

görüş ortaya çıkmaktadır: Bolâhenkten bolâhenge devir yapanlar, mansûrdan mansûra devredenler. Başlama veya bitiş perdesi olarak bir iki perdeli fark önemli sayılmamaktadır. Bunlardan birinci sıradaki âhenkler I, II, IV, VII, X numaralı tablolarla, ikinci sıradaki âhenkler ise V, VI, VIII ve IX numaralı tablolarla görülmektedir. Bolâhenkten âhenk başlatanların gerekçesi, bu ve buna yakın neylerden itibaren icra-nın imkânsızlığıdır. Kaba mansûr âhenklerden âhenk başlatanların dayanağı ise bolâhenkten pest âhenkler veren geniş ve kısa neylerin mevcut olduğunu söyleyerek bunların bahsedilen özelliklere sahip bulunduğunu belirtmeleridir. Nazarî neyler karşılığı âhenklerden bahsedilmesi için, bunun mümkün olmaması gerekir. Ayrıca nazariyeci ve neyzenlerin mâbeynlerdeki ihtilâfları önemli değildir. Zira usta neyzenler koma farkı gibi küçük farkları neylerinde ustalıkla kapatabilmektedirler.

İcra sırasında solist (hânende) eseri, notasına bağlı kalarak, ancak ses yüksekliğinin seçtiği âhenge uyum sağlayabileceği bir göçürme ile okur. Neyzenler ise aynı âhenkte ney varsa nota ve pozisyon değiştirmeden, hânenenin sesine uygun bir ney yoksa aynı notayı takip ederek fakat amelî bir göçürme ve tabii olarak bir pozisyon değişikliğiyle hâneneye refakat ederler. Diğer sazlar da çalgıya uygun gelmeyen durumlarda aynı notaya bağlı kalarak ancak amelî veya mansûr âhengine göre notayı yeniden düzenlemek suretiyle hâneneye refakat ederler. Türk müzikisindeki bu âhenkler hâneneye önemli imkânlar vermekte ve ses müzikisinin gerek öğreniminde gerekse icra sırasındaki göçürmede büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Bu yol ile normal ses alanına sahip bir hânende, eğer sesinin dokusu mevcut bir eserin tiz-pest perde sayısına uyarsa, solo yapma imkânına sahip olmaktadır. Muhtelif âhenklerde okuyabilen on değişik sesli hâneneye bir kemanînin mansûr düzeni notası esas alınmak suretiyle şed yaparak çalabileceği perdeler aşağıda gösterilmiştir. Eserlerin rast, dügâh ve segâh perdesinde karar veren makamlardan meydana geldiği düşünülürse, şu tablo ortaya çıkar (Tablodaki her âhenkte, birçok makamda güçlü vazifesi gören nevâ perdesinin mansûr âhengi karşılığı gösterilmiştir) :

Hânende ve ney notası (duraklara göre)

Keman notası (duraklara göre)

KABA MANSUR ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

KABA KIZNEY ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

KABA YILDIZ ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

MÜSTAHSEN ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

SÜPÜRDE ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

MEHTÂBİYE ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

BOLÂHENKTE Nevâ karşılığı perde

DÂVUD ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

ŞAH ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

MANSUR ÂHENGİNDE Nevâ karşılığı perde

BİBLİYOGRAFYA :

- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, I, 623; Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği* (trc. Cem Behar), İstanbul 1987, s. 79, 96; Kantemiroğlu, *İlmü'l-mûsikî* (Âsaf Hâlet Çelebi hattı), Haydar Sanal özel kitaplığı, s. 19; Bedros Çömllekçiöğlu, *Musuku Kitabı* (müellif hattı, 4 Şevval 1237), Haydar Sanal özel kitaplığı, s. 60; İsmâil Kâzım [Uz], *Ta'lim-i Mûsikî't yâhut Mûsikî't İstılâ-hâtı*, İstanbul 1310, s. 5, 23, 30, 33, 43, 46, 48, 49, 50; Muallim İsmâil Hakkı Bey, *Solfej yâhut Nota Dersleri*, İstanbul 1341, s. 70-71; Feridun Darbaz, *Türk ve Batı Müziği*, İstanbul 1973, s. 294-299; M. Ekrem Karadeniz, *Türk Müsiksî-sinin Nazariye ve Esasları*, Ankara 1983 [?], s. 5-6; a.mlf., "Türk Müsiksîsinde Âhenkler", *TK*, sy. 185 (1978), s. 50-52; İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsiksî Nazariyatı ve Üsûlleri: Kudüm Velvelleri*, İstanbul 1984, s. 70-71; Rauf Yekta, *Türk Müsiksî* (trc. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul 1986, s. 90-92; Süleyman Erguner, *Ney: Metod*, İstanbul 1986, s. 15-20; Cafer Açın, *Enstrüman Bilimi* [1988] (neşredilmemiş nüshanın "Sistemde bulunan ve icrâda kullanılan Neyler Tablosu"ndan faydalanılmıştır); Laika Karabey, "Ney Çeşitlerine Dair", *Musiki Mecmuası*, sy. 34, İstanbul 1950, s. 19; Fâtâ Türkelman, "Türk Müsiksî Sazları: Ney", *Kök Dergisi*, sy. 3, İstanbul 1981, s. 31; S. Abdülkadir [Töre], "Âhenk (Musiki)", *İTA*, I, 152-154; Öztuna, *TMA*, I, 16, 176; II, 78-80.



HAYDAR SANAL

□ HAT. Müslümanlığın doğuşu sırasında henüz tam şekillenmemiş olan İslâm yazıları kısa zamanda estetik değer kazanmaya başladı. İbnü'n-Nedîm *el-Fihrist*'te ilk defa Hz. Ali'nin, kâtibine, "Mürekkebinî karıştır, kalemin ucunu uzun tut, satırlar arasında boşluk bırak ve harfler arasında tenâsûbe riâyet et" diyerek güzel yazının usul ve kaideleri hakkında bilgi verdiğini kaydeder. Ebû Bekir es-Sûlî *Edebü'l-küttâb*, Kalkaşendî *Şubhu'l-a'şâ* adlı eserlerinde hicrî ilk asırlardaki İslâm yazılarının vasıfları ve estetik değerleri hakkında geniş bilgi vermektedirler.

Ebû Bekir es-Sûlî eserinde (s. 41) güzel yazı ile ilgili olarak şunları kaydetmektedir: "Yazı ne zaman güzel olur? diye soran birine meşhur bir hattat şöyle cevap verdi: Eğer yazının bölümleri tam nisbetlenmiş, elif ve lâmlar uzun, satırlar düzgün, harflerin iniş ve çıkışlarındaki kalem vuruşları dengeli, ayınlar açık, râlar nûna benzemeyecek şekilde, kâğıt parlak, mürekkep koyu olursa, harflerin karakterleri bozulmamış, ilk bakışta zihnen kavranıyor ve okunuyorsa o yazı güzeldir".

Arap harfleriyle kaleme alınan yazılar İslâm'ın ortaya çıkışından bugüne kadar, bilhassa Kur'an-ı Kerim yazısı olması sebebiyle nesilden nesile işlenerek sanat seviyesine yükselmiştir. Müslüman sanatkarlar tarafından özellikle hat ve süsleme sanatlarına gösterilen ihtimam neticesinde İslâm yazı çeşitleri geniş biçim ve çizgi zenginliğine ulaşmıştır (bk. AKLÂM-I SİTTE, HAT, MUSHAF).

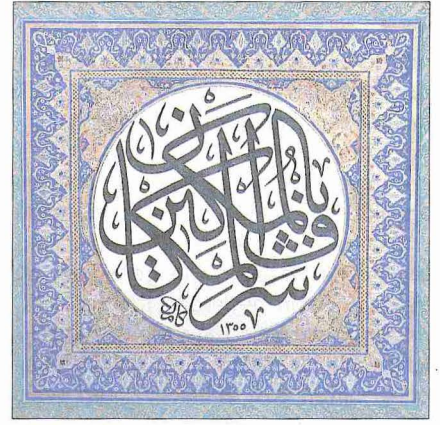
Diğer sanatlarda olduğu gibi İslâm yazılarındaki güzelliğe de fizikî ve mânevî âhengin sonucudur. Yazıda maddî âhenk tenâsûp* ve terkîp* ile de ifade edilir. Tenâsûp, kalem kalınlığına göre harf bünyelerinin en ve boyları ile incelik ve kalınlıkları arasındaki uygunluktur. Bu ölçü yazıda kullanılan kalemin kalınlığı ile yani nokta ile tayin edilir. Meselâ elifbânın birinci harfi olan elif ta'likte üç, nesihte dört, sülûste altı noktadır. Harflerin diğer harflerle olan nisbeti, aralıkları, çekilişleri, bitişmelerindeki eğrilerin incelik ve kalınlıklarındaki uyum, kelimelerin satır nizamındaki duruşları, oturuşları, satıra olan meyilleri, cereyanı, dik hatlardaki ritim ve sayfaların düzeni, kâğıdın rengi ve mürekkebin tonu gibi hususlar yazının maddî âhengini ve güzelliğini meydana getirir. Eğer yazı satıra oturmamışsa, harfler ve birleşmeleri nisbetsiz, çekilişler bozuksa yazı âhenksizdir ve hiç bir sanat değerine sahip değildir.

Küfî, sülûs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkîî, rik'a, ta'lik, divanî gibi İslâm yazı çeşitlerinin tecrübe ile kazandığı tarihî estetikle beraber millî zevk ve üslûplara göre tesbit edilmiş belirli ölçüleri vardır. Meselâ İran ta'lik yazısındaki sıkışma ve yuvarlanmaya karşılık Türk ta'likinde çanaklar büyük, harfler ferah ve açıktır. Sülûs, ta'lik ve divanî yazılarının aslî ve celî harf bünyelerindeki nisbet farkı açık bir şekilde görülür. Hatta tenâsüp yazının göz seviyesinden uzaklığına göre de değişir. Sanatkâr, yazıların fizikî tenâsübünde, kendini bağlı olduğu mektebin ve üstadın değişmeyen ölçülerine, klasik fizikî âhengine tâbi sayar. El ve kalem bu kanunlara bağlı kalarak hareket eder.

Celî kompozisyonlarda tenâsüple beraber terkip ve istif de aranan önemli sanat unsurudur. Hattatların iradî ve şuurlu olarak uzun müddet denemelerden sonra meydana getirdikleri eserler istif halinde olanlardır. Bir ressamın veya bir şairin eserini tamamlamak için uzun süre çalışması gibi bir hattatın da

yepyeni ve orijinal bir istif yapabilmesi için pek çok kompozisyon denemelerine, dikkatli tashihiye ihtiyacı vardır.

İstif ekseriya aşağıdan yukarıya doğru yahut bir satır halinde geometrik veya serbest bir satıhta harflerin ve kelimelerin göze hoş gelecek şekilde kompozite edilmesidir. Terkip, harf ve kelimelerin gelişigüzel bir araya getirilmesi, üst üste yığılması veya çizip taklit etmek suretiyle resmedilmesi değil, hattatın estetik kaidelere uygun bir şekilde ustalıklı kalemini yürütmesidir. Bu kompozisyonlarda daima bir merkez vardır. Bu merkez etrafında çizgi ve kütleler, hiçbir yerinde eksiklik, taşkınlık olmayacak şekilde örülerek, kaynaşarak organik bir bütünlük kazanır ve küplü, çanaklı harfler, keşideler, cezim, şedde, tirfil, mühmel işaretleri gibi plastik rumuzlar tam bir denge halinde dağılırlar. Harfleri sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin, akıcı ve canlı, yazı ne kadar metin, terazili yazılmışsa eser o derece olgun ve tesirli ifadesini bulmuş demektir. Çizgi kudretini, keskin-

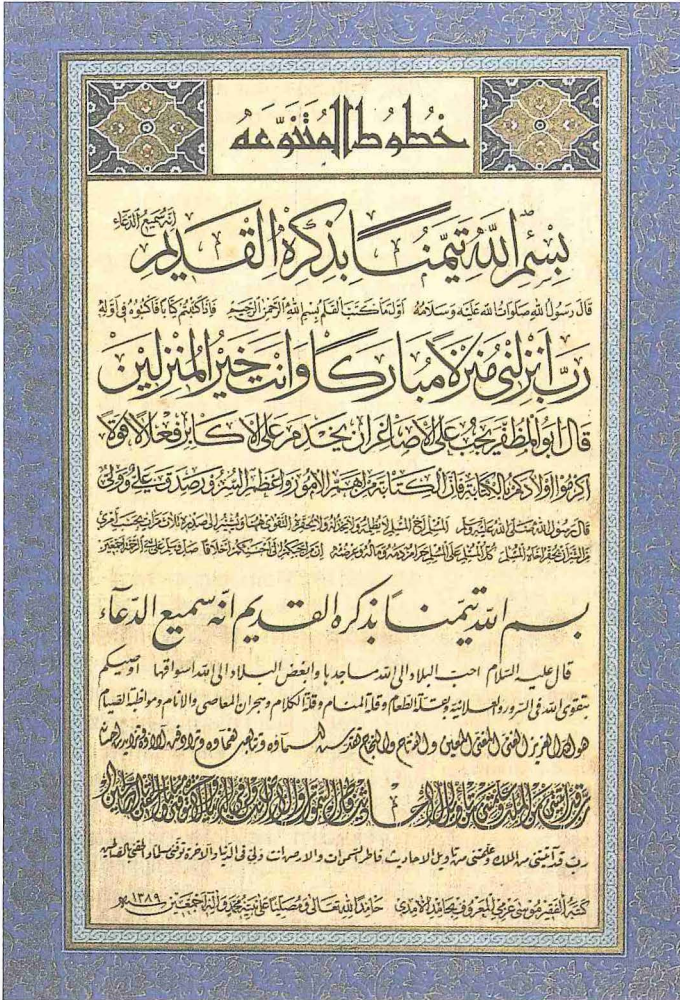


Kâmil Akdik'in celî-sülûs bir istifi
(Mimar Sinan Üniversitesi Ktp.)

liğini nerede kaybederse orada kopya ve beceriksizlik ortaya çıkar.

Yazı güzelliği sadece çizgilerdeki âhenkten ibaret değildir. Yazıya değer kazandıran önemli bir unsur da İslâm tefekkürü ve hayat anlayışıdır. İslâm'ın, "Yalnız Allah bâkidir, O'ndan başka her şey fânîdir; sûret ve şekil güzelliği geçicidir, bu âlemdaki nakışların nakkaşı da O'dur" tarzındaki dünya görüşünden hareket eden müslüman sanatkârlar duygu ve düşüncelerini dramatik tasvirler ve figürler yerine çizgi yoluyla ve plastik işaretlerle ifade etmişlerdir. Hatlara hükmeden bu mânevî değerler sanatkârın ruhî ve fikrî güzellikleriyle kaynaşarak yazının mânevî âhengini meydana getirir. Çünkü şekil ve mâna İslâm yazılarında ayrılmaz bir bütündür. Bazan bir aşk, teslimiyet, dua ve iman, bazan da tasavvufî bir mâna yazının maddî âhengiyle birleşerek sanatkârın şuurunda yeni fikirler ve dinî heyecanlar uyandırır.

İslâm yazılarında dinî değerlerden başka, yazının fizikî âhengiyle bütünlüşen zarif, sevimli, muhteşem, sade, metin, oturaklı, ulvî, akıcı olma gibi sanat özellikleri de vardır. Nesih, harf bünyelerinin tam teşekkül etmemiş olması sebebiyle zarafet ve sevimlilik hislerine zemin olmuştur. Padişah iradelerini tesbit eden divanının sağdan sola doğru yükselerek fâsılasız devam eden satırlarında hâkimiyet, kuvvet, azamet gibi duygular bir arada ifade edilmiştir. Sülûs ve celî-sülûs yazılarda metanet, aşırı süs ve ihtişam hâkim sanat unsuru olarak tecelli ederken ta'lik ve celî-ta'likte harf bünyeleri tezyinatsız fakat canlı bir şekilde sadelik hissini tasvir



Hamit
Aytac'ın
İslâm
yazı
çeşitlerini
gösteren
bir
levhası
(Emin
Barın
hat
koleksiyonu)

eder. Uzaıyıp giden çekilişler, asılıp kalan çanaklar, inceliıp kıvrılarak akııp giden satırlar, bir mâna ile bütünleşerek insanı mutlak güzelliık karşısında hiçleş-tirir ve sonsuzluk duygusu verir.

İslâm yazıları şekil ve mânanın âhen-giyle kazandığı bu sanat ve ifade kud-retini tarih boyunca korumuş, İslâm kül-türünün sembolü olmuştur.

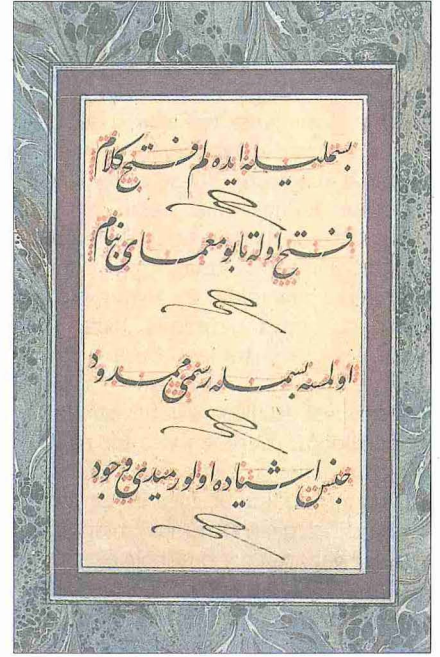
BİBLİYOGRAFYA :

Ebû Bekir es-Sûlî, *Edebü'l-küttâb* (nşr. Mu-hammed Behcet el-Eserî), Kahire 1341, s. 41; İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist* (nşr. G. Flügel), Leip-zig 1871, s. 27; Kalkaşendî, *Şubhu'l-a'sâ*, Ka-hire 1383/1963, I, 1-150; İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Sanat*, İstanbul 1934, s. 65-120; a.mlf., *Türk Plastik Sanatları*, Ankara 1971, s. 115-121; Suut Kemal Yetkin, *Estetik*, İstanbul 1938, s. 75-76; G. Miğeon, *İslâm Sanatları* (trc. Burhan Toprak), İstanbul 1943, s. 22-26; L. Hourtica, *Sanat Şâheserleri* (trc. Burhan Toprak), İstanbul 1946, I, 105-167; E. Diez, *Türk Sanatı* (trc. Oktay Aslanapa), İstanbul 1946, s. 305-308; M. Şevket İpsiroğlu—Seba-hattin Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul 1946, s. 1-9; C. Lalo, *Estetik* (trc. Burhan Toprak), İstanbul 1948, s. 5-99; Şehabettin Uzluk, *Melevîlikte Resim*, Ankara 1957, s. 1-3; H. Read, *Sanatın Anlamı* (trc. Güner İnal—Nuşin Asgari), Ankara 1960, s. 21-269; Nurullah Berk, "Çağdaş Sanatın Bazı Biçimleri ve Türk-İslâm Yazıları", *Milletler arası Birinci Türk Sanatları Kongresi 1959*, Ankara 1962, s. 83-86; a.mlf., "İslâm Yazısın-da Plâstik ve İfade", *AÜİFD*, II (1955), s. 50-52; Süreyya Saltuk, "İslâmî Yazılarda Âhenk", *İTA*, I, 154-155; Mahmud Yazır, "Âhenk", *İTA*, I, 782.



MUHİTTİN SERİN

□ MİMARİ. Mimaride âhenk mesele-si resim, müzik ve diğer sanat dallarına göre daha farklı yönlerle sahiptir. Çünkü mimarlık her şeyden önce inşa etme sanattır ve bu durum, ekonomik güçle beraber malzeme ve boyut gibi bağlayıcı faktörleri devreye sokar. Mi-marlıkta ölçüler genellikle insana göre ayarlanır, dolayısıyla bu hususlarda ya-pılacak bir hata bazan psikolojik rahat-sızlıklara da sebep olabilir. Ayrıca yapıyla çevresi ve çevrenin topografyası ara-sındaki ilişki de mimari âhenk tasarla-nırken göz önünde bulundurulması ge-reken bir başka husustur. En geniş an-lamda mimari âhenk, yapının yüksekliği ile eni arasındaki orandır. Yunan ve Ro-ma mimarisinde sütun çapı ile sütun yüksekliği arasındaki oran bir birim olarak alınmış, bu birim yapının bütün boyutları için ölçü esası (modül) kabul edilmiştir. Mimaride âhengi sağlayan önemli unsurlardan biri de ritimdir. Benzer veya eş birimlerin belirli aralık-larla düzenli biçimde tekrarlanmasının sağladığı bu hareket, İslâm mimarisin-de kemer ve revak sıralarıyla elde edi-lir. Diğer bir unsur olan simetri, düşey bir eksene göre iki yanda eş şekiller meydana getirmek suretiyle âhengi sağlar. Bu uygulama âbidevî bir tesir uyandırmak üzere pek çok Ortaçağ ya-pısında kullanılmıştır.



Aziz Efendi'nin yazdığı *Hilye-i Hakânî* murakka'ından ta'lik yazısında nisbetleri gösteren ilk sayfa (E. Hakkı Ayverdi hat koleksiyonu)

Türk-İslâm mimarisinde ritim, simet-ri ve oran unsurlarıyla birlik ve bütün-lüğü sağlayan bir âhenk arayışı göröl-mektedir. Ancak yapılarda hangi orantı ilkelerine uyulduğu, mimari projelerin hangi esasa veya plana göre yapıldığı meselesi henüz tam anlamıyla çözüm-lenememiştir.

Anadolu Selçuklu yapılarının dış gör-rünüşlerinde belirli bir âhenk özelliğini formüle etmek güçtür. Genellikle cami, medrese ve kervansarayların ana cep-helerinde dikdörtgen bir çıkıntı teşkil eden taçkapılarda 2/3 oranına rastlan-maktadır. Ancak kemer yükseklikleri-nin her örnekte farklı oranlara sahip olması, kararlı bir tutumun benimsen-mediyini göstermektedir. Buna karşılık çifte minareli taçkapılar ve cephenin iki yanındaki kulevâri destekler güçlü bir simetri duygusunu ifade etmektedir. Selçuklu mimarisinde âhengi sağlayan unsurların yapı kütesinin bütününden çok dekorasyonda kendini gösterdiği söylenebilir. Mimari yüzeylerin belirli kesimlerinde, özellikle dışta taçkapı, iç-te mihrapta yoğunlaşan süslemeler, ol-dukça karmaşık fakat o ölçüde dengeli bir tasarıma sahiptir. Yüzeylerdeki ko-yu ve açık lekeler, motiflerle boşlukla-rın dengeli biçimde kompoze edilme-lelerinden kaynaklanır. Büyük panolarda

Sûlus, nesih yazılarının nisbetlerini gösteren Aziz Efendi'nin meşk murakka'ından bir sayfa

