

**16. YÜZYIL İZNİK ÇİNİ SANATINDA YEMEK VE SERVİS KAPLARININ
İNCELENMESİ**

Eda DEMİR TOSUNOĞLU

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Anabilim Dalı**

**Danışman
Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2011

KABUL VE ONAY

Eda DEMİR TOSUNOĞLU tarafından hazırlanan "16. YÜZYIL İZNİK ÇİNİ SANATINDA YEMEK VE SERVİS KAPLARININ İNCELENMESİ" Başlıklı bu çalışma, 31/01/2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU (Danışman)
(Jüri Başkanı)

Yrd. Doç. Mesut YAŞAR
(Üye)

Yrd. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Çetin DOĞAN
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

"Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“16. Yüzyıl İznik Çini Sanatında Yemek ve Servis Kaplarının İncelenmesi”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım."

Eda DEMİR TOSUNOĞLU

ÖNSÖZ

Anadolu topraklarında gelişen kültür ve sanat ortamının belirli bir zaman ve mekân boyutunda gelişerek, Osmanlı döneminde nasıl ve hangi koşullarda biçimlendiğinin araştırılması bu çalışmanın temel amacıdır. Bu biçimlenişin izleri; Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak dönemi olan 16. yüzyıl saray nakkaşhanesinde, sanatçı örgütlenmelerinde, uzmanlık alanımız olan çini sanatında seramik kapların biçim-kompozisyon ilişkisi araştırılarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Türk çini ve seramik sanatı içinde önemli bir yere sahip olan İznik çini ve seramik sanatının biçimleri ve kompozisyonları üzerine yeterli araştırma yapılmamış olması ve kaynakların az olması sebebiyle bu tez konusu belirlenmiştir.

Bu bilgilerden yola çıkarak tez konusu olan “16. Yüzyıl İznik Çini Sanatında Yemek ve Servis Kaplarının İncelenmesi” başlıklı bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada İznik şehrinin tarihsel gelişimi, çini ve seramik sanatında kültür merkezi haline nasıl geldiği araştırılarak, yemek ve servis seramik kaplarının; biçim, renk, desen ve kompozisyon ilişkisi incelenip örneklendirilmiştir.

Tezin ortaya çıkmasında ve araştırmanın her aşamasında bana yardımcı olan tez danışmanım Yrd. Doç. H. Serdar MUTLU' ya ve Yrd. Doç. A. Sultan KARAOĞLU' na, yardımlarından dolayı aileme ve eşime teşekkürlerimi sunuyorum.

Eda DEMİR TOSUNOĞLU

ÖZET

İslam mimarisiyle başlayıp günlük kullanım seramiklerini de içine alarak gelişmeye başlayan Türk çini ve seramik sanatı, 16. yüzyılda doruk noktasına ulaşarak bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde İznik, çini ve seramik alanında bir üretim merkezi haline gelmiştir. İznik çinisinin bu derece ön plana çıkması ve benzersiz olması; dönemin sanat anlayışı, kullanılan teknik, biçim, desen ve kompozisyon ilişkilerinin titizlikle ve mükemmel bir şekilde oluşturulmasından kaynaklanmaktadır.

Çeşitli işlevleri yerine getirmek için biçimlenen 16. yüzyıl İznik dönemi seramik kapların biçimleri kullanım alanı olarak dört farklı şekilde sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı, bu sınıflandırma içinde daha önce çalışılmamış olan “Yemek ve Servis Kaplarını (Tabaklar, Sahanlar, Tepsiler, Kâseler-Üskürelere, Tazza’lar)” araştırarak incelemektir. Yemek ve servis kapları sırasıyla biçim açısından tek tek ele alınıp tarih, biçim, renk, desen ve kompozisyon özellikleri sınıflandırılarak anlatılmıştır.

Yemek ve servis kapları biçim ve kompozisyon ilişkisi yönünden incelendiğinde; çeşitli kompozisyon şekilleri (serbest, simetrik, tek merkezden vb.) kullanılmış, işlevsellik ön planda tutulmuştur ve kullanım alanına göre işlevsellik dikkate alınarak biçimde değişikliğe gidilmiştir. Kompozisyonlar tasarlanırken süsleme elemanlarına ve tasarım ilkelerine bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Ayrıca kompozisyonu oluşturan elemanlardan biçim, motif ve renkler o dönemim sanat anlayışına ve üslubuna göre şekillendirilmiştir.

Yapılan araştırmada, İznik dönemi yemek ve servis kaplarının bulunduğu müze ve koleksiyonlardaki örneklerden ve çeşitli kaynaklardan faydalanılmıştır. Bu tez konusu kapsamında yapılan araştırma ile günümüzde devam etmekte olan çini ve seramik sanatına ve de gelecek kuşaklarımıza ışık tutarak belge oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İznik, Çini Yemek Kapları, Seramik, Biçim, Motif

ABSTRACT

Turkish traditional art tile and ceramic art which started with Islamic architecture and started to develop by including the daily usage ceramics became a milestone by reaching its peak point in the 16th century. In this period, Iznik had become a production centre in traditional art tile and ceramic field. The fact that Iznik traditional art tile is so standing out and being unique is based on the artistic approach of the period and the formation of relationships of technique, form, texture and composition used finically and perfectly.

It is seen that the forms of the 16th century Iznik period ceramic utensils formed in order meet several functions are categorized in four different ways in terms of the usage area. My purpose is to investigate “Food and Service Utensils (Plates, Shallow frying-plates, Trays, Bowls-Uskure and Tazzas)” which are not worked on before within this classification. Food and service utensils are described respectively in terms of form one by one by classifying on their history, form, colour, texture and composition properties.

When food and service utensils are investigated in terms of the relation of form and composition, several composition forms (free, symmetrical, from one origin and etc.) are used, functionality is prioritised ad form change is performed by considering functionality according to the usage area. When designing the compositions, they were formed by abiding the ornamentation elements and design disciplines. Moreover, forms, motifs and colours from the elements comprising the composition are formed in accordance with the artistic approach and taste of that period.

In the research made, present samples and several resources of Iznik period food and service in museums and collections are utilized and investigated. It is aimed to set a document by setting light to ongoing traditional art tile and ceramic art and our next generations with the research made within the content of this thesis subject.

Keywords: Iznik, Traditional Art Tile Food Utensils, Ceramic, Form, Motif

16. YÜZYIL İZNİK ÇİNİ SANATINDA YEMEK VE SERVİS KAPLARININ İNCELENMESİ

Eda DEMİR TOSUNOĞLU

İ Ç İ N D E K İ L E R

ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
RESİM DİZİN LİSTESİ.....	x
ÇİZİM DİZİN LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 16. YÜZYILDA İZNİK VE ÇİNİ SANATI.....	3
1.1. 16. Yüzyıl İznik Çinilerinin Kullanım Alanları.....	7
1.1.1. Duvar Çinileri (kaşı).....	8
1.1.2. Kullanım Seramikleri(evani).....	10
1.2. 16. Yüzyıl İznik Çini Kaplarına Biçim Açısından Genel Bir Bakış.....	15

İKİNCİ BÖLÜM

2.YEMEK VE SERVİS KAPLARININ BİÇİM AÇISINDAN.....	
İNCELENMESİ.....	18
2.1. Tabaklar.....	18
2.2. Sahanlar.....	21
2.3. Tepsiler.....	22
2.4. Kâse ve Üsküreler.....	23
2.5. Tazza'lar.....	26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOMPOZİSYONDA KULLANILAN SÜSLEME ELEMANLARI.....	29
3.1. Kompozisyon Oluşumunu Belirleyen Temel İlkeler.....	29
3.1.1. Kompozisyon.....	29

3.1.2. Şekil.....	30
3.1.3. Biçim (form).....	30
3.1.4. Denge.....	30
3.1.5. Espas.....	30
3.1.6. Renk.....	31
3.2. Kompozisyon Oluşumunda Kullanılan Şekiller.....	31
3.3. Kompozisyon Oluşumunda Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması.....	33
3.3.1. Bitkisel Süsleme.....	34
3.3.1.1. Bitkisel Süslemede Kullanılan Motifler.....	35
3.3.2. Hayvan Figürü Süsleme.....	39
3.3.2.1. Hayvan Figürü Süslemede Kullanılan Motifler.....	40
3.3.3. Geometrik Süsleme.....	42
3.3.3.1. Geometrik Süslemede Kullanılan Motifler.....	42
3.3.4. Sembolik Süsleme.....	42
3.3.4.1. Sembolik Süslemede Kullanılan Motifler.....	43
3.3.5. Yazı Şeklinde Süsleme.....	43
3.3.5.1. Yazı Şeklinde Süslemede Kullanılan Motifler.....	44
3.3.6. Doğadan Alınan Motifler.....	44
3.3.7. Mimari ve İnsan Kaynaklı Motifler.....	44

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 16. YÜZYIL İZNİK YEMEK VE SERVİS KAPLARININ KOMPOZİSYON AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	45
4.1. Örnek Çinilerin İncelenmesi.....	46
4.1.1 Tabaklar.....	46
4.1.1.1. Örnek 1.....	46
4.1.1.2. Örnek 2.....	48
4.1.2. Sahanlar.....	50
4.1.2.1 Örnek 1.....	50
4.1.2.2. Örnek 2.....	52
4.1.3 Tepsiler.....	54
4.1.3.1 Örnek 1.....	54
4.1.3.2 Örnek 2.....	56

4.1.4. Kâseler-Üsküreler.....	58
4.1.4.1. Örnek 1.....	58
4.1.4.2. Örnek 2.....	60
4.1.5. Tazza'lar.....	62
4.1.5.1. Örnek 1.....	62
4.1.5.2. Örnek 2.....	64
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA.....	68

FOTOĞRAF DİZİN LİSTESİ

Fotoğraf 1: İznik şehri, 1839 Ömer M. Koç Koleksiyonu.....	3
Fotoğraf 2: İstanbul İvaz Efendi Camii Osmanlı devri, 1585.....	8
Fotoğraf 3: III. Murad Surnamesi 1582 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	10
Fotoğraf 4: Meyveci Dükkânı, Cami, Baharistan 1595–1603, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	15
Fotoğraf 5: Sultan IV. Murad’ın önündeki masada yer alan seramik ve maden kaplar albüm yaprağı 1639, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	16
Fotoğraf 6: Maden kapları gösteren kırdı yemek sahnesi, Şecaatname, 1586, Üniversite Kütüphanesi, İstanbul.....	20
Fotoğraf 7: Eğlence sahnesinden ayrıtı, Firdevs’i, Şehname 1600 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	21
Fotoğraf 8: Tazza ve başka yemek ve içki kaplarının kullanışını gösteren bir şölen sahnesi. III. Murad Surnamesi 1582 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	22
Fotoğraf 9: Şölen sahnelerinden ayrıntılar, Levni, III. Ahmed Surnamesi 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	24
Fotoğraf 10: Tazza ve Başka Yemek ve İçki Kaplarının Kullanışını Gösteren Bir Şölen Sahnesi. III. Murad Surnamesi 1582 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	27
Fotoğraf 11: Şölen sahnesi, Ahlak-ı Muhsini 1595–1600, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.....	28
Fotoğraf 12: Tabak, 1570–75, İznik- Musee de la Renaissance, Chateaud’ Ecoen46	
Fotoğraf 13: Tabak, 1550–75, İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu.....	48
Fotoğraf 14: Kenarsız çukur tabak, 1535-40 İznik-Sadberk Hanım Müzesi.....	50
Fotoğraf 15: Kenarsız çukur tabak,1535-40 İznik-Victoria Albert Museum Londra52	
Fotoğraf 16: Kenarsız düz tabak, 1545–50 İznik- Musee du Louvre Paris.....	54
Fotoğraf 17: Kenarsız düz tabak, 1545–50 İznik- Özel Koleksiyon, A.B.D.....	56
Fotoğraf 18: Kâse – Üsküre, 1580–85 İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu.....	58

Fotoğraf 19: Kâse – Üsküre, 1575–80 İznik- Sadberk Hanım Müzesi.....	60
Fotoğraf 20: Ayaklı Tabak “Tazza” 1560–80 İznik- Sadberk Hanım Müzesi.....	62
Fotoğraf 21: Ayaklı Tabak “Tazza” 1575 İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu.....	64

ÇİZİM DİZİN LİSTESİ

Çizim 1: Atasoy ve Raby, 1989: 38.....	18
Çizim 2: Atasoy ve Raby, 1989: 38.....	23
Çizim 3: Atasoy ve Raby, 1989: 38.....	26
Çizim 4: Yaprak (Birol ve Derman, 2008: 27).....	35
Çizim 5: Sap Çıkmaları (Birol ve Derman, 2008: 43).....	36
Çizim 6: Penç (Birol ve Derman, 2008: 48).....	37
Çizim 7: Hatâyî (Birol ve Derman, 2008: 65).....	39
Çizim 8: Rumi (Birol ve Derman, 2008: 183-191).....	40
Çizim 9: Münhani (Birol ve Derman 2008:175).....	42
Çizim 10: Çintamâni (Birol ve Derman, 2008: 171).....	43

GİRİŞ

Dünyadaki en uzun süreli egemenliklerden biri olan Osmanlı İmparatorluğu son derece gelişmiş bir merkezi yönetim sistemine sahipti. Bu sistem içerisinde belgelemeye de büyük önem verildiği bilinmektedir. Bu belgeler bizlere imparatorluğun pek çok alanında olduğu gibi İznik çini ve seramik kapları hakkında da (bu kapların kullanım alanları, üretim yerleri, üretim teknik ve yöntemleri, biçim ve desen özellikleri, ücretleri, ustaları gibi pek çok konuda) bilgiler sunmaktadır. Bu alanda daha önce yapılmış çalışmalara baktığımızda, İznik seramik kaplarında biçim sınıflandırılması yapılmasına rağmen bu biçimlerin üzerlerinde süsleme ögesi olarak kullanılan kompozisyonların; biçim, desen ve motiflerle ilişkisinin yeterince irdelenmediği dikkati çekmektedir.

Osmanlı sanatının gelişmesinde büyük rol oynayan Osmanlı “Sarayı”, hem sanatın belirleyicisi hem denetleyicisi hem de tüketicisi olmuştur. Osmanlı’daki sanatçı örgütlenmesi yani saray nakkaşhanesinin işleyiş biçiminin incelenmesi, bizlere pek çok sanat dalında olduğu gibi İznik seramik kaplarının gelişimi hakkında da önemli veriler sunmaktadır. 16. yüzyılda Osmanlı Sarayının en ihtişamlı dönemi ile İznik çini ve seramik sanatının dorukta olduğu bu dönem arasındaki ilişkiler, günümüzde önemli birer veri olarak değerlendirilen seramik kaplar ışığında araştırılmıştır. Ayrıca bazı eşyaların gelişmiş üretim biçimleri bizlere o döneme ait toplum yaşantısı ve kültür geleneği hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

İznik’te üretilen seramik kaplarda; işlevsellik ön planda tutulmuş, biçimlerde işlevsellik orantısında değişikliğe gidilmiştir ve süslemelerde ise yaratıcılığı ortaya çıkaran tasarımlar yapılmıştır. Günümüz koşullarına uygun tasarımlar yaparken önemli olan nokta geleneksel olanın tekrarı değil, çağdaş yorumlamanın ve biçimlendirmenin yapılmasıdır.

Bu biçimlendirme içinde kompozisyonu oluşturan motiflerin ve biçimlerin düzeni birbirleriyle ilişkileri, ölçüleri, renkleri belirli bir sistem oluşturur. Biçimi oluşturan yüzeyler ile kompozisyonu oluşturan motifler arasında bir bütünlük sağlanması amaçlanmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda tasarım oluşturulurken biçim ve kompozisyon ilişkisi doğru kurularak geçmişten alınan bilgiler geleceğe yansıtılması gerektiğine inanılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 16. YÜZYILDA İZNİK VE ÇİNİ SANATI

Osmanlı seramik sanatında ve çiniciliğinde özel bir konumu olan İznik şehrinin eski adı Nikaia, antik çağlarda kullanılan adı ise Askania Limne olarak bilinir. İznik şehri bugün Bursa iline bağlı 25 kilometrelik İznik Gölü'nün ucunda, dağlarla çevrili bir coğrafya içinde yer alır.



Fotoğraf 1: İznik şehri, Charles Texier, Description de l'Asie Mineure, Paris 1839. Ömer M. Koç Koleksiyonu

Kaynaklar şehrin kuruluş tarihinin M.Ö. 6. yüzyıla kadar bir geçmişinin olduğunu göstermektedir. Tarih öncesi dönemlere ait sınırlı araştırmalar, Roma, Bizans ve Osmanlı anıtlarıyla ilgili yayınlar ve 1963 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından başlatılan ve hala günümüzde de sürdürülmekte olan İznik Çini Fırınları kazılarında çıkarılan buluntularla yakından tanınmaya başlanan İznik şehri, önemli bir çini ve seramik üretim merkezi haline geldiği bilinmektedir (Altun ve Arlı, 2008: 29).

M.Ö. 72 yılında Roma egemenliğine giren İznik şehri, Bizans döneminde iki önemli Ökümenik Konsil'e* ev sahipliği yapmıştır (Altun ve Arlı, 2008: 29). Bu durum Hristiyanlık tarihi açısından şehrin önemini vurgulayan dikkate değer bir özelliktir. İznik 1071 Malazgirt Zaferinin ardından Anadolu'nun ilk Türk başkenti olmuştur.

İznik, I. Haçlı Seferi'nden sonra el değiştirmiş, Haçlılar tarafından 1204-1261 yılları arasında İstanbul'un Latin işgali altında tutulduğu dönemde alternatif merkez olmuştur. 1331 yılında Orhan Gazi tarafından fethedilerek erken Osmanlı Dönemi'nin bir kültür merkezi haline gelmiştir. Özellikle 16. yüzyılda çini ve seramikleriyle tanınmış olan İznik, 17. yüzyıl sonlarından itibaren eski önemini kaybetmeye başlamış, 20. yüzyıl başlarında küçük bir kasaba halindeyken Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren gelişmeye başlamıştır.

Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından başlatılan ve günümüzde de sürdürülmekte olan İznik Çini Fırınları kazıları, Osmanlı dönemi çini ve seramiği için önemli veriler sağlamıştır. Özellikle değişik isimlerle tanıtılan seramiklerin asıl üretim merkezinin İznik olduğu ortaya çıkmıştır. Literatürler incelendiğinde İznik çini ve seramik sanatının birdenbire ortaya çıkmadığı görülmektedir. Aynı topraklarda Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin olduğunu, yapılan araştırma ve kazılar kanıtlamaktadır.

Anadolu topraklarında yaşanan kültür çeşitliliğinin yanı sıra Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da bilinen İslam seramik geleneklerinin de erken dönemlerde İznik üretiminde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Ancak İznik'i İznik yapan asıl büyük

**Ökümenik konsil: Konsil; Dini konuları görüşmek için din adamlarından ya da din uzmanlarından oluşan kurul. Ökümenik konsil; Tüm dünya Hristiyanlarını ilgilendiren konuları tartışmak ve bir çözüm bulmak için toplanan konsildir.*

gelişme 15. yüzyıl ortalarında teknolojinin gelişmesiyle kendini göstermiş ve 17. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir.

İznik'in bir üretim merkezi olarak bu derece ön plana çıkmasında çeşitli nedenler vardır. Bu nedenlerden en önemlileri İznik şehrinin başkent İstanbul'a yakın olması ve İstanbul'u Anadolu'ya ve İpek Yolu'na bağlayan ticaret yolu üzerinde bulunmasıdır. İstanbul'a yakınlığı sayesinde nakliyenin kolaylaştığı ve harcamaların asgari düzeyde olduğu görülmektedir.

Çini ve seramik üretiminde yakacak olarak odun kullanan atölyeler için İznik ve çevresi bol ağaçlı ormanlarıyla üretime kaynak sağlayan elverişli bir bölge olduğu düşünülmektedir. Seramik yapımı için gerekli olan malzemenin de civardaki verimli topraklardan elde edildiği bilinmektedir.

Tüm bunların yanı sıra 15. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunun geniş bir coğrafyaya yayılan topraklarda yaptırdığı sayısız külliye ve binalarda süsleme unsuru olarak çininin kullanılması, İznik çini üretimine bir imge kazandırır. Bu uygulamalar özellikle Kanuni döneminde Mimar Sinan'ın yapılarında çiniyi tercih etmesiyle doruk noktasına ulaşmıştır.

Osmanlı İmparatorluğunun yönetim sisteminde, belgelemeye çok önem verildiği görülür. İznik çinileri hakkında yararlanılan belgelere bakıldığında; narh, muhallefat ve çeşitli saray defterlerinin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte saray hazinesinde saklanan ya da bu hazineden çıkan parçaların kayıtları, hazine envanterleri, mutfak kayıtları, padişaha verilen armağanların işlendiği envanter defterleri ve sarayda çalışan zanaatçıların (ehl-i hiref) aylık ücretlerinin işlendiği defterlere de rastlanmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989: 25–29).

Osmanlı İmparatorluğunun kullandığı bu belgelerde çini ve seramik üretiminin nasıl geliştiğine dair çok belirleyici olmasa da bize önemli ipuçları vermektedir. Sarayın *Ehl-i Hiref* * defterlerinde, çinicilerin veya nakkaşların isimleri, nereli oldukları, ne kadar ücret aldıkları, hangi tarihler arasında hizmet verdikleri hakkında bilgiler de yer almaktadır.

*Narh defterleri** ise, kap türleri, boyutları ve fiyatları hakkında bilgi edindiğimiz belgelerdir. Bunların yanında padişahın verdiği veya kabul ettiği hediyelere ait kayıtlara hediye defterlerinden, çeşitli mal varlıkları ile ilgili ve benzeri işlemlere ait belgelere ise *Muhallefat* * *defterleri*'nden ulaşmaktayız.

“Söz konusu bu belgelerde Çin kökenli kaplar porselen (fağfuri) ve seladon (mertebani) Osmanlı kapları ise yalnızca çini olarak anılmıştır. Osmanlılar Çini (Çinli) sözcüğünü kilden yapılan her türlü kap için kullanmıştır. Dolayısıyla kullanımı büyük ölçüde İngilizcedeki ‘china’ (Çin) yani nitelikli yemek takımı ile aynıdır. Belgelerde geçen sofraya ya da mutfakta kullanılan kapları tanımlayan çini “evani” aynı belgelerde duvar çinisi anlamında kullanılan “kaşi” terimi ile kullanılmıştır. Duvar çinilerine ender olarak ‘sırça’ dendiği de görülmüştür” (Atasoy ve Raby, 1989: 25).

***Ehl-i Hiref:** Osmanlıcada bugünkü sanat ve zanaat sözcüklerinin ikisini de içeren bir anlam alanına sahiptir. Hemen hemen el işçiliğine dayanan her tür üretim “hiref” kapsamında değerlendirilir, bu alanlarda çalışanlar ise “*ehl-i hiref*” ya da “*erbab-ı hiref*” olarak nitelendirilirdi.

***Narh:** Zorunlu mallar ve üretim faktörleri için resmî yetkelerce belirlenen ve her yerde geçerli olan fiyat.

***Muhallefat:** Ölen bir kimsenin bıraktığı şeyler.

1.1. 16. Yüzyıl İznik Çinilerinin Kullanım Alanları

Anadolu Selçuklu mimarisinde çini kullanımı ilk olarak cami, medrese ve mescit minarelerinin süslemesinde karşımıza çıkmaktadır. Selçuklu Devri mimari eserlerinin iç mekânlarında; duvarlar, kubbelere, eyvanlar, tonozlar, kemerler ve türbelerin dış yüzeylerin yanı sıra Selçuklu saray ve köşklerinin dış ve iç mekân süslemelerinde de çini kullanılmıştır.

Osmanlı Döneminde de çini; saray, köşk, cami, mescit, türbe, sanduka, imaret, medrese, hamam, kütüphane, çeşme, sebil gibi dini ve sivil yapılarda süsleme öğesi olarak yer aldığı görülmektedir.

Çini, mimari yapıların süslemesinde kullanılmasının yanı sıra günlük yaşamda (tabak, sahan, sürahi, vazo v.b) kullanılan seramik kaplarda da uygulanmıştır. Osmanlı dönemine ait kaynaklarda duvar çinisinin adı “kaşı”, kullanım seramiği ise “evani” olarak adlandırılır. Bu tanımlamalar doğrultusunda, kaşı’nın hammaddesinde kullanılan malzemeler ile kullanım kapları olarak adlandırılan evani’nin hammaddesinde kullanılan malzemeler arasında bünye-sır-dekor bileşimleri gibi önemli farklılıklar vardır (Altun ve Arlı, 2008: 7).

Bu terminoloji karmaşasına Türk çini ustalarının sırlanmış duvar kaplamalarına “çini” demesiyle anlaşılır hale getirilmiştir. Bugün ise yaygın olarak çini derken mimariye bağlı duvar kaplaması, seramik derken de günlük kullanım kap formları tanımlanmaktadır (Bilgi, 2009: 13).

Çini sanatında kullanılan bu terimlerin kavram karmaşasından ve kullanılan hammaddelerin farklılığından dolayı duvar çinilerinin ve seramiğinin gelişimlerini ayrı başlıklar altında incelemek daha tanımlayıcı olacaktır.

1.1.1. Duvar Çinileri (Kaşı)

Anadolu’da Selçuklu dönemi mimari yapılarının iç ve dış süslemesinde çininin yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sürekli bir şekilde gelişim göstermiş olan çininin, kullandığı teknik üstünlüğü ve motif zenginliği gittikçe artmaktadır. Selçuklu Dönemi’nde dini mimaride kullanılan çini süsleme ile sivil mimaride kullanılan çini süsleme arasında hem motif, hem de teknik bakımından farklar vardır. Cami, medrese, türbe gibi dini yapılarda mozaik çini ve sırlı tuğla; saray mimarisinde ise lüster, sıratlı ve minai tekniği karşımıza çıkmaktadır (Arık, 2007: 73–101).

Selçuklu ve Beylikler döneminde de İznik, çini üretim merkezi olmuştur 15.yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında Osmanlı Dönemi çini sanatında yeni bir dönem başlamaktadır. Kırmızı hamurlu çini ve seramiklerin yerini beyaz hamurlu, şeffaf sırlı, sıratlı tekniğinde çini ve seramikler almaktadır.



Fotoğraf 2: İstanbul İvaz Efendi Camii mihrabında sıratlı tekniğinde İznik çinileri. Osmanlı devri. 1585

Çini sanatının belli bir disiplin içerisinde gelişmesinde ve kendini ortaya koymasında sarayın sanata olan desteği oldukça önemlidir. Bunda sarayın beğenisi doğrultusunda nakkaşhanedeki sanatçıların ortaya koydukları yaratıcılık ve Mimar Sinan'ın sanata olan ilgisi de büyük rol oynamaktadır.

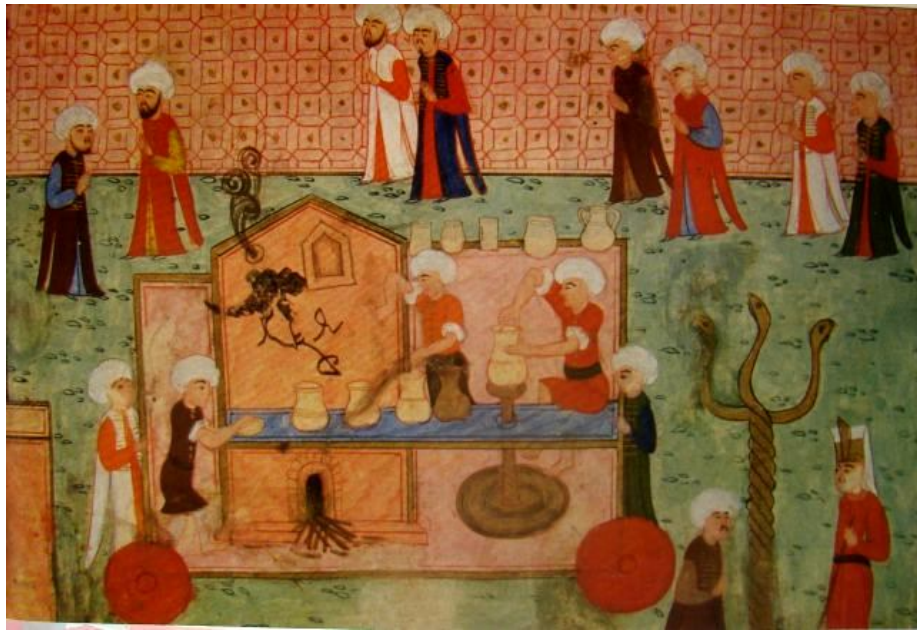
Osmanlı sanatının erken döneminden itibaren sarayın en belirgin özelliği; saraya bağlı Ehl-i Hiref örgütündeki nakkaşların hazırladıkları desenlerin tezhipten madene, kumaştan işlemeye, halıya kadar tüm sanat kollarında üslup ve desen birliğinin sağlanarak uygulanmış olması ve böylelikle saray üslubunun gelişmiş olmasıdır. Topkapı Sarayı'nda çalışan ustalar, yüzyıllar boyunca hem sarayın ihtiyacını karşılamış, hem de dönemin sanat üslubunu yönlendirmişlerdir. Çini siparişleri mimari yapıdan sorumlu mimar tarafından saraya bağlı olarak yönlendirilmekte ve saray nakkaşhanesinde desenler hazırlanarak üretim yapılmak üzere İznik'teki atölyelere gönderilmekteydi (Bilgi, 2009: 15).

Estetik bütünlüğü bozmadan, simetri prensibi esas alınarak merkezi kompozisyon şeklinin uygulandığı çinilerde, mimari öge oldukça önemlidir. Çini süsleme iç mekânda duvarlarda, mihrap, pencere ve kapı alınlıklarında, köşe dolgularında, kemer köşelerinde, minber külahında, fil ve payanda ayaklarında, kubbeye geçişte pandantiflerde; dış mekânda ise son cemaat yeri duvarları, pencere ve kapı alınlıkları ile nadir de olsa şerefe altındaki dolgulara mimarinin önüne geçmeden onu tamamlayacak şekilde kullanılmıştır.

Çinilerin yer alacağı alana göre kompozisyon düzenleri dikkate alınarak mimariyle bir ahenk içinde yer almasına gayret edilmiştir. 16. yüzyıl ikinci yarısında Osmanlı çini sanatı, desen ve teknik açıdan doruk noktasına ulaşmıştır. Bu gelişmede dönemin sanat anlayışı önemli bir etkiye sahip olmuştur.

1.1.2. Kullanım Seramikleri (Evani)

İznik'teki atölyelerde, mimari yapıların süsleme programı için hazırlanan çinilerin yanı sıra çeşitli biçimlerde seramik kaplar da üretilmiştir. Kap kaçak üretiminin asıl, duvar çiniciliği üretiminin ise bir yan kol olduğunu gösteren kayıtlar da bulunmaktadır (Altun, 2007: 309–325).



Fotoğraf 3: III. Murad Surnamesi, yaklaşık 1582. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

İznik'te üretilen seramikler, kırmızı ve beyaz hamurlu olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. Birincisi kırmızı hamurlu seramiği sgraffito, slip ve yanlışlıkla “Milet işi” denilen üç ayrı teknik ve üslupla incelemek mümkündür. 14. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar bu üç teknikte genellikle günlük kullanım seramiği yapılmıştır. 1963 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından başlatılan şuanda da Ara Altun başkanlığında sürdürülen İznik çini fırınları kazıları sonucunda bu seramiklerin üretim merkezinin İznik olduğu kesinleşmiştir (Altun ve Arlı, 2008: 30). İkincisi ise kırmızı hamurlu seramiğin ardından mavi-beyaz olarak nitelendirilen beyaz hamurlu seramikler İznik'te üretilmeye başlamıştır.

Birçok kaynakta mavi-beyaz seramiklerin üretimini Osmanlı sarayının Çin porselenlerine olan hayranlığına dayandırılmaktadır. İznik mavi-beyaz çinileri Çin etkisinde kalarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Osmanlı önceleri Çin porselenlerini taklit etmişler fakat zaman içinde kendi üslubunu bularak desenlerini oluşturmuşlardır. Çin porselenlerinin saray mutfaklarında kesin olarak hangi tarihte kullanılmaya başlanıldığı bilinmemekle birlikte, Fatih Sultan Mehmed'in son yıllarında saraya girdiği düşünülmektedir.

Sultan Beyazıt zamanında Çin porseleni temininin zorlaştığı ve buna bağlı olarak porselen kalitesinde kap-kacak üretimi için yeni arayışlara gidildiği görülmektedir. Böylece 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında Osmanlı seramik sanatının beyaz hamurlu, ince ve düzgün şeffaf sırlı dönemi başlamaktadır (Bilgi, 2009: 18).

14. yüzyıldan itibaren Ortadoğu pazarını elinde tutan Çin porselenlerine özgü desenler İznik'te 1400 dolaylarında kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. 15. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise yalnız 400 haneli İznik'te seramik üretimi beyaz üstüne mavi desenli çinilerin imaliyle artık yeni bir döneme girildiği görülmektedir. İznik çinilerinde görülen bu üslup gelişmesi, değişik yörelerden gelen ustaların şehre yerleşmeleri ve II. Mehmed'in (Fatih Sultan Mehmed) Topkapı Saray'ında açtığı nakkaşhane ile kurulan ilişkilerle ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

“Erken İznik mavi-beyaz çinilerinin ulaştığı düzey, daha önce hiçbir İslam ülkesinde görülmedik düzeye ulaşmıştır. Bu başarı bir ölçüde İznikli ustaların Çin porselenlerini taklit etmedeki ustalıklarından kaynaklanmıştır. Aynı dönemde Ortadoğu'da başka çini ustaları da benzer deneyler yapmış ama İznikli meslektaşları kadar başarılı olamamışlardır. İznik'te ulaşılan bu yüksek düzey 16. yüzyıl boyunca sürmüştür” (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

Osmanlı çini ustaları sert, beyaz hamuru daha önce çini yapımında başarılı olarak kullanmışlardır. Seramikte de kırmızı hamurdaki tecrübelerinden faydalanarak sadece hamurlarını değiştirerek bu geçişi kolaylıkla sağlamışlardır. Bu seramikleri

kırmızı hamurlu seramiklerden ayıran özelliklerin başında, fritli hamurun kullanılmış olması ve bu seramiklerin porselene yakın sertlikte üretilmesi gelir.

Silikanın yoğunluklu olması daha sert ve beyaz hamurun elde edilmesini sağlamış ve buna bağlı olarak porselen kalitesine yakın, değişik seramik formların oluşmasına olanak sağlamıştır. Genellikle kalıplama tekniğiyle veya çömlekçi tornasında şekillendirilen değişik formlarda ve farklı boyutlardaki seramikler arasında; düz ve çukur tabak, derin kâse, leğen, kapaklı kâse, kavanoz, kupa, maşrapa, sürahi, fincan, vazo, kandil, şamdan, askı topu, kalemdan gibi günlük kullanım eşyaları sayılabilir.

Bu formlar, Osmanlı dönemi çeşitli sanat ortamlarında kullanılan yaygın çeşitlerden kaynaklanmaktadır. Oldukça zengin bir çeşitliliğe sahip ve belirli standart boyutlarda üretilen bu kap formları, gerek minyatürlerde gerekse saray kayıtlarında sıkça yer almaktadır (Bilgi, 2009: 24).

“Sevres’deki Ulusal Seramik Müzesi’nde korunan hacı matarası gibi bazı parçaların ise nadir üretildiği ve eşinin olmadığı görülür. Kandil, askı topu, yüksek ayaklı büyük kâseler gibi bazı formların ise özel siparişler sonucu üretildiği bilinmektedir. Osmanlıya özgü bir kap formu olan yüksek ayaklı ve derin bir tabak olan tazzalar, yemek ve servis kapları arasında tanımlanan kap formlarıdır” (Bilgi, 2009: 24).

Arapça “tas” sözcüğünden üretilen bu kap formunun, çok sayıda olmamakla birlikte 16. ve 17. yüzyıllarda da uygulanan bir form olduğunu günümüze ulaşan örneklerden açıkça görmekteyiz. Bu seramikler beyaz hamurun üzerine ince beyaz astar çekildikten sonra sanatçı tarafından desenlendirilmekte ve boyanmaktadır (Bilgi, 2009: 24).

İznikli ustalar seramik hamurunda yapmış oldukları değişikliğin yanında bezemelere de değişiklik getirmişlerdir. Bu dönemde Osmanlı sarayında, Yuan ve Ming hanedanlığı dönemine ait mavi-beyaz dekorlu Çin porselenlerinin kullanımının

tercih edildiği ve hazine eşyası olarak sarayın değişik bölümlerinde muhafaza edildiği bilinmektedir (Erdoğan, 2001: 104–129).

Buna bağlı olarak İznik'teki mavi-beyaz seramik üretiminin, her ne kadar sarayın Çin porselenine duyduğu hayranlığa bağlı olarak geliştirildiği düşünülse de, üretilen seramiklerin tamamıyla Çin porselenlerinden birebir kopyası olmayıp, Osmanlının zevk ve kültür süzgecinden geçtikten sonra biçimlendirildiği anlaşılmaktadır (Bilgi, 2009: 24).

İznik atölyelerinde seramik kapların yanı sıra saray atölyelerinde hazırlanan desenler doğrultusunda duvar çinileri de üretilmiştir. Bu dönemde üretilen en güzel duvar çinileri Topkapı Sarayı'ndaki çeşitli köşklerde (Bağdat Köşkü, Sünnet Odası gibi.) bolca kullanılmıştır. Buna karşı aynı dönemde üretilen tabak, sahan, bardak, ya da sürahi gibi seramik kapların Topkapı Sarayı'nda hiç bulunmaması ve bu tür seramik kapların Saray dışında da görülmemesi oldukça ilginçtir (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

Anlaşılması zor olan bu olgu ancak 16. ve 17. yüzyıl İstanbul yaşamını incelendiğinde açıklık kazanmaktadır. Arşiv belgelerinden anlaşılabileceği gibi en nitelikli İznik seramiklerinin üretildiği bu dönemde elit kesim arasında yabancı ürün merakının var olması, Çin porselenleri İznik seramiklerinden çok daha değerli sayılması ve İznik ürünleri yalnızca gündelik kullanım için satın alınmasından dolayı İznik seramik kaplara rastlanılmamıştır (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

“Sultanların masalarını donatan Çin porselenleri ise daha değerli sayıldığından sayıları sürekli artmış ve son derece iyi korunmuştur. Bugün Saray Koleksiyonlarında 10.600'den fazla Çin porseleni bulunmaktadır. Oysa daha değersiz sayılan İznik Çini kapları aynı özenle korunmamış dolayısıyla zaman içinde sayıları giderek azalmıştır” (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

Ayrıca bu durumun bir başka nedeni de İstanbul'un geçirdiği yangınlardır. 19.yüzyıla kadar kentteki cami, medrese ve türbelerin dışında bütün yapılar ahşap yapılmıştır. Yolların dar, evlerin bitişik ve yangın söndürme tekniklerinin ilkel ve yetersiz oluşu nedeniyle geçirdiği yangınlara fazla dayanamamıştır. Hızla yayılan ve büyük kayıplar verilen bu yangınlarda ev, köşk ve çarşı dükkânlarında mevcut olan ve çabuk kırılma özelliğine sahip İznik üretimi kullanım seramik kaplarının günümüze ulaşması gittikçe zorlaşmıştır (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

Daha çok cami ve türbe gibi taş mimari yapılarında kullanılan İznik üretimi kandillerden örnekler günümüze ulaşmıştır. Oysa sarayın kullandığı Çin porseleni İznik seramiğine göre daha değerli sayıldığından zaman içinde sayısı sürekli artmış ve hazine eşyası olarak mutfak yerine hazine depolarında korunmuştur. Hazine depolarında son derece iyi korunan Çin porselenleri saray mutfaklarının geçirdiği yangınlardan çok fazla etkilenmemiştir.

Günümüze ulaşan örneklerin azlığı büyük ölçüde bu yangınlara bağlanmıştır. Ayrıca Sultanların 16. yüzyılda Çin porselenlerine duyduğu hayranlık 16.yüzyıl sonunda yer değiştirmiştir ve İznik seramiği ticari bir eşyaya dönüşmüştür. Yurt içinden ve dışından gelen siparişlerin ve isteklerin sayısı arttıkça İznikli ustalar Saraydan gelen duvar çinisi siparişlerini ertelemeye başlamıştır. Saray bu dönemde ticari ürünlere öncelik tanımıştır (Atasoy ve Raby, 1989: 20).

İznik seramiği en çok İstanbul dışında bulunmuştur. Çünkü 19. yüzyılda Doğu'ya ve egzotik ülkelere ilginin artması ile çok sayıda Batılı tüccar, gezgin ve diplomat İznik çinisi toplamaya başlamıştır. En önemli parçalardan birkaçı da Şam, Kudüs, İskenderiye, Rodos ve bunun gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer merkezlerinde ortaya çıkmıştır. Bugün dünyadaki birçok müzede yer alan İznik çinisi koleksiyonları bu parçalar ile oluşturulmuştur. Seramiklerin azlığına karşı duvar çinilerin en güzel örnekleri bugün hala birçok Osmanlı yapısını süslemektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 17).

1.2. 16. Yüzyıl İznik Çini Kaplarına Biçim Açısından Genel Bir Bakış

Osmanlı Dönemi İznik çinilerini kullanım alanlarına göre duvar çinileri ve günlük kullanım kapları olarak iki kısımda incelediğimizde; duvar çinilerinin mimari de süsleme unsuru olarak kullanıldığı, günlük kullanılan seramik kapların ise çeşitli işlevleri yerine getirmek üzere biçimlendiği görülmektedir.

Çeşitli işlevleri yerine getirmek için biçimlenen 16. yüzyıl İznik dönemi mavi-beyaz çini kapların biçimleri belgelerde ve kaynaklarda var olan örneklerle dayanarak incelenmiştir. Bu belgeler de çoğunlukla ustalar ya da ilgili uzmanlar yerine evrak memurları ve idari personel tarafından düzenlendiğinden dolayı kap türlerine ilişkin kesin ve tanımlayıcı bilgi bulunmamaktadır.

Nurhan Atasoy ve Julian Raby ait "İznik" kitabında bu belgelere ulaşmak için minyatürlerde görülen kap türleri ile yazılı kaynaklara ait kaplara verilen adlar karşılaştırılarak belgelendirilmiştir. Günümüze ulaşan tür ve biçimlerle bağlantı kurulması açısından bu belgeler bize önemli ipucu oluşturmaktadır.



Fotoğraf 4: Meyveci Dükkânı, Cami, Baharistan 1595–1603, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

Osmanlı İmparatorluğu’nun yönetim sisteminde olan bu belgelerden biri de Ehl-i Hiref defterleridir. Ehl-i Hiref defterlerinde çinicilerin isimleri, nereli oldukları, hangi tarihler arasında çalıştıkları ve ne kadar ücret aldıklarına dair bilgiler, seramik satışlarıyla ilgili narh defterlerinde ise formlar, ölçüler ve fiyatlara ait bilgiler yer almaktadır (Atasoy ve Raby, 1989: 25–26).

“Ayrıca narh, muhallefât, hazine ve mutfak defterlerinde Çin porselenleri için (fağfur/fağfuri) ve seladon için (mertebani) Osmanlı kapları ise (çini) terimi kullanılmıştır. Osmanlılar çini sözcüğünü kilden yapılan her türlü kap için kullanmışlardır. Dolayısıyla Osmanlılar bunu da kendi içinde ayırmışlardır, sofralarda ve mutfaklarda kullanılan kaplardan çini “evani”, duvar çinisinden ise “kaşı” olarak bahsetmişlerdir. Duvar çinilerine bazen “sırça” da denildiği bilinmektedir ve bu çinilerin üretim merkezi olarak İznik gösterilmiştir” (Atasoy ve Raby, 1989: 25).



Fotoğraf 5: Sultan IV. Murad’ın önündeki masada yer alan seramik ve maden kaplar albüm yaprağı, 1639, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

İznik dönemi kullanım seramiklerinin; tarih, üslup, motif, renk, form ve kullanım alanı olarak farklı şekilde sınıflandırıldığı görülmektedir. İznik kitabında kullanım alanına göre dört ana grupta sınıflandırılmıştır.

- 1. Dinsel Amaçlı Çini Kaplar:** Kandiller, Askı Toplar, Ayaklı Leğenler.
- 2. Yemek ve Servis Kapları:** Tabaklar, Sahanlar, Tepsiler, Kâseler-Üsküreler, Tazza'lar.
- 3. Kapalı Biçimler: Sıvı Madde Kaplar:** Bardaklar-Maşrapalar-Safalar, İbrikler-Sürahiler, Fincanlar.
- 4. Günümüze Gelen Kapalı Biçimler:** Kavanozlar-Martabanlar-Hokkalar, Divitler-Kalemndanlar- Devatlar, Şamdanlar.

Bu bölümde sınıflandırılan çini kapların tür ve biçimlerinin genel özelliklerine değinildikten sonra, yemek ve servis kaplarını sırasıyla biçim açısından tek tek ele alarak tarih, biçim, renk, desen ve kompozisyon açısından incelenmiştir.

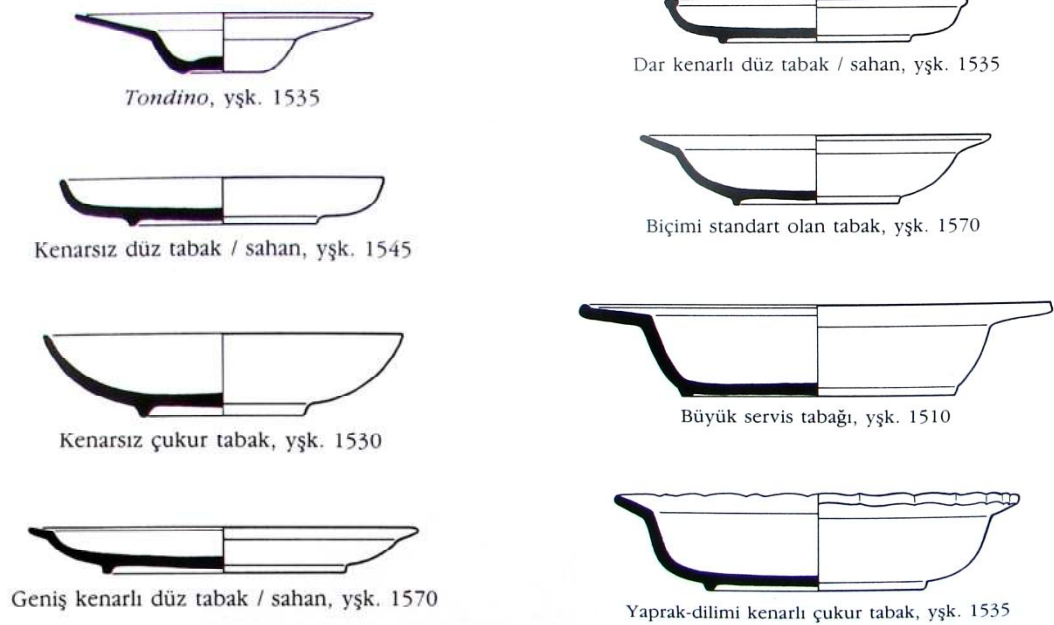
İKİNCİ BÖLÜM

2. YEMEK VE SERVİS KAPLARININ BİÇİM AÇISINDAN İNCELENMESİ

2.1. Tabaklar

Yapılan araştırmalar ve kazılar sonucunda İznik atölyelerinde en çok üretilen türün, tabak biçimi olduğu bilinmektedir. Yazılı belgelerde ve minyatürlerde çok farklı biçimlere ve boyutlara sahip oldukları görülmektedir.

Tabaklar / Sahanlar



Çizim 1: Atasoy ve Raby, 1989: 38

“1640 tarihli narh defterindeki yedi giriş, tabakları boyutlarına göre “boy”, “tül” ve “çarşı parmağı” adı verilen bir uzunluk ölçü biçimine göre sınıflandırılır. “Boy” terimi bir tür uzunluk birimidir. Bu sıralama içinde 1/2 boy artışının bir çarşı parmağı artışına eşit olduğu bilinmektedir” (Atasoy ve Raby, 1989: 37).

1640’da ölçü listesinin yayınlanmasıyla birlikte İznik tabaklarının biçimi de kabın derinliğiyle çapının birbirine oranlı olarak arttığı görülmektedir. Örneğin; çaptaki bir birimlik artış derinliğe dörtte bir olarak yansımaktadır. Böylece hacimde yaklaşık %50 artmaktadır. Dolayısıyla tabaklarda tülün çap, boyunda buradaki kullanım biçimiyle bir tür hacim ölçüsü olduğu varsayılmaktadır (Atasoy ve Raby, 1989: 43).

Bu ölçü birimleri biçimlendirme süreci sonunda ortaya çıkacak eşyanın biçim, yüzey ve hacminin belli bir ölçülere göre düzenlenmesi estetik açısından da önemini göstermektedir. İznik seramiklerinde de bu oranlamalar yapılarak belirli bir standartlaşma olduğu görülmektedir.

“Standart biçimli tabakları boyutlarına göre sınıflandırma olanağı olmasına karşın bazı standart olmayan biçimler için bu tür bir sınıflandırma yapma imkânı olmadığı görülmektedir. Örneğin; arşiv belgelerinde işlevlerine göre adlandırılan şekerleme tabağı (tabak-ı sükker), kaymak tabağı, muhallebi tabakları (tabak-ı palude), helva tabağı, gül reçeli tabağı (tabak-ı gülbeşeker) ve kuzu tabağı gibi biçimleri açıkça belirtilmeyenleri boylarına göre sınıflandırma yapılamamıştır” (Atasoy ve Raby, 1989: 43).

Minyatürlerde bazı tabaklar, kâseler, fincanlar ya da başka içme kapları ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu tür kapların belgeler de sayı (adet) ve parça (kıt'a) olarak tanımlanmaktadır. "Takımlar ise " kıt " , "atan " olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Belgelerde kâse tabağı ya da fincan tabağı gibi terimlere sık sık rastlanılmaktadır" (Atasoy ve Raby, 1989: 43).



Fotoğraf 6: Bir tanesi seramik kapaklı mücevher süslü maden kapları gösteren kırdan yemek sahnesi, Şecaatname, 1586, Üniversite Kütüphanesi, İstanbul

Tabaklı bardak (bardak ma'a tabak) ya da tabaklı kâse (üsküre ma'a tabak) gibi terimleri ise bazı kapların birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu kapların birlikte kullanım biçimlerini de minyatürlerde görmek olanaklıdır. Özellikle ziyafetlerde ya da törenlerde içinde yiyecek ya da içecek olan kapların altında tabak olmadan yere konması görülmemiştir (Atasoy ve Raby, 1989: 43).

2.2. Sahanlar

İznik atölyelerinde geniş kenarlı tabakların yanı sıra düz dipli ve kenarlı ya da kenarsız sahanlar da üretildiği bilinmektedir. Kenarsız sahanların derin olanlarının yanı eğimli, sığ olanlarının ise dik olduğu görülmektedir. Sığ olan dar kenarlılarda yuvarlak kenarlı ve eğimli kenarlı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Sahan terimi belgelerde ilk kez 16. yüzyılın başlarında görüşülmüştür. 18.yüzyılın başlarına kadar sürekli kullanılmıştır. Minyatürlerden anlaşıldığı üzere seramik sahanların çoğunlukla kapları metal olduğu görülmektedir. Metal sahanların seramik kapları olması ise daha ender görülmüştür. Ancak her iki türünde var olması bu kapların değiştirilerek kullanılabildiği izlenimini vermektedir. Bu da seramik kaplarda metal kapların aynı biçimlerde ve standart ölçülerde yapılmış olduğunu düşündürmektedir.



Fotoğraf 7: Eğlence sahnesinden ayrıtı, Firdevs'i, Şehname, 1600, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

2.3 Tepsiler

Seramik tepsilere yalnızca 1582, 1596 ve 1623 genel tarihli belgelerde rastlanılmaktadır. Genel olarak tepsi içinde yemek pişen ya da servis yapılan orta boy ya da büyük kalaylı bakır için kullanılan bir terimdir. Çoğunlukla yuvarlak biçimde tasarlanmış, içinde yemek pişirilenler derin, servis için kullanılanlar ise sığ olarak biçimlendirilmiştir. Bu tür seramik tepsilerden günümüze ulaşan hiçbir örnek olmamasının yanı sıra minyatürlerde de tepsilere rastlanılmamıştır.



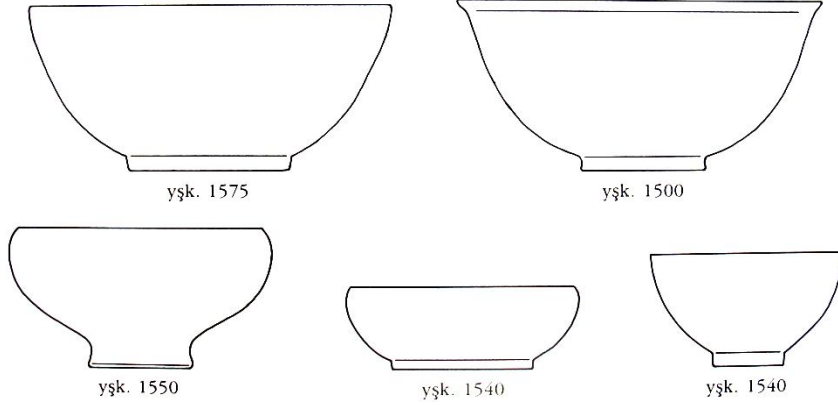
Fotoğraf 8: Tazza ve başka yemek ve içki kaplarının kullanımını gösteren bir şölen sahnesi. III. Murad Surnamesi, 1582 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, env. no: H.1344, (ayrıntı) İstanbul

Ancak 1582 tarihli belgede çini tüccarları loncasının saraya sunduğu armağanlar arasında tepsili bardak, tepsili şamdan ve tepsili şerbet çanaklarından söz edilmektedir. İznik çinilerinde ilgili olarak tepsi terimini fincan tabağı ya da altlık olarak düşünülebilir. Ayrıca kenarsız sığ sahanların da bir bölümünün bu tür küçük tepsiler olduğu anlaşılmaktadır.

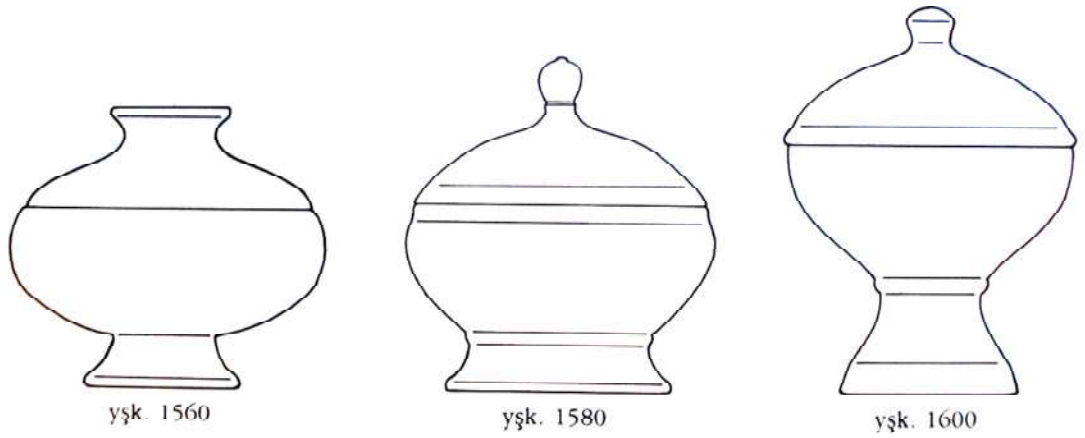
2.4. Kâseler - Üsküreler

İznik kabının çoğu standart biçim ve boylarda yapılmış olmasına karşın az sayıda kâseler alışılmadık biçim ve boyutlarda olduğu görülmektedir. Bu sonuca varılmasının nedeni günümüze ulaşanların rastlantısal olarak farklı biçimlerde olmalarından kaynaklanabileceği gibi az sayıda ve sipariş üzerine yapılmış olmalarından da kaynaklanabilir. Bu kâselerden bir bölümü Osmanlı ve metal kaplarına, bir bölümü de Çin porselenlerine benzediği görülmektedir.

Kâseler / Üsküreler / Badyalar



Kapaklı Kâseler / Üsküreler



Minyatürlerde kâselerin ne amaçla kullanıldıklarına ilişkin bazı ipuçları görülmektedir. 1720'deki sünnet düğününü konu alan III. Ahmet Sür name'sinde her konuğun önünde bir kâse ve kaşık; masanın ortasında da büyük bir servis kâsesi görülmektedir. Şehzade Mehmed'in 1582'deki sünnet düğününü konu alan III. Murad Sür name'sinde ise 52 gün süren şenliklerde At Meydanı'nda yapılan lonca geçiş törenleri betimlenmiştir. Buradaki minyatürlerden birinde masalar arasında servis yapanların ellerinde tabaklı kâseler görülmektedir. Bunların bazıları kapaklı, bunların bazıları da kapaksızdır. Benzer takımları tanımlayan 'kapaklı kâse' ve 'kâse tabak' gibi terimlere belgelerde de rastlanılmaktadır. Ayrıca işlevleri tanımlayan 'şerbet kâsesi' ya da 'hoşaf kâsesi' gibi terimlere de yer verilmiştir.



Fotoğraf 9: Şölen sahnelerinden ayrıntılar, Levni tarafından minyatürlenene III. Ahmed Surnamesi, 1720 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul

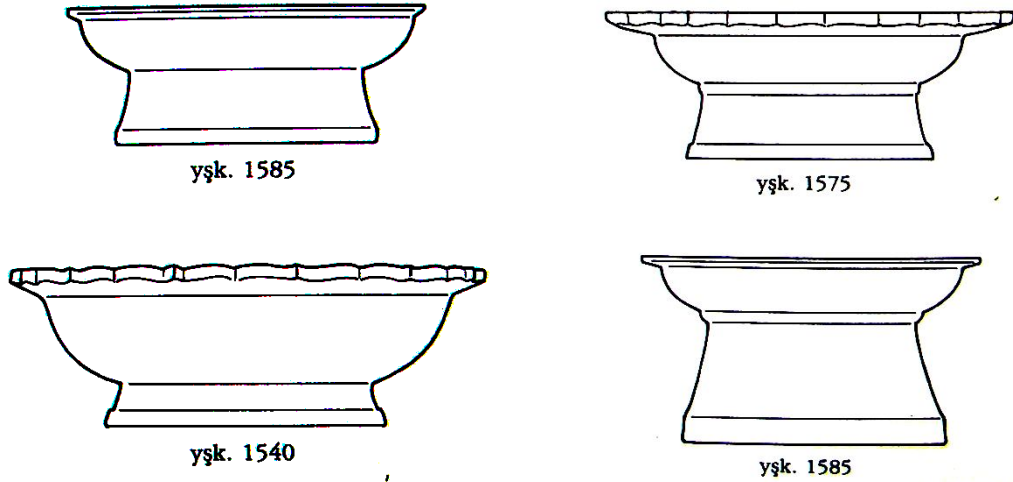
1578 tarihli bir belgede sözü edilen ‘badya’nın (kâse) biçimine ilişkin hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Ancak seramiklerle metal kaplar arasındaki ilişki düşünülürse bunların da metal ‘badya’larla benzer olduğu varsayılabilir. Biri II. Murad dönemine, diğeri de 16. yüzyıl başına tarihlenen iki derin metal ‘badya’dan birinin dibi yuvarlak, kenarları eğimli, diğerrinin ise dibi düz kenarı dışa dönük olduğu görölmektedir.

Belgelerde sık sık rastlanan dolayısıyla da yaygın olarak kullanıldığı varsayılan bir başka kap türü de üsküredir. Üsküre-i şerbet, üsküre-i turşu ve üsküre-i hoşaf adları bu kapların sulu yiyecek için kullanıldığını göstermektedir. Dolayısıyla derin ve yayvan olan bu kaplar belgelerde kâse ya da tabaklarla takım olarak geçmektedir.

2.5. Tazza'lar

Yüksek ayaklı derin bir tabak, ya da sığ bir kâse olarak tanımlanan tazza bütünüyle Osmanlılara özgü bir tür olduğu bilinmektedir. Çin'de, İran'da ve Avrupa'da bir benzeri görülmemiştir. Günümüze ulaşan örneklerin sayısı az olmakla birlikte minyatürlerde hem seramik hem de metal örneklerine çok sık rastlanılmaktadır.

Yemek ya da servis takımları içinde en çok betimlenen kap türlerinden biridir. Bilinen en eski tazza 1530'larda tarihlenen mavi-türkuaz-beyaz bezemeli bir örnektir. 17. yüzyıla kadar sürekliliğini koruyan bu tür İznik çini sanatının her evresinde yapılmıştır. Ayaklarının yüksekliği ve kâsenin derinliği değişik olan türlerin yanı sıra birçoğunun geniş kenarlı ağzı, bir kaçının da kenarsız olduğu görülmektedir.



Çizim 3: Atasoy ve Raby, 1989: 38

Etimolojik açıdan, İtalyanca olan tazza'nın Arapça "tas" sözcüğünden türediği söylenmektedir. Çanak çömlek bağlamında Osmanlı belgelerinde çok sık rastlanan 'tas'la aynı olup olmadığı kesin olarak bilinmemektedir. Tas sözcüğü geleneksel olarak kamus-‘u Türkî’de tanımlandığı gibi dibe doğru eğik kenarlı ve yuvarlak dipli metal kâseler için kullanılmıştır (Atasoy ve Raby, 1989: 45).



Fotoğraf 10: Tazza ve Başka Yemek ve İçki Kaplarının Kullanışını Gösteren Bir Şölen Sahnesi.

III. Murad Sürnamesi, 1582 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, env. no: H.1344, İstanbul

Günümüze ulaşan İznik çini kapları arasında bu türe rastlanmadığından "tas" sözcüğünün seramikle ilgili belgelerde tazza karşılığında kullanılmış olabileceği düşünülmüştür. Dahası minyatürlerde bu kadar sık görülen bir kap biçiminin neden belgelerde hiç geçmediği de dikkat çekicidir.



Fotoğraf 11: Şölen sahnəsi, Ahlak-ı Muhsini 1595–1600, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, env. no: R.392, yaprak 61a (ayrıntı) İstanbul.

Belgelerde sözü edilen ‘kapaklı tas’ (tas ma’a kapak) ve ‘yoğurt tası’ (mâst bâ tâs) kabın biçimini tanımlamak için kaynaklar yetersiz kalmaktadır. ‘Oluklu tas’ ve ‘ak tas’ın da ne olduğu henüz açıklık kazanmamıştır. Ancak ‘tas’la tazza’nın farklı olduğunu belirten hiçbir kayıt da bulunamamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOMPOZİSYONLARDA KULLANILAN SÜSLEME ELEMANLARI

16.yüzyıl İznik çini ve seramik sanatında kullanılan kompozisyon şekillerinde oluşturulan motifler uygulanacak biçime göre tasarlanmıştır. Kompozisyonların tasarlanmasında kullanılan süsleme elemanları biçim, şekil, yön, ölçü, renk (ışık-gölge), espas, denge gibi kompozisyon ilkelerin ahenkli kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kompozisyon ilkelerini belirleyen elemanlar aşağıda kısaca açıklanmıştır.

3.1. Kompozisyon Oluşumunu Belirleyen Temel İlkeler

3.1.1. Kompozisyon: Genel anlamda bir madde veya yüzeye estetik bir değer kazandırmak daha da güzelleştirmek amacı ile üsluplaşmış şekil, resim ve motiflerle oluşturulan bir düzenlemedir. “Kompozisyon bir yüzey üzerine arzu edilen şekilleri, dengeli ve göze hoş görülecek bir tarzda yerleştirmeye denir. Antik çağlardan beri sanatla uğraşan insanların güzel ve doğru kompozisyon kurmak için birçok kurallara başvurdukları ve belirli oranlar aradıkları görülmüştür”(Akar ve Keskiner, 1978: 15).

Türk çini ve seramik bezemesinde kullanılan motifler belirli üsluplar, bazı temel kurallar çerçevesinde üretilmiştir. Son derece estetik ve sonsuz çeşitte biçimlere sahip bu motifler, belirli üsluplarla oluşturulan kompozisyon şekilleri içinde en küçük yapı taşını oluşturmaktadır.

3.1.2. Şekil: Bir nesnenin sınırları tarafından belirlenen fiziksel şekli ve nesnenin en belirleyici özelliklerini kavramaya denir. Şekli kavramak için algıdan söz etmek gerekmektedir, nesnedeki en ince ayrıntıyı algılayamazsak bütünü algılamak olanaksızlaşmaktadır. Şekillerin bilgi olarak beyne kaydolması ya da bilginin beyinden şekil olarak çıkması, şeklin kendisiyle ilgili olan bilgilerin yanı sıra etrafın düzeni ve etkileşimi şeklinde belirlenir. Yani hiçbir şekil tek başına algılanamaz. Çevresi ve etkileşimi, hem o şekli nitelik olarak belirler hem de uzaysal poz hakkında bilgi vermektedir. Algısal şekil çevreye ve uzaysal oriyantasyona göre değişmektedir (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 42).

3.1.3. Biçim (form): Biçim nesnelerin en belirgin dış görünüşlerini yansıtmaktadır. Nesnenin görüş alanımızda hacim ve çerçevesinin boşlukta edindiği yere biçim denmektedir. Biçimde nesnenin kullanılış yeri, amacı ve işlevine göre değişim göstermesi biçimin değişebilir bir yapıya sahip olduğu ile açıklanabilir. Nesnede, içerikle biçim bir bütünü kapsamaktadır.

3.1.4. Denge: Düzenli düzensiz her nesnede veya düzlemde biçimin bir ağırlık merkezi bulunmaktadır. Ağırlık merkezi gözün içgüdüsel denge duygusu ile bulunabilmektedir. Gözümüzde var olan denge duygusunu etkileyen “ağırlık” ve “yön” gibi bazı önemli etmenler bulunmaktadır. Seramik ve çini sanatında motiflerin üstte, altta, olması ve sağda, solda bulunmaları gibi görsel algılamalarla verilmektedir.

3.1.5. Espas: Fransızca kökenli (espace) olan espas; bizde derinlik, aralık, mekân boşluk, uzay, alan, perspektif gibi kelimeler karşılamaktadır. “İnsanda espas kurgusu, algısal, sezgisel, maddesel ve kavramsal nitelikte gelişir” (Uz, 1996: 3). Mekân içinde bir cismin bulunabileceği yerlerin tümünü gösteren bu kavram, bütün var olanları içinde bulunduran şey uzay anlamına da gelir. Şekil, çizgi, renk, doku, ışık gibi görsel elemanlar birbirlerini etkili kılacak oran ve yön içinde hareket kazanarak görselleşir (Hançerlioğlu, 1990: 81). Türk çini sanatında perspektif, genelde boyama, tonlama ve konturlama yöntemleri ile verilmiştir. Bu tür hacimli biçimlerde ise desenler, biçime uygun bir şekilde tatbik edilmiştir.

3.1.6. Renk: Renk göz ile anlaşılan bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışılardan gözümüzde meydana gelen duyumların her birine renk denir. Algısal boyutu incelendiğinde bir kompozisyonun perspektif, denge, ritim, armoni vb. konularında etkisi görülmektedir. Renk perspektifin de her biri ayrı kırılma açılarına ve değişik dalga boylarına olan sahiptir. Bu özelliğinden dolayı her birinin gözde uyandırdığı etkide farklıdır. Nesnelerde derinlik–genişlik, uzak–yakın görünme, ağır–hafif olma gibi etkilerle renk perspektifini oluştururlar. Renklerin uzak–yakın görünme hislerinden dolayı, nesneleri, büyütme–küçültme, ağır–hafif veya geniş–dar gösterme gibi özelliklere de sahip olmaktadır (Güvenates, 2006: 271).

3.2. Kompozisyon Oluşumunda Kullanılan Şekiller

Kompozisyon, bir yüzey üzerine arzu edilen şekilleri dengeli ve göze hoş gözükecek bir tarzda yerleştirmeye denir. Yerleştirmede dikkat edilen nokta oluşturulacak kompozisyon içinde dengenin sağlanmasıdır. Bu nedenle, yerleştirme ne kadar dengeli ve estetik olursa kompozisyon o derece güzel ve başarılı olur. Kompozisyonda dengenin oluşumu düz, eğri çizgiler ve kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller ile sağlanır.

16. yüzyıl İznik çini ve seramik sanatında, çini ustalarının oluşturdukları kompozisyonlar saray nakkaşhanesinde bir disiplin içinde estetik kaygı taşıyarak, uygulayacakları biçime göre tasarlanıp geliştirilmiş ve çeşitli renk şemalarının birleşmesiyle tamamlanan desenler dönemin sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. İznikli ustalar, sarayın beğenisi doğrultusunda ortaya koydukları yaratıcılık ve diğer sanat dalları (minyatür, tezhip, hat vb.) arasındaki ilişkileri ile oluşturulan desenlerde çeşitlilik ve zenginlik bakımında oldukça geniş bir repertuara sahip olmuştur.

Çini sanatkârları yaşadıkları dönemlere özgü oranlar, belirli kurallar ve üsluplar çerçevesinde faydalandıkları kompozisyon şekilleri ile güzel, etkileyici ve kusursuz desenler ortaya çıkarmışlardır. Bugün birçok mimari ve kullanım seramiklerinde görüldüğü gibi çeşitli kompozisyon şekilleri kullanılmıştır. Osmanlı çini sanatında yaygın kullanılan başlıca kompozisyon şekilleri şöyle sıralanabilir:

- Tek merkezli olan kompozisyonlar
- Çok merkezli olan kompozisyonlar.
- Simetrik olan kompozisyonlar.
- Simetrik olmayan kompozisyonlar.
- Başlangıcı ve sonu belli olan kompozisyonlar.
- Başlangıcı ve sonu belli olmayan kompozisyonlar.
- Birbirini tamamlayan kompozisyonlar.
- Sade ve basit dekore edilen kompozisyonlar.
- Girift veya karışık kompozisyonlar.
- Değişik motiflerin bir araya gelmesi ile oluşan kompozisyonlar.
- Sanatkârların ve yüzyılların üslûp özelliğini yansıtan, bu etkiler altında oluşanlar (Akar ve Keskiner,1978: 26).

16. yüzyıl İznik çini ve seramik süsleme sanatında kullanılan kompozisyonlarda, motifler uygulanacağı biçime özgü bir uyum içinde geliştiği görülmektedir. Bazı kompozisyonlarda motifler belli bir çizgi (Fotoğraf 13) üzerinde gelişirken, bazı motifler de bunun aksi olarak kümeler halinde (Fotoğraf 16) veya serbest olarak kompozisyon içinde yer aldığı görülmektedir (Fotoğraf 17–18).

Kullanım seramiklerinde (evani) uygulanan kompozisyonlar ve motifler ise duvar seramiklerine (çini) kıyasla belirli farklılıklar taşımaktadır. Kullanım seramiklerinin biçimlerine uygun kompozisyon oluşturarak süslenmiştir. Dönemin çini süsleme anlayışının kullanım seramiklerinde etkili olduğu görülmektedir. Örneğin, Osmanlı erken devir mavi-beyaz seramiklerinde desen yönünden Çin etkisinde kalarak yapılan Yuan-Ming porselenlerinin etkisi gözlenir. Fakat zaman içinde desenlerde İznik çini ustaları kendi üsluplarını oluşturarak geliştirmişlerdir.

Aynı dönem duvar çinilerinde bu etki belirgin olmadığı halde, çinilerdeki süslemeler Anadolu geleneğinin etkisinde gelişir. Klasik ve geç devir Osmanlı seramikleri ise bitkisel üslupta olmakla beraber, duvar çinilerinde görülmeyen sembolik motifler, çeşitli hayvan, gemi, kayık ve bina desenleri sık sık kullanılmıştır. Ender olarak insan figürlerine de rastlanır (Akar ve Keskiner,1978: 26).

3.3. Kompozisyon Oluşumunda Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması

Türk çini ve seramik sanatında kullanılan motifler, o dönemin sanat anlayışını yansıtır. Bu anlayış yaşamın olduğu tüm mekânlarda etkisini gösterir. Örneğin; mimari mekânların duvarlarına yapılan kalem işleri veya duvar çinilerinde olduğu gibi süslemelerde kullanılan bitkisel motifler doğadan esinlenerek stilize edilmiştir. Stilizasyon* veya üsluplaştırma adı verilen bu yol sanat dünyasında bir dönüm noktası olmuş ve klasik motifleri bu metotla ortaya çıkarmışlardır. Bu sayede esere bakıldığında hem tabiatı hem de sanatkârların kendi üslubunu görmüş oluruz.

16. yüzyıl İznik çini ve seramiklerinde görülen kompozisyonlar, genellikle bitkisel süslemenin çeşitli biçimlerde ifadelerinden oluşmuştur. Osmanlı duvar kaplaması (çini) ve seramiklerinde; bitkisel süslemenin yanı sıra devirlere göre çeşitli renk, biçim ve üsluplarda farklı kompozisyon süslemeleri de kullanılmıştır. Bunlar şöyle sıralanabilir:

1. Bitkisel Süsleme
2. Hayvan Figürü Süsleme
3. Geometrik Süsleme
4. Sembolik Süsleme
5. Yazı şeklinde Süsleme
6. Doğadan Alınan Motifler
7. Mimari ve İnsan Kaynaklı Motifler

**Üsluplaştırma (İng. Stilizasyon): Bitki veya hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi.*

3.3.1. Bitkisel Süsleme

Doğadaki çiçekler süsleme sanatımızda natüralist anlamda stilize edilip üsluplaştırılarak kullanılmıştır. Türk çini ve seramik sanatında çiçeklerin stilize edilerek (hatâyi, penç vs.) kullanılmasını birinci devre olarak kabul edilmiş, ikinci devre de ise Avrupa sanatının etkisiyle oluşturulan natüralist çiçek (gül, lale, karanfil vs.) çizimleri kullanılmıştır.

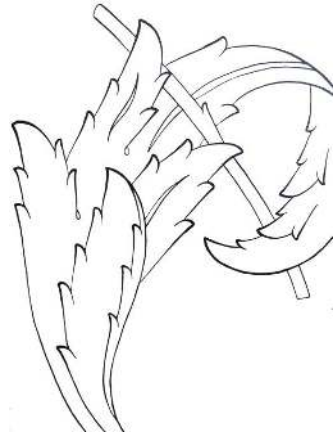
16. yüzyıl İznik çini ve seramik süslemelerinde görülen çiçek motifi olarak hemen hemen her devirde uygulanmış olan lale ve karanfil motifi çoğunlukla bir çini karonun veya tabağın ortasında, bir motifin sağında veya solunda kompozisyon edilmiştir. Lalelerin üzeri benekli ya da çizgili olup genellikle iki adet yaprakla tamamlanmışlardır (Fotoğraf 17). Karanfiller ise katmerli veya katmersiz olup irili ufaklı yapraklarla tamamlanmışlardır (Fotoğraf 13). Bu iki motiften başka; sümbül, gül, narçiçeği, papatya, krizantem, kır çiçekleri ve karışık çiçeklerde sık sık kullanılmıştır. Bitkisel süsleme içinde ağaç motifinin özel bir önemi vardır. Çünkü bu motifler diğer motiflere oranla çok daha büyük boyutlardadır ve kompozisyonların merkezini teşkil ederler. Ağaç motifi olarak servi ağacı en çok kullanılan motiftir. Ayrıca çam, hurma, çınar, söğüt, palmiye ve elma ağacı motifleri de görülür.

16. yüzyıl İznik çini ve seramik sanatında bitkisel süsleme, belirli kompozisyon şekillerine göre gruplanmıştır. Motifler bazen art arda yatay sıralar halinde tekrarlanmış veya bir merkez çerçevesinde dörtlü bazen sekizli gruplandırmayla oluşturulan kompozisyonlar oldukça durağan bir mekân yaratırlar (Fotoğraf 15–16). Motiflerin birbirlerine kıvrık dallarla bağlanması bunların belirli bir simetri eksenine göre içbükey ve dışbükey eğrilerle yüzeye yayılmaktadır. Spiraller biçiminde kendi eksenleri etrafında kıvrılmaları ters dönüşler yaparak veya kancalar halinde kıvrık dallara tutunmaları durağan bir mekân yerine hızlı bir ritim ve canlılık kazandırmıştır. Bu hareket motifleri birbirine bağlayan kompozisyon şemalarının yanı sıra motiflerin biçimleriyle de ayrıca vurgulanmış olur.

3.3.1.1. Bitkisel Süslemede Kullanılan Motifler

Yapraklar: Selçuklu sanatında geometrik üslubun hâkimiyeti yüzünden gelişmemiş olan yaprak ve aynı gruptan motifler (hatâyî grubu motifleri) Osmanlı döneminde önem kazanmış, 16. yüzyıl çini süsleme sanatında en mükemmel şeklini bularak altın devrini yaşamıştır (Birol ve Derman, 2008: 17).

Yapraklar, hatâyî üslubunda görülen penç, goncagül, hatâyî gibi motiflerle birlikte kullanılan ve kompozisyon içerisinde önemli görevler üstlenen temel motiflerdir. Üsluplaştırılarak kullanılan yapraklar çeşitli şekillerde çizilmişlerdir. Çizilişlerine göre sınıflandırılması şöyledir.

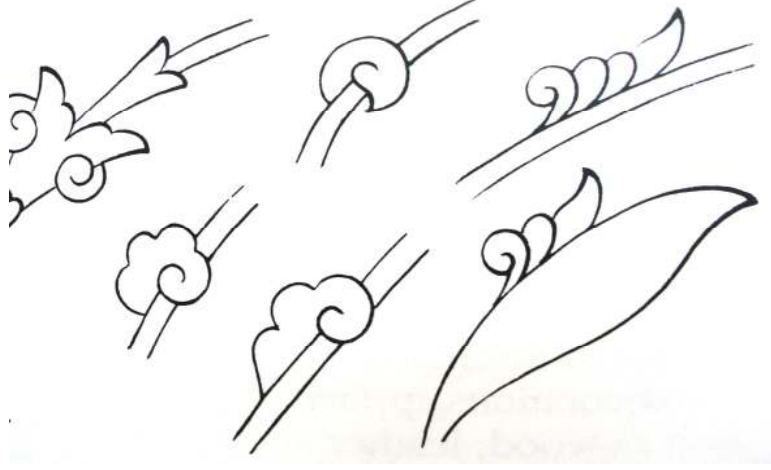


1. Sade ve küçük boyda yapraklar,
2. İri dişli yapraklar,
3. Parçalı ve dilimli yapraklar,
4. Ortadan katlı yapraklar,
5. Kıvrımlı yapraklar.

Çizim 4: Yaprak (Birol ve Derman, 2008: 37).

Stilize olarak çizilen yaprak motifleri, görünüşlerine göre, tek dilimliler (Fotoğraf 13), üç dilimliler (Seberk), beş dilimliler (Pençberk), çok dilimli, yaprakların birbirine sarılarak oluşturulmuş olanlar (Sadberk), farklı olarak stilize edilmiş yaprak türünden biride hançer ve saz yolu üslubu adı altında sınıflandırılmıştır (Fotoğraf 17-18-20).

Yaprak motifinin yanı sıra onunla beraber kullanılan ve onun durumundaki sap çıkması olarak isimlendirilen motifler vardır. Uzun sapları örtmek, sapların kesişme noktalarını kapatmak, boşluk doldurmak gibi vazifeleri vardır.



Çizim 5: Sap Çıkmaları (Birol ve Derman, 2008: 20).

Genelde küçük boy yaprağa veya doğrudan yaprağın kendisine bağlı goncagül ya da yarım pençten meydana gelen iç içe, yan yana yerleştirilmiş budakları temsil eder. Bir helezonla üsluplaştırılmış olan salyangoz motifi de hatâyi grubunda diğer motiflerin üzerinde çizilerek farklı şekillerde kullanılır.

Çiçekler: “Doğadaki çiçekler, bezeme sanatımızda natüralist anlamda çizilerek ya da stilize edilip üsluplaştırılarak kullanılmışlardır. Avrupa sanatının etkisiyle natüralist çiçek çizimleri sanatımıza girmiş ve pek fazla rağbet görmemiştir. Seramik kaplar, çini, tezhip, tekstil, ciltçilik ve diğer 16. yüzyıl süsleme sanatlarında çiçeklerin stilize edilerek kullanıldığı görülmektedir. Çini Sanatında kullanılan çiçekler yapı itibari ile çiziliş şekillerine göre üstten, yandan veya profilden olmak üzere üç başlıkta toplanmıştır” (Birol ve Derman, 2008: 65).

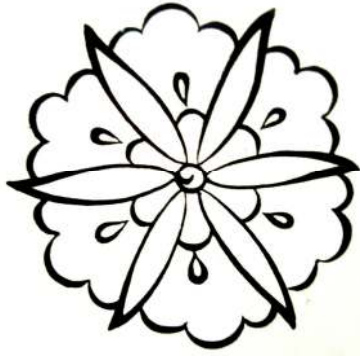
1. Profilden görünüşün üsluplaştırılmış şekli (**gül, lale, karanfil vs.**),
2. Kuşbakışı (üstten) görünüşün üsluplaştırılmış şekli (**penç**),
3. Dikine (yandan) kesitin üsluplaştırılmış şekli (**hatâyi**)

1. Profilden görünüşün üsluplaştırılmış şekli: 16. yüzyıl Kanuni devrinde sarayın nakkaşı Kara Memi tarafından çiçeklerin profilden görünüşlerini ve karakterlerini yansıtan yeni bir üslup ortaya çıkarmıştır. Motiflerin üsluplaştırılmış olmalarına karşın orijinalliklerini kaybetmedikleri için kompozisyon içinde rahatlıkla tanınabilirler. Bu yüzden bu tür çiçek motifleri yarı üsluplaştırılmış motifler olarak isimlendirilir.

“Kompozisyon içinde yarı üsluplaştırılmış çiçekler kullanılırken her biri, kendi sapı ve kendi yaprağı ile çizilir. Örneğin karanfil yaprağı ile kendi sapı üzerinde veya gül yaprağı ile kendi sapı üzerinde bulunur. Bu grup içerisinde yer alan çiçekler incelendiğinde, yalın görünüşte oldukları ve bunun sebebinin Osmanlılar da katmerli çiçeklerin yetiştirilmediğine bağlanır” (Birol ve Derman, 2008: 65).

2. Kuşbakışı görünüşün üsluplaştırılmış şekli: “Herhangi bir çiçeğin kuşbakışı (üstten) görünüşünün stilize edilerek çizilmiş şeklidir. Üsluplaştırılmış bir çiçeğe kuşbakışı bakıldığı zaman önce göze görünen renkli taç yaprakları çizilmiştir ve yaprak sayısına göre Farsça isimler almışlardır.

Zaman içinde en çok kullanılan beş yapraklısı **penç berk** olmuştur. Bütün motifleri kendi altında toplamıştır. Daha sonraları berk kelimesi atılmış ve bu motiflere sadece **penç** denilmiştir” (Birol ve Derman, 2008: 48).



Bir yapraklı ise: **yek berk**

İki yapraklı ise: **dü berk**

Üç yapraklı ise: **se berk**

Dört yapraklı ise: **cihar berk**

Beş yapraklı ise: **penç berk**

Altı yapraklı ise: **şeş berk** denilmiştir.

Çizim 6: Penç (Birol ve Derman, 2008: 47)

Burada en çok dikkati çeken nokta, üç yapraklı penç ile goncagülün birbirine karıştırılmasıdır. Yakın benzerlik gösteren iki motifi birbirinden ayıran kısım goncagüle yandan bakıldığında çiçekle sapın birleştiği nokta görülür. Penç'te ise bu nokta altta kaldığı için görülmez (Fotoğraf 15).

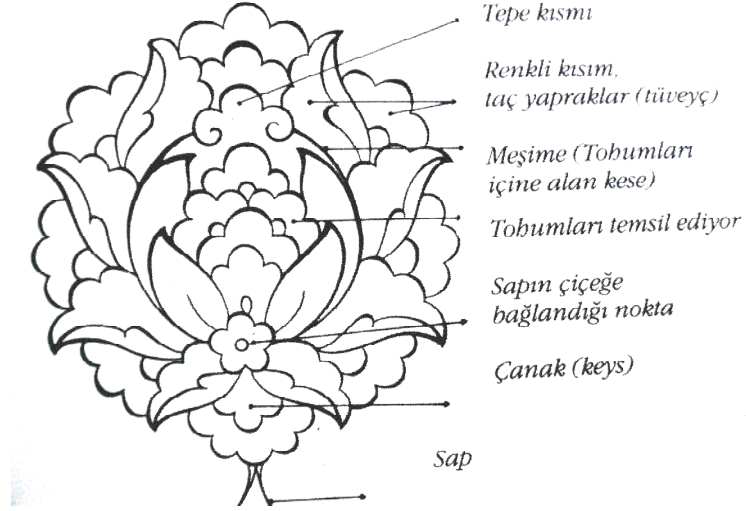
3. Dikine kesitinin üsluplaştırılmış şekli: Bu tarzda çizilmiş olan ve aynı zamanda bu üsluba da ismini veren motifi, Çin ve Orta Asya'nın etkisi altında oluşup İran yoluyla Anadolu'ya ulaşmış ve Osmanlı devrinde en yaygın kullanım alanını bulmuştur.

Çeşitli çiçeklerin dikine kesitinin genel hatlarının üsluplaştırılarak çizilmesiyle ortaya çıkan motiftir. Muhsin Demironat, hatâyî motifini daha iyi tanıyabilmek için aşağıdaki bölümlerle açıklamıştır.

1. Çiçeğin göbek kısmında tohumları koruyan meşime dediğimiz kesecik vardır. Meşimenin alt ve orta kısmında, sapın çiçeğe birleştiği nokta bulunur Bu nokta hatâyî için “ukde-i hatâyî” (can noktası) gibidir. Ekseriyetle ya bir helezon veya mine şeklinde belirtilir.

2. Çiçeğin kaidesini oluşturan ve eskiden keys denilen çanak kısmı belirgin şekildedir. Mesela karanfilde bu kısım çok açık olarak görülür.

3. Meşimenin veya göbeğin etrafını çeviren yapraklar ise çiçeğin renkli kısmını teşkil eden taç yapraklarıdır. Eskiden bunlara tüveyç denilirdi.



Çizim 7: Hatâyi (Birol ve Derman, 2008: 65)

Simetrinin hâkim olduğu hatâyi motifi, helezon üzerinde çeşitli yönlerde çizilmiştir ve sağ taraftaki her yaprak, sol tarafa da aktarılmıştır (Fotoğraf 18–20). Bu grup içerisinde yer alan gonca çiçek anlamında kullanılan goncagül motifi tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitidir. Hatâyiden farklı olan yönü meşime ve tohumlarının belli belirsiz çizilmiş olmasıdır (Birol ve Derman, 2008: 101).

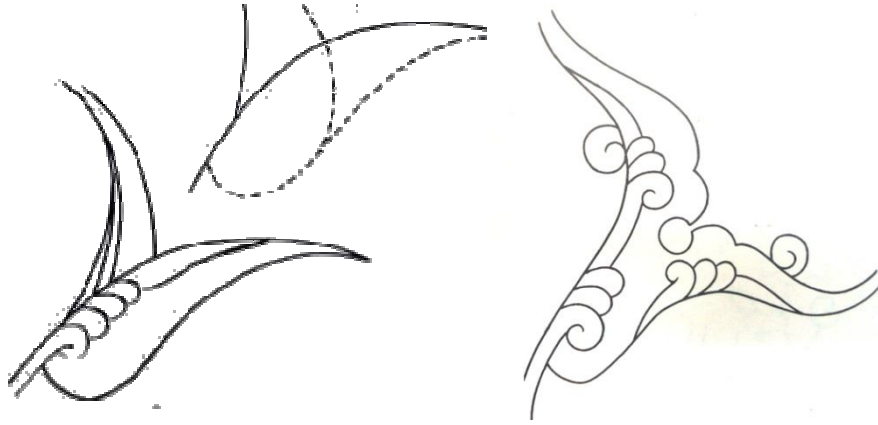
“Şakayık, çiçekli arabesk, lotus, palmet ve bu gibi adlar altında yayınlarda adı geçen motif, hatâyi motifinin farklı ve hatalı isimleridir. Bunlar hatâyinin farklı devir üsluplarıyla değişik çizilmiş şekilleridir. Bu bağlamda motif aynı fakat farklı zamanlarda yapıldığından dolayı farklı isimlerde adlandırılmıştır” (Birol ve Derman, 2008: 66).

3.3.2. Hayvan Figürü Süsleme

Milattan önceki çağlarda İç Asya’da yaşayan Türklerin sanat’ı kahramanlıkla ilgili olmuştur. Hayatları avcılıkla geçen göçebe sanatkârlar, hayvanları yakından tanımışlar ve ustaca resmetmişlerdir. Üslupları gerçekçi olmakla beraber tabiata yakın kullanmamışlardır. Süsleme unsuru olarak olayları anlatırken şekilleri tabiat dışı görünüşlerde kullanmışlardır.

3.3.2.1. Hayvan Figürü Süslemede Kullanılan Motifler

Rumi: Rumi motifinin kökeni Orta Asya'ya dayanmaktadır. Kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılmış olan hayvan figürlerinden bir üslup halini alan rumiler, Türk çini ve seramik sanatında oldukça yaygın kullanılmıştır. Rumiler batılı araştırmacılar tarafından yanlış olarak *Arabesk** ismi verilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmiş şekli olduğu düşüncesi kabul edilmiştir.



Çizim 8: Rumi (Birol ve Derman, 2008: 183–191)

Özellikle Selçuklu ve Anadolu Beylikleri dönemi eserlerinde sıkça kullanılan Rumiler, temel motif niteliğinde penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle birlikte kompozisyonlarda kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf 19).

**Arabesk*: Lügat manası “Arap tarzı, tuhaf, karmaşık, girift bir süsleme” tarzı demektir.

Rumi motifi 15. ve 16. yüzyıllarda en gelişmiş şeklini almış ve çizilişindeki farklılıkların yanı sıra kompozisyon içinde kullanım biçimi ve yüklendiği görevler de farklıdır. Bu sebeple iki türlü gruplandırılmıştır (Birol ve Derman, 2008: 182).

1. Çizilişlerine göre
2. Desen içinde aldığı vazifelerine göre.

1. Çizilişlerine göre altı çeşit olan rumiler şöyle isimlendirilir: “**Sade rumi** desenin şeklini muhafaza eden sade görünümlü rumi motiftir. **Dendanlı rumi** sade ruminin sınır çizgisi dendanlı çizilerek süslenmiş motiftir. **İşlemeli rumi** irice bir ruminin içi hatayı grubu motiflerle bezenmiş motiftir. **Sencide rumi** geometrideki gibi olmasa da simetrik gibi çizilerek yapılmış motiflerdir. **Sarılma (piçide)rumi** üzerine sarılmış çıkmalarla süslü rumi motiftir. **Hurdelenmiş rumi** iri bir rumi motifinin küçük rumilerle süslenmesiyle yapılmış motiflerdir” (Birol ve Derman, 2008, s.182).

2. Desen içinde aldığı vazifelerine göre dört çeşit olan Rumiler şöyle isimlendirilir. “**Ayırma rumi** uygulanan bezemede çeşitlilik olması için desen paftalara ayrılır ve zemin farklı renkle boyanır. Bu renk ayrımı iplik, bulut, rumi, gibi uzayabilen motiflerle yapılmaktadır. **Tepelik:** Desen içinde tepe noktalarına konulan, helezonlarda başlangıç teşkil eden ve simetrik bir şekil gösteren rumi motiftir. **Ortabağ:** Helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alır. Desen içinde bağlayıcı bir motif olup üç helezon çıkışı verdiği için vazifesi önemlidir. **Hurde rumi:** Rumi veya başka bir motifi süslemek amacıyla kullanılan küçük boy, sade rumi motifine verilen isimdir” (Birol ve Derman, 2008: 183).

Münhaniler: Kelime anlamı eğri olan münhaniler 13. ve 14. yüzyıla kadar rumi motifiyle tam bir benzerlik gösterir. Münhani kenar suyu olarak kullanır, bunlar simetrik olduğu gibi aynı şeklin tekrarından oluşturulmuştur (Fotoğraf 19).



Çizim 9: Münhani (Birol ve Derman 2008:175)

3.3.3. Geometrik Süsleme

İslam felsefesi ile uyum halinde olan ve soyut anlama ulaşan bu motiflerin kökeni Arap sanatına dayanmaktadır. Türk çini ve seramik sanatında özellikle bu bezeme tarzında, kendi kültür ve geleneklerimiz ile sentezleyerek ilginç uygulamalar yapılmıştır (Kurt, 2000: 38).

3.3.3.1. Geometrik Süslemede Kullanılan Motifler

Geometrik süslemeyi meydana getiren motifler, üçgen, dikdörtgen, daire, poligon, baklava, kare ve yıldız gibi tek tek geometrik şekiller olup birbirini kesen ve bağlayan çok motiflerin birleşmesinden oluşmaktadır (Fotoğraf 19). Kurallar ve ölçüler çerçevesinde stilizasyonu yapılarak kullanılmıştır. İslam düşüncesine göre geometrik biçimlerin oluşturduğu biçimler evrenin sonsuzluğunu simgelediğinden dolayı, bu süsleme şekli İslam mimarisini ve sanatını her zaman etkilemiştir.

3.3.4. Sembolik Süsleme

Sembolik süsleme, Türk sanatı içinde en eski süsleme şekillerindendir. Bu süslemede temel anlatım ögesi olarak insan, doğa ve çevresi ile olan ilişkilerin çeşitli biçimlerde anlatımını görürüz. Bu süslemedeki bazı motiflerinde dini kaynaktan geldiği, ayrıca eski devir inançları ve yazıları ile de bağlantısı olduğu bilinmektedir. Osmanlı çini sanatında, sembolik süslemenin geyik, deve, tavşan, çeşitli kuşlar, gemi azda olsa insan figürlerini içerdiği görülür. Bunun yanı sıra harem dairesinde Kâbe tasvirli çinilerde de bulunmaktadır.

3.3.4.1. Sembolik Süslemede Kullanılan Motifler

Çintamâni: Geometri veya sayılara dayan ve serbest şekillerde kullanılan pek çok sembolik motif vardır. Çintamâni motifi üçgen şeklini hatırlatan ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. İçine çizilen daireler motife hilal şeklini vermektedir. Bu motif kompozisyon içerisinde tek başına kullanılabileceği gibi diğer motiflerle birlikte de kullanılabilir (Fotoğraf 15). Osmanlılarda güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul edilen bu motif, çeşitli yayınlarda şimşek, bulut, dudak, kaplan postu gibi değişik isimlerle kullanılmıştır. Üç yuvarlak pars postunda ki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetilmiştir. Dalgalı çizgi motifi yalnız başına ve farklı şekillerde de görülmektedir.



Çizim 10: Çintamâni (Birol ve Derman, 2008: 171)

3.3.5. Yazı Şeklinde Süsleme

Osmanlı dönemi bütün mimari yapılarında bu süsleme şekli sıkça görülmektedir. Genellikle eski harflerle, resimsel şekillerde çizilen ve anlamlı kelimelerden oluşmaktadır. Bu süsleme şekli bazen bir bordür, bazen de başlı başına bir kubbeyi, sütunu ve duvarı kaplayan unsur olarak görülmektedir.

3.3.5.1. Yazı Şeklinde Süslemede Kullanılan Motifler

Türk çini ve seramik sanatında bu süslemenin kullanılan şekli, yazının kendisi motif olarak kullanılır. Genellikle yeşil, mavi, lacivert zemin üzerine beyaz olarak neshi, sülüs, kufi yazı çeşitleriyle çeşitli çini panolar yapılmıştır. Bazı yüzeylerde yazının, bitkisel süslemelerle beraber kullanılmış olması da dikkati çekmektedir.

3.3.6. Doğadan Alınan Motifler

Türk bezeme sanatında doğa ile ilgili ay, güneş, yıldızlar gibi elemanların yanı sıra bulut motifi 16. ve 17. yüzyıllar arasında yoğun olarak kullanılmıştır. Bulut motifinin çıkış yeri olarak Çin gösterilmiştir (Fotoğraf 20). Bulut motifi mitolojik varlıklardan sayılan simurg ve ejderha'nın boğuşmaları sırasında, hırs ve gazap hali olarak burunlarında çıkan buharın veya ateşin ifadesidir. Türkler her konuda olduğu gibi süsleme sanatında gerçekçi davranmışlar ve ilham kaynağı olarak hayran kaldıkları tabiatı seçmişleridir. Bu sebeple Gerek kullanma tarzları gerekse çizim şekillerinden dolayı Türk sanatında bulut motifinin çıkış noktası doğa olduğu kabul edilmiştir (Biro1 ve Derman, 2008: 153).

3.3.7. Mimari ve İnsan Kaynaklı Motifler

16. ve 18. yüzyıllar arasında yoğun olarak kullanılan deniz taşıtları motifinin çok sayıda çeşidi kullanılmıştır. Saltanat kayıkları ve kalyonlardan oluşan bu motiflerin özellikle seramik kaplarda daha çok uygulandığı görülmektedir. Gemi ve kalyonların yanı sıra Türk çini ve seramik sanatında stilize edilmiş bina resimleri de kullanılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 16. YÜZYIL İZNİK YEMEK VE SERVİS KAPLARININ KOMPOZİSYON AÇISINDAN İNCELENMESİ

İznik seramiklerinin işlevselliğinin ön planda tutulmasının yanı sıra biçimleri daha güzel göstermek ve estetik değer katmak amacı ile yapılan çalışmalarda görülen süslemelere tezyin ya da bezeme denir. Bezemesi düşünülen seramik kapların kendi biçimlerine göre belirlenen kompozisyonlarda belirli bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler öncelikle biçim ve kompozisyon bir bütün olarak, daha sonra kenar, çanak, bordür diye tanımladığımız öğelere ayrılmaktadır.

Biçim yüzeylerine uygulanacak kompozisyonlarda genellikle tek başlarına kullanılmayan motifler, birbirleriyle değişik konum ve doğrultuda bağlanırlar. Belirli biçimlerde ve ölçülerdeki, gövde, boyun, çanak, dip gibi yüzeylere ayrı ayrı desenler, motiflerle belirli bir yoğunlukta uygulanmıştır. Burada süsleme yapılacak yüzey ile uygulanacak kompozisyon ilişkisinin doğru kurulması ve birbiriyle uyumunun sağlanması gerekmektedir. Uyumun en iyi şekilde sağlanabilmesi için dikkat edilmesi gereken noktalar, yüzeye uygulanan motiflerin şekil, ölçü, denge ve renk ile olan bütünlüğün doğru bir şekilde kurulmasıyla gerçekleşmektedir (Kurt, 200: 46).

Sürekli gelişme eğiliminde olan kompozisyonlar bir kenar çizgisi, şerit veya bordürle sınırlandırılarak durdurulur. Sınırlandırılmış “bordür” gibi sonsuz uzayabilen şekillerden oluşan motifler, aynı zamanda kompozisyonu zenginleştiren öğelerdir.

Bu bölümde farklı biçimlerde olan yemek ve servis kaplarını sınıflandırarak kompozisyon şekilleri içerisinde biçim, desen, motif, renk ele alınıp seçilen on örnekle incelenmiştir.

4.1. Örnek Çinilerin İncelenmesi

4.1.1. Tabaklar

4.1.1.1. Örnek: 1

Eser Adı : Selvili tabak

Eserin Tarihi : 1570–1575

Eser Ölçüleri : Q: 30 cm.

Eser Biçimi : Dilimli ağız kenarı olan çini tabak dairesel çukur gövdeye sahiptir.

Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.

Çini Tekniği : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve çok renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.

Desen Renkleri : Tabak deseni siyah renkle konturlanarak içleri kobalt mavi, bakır yeşili, kabarik mercan kırmızısı ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.

Bulunduğu Yer : Musee de la Renaissance, Chateau D' ecoen, env. No. CI.8178.



Fotoğraf 12: Tabak, 1570–1575, İznik- Musee de la Renaissance, Chateau D' ecoen

Kompozisyon: 16. yy ikinci yarısında saray nakkaşhanesine Kara Memi'nin gelmesiyle natüralist üslup ortaya çıkar. Kara Memi'nin eserlerinde görülmeye başlayan gül, lale, karanfil, sümbül, nergis gibi çiçekler, selvi, nar ağacı, bahar dalları Osmanlı sanatının ana teması haline gelmiştir. Bitkisel süsleme içinde ağaç motifi olarak en çok kullanılan selvi ağacı sembolik olarak, düz ve dik biçiminden dolayı Arapça Allah sözcüğünün ilk harfi olan Elif'i anımsatmaktadır. Selvi ağacının çevresinde yer alan lale ve gülün ona yakın olanları özümlediği düşünülmektedir (Atasoy ve Raby, 1989: 223).

Kara Memi üslubu tarzında olan tabak, iki bölümde oluşmuştur. Daire biçiminde olan tabağın içi, aynı kökten çıkan gövdesi zikzak bezemeli bir selvi ve iki yanında simetrik olarak açılan karanfillerle bezelidir. Selvi ağacının kökünden çıkan laleler sağda ve solda simetrik kompozisyon oluştururken sağdaki kırmızı soldaki kobalt mavi renklerle bezenerek, simetrik kompozisyonun dengesini bozmak için kullanılmıştır. Tabağın iç dairesel boşluğunda oluşturulan desenin daha yoğun ve hareketli olması, sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması ile tüm dikkatin merkezde toplanmasını sağlamıştır. Bitkisel kompozisyonla bezenmiş tabak, beyaz astar üzerine canlı ve kontrast renklerle kullanılarak dekorlanmıştır.

İznik çinilerinde kullanılan kenar bordürlerinde Çin etkileri görülmektedir. Çin tabaklarından esinlenerek oluşturulan ve daha sonraları İznik, kendi tarzını bularak oluşturduğu dalga motifi bu çini tabağın kenarında çerçeve olarak kullanmıştır. Kullanılan dalga motifi yaprak dilimli kenarın biçimine paralel olarak çizilmiş, üst üste binen tam veya yarım daireler şeklinde oluşturulmuştur. Kenarını çevreleyen geometrik biçimlerden oluşan dairesel madalyonlarla bezenerek derinlik kazandırılmıştır. Bordür kenarları ağız kısmında boşluk kalacak şekilde bordüre yakın ve kenar dilimlerine paralel tek çizgi ile sınırlandırılmış olup, aynı tek çizgi merkezle kenar bileşim noktasında da görülür. Bu biçimdeki süslemeler tabağın farklı yüzeylerinde farklı desenlemeye gidilerek, tabakta espas etkisini ortaya çıkarmıştır.

4.1.1.2. Örnek: 2

Eser Adı : Üzümlü Tabak

Eserin Tarihi : 1550–1575

Eser Ölçüleri : Q: 32,6 cm, Y: 6.8 cm

Eser Biçimi : Düz ağız kenarlı olan çini tabak, sıg gövdeli ve halka diplidir.

Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.

Çini Tekniği : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve çok renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.

Desen Renkleri : Tabak deseni kobalt mavisi renkle konturlanarak içleri kobalt mavi, nefti yeşil renkle doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.

Bulunduğu Yer : Ömer M. Koç Koleksiyonu.



Fotoğraf 13: Tabak, 1550–1575, İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu

Kompozisyon: Çin tabaklarında görülen daha sonraları etkisinde kalarak yapılan üzüm salkımlı desenler Osmanlı seramik tabaklarında da kullanılmıştır. Daire biçimde olan tabağın merkezinde birbirine paralel ve eşit aralıklarla uzanan üç üzüm salkımı ve asma yaprakları yer alır. Üzüm salkımının aşağı bakan kısmına yerleştirilen iki asma yaprakları üzüm salkımının devamı olduğu etkisini verirken, asma yaprağının üzüm salkımının üstüne sarktığı motifte amaç üç boyutlu bir görüntü çağrıştırır. Kompozisyona bakıldığında üç üzüm salkımı paralel ve eşit aralıklarla simetrik gibi görünse de sağda ki üzüm salkımında asma yaprağı yapılamayarak asimetrikleştirilmiştir. Gerçekte tabiatta var olan uygunluk ve orantı desende de verilmeye çalışılmıştır.

Merkez ile bordür iki eşit çizgi ile ayrılması merkeze derinlik duygusu vermiş ve merkezi bordürden ayırmıştı. Kenar bordürü kıvrık dallarla birbirine bağlanan yaprak ve çiçeklerden oluşan bitkisel kompozisyonla çevrelenmiştir. Ayrıca kenar kısmı da kendi içinde tek çizgi ile ikiye bölünmüştür. İçten ağız kenarını geometrik biçimde oluşturulan üçgenlerle zikzaklı bir kuşak dolandır ve bu desene hareketlilik sağlamıştır.

Zikzak yapılan desende içi beyaz karşılıklı birbirine bakan üçgenlerde biri yeşil biri kobalt mavi boyanarak boşluk doluluk ilişkisi verilmiştir. Tabağın tamamı soğuk renk olan kobalt mavi ve yeşil renkle boyanmıştır. Tabağın arka yüzü de bordürle orantılı bir biçimde, kıvrık dallar üzerinde çiçek ve yaprak motifleriyle bezenerek desen bütünlüğü sağlanmıştır.

4.1.2. Sahanlar

4.1.2.1. Örnek: 1

Eser Adı : Çintamânili Sahan

Eserin Tarihi : 1535–1540

Eser Ölçüleri : Q: 30,5 cm, Y: 4 cm.

Eser Biçimi : Kenarsız çukur çini tabak, düz ağız kenarlı, sığ gövdeli ve halka diplidir

Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.

Çini Tekniği : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve “mavi-beyaz” tek renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.

Desen Renkleri : Tabak deseni kobalt mavisi renkle konturlanarak içleri kobalt mavi ve firuze renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.

Bulunduğu Yer : Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul 2009.



Fotoğraf 14: Kenarsız çukur tabak, 1535–1540, İznik-Sadberk Hanım Müzesi

Kompozisyon: Orta Asya kaynaklı olan ve çintamâni olarak bildiğimiz bu motif üçgen şeklini hatırlatan, ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Dalgalı çizgi motifi çeşitli yayınlarda şimşek, bulut, dudak ve kaplan postu gibi değişik isimlerde karşılaşmak mümkündür. Osmanlı sanatkârları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir. Üç yuvarlak pars postundaki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetilmiştir. Değişik yerlerde de kullanılan bu motifler seramik tabaklarda da kullanılmıştır (Biol ve Derman, 2008: 169).

Merkez ile bordür iki eşit çizgi ile ayrılmış bu merkeze derinlik duygusu vermiş ve merkezi bordürden ayırmıştır. Tabağın ortası, çift sıra konturlu yuvarlak madalyon içinde, kayan eksenler halinde çintamâni ve kaplan postu çizgisi olarak tabir edilen pars motifi ile bezelidir. Tabağın bordüründe ve arka yüzde de bu bezeme tekrar edilmektedir. Tabağın ortasında desen simetrik ve yatay şekilde kompozisyon edilirken bordürde yuvarlak eksen etrafını çevrelemiştir. Aynı motifin farklı yüzeyde ve dairesel kullanılması ile zengin bir görsel etki yakalanmıştır. Bu yönler kompozisyon uyumunu dengelemiştir.

Kobalt mavisi renk ile konturlanan desenlerin içleri daha açık tonda firuze renkle boyanarak hacim kazandırılmıştır. Firuze renkle boyanan dairesel küçük biçimler uzaklık etkisi vererek derinlik duygusu uyandırılmıştır. Ağız kenarı dalgalı bir bordürün çevrelemesi ile hareketlendirilmiş, desenin boşluk kısımları kobalt mavisi mavi ve firuze renkli dalgaların orta kısmı ise boş bırakılarak hareket etkisi kuvvetlendirilmiştir. Kompozisyonda ve renkte sağlanan bu uyum boşluk doluluk dengesinin birlik içersinde kullanılması ile zengin bir görsel anlatım dili oluşturmuştur. Tabağın arka yüzünde, tabağın dibi bezemesiz olup iç içe iki halka bulunmaktadır.

4.1.2.2. Örnek: 2

- Eser Adı** : Vazolu Laleli Sahan
- Eserin Tarihi** : 1535–1540
- Eser Ölçüleri** : Q: 32,8 cm
- Eserin Biçimi** : Kenarsız çukur çini tabak, düz ağız kenarlı, sığ gövdeli ve halka diplidir
- Çini Bünye** : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.
- Çini Tekniği** : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve “mavi-beyaz” tek renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.
- Desen Renkleri** : Tabak deseni kobalt mavisi renkle konturlanarak içleri kobalt mavi ve firuze renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.
- Bulunduğu Yer** : Victoria Albert Museum, Londra, env. No: 185-1892



Fotoğraf 15: Kenarsız çukur tabak, 1535–1540, İznik- Victoria Albert Museum Londra

Kompozisyon: Osmanlı çinçiliğinde titizlikle düzenlenen karmaşık kompozisyonlar ve özenle hazırlanan motifler zamanla kaybolmuştur. Ustalar serbest çizim uygulaması olan yapısı basit, çizimi çabuk bir üslup geliştirmişlerdir. İznik imalatının bu dönemi “mavi-firuze” dönemi olarak adlandırılmıştır.

Ustaların üslubunda yapılan mavi-firuze tabağın ortası, çift sıra konturlu yuvarlak madalyon içine bitkisel kompozisyonla oluşturulan desen yerleştirilmiştir. Serbest kompozisyon şeması kullanılan desende merkezden çıkan bir vazoun içine çiçek demeti yerleştirilerek oluşturulmuş, vazoun sağından ve solundan çıkan simetrik tomurcuk lale motifleri ile bezenmiştir. Vazoun ortasından yine simetrik şekilde yerleştirilen sümbül motifleri, lale ve yaprak motifleri yer almaktadır. Vazoun tam merkezinden çıkan lale ve yaprak motifleri bu simetrik kompozisyonun simetrisini bozmak için kullanılmıştır.

Bordür kenarları ağız kısmında boşluk kalacak şekilde çift çizgi ile sınırlandırılmıştır. Simetrik olarak oluşturulan daireler içine bütünlüğü sağlamak için tabağın merkezinde kullanılan lale, sümbül ve yapraktan oluşan çiçek demeti yerleştirilerek desen dengelenmiştir. Kobalt mavi ve firuze renk kullanılan desende, mavi zemin üzerine ikinci bir yüzey gibi görünen ana kompozisyonu bir hale biçiminde sınırlayan kontur çizgileri ile bezenerek boyanmıştır.

4.1.3. Tepsiler

4.1.3.1. Örnek: 1

- Eser Adı** : Goncagüllü Tepsi
- Eserin Tarihi** : 1545–1550
- Eser Ölçüleri** : Q: 31 cm
- Eserin Biçimi** : Kenarsız düz çini tabak, düz ağız kenarlı, sığ gövdeli ve halka diplidir
- Çini Bünye** : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.
- Çini Tekniği** : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve çok renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.
- Desen Renkleri** : Tabak deseni siyah renkle konturlanarak içleri kobalt mavi, mavi, yeşil ve mangan pembesi renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.
- Bulunduğu Yer** : Musee du Louvre, Paris. Env. No. MAO 385.



Fotoğraf 16: Kenarsız düz tabak, 1545–1550, İznik- Musee du Louvre Paris

Kompozisyon: 16. yüzyıl ortalarında İznik çinicileri kendilerini mavi-beyaz renk şemalarından kurtarmışlardır. Renk bakımından ayrı bir özellik taşıyan "Şam İşi" diye yanlış adlandırılan bu grup çinilerde önce yeşil daha sonra da mangan moru, mangan pembesi, lacivert, mavi, zeytin yeşili gibi pastel renkler kullanılmıştır. Tabak tek bir yüzey gibi düşünülerek kompozisyon oluştururken merkez, çanak ve kenar gibi ayırlama yapılmamıştır.

Çin tabaklarında görülen çiçekli kıvrım dallı tabaklar, İznik seramiklerinde de kendi tarzını bularak kullanılmıştır. Bitkisel kompozisyonla oluşturulan tabak biçimde, bütünü kesintisiz bir bezeme yüzey olarak ele alınıp bezenmiştir. Serbest kompozisyon şeması kullanılarak yapılan tabakta merkezden sağa ve sola dağılan goncagül motifi, goncagül motifinin ortasından çıkan asimetrik bir şekilde lale motifi ve sapların kesiştiği noktalarda pençler kullanılmıştır.

Ana motif goncagül motifinin ön planda olduğu kompozisyonda, diğer motiflerin büyüklük ve küçüklük ilkesinin dengeli kullanımıyla boyut kazandırılmıştır. Goncagüllerin dönen hareketleri, pençlerin durağan yapısına karşıtlık oluşturarak denge uyumu sağlanmıştır. Mavi rengin hâkim olduğu desende kobalt, yeşil ve mangan pembesi* renkler kullanılmıştır. Desenin bitimini gösteren kenar çizgiyle tabak sınırlandırılmıştır.

Mangan pembesi*: Mangan alümina ile karışım yapılıncı pembe silikatla birleşince mor elde edilir. Kaynakta her ne kadar mor yazsa da seçilen örneklerde pembe tonları görüldüğü için eser incelemelerinde mangan pembesi yazılması tercih edilmiştir.

4.1.3.2. Örnek: 2

- Eser Adı** : Hatâyili Tepsi
Eserin Tarihi : 1545–1550
Eser Ölçüleri : Q: 27.6 cm
Eserin Biçimi : Kenarsız düz çini tabak, düz ağız kenarlı, sığ gövdeli ve halka diplidir
Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.
Çini Tekniği : Dıştan sıvama kalıp tekniği ve çok renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.
Desen Renkleri : Tabak deseni siyah renkle konturlanarak içleri kobalt, mavi, yeşil ve mangan pembesi renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırta sırlanmıştır.
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon, A.B.D.



Fotoğraf 17: Kenarsız düz tabak, 1545–1550, İznik- Özel Koleksiyon, A.B.D.

Kompozisyon: Çin tabaklarında görülen çiçekli kıvrım dallı tabaklar, İznik seramiklerinde de kendi tarzını bularak kullanılmıştır. Yanlışlıkla Şam İşi diye adlandırılan tabakta bütünü kesintisiz bir bezeme yüzeyi olarak ele alınmıştır.

Bitkisel motiflerin hâkim olduğu tabakta, serbest kompozisyon şeması kullanılmıştır. Dikey eksenli oluşturulan kompozisyonda, desenin başlangıcı olan kök kısmında birbirine geçmiş saz üslubunda iki yaprak bulunmaktadır. Sağda goncagül motifleri, solda penç motifleri ve merkezde hatâyî motifi kullanılmıştır. Serbest şekilde oluşturulan kompozisyonda ana motif olan hatâyî ön planda kullanılmış ve motifleri kullanırken büyüklük küçüklük ilkesi dikkate alınarak dengelenmesi desene ayrıca boyut kazandırmıştır.

Birçok kompozisyon soldan başlar ve desen hareketlerini sağa ve yukarı doğru götürür. Bunu anlamak için kendi vücudumuzun dengesiyle kıyaslayabiliriz. Sol tarafımız sağa oranla daha pasiftir, sağ tarafımız daha ileriye yukarıyı anlatırken sol ise tam tersidir.

Dairesel biçimde olan tabak sağ ağırlıklı kompozisyon şeması ile oluşturulmuştur. Soldan sağa doğru artan motifler kullanılması ağırlığı sağ tarafa vermiş ve dönme hissi uyandırmıştır. Desenin devam etmesi Osmanlı çini sanatında sonsuzluğu ifade etmektedir. Kompozisyonda kullanılan mavi rengin hâkim olduğu desende kobalt mavisi, yeşil ve mangan pembesi* renkler kullanılmıştır. Desenin bitimini gösteren kenar çizgiyle tabak sınırlandırılmıştır.

Mangan pembesi*: Mangan alümina ile karışım yapılırken pembe, silikatla birleşince mor elde edilir. Kaynakta her ne kadar mor yazsa da seçilen örneklerde pembe tonları görüldüğü için eser incelemelerinde mangan pembesi yazılması tercih edilmiştir.

4.1.4. Kâseler-Üsküreler

4.1.4.1. Örnek: 1

- Eser Adı** : Balık Pullu Kâse
- Eserin Tarihi** : 1580–1585
- Eser Ölçüleri** : Q: 20.7 cm, Y: 21.7 cm.
- Eserin Biçimi** : İçe dönük düz ağız kenarlı çini kâse, yarım küre gövdeli, yüksek halka kaideli ve topuz tutamağa sahip geçme kapaklıdır.
- Çini Bünye** : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.
- Çini Tekniği** : Çarkta şekillendirilmiş ve çok renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.
- Desen Renkleri** : Kâse deseni siyah renkle konturlanarak içleri kobalt mavi, yeşil, firuze ve kiremit kırmızısı renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.
- Bulunduğu Yer** : Ömer M. Koç Koleksiyonu.



Fotoğraf 18: Kâse – Üsküre, 1580–1585, İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu

Kompozisyon: Kökenleri Orta Asya'ya dayanan başlı başına bir üslup halini alan rumiler, Türk çini ve seramik sanatında da oldukça kullanılan bir motif olmuştur. Rumi motifi kahramanlık, kuvvet, bereket, mertlik, bağlılık gibi değerlerin sembolü sayılmış olan hayvan figürlerinin kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmiş şeklidir.

İki parçadan oluşan kâse biçimde, gövde ve kapak iki rumi kıvrımın karşılıklı gelmesiyle dört adet yarım madalyon oluşturularak desenlenmiştir. Geometrik kompozisyonun hâkim olduğu biçimde zeminin tamamı balık pulu ile bezenmiştir. Üst üste binmelerle konturlanan balık pulu motifi algısal olarak genişleme hissi vermektedir. Kâse ve kapağın kenarını geometrik biçimde oluşturulan örgü motifli birer kuşak ile çevrenmiştir. Topuz biçimindeki tutamağın çevresi radyal* biçimde tekrar eden motifle sınırlandırılmıştır. Kâsenin içinde, altı yapraklı çiçek motifi çift çizgiyle sınırlandırılarak dekorlanmıştır.

Balık pulları kontur çizgileri arasında beyaz boşluk bırakılarak, kobalt mavisi ve firuze yeşil renkle boyanarak renler arasında keskin kontrastlıklar yaratılmıştır. Renk olarak kırmızının ileri çıkışı, kobalt mavisinin uzaklık etkisi ile motife ayrıca hacim kazandırarak renk dengelenmiştir.

**Radyal: Merkezden çevreye ya da her yöne yayılan anlamına gelir. Merkezde çember vardır, tasarım çemberin çevresinden dışa doğru yayılır.*

4.1.4.2. Örnek: 2

- Eser Adı** : Çiçekli Kâse
- Eserin Tarihi** : 1575–1580
- Eser Ölçüleri** : Q: 26.5 cm, Y: 12.8 cm
- Eserin Biçimi** : Dışa dönük düz ağız kenarlı çini kâse, çukur gövdeli ve halka diplidir.
- Çini Bünye** : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.
- Çini Tekniği** : Çarkta şekillendirilmiş ve “mavi-beyaz” tek renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.
- Desen Renkleri** : Kâse deseni kobalt mavisi renkle konturlanarak içleri kobalt mavi renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırta sırlanmıştır.
- Bulunduğu Yer** : Sadberk Hanım Müzesi, 3926 – HK. 863, İstanbul.



Fotoğraf 19: Kâse – Üsküre, 1575–1580, İznik- Sadberk Hanım Müzesi

Kompozisyon: Çin etkisi ile oluşturulan kâse mavi-beyaz üslupla bezenmiş, kâsenin içinde ve dışında ayrı bitkisel kompozisyon şemaları kullanılmıştır. Ortada, iç içe iki daire ile çevrelenmiş zeminde "S" kıvrımlı Çin bulutları, rozet çiçek ve filizlerle birbirine paralel olarak bezenmiştir.

Çin bulutu motifinin kompozisyon oluşumunda ana motif veya yardımcı motif olarak diğer motiflerle birlikte kullanılır. Burada ana motif olarak kullanılmış ve yardımcı motif olarak rozet çiçek ve filizlerle tamamlanmıştır. İçte ağız kenarını geometrik tarzda zikzak şeklinde dizilmiş küçük yapraklardan bir bordür çevrelenmesi ile desen tamamlanmıştır.

Kâsenin dış yüzü kıvrık dallarla birbirine bağlanan hatâyî ve başak tanesini andıran sivri uçlu yapraklarla bezenmiştir. Ana motif olan hatâyî motifini "S" şeklinde kıvrık dalların bağlanmasıyla tamamlanmış ve kompozisyon şeması oluşturulurken yapraklar hatâyî motifine karşıt olarak yapılması ayrıca desene hareketlilik vermiştir. Desen ölçülü ve eşit aralıklı yerleşimiyle tekrarlanarak çevrelenmesi desen bütünlüğünü oluşturmuştur. Dıştan ağız kenarını yarım penç motifi ile bir bordür çevrelemiştir. Mavi-beyaz üslupta boyanan biçimde zemin beyaz bırakılarak desen ön plana çıkmıştır.

4.1.5. Tazza'lar

4.1.5.1. Örnek: 1

Eser Adı : Hatâyili Tazza

Eserin Tarihi : 1560–1580

Eser Ölçüleri : Q: 24.5 cm, Y: 10.4 cm.

Eserin Biçimi : Yüksek ayaklı çini tabak hafif dışa dönük düz ağız kenarlı, çukur gövdeli ve halka kaidelidir.

Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.

Çini Tekniği : Çarkta şekillendirilmiş ve “mavi-beyaz” tek renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.

Desen Renkleri : Tazza deseni kobalt mavisi renkle konturlanarak içleri kobalt mavisi ve açık mavi renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırıla sırlanmıştır.

Bulunduğu Yer : Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.



Fotoğraf 20: Ayaklı Tabak “Tazza”, 1560–1580, İznik- Sadberk Hanım Müzesi

Kompozisyon: Yüksek ayaklı tabak “tazza” grubundadır. Biçimin içinde ve dışında ayrı kompozisyon şemaları kullanılmıştır. Merkezde bitkisel kompozisyon şemasının hâkim olduğu desende, bir madalyon içinde penç ve bu penç motifini kuşatan, birbirlerine ince saplarla bağlı, dönüşümlü düzende stilize başak demetleri ile hatâyî (lotus)* motifleri ana süslemeyi oluşturmaktadır.

Tabağın iç ve dış yan yüzleri merkezin aksine dikey eksenli şekilde, yan yana sıralanmış ve bir birinin tekrarı olarak tasarlanan desende, içleri dönüşümlü olarak küçük yaprak ve şerit bezeli nişler ile dekore edilmiştir. Zemin boş bırakılarak yaprak ve şerit çizgilerin boyanması boşluk-doluluk ilişkisi yönünden dengelemiştir. Yüksek kaidenin üzeri ise ayak kaidesine ters yerleştirilmiş hatâyî (palmet frizi)* ile bezenmiştir. Kaidenin alt kenarı ile içten ağız kenarı geometrik tarzda oluşturulan zikzaklı bir kuşakla bezenmiştir. Mavi-beyaz üslupta boyanan biçimde zemin beyaz bırakılarak desen ön plana çıkmıştır.

***Hatâyî:** “Şakayık, çiçekli arabesk, lotus, palmet ve bu gibi adlar altında yayınlarda adı geçen motif, hatâyî motifinin farklı ve hatalı isimleridir. Bunlar hatâyînin farklı devir üsluplarıyla değişik çizilmiş şekilleridir. Bu bağlamda motif aynı fakat farklı zamanlarda yapıldığından dolayı farklı isimlerde adlandırılmıştır” (Birol ve Derman, 2008: 66). Eser incelenmesinde dil birliği olması için hatâyî olarak adlandırılması tercih edilmiştir.

***Lotus:** Nilüfer cinsinden birçok bitkiye verilen ad. Eski Mısır sanatında çok kullanılmıştır.

***Palmet:** Bir sapın iki tarafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üsluplaştırılmış bitkisel bezeme ögesi.

***Friz:** Genel olarak şerit biçiminde yapılmış her tür sanat yapıtı.

4.1.5.2. Örnek: 2

Eser Adı : Hatâyili Tazza

Eserin Tarihi : 1575

Eser Ölçüleri : Q: 30 cm, Y: 13.1 cm.

Eserin Biçimi : Yüksek ayaklı çini tabak dışa dönük dilimli ağız kenarlı, çukur gövdeli ve halka kaidelidir.

Çini Bünye : Beyaz hamur üzerine beyaz astar uygulanmıştır.

Çini Tekniği : Çarkta şekillendirilmiş ve “mavi-beyaz” tek renkli sıratlı tekniği uygulanmıştır.

Desen Renkleri : Tazza deseni kobalt mavi renkle konturlanarak içleri kobalt mavi ve açık mavi renk ile doldurulmuş ve şeffaf sırla sırlanmıştır.

Bulunduğu Yer : Ömer M. Koç Koleksiyonu.



Fotoğraf 21: Ayaklı Tabak “Tazza”, 1575, İznik- Ömer M. Koç Koleksiyonu

Kompozisyon: Yüksek ayaklı tabak “tazza” grubundadır. Bitkisel kompozisyonun hâkim olduğu tabakta, serbest kompozisyon şeması kullanılmış ve biçime uygun çanak, dip ve kenar olarak ayrımlanmıştır.

Başak demeti üslubunda bezenmiş tabak, merkezde görülen kompozisyon şekli tabağın orta eksenini ile kenarın kesişme noktası diye tanımladığımız dipte hatâyî (lotus) motifi kullanılmıştır. Hatâyî (lotus) motifinden iki yana simetrik olarak açılan kıvrık dalları ve başaklar tabağın yüzeyini kaplamasıyla oluşturulmuştur. Simetrik olarak oluşturulan kompozisyonda sağa ve sola kıvrık dallarla birleştirilen motifler kullanılarak desen hareketlendirmiştir.

Kenar bordürü Çin tabaklarından esinlenip Osmanlı tarzına dönüşen dalga motifi ile çevrelenmiştir. Doğadan etkilenecek tasarladıkları dalga motifinin oluşturulması, üst üste binen tam veya yarım daireler şeklinde, sağa doğru diyagonal* biçimde fişkırlarak yükselen sonra kıvrılan beyaz köpüklerin oluşmasını stilize ederek bezenmiştir. Kaide ve tabağın arka yüzü stilize bitkisel kıvrımların çevrelediği çiçek motiflerinden oluşan kuşaklarla çanak ve dip kısmı bezenmiş ve etrafı çift çizgi ile sınırlandırılmıştır. Mavi-beyaz üslupta boyanan biçimde zemin beyaz bırakılarak desen tamamlanmıştır.

**Diyagonal:* Kenarlarına oranla eğrilemesine çizilmiş şekillerdir.

SONUÇ

Osmanlı dönemi seramik sanatında ve çiniciliğinde özel bir konuma sahip olan İznik şehri, zamanla çok önemli bir kültür merkezi haline gelmiştir. Özellikle 16. yüzyılda doruk noktasına ulaşmış olan İznik, mimari yapıda ve günlük kullanım seramik kaplarında en üst düzeye yükselmiştir. İznik şehri gerek saltanat, gerekse sanatsal yönden en mükemmel dönemini bu zamanda yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ile beraber çini sanatı da bir çöküş içerisine girmiştir. 17. yüzyılın sonlarına rastlayan bu durum uzun süre devam ettikten sonra Cumhuriyetin kuruluşunun ilk yıllarına kadar sürmüştür. Bu sanatı canlandırma amacı ile birtakım kurum ve kuruluşların katkılarıyla tekrar gündeme gelmiş ise de eskisinin kopyası olmuştur.

Osmanlı çini ve seramik sanatı diğer plastik sanatlarda olduğu gibi süslenecek mekânı belirli renk ve desenlerden oluşan kompozisyonlar aracılığıyla biçimlendirmiştir. Geleneksel bir çerçevede gördüğümüz bu sanat eserlerinde estetik açıdan gelenekselciliği reddettiğini bunu çeşitli dönemlere damgasını vurmuş desenlerden ve üslaplardan anlamaktayız.

İznik çini ve seramik sanatında uygulanan kompozisyonları incelediğimizde genelde simetrik, serbest ve tek merkezden oluşan kompozisyon şekilleri kullanılmaktadır. Fakat genelde simetrik oluşturulan kompozisyonlara dikkatli bakıldığında simetriyi bozan bir öge vardır. Bunu ya renkle ya da motifle asimetrikleştirmişlerdir. Biçim yüzeylerine uygulanan kompozisyonların biçim, işlev ve estetik bütünlüğü gözetilerek bir disiplin içinde geliştirilmiştir. Yüzeye yerleştirilen stilize motiflerin birbirleriyle olan ilişkisi düşünülmüş ve büyük-küçük dengesi gözetilerek detaylandırılmıştır.

Kompozisyonu oluştururken boşluk-doluluk ilkesi ile denge sağlanmış ve burada denge ile anlatılmak istenen motiflerin birbiriyle dengesi, kompozisyonda yer aldığı şekil ile dengesi, şekillerin seramik biçimlerle olan dengesidir. Aynı zamanda biçimin büyüklüğü ile o orantıda süslemenin de oluşturduğu denge bütünlüğünün sağlandığı da görölmektedir.

İznik çini ve seramik sanatına bakıldığında belli ilkeler doğrultusunda hep kendi tarzını ve üslubunu oluşturmuş, yaratıcılığa açık ve sürekli kendini yenileyen bir sanat dalı olmuştur. Bu da İznik sanatının bu kadar duyulmasının ve önemli bir hale gelmesini açıklamaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki, geçmişten alınan bilgiler geleceğe doğru yansıtılmalıdır. Sürekli eskiyi kopya etmek bir çözüm değildir. Geçmişin üzerine yeni bir şeyler katmadıkça bu sanat dalı geçmişiyile birlikte kendinden bir şeyler kaybetmeye devam edecektir. Bu nedenle sanatçılar geçmişten alınan bilgiler doğrultusunda teknolojik gelişmeleri takip ederek, kendi çalışmalarında yeni, çağdaş yorumlar kullanmak durumundadır. Aksi takdirde çini ve seramik sanatı yozlaşmanın yanı sıra tekrardan ve kalıp sanat olmaktan öteye gidemeyecektir.

KAYNAKÇA

- AKAR, Azade, C. KESKİNER (1978), *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları.
- ALTUN, Ara, B. DEMİRSAR ARLI (2008), “*Anadolu Toprağın Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*”, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- ARCASOY, Ateş (1983), *Seramik Teknolojisi*, Ankara: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Yayınları No:2.
- ARIK, Rüçhan (2007), “*Selçuklu Saraylarında Çini*” *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, (G. Öney ve Z. Çobanlı, edt.).
- ASLANAPA, Oktay (1965), *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- ASLANAPA, Oktay (1993), *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayını.
- ASLANAPA, Oktay (1999), *Turkish Tile and Ceramic Art*, İstanbul: Gözen Kitap ve Yayınevi.
- ASLANAPA, Oktay (2005), *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ATASOY, Nurhan, J. RABY (1989), *İznik*, İstanbul: TEB Yayınları.
- BERGER, John (2008), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

- BİLGİ, Hülya (2009), *Ateşin Oyunu* “Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri”, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.
- BİROL, İnci, Ç. DERMAN (2008), *Türk Tezyini San’atlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.
- CARSWELL, John (2006), *Iznik Pottery*, London: The British Museum Press.
- DENNY, Walter B. (2004), *İznik “The Artistry of Otoman Ceramics”*, Printed in Spain: Thames & Hudson.
- DERRİDA, Jacques (1994), *Göstergibilim ve Gramatoloji*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- ERDOĞDU, Ayşe (2001), “Çin Porselenlerinin Osmanlı Günlük Yaşamdaki Yeri”, Osmanlı’daki Çin Hazinesi, İstanbul.
- GENÇ, Adem, A. SİPAHİLİOĞLU (1990), *Görsel Algılama “Sanatta Yaratıcı Süreç”*, İzmir: Sergi Yayınevi.
- GÜVENATEŞ, Hadiye (1992), *Çok Renkli İznik Çinilerin Görsel Algılama Açısından İncelenmesi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Tezi.
- HANÇERLİOĞLU, Nurhan (1990), *Resim Yüzeyinde Mekân Değerlendirmesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- KESKİNER, Cahide (2002), *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler “HATAİ”*, Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- KURT, Uğur (2000), *İznik Seramiklerinin Form ve Kompozisyon İlişkisi Yönünden İncelenmesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- LOWRY, Bates (1972), *Sanatı Görmek*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir: Ada yayınları.
- ÖNEY, Gönül, Z. ÇOBANLI (2007), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ÖZKUL FINDIK, Nurşen (2001), *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1985) Arasındaki OSMANLI SERAMİKLERİ*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZEL, Mehmet (1995), *Geleneksel Türk Sanatları*, İstanbul: T.C Kültür Bakanlığı Cenk Ofset.
- PANOFISKY, Erwin (1995), *İkonografi ve İkonoloji*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- SEVİM, Sıdika Sibel (2003), *Seramik Dekorları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- SÖZEN, Metin, U. TANYELİ (2007), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞAHİN, Faruk (1989), *Türk Çini Sanatı Süslemeciliği*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 325 Kütahya Meslek Yüksekokulu Yayınları No:1.
- UZ, Nurbiye (1996), *Heykelde Espas*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

ÜRKMEZ, Şadi (1985), *Osmanlı Çini Sanatında Resimsel ve Plastik Öğeler*, İzmir:

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Lisans Tezi.

YETKİN, Şerare (1986), *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.