

eder. Uzayıp giden çekilişler, asılıp kalan çanaklar, inceliip kıvrılarak akıp giden satırlar, bir mâna ile bütünleşerek insanı mutlak güzellik 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.

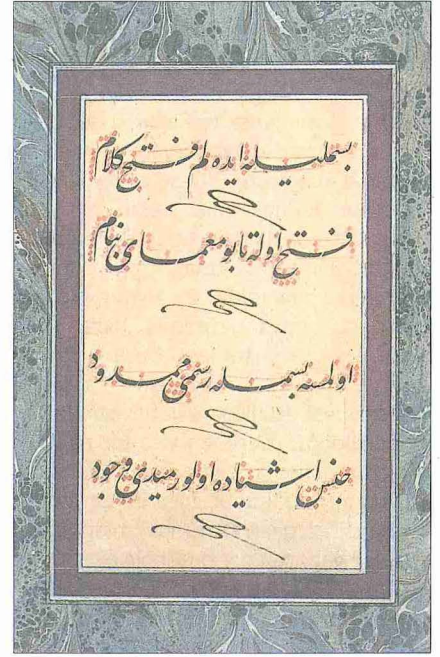
#### BİBLİYOGRAFYA :

Ebû Bekir es-Sûlî, *Edebü'l-küttâb* (nşr. Muhammed Behcet el-Eserî), Kahire 1341, s. 41; İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist* (nşr. G. Flügel), Leipzig 1871, s. 27; Kalkaşendî, *Şubhu'l-a'sâ*, Kahire 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. Mişon, *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-Sebahattin 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 Yazısında 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 meselesi resim, müzik ve diğer sanat dallarına göre daha farklı yönleri sahiptir. Çünkü mimarlık her şeyden önce inşa etme sanatıdır ve bu durum, ekonomik güçle beraber malzeme ve boyut gibi bağlayıcı faktörleri devreye sokar. Mimarlıkta ölçüler genellikle insana göre ayarlanır, dolayısıyla bu hususlarda yapılacak bir hata bazan psikolojik rahatsızlıklara da sebep olabilir. Ayrıca yapıyla çevresi ve çevrenin topografyası arasındaki ilişki de mimari âhenk tasarlanırken göz önünde bulundurulması gereken bir başka husustur. En geniş anlamda mimari âhenk, yapının yüksekliği ile eni arasındaki orandır. Yunan ve Roma 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 aralıklarla düzenli biçimde tekrarlanmasının sağladığı bu hareket, İslâm mimarisinde kemer ve revak sıralarıyla elde edilir. 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 yapısında kullanılmıştır.

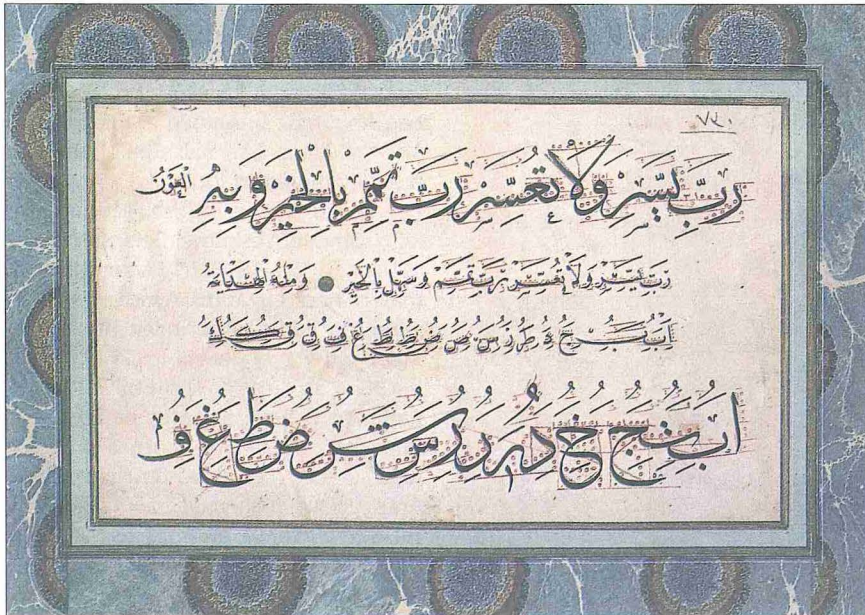


Aziz Efendi'nin yazdığı *Hilye-i Hakani* murakka'ından ta'lik yazısında nisbetleri gösteren ilk sayfa (E. Hakkı Ayverdi hat koleksiyonu)

Türk-İslâm mimarisinde ritim, simetri ve oran unsurlarıyla birlik ve bütünlüğü sağlayan bir âhenk arayışı görülmektedir. Ancak yapılarda hangi orantı ilkelerine uyulduğu, mimari projelerin hangi esasa veya plana göre yapıldığı meselesi henüz tam anlamıyla çözümlenememiştir.

Anadolu Selçuklu yapılarının dış görünüşlerinde belirli bir âhenk özelliğini formüle etmek güçtür. Genellikle cami, medrese ve kervansarayların ana cephelerinde dikdörtgen bir çıkıntı teşkil eden taçkapılarda 2/3 oranına rastlanmaktadır. Ancak kemer yüksekliklerinin her örnekte farklı oranlara sahip olması, kararlı bir tutumun benimsenmediğini 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, içte mihrapta yoğunlaşan süslemeler, oldukça karmaşık fakat o ölçüde dengeli bir tasarıma sahiptir. Yüzeylerdeki koyu ve açık lekeler, motiflerle boşlukların dengeli biçimde kompoze edilmelerinden kaynaklanır. Büyük panolarda

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





güçlü bir simetri esası, bordürlerde ise düzenli aralıklarla tekrarlanan motifler sistemi, yani ritimle elde edilen bir âhenk dikkati çeker.

Osmanlı mimarisi, özellikle klasik devrede, mimari kompozisyon âhenginin zirvesine ulaşmıştır. Yüksekliğin genişliğe oranı dengelenmiş, kübik alt yapı yarım küre şeklindeki kubbelerle örtülmüştür. Dörtgen prizmalarla küre formların sade geometrisi en uygun ölçüler içinde bir araya getirilmiş, diğer yardımcı unsurların tamamı bu ana formların hizmetine sokulmuştur. Yapının ana gövdesi, özellikle selâtin camilerinde görüldüğü üzere, kabaca bir piramidi andıran şema içinde çerçevelenmiştir. Ancak ana kubbe aleminden indirilen hayalî çizgiler, türlü kıvrımlar ve kırılmalar yaparak hareketli bir akışla inişini tamamlamıştır. Bu iniş hareketini, yapı kütesinin köşe noktalarına oturtulan minareler dengelemektedir. Minarelerin şerefe seviyeleri ve genel yükseklikleri, yapı kütesiyile hoş giden uyumlar ve oranlar içinde birleşmektedir. Medrese, hamam, bedesten ve kervansaraylarda da kubbeler dizisi, gerek sayı gerekse ölçü ve seviyeleri bakımından ritmik bir düzen göstermektedir. Süsleme bina yüzeyine ve iç mekâna dikkatle dağıtılmış olup aşırı renk unsurlarından şiddetle kaçınılmıştır. İran Safevî devri eserlerinde görülen fazla miktarda çini kullanımı veya Arap camilerinde görülen çeşitli renklerdeki taş uygulaması, Osmanlı mimarisinde yerini sade bir malzeme dokusuna bırakmıştır. Çoğu zaman düzgün kesme taşların ve kurşun kaplamaların tabii rengiyle yetinilmiş, zaman zaman tuğla örgüler ve az olarak da çiniler ölçülü bir

kullanım alanı bulmuştur. Pencere sayısındaki kararlılık bir yandan cephelerdeki boşlukları belirlerken öte yandan iç mekânın âhengini yeteri kadar ışıkla canlandırmıştır. Aynı şekilde revak sıraları, yükselen bina kütesini yatay bir hareketle dengelemiştir.

Osmanlı mimarisinde basit ölçülere bağlı olarak âhenk yaratma endişesinin en belirgin örneği pencî kemer denilen formda görülür. Ancak belirli oranlara dayanılarak ortaya çıkarılan bu kemer türü klasik devirde âhenkli bir biçime ulaştırılmıştır. Osmanlı mimarisi, klasik devirden sonra "güzel" denilebilecek eserler meydana getirmiş olmakla birlikte, bina kütlelerinde görülen yükselme, fazla sayıda açılan pencereler ve nihayet Avrupa mimarisinden gelen aşırı süslemelerle son devirlerde zevksiz bir mimari anlayışına dönüşerek uzun süre değişmeden kalabilen ölçü ve esaslardan kaynaklanan âhengini yitirmiştir.

#### BİBLİYOGRAFYA :

Le Corbusier, *The Modular, A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to the Architecture and Mechanics*, Cambridge 1954; *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm* (İnş. G. Kepes), New York 1966; Y. Corwe, "Divriği: Problems of Geography, History and Geometry", *The Art of Iran and Anatolia from the 11<sup>th</sup>, 12<sup>th</sup>, to the 12<sup>th</sup> Century A.D.*, *Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, sy. 4 (1974); Orhan Cezmi Tuncer, "Orantı ve Modül Üzerine Selçuklu Yapılarından Bazı Örnekler", *VD*, XIII (1981), s. 449-488; a.mlf., "Birkaç Selçuklu Taçkapısının da Geometrik Araştırmalar", *VD*, XVI (1982), s. 61-76; Atilla Arpat, "Sinan Camilerinde Kutsal (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen", *Türk Dünyası Araştırmaları*, sy. 28, İstanbul 1984, s. 1-28.



SELÇUK MÜLAYİM

#### AHFÂ

(أخفى)

Kalp, ruh, sır, hafi, ahfâ şeklinde sıralanan "letâif-i hamse"nin sonuncusuna verilen ad. "Atvâr-ı seb'a"nın da sonuncusuna ahfâ denilir

(bk. LETÂİF-i HAMSE).

#### AHFES

(الأخفش)

Bazı Arap dili âlimlerinin lakabı.

Hafes kökünden türetilerek "iyi göremeyen küçük gözlü kimse" veya "gece görüp gündüz göremeyen kimse" anlamında kullanılan ahfes, gözlerindeki bir görme bozukluğu sebebiyle ondan fazla âlime lakap olarak verilmiştir. Hemen hepsinin müşterek özelliği Arap dil âlimi olmalarıdır. Ahfesler'in en meşhurları el-Ekber, el-Evsat ve el-Asgar sıfatlarıyla tanınanlardır. Mutlak olarak Ahfes denince, yaygın şöhretinden dolayı hatıra ilk gelen Ahfes el-Evsat olmakla birlikte, yine de Ahfesler'in çeşitli kaynaklarda birbirine karıştırıldıkları görülmektedir. Süyûtî'nin adlarını verdiği (bk. *Buğyetü'l-vu'at*, II, 389; *el-Müzhir*, II, 454) diğer Ahfesler (ehâfis) ise şunlardır:

*Ğaribü'l-Muvaṭṭa'* müellifi Ebû Abdullah Ahmed b. İmrân b. Sellâme el-El-hânî (ö. 250/864'ten önce), kıraat âlimi olarak da bilinen Ebû Abdullah Hârûn b. Mûsâ b. Şerîk ed-Dimaşkî (ö. 292/904), Asmaî'nin talebelerinden Ebû Muhammed Abdullah b. Muhammed el-Bağdâdî (III. yüzyıl), İbn Cinnî'nin hocalarından *Ta'îlül'l-kırâ'at* müellifi Ahmed b. Muhammed el-Mevsilî (IV. yüzyıl), İbn Abdülberr'in hocalarından Ebû'l-Asbağ Abdülazîz b. Ahmed el-Endelüsî (ö. 389/999'dan sonra), şair Ebû'l-Hasan Ali b. Muhammed el-İdrîsî (ö. 450/1058'den sonra), aruz âlimi Ebû'l-Kâsım Halef b. Ömer el-Yeşkürî el-Belensî (ö. 460/1068'den sonra) ve Ebû'l-Hasan Ali b. İsmâîl b. Recâ el-Fâtımî. Ayrıca, Ahfes diye anılan hadis râvilerinden Hüseyin b. Muâz b. Harb el-Hacebî (ö. 277/890-91) (bk. İbn Hacer, II, 313-314), Ebû Bekir Muhammed b. Halîl el-Ahfes es-Sagîr ed-Dimaşkî (ö. 360/970-71'den sonra) (bk. İbnü'l-Cezerî, II, 138) ve devrinin zâhidi, Arap dili ve fıkıh usulü âlimi Salâh b. Hüseyin b. Yahyâ el-Ahfes es-San'ânî'yi de (ö. 1142/1729-30) (bk. Şevkânî, I, 296-297) zikretmek gerekir.



Süleymaniye  
Camii