZININ XIX ve XX. YÜZYIL ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN
YAZI ÜSLUPLARININ İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Yûnus Emre ÇELİK

Danışman
Prof. Gül GÜNEY ZİNCİR
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖKSÜZ

İzmir / 2024

YEMİN METNİ

Sanatta yeterlik tezi olarak sunduğum “*Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi*” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Yûnus Emre ÇELİK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nüntarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 32. maddesine göre Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Yunus Emre ÇELİK'in, "**Celî Dîvanî Yazının XIX ve XX. Yüzyıl Örnekleri Üzerinden Yazı Üsluplarının İncelenmesi**" konulu tezi incelenmiş ve aday tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan ana sanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu çalışmanın konusunu, celî dîvânî yazının, 19 ve 20. yüzyılda görülen üslup özellikleri oluşturmaktadır. Celî dîvânî, İran'da doğan ta'lik yazıdan ortaya çıkarılan dîvânî isimli yazıdan geliştirilmiştir. Celî, hat sanatında tabii kaleminden daha kalın yazılan yazılara dense de “celî dîvânî” tamlaması, dîvânî yazının celisini değil ayrı bir yazı cinsini ifade etmektedir. Bu konunun ele alınmasındaki amaçların başında, hat sanatına dair kaynaklarda detaylı bir yer tutmamış celî dîvânî yazıya dair kapsayıcı çalışmaların zeminini hazırlamak gelmektedir. Buradan hareketle yazının yalnız geçmişini değil, bugünü ve geleceğini anlamak üzere bir yol açılmış olacaktır.

16. yüzyıl dolaylarında başlayan celî dîvânî yazı, Osmanlılar tarafından Dîvân-ı Hümâyûn kalemünde, resmi işlerde kullanılmıştır. 19. yüzyıl sonlarından itibaren ise bu yazıyla levhaların ve sanatlı yazıların meydana getirildiği görülür. Celî dîvânî yazının üslup özelliklerinin incelenmesi sebebiyle çalışma, bu yazının 19 ve 20. yüzyılda yazılmış imzalı levha örnekleriyle sınırlandırılmıştır.

Araştırma esnasında dîvânî ve celî dîvânî üzerine bilgi sunan kaynaklar taranarak elde edilen veriler analiz edilmiştir. Bu bilgiler ışığında arşivlerdeki celî dîvânî belge ve levhalar incelenerek evvela literatürdeki eksikler giderilmeye ve var olan bilginin sağlaması yapılmaya çalışılmıştır. Üslup incelemelerinde ise tespit edilen 19. yüzyıla ait dört, 20. yüzyıla ait sekiz hattatın 76 civarındaki eseri, bilgisayar programları yardımıyla harf ve harekelerine ayrılarak tasniflenmiştir. Elde edilen veri, detaylı analiz ve kıyaslamalara tabi tutulmuştur.

Çalışma sonucunda; celî dîvânî yazan hattatların tamamında belirgin bir üslup farkı olduğu görülmüştür. Bu farkın, aynı hattatın yazılarında da bulunduğu tespit edilmiştir. Harekelerin ise celî dîvânî yazıda harflerden daha fazla yorum farkına sahip olduğu anlaşılmıştır. Celî dîvânî istiflerde, önceleri evraklardan gelen satır formu kullanılırken 20. yüzyılın ilerleyen yıllarında daha çeşitli ve sanatlı tasarımlar yapılmaya başlandığı görülmüştür. Yazının bütüncül tahlili sonucunda, celî dîvânî hattının gelişmeye hazır fakat üzerinde gerektiği kadar durulmamış, birçok araştırma imkanını barındıran bir hat çeşidi olduğu tespit edilmiştir.

ABSTRACT

The subject of this study is the stylistic features of jali dîvânî writing seen in the 19th and 20th centuries. Celî dîvânî was developed from the script called dîvânî, which emerged from the ta'lik script that was born in Iran. Although Celî is called the writing written thicker than the natural pen in the art of calligraphy, the phrase "celî dîvânî" does not refer to the celî of dîvânî writing, but a separate type of writing. The primary purpose of addressing this issue is to lay the groundwork for comprehensive studies on jali dîvânî script, which has not taken a detailed place in the sources on calligraphy. From this point of view, a path will be opened to understand not only the past but also the present and future of writing.

Celi dîvânî script, which started around the 16th century, was used by the Ottomans in official works in the Dîvân-ı Hümâyûn. Since the end of the 19th century, it has been seen that tableaus and artistic writings were created with this script. Due to the examination of the stylistic features of the Celi Dîvânî script, the study is limited to the signed plate samples of this script written in the 19th and 20th centuries.

During the research, the data obtained by scanning the sources providing information on dîvânî and celi dîvânî were analyzed. In the light of this information, by examining the celi divani documents in the archives, first of all, an attempt was made to eliminate the deficiencies in the literature and to provide the existing information. In the stylistic analysis, around 76 artworks of four 19th century and eight 20th century calligraphers were classified according to their letters and movements with the help of computer programs. The data obtained was subjected to detailed analysis and comparisons.

In the results of working; It has been observed that there is a clear stylistic difference in all calligraphers writing celî dîvânî. It has been determined that this difference is also found in the writings of the same calligrapher. It has been understood that the vowels have more differences in interpretation than the letters in the celi divani script. While the line form derived from documents was used in the celi divani stacks, it was observed that more diverse and artistic designs began to be made in the later years of

the 20th century. As a result of the holistic analysis of the script, it has been determined that the celi dîvânî calligraphy is a type of calligraphy that is ready for development but has not been focused on as much as it should, and contains many research opportunities.



ÖNSÖZ

Medeniyetin yapı taşlarından olan yazı, hayatın akışını kolaylaştırdığı gibi insanlığın bilgi ve kültür hazinelerini geleceğe taşıyan bir araçtır. Her devlet ve milletin sosyolojik kodlarını oluşturan kendine has kimlikleri; devlet yönetiminden, kültürel öğelere kadar her kanala sirayet ettiği gibi yazılarını da etkilemiştir. Batı toplumlarının Grek harflerinden aldığı ortak mirası, kendi toplumsal zevkleri doğrultusunda yazı karakterleri geliştirerek kullandıkları, yazıya kimliklerini yansıttıkları görülür. İslam Medeniyetinin tesis edilmeye başlanması ile Arap harfleri de bu meyanda bir millete ait olmaktan çıkmış, birçok milletin dahil olduğu yekpare bir medeniyet havzasının değeri haline gelmiştir. İslamiyet sonrası kelimayı ilahiye duyulan saygı ve İslam'da bilim ve estetiğe atfedilen önem, yazıyı bir iletişim aracı olmaktan öteye taşıyarak yapısal perspektifini genişletmiştir. Kutsal metinle yazı, önce başlı başına bir ilim sahası, ardından şahsına münhasır bir sanat dalı halini almıştır.

Hüsn-i hat hem bir yazı ilmi hem de bir sanatın yekpare hareketinin neticesi olarak İslamiyet'in başlangıcı ile tarih sahnesinde yerini almıştır. Yüzyıllar içinde birçok gelişim merhaleleri geçirmiştir. Başta biriken zamanla çok sayıda, hepsi kendi kimliği, kullanım sahası ve estetik çerçevesi olan yeni yazılar doğmuştur. Bu yazılardan bir tanesi de 16. yüzyıl dolaylarında ortaya çıkan celî dîvânî hattıdır. Bu yazı, resmi işlerin halli, evrak güvenliği, devletin ihtişamını izhar gibi çokça sebeplerle yalnız devlet dairelerine mahsus olarak yazı tarihi içinde yerini almasına karşılık 19. yüzyıl sonlarına doğru yeni bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu kimlik, artık sanat yazıları arasına girmesinin bir sonucu olarak estetiğin doğrudan konusu olmasını sağlamıştır. 20. yüzyılda ise Osmanlı Devleti'nin yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla değişen sistemin sonuçlarıyla da paralel olarak yalnız sanat yazılarının bir kolu olarak devam etmiştir. Bu değişim, yazıyı evraklardan levhalara taşımış ancak birkaç yüzyıl boyunca kapalı bir havzada kalmasının ardından, yeni bir dünyada yeni sorulara muhatap tutulmasına yol açmıştır.

19. yüzyıl sonlarına doğru gerçekleşen bu yeni durum içerisinde sorulacak ilk soru, bir sanat kaygısı taşımadan, genel hatlarıyla öğrenilen ve yazılan bu yazı, estetik problemlerle yoğrulmaya başladığında nasıl bir sonuçla karşılaşılacaktır? Karşısında

kendi varlığından daha eski devirlerden bu yana tekamülünü sürdüren yazılar yanında nasıl bir yol izleyecektir? Bunlar ve daha birçok sorular eşliğinde bu çalışma, 19 ve 20. yüzyıllarda, yazılan ve çoğunluğu sanat gayesi taşıyan levhalardan mürekkep örnekleri geniş ve detaylı bir tahlile tabi tutarak bazı cevaplar aramaktadır.

Konunun bu çerçeve ve sınırlar içinde seçilmesindeki gaye, celî dîvânî hattının değişmeye başladığı ilk zamandan, bu değişimin mücessem olarak belirlediği döneme kadar yaşananları daha yakından takip ederek celî dîvânî hattının geleceğine dair yararlı sonuçlar ortaya koyabilmektir. Elbette tekamülün zirvelerinde olan sülüs, ta'lik, nesih gibi yazılar varken estetik sahaya henüz girmiş olan bir yazının kullanımı tabii olarak sınırlı bir yer tutmaktadır. Celî dîvânî kullanımı 20. yüzyıldan bugüne kadar iyiden iyiye artmışsa da içinde bulunduğu olay örgüsü sebebiyle her hattatta aşikâr bir üslup farkıyla, bazen ortak zeminden tamamen azade olarak varlığını sürdürmüştür. Celî dîvânî yazıda günümüzde hala izleri okunan ve üslupların keskin ayrımlarına dayanan bu keyfiyet, hat sanatına dair eser ve çalışmalara da sirayet ederek celî dîvânî yazının gerektiği değeri bulamamasına yol açmıştır. Buradan hareketle Şeyh Hamdullah'ın aklâm-ı sittede ya da Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin ta'lik hattında gerçekleştirdiği bir çabaya ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışma, bu fikriyattan hareketle bir zemin kurmak, bir ihtiyaca binaen küçük bir adım atmak gayesiyle ele alınmıştır.

Bu çalışma, dört bölümde incelenmiştir. Celî dîvânî hattının içinde bulunduğu teknik ve estetik olguları anlamlandırabilmek ve lafızla söylenene bir görünürlük kazandırabilmek için **çalışmanın birinci bölümünde**; celî dîvânî hattının tek başına değil kendinden önceki yazı tarihinden doğrudan etkilenecek şekilde ortaya çıkışını açıklayabilmek için yazı tarihine en baştan bir göz atılmıştır. Bu göz atma esnasında yazının yalnız fiziksel değil anlam çerçevesine de değinilmeye gayretle celî dîvânî hattını doğrudan ve dolaylı etkileyen olaylar zinciri, eşik önü tarifler olarak verilmiştir. Böylece ilerleyen safhaların anlaşılabilmesinde bir referans noktası oluşturulmak istenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise; kaynaklarda pek yer bulamamış yahut sınırlı kalmış olan celî dîvânî hattının tarihi seyrine, başlangıcından 19. yüzyıla kadar ferman, berat ve sair örnekler üzerinden bir izahat getirilmeye çalışılmıştır. Kadim ta'lik hattından

nasıl ortaya çıktığı, dîvânî hattından ayrılan yönleri doğrudan örnekler üzerinden izaha gayret edilmiştir. Hem çalışmaya konu olan hem de celî dîvânî hattı için önem arz eden hattatların bu yazı ekseninde hayatlarına burada kısaca değinilmiştir.

Üçüncü bölümde; celî dîvânî hattının sanat yazısı sayılmasındaki estetik temellerden başlanarak konuya dahil iki yüzyıllık zaman diliminde tespit edilen eserler, önce harf harf, sonra terkipler yoluyla, ardından sadece hareketleri bazında birbiri ile kıyaslanmıştır. Bu mikroskobik incelemenin akabinde bu hattatların yazıları bir bütün olarak ele alınmış ve detayın bütündeki tezahürleri anlaşılmasına çalışılmıştır.

Son olarak dördüncü bölümde ise; tez kapsamında, araştırma sürecinin öğrettiği bilgiler çerçevesinde yazılan levhalara yer verilmiştir.

Bu kapsamlı ve sınırlandırmalar içinde dahi hayli keşmekeşi barındıran konunun ele alınmasında eksikliklerin olmaması düşünülemez. Ancak celî dîvânî hattına dair detaylı bir analizin yapılmasıyla sonraki çalışmalar için bir ön hazırlık olabilirse, çalışmanın görevini yerine getirdiği kabul edilebilir. Kapsam ve teknik yoluyla zorlu bir süreç olan tezim süresince danışmanlığımı yürüten Prof. Gül GÜNEY ZİNCİR'e teşekkürlerimi arz ederim. Bunun yanında lisans hayatımdan bu yana tezimle ilgili tüm formel ve pratik alt yapıyı kurarak hiçbir zaman desteğini esirgemeyen, tez çalışmamı Şeyh Hamdullah'ın, Yakut'un yazılarını tahliline benzeterek cesaret ve şevkimi artıran hocam Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖKSÜZ'e hassaten teşekkür ederim. Yine çalışmamın görsel kaynakları hususunda destek olarak sıkıntılı bir süreci kolaylaştıran hattat Nurullah ÖZDEM ve hattat Seyit Ahmet DEPELER'e çok teşekkür ederim. Çalışma sürecinde bilgi ve görüşlerini paylaşan Prof. Filiz ADIGÜZEL ve Dr. Öğr. Üyesi Ebru KARAHAN DALBAŞ'a teşekkür ederim. Son olarak uzun bir sürecin içerisinde tüm zorlukları benimle birlikte geçiren, müşküllerimi kolaylaştıran, sınırsız vakit ayıran, akademik bakışıyla son okumalar ve eser tasniflerinde emekleri olmadan yol yürüyemeyeceğim eşim Yeşim ÇELİK'e çok teşekkür ederim.

Yûnus Emre ÇELİK

Bursa-2024

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vii
RESİMLER/ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR	xxxiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

HAT SANATININ GELİŞİM SÜRECİ ve CELÎ DÎVÂNÎYE ETKİ EDEN UNSURLAR

1.1. Yazıda Sanat Mahiyetini Doğuran Süreç	5
1.2. Yazının Estetik Gelişimi: Aklâm-ı Sitte	10
1.3. Celî Dîvânîye Tesir Eden Yazı Türleri ve Tasarım Unsurları	16
1.3.1. Ta'lik Hattı	16
1.3.2. Tevki' Hattı	17
1.3.3. Celî Dîvânî Hattına Etki Eden Tezyinî Unsurlar	17

2. BÖLÜM

CELÎ DÎVÂNÎ HATTININ TARİHİ SEYRİ ve GELİŞİMİNDE ROL OYNAYAN HATTATLAR

2.1. Dîvânî Hattının Tanımı	21
2.2. Ta'likten Dîvânîye: Bir Yazının Doğuşu	23

2.3.	Dîvânî ve Celî Dîvânî Arasındaki Farklar	28
2.4.	Celî Dîvânî Yazının 16 ve 19. Yüzyıl Arası Tekâmül Seyri.....	38
2.5.	19. Yüzyılda Celî Dîvânî Yazı: Değişimin Başlangıcı	46
2.6.	Celî Dîvânî Yazının Gelişimine Yön Veren Hattatlar	51
2.6.1.	Tâcü'd-din (ö. 1587)	51
2.6.2.	Nasıh Efendi (1813/1885).....	51
2.6.3.	Şefik Bey (1820/1880).....	52
2.6.4.	Sami Efendi (1838/1912).....	52
2.6.5.	Mehmed İzzet Efendi (1841/1903).....	52
2.6.6.	Ferid Bey (1857/1925?).....	53
2.6.7.	Kâmil Akdik (1862/1941).....	53
2.6.8.	İsmail Hakkı Altunbezer (1869/1946)	53
2.6.9.	Aziz Rıfâî Efendi (1872/1934).....	54
2.6.10.	Ahmed Süreyya Saltuk (1891/1969).....	54
2.6.11.	Hamid Aytaç (1891/1982)	54
2.6.12.	Mustafa Halim Özyazıcı (1898/1964)	55
2.6.13.	Emin Barın (1913/1987)	55
2.6.14.	Ali Alparslan (1925/2006)	55

3. BÖLÜM

19 ve 20. YÜZYIL CELÎ DÎVÂNÎ YAZI ÜSLUPLARININ İNCELENMESİ

3.1.	Bir Sanat Yazısı Olarak Celî Dîvânî	58
3.2.	19 ve 20. Yüzyılda Yazılmış Celî Dîvânî Yazıların İncelenmesi ...	63
3.2.1.	Harflerin İncelenmesi.....	65
3.2.2.	Hareke ve Tezyîn İşaretlerinin İncelenmesi	163
3.2.3.	İstif Özelliklerinin İncelenmesi.....	186
3.3.	Celî Dîvânî Hattının Anatomik Tahlili	212

4. BÖLÜM

ÖZGÜN UYGULAMALAR

SONUÇ	228
KAYNAKÇA.....	232
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER/ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Zebed Kitabesi (solda) ve Ümmü'l-Cemal Kitabesi (sağda) (Çetin, 1991: 81)..	8
Şekil 2- Kadim ta'lik hattına ait iki örnek (Derman, 2010: 507-508).	24
Şekil 3- (Solda) Fatih Devri'ne ait dîvânî yazı örneği (Ayverdi, 1953: 55),.....	25
Şekil 4- 1 ve 2. Kadim ta'lik detay (Derman, 2010: 507). 3 ve 4. Dîvânî detay (Ayverdi, 1953: 55; Devlet Arşivleri Baş., EV_BRT__00001_00024).	27
Şekil 5- Dîvânî yazı elifbası (Hüseyin Öksüz 2011 Dîvânî Elifba Meşki).....	29
Şekil 6- Celî dîvânî yazı elifbası (Hüseyin Öksüz 2011 Celî Dîvânî Elifba Meşki).	29
Şekil 7- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3) elif harflerinin kıyası.....	30
Şekil 8- Celî dîvânî zülfeler. 16. yy. örneği (solda), 20. yy. örneği (sağda).....	30
Şekil 9- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) be harflerinin kıyası.	31
Şekil 10- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) cim harflerinin kıyası.	31
Şekil 11- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) ayn harflerinin kıyası.	32
Şekil 12- 1. Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) dal harflerinin kıyası.	32
Şekil 13- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) ra harflerinin kıyası.	33
Şekil 14- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) sin harflerinin kıyası.....	33
Şekil 15- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) sad/dad harflerinin kıyası.	34
Şekil 16- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) tı harflerinin kıyası.	34
Şekil 17- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) fe harflerinin kıyası.	35
Şekil 18- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3 ve 4) kaf ve vav harflerinin kıyası.....	35

Şekil 19- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3 ve 4) kef ve lam harflerinin kıyası.	36
Şekil 20- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) mim harflerinin kıyası.....	36
Şekil 21- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3) nun harflerinin kıyası.....	37
Şekil 22- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) güzel he harflerinin kıyası.....	37
Şekil 23- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) lamelif harflerinin kıyası.....	38
Şekil 24- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) ye harflerinin kıyası.	38
Şekil 25- Tacüddin'e ait 16. yüzyıl celî dîvânî örneği (Alparslan, 2016: 270).	39
Şekil 26- 16. yüzyıla ait celî dîvânî örneği (Alparslan, 2016: 271).....	39
Şekil 27- 16. Yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. Kanunî Sultan Süleyman (slt. 1520-1566) Devri (Devlet Arşivleri Baş. TSMA.E.757-67).....	40
Şekil 28- 16. Yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. III. Murad (slt. 1574-1595) Devri (Devlet Arşivleri Baş. TSMA.E.733-55).	40
Şekil 29- 17. yüzyıla ait (IV. Mehmed (slt. 1648-1687) Devri) celî dîvânî yazı örneği (Devlet Arşivleri Baş. MFB.12.3; MFB.8.4).	41
Şekil 30- 17. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. II. Mustafa (slt. 1695-1703) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.23).....	42
Şekil 31- 18. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. III. Ahmed (slt. 1703-1730) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.1036).....	43
Şekil 32- 1. Abdülhamid Devri'ne ait sülüsle birlikte yazılmış celî dîvânî örnek (Hüseyin Öksüz fotoğraf arşivi).	44
Şekil 33- 18. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örnekleri.	45

- Şekil 34-** Celî dîvânî hattının yüzyıllar arası gelişimi (Devlet Arşivleri Baş. TSMA.E.733.55; MFB.8.3; MFB.522.2; MFB.933.3).47
- Şekil 35-** 19. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örnekleri. II. Abdülhamid (slt. 1876-1909) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.933).48
- Şekil 36-** 19. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örnekleri. II. Abdülhamid Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.933).49
- Şekil 37-** Bursa Ulucamii'nde bulunan Şefik Bey imzalı celî dîvânî levha (İhtiyar, 2005: 56).50
- Şekil 38-** Şefik Bey'in stilize bir formda yazdığı celî dîvânî levha (Alparslan, 2016: 275).50
- Şekil 39-** Şefik Bey'in celî dîvânî imzası (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).50
- Şekil 40-** Farklı hattatlara ait sülüs oklu besmeleler. (Yukarıdan aşağıya) Mehmed Şevki Efendi, İsmail Hakkı Efendi, Halim Efendi ve Hamid Aytaç.65
- Şekil 41-** Elif harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).86
- Şekil 42-** Elif harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ1), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2).86
- Şekil 43-** 1. Sami Efendi'ye ait elif harfleri (SE2), 2. Kâmil Akdik'e ait elif harfleri (KA2) ve 3. Şefik Bey'e ait elif harfleri (ŞB1).87
- Şekil 44-** 1. Halim Efendi'ye ait elif harfleri (MHÖ2; MHÖ5), 2. İsmail Hakkı Efendi'ye ait elif harfleri (İHA2; İHA1).87
- Şekil 45-** Sonda elif harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).88

- Şekil 46-** Sonda elif harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA1), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ8), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1).
..... 88
- Şekil 47-** (Solda) Ali Alparslan'a ait sonda elif harfleri (AA3; AA6) ve (sağda) Halim Efendi'ye ait sonda elif harfleri (MHÖ8; MHÖ3). 89
- Şekil 48-** Be harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1). 89
- Şekil 49-** Be harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ16), 6. Hamid Aytaç (HA2), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2). 90
- Şekil 50-** Be harfinin başta ve ortadaki şekilleri 91
- Şekil 51-** Be harfinin başta ve yukarı yönlü ilk şeklinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1). 92
- Şekil 52-** Be harfinin başta ve yukarı yönlü ilk şeklinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA1). 92
- Şekil 53-** Be harfinin başta ve yukarı yönlü ikinci şeklinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1). 93
- Şekil 54-** Be harfinin başta ve yukarı yönlü ikinci şeklinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ4), 6. Hamid Aytaç (HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1). 94
- Şekil 55-** Be harfinin başta ve aşağı yönlü yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB2). 94

- Şekil 56-** Şefik Bey'in be ve cim harfi birleşimi örneği (ŞB1)..... 95
- Şekil 57-** Be harfinin başta ve aşağı yönlü yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ13), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2). 95
- Şekil 58-** Be harfinin ra ve nun harflerine birleşimi. 1 ve 2. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 3. Kâmil Akdik (KA1), 4. Sami Efendi (SE2), 5. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 6. Ali Alparslan (AA3)..... 96
- Şekil 59-** Be harfinin yukarı yönlü ortada yazılışının anatomisi.1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2)..... 97
- Şekil 60-** Be harfinin yukarı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA2). 97
- Şekil 61-** Be harfinin aşağı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2)..... 98
- Şekil 62-** Be harfinin aşağı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA4), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1). 99
- Şekil 63-** Küplü cim/ayn harflerinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE1), 3. İzzet Efendi (MİE2). 100
- Şekil 64-** Küplü cim/ayn harflerinin anatomisi. 1. Ali Alparslan (AA)4, 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB6), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA5), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3). 100
- Şekil 65-** Cim/ayn harflerinin anatomisi. (1-4, 19. Yüzyıl – 5-9, 20. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE1), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1), 5. Halim Efendi

(MHÖ4), 6. Hamid Aytaç (HA11), 7. Aziz Efendi (ARE3), 8. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 9. Kâmil Akdik (KA1)..... 102

Şekil 66- 1. Ferid Bey'e ait cim harfleri (FB1; FB2), 2. Ali Alparslan'a ait cim harfleri (AA2) ve 3. Kâmil Akdik'e ait cim harfleri (KA1; KA2). 102

Şekil 67- Cim harfinin başta yazılışının anatomisi. 1. Sami Efendi (SE3), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB1). 103

Şekil 68- Cim harfinin başta yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ1), 6. Hamid Aytaç (HA5), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2). 104

Şekil 69- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ16), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA3). 104

Şekil 70- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1)..... 105

Şekil 71- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Halim Efendi (MHÖ7), 4. Hamid Aytaç (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2)..... 106

Şekil 72- Cim harfinin kelime içinde küple yazılması. 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Emin Barın (EB3), 3. Halim Efendi (MHÖ11). 106

Şekil 73- Dal harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2)..... 107

Şekil 74- Dal harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ13), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA1). 107

- Şekil 75-** 1. Halim Efendi'ye ait dal harfleri (MHÖ15; MHÖ3) ve 2. Hamid Aytaç'a ait dal harfleri (HA2; HA7)..... 108
- Şekil 76-** Dal harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2)..... 108
- Şekil 77-** Dal harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ10), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1)..... 109
- Şekil 78-** Ra harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2). 110
- Şekil 79-** Ra harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB10), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA2)..... 111
- Şekil 80-** 1. İsmail Hakkı Altunbezer'e ait ra harfleri (İHA1; İHA4), 2. Kâmil Akdik'e ait ra harfleri ve 3. Sami Efendi'ye (SE2; SE5) ait ra harfleri. 111
- Şekil 81-** Müdevver ra harfleri: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2), 4. Aziz Efendi (ARE4), 5. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA1)..... 112
- Şekil 82-** Ra harfinin farklı bir anatomisi. 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Aziz Efendi (ARE4), 4. Halim Efendi (MHÖ16)..... 112
- Şekil 83-** Ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2)..... 113
- Şekil 84-** Ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ4), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA1)..... 113
- Şekil 85-** 1. Sami Efendi'ye ait sonda ra harfleri (SE2) ve 2. Halim Efendi'ye ait sonda ra harfleri (MHÖ4; MHÖ16). 114

- Şekil 86-** Müdevver ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA3)..... 114
- Şekil 87-** Sin harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2)..... 115
- Şekil 88-** Sin harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ10), 6. Hamid Aytaç (HA8), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA1). 116
- Şekil 89-** Keşideli sin harfi. 1. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Halim Efendi (MHÖ3), 4. Kâmil Akdik (KA1). 116
- Şekil 90-** Başta sin harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1). 117
- Şekil 91-** Başta sin harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB10), 4. Halim Efendi (MHÖ10), 5. Hamid Aytaç (HA9), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1). 117
- Şekil 92-** (1 ve 2) Halim Efendi'ye ait başta sin harfleri (MHÖ10; MHÖ5) ve (3 ve 4) Hamid Aytaç'a ait başta sin harfleri (HA9; HA12). 118
- Şekil 93-** Sad harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB1)..... 118
- Şekil 94-** Sad harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (Serin, 2017; 81), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2). 119
- Şekil 95-** Başta sad harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE5), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Ali Alparıslan (AA2), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA5), 7. Kâmil Akdik (KA2). 120

- Şekil 96-** Ortada sad harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2). 121
- Şekil 97-** 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Halim Efendi (MHÖ17), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 5. Kâmil Akdik (KA2). 121
- Şekil 98-** (1 ve 2) Hamid Aytaç'a ait sad ve tı harfleri (HA1; HA10) ile (3 ve 4) Sami Efendi'ye ait sad ve tı harfleri (SE1). 122
- Şekil 99-** Tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE1), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 4. Aziz Efendi (ARE4), 5. Emin Barın (EB7), 6. Halim Efendi (MHÖ21), 7. Hamid Aytaç (HA10), 8. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 9. Kâmil Akdik (KA2). 123
- Şekil 100-** Başta tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA2). 124
- Şekil 101:** Ortada tı harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB1). 124
- Şekil 102-** Ortada tı harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE4), 3. Halim Efendi (MHÖ13), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA3). 125
- Şekil 103-** Tı harfinin diğer ortada birleşim şekli. 1. Halim Efendi (MHÖ9), 2. Sami Efendi (SE2). 125
- Şekil 104-** Ortada ayn harfinin yazılışı. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1). 126
- Şekil 105-** Ortada ayn harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ18), 5. Hamid Aytaç (HA11), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1). 127

- Şekil 106-** Aynı hattata ait ayn başlarının kıyası: 1 ve 2 Hamid Aytaç (HA9; HA12), 3 ve 4 Kâmil Akdik (KA1; KA2). 127
- Şekil 107-** Münferit fe harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Halim Efendi (MHÖ19), 4. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3)..... 128
- Şekil 108-** Aynı hattata ait fe harflerinin kıyası. 1. Halim Efendi (MHÖ19; MHÖ8), 2. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3; İHA4). 129
- Şekil 109-** Başta fe harfinin yazılışı. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1)..... 129
- Şekil 110-** Başta fe harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan, 3 (AA5). Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ84), 5. Hamid Aytaç (HA8), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA5), 7. Kâmil Akdik (KA1). 130
- Şekil 111-** Başta fe harfinin aşağı yönlü birleşimi. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB1). 131
- Şekil 112-** Başta fe harfinin aşağı yönlü birleşimi. 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Halim Efendi (Serin, 2017: 88), 3. Hamid Aytaç (HA1), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 5. Kâmil Akdik (KA2). 131
- Şekil 113-** Ortada fe harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1). 131
- Şekil 114-** Ortada fe harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ20), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1). 132
- Şekil 115-** Kaf harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2). 133
- Şekil 116-** Kaf harfinin anatomisi. 1. Ali Alparslan (AA2), 2. Hamid Aytaç (HA1), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 4. Kâmil Akdik (KA2). 133

- Şekil 117-** Kef harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE3), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB2), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 5. Halim Efendi (Serin, 2017: 81)..... 134
- Şekil 118-** Kef serenlerinin anatomisi: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1; MİE2), 4. Ferid Bey (FB2). 134
- Şekil 119-** Kef serenlerinin anatomisi: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1; ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3; EB13), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2). 135
- Şekil 120-** Kef harfinin başta, dik bir harfle birleşimi: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 3. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Emin Barın (EB11), 7. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA4). 136
- Şekil 121-** Başta kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1)..... 137
- Şekil 122-** Başta kef harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2). 138
- Şekil 123-** Ortada kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2)..... 138
- Şekil 124-** Ortada kef harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA8), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1). 139
- Şekil 125-** Sonda kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Ferid Bey (FB1)..... 139

- Şekil 126-** Sonda kef harfinin yazılışı: 1. Ali Alparıslan (AA3), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ3). 140
- Şekil 127-** Münferit mim harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2). 141
- Şekil 128-** Münferit mim harfinin yazılışı. 1. Aziz Efendi (ARE4), 2. Halim Efendi (Serin, 2017: 81), 3. Hamid Aytaç (HA11), 4. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3). 141
- Şekil 129-** Başta mim harfinin yazılışı: 1. Sami Efendi (SE2; SE3), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB2). 142
- Şekil 130-** Başta mim harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ12), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA2). 143
- Şekil 131-** Ortada mim harfinin aşağı yönlü yazılışı: 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE2), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA3). 143
- Şekil 132-** Ortada mim harfinin yukarı yönlü yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB2). 144
- Şekil 133-** Ortada mim harfinin yukarı yönlü yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB1), 5. Halim Efendi (MHÖ5), 6. Hamid Aytaç (HA2), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2). 145
- Şekil 134-** Mim harfinin orijinal kullanımları: 1. Ali Alparıslan (AA2), 2. Hamid Aytaç (HA6), 3. Kâmil Akdik (KA1). 145
- Şekil 135-** Nun harfinin münferit yazılışı: 1. Sami Efendi (SE3), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2). 146
- Şekil 136-** Nun harfinin münferit yazılışı: 1. Ali Alparıslan (AA3), 2. Halim Efendi (MHÖ9), 3. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA2), 4. Kâmil Akdik (KA2). 147

- Şekil 137-** Aynı hattata ait nun harflerinin kıyası. 1. Sami Efendi (SE2; SE4), 2. İzzet Efendi (MİE1; MİE2), 3. Kâmil Akdik (KA2). 147
- Şekil 138-** Mürsel vav harfinin münferit yazılışı (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE5), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1). 148
- Şekil 139-** Mürsel vav harfinin münferit yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ15), 5. Hamid Aytaç (HA4), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA1). 148
- Şekil 140-** Vav harfinin sonda yazılışı (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1). 149
- Şekil 141-** Vav harfinin sonda yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Emin Barın (EB3), 3. Halim Efendi (MHÖ7), 4. Hamid Aytaç (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 6. Kâmil Akdik (KA2). 149
- Şekil 142-** Güzel he harfinin münferit yazılışı (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2). 150
- Şekil 143-** Güzel he harfinin münferit yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ13), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2). 150
- Şekil 144-** Güzel he harfinin münferit yazılışı: 1. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 2. Halim Efendi (20. Yüzyıl) (Serin, 2017: 81). 151
- Şekil 145-** Başta yazılan güzel he harfinin anatomisi (19. Yüzyıl). 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1). 151
- Şekil 146-** Başta he harfinin yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA3), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB3), 4. Halim Efendi (MHÖ3), 5. Hamid Aytaç (HA2), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1). 152

- Şekil 147-** Aynı hattata ait başta he harflerinin kıyası. Aziz Efendi'ye ait harfler (ARE1).
..... 153
- Şekil 148-** Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1),
3. Ferid Bey (FB1). 153
- Şekil 149-** Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA2), 2. Aziz Efendi
(ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ16), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 5. Kâmil Akdik
(KA2). 154
- Şekil 150-** Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB1), 2. Hamid
Aytaç (HA11), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 4. İsmail Hakkı Efendi, 5. Kâmil Akdik
(KA2). 154
- Şekil 151-** Güzel he harfinin sonda yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3.
İzzet Efendi (MİE1). 155
- Şekil 152-** Güzel he harfinin sonda yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali
Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ12), 5. Hamid Aytaç
(HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1). 156
- Şekil 153-** Güzel he harfinin sonda yazılışında farklı örnekler: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl)
(ŞB1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Hamid Aytaç (HA1). 156
- Şekil 154-** Lamelif harfinin ilk formunun yazılışı: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2.
İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB1), 4. Ahmet Süreyya
Efendi (ASE2), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Aziz Efendi (ARE1), 7. Hamid Aytaç (HA1),
8. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 9. Kâmil Akdik (KA1). 157
- Şekil 155-** Lamelif harfinin ikinci formunun yazılışı: 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE2),
2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Halim Efendi (MHÖ8), 4. İsmail Hakkı Efendi
(İHA3), 5. Kâmil Akdik (KA2). 158
- Şekil 156-** Lamelif harfinin üçüncü bir formunun yazılışı (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1),
2. İzzet Efendi (MİE2). 158

- Şekil 157-** Ya harfinin münferit yazılışı (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2). 159
- Şekil 158-** 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE4), 3. Halim Efendi (MHÖ6), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA3)..... 160
- Şekil 159-** Sonda yazılan ya harfinin anatomisi (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2). 160
- Şekil 160-** Sonda yazılan ya harfinin anatomisi: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ4), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2). 161
- Şekil 161-** Makus ya harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Hamid Aytaç (HA1). 161
- Şekil 162-** Kapatma/bitirme işaretinin yazılışı: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 3. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA1). 162
- Şekil 163-** Sülüs, muhakkak ve nesih hatlarına ait fetha hareketi. 163
- Şekil 164-** Fetha/kesra hareketinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 164
- Şekil 165-** Fetha/kesra hareketinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ12), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2). 165
- Şekil 166-** Ötre hareketi. 1. Sülüs (Sami Efendi) ve 2. Nesih (Şevki Efendi)..... 165
- Şekil 167-** Ötre hareketinin anatomisi (19. yy.). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Sami Efendi (SE4). 165

- Şekil 168-** Ötre harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ7), 6. Hamid Aytaç (HA4), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik..... 166
- Şekil 169-** Cezm hareketleri. 1 ve 2. Sülüs (Sami Efendi), 3 ve 4. Nesih (Şevki Efendi) ve 5. Tevki' (Bedrettin Yazır)..... 167
- Şekil 170-** Cezm hareketlerinin anatomisi (19. yy.). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Sami Efendi (SE3; SE4)..... 167
- Şekil 171-** Yuvarlak cezm harekesinin anatomisi. 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Emin Barın (EB3; EB6), 3. Halim Efendi (MHÖ9; MHÖ14), 4. Hamid Aytaç (HA6), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2)..... 168
- Şekil 172-** Kalın cezm harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1; ASE2), 2. Ali Alparslan (AA4; AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ3; MHÖ7; MHÖ12), 6. Hamid Aytaç (HA1; HA3; HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2)..... 169
- Şekil 173-** Şedde harekesi. 1. Ta'lik (Sami Efendi), 2. Sülüs (Sami Efendi), 3. Nesih (Şevki Efendi). 169
- Şekil 174-** Şedde harekesinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE5), 3. Şefik Bey (ŞB1)..... 169
- Şekil 175-** Şedde harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA5; AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1; ARE4), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ1; MHÖ5), 5. Hamid Aytaç (HA1; HA3), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2). 170
- Şekil 176-** Med harekesi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ11), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. İzzet Efendi (MİE1), 9. Kâmil Akdik..... 171
- Şekil 177-** Diğer med harekesi. 1. Halim Efendi (MHÖ6), 2. Hamid Aytaç (HA1), 3. Sami Efendi (SE4)..... 171

- Şekil 178-** Tırnak işareti. 1. Sülüs (Sami Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç)..... 171
- Şekil 179-** Tırnağın anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 172
- Şekil 180-** Tırnağın anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6; EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ8; MHÖ11), 6. Hamid Aytaç (HA3), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4). 172
- Şekil 181-** Sülüs tirfil (Sami Efendi). 173
- Şekil 182-** Tirfilin anatomisi (19. yy.). 1. Sami Efendi (SE2; SE3; SE4), 2. Şefik Bey (ŞB1). 173
- Şekil 183-** Tirfilin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5; AA4), 3. Aziz Efendi (ARE1; ARE3), 4. Emin Barın (EB3; EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ2; MHÖ5; MHÖ13), 6. Hamid Aytaç (HA1; HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2; İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2). 174
- Şekil 184-** Mimli tirfilin anatomisi: 1. Şefik Bey (19. yy.) (ŞB1), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA1; HA6), 6. Kâmil Akdik (KA2). 174
- Şekil 185-** Sülüs mühmel ha harfi (Sami Efendi). 175
- Şekil 186-** Mühmel ha harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 175
- Şekil 187-** Mühmel ha harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Emin Barın (EB2), 3. Halim Efendi (MHÖ1; MHÖ5) 4. Hamid Aytaç (HA6), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2; İHA3), 6. Kâmil Akdik (KA1; KA2). 176
- Şekil 188-** Sülüs mühmel sin harfi (Sami Efendi). 176
- Şekil 189-** Mühmel sin harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 177

- Şekil 190-** Mühmel ha harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB4), 4. Halim Özyazıcı (MHÖ9; MHÖ1), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2). 177
- Şekil 191-** Sülüs mühmel sad harfi (Sami Efendi). 177
- Şekil 192-** Mühmel sad harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 178
- Şekil 193-** Mühmel sad harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Halim Özyazıcı (MHÖ 4; MHÖ13), 3. Hamid Aytaç (HA4). 178
- Şekil 194-** Sülüs mühmel tı harfi (Sami Efendi). 178
- Şekil 195-** Mühmel tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. yy.) (SE5), 2. Halim Özyazıcı (20. yy.) (MHÖ21). 179
- Şekil 196-** Sülüs mühmel ayn harfi (Sami Efendi). 179
- Şekil 197-** Mühmel ayn harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. Şefik Bey (ŞB1). 179
- Şekil 198-** Mühmel ayn harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Özyazıcı (MHÖ4; MHÖ6), 4. Hamid Aytaç (HA1; HA3), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2). 180
- Şekil 199-** Sülüs mühmel mim harfleri (Sami Efendi). 180
- Şekil 200-** Mühmel mim harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 181
- Şekil 201-** Mühmel mim harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB6), 4. Halim Özyazıcı (MHÖ2; MHÖ3), 5. Hamid Aytaç (HA4; HA6), 6. Kâmil Akdik (KA2). 181
- Şekil 202-** Sülüs mühmel güzel he harfi (Sami Efendi). 182

- Şekil 203-** Mühmel he harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1). 182
- Şekil 204-** Mühmel he harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB12), 4. Halim Efendi (MHÖ22), 5. Hamid Aytaç (HA6). 182
- Şekil 205-** Sıla işareti. 1. Sülüs (İsmail Hakkı Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç, 3. Celî dîvânî (Şefik Bey-19. yy.) (ŞB1). 183
- Şekil 206-** Hemze işareti. 1. Sülüs (Sami Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç). 183
- Şekil 207-** Hemze. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ15), 4. Hamid Aytaç (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 6. Sami Efendi (19. yy.) (SE2), 7. Şefik Bey (19. yy.) (ŞB1). 184
- Şekil 208-** Yazı türlerine göre noktaların aldığı şekiller (Yazır, 2023: 109). 184
- Şekil 209-** Noktanın anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1). 185
- Şekil 210-** Noktanın anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Özyazıcı (MHÖ8), 6. Hamid Aytaç (HA3), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2). 186
- Şekil 211-** Şefik Bey'in 1291 H. tarihli celî dîvânî levhası (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi). 188
- Şekil 212-** Şefik Bey'e ait celî dîvânî imza (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi). 188
- Şekil 213-** Şefik Bey'e ait celî dîvânî levha (Alparslan, 2016: 275). 189
- Şekil 214-** Sami Efendi'ye ait celî dîvânî levha (<https://www.ketebe.org/eser/3214?ref=artist&id=747>. [23.11.2023]). 190

Şekil 215- Sami Efendi'e ait celî dîvânî levha (https://www.ketebe.org/eser/3213?ref=artist&id=747 [17.10.2023]).	190
Şekil 216- İzzet Efendi'ye ait celî dîvânî levha (Mehmet İzzet Efendi, 1307: 49).	191
Şekil 217- Ferid Bey'e ait celî dîvânî levha (Alparslan, 2016: 273).	192
Şekil 218- Ferid Bey'e ait celî dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).	193
Şekil 219- Kâmil Akdik'e ait celî dîvânî levha (harekeleri çıkarılmış).	194
Şekil 220- Kâmil Akdik'e ait celî dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).	195
Şekil 221- Kâmil Akdik'e ait celî dîvânî istif, 1931 (https://www.ketebe.org/eser/7500?ref=artist&id=465 [08.10.2023]).	195
Şekil 222- İsmail Hakkı Altunbezer'e ait celî dîvânî levha (Derman, 2017b: 611).	196
Şekil 223- İsmail Hakkı Altunbezer'e ait celî dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).	197
Şekil 224- Aziz Efendi'ye ait celî dîvânî levhalar (Serin, 1999: 86, 90).	198
Şekil 225- Aziz Efendi'ye ait celî dîvânî levha (Serin, 1999: 94).	199
Şekil 226- Ahmet Süreyya Saltuk'a ait celî dîvânî levha (https://www.ketebe.org/eser/4975?ref=artist&id=3842 [13.09.2023]).	201
Şekil 227- Hamid Aytaç'a ait 1376/1956 tarihli celî dîvânî levha	202
Şekil 228- Hamid Aytaç'a ait celî dîvânî kıt'a (Karahana, 1985: 61).	203
Şekil 229- Hamid Aytaç'a ait celî dîvânî levhalar (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).	203
Şekil 230- Halim Efendi'ye ait celî dîvânî satır (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).	204

Şekil 231- Halim Efendi'ye ait celî dîvânî levhalar (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).	205
Şekil 232- Halim Efendi'ye ait celî dîvânî satırlar (Darü'l-elhân Külliyyatı 113, tarihsiz: 1).	206
Şekil 233- Emin Barın'a ait celî dîvânî levha (Barın, 1978: 27).	207
Şekil 234- Emin Barın'a ait celî dîvânî levhalar.....	208
Şekil 235- Emin Barın'a ait celî dîvânî levha https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi [25.11.2023].....	209
Şekil 236- Ali Alparslan'a ait celî dîvânî levha (harekeleri çıkarılmış).	210
Şekil 237- Ali Alparslan'a ait celî dîvânî levha (Derman, 2010: 51).	210
Şekil 238- Ali Alparslan'a ait dairevi celî dîvânî besmele istifi (Derman, 2010: 109).	211
Şekil 239- Ali Alparslan'a ait dairevi celî dîvânî levha (Derman, 2010: 73).	212
Şekil 240- Çalışmaya konu edilen tüm hattatlara ait nokta örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.	214
Şekil 241- Çalışmaya konu edilen tüm hattatlara ait elif harfi örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.	215
Şekil 242- Çalışmaya konu edilen tüm hattatlara ait elif harfi örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.	216

KISALTMALAR

m. Miladi tarih

h. Hicri tarih

M.S. Milattan sonra

ö. Ölüm tarihi

slt. Saltanat tarihi

DAB Devlet Arşivleri Başkanlığı

GİRİŞ

19. yüzyıl, Osmanlı Devleti için parlak bir dönem değildir. Siyasi ve içtimai planda önceki yüzyıldan devralınan birçok sorun, bu dönemde derinleşerek devam etmiştir. Bu durumdan bir çıkış denemesi olarak Tanzimat ve Islahat Fermanları, I. Meşrutiyet ve ilk anayasanın ilanı başta olmak üzere yenilik ve Batılılaşma adına bir kısım yollar denenmiştir. Merkezi otorite bu yüzyılda giderek zayıflamış, yabancı devletlerin baskı ve kuşatmaları artarken, isyanlar sıkça görülen olaylardan olmuştur (Karabulut, 2016: 50). 20. yüzyıla savaşlar ve ağır toprak kayıpları ile giren Osmanlı, Doğuda Ermeni terörü, Güneyde Osmanlı-İtalya Savaşı (1911-12) ve ardından Batıda Balkan (1912-13) ve I. Dünya Savaşları (1914-18) ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna (1923) kadar sancılı bir süreç geçirmiştir (Beydilli 2007: 499-501). Ancak hayrete şayandır ki halk ve devlet bu denli sıkıntılı bir devri tecrübe ederken sanat, özellikle hat sanatı, 19 ve 20. yüzyıllarda büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Aklâm-ı sitte başta olmak üzere celî sülüs ve ta'lik hatları bu zaman aralığında parlak bir çağa erişmiş ve önceki devirlerden süzülen bilgi yekunu ile güçlü bir estetik yapı kazanmıştır (Serin, 2007: 573).

Tarihi çerçeveden daha hususi bir daireye, hüsn-i hattın gelişim çerçevesi üzerinden bir değerlendirmeye girildiğinde, hat/yazı tarihi içinde, birçok yazının icat edilmesine şahit olunur. Bunlardan bir kısmı esası temsil eden (aklâm-ı sitte gibi) yazılarken bir kısmı ise bu esas olanlardan ortaya çıkanlardır (dîvânî, rik'a vb.). İkincil yazılar bazen kırma formunda düzensiz bir şekil ihtiva etmiş bazen esas aldıkları yazıdan çok başka bir kimlik kazanarak başlı başına bir yazı cinsi olmuşlardır. Bu, her halükârda yazının, daha özelde hat sanatının, yaşayan, gelişen, canlı bir karaktere sahip olduğunu gösteren özelliklerdendir.

Hat sanatında yazıların birbirinden neşet etme ve tekâmül safhaları, bir ihtiyacın eseri olduğu gibi İslam estetiğinin temelini teşkil eden “*Allah güzeldir, güzeli sever*” hadisi fehvasınca sürekli olarak daha güzele doğru akışın bir sonucu olagelmiştir. Bu meyanda İran topraklarında Pehlevi yazısından ta'lik yazı ya da ta'lik-i kadim, bu yazıdan ise yeni bir tür olarak dîvânî yazı geliştirilmiştir. Dîvânî yazının Osmanlı'ya intikali ile

16. yüzyıl dolaylarında başka bir yeni yazı cinsi olarak celî dîvânî hattı ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti'nin resmî işlere hasrettiği bu yeni yazı, devlet dairelerinde uzun bir durağanlığın ardından 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren kendine yeni bir güzergâh bulmuştur. Bu yüzyılda, hat sanatında baş gösteren gelişim süreci, celî dîvânî hattını da böylece içine almıştır.

Hat sanatı açısından 19. yüzyılın, hareketli bir zaman dilimi olduğundan bahsedilmiştir. Tüm yazı çeşitleri için büyük gelişim imkanları doğmuş, sanat alanında sonraki asırda tesiri hiç dinmeyecek güçlü isimler bu devirde nice eserler vermiştir. Elbette makro planda dünyada gerçekleşen değişim ve dönüşümlerin tesirleri de yine bu yüzyılda İslam sanatlarında tesirlerini hissettirmeye başlamıştır. Yine 19. yüzyılda, sosyopolitik düzlemde Osmanlı Devleti içinde merkezi otoritenin zayıflaması, savaşların çoğalması ve toplum düzeninin değişmeye başlamasının aksinde olarak özellikle hat sanatının ileri atılım evresine girdiği görülür. Bu çerçevede içerisinde celî dîvânî hattı, bir evrak yazısı olmasıyla hem siyasetin hem de kendisi dışında değişen ve gelişen bir yazı sanatının arasında kalmış, iki kolun tesirleriyle celî dîvânî hattatları tarafından yeni bir yol bulmak adına fikir ve gayretlerin öznesi halini almıştır. Bu bağlamda celî dîvânî hattı, bunlara rağmen üzerinde geniş araştırmalar yapılmamış olması hasebiyle araştırılmaya değer bulunmuştur.

Bu çalışma, celî dîvânî hattı için oldukça önemli bir devir olması itibarıyla 19 ve 20. yüzyıl ile sınırlandırılmıştır. Bir diğer sınırlandırma ise zorunluluk düzleminde gerçekleşmiştir. 19. yüzyılda devlet dairelerinde yazılan evraka imza atılmaması dolayısıyla hangi yazıyı kimin yazdığı sıklıkla belli değildir. Bu durumun dışında kalarak Sami Efendi'nin evraklara imza atması, bir örneklem oluşturarak önemli bir kaynak meydana getirmiştir. Diğer yandan Şefik Bey ve Ferid Bey'in levha tarzında ve imzalı eserleri ile İzzet Efendi'nin *Hutûât-ı Osmanîyye* isimli kitabı, incelenecek yazılar için kaynaklık etmiştir. Ancak bu meyanda bir üslup dairesinde inceleme yapılacak eser sayısı sınırlı kalmıştır. 20. yüzyılda ise eserlerin hattatı belliyse de çok geniş bir aralıkla karşılaşılır. 20. yüzyılın yarısından sonra sayıları erişilmeyecek oranda artan celî dîvânî hattatları dolayısıyla burada da hoca/üstat kabul edilebilecek, hat sanatı için ehemmiyet arz eden isimlerle bir sınırlama yapılmıştır. Böylece toplamda on iki hattat ve yazıları,

çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışma, bu sınırlar etrafında celî dîvânî hattının, yeniden bir yorum, anlam ve hareket sahası kazandığı 19. yüzyılın sonlarından başlayan bir zaman diliminden itibaren, özellikle 20. yüzyılda geçirdiği gelişim sürecini anlamayı, bu süreç içinde tamamlanan veya eksik kalan kısımlarını çözümlmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma, henüz sanat yazıları arasına giren ve üzerinde aklam-ı sitte gibi kapsamlı bir tetkik ve estetik araştırma yapılmayan celî dîvânî hattının her hattatta bariz surette değişen üslup farkları üzerine kurulmuştur. Bu keskin üslup farkları arasında benzeşen ve ayrışan kısımların tespiti ile yazıya yeni bir yol ve kapsayıcı bir üslup, hatta ekol kazandırılabilceği varsayımı üzerinde durulmuştur. Bunun için öncelikle yazı, arşivlerdeki belgeler baz alınarak 16. yüzyıldan itibaren bir incelemeye tabi tutulmuş, öncesi daha açık anlaşılmaya ve 19. yüzyılda nelerin değiştiği belirlenmeye gayret edilmiştir. Yine son iki yüzyılda celî dîvânî hattını yazan her hattatın bu yazıya ne gibi bir katkı sunduğu, kademe kademe harf, terkip, hareke ve istif formları incelenerek araştırılmaya çalışılmıştır. Tespit edilen 76 civarında levha, harf ve hareketlerine ayrılarak tasniflenmiş ve kıyaslamalara tabi tutulmuştur. Harf ve hareketlerin aynı yüzyıl içinde ve iki yüzyıl arasında nasıl bir anatomide olduğuna bakılmış, yaklaşım tarzları arasındaki fark üzerinden celî dîvânî hattının geçmişi ve geleceği üzerine yorumların genişletilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma sürecinde konunun anlaşılması için kaynaklık eden eserler çok cüzi düzeyde kalmıştır. Zira celî dîvânî hattına dair kaynaklar, yalnız kısa tarihçeleri ihtiva etmekle birlikte bu bilgiler arasında çelişkiler de bulunmaktadır. Elbette kapalı bir alan içinde gelişen celî dîvânî için bu durum şaşılabilir değildir. Ancak yine de çalışmanın zorluklarından biri nasıl celî dîvânî levhalara ulaşmak ise diğeri de konuyla ilgili kapsamlı kaynaklar bulmak olmuştur. Araştırma esnasında Ali Alparslan'ın *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi* isimli eseri, tarihi çerçevede de olsa en kapsamlı bilgiye sahip olması hasebiyle başlıca kaynak olarak kullanılmıştır. Ali Aktan'a ait *Divani Yazı* isimli makale de celî dîvânî hattının tarihteki izlerini takip etmede rehberlik eden diğeri bir çalışmadır.

1. BÖLÜM

HAT SANATININ GELİŞİM SÜRECİ ve CELÎ DÎVÂNÎYE ETKİ EDEN UNSURLAR

1. BÖLÜM

HAT SANATININ GELİŞİM SÜRECİ ve CELÎ DÎVÂNÎYE ETKİ EDEN UNSURLAR

1.1. Yazıda Sanat Mahiyetini Doğuran Süreç

“Yapmak, etmek” manasında Arapça *san* (*sun*) kökünden gelen sanat kelimesi; “yapılan iş, meslek” anlamındadır. Terim anlamı ise; “maddî veya zihnî bir iş veya çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem, ustalık ve hüner” olarak verilmiştir (Koç, 2009: 90; Devellioğlu, 2010: 1074). Sanat, aynı zamanda güzelle doğrudan bir ilişki içinde bulunan ve algılanan bir kavramdır.

Medeniyetler, yapıları içinde bilim, hukuk, siyaset oluşumları kadar kurdukları sanat anlayışı ve tekniklerle de hususi bir alan oluştururlar. Tarih içinde eskiye gidildikçe “sanat”ın araştırmalarda müstakil olarak ele alınmadığı bir gerçektir. Bu durum, eski toplumsal yapılarda sanatın hayata içkin konumundan kaynaklanmaktadır. Günümüzde yapılan incelemelerde özel bir çalışma alanı olarak ele alınan eski uygarlıklara ait sanat oluşumlarının inanç temelli yansımalar olduğu, bununla birlikte üzerinde detaylı konuşmalar olmasa bile hayatla bütünleşmiş yapısı ve işlevsel bir konumda bulunduğu daha açık görülür (Mülayim, 2013: 14).

Heidegger; sanatçı-eser ve eser-sanatçı arasında kurduğu kökensel bağı, bu iki kavramın birbirini taşıyamayacak olmasından dolayı her ikisinin varlığını mümkün kılan asıl kökünde; yani sanatta birleştirir (Yıldız, 2017: 32). Peki sanatın kökeni nedir? Bu sorunun cevabını ararken sanatın inanç temelli ontolojisi, onun incelemesinde bağlı olduğu inanç/kültür sahasını tahlil etmeyi zorunlu kılmaktadır. Sanatın hedefleri arasında sayılabilecek “ideal güzellik” ve “metafizik estetiğe” vukûfiyet ya da maddeyi irade altına almak gibi olgulara ulaşmada (Yazır, 1981: 100) her medeniyet kendi izahını getirmeye çalışmıştır. İslam havzasında gelişen sanatların bu bağlamda sanatın kökeni yahut hedefleri hususundaki izahı, güzeli ilişkilendirdiği aşkın varlıkla anlaşılabilir.

İslam filozofları varlık alanını açıklamaya çalışırken onu en temelde vâcib/kadîm¹ ve mümkün/muhdes² olarak ikiye ayırırlar. Bu kontekst içinde mümkün/muhdes olan her şey vâcib/kadîm varlığa, yani Tanrıya bağlı olarak gerçekleşir ya da başka bir deyişle zirvesini Tanrı'da bulur. Sanatın temel alanı olan güzel kavramı da bu şekilde şahika noktasını Tanrı ile bulmakta, güzelin anlaşılması, ilahi olanın anlaşılmasına bağlı olarak kabul edilmektedir (Taşkent, 2018: 67).

Bahsi geçen genel çerçeve içinde İslam sanatlarının inanç alanı ya da kökensel varlığı, vâcibu'l-vücûd³ kavramı ekseninde vâcibin kelâmı olan Kur'an-ı Kerîm etrafında temellenmektedir. Bu özelliğiyle elde ettiği kimlik, onu bir ırka ait olmaktan çıkararak büyük bir medeniyet sanatı haline getirmektedir (Burckhardt, 2019: 69). Ontolojik çerçevesi çizilen bu sanat alanı içinde hüsn-i hat; ilahî kelâmın görsel tezâhürü olarak ortaya çıkmaktadır (Nasr, 2017: 27).

Hat; sözlükte noktaların birleşmesinden meydana gelen çizgi, satır, yazı ve yazmak anlamları ile yer alır. Arapça bir kelime olan *hattın* çoğulu ise *hutûttur*. Her ne kadar temel manası çizgi olsa da çizgilerden mürekkep harfler ve harflerin birleşmesi ile meydana gelen yazı kavramını ifade eden manası öne çıkmıştır. Bunlarla birlikte hat; hususi manada, İslam harfleri ile icra olunan ve mutlak bir ölçü düzenine bağlı bir sanatı da ifade eder. Bir sanat olmak yönünden güzeli hedefleyen yönünü ortaya koymak adına *hüsn-i hat* ibaresi ile terimleşmiştir. Hüsn-i hat, yazıyı yalnız fikrî çerçevede kalmaktan öteye taşıyarak bir ibarenin estetik zarafetle var olmasına imkân sunmuştur. Hat sanatını icra eden sanatkârlar başlangıçta kâtip, muharrir, verrak gibi sıfatlarla anılmıştır. X. asırdan itibaren çok yazan manasında mübalağalı ism-i fâil vezninde hattat namı ile anılmaya başlanmışlardır (Özönder, 2003: 63; Yazır, 1981: 10; Devellioğlu, 2010: 392; Yıldırım, 2017: 24).

¹ Vâcib/Kadîm: Mevcudiyeti zorunlu ve yokluğu düşünilemeyen varlık manasına gelen terim. Allah'ın zorunlu varlığı anlamında vâcibu'l-vücûd ifadesi kullanılır.

² Mümkün/Muhdes: Varlığı zorunlu olmayan, yokluğu halinde mantikî bir çıkmaza girilmeyen varlık

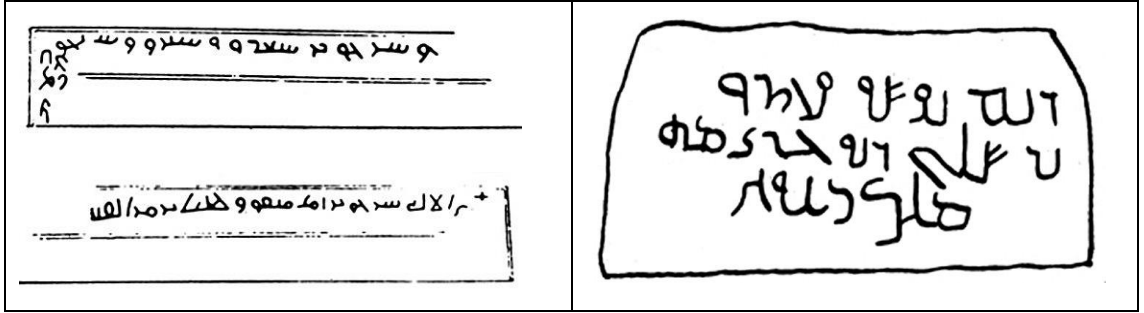
³ Vâcibu'l-vücûd: Allah'ın vücûd sıfatını ifade ederek vâcib kelimesiyle aynı anlama gelir.

Hat sanatının tarihi, temelde bir yazı tarihidir. Ancak daha özeldede aklâm-ı sittenin⁴ tarihi olarak kaynaklarda yer alır. Arap harfleriyle icra edilen bu sanatı anlamak için yazının geçirdiği evreler yanında toplum ve insan hayatına tesirleri hususuna da dikkatle bakmak gerekir. Bu bağlamda Arap yazısının geçmişine bakıldığında, bir dinle kurduğu sıkı münasebet ve bu doğrultuda kazandığı teknik ve estetik seviye dolayısıyla; ayrıca tarih boyunca Müslümanların ortak yazısı olması hasebiyle Arap yazısına İslam yazısı demek herhalde daha doğru olacaktır (Serin, 1987: 6).

İslam yazısının kaynakları üzerine birçok görüş ileri sürülmüştür. Bunlardan ilki; temellerinin Şamî, neshî ve el-meşk isimleriyle de anılan Nabatîlere ait yuvarlak hatlı Nabat yazısından; diğeri ise hîrî, satrancilî, ma'kılî ve el-cezm gibi isimlerle bilinen Himyerîlere ait dik ve köşeli yazıdan türediği şeklindedir (Tüfekçioğlu, 2001: 6; Yazır, 1981:54; Dere, 2009: 16; Gedik, 2018: 18-19). Bunlarla birlikte Nabatî ve Hîrî yazıların her ikisinin de İslamiyet'in başlangıcında Mekke'de biliniyor olduğu kaynaklarda geçmektedir (Yazır, 1981: 54; Gedik, 2018: 19). Tüm bu isim çeşitliliği arasında bu yazılar, daha çok "cezm" (Nabat yazısı) ve "meşk" (Himyerî yazısı) adlandırılmasıyla iki isim altında toplanmaktadır.

Temeli hakkında her ne kadar çokça görüş ayrılığı bulunsa da son dönemde yapılan araştırmalar ve bulgular, Arap yazısının Nabat yazısı üzerinde temellenen bir başlangıca sahip olduğu görüşünü güçlendirmiştir. Bu görüş; İslam'dan önceki yüzyıla ait kitabelerle somutluk kazanmaktadır (Ağırakça, 2006: 257-258; Serin, 1987: 6). Bu kitabeler; M.S. 512 yılına ait Zebed, 568 tarihli Harran ve 600 senesinde yazıldığı tahmin olunan Suriye'deki Ümmü'l-cemâl kitabeleridir (Şekil 1). Bu kitabelerde bulunan yazılarla ilkel Arap yazısı arasındaki benzerlikler, Arap yazısının Nabat yazısının gelişmiş bir şekli olduğu fikrini güçlendirmektedir (Çetin, 1991: 279; Çetin, 1995: 4; Alparslan, 1992: 2; Yıldırım, 2017: 42). Bununla birlikte Zebed ve Harran kitabeleri "cezm" yazının bilinen en eski örneği iken; Ümmü'l-Cemâl kitabesinin ise "meşk" yazı ile yazıldığı görülmektedir (Gedik, 2018: 19).

⁴ Aklâm-ı sitte: Sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevki' ve rika' hatlarından mürekkep altı sanatlı yazı.



Şekil 1- Zebed Kitabesi (solda) ve Ümmü'l-Cemal Kitabesi (sağda) (Çetin, 1991: 81).

Düzenli ve geometrik hatların hâkim olduğu cezm; özellikle Kûfe'deki gelişiminin ardından kûfî ismiyle anılmaya başlanmış, önemli vesikalara ve Kur'ân kitabetine hasredilmiştir (Gedik, 2018: 19-20). Neshî de denilen “meşk” ise; süratle yazılan, daha çok ticarî muameleler, mektuplar ve günlük işlerde kullanılan düzensiz bir yazıdır. Hz. Ömer'in “yazının kötüsü meşktir” diyerek beğenmediği rivayet olunan “meşk”, dönemin estetik zevkine uyum sağlamadığı için geri planda kalmıştır. Meşk daha sonra Emevî ve Abbasî devirlerinde kullanımı yaygınlaşarak daha düzenli bir karaktere bürünmüştür. Sonradan verrakî ve irakî ismini de alan yazı, ilerleyen süreçte hattın gelişimine katkı sağlamış, düz karakterleri reyhânînin, yuvarlak kısımları ise nesihin icadında etkili olmuştur (Derman, 2007: 1). Daha ilk başta yapılan bu iyi-kötü ayrımı ve güzele meyil, bir noktada hattın geliştiği medeniyet havzasındaki estetik algılayışın/kaygının temellerini göstermesi yönünden önemlidir.

Hattın gelişiminde ana etken, Kur'ân-ı Kerîm kitabetidir. Bu bağlamda ilk hareket, Kur'an'ın dağınık sayfalar halinden kurtarılarak Hz. Ebubekir'in hilafeti zamanında (632-634 m.) Mushaf haline getirilmesi, yani toplanmasıdır. Mushaf; kelime olarak şirazeli ve ciltli kitap demekse de bu kelime Kur'ân'a has bir isim olmuştur (Yazır, 1971: 25). Kur'ân kitabetinde ikinci safha, Hz. Osman devrinde (M. 644-656) Mushaf'ın çoğaltılması ile gerçekleşmiştir. Bu ilk kitabet çalışmalarında öne çıkan harflerin estetik gelişimi olmamış, onu tek bir kitap halinde toplamak, doğru okuma ve yazmayı sağlayacak hareketler ve harf noktalarının belirlenmesini sağlamak olmuştur.

Kur'an-ı Kerim, nazil olduğu zamanlarda farklı lehçelerde okunmaktaydı. Ancak ilerleyen zamanlarda bu bir ihtilaf meselesi haline gelmiştir. Hz. Osman (ö. 35/656), bu ihtilafi ortadan kaldırmak üzere Mushaf'ı çoğaltarak önemli merkezlere birer

nüsha gönderilmesini istemiştir. Bunun için Hz. Ebubekir'in topladığı nüshadan çoğaltma işleminin yapılması ve lehçede ihtilafa düşülen yerlerde Kureyş lehçesinin kullanılması için üye sayısı on ikiyi bulan bir heyet kurulmuştur. Heyetin başarılı çalışması sonrasında çoğaltılan nüshalar -sayısı hakkında yedi, dört, beş, sekiz olduğu yönünde ihtilaf vardır- Mekke, Kûfe ve Şam gibi önemli şehirlere gönderilmiştir. Bu nüshalar dışındaki tüm sayfa ve özel Mushaflar imha edilmiştir. Fakat bu çalışmaya rağmen önemli bir mesele hâlâ giderilememiş, hareke ve benzer harfleri ayıran noktalar olmadığı için dili Arapça olmayan Müslümanlar arasında Kur'an'ın yanlış telaffuz ya da imlası çözülmesi gereken bir sorun olarak kalmıştır. Bu ise harekeleme ve benzer harfleri birbirinden ayırmak üzere yeni çalışmalar doğurmuştur (Birişik, 2002: 386; El-Hamed, 2014: 170).

Belirtmek gerekir ki harflerin noktalanması Hz. Peygamber zamanında, bazı rivayetlere göre ise Cahiliyye devrinde dahi mevcut bir ameliyedir. Buradaki mesele, bu noktalamanın bir sistematik içinde olmayıp sadece gerek duyulduğunda yapılmasıdır (Çetin, 1995: 13-14; Topuzoğlu, 1994: 312). İslam'ın farklı coğrafyalara ve kültür sahalarına yayılması, *lahn* (yanlış telaffuz) ve *tashif* (yanlış imla) sorunlarını beraberinde getirmiştir. Bu hataların ayetlerin manasını bozacak tehlikeyi doğurması üzerine ilk kez bu konuda bir yöntem belirleyen Ebu'l-Esved ed-Düelî (ö. 69/688) olmuştur. Ebü'l-Esved, Süryanî ve İbranî yazılarından örnek aldığı bir sistemle fetha için harfin üstüne, kesre için altına, zamme için ise önüne bir nokta; tenvinlerde iki nokta koymuştur. Metnin aslı ve harfleri tefrik eden noktalarla karışmaması için bu ilk hareketler kırmızı mürekkeple koyulmuştur (El-Hamed, 2014: 171-172; Topuzoğlu, 1994: 312; Birişik, 2002: 386; Çetin, 1995: 14; Sezer, 2004: 44; Meriç, 59:1937).

Harekeleme çalışmalarında Ebü'l-Esved'den sonra çalışmayı Halil b. Ahmed el-Ferâhidî (ö. 175/791) yapmıştır. Harekeler için noktalar yerine med (uzatma) harflerini esas alan Halil b. Ahmed; fetha için üste yatık bir elif harfini, kesre için alta ma'kus yâ harfini ve zamme için de üste vav harfini küçük şekillerde yazmış, zaman içinde gelişen ve bugün hâlâ kullanılan hareke sistemini meydana getirmiştir. Halil b. Ahmed, aynı zamanda şedde, hemze gibi işaretleri de belirlemiş, noktalama ve okumada kolaylık sağlayan sıra işareti ve mühmel harfleri de (noktalı ve noktasız harfleri ayıran hareketler) ortaya koymuştur. İlerde estetik açıdan gelişecek olan bu hareketler, hat sanatının

gelişmesinde de ön ayak olmuştur (Topuzoğlu, 1997: 310; El-Hamed, 2014: 172-173; Çetin, 1995: 15; Tüfekçioğlu, 2001: 7). Benzer harflerin noktalanması meselesine gelinecek olursa, bunun ilk ne zaman ve kim tarafından yapıldığı ihtilafli bir konudur. Bir rivayete göre bu işlemi sistemli bir şekilde ilk kez Ebü'l-Esved'in talebelerinden Nasr b. Asım (ö. 89/708), başka bir rivayete göre ise yine Ebü'l-Esved'in talebelerinden Yahya b. Ya'mer (ö. 129/746) yapmıştır (Çetin, 2014: 92).

Kur'an metninin intişarında çözülen hareke ve benzer harflerin ayrılmasına yönelik sorunlar, aynı zamanda bir dil biliminin kurulmasına yönelik hareketler olarak gerçekleşmiştir (Gedik, 2014: 172). Bundan sonra Kur'an kitabeti bir sisteme oturmuş, artık yazı hakkındaki gelişmeler estetik zaviyede meydana gelmiştir.

1.2. Yazının Estetik Gelişimi: Aklâm-ı Sitte

İslam medeniyetinde yazının bir sanat haline gelmesi hususunda ihtiyaçlar kadar “Allah güzeldir, güzeli sever” hadisinin toplumsal hayata sirayet eden tesirleri ön plana çıkmaktadır (Yazır, 1981: 59). Bu meyanda Kur'an kitabetinde ilâhî kelâmın özenle kayda geçirilme arzusu ön plana çıkmış, hattın gelişim sürecinde ilk estetik tekâmül seyri gösteren kûfi olmuştur. Kûfe şehrinde gösterdiği gelişim sebebiyle bu ismi alan yazıda ilk ıslahatı Hz. Ali'nin yaptığı rivayet edilmektedir. Bu gerekçe ile hattat silsilenamelerinde Hz. Ali en başa yerleştirilir. İlk devresinde Kur'an-ı Kerîm yazmaya hasredilen kûfi yazının birçok farklı çeşidi -bir görüşe göre beş yüz civarı- icat edilmiştir. Emevîler devrinde (661-750 m.) gelişen toplum düzeni ilim ve sanat hareketlerini artırmış, buna bağlı olarak kûfinin mimarîde kullanımı da başlamıştır. Hâlid b. Ebu'l-Heyyâc, kaynaklarda sanatkâr sıfatı ile anılan ilk isim olarak Mescidü'n-Nebî'nin kible duvarına Şems sûresinden Nâs sûresine kadar olan kısmı celî kûfi ile yazmıştır (Çetin, 20-21; 1995; Huart, ? : 23; Yazır, 70: 1981; Alparslan, 28: 2012; Zennûn ve Serin, 344: 2002).

Kûfi yazı, tüm İslam dünyasına yayılmış, başta Kur'ân-ı Kerîm olmak üzere kitabet ve mimarîde geniş bir kullanım bulmuştur. Bölgesel olarak birçok çeşidi ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte kûfi yazıyı tahtından indirecek ıslahatlar sebebiyle Abbasîler devri (750-1258 m.), hat sanatı tarihinde önemli bir merhaledir. Emevîlerin Şam merkezli

idaresinde İslam sanatında etkili olan Geç Helenistik-Bizans sanatının yerini, Abbasîlerin başkenti Bağdat'a taşıması üzerine Sâsânî sanatı almıştır. Daha doğudan gelen ikinci bir etki ise Talas Savaşı (133/751) sonrasında Türklerin İslam'ı kabul etmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Abbasî halifesi Me'mûn'un (ö. 218/833) Türk birliklerini siyâsî ve askerî görevlere getirmeye başlaması ile Türk sanatı da İslam sanatına etki eden bir konuma ulaşmıştır (Yetkin, 1988: 49; Bozkurt, 2018: 85; Soucek, 1979: 10). Abbasî devrini özellikle hat sanatı konusunda önemli kılan bir başka husus ise tercüme faaliyetleridir. Antik eserler bu dönemde Arapça'ya tercüme edilmeye başlanmış, kitap ve yazı daha yaygın bir ehemmiyet kazanmıştır (Yetkin, 1988: 54).

Abbasî devrinde yazıda gerçekleşen ilk büyük ıslahat h. 4/m. 10. yüzyılda olmuştur. Abbasî vezirlerinden Ebu Ali künyeli İbn Mukle (ö. 328/940) ve kardeşi Ebu Abdullah el-Hasen (ö. 338/949), yazıda nokta ve daireyi esas alarak aklâm-ı sitteyi bir esas üzerine koymuşlardır. Kural ve çerçevesi belirlenen aklâm-ı sitte sebebiyle kûfî yazıyla süren mevzûn yazı devri kapanmış, mensûb yazı devri başlamıştır. Kardeşlerden hangisinin esas yeniliği yaptığı rivayetlerde farklılık göstermekle birlikte İbn Mukle üzerinde daha geniş bir ittifak vardır. İbn Mukle rika've tevki' yazıya ehemmiyetle yaklaşırken kendisi kadar yazıda sanatkâr olan Ebu Abdullah da neshî yazı üzerine eğilmiştir. Onlardan sonra kûfinin kullanımını gerilemeye başlamış, aklâm-ı sitte her alana nüfuz etmiştir (Kilisli Muallim Rifat, 1938: 14; Özeydın, 1999: 211-212; Derman, 1997: 428; Çetin, 1995: 27-28; Subaşı, 1987:7; Soucek, 1979: 10).

Yazıdaki ıslahat yine Abbasî devrinde Ali b. Hilâl'le (ö. 413/1022) devam etmiştir. Ali b. Hilâl, İbn Sitrî ve daha çok babasının Büveyhîler zamanında kapıcı olmasından dolayı İbn Bevvâb künyeleriyle tanınmıştır. Ali b. Hilal, İbn Mukle ekolünü ileriye taşıyarak ondan sonraki en büyük hattat sayılmıştır. Kurduğu yeni ekol XIII. yüzyıla kadar devam etmiştir. Şiirle de ilgilenen İbn Bevvâb'a ait *Kasîde-i Râiyye* isimli eseri, hat sanatı ve malzemelerine dair önemli bilgileri ihtiva etmektedir. (Kilisli Muallim Rifat, 1938: 14-15; Derman, 1997: 428; Ünver, 1958: 5; Serin, 1999: 535; Berk, 2006: 15, İbn Haldun, 2016: 749; Ülker, 1987 :17). Hattın gelişmesi yolunda çaba gösteren İbnü'l Hâzin de (518/1124) tevki' ve rika' hatlarının gelişiminde rol oynamıştır (Derman, 1997: 428).

İbn Mukle ve İbn Bevvâb'ın ardından hat sanatında Bağdat'ın önemi devam etmiştir. Tekâmül safhaları içinde Yâkut el-Musta'sımî (698/1299), hattın gelişiminde bir dönüm noktasıdır. Abbâsî halifesi el-Musta'sım Billah'ın kölesi olan Yâkut, halifenin özel ilgisi ile yazıda çok ilerlemiştir. İbn Mukle ve İbn Bevvâb'ın yazılarından ayırt edilemeyecek surette yazmakta mahir hale gelmiştir. Yazıya dair en önemli icraatı, zamanına kadar düz kesilen kalem ağzını eğri kesmek olmuştur. Bunun yanında her yazı için kalemin meylini düzenlemiştir. Böylece yazıda incelik ve letafeti artırmıştır. Yazıda vücuda getirdiği yenilikler yayıldıkça kıbletü'l-küttâb olarak şöhret kazanmıştır. Çoğunluğu Kur'ân-ı Kerîm olmak üzere eserleri günümüze gelebilmiştir (Serin, 2013: 291; Çetin, 1989: 278; Rado, ?: 29; Berk, 2016: 15; Çetin, 1995: 37; Gelibolulu Mustafa Âlî, 2012: 73).

Selçuklu devrinden (1040-1308 m.) zamanımıza ulaşan yazma eserler incelendiğinde, bunlarda İbn Bevvâb'ın yazı ekolünün sürdüğü görülmektedir. Bu da Yâkut el-Musta'sımî'nin yazıya getirdiği yeniliklerin ancak vefatından (698/1299) sonra neşvünema bulduğunu göstermektedir. Bu yayılma, “Yedi Büyük Üstad” manasında *Esâtize-i Seb'a* olarak anılan Yâkût'un talebeleri; Abdullah Ergun, Nasireddin Mutetabbîb, Mübarek Şah Kutb, Yusuf Horasânî, Mir Haydar künde-nüvis, Şeyh Ahmed Sühreverdî tarafından gerçekleştirilmiştir (Alparslan, 2016: 17; Derman, 2017: 26, Rado, ?: 30; Gelibolulu Mustafa Âlî, 2012: 75-76; Çetin, 1995: 38).

Bağdat'ta gerçekleşen ve oradan İslam coğrafyasına yayılan tüm tekâmül safhaları, XVI. yüzyılla birlikte İstanbul merkezinde devam etmiştir. Kûfîyi tahtından indirerek kitap yazımında görev alan muhakkak ve reyhânî, Bağdat sürecinde alim ve hattatlar tarafından üzerinde durularak bir seviye kat etmiştir. Sülüs ve nesih ise olgunluğunu Osmanlı mektebinde bulacaktır. Yazının Osmanlı'da elde edeceği seviye Arap dünyasının çok üstünde kendini gösterecektir (Çetin, 1995: 43-44; Arseven, 1984: 244).

Osmanlı mektebinde ilk durak; Şeyh Hamdullah'tır (926/1520). Şeyh Hamdullah 830/1426-833/1430 yılları arasında Amasya'da doğmuştur. Babası Mustafa Efendi'nin Sühverdi tarikatı şeyhlerinden olması hasebiyle “İbnü's-şeyh” (Şeyhin oğlu),

kendisi de aynı tarikten hilafet almasından dolayı da Şeyh ismiyle maruf olmuştur (Ayverdi, 1953: 27; Derman, 2017c: 35). Yetiştığı sanat çevresi, Fatih (ö. 886/1481) devrinde oluşmaya başlamıştır. Şeyh Hamdullah'ın hocası Hayrettin Maraşî dahil Yahya Sûfi, Ali b. Yahya gibi otuz üç önemli hattat bu devirde yetişmiştir. Özellikle Amasya'da bilim ve sanata verilen önem, bu şekliyle şehri, İstanbul ve Bursa'dan sonra alim ve sanatkârlar cihetinden önemli bir konuma getirmiştir. (Serin, 1997: 449; Serin, 2007: 18; Ayverdi, 1953: 27). Amasya, Yıldırım Bâyezid'den (ö. 805/1403) sonra şehzadelerin yetiştirilmek üzere gönderildiği bir şehir olarak da ayrıca önem taşır. II. Bâyezid'in (ö. 918/1512) Amasya'daki şehzadelik devresinde Şeyh Hamdullah'la tanışması ve ondan hat meşk etmeye başlaması, hat sanatında önemli gelişmelerin yaşanmasına ön ayak olmuştur. Zira padişahın Şeyh Hamdullah'ın hokkasını tutacak kadar kendisine iltifat göstermesi, hattatı daha da teşvik etmiştir. Bu iltifat, devlet erkanı arasında Şeyh Hamdullah'a haset doğuracak bir seviyede olmuştur. Bununla birlikte yazısının güzelliğinden etkilenen II. Bâyezid Han, Şeyh Hamdullah'a yeni bir ekol kurması yönünde de telkinde bulunmuştur. Bunun üzerine süregiden Yâkût ekolü üzerine tetkik ve tahlillerde bulunan Şeyh Hamdullah, bu çalışmaları sonucunda Yâkût hattını yeni bir kıvama sokarak yazıya Türk seciyesini kazandırmıştır. Bu zamandan sonra hat sanatının merkezi artık İstanbul olmuştur. Özellikle talebeleri vasıtası ile bu yeni mektep yayıldıkça, Yâkût üslubunun yerini tamamen Şeyh üslubu almıştır. Yâkût el-Musta'sımî'nin muhakkak ve reyhânî hatlarında daha belirgin olan tekâmül, Şeyh Hamdullah'ta sülüs ve nesih hatlarında kendini göstermiştir (Serin, 2007: 32-37; Gelibolulu Mustafa Âlî, 2012: 78; Derman, 2017a;36-37; Ayverdi, 1953: 27-28; Özkafa, 2007: 93; Alparslan, 1992: 34; Derman, 2017c: 84; Alparslan, 2016: 49; Kilisli Muallim Rıfat, 1938: 18). Elbette bu üslup değişikliği bıçakla kesilir bir surette gerçekleşmemiştir. Ahmed Şemseddin Karahisârî (ö. 963/1556) hocası Esedullah-ı Kirmânî'den öğrendiği Yâkût mektebini güzelleştirerek devam ettirmiştir. Her ne kadar kendisinden sonra talebeleri sülüs, nesih ve rika' hatlarında yine Şeyh Hamdullah yolundan yürüseler de Ahmed Karahisârî'nin celî yazıdaki üslup ve başarısı sonraki yüzyıllarda da kabul görmüştür (Rado, tarihsiz: 69; Gündüz, 2012: 84-85; Gündüz, 1988: 33; Derman, 2001: 56; Ünver, 1964: 5-6).

Şeyh Hamdullah'tan sonra bayrak XVII. yüzyılda Hafız Osman'a geçmiştir. Hafız Osman, 1052/1642 senesinde Haseki Sultan Camii müezzini Ali Efendi'nin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta hafız unvanı almış ve Hafız Osman diye maruf olmuştur. Maddi yetersizlikler sebebi ile eğitim hayatını Sadrazam Köprülü Fazıl Mustafa Paşa'nın (ö. 1102/1691) himayesinde geçirmiştir. Bu eğitimi esnasında Şeyh Hamdullah ekolünün meşhur hattatlarından olan Derviş Ali (ö. 1084/1673) ile meşke başlamış, ancak hocasının yaşlılığı sebebiyle müsaadesini alarak temeşşukuna Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî (ö. 1097/1686) ile devam etmiş ve icazet almıştır. Yazısını daha ileri götürmek ve Şeyh Hamdullah mektebinin inceliklerini kavramak için Nefeszâde İsmail Efendi'den (ö. 1090/1678) meşke yeni baştan başlamıştır. Bu çalışmaları esnasında Şeyh Hamdullah'ın eserlerini de titizlikle incelemiştir. Sultan II. Mustafa ve Şehzâde III. Ahmed'in yazı hocalığını yapmış, bu esnada gördüğü iltifat ve destek, yazıyı geliştirmesinde teşvik olmuştur. Şeyh Hamdullah'ın Yâkût hattında gerçekleştirdiği gibi o da Şeyh Hamdullah'ın yazılarını tahlil etmiş, ondaki Yâkût hattının tesirlerini gidermek ve en güzel örnekleri geliştirmek suretiyle kendi üslubunu ve yeni bir mektebi ortaya koymuştur. Yaptığı bu ıslahat sebebiyle “şeyh-i sâni” olarak da anılmaktadır. Bununla birlikte Hafız Osman'ın sülüs, nesih ve rika' hatlarındaki incelik ve letafet, celî sülüsünde görülmemektedir. Henüz bu devirde kıvam bulmayan celî yazının tekamülü sonraki asırlarda gerçekleşmiştir. Hafız Osman, aynı zamanda hilye-i şerife hususi şeklini vererek onu levha haline getiren isimdir (Dere, 2009: 42-44; Dere, 2012: 95-103; Derman, 2010a: 2-3; Derman, 2017a: 282-290; Derman, 2017b: 218-222; Derman, 1997b: 98-99; Rado, tarihsiz: 109-110; Alparslan, 2016: 93-100).

Aklâm-ı sittede buraya kadar gelen gelişmeler Hafız Osman ekolünün devamı ve onun üzerinde getirilen incelikler şeklinde devam etmiştir. Bu süreçte en önemli yenilik, celî sülüsün Mustafa Râkım (ö.1241/1826) ile geçirdiği gelişimdir denilebilir. Hat meşkine ağabeyi İsmail Zühdî ile başlayan Râkım Efendi, on iki yaşında icazet almıştır. Resme de merak duyarak resim dersleri de görmüştür. XIX. yüzyıla kadar sülüs ve nesih hatların gelişimine mukabil çok geride kalan celî yazıya, Hafız Osman'ın yazı kaideleri çerçevesinde yeni bir üslup getirmiştir. Celî yazıda harflerin durumlarını elden geçirerek, istifte harf ve harekelerin dağılımını kural ve düzene bağlamıştır. Tuğrayı da

bir üslup çevresinde toparlayan ve onu dağınık yapısından kurtaran yine Râkım Efendi olmuştur (Rado, tarihsiz: 196-199; Özcan, 2012: 116-121; Alparslan, 2016: 163-165; Berk, 2007: 428-429). Şu var ki Râkım Efendi, devrinde celî sülüsle uğraşan tek hattat değildir. Mahmud Celâleddin (ö. 1245/1829), kendine has üslubuyla Râkım Efendi'nin çağdaşı olarak celîde eserler vermiştir. Ancak Mahmud Celâleddin, sülüs-nesih yazıdaki kabiliyetine nispeten celî yazıda Mustafa Râkım'ın harf ve istiflerindeki kıvraklık ve letafete ulaşamadığı için yolu devam etmemiştir (Derman, 2019:352; Alparslan, 2016: 186; Özcan, 2012: 114-116).

XIX. yüzyıl hat sanatının hareketli bir çağı olarak birçok iyi hattatların yetiştiği, yazının oldukça yüksek seviyeler bulduğu bir zaman dilimidir. Mustafa Râkım Efendi'nin talebesi Sami Efendi (ö. 1330/1912), yazıda büyük bir üstat olarak kendinden sonraki hattatlara yol gösterecek bir üsluba ulaşmıştır. Çarşambalı Arif Efendi (ö. 1320/1892) ve Nazif Bey de (ö. 1331/1913) yazıda kemal sahibi hattatlardır. Sülüs-nesih yazıda Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1304/1876) ve Mehmed Şevki Efendi'nin (ö. 1315/1887) üslupları ön plana çıkmıştır. Şevki Efendi'nin üslubu bugün dahi devam eden bir yol halini almıştır (Derman, tarihsiz: 191).

Özetle; hat sanatı, Nabat yazısına dayanan Arap yazısının estetik ve işlevsel seyri ile doğmuştur. Bu meyanda ilk durak olan kûfi yazı geliştirilmiş, bu yazı ile yazılan Kur'ân-ı Kerîm nüshaları, gelişen medeniyet sisteminde hareke ve diğer unsurları doğurmuştur. Böylece sistemli bir dil ve sanat oluşmuştur. Kûfi yazıdan neşet eden nispetli yazılar devrine girildiğinde, altı yazı cinsi kaideleri belirlenerek ön plana çıkmıştır. Bu zamandan sonra yazı ameliyesinde kullanımı yaygınlaşan bu altı yazı cinsine aklam-ı sitte yahut şeş kalem denilmiştir. Bazı kaynaklar talik hattının da buraya dahil olduğunu söyleyerek heft (yedi) kalem tabirini kullanmış, ancak umumiyetle altı ibaresi sabit kalmıştır. Bunlar; sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevki' ve rikaa' yazılarıdır (Yazır, 75: 1981; Çetin, 1989: 276; Alparslan, 1992: 6). Aklâm-ı sitte İbn Mukle, İbn Bevvâb, Yâkût el-Musta'sımî ile önce Bağdat'ta; ardından Şeyh Hamdullah ve Hafız Osman ile İstanbul'da bir tekâmül seyri gerçekleştirmiştir. Celî sülüs, ancak XIX. yüzyılda Mustafa Râkım ile yüksek bir seviye kazanmıştır. Buraya kadar bahis konusu edilen aklâm-ı sitte; bir yazı sanatının oluşmasını temin eden ve kendinden neşet

edecek yeniliklerin mecrası olan estetik ve anatomik kuralları barındıran bir temel mesabesindedir.

1.3. Celî Dîvânîye Tesir Eden Yazı Türleri ve Tasarım Unsurları

Aklâm-ı sittenin oluşumu ile bir yazı sanatının meydana gelmesi ya da yazının bir sanat halini alması; yazı/hat nosyonu üzerine doğrudan ya da dolaylı yeni çalışmalara zemin hazırlamıştır. Bu çalışmalar ise İslam sanatındaki işlevsellik unsuru bağlamında vücut bulmuştur. İran’da, milli bir girişim olarak kendini gösteren ta’lik yazının icadı, en temel hüsn-i hat kuralları çerçevesinde gelişmiş; ta’lik bir yandan da yeni yazıların doğuş menfezi olmuştur. Her yeni yazı, öncekilerin kurallarından etkilenirken, hat sanatına dair genel unsurları da kendi bünyesinde eritmiş; onları yeni bir havzada yeniden var etmiştir. Bu eklektik yapı, aynı çizgileri yeni bir perspektifle sunarak gelişimin devamını mümkün kılmıştır.

Hat sanatının süreğen yapısı dahilinde icat edilen yazılardan biri de dîvânî/celî dîvânî yazıdır. Takribi XIII. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen yazı, devlet yazışmalarında kullanılmıştır. Yapısı tevki’ ve ta’lik yazılarının birleşiminden oluşmuş; bu yazıların kurallarını birleştirirken aklâm-ı sittenin estetik unsurlarını da bünyesinde devam ettirmiştir (Alparslan, 1994; 445). Bu vesileyle dîvânî/celî dîvânî yazıyı anlamak için önce ta’lik ve tevki’nin bünyesine dair malumat edinmek faydalı olacaktır.

1.3.1. Ta’lik Hattı

Ta’lik sözlükte; “*asmak, iliştirmek*” manalarına gelmektedir. Ta’lik hattı; İran’ın İslam’ı kabul ettikten sonra bir süre daha kullandığı Pehlevi yazısından geliştirilmiş bir yazı cinsidir. Bu hatla yazılmış kitapların varlığı göz önüne alınarak XIII. yüzyılda vaz’ edildiği düşünülmektedir. Ta’lik hattı bünyesinde hiçbir düzlük bulunmayan, tamamen yuvarlak hatlara sahip bir yazıdır. Hiçbir süsleme yahut hareke işaretini de barındırmadan estetiğini yalınlığı ile sağlamaktadır. İlk zamanlarında harflerin çoğu birbirine bitişik ve sık yazılırken zamanla gelişerek sadeleşmiştir. Bu sebeple ilk devresine kadim ta’lik denilirken İmad el-Haseni (ö. 1024/1615) eliyle kazandığı yeni üslupla nesh-i ta’lik ya da nestalik olarak anılmaya başlanmıştır. Buna karşılık Osmanlı topraklarında ta’lik

denmeye devam edilmiştir. Anadolu'ya XV. yüzyılda, Fatih devrinde Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletlerinin tesiri ve İran bölgesinden gelen sanatkarlarla birlikte girmiştir. Başta Osmanlı'da çok rağbet görmeyen yazı, XVIII. yüzyıla kadar İran tarzında yazılmıştır (Özönder, 2003: 188; Alparslan, 2016: 213-242; Subaşı, 1987: 14; Yazır, 1983: 135; Rado, tarihsiz: 18). Yazıdaki ilk tekâmül, Mîr İmâd Hasenî ile gerçekleşmiştir. Kendi devrine kadar dağınık bir üslupla yazılan yazıda, İmâd'ın Mir Aliyy-i Herevî (ö. 951/1544) ve Baba Şâh-ı İsfehânî'nin (ö. 996/1587-88) üsluplarını mezcederek kurduğu yeni mekteple İran talik ekolü kurulmuştur (Derman, 2010b: 507-508; Alparslan, 2016: 213-222). Talik hattında ikinci safha, Osmanlı'da Yesârî Mehmed Es'ad Efendi (ö. 1213/1798) ile başlamıştır. Yesârî'nin çalışmaları ile ta'likte nispeten belirmeye başlayan üslup ve kaideler ortaya çıkmıştır. Kendisinden sonra oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi (ö. 1849) yazı üzerinde titiz çalışmalarda bulunmuş ve Türk talik mektebi kurulmuştur. Ta'likte Türk üslubu başlıca; bir harf ya da keşidenin yazının her yerinde aynı ölçü ve şekilde olması ve harf boylarının İran talik hattına nispetle biraz daha uzun olmasıyla belirmiştir (Alparslan, 2016: 241-248; Alparslan, 2007: 15; Derman, 2006: 308; Derman, 2019: 433). Ta'lik hattı harf anatomilerinde de açıkça görüldüğü üzere dîvânî hattının atası hükmündedir.

1.3.2. Tevki' Hattı

Tevki' sözlükte; bir şeyi oldurmak, te'sir etmek anlamlarına gelmektedir. Sülüs hattına benzese de bazı noktalardan ayrılmaktadır. Harf anatomisi; yarısı düz, yarısı yuvarlak karakterdedir. Kalem boyu Sülüs'e göre daha küçüktür. En bariz özelliği ise sonraki harfe birleşmeyen elif, dal, vav gibi harflerin bu yazıda birleşiyor olmalarıdır. Halife ve vezir mektuplarında, fermanlarda kullanılmıştır (Özönder, 2003: 198; Alparslan, 2015: 27; Subaşı, 1987: 12). Tevki'de birleşmeyen harflerin birleşmesi, dîvânî/celî dîvânî yazıda da görülerek aradaki ilişkiyi göstermektedir.

1.3.3. Celî Dîvânî Hattına Etki Eden Tezyinî Unsurlar

Dîvânî yazı, tıpkı ta'lik gibi harekesiz yazılmaktadır. Ancak konu celî dîvânî olduğunda harflerin bünyeleri yanında incelenmesi gereken başka unsurlar da ortaya

çıkar. Bunlar; harekeler, tezyin işaretleri ve mühmel harfler olarak sıralanabilir. İstif kuralları da bu meyanda incelemeye dahil edilebilir.

Dîvânî hattının sade satır düzenine karşılık celî dîvânî hem kompleks istifleri hem de harekeleri barındırmaktadır. Devlet yazışmalarında kullanılması dolayısıyla tahrifi önlemek üzere yüzyıllar içinde gelişen satır düzeni, celî dîvânîde harekeyi zorunlu kılmıştır. Hatta bu önleme girişimi doğrultusunda aklâm-ı sitte içerisinde gelişen harekeler, tezyinî unsurlar ve mühmel harfler celî dîvânîde de kullanılmış; bununla birlikte bu yazıda boşluğu daha da azaltmak için tezyin amaçlı küçük noktalara da yer verilmiştir. Ancak bu tali unsurlar celî dîvânîde -diğer yazılarda olduğu gibi- kendine özgü bir bünye kazanmıştır. Burada bir incelemeyi gerekli kılan kısım, hareke ve diğer işaretlerin yüzyıllar içinde hattatlarca çok çeşitli şekillerde kullanılması ve bugün dahi birlik içinde olmayışıdır. Bu çeşitliliğe sebep olarak; hem yazının resmî hüviyeti sonucu sanatsal kaygıdan uzak oluşu hem de bir noktada belli bir üslup arayışı düşünülebilirse de geçen zamana rağmen bu durumun bugün hala bariz bir görünürlük arz ettiği aşıkardır. Aklam-ı sittenin hareke ve tezyin unsurları etrafında dönen bu çeşitlilik, sülüs, nesih ve ta'likteki ölçülü yapıya günümüzde de ulaşabilmiş görünmemektedir.

Son olarak istif de celî dîvânîde önemli bir yer kaplamaktadır. Zira dîvânî, satır şeklinde yazılırken celîsi, boşluk kabul etmediği için istiflenmeden satıra dizilememektedir. Celî dîvânînin klasik kılıç formundaki satır düzeni, sıkı bir istifi iki sebeple gerekli kılmaktadır: Bunlardan ilki, yazının işlevsel konumundan dolayı araya eklenecek harf ya da kelimelerin önünü kesmektir. Diğer sebep ise celî dîvânînin zamanla gelişen estetik hüviyeti düşünüldüğünde harf ve terkipler arasındaki uyum, seyyaliyet ve denge unsurları olarak görülebilir. Yakından bakıldığında terkiplerin, istif içerisindeki geliş açılarının da sıkı bir istifi mümkün kılacak şekilde geliştiği görülebilir. Hatta bu açılar yazıyı yazan hattatın üslubuna göre farklılıkları da bünyesinde barındırmaktadır.

Diğer yazıların sağlam bir üslupsal birlik içerisine girmesine sebep olan estetik kaygıların celî dîvânîde çok geç ortaya çıkması tabii karşılanabilir. Zira yazı, takribi beş yüzyıl boyunca resmî dairelerde yaşamıştır. İçinde bulunduğu daireden dışarı çıkmaya başladığı 19. yüzyıl sonları ile özellikle 20. yüzyıl, celî dîvânîde bariz farklar meydana

getirmiştir. Ancak bu, yine de aklâm-ı sitte ve ta'lik üzerine yapılan çalışmalarla kıyaslandığında oldukça kısır kalmaktadır. Sonraki bölümde yazının 20. asra kadar geçirdiği merhaleler incelenerek diğer yazılar içinde nasıl başka bir yapı, suret ve varlık kazandığı araştırılacaktır. Bunun için celî dîvânî, başlangıcından itibaren tahlil edilecektir.



2. BÖLÜM
CELÎ DÎVÂNÎ HATTININ TARİHİ SEYRİ ve GELİŞİMİNDE ROL OYNAYAN
HATTATLAR

2. BÖLÜM

CELÎ DÎVÂNÎ HATTININ TARİHİ SEYRİ ve GELİŞİMİNDE ROL OYNAYAN HATTATLAR

2.1. Dîvânî Hattının Tanımı

Dîvânî, Farsça asıllı dîvân kelimesiyle ilintili olarak sonuna aldığı nispet “yâ”sı ile dîvâna mensup/ait manasını taşır. Dîvânî yazının bu isimle anılması, en başta geliştiği tarihî çerçeve ile ilişkilidir. Resmî işlerinde Arapların tevki’, Farsların ise ta’lik yazıyı kullanmasına karşılık Osmanlılar, dîvânî yazıyı devlet yazısı haline getirmiştir. Ferman, berat, buyruldu ve benzeri devlet yazışmaları ekseri ihtişam ve azamet hisleri veren bu yazı ile kaleme alınmıştır. Dîvânî, çep yazısı olarak da isimlendirilmekte, bu yazıyı yazanlara “çep-nüvis” denmektedir (Aktan, 1990: 362; Alparslan, 1994: 445-446; Alparslan, 2016: 267; Özönder, 2003: 35; Derman, 2017: 46-47; Bayramoğlu, 1976: 18; Özkafa, 2023: 28).

Dîvânî yazının vazolunduğu tarih ve kökeni hakkında kaynaklar muhtelif bilgiler kaydetmektedir. O kadar ki bilgiler arasında birbirine tamamen zıt ifadelere dahi rastlanmaktadır. Dîvânînin icadı, takribi 15. yüzyıl olarak kabul edilse de bu bilgi bir netlik ihtiva etmemektedir. Yazının kadim ta’lik ve tevki’ hattından alınan ilhamla geliştirildiği düşünülmektedir. Kendine özgü harf yapısı ile okunması zor bir tarzdadır. Dîvânînin, celî dîvânî ve kırma dîvânî olmak üzere başka iki türü daha bulunmaktadır (Alparslan, 1994: 445-446; Eminoğlu, 2008: 82).

Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünerverân*’ında, dîvânî hattını ilk yazan isim olarak Hoca Şihabeddin Abdullah Mürvârid’i anar. Bu vesileyle dîvânî yazının kökenini İran’a dayandırır. Dîvânînin Türklere Acemlerden geçtiğini belirttikten sonra Türklerin onu okunuşu kolay ve göze hoş gelecek şekilde değiştirdiğini aktarır. Mustafa Âlî, Türkler arasında bu yazıyı en güzel yazan isim olarak Matrakçı Nasuh’a işaret eder (Mustafa Âlî, 2012: 139-141; Oruç, 2013: 141). Matrakçı Nasuh’un Kanunî Devri’nde (sl. M. 1520-1566) dîvânî hattında önde gelen isimlerden olduğu Müstakimzâde tarafından da söylenmektedir (Rado, 73: tarihsiz; Müstakimzade, 1928: 568). Ancak

mevcut verilerde Mustafa Âlî'nin verdiği diğer bilgileri doğrulayan bir kayıt bulunmamaktadır. Dîvânî hattının ilk kez İran'da yazıldığı görüşünün, kadim ta'lik ile dîvânî hattının benzerliğinden neşet ettiği düşünülebilir. Uğur Derman'da aynı görüşle Âlî'nin ta'lik hattını dîvânî olarak andığını söyler (2010: 508). Mustafa Âlî, devamla İran ve Türk elinde birçok dîvânî hattatı zikreder ancak bu isimlerin çoğu hakkında bilgi bulunmamaktadır. Baba Yusuf, Kâtib-i Tâc ve oğlu Tâczâde Mehmed Çelebi, Osmanlı'daki devrin önemli dîvânî hattatları olarak zikredilir (Mustafa Âlî, 2012: 141-142). Ali Alparslan, dîvânî yazının Fatih Devri'nde (sl. 855-886/1451-1481) icat edildiğini kabul etmeyerek döneme ait dîvânî yazıların olgun tavrı hasebiyle daha önce ortaya çıktığını söyler. Ancak yazıya ait erken bir örnek elde edilememektedir. Daha erken döneme ait bir hattat ismi zikredilmezken Fatih Devri'nde İbrahim Münif önemli bir dîvânî hattatı olarak aktarılır. Celî dîvânî ise dîvânînin celisinden ziyade tekâmül etmiş bir cinsi olarak görülür. Ne zaman neşet ettiği bilinmese de 16. yüzyılda Tâcü'd-din isimli bir hattat tarafından ileriye taşındığı aktarılmaktadır (2012: 40-41; 2016, 267). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ise dîvânî yazıyı “öz Türk yazısı” olarak tanımladıktan sonra ortaya çıkış tarihini 15. yüzyıl civarı olarak belirtir. 15. yüzyıla kadar dîvânî karakterinin oluşmaya başladığını söyledikten sonra bu yüzyılın ilk yarısında Tâcü'd-din isimli bir hattat tarafından yazının ilk kez icat edildiğini yazar (1993, 63). Ali Aktan, dîvânî yazının menşesine dair satırlarında 15. yüzyıldan önce bu yazının ismine herhangi bir Arap yahut Acem kaynağında rastlanmadığını söyler. Bu doğrultuda en erken örneklerinin 15. yüzyılda olduğunu kabul eder. Hakkında bir delil bulunmadığını belirtse de İbrahim Münif'i yazının mucidi olarak anmaktadır (1990, 362). Bu görüşlerden nispeten ayrılan söylemleri ile Uğur Derman, dîvânî hattının Otlukbeli Savaşı'ndan (1473) sonra Akkoyunlular (1467-1501) tarafından Anadolu'ya getirilen ve İstanbul'da şekil değişikliğine uğrayan kadim ta'lik hattından neşet ettiğini yazar. Bu yazı, Dîvânî Hümayûn'da resmî yazışmalarda kullanılmaya başlanmıştır (1999: 17; 2010: 508; 2017: 46-47; 2021: 135). Bu ifadeler, Ali Alparslan tarafından hattın 15. yüzyıldan önce var olduğu fikrine karşıdır. Derman, dîvânî ve celî dîvânînin 15. yüzyıl sonlarından başlayarak gelişimini 19. yüzyılın ikinci yarısında tamamladığını söyler (2021: 185). Celî dîvânî ise bu ilk dîvânî örneğinden, aynı kalemle yazılmakla birlikte harf anatomileri değişmiş ve ilkinin aksine hareke ve tezyin unsurları ile zenginleştirilmiş yeni bir yazı

icadıdır. 16. yüzyıl başlarından itibaren İstanbul'da örneklerine rastlanmaktadır. Celî kavramı, diğer yazılarda belli bir mesafeden okunabilen iri, büyük yazı anlamında iken dîvânîde bu kavram, harflerin daha aşikâr ve olgun yazıldığı türüne tekabül etmektedir (Güneş, 2013: 446; Derman 2017: 46-47; Derman, 2021: 135-136). Mahmud Bedrettin Yazır, *Kalem Güzeli* isimli eserinde kısa bir paragrafla dîvânî hattını mucidi ve ortaya çıkış tarihi bilinmeyen yazılar arasında anar (1981: 87).

Buraya kadar söylenenlerden çıkarılacak ortak görüşler şunlardır:

1. Dîvânî hattının kökeni hakkında bilgi verecek delil niteliğinde bir esere rastlanamamıştır.
2. Yazının öncesi muallak olsa da 15. yüzyıl sonlarına doğru ayrı bir yazı nev'i olarak var ve kullanılır olduğu aşikardır.
3. Dîvânî hattının mucidi hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte 15. yüzyılda İbrahim Münif ve 16. yüzyılda Tâcü'd-din isimli hattatlar tarafından güzel örnekleri verilmiştir.
4. Celî dîvânî, dîvânîden ayrı olarak yazının irisi değil tekâmül etmiş ve başlı başına bir yer kazanmış cinsidir. Ne zaman ortaya çıktığı net olmasa da en erken örnekleri olan 16. yüzyıl vesikaları önemlidir.
5. Dîvânî hattı, Türklerin geliştirdiği bir yazıdır.

Ne zaman ortaya çıktığına dair varsayımlara dayanan bilgiler yanında dîvânî yazının resmî hüviyetine bağlı olarak bu yazıyla yazılmış belgelerin hattat imzasına haiz olmaması, üslup açısından araştırılmasını da zorlaştırmaktadır. Muhtemelen ta'likten dîvânîye doğru tedrici bir geçişin olması, belli bir başlangıç tarihi vermek konusunda zorluk meydana getirmektedir. Dîvânî yazının ne olduğu hakkında verilen bilgilerden sonra onun ta'lik hattı ile benzerlikleri ve ayrılan yönleri üzerinde durmak faydalı olacaktır.

2.2. Ta'likten Dîvânîye: Bir Yazının Doğuşu

Ta'lik, ta'lik-i kadim ya da ta'lik-i asıl olarak anılan yazı, takribi 13. asırda İran'da yeni bir yazı olarak ortaya çıkmıştır. İran'da daha önce kullanılan tevki' ve rikaa'

hatlarından neşet eden bu yeni yazıda harfler geniş kavisli, iç içe oturmuş şekildedir. Birleşmeyen harflerin bu yazıda birleştiği, yer yer noktaların dahi koyulmadığı görülür. Ayrıca ta'likte satır sonları yukarı doğru kıvrılmakta ve harfler uzun kavislerle son bulmaktadır (Derman, 2010: 507; Alparslan, 213: 2016). Bir kıyas yapıldığı zaman, dîvânî hattının ta'likten doğduğu şüphe bırakmayacak bir açıklıktadır. İki yazı arasındaki bu geçişin muhtemelen tedricî olarak gerçekleşmesi, kaynaklarda iki yazının birbirine karıştırılması ihtimalini arttırırken, dîvânîye bir başlangıç tarihi koyulmasını da güçleştirmiş olmalıdır. Ta'lik hattına ait tüm dışsal özelliklerin dîvânîde tekrar ettiği ilk bakışta görülmektedir. Harf anatomilerine daha detaylı surette bakıldığında ise ta'lik harf bünyelerinin, yeni yazıda daha tok ve belirgin yazıldığı ancak buna rağmen aradaki irtibatın hala görünür olduğu fark edilmektedir. İki yazı cinsi arasındaki harf bünyeleri üzerinde bir inceleme yapıldığında, değişim ve dönüşüm daha iyi anlaşılmaktadır.



Şekil 2- Kadim ta'lik hattına ait iki örnek (Derman, 2010: 507-508).

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل في خلقه حكمة لا يعلمها الا هو العليم الخبير

والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

فتاه ما بان في خلقه انه فتوى الله له في كل امر
اوله ودره ثم كماله وكان الامور العظام اعماله في
ناظره واوله في الوردان عن اعيان الامان سفره في
مسيره في الولاية العلية في انوار الوجود في
طهره في الكبرياء في قلوبه في بروره في
وكله في سوره اوله في سوره في الولاية في
تورته في حكمة وبروره في سوره في الولاية
ما كانه منصرف في الولاية في الولاية في
الولاية في الولاية في الولاية في الولاية في
مطالعته في الولاية في الولاية في الولاية في
الولاية في الولاية في الولاية في الولاية في
سنة سبعين وثمانمائة

صورتها في الولاية

الحمد لله الذي جعل في خلقه حكمة لا يعلمها الا هو العليم الخبير

والصلاة والسلام على من لا نبي بعده

فتاه ما بان في خلقه انه فتوى الله له في كل امر
اوله ودره ثم كماله وكان الامور العظام اعماله في
ناظره واوله في الوردان عن اعيان الامان سفره في
مسيره في الولاية العلية في انوار الوجود في
طهره في الكبرياء في قلوبه في بروره في
وكله في سوره اوله في سوره في الولاية في
تورته في حكمة وبروره في سوره في الولاية
ما كانه منصرف في الولاية في الولاية في
الولاية في الولاية في الولاية في الولاية في
مطالعته في الولاية في الولاية في الولاية في
الولاية في الولاية في الولاية في الولاية في
سنة سبعين وثمانمائة

صورتها في الولاية

Şekil 3- (Solda) Fatih Devri'ne ait dîvânî yazı örneği (Ayverdi, 1953: 55),
(Sağda) II. Bayezid Devri'ne ait dîvânî yazı örneği (Devlet Arşivleri Baş.,
EV_BRT__00001_00024).

Dîvânî hattı için erken dönem sayılabilecek Fatih Devri'ne ait bir ferman (Ayverdi, 1953: 55) ile aynı döneme ait kadim ta'lik hattı ile yazılmış bir metin kıyas edildiğinde her iki hattın kendine özgü ve müstakil bir yazı olduğu aşikâr olmakla birlikte:

a. Ta'likteki dikey hareketlerde bulunan çengellerin, dîvânî yazıda benzer şekilde tekrar ettiği görülmektedir.

b. Dîvânî ayn harfleri sonraki dönemlerde küpsüz olarak da yazılıyor olmasına karşılık ilk örneklerde ta'likte görüldüğü gibi daima küplü olarak yazılmaktadır. Ayrıca ayn harflerinin baştaki kapalı şekilleri de yine ta'lik aynlarının bir tekrarı görünümündedir.

c. Cim, ha ve hı harflerinin yazım şekli yine iki yazıda birbirine benzemekte, hususiyetle lamelif, mim ve sin keşideleri büyük bir aynılık göstermektedir.

d. Be harflerinin yapı olarak iki yazıda da aynı olmasına karşılık ta'lik hattında be, te, se, sondaki ye gibi harfler sık olarak keşide almış ve satıra yuvarlak hareketlerin tekrarı ile bir ahenk katmışken, ilk dönem dîvânîde bu hareketler pek görülmez.

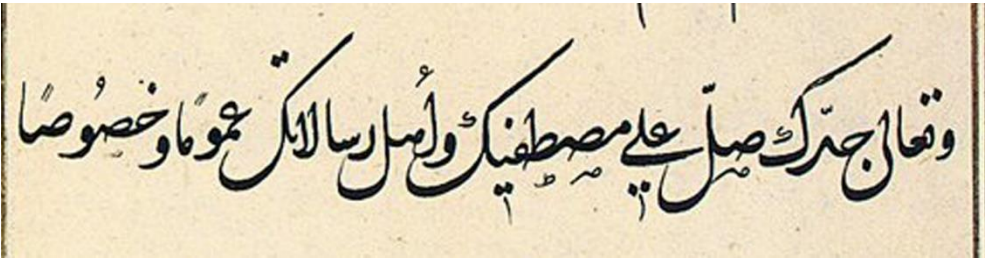
e. Ta'lik yazıda elif harflerinin kendinden sonraki lam harflerine bitişmesi, dîvânîde de devam etmiştir.

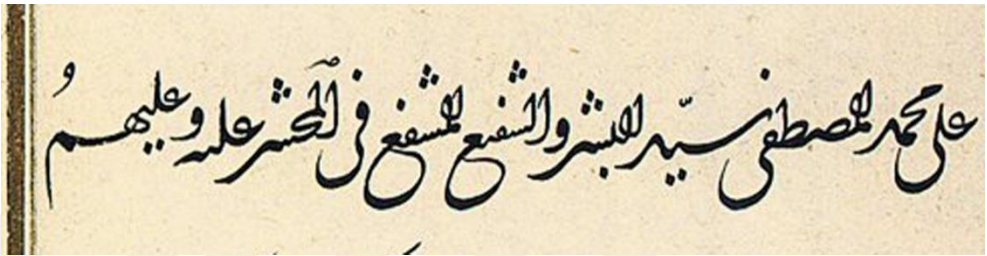
f. Nun ve ye çanakları ta'lik yazıya nispeten dîvânîde biraz daralmıştır. Ancak derinlik ve yapı olarak ta'liğin esintisine hala üzerinde taşımaktadır.


g. Ta'lik yazıdaki dal ve zel harfleri, dîvânîde başlangıç kısmı içe doğru kapanarak biraz değişmiştir.

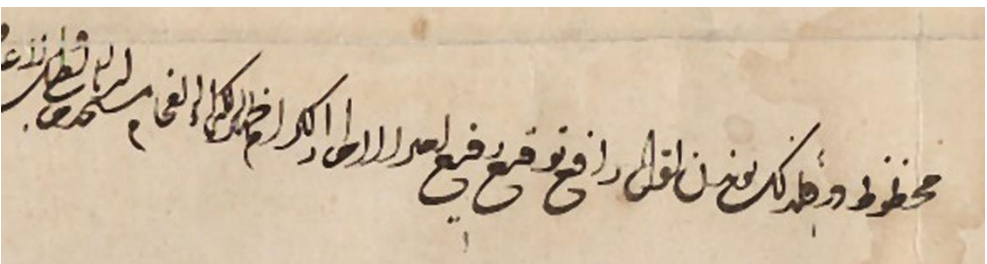
h. Kef ve lam çanakları ta'likte ileri ve aşağı doğru salınırken dîvânîde bunlar toparlanmış ve kapalı bir yapı kazanmıştır. Elif harflerinin açık şekli yanında bu kapalı şekil ona da uygulanarak dîvânîde ikinci bir elif harfi oluşturulmuştur.

i. Kef serenleri ta'lik hattında düz bir çizgi şeklinde iken dîvânîde Fatih Devri'nde bugün de kullanılan hareketli şekilde yazıldığı görülmektedir. Fakat yazımın hala gelişmekte olduğuna işaretle II. Bayezid Devri'ne (sl. 1481-1512) ait fermanda kef serenleri ta'likte olduğu gibi kullanılmıştır.

1 

2 

3 

4 

Şekil 4- 1 ve 2. Kadim ta'lik detay (Derman, 2010: 507). 3 ve 4. Dîvânî detay (Ayverdi, 1953: 55; Devlet Arşivleri Baş., EV_BRT__00001_00024).

Tüm bu tespitler, dîvânî yazının ta'likten neşet ettiğini açık bir suretle göstermektedir. Ancak yine aynı tespitler, geçişin tedrici olduğu ve Fatih Devri'ndeki dîvânî hattının olgun yapısı gereği dîvânînin 15. yüzyıldan daha önce var olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Sürece dair ihtilafların dışında dîvânî, her ne kadar yalnız

devlet yazışmalarına hasredilse de gelişimini sürdürmüş, ismine celî dîvânî dense de 16. yüzyıl civarında başka bir yazının temelini oluşturmuştur.

2.3. Dîvânî ve Celî Dîvânî Arasındaki Farklar

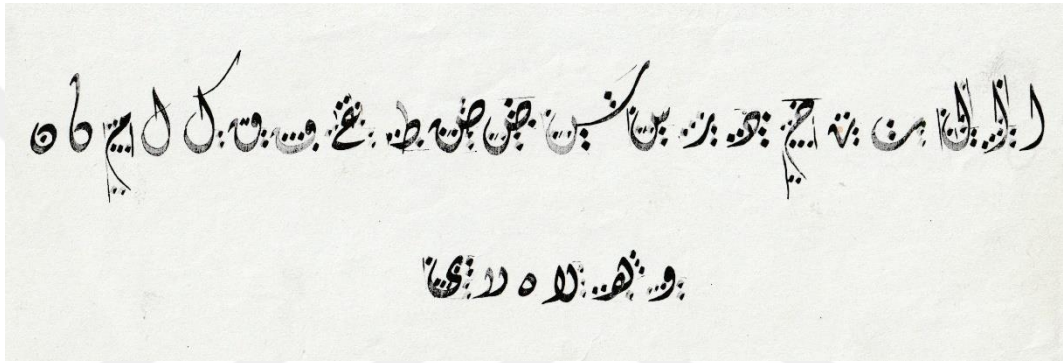
Celî; hat sanatında herhangi bir yazının meşk kaleminden daha iri bir kalemle yazılan, uzaktan da okunabilen bir karakteridir (Alparslan, 1993: 265). Her hat cinsinin celîsi, anatomisini korur ve asıl yazı ile aynı özellikleri taşır. Sülüs, muhakkak, ta'lik, yer yer nesih ve rik'a, celî olarak yazılmaktadır. Burada eksantrik bir örnek olarak görülebilecek tek celî örnek ise dîvânî celîsidir. Zira meşk kalemi ile yazılmış sülüs yahut nesih bir yazı büyütülür ve daha iri bir kalemle yazılırsa buna celî denirken, dîvânîde harfleri büyütmeyle celî dîvânî meydana gelmez. Dîvânî celîsi hem harf bünyeleri hem istif şekli ve harekeleme tarzı ile dîvânîden ayrılmaktadır. Bu sebeple ona "*kısaca sade dîvânînin süslü şeklidir*" (Aktan, 1991: 365) demek pek doğru bir tanımlama olmayacaktır. Kesin bir başlangıç tarihi verilemese de 16. asırda Tâceddin ya da Tâcü'd-din olarak anılan hattat tarafından güzel örnekleri verilen celî dîvânî, bu sebeple dîvânîden ayrı, yeni bir yazı cinsi olarak anılır (Derman 2017: 46; Derman, 2021: 136). Bu meyanda Baltacıoğlu celî dîvânî hattını "*kuvvet, âmiriyyet, hüküm ve irade, vekar ve azamet, ihtişam, debdebe, servet, asâlet, ulviyyet, sehâ, büyüklük ve yükseklik fikirlerinin vuzuh ve şiddetli ifadesi için, havâss-ı şekliyyesi mübalağa edilmiş dîvânî yazıdır,*" diyerek tarif eder (Baltacıoğlu, tarihsiz: 112; akt. Aktan, 1990, 366).

İki yazı arasındaki önemli farklar ilk elden şu şekilde sıralanabilir:

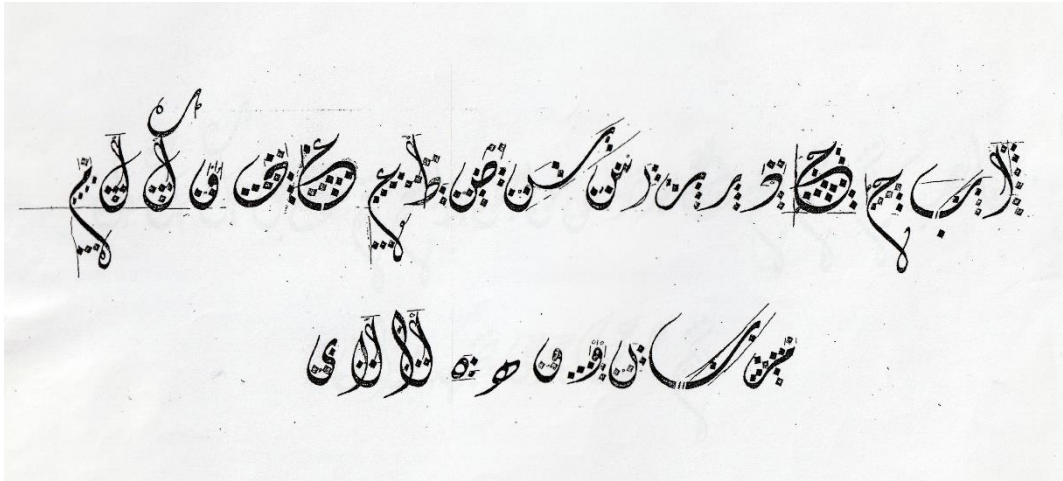
- a. Dîvânî hattına nispetle celîsi, tabii olarak daha iri bir kalemle yazılır.
- b. Geniş yazılmasının ötesinde dîvânî celîsinin harf bünyeleri daha farklı ve süslüdür.
- c. Celî dîvânîde harf ve şekiller daha kıvrımlıdır.
- d. Dîvânî yazının satır düzenine karşılık celî dîvânî istifli olarak yazılır. İstifin mümkün mertebe sıkı olmasına dikkat edilir.
- e. Celî dîvânî bir istifte kalan boşluklar, aklam-ı sittede kullanılan hareke ve tezyinî işaretlerle doldurulur. Böylece satırda hiç boşluk kalmamasına dikkat edilir.

Yalnız dîvânî celîsine mahsus olarak boşluk doldurmak üzere küçük noktalar da tezyin maksatlı kullanılır (Baltacıoğlu, 1993: 63; Alparslan, 2016: 269; Kütükoğlu, 2018: 63).

Anatomik farkları daha iyi tetkik gayesiyle dîvânî ve celî dîvânî elifbaları kıyaslanabilir. Şekil 5 ve 6'da yer alan Hattat Hüseyin Öksüz'e ait dîvânî ve celî dîvânî elifba meşikleri birbiriyle kıyaslandığında, bu iki yazının aynı kökten doğan farklı yazı cinsleri olduğu daha açık görülebilmektedir.



Şekil 5- Dîvânî yazı elifbası (Hüseyin Öksüz 2011 Dîvânî Elifba Meşki).



Şekil 6- Celî dîvânî yazı elifbası (Hüseyin Öksüz 2011 Celî Dîvânî Elifba Meşki).

Dîvânîye nispetle harflerin, celîde ölçü ve oran olarak genişlediği görülmektedir. Dîvânî hattında harfler bazen mübalağalı derecede birbiriyle birleştirilirken celî dîvânî hattında daha kurallı birleşimler görülür. Noktalar da dîvânî yazıda bütünleştirilmiş bir

surette iken celî dîvânîde tek tek koyulur. Bu çerçevede elif harfine bakıldığında, harf celîde ölçü olarak daha uzundur. Dîvânîde elif, kapalı ve açık olarak iki şekilde yazılırken celîde yalnız açık elif harfi vardır. Ayrıca dîvânîdeki başlangıç çengeli yok olmuş, yerine bu yazıya ait bir karakteristikle zülfe gelmiştir (Şekil 7).



Şekil 7- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3) elif harflerinin kıyası.

Zülfe, celî dîvânînin 15. yüzyıla ait elde edilebilen ilk örneklerinde varla yok arası bir görünüm arz eder. 16. yüzyıldan itibaren ibtidaî bir surette de olsa artık dikey harflerin bir parçası olarak görülür. Zülfeler ilerleyen süreçte bugünkü şeklini alarak estetik bir bünye kazanır (Şekil 8).



Şekil 8- Celî dîvânî zülfeler. 16. yy. örneği (solda), 20. yy. örneği (sağda).

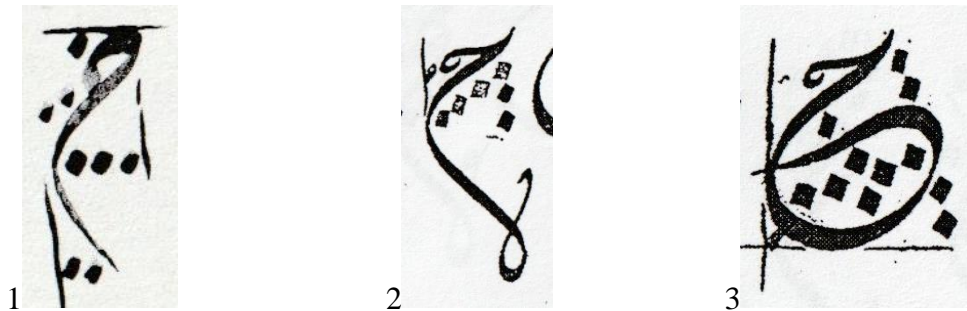
Dîvânîde elifler, satır boyunca aynı boyda yazılırken celîde istifin imkân ve ihtiyacına göre oran bozulmamak kaydıyla elif boyu değişkenlik göstermektedir. Bir diğer fark ise; dîvânîde elif harfi imla kuralına aykırı ve sık olarak kendinden sonraki harfe birleşebilmektedir. Celîde ise elif harfi, diğer yazı cinslerinde de görülen (sülüs gibi) tasarımsal olgulara benzer şekilde nadirattan sonraki harfe bitişmektedir.

Aralarında, kullanılan kalem dolayısı ile kalınlık farkı olsa da be harfi, anatomik olarak her iki yazıda da birbirine en çok benzeyen harflerdendir. Be harfi dîvânî/celî dîvânî hattında serbest bir yapı sergiler. Belli bir oran dairesinde harfin genişlik ve derinliği, istifin durumuna göre değişen şekillerde yazılabilmektedir. İki yazıya ait be harfleri arasındaki en önemli fark, dîvânî hattında be harfinin yazılabileceği en küçük boyda yükseklik ve genişliği iki nokta ölçüsünde iken celî dîvânîde bu ölçünün üç nokta olmasıdır. Bir diğer fark ise dîvânî yazıda münferit bir te harfinin de olmasına karşılık bu harf celî dîvânî yazıda yoktur (Şekil 9).



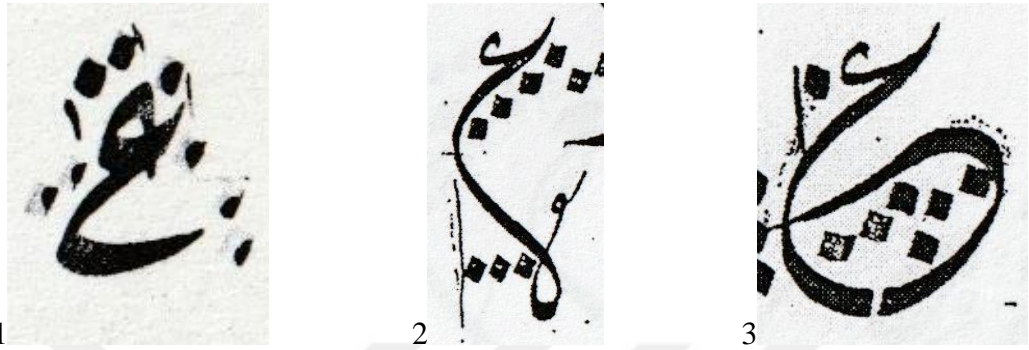
Şekil 9- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) be harflerinin kıyası.

Cim ve ayn harfi dîvânîde, kadim ta'likte kullanılan ve oradan dîvânî yazıya geçen kapalı şeklini muhafaza etmektedir. Celî dîvânîde ise harfler, önemli bir değişime uğramıştır. Baş kısımları daha karakteristik bir surette yazılırken iki harfte de gövde kısmı hem açık hem de küplü olarak yazılabilmektedir. Celî dîvânîde, açık yazılan cim ve ayn harflerinin kuyruk kısmına kıvrımlı süsler eklenmiştir. Dîvânîdeki harflerin kuyruğu oldukça ince yazılırken celî dîvânîde bu kısımlar tam kalemle yazılmaktadır (Şekil 10).



Şekil 10- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) cim harflerinin kıyası.

Ayn ve cim harfleri dîvânî yazıda farklı bünyelerdeyken celî dîvânî yazıda bu iki harfte tek fark baş kısmıdır (Şekil 11).



Şekil 11- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) ayn harflerinin kıyası.

Dîvânî ve celî dîvânî yazının gelişim süreci, birbirinden ilintisiz olarak ilerlemiş gibidir. Zira iki yazı da kendi harf karakteristiği içinde ayrı bir seviye kazanmıştır. Dal harfi iki yazıda farklı şekilde yazılmaktadır. Her iki yazıdaki dal harflerinin kadim ta'likte bir karşılığı bulunsa da dîvânînin ilk dönemlerinde dal, baş kısmı kapalı bir şekil kazanmış ve bu şekilde yazılması kural olmuştur. Celî dîvânîde ise baş kısmı süreç içinde açılarak düze yakın bir şekilde yerleşmiştir. Ayrıca dîvânîde dal harfleri müdevver de yazılabiliyor ve sonraki harfe birleşebiliyorken celî dîvânîde bu durumlar geçerli değildir (Şekil 12).



Şekil 12- 1. Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) dal harflerinin kıyası.

Ra harfleri her iki yazıda, benzeşen harflerdendir. Farklar şu şekilde sıralanabilir: Dîvânîde ra, iki nokta yükseklikte iken celî dîvânîde bu ölçü üç noktadır. Yine dîvânî yazıda ra harflerinin müdevver şekilleri daha çok mürsel harfteki uç kısmın

yükselmesi şeklinde iken celî dîvânîde sülûs yahut tevki'de olduğu gibi müstakil bir harftir. Dîvânîde ra, sonraki harfe birleşebiliyorken celî dîvânîde bu hareket çok kullanılmaz (Şekil 13).



Şekil 13- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) ra harflerinin kıyası.

Hem dîvânî hem de celî dîvânîde sin harfleri keşideli ve dişli olmak üzere iki şekilde de yazılmaktadır. Dîvânîdeki dişli sinlerin daha basit ve düz yapısına karşılık celî dîvânî sin harfleri, dişleri belirgin ve derinlik kazanmış durumdadır. Sinlerin keşideleri ise iki yazıda da tam kalem başlayıp incelerken bitmektedir. Ancak daha hacimli olan celî dîvânî keşidesi, çanaktan önce yukarı doğru bir meyil oluştururken dîvânî keşidesi daha düz bitmektedir (Şekil 14).



Şekil 14- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) sin harflerinin kıyası.

Sad harfleri, iki yazıda anatomik bir benzerlik taşısa da boyut ve oran olarak birbirinden ayrılır. Diğer önemli husus, dad harfi için dîvânî hattında çanağa bir çengel takılırken celî dîvânîde, diğer yazılarda olduğu gibi üzerine noktası koyulur (Şekil 15).



Şekil 15- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) sad/dad harflerinin kıyası.

Tı harfine gelindiğinde ise yine sadlarda olduğu gibi boyut dışında başlar aynıdır. Ancak tı harfinin elifinde dîvânî yazı, kadim ta'likten aldığı kıvrımlı yapıyı korurken celî dîvânî, aklam-ı sittede olduğu gibi tabii bir elifle tamamlanır. Bu elife celî dîvânînin karakteristik zülfesi de eklenmektedir (Şekil 16).



Şekil 16- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) tı harflerinin kıyası.

Dîvânî ve celisinde en büyük farkın bulunduğu harflerden biri de fe harfidir. Dîvânînin ta'likten miras aldığı kapalı gözlü fe başı yerine celî dîvânîde fe harfi, noktasıyla bütünleşmiş yatay, iki noktalık bir çizgiden oluşan bir başa sahiptir. Son kısmında ise geniş ve derin bir çanaktan oluşur. Dîvânî hattında ise fe, üç noktalık yatay bir çanağa sahipken noktası da çanağın sonuna takılan bir çengelle belirtilir (Şekil 17).



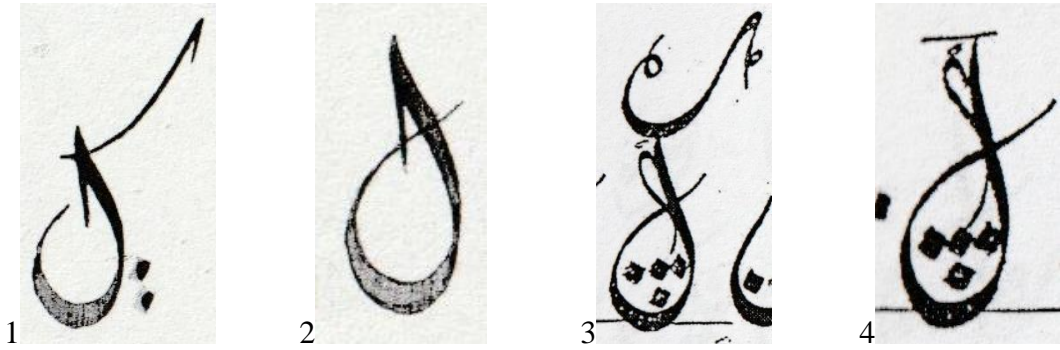
Şekil 17- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) fe harflerinin kıyası.

Anatomik benzerlikleri sebebiyle kaf ve vavlar, bir başlık altında toplanabilir. Vav harfinin bahse konu iki yazıda da kaf harfinden ayrılan yanı, mürsel olarak da yazılmalarıdır. Müdevver vav ise üzerine noktası koyulduğunda kaf harfi olmaktadır. Evvela oransal fark yani celî dîvânî harflerinin daha olgun ve oturaklı olmaları yanında kaflarda dîvânî hattı, noktayı yine çanağa takılan çengelle karşılamaktadır. Celî dîvânîde ise noktalar olması gerektiği gibi harfin üzerine koyularak belirtilir. Bir diğer husus da şu ki; mürsel vavlar dîvânî yazıda satır boyu aynı ölçüde yazılırken celî dîvânîde mürsel vav harfinin, istifteki konumuna göre boyunda tasarrufta bulunmak hattatın elindedir (Şekil 18).



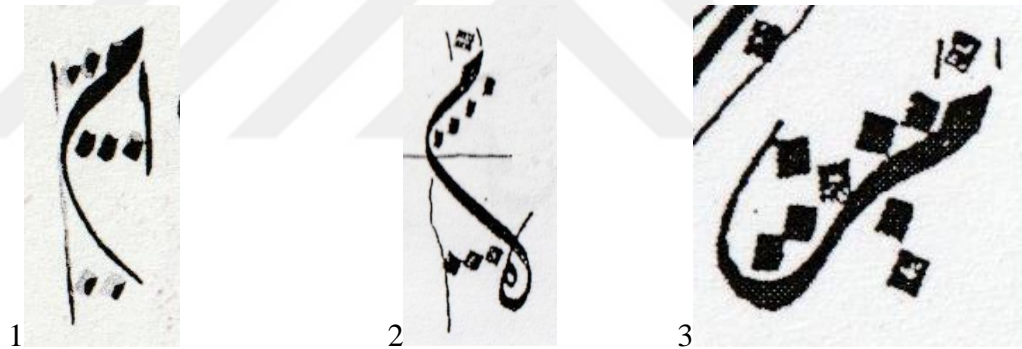
Şekil 18- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3 ve 4) kaf ve vav harflerinin kıyası.

Kef harflerinde iki fark göze çarpar. Dîvânî yazıda kefin başlangıcı çengelli ve sereni hayli ince bir çizgiden mürekkeptir. Celî dîvânîde ise zülfe gelmiş, sereni ise tam kalemle ve daha süslü bir vaziyette koyulmuştur. Lam harfleri orantı dışında iki yazıda da kefin serensiz şekli olarak yazılır (Şekil 19).



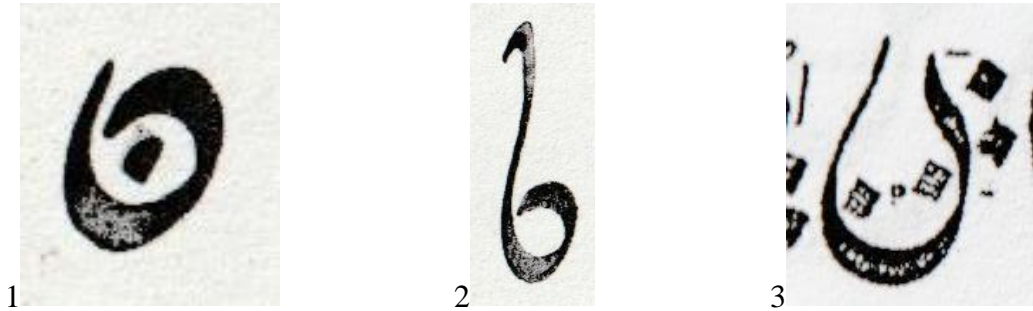
Şekil 19- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3 ve 4) kef ve lam harflerinin kıyası.

Mim harfi, dîvânîde tek şekilde yazılır. Kuyruğu ince bir şekilde aşağı doğru iner. Celî dîvânîde ise bir tekâmül belirtisi olarak mim hem müdevver hem de kuyruklu olarak vardır. Ayrıca kuyruk, celî dîvânîde tam kalemle yazılır ve cim ya da ayn harfinde olduğu gibi sonuna süslü kıvrımlar eklenebilir (Şekil 20).



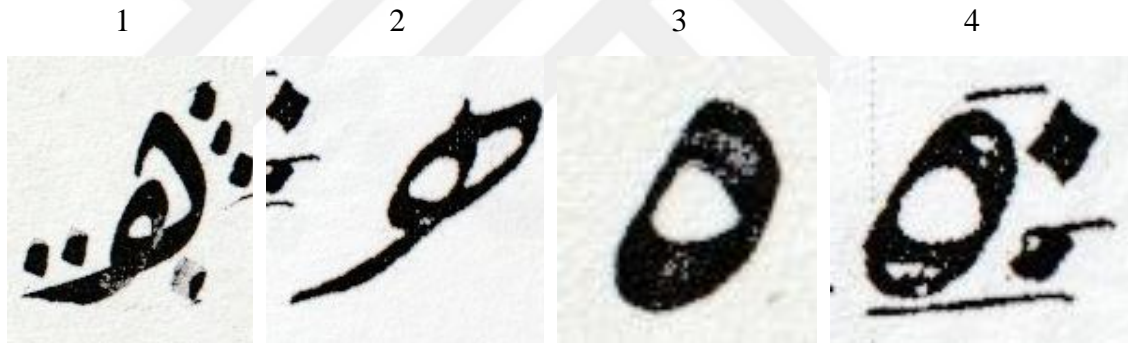
Şekil 20- Dîvânî (1) ve celî dîvânî (2 ve 3) mim harflerinin kıyası.

Keşidesiz ve münferit nun harfi, iki yazı arasında bariz farklar gösterir. İki yazıda da benzer surette yazılan keşideli nun harfine, be harfi ile aynı olduğu için burada değinilmeyecektir. Münferit nun harfinin, dîvânî yazıda daha çeşitli formlarda olduğu görülür. Yuvarlak yapılı ilk iki harf, celî dîvânîde kullanılmazken çanaktan oluşan nun harfi, iki yazıda da mevcuttur. Bir farkla ki dîvânîde nun harfinin noktası, yine çanağın sonuna çengelle eklenir. Celîde ise normal olarak koyulur (Şekil 21).



Şekil 21- Dîvânî (1 ve 2) ve celî dîvânî (3) nun harflerinin kıyası.

Güzel he harflerine gelindiğinde; ilk fark olarak harfin başlangıç kolunun dîvânî hattında baş kısmından ayrı yazıldığı görülür. Celî dîvânîde ise bir tekâmül gerçekleşmiş ve harf, aklam-ı sittede görülen güzel he harfine benzer bir bünyeye evrilmiştir. Yuvarlak güzel he harfinde, iki yazıda da bir benzerlik mevcuttur (Şekil 22).



Şekil 22- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) güzel he harflerinin kıyası.

Bir büyük farkı da lamelif harflerinde temaşa etmek mümkündür. Her iki yazıda da ikişer çeşit lamelif harf formu vardır. Birinci şekildeki lamelifler birbirine orantı dışında benzerken ikinci şekilde dîvânî, ta'likten geçen lamelif şeklini kendi karakterine iyice uyarlayarak kullanmaya devam eder. Burada kollar kısalmış ve bütünleşmiştir. Fakat celî dîvânîde yeni, farklı ve heybetli bir lamelif harfi geliştirilmiştir (Şekil 23).



Şekil 23- Dîvânî (1 ve 3) ve celî dîvânî (2 ve 4) lamelif harflerinin kıyası.

Son olarak ye harflerine bakıldığında ise benzeşen yapılarına rağmen celî dîvânîde çanak daha derindir. Tüm harflerin müstakil bir tetkik ve kıyası yapıldığında ortaya çıkan farklar, terkiplerde daha da artmakta ve belirginleşmektedir. Dîvânî yazının satır düzeninde, celî dîvânî yazının ise istifli yazılması sonucu, celîde harf bünyeleri daha tok, esnek ve gelişmiş bir yapı kazanmıştır (Şekil 24).



Şekil 24- Dîvânî (solda) ve celî dîvânî (sağda) ye harflerinin kıyası.

2.4.Celî Dîvânî Yazının 16 ve 19. Yüzyıl Arası Tekâmül Seyri

Dîvânî hattının ilk örneklerine rastlanan 15. yüzyıl, bir noktada celî dîvânî hattının da başlangıç yılları sayılabilir. Zira döneme ait celî dîvânî yazılar bir iptidailik taşıyorsa da anatomik bir bütünlük sergiler. Bununla birlikte kayda değer ilk örnekler, 16. yüzyılda görülmektedir. Eldeki veriler celî dîvânî yazının mucidi olduğunu kanıtlar yeterlilikte değilse de gelişiminde önemli bir yer tutan Tâcü'd-din ismine işaret etmektedir (Alparlan, 2016: 270; Güneş, 2013: 447).



Şekil 25- Tâcü'd-din'e ait 16. yüzyıl celî dîvânî örneği (Alparlan, 2016: 270).



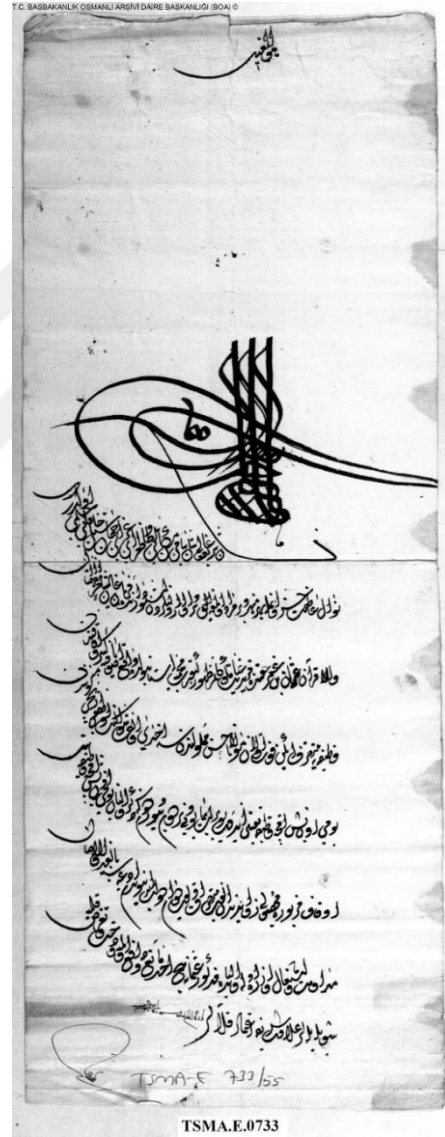
Şekil 26- 16. yüzyıla ait celî dîvânî örneği (Alparlan, 2016: 271).

Celî dîvânî yazı, 16. yüzyılda henüz anatomik açıdan oldukça zayıf bir görünüme sahiptir. Elif ve ra gibi harflerin bitişleri çok incedir. Harekeler henüz neredeyse yoktur. Çanaklarda bir oran yerleşmediği gibi sonraki dönemlere nispetle çanakların geniş olduğu görülür. Özellikle sin harflerine çok sık keşide verildiği ve satırdan taşıklarına şahit olunur. Bu şekliyle satırlar ve istif düzensiz görünür. Cim harflerinde henüz belli bir şekilde karar edilmediği aşıkardır. Sonraki dönemlere ait cim harfleri de henüz yeni yeni celî dîvânîye ait bir yapı kazanırken ta'lik esintisi taşıyan cimler de hala kullanılmaktadır. Cim, ayn ve mim harflerinin aşağı sarkan kuyruk kısımları henüz dîvânîde olduğu gibi cılızdır, tam kalem yazılmamaktadır. Kuyruk sonuna eklenen kıvrımlara da rastlanmaz. Devrin celî dîvânîsinde nun harflerinin ağız kısımlarının çoklukla kapalı yazıldığı.

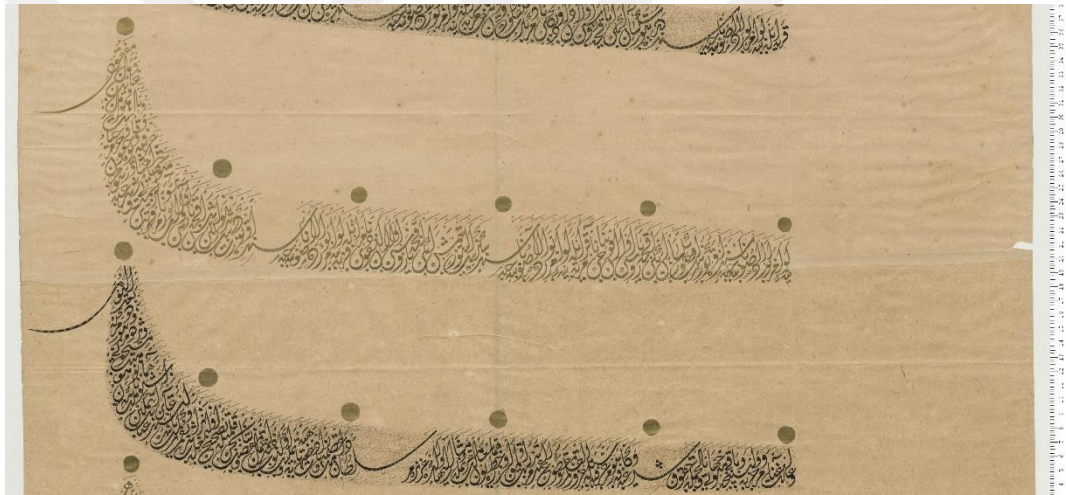
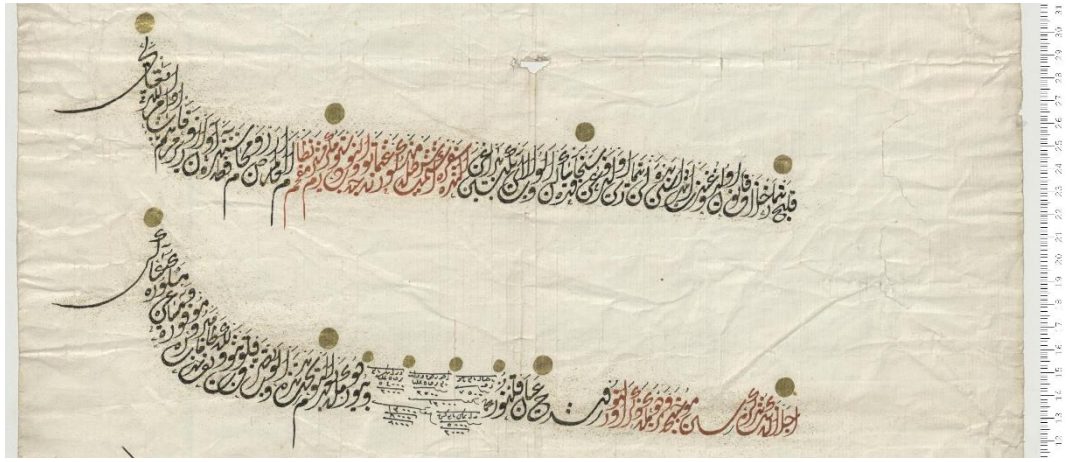
görülür. Bu da harfin dîvânîde bulunan yuvarlak nun harflerinden geliştirildiği ve zamanla kendi yapısını bulduğu fikrini güçlendirmektedir. 16. yüzyılda zülfeler varla yok arası çizgiler halindedir. Son olarak, celî dîvânî satırların bitiminde kullanılan süslü hareket bu devirde henüz açıkça bulunmamaktadır. Onun yerine satır sonundaki harfe keşide verildiği görülür (Şekil 27, 28).



Şekil 27- 16. Yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. Kanunî Sultan Süleyman (slt. 1520-1566) Devri (Devlet Arşivleri Baş. T.SMA.E.757-67).



Şekil 28- 16. Yüzyıla ait celî dîvânî yazı örneği. III. Murad (slt. 1574-1595) Devri (Devlet Arşivleri Baş. T.SMA.E.733-55).



Şekil 29- 17. yüzyıla ait (IV. Mehmed (slt. 1648-1687) Devri) celi dîvânî yazı örneği (Devlet Arşivleri Baş. MFB.12.3; MFB.8.4).

17. yüzyıla gelindiğinde yazıda bir toparlanmanın başladığı gözden kaçmamaktadır. Sınırlı da olsa hareketler aktif olarak kullanılmaya başlanmış ve istif daha da sıkılaştırmıştır. Harekeler var olsa da çoklukla satırın üstüne ve altına sıra sıra koyulmak suretiyle satırı toparlayan bir unsur gibi görünmektedir. Harekeler, harf aralarına hala nadiren koyulmaktadır. Mühmel harfler de iptidai olarak yazıda yer alır. Keşideler artık daha tutarlı çekilmekte ve satırdan taşmayarak aralarda nefes payları oluşturmak için kullanılmaktadır. Harflerin karakteri daha belirgin olsa da 16. yüzyılın etkileri devam etmektedir. Her ne kadar istif daha düzenli ise de harfler henüz cılız bünyededir. Cim, mim, sin ve bir kısım harflerde celi dîvânî karakteri henüz yerleşmemiş, harfler dîvânî ya

da ta'likten gelen yapıyı muhafaza etmektedir. Dik harflerde zülfeler daha belirgin koyulmaktadır. Ancak hala son şeklini almamıştır. Bu devirde meydana gelen gelişimlerden biri de satır düzenidir. Satırlar derli toplu ve klasik formuna oldukça yakın bir vaziyettedir. Mim kuyrukları henüz ince yazılmakta ve satır sonuna eklenen kapatma işareti de bu yüzyılda görünmemektedir. Onun yerine güzel he, mim ve ra gibi harflere büyük keşideler yapılarak satır kapatılmaktadır (Şekil 29, 30).



Şekil 30- 17. yüzyıla ait celî divânî yazı örneği. II. Mustafa (slt. 1695-1703) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.23).

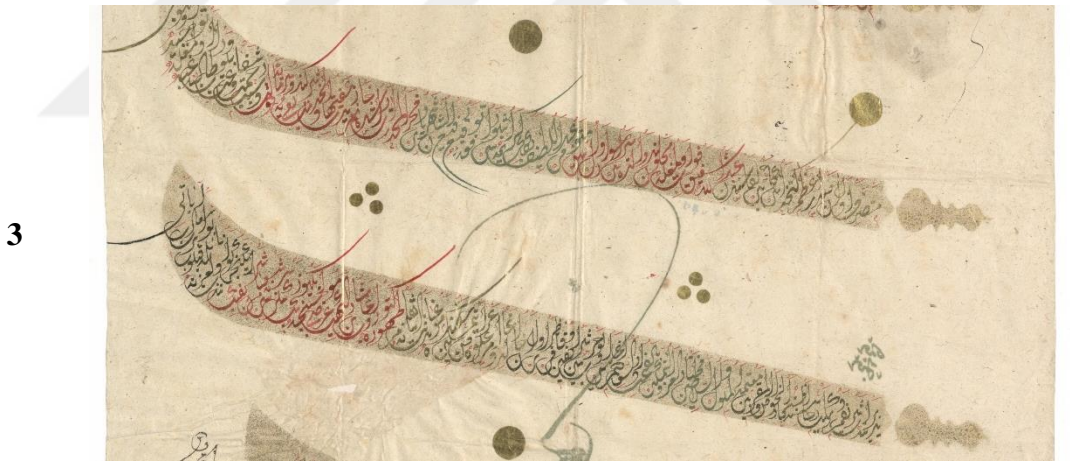


Şekil 31- 18. yüzyıla ait celî divânî yazı örneği. III. Ahmed (slt. 1703-1730) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.1036).

Celî dîvânî yazının kendi karakterini bulmaya devam ettiği süreçte 18. yüzyıl, harf anatomilerinin belirginleşmeye başladığı bir zaman dilimidir. Harekeler, bu dönemde de henüz önceki yüzyılda olduğu gibi satır üstlerinde istiflenmiştir. Mim, başlarının bu zamanda ta'lik mimlerinden ayrılarak kendi karakterini bulduğu görülür. Kuyruklar ise hala zayıftır. Dal ve sin gibi birçok harfte de yine yazı, gelişimini sürdürmüştür. Zülfelerde dalgalı yapı oluşmaya başlayarak merhale atmıştır. Bu döneme ait yazılarda sıkça kef serenlerinin satırdan taşırılan abartılı yapılarına rastlanır. Serenler uzun bir yay şeklindedir. Döneme ait ilginç bir örnek olarak I. Abdülhamid (slt. 1774-1789) tuğralı bir yazıda satırlar, sülüsle karışık olarak yazılmıştır (Şekil 30). Bahsi geçen fermanda sülüs kısımların ayet yahut Hz. Peygamber'in isminin geçtiği kısımlar olduğu tespit edilmiştir. Bu husus, celî dîvânî hattının sanat yazısı oluşundaki etkenlere ışık tutması açısından tezin 3.1. Bölüm'ünde tekrar ele alınacaktır (Şekil 31, 32, 33).



Şekil 32- 1. Abdülhamid Devri'ne ait sülüsle birlikte yazılmış celî dîvânî örnek (Hüseyin Öksüz fotoğraf arşivi).



Şekil 33- 18. yüzyıla ait celi dîvânî yazı örnekleri.

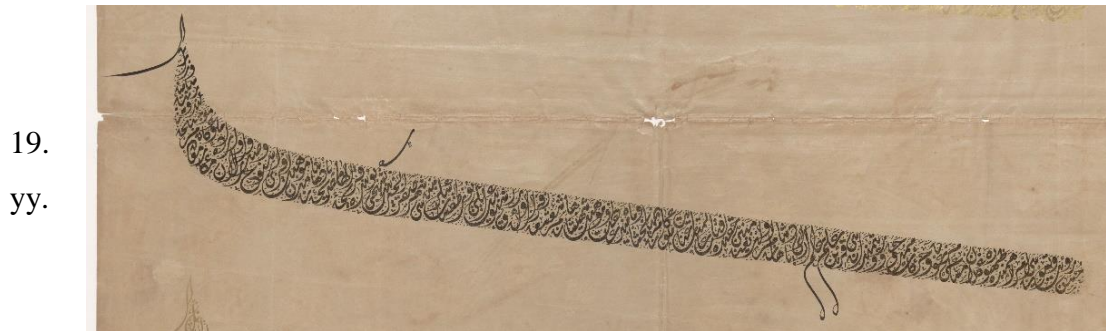
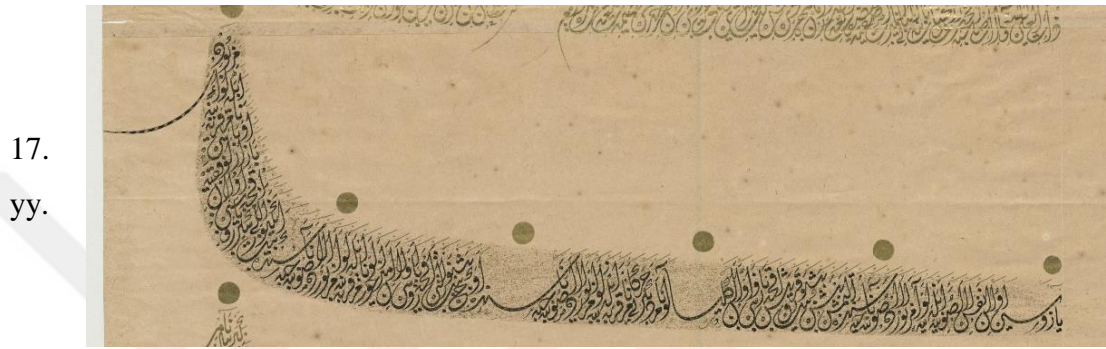
1. I. Mahmud (slt. 1730-1754), (Devlet Arşivleri Baş. MFB.1048.2).
2. III. Mustafa (slt. 1757-1774), (Devlet Arşivleri Baş. MFB.973.2).
3. III. Selim (slt. 1789-1807) Devri, (Devlet Arşivleri Baş. MFB.522.2).
4. III. Selim (slt. 1789-1807) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB. 634.2).

Celî dîvânî hattının gelişiminde önemli bir zaman dilimi olarak anılan 19. yüzyıl, yalnız harf anatomilerinin değil, hareketlerden istife ve hatta yazılan metinlerin içeriğine kadar büyük bir değişimin çağı olarak karşımıza çıkar.

2.5. 19. Yüzyılda Celî Dîvânî Yazı: Değişimin Başlangıcı

19. yüzyıl yalnız celî dîvânî için değil bu çağda yaşamış hattatların yazıda yaptığı ıslahatlarla tüm hat sanatı için canlı bir devirdir. Hat sanatı bu yüzyılda mükemmele ulaşmış ve 20. yüzyıla önemli bir miras bırakmıştır. Mustafa Râkım, celî sülüste yüksek bir mertebeye ulaşmış ekol sahibi bir hattatken Yesârîzâde Mustafa İzzet de ta'lik yazıda güçlü bir ekol meydana getirmiştir. Şevki Efendi sülüste kendinden sonra devam edecek yolu bu dönemde açmıştır. Mahmud Celâleddin, Şefik Bey, Kadıasker Mustafa İzzet, Bakkal Arif Efendi ve Sami Efendi gibi hattatlar 19. yüzyılda yaşayan ve sanatları ile sonraki yüzyıla büyük etki bırakan isimler olmuştur (Derman, tarihsiz; akt. Rado, tarihsiz: 191).

Tüm yazılarda olduğu gibi celî dîvânî hattı da 19. yüzyılda kavi bir yapı kazanmıştır. Önceki üç yüz yıl boyunca gelişmeye devam eden yazı, 19. yüzyılda ölçü ve sanat zevki açısından önemli bir değere ulaşmıştır (Alparslan, 2016: 270; Alparslan, 1994: 445). Önceki devirlerle bir kıyasa tabi tutulduğunda celî dîvânî hattının tekâmül seviyesi daha kolay görülmektedir.

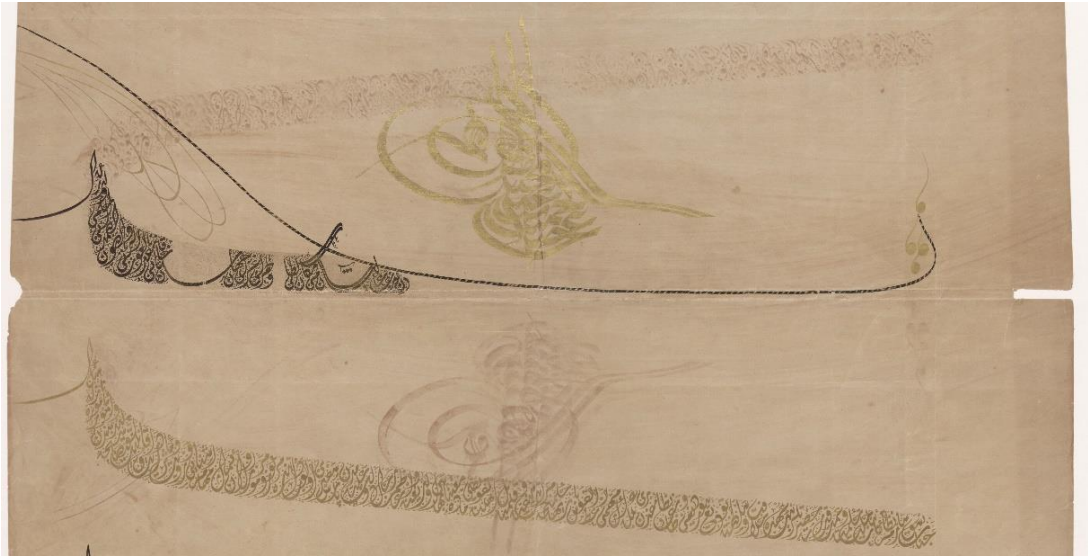


Şekil 34- Celi dîvânî hattının yüzyıllar arası gelişimi (Devlet Arşivleri Baş. TSMA.E.733.55; MFB.8.3; MFB.522.2; MFB.933.3).

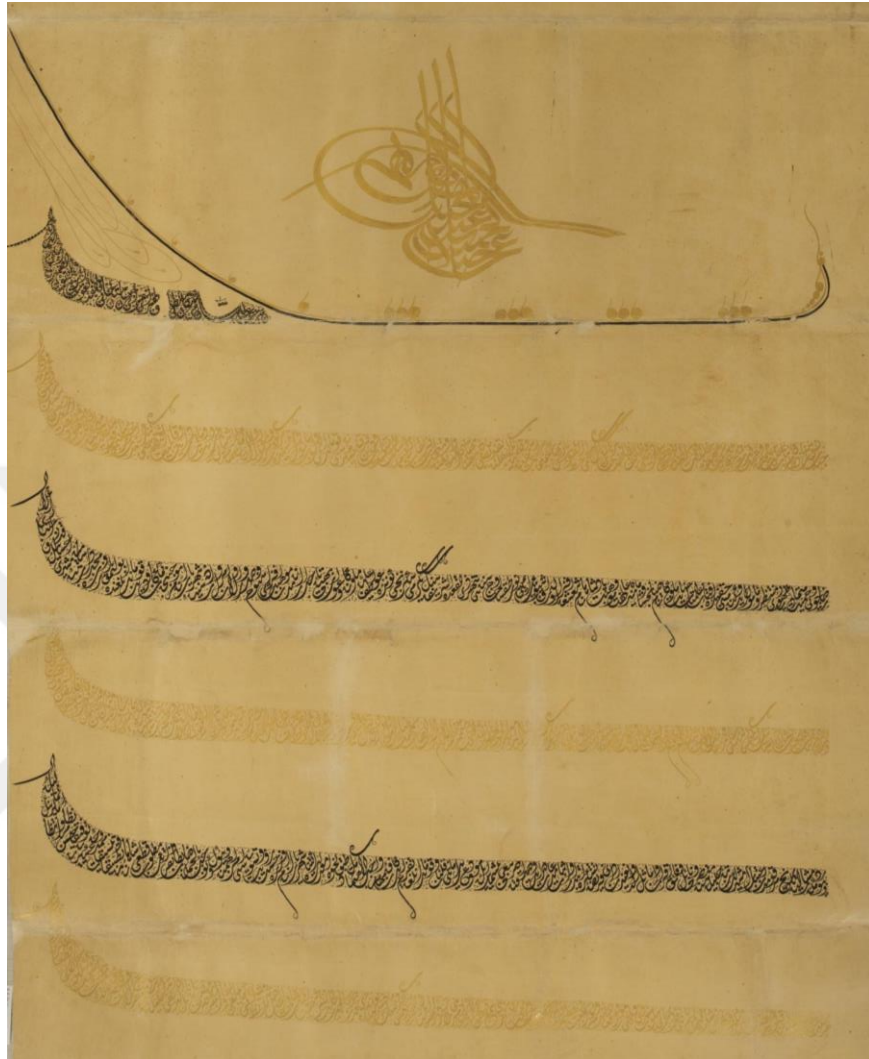
Ne var ki 19. yüzyılda, celi dîvânî yazıyla yazılmış vesikalara resmî evrak olmalarından dolayı imza atılmamasından dolayı sağlıklı bir üslup araştırması yapmak

kolay görünmemektedir. Elbette evrakların arkasına isim yazmak suretiyle hattatını gösteren örnek hiç yok değildir. Sami Efendi, burada öncelikle sayılabilir.

II. Abdülhamid (slt. 1876-1909) devrinde celî dîvânî hattı oldukça ileri taşınmıştır. Devrin hattatlarından Nasîh Efendi (ö. 1885), celî dîvânîyi önemli bir merhaleye ulaştırmış, kendinden sonra talebesi Sami Efendi bu tekâmülü devam ettirmiştir (Derman, 2019: 409). Yazıda hususen yüzyılın ortalarından itibaren harf anatomilerinde büyük bir gelişim göze çarpar. Tüm harfler artık celî dîvânî karakterindedir. Harflerdeki cılızlık ortadan kalkmış, hareketler ve artık celî dîvânî hattına özgü olan küçük noktalar, harfler arasında kurallı bir surette daima kullanılmaya başlanmıştır. İstifin kaynaşması ve harflerin birbiri ile uyumu sağlanmış, satır bütüncül bir yapı kazanmıştır. Mim yahut cim kuyrukları tam kalemle yazılmış, sonları kıvrımlı ve süslü şekilde bitirilmiştir. Aynı şekilde keş serenleri de son şeklini almış ve öncesinde basit yay şeklinde iken bu dönemde kendine ait bir yapıya bürünmüştür. Satır sonlarında hala bazı harfler keşide ile kullanılsa da kapatma işareti de özellikle Sami Efendi'nin yazdığı vesikalarda esas şekline ulaşmıştır (Şekil 35, 36).



Şekil 35- 19. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örnekleri. II. Abdülhamid (slt. 1876-1909) Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.933).

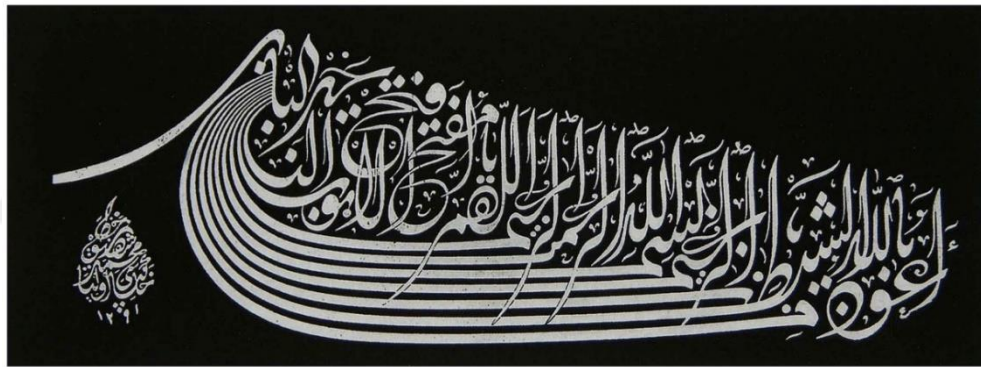


Şekil 36- 19. yüzyıla ait celî dîvânî yazı örnekleri. II. Abdülhamid Devri (Devlet Arşivleri Baş. MFB.933).

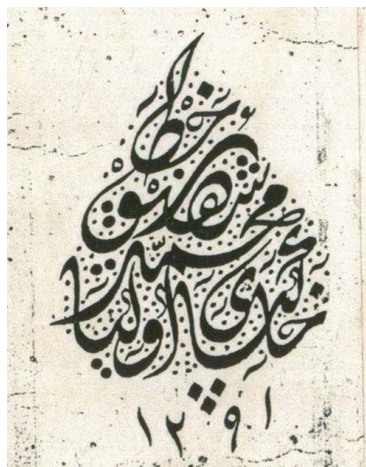
Celî dîvânî hattının 19. yüzyılda geçirdiği yenilikler, sadece anatomik ya da istif açısından değildir. Yazı bu yüzyılda ilk defa Dîvân-ı Hümâyûn kalemi dışında kullanılmış ve büyük levhalarda yer almıştır (Derman, 2018). Bursa Ulucamii'nin yazılarını yazan Mehmed Şefik Bey'in (ö. 1880), celî dîvânî ile tertip ettiği 1275/1858 tarihli bir levhası burada asılıdır (Özkafa, 2023: 111). Aynı yazı Kasımpaşa Camii ile Kılıç Ali Paşa Camii için de daha küçük ebatta yazılmıştır. Ayrıca Şefik Bey'e ait celî dîvânî harflerini stilize ettiği bir levha da vardır (Şekil 37, 38, 39).



Şekil 37- Bursa Ulucamii'nde bulunan Şefik Bey imzalı celî dîvânî levha (İhtiyar, 2005: 56).



Şekil 38- Şefik Bey'in stilize bir formda yazdığı celî dîvânî levha (Alparslan, 2016: 275).



Şekil 39- Şefik Bey'in celî dîvânî imzası (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).

2.6. Celî Dîvânî Yazının Gelişimine Yön Veren Hattatlar

16. yüzyıldan günümüze kadar başta dîvân kalemi hattatları olmak üzere birçok hattat celî dîvânî ile vesikalar kaleme almıştır. Ancak özellikle bazı isimler, celî dîvânî hattına getirdiği yeniliklerle ya da diğerlerinden daha güzel yazmakla öne çıkmıştır. Bu kısımda; celî dîvânî yazıya kıvam veren isimlerden, özellikle onu 20. yüzyıla aktaran ve günümüze ulaşmasında önem arz eden hattatlara ağırlık vererek bahsedilecektir. Bu sebeple celî dîvânî hattını yazdığı bilinen tüm hattatlar değil, 20. yüzyıl üslubuna katkı yaparak çalışma içerisinde kıyasın konusu olanlar ele alınmıştır⁵.

2.6.1. Tâcü'd-din (ö. 1587)

Celî dîvânî hattından bahseden her metinde ismine rastlanan Tâcü'd-din, hakkında fazla malumat sahibi olunmayan bir hattattır. Şevket Rado, Türk *Hattatları*'nda hattattan, dîvânînin ikinci kurucusu olarak bahseder (tarihsiz: 78). Bu vesile ile celî dîvânî hakkında ilk önemli isim olarak görünmektedir. Dîvânî/celî dîvânî hattında mühim eserler bırakmasına karşılık yazının kurucusu değilse de geliştiricisi olduğu kabul edilmektedir. Aynı dönemde Matrakçı Nasuh'un da celî dîvânî yazıda önde gelenlerden olduğu kaydedilir (Alparslan, 1993: 267; Alparslan, 2016: 268; Rado, tarihsiz: 73).

2.6.2. Nasih Efendi (1813/1885)

19. yüzyılın yazının klasik devresi olması, bu zaman dilimi içindeki hattatları önemli kılmaktadır. Celî dîvânî, bu yüzyılda büyük bir gelişim göstermiş ve sonraki yüzyılın estetik temelleri burada atılmıştır. Nasih Efendi, bu devirde celî dîvânî hattını mükemmel bir seviyeye ulaştırmıştır. Dîvânî ve celî dîvânîyi Mümtaz Efendi'den öğrenmiş, Dîvân-ı Hümâyûn'da hutut-ı mütenevvia hocalığı yapmıştır (Alparslan, 2016: 273; Derman, 2019: 409; İnal, 1955: 229). Celî dîvânî hattına bir kıvam vermekle birlikte belki de en önemli eserlerinden biri, yetiştirdiği talebelerinden Sami Efendi'dir. Bir diğer

⁵ Bahsedilen hattatlar, yalnız celî dîvânî hattıyla olan ilgileri üzerinden ele alındığı için diğer hususlarda detaylı bilgi için atıf yapılan kaynaklara bakılabilir.

talebesi de Şevket Vahdetî Efendi'dir (ö. 1871) (Derman, tarihsiz; akt. Rado, tarihsiz: 212-247).

2.6.3.Şefik Bey (1820/1880)

Dîvânî hattından bahsederken geçilemeyecek isimlerden biri de Şefik Bey'dir. Sülüs, nesih, celî dîvânî ve siyakatta üst derecede bir hattat olduğu yadsınamaz bir gerçektir. 19. yüzyılın mühim sanatkarlarından olan Şefik Bey, dîvânîyi resmî daireden çıkararak levha haline getiren isimdir. Bu yazıyı kimden öğrendiği bilinmemektedir. Ancak aslı Bursa Ulu Camii'nde bulunan, biraz da stilize ederek yazdığı büyük boyutlu celî dîvânî levha, bu yazının günümüze uzanan sanatsal ve estetik tekâmülünün ilk numunelerindedir (Alparslan, 2016: 272; Derman, 2018; Derman, 2003: 531; Rado, tarihsiz: 221).

2.6.4.Sami Efendi (1838/1912)

Câmi-i hutût, yani tüm hat çeşitlerini en güzel şekilde yazabilen bir hattat olarak anılan Sami Efendi, her bir kalemi farklı hocalardan meşk etmiştir. Tuğra çekme, dîvânî ve celî dîvânî hatlarını Nasih Efendi'den öğrenmiştir. Celî sülüste harf bünyeleri ve hareketleri elden geçirerek ideal bir seviyeye çıkarmış, tuğra çekmede ve ta'lik hattında hat sanatı adına değerli eserler vermiştir. Celî sülüs yazıda hareke ve tezyinî işaretlerde yaptığı çalışmalar, dîvânî yazılarına da yansımış, dîvânî yazıya yeni bir kıvam vermiştir. 20. yüzyılın dîvânî hattatları, ekseri Sami Efendi'nin talebeleridir (Alparslan, 2016: 274; Derman, 2009: 73; Derman 2017: 310-313; Özkafa, 2023: 125-127; Rado, tarihsiz: 240).

2.6.5.Mehmed İzzet Efendi (1841/1903)

Özellikle rik'a hattında verdiği örnekler ve bu yazıyı çıkardığı seviye ile isminden söz ettiren İzzet Efendi'nin hüsn-i hat öğrenimi hakkında elde bilgi bulunmamaktadır. Rik'a hattı yanında güzel sülüs, ta'lik ve celî yazılar yazmıştır. Dîvânî ve celî dîvânî yazılarını kimden öğrendiği bilinmemekle beraber bu yazılarda da güzel örnekler verdiğiine, *Hutût-ı Osmâniye* isimli eserindeki yazı ve meşkleri delillik eder. Galatasaray Sultânîsi'nde yaptığı hocalık dönemi hem tanınırlığı hem de hocalığının

seviyesi hakkında bilgi vermektedir (Rado, tarihsiz: 231; Derman, 2003a: 493-494; Alparslan, 2016: 274).

2.6.6. Ferid Bey (1857/1925?)

Sülüs ve nesih yazıyı Mehmed Şevki Efendi'den (ö. 1887) öğrenen Ferid Bey, hocasının vefatından sonra Sami Efendi'ye devam etmiştir. Tuğra çekme, dîvânî ve celî dîvânî yazıyı Sami Efendi'den öğrenmiş, kırk sene Dîvân-ı Hümâyûn kaleminde hizmet vermiştir. Ardından 1915'te açılan Medresetü'l-Hattâtîn'de dîvânî ve celî dîvânî hocası olmuştur. Burada iki yazıyı öğrettiği en tanınmış isim, Mustafa Halim Özyazıcı'dır (Alparslan, 2016: 273; Derman, 1995: 392; İnal, 1955: 778; Özkafa, 2023: 131).

2.6.7. Kâmil Akdik (1862/1941)

Yazıdaki üstün derecesi kadar son reisü'l-hattâtîn unvanı ile bilinen Kâmil Efendi, tüm yazılarla birlikte dîvânî ve celî dîvânî yazıyı Sami Efendi'den öğrenmiştir. Önce Dîvân-ı Hümâyûn'da nâmenüvislik vazifesinde bulunmuş, Sami Efendi'nin emekliliği üzerine burada hutut-ı mütenevvîa hocalığına geçmiştir. Kâmil Akdik, vefatına kadar ömrünü çeşitli kurumlarda yazı hocalığı yaparak geçirmiştir (Derman, 2017: 115-117; İnal, 1955: 168-174; Özkafa, 2023: 134; Rado, tarihsiz: 254).

2.6.8. İsmail Hakkı Altunbezer (1869/1946)

İsmail Hakkı Efendi, celî sülüsün dehalarından sayılan hattatlardandır. Aynı zamanda ressam ve müzehhip olan Hakkı Efendi, bu dehasının yansıması sayılabilecek seviyede tuğrakeşlik ve celî dîvânî yazıda da üstün bir mertebe izhar etmiştir. Tuğra çekmeyi, dîvânî ve celî dîvânî yazıyı Dîvân-ı Hümâyûn memuriyeti esnasında Sami Efendi'den öğrenmiştir. Bu kurumda birinci tuğrakeşlik vazifesinde bulunmuş ve Medresetü'l-Hattâtîn dahil çeşitli okullarda yazı hocalığı yapmıştır (Alparslan, 2016: 275; Derman, 2017: 98; Özkafa, 2023: 137; Rado, tarihsiz: 258).

2.6.9. Aziz Rifâî Efendi (1872/1934)

Aziz Efendi, hat sanatında geliştirdiği kendine has şive ve kompozisyonları ile öne çıkar. Tüm yazıları süratle yazabilme kabiliyetine sahip hattat, serîü'l-kalem namıyla bilinir. Filibeli Bakkal Arif Efendi başta olmak üzere çeşitli hocalardan yazı öğrenmiş, Sami Efendi'den de istifade etmiştir. Celî dîvânî hattı ile yaptığı çeşitli istifler ve bu yazıyı sülüsle birlikte kullandığı farklı kompozisyonlar dolayısı ile celî dîvânî hattının gelişmesini ve sanat hüviyeti kazanmasını sağlamıştır. Medresetü'l-Kuzat ve Mahmudiye Mektebi'nde yazı dersleri vermiş, daha sonra yapılan teklif üzerine Mısır'da açtığı iki hat okulu ile on beş sene burada yazı öğretmiştir (İnal, 1955: 68-72; Serin, 1991: 336-337; Serin, 1999: 13-32; Özkafa, 2023: 131-133; Rado, tarihsiz: 251).

2.6.10. Ahmed Süreyya Saltuk (1891/1969)

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında yaşamış önemli hattatlardan Hasan Rıza Efendi'nin (ö. 1920) üç çocuğundan biridir. Ahmed Süreyya Bey, hüsn-i hattı babasından öğrenmiştir. Dîvân-ı Hümâyûn Mühimme Kalemi'nde memuriyette bulunmuş, ilerleyen zamanda hattatlık mesleğini serbest olarak sürdürmüştür. Dîvânî ve celî dîvânî yazılarda güzel eserler bırakmış, hazırladığı *Rik'a ve Dîvânî Yazılarıyla Toplu ve Mucez Meşk Mecmuası* isimli bir meşk kitabı 1911-12 senesinde basılmıştır (Memiş, 2018: 187-191; Rado, tarihsiz: 250).

2.6.11. Hamid Aytaç (1891/1982)

Hattat Hamid'in hüsn-i hat cihetinden kıymeti, belli bir yazıda gösterdiği sanatkarlıktan değil tüm yazıları en güzel şekilde yazmasından ve onları öğrettiği talebeleri ile hat sanatını bugüne taşımasından kaynaklanır. Hamid Aytaç; Nazif Efendi, İsmail Hakkı Efendi ve Hulusi Bey gibi hattatlardan ders ve feyz alarak ömrünü hüsn-i hatta adamıştır. Çeşitli matbaalarda hattatlık ve okullarda yazı hocalığı yapmıştır. Hamid Aytaç, dîvânî ve celî dîvânî yazıları da en güzel yazan son dönem hattatlarından. (Alparslan, 2016: 276; Derman, 2017: 417-423; Özkafa, 2023: 147-150; Rado, tarihsiz: 267-268).

2.6.12. Mustafa Halim Özyazıcı (1898/1964)

Son devrin güzide hattatlarında Mustafa Halim Efendi, yazıyı Medresetü'l-Hattâtîn'de çeşitli hocalardan meşk etmiş, dîvânî ve celî dîvânî hattını burada Ferid Bey'den tamamlamıştır. Mezuniyeti sonrası Dîvân-ı Hümâyûn Kalemî'nde çalışmış, ardından mesleğine bir yazıhane açmak suretiyle serbest olarak devam etmiştir. Tüm yazıları süratle ve yüksek bir sanat seviyesinde yazabilen Halim Efendi, 1948'ten sonra Güzel Sanatlar Akademisi eski yazı hocalığı yapmıştır (Derman, 2017: 24-25; İnal, 1955: 104; Özkafa, 2023: 143; Rado, tarihsiz: 260; Serin, 2017: 7-9).

2.6.13. Emin Barın (1913/1987)

Emin Barın, sanat açısından hat sanatında modern yorumun başlangıcı olarak okunabilir. Yazıyı Kâmil Akdik'ten öğrenen Emin Bey, cilt ve resim dallarında da eğitim görmüş, Almanya'da devam ettiği tahsilini "*Osmanlı Hattatlığı*" tezi ile tamamlamıştır. Türkiye'ye dönüşünde Güzel Sanatlar Akademisi'nde yazı hocalığı yapmış, birçok eser bırakmıştır. Emin Barın'ın yazı sanatındaki ehemmiyeti, Avrupa'da öğrendiği grafik sanatı ile hat sanatını harmanlayarak modern tasarımlar ortaya koymasındadır. Bunu yaparken celî dîvânî ve kûfî yazıya ehemmiyet vererek, bu yazılarla farklı bir sanatsal perspektif çizmiştir (Özkafa, 2023: 154-155; Rado, tarihsiz: 270-271; Turan, 1992: 71).

2.6.14. Ali Alparslan (1925/2006)

Hat sanatında ve çalışma konusu olan celî dîvânî hususunda anılması elzem bir diğer isim de Ali Alparslan'dır. Türk Dili ve Edebiyatı alanında akademik hayatını sürdürürken hüsn-i hat ve ebru gibi sanatlarla ilgilenmiş, birçok önemli görevde bulunmuştur. Tahran Üniversitesi'nden yüksek lisans diploması almış, Amerika ve İngiltere'deki üniversitelerde dersler vermiştir. Hat sanatına Necmettin Okyay ile ta'lik meşk ederek başlamış; dîvânî, celî dîvânî ve rik'a yazıları Halim Efendi'den ikmal etmiştir. Emekliliğinden sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yazı hocalığı yapan Ali Alparslan, her hal ve koşulda isteyenlere yazı öğretmekten geri durmamıştır (Derman, 2010c: 15-25; Özkafa, 2023: 166-167; Serin, 2020: 86).

Celî dîvânî hattının gelişiminde rol oynamasından dolayı buraya kadar ele alınan hattatlar, yazının izlediği yol hakkında bazı fikirler vermektedir. Daha önce bahsedildiği üzere celî dîvânî, ne zaman başladığı bilinmeyen fakat 16. yüzyıl civarı olduğu genel kabul gören bir zamanda yazı tarihinde yerini almıştır. 19. yüzyıla kadar resmî kullanımı dolayısı ile sanatsal bir veçhe gösterememiş, bu zaviyede gelişimini 19. yüzyılın son yarısında tamamlamıştır. Bu zamandan sonra hat sanatının mühim isimleri tarafından yazılmış ve öğretilmiştir. Burada ilk isim olarak Nasih Bey öne çıkmaktadır. Celî dîvânî hattına verdiği kıvamla onu Sami Efendi'ye öğretmiştir. Celî dîvânîde 20. yüzyıla ulaşan kol, çoğunlukla Sami Efendi'nin talebeleri vasıtası iledir. İkinci kol ise Sami Efendi ile aynı dönemlerde yaşayan Ferid Bey ve onun talebesi Halim Efendi üzerinden gelmektedir. Celî dîvânî yazı için, son dönem isimlerinden olan Emin Barın, Sami Efendi yoluyla Kâmil Akdik kolundan; Ali Alparslan ise Ferid Bey yolu ile Halim Efendi kolundan gelmektedir. Bu ayırım, celî dîvânî üzerine yapılacak üslup ve yöntem incelemeleri açısından yazının geleceğine yönelik araştırmalarda yol gösterebilir.

3. BÖLÜM

19 ve 20. YÜZYIL CELÎ DÎVÂNÎ YAZI ÜSLUPLARININ İNCELENMESİ

3. BÖLÜM

19 ve 20. YÜZYIL CELÎ DÎVÂNÎ YAZI ÜSLUPLARININ İNCELENMESİ

3.1. Bir Sanat Yazısı Olarak Celî Dîvânî

Celî dîvânî hattında 19. yüzyılda bir nev'i ön hazırlık ya da denemeler şeklinde başlayan sanatsal hareketler, sonraki yüzyılda tabii bir olgu haline gelerek devam etmiştir. Bu çerçevede 20. yüzyıl, celî dîvânî için önemli bir zaman dilimidir. Bu devre ait yazılar incelendiğinde, yazının Dîvân-ı Hümâyûn'un dışına çıkması sonucu estetik kaygılarla vücuda getirilmiş titiz örneklerinin giderek arttığı görülmeye başlanır. Bu noktada konunun daha rahat izah edilebilmesi için yazıyı sanatla irtibatlandıran hususiyetlere değinilerek bir yazının nasıl ve neden sanat olduğuna dair bir inceleme faydalı olacaktır.

Teknik, ölçü, kurallılık ve ustalık kavramlarıyla tanımlanabilen sanatın, içinde geliştiği medeniyetin inanç havzası ile doğrudan irtibatı bulunduğuna en başta değinilmiştir⁶. Konu buradan ele alındığında; sanatların, her medeniyette daima toplumu kuran inanç/ideoloji ekseninde gelişmesi, sanat tarihinin yadsınamaz bir gerçeğidir. Bu sebeple hat sanatının temelini ve gelişim çerçevesini oluşturan Kur'ân-ı Kerîm kitabeti, bu sanatı anlamlandırmada ve ortaya çıkan yeni durumlarda bir kıyas noktası oluşturmada önem taşır (Yazır, 1981: 58-59). Yazı çeşitlerinin tarihi süreç içerisinde gösterdiği estetik terakki, ilk elden kutsal metnin yazımına dair hümete münhasırdır. Buradan bakıldığında bir yazı cinsinin estetik kıymet kazanmasının, nerede kullanıldığı ve onunla yazılacak metnin içeriğiyle ilintili olduğu fikri üzerinde durulabilir. Bu temel fikirler üzerinden yola çıkıldığında ise celî dîvânî hattının sanatlı kullanımı yahut estetik tekâmülünün ortaya çıkışı üzerinde birkaç mülahazada bulunulabilir. Zira, 19. yüzyılın son yarısında başlayan ve 20. yüzyılda yükselerek devam eden bir değişimin olduğu muhakkaktır.

Başlangıç olarak, İslam havzasında gelişen yazı geleneği içinde, “sanat yazısı” kavramı izah edilmelidir. Yazı, insanlığın temel bir ihtiyacı olarak bilgi ihtiva eden her yerde kullanılan sembolik bir dildir. Fakat günlük işlerde kullanılan ya da muhtevası

⁶ Bölüm “1.1. Yazıda Sanat Mahiyetini Doğuran Süreç” kısmına bakılabilir.

önemli olsa da özensiz yazılmış yazılar yanında harflerin en ince noktalarına kadar titiz bir şekilde çalışılmış yazılar da vardır. Bu şekilde özenle yazılmış yazılar, hüsn-i hat sanatının sahasına girer ve umumiyetle belli yazı cinsleri ile kaleme alınırlar. Bu çerçevede sülüs, ta'lik, celî gibi yazı cinslerine estetik gelişmişlik düzeyi, içerikleri ve kullanıldığı yerler açısından sanat yazıları denebilir. Celî dîvânî, taşıdığı içerik, yazım şekli ve kullanıldığı alan sebebiyle bu hüviyeti ancak 19. yüzyıldan sonra kazanabilmiştir. Özellikle yazıyı sanat yapan kutsal metin yazımı, tamamen Dîvân'a has kılınmış celî dîvânî yazıda ancak 19. yüzyılda açık bir şekilde görülür. Şefik Bey'in levhaları, her ne kadar dua metinleri olsa da resmî belgelerin dünyevî dilinin dışına çıkarak kutsî bir merhaleye ulaşmıştır. Bu sebeple celî dîvânî yazının sanat yazısı olmasına ilk adım olarak burası kabul edilebilir. Çalışmanın 2.4. Bölümü'nde bahsedilen ilginç bir örnek olarak; 18. yüzyılda, 1. Abdülhamid tuğralı bir fermanda geçen ayet yahut ism-i nebiler sülüsle, diğer hüküm belirten ifadeler adet üzere celî dîvânî ile yazılmıştır. Bu tekil örnek de yazının estetik gelişiminin, ihtiva ettiği metinle ilişkisi olabileceği fikrini güçlendirmektedir. Konuyu detaylandırmak üzere Mahmud Bedrettin Yazır'ın, *Kalem Güzeli*'nde yazıyı sanat yapan hususiyetler üzerine yazdığı tafsilatlı metin çerçevesinde celî dîvânî hattı tahlil edilebilir.

Hat sanatında başlangıçta temel bir düzenlilik seviyesinde olan harfler; zamanla daha kapsamlı ve detaylı ölçüler ve kurallarla nizam kazanmış, çeşitlenmiş, içinden büyük bir medeniyet sanatı çıkmıştır. Bu estetik dönüşümü tahlil için bazı kuralların kavranması gereklidir. Hat sanatında sanat hususiyetini belirleyen estetik unsurlar en temelde; terkip, seyyaliyet, ahenk, metanet, ibda', tahrik ve ölçü olarak sayılabilir.

Birkaç şeyin birleşmesinden meydana gelen şey (Devellioğlu, 2010: 1265) anlamına gelen terkip; hat sanatında harflerin birbiriyle bitişmesi anlamına geldiği gibi bu harf birleşiminin anlamlı ve kurallı bir şekilde yan yana dizilmesi manasında kullanılan bir terimdir. Buna istif de denir. Terkip, hat sanatında; ibareyi oluşturan harf ve kelimelerin, muayyen kurallar dahilinde, anlamı vurgulayan, birlikte ve güzellik dairesi içinde bütüncül bir yapıda bir araya getirilmesidir. Terkibi doğuran daha alt unsurlar vardır (Yazır, 1981: 103).

Akıcılık anlamındaki seyyaliyet, terkinin önemli bir unsurudur. Zira harfler, istif içinde yan yana gelirken kendi bünyelerinde barındırdıkları geniş terkip yeteneği sayesinde bütünleşirler. Bu bütünleşmeyi sağlamak için Yazır'ın ifadesi ile bir kaynaktan çıkan suyun, arazinin meyline uygun olarak hiçbir yapay tesir altında kalmadan akması gibidir (1981: 103). İstifi kurarken de harfler birbiri ile uyum halinde yapaylıktan uzak olarak bir araya getirilir.

İç içe geçmiş halkalar gibi terkip seyyaliyeti, seyyaliyet ise metaneti gerektirir. Hat sanatının bir diğer estetik kaidesi olan metanet, sağlamlık demektir. Burada bahsedilen sağlamlık, yazının bütüncül duruşu ile alakalıdır. Ancak bu, bir taş gibi donuk ve soğuk bir metanet değil içten dışa doğru istifin kaidelere uygunluğu ve eserin sanatkardan aldığı ruhî istidadın dışa yansımasıdır. Böylece yazıda hem terkiplerin inşasından hem de hattatın ruhundan sirayet eden akıcılıktan doğan bir hareket yansırken, aynı zamanda hepsinin genel açıdan metin bir yapıya sahip olduğu görülür (Yazır, 1981: 104). Konunun daha iyi anlaşılması için mimariden bir örnek verilebilir. Süleymaniye Camii, tek tek unsurların ahenkli bir şekilde bir araya getirilmesinden oluşan hareketlilik yanında, hepsinin bir bütün içinde ortaya koyduğu bir sağlamlığı ihtiva eder. İstif de bunun gibidir.

“Yeni ve güzel bir eser meydana getirme” (Devellioğlu, 2010: 463), anlamı taşıyan *ibda'*, hat sanatının kapsayıcı bir terimi ve estetik unsurudur. Burada yenilikten kasıt, yazıyı yalnız yazı olma hususiyetinin dışına çıkarmak, tabiatın taklidi yerine yazı gibi soyut bir unsurdan madde ve mana arası bir sanat meydana getirmektir. Hüsn-i hat sanatında yazı, artık sadece yazı olmamakla birlikte bir metni ihtiva etmesi dolayısıyla içinde taşıdığı mana, onu yalnız görsel bir yapı olmaktan çıkarır. Ortaya çıkan bu yeni ve güzel olma durumu, *ibda'* ile açıklanmaktadır (Yazır, 1981: 93-106).

Tahrik özelliği, hat sanatında el ve kalem birlikteliğinin bir tezahürüdür. Yazarken hattatın elindeki kalem, harfin anatomisine uygun şekilde kâğıda tam, yarım, üçte bir ya da üçte ikilik bir hareketle dokunur. Yazıda tavrı belirleyen bu temaslar, yerine göre yavaş, hızlı, düz, eğri, bütün veya parça halinde olabilir. Kalem her hareketinde yapaylık ve zorlama olmadan tabii bir cereyan aranır. Yazıdaki ahenk, metanet ve

seyyaliyet kalemle kâğıt arasındaki bu münasebetin hakkıyla verilebilmesine bağlıdır (Yazır, 1981: 106-107).

Yalnız hat sanatında değil geleneksel sanatların bütününde, dîvân şiiri ve klasik musikide de öne çıkan ölçü, hattın önemli estetik unsurlarından biridir. Hat sanatında ölçü, harf bünyelerinden satır düzenine kadar aktif bir şekilde bulunur. Ne var ki bu geniş ölçülülük ve sınırlılık, sanatkarı sınırlayan bir özellik değildir. Tıpkı şiirdeki aruz ölçüsü ya da musikideki makam yahut usul ölçüsü gibi sanatkarın rahatça üzerinde yürüyerek yenilikler doğuracağı pürüzsüz bir zemin hazırlar.

Hat sanatı için bahsedilen bu temel özellikler üzerinden celî dîvânî hattı tahlil edilerek 20. yüzyılda nasıl bir seviyeye ulaştığı görülebilir. Terkip özelliği, tüm yazılarda yazının estetik seviyesi ne olursa olsun anatomik bir karakter olarak mevcuttur. Ancak bunun gelişmişlik düzeyi üzerinde bir araştırma yapılabilir. En gelişmiş ve sanat yönü en kuvvetli yazılardan olan sülüste; harf ve kelime terkipleri detaylı kurallara bağlanmış olduğundan, bu hat cinsinden mürekkep levhaların sağlam (metin) yapısı, açıklıkla temaşa edilebilir. Celî dîvânî yazıda harf terkipleri, 16. yüzyılda henüz ibtidai tarzdadır. İstifler ise dağınık bir görünüm arz eder. 17 ve 18. yüzyıllarda toparlanmaya başladığı görülen terkipler henüz olgun değildir. 19. yüzyılda, Şefik Bey'in ve Sami Efendi'nin yazılarında harf terkipleri daha oturaklı, satır terkipleri ise düzenli ve bütünlüklüdür. 20. yüzyıla gelindiğinde ise terkipler artık kavileşmiştir. Terkip düzeni alt unsurlar üzerinden ele alınırsa ilk üç yüz yıl boyunca istiflerde seyyaliyet tam manası ile sağlanamamıştır. Harfler arasında yeterli boşluğun olmadığı ya da fazla boşluk olduğu, hareketlerin henüz düzenli kullanılmaması sebebiyle bu boşluklara yeterli müdahalenin yapılamadığı görülür. İstifler kaba bir üst üstelik taşır. 20. yüzyıl celî dîvânî levhalarındaki terkiplerin bir uyum içerisinde, akıcı olarak istifi bütünleştirdiği müşahede edilmektedir. Bu nokta celî dîvânî hattının estetik açıdan geçirdiği merhaleyi ve ulaştığı seviyeyi gösteren birinci olgudur.

İstiflerdeki metanet unsuruna bakıldığında bu özelliğin celî dîvânî yazılarda 17. yüzyıldan itibaren oluşmaya başladığı görülür. Ancak 17 ve 18. yüzyıl örneklerinde tam olarak teşekkül etmemiştir. 19. yüzyılda metanet artık celî dîvânî satırlara yerleşmiştir.

Yine de başlı başına bir levha hususiyeti taşıyan sağlam bünyeli yazılar, 20. yüzyılda asıl örneklerini gösterir.

İbda', her ne kadar hat sanatının bütününe dair bir özellikse de daha özel unsurlar üzerinden de yorumlanabilir. Celî dîvânî, ta'lik hattından ortaya çıkarılan dîvânî yazıdan neşet ederek yeni bir imkân çerçevesi oluşturmuştur. Dîvân dairesinde ve resmî evraklarda yavaş yavaş gelişimini sürdürmüş ve nihayetinde 20. yüzyılda, levhalarda, mimari eserlerde, kitap kapaklarında kullanılan bir estetik yenilik getirmiştir.

Buraya kadar bahsi geçen özellikleri doğuran tahrik unsuru, celî dîvânî yazıda tam şeklini ararken uzun bir süreç geçirmiştir. Elbette bu süreci, katipler tarafından evrak yazımında kullanılırken güçlü estetik kaygılardan uzak kalınması uzatmış olabilir. Belli bir anatomik yapı çevresinde fakat çok kurallı olarak yazılmayan celî dîvânî satırlarda kalem hareketleri, başlarda keyfilikler barındırır. Uzun bir süreçte harfler zayıf yapılı ve sıkça hakkını almamış vaziyettedir. Tam, yarım ya da üçte bir kalemle yazılacak kısımlarda nispeten belirsizlik vardır. Bu durumun yine 19. yüzyıldan itibaren düzelmeye başladığı ve 20. yüzyıl yazılarında harf ve terkiplerin sağlam yapıları ile belirginleştiği görülür.

Son olarak ölçü konusu, celî dîvânî hattında belli bir usule bağlansa da hala esnekliğe sahiptir. İlk üç yüz yıllık süreçte harflerin karakterlerinin tam teşekkül etmemesine bağlı olarak ölçüler daha esnektir. 19. yüzyılla birlikte çanaklar ve harf başları gibi kısımlarda bir ölçü birliği yakalanmıştır. 20. yüzyıl yazılarında ise harfler karakter ve ölçü itibarıyla de önemli bir seviye katetmiştir.

Bahsi geçen her özellik ve celî dîvânî yazıdaki yansımaları, bu yazının 20. yüzyılda artık müstakil olarak sanat gayesiyle kullanılabilceğini -ve kullanıldığını- göstermektedir. Çok tabiidir ki aklam-ı sitte yüzlerce yıl boyunca sanat eserleri vücuda getirmek için kullanıldığı ve birçok hattat bu yolda hizmet ettiği için altı yazının bugünkü estetik seviyesi çok yüksek bir seviyededir. Her ne kadar celî dîvânî hattının bu süreci yaşamak için yalnız 150-200 yıllık bir müddeti olduysa da 19. yüzyıl başları özellikle 20. yüzyılla birlikte levhalarda ayet, hadis ve manzumeleri birçok farklı tasarımla ihtiva etmekte ve sanatsal bir karakter kazanarak gelişimine devam etmektedir.

3.2. 19 ve 20. Yüzyılda Yazılmış Celî Dîvânî Yazıların İncelenmesi

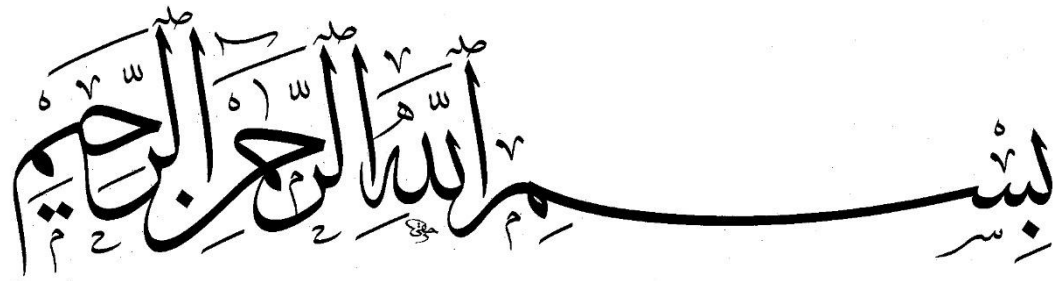
Celî dîvânî hattında üslup özelliklerini anlayabilmek için genel bir bakıştan ziyade her harfin tek tek ve kıyaslamalı olarak incelenmesi, cevaplara ulaşmak konusunda daha faydalı olacaktır. Ancak öncelikle belirtmek gerekir ki 19. yüzyıl celî dîvânî üsluplarını incelemenin zorluğu, henüz resmî dairelerde kullanılan ve levha örneği oldukça az bulunan bu yazıda, imzaya çok rastlanmamasından husule gelir. Yine de celî dîvânî yazıda harf anatomisi ve hareke unsurlarının bu yüzyılda oturmaya başlaması sebebiyle sonrasına ışık tutacak verilere buradan ulaşılabilir. Aynı şekilde bu yüzyılda orijinal örnekler görülmeye başlanmıştır. Sayıca az, fakat 20. yüzyıl celî dîvânî hattının temellerini kuran ve yazının gelişmesinde sac ayaklardan olan, yazılarında imza olması hasebiyle belirli bir çerçeve sunan isimler Şefik Bey, Ferid Bey, İzzet Efendi ve Sami Efendi'dir. Bu isimlerden Şefik Bey, celî dîvânîyi ilk defa Dîvân-ı Hümâyûn kalemi dışında levha olarak yazmakla ayrı bir önem taşır. Sami Efendi de belgelerin ardına imzasını atarak ve harf karakterleri üzerinde önemli geliştirmeler yaparak öne çıkmaktadır. İzzet Efendi, Hutût-ı Osmâniyye isimli eseriyle diğer yazı cinsleri ile birlikte celî dîvânî hattını da meşikleri ile tanıtan matbu' bir eser meydana getirmiştir.

Celî dîvânî hattı, 20. yüzyılda resmî dairelerden daha çok dışarı çıkmakla aklâm-ı sitte gibi meşki edilen ve umumca öğrenilen bir yazı cinsi olarak varlığını sürdürür. Ayet, kelâm-ı kibar ve sair metinleri muhtevî levhalarda kullanımı artar. Fakat celî dîvânî, bu döneme kadarki sergüzeşti içerisinde yalnız evrak yazımında kullanıldığı ve sanat çerçevesinde meşki olmadığı için ekol olarak bir bütünlük arz etmez. Sülüs, ta'lik gibi tekâmülünü gerçekleştirmiş yazılarda ekol, yazının estetik bütünlüğünü koruyan bir özelliktir. Ancak celî dîvânîde tarihi akış, onu her hattat elinde açıkça görülebilen bir başkalağa sevk etmiştir. Bu elbette yazı üzerinde sanat zaviyesinden yeterince çalışma yapılmadığının bir göstergesi olarak arzu edilen bir durum değildir.

Harflerin incelemesinde ortaya koyulacak problemin anlaşılabilmesi için yazıyı estetik açıdan çevreleyen hususiyetlerin biraz açılması iyi olacaktır. Yazıda estetik dereceyi belirleyen yedi merhale bulunur. Bunlar; ekol, kol, üslup, tarz, tavır, şive ve hal olarak sıralanabilir. En üstte, hat cinsinin en genel estetik çerçevesini belirleyen ekol

bulunur. Yazıda ekol ya da mektep; mevzun (ölçülü) bir yazının bedî zevk, toplumsal estetik ve ihtiyaçlar gibi konularda herkesçe kabul edilmiş, sanatkarların izlediği ve uzun süreler devam eden bir yol ve yöntemdir. En altda ise içerisinde şahsiliği en çok barındırmakla hal bulunur. Bu da hiçbir yazıda, hatta aynı levhada dahi kaçılmayacak şekilde sanatkarın ruh halinin yazıdaki yansımalarıdır. Araştırmaya konu olan üslup ne ekol kadar kapsayıcı ne de hal kadar şahsi olmayan bir ara derecedir. Yazıda üslup; farklı hattatlar tarafından ekol ya da kol oluşturacak kadar diğerinden farklı ve yüksek karakter gösteren yazılarda görülen usul ve kurallar bütünü olarak tanımlanır (Yazır, 1982: 111-119).

Şekil 40'ta görülen sülüs hattıyla yazılmış oklu besmelelerin her biri, genel çerçevede birbirinin aynı görünür. Bu, besmeleleri yazan hattatların sülüs hattının yerleşik ekolüne bağlı olarak sanat icra ediyor olmalarıyla alakalıdır. Her bir hattat, harf ve terkipleri, yazının izin verdiği aynı ölçü ve kaide içinde kullanmıştır. Fakat yine de daha detaylı bakıldığında bazı farklar belirmeye başlar. Bu farklılıklar, yazıyı yazan sanatkarın elinden akseden şive ve halin görünümleridir.





Şekil 40- Farklı hattalara ait sülüs oklu besmeleler. (Yukarıdan aşağıya) Mehmed Şevki Efendi, İsmail Hakkı Efendi, Halim Efendi ve Hamid Aytaç.





Aklam-ı sitte ve ta'lik hatlarında karşılaşılan bu belirginlik, duruluk ve bütünlüğe celî dîvânî hattında rastlanmaz. Çünkü yazıda henüz umumi bir ekol belirmemiş fakat farklı ve keskin üsluplar yazının geneline hâkim olmuştur. Aşağıda celî dîvânî yazıyı kamilen yazan 20. yüzyıl hattatlarının üslupları, bahsi geçen farklılığı teşhis açısından detaylı olarak incelenecektir.

Celî dîvânî hattını 20. yüzyılda kâmil seviyede yazan birçok hattatın ismine rastlanır. Bu isimlerden bir kısmı hem verdikleri eserlerin seviyesi hem yazılarının ulaşılabilirliği bakımından öne çıkar. Ayrıca bu hattatlar, celî dîvânî yazıyı sonraki nesle aktaran isimler olarak görülebilir.

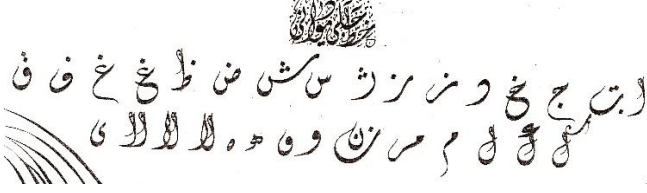
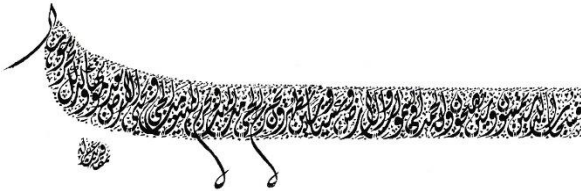

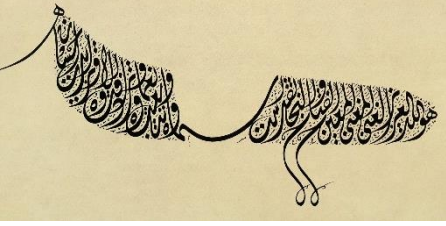
3.2.1. Harflerin İncelenmesi




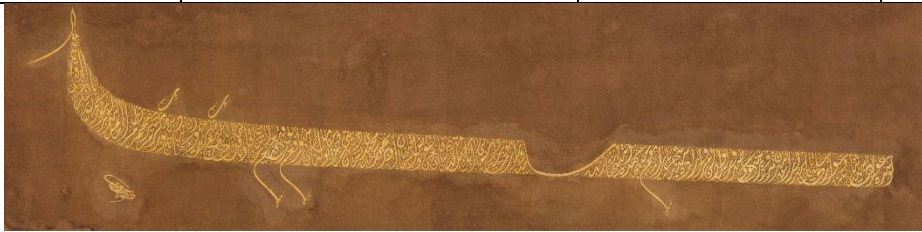
19 ve 20. yüzyıllara ait celî dîvânî üsluplarının harfler özelinde incelenmesi esnasında, hem yazılarıyla sonraki dönemlere öncülük etmiş hem de celî dîvânîyi olgun bir şekilde yazmış on iki hattatın eserleri baz alınmıştır. İncelenecek harflerin kaynaklarını belirtmek adına aşağıdaki tabloda, araştırma esnasında ulaşılan levhalara ait bir liste sunulmuştur.





Tablo 1- Araştırmada kullanılan levhaların listesi.

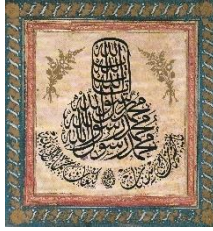
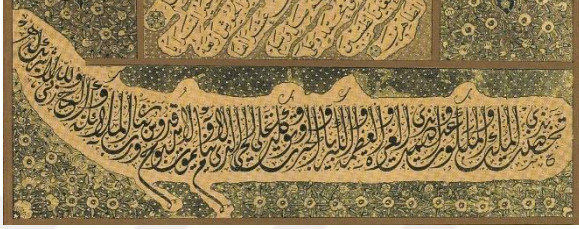


No	Hattatı	İbare ve Tarih	Kaynak	Kodu
1	Şefik Bey 1820-1880	Tehassentü Duası H. 1291	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	ŞB1
				
2	Şefik Bey 1820-1880	Kayık formunda levha 1291	Alparslan, 2016: 272.	ŞB2
				
3	Sami Efendi 1838-1912	Celî divânî elifba Tarihsiz	Alparslan, 2016: 275.	SE1
				
4	Sami Efendi 1838-1912	Hutût-ı Mütenevvia Levhası “Cenab-ı Halik-i kevn ü mekân...” Tarihsiz	https://www.ketebe.org/eser/3214?ref=artist&id=747 .	SE2
				




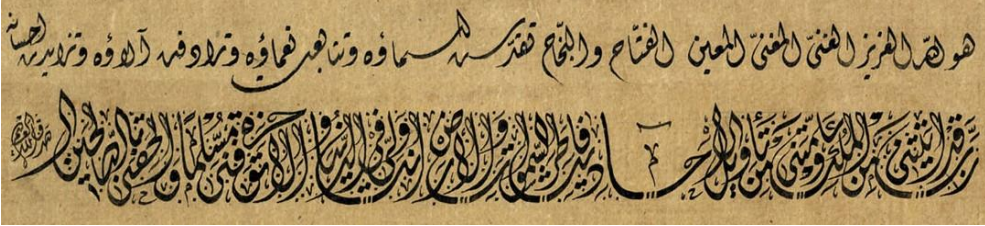
5	Sami Efendi 1838-1912	II. Abdülhamid tuğralı ferman 19. yüzyıl	Devlet Arşivleri Başkanlığı, MFB_00933.	SE3
6	Sami Efendi 1838-1912	Celî dîvânî levha	https://www.ketebe.org/eser/3213?ref=artist&id=747 .	SE4
7	Sami Efendi 1838-1912	Celî dîvânî Ferman	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	SE5
8	Mehmet İzzet Efendi 1841- 1903	Celî dîvânî levha, “Cenâb-ı Halik-i kevn ü mekân...”	Mehmet İzzet Efendi, 1307: 49.	MİE1



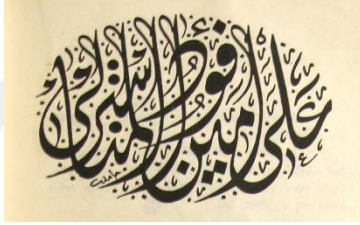
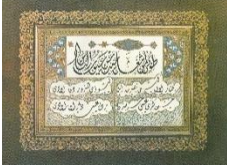
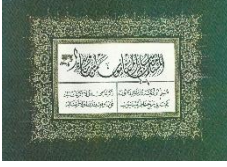
9	Mehmet İzzet Efendi 1841-1903	Celî dîvânî elifba	Mehmet İzzet Efendi, 1307: 48.	MİE2
				
10	Ferid Bey 1857-1925?	Levha, Rum Suresi 17-18. Ayetler	Alparslan, 2016: 273.	FB1
				
11	Ferid Bey 1857-1925?	Levha, “Benim iki cihan içre muradım ol Huda’dandır...”	Seyit Ahmet Deperler Fotoğraf Arşivi	FB2
				
12	Kâmil Akdik 1862-1941	Levha, “Huvallahü'l-azîzü'l-ganiyyü'l...”	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi	KA1
				
13	Kâmil Akdik 1862-1941	Hutût-ı Mütenevvia levhasından, Rum Suresi 17-19. Ayetler	https://www.ketebe.org/eser/7500?ref=ar tist&id=465	KA2


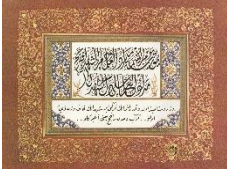

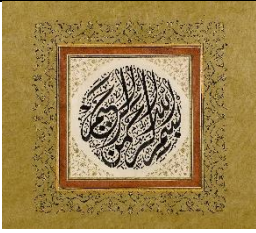

				
14	İsmail Hakkı Altunbezer 1869-1946	Levha, “Elde altun bileziktir san’at...”	Derman, 2017b: 611.	İHA1
				
15	İsmail Hakkı Altunbezer 1869-1946	Levha, Rum Suresi 17-18. Ayetler	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi	İHA2
				
16	İsmail Hakkı Altunbezer 1869-1946	Levha, ferman metni.	https://www.ketebe.org/eser/4809?ref=ar-tist&id=445	İHA3
				
17	İsmail Hakkı Altunbezer 1869-1946	İcazet belgesi	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi	İHA4


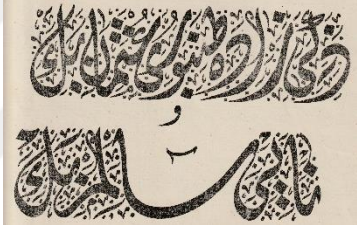
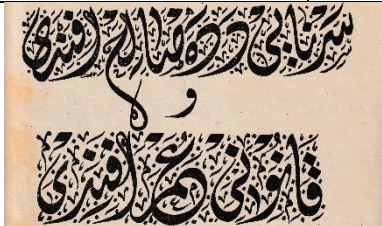
				
18	İsmail Hakkı Altunbezer 1869-1946	Belge, “Üsküdar halkının terbiyye-i fikriyye ve ruhiyesine...”	https://www.ketebe.org/eser/4157?ref=artist&id=445	İHA5
				
19	Aziz Rıfâî Efendi 1872- 1934	Celî sülûs, celî dîvânî levha, Arapça kıt'a.	Serin, 1999: 94.	ARE1
				
20	Aziz Rıfâî Efendi 1872- 1934	Celî dîvânî, celî sülûs ve hatt-ı icâze levha, Tasavvuf büyüklerinin isimleri, 1334.	Serin, 1999: 90.	ARE2
				
21	Aziz Rıfâî Efendi 1872- 1934	Celî sülûs, celî dîvânî levha, “Yâ Hazret-i Ümmî Sinân...”.	Serin, 1999: 86.	ARE3



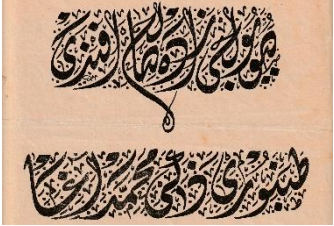
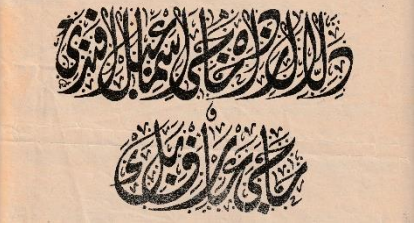
				
22	Aziz Rıfâî Efendi 1872- 1934	Hutut-ı Mütenevvîa, Tehassentü Duası, 1321.	Serin, 1999: 50.	ARE4
				
23	Ahmed Süreyya Saltuk 1891- 1969	Celî divânî yazı örneği, “Volto Kâğıdı”.	Memiş, 2018: 193.	ASE1
				
24	Ahmed Süreyya Saltuk 1891- 1969	Celî divânî evrak, “İstanbul Dârü’l-fünûnu Fen Medresesi Meclis Müderrisini...”	https://www.ketebe.org/eser/4975?ref=artist&id=3842	ASE2
				



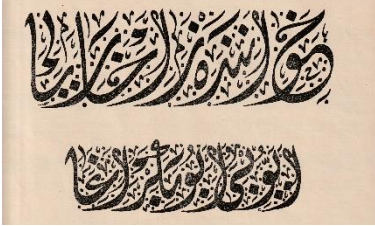
25	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî levha, Yusuf Suresi 101. ayet, 1376.	https://www.ketebe.org/en/artwork/3508?ref=artist&id=343	HA1
				
26	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî sülüs, celî dîvânî levha, İhlas suresi, 1389.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	HA2
				
27	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî levha, “İydiniz sa’id olsun”.	Alparslan, 2012: 42.	HA3
				
28	Hamid Aytaç 1891-1982	Hutut-ı Mütenevvia levhası, Yusuf Suresi 101. Ayet, 1398.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi.	HA4
				
29	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi.	HA5





				
30	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif, 1389.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi.	HA6
				
31	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî kartvizit, “ <i>Ali Emin Fuad el-Manastırlı</i> ”.	Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi.	HA7
				
32	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî ve dîvânî kıt’a, Hadis-i şerif.	Karahan, 1985: 23.	HA8
				
33	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî ve nesih kıt’a, Hadis-i şerif.	Karahan, 1985: 35.	HA9
				
34	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî ve nesih kıt’a, Hadis-i şerif.	Karahan, 1985: 45.	HA10

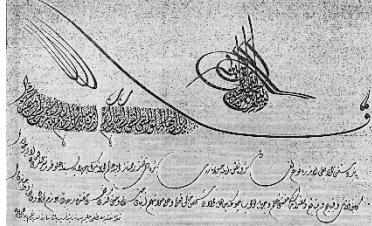

				
35	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî ve rik'a kît'a, Hadis-i şerif.	Karahan, 1985: 53.	HA11
				
36	Hamid Aytaç 1891-1982	Celî dîvânî ve nesih kît'a, Hadis-i şerif.	Karahan, 1985: 61.	HA12
				
37	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	MHÖ1
				
38	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	MHÖ2
				





39	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî eskiz, “ <i>Türkiye Cumhuriyeti</i> ”.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	MHÖ3
				
40	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü’l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Zekizade Tanburi Osman Bey, Nayi Salim Bey</i> ”.	Darü’l-elhân Külliyyatı 63, tarihsiz: 1.	MHÖ3
				
41	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü’l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Sernayi Dede Salih Efendi, Kanuni Ömer Efendi</i> ”.	Darü’l-elhân Külliyyatı 59, tarihsiz: 1.	MHÖ4
				
42	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü’l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Hammamizade İsmail Dede</i> ”.	Darü’l-elhân Külliyyatı 15, tarihsiz: 1.	MHÖ5





				
43	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Kemani Ali Ağa, Dede Efendi</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 118: tarihsiz, 1.	MHÖ6
				
44	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Suyolcu Zade Salih Efendi, Tanburi Zeki Muhammed Ağa</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 114: tarihsiz, 1.	MHÖ7
				
45	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Dellalzade Hacı İsmail Efendi, Hacı Arif Bey</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 113: tarihsiz, 1.	MHÖ8
				


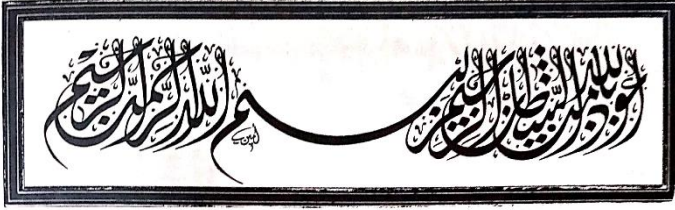


46	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Sermüezzın Rıfat Bey, Latif Efendi</i> ”.	Darü'l-elhân Külliyyatı 112: tarihsiz, 1.	MHÖ9
				
47	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Şair-i şehir Nazım Efendi, Hacı Sadullah Ağa</i> ”.	Darü'l-elhân Külliyyatı 96, tarihsiz: 1.	MHÖ10
				
48	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Hanende Zaharya, Eyyubi Ebubekir Ağa</i> ”.	Darü'l-elhân Külliyyatı 89, tarihsiz: 1.	MHÖ11
				
49	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, “ <i>Hace Abdülkadir Meraği</i> ”.	Darü'l-elhân Külliyyatı 75, tarihsiz: 1.	MHÖ12



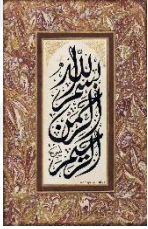


				
50	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Buhurizade Mustafa Itri Efendi</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 72, tarihsiz: 1.	MHÖ13
				
51	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	MHÖ14
				
52	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî berat, " <i>Devlet-i Aliyyem uğurunda fevkalade sadakât ve şecaat...</i> ".	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi.	MHÖ15
				

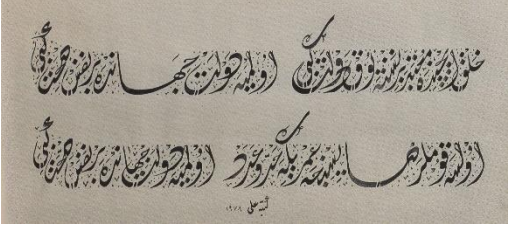
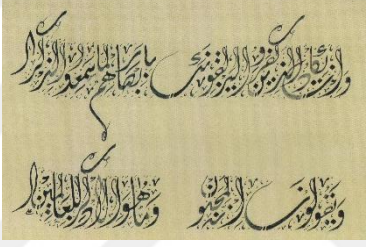


53	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Celî dîvânî ferman formu, Neml suresi 29. ayet.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi.	MHÖ16
				
54	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Musahib Tanburi Seyyid Ahmed</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 104, tarihsiz: 1.	MHÖ17
				
55	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Tanburi Numan Ağa</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 108, tarihsiz: 1.	MHÖ18
				
56	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Arif Mehmed Ağa</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 91, tarihsiz: 1.	MHÖ19

				
57	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Hanende Nikoğos Ağa</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 102, tarihsiz: 1.	MHÖ20
				
58	Mustafa Halim Özyazıcı 1898-1964	Darü'l-elhân Külliyyatı kapak, " <i>Hafız Şeyda Efendi</i> ".	Darü'l-elhân Külliyyatı 106, tarihsiz: 1.	MHÖ21
				
59	Emin Barın 1913-1987	Celî divânî levha, Besmele-i şerif, 1984.	https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi/	EB1
				

60	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, “ <i>Yâ Hafız</i> ”.	https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi/	EB2
				
61	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, “ <i>Bu da geçer Ya Hu</i> ”, 1984.	https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi/	EB3
				
62	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi	EB4
				
63	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, “ <i>Rahmanü'r-Rahim</i> ”.	Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi	EB5
				

64	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, Müsenna “ <i>Yâ Mu’în</i> ”, 1987.	https://www.ketebe.org/eser/3757?ref=artist&id=248	EB6
				
65	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, Euzu besmele.	Barın, 1978: 27.	EB7
				
66	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, Müsenna Lafzatullah ve İsm-i Nebi	Barın, 1978: 27.	EB8
				
67	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, Müsenna “ <i>Yâ Allah</i> ”.	Barın, 1978: 27.	EB9
				
68	Emin Barın 1913-1987	Celî dîvânî levha, “ <i>Aman yâ Resulallah</i> ”.	Barın, 1978: 28.	EB10

				
69	Emin Barın 1913-1987	Celî divânî levha, Müsenna “Maşaallahu kâne”.	Barın, 1978: 28.	EB11
				
70	Emin Barın 1913-1987	Celî divânî levha, Besmele-i şerif, 1975.	Barın, 1978: 28.	EB12
				
71	Emin Barın 1913-1987	Celî divânî levha, Neml suresi 30. ayet.	Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi	EB13
				
72	Ali Alparslan 1925-2006	Celî divânî levha, Subhaneke duası.		AA1
				

73	Ali Alparslan 1925-2006	Celî dîvânî levha, Beyit “Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi...”, 1978.	Derman, 2010: 51	AA2
				
74	Ali Alparslan 1925-2006	Celî dîvânî levha, Kalem suresi 51-52.	Derman, 2010: 105	AA3
				
75	Ali Alparslan 1925-2006	Celî dîvânî levha, Besmele-i şerif	Derman, 2010: 109	AA4
				
76	Ali Alparslan 1925-2006	Celî dîvânî levha, “Ya Fettah”.	Derman, 2010: 73	AA5
				

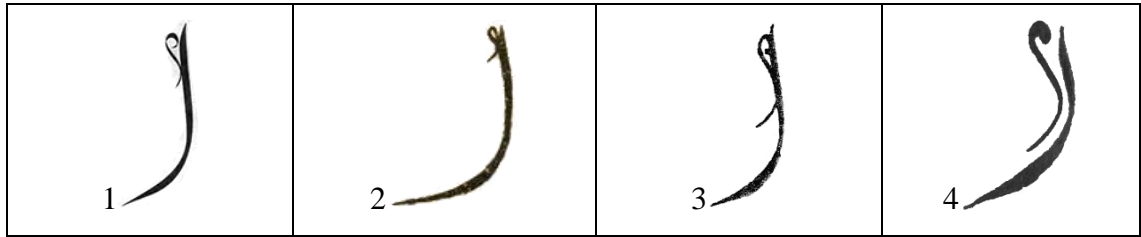
Celî dîvânî harflerin incelemesinde, bu çalışmanın yapılmasında hem fikri hem de yöntemsel bir öncül olarak kabul edilebilecek Şeyh Hamdullah’ın (ö. 926/1520) üslup

inşasına bir vurgu ile başlanabilir. Kaynaklardan malum olduğu üzere II. Bayezid (ö. 1512) Şeyh Hamdullah'a, Ya'kût el-Musta'sımî'ye (ö. 698/1299) ait yedi adet levha vermiş ve Yâkut tarzını öğrenmesini istemiştir. Bu vesileyle kendi kültür havzasına uygun bir yazı ekolünün icadına dair imkânın önünü açmak istemiştir. Şeyh Hamdullah, Yâkut'a ait levhaları harf harf inceleyerek ve her harf ve terkipten en olgununu ayırt etmek suretiyle kendi sanatkâr bakışını da üzerine ekleyerek aklâm-ı sitte'de yeni bir yazı ekolü ortaya koymuştur. Daha sonra tüm hattatlarca bu yazılarda Şeyh Hamdullah yolunun takip edildiği bilinmektedir (Rado, tarihsiz: 50-51; Barın, tarihsiz: 83; Alparslan, 2016: 49). Bu kısa izahatın ardından ulaşılmak istenen sonuca dair celî dîvânî harflerin incelemesine geçilebilir.

Celî dîvânîde harfler, onu diğer yazılardan ayıran, yani celî dîvânînin kimliğini oluşturan temel anatomik unsurlar dışında bir serbestlik gösterir. Bu serbestlik yalnız hattatlar arasında değil aynı hattatın aynı harfinde de kendini aşikâr eder. Bilindiği üzere harflerdeki ölçü birliği ve tutarlılık, sülüs ve ta'lik yazı cinslerinde önemli bir gelişmişlik hususiyeti olarak kabul edilir. Aynı harfin belli ve kurallı oransal farklar dışında bir levha içinde hep aynı ölçü ve şekilde olması, yazının gelişmişlik seviyesinin önemli bir göstergesidir. Burada konuyu açacak bir örnek olarak ta'lik hattı için Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin yazıya getirdiği yenilikler hatırlanabilir. Yesârîzâde'nin ta'lik ekolünde esas teşkil eden, bir yazıda birbirinin aynı olan harflerin yazının her yerinde aynı ölçü ve şekilde yazılması olarak özetlenebilecek kural, konuya dair bir dayanak noktası oluşturabilir (Alparslan, 2016: 246-248). Aynı çerçeveden celî dîvânî hattına bakıldığında bu yazıdaki durum daha açık şekilde görülebilmektedir.

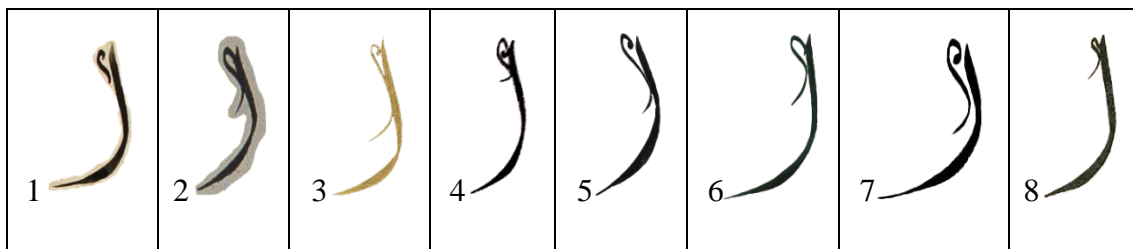
Hat sanatında elif harfinin, *"her hat gerek aslı gerek fer'i îtibâriyle elif'e râci' olur"* (Yazır, 1989: 345), yani her yazı cinsi gerek esasa dayalı gerek şubeleriyle ilgili unsurlar cihetinden elif harfiyle ilintilidir ifadesine binaen, ait olduğu yazı cinsine dair bir estetik ölçü birimini ifade ettiği düşünülürse, daha başlangıçta celî dîvânî hattının, her hattatta nasıl bir kimlik ihtiva ettiği anlaşılabilir. Elif harfinin 19. yüzyıldaki anatomik yapısı, birbirlerinden temel birkaç kısımda ayrılarak gözle görülür bir başkalık arz etmektedir. Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin harfleri birbirine daha yakın bir karakterdedir. Sami Eendi'nin, kavisli bir gövde ve son kısımda daha uzun, aynı zamanda

satıra neredeyse paralel biten intiha kısmı en başta ayrımı gösterir. Ferid Bey’de ise tokça yazılan elif harfinde ilk kısım ve kavisli son kısım arasında oransal olarak diğer hattatlarda olanın tersine bir durum göze çarpar. Zülfeler, her hattatta farklı boydadır. Sami Efendi’de oldukça küçük, Ferid Bey’de ise kalın ve büyüktür (Şekil 41).



Şekil 41- Elif harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

Elif harfleri, 20. yüzyılda da tabii olarak temel bir anatomide tüm hattatlarda benzer bir yapıya sahiptir. Fakat detaylı incelemede, harfin eklem noktasından alt ve üst olarak iki kısımda ele alındığında alt ve üst parçanın birbirine oranı, eğimi, bitiş açısı ve gövdedeki kalem hareketi, tüm hattatlarda farklılıklar barındırmaktadır. Zülfe de konuya dahil edildiğinde hiçbirinin diğerine benzemediği görülebilmektedir. Ahmet Süreyya Efendi ve Aziz Efendi’nin eklem kısmından dönüş açısı, diğerlerine göre daha diktir. Yine Aziz Efendi, elif harfini ikiye bir gibi bir orantıyla kısa bir şekilde yazmış ve son kısmı kısa bırakmıştır. Halim Efendi’nin harfinde ise bu oran yarı yarıya görünmektedir. Ayrıca elif harfini en yatay meyille yazan Halim Efendi yanında Ali Alparslan görünmektedir. İsmail Hakkı Efendi’nin harfine bakıldığında ise oran, ilk kısım aleyhine olmakla eklem üstü daha kısa ve son kısım uzunca yazılmıştır. Zülfelerin ise tamamı başka bir üsluptadır. Boy, genişlik ve temas noktaları itibariyle her hattat tarafından benzersiz bir şekilde ele alınmışlardır (Şekil 42).



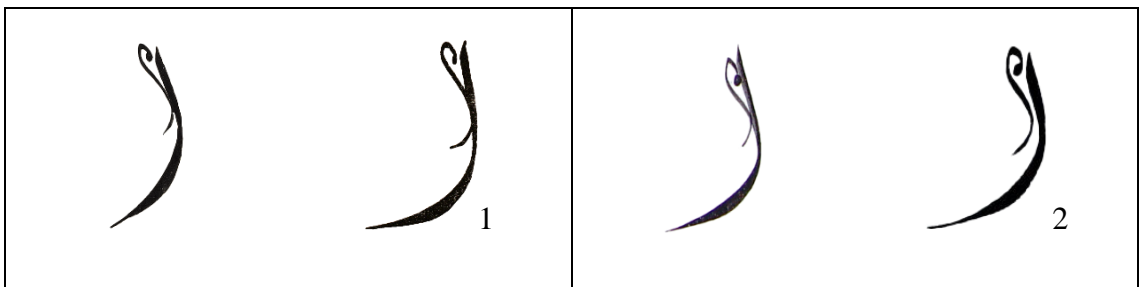
Şekil 42- Elif harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ1), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Aynı hattata ait harf örneklerindeki farklar göz önüne alındığında, her ne kadar yazı istifinde terkinin durumuna göre harfler görelî esneme hakkına sahip olsa da celî dîvânîde bu farkın daha yüksek oranda olduğu anlaşılmaktadır. 20. yüzyıl celî dîvânî hattatlarının iki hocası, Sami Efendi ve Kâmil Akdik'in elif harflerinde bu oranın seviyesi görülebilmektedir. Şefik Bey'de ise bir yaklaşım farkı ile harf, ikinci örnekte hayli esnetilerek aslının dışına çıkarılmıştır (Şekil 43).



Şekil 43- 1. Sami Efendi'ye ait elif harfleri (SE2), 2. Kâmil Akdik'e ait elif harfleri (KA2) ve 3. Şefik Bey'e ait elif harfleri (ŞB1).

Halim Efendi'nin elif harflerinde, gövde ve harfin inkıta noktasında bariz bir eğim farkı vardır. Zülfeler ise birbirine yakın bir orantıdadır. İsmail Hakkı Efendi'nin eliflerinde ise üst ve alt parçanın orantılarındaki fark yanında kalem kalınlığı, hatta kalem yürüyüşündeki esneme (se şekli) de değişmiştir. Bununla birlikte zülfe, ilk elifte daha keskin hatlı ve harfin başlangıç noktasından aşağıda iken ikinci elifte daha yuvarlak hatlı ve yukarıdan başlayarak yazılmıştır (Şekil 44).



Şekil 44- 1. Halim Efendi'ye ait elif harfleri (MHÖ2; MHÖ5), 2. İsmail Hakkı Efendi'ye ait elif harfleri (İHA2; İHA1).

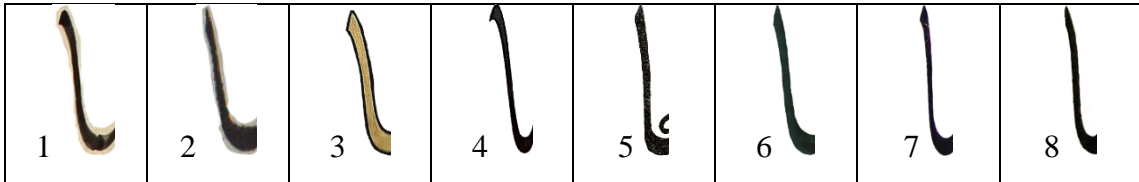
Elif harfinin sonda yazılışı, celî dîvânî yazıda sülüs hattının sonda bulunan eliflerine benzer. Farkı, se hareketinin daha esnek yapılabilmesi yanında sola meylinin de fazlaca olabilmesidir. 19. yüzyıl içinde sonda elif harflerinin müntehada çengelle bitmesine sıkça rastlanmaktadır. Şefik Bey ve İzzet Efendi'de de bu örnekler

görülebilmektedir. Şefik Bey'in dikey harflerde meyli az yapması, tabii olarak elif harfine de tesir etmiş ve harfi neredeyse doksan derecelik açıyla yazmıştır. Ayrıca harfte se hareketi de oldukça belirsizdir. Ferid Bey'de de meyil konusu benzer bir durum olarak görülür ancak onda hareket belirgindir. Sami Efendi, eğimi ve hareketi belirgin surette yapmıştır. Bu durum ise celî dîvânî karakterine daha uygun görünmektedir. İzzet Efendi, sonda elif harfinde diğer örneklere kıyasla orta bir yolu tercih etmiştir (Şekil 45).



Şekil 45- Sonda elif harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

20. yüzyılı temsil eden sekiz hattatın sondaki elif harfleri, münferit elif harflerine nispetle daha çok benzerlik barındırmaktadır. Bununla birlikte örneklerde sıklıkla harfin bitim noktasına kıvrım verildiği görülür. Harfler arasındaki meyil farkı da barizdir. Yukarı çıkışta, hattatların kalem açısından kaynaklanan değişimler sebebiyle harf kalınlıkları değişmektedir. Se hareketi bazısında daha mübalağalı iken bazı harflerin ise daha düzlemsü olduğu seçilebilmektedir. Bir diğer husus olarak önceki harften elife geçerken yapılan dönüş hareketi, harflerin genelinde daha yuvarlak ve yumuşak yapılmışken Emin Barın, Halim Efendi, İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik'te daha keskin ve sert bir dönüş vardır (Şekil 46).



Şekil 46- Sonda elif harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA1), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ8), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1).

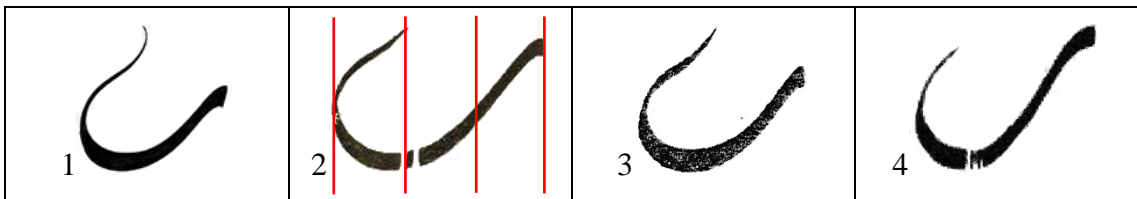
Detaylı bir örnek olarak; Ali Alparslan, elif harflerinin meylini, yazıları arasında bariz farklarla yazmıştır. Harf meyilleri yanında yukarı çıkıştaki se hareketi de sağdaki

harfinde daha az iken soldakininde daha belirgindir. Yine kalem açısının da iki harfte farklı olduğumakta noktalarından anlaşılmaktadır. Soldaki elif harfinin kalem açısına nispetle sağdakinin kalem açısı oldukça diktir. Bu durum harfin kalınlığını da doğrudan etkilemiştir. Halim Efendi'nin harflerinde daha az olsa da bazı farklar sezilmektedir. Bunlardan başta söylenmesi gereken; sağdaki elifin yukarı çıkışı esnek, rahat ve daha dengeli iken soldaki elif harfi daha sert karaktere sahip olduğu için se hareketi nispeten kaybolarak düzüksü bir yapı kazanmıştır (Şekil 47).



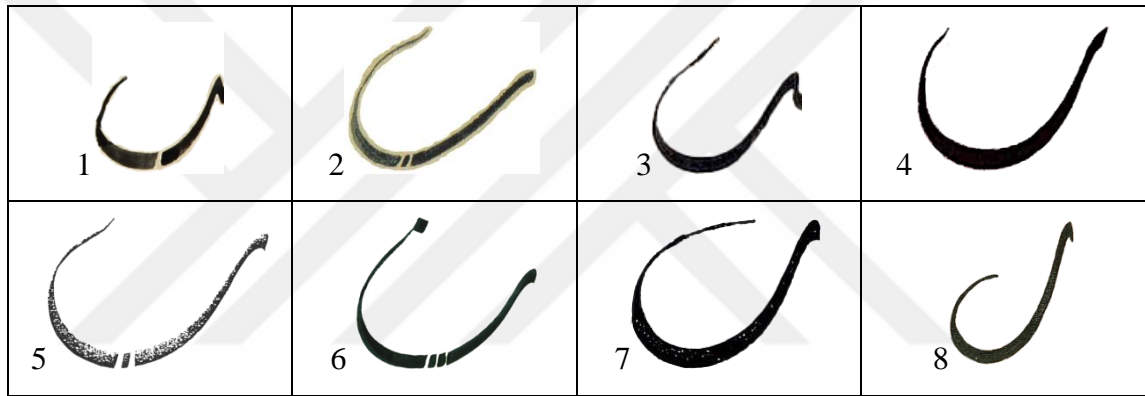
Şekil 47- (Solda) Ali Alparslan'a ait sonda elif harfleri (AA3; AA6) ve (sağda) Halim Efendi'ye ait sonda elif harfleri (MHÖ8; MHÖ3).

Be (veya pe, te, peltek se, keşideli nun) harfi, celî dîvânî hattında, yapısı itibariyle umumiyetle keşideli yazılan ve istifte denge kurmakta, terkipleri toparlamakta kullanılabilen bir harftir. Be harfinin 19. yüzyılda büyük bir benzerlik içinde yazıldığı görülür. Aradaki fark oldukça az ve detay hüviyetindedir. Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin harfleri, boy ve eğim olarak çokça benzerdir. Ancak arada bir fark olarak Şefik Bey'in mebde' noktasında biraz daha sağa meyilli olarak koyduğu kalem ağzına karşılık İzzet Efendi, kalemi sola meyilli koyarak harfi yazmaya başlamıştır. Sami Efendi ve Ferid Bey'in harfleri de kendi içinde bir aynılık taşır. Diğer iki hattata kıyasla Sami ve Ferid Efendiler harf başlangıcı ile satıra olan mesafeyi daha uzun tutmuştur. Burada Sami Efendi'nin be kâsesini geniş olarak yazması sonucu yaptığı hareket dengelenmişse de Ferid Bey, kâseyi dar tuttuğu için iniş çizgisi ilk başta göze çarpmaktadır. Harflerin hepsinde satıra temas, boya nispetle son üçte birlik kısımdan yapılmıştır (Şekil 48).



Şekil 48- Be harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1).

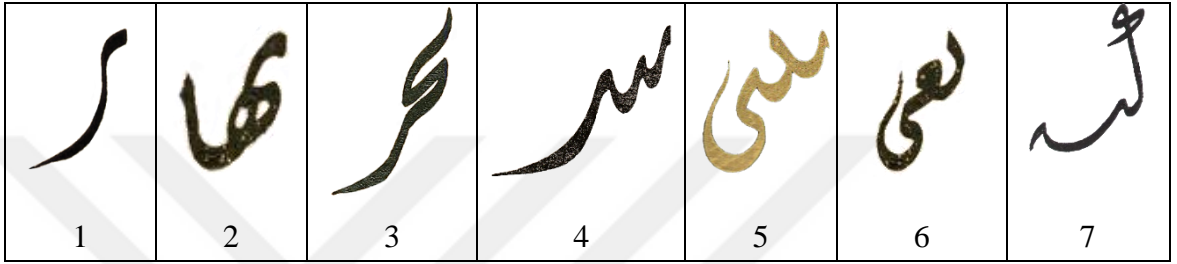
Harf, 20. yüzyılda, önceki asra nispetle çeşitlenmiş görünmektedir. Bununla birlikte be harfi bu zaman diliminde de tüm hattatlarda, üçte ikilik kısmında iniş hareketini tamamlarken kalan üçte birlik kısımda kavis hareketini yapmaktadır. Bu bağlamda hepsi aynı orana tekabül eden noktada satıra temas etmektedir. Diğer yandan ise harflerin iniş açısı, bununla birlikte mebbe' noktasındaki kalem hareketi ve kalem meyli belirgin farklar göstermektedir. Harflerin iniş meyli, tüm hattatlarda 50 ila 70 derece arasında değişmektedir. En dik iniş Kâmil Akdik'te iken en düşük açı Ali Alparslan'ın harfindedir. Be harfinin satırla temas ettiği noktada görülen kesikli hareket, her hattat tarafından tercihen kullanılabilir (Şekil 49).



Şekil 49- Be harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ16), 6. Hamid Aytaç (HA2), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2).

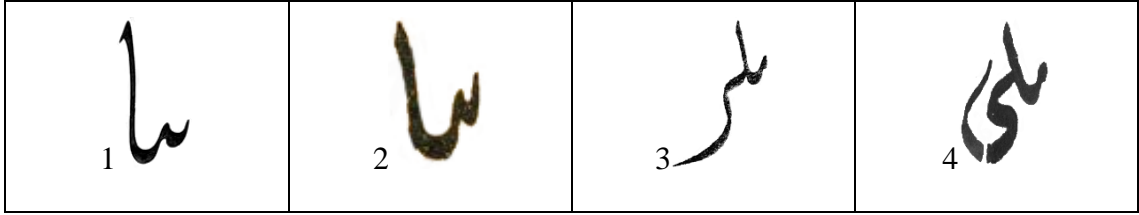
Be (ya da pe, te, peltek se, keşideli nun) harflerinin münferit ve sondaki şekli yukardaki gibidir. Aynı harf(ler)in başta ve ortadaki durumu ise başkadır. Sonda be münferit olarak belirli bir anatomideyken başta ve ortada çok değişik şekiller alabilmektedir. Öncelikle bu şekilsel çoğulluk üzerinde durmak ve sonra farklı hattatların aynı hareketini kıyaslamak daha anlaşılır olacaktır. Be harfi baş kısmında, sıradaki harfin yapısına göre temelde beş şekilde yazılabilmektedir. Bu çeşitlilik, ikinci harfin aşağı ya da yukarıdan bağlanmasıyla alakalıdır. Birleştiği harf aşağı doğru yazılıyorsa üç şekil alır. Bunlardan biri sadece ra harfine özgü bir birleşim olup düzümsü yapıdadır. Bu hareket be harfinin ra harfine birleşimlerinde orta kısımda da kullanılmaktadır (Şekil 50.1). Eğer ikinci harf cim, mim, güzel he ya da ya harfi gibi yine aşağı yönlü ise geriye kalan iki şekilden biri kullanılır (Şekil 50.2 ve 50.3). İkinci harfin yönü yukarı doğru ise genellikle Şekil 50.4 ve 50.5'teki şekillerle yazılır. Şekil 50.6'daki form ise yine alternatif bir

birleşim olmasına karşılık çoklukla ayn, fe, sad, tı gibi yarım kalemle yazılan birleşimlerde görülür. Be harfi ortada ise neredeyse her zaman Şekil 50.4'teki haliyle kullanılır. Buna bir alternatif olarak Şekil 50.7'de yer alan keşideli yazımı gösterilebilir. Eğer be ve benzeri harflerin en az üç tanesi yan yana gelmiş ise bu harfleri hem birbirinden ayırmak hem de başka harflerle benzerliğini önlemek adına Şekil 50.5'teki birleşimle yazılabilir.



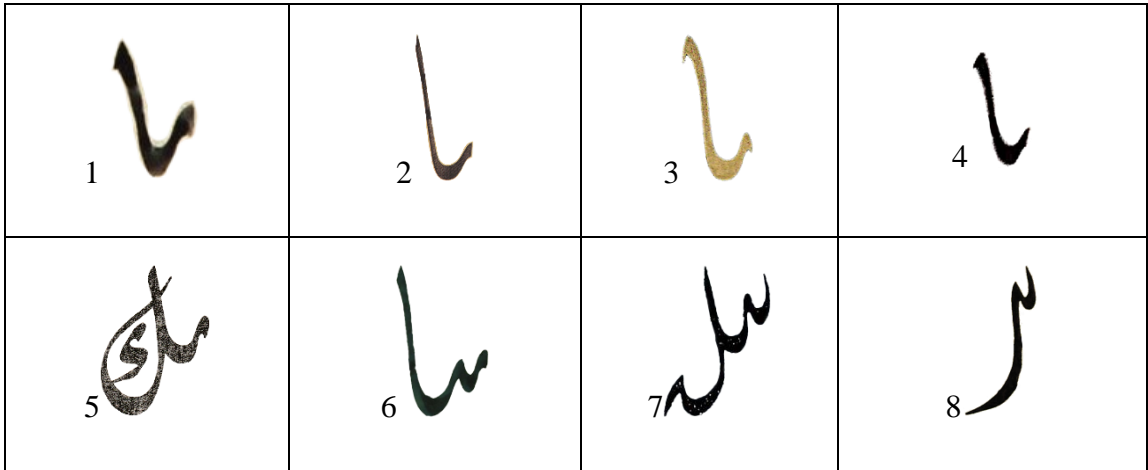
Şekil 50- Be harfinin başta ve ortadaki şekilleri

Öncelikle be harfinin yukarı yönlü baştaki halinin ilki üzerinde durulduğunda üslup farkları olması yanında bu farkların birleştiği harfe göre de değişebildiği anlaşılmaktadır. Zira be harfinin elifle birleşimi nispeten birbirine yakın olsa da birleştiği harf değiştikçe harfin anatomisinde de gözle görülür başkalıklar ortaya çıkmaktadır. Konu, hattatlar bazında tetkik edilebilir fakat burada unutulmaması gereken, örnek alınan harfin aynı hattat tarafından başka yazıda değişebilecek bir göreliliğe sahip olduğu gerçeğidir. Be harfi diğer bir harfle birleşirken, örneklerde bunun en başta iki şekilde başlatıldığı görülür: Tam kalem ağzıyla ve bir se hareketiyle ya da doğrudan bir iniş hareketiyle. 19. yüzyılda İzzet Efendi ve Ferid Bey ilk gruba, Şefik Bey ve Sami Efendi ikinci gruba girmektedir. Şefik Bey, be harfini rahat bir genişlikte, bununla birlikte satıra oranla düz bir meyille yazmıştır. Ayrıca harf dönüşü yuvarlak yapılıdır. İzzet Efendi'nin harfinde de bir noktaya yakın bir genişlik vardır. Yukarı doğru hareket hala yumuşak fakat Şefik Bey'e oranla bir miktar keskindir. Sami Efendi ve Ferid Bey ise be harfini daha dar yazmıştır. Ferid Bey'in yukarı hareketi de keskin bir yapı ihtiva eder (Şekil 51).



Şekil 51- Be harfinin başta ve yukarı yönlü ilk şeklinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

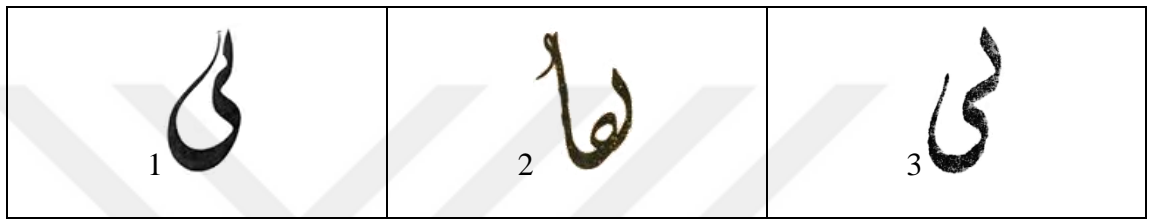
Be harfine 20. yüzyıl örnekleri üzerinden bakıldığında örneklem alanı genişlemektedir. Buna istinaden daha geniş bir üslup aralığı ortaya çıkmaktadır. Ahmet Süreyya Efendi'nin harfi, derin, dar ve sert bir dönüşle sahiptir. Ali Alparslan'ın harfinde bariz bir yumuşaklık ve ahenk sezilmektedir. Dönüş kısmı nispeten keskindir. Aziz Efendi, be harfini daha yuvarlak bir dönüşle yazarken Emin Barın'ın harfinde derinlik azdır. Halim Efendi'nin daha hareketli olan harfinde iniş kısmı incedir. Hamid Aytaç da başlangıçta be harfini daha keskin ve dar yazmıştır. İsmail Hakkı Efendi'nin yazısında istiftten doğan ve karakterize edilmiş bir be harfiyle karşılaşılır. Harfin ikinci harfe bağlandığı kısım köşeli denecek kadar sert hatlıdır. Aynı durum Kâmil Akdik'te de benzer özellikler taşır. Genel olarak harflerin yaklaşık olarak bir nokta genişliğinde olduğu görülmektedir (Şekil 52).



Şekil 52- Be harfinin başta ve yukarı yönlü ilk şeklinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA1).

Be harfinin başta bulunan ikinci bir şekli daha vardır. Bu çeşidinde harf, sülüs be harfine benzer şekilde yukarıdan yapılan bağımsız bir çizgiyle başlar. Bu çizgi, ta'lik

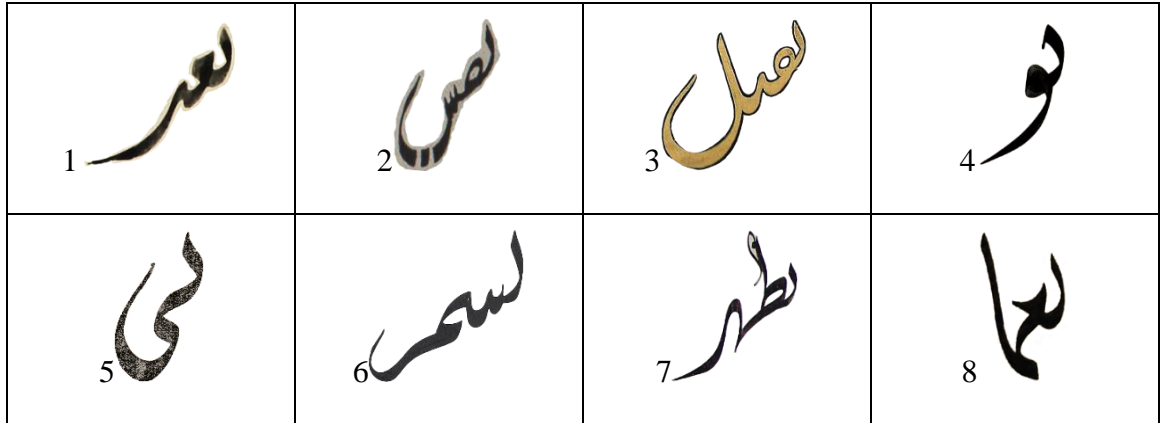
hattındaki be harfi başlangıçlarını andırmaktadır. Ta'lik hattında bu hareket sağa yatıkken celî dîvânî hattında sola meyillidir. Hattatlar bazında be harfinin bu şekildeki yazımında meyil farkı yanında şekilsel olarak da değişiklikler vardır. 19. yüzyılda Sami ve İzzet Efendi'nin be başlangıcı, Şefik Bey'e oranla uzundur. Aynı zamanda sola meyillerinin de fazla olduğu görülür. Hareket, tüm örneklerde bir yay şeklinde yazılmıştır. Bir diğer noktadan bu formdaki be harfi, belli harflerde (fe, ayn, ya gibi) daha çok kullanılmıştır (Şekil 53).



Şekil 53- Be harfinin başta ve yukarı yönlü ikinci şeklinin anatomisi.1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1).

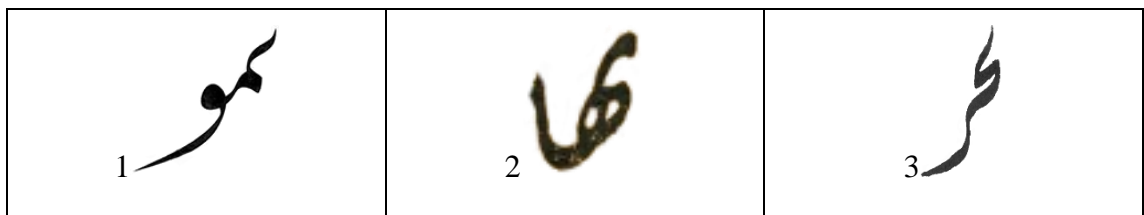
20. yüzyıl üslupları içinde bağımsız bir örnek olarak Emin Barın, dîvânî hattına ait be harfini kullanarak celî dîvânî hattında kullanılmayan bir uygulamayı tercih etmiştir. En bariz şekilde Halim Efendi'de olmak üzere Aziz Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'de hafif derecede, Hamid Aytaç'ta ise belirsiz bir se hareketi görülmektedir. Ahmet Süreyya Efendi, Ali Alparslan ve Kâmil Akdik'te ise bu hareket, sülüs be harflerindeki gibi bir yayı andırır şekildedir. Be harfinin bu anatomik şeklinde hattatlardan bir kısmı hareketin boyunu iki noktalık bir ölçü ile yapmışken bazı örneklerde ise bu ölçü bir buçuk noktaya düşmektedir (Şekil 54).

Be harfinden bir sonraki harfe geçişte, ikinci harf, bağlantı noktasını değiştirmektedir. Bu değişimin yapısı, hattatlar arasında da fark gösterebilmektedir. Özellikle be harfinden ortada fe (ya da kaf) harfine geçilirken ara bağlantı, umumiyetle yarım kalemle yazılmaktadır. Be harfinden ayn harfine geçerken ise tam kalem kullanan hattatlar varken yarım kalemle yazanlar da vardır. Be'den sin harfine geçişte, örnekler çoklukla yay şeklinde ve incelen bir bağlantı çizgisinden ibarettir. Ancak bu bağlantının sin dişine benzer şekilde yapıldığı da vakidir (Şekil 54).



Şekil 54- Be harfinin başta ve yukarı yönlü ikinci şeklinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ4), 6. Hamid Aytaç (HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1).

Be'den sonraki harfin aşağı taraftan bağlanması halinde, be harfinin şekli birkaç türe ayrılmaktadır. Bunlar, aşağıdan bağlanan harflerin sayıca azlığı sebebiyle daha az kullanıldığı için örnek aralığının dar olmasından toplu olarak ele alınabilir. En çeşitli bağlantı biçimi cim harfine geçişte kullanılmaktadır. Bu durum, cim harfinin, ilerde inceleneceği üzere ortada iki şekilde yazılmasından ileri gelmektedir. Mim ve güzel he gibi aşağıdan bağlanan diğer harflerin tamamında benzer bünyeler kullanılmaktadır. 19. yüzyılda Şefik Bey'in mim harfinden önce kullandığı be harfi, mübalağalı bir se hareketine sahiptir. Ferid Bey'in cim harfinden önce kullandığı aynı formdaki be harfi, daha düzümü, üstelik daha dik bir meyle sahiptir. Sami Efendi, çengel formundaki be harfini, güzel he harfine bağlamıştır. Harfin hareket sahası kısa tutulmuştur (Şekil 55).



Şekil 55- Be harfinin başta ve aşağı yönlü yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB2).

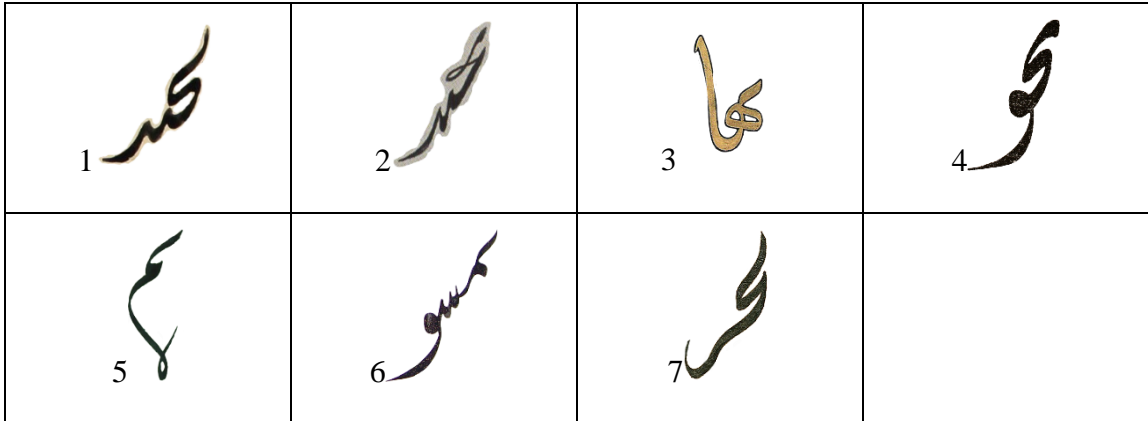
Burada Şefik Bey'in özgün bir be harfinden de söz etmek yerinde olacaktır. Bu örnekte Şefik Bey, cim harfinden önce kullandığı dalgalı bir çizgi formundaki be (te) harfini, oldukça uzun ve meyli azaltılmış olarak yazmıştır. Bu hareket, harfin esas

anatomisinde yer almasa da sonraki zamanlarda aralıklarla kullanılmaya devam edilmiştir (Şekil 56).



Şekil 56- Şefik Bey'in be ve cim harfi birleşimi örneği (ŞB1).

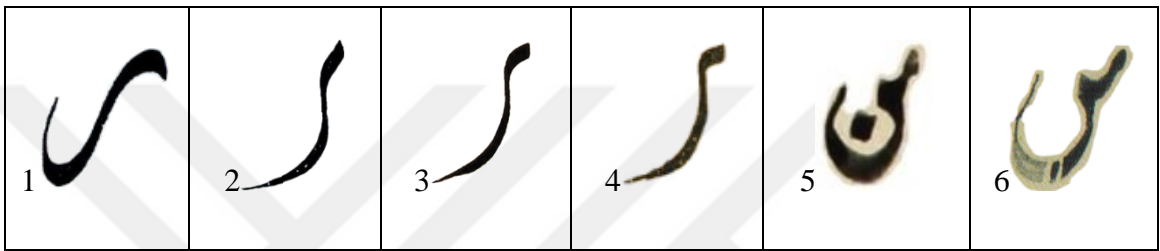
Harfler, 20. yüzyıl hattatları bazında ele alındığında be harfinin meyilli bir çizgi halinde yazılan şekli, eğim derecesi kadar ilk kalem temasında da çeşitlilik göstermektedir. Aziz Efendi, Hamid Aytaç ve İsmail Hakkı Efendi'nin örnek harfleri, bu birleşimin en genel geçer ve orantılı halini gösterse de Aziz Efendi, harf boyunu daha kısa tutmuş, İsmail Hakkı Efendi ise daha dikey bir meyil vermiştir. Hamid Aytaç, harfi ikisi ortası bir yolda yazmıştır. Aynı harf biçimi, Ahmet Süreyya Efendi ve Kâmil Akdik'te başlangıçta daha keskin bir kalem hareketi ile ayrılmaktadır. Bir çengeli andıran diğer be harfi ise Halim Efendi tarafından, Sami Efendi'nin be harfiyle yaklaşık bir formda yazılmıştır (Şekil 57).



Şekil 57- Be harfinin başta ve aşağı yönlü yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ13), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2).

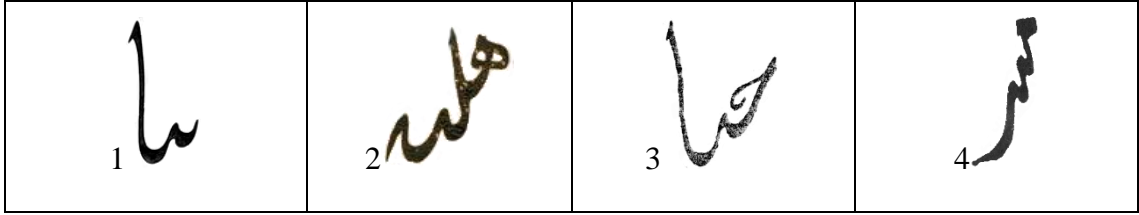
Be harfinin başta bulunan ve belli harflerde kullanılan muhtelif şekilleri de vardır. Bunlardan biri ra harfine birleşirken diğeri ise nun harfine birleşirken kullanılır. Her ne kadar müdevver ra harfinin başındaki be harfi ayrı bir çeşit addedilebilirse de diğeri

yazı cinsleri de dahil daha genel bir anatomiye ihtiva etmesi yanında ra harfiyle bütünleşmiş yapısı gereği sadece örnek olarak alınmıştır. Mürsel ra harfine bitişirken ise be harfi diğer harflerden farklı olarak düze yakın bir çizgi halini alır. Bu şekli ile İsmail Hakkı Efendi’de daha dik ve hatta dalgalı, Kâmil Akdik’te ortalama bir meyilde, Sami Efendi’de ise düze yakın ve keskin bir karakterdedir. Nun harfine birleşimdeki örnekler incelendiğinde, Ahmet Süreyya Efendi’nin daha kısa tuttuğu be harfi, Ali Alparslan’da ise kıvamlı ve iç derinliği belirgin olarak yazılmıştır (Şekil 58).



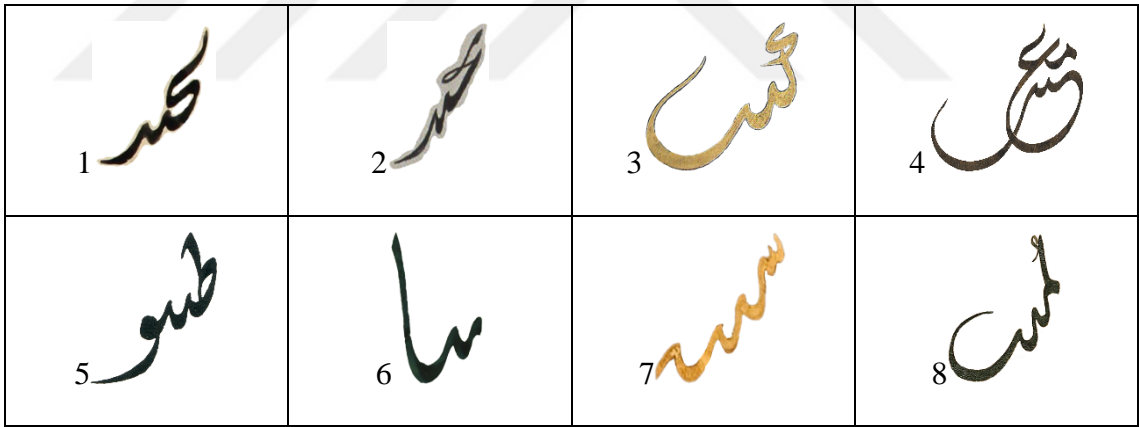
Şekil 58- Be harfinin ra ve nun harflerine birleşimi. 1 ve 2. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 3. Kâmil Akdik (KA1), 4. Sami Efendi (SE2), 5. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 6. Ali Alparslan (AA3).

Be harfi, ortadaki konumda incelendiğinde baştaki formuna benzer bir yapıyla karşılaşılır. Genel hatlarıyla benzeşen bu formda yine hattatların üslupları ekseninde gözle görülür bir çeşitlilik sahasıyla karşılaşılır. Yazı örnekleriyle neredeyse her hattatın bu form üzerinde benzersiz bir yaklaşım sergilediği anlaşılır. Analiz çerçevesinde 19. yüzyıl hattatlarından Şefik Bey’in ortada be harfinde, vav harfine geçişi yarım kalemle yaptığının görülmesi ilginç bir örnektir. Bu durum, ta’lik hattında vav harfine geçiş hareketini anımsatmaktadır. Şefik Bey’in diğer ortada be harflerinde açısı dik addedilebilecek, tam kalem ve yuvarlak yapılı bir form görülür. Sami Efendi’de be harfinin ekseni sola kaymıştır. Harf derin ve sonraki harfe geçiş yüksekçedir. İzzet Efendi de harfi derin yazmıştır fakat onda da eksen diktir. Ferid Bey, harf meylini fazlaca dik yapmıştır. Bununla birlikte be harfi dik, sığ ve oldukça dar yapılıdır (Şekil 59).



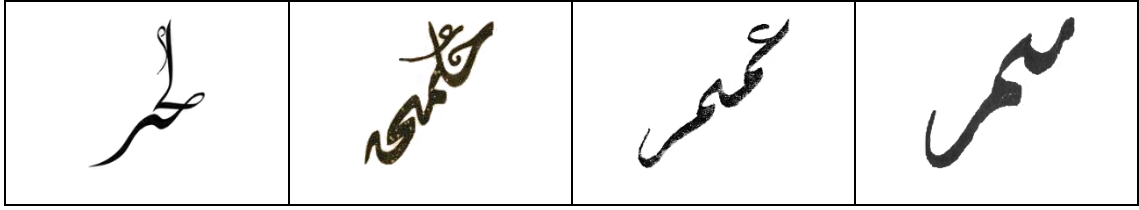
Şekil 59- Be harfinin yukarı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyıla gelindiğinde Ahmet Süreyya Efendi'nin harfinde, diğerlerine nispetle derinlik ve meyil azdır. Ali Alparslan, derin fakat oldukça dar ve keskin bir yaklaşımla harfi yazmıştır. Aziz Efendi harfi, genel kabul gören ortalama bir anatomiyile, üstelik yapısında sülüs kuralını da barındıran bir şekilde yazmıştır. Emin Barın'ın yaklaşımı Aziz Efendi'ye benzer olsa da harf meyli daha azdır. Halim Efendi ve Hamid Aytaç, harfi daha derin yazarken İsmail Hakkı Efendi'nin harfleri derin olması yanında fazla meyillidir. Kâmil Akdik istif gereği mim harfinden be harfine geçişte sola yatacak keskinlikte bir dikey hareketle başlamış ve harfi de bu bağlamda en derin yazan kişi olmuştur (Şekil 60).



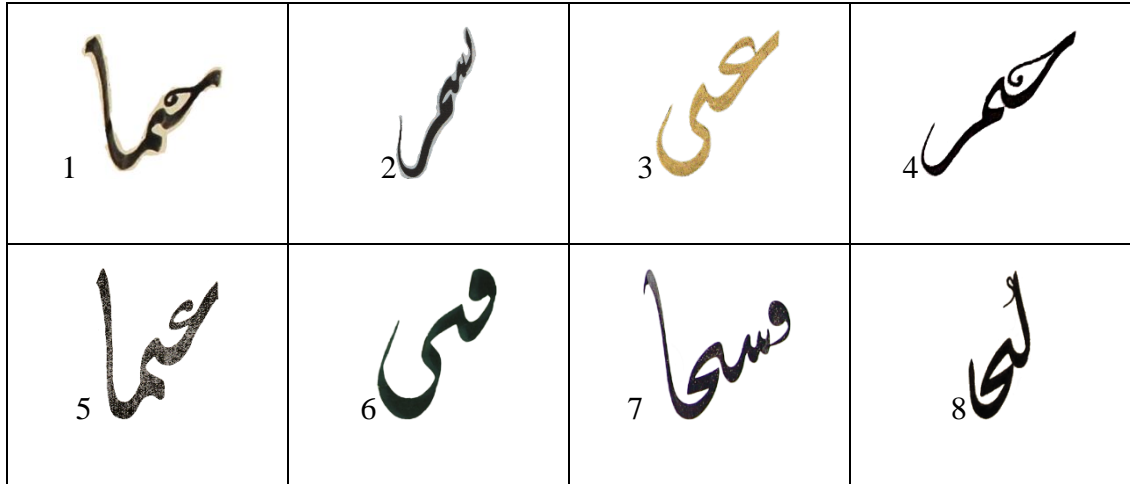
Şekil 60- Be harfinin yukarı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Anatomisi gereği öncekine aşağıdan birleşen harflere göre be harfi bir konum almakta ve form kazanmaktadır. Aşağıdan birleşen bu harflere göre 19. yüzyılda Şefik Bey, ra harfine geçişte sülüs ya da ta'lik hattını andıran bir kavis kullanmıştır. Sami Efendi, yumuşak sayılacak bir geçişle mim harfinden be'ye geçmiş, oradan uzun bir kavisle cim harfine kavuşturmuştur. İzzet Efendi ile Ferid Bey, be harfini birbirine oldukça benzer şekilde yazmıştır. Harfler kısa ve hareketler keskindir (Şekil 61).



Şekil 61- Be harfinin aşağı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

Be harfinin ortada ve aşağı yönlü birleşimi, 20. yüzyıl hattatlarının yukarı yönlü yazımdaki tutumlarını devam ettirir mahiyettedir. Ahmet Süreyya Efendi mim harfine geçişte be harfini oldukça kısa ve sade yazmıştır. Ali Alparslan harfi önceki örneklerle aynı keskinlikte ele almış ve aynı oranda dar bir şekilde yazmıştır. Aziz Efendi’de, ilk harften be harfine geçişte sola meyli fazla olan bir hareket tercih edilmiştir. Bu ise be harfine, dik bir eğimle yazılmasına rağmen daha belirgin bir görünüş kazandırmıştır. Emin Barın, mim harfine geçişte be harfini en uzun yazan hattatken Halim Efendi’nin harfi küçük farklar dışında Ahmet Süreyya Efendi ile benzerlik göstermektedir. Hamid Aytaç ve nispeten İsmail Hakkı Efendi, be harflerini daha yatay bir düzlemde yazmıştır. Yalnız İsmail Hakkı Efendi, be harfinin başlangıcında diğer hattatlardan daha bariz olarak se kıvrımlı ve yüksek bir geçiş hareketi kullanmıştır. Kâmil Akdik ise kavisi azaltılmış olarak harfleri, diğerlerine göre daha düzlemsü bir bünyeyle ele almıştır. Burada be harfleri her ne kadar aşağı yönlü olsa da sonraki harfin mim, cim ya da ya olmasına göre elbette bir başkalık arz etmektedir. Ancak yine de genel yapı itibariyle anlaşılması mümkündür (Şekil 62).

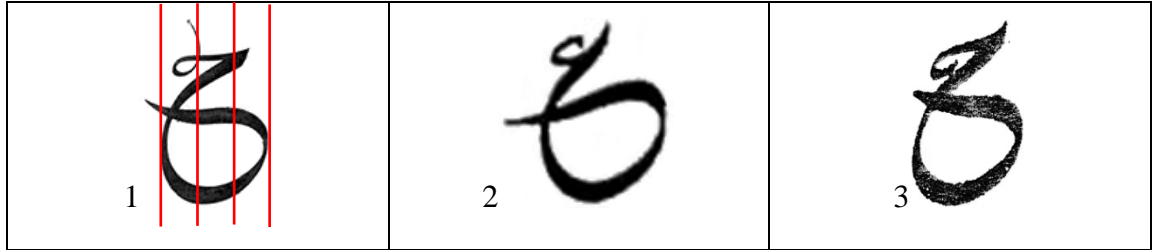


Şekil 62- Be harfinin aşağı yönlü ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA4), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytacı (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA1).

Cim ve ayn harfleri, celî divânî hattında, diğer yazılarda olduğu gibi küplü ve küpsüz olarak iki şekilde yazılabılen harflerdir. Celî divânîde küplü cim ve ayn harflerinin benzer anatomiye sahip olması dolayısıyla bu harfler birlikte incelenebilir.

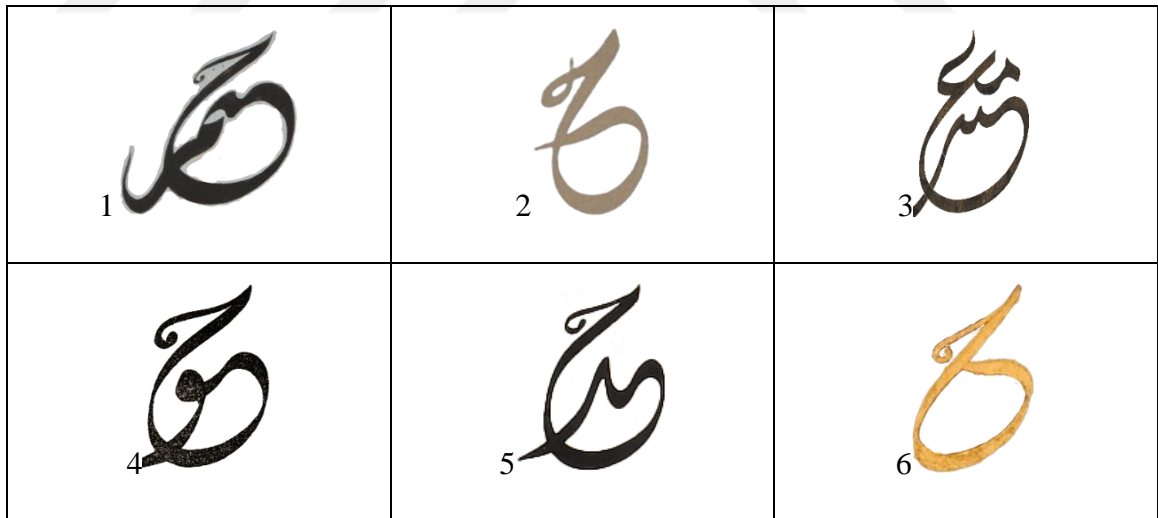
Küpler, genellikle istiflerde denge unsuru olarak kullanılır. İstifteki dağılıma ahenk vererek yazının sanat seviyesini yükselten bir yapı olarak levhalarda yer alır. Celî divânî küplerinin, bu yazıyı yazan hattatlar tarafından çok geniş bir çeşitlilik sahasında yazıldığı örneklerden anlaşılmaktadır. Elbette harfler arasında yaklaşık bir ölçü/oran birliğinin olduğu yadsınamaz. Be harfinde olduğu gibi küpler, satıra üçte birlik bir noktadan temas eder ve karın kısmı sülüs kuralını içerir. Fakat harflerin mebd'e noktalarında kalemin temas açısı, başlangıç eğimi, cim ya da ayn başları ve harf boyu açık farklar gösterir. 19. yüzyılda Şefik Bey, kendinden sonra Aziz Efendi'de de görüldüğü üzere cim başlarında kavisli ve hareketli bir biçim oluşturmuştur. Kalemi ilk noktada kalınlığı belli olacak şekilde koyarak diğerlerine nispetle yatay bir hareket sahası içinde harfe başlamıştır. Harfin sağdan sola se biçiminde bir çizgi şeklinde olan son kısmında yatay bir yol izlemiştir. Sami Efendi, daha dik başladığı harfte, küp kısmını geniş, harf boyunu ise daha kısa tutmuştur. Bundan dolayı harfte sola yatık bir duruş belirlemiştir. Son kısmı ise aşağı doğru eğimli olarak yazmıştır. İzzet Efendi ise ortada bir yolda harfi yorumlamıştır. Başlangıç, Şefik Bey'e göre daha dik olmasına karşılık iniş

düzümsü olduğu için kalem ağzı belirgindir. Küp diğer örneklere göre dar yapılmışken son hareket yukarı tırmanır vaziyettedir (Şekil 63).



Şekil 63- Küplü cim/ayn harflerinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE1), 3. İzzet Efendi (MİE2).

Tıpkı be harfinde olduğu gibi 20. yüzyıl celî dîvânî hattatlarında başlangıç meyli en az Ali Alparslan'ın harfindedir. En dik iniş ise Aziz Efendi ile İsmail Hakkı Efendi'de bulunmaktadır. Küp genişliği de yine iki hattatta, diğerlerine nispetle daha dardır. Ali Alparslan'ın harfinde küp en geniş, harf yüksekliği ise azdır. Diğerleri ortalama bir orandadır. İsmail Hakkı Efendi'nin ise uzun ve düzümsü bir inişle başladığı harfte çıkış keskin olduğu için form olarak farklı bir duruşu vardır (Şekil 64).



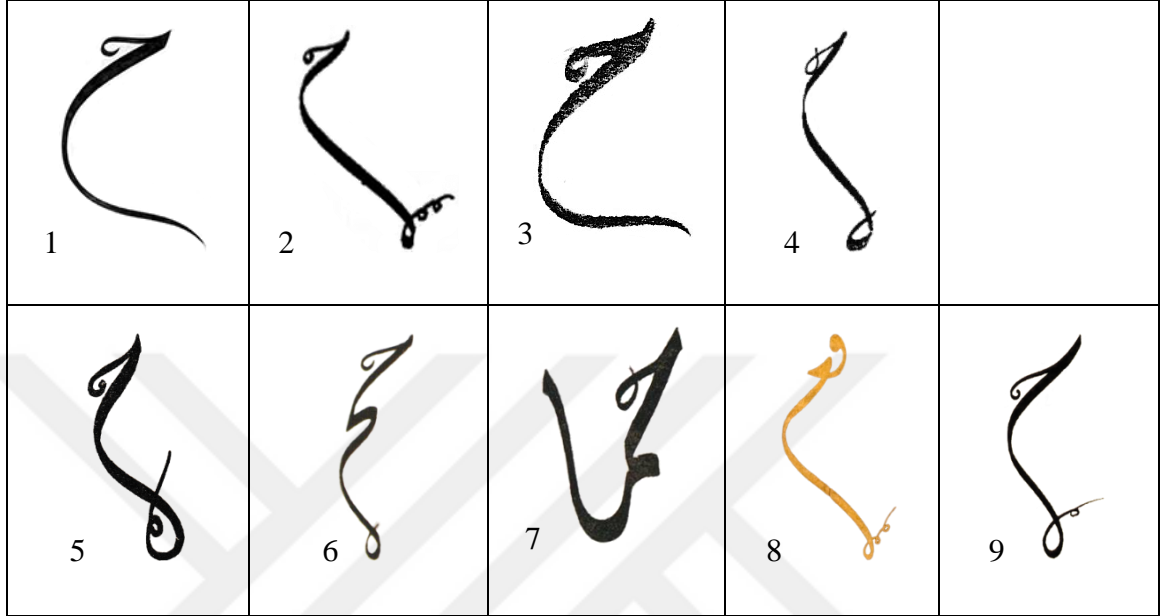
Şekil 64- Küplü cim/ayn harflerinin anatomisi. 1. Ali Alparslan (AA)4, 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB6), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA5), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

Aynı harfler küpsüz olarak incelendiğinde üslup farkı daha açık hale gelmektedir. Harflerde yalnız eğim değil uzunluğun da çeşitli kullanımlarıyla karşılaşılır. Nasıl ki küp, cim ve ayn harfinin ortak bir hususiyeti ise burada konuya dahil olan kuyruk

hareketi, mim harflerinin anatomileri hakkında da bilgi vermektedir. Kuyrukta yer alan damla formlu dönüş, celî dîvânîde tezyinî olarak birçok şekilde görülebilir. Burada tüm harflerde yer alan bu hareketin bir ölçüye bağlı kalmadan yazıldığı anlaşılmaktadır. Elbette hepsinde hâkim sülüs kaidelerini içeren orantı sabittir ancak İsmail Hakkı Efendi ve Sami Efendi’de bu hareket boyut olarak küçüktür, Halim Efendi tarafından ise oldukça iri şekilde yazılmıştır. 19. yüzyılda Şefik Bey ve İzzet Efendi tarafından bu hareket sıklıkla terk edilmiştir. Bu iki hattat, baş ve kuyruk arasındaki açığı da diğer hattatlara göre oldukça daraltmıştır. Se hareketi ise mübalağalı olarak eklenmiştir. Kuyruğun son kısmında tekrar eden dairevi hareket, bir, iki hatta üç tane olabilirken Ferid Bey ve Hamid Aytaç’ın harfinde hiç yer almamaktadır. Bu damla formunun hiç kullanılmadığı kuyruklar da vardır. Harflerde gövde ve kuyruk arası açı, genel itibariyle takribi 90 derece olarak görünmektedir. Bu, Şefik Bey ve İzzet Efendi hariç 19. yüzyılda ve özellikle 20. yüzyılın tüm hattatlarında benzer şekildedir. Sami Efendi’de bu açı biraz kapanmış, Kâmil Efendi’de ise açılmış gibidir. Harfler arasında başlangıç meyli ve buna bağlı olarak kuyruğun eğimi, yazan kişiye göre fark göstermektedir. Halim ve Aziz Efendilerin harf başları oldukça dik yazılmıştır. Diğer hattatlarda harflerin meyli birbirine yakın ve daha azdır. Buna rağmen Sami Efendi’nin cim başı daha yatayken kuyruğundaki meylin Halim Efendi ile aynı olması, açının burada kapandığının delili hükmündedir (Şekil 65).

Küplü veya küpsüz harflerin tamamını kapsayan bir diğer husus olarak cim ve ayn başları ele alınmalıdır. Çoklukla benzer şekillerde yazılan bu unsurlarda çeşitlilik oluşturan örnekler, Şefik Bey, Ferid Bey ve Aziz Efendi’nin cim başı ile Emin Barın’ın ayn başıdır. Aziz Efendi cim harfinde, daha çok Şefik Bey’in yazılarında rastlanan kapalı bir damla formundaki başı kullanmaktadır. Ayn harfinde ise Emin Barın, celî dîvânî hattının klasik formu yerine sülüs hattında fem-i sa’leb olarak isimlendirilen ayn başını buraya terkip etmiştir. Elbette bu bir ilk olmayıp Halim Efendi’nin meşklerinde ele aldığı bir yapıdır. Aynı ayn kaşı Ahmed Süreyya Efendi’nin yazılarında da görülür. Aynı kaşın bu kadar sık kullanılması, celî dîvânî bir alternatif olarak ele alınabileceği fikrini güçlendirmektedir. Diğer hattatların cim ve ayn başlarını form olarak aynı fakat üslup olarak çeşitli şekillerde yazdığı görülmektedir. Hem cim hem ayn harflerinde başın

gövdeye temas ettiği nokta, temas açısı, boyu ve kalınlığı zengin bir içerikle yazılmıştır (Şekil 64, 65).



Şekil 65- Cim/ayn harflerinin anatomisi. (1-4, 19. Yüzyıl – 5-9, 20. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE1), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1), 5. Halim Efendi (MHÖ4), 6. Hamid Aytaç (HA11), 7. Aziz Efendi (ARE3), 8. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 9. Kâmil Akdik (KA1).

Cim harfleri, aynı hattata ait numunelerde de bazı detaylı bilgiler vermektedir. Ali Alparıslan'ın farklı levhalarındaki cim harfleri ele alındığında, celî dîvânî karakteri taşıyanlar yanında ta'lik hattının cim harflerine çok benzeyen yapılar da görülür. Aynı karakteristik Alparıslan'ın diğer harflerine de yansımıştır. Ferid Bey ve Kâmil Akdik'in cim harfleri ise eğim, orantı, tokluk ve hatta kalem hareketleri yönünden açık farkları göz önüne serer (Şekil 66).



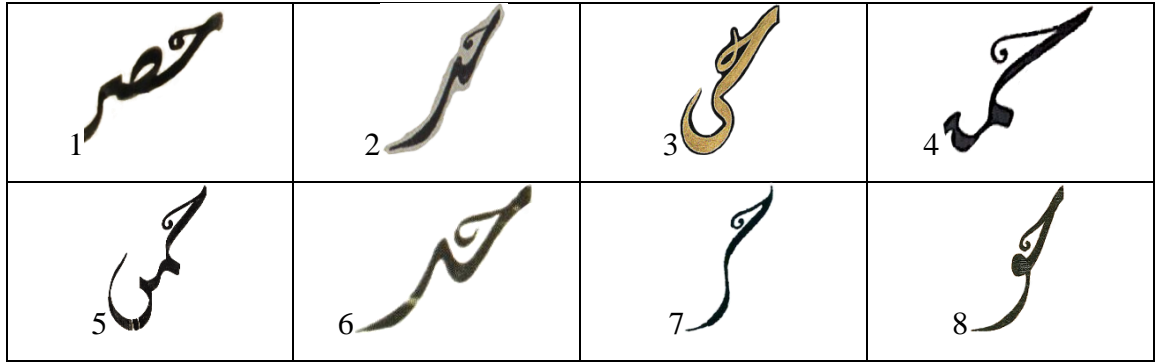
Şekil 66- 1. Ferid Bey'e ait cim harfleri (FB1; FB2), 2. Ali Alparıslan'a ait cim harfleri (AA2) ve 3. Kâmil Akdik'e ait cim harfleri (KA1; KA2).

Küplü yahut münferit yazımlarında anatomik olarak fark barındırmayan cim ve ayn harfleri, kelime içinde aldıkları şekillerde birbirinden ayrılmaktadır. Bu noktada cim harfinin kuyruğu atılmıştır. Gövde ise kendisinden sonraki harfin aşağıdan veya yukarıdan birleşmesine göre küçük bir anatomik fark barındırır. Cim, aşağıdan birleşen harflerde münferit formuna benzer bir biçimdeyken yukardan birleşen harflerde daha tok bir yapı kazanır. Bu meyanda 19. yüzyıl içinde Sami Efendi, harfi sert çizgilerle düzümü olarak yazmış ve diğer harfe geçişte keskin bir kavis vermiştir. Cim kaşısı ise küçük yapılmıştır. İzzet Efendi yukarıdan birleşen harflerde inişi dikçe yapmış fakat se hareketini yumuşatmıştır. Aşağıdan birleşen harflere birleşimde ise cim harfinde orta kısmı aşağı çekerek harfi kavisli bir yapıyla yazmıştır. Ferid Bey, cim harfini uzun ve dik olarak çekmiş se hareketini mübalağa ile belirtmiştir (Şekil 67).



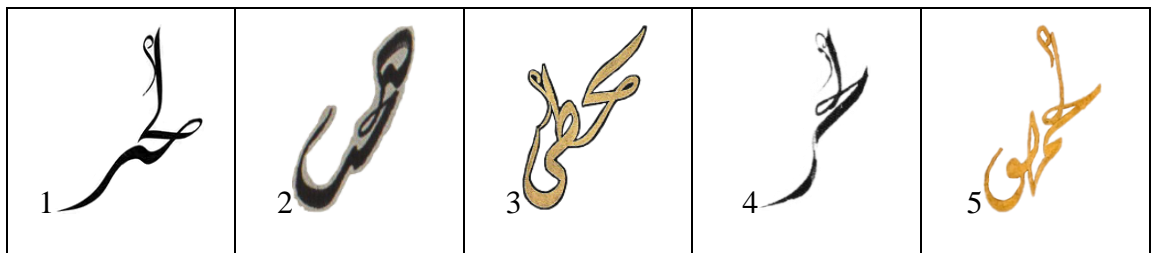
Şekil 67- Cim harfinin başta yazılışının anatomisi. 1. Sami Efendi (SE3), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB1).

20. yüzyılda Aziz Efendi ve Emin Barın, her iki durumda da aynı yapıyı kullandığı için diğer hattatlardan ayrılır. Burada Aziz Efendi'nin harfi çok dalgalı, Emin Barın'ın harfi ise çok düzdür. Ayrıca Barın, harf boyunu uzunca yapmıştır. Ali Alparıslan, Halim Efendi, Kâmil Akdik ve çok az farkla İsmail Hakkı Efendi harfi çok dik yazmıştır. Hamid Aytaç ve Sami Efendi'nin (Şekil 67-68) harfleri birbirine oldukça benzemektedir. Cim kaşısında hattatların çoğunun dairevi bir hareketle başladığı görülür (Şekil 68).



Şekil 68- Cim harfinin başta yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ1), 6. Hamid Aytaç (HA5), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Ortada şekliyle cim harfi, iki farklı formda yazılmaktadır. Bunlardan ilki, baştaki anatomik özelliklerinin çoğunu barındıran bir yapıdır. Harfin bu formunun, istifin ihtiyacı ve satırın orantısı için kullanılması yanında genellikle sad, fe ve lam gibi birkaç harfte sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Bu yapıda önceki harf, cime kaşından tutturulurken gövde başta yazılış şeklini korumaya devam eder. Örneğin kısıtlı olması dolayısıyla 19 ve 20. yüzyıla ortak bakılmıştır. 19. yüzyılda Şefik Bey cim harfinin bu terkiğini, sonraki örneklerde pek tercih edilmeyen bir tarzda ifade etmiştir. Ali Alparıslan harfi çok kısa, geçişleri keskin ve belirsiz olarak yazmıştır. Aziz Efendi ise bu formda, 19. yüzyılda Şefik Bey'in kullandığı bünyeyi devam ettirir. Halim Efendi ile İsmail Hakkı Efendi'de harf, daha mutedil bir yapıdadır (Şekil 69).



Şekil 69- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Ali Alparıslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ16), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

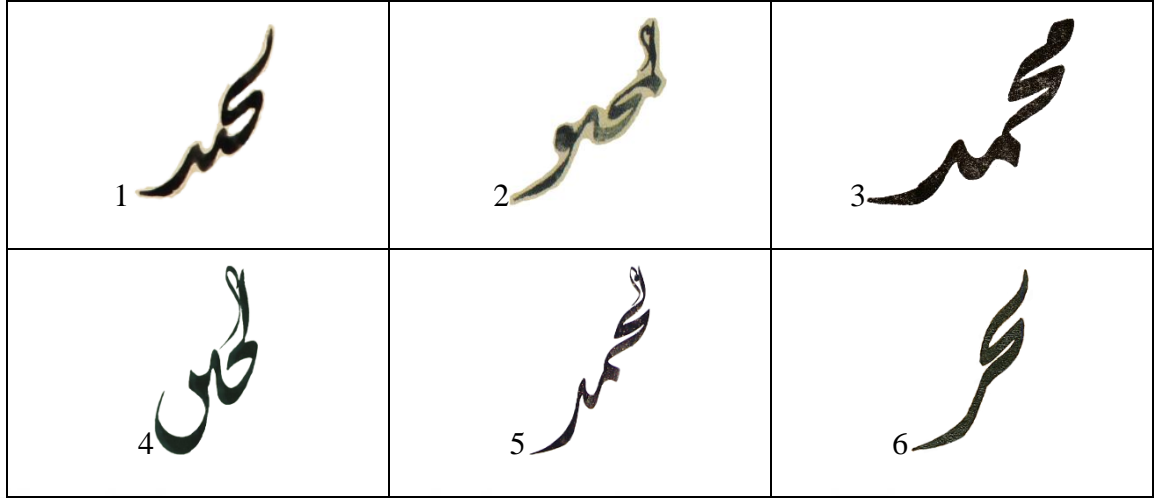
Ortada cim harflerinin diğeri şeklinde ise bünye ve birleşim tarzı oldukça değişmektedir. Cim harfinin bu şekli, dîvânî cim harfinin, celîye doğrudan aktarılmış formudur. Harfin bu yapısında dikkat çeken farklılıklar, aşağı kıvrılıştaki keskinlik ve yumuşaklık, başlangıcın kavisli ya da se şeklinde yazılması ve orta boşluğun boyutudur.

Şefik Bey, cim harfinin ilk hareketini satıra paralel yazmış, buna bağlı olarak ikinci hareketle arasında bir boşluk oluşmuştur. İzzet Efendi de harfe neredeyse Şefik Bey gibi yatay olarak başlamışsa da ikinci hareketi de aynı düzlükte yaptığı için arada boşluk miktarı azdır. Ferid Bey cim harfini dik, ama Sami Efendi daha dik olarak yazmış, neticede belirgin bir fark doğmuştur (Şekil 70).



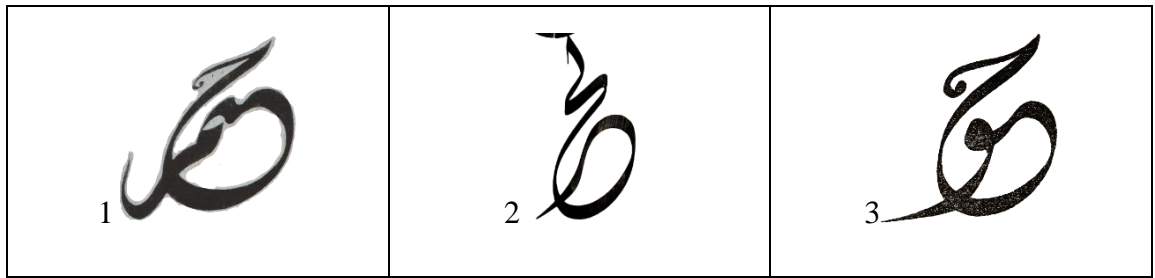
Şekil 70- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

Sonraki yüzyılda cim harflerinde çeşitlilik daha da artmıştır. Ahmet Süreyya Efendi, cim harfini se hareketiyle başlatırken yumuşak bir dönüşle devam ettirmiş, mutedil bir orta boşluk ile harfi tamamlamıştır. Ali Alparslan ve Halim Efendi’de ise hareketler daha keskin, orta boşluk oldukça dardır. Hamid Aytaç harfi diğerlerine kıyasla farklı şekilde yazarak yukarı doğru bir kavisle başlatmıştır. Satıra göre meyli az olan bu ilk harekete nispetle dik bir inişle devam etmiş ve orta boşluğu genişletmiştir. İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik, harfi oldukça dik surette yazmışlardır. Orta boşluk en az Kâmil Akdik’tedir. İsmail Hakkı Efendi’de harf, ilk harekette yukarı kıvrımlı ve uzun, aşağı inişte tam sivri yapılıdır. Sıradaki harfe birleşimde, diğer hattatlar üst çizginin başlangıcında harfi bitirerek diğer harfe bitişirmişken İsmail Hakkı Efendi burada alt çizgiyi daha uzun tutmuştur (Şekil 71).



Şekil 71- Cim harfinin ortada yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA3), 3. Halim Efendi (MHÖ7), 4. Hamid Aytacı (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2).

Cim harfi sonda yazılırken münferit hali ve ortada yazımının bir karması niteliğini taşır. Ortada yazılış şekillerinden biri ile başlayarak küp veya kuyruk ile tamamlanmaktadır. Değınilmesi gereken bir diğeri konu ise cim harfinin başta, ortada ve sonda küple de kullanılabilmesidir. Tasarım dengesi açısından kullanılan küpler harfin her konumunda kullanılabilir. Ancak oluşturduğu kütle itibariyle yalnızca gerekli durumlarda tercih edilmektedir. Küpler konusuna yukarıda değinildiğii için burada detaya girilmeyecektir (Şekil 72).



Şekil 72- Cim harfinin kelime içinde küple yazılması. 1. Ali Alparıslan (AA4), 2. Emin Barın (EB3), 3. Halim Efendi (MHÖ11).

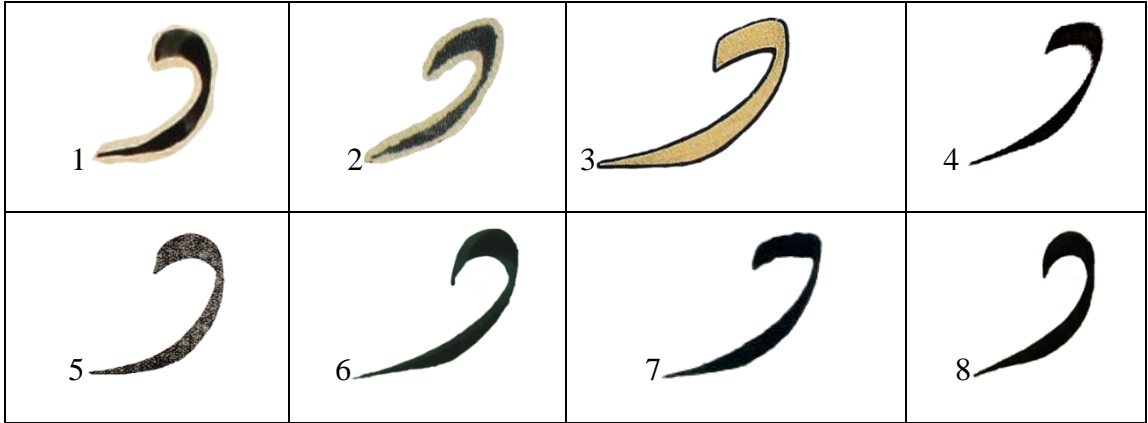
Celî dıvânî hattında dal harfleri yoruma yer bırakmayacak şekilde geniş bir yelpazede yazılmıştır. Nerede ise her hattatın harfi ayrıca ele alınabilir. Sonraki yüzyılda artan bu çeşitlilik, 19. yüzyıldan kendini göstermeye başlar. Sami Efendi ve İzzet Efendi arasında ilk bakışta bir yakınlık olduğii da yadsınamaz. Burada fark detaylardadır. Ancak Ferid Bey, dal harfini aynı yazı içinde beliren bir farkla yazmıştır. İlk örnekte dal başında

zülfe benzeri bir hareket sezilir. İkinci örnekte ise dal harfinin baş kısmı çok kısa yazılmıştır. Her iki harfin kuyruk uzunluğu ve şekli de değişmiştir (Şekil 73).



Şekil 73- Dal harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2).

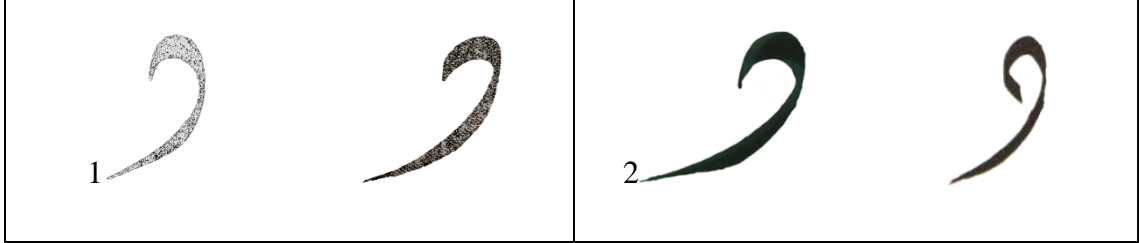
20. yüzyılda arttığından bahsedilen üslup çeşitliliği bağlamında dal harfi, en genel çerçevede iki farkla ayrılır. Şekil 74.1, 5, 6, 8 ve 9'daki dal harfleri daha yuvarlak ve yumuşak, diğerleri keskin ve sivri hatlara sahiptir. Yuvarlak karakterli dal harflerinde baş kısımları, kimi hattatlarda başka örneklerde tıpkı dîvânî hattı ya da celî dîvânînin gelişimini henüz tamamlamadığı zamanlarda olduğu gibi içe kapanmıştır. Keskin karakterli dal harflerinde ise baş kısımlarında eğim farkı fazladır. Ahmet Süreyya Efendi, Halim Efendi ve Sami Efendi'de alt kısım daha derin bir kavistedir. Diğer dal harfleri sıg ve düzümsüdür. Harfin bitiş noktası çoklukla satır altına doğru hafif meyletmekte ancak doğrudan satır yönüne bakan örnekler de bulunmaktadır (Şekil 74).



Şekil 74- Dal harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ13), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA1).

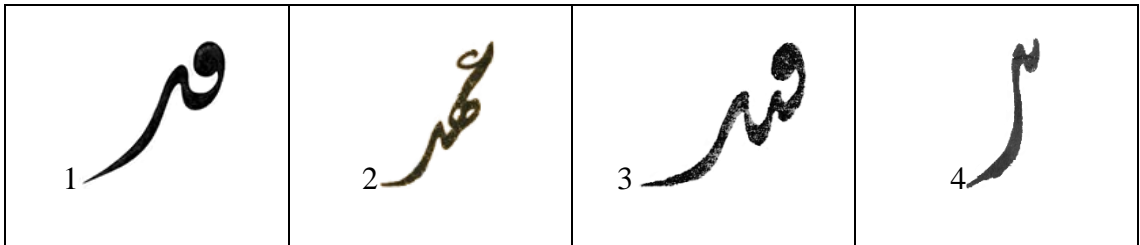
Halim Efendi'nin iki dal harfi kıyas edildiğinde biri oldukça yuvarlak hatlı ve dik iken diğeri daha keskin ve yatay vaziyettedir. Hamid Aytaç'ta ise her ne kadar iki harf de yuvarlak karakterde olsa da ikincisi dîvânîye benzer yapıdadır. Elbette bu hareket,

tasarımsal bir inisiyatif ya da estetik bir arayış olarak düşünülebilir ancak gelişmiş yazılarda, harf anatomisi üzerinde bu derece değişime, özel durumlar dışında umumiyetle rastlanmaz (Şekil 75).



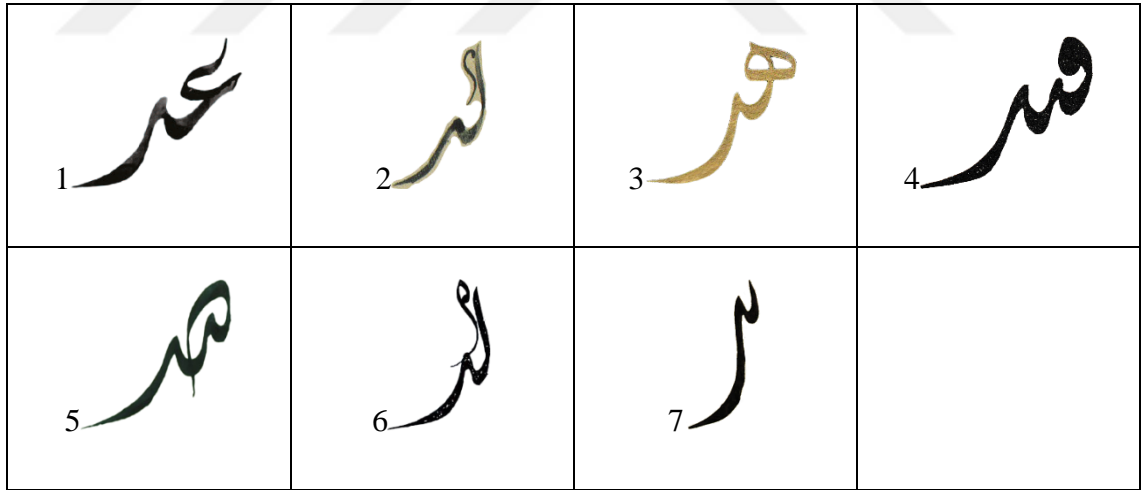
Şekil 75- 1. Halim Efendi'ye ait dal harfleri (MHÖ15; MHÖ3) ve 2. Hamid Aytac'a ait dal harfleri (HA2; HA7).

Kendinden sonraki harfe birleşmeyen harfler kategorisinde yer alan dal harfinin sadece münferit ve sonda yazılış şekli bulunmaktadır. Dîvânî hattında, bu yazı cinsinin bir özelliği olarak birçok biçimlerde kendinden sonraki vav ve elif gibi harflere birleşen dal harfi, celîsinde bu özelliği taşımaz. Yine de dîvânî gibi genel geçer bir kaide olmamakla birlikte nadir örneklerde kendinden sonraki harfe bitişmektedir. Sülûs, nesih ve diğer yazı cinslerinde olduğu gibi dal harfinin sondaki şeklinde baş kısmı form değiştirerek önceki harfe birleşmiştir. 19. yüzyıla ait örnekler arasında eğim açısı yanında önceki harften geçiş kısmı hattatlar arasında açıkça ayrılmaktadır. Şefik Bey önceki harften dal harfine geçişi yumuşak bir şekilde ifade etmiştir. Bunun zıddı olarak Sami Efendi ise geçişi oldukça keskin olarak yapmıştır. İzzet Efendi ve Ferid Bey bu iki örneğe göre ortadadır. İniş açısı ve harfin kavsi derinliği açısından bakıldığında ise Şefik Bey, eğim açısını Sami ve İzzet Efendilere yakın yaparken kavsi bariz şekilde azaltmıştır. Ferid Bey ise iniş kısmını sola meyledecek kadar dik yazmıştır (Şekil 76).



Şekil 76- Dal harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

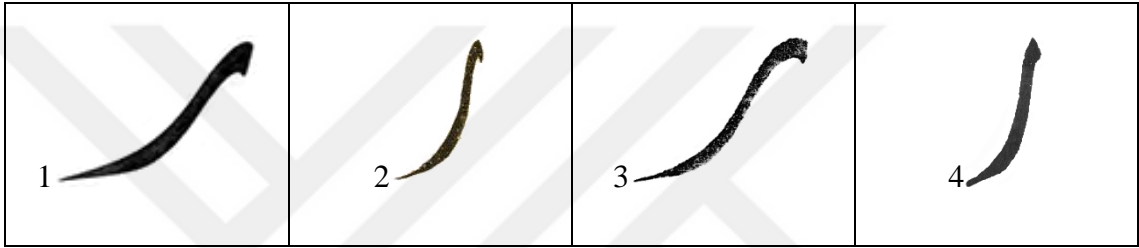
Dal harfinin örnek sayısının genişlediği 20. yüzyılda üslup çeşitliliği de artmaktadır. Harflere detaylı bakıldığında hattatların kendi üsluplarındaki münferit dal harfi formunu çoklukla aynen aktardığı görülür. Burada dikkat celbeden örneklerden ilki, Aziz Efendi'nin münferitte daha düzünsü yaptığı harfi burada yuvarlamış olmasıdır. Bariz diğer örnek ise Kâmil Akdik'in mutedil düzeydeki münferit dal harfine karşılık daha önce Ferid Bey'de görüldüğü gibi sonda dal harfini neredeyse sola eğik bir açıyla oldukça dik yazmasıdır. Tüm harfler birbiri ile genel bir kıyasa tutulduğunda ise başlangıç kısımlarında, çıkış hareketinin altındaki boşluk ve hatta çıkışın yüksekliği yanında iniş meylinin birbiri ile aynı olmadığı görülür. Önceki harften dal harfine geçişte, dönüş hareketi de bazen çok keskin bazen yumuşak şekildedir. Son bir detay olarak ilk harften dal harfine kıvrılıştaki çıkış çoklukla hafif sola meyilli iken meylin arttığı ya da daha dik olarak yazıldığı örnekler yer alır. Yine bu çıkışta bir se hareketi var olmakla birlikte hattatlar arasında ortak bir üslup yer almaz (Şekil 77).



Şekil 77- Dal harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparıslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ10), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1).

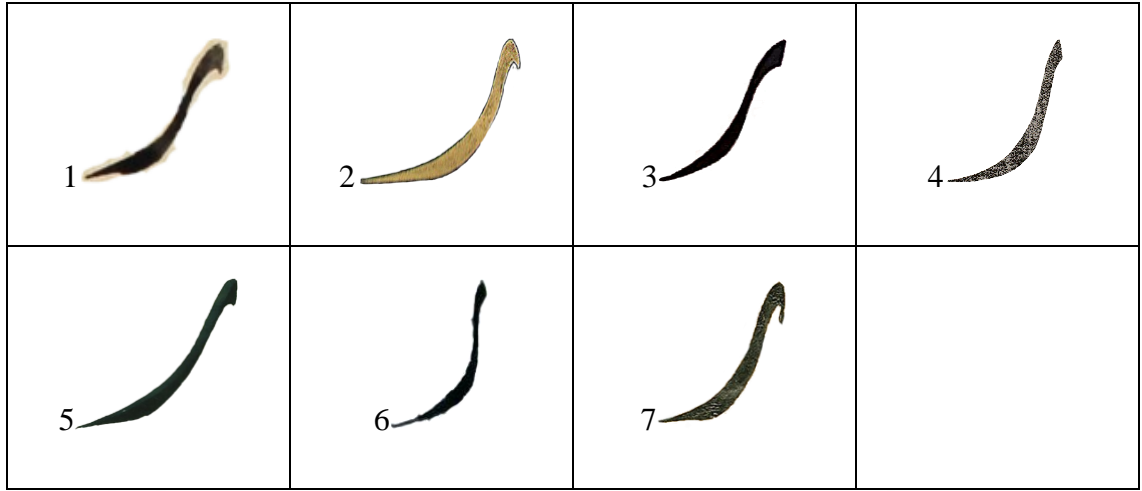
Gerek duruşları gerekse kalem açıları ve eğimleri yönünden ra harflerinde de konuya dahil hattatlar arasında birbirinin eşi olabilecek surette iki harfe neredeyse rastlanmamaktadır. Burada bir kez daha söylenmeli ki; hat sanatında istif içinde harflerin birbiri ile uyumu ve yerleşimi için çok küçük oranda esneme kabiliyeti vardır. Bu esneme

de kurallar dahilindedir. Celî dîvânî hattında bu konuyu öne çıkaran ise bu esnemenin çok ileri boyutlarda olması, bazı hallerde mübalağaya ulaşmasıdır. Ra harfleri de bu çerçevede istifteki konumuna göre çeşitli şekillerde yazılmıştır. Ancak daha ilk bakışta burada her hattatın apayrı bir üslupla harfe yaklaşımı görülebilmektedir. 19. yüzyılda Şefik Bey, dal harfinde yaptığı gibi burada da kavsi sığ tutarak harfi de yatay bir düzlemde ele almıştır. Sami Efendi ve Ferid Bey harfleri çok dik yapmış olmasına rağmen Ferid Bey’de intiha kısmı kısa kalmıştır. İzzet Efendi ise hareketleri çok yumuşak ve kavisli yaparken harf bünyesinde yarım kalem kullanmıştır (Şekil 78).



Şekil 78- Ra harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyılda İsmail Hakkı Efendi harfi çok dik yazarken Hamid Aytaç ve Aziz Efendi’de harf, daha yataydır. Harf başlangıçlarında dört hattat, bir çengel hareketiyle harfe başlamışken diğerleri düz bir kalem hareketi ile başlamıştır. Harflerin mebd noktasındaki kalem açısı burada dikkat çekmektedir. Sülüs, ta’lik ve diğer yazılarda kalemin kâğıda temas açısı 55-60 derece civarındadır. Bu kalem açısı, yazının karakterinde önemli bir etken olması dolayısıyla istisnalar dışında her yerde aynıdır. Celî dîvânî hattında ise kalem açısının 90-100 derecelik açılarla kullanıldığı ve değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır (Şekil 79). Ra harfi, dal harfi gibi dîvânî hattında sonraki harflere sıkça birleşirken celî dîvânî hattında bu özelliği, istisnai kullanımlar dışında çok görülmez.



Şekil 79- Ra harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB10), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Ayaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA2).

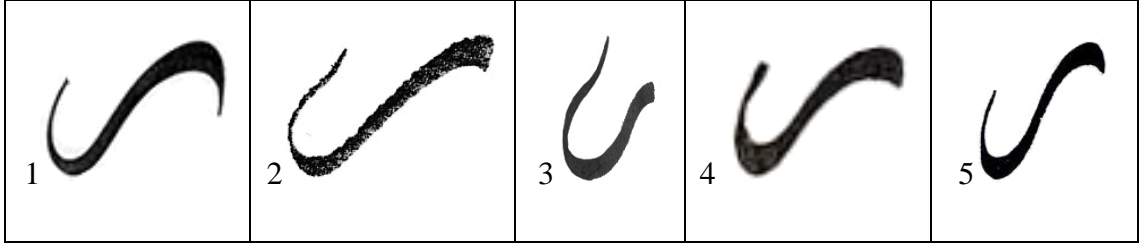
Ra harflerine münferit surette ve aynı hattatın harfleri üzerinden kıyaslayarak bakıldığında şahsi üslup her harfte okunabilmektedir. Yine de çok aşikâr eğim farkı, harflerin gövdesinde ve intiha noktalarında kendini göstermektedir. Dikkat çeken bir başka husus ise kalem açısının da aynı hattatın harfleri arasında fark etmesidir. Harflerdeki se hareketinin derinliğine bakıldığında Sami Efendi'nin ilk ra harfi daha kıvrak bir se hareketine sahipken ikinci ra harfi daha düzümü ve derinliği azdır (Şekil 80).



Şekil 80- 1. İsmail Hakkı Altunbezer'e ait ra harfleri (İHA1; İHA4), 2. Kâmil Akdik'e ait ra harfleri ve 3. Sami Efendi'ye (SE2; SE5) ait ra harfleri.

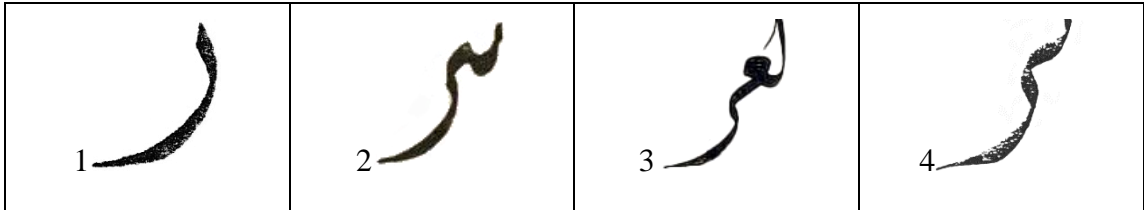
Ra harfi müdevver olarak yazıldığında iki yüzyıl arasında belirgin bir fark görülmezken ilk olarak eğim farkı nazara takılmaktadır. Alttaki dönüşte, sülüs müdevver ra harfi yarım kalemlle yazılırken celî dîvânî hattında bunun tam kalem olduğu görülür. Ancak yarım kalemlilik örnekler de vardır. 19. yüzyıla ait örneklerde Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin kavsi yarım kalemlle, 20. yüzyılda Aziz Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'nin ise

tam kalemle yaptığı görülmektedir. Ferid Bey ise neredeyse be harfini andırır surette harfi geniş ve kısa yapmıştır (Şekil 81).



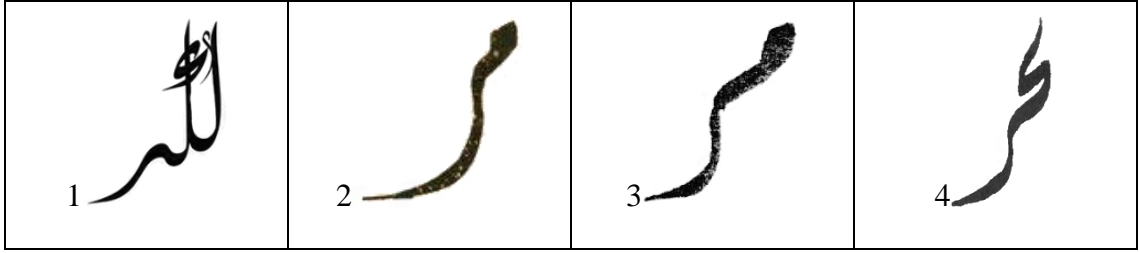
Şekil 81- Müdevver ra harfleri: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2), 4. Aziz Efendi (ARE4), 5. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA1).

Özellikle 19. yüzyılda örnekleri bulunan bir ra harf anatomisi daha vardır. İlerleyen süreçte kullanımının azaldığı, hatta kaybolduğu görülür. Ancak bir imkân sahası olarak buraya örnekleri alınacaktır. Ra harfinin bu formunda başlangıç, nesih ra harfinin başlangıcı gibi alınır ve alt kısmı yataylığı artırılarak buraya eklenir. Böylece dikey değil yatay bir düzlemde istifte yer bulabilecek bir ra harfi meydana gelir. Örnek alınan harflerin benzer bir formda yazıldığı görülür (Şekil 82).



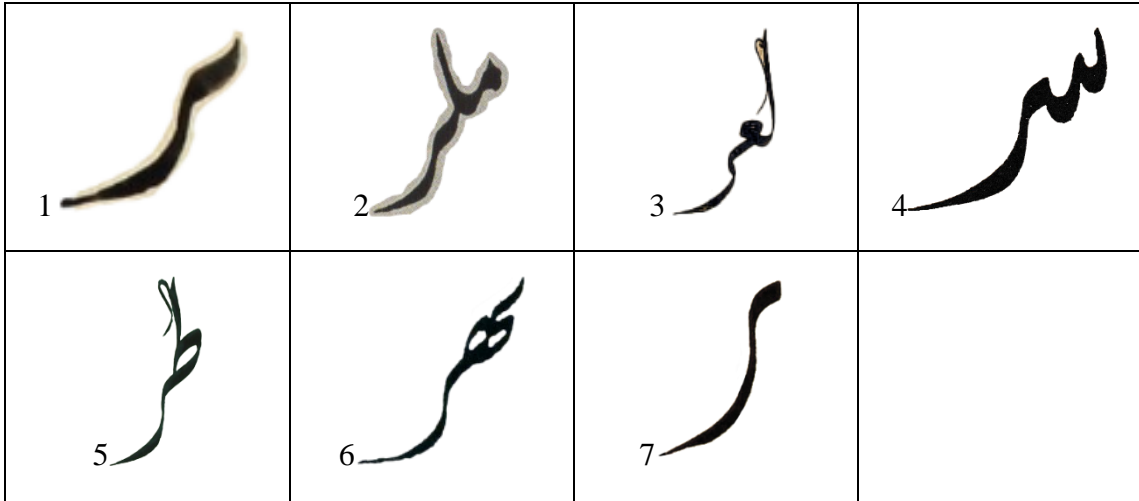
Şekil 82- Ra harfinin farklı bir anatomisi. 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Aziz Efendi (ARE4), 4. Halim Efendi (MHÖ16).

Ra harfi, kendinden sonraki harfe celî dîvânî hattında umumiyetle birleşmediği için bir de sondaki hali ile ele alınabilir. Ancak sonda bulunuşu, münferit formuna benzer özellikler taşır. Bununla birlikte ne kadar benzer olsalar da yorumlanış biçimleri çeşitlenir. Şefik Bey'in harfi, münferit ra harfinde olduğu gibi daha yuvarlak ve esnek hatlara sahiptir. Harf son kısımda incelmıştır. 19. yüzyılda diğer hattatlar aynı dikey inişle harfe başlamış ve benzer bir üslup kullanmıştır (Şekil 83).



Şekil 83- Ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

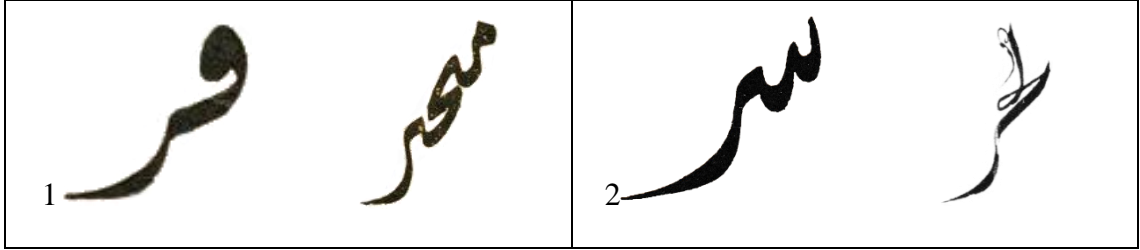
Ra harfi sonda yer aldığında, harfin her hattat tarafından daha dik yazıldığı görülmektedir. Ra, tek başına yazılırken harfe meyil veren hattatlarda da bu dikleşme görülmektedir. Buna bağlı olarak aşağı iniş hareketi çoklukla inceldir. Ahmet Süreyya Efendi, harfi dîvânî hattını andıran tarzda yazmıştır. Aziz Efendi'nin ra harfi ise kalın inişi ve uzun alt kısmı ile sülüs ra harfini andıran bir yapı kazanmıştır. Hamid Aytaç ve İsmail Hakkı Efendi aşağı inişleri oldukça ince yaparken Kâmil Akdik dal harfinde de karşılaşıldığı gibi sola meyledecek kadar dik bir şekilde harfi yazmıştır (Şekil 84).



Şekil 84- Ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ4), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA1).

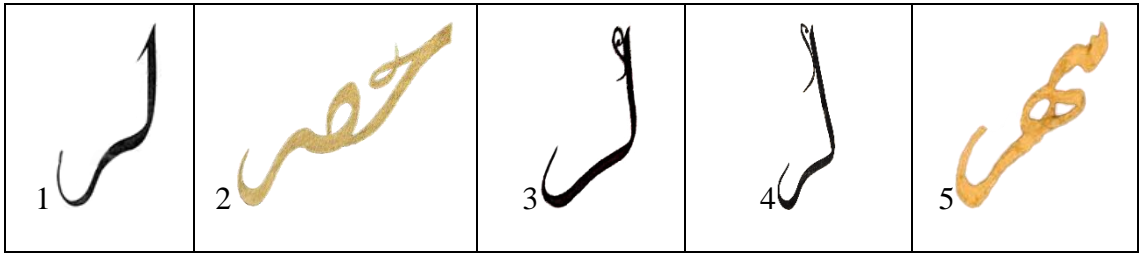
Sonda yazılan ra harfine aynı hattatın farklı harfleri arasındaki ilişki çerçevesinde bakıldığında Sami Efendi, ilk harfi kısa ve sola doğru bir akış halinde yaparken ikinci

örnekte iniş dikleşmekle birlikte sağa meyletmiş ve dönüş noktası da keskinleşmiştir. Benzer bir uygulama Halim Efendi’de de görülmektedir (Şekil 85).



Şekil 85- 1. Sami Efendi’ye ait sonda ra harfleri (SE2) ve 2. Halim Efendi’ye ait sonda ra harfleri (MHÖ4; MHÖ16).

Ra harfinin müdevver formunun sonda kullanımında harf boyu, esneme oranı, dönüş açısı, kalem kalınlığı gibi unsurların tamamında hattatlar arasında fark olduğu görülür. Şefik Bey, Aziz Efendi ve Halim Efendi, daha dik bir iniş açısıyla harfi yazmıştır. Emin Barın’ın harfi daha yatayken İsmail Hakkı Efendi arada bir açıyı esas almıştır. Müdevver ra harfinin celî divânî hattındaki anatomisine dair önemli bir çeşitlilik de harfin yukarı kıvrıldığı kısımdadır. Burada tam kalemle yapılan dönüşler olduğu gibi sülusteki gibi yarım kalemlik dönüşler de tercih edilmiştir. Şefik Bey ve Emin Barın yarım kalem kullanırken diğer hattatlar tam kalemle dönmüştür (Şekil 86).



Şekil 86- Müdevver ra harfinin sonda yazılışının anatomisi. 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

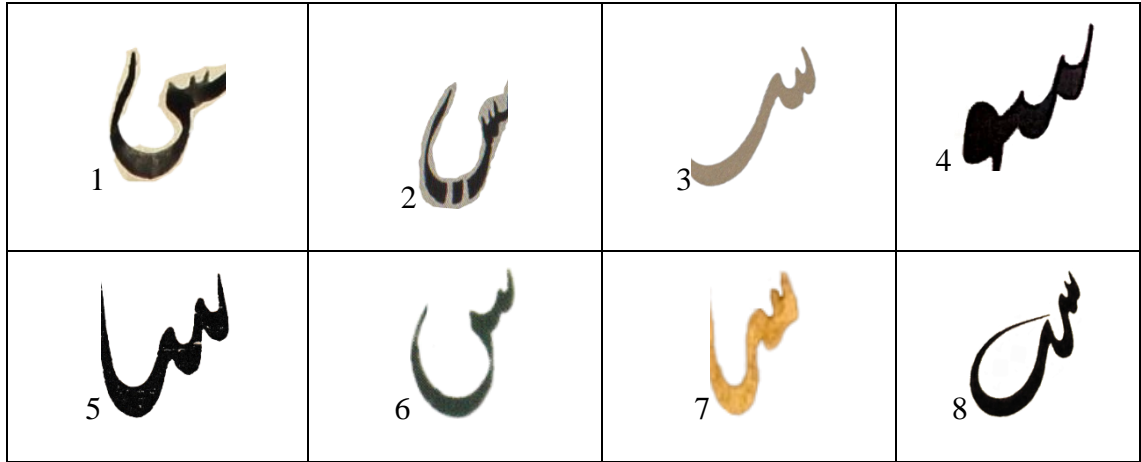
Harfler üzerinde ilerlemeye devam edildiğinde sin harfinin nüanslarda en çok fark gösteren harflerden olduğu görülür. 19. yüzyıl hattatları arasında harflerden birbirine benzeyen örnek bulunmamaktadır. Sami Efendi, harfi dik ve dar yazdığı için en başta ayrılmaktadır. Bununla birlikte Şefik Bey ve İzzet Efendi’nin harfleri, eğim ve dış genişlikleri gibi özellikleri dolayısıyla benzer bir görünüme sahip olsalar da detaylarda farklılaşmaktadır. En başta Sami Efendi, sin harfini dişleri dik bir açıyla iner vaziyette ve

düzümsü bir hareketle yazmış ve çanak kısmını hayli daraltmıştır. Şefik Bey, dişleri kavisli yazarken ilk dişin başlangıcını sülüs sin harfi gibi yazmıştır. Dişlerin eğimi satıra oldukça yakın bir paralelliktedir. Çanak, Şefik Bey'in harfinde de nispeten dardır. İzzet Efendi ise eğim olarak Şefik Bey gibi yazdığı dişlerde celî dîvânî üslubunu korumuştur. Çanak, İzzet Efendi'de en tabii genişliktedir (Şekil 87).



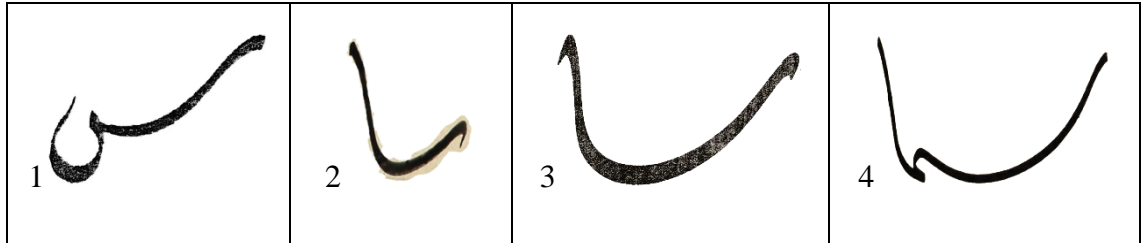
Şekil 87- Sin harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2).

Sin harfinin 20. yüzyıl örnekleri üzerinden sıralı bir tahlilde Ahmet Süreyya Efendi'nin sin harfi, dîvânî sin harfi gibi eğimi az ve düzümsü yapıdadır. Diş derinliği az ve dişler benzer genişliktedir. Çanağın da yine sığ yapıda olduğu görülür. Ali Alparslan'ın sinlerinde eğim fazla iken birinci ve ikinci diş arasında derinlik farkı barizdir. Kalem hareketlerinde keskinlik aşıkardır. Alparslan'ın sin çanakları, ta'lik çanaklarını andırmaktadır. Aziz Efendi'nin ortalama bir eğimde yazdığı sin harfinde dişler derin ve genişlikleri birbirine yakındır. En farklı karakteri gösteren Emin Barın'ın sin harfi sığ, yuvarlak yapılı ve genişliği eşit iki dişten oluşur. Celî dîvânî hattında kendinden sonrakilere yol gösterenlerden olan Halim Efendi'nin sin harfinde önemli nokta, ilk dişten ikinci dişe geçerken sülüs sin harfinde de rastlanan se hareketinin görülmesidir. Diğer hattatların ikinci dişleri, ilk dişle oldukça bütünleşik ve düz hareketli iken Halim Efendi'de ikinci dişe geçiş daha orijinal bir yapı barındırır. Hamid Aytaç'ın sin harfi kendine özgü bir yapıdadır. İki diş arasındaki genişlik farkı en açık onda görülmektedir. İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik'in sin harfleri en dik eğime sahip harflerdir. Yapısal olarak da birbirlerine benzer özellikler barındırırlar (Şekil 88).



Şekil 88- Sin harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ10), 6. Hamid Aytaç (HA8), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA1).

Keşideli sinlerde de genel tablo değişmemektedir. Uzunluk daha çok hattatın inisiyatifindedir. Sülüs kuralı bu harfler üzerinde açık olarak görülebilmektedir. İzzet Efendi’de münferit olarak bulunan keşideli sin harfi, ta’lik sin harfine benzemekle birlikte keşide sonunda incelerek ondan ayrılır. Ahmet Süreyya Efendi’nin keşideli sin harfi, bazı noktalardan rik’a hattını andırarak şekilde daha basit bir düzlemedir (Şekil 89).



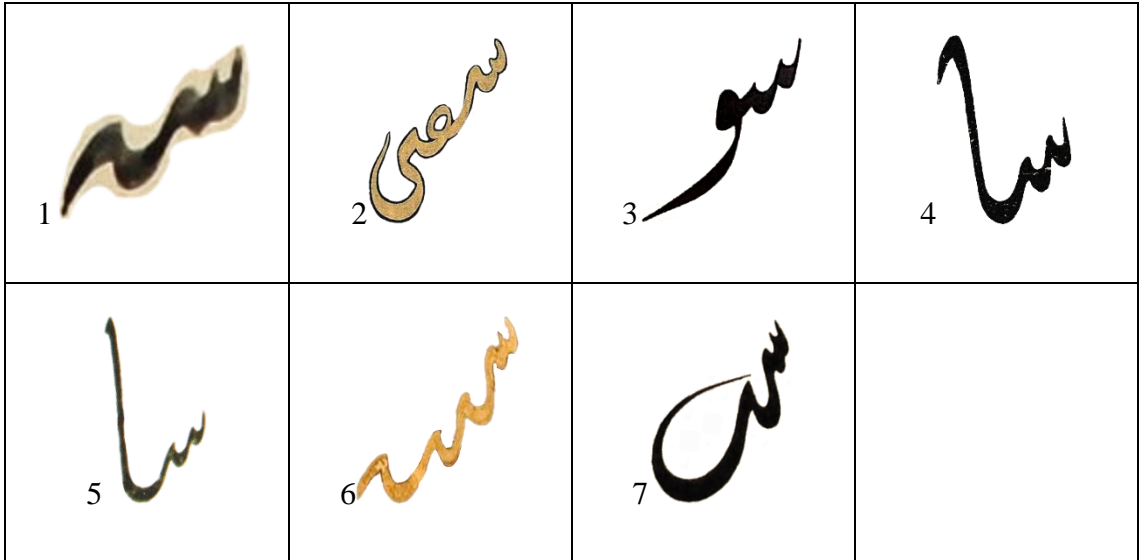
Şekil 89- Keşideli sin harfi. 1. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Halim Efendi (MHÖ3), 4. Kâmil Akdik (KA1).

Sin harfi, başta ve ortada iken çanak ortadan kalkmaktadır. Sonda ise münferit yazılışı ile aynı özellikleri barındırır. Sin harfinin başta yazılışının anatomisi ekseninde harfler, hattatlar tarafından harfin münferit yazımındaki üslubunu devam ettirir. Bir fark olarak Şefik Bey dişleri biraz daha dikleştirmiştir. Fakat aynı sülüsvari üslubu sürdürür. İzzet Efendi’nin ise dişleri daralttığı görülmektedir (Şekil 90).



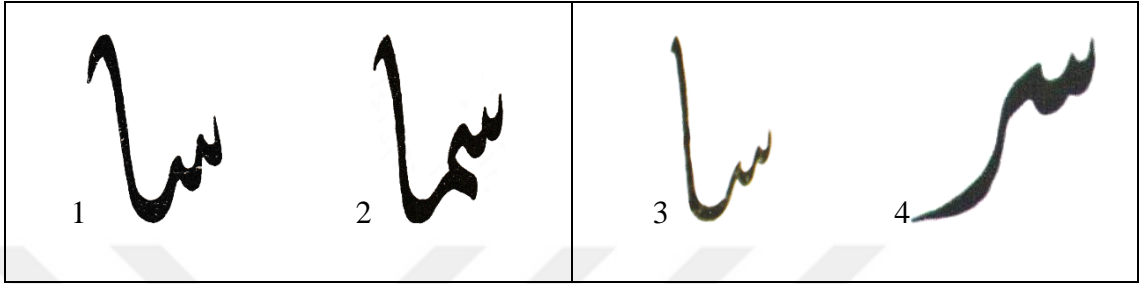
Şekil 90- Başta sin harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1).

Sin harfinin 20. yüzyılda üslup çeşitliliği artmıştır. Harfin baştaki yazılışında, önce benzer kısımlar ele alınırsa; İsmail hakkı Efendi ve Kâmil Akdik, aynı eğimde ve birbirine yakın bir üslupta harfi yazmıştır. Halim Efendi ve Hamid Aytaç'ın harfleri de kendi arasında benzer özellikler barındırır. Ahmed Süreyya Efendi harfi daha düz ve dar yazmıştır. Aziz Efendi, harfi yuvarlak ve dik eğimli yazarken sonraki harfe birleşim kısmında yukarı fazlaca çıkmıştır. Emin Barın ta'lik hattında üçte bir kalem kalınlığı ile yazılan sin harfini tam kalem yazmak suretiyle celî dîvânî hattına aktarmış gibidir. Halim ve Hamid Efendiler, sin harfini yazarken ilk diş dar, ikinci diş geniş ve dişler arası açık olarak yazmış, dalgalı ve akıcı bir üslup kullanmıştır. Diğer hattatlar ise dişlerin arasını kapatarak eğimi artırmıştır (Şekil 91).



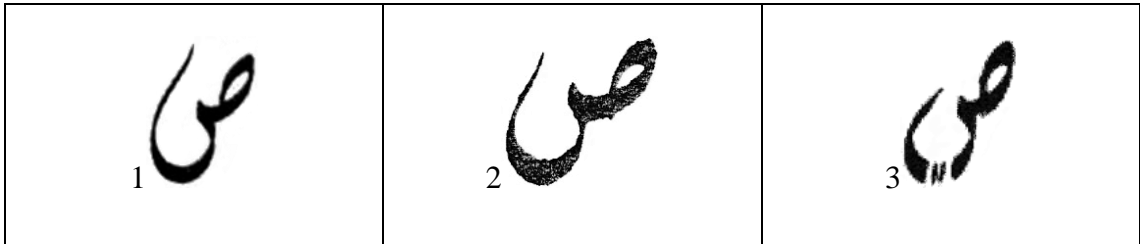
Şekil 91- Başta sin harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB10), 4. Halim Efendi (MHÖ10), 5. Hamid Aytaç (HA9), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Aynı hattata ait yazılar üzerinden bakıldığında, sin harfinin dış yapısı ve genel üslubundaki farklar görülebilmektedir. Halim Efendi’de harf eğimi aynı kalsa da dişlerin arası kapanmıştır. Hamid Aytaç’ta ise dişlerin arası kapanmakla birlikte eğim de azalmıştır (Şekil 92).



Şekil 92- (1 ve 2) Halim Efendi’ye ait başta sin harfleri (MHÖ10; MHÖ5) ve (3 ve 4) Hamid Aytaç’a ait başta sin harfleri (HA9; HA12).

Sıra sad harfine geldiğinde, harf bünyelerinde yelpaze bir kez daha geniş bir açı çizmektedir. Öncelikle 19. yüzyıl örneklerinde Sami Efendi, sad başını geniş ve sivriye yakın bir dönüşle yazarken diğer hattatlar harfi, daha kısa ve yuvarlak olarak ele almıştır. İzzet Efendi, başı en yuvarlak hatlarla yazmıştır. Baş ve çanak arasını da geniş tutan hattat, örnekler içinde çanağı en tabii genişliğinde kullanan isimdir. Ferid Bey ise baş ve çanağı dar bir ölçekte yazmıştır. Ayrıca çanağın ağzı kapanacak kadar dardır (Şekil 93).



Şekil 93- Sad harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB1).

20. yüzyıl örneklerinde ise Ahmet Süreyya Efendi’nin sad harfi terkihi, dîvânîden ayrılmayacak surettedir. Harf eğimi hattatlar arasında bütünlük arz etmemektedir. Sad başı hattatların çoğunda sivri hatlıdır. Sad başının ilk hareketi ile ikinci hareketi arasındaki dönüş bu çerçevede keskin bir yapı taşıırken bu keskinliğin derecesi her elde değişmektedir. En yuvarlak yapılı sad başı Aziz Efendi ve Kâmil Akdik’te görülür. Aynı iki hattatın sad harfinde eğim, diğerlerine nispetle çok diktir. Bu diklik

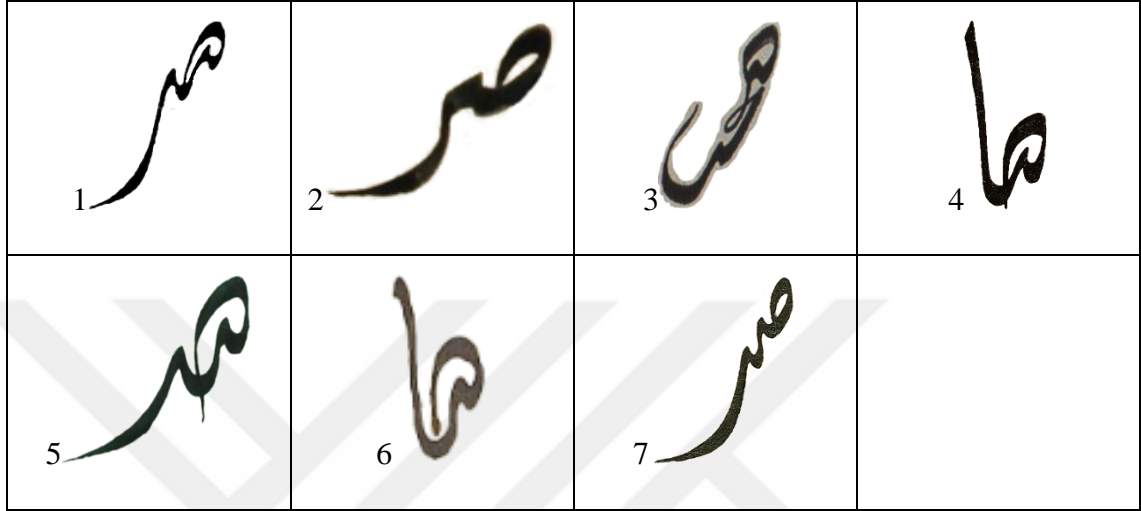
ekseninde Aziz Efendi'nin mebde' çizgisi sola meyillidir. Bu da harfe ilginç bir görünüm katmıştır. Tüm hattatlarda sad başının alt çizgisi sülüs kuralını muhtevlidir. Bununla birlikte diğer hattatlarda daha düzüksü olan bu hareketin, İsmail Hakkı Efendi'de kavisi fazladır. Çanaklarda da bir sülüs kuralı hissedilmekte ve çoklukla çanaklar satıra üçte ikilik kısımdan dokunmaktadır. Hamid Aytaç'ın sad çanağında simetrik bir yapıyla birlikte satıra temas noktasının tam ortada olduğu görülür. Kâmil Akdik'in sad çanağının ise en dar yapıdaki çanak olduğu tespit edilmiştir (Şekil 94).



Şekil 94- Sad harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (Serin, 2017; 81), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2).

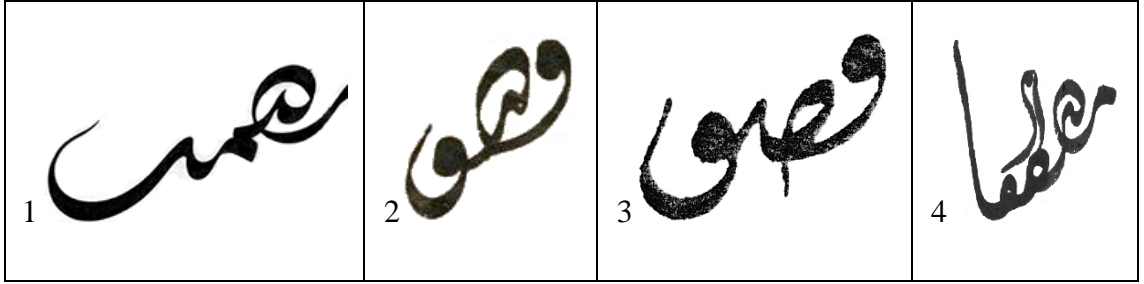
Sad harfi başka bir harfle birleştiğinde, anatomisi diğer yazılarda görülmeyen bir şekilde değişmektedir. İstisnaları yok değilse de sad harfine başka bir harf birleştiğinde, çanağı belirten dış, sad başının içinden alınarak yazılmaktadır. Bu hareket sad harfine celî dîvânîye özgü bir karakter katmaktadır. Kural dahilindeki diğer sad birleşimine örnek olarak Ahmet Süreyya Efendi'nin sad ve ra terkibi verilebilir. Kâmil Akdik'e ait sad ve dal terkibi de bu yolda yazılmıştır. Fakat Ahmet Süreyya Efendi terkibi daha yatay, Kâmil Akdik ise oldukça dik yazmıştır. İki hattat arasında bir başka fark, harflerdeki kalem hareketleri ile çizgilerdeki kalınlık ve incelikler incelendiğinde görülür. Eğitim farkını da ortaya çıkaran bu fark, kalemin tutuş açısıdır. Ahmet Süreyya Efendi kalem ucunu dike yakın fakat sağa meyilli tutarak yazarken burada Kâmil Akdik'in kalem ucunu sola meylettirerek yazdığı anlaşılmaktadır. Bu hususta diğer hattatlar arasında da kalem tutuş meyli arasında bir birliktelik olmadığı görülür. Dış, sad başı içinden alınarak yazanlardan

Ali Alparslan'ın harfi dar yapılıdır. Hamid Aytac ve İsmail Hakkı Efendi, sad başı içinde dişleri daha ortalı yerleştirerek boşlukları dengelemiştir. Halim Efendi ve Sami Efendi'de ise boşluk ilk dişte verilmiş, baş içinde ikinci diş daraltılmıştır (Şekil 95).



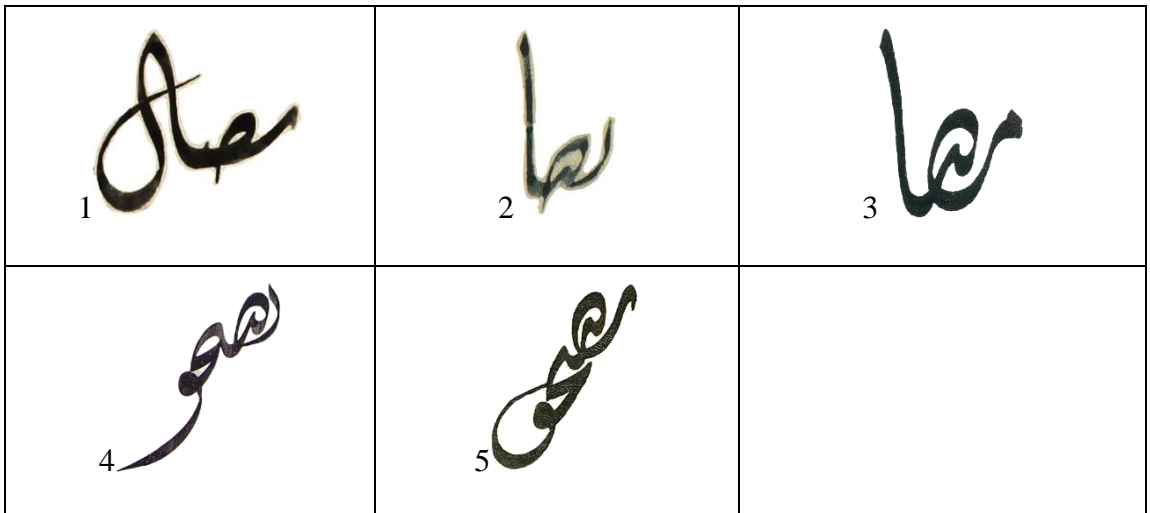
Şekil 95- Başta sad harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE5), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Ali Alparslan (AA2), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Aytac (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA5), 7. Kâmil Akdik (KA2).

Ortada yazılan sad harfinde teknik olarak iki farklı bağlantı çeşidi kullanılır. İlki; önceki harfin bir yay ile sad harfinin ikinci dişine dokunmasıylaadır. Bu usulde ilk harfin sad ile birleşiminde çoklukla yarım kalem kullanıldığı ama tam kalem kullanımının da olduğu görülür. İkinci usulde ise ilk harfin hareketi devam ettirilerek sad harfiyle bütünleştirilir. Bu yazım biçiminde geçiş her zaman tam kalemlemdir. 19. yüzyılda sad harfinin diğer harflerle birleşmesi esnasında, ilk harften sad harfine geçiş daima bir süreklilik halindedir. Bu süreklilik, yarım kalemle olmak üzere çeşitli tahrir biçimleri doğurmuştur. Şefik Bey, be harfinden sad harfine daha başlangıçtan yarım kalemle yazılan bir bağlantıyla geçmiştir. Sad harfine geçiş çok kavisli ve incedir. Benzer bir yol izleyen Sami Efendi de sad başlangıcı ile önceki harfle birleşim noktasını, sad harfinin mebd'e' noktasına sağa doğru meyil vererek bütünleştirmiştir. İzzet Efendi, sad harfine ait dişi, başın dışına alarak diğer yazı cinslerindeki benzer bir birleşim tarzını kullanmıştır. Ferid Bey ise önceki harfi sad harfine bağlarken tam kalemle belirgin ve bütüncül, aynı zamanda süreklilik halindeki bağlantı şeklini kullanmıştır. Tüm bu birleşim biçimleri, aynı formun farklı yorumlanış şekilleri olarak görülebilir (Şekil 96).



Şekil 96- Ortada sad harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyılda yazılan levhalarda öncelikle sözü edilen birleşim usulleri kıyaslandığında Şekil 97’te Halim Efendi’nin ikinci usule, diğerlerinin ise ilk usule örnek olduğu görülür. Ahmet Süreyya Efendi sad harfine geçişte sülüsteki gibi tam kalemle ve sad harfiyle bütünleşen bir üslup kullanmıştır. Ali Alparslan ise yarım kalemle yazdığı birleşim kısmını sad harfine ilk dişten tutturmuştur. İsmail Hakkı Efendi, yarım kalemle yazdığı birleşim kısmını ikinci dişe bağlamış, sad harfini münferit yazımındaki gibi başlatmıştır. Kâmil Akdik, yarım kalemde daha kalın yaptığı birleşimi sad harfinin mebde’ noktasına tutturmuştur. Ancak bu, ikinci tip birleşime örnek değildir. Harf örnekleri arasında benzerlikler olsa da hepsinin çok bariz bir üslup farkıyla yazıldığı aşikardır (Şekil 97).



Şekil 97- Ortada sad harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Halim Efendi (MHÖ17), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 5. Kâmil Akdik (KA2).

Sad harfi sonda yazıldığında ortada ve başta yazımlarının karması niteliğindedir. Dişler kaybolurken ilk harf, başın altından sad harfine birleşir. Sad harfinden sonra bir

harf bulunmaması dolayısı ile çanak tabii şeklini alır. Birleşen harf, başın altından yine üslup farkına göre yarım veya tam kalemle bitişir.

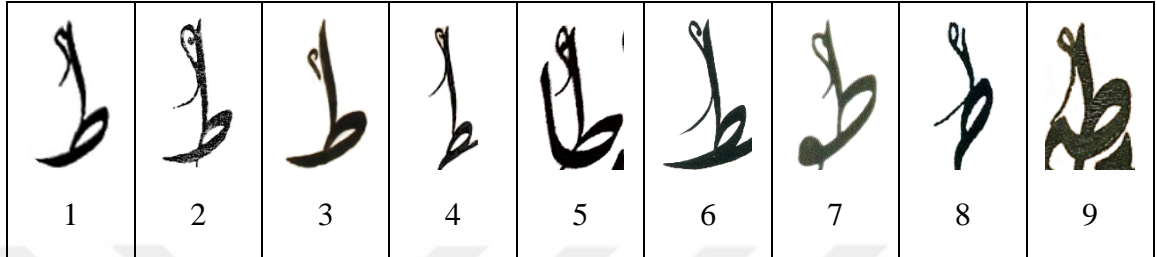
Ölçünün hat sanatında ana kaidelerden olduğundan daha önce bahsedilmişti. Bu çerçevede konuyu açıklayıcı bir örnek olarak, tı harf başının gözü, sülüs kaleminde bir nokta olarak tarif edilir ve daima bu ölçüde yazılır. Celî dîvânîde ise farklı elden çıkan tüm tı harflerinin gözü, çok değişik ölçülerdedir. Bu değişim hem yükseklik hem de genişlik olarak kendini göstermektedir. Önceki harflerde sıkça değinilen eğim konusu da burada bir birliktelik niteliğine kavuşmamıştır. Tı başları sad başları ile kıyaslandığında tıpkı sülüs hattındaki gibi tı harflerinin umumiyetle daha geniş şekilde yazıldığı görülebilmektedir. Dîvânî hattında aynı yazılan ve celî dîvânî hattında da aynı kabul edilebilen bu iki harf başında küçük de olsa fark olduğu sezilebilmektedir. Hamid Aytaç'ın sad ve tı başları arasında nispi bir genişlik farkı olsa da başlangıç çizgisinin ikisinde de aynı uzunlukta olduğu, yalnız alt çizginin eğim farkından doğan bir farkın oluştuğu görülebilir. Sami Efendi'nin sad ve tı başlarında ise tı başının iç boşluğunun daha uzun olduğu ve mebdde hareketinin yatay başlayışıyla ortaya çıkan bu sonuç çerçevesinde aralarında bir ayrım gözetildiği düşünülebilir (Şekil 98).



Şekil 98- (1 ve 2) Hamid Aytaç'a ait sad ve tı harfleri (HA1; HA10) ile (3 ve 4) Sami Efendi'ye ait sad ve tı harfleri (SE1).

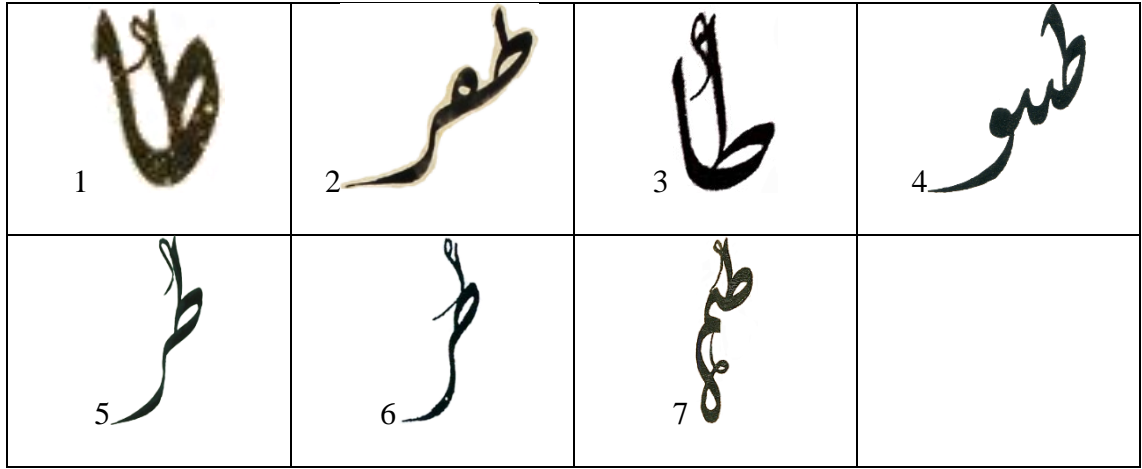
Tı harfinde çok çeşitli şekillerde ele alınmış olan baş, her hattatta değişken bir boyuttadır. 19. yüzyıl örnekleri olan Sami ve İzzet Efendilere ait iki harf, gözlerin boyundaki fark dışında baş kısmında benzeşmektedir. Sami Efendi, elif kısmını sola daha meyilli tarzda yazmıştır. 20. yüzyıl örneklerinde üslup olarak benzeyen başka harfler de görülmektedir. Kâmil Akdik bu bağlamda harfi diğerlerine göre küçük bir boyda yazmıştır. Tı harfi, Ahmet Süreyya Efendi'de oldukça sade ve takribi bir noktalık eğimi ile yatay bir düzlemedir. Harf başı çoklukla sivri bir hatla yazılmışken Ahmet Süreyya Efendi, Aziz Efendi ve Kâmil Akdik bundan müstesnadır. Birbirine benzer yapılarıyla

Emin Barın'ın harfi daha uzun bir yapıdadır. İsmail Hakkı Efendi, harfi hayli dik bir eğimle yazmıştır. Tı harflerinin eliflerine bakıldığında, uzunluğun değişken olması tabii bir durum ise de zülfelerin büyük bir çeşitlilik dairesinde yazıldığı görülür. Eliflerin eğimi Hamid Aytaç hariç çoğunlukla aynıdır (Şekil 99).



Şekil 99- Tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE1), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 4. Aziz Efendi (ARE4), 5. Emin Barın (EB7), 6. Halim Efendi (MHÖ21), 7. Hamid Aytaç (HA10), 8. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 9. Kâmil Akdik (KA2).

Tı harfi diğer harflerle birleşimi esnasında başta yazıldığında, alt çizgi sonraki harfe göre bir nüans kazanmaktadır. Sonraki harf yukarıdan birleşiyorsa sülüs kaidesiyle düzünsü gelen çizgi, eğer harf aşağıdan birleşiyorsa bir se hareketi yaparak ilerlemekte ve aşağı meyletmektedir. Hattatların harfleri, harfin münferit formundaki üslupları da hesaba katılarak incelendiğinde Sami Efendi'nin tı harfi, münferit şekline göre daha dik ve ufak bir bünyeye sahiptir. Ahmet Süreyya Efendi'nin münferit yazarken yumuşak bir dönüşle yaptığı tı başını birleşimde daha keskin bir formda ele aldığı görülür. Emin Barın da kavisi keskin bir dönüşle yazsa da harfi daha yatay bir düzlemedir. Halim Efendi ise aynı yapıyı kullanmakla birlikte son derece dik bir duruşla tı harfini yazmıştır. Tı harfinden sonraki harfe geçişteki vurgu da yine en keskin olarak Halim Efendi'de görülmektedir. Hamid Aytaç, tı başının iç boşluğunu önceki örneğe göre daraltırken alt çizgide bariz bir se hareketi mevcuttur. İsmail Hakkı Efendi, örnekte Hamid Aytaç gibi tı harfinden ra harfine geçiyor olsa da harf satıra daha dik, tı başındaki boşluk daha dar ve se hareketi daha az belirgindir (Şekil 100).



Şekil 100- Başta tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ7), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 7. Kâmil Akdik (KA2).

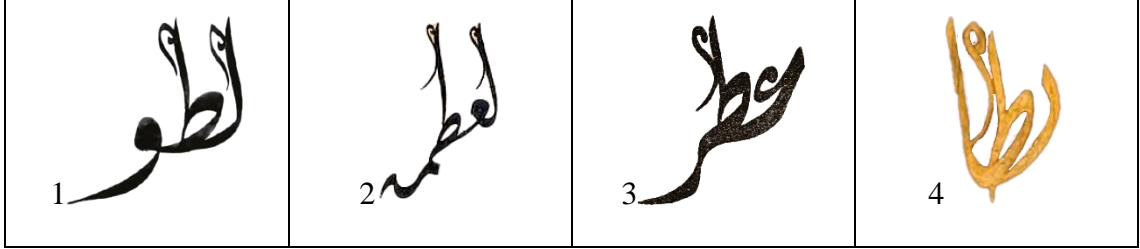
Buraya kadar işlenen harflerin genelinde görüldüğü gibi tı harfi de ortada yazılırken önceki harfe kavisli bir çizgiyle bitişmektedir. Esas yapısı ise baştaki hali gibidir. Şefik Bey'in harfi, anatomik olarak sülüs tı harfini andırır biçimde ve satıra göre yatay bir pozisyondadır. Önceki harfle yarım kalemlik ve giderek incelen bir kavisle birleşmiştir. Sami Efendi, tı harfini en dik meyille yazan hattattır. İlk harften tı harfine geçiş tam kalemle yapılmış ve iki hareket bütünleştirilmiştir. Ferid Bey de her ne kadar onunki kadar dik değilse de harfi, Sami Efendi'ye benzer üslupla yazmıştır (Şekil 101).



Şekil 101: Ortada tı harfinin anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB1).

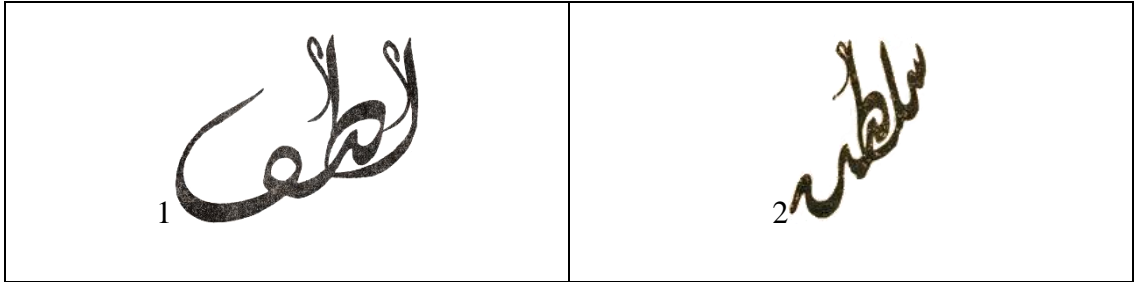
20. yüzyıl örneklerinde, önceki harften tı harfine geçişte Ahmet Süreyya Efendi, yarım kalemlik bir çizgi kullanmış ve harf başının yaklaşık üçte ikilik kısmından bağlantı kurmuştur. Süreyya Efendi'nin tı harfinde, diğer hattatlara göre göz daha geniş ve meyil azdır. Aziz Efendi ise tı harfine geçişi oldukça ince yazmış ve eğim doğrultusunda ilk harfi tı harfine bitştirmiştir. Halim Efendi, nispeten daha kalın bir bağlantı kullanmıştır. Tı harfi görece dik bir açıyla yazılmıştır. İsmail Hakkı Efendi'nin tı harfi dik bir meyille

yazılmıştır. Önceki harfi yarım kalemlik bir bağlantı ile tı harfine, harfin bitiş kısmından bağlamıştır. Tı zülfeleri, burada da bir bütünlük halinde değil, her hattatta farklı bir form almıştır (Şekil 102).



Şekil 102- Ortada tı harfinin anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE4), 3. Halim Efendi (MHÖ13), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

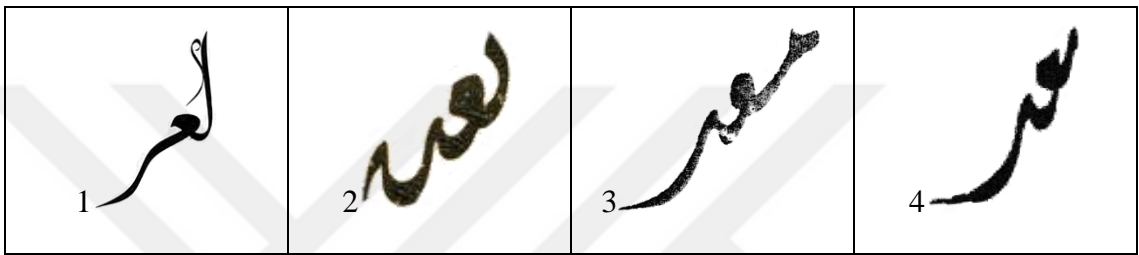
Ortada birleşen tı harfinin bir başka birleşim şekli, az kullanılmakla birlikte sad harfinin birleşimine benzer bir yapıdadır. Halim Efendi ve Sami Efendi'de örnekleri görülen bu bağlantıda önceki harf tabii bir bağlantı ile tı harfine bitişmiştir. Tı harfi sonraki harfe -ki bu umumiyetle be (veya te, pe, ya, nun vs.) bazen de fe harfidir-bağlanırken ise kavis başın içinden alınmıştır. Halim Efendi bu harekette tı başını geniş ve yatay tutarken Sami Efendi harfi dik ve dar olarak yazmıştır (Şekil 103).



Şekil 103- Tı harfinin diğer ortada birleşim şekli. 1. Halim Efendi (MHÖ9), 2. Sami Efendi (SE2).

Ayn harfinin küplü veya kuyruklu olarak münferit yazımı, cim harfiyle benzer olduğu için yukarıda anlatılmıştı. Ayn harfi ortada birleştiğinde baş kısmının aldığı şekil inceleme için önem arz etmektedir. Hattatlar arasında çok çeşitli versiyonlarda yazılan ortada ayn başı temelde iki şekildedir. Bu iki şekil, başın ilk/üst çizgisinin dış bükey veya iç bükey olarak yazılmasıyla oluşmaktadır. Temelde celî dîvânî hattının ta'lik hattından neşet ettiği hatırlanırsa dış bükey bir baş hareketi tabii görülebilir. Diğer yazım biçiminin ise yazımın tekâmül sürecinde ortaya çıkan bir yenilik olduğu düşünülebilir. İç bükey

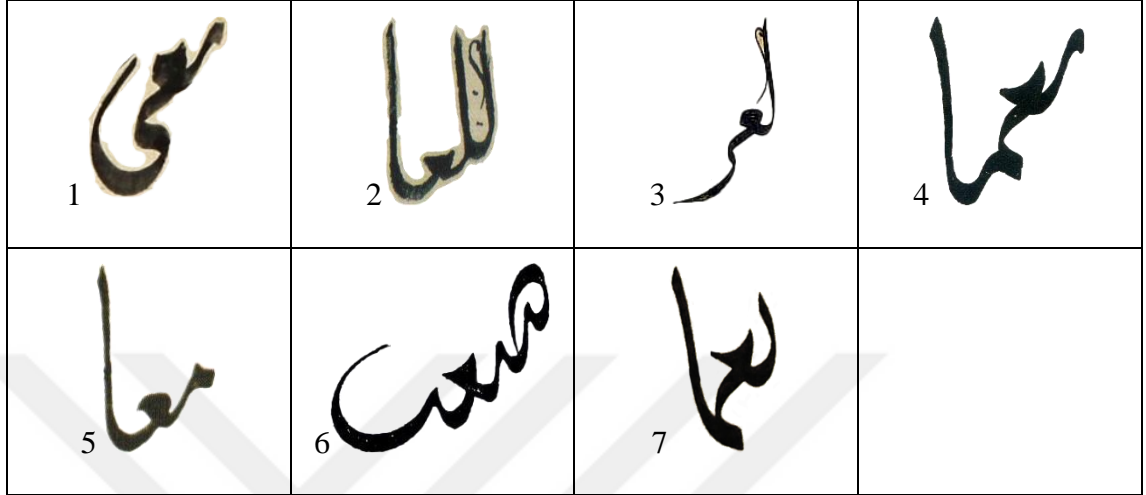
formda yazılan ayn başlarının 20. yüzyıldan sonra sık olarak kullanılması da bu görüşü güçlendirmektedir. 19. yüzyılda ise dış bükey diyebileceğimiz ayn başı daha çok kullanılmaktadır. Şefik Bey’de ayn harfi, ta’lik ayn harfine benzer şekildedir. Sami Efendi, dış bükey yazdığı harfe eğim vermiş ve harfi biraz daraltmıştır. İzzet Efendi, yine Sami Efendi ile benzer biçimde yazdığı harfi daha yuvarlak bir forma sokmuştur. Ferid Bey ise bu yüzyılda ayn başını iç bükey fakat düzüksü bir şekilde yorumlamıştır (Şekil 104).



Şekil 104- Ortada ayn harfinin yazılışı. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

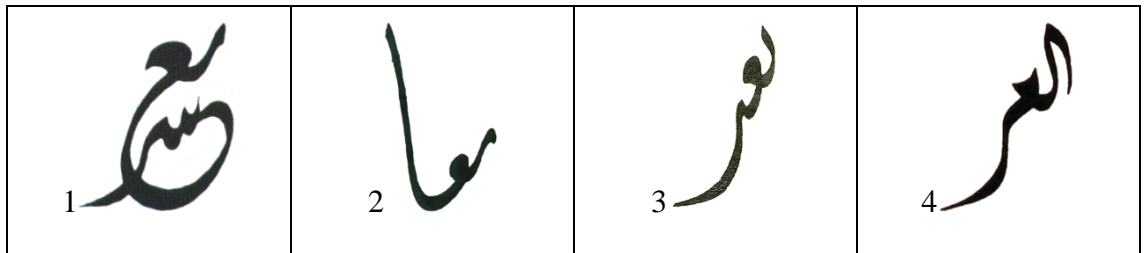
Sonraki yüzyılda yazılan ayn harfleri, yukarıdaki açıklama bağlamında ele alındığında; Ahmed Süreyya Efendi, Ali Alparslan, Halim Efendi, İsmail Hakkı Altunbezer ve Kâmil Akdik’in içe kıvrılan ayn başını kullandıkları görülür. Aziz Efendi, Hamid Aytaç ve Sami Efendi ise ayn başını dış bükey formda yazmaktadır. Elbette bu gruplama yeterli olmayıp harflere detaylıca bakılırsa, form aynı olsa da anatomide yer alan farklılıklar daha çok ortaya çıkmaktadır. Bir diğer husus ise önceki harften ayn harfine geçişlerde yine kalem tam, yarım veya daha ince kullanılarak bir ayırım daha doğmaktadır. Ahmed Süreyya Efendi iç bükey yaptığı ayn başında kalem köşelerini belirgin bir surette yazmıştır. Aynı karakterdeki diğer ayn başlarına göre harf dar bir ölçüdedir. Ali Alparslan’ın ayn başı ise hocası Halim Efendi ile benzer yapıdadır. Aralarında eğim farkı bulunmaktadır. Bununla birlikte Alparslan önceki harften ayn harfine geçişi oldukça ince yaparken Halim Efendi harfleri, kalemin yaklaşık üçte ikisi kalınlığında birleştirmiştir. Aziz Efendi dış bükey yazdığı harfini satıra paralel bir açıda ele almıştır. Hamid Aytaç’ın ayn başında ta’lik ayn harfini andıran bir yapı bulunur. O da harfi, Aziz Efendi gibi satıra paralel bir açı ile yazmıştır. İsmail Hakkı Efendi’nin ayn başı ise üst kısmı neredeyse düzleşerek ters bir üçgeni andırmaktadır. Kâmil Akdik,

harfini Halim Efendi'ye benzer fakat biraz dar, biraz da sivri bir bünyeye yazmıştır (Şekil 105).



Şekil 105- Ortada ayn harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ18), 5. Hamid Aytaç (HA11), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Aynı hattata ait ayn harflerine bakıldığında ilginç sonuçlar çıkmaktadır. Öncelikle Hamid Aytaç, her ne kadar ayn başlarını her zaman dış bükey formda yazsa da farklı metinlerde harf anatomisinde önemli farklar doğduğu görülür. Bir yazısında ayn başı ta'lik benzeri ve geniş bir yapıda iken başka bir yazısında ayn başı daralmış ve daha toplu bir hal almıştır. Bir diğer önemli farklılık Kâmil Akdik'te kendini göstermektedir. Yazılarından birinde harfi dış bükey ve çok dik bir eğimle yazan hattat, başka bir yazısında iç bükey formu kullanmış ve eğimi azaltmıştır (Şekil 106). Yukarıda işlenen tümel örneklerde Akdik'in ayn harfi daha keskin hatlarla yazdığı görülmüştü (Şekil 105). Ayn harfi sonda yazıldığında baş kısmı buraya kadar anlatılan özellikleri taşıırken bitişi küp veya kuyrukla olmaktadır.



Şekil 106- Aynı hattata ait ayn başlarının kıyası: 1 ve 2 Hamid Aytaç (HA9; HA12), 3 ve 4 Kâmil Akdik (KA1; KA2).

Münferit yazımı celi dîvânî hattına özgü orijinal bir yapıda olan fe harfi, diğer hat cinslerindeki fe harflerinden oldukça farklı bir anatomiye sahiptir. Bu haliyle bilmeyenler tarafından okunması oldukça güç kabul edilebilir. Baş kısmı, sülüs cim harfinin başta yazılışlarına benzer şekildedir. Daha sonra sağa doğru bir gidiş çizgisi vardır ki bu hareketin eğimi, hattatlar tarafından bazen düz, bazen çokça dik veya ortada bir meyille yazılmaktadır. Üçüncü hareket olarak geniş bir çanak yapılmaktadır. Takribi beş nokta genişliğinde olan bu çanağın yüksekliği yine elden ele değişiklik göstermektedir. Fe harfinin 19. yüzyıl örnekleri olarak Sami Efendi çanağı, daha düzüksü ve yatay bir inişle yazmış, sülûsan noktasından nispeten keskin bir dönüş yapmıştır. Buna mukabil İzzet Efendi ise baş kısmını belirgin bir tarzda kısa ve yüksek yazmış, görünümünü başta fe harfinin baş anatomisine yaklaştırmıştır. Çanak takribi üç nokta olarak dar yapılmıştır. 20. yüzyılda Halim Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'nin harflerinde iniş daha dik yazılmış ve dönüş oldukça yuvarlak karakterli olmuştur (Şekil 107).



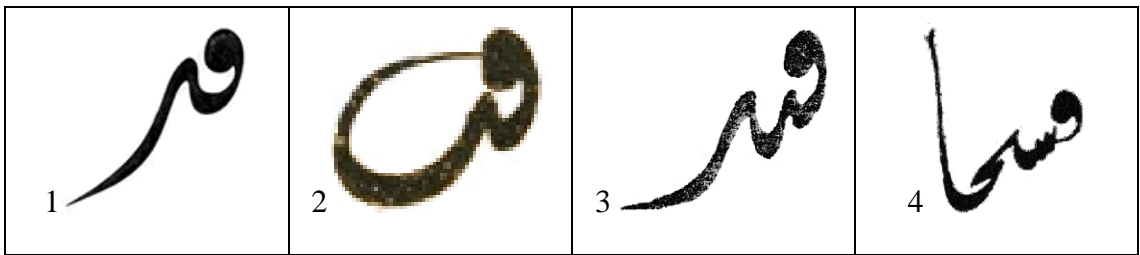
Şekil 107- Münferit fe harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Halim Efendi (MHÖ19), 4. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3).

Bir kez de Halim Efendi'nin kendi fe harfleri birbiriyle kıyaslandığında yatay ve düzüksü olan baş kısmını daha çok yuvarladığı ve neredeyse başta yazılan fe başına yakın bir formda yazdığı görülür. İsmail Hakkı Efendi'nin iki harfi arasında da bariz bir ölçü farkı görülmektedir. Zerendud yazılı fe harfinin başı daha kısa ve çanak genişken, diğer yazısında baş çizgisi uzamış ve çanak daralmıştır (Şekil 108).



Şekil 108- Aynı hattata ait fe harflerinin kıyası. 1. Halim Efendi (MHÖ19; MHÖ8), 2. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3; İHA4).

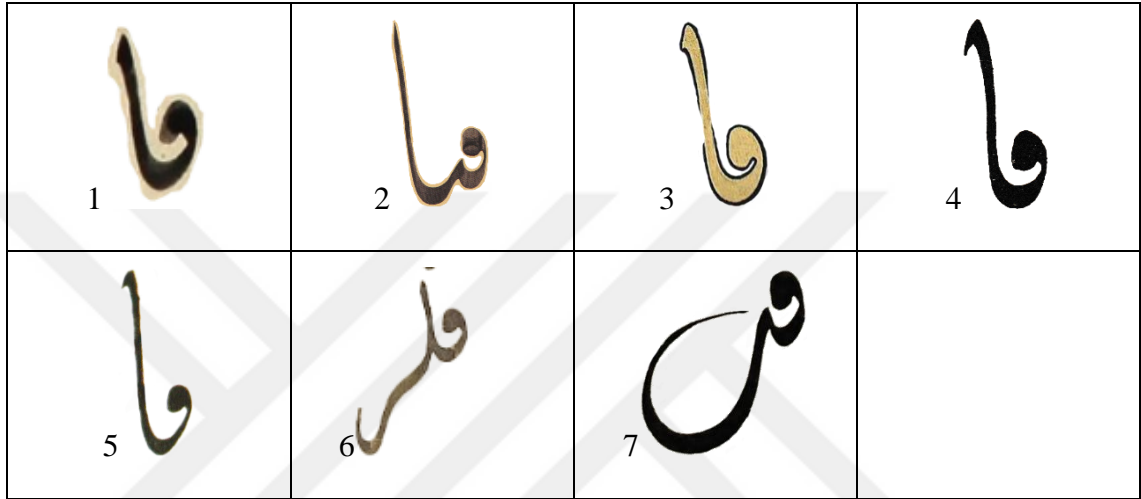
Tüm yazılarda başta ve ortada anatomisi en çok değişkenlik gösteren harflerden olan fe harfi, celî dîvânî hattında tüm hattatlarda birbirine en çok benzeyen harflerden biridir. Fe harfi başta yazıldığında münferit yazımındaki çizgisel baş hareketi kaybolarak vav veya kaf başına benzer şekilde yazılmaktadır. Fe başında hattatlar arasında göze çarpan ilk olgu, mebde' hareketinde kalemin hareket sahasıdır. Şefik Bey'de baş kısmı oldukça yuvarlak karakterlidir. Kalem tam bir daire biçiminde hareket etmektedir. Baştan, sonraki harfe kadar olan çizgi de yine yuvarlak karakterlidir. Sami Efendi, sonraki harfi oldukça dar bir alanda, başın hemen altında birleştirmiştir. Baş kısmı ise yuvarlaktan ziyade üçgenimsi bir yapıdadır. İzzet Efendi, baş kısmında çeneyi öne doğru çıkarmış, diğer harfe düz ve keskin hatlı bir hareketle geçmiştir. Ferid Bey, Sami Efendi'den daha dik bir açıyla durmakla birlikte baş kısmını benzer bir formda yazmıştır. Sonraki harfe geçiş ise hayli ince bir çizgiyle yapılmıştır (Şekil 109).



Şekil 109- Başta fe harfinin yazılışı. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

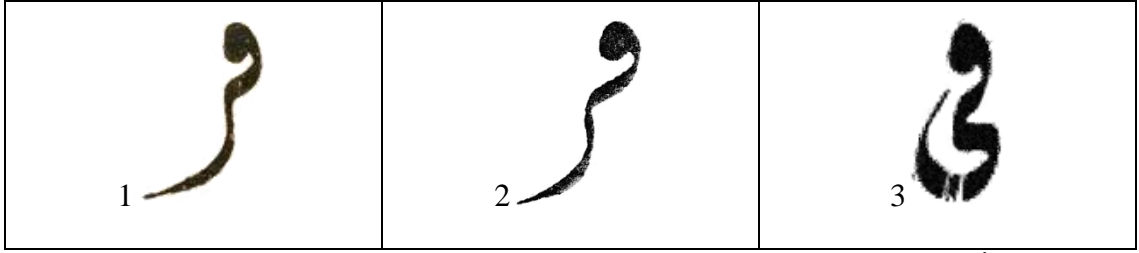
20. yüzyıl örneklerinde Ahmet Süreyya Efendi, kalemi kendi etrafında dar bir çevrede döndürerek çene kısmını bariz bir şekilde belirtmiştir. Diğer harfe geçişte başın altında bir miktar boşluk bırakmıştır. Yukarı dönüş ise nispeten keskindir. Ali Alparslan, başı dairevi bir üslupla ele almış, dengeli bir dönüşle harfi yazmıştır. Diğer harfe geçişte ileri doğru eğimli bir hareket yerine daha yuvarlak bir hareketle kalemi ilerletmiştir. Aziz

Efendi'de de çene mübalağaya kaçmadan yine belirgin şekildedir. Fe başı ise öne doğru eğimlidir. Baş altında boşluk neredeyse kapanmış, sonraki harfe yuvarlak karakterli bir dönüş yapılmıştır. Hamid Aytaç'ın fe harfinde çene kısmı sivrilmiş, diğer harfe geçişte başın altında geniş bir boşluk bırakılmıştır. Kâmil Akdik fe başını eğimle yazmıştır (Şekil 110).



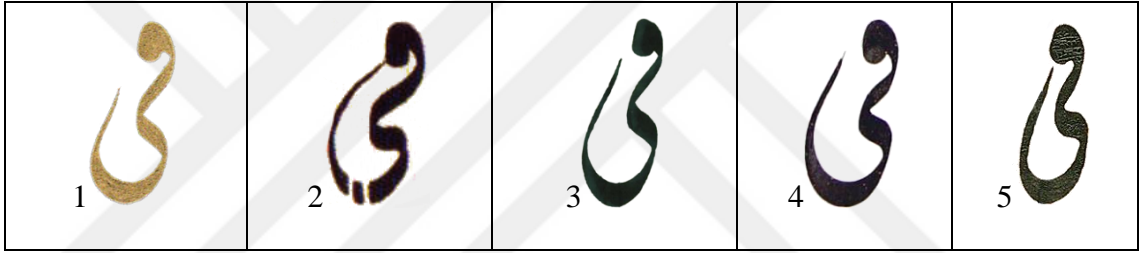
Şekil 110- Başta fe harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan, 3 (AA5). Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ84), 5. Hamid Aytaç (HA8), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA5), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Fe harfinden sonraki harf aşağı yönde devam ediyorsa birleşim şekli değişmektedir. Fe başından sonra se şeklinde aşağı uzanan bir çizgi, sıradaki harfe bağlanmaktadır. Celî dîvânî hattatları arasında bu birleşim çizgisinin en başta eğimi farklı şekillerde olmakla birlikte uzunluğu da nisbi farklar taşımaktadır. İzzet Efendi burada fe başını Şefik Bey gibi yuvarlak hatlarla yazmış, sonraki harfe geçişi uzunca yapmıştır. Sami Efendi, baş kısmında üslubunu korurken geçişi kısa tutmuştur. Ferid Bey ise önceki örneklerde yuvarladığı baş kısmını burada üçgenimsi tarzda yazmış ve sonraki harfe en kısa geçişi yapmıştır (Şekil 111).



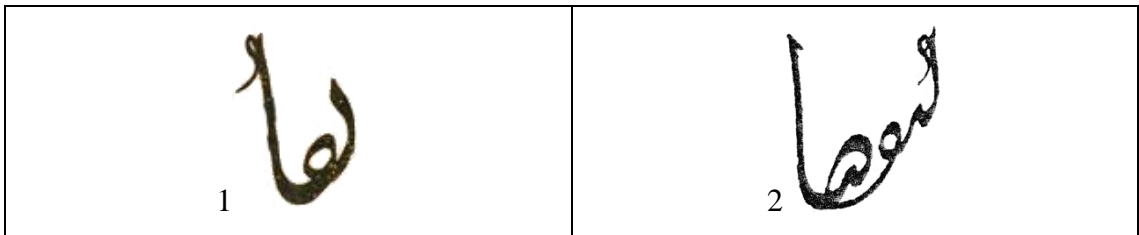
Şekil 111- Başta fe harfinin aşağı yönlü birleşimi. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB1).

Sonraki dönem hattatları cephesinden önceki yüzyıla dair ilk fark, diğer harfe geçişte eğimin artmasıdır. En yatay geçiş çizgisi Halim Efendi'dedir. Kâmil Akdik ise oldukça dik bir eğimle geçiş yapmıştır. Diğer örnekler Kâmil Akdik'e yakın tarzdadır. Fe başlarına bakıldığında ise ortak bir üslup görülmektedir (Şekil 112).



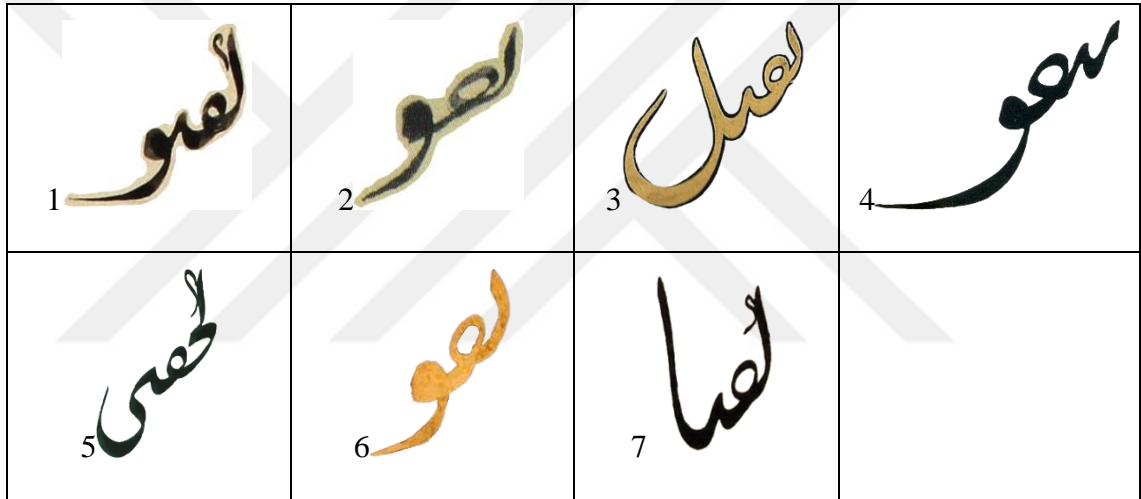
Şekil 112- Başta fe harfinin aşağı yönlü birleşimi. 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Halim Efendi (Serin, 2017: 88), 3. Hamid Aytaç (HA1), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 5. Kâmil Akdik (KA2).

Ortada yazılan fe (veya kaf) harfi hem münferit hem de başta yazılışından oldukça değişik bir bünye kazanır. Ortak özellik, harfin bu konumda yarım kalemle veya daha ince yazılmasıdır. Ta'lik hattına ait fe harfine benzeyen harf, genel olarak biraz daha sola yatık şekilde yazılır. Önceki harften fe harfine geçiş de yine yarım kalemle yapılmaktadır. 19. yüzyılda Sami Efendi ve İzzet Efendi'nin fe harfi başı arasında önemli bir fark görülmektedir. Diğer yandan İzzet Efendi, önceki harften fe harfine ve fe harfinden sonraki harfe bağlantıyı yarım kalemde daha ince olarak yazmıştır (Şekil 113).



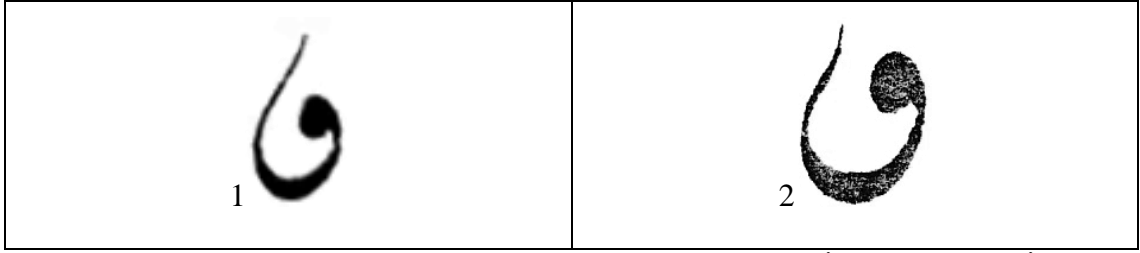
Şekil 113- Ortada fe harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1).

20. yüzyılda ise Ahmed Süreyya Efendi'de fe başı daha küçük ve kalınlık fazladır. Ali Alparslan'ın fe başı iki yana genişlemiş bir oval şeklini almıştır. Önceki ve sonraki harfle bağlantı da oldukça incedir. Aziz Efendi sola yatık olarak yazdığı fe harfini simetrik bir yapıda yazmıştır. Göz nispeten küçüktür. Halim Efendi'nin fe başında sola doğru hareket uzun ve dönüş keskindir. Harf başı daha belirgin ve göz büyüktür. Hamid Aytaç'ın fe harfi daha dik bir konumda ve güzel he harfini andıran bir bünyededir. İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik'in fe harfleri birbirine benzer yapıda iken Akdik harfi çok ince yazmıştır (Şekil 114). Fe harfi sonda yazıldığında birleşim, ortadaki şekli gibidir. Bitişi ise münferit halindeki çanakla yapılmaktadır.



Şekil 114- Ortada fe harfinin yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ20), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Elifbada fe harfinden sonra gelen kaf harfinde başta ve ortada yazılış, fe harfi ile aynı şekildedir. Ancak kaf harfi münferit ya da sonda yazılırken fe harfinden farklıdır. Bu yazılış biçiminde anatomisi, müdevver vav harfi ile aynı yapıdadır. Bu sebeple kaf harfinden bahsetmekle müdevver vav harfinden de bahsedilmiş olacaktır. Kaf veya müdevver vav harfi, 19. yüzyıl örneklerinde benzer biçimdedir. Çanaklar yaklaşık iki buçuk nokta genişliğinde ve kavis sülûsan noktasındadır (Şekil 115).



Şekil 115- Kaf harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (SE1), 2. İzzet Efendi (MİE2).

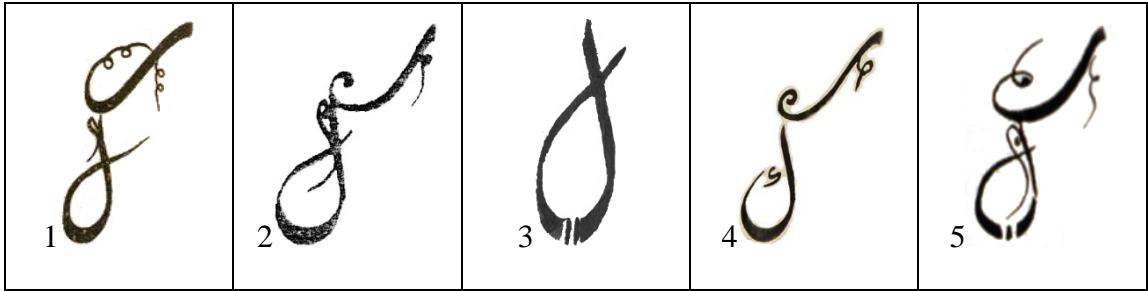
Kaf (veya müdevver vav) harfinin 20. yüzyıl örneklerine bakıldığında 19. yüzyıldaki üslup birliği görülmez. Alparslan'ın harf çanağını dar ve derin yazdığı görülür. Harfin dik bir duruşu vardır. Hamid Aytaç, harfte çanağı ortalama boyutta yazarken en alt kısımdan yukarı kıvrılıştta sert bir dönüşle ilerlemiştir. İsmail Hakkı Efendi, harfi sağa yatık ve yuvarlak bir formla yazmıştır. Harf başında çene belirgin bir çıkıntıya sahiptir. Akdik'in harfinde baş öne meyilli iken aşağı iniş nispeten kalın yapılı ve dönüş dardır. Harfin makta' kısmı başa oldukça yaklaşmıştır. Çanak dönüşleri umumiyetle sülüsan noktasından yapılmıştır (Şekil 116).



Şekil 116- Kaf harfinin anatomisi. 1. Ali Alparslan (AA2), 2. Hamid Aytaç (HA1), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 4. Kâmil Akdik (KA2).

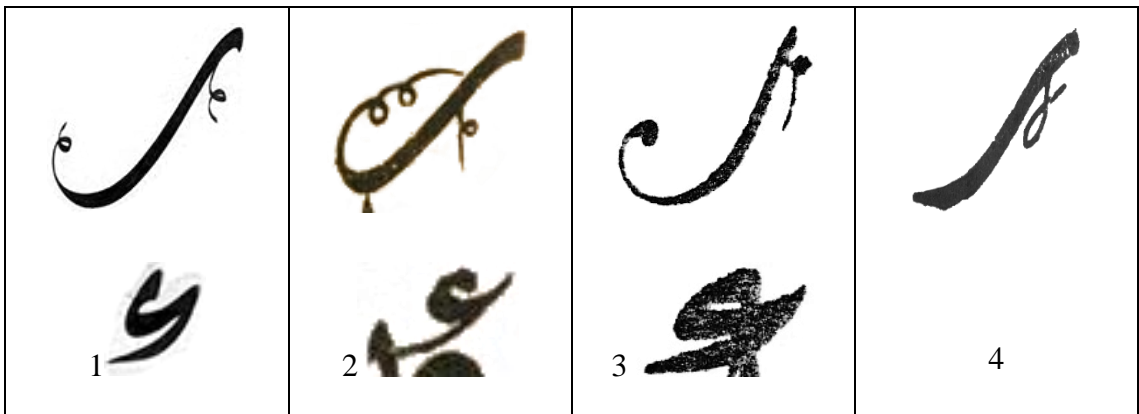
Kef harfine gelindiğinde incelenecek geniş bir sahayla karşılaşılır. Zira bazen zorunlu bazen tercihe bağlı çeşitli birleşimlere sahiptir. Kef harfi, lam harfinin de birleşim şekillerini içerir. Münferit kef (veya lam) harfi, elif harfine eklenen bir çanağın makta kısmının gövdeyi keserek uzaması biçiminde yazılır. Zülfe her zaman kullanılmamıştır. Örneklerde çanak kısımlarının değişkenliği görülebilmektedir. Bununla birlikte İzzet Efendi ve Halim Efendi'nin kef harfleri benzer bir bünye taşır. Ancak İzzet Efendi kef serenini çok uç bir noktadan koymuştur. Ferid Bey, kef harfini dik ve dar olarak yazmıştır. Sami Efendi ise harfi tok yazmış, çanağı da diğerlerine göre dar tutmuştur. Seren, müdevver ra harfine yakın bir bünyededir. Ahmed Süreyya Efendi'de kef harfinin son ucu gövdeyi kesmemiş, araya bir mühmel kef harfi koyulmuştur. Seren, gövdeye dengesiz

bir biçimde iliştilmiştir. Halim Efendi'nin kef harfi daha eğimlidir. Elif ince yapılı ve zülfelidir. Seren, sona doğru incelerek gelmiş ve denge noktasından gövdeye dokunmuştur. (Şekil 117).



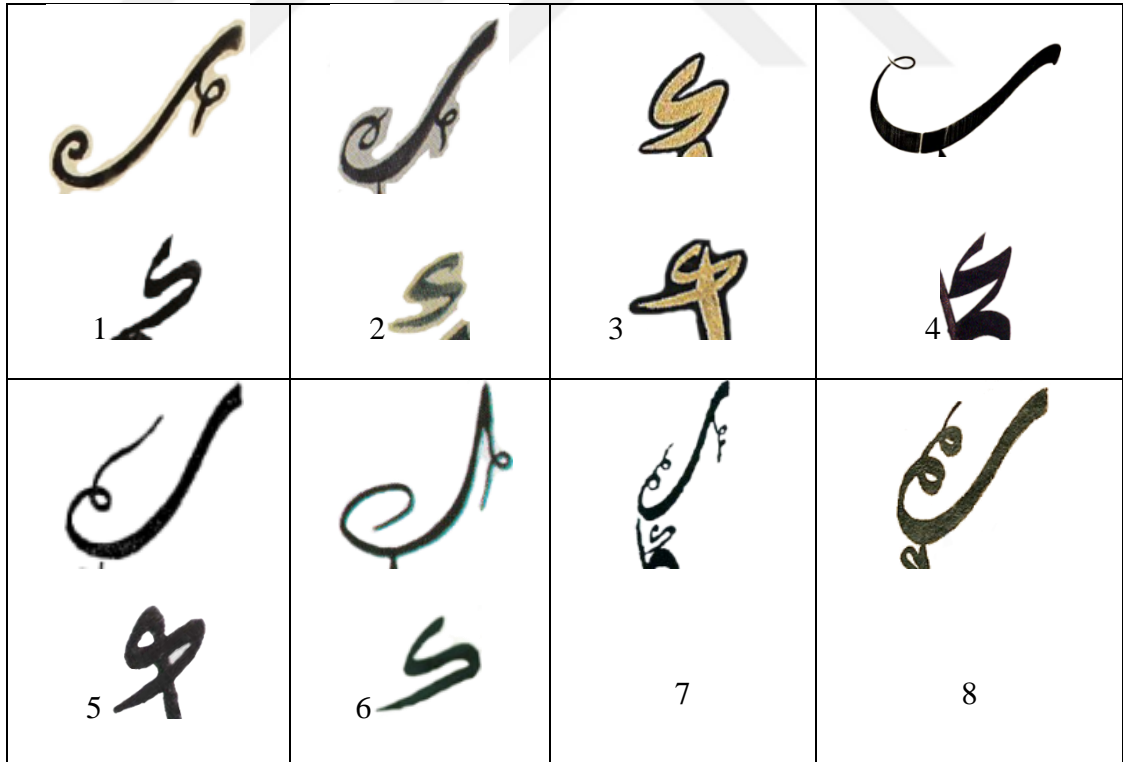
Şekil 117- Kef harfinin yazılışı. 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE3), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB2), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 5. Halim Efendi (Serin, 2017: 81).

Kef serenleri çok fazla biçime sahip olmaları dolayısıyla ayrıca incelenebilir. Kef sereni, temelde iki ayrı formdan oluşmaktadır. Biri küçük diğeri daha büyük boyutta olan serenlerden küçük olan sıklıkla istifin içinde kullanılırken büyük seren, istifin dışında kalacak şekilde tercih edilmektedir. Büyük seren, umumiyetle tam kalemle yazılır. Şefik Bey'de serenler çok düzenli bir yapıdadır. Sami Efendi, büyük sereni daha dar yaparken küçük serende en farklı örneği de ortaya koyar. Küçük serende alt kısmı ince şekilde yazan hattatın sereni hemzeyi andırmaktadır. İzzet Efendi dik ve ince bir formda yaptığı büyük serene karşılık küçük sereni basık bir yapıda yazmıştır. Ferid Bey'in sereni ise dik bir inişe sahip olmakla birlikte son kısmı bir yarım kalmışlık halindedir (Şekil 118).



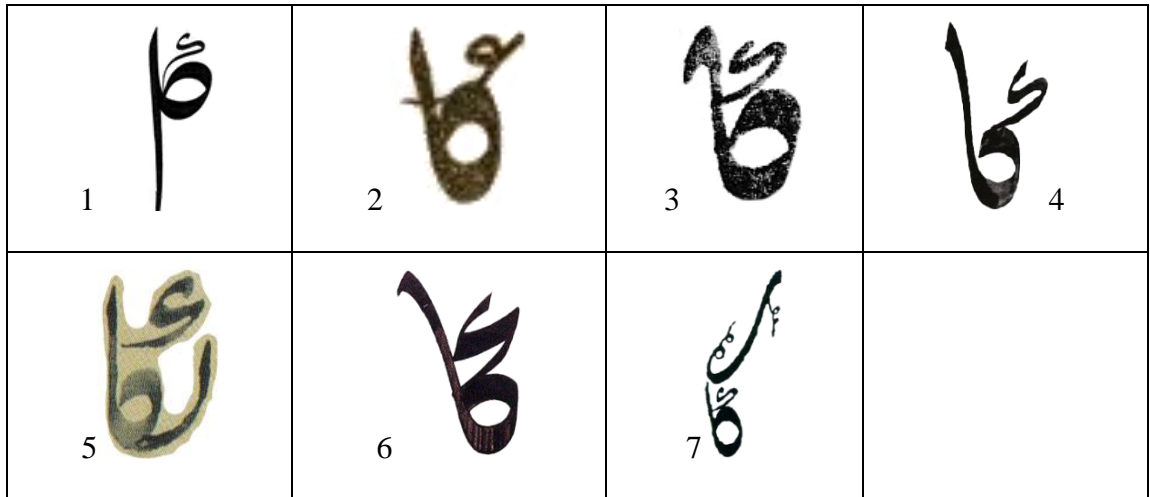
Şekil 118- Kef serenlerinin anatomisi: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1; MİE2), 4. Ferid Bey (FB2).

Büyük serenin genellikle tam kalemle yazıldığı bilgisine karşılık buna aykırı bir örnek, Hamid Aytaç'ın stilize ettiği serendir. 20. yüzyıl örneklerinde serenlerin hemen hepsi birbirine yakın bir eğimde iken Emin Barın sereni daha yatay, İsmail Hakkı Efendi ise oldukça dik surette yazmıştır. Serende kullanılan tezyini hareketler çok çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Serenler bir kısım özellikleri ile birbirinden ayrılırlar da hepsi aynı oran üzerinde ve sülüs kaidesine muvafık olarak yazılmıştır. Küçük seren de kendi içinde ikiye ayrılabilir. İlk şekli ile kef harfinin üstüne konulmaktadır. İkinci olarak ise kef harfi ile bütünleşik şekilde yazılabilmektedir. Bu iki biçime örnek Aziz Efendi'nin serenleri olabilir (Şekil 119.3). Küçük serenlerde de en başta meyil farkı göze çarpar. Hattatlar küçük sereni daha yumuşak kavislerle yazmışken Emin Barın keskin bir biçimde sereni yorumlamıştır. Genellikle celî dîvânîde küçük serenler kendine özgü bir anatomideyken Hamid Aytaç'ın sereni mühmel kef harfine büyük benzerlik taşır. İsmail Hakkı Efendi'nin ise kef serenlerinde büyük ve küçük olanı sıklıkla bir arada kullandığı dikkat çeken bir başka olgu olarak not edilmelidir (Şekil 119).



Şekil 119- Kef serenlerinin anatomisi: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1; ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3; EB13), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2).

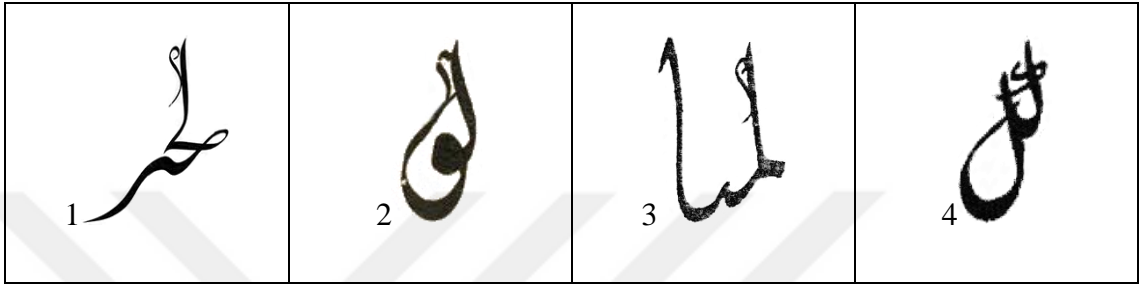
Serenden sonra kef harfinin kelime içindeki hallerine bakıldığında öncelikle kendine has bir anatomik oluşumdan söz edilmelidir. Kef harfi başta veya ortada kendinden sonra elif, lam gibi dik bir harfe birleşiyorsa yapısal olarak yeni bir form kazanır. Yuvarlak biçimde yazılan bu yeni formda harf, güzel he harfini hatırlatır. Ancak bu anatomik benzerlik dışında hattatlar arasındaki üslup farkı hemen sezilmektedir. 19. yüzyılda Şefik Bey, kef harfini geniş bir dairevi hareket olarak yapmıştır. Sami Efendi ise güzel he harfini çok andıran bir yazımla kef harfini oldukça toplu bir biçimde yazmıştır. 20. yüzyılda Ahmet Süreyya Efendi, harfin başlangıç çizgisini yukarıdan aşağı doğru getirerek elif harfiyle arasını açık tutmuş, kef harfini oval bir yapıda yazmıştır. Ali Alparslan da harfi üstten elif harfine birleştirmemiş olsa da ilk hareket aşağıdan yukarı doğrudur. Buradan aşağı dönüş daha serttir. Emin Barın, harfi keskin bir karakterle kendine münhasır bir surette yapmıştır. İsmail Hakkı Efendi, elif harfine bitiştiği başlangıç hareketinden sonra yukarı geniş bir yay çizmiş ve aşağı daha derin bir inişle en geniş yapılı kef harfini yazmıştır. Umumiyetle keflerde tek seren kullanılırken İsmail Hakkı Efendi serenle birlikte sülüs hattındaki gibi bir mühmel kef harfi de eklemiştir (Şekil 120).



Şekil 120- Kef harfinin başta, dik bir harfle birleşimi: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 3. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Emin Barın (EB11), 7. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA4).

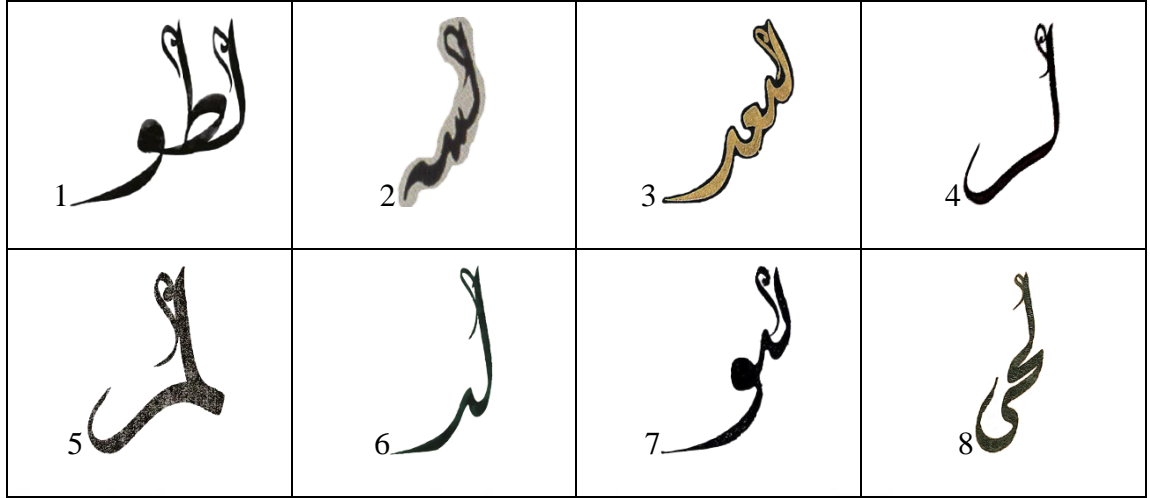
Kef harfi diğer harflere başta birleşirken lam harfiyle aynı anatomiye sahiptir. Aralarındaki fark, seren eklenmesidir. Yapısı elif harfine benzer. Kef harfi genel biçim

olarak hattatlar arasında takribi yarım noktalık bir eğimle yazılmıştır. Şefik Bey, kef harfini oldukça dik bir biçimde yazmıştır. 19. yüzyıl örnekleri içinde en eğimli örnek Sami Efendi'ye aittir. İzzet Efendi ve Ferid Bey, harfi tabii addolunabilecek bir eğimde ve diğer iki hattata göre orta bir yolda yazmıştır. Sami Efendi daha önceki harf örneklerinde de olduğu gibi harfi tokça yazmıştır (Şekil 121).



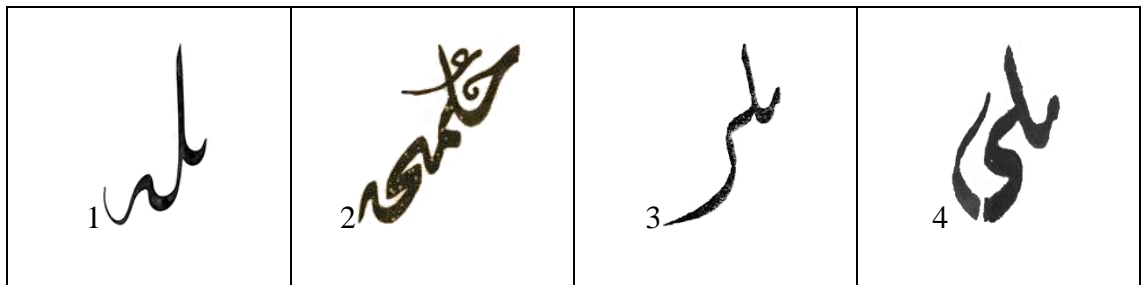
Şekil 121- Başta kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

Kef harfinin sonraki yüzyıla ait örneklerinde eğim, Emin Barın'da dik iken en eğimli şekli Aziz Efendi'dedir. Ali Alparıslan da harfi fazla eğimli yazmıştır. Zülfeler bazında ise durum, elif harfini andırır yapıdadır. Buradaki örneklerde Emin Barın, Hamid Aytaç ve İsmail Hakkı Efendi, kef harfinin boyuna göre küçük bir zülfe koymuştur. Buna mukabil Ahmet Süreyya Efendi, Ali Alparıslan ve Halim Efendi zülfeyi kef boyu ile daha orantılı bir boyda yazmıştır. Kef harfinden diğer harfe geçişte, Hamid Aytaç birleşim parçasını kalemi aşağı yönde götürerek yuvarlak bir kavisle diğer harfe bağlamıştır. İsmail Hakkı Efendi ise daha düzüksü bir birleşim parçası ile ve yine daha keskin bir dönüşle harfleri bağlamıştır (Şekil 122).



Şekil 122- Başta kef harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB7), 5. Halim Efendi (MHÖ3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 8. Kâmil Akdik (KA2).

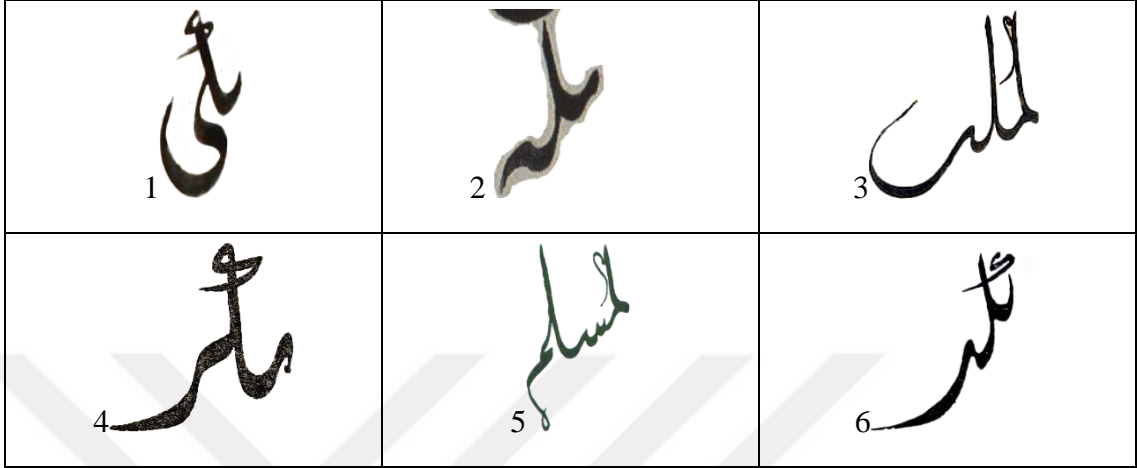
Ortada yazılan kef (veya lam) harfinde harf bünyesi değişmektedir. Başta iken celî dîvânî elif harfî biçiminde yazılan harf, ortada iken diğer yazı cinslerindeki gibi daha düz ve üst kısmı sola meyilli surette yazılır. Şefik Bey (19. yüzyıl), başta yazılış formunda olduğu gibi ortada da kef harfini oldukça dik yapmıştır. Hareket en üstte hafif sola meyletse de düzüksü bir yapı barındırır. Sami ve İzzet Efendilerde harfin se hareketi açıkça görünür olmakla birlikte sola meyli belirgin düzeydedir. İzzet Efendi ise harfi kısa, düz fakat yine sola meyilli olarak yazmıştır (Şekil 123).



Şekil 123- Ortada kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyıl örnekleri içinde Ahmet Süreyya Efendi, Halim Efendi ve İsmail Hakkı Efendi, ortada kef harfini düz bir formda yazmıştır. Ali Alparslan'da se kıvrımı daha barizdir. Aziz Efendi ve Hamid Aytaç'ta ise çıkış daha düzken üst kısım daha geniş bir açıdan sola meyletmiştir. Harflerin en tepe noktasında, kalem ağzının belli olduğu

kısımında, yazan hattatın kalemi tutuş açısı da belli olmaktadır. Kalem açısı her hattatta farklar barındırmaktadır (Şekil 124).



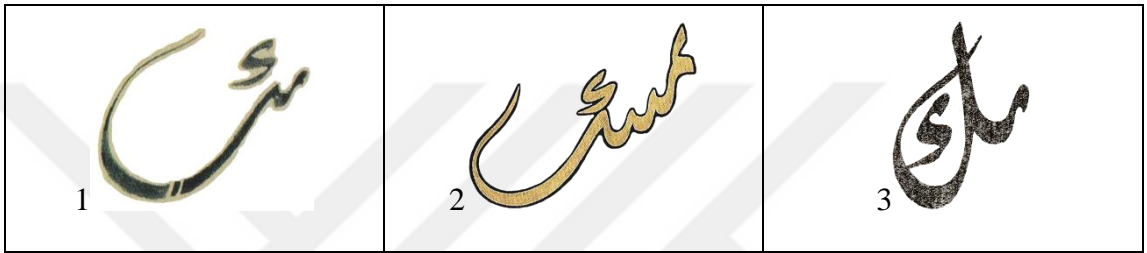
Şekil 124- Ortada kef harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA8), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1).

Sonda yazılan kef harfi iki farklı forma sahiptir. İlki münferit kef harfiyle aynı anatomide iken ikinci form, keşideli be harfinin yapısındadır. Lam harfi, kelime sonunda sadece münferit şeklinde yer almaktadır. Ancak kef harfi be harfine benzer olarak keşideli formda da kelime sonunda bulunabilir. Kef harfi, kelime sonunda münferit formuyla yer alıyorsa anatomi, ortada hali ile başlamakta ve tekil bir kef harfi biçiminde bitmektedir. Münferit forma örnek olan Şefik Bey ve Ferid Bey'in harfleri arasında genel anatomik benzerlik yalnız nisbi eğim farkında değişmektedir. Bunun yanında sonda kef harflerinin tepe noktasında kalem ağzının meyli görülmekte ve meylin dik olduğu Şefik Bey'de harfin ince, meyli daha yatay kullanan Ferid Bey'de ise harfin tokça yazıldığı görülür. Sami Efendi keşideli kef harfinde anatomiye dik ve dar yapmıştır. Bu yapı genel keşide yapısıyla çok örtüşmemektedir (Şekil 125).



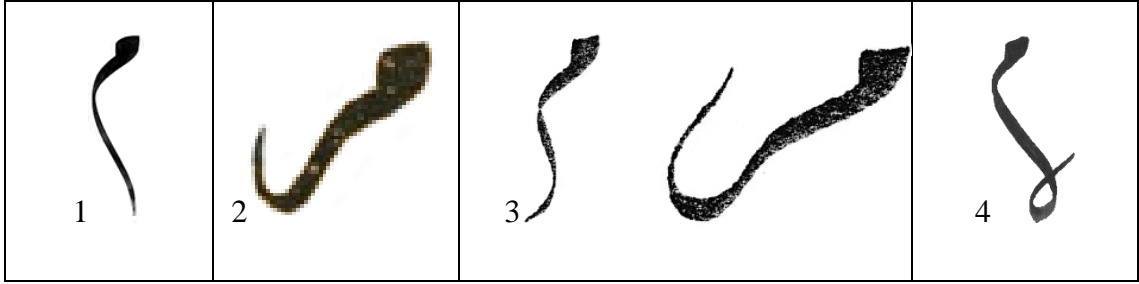
Şekil 125- Sonda kef harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Ferid Bey (FB1).

Kef harfinin kelime sonunda münferit formuyla bitişine 20. yüzyıl için örnek teşkil eden Şekil 126.3'te Halim Efendi, kef serenini harfin ortasına koymuştur. Kef harfinin çıkışını sola doğru kavisli olarak yapmıştır. Be harfi formunda yazılan sonda kef harflerinin anatomik yapısı ise be harfinde anlatılan kurallara tabidir. Buradaki iki örnekte kalem meylindeki fark görülmektedir. Ali Alparslan kalem ağzını sağa meyilli tutarken Aziz Efendi sola meyilli bir açıyla harfi yazmıştır. Bu durum iki harf arasında bariz bir kalınlık farkı doğurmuştur (Şekil 126).



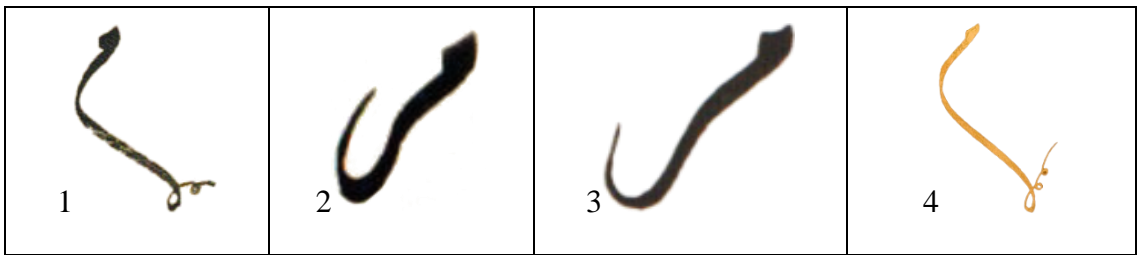
Şekil 126- Sonda kef harfinin yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA3), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ3).

Mim harfi, tekil olarak iki şekilde yazılmaktadır. Bunlar kuyruklu ve müdevver formlardır. Mim harfinde kuyruk, umumiyetle satırdan dışarı sarkıtılarak denge ve estetik sağlamak için kullanılır. Satır içinde kullanılan az da olsa kuyruklu mim harfi vardır. Müdevver formda yazılan mim harfi ise istif içinde daha çok tercih edilir. Mim başı, soldan sağa ve yukarı yönlü hafif bir kavis ile yazılan, bir nokta uzunluğundaki çizginin, altta gövdeye giden çizgiyle birleşiminden oluşur. Mim harfi, münferit yazımında aşağı yukarı benzer formlarda kullanılır. Mim başında 19. yüzyılda dikkat çeken kısım, mebd'e hareketinin, sonraki dönemlerde alışık olunan şekliyle aşağı değil yukarı doğru bir kavisle ta'lik mim harfine benzer biçimde olmasıdır. Şefik Bey ve Sami Efendi'de bariz olan bu durum, Ferid Bey'de açıkça olmasa da yakın bir şekildedir. Yalnız İzzet Efendi bu bağlamda ayrılarak mim başını aşağı meyilli biçimde yazmıştır. Kuyruklu mim harflerinde Şefik Bey kuyruğu oldukça ince yazmış, İzzet Efendi ise ince olmakla birlik daha hareketli bir görünüm vermiştir. Ferid Bey, kuyruğu kalem kalınlığı görünür vaziyette yazmıştır. Müdevver harflerde ise harfin boyu değişken olmakla birlikte Sami Efendi ve İzzet Efendi benzer bir eğim ve yukarı kaviste yarım kalem kullanmışlardır. Gövdeden kuyruğa geçişte İzzet Efendi hareketi, hayli ince olarak yazarken Sami Efendi'de üçte ikilik bir kalınlık aşıkardır (Şekil 127).



Şekil 127- Münfereit mim harfinin yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2).

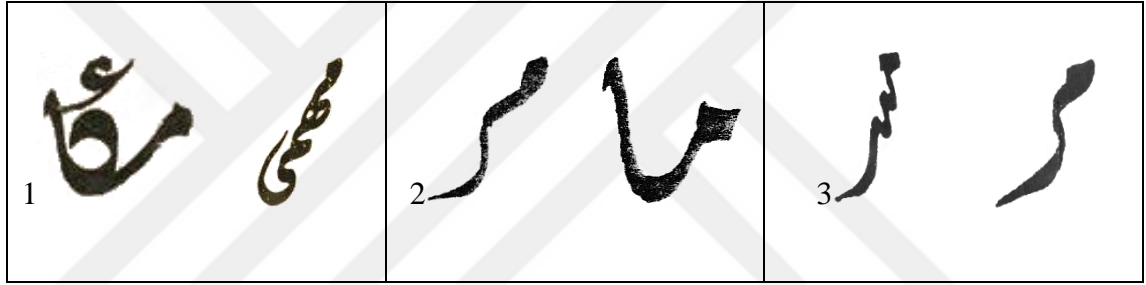
19. yüzyıl örnekleri içindeki benzerlik olgusu, 20. yüzyıl örneklerinde de kendi içinde olmak kaydıyla yine görünmektedir. Harf başları, bu dönemde birbirleri ile yakın üsluptadır. Önceki yüzyılda görülen ta'lik benzeri mim başlarına sık rastlanmaz. Harflerin boy ve eğimleri de yaklaşık bir orandadır. Daha özelden Aziz Efendi, harf başında, mebd'e kısmını gövdeye bitişirmeyerek bir aralık oluşturmuştur. Halim Efendi ilk hareketi daha düzumsü yaparken Hamid Aytaç daha kavisli yazmıştır. İsmail Hakkı Efendi, başı bir noktadan daha uzun yapmıştır. Gövde kısmında ve kuyruklu harflerde Aziz Efendi'nin harfi, kuyruğa doğru giderek incelen şekildedir. İsmail Hakkı Efendi'nin harfi ise gövdesi daha uzun ve kalınlığı belirgin surettedir. Müdevver harflerde gövde uzunlukları her hattatta farklıdır. Hamid Aytaç'a nispetle Halim Efendi, kavisli daha keskin almıştır. Son olarak kuyruğun yukarı kıvrıldığı kısımda Halim Efendi tam kalem, diğer hattatlar yarım kalem kullanmıştır (Şekil 128).



Şekil 128- Münfereit mim harfinin yazılışı. 1. Aziz Efendi (ARE4), 2. Halim Efendi (Serin, 2017: 81), 3. Hamid Aytaç (HA11), 4. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA3).

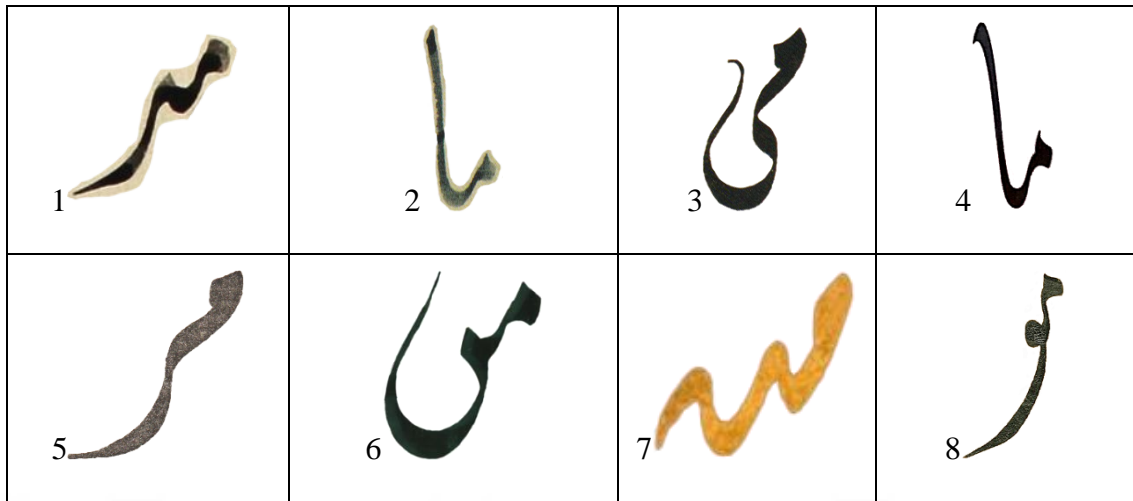
Mim harfi başta iken iki ayrı biçimde yazılabilir. Bunlardan ilki, tıpkı münfereit formunda olduğu gibidir. Bu form, her ne kadar mim harfini tüm harflere birleştirmede kullanılabilirse de sıklıkla aşağıdan birleşen harflerde tercih edilir. İkinci form ise ta'lik hattındaki mim harfinin başta yazılışına benzeyen ve yalnız yukarıdan birleşen harflerde kullanılan biçimdir. Birinci şekilde yazılan mim harfinde, hattatların münfereit formdaki

üsluplarını devam ettirdiği görülür. Ta'likten mülhem ikinci mim harfinde, harfin mebde' kısmı ve duruş açısı gibi unsurlar farklı üsluplarda birbirinden bariz şekilde ayrılır. Sami Efendi'nin her iki mim başını daha ufak bir biçimde yazdığı görülür. İlk mim başı hafif aşağı bakmaktadır. İkinci mim başında ise harfi münferit yazımından nispeten farklı kullanarak, ta'lik mim harfinden ziyade celî dîvânî üslubunda ele almıştır. İzzet Efendi, ilk mim başını daha toplu bir şekilde, diğer harfi ileri bakar vaziyette ve köşeleri belirgin olarak yazmıştır. Ferid Bey ise ilk mim başında mebde' noktasını aşağı iniş kısmının gerisine taşırmış ve iniş hareketini sağa meyilli olacak surette dikçe yazmıştır. Diğer mim başı ise hattatın münferit mim başıyla anatomik olarak aynı olmakla birlikte mim harfinin boyu kısa tutulmuştur (Şekil 129).



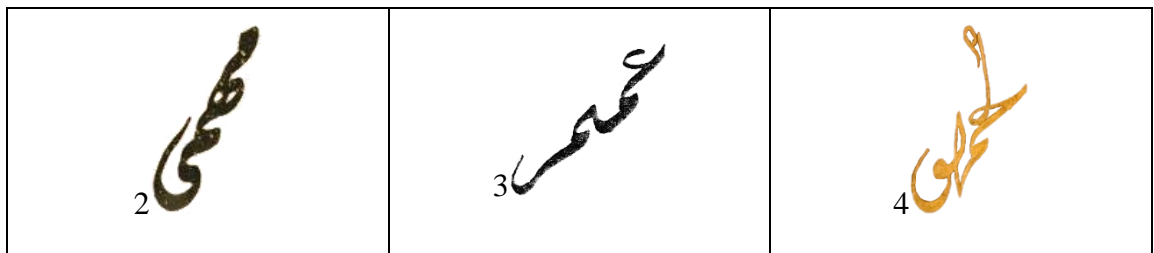
Şekil 129- Başta mim harfinin yazılışı: 1. Sami Efendi (SE2; SE3), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB2).

Mim harfi, 20. yüzyılda üslup olarak daha çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Ahmet Süreyya Efendi'nin sade biçimde, hafif eğimli ve nispeten küçük yapılı mim başına karşılık Alparslan, mebde' kısmı belirgin ve daha eğimli bir biçimde harfi yazmıştır. Emin Barın mebde' kısmını mübalağalı şekilde ortaya çıkarırken harfin geri kalanı Ali Alparslan'ın harfine benzer. Hamid Aytaç'ın mim başı da sade bir yapıdayken harfin genel yapısı daha net ifade edilmiştir. Kâmil Akdik, mim başında ortada ve kararlı bir anatomiyile harfi yazmıştır. Bununla birlikte mim başı doğrudan karşıya bakmakta ve eğimi bulunmamaktadır. Buna bağlı olarak diğer harfe geçiş, dik ve hatta sola yatık denilebilecek şekilde yazılmıştır (Şekil 130).



Şekil 130- Başta mim harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB10), 5. Halim Efendi (MHÖ12), 6. Hamid Aytac (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Ortada mim harfinde ilginç olgularla karşılaşılır. Öncelikle başta olduğu gibi burada da iki yazım şekli aynen tekrar eder. Ancak örnekler incelenirken ortada mim harflerinde birinci şekle (münferit forma benzeyen baş şekline) daha az rastlanır. Sami Efendi harfi, nispeten düze yakın bir şekilde ele alırken boyunu bir miktar kısaltmıştır. İzzet Efendi harfin yukarı meylini artırsa da Sami Efendi'ye benzer bir biçimde yazmıştır. Sami Efendi, mimden sonraki harfe geçişte gövdeyi kısa tutmuşken İzzet Efendi'nin daha uzun bir geçiş yaptığı görülmektedir. İsmail Hakkı Efendi, ilk tarza uygun olan mim harfinde baş kısmını yukarı meyilli ve bir miktar uzun olarak yapmıştır (Şekil 131).



Şekil 131- Ortada mim harfinin aşağı yönlü yazılışı: 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE2), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

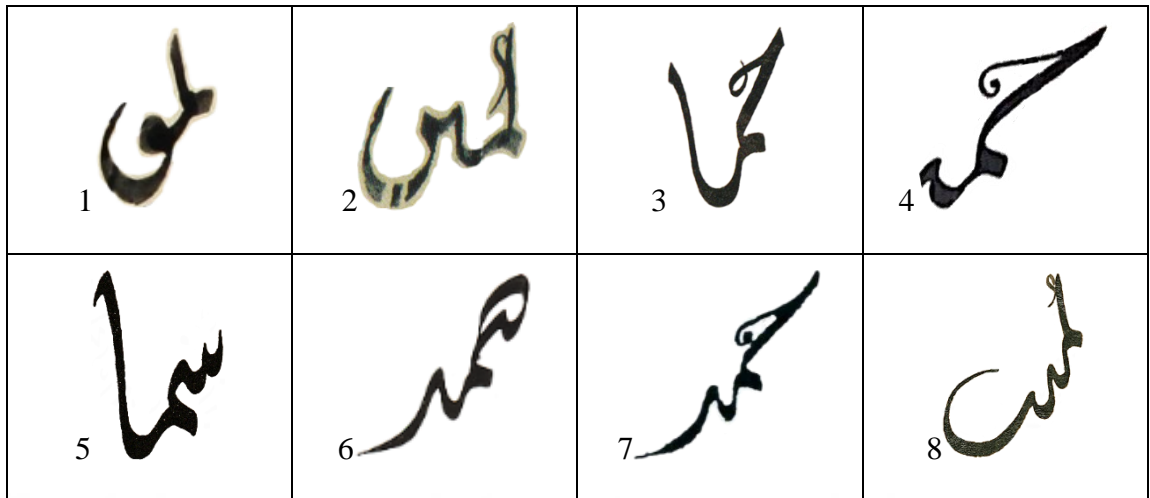
Ortada mim harfinin ikinci biçiminde dikkat çeken ilk husus, hattatların umumiyetle harfi, başta yazdıkları biçimden daha farklı bir üslupta yazmalarındır. Şefik Bey, Sami Efendi ve Ferid Bey, 19. yüzyılda birbirlerinden hayli farklı şekillerde mim harfini yorumlamışlardır. Şefik Bey, yönü aşağı doğru yazdığı mim başından diğer harfe

geçışı, eğimi ve derinliği az, ayrıca yeterli miktarda geniş olarak yapmıştır. Sami Efendi, mim başını yukarı meyilli yaparken diğer harfe geçiş dik ve nispeten dardır. Ferid Bey ise Sami Efendi gibi fakat biraz daha keskin hatlı yaptığı mim başından diğer harfe, dik ve oldukça dar bir kavisle geçmiştir (Şekil 132).



Şekil 132- Ortada mim harfinin yukarı yönlü yazılışı: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyıla gelindiğinde, daha önceki harf ve terkiplerde görüldüğü üzere geniş bir yelpazeye karşılaşılr. Mim başının ortada ve yukarı yönlü formunda Ahmet Süreyya Efendi, mim başını hem harfin tabii anatomisine hem de kendisinin harfi başka yerde kullanımına aykırı olarak hafif yukarı meyilli yazmıştır. Aziz Efendi ve Sami Efendi de harfi yukarı meyilli yazan hattatlardandır. Halim Efendi'nin mim başı diğer hattatlara göre daha uzun ve harfin aşağı meyli fazladır. Hamid Aytaç, harfi mutedil bir oranda yazmıştır. Meyli daha az olsa da İsmail Hakkı Efendi, mim başını uzun yazmıştır. Kâmil Akdik, mim harfini başta yazdığı üslupla karşıya bakar vaziyette yazmış ve diğer harfe dik bir açıyla geçmiştir. Diğer harfe geçişlerde Akdik kadar olmasa da genellikle dik bir açıyla hareket edilmiştir. Sadece Alparslan, geçışı oldukça yatay yazmıştır. Yine her geçiş hareketinde bir se hareketi bariz görülebilirken Aziz Efendi oldukça ince ve düzüksü bir üslup kullanmıştır (Şekil 133).



Şekil 133- Ortada mim harfinin yukarı yönlü yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparşlan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB1), 5. Halim Efendi (MHÖ5), 6. Hamid Aytaç (HA2), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2).

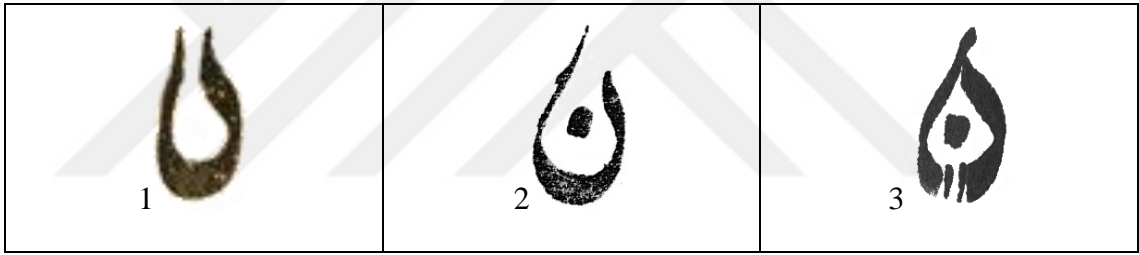
Mim harfi kelimenin sonuna geldiğinde, harf başı ortada kullanıldığı gibi yazılırken son kısmı, münferit formunda olduğu şekilde kuyruklu veya müdevver şekilde devamına eklenir.

Mim harfinin kurallı kullanımları yanında hattatlar tarafından meşk sisteminde olmayan, yazıldığı ibareye özgü orijinal yaklaşımlar da levhalarda kullanılmıştır. Bunlara ilk örnek olarak Ali Alparşlan'ın "ömür" ibaresinde, mim başını aşağı bakan formda yapmasına karşılık devamında ra harfini birleştirmesidir. Celî dîvânîde sık rastlanmayan bu anatomik yapı, ta'lik hattına ait karakteristik bir formdur. Hamid Aytaç da ha harfine verdiği keşideden sonra mim harfini, sülüs hattında kullanılan bir yapıda yazmıştır. Kâmil Akdik ise yine mim harfinden elif harfine geçişi alışık olunmayan bir tarzda ele almıştır. Bunlar, yazı türleri arası geçişkenliğin, yerinde kullanımları ile doğurduğu zenginliği göstermektedir (Şekil 134).



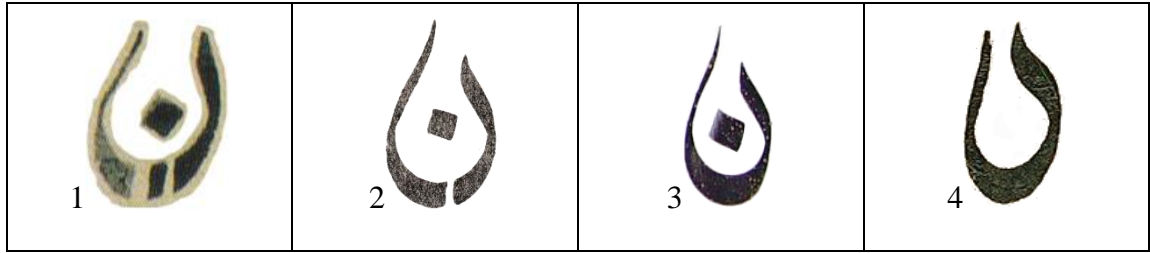
Şekil 134- Mim harfinin orijinal kullanımları: 1. Ali Alparşlan (AA2), 2. Hamid Aytaç (HA6), 3. Kâmil Akdik (KA1).

Nun harfinin keşideli formuyla birlikte başta ve ortada kullanımı, anatomik yapısı dolayısıyla be harfiyle birlikte incelenmişti. Ancak nun harfi, keşidesiz olarak münferit ve sonda yazılırken kendine has bir yapı taşır. Aynı zamanda bu form, hattatların üsluplarında harfin tarihi gelişiminden açık izler gösterir. Celî dîvânî nun harfinin, dîvânî hattında bulunan yuvarlak nundan gelişmiş olma ihtimalinden çalışmanın 2. Bölüm'ünde bahsedilmiştir. Yuvarlak nun harfi, celî dîvânîde ilk başta biraz daha ölçüsü büyütülerek yazılmış, sonra giderek üst kısmı açılmıştır. Harf, son devirlerde kendine has yapısı ile belirmiştir. Nun harfi, 19 ve devamında 20. yüzyıl hattatları tarafından olgun bir yapıya ulaştırılmıştır. Ancak bazı örneklerde, aynı hattatın harfi eskiye dönük bir tarzda yazdığına rastlanır. Bu duruma dair bazı örnekler 19. yüzyılda açıktır. Sami Efendi'nin harfinde ağız kısmı oldukça darken Ferid Bey'de tamamen kapanmıştır. İzzet Efendi harfi olgun bir vaziyette yazmıştır (Şekil 135).



Şekil 135- Nun harfinin münferit yazılışı: 1. Sami Efendi (SE3), 2. İzzet Efendi (MİE2), 3. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyılda öncelikle harflere tek tek bakıldığında Ali Alparslan, harfi hafif sağa meyilli, başlangıç hareketini düzümsü ve intiha kısmını oldukça ince olarak yazmıştır. Ancak harf tam bir celî dîvânî tarzındadır. Halim Efendi, başlangıçta se hareketini belirgin şekilde yazarken çanağı biraz geniş tutmuş, bitiş kısmında da kalem hakkını vermiştir. İsmail Hakkı Efendi, çanağı nispeten dar yazmıştır. Kâmil Akdik'te ise başlangıç hareketinde mübalağa bulunurken harf sola meyilli ve ağız kısmı dardır (Şekil 136).



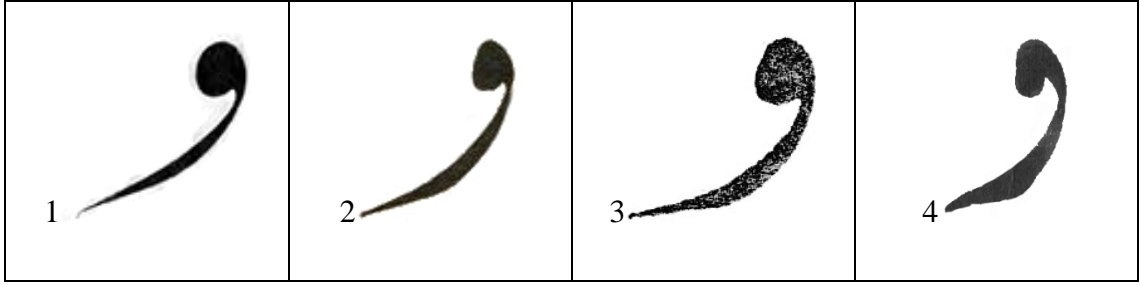
Şekil 136- Nun harfinin münferit yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA3), 2. Halim Efendi (MHÖ9), 3. İsmail Hakkı Altunbezer (İHA2), 4. Kâmil Akdik (KA2).

Aynı hattata ait nun harflerinde, Sami Efendi'nin harfi ağız kısmı dar ya da tamamen kapanmış şekillerde yaptığı görülür. İzzet Efendi'de ağız tam kapanmasa da hem çanak hem ağız genişliği değişkenlik göstermektedir. Kâmil Akdik'in çanak genişliği birbirinden farklı olmakla birlikte birinci harf daha dik pozisyondayken ikincisi sola meyillidir. Ağız iki harfte de dardır (Şekil 137).



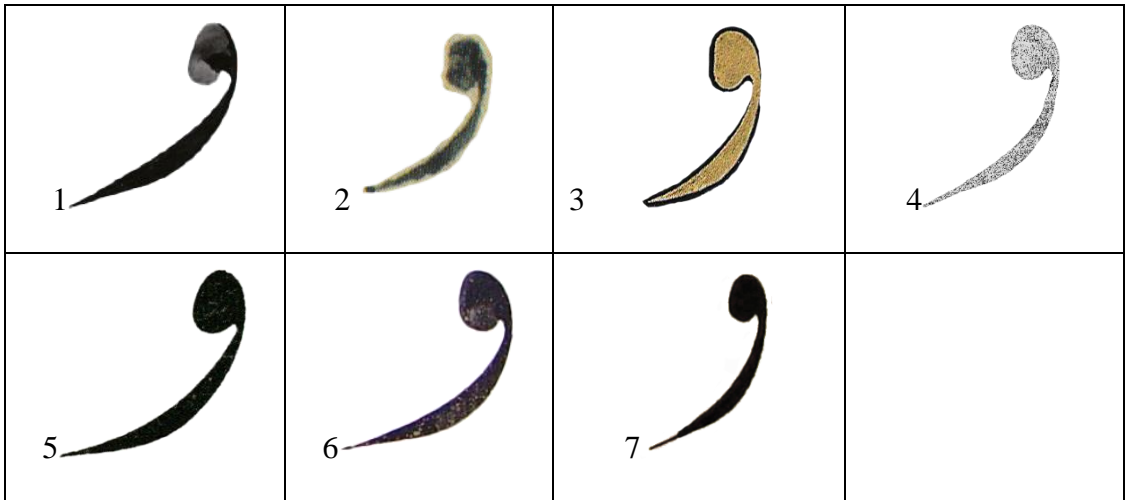
Şekil 137- Aynı hattata ait nun harflerinin kıyası. 1. Sami Efendi (SE2; SE4), 2. İzzet Efendi (MİE1; MİE2), 3. Kâmil Akdik (KA2).

Vav harfi, celî dîvânî hattında müdevver ve mürsel olmak üzere iki ayrı anatomik yapıda yazılmaktadır. Dîvânî hattında vav harfinin sıklıkla kendinden sonraki harfle birleşmesi, celîsinde pek tercih edilmemektedir. Müdevver vav, kaf harfiyle aynı anatomide olduğu için daha önce bahsedilmişti. Burada ise münhasır yapısıyla mürsel vav harfi incelenecektir. Mürsel vav, sülüs hattındaki gibi fe başı ile ra harfinin birleşimi addedilebilir. Dîvânî hattından farklı olarak vav kuyruğu, celîde çok daha belirgin ve esnektir. Şefik Bey, vav başını belirgin bir yuvarlak karakterde yaparken kuyruğunu ise çok ince olarak yazmıştır. Sami Efendi'nin vav başı daha üçgenimsi bir formda, İzzet Efendi'de ise baş, biraz daha yuvarlaktır. Yine İzzet Efendi'nin vav kuyruğu, diğerlerine nispetle kavislidir. Ferid Bey'de baş öne eğilmiş, çene belirgin olarak yazılmıştır (Şekil 138).



Şekil 138- Mürsel vav harfinin münferit yazılışları (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE5), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB1).

Mürsel vav harfi, 20. yüzyıl örneklerinde de önceki yüzyıla benzer özellikler taşır. Bu bağlamda Ahmet Süreyya Efendi, çenesini oldukça belirgin şekilde yazdığı vav başına kuyruğu, diğer hattatlara göre daha yatay ve düzümsü olarak eklemiştir. Alparslan'da kuyruk kısmında bir incelik fark edilir. Aziz Efendi, kuyruk kısmını dik ve kısa tutmuştur. Halim Efendi ise baş kısmını oldukça yuvarlak yazarken kuyrukta Alparslan'daki gibi bir incelik görülür. Her ne kadar eğim farkı varsa da bu haliyle Şefik Bey'in harfini andırır. Hamid Aytaç, vav başını bir miktar geriye yatık olarak yazmıştır. Buna karşılık İsmail Hakkı Efendi'de de baş, öne eğiktir. Akdik, kuyruğun en dik şekilde olduğu örneği vermiştir (Şekil 139).



Şekil 139- Mürsel vav harfinin münferit yazılışları: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA3), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ15), 5. Hamid Aytaç (HA4), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Sonda yazılan vav harfi, münferit yazılışını korumaktadır. Tek fark, baş kısmında çene ve boyun arasındaki boşluğun, önceki harften geliş sırasında dolmasıdır. Vav harfi kelime sonunda iken harf başı ve gövdesinin genel olarak hattatların harfi münferit

yazışları ile aynı olduğu görülür. Buna göre Şefik Bey yine yuvarlak bir baş ve mürselde ince bir kuyruk kullanmıştır. Sami Efendi, harf çanağını çokça daraltmış, mürsel vav harfinde ise inişi dik olarak yazmıştır. İzzet Efendi’de örnekler mutedil bir orandadır (Şekil 140).



Şekil 140- Vav harfinin sonda yazılışı (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1).

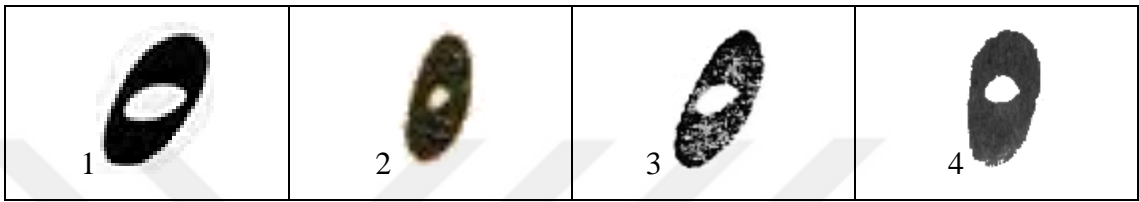
20. yüzyılda yazılan levhalarda, vav harfinin, hattatlar tarafından daha benzersiz örnekleri görülür. Ahmed Süreyya Efendi ve Halim Efendi, çanak kısmını dar ve küçük yapmışlardır. Emin Barın'ın vav harfinde dikkat çeken özellik, başı rik'a hattına benzer surette üçgene benzer tarzda yazmasıdır. Akdik'in vav kuyruğu ise kendine münhasır bir surette dik ve uzunca bir yapıdadır. Çanak kavislerinin eksen olarak çoklukla sülûsan noktasından ortaya doğru kaydığı, Ahmet Süreyya Efendi'de ortadan itibaren yukarı kıvrılışın mübalağalı olarak yazıldığı görülür (Şekil 141).



Şekil 141- Vav harfinin sonda yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Emin Barın (EB3), 3. Halim Efendi (MHÖ7), 4. Hamid Aytaç (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 6. Kâmil Akdik (KA2).

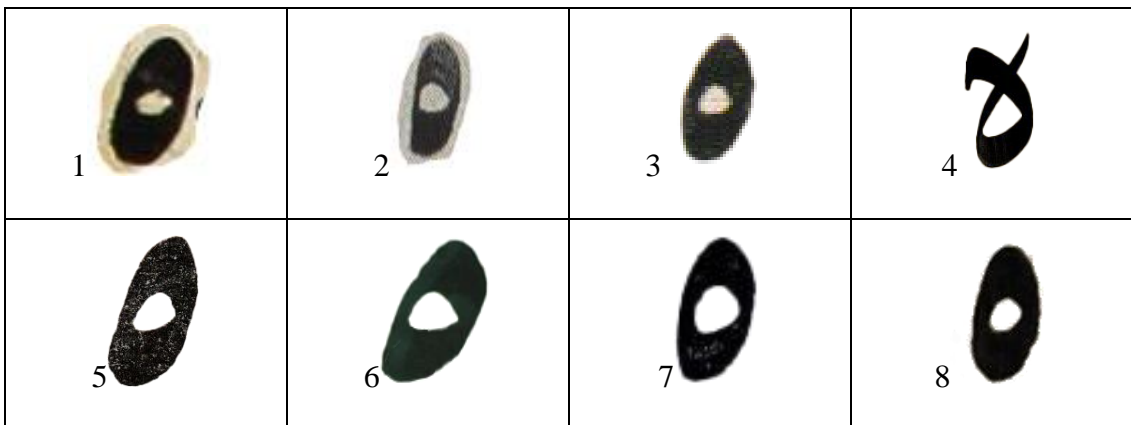
Güzel he harfi, özellikle ortada iken birçok alternatif biçimde yazılabilen bir harftir. Celî dîvânî hattında, münferit olarak meşklere iki farklı şekilde yazılır. Ancak her ne kadar iki alternatife sahipse de harf, tek başına yazılırken yuvarlak formu tercih edilir. Diğer form, başta yazımlarda kendini daha çok gösterirken münferit olarak neredeyse hiç kullanılmaz. Yuvarlak he harfi, aynı formun kullanıldığı ta'lik hattının

güzel he harfi anatomisine benzerdir. Tek fark, celî dîvânî hattında kalemin tam kullanılmasıdır. Harflere önce en genel tavır yönünden bakıldığında Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin harfi sağa meyilli, Sami Efendi ve Ferid Bey'in ise dik olarak yazdığı görülür. Boyut cihetinden ise Sami Efendi, harfi en küçük yazan hattattır. Şefik Bey, aksine harfi ölçek olarak daha büyük bir formda yazmıştır. Harflerin göz yapılarında görülen bariz farklar, hattatların kalem yürütüşü hakkında açık bir fikir vermektedir (Şekil 142).



Şekil 142- Güzel he harfinin münferit yazılışı (19. Yüzyıl). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2), 4. Ferid Bey (FB2).

20. yüzyıldaki örneklerin incelenmesine önce en orijinal olandan başlandığında Emin Barın'ın güzel he harfi öne çıkmaktadır. Barın, harfi sülüs güzel he harfine benzer şekilde yazmıştır. Buna benzer başka örneğe rastlanmamıştır. Aynı anatomiyi barındıran diğer harflerde ise kalemin yürütülüş şekline göre her biri farklı bir görünüm kazanmıştır. Bu fark, tıpkı önceki dönem harfleri gibi harflerin ortasındaki gözün şeklinden anlaşılabilir. Bazısı dik, bazısı sağa veya sola yatık bir eksendedir. Yine göz boyutlarından anlaşılacağı üzere harfin tabii boyutu iki nokta olsa da bu ölçüden biraz büyük veya küçük olanlar da ayırt edilebilmektedir (Şekil 143).



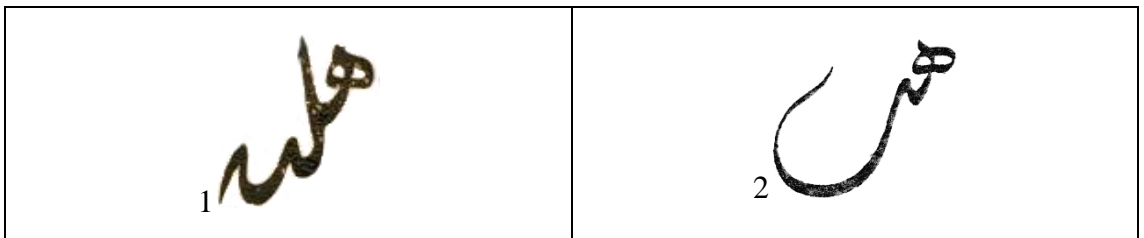
Şekil 143- Güzel he harfinin münferit yazılışı. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE3), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ13), 6. Hamid Aytacı (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Güzel he harfinin ikinci şekline, tek başına kullanılmadığı için ancak elifba meşklerinde rastlanmaktadır. Ancak her hattatın bir meşk murakkaı olmadığından dolayı bu biçime ait anatomi, kelime başındaki formundan anlaşılabilir. Yine de meşkleri bulunan iki ayrı yüzyılda yaşamış iki hattat, İzzet Efendi ve Halim Efendi'nin harflerinden, genel çerçevede bir fikir edinilebilir. İzzet Efendi, harf başlangıcını satıra paralel ve kavisi belirgin şekilde yazmış, ikinci hareketi de yine satıra paralel devam ettirirken çizgiye sülüs güzel he harfine benzer bir hareket vermiştir. Çizgilerin yatay yapısından dolayı gözler basıktır. Kuyruk kısmı derin bir yay hareketi yapmıştır. Halim Efendi ise harf başını hafif yukarı yönlü başlatırken ikinci hareketi tam ters yönde ve aşağı doğru meyille yapmıştır. Gözler, bu sebeple daha mutedildir. Kuyruk kısmı daha dik ve düzlemsü bir inişe sahiptir (Şekil 144).



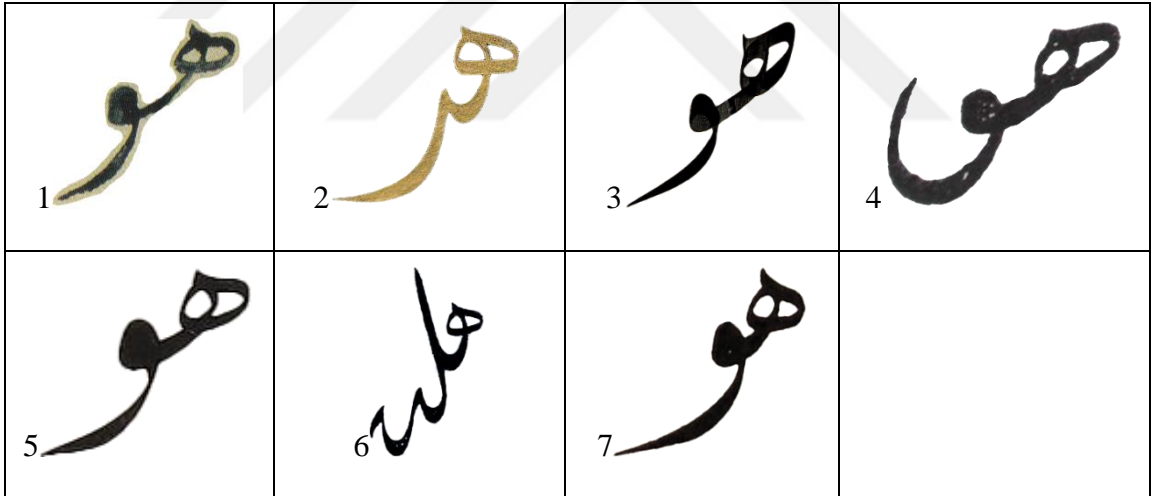
Şekil 144- Güzel he harfinin münferit yazılışı: 1. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 2. Halim Efendi (20. Yüzyıl) (Serin, 2017: 81).

Başta yazılan güzel he harfinde, tüm harfler yarım kalemle yazılmıştır. Sami Efendi, harfin ilk iki çizgisini birbirine neredeyse paralel şekilde yazarken genel bağlamda sağ taraftan bir meyil vermiştir. Güzel he harfinin başında bir de zülfe görünmektedir. Diğer harfe geçiş dik bir inişle yapılmıştır. İzzet Efendi ise güzel he harfinin münferit formundaki üslubunu (Şekil 144) korumuş, yalnızca harf boyunu biraz daha büyük yapmıştır. Onda da diğer harfe geçiş dik bir inişledir (Şekil 145).



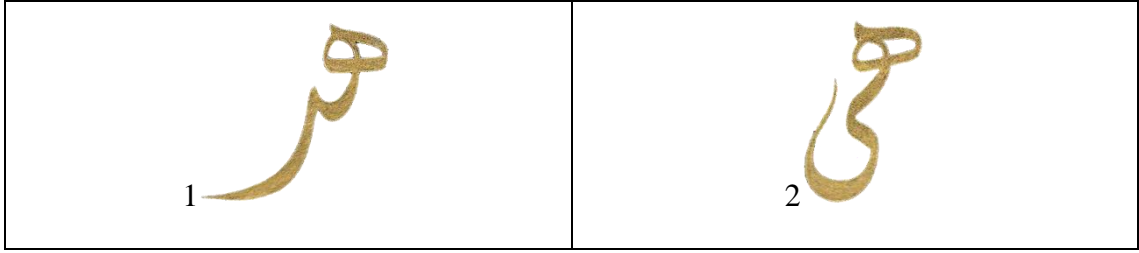
Şekil 145- Başta yazılan güzel he harfinin anatomisi (19. Yüzyıl). 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1).

20. yüzyıl, güzel he harfi örneklerinde dikkati ilk celbeden, mebde' hareketinin açısıdır. Zira bu hareket, çoklukla aşağı meyilli iken iki hattatta (Emin Barın ve Halim Efendi) meyil yukarı doğrudur (Şekil 146.3, 146.4). Bununla birlikte ilk hareketi aşağı meyilli olan harflerde, aç herkeste değişmektedir. Başlangıç hareketinin bir diğer özelliği ise tamamında belirgin bir se hareketinin olmasıdır. İkinci kalem hareketi, ilk hareket yukarı meyilli olan Emin Barın ve Halim Efendi'de aşağı yönlü yazılmıştır. İlk hareket aşağı yönlü olan diğer hattatlarda ise ikinci hareket ihtilafı olarak Aziz Efendi ve Kâmil Akdik'de yukarı meyilli, diğerlerinde az veya çok aşağı meyillidir. Bu iki hareketin tercihi, he harfinin gözlerinin şeklini ve boyutunu, dolayısıyla harfin genel görünüşünü belirgin bir şekilde etkilemektedir. İlk hareketi yukarı yönlü olan Barın ve Halim Efendi'de diğer harfe geçiş, ikinci hareketin meylinde, sola doğru yapılmıştır. İlk hareketi aşağı meyilli olan tüm hattatlarda ise diğer harfe, dik olarak aşağı inilerek geçilmiştir. Buna tek aykırı örnek Hamid Aytaç'tır (Şekil 146).



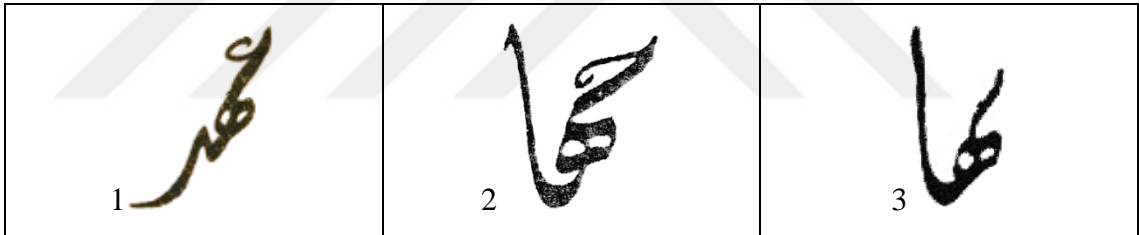
Şekil 146- Başta he harfinin yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA3), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB3), 4. Halim Efendi (MHÖ3), 5. Hamid Aytaç (HA2), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA1), 7. Kâmil Akdik (KA1).

Aziz Efendi'nin, aynı levha içinde yer alan iki güzel he harfini, yukarıda bahsedilen iki ayrı formda da yazdığı görülür. Ancak Şekil 105.2'de ya harfine geçişte, diğeriyle aynı dik iniş hareketini kullanmıştır (Şekil 147).



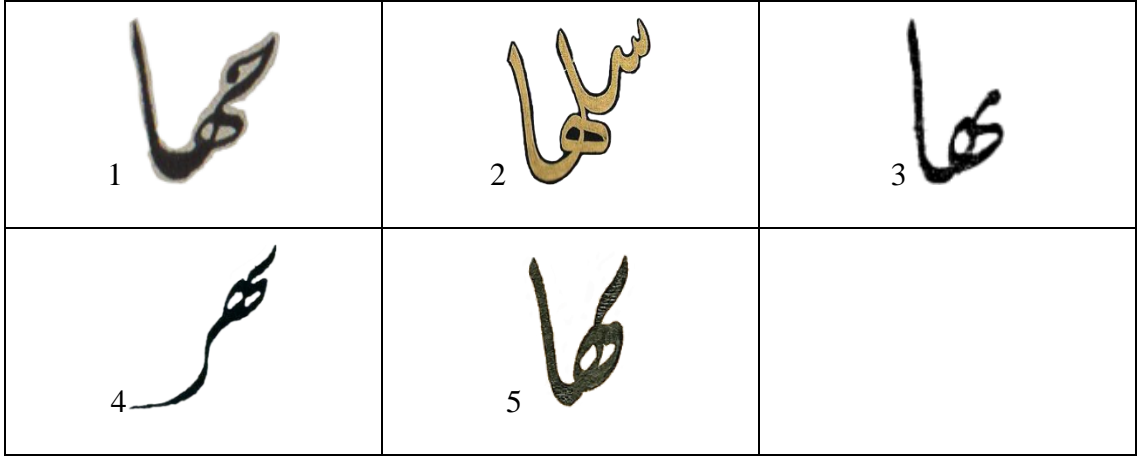
Şekil 147- Aynı hattata ait başta he harflerinin kıyası. Aziz Efendi'ye ait harfler (ARE1).

Güzel he harfi kelime ortasında yer aldığı zengin bir ifade biçimiyle yazılabilir. Bunlardan biri, harfin esas anatomisini barındıran formdur. Bu formda öne çıkanlar; ilk hareketin yapısı ve soldaki gözün şeklidir. Sami Efendi'nin yukarı doğru meyille başladığı harfte soldaki göz yine yüksekçe yapılmış ve harfe bir tavır verilmiştir. Aynı hareket Ferid Bey'de de görülür. İzzet Efendi'nin soldaki gözü daha aşağıdan yazması yanında Ferid Bey'le bir benzerliği, ikinci hareketin aşağı meyilli ve düzümüsurette yazılmasıdır (Şekil 148).



Şekil 148- Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Sami Efendi (SE2), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Ferid Bey (FB1).

Sonraki yüzyıl örneklerinde, tıpkı harfin başta yazılışında olduğu gibi ilk hareket, aşağı veya yukarıya meyilli yazılmıştır. Ancak burada, bu harekette bulunan se hareketinde yer yer mübalağa edildiği görülür. İkinci hareket, harfin başta yazılışına göre, özellikle Halim Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'de daha derindir. Aziz Efendi, harfi başta yazdığı üslubu neredeyse korumuştur. Halim Efendi'de ise harf büyük bir fark gösterir. Meyil açıları değişmiş, gözler büyümüştür. Aynı durum İsmail Hakkı Efendi'de de görülmektedir. Kâmil Akdik, harfi iki yandan daraltılmış biçimde yazmıştır. Harfin sol gözü, Ali Alparslan ve Kâmil Akdik'de yükseklik olarak ilk hareketin konumunu aşmamıştır. Diğer hattatlarda ise sol göz daha yüksek yapılarak belirginleştirilmiştir (Şekil 149).



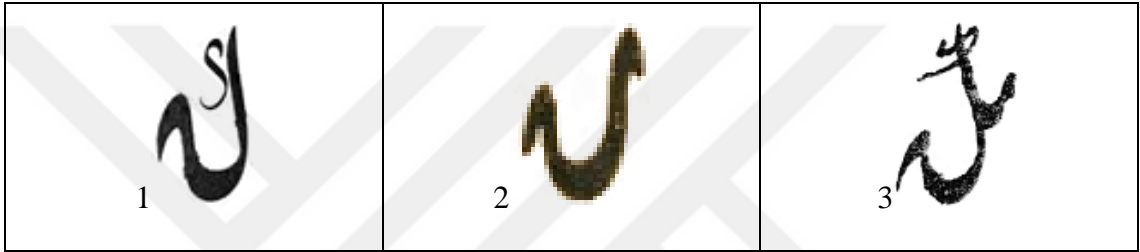
Şekil 149- Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Ali Alparslan (AA2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ16), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 5. Kâmil Akdik (KA2).

Ortada yazılan diğer güzel he formunda, harfin anatomisi tamamen değişmektedir. Ferid Bey, harfin bu formunda aşağıya oldukça dik şekilde inerek çıkışı takribi doksan derece ile yapmıştır. İki çizgi arası dardır. Birbirine benzer anatomideki İsmail Hakkı Efendi (Şekil 107.2) ve Kâmil Akdik'in harflerinde Hakkı Efendi de önceki harften güzel he harfine geçişi aşağı dik bir inmeyle yapmıştır. Ardından yine dik olarak yukarı çıkmış ve sonraki harfe bir yay hareketi ile birleşmiştir. Kâmil Akdik ise aşağı inişte, harfi sağa doğru bir kavisle yazmıştır. Yukarı çıkışı da yine kavisli olarak yaptıktan sonra küçük bir se hareketiyle yaptığı inişle sonraki harfe geçmiştir. Hamid Aytaç, önceki harften inişte bir göz daha yaparak yukarı çıkışta geniş bir se hareketi çizmiştir. Ardından sonraki harfe diğer hattatlar gibi geçmiş olsa da güzel he harfi yapı olarak başka bir hüviyet kazanmıştır. Hakkı Efendi'nin diğer bir güzel he harfinde ise önceki harften geliş, önceki örnekteki gibi olsa da sonraki harfe geçişte yukarıda bir göz yapılmadan doğrudan bağlantı kurulmuştur (Şekil 150).



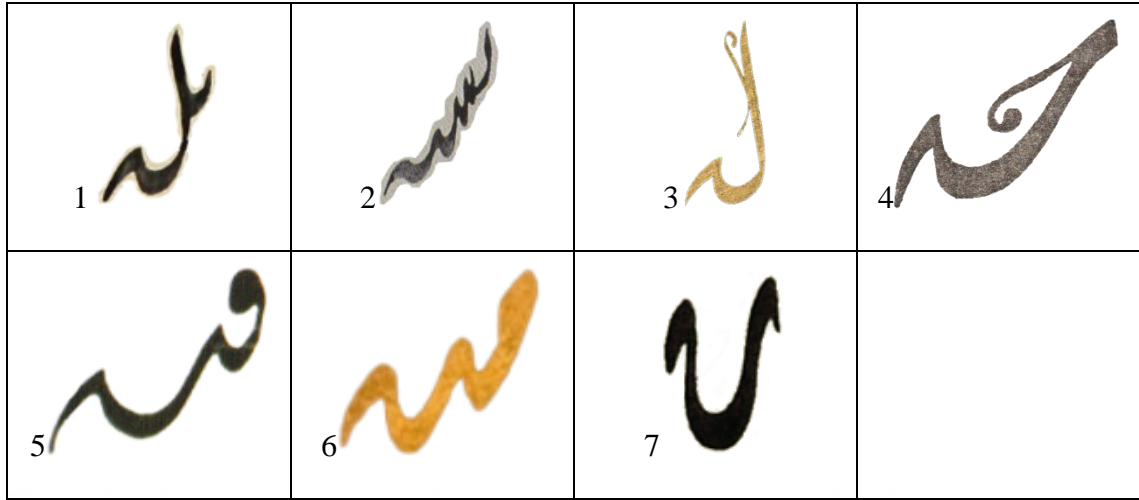
Şekil 150- Güzel he harfinin ortada yazılışı: 1. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB1), 2. Hamid Aytaç (HA11), 3. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 4. İsmail Hakkı Efendi, 5. Kâmil Akdik (KA2).

Güzel he harfinin sonda yazılışında genellikle aynı form kullanılmıştır. Bu form, ta'lik hattında da var olan ve dîvânî hattında da kullanılan çengel formudur. Yapı olarak aynı yazılan hareket, üsluplarda ayrılır. Farklar, çoğunlukla önceki harften sonra yukarı doğru hareketten ve güzel he harfinin başlangıcındaki sertlik ve yumuşaklıktan doğmaktadır. Harfi oluşturan çengelin boyu da değişken olarak yazılmıştır. 19. yüzyılda Şefik Bey, güzel he harfine doğru çıkışı az rastlanır surette yüksek yapmıştır. Sami Efendi'nin yumuşak ve kısa dönüşüne karşılık İzzet Efendi, sert bir dönüşle harfi daha uzunca yazmıştır (Şekil 151).



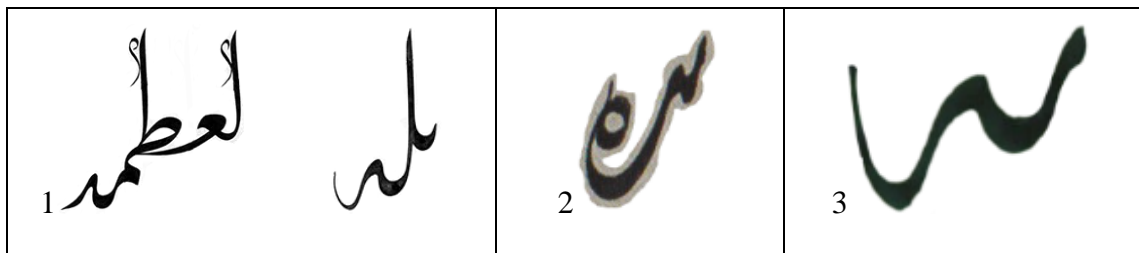
Şekil 151- Güzel he harfinin sonda yazılış: 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE1).

Sonraki dönemde çeşitlilik daha da artmıştır. Ali Alparslan, yazılarının umumuna hâkim ta'lik tavrına istinaden güzel he harfini de yuvarlak ve kısa olarak yazmıştır. Ahmet Süreyya Efendi, Aziz Efendi, Halim Efendi ve Hamid Ayaç harf başlangıcını keskin bir şekilde dönmüştür. Bununla birlikte bu üç hattata ait harflerde, iniş meyli değişkendir. İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik de harfi yumuşak bir dönüşle yazmıştır. Kâmil Akdik, tıpkı önceki yüzyılda Şefik Bey'in yaptığı gibi harfe geçişte belirgin bir yükseklik vermiştir (Şekil 152).



Şekil 152- Güzel he harfinin sonda yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ12), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 7. Kâmil Akdik (KA1).

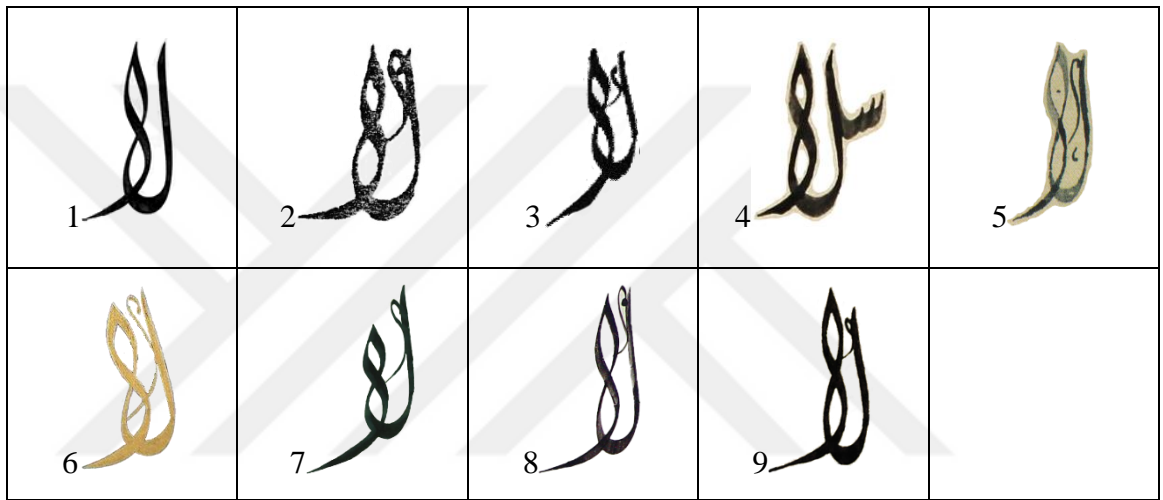
Kelime sonunda yazılan güzel he harfinde, hattatların bazı tasarrufları da görülmektedir. Şefik Bey, 19. yüzyılda iki ayrı güzel he harfinde, celî dîvânî hattında çok görülmeyen özgün bir form kullanmıştır. Bunlardan ikisi de sülüs hattında kullanılan güzel he harflerine benzer formlardır. Hamid Aytaç da harfi, sonda yazılan sülüs güzel he harfinden mülhem yazmıştır. Ali Alparslan, ta'lik ve dîvânî hatlarında görülen ve ra ya da dal harflerine takılan yuvarlak he harfini celî dîvânî hattında kullanmıştır. Bu, bilinen ve kullanılabilen bir form olmasına karşılık celî dîvânî hattında az görülür (Şekil 153).



Şekil 153- Güzel he harfinin sonda yazılışında farklı örnekler: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Hamid Aytaç (HA1).

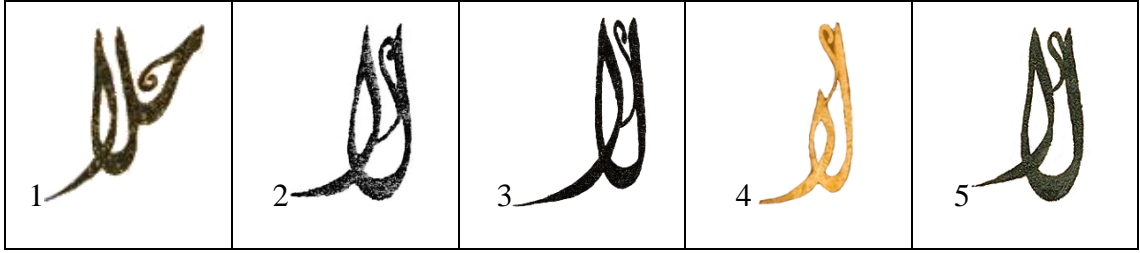
Lamelif harfi, celî dîvânî hattında iki ayrı formda yazılabilen bir harftir. Lam ve elif harflerinin birleşimi olması ve buna bağlı olarak son kısmının eliften müteşekkil bulunması sebebiyle kendinden sonraki harfe bitişmez. Önceki harfle birleşmesi ise lam (veya kef) harfinin kurallarına bağlıdır. Bu çerçevede lamelif harfi münferit formunda incelenecektir. Harfin birinci şeklinde, lam harfi makta kısmında elifle bir nevi iç içe

geçerek ortaya iki gözlü ve hareketli bir bünye çıkar. Yapısı gereği bu form, ikinci forma göre daha iridir. Bu sebeple levhalarda tercihi ikinci sıradadır. Lam ve elif harflerinin birbirlerine boy orantısı, örnekler arasında farklılık gösterir. Lam harfinin daha uzun ya da daha kısa, bazen de elifle aynı boyda yazıldığı görülür. Genel harf boyu yanında lam ve elif arasındaki mesafe de örnekler arasında değişebilmektedir. Gözlerden alt veya üstteki diğerinden daha küçük yazılmışken birbirine eşit yazılanlar da vardır. Elif harfinin son uzantısı bazı örneklerde lam harfinin yukarısında kalmıştır (Şekil 154).



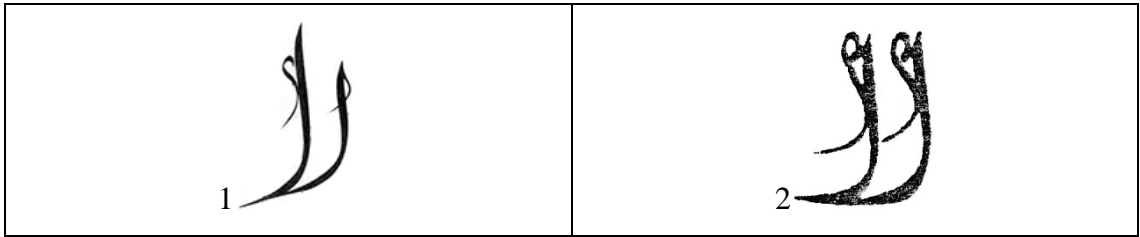
Şekil 154- Lamelif harfinin ilk formunun yazılışı: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Ferid Bey (19. Yüzyıl) (FB1), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Aziz Efendi (ARE1), 7. Hamid Aytaç (HA1), 8. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 9. Kâmil Akdik (KA1).

İkinci form, ilkinde göre daha basit yapıdadır. Lam sonrası uzatılan çizgi, doğrudan bir elif harfine bağlanır. Bu lamelif formunda harfin genel boyu yanında elif harfinin ebadı daha esnektir. Küçük boyutlarda olması hasebiyle sık kullanılır. Sami Efendi, harfi diğer örneklere göre daha dar bir biçimde ele almıştır. İzzet Efendi'nin uzun ve dik olarak yazdığı lamelif ise sonraki yüzyılda Halim ve Kâmil Efendileri andırır. Halim Efendi uzunca yazdığı harfte lam ve elif boyunu eşit tutmuştur. İsmail Hakkı Efendi ise elif boyunu lam harfine göre oldukça kısa yazmıştır. Kâmil Akdik, Halim Efendi'ye benzer şekilde yazdığı harfinde elif harfinin bitişini yukarıda bırakmıştır (Şekil 155).



Şekil 155- Lamelif harfinin ikinci formunun yazılışı: 1. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE2), 2. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE2), 3. Halim Efendi (MHÖ8), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 5. Kâmil Akdik (KA2).

Lamelif harfinin yalnızca 19. yüzyıl levhalarında görülen üçüncü bir formu daha vardır. Bu form, celî dîvânî hattının gelişim safhasında yer alan ancak sonradan kullanılmayan bir harftir. Anatomik olarak dîvânî hattında bulunan lamelif formuna benzerdir. Örnekler içinde Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin bu harfi kullandığı görülür. Harf, bir nev'i iki adet elif harfinin birbirine alt kısımdan bağlanması olarak tarif edilebilir. Dîvânî hattındaki lamelif harfinden farkı, harfin boyunun serbest ve daha uzunca yapılmasıdır. Şefik Bey, istifteki yerine uyması için harfteki kol boylarını satıra uygun olarak ilki kısa ve diğeri uzun olarak yapmıştır. İntiha kısmı aşağı doğru bir açıyla bitmiştir. İzzet Efendi ise harfi birbirine eşit kollarla yazmış, intiha kısmı ileri bakar vaziyette sonlandırmıştır. Hattatlar her iki kolda da zülfe kullanmıştır (Şekil 156).



Şekil 156- Lamelif harfinin üçüncü bir formunun yazılışı (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE2).

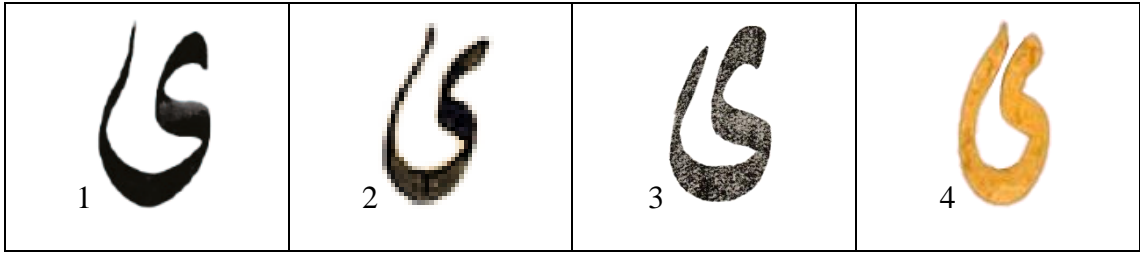
Ya harfi, tüm yazı çeşitlerindeki gibi benzer şekilde başlayarak bir ya harfi gövdesine eklenen çanaktan müteşekkildir. Lam, nun ve sin çanaklarıyla yapısal olarak aynı olan ya harfi çanağı, hattatlar tarafından celî dîvânî hattında diğer harf çanaklarından biraz farklı olarak derinliği azaltılmış şekilde yazılmıştır. Yine de bundan daha başka üslup oluşumları da görülmektedir. Şefik Bey, harfi diğer iki örneğe göre daha bariz farkla yazmıştır. Bu ise orta hareketin aşağıya doğru ziyade meylinde kaynaklanmaktadır. Sami Efendi, çanak kısmını daraltmıştır. İlk hareketi daha dik, ikinci hareketi de diğer

hattatlara göre daha düz bir meyille yazmış, burada se hareketini belirgin bir surette göstermiştir. Bu vesileyle Sami Efendi'nin ya harfi, daha hareketli ve seyyaldir. İzzet Efendi ise çanak genişliği Şefik Bey'in harfi kadar, orta hareket ise Sami Efendi kadar olmasa da daha düzümü bir ya harfi kaleme almıştır. Aynı zamanda ilk hareket, İzzet Efendi'de bir yay şeklinde olmayıp düz ve hatta uzun sayılabilecek bir boyuttur. Tüm harflerde çanağın dönüşü, tam ortadan değil sona yakın bir noktadan yapılmıştır (Şekil 157).



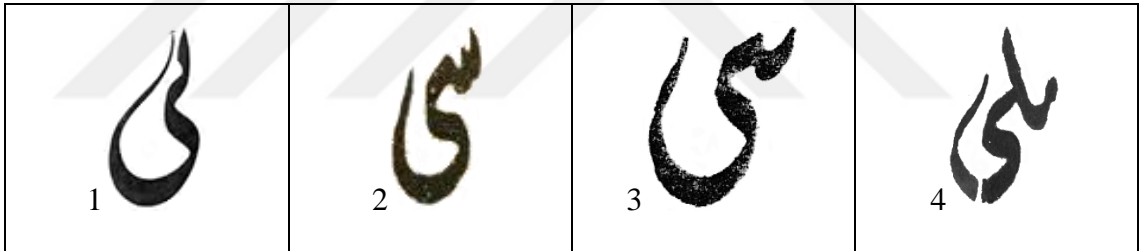
Şekil 157- Ya harfinin münferit yazılışı (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE4), 3. İzzet Efendi (MİE2).

Sonraki yüzyılda, dönemsel bir üslup tarzında çeşitli hareketler doğmuştur. Ahmet Süreyya Efendi, harf başlangıcını daha sivri bir başlangıçla, çengel formunda yazmıştır. İkinci hareket olan se şekli, Süreyya Efendi'de nerde ise satıra paraleldir. Çanakta ise iniş ve çıkış hareketi, orta eksenden ayrılmış, çanak nispeten geniş tutulmuştur. Aziz Efendi, harf başlangıcını daha düzümü yazarken ikinci hareketin aşağı olan inişiyle harf öne eğik bir görünüm kazanmıştır. Çanak yuvarlak yapılı ve eksen yine ortadadır. Halim Efendi harf başlangıcını sülüs ya harfine benzer şekilde yazmışsa da aşağı daha dik inmiştir. Nispeten düzümü olan se hareketi, ortalama bir eğimdedir. Bunlara karşılık çanak oldukça sığ tutulmuştur. İsmail Hakkı Efendi'de harfin minyon yapısı detayları ortaya çıkarmamıştır. Buna rağmen başlangıçtan aşağı iniş ve se hareketinin dik bir eğime sahip olduğu görülür. Çanak da buna bağlı olarak Halim Efendi'ye nazaran daha derinse de dar bir yapıdadır. (Şekil 158).



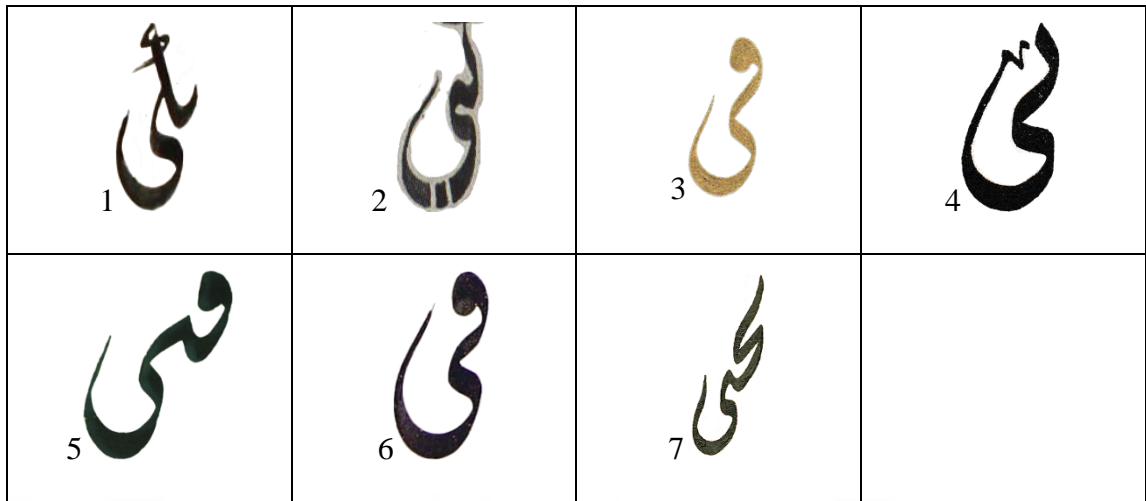
Şekil 158- 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE4), 3. Halim Efendi (MHÖ6), 4. İsmail Hakkı Efendi (İHA3).

Münferit formuna karşılık sonda yazılan ya harfinde ilk dikkat çeken, çanağın derinleşmesidir. Aynı hattata ait harflerde münferit forma nispetle bir kısım değişimler olduğu da görülür. Önce değişmeyen harflere bakılırsa Şefik Bey ve Sami Efendi, harfi münferit yazışlarından çok farklı bir üslupta ele almamıştır. Ancak İzzet Efendi, ya harfinin ikinci hareketini münferit yazımda daha düz bir meyilde yapmışken terkip içinde Şefik Bey gibi meyli aşağı doğru vermiştir. Ferid Bey'in harfi tokça duruşu yanında Sami Efendi gibi dar bir ölçüdedir (Şekil 159).



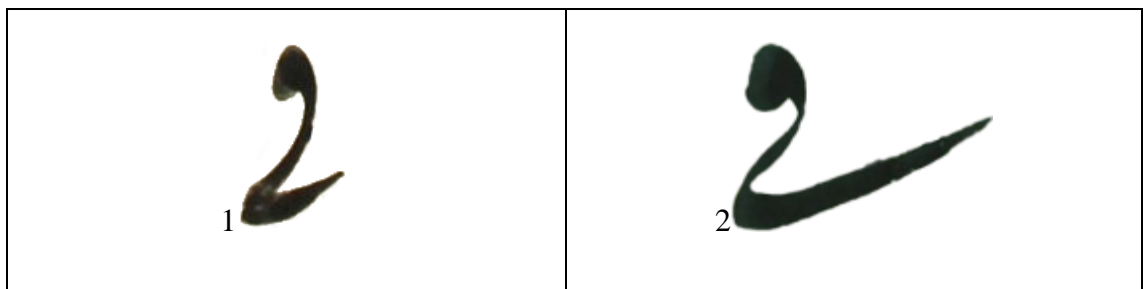
Şekil 159- Sonda yazılan ya harfinin anatomisi (19. yüzyıl): 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE3), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB2).

Ahmet Süreyya Efendi, önceki harften ya harfine çok ince bir bağlantıyla geçmiştir. Ali Alparslan ise ya harfinin ilk ve orta kısmını çok dar yazmış, buna karşılık çanağı derin yapmıştır. Aziz Efendi, önceki harften geçişte kalem hakkını vermişse de bu kısım ve orta kısım düzümü ve birbirine doksan derecelik bir açıyla yazılmıştır. Halim Efendi'nin münferit ya formuna göre burada harf çanağını derinleştirdiği ve yuvarlak hale getirdiği görülür. Hamid Aytaç, ikinci hareketi dik bir şekilde yazmıştır. Bir oranda daha derin yazdığı çanakla birlikte harfin baş ve son kısmı açık olarak görülür. Bu haliyle İsmail Hakkı Efendi'nin harfine benzer bir tavır göstermektedir. Kâmil Akdik'te harfin başlangıç hareketi çok dik, ikinci hareket kısa ve çanak sivri bir duruş gösterir (Şekil 160).



Şekil 160- Sonda yazılan ya harfinin anatomisi: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparıslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ4), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2).

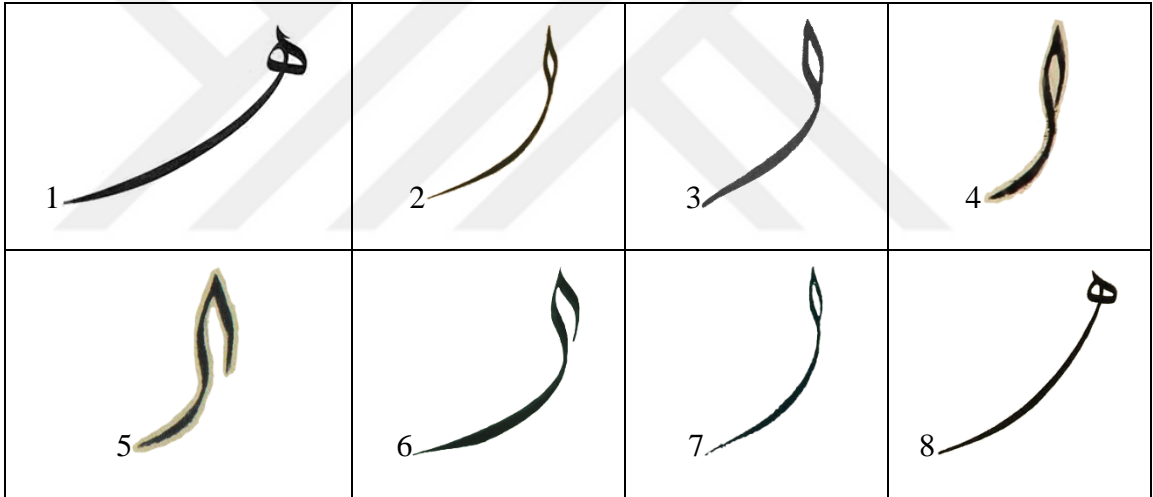
Makus ya harfi celî dîvânî hattıyla yazılmış istiflerde, başka yazılardaki kadar sık kullanılmamıştır. Buna, ya harfinin yukarı kıvrılan yapısı gereği yerleşim problemleri yol açmış olabilir. Ahmet Süreyya Efendi, harfi rik'a makus ya harfini andıran bir kısalıkta yazmıştır. Boğaz kısmı aşağı dik ve ince inmiştir. Hamid Aytaç'a ait ikinci örnekte ise boğaz kısmı bir se hareketinden müteşekkil iken son kısım yaklaşık otuz derecelik bir açıyla uzunca yazılmıştır (Şekil 161).



Şekil 161- Makus ya harfinin yazılışı: 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Hamid Aytaç (HA1).

Kapatma ya da bitirme işareti diyebileceğimiz, literatürde belirli bir terimle anılmayan ancak celî dîvânî satır istiflerinde bitiş noktasına koyulan unsurlar da incelenmeye değerdir. Hem celî dîvânî hattına ait bariz bir öge olması hem de yazının karakterine uygun olarak gelişmesi, bunlarla birlikte hattatlar tarafından geniş bir üslup farkıyla yazılmış olması hasebiyle bazı ip uçları barındırmaktadır. Metnin son kısmına koyulan bu işaret, genellikle birbirine üstten takılmış iki elif harfini andırmaktadır.

Bununla birlikte güzel he, ötre gibi farklı unsurların da metin sonlarına koyulduğu, fakat yapı olarak kapatma işareti benzediği görülür. İşaretin 19. yüzyıl örneklerinde Şefik Bey'in mühmel bir güzel he harfini satır sonunda kullandığı görülür. Ayrıca güzel he harfinin üsluplaştırıldığı da görülmektedir. Kendi tarzıyla olmakla birlikte Kâmil Akdik de (20. yüzyıl) Şefik Bey'le aynı işareti kullanmıştır. Ahmet Süreyya Efendi, sağdaki çizgiyi bir yay şeklinde yaparak uç kısmını ikinci çizgiye bitişirmiş, alt parçayı ise kısa tutmuştur. Ali Alparslan, ilk kısmı ikinciden hayli ayrıık olarak yazmıştır. Bununla birlikte o da son kısmı kısa tutmuştur. Hamid Aytaç, üstte kısa tuttuğu çizgilere mukabil alt uzantıyı uzun bir şekilde yazmıştır. İzzet Efendi tarz olarak Hamid Aytaç'a benzer bir işaret kullanmıştır. Sami Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'nin kapatma işareti, üstte birleşen kısa çizgilerin altında dik ve hayli uzun bir yaydan müteşekkildir (Şekil 162).



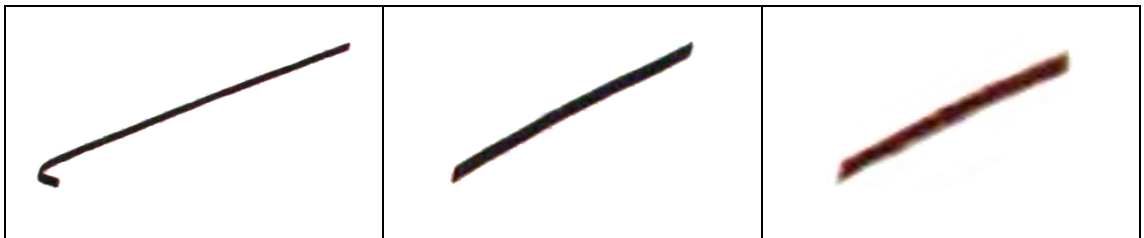
Şekil 162- Kapatma/bitirme işaretinin yazılışı: 1. Şefik Bey (19. Yüzyıl) (ŞB1), 2. Sami Efendi (19. Yüzyıl) (SE4), 3. İzzet Efendi (19. Yüzyıl) (MİE1), 4. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 5. Ali Alparslan (AA3), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA1).

Buraya kadar, celî dîvânî hattında yer alan tüm harf şekillerine detaylı bir bakışla hattatların üslup özellikleri anlaşılmalı çalışılmıştır. Aynı zamanda harflerin celî dîvânî hattındaki birleşim imkanları da anlaşılmalı gayret edilmiş, genel ve özgün özellikler arasında harflerin başta, ortada ve sonda aldığı şekiller geniş bir analize tabi tutulmuştur. Şimdi ise aynı yöntemle yazının hareke sistemi üzerinde durulacaktır.

3.2.2. Hareke ve Tezyîn İşaretlerinin İncelenmesi

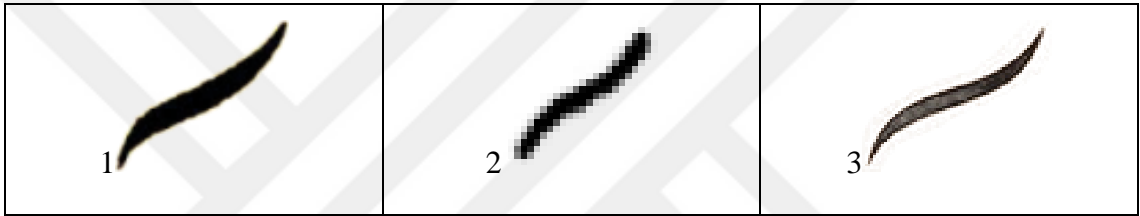
Hareke ve tezyîn işaretleri tüm yazı türlerindeki istiflerde talî unsurlar olarak kabul edilir. Harekeler; fetha (üstün)/kesra (esre), ötre (damme), tenvin, sükûn (cezm) ve şedde iken tezyinî işaretler en genel şekilde; tirfil, tırnak, mimli tirfil ve mühmel harfler olarak sayılabilir. Celî dîvânî hattına özgü olarak tezyinî işaretlere bir de küçük nokta işareti katılır. Öncelik harf yoğunluğu ve dengesi olmakla birlikte harekeler okumayı kolaylaştıran ama tezyinî işaretlerle birlikte homojenliği ve dengeyi de sağlayan, ahengi artıran öğelerdir. Birinci bölümde gelişim çerçevesi ele alınan bu harekeler, yazı türlerine göre de ayrı bir gelişim safhası geçirerek yan yana bulunduğu harflerin karakterine uyum sağlamıştır. Dîvânî hattının harekesiz yazılan bir yazı olmasına karşılık celî dîvânî, hareke ve tezyîn işaretlerinin başka yazıda olmadığı kadar ifrat derecede kullanıldığı/kullanılabildiği bir yazı türüdür. Celî dîvânî hattının ilk zamanlarında istifte ya çok az yer alan ya da statik bir yapıda bulunan bu işaretler, zamanla bir tekâmül merhalesi kat etmiştir. Fakat celî dîvânî için önemli bir konumda olmasına rağmen tezyinî işaretlerin karakteri hattatlar arasında fazlaca değişkenlik kazanmış, ortak ve belirgin bir yapıya erişememiştir. Bazı son dönem istiflerinde dahi cılız yapıda oldukları dikkat çekmektedir. Aşağıda, hareke ve tezyin işaretleri için önce gelişmiş bir örnek üzerinden genel bir kıyas noktası oluşturulduktan sonra celî dîvânî hattındaki 19. yüzyılda ve ardından 20. yüzyılda kullanılan şekillerine dair örneklerle karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Fetha ya da üstün; metinlerde üzerine koyulduğu harfe “a, e” sesini veren, okumayı kolaylaştırıcı bir harekedir. Aynı hareke harfin altına koyulduğunda kesra ya da esre adını alarak “i” sesini vermektedir. Bu hareke, kullanıldığı yazılarda meyilli bir çizgi halindedir. Büyük oranda benzer şekilde yapırlar (Şekil 163).



Şekil 163- Sülüs, muhakkak ve nesih hatlarına ait fetha harekesi.

Harekelerin geneline matuf olarak 19. yüzyılda fetha/kesra harekesinde göze çarpan, celî dîvânî hattının henüz araşsal rolü dolayısı ile dağınık ve özensiz yapısıdır. Ancak Şefik Bey ve İzzet Efendi'nin hareketleri, bu dönemde yazıyı ilk kez sanatsal olarak kullanmaları sebebiyle sonrasına dönük önemli özellikler barındırmaktadır. İzzet Efendi'nin hareketi, keskin, net ve dalgalı formunu açıkça gösterir vaziyettedir. Şefik Bey'de de dönem içinde celî dîvânîye yaklaşımı göz önünde bulundurulursa şaşılmayacak, İzzet Efendi'den daha belirgin bir se hareketine sahip net bir hareke görülmektedir. Sülüs hattında hareketlerde verdiği örneklere nazaran Sami Efendi'nin hareketi burada oldukça düzensiz bir yapıdadır (Şekil 164).



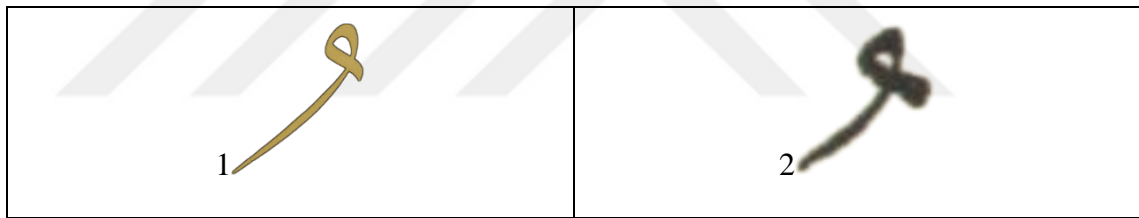
Şekil 164- Fetha/kesra hareketinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

Fetha, celî dîvânî hattında yapı itibariyle diğer yazılara benzer, yani eğimli bir çizgi şeklinde olsa da kendine has bir görünüm kazanmıştır. Celî dîvânînin dairevi ve hareketli anatomisine uyum sağlayarak diğer yazılardaki gibi bir yay şeklinde değil dalgalı bir hareketle yapılmaktadır. Fetha ya da kesra sülüs hattında ölçülü bir meyle sahiptir. Celî dîvânîde fethanın meyli ise hattattan hattata, aynı hattatın aynı ya da farklı levhalarında farklılık göstermektedir. Araştırmaya konu olan hattatların fetha/kesra hareketlerine bakıldığında meyillerdeki değişkenlik ilk fark edilen olgudur. En dik hareket, Ali Alparıslan ve İsmail Hakkı Efendi'de iken en yatay hareke, Hamid Aytaç'ındır. Harekelerin dalga/se hareketi de tahlil edilmesi gereken ikinci kriterdir. Ahmet Süreyya Efendi, Aziz Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'de dalga hareketi bariz seçilebilmektedir. Ali Alparıslan ve hocası Halim Efendi'de ise daha düzümü bir yapı görülür. Bunun yanında Kâmil Akdik'in fetha/kesra hareketi, diğerlerine göre daha cılız bir yapı sergiler (Şekil 165).



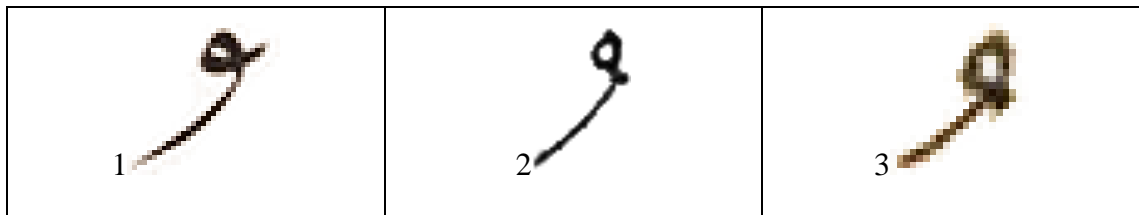
Şekil 165- Fetha/kesra harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ12), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Ötre veya damme isimli hareke, genel olarak “u” veya “ü” sesini veren bir semboldür. Bu hareke, ta’lik hattının harekesiz oluşuna karşılık nesih hattında ve özellikle en olgun formunu sülüs yazıda gösterir. Buna kıyasla celî dîvânî hattına ait ötre harekesi sülüs ve nesih örnekleri baz alınarak incelenebilir.



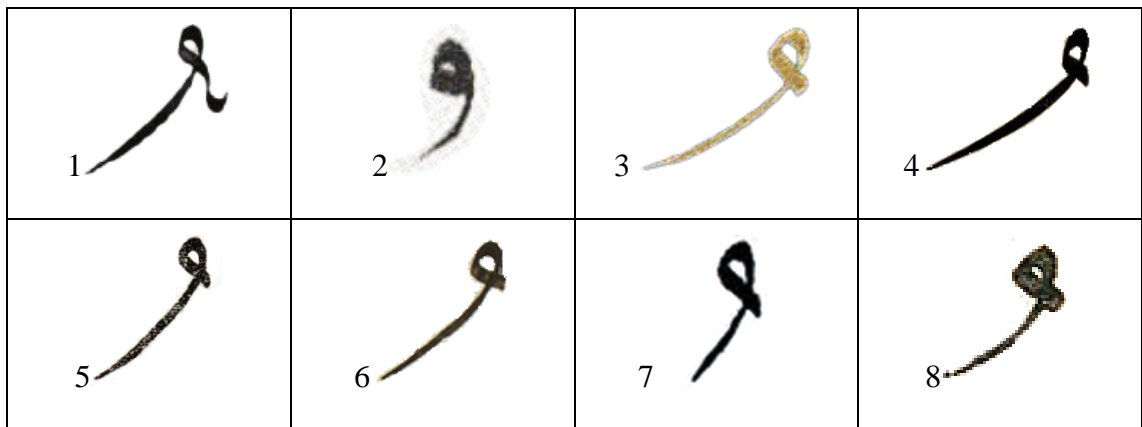
Şekil 166- Ötre harekesi. 1. Sülüs (Sami Efendi) ve 2. Nesih (Şevki Efendi).

19. yüzyıl örneklerinde ötre harekesi, Şefik Bey’in genel üslubuna bağlı olarak başkasında görülmeyen kendine has bir anatomidedir. Harekede baş, önceki harfe birleşen bir sülüs vav başını andırmakta ve kuyruk muntazam bir ötre kuyruğundan oluşmaktadır. İzzet Efendi’de yine sülüs ötresini hatırlatan bir yapı varsa da özenli değildir. Sami Efendi ise nesih ötresini andırır bir tarzda harekeyi yazmıştır (Şekil 167).



Şekil 167- Ötre harekesinin anatomisi (19. yy.). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (İME1), 3. Sami Efendi (SE4).

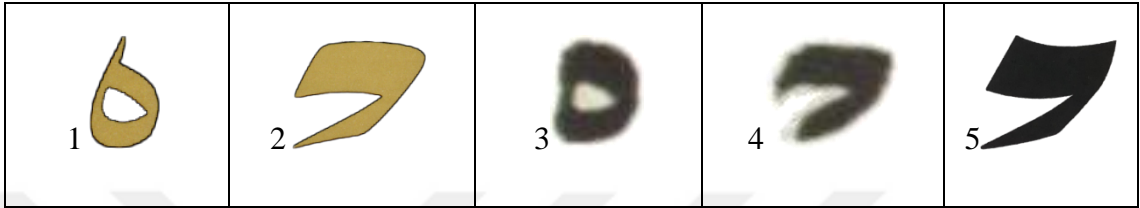
20. yüzyılda harekenin genel üslubu, daha çok sülüs ötre harekesi gibidir. Ancak bazı örneklerde nesih harekesine ait yapı da fark edilmektedir. Her ne kadar fetha (ya da kesra) hareketleri açık bir surette celî dîvânî hattına özgü bir yapı kazanmışsa da bu durum ötrede aynı açıklıkla görülmemektedir. Öncelikle 1, 3, 4, 5 ve 6 numaralı örnekler sülüse yakinken 2, 7 ve 8 numaralar nesihe benzemektedir. İlk kategori içindekilerde eğim farkı ve baş yapısının yorumlanış biçimi ilk bakışta dikkat çekmektedir. Bu hareketlerin sülüsten mülhem fakat daha serbest uygulamalar olduğu aşıkardır. İkinci kategori içinde özellikle Ali Alparslan'ın ötresi, dik yapısı ile bir nevi vav harfini andırmaktadır. Aynı kategoriye ait diğer örnekler, özellikle kuyruk kısmı ve ilk harekette nesih ötresiyle benzer özellikler taşımaktadır. Aralarında ilk kategoride olduğu gibi baş ve eğim kısımlarında açık bir fark görülür. Kategoriler arasındaki bu durumun ötesinde bir hattatın aynı eserde farklı yerlerde kullandığı ötrelerde de çok ayrı uygulamalar geliştirdiği görülebilmektedir. Bu durumun celî dîvânî hattının ilk zamanlarında harekesiz olması ve sıklıkla kullanılan ilk harekenin fetha (ve kesra) olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Böylece yazıyla eş zamanlı gelişen fetha bir karakter elde edebilirken ötre bu yolda keskin bir ayırım göstermemiş, hala gelişime açık olarak durmaktadır (Şekil 168).



Şekil 168- Ötre harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB3), 5. Halim Efendi (MHÖ7), 6. Hamid Aytaç (HA4), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA).

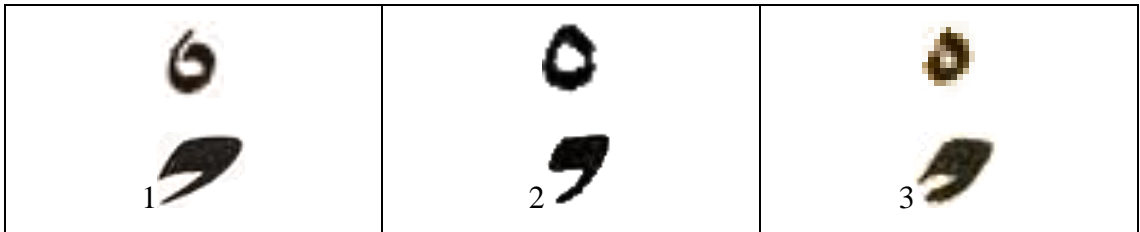
Tenvin; fetha ve kesrada aynı harekenin tekrarı ile yapılmaktadır. Ötre tenvini ise yukarıdaki ötre izahıyla aynı sorunları taşımaktadır.

Sükûn, cezm veya tutar, okunuşta üstünde bulunduğu harfî, bir önceki harfe bağlayan harekedir. Sülüs hattında mütakamil bir seviyeye ulaşmış olan bu hareke, ta'lik ve divânî gibi harekesiz yazılar dışında tüm yazılarda benzer biçimlerde kullanılır. Hat çeşitleri arasında, kullanıldığı yazıya özgü hüviyetini gösterecek şekilde ince farklarla bir karakteristik kazanmıştır (Şekil 169).



Şekil 169- Cezm hareketleri. 1 ve 2. Sülüs (Sami Efendi), 3 ve 4. Nesih (Şevki Efendi) ve 5. Tevki' (Bedrettin Yazır).

Cezm, celî divânî hattında yapısal bazda en çok çeşitlilik gösteren hareketlerdendir. Sıklıkla sülüs ve tevki' hareketlerine benzer yapıdadır. Ancak her hattatın kaleminde farklı bir şekilde detaylanmıştır. Öncelikle cezm iki ayrı formdan oluşmaktadır. Bunlardan biri yuvarlak, diğeri kalın cezmdir. 19. yüzyıl örneklerinde her hattatın harekeyi başka şekilde yaptığı görülmektedir. Şefik Bey, yuvarlak cezmi son kısmı açık ve yukarı uzatılmış olarak yazmıştır. Kalın cezm ise uzun, dar ve keskin bir karakterdedir. İzzet Efendi, yuvarlak cezmi, başlangıç ve bitişi birleştirerek nesih cezmi suretinde yazmıştır. Hareke bir nevi güzel he harfini andırmaktadır. Kalın cezm ise kısa, aralığı açık ve daha düz hatlıdır. Sami Efendi, Şefik Bey'in aksine intiha kısmını mebde kısmının altında bırakmış ve bitişi değil başlangıcı uzatarak vurgulamıştır. Kalın cezm ise İzzet Efendi gibi kısa fakat daha yuvarlak karakterlidir. Aralık, Sami Efendi'de dar tutulmuştur (Şekil 170).



Şekil 170- Cezm hareketlerinin anatomisi (19. yy.). 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. İzzet Efendi (MİE1), 3. Sami Efendi (SE3; SE4).

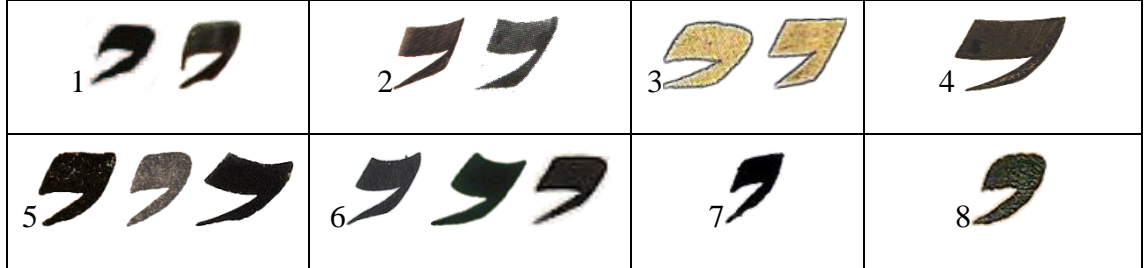
Yuvarlak cezm 20. yüzyıl içinde çoklukla aynı biçime kavuşmuş görünür. Bu da sülüs hattında kullanılan cezm harekesine benzer yapıdadır. Bununla birlikte sülüs hattında olduğu gibi birlikli bir üslupla yazılmamıştır. İçlerinde Emin Barın'ın cezmleri bir miktar fark göstererek başlangıç ve bitiş birleştirilmemiştir. Ayrıca bitiş kısmı, ilk harekede daha yüksekken diğer harekede başlangıçtan daha aşağıda bitmiştir. Örnekler içinde Aziz Efendi ve Hamid Ayaç'ın hareketleri birbirine benzer ve dik olarak durmaktadır. Halim Efendi ve İsmail Hakkı Efendi'de ise yapı aynı olmasına karşılık hareketler sola yatıktır. Diğerlerinin sülüsten mülhem yapılarına karşılık Kâmil Akdik'te cezm, nesih hattında kullanılan şekle benzemektedir (Şekil 171).



Şekil 171- Yuvarlak cezm harekesinin anatomisi. 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Emin Barın (EB3; EB6), 3. Halim Efendi (MHÖ9; MHÖ14), 4. Hamid Ayaç (HA6), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2).

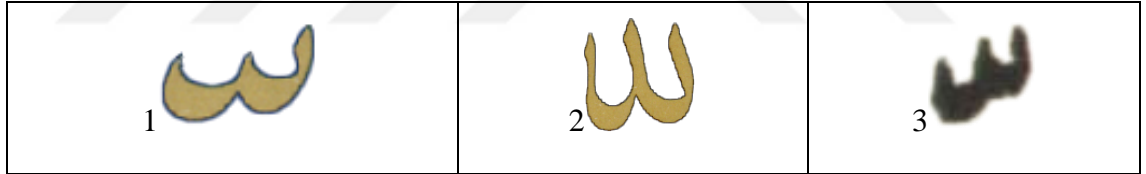
Kalın cezm harekesi, 20. yüzyıl örneklerinde aynı hattatın elinde dahi çok çeşitli şekillerde yazılmaktadır. Bu hareke temelde üç form etrafında gruplanabilir. Birinci gruptakiler, sülüs cezmine benzeyen, sağa bakan hafif kavisli ve daha yumuşak hatlı cezmdir. Ahmet Süreyya Efendi, Aziz Efendi, Halim Efendi ve Kâmil Akdik'in hareketlerinde bunun örnekleri görülebilir. İkinci grup, kavsi azaltılmış ya da tamamen düz bir şekilde ve sivri bir uçla yazılan, genellikle meyli fazla olan cezmlerdir. Aziz Efendi'nin aynı levhasında bu harekeye örnek olan bir cezm bulunmakla birlikte daha meyilli bir diğer örnek de İsmail Hakkı Efendi'dedir. Son grup ise ilkinde göre kavsi tam tersten yapılmış, tevki' hattında kullanılan cezm harekesinin yapısındadır. Meyli değişken olan bu grup, celî dîvânî hattında sıklıkla kullanılmıştır. Bu örnekler, celî dîvânî hattının oluşum yolunda tevki' hattının irtibatını gösterirken aynı zamanda genel itibariyle aklam-ı sittenin bu yazıda bir kaynak oluşunu ortaya koyar. Bunların dışında diğerlerinden ayrılan tekil bir örnek, Halim Efendi tarafından yazılmıştır. Bunda ilk hareket, düz veya yay şeklinde değil se şeklinde yapılmıştır. Bu yapı, yalnız celî dîvânî hattına ait bir cezm harekesi olarak addedilebilecek örneklerden biridir. 19. yüzyıla

kıyasla bu yüzyılda cezm hareketleri daha belirgin bir form kazanmış ve istiflerde daha etkin kullanılmıştır (Şekil 172).



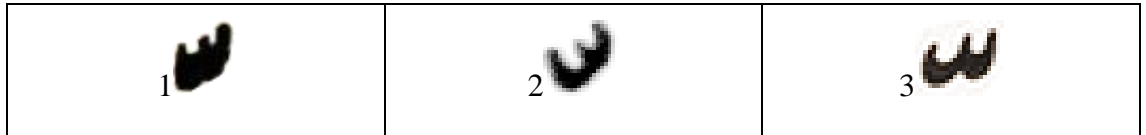
Şekil 172- Kalın cezm hareketinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1; ASE2), 2. Ali Alparslan (AA4; AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ3; MHÖ7; MHÖ12), 6. Hamid Aytaç (HA1; HA3; HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Üzerine konduğu harfi iki kez okutan şedde hareketi, hat sanatında ta'lik, rik'a gibi harekesiz yazılan yazılarda dahi sıklıkla kullanılmıştır. Bu sebeple celî dîvânî hattına ta'lik üzerinden geçebilecek bir örnek bulunmaktadır. Ancak sülüs ve nesih şeddeleri de celî dîvânî hattında yer bulmuştur (Şekil 173).



Şekil 173- Şedde hareketi. 1. Ta'lik (Sami Efendi), 2. Sülüs (Sami Efendi), 3. Nesih (Şevki Efendi).

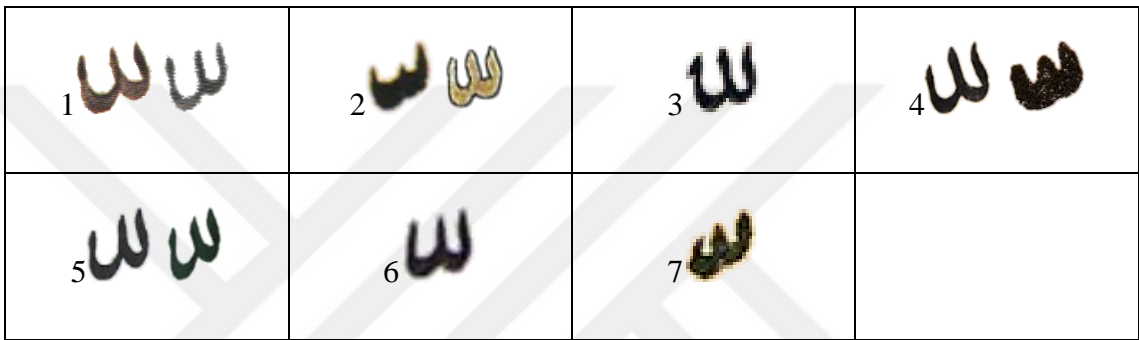
Ta'lik hattından geçen bir örnek olması hasebiyle 19. yüzyılda şeddenin dişleri ta'lik şeddesi gibi daha kısadır. Bununla birlikte şedde, İzzet Efendi'de daha küçük dişli ve darken Sami Efendi'de meyli fazla ve dişleri biraz daha derindir. Şefik Bey ise aynı harekeyi satıra göre daha düz bir meyille yaparken dişler onda da belirgindir (Şekil 174).



Şekil 174- Şedde hareketinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE5), 3. Şefik Bey (ŞB1).

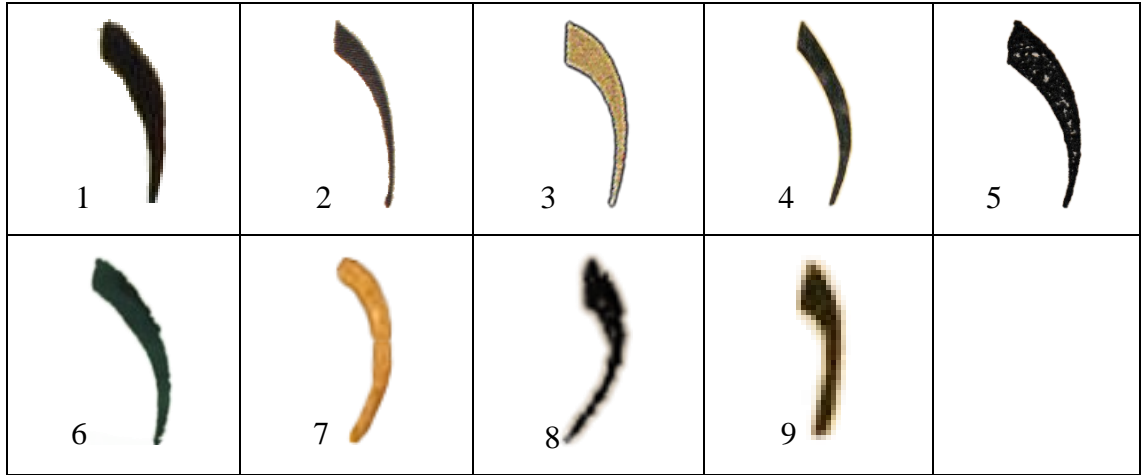
19. yüzyıl örneklerinde ta'lik hattına benzer şekilde yazılan şedde, 20. yüzyılda sıklıkla sülüs şeddesine benzer olarak yapılmıştır. Daha detaylı bir bakışta hepsinin

birbirine yakın bir formu olmasına karşılık kollar arasındaki aralık ve meyil, hepsinde değişmektedir. En geniş olanlar Ali Alparslan'da iken Aziz Efendi, harekeyi en dar yazan hattattır. Bir diğer cepheden ta'likten geçen şedde de bu yüzyılda devam etmiştir. Aziz Efendi, bu formu, orta dişli baş ve son dişten daha uzun ve düz hatlı bir şekilde kullanmıştır. Halim Efendi de her iki yapıya eserlerinde yer vermiştir. Kısa dişli şeddeyi yazan bir diğer hattat, Kâmil Akdik'tir. Bu örnekler etrafında celî dîvânîde arayışın sürdüğü bir kez daha görülebilmektedir (Şekil 175).



Şekil 175- Şedde harekesinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA5; AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1; ARE4), 3. Emin Barın (EB7), 4. Halim Efendi (MHÖ1; MHÖ5), 5. Hamid Aytaç (HA1; HA3), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2).

Med, âsâr ismiyle anılarak üzerine koyulduğu harfi a sesiyle veya çeker ismi ile altına koyulduğu harfi i sesiyle uzatan harekedir. Hareke kalemi veya yazının kalemi ile yazılabilir (Yazır, 2023: 425-426). Örneklerin hepsi birbirine benzer olduğu ve dönemsel olarak ayırt edici bir özellik bulunmadığı için birlikte ele alınacaktır. Genel anatomileri benzer olsa da boy ve eğim gibi farklarla yazanın elinde bir kısım farklılıklar meydana gelmiştir. Bazılarında kavis yumuşak ve dengeli dağılmışken bir kısmında başlangıçtan kısa bir süre sonra dönüş daha keskin yapılmıştır. Bitiş kısmı doksan derecelik açıyla satıra otursa da İsmail Hakkı Efendi ve İzzet Efendi'de olduğu gibi sola doğru meyletmiş biçimde de yazılmışlardır (Şekil 176).



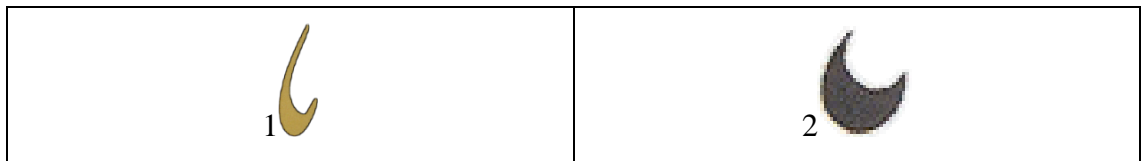
Şekil 176- Med harekesi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ11), 6. Hamid Aytaç (HA1), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA3), 8. İzzet Efendi (MİE1), 9. Kâmil Akdik.

Diğer bir med harekesi, yatay olarak kullanılan ve koca med ismiyle anılan harekedir. Yazı türlerinin umumunda bulunan, hatta harekesiz yazılarda da belirtilen bu hareke, celî dîvânî hattında daha nadir yer almıştır. Bununla birlikte harekenin biçimi değişkenlik göstermektedir. Hamid Aytaç harekeyi sülustekinin çok benzeri bir anatomide yazmıştır. Halim Efendi hareke eğimini artırmış, başlangıçtaki hareketten tasarruf etmiştir. Sami Efendi de baş kısmını belirtmediği harekeyi daha kısa yazmış olmasına karşılık bitiş hareketini uzun tutarak küt bir görünümle yazmıştır (Şekil 177).



Şekil 177- Diğer med harekesi. 1. Halim Efendi (MHÖ6), 2. Hamid Aytaç (HA1), 3. Sami Efendi (SE4).

Tezyîni işaretlerden olan tırnak; ufak, kalın veya ters tırnak şeklinde üç biçimde, istiflerdeki boşluğu dengelemek için kullanılan bir işarettir. Bunlardan yalnız ters tırnak, satırın altında ve az sayıda kullanılır (Yazır, 2023: 426-427).



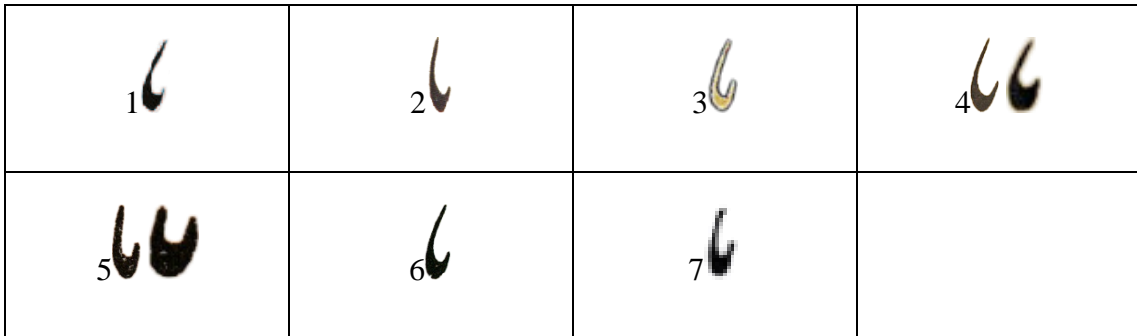
Şekil 178- Tırnak işareti. 1. Sülüs (Sami Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç).

Celî dîvânî hattında daha çok ufak ve kalın tırnak kullanılmış, ters tırnak pek yer bulmamıştır. Celî dîvânî istiflerde tırnak, aşağı yukarı hep aynı formda olmasına karşılık boy, meyil ve genişlik cihetlerinden bir farklılık gösterir. İzzet Efendi tırnağı dike yakın ve normal bir boyda yazmıştır. Sami Efendi, tırnağı kısa ve yine dike yakın yazarken kullanılan kalem kalındır. Şefik Bey, belirgin bir yuvarlaklıkla yazdığı tırnağı sağa doğru eğik fakat keskin şekilde yazmıştır (Şekil 179).



Şekil 179- Tırnağın anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

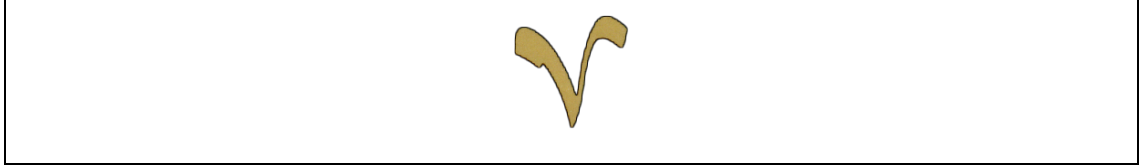
Tırnak, 20. yüzyılda çok büyük bir fark göstermeden devam etmiş, genel olarak benzer surette yazılmıştır. Ahmet Süreyya Efendi, tırnağı sülüs hattı meylinde ve formunda yapmıştır. Ali Alparslan, dik ve keskin dönüşlü olarak ele almıştır. Aziz Efendi'nin yazdığı tırnak da sülüs tırnağına benzerdir. Emin Barın, Hamid Aytaç ve İsmail Hakkı Efendi de işareti boyları biraz fark etmekle birlikte sülüstekine benzer yazmışlardır. Halim Efendi ise bir farkla tırnağı dik ya da nesih hattındaki tırnağı andırır surette çok kısa olarak yapmıştır (Şekil 180).



Şekil 180- Tırnağın anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6; EB2), 5. Halim Efendi (MHÖ8; MHÖ11), 6. Hamid Aytaç (HA3), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA4).

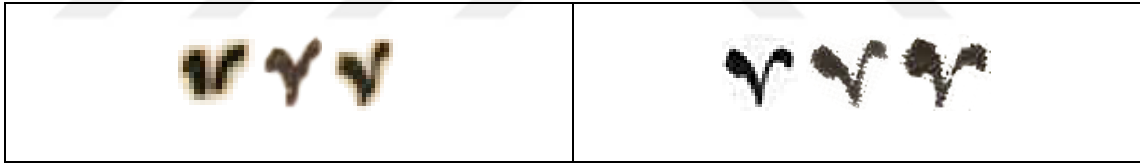
Tirfil, tezyînî unsurlardan bir diğeridir. Arapça yedi rakamına benzer, ancak baş kısmındaki zülfe ve sondaki kıvrımla rakamdan ayrılır. Hareke kalemile yazılır. Münferit yazımı yanında mimli tirfil, cezmlî tirfil ya da tırnaklı tirfil olmak üzere üç farklı şekilde de kullanılabilir. Yan yana gelmemek kaydıyla ve satır altında kalmayacak şekilde

kullanılır. Nesih ve ta'lik gibi harekesiz yazılar hariç diğer yazılarda yer almıştır (Yazır, 2023: 427). Celî dîvânî hattında sıkça kullanılmasına karşılık belli bir üslup kazanmamıştır.



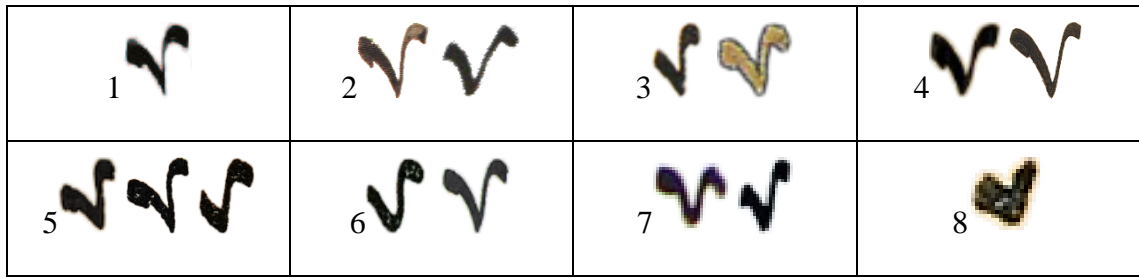
Şekil 181- Sülüs tirfil (Sami Efendi).

Tirfil, 19. yüzyılda çoğunlukla, 20. yüzyılda ise bazı levhalardaki örneklerde genellikle çok düzensiz, küçük ve formu bozuk olarak yazılmıştır. Yalnız Şefik Bey'in, celî dîvânîyi bir levha yazısı olarak kullanması sebebiyle eserlerinde formu daha belirgindir. Genellikle Sülüs tirfili ile benzer yapıda yazılmıştır. Sami Efendi, tirfilleri zülfesi belirsiz, bazen ortadan ayrık ve yazı kaleminin $\frac{1}{4}$ veya $\frac{1}{5}$ 'i gibi oldukça ince şekillerde yazmıştır. Şefik Bey ise tirfilleri sülüse benzer ama meyli ve boyu değişken tarzda, düzenli bir surette yazılarında kullanmıştır (Şekil 182).



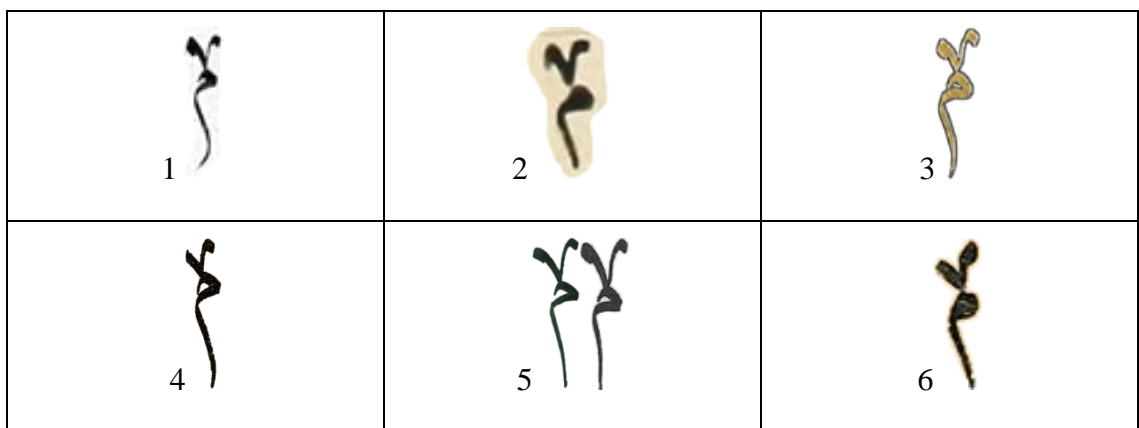
Şekil 182- Tirfilin anatomisi (19. yy.). 1. Sami Efendi (SE2; SE3; SE4), 2. Şefik Bey (ŞB1).

Tirfilin 20. yüzyıl örneklerinde işaretin artık özenli olarak kullanıldığı görülür. Burada tirfil açık olarak iki şekilde yazılmıştır. Bunlardan biri yine sülüs tirfiline benzer, bazen sola fazla meyilli yazılan tirfildir. Tüm hattatlar tarafından bu form kullanılmıştır. Diğer şekil; başlangıç kısmı daha kısa ve kesik görünümlü olandır. Ali Alparslan, Aziz Efendi, Halim Efendi ve Hamid Aytaç'ta belirgin örnekleri görülür. Genel itibariyle Halim Efendi tirfilleri, diğer hattatlara göre meyli fazla olarak yazmıştır. İsmail Hakkı Efendi'ye ait örneklerde ise birincide ilk kol daha uzun iken ikinci örnekte belirgin bir kısalık vardır. Kâmil Akdik çok ince bir kalemle yazdığı hareketlerinde tirfili de basit bir yapıda yazmıştır (Şekil 183).



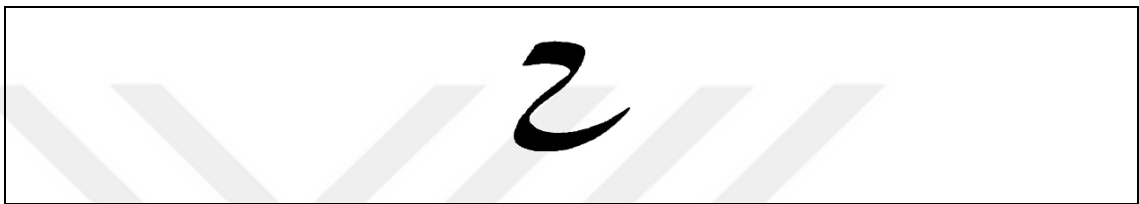
Şekil 183- Tirfilin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Ali Alparslan (AA5; AA4), 3. Aziz Efendi (ARE1; ARE3), 4. Emin Barın (EB3; EB6), 5. Halim Efendi (MHÖ2; MHÖ5; MHÖ13), 6. Hamid Aytaç (HA1; HA6), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2; İHA4), 8. Kâmil Akdik (KA2).

Mimli tirfil, mühmel mim ve yukarda söz edilen tirfilin birleşmesiyle daha geniş boşlukları doldurabilme kabiliyetine sahip bir tezyin unsurudur. Celî dîvânî istiflerin zaten sıkı olarak kurulması sebebiyle çok fazla kullanılmamıştır. Şekil 184.1’de Şefik Bey’e ait mimli tirfilde mim kuyruğu bir miktar yorumlanmış olsa da hem mim hem tirfil sülüs hattındaki gibi yazılmıştır. Ahmet Süreyya Efendi işareti biraz daha sadeleştirmiştir, tirfilin zülfesini açmış, mimin gözünü kapatarak düz ve kısa bir kuyrukla yazmıştır. Aziz Efendi ve Hamid Aytaç da işareti sülüs hattındaki gibi eserlerinde kullanmıştır. Halim Efendi mühmel mim harfinde bir değişikliğe gitmemişse de tirfili, daha önce anlatıldığı gibi baş kısmı zülfesiz ve düz formda yapmıştır. Kâmil Akdik, mimin gözünü kapatırken başını da yuvarlağa yakın yapmıştır. Kuyruk da Ahmet Süreyya Efendi’deki gibi düzdür (Şekil 184).



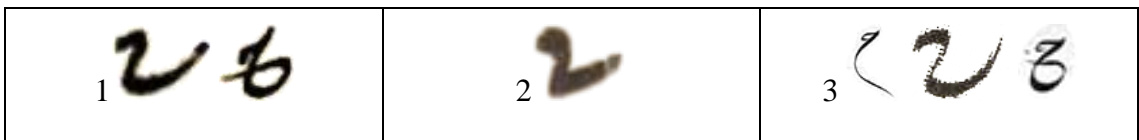
Şekil 184- Mimli tirfilin anatomisi: 1. Şefik Bey (19. yy.) (ŞB1), 2. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Halim Efendi (MHÖ11), 5. Hamid Aytaç (HA1; HA6), 6. Kâmil Akdik (KA2).

Mühmel, kavramı sözlükte, dilbilgisi bağlamında noktasız yazılan harfleri ifade için kullanılan kelimedir (Devellioğlu, 2010: 835). Mühmel harfler, Arap ve Osmanlı harflerinde nokta koyulmadan yazılan harfleri ifade etmektedir. Çalışmanın 1. Bölümünde, harekeler bahsinde ele alındığı üzere mühmel harfler, yazının ilk dönemlerinde noktalı ve noktasız harfleri ayırmak maksatlı kullanılan bir işaret niteliğindedir. İlerleyen süreçte gelişerek bir tezyin unsuru halini almıştır. Bunlar, başlıca sekiz tanedir. Elifba sıralamasına göre ilki ha harfi altına yazılan mühmel ha harfidir.



Şekil 185- Sülüs mühmel ha harfi (Sami Efendi).

Mühmel ha harfi, yalnız ha harfinin altına konarak onu noktalı benzerlerinden ayırmak için geliştirilmiştir. Celî dîvânî hattında mühmel ha, kendine münhasır şekiller edinmiştir. 19. yüzyılda mühmel ha harfinin, sonraki dönemlerde az rastlanan örnekleri görülür. Harf, sülüs hattında kullanılan şekliyle de yazılmakla birlikte İzzet Efendi ve Şefik Bey'de, celî dîvânî küplü ha harfinin küçültülmüş biçimiyle kullanılmak suretiyle yalnız bu yazıya özgü bir karakter kazanır. Şefik Bey, kuyruklu ha harfini de yine mühmel harf olarak kullanmış ve yorumu genişletmiştir. İzzet, Sami ve Şefik Efendiler, ha harfini sülüs ha harfi biçiminde de yazılarında kullanmışlardır. Bunlardan Şefik Bey'in harfi daha özenli iken ardından İzzet Efendi gelmektedir. Sami Efendi, mühmel ha harfini daha hızlı bir yorumla ele almıştır (Şekil 186).



Şekil 186- Mühmel ha harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

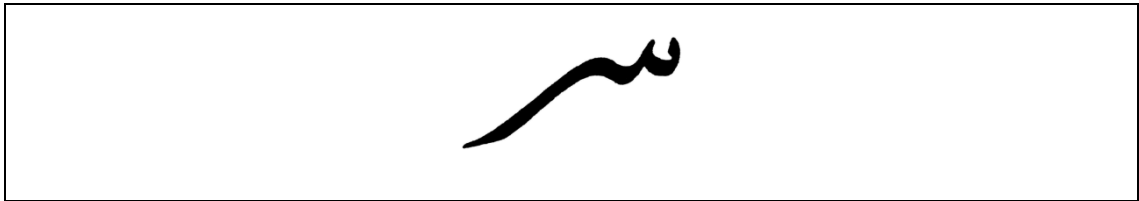
Mühmel ha harfinde, 19. yüzyılda ortaya koyulan orijinal biçimler, ilerleyen süreçte kullanılmamıştır. 20. yüzyıl örnekleri içinde ha harfi, sıklıkla sülüsteki biçimiyle ele alınmıştır. Yalnız Aziz Efendi celî dîvânî küplü ha harfinden oluşan mühmel ha harfini devam ettirmiş, Kâmil Akdik de rik'a ha harfini andıran bir yapıyı mühmel ha olarak

kullanmıştır. Aralarında üslup bağlamında farklar bulunan mühmel ha harflerinden Emin Barın'ın harfi, sola doğru meyli en çok bulunan harftir. Halim Efendi'nin iki harfi de birbirinden ayrı uzunluklarda yazılmıştır. Hamid Aytaç'da harf sülüsvari ve dik duruşlu iken İsmail Hakkı Efendi'nin iki ayrı harfi de birbirinden ayrılan bir karaktere sahiptir. Hakeza Kâmil Akdik'in mühmel ha harflerine ait üç örnek de birbirine benzememektedir (Şekil 187).



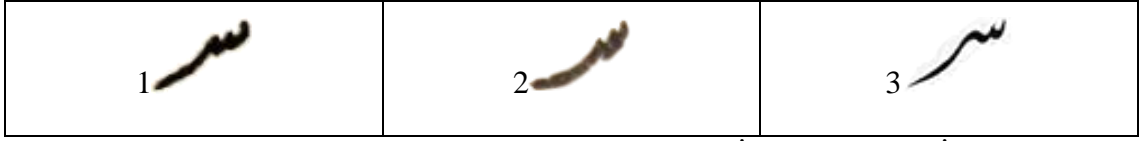
Şekil 187- Mühmel ha harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Emin Barın (EB2), 3. Halim Efendi (MHÖ1; MHÖ5) 4. Hamid Aytaç (HA6), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2; İHA3), 6. Kâmil Akdik (KA1; KA2).

Sin harflerinin altına koyularak onları şın harfinden ayıran mühmel harf, çanak kısmı uzatılmış bir sin harfidir. En gelişmiş formunu sülüs hattında kazanmıştır (Şekil 188).



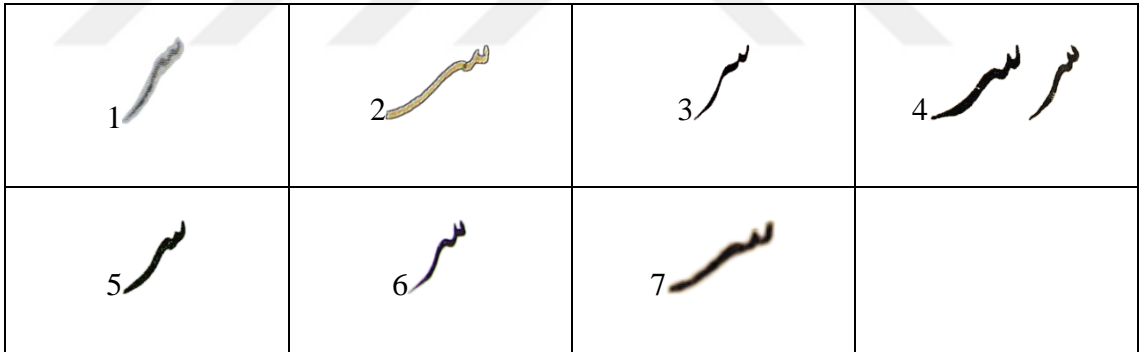
Şekil 188- Sülüs mühmel sin harfi (Sami Efendi).

Celî dîvânî hattında mühmel sin harfi, anatomik olarak küçük farklar dışında benzer yapıdadır. 19. yüzyıl örneklerinde meyilleri birbirine yakın yapılmıştır. İzzet Efendi ve Sami Efendi'nin mühmel sin harfleri daha benzerken İzzet Efendi'de ilk diş geniş, Sami Efendi'de dardır. Sami Efendi'nin dişleri biraz fazla meyilli, çanağa geçiş daha keskindir. Şefik Bey'de mühmel sin, sülüstekine oldukça benzerdir. Hareketler daha net, bununla birlikte İzzet ve Sami Efendilere nispetle çanağa geçiş geniş ve kavislidir (Şekil 189).



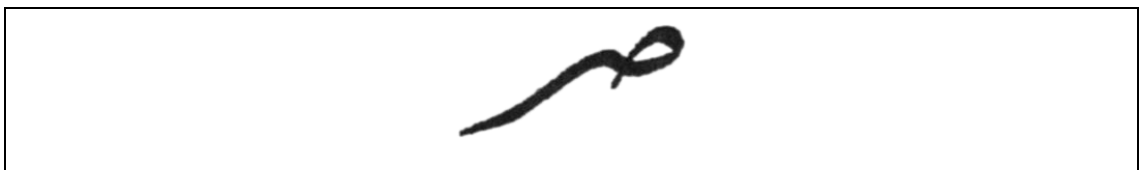
Şekil 189- Mühmel sin harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

20. yüzyılda yapılan mühmel sin harfleri, meyil ve sair detaylarda daha fazla çeşitlilik göstermektedir. Öncelikle 19. yüzyıldan belirgin bir ayırım ve 20. yüzyıldakiler arasında genel bir benzerlik olarak mühmel sinler bu yüzyılda daha dik bir meyille yazılmışlardır. Bunun en bariz olduğu örnek Ali Alparslan'dadır. Aziz Efendi, neredeyse nesih hattını andıran ilk dişiyle birlikte mühmel sin harfinin bitiş kısmını küt bırakmış, bu hususiyetiyle diğerlerinden ayrılmıştır. Emin Barın'da keskin geçişlere sahip sin harfi yine dik bir meyle sahiptir. Halim Efendi harfleri, iki örnekte de gözle görülür bir farkla yazmıştır. Hamid Aytaç orta dişi çok kısa, İsmail Hakkı Efendi de diğer dişlerden çok uzun yaparak, ayrıca Hakkı Efendi harfi daha kısa bir ölçüde yazarak bir diğer farkı bu şekilde göstermişlerdir (Şekil 190).



Şekil 190- Mühmel ha harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB4), 4. Halim Özyazıcı (MHÖ9; MHÖ1), 5. Hamid Aytaç (HA1), 6. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 7. Kâmil Akdik (KA2).

Sad harfini dad harfinden ayıran mühmel harf, sin harfinde olduğu gibi çanak kısmı açılıp uzatılan bir sad harfidir.



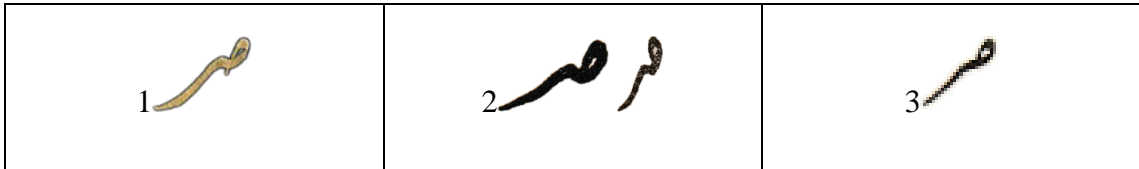
Şekil 191- Sülüs mühmel sad harfi (Sami Efendi).

Mühmel sad harfi 19. yüzyıl içinde, tıpkı sin harflerinde olduğu gibi bir benzerlik içindedir. İzzet Efendi mühmel sad harfinde birini çok uzun diğerini çok kısa yaparak kendi yazısı içinde bir farklılığı ortaya koymuştur. Sami Efendi ise mühmel sad harfini gözü küçük, baş ve çanak arasında geçişi keskin bir biçimde yazmıştır. Şefik Bey, sad harfini de yine sülüs ölçülerine yakın şekilde yaparak ayrılmaktadır (Şekil 192).



Şekil 192- Mühmel sad harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

20. yüzyıla gelindiğinde Aziz Efendi'nin mühmel sad harfi, başı daha küçük olmakla birlikte sülüste kullanılan harfe benzerdir. Çanak kısmı diğerlerine nispetle biraz kalın yapılıdır. Halim Efendi ise iki farklı sad harfini de birbirinden açıkça ayrılacak şekilde yapmıştır. İlkinde meyil daha tabii iken baş kısmı diktir. İkinci mühmel sad harfi ise satıra oranla çok dik yapıdadır. Ayrıca baştan çanağa geçiş doksan dereceye yakın bir açıdadır. Hamid Aytaç ise harfi, baştan çanağa geçişi düzünsü bir surette ele alarak diğerlerinden ayrılmaktadır (Şekil 194).



Şekil 193- Mühmel sad harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Aziz Efendi (ARE1), 2. Halim Özyazıcı (MHÖ 4; MHÖ13), 3. Hamid Aytaç (HA4).

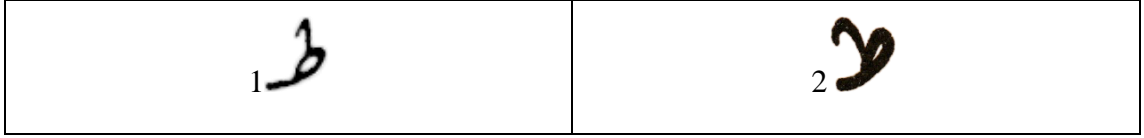
Mühmel tı harfi, tı harfini zı harfinden ayıran harftir. Şekilsel olarak elif kısmı ters bir tırnak şeklinde yapılarak normal tı harfinden ayrılmaktadır.



Şekil 194- Sülüs mühmel tı harfi (Sami Efendi).

Mühmel tı harfine gelindiğinde örneği az bulunan bu harfte Sami Efendi'ye ait 19. yüzyılı temsil eden örnekte, göz belirgin ve bitiş kısmı uzunca yapılmıştır. 20. yüzyıl

örneği olarak Halim Efendi'ye ait harf ise sola çokça meyilli, elif kısmının başlangıcında kavsi fazla ve gözü kısık olarak yazılmıştır (Şekil 195).



Şekil 195- Mühmel tı harfinin anatomisi. 1. Sami Efendi (19. yy.) (SE5), 2. Halim Özyazıcı (20. yy.) (MHÖ21).

Mühmel ayn harfi, ayn harfinin altında kullanılan mühmel işarettir. Yapısal olarak rik'a ayn harfini andıran mühmel ayn harfi, sülüste tek bir formda kullanılmaktadır (Şekil 196).



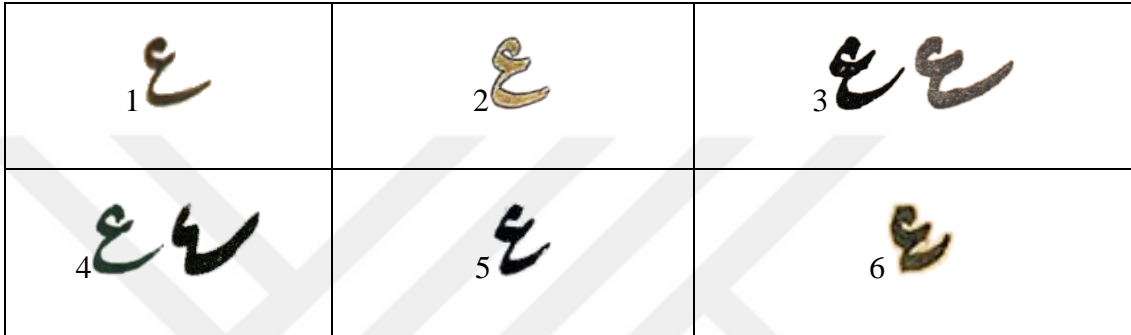
Şekil 196- Sülüs mühmel ayn harfi (Sami Efendi).

Mühmel ayn, 19 ve 20. yüzyıl içinde az çok aynı formda ve sülüs tarzına benzer olarak kullanılmıştır. Baştan beri celî dîvânî hattında mühmel harflere farklı bir yorum getiren hattatlardan olan Şefik Bey, burada yine diğerlerinden ayrılmaktadır. Mühmel ayn harfinin, gövdenin son kısmında keskin bir dönüşle tamamlanması tüm yazılarda karakteristiğini oluşturan unsurlardan biridir. Bu veçheden İzzet Efendi, dikçe bir inişten sonra son kısımda yumuşak bir dönüş yaparak genel içerisinden sıyrılan bir anatomi çizer. Sami Efendi'ye ait iki örnek de birbirinden oldukça farklıdır. Biri çok sert hatlı iken diğeri bir o kadar yumuşak hatlara sahiptir. Şefik Bey ise ilk örnekte standart bir mühmel ayn harfi ortaya koymuşken ikinci örnek, celî dîvânî hattına ait kuyruklu ayn harfinin mühmel harf olarak yorumlanması şeklindedir. Böylece celî dîvânî hattına münhasır bir mühmel ayn harfi ortaya koymuştur (Şekil 197).



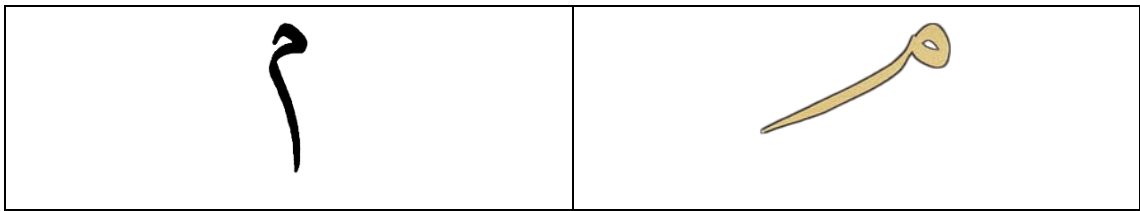
Şekil 197- Mühmel ayn harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2; SE4), 3. Şefik Bey (ŞB1).

Mühmel ayn harfini 20. yüzyılda yazan hattatlar arasında Şefik Bey'in yoluna rastlanmaz. Harfler, anatomilerindeki bir kısım farklar dışında sülüste kullanılan ayn harfinin benzeridir. Halim Efendi'nin sola yatık ele aldığı ayn harflerini İsmail Hakkı Efendi ve Kâmil Akdik, eğimi azaltmakla birlikte daha basık ve dar bir biçimde yazmıştır. Hamid Aytaç'ta ise iki örnekten biri mutedil bir yapıdayken diğerinde süratli bir karakter görünür (Şekil 198).



Şekil 198- Mühmel ayn harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Özyazıcı (MHÖ4; MHÖ6), 4. Hamid Aytaç (HA1; HA3), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 6. Kâmil Akdik (KA2).

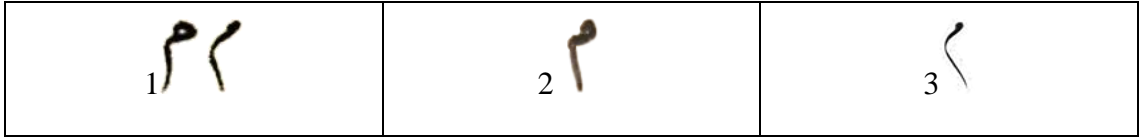
Herhangi bir noktayla ilişkisi olmamasına karşılık mim harfi de mühmel olarak kullanılan harflerdendir. Üstelik birden fazla biçimde yazılabilmektedir. Mim harflerinin altına yazılmakla birlikte daha önce görülen mimli tirfil işaretlerinde tirfile birleşerek daha geniş alanlarda kullanılabilmektedir (Şekil 199).



Şekil 199- Sülüs mühmel mim harfleri (Sami Efendi).

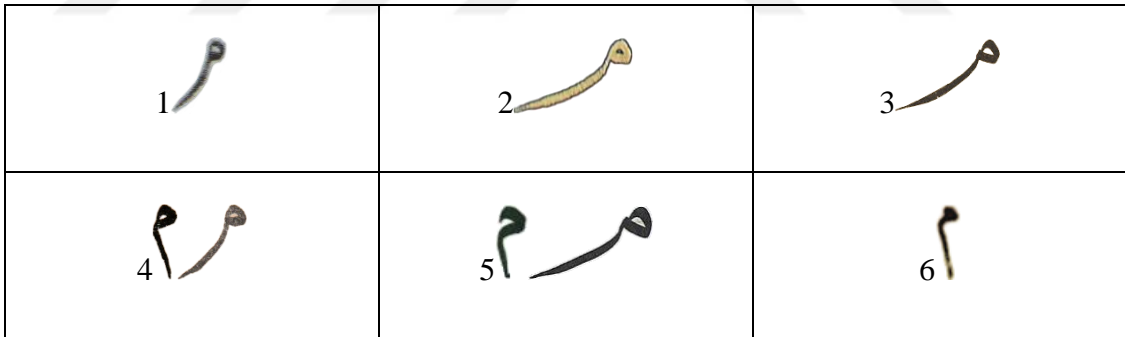
Celî dîvânî hattında 19. yüzyılda mühmel mim harfi daha karakteristik bir yapıda yazılmıştır. Bu farklı formlar, bu yüzyılda sıkça görülmektedir. İzzet Efendi'nin ilk mim harfi, sülüste kullanılan mühmel mim harfine benzese de form olarak serbesttir. İkinci mim ise celî dîvânî mim harfinin küçültülerek mühmel olarak yazılmasıdır. Sami Efendi, mühmel mim olarak yine serbest bir form kullanmıştır. Şefik Bey ise İzzet Efendi'nin

mim harfi gibi celî dîvânî hattına ait, üstelik ölçü ve oran olarak daha düzenli bir örnek ortaya koymuştur (Şekil 200).



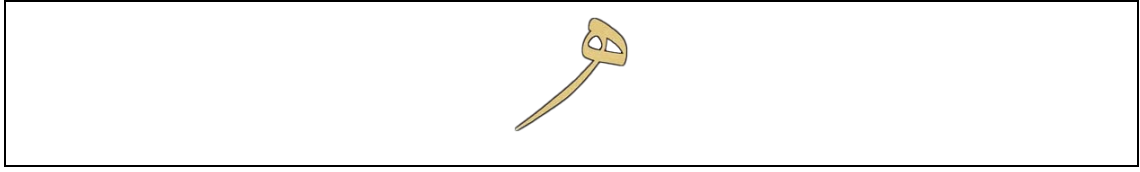
Şekil 200- Mühmel mim harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

Mühmel mim harfi, 20. yüzyılda sülüs mim harfinin benzerleri olarak kullanılmış, Şefik Bey ve İzzet Efendi gibi hattatlarda görülen özgün örnekler neredeyse kaybolmuştur. Aziz Efendi, Emin Barın ve Hamid Aytaç'ın ikinci mim harfi, ölçü, eğim ve üslup olarak büyük oranda hem birbirlerine hem de doğrudan sülüs hattının mühmel mim harfine denktir. Ali Alparslan ve Halim Efendi'nin harfleri satıra fazlaca dik olarak konumlandırılmıştır. Halim Efendi, Hamid Aytaç ve Kâmil Akdik'te bulunan dikey mim harfi ise detaylarda birbirlerinden oldukça farklı bir şekilde serbestlik içerisinde yazılmıştır (Şekil 201).



Şekil 201- Mühmel mim harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB6), 4. Halim Özyazıcı (MHÖ2; MHÖ3), 5. Hamid Aytaç (HA4; HA6), 6. Kâmil Akdik (KA2).

Güzel he, tıpkı mim gibi noktalı bir türü olduğundan değil fakat anatomik olarak güzel he harfinin farklı biçimleri sebebiyle gösterilmesi gerekmesinden olsa gerek, mühmel harfler arasında yer alır. Diğer mühmel harflerden, esas harfin altına değil üstüne yazılışı ile ayrılır (Şekil 202).



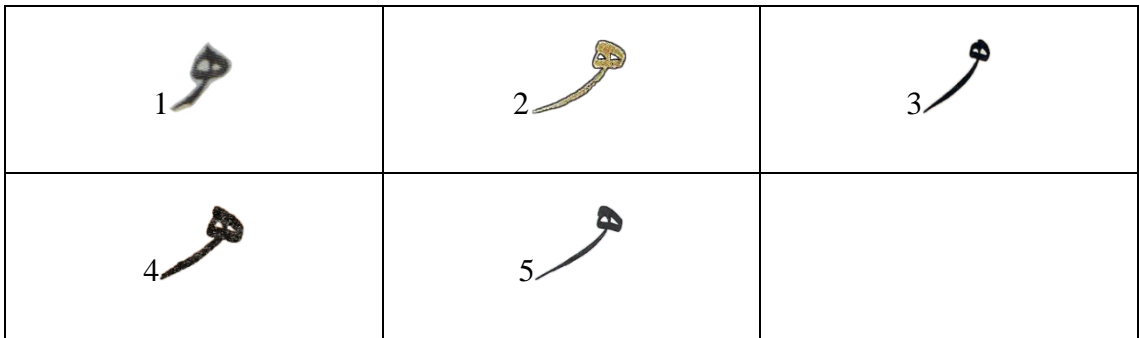
Şekil 202- Sülüs mühmel güzel he harfi (Sami Efendi).

Mühmel güzel he harfi, celî dîvânî hattında sülüste kullanılan mühmel güzel he harfinden çok farklı biçimde kullanılmamıştır. Elbette sülüs hattındaki kadar kurallı ve her detayla eşit yapıda değillerse de ifade biçimi benzerdir. Bu bağlamda İzzet Efendi, güzel he harfinin üst kolunu soldaki göze iliştiirmemiş ve arada boşluk bırakarak yazmıştır. Eğim ve ölçü olarak aynı olmasına karşılık Sami Efendi bu üstteki kolu, harfin tabii yapısına uygun olarak bitişirmiştir. Şefik Bey ise başlangıç kısmını dışa taşmış, dik inişli biçimde yazarken gözleri de diğer hataatlara göre büyük olarak yapmıştır (Şekil 203).



Şekil 203- Mühmel he harfinin anatomisi (19. yy.). 1. İzzet Efendi (MİE1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. Şefik Bey (ŞB1).

Mühmel güzel he harfi, 20. yüzyılda daha olgun örnekler gösterir. Ali Alparslan, harf yapısını daha çok celî dîvânî hattını andırır biçimde yaparken kuyruğu diğerlerine nispetle oldukça kısa yazmıştır. Aziz Efendi, Halim Efendi ve Hamid Aytaç'ın harfleri sülüse nispetle mutedil ve benzer bir yapıda iken Emin Barın, başlangıç hareketini kısa tutarak bir fark ortaya koymuştur (Şekil 204).



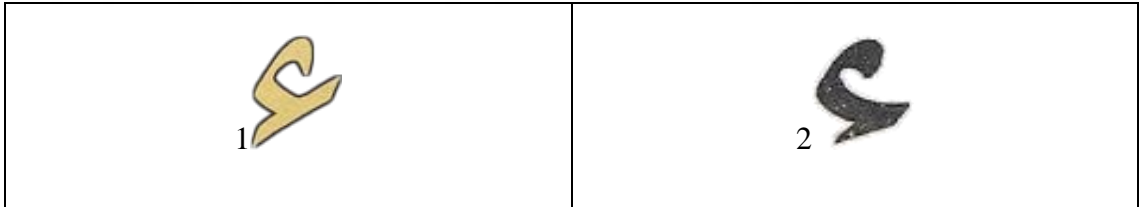
Şekil 204- Mühmel he harfinin anatomisi (20. yy.). 1. Ali Alparslan (AA4), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Emin Barın (EB12), 4. Halim Efendi (MHÖ22), 5. Hamid Aytaç (HA6).

Tüm bunlardan başka sıla işareti, celî dîvânî hattında pek yer bulmamıştır. Okunmayan elif veya hemze harfinin üzerine konan ve Şefik Bey'in bir yazısında rastlanan sıla işareti, sülüste kullanılabileceği çok benzer yapıdadır (Şekil 205).



Şekil 205- Sıla işareti. 1. Sülüs (İsmail Hakkı Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç), 3. Celî dîvânî (Şefik Bey-19. yy.) (ŞB1).

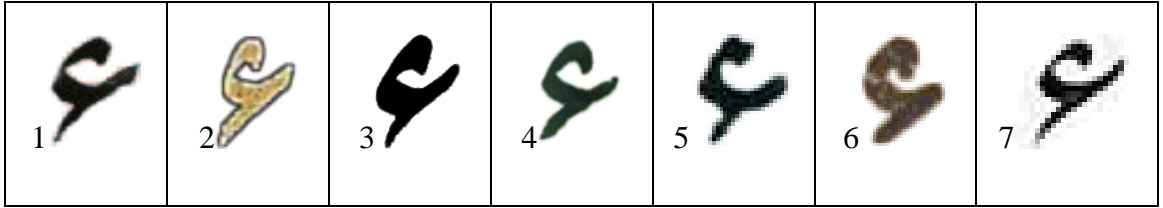
Bir diğer işaret, bazen bir harf bazen de tezyin işareti olarak kullanılabilen hemzedir. Her iki durumda da bulunabilmesi dolayısıyla buraya alınmıştır. Hemze, harf olarak bulunduğu elif yerine geçmektedir. Harf konumundayken sıklıkla yazıldığı yazının kalemiyle yazılır. Ancak hareke kalemi ile de yazılabilmektedir. Hareke olarak boşluk doldurmak maksatlı yazıldığında ise yalnız hareke kalemiyle yazılmaktadır (Yazır, 2023: 426).



Şekil 206- Hemze işareti. 1. Sülüs (Sami Efendi), 2. Nesih (Hamid Aytaç).

Hemzenin celî dîvânî hattındaki anatomisi, genel hatlarıyla sülüs hattında kullanılanla benzerdir. Yerine göre yazının kalemiyle ya da hareke kalemiyle kullanılmış ancak hareke kalemi daha çok tercih edilmiştir. 19 ve 20. yüzyıllar arasındaki örnekleri, aynı yüzyıl içindeki hattatlar arasında olandan daha fazla ayırım taşımamaktadır. Buna göre bütün bir şekilde bakılırsa baş kısmında aralığın geniş veya dar olması veya alttaki yatay hareketin inceliği veya kalınlığı başlıca dikkat çeken farklardır. Aziz Efendi, Sami Efendi ve nispeten Halim Efendi başı daha dar yazmıştır. Ahmet Süreyya Efendi, Hamid Aytaç ve İsmail Hakkı Efendi ise tersine başı geniş bir ölçekle yorumlamıştır. Şefik Bey ayrı tutulacak olursa tüm hattatlar, alttaki yatay hareketi sülüstekine benzer olarak düzümü ya da yay şeklinde yapmıştır. Şefik Bey ise yine celî dîvânî hattına ait bir

yorum kabul edilebilecek şekilde bu çizgiyi se şeklinde yazmıştır. Bu hareket, fetha harekesine istinaden yorumlanırsa sülüste yine sülüs fethasına benzer formda yapılan bu çizgi, yalnız Şefik Bey’de celî dîvânî fethası biçiminde yorumlanarak harekeye, yazı cinsine denk bir kıvraklık katmıştır (Şekil 207).



Şekil 207- Hemze. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE1), 2. Aziz Efendi (ARE1), 3. Halim Efendi (MHÖ15), 4. Hamid Aytaç (HA1), 5. İsmail Hakkı Efendi (İHA4), 6. Sami Efendi (19. yy.) (SE2), 7. Şefik Bey (19. yy.) (ŞB1).

Son olarak nokta konusuna girmeden önce hat sanatında noktanın önemine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Nokta, yazının tohumu olarak nitelenebilen, bünyesi içerisindeki eğim ve açılarla ait olduğu yazı nev’ine ait estetik detayları barındıran bir unsurdur. Başlangıç, devam ve bitiş kısımlarının tahlili ile yazıya ait harflerin anatomisi anlaşılabilir (Yazır, 2023: 386-390). Noktaya bu cihetten bakıldığında celî dîvânî yazının noktası, üzerinde durulması gereken bazı olgulara işaret eder. Diğer yazı türlerine ait noktalarda, her birinin meyli ve yapısı, ait olduğu yazı türünün kalem meylini ve harf yapısını yansıtmaktadır (Şekil 208).

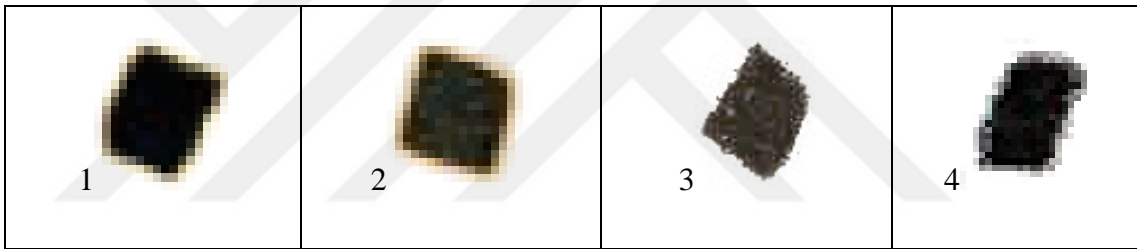
1 - Ma‘kılî	:	■	6 - Nesih	:	◆
2 - Kûfî	:	●	7 - Tevkî‘	:	◆
3 - Muhakkak	:	◆	8 - Rikā‘	:	◆
4 - Reyhânî	:	◆	9 - Ta‘lik	:	◆
5 - Sülüs	:	◆			

Şekil 208- Yazı türlerine göre noktaların aldığı şekiller (Yazır, 2023: 109).

Celî dîvânî hattında ise nokta ile harf başlangıçları ya da hareket sahaları arasında bir farklılık göze çarpmaktadır. Zira daha önce incelenen harflerin mebdé noktaları ele alındığında, kalemin temas açılarının değişken olduğu görülmüştü. Buna

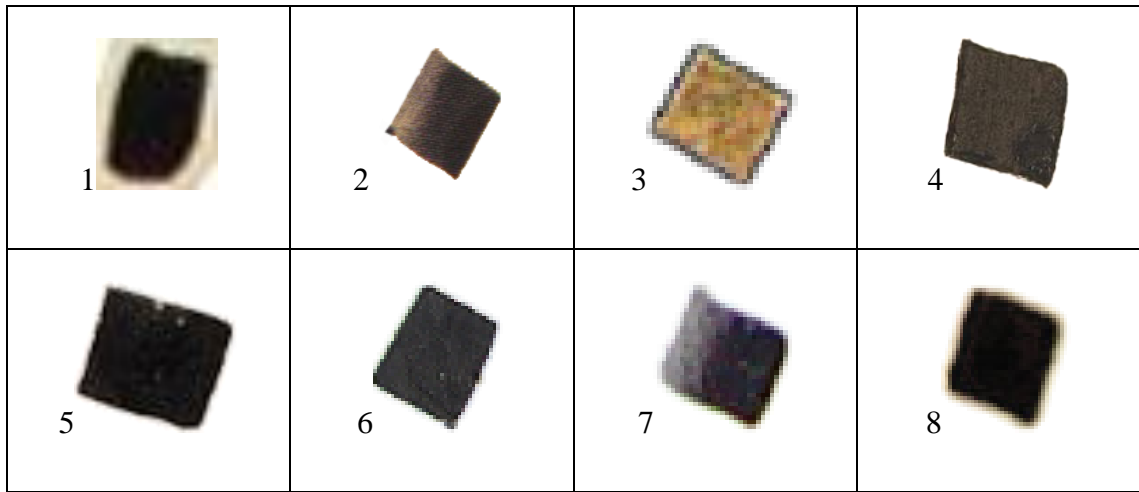
bağlı olarak hareket sahasının da oluşan eğime göre yeniden şekillendiği örnekler üzerinden anlaşılmıştı. Bu açıdan nokta-harf ilişkisi celî dîvânî hattı üzerinden incelendiğinde, en başta nokta meyillerinin her hattatta ya da aynı hattata ait aynı yazıda dahi değişkenlik içinde olduğu görülmektedir. Bu çerçevede nokta-harf ilişkisinin, diğer yazılardaki mütekamil yapıda celî dîvânî hattında yer almaması, üslup çeşitliliği açısından çalışmanın genel yapısını tek başına izah edebilmektedir.

Nokta, konu çerçevesindeki iki yüz yıla ait örnekler içinde aşikâr bir farklılık göstermemektedir. Fakat bir fark olarak 19. yüzyılda yazılmış noktalarda tahrik, sonraki yüzyıldaki kadar özenli değildir. Meyil, Ferid Bey, İzzet Efendi ve Sami Efendi’de düze yakın hafif bir derecededir. Şefik Bey’in daha meyilli koyduğu nokta ile harflerin mebbe’ meyli her zaman uyumamaktadır (Şekil 209).



Şekil 209- Noktanın anatomisi. 1. Şefik Bey (ŞB1), 2. Sami Efendi (SE2), 3. İzzet Efendi (MİE1), 4. Ferid Bey (FB1).

Nokta, 20. yüzyılda yine genel olarak benzer meyillerde yazılmıştır. Ahmet Süreyya Efendi’nin düze yakın nokta meyli, harf hareketleri ile en uyumlu nokta olarak kabul edilebilir. Ali Alparslan ise diğer yandan meyli en fazla olan noktayı yazan hattattır. Fakat bu meyil harf hareketlerinde kalem sevki ile uyumlu değildir. İlginç addedilebilecek iki örnek ise Emin Barın ve İsmail Hakkı Efendi’nin, noktayı dalgalı olarak koymasındadır (Şekil 210). Bunlarla birlikte celî dîvânî hattında tezyinî maksatlı kullanılan küçük noktalar, harf noktalarından daha düzensiz bir yapı oluşturmakta, bazı durumlarda klasik hat sanatı noktasından ziyade bir kalem dokunuşu hüviyeti göstermektedir.



Şekil 210- Noktanın anatomisi. 1. Ahmet Süreyya Efendi (ASE2), 2. Ali Alparslan (AA5), 3. Aziz Efendi (ARE1), 4. Emin Barın (EB6), 5. Halim Özyazıcı (MHÖ8), 6. Hamid Aytaç (HA3), 7. İsmail Hakkı Efendi (İHA2), 8. Kâmil Akdik (KA2).

3.2.3. İstif Özelliklerinin İncelenmesi

19 ve 20. yüzyılda celî dîvânî yazıda istif formu, genellikle satır şeklindedir. Elbette az sayıda da olsa daire ve beyzi formlarda ya da serbest düzende istiflenmiş örnekler de bulunmaktadır. Satır düzeni içinde dahi olsa hat sanatında harflerin yan yana geliş şekilleri, birbirlerine temas ettikleri noktalar ahenk, tenasüb, seyyaliyet gibi estetik kaidelere istinaden bir kısım kurallılıklar içerir. Yine daha önce celî dîvânî hattının resmî evraklarda kullanılmasından dolayı tahrifatı engellemek adına harfler arasında boşluk kalmayacak şekilde sık bir surette yazıldığından bahsedilmişti. Bu bir kural olarak sonraki dönem istiflerinde de kendini göstermektedir. Fakat buna mugayir örnekler de bulunmaktadır.

İstif özellikleri hattatlar bazında ele alındığında ortaya burada da kural çerçevesini aşan bir sübjektiflik göze çarpmaktadır. Kurallı yazılarda (sülüs, ta'lik vs.), harf ya da terki bin satıra oturma açısı yani eğim de kurallara bağlı ve ölçülüdür. Ancak yukarıda harf örneklerinde ele alındığı gibi harf terkiplerinin eğimleri de hattatlara göre farklılıklar barındırmaktadır. Bu eğim açısı, istif şekillerinde de bir kısım farklılıklar doğurmaktadır. Ayrıca harflerin birbirine temas noktaları, kesiştikleri yerler, harf yoğunluğu gibi olgularda da fark açıkça görülebilmektedir.

Şefik Bey'in, Dîvân-ı Hümâyûn kalemi dışında kullanılan ilk örneklerden olması hasebiyle önem arz eden celî dîvânî levhası, ilk kez 1275 H. tarihinde Bursa Ulucamii tezyinatı için yazılmıştır. Levha, bu önemi dolayısıyla tarihi bağlamda en başta incelenebilir. Daha sonra farklı camiler için de yazılan levhalardan 1291 H. tarihli levha, çalışmada ele alınan nüshadır. Şefik Bey'in biraz da yeni yorumlar ekleyerek yazdığı celî dîvânî levha, “*tehasentü duası*” olarak adlandırılan metni ihtiva etmektedir. Levha içinde harfler dengeli ve düzenli bir şekilde dağıtılmıştır. Dikkat çeken hususlardan birisi, Şefik Bey'in, her harfi, istif içinde aynı ölçüde kullanmış olmasıdır. Umumiyetle celî dîvânî hattının ihtiva ettiği serbestlik gereği harflerdeki tasarrufların aynı metin içinde çeşitlenmesine karşılık bu örnek, yaklaşım olarak daha mütekamil bir yapıyı ifade etmektedir. Şefik Bey'de göze çarpan hususiyetlerden bir başkası, istif içinde terkiplerin alışlageldiği üzere dik değil satıra daha yatay açılarla yazılmış olmalarıdır. Bu ifade biçimine rağmen istifin sıklığından taviz verilmemiş olması önemlidir. Yine de Şefik Bey, levha içinde iki elif harfinde hem teşrifat dışına çıkmakla hem de elif harfinin tabii formunu fazlaca esnetmekle özgün fakat aynı zamanda mübalağalı tasarruflarda bulunmuştur. Şefik Bey, dört kef serenini üst tarafta ana kütlenin dışında yazmıştır. Bu kef harflerinde büyük ve küçük serenleri birlikte kullandığı görülür. Ayrıca üst taraftan kaf harfi noktalarını da taşıyarak çıkarmış, buna mukabil satır altından ve seren olmayan yerden bir cim ve mim harfini indirerek üst tarafla denge kurmuştur. Aynı zamanda başlangıçta te harfini uzunca yaparak başta da bir taşma meydana getirmiş, satır altında ayn, mim ve ha mühmel harflerini de satırdan sarkıtmak suretiyle hareketli bir levha oluşturmuştur. Dikey harflerin daha dik bir pozisyonda olduğu görülen satır, sona doğru hafif bir meyille yukarı tırmanmış ve incelerek son bulmuş, kapanış celi bir mühmel güzel he harfi ile yapılmıştır (Şekil 211).



Şekil 211- Şefik Bey'in 1291 H. tarihli celî dîvânî levhası (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).

Şefik Bey'in satırın son kısmında bulunan imzası da istifli celî dîvânî yazıdır. İbarede; "*Hâk-pây-i evliyâ Mehmed Şefik pür-hatâ*" yazmaktadır. Buradaki örnekle asıl metin kıyaslandığında Şefik Bey'in ha harflerinde kullandığı kıvrak anatomiyi devam ettirdiği görülür. Harfler celî dîvânî olmakla birlikte alttaki vav ya da "*Mehmed*" kelimesinin mim harfi gibi bir kısım unsurlarda, bir nev'i hatt-ı icaze esintisi sezilir. "*Hatâ*" kelimesinde tı ve elif birleşimi de karakteristik bir özellik taşımaktadır (Şekil 212).



Şekil 212- Şefik Bey'e ait celî dîvânî imza (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).

Şefik Bey, başka bir celî dîvânî levhasında ise harfleri mübalağalı bir üsluplaştırmaya tabi tutmuştur. Bu levha, celî dîvânî hattı için harfler bazında genele dair bir fikir oluşturmayacak olsa da o güne kadar satır/kılıç formunda yazılagelen celî dîvânî yazılar için özgün karaktere sahip bir istif modeli olarak okunabilir. Levhada, dikey harflerde zülfeler aşağı sarkan çizgiler şeklinde yapılmış ve biraz da uzun, ince bir forma

sokulmuştur. Ayn ve cim kaşları hareketli ve kıvrık çizgiler halindedir. Harflerin birçoğunda kalem hakkı yarıya indirilmiş ve kavisli çizgilerle üsluplaştırılmıştır (Şekil 213).



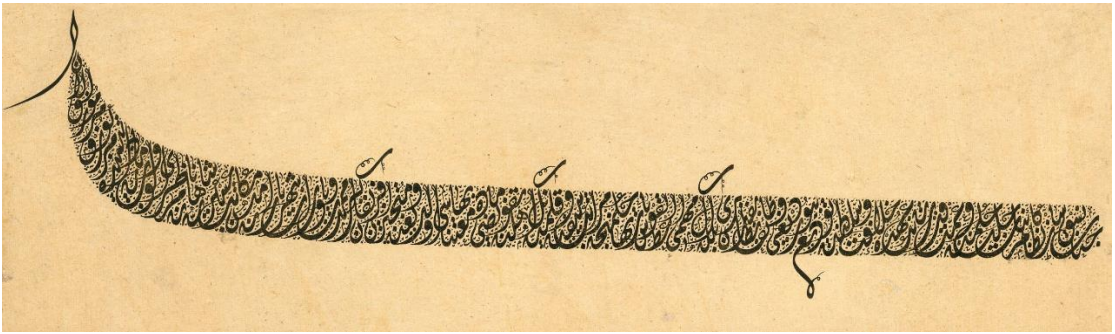
Şekil 213- Şefik Bey'e ait celi dîvânî levha (Alparslan, 2016: 275).

Sami Efendi'nin, celi dîvânî hattının önemli ıslah edicilerinden olduğundan ve 20. yüzyıl hattatlarının önemli bir kısmının bu yazıyı ondan öğrendiğinden bahsedilmiştir. Sami Efendi, Hütut-ı Mütenevvia levhasında yer alan celi dîvânî yazısında, öncelikle dönemsel bazda her ne kadar resmi bir belge yazmıyor olsa da klasik satır formunu kullanmıştır. Satır, son tarafta incelerek yuları çıkmıştır. Baştaki kef sereni, sona doğru alttan çıkan mim kuyruğu ile dengelenmiştir. Satırda istif sıkı addedilebilecek bir düzeyde olmasına karşılık harekenin oldukça az kullanılması sonucu boşluklar görünmektedir. Ancak bu boşluklar, harekelerin çok dengeli dağılımı sonucu istifle bütünlük halinde durarak harekelerin ustaca bir kullanımını göstermektedir. İstifte neredeyse belli aralıklarda keşide verilen be, nun gibi harflerle yekunu taşıyan zemin oluşturulmuş ya da terkipler arasında bağ kurulmuş gibidir. Terkiplerin dik bir meyille kullanıldığı satırda yer yer harflerin çok fazla iç içe geçtiği de görülür. Dikey harfler, Sami Efendi'de de tek bir eğim açısından değildir. Satır sonunda kapatma işareti kullanılmamıştır (Şekil 214).



Şekil 214- Sami Efendi'ye ait celi dîvânî levha
(<https://www.ketebe.org/eser/3214?ref=artist&id=747>. [23.11.2023]).

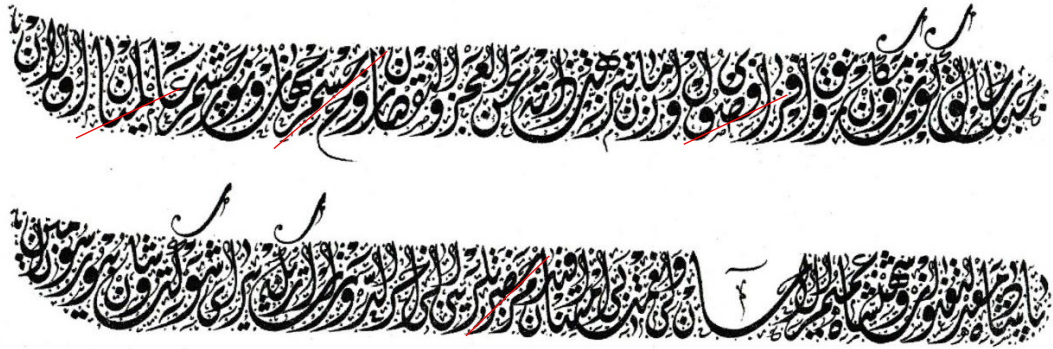
Sami Efendi diğer bir levhasında istifle birlikte harekeleri de sıkı bir şekilde kullanarak homojen bir yapı oluşturmuştur. Buna rağmen harekeler, anatomik olarak olgun bir tavırda değildir. Terkipler satır içinde bazen doksan dereceye varan bir diklikle kullanılmış, diğer yerlerde tabii bir meyille yazılmıştır. Bu vesileyle harf meyillerinde farklı uygulamaların aynı istif içinde yer almasına bir kez daha şahit olunur. Fakat bunlarla birlikte satırın akışı ve yukarı doğru yükselişi muntazamdır. Satır, tüm satır istiflerinin genel özelliği olduğu gibi aşağıdan yukarı doğru meyilli olarak çıkar. Sami Efendi, bu istifte dikey harflerin eğimini eşit yapmıştır fakat harflerin sıklıkla tabii ölçüsünden daha dar yapıldığı görülür. Yine de istifteki seyyaliyet, satırdaki intizam, kef serenleri ve mim harfleriyle güdülen ahenkle birlikte levhanın sanatlı yazımı aşikâr olmaktadır (Şekil 215).



Şekil 215- Sami Efendi'ye ait celi dîvânî levha
(<https://www.ketebe.org/eser/3213?ref=artist&id=747> [17.10.2023]).

İzzet Efendi'nin, *Hutût-ı Osmaniyye* isimli matbu eserinde yer alan levhası, iki satırdan mürekkeptir. İstifin dengeli dağılımı yanında üst satır başında iki kef sereninin

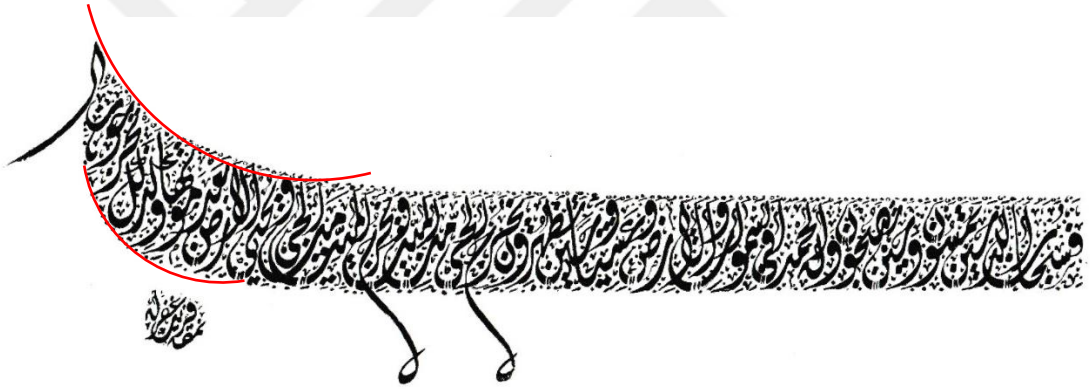
alt satır sonunda iki serenle dengelenmesi, ilk satırda fasılasız devam eden istifle hem ikinci satır boyunu dengelemek hem de bir nefes payı vermek için koyulan keşide ile levhanın bir sanat kaygısı içinde yazıldığı daha aşikâr olmaktadır. İstif yoğunluğunun dengeli olduğu levhada, harfler çok sıkılmadan rahat bir şekilde yerleştirilmiştir. Üst kısımlarda oluşan boşluklar, kalın hareketlerle belli olmayacak şekilde dengelenmiştir. Bununla birlikte istif içinde harfler, buldukları yere uyumları adına orantısız olarak küçülüp büyümüştür. Bir diğer husus ise harf ve terkiplerin hem dikey hem yatay meyillerinin değişkenlik göstermesidir. Terkipler, istif yoğunluğunu sağlamak için bazen daha yatay bazense dikey bir meyille dizilmiştir. Bu durum, bir yere kadar, en azından celî dîvânî hattının orantısız serbestliği çerçevesinde tabii karşılanabilse de dikey harflerin aynı levhada, aynı meyilde yazılmaması ayrı bir konu olarak görülebilir. Dikey harf meyilleri, özellikle birinci satırın sonuna doğru dikleşmektedir. Satırlar içinde de düzensiz bir şekilde bu meylin arttığına da rastlanır. İstif içinde hareketlere göz atıldığında ise hareketlerin, çok özenli olarak koyulmadığı görülür. Hareketler, her ne kadar küçük nokta hareketleri hariç aynı hareketin yan yana gelmemesi kuralına sadık şekilde yerleştirilmişse de anatomik olarak güçlü bir yapı göstermez (Şekil 216).



Şekil 216- İzzet Efendi'ye ait celî dîvânî levha (Mehmet İzzet Efendi, 1307: 49).

20. yüzyıl celî dîvânî hattatlarının bir diğer hocası olan Ferid Bey, Rum Suresi 17-19. ayetlerin yazılı olduğu levhasında, resmi metin dışında bir ibareyi sanat kaygısıyla yazmak suretiyle celî dîvânî hattının dönüşümünde kaynaklık edenlerden biridir. Levha yine satır formundadır. Yani Şefik Bey'in farklı formdaki levhalarına benzer az sayıdaki örnekler dışında klasik form devam etmektedir. Ferid Bey'de dikkat çekici hususların ilki,

satırın oldukça düz bir kesimle başlamasıdır. Diğer bir husus ise satırın üstünde ve altında bulunan yoğun harekeleme, yazının daha önceki devirlere ait henüz gelişim aşamasındaki örneklerini hatırlatmaktadır. Satır altında yer alan “*namagahû Ferîd ğufire lehu*” ibaresini taşıyan imza da önemlidir. Zira uzun bir süre celî dîvânî levhalarda imzaya pek rastlanmaz. Bunlar dışında Ferid Bey, levhada iki mim kuyruğunu aşağı indirmekle imza metniyle genel boşluğu dengelemiş, satırı muntazaman yazarak yukarı tırmanışta da seyyaliyeti yakalamıştır. Her ne kadar satır sağdan sola doğru tekdüze bir kalınlıkta ilerliyor olsa da yukarı tırmanış tam bir daire ölçüsünde yapılmıştır. Harfler sıkıca istiflenirken boşluklar da aynı sıklıkta hareketlerle dengelenmiştir. Ancak hareketlerin Ferid Bey’in yazılarında da olgun bir anatomide olmadığı görülür. Satır sonunda kapatma işareti kullanılmışsa dayerinin biraz aşağıda kaldığı görülmektedir (Şekil 217).



Şekil 217- Ferid Bey'e ait celî dîvânî levha (Alparslan, 2016: 273).

Şekil 218'de Ferid bey'in, celî dîvânî hattıyla klasik satır formunda ve imzalı olarak yazdığı başka bir levhada imza, “*ketebehû müdür-i kalem-i dîvân-ı hümâyûn sabıkan ğufire lehu*” ibaresini taşımaktadır. İmzanın şekli, celî dîvânî bir levhanın altında yine aynı hatla ve aynı formda (satır) olmasıyla güzel bir örnek sunmaktadır. Levhada, “*benim iki cihan içre murâdım ol Hudâ'dandır / Ümidim rûz-ı mahşerde Muhammed Mustafâ'dandır*” ibaresini ihtiva eden Türkçe bir beyit yer almaktadır. Ferid Bey'in levha boyunca harfleri tokça kullandığı görülmektedir. Bu durum zülfelere de yansımış, zülfeler hayli kalın, uzun ve harften ayrık olarak yazılmıştır. Bu şekilde mübalağalı bir zülfe kullanımına sıkça rastlanmamaktadır. Ferid Bey satırın tekdüzeliğini gidermek ve hareketi artırmak gibi estetik gerekçelerle başta bir kef serenini satır dışına çıkarmış,

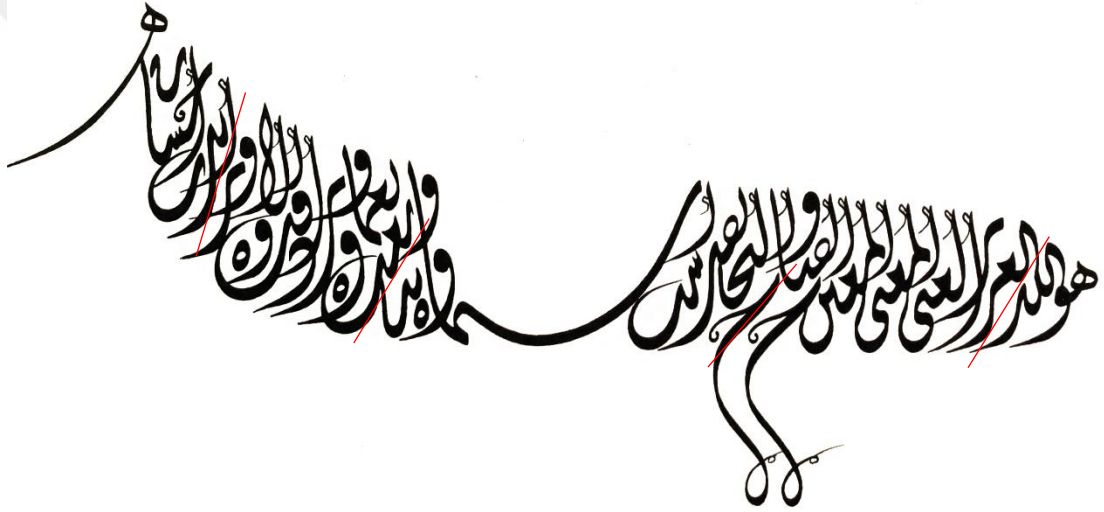
devamında güzel he ve elif arasına keşide verdikten sonra eşit aralıkta iki mim kuyruğunu aşağıya sarkıtmıştır. İstif boyu terkip meyilleri çok dik olarak yapılmıştır. Bu diklik, harflerin sıkı bir şekilde birbirlerine kenetlenmesini sağlamıştır. Kalan boşluklar hareketlere daha az yer bırakmıştır. Ancak harflerin anatomileriyle kıyaslandığında hareketler, Ferid Bey’de de olgun bir tavırda değildir. Levhada satır sonu fazla yukarı çıkmamış, yalnız kalınlaşmış izlenimi vermektedir. Satır başı ise, Ferid Bey’in önceki levhasında olduğu gibi düze yakın bir şekilde başlamıştır (Şekil 218).



Şekil 218- Ferid Bey’e ait celi dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).

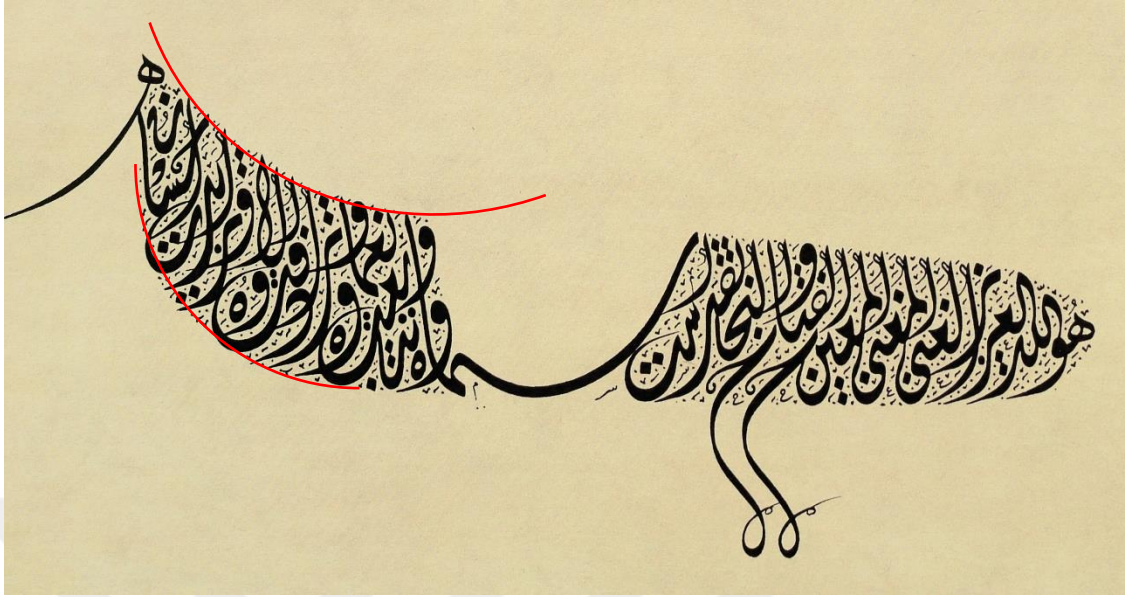
Kâmil Akdik’in satır formundaki istifinde harflerin dizilimi ve birbirleri ile irtibatı incelendiğinde dağılım itibariyle oldukça dengeli bir istif görülmektedir. İstif, ahenk ve seyyaliyet kurallarına iyi bir örnek teşkil etmektedir. Levha başında bulunan vav, elif, ra ve güzel he harflerinin düz hatlarına karşılık hemen ardından ya ve nun çanakları yan yana getirilmiş ve denge sağlanmıştır. Aynı kısımda ayn harfleri de büyük bir uyum içindedir. Keşideden sonra ise be/te harfleri, eşit aralık ve boyutlarıyla satırın zeminini sağlamlaştırırken aralardaki ra ve dal harflerinin dağılımlarını dengelemiştir. Satırın orta kısmında sin harfine keşide verilerek hem satır boyuna bir orantı kazandırılmış hem de sıkı suretteki istife bir nefes payı bırakılmıştır. İstifte harflerin arası kadar üst kısımları da neredeyse hareke istemeyecek şekilde düzenlenmiştir. Satır sonunun klasik çerçevede yukarı doğru kıvrımını dengelemek için baş kısımdaki iki ha harfinin kuyruğu aşağı indirilmiştir. Bu elbette ha harflerine küp verildiğinde doğabilecek nispî boşluktan da kaçınmak için olabilir. İstife daha detaylı bakıldığında harf ya da terkip

eğimlerinin çok dik olduğu, hatta satır sonuna doğru eğimin giderek arttığı görülebilir. Bu bağlamda bir diğer husus ise harf eğimlerinin satır içinde de bir düzen içinde olmamasıdır. Zira istif sıklığı öncelenerek terkipler değişken eğimlerde yazılmıştır. Bazıları ise doksan dereceye yakın bir diklik ihtiva etmektedir. İstifin sıklığına verilen önem, baştaki lafzatullah ve el-aziz kelimesine ait elif harflerinin sonraki harfe birleştirilmesinden de anlaşılmaktadır. Celî dîvânî hattında satırın bittiği yere konulan kapatma işareti yerine Kâmil Akdik, bu yazıda Şefik Bey’de de örneği görüldüğü üzere celî olarak bir mühmel güzel he harfi kullanmıştır (Şekil 219).



Şekil 219- Kâmil Akdik’e ait celî dîvânî levha (harekeleri çıkarılmış).

Levhanın bütününde, harekelemenin de sık şekilde yapılmasıyla homojenlik sağlanmıştır. Harf noktaları, özellikle keşideden sonra harfler arasında sıkışmıştır. Bu durum, bazı yerlerde yuvarlak nokta kullanılarak çözülmeye çalışılmıştır. Satırın yukarı yükseldiği kısım daire ile ölçüldüğünde, tam daire formunda bir dönüş yakalanmasıyla Kâmil Akdik tarafından levhanın ince hesaplarla yazıldığı bir kez daha anlaşılmaktadır. Kâmil Akdik’in diğer celî dîvânî levhaları da dikkate alındığında, harekeleme işleminin harfler kadar özenle yapılmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Harekeler beşte bir ve belki daha az bir kalınlıkla, cılız bir şekilde harfler arasına serpiştirilmiştir. Bu vesileyle istifte ehemmiyet tamamen harflere verilmiştir (Şekil 220).



Şekil 220- Kâmil Akdik'e ait celî dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).

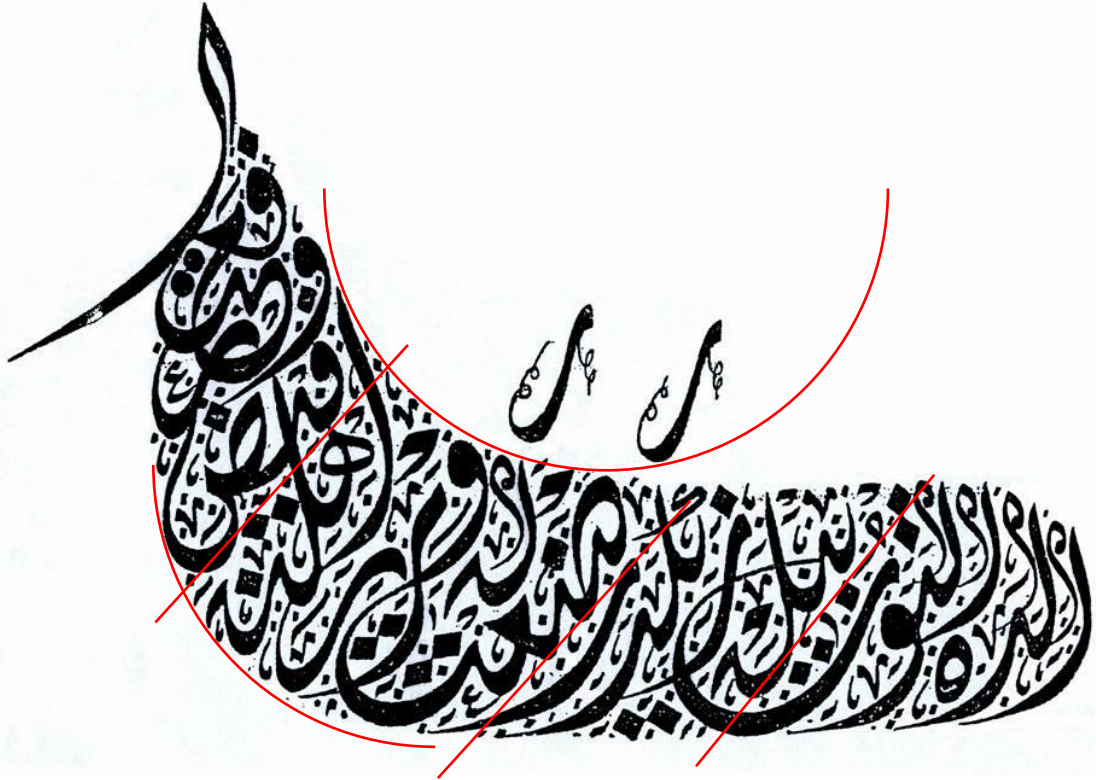
Kâmil Akdik'in *hutût-ı mütenevviâ* levhasında yer alan Ferid Bey gibi Rum Suresi'nin 17-19. ayetleri yazılı celî dîvânî satır, öncelikle Akdik'in önceki levhasıyla bir kıyaslamada, hattatın üslubunu aynen yansıtmaktadır. Harflerin anatomileri ve terkiplerin dizilimi aynıdır. Satırda bağlayıcı rolündeki keşideli be ve nun gibi harfler, yuvarlak ve derin karakterlidir. Harekeler de önceki levhada olduğu gibi cılızdır. Akdik, satıra düz addedilebilecek bir biçimde başlamış ve satır sonunu yükseltmek yerine kalınlaştırmıştır. Vav ve fe gibi harf başlarını satırın üst kısmına yerleştiren hattat, keşidelerle zemini oluşturmuş, seyyal ve ahenkli bir görünüm yakalamıştır (Şekil 221).



Şekil 221- Kâmil Akdik'e ait celî dîvânî istif, 1931
(<https://www.ketebe.org/eser/7500?ref=artist&id=465> [08.10.2023]).

İsmail Hakkı Altunbezer'in celî dîvânî hattı söz konusu olduğunda ilk akla gelen levhalardan olan “*elde altun bileziktir san'at / verir sahibine feyz u rıf'at*” ibaresinden

mürekkep levhası, birçok yönden örneklik teşkil edecek bir yapıdadır. Öncelikle levha, kısa bir ibarenin klasik satır formunda yazılmasıyla orijinal bir görünüm elde etmiştir. Hakkı Efendi, oldukça sıkı bir istif kurmuş olmasına karşılık harflerin meyillerini baştan sona birbirine uyum halinde yapmıştır. Satır, kısa olmasına karşılık ahenkli bir bütün oluşturmuş, satırın üst sınırı dümdüz olmayıp bir se hareketinin ahengiyle kurulmuştur. Satır sonu, üçte ikilik mesafeden yukarı kıvrılmaya başlamıştır. Ayrıca dönüş, burada da tam bir daire ölçüsündedir. Hakkı Efendi'nin bu çerçevede sanatkârane bir terkip yaptığı anlaşılmaktadır. Satır sonu uzun bir kapatma işareti ile bitirilmiş, satır ortasından iki kefereni dışarı çıkarılarak denge sağlanmıştır. Harekeler, üçte birlik hareke kalemiyle koyulmuş ve muntazam bir anatomiyle ele alınmıştır. Sık veya seyrek olmadan ölçülü bir yayılım halindedir (Şekil 222).



Şekil 222- İsmail Hakkı Altunbezer'e ait celî dîvânî levha (Derman, 2017b: 611).

Bir başka levhasıyla Hakkı Efendi'nin celî dîvânî hattına getirdiği yaklaşım daha iyi anlaşılmaktadır. İlginçtir ki Hakkı Efendi de bu levhada, daha önce İzzet ve Kâmil Efendilerin yazdığı gibi Rum Suresi'nden ayetleri istiflemiştir. Hakkı Efendi, yalnız bir

ayet eksikle 17 ve 18. ayetleri yazmıştır. Aynı ibarenin, aynı yazı cinsi ve formu bu kadar benzersiz ifade edilişi celî dîvânî hattı için söylenebilecek çok söz olduğunun bir kanıtı hükmündedir. İsmail Hakkı Efendi, satırı kalın olarak tasarlamıştır. Terkipler, önceki levhasındaki harflerle aynı meyilde olduğu gibi levha içinde de bu meyil değişmemektedir. Daha önceki örneklerde görülmeyen bu intizam da İsmail Hakkı Efendi'yi öne çıkarmaktadır. Harekeler, yine anatomik olarak düzenli şekilde kullanılmış, bir rastgelelikten arındırılmıştır. İnce olarak başlayan satır, sola doğru kalınlaşarak devam etmiştir. Satır sonunda kalınlık fazlaşarak çok yüksek olmamak üzere yukarı doğru kavis yapılmıştır. Satır, bir kapatma işaretiyle değil ama onu andırır vaziyette lamelif harfinin etkin bir kullanımıyla sonlandırılmıştır (Şekil 223).



Şekil 223- İsmail Hakkı Altunbezer'e ait celî dîvânî levha (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).

Aziz Efendi, celî dîvânî hattında tasarım yönünden Şefik Bey'den sonra yeni yaklaşımlar sunan hattatlardan biridir. 1334/1916 tarihli ilk levhada hatt-ı icaze ve sülüs yazılarıyla birlikte baskın bir formda celî dîvânîyi dairevi bir istifte yazmıştır. Buraya kadar neredeyse tamamı satır formunda gelen celî dîvânî hattı için bu önemli bir merhaledir. Levhada istif çok sıkı olarak kurulmuştur. Dikey harflerin, merkezde toplanmak amacıyla fazla uzun yapıldığı görülmektedir. Buna mukabil istifte sıklığı sağlamak için bazı

harfler ve özellikle çanaklar daraltılmış yahut tabii ölçüsünden daha küçük yazılmıştır. Her ne kadar be ve nun gibi harflerin keşideleri varsa da diğer örneklerdeki gibi geniş yazılmamış, bunun yanında seyrek kullanılmıştır. İstifte boş kalan yerlere sıkıştırılmak suretiyle harekeler yerleştirilmiş ve harekeler biraz kalın olarak yazılmıştır. Tarihsiz olan ikinci levhada ise kavisli bir celî dîvânî satır, celî sülûs hattına yardımcı ve onu tamamlayan bir parça olarak levhada yer almıştır. “*Yâ hazret-i Ümmî Sinan, kaddesa'llahu sirruhu'l-a'lâ, Kün'ân cemâlu'llah*” yazılı celî dîvânî metinde harfler seyrek olarak yerleştirilmiş, boşluklar yoğun bir harekeleme ile doldurulmuştur. Aziz Efendi'nin bu levhada da harekeleri kalın yaptığı görülmektedir. Boşluğun fazla olması dolayısıyla kalın cezm ve fetha/kesra harekelerine de sık yer verilmiştir. Genel olarak Aziz Efendi'nin bu iki levhasında terkipler, daha önceki örneklerde olduğu gibi fazla meyilli değildir. Harf ve terkipler daha mutedil bir meyille satıra yerleştirilmiştir (Şekil 224).



Şekil 224- Aziz Efendi'ye ait celî dîvânî levhalar (Serin, 1999: 86, 90).

Aziz Efendi, dairevi formu sıkça kullanmıştır. Celî sülûs bir istifin etrafını çevirdiği celî dîvânî yazıyla yine iki yazı cinsini bir araya getirerek daha özelde celî dîvânî hattının farklı bir sunumunu yapmıştır. Levhanın celî dîvânî kısmında Arapça bir kıta

yazmaktadır⁷. Dairevi bir ekseninde olmasına karşılık fazla sıkı istiflenmeyen yazıda harfler arasında boşluklar vardır. Ancak Aziz Efendi'nin yazıyı ustaca yazışı ve gerekli yerlerde kullandığı kalın hareketler yanında diğer hareketleri dengeli bir biçimde yerleştirmesi sonucu yazı homojen ve seyyal bir görünüme kavuşmuştur. Aziz Efendi'ye ait harf incelemelerinde rastlanan, bununla birlikte harflerin istifteki konumlarıyla birlikte pekişen bir olgu daha vardır. Bu da Aziz Efendi'nin harf bünyeleri yanında istif kurma biçimi ve tasarım anlayışı, Şefik Bey'i andırmaktadır. Oldukça erken bir dönemde, Şefik Bey'in başlattığı yolun ardından orijinal levhaların Aziz Efendi'de görülmesi, celî dîvânîde sanatsal arayışların artmasına bir kanıt kabul edilebilir. Aziz Efendi bu levhasında hareketleri normal kalem kalınlığında yapmış, harfleri ise olgun bir biçimde yorumlamıştır (Şekil 225).



Şekil 225- Aziz Efendi'ye ait celî dîvânî levha (Serin, 1999: 94).

⁷ Anlamı: Uzaktayken ruhumu gönderiyordum,
Benim nâibim olarak toprağını öpüyordu,
İşte şimdi bedenimle senin saadet huzurundayım,
Elini uzat ki dudaklarım elin ile şereflensin.

Şekil 226'da Ahmet Süreyya Saltuk'un beş satırlık klasik (satır formu) formdaki istif, çalışma kapsamında hareketlerinden arındırılmıştır. Harf anatomileri kısmında değinildiği üzere Ahmet Süreyya Bey, celî dîvânîyi, dîvânî formuna oldukça benzer surette yazmaktadır. Öyle ki dördüncü satır sonunda kef harfi, doğrudan dîvânî tarzında yazılmıştır. Zira kefin bu formuna celî dîvânîde rastlanmaz. Yazıda, harf ve terkiplerin eğimi oldukça yatay olmakla birlikte eğimler değişkendir. Satır sonlarına doğru eğim artmaktadır. Bu yataylık, harfler arasındaki boşluğu artırmıştır. Her ne kadar istif kendi içinde bir denge taşıyor olsa da harfler arasında ve alt kısımlardaki boşluklar kolayca seçilebilmektedir. İstife yerleşimleri esnasında harf boylarından çoklukla tasarruf edilmiş, harfler olması gerekenden kısa ya da dar yazılmıştır. Satır boyları eşit tutulmaya çalışılmış, bu meyanda satırlarda istif yoğunluğu değişkenlik kazanmıştır. Üçüncü satırda yine aynı gerekçe ile kef harfine keşide verilmiştir. Fakat bu keşidenin, levhada genele itibarla oldukça orta bir kısımda kullanılması, yazının bütününe yayılan bir ahenk, denge ve ferahlık sağlamıştır.

Metnin içeriği dolayısı ile resmi bir evrak olduğu anlaşılan yazıda elbette sanat gayesi öncelenmediği için anatomi ve istifte tasarrufta bulunulmuştur. Fakat yazıdaki ahenk ve harflerdeki olgun kalem hareketleri, Ahmet Süreyya Bey'i dönemin celî dîvânî hattını incelemekte örneklerden biri haline getirmektedir. Yazıda elif zülfelerinden, harflerin kesişimleri çerçevesinde yer yer vazgeçilmiştir. İkinci satırdaki kef sereni, mim kuyruğu ile dengelenmiştir. Bu göstergeler hattatın, yazıdaki titizliğine delil sayılabilir. Bununla birlikte birçok kısımda harflerin birbirini oldukça dar alanlarda kesmiştir. Bu ise bazı sıkışıklıklar doğurmuştur.

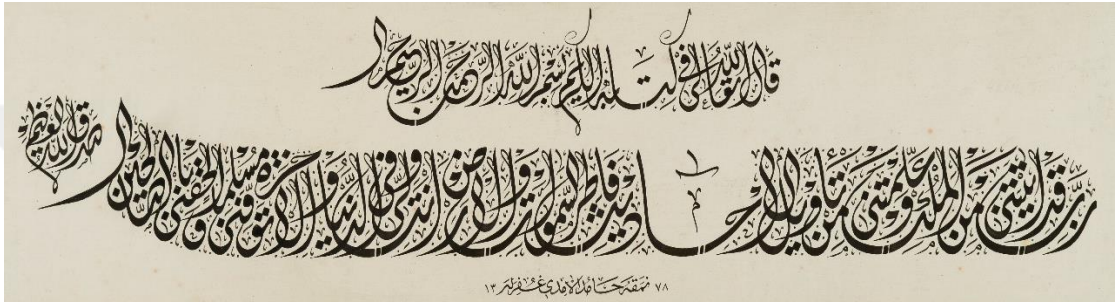
Harekeler de işin içine dahil edildiğinde yazı kalınlığının üçte biri oranında bir kalemle harekeleme yapıldığı görülür. Yer yer yazı kalemiyle koyulan kalın hareketlerle boşluklar muntazaman dengelenmiştir. Yazıda kalemin, dike yakın bir açıda kullanıldığı, harflerin başlangıç kısımları ile noktalardan anlaşılabilir. Satırlar büyük kısmında düz ilerlerken sonlarının yukarı kıvrımı dar bir alanda kalmıştır (Şekil 226).



Şekil 226- Ahmet Süreyya Saltuk'a ait celî dīvânî levha
(<https://www.ketebe.org/eser/4975?ref=artist&id=3842> [13.09.2023]).

Hamid Aytaç, 20. yüzyılda bir nevi 21. yüzyılın temelini atan hattatlardan biri ve belki en önemlisi olarak seçkin bir konuma sahiptir. Onun celî dīvânî üslubu da bu bağlamda önem kazanmaktadır. İlk levhada klasik satır formunda yazılan 1376/1956 tarihli metin, Yusuf Suresi 101. ayeti ihtiva etmektedir. Hamid Aytaç'ın, üslubunun aşikâr olduğu ve bu sebeple sonraki dönemlerde sıkça taklit edilen levhada çok dengeli ve hareketli bir yazı bulunur. Harf ve terkipler özellikle 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başında görülen dikey meyillerden arınmıştır. Terkiplerde meyil tamamında aynı olacak şekilde yapılmış, dikey harflerin eğimleri de aynı şekilde birbirine uygun yazılmıştır. Bu doğrultuda yoğunluk satırın alt tarafında kalmış ve tabii olarak boşluklar üst taraflarda belirmeye başlamıştır. Ancak Hamid Aytaç tarafından yerine göre kalın harekelerin kullanımı ve diğer harekelerdeki dengeli dağılımla tüm satır homojenleşmiştir. Harekelerin de harflerle aynı olgunlukta ele alındığı görülmektedir. Hamid Bey, düz ve eşit kalınlıkta ilerleyen satırı, son kısımda hafif bir yukarı kavisle sonlandırmıştır. Kapatma işaretinin ardına dairevi formda “*sadakallahü'l-azim*” ibaresi yerleştirilerek hem mana bütünlüğü hem de bitiş kısmında hareket ve denge sağlanmıştır. Üstteki küçük satırda ise kavis varla yok arasındadır. Daha detaya inildiğinde ilk satırda kef serenleri, mim kuyruğu ile dengelenmiş ve baş kısımda keşide ile sağlanan nefes payı ve sona doğru

satır dışına taşan diğer bir keşide ile bir ahenk oluşturmuştur. Alt satırda da metin fasılasız devam ettirmek yerine bir nefes payı için yine keşide yerleştirilmiştir. Keşidenin bulunduğu boşluk da hareke ve tezyin işaretleri ile süslenmiştir. Tüm bunlar neticesinde levhadaki sanatkarane yaklaşım, bu süreç zarfında celî dîvânî hattının yazı çeşitleri arasında konumlanması ve bir sanat yazısı olarak yer etmesinin bir delili niteliğindedir (Şekil 227).



Şekil 227- Hamid Aytaç'a ait 1376/1956 tarihli celî dîvânî levha
(<https://www.ketebe.org/en/artwork/3508?ref=artist&id=343> [10.08.2023]).

Celî dîvânî hattının istifleme biçiminde görülen yenilikler yanında genel form olarak da yeniliklere rastlanmaktadır. Hamid Aytaç, celî dîvânî hattında her ne kadar Aziz Rufai, Şefik Bey ya da yaşadığı son dönemlerde yazılan dairevi, çember yahut serbest istif biçimleri üzerine yoğunlaşmasa da ona başka bir açı getirmiştir. Celî dîvânî hattını kıt'a formunda sıkça kullanarak yazı için yeni bir imkân sahasını pekiştirmiştir. Hamid Bey, celî dîvânî ile nesih, ta'lik, rik'a gibi yazıları birlikte kullanarak levhalar oluşturmuştur. Bunlardan bir örnek olan Şekil 228'deki levhada, kendi celî dîvânî üslubunun aşikâr bir devamı ile bir hadis-i şerifi yazarak kıt'anın alt kısmını nesih bir şiirle tamamlamıştır. Metinde "*kolaylaştırınız, zorlaştırmayınız. Müjdeleyiniz, nefret ettirmeyiniz*" ibaresi yer almaktadır. Hamid Aytaç, terkiplerde yine hep aynı meyli kullanmış, harf ölçülerini de esnetmeden satır içinde hepsini aynı kullanmaya riayet etmiştir. Arzu edilen veya aşağıdaki kısımla uyum sağlayacak satır boyunu yakalamak ya da satıra bir nefes payı vermek için be harfine keşide verilmiştir. Ancak bu keşide klasik celî dîvânî formatının dışında yapılmıştır. Satır sonunda bir kavis verilmemiş, düz olarak

sonlandırılmıştır. Uygun boyutta bir hareke kalemiyle koyulan harekeler, yine anatomik olarak olgun bir şekilde yazılmıştır (Şekil 228).



Şekil 228- Hamid Aytaç'a ait celî dîvânî kıt'a (Karahan, 1985: 61).

Hamid Aytaç'ın istif bağlamında incelemeye değer iki yazı örneği, celî dîvânî üslubu hakkında daha başka ipuçları vermektedir. İlk örnek, fazlaca üsluplaştırılmış müsenna bir ibaredir. Burada celî dîvânî karakteri aşıkardır ancak hem harflerin yeniden yorumlanması hem de rûmî tezyinâtla desteklenmesi sonucu orijinal bir yaklaşım doğurmuştur. Bu form, en başta harf ve harekeleri oldukça dağınık bir biçimde olan, yalnız düz satırlar halinde yazılan bir yazının geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Diğer görselde ise Hamid Aytaç'ın beyzi formda bir levhası yer almaktadır. Harf ve harekelerin olgun tavrı ile bu levha da “bir sanat yazısı olarak celî dîvânî” fikrini destekler mahiyettedir (Şekil 229).



Şekil 229- Hamid Aytaç'a ait celî dîvânî levhalar (Seyit Ahmet Depeler Fotoğraf Arşivi).

20. yüzyılda incelenen, sonraki dönemlerde büyük etkisi olan, özellikle celî dîvânî hususunda önem arz eden bir diğer hattat ise Mustafa Halim Özyazıcı'dır. Celî dîvânî meşk murakkamının bugün hala bu yazının meşklerinde kullanılmaya devam edilmesi, bunun göstergelerinden biridir. Dönem içinde birçok kitap ve dergi kapağında başlıklar Halim Efendi tarafından yazılmıştır. İlk yazı örneğinde Halim Efendi'nin, Hamid Ayaç'ta da şahit olduğu üzere harf ve terkip meyillerini azalttığı ve tabii bir eğimi süreklilik halinde kullandığı görülür. 19. Yüzyıldaki doksan dereceye varan dik eğim açıları görülmez. Halim Efendi'nin olgun bir karakter ve kavi bir üslup taşıyan harfleri, satır içinde oldukça sıkı bir biçimde istif edilmiştir. Satırda harfler, keşidelerle toplanarak dengelenmiştir. İstifin yapısından dolayı harekeler, kalın harekelere de yer verilmek suretiyle aralarda kütleli tamamlamak için kullanılmıştır (Şekil 230).



Şekil 230- Halim Efendi'ye ait celî dîvânî satır (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).

Halim Efendi'nin besmeleyi muhtevi iki adet tarihsiz levhası, daire ve elips formlarında iki farklı tasarımdır. İstif değişse de iki levhada harflerin birebir denecek şekilde aynı olduğu görülebilmektedir. Bu levhalarda terkip meyilleri biraz dikleşmiştir. Sağdaki levhanın muntazam duruşuna karşılık soldakinde görülen bazı serbest oluşumlar, sağdaki levhanın irticalen yazıldığı zannını kuvvetlendirmektedir. İlk istifte harfler daha sıkı bir ilişki içindeyken hareke buna bağlı olarak daha az kullanılmıştır. İkinci levhada ise harfler arasındaki boşlukların belirgin halinden dolayı sık ve yoğun bir harekeleme yapılmıştır. İki levha arasında nun harfi keşideli ve keşidesiz olmakla tercihe dayalı bir fark taşımaktadır. Buna karşılık *rahîm* kelimesinin ha harfi ise anatomik olarak öze mugayir bir başkalık göstermektedir. İlk ha harfinde başlangıç hareketi uzunca yapılarak harf üzerindeki boşluk dengelenmeye çalışılmıştır. İkinci levhada ise ha harfi daha

mutedil ve tabii bir şekilde yazılarak kalan boşluk kalın bir fetha ile kapatılmıştır (Şekil 231).



Şekil 231- Halim Efendi'ye ait celî dîvânî levhalar (Nurullah Özdem Fotoğraf Arşivi).

Halim Efendi'nin yazılarına bir diğer örnek, Darü'l-elhân Külliyyâtı kapaklarında (120 sayı) bestekâr isimlerini içeren satırlardır. Dönem içinde külliyyat içerisindeki metinleri yazan Halim Efendi'nin sülüs, nesih, icaze ve rik'a yazıları yanında bu dergilerde yer alan celî dîvânî satırları, bu yazının istif ve harf anatomileri yönünden önemli örneklerden bir kısmını oluşturmaktadır. Şekil 232'de bir numune sadedinden alınan ve bestekar Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi ile Hacı Arif Efendi'nin isimlerinin yazdığı iki satırda, Halim Efendi'nin üslubu okunabilmektedir. Çok istifli sayılmayacak, harflerin teknik olarak yan yana gelişinden oluşan satırlarda yine de terkipler birbiri ile sıkı bir ilişki içinde yerleştirilmişlerdir. Harf ve terkip meyilleri, diğer örneklerdeki gibi benzeşim içinde değildir. Harfler tokça yazılmış, satır sonlarında harfler ya ilk satırdaki gibi olması gerekenden dar ya da alt satırın sonundakine benzer şekilde olması gerekenden geniş yazılmıştır. Elbette bu durum Halim Efendi'nin tüm yazılarında güttüğü bir tutum değildir. Ancak yine de böyle bir durumun meydana gelmiş olması, celî dîvânî hattının katettiği yola rağmen hala mutlak addedilebilecek bir ölçü ve tertip çerçevesi kazanmadığının bir kanıtı niteliğindedir. Bir sonraki kuşağın hocalarından biri olarak Halim Efendi'nin harfleri kadar istif biçimleri, celî dîvânî hattına yaklaşımı gibi konular, yazının gelişim çerçevesi için önemli ipuçları taşımaktadır (Şekil 232).



Şekil 232- Halim Efendi'ye ait celi dîvânî satırlar (Darü'l-elhân Külliyyatı 113, tarihsiz: 1).

Emin Barın, inceleme halkasının sondan bir önceki dalgasıdır. Onu öne çıkaran özelliği, celi dîvânî hattı ile daha serbest tasarımlar yaparak yazının tasarım yönünü ön plana çıkarmasıdır. Bu uygulamalarda çoğu zaman harfler mübalağalı üsluplaştırmalara tabi tutulsa da istif biçimleri yönüyle örnekliğini sürdürmektedir. İlk levhada *ezuzu besmele* ibaresi yer almaktadır. Düz satır şeklindeki levhada harf ve terkipler, meyilleri yaklaşık oranda olmakla birlikte ortalama bir eğim seviyesinde yazılmışlardır. Sıkı bir şekilde kurulan istifte irticali bir serbestlik görülür. Satır sonu yukarı çıkmamıştır. Bununla birlikte istiaze kısmı ile besmele kısmı geniş bir keşide ile ayrılmıştır. Keşide ile birlikte besmele, bir nev'i oklu besmele formatına taşınmıştır. Celi dîvânî tarzını tam olarak yansıtan yazıda harekeleme çok sıkı olmayacak şekilde ancak gerektiği kadar yapılmıştır. Celi dîvânî hattına özgü nokta harekesinin de az sayıda kullanıldığı görülür (Şekil 233).



Şekil 233- Emin Barın'a ait celî dîvânî levha (Barın, 1978: 27).

Şekil 234'te Emin Barın'ın tasarımsal levhalarından iki tanesine göz atıldığında, serbest tasarımdan kastın ne olduğu daha iyi anlaşılabilir. İlk levhada “*rahmani'r-rahim*” ibaresi *rahman* kelimesinin nun harfi ile harf-i tarifi elif harfine katılan karakter ile bambaşka bir çehre kazanmıştır. Tabii halinden biraz irice yazılmış küplü ha harflerinin, levhada iki taşıyıcı ve dengeleyici kütle oluşturduğu levhada nun harfi, tüm istifi sarmalayacak şekilde uzatılmıştır. Harf-i tarifte ise lam uzunca yapılarak elif harfi yukardan bağlanmıştır. Bu bağlantı şekli kurallara dahil olsa da elif harfinin son kısmı uzatılarak münferit bir elif harfi formuna ulaştırılmış ve böylece orijinal bir görünüm kazanmıştır. Harekelerin de tıpkı harfler gibi olgun bir tarzda yazıldığı levhada harekeleme, sakin, seyrek fakat dengeli bir şekilde yapılmıştır. Celî dîvânî hattı için Şefik Bey'den bu yana yapılan çizgi dışı tasarımlardan biri olarak duran levha, bir yönüyle harflerin tabii karakterlerinin korunarak yazılmasıyla da yazı türü için önemli bir merhalede (Şekil 234). Diğer levha ise miladi olarak 1987 tarihini taşımakta ve “*Yâ Mu'in*” ibaresini içermektedir. Müsenna olarak yazılan levhada harflerin fazlaca esnetildiği görülür. Ayn harflerinin kaşı, her ne kadar bu ilk kullanımı değilse de celî dîvânî tarzında değil sülüs hattındaki fem-i sa'leb denilen ayn kaşı tarzında yapılmıştır. Küpler yine geniş olarak ele alınmıştır. Dikey harflerin eğiminde mübalağa edilmiş, nun harfinin keşidesi de fazlaca derin yapılmıştır. Ancak diğer taraftan levha, celî dîvânî hattının estetik kullanımına dair yeni ve özgün yaklaşımların çoğalmasında kaynaklık edecek bir tasarım olarak durmaktadır (Şekil 234).



Şekil 234- Emin Barın'a ait celî dîvânî levhalar
 (<https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi>;
<https://www.ketebe.org/eser/3757?ref=artist&id=248> [30.10.2023]).

Emin Barın'a ve celî dîvânî hattının sanatsal/tasarımsal kullanımına ait son bir örnek daha ele alınabilir. Fakat önce Barın'ın levhalarında bazı ortak özelliklere değinmek yerinde olacaktır. Zira Barın, tasarım ögesi olarak celî dîvânî levhalarında sıklıkla müsenna tarzını kullanmıştır. Sıklıkla yer alan bir diğer yaklaşım ise nun/be gibi harflerin keşidelerini fazlaca uzatmak ya da istif keşide ile sarmak şeklinde görünür. Umumiyetle harfler, özellikle küpler ölçülerinden biraz daha büyüktür. Yine bir özellik olarak levhalarda tarih sıklıkla miladi olarak atılmıştır. Emin Barın'ın 1984 tarihli - vefatından üç sene önceye ait- "*bu da geçer yâ hû*" ibaresini muhtevi levhasında yine denge elemanı olan bir küplü harfle karşılaşılr. Levhanın tam ortasına tekabül eden bu çe harfi, her ne kadar geniş değilse de orantı sadedinde yeniden yorumlanmıştır. Levhada yer alan dal harfinin baş kısmı içe kıvrılmış, güzel he harfi ise sülüs güzel he harfine benzer şekilde yapılmıştır. Bunlar dışında istifin genel formu elips olarak tasarlanmıştır. Ancak elips şekli, metin sonunda harflerle değil hareke ve imza ile sağlanmıştır. Bu doğrultuda istif içinde hattatın diğer yazı örneklerinden daha yoğun olarak sıklıkla noktanın kullanıldığı bir harekeleme görülür. İstif, üst kısmında geniş bir seren ile tamamlanmıştır ki tasarıma asıl hüviyet kazandıran bu tercih olmuştur (Şekil 235).



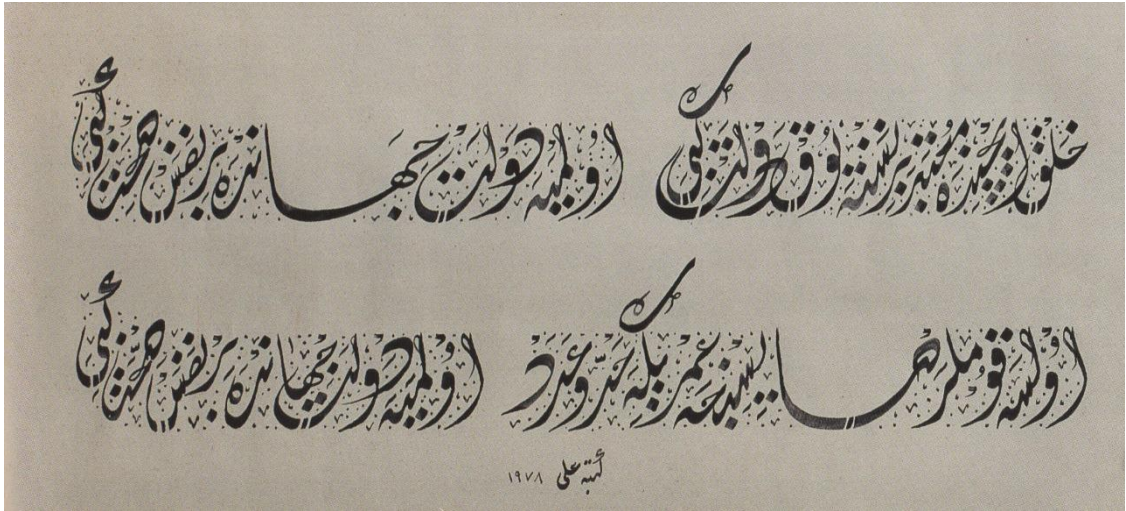
Şekil 235- Emin Barın'a ait celî dîvânî levha <https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi> [25.11.2023].

Celî dîvânî hattına yaklaşım tarzıyla birlikte Halim Efendi'nin talebesi Ali Alparslan, incelemenin son halkasıdır. 1978 tarihli istifinde harfler, ta'lik hattını oldukça andırmaktadır. Terkipler çok üst üste gelmemiş (istif edilmemiş), yan yana yazılmıştır. Terkipler çok dik surette ele alınmış ve aralarında oldukça geniş boşluklar bırakılmıştır. Dik açıların keşidelerde azaldığı görülmektedir. Alt ve üst satırlardaki keşideler ile yazıda denge kurulmuş, kef serenleri iki farklı şekliyle yazının orta ve son kısımlarında birbiriyle uyum üzere koyulmuştur. Cim ve ayn harflerinin özellikle kalemin hakkını almadan, daha ince şekilde yazıldığı görülür. Ahmet Süreyya Efendi'de olduğu gibi satır sonundaki yukarı kıvrım ancak en son kısımda sınırlı bir alanda tutulmuştur. Umumiyetle her celî dîvânî satırın sonunda yer alan klasik kapatma işaretine ya da bu görevi görebilecek bir unsura bu istifte yer verilmemiştir (Şekil 236).

حلوة مبركة وزولجى اوله حوجج اسمك رضى عنك
اوله وطره اسمك عميرك اوله حوجج اسمك رضى عنك

Şekil 236- Ali Alparslan'a ait celî dîvânî levha (harekeleri çıkarılmış).

Yazıda hareketler geniş boşluklara nazaran zayıf kullanılmıştır. Yaklaşık olarak beşte birlik bir kalem kalınlığı ile yazılan hareke ve tezyinî işaretler, seyrek olarak koyulmuş ve yan yana çok getirilmeyen aynı işaretler, sık olarak yan yana gelmiştir (Şekil 237).



Şekil 237- Ali Alparslan'a ait celî dîvânî levha (Derman, 2010: 51).

Celî dîvânînin satır formuna karşılık farklı bir istif formu olarak dairevi istiflerle levhalar, son dönemlerde çokça yazılmıştır. Ali Alparslan da bu formda istif kuran hattatlardan biridir. Elde edilen örnekler ışığında, dairevi formda sıklıkla besmele yazıldığı da bir tespit olarak sunulabilir.

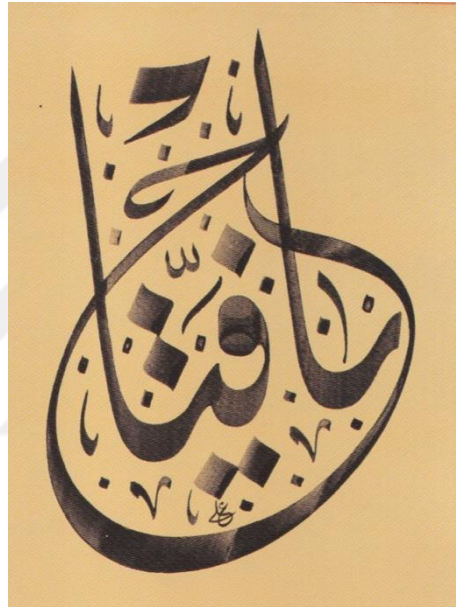
Şekil 238'deki tarihi bulunmayan besmele istifinde harf anatomileri, bir önceki örneğe nazaran celî dîvânî hattının özelliklerini tam olarak barındırmaktadır. İki yazı arasında dikkat çeken ilk aynılık, ikisinde de harekelerin çok ince kalemle yazılmış olması ve nokta işaretinin sıklığıdır. Ancak ibarede her terkinin farklı bir eğimde olduğu görülür. Özellikle alt kısımlardaki boşluklara ve üstteki dengeli dağılıma nazaran orta hatta harflerin sıkışıklığı fark edilmektedir. Lafzatullahın güzel he harfi ile el-rahman kelimesinin lam harfinin keşiştiği ilk noktada harfler birbirine karışır vaziyettedir. Harflerle ilgili dikkat çeken bir diğer husus da ra ve elif gibi harflerin alt kısımları, derin ve yuvarlak bir dönüşü sahiptir. Bahsi geçen bu anatomik yaklaşımlar, yazının hattat tarafından görelî bir stilizasyona tabî tutularak yazıldığını düşündürmektedir. Harekeler, her ne kadar istifteki geniş boşlukları dengelemek için farklı kalınlıklarda yazılmışsa da tezyinî işaretlerin genelde çok ince kalemle koyulması, homojenliğe engel olmuştur. Harekelerin boyut ve eğim olarak da bir düzende olduğu söylenemez (Şekil 238).



Şekil 238- Ali Alparslan'a ait dairevi celî dîvânî besmele istifi (Derman, 2010: 109).

Ali Alparslan'a ait son bir levha örneğinde “*Yâ Fettâh*” ism-i celîli yazılıdır. Tüm ibareyi kapsayacak kadar geniş yapılmış ha harfî, burada hem tasarımın mihenk noktası hem de yorumlanan unsurdur. Zira diğer harfler, celî dîvânî hattının tabii kuralları

çerçevesindedir. Ancak ha harfi başlangıcında gayritabii bir incelikle başlayıp oldukça geniş bir küple yazılmıştır. İki elif harfi, üst kısımda merkezi çevreden ayırmış, bu harflerin ortası kalın cezmler ve diğer hareketlerle bezenmiştir. Diğer harekeleme işlemi ise küpün içinde yapılmış ve tüm form küple sınırlanmıştır. Bu tasarım biçimi, Emin Barın'da da görülen üslubu andırmaktadır. Daha önemlisi ise celî dîvânî hattı, bir sanat yazısı hüviyetini pekiştirmektedir. Son olarak hareketlerin sülüs hareketleriyle eşdeğer biçimde koyulduğu görülmektedir (Şekil 239).



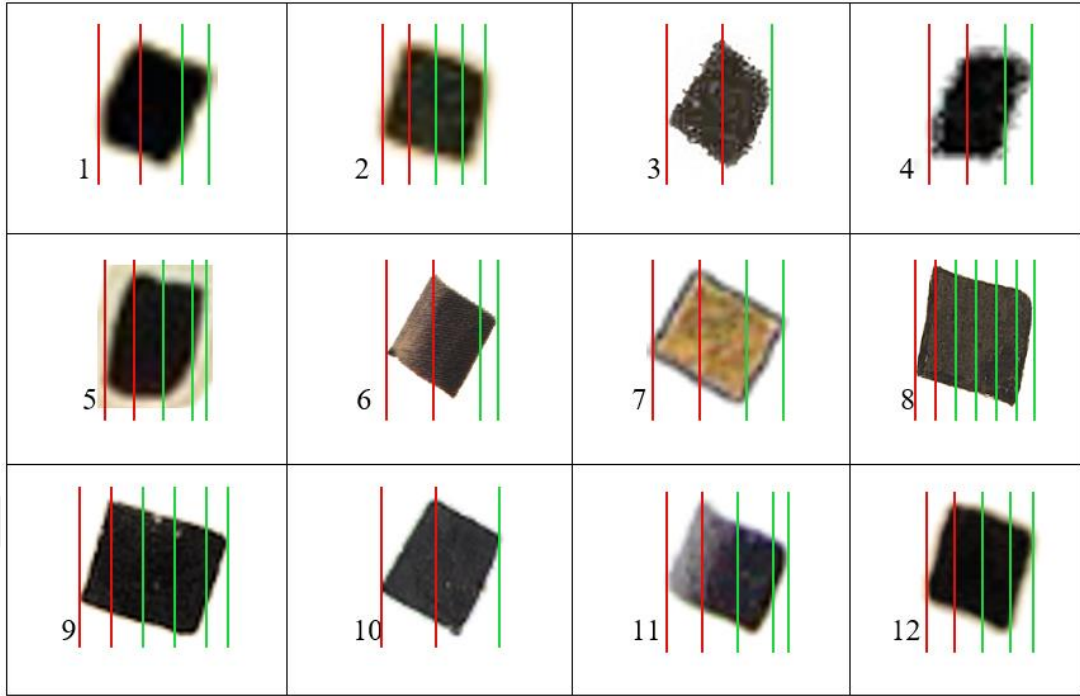
Şekil 239- Ali Alparslan'a ait celî dîvânî levha (Derman, 2010: 73).

3.3.Celî Dîvânî Hattının Anatomik Tahlili

Mahmud Bedrettin Yazır, *Kalem Güzeli* isimli kitabında aklam-ı sitte üzerinde noktayı esas ittihaz ederek anatomik tahlillerde bulunur. Bu çerçevede nokta, yazının *tohumu* olmak münasebetiyle ait olduğu yazı cinsinin temel orantılarını içerisinde taşıyan ve meyil açısıyla yazı cinsine ait harf anatomisini oluşturan kalem tahrikinin yolunu ve yönünü belirten önemli bir unsurdur. Noktanın başlangıç açısı, yani noktanın mebde'i, bir anahtar gibi harfin ve dolayısıyla yazının da hareket mebde'i olmak suretiyle yazıda karakteri belirleyen önemli bir öncüdür. Harf veya terkibe ait hareket sahası, bu mebde'in bir tezahürü olarak vücuda gelir. Nihayetinde hareket gayesi, yani harfin intiha/bitiş kısmı, başlangıç meyli ile son bulmuş olur ki "*gaye, mebde'de gizlidir*" sözü mucibince

yalnız kalemi tutuş açısının, tüm yazının bünyesini inşa ettiği ortaya çıkar (Yazır, 1989: 320-322). Bu çerçevede celî dîvânî hattına bakıldığında, önce yazıya karakter veren kalem meylini, bu doğrultuda noktanın hareket mebde'ini bulmak icap etmektedir. Ancak bu işin zorluğu da burada ortaya çıkmaktadır. Zira bu kısma kadar gerek harf gerek terkip gerekse noktanın bizatihi kendinin incelenmesinde, bu mebde'in değişken yapısıyla birlikte yazıya yansıyan yorum farkları anlatılmıştı. Bu çerçevede böyle bir mebde' arayışı, yazıya genel geçer bir üslup bulma çabasının ilk merhalesi de addedilebilir.

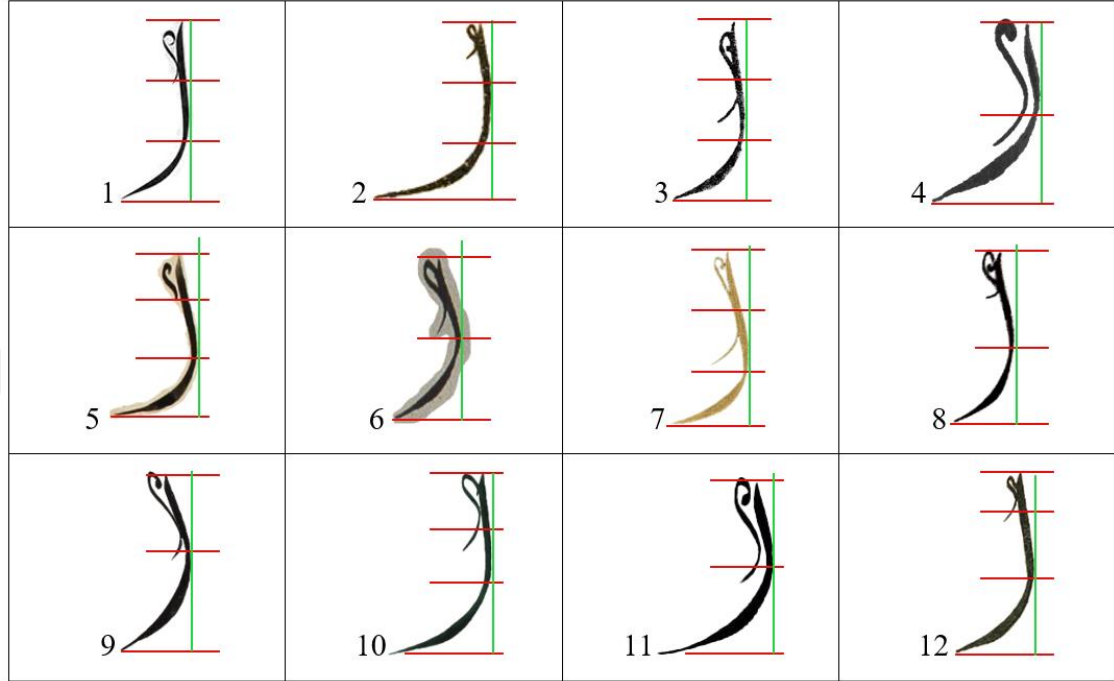
Araştırmaya dahil edilen 12 hattata ait münferit noktaların, yukarıdaki izaha binaen yalnız mebde' açılarına bakıldığında (kırmızı çizgiler), birbirine benzeyen bir iki örnek olsa da netice olarak genel planda hepsinde meylin farklı olduğu görülür. Bu meyil farkı, yazılarında da üslubu belirleyen temel öge kabul edilebilir. Ancak bu kadar çeşitlilik, yazının tekamülü konusunda bir kısım zorluklar doğuracaktır. Bir diğer husus ise celî dîvânî hattının anatomik oranını görmek üzere yine noktalar üzerinde bir tahlile daha gidildiğinde ortaya çıkmaktadır. Yeşil çizgilerle gösterilen, eğim açısının nokta boyuna oranından elde edilecek olan orantının da çok değişken olduğu görülür. Elbette bu nokta oranı celî dîvânî için harfler nokta-i nazara alındığında her zaman geçerli olmamaktadır. Bu durum, her ne kadar bize açık bir cevap vermese de sorunu gösteren oldukça sarih bir açıklama olmaktadır. Nokta eğimi birim olarak alındığında hareket sahası ve hareket gayesi arasındaki mesafe, ikide bir, iki buçukta bir, üçte bir, dörtte bir, beşte bir ve hatta altıda bir oranında olmak üzere geniş yelpazede bir orantı çerçevesi çizmektedir. Buradan çıkarılacak sonuç, öncelikle celî dîvânî noktasında bir ıslah ve ortak görüş oluşmasının gerekliliğidir (Şekil 240).



Şekil 240- Çalışmaya konu edilen tüm hattatlara ait nokta örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.

Noktalarda görülen orantısal çerçevenin daha iyi anlaşılabilmesi ya da en azından celî dîvânî hattında noktalardan ulaşılamayan cevaplar için aynı tahlilin elif ve be olmak üzere tüm harflerin orantısını üzerinde barındıran iki harfte daha yapılması zarureti doğmaktadır. Elif harfine orantı bağlamında bakıldığında üçte iki ve ikide bir oranının sıkça kullanıldığı görülür. Bunlardan daha farklı oranlar da olmasına karşılık kullanımı daha tekildir. Diğer yandan elif harflerinin gövde kısmındaki hareketin ikide bir oranında olması yanında altta bulunan kıvrımın, kendi içinde üçte bir ya da ikide bir oranında yazıldığı görülür. Bu verilerden, celî dîvânî hattının bu iki orantı ekseninde ya birlikte kullanılarak ya da biri tercih edilerek yazıldığı sonucuna ulaşılabılır. Mevcut durumda, “serbest” bir yazı kabul edilen celî dîvânî hattının kendi içinde tutarlı olmakla birlikte elden ele değişiminden kaynaklı umumi tutarsızlığını ortadan kaldıracak sabit bir oran belirlenmesi, yazının çehresini daha bütüncül bir yapıya kavuşturarak bir ekolün meydana gelişini hızlandırabilir. Örneklerin incelemesinden çıkarılan bir diğer sonuç ise

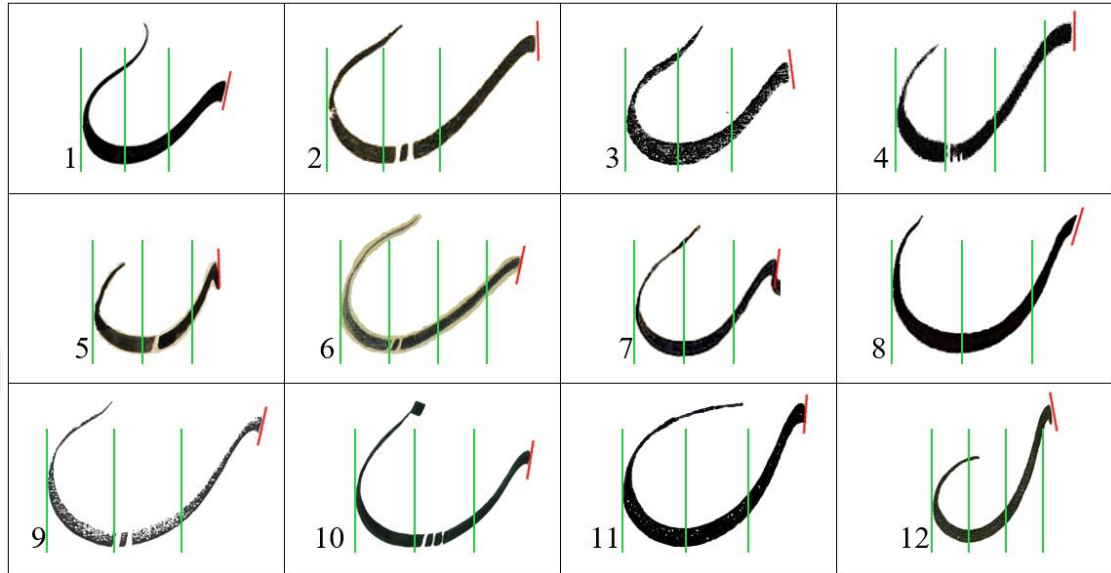
mebde' ve harf eğimlerinin değişkenliğinden çıkarılabilir. Harflerin dikey kısmında mebde' ve hareket sahası, kalem meylindeki farklılıkları göstermektedir (Şekil 241).



Şekil 241- Çalışmaya konu edilen tüm hattalara ait elif harfi örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.

Kalem meyli konusuyla birlikte orantının başka bir yönden incelenebileceği bir diğer harf ise be harfidir. Çalışmada referans olarak alınan hattatların be harfi örnekleri üzerinde evvela kalem meylini görmek mümkündür. Şekil 242'de kırmızı ile gösterilen mebde' noktalarındaki kalem meyli, harfin genel karakterini belirleyen etkenlerin başında gelmektedir. Bu kıyas, sağa yatık kalem meylinin biraz daha fazla tercih edildiğini göstermesine karşılık, bunda dahi hepsini kapsayacak ortalama bir değer bulunmadığını aşikar etmektedir. Ayrıca tam tersi yönde yahut tamamen dik açılı harf başlangıçları, ortak bir zemin bulmayı ve harfleri belli bir üslupta toplamayı zorlaştıran olgulardır. Harflerin anatomik oranı incelendiğinde ise elif harflerine benzer bir durumla karşılaşılır. Harfin mebde', intiha ve tam satıra dokunarak yukarı yöneldiği kısmı merkez noktalar olarak itihaz edildiğinde yine sülüs oranını taşıyan harfler biraz fazla olsa da iki buçukta bir, üç buçukta bir, dörtte bir gibi oranların varlığı da azımsanmayacak sayıdadır.

Harfin mebdde' noktasından orta kısma doğru hareket sahasının dikliği ve mesafesi de değişkenliği hasebiyle ortak bir orantı kurulmasını zorlaştırmaktadır (Şekil 242).



Şekil 242- Çalışmaya konu edilen tüm hattatlara ait elif harfi örneklerinin anatomik tahlili. 1. Şefik Bey, 2. Sami Efendi, 3. İzzet Efendi, 4. Ferid Bey, 5. Ahmet Süreyya Efendi, 6. Ali Alparslan, 7. Aziz Efendi, 8. Emin Barın, 9. Halim Özyazıcı, 10. Hamid Aytaç, 11. İsmail Hakkı Efendi, 12. Kâmil Akdik.



4. BÖLÜM

ÖZGÜN UYGULAMALAR

4. BÖLÜM

ÖZGÜN UYGULAMALAR

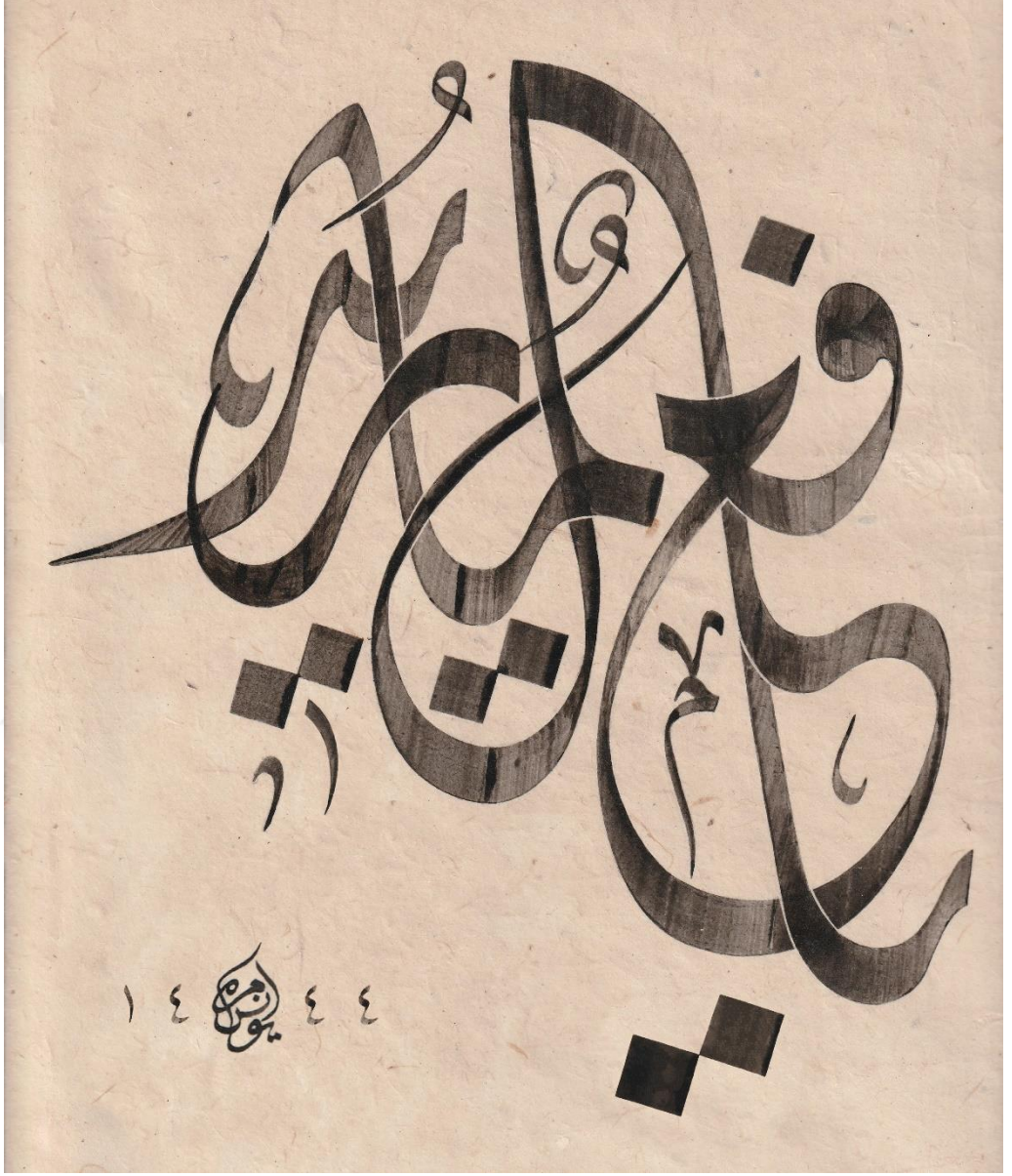
1. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile damla formunda istiflenmiştir. 1443.

İbare: Neml Suresi 40. âyet. “*Hâza min fadlı rabbî*”. Bu rabbimin fazlındandır.

2. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile damla formunda istiflenmiştir. Harfler birbirine tetabuklu olarak bağlanmıştır. İbare, Bursa Ulucami'den esinlenilmiştir. 1444.

İbare: Buruc Suresi 16. âyet. “*Yâ fa’âmun limâ yurîd*”. Ey dilediğini mutlaka yapan (her şeye gücü yeten).

3. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile simetrik formda istiflenmiştir. 1445.

İbare: Hadis-i şerif. “*Lâ darara ve lâ dirâra*”. Zarara zararla karşılık vermek yoktur.

4. Çalışma



Teknik Bilgi: Celi Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile serbest formda istiflenmiştir. 1445.

İbare: Tâhâ Suresi 114. âyet. “*Rabbî zidnî ilmâ*”. Rabbim ilmimi artır.

5. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile beyzi formda istiflenmiştir. 1442.

İbare: Besmele-i şerif.

6. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve is mürekkebiyle yazılmıştır. 1445.

İbare: Şuarâ Suresi 168. âyet. “*Gâle innî li amelikum mine ’l-gâlin.*”. Lut, şöyle dedi: “Şüphesiz ben sizin yaptığınız bu çirkin işe kızanlardanım.

7. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî levha. Aharlı kâğıt ve beyaz mürekkep ile yazılmıştır. 1445.

İbare: Saffat Suresi 142. âyet. *“Feltegamehu’l-hûtu ve huve mulîmun.”*. Yunus kendini kınayıp dururken onu bir balık yuttu.

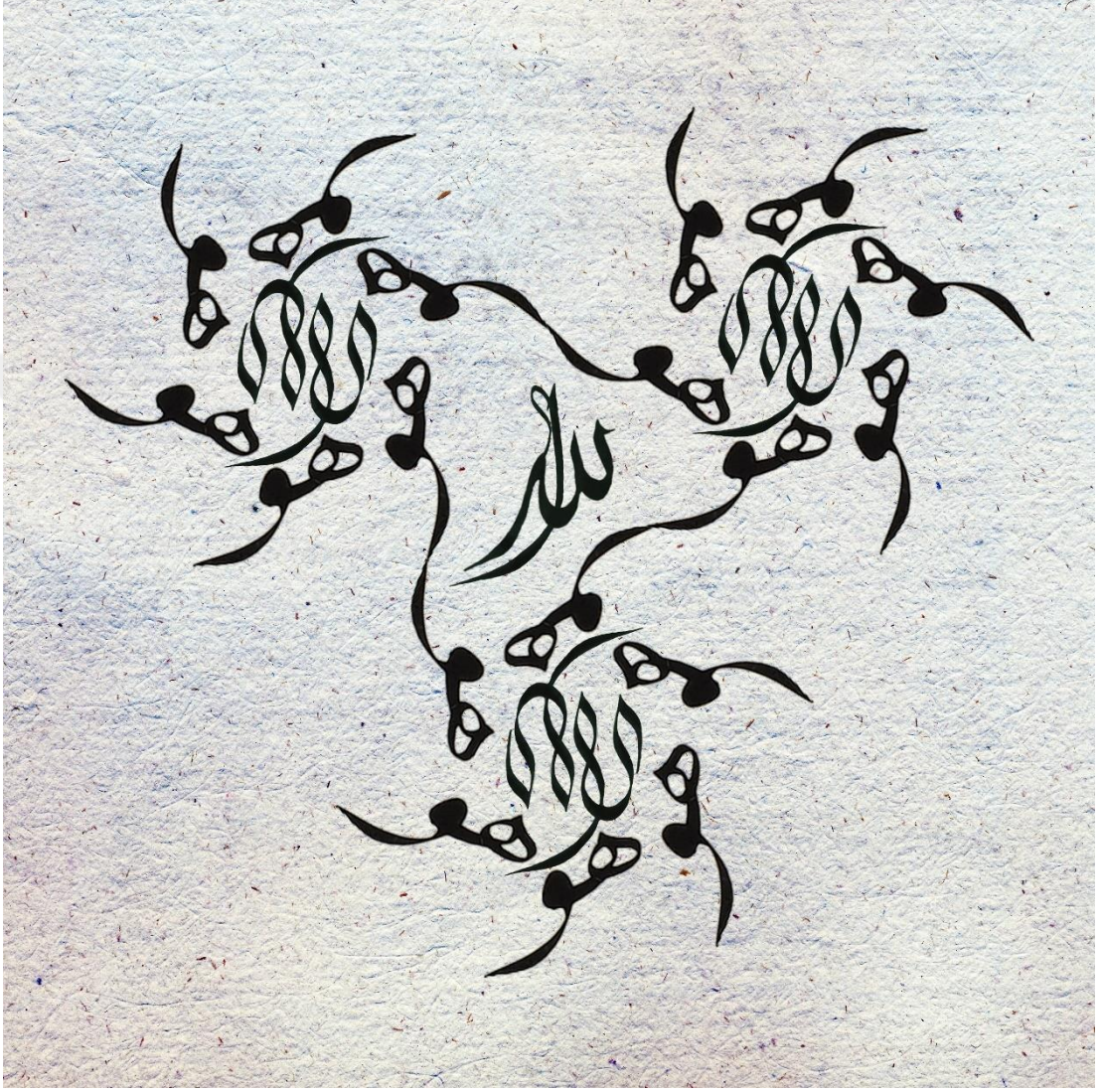
8. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî karalama. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile yazılmıştır. 1445.

İbare: Vav harflerinden oluşan karalama.

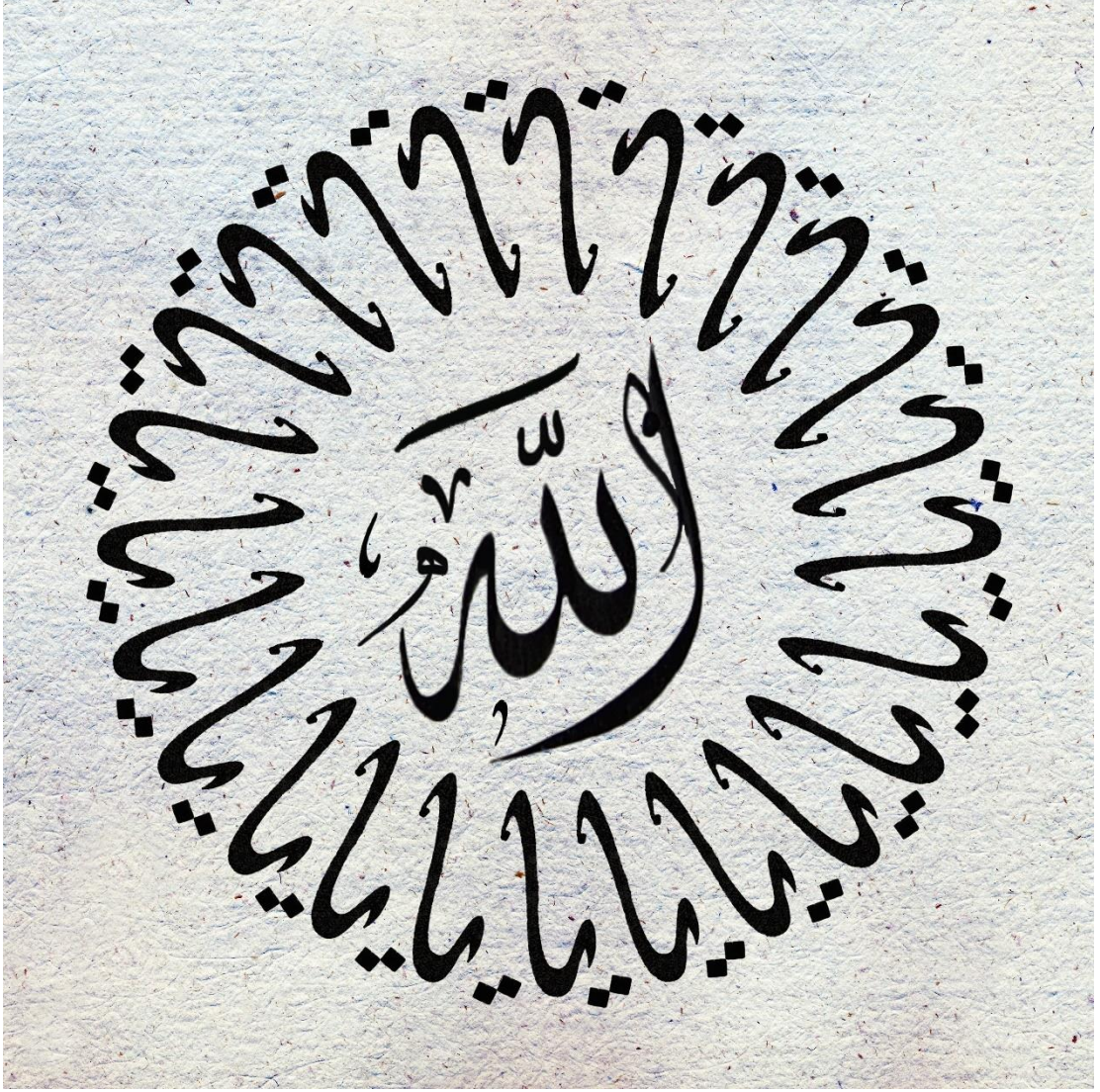
9. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî modern tasarım. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile yazılmıştır. 1445.

İbare: Merkezde Lafzatullah ve etrafında “illâ hû” ibaresi.

10. Çalışma



Teknik Bilgi: Celî Dîvânî modern tasarım. Aharlı kâğıt ve is mürekkebi ile yazılmıştır. 1445.

İbare: Yâ Allah.

SONUÇ

Dîvânî yazı, İran'da icat edilen ve ismine kadim ta'lik denilen yazıdan, ortaya çıkış tarihi muallak olsa da 16. yüzyıldan önce icat edilmiş ve kullanılmıştır. Satır halinde, istifsiz ve harekesiz yazılan bu yazı cinsinden ise Osmanlılar tarafından takribi 16. yüzyılda, celî dîvânî ismiyle yeni bir yazı meydana getirilmiştir. Celî kelimesi, hat sanatında tabii kaleminden daha kalın yazılan yazı demekse de dîvânî hattının celîsi, tek başına ve yeni bir yazı türü olarak kendini gösterir. Temelinde ta'lik, tevki' ve aklâm-ı sittenin de etkileriyle gelişen yazı, yalnız resmi evrak yazımında kullanılarak 19. yüzyıl sonlarına kadar yüzyıllar boyu kapalı bir havzada kalmıştır. Bazı kaynaklar, celî dîvânî hattının Bâbîâlî kalemi dışında öğretilmesinin yasaklandığını da belirtmektedir. Yazı bu haliyle uzun süre, bu dairede öğrenilip belli devlet işlerinde kullanılmış, gelişimi bu çerçevede cüzi düzeyde kalmıştır. 16-19. yüzyıllar arasındaki celî dîvânî hattıyla yazılmış evraklarda, istif yapısının zamanla sıklaştığı, bir düzen içerisinde terkip edildiği ve hareketlerin başlangıçta basit düzlemdeyken, sonradan etkin şekilde kullanıldığı görülmektedir. İlk örneklerde fetha ya da kesranın satırın alt ve üstünde sürekli şekilde kullanılması yoluyla bir harekeleme varken sonradan terkipler gelişmiş ve aklâm-ı sittede kullanılan tüm hareketler celî dîvânî hattında etkin biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Harfler de 16-19. yüzyıllar arasında yavaş yavaş değişmiş, hususi bir bünye kazanmış ve nihayet 19. Yüzyılda, bugün kullanılan şeklini almıştır. Yazının özellikle çalışmaya konu olan iki yüzyılı ele alındığında, üç veya dört asırda görülmeyen geniş kapsamlı bir tekâmülün, 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştiği görülür.

Bu gelişimi takip edebilmek adına hat sanatı ve tarihi bakımından önem arz eden isimlerden, 19. yüzyıl örnekleri için üç, 20. yüzyıl örnekleri içinse dokuz hattatın yazıları detaylı surette incelenmiştir. 19. yüzyıl örnekleri için isim seçimi, celî dîvânî hattının henüz resmi hüviyeti dolayısı ile imzasız yazılması sebebiyle daha dar çerçevede kalmıştır. 20. yüzyılda ise sayısız isim bu yazıda eser vermişken yazı otoritesi olarak genel kabul gören ve hat sanatını şekillendiren isimlere yönelinmiştir. İncelemenin başlangıç noktasını oluşturan ilk olgu olarak; 19. yüzyılın son çeyreğinde Şefik Bey, celî dîvânî hattını ilk kez resmi daireden çıkararak kullanmış ve böylece yeni bir sürecin önünü açmıştır. Yine Sami Efendi'nin, 19. yüzyılda resmi evraklara imzasını atmış

olmasıyla öncesinde kimin yazdığı bilinmeyen evraklar bir kimlik kazanmış ve bir örneklem oluşturarak celî dîvânî hattının incelenmesini kolaylaştırmıştır. Mehmet İzzet Efendi, diğer yazılarla birlikte celî dîvânî hattını da kapsayan bir kitap tertip etmiştir. Ferid Bey ise yine 19. yüzyılda celî dîvânîyi sanat kaygısı ile kullanmakla bu çığırda yer almış ve daha sonra Medresetü'l-Hattâtîn'de bu yazıyı öğreten hocalardan olmuştur. Sami Efendi ve Ferid Bey'i önemli kılan bir diğer husus ise 20. yüzyılda celî dîvânî yazan hattatların neredeyse tamamının doğrudan ya da dolaylı hocaları olmalarıdır.

Araştırma neticesinde 19. yüzyılın son çeyreğinde celî dîvânî hattının Bâbîalî dışında kullanılmaya ve ayet, hadis ve manzum eserler gibi metinleri içeren sanatsal bir çerçeve kazanmaya, mimari tezyinatta yer almaya başladığı görülmüştür. Bununla birlikte başta Şefik Bey'in levhaları olmak üzere orijinal tasarımlar ortaya çıkmıştır. Ancak harf ve terkipler yanında hareketler de işin içine katıldığında bu hattatların yazılarını, birbirlerinden çok keskin bir üslup farkıyla yazdığına şahit olunmuştur. Bunun yanında dönem içinde harf karakterlerinin, sıklıkla kayda değer bir üsluplaştırma ile yazıldığı da görülmüştür. Celî dîvânî, bu dönemde her ne kadar 16-19. yüzyıllar arasına nispetle hızlı bir gelişim göstermiş ve sanat yazısı kimliğini kazanmaya başlamışsa da bunların çok bireysel zeminde kaldığı da bir gerçektir.

Yazıda asıl başkalaşımın ise 20. yüzyılla birlikte başladığı tespit edilmiştir. Bu yüzyılda celî dîvânî, aktif olarak ve sıkça levhalarda kullanılmaya, sülüs, nesih başta olmak üzere başka yazı türleriyle birlikte aynı levhada yer almaya başlamıştır. İstif formları çeşitlenmiş, satır yanında daire, elips, çember ve serbest tasarımlar da sıkça kullanılmıştır. Burada dikkat çekici husus, 19. yüzyılda, Şefik Bey'in şahsına münhasır tavrı ayrı tutulursa diğer hattatlar arasında biraz daha benzerlik varken, 20. yüzyıl hattatları arasındaki üslup farkının çoğaldığı görülmüştür. Harf ve terkipler bazında bu durum açıkça tespit edilmiştir. Harfler, farklı hattatlarca daha farklı yorumlarla ele alındığı gibi aynı hattat tarafından aynı eser içinde de oldukça farklı biçimlerde kullanılmıştır. Harflerin yalnız ölçü değil, oran bazında da elden ele değiştiği görülmüştür. Harfler, üçte birlik oran yanında, hattatlar tarafından dörtte bir, beşte bir altıda bir gibi çok çeşitli oranlarla yazılmıştır. Harflerle ilgili bir diğer tespit ise kalem meylinin de incelemeye konu olan hattatlar tarafından farklı açılarla kullanılması

olmuştur. Kalemin başlangıç meylinin harfin anatomisine olan kati tesiri göz önünde bulundurulduğunda, bazen dik, bazense sağa veya sola yatık olarak kullanılan kalem meyilleri de harf karakterleri ve üslupların oluşmasında etkin olmuştur. Harekelerde ise fetha/kesra başta olmak üzere bir kısım harekeler, zaman içinde celî dîvânî bünyesi kazanmış, bu yazıya özgü bir biçim bulmuştur. Yuvarlak ve kalın cezm, celî dîvânî içinde çeşitli biçimlerde kullanılırken sülüs ve tevki' hattının cezm hareketlerine benzer olarak da ele alınmıştır. Şedde, ta'lik hattının şeddesi gibi kullanılması yanında sülüs şeddesi de özellikle 20. yüzyılda sıklıkla kullanılmıştır. Şu durum ilginçtir ki 19. yüzyılda celî dîvânî bünyesine sahip harekeler daha sık kullanılmakta ve yeni üslup biçimleri kazanmaktayken, bu uygulama 20. yüzyılın başlarında azalmış, ilerleyen zamanda ise aklam-ı sittenin hareke ve tezyin işaretleri ağır basmıştır. Özellikle mühmel harflerde bu durum daha açık görülür. Ha, ayn ve mim mühmel harfleri, 19. yüzyılda celî dîvânî hattının karakterine oldukça uygun biçimlerde kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında da görülen bu harekeler ilerleyen zamanda yerlerini yine sülüs mühmel harflerine terketmiştir. Tüm bunların yanında hareke ve tezyin işaretleri, aklam-ı sittedeki kadar kurallı değil, onlara benzer biçimde ancak biraz daha serbest kullanılmıştır. Şu da ifade edilmeli ki 20. yüzyıl ortalarına kadar harekeler yapı itibarıyla daha özensiz bir görünüm ihtiva etmektedir.

İstif biçimleri klasik satır formunu uzun süre korumuştur. Celî dîvânî hattına kadim ta'lik hattından miras kalan ve Bâbîâlî kaleminde yazılan ferman, berat ve diğer evrakta adet olmuş son kısmı yukarı tırmanan satır biçimi, nadir örnekler dışında 20. yüzyılın başlarında da devam etmiştir. Daire, oval ve daha çeşitli formlarda istifler, ilerleyen dönemde sıklaşmıştır. İstif içinde harf ve terkiplerin satıra dizilmesi, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında hayli dik bir yapıda iken yazı ilerledikçe bu diklik azalarak mutedil bir yapı kazanmıştır. Elbette burada da çeşitli yorum farkları yer almaktadır. Satır sonundaki yukarı kavis bazı örneklerde yumuşatılmış bazı örneklerde hiç yapılmamıştır. İstifte daire ve beyzi formun ise 20. yüzyılda fazlaca tercih edildiği ayrıca tespit olunmuştur. Celî dîvânî hattının diğer yazılarla birlikte kullanımı da 20. yüzyılda artarak devam etmiştir. Daha önce 18. yüzyılda bir örnekle sülüs hattıyla birlikte kullanılmış

olmasına karşılık 20. yüzyıl başlarından itibaren celî sülüs, nesih, hatt-ı icaze, ta'lik, rik'a ve diğer tüm yazılarla aynı levhalarda sanat gayesiyle yer almıştır.

Tüm bu bulgular ışığında, anatomik olarak detaylı tahlili yapılan celî dîvânî hattının, yeni ve bütünleyici bir perspektifle, gelişmiş bir tür olma imkanını bünyesinde barındırdığı kanısına varılmıştır. Bunun için etkilendiği diğer yazı türleriyle birleşim ve ayrışım noktaları tespit edilerek celî dîvânî hattının kimliğini oluşturan unsurlar, bu öncüllerden faydalanarak pekiştirilebilir. Ayrıca yazıya bir serbestlik katması yanında yorumlama biçimini önü alınamaz bir dağınıklığa terk eden orantısız çerçeve yerine gelişmiş yazılardaki ölçülerin keskin hükmü celî dîvânî hattına uyarlanmakla olgun bir yazı türü olarak literatüre eklenebilir. Bunun için celî dîvânî üzerine daha çok analiz ve çıkarımların yapılabileceği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

AĞIRAKÇA, Ahmet (2006). “Nabatîler”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 257-258.

ALPARSLAN, Ali. (1993). “Celî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 265-267.

ALPARSLAN, Ali. (1994). “Divani”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 445-446.

BERK, Süleyman (2007). “Râkım Efendi, Mustafa”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 34, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 428-429.

BEYDİLLİ, Kemal (2007). “Osmanlılar, Siyasi Tarih B. Yakın Dönemler”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 33, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 496-502.

BİRİŞİK, Abdülhamit (2002). “Kur’an”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 26, Ankara: TDV Yayınları, ss. 383-388.

ÇETİN, Nihad M. (1989). “Aklâm-ı Sitte”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 276-280.

ÇETİN, Nihad M. (1991). “Arap, Yazı”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 276-309.

DERMAN, M. Uğur (1995). “Ferid Bey”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 12, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 392-393.

DERMAN, M. Uğur (1997a). “Hat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 16, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 427-437.

DERMAN, M. Uğur (1997b). “Hâfız Osman”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 98-100.

DERMAN, M. Uğur (1999). “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, *Osmanlı*, C. 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, ss. 17-25.

DERMAN, M. Uğur (2003a). “Mehmed İzzet Efendi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 28, Ankara: TDV Yayınları, ss. 493-494.

DERMAN, M. Uğur (2003b). “Mehmed Şefik Bey”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 28, Ankara: TDV Yayınları, ss. 530-531.

DERMAN, M. Uğur (2006). “Mustafa İzzet, Yesârîzâde”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 31, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 307-309.

DERMAN, M. Uğur (2007). “Nesih”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 33, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 1-3.

DERMAN, M. Uğur (2009). “Sami Efendi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 72-74.

DERMAN, M. Uğur (2010a). “Suyolcuzâde Mustafa Efendi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 38, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 2-3.

DERMAN, M. Uğur (2010b). “Ta’lik”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 39, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 507-508.

DEVELLİOĞLU, Ferit (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

KOÇ, Turan (2009). “Sanat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 90-93.

ÖZAYDIN, Abdülkerim. (1999). “İbn Mukle”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 20, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 211-212.

SERİN, Muhittin (1999a). “Hamdullah Efendi-Şeyh”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 449-452.

SERİN, Muhittin (1999b). “İbnü’l-Bevvab”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 20, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 534-535.

SERİN, Muhittin (1999c). “Yâkût el-Musta’sımî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 291-293.

SERİN, Muhittin (2020). “Alparslan, Ali”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. EK 1, Ankara: TDV Yayınları, ss. 85-87.

TOPUZOĞLU, Tevfik Rüştü (1994). “Ebü’l-Esved ed-Düelî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 10, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 311-313.

TOPUZOĞLU, Tevfik Rüştü (1997). “Halîl b. Ahmed”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 309-312.

TURAN, İlhami (1992). “Barın, Mehmet Emin”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 70-72.

YETKİN, Şerare. (1988). “Abbasiler/Sanat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 1, Ankara: TDV Yayınları, ss. 49-56.

ZENNUN, Yusuf, SERİN, Muhittin (2002). “Kufî”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 26, Ankara: TDV Yayınları, ss. 342-345.

- **Kitaplar**

ALPARSLAN, Ali (1992). *Ünlü Türk Hattatları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ALPARSLAN, Ali (2016). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1953). *Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*, İstanbul: İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1971). *Türk Plâstik Sanatları*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1993). *Türklerde Yazı Sanatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BARIN, Emin (1978). *Toplu Sergiler 4 Katalog*, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.

BAYAT, Ali Haydar (2003). *Açıklamalı Hüsn-i Hat Bibliyografyası*, İstanbul: IRCICA Yayınları.

BERK, Süleyman (2006). *Hat Sanatı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*, İstanbul: İSMEK Yayınları.

BOZKURT, Nahide (2018). *Abbâsiler*, Ankara: İSAM Yayınları.

BURCKHARDT, Titus (2019). *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, çev. Turan Koç, İstanbul: Klasik Yayınları.

ÇETİN, Abdurrahman (2014). *Kur'an İlimleri ve Kur'an-ı Kerim Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 102, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 104, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 106, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 108, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 112, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 113, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 114, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 118, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 15, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 59, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 63, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 72, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 75, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 89, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 91, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

Darü'l-elhan Külliyyatı, (tarihsiz). Numara 96, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

DERE, Ömer Faruk (2009). *Hattat Hâfız Osman Efendi*, İstanbul: Korpus Yayınları.

DERMAN, M. Uğur (2001). *Osmanlı Hat Sanatı*, İstanbul, Mas Matbaacılık.

DERMAN, M. Uğur (2010c). *Edebi ve Hattı ile Ali Alparslan*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DERMAN, M. Uğur (2017a). *Ömrümün Bereketi: 1*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

DERMAN, M. Uğur (2017b). *Türk Hat San'atından Seçmeler*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

DERMAN, M. Uğur (2019). *Ömrümün Bereketi: 2*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

DERMAN, M. Uğur (2021). *Ömrümün Bereketi: 4*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

EMİNOĞLU, Mehmet (2008). *Osmanlı Vesikalarını Okumaya Giriş*, Ankara: TDV Yayınları.

Gelibolulu Mustafa Âlî (2012). *Menâkıb-ı Hünerverân*, hzl. Müjgan Cunbur, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Hâfız-zâde (2014). *Risâle-i Hat/Hatt'ın Şiiri*, haz. Sadettin Eğri, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

İbn Haldun (2016). *Mukaddime*, hzl. Süleyman Uludağ, İstanbul: Dergâh Yayınları.

İHTİYAR, Zafer (2005). *Bir Hüsn-i Hat Sergisi Bursa Ulu Cami*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

İNAL, Mahmut Kemal (1955). *Son Hattatlar*, İstanbul: Maarif Basımevi.

KARAHAN, Abdülkadir (1985). *Kırk Hadis*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

KEMİKLİ, Bilal (Ed.). (2012). *Bursa Ulu Cami*, Ankara: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Kilisli Muallim Rıfat (1938). *Gülzâr-ı Savâb*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

KOMİSYON (1987). *Aletler ve Âdetler*, İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (2018). *Osmanlı Belgelerinin Dili*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mehmet İzzet Efendi (1307). *Hutût-ı Osmaniyye, Sülüs, Nesih, Rik'a, Dîvânî ve Ta'lik ve Celî Dîvânî ve Hatt-ı İcâzetden İbaret Meşk Mecmuâsı*, İstanbul: Matbaa-i Osmaniyye.

MERİÇ, Rıfkı Melûl (1937). *Türk Tezyinî Sanatları ve Son Üstaplardan Altısı*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

MÜLAYİM, Selçuk (2013). *İslam Sanatı*, İstanbul: İSAM Yayınları.

MÜSTAKİMZADE Süleyman Sadettin Efendi (1928). *Tuhfe-i Hattâtîn*, İstanbul: Devlet Matbaası.

NASR, Seyyid Hüseyin (2017). *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İstanbul: İnsan Yayınları.

ÖZCAN, Ali Rıza (Ed.). (2012). *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖZKAFA, Fatih (2023). *Hat Sanatı Osmanlı'dan Bugüne*, İstanbul: Kapı Yayınları.

ÖZÖNDER, Hasan (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.

ÖZPEKEL, Osman Nuri (2019). *Darü'l-Elhan Külliyyatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

RADO, Şevket (tarihsiz), *Türk Hattatları*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Tic. Ltd. Şti.

SERİN, Muhittin (2017). *Halim Efendi'nin Meşk Mecmuası*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

SERİN, Muhittin (1982). *Hat San'atımız*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

SERİN, Muhittin (2007). *Hattat Şeyh Hamdullah*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

SERİN, Muhittin (2008). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

SOUCEK, Priscilla P. (1979). "The Arts of Calligraphy", *The Arts of the Book in Central Asia* (ed. Basil Gray), London: Serindia Publications, ss.7-34.

TAŞKENT, Ayşe (2018). *Güzelin Peşinde Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*, İstanbul: Klasik Yayınları.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÜLKER, Muammer (1987). *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜNVER, A. Süheyl (1958). *Hattat Ali bin Hilâl Hayatı ve Yazıları*, İstanbul: Laboratuar Yayınları.

ÜNVER, A. Süheyl (1964). *Hattat Ahmet Karahisari*, İstanbul: Afyon Turizm Derneği Yayınları.

YAZIR, Elmalılı M. Hamdi (1971). *Hak Dini Kur'an Dili*, İstanbul: Eser Neşriyat.

YAZIR, Mahmud Bedrettin (1981). *Medeniyet Âleminde Yazı İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli 1-2*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

YAZIR, Mahmud Bedrettin (1983). *Eski Yazıları Okuma Anahtarı*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

YAZIR, Mahmud Bedrettin (1989). *Medeniyet Âleminde Yazı İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli 3*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

YAZIR, Mahmud Bedrettin (2023). *Medeniyet Âleminde Yazı İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli 1*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

YAZIR, Mahmud Bedrettin (2023). *Medeniyet Âleminde Yazı İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli 2*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

YILDIRIM, Enbiya (2017). *Hüsn-i Hat ve Hadis*, Ankara: Otto Yayınları.

YILDIZ, Erdal (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Makaleler

AKTAN, Ali (1990). "Divani Yazı", Vakıflar Dergisi, cilt.21, ss.361-373.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1926). "Türk Sanatlarının Tedkikine Medhal", *Darülfünûn İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, İstanbul: Evkaf Matbaası, ss. 132-157.

BAYRAMOĞLU, Fuat (1976). “Tezhipli ve Padişah Onaylı Fermanlar”, *Kültür ve Sanat*, 2 (4), ss. 17-37.

ÇETİN, Nihad M. (1995). “İslam Hat Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi”, *İslam Tetkikleri Dergisi*, C. IX, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, ss. 1-50.

DERMAN, M. Uğur (2017c). “Hat San’atımızın Yüzakı: Amasyalı Şeyh Hamdullah”, *Osmanlıdan Günümüze Kur’an ve Hüsn-i Hat*, Ankara: DİB Yayınları, ss. 35-46.

EL-HAMED, Gânim Kadvurî (2014). *Arap Yazısında Alâmetler (Nokta ve Harekeler)*, çev. Ahmet Gedik, *İSTEM Dergisi*, cilt: XII, sayı: 23, ss. 169-204.

GEDİK, Ahmet (2018). “Hat Sanatında İki Ana Karakter: Köşeli (Kûfi), Yuvarlak (Neshî)”, *Derin Tarih Dergisi*, Özel Sayı 13, Aralık 2018, ss. 18-21.

GÜNEŞ, Hüseyin (2023). “Osmanlı Devleti Resmi Yazı Stillerinden Dîvânî’nin Menşei, Misyonu, Çeşitleri ve Eğitim Öğretimi”, *Osmanlı’dan Günümüze Kur’an ve Hüsn-i Hat*, Ankara: DİB Yayınları, ss. 443-465.

KARABULUT, Mustafa (2016). “Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. Yüzyılda Değişim Süreci, Sosyal ve Kültürel Durum”, *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimle Dergisi*, c. 1, s. 2, ss. 49-65.

MEMİŞ, Mehmet. (2018). “Son Dönem Osmanlı Hattatlarından Hasan Rıza Efendi ve Oğlu Ahmed Süreyya Bey”, *Osmanlı’da Mimari, Sanat ve Yemek Kültürü*, edt. Ravza Aydın, İstanbul: Mahya Yayınları, ss. 171-201.

ÖZKAFKA, Fatih (2007). “Hat Sanatında Estetiğin Gelişimi”, *Konya’da Kültür ve Medeniyet*, edt. Ümit Savaş Taşkesen, Konya: TYB Konya Şubesi, ss. 91-95.

- **Kitap İçi Bölüm**

ALPARSLAN, Ali (1973). “50. Yıl İçinde Hattatlıkla Alakalı Kitap ve Mühim Makaleler”, *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, ss. 141-158.

ALPARSLAN, Ali. (2012). “İslam Yazıları”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, edt. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 27-45.

BARIN, Emin (tarihsiz). “XVI. Yüzyılda Türk hat Sanatında Gelişmeler ve Etkileri”, *Türk Hattatları*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Tic. Ltd. Şti, ss. 83-84.

DERE, Ömer Faruk (2012). “Hafız Osman Efendi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, edt. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 95-109.

GÜNDÜZ, Hüseyin (2012). “Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmed Karahisârî”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, edt. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 75-87.

ÖZCAN, Ali Rıza (2012). “Yazının İki Büyük Ustası: Mahmut Celâleddin ve Mustafa Râkım”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, edt. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, ss. 111-125.

- Basılmamış Kaynaklar

BİLGİN, Betül (1992). *Dîvânî Yazının Tarihi, Gelişimi ve Karakteri*”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Geleneksel Türk El Sanatları ASD, İstanbul.

GÜNDÜZ, Hüseyin (1988). *Türk Hat Sanatında Şeyh Hamdullah ve Ahmet Karahisarî Ekolleri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ORUÇ, Cihan (2013). *Hüseyin Baykara ve Zamanı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Hasan Basri Karadeniz, Yrd. Doç. Dr. Muhammed Bilal Çelik, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih ABD, Kütahya.

SEZER, Bilal (2004). *Hat Sanatında Kullanılan Okutma, Mühmel Harf ve Tezyîn İşâretleri*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Naci Okcu, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları ABD, Erzurum.

- İnternet Kaynakları

DERMAN, M. Uğur (2018). XIX. Yüzyılın Bir Celî Hattı San'atkârı: Mehmed Şefik Bey, Erişim Adresi: <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2018/01/19/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-20>.

<https://www.ketebe.org/eser/3214?ref=artist&id=747>.

<https://www.ketebe.org/eser/3213?ref=artist&id=747>.

<https://www.ketebe.org/eser/7500?ref=artist&id=465>

<https://www.ketebe.org/eser/4809?ref=artist&id=445>

<https://www.ketebe.org/eser/4157?ref=artist&id=445>

<https://www.ketebe.org/eser/4975?ref=artist&id=3842>

<https://www.ketebe.org/en/artwork/3508?ref=artist&id=343>

<https://sanal-sergi.msgsu.edu.tr/emin-barin-sergisi/>

<https://www.ketebe.org/eser/3757?ref=artist&id=248>

ÖZGEÇMİŞ

İlkokul ve lise öğrenimini Konya’da tamamladı. Hüsn-i hat öğrenimine 2010 senesinde Konya’da, Hattat Hüseyin Öksüz’ün talebelerinden Hattat Mehmet Demirel ile başladı. 2011 senesinden itibaren çalışmalarına Hattat Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Öksüz ile devam etti. 2015 senesinde Hüseyin Öksüz’ün tedrisinde Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nden mezun oldu. Aynı sene Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü’nde restoratör olarak çalışmaya başladı. 2016 senesi başında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’ne araştırma görevlisi olarak atandı. 2018’de Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde yüksek lisansını tamamladı. 2019 senesi şubat ayında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde sanatta yeterlik eğitimine başladı. 2022 senesinde Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’ne öğretim görevlisi olarak atandı. Mehmet Demirel’den rika’ya, Hüseyin Öksüz’den dîvânî ve celî dîvânî yazıları ikmâl eden sanatkâr Hüseyin Öksüz ile sülüs ve ta’lik meşkhlerine devam etmektedir. Hat sanatında Âdem Sakal, Hüsrev Subaşı, Abdurrahman Depeler ve Seyit Ahmet Depeler’den de istifade etmektedir. Eserleri ile ulusal ve uluslararası birçok sergide yer alarak sanatsal ve akademik faaliyetlerine devam etmektedir. İngilizce, Arapça ve ileri seviyede Osmanlı Türkçesi bilmektedir. Hat sanatı dışında İslamî ilimler; ney sazı özelinde Türk mûsıkîsi ve nazariyatı, edebiyat, İslam ve batı felsefesi ile grafik tasarımla da ilgilenmektedir. Evli ve bir kız babasıdır.

Yüksek Lisans Tezi:

Çelik, Y. E. (2018). *Geleneksel Yöntemlerle İs Mürekkebi Yapımı ve Uygulama Sonuçları*, Dan. Prof. Dr. Bahattin YAMAN, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans Tezi.

Yayımlanmış Makalalar:

ÇELİK, Yunus Emre (2020). *Isparta’da Hat Sanatının Cami Örnekleri Üzerinden İncelenmesi*, Art-e Dergisi, 13 (26), 711-728.

ÇELİK, Yunus Emre (2022). *Hattat Ahmed Rıf'at Efendi'nin Tahir Baba Tekke ve Mescit Kitabesine Ait Yazı Kalıpları*, İSTEM Dergisi, S. 39, 157-176.

Bildiriler:

ÇELİK, Yunus Emre (2020). "Ahmed Rıf'at Efendi'nin Kitabe Kalıpları Özelinde Yazı Üslubunun Tahlili", *Uluslararası Türk Kültür ve Sanatı Sempozyumu, Bildiriler Kitabı*, 29 – 30 Ekim 2020, Ankara

Ödüller:

Karesi'nin Hünerli Elleri Geleneksel Sanatlar Yarışması II "Hat Sanatı Dalında Mansiyon Ödülü", Eylül 2017, Balıkesir.

Küratörlükler:

Dört Kitabın Manası Geleneksel Kitap Sanatları Sergisi, 21-29 Haziran 2021, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi.

Cüst u Cû Jürili Kitap Sanatları Sergisi, 5-19 Mart 2023, Bursa Muradiye Kur'an ve El Yazmaları Müzesi.

Üniversite Dışı Deneyim ve Atölyeler:

Restoratör, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, 2015-2016.

Eğitmen, Bursa Şadırvanlı Han Eğitim Akademisi Hat Sanatı Atölyesi, 2023-Devam ediyor.

Katıldığı Başlıca Sergiler:

Gelenekten Geleceğe-2 Mevlâna ve Hoşgörü-Geleneksel Türk Sanatları Karma Sergisi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 13-18 Aralık 2016, Ankara.

Egeart Balıkesir Üniversitesi Uluslararası Karma Sergisi, BAUN Güzel Sanatlar Fakültesi, 26 Ekim-10 Kasım 2017, Balıkesir.

Dualite (İkilik) Uluslararası Jürili Karma Sergi, El Sanatları Derneği ve Selçuk Üniversitesi, 17-21 Aralık 2018, Konya.

I. Uluslararası Atabek Ebru Festivali Workshop Etkinliği ve Sergisi, 16 Kasım 2019, Afyonkarahisar.

The Khalel Dosmukhamedov Atyrau University International Online Exhibition, 18 Aralık 2020, Kazakistan, Atyrau.

1. Uluslararası Görsel Sanatlar Bienali, Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, 17-24 Nisan 2021, Balıkesir, Türkiye.

International Mail Art Exhibition for 200th Anniversary of Fyodor Dostoevsky, 3.12.21 – 20.01.22, Saint Petersburg, Rusya.

IKCU Art Festival, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, 25-27 Ekim 2021, İzmir, Türkiye.

2nd International İKÇÜ Art Festival, 15-17 Kasım 2022, İzmir, Türkiye.

Üniversiteler Arası Kurul SDEK “Sentez İzler” Sergisi, 9-17 Eylül 2023, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi.

Telamiz-i Konevi Hattat Hüseyin Öksüz ve Talebeleri Sergisi, 7-17 Aralık 2023, Konya, Tantavi Kültür ve Sanat Merkezi.