çeviri makalesi

HİLYE TASARIMININ OLUŞUMUNA İLİŞKİN NOTLAR: HAT-TEZHİP ETKİLEŞİMİ VE SAYI SEMBOLİZMİ[1]

Gülnihal Küpeli[2]
Geliş Tarihi: 24.12.2025 **Kabul Tarihi:** 06.02.2026

ÖZ

Osmanlı düşünce geleneğinde Hz. Muhammed psikolojik, fiziksel ve manevi açıdan en yüce varlık mertebesine ulaşmış yetkin insanı (el-insanü'l-kâmil) temsil etmektedir. Bu bakımdan, hat ve tezhip sanatının uygulandığı bir eser olarak hilyenin asıl amacı, Hz. Muhammed'in fiziksel görünüşünün ve ahlakî özelliklerinin estetik ifadesini ortaya koymaktır. Peygamberlik makamının yüceliğini gözler önüne seren hilyedeki mürekkep sembolizm, aynı zamanda Osmanlı toplumunun kozmolojik düşüncesini de yansıtmaktadır. Bu makalenin konusu, ünlü Osmanlı Hattat Hafız Osman'a atfedilen klasik hilye tasarımının hat-tezhip etkileşimi ve sayı sembolizmi bağlamında incelenmesidir. Makalede Türk-İslam kitap sanatlarının klasik örneklerini incelemek suretiyle, geleneksel hilye tasarımının oluşum sürecinin çeşitli aşamalardan geçtiğini irdelemeye çalışacağız. Buna binaen, Hafız Osman tarafından geliştirilen hilye formunun teorik kökleri araştırılacak ve gerek dinî gerekse de dinî muhtevası olmayan konulardaki bezemeli yazmalar üzerinden sanatkârın önceki dönemlere ait estetik tasarımlardan esinlenme olasılığı incelemeye tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hilye, Hafız Osman, Osmanlı kitap sanatları, hat, tezhip, sayı sembolizmi

ABSTRACT

NOTES ON THE FORMATION OF HILYA DESIGN: CALLIGRAPHY ILLUMINATION INTERACTION AND NUMERAL SYMBOLISM

In Ottoman tradition of thought the Prophet Muhammad represents the complete human being (al-insan al-kâmil), who has reached the highest psychological, physical and spiritual stage of being. In this case the main purpose of the hilya as a work of calligraphy and illumination is to aesthetically evoke the physical appearance and moral character of the Prophet Muhammad. Moreover, the complex symbolism of the hilya as an expression of prophetic glory also reflects the cosmological thought of the Ottoman community. The aim of this article is to examine the classical hilya design attributed to the famous Ottoman calligrapher Hafız Osman in the context of calligraphy-illumination interaction and number symbolism. Examining classical examples of Turkish-Islamic arts of the book, we will try to observe that the conventional hilya design passed through various stages during the process of its formation. In this case the theoretical roots of Hafız Osman's hilya form and the probability of his inspiration by the aesthetic designs of the previous periods will be examined through the decorative manuscripts in religious and non- religious topics.

Keywords: Hilya, Hafız Osman, Ottoman arts of the book, calligraphy, illumination, numeral symbolism.

1 Bu metin, 2019 yılında Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nde İngilizce olarak yayımlanan "Notes on the Formation of Hilya Design: Calligraphy–Illumination Interaction and Numeral Symbolism" başlıklı makalenin, ilave ve genişletmelerle yeniden ele alınmış Türkçe çevirisidir.

2 Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gulnihal.kupeli@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2055-0427

Giriş

Türk-İslam kültüründe Hz. Muhammed, İslam ilke ve esaslarının belirli bir tarihsel süreç içerisinde toplumsallaşmasına öncülük eden dinî bir şahsiyet olmasının yanı sıra, tarihin her aşamasında, sosyal ve bireysel yaşamda, ilahi lütuf ve bereketin timsali olarak telakki edilmiştir. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak Peygamber sevgisi, yalnızca dinî metinlerde değil; gündelik hayat pratiklerinden edebiyata, müziğe veya güzel sanatlara kadar yaşamın her alanına tezahür etmektedir. Aynı zamanda Tanrı sevgisinin bir göstergesi olarak da değerlendirilen Peygamber sevgisinin edebiyattaki en belirgin yansımaları na't, hilye ve şemâilnâme türlerinde görülmektedir (Erdoğan, 2013). Bu bağlamda Osmanlı Dönemi'nin en önemli eserlerinden biri de Hâkânî Mehmed Bey'in Hilye adlı manzum eseridir (Hakanî, 2011). Hâkânî'nin hilyesiyle birlikte bu tür eserlerin daha yaygın hâle geldiği görülmektedir (Uzun, 1998, s. 44-47). Schimmel'e göre, sade ve dengeli hilye örneklerinin zaman içerisinde gelişmesi, Osmanlı düşünce dünyasının görsel bir tezahürü olan hilye-i şerîf formunun tezhip sanatında da özgün bir kompozisyon şeması ortaya koymasına imkân tanımıştır (Schimmel, 2007, s. 42).

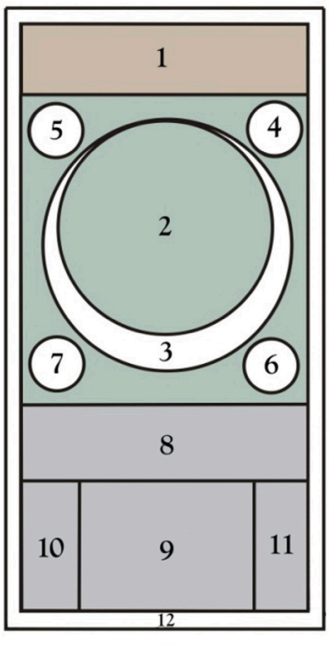
Arapça kökenli "hilye" kelimesi; süs, ziynet, yaratılış ve güzel vasıflar gibi anlamlara gelmekte, hilye-i şerif, hilye-i saâdet, hilye-i Resûlullah, hilyetü'n-nebî gibi adlarla da bilinmektedir. Osmanlı kültüründe Hz. Muhammed'in fiziksel tasvirini, görünüşünü ve karakterini konu edinen edebî bir tür olmakla birlikte (Uzun, 1998, s. 44) Hz. Muhammed'in vasıflarını ihtiva eden metinleri okumanın ve bunları yanında bulundurmanın, kişiyi bu dünyada ve ahirette her türlü zorluktan koruyacağına inanılmış; bu nedenle söz konusu tasvirlerin muska mahiyetinde taşınması yaygın bir uygulama hâline gelmiştir. XVII. yüzyılda ise hilye, Hattat Hafız Osman (ö. 1698) tarafından belirlenen kompozisyon şeması doğrultusunda müstakil bir sanat formu hüviyeti kazanmıştır (Derman, 2003, s. 617). Buna karşılık bazı sanat tarihçileri, Hafız Osman'a nispet edilen hilye formunun özgünlüğünü tartışarak, bu kompozisyonun teşekkülünü yaklaşık bir asır önceye tarihlendirmiş ve Ahmed Şemseddin Karahisârî'ye (ö. 1556) atfetmiştir (Abdülkadiroğlu, 1991, s. 48-52). Ne var ki bu yaklaşım, bilimsel literatürde genel bir kabul görmemiştir.

Bilindiği üzere Hafız Osman (1642–1698), Osmanlı tarihinin en önemli hat üstatlarındandır. Babası Haseki Sultan Camii'nin müezzinlerinden olan ve 1052/1642 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Hattat Osman ilk olarak Derviş Ali'nin (ö. 1673), ardından Suyolcuzâde Mustafa Eyyûbî Efendi'nin (ö. 1686) ve daha sonra da Nefeszâde Seyyid İsmail Efendi'nin (ö. 1679) öğrencisi olmuştur. Henüz on yedi yaşında icâzet alan sanatkâr, hayatı boyunca pek çok hüsn-i hat eseri vermiş; aynı zamanda II. Mustafa ve III. Ahmed'in hat hocalığını üstlenmiştir. Bu dikkate değer başarılar onun, Osmanlı hat ekolünün kurucusu kabul edilen Şeyh Hamdullah'tan (ö. 1520) sonra "İkinci Şeyh" ünvanıyla anılmasını da sağlamıştır (Alparslan, 1999, s. 64–102; Safvat, 1996, s. 115–117).



Görsel 1
CBL. T.559.4 Hafız Osman Hilye

(https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_559_4/1/LOG_0000/) (Erişim: 20.01.2026)



Görsel 2
Hilye tasarımında yapısal unsurlar

Hilyenin kabul gören yaygın bir kompozisyon düzeniyle ortaya çıkış tarihi ister Karahisârî'ye ister Hafız Osman'a atfedilsin bu tasarımın belirli bir tarihsel dönem içinde teşekkül ettiği ve zamanla gerek biçim gerekse muhteva bakımından bir değişim sürecinden geçtiğini söylemek mümkündür (Görsel 1). Ayrıca, söz konusu hilye formunun, aniden ortaya çıkmadığı; aksine sanatkârın kendisinden önceki dönemlere ait estetik ve tasarım anlayışlarından etkilenmiş olmasının son derece muhtemel olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Hilye Formunun Yapısal Ögeleri

Hafız Osman tarafından geliştirilen hilye formu, genel olarak üç ana bölge (A-B-C) içerisinde yer alan metin ve tezyînî unsurlardan meydana gelir (Derman, 1998, s. 35–37; Derman, 2017, s. 65–67).

1. Baş Makam: Hilyedeki ilk metin bölümüdür (A bölgesi). Besmele ya da *Kur'an-ı Kerim*'den ilgili bir ayet alıntısı için ayrılmıştır. (Kur'an 27:30).[3]

2. Göbek: Hadis kaynaklarına dayanarak Hz. Muhammed'in fiziksel görünümü ve ahlakî nitelikleri hakkında bilgi veren, ana metnin tamamını ya da ilk kısmını içeren, gövde olarak da adlandırılan, merkezî bir alandır. Hilyenin bu bölümü daire, oval veya kare formda düzenlenebilir.

3. Hilal: Göbek kısmı, hilal formu ile kuşatılmıştır. Her hilyede bulunması zorunlu olmayan bu bölüm, metin içermemesi ve çoğunlukla altın kullanımıyla dikkat çeker. Göbek ve hilalin birlikte teşkil ettiği bu düzenleme, güneş ve ay sembolizmine işaret eder; nitekim İslam geleneğinde Hz. Muhammed sıklıkla bu iki kozmik unsurla ilişkilendirilmektedir.

4, 5, 6, 7. Ciharyâr: Göbek, çoğunlukla ilk dört halifenin (Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) isimlerinin yazılı olduğu ve ciharyâr adı verilen dört yuvarlak alanla çevrelenir. Bununla birlikte bazı hilyelerde Resûlullah'ın Ahmed, Mahmûd, Hâmid, Hamîd şeklindeki dört ismi, aşere-i mübeşşere adları ya da esmâ-i hüsnânın yazılı olduğu da görülmektedir.

8. Ayet veya kuşak: Göbek ve hilalin altında yer alan bu bölümde, Hz. Muhammed'e dair *Kur'an-ı Kerim*'de geçen bir ayet yazılıdır.

9. Etek: Bu bölüm, hilye metnin devamını ve Hz. Peygamber'e yönelik kısa bir dua ile hattat imzasını (ketebe kaydı) içermektedir.

10, 11. Koltuklar: Eteğin iki yanında yer alan tezhipli iki dikdörtgen alandır.

12, 13. Pervaz: Söz konusu yapısal unsurların yanı sıra hilye kompozisyonu, metinle orantılı şekilde kurgulanmış, iç ve dış pervaz olarak tanımlanan iki bezeme alanını da bünyesinde barındırmaktadır (Derman, 1998, s. 35–37; Taşkale ve Gündüz, 2006).

Bu sınıflandırmanın yanı sıra hilye, tasarım formu açısından ele alındığında kompozisyonunun üç ana bölümden oluştuğu ve bu doğrultuda üçlü bir tasarım şeması çerçevesinde kurgulandığını söylemek mümkündür. Dikdörtgen formda tasarlanan bu düzenlemede, baş makam A Bölgesi'ni; göbek, hilal ve ciharyârları içeren gövde kısmı B Bölgesi'ni; ayet, etek ve koltuklardan müteşekkil kısım ise C Bölgesi'ni oluşturmaktadır (Görsel 2). Dikkatle bakıldığında baş makam, İslam tezhip sanatında sıklıkla karşılaşılan başlık/sure başı formunu andırmaktadır ki, başlık formunun XVII. yüzyıldan önce de mushaflarda, edebî veya ilmî muhtevalı eserlerde yaygın biçimde kullanıldığı da bilinmektedir. Bununla da sınırlı kalmayarak, hilyenin en alt bölümünde yer alan düzenlemenin (C Bölgesi) bir kıta formunda [sülüs-nesih; muhakkak-nesih gibi] kurgulandığı açıkça görülmektedir. Dahası, söz konusu biçimin emsallerine, hilyenin levha hâlinde müstakil bir kompozisyon olarak tasarlanmasından çok daha önce rastlanır. Nitekim bu husus, Şeyh Hamdullah'ın günümüze ulaşan müstakil kıt'alarında açık biçimde takip edilebilmektedir." (Serin, 2007, s. 107–140, 197–207) (Görsel 3). Yine Ahmed Karahisârî'ye ait bir Mushaf'ta (TSK. HS. 5)[4] veya bir en'âm-ı şerif'te (TÜYEK, TİEM 1443) aynı düzenleme ile karşılaşmak, kıt'aların biçimsel olarak XVII. yüzyıldan önce *Kur'an* yazmalarında da kullanıldığına bir işarettir.

3 en-Neml sûresi (27/30): İnnehu min suleymâne ve-innehu bismi(A)llâhi-rrahmâni-rrahîm(i).
4 Bu yazmanın tıpkıbasımı için bk: Karahisarî, 2015.

Görsel 3
CBL. T.426 /5 Hattat Şeyh Hamdullah'a atfedilen bir kıta.

(https://viewer.cbl.ie/viewer/image/T_426/13/) (Erişim: 20.01.2026)



Bilinen biçimiyle hilyenin, gövde kısmına söz konusu başlık ve kıta formlarının eklenmesiyle teşekkül ettiği dikkate alındığında, bu örnekler hilye levhasının önceki dönemlere ait bazı yapısal unsurlar üzerine inşa edildiği yönündeki görüşü desteklemektedir. Bu durum aynı zamanda, hilye tasarımına esas özgünlüğünü kazandıran bölümün gövde kısmı olduğunu ve bu bölümün ayrıntılı bir incelemeyi gerektirdiğini ortaya koymaktadır.

Ayrıca hilye tasarımı üzerine yapılan araştırmalar gösteriyor ki gövde bölümüne ilişkin iki önemli özellik daha söz konusudur. Bunlardan ilki, gövde bölümünün hilye metninin büyük bir kısmını ya da tamamını içermesidir. Bu bölüm çoğunlukla daire şeklinde tasarlanmakta ancak oval veya dikdörtgen biçimli örneklerine de rastlanmaktadır.[5] İkinci özellik ise, metin bölümü dışında kalan ve hilyenin tezhip bakımından en zengin kısmını, hilal ile ciharyâr (çaryâr-ı güzin) arasındaki alanın ihtiva etmesidir (Derman, 1998, s. 36).

Ancak gövde bölümü bilinen bütün bu tanımlamaların dışında, farklı bir bakış açısıyla da değerlendirilebilir. Zira, bu çalışma, gövde tasarımında öne çıkan "dört" rakamının sembolik anlamı ile hilye formunun teşekkülünde belirleyici olduğu düşünülen hat-tezhip etkileşimini esas alarak, alternatif bir yorum ve değerlendirme çerçevesi sunmayı amaçlamaktadır.

5 Abdullah Zuhdi Efendi'nin (SHM, 15519-Y.112) bu türde yaptığı bir hilye örneği için bk. Bilgi, 2004, s. 94.

Hilye Tasarımındaki Dört Rakamı Sembolizmi ile Hat ve Tezhip Sanatı Arasındaki Etkileşim

Müslüman sanatçı, sanat eserleri aracılığıyla estetik bir eylem ortaya koyarken, aynı zamanda bilinçaltında kök salmış bir duyarlılığı da yansıtır. Renk ve motif tercihleri ile oluşturduğu biçimler ve kompozisyonlar, sanatçının düşünce dünyasının kaçınılmaz ürünleridir. Bu bağlamda sanatçı, içinde yetiştiği geleneğin kültürel ve estetik kodlarını büyük ölçüde sanatına yansıtır. Yaratıcı ruhta var olan bu bileşik nitelik olmaksızın, bir İslam sanatı geleneğinden söz etmek mümkün değildir. Nitekim Burckhardt'ın da ifade ettiği üzere (1987, s. 214–215):

Hiçbir Müslüman sanatçı, kendisinden önceki kuşakların mirasını devralmadan var olamaz. Geleneğin sunduğu örnekleri göz ardı etmeleri, bu örneklerin içkin anlamını ve manevi değerini kavrayamadıklarını gösterir; böylesi bir kavrayıştan yoksun olan sanatçıların, söz konusu biçimlerle sahici bir bağ kurmaları da mümkün değildir. Bu durumda ortada canlı bir gelenekten değil, yalnızca kısır bir tekrar sürecinden söz edilebilir.

Dört rakamına atfedilen sembolik ve ritüel anlamlar, Antik Çağ'dan Orta Çağ'a uzanan tarihsel süreç boyunca geniş ölçüde kabul görmüştür. Geleneksel İslam düşüncesinde de dört rakamının sembolizmine ilişkin farklı tezahürlerle karşılaşmak mümkündür. Nitekim İslam inancına göre ilahi kitapların sayısı dörttür: *Tevrat, Zebur, İncil* ve *Kur'an-ı Kerim*. Bu kitapların indirildiği Hz. Musa, Hz. Davud, Hz. İsa ve Hz. Muhammed, seçilmiş peygamberler olarak kabul edilir. Tasavvuf geleneğinde ise dört büyük melek (Cebrâil, Azrâil, İsrâfıl ve Mikâil) hakikatin koruyucuları olarak değerlendirilir (Arslanoğlu, 1997, s. 30). Schimmel'in de vurguladığı üzere tasavvufî öğretide (1993, s. 96).

İlahi olana yöneliş, dört aşamada ele alınabilir: İlahi kaynaklı yasa olan şeriat, mistik yol olarak tarikat, hakikat ve nihayet ilahi esinle elde edilen sezgisel bilgi olan marifet. Bu süreçte insan, nâsût (beşerî varlık alanı) mertebesinden başlayarak melekût (melekler âlemi) ve ceberût (ilahi kudret mertebesi) safhalarından geçmekte ve lâhût (ulûhiyet) mertebesine doğru mânevî bir seyr ü sülûk gerçekleştirmektedir.

Bu aşamaların nihai amacı, insân-ı kâmil, yani kemale ermiş insan mertebesine ulaşmaktır. İslam'ın manevi geleneğine göre kâmil insan, insani yetkinliğin en üst düzeyi olarak yaratılışın mikrokozmik bir sentezi şeklinde tanımlanır. Bu bağlamda insan ilahi bir karakter geliştirdiğinde, ilahi isimlerin tecelli ettiği açık bir prototip hâline gelir. Başka bir deyişle, ilahi hakikati yansıtan bir ayna olarak bütün ilahi niteliklerin en yüce derecesini temsil eder (Morrow, 2014, s. 62–64).

Hz. Muhammed'in ahlakî özelliklerini benimsemenin Müslümanlar açısından neden bu denli önemli olduğu, yukarıda aktarılan düşünce sistemi çerçevesinde daha iyi anlaşılmaktadır. Hz. Muhammed, psikolojik, fiziksel ve ruhsal açıdan varlığın en üst mertebesine ulaşmış kemale ermiş insanı (insân-ı kâmil) temsil ettiğinden[6] Muhammedî Hakikat (Hakîkat-i Muhammediyye), hem yeryüzündeki en yüce insan prototipi hem de yaratılışın ilahi anlamını yansıtan İslam teolojik kozmolojisinin merkezî figürü olarak kabul edilir.[7] Varlığın nedeni ve amacı olarak bu hakikat, tasavvuf geleneğinde kudsî bir hadisle ifade edilmiştir: "*Sen olmasaydın, kâinatı yaratmazdım*" (Demirci, 1997, s. 179–180).

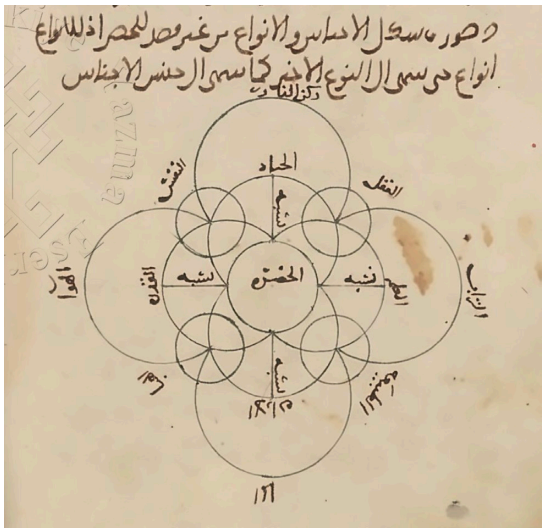
6 Burada özellikle vurgulanması gereken husus şudur: Hilye metninde Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerinin tasvir edilmesinin temel amacı, yalnızca bir fiziksel güzellik idealinin aktarımı değildir. Nitekim bir Müslümanın aslî sorumluluğu, fiziksel görünüm bakımından Hazret-i Peygamber'e benzemekten ziyade onun ahlakı ile ahlaklanmaktır. Bu nedenle ortak nitelikleri itidal ve denge olan bu ifadeler, İslam geleneğinde ilmü'l-fırâset veya ilmü'l-kıyâfet olarak adlandırılan fızyonomi ilmi ile mizaç teorisi çerçevesinde ele alınmalı ve karşılık geldikleri ahlakî erdemler bağlamında değerlendirilmelidir. Söz konusu fiziksel niteliklerin ardından kaydedilen ayet ve hadislerin ahlakî içerikleri de bu durumu açıkça teyit etmektedir. Orta Çağ İslam dünyasında fızyonomi ilminin gelişimi hakkında bk. Hoyland, 2005, s. 361–402; Lelić, 2017, s. 609–646.

7 Gruber'in ifade ettiği üzere, felsefı eserlerde veya bilhassa meşhur mutasavvıflar tarafından kaleme alınmış tasavvuf risalelerinde Hz. Peygamber, insân-ı kâmil olarak tavsif edilmekte; ayrıca Tanrı ile insan arasında bir vesile, bir berzah yahut bir sınır noktası ve bir vasıta olarak telakki edilmektedir. İslam tasavvuf düşüncesi ile Hz. Muhammed'in İslam resim sanatındaki temsilleri arasındaki münasebetin muhtelif bakış açıları hakkında bk. Gruber, 2009, s. 229–262.

Bu düşüncenin izlerini, Orta Çağ'a tarihlenen iki yazmada yer alan diyagramlar üzerinden de izlemek mümkündür. Bunlardan ilki, İbnü'l-Arabî'nin (ö. 1204) *el-Fütûḥâtü'l-Mekkiyye* adlı eserinin erken tarihli bir nüshasıdır (Görsel 4).[8] Semra Ögel'in de belirttiği üzere, İbnü'l-Arabî bu diyagramlar aracılığıyla evrenin ve insanın yapısına ilişkin kavramları geometrik biçimler içerisinde bütünleştirmiştir. Özellikle merkezî bir daire etrafında kesişen dört daire grubundan oluşan bu düzenlemede, evrenin yapısı felsefe, tasavvuf ve sanatı birleştiren ortak imgeler aracılığıyla ifade edilmektedir (Ögel, 1986, s. 102–103).

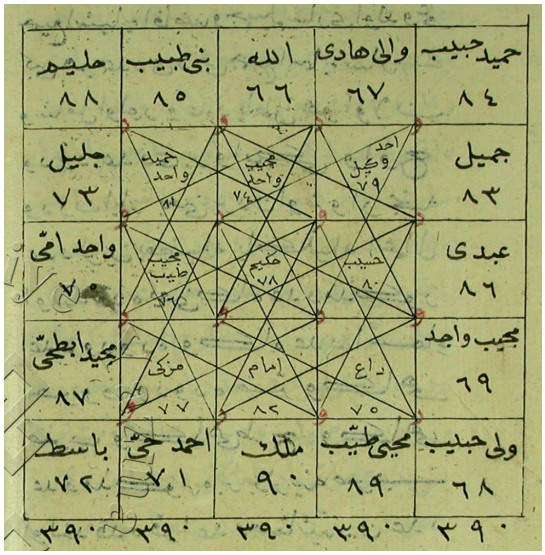
İkinci yazma eser ise Halvetî-Uşşâkî şeyhi Salâhî Efendi'nin (ö. 1738) *Gül-i Sad-Berg* adlı eseridir. Bu eserin ilgili nüshasında, müellifin görüşlerinin cifir/ebced hesabı ve geometrik tertip aracılığıyla açıklandığı bir şema yer almaktadır (Görsel 5) (Salâhî Efendi, Yazma Bağışlar 2365, y. 104b). Söz konusu şema, Hz. Muhammed'de tecelli eden ilahi isimlerin farklı birleşimlerinin çokluk âlemini meydana getirdiği fıkrinin yorumlanmasına imkân tanımaktadır.

Görüldüğü üzere dört rakamının sembolizmi, yalnızca tasavvuf geleneğinde değil, aynı zamanda Orta Çağ İslam felsefesi ve biliminde de merkezî bir rol üstlenmiştir. Dört rakamı, tüm sayıların kökü ve başlangıcı olarak kabul edildiğinden, her icadın temelinin bu rakam üzerine inşa edilmesi gerektiği düşünülmüştür. Ayrıca Orta Çağ Müslüman düşünürleri için dört rakamı, kozmolojik düşünceye dair farklı kavramları açıklayan anahtar bir unsur niteliğindedir (Wells, 1981, s. 37). Anâsır-ı erbaa (dört unsur; toprak, su, hava, ateş) ve ahlât-ı erbaa (dört sıvı; kan, safrâ, sevdâ, balgam) teorileri (Ackerknecht, 1955, s. 49–51; Nasr, 1987, s. 220–223; Ormos, 1987–1988, s. 601–607), bu kavramların bütüncül bir sistem içinde birbirleriyle ilişkili olduğunun iki temel örneğini oluşturmaktadır.



Görsel 4
TÜYEK, TİEM 1848, y.47b, detay

(https://portal.yek.gov.tr) (Erişim: 20.01.2026) 2365, y.104b, detay



Görsel 5
TÜYEK, Süleymaniye, Yazma Bağışlar

(https://portal.yek.gov.tr) (Erişim: 20.01.2026)

8 Burada görülen çizim de dâhil olmak üzere Fütuhat-ı Mekkiyye'nin erken dönem iki el yazması nüshası (Bayezid Devlet Kütüphanesi, 3743, y. 160b; TÜYEK, TİEM, 1848, y. 47b) hakkında daha fazla bilgi için bk. Ögel, 1986, s. 102–103, 117. Bu eserden bahsederek geometrik çizimlere dikkatimi çektiği için Prof. Dr. Zeren Tanındı'ya teşekkür ederim.

Bu teoriler, Batı dünyasında olduğu gibi İslam dünyasında da fızik, psikoloji ve tıp başta olmak üzere pek çok alanda belirleyici olmuştur. Kökenleri Antik Yunan'a dayanan bu düşünceler, tıbbi ve felsefı eserlerin tercümeleri yoluyla İslam dünyasına aktarılmış; İbn Sînâ, İbn Rüşd ve Râzî gibi büyük düşünürler tarafından benimsenmiştir. Özellikle İslam düşüncesine hikmet temelli bir yaklaşım kazandıran Câbir b. Hayyân, simya ve denge teorisinde dört unsur kavramına önemli bir yer vermiştir. Câbir'e göre varlıklar, belirli oranlarda birleşen dört unsurdan meydana gelmektedir. Doğadaki dört unsurun yanı sıra, yılın dört mevsimi ve insan bedenindeki dört ana unsur da bu sistemin bir parçasıdır (Karlığa, 1991, s. 149–151). Dört rakamının sembolizmi, İslam sanatını hem usta–çırak ilişkileri hem sanatsal pratiğin biçimlenişi açısından da etkilemiştir. Nitekim Ahi geleneğinde, çırak ancak ustası tarafından yeterli görüldüğü takdirde icâzet almaya hak kazanır. İcâzet merasimi esnasında, manevi gücün aktarımını temsilen dört kişi nefes verir: Usta, yolun babası, aynı yolda yürüyen sağdaki kardeş ve soldaki diğer kardeş. Çırağın kemerinin bağlanması esnasında, bilge kişi ya da usta tarafından dört esas öğüt dile getirilir: Hizmetle dur, izzetle otur, sebatla konuş ve icâzetle ayrıl (Arslanoğlu, 1997, s. 26, 28, 42). Dikkat çeken bir diğer husus ise tezhip sanatında helezon üzerine yerleştirilen iki ana motif grubunun [hatâyî ve rumî] dörder alt gruba ayrılmış olmasıdır. Hatâyî grubunu yaprak, penç, goncagül ve hatâyî motifleri oluştururken; rumî grubu sade, sarılma, hûrde ve işlemeli rumî motiflerinden meydana gelmektedir. Bu tür dinî-kültürel ve felsefı-bilimsel düşünce kodlarının izleri, İslam sanatında özellikle kitap sanatları bağlamında açıkça gözlemlenebilmektedir. Tezhip sanatındaki motif, desen ve kompozisyonların yanı sıra, minyatürlerdeki pek çok tezyînî ve ikonografık anlatım da bu sembolik yapıyı yansıtmaktadır. Örneğin *Kur'an-ı Kerim*'de[9] geçen cennetteki dört ırmak tasviri, İslam mimarisi ve minyatür sanatında önemli bir sembolik anlam taşımaktadır. *Babürnâme*'nin bir nüshası (Victoria and Albert Museum, no. IM.276-1913) (Stronge, 2002, s. 91) ile tezhipli bir albüm yaprağında (British Museum, no. 1974, 0617, 0.3.26) (Rogers, 1993, s. 54) bu anlayışın nitelikli örneklerini bulmak mümkündür. Bu nedenle Schimmel'in de ifade ettiği üzere (1993, s. 94); İran ve Babürlerdeki pek çok bahçe, dört kanalla çâr-bâğ düzenine göre bölünmüş; ulvi mutluluğun dünyevi bir temsili olarak özellikle türbe mimarisinde uygulanmıştır. Tasvir sanatında kullanılan desen ve motiflerde dört rakamına ilişkin imge, çoğunlukla duvar, kapı, pencere ve kubbe gibi mimari unsurların yanı sıra taht, kumaş, çadır, halı, kılıf ve kalkan gibi çeşitli nesnelerin bezeme unsurlarında karşımıza çıkmaktadır. Bazı tasvirlerde veya tezhipli örneklerinde bu imge tâlî ayrıntılar düzeyinde sınırlı kalırken, kimi kompozisyonlarda hem motif düzleminde hem de genel kompozisyon kurgusu içerisinde belirgin ve yapılandırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Sadî-i Şîrâzî'nin *Bostan* adlı eserinin bir yazma nüshasındaki mücerret bezeme, bu duruma en iyi örneklerdendir (Görsel 6). Hattat Sultan Ali tarafından Herat'ta 893/1488 yılında hazırlanan bu eserin tezhibi Yârî Müzehhib'e[10], tasvirleri ise Kemaleddin Bihzâd'a atfedilmektedir (Ettinghausen, 1960, s. 1212–1213; Lentz ve Lowry, 1989, s. 260, 359; Barry, 2004, s. 191–193).[11]

Hilyenin gövde bölümü, İslam kitap sanatlarında dört rakamına atfedilen sembolik anlamların en belirgin biçimde izlenebildiği alanlardandır. Bu bağlamda söz konusu düzenleme, yapısal bir şema olmanın ötesinde, İslam düşüncesinde kozmolojik ve metafızik düzeyde anlamlandırılan bütünlük ve düzen kavramlarını yansıtan sembolik bir ifade olarak okunabilir. Genellikle Hulefâ-yi Râşidîn isimlerinin yer aldığı gövdenin dört köşesi, tezhip uygulamalarıyla birlikte dördün sembolik anlamını da vurgulamaktadır. Bu anlayışın resim sanatına yansıyan en dikkat çekici örneklerinden biri, Firdevsî'nin *Şehnâme* adlı eserinin XIII. yüzyıla tarihlenen bir yazma nüshasındaki tasvirlerde görülür (Freer and Sackler Gallery, F1929.26; Soucek, 1988, s. 194; Shani, 2006,

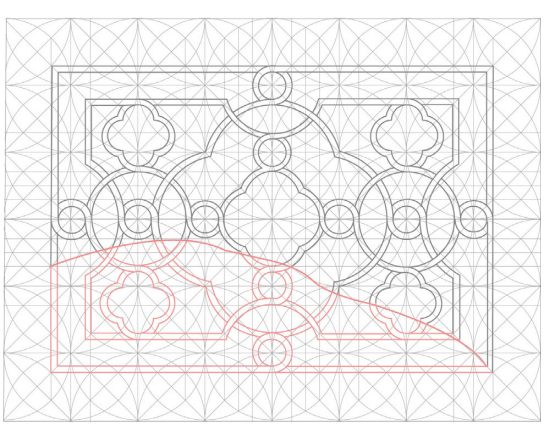
9 Burada bahsi geçen ayet: "Rabbine itaatsizlikten sakınanlara vaad edilen cennetin temsili şudur: İçinde doğal nitelikleri bozulmamış su ırmakları, tadı bozulmamış süt ırmakları, içenlere lezzet veren şarap ırmakları, süzülmüş bal ırmakları bulunan bir bahçedir." (Kur'an-ı Kerim 47: 15).

10 Aynı geometrik desen, Arifî'nin Halnâme adlı eserinin ünvan sayfası tezhibinde görülmektedir (Saltykov-Schedrin State Public Library, Dorn 440, y. 1b). Bu el yazmasının 901/1495-6 yıllarında Herat'ta istinsah edilen nüshasının tezhibi Yârî Müzehhib'e atfedilmektedir (Akimushkin ve Ivanov, 1979, s. 46, 49).

11 Tezhip sanatındaki bu şeklin daha erken tarihli benzer örnekleri için bk: Özen, 2003, s.38-39; James, 1381, kat.5; Ferdawsi, 1350/1971, s. 5-6; Welch, 1982, s. 57-60; Brend, 1991, s. 137-139, pl.93.

Görsel 6
Dârü'l-Kütüb'il-Mısriyye, Farisi 908, y.2a, detay

(Kaynak: Lentz ve Lowry, 1989, s. 260)





s. 2–16; Taşkent, 2016, s. 208). Söz konusu yazmada Hz. Muhammed, mavi bir cübbe ve büyük beyaz sarığıyla, bir taht üzerinde bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilmiştir. Hilye metninde olduğu gibi, bu kompozisyonda da dört halife (Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali) Hz. Muhammed'i dört yönden çevrelemektedir. Bununla birlikte Hz. Ali figürü,, hilye düzenindeki yerinden farklı olarak sol üst köşede görülmektedir (Görsel 7).

İkinci önemli husus, tezhip sanatının hat kompozisyonunun biçimlenmesinde belirleyici rol üstlenmiş olabileceği ihtimalidir. İslam kitap sanatları ge-

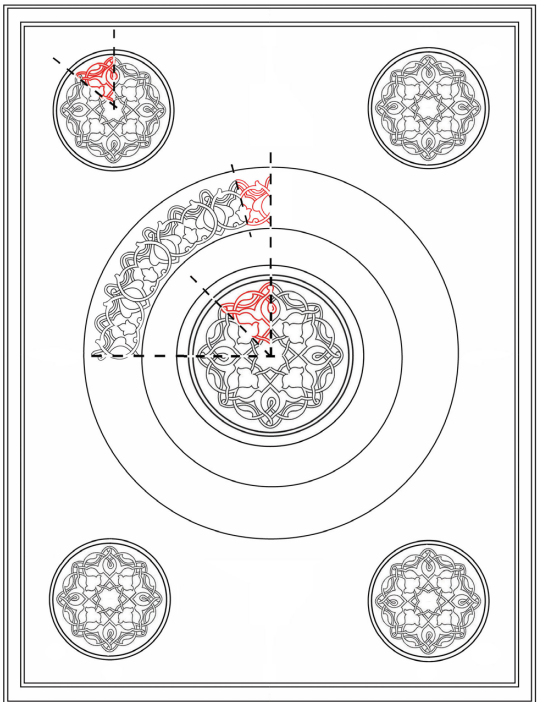
Görsel 7
Freer and Sackler Gallery F1929.26, y. 2a.

(https://asia-archive.si.edu/object/F1929.26/) (Erişim: 20.01.2026)



leneğinde genel kabul, hat sanatının tezhip sanatına kıyasla öncelikli olduğu yönündedir; tezhip ya da resim çoğunlukla hat kompozisyonunu tamamlayan yardımcı unsurlar olarak değerlendirilir. Konu yazı ile mana arasındaki ilişki açısından ele alındığında bu yaklaşım kısmen geçerli görülebilir. Ancak sanatsal yazıların biçimsel özelliklerinin teşekkül sürecinde, yukarıda da vurgulandığı üzere hilyeye özgün kimliğini kazandıran temel unsur olan gövde bölümünü çağrıştıran örneklerin XVII. yüzyıl öncesine tarihlenen tezhip ve minyatürlerde tespit edilebilmesi, söz konusu ilişkiyi farklı bir bağlamda yeniden değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu çerçevede tezhip, hilye kompozisyonu açısından yalnızca tamamlayıcı bir unsur olarak değil; Hafız Osman tarafından geliştirilen ve zamanla geleneksel bir form niteliği kazanan bu düzenin oluşumunda belirleyici bir etken olarak ele alınmalıdır. Diğer taraftan bu görüş, konu itibarıyla dinî (Kur'an, tefsir, hadis, fıkıh) metinler ile edebî ve ilmî muhteva içeren (tıp, astroloji, felsefe, edebiyat, tarih) yazmalar üzerinden temellendirilebilir; zira bu iki grup arasındaki belirleyici ayrım da bezeme anlayışında kendini göstermektedir. Kutsal metinler etrafında figüratif tasvirlerden bilinçli olarak kaçınılırken, edebî veya ilmî metin içeren yazmalarda figüratif anlatımlara geniş bir alan tanınmaktadır.





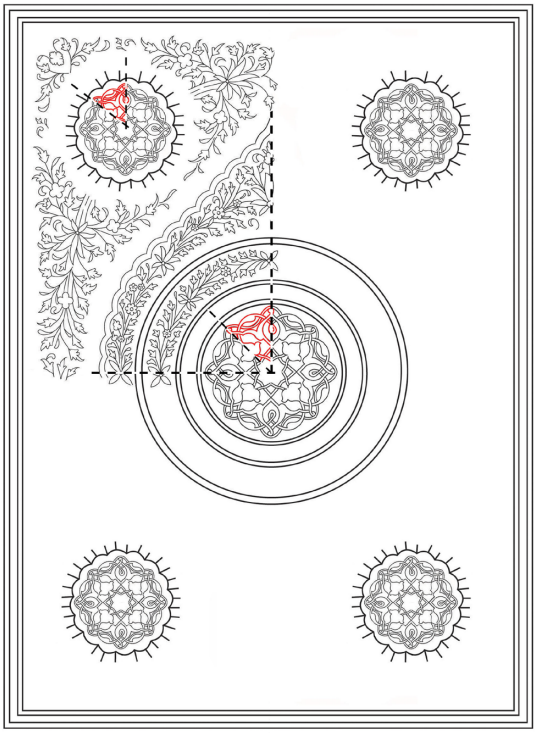
Görsel 8
The Walters Museum W.563, y.5b.

(https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W563/description.html) (Erişim: 20.01.2026)

Görsel 9
The Walters Museum W.563, y.6b.

(https://www.thedigitalwalters.org/Data/Walters-Manuscripts/html/W563/description.html)
(Erişim: 20.01.2026)



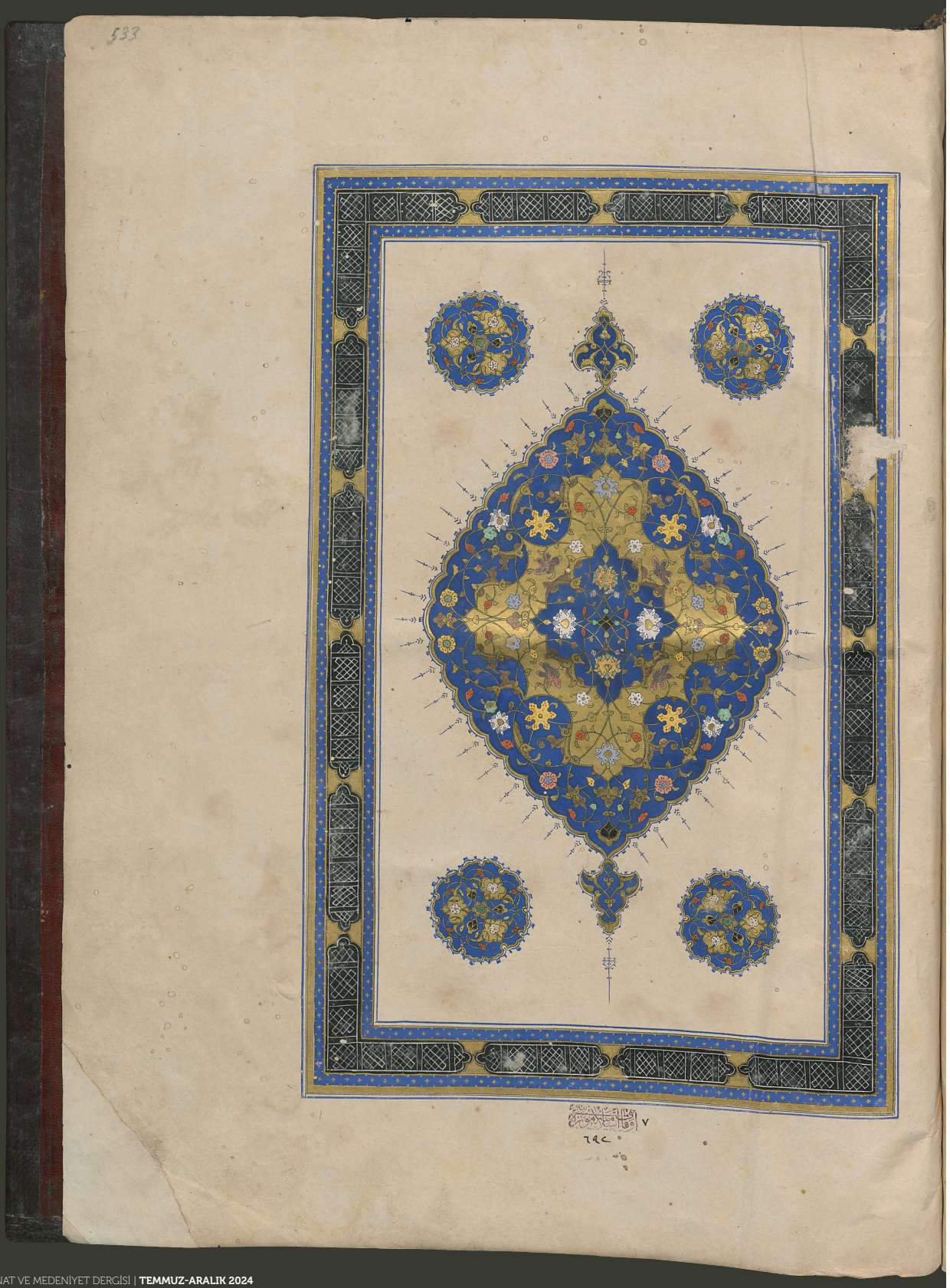


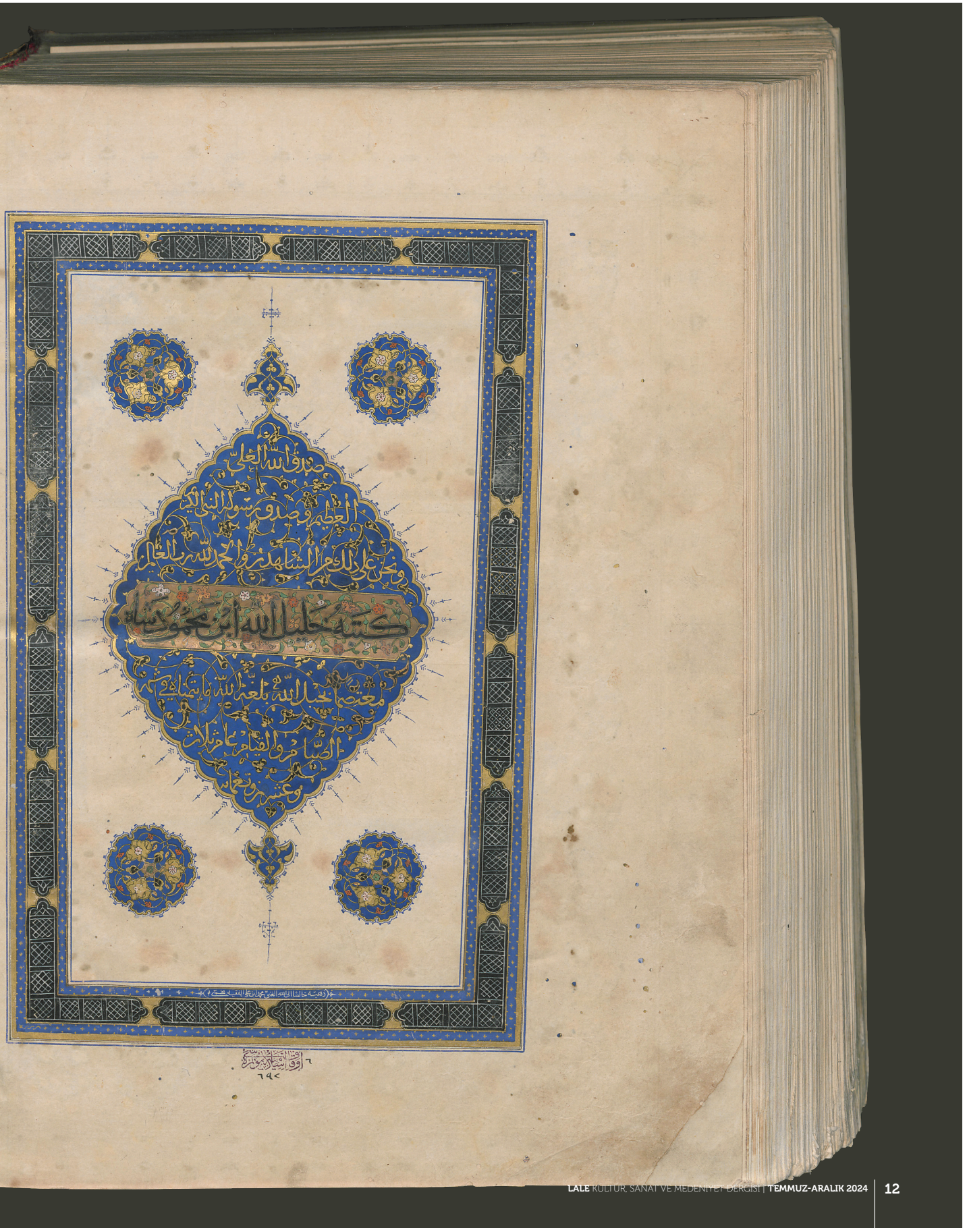
Baltimore, Walters Sanat Müzesinde bulunan bir *Kur'an* yazması bu görüşü destekleyen örnekler arasındadır (Johnston, 1997, s. 122)[12]. Muhtemelen Timurlu döneminde hazırlanmış olan bu yazmanın tezhibi, XV. yüzyılın güçlü bezeme anlayışının somut bir göstergesidir. Çift sayfa tezhip düzeni, hilyenin gövde tasarımını belirgin biçimde çağrıştırmaktadır (Görsel 8). Yaprakların çoğu tezhip ağırlıklı kurgulanmış, alışılmışın aksine metin ikincil planda bırakılmıştır. Kompozisyon, ortada büyük bir yuvarlak alan ve bunun etrafındaki dört küçük madalyondan meydana gelir. Mavi zeminli merkezî madalyon, altın renkli rumî motifleriyle bezenmiş, yine rumî helezonlarıyla oluşturulan yeşil ve kırmızı paftalar, daha sonra altın çizgilerle merkeze doğru kıvrılarak sekiz köşeli geometrik bir forma dönüşmüştür. Köşelerdeki ciharyârı andıran dört küçük madalyonun mavi zeminleri ise altın renkli rumî motifleriyle bezelidir. Burada görülen dört siyah zemin ile paftaların arasına yerleştirilmiş dört kırmızı tepelik motifi yine sayı sembolizmine örnek teşkil edecek niteliktedir. Dikkat çekici bir diğer husus; söz konusu yazmada bulunan çift sayfa tezhiplerden birinin oval göbekli bir hilye düzenini andırmasıdır (Görsel 9). Şekli oval olan bir hilye göbeği tekil bir örnek olmayıp diğer *Kur'an* yazmalarında da görülmektedir. (TÜYEK, TİEM 224) (Görsel 10). 923/1517 tarihli bu ikinci yazmanın ferâğ kaydına göre Hattatı Halîlullah b. Mahmûd Şah, müzehhibi ise Muhammed b. Ali'dir (TÜYEK, TİEM 224, y. 532b–533a; Unustası, 2010, s. 376–381).

12 İlgili arşiv belgelerine göre, Henry Walters 1897 yılında söz konusu yazma için Osmanlı koleksiyoneri Dikran Kelekian'a, diğer eserlerle kıyaslandığında yüksek bir meblağ sayılan 2.750 dolar ödemiştir (bk. Simpson, 2001, s. 106).

Görsel 10
TÜYEK TİEM 224, y. 532b-533a.

(https://portal.yek.gov.tr) (Erişim: 20.01.2026)

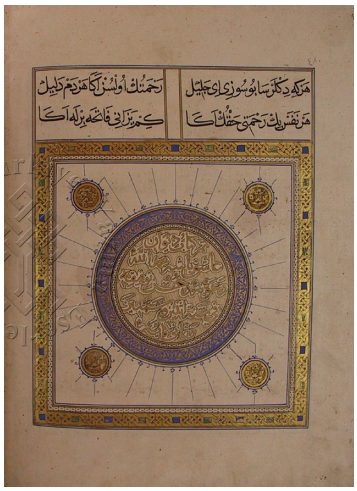




Görsel 11

TÜYEK, Laleli 1752
MSS 230, y.1a.

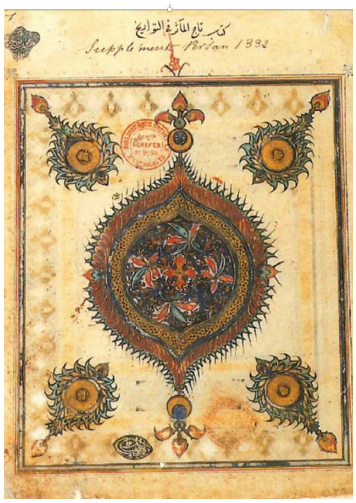
(https://portal.yek.gov.tr)
(Erişim: 20.01.2026)



Görsel 12
Khalili Coll
2, y. 480b.

(https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-kitab-al-kharaj-of-abu-yusuf-yaqub-ibn-ibrahim-al-qadi-mss-230/)
(Erişim: 20.01.2026)





Görsel 13
BnF. Suppl.
Persan 1332, y.1a.

(https://portal.yek.gov.tr) (Erişim: 20.01.2026)

Dörtlü tasarımın bir başka uygulamasına Âşık Paşa (ö. 1332) *Divan*'ının bir yazma nüshasındaki ferâğ kaydında rastlanır. Memluk emiri Yaşbak min Mehdi'ye (ö. 1481) ithaf edilen ve XV. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen bu nüsha, günümüzde Süleymaniye Kütüphanesinde muhafaza edilmektedir (Görsel 11).[13] Ferâğ kaydındaki bezeme alanı, merkezde bir madalyon ve dört köşesinde yer alan küçük yuvarlak bezemelerden müteşekkildir. Beyne's-sütûr yapılmış metnin etrafı rumî motifleriyle tezyin edilmiş bir bordür ile çevrilidir. Tığlar ise çizgiseldir. Köşelerdeki zemini altın boyalı dairelerin içi bitkisel motiflerle tezyîn edilmiştir. Beyaz renkli bir arasuyu ve altın zemin üzerine uygulanmış anahtarlı zencirek ile bezeme alanı tamamlanmıştır. Bu özgün uygulamalara ek olarak, üst ve alt kısımlardan birinin ya da her ikisinin yatay dikdörtgen alanlarla desteklendiği farklı süsleme versiyonları da mevcuttur. Ebû Yûsuf'un (ö. 798) *Kitâbü'l-Harâc* adlı eserinin bir yazma nüshasındaki tezhip tasarımı bu örnekler arasında sayılabilir (Görsel 12) (Rogers, 1996, s. 83, 86)[14]. 888/1483 tarihli bu yazmanın müellifi belirtilmemekle birlikte, yazı ve tezhip özellikleri Memluk istinsah geleneğini çağrıştırmaktadır. Kompozisyon, XIV. yüzyılda hazırlanmış iki farklı yazma nüshanın tezhipli ön kapak düzeniyle benzerlik göstermektedir. Bunlardan biri Kutbüddîn-i Şîrâzî'nin, İbn Sînâ'nın *el-Kanûn* adlı eserine yazdığı şerhi içeren yazmadır (Khalili Coll. Ms. 776, y. 1a; Rogers, 2010, s. 168–169); diğeri ise Hasan el-Nizâmî'nin *Tâcü'l-me'âsir* adlı eserini ihtiva eden yazmadır (Görsel 13) (BnF, Suppl. Persan 1332, y. 1a; Richard, 1997, s. 50). *Tâcü'l-me'âsir* tezhibinde dört sembolizmi özellikle belirgindir. Ortada, köşelerinde dört iri hatâyî motifiyle çevrili tezhipli bir madalyon bulunmakta; bu madalyon, çarkıfelek benzeri bir düzenle dört yöne doğru uzanan bitkisel motif helezonlarıyla çevrelenmektedir.

Bunun yanı sıra edebî veya ilmî muhtevalı eserlerde de söz konusu düzeninin kullanıldığı gözlenmiştir. Nitekim bir Mesnevî nüshasının zahriye tezhibi, bu uygulamaya dikkat çekici bir örnektir. Ferâğ kaydına göre bu yazma, Hasan b. Ahmed b. Muhammed el-Kirîmî tarafından 784/1382–83 yılında istinsah edilmiştir (Tanındı, 2007, s. 173, 177). Eserin zahriyesi, ortada büyük bir kare ile üst ve altta iki yatay dikdörtgen alandan oluşan üç bölümden meydana gelmektedir. Bu düzenleme, merkezdeki büyük kareyle hilyenin gövde bölümünü andırır. Yüzeydeki bütün geometrik örgü dendanlarla şekillendirilmiştir. Karenin merkezinde kırmızı zeminli sekizgen bir madalyon ve bu madalyonun etrafını mavi zeminli dört yarım ve dört çeyrek madalyon çevrele-

13 Zeren Tanındı, bu nüshayı aynı kütüphanedeki başka el yazmalarıyla (YEK, Hamidiye 550, Ayasofya 3626, Fatih 3645) karşılaştırmış ve Memluk üslubunu yansıtan süslemelerinin Hattat Şehâbettin Kudsî'ye ait olma ihtimalinden bahsetmiştir. Tanındı, 2012, s. 267–281.
14 Muhammed Avfî' 'nin *Cevâmi'u'l-hikâyât* adlı eserinin tek sayfalık zahriye tezhibi, bu tür kompozisyonun farklı bir örneğidir. Bk. Wright, 2006, s. 258, pl.39.

mektedir. Yarım ve çeyrek madalyonların köşelerinde yer alan altın renkli geometrik çizgiler, yatay ve dikey doğrultuda dört adet sonsuzluk sembolü oluşturmaktadır. Ayrıca bu çizgiler, merkezî madalyonun dört yönüne yerleştirilmiş dört köşeli yıldız imgelerini de meydana getirmektedirler (Görsel 14).

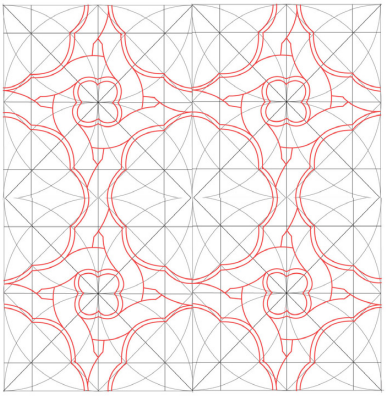
Hilye formunun oluşumunda hat kompozisyonu ile tezhip arasındaki etkileşimin bir diğer örneğine Ahmed Karahisârî'nin yazılarında rastlamak mümkündür. Karahisârî'nin 954/1547–1548 tarihli *En'âm Sûresi* (TÜYEK, TİEM 1438, y.2a; Unustası, 2010, s. 386–387), bu bağlamda değerlendirilebilecek bir nüshadır. Üst ve alt bölümlerde yer alan yatay dikdörtgen alanlar (başlık ve etek), içinde yazı metni bulunan merkezî daire (göbek) ve bu daireyi çevreleyen dört noktasal bezeme (köşeler), Hafız Osman'ın hilye tasarımını çağrıştıran unsurlar arasında sayılabilir. Ancak yine de mevcut veriler, Ahmed Karahisârî'nin bilinen anlamda müstakil bir hilye tasarladığına dair kesin bir kanıt sunmamaktadır. Hilye gövdesinin, içerik bakımından olmasa da biçimsel açıdan bazı minyatürlü kompozisyonlarından esinlenmiş olması da ihtimal dâhilindedir. Muham-



Görsel 14

TÜYEK, KMM. 53, y.1a, Mesnevî ve çizim detayı

(https://portal.yek.gov.tr) (Erişim: 20.01.2026)



Görsel 15
The Walters Art Museum, W.593, y.9b.

(https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W593/data/W.593/sap/W593_000025_sap.jpg)
(Erişim: 20.01.2026)





Görsel 16

Arthur M. Sackler Collection. S.1986.34

(https://asia-archive.si.edu/object/S1986.34/)
(Erişim: 20.01.2026)

med b. İsa b. İsmail el-Aksarâyî'nin Nihâyetü's-Su'l adlı eserinde yer alan bir tasvirli yaprak bu duruma verilebilecek örnekler arasındadır (British Library, Add. MS. 18866; Hill, 2001, s. 252). Ahmed b. Ömer b. Ahmed el-Mısrî tarafından 10 Muharrem 773/1371 yılında istinsah edilen bu Memluk yazmasının ilgili yapraklarında (y.99a-292a) yuvarlak bir gölün etrafında dönen dört atlı tasvir edilmiştir (y. 140 a)15. Eserin genel içeriği binicilikle ilgili olmakla birlikte göl ve dört atlı, hatta gölün içindeki dört balık düzenlemesinin hilye gövde formunun şekillenmesinde görsel bir esin kaynağı olduğunu düşünmek mümkündür.

Benzer bir durum, Muhammed b. Mahmûd et-Tûsî'nin *Acâibü'l-Mahlûkāt* adlı eserinin bir yazma nüshasında, dünyayı taşıyan dört meleğin tasvir edildiği minyatürde de görülür (Görsel 15) (Richard, 1997, no. 33; Rührdanz, 1999, s. 455–475). Bu minyatürde, dört melek ve yedi gezegenin renklerle betimlendiği dairesel bir kompozisyon, bir hilye formunun göbeğini ve köşelerini hatırlatmaktadır. Klasik İslam kozmolojisindeki gezegen teorisi ile kitap sanatlarındaki dört sembolizmini yansıtan bir başka minyatür örneği ise; Hâce el-Kirmânî'nin 842/1438 tarihli *Hamse*'sinde karşımıza çıkar (Freer and Sackler Gallery, S.1986.34).[16] Şiraz'da hazırlanan bu yazmanın çift sayfa zahriye tezhibinde dendanlarla oluşturulmuş altıgen şemse formu ve onu çevreleyen melek figürleri dikkat çekmektedir (Görsel 16). Her bir melek figürünün elinde farklı bir obje görülürken yönelişleri merkeze doğrudur. XII. yüzyıla tarihlenen *Kitâb al-Diryâk* adlı tıp risalesi (Bibliothèque nationale de France, Arabe 2964, y. 1b–2a)[17], figürlü tasvirler içeren en erken tarihli İslam yazmaları arasında yer alması bakımından özel bir öneme sahiptir. Bunun yanısıra eser dört melek imgesi ve dört sembolizmi açısından da önemli örnekler arasında yer alır.

Gezegenlerin insan yaşamı ve burçlar üzerindeki etkileri bağlamında ise, Timur'un torunu İskender Sultan için hazırlanan ve bugün Welcome Institute Library, Persian Ms.474, numarada muhafaza edilen burç yorumu da dikkat çeken bir başka örnek olarak karşımıza çıkar. Karşılıklı yapraklarda tasarlanan zengin bir tasvir ve bezeme içeren bu yazma, 814/1411 yılında Şiraz'da Mahmud b. Yahyâ el-Kâşî tarafından hazırlanmıştır (Görsel 17) (Lentz ve Lowry, 1989, kat. 36; Grabar, 2009, s. 58–59). Köşelerde tasvir edilen ve merkeze bakan dört meleğin ikisinin elinde sultan tacını, diğer ikisinin de bu

15 "Nihâyetü's-Su'l" adlı eserin, 1366 yılında Ömer b. Abdullah b. Ömer eş-Şâfiî tarafından istinsah edilen ve Ali tarafından resimlenen bir başka yazma nüshasında da benzer bir tasvire ratlanmaktadır (Chester Beatty Library, Add. MS 1, y.118b). Bu nüsha hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Atıl, 1981, s. 262–263.
16 Tezhipli sayfaları ve on adet minyatürü de kapsayan bu hamse nüshası hakkında daha fazla bilgi için bk. Binyon, Wilkinson, Gray, 1971, s. 72–73, pl. LIII-B; Grabar, 2009, s. 57.
17 Bu eser hakkında daha fazla bilgi için bk. Grabar, 2009, s. 56; Pancaroğlu, 2001, s. 155–172; Kerner, 2007, s. 25–39.

tacın kaidesini tutukları görülür. Eserin dairesel bir kozmos tasavvuruna dayanan kompozisyonunda, evrenin düzeni hem ilmî hem sembolik bir anlatım diliyle görselleştirilmektedir. Özellikle yerleştirme düzeni bakımından, yukarıda ayrıntılı biçimde incelenen hat–tezhip–tasvir etkileşiminin başarılı ve nitelikli bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Hat ve tezhip sanatı bağlamında hilyenin temel amacı, Hz. Muhammed'in fiziksel nitelikleri ile ahlakî vasıflarını estetik bir anlatım dili aracılığıyla zihinlerde tasavvur edilir kılmaktır. Farklı hilye formları, aynı özün değişik görsel ve biçimsel yorumlarını ortaya koyar. Bununla birlikte, hilyenin anlam ve işlevi bu çerçeveyle sınırlı değildir. Peygamberlik makamının ihtişamını gözler önüne seren hilyedeki mürekkeb sembolizm aynı zamanda Osmanlı toplumunun kozmolojik düşünce dünyasını da yansıtır. Yeryüzündeki en ayrıcalıklı varlık olarak insanın [özellikle kemale ermiş insanın (insân-ı kâmil)] varoluşsal anlamını ve yaşamın en yüksek mertebesine ilişkin ideali imgesel düzeyde ortaya koyar.

Yüzyıllar içerisinde Müslüman şair ve yazarlar hilyeyi edebî bir tür olarak geliştirirken, Osmanlı hattatları ve müzehhipleri de bu geleneği bağımsız bir sanat formuna dönüştürmüşlerdir. Levha formunda hilyenin bilinen en erken örneği, XVII. yüzyılda yaşamış ünlü Hattat Hafız Osman'a atfedilmektedir. Ancak bu denli ustalıklı ve orantılı bir tasarımın bir anda ortaya çıkmış olması pek ihtimal dâhilinde görünmediğinden, İslam kitap sanatının klasik örnekleri bu gözle tekrar incelenmiş, bu yeni formun oluşum sürecinde çeşitli merhalelerden geçtiği tespit edilmiştir. Bu düzenlemenin ilk evresinde gövde bölümü üstten, alttan ya da her iki yönden başlık/sûre başı formunu çağrıştıran yatay dikdörtgen alanlarla desteklenmiştir. İkinci evrede ise gövdenin daire, oval ya da dikdörtgen biçimlerde kurgulandığı görülür. Son evrede, gövde ve köşe bölümleri (ciharyâr) hat sanatı ögelerinin eklenmesiyle nihai formuna ulaşmıştır. Gövde dışındaki düzenleme unsurlarının XVII. yüzyıldan önce İslam kitap sanatları geleneğinde zaten mevcut olduğu kabul edildiğinde, Hafız Osman hilyelerinde özgünlüğü belirleyen temel unsurun gövde bölümü olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. İslam kitap sanatlarında yaygın olarak görülen sayı sembolizminin hilye tasarımına belirgin biçimde yansıması, bu formun yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde de özgün bir nitelik kazandığını göstermektedir.

Hilye formunun oluşumunda dikkatimizi çeken bir diğer önemli husus ise; hat kompozisyonunda gözlenen bazı biçimlerin, tezhip geleneğinin yönlendirici etkisiyle şekillenmiş olabileceği ihtimalidir. Bu çerçevede tezyînatın hilyede yalnızca tamamlayıcı bir unsur olarak değil (Hafız Osman'ın şekillendirdiği karakteristik tasarım anlayışında olduğu gibi) kompozisyonu belirleyen asli bir unsur olarak işlev gördüğünü düşünmek mümkündür. Bu yaklaşım, dinî muhtevası olan metinlerin yanı sıra (*Kur'an*, tefsir, hadis, fıkıh), edebî veya ilmî eserlerde de (tıp, astroloji, felsefe, edebiyat, tarih vs.) açık biçimde izlenebilmektedir.

Söz konusu süreçlerin bütünü, hilyenin hem biçim hem anlam katmanlarının tarihsel bir süreklilik içinde olgunlaştığını ortaya koymakta; aynı zamanda farklı sanat dalları arasındaki, göz ardı edilmemesi gereken etkileşimi de vurgulamaktadır.





Görsel 17
Welcome Institute Library, Persian Ms.474, y.18b-19a

(https://wellcomecollection.org/works/ua87equq/images?id=ce8jsnzs)
(Erişim: 20.01.2026)

Kaynakça

1400.Yılında Kur'an-ı Kerim: Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kur'an-ı Kerim Koleksiyonu, cur. Ali Serkander Demirkol, Sevgi Kutluay, ed. Müjde Unustası, İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları,2010.

Abdulkadiroğlu Abdulkerim, ''İlk Hilye Hattatı Ahmed Karahisari mi?'', Milli Kültür, vol.82 (Ankara 1991), pp.48-52.

Ackerknecht, E. H. (1955). A short history of Medicine. New York.

Akimushkin, O. F. ve Ivanov, A. A. (1979). The art of illumination. Basil Gray (Ed.), The book in Central Asia: 14th-16th Centuries (s. 43-49) içinde. Londra.

Alparslan, A. (1999). Osmanlı hat sanatı tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arslanoğlu, İ. (1997). Yazarı belli olmayan bir fütüvvet-nâme. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Atıl, E. (1981). Art of the Mamluks: Renaissance of Islam. Washington: Smithsonian Institution Press.

Barry, M. (2004). Figurative art in Medieval Islam and the riddle of Bihzad of Herat: (1465-1535). Paris: Flammarion.

Bilgi, H. (2004). Gönülden bir tutku: Sevgi Gönül Hat Koleksiyonu (A Heartfelt Passion: The Sevgi Gönül Calligraphy Collection). İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.

Binyon, L., Wilkinson, J.V.S. ve Gray, B. (1971). Persian miniature painting. New York: Dover Publication.

Brend, B. (1991). Islamic art. Cambridge: Harvard University Press.

Burckhardt, T. (1987). Mirror of the intellect: Essays on traditional science and sacred art. (William Stoddart, Çev. ve Ed.). Albany: State University of New York Press.

Demirci, M. (1997). "Hakîkat-i Muhammediye". İslam Ansiklopedisi. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 179-180.

Derman, M. U. (1998). Letters in gold: Ottoman calligraphy from the Sakıp Sabancı Collection Istanbul. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Derman, M. U. (2017). Türk hat san'atından seçmeler. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Derman, M. U. (2003). Hat sanatında Hilye-i Şerîf'ler. Diyanet İlmi Dergisi. Peygamberimiz Hz. Muhammed (sav) Özel Sayı, 617-636.

Erdoğan, M. (2013). Türk edebiyatında manzum hilyeler. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ettinghausen, R. (1960). "Bihzad". The Encyclopaedia of Islam. C. 1. Leiden: Brill. 1212-1213.

Ferdawsi (1350/1971). Shahnâmeh: Ez rû-ye Nuskhe-ye Khetti-ye Baysunqûrî [Facsimile Edition of the Baysonghori Shahnâmeh]. Tehran Shura-ye Merkezî-ye Shahenshahi -ye Iran.

Grabar, O. (2009). Masterpieces of Islamic art: The decorated page from the 8th to the 17th century. Munich: Prestel.

Gruber, C. (2009). Between logos (Kalima) and light (Nūr): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic painting. Muqarnas, 26, 229-262.

Hakanî, M.B. (2011). Gönüllerin süsü hanelerin zineti hilye: Peygamberimizin şekil ve şemaili. (Hayreddin Karaman, Çev.). İstanbul: Mavi Ufuklar Yayınları.

Hill, D. R. (2001). Military technology. A. Y. al-Hassan (Ed.), The Different Aspects of Islamic Culture: Science and Technology in Islam (s. 247-270) içinde. Beyrut: UNESCO Publishing. Hoyland, R. (2005). Physiognomy in Islam. Jerusalem studies in Arabic and Islam, 30, 361- 402.

James, D. (1381). Mecmua-yi hüner-i Islami pes ez Timur: Qur'an-nevisî tâ Qarn-i Dehhom-i Hicri Qameri (Peyam Bihtash, Çev.). Tahran: Neshr-i Kareng.

Johnston, M. (Ed.). (1997). The Walters art gallery: Guide to the collections. Baltimore: Walters Art Gallery.

Karahisarî, A. (2015). Mushaf-ı Şerif (TSMK H.S. 5'in tıpkıbasımı). İstanbul: Klasik Türk Sanatları Vakfı.

Karlığa, H. B. (1991). "Anâsır-ı erbaa". İslam Ansiklopedisi. C. 3. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 149- 151.Kerner, J. J. (2007). Art in the name of science: The kitâb al-diryâq in text and image. Anna Contadini (Ed.), Arab painting: Text and image in illustrated Arabic manuscripts (s. 23-39) içinde.

Leiden: Brill
Lelić, E. (2017). Physiognomy ('ilm-i fırāsat) and Ottoman statecraft: Discerning morality and justice. Arabica, 64, 609-646.

Lentz, T. W. ve Lowry, G. D. (1989). Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fıfteenth century. Los Angeles: Los Angles Country Museum of Art.
Morrow, J. A. (2014). Perfection. John Andrew Morrow (Ed.), Islamic images and ideas: Essays on sacred symbolism (s. 60-67) içinde. Londra: McFarland and Company.

Nasr, S. H. (1987). Science and civilization in Islam. Cambridge: The Islamic Texts Society.
Ormos, I. (1987-1988). The theory of humours in Islam (Avicenna). Quaderni di Studi Arabi, 5/6, 601-607.
Ögel, S. (1986). Anadolu Selçuklu sanatı üzerine görüşler. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.

Özen, M. E. (2003). Türk tezhip sanatı: Turkish art of illumination. Istanbul: Gözen Kitap.

Pancaroğlu, O. (2001). Socializing medicine: Illustrations of the kitāb al-diryāq. Muqarnas, 18, 155-172.
Richard, F. (1997). Splendeurs Persanes: Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle. Paris: Bibliothèque Nationale.
Rogers, J. M. (1993). Mughal miniatures (Eastern art). Londra: Thames & Hudson.
Rogers, J. M. (1996). Empire of the Sultans: Ottoman Art from the collection of Nasser D. Khalili. Londra: The Nour Foundation.

Rogers, J. M. (2010). The arts of Islam: Masterpieces from the Khalili collection. Londra: Thames & Hudson.

Rührdanz, K. (1999). An Ottoman illustrated version of Muhammad al-Tusi's aja'ib al-makhluqat. Arab Historical Review for Ottoman Studies, 19/20, 455-475.
Schimmel, A. (1993). The mystery of numbers. Oxford: Oxford University Press.

Schimmel, A. (2007). Ve Hz. Muhammed O'nun peygamberidir: Peygamber'e İslam inancında gösterilen hürmet. Okşan Aytolu (Çev.). İstanbul: Profıl Yayıncılık.
Serin, M. (2007). Hattat Şeyh Hamdullah. İstanbul: Kubbealtı.
Shani, R. Y. (2006). Illustrations of the parable of the ship of faith in Firdausi's prologue to the Shanama. Shahnama Studies I (s. 1-39) içinde. Cambridge: University of Cambridge.
Simpson, M. S. (2001). A gallant era: Henry Walters, Islamic art, and the Kelekian connection. The Journal of the Walters Art Museum, 59, 103-114.
Soucek, P. P. (1988). The life of the prophet: Illustrated versions. Priscilla P. Soucek (Ed.), Content and Context of Visual Arts in the Islamic World (s.193-219) içinde. Pennsylvania State University Press.

Stronge, S. (2002). Painting for the Mughal emperor: The art of the book in India 1560-1650. Londra: V&A Publications.
Tanındı, Z. (2007). Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin ve Sultan Veled'in Konya Mevlâna Müzesindeki eserlerinin tezhipli ilk örnekleri. M. Bayyiğit (Yay. Haz.), Mevlâna Ocağı: Mevlâna'nın Doğumunun 800.Yılına Armağan (s. 163-178) içinde. Konya: Kombasan Vakfı.

Tanındı, Z. (2012). Two bibliophile Mamluk Emirs: Qansuh the master of the stables and Yashbak the secretary. Doris Behrens-Abouseif (Ed.), The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria-Evolution and Impact (s. 267- 281) içinde. Goettingen: Bonn University Press.

Taşkale F. ve Gündüz H. (2006). Hilye-i Şerife Hz. Muhammed'in özellikleri. Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Taşkent, A. (2016). İslam kaynaklarında Hz. Muhammed'in (sav) yazılı ve görsel tasviri hakkında bir değerlendirme. Nicole Kançal-Ferrari ve Ayşe Taşkent (Ed.), Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültür (s.187-233) içinde. İstanbul: Klasik Yayınları.

Unustası, M. (Ed.). (2010). 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim: Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kur'an-ı Kerim Koleksiyonu. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları. Uzun, M. (1998). "Hilye". İslam Ansiklopedisi. C. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 44-47.

Welch, A., Welch, S.C. (1982). Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan. Ithaca ve Londra: The Asia Society.
Wells, R. H. (1981). Number symbolism in the renaissance lute rose. Early Music, 9(1), 32-42.

Wright, E. (2006). Patronage of the arts of the book under the Injuids of Shiraz. Linda Komarof (Ed.), Beyond the Legacy of Gengish Khan (s. 248-268) içinde. Leiden: Brill.