

**16. VE 17.YÜZYILA AİT İZNİK ÇİNİLERİNİN  
GRAFİK TASARIM İLKELERİ BAKIMINDAN  
DEĞERLENDİRİLMESİ  
(TABAK SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Mehtap OCAKOĞLU**

Kütahya - 2010

T.C.  
Dumlupınar Üniversitesi  
Sosyal Bilimleri Enstitüsü  
Grafik Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**16. VE 17.YÜZYILA AİT İZNİK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM  
İLKELERİ BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ  
(TABAK SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)**

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN

Hazırlayan,  
Mehtap OCAKOĞLU

Kütahya - 2010

### **Kabul ve Onay**

Mehtap OCAKOĞLU'nun hazırladığı "16. ve 17.Yüzyıla Ait İznik Çinilerinin Grafik Tasarım İlkeleri Bakımından Değerlendirilmesi (Tabak Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme)" başlıklı yüksek lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

... / ...../2010

<b>Tez Jürisi</b>	<b>İmza</b>	
	<b>Kabul</b>	<b>Red</b>
Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN (Danışman)		
Yrd. Doç. Dr. Levent MERCİN		
Yrd. Doç. Dr. Selma şAHİN		

Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

### **Yemin Metni**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “16. ve 17.Yüzyıla Ait İznik Çinilerinin Grafik Tasarım İlkeleri Bakımından Değerlendirilmesi (Tabak Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme) adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2010

Mehtap OCAKOĞLU



## **Özgeçmiş**

1963 yılında Kütahya ili Gediz ilçesinde doğdu. İlkokulu Kütahya Azot İlk Okulunda bitirdi. Orta ve Lise eğitimini Kütahya Lisesi'nde tamamladı. 1980-1982 yıllarında ön lisansını Kütahya Meslek Yüksek Okulu Seramik bölümünde yaptı. 1998-2002 yılları arası Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi İşletme Bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2007 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Anasanat Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. Halen Dumlupınar Üniversitesi Kütahya Meslek Yüksek Okulu Cam Seramik Çini Programında öğretim görevlisi olarak görevine devam etmektedir.

## ÖZET

### 16. ve 17.YÜZYIL İZNİK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİ BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ (TABAK SÜSLEMELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)

**OCAKOĞLU, Mehtap**  
**Yüksek Lisans Tezi, Grafik Anasanat Dalı**  
**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN**  
**Haziran, 2010, 92 sayfa**

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu Dönemi sanat dalları arasında yer alan Çini Sanatı, özellikle 16. yüzyıldan itibaren İznik'te yoğunlaşmıştır. Saray nakkaş hanesinde saray ustaları tarafından çini kompozisyonlarına getirilen yeni yaklaşımlar, Osmanlı'ya has farklı üslupların doğmasına neden olmuştur.16.ve 17. yy. İznik çini tabaklarında yer alan Mavi-Beyaz Grubu Çiniler, Şam İşi ve Rodos İşi gibi üsluplar dikkate alınarak, Grafik Tasarım İlkeleri çerçevesinde incelenmiştir.

Araştırmanın birinci bölümünde, İznik çinilerinin genel özelliklerine yer verilmiştir. İkinci bölümde, üsluplaşma ve üslup özellikleri ele alınmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, tasarım konusu, tasarımı oluşturan ilkelerle açıklanarak; 16.yy. ve 17.yy. İznik çini motiflerinin yer aldığı tabak formlarından seçilen örnekler, tasarım ilke ve elemanları bakımından incelenmiştir. Dördüncü bölüm araştırma sonucunda elde edilen veriler ve önerilerden oluşmaktadır.

Araştırmada, 16.yy. ve 17.yy. İznik çini tabaklarında yer alan kompozisyonlardaki Grafik Tasarım İlkelerinin belirlenmesi ile çini desen tasarımcılarının bir takım ilkelerle hareket ettiği ve Türk Grafik Tasarım düşüncesinin eskiden beri var olduğu belirlenmiştir. Bu ilke ve kuralları içeren tasarımlarla Çini Sanatını devam ettirebilmek için, bu alanda çalışma yapacaklara yönelik eğitim programları yapılması önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İznik, Çini, Üslup, Grafik Tasarım, Grafik Tasarım İlkeleri

**ABSTRACT****THE EVALUATION OF 16TH AND 17TH CENTURY IZNIK TILES WITH  
REGARD TO GRAPHIC DESIGN PRINCIPLES**

**OCAKOĞLU, Mehtap**  
**M.A. Thesis, Department of Graphic**  
**Supervisor: Assist. Prof. Dr. Mahmut AYHAN**  
**June, 2010, 92 pages**

The art of tile, which takes place between the branches of art in the Seljuk and Ottoman Empire period, has become intense particularly since 16th century. New approaches, which is brought to the tile composition in palace engraving place by palace artisan, lead to emerge different styles unique to the Ottoman. In this study, styles, blue-white tiles are examined under the title of Damascus and Rhodes tile works.

In the first part of this study, the general characteristics of Iznik tiles are touched upon. In the second part, stylishness and style features are handled. In the third part of this study, the samples, which is selected from the ceramic plate forms including 16th and 17th century Iznik tiles design, are examined in terms of design principles and elements. The fourth part of this study consists of data and suggestions acquired by research results.

In this study, the determination of graphic design principles in the Iznik ceramic plates, the attitudes of tile and figure designers concerning the use of certain principles, and the existence of the thought of Turkish graphic design since the ancient times are determined, and some suggestions are made for the people who will do researches on this field.

**Key Words:** İznik, Tile, Style, Graphic Design, Graphic Design Principle

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	x
RESİMLER LİSTESİ .....	xi
TEZ METNİ .....	xiv
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 16. VE 17. YÜZYILDA ÜRETİLEN İZNIK ÇİNİLERİNE GENEL BAKIŞ

1.1. İZNIK ÇİNİLERİNE GENEL BAKIŞ .....	4
1.1.1. İznik Çinilerinin Genel Tanımı .....	4
1.1.2. İznik Çinilerinin Tarihi Süreç İçerisinde Gelişimi .....	10
1.1.3. İznik Çinilerinde Kullanılan Temel Formlar .....	12
1.1.4. İznik Çinilerinde Kullanılan Motifler .....	12
1.1.4.1. Motifler .....	14
1.1.4.1.1. Çiçek Motifleri .....	14
1.1.4.1.1.1. Stilize Edilmiş Çiçek Motifleri ( Hatayiler) .....	14
1.1.4.1.1.2. Yarı Stilize Edilmiş Çiçek Motifleri .....	18
1.1.4.2. Hayvansal Motifler .....	20
1.1.4.3. Diğer Motifler .....	23
1.1.5. İznik Çinilerinde Renk ve Desen .....	27

## İKİNCİ BÖLÜM

### İZNİK ÇİNİLERİNDE ÜSLUPLAŞMA

<b>2.1. İZNİK ÇİNİLERİNDE ÜSLUPLAŞMA</b> .....	30
2.1.1. Mavi-Beyaz Gurubu Çiniler .....	30
2.1.1.1. Baba Nakkaş Üslubu .....	32
2.1.1.2. Saz Yolu Üslubu .....	33
2.1.1.3. Helezoni Tuğrakeş Üslubu (Haliç İşi) .....	35
2.1.1.4. Ustaların Üslubu .....	36
2.1.1.5. Geç Devir Mavi-Beyaz Çiniler ve Çin Porselenlerinin Etkisi .....	37
2.1.2. Şam İşi Çiniler .....	39
2.1.3. Çok Renkli Çiniler .....	41
2.1.4. Soyut Üsluplu Çiniler .....	43

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 16. VE 17. YÜZYILA AİT İZNİK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

<b>3.1. TASARIM KAVRAMI</b> .....	46
3.1.1. Tasar, Tasarım Kavramı ve Tasarım Alanları .....	46
3.1.2. Tasarım Süreci .....	47
3.1.3. Tasarım Kavramının Tarih İçerisinde Gelişimi .....	48
3.1.4. Tasarımda Kullanılan İlkeler .....	49
<b>3.2. 16. ve 17. YÜZYILA AİT İZNİK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ</b> .....	50

3.2.1. 16.YY. İznik Çini Tabak Örneklerinde Grafik Tasarım İlkelerinin Belirlenmesi .....	51
3.2.1.1. 1500–1525 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	51
3.2.1.2. 1525–1550 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	53
3.2.1.3. 1550–1575 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	59
3.2.1.4. 1575–1600 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	60
3.2.2. 17.yy İznik Çini Tabak Örneklerinde Grafik Tasarım İlkelerinin Belirlenmesi .....	63
3.2.2.1. 1600–1625 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	63
3.2.2.2. 1625–1650 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	64
3.2.2.3. 1650–1675 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	65
3.2.2.4. 1675–1700 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler .....	68
<b>DEĞERLENDİRME, SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>70</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>73</b>
<b>DİZİN .....</b>	<b>76</b>

**ŞEKİLLER LİSTESİ**

	<u>Sayfa</u>
<b>Şekil 1.1:</b> Hatayi Çiçeğinin Bölümleri.....	15
<b>Şekil 1.2:</b> Penç Motifi Örnekleri.....	16
<b>Şekil 1.3:</b> Gonca Gül Motifi Örnekleri.....	17
<b>Şekil 1.4:</b> Yaprak Motifi Örnekleri.....	18
<b>Şekil 1.5:</b> Bitkisel Motif Örnekleri.....	19
<b>Şekil 1.6:</b> Bitkisel Motif Örnekleri.....	20
<b>Şekil 1.7:</b> Yarı Stilize Hayvan Motif Örnekleri.....	21
<b>Şekil 1.8:</b> Rumi Motif Örnekleri.....	22
<b>Şekil 1.9:</b> Münhani Motif Örneği.....	22
<b>Şekil 3.1:</b> Escher'in Sistem Oluşturma Çalışmaları .....	56
<b>Şekil 3.2:</b> Escher'in Sistem Oluşturma Çalışmaları .....	57

## RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

<b>Resim 1.1:</b>	Osmanlı Dönemine Tarihlenen Kırmızı Hamurlu Sgraffito Kase .....	5
<b>Resim 1.2:</b>	Slip dekorlu kâse, İzn/96 yılı BHD Kazı Alanı Buluntularından.....	5
<b>Resim 1.3:</b>	Milet İşi Tabak Örneği.....	6
<b>Resim 1.4:</b>	15.Yüzyıl Tabak Örneği, İznik, Yaklaşık 1480, Haags Gemeentemuseum, Lahey.....	7
<b>Resim 1.5:</b>	15.Yüzyıl Altıgen Çini Karo, 1540–1550, Saz Yolu Üslubu, İznik.....	8
<b>Resim 1.6:</b>	Altıgen Çini Karo, 16.Yüzyılın Ortası, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu.....	8
<b>Resim 1.7:</b>	Mavi- Beyaz Çini Tabak Örneği, 16.yy. 'ın İlk Yarısı İznik, Berlin- Dahlem.....	9
<b>Resim 1.8:</b>	16.yy.' a Ait İznik Tabak Örneği, Salting Koleksiyonu, İznik.....	10
<b>Resim 1.9:</b>	Hatayi Çiçeği Detayı.....	15
<b>Resim 1.10:</b>	Penç Motifi Detayı.....	16
<b>Resim 1.11:</b>	Gonca Gül Motifi Detayı.....	17
<b>Resim 1.12:</b>	Yaprak Motifi Detayı.....	18
<b>Resim 1.13:</b>	Yarı Stilize Çiçek Motifi Detayları.....	19
<b>Resim 1.14:</b>	Yarı Stilize Çiçek Motifi Detayları.....	20
<b>Resim 1.15:</b>	Hayvan Motifi Detayları.....	21
<b>Resim 1.16:</b>	Rumi Motifi Detayı.....	22
<b>Resim 1.17:</b>	Rumi Motifi Detayı.....	22
<b>Resim 1.18:</b>	Çin Bulutu Detayı.....	23
<b>Resim 1.19:</b>	Geometrik Motif Detayı.....	24
<b>Resim 1.20:</b>	Geçme Motifi Detayı.....	24
<b>Resim 1.21:</b>	Geçme Motifi Detayı.....	25
<b>Resim 1.22:</b>	Cansız Obje Detayı.....	25
<b>Resim 1.23:</b>	Cansız Obje Detayı.....	25
<b>Resim 1.24:</b>	Kalyon Detayı.....	26
<b>Resim 1.25:</b>	Yazı Detayı.....	26
<b>Resim 2.1:</b>	Mavi-Beyaz Tondino Tabak, 16.yy.'ın İlk Yarısı, İznik.....	31



<b>Resim 2.2:</b>	Mavi-Beyaz, Baba Nakkaş Üslubu Çini Tabak, Yaklaşık 1500–10, Çinili Köşk, İstanbul.....	33
<b>Resim 2.3:</b>	Kenarı Dilimli Tabak, Yaklaşık 1545–50, Musee de Louvre, Paris.....	34
<b>Resim 2.4:</b>	Tondino Tabak, Yaklaşık 1535–45, Ashmolean Museum, Oxford.....	35
<b>Resim 2.5:</b>	Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1535, Antaki Koleksiyonu, Halep .....	37
<b>Resim 2.6:</b>	Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1525–1530, Saatliche Museen Preussischeher Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin-Dahlem.....	38
<b>Resim 2.7:</b>	Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1530–35, Antaki Koleksiyonu, Halep.....	39
<b>Resim 2.8:</b>	Yaprak Dilimi Kenarlı Çukur Tabak, Yaklaşık 1550-55, Victoria and Albert Museum, Londra.....	40
<b>Resim 2.9:</b>	Çok Renkli Üslup Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1575, Mathey Koleksiyonu, Malibu.....	42
<b>Resim 2.10:</b>	Çok Renkli Tabak, İznik, 1610, Musee National de la Renaissance,Chateau d’Ecouen,Ecouen.....	43
<b>Resim 2.11:</b>	Soyut Üslupta Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1560–1570, Londra.....	44
<b>Resim 3.1:</b>	Tabak, Yaklaşık 1495–1505, Türk İslam Eserleri Müzesi, Bursa.....	51
<b>Resim 3.2:</b>	Tabak, Yaklaşık 1510–15, Özel Koleksiyon, Beyrut.....	53
<b>Resim 3.3:</b>	Kenarsız Çukur Tabak, 1535–1540, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul..	54
<b>Resim 3.4:</b>	Escher’in Çalışmalarından Bir Örnek.....	55
<b>Resim 3.5:</b>	Escher’in İncelediği Elhamra Sarayı Motiflerinden Bir Örnek.....	56
<b>Resim 3.6:</b>	Escher’in Çalışmalarından Bir Örnek.....	57
<b>Resim 3.7:</b>	Kenarsız Düz Tabak, 1545-1550, Özel Koleksiyon, ABD.....	58
<b>Resim 3.8:</b>	Kenarsız Düz Tabak, 1565–70, Victoria & Albert Museum.....	60
<b>Resim 3.9:</b>	Geniş Kenarlı Düz Tabak, 1585–1590, Musee de la Renaissance, Chateau d’Ecouen, Ecouen.....	61
<b>Resim 3.10:</b>	Tabak, Yaklaşık 1585, Musee de la Renaissance Chateau d’Ecouen, Ecouen.....	62
<b>Resim 3.11:</b>	Tabak, Yaklaşık, 1600–1610.....	63

<b>Resim 3.12:</b>	17. Yüzyılın İlk Yarısına Ait Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1650.....	64
<b>Resim 3.13:</b>	Düz Kenarlı Tabak, yaklaşık 1650–1675, Sadberk Hanım Müzesi.....	66
<b>Resim 3.14:</b>	Tabak, 1650–1700 İznik, Musee National de la Renaissance- Chateau d'Ecouen, Paris.....	67
<b>Resim 3.15:</b>	Düz Kenarlı İznik Tabak Örneği, 1650-1680.....	68

**TEZ METNİ**

## GİRİŞ

21. yy.' in seyrini büyük ölçüde değiştiren bilişim teknolojilerindeki gelişme, yaşamın her alanını olduğu gibi sanatı da derinden etkilemiştir. Günüümüzde sanal ortamda tek bir fırça darbesi dahi vurulmadan tuvaler yapılmakta, her gün binlerce farklı tasarım internet üzerinden tüm dünya ile paylaşılmaktadır. Bilgisayar teknolojisindeki son gelişmeler tasarım alanında çok sayıda ve farklılıkta tasarım yapılmasına olanak sağlamakta, hemen hemen tüm tasarım alanlarında bilgisayarın sunduğu olanaklardan yararlanılmasına yönelik çalışmalar üretilmektedir.

Geleneksel Türk el sanatları içerisinde yer alan çini sanatında da bilgisayar ortamında yeni desen kompozisyonlarının tasarımının yapılabilmesine ilişkin çeşitli araştırmalar ve çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Kuşkusuz bilgisayarın sunduğu sınırsız tasarım olanağının yararlı yönlerinin olmasının yanı sıra özellikle çini kompozisyonlarının oluşturulmasında olumsuz etkilerinin de olabileceği dikkate alınmalıdır. Bu bakımdan kompozisyon oluşurmada yenilikçi yaklaşımları hedeflerken yüzyıllardan bu güne gelen geleneksel kuralların, ilkelerin göz önünde bulundurulması bu sanatın geleceğe doğru aktarılmasında büyük önem taşımaktadır.

Bu nedenle desen kompozisyonlarına yönelik tasarımlar yapılırken geleneksel çini sanatının özgün örneklerinin Grafik Tasarım İlkeleri açısından incelenmesinin ve kompozisyonlardaki grafiksel yapının ortaya çıkarılmasının yeni ve farklı çini kompozisyonlarının oluşturulmasına katkı sağlayabileceği düşünölmektedir. Bu araştırma, böyle bir gereksinimden doğmuştur.

### **Problem Durumu**

Bilgisayarın sunduğu sınırsız tasarım olanağının yararlı yönlerinin olmasının yanı sıra, özellikle çini kompozisyonlarının oluşturulmasında özgünlüğün kaybolabileceği endişesini de beraberinde getirmektedir. Bilgisayar imkânlarının olumsuz etkilerini ortadan kaldıracılabilmek için süslemelerdeki kompozisyon kurallarının bilinmesi ve yüksek değerlerle günümüze kadar gelmiş olan çinilerdeki tasarım ilkelerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir.

### **Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın temel amacı, çini sanatındaki klasik örneklerin yer aldığı 16.yy. ve 17.yy. İznik çinileri tabak süslemelerinde grafiksel yapıyı incelemek ve bununla ilgili bulguları ortaya çıkarmaktır.

### **Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma, Türk Çini Sanatının gelişmesi için, kompozisyon oluşturmada yenilikçi yaklaşımları hedeflerken yüzyıllardan bu güne gelen geleneksel kuralların, ilkelerin göz önünde bulundurulması ve geleceğe doğru olarak aktarılmasında kaynak oluşturmak bakımından önemlidir.

### **Araştırmanın Varsayımları**

İznik Çini Tabak Süslemelerinin yapılışında birtakım ilke ve kuralların dikkate alınmış olduğu düşünülebilir.

İznik Çinilerinde kullanılan süslemeler bir eğitim programı sonucunda ortaya çıkmış tasarımlar olarak görülebilir.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan durumu olduğu gibi betimlemeyi amaçlar (Karasar, 2008:77). Araştırmada, 16.yy. ve 17. yy. İznik çinileri 25'er yıllık dönemler halinde ele alınmış ve seçilen örneklerin incelenmesi ile ulaşılan bulgular ve süslemeler tasarım ilkeleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma 16.yy. ve 17. yy.' da yapılmış ve seçilen örneklerle sınırlandırılmıştır.

### **Araştırmada kullanılan Tanımlar**

Araştırma sürecinde kimi temel kavram ve terimlerin çeşitli kaynaklarda farklı biçimde kullanıldığı görülmüştür. Bu nedenle araştırmanın ilgili bölümlerinde bir örneklik sağlaması bakımından hata-i, türkuaz ve keramik kelimeleri, "hatayi", turkuaz ve "seramik" olarak temel alınmıştır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **16. VE 17. YÜZYILDA ÜRETİLEN İZNİK ÇİNİLERİNE GENEL BAKIŞ**

## 1.1. İZNIK ÇİNİLERİNE GENEL BAKIŞ

### 1.1.1. İznik Çinilerinin Genel Tanımı

14. yy.' in ortasından 17. yy.' in sonuna dek İznik'te üretilmiş olan çinilere "İznik Çinisi" denilmektedir. İznik, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Çini ve Seramiği ile bütünleşmiş bir merkezdir. 1963–64 yıllarında İznik'te Oktay Aslanapa başkanlığında yapılan kazılardan çıkarılan buluntular, İznik çinileri konusunda birçok noktaya ışık tutmuştur.

İznik'teki atölyelerde mimari yapıların süslemeleri için hazırlanan çinilerin yanında çeşitli formlarda kaplar da üretilmiştir. Kazılarda ele geçen çini fırınları ve bol miktardaki çini ve buluntular, bu ürünlerin yapım merkezinin İznik olduğunu ortaya koymuştur (Özel, 1993:99). Bu buluntular, çinilerin yapım yerini kesinleştirmiş, ayrıca bu ürünlerin hem sınıflandırılmasına hem de tarihlendirilmesine olanak sağlamıştır. İznik, İstanbul'a uzak olması ve en az üç günlük bir yolla ulaşılabilmesine rağmen; Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük çini üretim merkezi olmuştur. Bu nedenle İznik Bölgesi, donatılmış, bayındır hale getirilmiş ve bir kültür merkezi haline gelmiştir. 16. yy.' da Kanuni Sultan Süleyman'ın özel ilgisi ile son parlak dönemini yaşamıştır (Altun, 1991:8).

İznik'te, 14. yy.' dan 15. yy.' a kadar, üç farklı teknik uygulanarak çini üretimi yapılmış olduğu gözlemlenmektedir. İlk İznik Çini örneklerinin temelleri bu aşamada atılmıştır. Kimi kaynaklarda bu ürünler ' seramik" adı ile adlandırılmaktadır. İznik'te üretimi yapılan seramikler, kırmızı ve beyaz hamurlu olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. Kırmızı hamurla şekillendirilen seramiği, sgraffito, slip ve Milet İşi olarak adlandırılan üç ayrı teknik adı altında incelemek mümkündür. Bu üç teknik ile genellikle günlük kullanım seramiği üretilmiştir. Kırmızı hamurlu seramiğin ilk evresinde sgraffito (kazıma) tekniği uygulanmıştır. Bu seramikler, formun üzerindeki astar çizilerek dekorlanmış, bazen de sır akıtmalı, çeşitli renklerle sırlanmıştır (Resim 1.1).

**Resim 1.1:** Osmanlı Dönemine Tarihlenen Kırmızı Hamurlu Sgraffito Kase



**Kaynak:** Öney ve Çobanlı, 2007:314

Slip (astar) dekorlu seramikler ise, kırmızı hamur üzerinde ince, beyaz astarla yapılan bezemenin üzerine sarı ve yeşil şeffaf sır uygulanarak oluşturulmuştur (Resim 1.2).

**Resim 1.2:** Slip Dekorlu Kâse, İzn/96 yılı BHD Kazı Alanı Buluntularından



**Kaynak:** Öney ve Çobanlı, a.g.e., s.315



Diğer bir grup ise, ilk olarak Milet'te yapılan kazılarda bulunması nedeniyle yanlışlıkla ' Milet İşi ' adıyla adlandırılan (Resim 1.3) seramiklerdir. 15. yy.' da en parlak dönemini yaşamıştır (Bilgi, 2005:22). Bu seramiklerde, kırmızı çömlekçi kili şekillendirildikten sonra astarlanarak birinci pişirimi yapılır. Bisküvi denilen birinci pişirimden sonra bezemesi yapılır ve şeffaf sırla sirlanarak tekrar pişirilir. 14. yy.' ın ikinci yarısında üretilen ve Erken dönem Osmanlı çinileri olarak adlandırabileceğimiz bu tür ürünlerin pürüzlerinin düzlenmesi amacıyla içleri tamamen, dışları ise yarıya kadar astarlanmıştır. Beyaz zemin üzerinde genellikle kobalt mavisi serbest dekor göze çarpar (Altun, 2006:203). Firuze, patlıcan moru renklerin yanı sıra, konturlarda yeşil ve siyah renklerin de kullanıldığı örnekleri vardır. Milet işi seramiklerde, bezemede genellikle ve geometrik desenler ağırlıkta olmakla birlikte, kıvrık dallara, basit bitki motiflerine ve rumilere de rastlanmaktadır (Aslanapa; Yetkin ve Altun, 1989:25).

**Resim 1.3:** Milet İşi Tabak Örneği



**Kaynak:** İznik Müzesi

Günümüze kalan 15.yy.' da üretilmiş olan İznik Çinileri hala güzelliklerini muhafaza etmektedir (Resim 1.4). Bunun nedeni silika çoğunluklu, kil oranı az olan bu hamurun çiniye beyaz ve sert bir altyapı hazırlamasıdır. İznik Çini ve Seramiği'ne üstünlük sağlayan bu özellik, alt yapı ile dekorun üzerini örten sırn uyumunu da

beraberinde getirmektedir (Altun, 2006:99). Boyaların metal oksitlerden elde edilmesi ve üzerini kaplayan sırın yine kuvarzdan yapılmış olması gerçek İznik çinilerini ölümsüz kılmıştır. Topkapı Sarayı'nda, Bursa Yeşil Türbe'de ve çeşitli müzelerde gördüğümüz çiniler bu fiziksel yapıları nedeniyle günümüze kadar gelmiştir.

**Resim 1.4:** 15.Yüzyıl Tabak Örneği, İznik, Yaklaşık 1480, Haags Gemeentemuseum, Lahey



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989: 151

15. ve 16. yy. Osmanlı mimarisinde İznik'te yapılan mavi-beyaz grubu çiniler göze çarpmaktadır (Resim 1.5). Bu çiniler altıgen ve dikdörtgen formunda olup, dikdörtgen formlular kenar bordürlerinde kullanılmıştır. Döneme ait örnekleri, Bursa Yeşil Türbe'de Sitti Hatun Lahti'nde (1421), Bursa Cem Sultan Türbesi (1479), Edirne Muradiye Camii (1436), Edirne Üç Şerefeli Camii'nde (1437-47) görmek mümkündür. Çinilerde, şeffaf sır altına kobalt mavisi, turkuaz ve nadiren mor renkler de karşımıza çıkmaktadır (Resim 1.6) (Öney ve Çobanlı, 2007:283).

**Resim 1.5:** 16.yy. Altıgen Çini Karo, 1540–1550, Saz Yolu Üslubu, İznik



**Kaynak:** Porter, 2005:105

**Resim 1.6:** Altıgen Çini Karo, 16.yy.' in Ortası, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu



**Kaynak:** Soustiel, 2000:69

16.yy.' da sarayın ve nakkaşhanenin desteği ve teşviki ile sert hamurdan porseleni andıran mavi beyaz seramiklerle yeni bir devir başlamıştır. Bu mavi beyaz seramiklerde şeffaf renksiz sır çok ince parlak ve temizdir. Örnekler, daha önce 15. yy. çinilerinde görülen rumî, lotus ve stilize bulut motifleriyle, daha önceki Milet grubu seramiklerde görülen maden sanatından gelme motiflerden meydana gelir (Resim 1.7). Fakat bunlar adeta plastik bir etki bırakacak şekilde yepyeni görüş ve ustalıklarla ele alınmıştır (Aslanapa; Yetkin ve Altun, 1989:26).

**Resim 1.7:** Mavi- Beyaz Çini Tabak Örneği, 16.yy. 'ın İlk Yarısı İznik, Berlin-Dahlem



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:162

16.yy.' da mavi- beyaz olarak başlayan çini sanatında, 16.yy. 'ın ortalarından itibaren renk paletinin zenginleşmeye başlaması ile birlikte mavi, firuze, mor ve zeytin yeşili kullanılmaya başlanmıştır (Resim 1.8). Daha sonra mercan kırmızı ilave edilerek en parlak dönemini yaşamıştır. 17. yy. başlarında çini desenlerinde bir farklılık görülmez iken, teknikte bir gerileme ve renklerde bozulma görülmüştür (Bilgi, 2009:20). 17.yy.' in sonuna doğru İznik'teki çini atölyelerinin ayakta kalma çabaları ne



yazık ki başarılı olamamış ve çinicilik Kütahya'da gelişme göstermeye başlamıştır. İznik'te ise bu yıllarda çini üretimi duraklamış ve giderek yok olmuştur.

**Resim 1.8:** 16.yy.'a Ait İznik Tabak Örneği, Salting Koleksiyonu, İznik



**Kaynak:** Victoria and Albert Museum, İngiltere

### 1.1.2. İznik Çinilerinin Tarihi Süreç İçerisinde Gelişimi

Türk Çini Sanatı 13.yy.' da başlamış; 16.yy.' da en parlak devrini yaşayarak 17.yy.' a kadar varlığını göstermiştir. İznik, 15.-17.yy.' lar arasında Türk Çini Sanatının ana merkezi olarak dikkati çekmektedir. İznik seramik ve çinilerinin asıl ününü sağlayacak olan teknoloji değişiminin, 15.yy' da beyaz hamurlu seramiğin kullanılması ile başladığı gözlemlenmektedir. Kil yoğunluklu hamur yerine, kuartz yoğunluklu, sert ve beyaz hamur değişikliğin temelini meydana getirmektedir. Ayrıca daha yüksek ateşte pişirim, fırınlama teknolojisinde de bir değişime işaret etmektedir. Adeta yumuşak porselen niteliği kazanan bu seramikler, genellikle mavi beyaz dekorları ile Çin porselenlerinin yerini doldurmaya başlamıştır (Altun, 2006).

Desenlerin ise, Selçuklu motifleri temel alınarak, dönemin zevk ve sanat anlayışına göre yeniden düzenlendiği ve böylece yeni süsleme tarzlarının meydana

getirildiği görülmektedir. Süslemede motiflerin yanı sıra yazı ve geometrik şekiller, rumiler ve hatayiler de karşımıza çıkmaktadır (Aslanapa, 1993:154). Kimi parçalarda Çin porselenlerinin etkisi görülmesine rağmen, pek çoğunda devrin tezhipleri ve maden işlerinde görülen motiflerin kullanıldığı görülmüştür. Özellikle bu gruba giren ve Haliç işi denilen ince kıvrık helezoni dallı süslemelerde çok stilize lale motiflerine rastlanması bu grubun 16. yy.' a kadar uzandığını göstermektedir (Aslanapa; Yetkin ve Altun; 1989:289). Bu dönemde gerek mimari eleman, gerekse kullanım eşyası olarak üretilen formlarda kullanılan renkler; firuze, yeşil, kahverengi, koyu mavi ve patlıcan moru olarak sıralanabilir.

Gelişme çizgisi içinde İznik çini ve seramiğinin dönüm noktalarından birisi şüphesiz 16. yy. ortalarında Osmanlı gücünün sanat ortamına katkısıdır. 16. yy. ortalarına kadar çinilerde renk ve dekor bakımından yenilikler görülse de, esas gelişme 16.yy' ın ortalarından itibaren olmuştur. Pars beneklerini simgeleyen üç benek (çintemani) ve kaplan postunu simgeleyen bulut motifleri de 16.yy.' ın ilk yarısında yaygınlaşmıştır (Bilgi, 2005:12,13). Bu yüzyılda, İznik'teki çini ustalarının yaratıcı gücünü, motif ve kompozisyonların zenginliğinde görmekle birlikte, bazen yoğun çini siparişleriyle seri üretimin de yapıldığı görülmektedir. Bu dönemde siparişlerin artması ile birlikte, İznik Çiniciliği büyük bir olgunluğa erişmiştir. Bunda kuşkusuz teknik özellikler kadar motif ve üsluplar da önemli bir etkidir (Bilgi, 2009:19).

17.yy.'ın ilk yarısından itibaren sarayın uzun süre çini sipariş etmemesi ve Çin porseleninin ithalinin artması kalitedeki düşüşü arttırmış ve buna bağlı olarak çini üretimi azalmaya başlamıştır. Üretilen seramiklerde de hamur, sır ve renk kalitesinin düşmesiyle birlikte İznik çiniciliği sona yaklaşmıştır (Bilgi, 2009:32). Bu durum, Çini Sanatında teknik açıdan bir duraklama ve gerilemenin başlamasına neden olmuştur. Mercan kırmızısının kahverengiye dönüşmesi, kullanılan diğer renklerin soluk olması, boyalarda akmaların görülmesi, kalitedeki düşüşü göstermektedir. Ayrıca sır parlaklığını yitirmiş ve çatlaklar oluşmuş, beyaz zemin kirli ve benekli bir görünüm almıştır. Desenler ise bir süre daha eski görkemini korumakla birlikte, gittikçe inceliklerini kaybetmeye başlamış ve donuklaşmıştır. Sağlam siyah dış çizgilerin yerine ince mavi bir renk almıştır.

Türk çini sanatının eski görkemini kaybetmesi üzerine III. Sultan Ahmet Dönemi'nde çini sanatını yeniden canlandırmak için Nevşehirli Damad İbrahim Paşa tarafından İstanbul'da Tekfur Sarayı'nda çini atölyesi kurulmuştur. Bu atölyelerde de üretilen çiniler sır altı tekniğinde ve şeffaf sırlıdır (Bilgi, 2009:21). Kısa süre üretim yapan Tekfur Sarayı Çinileri, görkemli dönemin çinilerinin başarısının gölgesinde kalmıştır.

### **1.1.3. İznik Çinilerinde Kullanılan Temel Formlar**

İznik çinilerinde kullanılan formlar, temel olarak seramik üretiminde kullanılan formlarla benzerlik gösterir. Atasoy ve Raby (1989:41,47) tarafından İznik Çini formları, dinsel amaçlı formlar, sıvı madde kapları, yemek kapları, saklama kapları, dekoratif amaçlı kaplar olarak sınıflandırılmıştır. 16.yy' ın ilk yarısında üretilen, porselene benzeyen çinilerin yapıları, hamurlarının içindeki silika, cam, firit ve beyaz kil nedeniyle daha önce üretilen hamuru kil ağırlıklı olan çinilere oranla daha sağlamdır. Bu durum da daha sağlam formların oluşturulmasına olanak sağlamıştır (Öney ve Çobanlı, 2007:289).

En erken İznik çini formları, 16.yy. boyunca süren Mavi-Beyaz üsluba ait tabaklar, sahanlar, bardaklar ve sürahilerdir. Kimi formlar Çin porselenlerine bağlansa da Osmanlı sarayında çok beğenilen değerli maden eşyaların formundan etkilenildiği söylenmektedir. Temel olarak, kullanılan formları kapalı ve açık formlar olarak sıralayabiliriz. Açık formlara örnek olarak, derin kâseler, kenarı dilimli geniş tabaklar ve ayaklı büyük kaplar; kapalı formlara, kavanoz, sürahi, vazo, bardak, maşrapa, ibrik gibi formlar örnek olarak verilebilir (Atasoy ve Raby, 1989: 45).

### **1.1.4. İznik Çinilerinde Kullanılan Motifler**

Bir süsleme işinde tekrar eden resim ve şekillerin her biri motif olarak adlandırılır. Motifler, toplumların gelenek görenek, zevk anlayış ve inançlarının bir ifadesidir. Asırlar boyu gelenek ve göreneklerimiz olduğu kadar din ve inançlarımızın etkisi altında gelişip, üsluplaşan süsleme sanatlarımız son derece zengin ve estetik bir yapıya sahiptir. İslama ait mimari yapı, yazmalar ve çok çeşitli eşyalara kadar her şey

özenle bezenmiş ve zaman içinde oluşan Türk zevki ve senteziyle kendine has bir Türk sanatı oluşmuştur. Bir toplumun zevk ve kültürünü yansıtan motifler, süsleme sanatlarında desenin en önemli unsuru olmuştur (Turan Bakır, 1999:188). Türk süsleme sanatlarının temel unsurlarından olan motiflerin zenginliği ve çeşitliliği, bu sanatların tarih boyunca ileri bir düzeye ulaşarak günümüze kadar gelmesini sağlamıştır (Şengül, 1990: 3).

Osmanlı imparatorluğu döneminde, bezemelerin temel unsuru olan motifler, saray atölyelerinde nakkaşların ellerinden çıkarak daha da zenginleşmiş ve yeni üslupların doğmasına olanak sağlamıştır. Motiflerin saray nakkaşhanelerinde ele alınışı ile üsluplar oluşmaya başlamış ve bu gelişim, Türk Çini Sanatının başarısını 16.yy' da doruk noktasına ulaştırmıştır.

Türk motifleri çok zengin çeşitliliğe sahiptir. Azade Akar ve Cahide Keskiner'in sıralamasına göre şöyledir:

- Çiçek motifleri
- Hayvan motifleri
- Geometrik ve sembolik motifler
- Geçmeler
- Mimari ve insan yapısı formlarından esinlenen motifler
- Doğadan stilize edilen motifler
- Barok, ampir ve rokoko motifleri
- Motiflerin belli formlar içinde eşleştirilmesi
- Yazının dekor ve motif olarak kullanılması
- İnsan giysilerinin ve takılarının motifleri

Ancak, Çini Sanatında görülen motifler genellikle şu şekilde gruplandırılmaktadır:

- Çiçek motifleri,
- Hayvansal motifler ve Diğer motifler



### 1.1.4.1. Motifler

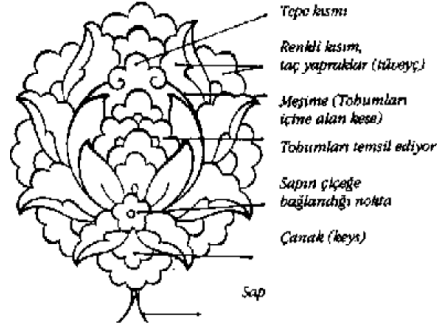
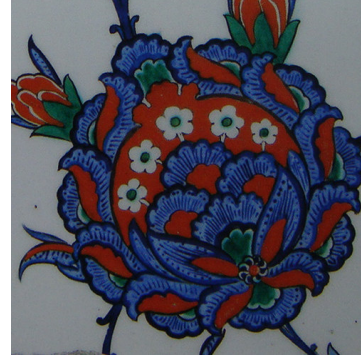
#### 1.1.4.1.1. Çiçek Motifleri

İznik Çini sanatında çiçek motifleri, stilize ve yarı stilize motifler olarak ele alınmaktadır. Stilize çiçek motifleri, hatayilerden; yarı stilize çiçek motifleri ise, lale, gül, karanfil, sümbül, zambak, haşhaş, servi, bahar ağacı, peygamber çiçeği gibi çok çeşitli çiçeklerden oluşmaktadır.

##### 1.1.4.1.1.1. Stilize Edilmiş Çiçek Motifleri (Hatayiler)

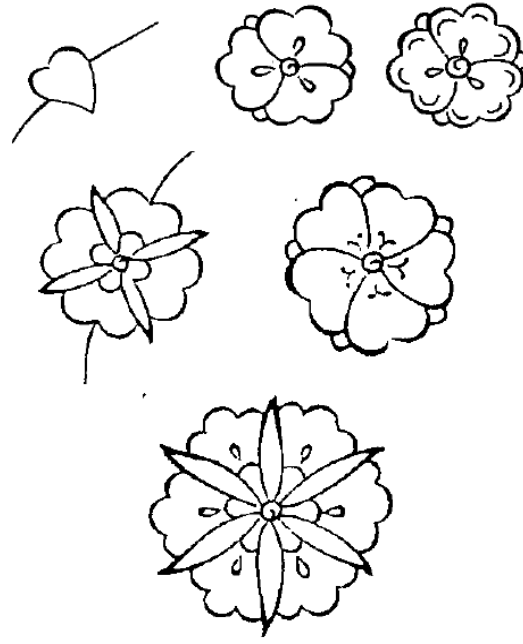
Türk süsleme sanatının başlıca motifleri arasında en önemli bitki motiflerinden biri olarak çiçeğin, kaynağı belli olmayacak şekilde stilize edilmiş halidir.

*Hatayi*: Hatayiler, Türk bezeme sanatının başlıca motiflerindedir. Motif, penç, gonca gül, yapraklar, şakayık, narçiçeği ve marul çiçekten oluşmaktadır. Orta Asya'dan gelen ve Çin sanatının etkisi altında gelişen çiçek ve goncaların ele alındığı bir süsleme tarzıdır (Şekil: .11, Resim 1.9). Çoğu kez asılları belli olmayacak derecede stilize edilerek bütün süsleme alanlarında kullanılmış ve giderek büyük bir üsluplaşmaya yol açmıştır. 15.yy. Fatih döneminde hatayilerin çok değişik ve zengin bir anlamda işlendiği görülür. 16. yy. saray nakkaş hanelerinin başında bulunan Kara Memi'nin meydana getirdiği natüralist üslup ve Şahkulu tarafından yaratılan "Saz Yolu" etkisinde olarak stilize tabiat öğelerinin zenginleştiği, ebatların büyüyerek yaprakların çoğaldığı görülmektedir. Özellikle Beylikler Dönemi ve Erken Osmanlı Dönemi'nde çini süslemelerde en sık görülen motif hatayidir. Orta Asya'dan gelen ve çini sanatının etkisi altında gelişen, genellikle çiçek ve goncaların ele alındığı bir süsleme tarzıdır ve uzun bir süre çinilerdeki yerini korumuştur (Keskiner, 1994:8).

**Şekil 1.1:** Hatayi Çiçeğinin Bölümleri**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:65**Resim 1.9:** Hatayi Çiçeği Detayı**Kaynak:** Soustiel, 2000:83

*Penç:* Hatayi grubundan penç ismiyle bilinen bu motifler, bitki kaynaklı olup, herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün, stilize edilerek çizilmesiyle elde edilmiştir. Dolayısıyla kompozisyonda bu motife giren ve çıkan sapların yönü, çiçeğinde olduğu gibi bir kurala bağlı değildir. Bu nedenle kompozisyon içinde doğabilecek zor bağlantılarda pençler bir anahtar niteliği taşır (Turan Bakır, 1999:193). Model stilize edilirken yaprakların sayısına göre Farsça isimler almıştır (Şekil: 1.2, Resim 1.10). Penç çiçekleri bir yapraklı ise yek berk, iki yapraklı ise dü berk, üç yapraklı ise se berk, dört yapraklı ise cihar berk, beş yapraklı ise penç berk ve altı yapraklı ise şeş berk adı ile adlandırılmaktadır (Birol ve Derman, 1991: 67).

**Şekil 1.2:** Peuç Motifi Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:49

**Resim 1.10:** Peuç Motifi Detayı



**Kaynak:** Soustiel, 2000:64

Porter, 2005:109

Cimok, 1998:13

*Gonca Gül Motifi:* Gonca, çiçeğinin açmamış halidir. Tam açmamış bir çiçeğin boyuna kesitinin stilize edilmiş şeklidir (Şekil: 1.3, Resim 1.11). Taç ve çanak yapraklardan oluşmaktadır, Yani gonca gül motifi, hatayi motifinin ilk adımları gibidir (Birol ve Derman, 1991:101).

**Şekil 1.3:** Gonca Gül Motifi Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:103

**Resim 1.11:** Gonca Gül Motifi Detayı



**Kaynak:** Ertuğ ve Kocabıyık, 1998:110

*Yapraklar:* Hatayi üslubunun vazgeçilmez elemanlarıdır (Şekil 1.4, Resim 1.12). En düz ve sade şekliyle yapraklar dıştan bir çizgiyle sınırlanarak çizilmiştir. Ortada bir damar kısmı bulunur. Bazen de hiç damar kullanılmadan direk olarak motiflerle süslenir (Turan Bakır, 1999:196). Bitkiler âleminde biyolojik yapısı ile önemli görevler yüklenmiş olan yapraklar, şekil bakımından da pek çok farklılıklar gösterir. Bu sebeple tarih boyunca sanatkârlara ilham kaynağı; sanat eserlerine de konu olmuştur. Bilhassa, tabiata önem veren doğulu sanatkârların elinde adeta dile gelmiş, çini panolar renk ve şekil zarafetiyle hayat bulmuştur (Birol ve Derman, 1991:115).

**Şekil 1.4:** Yaprak Motifi Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:28,29,116

**Resim 1.12:** Yaprak Motifi Detayı

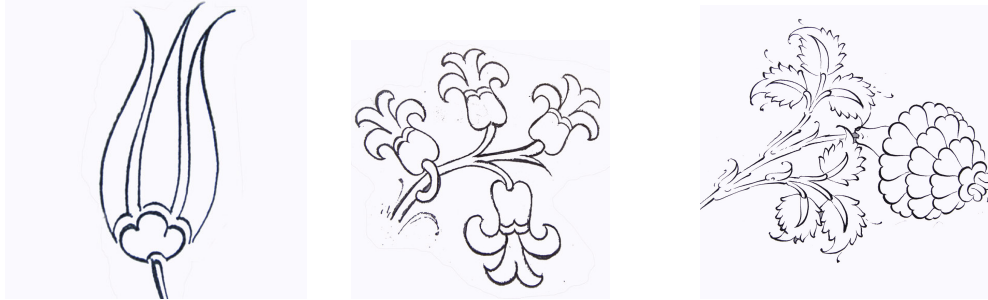


**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:187,324 Watson, 2001:439

#### 1.1.4.1.1.2. Yarı Stilize Edilmiş Çiçek Motifleri

Yarı stilize olarak çizilseler de kökenleri daima belli olan çiçeklerdir. Bu grupta tabiatta bulunan hemen hemen her türlü çiçek kullanılmıştır. 15.yy.' dan, 16.yy.' ın ortalarına kadar, süslemede yoğun bir şekilde kullanılan ve rumi üsluplarına ek olarak, 16.yy.' ın ikinci yarısında sarayın baş nakkaşlarından Kara Memi' nin katkılarıyla yeni bir üslup doğmuştur. Bu üslup yarı stilize motiflerden oluşan Natüralist Üsluptur (Turan Bakır, 1999:206). Bu grubu oluşturan çiçekler incelendiğinde çoğunlukla sade oldukları dikkat çeker. Osmanlı devrinde katmerli çiçeklerin yaygın şekilde yetiştirilmediği görülür (Demiriz, 1986:24). Bezeme dünyasına katılan lale, gül, karanfil, sümbül gibi çeşitli çiçeklerin yanı sıra bahar açmış meyve ağaçları ve serviler dönemin en sevilerek kullanılan karakteristik çiçek motifleridir (Şekil 1.5, Resim 1.13).

**Şekil 1.5:** Bitkisel Motif Örnekleri



**Resim 1.13:** Yarı Stilize Çiçek Motifi Detayları



**Kaynak:** Ertuğ ve Kocabıyık, 1998:161, Watson, 2001:439, Atasoy, 2002:116

Üsluplaştırılmış olmalarına rağmen karakterini kaybetmeyen bu çiçekler, ayrı ayrı isimleri ile desen içinde fark edilirler. Bu özelliği sebebiyle, kompozisyon içinde yarı stilize olmuş çiçekler kullanılırken her biri, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilmelidir (Şekil 1.6, Resim 1.14). Bu grubu teşkil eden çiçekler incelendiği zaman çoklukla çiçeklerin yalın, sade olduğu dikkati çeker (Bırol ve Derman, 1991:113).



**Şekil 1.6:** Bitkisel Motif Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:128

**Resim 1.14:** Yarı Stilize Çiçek Motifi Detayları

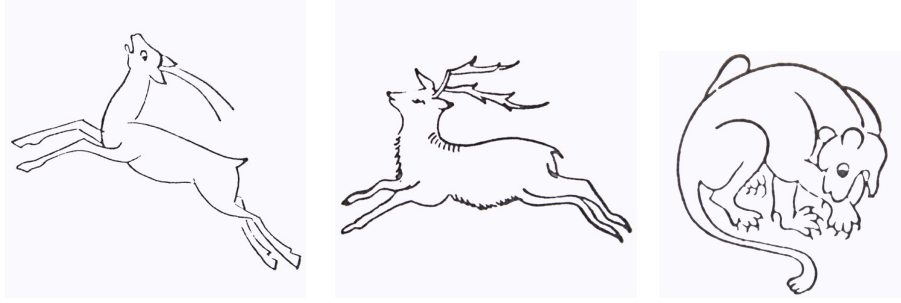


**Kaynak:** Watson, 2001:439

#### 1.1.4.2. Hayvansal Motifler

Hayvan figürlerinden oluşan motifler, Türk mimarisi ve el sanatlarında ilk olarak 15.yy' da görülmüş ve özellikle 16. yy.' a kadar hâkim olmuştur. Çini sanatında ise 16. yy. ın sonuna doğru karşımıza çıkan hayvan figürlü örnekler, bitkisel motifli örnekler kadar önemli olmamakla birlikte 17. yy. 'ın sonuna kadar kullanılmıştır. 18. yy.' a geldiğinde ise daha seyrek olarak kullanıldığı görülmektedir. Hayvan figürlerinden oluşan motifler; rumiler ve münhaniler gibi tamamen stilize edilmiş olarak, ya da diğer hayvan figürlerinden oluşan yarı stilize edilmiş motifler olarak incelenebilmektedir (Şekil 1.7, Resim 1.15). Bu figürler, pars, tavşan, geyik, ceylan, kuşlar, yılanlar, zümrüd-ü anka, ejder, simurg, aslan, kaplan ve boğa gibi hayvanlardan oluşmaktadır.

**Şekil 1.7:** Yarı Stilize Hayvan Motif Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:141,143

**Resim 1.15:** Hayvan Motifi Detayları



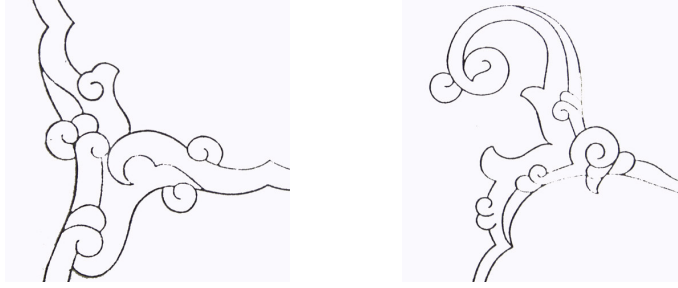
**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:358,170,351

İznik Çini formlarında, hayvan figürlerine, av sahnelerinden oluşan kompozisyonlarda ya da çiçek motifleri ile birlikte oluşturulan düzenlemelerde rastlanmaktadır.

*Rumiler:* Hayvanların kanat bacak ve bedenlerinin stilize edilmiş şekillerinden oluşan ve kökenleri Orta Asya'ya dayanan çok yaygın bir Türk süsleme elemanıdır. Rumilerle yapılan dekorlar başlı başına bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 1.8, Resim 1.16 ve 1.17).



**Şekil 1.8:** Rumi Motif Örnekleri



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:191

**Resim 1.16:** Rumi Motifi Detayı



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:154

**Resim 1.17:** Rumi Motifi Detayı



Soustrel, 2000:83

*Münhaniler:* 15. yy.' a kadar çok kullanılmış ve üsluplaşmış olan bu zengin motif çeşidinin, özellikle el yazması kitap süslemelerinde çok kullanıldığı görülmektedir (Şekil 1.9). Rumilerin ayrıntılarından oluştuklarını kanıtlayan Orta Asya Uygur freskleri mevcuttur (Akar, Keskiner, 1978: 11,12).

**Şekil 1.9:** Münhani Motif Örneği



**Kaynak:** Birol ve Derman, 1991:1

### 1.1.4.3. Diğer Motifler

Bilinçli ya da bilinçsiz belli bir anlatımı olan motifler bu bölümde toplanmaktadır. Herhangi bir şeyi simgelemek amacı ile kullanılan ya da belirli bir şekli uyandıran motiflerdir. Türk süslemeciliğinde bu şekilde kullanılan pek çok motife rastlanılır (Akar ve Keskiner, 1978:12). Yüzyıllar boyu toplumlar, inançları doğrultusunda, benimsedikleri sembolik formları, eşyalarında ve sanat eserlerinde kullanmışlardır.16.yy. Çini Sanatında karşımıza çıkan sembolik motifler de bu inanç ve düşüncelerin kaynağıdır (Turan Bakır, 1999:213).

*Bulut:* Uzakdoğu kökenli olduğu için bu motife 'Çin Bulutu' da denir. İstanbul Sarayı'na 15. yy.' da II. Beyazıt döneminde girdiği ve klasik süsleme motiflerimiz arasında yer aldığı görülmektedir (Resim 1.18).

**Resim 1.18:** Çin Bulutu Detayı



**Kaynak:** Soustiel, 2000:85

*Geometrik motifler:* Geometri kurallarına ve ölçülerine uyularak stilize edilen motifler bu grubu oluşturur (Resim 1.19). Geometrik ağlar, daire, üçgen ve poligonlar gibi. Belirsiz formlarından dolayı soyut formlar olarak da adlandırılırlar (Turan Bakır, 1999:214).

**Resim 1.19:** Geometrik Motif Detayı



**Kaynak:** Bilgi, 2005:76

*Geçmeler:* Eski adı ile zencerek olarak anılan bu desenlerin binlerce çeşidi vardır. Zincirleme halkaların devamı şeklinde oluşurlar (Resim 1.20). Her yüzyılda sevilmiş, kullanılmış ve zamanın modasına göre üsluplaştırılmıştır. Özellikle Anadolu Selçukluları tarafından her sahada bolca kullanılmıştır. Daima bir alttan, bir üstten olmak üzere kesintisiz devam eden şeritler halindedir. Tezhip sanatında genellikle yazıdan süslemeye geçişlerde ara pervazı olarak kullanılmaktadırlar (Akar ve Keskiner, 1978:13). Çini sanatında ise, tabak süslemelerinde ve mimaride kullanılan çini panolarda, merkez desen ve kenar desenini ayırmak için kullanılır.

**Resim 1.20:** Geçme Motifi Detayı



**Kaynak:** Soustiel, 2000:47

**Resim 1.21:** Geçme Motifi Detayı**Kaynak:** Carswell, 1998:43

Cansız Objeler: Çini desenlerinde bitkisel ve hayvansal kökenli motiflerin dışında, cansız objeler de kullanılmıştır. Kompozisyonlarda, vazo, sürahi, kâse, testi, saksı, gibi formlara da rastlanmaktadır (Resim 1.22–1.23). Bu formların içi, daha çok rumi ve bulut üslubunda motiflerle bezendiği gibi diğer motiflerle de süslenebilir (Turan Bakır, 1999:214).

**Resim 1.22:** Cansız Obje Detayı**Resim 1.23:** Cansız Obje Detayı**Kaynak:** Carswell, 1998:53    Bilgi, 2005:36

*Gemi ve Kalyonlar:* Çini sanatımızda özellikle 16.yy. ve 18.yy. 'lar arasında daha çok karşımıza çıkan bu motiflerin birçok çeşidi görülmektedir (Resim 1.24). Ayrıca işlemede, minyatürde ve taş süslemesinde de ilginç örnekleri yer almaktadır (Akar ve Keskiner, 1978:13).

**Resim 1.24:** Kalyon Detayı

**Kaynak:** Bilgi, 2005:89

*Yazı:* Osmanlı çini sanatında yazı bir süsleme unsuru olarak çok önemlidir. Güzel yazı yazma becerisi, yy. 'lardır insanların ilgisini çekmiştir. Yazının bir sanat dalı olarak gelişimi, yazıyı adeta soyut resim anlayışıyla kullanan ve eşsiz eserler veren İslam sanatı ile olmuştur. Bu dönemdeki yazı örnekleri belge niteliği taşıyan kitabelerde ve çoğunlukla dini metinlerin yer aldığı dekoratif amaçlı kuşak yazılarında ve mihraplarda çeşitli düzenlemelerle karşımıza çıkmaktadır (Resim 1.25) (Turan Bakır, 1999:215).

**Resim 1.25:** Yazı Detayı

**Kaynak:** Soustiel, 2000:90

### 1.1.5. İznik Çinilerinde Renk ve Desen

14.yy.'dan itibaren İznik'te üretilmeye başlayan ve sıraltı tekniği uygulanan Milet İşi seramiklerde, beyaz zemin üzerinde genellikle kobalt mavisi serbest dekor göze çarpmaktadır. Bezemede genellikle ve geometrik desenler ağırlıkta olmakla birlikte, kıvrık dallara, basit bitki motiflerine ve rumilere de rastlanmaktadır. Firuze, patlıcan moru renklerin yanı sıra konturlarda yeşil ve siyah renklerin de kullanıldığı örnekler vardır (Altun, 2006:203). 15.yy. ve 16. yy.' da ise mavi ve mavi tonları ile turkuazın kullanıldığı mavi-beyaz grubu çiniler göze çarpmaktadır.

Osmanlı çini sanatının en yaygın ve dünyaca ün yapan grubu 16. yy. ortası ve 17. yy. İznik sıraltı çinileridir. Sır altı çinilerinde yedi rengin kullanıldığı natüralist üslupta örnekler çeşitli dünya müzelerinde ve koleksiyonlarında yer almaktadır (Öney, s:67).

Bugün birçok mimari eserimizi süsleyen ve çeşitli müzelerin en özel köşelerinde muhafaza edilen İznik çini ve seramiğinin yapılışına 16. yy.' da büyük önem verilmiştir. 16. yy.' in ikinci yarısında çini desenlerinde şeffaf renksiz sır altına, ana renk olarak siyah, kobalt mavisi, türkuaz, firuze, yeşil, kırmızı, mangan moru, nadir örneklerde de kahverengi kullanılmıştır. 17. yy.' in başlarında ise çini desenlerinde büyük farklılık görülmemekle birlikte, teknikte bir gerileme ve renklerde olumsuz bir değişim başlamıştır (Bilgi, 2009:19). Siyah renk genelde kontur rengi olarak tercih edilmiştir. Kobalt mavisinin genellikle açık ve koyu olmak üzere iki ton halinde kullanıldığı görülmektedir. 16. yy.' da en önemli renk kırmızıdır. Teknik açıdan kırmızı rengin elde edilmesi oldukça zordur. 16. yy.' in ikinci yarısında bu zor kırmızı en güzel şekliyle üretilmiş ve kabarık olarak çinilere uygulanmıştır.

Osmanlı saray nakkaş hanesinde kâğıda çizilen çini desenleri belirli kurallar çerçevesinde ve sanatçının zevki doğrultusunda renklendirilmiştir. Mimari eserlerde ki çini ile bezeli alanlara bakılacak olursa renklerin ve motiflerin kendi içinde bir bütünlük sağladığı gözlenmektedir. Bu bütünlük sağlanırken mimari mekân içindeki elemanların yapısına sadık kalınmış ve mimariye uygun süsleme yapılmıştır. Renklendirmenin istenilen formları ön plana çıkarmada ya da görsel etkiyi sağlamada önemli görevleri vardır. Bu dönemde üretilen çinilerin motif, üslup ve kompozisyon şemalarını incelediğimizde, ortaya çıkan ilkelerin dışında, belli bir renk kurgusuna da sahip oldukları görülmektedir. Bu disiplinle üretilen çiniler günümüze kadar en güzel

örnekleriyle gelmiştir. Desen çiziminde denge, kompozisyonu oluşturan motiflerin küçük-büyük kullanılmasıyla sağlanmış, renkte ise çeşitli renklerin tüm alanda dengeli olarak dağıtılmasıyla elde edilmiştir (Turan Bakır, 1999:276).

16.yy.' in ortasından 17.yy.' in ortalarına kadar çok iyi örneklerine rastladığımız çinilerin kalitesi, 17.yy.' in ikinci yarısına gelindiğinde gerileme göstermiştir. Çoğu zaman renklerin birbirine karışması, domates kırmızısının kahverengiye dönmesi, diğer renklerin soluklaşması ile birlikte, bu dönemde mavi-beyaz uygulamalar tercih edilmiş, zemin rengi kirli bir renk almış ve sır kalitesi bozulmuştur (Öney ve Çobanlı, 2007: 303).

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**İZNİK ÇİNİLERİNDE ÜSLUPLAŞMA**



## 2.1. İZNIK ÇİNİLERİNDE ÜSLUPLAŞMA

Anadolu'da yy.' lar boyunca süre gelmiş olan seramik üretimi, 16. yüzyıldan itibaren İznik'te yoğunlaşmış ve bununla birlikte Osmanlı'ya has üsluplaşma başlamıştır. Çini üretimindeki gelişmeler, Osmanlı saray ustalarının kompozisyonlara yeni yaklaşımlar getirilmesini ve üsluplaşmayı da doğurmuştur. Böylelikle yy.' lar boyu devam edecek ve tüm dünyada saygın bir yer bulacak olan "İznik Çinileri" oluşmaya başlamıştır.

Bu üsluplar, Mavi-Beyaz grubu olarak adlandırılan Baba Nakkaş Üslubu, Saz Yolu Üslubu, Helezoni Tuğrakeş Üslubu, Ustaların Üslubu ve Geç Devir Mavi-Beyaz Çinilerdir. Bunların yanı sıra, Şam İşi ve Rodos İşi gibi üsluplar da bulunmaktadır.

### 2.1.1. Mavi-Beyaz Gurubu Çiniler

15.yy.' in sonu ve 16.yy.' in başı Osmanlı çini ve seramik sanatında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu dönemde, mavi-beyaz olarak adlandırılan bir yeni çini gurubu ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçuklu döneminde, saraylarda kullanılan sır altı tekniğinin farklı bir uygulaması olan mavi-beyaz çinilerin en belirgin özelliği, hamurlarının sert ve beyaz oluşudur. Çini hamuru porseleni andırır ve sık dokulu niteliktedir. Mavi-beyaz grubun desenlerinde oldukça farklı bir üslup gözlenmektedir. Bunun nedeni olarak, Osmanlı sarayına çeşitli nedenlerle ulaşan 15. yüzyıl Ming porselenlerinin etkisi gösterilebilir (Turan Bakır, 1999:12).

Mavi-Beyaz çinilerin örneklerine Şam ve Kahire'de de rastlanmıştır. Ancak yapılan kazılardan ele geçen buluntular, çinilerin yapım merkezinin İznik olduğunu göstermektedir (Resim 2.1) ( Öney, 1987:69,70).

**Resim 2.1:** Mavi-Beyaz Tondino Tabak, 16.yy.'ın İlk Yarısı, İznik



**Kaynak:** Öney ve Çobanlı, 2007:295

Mavi-Beyaz Çiniler, kimi yayınlarda 'Kütahyalı İbrahim' (Abraham) çinileri adıyla yer almaktadır (Öney, 1987:69). Bu çiniler, çoğunlukla kullanım eşyalarında daha çok göze çarpmaktadır. Genellikle beyaz zemin üzerine, sıraltı tekniği ile mavi tonlarında renklerle bezenmiştir. Bazen karşımıza firuze ve kobalt mavisinin hâkim olduğu örnekler de çıkmaktadır. Bezemede 14.-15.yy Çin porselenlerini hatırlatan motiflerin yanında, palmet, rumi, şakayık, krizantem gibi motifler de kullanılmıştır. Bunlardan başka, Çin bulutları, balık pulu ve Çin kayalarına da rastlanmaktadır (Öney ve Çobanlı, 2007:293).

Mavi-Beyaz Çiniler tarih, üslup, motif ve renklerine göre farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır.

### **2.1.1.1.Baba Nakkaş Üslubu**

15.yy. sonu 16.yy. başında saray nakkaşlarının önde gelen isimlerinden olan Baba Nakkaş, kıvrımlı dönük yapraklar, yuvarlak hatlı hatayi üslubu motifler, yazı, rumi, bulut ve geometrik motiflerden oluşan grubun yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Sarayın baş nakkaşı olarak çini sanatında derin izlerine rastladığımız Baba Nakkaş'ın oluşturduğu desenlerin, Çin etkisinin yanı sıra Osmanlı'ya has bir üslup oluşturduğunu ve 16.yy' ın sonuna kadar devam ettiğini gösteren örnekler bulunmaktadır (Resim 2.2).

Baba Nakkaş ile beraber bu dönemde, Düğüm Ustasının tasarlamış olduğu desenler de karşımıza çıkmaktadır. Çok çeşitli formlarıyla Baba Nakkaş çinilerinin maden sanatının izlerini taşıdığı görülmektedir (Öney ve Çobanlı, 2007:291). Örneklerde yer alan ana renk kobalt mavisi ve tonlarıdır. Daha sonraları firuze rengin küçük alanlarda kullanıldığı görülmektedir. 15.yy.' ın sonu 16.yy.' ın ilk yarısında, mavi-beyaz çini üretimi seramiğe oranla oldukça sönüktür. Mimaride, genellikle çinilerde altıgen formun benimsendiği dikkati çekmektedir. Edirne Muradiye Camii (1436), Üç Şerefeli Camii (1437–1448) gibi yerlerde ve Topkapı Sarayı'nda mavi beyaz çinilere rastlamaktayız (Turan Bakır, 1999:12).

**Resim 2.2:** Mavi-Beyaz, Baba Nakkaş Üslubu Çini Tabak, Yaklaşık 1500–10, Çinili Köşk, İstanbul



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:156

#### 2.1.1.2. Saz Yolu Üslubu

Saz yolu Üslubu, ilk olarak bir çizim biçimi olarak ortaya çıkmakla birlikte bu üslubu Osmanlı sarayına taşıyan nakkaş başı Şahkulu'dur. Saz yolu üslubu Osmanlı döneminde, gerek Çini sanatında, gerek Kalem İşinde, gerekse taş işçiliğinde yaygın bir bezeme unsuru olarak uygulanmıştır. Bunun yanı sıra Cilt, kumaş, Halı sanatı ve diğer sanatlarda da yaygın olarak kullanılmıştır. Aslında ressam olan Şahkulu'nun oluşturduğu bu yeni üslup, Öncelikle Tezhip sanatında kendini göstermiş, sanatçı, ustaca kullandığı fırçasıyla ancak büyüteçle seçilebilecek ayrıntılara kadar çizimlerini meydana getirmiştir.

16.yy. 'ın ilk yarısında gelişmeye başlayan "Saz Yolu" üslubu, hatayi çeşitleri, sivri uçlu kıvrık iri yapraklar ve bunların aralarına yerleştirilen kuşlar ve efsanevi yaratıklardan oluşmaktadır (Resim 2.3). Bu üslubun özelliği olarak, yaprakların sırt

çizgileri, diğer motiflerin ise belirli kısımları kalın çizilmiştir. Bu üslup, 16. yy. ortalarından 17. yy. ortalarına değin geçerliliğini korumuş, 18. yy.' da da lâke işçiliğinde yeniden yorumlanmıştır.

Mimaride çini ile birlikte, kalem işlerinde de saz üslubunun uygulandığı örnekler de bulunmaktadır. Bu üslubun ilk olarak uygulandığı yapı, Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet (1543–1544 ) için yapılan türbedir. 16.yy.' in ilk yarısında çok renkli tabaklar yapılmış olmasına rağmen, saz üslubu tabaklarda mavi ve firuze kullanılmıştır. Kullanılan formlarda da daha çoğunlukla büyük ebatta olanlar tercih edilmiştir (Atasoy ve Raby, 1989: 42,144).

**Resim 2.3:** Kenarı Dilimli Tabak, Yaklaşık 1545–50, Musee de Louvre, Paris



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:187

### 2.1.1.3. Helezoni Tuğrakeş Üslubu (Haliç İşi)

16. yy.’ in ilk yarısında ortaya çıkan Helezoni Tuğrakeş Üslubu, yapım yeri yanlışlıkla Haliç olduğu düşünülerek, ‘Haliç İşi’ (Helezoni tuğrakeş) olarak isimlendirilmiştir (Aslanapa, 1993:178). Ancak, yapılan kazılar da İznik’te üretildiği ortaya çıkmıştır (Turan Bakır, 1999:12). Bu çinilerde kullanılan renkler, ilk örneklerde kobalt mavisinin tonları, türkuaz, zeytin yeşili ve siyah iken; 16.yy.’ in ikinci yarısından itibaren konturlar koyu siyah renk olarak kullanılmıştır (Aslanapa, 1993:183). Tasarımlar, çizilen helezonlar üzerinde belirli aralıklarla yerleştirilen küçük çiçek ve yapraklardan oluşmaktadır. Yuvarlakları oluşturan helezonların birleşen noktalarında deseni monotonluktan uzaklaştıran, şemse, madalyon, düğüm gibi içi rumilerle bezeli yuvarlak bazen de köşeli küçük formlar yerleştirilmiştir. Çiçeklerin arasında virgül biçimli yapraklar ve çengel şeklinde fırça darbeleriyle yapılmış zarif uygulamalar görülür. Bezeme, kapların tüm yüzeyini kaplamakta ve beyaz zemin üzerinde yer almaktadır (Resim 2.4).

**Resim 2.4:** Tondino Tabak, Yaklaşık 1535–45, Ashmolean Museum, Oxford



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:181



#### 2.1.1.4. Ustaların Üslubu

16. yy.' in ortalarında saray üslubundan uzaklaştığı, ustaların yeni ve daha özgün tasarımlar oluşturmaya başladıkları görülmektedir (Öney ve Çobanlı, 2007:292). Bu üslupta titizlikle düzenlenen girift tasarımlardan çok, basit ve çabuk çizilebilen düzenlemeler yapılmıştır. Erken natüralist üslup olarak da nitelendirebileceğimiz bu dönemde çinilerde lale, karanfil, gül, peygamber çiçeği, narçiçeği, serviler (Aslanapa, 1992:186) gibi çiçek ve tomurcuklar; sadeleşmiş motifler, rumi, bulut ve yapraklar, hayvan ve nadiren insan figürlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Bir tabakta ortadaki desen; bir vazo ya da masanın üzerindeki vazodan çıkan simetrik şemalı çiçek demetlerinden oluşmaktadır. Bunların çanak kısımları Çin porselenlerinde görülen radyal desen şemasına sahip çiçek grupları, tekrar eden sade penç, motifleri, rumi, bazen de kaya-dalga motifleriyle düzenlenmiştir (Öney ve Çobanlı, 2007:292). Renklendirme beyaz zemin üzerine, mavi-beyaz çinilerin belirgin özelliği olan kobalt mavisinin tonları ve turkuazla yapılmıştır (Resim 2.5). Dalga şeklinde bordürlere İznik çinilerinin son üretildiği döneme kadar rastlanılmaktadır (Öney ve Çobanlı, 2007:293).

**Resim 2.5:** Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1535, Antaki Koleksiyonu, Halep



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:172

#### 2.1.1.5. Geç Devir Mavi-Beyaz Çiniler ve Çin Porselenlerinin Etkisi

16. yüzyılın ilk yarısında İznik Çini sanatçıları, Çin modelleri olan Yuan ya da erken Ming dönemi porselenlerinin etkisinde kalarak, çiçekli kıvrım dalları, kıvrımlı dallardan oluşan küçük kümeleri, 'Lotus Demeti'ni kompozisyonlarında kullanmışlardır. Ayrıca mavi ve firuze bezemeli İznik tipi Lien zu parçalarıyla birlikte, Seledonlar da bulunmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989:124).

Geç dönem İznik çini desenlerinde Çin etkisine rastlanmaktadır. Erken Yuan dönemi seramiklerinden etkilenilerek meydana getirilen çiniler, hayvan figürlerinden, av sahnelerinden, orman temalarından oluşmuş desenlerle üretilen örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.6). Asma yaprakları arasında üzüm salkımı yerleştirilerek oluşturulan örnekler de bulunmaktadır. Bunlarda da yine 15.yüzyıl Ming dönemi tabaklarının etkileri görülmektedir (Resim 2.7). Bu dönemde etkisi 16.yy. 'ın ortalarından başlayarak 17.yy. 'ın ortasına kadar devam eden, mavi- beyaz renk



kullanılarak üretilen ‘Başak Demeti Üslubu’ örnekleri nadir de olsa karşımıza çıkmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989:239).

**Resim 2.6:** Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1525–1530, Saatlische Museen Preussischeher Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin-Dahlem



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:170

**Resim 2.7:** Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1530–35, Antaki Koleksiyonu, Halep



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:173

### 2.1.2. Şam İşi Çiniler

Şam işi çiniler, ustaların üslubunun bir devamı olarak değerlendirilmekte; mavi-beyazlardan sonra, mor ve zeytin yeşilinin katılımıyla, çok renkliliğe geçiş dönemi olarak görülmektedir. Şam İşi Çiniler 16.yy.' ın ortalarına, 1535–60 gibi tarihlendirilmektedir. İznik kazılarında çıkan imalat artığı ürünler, fırın ve çok sayıda çini kap, bu çinilerin İznik'te üretildiğini göstermektedir (Öney ve Çobanlı, 2007:294). 16.yy.' ın ikinci yarısında Şam'daki çeşitli eserlerde benzer çinilerin görülmesi, bu çinilere Şam işi denilmesinin sebebi olarak görülmektedir (Öney, 1997:71).

İznik üretimi Şam işi çiniler, beyaz, pürüzsüz hamurları ve kaliteli şeffaf sırları ile 16 yy.' ın ilk yarısının teknik özelliklerini de yansıtmaktadır. Ancak soluk renkleri, motif ve kompozisyon özellikleriyle mavi-beyaz grubundan ayrılmaktadırlar. Renklerin içine kobalt mavisi, turkuaz ve siyahın yanı sıra, zeytin yeşili, mor ve eflatun

eklenmiştir (Resim 2.8). Ayrıca kimi örneklerde aynı rengin tonlarının da kullanıldığı gözlenmektedir.

Şam işi çinilerde yarı stilize motiflerden gül, sümbül, lale, narçiçeği, karanfil, müge çiçeği, bahar dalları, enginar motifleri, bordürlerde ise demet halinde lale, bahar çiçekleri, kaya-dalga bezemeler ve zeminlerde balık pulu dokular görülür. Ayrıca yüzyılın başından beri uygulanan, rumi, saz üslubu tasarım örnekleri Şam işi çinilerde kullanılmaya devam etmiştir. Desenlerde disiplinli çizim anlayışından çok, doğa coşkusu dolu özgür bir anlayış dikkati çeker. Formlarda mavi-beyazların disiplinli ve kuralcı temalarının aksine, tabakların çanak ve kenar bölümlerine aldırılmadan kesintisiz desenler yer almaktadır. Bu şekilde bezenen Şam tipinin öncü örneklerinden beyaz zeminin tercih edildiği tabaklarda sadece kobalt mavisi ve turkuaz renkli tabaklar olduğu gibi mavi zeminde motiflerin beyaz bırakıldığı örnekler de mevcuttur. Tabakların arkalarında 16.yy.'ın ilk yarısındaki kıvrık dallı yoğun kompozisyonlar yerine iki motifin dönüşümlü olarak tekrar edildiği basit desenler tercih edilmiştir (Öney ve Çobanlı, 2007:295,296).

**Resim 2.8:** Yaprak Dilimi Kenarlı Çukur Tabak, Yaklaşık 1550-55, Victoria and Albert Museum, Londra



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:209

### 2.1.3. Çok Renkli Çiniler

16.yy.ın ikinci yarısından itibaren çini ve seramiklerde, desen ve renk mükemmelliğine erişen bir teknik karşımıza çıkmaktadır. Rodos'tan satın alınan, daha sonra Cluny Müzesi'ne 530'u aşkın örneği giren çok renkli ve genellikle çiçek desenli bir tabak nedeniyle, yanlışlıkla 'Rodos İşi' olarak adlandırılan, kırmızılı sıraltı tekniğindeki çinilerin İznik'te üretildiği bilinmektedir (Turan Bakır, 1999:12).

Osmanlı döneminin siyasal, ekonomik ve kültürel ilişkiler açısından en güçlü olduğu Kanuni dönemine ait mimari eserlerin süslenmesinde çini unsurunun büyük önem kazandığı görülmektedir. Çini üretimindeki bu artışta Mimar Sinan'ın, eserlerinde çiniyi süsleme elemanı olarak tercih etmesinin etkisi oldukça büyüktür. Bunun sonucu olarak 15. yy. ve 16. yy.'ın ikinci yarısında seramik üretimi öndeyken, 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra çini üretimi ön plana çıkmıştır. Bu döneme ait çiniler, teknik ve estetik açıdan mükemmeli yakalayan formlarının yanı sıra, renkleri, zengin çeşitte motif ve desenleri ile de dikkati çekmektedir. Bu çiniler, 16.yy'ın ilk yarısında ağırlıklı olarak tercih edilen kobalt mavisinin tonları, turkuaz, nadiren yeşil ve siyah renk çeşidi ile yüzyılın ortalarında bu renklere eklenen patlıcan moru, zeytin yeşili ve siyah renklerle çeşitlenmiştir. 16.yy'ın ikinci yarısında kabarik mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin katılımıyla da renk skalasını zenginleştirerek en güzel örneklerini vermiştir (Öney ve Çobanlı, 2007:297).

16.yy ortalarında Kara Memi'nin başlattığı natüralist üslup, bu yüzyılın ikinci yarısında daha etkili ve başarılı bir biçimde sürdürülmüş olup 17. yy çini sanatını da büyük ölçüde etkilemiştir (Öney, Çobanlı,2007:289). Bu dönem çini desenlerini, lale, karanfil, gül, sümbül, zambak, peygamber çiçeği, narçiçeği, serviler gibi yoğun çiçek motifleri ve bunların yanı sıra saz üslubu etkili hatayı kompozisyonları oluşturmaktadır. İlerleyen zamanlarda desenlerde, çintemaniler, yelkenli ve kalyonlar, balık pulu, dalga zeminli bezemeler ve insan figürleri yer almıştır (Resim 2.9 ve Resim 2.10). Bu bezemeler, simetrik, serbest ve merkezi kompozisyon şemalarıyla çeşitli formlarda özgür bir anlayışla düzenlenmiştir (Öney, Çobanlı, 2007:301).

Kompozisyonlarda daha çok, lale, karanfil, sümbül ve gül motifleri kullanılması nedeniyle bu çinileri 'Dört çiçek üslubu' olarak da nitelendirmek mümkündür. 16.yy.ın ikinci yarısında kırmızılı sır altı tekniği ile beraber natüralist üslup motiflerinin

mükemmel örneklerle zenginleştigi, tasarımların Osmanlı kimliği içerisinde büyük bir olgunluğa ulaştığı gözlenmektedir. Bu gelişimde, 1557 yılında saraya baş nakkaş olan, Şah Kulu'nun öğrencisi ve natüralist üslubun yaratıcısı Kara Memi' nin rolü büyüktür. 17.yy.da da çinilerin benzer teknik, renk ve kalitede üretilmeye devam edildiği görülmektedir (Öney ve Çobanlı, 2007:298).

16.-17. yy.' ın kırmızılı İznik çinileriyle bezenmiş bazı önemli yapılara Süleymaniye Camii (1550-57), Rüstem Paşa Camii (1561), Sokullu Mehmet Paşa Camii (1571), Takkeci İbrahim Ağa Camii (15919, Sultan Ahmet Camii (1609-17), Selimiye Camii (1571-74) gibi abidevi eserleri örnek verebiliriz.

**Resim 2.9:** Çok Renkli Üslup Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1575, Mathey Koleksiyonu, Malibu



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:312



**Resim 2.10:** Çok Renkli Tabak, İznik, 1610, Musee National de la Renaissance,Chateau d'Ecouen,Ecouen



**Kaynak:** Hitzel ve Jacotin, 2005: 215

#### 2.1.4. Soyut Üsluplu Çiniler

III. Murat döneminde, İznikli sanatçılar, kendi düşünce, zevk ve yorumlarıyla, sarayın etkisi altında kalmadan ustalıklı, birbirine benzemeyen motifleri bir araya getirerek kompozisyonlar oluşturmuşlardır. İznik çinilerinde çoğunlukla motifli desenler kullanılmakla birlikte, çok çeşitli soyut üsluptaki kompozisyonlara da yer verilmiştir (Resim 2.11). Bu üsluptaki motiflerin diğer motiflerle ilişkisi yok denecek kadar azdır. Balık pulu zemin, çintemani, S-biçimli bulutlar gibi motifler 16.yy.'ın ilk yarısında gelişmiş, son döneme kadar kullanılmaya devam edilmiştir.

**Resim 2.11:** Soyut Üslupta Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1560–1570, Londra



**Kaynak:** Bilgi, 2005:76

Çoğunlukla tabak formlarında karşılaştığımız bu üsluptaki örneklerde, mavi-beyaz Çin porselenlerinin etkisi görülmekle birlikte, kırmızı rengin de zaman zaman kullanılması oldukça dikkat çekicidir (Atasoy ve Raby, 1989:261).

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **16. VE 17. YÜZYILA AIT İZNIK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**



### 3.1. TASARIM KAVRAMI

#### 3.1.1. Tasar, Tasarım Kavramı ve Tasarım Alanları

Kelime olarak tasar, çeşitli alanlarda farklı anlamlar içermektedir. Tasar kelimesi çeşitli kaynaklarda “Bir iş, bir düşünce sırasını, düzeyini gösteren resim, yazı, plan” (Güncel Türkçe Sözlük, TDK); “Bir yapının kurulması için mimarın yaptığı çizim” (Turani, 1968); “Bir oluşum, süreç ya da gidişi yöneltmek ve denetim altına almak üzere yapılan düzenleyici tasarımlar bütünü” (Sencer, 1981) biçiminde tanımlanmaktadır.

Tasarım kavramı ise, tasar kelimesinden türemektedir. “Tasarım”ın, tasarlama sürecinin bir ürünü olup, “tasar” eyleminin sanatçının bilgi ve becerileri süzgecinden geçmesi ile oluştuğu düşünülebilir. Kelime kökeni itibari ile incelendiğinde tasarım, yazmak eyleminden türetilen yazım kelimesinin benzeri bir şekilde, tasarlamak eyleminin isimleştirilmiş halidir. Bunun yanı sıra “tasarı”ya da dayanmaktadır. Tasarı, bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey, olması ya da yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak kullanılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1746). Elizabeth Adams Hurwitz’e göre tasarım, gerekli olanın araştırılmasıdır. Yale Üniversitesi tasarım bölümünden Prof. Robert Gillam Scot ise, “Ne zaman tanımlanmış bir amaç için bir şey yapıyorsak, o zaman tasarlıyoruz.” diyerek tasarımın tanımlanmasına yeni bir boyut getirmiştir. Ünlü reklamcı Ivan Chermayeff, tasarımın zeka ve sanatsal yeteneğin ortak bir ürünü olduğunu belirterek yaratıcılıkla yakın ilişkisini anlatmaya çalışmıştır (Ketenci ve Bilgili, 2006:277).

Tasarım, ihtiyaç duyulananın araştırılması doğrultusunda yaratıcı kişinin ortaya çıkardığı bir biçim ya da modeldir. Tasarım hiçbir zaman, bir kalıp, bir model ya da süsleme yapmak olarak değerlendirilmemelidir. Çevremizde üretim amaçlı her fiziki olgunun başlangıcında tasarımın etkinliği bulunmaktadır. Günlük yaşantımızda hemen hemen her zaman duyduğumuz tasarım dallarını üç ana başlık altında toplamak mümkündür.

*Endüstriyel Tasarımı:* Endüstriyel anlamda kullanıma yönelik olan ürün ve hizmetlerin tamamını kapsamaktadır. Burada önemli olan nokta, tasarım sürecinin ürününün ergonomik, kullanıma uygun ve kullanıcının ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde olmasıdır. Buradaki tasar eylemi sadece sanatçının imgeleminin bir ürünü

olmaktan ziyade, sınırlı kaynakların etkin kullanımı gibi de düşünülebilir. Örneğin sanatsal tasarlanmış bir fincan ya da çay takımında ön planda olan unsur tasar kaygısı iken, endüstriyel olarak tasarlanan aynı ürünlerde ürünün yıkama kolaylığı, bulaşık makinesinde dizilebilme özelliği, kalıp almadaki kolaylıklar da göz önünde bulundurulmaktadır.

*Grafik Tasarım:* Tasarımın aynı zamanda bir problemin çözümü olduğu düşünüldüğünde, grafik tasarımın problemleri genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözdüğü görülmektedir. Bir grafik tasarım problemi daima iletişimle ilgili olmaktadır. Tasarımcı, uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel algılamanın doğasını, görsel yanılısamanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve göz önüne almak zorunda kalmaktadır (Becer, 2002: 34).

*Çevre tasarımı:* Bina, peyzaj ve iç mekân tasarımını kapsayan oldukça geniş bir çalışma alanıdır. Bu alanda çalışan tasarımcının en önemli görevlerinden biri, dayanıklı, işlevsel ve estetik olanı bulmak ve tasarlamaktır (Becer, 2002:33) .

### 3.1.2. Tasarım Süreci

Tasarım süreci, belirli bir program doğrultusunda gerçekleşmektedir. Tasarımcının bir işi üzerine almasıyla süreç başlamaktadır. Bu süreç, problemin çözümüne ve bu çözümün müşteri tarafından kabul edilip uygulanmasına kadar sürmektedir. Tasarım süreci, bu şekilde planlı ve yöntemsel olabileceği gibi rastlantısal ve sezgisel özellikler de gösterebilmektedir (Becer, 2006:39,40). Bir tasarım probleminin çözümünde beş aşama bulunmaktadır. Bunlar, problemin tanımı, bilgi toplama, yaratıcılık ve buluş süreci, çözüm bulma, uygulamadır (Becer, 2005:40).

Tasarlama sürecinin ilk aşaması tasarım amacının net bir şekilde belirlenmesidir. Amaç, ne tür bir tasarıma ihtiyaç duyulduğu sorusuna yanıt aramaktadır. İkinci aşamada ise tasarıma neden ihtiyaç duyulduğu ve var olanlar yerine neden yeni bir alternatif geliştirilmesi gerektiği sorularının yanıtı aranmaktadır. Bütün bu sorunlar çözüme kavuşturulduğunda, başka bir deyişle, tasarım amacının ve gerekliliğinin belirlendiği noktada tasarımcının karşısına başka bir sorun çıkmaktadır. Bu sorun tasarımın kullanıldığı çevrenin nitelikleridir. Bu doğrultuda tasarımcı bu çevreyi incelemeli ve

tasarımın hedef aldığı kullanıcı grubunun bu çevre ile ne tür bir etkileşim kurduğunu belirlemelidir. Böyle bir yaklaşım tasarımın başarısını artıracaktır.

Tasarılama sürecindeki işlevsel gereklilikler ise tasarımın yöneldiği kitlenin fiziksel, sosyolojik, psikolojik, ekonomik vb. özellikleri açısından ihtiyaçlarına karşılık vermesine dönük nitelikler olarak tanımlanmaktadır. Tasarım içerisinde kullanılan her türlü kavram, görsel, yazılı ya da işitsel öğeler, hedef kitlenin sahip olduğu özelliklere uygun ve onların beklentilerine yanıt verir nitelikte olmalıdır. Tasarımın işlevsel gerekliliklerinin başarı ile yerine getirilmesi, tasarım içerisindeki renk, tipografi, biçim, malzeme görsel öğelerin, hedef kitlenin yaş, cinsiyet, sosyoekonomik durum, eğitim, yaşantılar, başarılar gibi nitelikleri ile uyum sağlaması ile orantılıdır.

### **3.1.3. Tasarım Kavramının Tarih İçerisinde Gelişimi**

Tasarım insanoğlu var olduğundan beri gündemdedir ve yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Sanatsal tasarımın doğuşunun insanlık tarihinin başlamasıyla birlikte var olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Bununla ilgili olarak alet yapan insan ile ilgili rastlanabilen en eski izlerin, dört yüz bin yıl öncesine ait olması örnek olarak gösterilebilir (Gombrich, 1980:19). Bununla birlikte, ihtişamlı Mısır uygarlığı tasarım çalışmalarında dünyanın ilk ve en büyük örneklerini ortaya koymuştur. Anadolu ve Mezopotamya kültüründe de benzer sanatsal tasarımları görmek mümkündür. Tasarımda somut gerçeklerin yakalandığı en önemli zaman dilimi ise Rönesans'tır (Tepecik, 2002:27,28).

Sanat ve tasarıma yön veren bir diğer önemli süreç ve gelişme ise 19. yüzyılın başlarında fotoğrafın bulunması ve daha sonra baskı ve fotoğraf tekniklerinin gelişimidir. Bu alandaki gelişmeler fotoğraf ve baskı tekniklerinin tasarım alanında iletişim ve tanıtım amaçlı çalışmalarda kullanılmalarına olanak sağlamıştır. Teknolojik, ekonomik, kültürel, alanlardaki gelişmeler; video, bilgisayar gibi araçlar, grafik tasarımın kapsamını oldukça genişletmiştir. Ancak değişen dünya koşullarıyla grafik tasarımın genişleyen kapsamında grafik tasarımcının rolü hep bir tasarım sorununun çözümü olmuştur (Becer, 2002:34). Teknolojideki gelişmelere paralel olarak, sanatın dışında her disiplinde tasarımın önemi karşımıza çıkmaktadır (Tepecik, 2002:28).

### 3.1.4. Tasarımda Kullanılan İlkeler

Tasarım bir düşünce ürünü, bir gereklilik ve bilinç işidir. Tasarımda bir amaç vardır. Bu amaç, üretilen, sunulan fikir ya da ürünün iyi bir şekilde tanıtılması ve verilmek istenen mesajın iletilmesidir. Yapılan tasarımın özgün olması gerekmektedir. Bu noktada tasarım ilkelerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Alakuş ve Mercin'e (2009:117) göre, tasarım elemanlarının bir araya gelmesiyle tasarım ilkeleri, tasarım ilkelerinin sanatsal anlatımda kullanımı ile sanat eseri oluşmaktadır. Bu nedenle tasarımcı, tasarım ilkelerini bilmeli ve bunları gerektiği yerde kullanmalıdır. Becer (2005:62), tasarım ilkelerini, denge, vurgu, süreklilik, görsel hiyerarşi ve bütünlük olarak sıralarken, Alakuş ve Mercin tasarım ilkelerini, ritim, denge, vurgu, zıtlık, armoni, oran, bütünlük ve çeşitlilik olarak sıralamıştır (2009:123).

*Ritim İlkesi:* Ritim renklerin, çizgilerin ve bunun gibi tasarım elemanlarının birbiri ile sağladığı uyumlu tekrardır. İnsanda heyecan uyandıran bir ilkedir. Ritim, çizgilerin farklılığıyla, renklerin zıtlığıyla sağlanabilir (Alakuş ve Mercin, 2009:117).

*Denge İlkesi:* Denge bir yaşam ilkesi olarak, tasarımda olması gereken unsurlardandır. Bir başka deyişle, bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin, bütün içinde kompozisyon düzenini bozmayacak biçimde dağılışıdır (Sözen ve Tanyeli, 1992:65). Temelde bir tasarım iki farklı denge sistemi içinde düzenlenebilmektedir. Bunlar, simetrik denge ve asimetrik dentedir (Becer, 2005:65).

*Vurgu:* Vurguyu, tasarımcının ortaya koymak istediği unsuru, farklı yöntemlerle ortaya koyması olarak açıklayabiliriz. Tasarımcı, vurgulayıcı unsuru belirleyip, tasarımda nerede kullanacağını belirlemek zorundadır. Vurgulama; ön plana çıkarılmak istenen unsur ile ikinci planda yer alan unsur arasında gerçekleştirilecek, yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilmektedir (Becer, 2005:74).

*Süreklilik:* Tasarımcı; kişilerin ilgisini konuya çekerek, onları tasarımda dolaştıracak görsel devamlılığı yaratmak zorundadır. Bu devamlılığı sağlarken, unsurları gözün normal hareketine uyacak yönde yerleştirmeli, algılama yönünü, kişinin dikkatini dağıtmayacak biçimde düzenlemelidir. Bununla birlikte göz, soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izlemektedir. Ayrıca gözün büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksiz alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir algılama sırası izlediği dikkate alınmalıdır (Becer, 2005:70).

*Orantı ve Görsel Hiyerarşi:* Tasarımcı açısından orantı, boyutlar arası ilişkilerdir. Tasarım yüzeyinin, eni ile boyu, genişliği ile yüksekliği arasında daima orantıya dayalı ilişkiler vardır. Tasarımda görsel unsurlar ile diğer unsurlar arasında kurulan ilişkiler, algıyı direk olarak etkilemektedir.

Görsel hiyerarşi ise, tasarım içerisindeki görsel unsurları vurgulamak için mesaja göre ölçülendirme anlamına gelmektedir. Boyut dışında, renk, açıklık-koyuluk, yakınlık-uzaklık ve konum da görsel hiyerarşiyi etkilemektedir ( Becer, 2005:70).

*Zıtlık:* Zıtlık ilkesi, tasarım elemanlarının kullanılarak oluşturulduğu farklılıktır. Tasarımda yapılan küçük bir zıtlık, düzenlemeyi monotonluktan kurtarılabilir. Renklerde yapılan değişiklik ya da yön farklılıkları bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Alakuş ve Mercin, 2009:120).

*Bütünlük:* Tasarım ilkeleri arasında en önemli ilkelere biri de bütünlüktür. Bir tasarımda görsel unsurlar bütünlük oluşturacak şekilde bir araya getirildiğinde kompozisyondaki parçalanmanın ve dağınıklığın önüne geçilebilmektedir. Tasarımcı, bütünlük oluştururken bordürlerden, beyaz boşluklardan, yatay ya da dikey eksenlerden ve üç nokta yöntemlerinden yararlanabilmektedir ( Becer, 2005:72,73 ).

*Çeşitlilik:* Çeşitlilik ilkesi zıtlıkları ve değişiklikleri içeren bir tasarım ilkesidir. Sanat eserlerine ilk bakıldığında ana temanın birliğinin çerçevesi içerisinde canlı ve zengin bir çeşitliliğin de elde edilebilmesi sanat eserinde albeniyi artıran önemli bir unsurdur (Alakuş ve Mercin, 2009:120).

*Armoni:* Tasarım elemanlarının birbiri ile uyumudur (Alakuş ve Mercin, 2009:120). Oran, renk, biçim, ton, hareket, yön, zıtlık gibi elemanların birbiri ile meydana getirdikleri uyumlu bir bütünlüktür.

### **3.2. 16. ve 17. YÜZYILA AİT İZNIK ÇİNİLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**

İznik çini tabaklarındaki tasarım kavramı ve ilkelerinin nasıl ortaya çıktığının belirlenebilmesi için bazı çini örneklerinin incelenmesi gerekmektedir.

### 3.2.1. 16.yy. İznik Çini Tabak Örneklerinde Grafik Tasarım İlkelerinin Belirlenmesi

İncelenen örneklerin 25'er yıllık dönemler halinde ele alınmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

#### 3.2.1.1. 500–1525 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler

Aşağıda yer alan ve 1495–1505 yılları arasında tarihlenmiş olan çini tabak (Resim 3.1), Baba Nakkaş Üslubunun en belirgin özelliklerini taşıyan klasik bir örnektir.

**Resim 3.1:** Tabak, Yaklaşık 1495–1505, Türk İslam Eserleri Müzesi, Bursa



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:154

Tabakta yer alan desenin genel görünümüne bakıldığında, orta alandaki mavi zeminli dairesel kompozisyonu, tabağın yanak kısmında yer alan mavi zeminli kompozisyonun tamamladığı görülmektedir. İki alan arasında kalan beyaz zemin ise mavi rengin yoğunluğunu sadeleştirmek ve iki kompozisyonun alanını ayırmak amacı ile kullanılmıştır. Kompozisyon özellikleri ele alındığında, ortada yer alan desende bulut motifi farklı ebatlarda ve yönlerde yerleştirilmiş olup; bu yerleşke kompozisyona

devinim kazandırmıştır. Bu doğrultuda deseni, tekdüzelikten kurtarmak amacı ile bulut motiflerine ek olarak dairesel hareketlerle farklı yönlere bakan lotus motifine yer verilmiştir. Kenar deseni ise, eşit parçalara ayrılarak birbirini tamamlar şekildeki dal hareketleriyle ve lotus motifiyle oluşturulmuştur. Bulut motiflerinin büyük küçük ilişkisi içerisinde ritim ve bütünlük ilkelerinin birlikte kullanılarak ele alınması görsel hiyerarşik bir düzen amaçlandığını göstermektedir. Çünkü en büyük bulut motifi, dikkati kompozisyonun bu noktasına çekerek vurgularken; daha küçük ebattaki ve farklı yönlere hareket eden lotus motifleri ile de denge ve çeşitlilik sağlanmıştır. Orta ile dış kenar deseni arasında bırakılan beyaz alan; kenar deseninde bırakılan boşluklarla bir ilişki kurarak, kompozisyonda bütünlük ilkesinin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu tabakta yalnızca mavi renk kullanılmıştır. Fakat kontur çizgilerinin daha koyu ve kalın uygulanması ve bulut motiflerinin içinin koyu tonda çiçek desenleriyle doldurulması; tek renk kullanımının durağanlığını ortadan kaldırır niteliktedir. Bu döneme ait bir diğer örnekte ise, bir önceki örneğin aksine bulut motiflerinin içleri boyanıp, zemin tamamen beyaz bırakılarak sadelik ön plana çıkarılmıştır (Resim 3.2).

**Resim 3.2:** Tabak; Yaklaşık 1510–15, Özel Koleksiyon, Beyrut



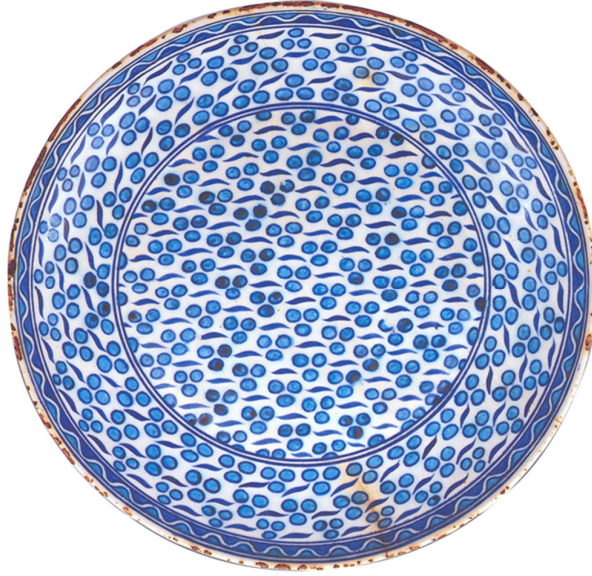
**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:157

### 3.2.1.2. 1525–1550 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler

Aşağıda yer alan tabak 1530–1540 yılları arasında tarihlendirilmektedir (Resim 3.3). İlk Mavi-Beyaz dönemi çinilerinden olan bu tabak, çintemani motifi kullanılarak tasarlanmış bir kompozisyona sahiptir. Çintemani motifi, Pars'ın üzerindeki beneklerin stilizasyonu ile oluşturulmuş bir motiftir. Doğadan esinlenme konusuna iyi bir örnek oluşturmaktadır



**Resim 3.3:** Kenarsız Çukur Tabak, 1535–1540, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.



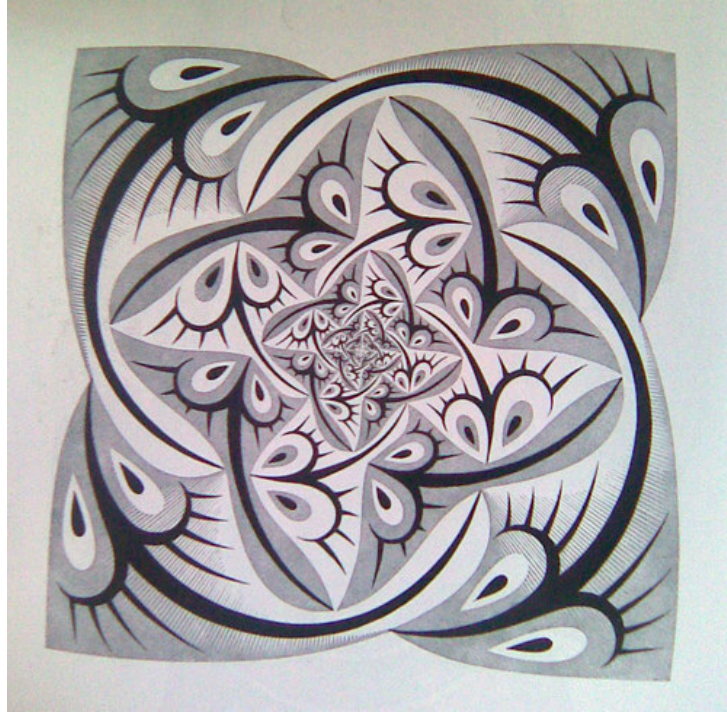
**Kaynak:** Soustiel, 2000:59

Tabağın genel görünümü çift çizgi ile sınırlandırılmış bir orta göbek deseni ile farklı genişlikte iki kenar bordüründen oluşmaktadır. Kompozisyon özelliklerine bakıldığında tek düze birim tekrarıdan doğan monotonluğa rağmen, ortadaki birimlerin yatay doğrultuda sıralanması, kenar bordüründe ise dairesel şekilde dizilmesi bir yanılsama (illüzyon) yaratmaktadır. Bu durum monotonluğu hareketli bir görsele dönüştürmektedir. Burada zıtlıklarla uyumlu bir hareket meydana getirildiği ve dengenin bu şekilde sağlandığı görülmektedir.

En dışta kenar bordüründeki desende yer alan kıvrımlı çizginin iç bordürdeki hareketi güçlendirmek amacıyla yapıldığı açıktır. Birimler arasında renk tonunun farklılığı görsel yanılsamayı kuvvetlendirmektedir. Renkte de açık ve koyu tonların kullanılmasıyla ritim ve denge güçlendirilmiştir. Tasarımda yer alan zıtlıklarla uyum sağlama çabalarının farkında olunarak yapıldığı açıkça belli olmaktadır.

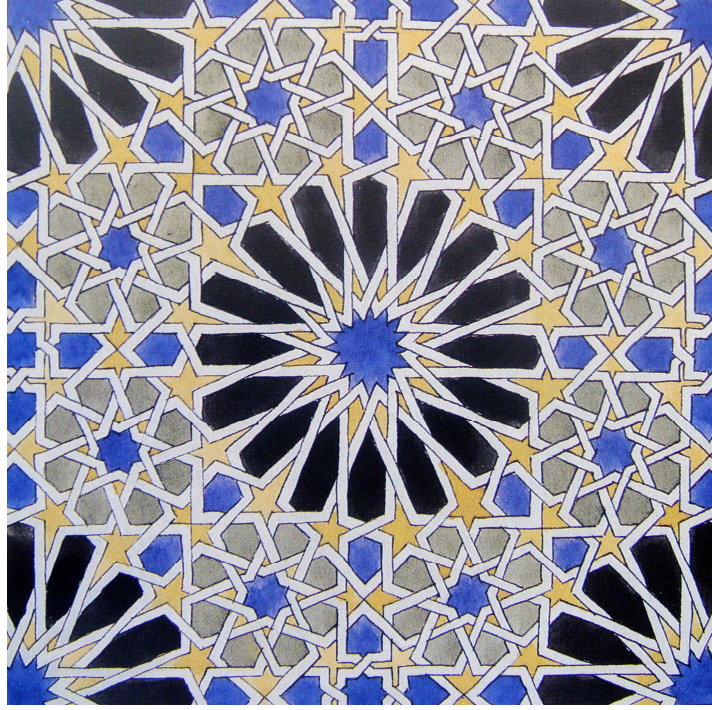
Escher'in çalışmalarında da bu tür bir kompozisyon anlayışına rastlanmaktadır. Escher'in eserlerindeki açık-koyu ve karşıt hareket dengesi sistemli bir kurgudur (Resim 3.4). Escher İspanya'da bulunan Elhamra Sarayındaki motifleri incelemiş ve bunlardan hareketle bu sistemi oluşturmuştur (Resim 3.5, Resim 3.6, Şekil 3.1, Şekil 3.2).

**Resim 3.4:** Escher'in Çalışmalarından Bir Örnek



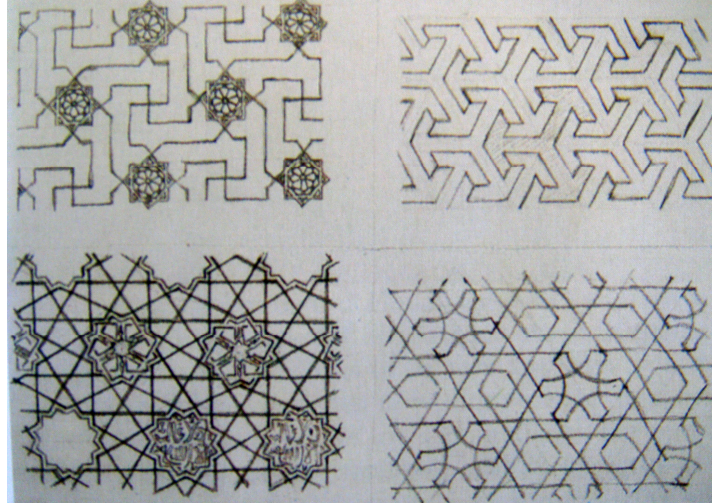
**Kaynak:** Escher, 1959:19

**Resim 3.5:** Escher'in İncelediği Elhamra Sarayı Motiflerinden Bir Örnek



**Kaynak:** MacGillavry ve Lyons, 2004:9

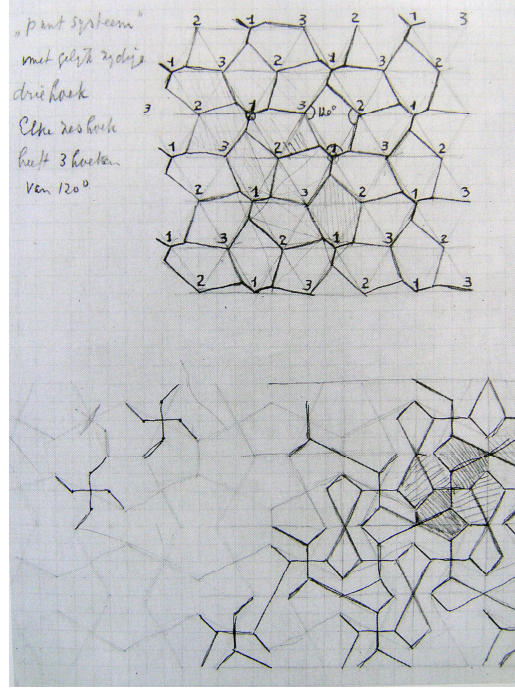
**Şekil 3.1:** Escher'in Sistem Oluşturma Çalışmaları



**Kaynak:** MacGillavry ve Lyons, 2004:17

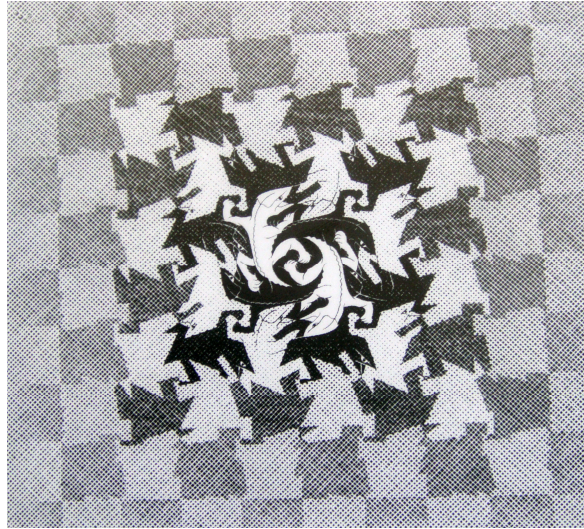


**Şekil 3.2:** Escher'in Sistem Oluşturma Çalışmaları



**Kaynak:** MacGillavry ve Lyons, 2004:29

**Resim 3.6:** Escher'in Çalışmalarından Bir Örnek



**Kaynak:** MacGillavry ve Lyons, 2004:30

Bu döneme ait bir diğer örnekte ise, ilk örneğin aksine çok renklilik gözlenmektedir. Renk konusuna ek olarak; kullanılan kompozisyon elemanları nedeni ile üslupta da farklılıklar oluşmuştur (Resim 3.7).

**Resim 3.7:** Kenarsız Düz Tabak, 1545–1550, Özel Koleksiyon, ABD



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:197

1530'lu yıllarda İznik Çinileri kendini Mavi-Beyaz renk şemalarından kurtarmak için renklerin arasına yeşil ve moru katarak, motiflerde ise yaygın dallı ağaç motiflerini kullanarak daha cesur kompozisyonlarla tabaklar üretmişlerdir. Bu örnekte de hatayi motifi gurubuna ait motiflerden oluşan bir düzenleme mevcuttur. Buradaki kompozisyon, tek merkezden çıkan bir çiçek motifinin tabağın etrafında dolaştırılmasıyla oluşturulmuştur. Kompozisyon tek bir noktadan çıkışlı olmasına rağmen, simetrik görüntüden kurtarmak için aynı dal üzerinde hareket ettirilmiş, ortaya yakın olan kısımda ana motifte yer alan dal üzerine diğer motiflerin yerleştirilmesiyle de kompozisyona süreklilik kazandırılmıştır. Dengeyi sağlamak adına diğer motifler büyük-küçük ilişkisi içinde yerleştirilmiş ve boşluklara da yaprak motifleri kullanılarak kompozisyon desteklenmiştir. Ancak düzenli bir hareket gösteren kompozisyonda,

tabak strüktürünü bozmamak adına dalın dışa doğru gitmesi gerekirken, kırılarak spiral şekilde kıvrılmış ve kompozisyon bütünlüğü sağlanmıştır. Kobalt rengin ağırlıklı olduğu tabak, mor, yeşil ve turkuaz renkleri ile de desteklenmiştir. Renk özelliklerini ve kullanılan motifleri incelediğimizde bu örnek çini tabağın, dönemin üslubunu tam olarak yansıttığını görmekteyiz. Sanatçının, tasarım ilkelerinden süreklilik, bütünlük ve denge ilkelerinden yararlanarak kompozisyonu oluşturduğu söylenebilir.

### **3.2.1.3. 1550–1575 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler**

Hayvan figürlerinden yararlanılarak yapılmış olan bu tasarımda figürler merkezin etrafında çarkifeleği andırır bir şekilde ve tabağın dört yanına yerleştirilmiştir. Böylece merkeze doğru bir hareket sağlanmıştır (Resim 3.8). Timsahlardan oluşan figürlerin motiflerden alınan kıvrımlarla stilizasyona uğratıldığı ve timsahın gövdesindeki dokuda da bitki özelliklerinden yararlanıldığı görülmektedir. Bu kompozisyonda yer alan figürler art arda birim tekrarı ile yerleştirilerek asimetrik bir düzen oluşturulmuştur. Figürlerdeki bu asimetrik düzenleme hareketliliği ön plana çıkarmıştır. Tabağın yönünü belirlemek için denge unsuru olarak merkeze simetrik bir motif yerleştirilmiştir. Kenar bordürde kullanılan çiçek motifi de suyun dalga hareketini ifade eder bir his uyandırmaktadır.

**Resim 3.8:** Kenarsız Düz Tabak, 1565–70, Victoria & Albert Museum,



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:307

Renk açısından bakıldığında ise dönemin çinilerinde kullanılan tek rengin açık ve koyu tonlarının kullanım özelliğine rastlanmaktadır. Motiflerin konturları kalın ve koyu, içleri ise açık tonda boyanmıştır. Bünye beyazlığı da renklerin kullanımında denge unsuru olarak yer almaktadır. Bu tabakta figürlerin sıralanışı hareketin sürekliliğini sağlamak ve kullanılan açık-koyu tonlar ise dengeyi kuvvetlendirmektedir. Tasarımcının bir takım ilkeleri kullanarak bu kompozisyonu meydana getirdiği anlaşılmaktadır. 16. yy' a ait bu tabakta, öncelikle kompozisyon açısından tam bir dengenin varlığı göze çarpmaktadır.

#### **3.2.1.4. 1575–1600 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler**

16.yy olarak tarihlendirilen örnek tabak, iki orta desen ve bir kenar suyundan oluşmaktadır. Ortada çarkıfeleği andıran bir rumi düzenleme yapılmış ve diğer



desenden ayırmak için üç çizgi ile sınırlandırılmıştır. Diğer orta desen küçükten büyüğe doğru belirli bir sıra takip eden bulut motiflerinden oluşturulurken kurallı bir düzende kompozisyon kurulmuştur (Resim 3.9).

**Resim 3.9:** Geniş Kenarlı Düz Tabak, 1585–1590, Musee de la Renaissance, Chateau d'Ecouen, Ecouen,



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:355

Orta desenler çizgi ile sınırlandırıldıktan sonra arada beyaz bir alanla kenar deseninden ayrılmıştır. Kenar desenini ise zencerek adı verilen bir düzenleme oluşturmuş ve sınırları netleştirmiştir. Orta kısımdaki çarkıfelek tarzındaki rumi deseni, bulutlardan oluşan desenin dairesel hareketini kuvvetlendirir niteliktedir. İkinci orta desenin en dışındaki çizgi, bulut motiflerinin kompozisyon dışına taşma hareketine karşılık çevre sınırlaması meydana getirirken; bu alanın hemen yanında yer alan beyaz boşluk, bulutları dışa doğru çeker niteliktedir.



Kompozisyon öğeleri incelenecek olunursa, ince-kalın çizgilerin, açık-koyu zeminlerin, büyük-küçük elemanların birlikte kullanılması, hareketi ritmik hale getirmektedir denilebilir.

Orta desende zeminde turkuaz rengin yoğun bir şekilde kullanılmasına rağmen, içerisinde kırmızı renge yer verilmesi, kenar deseninde yer alan üçgenler içerisindeki kırmızı renkle bir bütünlük sağlamaktadır. Bu durum, renk konusunda da kompozisyondaki gibi bütünlük ilkesinin göz önünde bulundurulduğunu göstermektedir.

Bu döneme ait hayvan figürlerinin yer aldığı diğer bir tabak örneğinde ise, aynı renklerin uygulanmasına rağmen; zeminlerde yeşil rengin yoğun ve kırmızı rengin küçük alanlarda seyrek kullanımı ile gözü yormayan bir zıtlık sağlanmıştır (Resim 3.10).

**Resim 3.10:** Tabak, Yaklaşık 1585, Musee de la Renaissance Chateau d'Ecouen, Ecouen



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:358

### 3.2.2. 17.yy. İznik Çini Tabak Örneklerinde Grafik Tasarım İlkelerinin Belirlenmesi

Bu yüzyıla ait incelenen örneklerin de 25'er yıllık dönemler halinde ele alınmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

#### 3.2.2.1. 1600–1625 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler

Aşağıda yer alan tabak 1600'lü yıllara tarihlendirilmektedir. Tabağın kompozisyonu iki çizgi ile ayrılmış bir orta deseni ile bir kenar suyundan oluşmaktadır (Resim 3.11).

**Resim 3.11:** Tabak, Yaklaşık 1600–1610



**Kaynak:** Atasoy ve Raby, 1989:368

Tabakta dikkati çeken nokta, ana desende aynı motifin farklı boylarının kullanılmasıdır. Haşhaş çiçeğini stilizasyona uğratarak oluşturulan bu motifin gövdesi penç motifi ile zenginleştirilmiştir. Tek merkezden çıkışlı, asimetrik bir kompozisyonun

uygulandığı bu tabakta, küçük-büyük ilişkisi net bir şekilde ortaya konularak kompozisyon kurulmuştur. Motifler bu düzen içinde yerleştirilirken büyük motif ile aynı yönde ama farklı dalda yer alan daha küçük bir motif kullanılmıştır. Ancak dengeyi sağlamak adına diğer yöne bakan motif büyük motif ile aynı dal üzerine yerleştirilmiş, motif daha farklı boyutta seçilmiş ve yine aynı yönde yapraklarla desteklenmiştir. Kenar suyunda ise saç kıvrımlarını andıran S şeklindeki çizgiler, dairesel birimlerle kuvvetlendirilmiştir. Renkte ve kompozisyonda sadelik göze çarpmaktadır. Orta desende asimetrik ve dağınık bir düzenleme varken, kenar suyunda yer alan birimler sistemli ve kurallı bir şekilde yerleştirilerek kompozisyonda bütünlük sağlanmıştır.

### 3.2.2.2. 1625–1650 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler

17.yüzyılın ilk yarısına ait bu tabak örneğinde kompozisyon, bir orta desen ve kenar deseninden oluşmaktadır (Resim 3.12).

**Resim 3.12 :** 17. Yüzyılın İlk Yarısına Ait Çini Tabak Örneği, Yaklaşık 1650



**Kaynak:** Hitzel ve Jacotin, 2005:234

Dairesel birimlerden oluşan orta desende kompozisyon, birim tekrarından yola çıkılarak ve halkalar halinde birimlerin birbirine zincir şeklinde bağlanmasıyla oluşturulmuştur. En ortada ise bir penç motifi kullanılmıştır. Arada kalan boş alanlar ise, küçük dairesel hareketlerle doldurularak bir doku oluşturulurken, ana desen ön plana çıkarılmıştır. Burada sanatçının, küçük-büyük ilişkisinden yola çıkarak ritmik bir düzenleme yaptığı görülmektedir. Kenar deseni, iki çizgi arasında beyaz boş bir alan bırakılarak orta desenden ayrılmıştır. Ortada, dairesel ve birbirini takip eder bir şekilde birimler yerleştirilirken, kenar deseninde rumi motifler dikine yerleştirilerek, desende dışa doğru bir hareket sağlanmıştır. Her iki desende de ritmik bir düzen göze çarpmaktadır. Kompozisyonda, üç renk kullanılmış, en içte yer alan kırmızı renk, halkaların içinde ve rumilerin ortasında da kullanılarak, orta desen ve kenar desen arasında bir denge sağlanmıştır. Halkaların arasında bırakılan beyazlık ile rumiler ve iki desen arasında bırakılan beyaz alan, kompozisyonda dengeyi sağlayan diğer bir unsurdur.

### **3.2.2.3. 1650–1675 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler**

Bu tabak kompozisyonunda sembolik olarak köşk motifi kullanılmıştır. Ortada desende yer alan köşkün dört köşesinde minareleri simgeleyen kırmızı renkli dört ince kule yer almaktadır (Resim 3.13).

**Resim 3.13:** Düz Kenarlı Tabak, Yaklaşık 1650–1675, Sadberk Hanım Müzesi



**Kaynak:** Soustiel, 2000:95

Kubbe bölümü mavi ve turkuaz renklerle boyanmıştır. Köşkün alt kısmına ise sebili andıran bir çizim yapılmış ve çevresi çinilerle bezenmiştir. Köşkün iki yanında mavi rengin kullanıldığı sümbül dalları yerleştirilmiştir. Çok fazla örneğine rastlamadığımız bu tabak kompozisyonunda, orta desen çift çizgiden oluşan bir dairenin içine yerleştirilmiştir. Köşk deseni daireyi ortadan ikiye ayırırken, yandaki boşluklara yerleştirilen sümbül motifleri köşk deseninin düz çizgilerinin uyumsuzluğunu dairesel düzenlemeye uygun hale getirmiştir. Kenar deseni ise bu dairesel düzenlemeye uygun olarak yan yana getirilmiş yaprak ve penç motifleriyle oluşturulmuştur. Bu durum orta desenle kenar deseni arasında bir bütünlük sağlamaktadır. Motiflerdeki renklendirme de bu bütünlüğü desteklemektedir. Sembolik olarak, köşk, sebil ve çiçeklerin kullanıldığı bu kompozisyon yaşamın devamlılığını anlatır niteliktedir.

Bu döneme ait daha çok figürlerin kullanıldığı diğer bir tabak örneğinde ise, kompozisyon bir orta desen ve kenar deseninden oluşmaktadır. Orta desen iki çizgi ile kenar deseninden ayrılmıştır. Ortada yer alan desende siyah gövdeli kalyon motifi ve deniz içerisinde pullu balık motifleri kullanılmıştır (Resim 3.14).



**Resim 3.14:** Tabak, 1650–1700, İznik, Musee National de la Renaissance- Chateau d'Ecouen, Paris



**Kaynak:** Hitzel ve Jacotin, 2005:307

Kalyon motifinin boyutunun büyük tutulması, dikkati ortaya çekmektedir. Kalyon durağan bir görüntü sergilerken, balık motiflerinin konumları, büyüklük ve küçüklükleri bu durağanlığı hareketliliğe dönüştürmektedir. Kenar deseninde yer alan rumi motifinin dalgaya benzer bir hareketle yerleştirilmiş olması orta desendeki hareketi kuvvetlendirmektedir. Renklendirmede mavi, turkuaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Denizin renklendirmesinde zemin rengi uygulaması yapılmış, yelken ve balıklar sadece siyah renk ile çizilerek sadelik sağlanmış ve kalyon motifinin vurgusu desteklenmiştir. Kenar deseninde zemin boş bırakılarak motiflerin içinin renklendirilmesi, sanatçının orta desenle uyum sağlamak için uyguladığı bir çözüm olarak anlaşılmaktadır.

### 3.2.2.4. 1675–1700 Yıllarına Ait Örneklerde Belirlenen İlkeler

**Resim 3.15:** Düz Kenarlı İznik Tabak Örneği, 1650-1680



**Kaynak:** British Museum, London

1650–1680 yılları arasına tarihlendirilen bu tabak örneği, yan yana sıralanmış yarım penç motiflerinin yer aldığı kenar deseninden iki çizgi ile ayrılarak, ortada hatayi grubu, yapraklar, çiğdem ve lale motifinden yararlanılarak çizilmiştir. Kobalt rengin hakim olduğu bu örnekte, ayrıca kırmızı ve yeşil renkler kullanılmıştır (Resim 3.15).

Altan yaprak kümesinden çıkan dört ayrı dalın her iki yan tarafa yerleştirilmesi ile simetrik bir kompozisyon meydana getirilmiştir. Ortada yer alan narçiçeği motifinin boyutu, bu simetrik düzeni desteklerken, aynı zamanda dikkati ortaya çekmektedir. Ortada dalların birleşip, tekrar narçiçeğinin üzerinden iki yandan aşağıya doğru hareketi, tabağın formuna uygun olarak düşünülmüş ve hareketlilik sağlanmıştır. Tasarımcı, dalları farklı yönlerde hareket ettirerek, zıtlıkların uyumundan yararlanmış ve kompozisyondaki bütünlüğü karşı hareketlerle daha etkili hale getirmiştir.

Nar çiçeğinde, kobalt renk hakim olmasına rağmen, tomurcukların yer aldığı bölüm ve yaprakların ortasının kırmızı ile renklendirilmesi, örnekte yer alan diğer

motiflerde kullanılan kırmızı ile bir denge sağlamaktadır. Kenar deseninde pençler içinde kullanılan kırmızı renkler bu durumu desteklemektedir. Ayrıca zemin boş bırakılarak bir sadelik sağlanmış ve bu durum kenar desenin zemininin renklendirilmesi ile daha çok vurgulanmıştır.



## DEĞERLENDİRME, SONUÇ VE ÖNERİLER

16. ve 17. yy. İznik çini tabak süslemeleri örnekleri üzerinde yapılan incelemeler dikkate alındığında; görsel hiyerarşiye uygun olarak büyük-küçük ilişkileri, yön farklılıkları, orta desen ile kenar deseni arasındaki bütünlük, renklerin açık ve koyu tonlarının kullanılması, zemin-motif ilişkisi, birim tekrarlarındaki monotonluğu gidermek üzere yapılan yanılsamalarla hareket ve canlılık kazandırılması, zıtlıkların uyumlu bir denge meydana getirerek kullanılması, renklerin ritim ve dengeyi destekler nitelikte kullanılıp vurgunun çevreye yayılarak hareketin sürekliliğinin sağlanması, bu desen tasarımlarının belirli kurallara bağlı olarak yapıldığını göstermektedir.

Tabak süslemelerindeki bu kuralların tasarım ilkeleri olarak değerlendirilmesi ve ortaya konulması gerekmektedir. Bunları Grafik Tasarım İlkeleri ile açıklamak da mümkündür. Yapılan incelemeler sırasında günümüzde açık olarak belirlenmiş olan Grafik Tasarım İlkelerinin 16. ve 17. yy. İznik çini tabak süslemelerindeki varlığını ortaya çıkaran şu bulgulara rastlanmıştır:

— Örnek olarak incelenen tabaklardaki süslemeyi oluşturan motifler, büyük-küçük ilişkisi içinde, yön zıtlıkları ile dolu ve boş olarak kullanılmıştır. Renklerin de açık-koyu tonları ve zemin-motif ilişkileri içerisinde yer almasında dengeli bir tutarlılık olduğu görülmektedir. Orta desen ile kenar desen arasındaki ilişkilerde de bu dengeli tutum devam etmektedir. Bu durum süslemelerin tabağa uygulanmasında **denge ilkesinin** dikkate alındığını göstermektedir.

— Tabağın yüzeylerindeki motifler çoğunlukla merkezden etrafa yayılarak oluşturulmuştur. Göze ilk çarpan bu noktada motif **vurgulanmakta**, bakış yönü deseni meydana getiren diğer elemanlara doğru hareket etmektedir. Bu da **ritim** ilkesine işaret etmektedir.

Renklendirmelerde, motif ya da birim koyu tonda boyanarak zeminin doku ile desteklenmesi veya beyaz alanlar bırakılması yoluyla kompozisyon sadeleştirilerek vurgu sağlanmıştır. Bu vurgu çoğunlukla motifin kendisi ile sağlanırken bazı örneklerde renklendirmelerdeki **çeşitlilik** ile yapıldığı görülmektedir.

— İncelenen tabak süslemelerindeki düzenlemelerde motiflerin büyük-küçük olarak kullanılması ve zeminde dokuyu oluşturan birimlerin ana motiflerden daha küçük olarak seçilmesi ile renkli-renksiz, açık-koyu gibi unsurların varlığı, hem orantı hem de görsel bir süreklilik ortaya koymaktadır. Orta ve kenar desen ilişkilerinde de, **orantı** ve renklendirmede **süreklilik ilkesinden** yola çıkıldığı görülmüştür.

— Ele alınan tabak süslemelerinde orantı sağlamak amacı ile motiflerin, büyük-küçük, boş-dolu, farklı yönlerde ve farklı boyutlarda kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca çeşitli örneklerde zeminde yer alan küçük birimlerin, yukarıda belirtilen özelliklerden yararlanılarak durağanlığı **hareketliliğe** dönüştürmek amacı ile **zıtlıklardan** yararlanıldığı görülmüştür.

Renklendirmede ise, orta desende kullanılan renklerin, kenar deseninde zemin ya da motifler içinde farklı büyüklükteki alanlarda yer alması, bu tasarımlarda **orantı** ve **görsel hiyerarşi ilkelerinin** dikkate alındığını göstermektedir.

— **Bütünlük**, grafik tasarımda en önemli ilkelerden biridir. İncelenen tabak süslemelerinde bu bütünlüğü sağlamak için, beyaz boş alanların kullanıldığı, yatay ya da dikey yerleştirmelerin yapıldığı ve üç nokta olarak bildiğimiz yöntemden yararlanıldığı görülmüştür.

Bu tabak süslemelerinin oluşturulmasında **bütünlük ilkesinin**, hem desen hem de renk kullanımında **armonik** varlığı açıkça görülmektedir.

Bu sonuçlara göre, çini desen tasarımcılarının usta-çırak ilişkisi çerçevesinde eğitim görerek, bir atölye ortamında çalışmaları ve belirli kurallara bağlı kalmaları Türk el sanatlarında bir tasarım tarihinin olduğunu göstermektedir. Bu kuralların Grafik Tasarım İlkeleri olarak adlandırılan, Ritim, Denge, Vurgu, Süreklilik, Orantı ve Görsel Hiyerarşi ve Bütünlük, Çeşitlilik, Zıtlık ve Armoni ilkesi ile açıklanması gerekmektedir.

Elde edilen sonuçlar, İznik tabak süslemelerinde kullanılan desenlerin belirli kurallar dikkate alınarak hazırlandığını ve uygulamaların da buna göre yapıldığını göstermektedir. Bu kuralların, araştırmada esas olarak ele alınan Grafik Tasarım İlkeleri ile örtüştüğü açıkça görülmektedir. İznik tabak süslemelerindeki bu ilkelerin Türk Tasarım Tarihinin incelenmesi açısından da önemle üzerinde durulması gerekmektedir.

Çini desen tasarımcılarının, böyle sağlam temellere oturtularak, belli ilke ve prensipler içinde gelişen çini sanatının devamını sağlaması ve sonraki yüzyıllara aktarması için şu önerilerde bulunulabilir:

1-Belirli ilke ve kurallar içinde gelişen çini sanatımızı, bu ilke ve kuralları içeren tasarımlarla devam ettirebilmek için eğitim programları yapılmalıdır.

2-Kopyadan uzak, yeni, özgün tasarımlar yapılabilmesi için, 16. ve 17. yy. İznik çini tabak süslemelerinde kullanılan ilkeler eğitim metotlarının oluşturulmasında göz önüne alınmalıdır.

3-Grafik tasarım eğitimi alan ve grafik simgeler ile semboller konusunda araştırma yapmak isteyen araştırmacıların 16. ve 17. yy. İznik çini tabak süslemelerinden kaynak olarak yararlanabilmeleri önerilmiştir.

## KAYNAKÇA

- AKAR, Azade, KESKİNER, Cahide, (1978), **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, Tercüman Yayınları. İstanbul.
- ALAKUŞ, Ali Osman; MERCİN, Levent; AYAYDIN, Abdullah; Vural ÜSTÜN, Didem; TUNA, Serdar ve YILMAZ GÖKAY, Melek, (2009), **Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi**, Pegem Yayınları, Ankara.
- ALTUN, Ara, (2006), “ İznik”, **Antik Dekor Dergisi**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- ALTUN, Ara, (2006), **Osmanlı’da Çini ve Seramik Öyküsü**, Menkul Kıymetler, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay; YETKİN Şerare ve ALTUN Ara, (1989), **İznik Çini Fırımları Kazısı 2. Dönem 1981–1988**, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay, (1993), **Türk Sanatı El Kitabı**, İnkilap Yayınevi, İstanbul.
- ATASOY, Nurhan, (2002), **Hasbahçe, Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek**, 1.Baskı, Aygaz A.Ş., İstanbul.
- BECER, Emre, (2005), **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi, Ankara.
- BECER, Emre, (2002), **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi, Ankara
- BİLGİ, Hülya, (2005), “**Asırlar Sonra Bir Arada**”, **Sergi Kataloğu**, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.
- BİLGİ Hülya, (2009), **Ateşin Oyunu**, Saberk Hanım Müzesi ve Ömer M. KOÇ Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul.
- BİROL, İnci ve DERMAN, A. Çiçek, (1991), **Türk Tezyinatı San’atlarında Motifler**, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- British Museum,London
- CARSWELL, John, (1998), **Iznik Pottery**, British Museum, London.
- CİMOK, Fatih, (1998), **The Book Of Rüstem Paşa Tiles**, A Turizm Yayınları, İstanbul.
- DEMİRİZ, Yıldız, (1986), “**Sümbülname ve Sanatımızdaki Yeri**”, **Sanat Dünyamız**, Yıl.12, Sayı.36, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (1997), Cilt 3, s.1746, YEM Yayınları, İstanbul.

- ERTUĞ VE KOCABIYIK, (1998), **Gardens of Paradise**, 16th Century Turkish Ceramic Tile Decoralion.
- GOMBRICH, E. H., (1984), **Sanatın Oyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul.
- HITZEL, Frederic, JACOTIN, Mireille, (2005), **İznik**, Musee National de la Renaissance, Chateau d'Ecouen, Eco, Paris.
- KARASAR, Niyazi, (2008), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayınları, 18. Baskı.
- KESKİNER, Azade, (1995), **Türk Motifs**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- KETENCİ, Hasan Fehmi; BİLGİLİ, Can, (2006), **Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı**, İstanbul.
- MACGILLAVRY, Carolina H. ve LYONS, Jeremiah, (2004), **M:C:Escher Visiobs of Symmetry**, New York.
- ÖNEY, Gönül, ÇOBANLI, Zehra, (2007), **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖNEY, Gönül, (1987), **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İzmir.
- ÖNEY, Gönül, **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Bankası Kültür Hizmeti.
- ÖZEL, Mehmet, (1993), **Geleneksel Türk Sanatları**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- PORTER Venetia, (2005), **Islamic Tiles**, Interlink Boks, Singapore.
- SENCER, Muzaffer, (1981), **Yöntembilim Terimleri Sözlüğü**.
- SÖZEN Metin, TANYELİ, Uğur, (1992), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul.
- ŞENGÜL, Zeynep Meral, (1990), **100 Türk Motifi**, Geçit Kitabevi, İstanbul.
- TASCHEN, Benedict, (1959), **ESCHER, M.C. Graphik und Zeichnungen**, Germany.
- TEPECİK, Adnan, (2002), **Grafik Sanatlar**, Detay Yayıncılık, Ankara.
- TURAN BAKIR, Sitare, (1999), **Gülbenkyan Koleksiyonu**, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TURANİ, Adnan, (1968), **Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü**.

Victoria and Albert Museum, İngiltere.

WATSON, Oliver, (2004), **Ceramics Islamic Lands**, Thames&Hudson Ltd.

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). Güncel Türkçe Sözlük, TDK (03.03.2010 tarihinde erişilmiştir).

## DİZİN

**B**

Bitkisel, 20, 25  
 Bulut, 9, 11, 25, 32, 35, 51, 56, 57  
 Bütünlük, 27, 48, 49, 51, 55, 57, 59, 62

**Ç**

Çini, V, 1, 4, 9, 11, 12, 14, 17, 24, 26,  
 27, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 49,  
 50, 55  
 Çintemani, 11, 42, 52  
 Çizgi, 48, 53, 56, 57, 58, 60, 62

**D**

Denge, 27, 48, 51, 53, 55, 56, 61  
 Desen, V, 1, 19, 24, 35, 39, 56, 60, 62  
 Dönem, 6, 36, 37, 40

**F**

Form, 2

**G**

Görsel Hiyerarşi, 48, 49, 51  
 Grafik, 1, 2, 46, 47, 53  
 Gül, 14, 16, 18, 35, 36, 38, 40

**H**

Hamur, 5, 10, 11  
 Hareket, V, 51, 53, 54, 55, 60  
 Hatayi, V, 16, 32, 36, 54

**İ**

İlke, V, 2

**K**

Kalyon, 62, 63  
 Karanfil, 14, 18, 35, 36, 38, 40  
 Kompozisyon, 1, 15, 19, 27, 36, 38, 48,  
 53, 54, 56, 57, 59, 60, 62

**M**

Mavi, 7, 9, 10, 11, 12, 27, 28, 30, 31,  
 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 51, 61,  
 63  
 Mavi-Beyaz, 7, 27, 28, 30, 32, 35, 38,  
 39, 43  
 Motif, 11, 12, 13, 14, 22, 27, 31, 38, 40,  
 55, 59

**Ö**

Örnek, 12, 41, 47, 52, 55, 56  
 Özgün, 1, 35, 48

**P**

Plan, 45

**R**

Renk, 9, 11, 17, 27, 28, 32, 34, 37, 39,  
 40, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 61, 63  
 Rumi, 18, 25, 31, 32, 35, 38, 40, 56, 57,  
 60, 63

**S**

Sanat, V, 11, 17, 23, 26, 48  
 Seramik, V, 4, 10, 12, 30, 40  
 Sır, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 26, 27, 28, 30, 40  
 Slip, 4  
 Stilize, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20,  
 21, 23, 38  
 Sümbül, 14, 18, 36, 38, 40, 62  
 Süreklilik, 48, 54

**T**

Tabak, V, 1, 24, 40, 43, 50, 52, 55, 56,  
 57, 58, 60, 61, 62  
 Tasarım, V, 1, 2, 38, 45, 46, 47, 48, 49,  
 55  
 Temel, V, 1, 11, 12, 13  
 Tuğrakeş, 34  
 Turkuaz, V, 7, 38, 39, 40, 55, 63

**Ü**

Üretim, 4, 12, 45

Üslup, V, 14, 18, 21, 27, 30, 31, 32, 33,  
35, 36, 40

**V**

Vurgu, 48

**Y**

Yüzyıl, 30, 37