

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BİLİM DALI

KONYA YAZMA ESERLER BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ
KÜTÜPHANESİ'NDEKİ TAÇLI AHŞAP HİLYE-İ ŞERİF
LEVHALARININ TEZYİNÂTI

Filiz ŞAPCIOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışmanlar
Prof. Dr. MERAL AKAN
Doç. Dr. GÜLNİHAL KÜPELİ

Konya - 2023

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	v
Özet	vii
Abstract	viii
Kısaltmalar	ix
Şekiller Listesi	x
Çizimler Listesi	xiii
Tablolar Listesi.....	xv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Tanımı	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	1
1.3. Materyal ve Yöntem.....	2
1.4. Kaynak Özetleri.....	3
2. HİLYE-İ ŞERİF HAKKINDA GENEL BİLGİ.....	5
2.1. Hilye-i Şerif in Tanımı	5
2.2. Hilye-i Şerif in Tarihsel Gelişimi.....	6
3. HİLYE-İ ŞERİFİN ŞEKİL ve MUHTEVASINA AİT ÖZELLİKLER	16
3.1. Hilyelerin Şekli Özellikleri.....	16
3.1.1. Manzum Hilyeler	16
3.1.2. Mensur Hilyeler	17
3.2. Hilyelerin Muhtevası.....	18
3.2.1. Hz. Peygamber Hakkında Yazılan Hilyeler	18
3.2.2. Diğer Peygamberler Hakkında Yazılan Hilyeler	19
3.2.3. Dört Halife Hilyeleri	20
3.2.4. Aşere-i Mübeşşere Hilyeleri	21

3.2.5. Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin Hilyeleri	21
3.2.6. Tasavvuf Ehli Şahıslar Hakkında Hazırlanan Hilyeler	22
3.2.7. Dört İmam Hilyesi	22
4. HİLYE-İ ŞERİF LEVHALARININ TEZYİNİ BÖLÜMLERİ.....	23
4.1. Başmakam.....	25
4.2. Göbek	25
4.2.1. Hilâl.....	26
4.2.2. Çihâryâr-ı Güzîn.....	27
4.3. Âyet.....	27
4.4. Etek.....	28
4.4.1. Koltuklar	29
4.5. Duraklar.....	30
4.6. İç/Ara Pervaz.....	31
4.7. Dış Pervaz	31
4.8. Hatt-ı İcâze	32
5. KONYA YAZMA ESERLER BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN HİLYELERİN BEZEME ANALİZLERİ	33
5.1. KYEBMK, Akşehir Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi 589.....	33
5.2. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28695	41
5.3. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28700.....	48
5.4. KYEBMK, Akşehir Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi 729.....	57
5.5. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.86.37.....	66
5.6. KYEBMK, Alanya Müzesi 443	74
5.7. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28694.....	83
5.8. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.87.37.....	91
5.9. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28710.....	97

5.10. KYEBMK, Alanya Müzesi 442	107
5.11. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.83.37	120
5.12. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.78.37	130
6. KONYA YAZMA ESERLER BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN HİLYELERİN BEZEMELERİNDEKİ SEMBOLİK ANLATIMLAR	137
6.1. Form Olarak Sembolik Anlatımlar	138
6.1.1. Daire	138
6.1.2. Hilâl	140
6.1.3. Cihâryâr-ı Güzîn	142
6.2. Tezyînî Unsur Olarak Sembolik Anlatımlar	144
6.2.1. Kâbe	144
6.2.2. Mescid-i Nebevî	146
6.2.3. Kadem-i Şerîf	147
6.2.4. Ashâb-ı Kehf	149
6.2.5. Mühr-i Süleyman	150
6.2.6. Lale	151
6.2.7. Gül	152
6.2.8. Balık	154
7. TİPOLOJİ – ARAŞTIRMA BULGULARI	158
7.1. Hilye Taç Formu	158
7.2. Motifler	159
7.2.1. Hatâyî Grubu	159
7.2.2. Rûmî Grubu	161
7.3. Pervazlar	161
7.4. Durak	163

7.5. Tıg	165
8. DEĞERLENDİRME	166
SONUÇ	177
KAYNAKÇA	
DİZİN	



ÖNSÖZ

Hz. Peygamber (s.a.v.)'in fizikî ve ahlâkî özelliklerinin, bir nevi portresinin yazı ile ifade edilmiş şekli Hilye-i Şerîf olarak adlandırılmıştır. Hattat Hâfız Osman Efendi'nin XVII. yy.da oluşturduğu klasik levha formu benimsenmiş ve günümüze kadar korunmuştur. Hattat ve müzehhiplerin maharetlerini gösterdikleri hilyeler, sanatçının Peygamber (s.a.v.) sevgisini en yoğun biçimde ortaya koymaya çalıştığı eserlerdendir.

İslâm inancında özellikle Türkler, Hz. Peygamber (s.a.v.)'e daha özel ihtimam ve sevgi göstermişlerdir. Osmanlı Devleti'nin fethettiği topraklarla kendi bünyesine kattığı üslûplar tezyînâtımızı daha da zenginleştirmiştir. Hattat Hâfız Osman tarafından klasik hilye formunun yanında günümüze kadar farklı hilye formları da denenmiş fakat XVII. yy.da oluşturulan klasik form, etkisini yitirmeden günümüze kadar ulaşmıştır.

Hz. Peygamber (s.a.v.)'e duymuş olduğum hürmet ve muhabbet, araştırma konumu belirlememde etkili olmuştur. Çalışmamda Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi'nde bulunan ahşap ve tâc formlu Hilye-i Şerîf'ler seçilerek, form ve üzerinde kullanılan semboller ile ilgili edindiğimiz bilgiler ışığında analiz edilmiştir.

Tezimin hazırlanması sürecinde, konumun belirlenmesinde, kaynak noktasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Prof. Dr. Meral Akan'a ve ikinci danışmanlığımı kabul eden, tez konumun ilerlemesi, farkındalığının oluşmasında, detaylı araştırma ve okumalarda bana inancımı yitirmeyen, çalışmalarımı karşılıksız yönlendiren hocam Sayın Doç. Dr. Gülnihal Küpeli 'ye müteşekkirim. Tez konumun ilerleyişinde beni kabul edip dinleme nezaketinde bulunan, fikir ve yönlendirmelerinden istifade ettiğim çok değerli hocalarım Sayın Prof. hc. M. Uğur Derman ve Sayın Prof. Dr. Çiçek Derman'a minnettarlığımı ifade etmek isterim. İncelemiş olduğum hilyelerin, Osmanlıca, Arapça ve Farsça çevirilerinde yardımcı olan Sayın İrfan Akça'ya, eserlerin incelenmesinde ve kütüphane kaynaklarını kullanmamda yardımcı olan Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi Müdürü Sayın Dr. Bekir Şahin'e, kaynak araştırmaları ve çalışma ortamıyla tez sürecinde faydalandığım İSAM Kütüphanesi ve çalışanlarına teşekkür ederim. Yapmış olduğum Hilye-i Şerîf'in hat yazılarını yazma nezaketi gösteren Sayın Öğr. Gör. Betül Erikoğlu'na, hilye formunun cilt tasarım ve uygulanmasında iş yoğunluğuna rağmen yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen Sayın Öğr. Gör. Gürcan Mavili Hocam'a, yazı kâğıdının eser üzerine yapıştırılmasında farklı teknikler geliştirerek

yardımcı olan Sayın Aydın Ergün'e, tüm bu süreç içerisinde atölyede çizim, tasarım ve uygulamalarda desteklerini esirgemeyen sevgili Hocam Banu Kaçkaner'e, hem Osmanlıca okumalarında hem de tez bitiminde zaman ayırarak son düzeltme metinlerinde yardımcı olan hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Çıpan'a, desteklerini esirgemeyen dost ve arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. Evlatları olduğum için daima şükrettiğim canım annem ve babama, inandıkları, destek verdikleri ve yanımda oldukları için müteşekkirim, haklarını asla ödeyemem. Her şekilde teşekkürü en çok hak eden canım oğlum Selman'a bilgisayar, düzenleme ve düzeltmelerdeki sabrı, özverisi, titizliği, maddi, manevi yardımları için, kızım Aliye Rana ve küçük oğlum Mustafa Tarık'a inandıkları, destek verdikleri ve her daim yanımda oldukları için minnettarım.

Filiz ŞAPCIOĞLU
Konya - 2023

ÖZET

Osmanlı Döneminde, özellikle XVII. yy.da edebî eserlerdeki hilye metinleri Hattat Hâfız Osman tarafından ilk kez levha formunda tasarlanmış ve günümüze kadar özelliğini yitirmeden gelebilmiştir. Klasik üslûpta oluşturulan bezemeler zamanla ve Batı'nın da etkisiyle barok ve rokoko üslûbunda da bezenmiştir. Farklı form ve materyal arayışları da sanatkârlar tarafından denenmiştir.

Hattat ve müzehhipler için ayrı bir önemi olan hilyeler sanatkârın tüm hünerlerini ortaya koyduğu çalışmalardır. Özellikle XVIII. yy.da tâc formu verilmiş ahşap üzerine yapıştırılan hilyeler araştırma konusu olarak seçilmiştir. Konuya daha detaylı bakıldığında hilye tezyînâtı üzerinde farklı sembollere yer verildiği görüldüğünden, önce genel olarak hilyelerin şekil ve muhtevası üzerinde durulmuş, daha sonra tespit edilen hilyelerdeki sembollerin İslâm sanatındaki yeri araştırılmıştır. Araştırmalar ışığında seçilen Hilye-i Şerîf'lerin kayıt altına alınarak, literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

İncelediğimiz Hilye-i Şerîf'ler; farklı formları, kullanılan materyal ve sergileme yöntemleri, üzerlerindeki semboller ve uygulamalar ile klasik hilyelerden farklılıklar göstermektedir. Kayıtlı olduğu kütüphanede ahşap üzerine yapıştırılan hilyelerin tâc formu olanları seçilmiş, aralarında hem tâc hem de kanatlı ve kapaklı olanları da incelemeye alınmıştır. Kanatlarında Esmâü'l-Hüsna ve Hz. Peygamber (s.a.v.)'in isimleri, Kur'ân-ı Kerîm'den farklı ayetler ile Hilye-i Hâkânî'den beyitlerin yer aldığı görülür. Form, tasarım ve uygulamalarıyla farklı olan bu hilyelerin detaylı bir şekilde analiz edilmeleri tez konumuzun ana hatlarını oluşturmaktadır.

Elde edilen bilgilerin kültürümüzün korunması, sanatçılara ışık tutması ve sonraki nesillere aktarımı açısından akademik dünyaya bir kaynak oluşturmasını ümit ediyoruz.

Anahtar sözcükler: Hilye-i Şerîf, Hâfız Osman, tezyînât, bezeme, taç, sembol

ABSTRACT

In the Ottoman period, especially in the XVII century, the hilyah texts in literary works were first designed in plate form by the calligrapher Hâfiz Osman and have survived to the present day without losing their characteristics. The ornaments created in the classical style were also decorated in baroque and rococo styles over time and with the influence of the West. Different forms and materials were also sought and experimented with by artists.

Hilyah al-Sharif, which have a special importance for calligraphers and musahkhîbs (artist of gilding, illumination), are works in which the artist reveals all his skills. Especially in the XVIII century, the hilyah works pasted on wood in the form of a crown were chosen as the subject of the research. When the subject is examined in more detail, since it is seen that different symbols are included in the hilyah illumination, firstly, the form and content of the hilyah samples in general were emphasized, and then the place of the symbols in the identified hilyahs in Islamic art was investigated. In the light of the researches, it is aimed to record the selected Hilyah al-Sharif's and bring them to the literature.

The Hilyah al-Sharif's we examined differ from classical hilyahs with their different forms, the materials and display methods used, the symbols and applications on them. In the library where they were registered, the hilyahs glued on wood were selected in the form of a crown, and among them, both those with a crown and those with wings and covers were also examined. It is seen that the wings contain Asma-ul Husna and the names of the Prophet Muhammad, couplets from Hilyah al-Hâkânî, and different verses from the Holy Koran. The detailed analysis of these hilyahs, which are different in form, design and application, constitutes the main lines of our thesis subject.

We hope that the information obtained will constitute a source for the academic world in terms of the preservation of our culture, shedding light on the artists and transferring it to the next generations.

Keywords: Hilyah al-Sharif, Hâfiz Osman, ornamentation, illumination, crown, symbol

KISALTMALAR

AEM	Ankara Etnografya Müzesi
a.s.	Aleyhisselâm
Bkz.	Bakınız
c.	Cild
c.c.	Celle Celâluhu
cm.	Santimetre
Dr.	Doktor
Doç.	Doçent
H.	Hazine
h.	Hicrî
hc.	Hoca
Hz.	Hazreti
İSAM	İslâmi Araştırmalar Merkezi
İSMK	İstanbul Sabancı Müzesi Kütüphanesi
İÜNEK	İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
KYEBMK	Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
m.	Miladî
Öğr. Gör.	Öğretim Görevlisi
Prof.	Profesör
r.a.	Radiyallâhu Anhüm
s.	Sayfa
s.a.v.	Sallâllâhu Aleyhi Vesellem
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TİEM	Türk İslâm Eserleri Müzesi
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vd.	Ve diğerleri
yy.	Yüzyıl

Şekiller Listesi

ŞEKİL 1. HİLYE-İ ŞERİF BÖLÜMLERİ.....	24
ŞEKİL 2. KYEBMK, 589. HİLYENİN ÖN VE ARKA YÜZEYİ.....	33
ŞEKİL 3. KYEBMK, 589. BAŞMAKAM.	35
ŞEKİL 4. KYEBMK, 589. GÖBEK.....	36
ŞEKİL 5. KYEBMK, 589. ÂYET, ETEK.....	37
ŞEKİL 6. KYEBMK, 589. TÂÇ.....	39
ŞEKİL 7. KYEBMK, 28695. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	41
ŞEKİL 8. KYEBMK, 28695. BAŞMAKAM.	43
ŞEKİL 9. KYEBMK, 28695. GÖBEK.....	44
ŞEKİL 10. KYEBMK, 28695. ÂYET VE ETEK.....	45
ŞEKİL 11. KYEBMK, 28695. TÂÇ.....	46
ŞEKİL 12. KYEBMK, 28700. HİLYENİN ÖN VE ARKA YÜZEYİ.....	48
ŞEKİL 13. KYEBMK, 28700. BAŞMAKAM.	50
ŞEKİL 14. KYEBMK, 28700. GÖBEK.....	51
ŞEKİL 15. KYEBMK, 28700. ÂYET, ETEK.....	53
ŞEKİL 16. KYEBMK, 28700. TARİH.....	54
ŞEKİL 17. KYEBMK, 28700. TÂÇ.....	55
ŞEKİL 18. KYEBMK, 729. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	57
ŞEKİL 19. KYEBMK, 729. BAŞMAKAM.	59
ŞEKİL 20. KYEBMK, 729. GÖBEK.....	60
ŞEKİL 21. KYEBMK, 729. ÂYET, ETEK.....	61
ŞEKİL 22. KYEBMK, 729. TÂÇ.....	64
ŞEKİL 23. KYEBMK, 2.86.37. HİLYENİN ÖN VE ARKA YÜZEYİ.....	66
ŞEKİL 24. KYEBMK, 2.86.37, BAŞMAKAM.	68
ŞEKİL 25. KYEBMK, 2.86.37. GÖBEK.....	69
ŞEKİL 26. KYEBMK, 2.86.37. ÂYET, ETEK.....	70
ŞEKİL 27. KYEBMK, 2.86.37. TÂÇ.....	72
ŞEKİL 28. KYEBMK, 443. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	74
ŞEKİL 29. KYEBMK, 443. BAŞMAKAM.	76
ŞEKİL 30. KYEBMK, 443. GÖBEK.....	77
ŞEKİL 31. KYEBMK, 443. ÂYET VE ETEK.....	78
ŞEKİL 32. KYEBMK, 443. KETEBE.....	80
ŞEKİL 33. KYEBMK, 443. TÂÇ.....	81
ŞEKİL 34. KYEBMK, 28694. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	83

ŞEKİL 35. KYEBMK, 28694. BAŞMAKAM.	85
ŞEKİL 36. KYEBMK, 28694. GÖBEK.	86
ŞEKİL 37. KYEBMK, 28694, ÂYET, ETEK.....	87
ŞEKİL 38. KYEBMK, 28694. TÂC.	89
ŞEKİL 39. KYEBMK, 2.87.37. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	91
ŞEKİL 40. KYEBMK, 2.87.37. BAŞMAKAM.	93
ŞEKİL 41. KYEBMK, 2.87.37. GÖBEK.	94
ŞEKİL 42. KYEBMK, 2.87.37. ÂYET.	95
ŞEKİL 43. KYEBMK, 28710. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	97
ŞEKİL 44. KYEBMK, 28710. BAŞMAKAM.	100
ŞEKİL 45. KYEBMK, 28710. GÖBEK.	101
ŞEKİL 46. KYEBMK, 28710. ÂYET.	102
ŞEKİL 47. KYEBMK, 28710. TÂC.	104
ŞEKİL 48. KYEBMK, 28710. SAĞ KANAT.....	105
ŞEKİL 49. KYEBMK, 28710. SOL KANAT.	105
ŞEKİL 50. KYEBMK, 442. HİLYENİN AÇIK VE KAPALI HÂLİ.	107
ŞEKİL 51. KYEBMK, 442. HİLYENİN ARKA YÜZEYİ.	109
ŞEKİL 52. KYEBMK, 442. BAŞMAKAM.	110
ŞEKİL 53. KYEBMK, 442. GÖBEK.	112
ŞEKİL 54. KYEBMK, 442. ÂYET.	113
ŞEKİL 55. KYEBMK, 442. ETEK.....	114
ŞEKİL 56. KYEBMK, 442. KETEBE.	115
ŞEKİL 57. KYEBMK, 442. İÇ KAPAK.....	116
ŞEKİL 58. KYEBMK, 442. DIŞ KAPAK.	117
ŞEKİL 59. KYEBMK, 442. TÂC.	118
ŞEKİL 60. KYEBMK, 2.83.37. HİLYENİN ÖN YÜZEYİ.....	120
ŞEKİL 61. KYEBMK, 2.83.37. TÂC.	123
ŞEKİL 62. KYEBMK, 2.83.37. SOL ÜSTTEKİ DAİRE.	123
ŞEKİL 63. KYEBMK, 2.83.37. ORTADAKİ BÜYÜK DAİRE.....	124
ŞEKİL 64. KYEBMK, 2.83.37. SAĞ ÜSTTEKİ DAİRE.....	125
ŞEKİL 65. KYEBMK, 2.83.37. SAĞ ALTTAKİ DAİRE.....	125
ŞEKİL 66. KYEBMK, 2.83.37. ALTTAKİ DAİRELERİN ORTA BÖLÜMÜ.....	126
ŞEKİL 67. KYEBMK, 2.83.37. SOL ALTTAKİ DAİRE.	126
ŞEKİL 68. KYEBMK, 2.83.37. SOL-ALT- SAĞ KANATLAR.....	127
ŞEKİL 69. KYEBMK, 2.83.37. TÂC.	128
ŞEKİL 70. KYEBMK, 2.78.37. HİLYENİN ÖN VE ARKA YÜZEYİ.....	130

ŞEKİL 71. KYEBMK, 2.78.37. BAŞMAKAM.	133
ŞEKİL 72. KYEBMK, 2.78.37. GÖBEK VE DETAYI.....	134
ŞEKİL 73. KYEBMK, 2.78.37. GÖBEK VE DETAYI.....	134
ŞEKİL 74. KYEBMK, 2.78.37. AYET.	135
ŞEKİL 75. KYEBMK, 2.78.37. SOL - SAĞ KANATLAR VE DETAYLARI.....	135
ŞEKİL 76. KYEBMK, 2.78.37. TÂC.	136
ŞEKİL 77. ŞEYH HAMDULLAH'A AİT DUA MECMUASI	166
ŞEKİL 78. HÂFİZ OSMAN, 1668.....	166
ŞEKİL 79. İST. SÜLEYMANİYE CAMİSİ KUZEY TAÇKAPISI TEPELİĞİ.....	168
ŞEKİL 80. SEYYİD HARUN VELİ CAMİ AHŞAP MİHRABI VE TACI.....	169
ŞEKİL 81. TİRE MÜZESİ, ŞAHİDE	170
ŞEKİL 82. TILSIMLI GÖMLEK	171
ŞEKİL 83. TSMK, ENV. NO: YY 1191.	172
ŞEKİL 84. AEM, ENV. NO: 17069	172
ŞEKİL 85. ASHÂB-I KEHF	173
ŞEKİL 86. E.M. ENV. NO: 1318, RAHLE	174
ŞEKİL 87. HZ. YUNUS'UN, CEBRAİL'İN YARDIMIYLA BALIĞIN KARNINDAN ÇIKMASI.	174
ŞEKİL 88. ZÜBDET-ÜT TEVARİH, 1583, TİEM, 1973,Y.38A.....	174

Çizimler Listesi

ÇİZİM 1. KYEBMK, 589.	34
ÇİZİM 2. KYEBMK, 589. BAŞMAKAM DETAY.	35
ÇİZİM 3. KYEBMK, 589. GÖBEK DETAY.....	36
ÇİZİM 4. KYEBMK, 589. ÂYET, ETEK DETAY.....	38
ÇİZİM 5. KYEBMK, 589. TÂÇ DETAY.....	40
ÇİZİM 6. KYEBMK, 2.86.95.....	42
ÇİZİM 7. KYEBMK, 2.86.95. GÖBEK DETAY.....	44
ÇİZİM 8. KYEBMK, 2.86.95. TÂÇ DETAY.....	46
ÇİZİM 9. KYEBMK, 28700.	49
ÇİZİM 10. KYEBMK, 28700. BAŞMAKAM DETAY.....	50
ÇİZİM 11. KYEBMK, 28700. GÖBEK DETAY.....	51
ÇİZİM 12. KYEBMK, 28700. ÂYET, ETEK DETAY.....	53
ÇİZİM 13. KYEBMK, 28700. TÂÇ DETAY.....	55
ÇİZİM 14. KYEBMK, 729.....	58
ÇİZİM 15. KYEBMK, 729. BAŞMAKAM DETAY.....	59
ÇİZİM 16. KYEBMK, 729. GÖBEK DETAY.....	60
ÇİZİM 17. KYEBMK, 729. ÂYET, ETEK DETAY.....	62
ÇİZİM 18. KYEBMK, 28700. TÂÇ DETAY.....	64
ÇİZİM 19. KYEBMK, 2.86.37.	67
ÇİZİM 20. KYEBMK, 2.86.37. BAŞMAKAM DETAY.....	68
ÇİZİM 21. KYEBMK, 2.86.37. GÖBEK DETAY.....	69
ÇİZİM 22. KYEBMK, 2.86.37. ÂYET, ETEK DETAY.....	71
ÇİZİM 23. KYEBMK, 2.86.37. TÂÇ DETAY.....	73
ÇİZİM 24. KYEBMK, 443.....	75
ÇİZİM 25. KYEBMK, 443. BAŞMAKAM DETAY.....	76
ÇİZİM 26. KYEBMK, 443. GÖBEK DETAY.....	77
ÇİZİM 27. KYEBMK, 443. ÂYET VE ETEK DETAY.....	79
ÇİZİM 28. KYEBMK, 443. TÂÇ DETAY.....	81
ÇİZİM 29. KYEBMK, 28694.....	84
ÇİZİM 30. KYEBMK, 28694. BAŞMAKAM DETAY.....	85
ÇİZİM 31. KYEBMK, 28694. GÖBEK DETAY.....	86
ÇİZİM 32. KYEBMK, 28694. ÂYET, ETEK DETAY.....	88
ÇİZİM 33. KYEBMK, 28694. TÂÇ DETAY.....	89
ÇİZİM 34. KYEBMK, 2.87.37.....	92

ÇİZİM 35. KYEBMK, 2.87.37. BAŞMAKAM DETAY	93
ÇİZİM 36. KYEBMK, 2.87.37. GÖBEK DETAY.....	94
ÇİZİM 37. KYEBMK, 2.87.37. ÂYET DETAY	95
ÇİZİM 38. KYEBMK, 28710	98
ÇİZİM 39. KYEBMK, 28710. BAŞMAKAM DETAY	100
ÇİZİM 40. KYEBMK, 28710. GÖBEK DETAY.....	101
ÇİZİM 41. KYEBMK, 28710. ÂYET, ETEK DETAY	103
ÇİZİM 42. KYEBMK, 28710. TÂC DETAY.....	105
ÇİZİM 43, 44. KYEBMK, 28710. SAĞ-SOL KANAT DETAY.....	105
ÇİZİM 45. KYEBMK, 442	108
ÇİZİM 46. KYEBMK, 442. BAŞMAKAM DETAY	110
ÇİZİM 47. KYEBMK, 442. GÖBEK DETAY.....	112
ÇİZİM 48. KYEBMK, 442. ÂYET DETAY.....	113
ÇİZİM 49. KYEBMK, 442. ETEK DETAY	114
ÇİZİM 50. KYEBMK, 442, KETEBE DETAY	115
ÇİZİM 51. KYEBMK, 442. İÇ KAPAK DETAY	116
ÇİZİM 53. KYEBMK, 442. TÂC DETAY.....	118
ÇİZİM 54. KYEBMK, 2.83.37.	121
ÇİZİM 55. KYEBMK, 2.78.37	131
ÇİZİM 56. KYEBMK, 2.78.37, BAŞMAKAM DETAY.....	133
ÇİZİM 57. KYEBMK, 2.78.37. GÖBEK VE DETAYI.....	134
ÇİZİM 58. KYEBMK, 2.78.37. GÖBEK VE DETAYI.....	134
ÇİZİM 59. KYEBMK, 2.78.37. SOL - SAĞ KANATLAR VE DETAYLARI.....	135
ÇİZİM 60. KYEBMK, 2.78.37. TÂC DETAY.....	136

Tablolar Listesi

TABLO 1. KYEBMK, 28710. HİLYENİN YAZI ANALİZLERİ.....	99
TABLO 2. KYEBMK, 2.83.37. HİLYENİN YAZI ANALİZLERİ.....	122
TABLO 3. KYEBMK. 2.78.37. HİLYENİN YAZI ANALİZLERİ.....	132
TABLO 4. HİLYELERDE KULLANILAN SEMBOLLER.....	157
TABLO 5. HİLYE TAÇ FORM TİPOLOJİSİ	159
TABLO 6. YAPRAK MOTİFİ TİPOLOJİSİ	159
TABLO 7. PENÇ MOTİF TİPOLOJİSİ	160
TABLO 8. HATAYÎ GRUBU MOTİF TİPOLOJİSİ	160
TABLO 9. RÛMÎ MOTİFİ TİPOLOJİSİ.....	161
TABLO 10. ARA PERVAZ TİPOLOJİSİ.....	162
TABLO 11. PERVAZ TİPOLOJİSİ	162
TABLO 12. DURAK TİPOLOJİSİ	165
TABLO 13. TIĞ TİPOLOJİSİ	165

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Tanımı

Sanat, insanoğlunun yaratılışından itibaren vazgeçilmez değerlerinden biri olmuştur. Gelişmişlik seviyesini gösteren, zengin ve ayrıcalıklı bir alan olan sanat, bulunduğu medeniyetin şekline ve tavrına uygun şekilde ilerleme kaydeden bir olgudur.

Türklerin var oldukları andan itibaren çok köklü bir tarihe sahip olmaları ve pek çok coğrafyayı keşfederek, kendi bütünlüğüne katması, Türk sanatlarının gelişimi ve etkinliğine yüzyıllar boyu devam edecek büyük katkılar sağlamıştır. Her coğrafyadan aldığı farklı teknikleri kendi bünyesinde harmanlamış ve kendine özgü yeni bir tarz, yeni bir üslûp ortaya koymuştur.

Özellikle XVI. yy.da Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray bünyesindeki nakışhanelerdeki üretim ivme kazanmış, Türk sanatları bu dönemde her alanında gelişme kaydederek zirveye taşınmıştır. İslamiyet’i kabul ettikten sonra Türkler, Hz. Peygamber (s.a.v.)’e farklı bir aşk ve muhabbetle bağlanmışlardır. Bu muhabbet ona duyulan sevgiyle kaleme dökülmüş, en güzel şekilde ifade edilmeye çalışılmıştır.

Arapça bir kelime olup dilimize yerleşen, sözlükte “süs, ziynet, kolye” manalarında kullanılırken mecâzi olarak “yaratılış, suret, güzel vasıflar” anlamlarını taşıyan hilye kelimesi zamanla anlamını güçlendirmek amacıyla “Hilye-i Şerîf”, “Hilye-i Saâdet”, “Hilye-i Nebevî” gibi ifadelerle de kullanılmıştır.

Çalışmamızın konusu ise sevgi, muhabbet ve Hz. Peygamber (s.a.v.)’e duyulan saygıyla yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kültürel miraslarımızdan olan Geleneksel Türk Sanatları bünyesinde yer alan tezhip sanatının en güzel hâliyle sunulduğu Hilye-i Şerîf’ler ana başlığı altında Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi’nde yer alan tâc formulu ahşap Hilye-i Şerîf’ler konu olarak belirlenmiştir. Bezemelerde görülen sembolik ifadeler anlaşılmaya çalışılmış, tezyîni üslûbu kavrayabilmek için, detaylı bir desen analizi yapılmış, netice; çizimler ve tipolojik tablolarla gösterilmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Hattat Hâfız Osman’ın ortaya koyduğu ve bugün klasik olarak tanımladığımız formun oluşturduğu hilyeler, hattatlar ve müzehhipler tarafından beğenilerek günümüze

kadar getirilmiştir. Hz. Muhammed (s.a.v.)'in fizikî özelliklerini, tavır ve davranışlarını, ahlâkî özelliklerini anlatan hilyeler, Hilye-i Şerîf, Hilye-i Nebevî, Hilye-i Saâdet gibi isimlerle adlandırılmıştır. Özellikle Türk-İslâm sanatkârları tarafından yazılması ve tezyîn edilmesi ayrı bir önem teşkil etmektedir. Manevî dünyaya açılan bir kapı misâli, maddi bir forma dönüştürülmüş hilyeler, tezhip açısından da sanatkârın tüm hünerini ortaya koyduğu çalışmalar olarak karşımıza çıkar. Yeni arayışları olan sanatkârlar farklı hilye formları ortaya koyarak denemeler yapmış olsalar da klasik tarzda hilye formu hiçbir zaman önemini kaybetmemiştir.

Bu bilgiler ışığında seçilen Hilye-i Şerîf'lerin hem kayıt altına alınıp literatüre kazandırılması hem de desen analizi yapılarak bir devrin sanat üslûbunun özelliklerinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Kültürümüzün korunması açısından elde edilen bilgilerin paylaşılmasının önemi büyüktür. Kullanılan malzemeler, sergileme biçimi, formu ve sembolik anlatımların yeni tasarımlara örnek teşkil etmesi düşüncesi bu tezi hazırlama sebeplerimiz arasındadır.

1.3. Materyal ve Yöntem

Hz. Peygamber (s.a.v.)'e duyulan hürmet ve muhabbet ve bu konuyla ilgili makaleler ve özellikle Prof. hc. M. Uğur Derman'ın "*Yazı Sanatımızda Hilye-i Saadet*" adlı yayını bu konuyu incelememde yardımcı olmuştur (Derman, 1979: 32-39). Öncelikle Konya'da bulunan hilyeler araştırılmıştır. Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi'nde bulunan hilyeler izinler alınmak üzere tespit edilmiştir. Kayıt bilgileri elde edilen Hilye-i Şerîf'ler tek tek incelenerek, özellikle ahşap ve tâc formunda olan hilyeler üzerinde çalışma yapılmasına karar verilmiş ve tek tek fotoğraflanmıştır.

Bu konu üzerine hazırlanmış makaleler, yayımlanmış olan eserler, ansiklopedik bilgiler, bildiri ve tezler incelenmiştir. Araştırma konusu belli bir ana hat planı çerçevesinde, ana başlıklarla sunulmuştur.

Hilyede kullanılan yazı çeşitleri, tezyînâtı, formu, sergilemede kullanılan malzeme, motif analizleri yapılarak detaylı açıklamalarla değerlendirilmesi yapılmıştır. Görseller ışığında teze dâhil edilen bütün hilyelerin desenleri detaylarıyla çizilmiştir. Eser incelenirken eserin restorasyonunda kullanılan tanımlama fişleri dikkate alınmış ve bir gözlem fişi oluşturulmuştur. Bu forma göre incelenen eserler; kütüphane adı, koleksiyon, demirbaş numarası, tarih, hattat, yazı çeşidi, müzehhip ve eser ölçülerinin yer aldığı kısa

künye bilgileri şeklinde desen analizi yapılan her bir eserin görseli altına yerleştirilmiştir. Eser ile ilgili daha detaylı anlatım ve desen analizi verilen bu kısa künye bilgileri sonrasında anlatılmıştır. Tespit edilen sembol, motif ve formlarının kullanımıyla ilgili tipolojik tablo oluşturulmuş, değerlendirme, sonuç ve dizin kısmıyla çalışma tamamlanmıştır.

1.4. Kaynak Özetleri

Derman, Mustafa Uğur (1979). Yazı Sanatımızda Hilye-i Saadet. *İlgi*, 28, s. 33-38.

Hilyenin anlamından başlayarak neyi ifade ettiği, Hâfız Osman'ın hilye formunu oluşturma aşamasındaki süreci ilk etapta ele alınmıştır. Hilyenin içeriği ve kaynak alınan rivayetler paylaşılmıştır. Aklâm-ı Sitte ve diğer yazı karakterleriyle yazılmış hilyeler, bu hilyeleri yazan hattatlar belirtilmiştir. Farklı hilye formları, ahşap ve taç formu oluşturulmuş hilye tasarımları anlatılmıştır. XIX. yy.ın hilye tezyînâtında oluşturduğu deformasyon dile getirilmiştir. Çalışmamızda, hilye formunun oluşumundaki süreç ve hilyeleri yazan hattatlara da yer verilmiştir.

Küpelî, Gülnihal (2019). *Tezyînî Kitap Sanatları Türkçe Yayınlar Bibliyografyası*. İstanbul: Lale Yayıncılık.

Tezyînî kitap sanatlarını içerisine alan (tezhip, minyatür, cild ve katı') bütün yayınların bir arada bulunduğu kaynak eser olma özelliğini taşımaktadır. 1927-2019 tarih aralığını içeren; kitap, kitap bölümleri, bildiri, makale, ansiklopedi maddeleri ve lisansüstü tez çalışmaları, yazarların soy isimlerine göre alfabetik sıralama ile listelenmiştir. Araştırmalarımın başlangıcında, çalışmama yardımcı olacak kaynakların özellikle bir arada bulunması, kaynaklara ulaşmamda kolaylık sağlamıştır.

Taşkale, Faruk ve Gündüz, Hüseyin (2011). *Hilye-i Şerîf Hz. Muhammed'in Özellikleri*. İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Katalog şeklinde oluşturulan eser içerisinde değerli sanatkârların da makalelerine yer verilerek detaylı bir anlatım kullanılmıştır. Hilye-i Nebevî'nin doğuşundan başlayarak günümüze kadar geçen süreç anlatılmıştır. Hilye formunun bölümleri tek tek açıklanmış, yazı çeşitlerinden bahsedilmiştir. Hâfız Osman'dan günümüze kadar ulaşabilen eserler bir katalog hâlinde okuyucu ile buluşmuştur. Çalışmada akademisyen ve sanatkârlara ait makalelerden faydalanılmıştır.

Küpelî, Gülnihal (2019). Notes On The Formation Of Hilya Desing: Calligraphy-Illumination Interaction And Numeral Symbolism, *Kafkas University Journal of The Institute of Social Sciences*, Add. Num. 2, pp. 155-176.

Ünlü hattatlarımızdan Hâfız Osman'a atfedilen klasik hilye tasarımının hat-tezhip etkileşimi ve sayı sembolizmi bakımından ele alındığı özgün bir makaledir. Klasik hilye formunun oluşum süreci farklı bir bakış açısıyla değerlendirilerek, hat sanatından ziyade tezyînâttan esinlenme olasılığına dikkat çekilmektedir. Ayrıca makalede Türk – İslâm sanatlarının pek çok klasik örneği incelenmiş, hilye formunun teorik kökleri ve sayı sembolizmi üzerinde durulmuştur.

Özkafa, Fatih (2012). Hilye-i Şerîfe'nin Dinî, Edebî ve Estetik Boyutları. *Turkish Studies*, 7/3, s. 2041-2053.

Hilye-i Şerîfe özellikle Türk kültüründe verilen önem, hilye metninin ezberlenmesi ve üzerinde taşınması, ev ve iş yerlerinde bulundurulması inancından bahsedilmiştir. Türk edebiyatında yazılan hilye ve şemâilnâmelere rağmen özellikle İran edebiyatında görülmeyişi belirtilmiştir. Hilye ve şemâilnâme arasındaki farklar anlatılmıştır. Hat sanatındaki hilye geleneği örnekleriyle ele alınmıştır. Çalışmamızda, hilyeye verilen değer, evlerde ve Müslümanların üzerlerinde taşımalarındaki amaç paylaşılmıştır.

Mutluel, Osman (2013). Sanat Felsefesi Açısından Hilyeler. *Turkish Studies*, 8/12, s. 879-888.

Hilyelerin sanatsal bir nesne hâline dönüşmesi, soyut sanat olarak adlandırılması gerektiği açıklanmaya çalışılmıştır. Sanatçının hilye oluştururken kendi mesajını üçüncü kişilere aktarırken faydalı ve toplum estetiği oluşturması da amaçlanmaktadır. Hilyelerin yazılış amaçları ve sanattaki kuramları ile ilgili bilgiler dile getirilmiştir. Çalışmamızda, soyut anlatımın her bir bireyde açığa çıkardığı farklı duygu, düşünce ve bakış açılarının, sanatta ortaya koyduğu farklılıklar değerlendirilmiştir.

2. HİLYE-İ ŞERİF HAKKINDA GENEL BİLGİ

2.1. Hilye-i Şerîf'in Tanımı

Hilye, Arapça'dan dilimize geçen bir kelime olup, süs (Armstrong, 2001: 73; Alparslan, 1999: 203), zînet, cevher, güzel sıfatlar, güzel yüz (Devellioğlu, 1988: 442; Gündüz&Taşkale, 2000: 15-17), yaratılış, sûret, kolye, güzel sıfatlar (Uzun, 1998: 44-47), vasıflandırmak, nitelendirmek, değerli taşlarla ve madenlerle yapılmış süs, insanın dış görünüşü olarak tanımlanmıştır (Erdoğan, 2011: 296; Yardım, 1978: 14). Mustafa Uğur Derman'a göre "süs, zînet, hilkat, sûret, sıfat" anlamlarının yanında, "*Hilye-i Saâdet*", "*Hilye-i Nebevî*" tamlamaları ile daha bütünleyici bir anlam ifade eder (Derman, 2011: 23; Derman, 2003: 617). Hz. Peygamber (s.a.v.) ile ilgili bir konuda kıymetini artırmak maksadıyla "şerîf" olarak zikredilmesi oldukça yaygın bir ifadedir (Schimmel, 2011: 54). Hilyeler edebiyat ve hat sanatında, farklı formlarla aynı şeyleri ifade eden terimler olarak nitelendirilmiştir (Subaşı, 2009: 212). Kâmûs-ı Türkî de, "*Fahri Kâinat Efendimizin evsaf-ı mübârekesi ve bundan bahseden kitap: Hilye-i Hakânî*" şeklinde tanımlanmıştır (Sami, 1987: 558).

Hilye-i Şerîf'ler çok büyük bir enerjiye sahip olan, sanatçı için bereket ve şefaât edeceği kabul edilen sanat eserleridir. Hilye, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in dış görünüşü, vücut yapısı, güzel sıfatları, fizikî ve ahlâkî karakteri, yani örf olarak niteliklerinin, maddî ve manevî özelliklerinin konu edildiği (Abdülkadiroğlu, 1991: 49), metinler olmakla birlikte, Şemâil-i Şerîf'in, daha kapsamlı bir anlatımla, insanî yönü ve yaşayışının anlatıldığı eserler olarak değerlendirmek mümkündür (Derman, 1997: 427-437). Aynı zamanda Hz. Peygamber (s.a.v.)'in güzel ahlâkı, hâl, hareket, tavır ve davranışlarının da ilave edildiği eserlerdir. Böylelikle Hilye-i Şerîf'ler, Şemâil-i Şerîflerin bir bölümünü oluşturmaktadır (Yardım, 1978: 14-15).

Kur'an Kerîm'de dört farklı yerde fiil manasıyla kullanılan hilye kelimesinin geçtiği âyetler ve anlamları şu şekilde sıralanmaktadır:

Nahl 16/14: Denizden çıkarılan inci, Ra'd 13/17: Zînet, Fatır 35/12: Denizden çıkarılan inci, Zuhruf 43/18: Süs ve süs eşyası (Sağır, 2009: 17-18; Subaşı, 2009: 212; Atik, 2007: 397; Güngör, 2010: 72).

Hilye-i Şerîf'ler, okuyucu ve dinleyicinin, Hz. Peygamber (s.a.v.)'i zihinlerinde canlı bir şekilde tasavvur etmelerine kolaylık sağlayan birer sanat eseri oldukları kanaati vardır (Stanley, 2018: 564).

2.2. Hilye-i Şerîf'in Tarihsel Gelişimi

İslâm sanatında tasvirin, somut anlatımdan ziyade, soyut anlatımlarla daha yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. İslâm kültüründe hemen hemen toplumun tüm evrelerini kapsayan toplumsal ve bireysel yaşamın en ideal örneği olarak kabul edilen Hz. Muhammed (s.a.v.), dini kitaplar, edebiyat, müzik ve güzel sanat alanlarında, gelenekte yaşatılan bazı âdetler de olmak üzere pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır (Küpeli, 2019: 156).

Hz. Peygamber (s.a.v.)'in tasvirinin yapılmasında, İbn İshak (ö. 768), el-Vâkidî (ö. 823), İbn Hişâm (ö. 833), Taberî, İbn Sa'd ve Belâmi'ye ait eserlere de müracaat edilmiştir. En çok el yazmalarında görülen tasvirlerin özellikle İlhanlı (1256-1353), Timurlu (1370-1506), Safevî (1501-1722) ve Osmanlı coğrafyasında gelişerek devam ettiği görülmektedir. 1400'lü yıllardan sonra Hz. Peygamber (s.a.v.)'in yüzü daha çok boş bırakılmış veya yüzündeki boşluğa hat sanatıyla "Ya Muhammed" yazısı eklenmiştir¹ (Ferrari & Taşkent, 2016: 199-200).

Hz. Peygamber (s.a.v.) ile ilgili yapılmış el yazması resimli kitapların varlığı bilinmektedir ve peçesiz bir şekilde tasvir edilen el-Birunî'nin yazmış olduğu "*Kitab el-Asar el-Bakiye an Kurun el-Haliye*" adlı eser bunlardan biridir. Bu eser Bibliotheque Nationale, Paris Manuscrits Arabe 1489 fol. 5v'de muhafaza edilmektedir. Kopyasının da olduğu bilinen bu eserde, Hz. Peygamber (s.a.v.) olarak nitelendirilen minyatürlerin birbirlerine benzememesi dikkat çeken bir unsurdur. Dolayısıyla minyatürlerde tutarlılık bulunmamaktadır (Deniz, 2016: 199-200).

Hz. Peygamber (s.a.v.) ile ilgili minyatürlü eserler arasında Abdülmü'min b. Muhammed el-Hoyi tarafından m. 1200-1250 yılları arasında Konya'da yapıldığı rivayet edilen "*Varka ve Gülşah*" yer almaktadır. Eserde toplam yetmiş bir minyatür yer alırken, iki minyatürde Hz. Peygamber (s.a.v.)'in tasviri yer alır (Ferrari & Taşkent, 2016: 200-201). Eser Topkapı Sarayı Müzesi'nde H. 841 de kayıtlı olarak bulunmaktadır. "*Camii't-*

¹ Bkz. Berlin İslam Sanatları Müzesi I. 44/68, Ravzatü's-safâ, Mîrhând, Şiraz (Ferrari&Taşkent, 2016: 200).

Tevârih” bir başka resmedilmiş, Reşidüddin Fazlullah’a ait olan hâlen Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi’nde sergilenen Arab 161’e kayıtlı el yazmasıdır. Ahmed Musa’ya atfedilen “*Miraçnâme*”, 1300-1350 yıllarına tarihlenir. Oldukça geniş ve detaylı yapılan metinsiz bir çalışmadır. Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Mirâc serüveni detaylı olarak resmedilmiştir. Eser Topkapı Sarayı Müzesi’nde muhafaza edilmektedir (Deniz, 2016: 201-205).

Hz. Peygamber (s.a.v.)’in tasvirinin yer aldığı bir diğer eser fabl derlemesi olan Sadeddin Varâvinî’nin “*Marzubannâme*” sidir (Ferrari & Taşkent, 2016: 201). The Metropolitan Museum of Art’da bulunan Hâfız-ı Ebru’nun resmettiği ve Şahrüh’un 1425 yılında sipariş etmesi üzerine hazırlanan “*Mecmû’atü’t-Tevârih*” ise bir başka örnektir. Bir diğer çalışma, Baysungur’un himayesinde 1436 yılında hazırlanan “*Miraçnâme*” Herat nakkaşhanesinde hazırlanmıştır. Aslı Bibliothéque Nationale, Paris (Suppl. Turc 190) numarada kayıtlı eserin, içerisinde yer alan 57 adet minyatür, tek bir nakkaşın elinden çıkmıştır (İnal, 1995: 120; Deniz, 2016: 207).

Bir diğer resimli eser III. Murat’ın emri üzerine başlatılmış fakat ölümü üzerine oğlu III. Mehmet’in himayesinde, Osmanlı Sarayı Nakkaşhanesi’nde hazırlanan “*Siyer-i Nebî*” adlı altı ciltten oluşan (Çelikbağ, 2017: 540) yazma eserdir ve burada Hz. Peygamber (s.a.v.)’in yüzü çizilmemiş yeşil veya beyaz bir örtü ile kapatılmış ya da beyaz ile boyanarak hatları görülmeyecek biçimde belirsizleştirilmiştir (Tanındı, 1984: 14; Tanındı, 2006: 32; Erdoğan, 2007: 325). 1595 yılında tamamlanmış olan eserde toplam 814 adet minyatür yer almaktadır. Bir ekip çalışması olan bu eserin I, II, VI. ciltleri TSMK H. 1221, 1222, 1223’e kayıtlıdır (Tanındı, 1984: 32-35). III. cildi New York Public Library Spencer koleksiyonunda bulunmaktadır. IV. cildi Dublin DCBL, T 419’a kayıtlı olmakla birlikte tarihi olmayan bir kopyası TIEM, T. 1974’e tasnif edilmiştir. V. cildine ulaşılammış ve nerede olduğu bilinmemektedir (Bağcı vd., 2006: 157; Çelikbağ, 2017: 545).

XVI. yy. ilk yarısına kadar Hz. Peygamber (s.a.v.)’in çehresinin tasvir edildiği ve edilmediği minyatürler yer almaktadır. Bu durum 1500’lü yıllardan sonra değişmiş ve Hz. Peygamber (s.a.v.) daha soyut bir şekilde tasvir edilmiştir (Deniz, 2016: 209).

Mü’minler, hilyelerin ortaya çıkmasından önce de hilye metinlerini bir kâğıt üzerine yazarak göğüs ceplerinde taşımışlardır (Subaşı, 2009: 215; Yardım, 1978: 20). Özellikle Hz. Peygamber (s.a.v.)’i putlaştırabilecek her türlü tavır ve davranıştan kaçınılmış ve

böylelikle hiçbir Müslüman, kendisinin resmini çizmeye gerek duymamış veya cesaret edememiştir (Derman, 2000: 617). Çünkü çizilen resim mü'minin zihninde tek bir portre oluşturacak ve bu durum her birinde Hz. Peygamber (s.a.v.)'in farklı tezahürünün oluşmasını engelleyecektir (Dede, 2009: 78-80). Kur'ân-ı Kerîm'de herhangi bir yasaklayıcı âyet bulunmamasına rağmen putperestliğe ortam oluşturulmaması açısından Hz. Peygamber (s.a.v.)'in resimsel üslûpta tasvirinden kaçınılmış ve bu durum resmedilmemesi konusunda etkili olmuştur.

Bu görüşü destekleyen ve desteklemeyen müfessirler mevcuttur (Konak, 2013: 968-969). Heykel veya resimsel tarzda portresi çizilemeyen Hz. Peygamber (s.a.v.)'in çok daha etkili ve kalıcı kelimelerle edebiyat eserleri ve hat sanatıyla mekânların başköşesine yerleştirildiği görülür. Böylelikle hattat ve müzehhiplerin hilye yazma, tezyîn etme tutkusu her zaman ilk sırada olmuştur (Subaşı, 2009: 215).

Osmanlı döneminde Hz. Peygamber (s.a.v.)'e duyulan sonsuz muhabbet sonucu, hat sanatıyla bütünleşerek topluma mâl olmuş hilyeler, miras olarak aktarılmış ve bu sebepler de göz önüne alınarak Hz. Peygamber (s.a.v.)'in görsel tasvirinden daha etkili olan soyut ve sembolik anlatımın daha yoğun kullanıldığı Hilye-i Şerîf'ler oluşturulmuştur (Subaşı, 2009: 211). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in tasvirinin yazıya dönüştürülmüş hâli olan hilyeler, âyet-i kerîme, tılsımlı söz ve resimler, tasvirler, bazen şiirler ilave edilerek kâğıt üzerine yazılan, ahşap zemin veya çoğunlukla murakkaa üzerine yerleştirilen eserlerdir (Anadol, 2012: 261).

Hilyelerin yazılış amacını hususunda, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in rahmet olarak gönderildiği (Enbiyâ Sûresi 107. ayet), Allah ve meleklerinin, Hz. Nebî'ye salât ve selâm ettikleri (Ahzap Sûresi 56. ayet), mü'minlerin Allah (c.c.) ve Rasûlüne itaat etmesi gerektiği (Nisa sûresi 80. âyet) yönündeki âyet-i kerîmelerin etkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Peygamber sevgisini sonraki nesillere aktarma girişimi, Hz. Peygamber (s.a.v.)'e olan hürmet ve muhabbet, sanatçının kendi mesajını üçüncü kişilere aktarma arzusu olarak da değerlendirilebilir (Mutluel, 2013: 884). Hilye-i Şerîf'ler, manevî hayat sigortası olarak kabul edilmiş ve Müslümanlar için hep huzur kaynağı olarak nitelendirilmiştir (Yardım, 1978: 21).

Hilyelerin oluşum sürecinde kaynak olarak kullanılan kitaplar şu şekilde sıralanmıştır: Şemâil türünde eserler, siyer ve megazî kitapları, İslâm tarihi kaynakları, hadis kaynakları, hasâisü'n-nebî ve delâilü'n-nübüvve türü eserler, tasavvufî ve ahlâkî

eserler, edebî eserler olarak değerlendirilmiştir (Kara, 2002: 27; Yazar, 2007: 1028; Abdülkadiroğlu, 1991: 49; Üstün, 1990: 49; Subaşı, 2009: 213; Ferrari & Taşkent, 2016: 187).

İslâmiyeti yeni kabul etmiş Ka'b bin Zühre'nin Hz. Peygamber (s.a.v.)'in bizzat kendisine okuduğu şiir sebebiyle Hz. Peygamber (s.a.v.)'in bu durumdan dolayı memnun olup kendi hırkasını Ka'b bin Zühre'ye giydirdiği rivayetlerde geçmektedir. Hırka Kasîdesi "*Kasîdetü'l-Bürde*" adıyla bilinen bu eser murakkaa veya kitap şeklinde yazılmıştır. Dolayısıyla Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazılmış edebî eserler hat sanatkarları için özellikle tercih edilip, hattatın elinden çıkan sanat eserlerine dönüşmüştür (Memiş, 2020: 253).

Tirmizî (ö. 279/892)'nin bir ilim hâline getirdiği "*eş-Şemâ'ilü'n-nebeviyye ve'l-ğaşâ'ilü'l-Muştafaviyye*" adlı eseri şemâil şeklinde yapılan ilk çalışma olarak kabul edilmiştir² (Kandemir, 2010: 500). İlk hilye örnekleri, Türk edebiyatımızda XV. asırda karşımıza çıkmaktadır ve büyük bir gelişme göstererek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Müstakil olmayan ilk örnekleri XV. asırda Seyyîd Nesîmî ve Dede Ömer Rûşenî'ye ait hilye benzeri manzumelerdir. Bir diğer örnek, Yazıcıoğlu Mehmed'in "*Muhammediyye*" adlı çalışması hilye özelliği gösteren eserlerdendir (Taş, 2021: 300).

Türk edebiyatımızda Şerîfi mahlâsını kullanan şairin Risâle-i Hilyetü'r-Rasûl adlı eseri, Kanûnî Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzâde Bâyezid'e takdim edilen ilk manzum hilye olarak kabul edilir. Çünkü Şehzâde Bâyezid, 1562 yılında vefat etmiştir. Eser iki yüz elli beş beyitten oluşmaktadır (Özkafa, 2012: 2043).

Hâkanî Mehmet Bey'in yazmış olduğu 1007/1598-1599 tarihli Hilye adlı eser Türk edebiyatındaki manzum en önemli örneklerden biri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca Hilye-i Hâkanî adıyla bilinen bu manzum eserin, Osmanlı dönemi hattatlarının Ta'lik hattıyla meşk ettikleri pek çok örnek mevcuttur (Memiş, 2020: 253; Subaşı, 2009: 214).

Klasik tasarımda oluşturulan ilk Hilye-i Şerîf düzenlemesinin oluşum süreci net olarak bilinmemekle birlikte, bilinen ilk formu Hâfız Osman (ö. 1110/1698) imzalıdır (Subaşı, 2009: 215). Hâfız Osman'ın daha önce nesih hattıyla göğüs cebinde taşınacak biçimde, Türkçe meâllî yazmış olduğu hilyeler de mevcuttur (Gündüz & Gündüz, 2023:

² Bkz. Yahyâ b. Ebû Bekir el-Âmirî, "Behcetü'l-mehâfil ve bugyetü'l-emâs il fi telhîsi's-siyer ve'l-mucizât ve's-şemâil"; Süyûtî, "eş-Şemâil-lü's-şerîfe; Abdülhak b. Seyfeddin ed-Dihlevî, "Matlau'l-envâri'l-behiyye fi'l-hilyeti'l-celîyyeti'n-nebeviyye"; Vehbe ez-Zühaylî, "Şemâilü'l-Mustafâ" (Kandemir, 2010: 499).

47). XVII. asırda Hattat Hâfız Osman tarafından oluşturulan klasik hilye düzenlemesi, tüm İslâm coğrafyası içerisinde Türklerin ortaya koyup icat ettiği bir form olarak kabul edilmiştir. Köprülüzâde Mustafa Paşa (ö. 1102/1691)'nın yanında yetişmiş olan Hâfız Osman (1052/1642-1110/1698), genç yaşta Hâfız olmasının yanında Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520)'in ekolünden olan Derviş Ali (ö. 1084/1673)'den aklâm-ı sitte derslerine devam etmiş, daha sonra Suyolcuzâde Mustafa Eyyubî (ö. 1097/1686) ve Nefeszâde Seyyid İsmail Efendi (ö. 1090/1679)'den hat dersleri almıştır. Sultan II. Mustafa (ö. 1115/1703) ve III. Ahmed (ö. 1149/1736)'in şehzadelîği döneminde de sultanların hat hocalıklarını yapmıştır (Derman, 1997: 98-100; Alparslan, 1999: 64-47; Dere, 2015: 99). Şeyh Hamdullah hattının tüm inceliklerini uygulayabildiği için, aklâm-ı sitte'de verdiği başarıdan dolayı kendisine Şeyh-i Sanî (ikinci şeyh) ünvanı atfedilmiştir (Dere, 2015: 103; Ülker, 1987: 27-28).

Hattat Hâfız Osman'ın hilyelerini yazarken Besmele bölümünü Sülüs ve Muhakkak, göbek ve etek bölümlerini Nesih, âyet ve cihâryârlarda Sülüs, imza bölümü için Nesih veya Rikâ' (icâzet) yazılarını kullandığı görülmektedir. Hilyelerinin dışında başka bir yerde celî yazısına rastlanmamıştır. Hattat Hâfız Osman'ın yazmış olduğu, günümüze kadar tespit edilebilen yirmi yedi adet Hilye-i Şerîf bulunmaktadır (Dere, 2015: 107). Ayrıca başka hattatlar tarafından farklı kalemlerle yazılmış hilye örnekleri mevcuttur. Bakkal Ârif Efendi ve Hacı Nûrî Korman (ö.1371/1951)'in tamamını Sülüs kalemlerle yazdığı hilyeler mevcuttur. Yesarî Mehmed Es'ad Efendi (ö.1253/1798) ve Hulûsi Yazgan (ö.1358/1940), Tâ'lik hat ile hilyeler yazmış ve en güzel örneklerini vermişlerdir (Derman, 2003: 620-624).

Hâfız Osman'ın dikdörtgen bir yüzey üzerine düzenlemiş olduğu hilye, Türk kültürü ile İslâm inancının sentezinden ortaya çıkmış bir form olarak gösterilirken, resimsel bir form oluşturmadığından, evlerinde, iş yerlerinde, dini binalarda rahatlıkla kullanılmıştır (Stanley, 2018: 560). Sanatın her alanında işlenen hilye metinleri sanatçının duygularıyla oluşmuş, heyecan uyandıran sanat eserleri olarak kabul görmüştür (Serin, 2011: 90).

Abdülkerim Abdülkadiroğlu'nun kaleme almış olduğu bir makalede, klasik üslûptan farklı bir biçimde yazılmış olan hilyenin, Ahmed Karahisarî'ye ait olabileceği ve bununla ilgili Topkapı Sarayı ve Süleymaniye Kütüphanesi'ne kayıtlı eserlerin, ona ait olduğudur. "*Es-Seyyid Ahmed Karahisarî*" imzası olan bu hilye, aynı zamanda ahşap

üzerine yapıştırılmış şekildedir (Abdülkadiroğlu, 1991: 51). Şu anda nerede olduğu belirtilmeyen bu hilyenin klasik formdaki hilyelerle benzer özellikler taşıdığı belirtilmektedir (Subaşı, 2009: 215-216; Yazar, 2007: 1030).

Önceleri bir hürmet nişanesi olarak cepte taşımak amacıyla, mecmua veya katlanacak şekilde hazırlanan, katlanma yerlerinin yıpranmasına ve yırtılmasına karşın deri veya bez yapıştırmak suretiyle de takviye edilmiştir (Serin, 2011: 90; Yardım, 1978: 20). Genellikle murakkaa üzerine hazırlanan Hilye-i Şerîf'ler, ahşap üzerine de yapıştırılarak farklı sergi arayışlarına da gidilmiştir. Fakat ahşabın korunması gerektiği şekilde sağlanamadığından dolayı ağaç kurtları tarafından zarar görmüş çalışmalar da mevcuttur. Taç formunda üst bölümleri tepelikli olan hilyelerde, tezyînât veya Mekke, Medine minyatürlerinin yer aldığı eserler de bulunmaktadır. Farklı olarak kapaklı formda hilyeler de dikkat çekmektedir. Çerçeve içerisine alınmayan eserlerin dış etkenler sebebiyle zarar görmesi kaçınılmaz olmuştur (Derman, 1998: 48).

Osmanlı geleneğinde var olan fermanların düzenlemesiyle bazı benzerlikler taşıyan hilye formu, göksel imgelerin de kullanılmasıyla İslâm şiirlerinde yer alan geleneklerle örtüşmekte ve özünü hadisler oluşturmaktadır (Stanley, 2018: 559). Klasik hilye formunun plan ve oluşum tarihine bakılacak olursa, şekil ve içerik bakımından birdenbire ortaya çıkmadığı, Hâfız Osman'ın önceki dönemlerde yapılan eserlerden etkilendiği ve ciddi uğraşlar sonucunda klasik hilye formuna dönüştüğü kuvvetle muhtemeldir (Küpeli, 2019: 157).

Kaynağı tespit edilmemekle birlikte, Hz. Peygamber (s.a.v.) vefat etmeden önce, kızı Hz. Fâtıma'nın "*Ya Rasûlallâh! Senin yüzünü bundan sonra göremeyeceğim*" diyerek ağlaması üzerine Hz. Peygamber (s.a.v.)'in "*Ya Ali! Hilyemi yaz ki vasıflarımı görmek beni görmek gibidir*" buyurması hilyenin yazılmasına sebep teşkil etmiştir. Yine Hz. Ali'den rivayet olunan "*Benden sonra kim benim hilyemi görürse beni görmüş gibidir. Ona şevkle bakan kimseyi Allah ateşi haram, kabir azabından da emin kılar. Kıyamet ve hüküm gününde Allah onu mahçup etmez*" anlamındaki hadis-i şerîfte Hz. Peygamber (s.a.v.)'in hilyesine olan sevgi ve rağbeti artırmıştır (Serin, 2011: 91).

Osmanlı hat sanatında görülen en eski hilye örneği Şeyh Hamdullah'a (1429-1520) ait bir dua mecmuasında yer almaktadır. İri Nesih hattı ile metnin orijinali, ince Nesih hatla hemen altında dilimizdeki meâli yer alır. Kimden nakledildiği bilinmeyen bu eserin Türkçe karşılığı şu şekildedir:

“Mübârek alnı açık idi. Mübârek sakalı değirmi idi. Mübârek sakalı kara idi. Mübârek gözleri kara idi. Bazıları dediler: Elâ gözlü idi. Buğday tenli idi. Ak’a müşâbih idi. Bazıları dediler: Sarıya mail idi. Mübârek burnu yüce idi. Mübârek damarları ince idi. Mübârek yüzü değirmi olduğu hâlde, Mübârek dişleri seyrek idi. Tatlı dilli idi. Açık kaşlı idi. İnce kaşlı idi. Mübârek parmakları uzun ve ince idi. Mübârek burnunun delikleri geniş idi. Mübârek kulakları küçük idi. Mübârek boyu mevzun idi. Orta boylu idi. Mübârek beden-i latîflerinde kıl yok idi, heman bir hat var idi. Mübârek göğsünden göbeğine kadar varınca, temmet (tamamlandı)” (Derman, 2011: 23).

Hattat Hâfız Osman Efendi’nin, Hz. Ali (r.a.)’nin rivayetiyle yazmış olduğu en bilinen hilye metninin meâli şöyledir:

“Hz. Ali (Allah ondan razı olsun), Hz. Peygamber’i (Allah’ın salât ve selâmı onun üzerinde olsun) vafettiği zaman şöyle buyurdu: ‘Hz. Peygamber’in boyu ne çok kısa, ne de çok uzundu, orta boyluydu. Ne kıvrıkcık kısa, ne de düz uzun saçlıydı; saçı, kıvrıkcıkla düz arası idi. Değirmi yüzü, duru beyaz tenli, iri ve siyah gözlü, uzun kirpikliydi. İri kemikli ve geniş omuzluydu. Göğsü, ortadan karnına kadar kılsızdı. İki avucu ve tabanları dolgundu. Yürüdüğü zaman, sanki yokuş aşağı iner gibi rahatlıkla ilerlerdi. Sağına ve soluna baktığında, bütün vücuduyla dönerdi. İki omuzu arasında ‘nübüvvet mührü’ vardı. Bu, onun sonuncu peygamber oluşunun nişânesi idi. O, insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumuşak huylusu ve en arkadaş canlısı idi. Kendilerini ansızın görenler, onun heybeti karşısında sarsıntı geçirirler; fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, onu her şeyden çok severdi. Onun üstünlüklerini ve güzelliklerini tanıtmaya çalışan kimse: ‘Ben, gerek ondan ve gerekse ondan sonra, Resûlullah gibi birisini görmedim’ demek sûretiyle onu tanıtmak husûsundaki aczini ve yetersizliğini itiraf ederdi. Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.’” (Derman, 2003: 620-624). Hz. Ali (r.a.)’den başka, Enes b. Mâlik, Ebû Hureyre, Berâ b. Âzib, Hz. Âişe, Ebû Cühayfe, Câbir b. Semüre, Ümmü Ma’bed, Abdullah b. Abbas, Muarrız b. Muaykîb, Ebû’t-Tufeyl, Addâ b. Hâlid, Hureym b. Fâtik, Hakîm b. Hizâm adlı sahâbilerin Hz. Peygamber (s.a.v.)’i tasvir ettiği de bilinmektedir. Hatta torunlarından Hz. Hasan (r.a.), dayısı Hind b. Ebû Hâle’den rivayetle Hz. Peygamber (s.a.v.)’i dinleyip Hâfızasına naksettiğini ifade etmiştir (Ferrari & Taşkent, 2016: 187- 188).

XVIII. yy. sonlarına doğru hilyelerin ahşap üzerine yapılandırılması dikkat çekmektedir. Cam ve çerçeve olmadan muhafaza edilen hilyelerin aydınlatma amacıyla

kullanılan kandillerden dolayı islendiği, ağaç kurtları tarafından yenildiği, boyalarında bozulma ve dökülmenin olduğu görülmektedir. Ahşap üzerine yapıştırılmış büyük ebattaki hilyelerin, üst bölümlerinde tâc şekli ahşapla verilmiş ve tepelik biçiminde oyulmuştur (Gündüz, kalemguzeli.org; Derman, 2003: 620-624).

Özellikle Türk kültüründe çok önemli bir yeri olan Hilye-i Şerîf'ler metin olarak kutsiyet taşımaları sebebiyle okunup ezberlenmesi, üzerinde taşınması, ev veya iş yerlerine asılması önem arz etmektedir (Şener, 1983: 286-287). Öyle ki Osmanlı döneminde hilyenin yazdırılıp duvara asılması bir gelenek olmakla birlikte, hilye metninin ezberlenmesi hem dünyada hem de ahirette büyük mükâfata nail olunacağı ve saadete erişileceği düşüncesiyledir (Serin, 2011: 90). Evde ve iş yerinde bulundurulmasının bir diğer sebebi, huzur, bolluk, bereket getirmesi, buldukları yere yangın, hırsızlık, kaza, musibet ve afetlerden koruyacağı inancıdır (Özkafa, 2012: 2042; Şener, 1983: 286-287; Yardım, 1978: 21). Ayrıca ev ve iş yerlerinde bulundurulan hilyelerin, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in varlığının evlerine nüfuz etmesi inancıyla yapılmış olmasıdır (Stanley, 2018: 560; Özkafa, 2012: 2042). Tüm bunlara inanılmasının sebebinin Uğur Derman şöyle açıklamıştır: *“Bu bir takvâ meselesidir, teslimiyetle inanılırsa, öyle tecelli edeceğinden şüpheli duyulmamalıdır”* (Derman, 2014: 87-88).

Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Peygamber (s.a.v.)'in en yüce, en güzel ahlâk üzere yaratıldığı (el- Kalem 68/4), yaşam biçimi ve ahlâkının biz mü'min kullarına en güzel örnek olduğu (el-Ahzap 33/21), âlemlere rahmet olarak gönderildiği (el-Enbiyâ 21/107), Allah Tealâ ile birlikte ona da itaat edilmesi gerektiği (Al-i İmran 3/32), samimi ve tüm sevgilerin üstünde tutularak sevilmesi gerektiğini bildirmesi, hilye ve şemâile olan ilgiyi artırmıştır. Hz. Peygamber (s.a.v.)'in özel hayatından dış görünüşüne kadar bilgiler ise hadislerle günümüze kadar taşınmıştır. Kaynaklar arasında en önemli yeri olan Tirmizî'nin “Şemâilü'n-Nebî” adlı eseri ve Kaadî İyâz'ın “eş-Şifâ bî Ta'rîfi Hukûkî'l Mustafa” adlı eserleri de en çok başvurulan ve güvenilir kaynaklar olarak kabul edilir. Hilye-i Şerîf'ler, Şemâil'i Nebî'nin bir bölümünü oluşturan kısımdır. Şemâiller Hz. Peygamber (s.a.v.)'i daha detaylı ele alıp tanıtan geniş kapsamlı eserlerdir. Sadece vücut yapılarını tanıtmakla kalmayıp, O'nun güzel ahlâkından, hâl ve hareketlerinden, tavır ve davranışlarını bir bütün olarak ele alır (Yardım, 1978: 14-15).

Aslında tüm bu adımların amacı, insân-ı kâmil olmaktır. İnsân-ı kâmil olmak Allah'ın insana vermiş olduğu ilâhî tecellileri mevcudiyetinde ortaya çıkarmasıdır. Yani

tüm ilâhi sıfatları, ilâhi hakikati yansıtan bir ayna olmuş olur. Hz. Peygamber (s.a.v.) bu açıdan insân-ı kâmil olarak inananlara en güzel örnek ve yaradılışın ilâhi anlamını yansıtan bir figürdür.

Hilyenin levha hâlinde yazılması Osmanlılara ait bir gelenek olmakla birlikte, manzum ve nesir şekillerinde örnekleri Osmanlı döneminin öncesinde de görülmektedir (Mutluel, 2013: 883). Türk edebiyatında XV. yy.dan itibaren gelişme gösteren, Seyyid Nesîmî ve Dede Ömer Rûşenî'ye ait metinler müstakil olmayan ilk örnekler olarak kabul edilir. XVI. yy.da ise daha sonraki dönemler için çığır açacak ve ilk müstakil örneklerden olan Şerîfî'ye ait "*Hilyeti'r-Resûl*" ve Hâkânî'nin "*Hilye-i Sa'âdet*" adlı eserleri, hilye yazma geleneğinin temelini oluşturmuştur (Taş, 2021: 300).

Hilye-i Şerîf'ler görünüşte sanat eseri olmakla birlikte aslında anlam ve içerdiği ifadelerle de sanatsal açıdan değerlidir. Soyut anlatımla herkesin zihninde farklı bir oluşuma kapı açmaktadır. Sanatçının zihnindeki tasavvuru üçüncü kişilere aktarabilme, tasvir edebilme yetisidir. Çünkü hilyeyi her okuyan ve seyreden ayrı duygular, ilham ve manalar taşımaktadır. Burada sanatçının sanatseverde uyandırdığı duygu ve düşünce sistemini nasıl harekete geçirdiği, maharetine bağlıdır (Mutluel, 2013: 883).

XIX. yy.da üretilen kâğıt ebatlarının büyümesiyle Hilye-i Şerîf'ler de büyük boyutta yazılmaya başlanmıştır. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi (ö: 1293/1876) büyük boyda hilyeler yazmış, büyük boy hilye geleneğini başlatarak kullandığı yazı karakterlerinin "celî" vasfını almasını sağlamıştır ve farklı ebatlarda olmak üzere, 200'e yakın hilye yazdığı bilinmektedir. Hilye boyutunu iki metrenin üzerine taşıyarak "*Sen olmasaydın, sen olmasaydın, ben bu âlemleri yaratmazdım*"³ hadîs-i kudsîyi, Hilye-i Şerîf'in etek kısmına Celî Sülûs'le yazarak yeni bir tasarım kurgusu oluşturan Hasan Rıza Efendi (ö. 1330/1920)'dir. Yine Mehmed Fehmi Efendi (ö. 1333/1915)'nin yazmış olduğu hilyelerde Sülûs ve Gubârî hattını bir arada kullandığı görülmektedir. İstifli ve müsennâ yazılarında maharetli olan hattat, Gubârî hattını tıpkı bir tezyînî motif gibi kullanırken bu yazı üslûbunu büyük boy hilyelerde de kullanmıştır. Sanatkârın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde, Sülûs ve Gubârî hattıyla kaleme aldığı 1312 numaralı hilyesi örnekler

³ Kutsi hadis olarak belirtilen bu rivayetin hadis kitaplarında yer almadığı dolayısıyla rivayetin zayıf olduğu belirtilmiştir (Bkz. el Acluni, Keşfü'l-hafa, II.214; eş Şevkani, el Fevaid, 326.s; es Suyuti el Lelalil el Masnua fil Ehadis el Mevdua I.271-272; Ali el Kari, el Esrarul Merfua fil Ahadis el Mevdua, h no: 385; el İmam es Suyuti, el Havi lil Feteva I. 325; İmam Acluni, Keşful Hafa, I. 303 H no: 827).

arasında gösterilir (Derman, 1995: 296-297). Dedezâde Mehmed Said Efendi'nin talebesi olan Yesârî Mehmed Es'ad Efendi (ö. 1798)'nin Ta'lik hattıyla yazmış olduğu (m. 1778) tarihli hilyesi de Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilmektedir (Derman, 2003: 631).

XVIII. yy.dan itibaren Hilye-i Şerîf'leriyle tanınan pek çok hattat bulunmaktadır. Hattat Hâfız Osman düzenlemesiyle hilye yazan sanatkârlarımızdan en meşhur olanlar arasında, İsmail Zühdî Efendi (ö.1221/1806), Abdullah Zühdî (ö.1289/1879), Mustafa Kütahî (ö.1201/1787), Çömez Mustafa Vâsîf (ö.1269/1853), Muhsinzâde Abdullah Bey (ö.1317/1899), Hâmid Aytaç (ö.1401/1982) gibi pek çok değerli hattat yer almaktadır. Kendilerine has üslûplarıyla hilye kaleme alan hattatlarımızdan bazıları; Esmâ İbret Hanım (ö. Belli değil), Yedikuleli Abdullah (ö.1144/1731), Mahmud Celâleddin (ö.1245/1829), Şekerzâde Mehmed (ö.1166/1752), Mustafa Râkım (ö.1241/1826)'dır. Hilye-i Şerîf yazarak icâzetnâme alan hattatlarımız arasında Filibeli (Bakkal) Ârif Efendi (ö.1327/1909), Şeyh Aziz Rifâi (ö.1353/1934), Sultan II. Mahmud (ö.1255/1839), Hacı Kâmil Akdik (ö.1360/1941) yer almaktadır (Derman,2003: 622-623; Derman, 1998: 48; Mutluel, 2013: 883).

3. HİLYE-İ ŞERİFİN ŞEKİL ve MUHTEVASINA AİT ÖZELLİKLER

3.1. Hilyelerin Şekli Özellikleri

Hilyeler, mesnevî şeklinde yazılmış olan müstakil eserlerdir. Hilyelerin yazım şekli büyük çoğunlukla mesnevîdir. Fakat bazı şairlerin mesnevînin yanı sıra kasîde, gazel, kıt'a, dörtlük, tuyuğ ve rubâi nazım biçimlerini de kullandıkları görülmektedir. Şerîfi'nin hilyesinde kullandığı kasîde, Nâ'ti'nin hilyesinde görülen rubâi, Mehmed Esad'ın hilyesinde ise gazel, kullanılan örnekler arasında yer alır. Yazım biçimlerine göre, manzum ve mensur hilyeler olarak değerlendirilmiştir.

3.1.1. Manzum Hilyeler

Edebî değeri çok daha yüksek olan Hilye-i Şerîf'lerdir ve mensur olanlara kıyasla daha çok araştırılıp incelenmiştir. Bu alanda yapılmış pek çok araştırma ve akademik çalışma bulunmaktadır. Manzum Hilye-i Şerîf'lerden ilk örnek Şerîfi mahlâsı ile yazılan, iki yüz elli beş beyitten oluşan "Risâle-i Hilyeti'r-Rasûl" adlı eserdir. Bu eserin Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Bayezid'e takdim edilmiş olması sebebiyle ilk eser olma özelliği göstermektedir (Güngör, 2003: 191).

XVI. yy.da yazılan ve manzum Hilye-i Şerîf'ler içerisinde en meşhur olanı, Hâkânî Mehmed Efendi'ye ait yedi yüz on beş beyitlik "Hilye-i Hâkânî" adlı eserdir ki bu eser kendisinden sonra gelen hilyelere kaynaklık teşkil etmiştir.

Bilinen manzum Hilye-i Şerîf'lerden bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz: Şerîfi "Risâle-i Hilyeti'r-Resûl", Hâkânî Mehmed Bey "Hilye-i Hâkânî", Nesîmî Mehmed Efendi "Gülistân-ı Şemâil", Aziz Mahmud Hüdâyî "Hilye-i Resûlullah", Mustafa b. Muhammed Nüvâzî "Riyâzü'l-Hilye", Selimî Dede "Hilye-i Nebî", Süleyman Nahîfî "Hilyetü'l-Envâr", Hayrullah Hayrî Efendi "Hilye-i Şerîf", Hâkim Seyyid Mehmed Efendi "Hilye-i Hâkimâ", Arif Süleyman Bey "Hilye-i Nebî" Mehmed Necip Efendi "Nazîre-i Hâkânî", Âşık Kadrî "Hilye-i Şerîf", Mustafa Fehmi Gerçeker "Hilye-i Fahr-i Âlem", Bosnalı Mustafa "Tercüme-i Hilyetü'n-Nebî" (Uzun, 1998: 44-47), Ruscuklu Fethi Ali "Milâd-ı Muhammediyye-i Hâkânîyye ve Hilye-i Fethiyye-i Sultaniyye", Tırhalalı Murad Oğlu Ali (Hızrî) "Nazmu'n-Nûr Fi Silki's-Sürûr", Abdülvahab Dursun "Hilye-i Şerîfe", Hızrî "Hilye", Cenâb-ı Nurî Kastamonu "Hilye-i Manzume-i Resûlallah"

ve yazarı belli olmayan, “Hilye-i Şerîf” tir (Erdoğan, 2007: 329-330; Özkafa, 2012: 2045; Uzun, 1998: 44-47).

3.1.2. Mensur Hilyeler

Mensur biçiminde yazılmış hilyelerle ilgili çok fazla araştırma yapılmadığı görülmektedir. Türk edebiyatında müellifi belli olan ve olmayan pek çok mensur hilye bulunmaktadır. Bunun yanında manzum-mensur karışık şekilde yazılan örnekler de mevcuttur (Erdoğan, 2011: 92).

Müellifi belli olan Hilye-i Şerîf’ler ve kaleme alan kişiler, Mehtap Erdoğan’ın sıralamasıyla aşağıdaki gibidir. Abdülmecîd Sivasî “Şerh-i Hilye-i Resûl-i Ekrem”, Abdülvahab Dursun “Hilye-i Şerîfe”, Ahmed b. Receb El-İstanbulî “Nüzhetü’l-Ahyâr fi Şerh-i Hilyeti’l-Muhtâr”, Ahmed Şemsî Halvetî “Hilye-i Şerîfe”, Abdullah b. Şâkir b. Mustafa Elbistânî Yemlihâ-zâde “Hilyetü’ş-Şerîfe ve’n-Na’tu’s-Seyyime”, Akkirmânî Muhammed b. Mustafa “Hilye-i Saadet”, Ali Molla “Hilye-i Şerîf-i Resulullah”, Cafer b. Ahmed b. Ali “Hilye-i Şerîf”, Dursunzade Abdülbaki “Hilyetü’l-Enbiyâ ve Hilye-i Çehâr-Yâr-ı Güzîn”, Ebu Nuaym El-İsfahanî “Hilyetü’l-Evliyâ”, Erzurumî Mehmet Hanefî Efendi “Hilye-i Şerîfe”, Fethî Mehmet Ali Efendi “Hilye-i Saadet Tercümesi”, Halil b. Ali El-Kırımî “Hilye-i Nebevî”, Hilmi Efendi “Hilye-i Muhammed”, Hulusi Arif Eskişehirî “Şerh-i Hilye-i Nebevî”, İbni Kemal Paşa “Hilye-i Şerîfe Şerhi”, İsmail Sâdık Kemal b. Muhammed Vecihî Paşa “Hilye-i Şerîfe-i Cenab-ı Peygamberi”, Kâdi Şâmi “Hilye-i Şerîfe”, Mantıkî Mustafa Efendi “Mufassal Hilye-i Şerîfe”, Mehmet Ergüneş “Hilye-i Şerîf Muhammediye”, Müstakimzâde Süleyman Sa‘düddin Efendi “Hilye-i Nebeviyye ve Hulefâ-i Erbâ‘a”, Nazmi Türe “Hilye-i Şerîfe ve Şemâil-i Muhammediyye Hazret-i Muhammed Aleyhisselamın Vasf-ı Şerîfeleri ve Şemâil-i Mübârekeleri”, Sa‘dî Çelebi “Tercüme-i Hilye-i Şerîf”, Şemseddin Sivasî, “Terceme-i Hilye-i Şerîf”, Şeyh Emir Tarikatçı “Hilyetü’n-Nebî”, Şeyhî “Hilye-i Nebeviyye”, Şeyhü’l-İslam Hoca Saadeddin Efendi “Hilye-i Celîle ve Şemâil-i Aliyye”, Şeyhülislam Karaçelebi-zâde Abdülaziz Efendi “Hilyetü’l-Enbiyâ Mir’âtü’s-Safâ Fî Ahvâli’l-Enbiyâ”, Vahdî İbrahim b. Mustafa “Terceme-i Hilye-i Şerîf”, Vecdî Ahmed “Hilye-i Nebî”, Eyüp Sabri b. Cemîl, Mülâhhas “Şemâil-i Hz. Muhammed”, Debrelî Vildan Fâik “Risâle fi Şerhi’l-Hilyeti’n-Nebeviyye”.

Fakat kayıt altında olup müellifi belli olmayan pek çok Hilye-i Şerif de literatürde yer almaktadır (Uzun, 1998: 44-47; Güngör, 2003: 190-191; Özkafa, 2012: 2044-2045; Erdoğan, 2011: 92-97).

3.2. Hilyelerin Muhtevası

Hilyeler edebî bir tür kabul edilen Şemâillerden meydana gelmiştir. Şemâiller hilyelere göre daha kapsamlı ve detaylı bir şekilde Hz. Peygamber (s.a.v.)'i anlatır. Ayrıca Şemâiller sadece Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazılmış eserlerdir. Hilyeler ise Hz. Peygamber (s.a.v.) yanında başka peygamberler, dört halife, aşere-i mübeşşere, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin (r.a.), din büyükleri, vb. gibi kişiler için de yazılırlar (Güngör, 2003: 186). Hatta kaynaklarda bahsedilmediği hâlde, müstakil olmasa da Osmanlı Sultanlarının mensur hilyeleri bulunmaktadır. Örnek olarak Gelibolulu Âli'nin "Kühnü'l-Ahbâr" adlı eserinde Osmanlı Sultanlarının hilyelerine yer verilmiştir (Taş, 2018: 22).

Hilyelerin içeriğini ve çeşidini hilyede tasvir edilen kişi belirlemektedir. Yani Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazılıyorsa Hz. Muhammed (s.a.v.) hakkında yazılmış hilyeler, dört halife (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali (r.a.)) hakkında yazılmışsa Dört Halife Hilyeleri, diğer peygamberler için yazılmış olanlara ise Diğer Peygamber Hilyeleri, vb. şeklinde adlandırılmıştır.

Hilye ve şemâiller, hadislerin doğruluğu kesin kabul edilen büyük hadis kitapları olan Kütüb-i Sitte'lerden kaynak alınarak yazılmıştır. Bu rivayetler ise "Şıfâtü'n-nebî, Fezâ'il" başlıklarıyla kullanılmıştır (Uzun, 1998: 44). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in fiziksel özellikleri, giyim kuşama, günlük hayatı, tavır ve davranışları, beslenmesi, ibadet hayatı, ahlâkı, komutanlığı, gibi konular her bakımdan incelenmiştir. Hâkânî'nin yazmış olduğu hilyenin çok beğenilmesi üzerine, onun gibi tekrar yazılamayacağını düşünülmesi, farklı alanlarda da hilyeler yazılmasını teşvik etmiştir.

3.2.1. Hz. Peygamber Hakkında Yazılan Hilyeler

XV. yüzyılda izlerine rastlanan ve edebî eser olarak hazırlık aşaması olduğu kabul edilen hilyelerin, ilk müstakil örneklerinin Müslüman Türkler tarafından yazıldığı bilinmektedir. Daha önceden Arap ve Fars edebiyatında da görüldüğü üzere, Siyer-i Nebî, Mevlid-i Nebî gibi dinî metinlerle birlikte rastlanmaktadır. Osmanlıdan önce hiçbir kültürde tek başına hilye örneğine rastlanmamıştır (Güngör, 2003: 187).

Hilyeler Hz. Muhammed (s.a.v.)’in fiziksel tüm özelliklerinin anlatıldığı eserlerdir. Baş, saçları, sakalları, gözleri, alnı, dişleri, boynu, boyu, el ve ayakları, kilosu, vücut yapısı, duruşu, yürüyüşü, davranışları, vb. her şey açıklanmıştır. Hatta bazı hilyelerde Hz. Âdem ve Hz. İbrahim’e benzerliğinden (Hâkânî, 686-697, Necîb, 677-687, Âşık Kadrî, 453-457 beyitler arası) bahsedilmiştir (Erdoğan, 2011: 138, 153). Müstakil olan, müstakil olmayan ve hilye benzeri manzumeler şeklinde üç alt başlık hâlinde kategorize edilebilir. Müstakil olan hilyeler şu şekilde sıralanabilir:

Şerîfî’nin Hilyesi “Hilyetü’r-Resûl”, Hâkânî’nin Hilyesi “Hilye-i Sa’âdet”, Merâmî’nin Hilyesi “İcmâl-i Hilye-i Nebî”, Hızrî’nin Hilyesi “Nazmu’n-Nûr Fî Silki’s-Sürûr”, Mehmed Es’ad Efendi Hilyesi “Gülistân-ı Şemâil”, Nüvâzî’nin Hilyesi “Riyâzü’l-Hilye”, Bosnalı Mustafa’nın Hilyesi “Tercüme-i Hilyetü’n-Nebî”, Âdî’nin Hilyesi “Na’t ve Hilye-i Şerîf”, Nahîfî’nin Hilyesi “Hilyetü’l-Envâr”, Hayrullah Hayrî’nin Hilyesi “Hilye-i Şerîf”, Ârif Süleyman Bey’in Hilyesi “Hilye-i Nebî”, Hâkim Seyyid Mehmed’in Hilyesi “Hilye-i Hâkimâ”, Mehmed Necîb Efendi’nin Hilyesi “Nazîre-i Hâkânî”, Mustafa Fevzî’nin Hilyesi “Şemusu’s-Safâ Fî Evsâfi’l-Mustafâ”, Âşık Kadrî’nin Hilyesi “Hilye-i Şerîf”, Mustafa Fehmî Gerçekler’in Hilyesi “Hilye-i Fahr-i Âlem”, Hayreddin Karaman’ın Hilyesi “Şemâil” hilyeleridir (Uzun, 1998: 44-47; Erdoğan, 2011: 100).

Müstakil olmayanlar ise şu şekildedir: Yazıcıoğlu Mehmed, Muhammediye “Faslün fi Sıfâtı’n-Nebî”, Nahîfî, “Hicretü’n-Nebî”, Selâmî Divanı “Hilye-i Pâk-i Hazret-i Şâh-Mesned-i Levlâk”, Abdullah Ferdî Divanı, İsmail Sadık Kemal Paşa “Âsâr-ı Kemâl” (Erdoğan, 2011: 152-1413).

Hilye benzeri bazı manzume örnekleri ise şu şekildedir: Dede Ömer Rûşenî Divanı’ndan ve Seyyid Nesîmî Divanı’ndan şeklinde isimleri geçmektedir (Uzun, 1998: 44-47; Erdoğan, 2011: 152-1413).

3.2.2. Diğer Peygamberler Hakkında Yazılan Hilyeler

Hz. Âdem, Hz. İdrîs, Hz. Nûh, Hz. İbrâhim, Hz. İsmâil, Hz. İshak, Hz. Lût, Hz. Ya’kûb, Hz. Yûsuf, Hz. Eyyûb, Hz. Mûsâ, Hz. Hârûn, Hz. Dâvûd, Hz. Süleyman, Hz. Yahyâ, Hz. İsâ (a.s.) ile ilgili yazılmış hilye örnekleri mevcuttur (Uzun, 1998: 44-47).

Peygamberlerin fiziksel olarak ele alındığı edebî eserler Hilye-i Enbiyâ adıyla kaleme alınmıştır. Türünün tek manzum eseri, XVII. yy. şairlerinden Neşâtî’nin yazmış olduğu Hilye-i Enbiyâ adlı eseridir. Hâkânî’nin Hz. Peygamber (s.a.v.) hakkında yazmış

olduğu hilyenin çok güzel olması ve onun üzerine yeni bir eserin yapılmasının mümkün olmayacağı inancı ve Cevrî'nin de dört halife hilyesini kaleme alması sebebiyle onlara duyduğu gıpta ile ortaya çıkmış manzumelerdir (Kaya, 2007: 18-19).

Diğer peygamberler hakkında da karışık hâlde yazılan manzum ve mensur örnekler bulunmaktadır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Dursun-zâde Abdülbâki Efendi'nin "Hilyetü'l-Enbiyâ ve Hilye-i Çehâr-yâr-ı Güzîn", Şeyhülislam Karaçelebi-zâde Abdülaziz Efendi'nin "Hilyetü'l-Enbiyâ Mir'âtü's-Safâ Fî Ahvâli'l-Enbiyâ", Nurî'nin "Hilye-i Peygamberân", Müftü Abdülgaffâr Efendi'nin "Hilye-i Enbiyâ", yazarları belli olmayan ise "Hilye-i Peygamberân, Hilyetü'l- Enbiyâ, Hilye-i Enbiyâ" ismiyle hilyeler mevcuttur (Uzun, 1998: 44-47; Erdoğan, 2007: 330; Özdemir, 2012: 1977).

3.2.3. Dört Halife Hilyeleri

Hiz. Peygamber (s.a.v.)'in vefatıyla başlayan sırasıyla Hiz. Ebubekir, Hiz. Ömer, Hiz. Osman ve Hiz. Ali (r.a.)'in hilâfet makamını temsil ettikleri dönem Hulefâ-yı Râşidîn olarak adlandırılır.

Türk edebiyatında sadece Hulefâ-yı Râşidîn için yazılmış iki adet hilye mevcuttur. Bunlardan birisi en meşhuru Cevrî İbrâhim Çelebi'ye ait olan "Hilye-i Çihâr-yâr-ı Güzîn", diğeri ise Mehmed Es'ad Efendi'nin "Çâr-Bâğ" adlı eserleridir. Ayrıca Güftî'ye ait olan "Hilye-i Şerîf-i Aşere-i Mübeşşere" içerisinde diğelerinden farklı olarak dört halife de yer almaktadır. Yine Cûdî mahlâsını kullanan şairlerden kime ait olduğu bilinmeyen "Hilye-i Çehâr-yâr" adlı eser de tespit edilmiştir (Uzun, 1998: 44-47).

Cevrî'nin hilye yazma sebebinin tıpkı Neşâtî de olduğu gibi Hâkânî'ye ait hilyenin üzerine bu kadar güzel mucize bir eser yazılamayacağına inanmasıdır. Mehmed Es'ad Efendi'nin ise ayrıca Hiz. Peygamber için yazmış olduğu "Gülistân-ı Şemâil" adlı eseri de mevcuttur (Erdoğan, 2011: 1422).

Ayrıca Güftî'ye ait olan "Hilye-i Şerîf-i Aşere-i Mübeşşere" içerisinde diğelerinden farklı olarak dört halife de yer almaktadır. Yine Cûdî mahlâsını kullanan şairlerden kime ait olduğu bilinmeyen bir "Hilye-i Çehâr-yâr" adlı eser de tespit edilmiştir (Uzun, 1998: 44-47).

3.2.4. Aşere-i Mübeşşere Hilyeleri

Hiz. Muhammed (s.a.v.) hayatta iken cennetle müjdelenen on sahabeyi içirisine alır. Aşere-i Mübeşşereyi oluşturan isimler şöyledir: Hiz. Ebubekir, Hiz. Ömer, Hiz. Osman, Hiz. Ali, Talha b. Ubeydullah, Zübeyr b. Avvâm, Abdurrahmân b. Avf, Ebû Ubeyde b. Cerrâh, Sa'd b. Ebî Vakkas, Sa'id b. Zeyd (r.a.). Bu on sahabenin bazı ortak vasıfları şöyle sıralanmıştır:

- İlk Müslümanlardan olan on sahabe, Hiz. Peygamber (s.a.v.)'e ve İslâm'a çok büyük hizmetlerde bulunmuşlardır.
- Nesepleri Hiz. Peygamber (s.a.v.)'in nesebiyle birleşmekte olup Kureyş kabilesine mensupturlar.
- Bedir Savaşı'na ve Bey'atür-rıdvân'a hep birlikte katılmışlardır.
- Allah ve Hiz. Nebî'yi sevdikleri bizzat Hiz. Peygamber (s.a.v.) tarafından açıklanmıştır.
- Allah yolunda yakınları da dâhil olmak üzere inkârcılara karşı savaşmaktan çekinmemişlerdir (Aydınlı & Çakan, 1991: 547).

Türk edebiyatında aşere-i mübeşşereyi içine alan üç hilye örneği mevcuttur. Bunlar Güftî'nin yazmış olduğu "Hilye-i Şerîf-i Aşere-i Mübeşşere", Na'tî Mustafa Efendi'ye ait olan "Hilye-i Aşere-i Mübeşşere" (Uzun, 1998: 44-47) ve Şâkir Mehmed Efendi'ye ait hilyelerdir (Erdoğan, 2011: 1662-1745).

3.2.5. Hiz. Hasan ve Hiz. Hüseyin Hilyeleri

Hiz. Hasan ve Hiz. Hüseyin (r.a.), Hiz. Peygamber (s.a.v.)'in kızı Fâtımâ ve damadı Hiz. Âli (r.a.)'den dünyaya gelen torunlarıdır. Sadece Hiz. Hasan ve Hiz. Hüseyin (r.a.)'den bahseden iki adet hilye mevcuttur. Hanyalı Nûri'nin yazmış olduğu "Hilye-i Haseneynü'l-Ahseneyn" ve Salâhî-i Uşşâkî'nin "Hilye-i Haseneyn" adlı eserleridir. Ayrıca Güftî'nin kaleme aldığı "Hilye-i Haseneyn", Mehmet Şâkir'e ait "Hilye-i Aşere-i Mübeşşere" nin içinde de Hiz. Hasan ve Hiz. Hüseyin (r.a.)'den bahsedilmiştir (Erdoğan, 2007: 331; Uzun, 1998: 44-47).

3.2.6. Tasavvuf Ehli Şahıslar Hakkında Hazırlanan Hilyeler

Tarikat büyükleri önde gelen âlimler ve mezhep imamaları hakkında kaleme alınmış eserleri (Hilye-i Evliyâ veya Ulemâ) içermektedir (Uzun, 1998: 44-47). Tespit edilebilenlerden ilki, Ahmed Vecdi Efendi'ye nispet edilen "Hilyetü'l-Evliyâ ve Ravzatü'l-Asfiyâ"dır. Hz. Mevlânâ hakkında yazıldığı bilinen hilyeler ise; Nakşî Mustafa Dede'nin elli üç beyitlik "Hilye-i Mevlânâ" hilyesidir (Özcan, 2006: 334-335), bir diğeri ise Lütfî Çelebi'nin kaleme aldığı "Hilye-nâme-i Hazret-i Mevlânâ", Bursalı Rıza Dede'nin yazmış olduğu "Hilye-i Hazret-i Mevlânâ" ve Tâhirü'l-Mevlevî'ye ait "Hilye-i Hazret-i Mevlânâ" eserleridir.

Hacı Bayrâm-ı Velî hakkında ise Râzî'nin kaleme aldığı "Hilye-i Hacı Bayrâm-ı Velî", divanı içerisinde yer alan kasîdesidir. Ayrıca Neccâr-zâde Rıza Efendi'nin "Hilye-i Hâce Bahaeddîn Şâh-ı Nakşibendi", Safhî'ye ait olan "Hilye-i Eimme-i Erbaa-i Müctehidîn" ve Şâzelî'ye ait olan "Hilye-i Hazret-i Ebu'l-Hasan İmâm Ali Eş-Şâzelî" adlı eseri yazan Rızâ mahlâsını kullanan şaire aittir (Erdoğan, 2007: 331).

3.2.7. Dört İmam Hilyesi

Ehl-i sünnet bünyesinde ortaya çıkmış olan mezhepler fikhî mezhepler olarak adlandırılır. Hanefî mezhebinin kurucusu Ebû Hanefî, Mâlikî mezhebinin kurucusu İmâm Mâlikî, Şâfî mezhebinin kurucusu İmâm Şâfî, Hanbelî mezhebinin kurucusu Ahmed b. Hanbel'dir. Bu dört imamı konu alan hilye ise Safhî'ye ait olan "Hilye-i Eimme-i Erba'a" adlı eser ilk ve tek örneğidir (Erdoğan, 2011: 1747, 1757).

4. HİLYE-İ ŞERİF LEVHALARININ TEZYİNÎ BÖLÜMLERİ

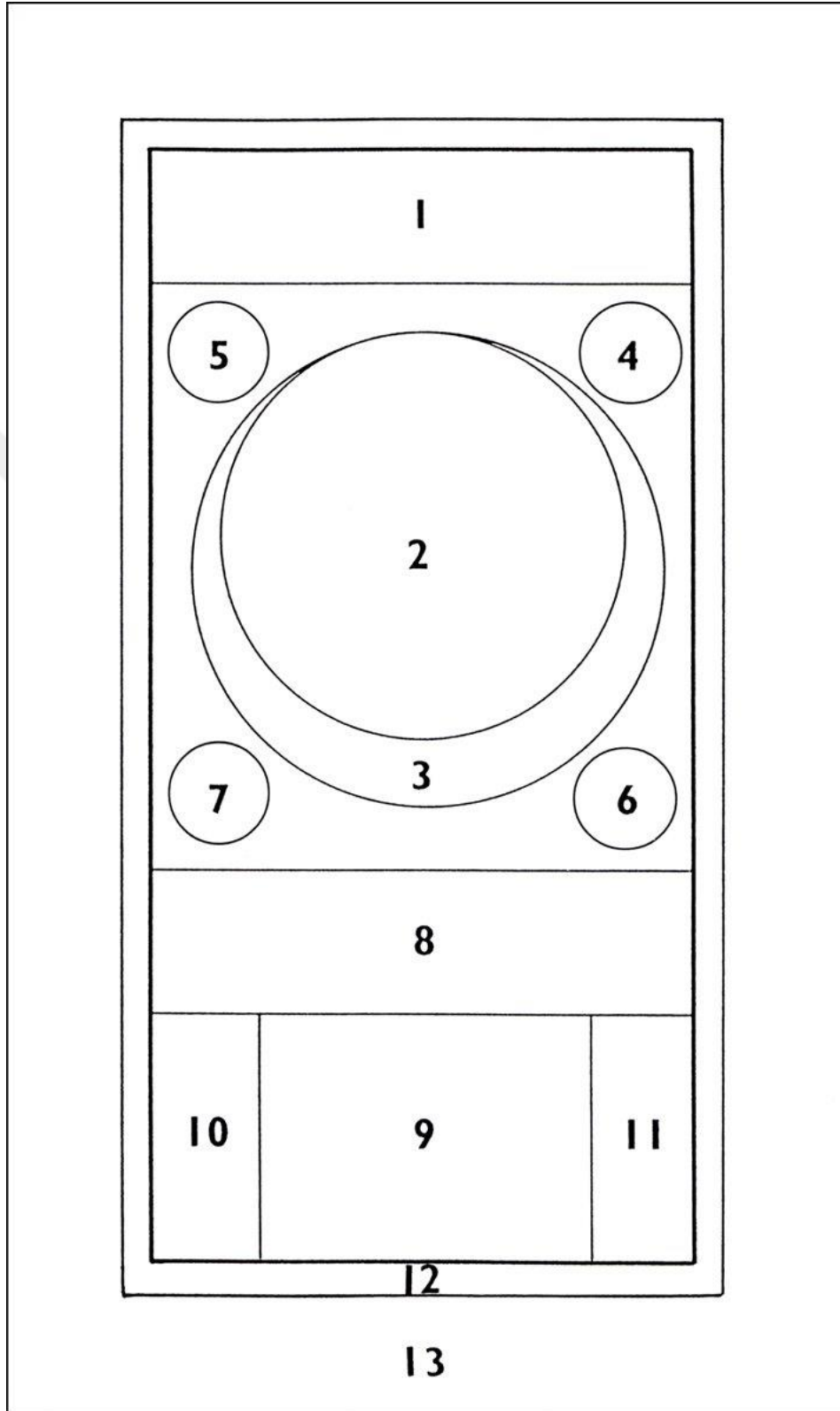
İslâm inancında, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in resimsel tasvirinin yapılması doğru bulunmamış, bu sebeple gerçek ve doğru rivayetlerle anlatım yolu tercih edilmiştir. Böylelikle Hz. Peygamber (s.a.v.)'i hilyesinden okuyarak anlamak, her mü'minin zihninde farklı şekilde tezahür edecektir (Derman, 2011: 23; Derman, 2002: 47; Derman, 2003: 617; Derman, 1998: 47-51). Böylelikle Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazılan tasvirler bir nevî O'nun fotoğrafı olarak değerlendirilmektedir (Yardım, 1978: 20).

Yazıldığı her dönemde değer görmüş olan Hilye-i Şerif'ler; hattatlar, müzehhipler ve koleksiyonerler için vazgeçilmez çalışmalardır. Kâğıdından hattına, bezeme yapılacak alana göre hazırlanan desenler, her bir hilye için özenle ve ayrı ayrı çizilmektedir. Hattatın yazı stiline göre müzehhip, yazıya aykırı olmayacak biçimde tasarım uygulamalıdır. Desenlerin ölçüsü, renk seçimleri, bezeme alanlarının genişliği, yoğunluk ve sadelik hepsinin uyumu bir arada düşünülmelidir. İçeriği arka plana atan yaklaşımlardan kaçınılmalıdır. Böylelikle, karşı konulamaz maddî ve manevî zenginlikte bir eser ortaya konulur ki bu sebeple seyredenî büyüleyen çalışmalar ortaya çıkmaktadır.

Çiçek Derman “tezhip ve hat bir araya geldiğinde birbirine uyum göstermesi gerekir. Öyle ki yazı kâğıdının renginden, yazının anlamına, yazının ebadından cinsine kadar her şey birbiriyle uyumlu olmalıdır. Hat yazısının mükemmelliği karşısında, tezhibin de bir o kadar rolü vardır ki, iyi bir hat yazısı kötü bir elden çıkan tezyînâtla değerinden kaybetmez fakat güzelliğinden kaybeder. Tabii ki bu durum tersi içinde aynen geçerlidir” diye ifade eder (Derman F. Ç., www.ktsv.com.tr).

XVI. yy. hem geleneksel sanatların hem de tezhip sanatının en parlak olduğu dönemdir. II. Bâyezid ile başlayan klasik üslûp, Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566) dönemlerinde zirveye çıkmıştır. XVII. yy. başlarında klasik üslûbumuzda duraklama başlarken, sonlarına doğru hat sanatı hariç geleneksel sanatlarda görülen gerileme ve bozulmalar söz konusudur (Bırol, 2014: 42-52).

Türk tezyînî sanatları XVIII. yy. II. Mustafa Han (1695-1703) ile başlayan ve III. Selim (1789-1807)'e kadar süren dönem içerisinde yoğun şekilde Batı sanatının etkisi altında kalmıştır. Osmanlı'da bu yıllar barok ve rokoko üslûbunun vazo ve sepetlerde kullanıldığı, çiçek demetlerinin epey tercih edildiği dönemlerdir (Duran, 2009: 397-412).



Şekil 1. Hilye-i Şerif Bölümleri

Özellikle, 1826 tarihinden sonra II. Mahmut'un Ermeni ustalara nakkaşlık görevini vermesiyle tezyînâtımızda bozulmalar görülmeye başlanmıştır (Biol, 2001: 184). XIX. yy. ise batı sanatlarının etkili olduğu ve klasik üslûbun terk edildiği dönem olarak bilinmektedir (Biol, 2014: 42-52).

“Hilyenin -kaynaklarda yer almamakla beraber- ilk defa olarak Hâfız Osman Efendi (1642/1698) eliyle levha şeklinde yazılmış bulunduğu kabul edilmektedir” (Derman, 2011: 23-29). XVII. yy. da oluşan ve Hâfız Osman ile başlayan klasik şekline göre hilye formunun bölümleri şu şekildedir: Başmakam (1), göbek (2), hilâl (3), cihar yâr köşeleri (4-5-6-7), âyet (8), etek (9), koltuklar (10-11), duraklar, ara pervaz (arasuyu) (12), dış pervaz (kenarsuyu) (13) ve hatt-ı icâzedir (Şekil 21), (Derman, 2011: 23-25; Subaşı, 2011:39-42; Derman,2003: 618-619; Derman, 2002: 47).

4.1. Başmakam

Bugün yaygın olarak bilinen formuyla hilyelerde en üstte yer alan besmelenin yazıldığı bölüme *“Başmakam”* adı verilir (Şekil 1, 1). Özellikle yatay ve dikey formdaki hilyelerin en üstünde ve dikdörtgen bir alan içerisine yerleştirilir. Bu bölüme her zaman celî hattıyla, bazen Sülûs bazen de Muhakkak Besmele (Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla) veya Eûzu Besmele ile, kimi zaman da besmelenin içinde geçtiği Kur'an'ı Kerîm'in 27. Sûresi olan Neml Sûresi'nin 30. âyeti birlikte kullanılmaktadır (Derman, 2011: 24; Derman, 2003: 618; Derman, 2002: 47; Gündüz & Gündüz, 2023: 50). Kur'an'ı Kerîm'e ilk besmele ile başlanması ve *“Her işe Allah'ın adıyla başla”* hadîs'i şerifi ile İslâmî yaşantıda, mü'minin yaşam biçimi olan her işe besmele ile başlanması hilyelerde de uygulanmıştır (Subaşı, 2011: 39; Subaşı, 2009: 217; Gündüz, 2006: 36-45).

4.2. Göbek

Besmelenin yazılmış olduğu başmakamın hemen altında yer alan dairevi alana *“göbek veya gövde”* adı verilir (Şekil 1, 2). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in fizikî ve ahlâkî özelliklerinin anlatıldığı Hz. Ali (r.a.) ve bazı sahabilerden nakledilen rivayetlere göre hazırlanan metnin büyük bir kısmı nesih hattıyla burada yer alır (Derman, 2011: 24; Derman, 1998: 47-51; Derman, 2002: 47). Genellikle yuvarlak görüntüsünden dolayı göbek kısmı güneşe benzetilirken, beyzi (oval), çokgen, dikdörtgen, baklava dilimi, hatta murabbaa veya farklı biçimlerde de karşımıza çıkar (Derman, 2003: 618; Subaşı, 2011:

39; Subaşı, 2009: 218; Gündüz, 2006: 36-45; Özkafa, 2012: 2046). Nakledilen hadislerde görüldüğü üzere Hz. Peygamber (s.a.v.)'in hiçbir şekilde abartılmaması dikkati çekmektedir (Mutluel, 2013: 882). Bazı Hilye-i Şerîf'lerde, başmakam ve göbeğin sağ ve solunu kaplayacak biçimde Esmâü'l-Hüsna ve Esmâü'l Nebî isimleri yazılmış örneklerle rastlanmıştır (Şimşek, 2002: 119-120).

Hilyeye tasarım açısından özgünlük katan bölümlerden biri göbek kısmıdır. Grafik tasarımı açısından bakıldığında bu alana daha evvel bilinen ve kullanılan kıt'a ve sûre başı bölümleri eklenmiştir. Aslında göbek kısmı hilye metninin tamamını veya büyük bir kısmını içeren bölümdür (Küpeli, 2019: 158).

Göbek formuna bütünden bakıldığı zaman, bir sanat eserinde olması gereken uyum, oran ve orantı, harmoni, çoklukta birlik ve bütünlük, sanat eserinin oluşumundaki önemli faktörlerin bir arada kullanıldığı görülmektedir (Tunalı, 1996: 207).

4.2.1. Hilâl

Klasik hilye düzenlemelerinde dairevi olan göbek formunun, etrafını çeviren ve hilâl şeklinde olan kısmıdır (Şekil 1, 3). Hilâl, İslâmî takvimde Hicret-i Nebeviyye'nin sembolü olarak esas alınan ay olarak kabul edilmiştir (Özkafa, 2012: 2046). Dairenin alt kısmında geniş olan hilâlin gövdesi, üst başmakama doğru sıfırlanarak tamamlanır. Hilâl bölümü, Hilye- i Şerîf'lerde olması zorunlu bir bölüm değildir. Daha çok bezeme alanı olarak kullanılan ve sembolik bir ifade taşıyan alandır. Hilâl, İslamiyet'te yeri ve önemi açısından özel bir değer taşımaktadır (Derman,2003: 618; Derman, 2011: 23-29; Taşkale, 1990: 94; Subaşı, 2011: 41).

İslâm inancında hilâl sembolizmi kullanılmakla birlikte, kültür ve medeniyetini insanlığa sunmak üzere gönderilen Hz. Peygamber (s.a.v.)'in sembolü olarak da kullanılmıştır. “*Hilâl*” ebced hesabı ile 66 rakamına tekâbü'l eder ve yine “*Allah*” lafzının ebced toplamı 66'dır (Subaşı, 2009: 218).

Türk bayrağı başta olmak üzere pek çok İslâm devletinin bayrağında da yer alan hilâlin, biz mü'minler açısından anlamı ve yüklendiği değer oldukça fazladır. Sanatkârın yorumuna göre bazı hilâl formları ön plana çıkarken bazıları sade ve bütünlüğü tamamlayacak şekilde kullanılmıştır. Hilâl formu beyzî, dikdörtgen veya altıgen köşeli formlarda görülmemektedir (Serin, 2011: 91-95).

4.2.2. Çihâryâr-ı Güzîn

Farsça'dan dilimize yerleşen “*dört seçkin dost ve sevgili*” manasına gelen, göbek formunun sağ ve sol olmak üzere dört köşesinde yer alan, dört büyük halifenin isimlerinin yer aldığı bölümdür (Şekil 1, 4-5-6-7). Hulefâ-yi Râşidîn de denilen bu isimler Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali (r.a.)’dir (Gündüz & Gündüz, 2023: 50). Göbek formunu koruyan, sarıp sarmalayan bir şekilde dizayn edilmişlerdir. Sağ üst köşede Hz. Ebû Bekir, sol üst köşede Hz. Ömer, sağ alt köşede Hz. Osman, sol alt köşede Hz. Ali (r.a.)’nin isimleri sırasıyla yerleştirilmiştir. Beyzî veya dairevi formda yerleştirilen bu isimler, göbekteki yazı karakterinin aksine daha iri bir yazıyla Sülûs ile yazılır (Derman, 2011: 24; Derman, 1998: 47-51).

Bazı kompozisyonlarda bu isimlerin yerine Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Ahmed, Mahmûd, Hâmid, Hamîd şeklinde isimlerinin yerleştirildiği örnekler de mevcuttur (Derman, 2003: 620-624; Acar, 1999: 155). Yine bazı tasarımlarda Aşere-i Mübeşşere’den olan diğer altı isim eklenir. Bunlar, Abdurrahman bin Avf, Ebû Ubeyde bin Cerrâh, Talha bin Ubeydullah, Zübeyr bin Avvâm, Sa’d bin Ebi Vakkas, Said bin Zübeyr’dir (Subaşı, 2009: 218)⁴.

Ayrıca tüm bunların yanı sıra Peygamber (s.a.v.)’in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin (r.a.)’in isimlerinin yerleştirildiği hilyeler de mevcuttur. Nadiren de olsa ilk dört halîfe isimlerinin yerine, dört büyük meleğin (Cebrâil, Mikâil, Azrâil ve İsrâfil (a.s.)’ın) isimlerinin yerleştirildiği örnekler de bulunmaktadır (Subaşı, 2011: 41; Subaşı, 2009: 218). Esmâü’l-Hüsnâ, bütün peygamberlerin isimleri ve Ashâb-ı Kehf isimlerinin de yer aldığı örnekler mevcuttur (Gündüz & Gündüz, 2023: 50).

4.3. Âyet

Başmakam’a simetri oluşturacak şekilde göbek kısmının hemen altına yerleştirilen ve Peygamber (s.a.v.) ile ilgili âyetlerin yer aldığı kısımdır (Şekil 1, 8). Vurgulu bir bölüm olması ve Kur’ân-ı Kerîm’de geçen bir âyet ile desteklenmiş olması Allah (cc)’ın, sevgili Resûlullah’a verdiği değer bir göstergesidir. Âlemlere rahmet olarak gönderilen Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Kur’ân-ı Kerîm’de yer alan âyet bölümünde sıklıkla kullanılan

⁴ Hilyelerde yer alan sahabe isimleri ile alakalı tezimizde kullandığımız kaynaklarda dayanak olarak gösterilen Hadîs-i Şerif’lerin Hadis ilmi bakımından sıhhati ile alakalı bazı tartışmalar mevcuttur.

Enbiyâ Sûresi'nin 107. âyeti kerîmesi “*Biz Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik*” yer alır (Derman, 2011: 25; Gündüz &Gündüz, 2023: 52; Mutluel, 2013: 882). Ayrıca Kalem Sûresi'nin 4. âyeti, “*Hiç şüphesiz Sen büyük bir ahlâk üzerindesin*” veya peş peşe gelen Fetih Sûresi'nin 28. âyetinin son üç kelimesi ile bir sonraki 29. âyetin ilk iki kelimesi birleştirilerek bazı hilyelerin âyet için ayrılan bölümlerine yazılmıştır. Ayrıca bazı örneklerde de görüldüğü üzere nadiren de olsa Kelime-i Tevhîd de yer almaktadır (Derman, 2003: 620-624).

Besmele-i Şerîf ve bu kısımda yer alan âyeti kerîmelerin diğer alanlara nazaran daha iri harflerle yazılması, Yaradan ve kul arasındaki o ince çizgiyi oldukça estetik bir dille tasvir eder. Yaradan'ın önüne hiçbir şeyin geçemeyeceği, hat yazılarıyla dahi izleyiciye çağrışım yaptırmaktadır. Bu durum ise hilyelerin genel görüntüsündeki egemen bir anlayışı temsil eder. Hz. Peygamber (s.a.v.)'in kendisini sevenlerin O'nu tasvir etmesiyle, Yaradan'ın âyetlerle O'na verdiği değer, gözler önüne serilir ve karşılaştırılmaz bir boyuttadır ve ecdâdın Allah ve kul kelâmı arasındaki o hassas noktayı nasıl ince kullandığının belirgin bir ifadesidir (Subaşı, 2011: 39; Subaşı, 2009: 217).

4.4. Etek

Etek, hilye metninin devamının ve duanın yer aldığı yatay dikdörtgen şeklindeki bölümdür (Şekil 1, 9), (Derman, 2011: 25; Derman, 2003: 620-624; Derman, 2001: 34-38). Nesih hattı ile yazılan bu bölüme, göbek kısmına sığdırılmayan metnin devamı yazılır (Subaşı, 2009: 218). Yani bir nevî göbek kısmının devamı niteliğindedir. Bu bölümde; İmam Tirmizî'nin “*Şemâil-i Şerîf*” ‘inde Hz. Ali (r.a.)’den rivayet edilen “*O insanların en cömert gönüllüsü, en doğru sözlüsü, en yumuşak huylusu, en arkadaş canlısıydı. Kendilerini görenler O'nun heybeti karşısında sarsıntı geçirirler, fakat üstün vasıflarını bilerek sohbetinde bulunanlar ise, O'nu her şeyden çok severdi*” yer almaktadır (Tirmizi, 19, 7 no'lu hadis; Mutluel, 2013: 882).

Eğer tüm metin gövde kısmına yerleşiyorsa, bu bölüme yine nesih hattıyla Hz. Peygamber (s.a.v.)'e salât-u selâm yazılır. Devamında Hilye-i Şerîf'i yazan hattat bazen kendi adını, bazen de kendi adıyla birlikte hocasının adını yerleştirir. Ayrıca her ikisinin de günahlarının affi için dua sözlerinin de yer aldığı örnekler mevcuttur. Dua da bulunacak olanlar için de ayrıca temennide bulunulur (Subaşı, 2011: 41; Subaşı, 2009: 218). Hattat Hâfiz Osman'ın yazmış olduğu hilyelerin bir örneğinde, alt kısmına atmış olduğu imzada

“Bunu “Kur’an Hâfızı” diye tanınan fakir Osman yazdı. Allah onun annesinin, babasının ve (bu yazıya) bakanların günahlarını bağışlasın” şeklinde niyazı vardır (Derman, 1990: 18).

Bu bölüm ayrıca hilyenin yazılmış olduğu tarih bazen rakamlarla bazen de ebced hesabıyla çözümlenecek biçimde kelimelerin yerleştirilmesiyle oluşmaktadır (Subaşı, 2011: 41; Subaşı, 2009: 218). Hilye-i Şerîf’i yazan hattat ve yazıldığı tarih son satırda yer almaktadır (Gündüz & Gündüz, 2023: 52).

Göbek ve etek bölümüne yazılan hadislerin bir diğer önemli özelliği belirtilen tüm ahlâkî özelliklerin tüm insanlarda da olması gerektiği vurgusudur. Çünkü Hz. Peygamber (s.a.v.) insanlara en güzel örnektir. Nitekim Kur’ân-ı Kerîm’in Ahzâp sûresi 21. âyetinde “*Lekad kâne leküm fî rasûlillâhi üsvetün hasenetül limen kâne yercüllâhe velyevmel âhira vezekerallâhe kesîrâ*” meâlen “*Andolsun ki, Resûlullah, sizin için, Allah'a ve ahiret gününe kavuşmayı umanlar ve Allah'ı çok zikredenler için güzel bir örnektir*” şeklinde zikredilmiştir (TDV meali).

4.4.1. Koltuklar

Koltuk, çoğunlukla kıt’alarda bulunan uzun yazılmış muhakkak ve tevkî yazıların altına rika’, nesih veya reyhânî hatla yazılmış dikdörtgen – kare formundaki alanların her iki tarafına yapılan bezeme olarak tanımlanmıştır (Şekil 1, 10-11), (Derman, 2009: 525-535). Çiçek Derman’a göre “*Istilahların en önemli özelliklerinden biri, sanat veya bilim kavramına tek karşılık olmasıdır ve terimlerin anlamları sabittir, yoruma açık değildir. Koltuk tezhibi gibi, muska koltuk, kıl kalem ve uzun nokta gibi istilahlar nesilden nesile devredilerek kullanılır ve üzerinde yorum yapılmaz. Terimler, aynı işi gören kimselerin üzerinde anlaştıkları, ama bu işin dışında olanların ancak sorarak öğrendikleri sözlerdir.*” (Derman, 2020: 117). Farklı ölçülerde yazılmış olan yazıların, cedvel çekilerek belirlendiği bölümlerdir ki bu durum eserin estetik görünümünü, farklılığını ve bütünlüğünü göz önüne çıkarmaktadır (Biro1, 2002: 151-153).

Simetrik olarak aynı olan koltuklar olduğu gibi, farklı biçimde işlenmiş örnekler de bulunmaktadır. Aynı uygulama hilye formundaki yerleşim sisteminde de olduğu için, bölümlerden birinin adı olarak kullanılmıştır (Özen, 2003: 19-20).

En çok kıta'larda kullanılan koltuk tezhipleri, Hâfız Osman'ın küçük değişikliklerle ortaya koyduğu hilye formunun bölümlerinden biri olmakla birlikte, dua ve etek bölümlerinin her iki tarafında yer almaktadır (Biol, 2002: 151-153).

Koltuk tezyînâtı, geometrik bir uyum içerisindedir ve yapıldıkları dönemlere göre farklı bezemelerle karşımıza çıkmaktadır. Klasik, barok veya rokoko üslûbuyla bezenmiş pek çok örnek mevcuttur. Etek kısmına yazılan yazının her iki tarafını bezeyen ve boşlukları dolduran bir dengeyle tasarlanır. Bazı örneklerde estetik dengeyi koruyabilmek adına eteğin son satırındaki yazının metnin sol tarafındaki koltuğun iç kısmına gelecek şekilde yazıldığı da görülür.

Koltuk kısımları buldukları yere göre sağ ve sol koltuk olarak da tanımlanır. Koltuk bölümünün iki kenarı iç pervaza, bir kenarı etek bölümüne, bir kenarı ise ayet kısmına bakacak şekilde yerleştirilir. Bu bölümler tezyînât ile bezendiği gibi, hattatın imzasının ve yazılış tarihinin bu bölümlere yazıldığı örneklere de rastlanmaktadır (Gündüz & Gündüz, 2023: 53). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in torunları Hz. Hasan (sağ koltuk) ve Hz. Hüseyin (sol koltuk)'in isimlerinin yerleştirildiği nâdir örnekler de bulunur (Subaşı, 2011: 41; Subaşı, 2009: 219).

Yine bazı hilyelerin koltuk bölümlerinde ifade edilen "*Levlâke levlâke lemâ halaktü'l-eflâk*" meâlen "*Sen olmasaydın, sen olmasaydın, felekleri yaratmazdım*" hadis-i kudsî'de yer aldığı belirtilmiştir (Bkz. Dipnot 1), (Coşkun, 2015: 40; eskieserler.net).

Hilyelerde göbek ve koltuk bölümlerinin birbiriyle bütünleşmesi, farklı özellikler göstermemesi gerekmektedir. Tezyîn edilecek alanın çok olması nedeniyle birbiriyle uyumlu olmasına, göz yormayacak ahenkte yerleştirilmesine dikkat edilmelidir.

4.5. Duraklar

Durak, Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinin sonunda birbirine geçiş cümlelerinin arasında, yazma eserlerde, cümlenin sonunda durulması gerekli bölümlere konulmuş yuvarlak, yıldız veya çiçek biçimindeki bezemelerdir (Deraman, 2009: 525-535; Özen, 2003: 21). Yazma eserlerde cümle bitiminde kullanılırken, Kur'ân-ı Kerîm'lerde her âyetin sonunda kullanılmıştır. Bu durum aynı zamanda tekdüzeliği de bertaraf etmektedir (Serin, 2011: 112). Ayrıca, murakkaalarda, levha şeklinde hazırlanan hat yazılarının bezeme alanlarında, farklı renk ve desenlerin kullanıldığı bölümler olarak da tanımlanmıştır. Hattatların yazmış oldukları eserlerin boş bırakılan alanlarında uygulanmıştır. Tasarıma

zenginlik katan durak çeşitlerinden en çok karşımıza çıkan örnekleri, helezon durak, şeşhâne durak, pençhâne durak ve mücevher duraklardır (Derman, 2011: 112).

Harflerde noktalama işaretlerinin kullanılmasıyla âyetlerin başlangıç ve bitişini belirlemek amacıyla ilk örnekleri üç nokta şeklinde yapılmıştır. IX ve X. yy.da kırmızı renk veya altın kullanılarak üçgen şeklinde oluşturulan örnekler mevcuttur. XIV. yy.a kadar sade kullanılan durak işaretleri, bu dönemden sonra helezon, penç, geçme motifleri, mücevher duraklar, geometrik desenlerle çeşitliliği artırılmıştır. Hat sanatının kullanıldığı nesir yazılarda kullanılan öğelerden biridir (Duran, 2012: 63-65).

4.6. İç/Ara Pervaz

İç pervaz, levha yazılarında, yazı alanı ile bezeme alanına geçişi ve bütünlüğü sağlayan bölümdür ve birbirini ayıran bu bölüme “*iç pervaz*” veya “*arasuyu*” adı verilir ki eserde birleştirici rolü mevcuttur (Şekil 1, 12), (Biol, 2014: 184). Tercihen renkli iplik, kuzu, altın cedvel çekilmekle birlikte bazı örneklerde ebru ve zencirek kullanımları da mevcuttur. Yazı alanlarının yoğunluğuna göre oluşturulan bu bölümler, aynı zamanda esere derinlik kazandırmaktadır (Derman, 2009: 525-535; Subaşı, 2009: 219; Subaşı, 2011: 42).

4.7. Dış Pervaz

Dış pervaz, iç pervazdan sonra gelen, eserin tamamını içerisine alan, yazı sahası dışında kalan ve çerçeve biçimindeki bezeme alanlarının en dıştaki bölümüne “*dış pervaz*” veya “*kenarsuyu*” adı verilmektedir (Şekil 1, 13), (Biol, 2014: 184; Derman, 2009: 525-535). İç bünyenin hat ve tezyînâtını öne çıkaracak şekilde tasarımı yapıp, tezhiplenir. Erken dönem yazma eserlerinde yazı alanlarının dışına mushaf gülü dışında bezeme yapılmadığı, XIV ve XV. yy. başlarında edebî eserlerde yaygın kullanıldığı görülmektedir (Duran, 2012: 63-65).

Genellikle hâlkâr, rûmi ve tığlar, zerefşan, batının etkisiyle tezyînâtımıza giren barok üslûbu veya sadece ebru ile oluşturulduğu örnekler de mevcut bulunmaktadır. Bu bölümün yapılmasındaki amaç, iç bünye ile uyum ve bütünlüğü koruyabilmektir (Subaşı, 2011: 42; Subaşı, 2009: 219).

4.8. Hatt-ı İcâze

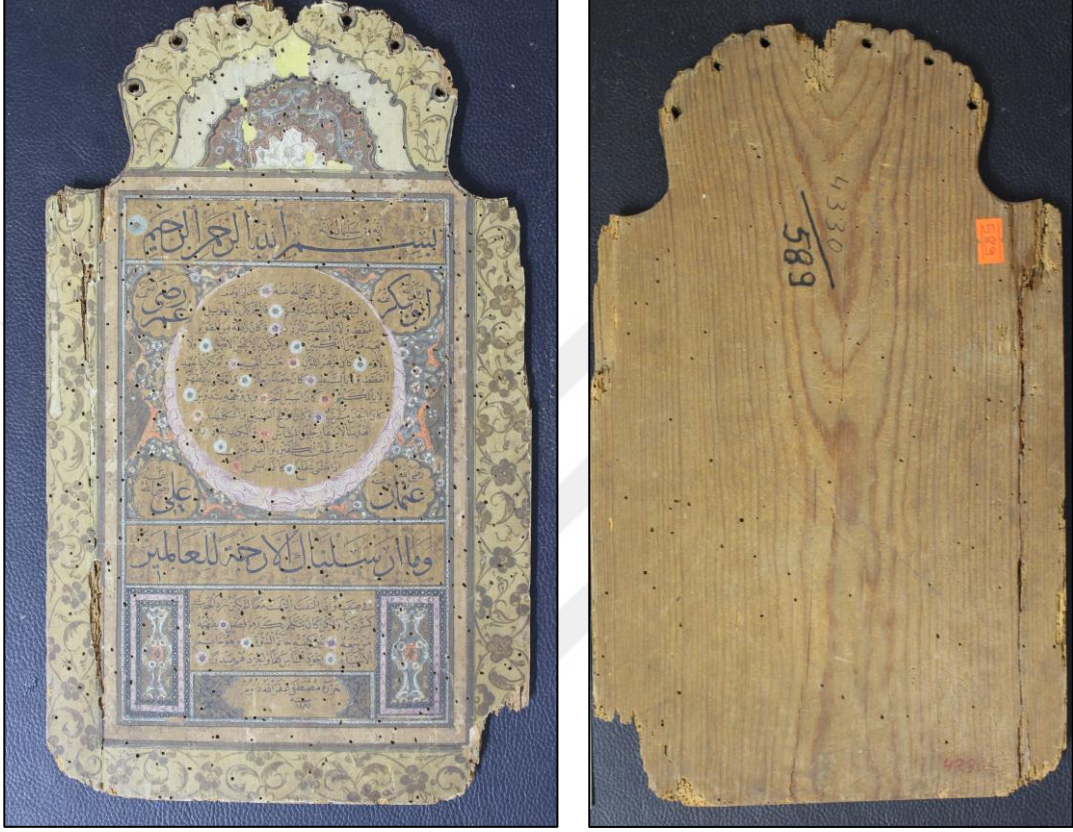
“Küçük sayfa ve mektup” anlamına gelen Rikaa’, hat sanatının bir nevî diploması sayılan icâzetnâmeler de kullanılmış olup, “*Hatt-ı İcâze*” olarak da tanımlanmıştır. Yazı karakteri olarak Tevkiî’nin daha küçüğü ve onun kurallarına tabî olmakla birlikte, vakıf kayıtlarının Rikaa’ hattı ile yazıldığı da görülmektedir (Berk, 2022: 61).

Rikaa’ yazısı yuvarlak olup, harfler birbirine bitişik tarzda yazılırken, icâzetnâme ve ayrıca hattatların imzalarında da görülen bir yazı üslûbudur (Derman, 2006: 328; Derman, 1997: 62).

Gelenekte hattatlar icâzetnâmelerini zaman zaman yazmış oldukları Hilye-i Şerîf’lerle aldığından bölümlerin en sonunda yer alan hatt-ı icâze denilen ketebe alanları mevcuttur. Bu alana hattatın adı, ustasının adı, ustasına, ailesine, kendisine ve bu hilyeyi okuyanlara dua dilekleri, ve tarih bu bölüme yerleştirilir (Serin, 2008: 109-110).

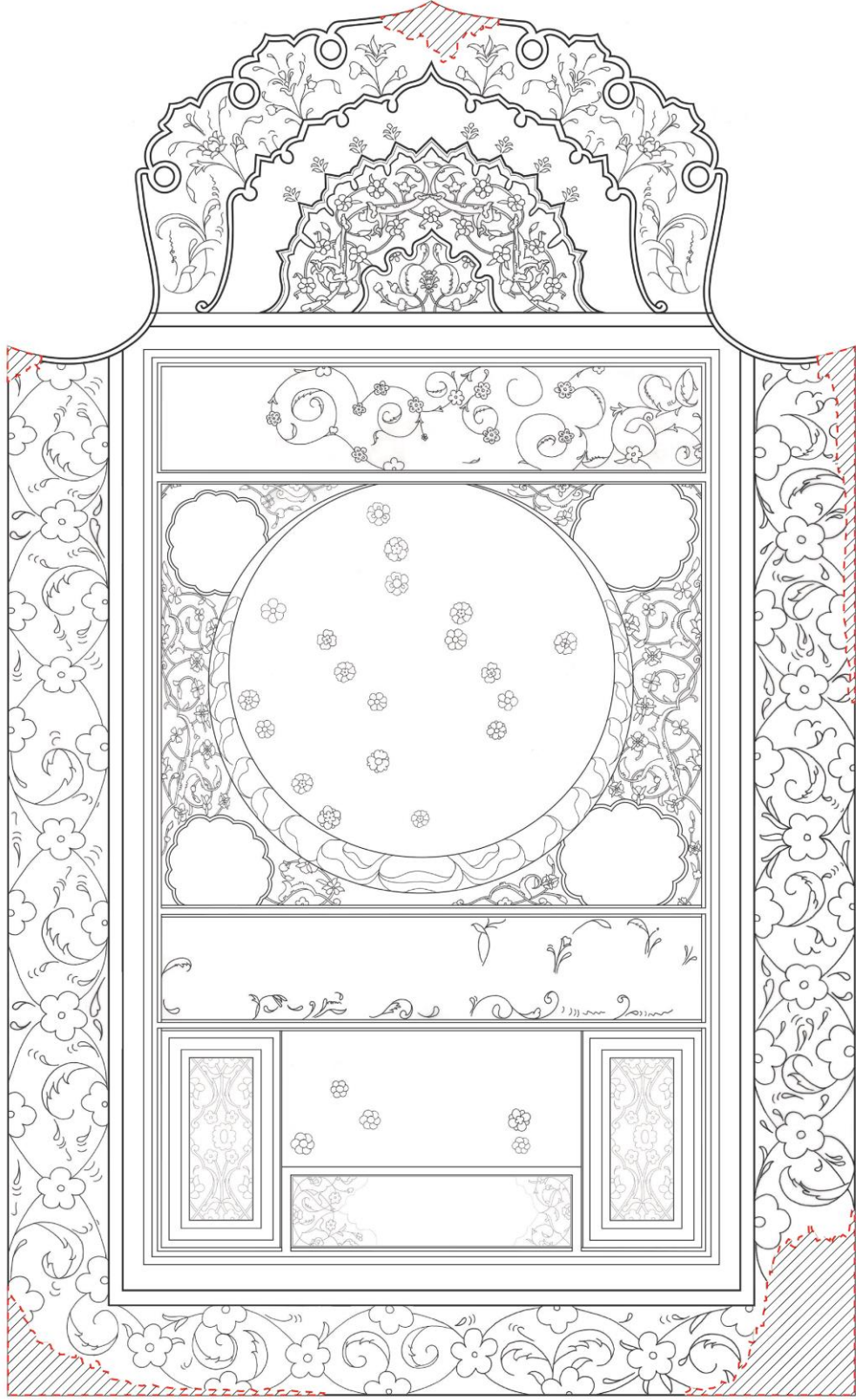
5. KONYA YAZMA ESERLER BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN HİLYELERİN BEZEME ANALİZLERİ

5.1. KYEBMK, Akşehir Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi 589



Şekil 2. KYEBMK, 589. Hilyenin ön ve arka yüzeyi.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Akşehir Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Müdürlüğü
Demirbaş No : 589
Tarih : h.1151, m.1738
Hattat : Mustafa
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 22,2 cm – Boy: 36,8 cm
Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih

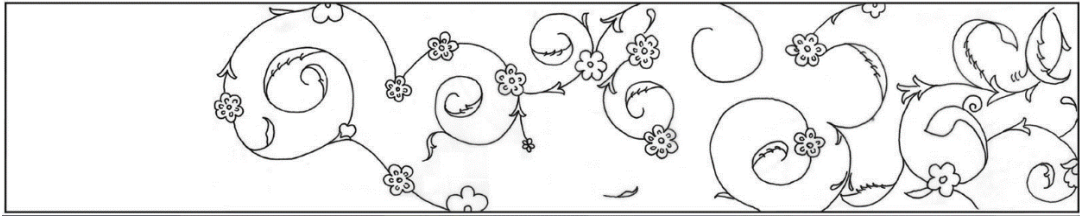


Çizim 1. KYEBMK, 589. F. Şapcıoğlu 2023.

Eser 22,2 cm eninde ve 36,8 cm boyundadır. Tek parçadan oluşan tâc formlu ahşap üzerine, nohudî renk âharlı yazı kâğıdı yapıştırılmıştır. Tâc adını verdiğimiz ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde dendanlı tek parça tepelikten müteşekkildir. Tepeliğin orta bölümünde bitkisel motiflerle oluşturulan ½ simetrik kompozisyonla klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Tepeliğin üst kısmı, sağ ve sol alt köşelerinde kırılmış bölgeler mevcuttur. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında da bozulmalar görülmektedir (Şekil 2).

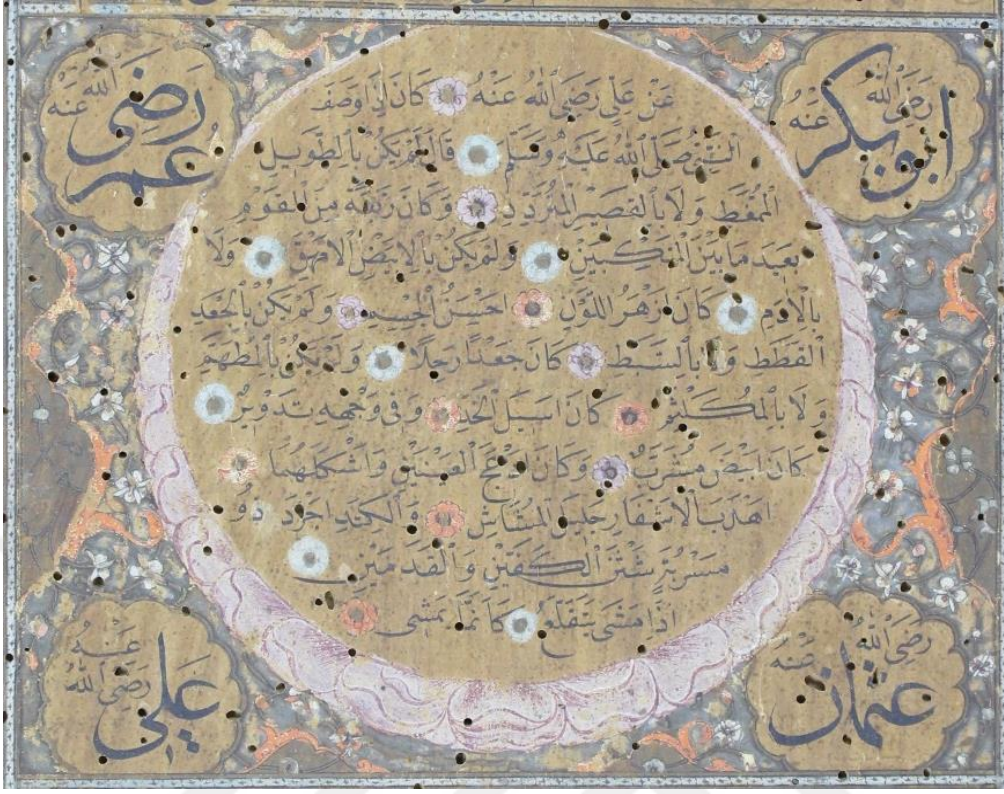


Şekil 3. KYEBMK, 589. Başmakam.

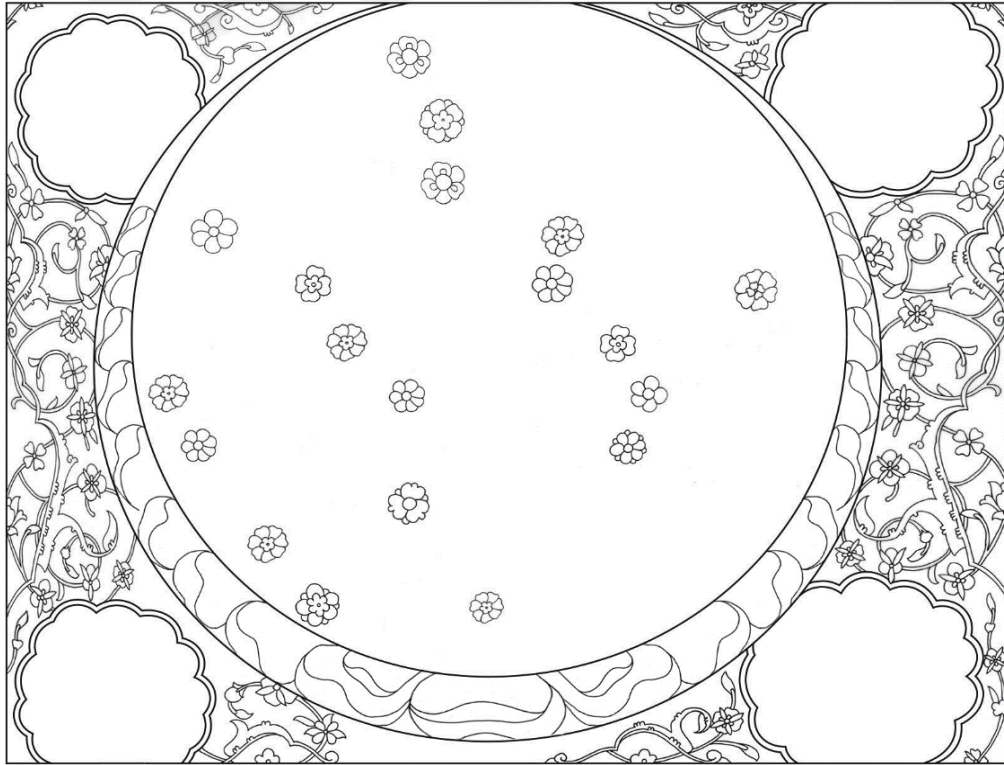


Çizim 2. KYEBMK, 589. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Sülüs hat ile yazılan bismelenin keşidesi üzerinde Neml sûresinin 30. âyeti Nesih hattıyla “*innehû min Süleymân ve innehû*”, (O, Süleyman’dan gelmekte) yazmaktadır. Bazı harfler cedvel üzerine geldiğinden birbirini bozmayacak biçimde geçişler sağlanmıştır. Yazı alanlarındaki kâğıt renginin tonu biraz daha koyulaştırılmış, dış pervazda kullanılan kâğıt tonuyla birbirinden ayrılmıştır. Bismelenin yazılmış olduğu yazı kâğıdının zemini serbest kompozisyonla hazırlanan bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımdan müteşekkildir. Beş yapraklı penç, sade ve katlı yaprak motiflerinde, sulandırılmış hâlkâr tekniği uygulanmıştır. Bismelenin sonunda penç motifi, durak şeklinde kullanılmış, zemininin açık mavi olduğu görülen motifte bozulmalar olduğundan analizi yapılamamıştır (Şekil 3).



Şekil 4. KYEBMK, 589. Göbek.



Çizim 3. KYEBMK, 589. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hattı ile yazılmış ve Hz. Ali (r.a.)’ye rivayet olunan hilye metni on bir satırdan müteşekkildir. On dokuz durak motifi ise üç, dört ve beş yapraklı pençlerden oluşmaktadır. Bunlardan dört tanesi mükerrer kullanılırken, beş tanesi müstakildir. Yazı alanı ve duraklar dışında kalan bölümlerde kâğıt rengi olduğu gibi korunmuştur (Şekil 4).

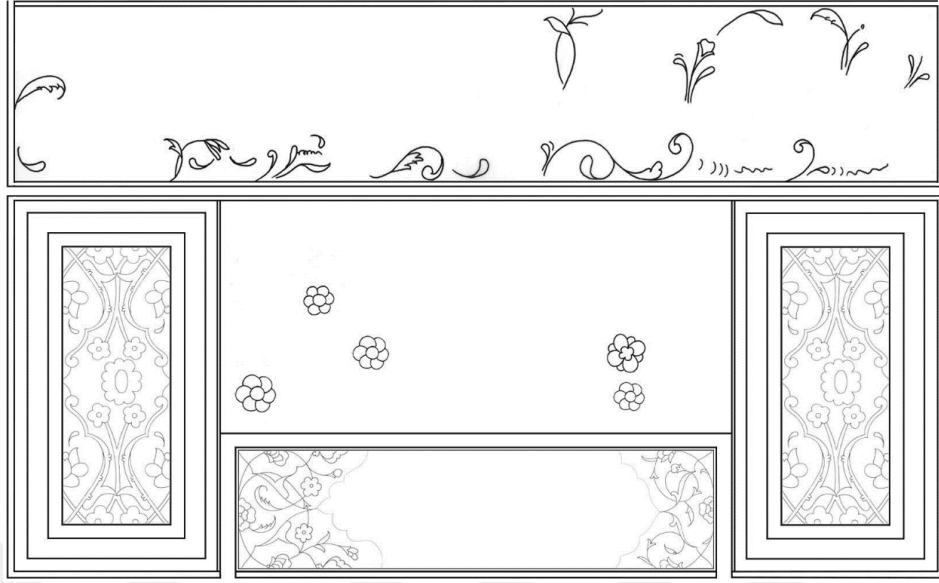
Hilâl; bölümü açık lila tonlarında bir renkle boyanmış, üzeri gül yaprağını andıran desen yerleştirilerek, mor tonlarındaki daha koyu bir renkle tahrirlenmiştir (Şekil 4).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, kahverengi mürekkeple tahrirleri yapılmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür. Buradaki tek fark Hz. Ömer’in bulunduğu kısımdaki “*radiye*” kelimesinin Sülüs hatla kaleme alınmış olmasıdır (Şekil 4, Çizim 3).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında paftalar, cedvele dayalıdır ve yarım kapalı formlardan müteşekkildir. Üzerinde sade rûmî motifli bulunan kapalı formların zemini sarı altın rengindedir. ½ simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanında altın ve mavi olduğu tahmin edilen renkler dışında zemin rengine rastlanmaz. Rûmîler turuncu renginde olup, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir (Şekil 4, Çizim 3).



Şekil 5. KYEBMK, 589. Âyet, Etek.



Çizim 4. KYEBMK, 589. Âyet, Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde, Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kerîmesi olan “Ve mâ erselnâke illâ rahmetel-lil âlemîn” Sülûs ile kaleme alınmıştır. Yazının dışında kalan alanlar, yine başmakam da olduğu gibi serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan yaprak motifleriyle. Hâlkâr tekniğinin kullanıldığı motiflerde tahrir kullanılmamıştır (Şekil 5, Çizim 4).

Etek: Etek bölümü göbekte olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve dört satırdan meydana gelmiştir. Duraklar dördü birbirinin tekrarı olmak üzere toplam beş adet penç motifinden müteşekkildir (Şekil 5, Çizim 4).

Koltuklar: Etek kısmının sağ ve sol bölümünde yer alan koltuklar, cedvel, ince ara suyu (+) desenleriyle birbirinden ayrılmış, cedvele dayalı yarım kapalı formda paftalar açılmıştır. Üzerinde sade rûmî motifi bulunan kapalı formların zemini sarı altın ve mavi renktir. ¼ simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanında altın ve mavi dışında zemin rengine rastlanmaz. Rûmîler beyaz renkte olup, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir (Şekil 5, Çizim 4).

Duraklar: Eserde farklı boyutlarda, farklı tasarımlarla duraklar mevcuttur. Göbek bölümünde bulunan on dokuz durak motifi üç, dört, beş ve altı yapraklı pençlerden oluşmaktadır. Bunlardan dört tanesi mükerrer kullanılırken, beş adedi müstakildir. Etek bölümünde ise beş adet duraktan biri mükerrer diğeri müstakil kullanılmıştır. Zeminleri

açık tonlarda turuncu, mavi, lila, mor ile renklendirilmiş, kahverengi ve mor mürekkeple tahrirlenmiştir (Şekil 4-5, Çizim 3-4).

Ketebe: Etek bölümünün hemen altında iki kenarı koltuğa yaslanmış şekilde yerleştirilmiştir. Baş ve sonunda eşit olmayacak şekilde paftalar açılmış içerisine Nesih hat ile “*Harrerehu Mustafa ğaferallâhu zünübehu sene 1151*”, m.1738 notu düşürülmüştür. Diğer kısımları ise siyah mürekkep, hatâyî grubu motiflerle, serbest kompozisyonda, çift tahrir tekniğinden müteşekkildir (Şekil 5).

Cedveller: Ara pervaz ve ince arasuları; (+) şeklinde bezeme unsurları ve serbest usûlde hazırlanmış ince ara suyundan oluşmaktadır (Şekil 2).

İç/ara pervaz: Hilyenin etrafında yer alan iç pervazda herhangi bir işlem yapılmamış kâğıt rengi olduğu gibi bırakılmıştır (Şekil 2).

Dış pervaz: Enine simetrik kompozisyonla, hatâyî grubu motiflerle, sulandırılmış hâlkâr tekniğinde bezeme yapılmıştır. Hilyenin tâc bölümü hariç, üç tarafında bezeme devam etmektedir (Şekil 2).



Şekil 6. KYEBMK, 589. Tâc.



Çizim 5. KYEBMK, 589. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Tâc kısmı: Tâc bölümü, $\frac{1}{2}$ enine simetrik kompozisyonda, sıvama altın ve açık lila tonlarında zemin üzerine rûmî ve hatâyî grubu motifler yerleştirilmiştir. Altın, lacivert, turuncu tonlarında renkler kullanılarak dört kademeli dendanlar ile kapatılmıştır. Sarılma rûmî, sade yaprak, penç ve goncagül motifleri kullanılmıştır. İç bölümde yer alan tığlar daha küçük ve kısa, en dışakiler serbest kompozisyonla ince uzundur. Hilyenin tepelik formu dendanlar oluşturacak biçimde kesilmiş, üzerine altınla iplik çekilmiştir (Şekil 6, Çizim 5).

Hilye-i Şerif'te yer alan motifler: Motifler; sarılma rûmî, üç, dört ve beş yapraklı penç motifi, hatâyî, goncagül, sade ve katlı yaprak motiflerinden müteşekkildir.

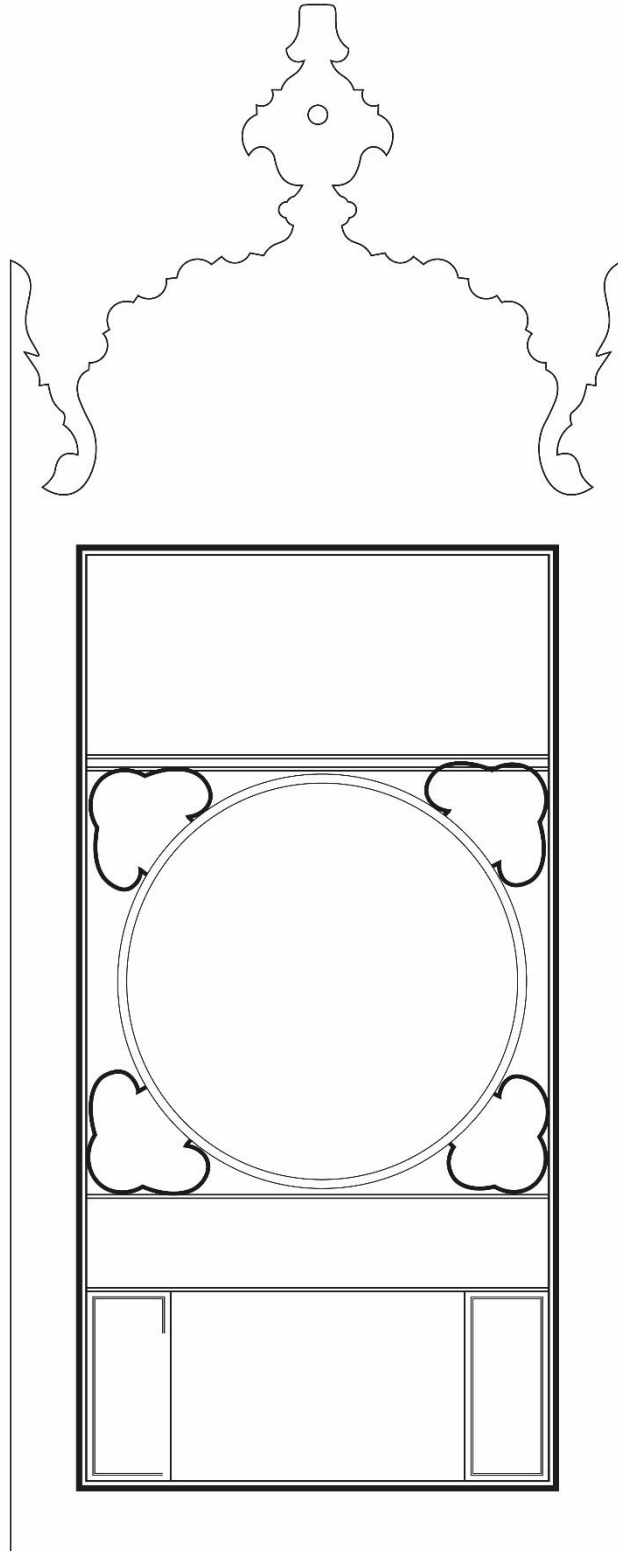
Hilye-i Şerif'te yer alan renkler: Motiflerde; emin olmamakla birlikte açık renk tonlarında mavi, lila, mor, turuncu, beyaz kullanılmış kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Rûmîler de turuncu, mavi, lila tonlarında açık renkler kullanılırken kahverengi mürekkeple tahrirleri yapılmıştır. Cedvellerde; açık mavi, lacivert, açık lila kullanılmıştır. Zemin renkleri altın ve mavidir. Dış pervaz altın, tâc kısmında altın, mavi, mor, turuncu, açık lila ve lacivert tonları yer almaktadır (Şekil 2).

5.2. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28695



Şekil 7. KYEBMK, 28695. Hilyenin ön yüzeyi.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü
Demirbaş No : 28695
Tarih : h.1193– m.1779
Hattat : Süleymân Paşa el-Üsküdâr
Yazı Çeşidi : Muhakkak, Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 33 cm - Boy: 83 cm



Çizim 6. KYEBMK, 28695. F. Şapcıoğlu, 2023.

Eser 33 cm eninde ve 83 cm boyundadır. Klasik hilye formunda dikdörtgen şeklinde nohudi renkte kâğıda yazılmış, ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Tâcli ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Ortadaki tepelik formunun üzerinde gül demeti yer almaktadır. Fakat eserin genelinde görülen kâğıdın yırtılması, renklerdeki bozulma sebebiyle, desen analizleri yapılamamıştır (Şekil 7).



Şekil 8. KYEBMK, 28695. Başmakam.

Başmakam: Muhakkak besmele ile başlayan bölümün sonunda “ve bihi” ifadesi yer alır. Besmelenin sonunda yer alan bu ifade her şeyin Allah’ın ismiyle başladığını vurgulamaktadır. Zira “ve bihi” ifadesi “ve onunla” anlamına gelmektedir. Besmelenin üst kısmında kalan bazı bölümlere kırmızı ile zemin boyası yapılmış, bazı bölümleri ise rokoko tarzında tezyîn edilmiştir. Fazla deformasyon sonucu desenler net görülmemektedir (Şekil 8).

Göbek: Hz. Ali (r.a.)’ye rivayetle yazılan hilye metni nesih hat ile kaleme alınmış dokuz satırdan oluşmaktadır. Yirmi dört adet durak mevcuttur. Duraklar birbirinden farklı penç motifi görünümündedir fakat net görülemediği için analizleri yapılamamıştır. Göbekte bulunan metnin en alt kısmında serbest kompozisyon esasına göre hazırlanmış bitkisel desenlerde hâlkâr tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Görüntüler net olmadığından desen analizleri alınamamıştır (Şekil 9).

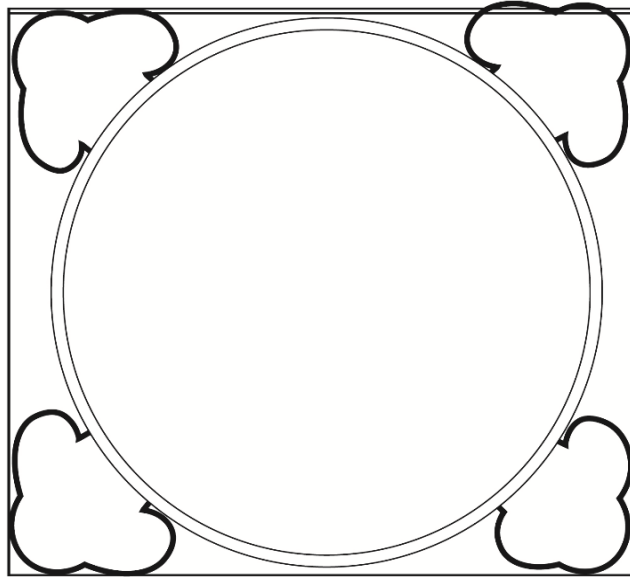
Hilâl; bu bölümde kullanılmayarak hilye metni daire içerisine alınmıştır.

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri iki farklı renkte dendanlarla çerçeve içerisine alınmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür (Şekil 9).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında 1/8 simetrlili kompozisyonda barok tarzı bezemeler kullanılmıştır. Hilyenin genelinde görülen çok fazla bozulma sebebiyle desen analizleri yapılamamış, kullanılan renkler tespit edilememiştir (Şekil 9).



Şekil 9. KYEBMK, 28695. Göbek.



Çizim 7. KYEBMK, 28695. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.



Şekil 10. KYEBMK, 28695. Âyet ve Etek.

Âyet: Âyet kısmında hilyelerin çoğunluğunda yer alan Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kerimesi Sülüs hattı ile kaleme alınmıştır. Âyetin yazılmış olduğu bölümde ayrıca serbest kompozisyonda yerleştirilmiş yaprak ve goncagül motifleri görülmektedir. Sıvama altın uygulanan motifler kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Âyet sonunda ise dört yapraklı penç motifi, sıvama altın ve kahverengi mürekkeple tahrirlenerek durak işareti olarak kullanılmıştır (Şekil 10).

Etek: Etek bölümü altı satırdan oluşan ve hilye metninin devamı niteliğinde Nesih hattı ile yazılmıştır. Göbekte bulunan metne göre etek metninin özellikle son iki satırında çok fazla yıpranmadan dolayı yazıların bir kısmı net okunamamaktadır. On iki adet birbirine benzeyen penç motifi şeklinde durak mevcuttur. Sıvama altın üzerine kahverengi mürekkeple tahrirlendiği düşünülmektedir. Diğer bölümlerde olduğu gibi yüzeydeki bozulmalar nedeniyle durakların detaylı çizimleri yapılamamıştır (Şekil 10).

Koltuklar: Etek kısmının sağ ve solunda birbirine simetrik şekilde yer alan koltuk bölümleri cedvellerle birbirinden ayrılmıştır. Koltuklar içerisinde barok tarzı gül buketleri her iki tarafında da yer almaktadır. Sol tarafta yer alan koltuk bölümünün üzerine ketebe kısmı devam etmiş, dolayısıyla yazının geldiği alanlara bezeme yapılmamıştır. Dört köşesinde ¼ simetrik olduğu düşünülen köşebentler yerleştirilmiştir. Hilyenin tamamında olduğu gibi bozulmalar sebebiyle desen analizleri yapılamamış, genel görüntüsünden dolayı tahmin edilmiştir. Hilyenin koltuk bölümüne taşan alana yazıldığı tarih (m.1779) düşürülmüştür (Şekil 10).

Duraklar: Eserde farklı boyutlarda, farklı tasarımlarla duraklar mevcuttur. 22 adet göbek, 12 adet etek bölümü olmak üzere toplamda 36 adet durak mevcuttur. Sıvama altın olan duraklar kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiştir. Durak motiflerinin ölçüleri birbirinden farklı görünmektedir. Analizleri diğer alanlardaki benzer sebeplerden dolayı tespit edilememiştir (Şekil 9-10).

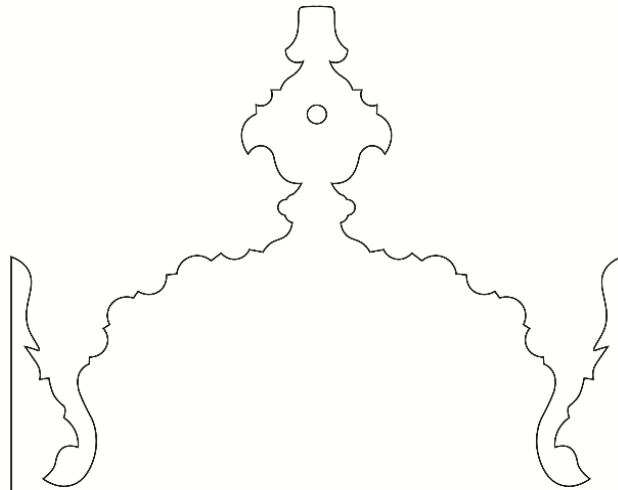
Cedveller: Hilyenin bölüm geçişlerinde altın cedvel kullanılmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir (Şekil 7).

İç/ara pervaz: Hilyenin etrafını çevreleyen iç pervaz bölümü, koyu lacivert zemin rengindedir. Üzerinde herhangi bir bezeme unsuru işlenmemiştir (Şekil 7).

Dış pervaz: Hilye-i Şerif'te dış pervaz bölümü bulunmamaktadır.



Şekil 11. KYEBMK, 28695. Tâc.



Çizim 8. KYEBMK, 28695, Tâc detay, F. Şapcıoğlu, 2023

Taç kısmı: Eserin mihrap formundaki tâc kısmında barok tarzı gül motifleri yer alır. Desen net görülmemekle birlikte yaprak ve tomurcuklar da mevcuttur. Sağ ve sol köşeler yarım tepelik, orta alanda ise üst üste iki tam tepelikle form tamamlanmıştır. Serbest kompozisyonla tezyîn edilmiş gül, tomurcuk ve yaprakları yeşil, kırmızı, pembe tonlarında renklendirilmiştir. Ahşâp tâc kısmı dendanlar verilerek kesilmiştir. Orta tepeliğin etrafı dendanların üzerinden koyu mavi tonlarında renk ile çerçeve içerisine alınmıştır (Şekil 11).

Hilye-i Şerif'te yer alan motifler: Hilye tezyînâtında barok tarzı bezeme alanları yoğunluktadır. Eserin göbek ve âyet bölümlerinde penç, goncagül ve sade yapraklar görülmektedir. Gül buketleri koltuk ve tâc bölümlerinde yer almaktadır (Şekil 7).

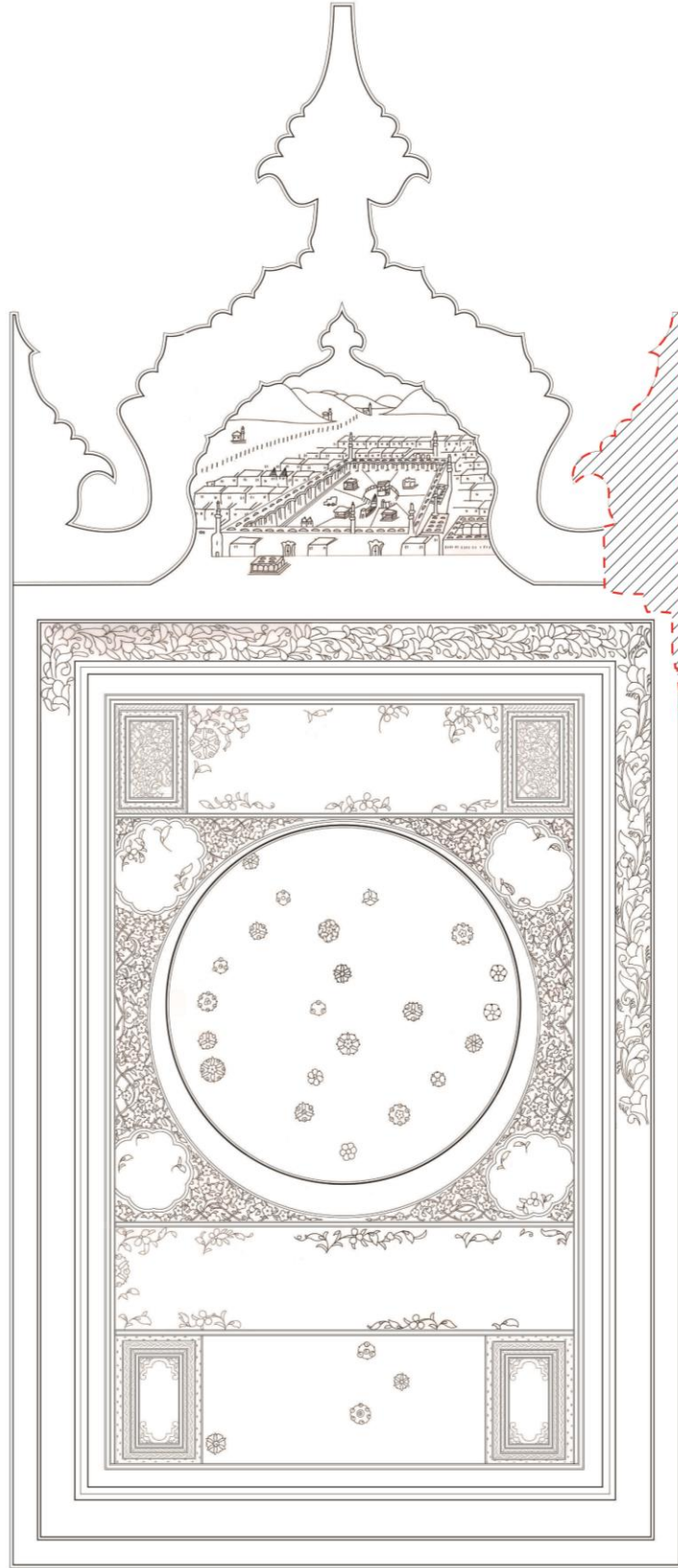
Hilye-i Şerif'te yer alan renkler: Motiflerde; emin olmamakla birlikte kırmızı, açık pembe, koyu yeşil, açık mavi, koyu mavi ve altın, arasularında lacivert, açık ve koyu mavi, cedvellerde sarı altın kullanılmıştır (Şekil 7).

5.3. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28700



Şekil 12. KYEBMK, 28700. Hilyenin ön ve arka yüzeyi.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü
Demirbaş No : 28700
Tarih : h.1201 – m.1787
Hattat : Yûsuf Zühdi
Yazı Çeşidi : Muhakkak, Sülûs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 33 cm, Boy: 77,5 cm

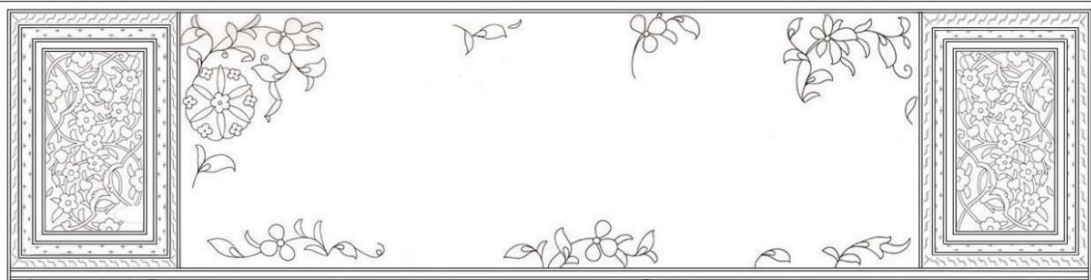


Çizim 9. KYEBMK, 28700. F. Şapcıoğlu, 2023.

Eser 33 cm eninde ve 77,5 cm boyundadır. XVIII. yy. Hâfiz Osman tarzı klasik hilye formunda ahşap üzerine yapılandırılmıştır. Eserin tamamı nohudi renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmıştır. Tâc adını verdiğimiz ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Sağ taraftaki yarım tepeliğin kırık olduğu görülmektedir. Ortadaki tepelik formunun üzerinde Mekke ve Kâbe tasviri bulunmaktadır. Hilyenin sırt kısmı, boydan boya kahverengi tonlarında bir Hatip ebrusu ile kaplanmıştır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında da bozulmalar mevcuttur (Şekil 12).



Şekil 13. KYEBMK, 28700. Başmakam.



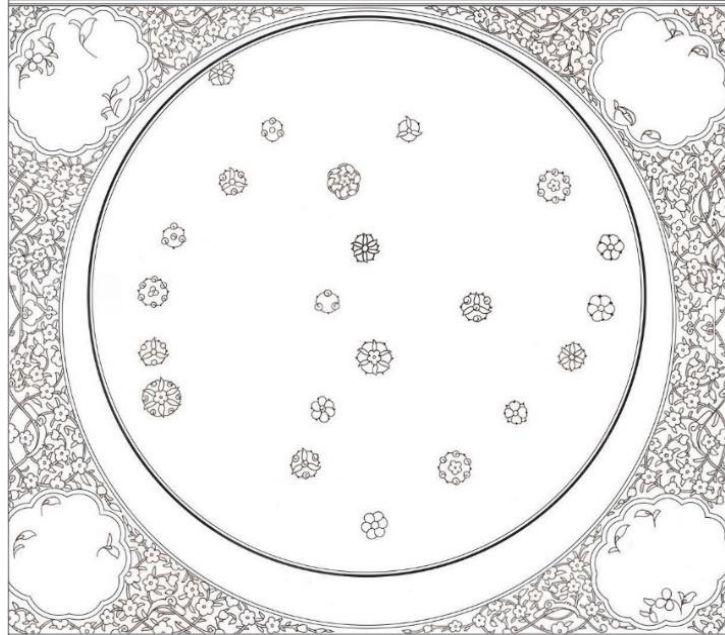
Çizim 10. KYEBMK, 28700. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Muhakkak besmele ile kaleme alınan bölümün baş ve sonuna tıpkı etek bölümünde olduğu gibi koltuk yerleştirilmiştir. Bu alanlar cedvel, ince ara suyu (+) ve tek şerit desenleriyle birbirinden ayrılmıştır. $\frac{1}{2}$ ters simetrisinin uygulandığı iç bölümlerinde, sade rûmîler ile çapraz köşelerde cedvele dayalı paftalar açılmış ve zeminlerinde sıvama altın kullanılmıştır. Kalan kısımlarda da zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle lacivert zemin uygulanmıştır. Bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımda beş yapraklı penç, goncagül ve sade yapraklar yer almaktadır. Penç motiflerinde açık tonlarda pembe, mavi, lila tonları kullanılırken, yapraklarda altın ve kırmızılar görülmektedir. Rûmîler sarı altın, tahrirler kahverengi mürekkeptir. Bismelenin sonunda, altı yapraklı penç motifi durak

şeklinde sıvama hâlkâr tekniği ile uygulanmış, kırmızı ve kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Bismelenin yazılmış olduğu zeminin diğer alanlarında, hatâyî grubu motifleri serbest kompozisyon esasına göre, sulandırma hâlkâr tekniğiyle uygulanmıştır. Tahrirler durakta olduğu gibi kırmızı ve kahverengi mürekkepledir. Helezon üzerinde yer almayan, müstakil olarak tasarlanmış penç ve rûmî motifleri üzerine iğne perdahı yapılmıştır (Şekil 13, Çizim 10).



Şekil 14. KYEBMK, 28700. Göbek.



Çizim 11. KYEBMK, 28700. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

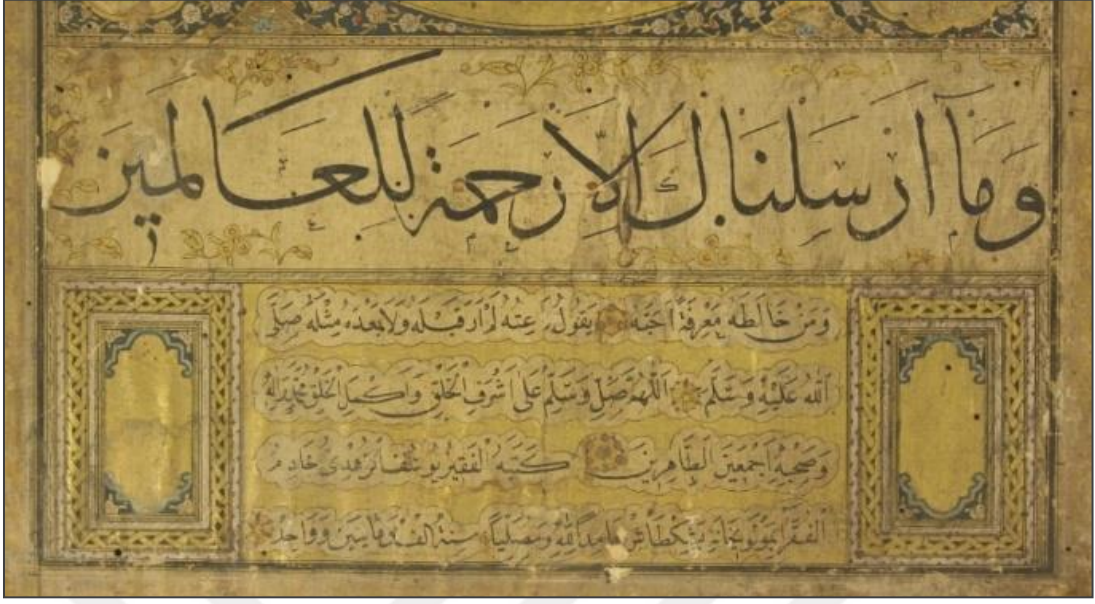
Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni dokuz satırdan müteşekkildir. Yirmi iki adet durak mevcuttur. Bunlardan beş tanesi mükerrer kullanılırken, dört adedi müstakildir. Durak ve metin dışındaki alanlarda beynessütur yapılırken zemini sıvama altın boyalıdır. İçinde herhangi bir tezyînâta rastlanmaz ama altın zemin üzerine üç nokta iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 14).

Hilâl; sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır.

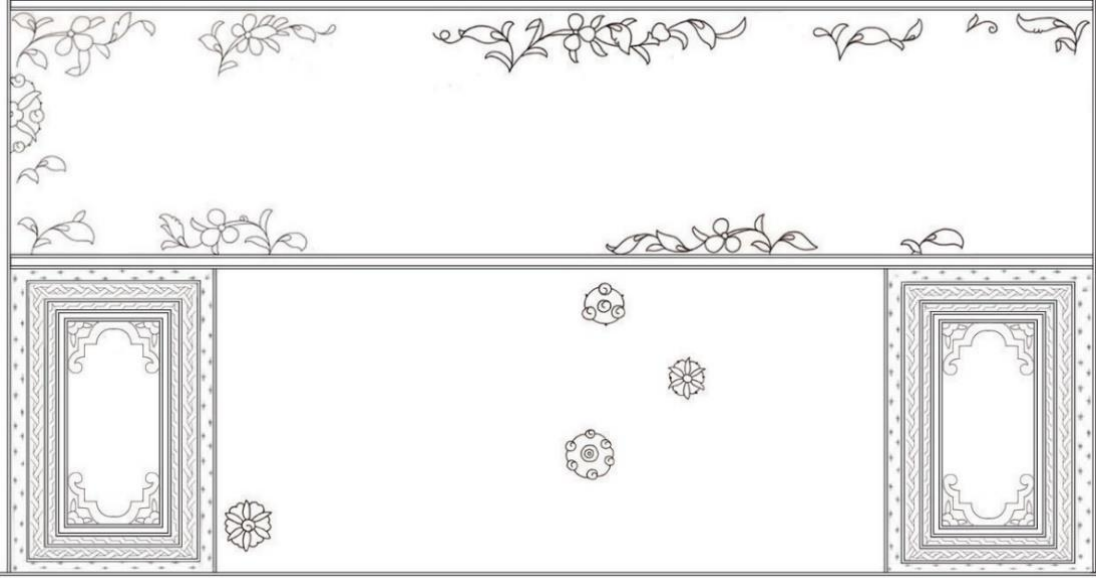
Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, içlerine iğne perdahı uygulanmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür. Zeminlerde ise serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan hatâyî grubu motifler hâlkâr tekniğinde uygulanmıştır. Sarı altın ile sulandırılan motifler, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir (Şekil 14, Çizim 11).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında paftalar, cedvele dayalıdır ve yarım kapalı formlardan müteşekkildir. Üzerinde sade rûmî motifi bulunan kapalı formların zemini sarı altın renginde olmalıdır. Zira zaman içerisinde kararımış olduğundan hangi renk altın kullanıldığı anlaşılmamaktadır. 1/8 simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanında altın ve lacivert dışında zemin rengine rastlanmaz. Rûmî ve iplikler altın renginde olup, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir (Şekil 14, Çizim 11).

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Yazının dışında kalan alanlar, yine başmakam da olduğu gibi serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan yaprak ve penç motifleriyle. Hâlkâr tekniğinin kullanıldığı motiflerin, tahrirleri koyu kahverengi renklidir. Âyetin sonunda, cedvelin kısa kenarına yarım olarak yerleştirilen penç motifinde de aynı teknik ve tahrir rengi kullanılmıştır (Şekil 15, Çizim 12).



Şekil 15. KYEBMK, 28700. Âyet, Etek.



Çizim 12. KYEBMK, 28700. Âyet, Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Etek: Etek bölümü yukarıda olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve dört satırdan meydana gelmiştir. Duraklar ikisi birbirinin tekrarı olmak üzere toplam beş adet penc motifinden müteşekkildir. Yazının etrafı göbekte olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir. Üzerine iğne perdahı ile üç nokta uygulanmıştır. Metnin sonunda, üçüncü satırdan itibaren hattatın adına rastlanmaktadır. Tarih, ebced hesabı ile son satıra “*elf ü mieteyn ü vâhid*” şeklinde düşülmüştür (Şekil 15, Çizim 12). Buradan da eserin m. 1787 tarihinde yazıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 16).



Şekil 16. KYEBMK, 28700. Tarih.

Koltuklar: Birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Yazı ile tezyînî alanları birbirinden renkli cedveller ayırmaktadır. Bezeme alanına göre oldukça kalın olan cedvel, birkaç farklı ara suyu ile zenginleştirilmiştir. Koltuğun üst yanı ve dış kenarlarında, üzerinde tek şerit olan bir iplik dolanır. Koltuğu çevreleyen ve diğerlerine göre daha kalın olan altın renkli ara pervaza saç örgüsü zencirek deseni uygulanmıştır. Her iki yanında pembe iplikler üzerinde biri tek şerit diğeri (+) şeklindeki bir bezeme unsuru desenle tamamlanmıştır.

Koltuk deseninin uygulanacağı merkezi alan için tezyînâta başlanmış ancak tamamlanmamıştır. Dört köşesine yerleştirilen köşebentler lacivert renkli olup üzerine yarım bir penç yerleştirilmiştir. Tasarım $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyon esasına göre. Merkezde yer alan bezeme alanı sıvama altın boyanmış ancak herhangi bir tezyînî unsur uygulanmamıştır (Şekil 15).

Duraklar: Eserde farklı boyutlarda, farklı tasarımlarla yirmi yedi adet durak mevcuttur. Zeminlerinde altın kullanılmış, kırmızı, yeşil ve mavi tonlarında renklendirilmiş, kahverengi ve kırmızı mürekkep ile tahrirlenmiştir (Şekil 14-15, Çizim 11-12).

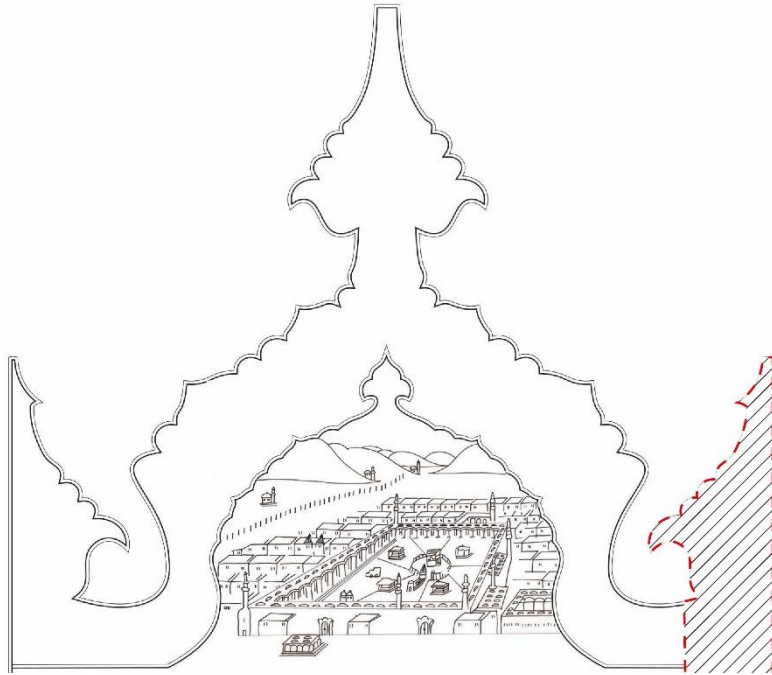
Cedveller: Ara pervaz ve ince arasuları; tek şerit ve saç örgüsü zencirek ile (+) şeklindeki bezeme unsurlarından müteşekkildir. (Şekil 12, Çizim 9).

İç/ara pervaz: Hilyenin etrafında yer alan iç pervazın, altın ile sıvama boyandığı ancak zaman içerisinde oluşan bozulmalardan dolayı hasar gördüğü anlaşılmaktadır. Dolayısıyla üzerinde herhangi bir tezyînât olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Fakat üst sol kısımda çok hafif görünen desenin serbest yaprak motifleriyle tasarlandığı düşünülmektedir (Şekil 12).

Dış pervaz: İki cedvel arasına yerleştirilen dış pervaz, ahşap üzerine hatâyî grubu motiflerle tek iplik üzerinden devam etmektedir. Simetrisi olmayan desenin köşe dönüşleri de farklıdır ve sulandırma hâlkâr tekniği uygulanmıştır (Şekil 12, Çizim 9).



Şekil 17. KYEBMK, 28700. Tâc.



Çizim 13. KYEBMK, 28700. Tâc detay. F. Şapcıoğlu 2023.

Taç kısmı: Eserin taç kısmında Mekke tasviri yer alır. Buradaki minyatürde revaklarla kaplı kare alanın her bir köşesinde birer adet olmak üzere toplamda altı adet birbirine benzeyen çift şerefeli minareler dikkati çeker. Alanın içi yedi parçaya bölünmüş ve karenin orta kısmındaki dairevi alana Kâbe tasviri yerleştirilmiştir. Etrafında beş adet yapı bulunmaktadır. Yapılardan dördü birbirine benzerken, beşinci yapı diğerlerinden farklıdır. Yapıların ve revakların çatıları aynı tonda mavi ile renklendirilmiştir. Revakların ön cepheden görünen iki adet kapısı mevcuttur. Bu kapılarla Mescid-i Harâm'a giriş sağlanmaktadır. Revakların dışında kalan alanlar, birbirine bitişik tek katlı ve birbirine benzer toprak evlerden oluşmaktadır. Bu toprak evlerde çatı görülmemektedir. Perspektife uygun şekilde oluşturulan kompozisyonda şehrin dışında kalan arka alanda dağlar ve sol tarafta aynı eksen üzerine yerleştirilen üç benzer cami görülmektedir. Minyatürün genelinde sarı altın ile, kahverengi, mavi, siyah ve toprak tonlarındaki renkler kullanılmıştır. Altın dandanlarla çerçeve içerisine alınmış, devamında ahşabın üzerinden toprak tonlarıyla iplik çekilmiştir. Taç kısmında yer alan yarım ve tam tepelik formları dandanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir. Sağ ve sol köşeler yarım tepelik (sağ taraftaki ahşap tepelik kırılmış), orta alanda ise üst üste iki tam tepelikle form tamamlanmıştır. Dandanlar yine altın ipliklerle daha belirgin hâle getirilmiştir (Şekil 17, Çizim 13).

Hilye-i Şerîfte yer alan motifler: Motifler; sade rûmi, üç ve beş yapraklı penç motifi ile, goncagül ve yaprak motiflerinden müteşekkildir (Şekil 12).

Hilye-i Şerîfte kullanılan renkler: Motiflerde; açık mavi, pembe tonları, lilâ, kırmızı, turuncu, beyaz, altın ve kahverengi mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Cedvellerde; pembe, açık mavi, su yeşili, lacivert kahverengi mürekkep ve sarı altın kullanılmış, zemin rengi olarak lacivert ve altın uygulanmıştır. Dış pervaz ise altındır. Tâc kısmında; mavi ve toprak tonları, kahverengi, siyah ve altın kullanılmıştır (Şekil 12).

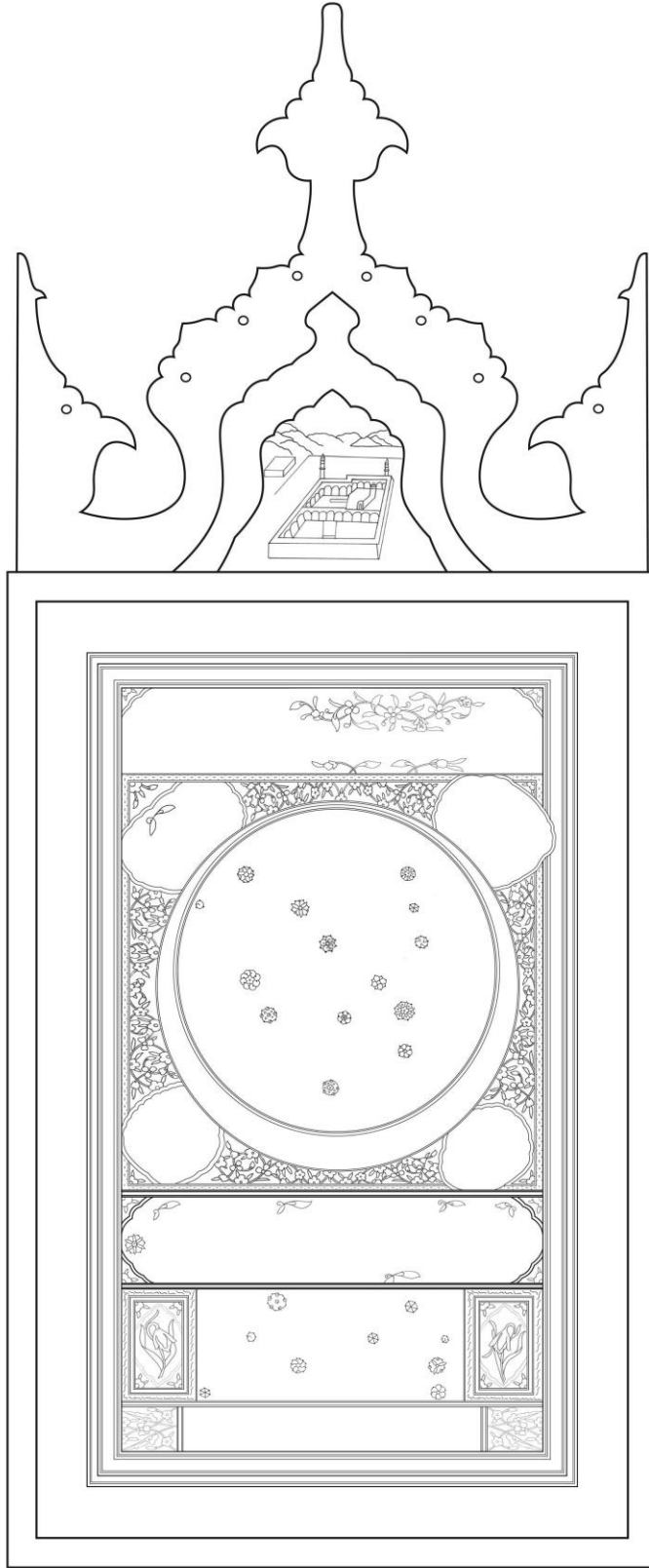
Sanatkârlar: *Hattatı* Yûsuf Zühdi'dir. İstanbul doğumlu olduğu tahmin edilen Yûsuf Zühdi'nin doğum tarihi net olarak bilinmemektedir. Beşiktaş Mevlevîhanesi şeyhlerinden Trablusî Ahmed Efendi'nin oğlu olan Yûsuf Zühdi, babasının 1771 de ölümüyle babasının yerine şeyh olmuştur. Kendisi daha çok Şeyh Yûsuf Zühdi Dede olarak tanınmıştır. Hizmetleri ve ibadetiyle tanınan, erdemli bir kişiliğe sahiptir. Arapça ve Türkçe şiirler kaleme aldığı bilinmektedir. Özellikle Hz. Peygamber (s.a.v.)'e yazdığı na't ve münacatları mevcuttur. Aynı zamanda hattat olan Yûsuf Zühdi, 1817 tarihinde ahirete intikâl etmiştir (Galitekin, 2001: 510); (Genç, 2000: 225). *Müzehibi* tespit edilememiştir.

5.4. KYEBMK, Akşehir Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi 729



Şekil 18. KYEBMK, 729. Hilyenin ön yüzü.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Nasrettin Hoca Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Müdürlüğü
Demirbaş No : 729
Tarih : h.1116, m.1801
Hattat : İsmail Zühdi
Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 29,8 cm – Boy: 77 cm

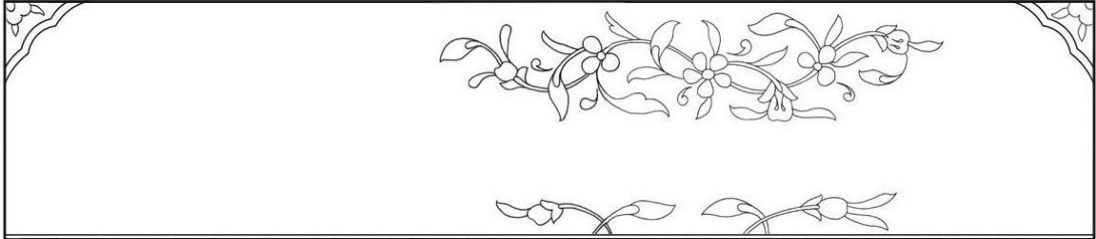


Çizim 14. KYEBMK, 729. F. Şapcıoğlu, 2023

Eser 29,8 cm eninde ve 77 cm boyundadır. Hâfız Osman tarzı klasik hilye formunda ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Eser de iki farklı yazı kâğıdı görülmektedir. Başmakam, cihâryârlar ve âyet bölümlerindeki kâğıt rengi nefî yeşil, göbek ve etek bölümlerindeki kâğıt nohudî tonlarında âharlı olarak hazırlanmıştır. Tâclı ahşap form, iki parçadan oluşmaktadır. Üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Ortadaki tepelik formunun üzerinde Medine ve Mescid-i Nebevî tasviri bulunmaktadır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında da bozulmalar mevcuttur (Şekil 18).



Şekil 19. KYEBMK, 729. Başmakam.



Çizim 15. KYEBMK, 729. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

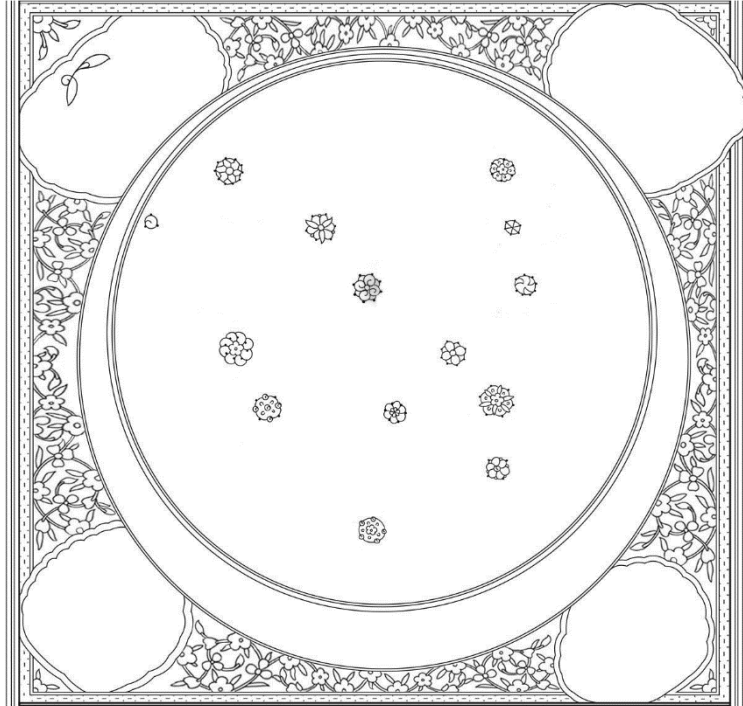
Başmakam: Sülüs hat ile kaleme alınan besmele bölümünün üst köşelerine, küçük boyutlarda köşebent şeklinde paftalar açılmış, içi serbest kompozisyonla zemini lacivert boyanmıştır. Basmelenin keşîdesi üzerine ve altına serbest kompozisyon tekniği ile bitkisel motiflerle sıvama altın uygulanmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Basmelenin son harfi olan (mim), cedvele taşıdığı için, cedvel o kısımda tamamlanmıştır (Şekil 19, Çizim 15).

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni sekiz satırdan müteşekkildir. Metin içerisinde, birbirinden boyut ve tezyînât olarak farklı müstakil on üç adet durak

bulunmaktadır. Durak ve metin dışındaki alanlarda beynessütur yapılıırken zemini sıvama altın boyalıdır (Şekil 20, Çizim 16).



Şekil 20. KYEBMK, 729. Göbek.



Çizim 16. KYEBMK, 729. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

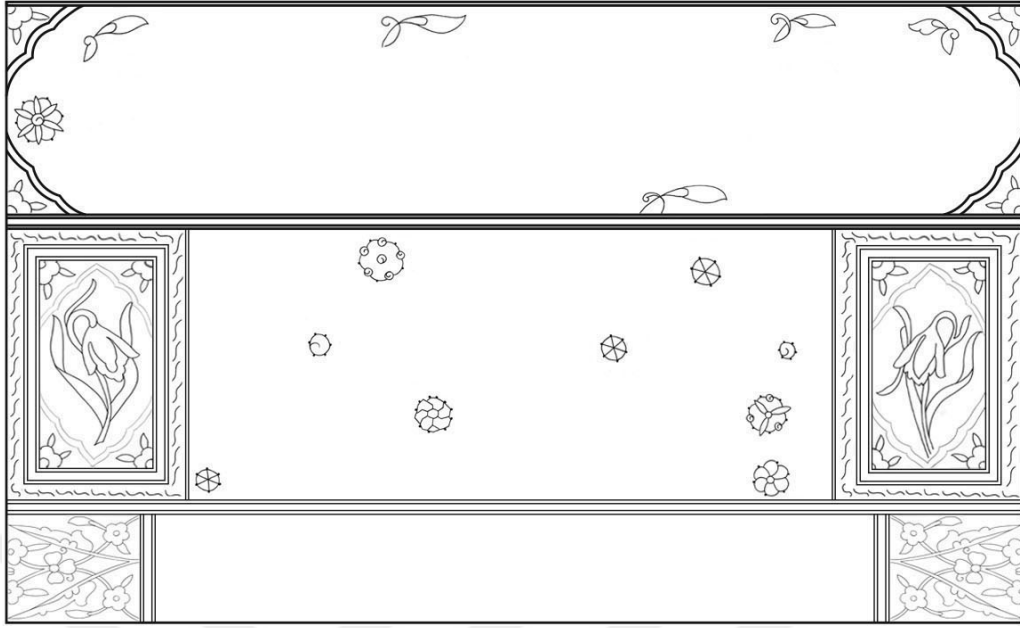
Hilâl; sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır (Şekil 20, Çizim 16).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri ölçüleri birbirinden farklı altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Sülûs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür. Paftalarda cetvele taşan kısımlar görülmektedir. Sadece Hz. Ömer (r.a.)’e ait pafta içinde bir adet sade yaprak motifi zemini sıvama altınla işlenmiş, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir (Şekil 20, Çizim 16).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanı, zemini lacivert boyalı klasik tezhip tekniğindedir. ¼ simetrlili görünse de cihâryâr-ı güzîn’lerin eşit paftalarda olmaması sebebiyle desenlerdeki küçük farklılık göze çarpar. Altın ve lacivert zemin rengi olarak kullanılırken, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir (Şekil 20, Çizim 16).



Şekil 21. KYEBMK, 729. Âyet, Etek.



Çizim 17. KYEBMK, 729. Âyet, Etek detay, F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. Âyeti Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Yazının dışında kalan alanlar da yine başmakamda olduğu gibi serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan yaprak motifleri yer alır. Sıvama altın uygulanan motiflerin, kahverengi mürekkeple tahriri yapılmıştır. Âyetin sonunda altı yapraklı penç motifi, sıvama altın olup, kahverengiyle tahrirlenmiş, durak olarak kullanılmıştır. Âyetin bulunduğu bölümün dört köşesi küçük köşebentler şeklinde ayrılmış, içine klasik tezhip tekniğinde lacivert zemin uygulanmıştır. Yarım penç ve sade yaprak motifleri altın ve okra sarısı ile renklendirilmiştir (Şekil 21, Çizim 17).

Etek: Etek bölümü göbekte olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve dört satırdan meydana gelmiştir. Duraklardan ikisi mükerrer, dört tanesi müstakil olmak üzere toplam dokuz adet motiften müteşekkildir. Yazının etrafı göbekte olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir (Şekil 21, Çizim 17).

Koltuklar: Birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Yazı ile tezyînî alanları birbirinden renkli cedveller ayırmaktadır. Cedvel ve renkli ara suyu desenleriyle ayrılmıştır. Koltuk bölümlerinin içine lale motifleri ve ince uzun yaprakları, her iki bölümde de farklıdır. Zeminde sıvama altın kullanılırken, laleler kırmızı, yapraklar ise açık yeşil ve beyaz tonlarındadır. Dendanlar ile pafta içerisine alınan lalenin dışında kalan dört köşesinde ise başmakam ve âyet bölümlerinde görüldüğü gibi klasik tezhip tekniği uygulanmıştır (Şekil 21, Çizim 17).

Duraklar: Eserde farklı boyutlarda, farklı tasarımlarla, göbek ve etek olmak üzere toplamda yirmi bir adet durak mevcuttur. Zeminlerinde altın kullanılmış, kırmızı ve mavi tonlarında renklendirilmiş, kahverengi ve kırmızı mürekkep ile tahrirlenmiştir (Şekil 20-21, Çizim 16-17).

Cedveller: Ara pervaz ve ince arasuları; göbek bölümünün çevresi (-) şeklinde ince ara suyu deseniyle, bölümler arası geçişler farklı kalınlıktaki cedvellerle, koltuk bölümleri ise cedvel ve ince ara suyu desenlerinden müteşekkildir (Şekil 18, Çizim 14).

İcaze: Ketebe kaydının olduğu bu bölüm iki satırdan oluşmaktadır. Ketebe kısmında şöyle yazılıdır:

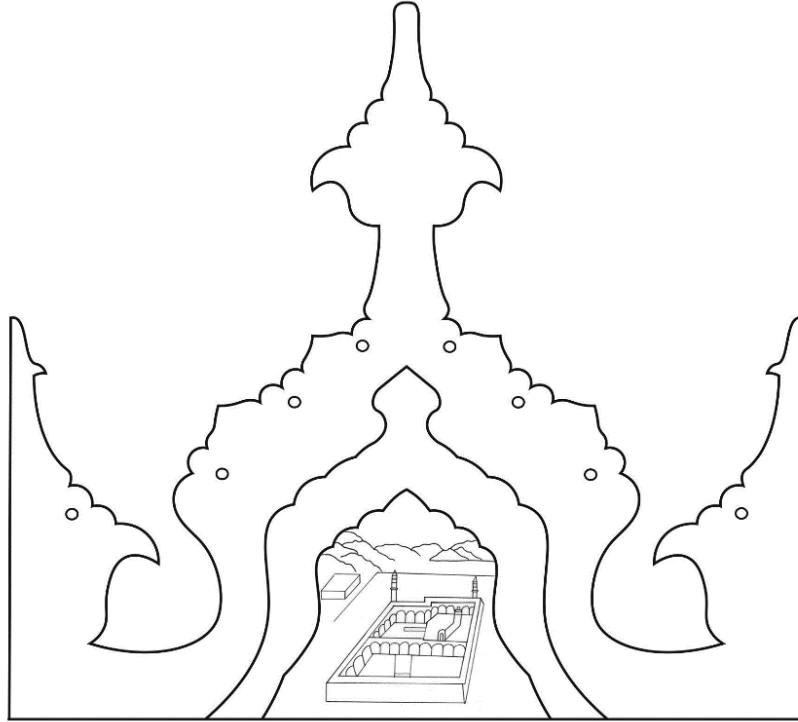
“*Ba'de't-teberrük Bismillahirrahmânirrahîm [...] hazîhi'l-Hilyeti'l-mübârek Mustafa el-Hamdi 'an Ağayâni hazîne tavvelellâhu umrehu ve yessir [...] min menâfi'i'd-dünya ve'l-âhireti ve ene'l-müznib İsmâil Zühdi [sene] 1116*”, Rikaa' hattı ile kaleme alınmıştır. Yazı dışındaki alanlar beynessütur ile çerçeve içerisine alınmıştır. İcazenin sağında ve solunda ise tıpkı koltuk bölümleri gibi alanlar açılmıştır. ½ simetrik tasarımla bitkisel ve rûmî desenleriyle klasik tezhip tekniği uygulanmıştır. Rûmî paftaların iç kısmında sıvama altın, kalan kısımlar lacivert renktedir (Şekil 21).

İç/ara pervaz: Hilyede iç pervaz kâğıt renginde bırakılmış, üzerine herhangi bir bezeme unsuru yapılmamıştır (Şekil 18).

Tâc kısmı: Eserin tâc kısmında Medine ve Mescid-i Nebevî tasviri yer alır. Mescid-i Nebevî'nin iki tarafında birbirine benzer çift şerefeli minareler yer almaktadır. Dört tarafı çevrilmiş olan bahçe içerisinde yapılar görülmektedir. Alanın dışında kalan bölümlerde Medine evleri tek katlı ve toprak rengindedir. Şehrin arka tarafında açık mavi ve açık kahverengi tonlarında sıradağlar yer almaktadır. Minyatürün genelinde sarı altın, kahverengi, mavi, okra sarı ve toprak tonları kullanılmıştır. Altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, devamında tiğ yerleştirilmiş sonra tekrar altın ve kahverengi renkte dendanla form kapatılmıştır. Tâc kısmında yer alan yarım ve tam tepelik formları dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir. Sağ ve sol köşeler yarım tepelik, orta alanda ise üst üste iki tam tepelikle form tamamlanmıştır. Dendanlar kahverengi ipliklerle daha belirgin hâle getirilmiştir (Şekil 22).



Şekil 22. KYEBMK, 729. Tâc.



Çizim 18. KYEBMK, 729. Tâc detay. F. Şapcıoğlu 2023.

Hilye-i Şerîfte yer alan motifler: Motifler; penç, goncagül, yaprak, rûmî, lale ve tığ motiflerinden müteşekkildir (Şekil 18).

Hilye-i Şerîfte yer alan renkler: Motiflerde; beyaz, açık mavi, lila, okra sarı, yeşil, kırmızı, altın ve kahverengi mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Cedvellerde; altın, beyaz, lila tonları ve kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Zemin rengi olarak altın ve lacivert renkleri görülmektedir. Tâc bölümünde; mavi ve toprak tonları, kahverengi ve altın kullanılmıştır (Şekil 18).

Sanatkârlar: *Hattatı* İsmail Zühdi (ö. 1144/1731)'dir. İstanbul'da doğan İsmâil Zühdi, daha sonra gelen hattatlarla isim karışıklığı olmaması için "Eski" veya Zühdi İsmâil Ağa olarak bilinmektedir. Yedikuleli Hâşimîzâde Seyyid Abdullah Efendi'den ve Alacamescid imamı Anbarîzâde II. Derviş Ali'den Sülûs ve Nesih dersleri almıştır. Derviş Ali'nin vefatıyla icazetini Suyolcuzâde Mehmed Necib Efendi'den almıştır. Dönemin önde gelen hattatlarından olan İsmâil Zühdi, Şeyh Hamdullah ve Hâfız Osman yazılarını taklid ederek el melekelerini geliştirmiştir. Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde murakkaa ve kıta örnekleri bulunmaktadır. Ayrıca İstanbul sur kapılarında 1140 tarihli kitabede imzası bulunmaktadır (Berk, 2012: 59). Öğrencileri arasında Kâtipzâde, Çömez Ömer, İbrâhim Rodosî ve Ayasofya Hatibi Mehmed Efendi ünlü hattatlar arasında yer almaktadır (Derman, 2001: 124-125).

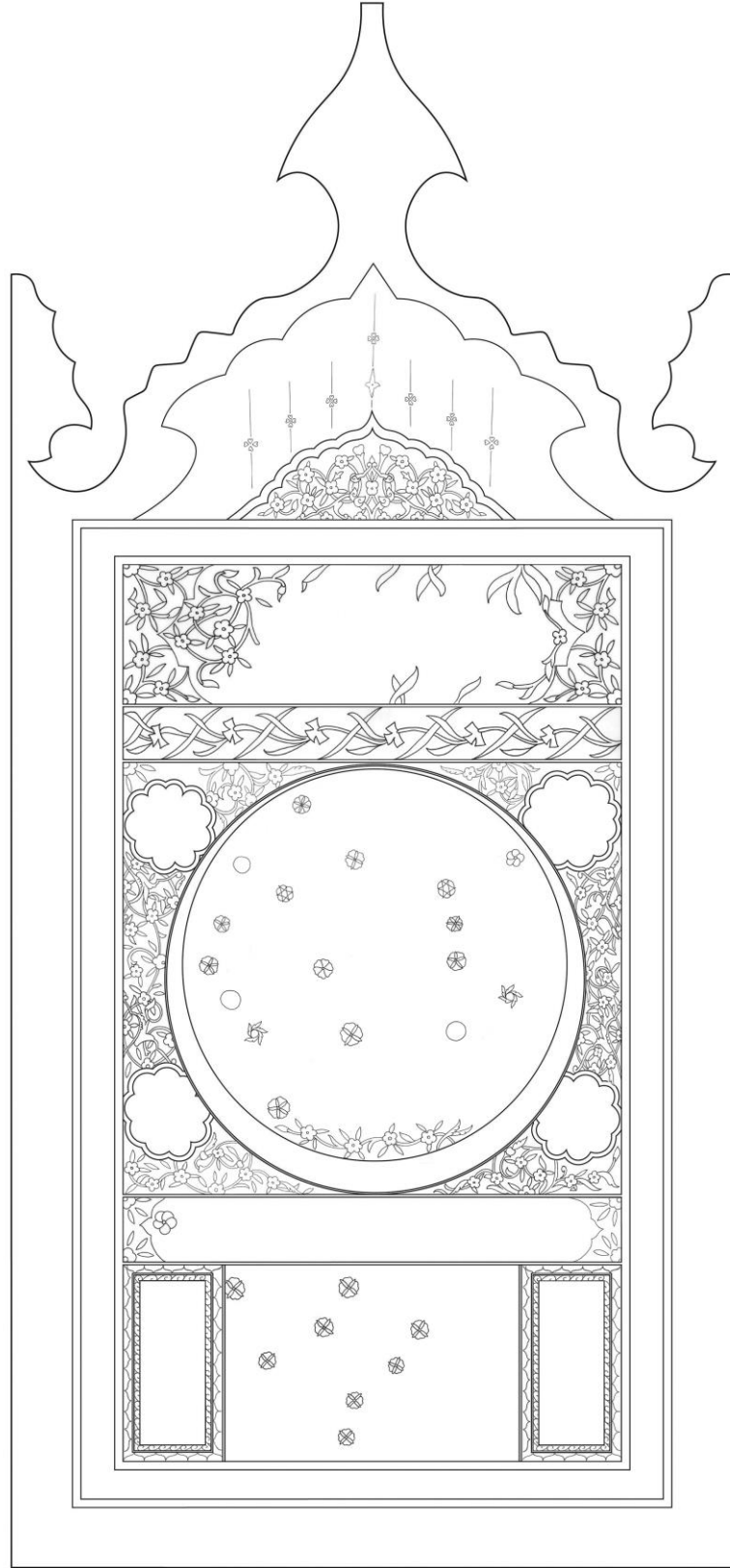
Müzehibi tespit edilememiştir.

5.5. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.86.37



Şekil 23. KYEBMK, 2.86.37. Hilyenin ön ve arka yüzeyi.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Niğde Müze Müdürlüğü
Demirbaş No : 2.86.37
Tarih : h.1145 – m.1732
Hattat : Ömer Zühdî
Yazı Çeşidi : Muhakkak, Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 26 cm – Boy: 57 cm

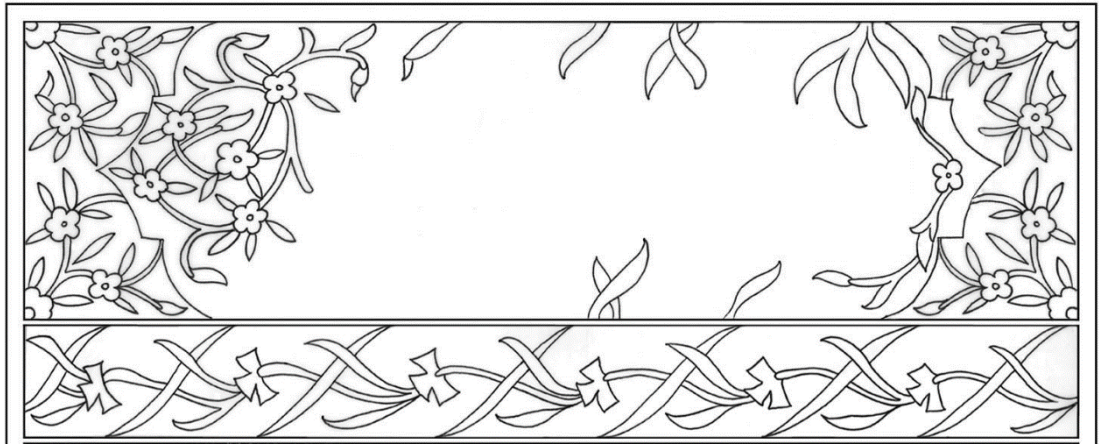


Çizim 19. KYEBMK, 2.86.37. F. Şapcıoğlu 2023.

Eser 26 cm eninde ve 57 cm boyundadır. Klasik hilye düzeninde taç formlu tek parça ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Eserin tamamı nohudî renkte âharlı yazı kâğıdı kullanılarak hazırlanmıştır. Ahşap tâc formunun, sağ ve sol köşeleri yarım, orta kısım ise iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Ortadaki tepelik formunun üzerinde ½ simetrlili kompozisyon yer alır. İncelediğimiz diğer hilyelerde de görüldüğü üzere gerekli koşullarda korunamaması nedeniyle yer yer görülen kurt yenikleri ve tezyînât alanlarında da bozulmalar mevcuttur (Şekil 23).



Şekil 24. KYEBMK, 2.86.37, Başmakam.



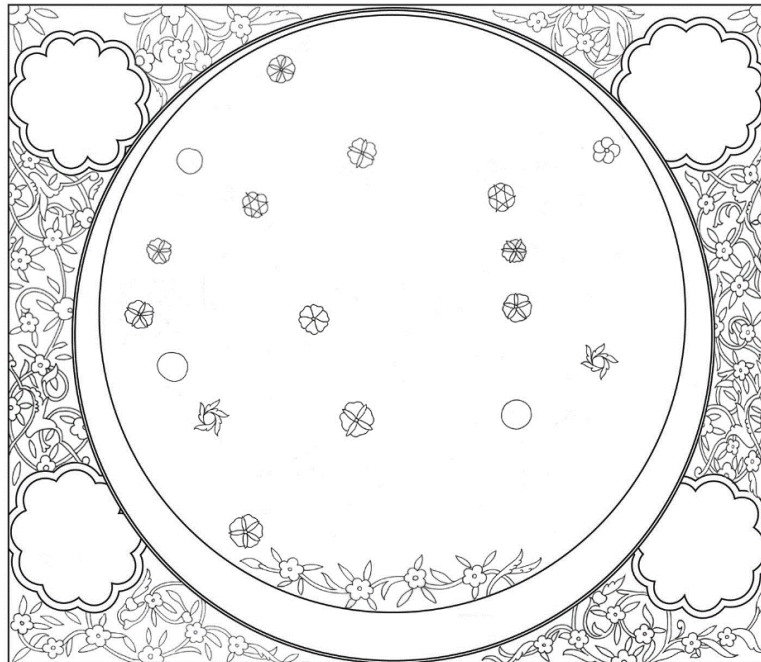
Çizim 20. KYEBMK, 2.86.37. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Muhakkak hat ile yazılan besmele-i şerîf, kitâbe içerisine alınarak yerleştirilmiştir. Kitâbelerin iç bölümleri, sap ve yapraklar sıvama altın olmak üzere bitkisel motiflerle bezenmiştir. Sade yaprak, üç ve beş yapraklı penç motifleri kitâbe içerisinde serbest, kitâbe dışındaki alanlarda ½ simetrlili kompozisyonda uygulanmıştır. Motif renklerinin dökülmesi nedeniyle kullanılan renkler net tespit edilememiştir. Fakat

beyaz, mavi, tonlarında açık renklerin olabileceği tahmin edilmektedir. Başmakam ile göbek arasındaki geçiş bölümünde ise tasarımın genel görüntüsünden farklı olarak şükûfe tarzı simetrik ulama desen uygulanmıştır. İnce uzun yapraklar ve üç yapraklı çiçekler mevcuttur. Açık mavi ve pembe tonlarında stilize yaprak ve çiçek motifleri yer almaktadır (Şekil 24, Çizim 20).



Şekil 25. KYEBMK, 2.86.37. Göbek.



Çizim 21. KYEBMK, 2.86.37. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hattı ile kaleme alınmış hilye metni dokuz satırdan müteşekkildir. On yedi adet durak mevcuttur. Bunlardan üç tanesi tespit edilememiştir. Tespit edilenlerden dört tanesi tekrar ederken, üç adedi müstakil uygulanmıştır. Yazının dışındaki alanlar, sıvama altın üzerine beynessütur içerisine alınmıştır. Hilye metninin en son satırının altında serbest kompozisyonda tasarlanan penç ve sade yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Açık mavi renkte boyanan pençlerin yanındaki sade yapraklar altın ile boyanmış tahrirlerinde kahverengi mürekkep kullanılmıştır (Şekil 25, Çizim 21).

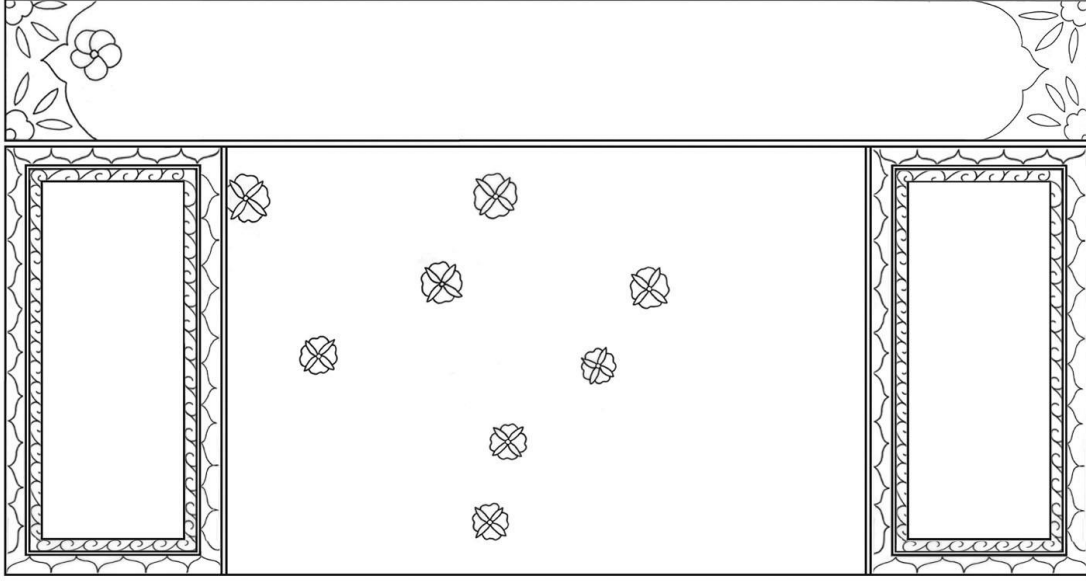
Hilâl; kısmında ise sıvama altın boyanmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır (Şekil 25).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlar ile çerçeve içerisine alınmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresi eklenmiştir.

Hilâl ve Hulefâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanı cedvele dayalı ½ simetrik kapalı formlarla oluşturulmuştur. Sade rûmî motifleriyle cedvele dayalı yarım kapalı formda paftalar yerleştirilmiş, kalan kısımlar hatâyî grubu motiflerle tamamlanmıştır. Cihâryâr köşelerinin eşit olmaması nedeniyle, bezeme alanlarında küçük değişiklikler dikkati çeker. Sap, yapraklar ve rûmî bünyelerinde altın uygulanırken, penç motiflerinde ise açık mavi tonlarında renk kullanılmıştır. ¼ simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanlarının zemini kağıt renginde bırakılmıştır (Şekil 25).



Şekil 26. KYEBMK, 2.86.37. Âyet, Etek.



Çizim 22. KYEBMK, 2.86.37. Âyet, Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kerîmesi olan “Biz Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik” Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Âyetin sonunda beş yapraklı penç motifinin zeminine altın uygulanmış, kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiş ve durak şeklinde kullanılmıştır. Âyeti kerîme, başmakamda görüldüğü üzere yine kitabe içerisinde yer almaktadır. Kitâbe dışında kalan alanlar ise ½ simetrik kompozisyonda, penç ve sade yaprak motifleriyle tamamlanmıştır. Bu bölümlerde zemin altın, motifler açık mavi tonlarında renk kullanılarak bezenmiştir (Şekil 26, Çizim 22).

Etek: Etek bölümü beş satırdan oluşurken, göbek bölümünün devamı niteliğindedir. Nesih hattı ile yazılmıştır. Tıpkı göbekte olduğu gibi yazı alanları ve durakların dışındaki kısımlar beynessutur ile çerçevelenmiş ve altın sıvama uygulanmıştır. Ketebe kısmı en son satıra ilave edilmiş “*Ketebetü'l fakîr Ömer Zühdi*” ve 1145 tarihi düşürülmüştür (Şekil 26).

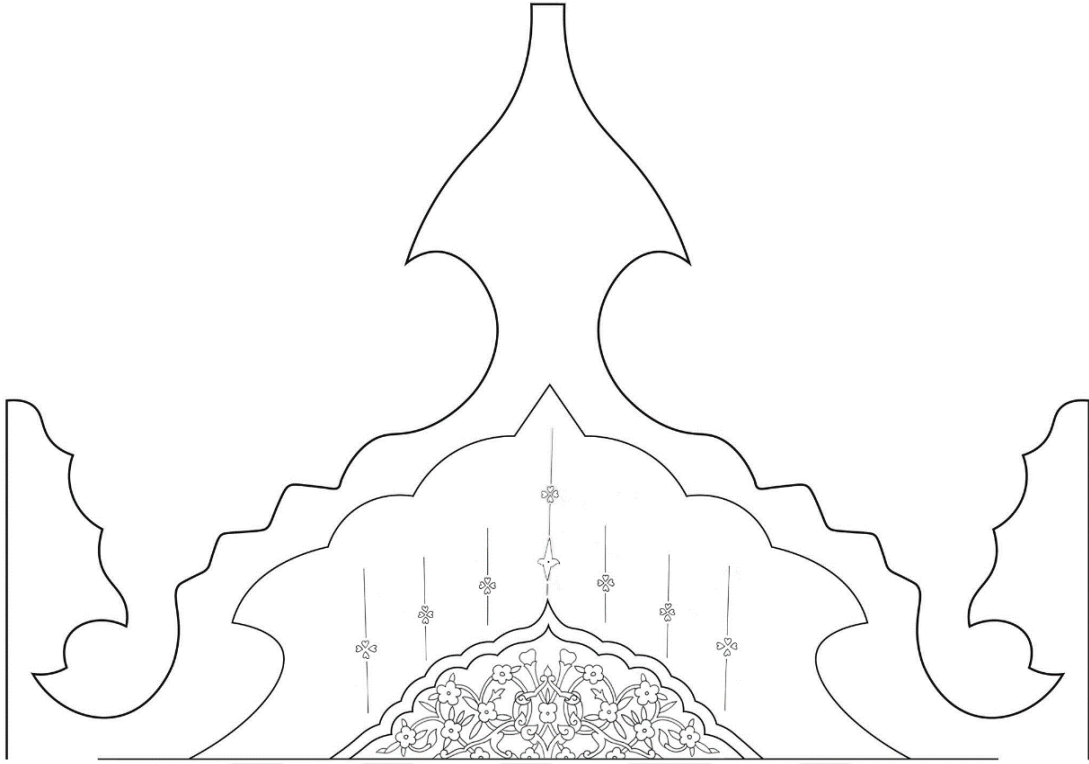
Koltuklar: Etek bölümünün sağında ve solunda yer alan bitkisel helezon üzerinde beş yapraklı penç, goncagül ve sade yaprak motifleri serbest kompozisyon şeklinde yerleştirilmiştir. Koltuk ve etek bölümlerini birbirinden ayıran altın cedveller ve iki farklı ince arasuyu deseni bulunmaktadır. Zemin altın sıvama olup, motifler açık mavi, kırmızı tonlarında renklendirilmiş, kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiştir (Şekil 26).

Duraklar: Göbek ve etek bölümünde toplam da 25 adet durak mevcuttur. Etek bölümünde bulunan durakların hepsi dört yapraklı penç motifi biçiminde tasarlanmış, aralarına sade yaprak motifi yerleştirilmiştir. Göbek kısmında ise üç tanesi tespit edilememiş, tespit edilenlerden dört tanesi tekrar ederken, üç adedi müstakil şekilde uygulanmıştır. Durakların tamamı sıvama altın üzerine kahverengi mürekkeple tahrir çekilerek tamamlanmıştır (Şekil 25-26).

Cedveller: Eserin genelinde ölçüleri değişmekle birlikte altın cedvel kullanılmıştır. Başmakam ile göbek arasındaki geçiş açık mavi ve pembe tonlarında serbest formda desenler (şükûfe) uygulanmıştır. Koltuk ve etek kısımları birbirine cedvel, iki farklı ince arasuyu motifleriyle bölümlerin birbirine geçişi sağlanmıştır. Renkleri çok anlaşılmasa da birlikte açık tonlarda mavi renk ince arasularında kullanılmış, üzerine kahverengi mürekkep ile dandanlı ve gelişigüzel fırça hareketleri uygulanmıştır (Şekil 23).



Şekil 27. KYEBMK, 2.86.37. Tâc.



Çizim 23. KYEBMK, 2.86.37. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Taç kısmı: Tâc bölümü, $\frac{1}{2}$ enine simetrik kompozisyonla, sıvama altın zemin üzerine rûmî pafta açılarak bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Dendanlı rûmî, penç, sade yaprak ve goncagül motifleri kullanılmıştır. Siyah ve açık mavi tonlarında renkler kullanılarak iki kademeli dendanlar ile kapatılmıştır. İnce tığ motiflerinin orta kısımlarına dört yapraklı penç motifi açık mavi tonlarında renkle yapılmış, tahrirleri kahverengi mürekkeple tamamlanmıştır. Tığların bitiminde zemin kâğıdı dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir. Ahşap tâc kısmı iki yarım ve üst üste iki tam tepelikten oluşmaktadır. Tepelikler kâğıtta olduğu gibi dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir (Şekil 27, Çizim 23).

Hilye-i Şerîf'te yer alan motifler: Hilye tezyînâtında üç, dört, beş yapraklı penç motifi, sade yaprak, goncagül ve dendanlı rûmî motifleri yer alır. Başmakam ile göbek bölümü arasındaki geçişte serbest formda desenlerden (şükûfe) müteşekkildir. Eserin tâc kısmında ayrıca tığ motiflerinin uygulandığı görülmektedir (Şekil 23, Çizim 19).

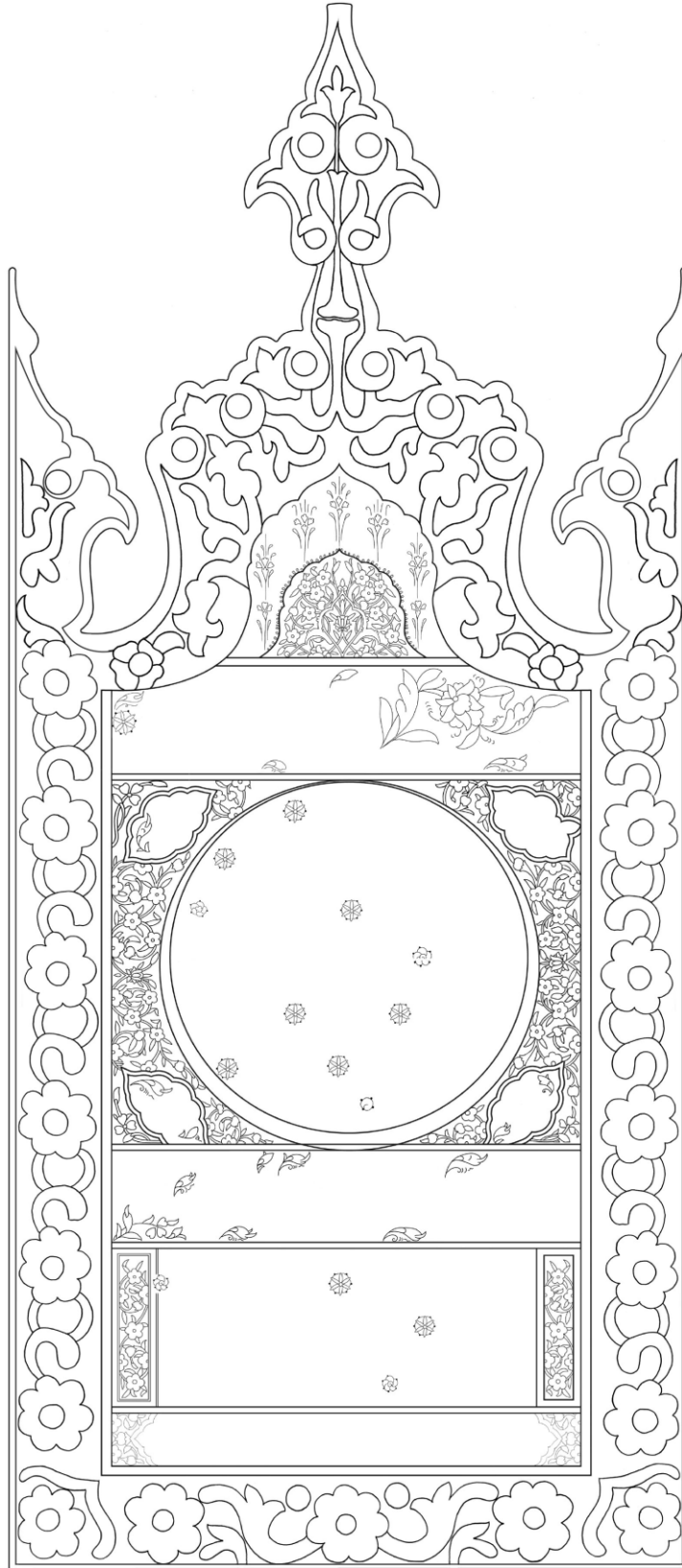
Hilye-i Şerîf'te kullanılan renkler: Motiflerde; açık mavi, pembe tonları, yapraklarda; sarı altın, kırmızı ve lila tonları, rûmilerde; sarı altın ve kahverengi mürekkeple tahrirleri görülmektedir (Şekil 23).

5.6. KYEBMK, Alanya Müzesi 443



Şekil 28. KYEBMK, 443. Hilinin ön yüzü.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Alanya Müze Müdürlüğü
Demirbaş No : 443
Tarih : h.1176, m.1762
Hattat : İbrâhim Rodosî
Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih, Hatt-ı İcâze
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 18cm – Boy: 42cm



Çizim 24. KYEBMK, 443. F. Şapcıoğlu, 2023.

Eser 18 cm eninde, 42 cm boyundadır. Klasik hilye formunda tek parçadan oluşan tâc formulu ahşap üzerine, nohudi renk âharlı yazı kâğıdı yapıştırılmıştır. Tâcli ahşap formun üst kısmı mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. İncelediğimiz diğer hilyelere göre daha az yıprandığı gözlemlenmektedir. Hilyenin dış pervaz bölümü ahşap üzerine kabartma tekniği ile uygulanmıştır. Eserin genelinde az da olsa kurt yeniği ve bozulmalar mevcuttur (Şekil 28).



Şekil 29. KYEBMK, 443. Başmakam.

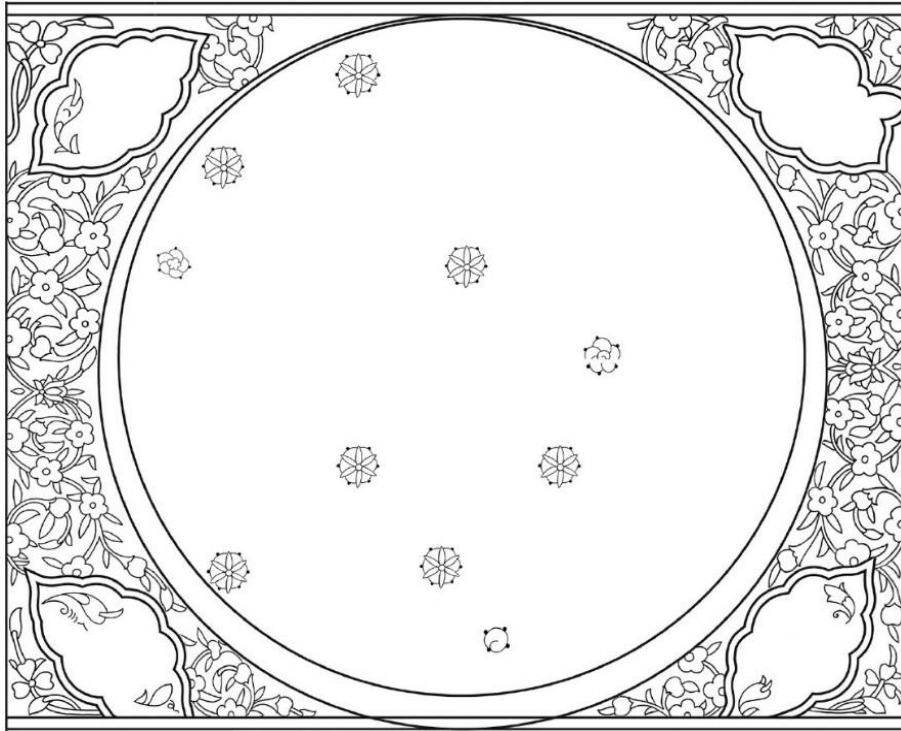


Çizim 25. KYEBMK, 443. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Hilye-i Şerîf'in besmele bölümü Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Nohudî renk yazı kağıdındaki Besmelenin keşîde kısmında serbest kompozisyonda hatâyî, sade, katlı ve dilimli yaprak motiflerinin yer aldığı desenler bulunmaktadır. Bu bölümde sulandırılmış altın hâlkâr tekniği uygulanmış, tahrirleri yine altınla yapılmıştır. Boşta kalan diğer kısımlara müstakil sade yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Bu motiflere sıvama altın uygulanmış, kahverengi mürekkeple tahrirleri çekilmiş ve üzerlerine iğne perdahı yapılmıştır. Besmelenin sonunda altı yapraklı penç motifine, sıvama altın uygulanmış, tahrirlerinde kahverengi ve kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Bazı harfler cedvel bölümüne taşmış fakat, bu taşan kısımlara cedvel üzerinde küçük dendanlar yapılarak yumuşak bir geçiş sağlanmıştır (Şekil 29).



Şekil 30. KYEBMK, 443. Göbek.



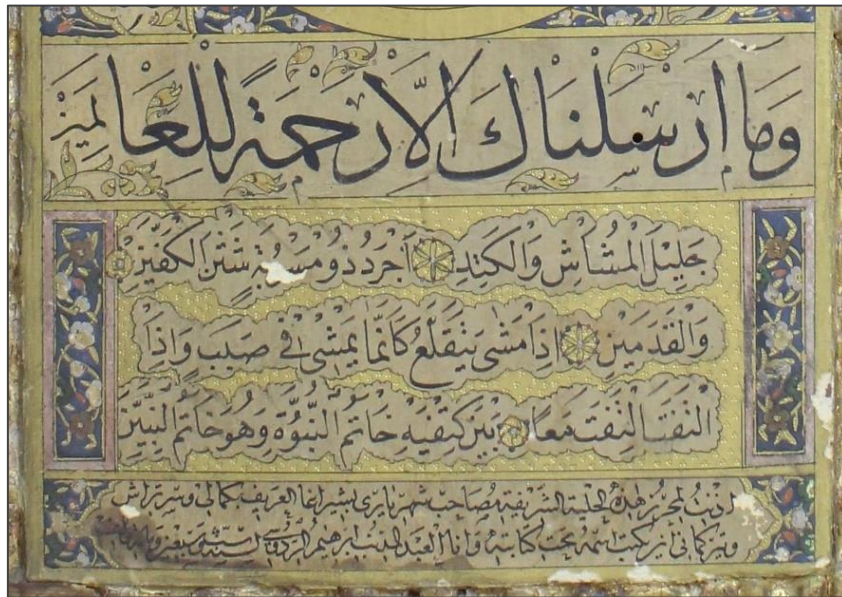
Çizim 26. KYEBMK, 443. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hattı ile kaleme alınmış hilye metni yedi satırdan müteşekkildir. Birbirleriyle benzer özellikler gösteren iki tanesi mükerrer, iki adedi müstakil on bir adet durak mevcuttur. Hilye metni, durakları da içerisine alacak şekilde beynessütür ile çerçevelenmiş, altın zemin üzerine iğne perdahı ile üç nokta uygulanmıştır (Şekil 30).

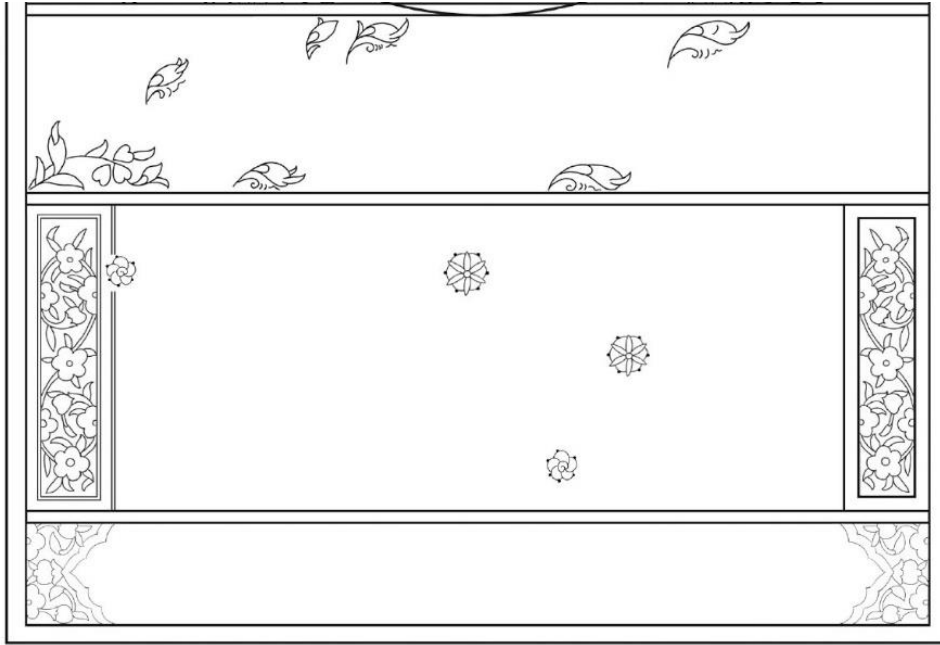
Hilâl; sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır. Hilye metninin bazı harfleri hilâl üzerine geldiği için, beynessütürün bazı kısımları hilâl üzerine taşmış şekildedir (Şekil 30).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, içlerine iğne perdahı uygulanmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinden Hz. Ebubekir (a.s.) hariç, diğerlerinde ismin yanına serbest kompozisyonda sade yaprak motifleri sıvama altın ile boyanmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiş, iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 30).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanı, ¼ simetrlili kompozisyonla zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle lacivert zemin uygulanmıştır. Cihâryârların eşit paftada olmaması nedeniyle kompozisyonun bazı kısımlarında küçük farklılıklar görülmektedir. Bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımda üç ve beş yapraklı penç, goncagül, sade yapraklar yer almaktadır. Penç motiflerinde açık mavi, açık ve koyu lila, kahverengi tonları kullanılırken, yapraklarda altın ve kırmızılar görülmektedir. Tahrirleri eserin bütününde olduğu gibi kahverengi mürekkep ile yapılmıştır. Yapraklarda iğne perdahı kullanılmıştır (Şekil 30, Çizim 26).



Şekil 31. KYEBMK, 443. Âyet ve etek.



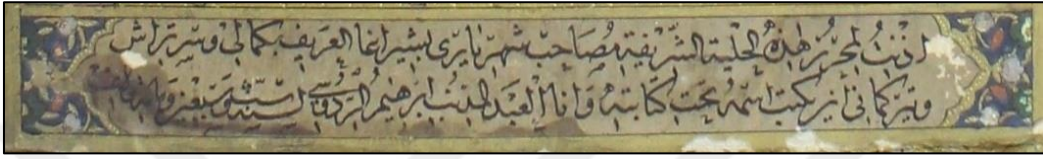
Çizim 27. KYEBMK, 443. Âyet ve etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Hilyelerin âyet bölümlerinde en çok görülen ve mealen “*Biz Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik*”, Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kerimesi Sülûs ile kaleme alınmıştır. Yazının dışında kalan alanlar ise yine başmakam da olduğu gibi serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan müstakil ve mükerrer yaprak ve goncagül motifleriyle. Sıvama altın kullanılan motiflerin, tahrirleri kahverengi mürekkepledir. Yapraklar ve goncagül motiflerinde iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 31, Çizim 27).

Etek: Etek bölümü yukarıda olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve üç satırdan meydana gelmiştir. Duraklar, göbek bölümündeki duraklarla aynı özellikleri gösterirken, ikisi birbirinin tekrarı olmak üzere toplam dört adet penç motifinden müteşekkildir. Duraklardan bir tanesi sol taraftaki koltuk bölümünün cedveli üzerine gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Yazının etrafı göbekte olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir. Üzerine ise iğne perdahı ile üç nokta uygulanmıştır (Şekil 31, Çizim 27).

Koltuklar: Koltuk bölümleri birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Yazı ile tezyînî alanları açık lila ve altın cedveller birbirinden ayırmaktadır. Koltuk bölümleri klasik tezhîp tekniğinde zemini lacivert renklidir. (S) şeklinde tasarlanan bezemelerde, üç ve beş yapraklı penç, goncagül, sade yaprak motifleri yer almaktadır. Penç ve goncagüller açık lila, kahverengi, gri tonlarında, yapraklar da altın ve kırmızı kullanılmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Diğer bölümlerde olduğu gibi yapraklarda iğne perdahı kullanılmıştır (Şekil 31, Çizim 27).

Duraklar: Eserin göbek bölümünde benzer özellikler gösteren iki tanesi mükerrer, iki adedi müstakil on bir adet durak mevcuttur. Etek bölümünde göbekteki durak motifleriyle aynı özellikte dört tane durak bulunmaktadır. Toplamda on beş adet durak motifinde sıvama altın kullanılırken, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiş, kırmızı ve açık mavi tonlarında detaylar girilmiştir. İğne perdahı ile üç nokta uygulanmıştır (Şekil 30-31, Çizim 26-27).



Şekil 32. KYEBMK, 443. Ketebe.

İcâze: Hattı icaze kısmı iki satırdan oluşmaktadır. Rikaa' hattıyla kaleme alınmıştır.

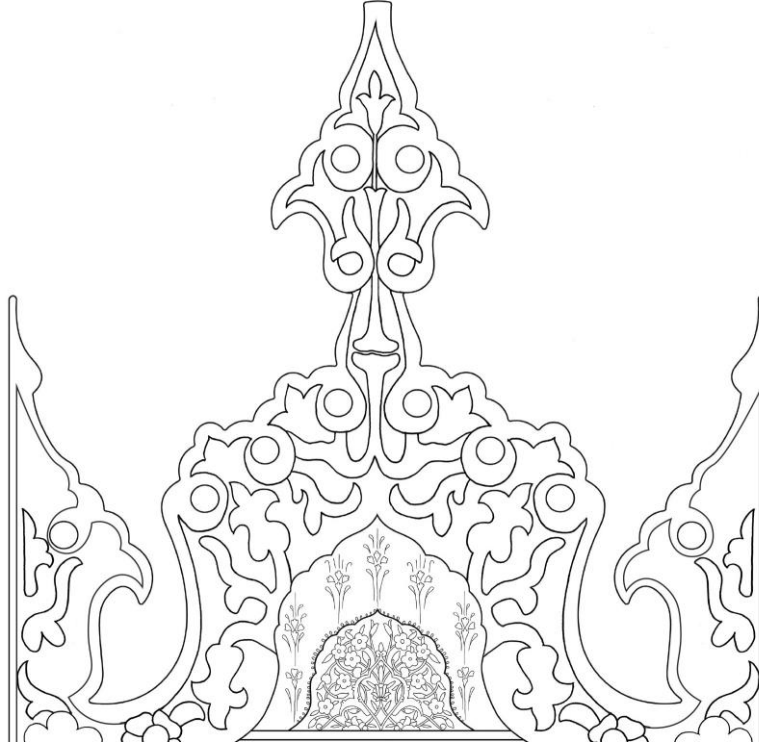
“Üzintü li-muharrîru hâzihi 'l-hilyeti 'ş-Şerîfeti musâhibi şehriyâri Beşir Ağa el- 'arîf bi-kemâl ve ser-trâş ve tirikemânî in tektübü ismühü tahta kitâbetihi ve ene abdî 'l-müznib İbrâhim er-Rodosî sene sitte vü seb 'în ü mie ve elf” 1176 şeklinde hicrî tarih (m.1762) düşürülmüştür. Baş ve son kısmında pafta açılarak ½ simetrik kompozisyon oluşturulmuştur. Diğer bölümlerde görülen yarım penç, goncagül, sade yaprak motiflerinin kullanıldığı ve zemini lacivert klasik tezhip tekniği uygulandığı görülmektedir (Şekil 32, Çizim 27).

İç/ara pervaz: Hilyenin her bir bölümüne geçişler altın cedvelle sağlanmıştır. Koltuk ve etek bölümlerinde, açık lila tonlarında renk, altın cedveller kullanılmıştır. Hilyenin etrafına yine farklı kalınlıkta cedvel çekilmiştir (Şekil 28).

Dış pervaz: Enine simetrik ulama penç motifleri ve yapraklar, ahşabın oyulmasıyla oluşturulmuştur. Altın varakla boyanan ahşabın tâc bölümü dahil olmak üzere etrafında bitkisel bezeme görülmektedir (Şekil 28).



Şekil 33. KYEBMK, 443. Tâc.



Çizim 28. KYEBMK, 443. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Taç kısmı: Eserin mihrap formundaki tâc bölümü, ½ simetrikli kompozisyonla cedvele dayalı rûmîlerle pafta açılarak bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Klasik tezhip tekniğinde zemini altın ve lacivert boyalıdır. Rûmî, hatâyî, penç, sade yaprak ve goncagül motifleri kullanılmıştır. Diğer bölümlerdeki renk ve motiflerle aynı özellikleri göstermektedir.

İlk aşamada rûmî pafta açılarak, iç helezonuna hatâyî ve sade yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Bu bölümün zemini klasik tezhip tekniğinde laciverttir. İkinci paftanın zemini altın, motifleri penç, goncagül ve sade yapraktır. Dendanlar ile kahverengi mürekkeple kapatılan alanın üzerine bubcuklar (küçük noktalar) yerleştirilmiştir. Daha sonra üzerine tığ motifleri lacivert renk ile çift tahrir tekniğinde uygulanmıştır. Tığların bitiminde tekrar altın dendanlarla kapatılarak kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Tâc kısmında yer alan yarım ve tam tepelik formları dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir. Sağ ve sol köşeler yarım tepelik, orta alanda ise üst üste iki tam tepelikle form tamamlanmıştır (Şekil 33, Çizim 28).

Hilye-i Şerîf'te yer alan motifler: Motifler; penç, yaprak, goncagül, hatâyî ve rûmî motifleri yer almaktadır. Tığ motifleri ise tâc kısmında görülmektedir.

Hilye-i Şerîf'te kullanılan renkler: Motiflerde; açık mavi, kırmızı, açık lila, kahverengi tonları, kahverengi mürekkep ve sarı altın kullanıldığı görülmektedir. Cedvellerde; açık lila tonları ve sarı altın, zemin rengi olarak lacivert ve sarı altın uygulanmıştır. Dış pervaz sarı altın, tâc kısmı zeminde sarı altın, lacivert ve kâğıt rengi, tığlar lacivert renkten müteşekkildir.

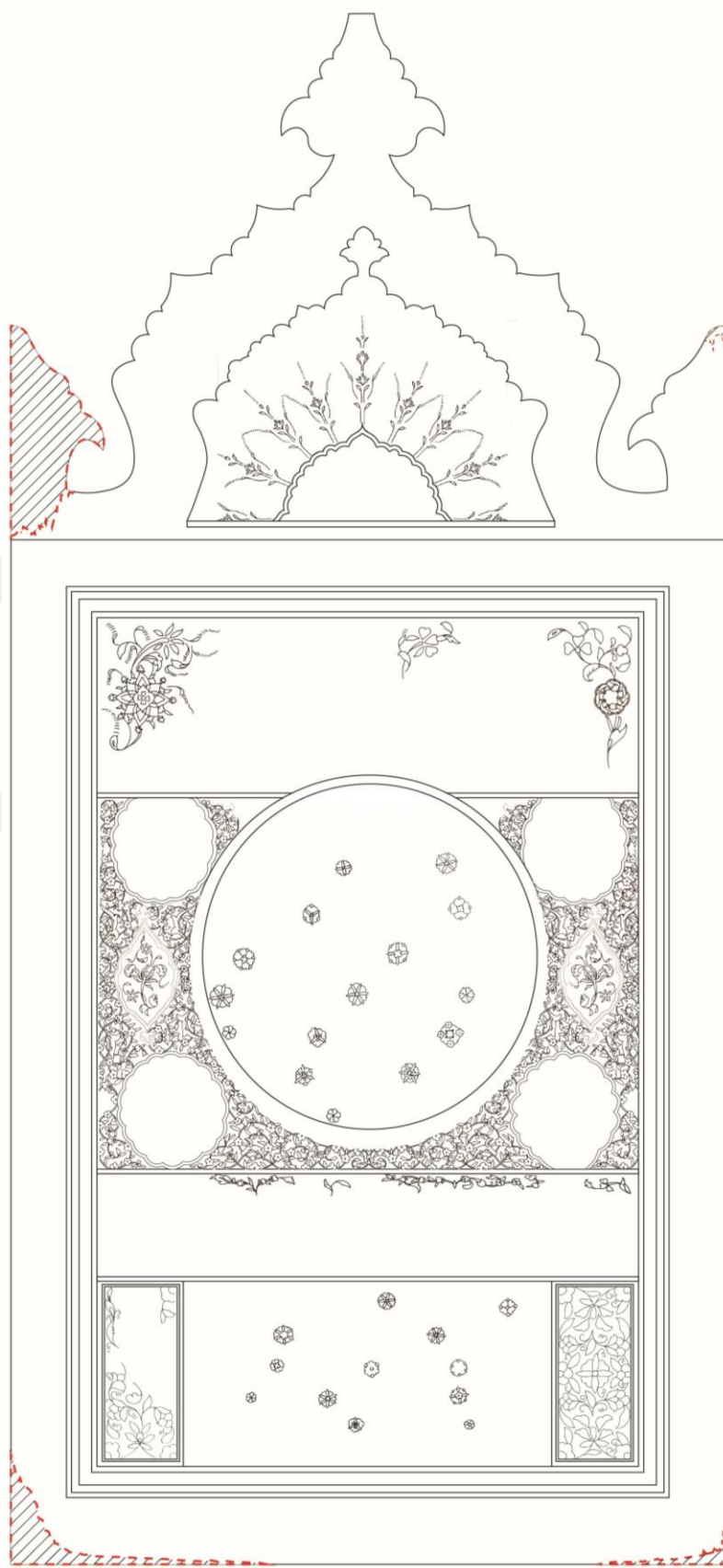
Sanatkârlar: *Hattatı* İbrahîm Rodosî (ö. 1201/1787). Rodos adasında doğup büyüyen İbrahim Rodosi, öğrenim için gittiği İstanbul'da İsmâil Zühdü Ağa'nın öğrencisi olarak Sülüs ve Nesih yazılarıyla başlar. Hocasının ölümüyle yarım kalan meşklerini öğrencisi olan Kâtibzâde Mustafa Efendi'den alarak icazetini tamamlar. Bursa kadılığı yaptığı süre içerisinde ise Durmuşzâde Ahmet Efendi'nin öğrencilerinden Seyyid Mustafa Âsım Efendi'den ta'lik meşketmiştir. Rumeli kadılarında olan Rodosi, Sultan I. Mahmud Han'ın meşhur hattatları arasında olup, kütüphane ve müzelerde pek çok eserine rastlanmaktadır. Kabri ise Edirnekapı Mezarlığı'nda şair Bâkî'nin yanında yer almaktadır ((Derman, 2000: 348-349); ketebe.org). *Müzehibi* tespit edilememiştir.

5.7. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28694



Şekil 34. KYEBMK, 28694. Hilyenin ön yüzeyi

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Ankara Etnografya Müzesi
Demirbaş No : 28694
Tarih : Tespit edilemedi
Hattat : Abdülkâdir el-Hamdî
Yazı Çeşidi : Muhakkak, Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 41 cm – Boy: 87 cm

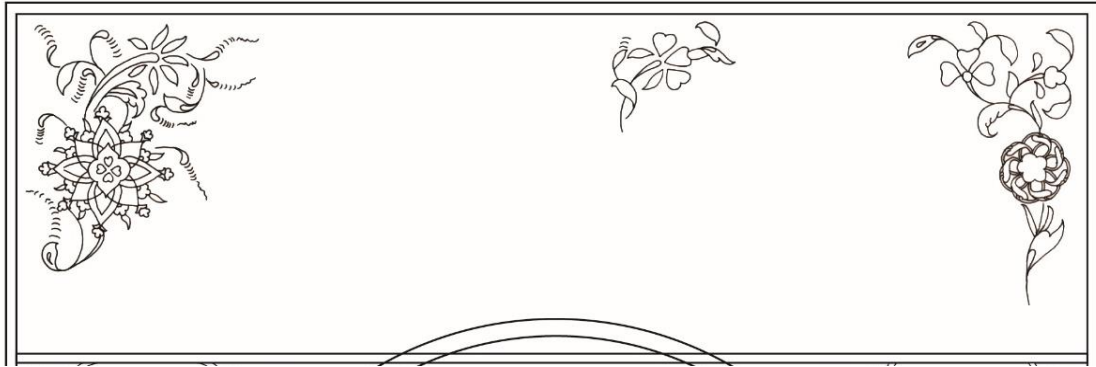


Çizim 29. KYEBMK, 28694. F. Şapcıoğlu, 2023.

Eser 41 cm eninde ve 87 cm boyundadır. Hâfız Osman tarzı klasik hilye formunda ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Eserin tamamı nohudi renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmış, bazı bölümlerde ise nefli yeşil uygulanmıştır. Tâclı ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Sol taraftaki yarım tepelikte ve sağdaki tepelikte kırılmalar mevcuttur. Ortadaki tepelik formu üzerine klasik tezhip tekniğinde bezeme uygulanmıştır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında da bozulmalar vardır (Şekil 34).



Şekil 35. KYEBMK, 28694. Başmakam.



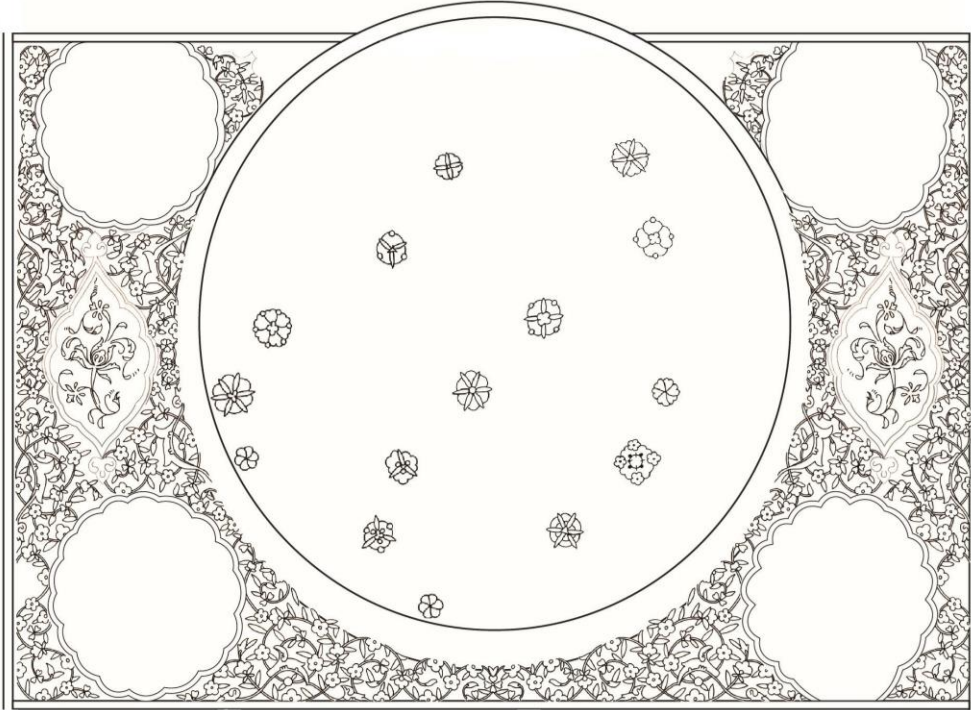
Çizim 30. KYEBMK, 28694. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Açık renk nefli yeşil kâğıt üzerine, Muhakkak hat ile besmele yazılmıştır. Besmelenin sonunda 1/8 simetriden oluşan penç motifi yıldız şeklinde tasarlanmış, sıvama altın ve lacivert ile zemini boyanmış durak yerleştirilmiştir. Kahverengi mürekkeple tahrirleri yapılmış, mor ve açık lila tonları ile simetrik bölümlerine yarım penç motifleri yerleştirilmiştir. Yazı alanının dışında kalan kısımlar ise serbest kompozisyonda penç, sade yaprak, dilimli yaprak, goncagül ve rûmî motifleriyle tasarlanmış desenlerden müteşekkildir. Zeminleri sulandırılmış hâlkâr, tahrirleri

kahverengi mürrekkeptir. Muhakkak bismelenin bazı harfleri hilâl ve cedvel üzerine taşmış şekildedir (Şekil 35, Çizim 30).



Şekil 36. KYEBMK, 28694. Göbek.



Çizim 31. KYEBMK, 28694. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni sekiz satırdan müteşekkildir. Form olarak birbirinden farklı on beş adet müstakil durak mevcuttur. Hilye metninin bazı satırları hilâl üzerine taşmış, bu alanlar hilâl üzerinde beynessütur içerisine alınarak birbirinden ayrılmıştır (Şekil 36).

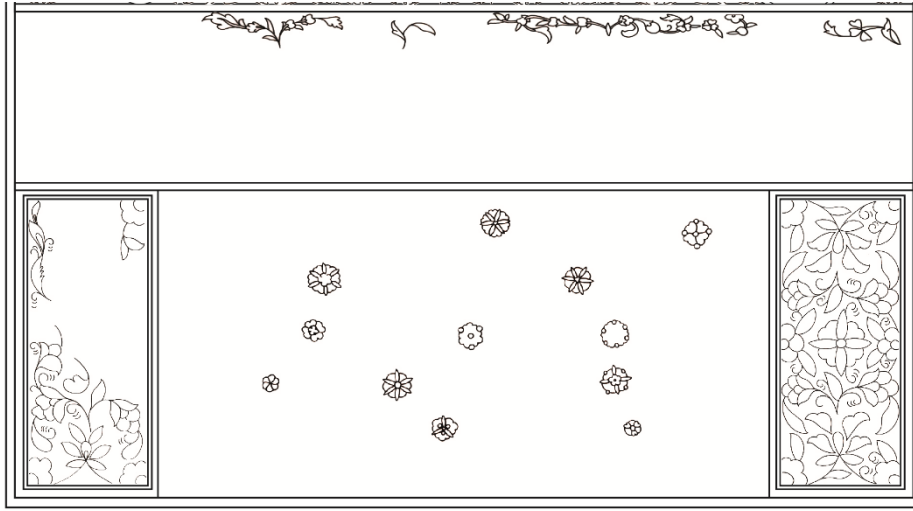
Hilâl; bölümünde sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır (Şekil 36).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiştir. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hatıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür (Şekil 36, Çizim 31).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında paftalar, cedvele dayalıdır ve yarım kapalı formlardan müteşekkildir. Üzerinde sade rûmî motifi bulunan kapalı formların zemini sarı altın rengindedir. 1/8 simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanında altın ve lacivert dışında zemin rengine rastlanmaz. Rûmî ve iplikler altın renginde olup, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir. Göbek kısmının sağ ve solunda cihâryârlar ile aynı eksende dendanlı pafta açılmış, dendanlara çift kademeli altın ve bordo iplik çekilmiştir. İçlerine sıvama altın zemin üzerine serbest kompozisyonla hatâyî grubu motifleri yerleştirilmiş, kahverengi mürekkep ile çift tahrir tekniği uygulanmıştır (Şekil 36, Çizim 31).



Şekil 37. KYEBMK, 28694, Âyet, Etek.



Çizim 32. KYEBMK, 28694. Âyet, Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Âyetin sonunda “*sadakallahülazîm*” meâlen (Azîm olan Allah doğru söyledi) yer alır. Zeminin boşta kalan alanları ise tıpkı başmakamda görüldüğü üzere serbest formda yerleştirilen bitkisel motiflerle bezenmiştir. Penç, goncagül, sade ve dilimli yaprak motiflerinin zemini sıvama altın, mor ve açık lila tonlarında olup, tahrirleri koyu renk kahverengi mürekkeptir (Şekil 37, Çizim 32).

Etek: Etek bölümü yukarıda olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve altı satırdan meydana gelmiştir. Göbek kısmında yer alan duraklara benzer formda on üç adet durak yerleştirilmiştir (Şekil 37, Çizim 32).

Koltuklar: Birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Etek ile koltuk bölümlerini birbirinden cedveller ayırmaktadır. Sağ taraftaki koltuk deseni ¼ simetrikli kompozisyon, hatâyî grubu motiflerle oluşturulmuş ve sulandırma hâlkâr tekniği uygulanmıştır. Sol taraftaki koltuk bölümünde etek kısmından devam eden yazı bulunmaktadır. Yazının bulunduğu kısım dendanlarla tezyînî alandan ayrılmıştır. Yazının dışında kalan bölümlerinde koltuk tezyînâtı devam etmiştir (Şekil 37).

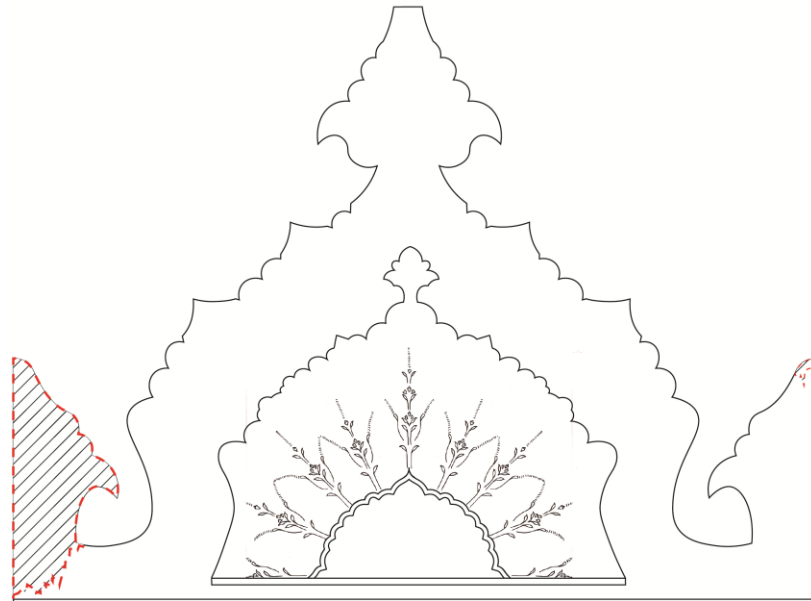
Duraklar: Hilyenin göbek ve etek bölümlerinde toplamda yirmi sekiz adet durak bulunmaktadır. Boyutları ve desen özellikleri birbirine çok benzemekle birlikte, her bir durak motifi farklılık gösterir. Durak motiflerinin zemini sıvama altın olup koyu kırmızı ve kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiştir. Durakların birbirine benzer özellikleri, hepsinin dairevi formda penç motifine benziyor olmalarıdır (Şekil 36-37, Çizim 31-32).

Cedveller: Hilye bölümlerinin birbirine geçişleri sadece altın cedvellerden müteşekkildir (Şekil 34, Çizim 29).

İç/ara pervaz: Hilyenin etrafında yer alan iç pervaz bölümünde yazı kâğıdı olduğu gibi bırakılmış, üzerine herhangi bir işlem uygulanmamıştır. İç pervaz bölümü cedvellerle kapatılmış, beyaz iplikle bezeme alanı tamamlanmıştır (Şekil 34, Çizim 29).



Şekil 38. KYEBMK, 28694. Tâc.



Çizim 33. KYEBMK, 28694. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Taç kısmı: Ahşap tâc kısmı iki yarım ve üst üste iki tam tepelikten oluşmaktadır. Mihrabın ortasında cedvele dayalı yarım kapalı form, altın ve koyu kahverengi tonlarında dendanlarla kapatılmıştır. İç bünyesindeki bezeme alanının analizi yıpranma ve bozulmalar nedeniyle çözümlenememiştir. Dendanların devamında tığ motifleri kahve tonlarında renklendirilen kâğıt üzerine altınla yapılmıştır. Tığların bitiminde koyu kahverengi renk geçişiyle tekrar dendanlar oluşturulmuştur. Tâc kısmında yer alan yarım ve tam tepelik formları dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir (Şekil 38, Çizim 33).

Hilye-i Şerîfte yer alan motifler: Motifler; penç, sade yaprak, dilimli yaprak, goncagül, hâtâyî ve rûmîlerden müteşekkildir (Şekil 34, Çizim 29).

Hilye-i Şerîfte yer alan renkler: Motiflerde; açık tonlarda mavi, mor, lila, kırmızı, turuncu, altın ve kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Cedveller; altın, beyaz, kahverengi mürekkeple tahrirleri çekilmiştir. Zemin rengi olarak lacivert ve altın kullanılmıştır. İç pervaz kâğıt rengi olduğu gibi bırakılmıştır. Tâc kısmında; zemin altın, kahverengi tonları ve mavi kullanılmıştır (Şekil 34, Çizim 29).

Sanatkârlar: *Hattatı* Abdülkâdir el-Hamdî (ö. 1210/1795-1796)'dir. Hattat Hâfız Osman Aklâm-ı Sitte Ekolü'nden olduğu bilinmektedir. Eğrikapılı Mehmed Râsim Efendi'nin öğrencisi olmakla birlikte, yine onun öğrencisi Ahmed Hıfzî Efendi'den de meşk etmiştir. Hayatı hakkında çok fazla bilgiye sahip olunmamakla birlikte, Karacaahmet Mezarlığı'nda üstâd Şeyh Hamdullah'ın yakınına 1210 yılında defnedildiği bilinmektedir. İstanbul doğumlu ve değerli hattatlardan olan Abdülkâdir el-Hamdî pek çok eser yazmıştır. Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde ise 1203/1788 tarihi levhası muhafaza edilmektedir (ketebe.org. İSMAİL ORMAN). *Müzehibi* tespit edilememiştir.

5.8. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.87.37



Şekil 39. KYEBMK, 2.87.37. Hilyenin ön yüzü.

Kütüphane : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi

Koleksiyon : Niğde Müze Müdürlüğü

Demirbaş No : 2.87.37

Tarih : Tespit edilemedi

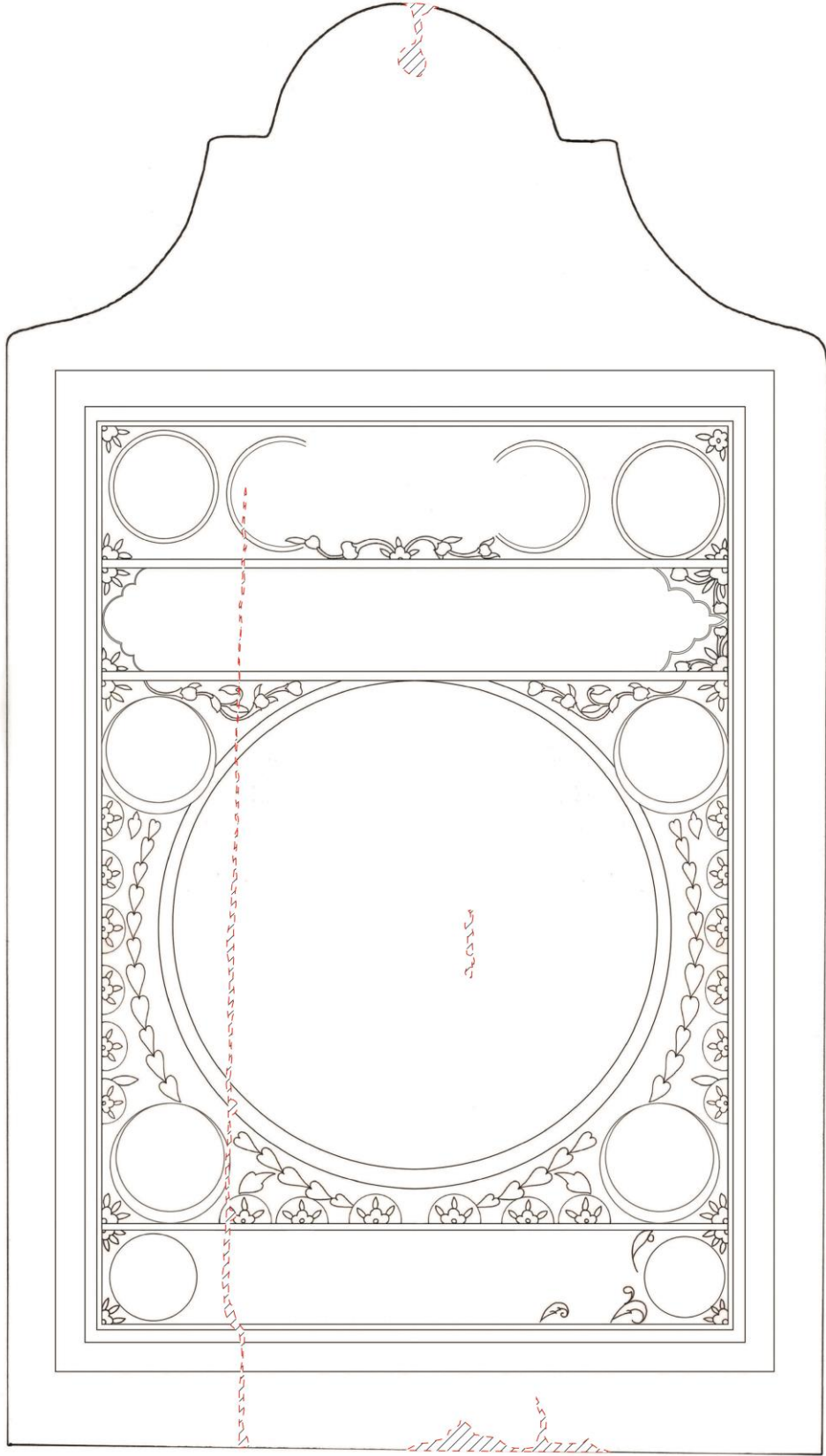
Hattat : Tespit edilemedi

Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih

Müzehhip : Tespit edilemedi

Eser Ölçüsü : En: 25 cm – Boy: 44 cm

Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih

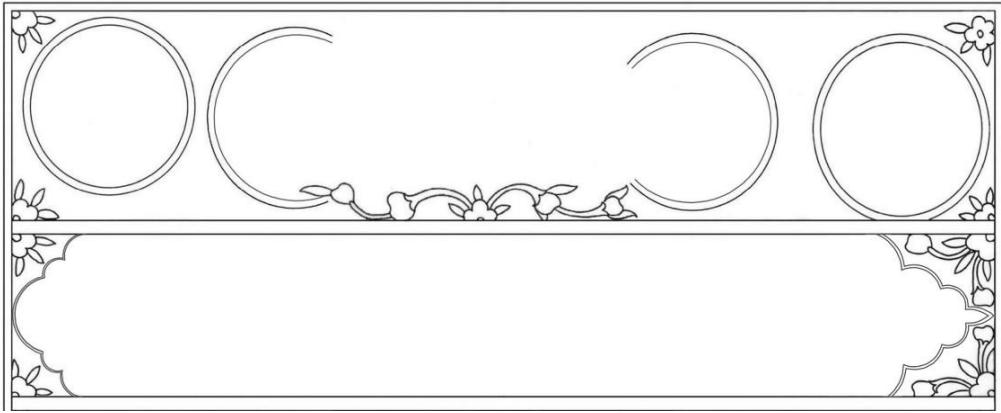


Çizim 34. KYEBMK, 2.87.37. F. Şapcıoğlu 2023.

Eser 25 cm eninde ve 44 cm boyundadır. XVIII. yy. Hattat Hâfız Osman tarzı klasik hilye formunda ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Nohudî renkte yazı kâğıdı kullanılmıştır. Diğer hilye bölümlerinden farklı olarak başmakamın hemen altında başka bir bölüm yer alır. Göbek ve âyet bölümüyle tamamlanmıştır. Ahşap form tek parça tepelikten oluşmakta fakat üzerinde herhangi bir bezeme unsuru yer almamaktadır. Eserdeki ahşap üzerinde kırılmalar ve özellikle kâğıdın çok fazla bozulmaya maruz kaldığı görülmektedir (Şekil 39).



Şekil 40. KYEBMK, 2.87.37. Başmakam.



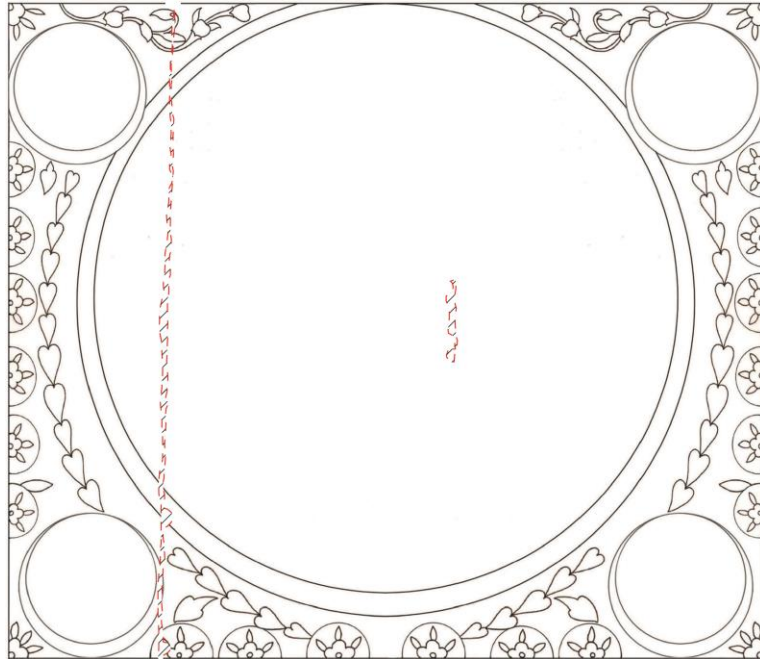
Çizim 35. KYEBMK, 2.87.37. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Bu bölümde, Sülüs hatla kaleme alınan besmele, yarım daire şeklinde açılan bölümlerin içine yerleşecek biçimde yazılmıştır. Sağ ve sol tarafına daire formları yerleştirilmiştir. Sağ tarafta bulunan daireye Allah (c.c.) lafzı, sol taraftakine Muhammed (s.a.v.)’in adı yazılmıştır. Penç, goncagül ve sade yaprak motiflerinden oluşan serbest kompozisyonda desenler yerleştirilmiştir. Klasik tezhip tekniğinde zemini altın olmalıdır. Zira zaman içerisinde oluşan bozulmalar nedeniyle zeminin boyanmış olup olmadığı anlaşılammamaktadır. Hemen altındaki bölümde “Levlâke levlâke lemâ halaktü’l-eflâk”

Sülüs hatla yazılmıştır. Baş ve sonunda penç motifleri sıvama altınla boyanmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Bölümün dört köşesine dendanlı köşebent açılmış, bitkisel motiflerle oluşturulan desen yerleştirilmiştir. Başmakamda olduğu gibi, klasik tezhip tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir (Şekil 40, Çizim 35).



Şekil 41. KYEBMK, 2.87.37. Göbek.



Çizim 36. KYEBMK, 2.87.37. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni on iki satırdan müteşekkildir. Hz. Ali (r.a.)’den rivayet edilen metnin tamamı bu bölüme yazılmıştır. Durak sayısı eserdeki yıpranma ve kâğıdın yıpranması sebebiyle belirlenememiş, dolayısıyla analizleri de yapılamamıştır. Hilye metninin en altında dendanlarla bölünmüş alanda “sene” yazısı okunmakta fakat diğer yazılanlar silinmiş olduğundan okuma tamamlanamamıştır (Şekil 41).

Hilâl; bölümünde sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır.

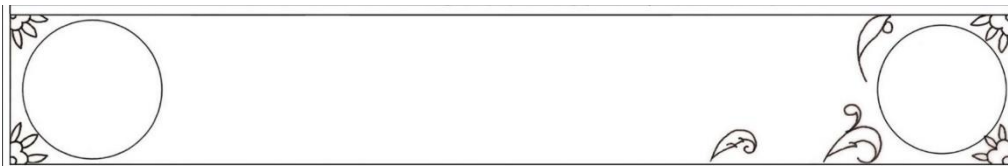
Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri hilâl formunda paftalar içerisine alınmış, hilâller altın ile doldurulmuş, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür. Ayrıca Hz. Ömer (r.a.)’in yer aldığı bölüme “*el-Faruk*” yine Nesih hatla ilave edilmiştir.

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında yarım daire formlarının yerleştirildiği görülür. Hilyenin sağ, sol ve alt bölümlerine yarım daireler yerleştirilmiş, iç tezyînatları klasik tezhip tekniğinde uygulanmıştır. Her bir kenarında yanyana sıralanmış altı yarım daire bulunmaktadır. Diğer bölümlerde uygulanan klasik tezhip tekniği, yarım dairelerin içerisinde de uygulanmıştır. Zemin sıvama altın olmalıdır. Zira zaman içerisinde oluşan yıpranma nedeniyle altın rengi ve uygulanan renkler net belirtilememiştir. Hilâlin çevresine birbirini takip eden kalpler sıralanmış, altın ve açık renk tonlarıyla bezenmiştir.

Cihâryârların köşesinde kalan bölümlerde, penç, goncagül ve yaprak motiflerinden oluşan serbest kompozisyonla klasik tezhip tekniği görülmektedir (Şekil 41, Çizim 36).



Şekil 42. KYEBMK, 2.87.37. Âyet



Çizim 37. KYEBMK, 2.87.37. Âyet detay. F. Şapcıoğlu, 2023

Âyet: Âyet bölümü de tıpkı başmakamda olduğu gibi tasarlanmış ve Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kerâmesi “Biz Seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik” meâlen Sülûs ile kaleme alınmış, yazı aralarına sade yaprak motifleri sıvama altınla yerleştirilmiştir. Sağ ve sol tarafa yerleştirilen daireler içerisine, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin (r.a.)’in isimleri Sülûs, hat ile yazılmış, diğer dairelerde de görüldüğü şekilde dairelerin çevresine sıvama altın sürülmüştür. Âyet bölümünün dört köşesi, diğer bölümlerde olduğu gibi, klasik üslûpta ve aynı renk tonlarıyla boyanmıştır (Şekil 42, Çizim 37).

Duraklar: Hilye metni içerisinde bulunan duraklar ne yazık ki analiz edilemeyecek şekilde yıpranmış ve sayısı tespit edilememiştir (Şekil 41).

Cedveller: Hilye bölümlerinde birbirine geçişler farklı kalınlıkta kullanılan altın cedvelle sağlanmıştır. Hilyenin etrafı pembe renkte ince arasuyu ile çevrilmiştir (Şekil 39).

İç/ara pervaz: Ara pervaz bölümünde sıvama altın kullanılmış, kahverengi mürekkeple tahrirleri yapılmıştır (Şekil 39, Çizim 34).

Taç kısmı: Ahşap üzerine yapıştırılan hilyenin tâc kısmına bezeme yapılmamış, ahşap sade olarak bırakılmıştır (Şekil 39).

Hilye-i Şerîf’te yer alan motifler: Motifler; üç yapraklı penç, goncagül, yaprak ve kalp motiflerinden müteşekkildir.

Hilye-i Şerîf’te kullanılan renkler: Motiflerde; pembe, beyaz, turuncu, mavi, okra sarı renkleri açık tonlarda, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Cedvellerde; sarı altın, açık pembe ve kahverengi mürekkep kullanılmıştır. Zeminde; mavi tonları, sarı veya yeşil altın uygulanmıştır (Şekil 39).

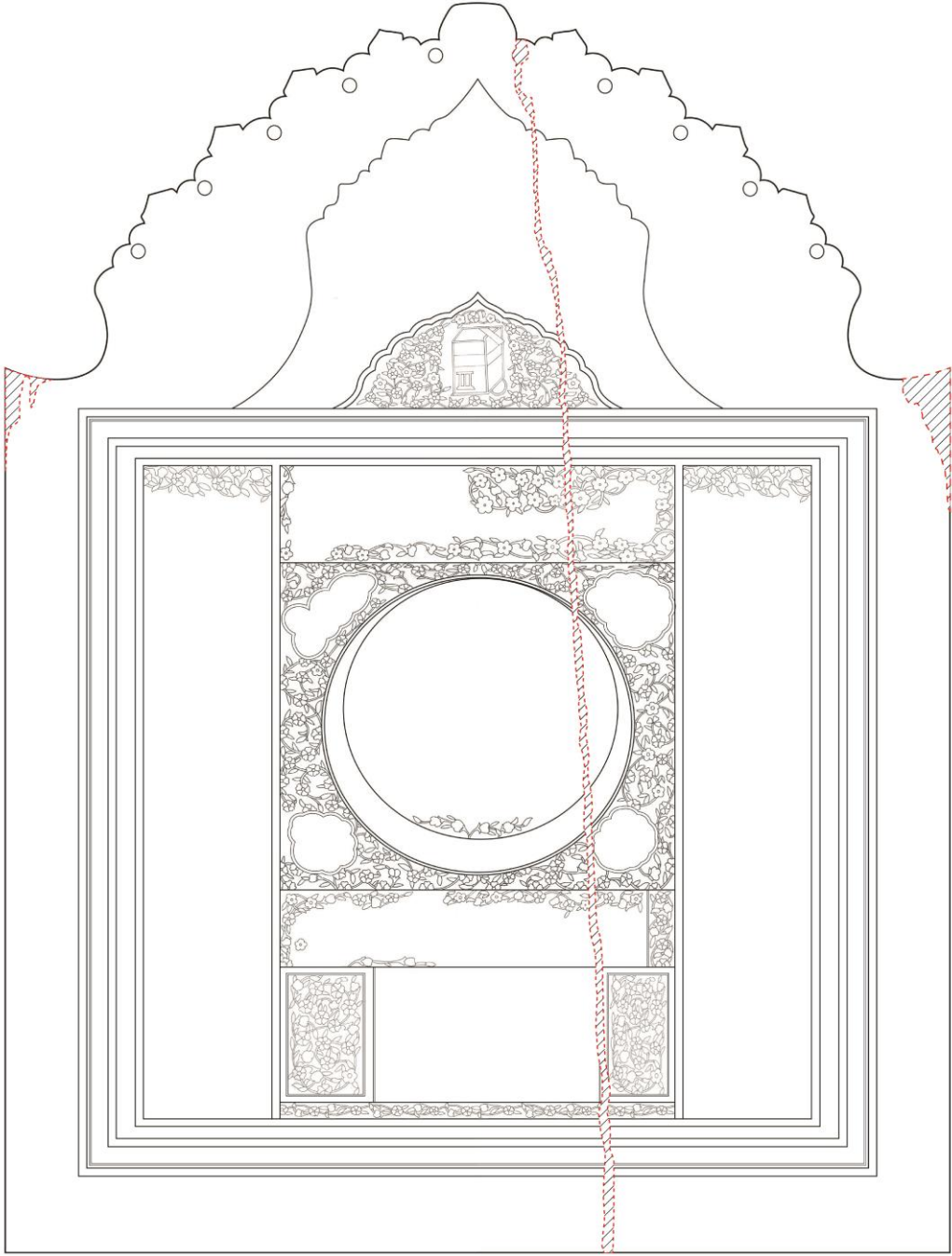
Hattatı ve müzehhibi tespit edilememiştir.

5.9. KYEBMK, Ankara Etnografya Müzesi 28710



Şekil 43. KYEBMK, 28710. Hilyenin ön yüzü.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü
Demirbaş No : 28710
Tarih : Tespit edilemedi
Hattat : Süleyman Penahi
Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 47 cm – Boy: 63,5 cm



Çizim 38. KYEBMK, 28710. F. Şapcıoğlu, 2023.

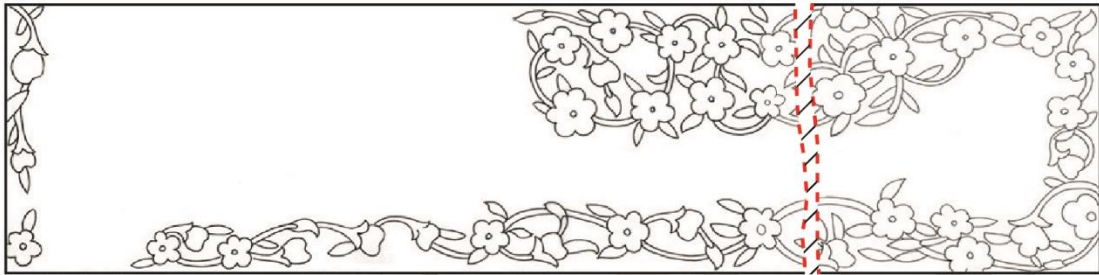
Bismillâhirrahmânirrahîm		
<p>Meşî ider gibi sebebde hâke pekçe basdığı Zîr-i na'linde öper doyunca olmaya melûl Mimmen ra'âhû bi'l- bedâhетен hâbehû min heybetehu ... ihtîât iden olurdu âna ... Kıla hem ba'dehu ... bıyun görmedim Na'tın ey Fahr-i Âlem hilye-i pâkin bakub İbn 'ammın etdîn Tanrı Arslanı Ali ... nâkis-ı murâd üzre değildir Yâ Rasûl Hilye-i pâkin vasıfı olmağıçün maksadım Afv-ı talakımla ehl-i evlâdına eyle vüsûl Câize-i şâirine zâtındır ihsânın kadîm Kılma mahrum Penâhi .. yek 'acûl Hasr-ı matlab itdiğim terk-i edebdir Yâ Raûf Seyf ü temyîz .. istirab itdi filûl Şan-ı muhsin üzre ihsan eylemişlerdir selef Kadr-i ukubâ-yı rahim ki göre anlar buhûl Ferrecellâhü bihümmike ra'feten hâsıbeti lî Ehl-i beytin hürmetine gamzan âzâd eyle kul Ve'd-Duhâ sırrında Lâ Tahzen kelâmı hakkıçün Seyyidü'l-kevneysin derdime derman çâre bul Âcize tedbîr ... rişte nebiyyü'l-hakk aman. Zerre-i lutfün yeter âlem olursa ger ... Kâb-ı kavseyni evednâ ism-i a'zam hakkıçün Dest-i ihsanında kalmışdır İş bu tedbîl-i nizâm-ı nazmı ben Böyle nutk oldu hitamında Şöyleden hakkdur didüm muhtar Kâbil idi bir şıkk-ı mahfî değildir ... ukûl</p>	<p>Ömer <i>râdiyallâhu</i> 'anh</p> <p>‘an Alî b. Ebî Tâlib <i>kerremallâhu vechehû ve radiyallâhu te'âlâ</i> ‘anhu Kâne izâ vasfe'n-nebiyye <i>sallallâhu 'aleyhi ve sellem</i> Kâle Rasûlullâh <i>sallallâhu 'aleyhi ve sellem</i> “Lem yekün bi't-tavîli'l-mümmeğati velâ bi'l-kasîri'l-müteraddidi, ve kâne rab'aten minel kavmi, ve lem yekün bi'l-ca'dî'l-katati, velâ bi's-sebti kâne ca'den racilen ve lem yekün bi'l-mütahhemi velâ bi'l-mükelsemi, ve kâne fî vechihî tedvîrun, ebyazu müşerrebün ed'acü'l-ayneyni ehdebü'l-eşfâri celîlü'l-müşâşi ve'l-ketedi ecredü zû mesrubetin şesnü'l-keffeyni ve'l kademeyni izâ meşâ tekalle'a ke ennemâ yemşî fî sabebin ve ize'l-tefete'l-tefete me'an beyne ketifeyhi hâtemü'n-nübüvveti ve hüve hâtemü'n-nebiyyîn</p> <p>Ali <i>râdiyallâhu</i> 'anh</p> <p>Osman <i>râdiyallâhu</i> 'anh</p>	<p>Nedir uzuna kısa orta idi kadd-i Resul Ayağı, elleri, parmakları tokça makbûl Etlü pek değil yüzü müdevver de değil Cüz-i tedbîr mübarek yüzü hande müştemûl Kılı kıvrık değil idi dahi sarkuk da değil Mu'tedil huy müteber gözü kara mekhûl Sadr-ı gencîne esrarlarla olmağla Bil kalemla âni setr eyledi olmaya makbûl Sinesinden hatt-ı mûyin çekilüb nafiyye dek .. ilm-i ledün olduğın iş'âr idi ol Kahûli ... revîş kerimani de hoş ... kendi na'tı ile hub- hamûl ... Risalet dahi ma yûha'yı Münci-i cümle gussata be- şefâ'at be-makbûl Yasemin nevm ve teni esmerü'l-levn idi Ve beyaz ile müşerreb o müşerref menkûl beyne keffeyeyni idi mühr- i nübüvvet menkuş Ki budur hatm-i rusûl hem dahi mensûr-ı Rasûl Eyle tafsîl PENÂH'a dil üzrede içün Dahi bu vezni değışdir dileğın ola kabul Hatt-i imza-yı yed-i kudretdir ol Hatem sana Sende hatm oldu risalet ü vahy ü inzal ü nüzul İnneke mensûrun Ya Ahmed teveccüh hays ü şit İşbu mazmun bendedir bende vardur çok fusûl Ecvedü'n-nas idi sadran asdak idi lehçeten Nevm ü hoş idi tabî'atde misâli bi-misûl İltifat itse iderdi cümleten a'za ile Pek kemâl-i müşfikinden idi ol aslu'l-usûl</p>
“Ve mâ erselnâke illâ rahmeten lil âlemîn.”		
<p>ecvedü'n-nâsi sadran ve esdaku'n-nâsi lehçeten ve elyenühüm arîketen ve ekremühüm aşîreten men ra'âhu bedîhетен hâbehu ve men hâletahu ma'rifeten ehabbehu yekûlu nâ'itühu lem era kablehu ve la ba'dehu mislehu <i>sallallâhu 'aleyhi ve sellem.</i> Allâhümme Salli 'alâ seyyidinâ Muhammed'in ve âlihi ve sahbihi ve ecma'în.</p> <p>Ketebehü Süleyman Penah kâtib-i kethüdâ-yı hazret-i sadr-ı âlî b. el-Hâcc İsmâil Efendi gaferallah</p>		

Tablo 1. KYEBMK, 28710. Hilyenin yazı analizleri (Çev. İrfan Akça)

Eser 47 cm eninde ve 63,5 cm boyunda tek parça ahşaptan müteşekkildir. XVIII. yy. Hattat Hâfız Osman tarzı klasik hilye formuna ilaveten, sağ ve sol kanatların olduğu bölümlerde hattatın kendisine ait olduğu düşünülen Hz. Peygamber (s.av.) için yazmış olduğu nasihatnâme yer almaktadır. Ahşap üzerine yapıştırılmış eserin tamamı, nohudî renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmıştır. Tâc adını verdiğimiz ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde tek parça tepelikten oluşmaktadır. Tepelik formunun üzerinde Kâbe tasviri bulunmaktadır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında da bozulmalar mevcuttur. Ahşap Hilye-i Şerîf, boyuna kırılmış olup bu şekilde muhafaza edilmektedir (Şekil 43).



Şekil 44. KYEBMK, 28710. Başmakam.

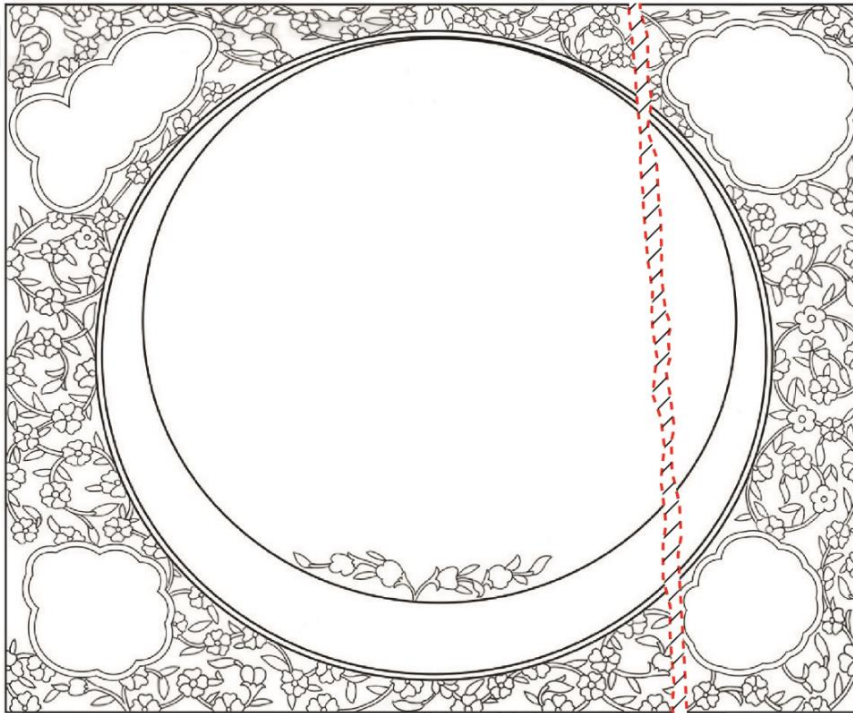


Çizim 39. KYEBMK, 28710. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Sülüs besmele ile kaleme alınan bölümün keşîdesi üzeri ve boş olan diğer alanlarda, zemini boyalı klasik tezhip tekniğiyle sıvama altın zemin uygulanmıştır. Bitkisel motiflerle oluşturulan serbest kompozisyon esasına göre, tasarımda beş yapraklı penç, goncagül ve sade yapraklar yer almaktadır. Penç motiflerinde açık tonlarda lila, koyu tonlarda kahverengi, okra sarı kullanılırken, kırmızı renkle detaylar girilmiştir. Yapraklarda koyu yeşil, turuncu ve kırmızılar görülürken, tahrirler kahverengi mürekkepledir. Ahşaptaki bozulmalar bezeme alanlarında da görülmektedir (Şekil 44, Çizim 39).



Şekil 45. KYEBMK, 28710. Göbek.



Çizim 40. KYEBMK, 28710. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni on satırdan müteşekkildir. On dört adet durak mevcuttur fakat bezeme alanındaki bozulma nedeniyle analizleri yapılamamıştır. Durak ve metin dışındaki alanlarda beyneşütür yapılırken zemini sıvama altın boyalıdır. Hilye metninin en alt kısmında serbest kompozisyonda klasik tezhip tekniğinde sıvama altın zemin kullanılmıştır. Bitkisel motiflerden goncagül ve sade yapraklar kullanılırken, goncagüller açık lila tonlarında, yapraklar turuncu ve kırmızıdır. Tahrirleri kahverengi mürekkeptir (Şekil 45, Çizim 40).

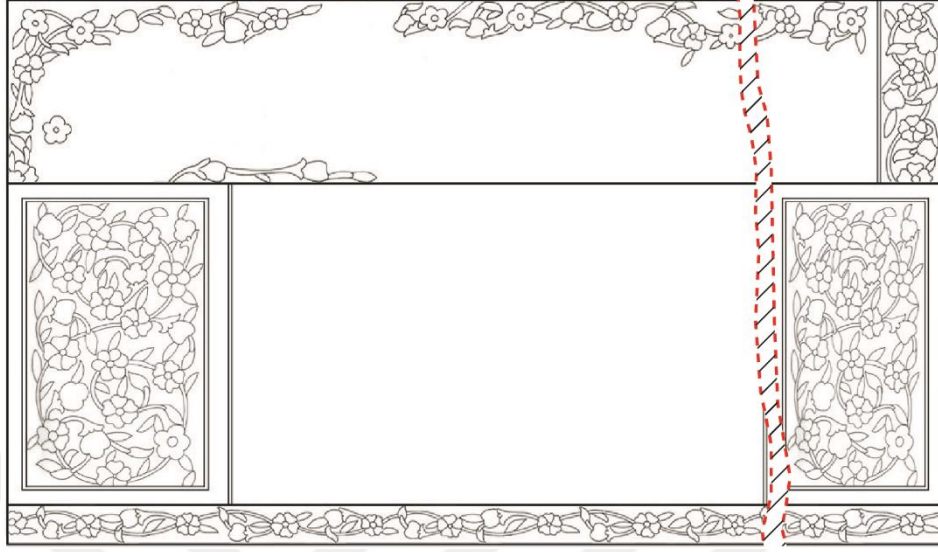
Hilâl; bölümünde sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır (Şekil 45, Çizim 40).

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmıştır. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radıyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür (Şekil 45, Çizim 40).

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanı cedvele dayalı biçimdedir. Bezeme alanı zemini lacivert boyalı klasik tezhip tekniğindedir. ½ simetrlili görünse de Cihâryâr-ı Güzîn’lerin eşit paftalarda olmaması sebebiyle desenlerdeki farklılık göze çarpar. Bitkisel motiflerden penç ve goncagüller de açık lila, koyu kahverengi tonları kullanılırken, detaylarda turuncu renkler görülmektedir. Yapraklarda altın ve kırmızılar kullanılırken, kahverengi mürekkep ile tahrirleri yapılmıştır (Şekil 45).



Şekil 46. KYEBMK, 28710. Âyet.



Çizim 41. KYEBMK, 28710. Âyet, Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Yazının başlangıç bölümünden cedvelle ayrılan ince koltuk bölümü dikkat çeker. Tek iplik simetrik kompozisyonda, klasik tezhip tekniğiyle altın sıvama zemin kullanılmıştır. Bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımda beş yapraklı penç, goncagül ve sade yapraklar yer almaktadır. Penç ve goncagül motiflerinde açık lila tonları ve okra sarı kullanılırken, yapraklarda koyu yeşil ve kırmızılar görülmektedir. Koyu kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiştir. Yazının etrafı başmakam da olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir. Yazının dışında kalan alanlar, serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan goncagül, yaprak ve penç motifleriyle bitkisel motifler ve tahrirlerinde, yine başmakamda olduğu gibi aynı teknikler kullanılmıştır (Şekil 46, Çizim 41).

Etek: Etek bölümü göbekte olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve beş satırdan meydana gelmiştir. Durakların eserin genelinde görülen bozulmalar sebebiyle analizleri yapılamamıştır. Yazının etrafı göbekte olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir. Yazılış tarihi bilinmemekle birlikte, metnin sonunda, hattatın adına rastlanmaktadır (Şekil 46, Çizim 41).

Koltuklar: Birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Yazı ile tezyînî alanları birbirinden cedveller ve ince ara suyu ayırmaktadır. Pembe tonlarda ara suyu uygulanan zemin üzerine (-) şeklinde bezeme unsuru

kullanılmıştır. Serbest kompozisyonun kullanıldığı koltuk bölümlerinin her ikisinin de desen ve ölçüleri birbirinden farklılık göstermektedir. Klasik tezhip tekniğiyle, altın sıvama zemin uygulanmıştır. Bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımda beş yapraklı penç, goncagül ve sade yapraklar yer almaktadır. Penç motiflerinde açık tonlarda lila, koyu tonlarda kahverengi kullanılırken, kırmızı ve turuncu renkle detaylar girilmiştir. Yapraklarda koyu yeşil, turuncu ve kırmızılar görülürken, tahrirler kahverengi mürekkepledir. Etek ve koltuk bölümlerinin hemen alt kısmında cedvel ile ayrılmış bir başka bölüm yer alır. Çift iplik kompozisyonda, klasik tezhip tekniğiyle zemini sıvama altın boyalı ince arasuyu deseni yerleştirilmiştir. Eserin genelinde görülen motif ve renklerle aynı özellikleri göstermektedir (Şekil 46, Çizim 41).

Duraklar: Eserde farklı boyutlarda, farklı tasarımlarla sıvama altın duraklar mevcuttur fakat desenler tam olarak görülemediği için analizleri yapılamamıştır (Şekil 45-46, Çizim 40-41).

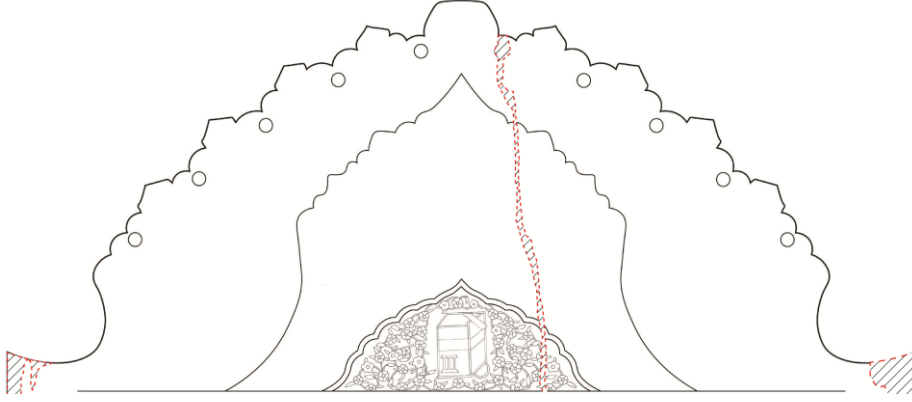
Cedveller: İnce ara suyu (-) ve farklı kalınlıkta kullanılan sarı altın cedvel şeklindeki bezeme unsurlarından müteşekkildir (Şekil 43, Çizim 38).

İç/ara pervaz: Hilyenin sağ ve sol tarafında klasik hilye formundan farklı olarak ilave edilen kanatlar yer almaktadır. Bu alanlarla birlikte hilyenin etrafı cedvelle tamamlanmış, devamında kâğıt rengi kullanılmıştır. İki farklı ölçüde yapılan arasuyu alanı kâğıt rengiyle çerçevesiyle, sarı altınla cedvel çekilerek tamamlanmıştır (Şekil 43, Çizim 38).

Dış pervaz: Hilyenin etrafında dış pervaz uygulanmamıştır (Şekil 43).



Şekil 47. KYEBMK, 28710. Tâc.



Çizim 42. KYEBMK, 28710. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Taç kısmı: Eserin tâc kısmında Kâbe tasviri yer alır. Cedvele dayalı yerleştirilen tâc formunun orta kısmında bulunan Kâbe'nin çevresi $\frac{1}{2}$ ters simetrik kompozisyonla klasik tezhip tekniğinde, lacivert zemin kullanılmıştır. Göbek bölümünde görülen motif ve renklerle benzer özellikler taşımaktadır. Altın dendanlar ile çerçeve içerisine alınmış olup devamında yine altın dendanlarla üst üste iki tam tepelik formu oluşturulmuştur. Tâc kısmında yer alan tam tepelik formu dendanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir (Şekil 47, Çizim 42).



Şekil 48. Çizim 43. KYEBMK, 28710. Sağ kanat



Şekil 49. Çizim 44. KYEBMK, 28710. Sol kanat.

Kanatlar: Sağ ve sol tarafta görülen ve hilye formuna cedvellerle bitişik olan kanat kısımları boydan tek parça biçimindedir. En üstünde yer alan başlık tezhibi başmakam, âyet ve etek bölümlerindeki gibi klasik tezhip tekniğiyle, zemin üzeri sıvama altındır. Tek iplik üzerine serbest kompozisyonla, her iki kanatta da farklı desen tasarımı görülmektedir. Eserin genelinde görülen motif ve renk tonları burada da aynı şekilde uygulanmıştır. Her iki kanat ayrı ayrı yirmi sekiz adet satırdan oluşmaktadır. Nesih kalem ile yazılan yazılar beynessütur ile çevrilmiştir. Bu bölümlerde hattatın kaleme aldığını düşündüğümüz ve isminin de içinde geçtiği nasihatnâme yer almaktadır. Metinlerin okunuşu tablo şeklinde verilmiştir (Şekil 48-49, Çizim 43-44, Tablo 1).

Hilye-i Şerîfte yer alan motifler: Motifler; üç ve beş yapraklı penç motifi, goncagül ve yaprak motiflerinden müteşekkildir (Şekil 43, Çizim 38).

Hilye-i Şerîfte kullanılan renkler: Motiflerde; açık lilâ, koyu kahverengi tonları, okra sarı, koyu yeşil, kırmızı, turuncu, altın ve kahverengi mürekkep kullanıldığı görülmektedir. Cedvellerde; açık pembe tonları, sarı altın ve kahverengi mürekkep kullanılmıştır (Şekil 43, Çizim 38).

Sanatkârlar: Hattatı Süleyman Penahî'dir. Hattatın 1789 tarihinde doğduğu düşünülmektedir. Fakat Bilge Yiğit'e ait bir makalede üç aynı isimde Süleyman Penâhî'den bahsedilmiştir (Yiğit, 2015: 106). Darendeli Cebecizâde Mehmet Paşa'nın torunu, Zaim Mustafa Ağa'nın oğludur. İlim ve faziletli bir âlim olan Hattat Süleyman Penâhî'nin bilinen tek eseri (m.1805-1806)'da telif olunan Nasihatnâme olarak kayıtlıdır⁵. Nasihatnâmelerin didaktik olarak, öğüt veren, mesnevi şeklinde yazılan örneklerine de rastlanmaktadır (somuncubaba.net).

Müzehhibi tespit edilememiştir.

⁵ “Nasihatnâme” ve “Pendnâme”ler kişisel ve toplumsal açıdan ahlâkî olgunluğu amaçlayan didaktik çalışmalardır. Müellifler; din, örf ve sosyal alanlarda, eksik gördüklerini dile getirmek için kaleme alınmış yazılardır.

5.10. KYEBMK, Alanya Müzesi 442



Şekil 50. KYEBMK, 442. Hilyenin açık ve kapalı hâli.

Kütüphane : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi

Koleksiyon : Alanya Müze Müdürlüğü

Demirbaş No : 442

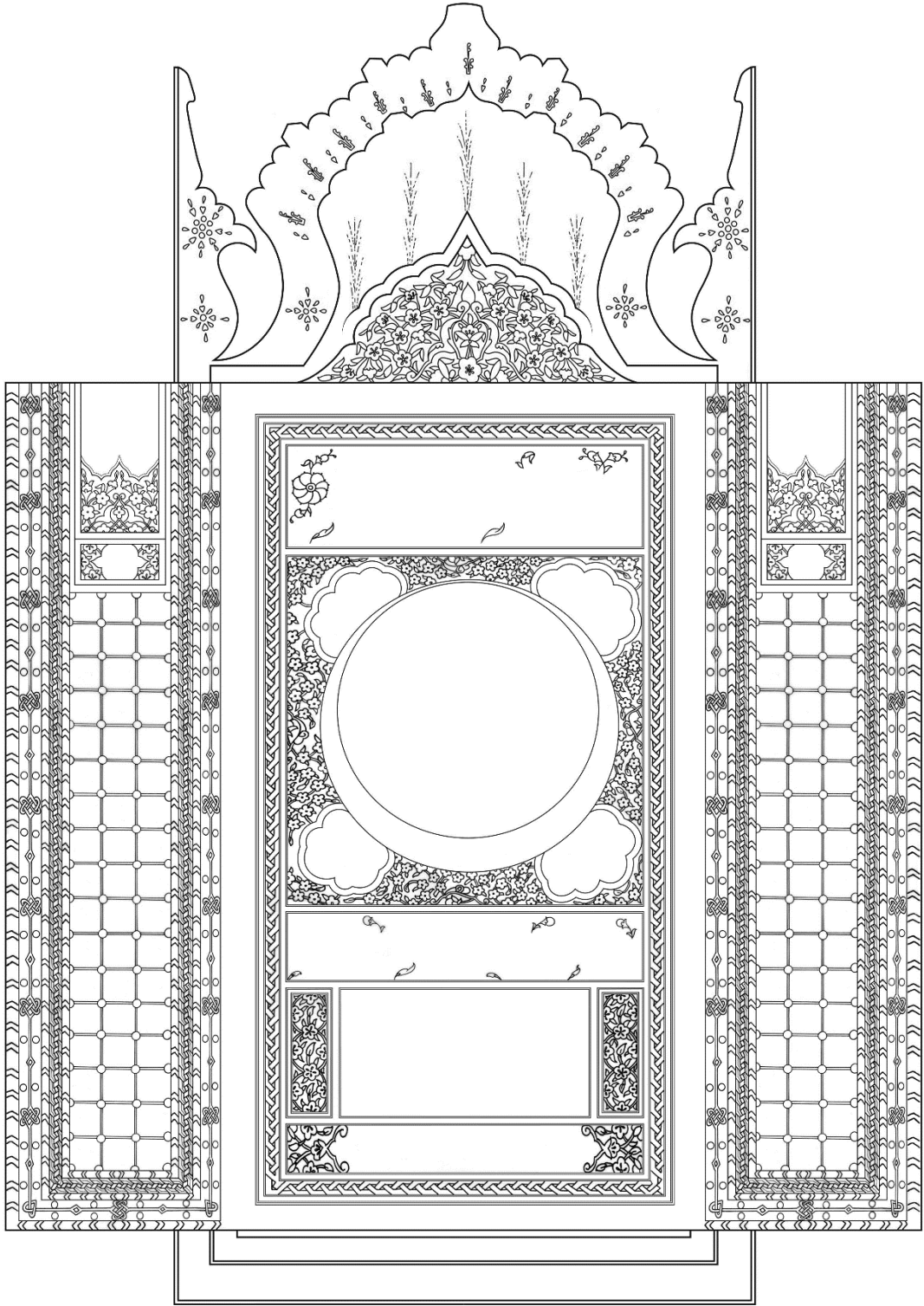
Tarih : h.1184, m.1770

Hattat : Süleyman el-Fehîm Sahnâf-zâde

Müzehhip : Süleyman el-Fehîm Sahnâf-zâde

Eser Ölçüsü : 38 x 17,9 x 0,4 cm

Yazı Çeşidi : Muhakkak, Sülüs, Nesih, Rikaa' (Hatt-ı İcaze)



Çizim 45. KYEBMK, 442. F. Şapcıoğlu, 2023.

Eser 38 cm eninde ve 17,9 cm boyundadır. Hattat Hâfiz Osman tarzı klasik hilye formunda ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Eserin tamamı nohudi renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmıştır. Tâc adını verdiğimiz ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve bir tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Ortadaki tepelik formunun üzerinde, ½ simetrikli hatâyî grubu motiflerinden oluşan desen klasik tezhip tekniği ile zemini sıvama altından müteşekkildir. Hilyenin üzerinde açılır – kapanır şekilde kullanılabilen çift kapak eklenmiştir. Kapaklar kapandığı zaman tâc kısmı dışarıda kalmaktadır. Hilyenin sırt kısmı, boydan boya kahverengi, mavi ve turuncu tonlarında kumlu ebru tekniğinde ebru kâğıdı ile kaplıdır. Kullanılan kâğıtta az da olsa bozulma ve yırtılmalar mevcuttur (Şekil 50).

Hilye-i Şerîf'in Formu ve Sergileme Yöntemi:

Eser dikdörtgen formda ve çift kapaklı olacak şekilde tasarlanmıştır. Çift kanatlı kapaklar açıldığında orta kısmında klasik hilye formunda, yaprak ölçüleri 24 x 12,3 cm ölçülerinde Hilye-i Şerîf bulunmaktadır. Açılan kapakların iç kısımlarında ise Esmâü'l-Hüsna yazılmıştır. Tâc kısmı iki yarım ve bir tam tepelikten oluşur.

Hilye-i Şerîf ahşap üzerine yapıştırılmış ve korunması amacıyla mukavvadan yapılan kapak kısımlar deri ile kaplanarak üzerine monte edilmiştir. Sağ kapak 6,8 cm, sol kapak ise 6,7 cm genişliğindedir. Kapakların boyu ise 25,7 cm'dir.

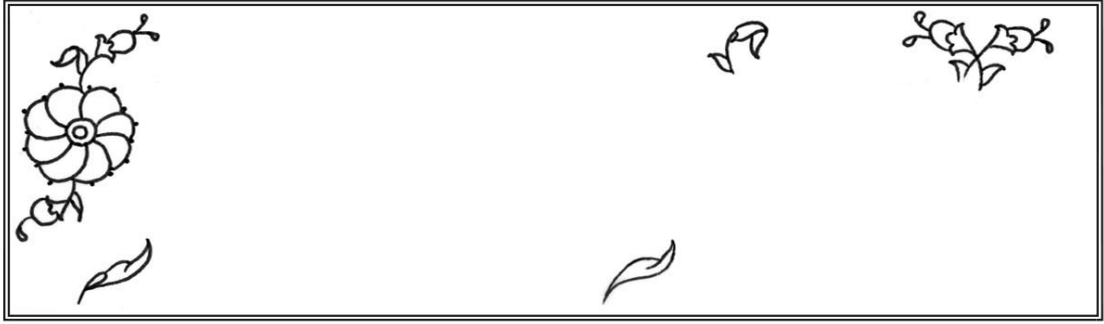
Hilye'nin kapakları kapatıldığı zaman taç biçimindeki üst formuyla birlikte adeta bir kapı formundadır. Metal kapı kolları ile kapaklar çift kanatlı kapılar gibi açılıp kapanır formda ve üst üste kapanmaktadır. Eserin ahşap olan sırt yüzeyi ise kumlu ebru tekniğinde boyanan ebru kâğıdı ile kaplanmıştır (Şekil 51).



Şekil 51. KYEBMK, 442. Hilyenin arka yüzeyi



Şekil 52. KYEBMK, 442. Başmakam.



Çizim 46. KYEBMK, 442. Başmakam detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Başmakam: Muhakkak hattı ile yazılan Besmele-i Şerîf'in etrafında kalan kısımlarda, hatâyî grubu motifleri serbest kompozisyon esasına göre, sıvama altın tekniğinde uygulanmıştır. Tahrirleri kahverengi mürekkepledir. Helezon üzerinde yer almayan, müstakil olarak tasarlanmış penç ve yaprak motifleri üzerine iğne perdahı yapılmıştır. Bismelenin sonunda, penç motifi, sıvama altın üzerine mavinin tonlarında degrade şeklinde bezenmiş ve durak olarak yerleştirilmiştir. Kahverengi mürekkep ile tahrirlenen desenler, mavinin tonları ve altınla boyanmış, üzerine kırmızı ve mavi bubcuklar (küçük noktalar) konulmuştur. Bezeme alanında bulunan diğer motiflerde görüldüğü gibi iğne perdahı yapılmıştır (Şekil 52, Çizim 46).

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni altı satırdan müteşekkildir. Sekiz adet durak mevcuttur. Durakların hepsi birbirinin tekrarı penç motifidir. Durak ve metin dışındaki alanlarda beynessütur yapılırken zemini sıvama altın boyalıdır. İçinde herhangi bir tezyînâta rastlanmaz ama altın zemin üzerine üç nokta iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 53).

Hilâl; sıvama altın kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır.

Cihâryâr-ı Güzîn; bölümleri altın dendanlarla çerçeve içerisine alınmış, kahverengi mürekkeple tahrirlenmiştir. Sülüs hatla yazılan dört halife isimlerinin yanına Nesih hattıyla “*radiyallahu anhü*” ibaresinin eklendiği görülür.

Hilâl ve Hulafâ-yi Râşidîn isimleri dışında kalan kare bezeme alanında paftalar, cedvele dayalıdır ve yarım kapalı formlardan müteşekkildir. Üzerinde sade rûmî motifi bulunan kapalı formların zemini yeşil altın rengindedir. Cihâryâr paftalarının eşit olmaması nedeniyle ¼ simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanan bezeme alanında farklılıklar görülür. Altın ve lacivert dışında zemin rengine rastlanmaz. Rûmî ve iplikler altın renginde olup, hatâyî grubu motifleri açık renk tonlarıyla hazırlanmıştır. Desenin tamamı zemini boyalı klasik tezhip tekniğindedir (Şekil 53, Çizim 47).

Göbek kısmında yer alan metin şu şekildedir:

“*An Aliyyi kâne izâ vasafe'n- Nebiyye*”,

“*Salla'llâhu aleyhi ve sellem*”,

“*Kale lem-yekün bi't-tavîli'l-mümeğğati*”,

“*Ve lâ bi'l-kasîri'l-müterreddidi*”,

“*Kâne rab'aten mine'l-kavmi*”,

“*Ve lem-yekün bi'l-ca'dil-katati ve lâ bi's-sebtî*”,

“*Kâne ca'den racilen*”,

“*Ve lem-yekün bi'l-mutahhemi ve lâ bi'l-mükessemi ve kâne fi'l-vechi tedvîrun*”,

“*Ebyadu*” kısmına kadar yazılmıştır. Kalan kısım ise etek bölümünden devam etmiştir.

Şimdiye kadar yer alan bölümün Türkçe karşılığı ise şu şekildedir:

“*Hz. Ali (R.A)'den nakledilmiştir. O, Hz. Peygamberi (S.A.V.) vasfettiği zaman şöyle buyurdu:*

“*Hz. Peygamberin boyu ne çok kısa*”,

“*Ne de çok uzundu*”;

“*Kavmi içinde orta boylu idi*”.

“*Saçı ne kıvrıcık ne kısa ne de düz uzun idi*”;

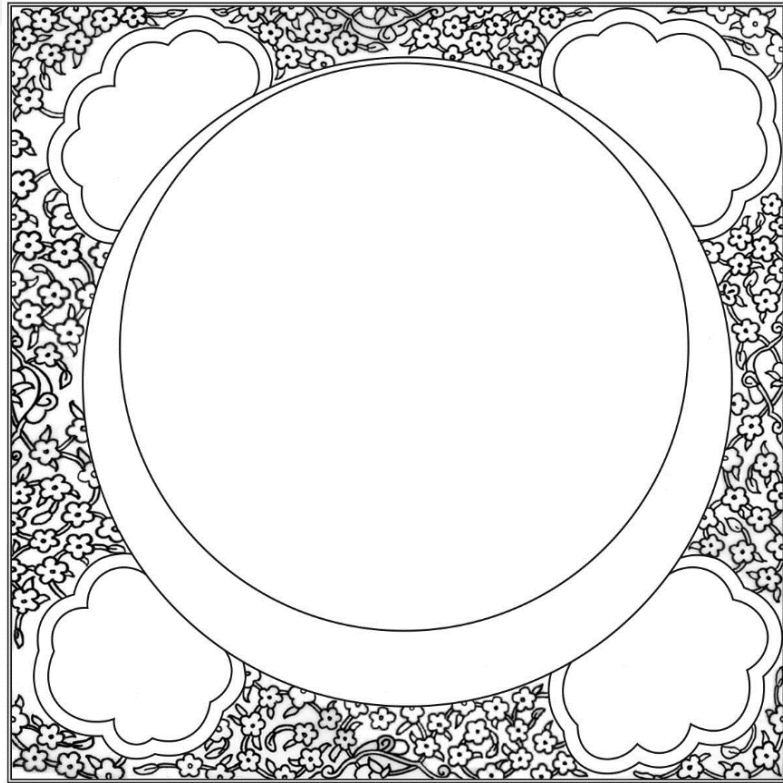
“*Kıvrıcıkla düz arası bir saçı vardı*”.

“*Dolgun etli değildi. Çehresi de çok yuvarlak değildi. Değirmi yüzlü*”,

“*Beyaz.....* ”, kısmı ise tamamlanmamış etek kısmından devam etmiştir (Şekil 53).



Şekil 53. KYEBMK, 442. Göbek.

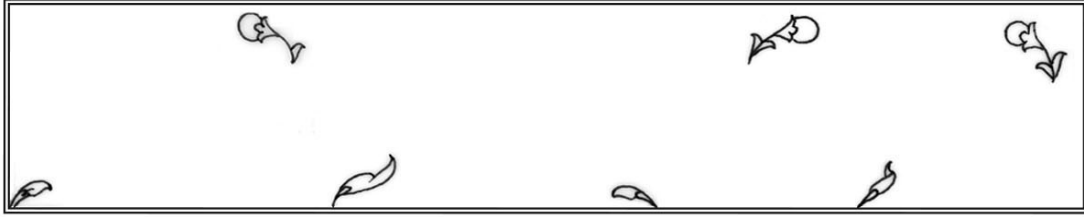


Çizim 47. KYEBMK, 442. Göbek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti Sülüs hat ile kaleme alınmıştır. Âyet bölümüne yazılan yazı Sülüs kalemle tam sığmadığı için, son kelimenin “*lemîn*” kısmı, Nesih hattı ile tamamlanmıştır. Yazının dışında kalan alanlar, yine başmakamda olduğu gibi serbest kompozisyon esasına göre tasarlanan yaprak ve goncagül motifleriyle. Sıvama altın tekniğinin kullanıldığı motiflerin tahrirleri koyu kahverengi renklidir. Helezon üzerinde yer almayan, müstakil olarak tasarlanmış penç ve goncagül motifleri üzerine iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 54, Çizim 48).



Şekil 54. KYEBMK, 442. Âyet.



Çizim 48. KYEBMK, 442. Âyet detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Etek: Etek bölümü yukarıda olduğu gibi Nesih hattıyla devam etmiş ve dört satırdan meydana gelmiştir. Duraklar birbirinin tekrarı olmak üzere toplam yedi adet penç motifinden müteşekkildir. Yazının etrafı göbekte olduğu gibi beynessütur ile çevrilmiştir. Üzerine iğne perdahı ile üç nokta uygulanmıştır. Göbekteki yazının devamı olarak yazılan metin şu şekildedir:

“... müşerrabün”.

“Ed’acü’l-ayneyni”,

“Ehdebü’l-esfâri”.

“Celilü’l-müşaşi ve’l-ketidi”,

“Ecradü zû-mesrubetin şesnü’l-keffeyni”,

“Ve’l-kademeyni”.

“İzâ meşa yetekalleu ke-ennema yemşi fi sabebin”.

“*Ve ize’lfelete iltefete maan, beyne ketifeyhi hâtemü’n-nübüvveti*”, yazılıdır (Şekil 54).
Yukarıdaki metnin Türkçe karşılığı ise şu şekildedir:

“*Duru beyaz tenli idi*”.

“*Gözleri iri ve siyah*”,

“*Kirpikleri uzundu*”.

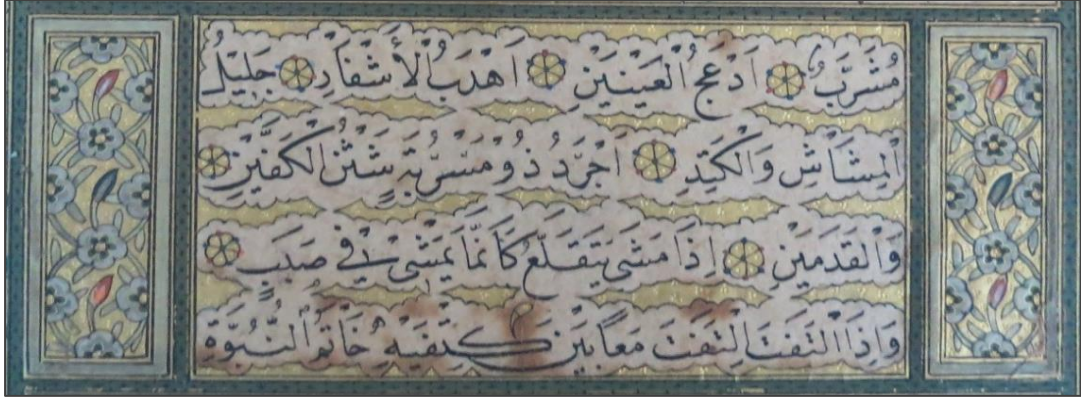
“*İri kemikli ve geniş omuzluydu*”.

“*Göğsü, ortadan karnına kadar kılsızdı. İki avucu*”,

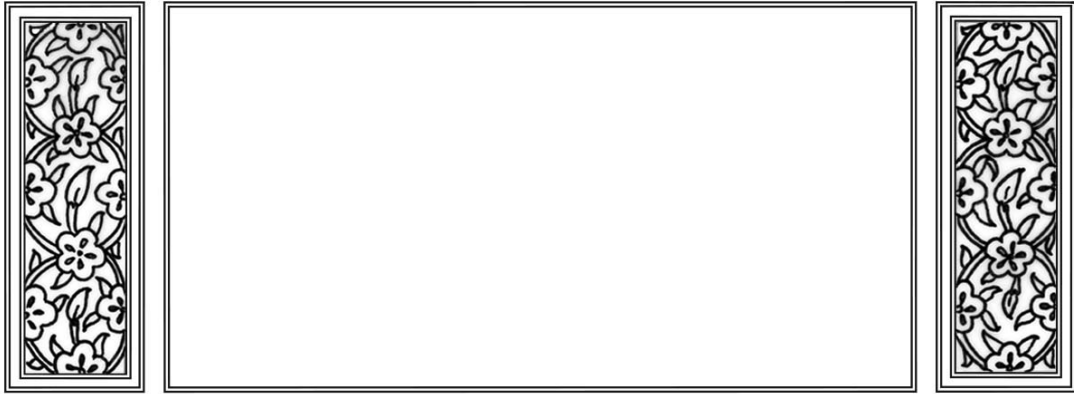
“*Ve tabanları dolgundu*”.

“*Yürüdüğü zaman, sanki yokuş aşağı iner gibi rahat inerdi*”.

“*Sağına ve soluna baktığında, bütün vücuduyla dönerdi. O Peygamberlerin sonuncusu idi*” (Şekil 55).



Şekil 55. KYEBMK, 442. Etek.



Çizim 49. KYEBMK, 442. Etek detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Koltuklar: Birbirine simetrik şekilde etek bölümünün sağında ve solunda yer almaktadır. Yazı ile tezyînî alanları birbirinden renkli cedveller ayırmaktadır. ½ simetrlili ulama kompozisyon hatâyî grubu motiflerle klasik tezhip tekniğinde zemini sıvama

altındır. Hatâyî grubu motifler açık renk tonlarında hazırlanırken altın zemin üzerine üç nokta iğne perdahı yapılmıştır. Koltuğun diğer bölümlerle geçişini sağlayan zemininde açık renk (+) şeklinde ince arasuyu bulunur. Bezeme alanlarıyla arasuyu arasındaki geçiş kâğıt rengi olduğu gibi bırakılarak verilmiştir (Şekil 55, Çizim 49).

Duraklar: Eserde, göbekte sekiz, etekte yedi olmak üzere toplamda on beş adet durak mevcuttur. Göbekteki durakların hepsi birbiriyle aynı penç motifinden müteşekkildir. Etekteki duraklar da göbekteki duraklardan farklı fakat kendi içinde aynı motiflerden oluşur. Zeminlerinde sıvama altın kullanılmış, kırmızı, yeşil ve mavi tonlarında bubcuklar (küçük noktalar) konulmuş, kahverengi mürekkep ile tahrirlenmiş, iğne perdahı uygulanmıştır (Şekil 53-55).

Ketebe: Hattı icaze ile yazılan bu bölümde altın üzerine üstübeç mürekkebi kullanılmıştır. İki satırdan oluşan bu bölüm etek bölümünün hemen altında yer almaktadır. Rikaa hattı ile yazılan bölüm şu şekildedir:

“*Sevedehu ve zehhebehu Süleymân el-Fehîm bi Sahhâf-zâde Enderûn-ı Hümâyûn hâne-i seferli sene erba’a ve semânîn ve mi’ete ve elf*”, Türkçe çevirisi ise şu şekildedir:

“*Bu tabloyu 1184 yılında Enderûn-ı Hümâyûn’da Süleyman el-Fehîm Sahhâf-zâde yazdı ve altın kapladı / tezhibini yaptı*”. Bu bölümde ayrıca ebced hesabıyla tarih düşürülmüştür: “*Sene erba’a ve semânîn ve mi’ete ve elf*” (Çev: Mustafa Çıpan, 2023).

(4 80 100 1000 = 1184) Hicri takvimi milâdi takvime çevirirsek 1770 tarihine tekâbül etmektedir. Tıpkı koltuk bezemesinde olduğu gibi yazının her iki tarafına pafta açılarak ½ kompozisyonla bezeme yapılmıştır. Penç, goncagül ve yaprak motifleriyle altın üzerine koyu renkle tahrir yapılmıştır (Şekil 56, Çizim 50).

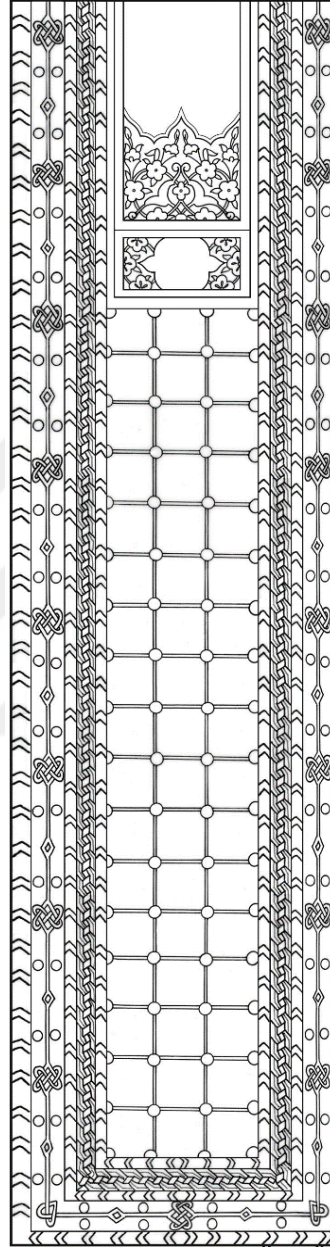
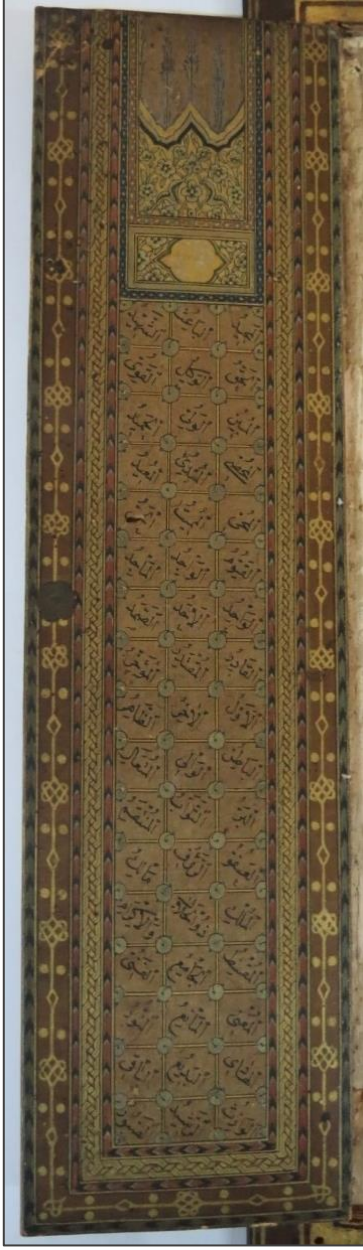


Şekil 56. KYEBMK, 442. Ketebe.



Çizim 50. KYEBMK, 442, Ketebe detay, F. Şapcıoğlu, 2023.

Cedveller: Ara pervaz ve ince arasuları; iki noktalı zencirek ve saç örgüsü zencirek ile (+) şeklindeki bezeme unsurlarından müteşekkildir. Kapaklarda ise iki renkle uygulanan ince arasuyu, geçme motifli arasuyu ve zencirek yer alır (Şekil 50, Çizim 45).



Kanatlar: Hilyenin sağında ve solunda yer alan bu bölümler başlık tezhibi ile başlar. $\frac{1}{2}$ simetrik kompozisyonda hatâyî grubu motifler ve rûmî ile klasik tezhip tekniğinde zemini sıvama altındır. Altın ve kahverengi mürekkeple kapatılan dandanlardan sonra tığlar yerleştirilmiştir. Hemen altında yer alan bölüme zemini sıvama altın paftalar açılmış, sağ kanata üstübeç mürekkebi ile “*El-Esmâ*”, soldaki kanata “*El-Hüsnâ*” yazılmıştır. Devamında her iki kanatta birbirine bitişik vaziyette üçer sütundan oluşur. Kanatlar on yedişer satırdan oluşmaktadır.

Şekil 57. KYEBMK, 442. İç kapak Çizim 51. KYEBMK, 442. İç kapak detay.

F. Şapcıoğlu, 2023.

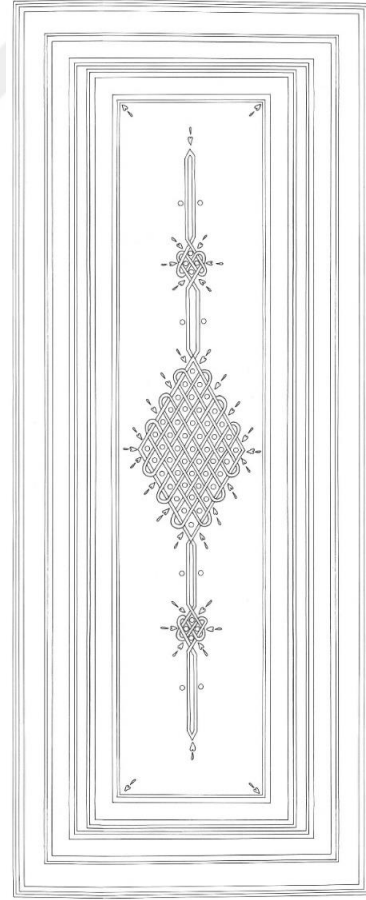
Her iki kanatta da Nesih hattı ile Esmâü'l-Hüsnâ yer alır. Satır ve sütunların kesiştiği kısımlara salyangoz motifi yerleştirilmiştir. Başlık tezhibi ve sütunların üç kenarı, ince arasuları, iki noktalı zencirek ve geçme motiflerinden oluşan arasularından müteşekkildir (Şekil 57, Çizim 51).

İç/ara pervaz: Hilyenin etrafında yer alan yazı alanı ile tezyîni alanı birbirinden ayıran, zemini boyalı ince arasuyu (+) cedveller arasında saç örgüsü zencirek zemini sıvama altın üzerinedir. Kanatlara ve tâca geçiş bölümlerinde herhangi bir bezeme unsuruna rastlanmamıştır (Şekil 49, Çizim 45).

Dış kapaklar: Dış kapaklar mukavva üzerine kırmızı deri ile kaplanmıştır. Mentеше ile açılıp kapanır bu sistem; Arapça da kitap kabı gibi ortasından menteşeli açılır kapanır iki kanat şeklindeki kaplara verilen isim, levhateyn, deffeteyn olarak adlandırılmıştır. Kapak yüzeylerinde, zilbahar cildlerde yer alan geometrik kompozisyonda düzenlenmiş olan örgü geçmeler kullanılmıştır. Baklava dilimi salbek ve şemse formunda yerleştirilmiştir. Sıvama altınla geçmeler oluşturacak şekilde bezenmiştir. Sıvama altın sürülen arasularının üzerine kalıpla (S) oluşturacak şekilde bezeme uygulanmıştır (Şekil 58, Çizim 52).



Şekil 58. KYEBMK, 442. Dış kapak.

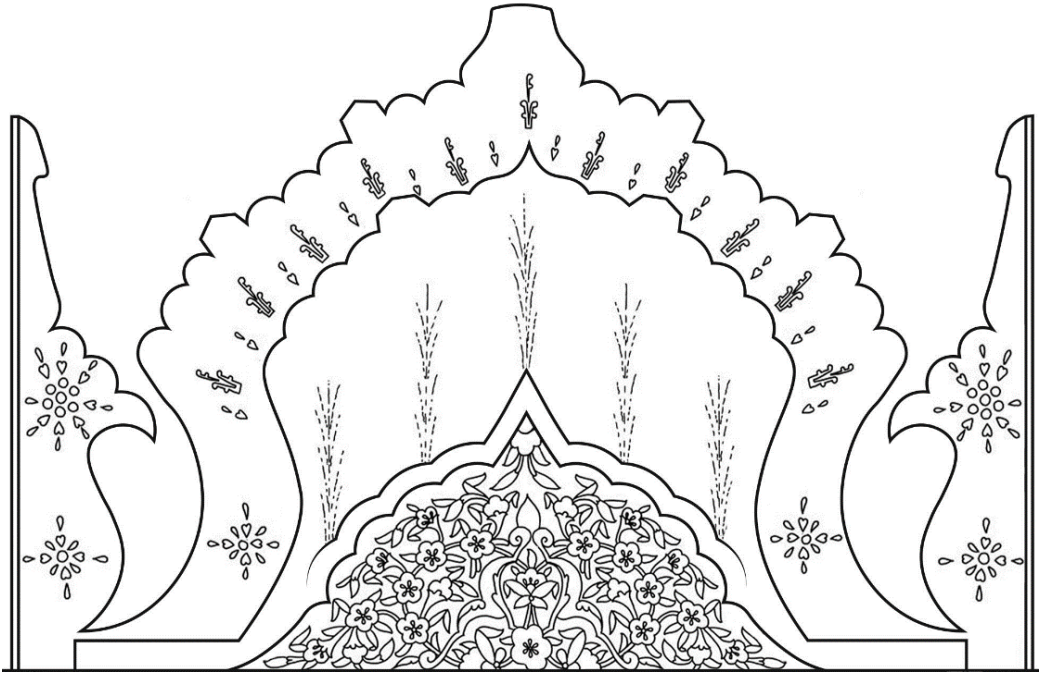


Çizim 52. KYEBMK, 442. Dış kapak detay.

F. Şapcıoğlu, 2023.



Şekil 59. KYEBMK, 442. Tâc.



Çizim 53. KYEBMK, 442. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Taç kısmı: Tâc bölümü ½ enine simetrik kompozisyon, zemin sıvama altın, hatâyî grubu motifi ve rûmîlerle klasik tezhip tekniğindedir. Kahverengi mürekkeple tahrirleri yapılmıştır. İki kademedan oluşan renkli ve altın dandanlar ile çerçeve içerisine alınmış, kahverengi mürekkeple tahrir uygulanmıştır. Devamında ince uzun tığlar kahverengi mürekkeple oluşturulmuş alan altın dandanlarla kapatılmıştır. Tâc kısmında yer alan yarım ve tam tepelik formları dandanlar oluşturacak şekilde kesilmiştir. Kesilen form ile dandanlar arasında kalan alan koyu kahverengi renkte boyanmış, dandanların üzerine altınla kısa tığlar yerleştirilmiştir (Şekil 59, Çizim 53).

Hilye-i Şerîfte yer alan motifler: Motifler; sade rûmî, üç ve beş yapraklı penç motifi ile, goncagül, hatâyî ve sade yaprak motiflerinden müteşekkildir (Şekil 50).

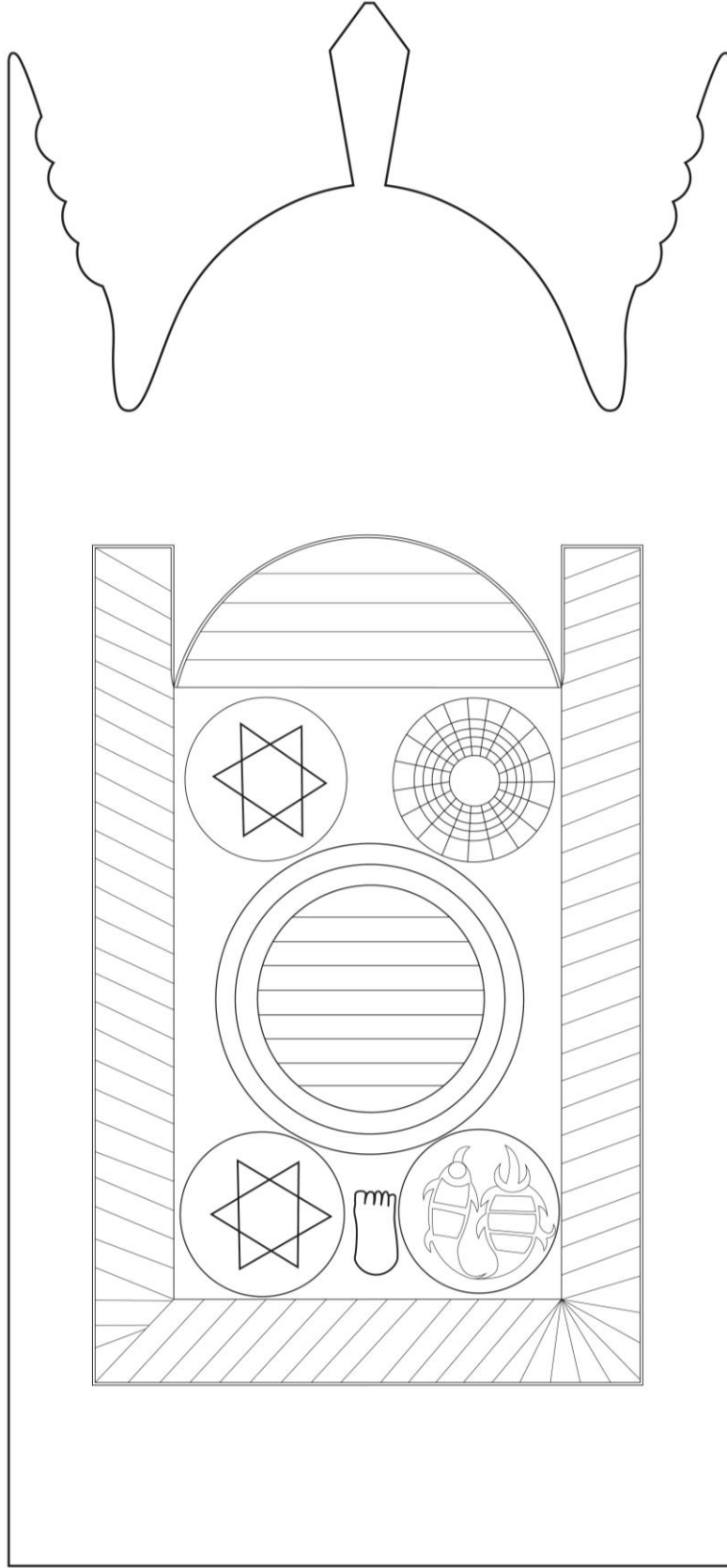
Hilye-i Şerîfte kullanılan renkler: Motiflerde; kiremit kırmızısı, beyaz, yeşil, mavi, pembe ve mor tonları kullanılmıştır. Rûmî bünyeleri, duraklar ve iplikler altın, tahrirleri kahverengi mürekkeptir. Cedvellerde; yeşil ve sarı altın, açık ve koyu lacivert, açık ve koyu kahverengi renk tonları görülmektedir. Zemin renkleri altın ve lacivertten müteşekkildir. Ketebe ve başlık bölümlerinde üstübeç mürekkebi kullanılmıştır (Şekil 50).

5.11. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.83.37



Şekil 60. KYEBMK, 2.83.37. Hilyenin ön yüzü.

- Kütüphane** : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi
Koleksiyon : Niğde Müze Müdürlüğü
Demirbaş No : 2.83.37
Tarih : Tespit edilemedi
Hattat : Tespit edilemedi
Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih
Müzehhip : Tespit edilemedi
Eser Ölçüsü : En: 22 cm – Boy:45,5 cm



Çizim 54. KYEBMK, 2.83.37. F. Şapcıoğlu, 2023.

		Yâ Gaffâr		ALLAH celle celâlühu ve 'amme nevâvülu		Şiir okunamıyor	
<p>MUHAMMED Sallâhu 'aleyhi ve sellem, radiyallâhu 'an ashâbihî ecmâ'in</p>		<p>Bu Hadis içre durur kavli-i ehem Allâhu te'âlâ a'lem Nice pâkîze suhanden sonra Fahr-i 'âlem didi benden sonra (...) Ârzü etse yüzüm görmeğe ol Kalbine neş'e-i şevk atsa hülûl Âteş-i dözah olur ana haram Eyley ikram ile Firdevs-i hîrâm</p>		<p>ALLAH celle celâlühu ve 'amme nevâvülu</p>		<p>Şiir okunamıyor</p>	
Şer'i a'dâ ve 'azâb [...] Ânâ yaklaşımda dir icmâlen	Kadem urunca diyâr-ı 'ademe Ana olmağa musallat [...]	Ömer râdiyallâhu 'anh Ali râdiyallâhu 'anh	Allahü lâ ilâhe illâ hüvel hayyül kayyüm, Lâ te'huzühü sinetün ve lâ nev. Lehû mâ fis-semâvâti vemâ fil ard. Menzellezi yeşfeu indehü illâ biiznihi, ya'lemü mâ beyne eydihim, vemâ halfehüm, velâ yühütüne bişey'in min ilmihî, illâ bimâ şâe vesia kürsiyühüssemâvâti vel ard, Velâ yeüdühü hîfzuhümâ ve hüvel aliyyül azîm	Ebû Bekr râdiyallâhu 'anh Osman râdiyallâhu 'anh	Hüvelâhü'lîzezi lâ ilâhe illâ ve'r-Rahmanu er-Rahîm El-Melik El-Kuddus Es-Selâm El-Mü'rin El-Müheymin El-Azîz El-Cebbâr El-Mütekebbir El-Hâlik El-Bârî El-Muvasvir El-Gaffâr El-Kâhhar El-Vehâb Er-Rezzâk El-Fetâh El-Alîm El-Kâbûd El-Bâsîr El-Hâfîz Er-Râfî El-Hümmî El-Muizz El-Semî El-Bâsîr El-Hâkim El-Adî El-Hârif El-Hâbîr El-Hâlim El-Azîm El-Gâfir Es-Sekûr El-Alîy El-Kebîr El-Hâfîz El-Müggî El-Hâşib El-Celîl El-Kerîm Er-Rakîb El-Mecîd El-Vâsîl El-Verîd El-Mecîd El-Bâs Es-Sehîd	Fitne-i abirde ol ferd ve [...] Yevmü mîzanda [...] emr üzre ola	Okunamıyor
Et-Atfüvv-er-Raaf-El-Melik Zül-Celâli ve'l-İkrâm El-Mukst El-Câmî El-Ganîy El-Müggî El-Mâbîr Ed-Dâr Er-Nâfîr En-Nûr El-Hâdî El-Bedî El-Bâkî El-Vâsîs Er-Reşîd Es-Sabûr Bismillâhirrahmânirrahîm Lekad câekum rasûlun min enfusikum 'azzun 'aleyhi mâ aritumun harîsun 'aleykum bilnu/minne radfun rahîm(un). Fe-in tevellev tekûl hasbîy(A)llâhu lâ ilâhe illâ hu(ve)(s) 'aleyhi tevekkelbu vehuve rabbu-'ârşî-'azîm(i)	Ömer	Allah Muhammed	Allahümmehfaz min cam'lî-âfâtî ve'l'âhât (çeşitli şekiller rakamlar ve hrafler var)	Ebû Bekr			
Ömer	İnnehu min suleymâne ve-innehu bismî(A)llâhi- rrahmâni-rrahîm. Ellâ ta'lû 'aleyye ve'tûni muslimin(e) minhuli- neste'îne. Velâ havle velâ kuvvete illâ bi'llâhi'l-'aliyyî'l-'azîm. Ve bihi Mu'in. [Yıldızın Köşelerinde: Allah, Muhammed, Ebû Bekr, Ömer, Osman, Ali yazmaktadır.] Yıldırım içinde Tevekkeltü 'aleyh ve hüve Rabbü'l-'arşî'l- Azîm Yâ Hayyu Yâ Kayyûm Yâ Ze'l-celâli ve'l'ikrâm			Ebû Bekr			
Radyallâhu te'âlâ 'aleyhim ecmâ'in	Ömer	[Çemberin en dış halkasında]: Bismillâhirrahmânirrahîm. Kul huva(A)llâhu ehad(un) (A)llâhu- ssamed(u) Lem yelid velem yüled(u) Velem yekun lehu kufuven ehad(un). Kul e'ûzu birabbî-ffelak(i) Min şerri mâ halak(e) Vemin şerri gâsikîn izâ vekab(e) Vemin şerri-nneffâsâti fi- l'ukad(i) Vemin şerri hâsîdin izâ hased(e)		Radyallâhu te'âlâ 'aleyhim ecmâ'in			
Ali	[Ashab-ı Kefî isimleri]: Yemiha, Mekselina, Mislina, Mernus, Debernuş, Şazenuş ve Kefestatayyuş [Yıldızın içinde]:Mâşâellâh	Hasan Hüseyn		Osman	mâ huve şifâun verahmetun lilmu/minine velâ yezîdu-zzâlimine illâ hasârâ(n) [iki balığın içinde]: Vece'alnâ min beyni eydihim sedden vemin halfihim sedden		
Şiir okunamıyor	Şiir okunamıyor	Dedi bu Hilye-i 'Âlî câhî Kim yazup nazar itse gâhî	Şiir okunamıyor				Bu rivâyet kâfirin berâket Boyle naki oldu Ali'ün bz-234

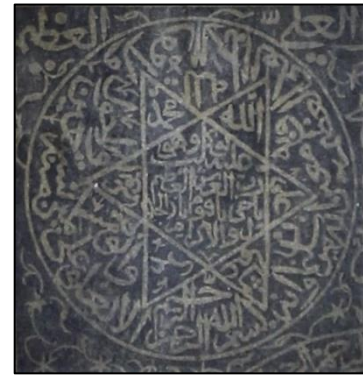
Tablo 2. KYEBMK, 2.83.37. Hilyenin yazı analizleri (Çev. İrfan Akça)

Eser 22 cm eninde ve 45,5 cm boyundadır. Hattat Hâfız Osman'ın yazmış olduğu klasik hilye formundan oldukça farklı bir kompozisyonda tasarlanmıştır. Eserin tamamı nohudi renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmıştır. Tâclı ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve üst üste iki tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Hilye-i Şerîfin büyük bir bölümü siyah zemin üzerine üstübeç mürekkebi ile yazılmıştır. Üzerinde herhangi bir tezyînat görülmemektedir. Klasik hilye formundan farklı olan bu tasarımın içerisinde Esmâ-i Hüsnâ, Ashâb-ı Kehf isimleri, İhlâs Sûresi, Felâk-Nâs Sûreleri, Âyete'l Kürsî, Tevbe Sûresi 128 ve 129. âyetleri, Cihâr Yâr-ı Güzin'ler ve Hakânî Mehmed Bey'in Hilye-i Hakânî'sinden beyitler yer almaktadır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında kâğıtta yırtılma ve bozulmalar mevcuttur (Şekil 60).



Şekil 61. KYEBMK, 2.83.37. Tâc.

Ortada görülen yarım daire şeklindeki siyah alanın en üst satırı besmele ile başlar. Hemen altındaki beş satır da ise Ayete'l Kürsî yer almaktadır (Şekil 61). Solda üstte Mühr-i Süleyman içerisinde yıldızın sağdan sola doğru sırayla; Allah, Muhammed, Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali isimleri yer alırken, yıldızın dışında daire formunun içinde; “*İnnehû min Süleymâne ve innehû Bismillâhirrahmânirrahîm. Ellâ ta'lû aleyye ve/tûnî muslimîne minhuli-neste'îne. Velâ havle velâ kuvvete illâ bi'llâhil-aliyyi'l-azîm. Ve bihi Mu'in*” yazmaktadır (Şekil 62).



Şekil 62. KTEBMK, 2.83.37. Sol üstteki daire.

Yıldızın ortasındaki alanda; *'Tevekkeltü aleyh vehüve Rabbü'l-'arşi'l-'azîm.* (Tevbe/129. âyetin son kısmı), (... ben yalnız O'na güvenip dayanırım; O, büyük arşın sahibidir) yazar.

Devamında: *"Hayy yâ Kayyûm yâ ze'l-celâli ve'l-ikrâm"*, (Celâl ve ikram sahibi, Hayy ve Kayyum (olan Allah)) yazılıdır (Şekil 61, Tablo 2).



Şekil 63. KYEBMK, 2.83.37. Ortadaki büyük daire.

Ortadaki büyük dairenin dış çemberinde: Besmele, İhlâs sûresi ve devamında Felâk sûresi yer alır. İç kısımdaki ikinci dairede ise besmele, Nas Sûresi yazmaktadır. Çemberin iç bölümü dokuz satırdan oluşur ve ilk satırında “*Ve mâ erselnâke illâ rahmeten lil âlemîn.*”, ikinci satırdan itibaren “*Rahbü’l-cebheti müctemi’u’l-hilyeti kehdü eşkelü ve eşhelü bi-beyâzi’l-llevni ve kîle bi-safratin [...]* eblecü eflecü [...] akne’l-enfi sağıru’l-uzneyni tavilü el-yedeyn rakîku’l-enâmil vâsi’u’l-cibeyni [...] el-kademi bû’u’l-kâmeti leyse fî bedenihî şa’ru’l-hattî min sadri ile’s-sîreti ve beyne [...] hâteme’n-nübüvveti Mektûb”, yazmaktadır (Şekil 63).



Şekil 64. KYEBMK, 2.83.37. Sağ üstteki daire

Ortadaki büyük dairenin dışında ve üstteki iki küçük dairelerin arasında “Allah” lafzı ve “Muhammed” (s.a.v.) isimleri yer almaktadır. Büyük dairenin sağ ve solunda “*Radiyallâhu te’âlâ’ aleyhim ecmâ’în*”, cihâryârların arasında bulunur (Şekil 60).

Sağ üstteki daire formu içinde iç içe geçmiş dairelerde; “*Allahümmehfaz min camî’l-âfâti ve’l-âhât*” yer alırken, çeşitli şekil, harf ve rakamlar bulunmaktadır (Şekil 64).



Şekil 65. KYEBMK, 2.83.37. Sağ alttaki daire.

Sağ alttaki dairede çift balıklı yuvarlağın içindeki iki balıkta ve ara boşlukta yer alan yazı; “*Ve ce’alnâ min beyni eydihim sedden ve min halfihim sedden fe ağşeynâhüm fe hüm la yubsirûn.*” (Yâsin/9), (Onların önlerinden bir set, arkalarından da bir set çektik, böylece gözlerini perdeledik; onlar artık göremezler.)

Yine sağ altta bulunan çift balıklı yuvarlağın dairevî iç kısmındaki yazı; “*Venünezzilü mine’l-Kur’âni mâ hüve*



Şekil 66. KYEBMK. 2.83.37. Altta iki dairenin orta bölümü.

yine Mühr-i Süleyman görülmektedir. Orta kısımda “*Mâşâllah*”, dışında Ashâb-ı Keff isimleri “*Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernus, Debernuş, Şazenuş ve Kefştatayyuş*” yer alır (Şekil 67).

Sol taraftaki kenar sütunda görülen Âyete’l-Kürsî sol kenar sütunun ortalarında sona eriyor. Devamında yukarıya doğru:

“*Bismillâhirrahmânirrahîm Lekad câeküm rasûlün min enfüsiküm ‘azîzün ‘aleyhi mâ ‘anittüm harîsun ‘aleyküm bilmü’minîne ra ‘ûfun rahîm(un)*”(Tevbe/128), (Şekil 68).

(Andolsun, size içinizden öyle bir peygamber gelmiştir ki, sizin sıkıntıya uğramanız ona ağır gelir, size çok düşkündür, müminlere karşı şefkat ve merhamet doludur.) “*Fe in tevellev fe kul hasbiyallâhü lâ ilâhe illâ hu ‘aleyhi tevekkeltü ve hüve rabbü’l-‘arşi’l- ‘azîm*” (Tevbe/129), (Şekil 67).

şifâün ve rahmetün lilmü’minîne velâ yezîdu’z-zâlimîne illâ hasârâ(n)” (İsrâ/82). (Biz Kur’an’dan öyle bir şey indiriyoruz ki, o müminler için bir şifa, bir rahmettir; zalimlerin ise sadece ziyanını arttırır.) (Şekil 65).

En altta iki dairenin arasındaki Kadem-i Şerif çiziminin altında ve üzerinde Hz. Peygamber (s.a.v.)’in torunları “*Hasan*” ve “*Hüseyn*” (r.a.)’in isimleri yer alır (Şekil 66).

Sol alttaki daire formunun içerisinde



Şekil 67. KYEBMK. 2.83.37, Sol alttaki daire.



Şekil 68. KYEBMK. 2.83.37. Sol-alt- sağ kanatlar

“(Ey Muhammed!) Yüz çevirirlerse de ki: Allah bana yeter. O’ndan başka ilâh yoktur. Ben sadece O’na güvenip dayanırım. O yüce Arş’ın sahibidir”.

Hilyenin sağ tarafında bulunan siyah sütunda Besmeleden sonra Esmâü’l-Hüsnâ verev satırlar şeklinde yazılmıştır. Sağ kanattan başlayan Esmâlar, hilyenin alt bölümünde de devam eder ve sol bölümde tamamlanır (Şekil 68).

Hilye formunun en üstündeki ilk satır, “Yâ Gaffâr” ile başlar. Devamındaki satırlarda;

“Bu Hadîs içre durur kavî-i ehem	Ya’ni Allâhu te’âlâ a’lem
Nice pâkîze suhanden sonra	Fahr-i ‘âlem didi benden sonra
Hilye-i pâkîmi kim görse benim	Ola görmüş gibi vech-i hasenim
Gördüince müteşevvik olsa	Hâsılı hüsnüme ‘âşık olsa
Ârzû itse yüzüm görmeğe ol	Kalbîne neş’e-i şevk itse hulûl
Âteş-i düzâh olur ânâ haram	Eyler ikram ile Firdevs-i hîrâm” (Şekil 69).



Şekil 69. KYEBMK. 2.83.37. Tâc.

Bu dizelerin sağ tarafında “*ALLAH celle celâlûhu ve ‘amme nevâvûlu*”, sol tarafında “*MUHAMMED Sallâhu ‘aleyhi ve sellem, radiyallâhu ‘an ashâbihi ecmâ’in*”, yer alır (Şekil 69).

Ahşap üzerine yapıştırılan nohudî kâğıda is mürekkebi ile sağ taraftan aşağıya doğru Hilye-i Hakânî’den şu beyitler yazılmıştır:

..

Fitne-i kabrde ol ferdi Hudâ
Yevm-i mîzâna dek emn üzre ola

Anı hırz eylese bir ehl-i sefer
Zarar irmez dir ana peygamber

Bu rivâyât üzre kesîrû’l-berekât

Böyle nakl oldu ‘Alî’den bizzât (Şekil 68, Tablo 2).

Altta devam eden düz alanda:

..

Dahi haşr itmeye ‘uryân anı Hak
Ola gufrânına Hakkın mülhak

Bu rivâyât üzre kesîrû’l-berekât
Böyle nakl oldu ‘Alî’den bizzât

Meş‘ai kâfile-i ehl-i yakîn
Hazret-i Şeyh-i cihân Sadrû‘d-dîn

Didi bu hilye-i ‘âlf-câhı
Kim (ki) yazup nazar itse gâhî

İde Hak cümle belâlardan emîn
Pür-belâ olsa eğer rûy-i zemîn (Şekil 68, Tablo 2).

Hilyenin sol tarafında yer alan ahşap üzerinde, aşağıdan yukarıya doğru:

Füc‘eden vesvese-i hâtimededen
Anı hıfz eyleye zü‘l-fazl u minen

Olduğu hânedede fakr u gam u bîm
Olmaya girmeye şeytân-ı racîm

Hacc u i‘tâk sevâbın her ân
Ana ihsân ide dâdâr-ı cihân

Mübtelâ olmaya emrâza teni
Rahne-dâr olmaya burc-ı bedeni

Kadem urunca diyâr-ı ‘ademe
Ana olmaya musallat zaleme

Şerr-i a‘dâ vü ‘azâb-ı ‘ukbâ
Ana yaklaşmaya dir icmâlâ (Şekil 68, Tablo 2).

Eserde bazı kısımlar bozulmalar sebebiyle okunamamıştır. Yazı alanları, Sülüs ve Nesih hat ile kaleme alınmıştır (Şekil 60).

Hattatı ve müzehhibi tespit edilememiştir.

5.12. KYEBMK, Niğde Müzesi 2.78.37



Şekil 70. KYEBMK, 2.78.37. Hilyenin ön ve arka yüzeyi.

Kütüphane : Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi

Koleksiyon : Niğde Müze Müdürlüğü

Demirbaş No : 2.78.37

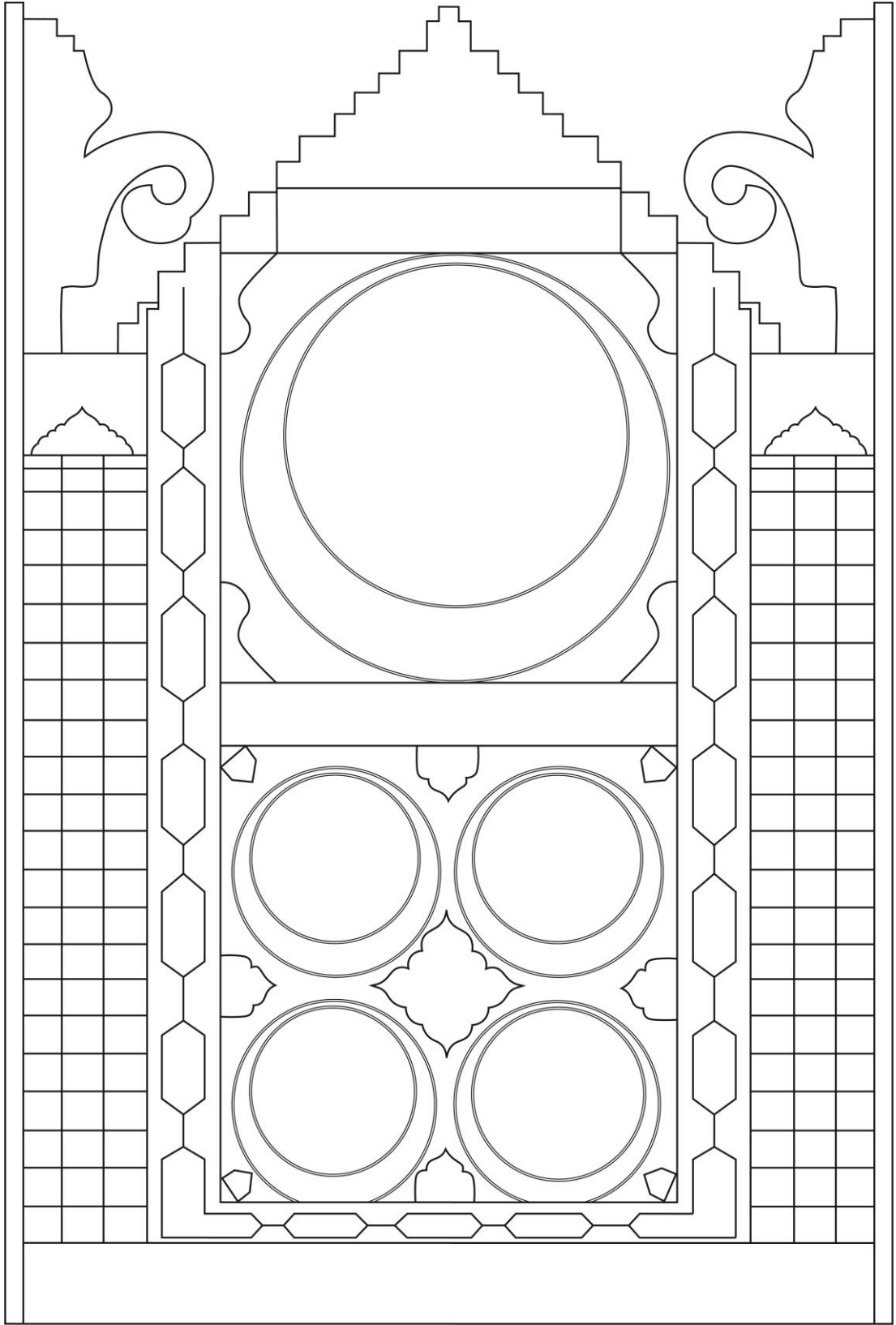
Tarih : Tespit edilemedi

Hattat : Tespit edilemedi

Yazı Çeşidi : Sülüs, Nesih

Müzehhip : Tespit edilemedi

Eser Ölçüsü : En: 34,5 cm – Boy: 49 cm



Çizim 55. KYEBMK, 2.78.37. F. Şapcıoğlu 2023.

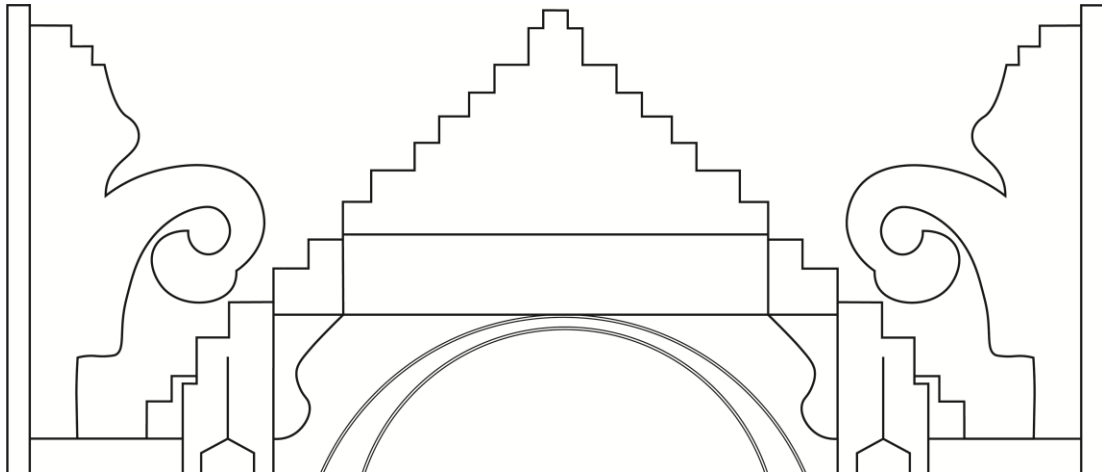
			Bismillâhırahmânırahîm								
El-Hayy	El-Mumît	El-Muhyi	Ömer <i>râdiyallâhu</i> <i>'anh</i>		Ebû Bekr <i>râdiyallâhu</i> <i>'anh</i>	Er- Rahîm	Er-Rahmân	Yâ Allah			
El-Mâcid	El-Vâcid	El-Kayyûm	<p>Kâne Rasûlullâh <i>sallallâhu te'âlâ 'aleyhi ve sellem</i> "Rahbû'l-cebheti müctemî'u'l-hilyeti kehdû eşkelü ve kîle eşhelü esmerü'l-levni bi-beyâzin ve kîle bi-safrafin eblecû eflecü akne'l-enfi sağrı'u'l-uzneyni [...] tâmü'l-kaddi [...] kâmeti necmü'l-izâm [...] vâsiü'l-cibeyni [...] 'arîza's-sadri müdevverü'l-vechi leyse fî bedenihî şa'run [...] min sadri ilâ [...] sallahu 'aleyhi ve sellem</p> <p>Lem yekün bi't-tavîli'l-mümmegati velâ bi'l-kasîri'l-müteraddidi, ve kâne rab'aten minel kavmi, ve lem yekün bi'l-ca'di'l-katati, velâ bi's-sebti kâne ca'den racilen ve lem yekün bi'l-mütahhemi velâ bi'l-mükelsemi, ve kâne fî vechihî tedvirun, ebyazu müşerrebün ed'acü'l-ayneyni ehdebü'l-eşfâri celîlü'l-müşâşi ve'l-ketedi ecredü zû mesrubetin şesnü'l-keffeyni ve'l-kademeyni izâ meşâ tekalle'a ke ennemâ yemşî fî sabebin ve ize'l-tefete'l-tefete me'an beyne ketifeyhi hâtemü'n-nübüvveti ve hüve hâtemü'n-nebiyyîn ecvedü'n-nâsi sadran ve esdaku'n-nâsi lehceten ve elyenühüm ariketen ve ekremühüm aşireten men ra'âhu bedîheten hâbehu ve men hâletahu ma'rîfeten ehabbehu yekûlu nâ'itühu lem era kablehu ve la ba'dehu mislehu <i>sallallâhu 'aleyhi ve sellem</i>. Allâhümme Salli 'alâ seyyidînâ Muhammedin ve âlihî ve sahbihî ve ecma'in.</p>			Es- Selâm	El- Kuddûs	El- Melik			
Es-Samed	El-Ehad	El-Vâhid				Ali <i>râdiyallâhu</i> <i>'anh</i>	Osman <i>râdiyallâhu</i> <i>'anh</i>	El- Azîz	El- Müheymin	El- Mür'min	
El-Mukaddîm	El-Muktedir	El-Kâdir				<p>"Ve mâ erselnâke illâ rahmeten lil âlemîn."</p>			El-Hâlık	El- Mütekebbir	El-Cebbâr
El-Âhir	El-Evvel	El-Muahhir							El-Adl	El-Hakem	El-Basîr
El-Vâlî	El-Bâtın	Ez-Zâhir							El-Halfım	El-Habîr	El-Latîf
Et-Tevvâb	El-Berr	El-Mute'âl							Eş-Şekür	El-Gafûr	El-Azim
Er-Rauf	El-Afüvv	El-Müntakim							El-Hafîz	El-Kebîr	El-Aliyy
El-Mülk	El-Mâlik	El-Melik							El-Celîl	El-Hasîb	El-Mukît
El-Muksit	Ve'l-İkrâ	Zü'l-Celâli							El-Mecid	Er-Rakîb	El-Kerîm
El-Muğnî	El-Ganiyy	El-Câmî'							Eş-Şehid	El-Hasîb	El-Vâsi'
En-Nâfî'	Ed-Dârr	El-Mâni'							El-Bâ'is	El-Vedûd	El-Hakim
El-Bedî'	El-Hâdf	En-Nûr							El-Kaviyy	El-Vekîl	El-Hakk
Er-Reşîd	El-Vâris	El-Bâkî							El-Hamîd	El-Veliyy	El-Mübdî'ü
Esmâü	Temmet	Es-Sabûr							El-Mu'îd	El-Metîn	El-Mukîm
Allahü	Te'âtâ	Allah	<p>Kâne racülen ebyadu emhaka [...] ya'lûhu humratün ve kâne yukâlu lehu'aden racülün min benî [...] ve yukâlü âdemü şedîdü [...] ve kâne yahdîbü bi'l-hinâi ve'l-ketmi kesse'l-lihyeti ve kâne nehsü hâtimetü. Kefâ bi'l-mevti vâ'izâ</p> <p>Kâne racülen leyse bi'l-kasîri velâ bi't-tavîl [...] 'l-vechi rakîka'l-beşereti kesîra'l-lihyeti esmere'l-levn dahme'l-kerâdis bi-ba'îdin mâ-beyne'l-münkibeyn ve şedde esnânehu bi'z-zeheb şa'ruhu kad [...] zûra'iyuh bivechi [...]</p>						Şiir Okunamıyor		
Ni'me	Et-Tevfik	Veliyy							Şiir Okunamıyor		
Er-Rafik	Ve Ni'me	El-Mevlâ				Şiir Okunamıyor					
[...]	t-Tüklân	Ve Aleyhi'				Şiir Okunamıyor					
Âlemîn	Rabbi'	Velhamdü Lillahi				Şiir Okunamıyor					
Şiir okunamıyor											

Tablo 3. KYEBMK. 2.78.37. Hilayenin yazı analizleri (Çev. İrfan Akça).

Eser 34,5 cm eninde ve 49 cm boyundadır. XVIII. yy. Hattat Hâfız Osman tarzı klasik hilye formundan biraz daha farklıdır. Eserin tamamı nohudî renkte âharlı yazı kağıdına hazırlanmış, ahşap üzerine yapıştırılmıştır. Tâclı ahşap formun üst kısmı, mihrap şeklinde iki yarım ve bir tam tepelik oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Hilye-i Şerîf'in tamamı, Sülûs ve Nesih hatla kaleme alınmıştır. Hilye metninin sağ ve sol kanadında Esmâü'l-Hüsna yer almıştır. Okunamayan alanlar mevcuttur. Klasik hilye formuna benzerliği başmakam, hilâl ve âyet bölümüyledir. Diğer bölümler özgün tasarımlardır. Ahşap hilye üzerinde yer yer görülen kurt yenikleri dışında tezyînât alanlarında ve kâğıtta da bozulmalar görülmektedir (Şekil 70).

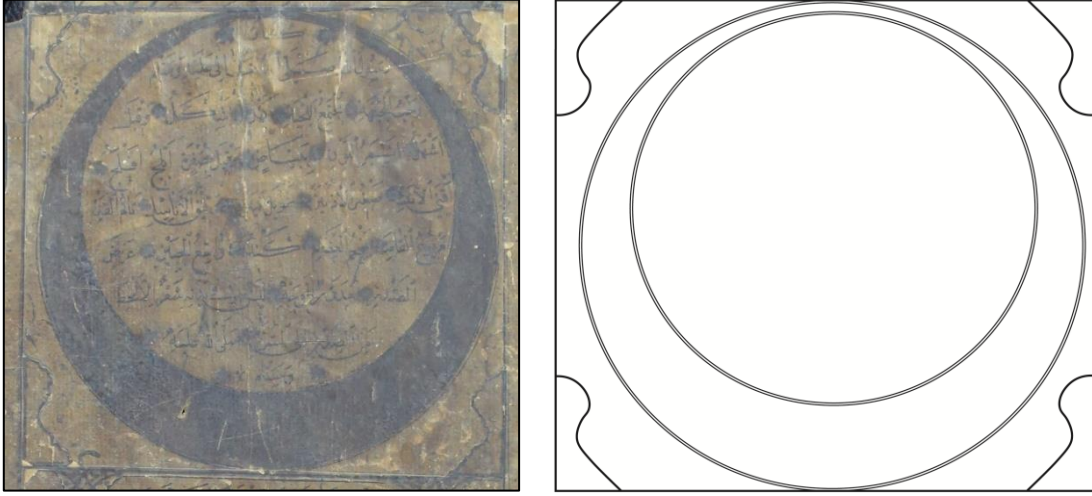


Şekil 71. KYEBMK, 2.78.37. Başmakam.



Çizim 56. KYEBMK, 2.78.37, Başmakam detay, F. Şapcıoğlu, 2023.

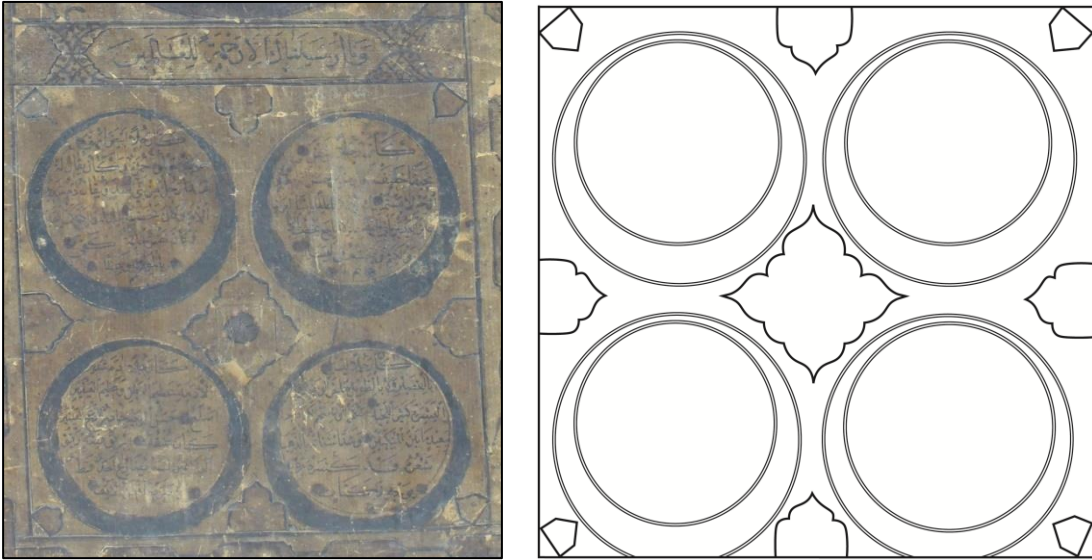
Başmakam: Sülûs hat ile kaleme alınan besmelenin keşîdesi üzerinde Nesih hat ile “*innehû min Süleymâne ve innehû*” (O Süleyman’dan gelmekte) yer almaktadır (Şekil 71).



Şekil 72 ve Çizim 57. KYEBMK, 2.78.37. Göbek ve detayı. F. Şapcıoğlu, 2023.

Göbek: Nesih hat ile kaleme alınmış hilye metni dokuz satırdan müteşekkildir. Net olmamakla birlikte on dokuz adet durak görülmektedir. Zira eserdeki kâğıdın yıpranmış ve islenmiş olması nedeniyle tam olarak analiz ve tespiti yapılamamıştır (Şekil 72).

Hilâl; zemininde koyu kahverengi tonlarında renk kullanılmış ancak üzerine herhangi bir tezyînî unsur yapılmamıştır. Kare alanın dört köşesine de köşebent açılmış, iç bünyeleri boş bırakılmıştır (Şekil 72, Çizim 57).



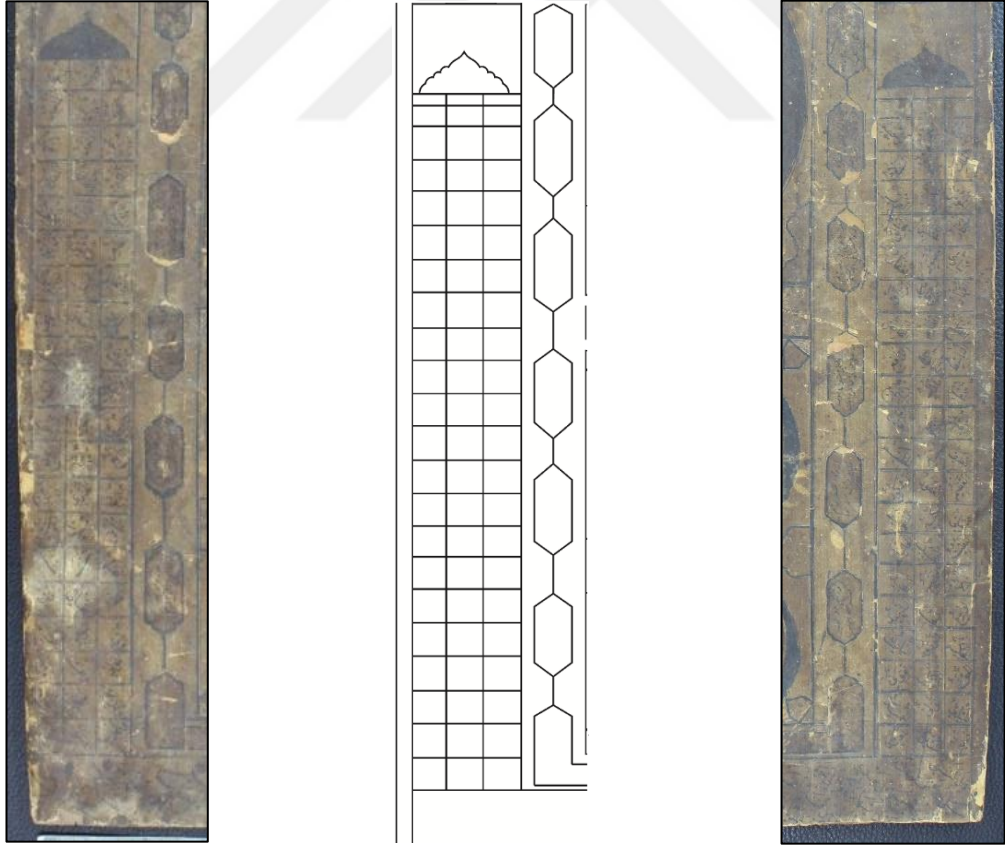
Şekil 73 ve Çizim 58. KYEBMK, 2.78.37. Göbek ve detayı. F. Şapcıoğlu, 2023.



Şekil 74. KYEBMK, 2.78.37. Ayet.

Âyet: Bu bölümde hilyelerin büyük bir çoğunluğunda görülen Enbiyâ sûresinin 107. âyeti kitâbe açılan bölüme Sülüs hat ile yazılmıştır. Kitabelerin arasında kalan bölümlerde fırça hareketleriyle geometrik çizimler yapılmıştır (Şekil 74).

Kanatlar: Hilyenin sağında ve solunda yer alan bu bölümlerden her biri birbirine bitişik vaziyette üç sütundan müteşekkildir. Sağ taraftaki kanat yirmi bir, sol kanat yirmi satırdan oluşmaktadır. Bu bölümlerin üstü tâc şeklinde boyanmıştır. Bozulma nedeniyle altın veya renk mi olduğu tespit edilememiştir. Kanat bölümlerinde toplam 123 adet Allah (c.c.)'in Esmâü'l-Hüsnâ'sı yer almaktadır (Şekil 75, Çizim 59).



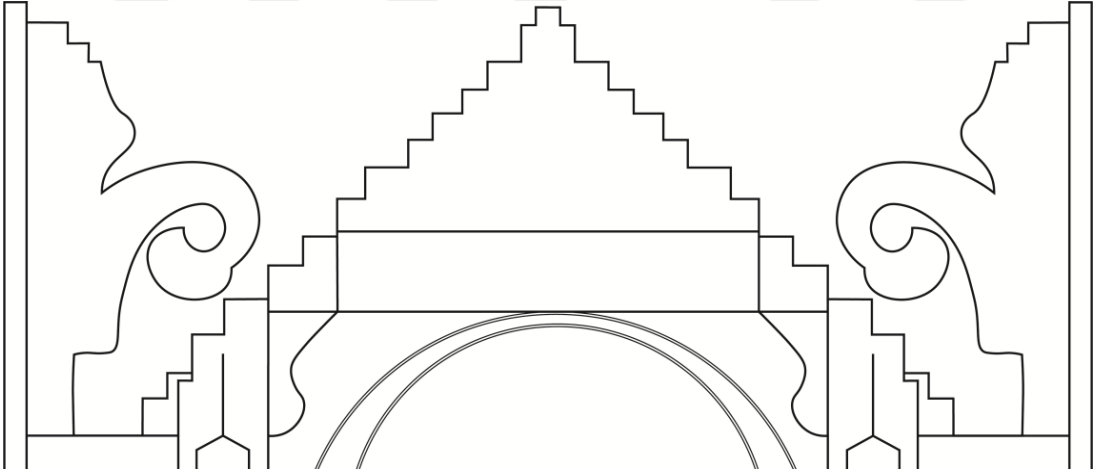
Şekil 75, Çizim 59. KYEBMK, 2.78.37. Sol - sağ kanatlar ve detayları. F. Şapcıoğlu, 2023.

Âyet bölümünün hemen altında kare alan içerisinde dört adet hilâl formu yer alır. Hilâllerin iç bünyeleri koyu renkle boyanmış, etrafına açık renkte iplik çekilmiştir. İçerisine ise Nesih hat kalemîyle tablodaki metinler yazılmıştır (Tablo 3)⁶.

Cedveller: Eserde bölüm geçişleri koyu renk kullanılmış cedvellerle sağlanmış, beyaz olduğu tahmin edilen açık renkle iplikleri çekilmiştir (Şekil 70, Çizim 55).



Şekil 76. KYEBMK, 2.78.37. Tâc.



Çizim 60. KYEBMK, 2.78.37. Tâc detay. F. Şapcıoğlu, 2023.

Tâc kısmı: Tâc kısmındaki sağ ve sol köşeler yarım, orta alan tam tepelik formunda kademeli şekilde kesilmiştir. Kesin olmamakla birlikte tâc bölümünün üzerine kahverengi mürekkep ile serbest kompozisyonda çift tahrir tekniği uygulanmıştır (Şekil 76).

⁶ Tabolarda verilen metinlerin bazı bölümlerinin eksik yazıldığı belirtilmiştir (İrfan Akça ile kişisel iletişim, 14.06. 2023).

6. KONYA YAZMA ESERLER BÖLGE MÜDÜRLÜĞÜ KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN HİLYELERİN BEZEMELERİNDEKİ SEMBOLİK ANLATIMLAR

Felsefi bir disipline sahip olan kutsalın kavranmasında, semboller büyük önem taşır. Çünkü sembol, yaratılmış olan insan zekasına değil, bütünde insanî varoluşa bir sesleniştir (Eliade, 1991: 107). Sembollerin ortaya çıkmasında bilim insanlarının, filolog ve filozofların önemi büyüktür. Çünkü, “insan “sembol türetme gücüne” sahip olduğu için, insanın ortaya koyduğu her şey “sembolik”tir” (Eliade, 2003: 104). Açıklanamayan şeyin ifade edilme biçimi olmasının yanında, asıl amacı sembolize edilenin değerini yükseltmektir (Kılıç, 1995:56; Zeyrek, 2016: 196; Atasagun, 1997: 386-387). Karakteri; gerçekçilik, güç ve kudretidir (Tillich, 2000: 773). Sembollerin en önemli özelliklerinden birisi algılanabilir olması, kendi gerçekliğinin yanında hakikati temsil etmesidir (Tillich, 2000: 45; Durand, 1998: 9-10).

Tabiattaki semboller iki ilke üzerinde oluşur ki bunlar sembolleştirilen madde ve temsil edilen manevi gerçekliktir. Ayrıca sembollerin inançla güçlü bir bağı olduğunu söyleyen Paul Tillich’e göre iki özellikten bahsetmek mümkündür. Birincisi sembolize ettiği şeyin kendinden farklı bir şey olması, diğeri bu şeyin gizli bir kuvvetle üzerimizde etkili olmasıdır (Tillich, 2000: 48; Schimmel, 1954: 67-73).

İlk sembolik işaretler M.Ö. yaşamış eski Mısır ve Mezopotamyalılarda karşımıza çıkar. Bazı tarihçilere göre sembolizmin eskiden süslemecilikte çok daha fazla kullanıldığı belirtilmiştir ki günümüzde de süslemenin ana fikridir. Sembolik işaretlerin bazı bilimlerde dilden daha çok kendini gösterdiği görülmektedir.

Tasavvuf inancında da Allah (c.c.)’ın bilinmesinin, insanın bilinmesiyle mümkün olabileceği yaklaşımı mevcuttur ki bu durumda sanatın sembolik diline ihtiyaç vardır. Vâcibü’l-Vücûd yani Mutlak Varlık merkezdedir ve sanata tesir etmiş faktörler arasında tevhid inancı yer almaktadır. Dolayısıyla insân-ı kâmil olarak Hz. Peygamber (s.a.v.) beşer ve beşeriyet için en yüksek mertebededir. Sanattaki oluşum sürecinde ise tasavvufi yaklaşımların da etkisi kaçınılmaz olmuştur (Çaycı, 2017: 33-38).

Dini sembolizm hemen kavranamayan gerçekliğin, dolaylı yollarla kesin bir biçimde anlaşılmasına rehberlik eden, ifade edilemeyen ifade edilmesini sağlayan, dolayısıyla olayı çağrıştıran öğelerdir (Tokat, 2009: 96). Bir diğeri özelliği aklı, hissi ve duygu taraflarının olması, eksiksiz, tam düşünceyi sahiplenmesidir (Atasagun, 2000: 185).

Bu sebeple sembol, inanç sistemi içerisindeki bütün iletişimlerde etkili olan parçalardan birisidir (Yavuz, 2006: 20).

Hilye formunun oluşumunda rastlanan sembollerin İslâm dünyasına ait derin bir kavrayışı teşkil ettiği düşünülmektedir. Bu anlamda araştırmaya konu olan Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Kütüphanesi'ndeki Hilye-i Saâdet levhalarının üzerinde bulunan semboller bu grupta değerlendirilebilir. Bu semboller daire, hilâl, Cihâr-ı Yâr, Kâbe, Mescid-i Nebevî, Kadem-i Şerif, Ashâb-ı Kehf, Mühr-i Süleyman, lale, gül ve balık olarak tespit edilmiştir.

6.1. Form Olarak Sembolik Anlatımlar

6.1.1. Daire

Daire, kare, üçgen veya altıgen gibi geometrik çizimlerin büyük çoğunluğunu kapsayan şekildir. Merkezden sınıra hep eşit uzaklıktadır ve her bir nokta merkeze doğru yönelim içindedir (Çaycı, 2017: 61-65). Varoluştan itibaren insanlığın kendi ürettiği en eski tarihli sembollerden biri olarak kabul edilen daire, aynı zamanda, zaman ve mekân açısından sonsuzluğu, “*zaman içindeki zamansızlığı*”, merkezden dışa doğru açılan, sınırsızca genişleyen, ezel ve ebedî olan hayatın temelindeki bütünlüğün işaretidir (Ögel, 1994: 96). Hareketin mükemmelliğini kusursuzluğu, başlangıç ve bitişin aynı nokta da keşişmesini, evrenin, gezegenlerin ve yaratılanın düzenini, varoluşu, yani teklikten çokluğa yaradılışın sembolüdür (Çaycı, 2017: 61-65; Aslan, 2021: 1197-1199).

Kozmik göğü simgelediği inancını savunan tanrıbilimciler ve filozoflar daireyi Yaratanın sembolü olarak da nitelendirmişlerdir. İlkel toplumlarda yapılan dini ritüeller, koruyucu gücü olduğuna inanılan dairesel bir alan içerisinde gerçekleşmektedir. Yine göçebe toplumların ibadethaneleri ve yaşadıkları evlerin dairevi formda inşa edilmiş olması da bu bağlamda dikkat çekicidir. (Ersoy, 2000: 72-74).

Noktadan başlayarak büyüyen daire, birlikten çokluğa ya da tam tersi çokluktan birliğe Vahdet-i Vücûd'u oluşturması bakımından tasavvuf açısından da önemlidir (Demirli, 2012: 431; Tunçbilek, 2008: 7; Kartal, 2005: 59-63; Marulcu, 2008: 76-77).

Evrende yaratılmış gökyüzü unsurlarının gerçek formlarının daire formunun bir simgesi olduğuna inanılmıştır. Hatta sembollerini farklı başlıklar altında toplayarak, temel

semboller, kalıplaşmış semboller ve geleneksel semboller olarak gruplara ayırmıştır (Alp, 2009: 43).

Evrensel sembollerden birisi sayılan daire çok güçlü ve aynı zamanda da kutsal sayılmasıyla birlikte güneş ve ayı da temsil etmektedir. Güneş sembolünün insandaki karşılığı, İbnü'l-Arabî'ye göre ruhtur. Güneşin doğması hayatı, batışı ruhun bedenden ayrılmasını simgelemektedir (Arabî, 2012: 96-97). Aynı fikirleri paylaşan analitik psikolojinin kurucularından olan Carl Gustav Jung'a göre "*Daire motifi ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde, meditasyon resimlerinde ya da modern kentlerin planlarında, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder. Daire psişenin (ruhun) sembolüdür*" (Jung, 2009: 232). Tüm geometrik şekillerin ana unsuru olan daire, topluluk, sınır ve bütünlük anlamlarını da taşır. Mevlevi dervişlerin yapmış olduğu sema ritüeli de dairesel dönüşlerle sonsuzluğu ve Hakk'a ulaşmayı ifade eder (Çelikbaş, 2018: 60).

Budizm'de aydınlanma anlamına geldiği gibi, insanın bütünlüğünü de simgelemektedir. Kültürler ve uygarlıklara göre farklılıklar göstermekle birlikte benzerlikler de gösterir. İnsanlığın en eski yerleşim merkezlerinden biri olan Göbekli Tepe mimarisinde de görüldüğü üzere göçebe topluluklarında barınak ve ibadet alanlarının yapımında da daire formu etken olmuştur (Erim, 2021: 1624-1625). Göbekli Tepe örneğinde de görüldüğü üzere yerleşim ve tapınakların yapılış biçimi daireseldir. Pek çok kültürde evrensel bir sembol olarak görülür çünkü sonsuzluğu, sürekliliği, dinamizmi ve yüksek bilinci ifade etmektedir. Daire, sonsuz, bütün ve bir olan yaratıcının sembolü olmakla birlikte İslâm geleneğinde insân-ı kâmilî de işaret eder (Göler, 2016: 41-42).

Roma döneminde görülen Zafer Takları, kubbe biçiminde süslü kemerli yapılarıdır. Bu yapıların özelliği savaşa giderken veya dönerken kazanılan zaferlerde, komutanın ve askerlerinin, şehri ziyarete gelen önemli kişilerin, kemerin altından geçerken oradan güç ve kuvvet alması, arınması için inşa edilmeleridir. Yine koruyuculuğuna ve kutsallığına inanılarak askerlerin çevrelerine daire çizilmesi, ceplerine yüzük, kolye, bilezik gibi daireyi andıran objelerin yerleştirilmesi ölümden korunacağı inancının hâkim olmasındandır (Ersoy, 2000: 74-75).

Başlangıç ve bitiş noktasının belli olmaması nedeniyle, antik çağlardan itibaren zamanın sembolü olarak kabul gören daire, tek tanrı (Monoteizm) inancında da varlığını gösteren bir simgedir. Tek bir noktadan hareketle genişleyip, en anlamlı ve gerçekçi

yaşamsal döngüyü ifade ediyor olmasıyla özellikle İslâmî mimarisinde, gök kubbeyi temsilen kullanılmaktadır (Ersoy, 2000: 72-74). Öte yandan mimarisi küp biçiminde olmasına rağmen, inananların çevresindeki dönüşleri dairesel olan Kâbe tek bir merkezdir ama dünyanın her köşesindeki Müslümanlar, dairevî döngüyü oluşturacak biçimde merkeze dönerek secde eder.

Türk kültüründe yaygın olarak değerlendirilen, ortasında nokta bulunan daire formundaki nazar boncukları, kötü bakışları ve kötülükleri uzak tuttuğu inancıyla kullanılmaktadır (Çelikbaş, 2018: 60).

İslâm inancında evrenin bir özeti gibi tasarlanan ibadethanelerde, kubbe formunun Allah'ı (c.c) ve ruhu temsil ettiği inancı vardır. Çünkü pek çok kültürde dini mekanlar Allah'ın evidir (Burckhardt, 2017: 467). Kiliselerde tek bir yerde dua edilirken, cami iç mekanlarının her yerinde ibadet edebilecek tarzda kubbe mimarisi kullanılmıştır. Çokgen tabanlı kubbeler ve kemerler, birlik ve bütünlüğe dikkat çeker (Taşpınar, 2017: 167).

İncelediğimiz eserlerin tamamında daire formu yer almaktadır (Şekil 63; Tablo 4).

6.1.2. Hilâl

Hilâl, âyet ve hadislerdeki anlamlarıyla mutluluk, sevinç ve dirilişin sembolü olarak değerlendirildiği gibi, kelime manasıyla ortaya çıkmak, parlamak, yüksek sesle haykırmak ve sevinmek demektir (Bozkurt, 1998: 13-15). Yeniden doğuşun, dirilişin, değişimin ve dönüşümün sembolü olarak da karşımıza çıkar. Allah (c.c.)'ın varlığının, birliğinin ve büyüklüğünün bir delili sayılan hilâl, Kur'ân-ı Kerîm'de birkaç âyette yer alırken (el-Bakara 2/189, Yunus 10/5, Yâsin 36/39-40), aynı zamanda üzerine de yemin edilmiştir (Yücel, 1998: 1).

Maddi formuyla, ayın başlangıç ve sonunda ortaya çıkan, uçları sivri yay biçiminde olup, sağa-sola ve yukarı-aşağı dönmüş biçimde de tasvir edilmiştir (Gök & Kutlu, 2005: 275). Ayrıca Türk kültüründe uğur getirdiği inancıyla kut işareti olarak kullanılmıştır (Esin, 2004: 60-61). En'âm sûresi 96. ayetinde; “*Sabahı aydınlatan O'dur. Ve O, geceyi dinlenme zamanı, güneşi ve ayı birer hesap ölçüsü kılmıştır*” ve Yûnus sûresinin 5. ayetinde “*Güneşi aydınlatıcı, ayı ise aydınlık yapan, yılların sayısını ve hesaplamayı bilirsiniz diye ona menziller belirleyen O'dur*” şeklinde ifade edildiği üzere, ay ve güneşin düzenli periyodik hareketleri sebebiyle zamanın hesap ölçüsü kılındığı belirtilmiştir.

Ayrıca mü'minlerin Hac farizalarını yerine getirmeleri için, vakit ölçülerinin tayin edildiği (el-Bakara 2/189) âyetlerle zikredilmiştir (Yücel, 1998: 3).

Kadim kültürlerde de karşımıza çıkan hilâl formuna, Mezopotamya'da bulunan mühür ve sınır taşları, Sâsânilerin paraları ve bazı Mısır tanrılarının başları üzerinde de rastlamak mümkündür. Yine bazı Sümer tanrılarının sembolü olarak kullanıldıkları gibi Orta Amerika, Orta Asya ve Güney Asya'da da hilâl motifiyle işlenmiş bayraklar olduğu görülmektedir (Bozkurt, 1998: 13-15).

Türkler'in, ulusal bir alamet olarak adlandırdıkları, milattan bin yıl öncesine dayanan tarihinde de varolan ay ve yıldız, hükümdarlığın sembolü olarak kabul edilmiştir (Eyice, 1991: 297). Ayrıca, hilâl sembolü, Hâkânî Türkler de hükümdarlık remzi olarak tercih edilmiş, Göktürk damgalarında, Uygur tuğlarında ve Karahanlı bayraklarında ve sikkelerinde kullanılmıştır (Esin, 1979: 72; Esin, 1972: 355-356; Gök & Kutlu, 2005: 278-279). Sembolün, Türk-İslâm mimarisinde cami ve medreselerde özellikle Divriği Ulucami, Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Konya İnce Minareli Medrese bezemelerinde yer aldığı ve günümüze kadar korunarak geldiği de bilinmektedir (Bozkurt, 1998: 13-15).

İslâm sanatı doğrudan temsili seçmemiş ama temsile atıfta bulunan gayr-i temsili olanı seçmiştir ki, hilâl de İslâmiyette her şey için birleştirici bir sembol olarak düzenlemelerde görülmektedir (Civcir, 2015: 224-240; Akan, 2020).

Edebiyatta da pek çok şaire ilham kaynağı olan hilâl, Cemal Kurnaz'a göre "*İşlemeli gök seccadesine secde eden bir mü'min*" şeklinde tasvir edilmiştir. Hilâl bir tarafta sevgilinin kaşlarına benzetilirken bir başka yerde zamanın geçişini sembolize eder (Kurnaz, 1998: 11-13).

Her kültürde farklı anlamlar taşımış olsa da hilâl İslâm'ın sembolüdür. VII. asırdan itibaren İslâm dünyasında kullanıldığı ve günümüzde Türk bayrağı da dahil olmak üzere çoğu İslâm devletinin bayrağında yer aldığı görülmektedir (Bozkurt, 1998: 13-15; Eyice, 1991: 298).

İncelediğimiz 12 hilyenin toplam on adedinde hilâl formu kullanılmıştır (Şekil 4-14-20-25-29-30-36-41-45-53-70; Tablo 4).

6.1.3. Cihâryâr-ı Güzîn

Farsça bir kelime olan “*çehâr, cihâr, çâr*” (dört) kelimesiyle “*yâr*” (dost) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan ve Hz. Peygamber (SAV)’in vefatı ile halîfelik makamına gelen dört halîfenin ortak ismi olarak kullanılmıştır (Ayverdi, 2006: 534). Cihâryâr-ı Güzîn, sünnî İslâm geleneğinde “*dört seçkin dost*” manâsında kullanılırken, ehl-i sünnette, en faziletli ve erdemli kişiler olarak bilinen (Fayda, 1998: 325), Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali (r.a.), Hz. Peygamber (SAV)’in can dostları olan dört halife, dört sevgilidir. İbnü’l Arabî’ye göre birinin önce veya diğerinin sonra gelmesi birbirlerinden üstün oldukları için değil, aksine Allah (c.c.) katında ömürleri tayin edildiği için bu sıralama ile halîfelik makamına getirilmişlerdir (Sargut & vd, 2013: 3-5).

İran’da Safevi’lerin iktidara gelmesiyle, XVI. asırda Şii’lere bağlı bir grup ilk üç halifeyi makamı gasp ettikleri düşüncesiyle tasvip etmemişlerdir, buna karşılık Osmanlılar dört seçkin dostu hilye formunda kullanarak onurlandırmışlardır (Stanley, 2018: 569).

Hz. Peygamber (SAV)’in ahirete intikâlinden sonra sırasıyla, Hz. Ebû Bekir (r.a.) ile başlayan, Hz. Ömer (r.a.), Hz. Osman (r.a.) ve Hz. Ali (r.a.) ile yaklaşık otuz yıl devam eden dönem (Erdoğan, 2011: 1414), Hulefâ-yi Râşidîn dönemi olarak kabul edilmiştir. Halîfe kelimesinin çoğulu olan “*Hulefâ*” kelimesiyle, râşid kelimesinin çoğulu olan “*Râşidîn*” yani “*doğru yolda olan, kemale eren, hakka ve doğruya sıkıca sarılan*” kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Fayda, 1998: 324). Râşid Halîfeler kıyamet gününde Allah (c.c.)’a verecekleri hesaptan dolayı gece gündüz hizmet etmişler, halîfeliğin verdiği ağır sorumluluğun idraki ile davranmışlardır (Şakir, 1994: 32).

Hz. Ebubekir’in hilâfeti iki yıl kadar devam etmiştir. Kur’ân ayetlerini bir araya getirerek mushaf (Keskinoglu, 1976: 58), hâline gelmesini sağlayan Hz. Ebû Bekir (r.a.)’e (Efendi, 1974: 10), Hz. Peygamber (SAV) hayatta iken, “*Allah (c.c.)’in ateşinden azatludur*” manasındaki “*Atik*” lâkabını vermiştir (Kılıç, 1995: 52-53). Tüm mal varlığını Allah (c.c.) yoluna harcayıp, yıpranmış eski kıyafetler kullandığı için “*Zü’l-hilâl*”, merhamet ve şevkate dolu olduğu için “*Evvâh*” isimleriyle de anılmaktadır (Erdoğan, 2011: 1414). Hz. Peygamber (SAV)’i hep doğruladığı (Gavsı, 1993: 5) ve tasdik ettiği için de “*Siddik*” denilmiştir (Siddik, 2006: 7). Hadis kaynaklarında “*Ben İslâmın kılıcıyım, Ebû Bekir de dinden dönenlerin kılıcıdır*” şeklinde yer alan Hz. Ebû Bekir (r.a.)’e (Yavuz, 1967: 46), Hz. Peygamber (SAV)’in vefatının ardından “*halîfetü*

Resûlillâh” ünvanı verilmiştir. Ayrıca Kur’an-ı Kerîm’de hazret için *“İkinin İkincisi”* ifadesi kullanılmıştır (Topbaş, 2010).

Hiz. Ebû Bekir (r.a.)’in vefatından sonra yerine Hiz. Ömer (r.a.) halife olarak seçilmiştir. İslâm hukuku açısından tam bir fakîh ve din adamı olan Hiz. Ömer (r.a.), Hiz. Peygamber (SAV)’in sağlığında fetva veren iki kişiden birisidir (Efendi, 1974: 13). Bundan dolayı, hak ile batılı birbirinden ayırdığı için en bilinen lâkabı *“Fârûk”* tur (Efendi, 1974: 12), (Erdoğan, 2011: 1415). *“Emîrû’l-mü’minîn”* lâkabı ise kendisine halife olduktan sonra verilmiştir (Fayda, 1998: 324). 634 yılında aldığı hilâfet makamını, 644 yılına kadar sürdürmüş ve bir kölenin zehirli hançeriyle şehit edilmiştir (Erdoğan, 2011: 1416).

Hayâ sahibi olarak bilinen Hiz. Osman (r.a.), Hiz. Peygamber (s.a.v.)’in iki kızıyla evlilik yaptığı için iki nur sahibi anlamına gelen *“Zinnureyn”* lâkabı ile bilinmektedir. Öyle ki Hiz. Peygamber (SAV)’in *“Kendisinden meleklerin hayâ ettiği bir kimseden ben hayâ etmiyeyim mi?”*, dediği rivayet olunur. Hiz. Ömer (r.a.)’den sonra halîfelik makamını taşıyan Hiz. Osman (r.a.), Hiz. Ebû Bekir (r.a.) zamanında Kur’ân-ı Kerîm’i mushaf haline getirildikten sonra çoğaltarak bütün İslâm bölgelerine ulaşmasını sağlamış ve yapmış olduğu bu hizmetten dolayı *“nâşirü’l-Kur’ân”* olarak kabul edilmiştir (Efendi, 1974: 16). 644 yılından 656 yılına kadar hilâfet makamını yürüten Hiz. Osman (r.a.), Kur’ân-ı Kerîm okurken hançerlenerek (Efendi, 1974: 13) şehîd edilmiştir (Erdoğan, 2011: 1417).

Hiz. Ali (r.a.), Hiz. Peygamber (s.a.v.)’in amcası Ebû Talib’in oğlu ve aynı zamanda kızı Hiz. Fâtımâ (r.a.)’nın kocası, torunları Hiz. Hasan (r.a.) ve Hiz. Hüseyin (r.a.)’nin babalarıdır. Hiz. Peygamber (s.a.v.)’in beş yaşında iken yanına aldığı, ilerleyen dönemlerde *“Ebû Tûrab, el-Murtazâ, Esedullâhi’l-gâlib”* lâkaplarını kendisinin verdiği ve bu lâkaplarla anıldığı bilinmektedir (Fığlalı, 1989: 371-374). Ayrıca hiç puta tapmadan müslüman olduğu için *“Kerrema’llâhu veckeh”* olarak da tanınmıştır (Kurt, 2015: 118-122); (Fığlalı, 1989: 371-374). İlim ve takva sahibi, aynı zamanda Kur’ân ve hadis bilgisiyle değerli bir fıkıh âlimiydi (Kandemir, 1989: 375-378). Hiz. Peygamber (s.a.v.)’in Tirmizi’den rivayet edilen *“Ben hikmet eviyim. Ali de onun kapısıdır”* ve Ukaylî, Taberânî ve Hâkim’de *“Ben ilim şehriyim. Ali onun kapısıdır. İlim isteyen kapıya gelsin”* şeklinde rivayetleri aktarılmıştır (Avcı, 2004: 356). Yine bir başka hadiste *“Ali’yi seven, muhakkak beni sevmiştir. Beni seven de Allah’ı sevmiştir. Ali’ye buğz eden bana buğz etmiş demektir. Bana buğz eden de Allah’a buğz etmiştir”* söylediği rivayet edilir (Yavuz A. F., 1967:

260). 644 yılında aldığı hilâfet makamını 661 yılına kadar devam ettirmiş ve namazda iken zehirli bir hançer ile şehîd edilmiştir (Erdoğan, 2011: 1418-1419).

Hz. Peygamber (s.a.v.)'in dört seçkin dost diye adlandırdığı halifeler için rivayet edilen bazı hadîs-i şerifler şu şekildedir:

- *Sünnetime ve hulefâ-i râşidînin yoluna sımsıkı sarılın!* [Buhârî]

- *Her şeyin bir kanadı vardır, bu ümmetin kolu kanadı da Ebû Bekir ve Ömer'dir.*

Her şeyin bir kalkanı vardır, bu ümmetin kalkanı da Ali'dir. [Hatib]

- *Ümmetimin en merhametlisi Ebû Bekir, dinde en sağlam olanı Ömer, en ahlâklısı Osman, en iyi hüküm vereni ise Ali'dir.* [İbn-i Asâkir, Ebû Ya'la]

- *Bir kimseyi, Hz. Ebû Bekir, Ömer, Osman ve Ali'den üstün gören beni yalanlamış olur.* [Rafi'i] (Sargut & vd, 2013: 3-5).

Türk edebiyatında Hz. Peygamber (s.a.v.) için yapılan hilyelerde de Çihâryâr-i Güzîn isimlerine sıkça rastlanmaktadır. Hem Hz. Peygamber hilyelerinde görülen hem de müstakil olarak yazılan manzumeler de mevcuttur (Kurt, 2015: 110-111).

Annemarie Schimmel'e göre dört kavramı, aleminin ilk düzeni ile bağlantılı olup, tezahür eden dönüşüme işaret etmektedir. Ayın dört safhası, dört ana yön, dört mevsim vb. tüm kozmolojilerde Asya, Avrupa, Amerika dahil olmak üzere Maya, Mısır, Çin, Hinduizm, Budizm, Yahudî, Hristiyan tüm toplumlarda seçkin bir rol almıştır. Hint ve Müslüman kültüründe, dört yaş, dört ay ve dört günlük olan bir çocuğun Kur'ân-ı Kerîm ile tanıştırılması bir gelenektir. Dört sembolizmi sadece İslâm tasavvufunda değil, ortaçağ İslâm felsefesinde de önemli rol oynamıştır. İslâm tarihinin başlangıcından itibaren yer alan "En Doğru Olanlar" (raşidîn) yani dört halife diye adlandırılan kişiler de bu sembolizmin içinde yer alan kısımdadır (Schimmel, 1997: 91-109).

İncelediğimiz Hilye-i Sâadet levhalarının hepsinde Cihâryâr-ı Güzîn isimleri kullanılmıştır (Tablo 4).

6.2. Tezyînî Unsur Olarak Sembolik Anlatımlar

6.2.1. Kâbe

Arapça bir kelime olup ka'b kökünden gelen Ka'be (Kâbe) "*küp şeklinde nesne*", "*Müslümanların kıblesi ve ziyaret yeri olan Mekke şehrindeki mukaddes bina, beytullah*"

anlamına gelir (Ayverdi, 2005: 1496). Kur’ân-ı Kerîm’de niteleyici şekilde Beyt⁷, Beytullah, el-Beytü’l-Atîk⁸, el-Beytü’l-Hâram⁹, el-Beytü’l-Muharrem¹⁰, el-Mescidü’l-Harâm¹¹, el-Beytü’l-Ma’mûr¹² olarak da ifade edilmiştir (Ünal, 2001: 14; Özarslan, 2010: 234; Yavuz, 2005: 52). Ayrıca zalimlerin saldırılarından muhafaza edip koruduğu için de el-Atîk olarak adlandırılır çünkü El-Atîk “özgür ve azad edilmiş” anlamlarına gelmektedir (Kılıç, 1995: 52-53). Kâbe, dünya üzerinde Allah (c.c.)’a ibadet etmek üzere yapılan ilk yapı (mâbed) olması hasebiyle hem Müslümanların hem de tüm insanlığın evi konumundadır. (Burckhardt, 2019: 23-24; Cebecioğlu, 1997: 413; Yaşaroğlu, 2001: 21). Kâbe ayrıca kozmolojik derinliği olan tevhid inancını yansıtırken, vuslat makamı olup, kalbin tertemiz güzel ahlâk ile Hakk’a yönelmesi olarak da tanımlanmaktadır (Taşpınar, 2017: 166). Tasavvufta iki türlü Kâbe inancı vardır, ilki madde formunda görmüş olduğumuz yapı, diğeri Yaradan tarafından insana verilmiş olan kalptir (Cebecioğlu, 1997: 413).

Allah (c.c.)’a ibadet konusunda yükümlülüğü ifade eden ve O’nun emriyle Adem’in inşa ettiği ilk ve tek nesne olarak adlandırılan Kâbe formu, her ne kadar küp şeklinde olsa da onu dıştan kuşatmış olan harem kısmı, mimarisiyle daire formuna benzer (Burckhardt, 2019: 23-24). Ayrıca dairevi şekliyle, ibadet alanlarının merkezi durumundadır. Kapsayan, kuşatan ve evrendeki tüm mescitleri bünyesinde barındıran yani evrensel mabedin sembolüdür (Çaycı, 2017: 62-63). Kâbe mimarisinde de görüldüğü üzere, eser basit fakat her zaman asildir. Bunun nedeni İslâm’ın bizzat yapısıyla ilgilidir çünkü tevhit (birlik) inancın temel gerçeğidir (Taşpınar, 2017: 166).

İslâm inancında yer alan bir menkıbeye göre, Kâbe bütün semayı kateden bir eksenin en alt kısmında yer almıştır. Her bir semavi katta bulunan bu mabetlerin aynı eksenle arşa bağlandığı kabul edilir (Burckhardt, 2019: 26).

Geçmiş Hz. Âdem (a.s.)’a kadar uzanan Kâbe’nin, İslâm inancında da ayrı bir yere sahip olduğu ve mü’minlerin kıblesi olduğu âyetlerle ifade edilmiştir. Bakara sûresinin 148. âyetinde meâlen “*Herkesin yöneldiği bir yönü/kiblesi vardır...*”, ifadesi yer alır.

⁷ el-Bakara, 2/125,127,158; Âl-i İmrân, 3/96,97; el-Enfal, 8/35; el-Hac, 22/26; Kureyş, 106/3.

⁸ el-Hac, 22/29, 33.

⁹ el-Maide, 5/2,97.

¹⁰ İbrahim, 14/37.

¹¹ el-Bakara, 2/144,149,150; el-Maide, 5/2; et-Tevbe, 9/7,19,28.

¹² Et-Tûr, 52/4.

Kâbe'nin, tüm âlemler ve insanlık için bereket ve hidayet kaynağı olduğu da yine Kur'ân-ı Kerîm'de Âl-i İmrân sûresinin 96. âyetinde “*Gerçek şu ki, insanlar için yapılmış olan ilk ev, âlemlere bir hidayet ve bir bereket kaynağı olan Mekke'deki evdir*” şeklinde geçer (Özarlan, 2010: 234-237). Dünya üzerinde bulunan tüm camilerin Kâbe'ye doğru inşa edilmesi, Müslümanların namaza duracakları zaman ona yönelmesi bu sebeptir. Burckhardt'a göre iman eden müminlerin iradelerini, gerçek tek bir iradeye teslim etmeleridir (Taşpınar, 2017: 168-171).

Kâbe Allah (c.c.)'a yakınlığın sembolüdür ve Müslümanlara farz olan İslâmın şartlarından hac farızasının yapıldığı mekandır (Atasağun, 2002: 303-311). Ayrıca insanlar arasında dil, renk, ırk, makam veya mevki gibi dünyevi farklılıkların olmadığı, Kâbe-i Muazzama'da hepsinin eşit olduğu ve üstünlüğün sadece takva sahipleriyle olabileceğinin pratiğe döküldüğü mekândır (Özarlan, 2010: 234-237).

Burckhardt'e göre İslâm'ın temel inancı tevhid ve birlik inancıdır (Taşpınar, 2017: 166). Kâbe, İslâm'ın temel ilkesi, tevhidin simgesi, alâmeti ve sembolü olarak ifade edilirken, dini inancı benimseyenlerin kutsal saydıkları değer ve kavramların daha bilinir hâle getirilmesi için sembol olarak da kullanılmıştır (Karar, 2017: 1255). Kâbe'nin bir diğer sembolik anlamı hür, bağımsız ve kurtulmuş olmanın simgesidir. Bereket ve hidayet kaynağıdır, yani yaratılmış insan için gerçek kurtuluşun ve hürriyetin sembolüdür. Kâbe aynı zamanda, ruhumuzda ve bedenimizde açılan maddi ve manevi yalnızlığın onarıldığı noktadır. Kendisine yönelinen bir kıblegâh olmaktan daha çok, Yaradan'ın yeryüzündeki nişanesidir (Kılıç, 1987: 69).

İncelediğimiz hilyelerden KYEBMK, 28700 – 28710 demirbaş numaralı iki eserde Kâbe tasviri bulunmaktadır (Şekil 12-43; Tablo 4).

6.2.2. Mescid-i Nebevî

Hicretten sonra Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından Medîne'de yaptırılmış olan ilk cami, eğitim-öğrenim faaliyetlerinin yürütüldüğü İslâm'ın ilk mektebi ve medresesidir (Ayverdi, 2005: 2023). İslâm Devleti'nin ilk kez burada inşa edildiği ve yönetilmeye başlandığı mekândır. Dolayısıyla Mescid-i Nebevî, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in uzun süre kaldığı ve önemli kararların alındığı merkezdir. Hz. Peygamber (s.a.v.)'in, zamanının büyük bölümünü burada geçirmesi, vahyin de en çok Mescid-i Nebevî'de indiği, okunup öğrenildiği, hıfzedildiği ve istişare edildiğini gösterir. Bununla birlikte ashâbın içerisinde

çoğu sahabenin Kur’ân ve hadisleri ezberlemesi, onların da vakitlerinin büyük bir kısmını burada geçirdiklerine delildir. Hz. Peygamber (s.a.v.) kendisine inananları da burada yetiştirerek onları maddî ve manevî terbiye etmiştir (Dündar, 2018: 316-319).

Mescid-i Nebevî, tefekkürün, manânın, manevi zenginliklerin en yoğun yaşandığı merkezdir. Çünkü burasının cennet bahçelerinden bir köşe olduğu Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Buhârî’den rivayet edilen hadisinde *“Evimle minberim arası, cennet bahçelerinden bir bahçedir. Minberim de (Kevser) Havuzumun üzerindedir”*, şeklinde aktarılır ve kabrini ziyaret edenlerin kendisini ziyaret etmiş gibi kabul edileceğini ve şefaatine nail olacağı belirtilir. O dönemki şartlar doğrultusunda hazırlanan bu mescid, sadece bir ibadethane değil, tüm idari kararların alındığı, aynı zamanda İslâm’ın da yayılıp genişlemesine imkân veren bir mekândır (Karaman, 2018: 281).

Murat Aksoy’a göre *“Hz. Peygamber tarafından yapılmış olması bakımından doğal olarak kutsal sanata ait özelliklerin, simge ve sembollerin en saf hâliyle bu yapıda ortaya çıkmış olması gerekmektedir, çünkü mescidi yapan “Mutlak Kutsal”ın son elçisidir. Yani mescidi yapan kişi, kutsalı ifade edecek olan simge ve sembollerin, fizik ötesi dünya ile bağlantılı olduğu iddia edilen görsel ve plastik unsurların bilgisine en eksiksiz sahip olan, bu simge ve sembollerin kaynağı olduğu iddia edilen güçle doğrudan bağlantılı olan kişidir”* şeklinde tanımlar (Aksoy, 2021: 61).

Hz. Peygamber (s.a.v.), Mescid-i Haram’dan sonra namaz kılınacak en faziletli mekânın Mescid-i Nebevî olduğunu, Mescid-i Aksa’nın üçüncü sırada geldiğini ifade eder (Dündar, 2018: 316-319).

İncelediğimiz hilyelerden KYEBMK 729 demirbaş numaralı eserde Mescid-i Nebevî sembolik anlamıyla kullanılmıştır (Şekil 18; Tablo 4).

6.2.3. Kadem-i Şerîf

Kadem, Arapça ayak anlamına gelirken, genellikle bu tamlama Hz. Peygamber (s.a.v.) için kullanılmıştır (Cebecioğlu, 1997: 416). “Nakş-ı kadem-i saâdet” adı verilen ve yaygın olarak tuğla, taş veya kaya gibi sert zeminler üzerinde bulunan ayak izinin adıdır. Hz. Peygamber (s.a.v.) de dahil olmak üzere bazı peygamberlerin (Hz. İbrahim, Hz. Musa ve Hz. Harun (a.s.)), mucizevî olayları esnasında taş zemin üzerine ayak izlerinin geçtiği inancı yaygındır (Gruber, 2020: 88). Bununla birlikte taş üzerine ayak izinin çıkmasını kabul eden ve etmeyen iki farklı görüş mevcuttur. Şehâbeddin el-Hafâcî,

Takiyyüddin es-Sübki, Şehâbeddin Ahmed b. Muhammed el-Kastallânî ve Abdülganî en-Nablusî bu görüşü kabul edenlerdir. Bu görüşü kabul etmeyen ve şiddetle karşı çıkan alimlerin başında İbn Teymiyye gelir (Bozkurt, 2001: 57-58).

İslâm inancında Kâbe'yi inşa eden, Hristiyan ve Yahûdilikte tektanrıcılığın babası olarak nitelendirilen Hz. İbrahim (a.s.)'e ait ayak izi, Mekke şehrinde yer almaktadır. Kâbe'yi inşa ederken ayak izinin olduğu kabul görmüştür ve Mescid-i Haram içerisinde bulunan Makâm-ı İbrahim adı verilen alanda muhafaza edilmektedir (Gruber, 2020: 89).

Bazı İslâmî kaynaklarda Hz. Muhammed (s.a.v.)'in taş, kaya gibi sert cisimler üzerine bastığında ayak izlerini bıraktığı inanışı hakimdir (Gruber, 2020: 87; Hasan, 1993: 334-336). Kadem-i Şerîflerin en bilineni Kudüs'te Kubbetü's-sahra'da bulunan, mi'râca çıktığı vakit oluştuğuna inanılan ayak izidir. Ahmed Teymur Paşa'ya göre sayıları yedi adet olan Kadem-i Şerîflerin dört tanesi Mısır'da, geriye kalan üç tanesi Tâif, Kudüs ve İstanbul'dadır. Osmanlı padişahlarının kutsal emanetlere saygısı ve hürmeti tartışılmaz bir gerçektir. Öyle ki farklı memleketlerden getirilen Kadem-i Şerîfler, özel muhafazalar içerisinde Topkapı Sarayı Hırka-i Saâdet Dairesi'nde muhafaza edilmektedir (Bozkurt, 2001: 58). Mübarek gün ve gecelerde ziyaret, dua etme geleneği günümüzde de hâlen devam etmektedir.

Hz. Peygamber (s.a.v.)'e ait kutsal emanetlere duyulan saygı ve hürmet neticesinde, dua kitaplarıyla da ortaya çıkan resimler mevcuttur. Hz. Peygamber (s.a.v.)'in hem ayak izinin "Kadem-i Şerîf", hem de sandaletlerinin "Na'leyn-i Şerîf" resmedildiği tasvirler yer almaktadır. Hatta bazı örneklerde Ashab-ı Kehf'in isimlerinin Hz. Peygamber (s.a.v.)'in ayak izi üzerine yazıldığı görülmektedir. Ayak izinin üzerine yazılmış Ashâb-ı Kehf isimlerinin bir tılsım olduğuna ve yüz sürüldüğü vakit bunun açığa çıkarılacağına inanılır. Osmanlı İmparatorluğu'nda Hz. Muhammed (s.a.v.)'e ait, II. Abdülhamid'in emriyle, altın çerçeve içerisine alınıp muhafaza edilen ayak izlerine, dua edilip yüz sürüldüğü bilinmekle birlikte, ayak izi öpme veya yüz sürme geleneğinin Hacerülesved'i öpmek ile benzerlik gösterdiği düşünülmektedir (Gruber, 2020: 48-89).

Hz. Peygamber (s.a.v.)'in ayak izine, O'nun varlığının fiziksel kanıtı olarak tıpkı diğer kutsal emanetlerdeki gibi çok fazla saygı gösterilmiştir. Mucizevî güçleri olduğuna inanılan emanetlerin, bereket getirdiği, bulunduğu alanı muhafaza ettiği, hastalıkları iyileştirip şifa verdiği, kişilere itibar ve otorite sağladığı inancı vardır. Ziyaret eden ve

muhafaza eden kimselere uğur getireceğine ve tilsımı olduğuna inanılır (Gruber, 2020: 87).

İncelediğimiz hilyelerden KYEBMK 2.83.37 demirbaş numaralı eserde Kadem-i Şerîf sembolü kullanılmıştır (Şekil 60; Tablo 4).

6.2.4. Ashâb-ı Kehf

Ashâb, Arapça’da arkadaşlar (Cebecioğlu, 1997: 119), dostlar, yardımcıları (Erkan, 1986: 982), “*sâhib*” ve “*sahb*” kelimelerinin çoğulu olan ashâb yani sahipler, koruyucular kelimesiyle kehf (mağara) kelimesinin bir araya gelerek oluşturduğu tamlamadır (Selçuk, 1998: 74; Ayverdi, 2006: 179-180). Kelimenin Türkçe karşılığı “mağara arkadaşları” anlamına gelirken, aynı zamanda hidayet in temsilidir (Tanrıverdi, 2021: 11-14). Bir başka kaynakta, mağaradan çıkamayacağı anlaşılan gençler için kurşun bir levha üzerine isimleri ve kıssaları yazılarak mağaraya bırakıldığı, bu sebeple kurşun veya demir levha anlamında kullanılan “*rakîm*” kelimesinden “*Ashâb-ı Rakîm*” mağara ve kitabe halkı olarak da adlandırıldığı ifade edilmiştir (Çelik, 2017: 195; Şahin, 2007: 215). İslâm dini ve diğer dinler açısından mağara, dağ figürlerinin maneviyatı ve güven duygusunu zenginleştiren mekânlar olduğu kabul edilir (Karataş, 2019: 476-478).

Ashâb-ı Kehf isimleri çok farklı şekilde anılsa da tam bir netlik söz konusu değildir. Tarih-i Taberî’de yer alan Mekselina, Mesalina, Yemliha, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefestayuş ve köpekleri Kıtmir adlarıyla İslâm kültüründe kabul görmüşlerdir. Ashâb-ı Kehf isimlerini ezberlemenin veya üzerine yazılan kâğıdı taşımının, insanları kaza ve belalardan koruyacağına, asılan eve hırsız girmeyeceğine, evleri doğal afetlerden ve yangınlardan koruyacağına, ailede huzurun ve sessizliğin daim olacağı inancı hakimdir (Karataş, 2019: 476-478).

Hikâyenin Mesnevî’de geçiyor olması, Mevlevî dergahlarındaki sütunlar üzerinde Ashâb-ı Kehf isimlerinin yazılmış olması da tasavvufî açıdan dikkat çeker. Çünkü Mesnevî içerisindeki kıssalar ahlâkî ve tasavvuf açısından değerlendirilmiştir (Karataş, 2019: 479-480).

Osmanlı Dönemi’nde de çokça kullanılan Ashâb-ı Kehf isimlerinin, bazı nesnelere üzerine yazılması, yazılıp üzerlerinde taşınması, muskalarla sefere çıkılması (bu durum Türk denizciliğinde manevi koruyucu olarak kabul edilir) (Karataş, 2019: 478), gemileri

batmaktan ve evleri yangından kurtaracağı inancıdır (Karataş, 2019: 478; Gruber, 2020: 48).

Kehf sûresinin 10. ayetinde “*Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve içinde bulunduğumuz şu durumda bize kurtuluş ve doğruluğa ulaşmayı kolaylaştır*” şeklinde yer almıştır. Kur’ân-ı Kerîm’de geçmelerinin sebebi, sahip oldukları tevhid inancı ve inançları gereğince görevlerini yerine getirebilme arzusudur (Gelgeç, 2020: 224; Çelik, 2017: 196). Ayrıca burada samimiyetle yapılan duanın önemi vurgulanmaktadır.

İncelediğimiz KYEBMK, 2.83.37 demirbaş numaralı hilyede Ashâb-ı Kehf isimleri sembolik anlamlarıyla bir kez kullanılmıştır (Şekil 60; Tablo 4).

6.2.5. Mühr-i Süleyman

Sembolik anlatımlar düşüncenin varoluşuyla birlikte ortaya çıkan ve devam eden oluşumlardır (Uygun, 2019: 398). Altı köşeli yıldız sembolünün Mu uygarlığından başlayarak arkeolojik kazılarda Tunç çağından itibaren (Pala, 2020: 523-525), Babil, Maya, Hinduizm’de, Kızılderililer’de, Orta Amerika’da, Proto-Türkler’de kısaca hemen hemen her uygarlıkta karşımıza çıktığı görülmektedir (Salt, 2006: 34; Pala, 2020: 523-525). Hint geleneğinde biri yukarı diğeri aşağı bakan iki üçgen, yaratıcı Vişnu ve yok edici Şiva üçgenlerini sembolize eder. Yani madde aleminin varoluşunu ve yok oluşunu temsil eder. Yukarıyı işaret eden üçgen hayatın iyi ve olumlu yönlerini simgelerken, aşağıyı işaret eden üçgen ise kötü ve yıkıcı taraflarına dikkat çeker (Schimmel, 1997: 126-130).

Lûgatta, Hz. Süleymân (a.s.)’ın mühründe bulunan birbirine geçmiş iki müselles (üçgen) olarak tanımlanır (Develioğlu, 2004: 714-715). İslâm aleminde, “Süleyman Mührü” veya “hâtem-i Süleyman” şeklinde betimlenen ve iç içe ters geçirilmiş, merkezleri aynı iki eşkenar üçgenin oluşturduğu sembol olarak kabul edilmiştir. Hristiyan ve Yahudi inanışında “Davud Yıldızı”, “Davud Mührü”, “Davud Kalkanı”, “Heksagram” şeklinde adlandırılmıştır (Pala, 2020: 523-525; Uygun, 2019: 613). Davud Yıldızı diye adlandırılan altı kollu yıldızın, birbirine saç örgüsü biçiminde çizilmesinin yanında, çizgilerin birbirini kestiği örneklerde mevcuttur ve her ikisi de aynı isimle anılmaktadır. Fakat “Mühr-i Süleyman” denildiği vakit Yahudi ve Hristiyan toplumlarında çoğunlukla beş kollu yıldız motifi anlaşılmaktadır (Çam, 1993: 207-230).

İbrani alfabesinde Davud “Dalet-vav-dalet” harfleriyle yazılmaktadır. Eski İbrani alfabesinde “Dalet” harfi tıpkı Yunan alfabesindeki delta gibi üçgen biçiminde

kullanılmıştır. İki üçgenin oluşmasıyla oluşan bu şekil, simyacılar göre su ve ateşi simgelemektedir (Atasagun, 2002: 52-54). Taberi'ye göre Hz. Süleyman için cennetten getirildiğine inanılan yüzüğün, saltanat, maddi manevi güç ve iktidar temennisi ile kullanıldığı belirtilmiştir (Türel, 2011: 96-97).

Mühr-i Süleyman, İslâm öncesi doğu kültürlerinde güzel ile çirkin, iyi ile kötü, madde ile manâ, varoluş ile yok oluşu bir bakıma zıtlıkları sembolize etmiştir. Örneğin eski Türkler'de kullanılan on iki hayvanlı Türk takviminde sembol olarak yer almaktadır ki, bereket ve bolluk getirdiğine, insanı tüm kötü ve şer güçlerden koruduğuna, bulunduğu yere şeytanın giremeyeceğine inanılmıştır (Pala, 2020: 523-525).

Osmanlı'da daha çok tek başına görülen bu sembol, gücü ve kuvveti temsil eder. Öyle ki tılsımlı gömlelerde ve sancaklarda kullanılması, korunma amaçlı olduğunun göstergesidir (Akan, 2020). Hatta denizler Fatih'i Barbaros Hayreddin Paşa, rüzgâra hükmedebilmek için sancağının üzerinde Mühr-i Süleyman motifini yerleştirmiştir. Her ne kadar Siyonist ve Yahudilerin sahip çıkmasına karşın, Müslüman kültürde de çok fazla anlam yüklenen ve kullanılan sembollerden biri olmuştur. İslâm mimarisinde, kubbelerde, hamamlarda, cami süslemelerinde, mezar taşlarında, çini ve seramiklerde, giyim eşyalarında, takılarda, mutfak eşyalarında koruma amaçlı akla gelebilecek her yerde kullanıldığı bilinmektedir (Pala, 2020: 523-525).

İncelediğimiz KYEBMK, 2.83.37 demirbaş numaralı hilyede Mühr-i Süleyman figürü iki yerde sembolik anlamlarıyla kullanılmıştır. Biri içinde Ashâb-ı Kehf isimleri yazmaktadır (Şekil 8). Diğerinde Allah, Muhammed, Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali ve Tevbe sûresinin 129. Âyeti yazmaktadır (Şekil 60; Tablo 4).

6.2.6. Lale

Lale, kadehe benzeyen kırmızı renkli çiçek olmakla birlikte, Osmanlı sanatına en erken giren çiçeklerdendir (Cebecioğlu, 1997: 468; Demiriz, 1986: 355). Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle, XII. asırda stilize edilerek Selçuklu eserleriyle birlikte, yazma kitaplarda, cilt örneklerinde, ahşap ve taş eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Masumiyetin, zarafet ve inceliğin sembolü olan lale, Türk edebiyatında ilk kez Mevlâna'nın şiirlerinde kullanılmıştır. Allah (c.c), hilâl ve lale kelimeleri Arapça'da noktasız harflerle yazıldığından dolayı lekesiz olarak nitelendirilmiş ve gerçek aşkı lekesiz olarak ifade etmiştir (Önal, 2009: 916-917).

Allah, hilâl ve lale anlam bakımından İslâm medeniyeti içerisinde kutsal olarak ifade edilir ve aynı harflerle yazılması sebebiyle ebced hesapları 66'dır. Böylelikle lale Allah'ın kuşatıcılığını ifade eder ve Sufilerde bu durum ona kutsal bir anlam verirken, halkta Hakk'ı görmeye işaretir (Cebecioğlu, 1997: 468).

Lale, tek dal üzerinde bulunan tek çiçek olması özelliğiyle vahdeti temsil etmektedir. Resim, edebiyat, sözlü ve görsel sanatlarda da sembolik olarak fazlaca kullanılmıştır. Orta Asya kökenli olan, Roma ve Bizans dönemlerinde bilinmeyen bitki, XII. yy.dan itibaren Anadolu'da yetiştirilmeye başlanmıştır. Kaynaklara göre laleyi şiirde ilk kullanan kişi Hz. Mevlâna'dır (Baytop & Kurnaz, 2003: 79).

Lale motifi, yarı üsluplaştırılmış biçimiyle XVI. yy.dan itibaren Türk tezyînî sanatlarında kullanılmıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde parlayan, Lale Devri diye bir döneme adını veren, adına şiirler kaleme alınan çiçektir. Her rengi farklı bir anlatımla yer bulur. XVI. yy.da Saray Nakışhanesi'nde Şahkulu ve Kara Memi gibi ustalar sayesinde pek çok farklı alanda bu üsluplar etkili olmuştur (Derman, 2003: 81).

İncelediğimiz KYEBMK, 729 demirbaş numaralı hilyede lale figürü koltuk bölümlerinde sembolik anlamlarıyla kullanılmıştır. Ahşap hilyelerin sadece birisinde bu figüre rastlanmaktadır (Şekil 20; Tablo 4).

6.2.7. Gül

Farsça kökenli olan gül (Cebecioğlu, 1997: 300), çiçeklerin sultanı olarak değer gören, edebî eserlere ilham kaynağı olan, sevginin ve sevgilinin simgesi kabul edilen bir çiçektir (Kurnaz, 1996: 219-220). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in sembolü olup, sevgilinin yüzü ve endamını işaret eder (Demiriz, 1986: 346). Sözle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin, affetmenin, özür dilemenin, teklif etmenin, teşekkürün en naif hâliyle anlatılmasıdır (Süme, 2017: 106). Tasavvufi inanç sisteminde gül, Yaradan'a olan dönüşü anlatırken (Süme, 2017: 107), sufizmde ruhsal aydınlanmaya ve kalp gözünün açıldığına dalalettir. Türk İslâm tezyînî sanatlarında sıklıkla kullanılan gül motifi aşkın, muhabbetin, temizliğin sembolü olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Koca, 2012: 169 - 170). Tüm bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere gül, aşkın her biçimiyle sevgiliyi sembolize eder (Ayvazoğlu, 1992: 87).

Mitolojide, Yunan, Roma, Hint, Eski Mısır ve Suriye efsanelerinde gül sembolizmi kullanılmıştır. Hristiyanlıkta Hz. İsa'yı temsil eden gül, İslâm kültüründe Hz. Muhammed

(s.a.v.)'e remzedilmiştir (Yeniterzi, 1993: 314; Koca, 2012: 169-170; Karafakı & Çetinkaya, 2016: 16-17). XV. yy.da yazılan Süleyman Çelebi'nin Mevlid'inde geçen beyitlere göre; Hz. Peygamber (s.a.v.)'in yüzü, güle benzetilirken, teri ise gül suyuna benzetilmiştir (Ateş, 1954: 112). Dolayısıyla, Hz. Peygamber (s.a.v.) ile özdeşleşen gülün, dini günlerde ve mevlid kandillerinde gül suyu şeklinde ikram edilmesi gelenek hâlini almıştır (Karafakı & Çetinkaya, 2016: 16-17). Eski dönemlere ait bir çalışmada ikisi küçük, birisi büyük olacak şekilde çizilmiş üç tomurcuklu gül vardır. Büyük olan tomurcuk Hz. Fatîma'yı, iki küçük tomurcuk Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i yani Ehl-i Beyt'i sembolize eder (Yıldız, 2012: 27). Gül sembolizmi, İslam dinini kabul etmiş diğer kültürlerde Hz. Peygamber (s.a.v.) için yoğun kullanılmamış, Türk kültürüyle adeta özdeşleşmiştir. Dolayısıyla gül sembolü Hz. Peygamber (s.a.v.)'i anlatırken rahatlıkla kullanılabilmiştir (Akkuş, 2010: 60-62).

Osmanlı döneminde Hz. Muhammed (s.a.v.) sevgisi, hayatın her alanında şiir, edebiyat, musîkî ve hat sanatı gibi sanatın her şekliyle karşımıza çıkar. Öyle ki hilye adı altında kaleme alınan hat yazılarının etrafı gül motifleriyle bezenmiş (Açikel, 2018: 94), “verd-i Muhammedî” veya “gül-i Muhammedî” şeklinde adlandırılan Hilye-i Saâdet levhalarının ortaya çıkmasına vesile olmuştur (Kurnaz, 1996: 220; Akgül, 2013: 5-6). Bazı stilize çiçeklerin rozet, gül, gülçe gibi adlandırıldığı hatta Kur'ân-ı Kerîm içerisinde bulunan bezeme alanlarının aşer gülü, hizib gülü ve secde gülü şeklinde sınıflandırıldığı görülmektedir (Şimşek, 2010: 80; Ayvazoğlu, 1992: 94).

Tasavvufta manevî alem, dünyevi alemden seçilen somut kavramlar üzerinden sembolleştirilen gülün, edebî eserlerdeki anlatımı çok daha güzel ifade edilir (Çap, 2018: 457). Gülün tasavvufî eserlerde manevî anlamda semboller üzerinden anlatılması, madde aleminden ayıran bir olgudur (Tektaş, 2020: 29). Tasavvufta gonca hâli vahdeti (birlik), açmış hâli kesreti (çokluk), gülşen (gül bahçesi), tüm kirlerinden arınmış kalbi ifade eder (Yıldız, 2012: 24; Süme, 2017: 107; Kurnaz, 1996: 219-222). Gonca hâli ayrıca Yaradan ile kulun baş başa kalmasını simgelerken, açılmış gül, can sırrının açığa vurulmasıdır (Ayvazoğlu, 1992: 99). Yaprakları ve dikenleriyle Allah'ın Celâl ve Cemâl sıfatlarının tecellisi olarak tasavvuf edebiyatında karşımıza çıkar. O'na duyulan ilâhi aşkın, muhabbetin, kulluğun ve hürriyetin sembolü, ilâhi ışığın göstergesidir (Zangeneh, 2013: 823; Sayın, 2013: 77; Tektaş, 2020: 29). İnsân-ı kâmil olan kalbi, tasavvufta temsil eden

gül, Bektaşi geleneğinde de kullanılan önemli bir semboldür (Ayvazoğlu, 1992: 94-95; Sayın, 2013: 75).

Tasavvufi kaynaklarda Hz. Muhammed (s.a.v.) için kullanılan gülün (Ayvazoğlu, 1992: 93), sembolik dilin oluşmasıyla ve edebî eserlere yansımalarıyla oluştuğu görülmektedir (Ayvazoğlu, 1992: 93; Çap, 2018: 460). Gülün Hz. Muhammed (s.a.v.)'in terinden meydana geldiği sûfilerden çıkmakla birlikte, doğru olmayan bir iddia olduğu kaynaklarla belirtilmiştir (Açıkel, 2018: 84).

Ömrünün kısa olması sebebiyle, hayat ve zaman kavramlarının geçici olduğunu sembolize eden güller, geleneksel sanat dışında, modern ve çağdaş sanat çalışmalarında da kullanılmıştır (Aydın, 2020: 604). Genel olarak tüm kültür ve medeniyetlerde yer alan gül, Türk-İslâm dünyasında da taşıdığı anlam ve sembolik ifadesi sebebiyle asırlardır önemini yitirmemiştir (Can, 2019: 60).

İncelediğimiz hilyelerden KYEBMK 28695 demirbaş numaralı eserde gül, tâc formu üzerinde ve koltuklarda sembolik anlamlarıyla kullanılmıştır (Şekil 7; Tablo 4).

6.2.8. Balık

Balık figürü gezegen ve burç sembolü olarak bolluk, bereket (Öney, 1968: 157-159) ve zenginliği sembolize eder (Çoruhlu, 2017: 278; Dora & Yılmaz, 2022: 155). Özellikle su kenarında yerleşik hayatı olan Türkler için bolluk, bereket, düzen, kısmet (Saz, 2021: 43), uğur ve üremenin (Öztürk & Yayan, 2022: 24), mutluluk ve refahın sembolüdür (Çoruhlu, 2012: 167; Çoruhlu, 2011: 177; Beydiz, 2018: 104-107).

Balığın dünyanın yaratılışı veya dünyanın simgelerinden biri olduğuna dair örnekler mevcuttur. Bunlardan en bilineni Ferideddin-i Attar'ın kaleme aldığı Mantıku't-Tayr adlı eserdir (Çoruhlu, 2017: 278; Çoruhlu, 1995: 53). Altay Türklerindeki yaratılış efsanesine göre balık, denge sembolü olarak karşımıza çıkar (Çoruhlu, 1995: 53). Şamanlarda, kendilerine yardımcı olan hayvan ruhlarından birisi de balıktır. Mısır, Çin ve Mezopotamya uygarlıklarında bereket, pek çok inanışta ise öldükten sonra yeniden doğuş veya diriliş anlayışı olarak kabul edilmiştir (Atasagun, 2002: 214-215). Orta çağda balık, ay ve suyun sembolü olarak değerlendirilirken, ters resmedilen balık figürleri yozlaşmayı, düzensizliği ve ahlâkî çöküşü simgeler (Dora & Yılmaz, 2022: 161).

Erken Hristiyanlıkta mezarlıklar üzerindeki balık resimleri, mezarlıkta bulunan farklı bölümlere işaret eder. Şöyle ki; eğer bir mezar üzerinde balık bulunuyorsa orada

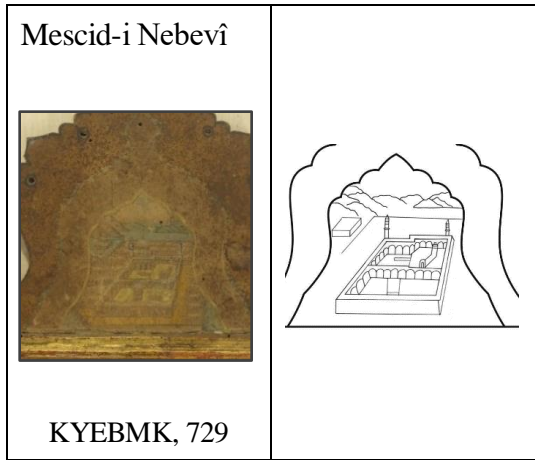
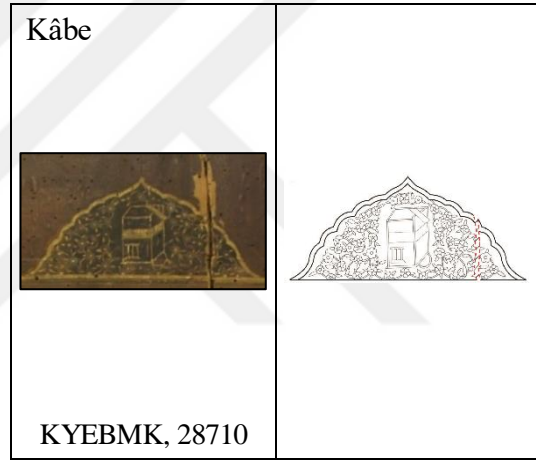
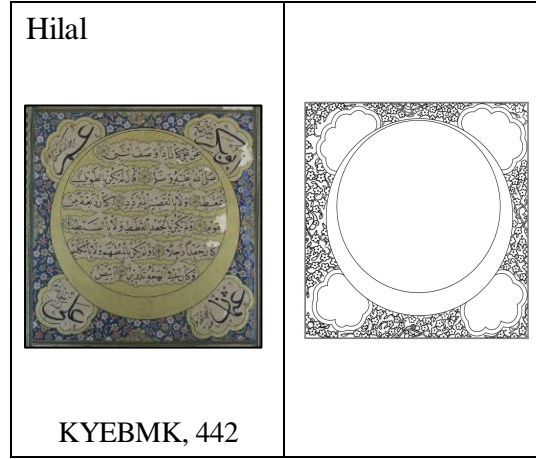
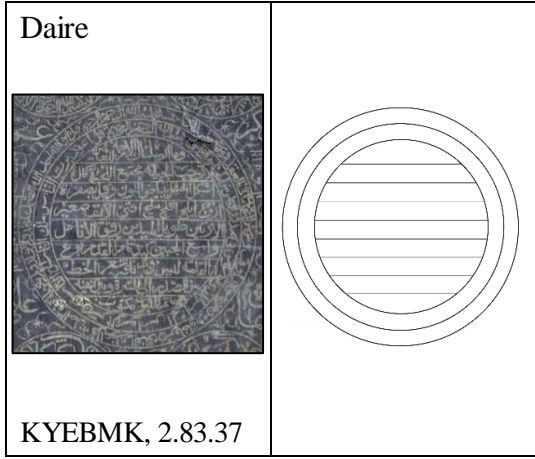
mahzen ve zemin altında bulunan mezarlıklar, tapınaklar (Katakomp) işaret edilmektedir (Dilay, 2011: 53-56; Ersin, 2019: 399-400). Balığa aynı zamanda kutsallık da atfedilmiştir (Beydiz, 2018: 104-107). Balık figürü ilk olarak Hristiyanlıkta ve kiliselerde görülmektedir. Yunan Roma mezarlarında Hz. İsa (a.s.) balık figürü şeklinde kabartma yazılarla ifade edilmiştir (Atasagun, 2002: 214-215).

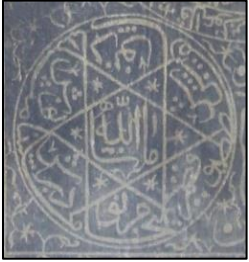

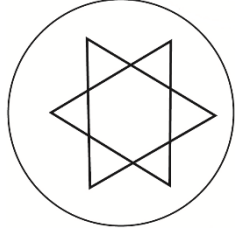





Hristiyanlıkta olduğu gibi İslâm sanatında da balık sembolü önemli bir yer tutar. Özellikle denizcilikle uğraşan toplumlarda şans ve mutluluk sembolü olarak karşımıza çıkan balık, su, yaradılış ve doğum sembolü olarak kullanılmıştır. Denizde bulunan her bir balık, farklı anlamlar yüklenerek sembolize edilmiştir. Balina denizin güç ve mukavemetini, denizatları güven ve zarafeti, yunus balığı dönüşüm, kurtuluş ve sevgiyi sembolize eder. Denizyıldızı ilahî aşkı anlatırken, somon balıkları bilgelik ve bilgiyi simgeler. Farklı sanat alanlarında kullanılmasına rağmen bolluğu, bereketi ve verimliliği anlatır (Dilay, 2011: 53-56).

İslâm âlimlerine göre nun “ن” harfi İslami gelenekte balık anlamına gelmektedir. Mistisizmde balık, çember veya evrenin yuvarlaklığının sembolü şeklinde tanımlanır (Gündüzöz, 2011: 52). Balık sembolizmi Kur’ân’daki bazı ayetlerde (Kehf:18/60-61), peygamberlere bilgeliğin ve hakikatin yolunu işaret eden, yol gösterir niteliktedir (Açıkgöz, 2022: 358).

Yunus (a.s.)’ın balık tarafından yutulduğu süreç ve yeniden kurtuluşu Kur’an-ı Kerîm’deki âyetlerde de geçmektedir. Tasavvufta susmak, sükût etmek manâlarına da geldiği söylenmiştir. Deniz vahdeti sembolize ederken, o yolda ilerlemek isteyen sâliki de balıkla sembolize etmişlerdir (Sâffât 37/139-140-141-142, Enbiyâ 21/87, TDV İslâm Ansiklopedisi).

İncelediğimiz KYEBMK 2.83.37 demirbaş numaralı hilyede balık figürü sembolik anlamlarıyla bir kez kullanılmıştır (Şekil 60; Tablo 4).



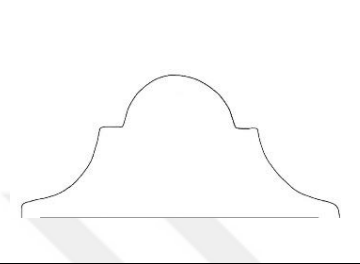
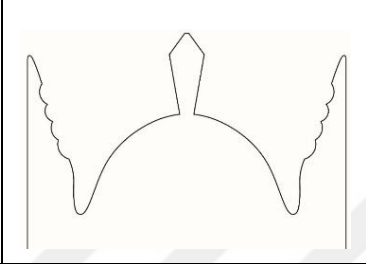
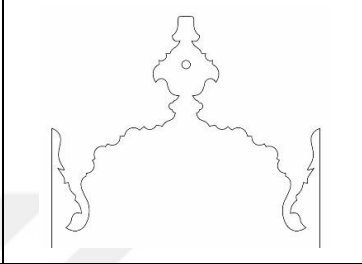
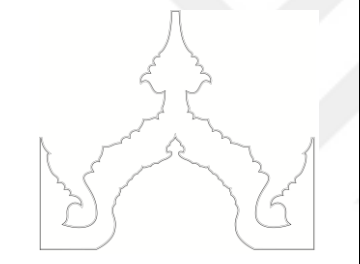

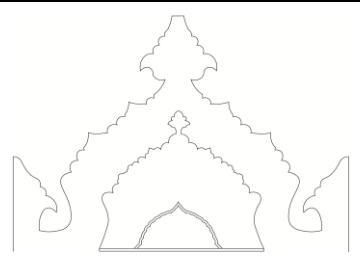
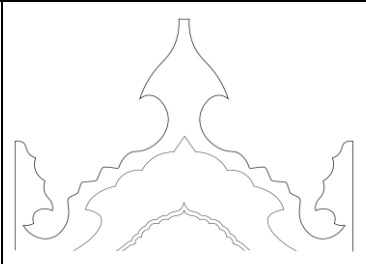
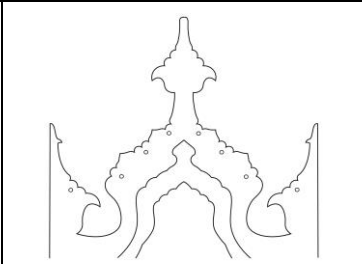
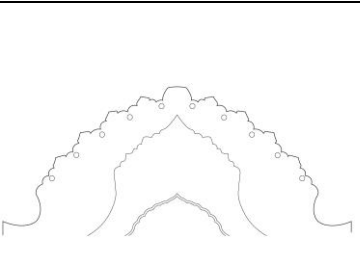
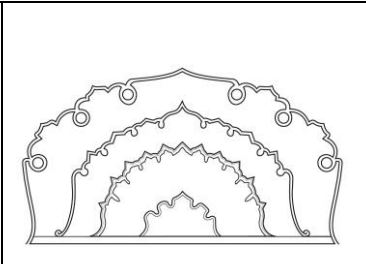
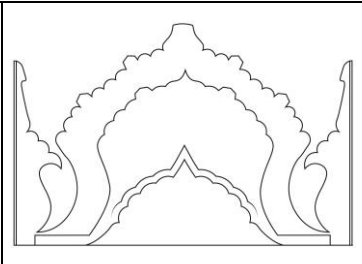
<p>Ashab-ı Kef</p>  <p>KYEBMK, 2.83.37</p>		<p>Mühr-i Süleyman</p>  <p>KYEBMK, 2.83.37</p>	
<p>Lale</p>  <p>KYEBMK, 729</p>		<p>Gül</p>  <p>KYEBMK, 28695</p>	
<p>Balık</p>  <p>KYEBMK, 2.83.37</p>			

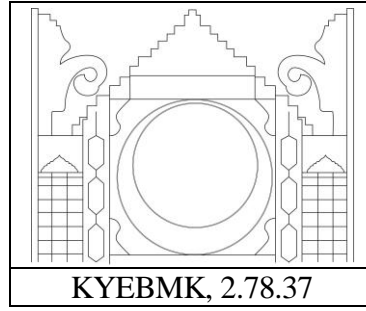
Tablo 4. Hilyelerde kullanılan semboller

7. TİPOLOJİ – ARAŞTIRMA BULGULARI

Örneklerin yarı gelişmiş, tam gelişmiş ve az gelişmiş örneklerden oluşturulan sıralama işlemine tipoloji denir. Benzer nesne ve figürlerin bir arada kolaylıkla ve hızlı anlaşılır biçimde kategorize edilmesi ve sınıflandırılmasıdır (Mülayim, 1999: 90-92).

7.1. Hilve Taç Formu

		
KYE BMK, 2.87.37	KYE BMK, 2.83.37	KYE BMK, 28695
		
KYE BMK, 28700	KYE BMK, 443	
		
KYE BMK, 28694	KYE BMK, 2.86.37	KYE BMK, 729
		
KYE BMK, 28710	KYE BMK, 589	KYE BMK, 442







Tablo 5. Hilye Taç Form Tipolojisi



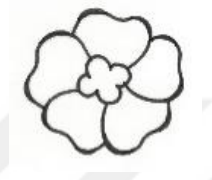

7.2. Motifler

7.2.1. Hatâyî Grubu



KYEBMK, 729	KYEBMK, 443	KYEBMK, 729	KYEBMK, 28700
KYEBMK, 589	KYEBMK, 443	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589
KYEBMK, 589	KYEBMK, 28700		




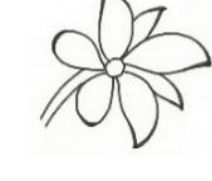
Tablo 6. Yaprak Motifi Tipolojisi


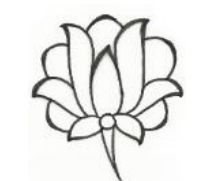
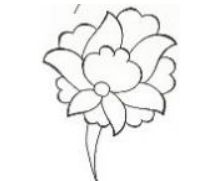

			
KYEBMK,	KYEBMK, 2.86.37	KYEBMK,	KYEBMK, 589

			
KYEBMK, 589	KYEBMK, 28710	KYEBMK, 28710	KYEBMK, 589

Tablo 7. Penç Motifi Tipolojisi



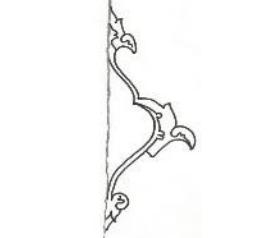


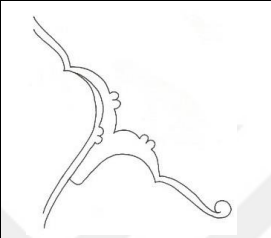
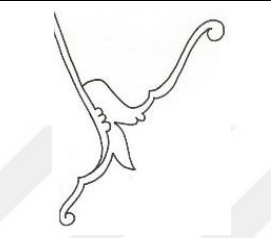
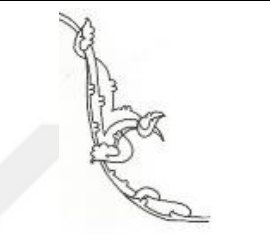
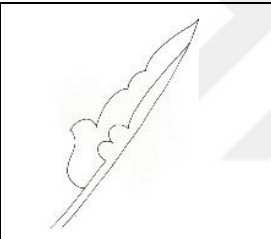
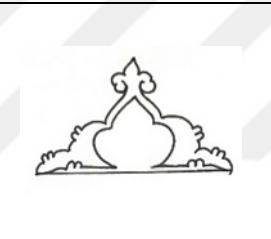
		
KYEBMK, 442	KYEBMK, 28710	KYEBMK, 28710

			
KYEBMK, 28700	KYEBMK, 729	KYEBMK, 28694	KYEBMK, 28700

			
KYEBMK, 28694	KYEBMK, 443	KYEBMK, 443	KYEBMK, 28694

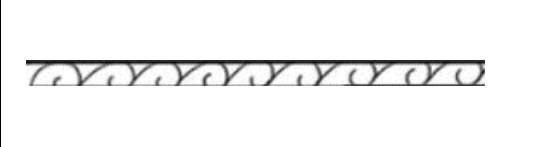
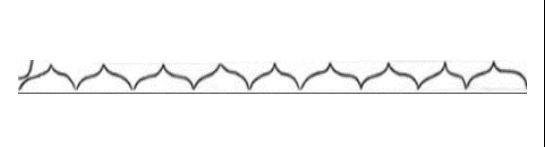
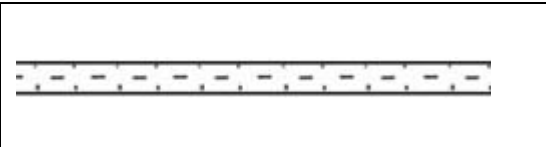

Tablo 8. Goncagül ve Hatâyî Motif Tipolojisi








7.2.2. Rûmî Grubu

			
KYEBMK, 28700	KYEBMK, 589	KYEBMK, 28694	KYEBMK, 589
			
KYEBMK, 442	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 589
			
KYEBMK, 729	KYEBMK, 28700		




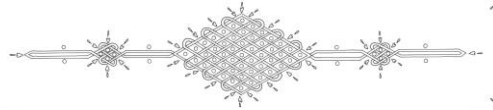
Tablo 9. Rûmî Motifi Tipolojisi

7.3. Pervazlar

	
KYEBMK, 2.86.37, Ara Pervaz	KYEBMK, 2.86.37, Ara Pervaz
	
KYEBMK, 729, Ara Pervaz	KYEBMK, 28700, Ara Pervaz


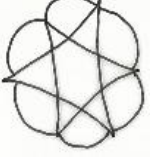
	
KYEBMK, 729, Ara Pervaz	KYEBMK, 28700, Ara Pervaz
	
KYEBMK, 28700, Ara Pervaz	KYEBMK, 442, Ara Pervaz
	
KYEBMK, 442, Ara Pervaz	KYEBMK, 28710 Ara Pervaz
	
KYEBMK, 442, Ara Pervaz	

Tablo 10. Ara Pervaz Tipolojisi





	
KYEBMK, 589, Dış Pervaz	KYEBMK, 28700, Dış Pervaz
	
KYEBMK, 443, Dış Pervaz	KYEBMK, 442, Dış Pervaz





Tablo 11. Dış Pervaz Tipolojisi


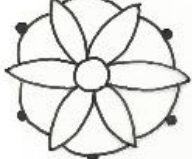


7.4. Durak

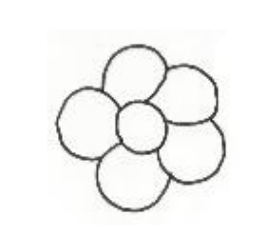

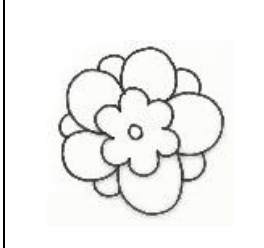
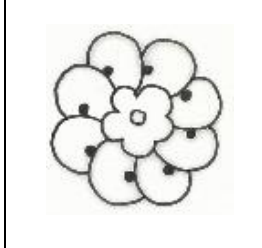
	
KYEBMK, 442	KYEBMK, 2.86.37

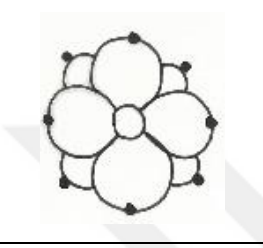
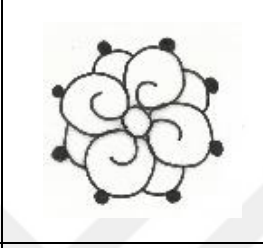

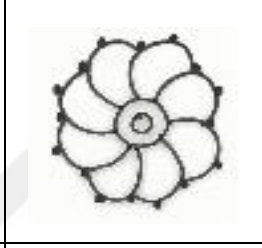
		
KYEBMK, 729	KYEBMK, 28694	KYEBMK, 28700

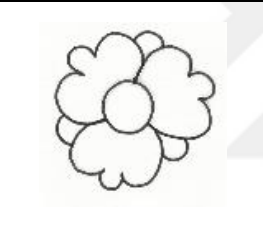
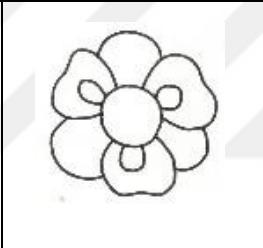

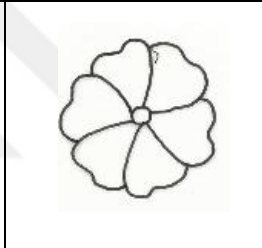
			
KYEBMK, 729	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 729

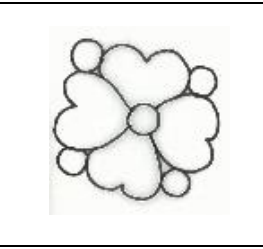
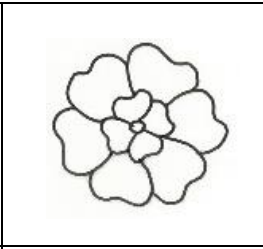
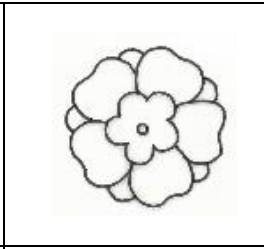
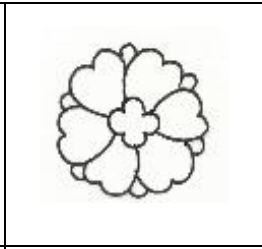
			
KYEBMK, 729	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28694

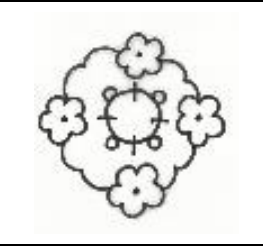
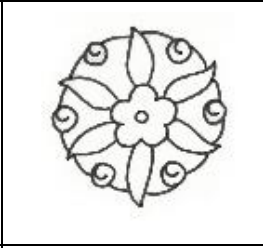
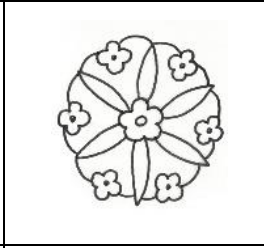
			
KYEBMK, 28694	KYEBMK, 443	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28694


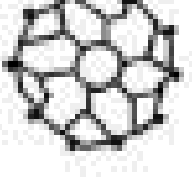

			
KYEBMK, 2.86.37	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 729

			
KYEBMK, 729	KYEBMK, 729	KYEBMK, 443	KYEBMK, 442

			
KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 2.86.37





			
KYEBMK, 28694	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 28694



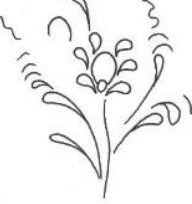

		
KYEBMK, 28694	KYEBMK, 28700	KYEBMK, 28700

		
KYEBMK, 28700	KYEBMK, 729	KYEBMK, 2.86.37

Tablo 12. Durak Tipolojisi

7.5. Tığ

			
KYEBMK, 2.86.37	KYEBMK, 28694	KYEBMK, 443	KYEBMK, 589

			
KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589	KYEBMK, 589

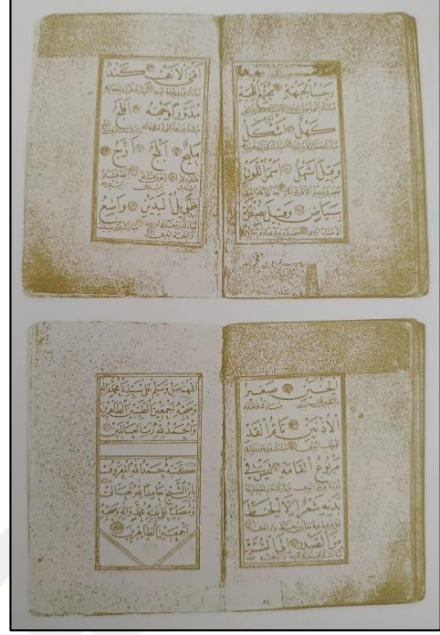

KYEBMK, 442

Tablo 13. Tığ Tipolojisi

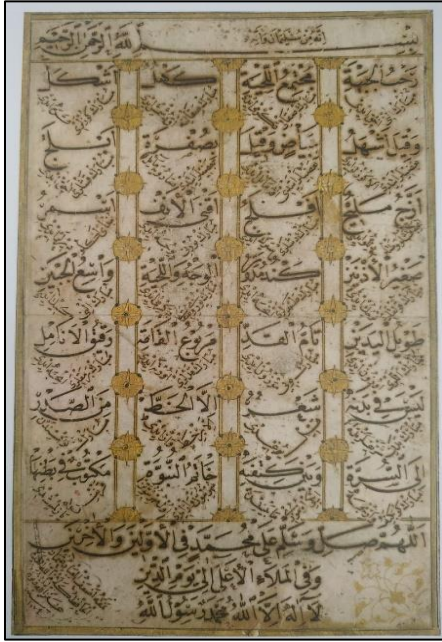
8. DEĞERLENDİRME

Hız. Peygamber (s.a.v.) sevgisinin Türk-İslâm inancında ne kadar önemli olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre şu an özel bir koleksiyonda bulunan, şeyh Hamdullah'ın (1429-1520) bir dua mecmuasının sonuna Nesih hat ile yazdığı hilye metni ilk örnek kabul edilir (Taşkale, Gündüz, 2011: 24).

Hilye formunun oluşum süreci net olarak bilinmemekle birlikte, yaygın olarak kullanılan şimdiki formu Hattat Hâfız Osman Efendi'nin (1642-1698) imzasını taşımaktadır. Hâfız Osman Efendi'nin yazmış olduğu hilyelerde şekil ve metin farklılıkları dikkati çeker. Bunlar üç farklı şekilde kaleme alınmıştır. Katlanabilir şekilde göğüs cebinde taşımak amacıyla yazılmış ilk hilyelerinden bir tanesi 1668 tarihli hilyedir (Taşkale, Gündüz, 2011: 25).



Şekil 77. şeyh Hamdullah'a ait dua mecmuası. Taşkale&Gündüz, s. 24



Şekil 78. Hâfız Osman, 1668. Taşkale&Gündüz, s. 25.

İkinci sırada bizim de tezimizdeki çoğu hilyenin formunu oluşturan klasik formda yazdığı hilyeler bulunmaktadır. Bu formda çoğunlukla Hız. Ali (r.a.)'den rivayet edilen aslı metin kullanılmıştır. Bu hilyelere örnek 1691 tarihli Dublin Chester Beatty Library'de bulunan T.559.4 numaralı Hilye-i şerif'tir (Taşkale, Gündüz, 2011: 22). İncelediğimiz hilyelerin tamamı, Hız. Ali (r.a.)'den rivayet edilen metinler olmakla birlikte incelenen hilye metinlerinde, rivayetin hepsinin yer almadığı, bazılarında alana yettiği kadar yazıldığı dikkat çeker (Şekil 34-50).

Prof. hc. Uğur Derman'ın verdiği bilgilere göre Hâfız Osman döneminde ahşap üzerine yapıştırılmış klasik formda hilye örnekleri mevcuttur. Ancak XVIII. yy.da görülen tâclı ahşap hilyeler o dönemden sonra tekrar kullanılmamıştır. Derman'a göre bunun sebebi; o dönemde âharlanmış kağıtlar hazırlanırken, böcek ve kurtların kâğıda zarar vermemesi için hazırlanan karışım içerisine katılan şaptır. Tâclı ahşap üzerine yapıştırılan bu kağıtların korunabilmesi mümkün olmamış, çünkü çerçeve içerisine alınmayan levhalar kullanılan aydınlatmanın isine maruz kalarak eserler kararmış ve kirlenmiştir. Ayrıca ahşabın gerektiği şartlarda korunamaması nedeniyle böceklerin zamanla zarar vermesi, ne yazık ki kaçınılmaz hâle gelmiştir (U. Derman ile kişisel iletişim, 22.06.2023).

Tezimizin konu başlığında yer alan bu form hakkında yaptığımız araştırmada gördük ki tâc; pek çok farklı kültürde geniş bir anlam dünyasına sahip olduğu gibi bilhassa tasavvuf kültüründe öne çıkan bir kavramdır. Kelime manası olarak ele alındığında Farsça kökenli olup üstünlük, kuvvet ve kudret alâmeti olarak başın üzerine konan, hükümdarların başlarına giydikleri süslü, mücevherli başlık veya bazı tarikat şeyhlerinin giydiği başlık, terek olarak tanımlanmıştır (Ayverdi, 2005: 2987; Devellioğlu, 1980: 1210). Arapça ve Türkçe'de de aynı anlamlarda kullanılmıştır (Gündüzöz G. , 2016: 98). Ancak kelime sembolik anlamıyla ele alındığında; Hz. Peygamber (s.a.v.)'in isimlerinden biri de "*Sahibü't-Tâc*" , "*tac sahibi*" anlamına gelir ki kendisine mirâc'da, manevî bir sembol olarak "*tâc-ı saâdet*" verilmiştir. Tâc-ı saâdet, hakiki iman ve İslâm'ın sembolü olup, irşad sahibi olmaya remz olarak tanımlanır (en-Nebhânî, 2003: 29; Erdoğan, 1974: 248-249; el-İstanbulî, 2002: 40). Tasavvufta, Hakka yönelmenin nişanesidir. Nefisten tam manâsıyla arınmadır ve tâcı kullanan kişinin nefsinin hâkimiyetini kontrol altına almış olması gerekir. Çünkü Tâc-ı Şerîf aynı zamanda Muhammedü'r-Resûlullah'a işaret eder (umutrehberi.wordpress.com). Tâc taşıdığı anlam itibariyle cansız bir nesne olarak görülmemekte ve tâcı taşıyan kişinin daha çok Hakikat-ı Muhammediyye'yi açığa çıkardığı üzerinde durulmuştur (Gündüzöz G. , 2016: 160). Mutasavvıflara göre tâc, Hz. Peygamber (s.a.v.)'den miras kalan, aslında soyut bir olgudur. Bazı araştırmacılar tâcın dört kapıdan oluşan bir yapısı olduğunu şerîat, tarikat, hakikat, marifet basamaklarının çıkıldığını işaret ederek, insân-ı kâmil olmak, dolayısıyla doğru yolda ehil olup, Hz. Peygamber (s.a.v.)'e varis olmaya dalâlet olarak ifade etmektedirler (Muslu, 2008: 48). Neticede izzet sahibi kişilerin sahip olabilecekleri, sorumluluğu ağır, seyr-i sülûkunu tamamlamış irşâda erenler, nefsini terbiye eden, cüz'î iradesini küllî iradeye teslim

etmişler için kullanılan sıfattır. Genellikle tasavvuf ve tarikatlarda kullanılan kıyafetlerden birisi olarak literatürde karşımıza çıkarken, “*Tâc-ı şerîf*”, “*Tâc-ı edeb*” ve “*Tâc-ı saâdet*” şeklinde de zikredilmiştir. Kişiyeye ait değildir dolayısıyla kullanan kişi emanetçidir nitekim ahirete intikâl ettiği vakit, o tâc yine bir başkasına emanet edilecektir. Tâc aynı zamanda olgunlaşmak yani gafleti terktir (el-İstanbulî, 2002: 118).

Tâc formunun manasının da kuvvetli olmasından dolayı olsa gerek, pek çok farklı alanda kullanıldığı görülmektedir. En dikkat çekenlerden biri de mimarîde karşımıza çıkan tâc kapılardır. XVIII. yüzyıldan çok daha evvel Orta çağ İslâm mimarisinde görülen tâc kapılar, Büyük Selçuklular’la birlikte gelişme göstermiştir. Özellikle şehir giriş kapılarının uzaktan görülecek şekilde heybetli ve büyük yapıldığı, cami, medrese, külliye, kütüphane gibi dinî ve sivil mimariler dikkat çeker. Örneğin XVII. yy. da Şah Cihan’ın eşi için Agra’da inşa ettirdiği Tac Mahal, Babürlü devletin türbe geleneğini yansıtan, Hint-İslâm mimarisıyla Timurlu geleneksel yapılarının bir karması olarak bilinen en ihtişamlı yapılarından biridir (Beksaç, 2010: 337-339).

Yine, XVI. yy.da İstanbul’da inşa edilen Süleymaniye Cami iç avlusundaki tâc formulu büyük kapı Osmanlı mimarisi içerisindeki en görkemli yapılar arasındadır (Şekil 79). Kanunî Sultan Süleyman tarafından 1554-1559 yılları arasında inşa ettirilen yapı, tâc formu XVIII. yy.dan sonra yapılmış, çerçevenin üzeriyle birlikte taçkapıların çevresinde ilaveler ve düzenlemelerle dikkat çekmektedir (Tanman, 2010: 119-121; Ekmekçi, 2020).



Şekil 79. İst. Süleymaniye Camisi Kuzey Taçkapısı Tepeliği (Ekmekçi, 2020).

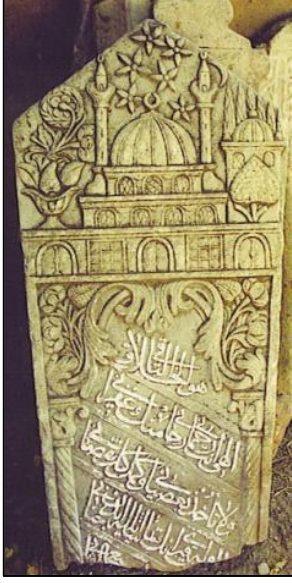


Şekil 80. Seyyid Harun Veli Cami ahşap mihrabı ve tacı (Konya Vak. Böl. Müd. arşivi)

Konya'nın Seydişehir ilçesinde bulunan Seyyid Harun Veli Cami mihrabı tâc formuyla tıpkı incelediğimiz hilyelerde olduğu gibi tâclı ahşap örneklerinden birisidir (Şekil 80). Eşrefoğlu Beyi Mubarüziddin Mehmet Bey döneminde Seyyid Harun Veli adına yaptırıldığı, Menâkıb-ı Seyyid Harun-ı Veli adlı yazma eserde geçmektedir. Caminin m.1890 tarihinde tamir geçirdiği kaynaklardan edinilen bilgilerde yer alırken, ahşap mihrap ve tâcın bu tamir sırasında yapıma ihtimalinin yüksek olduğu belirtilmiştir (Bülbül & Çevrimli, 2021: 852).

Konya'da bulunan İnce Minare Medresesi, Vezir Sâhip Atâ Fahreddin Ali tarafından 1264 yılında inşa ettirilmiştir. Hadis ilminin okutulması için yaptırılan medresenin kapısı, taçkapıların toplumun eğitim aldığı mekanlarda da kullanımına örnek teşkil etmesi açısından kıymetlidir. Diğer yapılarla farkını ortaya koymaktadır ki kapı üzerinde yazan Yasîn sûresi 1-31. âyetler ve Fetih sûresinin 1-13. âyetleri taçkapının orta kısmında yer almaktadır. Heybetli görüntüsü ile Moğol istilasının yoğun olduğu dönemle aynı zamanda olması manidardır (kulturportali.gov.tr).

Tâc formu İslam kültürü içinde mimaride kullanılmasının yanı sıra hem bir tezyîni unsur olarak yazma eserlerde hem de Peygamber Efendimiz (s.a.v.)'i anlatan hilyelerde kullanılması bir dönem için oldukça yaygındır. Prof. Dr. Çiçek Derman'a göre; "*Selçuklu Dönemi'nde şehir giriş kapıları büyük ve gösterişli taçkapılardır. Bunun sebebi şehre giriş yaparken, hizaya koymak amaçlı taçkapıların kullanılmış olmasıdır. Çünkü kapı insanı hizaya getirir. Hilyelerde tâc formunun kullanılmasındaki gayenin tıpkı taçkapılarda olduğu gibi, hilyeyi gördüğü zaman, Hz. Peygamber (s.a.v.)'e olan saygı ve hürmetle insanın kendisine çeki-düzen vermesini düşündürmek maksadıyla yapılmış olabileceği*" şeklindedir (Ç. Derman ile kişisel iletişim, 22.06.2023).



Şekil 81. Tire Müzesi,
Şahide, XVIII. yy.

Kaynaklarda Hz. Peygamber (s.a.v.)’in isimlerinden biri “Sahibü’t-Tâc” olarak yer alır. “Tâc-ı saâdet” olarak da tanımlanmasından dolayı hilye ile ilişkilendirilerek kullanıldığı düşünülebilir. Çünkü Hz. Peygamber (s.a.v.) insân-ı kâmil noktasında en güzel örnektir ve dolayısıyla onu anlatan Hilye-i Şerîf’lerde tâc formunun kullanılması mirâcda verilen tâc ile aynı manâda kullanılmış olmalıdır.

Yine Prof. Uğur Derman, hilye üzerine yaptığımız sohbette farklı şekilde sergilenen hilyelerden bahsetmiş, bazı hilyelerin üzerinin tül ile örtüldüğünü söylemiştir. İstanbul’da Mahir İz’in ablası Beril Dinç Hanımefendi’nin salonunda üzeri ince tül ile kapatılmış bir Hilye-i Şerîf ile ilk ve son kez orada karşılaştığımı söyleyen Derman, bu durumu; *“tahminimce her dünya işine açık olmamak maksadıyla hürmeten kapatılmış olmalı”* şeklinde yorumlamıştır. (U. Derman ile kişisel iletişim, 22.06.2023).

XVII. yüzyılda şekillenen ve Hattat Hâfız Osman tarafından ortaya konulan formdan da anlaşılacağı üzere hilyelerin sembolik bir anlatıma sahip olduğu aşîkârdır. Daire, Hilal, Cihar-yâr veya bezemelerinde karşılaşılan, Kâbe, Mescid-i Nebevî, Mühr-i Süleyman, Kadem-i Şerîf, Ashâb-ı Kehf, gül, lale, balık gibi unsurlar bu sembolik anlatımların aslında ortak bir dil oluşturan kültürler arasında, uzun bir metnin birkaç cümle ile anlatılması gibidir. İncelediğimiz bütün hilye formlarında rastladığımız ve sonsuz bir döngüyü temsil ettiğini düşündüğümüz daire de güçlü bir sembolik anlatıma sahiptir. Merkezden kenarlara doğru aynı eşit uzaklıkta, ezeli ve ebedî hayatın bütünlüğüdür. Dolayısıyla göbek formunun içerisinde yer alan Hz. Peygamber (s.a.v.)’in özelliklerinin yer alması, insân-ı kâmil olmak noktasında merkezdir. Mü’min hakikatte değişime, öz benliği ile yani kendisiyle başlamalıdır. Özellikle İslâm inancında bir olma, birlik olmayı temsil eder. Cami kubbe süslemelerinde, tekstil ve dokumalarda, geometri, kitap sanatları gibi çok geniş bir alanda daire formunun kullanıldığını görmekteyiz. İstanbul Süleymaniye Cami kubbe içerisinde dairevi form içerisinde Fâtır sûresinin 41. âyeti yerleştirilmesi ile hilye metinlerinin dairevî form içerisinde kullanılması tesadüfi olmamalıdır.

Hilâl formunun yine her alanda kullanıldığı örnekler mevcuttur. Tılsımlı gömlekler, şahideler, ülke bayrakları, ahşap, taş, tekstil, dokuma, metal, mühür, tuğra¹³ gibi pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır.

İncelediğimiz eserlerden dokuz tanesinde kullanılan hilâl sembolünün görüyoruz ki Hâfız Osman'dan itibaren değişmeyen bir formdur.

Cihâryâr-ı Güzîn isimlerinin en muhteşem örnekleri, Ayasofya Camii'nde Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından 1847-1849 yılları arasında 7,5 m çapında yazmış olduğu levhalarda görülmektedir. İncelediğimiz eserler gösteriyor ki, tezimize konu olan hilyelerin hepsinde görülen Cihâryâr-ı Güzîn'ler, Hâfız Osman'dan itibaren değişmeyen bir form olduğunu görüyoruz.

Hilye bezemelerinde sanatkârların severek tasvir ettikleri Kâbe evrensel mabedin temsili olarak, tevhid bilincinin uygulandığı mekândır. Tüm inananların aynı zamanda tek bir lokasyona ibadet ettikleri yerdir. Yazma eserlerde, çini panolarda, tılsımlı gömleklerde de Kâbe tasvirine rastlanmaktadır. İÜNEK Env. No: A 5559 da kayıtlı m. 1833 tarihli, müzehhipi Seyyid Muhammed Salih Efendi olan, Delâilü'l-Hayrât adlı yazma eserdeki Kâbe tasviri de bunlardan biridir.

Kâbe tasvirinin bir başka örneği şu anda TSM 13/1401 Env. No da kayıtlı tılsımlı gömlekte yer almaktadır (Şekil 88; Tezcan, 2006: 51). Konya Mevlânâ Müzesi'nde bulunan Env. Numarası 766 olan ipek halı seccade üzerindeki Kâbe tasviri XVI. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Bakırcı, 1997: 124). Kâbe minyatürleri XVIII. yüzyılda hilyelerin tâc formlarında kullanılırken, minyatürlü yazma eserler¹⁴, çini panolar¹⁵ dahil pek çok alanda tasvir edilmiştir.



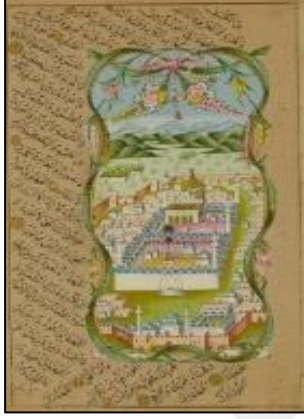
Şekil 82. TSM. Env. No: 13/1401, Tılsımlı Gömlek

¹³ Bkz. AEM, no: 7603, Hilâl tasvirli tuğra; Karlsruhe Badisches Landesmuseum, nr. D. 23, XVII. yy. Hilâl tasvirli Türk Bayrağı (TDVİA, 1998: s. 1-11).

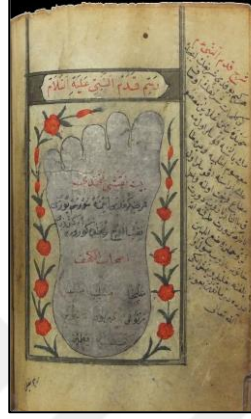
¹⁴ bkz. TSMK, Env. No: E. H. 1038, m. 1751; TSMK, Env. No: YY 1191, m. 1807; TSMK, Env. No: YY 1191, m. 1807 (Gülgen & Güler, 2018: 36, 57).

¹⁵ bkz. TIEM, Env. No: 830, 17. yy.

Kâbe tasvirine, hilyelerin tâc formunda yer verilmesinin tevhid inancının Hz. Peygamber (s.a.v.) ile olan bağına işarete ve Allah (c.c.)'a yakınlığı her daim taze tutmak amacıyla yönelik olabileceğini düşünmekteyiz. (Şekil 83). Minyatür örneklerini incelediğimizde KYEBMK. 28700 ve 28710 demirbaş numaralı eserler de benzer özellikler göstermektedir (Şekil 12-43). Kâbe müslümanların kıblegâhı olmakla birlikte, inananların tek bir noktaya yüzünü dönmesi ve orta noktada, manâda bir olması tevhid



Şekil 83. TSMK, Env. No: YY 1191. M. 1807



Şekil 84. AEM, Env. No: 17069, XVIII. yy.

inancını temsil etmektedir (Kılıç, 1987: 69). Böylelikle bir olmak hür ve bağımsız olmanın, ebediyetin sembolü olarak düşünülebilir. Çünkü Kâbe gerçek özgürlüğün ve insan mevcudiyetinde olabilmenin sembolü olarak değerlendirilebilir.

Mescid-i Nebevî tasvirleri

özellikle Delâilü'l-Hayrât yani dua kitaplarında karşımıza çıkar (Şekil 83).

İSMK, Env. No: 103-0004'e kayıtlı m. 1772 tarihli dua kitabında Mekke ve Medine tasvirleri bulunan iki varak vardır. TSMK Env. No: YY 1191'e kayıtlı, m. 1807 tarihine tekabül eden müstensihî Ahmed Nâîlî, müzehhipî Ali olarak kayıtlı eserin usta ellerden çıktığı ve büyük ihtimalle saray işi olabileceği belirtilmiştir (Gülgen & Güler, 2018: 45-47). Hz. Peygamber (s.a.v.)'in anlatıldığı hilyelerde Mescid-i Nebevî tasvirlerinin yer alması, görsel olarak çabuk çağrışım yapabileceği ve dikkatleri kendisine yönelteceği, manâ olarak da hilye metni ile birbirini tamamlayacağı düşüncesiyle olmalıdır.

Topkapı Sarayı Müzesi 21/195 numarada kayıtlı Hz. Peygamber (s.a.v.)'in ayak izinin, İstanbul'da var olması aslında hilye hazırlayan sanatkarları da Kadem-i Şerif'i hazırlamaya teşvik etmiş olabilir. O'nun varlığının bu topraklarda muhafaza edilmesi, eserlerde yer verilmesinin sembolik bir anlatımıdır. Hilyeler dışında, yazma eserlerde Kadem-i Şerif uygulamalarına rastlanmaktadır. XVIII. yy.a tarihlenen, AEM, Env. No: 17069'a kayıtlı Ademü'n-Nebî Osmanlı dua kitabı içerisine Kadem-i Şerif minyatürüne yer vermiştir (Şekil 84).



Şekil 85. Met Museum. no. 35.64.3, Ashâb-ı Kehf

Ashâb-ı Kehf kullanımına örnek olarak MET Museum 35.64.3 numarada tek varak hâlinde kayıtlı bulunan bir Ashâb-ı Kehf minyatürü gösterilebilir. Büyük ebadlı bu eser müze kayıtlarında 1550 tarihli olarak gösterilmektedir (Şekil 85). İslam inancında önemli bir yere sahip olan Ashâb-ı Kehf “yedi uyurlar” olarak da anılmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in 15. ve 16. cüzlerinde bulunan Kehf süresinin 9-26. ayetlerinde Ashâb-ı Kehf olayından bahsedilir.¹⁶ Hat levhaları, dua kitapları veya yazma eserler gibi pekçok alanda kullanılmıştır. İncelemiş olduğumuz KYEBMK 2.83.37 demirbaş numaralı hilyede

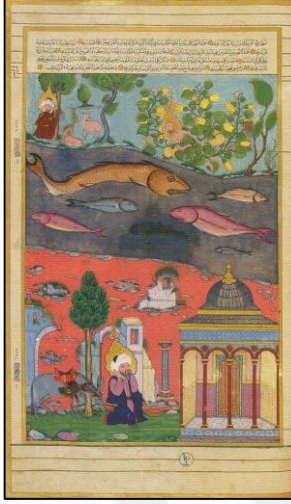
sembol olarak bezeme alanına dâhil edilmiş olduğunu düşünmekteyiz.

Mühr-i Süleyman sembolü özellikle tılsımlı gömlelerde koruyucu gücü dolayısıyla sıkça kullanılmıştır. TSM 13/1133 env. nolu eser, II. Selim'e ait tılsımlı gömlektir. (Tezcan, 2006: 62). Cami giriş kapıları, tuğralar, mühür, tekstil, taş, sancaklar, ahşap, çini, yazma eser vb. alanlarda örneklerine rastlanmaktadır. Özellikle tılsımlı gömlelerde dikkatimizi çekmiştir ki eserlerimizde incelediğimiz bütün sembolleri bünyesinde taşımaktadır. Hilyelerde tezyîn edilen daire, hilâl, Kâbe, Mescid-i Nebevî, Kadem-i Şerif, Ashâb-ı Kehf, Mühr-i Süleyman gibi semboller aynı zamanda kişiyi manevi bir kalkan gibi koruma amaçlı da kullanılmış olabilmektedir. Sonuç itibariyle tılsımlı gömlelerin, kullanan kişiyi korumak amacıyla hazırlanmış giysiler olduğu gerçeği kabul edilir.

Türk-İslâm kültürü içerisinde sevilen bir motif olan lale, hilye bezemelerinde de tezyînî unsur olarak sıklıkla kullanılmıştır. Arap harfleriyle yazılışındaki ebced değeri

¹⁶ Bkz. Çögenli, Sadi (2005). Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli. İstanbul: Huzur Yayınları.

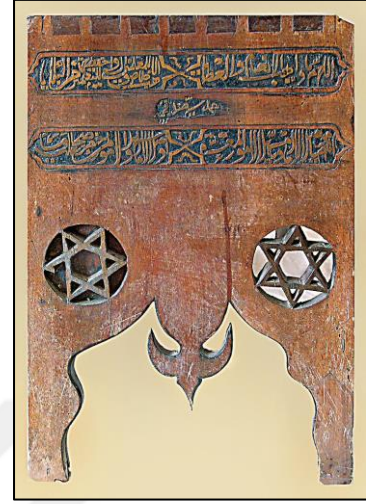
Lafza-i Celal ile bir olan lale, kitap, tezhip, minyattür, çini, tuğra, tekstil, dokuma, ahşap, mermer, maden, çeşme işçiliklerine kadar pek çok tezyînî alanda görülür.



Şekil 88. Zübdet-üt Tevarih, 1583, TiEM, 1973, Y.38a, Yunus, Uzeyr ve Yeremya Peygamberler.



Şekil 87. Hz. Yunus'un, Cebrail'in yardımıyla balığın karnından çıkması (Kıyasü'l-Enbiyâ, SK Hamidiye 980), (And, 1998:220).



Şekil 86. E.M. Env. No: 1318, Rahle

Lale tasvirinin en güzel örneklerinden biri de hilyelerin levha hâlinde yaygın olarak kullanıldığı XVIII. yy.da yaşamış Abdullah Buhârî'ye ait lale tasviridir. Şükûfenâme adlı eser, Arkeoloji Müzesi Kütüphanesi Env. No: 1573, vr. 19b'de kayıtlıdır (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2003:79). Bir diğer dikkat çekici lale uygulamasına Kalkandere Hüseyin Hoca Köyü Camisi ve İkizdere Şimşirli Camisi Minber Aynalıkları ahşap detaylarında rastlanır (Azizsoy, Özkurt, 2021: 885-929). İncelediğimiz Hilye-i Şerîf'lerden KYEBMK 729 demirbaş numaralı eserin koltuk bölümlerinde lale sembolüne rastlanmaktadır (Şekil 20).

Lalenin dışında yarı stilize gül motifi de pek çok kültürde sembolik bir ifade olarak yer bulmuştur. Özellikle XVIII. yy.dan sonra Osmanlı sanatında en çok kullanılan natüralist üsluptaki çiçek lale olmuştur.¹⁷ İslâm dünyasında gül aynı zamanda kokusu itibariyle Hz. Peygamber (s.a.v.)'in simgelerinden biri olmuş ve pek çok eserde yer almıştır.

¹⁷ Bkz. İÜK, TY, nr. 9366, Silsilenâme-i Osmâniye, XVIII. yy (Kurnaz, 1996: 219-222); Bkz. Hz. Muhammed'i tasvir eden gül simgesi, 18. yy., Beinecke Rare Book&Manuscript Library, Yale University; Sultan III. Ahmet, Kebir Musavver Silsilenâme, TSM, A3109, 18. yy., Levnî (Alsancak, 2017).

Balık da pek çok kültürde karşımıza çıkan semboller arasındadır. Yunus peygamberin balığın karnındaki tekamülü bunda en etkili olan konulardan biri olmalıdır. SK Damat İbrahim Paşa 906, SK Hamidiye 980, TİEM, 1973, y.38a'da yer alan bir minyatürde Yunus (a.s.)'ın balığın karnından çıkarılışını anlatan minyatür farklı yüzyıllarda tasarlanan minyatürlere sadece biridir (Kaya, 2021: 59-78; Şekil 87-88).

Balık sembolü pek çok hilye tezyînâtında görüldüğü gibi, incelediğimiz KYEBMK, 28337 demirbaş numaralı Hilye-i Şerîf'in dairesi içinde de rastlanmaktadır (Şekil 60). Çift olarak tasarlanan balık sembolüne bakıldığında karşımıza ilk olarak; Kur'ân-ı Kerîm'de Yunus sûresi çıkmaktadır. Burada Yunus (a.s.)'ın tekâmül sürecinden nasıl geçtiği anlatılmaktadır. Enbiyâ sûresinin 87. âyetinde *"lâ ilâhe illâ ente subhâneke innî küntü minezzâlimîn"* de Hz. Yunus (a.s.)'ın bu âyeti okuyarak balığın karnından kurtulduğu bildirilmiştir. İlâhi emre uymayarak verilen görevi yerine getirmeyen Yunus (a.s.)'ın insân-ı kâmil olma süreci işlenmiştir. Yunus (a.s.) okuduğu dua ile Allah (c.c.)'ı zikrederek balığın karnından kurtulmuştur.

Hilyelerde kullanılan duraklar; iki mücevher, bir helezon ve diğerlerinin hepsi penç motifinden oluşmaktadır. Fakat mücevher ve tek helezon durakta, etkisi penç motifine dönüştürülmüştür. Dolayısıyla incelediğimiz eserler arasında penç dışında herhangi bir durak bezemesine rastlanmamıştır. Hatâyî grubu motiflerinden sadece penç motifi kullanılmış, hatâyî, goncagül, yarı üsluplaşmış veya geometrik formların olduğu geometrik tarzda durak kullanılmamıştır. Aslında bu dönem celî yazılarının daha ağırlıkta olması, durakları da ayrı bir tasarım hâline dönüştürmüştür fakat bizim incelediğimiz hilye örneklerinde karmaşık, yoğun ve çeşitli tasarımlara sahip duraklara rastlanmamıştır (Tablo 12).

İncelediğimiz hilyelerden dört tanesi diğer hilyelerden form ve tasarım açısından farklılık göstermektedir. KYEBMK 442 demirbaş numarasıyla kayıtlı hilyenin klasik formda uygulanan tasarımının yanında, açılır kapanır tarzda kapak yerleştirilmiş, kapakların iç kısımlarına Esmâü'l-Hüsna yazılmıştır. KYEBMK 2.78.37 demirbaş nolu eserde Esmâü'l-Hüsna yer almaktadır. İki hilye arasındaki fark ise bir önceki hilyenin kapaklarının olmasıdır. 2.78.37 nolu hilye formunun sağına ve soluna yerleştirilmiştir ve tek parça şeklindedir (Şekil 50).

Desen analizleri yapılırken fark ettik ki, XVIII. yy.da motifler daha zayıflamış, çeşidi azalmıştır dolayısıyla incelenen eserlerde çok fazla yaprak, penç ve goncagül

motifine rastlanmamıştır. İncelediğimiz on iki hilye üzerinden tipolojik bir tablo oluşturduğumuzda çok zengin olmayan bir motif tablosu ortaya çıkmıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren barok ve rokokonun daha ağırlıklı olması ve klasik tezhibi talep edenlerin az olması, klasik tezhibin duraklamasına, hatta gerilemesine; diğer taraftan popüler tasarım olarak barok ve rokokonun en zirve dönemini yaşamasına sebep olmuştur. Bu dönemde hazırlanan hilye, levha ve murakkaalarda yapılan çalışmaların daha fazla ve zengin örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Oysa İslâm sanatındaki en özel formlardan biri olan hilyeler de form olarak yeni bir dönem olmasına rağmen, tezyînî açıdan ne yazık ki güzel örneklerine rastlanmamaktadır. Ancak bununla birlikte sembolik anlatımların da aksine çok daha belirgin olduğu, bezemelerde görüldüğü tespit edilmiştir ve hilyeler de onlardan bir tanesidir.

SONUÇ

İslâm inancında Hz. Muhammed (s.a.v.)'in fiziki özelliklerini, tavır ve davranışlarını, ahlâkî özelliklerini anlatan Hilye-i Şerîf'lerin özellikle Türk-İslâm sanatkârları tarafından yazılması ve tezyîn edilmesi ayrı bir önem taşımaktadır. XVII. yüzyılda Hattat Hâfiz Osman tarafından hazırlanan ve bugün klasik olarak tanımladığımız biçim, hilye hakkında herhangi bir fikre sahip olmayan biri için de Hz. Peygamber (s.a.v.)'i anlattığı kanaatini oluşturmaktadır. Hilye yazma geleneği elbette ki Hattat Hâfiz Osman Efendi'den önce de mevcuttur. Önceleri yazma eserler içerisinde, tomarlarda, selvi ağaçları içinde, murakkaalarda ve genellikle kâğıt üzerindedir. Ancak XVIII. yy.da hilyeler hem ahşap üzerine hem de pek çok kez tâclı olarak yapılmaya başlanmıştır.

Tezimize konu olan KYEBMK'deki 12 adet tâclı ahşap Hilye-i Şerîf'in dokuz tanesi müstakil, üç tanesi iki parça ahşaptan oluşmaktadır. Dokuz hilyede hattatın ismi okunabilirken, üç tanesinde okunamamıştır. Müzehhip imzasına ise sadece 442 demirbaş numaralı Hilye-i Şerîf'de rastlanmıştır. Ayrıca eserin iki yanına, kapandığında hilyeyi örtecek şekilde tasarlanan ve mukavva üzerine deri kaplanarak oluşturulan kanatlar yapılmıştır. Daha kolay açılır kapanır olmasını sağlayan mekanizmayla birlikte bu kanatlara bir metal kapı kolu da eklenmiştir. İç kısımlarında ise Esmâü'l-Hüsna yazılı olan bu Hilye diğerlerinden form ve tasarım açısından farklılık göstermektedir (Şekil 50).

İncelenen 12 hilye içinde KYEBMK 442 ve 2.78.37 demirbaş nolu eserler de Esmâü'l-Hüsna'nın yer aldığı, diğerlerinde bu tarz bir uygulama görülmediği tespit edilmiştir. İki hilye arasındaki fark ise 442 nolu hilye açılır kapanır bir mekanizmaya sahip iken 2.78.37 nolu hilyede bu mekanizmanın hareketli olmaması, ana formunun sağına ve soluna yerleştirilen ve tek parça ahşap şeklinde düzenlenmesidir (Şekil 70; Tablo 3).

Tezimizde hilyenin genel formu dışında tezyînî açıdan da detaylı bir desen analizi yapılmış, motif, renk, kompozisyon açısından bir değerlendirmeye tabii tutulmuştur. İncelenen on iki hilyede görülen form, motif grupları, pervaz, durak ve tığlar gibi tezyînî unsurlar için tipoloji tablosu oluşturulmuştur. Bu tablodan hareketle KYEBMK taçlı ahşap hilyelerde çok farklı türde hatâyî grubu, rûmî veya bulut motiflerinin kullanılmadığı, tekrar eden az sayıda motiflerle tezyînâtın tamamlandığı görülmüştür. Aynı şekilde pervaz, tığ veya duraklar da çok çeşitli değildir. İki mücevher, bir helezon durak dışında

diğer bütün duraklar penç motifi şeklindedir. Hatta mücevher ve tek helezon şeklinde tasarlanan duraklar da aynı zamanda birer penç motifidir.

XVIII. yüzyılda celî yazılarının daha fazla rağbet görmesinden dolayı duraklar oldukça zengin bir tasarım unsuru olduğu halde bahsedilen hilye örneklerinde bunun aksi görülmüş, oldukça sade ve tekdüze durak uygulamalarına rastlanmıştır (Tablo 12).

Bilhassa hilye tezyînâtında önceki yüzyıllarda görülen zengin tasarım örneklerine rastlanmayışının bir sebebi olarak, XVIII. yy.dan itibaren barok ve rokokonun daha ağırlıkta olması ve klasik tezhîbi talep edenlerle, yapanların sayısının azalmasını da gösterilebilir. Bu yüzyılı İslâm sanatındaki en özel formlardan biri olan hilyelerin levhalara dönüşmesi açısından bir yenilik olarak adlandırabilmemize rağmen, klasik tarzdaki tezhîp uygulamaları açısından zengin motif ve tasarımların olduğu bir dönem olarak adlandırmak pek mümkün olmamaktadır. Tez konusu üzerine yaptığımız araştırmalar esnasında hilyelerin neden ahşap üzerine yapıştırılmış olduğu sorusu da zihnimizi kurcalayan bir diğer konu olmuştur. Bu durum muhtemeldir ki, XVIII. yüzyılda değişen dünya görüşü ile de bağlantılıdır. Zira bu dönemde batı kültürünün etkisiyle klasik tezyînî üsluptan uzaklaşıp barok ve rokoko tarzı bezemelere yönelen toplumun hilyeleri duvarda sergileme arzusu da bu uygulamanın yaygınlaşmasında belirleyici olmuş olabilir.

Bununla birlikte tezhîp sanatında hem felsefî hem de tasavvufî açıdan sembolik anlatımların hilyelerle çok daha ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda sembolik anlatımın İslâm sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olması, sembolik anlatımların hilye tezyînâtında da yoğun olarak kullanımına sebebiyet vermiş olmalıdır. Hâfız Osman'ın ortaya koyduğu form dahil olmak üzere, ahşaba yapılan tâc, tezyînî unsurlarda karşımıza çıkan Kâbe, Mescid-i Nebevî, Kadem-i Şerif, Ashâb-ı Kehf, Mühr-i Süleyman, Cihâryâr, daire, hilâl, lale, gül ve balık gibi unsurların sembolik arka planı da bu görüşü destekler niteliktedir.

Hz. Peygamber (s.a.v.)'e mirâcda manevî bir anlamda “Sâhibü't-Tâc”ın verilmesi, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in isimlerinden birinin de “tac sahibi” anlamına gelen bu kelime olması hilyelerde tâc kullanımını açıklar niteliktedir. Dolayısıyla hilyelerde tâc formuna yer verilmesi, kemâlata erişmiş olmakla ilişkilendirilebilir. Ayrıca, tâclı kapıların ve mihrâbın bir olmasını, sınırları belirlenmiş bir alana ve mekâna yani manevî bir dünyaya açılması gibi yorumlarsak, tâclı hilyelerin de Hz. Peygamber (s.a.v.)'in fizikî, ahlâkî ve manevî dünyasının bizlere örnek teşkil etmesi anlamında açılan birer kapı olduğunu

düşünmek yanlış olmayacaktır. Mezar taşlarında kullanılan tâc formları ebediyeti simgelerken, hilyelerde kullanılan tâc formunun da Hz. Peygamber (s.a.v.)'in her devirde sonsuz yaşadığını vurgulayan bir unsur olarak kullanılmış olabileceğini düşünmek mümkündür (Şekil 81).

İncelediğimiz bütün hilyelerde görülen daire formu ise sonsuz bir döngüyü temsil etmektedir. Merkezden kenarlara doğru aynı eşit uzaklık da, ezeli ve ebedi hayatın bütünlüğüdür. Dolayısıyla göbek formunun içerisinde Hz. Peygamber (s.a.v.)'in özelliklerinin yer alması, insân-ı kâmil olmak noktasında merkez olarak düşünülebilir. Mü'min, hakikatte değişime, öz benliğiyle yani kendisiyle başlamalıdır. Özellikle İslâm inancında bir olma, birlik olmayı temsil ettiğinden hilye metinlerinin dairevî form içerisinde kullanılması tesadüfi olmamalıdır.

Kâbe; evrensel mabedin temsili olarak, tevhid bilincinin uygulandığı bir mekândır. Tüm inananların tek bir noktaya aynı zamanda ibadet ettikleri noktadır. Hilyelerde yer alması, tevhid inancının Hz. Peygamber (s.a.v.) ile olan bağına işaret ve Allah'a yakınlığı her daim taze tutmak amacıyla hilyelerin tâc formunda yer verilmiş olması da kuvvetle muhtemeldir.

Netice olarak araştırma konumuzu incelerken gördük ki; Osmanlı Devleti her daim yeniliklere açık, yeni form ve üslûplar deneyen, üretken bir sanat anlayışına sahiptir. Bu üretkenliği esnasında kutsalına olan saygıyı zedeleyecek her türlü unsurdan da sakınmaya itina göstermiştir. Pek çok alanda olduğu gibi gerek hilye yazan hattatlar gerekse tezyîn eden müzehhipler de yaptıkları bu eserlerde kültür aracılığıyla aktarılan düşünceleri önemsemişlerdir. Bu vesileyle konunun şekli ifadesinin yanı sıra tezyînî açıdan ele alınan ve İslâm sanatı aracılığıyla, manevî dünyaya açılan kapılardan biri olarak yorumladığımız hilyeler üzerindeki sembolik anlatımların önemi de daha derinden fark edilmiştir. Hakkında disiplinler arası, daha geniş bir çalışmaya ihtiyaç olduğu kanaati hâsıl olmuştur. Tezimizi hazırlarken bizim de bütün çabamız, her türlü eksliğine rağmen, alana ufak bir akademik katkı sağlamak üzerine olmuştur.

KAYNAKÇA

- Abdülkadiroğlu, Abdülkerim (1991). İlk Hilye Hattatı Ahmed Karahisarî mi? *Milli Kültür Dergisi*, 82, s. 48-52.
- Acar, Şinasi (1999). *Türk Hat Sanatı*. İstanbul: Antik A.Ş. Yayınları.
- Açikel, Yusuf (2018). Hz. Peygamber - Gül İlişkisi ve İlgili Rivayetlerin Değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, s. 84-94.
- Açıkgöz, Cenk (2022). Tasavvufi Bir Remiz Olarak Balık: Menkıbelerde Balık ve Tekke Şiirinde Balık Metaforu. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 11, s. 356-385.
- Akgül, Serpil (2013). *16. Yy.daki Bazı Divan Şairlerinin Türkçe Divanlarında Gül: Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî Bey, Muhibbî, Nev'î, Taşlıcalı Yahyâ, Usûlî, Zatî*, CBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa.
- Akkuş, Mehmet (2010). "İsimlerimizde Gülün Rengi ve Kokusu". Gül Kitabı Gül Kültürü Üzerine İncelemeler, Isparta: Isparta Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları.
- Aksoy, Murat (2021). Kutsal Sanat Söylemini Mescid-i Nebevî Üzerinden Yeniden Düşünmek. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi*, 8/1, s. 58-81.
- Alp, Kafiye Özlem (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara : Efil Yayınevi.
- Alparlan, Ali (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anadol, Ayşe (2012). *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Arabî, Muhyiddîn İbn (2012). *Fütûhât-ı Mekkiyye*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Armstrong, Amatullah C. (2001). *Sufi Terminology The Mystical Language of Islam*. Lahore: Ferozsons.
- Aslan, Yunus (2021). Daire Simgesi ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, s. 1197-1199.
- Atasagun, Galip (1997). Sembol ve Sembolizm. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7/7, s. 386-387.

- (2000). Hristiyanlığın Tanımı, Yorumu ve Kurumsallaşmasında Sembollerin Yeri. *Seçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10, s. 185.
- (2002). *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.
- Ateş, Ahmet (1954). *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-Necât Mevlid*. Ankara: Türk Tarik Kurumu Basımevi.
- Atik, Hikmet (2007). Hilyelere Göre Hz. Peygamber'in İnsanlara Davranışı. *I. Kutlu Doğum Sempozyumu "Hz. Peygamber ve İnsan Sevgisi"*, 7-8 Mart. Şanlıurfa, Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, s. 397-405.
- Aydın, Berna (2020). Sanat Dünyasında Bir İfade Aracı Olarak Çiçek İmgesi: Gül. *İdil Dergisi*, 9, s. 604.
- Ayvazoğlu, Beşir (1992). *Güller Kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayverdi, İlhan (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bağcı, Serpil, Çağman, Filiz, Renda, Günsel, Tanındı, Zeren (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bakırcı, Naci (1997). Mevlânâ Müzesi Halı Kumaş Seksiyonunda Sergilenen Türk Halıları. *Arış*, 1/1, s. 120-133.
- Baytop, T., & Kurnaz, C. (2003). Lâle. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 27, s. 79. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Bektaş, Engin (2010). Tac Mahal. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 39, s. 337-339. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Berk, Süleyman (2022). *Hat San'atı Tarihçe, Malzeme ve Örnekler*. İstanbul: İSMEK Yayınları.
- Beydiz, Mustafa Gürbüz (2018). Turgutreis Akyarlar'da Ünik Bir Taş Ev -Balık, Güvercin ve Hayat Ağacı- İkonografisi. *AMİSOS*, s. 104-107.
- Biröl, İnci Ayan (2001). Osmanlı Sanatı (Tezhip-Minyatür). *Osmanlı Devleti'nin 700. Kuruluş Yıldönümü Avrupa'ya İlk Adım Uluslararası Sempozyum*, 01 Kasım 1999. Gelibolu, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, s. 177-186.
- (2002). Koltuk Tezhibi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 26, s. 151-153. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (2014). *Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve*

- Çeşitleri (7. Baskı), İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Bozkurt, Nebi (1998). Hilâl; *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18, s. 13-15. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (2001). Kadem-i Şerif. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 24, s. 57-58.
- Burckhardt, Titus (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- (2019). *İslam Sanatı Dil ve Anlatım*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Bülbül, U. Zehra; Çevrimli, Nilgün (2021). Konya Camilerindeki Ahşap Mihraplardan Örnekler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2, s. 845-883.
- Can, Mine (2019). Türk İşleme Sanatında Gül Motifi. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 4/6, s. 51-61.
- Cebecioğlu, Ethem (1997). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara : Rehber Yayınları.
- Civcir, Esmâ (2015). *Sanatta Temel Bilimler Semboller ve Kavramlar*. Ankara: Akademisyen Yayınevi.
- Coşkun, Betül (2015). *17. yy.dan Günümüze Tezhip Sanatında Hilye-i Şerif Formları ve Çağdaş Uygulamaları*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çam, Nusret (1993). *Türk İslâm Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman)*. Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı. Ankara: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmalar Merkezi Yayınları.
- Çap, Sabri (2018). Tasavvufta Gül Sembolü ve Gül ile İlgili Telakkinin Oluşmasında Uydurma Hadislerin Rolü. *Bilimname*, 2018/36, s. 457.
- Çaycı, Ahmet (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- Çelik, Hüseyin (2017). Ashab-ı Kehf Kıssası ve İçerdiği Mesajlar. *MANAS Journal of Social Studies*, 6/1, s. 189-217.
- Çelikbağ, Tahir (2017). Osmanlı El Yazmaları'nda Dini Konular ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında. *Journal of History School (JOHS)*, XXXII, pp. 537-558.
- Çelikbaş, Eda Öz (2018). Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmalar Dergisi*, 1/1, s. 55-60.
- Çoruhlu, Yaşar (1995). Türk Sanatında Balık Figürlerinin Sembolizmi. *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 39, s. 53-60.
- (2011). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Dere, Ömer Faruk (2009). *Hattat Hâfız Osman Efendi*. İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık.
- (2015). Hâfız Osman Efendi. *Hilye-i Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri*, s. 95-109, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Demiriz, Yıldız (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Acar Matbaacılık.
- Demirli, Ekrem (2012). Vahdet-i Vücûd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 42, s. 431-435. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Deniz, A. Çağlar (2016). Hz. Muhammed'in (sav) Tasvirinin/Temsilinin Toplumsal Bağlamları: Ortaçağ Nakkaşları ve Modern Dönem Sinemacıları, Türkiye'de Tüm Yönleri İle Siyer Çalışmaları Sempozyumu Tebliğler Kitabı 2, (9-12 Nisan 2015) İstanbul.
- Derman, Fatma Çiçek (2003). Lâle . *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 27, s. 81. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (2009). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme. A. R. Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- (2010). <https://www.ktsv.com.tr/92-prof-dr-fatma-cicek-dermanla-tezhip-sanati-uzerine-sohbet#>. Klasik Türk Sanatları Vakfı.
- (2011). Tezhip Sanatı. M. Serin, *İslâm Sanatları Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- (2020). Tezhip Sanatında Terminoloji. *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 1/1, s. 116-124.
- Derman, Mustafa Uğur (1990). *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (1997). Türk Hat Sanatı: İncelikleri ve Bedii Değerleri. *Arış Dergisi*, 3, s. 54-67.
- (1997). Hat. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 16, s. 427-437, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (1997). Hâfız Osman . *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 15, s. 98-100. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- (1998). Hilye. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18, s. 47-51. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (2000). Hat Sanatında Hilye-i Şerifler. *Diyanet İlmi Dergisi*, (Peygamberimiz Hz. Muhammed Özel Sayısı), s. 617-636.
- (2001). *Osmanlı Hat Sanatı Sakıp Sabancı Müzesi*. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- (2003). Hat Sanatında Hilye-i Şerifler. *Diyanet İlmi Dergi Peygamberimiz Hz. Muhammed (s.a.v.) -Özel Sayı-*, s. 617-636.
- (2011). *Ömrümün Bereketi 1*. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.
- (2011). Hat Sanatımızda Hilye-i Nebevî'nin Doğuşu. *Hilye-i Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri*, s. 23-29, İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- (2014). Osmanlı Hat Sanatında Hz. Peygamber (s.a.v.) Sevgisi. *Aşk-ı Nebî Doğumunun 1443. Yılında Hz. Peygamber*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Devellioğlu, Ferit (1980). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dilay, Seda (2011). Sanatsal ve Kültürel Açından Balık Motifleri. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 1, s. 53-56.
- Dora, Yasemin, & Yılmaz, Evren (2022). Gurnard Still Lifes in European and Turkish Painting. *Journal of Art History*, 31, pp: 155-202.
- Duran, Gülnur (2009). 18. yy. Tezhip Sanatı. A. R. Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- (2012). Tezhip. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 41, s. 63-65, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Durand, Gilbert (1998). *Sembolik İmgelem*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Dündar, Abdülkadir (2018). Fonksiyonu ve Mimari Unsurlarıyla Mescid-i Nebevî'nin İslam Sanatı ve Kültüründeki Yeri ve Önemi. *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açından)*, 8-9 Ekim, Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınevi.
- Ekmekçi, Mustafa (2020). *XVIII. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Taçkapılar*. Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*. Ankara: Gece Yayınları.

- (2003). Dinlerdeki Sembollerin Araştırılması Konusunda Metodolojik Düşünceler. *Dinler Tarihinde Metodoloji Denemeleri*, s. 104. Konya: Din Bilimleri Yayınları.
- el-İstanbulî, Yahya Agah B. Salih (2002). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. İstanbul: Ocak Yayınları.
- en-Nebhânî, Allame Yusuf B. İsmail (2003). *Fezâil-i Muhammediye*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Erdoğan, Mehtap (2007). Hâkim Mehmed Efendi'nin Manzum Hilyesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11/1, s. 317-358.
- (2008). Müellifi Belli Olmayan Mensur-Manzum Bir Hilye. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12/1, s. 333-347.
- (2011). *Türk Edebiyatında Manzum Hilyeler*. Doktora Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Erdoğan, Naim (1974). *Peygamberimizin Yüce Şahsiyeti ve Mübarek İsimlerinin İzahı*. İstanbul: Kahraman Yayınları.
- Erim, Gonca (2021). Anadolu Topraklarında Daire Formu ve Türk Sanatına Yansımaları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10/4, s. 1618-1635.
- Erkan, Mustafa (1986). *Sîretü'n-Nebî*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ersin, Şebnem (2019). Erken Hristiyan Sanatında Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması Mucizesinin İkonografisi (III. - VI. yy.), 9, s. 383-418.
- Ersoy, Necmettin (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Esin, Emel (1972). Kün-Ay (Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devirden Hakanlılara Kadar İkonografisi). *TTK Bildiriler*. 7, s. 355-356.
- (1979: 72). *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eyice, Semavi (1991). Ayyıldız. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 4, s. 297-298.
- Gelgeç, Sevim (2020). Kur'ânî Üslup Açısından Ashâb-ı Kehf Kıssası. *Usul İslam Araştırmaları Dergisi*, 34, s. 191-227.

- Gök, Necdet & Kutlu, Mehmet (2005). Hilâl ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 31, s. 267-287.
- Göler, Mehmet Emin (2016). *Anadolu'nun İlk Tapınağı: Göbekli Tepe*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Gruber, Christiane (2020). *Osmanlı - İslam Sanatında Tapınma ve Tılsım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündüz, Betül, & Gündüz, Hüseyin (2023). Hz. Muhammed'in Özelliklerinin Yazı İle Anlatımı; Hilye-i Şerifeler. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi, Ocak-Temmuz*, s. 46-59.
- Gülgen, Hicabi & Güler, Semra (2018). Osmanlı Devleti'nde Klasik Dönem ve Sonrasına Ait Delâilü'l-Hayrât Minyatürlerindeki Değişim. *İslam Medeniyeti Araştırmalar Dergisi (İMAD)*, 3/1, s. 29-60.
- Gündüz, Hüseyin (2006). Türk Hat Sanatında Hilye-i Şerîfler. *El Sanatları Dergisi*, 2, s. 36-45.
- Gündüz, Hüseyin, & Taşkale, Faruk (2000). *Dancing Letters A Selection of Turkish Calligraphic Art*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- Gündüzöz, Güldane (2016). *Tasavvuf Kültüründe Tâc Sembolizmi*, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Gündüzöz, Soner (2011). Geleneksel Harf Sembolizminin Bir Yorumu Olarak Nûn Harfi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 30/30, s. 43-58.
- Güngör, Zülfikar (2003). Türk Edebiyatı'nda Hilye-i Nebevî Türünün Doğuşu Gelişimi ve Sebepleri. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, s. 185-199.
- (2010). Bir Edebi Tür Olarak Hilyeler. *Yazılışının 600. Yılında Bir Kutlu Doğum Şaheseri Uluslararası Mevlid Sempozyumu Mevlid ve Süleyman Çelebi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Hasan, Perween (1993). Peygamberin Ayak İzi. *Muqarnas*, s. 335-343.
- İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ferrari, Kancal Nicole & Taşkent, Ayşe (2016). *Tasvir Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Kandemir, M. Yaşar (2010). eş-Şemâilü'n-Nebeviyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 38, s. 500-501, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- Kara, Ömer (2002). Neşâtî'nin Hilye-i Enbiyâ'sının Dinî Kaynakları. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 4/13, s. 1-48.
- Karafaki, Filiz Ç., & Çetinkaya, Çiğdem (2016). Türk Süsleme Sanatında Gül'ün Kullanımı. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi*, 13/1, s. 13-20.
- Karagöz, Mustafa (2010). Osmanlı Hat Levhalarının Söz Edimleri Perspektifinden Değerlendirilmesi . *Osmanlı Toplumunda Kur'an Kültürü ve Tefsir Çalışmaları I*, 2-6 Ağustos, s. 187-214.
- Karaman, Fikret (2018). İslam'ın Tebliğinde Mescid-i Nebvî'nin Konumu ve Önemi. *Uluslararası Cami Sempozyumu (Sosyo-Kültürel Açından)* (s. 271-298). 8-9 Ekim Malatya: İnönü Üniversitesi Yayınları.
- Kasar, Veysel (2017). Tevhidin Şiarı Olarak Kâbe . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10/51, s. 1254-1268.
- Karataş, İbrahim E. (2019). Muğla'nın Üç Camisinde Ashâb-ı Kehf Sembolleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/3, s. 469-492.
- Kartal, Abdullah (2005). "İmâm-ı Rabbânî'nin Vahdet-i Vücûd Eleştirisi ve Tarihsel Arkapları". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 14/2, s. 59-80.
- Kaya, Bayram Ali (2007). Neşâtî. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 33, s. 18-19. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kaya, Elif Bayrak (2021). Kur'an'ı Kerim'deki Hz. Yunus Kıssası ve Minyatür Sanatına Yansımaları. *Akademik Sanat*, 12, s. 59-78.
- Kılıç, Sadık (1987). Kâbe'deki Sembolizm Üzerine Bir Deneme. *İslâmi Araştırmalar*, 1/5, s. 62-69.
- (1995). *İslâm'da Sembolik Dil*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Koca, Selçuk K. (2012). *Türk Kültüründe Sembolün Dili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Konak, Ruhi (2013). Prohibition Against The Depiction in Islam and Art of Miniature. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6/1, s. 967-988.
- Kurnaz, Cemal (1996). Gül. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 14, s. 219-222. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (1998). Hilâl. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 18, s. 11-13. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- Küpelî, Gülnihal (2019). Notes on The Formation of Hilya Desing: Calligraphy-Illumination Interaction and Numberal Symbolism. *Kafkas Universty Journal of The Institute of Social Science*, Add. Num. 2; pp. 155-176.
- (2019). *Tezyîni Kitap Sanatları Türkçe Yayınlar Bibliyografyası*. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Marulcu, Hasan T. (2008). "İbn Teymiye'nin Vahdet-i Vücûd, Hulûl ve İttihâd Yaklaşımlarına Kelâm Açısından Bir Değerlendirme", *SDÜİFD*, 2/21, s. 75-86.
- Memiş, Mehmet (2020). Türk Hat Sanatında Hz. Muhammed Sevgisini Konu Alan Çalışmalar. *Art-Sanat*, 14, s. 241-272.
- Muslu, Ramazan (2008). Türk Tasavvuf Kültüründe Tarikat Kıyafetleri ve Sembolik Anlamları. *EKEV Akademi Dergisi*, 36, s. 43-66.
- Mutluel, Osman (2013). Sanat Felsefesi Açısından Hilyeler. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/12, pp. 879-888.
- Mülayim, Selçuk (1999). *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ögel, Semra (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Önal, Sevda (2009). Klasik Türk Edebiyatında Lâle ve Edebî Bir Tür Örneği Olarak Lâle Şiirleri. *Turkish Studies*, 4/2, s. 911-927.
- Öney, Gönül (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, 2, s. 142-168.
- Özarslan, Selim (2010). Dihlevî'ye Göre İslâm'ın Sembolleri. *Bilimname*, 8/18, s. 229-250.
- Özdemir, Mehmet (2012). Türk Edebiyatında Manzum Hilye Türü ve Neccarzâde Rızâ'nın Hilye-i Hâce Bahâüddîn Şâh-ı Nakşibend'i. *Turkish Studies*, 7/3, s. 1973-1992.
- Özen, Mine E. (2003). *Turkish Art of Illumination*. İstanbul : Gözen Kitap ve Yayınevi.
- Özkafa, Fatih (2012). Hilye-i Şerife'nin Dinî, Edebî ve Estetik Boyutları. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7/3, pp. 2041-2053.

- Öztürk, Sümeyye, & Yayan, Gonca (2022). The Reflection of Mythological Elements and Symbols in Turkish Mythology in The Works of Mehmet. *İnönü Universty Journal of Culture and Art/IJCA*, 8/1, pp. 22-32.
- Pala, İskender (2020). Mühr-i Süleyman. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 31, s. 523-525. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Sağır, İdris (2009). *Kur'an'da Zînet Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.
- Salt, Alparslan (2006). *Ansiklopedi Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Sami, Şemseddin (1987). *Kâmûs-i Türkî*. İstanbul: Yayınları.
- Sayın, Esmâ (2013). Tasavvufta Gül. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Gül Özel Sayısı, s. 75-84.
- Saz, Süleyman (2021). Anadolu'da Türk Sanat ve Mimarisinde Rehberlerin Karşılaştıkları Hayvan Figürleri ve Mitolojik Arka Planı. *I. International Journal of Turkic World Tourism Studies*, 6/1, s. 29-46.
- Schimmel, Annemarie (1954). Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/3-4, s. 67-73.
- (1997). *Sayıların Esrarı*. İstanbul: Verka Yayınları.
- (2011). *Ve Muhammed O'nun Elçisidir*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Selçuk, Hikmet (1998). Ashâbu'l-Kehf. *Kur'ân Mesajı İlmî Araştırmalar Dergisi*, 1/5, s. 74-79.
- Serin, Muhittin (1999). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- (2008). Rika'. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 35, s. 109-110. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- (2011). *İslâm Sanatları Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- (2011). Hilye-i Şerîf. *Hilye-i Şerife'ler Hz. Muhammad'in Özellikleri*. s. 91-95. İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- Stanley, Tim (2018). From Text to Art From in The Ottoman Hilye. A. Erdoğan, Z. Atbaş, & A. Çöteliolu, *Filiz Çağman'a Armağan*, s. 559-570. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- (2018). *Osmanlı Hilyesinde Metinden Sanat Formuna*. İstanbul: Lale Yayıncılık.

- Subaşı, M. Hüsrev (2009). Hat Sanatında Hz. Peygamber Sevgisiyle Doğmuş Bir Form: Hilyeler. *Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed Uluslararası Sempozyum (Orta Asya, Kafkasya ve Balkanlar)*, s. 211-263. 7-8 Mart Adapazarı-Sakarya, Sakarya: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- (2011). Hilye-i Şerife ve Bölümleri. *Hilye-i Şerif Hz. Muhammed'in Özellikleri*, s. 39-47. İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- Süme, Gülda Ç. (2017). Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5/13, s. 105-123.
- Şahin, Harun (2007). Mesnevi'de Ashab-ı Kehf Kıssası ve Tefsiri. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18/18, s. 215-223.
- Şener, H. İbrahim (1983). Neşâtî'nin Hilye-i Enbiyâsı. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, s. 285-301.
- Şimşek, Habibe (2002). Türk İslâm Sanatında Hilye-i Şerifin Yeri ve Yalvaç Müzesinde Bulunan XIX. Yy.a Ait Birkaç Hilye-i Şerifin İncelenmesi. *Tabula Rasa -felsefteoloji*, 2/4, s. 117-130.
- (2010). *Türk Minyatürlerinde Gül, Gül Kitabı*, s. 79-86. Isparta: Isparta Belediyesi Kültür Armağanı.
- Tanıncı, Zeren (1984). *Siyer-i Nebî İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- (2006). *Siyer-i Nebî İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tanman, M. Baha (2010). Süleymaniye Külliyesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 38, s. 119-121. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Tanrıverdi, Hasan (2021). *Ashab-ı Kehf*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi.
- Taş, Mehtap E. (2021). Manzum Hilyeler Üzerine Yeni Bilgiler. *Darulfunun İlahiyat Dergisi*, 32/1, s. 293-315.
- Taş, Mehtap E. (2018). Hoca Sa'adeddîn Efendi'nin Mensur Hilyesi: Hilye-i Celiyye ve Şemâ'il-i 'Aliyye. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/3, s. 19-60.
- Taşkale, Faruk (1990). Hat Sanatı Yapıtlarından Seçkin Örnekler Hilyeler. *Antik Dekor*, 7, s. 90-96.
- (2009). 20. yy. Tezhip Sanatı. A. R. Özcan içinde, *Hat ve Tezhip Sanatı*. s. 417-429. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Taşkale, Faruk & Gündüz, Hüseyin (2006). *Hat Sanatında Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammed'in Özellikleri*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- (2011). *Hilye-i Şerîfe Hz. Muhammedin Özellikleri*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- Taşpınar, İsmail (2017). Titus Burckhardt ve Mimaride Dini Sembolizm. *Milel ve Nihal*, 14/2, s. 159-173.
- Tektaş, Musa (2020). Gül Gibi Bir Sâdelik. *Somuncubaba İlim Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 26/231, s. 28-33.
- Tezcan, Hülya (2006). *Topkapı Sarayı'ndaki Şifalı Gömlekler*. İstanbul: BİKA Yayınevi.
- Tillich, Paul (2000). *İmanın Dinamikleri*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- (2000). İmanın Sembolleri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9/9, s. 767-774.
- Tokat, Latif (2009). Dinin Sembolik Dili. *Milel ve Nihal*, 6/1, s. 75-98.
- Tunalı, İsmail (1996). *Estetik*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Tunçbilek, H. Hüseyin (2008). "Muhyiddin İbn Arabî'de Vahdet-i Vücûd Telâkkisi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19/19, s. 7-23.
- Türelî, İdil (2011). *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız Mühr-i Süleyman*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Uğurlu, Kamil (2002). Kubâdâbâd Sarayı. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 26, s. 299-300. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Uygun, Azize (2019). İslami Gelenekte Tılsımlı Yedisembollü Mühürler. *Türk Çalışmaları Karşılaştırmalı Din Bilimleri*, Turkish Studies, 14/2, s. 395-413.
- (2019). Eski Mezopotamya ve Yahudilikte Yedi Sembol ve Hayır Hatemi. *Journal of History School*, 12/39, pp. 601-626.
- Uzun, Mustafa İsmet (1998). Hilye. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18, s. 44-47. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ülker, Muammer (1987). *The Art of Turkish Calligraphy From The Beginning up to Present*. Ankara: Türkiye İş Bankası Cultural Publications.
- Ünal, Sadettin (2001). Kâbe. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 24, s. 14-21. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- Üstün, Ayşe (1990). *Hilye-i Saâdet Levhalarının Geleneksel Türk El Sanatları (Tezhib) Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Yardım, Ali (1978). Hilye-i Saâdet Peygamber Efendimiz'in Yaratılış Güzellikleri. *Akademi Mecmuası*, 7/4, s. 12-25.
- Yaşaroğlu, M. Kamil (2001). Kâbe. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 24, s. 21-22. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yavuz, Ömer Faruk (2005-6). Kur'an'da Kutsal Mekân, Zaman ve Eşya Kavramlarının Sembolik Değeri, *Milel ve Nihal*, 3 (1-2), s. 39-68.
- (2006). *Kur'an'da Sembolik Dil*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Yazar, Sadık (2007). Seyyid Şerîfî Mehmed Efendi ve Hilyesi. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4, s. 1026-1044.
- Yeniterzi, Emine (1993). *Dîvan Şiirinde Na't*. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Yıldız, Muharrem (2012). Türk-İslam Kültüründe Gül Algısı. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7/13, s. 23-37.
- Yiğit, K. Bilge (2015). Süleyman Penahî'nin Nasihatnâmesi. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/3, s. 105-133.
- Yücel, İrfan (1998). Hilâl. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 18, s. 1-11. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Zangeneh, Fatemeh (2013). Mevlana Şiirlerinde Aşk, Ney ve Gül İncelemesiyle Sembolizm. *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi- Bildiriler Kitabı III*. 6-8 Mayıs Bursa. s. 819-826.
- Zeyrek, İ. Naci (2016). Gelenekçi Ekolün Bakış Açısına Göre Sembol, Simge ve İşaret'in Temsil Kategorileri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/31, s. 195-211.

İNTERNET KAYNAKLARI

HYPERLINK "http://www.eskieserler.net/fetvadetayi.php?id=132&page=75"

<http://www.eskieserler.net/fetvadetayi.php?id=132&page=75>.

<https://www.ktsv.com.tr/92-prof-dr-fatma-cicek-dermanla-tezhip-sanati-uzerine-sohbet#:>, 2010.

<http://www.kalemguzeli.org/index.php?go=icerikgoster2&MKNO=146&KNO>

<https://www.forumgercek.com/showthread.php?t=73383>

[https://i0.wp.com/www.sanatinyolculugu.com/wp-](https://i0.wp.com/www.sanatinyolculugu.com/wp-content/uploads/2017/11/%C4%B1%C4%B1%C4%B1-ahmet.jpg?w=628&ssl=1)

[content/uploads/2017/11/%C4%B1%C4%B1%C4%B1-](https://i0.wp.com/www.sanatinyolculugu.com/wp-content/uploads/2017/11/%C4%B1%C4%B1%C4%B1-ahmet.jpg?w=628&ssl=1)

[ahmet.jpg?w=628&ssl=1](https://i0.wp.com/www.sanatinyolculugu.com/wp-content/uploads/2017/11/%C4%B1%C4%B1%C4%B1-ahmet.jpg?w=628&ssl=1)



DİZİN

- Abdülkâdir el-Hamdî, 95, 103
âlem, 114, 140, 145
analiz, v, vii, 110, 152
ara pervaz, 27, 43, 51, 60, 71, 91, 102, 110, 119, 134
ara suyu, 43, 55, 60, 70, 71, 119
Ashâb-ı Kehf, iii, xiii, 29, 141, 144, 157, 168, 169, 171,
191, 194, 200, 207, 209
aşere-i mübeşşere, 19
Âyet, ii, xi, xii, xiv, xv, 30, 42, 50, 58, 59, 69, 70, 80, 90,
100, 101, 107, 110, 118, 130, 153, 154
balık, 157, 174, 175, 191, 196, 200
Barok, 24
Başmakam, ii, xi, xii, xiii, xiv, xv, 27, 30, 38, 48, 55, 66,
77, 82, 83, 87, 97, 98, 107, 115, 126, 151
Beşir Ağa, 91
beynessütur, 57, 59, 67, 70, 71, 79, 89, 90, 99, 117,
118, 119, 121, 126, 130
bezeme, 24, 28, 31, 33, 34, 41, 43, 44, 49, 50, 51, 52,
57, 60, 69, 71, 79, 89, 92, 97, 100, 102, 103, 107,
109, 111, 116, 117, 119, 127, 132, 133, 135, 173,
194
cedvel, 32, 33, 38, 51, 55, 60, 61, 67, 71, 82, 87, 91,
98, 119
celî, 10, 15, 27, 196, 199
Cihâyâr-ı Güzîn, iii, 41, 49, 57, 69, 79, 89, 99, 109,
117, 127, 161, 164, 191
daire, xii, 48, 107, 109, 141, 142, 143, 144, 157, 158,
159, 164, 191, 194, 200
deffeteyn, 117
dış pervaz, 27, 34, 51, 61, 87, 120
durak, 33, 38, 41, 43, 48, 50, 51, 56, 57, 67, 70, 71, 79,
80, 81, 89, 91, 98, 99, 101, 117, 126, 132, 152, 196,
199
ebced, 28, 31, 59, 132, 171, 195
Edebî, 4, 17, 210
Enbiyâ, 9, 14, 18, 20, 21, 30, 42, 50, 58, 70, 80, 90,
101, 110, 118, 130, 153, 175, 196, 208
Esmâü'l Hüsna, vii
Esmâü'l-Hüsnâ, 28, 29, 125, 134, 145, 151, 154, 196
Etek, ii, xi, xii, xiv, xv, 30, 32, 42, 43, 50, 59, 69, 70, 80,
81, 90, 91, 100, 101, 118, 119, 130, 131
form, v, vii, ix, 10, 11, 52, 63, 66, 71, 94, 103, 107, 137,
187, 191, 192, 196, 197, 199, 200
gazel, 16
Göbek, ii, xi, xii, xiii, xiv, xv, 27, 28, 29, 31, 40, 41, 43,
48, 49, 50, 57, 67, 68, 78, 79, 81, 88, 89, 99, 100,
101, 109, 116, 117, 121, 126, 127, 129, 152
gubârî, 15
gül, 41, 48, 50, 52, 157, 172, 173, 191, 195, 200
gül-i Muhammedî, 173
Hadis, 29, 162, 189
Hâfız Osman, v, vii, ix, xiii, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 15, 27,
31, 32, 55, 66, 74, 97, 103, 107, 115, 125, 141, 151,
186, 187, 191, 192, 198, 199, 204, 205
Hâkânî, vii, ix, 14, 17, 19, 20, 21, 160
Halife, i, 19, 21
Hâlkâr, 42, 58
hatayi, 79, 199
Hattat, v, vii, 2, 10, 12, 15, 31, 36, 46, 53, 64, 75, 84,
95, 103, 105, 107, 112, 115, 122, 123, 125, 138,
141, 148, 151, 186, 191, 198, 204
Hatt-ı İcâze, ii, 34, 84
helezon durak, 33
hilâfet, 21, 162, 163
Hilal, 176, 191
hilye, v, vi, vii, 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 38, 41, 48,
50, 55, 57, 66, 67, 77, 79, 87, 89, 97, 99, 107, 109,
114, 115, 117, 119, 121, 125, 126, 141, 147, 151,
152, 161, 172, 186, 187, 190, 191, 193, 195, 196,
197, 198, 199, 200
Hilye-i Hâkânî, 17
Hilye-i Saâdet, 1, 5, 157, 173, 213

Hız. Ali, 12, 19, 21, 22, 27, 29, 30, 41, 48, 109, 127, 161, 162, 186
Hız. Ebû Bekir, 29, 161, 162, 163
Hız. Osman, 19, 21, 22, 29, 161, 162
Hız. Ömer, 19, 21, 22, 29, 41, 69, 109, 161, 162
İbrâhim Rodosî, 74, 84
icâzetnâme, 16, 34
insan-ı kâmil, 14, 156, 187, 190, 191, 196, 200
iplik, 33, 45, 60, 61, 62, 100, 118, 119, 121, 154
İsmail Zühdfî, 15, 64, 74
Kâbe, iii, 55, 62, 115, 121, 157, 159, 164, 165, 167, 176, 191, 192, 193, 194, 200, 208, 209, 213
Kadem-i Şerif, 144, 157, 193, 194, 200, 203
Kasîdetü'l-Bürde, 9
Katalog, 4
kit'a, 16, 28
koltuk, 32, 33, 50, 52, 55, 71, 90, 101, 118, 119, 132, 172, 195
köşebent, 66, 108, 152
kubbe, 158, 159, 191
Kur'ân-ı Kerîm, vii, 8, 14, 30, 31, 33, 159, 162, 163, 164, 165, 169, 173, 194, 196
kuzu, 33
Lale, iii, 3, 171, 177, 195, 205, 207, 209, 211
Levhateyn, 117
manzum, 10, 14, 16, 17, 20, 21
meâlen, 31, 32, 101, 110, 165
Mensur, i, 17, 206, 212
Mescid-i Nebevî, iii, 66, 71, 157, 166, 167, 176, 191, 193, 194, 200, 201, 206, 208
mesnevî, 16
mihrap, 38, 48, 52, 55, 66, 87, 94, 97, 115, 125, 141, 151, 189
Muhakkak, 10, 27, 46, 48, 53, 55, 75, 77, 95, 98, 123, 126
murabbaa, 28
murakkaa, 8, 9, 11, 74
Mustafa, vi, 3, 5, 10, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 36, 43, 71, 94, 122, 132, 191, 203, 205, 206, 207, 208, 213
Mühr-i Süleyman, iii, 141, 144, 169, 170, 171, 177, 191, 194, 200, 203, 210, 213
mükerrer, 41, 43, 57, 70, 89, 90, 91
müstakil, 14, 16, 19, 20, 43, 56, 67, 70, 79, 81, 87, 89, 90, 91, 99, 126, 130, 163, 198
müzehhip, 3, 24
Nebî, 7, 9, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 28, 193, 205, 207, 212
Nesih, 10, 30, 36, 41, 43, 46, 49, 50, 53, 57, 59, 64, 67, 69, 70, 74, 75, 79, 81, 84, 89, 90, 95, 99, 101, 105, 109, 112, 117, 118, 121, 123, 126, 127, 130, 134, 138, 147, 148, 151, 152, 154, 186
Neşâtî, 20, 21, 208, 209, 212
Ömer Zühdfî, 75, 81
penç, 33, 38, 43, 45, 48, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 63, 70, 74, 77, 79, 80, 81, 83, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 102, 103, 108, 110, 111, 115, 117, 118, 119, 122, 126, 130, 132, 137, 196, 197, 199
pençhâne durak, 33
Peygamber, i, v, vii, 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 63, 115, 140, 144, 156, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 172, 186, 187, 190, 191, 193, 196, 198, 200, 201, 202, 205, 211, 213
reyhânî, 31
Rikâ', 10
rivayet, 7, 12, 30, 41, 109, 162, 163, 166, 186
rokoko, vii, 25, 32, 48, 199
rubâi, 16
rûmî, 45, 56, 57, 71, 79, 83, 94, 100, 134
sembol, 155, 156, 158, 160, 165, 170, 187, 194
sembolizm, 156
simge, 166
somut, 6, 173
soyut, 4, 6, 8, 187
Süleyman el-Fehîm, 123, 132
Süleymân Paşa el-Üsküdâr, 46
Süleyman Penahî, 112, 122, 214
Sülüs, 10, 15, 27, 29, 36, 38, 41, 42, 46, 49, 50, 53, 57, 58, 64, 66, 69, 70, 74, 75, 79, 80, 84, 87, 89, 90, 95,

99, 101, 105, 107, 109, 110, 112, 115, 117, 118,
123, 127, 130, 138, 147, 148, 151, 153
şeşhâne durak, 33
tâc, v, vii, 1, 2, 13, 38, 44, 45, 52, 71, 77, 83, 87, 92, 94,
103, 111, 121, 125, 153, 155, 174, 187, 188, 189,
190, 192, 193, 200
tahrir, 42, 43, 58, 81, 94, 100, 132, 137, 155
Tasavvuf, ii, 23, 156, 203, 208, 210
tasvir, 6, 8, 13, 15, 19, 30, 159, 160, 192
tevkî, 31
tezyînât, 11, 32, 38, 55, 60, 66, 67, 77, 97, 115, 141,
151
tezyîni, 1, 15, 24, 57, 60, 69, 70, 79, 89, 91, 99, 101,
109, 117, 119, 127, 131, 134, 152, 171, 172, 190,
195, 197, 199
tipoloji, 178
tuyuğ, 16
üstübeç, 132, 134, 137, 141
Vâcibü'l-Vücûd, 156
verd-i Muhammedî, 173
Yûsuf Zühdi, 53, 63
zencirek, 33, 60, 133, 134, 135

