

**İZNİK SERAMİKLERİNİN FORM
VE KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Uğur KUT
Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir - 2000

**İZNİK SERAMİKLERİNİN FORM VE KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Uğur KUT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seramik Anasanat Dalı

Danışman: Yrd.Doç.Sadettin AYGÜN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2000

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

İZNİK SERAMİKLERİNİN FORM VE KOMPOZİSYON İLİŞKİSİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Uğur KUT

Seramik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2000

Danışman: Yrd.Doç.Sadettin AYGÜN

Osmanlı sanatında özel bir konu olan İznik, doğrudan bir kentin öyküsüdür. İznik Anadolu'nun güneybatısında, aynı adı taşıyan gölün kıyısında kurulmuş bir yerleşim merkezidir. Osmanlı Devleti'nin siyasal merkezinin Bursa'ya geçmesiyle birlikte, İznik kültür merkezi durumunu, Türk çini ve seramik sanatındaki yeri ile belirlemiştir. İznik atölyelerinde üretilen seramikler, en parlak dönemini 16. yüzyıldaki zaman diliminde yaşamıştır.

Yapılan araştırmada, İznik seramiklerindeki form, motif ve farklı dönemler içerisinde oluşan üsluplar sınıflandırılmıştır. Müze ve koleksiyonlardaki mevcut örnekler, form ve kompozisyon ilişkisi yönünden incelenmiştir.

Uygulama olarak seçilen tabak formuna, üsluplardan da yararlanılarak, özgün kompozisyonlar tasarlanmıştır. Bezenecek yüzeyin biçimini destekleyecek ve formu daha etkin kılacak kompozisyonların oluşturulması amaçlanmıştır.

ABSTRACT**EXAMINATION OF İZNIK CERAMICS IN TERMS OF THE
RELATIONSHIP BETWEEN FORM AND COMPOSITION**

Uğur KUT

Ceramics Programme

Anadolu University Social Science Institute, June - 2000

Adviser: Yrd.Doç.Sadettin AYGÜN

İznik which is a special subject in Ottoman Arts is a story of city directly. İznik is a city centre which is situated in the shore of the lake of the same name in the southwest of Anatolia. Since the political centre of Ottoman Empire was transmitted to Bursa, city of İznik had become a centre of Turkish Tiles and Ceramic Arts. Ceramics produced in the workshops of İznik survived their most glorious period in the 16th century.

In this study; forms, motifs and styles designed during different periods in İznik's ceramic were classified. Existing examples in museums and collections were examined in terms of the form and composition relationship.

To dish form which is selected as an application, special compositions were designed by using of styles. Presenting compositions that support the form of compared surface and make the forms more effective were aimed.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Uğur KUT'un "İznik Seramiklerinin Form ve Kompozisyon İlişkisi Yönünden İncelenmesi" başlıklı tezi 27 Haziran 2000 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Seramik Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Sadettin AYGÜN
Üye : Doç.Dr.Şerife ÖZÜDOĞRU
Üye : Yrd.Doç.Ekrem KULA

Prof.Dr. Fırvır ÖZKALP
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
RESİMLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SERAMİKLERİNE GENEL BAKIŞ

1. SERAMİĞİN TANIMI.....	3
1.1. Sanat Olarak Seramik.....	3
1.2. Seramiğin Sanat Sınıflamalarındaki Yeri.....	4
2. TÜRK SERAMİKLERİ.....	6
3. İZNİK SERAMİĞİNİN TANIMI.....	9
4. İZNİK SERAMİKLERİNİN ÜSLUPLARA GÖRE SINIFLANDIRILMASI.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

İZNİK SERAMİKLERİNDE FORM VE OLUŞUM ÖGELERİ

1. FORMUN TANIMI.....	13
-----------------------	----

1.1.	Formu Belirleyen Faktörler.....	13
1.1.1.	İşlevsellik.....	14
1.1.2.	Biçim.....	15
1.1.3.	Estetik.....	16
1.2.	Form ve Görsel Algı İlişkisi.....	17
2.	İZNİK SERAMİK FORMLARI VE OLUŞUMU.....	18
3.	İZNİK SERAMİK FORMLARININ SINIFLANDIRILMASI.....	19
3.1.	Dinsel Amaçlı Kaplar.....	20
3.1.1.	Kandiller.....	20
3.1.2.	Ayaklı Leğenler.....	21
3.2.	Yemek ve Servis Kapları.....	22
3.2.1.	Tabaklar.....	22
3.2.2.	Sahanlar.....	24
3.2.3.	Kaseler ve Üsküreler.....	24
3.2.4.	Tazza'lar.....	25
3.3.	Sıvı Madde Kapları.....	25
3.3.1.	Bardaklar, Maşrapalar, Safalar.....	25
3.3.2.	İbrikler, Sürahiler.....	26
3.4.	Saklama Kapları.....	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZNİK SERAMİKLERİNDE KOMPOZİSYON VE OLUŞUM ÖGELERİ

1.	KOMPOZİSYONUN TANIMI.....	28
2.	KOMPOZİSYONU BELİRLEYEN FAKTÖRLER.....	28
2.1.	Tekrar.....	29

2.2. Uygunluk.....	29
2.3. Karşıtlık.....	30
2.4. Egemenlik.....	30
2.5. Denge.....	30
2.6. Birlik.....	31
3. KOMPOZİSYON OLUŞUMUNDA MOTİFLER VE KULLANIM İLKELERİ.....	31
3.1. Kompozisyonda Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması.....	31
3.1.1. Bitkisel Motifler.....	33
3.1.1.1. Çiçekler.....	33
3.1.1.2. Yapraklar.....	35
3.1.1.3. Ağaçlar.....	36
3.1.1.4. Yemiş ve Meyveler.....	36
3.1.2. Hayvansal Motifler.....	37
3.1.2.1. Rumiler.....	37
3.1.2.2. Münhaniler.....	38
3.1.3. Geometrik ve Sembolik Motifler.....	38
3.1.4. Mimari ve İnsan Kaynaklı Motifler.....	39
3.1.5. Doğadan Alınan Motifler.....	39
3.1.6. Yazı Motifleri.....	39
3.2. Motiflerin Kompozisyon İçersinde Kullanım İlkeleri.....	39
3.2.1. Hatayi.....	39
3.2.2. Yaprak ve Sap Çıkmaları.....	40
3.2.3. Rumi.....	40
3.2.4. Münhani.....	41
3.2.5. Geometrik ve Sembolik Motifler.....	41
3.2.6. Gemi ve Kalyonlar.....	42
3.2.7. Bulut.....	42

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İZNİK SERAMİK FORMLARINDA YÜZEY VE KOMPOZİSYON İLİŞKİSİNİN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

1.	FORM YÜZEYLERİNDE KOMPOZİSYON KURULUŞLARI.....	43
2.	UYGULANAN YÜZEYE GÖRE KOMPOZİSYON ŞEMALARI.	44
2.1.	Bordürler ve Geçmeler.....	45
2.2.	Şemseler.....	46
2.3.	Rozetler.....	46
3.	KOMPOZİSYON KURULUŞLARININ ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ.....	46
3.1.	Tabaklar.....	48
3.2.	Leğenler.....	70
3.3.	Kandiller.....	78
4.	TABAK FORMLARINA ÜSLUPLAR ÇERÇEVESİNDE YENİ YAKLAŞIMLARLA KOMPOZİSYON UYGULAMALARI.....	86
2.1.	Mavi-Beyaz Üslubu.....	87
2.2.	Tuğrakeş Üslubu.....	89
2.3.	Şam İşi Üslubu.....	91
2.4.	Saz Yolu Üslubu.....	93
2.5.	Rodos İşi Üslubu.....	95
	SONUÇ.....	97
	KAYNAKÇA.....	99

TABLolar LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Güzel Sanatlar Sınıflandırması (Mülayim, 1994, s.47).....	5
Tablo 2. Yapılanma Öğeleri (Yurtsever, 1988, s.95).....	14
Tablo 3. İznik Seramik Formlarının Sınıflandırılması.....	19
Tablo 4. Birliğe Ulaşılan Yolları Gösteren Şema (Güngör, 1983, s.103).....	29
Tablo 5. Çini ve Seramikte Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması.....	32

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Şamdan (Atasoy ,Raby, 1989, s.39).....	20
Şekil 2. Kandil (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	21
Şekil 3. Kandil (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	21
Şekil 4. Ayaklı Leğen (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	22
Şekil 5. Dar Kenarlı Düz Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	22
Şekil 6. Kenarı Dilimli Çukur Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	22
Şekil 7. Kenarsız Çukur Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	23
Şekil 8. Tondino (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	23
Şekil 9. Kase (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	24
Şekil 10. Kapaklı Kase (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	24
Şekil 11. Ayaklı Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.38).....	25
Şekil 12. Ayaklı Tabak (Atasoy,Raby, 1989, s.38).....	25
Şekil 13. Maşrapa (Atasoy, Raby, 1989, s.39).....	25
Şekil 14. Bardak (Atasoy, Raby, 1989, s.39).....	25
Şekil 15. İbrik (Atasoy, Raby, 1989, s.39).....	26
Şekil 16. Sürahi (Atasoy, Raby, 1989, s.39).....	26
Şekil 17. Kavanoz (Atasoy, Raby, 1989, s.39).....	27
Şekil 18. Penç (Birol, Derman, 1995, s.52).....	34
Şekil 19. Goncagül (Birol, Derman, 1995, s.103).....	35
Şekil 20. Hatayi (Birol, Derman, 1995, s.67).....	35
Şekil 21. Yaprak (Keskiner, 1991, s.94).....	36
Şekil 22. Rumi (Birol, Derman, 1995, s.199).....	37
Şekil 23. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Desen Tasarımı.....	87

Şekil 24. “Tuğrakeş” Üslubunda Desen Tasarımı.....	89
Şekil 25. “Şam İşi” Üslubunda Desen Tasarımı.....	91
Şekil 26. “Saz Yolu” Üslubunda Desen Tasarımı.....	93
Şekil 27. “Rodos İşi” Üslubunda Desen Tasarımı.....	95

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.151).....	48
Resim 2. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.154).....	50
Resim 3. “Tuğrakeş” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.168).....	52
Resim 4. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.172).....	54
Resim 5. Çin Etkili “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.171).....	56
Resim 6. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tondino (Atasoy, Raby, 1989, s.180)....	58
Resim 7. “Şam İşi” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.191).....	60
Resim 8. “Saz Yolu” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.193).....	62
Resim 9. “Rodos İşi” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.310).....	64
Resim 10. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.349).....	66
Resim 11. “Rodos İşi” Üslubunda Tabak (Atasoy, Raby, 1989, s.327).....	68
Resim 12. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Leğenin üst Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.158)	70
Resim 13. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Leğenin Ön Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.158).....	70
Resim 14. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Leğenin Üst Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.161).....	72
Resim 15. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Leğenin Ön Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.161).....	72
Resim 16. “Tuğrakeş” Üslubunda Leğenin Üst Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.178).....	74
Resim 17. “Tuğrakeş” Üslubunda Leğenin Ön Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.178).....	74
Resim 18. “Saz Yolu” Üslubunda Leğenin Üst Görünüşü (Atasoy, Raby, 1989, s.200).....	76
Resim 19. “Saz Yolu” Üslubunda Leğenin Ön Görünüşü	

(Atasoy, Raby, 1989, s.200).....	76
Resim 20. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Cami Kandili (Atasoy, Raby, 1989, s.159).....	78
Resim 21. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Cami Kandili (Atasoy, Raby, 1989, s.156).....	80
Resim 22. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Çok Renkli Cami Kandili (Atasoy, Raby, 1989, s.200).....	82
Resim 23. “Rodos İşi” Üslubunda Cami Kandili (Atasoy, Raby, 1989, s.321)...	84
Resim 24. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi.....	88
Resim 25. “Tuğrakeş” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi.....	90
Resim 26. “Şam İşi” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi.....	92
Resim 27. “Saz Yolu” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi.....	94
Resim 28. “Rodos İşi” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi.....	96

GİRİŞ

Her sanat eserinin, bir zaman dilimi ve insan grubu içerisinde ortaya çıkan tarihi bir geçmişi vardır. İnsanın sosyal yaşamı keşfetmeye başlamasıyla seramik, kültürel ve evrimsel yaşamına başlamıştır. Günümüze kadar üretilen her şey ihtiyaç türüne göre fiziksel, kültürel ve ruhsal gereksinimleri karşılamak için tasarlanmıştır. Seramik sanatını da geçmişteki bir çok malzeme ve sanatın etkilerini taşıyarak gelişim göstermektedir.

İslam dinini kabul etmiş toplulukların sanatında, inancın eğilimlerine uyarak plastik sanatlar ikinci planda kalmış olup, mimari, buna bağımlı olarak da süsleme ve küçük sanatlar revaçta olmuştur. Kökeni Uygurlara dayanan Türk seramikleri, gelişimini Türklerin İslamlaşması kabulü ve 11 yüzyılda Anadolu'ya girişlerinden 20. yüzyıla kadar yaşanan süreçte göstermiştir. İslam sanatı etkilerini taşıyan yüzey süslemesi büyük Selçuklularda başlayıp asıl gelişmesini Anadolu Selçuklularında göstermiştir. Beylikler döneminde duraklama yaşayan Türk seramik sanatı, Osmanlı Devletinin kurulmasıyla yeni bir döneme başlamıştır.

Osmanlı devletinin kültür merkezi durumunda olan İznik'te üretilen seramikler, form değişmezliği ön planda tutularak işlevselliği benimseyen ve yaratıcılığı bezemede arayan geleneksel bir kimlik kazanmıştır. Günümüz koşullarına uygun tasarımlar yaparken de önemli olan nokta, geleneksel olanının tekrarı değil çağdaş yorumlamanın ve biçimlendirmenin yapılmasıdır. Kompozisyonu oluşturan motiflerin, farklı üsluplar çerçevesindeki anlatımları, forma uygunluk açısından yerleşiminin ve yüzeyde kullanımının en uygun şekilde tasarlanması gereğini ortaya koyar. Formların ve motiflerin düzeni, birbirleriyle ilişkileri, biçimleri, ölçüleri, renkleri belirli bir sistem oluşturur. Formu oluşturan yüzeyler ile kompozisyonu oluşturan motifler arasında bir bütünlük sağlanmalıdır. Öyle ki, form ve kompozisyon ilişkisinin doğru kurulup, geçmişten alınan bilgiler geleceğe yansıtılmalıdır.

Araştırmanın birinci bölümünde, Türk Seramik Sanatına genel anlamda değinilmiştir. Osmanlı sanatında, önemli bir yer tutan İznik'te üretilen seramikler hakkında bilgi verilmiştir. Sosyo-kültürel yapı neticesinde oluşan ve biçim açısından farklı yapılaşmalar gösteren üsluplara yine bu bölümde değinilmiştir.

İkinci bölümde form tanımlanarak, formu belirleyen işlev, biçim ve estetik faktörleri irdelenmiştir. İznik formlarının oluşum öğeleri ele alınarak, formlar çeşitlerine göre sınıflandırılmıştır.

Üçüncü bölümde, kompozisyon tanımlanarak, kompozisyonu belirleyen faktörler anlatılmıştır. Kompozisyon oluşumunda kullanılan motifler sınıflandırılarak, kompozisyon içerisinde kullanım ilkelerine değinilmiştir.

Görsel ilişki, kullanıcı üzerinde olumlu yada olumsuz davranış ve duyguların uyandırılmasında kurulan ilk ilişkidir. Biçim, renk, malzeme, yüzey, çizimsel anlatımlardan oluşan görsel öğeler nesnelerin görünüşünü, amacına uyumunu, yüzey ve kompozisyon ilişkisini etkiler. Dördüncü bölümde ise İznik seramiklerinin form ve kompozisyon ilişkisini görsel öğeleri temel alarak, 15.-17. yüzyıl arasındaki tarihlere ait tabak, leğen ve kandil örnekleri kimlik bilgileri çıkarılarak incelenmiştir. Aynı bölüm kapsamında seçilen tabak formları üzerinde form ve kompozisyon ilişkisi kurularak, üsluplar çerçevesinde, özgün tasarımlar oluşturulmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK SERAMİKLERİNE GENEL BAKIŞ

1. SERAMİĞİN TANIMI

Seramiği sözcük anlamı yerine kavram olarak sorgulamak ve ortak kavramlara ulaşmak seramiğin tanımlanmasına yardımcı olacaktır. Seramik, üretim yönünden incelendiğinde başlıca hammaddesi kilin şekillendirilip, kurutulduktan sonra pişirilmesidir. Genel anlamdaki tanımlaması ise, “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir” (Arcasoy, 1988, s.1)

Bu tanımlama çerçevesinde seramik üretimi tarih öncesi Neolitik çağlarda başlamıştır (MÖ.7500-7000). Tarih öncesi çağlardan 19. yüzyıla kadar geçen dönemde seramiğin temel amacı, gündelik ihtiyacı karşılayacak, işlevi olan eşyaların üretilmesidir. “Bu işlemde kil hammadde olarak prosten geçmiş ve ilk yapı ve özelliği değişmiştir. Yani, KİL hammadde olmuş SERAMİK de ürün haline gelmiştir” (Güner, 1987, s.1). Seramik kullanım eşyasının yanı sıra ilkel insan inançlarını ifade eden heykelcikler ve süs eşyası olarak da üretilmiştir.

Bu süreç 19. yüzyıl sonlarına doğru endüstri devrimine kadar sürmüştür. Endüstri devrimiyle birlikte kullanım eşyası amacı taşıyan bu üretimler, piyasa koşulları ve seri üretime yönelik çalışmalar olarak devam eder. “Bu tanım, çömlek yapı malzemeleri, porselen refrakter ürünler, yalıtkan malzemeler, cam, çimento, emaye, aşındırıcı, kesici, kapasitör ve piezo-elektrik (kvartz kristalleri ile ultra eldesi) malzemelerini kapsar” (Doğan, 1985, s.7).

1.1. Sanat Olarak Seramik

Üretim teknolojilerinin yanı sıra seramik aynı zamanda plastik sanatların bir koludur da denebilir. Bir işin veya nesnenin sanat eseri olabilmesi için insan tarafından yaratılmış, evrensel bir bildirisi olan biçimi ve kalıcılık özelliği taşıması gerekir. Sanatı kavram olarak şöyle tanımlayabiliriz, “sanat, her şeyden önce bir olgudur, bir

gerçekliktir. Sanatın gerçeklik kazanması ise bir ürüne dönüşmesi ve duyu organlarımız aracılığı ile belleğimizde yer etmesi demektir” (Erinç, 1995, s.20).

Sanat aynı zamanda bir anlatım yoludur. Bu anlatım yolu çok çeşitlilik göstermektedir. Bunun nedeni ise sanatçının yeteneğine, toplumun yapısına ve ilgi alanlarına bağlıdır. Sanat eserinde anlatım, biçimlendirme kaygısını ortaya koymaktadır. Bütün sanat eserlerinin yaratılmasında biçimlendirme ön plandadır. Burada fark biçimlendirilen malzemedir.

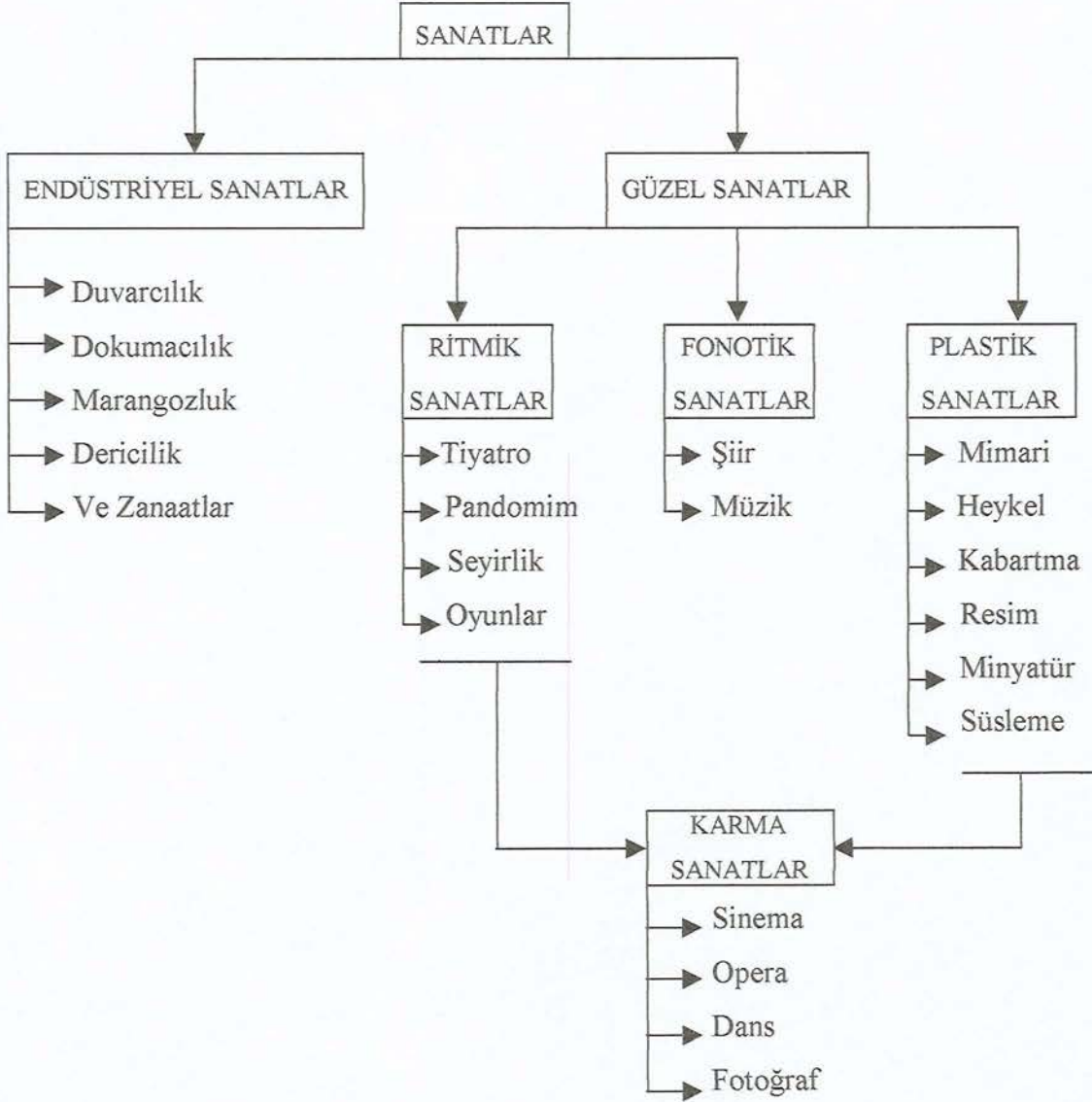
Bu tanımlamalar çerçevesinde aklımıza, endüstriyel sanatların, güzel sanatlar ile olan bağıntısı nedir? gibi bir soru gelmektedir. Endüstri devriminden sonra gündeme gelen bu soruya açıklık getirmek gerekir. Endüstriyel sanatlarda teknik süreç sonucu ortaya çıkan ve birbirinin benzeri ürünlerin üretilmesi asıl amaçtır. Güzel sanatlarda ise sanat eseri tektir. Kopya edilse bile asla tekrarlanamaz. Endüstriyel sanatlarda günlük kullanım eşyası üretilir ve işlevsellik şarttır. Güzel sanatlarda, günlük kullanıma uygun olması gerekmez. Endüstriyel sanatlarda üretim ekip çalışmasını gerekli kılarken, güzel sanatlarda tek kişinin çalışması önemlidir.

Endüstriyel sanatlar ve güzel sanatların özellikleri çerçevesinde geleneksel sanat eserlerinin konumunu da belirlemek gerekir. Geleneksel sanat eserleri de, günlük kullanım eşyası olarak atölyelerde yapılan seri üretimler sonucu ortaya çıkmıştır. “Bu bağlamda sanatı iki ayrı düzlemde ele almak kaçınılmaz görünmektedir. İlk yöresel sanatlar (geleneksel sanatlar, folklorik sanatlar, el sanatları gibi) diğeri ise evrensel sanatlardır” (Erinç, 1995, s.21).

1.2. Seramiğin Sanat Sınıflamalarındaki Yeri

Sanatın hangi türü olursa olsun önemli olan yaratmadır. İnceleme kolaylığı sağlamak ve uzmanlık alanlarını tespit edebilmek için sanatların hepsini kapsayan sınıflandırmalar yapılmıştır. Klasik ve çağdaş yaklaşımlara göre yapılmış sınıflandırmalar içinde en çok görüş birliğine varılan sınıflandırma aşağıdaki tabloda görüldüğü gibidir.

Tablo 1. Güzel Sanatlar Sınıflandırması



(Mülayim, 1994, s.47)

Plastik sanatlar sınıflamasında seramik sanatı görülmemekte, aynı zamanda üçboyutlu olduğu tartışma konusu olan ve derinliğin uygulanmadığı dönemlerdeki yada akımlardaki resim sanatını da kapsamaktadır.

“Plastik sanatlar, doğadan elde edilen maddeye form / biçim / şekil veren, yani oyan, kesen, büken, katlayan dokusunu ve rengini değiştiren sanatlardır” (Mülayim, 1994, s.56). Öyleyse plastik sanatları üç boyutlu, çevresinde dolanılarak algılanan, bulunduğu mekanla anımsanan ve kullanılabilir özelliği olan nesnelere olarak tanımlayabiliriz.

Plastik sanatlarda biçimlendirme doğrudan malzemenin koşullarıyla ilgilidir. Her malzeme kendine özgü bir yapı içerir. Malzemenin fiziki yapısı ve sanatçının teknik bilgisi biçimlendirmeyi yönlendirir. Seramik sanatındaki yüzey değerlendirmesi, seramik sanatını resim sanatına yaklaştırmaktadır. Ama seramik sanatını resim sanatıyla özdeşleştirmek kesinlikle yanlış olur. Çünkü resim sanatı en genel anlamda iki boyutludur. Malzeme ve teknik ne olursa olsun fiziki olarak resimde üçüncü boyut yoktur. Dolayısıyla resim, yapısı gereği bir mekanı biçimlendirmekten çok yüzeyi biçimlendirmeyi amaç edinmiştir.

Heykel ise, etrafında boşluk olan, malzemeyi oyarak veya tam tersi belirli kütleler eklenerek yapılan bir çalışmadır. Ortaya çıkan eser tam anlamıyla üç boyutludur. Seramik ise, bir malzeme niteliğinde heykel yapımında kullanıldığı gibi eserde vermek istediği iletiye göre tek başına ve diğer malzemelerle birlikte de kullanılır.

2. TÜRK SERAMİKLERİ

Her sanatın dünü, bugünü, kısa veya uzun bir tarihi vardır. Her sanat eseri bir zaman dilimi ve insan grubu içersinde ortaya çıkar. Bir sanat formu, motifi ve üslubu aniden ortaya çıkmamıştır. Bir dönem sanatının öncesi olduğu gibi uzantıları da vardır.

Türk sanatının erken devirleri olarak kabul edilen çağlar, çağ ayrımlarına uymadığı için ‘İslam-öncesi’ diye nitelenmesi yeterli olacaktır. Türklerin İslamı kabulü, ortaçağ içersinde 10. yüzyıllarda diğer bir devri başlatmıştır. Yeni din Türk sanatında da değişik amaç ve isteklerle belirir. Türk sanatının İslam etkisindeki bazı devirleri Anadolu dışında yaşanmıştır. Anadolu’da yaşanan devirlerde ise Türklerin Anadolu’daki yerli halkla olan etkileşimlerinden kaynaklanan yeni bir yorum görülmektedir. Bu yeni devir Osmanlıların sonuna, yani 20. yüzyıl başına kadar sürer. “Asya içlerinden Anadolu’ya

gelen Türk toplulukları İslami devreye girmiş olmakla beraber, eski ilkel inanış ve adetlerini de birlikte taşıyorlardı. İslami kurallara kolayca girmek, uzlaşmak yerine bu kuralları kendi dil ve inançlarının sert, içten, doğal düzenine zorluyorlardı” (Tansuğ, 1983, s.94)

Türk seramik sanatının gelişimini incelemek, yapılan araştırmaya ışık tutması açısından önemlidir. Türk seramik sanatının, Türklerin İslam dinini kabul ettikten sonra 11. yüzyılda Anadolu’ya girişlerinden 20. yüzyıla kadar yaşanan süreçte, gelişimin en yoğun olduğu ve yaşamda yerini bulduğu görülür.

Selçuklular 11. yüzyılda İran, Irak, Kirman, Suriye ve Anadolu’da kurdukları devletlerle Ortadoğu’da 300 yıldan fazla bir süre yaşayan Türk hanedanıdır. Selçuklu devri seramikleri birbirine benzer yönleri ve yapım merkezlerinin belirgin olmaması nedeniyle teknolojik özelliklerine göre gruplandırma yapılması gerekmektedir. Bezemelerine göre gruplandırma sakıncalı olabilir. Çünkü Selçuklular devrinde kullanılan bezeme öğeleri Orta Asya gelenekleri ile ilişki içersindedir. Kıvrık ve yatık spiral dallar hayvan üslubuna bağlanmakta olup, palmetlerin yanısıra rumilerde Mısır ve Mezopotamya bölgesi natüralist biçimlerine benzemektedir. Emevi seramiklerinde görülen bezeme öğelerinin de yorumlanarak, disipline edildiği görülür.

Bezemede kullanılan rumiler, disiplinli bir soyutlamanın görüntüsündedir. Kompozisyonda kullanımı serbest ve ölçülüdür. Nadir olarak görülen insan ve hayvan figürleri yine Orta Asya kökenlidir. Kufi ve Nesih yazılar çoğunluklu olarak bezemelerde kullanılmıştır.

Selçuklu seramikleri her ne kadar birbirine benzese de, bezeme öğeleri gruplandırma yönünden imkan vermese de, çıkış noktası olarak belirli merkezlerde üretildiği gerçeği yadsınamaz. Selçuklularda farklı özellikler içeren seramik üretim merkezleri; İran’da Rey, Keşan, Sultanabad; Suriye’de, Rakka’dır.

Açık Renkli Seramikler; İnce kenarlı ve porselen görümlü seramiklerdir. 11. ve 13. yüzyıl başlarına kadar Rey atölyelerinde üretilmiştir. Bezemelerde sarı rengin yoğunluklu olarak kullanıldığı görülür.

Lakabi Seramikler; 11. ve 12. yüzyıl kazıma tekniği ile üretilmiş seramiklerdir. Desen konturları kazınıp, boşluklar değişik renkteki sırlarla kaplanarak yapılan bir bezeme uygulamasıdır. Bu tekniğin Keşan’da yoğunluklu olarak kullanılmasına karşın

Fustat ve Rakka'da da taklit üretimlerin yapıldığı görülür. Yalnız Rakka seramiklerinde sarı renge rastlanmaz.

Tek Renk Sırlı Seramikler; 12. yüzyılda donuk kobalt mavisi, mor ve firuze renklerden oluşan sırların, uygulamada seramikler üzerinde sadece birinin kullanılarak yapıldığı görülür. Bundan dolayı tek renk sırlı seramikler olarak isimlendirilmişlerdir. Rey ve Rakka'da gelişerek, yaygın bir şekilde bu teknik kullanılmıştır.

Gabri Seramikler; Çıkış noktası İran'ın kuzey bölgesi olduğu öne sürülen bu seramikler 15. yüzyılda yakın doğu merkezlerinde de yoğun olarak üretilmiştir. Sigrafitto (kazıma) tekniği kullanılarak hazırlanan bu seramiklerin üzerine renkli sırlı boyalar uygulanarak, transparant (şeffaf) sırla kaplanır. 12. yüzyıl örneklerinde sarı, yeşil, mor renkli sırlar kullanılmıştır.

Siyah Bezemeli Seramikler; 12. yüzyılda sır altı siyah bezemeli seramiklerin üzerine firuze, kobalt mavisi, nadiren açık renkli sırlar uygulanmıştır. Bu teknik Rey, Keşan ve Rakka gibi merkezlerde de kullanılmıştır.

Lüster Teknikli Seramikler; Abbasiler'de görülen bu tekniğin, 12. yüzyılda Selçuklu seramiklerinde yeniden canlandığı görülmektedir. Kalaylı sır üzerine altın ve gümüş gibi madenlerden oluşan boyalarla bezemenin yapılıp, fırınlanmasıyla uygulanan tekniğin Rey, Keşan ve Rakka gibi merkezlerde kullanıldığı görülür.

Minai Teknikli Seramikler; 12. yüzyıl Selçuklu seramiklerinde başarıyla uygulanmış bu teknikte firuze, mor, kobalt mavisi ve siyah renkli boyalarla sır altı bezemeler yapılır. Daha sonra sırlı pişmiş seramiklerin üzerine sarı, kırmızı, altın yıldız renklerle bezeme tamamlanır. Bu bezeme tarzı, Rey'de gelişmiş ve kökleşmiş bir Selçuklu tekniğidir.

Sırsız Seramikler; Bezeme özellikleri açısından sırlı seramiklerle paralellik gösterir. Bu başlık altında yer alan seramiklerin bezenmesi, kazıma, oyma, yapıştırma dekor teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Bu bezemelerin uygulandığı merkez Musul'dur.

Rey, Keşan ve Sultanabat merkezlerinde üretilen seramikler teknik açıdan birbirine benzemektedir. Sultanabat seramiklerindeki tek değişiklik, gri renkli astar üzerine bezemenin siyah ve beyaz renklerle yapılarak, sırlanmasıdır.

Suriye'de Yukarı Fırat Bölgesinde imal edilen ve Rakka seramikleri adı ile bilinen seramikler teknik açıdan Rey seramiklerinden biraz farklıdır. Hamur gevşek, gözenekli, çok kolay ufalanabilir bir dokudadır ve kirli beyaz renge sahiptir. Sır yeşile kaçan mavi yada firuze renkli olup şeffaf ve son

derece kalitelidir. Bu özellikleri ile Anadolu Selçuklu sır altı çini ve seramikleriyle benzerlik göstermektedir (Çeken, 1998, s.47).

Anadolu Selçuklu sanatında, kırmızımsı renkte ve farklı sertliklere sahip hamurlardan, sırsız olarak üretilmiş, vazo, sürahi, kase, tabak gibi çeşitli seramik formlar görülmektedir. “Selçuklu döneminde bilinen seramik teknikleri ve bezemeleri 12. ve 13. yüzyıl seramikçileri tarafından daha da mükemmelleştirilmiştir. Değişik merkezlerde kullanılan lustra dekor, tek renkli ve çok renkli sır üstü ve sır altı teknikleriyle desen oymacılığı belirgin duruma geçer” (Kerametli, 1973, s.14).

Bezemelerde bitkisel motifler, insan ve hayvan figürleri, rozetlerin yanı sıra yaygın olarak kullanılan sigrafitto tekniğinde geometrik şekiller de kullanılmıştır. Kandil, tabak ve kase gibi formlarda firuze, sarı, yeşil ve kahverengi renklerin kullanıldığı tek renkli sırlı seramikler grubu da görülür.

Beylikler dönemi seramikleri ise devirlere ve merkezlere göre çok çeşitli ve bol örnekler ortaya koyar. Esas merkez İznik olmak üzere Kütahya, Milet ve Bursa’da 14. ve 15. yüzyıla ait çeşitli seramikler bulunmuştur. “Çoğunlukla madeni kapların kullanıldığı, ancak günlük ihtiyacı karşılayan seramik eserlerin yöresel zevke göre üretildiği anlaşılmaktadır” (Pasinli, Balaban, 1992, s.17). Bu merkezlerde üretilen seramiklerde Selçuklu seramiklerinin etkileri görülmektedir.

3. İZNIK SERAMİĞİNİN TANIMI

Bilinen ilk Türk devleti, Hunlarla başlayıp Selçuklulara kadar geçen zaman içerisinde Türklerin üretmiş oldukları sanat eserleri konusunda yeterli bilgiye rastlanmamaktadır. Kültür tarihinin yansıması olan seramik sanatı da diğer sanatlarda olduğu gibi önceki dönemlerde üretilen eserlere bağlantılı olarak gelişmesi yadsınamaz. Bu tanımlamaya göre seramik, tarihsel süreç içerisinde klasik, endüstriyel ve çağımızda kazandığı modern plastik kimliği ile üç devre ayrılmaktadır. “klasik seramik sanatında sanatçı yaratıcılığa dayalı, yenilikçi ve sentezden kaynaklanan yeni bir görüş ve eser ortaya koymaktan çok, yapılanın en iyisini yapan, beceri sahibi, zanaatkar, usta kimliği taşır” (Uludağ, 1998, s.36).

Kavram olarak İznik seramiği, 13. yüzyılda Selçuklularla başlayan 17. yüzyıl sonuna kadar olan süreçte, İslam düşüncesi doğrultusunda gelişen, geleneksel Türk

seramiğidir. Form değişmezliği ön planda tutularak işlevselliği benimseyen ve yaratıcılığı bezemede arayan bir sanattır.

Sözcük olarak ise “mimaride kullanılan çiniye 18. yüzyıla kadar “kaşi” ve çini eşyaya (tabak, vazo, vb.) da “evani” (kap-kacak) adı verilmekteydi” (Atalay, 1983, s.5). Terminoloji açısından , en azından bu metin içinde dil birliği sağlamak için sırlı duvar kaplamasına “Çini” sırlı kap-kaçak içinde “Seramik” terimini kullanmak yerinde olacaktır.

4. İZNIK SERAMİKLERİNİN ÜSLUPLARA GÖRE SINIFLANDIRILMASI

Tarihi süreç içersinde sanat, toplumların değişen zihniyet, tutum ve isteklerinin ürünü olarak, kendi dışındaki gelişmelerden ayrı düşünülemez. Sanat eserlerini belirli tarih dönemlerinde üslup isimleriyle sınıflandırmak, üzerinde görüş birliğine varılan bir yöntemdir. Kronolojik bir sıraya girmiş olan sanat eserlerinde, zaman içersinde değişme ve gelişmeler görülür.

Sanat eserlerinin oluşumu açısından üslubu tanımlarsak, bir sanatçıya yada çağa özgü teknik, izlenen yol, “sanat eserleri arasındaki ortaklık yada benzerliklere kişilik kazandıran tasarım süreci içersindeki özel bir yoğunlaşmadır” (Atalayer, 1994, s.84) diyebiliriz.

(14. yüzyıl ortalarından 17. yüzyıl sonlarına kadar geçen zaman içersinde İznik atölyelerinde üretilen seramikler, Selçuklu seramiği üzerinden gelişim gösterir. İznik’te yapılan kazılarda, İznik merkezli ilk örneklerin, kırmızı hamurdan şekillendirilmiş seramiklerin hafif kabarık olarak astarla bezeme yapılıp, mavi, yeşil, koyu ve açık kahverengi sırlardan biri ile sırlanıp pişirilmesi şeklinde görülür. “Slip” tekniği sınıflamasında yer alan bu seramiklerin üzerindeki bezemeler kıvrık dallı rumiler ve stilize çiçeklerden oluşmuştur.

Slip tekniğini izleyen devrede 14. yüzyıl son yarısı ve 15. yüzyıl başı, “kaba, iri taneli çömlekçi işi hamurla yapılan bu seramikler hep kalın kenarlıdır. Pürüzlerin düzlenmesi ve süslemenin yapılabilmesi için, içi tamamen, dışı yarıya kadar kirli beyaz astar çekilip fırınlandıktan sonra motifler çizilip boyanırdı” (Aslanapa ve diğerleri, 1989, s.25). Bu üslupta yapılan seramikler literatüre “Milet İşi” ismi ile geçtiyse de

1964 yılından bu yana sürdürülen İznik kazılarında asıl üretim merkezinin İznik olduğu anlaşılmaktadır.

Serbest fırça dekorlu, şeffaf sırla sırlanan örneklerdeki motifler, yelpaze yapraklar, karanfil dallar, salkımlar ve çeşitli rozetlerden oluştuğu gibi kır çiçeklerinin tohum, sap, yapraklarının sadeleştirilmiş natüralist şekilleridir. Bezeme kompozisyonları, iç içe geniş kuşaklardan oluşan iki ana şema, iki ayrı büyük motifin alternatif olarak tekrarlanmaları ve radyal düzende çizilmiş kalın çizgilerden oluşur.

Bezeme;

- çizilerek boyanan kalın konturlar,
- ince kesici bir uçla kazandıktan sonra boyama,
- fırça ile serbest düzende boyama şeklinde, üç değişik teknikte de yapıldığı görülmektedir.

Motiflerin boyanmasında laciverde bakan koyu kobalt, açık mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. “Bunun yanında Selçuklu geleneğinin devamı olarak firuze sır altına siyah dekorlu seramiklerde bulunmuştur” (Aslanapa, 1989, s.328).

15. yüzyıl ortalarına doğru, kil yoğunluklu kırmızı hamurlu İznik seramikleri yerini, kuvarz yoğunluklu, sert ve beyaz hamurlu, porselene benzer, yüksek derecelerde pişirilen, sırları şeffaf, çok ince ve parlak olan seramiklere bırakmışlardır. Seramiklerin bünyelerindeki bu değişimle “Mavi-Beyaz” diye isimlendirilen yeni bir dönem başlar.

Bu üsluptaki motifler plastik etki bırakacak şekilde çizilen, rumi, hatayi ve stilize bulutların yanı sıra sonraki dönemlerde kullanılan hayvan figürlerinden oluşur. Motiflerin boyanmasında kullanılan renkler, “koyu mavi rengin üstünlüğü ile başlar, daha sonra kademeli açılarak sıcak mavi kullanılmaya başlandı” (Aslanapa, 1999, s.66). Maviden başka kullanılan diğer bir renkte firuzedir. Cami kandillerinin bezenmesinde, mavi üzerine beyaz veya beyaz üzerine mavi renklerle, kufi ve sülüs (nesih) yazı motifleri kullanılmıştır. İlk örneklerdeki kompozisyonlarda, motiflerin yoğun olarak kullanıldığı, daha sonra üretilen seramiklerde ise hafiflediği anlaşılmaktadır.

Mavi-Beyaz üslup içerisinde görülen diğer bir grup ise yazıyı andıran ince spiral dallar, çok küçük yaprak ve çiçeklerle bezenen seramiklere “Haliç İşi” ismi verilmiştir. Bu grubun ilk örnekleri spiral kıvrık dallar arasında rumilerle, koyu renk madalyonlar ve ince uzun yapraklardan oluşmaktadır. 16. yüzyılda görülen bu üslup son yıllarda

yapılan çalışmalarda o döneme ait tuğraların zemin dolgusunda görülen spirallere benzetilmesiyle “Tuğrakeş Üslubu” ismiyle anılmaya başlanmıştır.

16. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan ve aynı teknolojinin kullanıldığı seramikler, karakteristik iri yapraklı ve mora yakın renkli motifleriyle “Şam İşi” diye yanlış isimlendirilen grup da Mavi-Beyaz üsluba bağlanmaktadır. Bu üslupta kullanılan motifler lale, sümbül ve karanfillerin yanı sıra tomurcuk veya açmış güller, enginar, rozet çiçekleri, vazo ve madeni ibrik şekillerinden oluşur. Motiflerin boyanmasında kullanılan renkler ise üç çeşit mavi, firuze, zeytuni yeşil, manganez ve menekşe morudur. Motif konturlarının yeşilimsi siyah renkte olanlarına da rastlanmaktadır. “Bunlarda parlak yerine mat buğulu, dumanlı renkler, beyaz zemin yerine hafif dalgalı nüanslarla mavimtırak bir zemin görülür” (Aslanapa, 1989, s.330).

16. yüzyıl ikinci yarısından başlayarak İznik atölyelerinde çini üretimine ağırlık verilince seramik üretimi ikinci planda kalmıştır. Mimari süslemelerde mat ve dumanlı renklerin uygun düşmemesi üzerine yeni arayışlara gidilmiştir. Bu dönemde daha parlak ve beyaz zeminde kobalt mavisi, yeşil ve firuzenin yanında kabarık mercan kırmızısının katılımıyla İznik seramik sanatında son ve en parlak devir başlamıştır.

İznik seramiğinin bu en parlak devrine ait eserlere, Rodos adasında bol sayıda bulunmasına bakılarak uzun zaman “Rodos İşi” damgası vurulmuştur. İznik kazılarında bu üsluptaki seramiklerden çok sayıda ve çeşitte parçanın çıkarılmasıyla asıl üretim merkezinin İznik olduğu anlaşılmıştır.

Bu üslupta üretilen seramiklerde kullanılan motifler çoğunlukla karanfil, lale, papatya, sümbül, gül, menekşe, zambak, nar çiçeği, asma, serviler, hançer biçimli iri yeşil yapraklar, kaya ve dalga bordürlerin yanı sıra bulut, çintemani, balık pulu, çiçekli madalyonlar, ve yelkenlilerdir. Hayvan ve insan figürlü motifli seramiklere de rastlamak mümkündür.

Teknik ve dekordaki kaliteye bağlı olarak İznik seramiklerine talep uzun süre devam etmiştir. “Saray nakkaşhanesinin hazırladığı anlaşılın duvar çinilerinin süsleme programı, açık ve kapalı formlardaki seramik kap-kacakda da etkili olmuş, dönemin tüm sanat kollarında yansımaları gördüğümüz üslup, İznik seramiklerinin, belki de yarım yüzyıl kadar süren kabarık kırmızı rengin katılımıyla haklı bir ün kazanmıştır. Ancak bundan başka, dekor ve renk skalası yanında, hamur ve pişirimdeki kalitenin de etken olduğu unutulmamalıdır” (Altun, 1999, s.100). 17. yüzyıl sonunda İznik atölyelerinde yapılan çini ve seramik üretim çalışmaları son bulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

İZNİK SERAMİKLERİNDE FORM VE OLUŞUM ÖGELERİ

1. FORMUN TANIMI

Sanatın hangi türü olursa olsun yaratmak esastır. Yaratma eylemini yapan sanatçının kullandığı bir malzeme vardır. Sanatçı anlatımını yapabilmesi için malzemeye biçim verme kaygısı yaşar. O halde biçimin ne olduğu sorusuna yanıt aramak kaçınılmazdır. Biçim bir anlatım, bir ifade tarzıdır. “Sözlükte bu kelime “şekil, parçaların düzeni, dış görünüş” diye tanımlanır. Bir sanat eserin biçimi de şekli, parçaların düzeni ve dış görünüşünden başka bir şey değildir. Şeklin, bir düzen yaratacak iki veya daha fazla parçanın bulunduğu yerde biçim vardır” (Read, 1974, s.29).

Form ise genel anlamda, kavranan tüm nesnedir. Biçimdeki ayırt edici özellik nesnenin kendisinde vardır. Dolayısıyla somut sanatlarda form, anlatımın iki veya üç boyutlu olarak ifade edilmiştir. Örneğin masanın genel bir şekli, formu vardır. Bu genel masa formu değişik bir görünüme girebilir. Masa üç ayaklı, dört ayaklı, veya yuvarlak, kare, dikdörtgen olabilir. Bu duruma, genel masa formunun oluşturulmuş biçimleridir diyebiliriz.

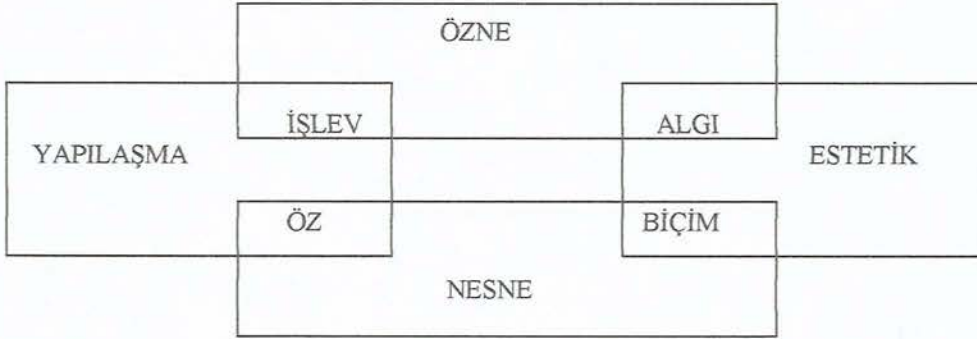
“Yani o, varoluşun doğası hakkında mesaj ileten, bilgi veren görünenin genel “türünü” verir. Çünkü o, herhangi özel bir nesnelliğin “biçimi” olarak değil, o nesnelliğin türü olarak algılanır” (Atalayer, 1994, s.158). İşlevin görünüş olarak ortaya konması “form”, algısal olarak farklı görünüşleri içermesi “biçimdir”.

1.1. Formu Belirleyen Faktörler

Sanat eserlerinin şekillendirilmesinde kullanılan malzemelerin bir yapı düzeni içersinde, bir biçimi vardır. Doğal oluşumlar olarak nitelendirilen bu yapılar öz-biçim birliğine sahiptir. Doğal yapılardaki iç ilişkilerin anlatımının öz sözcüğüyle ifade edilmesi, konunun anlaşılması açısından daha doğru olacaktır. İnsan eliyle biçimlendirilen yapılar ise işlev-biçim birliği oluşturur. Bir bardağın yapımında kullanılan malzemenin, işlevin zorunlu kıldığı biçimleri oluşturması gerekir. Bir bardak, bir küllükten farklı işleve sahip olmasından dolayı, farklı bir biçim ortaya koymaktadır.

Yapı, belirli öğelerin kendi aralarında var olan belirli yasalar çerçevesinde kümelenmesiyle oluşan bir bütündür. “Buna göre, tanımlanabilen bütünlerdeki işlevler, bu işlevlerin ortaya koyduğu zorunlu biçimlenişler ve bu biçimleri ayakta tutan sistemler arasındaki ilişkiler bütünü, yapı kavramı içerisinde ele alınır” (Yurtsever, 1988, s.35).

Tablo 2. Yapılanma Öğeleri



(Yurtsever, 1988, s.95)

Biçimlendirilmiş malzemelerden oluşan nesnelere (sanat eseri), işlevinin yanı sıra insanda estetik bakımdan haz ve heyecan uyandıran bir yapıyı, biçimiyle ortaya koyar. Bu nedenle işlev, biçim ve estetik birbiriyle doğrudan ilişkilidir diyebiliriz.

1.1.1. İşlevsellik

Ortaçağ ve önceki dönemler içinde geçerli olan İşlev, nesnenin biçim olarak ortaya çıkışındaki nedeni teşkil eder. Dolayısıyla biçimlendirilmiş olan nesne işlevini yerine getirdiği sürece varlığını koruyacaktır. Aksi takdirde yok olmak zorundadır. O halde işlevin tanımlanması ve kavranması gerekmektedir. “İşlev, kullanılış veya işleyiş bakımından amaca uygunluğun ve belirli eylem türü uğruna yapılan görevin ifadesidir. Çoğu yerde Latince anlamı olan ‘fonksiyon’ sözcüğü de kullanılmaktadır” (Yurtsever, 1988, s.3).

Her nesne bir zorunluluk sonucu ortaya çıkar. Bu gereklilik veya zorunluluk o nesnenin işlevselliğini ortaya koyar. Bu nesne ister sanat eseri olsun ister endüstriyel bir ürün olsun ekonomik ve sosyal değerler içeren bir dış görünüme sahiptir. İnsan eliyle oluşturulan her nesnenin bir amacı, buna bağımlı olarak da işlevi vardır. “Kısaca işlev; form, renk, doku, ölçü, oran gibi görsel öğelerin “uyumlu” organizasyonu ve bileşimini gerekli kılar” (Atalayer, 1994, s.139).

Sanat eserini oluşturan sanatçının amacı politik, milli, dinsel olabildiği gibi duygularını dile getirmek yada eğlendirmek olabilir. Sanatçının amacına bakarak, sanat eserinin gerçek işlevini tespit edemeyiz. Bu, sanat eserinin belli işlevi olmadığı anlamına gelmez. Bir sanat eserinde asıl işlevin oluşabilmesi için belli bir amaçla meydana getirilmesi de şart değildir. Sanat eserini değerlendirmekteki ölçütlerimiz işlevi sağlayan yapısal özelliklerdir.

Kısaca sanat eserinin kendine özgü bir işlevi vardır ki bu da estetik yaşantı uyandırmaktır. Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserin kendisinde, bu yaşantıyı meydana getiren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Eser bunlar sayesinde estetik yaşantı uyandırdığı ve bundan ötürü estetik değer kazandığı için, bir yapının sanat eseri olabilmesi belli bir yapıya sahip olmasına bağlıdır (Moran, 1991, s.159).

Türk seramik sanatı içerisinde incelediğimiz İznik seramikleri ticari amaçla, günlük kullanıma yönelik yapılmış, tabak, sahan, bardak ve sürahi gibi formlardan oluşur. Kullanım alanı olan boşluk (hazne) ve kullanım kolaylığı, İznik atölyelerinde üretilen bu formların biçimini yönlendiren işlevselliğe dayalı öğelerdir.

İşlevselliği ön planda tutulan bu kap türlerine ilişkin herhangi bir bilgiye yazılı belgelerde rastlanmamaktadır. Günümüze ulaşan ve belgelerde rastlanan örnekler ise sadece işlevlerine yönelik isimler verilmiştir. Örnekler incelendiğinde, her dönem hiçbir değişikliğe uğramadan aynı formların tekrar ettiği görülür. “Sonuçta gerek üretim tekniklerinin değişmemesi, gerek o malzemenin gerektirdiği işlevler, birbirine benzeyen tasarımların yapılmasına yöneltmiştir” (Küçükerman, 1996, s.26).

1.1.2. Biçim

Herhangi bir işlevi amaç edinmiş tasarımların biçimlenmesi, bir maddenin işlenmesini ve elden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Sanat eserlerinin oluşturulmasında da biçim-biçimlendirme kaygısı yaşandığı düşünülürse, her sanat dalının kullandığı, kendine özgü bir hammadde türü vardır. Bu hammaddeler, taş, ahşap, boya, maden, cam, vb. olabildiği gibi doğrudan toprakta kullanılabilir.

Her hammadde, kendine özgü yapısına (öz) bağlı olarak, sanat eserlerinin biçimlendirilmesini belli ölçüde sınırlar. Sanat eserlerinin biçimlendirilmesindeki izlenen yol, yöntem ve beceriler teknik bir süreçtir. Bu süreç biçimlendirmeyi etkileyen bir faktör olmasına karşın, sanat eserinin oluşmasında yeterli değildir. Konu ve içeriğin,

sanat eserinde kendini bir biçim olarak göstermesi gerekir. Bu durumda biçimlendirmeyi etkileyen asıl faktör, sanatçının bilgi ve becerisidir.

Sanat eserini değerlendirebilmek, doğru eleştiriler yapabilmek için, konu ve içerik ayrımını ortaya koymak zorundayız. Konu, sanat eseri oluşmadan önce vardır ve “neyin sunulduğu” sorusu sorularak bulunabilir. İçerik, anlatılmak istenen davranışlar, tutumlardır ve sanat eserinde biçim yoluyla verilir. Bundan dolayı, “nasıl sunulduğu” sorusu bizi doğru yanıtı götürecektir. “Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir” (Moran, 1994, s.152).

İnsan eliyle oluşturulan her biçimlendirme, onu hazırlayan ve oluşturan koşullara bağlıdır. 18. yüzyıl İznik seramikleri arasında yer alan askı topları, dini yapılarda kullanılmak amacıyla kandillerle bir grup oluşturur. Askı toplarının ortaya çıkışındaki ve cami kandillerinin üzerine asılarak kullanılmasındaki neden, farelerin kandil içindeki yağı içmesine engel olmaktır. Askı topları, kullanılış amacına uygun işlevi, biçim olarak ortaya koyarak işlev-biçim birliği sağlamıştır. Askı toplarının biçim olarak yuvarlak ve kaygan yüzeyli oluşu ve çeşitli boyutlarda üretilmesi, bu varsayımın veya düşüncenin oluşmasını destekler.

1.1.3. Estetik

Estetik sözcük olarak, “aisthesis” sözcüğünden türemiştir. Duyum anlamında ki bu sözcük, güzeli, insana haz ve heyecan veren objeyi tanımlamada kullanılan bir bilim dalını ifade eder. İnsanın iç dünyası ile dış çevrenin uyuma ulaşmasından oluşan estetik ile sanat arasındaki fark, iç dünyanın bu sınırları aşma isteğinden doğar. Estetiğin biyolojik ve algı sınırları olmasına karşın, sanat kişisel ve özgür olma niteliği taşır. Bu yüzden sanat eseri yaratma ve biçimlendirme sorunu, estetik kaygı ve sorunları da beraberinde taşır.

İnsan eliyle oluşturulan biçimlerin amacı duygu ve düşünceler aracılığıyla daha güzele ve daha yararlıya ulaşmaktır. Her biçim bir işlevin ve anlamın nesnelleşmesidir. Nesnelere görüntüsü, görme yoluyla duyulara seslenir. Estetik nesne içsel anlam ve özü ile form, renk, doku, ölçü gibi öğelerle görünen olarak örgütlenmesi sonucu oluşur. Öznel ve nesnel öğeler arasındaki duyusal ilişkilerden doğan estetiğin temel ilkeleri, doğal yapılaşmalardaki öz-biçim birliğindeki yapılaşmalara dayanır. Sözü edilen öğeler

ve aralarındaki ilişkinin analiz edilmesi, estetik nesnenin oluşturulmasında yardımcı olacaktır.

Biçimlendirme süreci sonunda ortaya çıkacak ürün niteliğindeki biçim insanı etkileyen ölçü uygunluklarının ortaya koyduğu estetik oranları içermelidir. “İnsan duyularının önüne konan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütlesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir” (Read, 1974, s.18). Çalışmanın türüne bağlı olarak, bu oranlamalar uzunluk, hacim, alan ve zaman boyutu gibi değişik ölçü elemanlarıyla yapılabilir. Ölçü alanları ise parçanın parçaya oranı, parçanın bütüne oranı ve bütünün çevreye oranı ile tanımlanır.

İznik seramiklerinde de buna benzer oranlamalar yapılarak belirli bir standartlaşma görülür. Belgelerde “boy”, “tül” ve “çarşı parmağı” gibi isimler verilen bir uzunluk ölçü biçimine göre tabaklar, boyutlarına göre sınıflandırılmışlardır. Burada “boy” terimiyle anlatılmak istenen ölçü bir tür uzunluk birimidir. Bu durumda bir ½ “boy” artışı bir çarşı parmağına eşit olan ölçünün artışı anlatır. “1560 tan sonra yapılmaya başlayan kenarlı tabaklar ölçüldüğünde kabın derinliği ile çapının bir birine oranlı olarak arttığı görülür. Örneğin çaptaki bir birimlik artış derinliğe 4/1 olarak yansır dolayısıyla hacim de yaklaşık yüzde elli artar. Dolayısıyla tabaklarda tülün çap, boyun da buradaki kullanış biçimi ile bir tür hacim biçimi olduğu var sayılabilir” (Atasoy, Raby, 1989, s.43).

1.2. Form ve Görsel Algı İlişkisi

İnsan eliyle oluşturulan formların ifade aracı olan biçimi ile insanlara gönderdiği bir mesajı, bir iletisi vardır. Formların biçimi ile algı merkezleri arasında kurulan fiziki ilişki bu mesajların alınmasını sağlar. Bu ilişkiler sonucu oluşan yorum, bireysel ve öznel olarak belirir. Görülen nesne-uyarıcı ve onun değerlendirilmesine dayanan anlamsal ilişkiler görsel algıyı etkilemektedir.

“Çevresel uyarıcı, algılama, tanıma, çevreye uyum birbirlerini pragmatik olarak etkileyen olgular olduğundan, algılama, nesnel gerçekliğin insan bilincindeki yansıması olarak da tanımlanabilmektedir” (Aydınlı, 1986, s.11). İnsanın doğumundan itibaren gelişmeye başlayan zihinsel süreçlerin oluşturduğu düzen, görsel algıyı etkileyen bir faktördür. Bu düzen, içinde yaşadığı toplum, kültür, yaşamış olduğu deneyimler öğrenim düzeyi doğrultusunda farklılaşmakta ve zaman içerisinde değişmektedir. Var olan bir ürünün yada sanat eserinin incelemesini yaparken, üretildiği çağın ve toplumun

kültürünü bilmek, o kültürde yaşamış olan insanın görsel algıyı etkileyen biçim, işlev, estetik kavramları arasındaki bağlantıyı nasıl kurduğunu anlamak açısından önemlidir.

Öncelikle seramiğin anlamlı bir biçimi vardır. Bu biçim elde edilirken yalnızca faydacılık düşüncesinden hareket edilmemiştir. Bu bakımdan, bir sanat eserin fonksiyonel olması her zaman aranır bir özellik değildir. Seramik, günlük kullanım eşyası değilse, sözgelimi kötü iş görmesi, su taşımaya elverişli olmaması, kolayca devrilebilir olması, ekonomik olmaması onun çekiciliğini ortadan kaldırmaz. Seramiğin, yüksekliğinin genişliğine oranı, silüetindeki kıvrımlar, onun biçimini olumlu hale getiren özelliklerdir. Doğrudan görsel algımıza çarpan bu form bizim için anlamlıdır, hoşumuza gider. (Mülayim, 1994, s.256)

2. İZNIK SERAMİK FORMLARI VE OLUŞUMU

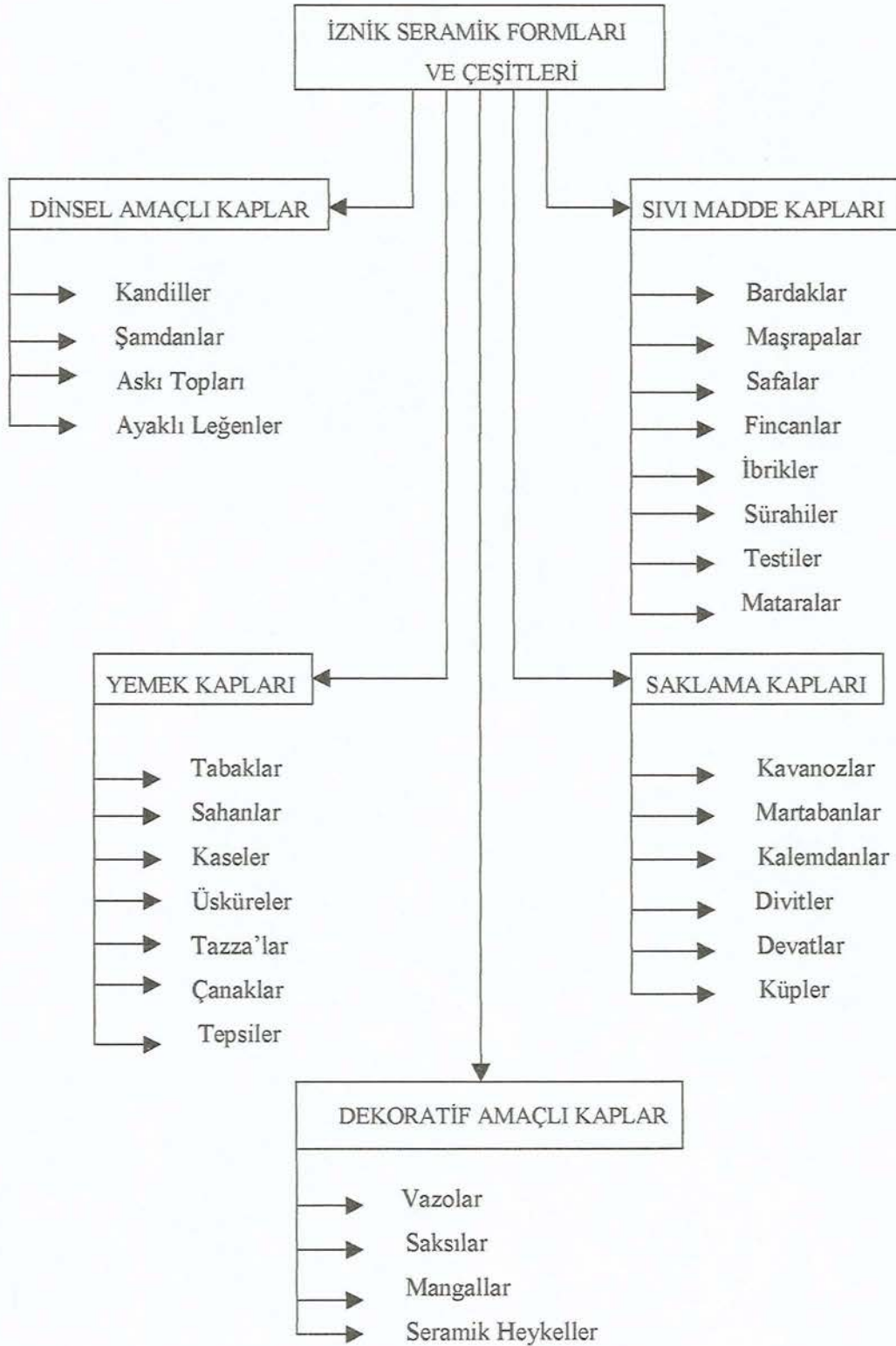
En erken dönem İznik formları, 16. yüzyıl boyunca süren Mavi-Beyaz üsluba ait tabaklar, sahanlar, bardaklar ve sürahilerdir. Çin porselenlerinin taklidi olarak görülen formların bazıları, özellikle açık olanlar, daha çok eski Osmanlı sarayındaki maden işlerine benzemektedir. “Derin kaselerin bu dönemde yoğun olduğu görülmektedir. Ancak kenarı dilimli geniş tabaklar ve ayaklı büyük kapların yanında kavanoz, sürahi gibi kapalı formlarında denendiği anlaşılmaktadır” (Pasinli, Balaban, 1992, s.33).

Bir çok çifte profilli kase, ölçü oranları yönünden Çin porselen formlarını çağrıştırmaktadır. Yine yaprak dilimli kenarlı tabaklar da bir Çin formudur ancak asıllarından daha geniş ve kenarlarının hafif kabartılmış olması Türk maden işlerine yaklaştırmaktadır. “Kapalı formlar, bilezikleri, çıkıntılı ağızları ve keskin açılılarıyla genellikle maden asıllarını ele verirler. Yapıları geniş ve tektoniktir ve seramiğin biçimlendirmeye uygun ortamında mümkün olan akıcı konturlardan yararlanmazlar” (Atasoy, Raby, 1989, s.79). Bazı formların ise Balkanlar’daki Osmanlı gümüş kapların veya Avrupa menşeli kapların taklidi olduğu da görülmektedir.

İznik seramik formlarının, gerek madeni kaplar, gerek Çin yada Avrupa formlarının birebir kopyası olmayıp, Osmanlının zevk ve kültür süzgecinden geçtikten sonra biçimlendirildiği görülür. Zengin bir tür ve biçim çeşitliliğine sahip İznik seramiklerinin, biçimleri ve hacimlerindeki ölçü birliği şaşılabilecek düzeydedir. Bu çalışmada, adı geçen ama çeşitli nedenlerle günümüze ulaşmayan İznik seramik formları inceleme kapsamına alınmadı. Konu içerisinde geçen formların sınıflandırılması ve şekiller Atasoy, Raby’nin 1989 tarihinde basılan “İznik” kitabından alıntı yapılmıştır.

3. İZNİK SERAMİK FORMLARININ SINIFLANDIRILMASI

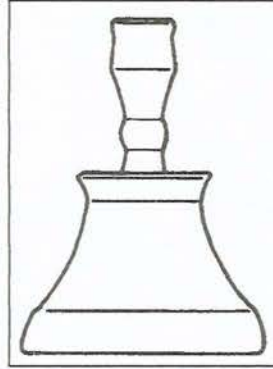
Tablo 3. İznik Seramik Formlarının Sınıflandırılması



2.1. Dinsel Amaçlı Kaplar

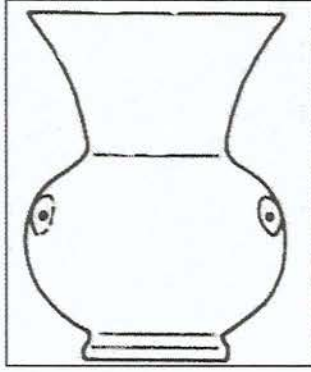
3.1.1. Kandiller

Taş ve tuğladan yapılmış dini mimari içerisinde aydınlatma amacıyla üretilen kapların başında kandiller gelir. Özel sipariş olarak üretilen bu seramik kandiller, askı topları ile birlikte bir grup oluşturacak şekilde cami ve türbe gibi dinsel binalarda kullanılmışlardır. Aydınlatma amacıyla kullanılan diğer bir kap ise kaide biçimi çana benzeyen seramik şamdanlardır. Günümüze az sayıda örneği kalan seramik şamdanlar biçim olarak klasik İslam metal şamdanlarına benzer. Genellikle bu benzerlik Selçuklu metal şamdan grubundaki biçimlere benzer ki “Bu grupta objelerin çoğunluğu yuvalı ve içbükey gövdeli özellikleriyle pirinç döküm şamdanlardır” (Ward, 1993, s.92). Metal şamdanların aksine çoğunun küçük oluşu, genel olarak evlerde kullanılmış olabilir düşüncesini doğrular.

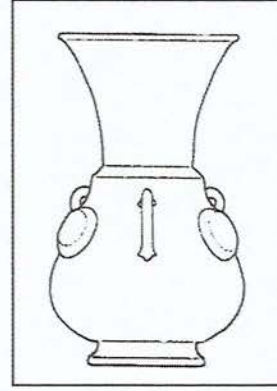


Şekil 1. Şamdan (1520)

Şamdanların aksine, kandillerden bilinen 25 tanesi fazla zarar görmeden günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Elimize ulaşan kandillerin erken tarihli olanları boyutları 22-28 cm. yüksekliktedir. Daha sonraki dönemlerde boyutlar büyümeye başlar ve 49 cm. yüksekliğe kadar çıkar. Son dönemlere doğru boyutlar yeniden küçülerek erken dönem kandillerin boyutlarında üretilmişlerdir.



Şekil 2. Kandil (1510)



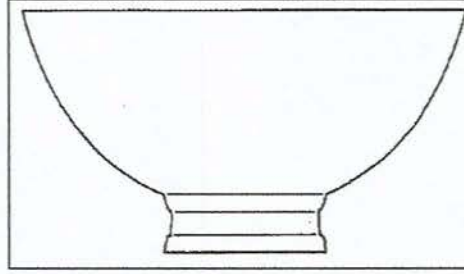
Şekil 3. Kandil (1580)

15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı cami kandilleri biçim olarak, karınları şişkin, boyun konik, kulplar ufak ve omuza yakın bir yerde gövdeye bitişik üçer kulpludur. 16. yüzyıl birinci çeyreğinde form olarak eski dönemlerdeki kandillere benzer. Buna karşın ayaklar daha kısalmış, kulplar daha geniş ve omuza yakınlaşmıştır. Kulplar gövdeye bitiştiği noktada geriye doğru kıvrık ve kalkıktır. 16. yüzyıl ilk çeyreğinden sonra kulplar daha kabarık olarak boyun üzerine çıkmıştır. Yuvarlak şişkin karın armudileşmiştir. İlk örneklerdeki keskin köşelerin, bu dönemde yuvarlatılarak özenle çalışıldığı görülür. 16. yüzyıl ikinci çeyreğinde, kandillerin ağız kısmı yayvan, boğaz kısmı daha uzundur ve keskin köşeler kalmamıştır. 16. yüzyıl ikinci yarısında ayaklar yine kısa, kulplar geniş ve geriye kıvrık, formun ağız kısmı geriye kıvrık yapılmıştır. 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başlarına ait tek örnekte ise gövde daha düz, üçü boğazda üçü gövdede olmak üzere altı kulpludur. Ağız dışarı kıvrık, ayak hiç yoktur. 17. ve 18. yüzyıl tarihleri arasında üretilmiş kandiller ise armudi gövdeli ağız dışarı kıvrık, yüksek ve ayaklar kısa kaide, içleri ise kubbe tarzında ve ortası deliktir. Bazı formlarda kulplar arasında yarım küreler vardır.

3.1.2. Ayaklı Leğenler

İznik seramik kapları arasında üretilen en erken tarihli ayaklı leğenlerin 1500-50 arasında olduğu tahmin edilmektedir. Üretilen bu seramikler yarım küre biçimli, 40-45 cm. çapında ve 20-28 cm. yüksekliğindedir. Yaklaşık 1520'lerden sonra formların

ayakları yükselmiş ve yayvanlaşmıştır. Leğenlerin derinlikleri daha da çukurlaştırılmıştır.



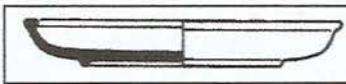
Şekil 4. Ayaklı Leğen (1510)

17. yüzyıl sonlarına değin kullanılmış olan seramik leğenlerin, 16. yüzyılın ikinci çeyreğine ait biçimi, büyük leğen gövdesinin muntazam kıvrımına karşın, ayağının gövdeye ters yöndeki hareketi ile denge ve estetik açıdan dikkat çekicidir.

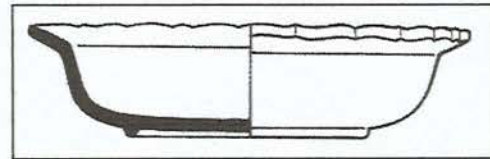
3.2. Yemek ve Servis Kapları

3.2.1. Tabaklar

Günümüze kalan örneklerinin fazlalığı açısından İznik atölyelerinde en çok üretilen seramik formların tabaklar olduğu anlaşılmaktadır. İznik seramiklerinde Milet İşi üslubundaki toprak seramiklerin form çeşitleri kısıtlı, daha çok tas ve tabaklardan oluştuğu görülmektedir. “Kapların ağız çapları en çok 28 cm. genişliktedir. Tabakların kenarı 3-4 cm. geriye dönüktür” (Aslanapa, 1965, s.28).

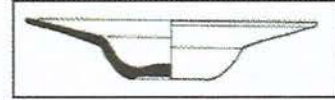
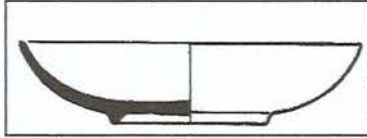


Şekil 5. Dar Kenarlı Düz Tabak (1535)



Şekil 6. Kenarı Dilimli Çukur Tabak (1535)

1480-1530 tarihleri arasında 45,5 cm. çapındaki tabakların sayısı oldukça fazladır. 1520'lerin sonunda üretilen tabak boyutları, çap 40 cm. den büyük bir genişliğe ulaşmışsa da genel düşünce bu tabakların daha küçük ölçüde olduğudur. 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyıla tarihlenen tabakların çapları 36.5 cm. den fazla değildir.



Şekil 7. Kenarsız Çukur Tabak (1530)

Şekil 8. Tondino (1535)

1500-1530 tarihleri arasında İtalyan Mayolika üslubundaki tabak formlarından esinlenilerek yapılan ve tondino olarak isimlendirilen tabak formları görülür. Bir başka tabak biçimi de 1520'lerden sonra olağan bir form haline gelen Çin üslubundan alınmış yaprak dilimi kenarlı tabaktır.

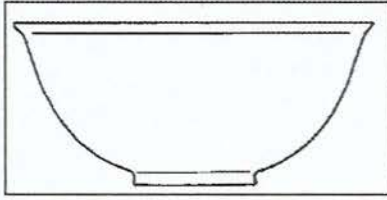
16. yüzyılın ikinci yarısına ait “üzüm salkımlı” olarak isimlendirilen tabakların çoğu dış bükey kenarlı değildir ve formları değişiktir. Kabarık kırmızı tabaklarda dahil olmak üzere biçimleri, fincan tabağına benzetilen kenarsız tabaklardır. “İznik çiniciliğinde ilk kez, Helezoni tuğrakeş ve Ustaların üslubunda 1530'larda ortaya çıkar ve en erken İznik kenarsız “Üzüm Salkımlı” tabaklarından yalnız birkaçı yüzyılın ilk yarısının sonunda tarihlenebilir. Diğer desenlerin birçoğu için dış bükey kenarlı tabak en üstün form olurken, bu ikinci tip “Üzüm salkımlı” tabağın yüzyılın sonuna doğru giderek yaygınlaşması gariptir” (Atasoy, Raby, 1989, s.124).

16. yüzyıl son çeyreğinden 17. yüzyıl yarısına kadar üretilen tabaklar, 1530-40 tarihlerindeki tabak formlarına biçim olarak benzemektedir. Yassı, yuvarlak ve dar kenarı ile daha geniş ve tabakların çaplarına orantılı olarak da çukur tabaklar üretildiği görülür. “1530 ve 1540'ların tabaklarındaki dar kenar bezeme için az yer bırakıyordu, halbuki bunların kenarı daha önemli bir bordür için yeter ölçüde genişti” (Atasoy, Raby, 1989, s.231).

3.2.2. Sahanlar

İznik atölyelerinde üretilen kaplar arasında düz dipli ve kenarlı yada kenarsız üretilen tabak formlarına sahan ismi verilir. Kenarsız sahanlar derin ve sığ olmak üzere iki biçimde üretiliyorlardı. Derin olanlarının yanı sıra eğimli sığ olanların yanı sıra ise diktir. Sığ sahanların bir bölümü bir tür ufak tepsi olarak kullanılıyordu. İznik seramiklerinde tepsi terimi fincan tabağı ya da altlık olarak da geçmektedir. Tepsiler ise çoğunlukla yuvarlak olurlar, yemek pişirilmek üzere kullanılanlar biçim olarak derin, servis için kullanılanlar sığdır.

3.2.3. Kaseler ve Üsküreler



Şekil 9. Kase (1500)

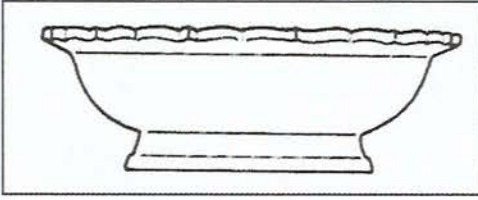


Şekil 10. Kapaklı Kase (1600)

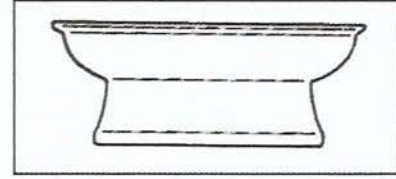
İçersine sulu yiyecekler konulduğu varsayılan bir kap türü de üsküredir. Derin ve yayvan biçimlere sahip olan bu seramik kaplar belgelerde kase olarak da isimlendirilmişlerdir. Üskürelerin yanı sıra aynı amaçla kullanılmış olan ve muhtemelen kapaklı olduğu düşünülen bir başka kap türü ise çanaklardır. Dolayısıyla çanağında bir tür kase olduğu, tepsilerle veya tabaklarla takım olarak kullanıldığı düşüncesi yaygındır. “Ancak 1582 tarihli belgede ayrıca üsküre adının geçiyor olması da çanağın biçim olarak hem üsküreden hem de öbür kaselerden farklı olduğu görüşünü doğurur” (Atasoy, Raby, 1989, s.48).

3.3.4. Tazza'lar

Yemek yada servis takımları arasında sayabileceğimiz bir kap türü de Tazza'lardır. Osmanlılara özgü bir form olan tazza'ların biçimi, yüksek ayaklı derin bir tabak, ya da sığ bir kase olarak tanımlanabilir. "Bilinen en eski tazza 1530'lara tarihlenen 17. yüzyıla değin sürekliliğini koruyan bu tür, İznik Çini sanatının her evresinde yapılmıştır. Ayaklarının yüksekliği ve kasenin derinliği (Cavetto) değişik olan türlerin yanı sıra bir çoğunun geniş kenarlı ağzı, bir kaçının da kenarsız olduğu görülür" (Atasoy, Raby, 1989, s.44).



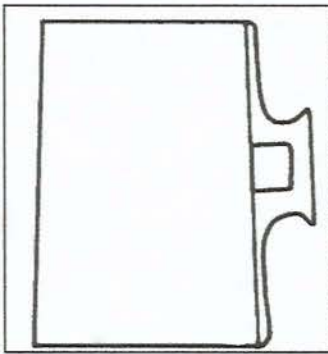
Şekil 11. Ayaklı Tabak (1540)



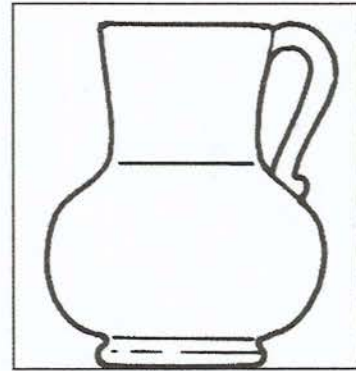
Şekil 12. Ayaklı Tabak (1585)

3.3. Sıvı Madde Kapları

3.3.1. Bardaklar, Maşrapalar, Safalar



Şekil 13. Maşrapa (1575)



Şekil 14. Bardak (1520)

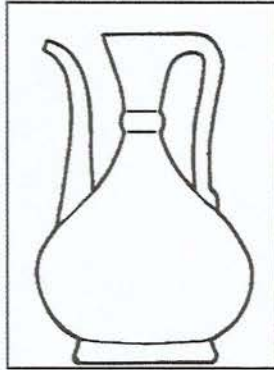
En erken örneği 1510 tarihli olan kulplu bardakların en yaygın biçimi şişkin gövdeli ve ince boyunludur. İçecek kaplar içinde 17. yüzyıla kadar biçim açısından

fazla değişmediği görülür. “Kulplu bardakların erken tarihli olanların bir grubu kapaklı olarak üretilmiş gibi görünmekte ise de, bunların orijinal kapaklı olanları gök nadir bulunmaktadır” (şahin, 1999, s.79). Buna karşın kullanılan sıvı miktarına göre boyutlarda ve oranlarda gşitlilik görülür. “Orantısız kgk kulplarıyla tas biyimli silindirik maşrapalar ggk vazosu gibi kullanılırdı” (Hobsen, 1932, s.90).

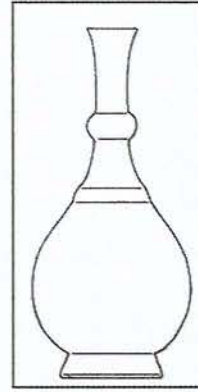
1520’lerden sonra seramikten küre biyiminde gövdeli, düz boyunlu maşrapalar, madende gözde olan formların taklididir. 16. yüzyıl ikinci gyregnden başlayıp, ggnlkle Almanca ismiyle Bumpen olarak bilinen maşrapa türü, silindirik, düz yzly, kulpları köşeli olup 17. yüzyıla kadar üretimi sürmüştür. Bu uzun ömürlülük, bunların yerli biyime sahip olmalarına bağlanabilir. Bu maşrapa türü, kulpları kavisli ve gövdeleri ağıza doğru daralan maşrapalarla karıştırılmamalıdır.

“Su ya da içecek kabı anlamına gelen “safa” terimine iki belgede rastlanır. Verilen boyutların safanın şişkin gövdeli bardak ile benzer olmasından “bardak” ya da “maşrapa” karşılığında kullanıldığı anlaşılır” (Atasoy, Raby, 1989, s.45).

3.3.2. İbrikler, Sürahiler



şekil 15. İbrik (1575)

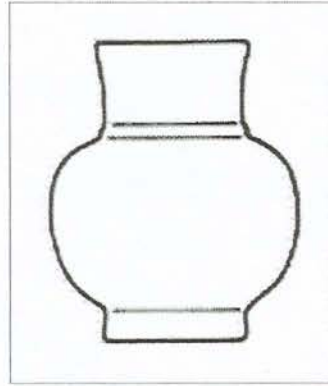


şekil 16. Sürahi (1600)

İbrik, ibrik benzeri emzikli yada sürahi benzeri yüksek karafakileri, mataralar ve şişeleri sıvı madde kapları başlığı altında toplayabiliriz. Biyim olarak boyunları uzun ve ince olan, kulpsuz formlar şişe olarak isimlendirilir. Bazıları da kısa, geniş boyunlu kulplu ve armudi gövdesi ile şişe grubunda yer alan srahilerdir.

3.4. Saklama Kapları

15. yüzyıla tarihlenen en erken örnek Çin kaplarının bir kopyasıdır. Çoğunluğu kulpsuz olan bu kapların biçimlerinde, 16. Yüzyıl son çeyreğinden itibaren bir farklılaşma görülür. Ayaklar yayvan derin kase biçiminde ve çoğu kapaklı olarak üretilmeye başlanmış olan kavanozlar içerisinde yoğurt ve turşu saklandığı düşünülmektedir.



Şekil-17 Kavanoz (1510)

Yine aynı grup içerisinde yer alan büyük hacimli martabanların ise Uzak Doğu ve Hindistan'dan turşu yada baharat getirmek için kullanıldığı düşünülmektedir. Baharat, ilaç, mürekkep, boya gibi çeşitli sıvıları az miktarda saklamaya yarayan kavanoza benzer, dar ağızlı biçime sahip olan hokkaları da bu grup içerisinde sayabiliriz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZNİK SERAMİKLERİNDE KOMPOZİSYON VE OLUŞUM ÖGELERİ

1. KOMPOZİSYONUN TANIMI

Genel anlamda bir maddeye veya yüzeye estetik bir değer kazandırmak daha da güzelleştirmek amacı ile üslûplaşmış 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 bir çok kurallara baş vurdukları ve belirli oranlar aradıkları görülmüştür” (Akar, Keskiner, 1978, s.15).

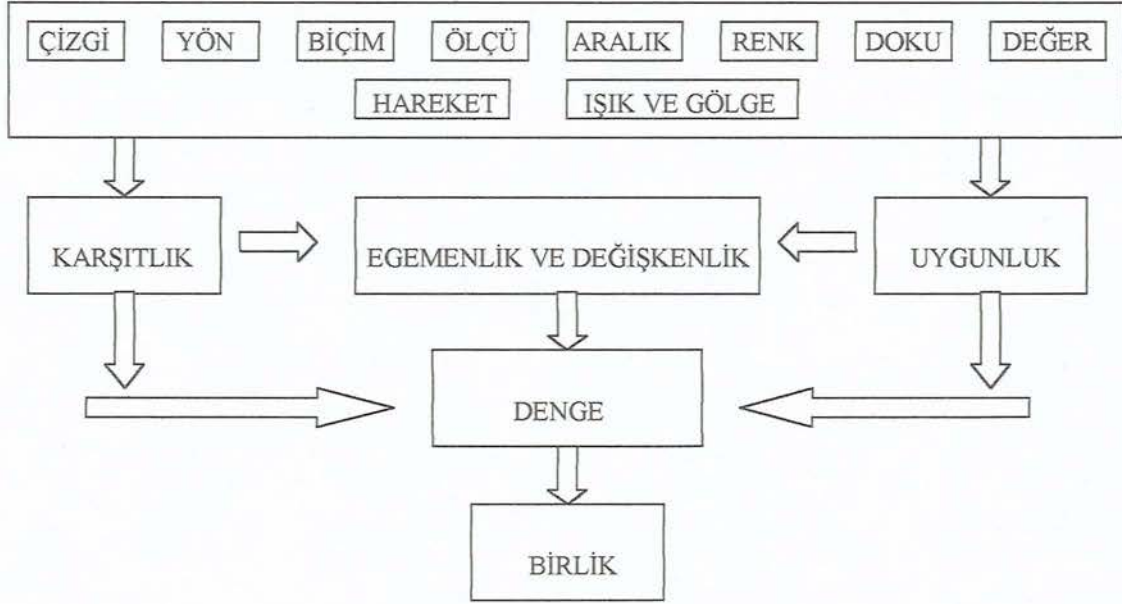
Türk çini ve seramik bezemesinde kullanılan motifler; belirli üsluplar, bazı temel kurallar çerçevesinde üretilmiştir. Son derece estetik ve sonsuz çeşitte formlara sahip bu motifler, belirli üsluplarla oluşturulan kompozisyon şemaları içinde en küçük yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bezeme sanatlarımızın ileri bir düzeye ulaşmasını sağlayan etkenlerin başında yüzyıllar boyu devam eden geleneklerimizle yoğrulmuş olması gelir. “Bu denli oluşumun nedenlerinden birini de Türk sanatkarının, dini yasaklar nedeniyle resim, heykel sanatlarında kısıtlandığı için, benliğini süsleme sanatları kanalıyla korumaya çalışmasında aramak gereklidir. Hayal gücünü bu sahalarda sürdürerek bazen ileri derecede bir stilizasyona, bazen ise soyutlamağa kadar giden, modası geçmeyen yapıtlar meydana getirmiştir” (Akar, Keskiner, 1978, s.10).

2. KOMPOZİSYONU BELİRLEYEN FAKTÖRLER

Kompozisyon oluşturmada kullanılan motifler, yüzeyde uyumu sağlayabilmek için bir takım faktörlere bağlı olarak düzenlenir. Dolayısıyla kompozisyonu belirleyen faktörler, motif düzenlemeleri yapmakta kolaylaştırıcı ve yol göstericidirler. İznik seramiklerinde kullanılan kompozisyon şemalarında en çok kullanılan faktörler aşağıda açıklanmıştır.

Tablo 4. Birliğe Ulaşılan Yolları Gösteren Şema



(Güngör, 1983, s.103)

2.1. Tekrar

Motifin biçim, ölçü ve renginde hiçbir değişiklik yapılmaksızın eşit aralık ve aynı yönde ya da aralık ve yönlerinin değişik biçimde kullanılmasına “Tekrar” denir. Motiflerin bir eksen çevresinde yerleşmesiyle oluşan simetri de başka bir tekrar çeşididir. Motifler, daire, kare, üçgen geometrik biçimlerin çevre çizgisi üzerinde düzenlenerek bir form oluşturabilirler. Bu şekildeki oluşumlarda ardı ardına kullanılarak tekrar yapılabilir gibi birden fazla motif belirli aralıklarla kullanılarak da tekrar yapılabilir. Her iki tür de bordür ve geçmelerin oluşturulmasında kullanılır.

2.2. Uygunluk

Uygunluk, kompozisyonda kullanılan motiflerin, ortak veya yakın karakter özelliklerinin olmasını gerekli kılar. Bu nedenle birbirleriyle bağdaşan motifler arasında ilişki kurabilmesi ve kompozisyonun oluşumu kolaylaşır.

Motiflerin uygunluğu, biçimleri, ölçüleri, renkleri veya dokuları bakımından olabildiği gibi anlamları açısından da olabilir. “Örnek olarak; bir çiçek veya yaprak motifi, kendisiyle birlikte buket, çiçek sepeti, dal, vazo, saksı gibi değişik biçimleri çağrışım yoluyla hatırlatır. Motifler, bu biçimleri sınırlayan yardımcı çizgi içinde bağlanır” (Seçkingöz ve diğerleri, 1986, s.20).

Uygunluk, tekrar ile zıtlık arasındaki dengeyle, motiflerin kompozisyon içerisindeki yönleriyle ve aralıklarıyla, bağıntılıdır. “Eğer bir yapıtın tamamı belirli bir üsluba göre düzenlenmişse, o yapıtın parçaları arasında ve parçaları ile bütünü arasında bir benzerlik, bir uygunluk meydana gelir ki işte buna üslup uygunluğu denir” (Güngör, 1983, s.86).

2.3. Karşıtlık

Motifler arasında herhangi bir bakımdan ortak ya da yakın özelliklerin olmaması aralarındaki ilişkinin kurulmasını zorlaştırır. Motifler arasındaki bu uyumsuzluk karşıtlık faktörünü doğurur. Karşıtlığın dengeli kullanılması halinde kompozisyon canlılık kazanarak ilgi çekici olur. Bu çeşit kompozisyonlar daha çok belirli bir çerçeve içindeki yüzeylerde kurulur. Karşıtlık biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık gibi öğelerin birisi veya birkaçıyla yapılır. Aynı zamanda motifler arasındaki aralıkların farklılığıyla da gerçekleştirilir.

2.4. Egemenlik

Bir kompozisyonda biçim, ölçü, renk gibi öğelerin kullanılmasıyla bir motifin veya motif şemalarının diğerine üstün olması egemenlik faktörünü doğurur. Her egemenlik, bir karşıtlık sonucu oluşur.

İznik seramiklerinde egemenliğin en çok görülen şekli ölçü egemenliğidir. Ölçü egemenliğinin yanısıra renk düzenlemelerinde de egemenlik faktörü söz konusudur. Bu çeşit kompozisyonlarda sıcak ve soğuk renk gruplarından herhangi birinin üstünlüğü esas alındığında egemenlik sağlanmış olur.

2.5. Denge

Kompozisyonda kullanılan motifler, ölçüleri, yönleri, aralıkları ve renkleriyle dengeyi sağlar. Boşluklar kalması halinde, denge kuracak yeni motifler eklenir.

Genel olarak iki çeşit denge vardır, simetrik ve asimetrik (serbest). Bu türlü denge bir eksen etrafındaki motiflerin simetrik olarak yerleştirilmesi sonucunda ortaya çıkar. Simetri eksenini düşey, yatay yada eğik olabilir. Simetrik denge kesin ve karardır ve insana huzur, güç, güven duygusu verir. Ancak simetrinin ilgiyi çekiciliği sürekli olamadığından bu çeşit denge biraz can sıkıcıdır.

“İnsan kendi fiziksel yapısında varolan simetriyi, yer çekiminin etkisiyle dengede durabildiğini, önceleri ilkel bilgi olarak algılamış, yarattığı eserlerde de bunu yansıtmıştır” (Önen, 1998, s.35).

Oysaki bir kompozisyonda, motiflerin serbest bir düzenlemeyle yerleştirilmesi asimetrik dengeyi oluşturur. Asimetrik dengeyi sağlamak zordur ama zor olduğu kadar daha ilgi çekicidir.

2.6. Birlik

Motiflerin bir bütün oluşturacak şekilde dengeli olarak düzenlenmeleri gerekir. Ortaya çıkan kompozisyon değeri, motiflerin değerinden daha üstündür. Bir motif güzelliği, kompozisyon içersinde birliğin sağlanamaması durumunda güzelliğini kaybeder.

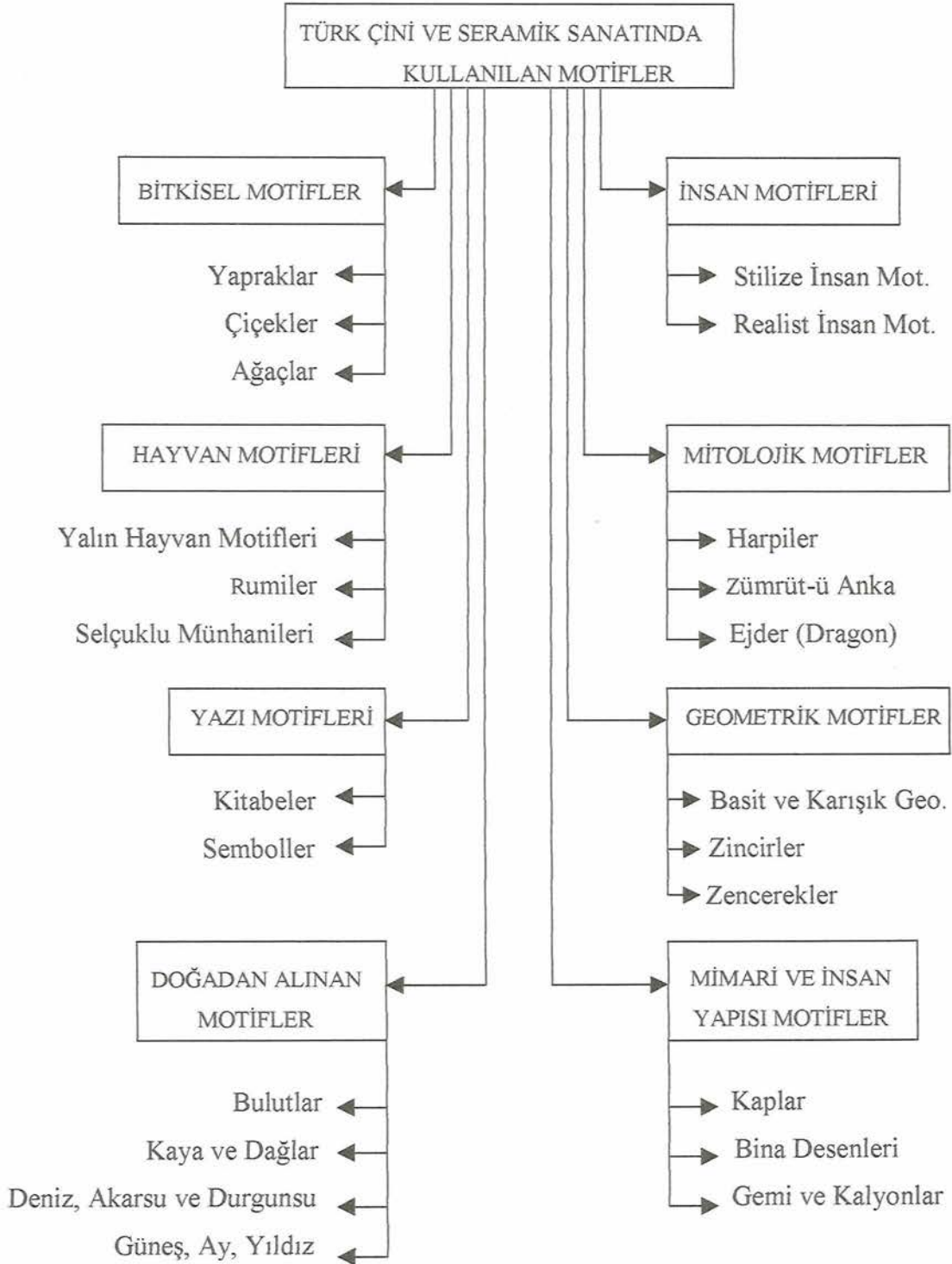
Birbirine karşıt olan motifler bile birlik oluşturulurken bir uyuşma ve düzen içersinde olmalıdır. Geometrik motifler ve çeşitleri ile hareketsiz birlik oluşturulur. Motiflerle oluşturulan dengeyle sağlanan birlikte, simetrik ve asimetrik denge doğrudan etki yapamaz. Ama birliğe gidişte kullanılabilir. Birliğe ulaşmak için genel olarak “uygunluk”, “egemenlik ve değişkenlik”, “karşıtlık” gibi üç yol izlenir.

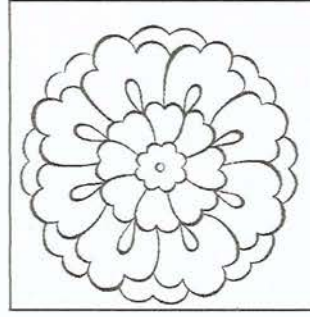
3. KOMPOZİSYON OLUŞUMUNDA MOTİFLER VE KULLANIM İLKELERİ

3.1. Kompozisyonda Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması

Türk çini ve seramik bezemesinde, belirli zaman aralıklarında kullanılan bu motiflerde kronolojik bir gelişme görülür. Kompozisyon içinde kullanılan bir motifin analizinin yapılabilmesi için sınıflamadaki yerini ve hangi üslupta kullanıldığının iyi bilinmesi gerekmektedir.

Tablo 5. Çini ve Seramikte Kullanılan Motiflerin Sınıflandırılması





Şekil 18. Penç
(Biol, Derman, 1995, s.52)

Burada en çok dikkat 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. Pençte ise bu nokta altta kaldığı için görünmez.

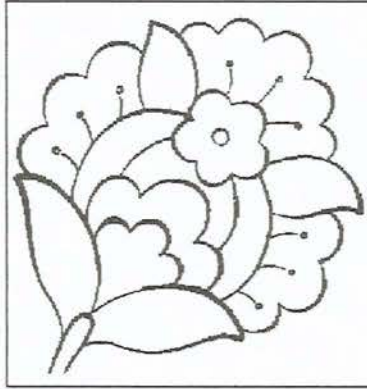
Dikine Kesitte Üsluplaştırılmış Olanlar; Bu tarzda çizilmiş olan ve aynı zamanda bu üsluba da ismini veren hatayi motifi, Çin ve Orta Asya'nın etkisi altında oluşup, İran yoluyla Anadolu'ya ulaşmış ve Osmanlılar devrinde en yaygın kullanım alanı bulmuştur. Her yüzyılda farklı özellikler kazanan motifin, türleri konusunda kesin karar vermek oldukça güç ve sakıncalıdır. Çeşitli çiçeklerin dikine kesitinin, genel hatlarıyla üsluplaştırılarak çizilmesiyle ortaya çıkan şekildir. Dolayısıyla hatayi motifini daha iyi tanıyabilmek için aşağıdaki bölümlenmenin bilinmesi gerekir:

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

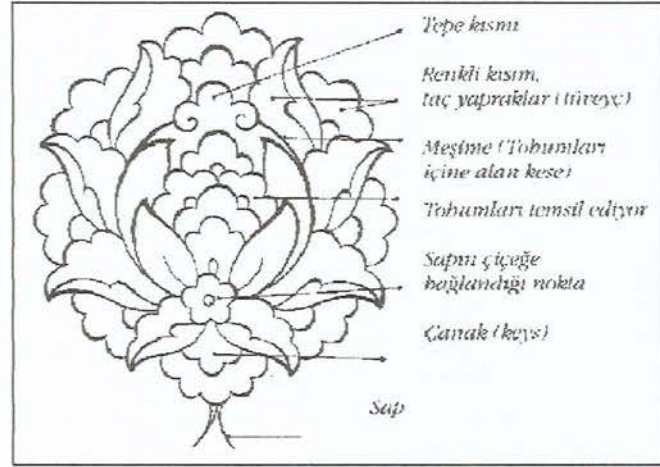
2- Çiçeğin kaidesini oluşturan ve eskiden keys denilen çanak kısmı belirgin şekildedir. Mesela karanfilde bu kısım çok açık olarak görülür.

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

(Biol, Derman, 1995, s.65)



Şekil 19. Goncagül
(Birol, Derman, 1995, s.103)



Şekil 20. Hatayi
(Birol, Derman, 1995, s.67)

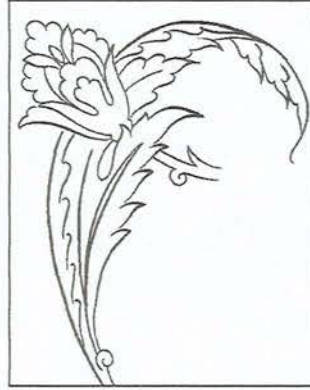
Simetrinin hakim olduğu motif, helezon üzerinde çeşitli yönlerde çizilidir ve sağ taraftaki her yaprak, sol tarafa da aktarılmıştır. Yine bu grup içerisinde yer alan gonca çiçek anlamında kullanılan goncagül motifi tam açılmamış bir çiçeğin boyuna kesitidir. Hatayiden farklı olan yönü, meşime ve tohumlarının belli belirsiz çizilmiş olmasıdır.

3.1.1.2. Yapraklar

Yapraklar, hatayi üslubunda görülen penç, goncagül, hatayi gibi motiflerle birlikte kullanılan ve kompozisyon içerisinde önemli görevler üslenen 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.

(Birol, Derman, 1995, s17)



Şekil 21. Yaprak
(Keskiner, 1991, s.94)

Sitilize olarak çizilen yaprak motifleri, görünüşlerine göre, tek dilimliler, üç dilimliler (Seberk), beş dilimliler (Pençberk), çok dilimliler, yaprakların birbirlerine sarılarak oluşturulmuş olanlara (Sadberk), uygulandığı yüzeylerin teknik koşullarına göre de hançer biçimli ve geometrik yaprak gibi belirli isimler altında sınıflandırılırlar.

Yaprak motifinin yanı sıra onunla beraber kullanılan ve onun durumundaki sap çıkması olarak isimlendirilen motifler vardır. Küçük boy yaprağa veya doğrudan yaprağın kendisine bağlı goncagül yada bir yarım pençten meydana gelen iç içe, yan yana yerleştirilmiş budakları temsil eder. Bir helezonla üsluplaştırılmış olan salyangoz motifi de hatayi grubunda diğer motiflerin üzerinde çizilerek farklı şekillerde kullanılır.

3.1.1.3. Ağaçlar

Yaprak ve çiçeklerdeki gibi çok sayıda çeşitleri olan ağaç motifleri, Türk çini ve seramik sanatında da önemli bir yere sahiptir. Bunlardan beş tanesi, Servi ağacı, Hurma ağacı, Hayat ağacı, Meyveleri belirtilen meyve ağaçları, çiçek açmış ağaçlar kompozisyonlarda oldukça sık yer alır.

3.1.1.4. Yemiş ve Meyveler

18. yüzyıla kadar çok sık karşılaşılmayan bu motifler, daha sonraki devrelerde çok yaygın olarak kullanılmıştır. Bitki motifleri grubunda yer alan bu

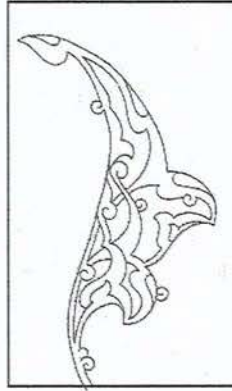
motifler oldukça zengin çeşitlere sahiptir. Özellikle sembolik anlamları olan üzüm ve nar motiflerinin diğer motiflere göre daha çok benimsenmiş oldukları görülür.

3.1.2. Hayvansal Motifler

3.1.2.1. Rumiler

Kökenleri Orta Asya'ya dayanan, başlı başına bir üslup halini alan rumiler, Türk çini ve seramik sanatında da oldukça yaygın kullanılan bir motiftir. Rumilere, batılı araştırmacılar tarafından yanlış olarak "Arabesk" ismi verilmiştir. Çiçek, palmet, lotus çiçeği ve yaprak gibi bitkisel unsurlara benzetilmişlerse de yapılan araştırmalar sonucu, hayvanların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmiş şekli olduğu düşüncesi yaygın olarak kabul edilmektedir.

Özellikle Selçuklu ve Anadolu Beylikleri devri eserlerinde sıkça kullanılan rumiler, temel motif niteliğinde penç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle birlikte kompozisyonlarda kullanıldığı görülür.



Şekil 22. Rumi

(Birol, Derman, 1995, s.199)

Rumi motifi 15. ve 16. yüzyıllarda en gelişmiş şeklini almış ve çizilişindeki farklılıkların yanı sıra kompozisyon içinde yüklendiği görevler nedeniyle de çeşitlendirilmiştir. Altı çeşit olan rumiler, çizilişlerine göre sade ruminin kontürü dendanlı çizilirse dendanlı rumi, iri sade bir rumi içerisi hatayı grubundan motiflerle bezenmiş ise işlemeli rumi, aynı şekilde küçük rumilerle bezenmiş ise hurdeli rumi

isimlerini alırlar. Sencide rumi geometrideki gibi olmasa da simetrik çizilenlerdir. Yalnız çoğu zaman sarılma (piçide) rumi ile karıştırılırlarsa da sarılmalı rumi üzerine sarılmış çıkmalarla bezelidir.

3.1.2.2. Münhaniler

Kelime anlamı “eğri” olan münhaniler, 13. ve 14. yüzyıla kadar rumi motifleriyle benzerlik gösterir. Aynı devrede kullanılan rumi ve münhani çoğu zaman birbiriyle karıştırılmaktadır.

3.1.3. Geometrik ve Sembolik Motifler

İslam felsefesi ile uyuşum 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.

Birinci tür motifler geometrik kurallar ve ölçüler çerçevesinde stilizasyon yapılarak uygulanır. Geometrik kompozisyonu oluşturan motifler kare, dikdörtgen, üçgen, daire, baklava ve yıldızlar gibi yalın elamanların birleşmesinden oluşmaktadır. Evrenin sonsuzluğunu simgelemek gibi bir anlam yüklenirler.

İkinci türde ise eski medeniyet ve inançlara dayanan, herhangi bir şeyi simgeleyen veya bir fikri uyandıran motifler yer alır. Türk bezemeciliğinde bu tarz kullanılan pek çok motife rastlanır. “kilise resimlerindeki meleklerin yapıldığı da çoğu kez görülür” (Öz, 1957, s.44).

Serbest ve müstakil şekillerde olduğu gibi geometri veya sayılara dayanan pek çok sembolik motif vardır. İki altta biri üstte üç yuvarlaktan oluşan ve iki dalgalı çizgiden meydana gelen çintemani motifini bu grup içinde gösterebiliriz. İçine çizilen daireler çizgiler motife hilal şeklini verir. Bu motif kompozisyon içerisinde tek başına kullanılabileceği gibi diğer motiflerle birlikte de kullanılabilir. Osmanlılarda güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul edilen bu motif, şimşek, bulut, dudak, kaplan postu gibi isimler ile örneklerde farklı şekiller gösterir.

3.1.4. Mimari ve İnsan Kaynaklı Motifler

16. ve 18. yüzyıllar arasında yoğun olarak kullanılan deniz taşıtları motifinin çok sayıda çeşidi vardır. Saltanat kayıkları ve kalyonlardan oluşan bu motiflerin özellikle seramik kaplarda daha çok uygulandığı görülür.

Gemi ve kalyonların yanı sıra Türk çini ve seramik sanatında vazo, ibrik, buhurdan gibi diğer kaplar, gerçekçi olmakla beraber stilize edilmiş bina resimleri de kullanılmıştır.

3.1.5. 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 kökeni konusunda değişik yaklaşımlar vardır. Bu yaklaşımlar arasında Zümrüt-ü Anka kuşunun kanat şeklinden çıktığı veya doğadaki bulutların değişik hareketlerinden esinlenilerek stilize edildikleri ve simgesel motif oldukları düşünceleri yaygın olanlarıdır. Gerek kullanma tarzları, gerekse çizim şekillerinden dolayı Türk sanatında bulut motifinin çıkış noktası doğa olduğu yaygın bir düşüncedir.

3.1.6. Yazı Motifleri

Genellikle eski harflerle, resimsel şekillerde çizilen ve anlamlı kelimelerden oluşur. Kuş, hayvan, meyve, çiçek, bina veya insan formlarında biçimlendirilirler. Bunun yanı sıra iri harflerle hazırlanan kelimenin içleri veya dışları motiflerle doldurulur. Bazı durumlarda kendisi bezeme elemanı olarak da kullanılmıştır. Genellikle Türk ve çini sanatında kullanılan şekli yazının kendisi motif olarak kullanılır.

3.2. Motiflerin Kompozisyon İçerisinde Kullanım İlkeleri

3.2.1. Hatayi

Kompozisyon içerisinde yer alan motiflerin simetrik olması dikkat edilmesi gereken bir özelliktir. Hatayi motiflerinin birleşik hallerde bulunması kullanılacağı üsluba göre tercih edilir. Bordür, alınlık, şemse, ve panolarda özellikle rumilerle birlikte birleşik halde kullanılır. Hatayi motifinin detaylandırılması yada detaydan arındırılması

kullanılacağı alanın ölçeğine göre yapılır. Buna göre ölçek küçüldükçe detaydan arındırılıp motifin sadeleştirilmesi gerekir.

Hatayi grubu içerisinde yer alan lale, karanfil, goncagül gibi yarı üsluplaştırılmış çiçekler, kompozisyon içerisinde kullanıldığında kendi sap ve yaprağı ile çizilir. Bu kaideye, bu motiflerin kullanılarak çizildiği ulama kompozisyonlarda uyulmaz. Bu grupta yer alan diğer bir motif olan penç motifi kompozisyonda kuşbakışı çizildiği için sap birleşim yeri görülmeyeceğinden motifin herhangi bir cephesinden sap çıkarılabilir. Bu özelliğinden dolayı sap dönüşlerinde ve sap kesişmelerinde yardımcı motif olarak kullanılır.

3.2.2. Yaprak ve Sap Çıkmaları

Kompozisyonda yer alan yaprakların içleri kural olarak fazla doldurulmaması gerektiği gibi çokta boş bırakılmaz. Kompozisyonda uyulması gereken doluluk-boşluk ilkesi, dengeli ve zarif görünüş, yaprak motifinin kendi yapısında da sağlanır.

Çizilecek yaprak motifi doğada sahip olduğu biçimiyle zarif, ince ve güzel olmalıdır. Özellikle kompozisyonda, büyük ebatta yaprak kullanılmış ise yaprakların başlangıç noktasına süsleme amacıyla figürler konur. Yaprak motifiyle birlikte kullanılan sap çıkmalarının görevi, uzun sapları ve kesişme noktalarını gizlemenin yanı sıra boşluk doldurmaktır. Boşlukları doldurmak için kullanılan bir diğer motifte salyangoz motifidir. Hatayi grubunda kullanılan bu motif tek olarak çizildiği gibi simetrikte çizilir. Salyangozun kompozisyon içerisindeki kullanımı şöyledir:

- 1- Bir kısmı yaprağın veya sapın altında kalan salyangozun her tarafı görünmez.
- 2- Yapışma kısmı yaprağa veya sapa birleştirilip karın kısmı yaprağın veya sapın üstüne gelecek şekilde çizilir.

(Birol, Derman, 1995, s.19)

3.2.3. Rumi

Rumi çiziminde yüzeyin rumilerle bezenmesi amaç olduğuna göre önce alan rumi saplarıyla dengeli bir biçimde kaplanır. Rumi sapları, dairesel çemberlerden oluşup, çemberler büyükten küçüğe doğru olacak bir şekilde çizilir. Rumi motifleri kaide olarak sapların ayırım yerlerine ve çemberlerin içine yerleştirilir. Bir rumi kompozisyonda motifler dengeli olarak dağıtılır. Özellikle sapların kesiştiği noktalara

konulması esastır. Kompozisyon içersinde kullanım şekline göre ayırma rumi, tepelik rumi, ortabağ rumi, hurde rumi gibi isimler alır.

Kompozisyon kurulacak alan paftalara ayrılarak bezeme yapılacak ise zemin farklı renklendirilir. Bu renk ayrımı bulut, rumi gibi uzayabilen motiflerle yapılır. Eğer rumi kullanılıyor ise ayırma rumi ismini alır. Sencide, dendanlı, sarılma, ve hurdeli rumilerde ayırma rumi olarak kullanılabilir.

Çemberlerden oluşan sapların kesişme noktalarını, bezemenin başlangıç ve bitiş noktalarını kapatmak için kullanılan rumilere tepelik rumi denir. Orta çizgi üzerinde yer alan, simetrik şekil gösteren bir motiftir. Rumilerin üzerinde yer aldığı helezon çizimlerde, helezonların başlangıç ve bitiş noktalarına yer alan rumi çeşidiyse ortabağ rumidir. En önemli özelliği üç helezon çıkışına izin veren bir yapıya sahip olmasıdır. İrice bir motifi veya başka bir motifi süsleyen küçük ebattaki sade yapıdakilere ise hurde rumi denir.

Sonuç olarak rumilerin ayrı bir hat üzerinde yerleştirilmesi kuralı vardır ve diğer motif gruplarıyla örneğin hatayı ile aynı sap üzerinde kullanılmaz.

3.2.4. Münhani

Kompozisyonlarda kendi başına ana motif olarak kullanılmasının yanısıra çoğunlukla kenar suyu olarak kullanılır. Kompozisyonlarda simetrik olarak kullanılabilen münhaniler genellikle aynı şeklin tekrarından meydana gelen yürüyen şemalar şeklinde görülür.

Münhaniler bordür ve madalyon biçiminde veya belirli formları oluşturabilecek biçimlerde kullanılırken, birbirlerinin arkasından çıkıyormuş gibi çizilir. Başlangıç noktasından bitiş noktasına daralarak devam eden münhaniler, kompozisyonun gerektirdiği yöne doğru inceltir. Aynı zamanda münhanilerin kompozisyon içersinde kendine özgü renkleri vardır.

3.2.5. Geometrik ve Sembolik Motifler

Geometrik motifler tek başına bezeme ögesi olarak kullanıldığı gibi diğer motiflerle de bir arada kullanılabilir. Rumi ve bitkisel motiflerle birlikte oluşturduğu kompozisyonlarda, ağırlık ayrımları geometrik motiflerde olmalıdır. Genellikle katı

çerçevelerle sınırlandırılmayan alanlarda, başlangıç ve bitiş noktası belli olmayacak şekilde kullanılır.

3.2.6. Gemi ve Kalyonlar

Bu motif genellikle seramik kaplar içinde tabakların, kupa, maşrapa ve sürahilerin bezenmesinde kullanılmıştır. Kompozisyonda basit çizgilerle oluşturulmalıdır. Bu tür bezemelerde motif olarak kullanılan kalyon ve gemiler, birden fazla direkli, çizgili yelkenli, flama ve bayraklı olarak çizilir. Kalyon ve gemilerin yelkenleri dolu ve hareket halinde olmalıdır.

3.2.7. Bulut

Bulut motifinin çiziminde uyulması gereken bazı kurallar vardır. Bu kurallar çerçevesinde bulutların boyları kompozisyonun boşluk-doluluk oranına göre ayarlanmalıdır. Bulut çiziminde de simetri önemli olup, önce temel çizgiler çizilerek sonra diğer ayrıntılar içersine çizilir.

Kompozisyon oluşumunda büyük ve küçük kümecikler şeklinde bütün bezemeyi doldurmak için ana motif niteliğinde yada yardımcı motif olarak diğer motiflerle birlikte kullanılır. Yüklendiği göreve göre bağlantı oluşturmak, motiflerin çıkış noktasında zemin oluşturmak için de çok yönlü kullanılır.

DÖRÜNCÜ BÖLÜM

İZNİK SERAMİK FORMLARINDA YÜZEY VE KOMPOZİSYON İLİŞKİSİNİN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

1. FORM YÜZEYLERİNDE KOMPOZİSYON KURULUŞLARI

Kompozisyon kuruluşunda dikkat edilen konuların başında denge gelmektedir. Kompozisyon kurulurken uygulama yapılacak alan, doluluk-boşluk durumu göz önüne alınarak ayrımlanır. Doluluk-boşluk oranı birbirine eşit olursa denge sağlanmış olur. Ayrımlanma, ne kadar dengeli ve estetik yapılırsa motiflerin yerleşimi o kadar başarılı ve güzel olur. Kompozisyonda dengeli bir ayırım yapmak için düz, kırık eğik çizgiler ve kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekiller kullanılır.

Kompozisyonlar kurulurken belirli kurallar ve şemalar çerçevesinde hareket edilir. Kullanılan motiflerin, gittikleri yön ve merkez noktaları bu kurallar çerçevesinde sağlıklı bir şekilde belirlenmiş olur. Kompozisyon, kendi içinde sınırlı bir görüntüsü olan, her tarafından kendisini işaret eden kapalı bir canlandırma şeklinde, tektonik (kapalı form) yapıdadır. “Kapalı form ilkesi, yapıtta bir birlik olarak ortaya çıkar ve bu birliğin varlığını kabul eder. Ancak bir bakışta biçimlerin hepsi birden sezilenip, duyulanabiliyorsa, o zaman yapıtta bir birlikten söz edilebilir. Bunun da belirli kurallara göre yapıldığı düşünülebilir” (Ersoy, 1995, s.154). Bunları maddeler halinde sıralarsak:

- 1 -Tek merkezli olanlar
- 2 -Bağımsız ve serbest dekore edilenler
- 3 -Çok eksenli olanlar
- 4 -Simetri hakimiyetinde meydana getirilenler
- 5 -Başlangıcı ve sonu belli olmayanlar
- 6 -Kırık ve düz çizgilerden oluşanlar
- 7 -Eğik çizgilerin yardımı ile yapılanlar
- 8 -Belirli ve tekdüzen kalıplar içinde tezyin edilmiş olanlar
- 9 -Geometrik şekillerden oluşanlar
- 10-Girift ve çok dolu görünümde olanlar
- 11-Sade ve basit şekilde dekore edilenler
- 12-Bitkisel, hayvansal ve yahut her iki motifin birlikte kullanılması ile meydana gelenler
- 13- Her tür motifin uygulandığı kompozisyonlar

14-Sanatkarların ve yüzyılların üslûp özelliğini yansıtan, bu etkiler altında oluşular

(Akar, Keskiner, 1978, s.15)

Ayrımlanma işi tamamlandıktan sonra çizgilerin kesişme noktaları motiflerin konacağı noktaları gösterir. Çizilecek motifler hep aynı yöne bakıp ve gövdenin tek tarafa yönelmesi sağlanır. İki nokta arasında çizilen doğru eşit oranlarda bölünerek üzerinden geçecek hatlar ve konulacak motifler bu bölüntü noktalarına konular. Çoğunlukla merkezde yer alan motif büyük ebatta çizilir. Diğer motifler kenarlara doğru küçültülerek çizilir. Çizilen motif aynı hat üzerinde tekrarlanarak çizilir. Eğer değişik motifler aynı kompozisyon içersinde yer alıyor ise kesiştikteki noktalarda biri alttan biri üstten devam ettirilir. Bu tarz bir kompozisyon çalışmasında bitkisel ve rumi motifleri kullanılır.

Diğer bir kompozisyon kurulma şeklide, motifler kümeler halinde veya oluşturulacak formlar şeklinde kullanılır. Böyle bir kompozisyonda geometrik ayrıma gerek yoktur. Önemli olan bezenecek alanın şekli ve boyutlarıdır. Öncelikle bezenecek alan paftalara ayrılarak belirlenen sınırlar içersindeki yüzeylere motifler çizilir. Bu tür kompozisyonlarda kullanılan motifler genellikle bulut ve münhanilerdir.

Kullanılan motifler ve kompozisyonlar bezemenin yapılacağı malzemeye göre biçim olarak değişik karakter oluşturur. Seramikte uygulanan kompozisyonlar ve motifler, formların özellikleri nedeni ile çiniye kıyasla belirli ayrıcalık taşımaktadır. 15. yüzyıl sonlarına doğru tarihlenen bazı formlarda bu kurala uymamışlardır. “Çömlekçiler bilinçli olsun veya olmasın, fark edilir şekilde kompozisyonların seyrekliğini arttırarak kapların üç boyutlu formlarını bozmuşlardır” (Carswell, 1998, s.39). Buna karşın İznik seramiklerinde Osmanlı bezeme sanatındaki üslup etkisi görülmektedir.

2. UYGULANDIKLARI YÜZEYE GÖRE KOMPOZİSYON ŞEMALARI

Formu daha estetik kılmak amacıyla bezenecek yüzeyin biçimi ve sanatçının zevki doğrultusunda, motiflerle düzenlenmiş kompozisyon şemaları kullanılır. En çok karşılaşılan şemaları, simetrik, serbest, tek merkezli ve çok merkezli olarak sınıflayabiliriz. Simetrik kompozisyon şemaları, yuvarlak formlarda ve dairesel yüzeylerde kullanılır. Genellikle uygulanan türü ise madalyon ve şemse diye isimlendirilen kapalı formlarda gördüğümüz ortadan simetrik kompozisyon şemasıdır.

Merkezi kompozisyon şemaları; motiflerin birbirine bağlantısı, merkez çıkışlı olabildiği gibi çevreden merkeze şeklinde de olabilir. Merkezde bir motifin etrafında yönleri aynı olan motif saplarının merkezdeki motife radyal düzende bağlanmasıyla merkez çıkışlı bir şema oluşturulur. Aynı kompozisyon şeması yanlarda kurulup ortadaki motife veya yandaki diğer bir gruba bağlanıyorsa çok merkezli kompozisyon şeması ismini alır.

Dikey eksenli simetrik kompozisyon şemaları; bezenecek yüzeye dikey ve simetrik olarak kompozisyon kuruluşu yapılıdır. Bu kompozisyon şemasında motifler, yönleri ve hareketleri dairesel kompozisyonların aksine aşağıya, yukarıya veya sadece yukarıya olacak şekilde yüzeye sıralanarak yerleştirilir. Motifler, yüzeyin varsayılan orta eksenin sağında ve solunda yerleştirildikleri noktalar açısından simetriktir.

Bezeme de kullanılan bütün motifler, kural haline gelmiş kompozisyon şemaları çerçevesinde birbirleriyle bağıntılı olarak bir bütünlük içinde düzenlenirler. Form yüzeylerinin biçimine, ölçülerine, yönlerine göre kullanılan motiflerin ayrıntıları ve birbirleriyle olan ölçü birliği açısından orantılanması gerekir. "... alanın gerektirdiği şartlar doğrultusunda desen genişlemekte veya daralmaktadır. Motiflerin sapları uzayarak küçük veya büyük helezonlar çizmektedirler" (Bakır, 1993, s.291). En dikkat çeken kısım formun ortasındaki geniş yüzey olduğu için kompozisyonlarda orta kısma daha çok önem verilmiş ve bazı formlarda ağırlık noktası kazandırmak düşüncesiyle bir göbek oturtulmuştur.

Ayrımlama sonucunda oluşan alanlar, bordür, geçme, şemse, madalyon, gibi tanımlanabilen kapalı formlar kullanılarak bezenebilir.

2.1. Bordürler ve Geçmeler

Kurulan kompozisyonlarda, dar ve uzun yüzeylerde veya bezeme yüzeylerini birbirinden ayırmak için bordürler kullanılır. Ara, kenar, ince ve kalın bordürler olarak kullanıldıkları alana göre isimlendirildikleri gibi içersinde yer alan motiflere göre de isimlendirilirler. Bordürler bir şema olarak tek başına kullanıldığı gibi bir çok bordürün yan yana gelmesiyle oluşmuş panolar olarak da kullanılır. Bordürler, aynı zamanda kenarsuyu, pervaz ve ulama gibi bir çok isimle tanımlanmışlardır.

Bordürler yer alacağı alanın boyutlarına göre "ana iskelet" olarak isimlendirilen şemalar üzerine kurulur. Bordürlerin oluşumunda, sadece hatayi, bulut, rumi ve

natüralist üslupta çiçekler kullanılabildiği gibi bulut-çiçek, rumi-çiçek, soyut form ve şemselerin hatayi üslubunda çiçekler ile ortak kullanımı ile de değişik kompozisyonlara olanak sağlar.

Eski ismi ile zencerek olarak bilinen geçme zincir motifinin, üsluplaştırılmış bir çok çeşidi vardır. Çoğunlukla bordürlerle uyum halinde olan bu şemanın çizim ve yapıları kolay olmasına karşın özen ve dikkat gerektirir. “Noktalama usulü ile yapılan zincirleme halkaların her biri içinden geçerek, devamı ile oluşan bir tür süslemedir” (Şengül, 1990, s.6). Zencerekler, bordürlerde olduğu gibi kompozisyonda bezeme yapılan yüzeyleri birbirinden ayırmak için kullanılır.

2.2. Şemseler

Güneşe benzerliği yüzünden şemse ismi verilen bu formlar genellikle yuvarlak olup zaman içerisinde iki uca doğru sivrileşen bir şekle dönüşmüştür. Sivri uçlarına tepelik motifini çizildiğinde salbekli şemse ismini alır.

Oval formlar içinde oluşan bu örneklerde motif yerleşimi çoğunlukla S harfi şeklindeki bir hat üzerinde olur. Bu şekilde, motiflerin sağa ve sola yönelmesiyle bir ters simetri oluşur. Yaprak ve hatayi grubundan motiflerle yapılan şemselerin daire formlar içinde oluşturulmuş biçimlerine madalyon da denmektedir. Şemselerin kompozisyon içerisinde ki görevleri, bezemeye çok renklilik ve çeşitlilik sağlamak, bezenen yüzeyi bölümlere ayırmaktır. Özellikle merkezde yer alanlar, kompozisyona ağırlık noktası kazandırır.

2.3. Rozetler

Dairesel anlatımları olan rozetlerin bazıları yerlerine göre sembolleşmişlerdir. Bütün bezeme sanatlarında örneklerine rastlanan rozetlerin bir çok çeşidi vardır. Özellikle kitap süslemesinde kullanılmış olan bu şema gülçe, nokta, hizip gülü gibi çeşitli isimler alır.

3. KOMPOZİSYON KURULUŞLARININ ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

İznik seramiklerinde işlevselliğin ön planda tutulmasının yanı sıra formları daha güzel göstermek ve estetik değer katmak amacıyla yapılan çalışmalara süsleme, tezyin yada bezeme denir. Hiçbir yüzey sınırsız olmadığından, seramik form yüzeylerinin

bezemesinin de sınırlarda kesilmesi gerekir. Bu kesilmenin, formların biçimlerini bozmadan akıcı bir şekilde yapılması gerekir. Öncelikle form ve kompozisyon bir bütün olarak, daha sonra kenar, çanak, şemse, bordür diye tanımladığımız öğeler algılanmalıdır.

Form 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 çıkartılacak desenler, motiflerle belirli bir yoğunlukta doldurulmalıdır. Burada bezeme yapılacak yüzey ile uygulanacak kompozisyon ilişkisinin kurulması ve birbiriyle uyumunun sağlanması gerekir. Uyumun en iyi şekilde sağlanabilmesi için dikkat edilmesi gereken noktalar, motiflerin birbirleriyle ve yüzeye olan ilişkilerini kapsayan biçimleri, ölçüleri, düzeni, renkleridir.

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

Bu bölümde, üsluplara göre sınıflandırılmış olan kompozisyon türleri açık formdan kapalı forma doğru tabak, leğen, kandil örneklerinde, yer aldıkları yüzeylere göre incelenmeye çalışılmıştır. Bu örnekler üslup, motif, renk, kompozisyon şemaları ve tasarım ilkeleri ele alınarak değerlendirilmiştir.

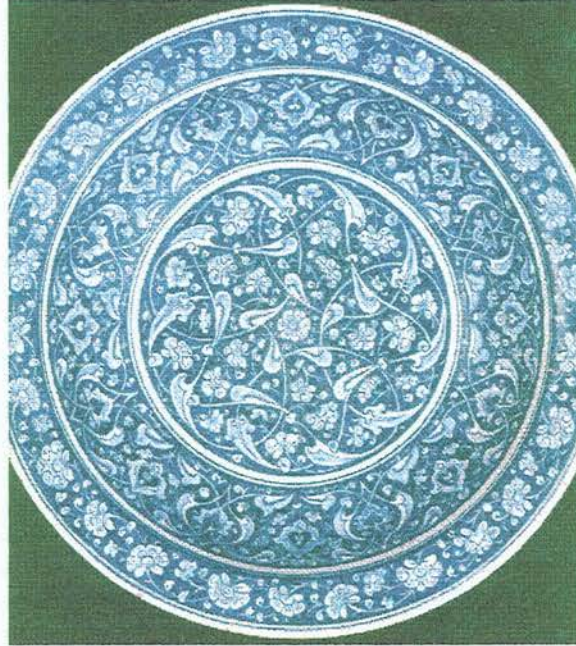
1.1. Tabaklar

İznik seramik ürünleri arasından günümüze ulaşan tabak formlarının sayısı diğer formlara göre oldukça fazladır. Form itibarıyla ve sayısının fazla olmasından dolayı tabaklar örnek olarak seçilmiştir. Genellikle işlevlerine göre isimlendirilen tabaklar form ve kompozisyon ilişkisi yönünden incelenirken tarih sıralaması esas alınmıştır.

Örnek-1

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 1480
Çap	: 44.5 cm.
Motifler	: Rumi, Hatayi, Penç
Renkler	: Koyu mavi, Beyaz
Envanter	: Haags Geneentemuseum, Lahey, env. no. OCI 6-36



Resim 1. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak

Tabağın biçimine uygun olarak kompozisyon oluşturulacak yüzeyi kenar, çanak ve dip şeklinde üçe ayrılmıştır. Kenarda ağız ve çanak birleşim yerleri boş bırakılarak yerleştirilen bordürün içi, mavi zemin üzerine beyaz renklerle hatayi üslubundaki

bitkisel motiflerle bezenmiştir. Motifler “S” şeklindeki bir sap üzerinde sağa ve sola yönlendirilmiştir. Bordürün her iki kenarına yakın tek çizgi çekilidir.

Çanak yine mavi zemin üzerine beyaz renklerle, yönleri tabağın kenarına doğru olan ve birbirini takip eden dairesel saplar üzerinde yer alan rumi motifleriyle bezenmiştir. Bordür şeklinde bir kompozisyona sahip çanak, dip ile arasında boşluk bırakılarak çanak bordürüne yakın çizilmiş tek bir çizgiyle sınırlandırılmıştır.

Dipte yer alan kompozisyonda ana motif olarak birbiri içine geçmiş dairesel tek sap üzerinde aynı yöne bakan rumi motifleri çizilmiştir. Yardımcı motif olarak merkezde bir penç motifinden çıkan saplar üzerinde, boşlukları dolduracak şekilde hatayi üslubundaki bitkisel motifler çizilmiştir.

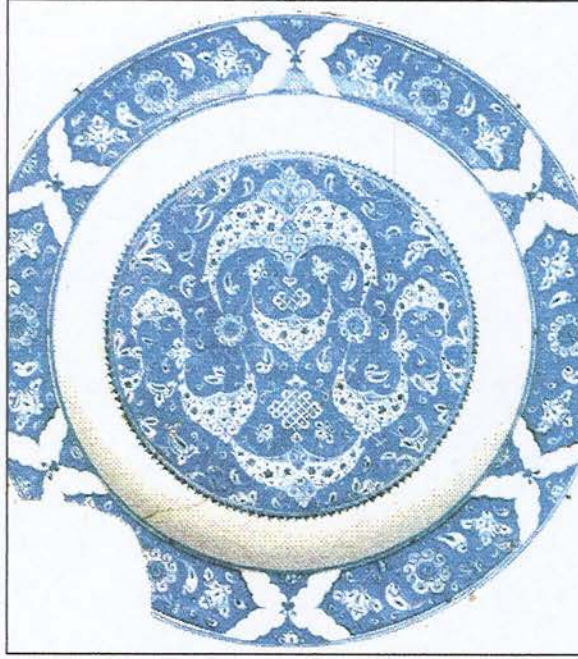
Rumi-hatayi üslubundaki motiflerle bezenmiş tabakta tek merkezli kompozisyon şeması hakimdir. Sık aralıklarla yerleştirilen motifler, biçimi ve ölçüleriyle dengeyi sağlamışlardır. Aynı üsluba bağlı motiflerin bir arada kullanılması uygunluk sağlanmasının yanısıra ölçü ve çokluğu açısından rumi motifi egemendir.

İççe geçmiş sapların derinlik etkisi yarattığı kompozisyonda tabak yüzeyine oranla motifler küçük ölçülerde çizilmiştir. Yüzeyin tamamen doldurulması ve tabağın bütün yüzeyinin mavi zemin üzerine beyaz çalışılması, açık ve koyu zemin arasındaki dengeyi bozmaktadır.

Örnek-2

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 1495-1505
Çap	: 45 cm.
Motifler	: Geçme Bulut, Penç, Yaprak, Gonca, Düğüm
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Bursa, env. no. 814



Resim 2. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak

Bu grupta yer alan tabak formları Japon Ming tabaklarının taklidi olup kenarının daha geniş olmasıyla beraber, form ve kompozisyon açısından İznik seramik sanatına aittir. Kompozisyon, tabak biçimine uygun kenar, çanak, dip olarak ayrımlanmış yüzeylerde uygulanmıştır. Tabak kenarı bordür şeklinde, dikdörtgen formlu kartuş diye tanımlanan bezeme gruplarının tekrarıyla bezenmiştir. Kartuşların içi mavi zemin üzerine beyaz renkle “S” şeklindeki tek sap üzerinde yer alan hatayi üslubu bitkisel motiflerle bezenmiştir. Kartuşlar arasında bırakılan beyaz boşluklar beyaz zemin üzerine mavi renkli kuşak çalışıldığı izlenimini vermektedir. Aynı dönemde yapılan tabak örneklerinde kartuşların hem ön yüzeyde hem de arka yüzeyde uygulanmış

olduğu görülür. Bu şekildeki kompozisyon çalışması bezemeyi bölümleme eğilimine dayanır.

Yine aynı dönem tabaklarında çanakta bezeme yapılmayarak dipte daire içersine uygulanan desen genişletilmiştir. Çanağın boş bırakılmasının sağlamış olduğu diğer bir olanak ise dip ve kenar bordüründeki farklı desen uygulamaları arasında geçiş sağlamasıdır.

Dipte uygulanan kompozisyonda ise yine mavi zemin üzerine beyaz renkle ana motif olarak geçme bulut motifi büyük ölçüde ve dikey simetrik olarak çalışılmıştır. Merkeze yakın bölgelerde düğüm motifinin yanısıra iki adet penç motifi çizilmiştir. Penç motiflerinden çıkan helezoni saplar üzerinde değişik yönlere bakan, hatayı üslubunda bitkisel motifler yer almaktadır.

Ana motifin simetrik yerleşimiyle oluşan tekdüzelik, yardımcı motiflerin birer eksen çevresinde belirli aralıklarla çizilmesiyle birlikte ölçüsüyle, biçimiyle tekrarlanarak kompozisyona zenginlik katmıştır. Üslup açısından aynı grupta yer alan motifler bir uygunluk içersindedir. Büyük ölçüde çizilen bulut motifinin kompozisyona egemen olduğu görülür. Ana ve yardımcı motiflerdeki bu ölçü farklılıkları karşıtlık yaratmakla birlikte ölçüleri, yönleri ve aralıklarıyla denge sağlayarak birlik içinde olduğu görülür. Renk olarak daha önceki dönemlere kıyasla mavinin daha açık tonu kullanılmıştır. Dekorsuz beyaz bölümler kompozisyonu değiştirmek için kullanılmış olup aynı zamanda açık zeminle koyu zemin arasında bir denge sağlamıştır.

Mavi-beyaz üslubunda yapılmış olan mavi zemin üzerine beyaz renkli kompozisyonlar, daha az zaman alan ve daha az kobalt oksit isteyen beyaz zemin üzerine mavi renkli çalışmalarla sürdürülmüştür. Kompozisyon kuruluşlarında da bazı değişimlerin yaşandığı görülür, karmaşık, akıcı, üç boyutlu düzenlemelerin aksine küçük ölçüde ve tekrarlanan motiflerin kullanıldığı, kıvrık dallara daha çok önem verildiği görülür.

15. yüzyıl ilk çeyreğinde Çin formlarından esinlenerek yaprak dilimi kenarlı tabaklar, çay tabağı formu, İtalyan Mayolikasında yaygın görülen tondino formu, maden işi asıllı dar kenarlı tabak formu, İznik seramik formları arasına katılırken ölçüleri küçülmüştür.

Örnek-3

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 1530
Çap	: 35,5 cm.
Motifler	: Soyut Yaprak ve Çiçek
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul, env. no. I. 301 3904



Resim 3. “Tuğrakeş” Üslubunda Tabak

“Tuğrakeş” üslubuna uygun olarak bezenmiş olan tabak, biçimine uygun olarak kenar, çanak ve dip şeklinde kompozisyon kurulacak yüzeylere ayrımlanmıştır. Bezemenin, tabağın ayrımlanmış yüzeylerinin birleşim yerlerinde yer almasından kaçınılmıştır. Dibe göre daha dar bir yüzeye sahip olan kenara, yapıldığı üsluba uygun olarak dalgalı bir sap üzerinde yer alan soyut çiçek ve kıvrık yapraklarla bezeli bir bordür uygulanmıştır. Bordür kenarları, tabağın yaprak dilimli kenarına ve çanak sınırına paralel çift çizgi çizilerek sınırlandırılmıştır. Çanakta genellikle bezeme yapılmazken, istisna olarak bazı örneklerde ince bir şerit şeklinde çelenge benzer bir bezeme yapılmıştır.

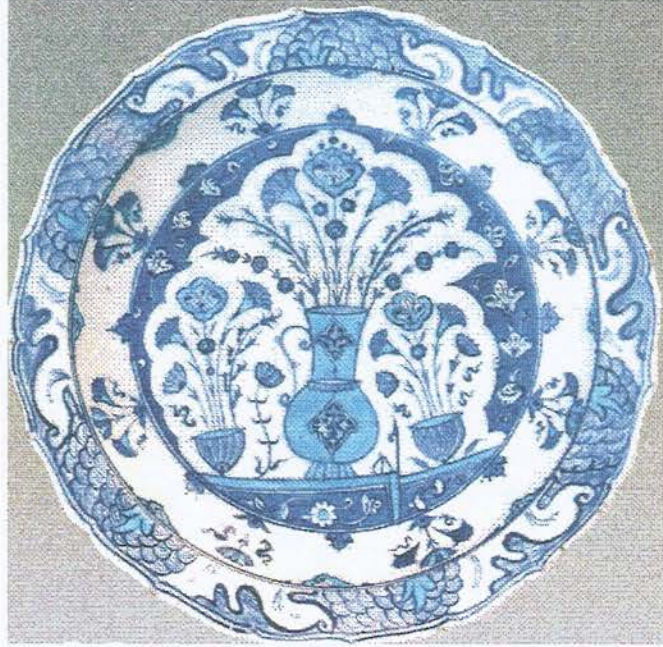
Çukur tabakların dibinde içi kıvrım dal kümeleriyle doldurulmuş, bir şeritle sınırlandırılmış ve şeridin dışı desene daha yumuşak bir bitiş sağlamak için tığ çizimi yapılmış kompozisyon görülür. Çukur tabakların büyüklüklerine göre içi kıvrım dal kümeleri sınırlı sayıda yapılmıştır. Bir merkezden başlayan helezoni şeklindeki uzun ve kesintisiz sap üzerinde belirli aralıklarla düzenlenmiş küçük motifler bezelidir. Tondino formu istisnai olarak dibinde uygulanan helezoni saplı bezeme bir tane olup, geniş ve yassı kenarına çok sayıda uygulanmıştır.

Soyut penç şeklindeki motifler, sağa ve sola yönelen kıvrık biçimli yapraklar biçimiyle, ölçüsüyle, benzer bir şekilde tekrarlanarak dengelenen desen, çok merkezli kompozisyon şemasına sahiptir. Çiçeklerin durağan yapısı, sağ ve sola yönelen kıvrık yaprakların hareketliliği, karşıt iki ögenin dengeli ve uyum içerisinde olduğunu gösterir. Kıvrık dalların önem kazandığı bu üslup içe dönük ve kapalı estetik görünüşü ile kompozisyonda birliği oluşturur.

Örnek-4

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimli Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 1535
Çap	: 33 cm.
Motifler	: Sürahi, Bardak, Masa, Bitkisel Motifler, Dalga-Kaya motifi
Renkler	: Mavi, Firuze, Beyaz
Envanter	: Antaki Koleksiyonu, Halep



Resim 4. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak

Mavi, firuze renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu gruba giren tabaklarda basit yapısı olan, orta boy olarak tanımlanabilen çiçek motifleriyle yapılan serbest çizim uygulamaları görülür. Beyaz zemin üzerine mavi, firuze renklerle gemiler, insan ve hayvan tasvirli motifler de çalışılmıştır.

Daha önceki örneklerdeki gibi tabak biçimine uygun ayrımlamalar yapılarak çalışılan kompozisyonlar, tabağın yüksek kenarlarını kaplayan Çin esinli dalga-kaya motifini kullanmışlardır. Bazı örneklerde ise küçük çiçeklerin radyal düzenlemelerle tekrarlandığı görülür. Bezeme ağırlığını yitiren kenar bordürlerinde koyu mavi zemin kullanılarak ağırlık kazandırılmaya çalışılmıştır. Bordür kenarları ağız kısmında boşluk kalacak şekilde bordüre yakın ve kenar dilimlerine paralel çift çizgi ile sınırlandırılmış

olup, aynı çift çizgi çanakla, kenar birleşim noktasında da görülür. Çanakta yer alan kompozisyon ise, yine Çin esinli radyal küçük sap ve çiçek formlu “S” biçimli bulut motiflerinden oluşur.

Tabak dibinde kurulan kompozisyon da dikey eksenli simetri şeması görülür. Motifler değişik yönlerde gelişi güzel ve boşluk kalmayacak bir şekilde serpiştirilmiştir. Buna karşın çanakta yapılan sade kompozisyon doluluk-boşluk ilişkisini dengelemektedir. Örnekte görüldüğü gibi merkezde yer alan sürahi içindeki çiçek motifleri dikey eksenli merkezi bir kompozisyon oluşturmasına rağmen boş kalan yüzeylerde bardaklar içinde çiçeklerin konumu asimetrik ve düzensizdir.

Örnek-5

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 1525-30
Çap	: 40,5 cm.
Motifler	: Yuan Dalga Motifi, Üzüm Salkımı, Asma Yapağı, Bitkisel Motifler
Renkler	: Mavi, Firuze
Envanter	: Homayzi koleksiyonu, Kuveyt, env. no. I/683



Resim 5. Çin Etkili “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak

Üç yüzeye ayrılmış olan tabağın kenarında bordürde yer alan kompozisyon Yuan tabaklarında görülen dalga ve kaya kompozisyonunun kopyasıdır. Yuvarlanan dalgaların içleri, birbirine paralel çizgilerle ve köpüren kısımlarda kıvrımlı üç dilimle tamamlanmıştır. Bordür, biri ağza yakın tarafta, tabağın yaprak dilimi biçimine uyacak şekilde ve diğeri çanak tarafında düz olmak üzere çift çizgiyle sınırlandırılmıştır. Çanakta ise geliş güzel sayılarda çizilen çiçek dalları bulunur. Çanakla dip arası yine düz çizgiyle birbirinden ayrılmıştır.

Dipte uygulanan kompozisyon, birbirine yakın, serbest aralıklarla yerleştirilmiş üzüm salkımları ve ikisi üzerine sarkan geliş güzel yerleştirilmiş asma yapraklarından oluşur.

Bu grupta yer alan tabaklar serbest kompozisyon şeması kullanılarak oluşturulmuştur. Değişik ölçülerdeki yaprak motifleri farklı yönlerde karşıt olarak dengeli ve boşlukları dolduracak şekilde yerleştirilmişlerdir. Kompozisyon doluluk, boşluk dengesinde birlik içersindedir.

Bu kompozisyonun kenarsız tabak formlarında uygulanış şekli şöyledir. Çanakta çiçek saplarının yerine kesintisiz bir kıvrım dal üzerinde yer alan çiçek ve yaprak motifleri kullanılır. Dipte kenarlı tabaktaki kompozisyonların aksine genellikle her birinin üzerinde yaprak bulunan üzüm salkımları yüzeye düzenli bir şekilde yerleştirilir.



Örnek-6

Kimlik Bilgileri

Türü	: Tondino
Tarih	: 1535-1545
Çap	: 26,5 cm.
Motifler	: Lale, Penç, Yapraklar ve Diğer Bitkisel Motifler
Renkler	: Mavi ve firuze
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. 78.12-30.523



Resim 6. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tondino

Oldukça basit bir kompozisyon kuruluşuna sahip tabak, biçimine göre ayrımlanan yüzeylerde çanak kısmı boş bırakılırken, dip ve kenar kısımlarının bezendiği görülür. Tabağın yassı ve geniş kenarında, eşit aralıklarla yerleştirilmiş penç motifleri ana motif olarak görülmektedir. Penç motifinden çıkan iki sap yarım daire yaparak tabağın kenarından ve çanak birleşim noktasından teğet geçerek diğer penç motiflerine bağlanmaktadır. Teğet olarak değdiği noktalara birer yarım penç motifi çizilmiştir. Pençden çıkan diğer üç sap üzerinde tek lale, yaprak ve grup halinde iki lale bir yelpaze şeklindeki motifler değişik yönlerde bakacak şekilde boşluklara yerleştirilmiştir. Bu şema, ölçü birliği içersinde belirli aralıklarla tekrarlanarak dengelenmiştir. Bordür

şeklinde düzenlenmiş olan kompozisyon yine çanak birleşim noktası ve tabağın ağız kısmında boşluk bırakılarak çift çizgi ile sınırlandırılmıştır.

Dipte yer alan kompozisyonda, simetrik yerleştirilmiş çiçekler alanı oldukça sadeleştirilmiştir. Daire formlu bir çizgi ile sınırlandırılmış alanda, bardak içersine yerleştirilmiş çiçek demetinden oluşan kompozisyon serbest şemada yapılmıştır. Kompozisyonu sınırlayan dairenin keskin bitişini yumuşatmak için tığ çizilmiştir.

Örnek-7

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak
Tarih	: 1545
Çap	: 37 cm.
Motifler	: Enginar, Lale ve Yapraklar
Renkler	: Yeşil, Mavi, Firuze
Envanter	: Victoria and Albert Museum, Londra, env. no. C. 1995-1910



Resim 7. “Şam İşi” Üslubunda Tabak

Bu grup kompozisyonların yer aldığı yaprak dilimi kenarlı tabak formu önceki dönemlerde kullanılan farklı olarak, yaprak dilimi kenarları daha yumuşatılarak kesilmişlerdir. Dip, çanak ve kenar birleşim yerleri de keskin köşeli olmayıp, kompozisyon yönünden tabağın biçimi göz ardı edilerek ayırlama yapılmamıştır. Tabak tek bir yüzey gibi düşünülerek motifler bazan tabağın kenarına taşacak şekilde çizilerek kompozisyon kuruluşuna bir kısıtlama getirilmemiştir.

Dikey eksenli kompozisyon şeması kullanılan örnek tabakta, eksen hareketlerindeki vurgu dikkat çekicidir. Kompozisyonda çanaktan ve kenardan taşan ağaç gövdesine benzeyen sapsarın ve enginar motiflerinin bütün zemine egemen olması bu grup tabağın özelliğidir. Böyle bir kompozisyon uygulaması, motiflerin orantılı ölçüde büyümesini

sağlamıştır. Yeşil yaprakların oluşturduğu büyük dairesel hareketler asimetrik bir kompozisyon kuruluşunu işaret eder. Bitkisel motiflerin birbirinin üstüne gelecek şekilde yerleştirilmeleri ile üç boyutlu bir görünüm ve bir derinlik hissi verilmek istenmiştir.

Kobalt mavisi ve yeşil rengin yoğunluk açısından dengelendiği kompozisyonda firuzenin renk yoğunluğu küçük alanlarda sınırlandırılmış olması bir karşıtlık yaratmaktadır. Yüzey boyaması açısından bakıldığında yeşil rengin yoğunluğu kobalt mavisine oranla daha egemendir. Genellikle adaçayı yeşili ve grimsi yeşil kullanılmıştır.

Örnek-8

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak
Tarih	: 1545-50
Çap	: 38,5 cm.
Motifler	: Penç, Hançer Biçimli Yaprak, Bitkisel Motifler ve Hatayi
Renkler	: Yeşil, Fırzuze, Mavi
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. G. 1983.37



Resim 8. “Saz Yolu” Üslubunda Tabak

Saz Yolu üslubu olarak isimlendirilen bu grup içerisinde yer alan tabak formlarında keskin hatlarının yumuşadığı görülür. Kompozisyon kuruluşu, tabak biçimine uygun kenar, çanak ve dip ayrımlamaları yapılmadan, düz bir yüzeyde çalışma yapılmış gibi uygulanmıştır.

Kompozisyon kuruluşunda başlangıç noktası, tabağın ortasından bir çizginin geçtiği düşünülürse orta çizgi ile tabak alt kenarının kesiştiği yerdir. Başlangıç noktasında dört adet yapraktan oluşan bir demet içersinden çıkan sapların üzerinde yer alan motiflerle bezeme yapılmıştır. Sap çemberleri çizilirken tabağın bezeme yüzeyinin imkan verdiği ölçüde büyük çizilmiş olup büyükten küçüğe doğru dengeli olarak sıralanmıştır. Sapların kesiştiği noktalar bir pençe gizlenmiştir.

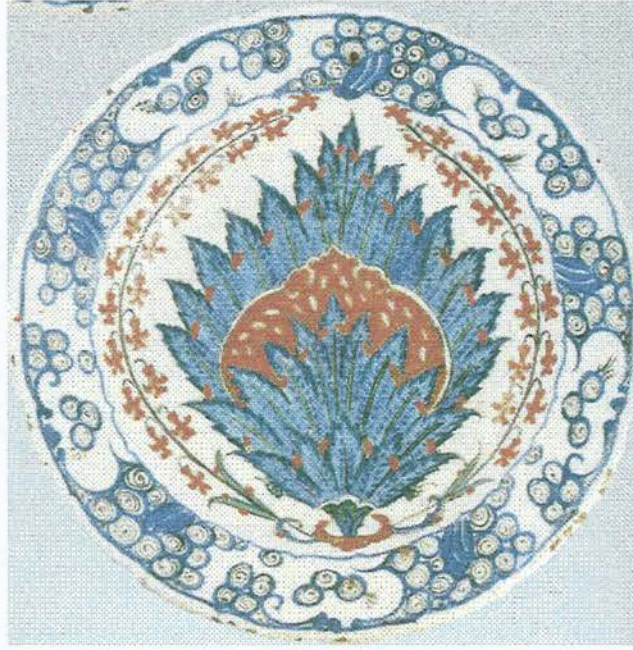
Serbest kompozisyon şemasında yapılan bezeme hatayı, hançer biçimli yaprak ve diğer bitkisel motifler dengeli bir şekilde serpiştirilmiştir. Ana motif olarak hançer biçimli yaprakların daha ön planda olduğu kompozisyonda, diğer motiflerin uygun kullanımıyla çeşitlilik ve zenginlik yaratılmıştır. Hançer biçimli yaprakların, eksen görevi yapan pençelerin üzerinden geçerek dönen hareketleri, pençelerin durağan yapısına karşıtlık oluşturur. Tabak yüzeyinin oranlarına uyacak biçimde motiflerin ölçüleri yorumlanmıştır. Kompozisyonların karmaşık görünen yapısının yanısıra aynı üslupta yapılan İki farklı tabak incelendiğinde, önemsiz çeşitlemelerin yapılmasına veya tek tek çiçeklerin yerlerinin değiştirilmesine karşın ana şemaların tekrar ettiği görülür.

Saz Yolu üslubuna ait tabakların arkalarındaki bezemeler genellikle sade pençerle, alternatif olarak kullanılan lale tomurcuğu saplardan gelişi güzel oluşturulmuştur. Tabak arkalarında yer alan sade bezemeler ön yüzüne yapılanlardan tümüyle bağımsızdır.

Örnek-9

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak
Tarih	: 1575
Çap	: 28,5 cm.
Motifler	: Sümbül, Dalga, Hatayi
Renkler	: Mavi, Zümrüt Yeşili, “Kırmızı” (Atasoy, Raby, 1989, s.408)
Envanter	: H. Bartels Koleksiyonu, Amman



Resim 9. “Rodos İşi” Üslubunda Tabak

İznik çini ve seramiklerinin en parlak devrine ait olan bu örnekte kenar, çanak ve dip olarak tabağın ayrıştığını görüyoruz. Tabağın yaprak dilimi kenarları yine oldukça yumuşatılmıştır. Kenarda bordür şeklinde Çin tabaklarından esinlenilip Osmanlılaştırılmış olan dalga motifi çalışılmıştır. Bu dönemde ki dalga motifli kenar bordürünün özelliği, dibini kaplayan bitkisel merkezle birlikte kullanılmış olmasıdır. Bordür yine yaprak dilimi kenarın biçimine paralel olarak çizilmiş çizgilerle sınırlandırılmıştır. Dalga motifinin oluşturulması, üst üste binen tam veya yarım daireler şeklindedir. Sağa doğru diyagonal biçimde fişkirarak yükselen sonra kıvrılan beyaz köpüklerin, sümbül motifinin kullanıldığı bir grup tabaktaki dalga bordürüne benzediği görülür.

Çanakta görülen kompozisyon şekli ise tabağın orta eksenini ile kenarın kesişme noktası diye tanımladığımız ve dipte hatayı motifinin kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyonun, bir buluta benzer bilezikten oluşan başlangıç noktası bulunur. Yine aynı çıkış noktasından hareketle tabağın çanak kısmında sağa ve sola yönelen iki dal üzerinde oldukça sade çizilmiş aşağı doğru bakan sümbül motifleri yer alır.

Dipte, tek bir sap üzerinde yer alan hatayı motifinin kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyon saz üslubunda kullanılan asimetri kompozisyon kuruluşunu sınırlamıştır. Dikey eksenli madalyon şeklinde hatayı motifinden oluşan kompozisyonlar, her biçime kolaylıkla uymayan ve düzenlemede emek isteyen bir üsluptu. Motifin yapısında bulunan simetriden dolayı oluşan tekdüzeliği ortadan kaldırmak için hatayı motifinin sağında ve solunda yer alan sümbül motifleri dengeli bir şekilde kullanılarak kompozisyon hareketlendirilmiştir. Bu kompozisyon şekli, dalga bordürü ve bitkisel merkezin birleşimi bu grup seramiklerin ölçütü olmuştur.

Örnek-10

Kimlik Bilgileri

Türü	: Yaprak Dilimi Kenarlı Tabak
Tarih	: 1575
Çap	: 32 cm.
Motifler	: Hatayi, Yapraklı Penç, Sivri Uçlu Yaprak, Kemer Biçimli Pano
Renkler	: Koyu ve Açık Mavi
Envanter	: Musee de la Renaissance, Chateau d'Ecouen, env. no. CI.8326



Resim 10. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Tabak

Çin esinli kompozisyon şemasının kullanılarak mavi-beyaz üslubun yeniden canlandırılma çabalarının görüldüğü tabak, biçimine uygun olarak kenar, çanak ve dip olarak ayrımlanmıştır. Kenarda geniş kemer biçimlerini andıran ve yönleri tabağın ağız kısmına bakan motiflerle bir bordür uygulanmıştır. Birbirini izleyen kemer biçimlerinin bölüştürdüğü bordür, tabağın yaprak dilimi kenarlarına paralel çizilmiş çizgilerle sınırlandırılmıştır.

Tabağın dibinde görülen kompozisyon uygulamasının ise kıvrım dal, hatayi ve sivri uçlu yapraklardan oluşan motiflerle merkezi serbest hareket eden bir pençin çevresinde kesiksiz ve oldukça belirgin kavislere sahip bir daire oluşturduğu görülür. Başak tanesini andıran ve bir grup tabağa ismini veren sivri uçlu yapraklar hatayi motifinin

durağanlığına karşıt olarak kompozisyona canlılık verir. Yönleri tabağın dışına doğru bakan hatayı motifleri kompozisyon içersinde bir eksen çevresinde biçimiyle, ölçüsüyle ve eşit aralıklı yerleşimiyle tekrarlanmıştır. Hatayileri çevreleyen sivri uçlu yapraklar, dibe yakın olan kısımda yer alanlar dışakilere oranla daha az sayıda ve küçük ölçülerde dengeli olarak çizilmiştir.

Örnek-11

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kenarsız Tabak
Tarih	: 1570-80
Çap	: 29.8 cm.
Motifler	: Yapraklı Penç, Rumi Tepelik, Helezoni Dalga, Kemer Biçimli Pano
Renkler	: Kırmızı, Açık ve Koyu Mavi
Envanter	: Metropolitan Museum of Art, New York, env. no. 66.4.6



Resim 11. “Rodos İşi” Üslubunda Tabak

Bu dönemde çok kullanılan tabak formları arasında yer alan dar kenarlı tabaklarda kompozisyon kuruluşları tabağın biçimine uygun olarak bir merkezden yayılan panolar şeklindedir. Mavi-beyaz üslubun yeniden canlandırılması çabalarının görüldüğü son döneme ait tabaklar, kırmızı rengin girmesi ve soyut motiflerin kullanılması ile farklılaşmaktadır.

Dip ve çanak olarak ayrımlanan tabakta ağız kısmında boşluk bırakılarak, kalın bir şerit çizgi ile ağız ve çanak ayrımlanmıştır. Çanak kısmına yapılan kompozisyonda, kemer biçimli motiflerden oluşan onsekiz panonun yer aldığı bordür görülür. Çanakta kullanılan bu bordürde de kalın bir kontür çizgisi kullanılarak sınırlandırma yapılmıştır.

Dipte uygulanan kompozisyonda ise ortak merkezli üst üste gelen yapraklardan oluşan penç motifinin, yüzyılın ilk yarısından kalan soyut motiflere eklenerek rozet şeklinde kullanıldığı görülür. Penç motifini çevreleyen ve yönleri tabağın dışına doğru açılan sekiz yaprak vardır. Beyaz zemin üzerinde kontürlerle sınırlandırılmış kemer biçimli sekiz adet panonun içleri rumi tepelik motifleri ile bezenmiştir. Panoların dışı ise fon oluşturacak şekilde zemini dalga bordürünü andıran dar helezoni dalga kıvrımlarıyla doldurulmuştur.

1.2. Leğenler

Ayaklı leğenlerin saray yönetiminde görevli yüksek rütbeli kişiler tarafından, abdest almak için kullanıldıkları görüşü otoritelerce kabul edilmektedir. Leğenlerin sayılarının az olması ve her dönemde üretilmemiş olması bu görüşe bağlanabilir. Bu yüzden ayaklı leğenlerde tarih sıralamasına göre incelenmiştir.

Örnek-12

Kimlik Bilgileri

Türü	: Ayaklı Leğen
Tarih	: 1510
Ölçü	: Yükseklik: 22 cm.; Çap: 42 cm.
Motifler	: Rumi, Baba Nakkaş Bulutu, Hatayi, Düğüm, Penç
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: Calouste Gulbenkian Foundation Museum, Lizbon, env. no. 211



Resim 12. "Mavi-Beyaz" Üslubunda Leğen (Üst Görünüş)



Resim 13. "Mavi-Beyaz" Üslubunda Leğen (Ön Görünüş)

Mavi-beyaz üslup çerçevesinde bezenmiş olan leğenin formu alçak ayaklı olup, içinde ve dışında ayrı kompozisyon şemaları kullanılmıştır. Büyük leğenlerin iç kısımlarında, karşılıklı olarak yerleştirilen mavi zemine beyaz ve beyaz zemine mavi

olarak bezenmiş iki taraflı bordür vardır. kemer biçimli, karşıt yönlere bakan bölümlenmelerle bezeme yapılmıştır. Mavi ve beyaz zeminler rumi motiflerinin kullanıldığı alternatif eksenli simetrik şemalarla bezenmiş olup küçük motifler yoğunluktadır.

Dibinde görülen kompozisyon ise daire şeklindeki mavi bir zemin üzerinde beyaz olarak uygulanan motiflerden oluşur. Dairesel mavi zemin çift çizgi ile sınırlandırılmıştır. Merkezde yer alan düğüm motifinden çıkış yapan Baba Nakkaş üslubundaki bulutun kompozisyona girmesi, dönen rumileri daha az önemli kılmıştır.

Leğenin ağız kısmının içinde ve dışında geometrik biçimli zencerek yer alır. Dışında yer alan kompozisyon ise ağızda bulunan zencerek ve ayak kaidesinin gövdeye birleştiği kısımda bulunan diyagonal çizilmiş birbirini tekrar eden motiflerden oluşan bir bordür ile sınırlandırılmıştır. Bir bant şeklinde sınırlandırılmış olan yüzey, penç ve hatayi üslubu motiflerin aralıklı olarak tekrarlanmasıyla bezenmiştir. Ana motif olarak penç ve hatayilerin ölçüleri yardımcı motif olarak görülen yaprak motiflerinden büyüktür. İşlev olarak sapların birleşim yerlerini ve boşlukları dolduran yaprak motifleri, sayıca fazla olmasıyla kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır. Beyaz zemine mavi kuşakların kullanıldığı kompozisyonda, yapılarında yönlendiricilik mevcut olan motifler dairesel saplar üzerine yerleştirilmiş olup renginin mavi tonu oldukça açıktır.

Ayak kısmındaki kompozisyon ise gövde ile birleştiği noktada altıgen, baklava biçimli, tekrarlanan motiflerden oluşan bordürün altında, ayak çevresinde kıvrım dal üzerinde yer alan yapraklar görülür.

Örnek-13

Kimlik Bilgileri

Türü	: Ayaklı Leğen
Tarih	: 1510-20
Ölçü	: Yükseklik: 23,5 cm.; Çap: 42,3 cm.
Motifler	: Rumi, Düğüm, Bulut, Penç, Gonca, Üç Dilimli Yaprak
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. 1897 6-18 1



Resim 14. "Mavi-Beyaz" Üslubunda Leğen (Üst Görünüş)



Resim 15. "Mavi-Beyaz" Üslubunda Leğen (Ön Görünüş)

Mavi-beyaz üslupta yapılmış olan ayaklı leğenin içi ve dışı ayrı ayrı kompozisyon şemalarıyla bezenmiştir. İçi iki kısım olarak ayrımlanan leğenin, tabaklarda çanak diye isimlendirdiğimiz yüksek ve kavisli yüzeyine oldukça yoğun olarak, mavi zemin üzerine beyaz renkli motiflerle çalışılmıştır. Penç, rumi, üç dilimli yaprak ve rumi, düğüm, bulut motiflerinin bir arada kullanıldığı tek eksenli simetrik iki farklı kompozisyon şemasının birbirinin arkasından tekrarlanarak uygulandığı görülür. Bu kompozisyon şemaları dallarla birbirine bağlanarak boşluklar küçük penç ve yapraklarla doldurulmuştur. Dip ve yüksek kenarların bezenmesinde kullanılan kompozisyonlar

arasında, gerek motiflerin yerleşimi gerekse yüzey boyaması açısından hiç boşluk bırakılmadan uygulama devam ettirilmiştir.

Dip kısımda bir çemberle sınırlandırılan alanda rumiler merkezi bir hareketle yerleştirilmişlerdir. Çemberi sınırlayan çizginin etrafında çizgiyi ve bitişi yumuşatmak için bir sıra tığ geçilmiştir.

Leğenin dış kenarında bir bant şeklinde mavi zemin üzerine beyaz renkle yazılmış yazı motifi yer almaktadır. Yazılardan arta kalan boşluklarda fon teşkil edecek şekilde helezoni dallar üzerinde yer alan gonca, yaprak ve üç dilimli yapraklardan oluşan kompozisyon görülür. Kenar bezemesinden sonra yine geniş bir bant şeklinde beyaz zemin üzerine mavi renkle çizilmiş merkezi bir pençten çıkan dallar üzerinde ve dalların kesişme noktalarını kapatacak şekilde gonca, üç dilimli yaprak motiflerinden oluşan kompozisyon uygulanmıştır. Motifler, tanınabilir biçimde Baba Nakkaş üslubunun olup, bunların abartılmış nitelikteki biçimleri dalların helezon kıvrımlarını gizlemeye yatkındır.

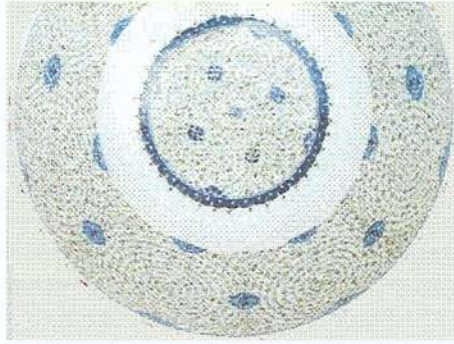
Gövde bitimi ile ayak kaidesinin kesiştiği kısımda diyagonal biçimde, birbirini tekrar eden motiflerin sıralanmasından oluşan bordür iki yüzeyi ayırmaktadır. Ayakta uygulanan kompozisyon biçimi ise yüzeyin ortasında yer alan mavi zemin üzerine beyaz renkle çalışılmış tek bir dalda yer alan yaprak ve hatayi üslubu motiften oluşan bir bordürdür.

Leğenin içinde tek merkezli kompozisyon şemasında sık aralıklarla yerleştirilen motifler biçimi ve ölçüleriyle oldukça dengelidir. Rumi motifinin ağırlıklı olarak kullanılmasının yanısıra birbirine geçen dallar kompozisyona bir derinlik etkisi vermektedir. Yüzeyin tamamen mavi ile boyanmış olmasına karşın, dolu boş ilişkisini, motiflerin küçük çizilmesiyle yaratılan beyaz alanlar dengelemiştir.

Örnek-14

Kimlik Bilgileri

Türü	: Ayaklı Leğen
Tarih	: 1545-50
Ölçü	: Yükseklik: 28 cm.; Çap: 42,5 cm.
Motifler	: Kıvrım Dal, Yaprak, Penç
Renkler	: Mavi, Siyah, Firuze
Envanter	: Victoria and Albert Museum, Londra, env. no. 243-1876



Resim 16. "Tuğrakeş" Üslubunda Leğen (Üst Görünüş)



Resim 17. "Tuğrakeş" Üslubunda Leğen (Ön Görünüş)

"Haliç İşi" olarak yanlış isimlendirilen bu grupta yer alan seramiklerin yüzeyleri, helezoni bir dal üzerinde eşit aralıklarla yerleştirilmiş penç ve sağa-sola bakan yapraklardan oluşan tek merkezli bir kompozisyon şemasının yinelenmesiyle bezenmiştir. Padişah tuğralarının zemininde fon teşkil eden bezemelere benzerliklerinden dolayı "Tuğrakeş Üslubu" olarak isimlendirilmesi otoritelerce uygun görülmüştür.

Bu grupta yer alan leğenlerde iç ve dış olmak üzere iki bölümde kompozisyon uygulaması yapılmıştır. Leğenin içinde yüksek kenar yüzeyine yedi helezon kıvrım uygulaması yapılmıştır. Genellikle dokuz veya on helezon kıvrım kullanılmış olup yüzeyleri sade bantlarla ayrılarak helezon kuşakların genişlikleri sınırlanmıştır. Leğenin dip ile kenar kısmının dönüş noktası boş bırakılmıştır. Dipte yer alan helezoni kıvrım dallar dört adettir. Kenarda ve dipte yer alan helezonların arasında kalan alanlarda ise daha küçük ölçülerde helezoni kıvrım dallar uygulanmıştır. Dipte yer alan kompozisyon, dairesel bir alan içersinde olup bu yüzey bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Bitiş noktasını yumuşatmak ve estetik bir görüntü vermek için tezhipte tığ olarak isimlendirilen bir bezeme ile boşluk alanla dip ayrımlanmıştır.

Leğenin dışında uygulanan kompozisyon ise, iç kenarda uygulanan bezemenin dış kenarda da yinelenmesi şeklindedir. Gövdenin, ayakla birleştiği kavisli alanda boşluk bırakılmıştır. Boşluktan sonra ayak birleşim noktasına paralel çelenge benzer bir bordürle gövde sınırlandırılmıştır. Leğenin yüksek ayağında ise alta ve üstte olmak üzere birer sıra bordür çizilerek ortasına helezon kıvrımlardan oluşan kuşak şeklinde kompozisyon uygulanmıştır.

Helezon kıvrımlarının üzerinde birleşim yerlerine konan rumi ve dilimlenmiş kare motifleri ile helezonları birbirine bağlayarak biçim açıklıklarını kaybettirmişlerdir. Kompozisyonda kullanılan bu iki motif renklerdeki farklılıkla, vurgu ve helezon düzeylerin karşıtlığı hissini vermektedir. Leğenin dip merkezinde ve ayak kaidesinde yer alan kuşakta da kullanılan dilimlenmiş kare motifinin kompozisyona girmesi ile beraber canlılık sağlanmıştır. Bu grupta yer alan seramiklerde kullanılan bu iki ögenin renkleri firuze, zeytin yeşili ve siyah içinde sınırlı kalmıştır.

Örnek-15

Kimlik Bilgileri

Türü	: Ayaklı Leğen
Tarih	: 1545-50
Ölçü	: Yükseklik: 27,3 cm.; Çap: 44,1 cm.
Motifler	: Çin Bulutu, Sümbül, Penç, Hançer Biçimli Yaprak, Hatayi
Renkler	: Mavi, Yeşil, Firuze
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. G. 1983.67



Resim 18. "Saz Yolu" Üslubunda Leğen (Üst Görünüş)



Resim 19. "Saz Yolu" Üslubunda Leğen (Ön Görünüş)

Ayaklı leğenler grubunda yer alan formun içinde ve dışında farklı kompozisyonlar uygulanmıştır. Leğenin içinin bezenmesi, Saz Yolu üslubunda görülen bütün yüzeyin tek bir alan gibi düşünülerek, ayrımlanmadan kullanılması şeklindedir. Buna karşın yüzeyin bölümlenme eğilimi leğenin içinde uygulanan kompozisyonda görülür. Firuze zemin üzerine Çin bulutu motiflerinin çizildiği madalyonlar, bölümlenen yüzeylerde tekrarlanmıştır. Yaprak demetinden çıkıp durağan haldeki madalyonları iki yanından

çevreleyen dallar üzerinde yer alan ve aşağıya doğru bakan sümbül motifleri kompozisyonu hareketlendirmektedir. Leğenin dip merkezinde yer alan madalyon dairesel bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Bu merkez çevresinde radyal olarak diğer madalyonlar yer alır. Leğenin ağzındaki çizgi ile dipte bulunan dairenin çizgisi üzerinde çizilmiş olan yarım madalyonlar yüksek kenarları bölümlemiştir.

Dış yüzeyde eksen görevi gören dolgun penç motiflerinden çıkan saplar üzerinde yer alan diğer küçük pençler, hançer biçimli yapraklar ve hatayilerden oluşan bir kompozisyon kullanılmıştır. Hançer biçimli yapraklar durağan durumdaki pençlere karşılık oluşturmaktadır. Serbest kompozisyon şemasının kullanıldığı yüzeyde hatayiler farklı yönlerde bakarken pençler ölçüleri açısından farklılaşmaktadır.

Leğenin ayak kaidesinde uygulanan kompozisyon, yüzeyi tamamen kaplayan farklı ölçülerdeki pençler ve hançer biçimli yapraklarından oluşan bir kuşakla çevrilmiştir. Kuşağın altında ve üstünde yer alan bordürler ise ayak kaidesinin ayrımlanmasına yardımcı olmuştur.

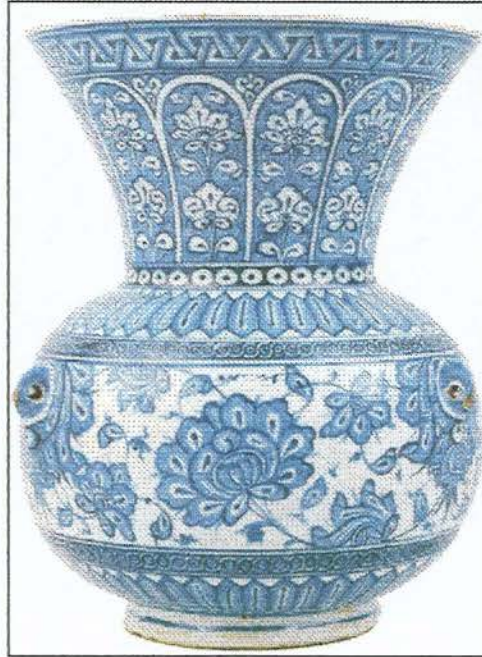
1.3. Kandiller

Aydınlatma işlevinin yanısıra simgesel anlamlar taşıdıkları varsayılan kandillerin, akustik amaçla kullanıldığı da savunulan görüşler içersindedir. En erken seramik cami kandili 13. yüzyılda üretilmiştir. Genellikle dini mimari içersinde kullanılmış olan cami kandillerinden günümüze ulaşan örneklerden değişik üsluplara ait dört tanesi seçilerek incelenmiştir.

Örnek-16

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kandil
Tarih	: 1512
Yükseklik	: 22,5 cm.
Motifler	: Nilüfer Motifi, Yaprak ve Dalları
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: Çinili Köşk, İstanbul, env. no. 41/5



Resim 20. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Cami Kandili

Mavi-beyaz üslupla bezenen bu kandil formu, ağız, boyun, omuz, gövde, karın ve ayak gibi isimler alan yüzeylere ayrımlanmıştır. Ağız kısmı yayvan olan formun

gövdesi küre biçimindedir. Ayak ise alçak olup, kulplar omuza yakın bir yerde gövdeye bitişik ve oldukça küçüktür.

Bu ayırlama ve yüzeylerin biçimlerine göre uygulanan kompozisyonda mavi-beyaz üslubun rumi-hatayi motifleri kullanılmıştır. Ağız kenarı geometrik geçmeli bir bordürle sınırlandırılmış olup devamında boyun kısmı mavi zemin üzerine beyaz motiflerle bezenmiştir. Yuvarlak kemer biçimli beyaz şeritlerle sınırlandırılan bölümlerin içleri nilüfer çiçek motifleri dalları ve yapraklarıyla bezenmiştir. Boyunun alt kısmı koyu kobalt zemin üzerinde yer alan beyaz dairelerin içleri siyah benekli şeritlidir.

Gövde nilüfer çiçek ve dallarıyla bezenmiş olup iki çizgi ile sınırlandırılmıştır. Kuşak biçimindeki kompozisyonun altında ve üstünde zincir bordür yer alır. Karın kısmı ile boyun ve ayak arasında kalan yüzey ise baklava dilimini andıran altıgenlerle çevrilidir. Bu grupta yer alan kandillerde baklava dilimini andıran altıgenler, maden işlerindeki öğeler olup keskin bir biçimde birbirine bağlıdır. Kandillerin özellikle karın kısmında hatayi kıvrımlı bölümler bulunur.

Ayak kaidesi ise sade bırakılarak yalnızca orta kısmında kalın şerit şeklinde bir çizgi çizilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Kandillerin ayrımlanan yüzeyleri sınırlandırılmış olup sınırlar arasında hiç boşluk bırakılmaksızın motiflerle bezenmiştir. Motifler biçimiyle, ölçüleriyle ve eşit aralıklarla yerleşimiyle dengeli bir kompozisyon oluşturmaktadır.

Örnek-17

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kandil
Tarih	: 1512
Yükseklik	: 28,5 cm.
Motifler	: Rumi, Çin bulutu, Sülüs Yazı, Şakayık, Stilize Dal ve Yapraklar
Renkler	: Mavi, Beyaz
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. G. 1983.4



Resim 21. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Cami Kandili

Mavi-beyaz üslupta bezenmiş bu grup kandilde ağız çok yayvan olamamakla birlikte boyun kısmı uzundur. Gövde armudi olarak tanımlanan biçime daha yakın ve ayak kaidesi yüksektir. Kandil formunda kulplar karın üzerinde ve kabarıktır. Ağız, boyun, gövde ve ayak olarak ayrımlanan yüzeylerde uygulanan kompozisyonlar birbirinden farklılaşmaktadır.

Ağız kenarında iki mavi şerit biçimli çizgi ile sınırlandırılan yüzeyde, beyaz zemin üzerinde yer alan mavi zeminli kartuşların içersinde sülüs yazılar bordür şeklinde bütün yüzeyi kaplamaktadır. Kartuşlar arasında bırakılan beyaz boşluklar bezemenin beyaz zemin üzerine yapıldığı izlenimini vermektedir.

Boyun kısmında uygulanan kompozisyonda yer alan motifler, rumi-hatayi üslubuna ait olup, yapılarında yönlendiricilik vardır. Beyaz zemin üzerine mavi boyalı motiflerden oluşan kompozisyon şekli gövdenin kavisli alt kısmında da uygulanmıştır.

Oldukça yumuşak hatlara sahip olan gövdede, diğer formlarda gördüğümüz bölümlene eğilimi devam etmektedir. Beyaz zemine mavi boyalı ve mavi zemin üzerine beyaz boyalı karşıt yönlerde bakan tepelik rumi biçimli yüzeyler, alternatif olarak asimetrik bölümlenmiştir. Bulut motiflerindeki çeşitlendirmeler, düğüm ve bulut şeridinin kompozisyona girmesi ile bezeme zenginleştirilmiştir.

Kandilin yüksek ayağı ortadan ikiye bölünmüş olup, önceki dönemlerde ana motif olarak gördüğümüz dönen rumiler, ayak çevresi gibi ikinci derece yerlerde kullanılarak daha az önemli kılınmıştır. Ayak kenarı ve boyun ile gövdenin birleştiği nokta ise aynı geometrik geçmelerle bezenmiştir. Beyaz ve mavi zeminlerin kompozisyon içerisinde dengelendiği görülmektedir. Motiflerin ölçüleri ve yerleşimindeki aralıkların oranlaması oldukça dengeli yapılmıştır. Gövdenin üzerinde yer alan kompozisyon da motifler dikey eksenli bir şema kullanılarak simetrik yerleştirilmiştir.

Örnek-18

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kandil
Tarih	: 1549
Yükseklik	: 38,5 cm.
Motifler	: Rumi, Çin Bulutu, Lale, Düğüm, Sülüs Yazı
Renkler	: Mavi, Beyaz, Yeşil, Lacivert
Envanter	: British Museum, Londra, env. no. 87.5-16.1



Resim 22. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Cami Kandili (Çok Renkli)

Mavi-Beyaz üslubunda yer alan çok renkle bezemeli kandil, ağzı dışarı doğru kıvrık olup, gövde tamamen armudi biçimlidir. Alçak ayaklı biçime sahip olan formda kulplar oldukça kabarıktır. Kompozisyon kuruluşu, kandilin biçimine uygun olarak ağız, boyun, gövde ve ayakta yüzeyler ayrımlanarak yapılmıştır.

Kompozisyon kuruluşu açısından kandil yedi bölüme ayrılmıştır Estetik yönden kandilin ölçülü bezemesi saz üslubunun aşırı fantezilerinden çok uzaktır. Ağız kenarını çevreleyen koyu mavi zemin üzerine parlak beyaz renkle yoğun olarak yazılmış, kuşak şeklinde bir yazı motifi yer alır. Boyunda ise Çin bulutlarının beyaz zeminde mavi renkle bezenerek tekrarlandığı görülür. Yeşil zeminde, siyah renkle rumi örgülü yarım şemse şeklinde bezenmiş olup yarım şemseler alta ve üste gelecek şekilde yerleştirilip

araları daire biçiminde düğümlerle bağlanmıştır. Boyunla gövdenin birleştiği yerde birbirini tekrar eden kartuşlar içersinde, mavi zemin üzerinde beyaz renkli üç adet açmamış lale motifi vardır.

Aynı kompozisyon şemasının gövde üzerine de çalışıldığı görülmektedir. Gövdenin ayakla birleştiği kavisli kısımda yine kuşak şeklinde bir yazı motifi yer alır. Ayak üzerindeki tekrar eden kartuşların içi yazılarla bezenmiştir. Kompozisyonun genel görünüşü, merkezde küçük bir çiçekle bağlanan Çin bulutu kıvrımları, firuze üzerine siyah rumi örgülü yarım şemseler, daire biçiminde düğümler kullanılmıştır.

Kompozisyonda kullanılan motifler yapı itibariyle simetriktir ve uygulandıkları yüzeyde bölümlenerek tekrarlandığı görülür. Dikey simetri kompozisyon şemasında motifler, biçimiyle ve ölçüsüyle oldukça dengeli yerleştirilmişlerdir. Saz üslubunda yapılan kandilin, estetik yönden ölçülü ve dengeli bezemesi üslubun karakteristik özelliklerinden uzaktır.

Örnek-19

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kandil
Tarih	: 1571-2
Yükseklik	: 49 cm.
Motifler	: Hatayi, Geometrik Motifler, Pençler, Testere Biçimli Yapraklar, Yazı
Renkler	: Lacivert, Fırzuze, Koyu Yeşil, Kırmızı
Envanter	: Çinili Köşk, İstanbul, env. no. 41/17



Resim 23. “Rodos İşi” Üslubunda Cami Kandili

Çok renkli bezeme yapısına sahip kandil kompozisyonun yapılacağı yüzeyler açısından ayrımlanmıştır. Bezemelerin bütün yüzeylerde lacivert zemin üzerine yapıldığı görülmektedir. Ağız kısmında geometrik çizgilerle yapılmış bir zencerek yer alır. Boynunda lacivert zemin üzerine beyazla iri şekilde sülüs yazılı kitabe olup boşluklara oldukça sade olarak rumi ve penç motifleri çizilmiştir. Boynun ve gövdenin birleştiği kısımda dar yüzeyde yarım penç motifinin tekrarından oluşan bir bordür yapılmıştır.

Gövdede oluşturulan kompozisyonda ise zemin kobalt mavisi, çiçekler beyaz renkli ve çiçeklerin ayrıntıları kırmızıdır. Kulplar arasında yarım küre şeklindeki çıkıntılarda, beyaz zemin üzerinde rozet biçiminde çiçekler, yeşil, fırzuze ve kırmızı renkle

bezenmiştir. Hatayi motifleri ölçü birliğine sahip olmasına karşın, bakış yönleri ve çiziliş şekilleri açısından farklılaşarak karşıtlık oluşturmaktadır. Ayakla gövdenin birleştiği kısımlarda, yaprak demetinden dikey olarak çıkan bir sap üzerinde yerleştirilmiş olan hançer biçimli yapraklar görülmektedir. Hatayinin yapısındaki simetriden kaynaklanan durağanlığa karşıt olarak, hançer biçimli yapraklar kompozisyonu hareketlendirmektedir. Hançer biçimli yaprakların bulunduğu dallar üzerinde boşlukları doldurmak için penç ve küçük yaprak motifleri kullanılmıştır. Ayak kaidesi üzerinde, çift mavi çizgi ile sınırlandırılmış olan yüzeyde ufak penç ve yapraklardan oluşan bir bordür görülür.

4. TABAK FORMLARINA ÜSLUPLAR ÇERÇEVESİNDE YENİ YAKLAŞIMLARLA KOMPOZİSYON UYGULAMALARI

Türk seramik sanatında, önemli bir yer tutan İznik seramikleri, tarihsel, ekonomik, kültürel ve dinsel etkiler neticesinde oluşan, günümüzde de benzeri çalışmalarla sürdürülerek, geleneksel bir kimlik kazanmıştır. İşlevselliğe bağıntılı olarak, form değişmezliğini benimseyen ve yeniliği bezemede arayan bir sanattır. İznik seramikleri tarihi süreç içerisinde üslup isimleriyle sınıflandırılmıştır. Mavi-Beyaz Üslubundaki ilk dönem seramiklerinde, biçim göz önünde bulundurulmasına karşın, bazı örneklerde doluluk-boşluk dengesi kurulamadığı görülmektedir. Şam İşi ve Saz Yolu Üslubunda ise, biçim göz ardı edilerek, düz bir yüzeyde çalışma yapılmışçasına, kompozisyonlar geliştirilmiştir.

Yüzeyde kurulan kompozisyonun amacı, formun temel biçimini zenginleştirmek ve ona anlam kazandırarak, güçlü hale getirmektir. Bu nedenle biçim, işlev ve estetik bütünlüğü gözetilerek, yapmış olduğumuz uygulamalarda, seçilen tabak formları üsluplar çerçevesindeki motifler ve renklerle, tasarım ilkelerine bağlı kalınarak özgün kompozisyonlar tasarımılandırılmıştır.

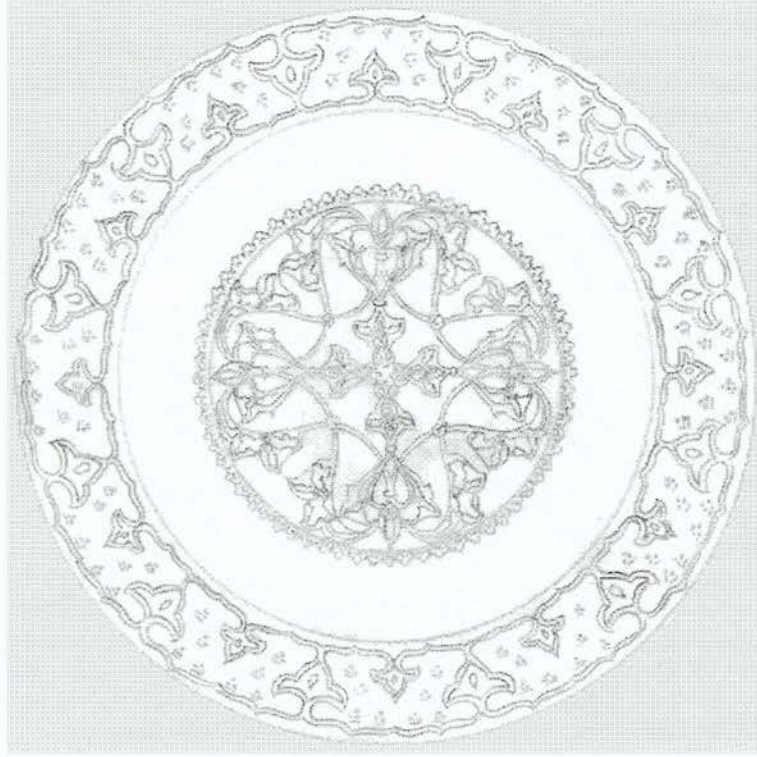
Kaynaklarda çizilmiş veya doğrudan kaynaklarda yer alan seramiklerin resimlerinden motifler çizilerek, çalışmalara başlanmıştır. Motiflerin özellikleri bozulmadan yeni desenler oluşturulmuştur. Desen çalışmalarının üç boyuta aktarabilmesi için Kütahya seramiklerinde kullanılan tabak formları seçilmiştir.

Kompozisyon öğeleri olan motiflerin, kompozisyon ilkelerine göre ölçüsü ve tekrar edeceği aralıkları saptanarak, tekrarlardan oluşan doluluk ve boşluklar da dengelenerek, motifler arasında çeşitlilik yaratılmaya çalışılmıştır. Geometrik temellere içerisindeki kompozisyonlarda ise seramik formların yüzey orantılardan faydalanılmıştır.

2.1. Mavi-Beyaz Üslubu

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kanarlı Çukur Tabak
Tarih	: 2000
Çap	: 41 cm.
Motifler	: Rumi, Tepelik Rumi, Ortabağ Rumi, Yarım Peuç, Çintemani
Renkler	: Mavi, Beyaz



Şekil 23. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Desen Tasarımı

Yüzeyde kurulan kompozisyonunun amacı, formun temel biçimini zenginleştirmek ve anlam kazandırarak güçlü hale getirmektir. Tabağın biçimi gözönüne alınarak, bordür ile dipteki kompozisyon, yüzeyleri birbirinden ayırmıştır. Yüzeylerin motiflerle doldurulması yerine, tabağın formu ön planda tutularak biçim ve yalınlıkla uyum sağlanması düşünülmüştür.

Tabak kenarında kuvvetli bir bordür uygulaması yerine, mavi zeminli kartuşlar yerleştirilmiştir. Bordür, mavi zeminde beyaz renkle, tepelik rumi ve çintemani motiflerinden oluşturulmuştur.

Dipte, dairesel kurulan kompozisyonda yayılma etkisi verilmiş olup, ortabağ rumi ve hurdeli rumi motiflerinin sap kesişmeleri ve çevrelemelerle de uzaklık-yakınlık etkisi kazandırılmıştır. Rumi motiflerinin yerleşimindeki simetrik yapı ile kararlı bir yapıya sahip olan bu kompozisyonun benimsenmesi kolaylaştırılmıştır. Bordürde olduğu gibi mavi zemine beyaz renkle çalışılan dipteki kompozisyon, yarım penç motifleri ile tabak biçimine uygun olarak sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Çanak yüzeyi ise boş bırakılarak doluluk-boşluk dengesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Kompozisyonlarda, aynı üsluba ait motifler kullanılarak, uyum sağlanmaya çalışılmıştır. Kullanılan motifler, uygulandıkları yüzeyle ve birbirleriyle büyüklükleri açısından oranlanıp, detaylandırılmıştır. Belirli bir çerçeve içersinde yerleştirilmiş olan motifler ölçü, yön, biçim, ve aralıklarıyla karşıtlık yaratılarak kompozisyona canlılık etkisi verilmiştir. Motifler arasındaki aralıklar yüzeyin büyüklüğüne göre yapıldığı gibi motiflerin büyüklük ve küçüklüğüne göre de verilmiştir. Dikkat edilen konu motifler arasında bir kopukluk oluşmamasıdır.

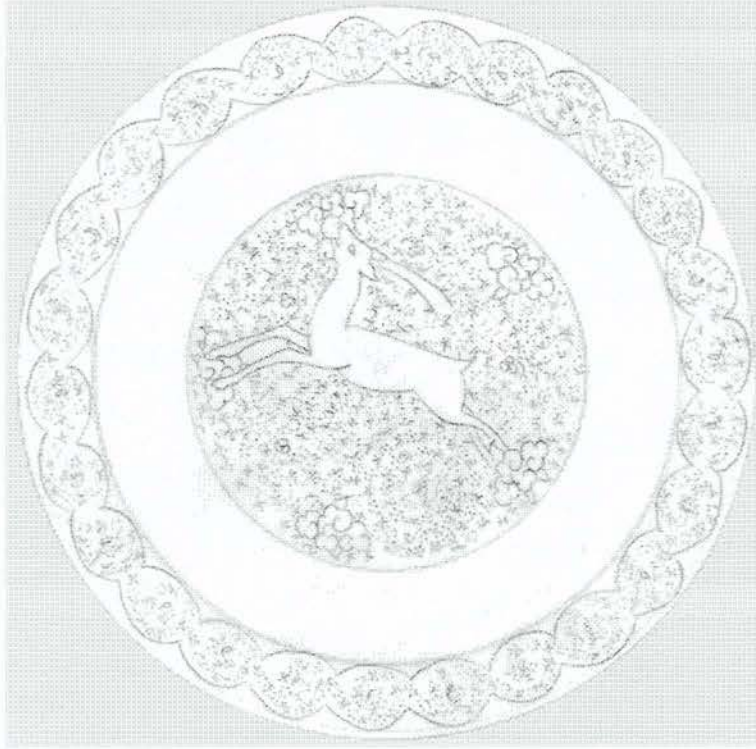


Resim 24. “Mavi-Beyaz” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi

2.2. Tuğrakeş Üslubu

Kimlik Bilgileri

Türü	: Kenarlı Çukur Tabak
Tarih	: 2000
Çap	: 41 cm.
Motifler	: Kıvrık Dal, Penç, Yaprak, Bulut, Ceylan
Renkler	: Mavi, Beyaz, Firuze



Şekil 24. “Tuğrakeş” Üslubunda Desen Tasarımı

Seramik formları ve kompozisyonu birbirinden bağımsız düşünmek, işlev, biçim ve estetik birliğini sağlamak açısından bütüne ulaşmayı engeller. Kompozisyon kurulacak yüzeyler ayrımlanıp, işlev ve biçim olarak tanımlanarak, birleşimlerinin oluşturduğu bütün irdelenir.

Yapılan uygulamada, bütün yüzeyin motiflerle doldurulması yerine, kenarda bordür uygulaması ve çanağın boş bırakılmasıyla bezeme yüzeyleri birbirinden ayrımlanmıştır. Kenar, dip ve tabağa hacim kazandıran çanak yüzeyi arasında bir uyum sağlanmaya çalışılmıştır.

Kenarda mavi zemin üzerinde, bölümlenme eğilimiyle oluşturulan, sayısında sınırlama getirilmeyen çok sayıdaki helezonla ve dairesel kurulan dip kompozisyonundaki helezon yapılarla, yayılma etkisi verilmeye çalışılmıştır.

Dipte uygulanan kompozisyonda, tabağın büyüklüğüne göre bir merkezden başlayan helezoni şeklindeki uzun ve kesintisiz kıvrım dal kümeleriyle, üzerinde belirli aralıklarla düzenlenmiş küçük motiflerle bezelidir. Çok merkezli kompozisyon şemasında oluşturulmuş desende, sağa-sola yönelen kıvrık yapraklar ve soyut penç şeklindeki motifler, uygulandıkları yüzeyle, biçimiyle, ölçüsüyle, oranlanarak benzer bir şekilde tekrarıyla dengelenmiştir. Helezon kıvrımlarının üzerinde boşluklara konan büyük ölçüdeki bulut motifleriyle helezonlar birbirine bağlanarak biçim açıklıkları kapatılmıştır. Helezonların merkezinde yer alan küçük bulutlarla kompozisyona derinlik ve canlılık etkisi verilmek istenmiştir. Dip kompozisyonun ortasına yerleştirilmiş olan ceylan motifi 17. yüzyıl hayvan motiflerine ait olup büyük bulutlarla birlikte büyük-küçük ve hareketlilik-durağanlık dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Biçimleri kemeri andıran motiflerle dip kompozisyon sınırlandırılmıştır.



Resim 25. “Tuğrakeş” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi

2.3. Şam İşi Üslubu

Kimlik Bilgileri

Türü	: Çukur Tabak
Tarih	: 2000
Çap	: 32,5 cm.
Motifler	: Enginar, Gonca, Hançer Biçimli ve Sırtlı Yaprak, Lale, Penç, Bulut
Renkler	: Yeşil, Mavi, Firuze, Mor, Kırmızı



Şekil 25. “Şam İşi” Üslubunda Desen Tasarımı

Mavi- Beyaz üsluba nazaran daha az iş gerektiren, tabak biçiminden bağımsız, çizimi basit ve çabuk olan Şam İşi üslubunda, oluşturulan kompozisyonun yer aldığı çukur tabakta, dikey eksenli kompozisyon şeması ile süreklilik etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Motif saplarının ve yaprakların uyumlu eğriler şeklindeki gelişimiyle kaynaşarak, neşe duygusu verilmek istenmiştir.

Uygulamada çıkış noktası, tabak kenarında, dikey eksenin altından verilmiştir. Çıkış noktasındaki kaya ve yaprak demeti motiflerinden hareketle, tabağın iki yanına çizilen yapraklar, ortada yer alan kompozisyona bir sınır getirilmiştir. Tabak kenarına

uygun çizilen hançer biçimli yapraklarla, sırtlı yapraklar farklı yükseklikleri ile asimetrik yapı oluşturmaktadır. Yapraklar kenardan taşırılmayarak, tabak biçimi ön planda tutulmaya çalışılmıştır.

Tabağın ortasında, ağaç gövdesine benzeyen sapların ve enginar motiflerinin büyüklükleri açısından bütün zemine egemen olması ile bu grup tabağın özelliği yansıtılmak istenmiştir. Bitkisel motiflerin birbirinin üstüne gelecek şekilde yerleştirilmeleri ile derinlik hissi verilmek istenmiştir.

Kompozisyonda kullanılan motifler, uygulandıkları yüzeyle ve birbirleriyle büyüklükleri açısından oranlanıp, detaylandırılmıştır. Ölçü, yön, biçim, ve aralıklarıyla karşıtlık yaratılarak, kompozisyona canlılık etkisi verilmek istenmiştir. Motifler arasındaki aralıklar, yüzeyin büyüklüğüne göre yapıldığı gibi motiflerin büyüklük ve küçüklüğüne göre de verilmiştir. Doluluk-boşluk dengelenmeye çalışılarak, yüzeyde yalın bir kompozisyon oluşturulmak istenmiştir.

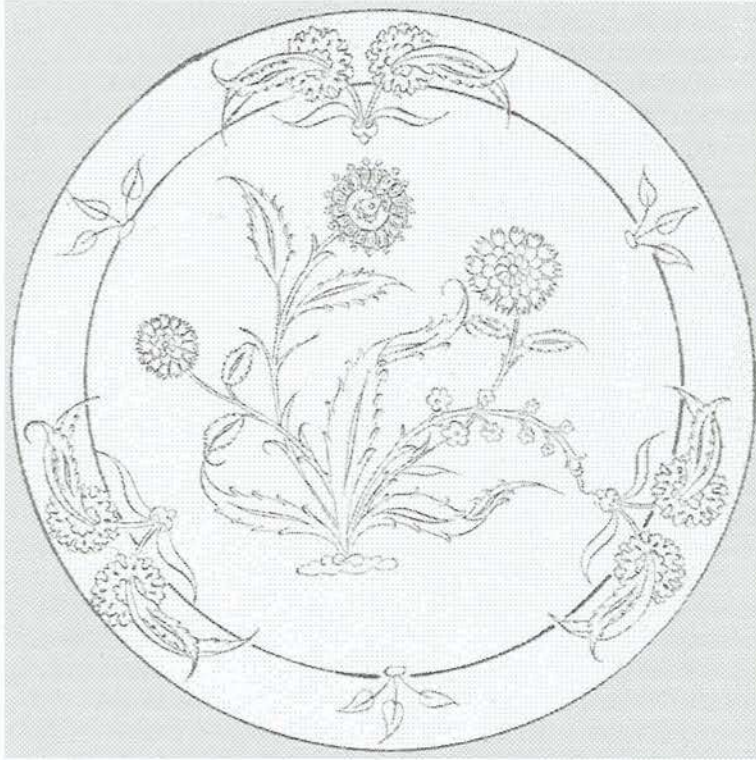


Resim 26. “Şam İşi” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi

2.4. Saz Yolu Üslubu

Kimlik Bilgileri

Türü	: Çukur Tabak
Tarih	: 2000
Çap	: 32,5 cm.
Motifler	: Penç, Hatayi, Gül, Gonca Lale, Hançer Biçimli ve Sırtlı Yaprak
Renkler	: Yeşil, Mor, Mavi, Firuze, Kırmızı



Şekil 26. “Saz Yolu” Üslubunda Desen Tasarımı

Saz yolu üslubu, anlam ve biçim olarak Şam İşi üslubunun devamı niteliğindedir. Kendi döneminde tabak biçimini oluşturan yüzey ayrımlamaları yapılmazken, yapılan uygulamada bu kuralın dışına çıkarak, biçimin ön plana çıkartılmasına çalışılmıştır.

Çukur tabakta üç noktada tekrar eden penç ve içersinden geçen sırtlı yapraklardan oluşan motif grubu ile aralarına gonca lalelerden oluşan diğer bir grup çizilerek dipte uygulanan kompozisyon sınırlandırılmıştır. Doluluk ve boşluk dengesi ön planda tutulan dıştaki kompozisyonda bordür etkisi verilmek istenmiştir.

Kompozisyon dip yüzeyde merkezlenirken, tabak biçimine uygun olarak yalınlaştırılmaya çalışılmıştır. Saplar birbiri üzerinde kesiştirilerek, uzaklık-yakınlık etkisi kazandırılmıştır. Başlangıç noktasında bulut motifinden çıkan sapların üzerinde yer alan motiflerle desen hazırlanmıştır. Sap çemberleri çizilirken tabağın dip yüzeyinin imkan verdiği ölçüde büyük çizilmiş olup dengeli olarak sıralanmıştır.

Serbest kompozisyon şemasında yapılan desen hatayı, hançer biçimli yaprak ve diğer bitkisel motifler dengeli bir şekilde serpiştirilmiştir. Ana motif olarak hançer biçimli yaprakların daha ön planda tutulmaya çalışılmış olup, kompozisyonda diğer motiflerin uygun kullanımıyla çeşitlilik ve zenginlik yaratılması amaçlanmıştır. Tabak yüzeyinin oranlarına uyacak biçimde ve birbirleriyle büyüklükleri açısından yorumlanmış olan motiflerin dikey hareketleriyle süreklilik etkisi, uyumlu eğriler halindeki gelişimiyle de kaynaşma ve neşe duygusu verilmek istenmiştir. Uygulamada amaç, motifler arasındaki boşlukların yüzeyin ölçüsüne ve motiflerin büyüklük-küçüklük ilişkisine göre dengelenmesidir.



Resim 27. “Saz Yolu” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi

2.5. Rodos İşi Üslubu

Kimlik Bilgileri

Türü	: Tabak
Tarih	: 2000
Çap	: 32,5 cm.
Motifler	: Dalga, Gül, Lale, Karanfil, Penç, Hançer Biçimli ve Sırtlı Yaprak
Renkler	: Mavi, Firuze, Açık ve Koyu Yeşil, Kırmızı



Şekil 27. “Rodos İşi” Üslubunda Desen Tasarımı

İznik çinilerinde olduğu gibi seramiklerinde de en parlak ve son devir olan Rodos İşi üslubunda oluşturulan desende tabak biçimini vurgulamak için yüzey ayrımlamaları yapılmıştır. Kenarda bordür şeklinde Çin tabaklarından esinlenilip Osmanlılaştırılmış olan dalga motifi çalışılmıştır.

Genelde simetriye yaklaşan Rodos üslubunun aksine saz üslubunda kullanılan asimetri kompozisyon kuruluşu tercih edilmiştir.

Dikey eksenli kompozisyon şemasının uygulandığı desende sapların ve yaprakların kesişmeleri ile uzaklık-yakınlık etkisi kazandırılmıştır. Motiflerdeki dikey hareketler ile

sürekli etkisi verilirken eğriler halinde gelişen hareketlerle de kaynaşma ve neşe duygusu verilmek istenmiştir. Motifler, tabağın ölçüsüne göre büyüklükleri ve aralıkları düşünülerek yerleştirilmeye çalışılmıştır. Doluluk ve boşluklar dengelenip, motifler arasındaki çeşitlilik saptanarak aradaki boşluklar sonradan doldurulmuştur. Belirli bir çerçeve içerisinde yerleştirilmiş olan motifler ölçü, yön, biçim, ve aralıklarıyla karşıtlık yaratılarak kompozisyona canlılık etkisi verilmek istenmiştir.



Resim 28. “Rodos İşi” Üslubunda Uygulanmış Tabak Resmi

SONUÇ

Türk seramik sanatında geleneksel bir kimlik kazanan, İznik seramik formlarında uygulanan kompozisyonları incelediğimizde, üsluplara göre tasarımlarının belli başlı üç temel şemaya dayandırıldığı görüldü. Bunlar simetrik, serbest ve merkezi kompozisyon şemaları olarak nitelendirilmekte ve ayrıca kendi içinde sınıflandırılmaktadır. Kompozisyon şemalarında kullanılan motifler, değişik konumda ve yönlerde birbirleriyle birleşerek, birim ölçüdeki yüzeyleri doluluk-boşluk dengesi gözönüne alınarak zenginleştirme amacını taşır. Aynı zamanda, bezeme yüzeyinin büyüklüğü ve şekliyle de bir bütünlük sağlaması gerekir.

Örneklerle yapılan incelemelerde ilk ve son dönem İznik seramik form yüzeylerine uygulanan kompozisyonların, biçim, işlev ve estetik bütünlüğü gözetilerek, bir disiplin içinde geliştiğini bize kanıtlamaktadır. Yüze yerleştirilen sivilize motiflerin birbirleriyle olan ilişkisi düşünülmüş ve büyük-küçük dengesi gözetilerek detaylandırılmıştır. Ön planda tutulan denge ve simetriye bağlantılı olarak gelişen hareketlilik, bilinçli bir çalışma ile sağlandığı görülmektedir. Denge ile anlatılmak istenen, motiflerin birbirleriyle dengesi, kompozisyonda yer aldığı şema ile dengesi ve şemaların seramik formlarla olan dengesidir. Seramik form yüzeylerinde oluşturulan kompozisyonlarda akıcılığı ve yön unsurunu, motiflere bağlı sapların yönleri ile kurallar çerçevesinde sağlamışlardır. Bezeme seramik formun görsel etkisini arttırırken ana yapıyla bütünleşmiştir. Dışa doğru gelişmek isteyen kompozisyon, bir kenar çizgisi veya çerçeveyle sınırlandırılarak durdurulmuştur.

İkinci ve üçüncü dönem bazı kompozisyon tasarımlarında, yüze yerleştirilen motifler birbirleriyle ilişkileri açısından büyük-küçük dengesi kurulmuş olup, kompozisyon şemalarının seramik formlarla olan dengesi göz ardı edilmiştir. Form yüzeyleri dikkate alınmadan yapılan kompozisyon yerleşimleri, seramik formun biçimini saklayıp, örtmüştür.

İznik seramik sanatında aynı kompozisyonların, farklı formlarda uygulandığı da görülmektedir. Kompozisyonlarda, formlara göre bazı değişiklikler yapılmıştır. Bunlar, motif ve zemin renklerinin farklılaştırılması, aynı kompozisyon yapısı içerisinde motiflerin farklılaşması, tasarlanan yüze göre detayların azaltılması veya

çoğaltılmasıyla, tasarlanan yüzeye göre motiflerin büyütülüp veya küçültüldüğünü görmekteyiz.

Bu bağlamda, geçmişten alınan bilgiler, geleceğe doğru olarak yansıtılmalıdır. Sanatçı bir yandan da çağdaş teknolojik gelişmeleri takip ederek, bunların sağladığı imkanları kendi çalışmalarında kullanmak durumundadır. Aksi takdirde seramik sanatı yozlaşmanın yanısıra geçmişte görülen kötü örneklerin tekrarından öteye gidemeyecektir.

KAYNAKÇA

AKAR, Azade ve **KESKİNER**, Cahide. **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, No:2. İstanbul: 1978.

ALTUN, Ara. "Osmanlı Sanatında Özel Bir Konu", **Antika . Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Sayı no: 50, Ocak 1999.

ARCASOY, Ateş. **Seramik Teknolojisi**. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı Yayınları, No:2. Ankara: Meteksan Limited Şirketi, 1988.

ASLANAPA, Oktay. **Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı**. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, No: 10. [y.y]: 1965.

ASLANAPA, Oktay ve diğerleri. **İznik Çini Fırınları Kazısı II. Dönem**. İstanbul: İstanbul Araştırma Merkezi, 1989.

ASLANAPA, Oktay. **Türk Sanatı**. 2. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

_____. **Turkish Tile and Ceramik Art**. İstanbul: Gözen kitap ve Yayınevi, 1999.

ATALAY, Mansur. **Kütahya Çinicilik Sanayiinin İncelenmesi**. Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 10. Eskişehir: 1983.

ATALAYER, Faruk. **Temel Sanat Öğeleri**. Anadolu Üniversitesi Yayınları, No:769. Eskişehir: 1994.

ATASOY, Nurhan ve **RABY**, Julian. **İznik**. London: Alexandria press, 1989.

- AYDINLI**, Semra. "Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model." Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi FBE, İstanbul, 1986.
- BAKIR**, Sitare Turan. "İznic Çinileri ve Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu." Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul, 1993.
- BİROL**, İnci A. ve **DERMAN** Çiçek. **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**. 2. basım. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, 1995.
- CARSWELL**, John. **The Trustees of The British Museum**. First Published. London: By British Museum Press, 1998.
- ÇEKEN**, Muharrem. "İslam Seramik Sanatı", **Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı no: 33, Mart-Nisan 1998.
- DOĞAN**, Şaduman. **Açıklamalı Seramik Teknolojisi**. İstanbul: Birsen Yayınevi, 1985.
- ERİNÇ**, Sıtkı M. **Resmin Eleştirisi Üzerine**. İstanbul: Hil Yayın, 1995.
- ERSOY**, Ayla. **Sanat Kavramlarına Giriş**. 2. basım. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.
- GÜNER**, Yüksel. **Seramik**. İstanbul: Gençlik Kitabevi, 1987.
- GÜNGÖR**, İ. Hulusi. **Temel Tasar**. 2. basım. İstanbul: 1983.
- HOBSEN**, C.B. **British Museum A Guide To The İslamic of Pottery The Near East**. London: 1932.
- KERAMETLİ**, Can. "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", **Türkiyemiz Dergisi**, Sayı no: 9, 1973.

KESKİNER, Cahide. **Türk Motifleri**. 2. basım. İstanbul: Minyatür Reklam Hizmetleri, 1991.

KÜÇÜKERMEN, Önder. **Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık**. İstanbul: YEM Yayın, 1996.

MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**. 8. basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.

MÜLAYİM, Selçuk. **Sanata Giriş**. 2. basım. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

_____. **Sanat Tarihi Metodu**. 2. basım. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

ÖNEN, Süreyya. "Tasarımda Denge" Türk Seramik Derneğinin "Tasarım ve Dekor" seminerine sunulan bildiri. Haziran 1998.

ÖZ, Tahsin. **Turkish Ceramics**. Ankara: Published by the Turkish press Broadcasting and Tourist department, 1957.

PASİNLİ, Alpay ve **BALABAN**, Saliha. **Türk Çini ve Keramikleri**. İstanbul: A Turizm Yayınları Ltd. Şti, 1992.

PORTER, Vonetia. **İslamic Tiles**. London: A Division of British Museum Publications Ltd, published by British museum press, 1995.

READ, Herbert. **Sanatın Anlamı**. İngilizce'den çeviren: Güner İnal, Nurşin Asgari. [y.y]: Türkiye İş Bankası, 1974.

ŞAHİN, Faruk. "Kulplu İznik Çini Bardakları", **Antika . Dekorasyon ve Sanat Dergisi**, Sayı no: 55, Kasım-Aralık 1999.

SEÇKİNGÖZ, Mine ve diğerleri. **Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi**. 2. basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1986.

ŞENGÜL, Zeynep Meral. **Süsleme Sanatı 100 Türk Motifi**. İstanbul: Geçit kitabevi, 1990.

TANSUĞ, Sezer. **Karşıtı Aramak**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1983.

ULUDAĞ, Kemal. "Seramik Sanatının Kimlik Sorunu", **Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı no: 33 Mart-Nisan 1998.

WARD, Rachel. **İslamic Metalwork**. London: A Division of British Museum Publications Ltd, published by British museum press, 1993.

YURTSEVER, Hüseyin. **Uygulamalı Estetik**. Ankara: 1988.