



**T.C. FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİNİN  
TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYŞEGÜL ABALI  
(160301009)**

**İSTANBUL, 2020**



**T.C. FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI**

**PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİNİN  
TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYŞEGÜL ABALI  
(160301009)**

**Danışman  
(Dr. Öğr. Üyesi, LATİFE AKTAN ÖZEL)**

**DÜZELTİLMİŞ TEZ**

**İSTANBUL, 2020**

### LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Geleneksel Türk Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı'nda 160301009 numaralı Ayşegül ABALI'nın hazırladığı "Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi" konulu [Yüksek Lisans Tezi] ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, [16/06/2020] Salı günü saat 11:00'da Çevrimiçi Video Görüşmesi ile yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin [KABULÜNE]\* [OYBİRLİĞİ] ile karar verilmiştir.

**Düzeltilme verilmesi halinde:**

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı [..]/[..]/20[...], tarihinde, saat da yapılacaktır.

**Tez adı değişikliği yapılması halinde :**

Tez adının [.....]  
[.....]  
[.....] şeklinde değiştirilmesi uygundur.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI ( + )	İMZA
[..Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL..]	Kabulüne	
[..Doç. Dr. Ali KILIÇ..]	Kabulüne	
[..Dr. Öğr. Üyesi Mete AĞYAR..]	Kabulüne	

## BEYAN/ ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ayşegül ABALI

İmza

## DÜZELTME METNİ

1. Özet bölümü değiştirildi.
2. Önsöz kısaltıldı.
3. Sayfa 12'deki 'Somutlama Süreci' tanımı tezden çıkarıldı.
4. Piyale Paşa'nın biyografisi kısaltıldı ve yeni bilgiler eklendi.
5. Piyale Paşa Camii mihrap elemanlarını gösteren çizim eklendi.
6. Mihrabın ölçü detayları metne eklendi.
7. Doku kavramı 7. sıraya alındı.
8. Mihrabın öne çıkan kompozisyon, renk (Ördekbaşı yeşil) ve motif yapıları vurgulandı.
9. Bazı fotoğraflardan kesitler eklendi.
10. Tez uygulama (tasarım) görselleri eklendi.
11. Sonuç bölümü kısaltıldı ve içeriği değiştirildi.

## TEŐEKKÜR

Tez alıŐması s¼recinde değerli bilgi, birikim ve tecr¼beleri ile bana yol g¼steren Danışman Hocam Sn. Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL'e, ilgisini ve önerilerini iletmekten kaçınmayan Sn. Dekanımız Prof. Dr. H¼srev SUBAŐI'na sonsuz teŐekk¼r ve saygılarımı sunarım.

Y¼ksek Lisans Eğitimim esnasında ve öncesinde yardım, bilgi ve tecr¼beleri ile bana sürekli destek olan K¼ç¼kekemece Geleneksel Sanatlar Akademisi ini Bölümü Eğitmenim Sn. Nazan ILGAZ'a , Akademi M¼d¼r¼m¼z Sn. Hakan DAğLI 'ya, Temel Sanat Hocam Sn. Erkan NEZİR'e, Desen Tasarım Hocam Sn. Hasan T¼RKMEN'e, Fikir ve Sanat Atölyesi Hocam Sn. Fatih ÖMEROğLU'na ve FSMV¼ Sanat Felsefesi Hocam Sn. Prof. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu'na Ő¼kranlarımı sunarım.

Kaynak temini açısından yardımlarını esirgemeyen FSMV¼ K¼t¼phanesi, Beyazıt Devlet K¼t¼phanesi, İSAM, Orhan Kemal İl Halk K¼t¼phanesi, Mimar Sinan Ünv. K¼t¼phanesi, İstanbul Kitapları K¼t¼phanesi, K¼lt¼r ve Turizm Bakanlığı İst. Vakıflar 1. Bölge M¼d¼rl¼ę¼, Kasımpaşa M¼ft¼l¼ę¼ ve Piyale Paşa Camii çalışanlarına desteklerinden dolayı teŐekk¼r ederim.

AyŐeg¼l ABALI

İmza

*Merhum Babam MEHMET ABALI' ya ithaf olunur.*

# PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİNİN TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN ANALİZİ

Ayşegül ABALI

## ÖZET

Tasarım kavramı günümüzde giderek yaygınlığını arttıran ve sanat yapıtlarında önemle üzerinde durulan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı da temel olarak bir sanat yapıtının doğasında belli sanat tasarım ilkeleri barındırması beklenmektedir. Son yıllarda sanat alanında yapılan çalışmaların çoğunluğunda, bu ilkelerin kullanımını arttığı gibi günümüzde pek çok akademisyen, sanatta tasarım ilkelerinin ne ölçüde yer aldığını gösteren araştırmalar da ortaya koymaktadır. Fakat mimarî mekânlardaki çini pano kompozisyonlarına yönelik bu alanda yapılan detaylı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Geçmiş bazı çalışmaların ise mevcut görsel durumu ortaya koyan genel anlatım ifadeleri taşıdığı görülmüştür.

İncelememize örnek teşkil eden, banisi Kaptan-ı Derya Piyale Paşa olan ve 1573 yılında tamamlanan Piyale Paşa Camiinin çini kompozisyonları, Padişah 2. Selim Dönemine tekabül eder. Harim bölgesindeki kuşak yazısı ve mihraptan oluşan her iki kompozisyon da döneminin en güzel ve en farklı çini ve hat eserleri arasında yer almaktadır. Taşıdıkları çeşitli tasarım özellikleri nedeniyle de bu eserlerin araştırmamızla uyum arzettiği düşünülmektedir.

Çalışmamızın ilk bölümünde “Görsel Sanatlarda Tasarım Kavramı” ele alınmış olup; tasarım tanımları, alanları, tasarımın kısa tarihçesi, özellikleri, süreçleri, kompozisyon yapıları üzerinde durulmuştur. İkinci Bölümde ise; “Temel Tasarımda Görsel Rehberler” başlığı altında tasarım öge ve ilkeleri genel literatür anlamında ve özellikle çini sanatı dışından örnekler verilerek tanımlanmıştır. Bundaki amaç, çağdaş sanat ve geleneksel sanat arasında çapraz bir değerlendirme yapılmasını sağlamaktır. Üçüncü bölümde ise; “Tasarım Öge ve İlkeleri Açısından

Türk Çini Sanatı” ele alınmıştır. Bu bölümde çini sanatındaki ekollere kısaca değinildikten sonra, örneklemeler ağırlıklı olarak Piyale Paşa Camii ile aynı döneme tekabül eden 15. ve 16. yy. İznik Çinileriyle sınırlı tutulmuştur. Dördüncü bölümde ise; “Piyale Paşa Camii Genel Tanıtımı” yapılmıştır. Beşinci ve son bölüm “Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi” olup; ilk olarak çini kuşak yazısı, ardından da çini mihrap bünyesinde barındırdığı tasarım öge ve ilkeleri açısından incelenmiştir.

Doğanın bütününde var olan şablonların isimlendirilmesini kapsayan tasarım öge ( Çizgi, Şekil, Doku, Renk, Mekân ve Ton Değeri) ve ilkelerinin (Görsel Uyum, Çeşitlilik, Ritim, Denge, Oran, Hareket, Odak Noktası, Vurgu, Egemenlik, Görsel Hiyerarşi, Plastik Ekonomi) çini panolarda ne derece kullanıldığı bizce önem arzeden bir konudur. Bu nedenle, Piyale Paşa Camii çini kompozisyonlarıyla sınırlı tutulan çalışmamızda bu tasarım ilkelerinin varlığı araştırılmıştır. Literatür tarama, eserleri yerinde inceleme ve analiz etme tekniklerini kullandığımız bu araştırmayı yaparken, Gürsoy Grup Kültür Yayınlarının “Piyale Paşa Camii 2005-2007 Restorasyonu” ve Sn. Prof. Dr. Yakup Öztuna’nın “Görsel İletişimde Temel Tasarım” kitapları en önemli kaynaklarımızı teşkil etmiştir. Türk Çini Sanatı ve Temel Sanat kavramlarının bir arada yer alacağı bu çalışma, aynı zamanda disiplinlerarası bir araştırmaya da örnek teşkil edecektir. Böylelikle çini sanatımızın daha iyi kavranması ve gelecek nesillerin bu ilkeleri kullanarak daha bilinçli tasarımlar yapmaya yönlendirilmesi açısından fayda sağlayacağı kanaatindeyiz.

**Anahtar kelimeler;** Çini, Piyale Paşa Camii, Mihrap, Kuşak Yazısı, Tasarım.

# **ANALYSIS OF PIYALE PASHA MOSQUE TILES IN TERMS OF DESIGN PRINCIPLES**

**Ayşegül ABALI**

## **ABSTRACT**

Nowadays, the concept of design is becoming a phenomenon that is increasing its prevalence and emphasized in artworks. Therefore, it is expected that like an artwork, it will have certain principles of the art design. In the majority of the studies in the field of art in recent years, the use of these principles has increased, and today, many academics also reveal studies showing the extent to which design principles take place in art. However, no detailed study on tile panel compositions in architectural places has been found in this field of research. Some of the past studies have only shown ordinary expressions trying to describe the existing visual details only.

The ceramic compositions of the Piyale Pasha Mosque, which was built in 1573 as ordered by grand admiral Piyale Pasha, corresponded to the Sultan Selim II period. Both compositions, consisting of generations and mihrabs in the Harim region, are among the most beautiful and different tiles and calligraphy works of the period. Due to the various design features they carry, these works are thought to be in harmony with our research.

In the first part of our study, “Design Concept in Visual Arts” is discussed; design definitions, areas, short history of the design, features, processes, composition structures are emphasized. In the second part; under the heading “Visual Guides in Basic Design”, design elements and principles are defined in the sense of general literature and by giving examples especially from the art of tile. The aim is to provide a cross-evaluation between contemporary art and traditional art. In the third part; “Turkish Tile Art in terms of Design Elements and Principles” is discussed.

After briefly mentioning the schools of tile art in this section, the samples are predominantly in the 15th and 16th centuries, which correspond to the same period as Piyale Pasha Mosque. It was limited to Iznik Tiles. In the fourth part; “Piyale Pasha Mosque General Introduction” was held. The fifth and last section is “Analysis of Piyale Pasha Mosque Tiles in Terms of Design Principles”; Tile belt writing firstly, then tile was examined in terms of design elements and principles it contains.

Design elements (Line, Shape, Texture, Color, Space and Tone Value) and principles (Visual Harmony, Diversity, Rhythm, Balance, Ratio, Motion, Focal Point, Emphasis, Sovereignty, Visual Hierarchy, Plastic) Economy) is a matter of importance in our opinion to what extent it is used in tile panels. For this reason, the existence of these design principles was investigated in our study, which was limited to the compositions of the Piyale Paşa Mosque. While conducting this research, we used the techniques of literature scan, on-site examination, and analysis of the works, while Gürsoy Group Culture Publications “Restoration of Piyale Pashaa Mosque 2005-2007” and Professor Dr. Yakup Öztuna's “Basic Design in Visual Communication” books are our most important sources. This study, in which the concepts of Turkish Tile Art and Basic Art will take place together, will also serve as an example for interdisciplinary research. In this way, we believe that it will be beneficial to better understand our tile art and to direct future generations to make more conscious designs by using these principles.

**Keywords;** Tile, Piyale Pasha Mosque, Altar, Consisting of Generations, Design.

## ÖNSÖZ

Avrupa’da 1920’lerde Modernizm ve Bauhaus okuluyla başlayıp, Gestalt kuramı ile kimlik kazanan Tasarım Öge ve İlkeleri, sanat eserlerini okumamıza yarayan ortak bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ortak dil hem o eseri kavramamızı sağlarken hem de tasarım yapan kişilerin eser üretirken neleri dikkate almaları gerektiği konusunda da yol göstermektedir. Temel tasarım öge ve ilkelerinin Geleneksel Türk Sanatlarında dikkate alınıp alınmadığı, daha bu ilkeler kuramlaşmadan önce oluşturulan tasarımlarda hangi kuralların uygulandığı ve bu kuralların tasarım öge ve ilkeleriyle örtüşüp örtüşmediği konusunda yapılan araştırmalar sınırlı sayıdadır. Aynı şekilde gerek mimarîsi gerekse de çini tasarımları açısından çok farklı ve özel bir yeri olan Piyale Paşa Camii hakkında yapılan araştırmalar da yok denecek kadar azdır. Ne mutlu ki Yüksek Lisans Tezi anlamında bu nadide camimizi ele alan ilk iki çalışma da üniversitemizden çıkacaktır. İlki, Elif Tuğçe Sümengen’in “Piyale Paşa Camii Çinileri” konulu tezi, diğeri de “Piyale Paşa Camii Çinilerinin Tasarım İlkeleri Açısından Analizi” isimli bu tezimizdir.

Çalışmamızda Piyale Paşa Camii çini eserlerinde, tasarım öge ve ilkelerinin varlığı araştırılmıştır. Bu ilkeler her ne kadar eserlerin yapıldığı yıllarda henüz kavramlaşmamış olsalar da pek çoğunun eser üretiminde dikkate alındığı görülmüştür. Özellikle Gestalt Kuramının tasarım öge ve ilkelerini insan algıları üzerine konumlandığını düşünecek olursak, görsel algının insanın ortaya çıkışıyla başlamış olduğunu ve bu algısal süreçleri ürettikleri her şeye yansıttıklarını söylemek mümkündür.

2013 yılında Küçükçekmece Geleneksel Sanatlar Akademisi’nde başlayan Türk Çini Sanatı yolculuğum sırasında disiplinli ve özverili eğitimleriyle yetişmemi sağlayan Danışman Hocam Sn. Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL’e, Sn. Nazan ILGAZ’a, akademi çalışanlarına, Küçükçekmece Belediyesi’ne, müfredat ve eğitim

desteği veren FSMVÜ'ye, bu sanatı günümüze kadar aktaran tüm nakkaşlara sonsuz şükranlarımı sunarım.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>viii</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>x</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>xii</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>xvii</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>xviii</b>
<b>FOTOĞRAF LİSTESİ</b> .....	<b>xix</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xxiii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>3</b>
<b>1. GÖRSEL SANATLARDA TASARIM KAVRAMI</b> .....	<b>3</b>
1.1. TASARIM KAVRAMI VE TASARIM ALANLARI .....	3
1.2. TASARIMIN KISA TARİHÇESİ.....	6
1.3. TASARIM ÖZELLİKLERİ .....	7
1.4. TASARIM SÜRECİ.....	7
1.5. GÖRSEL TASARIMDA KOMPOZİSYON KAVRAMI .....	9
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>12</b>
<b>2. TEMEL TASARIMDA KULLANILAN ÖĞELER VE İLKELER</b> .....	<b>12</b>
2.1. TEMEL TASARIM ÖĞELERİ (ELEMENLARI).....	12
2.1.1. <b>Nokta</b> .....	12
2.1.2. <b>Çizgi</b> .....	14
2.1.3. <b>Şekil (Biçim, Form, Leke)</b> .....	22
2.1.4. <b>Renk</b> .....	25

2.1.5. Mekân – Strüktür (İç Yapı).....	28
2.1.6. Ton Değeri (Işık-Gölge).....	30
2.1.7. Doku.....	32
2.1.8. Yüzey.....	35
2.2. TEMEL TASARIM İLKELERİ.....	36
2.2.1. Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük).....	37
2.2.2. Çeşitlilik İlkesi.....	42
2.2.3. Ritim İlkesi.....	43
2.2.4. Denge İlkesi.....	47
2.2.5. Oran ve Boyut.....	53
2.2.6. Hareket.....	57
2.2.7. Vurgu ve Odak Noktası.....	59
2.2.8. Egemenlik.....	60
2.2.9. Görsel Hiyerarşi (Koram) İlkesi.....	61
2.2.10. Plastik Ekonomi.....	63
2.2.11. Süreklilik (Devamlılık).....	63
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>65</b>
<b>3. TASARIM ÖĞE VE İLKELERİ AÇISINDAN TÜRK ÇİNİ SANATI.....</b>	<b>65</b>
3.1. TÜRK ÇİNİ SANATINDA İZNIK YAPIMI ÇİNİLER.....	65
3.1.1. İznik Çinilerinin Genel Tanıtımı.....	65
3.1.2. İznik Çinilerinde Renk ve Desen.....	67
3.2. TÜRK ÇİNİ SANATINDA TASARIM ÖGELERİNİN KULLANIMI.....	69
3.2.1. Çini Sanatında Nokta.....	69
3.2.2. Çini Sanatında Çizgi.....	70
3.2.3. Çini Sanatında Şekil (Biçim, Form, Leke).....	73
3.2.4. Çini Sanatında Renk.....	75
3.2.5. Çini Sanatında Mekân.....	76
3.2.6. Çini Sanatında Ton Değeri.....	78
3.2.7. Çini Sanatında Doku.....	80
3.2.8. Çini Sanatında Yüzey.....	81
3.3. ÇİNİ SANATINDA TASARIM İLKELERİNİN KULLANIMI.....	82

3.3.1. Çini Sanatında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük).....	82
3.3.2. Çini Sanatında Çeşitlilik .....	89
3.3.3. Çini Sanatında Ritim .....	90
3.3.4. Çini Sanatında Denge .....	93
3.3.5. Çini Sanatında Oran-Boyut .....	96
3.3.6. Çini Sanatında Hareket.....	98
3.3.7. Çini Sanatında Vurgu ve Odak Noktası .....	100
3.3.8. Çini Sanatında Egemenlik .....	101
3.3.9. Çini Sanatında Görsel Hiyerarşi .....	102
3.3.10. Çini Sanatında Plastik Ekonomi (Yalnlık).....	103
3.3.11. Çini Sanatında Süreklilik.....	104
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>107</b>
<b>4. PİYALE PAŞA CAMİİ GENEL TANITIMI .....</b>	<b>107</b>
4.1. PİYALE PAŞA (Piyâle b. Abdurrahman- Ölüm: 1578) .....	107
4.2. PİYALE PAŞA CAMİİ (1573) .....	108
4.3. PİYALE PAŞA KÜLLİYESİ'NİN YERLEŞİM DÜZENİ VE MİMARİSİ .....	110
4.3.1. Avlu .....	111
4.3.2. Cami .....	112
4.3.3. Türbe ve Hazire .....	122
4.3.4. Şadırvan.....	123
4.3.5. Piyale Paşa Külliyesi'nin Osmanlı Mimarlığındaki Yeri.....	124
4.3.6. Piyale Paşa Camii Mimarî Bezemesi.....	126
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>138</b>
<b>5. PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİNİN TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN ANALİZİ.....</b>	<b>138</b>
5.1. KUŞAK YAZISI ve MİHRAP KAVRAMLARI.....	138
5.1.1. Kuşak Yazısı Kavramı.....	138
5.1.2. Piyale Paşa Camii Çini Kuşak Yazısının Tasarım Öğeleri Açısından Analizi .....	142
5.1.2.1. Kuşak Yazısında Nokta .....	142
5.1.2.2. Kuşak Yazısında Çizgi.....	144
5.1.2.3. Kuşak Yazısında Şekil (Biçim, Form, Leke).....	148

5.1.2.4. Kuşak Yazısında Renk.....	151
5.1.2.5. Kuşak Yazısında Mekân .....	151
5.1.2.6. Kuşak Yazısında Ton Değeri.....	152
5.1.2.7. Kuşak Yazısında Doku .....	152
5.1.2.8. Kuşak Yazısında Yüzey.....	153
<b>5.1.3. Piyale Paşa Camii Çini Kuşak Yazısının Tasarım İlkeleri Açısından Analizi .....</b>	<b>154</b>
5.1.3.1. Kuşak Yazısında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük).....	154
5.1.3.2. Kuşak Yazısında Çeşitlilik.....	155
5.1.3.3. Kuşak Yazısında Ritim .....	155
5.1.3.4. Kuşak Yazısında Denge.....	156
5.1.3.5. Kuşak Yazısında Oran-Boyut .....	157
5.1.3.6. Kuşak Yazısında Hareket.....	158
5.1.3.7. Kuşak Yazısında Vurgu ve Odak Noktası .....	158
5.1.3.8. Kuşak Yazısında Egemenlik.....	159
5.1.3.9. Kuşak Yazısında Görsel Hiyerarşi (Koram).....	160
5.1.3.10. Kuşak Yazısında Plastik Ekonomi (Yalınlık).....	160
5.1.3.11. Kuşak Yazısında Süreklilik .....	161
<b>5.1.4. Mihrap Kavramı .....</b>	<b>161</b>
5.1.4.1. Mihrap Elemanları .....	163
<b>5.1.5. Piyale Paşa Camii Mihrabının Tasarım Öğeleri Açısından Analizi</b>	<b>169</b>
5.1.5.1. Mihrap Tasarımında Nokta.....	169
5.1.5.2. Mihrap Tasarımında Çizgi .....	172
5.1.5.3. Mihrap Tasarımında Şekil (Biçim, Form, Leke) .....	181
5.1.5.4. Mihrap Tasarımında Renk .....	185
5.1.5.5. Mihrap Tasarımında Mekân.....	187
5.1.5.6. Mihrap Tasarımında Ton Değeri .....	187
5.1.5.7. Mihrap Tasarımında Doku.....	187
5.1.5.8. Mihrap Tasarımında Yüzey .....	188
<b>5.1.6. Piyale Paşa Camii Mihrabının Tasarım İlkeleri Açısından Analizi.</b>	<b>188</b>
5.1.6.1. Mihrap Tasarımında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük) .....	188
5.1.6.2. Mihrap Tasarımında Çeşitlilik.....	191

5.1.6.3. Mihrap Tasarımında Ritim.....	192
5.1.6.4. Mihrap Tasarımında Denge .....	193
5.1.6.5. Mihrap Tasarımında Oran-Boyut.....	194
5.1.6.6. Mihrap Tasarımında Hareket .....	196
5.1.6.7. Mihrap Tasarımında Vurgu ve Odak Noktası.....	199
5.1.6.8. Mihrap Tasarımında Egemenlik .....	200
5.1.6.9. Mihrap Tasarımında Görsel Hiyerarşi .....	201
5.1.6.10. Mihrap Tasarımında Plastik Ekonomi (Yalınlık) .....	202
5.1.6.11. Mihrap Tasarımında Süreklilik .....	202
<b>SONUÇ.....</b>	<b>204</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>213</b>
<b>DİZİN .....</b>	<b>220</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>222</b>
<b>TEZ UYGULAMALARI.....</b>	<b>222</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>244</b>

## TABLO LİSTESİ

### Sayfa

Tablo 1. Renklerin Sembolik-Psikolojik Etkileri Ve Yoğun Kullanım Yerleri Tablosu.....	28
---	----

## RESİM LİSTESİ

Resim 1. Açık Kompozisyon, Caravaggio .....	10
Resim 2. Kapalı Kompozisyon, Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci .....	11
Resim 3. Altın Oran Ve Üçgen Kompozisyon Şemasına Örnek .....	11
Resim 4. Georges Seurat, Bridge At Courbevoie, 1887, Noktacılık Akımı .....	13
Resim 5. Çizgisel Resim, Paul Klee, Lonely Flower, 1934 .....	14
Resim 6. Dikey Ve Yatay Çizgiler .....	16
Resim 7. Diyagonal Çizgiler .....	17
Resim 8. Eğri Çizgiler .....	18
Resim 9. Zikzak Çizgiler .....	18
Resim 10. Kontur Çizgileri, Ağlayan Kadın, Pablo Picasso, 1937. ....	19
Resim 11. Hızlı Çizgilere Örnek Bir Çalışma .....	19
Resim 12. Çizgisel Resme Örnek, Devrim Erbil, Yağlıboya .....	21
Resim 13. Negatif-Pozitif Şekil / Figür- Zemin İlişkisine Örnek .....	23
Resim 14. Biçim Örnekleri, Lotta Köhlhorn – Day Pink .....	24
Resim 15. Rengin Oluşumu .....	25
Resim 16. Ana Ve Ara Renk Çemberi .....	26
Resim 17. Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931 .....	29
Resim 18. Işığın Yönü Değiştikçe Gölgelelerin De Değiştiğini Gösteren Çalışma .....	31
Resim 19. Tek Rengin Tonları İle Çizilmiş Karakalem Çalışması .....	32
Resim 20. Üslup Uygunluğu, Van Gogh'un Odası, Yağlı Boya, 1889 .....	39
Resim 21. Yön Ve Ölçü Uygunluğuna Örnek .....	39
Resim 22. Bütünlük Örneği, Paul Klee 1924 .....	41
Resim 23. Radyal Denge, Nusret Çolpan .....	52
Resim 24. Paul Klee, Double Tent .....	58
Resim 25. Koram, Paul Klee, Gül Bahçesi 1920 .....	63
Resim 26. Çizgilerden Oluşan Zencirek Çeşitleri .....	71
Resim 27. Çizgilerden Oluşan Düğüm Çeşitleri .....	72
Resim 28. Çini Desenlerinde Dal Yönleri .....	99
Resim 29. Piyale Paşa Camii Medrese Ve Tekke Hücreleri Restitüsyonu .....	111
Resim 30. Piyale Paşa Külliyesi Planı .....	111
Resim 31. Mihrap Bölümleri .....	164
Resim 32. Piyale Paşa Camii Mihrabı .....	167
Resim 33. Stilizasyon Aşaması .....	228
Resim 34. Renklendirme Taslağı .....	237
Resim 35. Farklı Kubbe Dizilimi .....	241

## FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. İç Mekânda Oluşturulmuş Xiaojing Yan Enstalasyonu .....	30
Fotoğraf 2. İç Mekânda Oluşturulmuş Xiaojing Yan Enstalasyon Detayı .....	30
Fotoğraf 3. Işık-Gölge Etkisi .....	31
Fotoğraf 4. Doğal Strüktür, Deniz Atı İskeleti .....	34
Fotoğraf 5. Yapay Strüktür Ağaçlar, J. Mayer H. Architects Metropol Parasol .....	34
Fotoğraf 6. Jale Yılmazbaşar'ın Şahmeran Adlı Seramik Duvar Panosundan Bir Detay .....	36
Fotoğraf 7. Yan Yana Duran Apartmanlardaki Fiziksel Uygunluk. Folkart Towers, İzmir .....	37
Fotoğraf 8. İşlevlerinden Dolayı Kalem Ve Kâğıt Arasındaki Hizmet Uygunluğu .....	38
Fotoğraf 9. Yön, Biçim, Doku, Aralık, Renk Arasındaki Uygunluk İlkesine Örnek, Pamukkale Travertenleri .....	39
Fotoğraf 10. Ai Weiwei Tekrar Çalışması .....	45
Fotoğraf 11. Ai Weiwei Tekrar Çalışması .....	45
Fotoğraf 12. Ai Weiwei Tekrar Çalışması .....	46
Fotoğraf 13. Monument Clotheptions, Philadelphia, Usa .....	53
Fotoğraf 14. Plastik Ekonomi, Harmony Ring, Lorenzo Quin. ....	63
Fotoğraf 15. Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Panolarından Nokta Taramalı Bir Kesit .....	70
Fotoğraf 16. Nokta Taramalı Çini Kesitten Bir Detay .....	70
Fotoğraf 17. Kontur Çizgilerine Örnek, İznik Çini Karo, 1550-1600, V&A Museum .....	71
Fotoğraf 18. Zencirekli Baba Nakkaş Çini Kandil, İznik.....	72
Fotoğraf 19. Düğüm Motifli Baba Nakkaş Çini Kase, V&A Müzesi, 1510 .....	73
Fotoğraf 20. Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Minber Kûlahı Piramidal Yapısı Ve Negatif/Pozitif Şekil-Figür/Zemin İlişkisi .....	74
Fotoğraf 21. Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Panosundan Bir Detay, 16. Yy. İznik .....	76
Fotoğraf 22. Sultan I. Selim Türbesi Çini Pano, 16. Yy, İznik .....	78
Fotoğraf 23. Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri Çini Panosundan Bir Kesit, 16. Yy. İznik .....	79
Fotoğraf 24. Doğal Görsel Doku, Topkapı Sarayı Sünnet Odası Çini Panosundan Bir Kesit.....	80
Fotoğraf 25. Çintemani Ve Bulut Desenli Çini Tabak, İznik (Yapay Görsel Doku) .....	80
Fotoğraf 26. Renkli Sır Tekniğinde Çini Pano Kesiti, Şehzade Mehmed Türbesi (1548) .....	83
Fotoğraf 27. Haliç İşi Kase, İznik,1595-1603 .....	84
Fotoğraf 28.Kubbet-El Sahra Çini Kandili, British Museum, 1549 İznik .....	85
Fotoğraf 29. Şam İşi Çini Tabak, İznik, 1540-1555, Louvre Müzesi, Paris .....	86
Fotoğraf 30. Rodos İşi Çini Tabak, İznik,16. Yy., Rijksmuseum, Hollanda .....	87
Fotoğraf 31. Rodos İşi Çini Tabak, İznik,1565-1585, Rijksmuseum, Hollanda .....	87
Fotoğraf 32. Baba Nakkaş Üslubunda Çini Tabak, 16.Yy. İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi .....	88
Fotoğraf 33. Saz Yolu Üslubunda Panodan Bir Kesit, 16. Yy. İznik Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü .	89
Fotoğraf 34. Piyale Paşa Camii Mihrabından Bir Kesit .....	90
Fotoğraf 35. Yanlardan Ve Köşelerden Ulama Çini, Rüstem Paşa Camii, 16. Yy. İznik .....	91
Fotoğraf 36. Köşelerden Kaydırma Ulama Çini, Rüstem Paşa Camii, 16. Yy. İznik .....	92
Fotoğraf 37. Köşelerden Kaydırma Ulama Çiniden Kesit, Rüstem Paşa Camii, 16. Yy. İznik .....	92
Fotoğraf 38. Ritim (Tekrar Örneği) Çini Mukarnas, Piyale Paşa Camii, 16. Yy. İznik .....	93
Fotoğraf 39. Radyal Denge Örneği, Haliç İşi Çini Tondino Tabak Qatar Islamic Museum .....	95
Fotoğraf 40. Homojen Denge, Eşrefoğlu Camii Mihrabından Bir Kesit, Beyşehir Konya, 1299 .....	95
Fotoğraf 41. Homojen Denge, Şehzade Mehmed Türbesi Çinilerinden Bir Kesit, İstanbul, 1548 .....	96
Fotoğraf 42. Rüstem Paşa Camii .....	97
Fotoğraf 43. Sultanahmet Camii .....	98
Fotoğraf 44. Topkapı Sarayı, Harem Altın Yol, Çini Pano, İznik .....	100

Fotoğraf 45. Rüstem Paşa Türbesi, Çini Pano, 16. Yy., İznik .....	102
Fotoğraf 46. Sokollu Camii Mihrap Kitabeleri .....	103
Fotoğraf 47. Sade Ulama Karolar, Rüstem Paşa Camii .....	104
Fotoğraf 48. 16.Yy. İznik, 50.5x126 Cm. Yekpare, Saz Yolu Pano, Topkapı Sarayı-Sünnet Odası .....	106
Fotoğraf 49. Piyâle Paşa'nın İst. Deniz Müzesi'ndeki Büstü .....	107
Fotoğraf 50. Piyale Paşa Camii / Kasımpaşa-Beyoğlu-İstanbul .....	110
Fotoğraf 51. Cami Kubbelerinin Üstten Görünüşü .....	112
Fotoğraf 52. Cami Kubbelerinin Harimden Görünüşü .....	113
Fotoğraf 53. Caminin Harimi Ve Yekpare Granit Sütunlar .....	114
Fotoğraf 54. Kubbeleri Taşıyan Kemerlerin Cephelere Yansıması Ve Minare .....	114
Fotoğraf 55. Müezzin Mahfili .....	116
Fotoğraf 56. Mahfilin Dişli Kemerleri .....	116
Fotoğraf 57. Harimi Yanlardan Kuşatan İki Katlı Dış Galeriler .....	117
Fotoğraf 58. Dış Galerilerde Görülen Dişli Kemerler .....	118
Fotoğraf 59. Son Cemaat Yerindeki Mükebbire .....	119
Fotoğraf 60. Piyale Paşa Türbesi .....	123
Fotoğraf 61. Piyale Paşa Camii Şadırvanı .....	123
Fotoğraf 62. Cami İçi Süslemelerinden Genel Görüntü .....	126
Fotoğraf 63. Cami İçi Süslemelerinden Genel Görüntü .....	127
Fotoğraf 64. Abd Boston Museum Of Fine Arts'daki Çini Pencere Alınlığı .....	128
Fotoğraf 65. Pencere Üstü Kalem İşleri .....	128
Fotoğraf 66. Piyale Paşa Camii Mihrabı. ....	130
Fotoğraf 67. Mihrap Çinilerinden Ayrıntı .....	130
Fotoğraf 68. Mihrap Çinilerinden Ayrıntı .....	131
Fotoğraf 69. Mihrabın Üst Kısmı .....	131
Fotoğraf 70. Mihrabın Kavsarası .....	133
Fotoğraf 71. Mihraba Sonradan İlave Edilen Çiniler .....	133
Fotoğraf 72. Çini Kuşak Yazısında İki Sûre Arasındaki Kompozisyon .....	134
Fotoğraf 73. Ahşap Sütunların Çiniyle Birleştiği Yerdeki Elif Harfi .....	137
Fotoğraf 74. Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısının Kesintiye Uğradığı Mahfil Altı .....	140
Fotoğraf 75. Harflerin Nokta İle Belirlenen Ölçüsü .....	142
Fotoğraf 76. Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	143
Fotoğraf 77. Kuşak Yazısındaki Harflerin Çizgisel Yapısı .....	145
Fotoğraf 78. Cami Kuşak Yazısı Başlangıç Yeri .....	146
Fotoğraf 79. Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	147
Fotoğraf 80. Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	147
Fotoğraf 81. Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	148
Fotoğraf 82. Kuşak Yazısının Başlangıç Ve Bitiş Yerlerindeki Kartuş Boşlukları Kompozisyonu .....	149
Fotoğraf 83. Kuşak Yazısının Başlangıç Ve Bitiş Yerlerindeki Diğer Kartuş .....	149
Fotoğraf 84. Kuşak Yazısının Başlangıç Ve Bitiş Yerindeki Dairesel Kompozisyon Ve Bordür .....	150
Fotoğraf 85. Girintili Çıkıntılı Yüzeylerde Kuşak Yazısı .....	153
Fotoğraf 86. Kesişen Duvarlarda Kuşak Yazısı .....	153
Fotoğraf 87. Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	157
Fotoğraf 88. Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	158
Fotoğraf 89. Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit .....	160
Fotoğraf 90. Nokta Ögesinin Motif Detaylarında Kullanımı .....	170
Fotoğraf 91. Motiften Bir Detay. ....	170
Fotoğraf 92. Nokta Ögesinin Motif Detaylarında Kullanımı .....	171
Fotoğraf 93. Motiften Bir Kesit .....	171

Fotoğraf 94. Piyale Paşa Camii'nin Mihrabında Turkuaz Bordür Yapısı .....	173
Fotoğraf 95. Mihrap Bordür Desenleri Ve Mukarnas Kavsara Köşeliği .....	174
Fotoğraf 96. Şemseli Bordür .....	175
Fotoğraf 97. Yeşil Zeminli İçerlek Bordür .....	176
Fotoğraf 98. Mihrap Alınlığındaki Hat Tasarımı .....	177
Fotoğraf 99. Mihrap Alınlık Köşeliğinden Detay .....	178
Fotoğraf 100. Mukarnaslı Mihrap Kavsarası .....	179
Fotoğraf 101. Mihrap Nişinin İçi .....	180
Fotoğraf 102. Mukarnaslı Mihrap Kavsarası Katları .....	183
Fotoğraf 103. Zamanın Kumaş Desenlerinden Esin Alan Ulama Niş Karoları .....	184
Fotoğraf 104. Ulama Niş Karolarından Bir Detay .....	185
Fotoğraf 105. Mihrap Tasarımındaki Muhtelif Üsluplar .....	189
Fotoğraf 106. Mihrapta Saz Yolu Ve Naturalist Üslup Kullanımı .....	190
Fotoğraf 107. Mihrapta Çeşitliliği Sağlayan Unsurlar .....	192
Fotoğraf 108. Ritim (Tekrar) Örneği Çini Mukarnas, Piyale Paşa Camii, 16. Yy. İznik .....	193
Fotoğraf 109. Mihrap Tasarımında Denge .....	194
Fotoğraf 110. Cami Hariminde Mihrabın Konumu .....	195
Fotoğraf 111. Mihrap Aksını Oluşturan Minarenin Bulunduğu Bölüm .....	197
Fotoğraf 112. Mihrap Aksındaki Müezzin Mahfili .....	197
Fotoğraf 113. Çini Tasarımların Cami Harimindeki Egemenlikleri .....	201
Fotoğraf 114. Fırın Sonrası .....	222
Fotoğraf 115. Fırın Sonrası .....	223
Fotoğraf 116. Fırın Sonrası .....	223
Fotoğraf 117. İlham Alınan Sukulent Örneği .....	224
Fotoğraf 118. İlham Alınan Sukulent Örneği .....	224
Fotoğraf 119. Yapım Aşamasından Görüntüler .....	225
Fotoğraf 120. Yapım Aşamasından Görüntüler .....	225
Fotoğraf 121. Kurutma Ve İlk Pişirim Öncesi .....	226
Fotoğraf 122. Boyama Ve İkinci Fırın Öncesi .....	226
Fotoğraf 123. Fırın Sonrası .....	227
Fotoğraf 124. Piyale Paşa Camii Mihrabı Bordüründen İlham Alınan Motif .....	228
Fotoğraf 125. Fırın Öncesi Renklendirme Aşaması .....	229
Fotoğraf 126. Ön Plandan Görünüş .....	230
Fotoğraf 127. Arka Plandan Görünüş .....	230
Fotoğraf 128. Fırın Sonrası İç Plandan Detay .....	231
Fotoğraf 129. Fırın Sonrası Arka Plandan Detay .....	232
Fotoğraf 130. Yapım Aşamaları Ve Çiçekli İç Plandan Detay .....	232
Fotoğraf 131. Yapım Aşamaları Ve Çiçekli İç Plandan Detay .....	233
Fotoğraf 132. Ağaç Dokusu Verilen Katların Sabitlenme Aşaması .....	233
Fotoğraf 133. Katların Sabitlenme Aşaması .....	234
Fotoğraf 134. Toprak Ve Ağaç Dokulu Arka Plandan Görünüş (Kurutma Aşaması) .....	234
Fotoğraf 135. Boyama Ve Sür-Sil Aşaması .....	235
Fotoğraf 136. Boyama Ve Sür-Sil Aşaması. ....	235
Fotoğraf 137. Fırın Sonrası .....	236
Fotoğraf 138. Tasarıma Konu Edilen Kubbe Dizilimi .....	237
Fotoğraf 139. Dış Bükey Kubbe Birimi .....	237
Fotoğraf 140. Farklı Kubbe Dizilimi .....	238
Fotoğraf 141. Farklı Kubbe Dizilimi .....	238
Fotoğraf 142. Farklı Kubbe Dizilimi .....	238

Fotoğraf 143. Farklı Kubbe Dizilimi .....	239
Fotoğraf 144. Farklı Kubbe Dizilimi .....	239
Fotoğraf 145. Farklı Kubbe Dizilimi .....	239
Fotoğraf 146. Farklı Kubbe Dizilimi .....	240
Fotoğraf 147. Farklı Kubbe Dizilimi .....	240
Fotoğraf 148. Farklı Kubbe Dizilimi .....	240
Fotoğraf 149. Farklı Kubbe Dizilimi .....	241
Fotoğraf 150. Farklı Kubbe Dizilimi .....	241
Fotoğraf 151. Yüzen Kubbeler Boyama Aşaması .....	242
Fotoğraf 152. Boyama Aşamasından Bir Kesit .....	242
Fotoğraf 153. Çini Sırlama Aşaması .....	243
Fotoğraf 154. Çini Sırlama Aşaması .....	243

## KISALTMALAR

a.g.e	Adı geçen eser
ABD	Ana Bilim Dalı
ASD	Ana Sanat Dalı
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
d.t.	Doktora Tezi
Değerl.	Değerlendirme, değerlendirilmesi
DÜ	Dumlupınar Üniversitesi
EBE	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
Eko.	Ekonomi
Ens.	Enstitü
Er.Trh. St.	Erişim Tarihi ve Saati
FBE	Fen Bilimleri Enstitüsü
Foto	Fotoğraf
FSMVÜ	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
GSE	Güzel Sanatlar Enstitüsü
GSF	Güzel Sanatlar Fakültesi
GTS	Geleneksel Türk Sanatları
GÜ	Gazi Üniversitesi
GÜ	Gazi Üniversitesi
Hiy.	Hiyerarşi
İst.	İstanbul
İTÜ	İstanbul Teknik Üniv.

KB	Kültür Bakanlığı
LEE	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
s.	Sayfa/sayfalar
Santl.	Sanatlar(1)
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SD	Süleyman Demirel Üniversitesi
STAB	Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
S	Selçuk Üniversitesi
SYT	Sanatta Yeterlilik Tezi
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
TSD	Türk Seramik Derneği
USA	Amerika
nv.	Üniversite
nv.	Üniversite
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
ylt	Yüksek Lisans Tezi
yy.	Yüzyıl

## GİRİŞ

Asırlar boyu çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türkler, uzun yıllar farklı sanat dallarında söz sahibi olmuşlar ve olmaya da devam etmektedirler. Bu sanat dalları içinde Türklerle adı anılan “Türk Çini Sanatı” motif zenginliği ve üslup çeşitliliği bakımından evrensel bir değere sahiptir. Türklerin yaşadığı ülkelerde ortaya çıkan çininin tarihi, sıkı sıkıya Türklere bağlı olduğu gibi, Büyük Selçuklu Sultanlığı devrinde kurulan devletlerle, bunun tekniğini önce İslâm âlemine, sonra bütün dünyaya tanıtan da Türkler olmuştur.

Öte yandan Türk kültürünün ve inanç sisteminin ihtiyaçlarından biri olan ve ibadet işlevinden yola çıkılarak yapılan camiler, yaşanmışlığın simgeleriyle doludur. Özellikle mimarî süslemede kullanılan çini desenleri toplumun inanç ve manevî değerlerini sembollerle sunmaktadır. Nakkaş, duygularını çini üzerinde öyle tasarlar ki, ilk defa gören biri bile ondan etkilenmeden duramaz. Bu etki, çini tasarımını yapan nakkaşın duygularını ifade etme çabasından kaynaklandığı gibi ayrıca detaylı biçimlerin ve farklı renklerin bir uyum ve düzen içinde sunulmasından da kaynaklanır. Hiç kuşkusuz, her iki durumun bu etkide eşit payı vardır, denilebilir.

Öte yandan sanat, tasarım ve sanat tarihi ile ilgili kitaplarda, etkileyici eserler tasarımı yapan yaratıcı bireylerden, övgü dolu sözlerle bahsedilir. Ortaya koymuş oldukları ürünün fikir aşamasından tutun da, diğer tasarımcıları nasıl etkilediklerine dair konular sayfalarca yazılır. Kuşkusuz bu tür bilgilerin literatüre girmesi diğer tasarımcılar için bir ilham kaynağıdır ve gereklidir de. Ancak geleneksel bir sanat olarak görülen Türk Çini Sanatının tasarım öge ve ilkeleri açısından biçimsel analizini görebileceğimiz kaynaklar yok denecek kadar azdır. Türk Çini eserlerinin, sanatsal tasarım anlamında analiz edilmesi, doğru okunması ve geleceğe dair hedeflerin belirlenmesi açısından araştırılması önem arz etmektedir. Türk Çini Sanatını resimsel bir bakış açısıyla (tasarım elemanları ve ilkeleri üzerinden) ele alarak ve tasarım organizasyonundaki estetik düzeni ortaya koyarak, alan yazınına

bir nebze katkı sağlamak umuduyla bu tür bir çalışma yapılmıştır. Bu sanatımızın salt biçimsel kurgusunu Piyale Paşa Camii çini eserleri üzerinden analiz etmek bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bundan dolayı, çini motiflerinin ne anlama geldiğine değil, tasarım elemanlarının (şekil, renk, çizgi vb.) nasıl uyum içinde tasarım ilkeleriyle oluşturulduğuna bakılmıştır. Bu yapılırken de literatürler çok detaylı bir şekilde taranmış, söz konusu cami ve eserleri yerinde incelenerek çeşitli açılardan ele alınmıştır. Piyale Paşa Camii çini tasarımlarının geçmişte ve günümüzde hâlâ, içerikten ziyade, biçimsel çekiciliğini kaybetmeyişi, araştırma konusu olarak seçilmesinde önemli bir etken olmuştur.

Görsel düzen ve genel görsel bütünlüğe erişilmesinde, tasarım öğelerinin düzenlemesi ve bütünleştirilmesine kılavuzluk eden kavramlara “Tasarım İlkeleri” denir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015, s. 46). Bir sanat eserinin görsel düzenini oluşturmak, eserin eleştirisi ve değerlendirmesinde bu ilkelere ihtiyaç duyarız. Bazen bu ilkelerin hepsini, bazen bir kısmını kullanabiliriz. Tasarım, sanatçıların eserlerini üzerine kurdukları düzenleme süreci ya da alt yapı planıdır. Daha geniş bir açıdan, tasarımın biçim ve kompozisyon terimleri ile eş anlamlı olduğu düşünülebilir (Ocvirk vd., 2015, s. 47). Biçimlendirmede veya kompozisyon oluşturmada, tasarım öğeleri, tasarım ilkelerine bağlı olarak sentezlenmektedir. Bu yolla, estetik değere ulaşan kompozisyonlar oluşmakta ve varılmak istenen amaca ulaşılmaktadır.

Bu çalışmamızda Piyale Paşa Camii çini eserleri analiz edilirken; *Çizgi, Şekil, Doku, Renk, Mekân ve Ton Değerinden* oluşan tasarım öğeleri ve *Görsel Uyum, Çeşitlilik, Ritim, Denge, Oran, Hareket, Odak Noktası, Vurgu, Egemenlik, Görsel Hiyerarşi, Plastik Ekonomi* kavramlarından oluşan tasarım ilkeleri baz alınmıştır. Bir çini eseri güzel kılan durum, hiç kuşkusuz tasarım ilkeleri doğrultusunda oluşturulan birlik ve bütünlüğüdür. Bu birliği ve bütünlüğü araştırmada yer alan çini eserlerin görünenin ötesindeki düzenini ortaya koymak, çini tasarım kurallarını görselleştirmek için tasarım öğeleri ve tasarım ilkeleri ile analizi yapılmıştır. Bu süreçte Türk Çini Sanatından yola çıkılarak, Piyale Paşa Camii çini mihrap ve kuşak yazısı örnekleri üzerinden tasarım öğelerinin organizasyonu irdelenmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. GÖRSEL SANATLARDA TASARIM KAVRAMI

### 1.1. TASARIM KAVRAMI VE TASARIM ALANLARI

Çeşitli alanlarda farklı anlamlar içeren “Tasar” kelimesi bazı kaynaklarda; “Tasarım, zihinde canlandırılan biçim, tasavvur. Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn”<sup>1</sup> olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, “Bir iş, bir düşünce sırasını, düzeyini gösteren resim, yazı, plan” (Güncel Türkçe Sözlük, TDK), “Bir oluşum, süreç ya da gidişi yönetmek ve denetim altına almak üzere yapılan düzenleyici tasarımlar bütünü” (Sencer, 1981) biçiminde de izah edilmiştir.

Tasarımla eş anlamda kullanılan kelimeler ise; *proje, dizayn, düşünsel, düşüncellik, kavram, modelist, tasavvur, tinselcilik, ülkü ve yapıntıdır*. Tasarım kavramını anlamak için kelimenin kökü olan “tasar” ve “tasarı” kelimelerini açıklamak gerekir. Tasar veya tasarı; tasarımın tam anlamıyla ve en son gerekli olgunluğa erişmiş halinin anlatımıdır. Bir fikrin tasar olabilmesi için; bir maksada hizmet etmesi, yaratıcık değeri bulunması gerekir. Fransızca ’da kelime karşılığı “proje” olan tasar, düzenleme, kompozisyon anlamlarını da içermektedir. Diğer bir ifadeye göre; görsel sanatlarda yer alan öğelerin (nokta, çizgi, şekil, doku, renk, mekân, ton değeri, yüzey) estetik uyumlu ve etkili nitelikte düzenlemesidir. Tasarım sözcüğünün İngilizce karşılığı olan “dizayn” sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek demek olan “designare” sözcüğünden gelmektedir. Tasarım kelimesi ayrıca bir problemin çözümü için bir plan, bir fikir oluşturma anlamında da kullanılmaktadır. Bir şeyi zihinde biçimlendirme, kurma, tasarılan biçim, tasavvur olarak da tanımlanır. İnsanın hayatını sürdürebilmesi için doğadan aldığı materyalleri şekillendirerek zihninde canlandırdığı nesneyi bir ürün haline getirmesi sürecinin tamamına da bu isim verilir. Son olarak tasar; bir iş, bir düşünce sırasını, düzeyini gösteren resim, yazı, plan olarak da tanımlanabilir.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <http://sozluk.gov.tr/> (20.08.2019, 18:29)

<sup>2</sup> Tutaş Veli, Tasarım İlkelerinden Uygunluk ve Seramik Sanatındaki Yeri, YLT, Uşak Üniv. SBE Seramik ASD, Uşak 2014, s.2.

“Tasarım” kavramı ise, “tasar” kelimesinden türemektedir. Tasarımın, tasarlama sürecinin bir ürünü olup, tasar eyleminin sanatçının bilgi ve becerileri süzgecinden geçmesi ile oluştuğu düşünülebilir. Kelime kökeni itibari ile incelendiğinde tasarım, yazmak eyleminden türetilen yazım kelimesinin benzeri bir şekilde, tasarlamak eyleminin isimleştirilmiş halidir. Bunun yanı sıra tasarım, “tasarı”ya da dayanmaktadır.

“Tasarı” kavramı ise; bir kimsenin yapmayı düşündüğü şey, olması ya da yapılması istenen bir şeyin tasarlama sonucu zihinde aldığı biçim olarak kullanılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1746). Yale Üniversitesi tasarım bölümünden Prof. Robert Gillam Scot ise, “Ne zaman tanımlanmış bir amaç için bir şey yapıyorsak, o zaman tasarlıyoruz.” diyerek tasarımın tanımlanmasına yeni bir boyut getirmiştir. Ünlü reklamcı Ivan Chermayeff, tasarımın zekâ ve sanatsal yeteneğin ortak bir ürünü olduğunu belirterek yaratıcılıkla yakın ilişkisini anlatmaya çalışmıştır (Ketenci ve Bilgili, 2006: 277). Tasarım, ihtiyaç duyulanın araştırılması doğrultusunda yaratıcı kişinin ortaya çıkardığı bir biçim ya da modeldir. Tasarım hiçbir zaman, bir kalıp, bir model ya da süsleme yapmak olarak değerlendirilmemelidir. Çevremizde üretim amaçlı yapılan her fizikî olgunun başlangıcında tasarım etkinliği bulunmaktadır.<sup>3</sup>

Bir tasarım önce tasarı haline gelir ve sonra geliştirilmek suretiyle tasara dönüşür. Bir çalışmaya tasar diyebilmek için bir amaca hizmet etmesi, fikir ürünü olması, içinde buluş, kendine has özelliği ve özgünlüğü bulunması lâzımdır. Bir tasar, mimarî süsleme konusu, heykel, bir makine için de meydana getirilir. Hatta bir bestenin notaları da müziksel bir tasardan başka bir şey değildir.<sup>4</sup>

Tasarım sanattan ayrı bir alan değildir ve uyumlu bir bütünün parçalarının organizasyonu olarak tanımlanır (Hurwitz ve Day, 1995: 277). Tasarımın dili ise tasarım ilke ve elementleridir. Sanat kendi dilini kullanır ve bu dil içerisinde kelimeler görsel elementlere ve prensiplere eş değerdir. Prensipler ise elementlerin

---

<sup>3</sup> Mehtap Ocakoğlu, 16. ve 17. yy.’a Ait İznik Çinilerinin Grafik Tasarım İlkeleri Bakımından Değerl. (Tabak Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme), YLT, T.C. DÜ SBE, Grafik ASD, Kütahya 2010, s.46.

<sup>4</sup> Ayşe Gamze Öngen, Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları, YLT, T.C. Marmara Üniv. GSE GTS ASD, İstanbul 2011, s.4.

yerleştirilmelerinde bir rehber görevi üstlenir. Tasarım ilkeleri ancak tasarım elementlerinin kullanımıyla ortaya çıkarlar ve tasarım elementlerinin her birine ya da kompozisyonun yani tasarımın bütününe uygulanırlar (Mittler, 1994: 25).<sup>5</sup>

Tasarım, işlevin tarif ettiği ve ona uygun olarak düşünülen biçimin uygulanabilecek bir şekilde düzenlenmesidir. Tasarım öğeleri görsel bir kurguyu oluşturan tüm parçaları tanımlarken, tasarım ilkeleri bu öğelerin fonksiyonel ve estetik anlamda bir araya gelişini belirleyen kurallar olarak açıklanabilir. Faruk Atalayer'e göre; "Renk, doku, ton, biçim, ölçü, aralık, doğanın nesnel yapısında var olan öğelerdir. Anlam, içerik, kapsam, işlev ve psikolojik olarak doğa dilinin, plastik yaşama yansımalarıdır. Yine zıtlık, uygunluk, ritim, denge, vurgu ilkeleri; doğanın yapılanış ve biçimleniş ilkeleridir" (Atalayer,2004: 32). Her tasarım kendi içinde bir yapıya ve bu yapı da temelinde bir planlamaya sahiptir. Tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine almaktadır. Bu eylem görsel elemanların tasarım ilkeleri doğrultusunda bir araya gelmesiyle tamamlanmaktadır.

Faruk Atalayer'e göre, "Sanatçı gördüğü eğitim ve birikime bağlı olarak beyninde konuyu bir bütün halinde canlandırır, tahayyül eder. Tasarım için, öğütürük, sentezleyerek ürettiği estetik bilgiyi kullanır."<sup>6</sup> Atalayer'in yine aynı kitabında şöyle ifadeleri vardır: "Sanatçının ürettiği değer nesnesi ise, tasarımdır (sanat eseridir). O herhangi bir nesne değil, 'yeni yaratılmış' bir değerdir. Hedef, içerik, işlev, anlam ve biçim olarak değer ifade eden, bir nesnedir tasarım. Kim ne derse desin, her estetik nesne bir tasarım, her tasarım bir estetik nesne olmak zorundadır. Görsel sanatların var oluş koşuludur bu yapılaşma." (Atalayer, 1994: s.45.) Tasarım olgusu zihinde gerçekleşen bir oluşum süreci olmanın yanı sıra süreç sonunda ortaya çıkan nesneyi de ifade etmektedir. Başka bir deyişle hem soyut hem de somut bir olgu olarak iki boyutu vardır.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Tuğba Yıldız, Görsel Tasarım İlkeleri Açısından 16. ve 17. Yüzyıl Kol Formlarının İncelenmesi, YLT, GÜ EBE Moda Tasarım ABD, Ankara, Ocak 2014, s.4.

<sup>6</sup> Faruk Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, Eskişehir: AÜ Yay., No:770, 1994, s.42.

<sup>7</sup> Necmiye Demircioğlu, Tas. İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması, TC Sakarya Üniv. SBE Seramik-Cam, Sakarya 2016, s.5.

## 1.2. TASARIMIN KISA TARİHÇESİ

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

Sanat ve tasarıma yön veren bir diğer önemli süreç ve gelişme ise 19. yüzyılın başlarında fotoğrafın bulunması ve daha sonra baskı ve fotoğraf tekniklerinin gelişimidir. Bu alandaki gelişmeler fotoğraf ve baskı tekniklerinin tasarım alanında iletişim ve tanıtım amaçlı çalışmalarda kullanılmalarına olanak sağlamıştır.<sup>8</sup>

“Tasarım yapma düşüncesinin, genel olarak, ilk insanın bir şeyi eline alıp, onu yeniden biçimlendirmesi ile birlikte başlamış olduğunu varsayabiliriz” (Küçükerman, 1996, s. 15). İnsanın atalarından miras kalan güdülerini bir kenara bırakıp düşünmeye ve hayal (tasavvur) etmeye başladıkları an tasarım tarihi başlamıştır. Kısacası insanın doğada hazır olarak bulduğu şeyi kendi özelliklerini katmasıyla tasarımlar oluşmaya başlamıştır. O halde insanın dışındaki canlılar doğaya uyumlu davranmış ve doğanın sunduklarıyla yetinmiş fakat insan doğanın ona sundukları ile yetinmeyip doğayı kendine uyumlu hale getirmeye çalışmıştır. Bunun için de hayal kurmuş yani tasarlamış ve uygulamıştır.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Mehtap Ocakoğlu, 16. ve 17. yy.'a Ait İznik Çinilerinin Grafik Tasarım İlkeleri Bakımından Değerlendirilmesi (Tabak Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme), YLT, TC DÜ SBE, Grafik ASD, Kütahya 2010, s.48.

<sup>9</sup> Veli Tutaş, Tasarım İlkelerinden Uygunluk ve Seramik Sanatındaki Yeri, YLT, Uşak Üniv. SBE Seramik ASD, Uşak 2014, s.5.

### 1.3. TASARIM ÖZELLİKLERİ

Bir tasarımın hedef kitleye uygun bir görüntü oluşturması için, izleyenlerin algılayabileceği bir görüntü alanının sağlanması gerekir. Bu nedenle tasarımın hedef kitleye ve tasarım diline uygunluğu için gerekli düzenin kurulmasında şu ana ilkeler geçerlidir;

#### - Birbirine Uymak

Genel olarak tasarım alanında kullanılacak görsel öğelerin, bir bütün oluşturması gerekmektedir. Uyumlu ve benzer bir bütünlük oluşturmak için, tasarımda kullanılan bütün parçaların birbirini tamamlar nitelikte olması önemlidir. Bu bağlamda tasarımın temelinde öğeler arası bir uyum aranmaktadır.

#### - Tamamlılık İlkesi

Bir tasarıma ait bütün parçaların birbirini tamamlaması için öğeler arası bir ilişki kurması önem arz etmektedir. Yani tasarımı oluşturan görsel elemanlar arasındaki ilişkilerin belli bir oransal bütünlük ve gerilim duygusu ortaya koyması gerekir. İyi ve etkileyici bir tasarıma, fazladan bir öğe eklenemez, çıkartılamaz ve gerekli boşluğa ek yapılamaz. Yapılabiliyorsa tasarım olgunlaşmamış ya da istenilen etkiyi ortaya koyamamıştır. Başka bir deyişle bitmemiştir. Bu durum “tamamlılık” ya da “bütünsellik” ilkesi olarak nitelendirilmektedir.

#### - Şekil-Zemin Bütünlüğü

Bir tasarım, kendini genel olarak bir zeminle (ton, renk, arka plan) oluşturmaktadır. Öğeler arası bütünlüğü sağlayan ve bütünlüğü oluşturan her tasarım başarıya açılır. Bu ilişki; sonucunda kurallara uygun bir tasarım oluşturmak mümkündür. (Turani, 1980, s. 109).

### 1.4. TASARIM SÜRECİ

Birçok tasarımcı, tasarım süreçlerinde karşılaşılabilecekleri problemleri çözmek ve süreci iyileştirmek için farklı yaklaşımlar geliştirmiştir. Bu süreçler bir plan doğrultusunda ve yöntemsel devam edebileceği gibi, tamamen raslantısal olarak da işleyebilir. Tasarım süreci problemin ortaya atılması ve çözülmesiyle gelişir. Problem ortaya atılırken alışılmış düşünce sistemlerinden uzak, sınırları zorlayan

yaratıcı bir yaklaşım gereklidir. Yaratıcılık; başkalarının göremediği noktaları görebilme, farklı yolları denemekten çekinmeme gibi düşünce süreçleri ve kişilik özellikleriyle problemi bulmada en verimli sonuca ulaştırır.

Tasarım sürecinde göz önünde bulundurulması gereken kıstaslardan ilki; tasarımın ana taslağını oluşturan problemin tanımlanmasıdır. Bunun için yapılması gereken, mesajla ulaşmak istenen ana amaç, kimlere ulaşması gerektiği, iletilecek mesajların neler olacağı ve bu mesajların hangi yöntem ve tekniklerle verilmesi gerekliliğidir. Bundan sonraki aşamalar ise tasarım konusunda gerekli bilginin toplanması, yaratıcılık ve buluş süreci, çözüm bulma ve son olarak tasarımı uygulamadır (Ketenci ve Bilgili, 2006: 277 - 281).

Bir tasarım ürünü hedef kitlenin dikkatini çekmeli ve bunun için görsel öğeler çarpıcı ve beklenmedik yaklaşımlarla ele alınmalıdır. Tasarımın etkili olup ilgi uyandırabilmesi, kullanılacak görsel öğelerin bilinen, alışıldık etkileri dışında bir yorumla ele alınmasına bağlıdır (Turgut, 2013: 17). Tasarımcı bunu yaparken de özgün bir dil kullanmaya özen göstermelidir.

Güzel sanatlar alanında tasarım; yaratıcı bir fikrin veya yaratıcı bir projenin kendisi olup, uygulama için gerekli olan eskiz ve planlamaların hazırlanması sürecini kapsamaktadır (Eti, 1995, s. 25). Bir başka deyişle tasarım insanın kullandığı nesnelere ile yaşadığı çevreyi, fiziksel ve ruhsal gereksinimlerine göre çağın estetik ve teknik değerleri ile yeniden üretmesi ya da düzenlemesi olarak tanımlanmaktadır (Ergür, 1997, s. 387). Vanderbilt Üniversitesi İletişim Uzmanı “David Salisbury” tasarım sürecini maddeler halinde şu şekilde sıralamaktadır (Salisbury, 1996, s. 57):

- 1- Tasarım amacını tanımlama
- 2- Tasarım oluşturma nedenlerini açıklama
- 3- Tasarımın sınırlarını belirleme
- 4- Tasarlama sürecine rehber olacak ana düşünceyi ve tanımlamalarını ortaya koyma
- 5- Tasarlanacak sistemin tasarlanma amacı doğrultusundaki beklentileri, istekleri, önerileri ve gereklilikleri belirleme

- 6- Alternatif tasarım önerileri yaratma
- 7- Yaratılan alternatifleri geliştiren kriterler oluşturma
- 8- Geliştirilen kriterleri kullanarak alternatifi seçme
- 9- Tasarımın gelişim ve sonuçlandırma aşamalarını tanımlama
- 10- Tasarımın tanımına bağlı olarak gelişimi için plan yapma ((Salisbury, 1996, s. 57).

Yukarıdaki genel sıralama tasarımın, fikrin ortaya konulduğu ilk andan tasarımın son aşamasına kadar olan süreci belirtmektedir. (Salisbury, 1996, s. 57).

### 1.5. GÖRSEL TASARIMDA KOMPOZİSYON KAVRAMI

Latince “Componare”den üretilen kompozisyon sözcüğü dilimizde “bütünleşme, düzenleme, yerleştirme” anlamlarını taşımaktadır. Bir sanat dalını oluşturan temel öğelerin belli bir sistem ve ahenk içinde kurgulanarak düzenlemesine *kompozisyon* adı verilmektedir. Gündelik yaşantımızda birçok durumda ahenk kaygısı taşırız, eşyalarımızı, giysilerimizi seçerken, onları kullanırken bir beğeni oluşturmaya çalışırız. Bazı şeyleri nedenini bilmeden beğeniriz, bu kişilik ve bakış açısı olarak farklı bir duygudur. Kompozisyon bu bağlamda yaşamımızda doğal olarak işlevi olan bir olgu olarak kabul edilmektedir. Resim sanatında kompozisyon genel olarak, konunun ve resimsel elemanların resim yüzeyinde düzenleniş biçimidir. Resim öğelerinin ve resmin konusunu oluşturan elemanların resim yüzeyine ne şekilde yerleştirileceği ise kompozisyonun temel sorunudur. Bu açıdan bir tablonun inşasında hareket noktası kompozisyon fikri olmalıdır. Bazı ressamlar yaptıkları eserlerde kompozisyonu duygularına göre oluştururlar, sezgisel ve içlerinden geldiği gibi bir düzenleme gerçekleştirirler. Bazıları ise göze en hoş gelen ideal düzeni oluşturmak için birtakım matematiksel ve geometrik ölçütlerden yararlanırlar. Bu ölçütlerin en bilinen ve yaygın olanı Antik Yunan sanatında geliştirilmiş olan ‘Altın Oran’dır. Altın oran parçalar arasındaki en ideal uyumu sağlayan bir sistem olarak kullanılmaktadır (Üner, 2010, s.114).

Tasarımcının hedef kitleye iletmek istediği mesajı, tasarımlarında kullanacakları öğeleri, tasarım ilke ve elemanları ile birlikte görsel bir bütün

oluşturularak düzenli hale getirmesi tasarımda kompozisyonu oluşturmaktadır. Açık ve kapalı kompozisyon olmak üzere iki tür kompozisyon vardır.

- Açık Kompozisyon (Sınırsız Görüntü)

Eserde yer alan elemanların tasarım yüzeyinin dışında da devam ediyormuşçasına sınırsız hareket ettiği kompozisyon türüdür. Bazı tasarım elemanlarının yüzeyden dışarı taşması, çok yönlü hareketlilik ve asimetri bu türün niteliğidir. Bu özelliğinden dolayı açık kompozisyonlar dağınıklık duygusu yansıtmaktadır. Bu üslubun temsilcisi Rönesans sonrası gelişen “Barok” akımı olarak bilinmektedir (Resim 1).

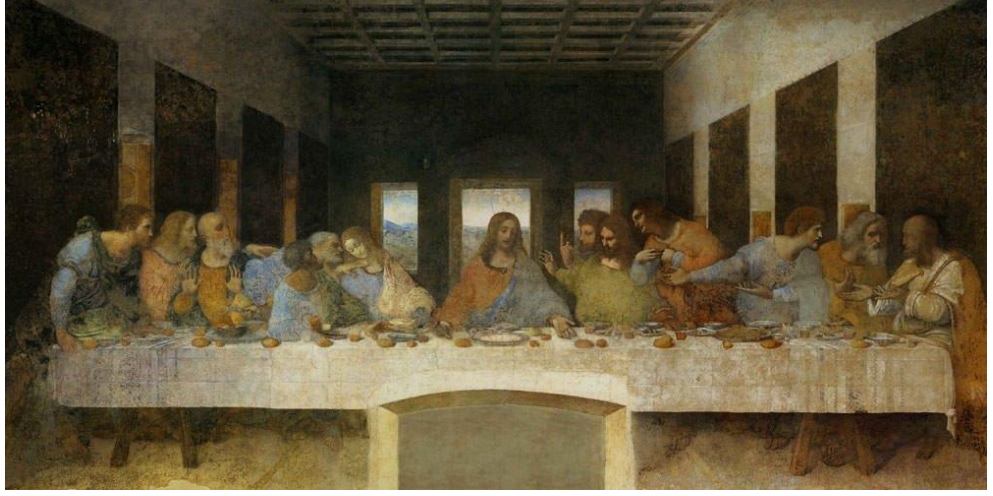


**Resim 1.** Açık Kompozisyon, Caravaggio

(<https://arkeofili.com/caravaggionun-400-yillik-tablosu-bir-evin-tavan-arasindan-cikti/>) 01.09.2019

- Kapalı Kompozisyon (Sınırlı Görüntü)

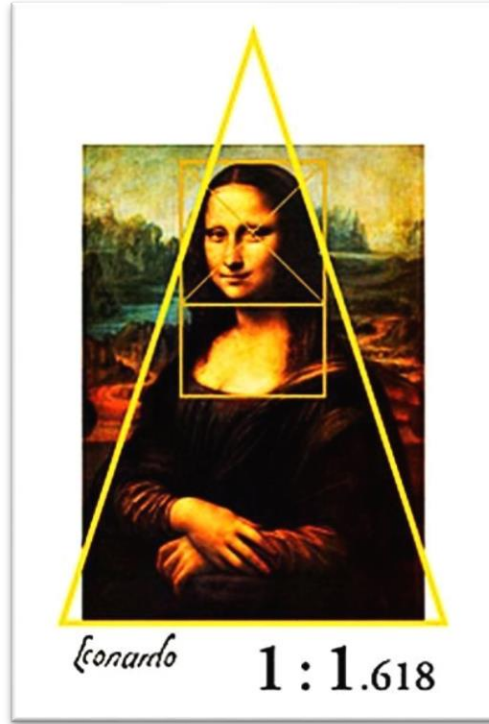
Eserde işlenen konunun tasarımın merkezine odaklanması ve tasarımın çerçevesi içinde sınırlandırılarak oluşturulması kapalı kompozisyonu oluşturmaktadır (Resim 2). Bu üslupta konu genel olarak açık ve net bir biçimde izleyiciye yansıtılmaktadır. Yapıt yatay ve dikey hareketlerin egemen olduğu geometrik bir şekle sahiptir. Bu nedenle de tasarımda bir denge, düzen ve simetri oluşturulmaktadır. Rönesans tablolarında yer alan kompozisyonlarda geometrik şema görmemek olanaksızdır. En tipik Rönesans kompozisyon şemaları üçgen ve piramidal olarak bilinmektedir (Üner, 2010: s. 116-118), (Resim 3).



**Resim 2.** Kapalı Kompozisyon, Son Akşam Yemeği, Leonardo da Vinci

(<https://www.sabah.com.tr/galeri/kultursanat/son-aksam-yemegi-tablosunun-sirri>)

01.09.2019



**Resim 3.** Altın Oran ve Üçgen Kompozisyon Şemasına Örnek

(<http://gorseldilsanat.blogcu.com/resimde-kompozisyon-ve-ritm/9979017>)

01.09.2019

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. TEMEL TASARIMDA KULLANILAN ÖĞELER VE İLKELER

Tasarım Öğeleri ve Tasarım İlkeleri, görsel kompozisyonun temel yapı taşlarıdır. Görsel bilginin organizasyonu, tasarım ilkeleriyle olur. Bir çalışmada bütünlüğü ya da birliği sağlamak için, çalışma içindeki her öğenin birbirleriyle etkileşim içinde olduğunun bilinmesi önem arz eder.

Görsel bilgiyi iki boyutlu düzlemde organize edebilmek için, tasarımın temellerini bilmek gerekir. Bunu yapmak için öncelikle gereksinim duyduğumuz şey, onları nasıl organize edeceğimizdir. Tasarım ilkeleri, bir kompozisyon içindeki objelerin düzenlenmesini ve birbirleriyle olan etkileşimini belirler. Farkındalığı yaratmak ve etkileşimin kontrolünü sağlamak, tasarımcının ana amaçlarından biridir. Tasarım öğeleri ise; düzenlenecek objelerdir. Plastik ve uygulamalı sanatlarda iki boyutlu düzenleme, sıklıkla kompozisyon olarak adlandırılır. Fakat sanatın tüm alanlarına uygulanabilir daha kapsamlı terim, tasarımdır. (Öztuna, 2008: 20)

Tasarım ilkeleri, algılamının doğal parçasıdır. Tak Igarashi; “Görmek, bilmeyele, düşünmeyele ve aynı zamanda anlamayla eşdeğerdir...” der. Bir düşünceyle olanaklı olduğu kadar net bir iletişim kurabilmek, okunabilirliği arttırmak, tasarımcının ana amaçlarından biridir. İçinde yaşadığımız dünyada yazınsal ve görsel göstergelerle her yerden bilgi alırız. Gördüğümüz imgeleri görsel sistemle yorumlarız. Daha iyi bir tasarımı şekillendirmek için onları tasarımlarımızda organize ederiz ve kullanılan bu öğeler bir bütünü oluştururlar. (Öztuna, 2008: 21)

#### 2.1. TEMEL TASARIM ÖĞELERİ (ELEMENLARI)

Tasarım öğelerinin sayısı ve önem sıralaması güzel sanatların kollarına göre değişiklik gösterse de, bu tez çalışması kapsamında 8 tasarım öğesi ele alınmıştır. Tasarım öğeleri, tasarım dilinde temel görsel semboller ve tasarımcıların çalışmalarını yaratmak amacıyla bir araya getirdikleri görsel parçalardır. Bu görsel tasarımın temel öğelerini şöyle sıralayabiliriz: *Nokta, Çizgi, Şekil, Doku, Renk, Mekân, Ton Değeri, Yüzey.*

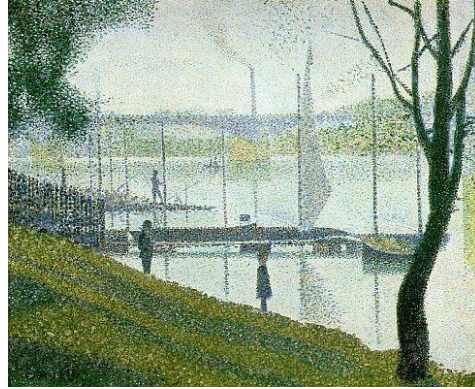
##### 2.1.1. Nokta

Gözün, görüp algılayabildiği, en küçük, minik “boyutsuzluk”, nokta ögesidir. Nokta, Tasarım Öğeleri başlığı altında ilk akla gelen en basit öğedir. Kâğıt üzerine kalemin dokunmasıyla beliren nokta, çizginin başlangıç ve bitişini gösteren benek

veya iz olarak da tanımlanır. Diğer bir ifadeyle; iki doğrunun kesiştiği yerdir. “Görsel sanatlarda nokta ögesinin tanımına, görsel algıda oluşan etkilerin irdelenmesiyle yaklaşmak gerekir. Bir ton değeri olan düzlemsel bir alanın, görsel olarak fark edilebilecek derecede küçültebilen en küçük birimine “nokta” diyebiliriz (Atalayer, 1994).

“Noktalama tekniği ile yapılan bir resim akımı da “Pointilizm”dir. Rapido mürekkebi ile karakalem kullanılarak yapılan bu resim tekniğinde koyu ve gölge olan yerler sık noktalarla oluşmaktadır. Fırça kullanıldığında da fırça darbeleri yan yana gelecek şekilde ama birbirini örtmeden kullanılmaktadır. Bu akımın öncüsü ve en iyi uygulayıcısı Georges Seurat’tır. Yeni izlenimciler de ışığın titreşimini daha iyi yansıtmak, ışığın bilimsel parçalanışını tablolarında yansıtabilme için tonları yan yana renkli noktalarla göstererek çalışmışlardır” (Odabaşı, 2002, s.23), (Resim 4).

Bir iz olan noktanın, tek başına hiçbir etkisi yoktur. Ancak birden fazla noktayı bir araya getirdiğimizde noktanın gücünü, noktaların birlik, ritim ve hacimsellik etkisini görebiliriz.<sup>10</sup> Çeşitli böceklerin dış görünüşlerinde, büyüyen-küçülen, düzenli-düzensiz, renkli-renksiz benek ya da birimlerin oluşturduğu doku örneklerinde noktanın etkisi görülebilmektedir. Ayrıca, bazı bitki ve hayvanların yapılarında da farklı noktasal düzenlere rastlanmaktadır.



**Resim 4.** Georges Seurat, Bridge at Courbevoie, 1887, Noktacılık Akımı

(<https://fineartamerica.com/featured/bridge-at-courbevoie-1886-7-georges-seurat.html?product=art-print>) 26.08.2019

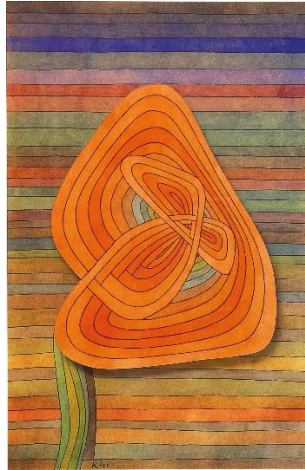
---

<sup>10</sup> Veli Tutaş, Tasarım İlkelerinden Uygunluk ve Seramik Sanatındaki Yeri, YLT, Uşak Üniv. SBE Seramik ASD, Uşak 2014.

### 2.1.2. Çizgi

Tasarım dilinde temel görsel semboller, tasarım öğeleri olarak anılmaktadır. Bu tasarım öğelerinden biri olan çizgi; hareket eden bir nokta olup; birbirine yakın olan iki ya da daha fazla noktanın birleşimidir; aynı zamanda uzunluğu ve genişliği olan bir formdur. Sanatsal tanımı ise; hareket eden noktadır. Böylece dinamik bir eylemi yaratır. Çizgiyi takip etmek için gözlerimiz hareket etmek zorundadır. Rönesans resimlerinde sanatçılar, izleyicinin çalışmanın içinde gezinmesi için çizginin yapısal özelliklerinden yararlanmışlardır. Kompozisyonlarını incelediğimizde vurgulamak istedikleri noktaya doğru bizleri yönlendirdiklerini ve o noktaya doğru hareket etmemizi istediklerini görürüz. Yani çizgiler aracılığıyla gözümüzü imgelerin içine, dışına ve çevresine yönlendirebiliriz. Böylelikle çizgi, çalışmanın konusuna dinamik bir özellik kazandırabilir. (Öztuna, 2008: 58-59-62)

İnsan beyni belli bir doğrultuda süreklilik gösteren noktalar arasında bağlantı kurarak onları bir çizgi olarak algılar. Paul Klee, çizgi için “noktanın yürüyüşe çıkması” ifadesini kullanırken, bu ifadeye göre yolda yaşananlar çizginin karakterini, yönünü, hareketini, aralığını vb. meydana getirmektedir (Lerner, 2005). Paul Klee'nin aşağıdaki eseri çizgi çalışmasına örnek teşkil etmektedir<sup>11</sup> (Resim 5).



**Resim 5.** Çizgisel Resim, Paul Klee, Lonely Flower, 1934

(<https://www.arsmundi.com/en/artwork/bild-lonely-flower-1934-dimension-2-885828.html>)

26.08.2019

<sup>11</sup> Hüsna Kılıç, 16-18.yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi, YLT, TC SÜ SBE, GTS ASD, Konya 2015.

Tasarımcılar için vazgeçilmez bir öge olan çizgi, sözsel olarak açıklayamadığımız düşünceleri ve duyguları dışa vurmada önemli bir görsel iletişim aracıdır. Bir kitabın anlatmak istediği bir şeyi, tasarımcı çizgilerle görselleştirebilir, anlatabilir. Bir ölçüde çizme eylemi, tasarımcı için bir beyin jimnastiğidir; analitik ve görsel düşünme yollarının önünü açar. (Öztuna, 2008: 59)

Tasarımda ve sanatta çizginin sonsuz kullanım şekli ve ifade biçimi vardır. İnsan eliyle yaratılan, doğal olarak oluşan, hatta soyutlamalarla var olan ve gerçekte olmayan çizgi çeşitleri de bulunmaktadır. Bu bölümde Doğada Çizgi, Soyut Çizgi ve Sembolik Çizgi kavramlarına yer verilecektir.

*Doğada Çizgi:* Ufuk çizgisinin sonsuz uzanımından bir yapraktaki ince damarlara, gökdelenlerin yükselen dikey çizgilerinden bir resimdeki çizgilere, dünyamız çizgiler yumağıyla kuşatılmıştır. En doğal çizgi, insan bedeninin çizgisidir. Çizgi, tasarımda o kadar önemli bir öğedir ki; tasarımılanan şeyin karakterini belirleyebilir. Dünyayı gözlemleyen tasarımcı, çizgideki doğal kombinasyonların zenginliğiyle doğal çizgilerle çalışarak; insan derinliklerinin pek çok noktasına görsel imlerle ulaşabilir. (Öztuna, 2008: 63).

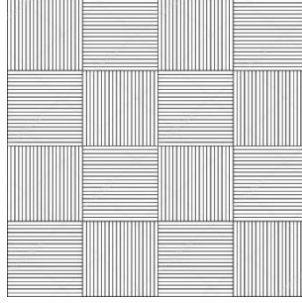
*Soyut Çizgiler;* gerçekte var olmayan ve göremediğimiz çizgilerdir. Örneğin; geceleyin hareket halindeki arabaların farları, kalabalık otobanda uzun ışık şeritlerini soyut olarak yaratırlar (Öztuna, 2008: 63). Bir sınırlama olarak nitelendirilen çizgi, aynı zamanda bu niteliği ile nesnenin biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanması olarak da bilinir. Doğada nesnelere gerçekte çizgi ile sınırlandırılmamışlardır. Nesnelere üzerinde görülen çizgilerin bir algı yanılması olduğu bilinmektedir. Ancak doğada, çizgilerin değilse bile, yüzeylerin varlığından söz edebiliriz. Nesnelere üzerinde algıladığımız çizgi etkisi ise; yüzeylerin son bulunduğu, yüzeylerin birleştiği veya kesiştiği alanların yarattığı çizgi etkisi olarak bilinir (Tuna, 2003: 60).<sup>12</sup>

*Sembolik Çizgi:* Çizgiye özel bir anlam iliştiirildiğinde sembol olur. Örneğin; harflerin ve numaraların çizgileri, özel sembolik anlamlara sahiptir. Diyagramlarda, sembollerde, işaretlerde, kodlama sistemlerinde ve hepsinde düşüncelere içerik kazandırmak, onları açıklamak amacıyla çizginin görsel anlatım gücünden

---

<sup>12</sup> Tuğba Yıldız, Görsel Tasarım İlkeleri Açısından 16. ve 17. Yüzyıl Kol Formlarının İncelenmesi, YLT, GÜ EBE Moda Tasarım ABD, Ankara, Ocak 2014.

yararlanılır (Öztuna, 2008: 65). Dikey, Yatay, Diyagonal, Eğri, Zikzak, Kontur Çizgisi ve Hareketli Çizgiler olmak üzere 7 çeşit çizgi vardır.



**Resim 6.** Dikey ve Yatay Çizgiler

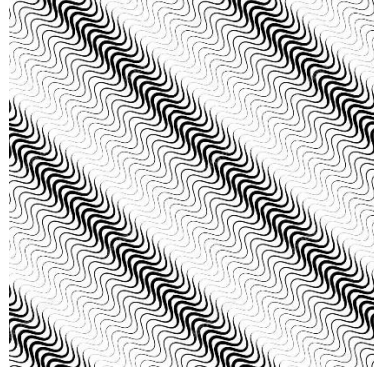
(<https://tr.depositphotos.com/62537587/stock-illustration-seamless-horizontal-and-vertical-line.html>) 26.08.2019

- Dikey çizgiler, genellikle dinî duygularla ilişkilendirilir. Çünkü dikey objeler, zeminden göğe doğru izleyicinin gözlerini yukarı doğru çekerler. Ortaçağ mimarları yapılarında dikey çizgilerin yukarı kaldırma eğiliminden dolayı, bu çizgi çeşidini kullanmışlardır. Dikey çizgiler, istikrarı ifade edebilirken; ciddiyet, özgüven, güçlülük izlenimi yaratabilirler. Ayrıca objeleri olduğundan uzun gösterebilme özelliğine sahip olan bu çizgi çeşidi, düşük tavanlı odaları daha yüksek göstermesi nedeniyle, evlerimizin duvarlarını süsleyen duvar kâğıtları üzerinde kullanılmaktadır (Öztuna, 2008: 66). Dikey çizgiler, saygınlık, hayat, canlılık ve hareketliliği de temsil etmektedir. (Buyurgan, 2001, s. 53), (Resim 6).

- Yatay çizgiler ise, ufuk çizgisine paraleldir ve dikey çizgilerin aksine statiktir. Onlar, dinlenme, sakinlik ve denge duygumunu yansıtır. Günlük yaşamda kullandığımız ve evlerimizi döşediğimiz modern mobilyalarda, konforlu, rahat bir ortam sağlamak amacıyla yatay çizgilerden yararlanırız. Tasarımda yatay çizgiler, dinlendirici ve hareketsizlik izlenimi yaratır (Öztuna, 2008: 66). Ayrıca durgunluk, sağlamlık ve sürekliliği vurguladıkları gibi bitkinlik, cansızlık, korku, düşüş duygularını da uyandırır (Buyurgan, 2001, s. 53), (Resim 6).

- Diyagonal çizgiler, meyilli (eğik) olup ya yükseliyor ya da düşüyormuş izlenimi yaratırlar. Dikey ve yatay çizgilerin aksine bu çizgi türü, aktif bir eylemi ortaya çıkarır. Bazen sanatçılar ve tasarımcılar, çalışmalarında heyecan duygusu yaratmak amacıyla istikrarsızlık ve gerilim hissi veren bu çizgi çeşidinden

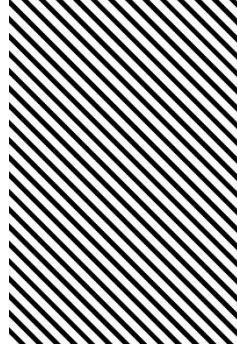
yararlanırlar. Diyagonal çizgiler ya da düzlemler, denge duyumuza meydan okurlar (Öztuna, 2008: 67), (Resim 7).



**Resim 7.** Diyagonal Çizgiler

(<https://tr.depositphotos.com/115679812/stock-illustration-wavy-diagonal-parallel-lines.html>) 26.08.2019

- Eğri çizgiler, kademe kademe yön değiştirirler. Dalgalardan, spirallerden ve dairelerden oluşan eğriler vardır. Bu tür çizgiler, hareketlidir; tasarımda çekici etkiler yaratabilir. Düz çizgilere nazaran yumuşak etkiler yaratmasından dolayı, feminen olarak algılanırlar. Düz çizgiler ise, erkeksi bir etki sunarlar. Eğri çizgiler, genellikle karmaşık, çalkantılı duyguları ima edebilir (Öztuna, 2008: 67). Eğik doğru çizgiler, sağlamlık duygusunun yanında hareket de sağlar. Gözden uzaklaşan tren raylarına, yol kenarında uzayıp giden telefon telleri eğik doğru çizgilere örnektir. Bir de eğri doğru çizgiler vardır bunlar: kıpırdama, kaynaşma, hareketlenme duygusu uyandırır. Rüzgâr, fırtına, ağaç dallarının boşlukta sallanması gibi (Kılıçkan, 2002, s. 35). Sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin ortak noktası çizgilerin aldıkları konuma göre bir anlam ifade etmeleridir, bu bağlamda tasarımcıların çizginin dilini çok iyi bilmeleri gerekmektedir. Söz edilen tasarımlarda düz çizgiler sağlamlığı, sakinliği ve sürekliliği temsil ederler. Dikey çizgiler hayat, canlılık, hareketliliği yansıtırken, eğri çizgiler dinamizmi ve enerjiyi yansıtmaktadırlar (Larcher, 1980, s. 33), (Resim 8).



**Resim 8.** Eğri Çizgiler

(<https://www.pinterest.ru/pin/759067712164089703/>) 26.08.2019

- Zikzak çizgiler, diyagonal çizgilerin karışımından meydana gelir ve düzensizlik izlenimi yaratır. Aktiftirler, heyecan ve sinirlilik hissini yansıtırlar (Öztuna, 2008: 67), (Resim 9).



**Resim 9.** Zikzak Çizgiler

(<https://tr.clipartlogo.com/istock/classic-zigzag-lines-pattern-on-black-vector-design-1678612.html>)  
26.08.2019

- Kontur, bir objenin dış hatlarını tanımlayan çizgidir ve bir objenin özüne inme, ayrıntılarını yok etmesi söz konusudur. Kontur çizgisi bir objenin, figürün sınırlarını belirler; sınır çizgileri ise mekânı ortaya çıkarır. Tasarımcı ya da sanatçı, çalışmasında kontur çizgiyi kullanarak bir ölçüde iki boyutlu düzlemde üç boyutluluk yanılsamasını yaratır (Öztuna, 2008: 67), (Resim 10).



**Resim 10.** Kontur Çizgileri, Ağlayan Kadın, Pablo Picasso, 1937.

(<https://www.ensonhaber.com/pablo-picassonun-unlu-tablolari.html>) 01.09.2019

- Hızlı çizgiler, hızlı el kol hareketleriyle yapılan ve ifadesel hareketi ortaya çıkaran hızlı çizim çeşidinde yapının iskeleti ortaya çıkartılırken amaç, hareket duygusunu yakalamaktır. Anlık olarak çizilen çizgiler, hareketi yakalar; özgürce, çabucak hızlı çizilirler; kontur çizgilerinden farklı olarak bir objenin içyapısını gösterir. Formlar özgürce, serbestçe hareket eder (Öztuna, 2008: 67), (Resim 11).



**Resim 11.** Hızlı Çizgilere Örnek Bir Çalışma

(<https://tr.pinterest.com/pin/505740233148498533/>) 26.08.2019

Doğada bulunan her varlık, tasarım açısından bir çizgi olarak ele alınırsa, nesnenin ayıklama, sadeleştirme ve stilizasyon gibi tasarım elemanlarını üstlenmek çizginin görevleri arasındadır. Tasarımcılar, çizginin bu görevi üzerinde ısrarla durmak zorundadır. Çünkü bireyin sahip olduğu; neşe, hüznü, güzellik, kırgınlık,

kararsızlık ve buna benzer duygular çizgiyle anlatılır. Çizgiye hâkim olan ve çizgiyle iletişim kurabilen tasarımcı, bu soyut dili çözebilmiş demektir (Tepecik, 2002; Seylan, 2005).<sup>13</sup> Böyle bir başarı, izleyen üzerinde derin bir haz duygusu uyandırır. Tek düze, değişmeyen ya da hareketlenmeyen çizgi bu etkiyi yaratmaz.<sup>14</sup>

Çizgi ile neşe, hüznün, yorgunluk, kuvvet, kesinlik, kararsızlık, enerji, canlılık gibi çağrışımlar oluşturulabilir. Çizgiler çizenin de karakterini ve duygularını yansıtır. Öfkeli, kızgın duygularla çizilen çizgiler daha sert, daha belirgin; sakin rahatlamış bir halde çizilen çizgilerde ise bir yumuşaklık, ılımlılık hissedilir (Tuna, 2003: 62). Savaşın, nefret ve vahşetin ifade edilmesinde sanatçılar genellikle anlak, sert ve köşeli çizgiler kullanırlar. Bir yaz manzarasının güzelliği gibi hoş duyguların ifadesinde ise yumuşak ve akıcı çizgiler kullanırlar (Hurvitz ve Day, 1995: 279). Çizginin keskin köşelerden ani yükselişi ve düşüşü öfkeyi, düşmanlığı ve tehlikeyi ifade ederken, düzensiz şekilde ve sürekli olarak dönmesi izleyicide kaos duygusu uyandırır. Çizginin yatay olarak sürekliliği sakinlik, durgunluk ve duygusal anlamda zayıflık olarak algılanırlar. Enli çizgiler ise dolu ve yoğun duyguların ifadesidirler. İlimli eğime sahip çizgiler hoşluğun, yumuşaklığın, güzel duyguların ifadesi olarak algılanırlar (Tuna, 2003: 62).

Çizgi, kompozisyon içerisinde renk, açık-koyu değer ve dokusal karaktere sahip olabilir. Bu gibi özellikler, çizginin hareketliliğiyle birleştiğinde ifade gücü de artar. Çizginin ifade niteliği, gücü; onun başlangıç noktasından çıktıktan itibaren kazandığı karakter olarak bilinir. Ancak, çizgi ve duygular arasındaki bu bağların hiçbiri tam ve kesin olmamakla beraber, çizginin görünen karakteri her zaman bir duygu aracıdır (Zelanski ve Fischer, 1996: 61).

Çizginin, genellikle objeleri birbirinden ayırmaya yarayan kontur olarak kullanıldığı düşünülür. Fakat çizgi; doku oluşturmak, ton yapmak amacıyla da kullanılır. Özellikle baskı sanatlarında tarama, çapraz tarama ve noktalama bu amaç için kullanılan unsurlardır.

---

<sup>13</sup> Tamer Bilgiç, Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, DÜ SBE Resim ABD, Kütahya 2010, s.47.

<sup>14</sup> Tamer Bilgiç, Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, DÜ SBE Resim ABD, Kütahya 2010, s.48.

Çizgi ile yapılan çalışmalarda zaman zaman yüzey üzerinde pozitif ve negatif alanların oluştuğu görülmektedir. Bu çalışmalarda, dolu alanlar pozitif alanlar, buna karşılık boş alanlar ise negatif alanlar olarak bilinir (Tuna, 2003: 64). Helezonik çizgilerle dikkat bir noktaya doğru çekilebileceği gibi, bir yüzeye ton değeri kazandırabilmek için de çizgiler kullanılmaktadır. Çeşitli çizgi grupları, (dik, yatık ve diyagonal) eksenlere paralel yönlerde bulunarak, örgüler oluşturmaktadır. Çeşitli alet ve malzemeler ile alanda dokular yaratılmaktadır. Dar, kalın, ince, geniş, kısa, uzun, sık, seyrek, vurgulu çizgi ifadeleriyle ve düşüncenin sağladığı geniş imkânlarla renk anlatılmakta, sıklık ve seyreklik derecelerine göre çizgi grupları, aydınlık ve gölgeyi de ifade edebilmektedir.<sup>15</sup> Aşağıda çizginin tüm bu özelliklerini içeren, Devrim Erbil'e ait bir çalışma yer almaktadır (Resim 12).



**Resim 12.** Çizgisel Resme Örnek, Devrim Erbil, Yağlıboya

(<http://www.erbilcare.com/urunler/26/devrim-erbil-yagli-boya.html>)

26.08.2019

Çizgi, sanatçı veya tasarımcının karakteristik özelliklerinden biridir. Başka bir deyişle, sanatçı veya tasarımcının artık kendi tarzı olmuş çizgilerine bakarak onu kimin yaptığı hakkında doğru tahminde bulunabiliriz.

---

<sup>15</sup> Ayşe Gamze Öngen, Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları, YLT, TC Marmara Üniv. GSE GTS ASD, İstanbul 2011, s.33.

### 2.1.3. Şekil (Biçim, Form, Leke)

Sanatta şekli, bir alanı çevreleyen çizgi olarak tanımlayabiliriz. Çizginin bu tür kullanımı, dış *çizgi* (outline) ya da *kontur* olarak adlandırılır. *Kontur* ya da *kenar çizgisi* izleyici tarafından gözlemlenir ve birbirini takip eder. Bir yüzeyde izole olmuş olan gölge, bir şekli ortaya çıkarır. Şekil, daire, kare, üçgen gibi basit ya da bir insan yüzünün silüeti gibi karmaşık olabilir. Şekiller; çizgi, renk, doku ve ton alanlarıyla yaratılır. Tasarımcı, iki boyutlu bir düzlem üzerine daire çizip; içerisini renklendirir ve dokusal öğelerle kaplarsa sonuç; yuvarlak, renkli, dokusal bir şekil olacaktır. Eğer çizgi yok ise, yalnızca renkli alan varsa; renkli kenarlar aracılığıyla çevrelenen alandan renkli daire şekli algılarız.

Diğer taraftan zihnimiz, şeklin, görsel etkinin bütününe görmeye alışmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere, zihnimizin tamamlanmamış bölümleri doldurmasına olanak tanıyan içgüdüye gereksinimimiz bulunmaktadır. Bu ilk olarak Alman Gestalt<sup>16</sup> psikologlarının 20. yy. başlarında insan algısını incelerken ileri sürdükleri bir görsel algılama ilkesidir. Bu psikologlar, zihnimizin düzenlenmiş bütünlüleri veya formları tek tek parçalar olarak görmeye yatkın olduğunu ifade etmişlerdir. (Öztuna, 2008: 74-75)

Sanatçı tarafından kullanılan şekiller, kullanıldıkları çevreye ve koşullara bağlı olarak çeşitli terimlerle ifade edilirler. Bunların bazıları, *natüralistik*, *nesnel* ve *realistik*dir. Sanatçılar bazen *soyuta* ek olarak, *nesnel olmayan* ve *gerçek olmayan* gibi şekilleri yaratırlar. Soyut şekiller, doğal şekillerin stilize edilmiş ve yalınlaştırılmış versiyonları olup; görsel deneyimimizle açıklayamadığımız şekillerdir. Gerçek yaşamda var olan şekiller, dokunulabilir gerçek objelerken; resimsel şekillerin daha çok yarattıkları yanılsamalar aracılığıyla var olduğu bilinmektedir. Bir sanatçının ya da tasarımcının bir çalışması gerçek olan bir şey değildir ve imgeyi oluşturan şekiller, hiçbir zaman gerçek bina ya da insan değildir. (Öztuna, 2008: 77)

*Doğal şekiller*, doğal dünyadaki şeyleri taklit eden şekillerdir. Doğal şekilleri estetiksel olarak kullanan en çok sanat hareketi, *Art Nouveau*'dur. Art Nouveau motifleri ve tasarımları, birbirine dolanan eğri çizgilerden meydana gelen bitki ve hayvan şekillerini (yapraklar, asma filizleri, çiçekler, böcekler, kuşlar ve dalgalı giysilerle uzun kadın figürleri) öne çıkmaktadır. *Serbest-formlu şekiller*, düzensiz ve değişken şekillerden meydana gelmektedir. Dış açıları, eğri, açılı ya da her ikisinin birleşimi olabilir. Bu tür şekiller, hayvan, insan ya da ağaçlar gibi yaşayan şeylerin

---

<sup>16</sup> Gestalt; form anlamına gelen Almanca bir sözcüktür.

silüetleri olabilir. *Organik ve geometrik şekiller* arasında kesin bir ayırım yoktur. Doğada var olan en yaygın şekiller, yumuşak, esnek, kavisli ve düzensiz olan organik şekillerdir. Bu tür şekiller, asimetriklerdir.

Üç temel şekil *Kare, üçgen ve daire*'dir. Bu mükemmel şekiller, kararlılığı ve düzeni önerirler. Diğer geometrik şekiller ise, bu temel şekillerin ya varyasyonları ya da kombinasyonlarıdır. Varyasyonların bazısı, ovali, dikdörtgeni, paralelkenarı, beşgeni, altıgeni ve sekizgeni oluşturur. Yaprak şekillerinde üçgeni, çiçek yapılarında daireyi görmek mümkündür.

Şekil ve biçim aynı şeyler değildir. Biçim, üç boyutlu hacme dönüştürülmüş bir yapıdır. Daire, bir şekildir; ilgili biçimi küredir. Üçgen ise, piramidin bir silüetidir. 20. yy. ın önde gelen sanatçıları, üç boyutlu biçimi analiz ederek; *küre, küp, silindir, koni ve piramit* gibi beş önemli biçimin olduğu sonucuna varmışlardır. Bu tür biçimlerin hepsinin yüzeysel şekiller olarak karşılıkları bulunmaktadır.

Resim düzleminde görünen herhangi şekil (düz resim yüzeyi), arka planın dışında ikinci bir şekli yaratır. Aktif ya da egemen olan şekiller, *pozitif şekiller* olarak adlandırılır. Pasif arka alanlar, *negatif şekilleri* oluşturur. Tasarımcılar genellikle çalışmalarında bir imgenin etkinliğini artırabilmek için hem negatif hem de pozitif şekilleri eşit önemde düşünürler. Pozitif şekiller, genellikle figür şekilleri olarak adlandırılırken; negatif şekiller, zemin şekillerini yaratırlar ve arka planın parçasıdırlar. Pozitif/negatif şekil, *figür-zemin ilişkisi* olarak adlandırılır. (Öztuna, 2008: 83), (Resim 13).



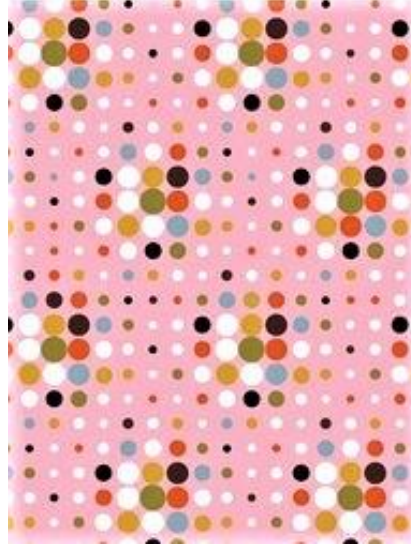
**Resim 13.** Negatif-Pozitif Şekil / Figür- Zemin İlişkisine Örnek

(<https://vedatkonyali.wordpress.com/2009/09/04/negatif-ve-pozitif-alan-negative-space-positive-space/>) 26.08.2019

Eğrisel şekiller, yani daireler, ovaler ya da düzensiz organik objelerin oluşturduğu yüzeysel şekiller, hem kavisli doğaları aracılığıyla derinliğe hareket katabilirler hem de yüzeysel mekân etkileri

yaratabilirler. İki boyutlu düzlemde eğrisel, doğrusal ve düzensiz düzlemlerin bize yakın olan tarafı, uzak olandan daha büyük göstererek, perspektifi bir görünüm etkisi verilebilir ve daha güçlü görsel bir derinlik elde edilebilir. Ayrıca izleyici, bu yöntemle çalışmanın içerisine çekilerek; bir çeşit yolculuğa çıkarılarak, izleyicinin ilgisi çalışmaya yönlendirilebilir. (Öztuna, 2008: 85)

Biçim; çizgi, renk, açık ve koyudan oluşmuş yüzeylerdir. Biçim, sadece çizgilerden oluştuğu gibi, renklerden de oluşmaktadır. Biçimdeki renk güçlendikçe daha dikkat çekici olur. Koyulaştıkça da, kütleli etkisini arttırmaktadır (Odabaşı, 1996: s.43), (Resim 14).



**Resim 14.** Biçim Örnekleri, Lotta Kühlhorn – Day Pink

(<https://www.jessicaswift.com/2007/04/13/2007413lotta-kuhlhorncool-designer-html/>)

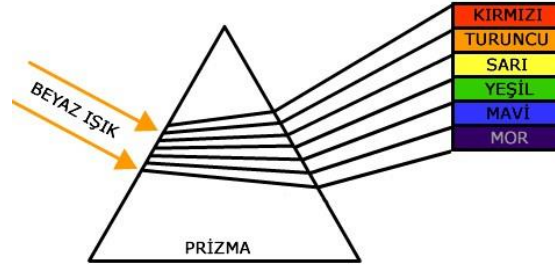
26.08.2019

Doğada, her cismin, bir geometrik forma dayalı biçiminin var olduğu bilinmektedir. Doğada farklı biçimlerle, geometrik biçimler bir araya getirildiğinde bir ağacı, silindir veya küre gibi algılayabiliriz. Dörtgen biçimler; dengeli, dinamik, açık, kesin ve emin bir ifade taşırlar. Dar açılı ve çapraz biçimler; daha dinamik bir etki taşımakla birlikte dengesiz ve rahatsız edicidir. Geometrik eğri biçimlerin rahatlatıcı ve dinlendirici etkileri olduğu gibi süreklilik ifadesini de güçlendirirler. Serbest biçimler, organik eğriler ise; yüzeylerin sürekliliğini, kütleli bütünlüğü ve biçimsel yumuşaklığı vurgularlar.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Latife Gürer, Temel Tasarım, Birsen Yayınevi, İst. 2004, s.56.

#### 2.1.4. Renk

Tasarımın en önemli yapıtaşlarından biri olan renk, ışığın olduğu her yerdedir (Öztuna, 2008: 120). Göz retinasına düşen ışığın dalga boyu dağılımını beyin algılama biçimi olan rengi algılayabilmemiz için ışık gereklidir. Işığın olmadığı bir mekânda renkler görülmez. Başka bir deyişle renk; ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansyarak gözümüzde bıraktığı etkidir. 1667 yılında Sir Isaac Newton, ışık ışınlarını bir prizmadan geçirerek, rengin ışığın içinde yer aldığını kanıtlamıştır. Fiziksel olarak beyaz ışık, kristal bir prizmadan geçirildiğinde kırılmaya uğrayarak tayf diye adlandırılan yedi değişik rengi oluşturur. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mordan oluşan renk tayfı aynı zamanda gök kuşağı renkleri olarak da tanımlanır<sup>18</sup> (Resim 15).



**Resim 15.** Rengin Oluşumu

(<https://burcinisitetik.wordpress.com/2017/04/01/renk-cemberi-sunum/>) 27.08.2019

Görsel sanatların bir çeşit müziği olarak kabul edilen renk, tasarımcılar için en güçlü iletişim araçlarından biridir ve tasarım üzerindeki herhangi bir elemanın vurgulanmasında oldukça etkindir. Öte yandan renk, düşüncelerimizde, duygularımızda, eylemlerimizde ve hatta sağlığımızda değişiklikler yaparak; doğrudan bizleri etkiler. Okulların, hastanelerin, ofislerin tasarımcıları, renklerin fiziksel koşulları ve çalışma alışkanlıklarını daha iyi ya da kötü etkileyebildiğini kabul ederler.

Pigment Renklerinde, Ana renkler; kırmızı, mavi ve sarıdır. Bu renkler, diğer renklerin karışımıyla üretilemeyen boya renkleridir. Bu üç ana renk, ikili olarak ya

<sup>18</sup> Tamer Bilgiç, Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, DÜ SBE Resim ABD, Kütahya 2010, s.48.

da farklı miktarlarda karıştırıldığında olası bütün renkler elde edilebilir. Kısacası doğadaki diğer renkler bu üç rengin karışımından oluşur. İki ana rengin karışımından oluşan İkincil Renkler; Turuncu (kırmızı + sarı), Yeşil (mavi + sarı), Mor (kırmızı + mavi)'dur. Birbirine zıt iki renkten oluşan Tamamlayıcı Renkler; kırmızı-yeşil, mavi-turuncu, sarı-mor renklerdir.

Benzer renkler; renk çemberinde ana rengin yanına yerleştirilen üç ya da yedi renkten meydana gelir. Örneğin; kırmızı-turuncu, turuncu, turuncu-sarı, sarı, sarı-yeşil, yeşil, yeşil-mavi. Renk çemberinde en uyumlu ilişkiye sahip olan renkler, birbirinin yanında bulunan renklerdir. Bunun nedeni, yan yana üç ya da dört rengin gruba baskın ortak bir renk içermesidir (Resim 16).

Monokromatik renkler; tek bir rengin yoğunluğu ve ton değerinin varyasyonlarıdır. Bu renk düzeninde, saf bir renk, siyah ve beyazla yalnız olarak kullanılır ya da siyah ve beyazla karıştırılır. Beyazdan siyaha doğru ton geçişleri olabilirken; herhangi bir rengin beyazdan siyaha doğru geçişleri de söz konusudur.

Sıcak renkler; sarı, sarı-turuncu, turuncu, turuncu-kırmızı, kırmızı ve kırmızı-mor. Soğuk renkler; sarı-yeşil, yeşil, yeşil-mavi, mavi, mavi-mor, mor. Sıcak renkler, izleyiciye doğru hareket ederken; soğuk renkler, izleyiciden kaçır, uzaklaşma izlenimi verir. Kırmızı, sarı ve turuncu, güneş ve ateşle ilişkilendirilirken; mavi, yeşil ve mordan oluşan soğuk renkler, buz, kar, su veya çimenle bir ilişki içine girerler. İçinde maviyi içeren renkler ise; hava, gökyüzü ve su ile renk benzerlikleri taşır (Bkz. Tablo 1).



**Resim 16.** Ana ve Ara Renk Çemberi

(<https://burcinisitetik.wordpress.com/2017/04/01/renk-cemberi-sunum/>) 27.08.2019

Sonuç olarak renk, bir şeyi tasarlarırken edindiğimiz ilk görsel izlenimimizdir ve iletmek istediğimiz mesajı ifade etmemizde en önemli görsel iletişim aracıdır. Bir tasarımda renkler, öne ve arkaya doğru giderler; soğuk ve sıcak görünürler; görsel hareketlilik, illüzyon ve derinlik yaratırlar; biçimleri, şekilleri görünür kılarlar. Renk, soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirir (sembolize eder), hayal dünyasını, istekleri ve arzuları dışa vurur; zaman ve mekânı hatırlatır, duygusal ve görsel yanıtlar üretir. Renk, aynı zamanda, kurumsal kimliklerin ve markaların ana yapısal öğesi olarak işlev gösterir; ikna etmede, iletişim kurmada ve bir ürüne insanların ilgisini çekmede önemli bir rol oynar. (Öztuna, 2008: 141)

Rengin üç boyutu bulunmaktadır. Bunlar; Uzunluk (Rengin Türü), Genişlik (Rengin Tonu), Derinlik (Rengin Yoğunluğu)' dur. Rengin türü, renkleri betimlemede kullandığımız terimlerdir: kırmızı, mavi vb. renk tonu, bir rengin açıklık ya da koyuluğudur. Bir renge beyaz boya kattıkça tonu açılır, siyah ekledikçe koyulaşır. Renk yoğunluğu ise rengin parlaklığı ile ilgilidir. Yoğunluğu fazla olan renkler, parlak renklerdir. Eşit boyutlardaki iki nesneden birini parlak bir renkle, diğerini ise koyu bir renkle boyadığımızda; parlak renkle boyanmış olanı diğerinden daha büyükmüş gibi algılarız (Bilgiç, 2010). Renklerin teker teker, kendi kroma ve ton değerlerine göre, ayrı ayrı bir “derinlik” ve “genişlik” tesiri vardır. Diğer renklere göre önde görünme etkisi fazla olan kırmızı renk olduğundan daha yakın algılanır. Mavi geri çekilme özelliğine sahiptir, uzakmış gibi görünür. Gri, beyaz ve siyah gibi nötr renkler ise oldukları gibi görünme eğilimindedir (Tutaş, 2014). Yine sıcak-soğuk renklerin derinlik olarak “uzak-yakın” görünme, eşyaları “dar-geniş” gösterme tesirleri vardır. Gri ve mor renkler ölü-“mort” renklerdir. Parlak, ışıklı renkler, göze daha yakın görünürler (Ghorab, 2015). Sarı, kırmızı ve turuncu gibi sıcak renkler daha önce algılanır ve daha akılda kalıcıdır. En yakın algılanan ise sarıdır. Mavi, mor ve yeşiller gibi soğuk renkler ise diğer renklerin yanında daha uzaktaymış gibi algılanır. Sözü edilen bu bilgilerin sanat çalışmalarında amaca uygun olarak kullanılması, sonuçlar üzerinde de olumlu etki oluşturabilmektedir. Renklerin kültürlere göre değişen farklı sembolik ve psikolojik etkileri de yer almakta olup; detaylı bilgi için dipnottaki kaynaklar incelenebilir.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Tevfik Fikret Uçar, GÖRSEL İLETİŞİM ve GRAFİK TASARIM, İnkılâp Yay., İst. 2004, s.45-56.

Renk türlerinin sembolik özelliklerine, insanlar üzerindeki psikolojik etkilerine ve yoğun kullanım yerlerine aşağıdaki tabloda yer verilmiştir (Tablo 1).

Renk Adı	Etkileri	Yoğun Kullanım Yerleri
Beyaz	Saflık, temizlik, masumiyet, dürüstlük, ferahlık, merhamet, adalet, diriliş, ölümsüzlük, teslimiyet, barış, huzur, sakinlik, sessizlik.	Bulutlar, kar, bahar, çiçekler
Sarı	Neşe, içtenlik, iyimserlik, aydınlık, korkaklık, sıcaklık, dikkat, olumluluk, hastalık.	Sonbahar, Trafik, hızlı yeme mekânları
Yeşil	Yaşam, canlılık, umut, tazelik, serinlik, verimlilik, rahatlık, dinlenme, sükûnet, yeniden doğuş, huzur.	Doğa, hastane, ibadethane, İslâmî Mekânlar, Trafik
Mavi	Sakinlik, ağırbaşlılık, hüznün, huzur, sadakat, dürüstlük, resmiyet, uzaklık, temizlik, serinlik, düşünme, kararlılık, otorite, sonsuzluk, özgürlük, güven, derinlik, ölümsüzlük.	Doğada hava, su ve gökyüzü, cennet, hastane, işyerleri, kamu binaları
Kırmızı	Mutluluk, heyecan, canlılık, sinirlilik, kan basıncında artış, cesaret, tehlike, ateş, günah, tutku, şiddet, vahşet, gayret, inanç, cinsellik, sıcaklık, enerjik, aşk, dikkat, uyarıcı, etkileyici.	Yaz, meyveler, eğlence ve hızlı yeme mekânları, trafik
Mor	Saltanat, zenginlik, yalnızlık, korku, keder,	Bitkiler, Saray, köşk
Siyah	Üzüntü, matem, ölüm, zarafet, şehvet, ciddiyet, ağırlık, konsantrasyon, karamsarlık, gizem, fanilik, son, kötülük.	Kış, Cehennem, gece mekânları

**Tablo 1.** Renklerin Sembolik-Psikolojik Etkileri ve Yoğun Kullanım Yerleri Tablosu

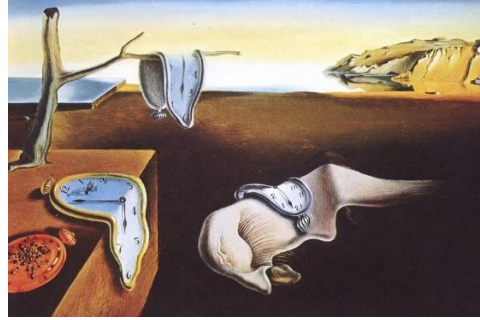
### 2.1.5. Mekân – Strüktür (İç Yapı)

Mekân, Nimet Keser tarafından yazılan sanat sözlüğünde “uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası” olarak tanımlanmıştır (Keser, 2009: 49). Sabit bir ölçüsü olmayan mekân, sınırları olmayan uzay boşluğundan başlayıp sınırlandırılabilen en küçük birime kadar tüm boyutlarda olabilir.

İki boyutlu çizimde, resimde, tasarımda mekân, resim düzlemindeki görsellerin düzenlenişiyle ilgilidir. Mekân, her şeyi içine alan tanımlanamaz bir boşluk olarak ifade edilebilir. Süreklidir ve sonsuzdur yani her zaman vardır. Her şeyin içinde ve etrafında olduğu için hiçbir zaman tek başına kalmaz. Görsel sanatlar bazen mekânsal sanatlar olarak adlandırılır. Bu sanatların çoğunda biçimler, mekân içinde organize edilir.

İki boyutlu tasarımlar, yüksekliğe ve genişliğe sahip olup; derinliğe sahip değildirler. Derinlik yanılsaması, perspektif kullanılarak yaratılır. Üç boyutlu mekân yanılsamalarını yaratmak için en önemli araçlar; üst üste bindirme, büyüklüğü ve

konumu değiştirme (objelerin konumu) , çizgisel perspektifi, renk ve ton değerini kullanmaktır (Öztuna, 2008: 144-145). Örneğin sanatçı aşağıdaki eserinde varlıkların hacimleri kadar işgal ettikleri boşluğu doldurarak, mekânın etkisinin doluluğunu yaratmıştır. Varlıksız mekân sadece bir boşluktur, sonsuzluktur. Bu sonsuzluğu durduran varlıklardır (Tutaş, 2014), (Resim 17).



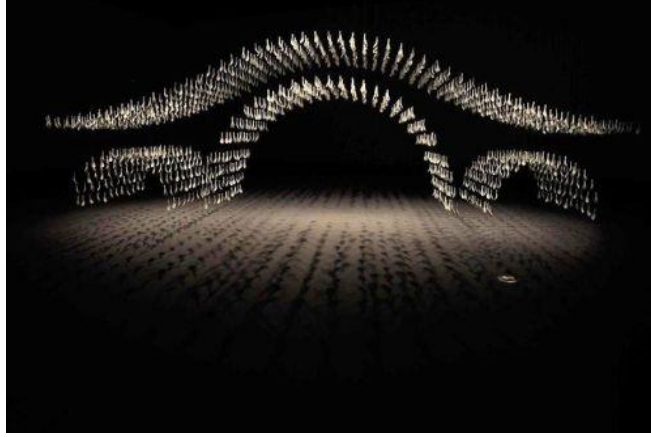
**Resim 17.** Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931

(<https://www.wannart.com/gercek-ile-gercekustunun-karisimi-bellegin-azmi/>)

27.08.2019

Boşluk, mekân veya espas (aralık) nesnelerin içinde, altında, etrafında, arasında veya üstündeki alan olarak tanımlanmaktadır. Sanatta mekân iki boyutlu olduğu kadar üç boyutlu da olabilmektedir. İki boyutlu mekân ile üç boyutlu mekân arasındaki fark şudur; üç boyutlu biçimlendirmede çalışmaları algılayabilmek için çevresinde hareket etmemiz gerekmektedir. Yüzeysel sanatlarda ise mekân bir yanılısma yaratmak için kullanılmaktadır. Mekân daha çok bir araç, bir ürün olarak düşünölmektedir. İki boyutlu mekân, resim, desen ve baskı gibi türlerde kullanılan yüzey üzerinde yer alan mekânlardır. Üç boyutlu mekânın gerçek bir derinliği, genişliği ve yüksekliği bulunmaktadır. Bu üç boyutlu mekânların kullanıldığı yerlerden biri de heykel sanatıdır (Balcı, 2013, s. 72).<sup>20</sup> (Foto 1 ve 2).

<sup>20</sup> Yılmaz Önder9, Troia Festivali Afiş Tasarımı Yarışmasında Ödöl Kazanan Eserlerin Grafik Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, Beykent Üniv. SBE, İstanbul 2018.



**Fotoğraf 1.** İç mekânda oluşturulmuş Xiaojing Yan enstalasyonu



**Fotoğraf 2.** İç mekânda oluşturulmuş Xiaojing Yan enstalasyon detayı

(<http://rebloggy.com/post/art-sculpture-installation-bridge-contemporary-suspended1500-chinese-tradition/95602739065>) 27.08.2019

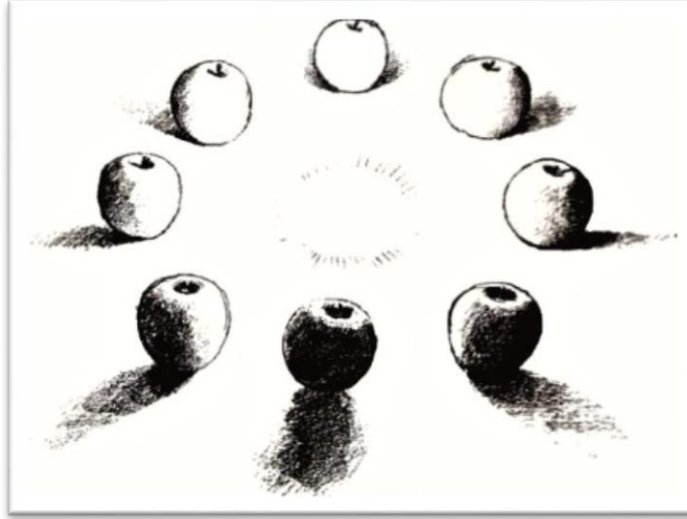
### **2.1.6. Ton Değeri (Işık-Gölge)**

Sanat / Tasarım terminolojisinde ton değeri sözcüğü, yüzeylerin göreceli açıklık ve koyuluğuyla ilgilidir. Tasarımcı ya da sanatçılar, çalışmalarında vurguyu artırmak, ilgi merkezini, görsel hiyerarşiyi ve derinlik yanılsamasını yaratmak ve objelere üç boyutlu izlenim kazandırmak amacıyla ton değerini kullanırlar. Ayrıca böylelikle bir öğeyi vurgulayabilir; birbirinin önünde ve arkasındaki objeyi görünür kılabilirler.



**Fotoğraf 3.** Işık-Gölge Etkisi

(<https://quizlet.com/tr/295099609/acik-koyu-isik-golge-ile-ilgili-kavramlar-diagram/>) 28.08.2019



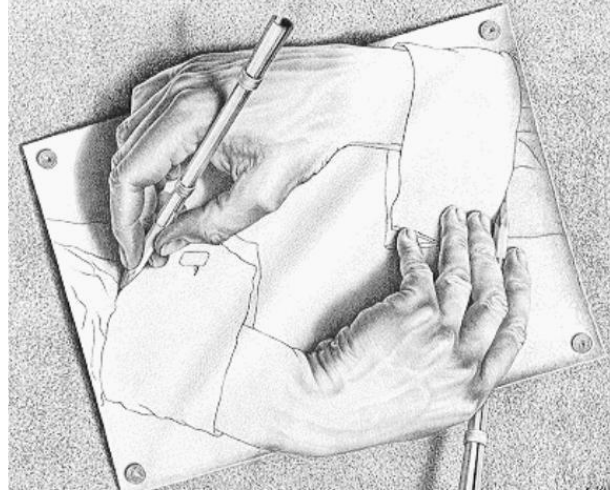
**Resim 18.** Işığın Yönü Değiştikçe Gölgelelerin de Değiştiğini Gösteren Çalışma

(<https://guzelsanatlar9.weebly.com/oumldev-i.html>) 27.08.2019

Işığın bir gün içinde (sabah, öğlen, akşam gibi) farklı zamanlarda bir yüzeye gelmesiyle o yüzeyin kısmen gölgeli, kısmen ışıklı olması rengin iki tonda da etki yapmasına neden olmaktadır (Foto 3 ve Resim 18). Bir yüzeyde oluşan etkin ışık ve gölge oyunu sayesinde yapılan bir hareketle, kompozisyonda tekdüzelik (monotonluk) ortadan kaldırılmaktadır (Öngen, 2011: 61).

Açık-koyu vurgunun, iç mekân tasarımında, oda aydınlatmasında ve duvar-zemin kaplamasında önemli rol oynadığını her zaman görürüz. Örneğin, hastanelerde açık vurgulu ton değerleri kullanılırken; barlarda ise koyu vurgulu değerler hâkimdir. Konuma, ortama ve yere göre, açık ve koyu vurgulu ton değerlerinin kullanılması, insanlar üzerinde renklerin bıraktıkları psikolojik etkilere göre olmaktadır.

Sonuç olarak ton, temel tasarım öğelerinden olup bir sanat eserinde; bir parçayı, alanı, öğeyi öne çıkarmak, kompozisyon parçaları içinde hiyerarşi yaratmak, ilgiyi bir yere toplamak, derinlik yanılması yaratmak ve üç boyut izlenimi oluşturmak için kullanılan sanat elemanıdır (Resim 19).



**Resim 19.** Tek Rengin Tonları ile Çizilmiş Karakalem Çalışması

(<https://www.emaze.com/@ALOTOTQZ>) 27.08.2019

### 2.1.7. Doku

Doku yüzeyle ilgilidir ve dokunma duyusu aracılığıyla algılanan bir tasarım öğesidir. Dokular, dokunma duyusunun yanı sıra görme duyu organlarımız aracılığıyla da algılanırlar. Bir yüzeye dokunmayla aşına olduktan sonra, gözlerimiz aracılığıyla dokuyu hissederiz. Pürüzlü, pürüzsüz, yumuşak ve sert gibi sözcükler, dokunma duyusunun objelerin doğası hakkında insanları nasıl bilgilendirdiğini gösterir. (Öztuna, 2008: 88)

İki çeşit doku vardır; gerçek dokular ve görsel dokular. Gerçek dokular, üç boyutluyken; görsel dokular ise iki boyutludurlar. Görsel doku, her zaman kompozisyonda belirleyici bir faktördür; çünkü her şey, bir yüzeye ve bundan dolayı da bir dokuya sahiptir (Öztuna, 2008: 89).

Bir sanatçının yarattığı resimleri incelerken öncelikle görsel dokuları görürüz ve daha sonra yüzeylerine dokunduğumuzda sanatçının kullandığı dokuları algılarız. Burada yaptığımız eylem, hem görsel hem de dokunma duyusu ile ilgilidir (Öztuna, 2008: 89-94).

Altı temel doku vardır; *Gerçek, Doğal, Yapay, Taklit, Soyut, Keşfedilmiş*. *Gerçek doku*, dokunma ve görme duyusu aracılığıyla görülebilen bir yüzeydir. *Doğal doku*, doğal yöntemlerin sonucu oluşan dokulardır ve doğada bulunurlar. Doğada oluşmuş ve hiçbir işleme sokulmamış doku biçimidir. *Yapay dokular* ise; doğal dokulara zıt olarak, insanlar tarafından yaratılan dokulardır. *Taklit dokular*, insanlar ya da bir doku görünüşünü ortaya çıkararak makineler tarafından doğadan kopyalanan dokular ya da obje yüzeylerinin taklididir. Gerçek görünen ancak gerçekte olmayan bir yüzey özelliği, “taklit edilmiş” olarak adlandırılır. Taklit, bir kopyalama tekniğidir. Taklit dokularda, pürüzlü bir yüzeyi, tasarımcı ya da sanatçı çalışmalarında pürüzlü gibi gösterebilir; ancak çalışmanın yüzeyini okşayarak onun pürüzsüz olduğunu anlayabiliriz. *Soyut dokular*, çalışmalarda dekoratif işlev üstlenirler ve açıkça gözü aldatmaya yönelik bir girişimleri yoktur. *Keşfedilmiş doku*, dokunulabilir ya da gözlenebilir olan bir kaynaktan ziyade; kaynağı sanatçının hayal gücü olan bir dokudur.<sup>21</sup>

Dokunun görsel algılanması için ışığa gerek vardır. Doku en iyi gün ışığında algılanır. Ancak farklı ışık kaynaklarının geliş yönüyle, şiddetine ve düşen gölgelerin boyu değişeceğinden algılanan doku da değişmektedir. Böylece, dokular daha yumuşak görünebileceği gibi, daha abartılı ya da sert algılanabilir. Örneğin; dokunun üzerine gelen gölge çok ve geniş ise, doku olduğundan daha sert görünebilmektedir. Doku ayrıca, renk hissini de değiştirir. Farklı iki dokuya sahip aynı renkteki iki cisim farklı renklerde algılanabilir.

Dokuların dış yüzeydeki oluşumuna “tekstür”, yüzeyin içindeki oluşumuna ise “strüktür” denir. Bunun yanında, strüktür görünür de olabilir. Doğadaki varlıkların tekstür ve strüktürleri, onların karakteristik özelliklerinden biridir. Sözü edilen yapılar incelendiğinde, genellikle belirli bir matematiksel düzen içinde sıralandıkları görülmekle birlikte yapay ve düzensiz dokular da bulunmaktadır. (Foto 4 ve 5).

---

<sup>21</sup> a.g.e. (Öztuna, 2008)



**Fotoğraf 4.** Doğal strüktür, Deniz Atı İskeleti

(<https://pxhere.com/tr/photo/555622>) 27.08.2019



**Fotoğraf 5.** Yapay strüktür Ağaçlar, J. Mayer H. Architects Metropol Parasol

(<http://www.arkitera.com/haber/mimarlikta-agac-devrimi/>) 27.08.2019

Doku yumuşaklık-sertlik, ağırlık-hafiflik, sessizlik-gürültü, huzur-tedirginlik, durgunluk-hareketlilik, sakinlik-heyecanlılık, rehavet-kasvet gibi psikolojik etkiler de yaratmaktadır. Sert dokulu cisimler dinamik duygular verir, insanı uyanık tutar, azim ve iradesini destekler, insana heyecan verir. İç mekânda sıcak etki yaratır, ruhsal yapıyı güdüler, hareketlilik, mücadele gücü verirler. Yumuşak dokulu yüzeyler ise rahatlık, huzur, sükûnet, sessizlik, dinlendiricilik ve monotonluk hissi verirler. Ayrıca iç mekânda soğuk bir etki yaratırlar (Aydınlan ve Sağsöz, 2009).

Yumuşak dokulu bir yüzey hele bir de parlaksa, ışığın yansımaları ve parlamalar yüzünden bu yüzeyin rengi olduğundan biraz daha açık algılanır. Sert dokulu bir yüzeyde durum tersinedir (Güngör, 2005). Bununla birlikte sert dokulu yüzeyler ışığı fazla yansıtıklarından dolayı daha yakın algılanırken, yumuşak dokulu yüzeyler ışığı yuttukları için etkileri daha zayıftır ve daha uzak görünürler. (Şen, 2009: 34-35).

Dokunun görsel etkisi ve algılanışı, malzemenin yapısı, mekân, renk, ışık gibi faktörler ile yakından ilişkilidir. Dokular sert-yumuşak, kaygan-pürüzlü, mat-parlak, düz-girinti ve çıkıntılı gibi yüzey özellikleri farklı görsel etki oluşturmanın yanı sıra farklı psikolojik etki de oluşturmaktadırlar. Sözü edilen özelliklerin bilinmesinin yapılan çalışmalarda olumlu etki yapacağı düşünülmektedir.<sup>22</sup>

### **2.1.8. Yüzey**

Yüzey; bir nesneyi boşluktan ayıran hatların içini dolduran dış ve yaygın alandır. Nesnenin hacimsel görüntüsünü oluşturan onun sahip olduğu yüzeylerdir (Resim 34). Yüz kavramından gelişen bu tanım iç/dış/alt/üst/yan gibi eklemlerle yön belirtir. Resimde yüzeylerin yön farkları, ışığı farklı ölçüde yansıtmaları ve perspektif ile belli edilir. Mimarlık, heykel ya da resimde yüzeylerin renk ve dokusu, malzemenin ışık emiciliği ve katılığı ya da yumuşaklığıyla ilgili nitelikleri vardır. Mimarlıkta kullanılan yüzeyler insanın hareket ve psikolojisi üzerinde etkili olurken, heykelde yüzeydeki doku zenginliği, resimdeki renk kadar önemlidir. Modern resim sanatında boya kalınlığı ile yüzeylere kazandırılan dokusal nitelik giderek önem kazanmış ve dışavurumculukta yaygın olarak kullanılmıştır. Seramik ürünleri arasında ise, örneğin duvar panoları ve kabartmalarında yüzey dokusu üslubun önemli öğesidir. (Erzen, Eczacıbaşı S. Ans. 3. Cilt, 1997, s. 1958), (Foto 6).

---

<sup>22</sup> Necmiye Demircioğlu, Tasarım İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması, TC Sakarya Üniv. SBE Seramik-Cam, Sakarya 2016, s.26-27.



**Fotoğraf 6.** Jale Yılmazbaşar'ın Şahmeran adlı seramik duvar panosundan bir detay

(<https://tr.pinterest.com/bakkran/jale-y%C4%B1lmaba%C5%9Far/>) 04.09.2019

## 2.2. TEMEL TASARIM İLKELERİ

Tasarım ilkeleri, yukarıda açıkladığımız tasarım öğelerini kontrol eden ilkelerdir. Diğer bir deyişle tasarım elemanlarının kontrollü kullanımı tasarım ilkeleriyle sağlanır. Tasarım bir düşünce ürünü, bir gereklilik ve bilinç işidir. Tasarımın amacı; üretilen, sunulan fikir ya da ürünün iyi bir şekilde tanıtılması ve verilmek istenen mesajın doğru iletilmesidir. Ayrıca yapılan tasarımın da özgün olması gerekmektedir. İşte bu noktada tasarım ilkelerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Alakuş ve Mercin'e (2009:117) göre, tasarım elemanlarının bir araya gelmesiyle tasarım ilkeleri, tasarım ilkelerinin sanatsal anlatımda kullanımı ile sanat eseri oluşmaktadır. Bu nedenle tasarımcı, tasarım ilkelerini bilmeli ve bunları gerektiği yerde kullanmalıdır. Becer (2005:62), tasarım ilkelerini, denge, vurgu, süreklilik, görsel hiyerarşi ve bütünlük olarak sıralarken, Alakuş ve Mercin tasarım ilkelerini, ritim, denge, vurgu, zıtlık, armoni, oran, bütünlük ve çeşitlilik olarak sıralamıştır (2009:123).

Yakup Öztuna ise tasarım ilkelerini; Görsel uyum, çeşitlilik, ritim, denge, oran, hareket, odak noktası, vurgu, egemenlik, görsel hiyerarşi ve plastik ekonomi olarak belirtir. Bu tez çalışmamız kapsamında bizim irdeleyeceğimiz 11 adet tasarım ilkesi ise şunlardır: Görsel Uyum (Birlik-Bütünlük), Çeşitlilik, Ritim, Denge, Oran ve Boyut, Hareket, Vurgu ve Odak Noktası, Egemenlik, Görsel Hiyerarşi, Plastik Ekonomi, Süreklilik ve Devamlılık.

### 2.2.1. Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük)

Sanat eserlerinde parçalarla bütün arasındaki uygunluğa armoni denir. Farklı konu ve kaynaklarda uyum; uygunluk, ahenk, harmoni veya armoni isimleriyle karşımıza çıkabilmektedir. Fransızca “harmonie” sözcüğünün Türkçe’ye uyarlanması ile dilimize armoni olarak çevrilmiştir. Türkçede uyum veya uygun, daha yaygın olarak ahenk (Osmanlıca) şeklinde kullanılmaktadır. Uyum, bir bütünün parçaları arasındaki uygunluğu şeklinde tanımlanır. Başka bir tanım ise; ögesel değerlerin bir araya getirilirken duyularımıza hoş gelecek şekilde kaynaştırılması, yumuşak bir geçiş şeklinde olmasıdır.

Tasarım elemanlarıyla resim düzlemi üzerinde anlamlı bir bağıntı ve anlamlı bir ifade birliği ararken kurulacak düzende elemanlar birbirinin tamamen aynısıysa ‘tekrar’, birbirine benzerse ‘armoni’, tamamen birbirinden biçim, ölçü, yön, değer, doku vb. yönlerden farklı ise ‘kontrast’ vardır” şeklinde ifade edilir (Gürer, 1990: 78). Cisimlerdeki uygunluk; fiziksel uygunluk, hizmet (fonksiyonel-işlevsel) uygunluğu, biçim uygunluğu, üslup uygunluğu olarak dört grupta toplanmaktadır. Fiziksel uygunluk; cisimlerin, ölçü, değer, biçim, renk, doku, yön gibi özellikleri arasındaki benzerliktir (Bkz. Resim.79).

Fiziksel Uygunluk; cisimlerin ölçüleri, biçimleri, renkleri, değerleri, dokuları, yönleri ve aralıkları arasındaki benzerliklerdir. Cisimler bu hususların ne kadar çoğu bakımından birbirlerine benzerlerse o kadar fazla uygun sayılırlar (Güngör, 2005, s.80), (Foto 7).



**Fotoğraf 7.** Yan Yana Duran Apartmanlardaki Fiziksel Uygunluk. Folkart Towers, İzmir

(<http://www.insaatnuktasi.com/PROJE/52/FOLKART-TOWER.aspx>)

28.08.2019

Hizmet (Fonksiyonel-işlevsel) uygunluğu; birbirine benzemeyen ancak kullanım amacı veya meydana geliş kaynağı bakımından uygunluk sağlayan nesnelere karşımıza çıkar. İğne-iplik-makara, ipek böceği-koza-ipek kumaş, çay bardağı-küp şeker, kâğıt-kalem, bilgisayar-mause fiziksel olarak birbirlerine benzemeyen formlardır ancak kullanılış amaçları bakımından yan yana gelmeleri uygundur (Foto 8).



**Fotoğraf 8.** İşlevlerinden dolayı kalem ve kâğıt arasındaki hizmet uygunluğu

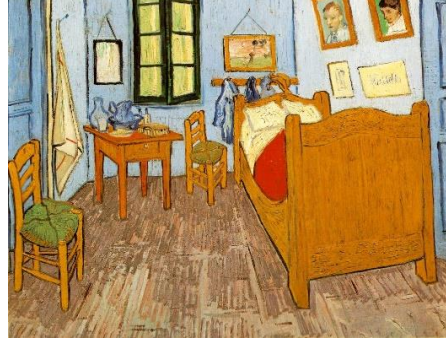
(<https://fikirkulesi.org/haber-yorum-test/>)

29.08.2019

Biçim uygunluğu; özde benzemeyen sadece biçim bakımından birbirine benzeyenlerdir. Araba lastiği-çember, peri bacaları ile başında bohça taşıyan hanım arasında oluşan biçim benzerliği gibi. Bir ağacın biçimsel olarak bir insanı veya başka bir canlıyı çağrıştırması biçim uygunluğudur.

Üslup uygunluğu; eğer bir yapıtın tamamı belirli bir üsluba göre düzenlenmişse, o yapıtın parçaları arasında ve parçaları ile bütünü arasında bir benzerlik, bir uygunluk olması lazım gelir ki buna üslup uygunluğu denir (Güngör, 2005, s.86). Üslup döneme ve çalışmayı yapan kişinin tarzına göre farklılık gösterebilir. Örneğin; kübik formlarla oluşturulan bir çalışmada Art Nouveau tarzı kıvrımlar kullanılması çalışmanın bütününe hâkim olan üsluba uygun olmaz.

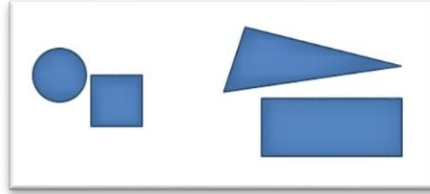
Ekspresyonizmin önemli temsilcilerinden Van Gogh'un Arles'teki yatak odası eseri Dışavurumcu anlatım üslubuna örnek olarak verilebilir. Fiziksel olarak birbirlerinden farklı bu figürlerin fırça darbelerindeki tuşlar ile birbirlerine uyumlu hale getirildiği görülebilir (Tutaş, 2014) (Resim 20).



**Resim 20.** Üslup Uygunluğu, Van Gogh'un Odası, yağlı boya, 1889

(<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/gogh.chambre-arles.jpg>) 02.09.2019

Birliğin aksine uyum, tasarımın değil tasarım elemanlarının arasında aranmalıdır. Birbiriyle uyumlu, birbirine kenetlenmiş ve uygun elemanlar uyumu yaratırlar. Ancak birbirini iç içe geçerek bozan elemanlar uyumsuzdur. Biçimler arasında akıcı, pürüzsüz geçişler ve güçlü bağlantılar kullanarak, aynı zamanda birbirine zıt elemanlar arasında tampon geçiş elemanları kullanarak tasarımda uyumu sağlamak mümkündür (Resim 21). Uyumlu tasarımlar izleyenlere görsel kalite sunarlar.



**Resim 21.** Yön ve Ölçü Uygunluğuna Örnek

(<https://www.slideshare.net/ozdemirveysel/tasarm-unsurlar-l-ve-yn>) 28.08.2019



**Fotoğraf 9.** Yön, Biçim, Doku, Aralık, Renk Arasındaki Uygunluk İlkesine Örnek, Pamukkale Travertenleri

(<https://turizmguzel.com/haber/%27pamukkale-travertenleri%27ni-kimyasalla-yikadilar%27-h32716.html>) 28.08.2019

Diğer önemli ilke; tasarım ilkelerinin hepsinin toplamının birliğe eşit olmasıdır. Kompozisyonda kullanılan her şey birbiriyle ilintili olmalı ve her obje ana fikri göstermelidir. Tasarımcı, farklı öğeleri bir araya getirerek çalışmasını düzenlerken, birbiri ile ilgisiz karmaşalardan kaçınmalıdır.

Birlikten yoksun bir tasarım, izleyicinin zihnini karıştırır. Birlik, tasarıma odaklanmamıza yardım eder. Görsel birlikte önemli olan, bütünün parçalar üzerindeki egemenliğidir. Görsel birlik, göze görünür parçalar arasındaki uyumu ve ilişkiyi gösterir (Foto 9).

Tasarımda ya da resimde birliği yaratmak amacıyla tasarımcılar ve sanatçılar; *Uyum, Yalınlık, Tekrar, Yakınlık, Süreklilik* gibi teknikleri kullanırlar.

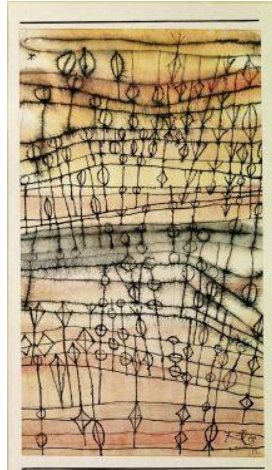
*Uyum*; bir çalışmanın öğeleri arasındaki uyuşmayla ilgilidir. Görsel uyumu bir tür birleştirme faktörü olarak düşünebiliriz. Eğer çeşitli öğeler, birbirleriyle uyumlu değilse; çalışma, birlikten yoksun olur ve göze hitap etmez. Öğelerin birbirleriyle uyuşması, çalışmada haz verici bir görsellik yaratır. Bir sanat yapıtında renk, uyumu yaratabilir. Monokromatik ya da benzer renk projesinin kullanımı, uyumu ortaya çıkartabilir. Farklı oranlarda dikdörtgenimsi şekillerin tekrarı, uyumu yaratabilir. Sadece geometrik şekilleri kullanan bir tasarım, hem geometrik hem de serbest biçimli şekilleri kullanan bir tasarımdan daha uyumlu görünebilir. Bir sanat yapıtındaki parçaların hepsi, farklı ölçüler, şekiller, renkler ve dokular ve parçalar arasındaki aralık, çalışmaya bir düzen duygusu vermek için aynılaştırılabilir. *Yalınlık* çalışmada birliği yaratırken, objelerin ve öğelerin *tekrarı* da sanat görsel birliği yaratmak için etkin bir yol olarak kullanılabilir. Tekrarlanan öğe, bir renk, şekil, doku, yön ya da açı gibi herhangi bir şey olabilir. Bir çalışmada *yakınlık*, çok farklı öğeleri birleştirmenin bir diğer yoludur. Bu, şekiller arasındaki negatif mekânı sınırlayarak başarılıdır. Bu yolda kümelenme, birliği ve tutarlılığı önerir. Benzer olmayan parçalar grubu, negatif mekân alanıyla çevrelenirse; birlik duygusu daha güçlü üretilmiş olur. Birliği başarmak için diğer bir yol, süreklilikle olur. Doğal olarak *süreklilik*, bir şeyin “devam ettiği” anlamına gelir. Bu çeşit düzenlemede izleyicinin gözü, düzgün bir şekilde bir öğeden diğerine kayar. Süreklilik, birleşmiş bir grup içerisinde farklı parçaları birbirine ilişirir (Öztuna, 2008: 53-54).

Görsel bilgi; tasarım ilkeleri ya da kurallarına göre düzenlendiğinde ve aktarıldığında, estetik olarak o tasarıma bakmak haz verir. Bu kuralları altüst eden görsel bilgi ise; hem hedef kitle izleyicisi tarafından okunamaz hem de rahatsızlık duygusu verir.

Tasarım öğeleri, görsel bütünlük içerisinde düzenlendiğinde anlam kazanır, kompozisyondaki dağınıklık ve parçalanmanın önüne geçilmiş olur. Aynı ortak dile, temel forma, dokuya, renge ve

duyguya sahip öğeler tasarımda bütünlük oluştururlar. Tasarımda bütünlük farklı yollarla oluşturulabilir. Tasarım yüzeyini çevreleyen ölçü, üslup vb. yönden benzerlik gösteren bordürler, gerekli yerlerde bırakılan beyaz boşluklar, dikey ve yatay eksen kullanımı, üç nokta yöntemi (tasarım yüzeyinde birbirinden bağımsız belirlenen üç noktayı göz hayali çizgilerle birleştirerek üçgen oluşturur) gibi yöntemlerle tasarımda bütünlük sağlanabilir. Ancak bu sayı üç odak noktasını geçmemelidir.

Bütünlüğün temelinde gruplandırma vardır. İnsan beyni benzer nesnelere gördüğünde gruplandırarak hafızaya atar. Bu durumda zıtlık ilkesi de devreye girmektedir. Benzerliğe dayalı bir bütünlükte farklı olan unsur, her zaman dikkat çekmektedir. Aynı zamanda ritim ilkesi de bütünlük kavramıyla alakalıdır. Ritim oluşturulurken birbirine benzeyen tasarım öğeleri, bir bütünlük yaratmak için yinelenirler. Bu tasarım öğeleri kendi aralarında oluşturdukları düzenle devam ederken, meydana getirdikleri doku da bir bütünlük oluşturmaktadır. Aynı objelerin bir arada kullanılması ile anlam kazanan Klee'nin bu eseri, bütünlük konusu altında örnek verilebilir. (Kılıç, 2015:55), (Resim 22).



**Resim 22.** Bütünlük örneği, Paul Klee 1924

(<https://tr.pinterest.com/pin/442619469602668581/?lp=true>) 21.12.2018

Becer'e göre; Tasarımcı bütünlük oluşturmada aşağıdaki şu yöntemlerden yararlanılabilir: *Bordür*; Tasarımlarda kenarlara verilen boşluk ve kenar süsleri bordür olarak bilinmektedir. "Tasarım yüzeyini çevreleyen bordürler bütünlük sağlamada kullanabilir. Bordürler arasındaki ölçü, ton, üslup gibi benzerlikler, bir tasarımı bütünlüğe ulaştırabilir" (Becer, 2009, s. 72). *Beyaz Boşluk*; Tasarımda bütünlüğü saylayan en önemli unsurlardan bir tanesidir. Tasarımda dengeyi sağlamak içinde beyaz boşluklara başvurulur (Becer, 2015, s.73). *Eksen*; Daha çok dergi veya sayfa tasarımlarında eksene rastlanır, bazen görülür, bazen de gizli çizgilerdir. *Üç*

*Nokta Yöntemi*; kompozisyon yüzeyinde belirlenen üç odak noktasını ve tasarımın bağımsız birimlerini birbirine bağlayan unsurlardır. (Becer, 2009, s. 72).

### 2.2.2. Çeşitlilik İlkesi

Çeşitlilik; farklılık ve zıtlıkla ilgili bir tasarım ilkesidir. Gereğinden fazla aynı olan bir çalışma, donuk ve tekdüze kalabilir. Örneğin, sadece bir şekilden meydana gelen bir tasarım bütünleşse bile, ilgiyi çekmeyecektir. Bir tasarımda çeşitlilik ya da zıtlık, farklı bir şeyi ekleyerek başarılabilir. Farklı öğeler, tasarımda birbirine yakın yerleştirildiğinde; zıtlık elde edilir. Bu tür zıtlık ya da çeşitlilik, tasarıma ilgiyi arttırabilir. Çeşitlilik, başkalıktır. Bir ölçüde çeşitlilik, benzer olmayan öğelerle sağlanırken; birlik (bütünsellik), görsel özelliklerin benzerliğinden meydana gelir. Gereğinden fazla benzerliğin sıkıcılığı ve kontrol edilmeyen çeşitliliğin karmaşası arasındaki denge, hem yaşamda hem de sanatta sürekliliği, dikkati ve canlılığı sağlar. (Öztuna, 2008)

Evrende her şey zıddıyla vardır ve anlam bulur. Karanlık olmasa ışığın da anlamı olmaz. Gece ve gündüz, sıcak ve soğuk, iyi ve kötü, yeni ve eski, güzel ve çirkinin varlığı, zıtlıkların aynı zamanda dengeleyici de olduğunu göstermektedir. Zıtlıklar arasında daima bir gerilim söz konusudur ve bu durum da hareketi oluşturur. Başka bir deyişle hareketin temelinde zıtlık vardır. Zıtlık farklı şekillerde gerçekleştirilebilir. Bunlar; *Çizgi, Biçim, Doku, Ölçü-boyut, Aralık, Açık-koyu, Yön ve Renk zıtlığı* 'dır.

Küre, daire, çember gibi yuvarlak hatların yanı sıra yapılan çalışmada küp, kare veya üçgenlere de yer verilerek mesaj vurgulanabilir. Buna ilaveten yatay, dikey, diyagonal şekiller ve doğal, yapay form ve biçimler ile de zıtlık oluşturulabilir. Dikey çizgilere karşı yatay çizgiler, amorf (serbest) biçime karşı geometrik biçim ya da daire formuna karşı üçgen form, büyük biçimlerin yanına küçük biçimler, parlak canlı renklerin yanına koyu mat renklerin kullanılmasıyla zıtlıkların yarattığı etki tasarıma canlılık kazandırır. Zıtlık değerlerle de yapılabilir. Çok açık ve çok koyu değerler kullanılarak, değerlerdeki eşitsizliklerle de ilginç zıtlıklar yaratılabilir. Tasarlanan bir kompozisyonda birçok elemanın aynı büyüklükte olmasına karşın, diğerlerine benzeyen ancak küçük bir elemanın, dikkati çekerek görselde önemli bir etki yapması ölçüde zıtlık oluşturulabilir. Form, biçim veya şekillerin kendi aralarında farklı büyüklüklerde olmasının yanı sıra sözü edilen öğelerin doğal ölçüleri dışında ve orantısız kullanılmasıyla da ölçüde zıtlık oluşturulur. Söz konusu durum çalışmanın akılda kalıcılığını arttırabilir. Bu etki

yatay formlar arasında büyük-küçük, düşey formlar arasında ise uzun-kısa farkıyla belirtilmektedir. Renk zıtlığı; tasarımda sık kullanılan vurgulama yöntemidir. Ton değerleriyle, açık-koyu, parlak-mat, psikolojik etkilerine göre de sıcak-soğuk ile zıtlık oluşturulmaktadır. Örneğin; açık tondaki alanın, koyu tonlu tasarımlarda öne çıkması gibi. Yön zıtlığında ise elemanların birbirine göre açıları 90 derece olduğunda maksimum zıtlık oluşmaktadır. Aynı elemanların, 180 derecelik bir açıyla dönüşü de kontrast bir etki yaratmaktadır. Yerleşme ile oluşan yön zıtlığı; bir kompozisyon içindeki elemanların birbirlerine göre konumlarıdır. Üst-alt, yüksek-alçak, merkezî-merkez dışı, sağ-sol, gibi. (Öngen, 2011). Sert ve yumuşak dokular birlikte kullanılarak çalışmanın dikkat çekiciliği artırılabilir. Bunun yanı sıra form ve doku arasında da zıtlıklar oluşması sağlanabilir.

### 2.2.3. Ritim İlkesi

Tasarımın diğer vazgeçilmez ilkesi ise ritimdir. Ritim, sürekliliktir ya da benzer ve eşit parçaların tekrarından meydana gelen akışkanlıktır. Ritim, tempo ya da nabız atışı gibidir. Ayrıca ritim, değişik ölçülerin tekrarlanmasıdır; soğukluk ve donukluğun yerine sıcaklık ve hareketliliği getirendir. Yürüme, koşma, dans etme gibi günlük yaşamda yaptığımız ritmik etkinlikleri de sayabiliriz. El çırpma, ayağımızla tempo tutma, ambulans, itfaiye sirenleri; bunların hepsi ritme örnek gösterilebilir.

Ritimler, rahatlatıcı ve yeni gelişmelere hazırlayıcı niteliğe sahiptir. Yaşamımıza hareketlilik, güven, kararlılık hissi kazandırır (Öztuna, 2008: 31).

Ritim ayrıca tasarımda hareketi sağlayan unsurdur. Bir tasarımda ritim dikkate alındıysa, söz konusu tasarımdaki akıcılık, hareket ve dinamizm ile kurulmuş demektir. Tasarımdaki ritim hissi, bazen renkler, bazen kullanılan görsellerin konumu, bazen nicel değerler, bazen de kontrastlıkların uygulanması ile yaratılabilmektedir. (Ertan-Sansarcı, 2016: 135).

Ritim ilkesi, tasarımda öğelerin tekrarıyla, “hareketi” gösteren en temel tasarım ilkesidir. İşitsel ritimden farklı olarak, görsel ritimler gözle algılanırlar. Görsel ritim, negatif mekânlarla ayrılan tekrarlı pozitif şekillerle yaratılır. Pozitif alanlar, tempolardır. Her tempo, negatif mekânlarla ayrılır ve var olur.

Günlük yaşantımızda sürekli olarak görsel ritimle karşılaşırız. Örneğin; parkta duran arabalar, raftaki kitaplar, insan kalabalığı, kuyrukta duran insanlar gibi. Burada her kişi, pozitif tempodur ve insanlar arasındaki boşluklar, negatif alanı oluşturur. Bir “tempo”, bir öge ya da öğelerin karışımı olabilir.

Ritim, bir sanat eserinde gözümüze ilk çarpan, kulağımıza ilk gelen ve bizi eserle kaynaştıran, eserin içine çeken çok önemli bir unsur olarak bilinmektedir. Bir sanat yapıtı her şeyden önce ritmik yapısıyla ilgimizi çeker, yapıtın duygu yükü önce ritimde anlatımını bulacaktır. Ritim ya da ritimler bileşiği yapıtın ruhunu oluşturur. Bir sanat yapıtında duygu düşünceye aykırı olamayacağı gibi ritim de duyguya ve düşünceye yabancı ya da uzak olamaz. Çok zaman ritim duygunun özünü verir ve düşünceyi kavrayabilmemiz için bir zemin oluşturur (Timuçin, 2000:182).

*Düzenli, Rastlantısal, Ardışıl, Akışkan ve Aşamalı* ritim olmak üzere 5 çeşit ritim vardır. *Düzenli Ritim*; aynı elemanın tekrarı ile oluşturulur. Benzer motiflere ve eşit aralık miktarlarına sahiptir. Sürekli bir temposu vardır. Düzenli tekrarlar, şeyleri organize etmek için kullanılır. Park alanları ve ofis mektup kutuları düzenli ritimle tanzim edilir ve bu şeyleri bulmamızı kolaylaştırır. Grid (ızgara) tarzında gökdelen pencereleri, çeşitli mekân tasarımları düzenli ritme örnektir. *Rastlantısal Ritim*; Düzensiz aralıklarla tekrarlanan görsel motif, rastlantısal motifi oluşturur. Buna örnek olarak, zemini kaplayan sonbahar yaprakları verilebilir. Çamurdaki yarıklar ve boya lekeleri, rastlantısal ritmin diğer örnekleridir. Metro treninde birbirini iten insan kalabalığı ritimle doludur. Motif, bir kişidir. Her kişi ve her aralık farklıdır. *Ardışıl Ritmin* oluşturulmasında birinci yol; ikinci motifin kullanımındadır. Diğer yol yerleştirmede ve orjinal motifin içeriğinde değişiklik yapmaktır. Üçüncü yol; motifler arasındaki aralıkları değiştirmektir. Bazen sıralılık sadece motifin pozisyonunu değiştirmekle yaratılır. Örneğin motif, yukarıdan aşağıya döndürülebilir. Briket ya da tuğlalarla örülen duvarlar, sıklıkla ardışıl ritimden meydana gelir. *Akışkan Ritim*; dalgalı (kıvrımlı) çizgileri tekrar ederek yaratılır. Okyanus dalgaları gibi eğri şekiller, akışkan ritimleri yaratır. Akışkan çizginin hareketinde ani kesiklikler yoktur. *Aşamalı Ritim*; Motifte tekrar eden değişimlerle sağlanır. Burada değişim sürekli ritimdir. Aşamalı ritim kendi motifi olan kareyle yapılabilir. Karenin ölçüsü, tekrarlandığında onu küçülterek değiştirebilir ya da her

kare tayfin farklı bir rengiyle ya da ton değeri skalasında farklı bir adımla değişime uğrayabilir.

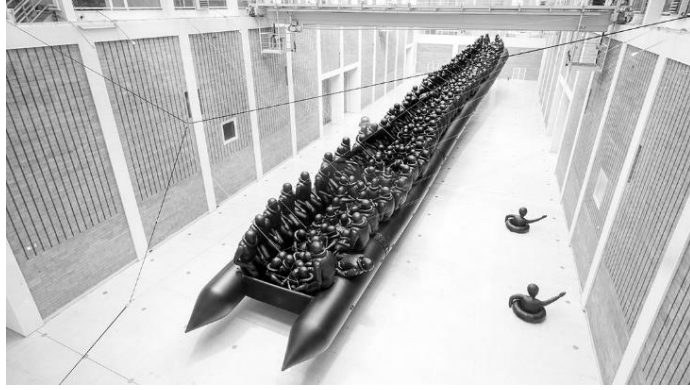
Bir sanat yapıtının ve tasarımın oluşum sürecinde tekrar, görsel öğelerin birbirleriyle kaynaşmasını sağlar. Tasarımda tekrar, dikkat ya da vurgu yaratır ve görsel hazzın oluşması için bazı aralıklara olanak sağlar. Öte yandan tasarımda tekrar, görsel ritmi oluşturmak için tıpatıp birbirine benzeyen öğelerin çoğaltılması gerekli değildir. Bu daha çok benzerlik ya da benzerliğe yakın görsel öğelerin tekrarı demektir. Bir tasarım öğesinin tekrarlanması, sürekliliği, akıcılığı ve etkileyici vurguyu pekiştirmeyi amaçlar. Tekrar, aynı (tıpkı) olabilir ya da çeşitli olabilir; düzenli bir tempoyu yaratabilir. (Öztuna, 2008: 36).



**Fotoğraf 10.** Ai Weiwei Tekrar Çalışması  
(<https://theartling.com/en/artzine/review-ai-weiwei-royal-academy/>) 03.09.2019



**Fotoğraf 11.** Ai Weiwei Tekrar Çalışması  
(<https://ago.ca/events/art-activism-work-ai-weiwei>) 03.09.2019



**Fotoğraf 12.** Ai Weiwei Tekrar Çalışması

<https://www.chinoiresie.info/ai-weiweis-refugees-a-transcultural-and-transmedia-journey/>

03.09.2019

Bir nesnenin aynen veya farklı boyutta belirli aralıklarla bir araya getirilmesiyle sağlanan tekrar örnekleri. Foto 10-11 ve 12’de görüldüğü gibi tekrar, benzerliği, bütünlüğü ve uyumu sağlar.

Seçici bir niteliğe sahip insan gözü kalabalıktan seyreğe, koyudan açığa, kolay algılanabilirden zor algılanabilire, büyükten küçüğe, etkin ve güçlü renklerden solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sırası izler. Bu sıralama tasarımcıya görsel bir yön (direksiyon) oluşturma ve algılama yönünü kurgulayabilme konusunda yardımcı olur. (Uçar, 2004: 155).

Becer’e göre tasarımda devamlılığı sağlamak için şu yöntemlerden yararlanılabilir;

1- Görsel unsurlar gözün normal hareketlerine uyacak bir yönde yerleşmelidir. 2- Algılama yönü, okuyucunun dikkatini dağıtmayacak biçimde yerleştirilmelidir. 3- Göz, alışkanlık gereği, soldan sağa ve yukarıdan aşağı doğru bir yön izler. Gözün yatay hareketleri ise dikey hareketlerine göre daha kıvrak ve hızlıdır. Ayrıca göz; büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksiz, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir algılama sırası izlemektedir (Becer, 2015, s. 70).

Tekrarlarda etken olan *Aralık* kavramı, nesnelere veya nesneyi oluşturan öğeler arasında yer alan uzaklık olarak tanımlanabilir (Güler, 2016:49). Nasıl ki tasarımda ölçü ögesi göreceliyse, aralıkta da görecelilik söz konusudur; çünkü aralık algısı nesnelere arası mesafenin boyuta ve görülen alan içerisinde kalan alanın bütününe oranıyla alakalıdır. Algısal çeşitlilik, kompozisyondaki nesnelere arası ya da tekrarlar arası mesafe ve aralıklardan kaynaklanır. Bu aralıklardan; sert, katı ve büyük olana *majör*, küçük olana *minör*, ikisi arasındaki olana *orta aralık* denir. Birbirine yakın aralıklar çeşitliliği azaltarak monotonluk doğururken, birbirinden

uzak ya da farklı aralıklarla birbirini takip eden kompozisyonlar dinamik ve enerjiktir. Ancak uzak aralıkların ölçüsü kaçırılırsa tasarım birbirinden kopuk olur ve bütünlük göstermez. Aralık ögesi tasarım kurgusunda, form ve mekânları birbirine göre konumlandırmada tasarıma dinginlik ya da yerine göre hareket katar.

#### 2.2.4. Denge İlkesi

Denge duygusu, doğuştandır; küçüklükten bu yana, bedenlerimizde denge duygusu gelişir ve çevremizdeki dengeyi gözlemleriz. Dolayısıyla denge, bir yaşam ilkesidir. Her canlı nefes alıp verirken denge içinde olmak zorundadır, dünya güneş etrafındaki yörüngesinde dönerken de denge içerisindedir. Denge unsuru olmadığında kendimizi rahatsız hissederiz. Bu nedenle sanatçılar, izleyici ile iletişimlerinde denge unsurunu kullanırlar. Tasarımda denge, yaşamın temel gerçeğine dayandırılır. Tasarımsal süreçte gereken denge sağlandığında, çalışma haz vermeye başlayacaktır.

Bir tasarımdaki sağ ve sol alanların yatay dengesine ek olarak yukarı ve aşağı alanların dikey dengesi de önem taşır. Eğer figür, iki boyutlu yüzeyin tam olarak ortasına yerleşmişse, buradaki figür daha aşağıda olarak algılanacaktır. İzleyici genellikle figürü geometrik orta noktanın biraz daha üstünde görmeyi tercih eder (Zelanski ve Fischer.1996: 44).

Sanatçıların, bazı durumlarda özellikle dengesiz tasarımlar oluşturdukları da gözlenmektedir. Zaman içerisinde sanatın içerik ve kavramının değişimiyle kimi zaman simetri, kimi zaman da asimetri kullanılmıştır. Sanatçılar dengeyi çoğu zaman bilgisel değil, sezgisel olarak oluştururlar (Tuna, 2003: 47).

Görsel sanatlarda denge ilkesi, eserin istenen etkiyi yaratması için gerekli en temel unsurlardandır. Tasarımı oluşturan hareketli öğeler belirlenen düzlemde dengeli bir biçimde dağılırsa kompozisyonda denge sağlanır. Denge; biçimde, renkte, harekette ve tonlamada kendini gösterir. Bir kompozisyon kurgusunda nesnelere renkleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri karşılaştırıldığında ve birbirleriyle kıyaslandığında bir dengeye sahip olması beklenir. Kompozisyonda dengesizlik olduğu düşünülüyorsa, kurgunun tasarım öğeleri açısından tekrar incelenmesi gerekir. Görsel tasarımda, denge *simetrik* ve *asimetrik* olmak üzere iki türdür. Simetrik dengede bir eksen üzerindeki öğeler aynen tekrar ediliyorken, asimetrik dengede farklı görsel ağırlıktaki öğeler serbest olarak yerleştirilir. Asimetrik denge,

tasarımda çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi çoğaltırken, simetrik denge statik ve formaldır. Görsel sanat eserlerinde denge, materyalde bulunan öğelerin ağırlık algısı ile ilgilidir. Dengenin olmadığı bir görselde ise, öğeler birbiri üstüne ve bir tarafa yığılmış olarak görülür.

Tasarımda denge ilkesi, ortaya çıkan üründe anlatılmak istenen olay örüntüsüyle de ilgilidir. Vurgulanmak istenen konuya göre simetrik ya da asimetric denge tercih edilebilir. Simetrik denge resmiyetin ve ciddiyetin anlatılacağı tasarımlarda tercih edilirken, asimetric denge birbirine benzemeyen veya eşdeğer olmayan görsel unsurlar arasında dinamik bir düzendir. Kompozisyonda denge konusu incelenirken, kurgudaki optik ağırlık merkezi söz konusudur. Hem simetrik hem de asimetric dengede bir ağırlık merkezi vardır; tasarımdaki öğelerin yerleşimine göre bu merkezin yeri belirlenir ve eserde simetrik ya da asimetric düzen kurulmuş olur.<sup>23</sup>Asimetric düzenlemenin tercih edilme nedeni, cesur ve sorgulayıcı olmasıdır. Asimetric denge duyu yüklü ve dışavurumcudur. Simetride durağanlık ve kasılma, asimetricte ise hareket ve gevşeme duygusu vardır. Birinde düzen ve kural, diğesinde rastlantı ve keyfilik egemendir. Daha genel bir anlatımla; simetrik katılık ve sınırlılığı, asimetric ise hayatı, eğlenceyi ve özgürlüğü simgeler. Bir kompozisyonun simetrik ya da asimetric dengeye dayalı olmasının en önemli kriteri, tasarımın konusu ve içeriğidir. Gerek simetrik, gerekse asimetric düzenlemelerle oldukça etkileyici sonuçlar elde etmek mümkündür. Tasarımcı, oluşturduğu kompozisyonda optik ağırlıklara sahip unsurları belirli dengeler içinde bir araya getirmeye çalışır (Becer, 2002: 66). Bir tasarımda dengesizlik hissediliyorsa, dengesizlik oluşturduğu görülen kısımların rengi, aralığı, adedi, ölçüsü, dokusu değiştirilmeli veya boşluklara dengeyi sağlayacak başka biçimler eklenmelidir (Güngör, 2005). Dengeli bir tasarımda görsel ağırlık; büyüklük, kontur, renk, ton değeri, doku, konumu içeren değişkenlerin yerleştirilmesiyle oluşur. Görsel ağırlığı ya da çekiciliği etkileyen *büyüklik* ve *kontur* faktörlerini inceleyecek olursak; büyük bir şekil ya da biçimin, küçük şekilden daha ağırmiş gibi görüldüğünü; birçok küçük şekil ya da biçimin, büyük bir şeklin görsel gücünü dengeleyebildiğini fark ederiz.

---

<sup>23</sup> Kılıç Hüsnâ5, 16-18.yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi, YLT, TC SÜ SBE, GTS ASD, Konya 2015.

Ayrıca karmaşık konturlu bir objenin daha ilginç görüldüğünü ve aynı zamanda sade konturlu bir objeden daha ağırmiş gibi algılandığını gözlemledik. Tasarımdaki küçük karmaşık objenin, büyük, basit objeyi görsel olarak dengeleme gücüne sahip olduğunu da algılarız.

Görsel ağırlığı etkileyen diğer bir faktör olan *renğin* kullanımına bakacak olursak; şiddetli yoğunluğa sahip bir rengin, düşük yoğunluktaki renkten daha fazla görsel ağırlığa sahip olduğunu, izleyicinin gözlerinin, parlak renk alanına yöneldiğini fark ederiz. Küçük parlak renk alanının, daha büyük sönük, daha nötr renk alanıyla denge kurarak, kompozisyonun algılanmasını kolaylaştırdığını görürüz. Sıcak renklerin, soğuk renklerden daha fazla görsel ağırlığa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle kırmızı, maviden; turuncu da yeşilden daha ağır (baskın) görünür. Bir obje ve zemin arasındaki *ton değerindeki* zıtlık, ne kadar güçlüyse, obje o kadar çok görsel ağırlığa sahiptir. Beyaza karşı siyah, beyaza karşı olan griden daha fazla ağır görünür. Koyu ton değerleri, açık renklerden daha ağırdır. Koyu kırmızı, açık kırmızıdan daha ağır bir izlenime sahiptir.

Görsel ağırlığı etkileyen diğer bir faktör de *dokudur*. Pürüzlü doku, açık ışıklı alanlar ve koyu düzensiz gölgelerin oluşturduğu karmaşık kullanım gücünü yansıtır. Bu nedenle pürüzlü doku, izleyicinin gözüne düz pürüzsüz yüzeyden daha kolay ilgiyi çeker. Pürüzlü dokulu küçük bir alan, düz büyük yüzeysel alanı dengeleyebilir (Öztuna, 2008: 23).

*Konum* faktöründe ise; görsel tasarımda çalışmanın egemen alanına yakın büyük bir objenin, egemen alandan uzağa yerleştirilen daha küçük objeyle dengelenmesi mümkündür. Büyük pozitif şekil ve küçük negatif alan, küçük pozitif şekil ve büyük negatif alana karşı dengelidir diyebiliriz.

Yukarıda saydığımız bu görsel ağırlığın yanında; görsel denge, kompozisyondaki denge derecesinin oranını belirler. Görsel denge, öğelerin iki boyutlu düzlemde doğru şekilde düzenlendiğini duymamıza neden olur. Görsel dengesizlik, rahatsızlık duygusu yaratır ki, bu durumda öğeleri tekrar düzenleme gereksinimi duyulur. Örneğin, duvarda dengesiz bir şekilde asılı duran bir resmi düzeltme isteği duymak gibi (Öztuna, 2008:24).

Tasarımda dengenin dört çeşidi bulunmaktadır: *Simetrik (bakışık)*, *Asimetrik (bakışimsız)*, *Yaklaşık Simetrik*, *Radyal Denge* (Öztuna, 2008: 24).

*Simetrik (Bakışık) Denge*; İki eşit parçadan meydana gelen tasarımlardır. Bu denge türü genellikle tasarımlarda statik, durağan bir etki yaratır. Devlet binalarında genellikle iktidarın görkemini yüceltmek için statik yani simetrik denge kullanılır. İçinde çalıştığımız ofisler, hastaneler vb. kamu binaları simetrik denge kullanılarak tasarılırlar. Buradaki amaç; içinde çalışan insanların dengeli ve etkileyici olduklarını vurgulamaktır. Simetrik denge çoğunlukla sıkıcı, donuk, monoton bir etki yaratır. Diğer yandan, bu denge çeşidinin kullanılması tasarımda bütünlük ilkesine yardımcı olmaktadır (Öztuna, 2008:26).

*Asimetrik (Bakışimsız) Denge*; Benzer olmayan objelerin görsel algılama sırasında, eşit görsel ağırlığı ya da eşit göz dikkatini yaratabilecek tasarımlara “asimetrik tasarım” denir. Bir kompozisyonun her iki tarafındaki görsel ağırlık eşit olduğunda, benzeşmeyen objelerin birbirini tamamlamasıyla, asimetrik denge sağlanır. Asimetrik kompozisyonlar, izleyiciyi hareketlendirmenin ötesinde izleyici de merak ögesini harekete geçirir. Tasarımcılar, devinimi, hareketi, enerjiyi, rahatsızlığı görsel ilişkilerle dışa vurmak için asimetrik dengeyi kullanırlar. Bu, aynı zamanda dinamik gerilim (tansiyon) ya da dinamik denge olarak adlandırılır ve yan yana yerleştirme –birbirine yakınlıkta, birbirine zıt biçimlerin görsel ve kavramsal olarak yüzeye yerleşimi- üzerine temellendirilen düzenlemeyle ilgilidir. Asimetrik denge, bir kompozisyon içinde görsel algılamayı zorlayan aktif bir biçimi yaratabilir (Öztuna, 2008:27).

Kompozisyon İçindeki Asimetrik Denge Örnekleri; büyük şekil, daha küçük şekilden görsel olarak daha ağır izlenimi edinmemize neden olur. Koyu ton değerine sahip şekil, aynı büyüklükteki açık ton değerindeki şekilden görsel olarak daha ağır bir izlenim sunar. Dokulu şekil, aynı büyüklükteki dokusuz bir şekilden görsel olarak daha vurgulayıcı bir etki yaratabilir. Merkezî eksene yakın yerleştirilen bir şekil, kompozisyonun dış kenarına yakın yerleştirilen aynı büyüklükteki benzer bir şekilden daha yüksek görsel etkileşim duygusu yansıtabilir. Kullanılan iki ya da daha fazla küçük şekil, daha büyük şekli dengeleyebilir. Daha küçük koyu bir şekil, daha açık büyük bir şekli dengeleyebilir.

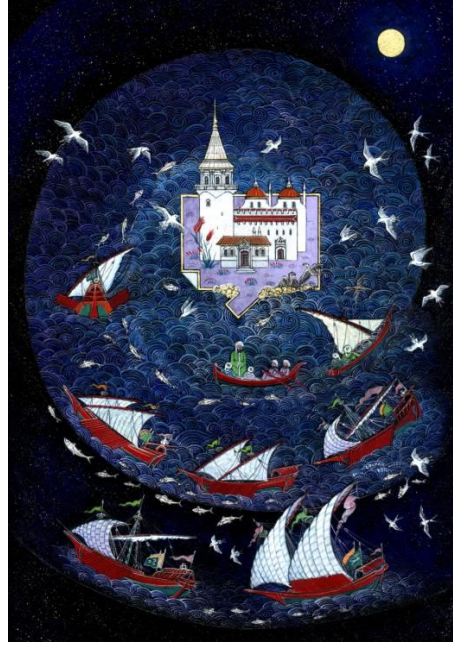
Simetrik ya da asimetric dengenin en önemli kriteri, tasarımın konusu ve içeriğidir. Her iki düzenlemede de oldukça etkili sonuçlar elde etmek mümkündür. Önemli olan, hangi düzenleme kullanılırsa kullanılsın, tasarım kendi içinde bir düzenlemeye sahip olmalıdır. Tasarımın üst ve alt bölümlerinde yer alan unsurlar arasındaki ilişki hiçbir zaman yok edilmemelidir. Son zamanlarda tasarımlarda görsel devinimi artırmak için asimetric ve simetrik denge bir arada kullanılmaktadır. Bu sinerji yeni düşüncelerin, yeni felsefi ve sosyolojik yaklaşımların doğmasına neden olmuştur (Öztuna, 2008:27).

*Yaklaşık Simetrik Denge*, tasarımsal düzenlemelerde kusursuz simetrinin şiddetli (keskin) tekdüzeliği, dengenin diğer bir türü olan yaklaşık simetrinin kullanımıyla yumuşatılır. Burada, eksenlerin her iki tarafındaki görsel objeler, izleyicinin dikkatini çekmek ya da yakalamak adına farklılaştırılır. Çoğu sanatçı, asgariye indirgedikleri benzerlikleri kapsayan yaklaşık simetriyi kullanarak; izleyiciyi sıkmaktan kaçınırlar. Yaklaşık simetri, yumuşatılmış simetrik dengenin esnek kararlılığına sahiptir. Bazı küçük farklılıklar, onu mükemmel simetriden daha ilginç kılar. Aynaya dikkatli bir şekilde bakıldığında, yüzümüzün iki yanının mükemmel olarak eşleşmediği ve yaklaşık simetriye sahip olduğu görülecektir (Öztuna, 2008:28).

*Radyal Denge*, birbirine zıt güçlerin gerçek ya da sezdirilen merkezî noktaya yönelmesi ya da merkezî nokta etrafında dönmesiyle oluşan dengedir. Radyal denge, bir kompozisyondaki öğelerin merkezî bir noktadan dışarı doğru saçılması anlamına da gelir. Radyal denge özellikle dairesel formatta üretilir ve her zaman izleyicinin dikkatini merkezî noktaya odaklar. Radyal dengede güçler, merkezî bir nokta etrafında eşit olarak yayılırlar. Yayılan öğeler, hareket duygusunu yaratmasına karşın; temel olarak simetriktir. Günlük yaşamda bunun en güzel örneğini bisiklet tekerleğinde görmek mümkündür.

Radyal denge, yaygın olarak uygulamalı sanatlarda kullanılmaktadır. Radyal tasarım dekoratif bir özelliğe sahiptir. Mimarîde, mücevher tasarımında, özellikle de Anadolu Selçuklu süslemelerinde yaygın olarak radyal dengenin kullanıldığını görürüz. İki boyutlu çalışmada radyal etkiyi yaratan görsel imgeler ya non-figüratif ya da figüratif olabilir. Radyal denge, çoğunlukla doğada oluşur. Çiçeklerin taç

yaprakları, merkezî eksen etrafında düzenlenir ve dışarı doğru saçılırlar. Birçok bitki, radyal dağılıma iyi birer örnektir. (Örneğin ayçiçeği). Bir portakal kesildiğinde radyal dağılımı net bir biçimde görmek mümkündür (Öztuna, 2008:29), (Resim 23).



**Resim 23.** Radyal Denge, Nusret Çolpan

(<https://tr.instela.com/nusret-colpan--120289>) 04.09.2019

*Kristalografik (homojen) denge:*<sup>24</sup> Yukarıda belirtilmiş olan denge türleri dışında David A. Lauer (2002) bir tür denge daha tanımlar. Kristalografik (homojen) denge; tasarlanan tüm elemanlar tasarım bütünü içinde, bir merkez veya eksen düşünülmezsizin homojen bir kompozisyon oluşturacak şekilde konumlandırılır.

Görsel tasarım için en önemli elemanlardan biri de boşluk ve doluluktur. İki boyutlu bir tasarımda boşluğa negatif alan adı verilmektedir. Boşluk dikkatli bir şekilde kullanıldığında, sayfada yer alan elemanlar düzenli bir görünüm kazanmaktadır. Tasarımda yer alan boş ve dolu alanları doğru kullandığımız zaman tasarıma bütünlük kazandırabiliriz. “Boşluk/Doluluk, tasarım sürecinde varlığını gösteren, yani mekânın ve nesne sınırlayışı ve onlara kazandırışıyla olduğu kadar tasarımın diğer öğelerinin değerlerini vurgulayıcı özellikleriyle, tasarımın vazgeçilmezi olarak kabul edilmektedir” (Kaplan, 2015, s. 89).

<sup>24</sup> <http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-31-40/sayi-40-ekim-2013/552-safevi-doneminde-kristalografik-motifler>

Bir tabloda yer alan formların kapladığı alan dolu alanlardır. Boş alanlar ise dolu alanların dışında kalan, mekân ya da çevreyi oluşturan, boşluk duygusu veren alan olarak kabul edilmektedir. Bir formun kendi sınırları içindeki alan ile etrafında bırakılmış olduğu oran, denge, mesafe gibi ilişkilerine dolu-boş ilişkisi denir. Dolu-boş alanların düzenlenmesinde alanların geometrisinin, azlık, çokluk, genişlik gibi miktarının kompozisyonun kuruluş aşamasında hesaplanması gerekir. Ayrıca denge oran gibi sorunları çözmek için dolu olarak adlandırdığımız alanı boş alan, boş olarak adlandırdığımız alanı da dolu alan olarak kabul ederiz (Üner, 2010, s. 144).

### 2.2.5. Oran ve Boyut

Tasarımın önemli ilkelerinden bir diğeri ise, oran ve boyuttur. Her ikisi de büyüklükle ilgili olmalarına rağmen; aralarında farklılıklar vardır. Boyut, değişmez ya da normal büyüklükle ilgilidir. Örneğin; büyük çamaşır mandalı heykelini gerçeğiyle ilişkilendirdiğimizde, boyutu büyük kalmaktadır. “Daha büyük boyut” büyük olanı ifade ederken; “küçük boyut” ise küçük olanı algılatacaktır. “Büyük” ve “küçük”; tasarımda görecelidir. Eğer standart büyüklük kavramına sahip değilsek, büyüklük kavramı bize hiçbir şey ifade etmeyecektir. İstanbul’daki minyatür şehre pek çok kişi gitmiş ya da işitmiştir. Buradaki maketler ölçülerinden çok küçük yapılmışlardır. Orjinal büyüklüklerini görenler, yani standart referanslara sahip olanlar, onların küçük kaldığını gözlemleyeceklerdir. (Öztuna, 2008: 46)



**Fotoğraf 13.** Monument Clothepsins, Philadelphia, USA

(<https://sanatkaravani.com/dunyanin-dort-bir-yanindan-kafa-karistiran-19-heykel/>) 03.09.2019

Abartılan ölçü daima dikkat çekerek görsel vurgu yaratmaktadır. Örneğin; küçük nesnelere abartılı büyütüldüğünde, büyük nesnelere küçültüldüğünde görsel etkileri çoğalmaktadır (Foto 13). Ölçü dengesizliği, zıtlıklardan ileri gelmektedir. Eğer buna

bir de biçim zıtlığı eklendiyse, bu uyumsuzluk daha da artmaktadır. Bu uyumsuzluklar, mekânların ve kitlelerin hem önemini, hem de değerini daha iyi ortaya koyabileceğinden, sanatçılar bazen böyle zıtlıklara yer vermektedir.

Oran ise; belirli elemanların bütünüle ve her birinin birbiri arasındaki ilişkisi ile ilgilidir (Mittler, 1994: 46). Bir kompozisyonun içindeki elemanların birbiriyle ve kompozisyonun tümüyle, boyut olarak ilişkisine oran denir. Oran-orantı, değişik uzunluktaki iki çizginin birebirinden ne kadar uzun olduğu veya küçüğünün büyükte kaç kere var olduğunu araştırmaktan doğan bir sonuçtur (Çağlarca, 1995: 9). Bütün oranlama kurallarının amacı, görsel algıda elemanlar arasında bir düzen hissi oluşturmaktır. Böylece bir oranlama sistemi, bir bütünün parçaları arasında olduğu kadar, parçalar ve bütün arasında da tutarlı bir görsel ilişkiler dizisi oluşturur.

Tasarımda her şey öncelikle ana kullanıcı olan insan boyutuna göre ölçülendirilir. İnsan boyutuna aykırı olan, değerinin ve ölçü bilincini aşan oranlar gözü rahatsız eder. Görsel algıda küçük nesnelere uzaktaymış gibi algılanırken, büyük nesnelere yakında algılanır. Tasarımda dikkat edilmesi gereken önemli nokta biçimin, boyutun, ölçünün, oran ve orantının amaca uygun olması, uyumlu, düzenli ve estetik olarak kompozisyona adapte edilebilmesidir.

Bir tasarım yüzeyinde kullanılan, görsel unsurların farklı boyutlarını ve renklerini kullanarak değişken yapılar sağlamak mümkündür. Eğer yükseklik genişliğe, uzunluk kısalığa, renkli olan renksiz olana, dokulu olan dokusuz olana eşit gibi görünüyorsa tasarımda tekdüzelik ve hareketsizlik vardır (İstek, 2004, s. 91). “Bütünün parçaları ve parçaların birbiri ile olan boyutsal açısı karşılaştırılması orantı olarak tanımlanabilir” (Uçar, 2004, s. 151).

Oran-orantı, sanat eserindeki öğelerin ya da elemanların birbirleriyle veya bütünüle ilişkisini işaret etmektedir. Bir objenin kendi büyüklüğünün yalnız başına bir anlamı olmadığı gibi, bir nesneyi, başka bir nesne ile karşılaştırmadıkça onun ne kadar büyük ya da küçük olduğunu anlayamayız (Balcı, 2013, s. 81).

Bir tasarımda uyumlu orantılara ulaşabilmek için, varlıkları oluşturan parçalar arasında daima uyumlu orantısal ilişkiler bulunan doğadan ve matematiksel verilerden yararlanılabilir. Parçalar arası, uyumlu orantılardan en önemlisi olan altın

oran, günümüzde geçerliliğini hala korumaktadır. Bir çizgi herhangi bir yerinden ikiye bölündüğünde, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir, sözü ile açıklanan altın oranın ipuçları doğada pek çok canlıda bulunmaktadır. Bitkilerde, papatyanın ortasında, ağaçlar ve dallarında, kar tanesinde, deniz salyangozunda, yaprakların dizilişinde, insan yüzünde ve vücudunda, birçok canlı organizmada altın oran ilişkilerine rastlanmaktadır.

Çağlar boyunca insanlar, uyum ve güzellik idealini yaratabilmek için oranı sürekli olarak araştırmışlardır. Buna da figür ve yapılarla dair yaptıkları araştırmalarla ulaşmaya çalışmışlardır. Eski Yunan Filozofu **Euclid**; bir dikdörtgenden yukarıya bir çizgi çıkarılarak geride karenin kalıyor olmasından, o dikdörtgenin altın oranlı dikdörtgen olduğu yargısına varmıştır. Bu oran **Altın Kesit** ya da **Altın Oran** olarak da adlandırılır. Eski Yunanlılar bu oranla, doğada var olduğunu düşündükleri oranı keşfettiklerine inanırlar. Bu oran; matematikte, heykelde, mimarîde ve seramikte parçaların birbirleriyle kurdukları ilişkinin kontrolünde kullanılmıştır. Klasik Yunan heykellerinde figür başının toplam yüksekliğin sekizde biri olması gerektiği üzerine ideal bir karar alınmıştır. Benzer bir şekilde, Yunan Mimarîsinde, vazosunda ve resminde oranlar, altın kesit ilkesiyle uygulanmıştır.

Diğer taraftan sanat yapıtlarında altın kesit; büyük parça bütünle ilişki kurarken; küçük parçanın büyük parça ile ilişkisini göstermektedir. Altın oran, bir çizgi ile anlatılacak olursa ki ilk çıkış noktası budur. AB çizgisi, C noktasıyla ikiye bölündüğünde, uzun parça AC'nin kısa parça BC'ye oranı, toplam uzunluğun (AB) uzun parçaya AC'ye oranına eşit olur.  $BC/AC=BC/AB$  işleminden de görüleceği üzere bu altın oran, 0.6180'in sayısal değerine sahiptir. Çizgiden çıkarak saptanan bu oranı, Yunanlılar geometriye uygulayarak, altın dikdörtgeni bulmuşlardır.

Ortaçağ matematikçisi **Leonardo Fibonacci**, bağlantılı numara serileri aracılığıyla (0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, vb.) kendine özgü bir dizin yaratmıştır. Bu dizinde her numara bir önceki iki numarayı toplayarak oluşturulmuştur. **Fibonacci Serileri** olarak adlandırılan bu sistemde her numaranın bir öncekine oranı, numaralar ne kadar büyürse; o kadar çok altın orana yaklaşıldığı gözlenmiştir. 1202'de "Liber Abaci" de (Abakus Kitabı) yayımlandıktan sonra bu dizin, "Fibonacci Serileri" olarak adlandırılmış ve aynı zamanda 1: 1.618034'ün altın oranı kanıtlanmıştır. Bu

dizin ilerleyen zaman içerisinde bilim adamları tarafından açılara ve spirallere uygulanmıştır. Doğada spiral altın oran sistemini deniz kabuğunda, çam kozalağında, ayçiçeğinin tohum motiflerinde, papatyanın merkezinde, keçiboynuzunda görmek mümkündür.<sup>25</sup>

Doğru bir eser yaratabilmek için tasarım ilkelerinin dışında uygulanması gerekli olan farklı konular da bulunmaktadır. Bunlardan biri de kâğıdın kullanımı, kompozisyonun neye göre şekillendirileceği hususlarını kapsayan Altın Oran'dır. Bir çizginin yaklaşık 8:13 oranında bölünmesi, uzun bölümün kısa bölüme olan oranının, uzun bölümün tamamına olan oranıyla aynı olması anlamına gelir. Bu orana sahip nesnelere göze hoş görünür ve incelendiğinde Fibonacci sayıları olarak adlandırılan sayı dizileri bulunabilir. Bu oran doğada görülebilir; örneğin bitkilerin büyüme motiflerinde ve salyangoz gibi bazı hayvanların kabuklarındaki motiflerde. (Ertan-Sansarcı, 2016: 136).

Altın Oran, görsel sanatlarda, kâğıt boyutlarının temelini oluşturur ve onun ilkeleri, dengeli tasarımlar elde etmek amacıyla kullanılabilir. Kadrajın, üç yatay ve üç dikey eşit parçaya ayrılması sonucunda çizgilerin birbirleriyle kesiştiği noktalar, dört can alıcı noktayı oluşturmaktadır ve bir tasarımda vurgulanmak istenen görsel ya da metinlerin, bu dört can alıcı noktanın dikkate alınması sonucunda yerleştirilmesi de tasarımın izleyici üzerindeki algısını güçlendirici bir etkidir. (Ertan-Sansarcı, 2016: 137)

Zaman zaman oran - orantının doğadaki orandan daha mükemmel bir şekilde idealize edilerek kullanıldığı görülmektedir. Bunun en güzel örneklerinin Antik Yunan heykellerinde görüldüğü ve oranların matematiksel formüllerle idealize edildiği belirtilmektedir. Klasik Yunan, tapınaklarında oran, çok kesin matematiksel formüllerle oluşturulmaktaydı. Örneğin;  $a:b = b:(a+b)$  gibi. Burada, eğer "a" tapınağın genişliği ise, "b" uzunluğudur.

Bugün Yunan tapınaklarına baktığımızda bu formüllerin farkında olmasak da, bu oranlardan en üst düzeyde tatminlik duyarız. Benzer durumu tapınağın dikdörtgen

---

<sup>25</sup> (a.g.e: 47).

zemin planında, Yunan vazolarında ve heykellerinde de görürüz (Hurwitz ve Day, 1995: 290).

### 2.2.6. Hareket

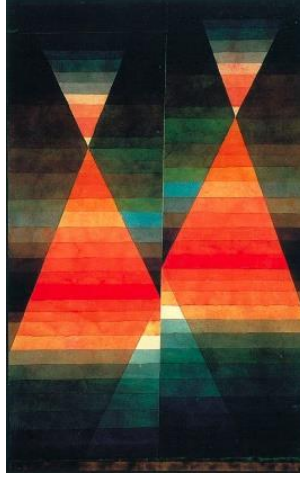
Tasarımda durağanlığı yok etmek amacıyla hareket ilkesini kullanarak; izleyicinin gözünü gösterilmek istenen noktaya odaklamak gerekir. Göz hareketini kolaylaştırmak için, tasarım içinde izleyicinin seyahat etmesini sağlar. Bu ritmik hareketi, çizgiyle, renkle, şekilleri tekrarlayarak yapmak mümkündür. Çevremize baktığımızda, yaşantımızı yönlendiren işaretler sistemi görürüz. Trafik işaretleri, gitmek istediğimiz yere bizi götürürken; hastanelerde kullanılan yönlendirme işaretleriyle de biz yaşadığımız sağlık sorunuyla ilgili birime yönlendiriliriz. Tasarımda kullanılan görsel dili anlayabilmek için kullanılan her öğenin birbiriyle ilişki içinde olduğunu kavramamız gerekir. (Öztuna, 2008: 39)

Cisimlerin çizgi ya da yüzeylerinin baktığı tarafa yön denir. Tasarım içinde çok etken bir öğe olan yön, yüzeysel ya da hacimsel bir tasarımda daima kullanılır. Paul Klee' ye göre yön ve hareket birbirlerine bağlı ve birbirlerini belirleyen iki ayrı gerçekliktir (Güler,2012:48). Hareket, dengede olduğu noktalarda bile daima çift yönde hareket ediyormuş etkisi yapar. Tasarım öğelerinden çizgiler ve üç boyutlu şekiller, düzlemdeki konumları dolayısıyla bir takım yönler gösterirler. Çizgi ve şekiller, birbirini kesiyor ya da dik olarak konumlanıyorsa, birbirlerine zıt yönde kabul edilirler. Birbirine yakın ya da paralel şekiller ise, uygun yönde kabul edilir. Kompozisyonda yön öğesi, zıtlıklar ve uygunluklarla kullanıldığında esere dinamizm ve hareket katar.

Tasarımı oluşturan tüm parçalar fiziksel ve görsel bir kuvvete sahip olduğundan, nesnelerin şekli, dokusu ya da konumu, yön kavramının ortaya çıkışını sağlamaktadır. Nesnelerin meydana getirdiği yön etkisinin oluşmasında, nesnelerin sahip olduğu özelliklerin değil, nesnelerle görsel ilişki içerisinde olan diğer komşu öğelerin yarattığı etkinin de önemli olduğunu bilinmektedir. Yönlenmenin yarattığı hareket olgusuna Klee'nin bu eseri örnek verilebilir<sup>26</sup> (Resim 24).

---

<sup>26</sup> Hüsna Kılıç, 16-18.yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi, YLT, TC SÜ SBE, GTS ASD, Konya 2015.



**Resim 24.** Paul Klee, Double Tent

(<https://curiator.com/art/paul-klee/double-tent>) 03.09.2019

Tasarımda biçimsel öğelerin yönü; sol-sağ, yukarı-aşağı ya da ileri- geri bakmasıyla, doğrultusu ise; daha çok yatay, düşey, çapraz olmasıyla ilgilidir. Bunun yanı sıra karşıtlık da yön ile verilebilir (Turgut, 2013: 151). Bir tasarım üzerindeki çizgiler ve noktalar değişik noktalara yönelerek bir hareket oluştururlar. Tasarımcı vereceği mesaj doğrultusunda bu hareketi yönlendirmekle yükümlüdür (Becer, 2002: 62).

TDK tarafından yön “Belli bir noktaya göre olan yer, taraf.”<sup>48</sup> olarak tanımlanmıştır. Varlıkların, uzayda buldukları konumlara göre yönleri vardır. Varlıklar temel olarak kabul edilen konumlarına göre ön-arka, üst-alt, sağ-sol gibi yönlere sahip olur. Bunlardan da anlaşılabilen gibi yönler zıtlarıyla var olurlar. Bu anlamda tasarım için yön, belirleyici unsurlardandır. Çünkü bir tasarım yönlerine göre oluşturulur. Önü, arkası, altı, üstü, sağı, solu belirlenir. Zıt yönler dengeli bir biçimde kullanılarak tasarım meydana getirilir.

Temel olarak üç çeşit yön vardır. Bunlar yatay, dikey ve diyagonal hareketleri oluşturur. Sözü edilen hareketlerin insan algısı üzerinde farklı etkileri vardır. Bu bağlamda tasarım oluşturulurken yönlerin algı üzerindeki etkileri de göz önünde bulundurulmalıdır. Yatay biçimde bir yön ifade eden unsurlar hareketsiz, pasif ve durağan olarak algılanır. Dikey durumda yön ifade eden unsurlar da durağandır ancak yücelik ve gücü çağırır. Bunun yanı sıra yatay ve dikey yönler birbirini tamamlar ve birlikte kullanıldıklarında tasarımı ilgi çekici kılar. Aynı yönde bir araya

getirilen elemanlarla oluşturulan tasarımın monotonluk hissi oluşturma ihtimali vardır. Bu nedenle farklı yönler kullanarak denge oluşturmaya dikkat edilmelidir. Diyagonal yönler ise süreklilik ve dinamizme sahiptir. Tasarımın algısı üzerinde hareket, aktiflik ve canlılık gibi etkileri vardır. Sözü edilen etkiler ve yönlerin birbiriyle ilişkisi tasarımda verilmek istenen mesaj doğrultusunda bir araya getirilerek tasarımın oluşumunda etkili olurlar.

### 2.2.7. Vurgu ve Odak Noktası

Tasarımcı tasarımıyla ilgiyi çekebilmek, izleyiciyi aktif bir konuma getirebilmek için, *vurgu* noktasını kullanır. Vurgu aracılığıyla dikkati çekerek; izleyiciyi tasarımı çözümlenmeye yönlendirir. Tasarımda bütünü anlamak için her bir parçanın algılanması, şifrenin çözülmesi gerekmektedir. *Vurgu* aracılığıyla tasarımcı, izleyicinin dikkatini tasarımın belli öğelerine yönlendirirken; *odak noktası*yla da diğer öğeler üzerinde egemen olan bir parça vurgulanır. (Öztuna, 20089: 37).

Tasarımda, bir öğeyi vurgulama ve bir alanı vurgulamadan oluşan iki çeşit görsel vurgu vardır. Vurgu merkezi ya da odak noktasını yaratmak için; *Zıtlık*, *Yalıtım*, *Konum*, *Birleşme*, *Olağandışılık* gibi yöntemler kullanılır.

*Zıtlık*, ilgi odağının merkezine, çalışmaya bütünüyle zıt olan öğeyi yerleştirmekle elde edilir. Zıtlık; büyük-küçük, açık-koyu, sade-karmaşık gibi çift etkileşimli öğelerle oluşur. Renk zıtlıkları, hue'ler (tamamlayıcı), tamamlayıcılar, ton değerleri (açık ve koyu), yoğunluk (parlak ve mat) ve sıcaklık (sıcak ve soğuk) arasındaki zıtlığı içeren çeşitli biçimlerde görülür. Örneğin; büyük bir şekil, küçük şekiller arasında ön plana çıkacaktır. Açılı, geometrik bir şekil, yuvarlak, serbest biçimli şekiller arasında öncelikle ayırt edilecektir. Parlak renk, düşük yoğunluklu renklerin tasarımında egemen olacaktır. Açık alan ise, koyu tasarımlarda ön plana çıkacaktır. Pürüzlü dokuya sahip bir obje, pürüzsüz dokulu bir tasarımda ilgi odağı olacaktır. *Yalıtım* (izolasyon), ilgi odağı yaratmak için kullanılan bir diğer yöntemdir. Yalıtımda, çalışmanın bir parçasına vurgu yapılır ve diğer objelerin hepsinden farklı, ayrıcalıklı, değişik bir görsel obje kompozisyona yerleştirilir. *Konum*, tasarımcılar ya da sanatçılar, izleyicinin gözünü görsel alanın merkezine çekmek amacıyla vurgulamak istedikleri öğeleri merkeze yakın yerleştirebilirler. Diğer taraftan da merkezden biraz uzağı vurgulamak için merkezin solunda ya da sağında ya da merkezin üzerinde küçük bir nokta kullanarak görsel ilgiyi yaratabilirler. *Birleşme*,

bir çalışmadaki birçok öge, bir parçayı işaret ettiğinde; o parça ilgi odağı olur. Bu teknik, çizgilerin radyal düzenlenmesiyle yaratılabilir. *Olağandışılık*, bir tasarımda sıradanlığın dışında olan bir objenin ilgi odağı olmasıdır. Beklenmedik (ani) görsel vurgu, genellikle izleyicinin dikkatini çekebilir.<sup>27</sup>

Sanatçıların, tasarımlarında birlik oluşturmak amacıyla çeşitlilik, ritim, tekrar ve denge gibi ilkelere ek olarak tek bir odak noktası, bir vurgu elemanı oluşturdukları bilinmektedir. Tasarımın, dikkatleri içeride toplayacak bir odak noktasından yoksun olması halinde izleyicinin göz hareketlerinin başka alanlara kayması söz konusu olacaktır ve bir odak noktasından yoksun tasarım da iyi organize edilmiş olarak algılanamayacaktır (Zelanski ve Fischer, 1996: 48).

Sanatçılar, çalışmalarını tekdüzelikten kurtarmak ve ilgi çekici hale getirebilmek için benzer renkleri, tonları, çizgileri, biçimleri, dokuları tekrar tekrar kullanmaktan kaçınılmaktadırlar. Bunun için eserlerinde kontrastlıklardan faydalanarak, ilgi merkezleri yaratma yoluna gitmektedirler (Tuna, 2003: 54).

Mesajın daha çabuk ve etkili aktarılması için vurgulamanın, çoğunlukla tasarımın optik merkezinde yer alması gerekmektedir. Bir tasarım yüzeyinde her şey aynı anda vurgulanması vurgunun yok olmasına neden olabilir. Bu nedenle, önce algılanması gereken vurgulayıcı unsurun birden fazla olmamasına dikkat edilmelidir. Çok sayıda görsel unsurun eşit düzeyde vurgulandığı bir tasarımda vurgulamadan söz etmek mümkün değildir. Ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile vurgulama sağlanabilmektedir (Becer, 2002: 74).

### **2.2.8. Egemenlik**

Bir tasarımda dengeyi oluşturabilmek için genellikle zıtlık ilkesinden hareket edilir ve çalışma sonucunda öğelerden biri diğerlerinden üstün olur. “Benzer öğelerin arasında kurulan ilişkilerin karşıt biçimler üstüne sağladıkları üstünlük, egemenliği kurmuş olur.”<sup>28</sup> Başka bir deyişle egemenliğin temelinde zıtlık vardır. Üstünlük çalışmayı yapan kişiye ve çalışmanın amacına göre ölçü, doku, renk, değer

---

<sup>27</sup> a.g.e.

<sup>28</sup> Sabiha Aker Alpaslan, *Tasarım: Mesleki Resim*, İstanbul: Ya-Pa Yayınları, 2003, s.73.

bakımından olabilir. Üstün olan sadece bir öge olabileceği gibi bir grup da olabilir. Egemen olan öge genellikle çalışmada daha çok alan kaplamaktadır.

Ölçü egemenliği form, biçim veya şeklin ölçü farkı ile diğerlerinden daha üstün olmasıdır. Çalışmalarda sıklıkla kullanılan ve izleyici tarafından en çabuk algılanan ölçü egemenliğidir. Eğer bir çalışma dokusal olarak zengin ise ve en dikkat çekici öge doku ise çalışmada doku egemenliği kurulmuş olur. Rengin hâkim olduğu çalışmalarda ise; sıcak veya soğuk renk grubundan birinin üstünlüğü esas alınarak bir düzenleme yapmak yöntemiyle seçilen rengin egemenliği oluşturulur.<sup>29</sup>

Özetleyecek olursak; kompozisyonun bütünü oluşturulan parçalardan hangisi daha çok kullanılmış ise o parçanın bütünde egemenliği söz konusudur. Tasarımda egemenlik, tasarım öge ve ilkelerinden olan doku, biçim, renk, ton değeri, koram veya ölçünün kullanılması ile sağlanabilir. Genelde ise tasarımda egemenliği sağlamak için zıtlık kullanılır. Böylece bir tasarım öge veya ilkesi diğerine egemen olabilir.

### **2.2.9. Görsel Hiyerarşi (Koram) İlkesi**

Görsel Hiyerarşi; bir tasarım uygulamasında kullanılmış olan tüm görsel unsurların büyüklük-küçüklük, renk, konum, kontrastlık gibi farklı belirleyici kriterler ile önem sırasının ayarlanması ve doğru uygulanması, tasarımda görsel hiyerarşinin doğru kurulması anlamına gelmektedir. Bu konuda en önemli nokta tasarımında neyin vurgulanması gerektiğinin saptanmasıdır. Görsel hiyerarşinin doğru uygulandığı bir tasarıma bakan izleyici, neyi görmesi gerekiyorsa sırasıyla onları görür. Bu sayede tasarım, amacına etkili ve hızlı ulaşır. (Ertan-Sansarcı, 2016: 135)

Gündelik yaşamda bayramlarda ve özel törenlerde protokolün yerleştirilmesinde görsel hiyerarşi ilkesine tanık oluruz. Tasarımda ya da bir sanat yapıtında görsel hiyerarşi, önem derecesine göre öğelerin yerleştirilmesi ile gerçekleştirilir. Yani; birincil, ikincil ve üçüncül öneme sahip olmaya bağlı bir diziliş söz konusudur. Tasarımcı, çalışmanın önemli noktalarına dikkat çekmek için onları

---

<sup>29</sup> Necmiye Demircioğlu, Tasarım İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması, TC Sakarya Üniv. SBE Seramik-Cam, Sakarya 2016.

egemen kılarak zıtlığı kullanır. Görsel hiyerarşinin kullanılmadığı tasarımlar, izleyiciyle iletişim kuramadıkları gibi, onu yönlendiremez ve kafasının karışmasına neden olurlar. Bu nedenle tasarımda, bütün parçaların kullanım değeri önemlidir. (Öztuna, 2008)

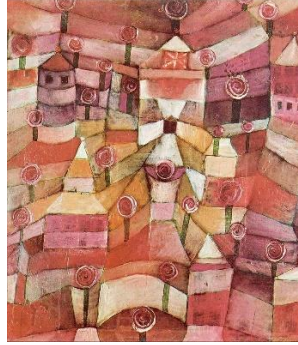
Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına da gelmektedir. Tasarımda vurgulanmak istenen unsur, büyük boyutlarda kullanılarak ön plana çıkartılabilir. Boyut dışında; renk, açıklık- koyuluk (ton), yakınlık- uzaklık ve konum da görsel hiyerarşiyi etkileyen diğer unsurlar arasında sayılabilir. Tasarımcı görsel hiyerarşi yoluyla okuyucunun gözünü tasarım üzerinde yönlendirebilme olanağı bulur. Hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına giren unsurlar arasında dinamik ilişkiler kurulabilir. Örneğin; görsel unsurlardan biri boyutu ile üstünlük sağlarken, diğeri canlılık ve kontrast renkleri ile ön plana çıkabilir (Becer,2005).

Tasarımda üç türlü koram vardır. Eğri, düz ya da zikzak biçimler bir eksen üzerinde dizilirse ya da aralarında eksen meydana getirirlerse, bu tür korama *Eksensel Koram* denir. Biçimler birleştiklerinde bir merkez meydana getiriyorlarsa, *Merkezsel Koramı* oluştururlar. Diziliş merkezden çevreye ya da çevreden merkeze doğru büyüyebilir. Eğer biçimler bir çevre üzerinde kademelenirse, bu tür korama da *Çevresel Koram* denir. Tasarımlarda, bu üç koram ayrı ayrı ya da bir arada kullanılabilir. Koram, doğadaki düzenin genel bir formülüdür. Çiçekler, ağaçlar ve yaprakların sıralanışındaki düzen gibi.<sup>30</sup>

Farklı boyuttaki nesnelerin birleşip oluşturduğu hiyerarşik yapıyı ifade eden Klee'nin tasarımı, bu konuya örnek verilebilir (Resim 25).

---

<sup>30</sup> Yıldız Tuğba, Görsel Tasarım İlkeleri Açısından 16. ve 17. Yüzyıl Kol Formlarının İncelenmesi, YLT, GÜ EBE Moda Tasarım ABD, Ankara, Ocak 2014.



**Resim 25.** Koram, Paul Klee, Gül Bahçesi 1920

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/klee-paul/paul-klee-gul-bahcesi-8683/>) 11.09.2019

### 2.2.10. Plastik Ekonomi

Plastik ekonomi; tasarımda sunulan bilgide ekonomik davranmaktır. Tasarımcılar belli bir amaç doğrultusunda, ayrıntıları bütüne ulaşma konusunda kullanabilir. Burada hedef görsel okunaklığı sağlamak, az şeylerle daha fazlasını anlatmaktır (Öztuna, 2008). Tasarımda ekonomi yani yalınlık en az leke ile en derin anlamı iletebilmek olarak tanımlanabilir. Yalın bir tasarımda verilmek istenen mesaj, daha etkili ve daha hızlı ulaşır. Yalın bir tasarım, gereksiz hiç bir unsuru barındırmayan bir tasarımdır. (Ertan-Sansarcı, 2016: 138), (Foto 14).



**Fotoğraf 14.** Plastik Ekonomi, Harmony Ring, Lorenzo Quinn.

(<https://twitter.com/artistlorenzo/status/856512750289379333>) 04.09.2019.

### 2.2.11. Süreklilik (Devamlılık)

Tasarımcı; kişilerin ilgisini konuya çekerek, onları tasarımda dolaştıracak görsel devamlılığı yaratmak zorundadır. Bu devamlılığı sağlarken, unsurları gözün normal hareketine uyacak yönde yerleştirmeli, algılama yönünü, kişinin dikkatini dağıtmayacak biçimde düzenlemelidir. Bununla

birlikte göz, soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izlemektedir. Ayrıca gözün büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksizliğe alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir algılama sırası izlediği dikkate alınmalıdır. ( Becer, 2005:70)

Gözümüz tasarım yüzeyinde bazen bir çizgi ya da kıvrım boyunca hareket eder. Göz bir unsurdan, diğerine doğru kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, görsel devamlılık sağlanmış demektir. Tasarımda devamlılığı sağlayabilmek için, görsel unsurlar gözün normal hareketlerine uyacak bir yönde yerleştirilmelidir. Detaylar, insanların dikkatini dağıtmayacak şekilde düzenlenerek, tasarımın algılanması sağlanmalıdır.

Belirttiğimiz üzere insan gözü alışkanlık gereği, soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izler ve gözün yatay hareketleri, dikey hareketlerine göre daha kıvrak ve hızlıdır. Ayrıca göz, büyükten küçüğe, koyudan açığa, renkliden renksizliğe, alışılmamıştan alışılmışa doğru bir algılama sırası izler. Göz hareketlerinin ustaca denetlendiği bir tasarım daima hedefine ulaşır. Tasarımda, görsel unsurların biçimleri ve boyutları arasında oluşturulan benzerlik, tekrarlamalar ve görsel hiyerarşi, devamlılığı sağlamada etkili araçlardır. Devamlılığın dozu kaçırıldığı takdirde, tekrarların yol açtığı bir monotonluğa dönüşebilir. Devamlılığı sağlayıcı unsur dışında her tasarım kendine özgü bir kişiliğe sahip olmalıdır. Tasarımcı hangi unsurların devamlılık ve farklılık oluşturacağını önceden belirlemeli ve buna göre bir strateji geliştirmelidir. Ritme dayalı devamlılık oluşturmada kullanılan öğeler, tekrar eden görsel unsurlardır. Genel olarak tasarımlarda devam eden bir görsel özellik, devamlılık sağlamada bazen tek başına yeterli olabilir, detaylar arasında hatırlatıcı ve birleştirici işlev görür.

Tasarımda devamlılığı sağlamak için;

- Görsel unsurlar gözün normal hareketleri yönünde yerleştirilmelidir.

-Algılanan yön, izleyenin, okuyucunun dikkatini dağıtmayacak biçimde yerleştirilmelidir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. TASARIM ÖĞE VE İLKELERİ AÇISINDAN TÜRK ÇİNİ SANATI

#### 3.1. TÜRK ÇİNİ SANATINDA İZNIK YAPIMI ÇİNİLER

Bu bölümde tez konumuz olan Piyale Paşa Camii çini görsellerinin, aynı dönem özelliklerini taşıdığı 16.yy. İznik Çinilerinden ve tarihsel gelişiminden kısaca bahsedilecektir.

##### 3.1.1. İznik Çinilerinin Genel Tanıtımı

14. yy.' in ortasından 17. yy.' in sonuna dek İznik'te üretilmiş olan çinilere "İznik Çinisi" denilmektedir. İznik, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Çini ve Seramiği ile bütünleşmiş bir merkezdir. 1963–64 yıllarında İznik'te Oktay Aslanapa başkanlığında yapılan ilk kazılardan çıkarılan buluntular, İznik çinileri konusunda birçok noktaya ışık tutmuştur.<sup>31</sup>

15. yy. sonu 16. yy. başı Osmanlı çini sanatı açısından yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde geliştirilen ilk teknik mavi-beyaz tekniktir. 17. yy. ortalarına kadar süren bu tekniğin en belirgin özelliği sert ve beyaz çamurdan üretilmesidir. Mavi-beyaz tekniğin desenlerinde yoğun olarak 15. yy. Ming porselenlerinin etkisi görülmektedir. Osmanlı saray nakkaşlarının elinden çıkan desenler, İznik atölyelerinde uygulanmış ve pişirilmiştir. Bu dönemde karo üretimi, evanî üretiminin gerisinde kalmıştır. Üretilen karolarda ise altıgen form ön plana çıkmaktadır. Bu çinilere İstanbul Topkapı Sarayı'nda rastlamaktayız.

Mavi-beyaz dönemde yer alan desenleri Baba Nakkaş, Haliç işi ve Saz yolu olarak gruplandırabiliriz. Hatayî, rumî, bulut ve diğer motifler Baba Nakkaş üslubunda farklı şekillerde stilize edilerek kullanılmıştır. Ana renk mavi ve kobalt tonlarıdır. Haliç işinde ise helezonların üzerinde küçük yaprak ve çiçekler yer alır. Bu desende karo üretimi yok denecek kadar azdır. Saz yolu ekolünde ise hançeri yapraklar ve detaylı motifler dikkat çeker.

---

<sup>31</sup> Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin ve Ara Altun, İznik Çini Fırınları Kazısı 2. Dönem 1981-88, Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezleri Kurma ve Geliştirme Vakfı, İst. 1989.

16. yy. ortalarına kadar yanlışlıkla Şam işi olarak adlandırılan evanîler yine İznik'te üretilmiştir. Çiçek ağırlıklı bu üslupta, kobalt mavi, firuze yanında patlıcan moru, kimyon yeşili kullanılmıştır. Bu üslupta duvar kerosu birkaç yapının dışında kullanılmamıştır.

16. yy.'ın ikinci yarısından itibaren çiniler sır altı tekniği ile üretilmiştir. Bu teknikle üretilen çinilerin üretim yeri yine İznik'tir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak dönemi olan Kanunî döneminde üretilen bu çiniler artık tam anlamıyla mimarîde kullanılmaya başlanmıştır. Mimarbaşı Sinan'ın zamanın en görkemli yapılarında çini kullanmayı tercih etmesiyle beraber yoğun bir şekilde karo üretimi yapılmıştır.

Çini sanatının en parlak dönemini oluşturan sır altı tekniği karo ve evanilerde, mavi ve kobalt tonları, firuze, yeşil, siyah, kahverengi, kabarık mercan kırmızısı kullanılmıştır. Desenlerde hatayî, rumi ve bulutlu kompozisyonlar uygulanmıştır. Saray Başnakkaşı Karamemi ekolü; naturalist üslupta lale, karanfil, sümbül, gül, zambak, menekşe, servi, bahar dalları, asma yaprakları, üzümler, meyveler ve diğer serbest kompozisyonlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda kalyonlar ve balıksırtı desenler, hayvan figürleri çok çeşitli evanî formlarda ortaya çıkmaktadır.

17. yy. ortalarına kadar bu şekilde süren gerek karo gerekse evani üretimi, 17. yy.'ın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nin yaşadığı ekonomik sıkıntılar nedeniyle giderek bozulmuştur. 18. yy.'da İznik atölyelerinin pek çoğu kapanmış ve 14. yy.'dan beri faaliyet gösteren Kütahya ön plana çıkmıştır. Kütahya çinileri, İznik kopyaları olan karolar ve serbest desenli, farklı teknikle üretilmiş evanîlerdir. 19. yy.'ın ilk yarısında Kütahya'da da durgunluk yaşanmış, İznik atölyelerinin kapanmasıyla Kütahya'nın yanında İstanbul'da alternatif bir çini merkezi kurulmuştur. Tekfur Sarayı adındaki bu imalathanede üretilen çiniler de İznik kalitesiyle boy ölçüşecek düzeyde olmamıştır. Tekfur Sarayı varlığını otuz kırk yıl kadar sürdürülebilmiştir.<sup>32</sup>

İznik'teki atölyelerde evanî adı verilen kap grubunun yanı sıra mimarî yapıların süslemeleri için hazırlanan ve kaşî adı verilen çiniler de üretilmiştir. Bu

---

<sup>32</sup> (Prof. Dr. Kerim Silivri'li derslerinden- <http://www.iznik.com/iznik-cinilerinin-tarihi>)

çinilerde kullanılan ve çok zengin çeşitliliğe sahip olan Türk motiflerini Azade Akar ve Cahide Keskiner şöyle sıralamıştır:<sup>33</sup>

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

Ancak, Çini Sanatında ağırlıklı olarak çiçek motifleri, hayvansal motifler ve geometrik motiflerin kullanıldığı görülür.<sup>34</sup>

### **3.1.2. İznik Çinilerinde Renk ve Desen**

14.yy.'dan itibaren İznik'te üretilmeye başlayan ve sır altı tekniği uygulanan Milet İşi seramiklerde, beyaz zemin üzerinde genellikle kobalt mavisi serbest dekor göze çarpmaktadır. Bezemede genellikle ve geometrik desenler ağırlıkta olmakla birlikte, kıvrık dallara, basit bitki motiflerine ve rumîlere de rastlanmaktadır. Firuze, patlıcan moru renklerin yanı sıra konturlarda yeşil ve siyah renklerin de kullanıldığı örnekler vardır (Altun, 2006:203).

15.yy. ve 16. yy.' da ise mavi ve kobalt tonları ile turkuazın kullanıldığı mavi-beyaz grubu çiniler göze çarpmaktadır. Osmanlı çini sanatının en yaygın ve

---

<sup>33</sup> Azade Akar, Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Yay., İst. 1978.

<sup>34</sup> Azade Akar, Turkish Motifs, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İst. 1995.

dünyaca ün yapan grubu 16. yy. ortası ve 17. yy. İznik sır altı çinileridir. Sır altı çinilerinde yedi rengin kullanıldığı natüralist üslupta örnekler çeşitli dünya müzelerinde ve koleksiyonlarında yer almaktadır (Öney, s:67). Bugün birçok mimari eserimizi süsleyen ve çeşitli müzelerin en özel köşelerinde muhafaza edilen İznik çini ve seramiğinin yapılışına 16. yy.’ da büyük önem verilmiştir. 16. yy.’ ın ikinci yarısında çini desenlerinde şeffaf renksiz sır altına, ana renk olarak kobalt, turkuaz, firuze, yeşil, kırmızı, mangan moru, nadir örneklerde de kahverengi kullanılmıştır. 17. yy.’ ın başlarında ise çini desenlerinde büyük farklılık görülmemekle birlikte, teknikte bir gerileme ve renklerde olumsuz bir değişim başlamıştır (Bilgi, 2009:19). Siyah renk genelde kontur rengi olarak tercih edilmiştir. Kobaltın genellikle açık ve koyu olmak üzere iki ton halinde kullanıldığı görülmektedir. 16. yy.’ da en önemli renk kırmızıdır. Teknik açıdan kırmızı rengin elde edilmesi oldukça zordur. 16. yy.’ ın ikinci yarısında bu zor kırmızı en güzel şekliyle üretilmiş ve kabarık olarak çinilere uygulanmıştır.

Osmanlı saray nakkaş hanesinde kâğıda çizilen çini desenleri belirli kurallar çerçevesinde ve sanatçının zevki doğrultusunda renklendirilmiştir. Mimarî eserlerdeki çini ile bezeli alanlara bakılacak olursa renklerin ve motiflerin kendi içinde bir bütünlük sağladığı gözlenmektedir. Bu bütünlük sağlanırken mimarî mekân içindeki elemanların yapısına sadık kalınmış ve mimariye uygun süsleme yapılmıştır.

Renklendirmenin istenilen formları ön plana çıkarmada ya da görsel etkiyi sağlamada önemli görevleri vardır. Bu dönemde üretilen çinilerin motif, üslup ve kompozisyon şemalarını incelediğimizde, ortaya çıkan ilkelerin dışında, belli bir renk kurgusuna da sahip oldukları görülmektedir. Bu disiplinle üretilen çiniler günümüze kadar en güzel örnekleriyle gelmiştir. Desen çiziminde denge, kompozisyonu oluşturan motiflerin küçük-büyük kullanılmasıyla sağlanmış, renkte ise çeşitli renklerin tüm alanda dengeli olarak dağıtılmasıyla elde edilmiştir (Bakır, 1999: 276). 16.yy.’ ın ortasından 17.yy.’ ın ortalarına kadar çok iyi örneklerine rastladığımız çinilerin kalitesi, 17.yy.’ ın ikinci yarısına gelindiğinde gerileme göstermiştir. Çoğu zaman renklerin birbirine karışması, domates kırmızısının kahverengiye dönmesi, diğer renklerin soluklaşması ile birlikte, bu dönemde mavi-beyaz uygulamalar tercih

edilmiş, zemin rengi kirli bir renk almış ve sır kalitesi bozulmuştur (Öney ve Çobanlı, 2007: 303).<sup>35</sup>

### 3.2. TÜRK ÇİNİ SANATINDA TASARIM ÖĞELERİNİN KULLANIMI

Bu bölümde Piyale Paşa Camii çinileriyle aynı dönem özellikleri gösteren 16.yy. İznik çinilerinde kullanılan tasarım öğelerinin varlığı araştırılmıştır. Nokta, Çizgi, Şekil, Doku, Renk, Mekân, Ton Değeri ve Yüzey kavramlarından oluşan 8 tasarım öğesi üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır.

#### 3.2.1. Çini Sanatında Nokta

Her sanatta olduğu gibi, Çini Sanatında da resmedilen çizgiler noktaların bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Kullanılan daireleri de nokta olarak algıyorsak, bu öğenin Çini Sanatında yoğun olarak kullanıldığını görürüz. Ayrıca uygulama bakımından çinide noktalama tekniği ile desene detaylar verildiği tasarımlar da vardır. Bunun en bariz örneklerini Saz Yolu ekolündeki yaprak ve çiçek detaylarında görürüz. Tek başına çok etkili olmayan noktanın diğer noktalarla bir araya geldiğinde güçlendiğini, bu tasarımlara birlik, ritim ve hacim kattığını söyleyebiliriz. Bu sayede motiflerdeki boş alanların yaratacağı olumsuz etkiler de ortadan kalkmıştır. Kullanılan sık veya seyrek noktalamalar ile söz konusu alanların açık/koyu renk etkileri dengelenmiştir. Bunun dışında kâğıda çizilen çini tasarımların karoya geçirilmesi öncesinde iğne ile delinmesi de noktanın uygulamaya yönelik kullanıldığı bir teknik olarak dikkati çeker (Foto 15-16).

---

<sup>35</sup> Gönül Öney-Zehra Çobanlı, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara 2007.



**Fotoğraf 15.** Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Panolarından Nokta Taramalı Bir Kesit

(<https://twitter.com/furkanal/status/871437122653360128>) 26.08.2019.



**Fotoğraf 16.** Nokta Taramalı Çini Kesitten Bir Detay

### 3.2.2. Çini Sanatında Çizgi

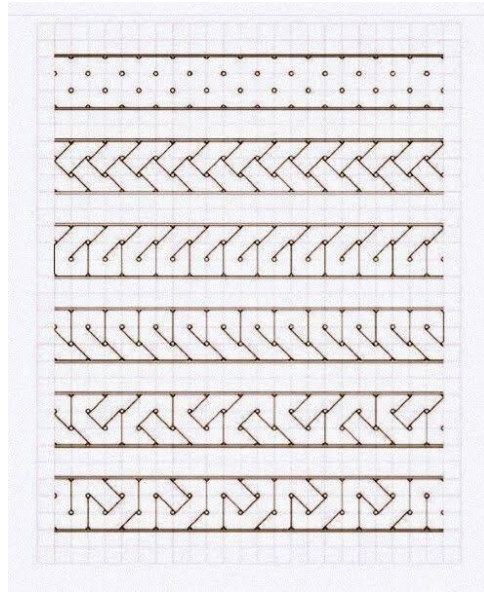
Görsel sanatların çoğunda olduğu gibi çini sanatında da çizgi, önemli bir unsurdur. Ayrı ayrı figürlerin dış şekillerini ifade ettiği gibi bütünlük anlamında da kompozisyonun geneline hâkim olan bir çizgi yapısı ve ahengi oluşmuştur. Işık-gölge ve hacim duygusu vermekten imtina eden nakkaşlar çizgilerinde stilizasyona önem vererek bir çeşit şematik anlatıma yönelmişlerdir. Konturlu (tahrirli) ve nüanslı desen anlayışını benimseyen çini sanatçıları, tek çizgi hâkimiyeti içerisinde ince ve zarif çizgilerin ahengini oluşturmaya çalışmışlardır. Deseni daha hacimli ve boyutlu göstermek için motiflerin etrafına nüanslı tahrirler çekilmesi tercih edilmiştir. Kimi

yerde ise yatay, dikey ve dairesel çizgilerin geometrik örgüsü bir çeşit çizgi dokusu haline gelmiştir. Ayrıca paftaları birbirinden ayırmak ve renklerin birbirine karışımını engellemek için de çizgiler kullanılmıştır. Kısacası diğer görsel sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında da kompozisyonun temelini çizgiler oluşturmuştur (Foto 17-18-19, Resim 26-27).



**Fotoğraf 17.** Kontur Çizgilerine Örnek, İznik Çini Karo, 1550-1600, V&A Museum

(<http://collections.vam.ac.uk/item/O202612/tile-unknown/>) 26.08.2019

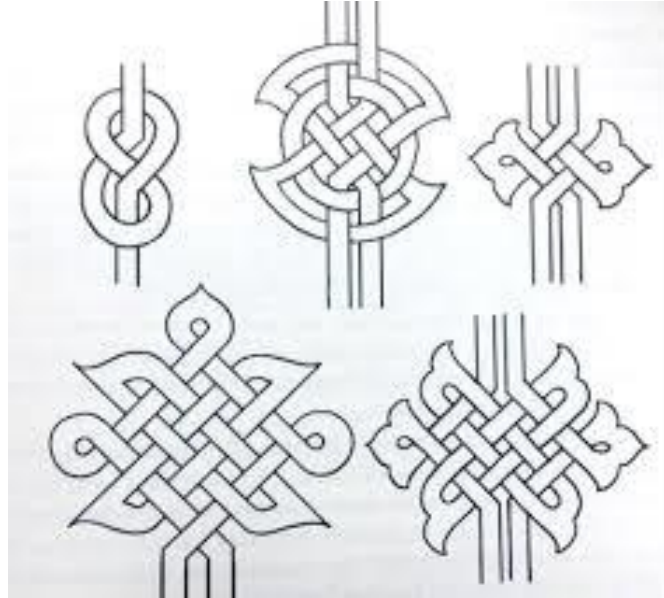


**Resim 26.** Çizgilerden Oluşan Zencirek Çeşitleri

(<https://tr.pinterest.com/pin/543317142544203465/>) 26.08.2019



**Fotoğraf 18.** Zencirekli Baba Nakkaş Çini Kandil, İznik  
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/asma-kandil>) 13.09.2019



**Resim 27.** Çizgilerden Oluşan Düğüm Çeşitleri

(<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=687805>) 26.08.2019



**Fotoğraf 19.** Düğüm Motifli Baba Nakkaş Çini Kase, V&A Müzesi, 1510

(<https://www.vam.ac.uk/>) 21.12.2018

### 3.2.3. Çini Sanatında Şekil (Biçim, Form, Leke)

Sanatta şekli, bir alanı çevreleyen çizgi olarak tanımladığımızda, çizginin bu tür kullanımının, dış *çizgi* (outline) ya da *kontur* olarak adlandırıldığını görürüz. İzleyici tarafından gözlemlenen ve birbirini takip eden kontur ya da kenar çizgisi bir yüzeyde izole olmuş olan gölge, bir şekli ortaya çıkarır. Biz bu şekilleri çini sanatında ağırlıklı olarak bitkisel, hayvansal ve geometrik motifler olarak görürüz. Bu motifler zaman zaman da; çizgi, renk, doku ve ton alanlarıyla yaratılır. Görsel deneyimlerimizle açıklayamadığımız bu soyut şekiller, doğal şekillerin stilize edilmiş ve yalınlaştırılmış versiyonlarıdır.

Doğadaki bitki, hayvan ve diğer varlıkların yapılarını incelediğimizde üç temel şeklin (kare, üçgen, daire) hâkimiyetine şahit oluruz. Ağacın üst kısmının daire (küre), alt kısmının dikdörtgen (prizma) oluşu, yaprakların üçgen (piramit) oluşu gibi. Hayvan formlarında da dairesel yapıları sıkça görürüz. İşte ilhamını doğadan alan çini sanatımızda da dairesel hatlar ve dairesel saplar önemli bir yer kaplar. İki boyutlu tasarımlarda kare, üçgen ve daire şekillerine; üç boyutlu tasarımlarda da (Örn. mukarnas) temel şekillerin hacimsel biçimlerine yer verilmiştir. Üç boyutlu formların; küre, küp, silindir, koni ve piramit gibi beş önemli biçimi vardır. Çini minber külahları piramit formuna verilebilecek en güzel örnekler arasındadır. Çini sanatına egemen olan dairesel hatlar ve dairesel saplar, kavisli doğaları aracılığıyla derinliğe hareket katabildikleri gibi yüzeysel mekân etkileri de yaratmışlardır.



**Fotoğraf 20.** Kadırga Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Minber Kûlahı Piramidal Yapısı ve Negatif/Pozitif Şekil-Figür/Zemin İlişkisi

(<https://twitter.com/furkanal/status/883797724654686208>) 06.09.2019

Dörtgen biçimler; dengeli, dinamik, açık, kesin ve emin bir ifade taşırlarken, dar açılı ve çapraz biçimler; daha dinamik bir etki taşımakla birlikte dengesiz ve rahatsız edicidir. Geometrik eğri biçimlerin rahatlatıcı ve dinlendirici etkileri olduğu gibi süreklilik ifadesini de güçlendirirler. Serbest biçimler, organik eğriler ise; yüzeylerin sürekliliğini, kütleli bütünlüğü ve biçimsel yumuşaklığı vurgularlar.

Fotoğraf 20'deki minber kûlahı çini tasarımında beyaz yüzeyin üzerindeki şekillerin zemini boyanarak, arka planın dışında ikincil şekiller ortaya çıkartılmıştır. Bunun gibi aktif ya da egemen olan şekiller, *pozitif şekiller* olarak adlandırılır. Pasif arka alanlar ise; *negatif şekilleri* oluşturur. İmgelerin etkinliğini artırabilmek için hem negatif hem de pozitif şekiller eşit önemde düşünülmüştür. Pozitif şekiller, genellikle figür şekilleri olarak öne çıkarken; negatif şekiller, zemin şekillerini yaratmış ve arka planın birer parçası olmuşlardır. Ayrıca biçimdeki renklerin güçlendikçe daha dikkat çekici hale geldiğini ve koyulaştıkça da, kütleli etkisini arttırdıklarını söylemek mümkündür. (Foto 20).

### 3.2.4. Çini Sanatında Renk

Sanat denince akla gelen en önemli unsurlardan biri renktir. Ayrıca resim, seramik, geleneksel sanatlar ve plastik sanatların olmazsa olmazıdır. Çini Sanatında renk ise ayrı bir önem arz etmektedir. Çinide çizgi desenin, renk ise lekenin tadını vermektedir. Çini Sanatında minyatürde de olduğu gibi ışık gölge kurallarına ve hava perspektifine önem verilmemekte ve renkler asla desene kurban edilmemektedir. Genellikle parlak renklerin, canlı ve yumuşak renk karşıtlıklarının titreşimi çini eserlere ayrı bir çekicilik kazandırmaktadır. Nakkaş her ne kadar valör ve renk tonlamasına önem vermese de, özellikle çiçek ve hayvan desenlerinde nüanslı (inceli-kalın) kontür ve degrade renk geçişlerini tercih ederek polifonik (çok yönlü) bir etki yaratmaktadır. Çini sanatını icra eden nakkaşlar eserlerinde sarayın mücevher renklerini seçmişlerdir. Mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin yanı sıra firuzeyi, lapis, lazuli mavisini kullanmış ve mücevher renklerinin bulunduğu mekânlarda yaşamayı tercih etmişlerdir. Evlerinde, camilerinde, saraylarındaki bu mücevher renklerinin verdiği pozitif enerji ile ülkeler, gönüller fethedilmiştir<sup>36</sup> (Foto 21).

Hemen hemen tüm geleneksel sanatlarımızı Batı sanatından ayıran en önemli özellik kullanılan bu saf renklerdir. Çini Sanatında kullanılan renkleri önemli kılan bir diğer özellik de; çinideki renklerin en has halleri ile kullanılmasıdır. Batı resminin ışık gölge yapmak ve renkleri koyulaştırmak için kullanılan kahve ve siyah, renklere ilave edilmez. Kırmızı renk sadece kırmızı olarak, mavi ve yeşil renk de sadece kendilerine has renkleriyle yansıtılır. Bu sebepten renkler net ve saf kullanılır. Yan yana kullanılan renklerde bir uyum ve ahenk söz konusudur. Renkler genele bakıldığında bir bütün halinde görülür. Genel anlamda renk tonlamalarında çok bariz farklılıklar söz konusu değildir.

---

<sup>36</sup> <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=383>



**Fotoğraf 21.** Sokollu Mehmed Paşa Camii Çini Panosundan Bir Detay, 16. yy. İznik

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

### 3.2.5. Çini Sanatında Mekân

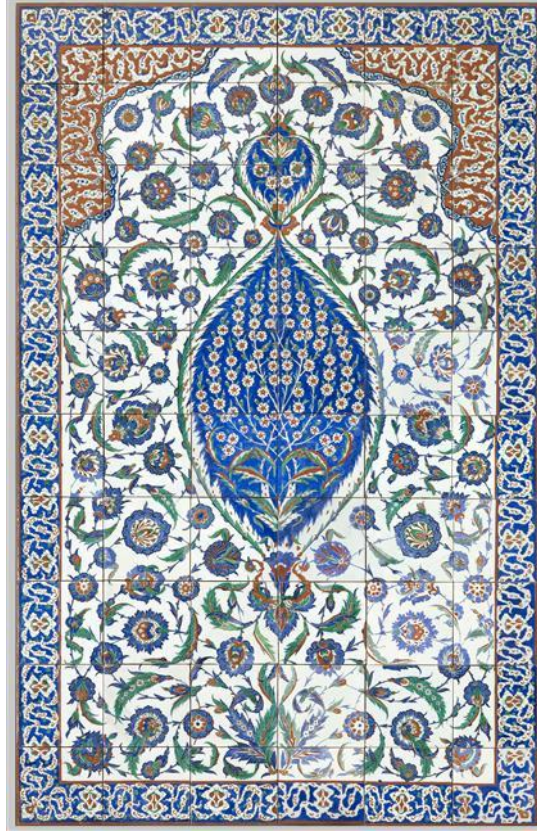
Mekânsal Sanatlar olarak da adlandırılan görsel sanatların çoğunda şekil ve biçimler (formlar), mekân içinde organize edilirler. Bu nedenle iki boyutlu çizimde ve tasarımda mekân resim düzlemindeki görsellerin düzenlenişiyle ilgilidir. 16. yy. İznik Çini sanatında mimarî mekânların iç dekorasyonunda ağırlıklı olarak iki boyutlu tasarlanan panolar kullanılmış, nadiren de olsa üç boyutlu çini mukarnas tasarımlarına ve çini minber külahlarına da yer verilmiştir. Üç boyutlu tasarımların yoğun olarak kullanıldığı alan, günlük kullanıma yönelik evanî grubu çiniler olmuştur.

İki boyutlu çini pano tasarımlarında genellikle şekillerin (motiflerin) yer aldığı mekân yani zemin, beyaz bırakılmış; motifler bu mekân üzerine irili ufaklı halleriyle düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu yerleşimde motifler arası boşlukların dengeli olmasına özen gösterilmiştir. Motifleri ve tasarımı belirginleştirmek adına, panonun bordür ve mihrap köşelerinin zeminleri farklı renge boyanmış yani alan farklılaştırılmasına gidilmiştir. Paftalama adı da verilen bu alan değerlendirme teknikleri üç boyutlu tasarımlarda da karşımıza çıkar. Bu teknik eseri, yeknesak ve sıkıcı görüşlerden korumak, ona daha güzel bir çehre kazandırmak için yapılır ve devrinin bezeme üslûbuna uygun biçimde küçük bölgelere ayrılır. Paftaları ayıran sınır çizgisi mutlaka bağlayıcı motiflerle gizlenir. Önemli olan bu

motiflerin, paftalar arasında şekil ve renk bakımından ahenkli bir geçiş sağlaması, eserin bütünlüğünü korumasıdır. Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Erken Dönem Osmanlı çinilerinde sıkça görülen geometrilik paftalama şekli, klasik dönem Osmanlı çinilerinde düz çizgilerden kurtularak yerini kıvrımlı yay şeklinde eğrilere bırakmıştır. Sivri köşeler ise yuvarlanarak küçük kubbeciklere (tepeliklere) dönüşmüştür. 15. , 16. ve 17. yüzyıl bezemelerinde görülen paftalama biçimi, genellikle simetrik bir yapıya sahiptir. Bu paftalarda yer alan desenler bazen sadece pafta içine göre müstakim, bazen de bütün alanı kaplayacak şekilde yekpare tasarlanmıştır.

Klasik dönem bezemelerinde, köşebent, kitabe açmak, şemse ve salbek adı verilen özel pafta türleri de vardır. Bu paftalama türleri daha çok, büyük boy pano şeklindeki desenlerde kullanılmıştır. Çini panolarda ve seccadelerde sık görülen bu paftalama türü, desene renk ve tasarım zenginliği kazandırdığı gibi yön de işaret ettiğinden bu tasarımlara “mihraplı desen” veya “mihraplı pano” adı da verilir. Desenlerdeki bu tarz görünüşler, adeta perdenin iki kanadını açarak desenin izleyene sunulduğunu anımsatır (Foto 22).

16. yy. Çini sanatında mekân, yanılısama yaratmak için kullanılmaz. Bu nedenle zeminde derinlik yaratmaya yönelik herhangi bir gölgeleme yapılmaz. Kontür çizgilerinin nüanslı kullanılması ise yanılısama ya da derinlik oluşturmaktan ziyade, motifin zerafetini ortaya çıkarmaya yönelik bir stilizasyon özelliğidir. Mavi-beyaz tasarımlı Saz Yolu Ekolü panolarda degrade boyama yoğun olarak kullanılmıştır. Fakat bu durum da yine derinlik ve yanılısama yaratmaktan ziyade tek renk kullanımının olumsuz etkilerini ortadan kaldırmaya yönelik bir çabadır. Motifleri hem zeminden hem de diğer motiflerden ayırmak adına başvurulan bir uygulama olduğunu söyleyebiliriz.



**Fotoğraf 22.** Sultan II. Selim Türbesi Çini Pano, 16. yy, İznik

(<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCV03UR0G&SMLS=1&RW=1518&RH=696&PN=1#/SearchResult&VBID=2CO5PCV03UR0G&SMLS=1&RW=1518&RH=696&PN=1>) 26.09.2019.

### 3.2.6. Çini Sanatında Ton Değeri

16. yy. İznik Çini Sanatı eserlerinin yüzeylerinde derinlik yarılması yaratmak (perspektif oluşturmak), üç boyutlu izlenim vermek, vurguyu, odak noktasını ve görsel hiyerarşiyi etkin kılmak adına ton değerleriyle (bir rengin açıklığı-koyuluğu) oynanmamıştır. Tasarımda yazı ögesi yer almış ise, görünürlüğü ve okunurluğu sağlamak için zemin renginde genellikle kobalt kullanılmıştır. Kobalt, siyah renkten sonra beyaz ile en etkin kontrastı sağlayan bir zemin rengidir. Çini sanatında siyah rengin –bir kaç örnek haricinde- sadece kontürlemede kullanıldığını düşündüğümüzde, kobaltın bu anlamda Türk Çini Sanatı için en etkin zıtlık sağlayan tek zemin rengi olduğunu söylemek mümkündür. Zaman zaman nakkaşın fırça darbeleri dalgalı bir zemin oluşturmuşsa da, asıl amaç ton değeri yaratmak olmamıştır. Sonsuz uzayla özdeşleşen bu rengin derinliğinin, yapısında var olan

simgesel bir özellik olduğu, ton değerleriyle sağlanan bir derinlik olmadığı kanaatindeyiz.

Türk süslemesinde genellikle motiflerin desen içinde tam görünmesi (Rahat seyredilmesi ve karmaşık görünüm yaratmaması için) tercih edilmiş, birinin diğerini kapatmaması adeta bir gelenek halinde benimsenmiştir. Tasarımlarda motiflerin bütünselliği korunmuş; ya tepeden (kuşbakışı) ya da ortadan kesit alınmış (yan kesit, profil) halleri kullanılmıştır. Bazen motifler ve/veya hayvan figürleri nadiren de olsa üst üste gelerek biri diğerini kısmen kapatabilir. Özellikle bahar dallarındaki çiçeklerde üst üste bindirmelerin yapıldığı örnekler vardır. Bu durumlarda dahi motifler arasında ton değeri oluşturma uygulamasına gidilmemiştir. Bu tam çiçek (penç) arkasına yarım çiçek dizilişlerinin tasarım alanı kısıtlılığında kaynaklandığı düşünülmektedir. Bazen de yaprak veya dalların çiçekleri veya yaprakları delerek geçtiği uygulamalar da görülmektedir. Bu durumlarda dahi ton değeri uygulamasına gidilmediği fark edilir. Gerek bu durum gerekse de bahar dalı çiçek dizilimlerinin doğayı aynen yansıtma kaygısının tasarımlara yansması olduğunu da söyleyebiliriz. Yaradılışa uygun şekilde tasarlanan bu çizimler, esere hareket ve canlılık katarak adeta bahçe tasviri oluştururlar (Foto 23).



**Fotoğraf 23.** Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri Çini Panosundan Bir Kesit, 16. yy. İznik

(<https://www.flickr.com/photos/yoldakiizler/17324449485>) 22.09.19.

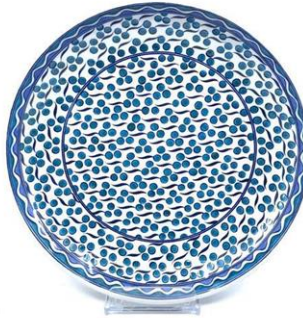
### 3.2.7. Çini Sanatında Doku

Tüm sanat dallarında eser üretilirken kullanılan ve tasarıma farklı bir görünüm sağlayan doku, yüzeylerin dokunsal değerleridir. Bir başka deyişle, nesne ve varlıkların dış yapı özellikleri ve bunların objektif tesirleri dokuyu oluşturur. (Çınar,2005:36) Çini sanatında ışık ve gölge kullanılmamasına rağmen yer yer dokular kullanılmıştır. Doku bir eleman olarak çinilerde hem çizgi hem renk ve leke halinde görülürken, daha ziyade boyanın kabarması ve sırrın parlaması şeklinde ortaya çıkar. Doğa tasvirlerinin yer aldığı çinilerde, zemine konan bitkisel motiflerin dizilişi ve bütünlükteki kurgusu doku etkisi yaratmaktadır (Foto 24). Ayrıca altın yıldız boyama tekniği de bir nevî farklı doku özelliklerine dönüşmektedir. Bu tip dokular çiniyi zenginleştirmekte, hareket kazandırmakta ve tekdüzeliği ortadan kaldırmaktadır.



**Fotoğraf 24.** Doğal Görsel Doku, Topkapı Sarayı Sünnet Odası Çini Panosundan Bir Kesit

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 25.** Çintemani ve Bulut Desenli Çini Tabak, İznik (Yapay Görsel Doku)

(<https://www.iznikcini.com/products/iznik-plate-sadberk-hanim-museum>) 06.09.19

Mimarî yüzeylerde kullanılan doku ögesi, bütünselliği sağlamanın yanı sıra yapıldığı devrin malzeme ve teknik olanaklarını hatta sosyal tutumlarını da ifade eden bir niteliğe sahiptir. Bu özelliği ile kültürel bir iletişim ögesi konumundadır. Ayrıca doku, statü ve kültürel belirleyici bir öge olma niteliği ile sembolik bir değer de taşımaktadır (Foto 25). Özellikle ilk çağlarda yapılarda karşılaşılan yüzey dokuları kullanılan malzemelerin doğal dokularını yansıtmakta iken; kentlerin kurulmaya başlaması ile belirginleşen statü farklılıkları ve yüksek yönetici sınıfının ortaya çıkması, yapılara ve iç mekânlara yansıyan değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Gerek evanî grubu, gerekse de kaşî grubu olsun çini tasarımlarında karşılaştığımız dokular sert ve parlak dokulardır. Bunlar dokunma ve görme duyusuyla algılayabildiğimiz gerçek dokulardır. Tasarımcılar tarafından oluşturulan mermer deseni, taş, toprak vb. taklit dokular da vardır. Çinilerin sahip olduğu sert doku tasarımı deneyimleyen insanlarda dinamik duygular uyandırır, kişiyi uyanık tutar, azim ve iradesini destekler ve heyecan verir. İç mekânda kullanılması durumunda sıcak etki yaratır, ruhsal yapıyı güdüler, hareketlilik ve mücadele gücü verirler. Doku ayrıca, renk hissini de değiştirir. Farklı iki dokuya sahip aynı renkteki iki cisim farklı renklerde algılanabilir. Çini gibi sert dokulu yüzeylerdeki renkler, yumuşak dokuya sahip olan yüzeylerdeki renklere göre daha koyu gibi görünürler. Sert dokulu çini yüzeyleri ışığı fazla yansıttıklarından dolayı daha yakınmış gibi algılanırlar.

### **3.2.8. Çini Sanatında Yüzey**

Yüzeyi, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan olarak tanımlamış ve düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabileceğinden bahsetmiştik.

Bu amaçla oluşturulan çini hamuru şekillendirildikten sonra üzerine astar sürülerek kurutulur ve çini fırınlarında pişirilerek “bisküvi” denilen pürüzsüz bir yüzey elde edilir. Kâğıt üzerine delinip hazırlanan desenler kömür tozuyla yüzeye aktarılır ve desenin dış konturları (tahrir) siyah boya ile fırça kullanılarak elle çizilir. Sonraki aşamada çeşitli renklerle desenler boyanır. Sırlanır ve fırınlanır. Göz akı kıvamındaki bu şeffaf sıra, sert çini yüzeyinde parlak bir doku oluşturmaktadır. Bu

sert ve sırlı yapı ışığı yutmayıp, aynen yansıttığı için yüzeydeki renkler de canlı ve enerjik görünümlere sahiptir. İnsanın hareket ve psikolojisi üzerinde olumlu etkiler oluşturan çini duvar panoları ve kabartmalarındaki bu yüzey dokusu üslubun en önemli ögesidir.

### 3.3. ÇİNİ SANATINDA TASARIM İLKELERİNİN KULLANIMI

#### 3.3.1. Çini Sanatında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük)

Üslup uygunluğu yani bir yapıtın tamamının bir üsluba göre düzenlenmesi demek, o yapıtın parçalarının birbiri ile olan uyumu ve parçalar ile bütün arasındaki benzerlik demektir. Bunu daha iyi anlatabilmek için Türk Çini Sanatında kullanılan üsluplara kısaca değinmekte fayda görmekteyiz. Bu üsluplar; *Hatayî Üslubu*, *Haliç İşi*, *Şam İşi*, *Rodos İşi*, *Baba Nakkaş Üslubu*, *Saz Yolu* ve *Naturalist Üsluptur*. Üslupların pek çoğunda kullanılan ortak motifler (Hatâyî, Penç, Yaprak, Dal, Rumî, Naturalist çiçekler vb.) görsel uyum gözetilerek üsluba uygun şekilde stilize edilerek yorumlanmıştır. Farklı üslupların aynı tasarımlarda birleştirilmesi durumunda da birlik ve bütünlük esas alınmıştır.

#### *Hatayî Üslubu (8. yy. – 16.yy. ortaları)*

Asırlarca gelenek ve göreneklerimizin olduğu kadar din ve inançlarımızın etkisi altında gelişip, üslûlaşan süsleme sanatlarımız zengin bir yapıya sahiptir. Bu zengin süsleme sanatlarımızda desenin en önemli unsuru motiftir. Bu motiflerden birçoğunun ilk örneklerini 8. ve 9. yy. Uygur Türkleri tarafından yapılmış çeşitli sanat eserlerinde görürüz. Bunların arasında *hatayî* ismi verilen uzak doğu kökenli stilize çiçekler ve üsluplaşmış kuş kanat ve gövdelerinden uyarlanan *rumî*ler en temel motiflerdendir. Selçuklularda geçme, münhani, geometrik desenler yanında *hatayî* ve *rumî*ler de bolca kullanılmıştır. Bu motiflere Fatih Sultan Mehmet ve 2. Beyazıt döneminde *Çin bulutu* ile güç ve bereket sembolü olarak *çintamanî*ler ilave edilmiştir (Çağman, 1983).

Kökeni Çin ve Orta Asya'ya uzanan Hatayî Üslubu özellikle Osmanlı çini sanatında 16. yy. ortalarına değin geniş bir yer tutar. Bu bezeme biçimi çoğu kez asılları belli olmayacak derecede stilize edilerek bütün süsleme alanlarında kullanılmış ve giderek büyük bir üsluplaşmaya yol açmıştır. Bir çiçeğin, dikine

kesitinin üsluplaştırılmış şekli (hatayî), kuşbakışı görünüşünün üsluplaştırılmış şekli (penç) ve profilden görünüşünün üsluplaştırılmış şekli (gül, lale, karanfil vs) gibi çeşitli şekillerde kullanılmıştır. En yaygın kullanım sahasını Osmanlı devrinde bulan hatayî üslubu, her asırda başka özellikler kazanmıştır ki bunlar kolayca fark edilebilir.

*Renkli Sır Tekniği (14. yy. ikinci yarısı -16. yy. ilk yarısı)*

Renkli sır tekniğinin özelliği, süslemenin renklendirilmiş sırlarla yapılması ve konturlarında sırların birbirine karışmasını engelleyecek şekilde bitkisel yağ ve manganez karışımı kullanılmasıdır. Bu teknikle, uygulanması çok zor olan mozaik çinilerin etkisi tek bir yüzeyde verilmiştir. Bu teknik sayesinde yoğun ve zor desenler kolaylıkla işlenmiştir. İslâm mimarîsinde Timurlarla (1370-1404) başlayıp Anadolu’da 15. ve 16. yy. Osmanlı eserlerinde kullanılmıştır. Renkli sır tekniğinde çinilerle bezeli yapılar, erken dönemlerde imparatorluğun ilk başkentleri olan Bursa ve Edirne’de toplanmıştır. Osmanlı çini sanatında ilk olarak Bursa Yeşil Camii’de (1424) görülen bu teknik, son ve en başarılı örneklerini İstanbul Şehzade Mehmed türbesinde vermiştir (1548). Daha seri ve kaliteli olarak üretilebilen sır altı tekniğinde çinilere rağbet artınca renkli sır tekniği çini üretimi sona ermiştir (Foto 26).



**Fotoğraf 26.** Renkli Sır Tekniğinde Çini Pano Kesiti, Şehzade Mehmed Türbesi (1548)

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

### *Haliç İşi (Helezonî Tuğrakeş Üslubu) (1520-1550 arası)*

Osmanlı'da ilk örneklerine Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrasının tezhipli zemininde, diğer saray tezhiplerinde ve geç dönem Baba Nakkaş ( 1520'ler civarı) eserlerinde rastlıyoruz. Şekil anlamında soyut, çiçeksiz (virgül yapraklar, noktalı motifler), merkezden çıkan kesintisiz helezonlardan (maksimum 9-10 halkadan) oluşan ve bağlantı yerlerinde rozet adı verilen motiflerin yer aldığı bir üsluptur. Renk olarak da zeytin (adaçayı) yeşili, kobalt, firuze ve siyah kullanıldığı görülür. Zeytin (adaçayı) yeşilinin varlığı Haliç İşinin, Şam İşi üslubuyla aynı döneme rastladığını da gösterir. Aksaray- Sirkeci Postane kazılarında örnekleri bulunduğuundan adına Haliç İşi denmiştir fakat bu kazıda fırın kalıntılarında rastlanmamıştır. Bu durum da Haliç İşi üretimlerin İznik'te yapılmış olduğu kanaatini doğurmaktadır<sup>37</sup> (Foto 27).



**Fotoğraf 27.** Haliç İşi Kase, İznik, 1595-1603

(<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCV03UR0G&SMLS=1&RW=1518&RH=696#/SearchResult&VBID=2CO5PCV03UR0G&SMLS=1&RW=1518&RH=696&PN=2>) 22.09.19

### *Şam İşi Üslubu (1535-1560 arası)*

İznik çiniciliğinin üçüncü evresi olan Şam İşi üslubu çok renkliliğe geçiş döneminin başlangıcı gibidir. Sanat tarihi araştırmalarının erken döneminde Şam İşi olarak nitelendirilen çiniler, Suriye'nin Şam kentindeki yapıları süsleyen örneklerle benzerliklerine ithafen bu şekilde adlandırılmıştır. Bunların başlangıcına ilk örnek,

<sup>37</sup> Nazan Ilgaz, Sefaköy Geleneksel Sanatlar Akademisi Ders Notlarından.

Kanuni Sultan Süleyman'ın Kubbet-el Sahra'ya vakfettiği Muslî imzalı cami kandilidir. (Süleymaniye Camii'nden alınıp hediye edilmiştir), (Foto 28).



**Fotoğraf 28.**Kubbet-el Sahra Çini Kandili, British Museum, 1549 İznik

(<https://twitter.com/tariharsivi/status/819227345601044480>) 22.09.19

1964 yılında Prof. Dr. Oktay Aslanapa başkanlığında İznik'te başlatılan kazılar neticesinde bulunan bol miktarda imalat artığı kaplar, bu türdeki çinilerin İznik'te üretildiklerini ortaya koymuştur. Osmanlı Dönemi'nde Şam'da üretilen çiniler, 15. yüzyıl Memlûk hâkimiyeti dönemindeki mavi-beyaz ve 16-17. yüzyıl İznik etkili örnekler olarak iki dönemde incelemiştir. 1535-1560 yılları arasında yeni renk ve motiflerle görülen bu çinilerin kompozisyonlarında hatayî-bulut üslubunun yanı sıra, doğadan stilize gül, sümbül, lale, nar, müge çiçeği, süsen, enginar gibi motifler özgür bir anlayışla kullanılmıştır. Balık pulu dokusunun bazen zeminde, bazen de kapalı form gibi alanlar içinde kullanılması da bu üslubun karakter özelliklerindedir.<sup>38</sup> Tasarımlarda kullanılan yazılar; sülüs ve nesih'tir.<sup>39</sup> Bu dönemin renk paleti kobalt mavisi, turkuaz, siyah, yeşilin farklı tonları, patlıcan moru ve eflatundan oluşur. Şam İşi üslubunun karakter özellikleri, Osmanlı örneklerinde çiniden ziyade seramiklerde kendini gösterir. Bu üslubun form tipleri, büyük boy ayaklı kase, askı topu, maşrapa, şişe ve vazo gibi açık ve kapalı kaplardır. Tabakların desenlerinde bazen cetvel çizgisiyle bordür alanı ayrılmaksızın desenin tüm yüzeyi kapladığı görülür (Foto 29). Osmanlı mimarisinde Şam İşi üslubundaki çinilerle bezeli olarak nitelenen iki yapı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Bursa Yeni Kaplıca

<sup>38</sup> <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/609699> (Timur Bilir, Batılı Bir Sanatçının Yorumuyla Şam İşi Üslubunda İznik Çinileri: William De Morgan, Makale, s.56-57).

<sup>39</sup> Nazan Ilgaz, Sefaköy Geleneksel Sanatlar Akademisi Ders Notlarından.

Hamamı'nın 1540'lı yılların ortalarına tarihlendirilen altıgen çinileri, diğeri İstanbul Silivrikapı'da bulunan Hadım İbrahim Paşa Camii'nin pencere alınlıklarıdır (1551).<sup>40</sup>



**Fotoğraf 29.** Şam işi çini tabak, İznik, 1540-1555, Louvre Müzesi, Paris

(<https://tr.pinterest.com/pin/395472411013491868/>) 22.09.19

#### *Rodos İşi Üslubu (16. yy. 2. yarısı)*

Yine imalat yeri İznik olan fakat Rodos'tan Avrupa'ya götürüldükleri için *Rodos İşi* adı verilen üsluptur. Bu ekolün en karakteristik özelliği tasarımlarda kullanılan mercan kırmızısı renktir. Üslubun gelişmiş renk yapısı dikkat çekici olup; ilk egemen renk yeşildir, sonrasında mor egemen renk olarak karşımıza çıkar. Parlak firuzelerin yanı sıra kobalt nadiren kabarık olarak, geniş alanlarda ise sulu kobalt olarak kullanılmıştır. Kontur çizgileri ise siyahtır. Desenler doğal biçimlere sahiptir ve narlı, enginarlı, ağaçlı tabaklar dikkat çeker. Üslup, tabak zemininden kenarlara doğru taşan bitki türleriyle cesur ve serbest bir anlatıma sahiptir (Foto 30-31).

<sup>40</sup> <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/609699> (Timur Bilir, Batılı Bir Sanatçının Yorumuyla Şam İşi Üslubunda İznik Çinileri: William De Morgan, Makale, s.56-57).



**Fotoğraf 30.** Rodos İşi Çini Tabak, İznik,16. yy., Rijksmuseum, Hollanda



**Fotoğraf 31.** Rodos İşi Çini Tabak, İznik,1565-1585, Rijksmuseum, Hollanda

(<https://tr.pinterest.com/pin/315533517619025777/?lp=true>) 22.09.19

*Baba Nakkaş Üslubu (15. yy. sonu-16.yy. başı)*

15. yy. sonundan başlayarak 1520'lerde en yüksek dönemini yaşayan Baba Nakkaş Üslubu, Sultan 2. Beyâzıd ve Fatih Sultan Mehmet'in padişahlık süreçlerini kapsar. Ekolün kurucusu Saray sernakkaşı Özbek asıllı Muhammed bin Şeyh Beyâzıd'dır. Yoğun bir planlama ve girift düzenlemelerin dikkati çektiği bu ekolde; hatayî, penç, yaprak, dal, bulut ve rumîler üsluba uygun stilize edilerek mavi-beyaz renkle yorumlanmıştır. Kendi üstüne dönerek kıvrılan yaprak ve çiçek biçimleri, üç boyutlu görünümü anımsatan çizim ve boyama teknikleri, kendi içerisinde sonsuz bir

döngüye sahip olan rumî motifleri ekolün en dikkat çekici özellikleri arasındadır (Foto 32).



**Fotoğraf 32.** Baba Nakkaş Üslubunda Çini Tabak, 16.yy. İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi

(<https://www.flickrriver.com/photos/tags/%C3%A7inilipavilion/interesting/>)

01.10.2019

#### *Saz Yolu Üslubu (16.yy. ortaları-17.yy. ortaları)*

Bu üslubun en karakteristik motifi yapraktır. Büyük ve detaylı çizilen yaprak motifi; uzun, sivri uçlu, hareketli ve zarif bir görünüşe sahiptir. Motifler yoğun ve birbiri içine geçmiş halde görülür ki bu adeta gerçek bir doğa tasviri gibidir. Özellikle sırt çizgisi kalın çekilmiş iri ve kıvrık yaprak motifi, Şah Kulu'nun yarattığı özgün bir yorumdur. Bu yorumda yaprak ve çiçekler oldukça iri boylarda çizilmektedir. Özellikle yapraklar değişik bir yorumlamayla kırılarak birbirlerinin içinden geçer ve ana omurgasını kalın hatlar halinde vurgulayarak geniş yaylar çizer. Bu dönemde ele alınan Hatayîler ise çok katlı ve detaylıdır. Çiçek yapraklarının kenarları da dendanlanmıştır. Stilize bitkisel motiflerin yanı sıra yine ekole uyarlanan stilize gerçek hayvanlar (kuş, kaplan, aslan, geyik, tavşan) ve efsanevî canlılar (simurg, ejderha, peri, ch'i-lin gibi) da tasarımlarda yer alır (Foto 33).



**Fotoğraf 33.** Saz Yolu Üslubunda Panodan Bir Kesit, 16. yy. İznik Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü  
(<https://www.flickrriver.com/photos/tags/ba%C4%9Fdatk%C3%B6%C5%9Fk%C3%BC/interesting/>)  
01.10.2019

*Naturalist Üslup (16. yy. ikinci yarısı-.....)*

Osmanlı çini sanatını desen ve teknik açıdan doruk noktasına taşıyan bir üslup olup; kurucusu Hocası Şah Kulu'nun ardından 1557 yılında sernakkaş olan Karamemi'dir. Bu üslupta, tamamen Türk karakteri olan hataî ve rumîlerin oluşturduğu geleneksel motif repertuarına, natüralist çiçek motifleri de (lale, gül, nergis, karanfil, sümbül, zambak, menekşe, süsen, nergis, selvi ve çiçek açmış erik ve kiraz gibi bahar ağaçlarıyla meyve ağaçları, asma ve üzüm salkımları ) katılmıştır. Her iki gruptan (Hatayî ve Naturalist) motifler aynı kompozisyon içinde kullanılarak birbirleriyle ustalıkla kaynaştırılmıştır. Bu motifler tek tek kayan eksenler halinde yer almış (ulama) veya dikey olarak uzayan dal kıvrımları üzerinde sıralanmış ya da madalyonlar içinde düzenlenmiştir.

### **3.3.2. Çini Sanatında Çeşitlilik**

Zıtlık ilkesi, tıpkı tam tersi olan birlik (aynı olma) gibi, tasarım öğelerinin bir araya gelişinde oldukça önem taşıyan bir kavramdır. Zıtlık, tasarımda dikkat çekmek ve tasarımı ilgi çekici duruma getirmek için, bazı öğeleri diğerlerinde çok farklı duruma getirerek oluşturulabilir (Güler,2012:53). Diğer sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında da zıtlık; büyük ve küçük nesnelere bir arada kullanarak ve/veya önemli nesneyi vurgulayarak yapılır. Şöyle ki; soğuk renklerin kullanıldığı alanın

arasına sıcak bir kırmızı kullanarak çinide zıtlık elde edilebildiği gibi, küçük ve sade bir motifin yakınına detaylı ve büyük motiflerin resmedilmesiyle kütleli öge zıtlığı oluşturulabilir. Bitkisel motiflerin yanında hayvansal formların, rumilerin ve/veya geometrik şekillerin kullanılması yine çeşitlilik sağlar. Motif yoğun bölgelerin yatay ve dikey bordür kenarları motifsiz ve tek renk bırakılarak görsel zıtlık yaratılabilir. Foto. 34'te mihrap kompozisyonunu çepeçevre saran turkuaz çerçeve içerisinde motif kullanılmamış olması, çerçeve ve bordürlerin dış çizgilerinin (yatay-dikey) düz, sert ve keskin oluşu, iç kısımdaki bitkisel motiflerin ise, daha yumuşak ve dairesel çizgilerden oluşması zıtlık unsuruna hizmet etmektedir. Birbirine zıt çizgilerin aynı tasarımda kullanıldığı bu mihrap; zıtlık, bütünlük, oran orantı, ritim ve denge ilkelerinin her birini bünyesinde barındırmaktadır. Çalışmamızın beşinci bölümünde bu hususlara daha detaylı bir şekilde değinilecektir (Foto 34).



**Fotoğraf 34.** Piyale Paşa Camii Mihrabından Bir Kesit

([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=3595](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=3595)) 08.09.19.

### 3.3.3. Çini Sanatında Ritim

Görsel bütünlük oluşturan öğelerin düzenli ya da düzensiz olarak, görsel niteliklerini değiştirmeden birbirini tekrar etmesiyle ritim oluşur (Güler,2012: 55). Tekrar eden öğeler, ancak nitelik olarak farklılık göstermezse, bir bütünün parçası dâhilinde ritim oluşturabilirler. Resimlerde, çini sanatında ve diğer sanat dallarında ritim ilkesi kullanılmış ve evrensel sanat ilkeleri dâhilinde eserler ortaya çıkarılmıştır.

Çini Sanatında ritim denince akla ilk olarak doğa tasvirlerinde kullanılan bitkisel motiflerin, hayvansal figürlerin, rumî ve geometrik şekillerin desenler içerisindeki dizilimleri gelmektedir. Bitkisel motiflerin belli bir kural dahilinde irili, ufaklı dizilişi ve bu motiflerde aynı şablonların kullanılması, biçimsel olarak ritim ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca bordür ve köşebentlerde kullanılan motifler de bu alanlarda ritim oluşturmaktadır. Çini eserleri incelenirken, bitkisel formlarla oluşturulan ritim haricinde rumî, bulut, zencerek, hayvansal ve geometrik formlarla da ritim oluşturulduğu görülmektedir. Motiflerin üst üste, çapraz ya da yan yana dizilişleri ritim için verilebilecek önemli örneklerdir. Bu dizilişleri en güzel ifade eden tasarımlar ise ulama karolardır. Tam simetrik ulamaların yanı sıra yapılan kaydırma ulamalar da ritim ögesini yansıtan tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Pano tarzında simetrik veya asimetrik bir desen planının başlangıç ve bitiş noktaları bellidir. Ulama desenlerde ise başlama ve bitiş noktası belli olmadığından sonsuza doğru giden bir ritmi vardır.



**Fotoğraf 35.** Yanlardan ve Köşelerden Ulama Çini, Rüstem Paşa Camii, 16. yy. İznik

(<https://tr.depositphotos.com/56941883/stock-photo-macro-view-of-tiles-in.html>) 08.09.19



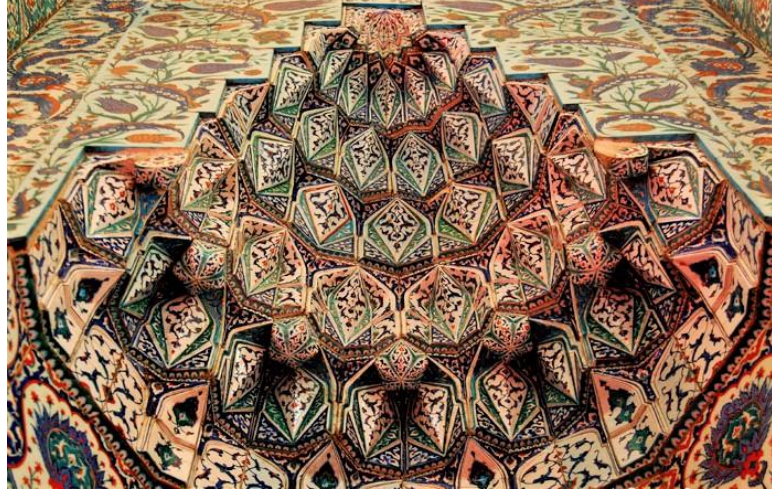
**Fotoğraf 36.** Köşelerden Kaydırma Ulama Çini, Rüstem Paşa Camii, 16. yy. İznik



**Fotoğraf 37.** Köşelerden Kaydırma Ulama Çiniden Kesit, Rüstem Paşa Camii, 16. yy. İznik

(<https://tr.depositphotos.com/54568647/stock-photo-macro-view-of-tiles-in.html>) 08.09.2019

Eserlerde yapılan ritim, tasarıma farklılık ve hareket kazandırmıştır. Kullanılan ritim tekdüzeliği ortadan kaldırmış ve tasarımı tasarım yapan ilkelere birinin çinide kullanılmasına sebep olmuştur. Ritim ilkesinin çini sanatı içinde incelenmesi, çinide evrensel tasarım ilkelerine bağlı kalındığını kanıtlar niteliktedir. Renklerin kullanılmasında da belli bir ritim söz konusudur. Motiflerin renklendirilmesinde her yan yana gelen alanda farklı renkler kullanılmıştır. Bunun da nedeni doğru lekese görüntüye ulaşmak içindir. Bu anlamda da renk açısından ardışık bir ritme sahip olduklarını söylemek mümkündür.



**Fotoğraf 38.** Ritim (Tekrar Örneği) Çini Mukarnas, Piyale Paşa Camii, 16. yy. İznik

([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30392](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30392)) 08.09.19

İşlevsel veya sanatsal çalışmaların üzerinde yer alan dekor uygulamalarında tekrar örneklerini görmek mümkündür. Birim tekrarı ile oluşan bir çalışmada, birimin yön ve aralıklarındaki farklılıkların etkisi ile çalışmanın bütünü birimden farklı hale gelmiştir. İzleyici, çalışmayı birim olarak değil bir bütün olarak algılamaktadır. Bu bağlamda tekrarın, çalışmanın birliği üzerindeki etkisi görülmektedir (Foto 35-36-37).

Değişken tekrar doğada en sık karşılaşılan tekrar çeşididir. Birbirinin aynı olduğu zannedilen çiçekler, yapraklar, hayvanlar biraz incelendiğinde aslında aynı olmadıkları, aralarında farklar olduğu görülür. Doğada hiçbir şey birbirinin aynısı olacak biçimde tekrarlanmaz. Temelde altıgen olan ve birbirinin aynı olduğu zannedilen kar taneleri incelendiğinde aralarında farklılıklar olduğu görülmüştür. Çinide değişken tekrar, farklı içerik ve üsluplara sahip motiflerin bir arada kullanılmasıyla sağlanmıştır. Örneğin: Hatâyî üslubu ile rumî ve/veya saz yolu, bitkisel motiflerle geometrik desenlerin bir arada kullanımı gibi (Foto 38).

#### **3.3.4. Çini Sanatında Denge**

Çini sanatı pano tasarımlarında denge en temel unsurlardan biridir. Kompozisyon yapılarını incelediğimizde, tasarımı oluşturan hareketli öğelerin belirlenen düzlem üzerinde dengeli bir şekilde dağıtıldığını ve böylece dengenin sağlandığını görürüz. Bu denge; biçimde, renkte, harekette ve tonlamada kendini

gösterir. Çini kompozisyonlarda kurgulanan motiflerin renkleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçülerini karşılaştırıldığımızda dengenin varlığını daha iyi saptarız. Çini sanatında dengeyi sağlayan en önemli özelliklerden biri de boşluk-doluluktur. Bu sanat dalında boşluk-doluluk ilkesinin dikkatli bir şekilde kullanıldığı ve tasarım yüzeyinde yer alan elemanların düzenli bir görünüme sahip olduğu görülür. Doğru kullanılan bu ilke tasarımlara denge ve bütünlük kazandırır.

Çini sanatı pano tasarımlarında rastlanan en temel denge türü *simetrik denge* olup; *asimetrik dengeye* sahip tasarımlara da rastlamak mümkündür. Simetrik dengede bir eksen üzerindeki öğeler aynen tekrar ediliyorken, asimetrik dengede farklı görsel ağırlıktaki öğeler serbest olarak yerleştirilir. Asimetrik denge, tasarımda çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi sağlarken, simetrik denge statik ve formeldir. 16. yy çini panoların ağırlıklı olarak külliye, cami, türbe, saray ve köşk gibi resmiyetin ve ciddiyetin anlatılacağı yapılarda simetrik kompozisyonların hâkim olduğu, asimetrik tasarımların da sarayın kişilere ayrılan özel bazı bölümlerinde ve köşklere yer aldığı görülür. Asimetrik çini pano tasarımlarının daha hareketli, cesur, duygu yüklü ve dışavurumcu olduğu dikkat çeker. Örneğin; Topkapı Sarayı Sünnet Odası ve Bağdat Köşkü çini pano kompozisyonları (Foto 33-58).

Simetrik panolarda düzenli bir bütünlük, asimetrik panolarda ise rastlantısal bir hareketlilik egemendir. Daha genel bir anlatımla; simetrik katılık ve sınırlılığı, asimetri ise hayatı, eğlenceyi ve özgürlüğü simgeler gibidir. İster simetrik, ister asimetrik olsun 16. yy. çini pano tasarımlarında oldukça etkileyici sonuçlar elde edildiğini görmek mümkündür.

Hem kaşî hem de evanî grubunda Simetrik (bakışık), Asimetrik (bakışısız) dengeler dışında *Yaklaşık Simetrik*, *Radyal Denge* ve *Kristalografik (homojen) dengeye* sahip tasarımlar da vardır. Bahar Ağacı, selvi ve meyve ağacı gibi bazı tasarımlarda yaklaşık simetrik dengenin kullanıldığı ve kusursuz simetrinin böylece kırılarak yumuşatıldığı görülür. Radyal dengeye en güzel örnek ise *Haliç İşi* diye adlandırılan helezonik tasarımlardır (Foto 39).



**Fotoğraf 39.** Radyal Denge Örneği, Haliç İşi Çini Tondino Tabak Qatar İslamic Museum

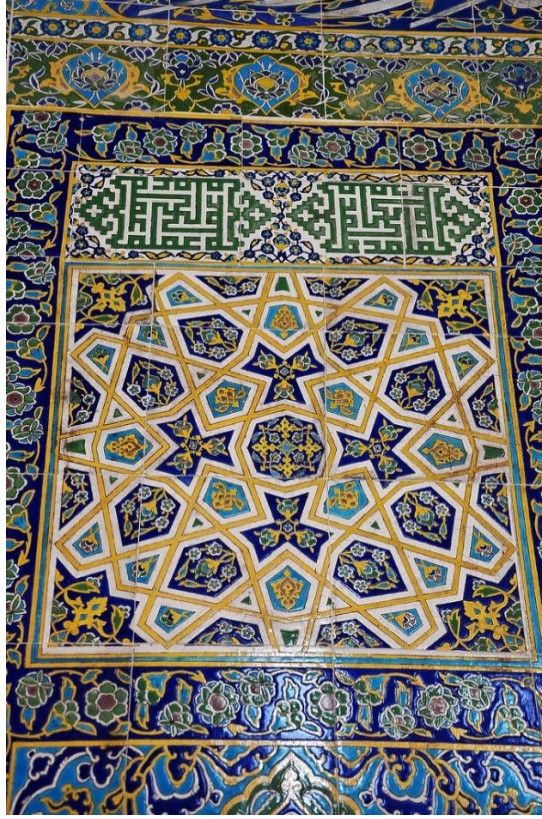
(<https://tr.pinterest.com/pin/494059021606467866/?nic=1>) 22.09.19

Kristalografik (homojen) dengede ise; tasarlanan tüm elemanlar tasarım bütünü içinde, bir merkez veya eksen düşünülmezsizin homojen bir kompozisyon oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Daha çok 13. yy. geometrik ve kufi hat tasarımlarında karşımıza çıkar. Bu denge türüne ağırlıklı olarak Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Erken Osmanlı yapılarındaki çini bezemelerde rastlarız (Foto 40-41).



**Fotoğraf 40.** Homojen Denge, Eşrefoğlu Camii Mihrabından Bir Kesit, Beyşehir Konya, 1299

([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30228](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30228)) 21.12.18



**Fotoğraf 41.** Homojen Denge, Şehzade Mehmed Türbesi Çinilerinden Bir Kesit, İstanbul, 1548

<https://www.flickr.com/photos/efkansinan/15222271096/> 21.12.19

Çini Sanatı genel anlamı ile dengeli kompozisyonlara sahip bir sanat dalı olduğundan bu ilkeye daima önem verilmiştir. Bu açıdan bakıldığında çini kompozisyonlar oldukça başarılı bir leke dengesine sahiptir. Kurgudaki denge de çini tasarımların önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **3.3.5. Çini Sanatında Oran-Boyut**

Her biri ayrı bir önem taşıyan camii elemanları arasından, özellikle mekânı kullanan insanlara mesaj vermeye yönelik unsurlar, oran ve boyut anlamında daha farklı tutulmuşlardır. Çini sanatı açısından baktığımızda bu unsurların mihrap, minber külahı ve kitabe tasarımları olduğunu görürüz. Saray, köşk ve türbelerdeki duvar yüzeyini döşeyen çini panolarda da ağırlıklı olarak doğa tasvirleri yer alır. Diğer süslemelere oranla daha büyük kurgulanan çini panolar daima dikkat çekerek görsel vurguyu arttırmaları.

Desen içinde kullanılacak motiflerin büyüklüğü, bezenecek alanın genişliğine, eserin seyredileceği uzaklığa göre ayarlandığından, tasarım içindeki motiflerin birbiriyle ve kompozisyonun tümüyle kurduğu boyut ilişkisinin orantılı olduğunu söylemek mümkündür. Bütün oranlama kurallarının amacı, görsel algıda elemanlar arasında bir düzen hissi oluşturmaktır. Böylece oranlama sistemi, bir bütünün parçaları arasında olduğu kadar, parçalar ve bütün arasında da tutarlı bir görsel ilişkiler dizisi oluşturur. Bu yapı gerek ulama karolarda gerekse de simetrik veya asimetrik çini panolarda gözlemlenebilir.

İç ve dış mimariye yönelik tasarlanan, 16. yy. çini panolarının biçim, boyut, ölçü, oran ve orantılarının amaca uygun olduğu, uyumlu, düzenli ve estetik olarak kompozisyona adapte edildiği dikkat çeker. Tasarımlar gerek boyut gerekse de oran-orantı anlamında mimarînin önüne geçemedikleri gibi, mimarî de çini düzenlemeleri etkisiz hale getirmez.

Bir tasarım yüzeyinde kullanılan, görsel unsurların farklı boyutlarını ve renklerini kullanarak değişken yapılar sağlamak mümkündür. Örneğin çini panoların yer aldığı camii, türbe, saray gibi yapılarda mavi rengin daha etkili olduğu görülür. Bu özellik yakından değil de uzaktan bütünsel anlamda baktığımızda fark edilir (Foto 42-43). Buradaki amacın doğayı ve cenneti tasvir ederek (mavi; hava, su, gökyüzü), insanların sakinlik, huzur, düşünme, otorite, sonsuzluk, derinlik, ölümsüzlük ve inanç gibi duygulara ulaşmasını sağlamaktır.



**Fotoğraf 42.** Rüstem Paşa Camii

(<http://www.biristanbulhayali.com/inancin-kolyesi>) 08.09.19



**Fotoğraf 43.** Sultanahmet Camii

(<https://www.garenta.com.tr/blog/bir-istanbul-guzellemesi-sultan-ahmet-camii/>) 08.09.19

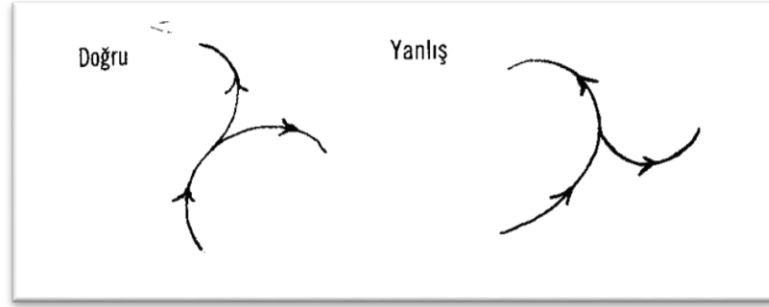
Bir tasarımda uyumlu orantılara ulaşabilmek için, varlıkları oluşturan parçalar arasında daima uyumlu orantısal ilişkiler bulunan doğadan ve matematiksel verilerden yararlanılabilir. Altın Oran olarak bilinen bu kavram, mimarî yapıların göze güzel görünmesini sağlamada önemli bir faktördür. Türk mimarîsi ve sanatı da altın orana ev sahipliği yapmıştır. Mimar Sinan'ın birçok eserinde, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinin minarelerinde altın oran görülmektedir.<sup>41</sup> Mimarîde kullanılan çini panolar ile yapı arasında altın oran olup olmadığı konusu ise araştırılması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **3.3.6. Çini Sanatında Hareket**

Klasik çini sanatı desenlerinde kullanılan planlar, bir noktadan çıkarak belli bir düzen içinde alana yayılan dairesel helezonlardan meydana gelir. Bu dağılım şekli, desen türüne uygun olarak farklı özellikler gösterir. Örneğin pano tarzında simetrik veya asimetrik bir tasarım planının başlangıç ve bitiş noktaları bellidir. Ulama desenlerde ise başlama ve bitiş noktaları belirsizdir. Hangi çeşit olursa olsun klasik bir desenin şablonu çizilirken, helezonların yönü, düzeni ve çizgi yoğunluğu gibi hususlara dikkat etmek gerekir. Desenin başlangıç noktasından çıkarak tasarım yüzeyine yayılan helezonların tıpkı doğadaki bitkilerin dallarında görüldüğü gibi devam etmesi önemlidir. Dal ayrımlarının ters yöne doğru çizilmemesine dikkat edilmelidir. Ayrıca sap dağılımı sırasında, merkezde bulunan ve ana motifleri

<sup>41</sup> <http://users.metu.edu.tr/e154682/mimari.htm>

taşıyacak olan helezonların çapı daha büyük olmalı, uçlara gidildikçe çaplar da küçülmelidir. Çizgilerin ve motiflerin belli noktalarda çoğalıp kargaşa yaratmamasına, belli alanlarda gözü rahatsız edecek boşluklar oluşmamasına dikkat edilir. Bu düzen kurulurken bazen doğadaki gibi dalların kırılması ve/veya birbiriyle sarılması gibi hareketler de yapılabilir. Tüm bu düzenlemeler esere hareket ve dinamizm kazandırır.



**Resim 28.** Çini Desenlerinde Dal Yönleri

(İnci A. Birol, Desen Tasarımı, Kubbealtı Yay., İst. 2008)

Motifler, yön gösteren (hatâyî, yaprak, gonca, ayırma rumî vb.) ve yön göstermeyen (“özel durumlarda” penç, ortabağ, tepelik, bulut vb.) olmak üzere iki çeşittir.

Tasarım üzerindeki çizgiler ve motifler farklı alanlara yönelerek bir hareket oluştururlar. Varlıkların, uzayda buldukları konumlara göre yönleri vardır. Varlıklar temel olarak kabul edilen konumlarına göre ön-arka, üst-alt, sağ-sol gibi yönlerle sahip olur. Bunlardan da anlaşılacağı gibi yönler zıtlarıyla var olurlar. Örneğin; çini tasarımlarında bir dalın sağa ve sola yönelmesi gibi (Resim 28).

Temel olarak üç çeşit yön vardır. Bunlar yatay, dikey ve diyagonal hareketler oluşturur. Sözü edilen hareketlerin insan algısı üzerinde farklı etkileri olmaktadır. Bu bağlamda tasarım oluşturulurken yönlerin algı üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Yatay biçimde bir yön ifade eden unsurlar hareketsiz, pasif ve durağan olarak algılanır. Dikey durumda yön ifade eden unsurlar da durağandır ancak yücelik ve gücü çağırır. Bunun yanı sıra yatay ve dikey yönler birbirini tamamlar ve birlikte kullanıldıklarında tasarımı ilgi çekici kılar. Aynı yönde bir araya getirilen elemanlarla oluşturulan tasarımın monotonluk hissi oluşturma ihtimali

vardır. Bu nedenle farklı yönler kullanarak denge oluşturmaya dikkat edilmelidir. Türk çini sanatında yatay ve dikey hareketlere sahip bu formlar genel olarak bordür hatlarında kullanılmıştır. Tasarım algısı üzerinde hareket, aktiflik, süreklilik ve dinamizm gibi etkileri olan diyagonal hareketler ise; çini panoların merkezdeki desen yapısında, köşeliklerde ve bordürün iç yapısındaki motiflerde kullanılmıştır (Foto 44).



**Fotoğraf 44.** Topkapı Sarayı, Harem Altın Yol, Çini Pano, İznik

(<http://blog.istanbul1881.com/topkapi-sarayi-harem-dairesi-ve-muhtesem-ciniler/>) 25.09.19

### 3.3.7. Çini Sanatında Vurgu ve Odak Noktası

Çini Sanatında vurgu, sanatın genelinde olduğu gibi tasarımda kullanılan motiflere göre farklılık göstermektedir. Örneğin; bir çini panoda vurgulanmak istenen önemli bir bölüm varsa (yazı, şemse, hayvansal figürler, geometrik detaylar gibi ) bu nesnelere boyut olarak daha büyük yapılır veya zemin renkleri farklı boyanır. Yazılarda zemin rengi genellikle kobalt boyanır ve yazıyı oluşturan harfler beyaz bırakılır. Çoğunlukla kompozisyonun merkezinde yer alan şemse motifinin zemini veya zeminin dışı farklı boyanarak vurgulanır.

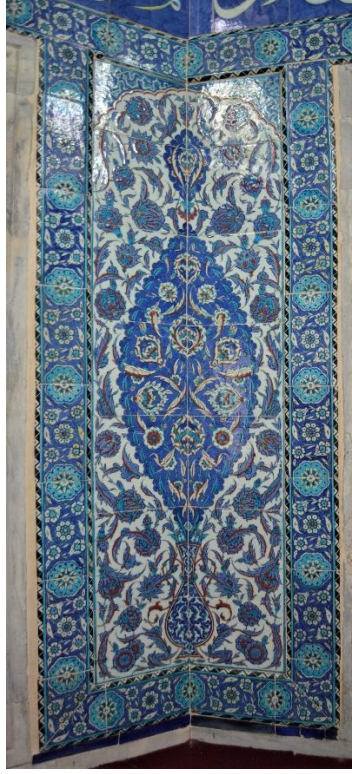
Hemen her desende dikkatleri üzerine çekecek bir veya birkaç ağırlık merkezi yani odak noktası vardır. Bunlar ya, büyük çaplı helezonların kesiştiği merkez noktalar ya da spiral döngülerdir. Deseni taşıyacak olan büyük ve ayrıntılı çizilmiş ana motifler merkez noktalara yerleştirilir. Doğada da olduğu gibi dalların uçlarına doğru küçülerek ve sadeleşerek giden diğer motifler ise; sapların çıplak görünmemesi, kesişme noktalarının gizlenmesi, gözü rahatsız edecek boşlukların doldurulması gibi düşüncelerle estetik bir şekilde dalların üzerine yerleştirilir.

### 3.3.8. Çini Sanatında Egemenlik

Görsel sanatlarda egemen olan öge genellikle çalışmada daha çok alan kaplayan unsurdur. Tasarımlarda sıklıkla kullanılan ve izleyici tarafından en çabuk algılanan da bu ölçü egemenliğidir. Bu kavramı Klasik Osmanlı mimarîsi açısından düşündüğümüzde yapıların dış dekorasyonunda çininin dikkatli kullanıldığını ve yapının tamamının asla çini ile kaplanmadığını görürüz. İç dekorasyonda ise çini daha yoğun kullanılmıştır. Mimar Sinan yapılarında duvar çinileri genel olarak yapılarda duvar, payanda ayağı ve paye gibi taşıyıcı elemanlar üzerinde kullanılmıştır, örtü elemanlarının hiç birinde ise karşımıza çıkmaz. Cami iç mekânlarının belirli yerleri çini ile bezenirken, türbe, saray ve köşk gibi yapılarda çini bezemelerin daha yoğun kullanıldığı dikkat çeker. Cami içyapı bezemesinde bu kuralın dışına çıkan belki de tek örnek Rüstem Paşa Camii'dir. Bu yapıda ölçü anlamında çok yer kaplayan çini tasarımların, içyapı mimarîsine egemen olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda parlak yapısı nedeniyle de en zengin ve en dikkat çekici bezeme unsuru olarak doku egemenliğine de sahiptir. Renk egemenliği anlamında da mavi rengin hâkimiyeti söz konusudur. Tüm bu bilgiler ışığında Rüstem Paşa Camii üzerinden bir örnekleme yaptığımızda, çini tasarımların cami genelinde ölçü, biçim, renk, doku ve koram olarak hâkimiyet kurduğunu söyleyebiliriz.

Bakış açımızı mimarîde çini kullanımı genelinden, tasarım özeline indirgediğimizde Foto 45'teki çini panoda egemen öğelerin; ölçü, renk, biçim, doku ve koram olduğunu görürüz. Panonun merkezinde yer alan şemse (madalyon) motifi hem ölçü hem de koram açısından, diğer motiflere nazaran etkili bir egemenliğe sahiptir. Şemseden sonra, bordürün içyapısında düzenli bir şekilde tekrar eden

zemini turkuaz boyalı motiflerin ölçü egemenliği de dikkat çekicidir. Parlak doku tüm pano genelinde hâkim unsur iken renk egemenliğinin ise, mavi ve tonlarında olduğu görülür.



**Fotoğraf 45.** Rüstem Paşa Türbesi, Çini Pano, 16. yy., İznik

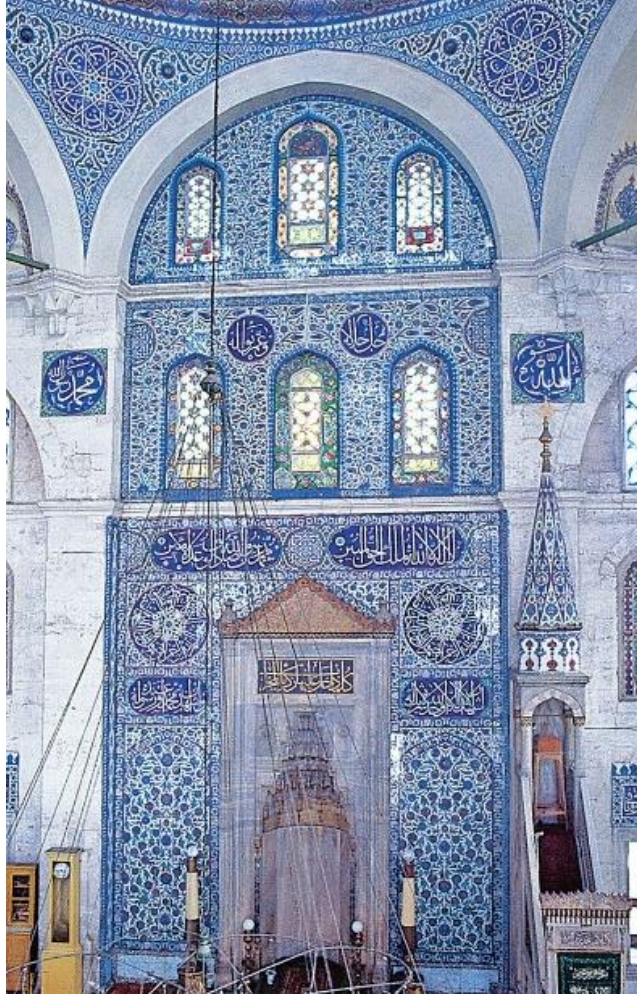
(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

### **3.3.9. Çini Sanatında Görsel Hiyerarşi**

Tüm sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında da oran-orantı ve görsel hiyerarşi tasarımın bütününe oluşturan bir ilkedir. Bu bağlamda çini sanatı incelendiğinde her birinde oran-orantının oldukça doğru kullanıldığı görülmektedir. Kompozisyonlardaki büyük ve küçük motiflerin birleşmesiyle ortaya çıkan uyum dikkate değerdir. Kütleli olarak büyük alanın içine yapılan küçük detaylar, motiflerin boyutları ve fazlalığı eserin genel kurgusuna bakıldığında, orantılı durmaktadır. Bu orantıyı göz algılamakta ve tasarımda bir eksiklik hissetmemektedir. Oran-orantı ve görsel hiyerarşi için tasarımın tüm ilkelerini içlerinde barındırdıklarını söyleyebiliriz. Ritim, süreklilik, bütünlük bunların her birinin içinde bir oran orantı ve görsel hiyerarşi vardır (Foto 45).

### 3.3.10. Çini Sanatında Plastik Ekonomi (Yalınlık)

Tasarımda sunulan bilgide ekonomik davranmak anlamına gelen plastik ekonominin çini sanatında belki de en etkin kullanımları, çini kitabelerde ve kuşak yazılarında karşımıza çıkmaktadır. Tasarımcılar belli bir amaç doğrultusunda, ayrıntıları bütüne ulaştırma konusunda bu ilkeyi kullanmışlardır. Burada hedef görsel okunaklılığı sağlamak, sade tasarımlarla daha fazlasını anlatmak olmuştur. Tasarımda ekonomi yani yalınlık en az leke ile en derin anlamı iletebilmeyi sağlar. Yalın bir tasarımda verilmek istenen mesaj, daha etkili ve daha hızlı ulaşır. Gereksiz hiç bir unsuru barındırmayan plastik ekonomi ilkesine sahip tasarımlara, kitabelerin yanı sıra bazı ulama karo tasarımlarını da örnek verebiliriz (Foto 46-47).



**Fotoğraf 46.** Sokollu Camii Mihrap Kitabeleri

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/sokullu-mehmed-pasa-kulliyesi--eminonu>) 09.09.19



**Fotoğraf 47.** Sade Ulama Karolar, Rüstem Paşa Camii

(<https://tr.depositphotos.com/54568583/stock-photo-macro-view-of-tiles-in.html>) 09.09.2019

### 3.3.11. Çini Sanatında Süreklilik

Bir eseri incelerken, göz tasarım öğeleri arasında kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, o tasarımda süreklilik mevcuttur diyebiliriz. Kişilerin rahatça gözlemleyebileceği boyutlarda tasarlanmış olan ve Saz Yolu ekolüyle adeta bütünleşen Foto 48'deki çini panoda bu süreklilik; görsel öğelerin boyut ve formları arasındaki benzerlikler, tekrarlar, hareketler ve görsel hiyerarşi ile sağlanmıştır. Öğeler kendi içinde bir dengeye sahip olduğu gibi, süreklilik ilkesi kapsamında da etkili bir akış gösterirler. Bu akışkan devamlılık, unsurların gözün normal hareketine uyacak yönde yerleşmelerinden, algılama yönünün, kişinin dikkatini dağıtmayacak biçimde düzenlenmiş olmasından kaynaklanır. Panonun mavi-beyaz renk yapısı gözü yormadan motiften motife akışı sağlayan diğer bir önemli unsurdur.

İnsan beyni doğası gereği bir tasarımı görüp incelediğinde, onu belli bir sıraya göre değerlendirir. Göz alışkanlığı gereği soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izler. Gözün yatay hareketleri dikey hareketlerine göre daha kıvrak ve

hızlıdır. Ayrıca göz; büyükten küçüğe, koyu renkten açık renge, renkliden renksiz, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir yol izler. Yani izleyicinin gözü tasarım üzerinde belli ilkeler doğrultusunda hareket eder. Bu nedenle göz hareketlerini gözeterek tasarlanan eserler başarılı eserlerdir.

Foto 48'de ilk etapta dikkatimizi mihrap köşelikleri çeker. Konum olarak yukarda olması, diğer alanlara nazaran farklı motif yapısına ve daha koyu bir renk (kobalt) hâkimiyetine sahip olması bunda etkindir. Göz yukarıdan aşağı doğru inerken soldan sağa doğru kesintisiz bir yol takip eder ve en alt bölümdeki çift hayvan figürüne odaklanır. Bu figürler, tasarımdaki diğer beş kuş figüründen ve yoğun bitkisel şekillerin çoğundan daha büyük ve farklıdır. Ayrıca iç detaylar anlamında da daha sadedir. Çiçeklerin ve yaprakların üzerinde olduğu dalların dairesel dönüşleri gözümüzü tasarım yüzeyinde kıvrımlar boyunca hareket ettirir; gözümüz bir unsurdan, diğerine doğru kesintisiz geçişler yapar. Görsel unsurlar gözün normal hareketlerine uyacak bir yönde yerleştirilmiş olduğu gibi diğer detaylar da, kişinin dikkatini dağıtmayacak şekilde düzenlenmiş ve tasarımın algılanması sağlanmıştır. Tüm bu özellikleri bakımından bu eserde, görsel devamlılığın sağlanmış olduğunu söyleyebiliriz.



**Fotoğraf 48.** 16.yy. İznik, 50.5x126 cm. Yekpare, Saz Yolu Pano, Topkapı Sarayı-Sünnet Odası

(<https://docplayer.biz.tr/55495752-Turk-cini-sanatinda-saz-yolu-ekolu.html>) 09.09.19

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. PİYALE PAŞA CAMİİ GENEL TANITIMI

#### 4.1. PİYALE PAŞA (Piyâle b. Abdurrahman- Ölüm: 1578)

Piyale Paşa, Kanunî Sultan Süleyman zamanında 14 yıl Kaptan-ı Deryalık etmiş ve büyük deniz zaferleri kazanmış meşhur denizcilerdendir. Doğum tarihi 1515 olarak tahmin edilmektedir.<sup>42</sup> Macaristan'ın Tolna şehrinden Hırvat asıllı bir ayakkabıcının oğlu olan Piyâle Paşa, 1526 yılındaki Mohaç Muharebesinden sonra Osmanlı topraklarına getirilir. Baş defterdar İskender Çelebi'nin maiyetindeyken, 1535 yılında saraya alınır ve devletin önemli kademelerinde çeşitli görevlerde bulunur. (Tanman-Bostan, 2011: 13). 1547'de Kapıcıbaşı olarak saraydan çıkar. 1553 yılında, kırk yaşlarında Kaptan-ı Derya olur ve 1567 tarihine kadar bu görevde kalır. Ardından Kaptan-ı Deryalıktan Kubbe Vezirliği'ne getirilir ve böylece Osmanlı tarihinde vezirlik rütbesini alan ilk denizci olur.<sup>43</sup> (Foto 49).



**Fotoğraf 49.** Piyâle Paşa'nın İst. Deniz Müzesi'ndeki büstü

(Ayşegül Abalı Arşivi)

Tunus'taki Cerbe Kalesi Zaferi'nin ardından, 1561 yılında Şehzade Selim'in kızı Gevher Han ile evlendirilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun, 16. yy. da görev yapmış en ünlü denizcilerinden biri olan Piyale Paşa, 21 Ocak 1578

<sup>42</sup> Mohamed Khedr, İst.'daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 86.

<sup>43</sup> Mohamed Khedr, İst.'daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 86.

tarihinde idrar yolları hastalığı yüzünden vefat eder ve Kasımpaşa'da yaptırdığı caminin hazîresine defnedilir. Türbesinde hanımı Gevher Han Sultan'dan başka yedi oğlu ve dört kızına ait mezar olduğu bilinen Piyâle Paşa'nın çocuklarından bir kısmının önceki hanımından olması muhtemeldir. Kaptan-ı Derya Piyâle Paşa birçok hayrat yaptırmıştır ve bunların içinde en önemlisi İstanbul Kasımpaşa'daki kendi adını taşıyan külliyesidir. (Tanman-Bostan, 2011: 13).

#### 4.2. PİYALE PAŞA CAMİİ (1573)

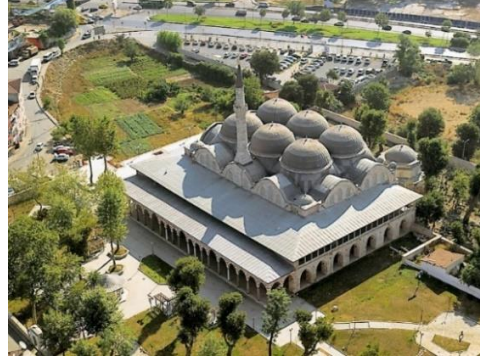
Piyale Paşa, İstanbul Kasımpaşa'da görünümü tersane gözlerine benzeyen bir cami ile kırk odası bulunan bir medrese, mektep, zaviye, hamam, sebil ve çarşıdan oluşan bir külliye yaptırır. Evâil-i Ramazan 972 (2-12 Nisan 1565) tarihli cami vakfiyesine göre; Piyale Paşa, bu caminin inşaatına başlanmasına, henüz Malta Seferi için İstanbul'dan hareket etmeden önce karar vermiştir. Kendisi seferde iken Kasımpaşa yakınlarında Kozludere mevkiinde cami inşaatı için vekil bıraktığı Sinan Halife bin Hacı tarafından vakfiye hazırlanmış ve inşaatına başlanmıştır. Cami için hazırlanan Evâhir-i Receb 981 (15-25 Kasım 1573) tarihli ikinci vakfiyeden ise inşaatın bu tarihte tamamlanmış olduğu anlaşılmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 30).

Külliyenin mimarının, Mimar Sinan mı yoksa başka bir hassa mimarı mı olduğu konusu, günümüzde çeşitli tartışmalara neden olmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 39). Sadece Tuhfetü'l-Mimarın'deki (tezkereler, mimarî kaynaklar) listede adı geçen Piyale Paşa Camii, Mimar Sinan'ın sanatında açıklanması zor bir yapıdır (Kuban, 1997:117). 15. yy. sonunda yapılmış olan cami planının özelliklerinde, banisi Piyale Paşa'nın etkili olduğu söylenebilir. Çünkü plan, tip olarak geleneksel olmasına karşın, camide sıradan mimarların cesaret edemeyecekleri ayrıntılar vardır. Altı kubbeye örtülü geleneksel şemalı bu camide taşıyıcılar, ağır ayaklar yerine granit sütunlardır. Bu seçim Piyale Paşa'nın çıktığı herhangi bir seferinde harimdeki bu iki güzel sütunu bulmuş olmasından kaynaklanabilir. Fakat Osmanlı mimarisinde başka örneği olmayan bu uygulamada sütunlar, mekânın tümüyle algılanmasına yardım eder ve iç mekâna başka ulu cami tipi yapılarda olmayan bir ferahlık kazandırır. Diğer bir özellik, kible tarafı dışında çevrede dolaşan galerilerdir. Ayrıca kubbe sağır olmasına rağmen, cami yanlardaki pencerelerle iyi bir şekilde aydınlanır (Kuban, 1997: 118). Camide girişlerin yanlarda olup mihrabın sağır

bırakılması ve müezzin mahfilinin mihrabın tam karşısında, özel bir loca gibi yerleştirilmesi, minarenin mihrap aksı üzerindeki olağanüstü konumu, son cemaat yerinin sıra dışı tasarımı ve yapı çevresinde yanlarda dolaşan ağır ayaklı revaklar ilginç ayrıntılardır. Caminin 1573/4 (981) tarihli vakfiyesine bakarak, inşaatına Mimar Sinan'ın Selimiye'yi yaptığı sırada başladığını söyleyebiliriz (Kuban, 1997: 118-119). Piyale Paşa'nın külliyesinin inşası için Kasımpaşa semtinin dış sınırlarında, merkezden oldukça uzak bir alanı seçmesi, تنها olan bölgenin canlandırılması içindir. Bu amaçla Külliye'nin bulunduğu bu bölgeye daha önce de bir tersane yaptırdığı bilinmektedir. Bu sebeptendir ki camiye "Tersane Camii" de denilmektedir.

30,5×19,5 metre boyutlarında dikdörtgen planlı cami, iki büyük granit sütun ve kemerler üzerinde, dokuz metre çapında altı kubbe ile örtülüdür. Altı kubbesiyle Anadolu'daki Osmanlı öncesi Ulucami kategorisine girse de Piyale Paşa Camii, Mimar Sinan'ın yeni tekniği ile son derece geliştirilmiş ve inceltilmiş bir örnek olduğu düşünülmektedir. Mermer minberli camide, klasik dönemin nadir çini mihraplarından biri mevcuttur. Kubbeleri, kemerleri, giriş revakıyla dönemin mimarî geleneklerine uymayan caminin tek minaresi, girişin tam üstünde yer alır ve tek şerefelidir.

19. yy. sonlarında cami, türbe, mektep, çeşme ve suyollarının tamir edildiği bilinmektedir. 17 Ocak 1909'da Piyale Paşa Camii'nden on sekiz parça çini çalınmış ve zanlı olarak altı kişilik bir grup yakalandığı halde çiniler bulunamamıştır (Tanman-Bostan, 2011: 31). Cami zaman içinde etrafındaki yoğun yapılaşma, ihmaller, yangın ve deprem gibi doğal afetler sonucunda oldukça yıpranmıştır. 2007 yılındaki restorasyon çalışmaları kapsamında, eserin bünyesindeki tüm çimentolu derz ve sıvalar raspa edilmiş, özgün kalem işlerine ulaşılmış ve korunmuştur. Üst örtüdeki şap tabakalarının kaldırılması ile özgün kubbe silmeleri ortaya çıkarılmıştır. Uygulama sonunda eser özgün kimliğine kavuşurken, parseldeki kaçak inşaatlar yıkılmış ve çevre düzenlemesi yapılmıştır (Foto 50).



**Fotoğraf 50.** Piyale Paşa Camii / Kasımpaşa-Beyoğlu-İstanbul

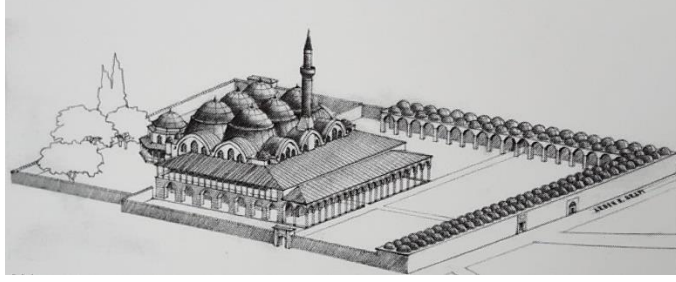
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/piyale-pasa-kulliyesi>) 08.01.19 21:05

#### 4.3. PİYALE PAŞA KÜLLİYESİ'NİN YERLEŞİM DÜZENİ VE MİMARİSİ

Külliyenin arsası güney ve doğu yönlerinde Piyale Baruthanesi Caddesi, batıda Zincirlikuyu Baruthane Caddesi, kuzeyde de Sel Sokağı ile sınırlıdır. Günümüzde Kasımpaşa'yı Okmeydanı kavşağına bağlayan Piyale Paşa Bulvarı, külliye'nin güney yönünde yakınından geçmekte ve camiyi eskiye oranla çok daha görünür kılmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 106). Haliç'in kuzeyinde, Kasımpaşa'nın merkezinden oldukça uzak bir noktada inşa edilmiş olan Piyale Paşa Camii ve Külliyesi, günümüzde semtin merkezine inen kuzey-güney doğrultusundaki ana arterin kuzey ucunda, Piyale Paşa Bulvarı'nın kenarında bütün anıtsallığıyla yükselmektedir (Tanman-Bostan, 2011: 79).

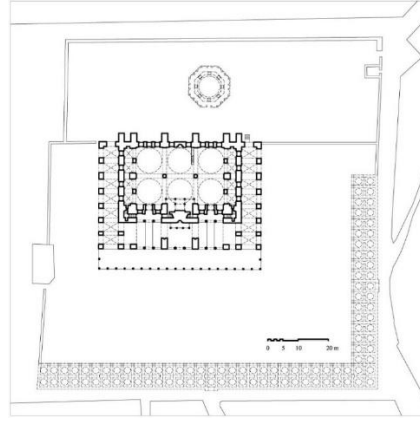
Kuzeyden güneye doğru alçalan eğimden dolayı caminin kible duvarı bir istinat duvarı niteliği taşımakta ve arsayı, aralarında 2,5 metrelik kot farkı bulunan iki kademeye ayırmaktadır. Arsanın ortasında cami kütle'si, bunun kuzeyinde, zamanında çevresinde medrese ve tekke hücrelerinin sıralandığı avlu bulunmaktadır. Caminin arkasında (güneyinde), Piyale Paşa Türbesi ile bunu kuşatan geniş bir hazire yer alır. Sıbyan Mektebinin, hazirenin batı sınırında veya güneybatı köşesinde – muhtemelen harap su haznesinin üzerinde- yer aldığı anlaşılmaktadır. Ortadan kalkmış olan çarşı (arasta) büyük ihtimalle, külliye'nin güneybatı ve batı yönlerinde uzanan Zincirlikuyu Yolu boyunca sıralanan dükkânlardan oluşmaktaydı. Bir duvar kalıntısı dışında tarihe karışmış olan çifte hamam da Zincirlikuyu Yolu ile Dere Bostanı Sokağı'nın kavşağında bulunmaktaydı. Avlu girişlerinden birisinin –büyük ihtimalle doğu girişinin- yanında, çamaşırhane ve helâlarla beraber bir sebil yer

almaktaydı. Özgün şadırvan caminin doğu yönünde, zemini cami kotuna göre alçakta kalan bir dizi musluktan oluşmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 106-107), (Resim 29-30).



**Resim 29.** Piyale Paşa Camii Medrese ve Tekke Hücreleri Restitüsyonu

(a.g.e. s:124)



**Resim 30.** Piyale Paşa Külliyesi Planı

([www.archnet.net](http://www.archnet.net))

#### 4.3.1. Avlu

Üç yandan kapısı olan avlu, 117x114 m. boyutlarındadır. Caminin kuzeyindeki geniş avluyu kuşatan moloz taş örgülü duvarlar kısmen günümüze gelebilmiş, kuzeyde, doğuda ve batıda yer alan toplam üç avlu girişinden batıdakinin önünde 2007 restorasyonu sırasında rampalı merdiven izleri ortaya çıkartılmıştır. Burada Kırklareli civarında çıkan kırmızı renkli mermerin kullanıldığı görülür. Bu girişi izleyen yolun sağında mermerden kaval silmeli bileziği olan bir kuyu, avlunun batı kesiminde ise, küfekiden kesik piramit biçiminde bilezikle donatılmış diğer bir kuyu vardır. Avlunun batı kesiminin güneydoğu köşesinde, cami ile hazire duvarının

köşesinde, duvara dayalı olarak duran, küfekiden yontulmuş abdest teknesi yer alır (Tanman-Bostan, 2011: 107).

#### 4.3.2. Cami

Üç yandan kapısı olan ve hemen hemen 117x114 m. boyutlarında büyük bir avluda yer alan cami dışarıdan bakıldığında masif ve etkileyici bir görünüme sahip olup; strüktürel öğelerin dışarıya yansıtılmaları ve pandantiflerin dışarıdan fark edilmeleri ile bu alanda adeta bir devrim yaratmıştır. Caminin batı ve doğu tarafında çift katlı galeriler bulunur. Bu galerilerin aşağı kısımlarında revakların, kemer ve ayaklardan oluştuğu görülmektedir. Üst katta ise kemerler sütunlar tarafından taşınmaktadır. (Ülgen, 1993: 167-168).

Söz konusu yapı, kaynaklarda “Büyük Piyale Paşa, Kebir Piyale Paşa, Piyale Paşay-ı Kebir” adlarıyla anılmaktadır. Zira aynı semtte Piyale Paşa'nın yaptırdığı, sonradan camiye çevrilmiş olan ve “Küçük Piyale Paşa Camii” olarak anılan diğer bir hayır eseri de bulunmaktadır.



**Fotoğraf 51.** Cami Kubbelerinin Üstten Görünüşü

(a.g.e. s.108)

“Tersane Camii” adıyla da tanınan ve dikdörtgen (55x45 m.) bir alana yayılan camide duvarların bir kısmı ile payeler kesme küfeki taşı ile bir kısmı tonoz taşla, üst yapıyı oluşturan kubbe ve tonozlar da tuğlayla örülmüştür. Harim bölümü kible eksenine dik gelişen dikdörtgen (30.50x19.70 m.) bir plan arz eder. Harimin üzeri eşit büyüklükte (Yaklaşık 9 metre çapında) altı adet kubbe ile örtülüdür (Foto 51). Kubbeler içerden pandantiflere, dışarıdan ise daire planlı, dış bükey profilli, sağır kasnaklara oturur (Tanman-Bostan, 2011: 109).

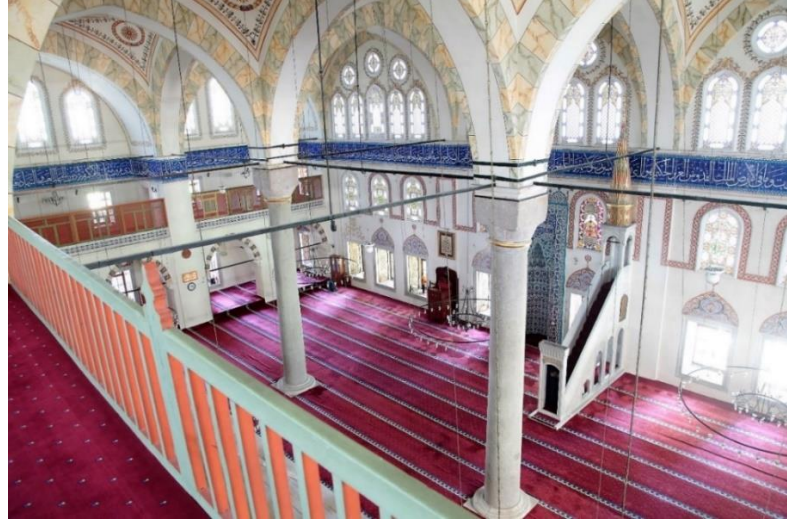
Cami kubbelerini büyük iki granit sütun taşır (Foto 52). Herhangi bir başka binanın içinde olmaları zor görüldüğünden bu sütunlar plana ilham vermiş olup; mihrap manzarasını kapatmazlar ve bir kalabalığı kapsayabilen böyle serbest alan akışı başka ulu camide yoktur. Dikdörtgen binanın her iki yanında, payandalar daha sonra kemerlerle duvarlara taşınan yan kubbelerin basıncını karşılar. Kuzey tarafındaki üç kubbeyi merkez platformun duvarlarıyla ve her iki köşedeki kare kulelerle birleşen güçlü destekler taşır.



**Fotoğraf 52.** Cami Kubbelerinin Harimden Görünüşü

(a.g.e. s:108)

Kubbelerin ağırlığı sivri kemerler aracılığı ile ortada iki adet yekpare granit sütuna, çevrede de harim duvarları ile kaynaştırılmış kalın payelere intikal eder (Foto 53). Kible duvarına gömülü olan payeler içeri doğru pek az çıkıntı yapmakta, bunların gerisinde, cephede çıkıntı teşkil eden payandalar bulunmaktadır. Yukarı doğru hafifçe daralan bu payandalar, kubbeleri taşıyan kemerlerin üzengi hattından itibaren, çokgen gövdeli ve soğan kubbeli ağırlık kuleleri ile taçlandırılmıştır. Doğu, batı ve kuzey duvarlarındaki payandalar ise bütünüyle iç mekâna taşmakta, payelerin arasında kalan girintiler, batı ve doğu duvarlarında iki katlı mahfiller şeklinde değerlendirilmiş bulunmaktadır. Söz konusu girintilerin eksenine birer paye yerleştirilmiş, bu payelerle duvar payeleri arasında, zemini ibadet hacminden bir seki ile yükseltilmiş, birbiriyle bağlantılı, sivri beşik tonozlu ikişer eyvan tasarlanmıştır. Mahfil niteliğindeki bu eyvanların üzerinde, mermer korkuluklarla ve bunlara oturan ahşap kafeslerle donatılmış fevkanî mahfil birimleri yer alır. Bunlardan, kalem işi süslemeli kafeslerle tasarlanmış olan güneydoğu kesimi hünkâr mahfilidir (Tanman-Bostan, 2011: 109).



**Fotoğraf 53.** Caminin harimi ve yekpare granit sütunlar

(Foto: Ayşegül Abalı arşivi)

Kubbeleri taşıyan kemerler güney yönünde doğrudan, diğer üç yönde de kemerlerin uzantısı niteliğindeki sivri beşik tonozlarla cephelere yansıtılmıştır. Söz konusu kemerler güney cephesinde, altta beş adet sivri kemerli tepe penceresi, üstte üçer adet fil gözü pencereyle, diğer cephelerde ise üçer adet sivri kemerli tepe penceresiyle donatılarak ibadet mekânının aydınlatılması sağlanmıştır. Cephe tasarımı açısından Bizans mimarisindeki *tympanon*'ları andıran ve Osmanlı mimarisine yabancı duran bu kemerler Gülru Necipoğlu'na göre, Piyale Paşa'nın, yakındaki tersanenin sivri beşik tonozlu birimleriyle (gözleriyle) camii arasında görsel bir bağlantı kurma isteğinden kaynaklandığı şeklinde yorumlanmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 109).



**Fotoğraf 54.** Kubbeleri taşıyan kemerlerin cephelere yansımaları ve minare

(a.g.e. s:112)

Harimin kuzey duvarında, duvar payelerinin meydana getirdiği üç girintiden ortadaki normal olarak taç kapının bulunması gereken mihrap ekseninde minare yer alır (Foto 54). Minarenin kesme küfeki taşı örülmüş olan kare tabanlı kaidesi, içerden ve dışardan algılanabilmekte, kubbe eteğine kadar yükselen kaideden sonra kesik piramit biçimindeki pabuç kısmı, çokgen gövde ve petek kısmı gelmektedir. Minarenin girişi içerde aynı ekseninde yer alan müezzin mahfiline açılır. Minarenin bu ilginç konumundan ötürü harime giriş, yanlardaki birimlerin ekseninde bulunan iki kapı ile sağlanmış, minare kaidesinin bulunduğu orta girintiye müezzin mahfili yerleştirilmiştir (Foto 54-55). Mukarnaslı başlıklarla donatılmış altı adet ince sütunla ve sivri kemerlerle taşınan müezzin mahfili, içinde bulunduğu girintiden ileri (kible yönüne) doğru taşmaktadır. Söz konusu mahfilin tabanı kâgir olup sivri beşik tonozlara oturur. Kuzey duvarının yanlarında yer alan girintiler kendi içlerinde üçer eyvana bölünmüş, sivri beşik tonozlarla örtülü olan bu eyvanlardan ortadakilere harimin girişleri, yanlardakilere de dikdörtgen açıklıklı birer pencere yerleştirilmiştir. Dikdörtgen çerçeveler içine alınmış olan harim girişleri yanlardan mermer sövelerle kuşatılmış, farklı renkte iki taşla geçmeli olarak örülen basık kemerler sülüs hatlı âyet levhalarıyla taçlandırılmıştır. Girişleri izleyen eyvan birimleri kırık (çatık) kaş kemerlerle harim mekânına açılır. Bu üçlü eyvan kuruluşlarına mermer korkuluklu birer mahfil oturtulmuş, bu mahfillerin üzerinde, ince uzun dikmelere oturan ve kubbeyi taşıyan kemerlerin üzengi hizasında yer alan, ahşap döşemeli birer fevkâni mahfil daha tasarlanmıştır. (Tanman-Bostan, 2011: 113).



**Fotoğraf 55. Muezzin Mahfili**  
(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 56. Mahfilin dişli kemerleri**  
(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Minarenin konumundan başka, caminin diğer bir çarpıcı yönü de harimin yanlardan iki katlı dış galerilerle kuşatılmış olmasıdır. Yan cephelerin önünde gelişen galerilerden alttakiler, kısa ve kalın payelere oturan sivri kemerlere sahiptir. Bu kemerleri geriye doğru devam ettiren sivri beşik tonozlar, galerinin üzerinde kible doğrultusunda gelişen basık beşik tonozla saplanır. Galerilerde görülen sivri kemerler, harim mekânında, payelerin arasında ve müezzin mahfilindeki sivri kemerler gibi, küçük yarım dairelerden oluşan bir iç hatla zenginleştirilmiş, “dişli kemer” olarak adlandırılabilir bir görünüme kavuşturulmuştur (Foto 56-58). Söz konusu kemer türü Haçlı Seferleri’ni müteakip Suriye-Filistin ekseninde 12. ve 13.yy. da biçimlenen ve bazı araştırmacılara “Haçlı-Eyyubi” olarak adlandırılan melez üslubun bünyesinde doğmuş, daha sonra bir yandan Memlûk mimarîsinde, diğer taraftan Anadolu Türk Mimarîsinin, Selçuklu ve Erken Osmanlı dönemlerinde kullanılmıştır. Osmanlı Mimârîsinin klasik çağındaki bu nadir uygulama Piyale Paşa Camii’nde karşımıza çıkmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 113-120).

Harimi yanlardan kuşatan iki katlı dış galerilerin üzerinde ise, mermerden yontulmuş, daire kesitli ve “Korintvarî” başlıklı ince sütunlarla bunlara oturan tek meyilli bir çatının oluşturduğu fevkâni (üst, yukarı, tek kattan yüksek yapılar) galeriler bulunur. Sütunların arası kesme küfekten, bezemesiz korkuluk levhalarıyla kapatılmıştır. Klasik Dönem Osmanlı üslubuna ters düşen bu sütunların özgün olmadıkları düşünülmektedir. Aynı sütunlardan, Piyale Paşa Türbesi’ni kuşatan sakıflı (çatılı) galeride ve bugün mevcut olmayan çamaşırhanede de olduğu bilinmektedir (Foto 57).



**Fotoğraf 57.** Harimi yanlardan kuşatan iki katlı dış galeriler

(Kültür A.Ş. Arşivi)



**Fotoğraf 58.** Dış Galerilerde Görülen Dışlı Kemerler

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Caminin kuzey cephesi önünde yer alan ve son cemaat yeri niteliği kazanan galeriler çok daha karmaşık bir düzen arz eder. Harimin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerine, harimin duvarları ile bunlara saplanan payelerin arasına kare planlı ve kubbeli birer merdiven kulesi yerleştirilmiş, bu kulelerin barındırdığı merdivenlerle gerek harimin yanlarındaki fevkâni mahfillere gerekse de yan cephelerdeki fevkâni (üst katı olan bina) galerilere geçiş sağlanmıştır. Söz konusu merdiven kuleleri cephede ileri (kuzeye) doğru çıkıntı yapmaktadır. (Tanman-Bostan, 2011: 120).

Kuzey cephesinin ortasında da minare kaidesinin oturduğu bir çıkıntı bulunmakta, bunun ekseninde, mukarnaslı bir kavsaraya sahip olan son cemaat yeri mihrabı yer almaktadır. Mihrabın önünde, başlıkları mukarnaslı dört sütuna oturan, tuğla örgülü sivri kemerlerin taşıdığı minyatür mahfil “mükebbire” (Büyük camilerde müezzinlerin, son cemaat yerlerinde namaz kılan halka, imamın tekbirlerini tekrar etmek üzere buldukları çıkıntılı balkon) olarak kurgulanmıştır (Foto 59). Dışarıdan ulaşılamayan bu mükebbireye, içerde aynı ekseninde yer alan müezzin mahfilinden iki dikdörtgen pencere açılmaktadır. Bu açıklıklardan batıdaki aslında pencere görünümlü bir kapı olup lokmal demir parmaklığı açılabilir şekilde tasarlanmış, böylece müezzin mahfilinden mükebbireye geçiş sağlanmıştır (Tanman-Bostan, 2011: 121).



**Fotoğraf 59.** Son Cemaat Yerindeki Mükebbire

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Cephedeki bu çıkıntuların arasında kalan ve mihrap-minare eksenine göre simetrik konumda bulunan iki girintinin sınırına mukarnas başlıklı ikişer sütun dikilmiş, bu girintiler söz konusu sütunlara oturan üçer kemerden oluşan revak parçalarıyla kapatılmış, arkadaki duvara harim girişleriyle bunların her iki yanına birer pencere yerleştirilmiştir. Müezzin mahfiline geçit veren merdivenlerle fevkâni mahfillere ve galerilere ulaştıran merdivenlerin, basık kemerli küçük kapıları bu girintilerin yan duvarlarında bulunur (Tanman-Bostan, 2011: 121).

Caminin son cemaat yerinde, Sinan döneminde ilk uygulamalarına tanık olunan çift revaklı tasarımın kendine özgü bir türevi tercih edilmiştir. Harimin kuzey duvarına saplanan payelerin hizasına tuğla örgülü birer istinat kemeri konmuş, bu kalın kemerlerden ortada yer alan ikisine, muhtemelen sonradan birtakım dolgular yardımıyla sivri kemer görünümü verilmiştir. Son cemaat yerinin iç revakı, istinat kemerlerinin ayaklarıyla bunların arasına yerleştirilen üçlü kemer gruplarından oluşur. Bu kemerleri taşıyan devşirme granit sütunlar baklavalı başlıklarla taçlandırılmış, ortadaki kemerler yandakilerden bir miktar daha geniş ve daha yüksek tutulmak suretiyle iç revaka ritmik bir görünüm kazandırılmıştır. İç revak gibi sakıflı olan dış revak ise, ikisi yanlarda olmak üzere, başlıkları baklavalı yirmi iki adet devşirme granit sütuna oturan sivri kemerlerden oluşur (Tanman-Bostan, 2011: 121-122).

Caminin, iç görünümünde, çok birimli tasarımdan beklenmeyecek derecede aydınlık, ferah ve yekpare bir ibadet mekânı yaratılmış olup; bunun başlıca iki

sebebi, mekânın ortasındaki iki taşıyıcıda paye yerine ince uzun sütunların kullanılmış ve üst yapının mümkün olduğunca yüksek tutulmuş olmasıdır. Mekânın duvarlarında, üç sıra halinde düzenlenmiş çok sayıda pencere bulunur. Çift cidarlı alçı revzenlerle donatılan tepe pencereleri, kubbeleri kuşatan sivri beşik tonozların alınlıklarına, güney cephesinde beşli, diğer cephelerde ise üçlü gruplar halinde dağıtılmış, güney cephesindeki alınlıklara ayrıca üçer tane fil gözü pencere yerleştirilmiştir.

Piyale Paşa Camii'nin, enine gelişen kitlesi, güverteyi andıran fevkâni yan galerileri ve seren direği gibi kitlenin ortasından yükselen minaresi, yapının tasarımında denizci olan banisinin etkisi olduğu fikrini doğurmaktadır.<sup>44</sup> Öte yandan Necipoğlu minarenin Osmanlı (hatta genel olarak Anadolu Türk) mimarisinde alışılmadık konumunu Piyale Paşa'nın Kuzey Afrika'da gördüğü camilerden ilham almış olması ihtimaline dayandırmaktadır. Minare gibi, kendi türünün tek örneği olan fevkâni yan galerilerin varlığı da Goodwin ve Necipoğlu tarafından tekke ve medreseyle bağlantılı, toplantı, sohbet, tefekkür gibi işlevlerle açıklanmak istenmiştir (Tanman-Bostan, 2011: 122).

Minarenin konumu ve galerilerin varlığı, caminin dış görünümüne ilişkin yaşanan estetik kaygılarla açıklanabilir. Şöyle ki, çok birimli olan harimin masif ve durağan kitlesi, doğu ve batı yönlerinde çift katlı galerilerle, kuzeyde, bağımsız sakıflara sahip iki son cemaat revakıyla, güneyde de cepheden taşan, ağırlık kuleli payelerle oldukça hareketli bir görünüm kazanmıştır. Diğer taraftan Osmanlı Hanedanına doğrudan mensup olmayan bir kişinin yaptırdığı camide olması gereken tek minare, harimin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşesine yerleştirildiği takdirde ortaya çıkacak asimetrik ve dengesiz görüntü dikkate alınarak mihrabın karşısına yerleştirilmiştir. Böylece piramidal bir kademelenme arz etmeyen yapının yatay

---

<sup>44</sup> Grosvenor, Constantinople, II, 672-673'te kaydedilen bir halk rivayetine göre Piyale Paşa Camiini bir savaş gemisine benzer biçimde tasarlamış ve minaresine tırmandığında kendini denizde hissetmek istediği belirtilmiştir. Söz konusu rivayetin gerçekliği kabul edilmese de; Mimar Sinan'ın tezkirelerini kaleme alan Sai'nin Şehzade ve Süleymaniye külliyelerinin çok sayıdaki kubbelerini deniz yüzeyindeki köpüklere benzetmesi, öte yandan 16. yy. şairlerinden Taşlıcalı Yahya'nın, İstanbul silüetindeki kurşun kaplı kubbelerle minareleri, limanda seyreden gemilerle kıyaslamasına dikkat çekilerek, Piyale Paşa Camii'ndeki denizi ima eden bu hususların cemaatin çoğunu oluşturan denizcilere ve tersane çalışanlarına anlamlı gelebileceğine işaret edilmektedir.

etkisi, ekseninde yükselen dikey bir unsurla dengelenmiştir (Tanman-Bostan, 2011: 122-123).

Cami mimarisinde harimi üç yönden (kuzey, doğu, batı) “U” şeklinde kuşatan son cemaat yerleri, sayıca sınırlı olsa da tespit edilmektedir. (Edirne’de Lârî Çelebi Camii-1514, Kahire’de Sinan Paşa Camii-1571, İstanbul’dan İvaz Efendi Camii-1586 civarı ve Üsküdar’da Çinili Camii-1640, ilk akla gelen örneklerdir.) Yanlardaki fevkâni galeriler ise bir tek Piyale Paşa Camii’nde karşımıza çıkar. Yukarıda işaret edildiği üzere, söz konusu galerilerin varlık nedeninin öncelikle camii kitlesinin estetiğine ilişkin olduğu yönündedir. Evliya Çelebi’nin tabiriyle camiyi yanlardan kuşatan “sofalar”, devâsâ çınarların yer aldığı avluya ve civardaki çiçek bahçelerine egemen konumlarıyla mesireye gelenler için rekreasyon (aktivite) amaçlı kullanılmış, ayrıca “ehl-i hiref” tarafından tören mahalli olarak kullanılmış, böylece atıl kalması çok muhtemel olan bu mekânlara, doğal ve sosyal çevreyle uyumlu işlevler kazandırılmıştır (Tanman-Bostan, 2011: 123).

Caminin kimin tarafından tasarlanmış olduğu hususunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Caminin, Mimar Sinan’ın eserlerinin dökümünü içeren kaynaklar içinde bir tek onun vefatından sonra kaleme alınan *Tuhfetü’l-Mimarîn*’de mezkûr olması, Edirne’deki Selimiye Camii’nin yapım sürecinde (1568-1573) Sinan’ın başka bir inşaatla ilgilenemeyeceği düşüncesi, ayrıca yapının inşa edildiği dönemin Klasik Osmanlı üslubuyla bağdaşmayan “arkaik” tasarımı söz konusu tartışmayı tetikleyen etkenler olmuştur. Öte yandan Grosvenor, Martiny ve Wulzinger gibi bazı yabancı araştırmacılar da caminin Batı mimarisinden esinlenerek tasarlandığını hatta mimarının da Batı kökenli olabileceğini iddia etmişlerdir. Tahsin Öz de İstanbul Camileri kitabında, alışılmamış üstyapısı ve cephelerdeki pencereci kemer dizileriyle bu yapının aslında bir tersane deposu olarak tasarlandığını, sonradan Piyale Paşa tarafından esaslı bir tadilata tabi tutulduğunu ileri sürer (Tanman-Bostan, 2011: 123).

Halbuki caminin planı, her ne kadar döneminin merkezî mekân idealine ters düşmekteyse de Osmanlı mimarisinin erken döneminde revaçta olan çok birimli (Ulu Cami) şemasının gelişmiş bir türevidir. Sonuçta, *Tuhfetü’l-Mimarîn*’deki kayıttan da cesaret alarak, Sinan’ın Osmanlı Devleti’ndeki yapı faaliyetlerinin başında bulunduğu bir dönemde, devlet ricalinden ve padişah damadı olan önemli bir kişinin

üstelik payitahta inşa ettirdiği iddialı bir caminin ancak Sinan'a ya da –onun denetiminde olmak kaydıyla- çevresindeki hassa mimarlarından birine sipariş edilebileceği söylenebilir. Kaldı ki, bütün meslek hayatı boyunca merkezî planlı yapılar için yeni çözümler üretmiş olan Sinan, bu defa da yaklaşık bir yüzyıldır terk edilmiş bulunan bir şemadan hareketle, mekân bütünlüğü ve ferahlık açısından aşağı yukarı aynı etkiye sahip değişik bir cami tasarlamayı denemiş olabilir (Tanman-Bostan, 2011: 123).

Bu bağlamda, Necipoğlu; Mimar Sinan'ın tasarım aşamasında, Piyale Paşa'nın görevi gereği yakın ilişki içinde bulunduğu, çoğunluğu mühtedi (mümin) olan tersane mimarlarına danışmış olabileceğini ileri sürmektedir. Ayrıca 1563/64 yılında İstanbul'da selden zarar gören su kemerlerinin onarımında bina emini olarak görev yapmış olan Piyale Paşa'nın kendi camiinin inşaatına nezaret etmesi ve ikinci vakfiyedeki şahitler arasında adı geçen, paşanın kethüdası Kurd Kethüda'nın bina emini olarak görev yapması ihtimallerine de yer vermektedir. (Tanman-Bostan, 2011: 124).

#### **4.3.3. Türbe ve Hazire**

Piyale Paşa'nın türbesi, duvarları kesme küfeki taşıyla örülmüş, sekizgen prizma biçiminde bir yapıdır. Türbe kubbesi sekizgen köşeli ve basık bir kasağa oturur. Basık kemerli girişin yer aldığı güney cephesi hariç diğerlerinde altlı üstlü ikişer pencere açılmıştır (Foto 60). Alttaki pencerelerin dikdörtgen açıklıkları mermer sövelerle kuşatılmış ve lokmalı demir parmaklıklarla donatılmıştır. Bu pencerelerin içinde özgün demir kepenkler bulunmaktadır. Sonradan demirden dış kepenklerin bulunduğu, mermer sövelere açılmış ve halen çimentoyla doldurulmuş bulunan oyuklardan anlaşılmaktadır. Sivri kemerli olan tepe pencerelerine restorasyonda çift cidarlı revzenler yerleştirilmiştir (Tanman-Bostan, 2011: 126). Türbede üçü ahşap sanduka, onu mermer lahit olmak üzere toplam on üç mezar bulunmaktadır.



**Fotoğraf 60.** Piyale Paşa Türbesi

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

#### 4.3.4. Şadırvan

Caminin kuzeyindeki avlunun merkezinde bulunan şadırvan yakın tarihte inşa edilmiştir (Foto 61). Asıl şadırvan, caminin doğu yüzeyindeki platformun yan cephesinde, düşük kotta yer alan bir dizi musluktan meydana gelir. Son yıllarda söz konusu musluklar onarılmış ve dikmelere oturan ahşap bir çatıyla donatılmış, ayrıca bu platformun içine yeni helâlar ve abdest alma mahalleri yerleştirilmiştir. Bunlardan otuz sekiz tanesi dışarıdadır. Kuzey yönüne devam eden bir dizi musluk ise yakın tarihte yapılan kadınlar tuvaletinin içinde kalmıştır (Tanman-Bostan, 2011: 128).



**Fotoğraf 61.** Piyale Paşa Camii Şadırvanı

(<http://howtoistanbul.com/tr/the-buyuk-piyale-pasa-mosque/2495>) 22.12.18

#### 4.3.5. Piyale Paşa Külliyesi'nin Osmanlı Mimarlığındaki Yeri

Piyale Paşa Külliyesi, 16. yy. Osmanlı iskân politikası ve şehirciliği açısından çok özel bir durum arz eder ve belki de bu özelliği ile Osmanlı tarihinin ilk uydu şehir (toplu konut) projesidir. Hükümdarın, sur içindeki yoğunluğu hafifletmek ve sur dışında yeni yerleşim bölgeleri yaratmaya yönelik emri doğrultusunda, banî o tarihte henüz meskûn olmayan bir bölge seçmiştir. Külliye'nin programında yer alan sıbyan mektebi, medrese, çarşı, çifte hamam ve fırınların varlığı burada bir mahalle oluşumunun öngörüldüğünü kanıtlar. Mahallenin kentle bağlantısını kurmak amacıyla, Haliç'ten külliye'ye kadar kanal kazdırılması benzerine pek rastlanmayan önemli bir altyapı girişimidir. Piyale Paşa Külliyesi için Kasımpaşa'yı seçmesi, kuşkusuz söz konusu semtin Osmanlı denizciliğinin merkezi olmasıyla ve kaptan-ı derya olarak kendisinin buradaki tersaneyle kurmuş olduğu yakın ilişkiyle açıklanabilir (Tanman-Bostan, 2011: 130).

Yapıların yerleşim düzeni, Fatih Külliyesi ve kısmen Süleymaniye Külliyesi gibi sınırlı sayıda istisna dışında, klasik dönem Osmanlı külliyelerinde olduğu gibi asimetriktir. Bu dağılımda, bölümler arası ilişkilerin biçimlendirdiği işlev şemasının yanı sıra arazi verileri ve arsanın sınırları etkin olmuştur. Piyale Paşa Külliyesi, aynı avlu etrafında yer alan cami, medrese ve tekke bölümleriyle, Anadolu Türk mimarîsinin erken dönemlerinden itibaren gelişmesi izlenebilen ortak avlulu cami-medreselerin ve cami-tekkelerin geleneğine bağlanır. Beşiktaş Sinan Paşa, Kadirga Sokollu Mehmed Paşa, Topkapı Kara Ahmed Paşa, Eyüp Zal Mahmud Paşa aynı dönemde İstanbul'daki diğer cami-medrese uygulamalarıdır. Yine bu dönemden, açık avlulu ve revaklı medrese tasarımını tekrarlayan tekkelere örnek olarak da Üsküdar Atik Valide ve Kadirga Sokollu Mehmed Paşa külliyelerinin tekkelerinden de bahsedilebilir.

Cami, yukarıda ayrıntılı şekilde ele alınan ve mimarlık tarihimizde birçok ilginç tartışmaya neden olan atipik tasarımıyla Sinan dönemi İstanbul camileri arasında "nevi şahsına mahsus" bir örnektir. İstanbul'un yanı sıra, Osmanlı mimarînin "vatan-ı aslisi" olan Anadolu ve Rumeli'de de aynı dönemde bu çok birimli şema terk edilmiş bulunuyordu. Plan açısından buna benzeyen ancak taşıyıcı sistem ve üstyapı açısından çok daha hantal olan "taşralı" örnekler ancak Girit,

Trablusgarp, Tunus, Yemen gibi Osmanlı payitahtına ve orada şekillenen başkent üslubuna uzak bölgelerde görülebilmekteydi.

Öte yandan, cami harimini yanlardan kuşatan iki katlı galerilerin, avluyla beraber mesire olarak kullanılması, ayrıca “ehl-i hirefin” mensup olduğu loncaların burada, kadim Ahî geleneklerinin uzantısı olan törenler düzenleyerek çırakları “sahib-i post” etmeleri (ustalığa yükseltmeleri), dinî mimarîmizde benzeri olmayan ilginç bir kullanıma işaret etmektedir.

Piyale Paşa Türbesi, cami kadar olmasa da külliyyede dikkat çeken diğer bir öğedir. Osmanlı türbe mimarîsinde dış revaklı (galerili) tasarım şeması, I. Süleyman (Kanunî) Türbesi dışında yalnızca bu yapıda uygulanmıştır. Ne var ki buradaki galeri, boyut ve ayrıntı olarak, Kanunî Türbesi’nin kemerli ve bezemeli galerisinden çok daha sadedir.

Helâlarla beraber tasarlanmış olan çamaşırhane, her ne kadar ilk inşa döneminden kalma değilse de külliyyenin diğer bir ilginç öğesidir. Hiçbir Osmanlı külliyesinde benzeri rastlanmayan bu yapıda, hamamlara özgü, sıcak ve soğuk suyun aktığı iki muslukla donatılmış ayna taşları ve çamaşır yıkanacak suyun istenilen ısıda biriktiği yalıklar dikkat çekici ayrıntılardır (Tanman-Bostan, 2011: 130-131).

Ernst Egli’nin Sinan’ın tarzıyla bağdaştıramadığı Piyâle Paşa Camisinin, Usta’ya yakışan bir başarı ürünü olduğu düşünülebilir. Çok üniteli, çok kubbeli bir camii çeşidi olan ulucami tipine, özellikle de Bursa Ulucamii’ne verilmiş harika bir cevap olarak da görülebilir. Planimetrik ve konstrüktif yetkinliğine rağmen, Bursa Ulu Camii dahi gerek strüktürel gelişimi gerekse de bundan doğan mekânsal düzeni açısından katı bir hava taşır. Oysa Piyale Paşa strüktürel öğelerin dışarıya yansıtılmalarıyla, bu arada pandantiflerin dışarıdan fark edilebilmeleri ve okunabilmeleriyle bu alanda adeta bir devrim yaratmıştır. Ayrıca, Sinan’a lâyük anlamda kütlelerin üç yandan revaklarla kuşatılması da son derece ilginçtir. İçerde de mahfil galerileri bu tip camiler için alışılmadık bir mekân genişlemesi sağlamaktadırlar. Yine İstanbul’da bulunan ve 1500 dolaylarında inşa edilmiş olan, basit plan şeması yönünden aynı niteliklere sahip Zincirlikuyu Camii ile yapılacak bir karşılaştırma, Piyale Paşa’daki üstün hamleyi derhal açığa vurur. Bu arada girişin

de tam eksenden yapılmayıp simetrik iki yan kapıya bırakılması, bu gibi bir planimetrik şema ile hacimsel düzene sahip örnekte alışılmışın dışına çıkarak bir yandan mihrabı kendi eksensel kompozisyonu içerisinde rahat bırakmakta öte yandan da camiye girenler için dolaylı ve kademeli bir mekân algılama süreci yaratmaktadır. Böylelikle çıkış olayını da daha az rahatsız edici hale getirmektedir (Sönmez, 1988: 203).

#### 4.3.6. Piyale Paşa Camii Mimarî Bezemesi

Caminin iç mekânında alt ve üst sıra pencereler etrafında, mihrapta, minber külâhında, üst katta hünkâr mahfiline ait ahşap kafes üzerinde, üst kat duvarlarında bezeme görülmektedir (Foto 62-63). Pencere kenarlarında Klasik Dönem kalem işlerini andıran bu süslemelerden önce ise muhtemelen 18-19. yy. restorasyonlarından kalma, Barok ağırlıklı süslemelerin bulunduğu eski fotoğraflardan tespit edilmiştir.



**Fotoğraf 62.** Cami İçi Süslemelerinden Genel Görüntü

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 63.** Cami İçi Süslemelerinden Genel Görüntü

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Muhtelif arşiv kaynaklarından alınan fotoğraflarda görüldüğü üzere, alt sıra pencerelerin özgün halinde 16. yy. İznik Çinilerinden alınlıkların olduğuna dair ispatlanamayan bir görüş vardır. Vakıflar Arşivi'ndeki Piyale Paşa Camii restorasyonu ile ilgili belgelerde, yapının hangi restorasyonu sırasında bu pencerelerin özgün halinde bulunan çini alınlıkların, ne gibi nedenlerle yok oldukları veya hepsinin aynı anda mı yoksa tek tek çalınma ya da başka yollarla yurt dışındaki müzelere gittiği ile ilgili bir bilgi ve belgeye rastlanamamıştır. Caminin alt sıra mihrap duvarındaki sekiz pencerenin üst kısmında yer alan çini alınlıklardan biri, bugün Berlin Staatliches Museum'da, biri Portekiz'de Calouste Gulbenkian Foundation Koleksiyonu'nda, biri Paris Louvre Museum'da bir diğeri Paris Musée des Arts Décoratifs'te, biri Viyana'da bir müzede, sonuncusu da Boston Museum of Fine Arts'da (ABD) bulunmaktadır (Foto 64). Diğer iki pencerede alınlık olup olmadığı, varsa bunların nerelerde olduğu bilinmemektedir. Kaynaklarda Piyale Paşa Camii mihrap duvarı alt sıra pencerelerine ait olduğu söylenen bu çini alınlıkların hepsinde aynı motif ve renkler mevcuttur. Bugünkü kalem işleri ise motif ve renkleri açısından Klasik Osmanlı özellikleri taşımakla birlikte oran açısından farklılıklar göstermektedir (Foto 65).



**Fotoğraf 64.** ABD Boston Museum of Fine Arts'daki Çini Pencere Alınlığı  
(a.g.e. s:182)



**Fotoğraf 65.** Pencere Üstü Kalem İşleri  
(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Caminin içinde, ikinci üçüncü sıra pencereler arasında üç duvarı dönen çini yazı kuşağı ve çinili mihrap dikkat çeker. Mihrap çinilerinin çağının en güzel İznik Çinileri arasında yer aldığı bilinmektedir (Foto 66). Çiniler sır altı tekniğiyle üretilmiş olup; mihrap, firuze/turkuaz renkli bir çini bordür ile çevrelenmiştir. Bordürün kenarında zencirek motifi dönmektedir. Beyaz zemin üzerine mercan kırmızılı ve yeşilli şemse ve yarım şemse motiflerinden oluşan ikinci bir bordür

bulunmaktadır. Burada işlenen şemse motiflerinin örneklerine 16. yy. Osmanlı cilt kapaklarında, kalem işlerinde ve kumaşlarında rastlanmaktadır. İçteki üçüncü bordürde lacivert, yeşil ve mercan kırmızısından renklerle 16. yy. çini sanatının karakteristik motiflerinden şakayık, şakayık altında agraf, hançer yaprağı ve çiçekli dallar işlenmiştir (Foto 67). Bu bordürden sonra yaklaşık bir çini kadar içeriye dönen ve tepede bir kemerle sonlanan içerlek bir bölüm yer alır. Bu bölümün yan kısımlarında yeşil zemin üzerine beyaz, mercan kırmızısı ve lacivert renklerinden oluşan hançer yaprağı, şakayık ve çiçek rozetlerden motifler bulunmaktadır (Foto 68). Kemerli kısmın köşe dolgularında lacivert zemin üzerine mercan kırmızılı ve beyazlı çiçeklerden oluşan bahar dalları yer alır (Foto 69). Mihrabın içeri girdikten sonraki ilk bordüründe bulunan mercan kırmızısı, lacivert, yeşil renklerde işlenmiş lale, sümbül, gül goncası, çiçekli dallar, şakayık, hançer yaprağı ve çiçek rozetler mihrabın kemer alınlığını oluşturarak ortada bir narçiçeği ile sonlanmakta, narçiçeği üzerinde ise iki hançer yaprağı yer almaktadır. Kemer alınlığının altındaki dikdörtgen çini kitabede ise lacivert zemin üzerine beyaz renkte *“Fe-nâdethu’l-melâiketü ve hüve kâimun yusallî fi’l-mihrâb”* (Âli İmrân Suresi, 39. Âyetinin bir kısmı olan bu ifadenin karşılığı: Zekeriya mabette durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle nidâ ettiler) yazısı bulunmaktadır (Foto 69). Mihrap nişindeki mukarnaslı kavsaranın köşe dolgularında beyaz zemin üzerine iki çeşit lale, hançer yaprağı, gül goncaları, karanfiller ve çiçek rozetler ile üst kısmında Çin bulutlarından oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Bu panonun özellikle beyaz zemin renginin yeşilimsi olması ve yaklaşık 1 cm. kadar öne çıkık olması diğer mihrap çinilerinden farklı bir görünüm sergilemesine neden olmakta, ayrıca bu panonun yapıldığı dönemde değil de daha sonraları buraya yerleştirilmiş olduğu izlenimi vermektedir (Foto 70).



**Fotoğraf 66.** Piyale Paşa Camii Mihrabı.

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/piyale-pasa-kulliyesi>).



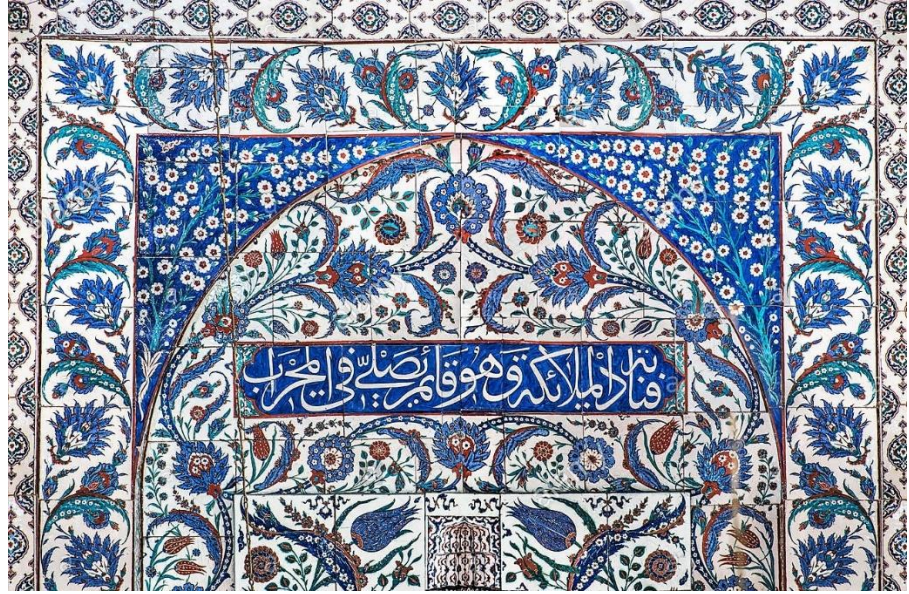
**Fotoğraf 67.** Mihrap Çinilerinden Ayrıntı

(a.g.e. s:184)



**Fotoğraf 68.** Mihrap Çinilerinden Ayrıntı

(a.g.e. s: 185)



**Fotoğraf 69.** Mihrabın Üst Kısmı

(www.alamy.com) 21.12.18

Mihrabın çini mukarnaslı kısmında firuze, lacivert ve beyaz zemin üzerinde lacivert, mercan kırmızısı renklerde rumi ve palmet ile Çin bulutları işlenmiştir. Mukarnas sırasının bitiş ve başlangıcında beyaz zemin üzerine lacivert ve mercan kırmızısı renginde rumi ve palmetler görülmektedir. Mukarnasların üstte giderek daralması ile oluşan alt kısımlarında firuze zemin üzerine beyaz, ortaları mercan

kırmızılı yuvarlak mazgallar işlenmiştir. Mihrap nişi üzerinde mukarnaların altındaki ilk sırada mazgal formunun köşelerinde lacivert ve mercan kırmızılı rumi ve lotuslu bir kompozisyon; mazgal formu içinde ise beyaz zemin üzerinde mercan kırmızısı, lacivert, firuze renklerin kullanıldığı ortada alt kısmı agraflı şakayıklar, altta iki yanda sümbüller yer almaktadır. Daha sonraki sıralarda ise yeşil zemin üzerinde ortaları mercan kırmızılı beyaz bahar dallarından oluşan şemse formu iki yanda narçiçekleri ile bağlanmıştır. Şemse formunun ortasında ise lacivert ve mercan kırmızılı şakayık motifleri altında iki yanda sümbüller ve üst kısmında çiçekli dallar görülmektedir (Foto 70). Buradaki şemse formuna benzeyen motifler, 16. yy. Osmanlı kumaş ve minyatürlerdeki giysi üzerindeki motiflerle de büyük benzerlikler gösterir. Mihrabın üst kısmında üç bölümlü mazgal içinde rumi ve palmetlerden oluşan bir tepelik mevcuttur. Mihrap çinileri çalınmış ve çalınan parçalar dışında kalan özellikle yan bordürler ve niş ortasındaki kısımda birçok çini kırılmıştır. Bugün kırılan ve çalınan çinilerin onarılabilecek kısımları onarılmış eksik olan parçalar ise cami görevlileri tarafından benzer motif ve renklerde yaptırılarak tamamlanmıştır. (Not1: *Güryapı İnşaat, Vakıflar İstanbul Bölge Müdürlüğü Arşivi ve cami görevlilerinden alınan bilgilere göre; mihrap çinileri 17.11.1968, 02.01.1969, 11.09.1997 ve 16.01.1998 tarihlerinde çalınmış, Eylül 1998'de de cami derneği tarafından benzer renk ve motiflerde Kütahya'da yaptırılarak yerlerine konmuştur.*) (Not2: *Restorasyonlarda çeşitli tamamlama yöntemleri bulunur. Çini restorasyonlarında genel olarak tercih edilen yöntem çalınan çinilerin orjinal çinilerdeki motiflerinin kalem işi olarak uygulanmasıdır*). Çok dikkatli bakıldığında renk ve motif olarak yeni yapılan ve eklenen çiniler belli olmaktadır (Foto 70-71).



**Fotoğraf 70.** Mihrabın kavsarası

(a.g.e. s:188)



**Fotoğraf 71.** Mihraba Sonradan İlave Edilen Çiniler

(a.g.e. s:189)

Camide mihrap üstünden başlayarak sağ ve soldaki yan mahfiller boyunca devam eden giriş cephesinde de yan mahfillerin başladığı yerde bulunan çini kuşağında celî sülüs hatla Cum'a Sûresi (Kur'an-ı Kerim, 62. Sûre) ile İhlâs Sûresi yazılıdır. Cum'a Sûresi mihrap duvarında sağ tarafta yan mahfil sonunda başlayarak caminin mihrap duvarı ile solundaki duvarı dolanmakta ve sağ taraf mahfilin ortalarında bitmekte, mihrabın sağ tarafındaki mahfil duvarında İhlâs Sûresi başlamakta, İhlâs Sûresinin ardından da Kur'an okunmasını müteakip söylenen şu sözler yer almaktadır: "Sadakallâhu'l-azîm ve bellega esûlühü'l-kerîm ve nahnü alâ mâ-kâle rabbunâ ve melânâ mine'ş-şâhidîn" (Anlamı: Yüce Allah doğru söyledi, kerem sahibi Peygamber onu tebliğ etti. Biz ise, Rabbimizden ve Mevlâmızdan bize söylenenlere şahitleriz." (Tanman-Bostan, 2011: 185).

Çini bordürün alt ve üst kenarında firuze renkli bir bordür ile beyaz zemin üzerine lacivert ve mercan kırmızılı mazgal motifli bir bordür yer almaktadır. Restorasyon öncesinde bu çini bordür altında siyah kalem işi olarak tığ motifleri görülmektedir. Ancak restorasyon sırasında bu tığ motifleri kaldırılmıştır. Çini panoda iki sûre arasında tepelik formunda, firuze bordürlü beyaz zemin üzerinde lacivert, firuze ve mercan kırmızısı renklerinde; altta iki yarım lotus ve iki yarım şakayık ile başlayan kompozisyon ortada iki küçük rumî formundan oluşan büyük rumî arasında kalan şakayık ile devam etmektedir. Üstte ise, iki hançer yaprağı ve yine küçük rumîlerden oluşan lotus ile sonlanmaktadır (Foto 72). Çini yazılı panonun, dönemin ünlü hattatı Ahmed Karahisari'nin öğrencisi Çerkez Hasan'ın eseri olduğu söylenmektedir (Tanman-Bostan, 2011: 189).



**Fotoğraf 72.** Çini Kuşak Yazısında İki Sûre Arasındaki Kompozisyon

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)

Üst kattaki girişin üzerinde kalan mahfil kısmında mahfil boyunca devam eden siyah beyaz renkli, malakâri izlenimi bırakan, 12 köşeli yıldız ile altıgenden oluşan, yıldız motifli kalem işi bezeme bulunmaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 189). Ayrıca iç mekânda giriş kapıları yanında mihrabın karşısında bulunan mahfilin iki yanında yapının taşıyıcı ayakları üzerinde siyah zemin üzerine beyaz olarak, pek çok camide olduğu gibi, ezanı ilk okuyan kişi olması nedeniyle “*Ya Hazreti Bilâl-i Habeşî*” yazısı yer alır. Levhalar 1290 tarihlidir ve üst kısmında “*Radıyallâhu anh*” (*Allah ondan razı olsun*) yazmaktadır. Bu yazı arşiv fotoğraflarında tespit edilmiş ve bu şablona en uygun hat olan Mehmet Şefik Efendi’nin hattı ile kalemişi olarak yazılarak yerine konulmuştur (Tanman-Bostan, 2011: 189).

Yan mahfillerin parapet kısımlarında da yine siyah zemin üzerine beyaz olarak sekizli yıldız motifleri bulunmaktadır. Çini kuşağın dönmediği giriş yönünde ise çini kuşak hizasında, minare gövdesinde altıgenlerden oluşan altı köşeli yıldız motifleri, diğer kısımlarda da 12 köşeli yıldız motifleri kullanılmıştır (Tanman-Bostan, 2011: 191).

Mihrabın solundaki üst kat mahfili ahşap kafeslidir. Bu kafeslerin, mihrap duvarından ortadaki payeye kadar olan kısmında yer alan ahşap kafesler üzerinde kalem işleri yer alır. Bu bölümün hünkâr mahfili olarak da kullanıldığı düşünülmekle beraber kalem işleri caminin yapıldığı 16. yy. değil 18. yy. özellikleri gösterir. Ahşap //kafesler üzerinde kullanılan motifler; tek olarak ya da vazoda içinde lale, karanfil, nergis, gül ve menekşedir. Bu motiflerin birçoğunun orijinalliğini kaybettiği ve dönem özelliklerini taşımadığı görülür. Ayrıca kafeslerin açılan kanatlarının köşe dolgularında altın varak üzerine rumî motiflerini andıran motiflerle seramiklerde görülen Haliç işi benzeri motifler kullanılmıştır. Kafeslerin arasındaki taşıyıcı dikmelerde de turuncu ve yeşil renkli, karakterini kaybetmiş palmet motifleri yer alır. Kalem işlerinde kullanılan renkler ise kırmızı, sarı, turuncu, mor, yeşil, pembe ve mavidir. Kullanılan motif, renk ve kompozisyon Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası ve Topkapı Sarayı Valide Sultan Dua Odası’ndaki süslemeler ile büyük benzerlikler göstermektedir. Benzer motifler taş üzerinde de özellikle 18. yy. meydan çeşmelerinde görülür. Topkapı Sarayı girişindeki III. Ahmed Sebili Meydan Çeşmesi buna örnektir. Semih İrteş, kullanılan motifleri klasik üslûbun getirdiği rumî ve hataî

motifleri ve bu devre özgü yarı stilize çiçek motifleri olarak iki bölümde ele almış ve motiflerin dönem motiflerinden farklılığını Osmanlıların batılılaşma dönemi içindeki Türk süsleme sanatçılarının yaratıcılığı olarak yorumlamıştır (Tanman-Bostan, 2011: 191-193).

Camideki diğer kalemişi süslemeler tepe pencereleri ile alt pencereler etrafında ve kubbelerin içindedir. Mihrap duvarında yapının inşa edildiği 16. yy. tepe pencerelerine/revzenlerine göre daha kalitesiz ve işçiliksiz görünen tepe pencereleri bulunmaktadır. Mihrabın iki yanında bulunan ve en özenli yapılmış izlenimi uyandıran tepe pencerelerinde altta ve üstte yazılar görülür. Mihrabın sağında kalan tepe penceresinde üst kısımda “Allah”, alt kısımda “*Lâ ilâhe illallâh*”; soldaki tepe penceresinin üst kısmında “*Muhammed*”, alt kısmında ise “*Muhammedün Rasûlüllâh*” yazıları işlenmiştir. Mihrap duvarındaki tepe pencereleri/revzenleri pencî kemerli formda, giriş cephesindekiler ise daire formunda ve pencî kemerlidir. Tepe pencerelerinde kullanılan renkler sarı, kırmızı, mor, yeşil ve turuncudur (Tanman-Bostan, 2011: 194). Mermer minberin külâhı üzerinde uzun baklava motifleri içinde şemse motifleri yer alır. Kullanılan renkler ise altın varaklar, kırmızı, yeşil ve laciverttir. Cami içindeki bütün kemerlerin üst kısımlarında, ayrıca ikinci kat mahfillerini taşıyan ahşap dikmelerde mermer taklidi kalem işi bezeme görülür.

Caminin son cemaat yeri giriş cephesi iki bölümden oluşur. Giriş cephesindeki birinci son cemaat yeri yan cephelere de döner. Bu kısmın sütun başlıkları mukarnaslıdır. Baklavalı başlıklı sütunlara sahip dışta kalan son cemaat yerinin ise restorasyon öncesinde açık olan üst kısmı, restorasyon sırasında orjinaline uygun olarak kapatılmıştır. Burada kullanılan sütunlar diğer bölüme göre daha ince ve zariftir. Üst kattaki sakıflı galerinin sütun başlıkları ise Barok özellikler taşımaktadır (Tanman-Bostan, 2011: 194).

Piyale Paşa Camii Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli çağında, dönemin baş mimarı Sinan'a tasarlatılmış ve yaptırılmıştır. 16. yy.'ın özellikle çini bezemede mercan kırmızılı sır altı İznik çinilerinin motif ve renk açısından en güzel ve dengeli nadide örneklerine sahiptir. Kalem işi bezeme açısından ise bugün yüzyıllar boyunca yapılmış restorasyonların etkisi ile dönemin örneklerinden uzaklaşmıştır (Tanman-Bostan, 2011: 194). 2007 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü İdaresi'nce restore

ettirilen yapı, eklentilerinden kurtularak orjinaline yakın bir görünüm almıştır. Daha önceki restorasyonlarda çimentolu sıvayla yapılan yüzeyler, bu restorasyonda Horasan sıvaya döndürülerek binadan büyük bir yük kaldırılmıştır. Müteahhit şirketin detaylı araştırmaları sonucunda Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde bulunan fotoğraflar ışığında caminin kalem işi yüzeyleri tekrar ele alınmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Kalem İşi Öğretim Görevlisi Nakkaş Kaya Üçer ve ekibi tarafından yapılan mekanik ve kimyasal raspa araştırmaları sonucunda ortaya çıkan veriler ışığında kalem işi restorasyonu gerçekleştirilerek mekân aslına dönüştürülmüştür. Cami içinde çini yazıların seviyesinde bulunan ahşap sütunların üstünde yapılan ahşap üstü kalem işi rاسpasında mermer takviyeli bir uygulamaya ulaşılmış, bunun yanı sıra ahşap sütunların çiniyle birleştiği yerde bir elif harfi de ortaya çıkmıştır. Hüsn-ü Hattın çini üzerinde başladığı yerde yer alan bu harf, diğer kısımdan kalan harfi hatırlatmak amacıyla kullanılmış, devrin uygulamacıları tarafından büyük bir beceriyle icra edilmiştir (Üçer, 2012: 92) (Foto 73).



**Fotoğraf 73.** Ahşap Sütunların Çiniyle Birleştiği Yerdeki Elif Harfi

(Foto: Ayşegül Abalı arşivi)

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİNİN TASARIM İLKELERİ AÇISINDAN ANALİZİ

#### 5.1. KUŞAK YAZISI ve MİHRAP KAVRAMLARI

##### 5.1.1. Kuşak Yazısı Kavramı

İslâmiyet Dönemi'nin sanata getirdiği en önemli yeniliklerden biri, Müslümanlar için kutsal olan Kur'an-ı Kerim'in yazıldığı Arap yazısının, bir süsleme elemanı olarak sanat eserleri üzerinde kullanılmasıdır. Bunun yanı sıra çeşitli yazı üslûpları da geliştirilmiştir. Başlangıçta yalnızca yazmalarda ve mimarî eserlerin süslemelerinde görülen yazılar, 10. yüzyıldan itibaren her çeşit malzeme üzerinde ve sanat eserlerinin bezemelerinde geniş ölçüde kullanılmıştır. Bu dönemin başlarında gerek Kur'an yazmalarında, gerekse mimarî üzerindeki anıtsal kitabelerdeki harflerin dikey ve yatay çizgilerden oluştuğu sade bir yazı tipi olan köşeli kûfi kullanılmıştır. Kûfi yazının ardından, harfler arasındaki bağlantıların kesik ve diyagonal olduğu, nesih (neshi) denen diğer bir yazı tipi daha ortaya çıkmıştır.<sup>45</sup>

Yazıyı ifade etmek için kullanılan ve Arapça bir kelime olan *Hat*; “ince, uzun doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı” gibi anlamlar taşır. Hat kelimesi pek çok anlamda kullanılsa da konumuz içerisinde yazının estetik bulmuş halini ifade etmektedir. Harflerin estetiğe kavuşması, onların yüzyıllar içinde estetik olgunluğa erişmesiyle gerçekleşmiştir. Tarih içinde oluşan bu estetik gelişimi görmek için Arap yazısının başlangıcından, Gazneliler ve Selçuklu'ya oradan da Osmanlı'ya kadar uzanan tarihsel süreci görmek gerekir (Yılmaz, 2012: 20). Sanat yazıları için daha önceleri “Hüsn-i Hat” deyimi de kullanılırdı. Hat; sözün veya ruhta beliren fikir ve duyguların yazı aracılığı ile resmedilmesi manasına da gelmektedir. Nitekim büyük matematikçi Öklid de aynı manaya işaret ederek “Hat her ne kadar maddî aletlerle meydana gelirse de O, ruha ait bir hendesedir” demiştir (Serin, 1999: 19).

---

<sup>45</sup> Ayşe Gamze Öngen, Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları, YLT, TC Marmara Üniv. GSE GTS ASD, İstanbul 2011.

Kuşak ise, kelime olarak “bir şeyin etrafına sarılan, boyu enine göre daha uzun şerit” anlamına gelir. Bu kelime gerçek ve mecazî olarak, birçok alana yönelik tanımlar kazanmıştır. Hat sanatında “kuşak yazısı” denilince akla ilk olarak mimarîde yer alan uzun yazı şeritleri gelir. Dolayısıyla kuşak yazısı tabirinin, mimarî eserlerle birlikte düşünülmesi gerekir. Bu nedenle bir İslâm sanatı olan hat sanatı, diğer İslâm sanatlarıyla birlikte cami, türbe gibi yapıların tezyîninde sıkça kullanılmıştır.

Kaynaklarda “kuşak yazısı” olarak nitelendirilmiş olan yazıları incelediğimizde ortaya çıkan sonuca göre; bir kuşak yazısının mümkün olduğunca kesintiye uğramaksızın, uzunca ve birbiriyle devamlılık arz eden bir metni ihtiva etmiş olması gerektiği anlaşılır. Bu tabir, hat uzmanları ve hattatlar arasında da genellikle böyle ifade edilir. Kuşak yazısını diğer yazılardan ayırt etmek için de şu hususlar esas alınır:

*Kavuşma:* Yazının zaruret dışında kesintiye uğramaksızın devam ederek mümkünse metnin başladığı noktaya kadar gelip burada sona ermesi.

*Uzunluk:* Yazının, kuşak halinde algılanabilecek belli bir uzunluğa sahip olması.

*Şekil Birliği:* En (genişlik), malzeme, teknik, yazı çeşidi, kalem kalınlığı ve renk bakımından yazının birlik sergilemesi.

*Anlam Bütünlüğü:* Metnin birbiriyle anlam bakımından bağlantılı olan parçalardan meydana gelmesi.

*Kesintisizlik (Süreklilik):* Yazının ilk bakışta, aralarında bariz fasılalar olan ve birbirinden kopuk panolar halinde değil, uzunca bir kuşak izlenimi verebilecek bütünlükte algılanması.

Bu durumda; pano görünümündeki kapı üstü yazılarını, pencere alınlıklarındaki yarım daire veya dikdörtgen alanlara yazılmış yazıları, mihrap üstü yazılarını, minber kapısındaki yazıları, çehar yâr-ı güzîn levhalarını, yapı inşa ve tamir kitabelerini kuşak yazıları sınıfına dâhil edemeyiz. Kubbe göbeğindeki yazılar da bir merkez etrafında dönen dairevî yazılar olduğu ve “kubbe yazıları” olarak adlandırıldığı için kuşak yazıları sınıfına girmez.

Kuşak yazısı diyebileceğimiz yazılar; kubbe kasnaklarında, kubbe eteklerinde, cami hariminin duvarlarında, son cemaat mahallinde, hünkâr mahfilinde, büyük fil ayaklarında, türbe duvarlarında, çeşme duvarlarında karşılaşılabileceğimiz ve yukarıda sayılan hususlara büyük ölçüde uyan uzun, birbiriyle bağlantılı ve yekâhenk yazılardır. Aynı zamanda bu büyük çaplı ve emek mahsulü yazı programları, hattatların istif hünerlerini sergiledikleri önemli celî yazılar içerdiği için, celînin gelişimini ve hattatların gücünü ortaya koyan en dikkat çekici örneklerdir. (Özkafa, 2008: 40-41-42).

Mimarî ve fikhî zaruretler sebebiyle kuşak bazı yerlerde kesintiye uğrayabilmektedir. Meselâ; mahfilde namaz kılındığı için, üst kat mahfil korkuluklarının altından kuşak yazısı geçirilmemektedir. Bu durumda pek çok camideki kuşak yazısı, caminin en fazla üç duvarında yer almaktadır. Ancak yazının bu tür zaruri kesintilere maruz kalması, onun kuşak yazısı olma hüviyetine zarar vermez (Özkafa, 2008: 42), (Foto. 74).



**Fotoğraf 74.** Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısının Kesintiye Uğradığı Mahfil Altı

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Mimarîdeki yazılardan yakın mesafede olanlar kolaylıkla görülebilmüş ve okunabilmiş, aynı yazının uzak mesafeden görülmesi ise zorlaşmıştır. İşte Hattat, bu durumda kendini zorlayarak mesafe problemini oradan kaldırmak için yazıyı

büyülmüş yani onu celileştirmiştir (Günüç, 1991: 61). Celî yazıların normal büyüklüğündeki yazılara göre daha fazla tesir gücü vardır.

Piyale Paşa Camii tasarım öğelerinde kullanılan hat neveleri içinde “Sülüs”, en eski ve en çok işlenmiş yazı türüdür. Aklam-ı Sitte’den (Altı Kalem- 6 hat türünden) biri olan sülüs hem yazıların anası hem de talimde bir esas ve ölçü olarak bilinir. Kelime manası üçte bir (1/3) olup, “sels” mastarından türemiştir. Sülüste her harfin altıda dördü düzünsü, geriye kalan iki kısmı ise yuvarlağımsıdır (Yılmaz, 1996: 115).

Piyale Paşa Camii hariminde de lacivert renkli çini zemin üzerine beyaz ile Arapça lisanında ve celî sülüs tarzında işlenmiş kuşak yazısı bulunmaktadır (Özsayiner, 1993: 122). Mihrap üstünden başlayarak sağ ve soldaki yan mahfiller boyunca devam eden giriş cephesinde de yan mahfillerin başladığı yerde bulunan çini kuşağında celî sülüs hatla Cum’a Sûresi<sup>46</sup> ile İhlâs Sûresi<sup>47</sup> yazılıdır. Cum’a Sûresi mihrap duvarında sağ tarafta yan mahfil sonunda başlayarak caminin mihrap duvarı ile solundaki duvarı dolanmakta ve sağ taraf mahfilin ortalarında bitmekte, mihrabın sağ tarafındaki mahfil duvarında İhlâs Sûresi başlamakta, İhlâs Sûresinin ardından da Kur’an okunmasını müteakip söylenen şu sözler yer almaktadır: *“Sadakallâhu’l-azîm ve bellega esûlühü’l –kerîm ve nahnü alâ mâ-kâle rabbunâ ve melânâ mine’ş-şâhidîn”* (Anlamı: Yüce Allah doğru söyledi, kerem sahibi Peygamber onu tebliğ etti. Biz ise, Rabbimizinden ve Mevlâmızdan bize söylenenlere şahitleriz.) (Tanman-Bostan, 2011: 185). Bu çini yazı kuşağının, dönemin ünlü hattatı Ahmed Karahisarî’nin öğrencisi Çerkez Hasan’ın eseri olduğu söylenmektedir (Tanman-Bostan, 2011: 185-189).

---

<sup>46</sup> **Cum’a Sûresi:** Mushaftaki sıralamada 62., iniş sırasına göre 110. sûredir. Medine’de nâzil olmuştur. Toplam 11 âyet olup; adını Cuma namazının öneminden söz eden 9. âyetinden almıştır. Cum’a; toplamak, bir araya getirmek anlamındaki cem’ kökünden gelir. Aynı zamanda “El-Câmi’ (c.c.); istediğini, istediği zaman, istediği yerde toplayıp, düzenleyen, ahirette mahlûkatı toplayan anlamlarındaki esmasıdır. Sûre, Esmâ-i Hüsnâ’dan dört ismin (Melik, Kuddûs, Azîz, Hakîm) yer aldığı bir tesbih ifadesiyle başlar. Âyetin genelinde Allah’ın üstün niteliklerinden bahsedilir.

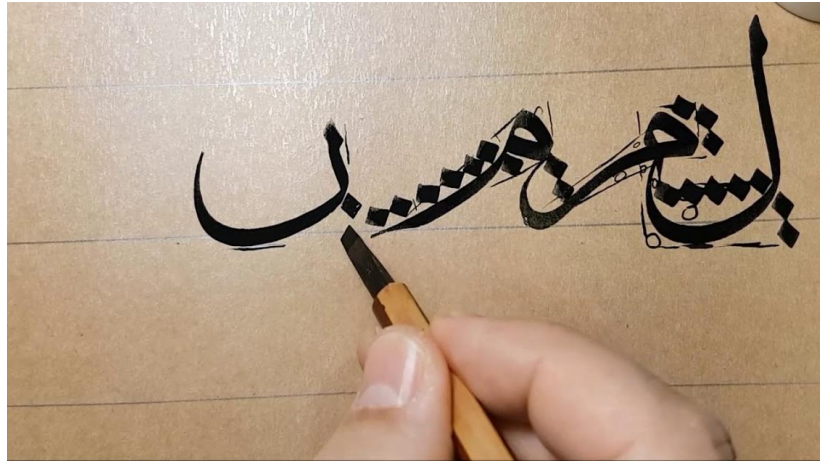
<sup>47</sup> **İhlâs Sûresi:** Mekke döneminde inmiştir. 4 âyettir. İhlâs; samimi olmak, dine içtenlikle bağlanmak demektir. Mushaftaki sıralamada 112., iniş sırasına göre 22. sûredir. Sûrede Allah Teâlâ’nın (c.c.) bazı sıfatları veciz bir şekilde ifade edilmiştir. Hz. Peygamber bu sûrenin önemi ve fazileti hakkında şöyle buyurmuştur: “Varlığım elinde olan Allah’a yemin ederim ki bu sûre Kur’an’ın üçte birine denktir.” (Buhârî, “Tevhid”, 1).

### 5.1.2. Piyale Paşa Camii Çini Kuşak Yazısının Tasarım Öğeleri Açısından Analizi

Piyale Paşa Camii'nde giriş kapıları üstünde, orta pencerelerin üst kısımlarında (çini kuşak yazısı), mihrapta, mihrabın sağ ve solundaki pencere vitraylarında ve minberde sülüs ve celî sülüs tarzında düzenlenmiş yazılar bulunmaktadır. Tezimizin konusu gereği bu yazılardan sadece çini zemin üzerine işlenmiş olan kuşak yazısı detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve kullanılan tasarım öğelerinin varlığı araştırılmıştır.

#### 5.1.2.1. Kuşak Yazısında Nokta

Arapça bir kelime olan *Hatt*'ın manasında da yer aldığı üzere "...birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgiler..." yani harfler kuşak yazısı tasarımının temelini oluşturur. Tek başına durağan bir ifade taşıyan nokta, diğer noktalarla bir araya gelerek zengin görsel etkiler elde edilmesine imkân sağlamıştır. Hat sanatında harf ölçülerinin hesaplanmasında yazının yazıldığı kalemin noktası ölçü olarak kullanılır. Her yazının ayrı kalem ucu kalınlığı, dolayısıyla da nokta büyüklüğü vardır. Yazı talim eden hattat bu noktaları ölçü olarak nokta ölçüsü gereğince harf çalışır. Nokta ölçüsünün eksik ya da fazla olması harfte kusur olarak kabul edilir (Foto. 75).



**Fotoğraf 75.** Harflerin Nokta ile Belirlenen Ölçüsü

(<https://www.youtube.com/watch?v=LLQxkEUy1Ks>) 01.10.19.

Hat sanatının ölçü birimi olan noktanın ölçüsü ise 5 birime 6 birimdir. Kâbe'nin ölçüsü de budur ve nokta, Kâbe'mizin küçültülmüş hâli olarak hat

sanatında kullanılmaktadır.<sup>48</sup> Hat sanatında satırlar ve satır aralarını da nokta ile tespit ederken *mıstar* denilen bir alet kullanılır.<sup>49</sup> Dolayısıyla bu sanat dalında estetik bütünlüğün sağlanmasında en önemli katkı harflerin sayısal ölçüler içinde bulunması ile oluşmaktadır. Bu ölçülendirme resim sanatının anatomik oranlarında olduğu gibi her harfin bir birim kabul edilen nokta ile ölçüsü şeklinde tarif edilmiştir. Aklam-ı sittede yer alan yazı türlerinde ve diğerlerinde harflerin paralel dikdörtgene denk gelen kalem noktası ile uzunluk ve genişlikleri sabitlenmiştir. Örneğin kelime anlamı 1/3 demek olan sülüs yazıda harfler, 1/3 nispetinde düz, 2/3'ü ise yuvarlak olarak tarif edilir.<sup>50</sup> Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısı da bu ölçülerin en güzel şekilde kullanıldığı celî sülüs hat ile tasarlanmıştır (Foto. 76).



**Fotoğraf 76.** Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Piyale Paşa Camii kuşak yazısında daire şeklinde ve dikdörtgene yakın paralel kenar şeklinde iki farklı büyüklükte nokta yer almaktadır. Nokta yapısındaki

<sup>48</sup> <http://www.barandergisi.net/nokta-hat-resim-makale,1429.html> 28.09.2019

<sup>49</sup> <http://www.kalem-guzeli.org/index.php?go=main&KNO=44> 28.09.20019

<sup>50</sup> Kadir Yılmaz, Türk Hat Sanatında Kompozisyon Kurgusu ve Geometrik Altyapı, MSÜ SBE GTS ASD Eski Yazı Programı, İst. 2012.

bu farklılık alanı en iyi ve en ölçülü şekilde değerlendirmek ve bazı harflerin noktalarını birbirinden ayırmakla ilgilidir. Yazı sanatının uygulandığı diğer sanatlarda olduğu gibi çini sanatı yazı tasarımlarında da bazen bazı harflerin iç boşlukları ve noktalar farklı ışık değerlerinde ve/veya farklı renklerle gösterilebilir fakat bizim örneğimizde tüm harfler ve noktalar eş ışık değerine sahiptirler. Bu durum tamamen tasarımsal bir uygulama tercihidir. Renk açısından da aynı durum söz konusudur. Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısında kullanılan tüm harfler beyaz bırakılmıştır. Nokta aralıkları yazıda üstlendikleri görevlere göre belirlenmiştir. Noktalar eş büyüklüklerdedir fakat eş aralıklara sahip değildirler. Serbest ve ritmik bir düzen içerisinde yazıda görev alırlar. Noktanın gücünü, noktaların birlik, ritim ve hacimsellik etkilerini bu kuşak yazısı kompozisyonunda görmek mümkündür.

#### 5.1.2.2. Kuşak Yazısında Çizgi

Hat Sanatı güçlü soyut çizgilere sahip bir kaligrafi sanatıdır. Piyale Paşa Camii yazı kuşağı tasarımında yer alan bu soyut çizgileri incelediğimizde, aşağıda belirttiğimiz tüm çizgi türlerinin etkileyici bir şekilde kullanıldığına şahit olmaktadır. Bu çizgilerden *zikzak çizgilerin* sert bir şekilde değil, yumuşatılarak verildiğini de görmekteyiz. *Dikey çizgiler*, kuşak yazısı tasarımındaki istikrarı ifade ederken; ciddiyet, özgüven ve güçlülük izlenimi yaratırlar. Kullanılan *yatay çizgiler* ise dikey çizgilerin aksine statiktir ve hareketsizlik, dinlenme, sakinlik ve denge duygumunu yansıtırlar. *Diyagonal çizgiler* meyilli (eğik) olup ya yükseliyor ya da düşüyormuş izlenimi verirler. Denge duygumuza meydan okuyan bu çizgi türü yazıdaki aktif bir eylemi ortaya çıkararak heyecan veya gerilim hissi yaratırlar. Dalgalar, spiraller ve dairelerden oluşan *eğri çizgiler*, hareketlidir ve tasarımda çekici etkileri sağlarlar. Diyagonal çizgilerin karışımından meydana gelen *zikzak çizgiler*, hareketlilik ve heyecan hissi uyandırır (Foto. 77).



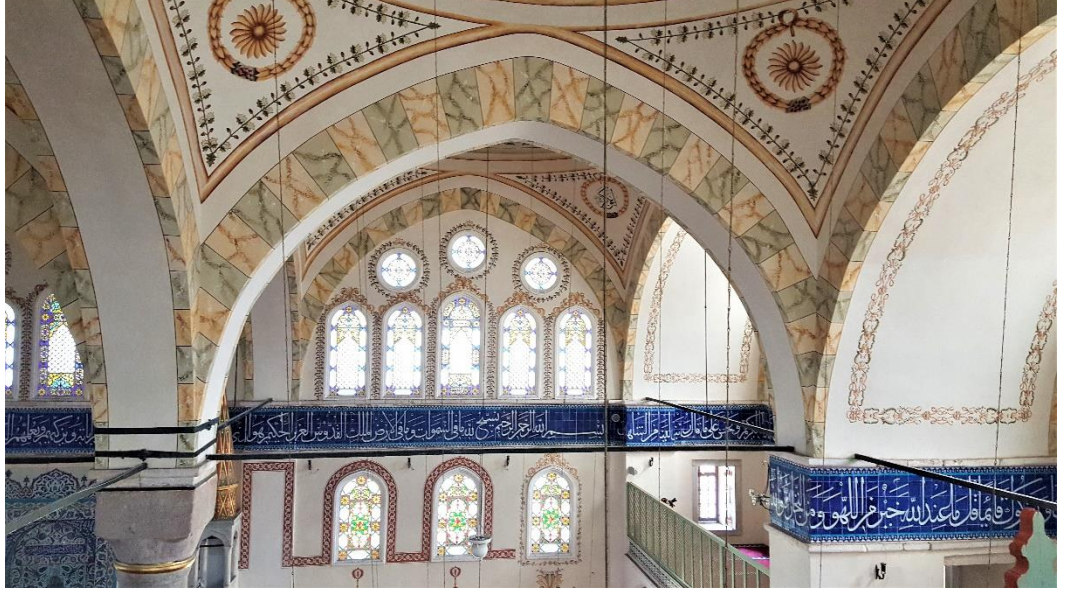
**Fotoğraf 77.** Kuşak Yazısındaki Harflerin Çizgisel Yapısı

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

İnsan beyni belli bir doğrultuda süreklilik gösteren noktalar arasında bağlantı kurarak onları bir çizgi olarak algılar. Hat sanatının önemli bir unsuru olan *satır* yapısını hayali de olsa bu yazıda bir çizgi unsuru olarak hissetmekteyiz. Çünkü çizgiyi takip edebilmek için gözlerimiz hareket etmek zorundadır. Bu hayali satır yapısı da gözlerimizi hareket ettiren bir çizgi unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece de yazı dinamik bir eyleme dönüşmektedir. Genel literatürde insan gözü algısı soldan sağa doğru bir seyir izlerken, Piyale Paşa Camii kuşak yazısında bunun tam zıddı olan sağdan sola doğru bir akış söz konusudur. Bu durum da insan algısını dinamik tutmaktadır. Noktalar çizgilere, çizgiler ise harflere dönüşmekte, gözlerimiz kıvrımları dolaşarak harften harfe akan bir seyir izlemektedir. Bu dinlendirici dengeye sahip yatay seyir, sağlamlık ve süreklilik etkisini de beraberinde getirmektedir (Foto. 78).

Tasarımcılar için vazgeçilmez bir öge olan çizgi, sözsel olarak açıklayamadığımız düşünceleri ve duyguları dışa vurmada önemli bir görsel iletişim aracıdır. Burada da anlatılmak istenen âyetler, hattatın çizgileri ve nakkaşın sanatıyla görselleştirilerek ifade edilmiştir. Yazı görselinde büyük bir yer kaplayan Cum'a

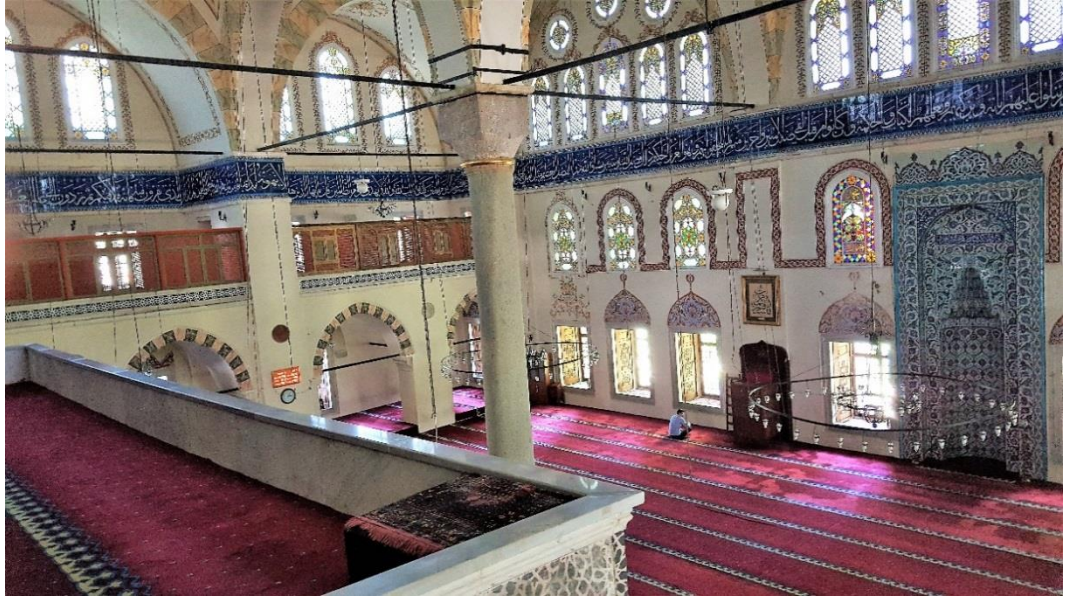
Sûresi, Piyale Paşa Camii'nin belki de bir *Cum'a Camii* olduğuna vurgu yapar niteliktedir.



**Fotoğraf 78.** Cami Kuşak Yazısı Başlangıç Yeri

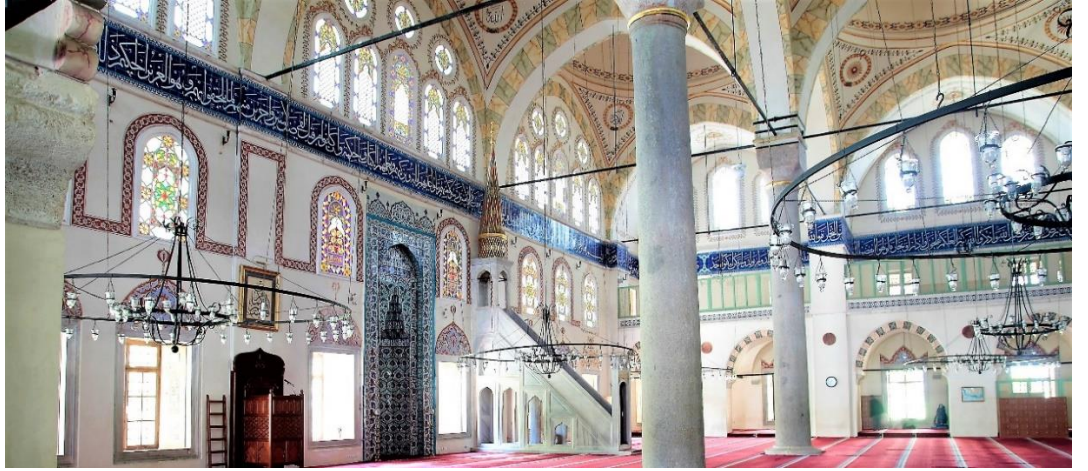
(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Harfleri ve noktalama işaretlerini belirtmek için *kontur çizgileri* kullanılmamıştır. Zemindeki kobalt rengin son bulduğu ve yerini beyaz zemine bıraktığı yani o kesişme-birleşme bölgesindeki yüzeylerde doğal bir çizgi etkisi oluşmuştur (Bkz. 5.1.2.3, Pozitif-Negatif Alan). Bunlara *sembolik çizgiler* de diyebiliriz çünkü çizgiye özel bir anlam iliştilerildiğinde sembol olur. Burada da semboller harfler ve noktalama işaretleridir. Böylelikle düşüncelere içerik kazandırılmış ve onları açıklamak amacıyla çizginin görsel anlatım gücünden yararlanılmıştır. Kuşak yazısı tasarımında kontur çizgisi kullanılsa idi; hem iki boyutlu düzlemde üç boyutluluk yanılsamasına hem de sert bir görünüm kazanmasına sebebiyet verilebilirdi.



**Fotoğraf 79.** Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 80.** Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Genellikle dinî duygularla ilişkilendirilen *dikey çizgiler* (dik harfler), kuşak yazısında zeminden göğe doğru izleyicinin gözlerini yukarı yöne çekmektedir. Bu dikey çizgiler, istikrarı ifade ederken; ciddiyet, canlılık, saygınlık, özgüven ve güçlülük gibi izlenimler de yaratırlar. Ayrıca bu çizgiler yazının alt bölgesinde yer alan dinamik ve enerjik görünümlü eğri çizgilerden oluşan küçük harflerin de olduğundan uzun görünmesini sağlayarak yazıyı dengelerler (Foto. 79-80-81).



**Fotoğraf 81.** Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Sonuç olarak kuşak yazısı tasarımında kullanılan tüm çizgiler; hattatın karakteristik özelliklerini yani tarzını bize yansıtırken, kompozisyonda bir duygu aracı olarak da yer almışlardır. İfade ettikleri âyet ve hitaplarla da izleyiciye bilgi vermekte ve adeta bizlere seslenmektedirler.

#### 5.1.2.3. Kuşak Yazısında Şekil (Biçim, Form, Leke)

Şekil açısından ele aldığımızda Piyale Paşa Camii kuşak yazısı, iki boyutlu düzlemin kullanıldığı soyut şekillere sahip bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Harflerin yanı sıra tasarımın bordür kısımlarında ve yazının başlangıç/bitiş bölümlerinde yer alan doğadan stilize edilmiş ve yalınlaştırılmış soyut şekiller de vardır (Çiçek, yaprak ve rumîler gibi), (Foto. 82-83-84). Tasarımı oluşturan harfler, sûreler arasındaki çiçek ve rumî motifleri ile bordürler, kompozisyonumuzun yapı taşlarıdır. Bu yazı tasarımındaki harf şekilleri, daha önce de açıkladığımız üzere etrafı çizilerek yani konturle oluşturulmamıştır. Harflerin bulunduğu yerler beyaz bırakılmış, zemin lacivert boyanmış ve böylelikle harfleri gösteren şekillerin oluşması sağlanmıştır. Harflerin ön plana çıkartılmasıyla izleyicinin algısı tasarımın içine çekilmiştir. Diğer bir ifadeyle yaratılan renk kontrastlığı biçimi ön plana çıkarmış ve çini yazı kuşağı düzleminde görünen harfler ve motifler, arka planın dışında ikinci bir şekli yaratmışlardır. Aktif ya da egemen olan bu şekiller (beyaz harfler ve motifler) pozitif şekilleri, pasif arka alan (lacivert zemin) ise, negatif şekli oluşturmuştur. Pozitif/negatif şekil aynı zamanda Gestalt kuramındaki *figür-zemin ilişkisi* olarak da adlandırılır. Gözün beyaz bırakılan alanları takip etmesi ve anlamlandırması olayı da yine görsel algı kuramlarından Gestalt'ın tamamlanma

ilkesine vurgu yapar nitelikte diğerk bir örnektir. Tüm bunları dikkate aldığımızda çini kuşak yazısında hem negatif hem de pozitif şekillerin dengeli ve önem derecesine göre tasarlanarak, etkili bir görsel algı yaratılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.



**Fotoğraf 82.** Kuşak Yazısının Başlangıç ve Bitiş Yerlerindeki Kartuş Boşlukları Kompozisyonu

(Foto: Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 83.** Kuşak Yazısının Başlangıç ve Bitiş Yerlerindeki Diğerk Kartuş

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 84.** Kuşak Yazısının Başlangıç ve Bitiş Yerindeki Dairesel Kompozisyon ve Bordür

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Yazı haricindeki motifler doğadan stilize edilmiş soyut şekillerdir ve bunların kurgusunda simetri hâkimiyeti vardır. İhlâs suresinin başındaki kartuş deseni yan yana 6 karoya yayılır. Genişliği 120 cm, yüksekliği ise kuşak yazısı ile aynı yükseklikte olup bordürlerle beraber 115 cm'dir<sup>51</sup> (Foto. 82). Diğer kartuş deseni ise İhlâs suresinin sonunda yer alır. Yan yana dört karoya yayılan desenin genişliği 80 cm olup, yüksekliği diğer kompozisyon ile aynı ölçüdedir<sup>52</sup> (Foto. 83). Kuşak yazısı tasarımında etken unsur harfler olduğundan ve diğer motifler işlevsel görev üstlendiklerinden daha geri planda kalmaktadırlar. Yazı kuşağının dış kenarları bordürlüdür. Alttan ve üstten yaklaşık 3,5 cm yüksekliğinde boncuk mavisi filetolarla çevrilen yazıda bu filetolardan sonra 8,5 cm yüksekliğinde “dendanlı” dış bordür deseni bulunur (Foto. 84). Lacivert ve İznik kırmızısının kullanıldığı bordür deseni yaklaşık 1,5 cm yüksekliğinde İznik kırmızısı fileto ile son bulur. Kırmızı fileto sonrası yaklaşık 1 cm yüksekliğinde boş bırakılan alanda beyaz zemin

<sup>51</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ LEE GTS ASD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 64.

<sup>52</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ LEE GTS ASD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 66.

görülür.<sup>53</sup> Yazı zemini ile bordürün iç kısmı arasında kalan düz renkli turkuaz bölge, bir cetvel gibi hem üstte hem de altta yatay olarak uzanmaktadır. Bu durağan haliyle yazı zeminini bordürden, bordürü de zeminden yalıtarak toparlamakta ve görünürlüklerine katkı sağlamaktadır.

#### 5.1.2.4. Kuşak Yazısında Renk

Renk Açısından yazı kuşağı tasarımına hâkim olan kobalt; hem *ana renk* hem de *kromatik* renk grubuna girmektedir. Beyaz, siyah ve grinin sonsuz tonları ise *akromatik (renksiz)* grupta yer alırlar. Zıt, açık ve koyu renkler, renk düzenlemesine canlılık ve açıklık verirler. Maviler sakinleştirici etkiler taşır; kan basıncı ve hareketlilik oranını normal düzeylere indirir (Öztuna, 2008: 120). Bu anlamda baktığımızda yazı kuşağının söz konusu cami içerisinde sakinleştirici ve huzur verici bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Son derece hareketli olan yazıların zemininde lacivert rengin kullanılmış olması, bu hareketliliği en güzel şekilde dengelemekte ve uzaktan dahi olsa okunur kılmakta; insan ruhunda da dürüstlük ve sadakat hissiyatları oluşturmaktadır.

Yazının hem üst hem de alt bölümünde yatay bir şekilde uzanan bordür bölümünde tekrar eden motiflerde kobaltın yanı sıra kırmızı renk de yer almaktadır. Beyaz bırakılan bazı bölümler bordür desenini daha belirgin kılarken, nefes almasını da sağlamaktadır.

Kuşak yazısının bazı bölümlerinde yer alan yaprak, çiçek ve rumî motiflerinde ise turkuaz, kırmızı, yeşil ve kobalt renkleri kullanılmıştır. Zemini ve bordürü çevreleyen yatay turkuaz cetvel bu bölümlerde eğri çizgiler oluşturarak söz konusu desenleri bordür ve kobalt yazı zemininden yalıtmıştır. Motiflerin yer aldığı zeminin beyaz bırakılması, kobalt yazı zemininden ayrışmasını ve şekillerin daha görünür olmasını sağlamıştır.

#### 5.1.2.5. Kuşak Yazısında Mekân

Tasarımında kullanılan mekân açısından çini kuşak yazısının iki boyutlu düzleme sahip bir tasarım olduğunu söyleyebiliriz. İki boyutlu mekân; resim, çizim

---

<sup>53</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ LEE GTS ASD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 62.

ya da baskı gibi düz yüzey üzerindeki mekânlardır. Bu tür mekânın, sadece yüksekliği ve genişliği vardır, gerçek bir derinliği yoktur. Derinlik yanılması, perspektif kullanılarak yaratılabilir. Üç boyutlu mekân yanılmalarını yaratmak için en önemli araçlar; üst üste bindirme, büyüklüğü ve konumu değiştirme (objelerin konumu), çizgisel perspektifi, renk ve ton değerini kullanmaktır (Öztuna, 2008: 145-146). Yazı kuşağı tasarımında derinlik, renk ve ton değeri kullanılarak kısmen sağlanmıştır. Fırça darbeleriyle oluşan dalgalı kobalt zemin ve zemin üzerindeki şekillerin kontrast ton değerleriyle ifade edilmesinin, bu etkiyi kısmen de olsa sağladığını söyleyebiliriz.

#### 5.1.2.6. Kuşak Yazısında Ton Değeri

Ton Değeri Açısından baktığımızda sanat/tasarım terminolojisinde yüzeylerin göreceli açıklık ve koyuluğuyla ilgili kavramlarla karşılaşırız. Ton değeri kavramı objeleri, şekilleri ve mekânı tanımlamak için kullanılır. Caminin kuşak yazısı; lacivert zemin üzerine celî sülüs tarzındaki tasarımıyla dengeli bir şekilde düzenlenmiştir. Görsel algıda, böyle bir kompozisyonda izleyicinin gözleri beyaz yani parlak alana yönelir. Ton değeri açısından değerlendirecek olursak; yazı ile zemin arasındaki ton değerindeki zıtlık ne kadar güçlüyse, yazı o kadar çok görsel ağırlığa sahip olur. Laciverte beyaz renk bu anlamda ton değerinde yüksek oranda zıtlık yaratarak kuşak yazısını görsel anlamda güçlendirmiştir. Bu durum aynı zamanda yazı düzenini öne çıkararak, diğer anlamda vurgulayarak, kendi kompozisyonu içerisinde yazıyı odak noktası haline getirmiştir.

#### 5.1.2.7. Kuşak Yazısında Doku

Tasarım öğelerinden doku, eserin yüzeyiyle ilgili olup; önce dokunma duyusuyla, aşına olduktan sonra da görme duyusuyla algılayabildiğimiz bir kavram olduğunu belirtmiştik. Doku Açısından; Piyale Paşa Camii yazı kuşağının sert, parlak ve pürüzsüz dokulu bir yüzeye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Parlak dokusu ışığı eşit bir şekilde yansıtarak görüşümüzü netleştirmekte ve okunabilirliğini maksimum düzeye çıkarmaktadır. Sert dokusunun verdiği dinamizmle izleyeni aktif tutarken, kapladığı alan anlamında da derinlik algısı oluşturmaktadır.

Dokunma ve görme duyusu aracılığıyla görülebilen yüzeylerdeki dokular *gerçek dokular* olup; üç boyutlu ve iki boyutlu sanatta sıkça kullanılır (Heykel yüzeyi, kâğıt yüzeyi gibi). Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısının yüzeyi de gerçek dokuya sahip bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### 5.1.2.8. Kuşak Yazısında Yüzey

Piyale Paşa Camii kuşak yazısına tasarım genelinden baktığımızda yüzey, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzey, örneğimizdeki gibi düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilir. Gerek iki boyutlu gerekse de üç boyutlu tasarımlarda dokularla yaratılan farklı yüzeyler de bulunmaktadır. Fakat örneğimizdeki kuşak yazısı yüzeyi böyle bir özellik taşımamaktadır. Sadece yazı tasarımının bazı bölümlerde caminin mimarî özellikleri gereği girintili çıkıntılı yüzeyler oluşturduğu görülmektedir (Foto 85-86).



**Fotoğraf 85.** Girintili Çıkıntılı Yüzeylerde Kuşak Yazısı

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 86.** Kesişen Duvarlarda Kuşak Yazısı

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

### 5.1.3. Piyale Paşa Camii Çini Kuşak Yazısının Tasarım İlkeleri Açısından Analizi

#### 5.1.3.1. Kuşak Yazısında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük)

Piyale Paşa Camii kuşak yazısı tasarımında egemen unsur olan harfler şekil uyumu olarak kendini gösterirken, bordürler ve yazı başlangıç-bitiş noktalarını vurgulamak amacıyla kurgulanan bitkisel motifler ve rumîler, yazı ögesinden farklı tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonda çok yer kaplamadıkları için ilk etapta dikkati çekmeyen yazı dışındaki bu unsurların tasarımla ahenkli bir bütünlük kurması için renk uyumundan faydalandığı görülür. Kobalt ve turkuaz renkler uyumun sağlanmasında güzel bir geçiş oluştururken, desenlerdeki yeşil ve kırmızı renkler de bütünü olumsuz etkilemeyen halleriyle bu bölgelere canlılık katmaktadırlar.

Hat sanatımızın güzel bir örneği olan kuşak yazısındaki ölçüler, harfler, renkler, dokular ve parçalar arasındaki aralık, çalışmaya bir düzen duygusu katacak şekilde tasarlanmıştır. İncelediğimiz yazı düzeni celî sülüs tarzındaki yorumuyla bu anlamda uyumlu bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Gestalt psikologlarının 20. yy. başlarında insan algısını incelerken ileri sürdükleri bir görsel algılama ilkesinde de olduğu gibi zihnimiz, görsel etkinin bütününe görmeye koşullanmış olduğundan sağdan sola doğru tasarımı gözlemlediğinde (yön uyumu) âyet ifadeleriyle karşılaşırız. Dizilimde harflerin kurduğu armoni (ölçü uyumu), biçim farklılıkları, ölçü, yön, renk kontrastlığı gibi unsurlar da bütünlük algısına hizmet ederler. Tasarımda hat olarak, sadece celî sülüs yazı tarzının kullanılmasıyla hem üslup uygunluğu hem de işlevsel uygunluğun sağlandığı görülür. Parçalar arasındaki uyum ve ilişki bizi görsel birliğe ulaştırırken, tasarımda konuyla ilgisi olmayan unsurlara yer verilmeyişi, izleyiciyi tasarıma odaklamaktadır.

Görsel birlikte önemli olan, bütünün parçalar üzerindeki egemenliğidir. Tasarımcılar ve sanatçılar görsel birliği yaratmak amacıyla; *Uyum, Yalınlık, Tekrar, Yakınlık, Süreklilik* gibi teknikleri kullanırlar. Bu açıdan bakıldığında gerek harflerde gerekse de bordür ve motiflerde yalınlık esas alınmış, pozitif-negatif alan kullanımı tasarımı birliğe taşıyacak şekilde kurgulanmıştır. Benzer olmayan parçalar grubu (çiçek ve rumî motifli kartuş kompozisyonları), negatif mekânla çevrelenmiş ve daha

güçlü bir birlik duygusu üretilmiştir. Yazının akışındaki süreklilik de (ritim uyumu) farklı harfleri birbirine bağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu bütünlük sayesinde de âyetlerle verilmek istenen mesajlar güçlü bir şekilde ortaya konmuştur. Tasarımın kenarlarında verilen boşluk ve kenar süsleri yani bordür ve cetvel unsurları yalıtın ve toparlayan halleriyle bütünlük sağlamada etkili diğer unsurlar arasındadır. Aynı bordür şekillerinin mihrabın muhtelif yerlerinde kullanılması da kuşak yazısı ile mihrap arasındaki uyumu sağlamaktadır.

#### 5.1.3.2. Kuşak Yazısında Çeşitlilik

Çeşitliliğin farklılık ve zıtlıkla ilgili bir tasarım ilkesi olduğundan bahsetmiştik. Kuşak yazısı tasarımında kullanılan en etkili çeşitlilik renk kontrastlıdır. Bu renk zıtlığı tasarımlarda sık kullanılan bir vurgulama yöntemidir. Bunun dışında âyetlerin başlangıç-bitiş yerlerinde yer alan ve farklı âyetler ile diğer ifadelerin kolay algılanmasını sağlayan motif ve çerçeve yapıları da diğer çeşitlilik unsurlarıdır. Bunlar, tasarımda çok yer kaplamıyor olsalar da işlevsel görevleri olan, sürekliliği, dikkati ve canlılığı sağlayan tasarımlardır.

Zıtlık farklı şekillerde gerçekleştirilebilir. Bunlar; *Çizgi, Biçim, Doku, Ölçü-boyut, Aralık, Açık-koyu, Yön ve Renk zıtlığı*'dır. Buna ilaveten yatay, dikey, diyagonal ve zikzak çizgilerden oluşan celî sülüs harflerin zıtlıklarıyla yarattığı etki tasarıma canlılık kazandırmıştır. Tasarımın kendi yapısı içinde yön uyumu varken, sağdan sola doğru giden yönüyle genel literatüre zıt bir durum oluşturmaktadır. Bu zıtlık da yazıyı okuyan kişilerin daha yoğun dikkat göstermelerini sağlamaktadır.

#### 5.1.3.3. Kuşak Yazısında Ritim

Caminin içinde, ikinci üçüncü sıra pencereler arasında üç duvarı dönen çini yazı kuşağı yer almaktadır. Mihrap üstünden başlayarak sağ ve soldaki yan mahfiller boyunca devam eden giriş cephesinde de yan mahfillerin başladığı yerde bulunan çini kuşağında celî sülüs hatla Cum'a Sûresi (Kur'an-ı Kerim, 62. Sûre) ile İhlâs Sûresi yazılıdır. Cum'a Sûresi mihrap duvarında sağ tarafta yan mahfil sonunda başlayarak caminin mihrap duvarı ile solundaki duvarı dolanmakta ve sağ taraf mahfilin ortalarında bitmekte, mihrabın sağ tarafındaki mahfil duvarında İhlâs Sûresi

başlamakta, İhlâs Sûresinin ardından da Kur'an okunmasını müteakip söylenen sözler yer almaktadır.

Yan mahfillerin bulunduğu giriş yönünde ise çini kuşağı dönmemektedir. Mimarî ve fikhî zaruretlere sebebiyle kuşak bazı yerlerde kesintiye uğrayabileceğini belirtmiştik. Mahfilde namaz kılındığı için, üst kat mahfil korkuluklarının altından kuşak yazısı geçirilmemiştir. Bu durumda pek çok camideki kuşak yazısı, caminin en fazla üç duvarında yer almaktadır. Ancak yazının bu tür zaruri kesintilere maruz kalması, onun kuşak yazısı olma hüviyetine zarar vermemektedir ki; Piyale Paşa Camii kuşak yazısı için de aynı durum söz konusudur.

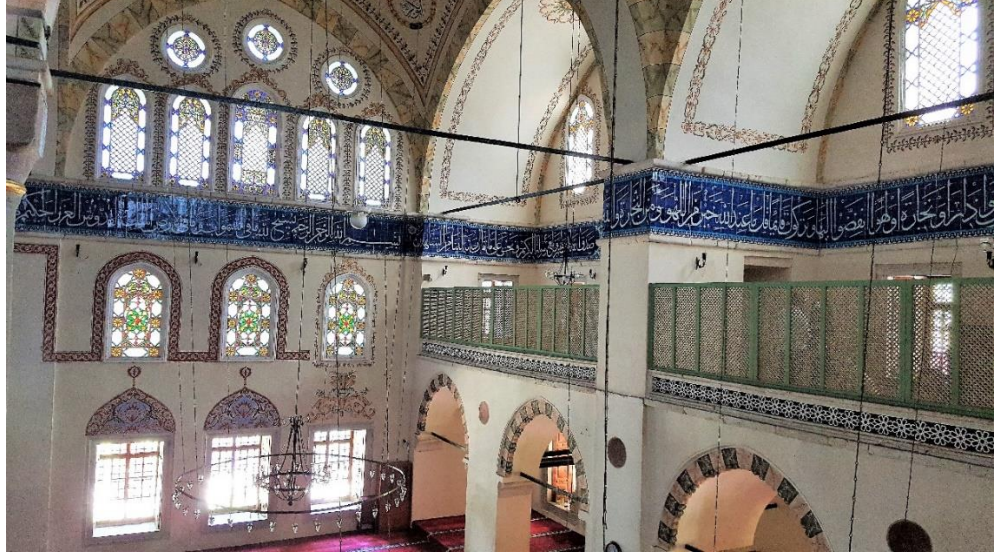
Çini bordürün alt ve üst kenarında firuze renkli bir bordür ile beyaz zemin üzerine lacivert ve mercan kırmızılı mazgal motifli bir bordür daha Çini yazı kuşağında iki sûre arasındaki bitkisel ve rumî motiflerden oluşan ve ayıraç görevi üstlenen tasarımlar bulunmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında kuşak yazısı tasarımının harimin üç duvarında sağdan sola doğru dönen hareketli bir ritme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Harflerle kurulan (tempo) ritim akıcılık, hareket ve dinamizm sağlarken, kobalt ve beyaz gibi güçlü kontrast renk kullanımı da bu ritme hizmet etmektedir. Görselleri oluşturan harflerin konumu, celî sülûs hatta uygun ölçülü aralık yapısı da ritme olumlu katkı yapan unsurlar arasındadır. Ritmi oluşturan harflerin farklı aralıklarla tekrar etmesi *rastlantısal ritme* sahip bir tasarım olduğunu da göstermektedir. Gerek yazı metninde gerekse de ayıraç bölümlerindeki motiflerde ve bordürde negatif-pozitif alan tekrarları da ritmi sağlamaktadır. Harflerle kurulan sade ve güçlü ritim, tasarımda verilmek istenen duygu ve düşünceleri kavramamıza yardımcı olmaktadır.

#### 5.1.3.4. Kuşak Yazısında Denge

Fransızca *espace* kökünden gelen *espas* kelimesi boşluk, açık alan anlamlarında kullanılmakta olup; resim sanatında formların ön plan ve arka plan ilişkisini tanımlamak için kullanılırken, yazı sanatlarında harf aralıklarının kelimeler ve paragrafların arasındaki boşlukların düzenlenmesi anlamında kullanılmaktadır. Görsel metinler üzerinde yani yazı sanatında gerektiği kadar boşluk bırakmak, doğru punto seçimi, satırlar arası boşlukların dengeli olması, okuma kolaylığı ve yazıda

akıcılık sağlar. Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısının da, bu biçimsel dengelerin harflerle sağlandığı asimetrik bir tasarıma sahip olduğunu söyleyebiliriz (Foto. 87).



**Fotoğraf 87.** Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

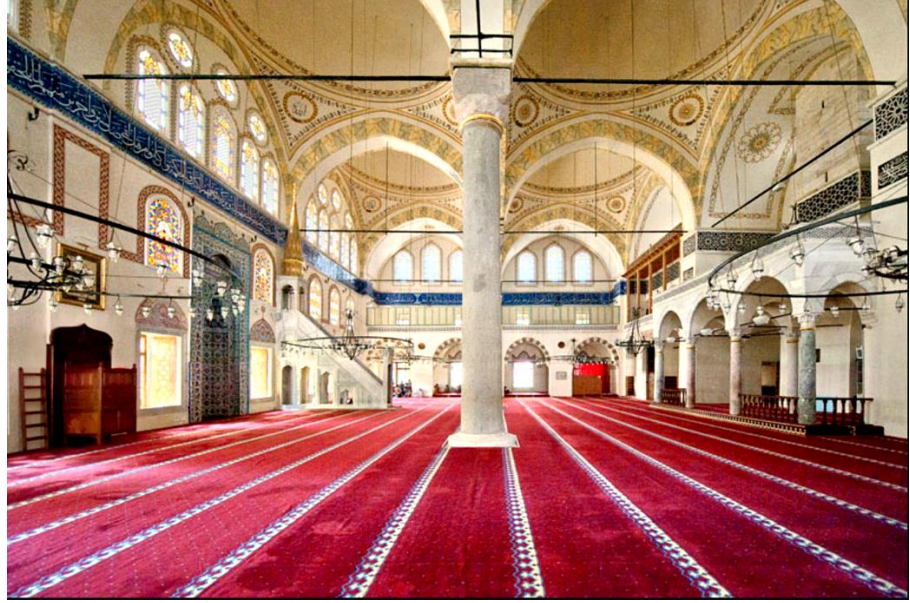
#### 5.1.3.5. Kuşak Yazısında Oran-Boyut

Cami harimindeki kuşak yazısı 145 m. uzunluğunda, 1.15 m. yüksekliğindedir.<sup>54</sup> Oran ve boyut anlamında etkileyici bir dengeye sahip olan çini yazı düzeni, uzaktan dahi rahatça okunabilecek şekilde tasarlanmıştır. Hat kompozisyonunda kullanılan her şey birbiriyle ilintilidir ve her görsel şekil ana fikre hizmet etmektedir. Yazı kuşağının bu denli birlik ve bütünlük içinde oluşu tasarımı okunur ve tutarlı kılarken aynı zamanda, ona odaklanmamızı da sağlamaktadır. Abartılan ölçüler daima dikkat çekerek görsel vurgu yaratırlar. Kuşak yazımızda da sülüs hat, celi hale getirilmiş ve görsel etkisi artırılmıştır. Yazının kendi içinde sahip olduğu oran dengesi tutarlı bir görsel ilişkiler dizisi oluşturmaktadır. Harflerin biçimi, boyutu, ölçüsü, birbirleri arasındaki oran-orantı dengesinin amaca uygun, uyumlu, düzenli ve estetik bir şekilde kompozisyona adapte edildiği görülür.

<sup>54</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ LEE GTS ASD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 62.

#### 5.1.3.6. Kuşak Yazısında Hareket

Piyale Paşa Camii kuşak yazısı tasarımı, sağdan sola yatay uzantılı yönlenmeyle oluşan bir harekete sahiptir. Yatay biçimde bir yön ifade eden tasarım, hareketsiz, pasif ve durağan olarak algılansa da, harflerin ve işaretlerin yatay, dikey, diyagonal ve zikzak duruşları yazıya dinamik bir hareket kazandırmaktadır. Renkler de kompozisyondaki bu hareketliliğe hizmet eder durumdadır. Özellikle kontrast renklerin seçimiyle, örneğin; kobalt zemin derinliği sağlarken, yazının beyaz renkle kullanımı onun ön planda algılanmasını sağlamakta ve kompozisyondaki hareketi güçlendirmektedir. Yazıda kullanılan her ögenin birbiriyle ilişkili olması da gözün bu seyrini etkili kılmaktadır. Harflerin uyumu, renklerin maksimum zıtlığı esere dinamizm ve hareket katmıştır (Foto. 88). Tüm bu özellikleriyle kuşak yazısı cami hariminin üç duvarında deniz dalgalarının yarattığı köpükler misali yer almaktadır.



**Fotoğraf 88.** Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

#### 5.1.3.7. Kuşak Yazısında Vurgu ve Odak Noktası

Piyale Paşa Camii kuşak yazısı tasarımında vurgulanan öge, yazı iken odak noktası ise Cum'a Sûresidir. Bu sûre tasarımın başlangıç bölümüne yerleştirildiği gibi ayrıca yazıda yer alan İhlâs Sûresi ve diğer ifadelerden daha çok yer kaplamaktadır. Yazı kuşağı parlak sırlı yapısı ve kapladığı toplam hacim ile cami

harimindeki diğer görsel öğelerin önüne geçen güçlü bir alan vurgusuna da sahiptir. Tasarımlarda hedeflenen bir öğeyi vurgulama (Cum'a Sûresi) ve bir alanı vurgulamadan oluşan iki çeşit görsel vurgu böylelikle gerçekleştirilmiştir.

Harimde yazının kullanıldığı başka bölümler de vardır fakat kuşak yazısı kadar olağandışı bir vurguya sahip değildirler. Bu durum şekil, ölçü, renk, doku ve konum zıtlığı ile sağlanmıştır. Yine camii harimi geneline bakıldığında kuşak yazısı yalıtılmış bir alan gibi durmaktadır. Yazının iç tasarımında da yalıtılmış bölgeler yer almakta olup bir vurgu ilkesinin daha yazıda etkili bir şekilde kullanılmış olduğu böylece görülmektedir. Âyetlerin kesişim yerlerinde kullanılan motifler de vurguyu destekler nitelikte bir birleşme sağlamaktadır.

Mesajın daha çabuk ve etkili aktarılması için vurgulamanın, çoğunlukla tasarımın optik merkezinde yer alması gerekmektedir. Ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile vurgulama sağlanabilmektedir (Becer, 2002: 74).<sup>55</sup>

#### 5.1.3.8. Kuşak Yazısında Egemenlik

Tasarım ilkeleri gereği kompozisyonun bütününi oluşturan parçalardan hangisi daha çok kullanılmış ise o parçanın bütünde egemenliği söz konusudur. Bu durumda Piyale Paşa Cami Çini Kuşak Yazısında egemen unsur âyetleri ifade eden celi sülüs hat tasarımıdır. Yazı tasarımı içerisinde de ilk egemen unsur; hem başlangıçta yer almasından hem de daha çok yer kaplıyor olmasından dolayı Cum'a Sûresidir. Onun ardından İhlâs Sûresi ve diğer ifadeler, bordürler ve en son da bitkisel ve rumî kompozisyonlar gelmektedir. Cami içyapısına baktığımızda ise yine ölçü, biçim, doku, renk ve ton değeri açısından yazı kuşağı ve özellikle de çini mihrap diğer mimarî bezeme elemanlarından daha egemen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Foto. 89).

---

<sup>55</sup> Yeşim Akgül, Türk Sinema Afişlerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi: Yeşilçam Dönemi, YLT, TC SÜ SBE RTS ABD, Konya 2015.



**Fotoğraf 89.** Piyale Paşa Camii Kuşak Yazısından Bir Kesit

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

#### 5.1.3.9. Kuşak Yazısında Görsel Hiyerarşi (Koram)

Görsel hiyerarşinin doğru uygulandığı bir tasarıma bakan izleyici, neyi görmesi gerekiyorsa sırasıyla onları görür. Bu sayede tasarım, amacına etkili ve hızlı bir şekilde ulaşır. Çini Kuşak Yazısı tasarımını koram ilkesi anlamında değerlendirecek olursak, tasarımı oluşturan görsel unsurların önem sırasına göre; yazı (celî sülüs hatla ifade edilen âyetler), kobalt zemin, ara motifler, bordürler şeklinde dizildiğini söyleyebiliriz.

Tasarımda vurgulanmak istenen âyetler, büyük boyutlarda uygulanan hat tasarımı ile ön plana çıkartılmıştır. Boyut dışında; renk, açıklık- koyuluk (ton), yakınlık- uzaklık ve konum da görsel hiyerarşiyi etkileyen diğer unsurlardır. Eğri, düz, zikzak ve diyagonal harfler bir eksen üzerinde dizilmiş gibi sağdan sola doğru bir akış gösterir. Bu tip tasarımlar, *Eksensel Koram* özelliğine sahip tasarımlardır. Ayrıca tasarımın cami hariminin üç duvarında konumlandırılmış olmasından dolayı *Çevresel Koram* özelliği taşıdığını da söyleyebiliriz.

#### 5.1.3.10. Kuşak Yazısında Plastik Ekonomi (Yalınlık)

Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısının, gereksiz hiç bir unsuru barındırmayan yalın bir tasarıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. En az leke değeri ile en derin anlamları ileten bu özelliği, plastik ekonomi ilkesinin varlığını ortaya koymaktadır.

#### 5.1.3.11. Kuşak Yazısında Süreklilik

Görsel sanatlarda, sürekliliği sağlarken, tasarım unsurlarını gözün normal hareketine uyacak yönde yerleştirmek esastır. Göz soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izleyerek tasarımı dolaşır. Çini kuşak yazısı tasarımı bu anlamda sağdan sola doğru giden sürekliliği ile normal göz algısından farklı bir yön izler. Bu durumun aslında izleyeni bir taraftan zorlarken diğer taraftan da dikkatini dinamik tuttuğunu söyleyebiliriz. Ayrıca gözün yazıyı takip ederken yatay bir seyir izliyor olması, dikey hareketlere nazaran daha kıvrak ve hızlı algılandığını da gösterir. Tasarımda egemenlik ve koram anlamında harflerin yer alması ve tüm harflerin celi sülüs hat tarzında yazılması, devamlılığa etki eden en önemli unsur olarak karşımıza çıkar.

#### 5.1.4. Mihrap Kavramı

İslâm mimarîsinde mihrap, ibâdet mekânında yönlendirici yapı elemanı olarak önem taşımaktadır. Namaz sırasında camide imamın bulunduğu yer ve Müslümanların yüzlerini Kâbe'ye (Mescid-i Haram) doğru çevirmeleri için geliştirilmiş bir odak unsuru olan mihrap, zamanla kible duvarında girinti yapan oyuk bir niş şeklindeki bu işlevsel özelliğinin yanı sıra mimarî süsleme programının da temel uygulama alanlarından birisi olmuştur.

Mihrap sözcüğünün asıl kökeni hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, Arapça “çatışmak-savaşmak” anlamlarındaki *harb* kökünden türetilerek, tekil *mihrab* ya da çoğul *meharib* olarak farklı mânâlarda kullanıldığı ayrıca kötü düşünce ve arzularla savaşmak anlamına geldiği de düşünülmüştür. Kelime 7. yüzyıldan sonra “cami mescit vb. yerlerde Kâbe yönünü gösteren, duvarda bulunan ve imama ayrılmış olan oyuk veya girintili yer” anlamında, İslâm sanatına özgü bir mimarî elamanı adlandırmak için kullanılmıştır (Bozkurt, 2007: 8). Kur'an-ı Kerîm'de “mihrap” beş âyette geçmektedir. Âyetlerde mihrabın; mâbed, mescit, mahfil (maksure) ve kale(-ler) / yüksek ve ihtişamlı binalar karşılığında “özel bir mekân”ı ifade etmeye yönelik kullanıldığı anlaşılmaktadır. Benzer kullanım hadis-i şerifler için de geçerlidir.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Kur'an, 3/37; 3/39; 19/11; 38/21; 34/13 (Kur'an'da “Mihrap” ifadesinin bulunduğu yerler).

İslâmın ilk döneminde kible yönü bir taş parçası ile belirtilmekteydi.<sup>57</sup> İslâm Mimarîsinde yarım daire niş biçimli “ilk mihrap” ise, Emevî Halifesi Velid b. Abdülmelik döneminde Medine Valisi olan Ömer b. Abdülaziz tarafından gerçekleştirilen Mescid-i Nebevî'nin yeniden inşasında ortaya konulmuştur. Bu formdaki ilk mihrabın Hz. Muhammed'in (s.a.v.) Medine'deki evinin avlusunda namaz kıldırırken yüzünü döndüğü noktayı işaret etmek ve onun ilk imam olduğunu hatırlatmak gibi simgesel bir işlevi vardır (Bozkurt, 2007: 11). Mihrabın kible yönünü göstermesinin yanı sıra sembolik anlamlar da ihtiva ettiği bilinmektedir. Öncelikle mihrap kelimesinin kökeninden hareketle, bu kelimenin Arapça'da “harb” den gelmekte; “şeytan ve dünyevî zevklere karşı “savaşın (muharebenin) açıldığı yer” manası taşımakta olduğu düşünülmektedir. Böylece harp ve mihrap (savaş yeri) arasında bir ilişki kurulmuştur (Özgür, 2007: 243)<sup>58</sup>. Mihrap, insanlara Allah'ın lütfunun yolunu açan bir kapı, mihrabın ortasında bulunan kandil ise Allah'ın nurunu simgelemektedir (Özgür, 2007: 104). Buna göre İslâm mimarîsinde mihrap simgesel olarak “Cennet Kapısını” ifade etmektedir. Mihrapların çoğunda farklı boyutlarda iç içe sekiz çerçevenin görülmesi ise Cennet'e girişi sağlayan kapılar olarak düşünülmektedir. Bu yoruma neden olan şey ise hadislerde cennetin sekiz kapısının olduğu ifadesinden ileri gelmektedir. Bazı mihraplarda en son kapıda asılı bir kandil motifinin yer alması da cennette Allah'ın varlığının (nurunun) bir sembolü olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde mezar taşları üzerinde yer alan mihrap motiflerinin de cennete geçişi sembolize ettiği düşünülmektedir (Özgür, 2007: 248).

Sonuçta mihrap, işlevsel özelliğinin yanında simgesel boyutu ile de cami tasarımına katılan dinî bir motif olup, İslâm mimarîsinde ibâdet mekânını yönlendiren yapı elamanı olarak önem taşımaktadır (Resim 31).

---

<sup>57</sup> <https://islamansiklopedisi.org.tr/kible>

<sup>58</sup> Şenay Özgür, Oleg Grabar ve İslâm Sanatı Yorumu, DT, 9 Eylül Ü., SBE, İslâm Tarihi ve Sanatları ABD., İzmir 2007.

#### 5.1.4.1. Mihrap Elemanları<sup>59</sup>

*Taç:* Çerçeve üzerinde yer alan ve farklı biçimlerde tepelik unsurlarıyla süslenerek, mihrap kütesini üst kısımda sonlandıran bölüm.

*Çerçeve:* Silme veya bordür kuşaklarıyla düzenlenen ve içerisinde alınlık, köşelik, kavsara, niş ve köşe sütuncelerini kapsayan eleman. Klâsik ve geç dönem mihraplarında, sütun veya pilaster görünümüleriyle birlikte tasarlanmış çerçeveler de izlenmektedir.

*Alınlık:* Çerçeve ile köşelik bölümleri arasında yer alan ve çoğunlukla bir çerçeve içerisinde yazıyla doldurulan bölüm. Bu kısım bazı mihraplarda yoktur.

*Köşelik:* Kavsarayı tek veya iki ayrı parça halinde kuşatan üçgen biçimli yüzeylerden meydana getirilmiş eleman. Köşelikler, genellikle ince silmelerle kuşatılarak, mihrap yüzeyinden hafif çıkıntılı yapılmışlardır. Üzerlerinde kabara veya gülçeler de bulunabilir.

*Kavsara:* Mihrap nişinin üzerini örten eleman. Erken ve Klasik dönem uygulamalarında daima mukarnas dolgulu olmakla birlikte, geç dönem mihraplarında içbükey ve dışbükey silmelerle hareketlendirilmiş kavsaralar da bulunmaktadır.

*Niş:* Mihrabın kible duvarında girinti oluşturan ana elemanıdır. Dikdörtgen, poligonal ve yarım daire plânlı uygulamaları vardır.

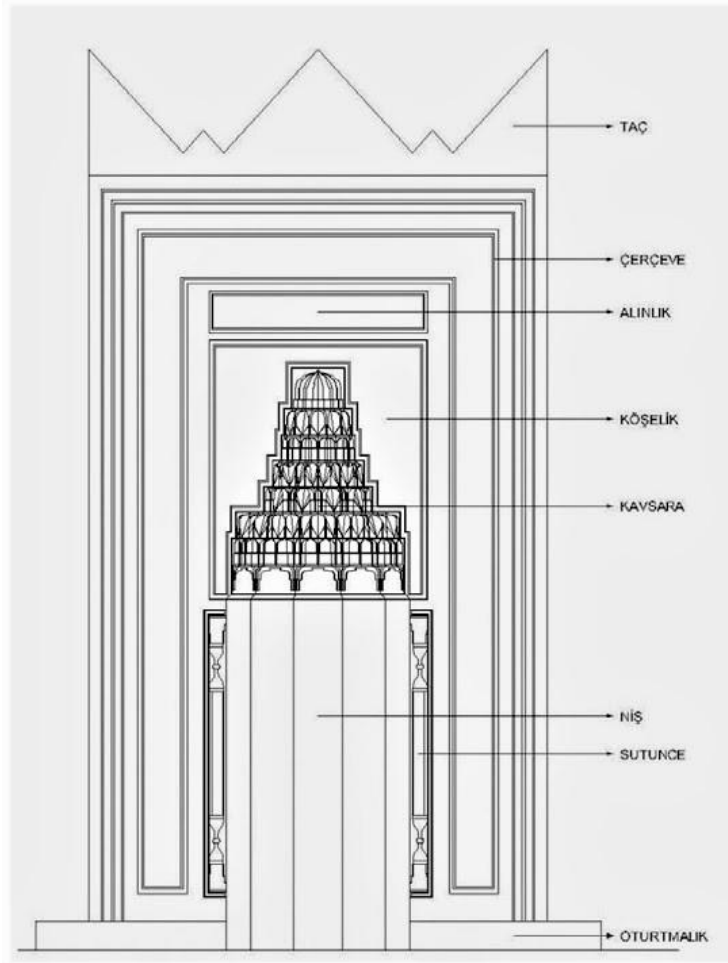
*Sütunce:* Niş bölümünün ağız kenarlarına, süsleme amacıyla yerleştirilen sütun görünümlü elemanlardır. Klâsik dönem mihraplarında, çerçeve bölümüne dâhil edilmiş köşe sütuncelerine de rastlanılmaktadır.

*Oturtmalık:* Mihrap kütesinin üzerinde yükseltildiği kaide. Her zaman kullanılan bir eleman olmayıp, bazı mihraplarda çerçeveye ait silme ya da bordür kuşaklarının nişin alt kısmından geçirilmesiyle oluşturulmuş oturtmalık görünümüleriyle de karşılaşılmaktadır. (Bozkurt, 2007: 7-8).

*Mukarnas:* İslâm sanatına has üç boyutlu süsleme tekniği olarak mukarnas, Osmanlı selâtin cami mihraplarında kavsara dolgusu olarak da kullanılmıştır.

<sup>59</sup> Tolga Bozkurt, Osmanlı Selâtin Cami Mihrapları, DT, Selçuk Ü., SBE, ST ABD., Konya 2007.

*Yazı:* İslâm mimarîsinde dinî temaların topluma yansıtılmasında yegâne araç olarak kullanılan yazı, mihraplarda da en sık rastlanılan süsleme unsurudur. Bu bağlamda, Osmanlı cami mihraplarının yazı kompozisyonlarında Kur'an-ı Kerim'den alınan çeşitli sûre ve âyetler ile birlikte besmele, kelime-i tevhîd, ciharyâr-i güzîn, hadis-i şerif ve çeşitli dinî ibareler başta olmak üzere usta, tarih veya yaptırın hakkında bilgi içeren inşa ya da onarım kitabeleriyle de karşılaşmaktadır.



**Resim 31.** Mihrap Bölümleri

(<http://mimaridusunceler.blogspot.com/2015/01/mihraplar-tanyalm.html>) 01.10.19

Piyale Paşa Camii mihrabı, kible duvarı ortasında, kuzey girişi aksında yer almaktadır. Mihrap tamamen çini ile kaplıdır. 323x773 cm. (Taç dâhil) ölçülerindeki mihrap; tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara ve niş bölümlerinden oluşur. Taç, 86 cm. yüksekliğinde olup; rumi ve palmet ikililerinden oluşan kompozisyonlarla

süslü 3 tane tepelikten meydana gelmektedir. Dikdörtgen çerçeve 323 cm. genişlik ve 687 cm. yüksekliğindedir ve nişe doğru 29 cm. derinliğinde kademelendirilmiştir.<sup>60</sup>

Bordürler dıştan içe doğru;

*Birinci bordür:* 10 cm genişliğinde, turkuaz renkli dışbükey-içbükey silmelidir.

*İkinci bordür:* 14 cm genişliğinde, beyaz zemin üzerinde mercan kırmızısı ve yeşil renkli şemse ve yarım şemse motiflerinden oluşmaktadır.

*Üçüncü bordür:* 31 cm. genişliğinde, lacivert, yeşil ve mercan kırmızısı renklerle şakayık, hançer yaprağı ve çiçekli dallardan oluşan bitkisel kompozisyonla bezenmiştir.

*Dördüncü bordür:* Üçüncü bordürden sonra yaklaşık 25 cm. (bir çini karo) kadar içeriye dönmekte ve tepede bir kemerle sonlanmaktadır. Bu bordür yeşil zemin üzerine beyaz, mercan kırmızısı ve lacivert renklerden oluşan hançer yaprağı, şakayık ve rozetlerle hareketlendirilmiştir. Kemerli kısmın köşe dolgularında lacivert zemin üzerine mercan kırmızısı ve beyaz çiçeklerden oluşan bahar dalları bulunmaktadır.

*Beşinci bordür:* 31 cm. genişliğinde, beyaz zemin üzerinde, yukarı doğru gelişen “S” kıvrımlı beyaz bahar çiçeği dizili bir dal üzerinde, lacivert, kırmızı ve beyaz renkli saz üsluplu hançeri yapraklar, hatâyîler ve rozet çiçekleri ile betimlenmiştir. Bu dalın etrafında kalan boşluklar, lale, gül ve bahar çiçekleriyle değerlendirilmiştir. Bu süsleme mihrap alınlığını çevreleyerek sonlanmaktadır.

*Alınlık:* 20 x147 cm. ölçülerinde dikdörtgen alınlık içerisinde dilimli kartuş yer almaktadır. Dilimli kartuş içerisine, lacivert zemin üzerine beyaz renkte, sülüs hatla “Fenâdethu’l – melâiketü ve hüve kâimun yusallî fi’l mihrab” ayeti yazılmıştır. Kartuşun boşlukları yeşil zemin üzerine beyaz rumî dolguludur.<sup>61</sup>

*Köşelik;* Kavsaranın iki yanında yer alır. Üçgen yüzeylerden oluşur ve mihrap yüzeyinden 1 cm. öne çıkıntılıdır. Köşelikler, beyaz zemin üzerine iki çeşit lale,

<sup>60</sup> Mohamed Khedr, İst.’daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 87.

<sup>61</sup> Mohamed Khedr, İst.’daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 88.

hançer yaprağı, gül, karanfil ve bahar çiçekli dallarla değerlendirilmiştir. Üst kısmı Çin bulutlarıyla zenginleştirilmiştir.<sup>62</sup>

*Kavsara*; 172 cm yüksekliğindeki kavsara, yedi sıra mukarnas dizisiyle doldurulmuş olup, özel döküm çinilerle kaplanmıştır. Mukarnas sıraları, beyaz, lacivert ve firuze zemin üzerinde lacivert, mercan kırmızısı ve beyaz renginde rumi ve Çin bulutlarıyla süslenmiştir. Mukarnasların alt ve üst kısımlarında firuze zemin üzerine beyaz, ortaları mercan kırmızısı yuvarlak yarım rozetlerden oluşan ince şerit şeklinde bordür işlenmiştir. Aşağıdan yukarıya düzenlenişi şöyledir:

Birinci sıra: Sathi nişler ile aralarındaki iki yüzeyli konsol öğelerinden oluşmaktadır.

İkinci sıra: Çift bademli nişlerden müteşekkil ve bunların tepe noktalarında beş köşeli yıldız biçimli sarkıtlara yer verilmiştir.

Üçüncü, dördüncü ve beşinci sıra: Tek bademli nişlerden oluşmaktadır.

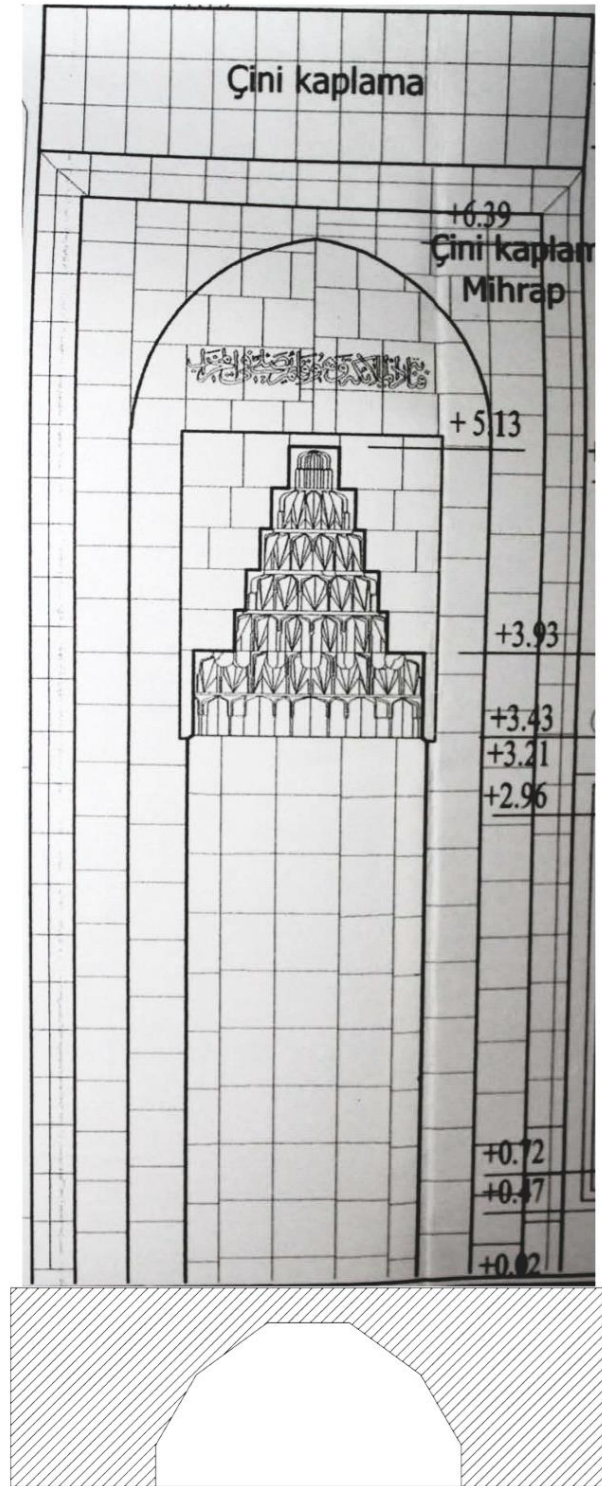
Altıncı sıra: Badem dizisinden oluşmaktadır.

Yedinci sıra: Altı dilimli yarım küre biçimli tepe nişi ile son bulmaktadır. Kavsara ağzı altı kademe yapmaktadır.

*Niş*: Yedi kenarlı niş, 141 cm. genişliğinde, 71 cm. derinliğinde ve 331 cm. yüksekliğindedir. İç kenarları 38 cm., ağız kenarları ise 19 cm genişliğindedir. Nişte, beyaz zemin üzerine beyaz renkli rozetlerle dolgulanmış yeşil şeritlerle oval madalyonlar oluşturulmuş, madalyonun dört köşesine kırmızı ve lacivert renkli birer hatayı yerleştirilmiştir. Madalyonların içlerinde, ince yeşil dallarla taşınan kırmızı sümbüller lacivert, kırmızı, beyaz ve yeşil renkli iri bir hatâyîyi çevrelemektedir<sup>63</sup> (Resim 32).

<sup>62</sup> Mohamed Khedr, İst.'daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 89.

<sup>63</sup> Mohamed Khedr, İst.'daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 89.



**Resim 32.** Piyale Paşa Camii Mihrabı<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Mohamed Khedr, İst.'daki Paşa Camilerinin Mihrapları, YLT, İÜ SBE ST ABD, İst. 2016, s. 330.

Prof. Dr. Şerare Yetkin, Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni isimli makalesinde Piyale Paşa Camii mihrabını şöyle anlatmaktadır:

“İstanbul'da, Kasımpaşa'da Kaptan-ı Derya Piyâle Paşa tarafından 1573 yılında yaptırılan Tersane Camii, özellikle son cemaat yerindeki değişik uygulama ile Mimar Sinan'ın eseri olarak kabul edilir. Caminin mihrabı 16. yy. İznik çinilerinin çok kaliteli örnekleri ile tamamen kaplıdır. Mukamalı mihrap nişinin içi, beyaz zemin üzerine yeşil şeritlerle ovallere bölünmüştür. Ovaler iri şakayıklarla birleşmiştir. İçlerinde gene iri şakayıkların ince dallı sümbül ve nergisler ile birleşmesinden meydana gelen ikinci bir ovalin kesişmesiyle meydana gelen ve devrin kumaş desenlerinde görülen bir kompozisyon vardır. Mihrabın altı sıralı mukarnas kavsarası, tamamen rûmiler ve çin bulutlarıyla işlenmiş, yerine göre şekillendirilmiş mukarnas biçimli çini levhalarla kaplanmıştır. Böylece bir mimarî unsur olan mihrabın, sadece çini ile yapılmış çok başarılı bir uygulaması ortaya konmuştur. Mukarnas kavsaranın köşelerini, içi sivri yapraklar ve naturalist görünüşlü lâle ve gül ile goncası, nergis çiçekli dallar dolgulamaktadır. Bu kısım açık mavi zeminiyle, mihrabın beyaz zeminli diğer kaplamaları arasında tezat teşkil ederek dikkati çekmektedir. Ayrıca mihrap nişini çevreleyen geniş bordürde, yukarı doğru uzanan dal üzerinde, Saz üslûbundaki sivri dişli kıvrık yapraklar ve şakayıklar, aradan çıkan iri lâleler, gül ve nergisler ile kesişmekte ve usta bir nakkaşın elinde, naturalist üslûpla, Saz üslûbunun bir bordür deseninde de birleşebileceğini göstermektedir. Kompozisyon mihrap kemerinin tepesindeki sülüs kitâbeyi çevreleyecek şekilde, simetrik bir dağılışıla yayılarak yerine uygun zarif bir dolgu yapar. Mihrap kemerinin köşelerindeki üçgen sahalar, yerine uygun bir şekilde bahar çiçekli dallarla dolgulanmıştır. Mihrabın etrafını, dışta madalyonlu ince bir bordür, içte ise kıvrık yapraklı ve şakayıklı dallı geniş bir iç bordür çevreler. En üstte, rûmî dolgulu, üç dilimli palmetli tepelik mihrabı taçlandırmaktadır. Yapının, Güney, Doğu ve Batı duvarları boyunca pencereler üzerinde uzanan, lâcivert zemin üzerine beyaz sülüs yazılı âyet, yapı içinde görsel bütünlük sağlayan etki yapmaktadır. Bu kitâbeli çinilerin yazıları, Hattat Karahisârî'nin talebesi Çerkeş Hasan'ın eseridir. Bildiğimiz kadarıyla, Almanya'da Staatl. Museum zu Berlin (Islamisches Museum), Köln Kunstgewerbe Museum, Fransa'da Paris Musee du Louvre, Portekiz'de Lizbon Gülbenkian koleksiyonu, Avusturya'da Viyana Österreichisches Museum für angewandte Kunst müzelerinde bulunan, beyaz zemin üzerine çok zarif simetrik kıvrımlı kırmızı çin bulutlu ve kıvrık dallar üzerinde iri şakayık ve yapraklı süslemesi olan çini alınlıkların bu yapıya ait olduğu bildirilmektedir. Ancak camiin pencere alınlıklarında devrinin orijinal kalem işlerinin bulunması, bu durumu şüpheli bırakmaktadır. Bu alınlıklar ya külliyein bugün ortadan kalkmış bir yapısına aittir, ya da yapının son cemaat yerindeki iki kapının yanındaki pencereler üstünde yer alıyordu. Hiçbir iz kalmadığı için kat'î bir hükme varmağa bugün için imkân yoktur.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Prof. Dr. Şerare Yetkin, Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni makalesi, Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri Kitabı, s.491,492.  
<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/handle/11352/1669#sthash.R92O6jMG.dpbs> 25.10.19 20:20

Doç. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu ise, Sinan Yapılarında Çini Kullanımı isimli makalesinde Piyale Paşa Camii mihrabından şöyle bahsetmektedir:

“Camilerde çini süslemenin en çok kullanıldığı yer mihrap duvarı ve mihraplar olmuştur. Genelde ise yan duvarların pencere alınlıkları ile son cemaat yeri pencere alınlıkları, mihrap duvarı dışında çinilerin en çok kullanıldığı alanlardır. Camilerde çini panoların kullanıldığı en yüksek yer ise pandantifler olmuştur. Mihrap nişinin (kavsara ve alt bölüm) tümüyle kaplı olduğu iki örnek vardır; biri İstanbul’daki Piyale Paşa Camii mihrabı, diğeri de Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii’dir. Mihrap sütüncelerinin çiniyle kaplandığı, hatta çiniden yapıldığı iki örnek ise yine Piyale Paşa Camii ve Melek Ahmet Paşa Camii mihraplarıdır. Genelde mihrap duvarı çini kaplamayla her örnekte süslenirken, mihrap çoğunlukla mermerden yapılmaktaydı.

Mimar Sinan yapılarında kullanılan çini panoların kompozisyon şemaları her yapı için ayrı ayrı çizilmiş ve çiniler buna göre üretilmiştir. Bir yapıda gördüğümüz bir kompozisyon şemasının aynısını başka bir yapıda bulmayız. Seri üretim sonucu elde edilen parçaların kullanımı kesinlikle görülmez. Her yapının kendine özgü bir süsleme programı vardır. Çini panolar adeta duvarlara asılmış birer tablo niteliğindedir.

Mimar Sinan tarafından inşa edilen yapıların tümünde çini süslemeyle karşılaşmayız. Büyük bir olasılıkla, hangi yapıda çininin kullanılacağı bâninin isteğine de bağlıydı. Çini kullanımının ekonomik bir yük getirdiği düşünülecek olursa bunun kullanımına bâninin karar vermesi doğaldır.”<sup>66</sup>

### **5.1.5. Piyale Paşa Camii Mihrabının Tasarım Öğeleri Açısından Analizi**

#### **5.1.5.1. Mihrap Tasarımında Nokta**

Piyale Paşa Camii çini mihrabında nokta ögesinin motiflere detay vermek amaçlı kullanıldığını görmekteyiz. Bu noktalama tekniği en çok mihrabın Saz Yolu ekolündeki yaprak ve çiçek detaylarında kullanılmıştır. Bu uygulamanın yer aldığı desenler daha da güçlenmiş; tasarıma birlik, ritim ve hacim getirmiştir. Noktalama tekniği ile motiflerdeki boş alanların yaratacağı olumsuz etkiler ortadan kalktığı gibi kullanılan sık veya seyrek noktalamalar ile söz konusu alanların açık/koyu renk etkileri dengelenmiştir (Foto 90-91-92-93).

---

<sup>66</sup> Doç. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu, Sinan Yapılarında Çini Kullanımı (<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/798/Yeni%C5%9Fehirlio%C4%9Flu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>) 25.10.19 20:19.



**Fotoğraf 90.** Nokta ögesinin motif detaylarında kullanımı  
(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 91.** Motiften bir detay.  
(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 92.** Nokta ögesinin motif detaylarında kullanımı

(Foto: a.g.e.)



**Fotoğraf 93.** Motiften bir kesit

(Foto: a.g.e.)

### 5.1.5.2. Mihrap Tasarımında Çizgi

Eni 323 cm, yüksekliği 687 cm (Taç hariç) olan<sup>67</sup> Piyale Paşa Camii çini mihrabını en dıştan içe doğru çizgisel anlamda bakacak olursak ilk etapta, mihrabı üç taraftan (üstten ve sağlı sollu her iki yandan) kuşatan turkuaz çerçeve ile karşılaşıyoruz. Tek renk hâkimiyetine sahip kalın (10 cm. eninde ) dış bükey çerçeve mihrabı bir kontür edasıyla dolanarak, cami harimini diğer öğelerinden yalıtmakta ve izleyicinin dikkatini mihrap içine çekmektedir. Ayrıca mihrap içerisindeki hareketliliğin de harimin diğer bezeme unsurlarıyla karışmasını önleyerek izole etmektedir. Bu haliyle yönlendirici bir karaktere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çerçeveyi oluşturan bu dikey ve yatay çizgiler güçlü ve dinamik bir yapı sergilemektedir. Dik kenarların yatay kenardan daha uzun olması mihrap ögesini daha güçlü kılmakta ve yukarıya doğru bir gidiş yönü oluşturmaktadır. Üst kısımdaki turkuaz yatay çizginin hareketsiz duruşu, taç kısmında kullanılan hareketli rumî motifleriyle yumuşatılmıştır (Foto. 94).

Turkuaz cetvelin dış kısmı lacivert zemin üzerine beyaz bırakılmış zencirek motiflerinden, iç kısmı ise yine lacivert zemin üzerine beyaz bırakılmış ve bazı bölgelerde kırmızılardan kullanıldığı bordür motifi ile çevrilidir. Bu bordür motifinin benzeri çini yazı kuşağının bordüründe de daha büyük boyutlu olarak yer almaktadır. Bu durum da tasarımlar arası uyum ilişkisini göstermesi açısından önem arz etmektedir (Foto. 95).

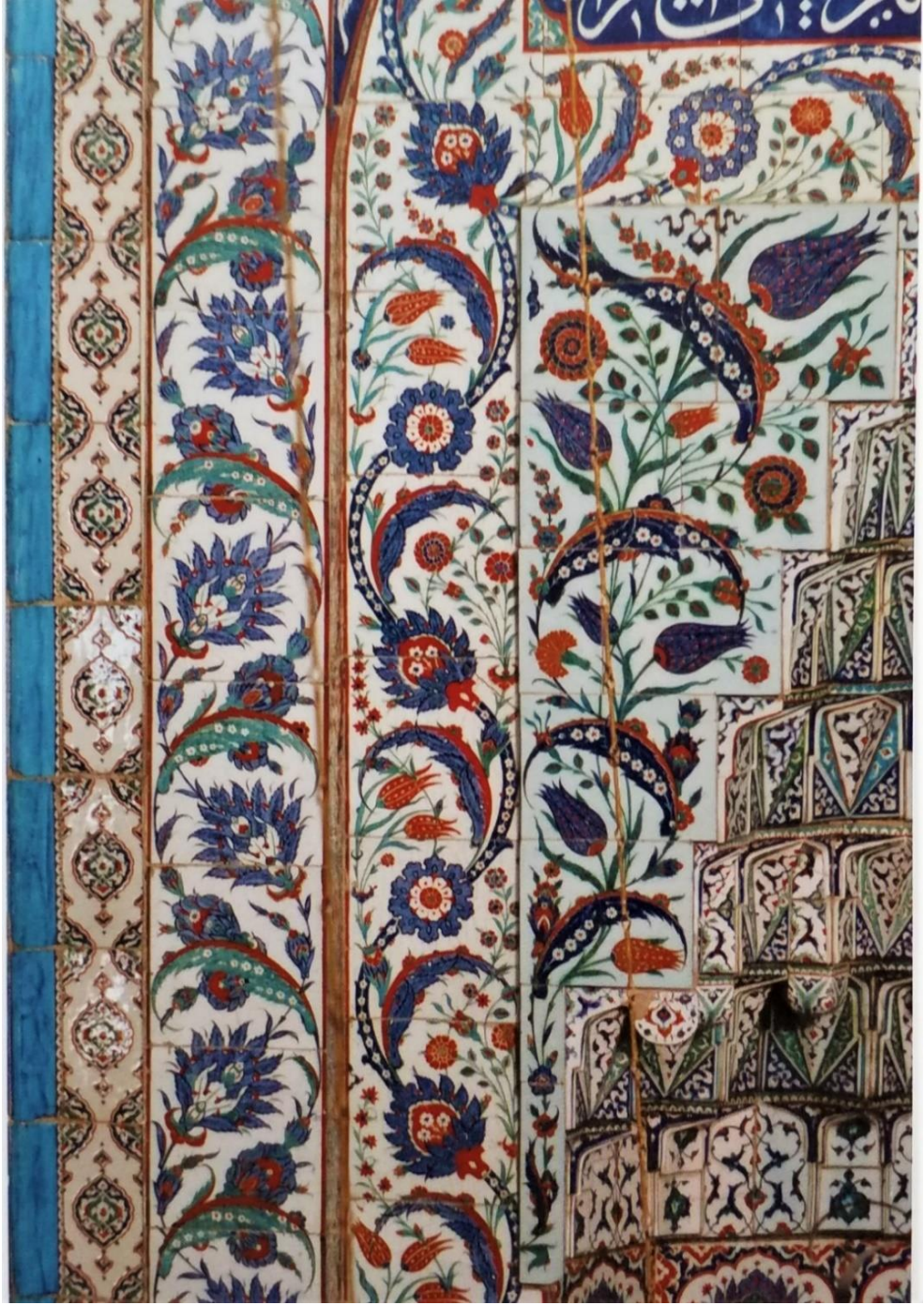
---

<sup>67</sup> Orhan Cezmi Tuncer, İstanbul'da İki Camide Harim Ölçüsü ile Çini Boyutları Arasındaki Bağın İncelenmesi konulu makale (<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/handle/11352/870#sthash.zfKexisj.dpbs>) 02.12.2018



**Fotoğraf 94.** Piyale Paşa Camii'nin Mihrabında Turkuaz Bordür Yapısı

(<https://islamansiklopedisi.org.tr/piyale-pasa-kulliyesi>)



**Fotoğraf 95.** Mihrap Bordür Desenleri ve Mukarnas Kavsara Köşeliği

(Foto. a.g.e.)

Turkuaz cetvelin iç kısmındaki dar bordürden sonra içi rumî kompozisyonlu, tam ve yarım madalyonlardan (şemse) oluşan beyaz zeminli bordür yer alır (Foto. 96). Bu bordür de mihrabı üç taraftan kuşatır. Buradaki hâkim çizgi yapısı eğri çizgilerdir. Bu soyut motifleri belirginleştirmek amaçlı siyah kontür çizgileri kullanılmıştır. Madalyonlu bordürden sonraki bordürün her iki dış kısmında kırmızı dar bir şerit dolanmaktadır. Kırmızı şeritli zemini beyaz bordür, saz yolu üslubunda stilize edilen hatâyîlerden, goncalardan ve içleri bahar dalı ile bezenmiş saz yolu yapraklardan oluşmaktadır. Bordür kompozisyonu diyagonal çizgilere sahip olan dallar üzerine kurgulanmış olup, komşu olduğu iç bölgeyi üç taraftan dolanmaktadır.



**Fotoğraf 96.** Şemseli Bordür

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Zemini kobalt renkli köşeliklerin içi eğri çizgilerden oluşan bahar dallarıyla bezelidir. Bu köşeliklerin nişe yakın dış kenarından, yarım dairelik bir eğri çizen kırmızı cetvel geçmektedir. Bu cetvelden sonra, iki kademeli niş yapısından oluşan mihrabın ilk nişi yer alır. Zemini yeşil olan bu bordür saz yolu üslubunda yapraklar,

hatâyî, bahar dalları, yaprak görünümlü şakayık ve natüralist üslupta çiçeklerden oluşmaktadır (Foto. 97). Motifler, diyagonal yapıya sahip dal üzerinde sağa sola yönelerek yukarı doğru hareket eder ve nişin iç kısmını dolandır. Bu bölgelerde diyagonal çizgi yapısı gereği aktif bir eylem söz konusudur.



**Fotoğraf 97.** Yeşil Zeminli İçerlek Bordür

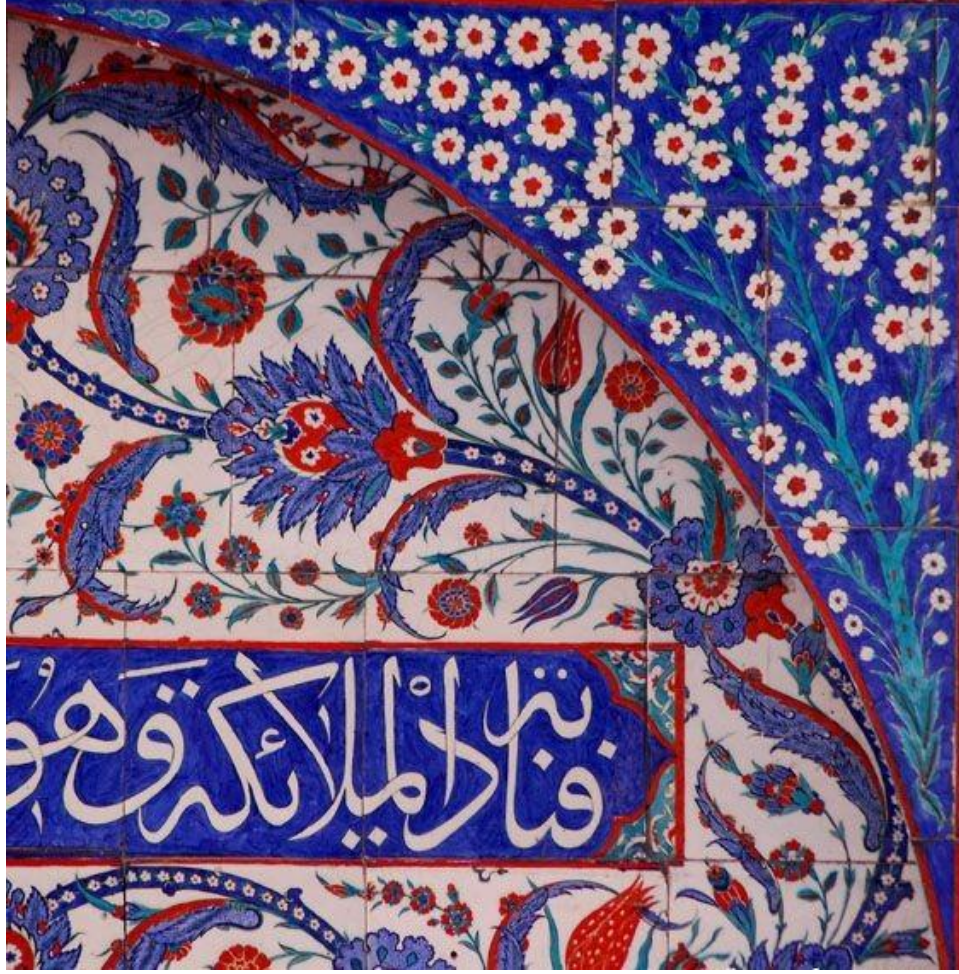
(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Mihrabın alınlık kısmında zemini kobalt renkli celî sülüs hat tasarımlı âyet yer alır (Foto. 98). Yazının dört bir tarafı kırmızı cetvel ile çevrilidir. Yatay ve dikey bu çizgiler yazı köşelerinde eğriler (dendanlar) çizerek içi rumi tasarımlı köşelikleri oluştururlar. Alınlığın çevresindeki bölge, tasarım anlamında mihrabın en hareketli ve çeşitli motif yapısında sahip bölgesidir. İçi bahar dalı çiçeklerle bezeli kalın dallar her iki yandan diyagonal çizgiler oluşturarak tepede birleşirler. Bu bölgede saz yolu üslubu ile natüralist üslubun etkileyici uyumu dikkat çeker. Düz cetvel çizgileri sert ve güçlü bir şekilde alanların etrafını yatılırken, kullanılan eğri ve diyagonal çizgiler de hareketliliği arttırarak tasarıma çekicilik katmıştır (Foto. 99).



**Fotoğraf 98.** Mihrap Alınlığındaki Hat Tasarımı

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 99.** Mihrap Alınlık Köşeliğinden Detay

(Foto. Mustafa Canbaz Arşivi)

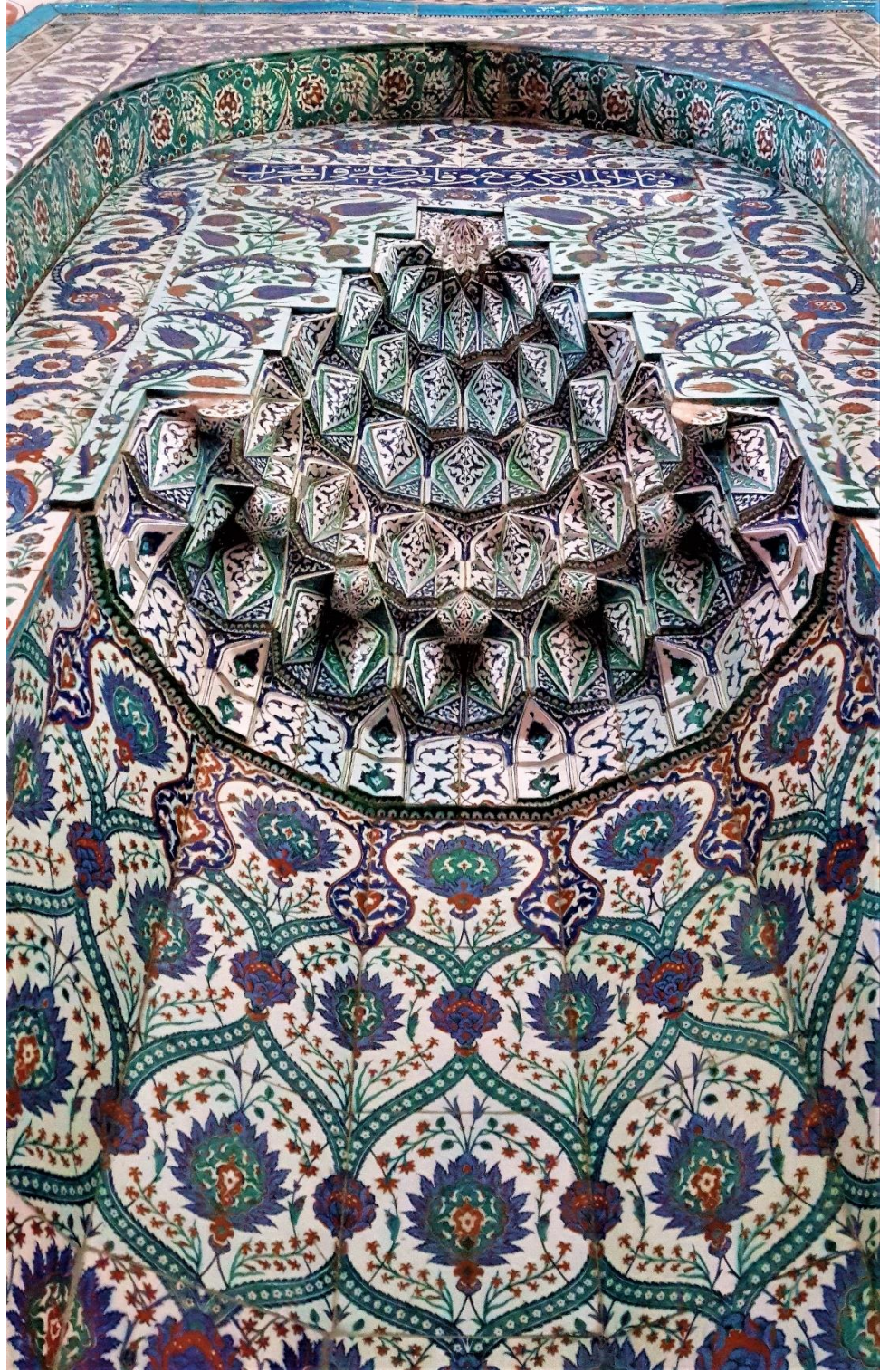
Bu bölgenin ardından daha detaylı çizgilerden oluşan mihrap kavsarası bölümü yer alır. Mihrabın yedi sıralı mukarnas kavsarası, tamamen rûmîler ve çin bulutlarıyla işlenmiş, yerine göre şekillendirilmiş mukarnas biçimli çini levhalarla kaplanmıştır. Caminin çini bezemeleri arasında en detaylı dokuya sahip alan mukarnastır. Yerine göre dik, yerine göre eğri çizgilerden oluşan bu iç bükey yapı, ilk niş bölgesi ile ikinci niş bölgesini ustaca birleştirmekte ve mihraba hem görsel hem de işlevsel bir hareketlilik ve estetik kazandırmaktadır (Foto. 100).



**Fotoğraf 100.** Mukarnaslı Mihrap Kavsarası

(Foto. a.g.e.)

Mukarnaslı mihrap nişinin içi, beyaz zemin üzerine yeşil şeritlerle ovallere bölünmüştür. Ovaler iri şakayıklarla birleşmiştir. İçlerinde gene iri şakayıkların ince dallı sümbül ve nergisler ile birleşmesinden meydana gelen ikinci bir ovalin kesişmesiyle meydana gelen ve devrin kumaş desenlerinde görülen bir kompozisyon vardır (Foto. 101).



**Fotoğraf 101.** Mihrap nişinin içi

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Çini mihrap kompozisyonlarında yer alan motifler stilize çizgilerle ifade edilmişlerdir. Nakkaşın (tasarımcı) çizgileri enerjik, neşeli, coşkulu ifadeler taşımaktadır. Motiflerin pek çoğu daha önce başka mimarî yapılarda kullanılmamış güçlü çizgilere sahip, farklı soyut stilizasyonlar içerir. Mihrap tasarımının çeşitli yüzeylerinde çizgiler ve renkler sayesinde pozitif ve negatif alanların oluştuğu görülmektedir. Genel anlamda mihrap tasarımındaki motiflerde dairesel hatlar ve dairesel sapların egemen olduğu görülür. Tüm bunların dışında çizgi unsuru motif detaylarını belirginleştirmek amaçlı tarama tekniği olarak da kullanılmıştır.

#### 5.1.5.3. Mihrap Tasarımında Şekil (Biçim, Form, Leke)

Mihrap, genel şekli itibariyle dikdörtgen bir forma sahiptir. En üstte, rûmî dolgulu, üç dilimli palmetli tepelik mihrabı taçlandırmaktadır. Bu taç deseni dikdörtgen mihrabın dıştaki sert etkisini yumuşatan estetik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Mihrap tasarımının büyük bir kısmı iki boyutlu düzlemler üzerine yerleştirilmiştir. Bu düzlemler bazı bölgelerde dış bükey ve iç bükey yani eğri özellikler gösterirken, mukarnas kavsaranın yer aldığı bölgede ise farklı yönlerde bir araya getirilen geometrik formların üç boyutlu bir tasarım ortaya koyduğu görülür. Mihrap bütününde yer alan şekiller içerisinde en çok doku özelliğine sahip şekil de bu mukarnas tasarımıdır. Her birimi rumî ve bulut gibi sade desenlerden oluşan mukarnas tasarımı, birimlerin çeşitli yönlerde tekrar ediyor olmasından dolayı genel itibariyle bakıldığında girift bir desen yapısı sergilemektedir. Kısacası birim şekil anlamında sade fakat hepsinin bir araya gelişi anlamında ise yoğun bir şekil özelliği göstermektedirler. Bu farklı şekil, desen ve doku özellikleri mukarnası, mihrabın diğer şekillerinden ayırtmaktadır.

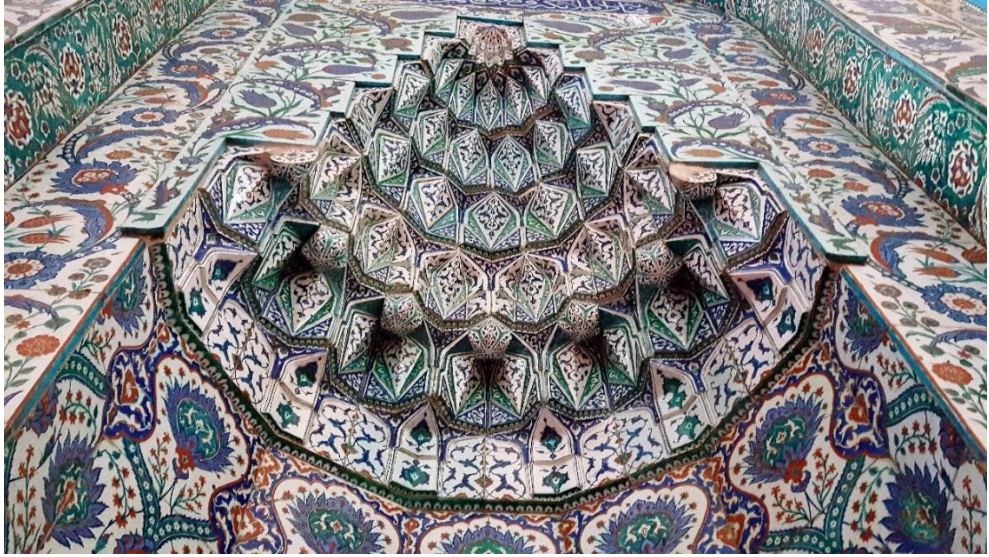
Mihrap sekiz farklı şekle sahip alandan oluşmuştur. *İlk alan*; mihrabın çevresini üç yandan saran turkuaz çerçevedir ve ince, uzun dış bükey dikdörtgen şekillerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. *İkinci alan*; bu çerçevenin hemen yanında düz bir zemine sahip, şemseli bordür motifleriyle bezenmiş haldedir. *Üçüncü alan*; yine düz bir yüzeye sahip fakat bir önceki bordürden daha geniş yapıdadır. *Dördüncü alan*; zeminleri kobalt boyalı üçgen şekli andıran köşeliklerdir (Pozitif/Negatif Şekil-Figür/Zemin İlişkisi). Alt kısımlarının eğimli yapısı, yarım daire oluşturarak ilk niş bölgesine yumuşak bir geçiş yapmayı sağlar. Bu haliyle dik

köşeleri yumuşatan süslü bir dolgu elemanı görünümündedir. *Beşinci alan*; kot farkı yaratarak iç kısma bakan zemini yeşil boyalı bordürdür. Sağ ve sol yanlarda düz, köşelilere yakın bölgede eğimli bir şekil yapısı vardır. *Altıncı alan*; nişe geçiş bölgesi ile mukarnas bölgesinin etrafını çevreleyen bordür ve alınlığın yer aldığı düz zeminli bölgedir. Bu bölgenin sağ ve sol yanları düz, üst kısmı ise yarım daire şeklindedir. Burada zemini kobalt boyalı celî sülüs hat tasarımı, beyaz zemin üzerine uygulanan motifler dışında, ikinci bir şekli yaratmıştır (Pozitif/Negatif Şekil-Figür/Zemin İlişkisi). Bu yatay dikdörtgen şekil, Kur'an'dan alınan bir âyet tasarımına sahip olmasından dolayı üst orta bölümün en yüksek kısmına yerleştirilmiştir. Altıncı alanda Gestalt'ın görsel algılama ilkelerinde tamamlanma ilkesinin negatif yönde devreye girdiğini görmekteyiz. Zihnimiz düzenlenmiş bütünleri veya formları bir bütün halinde görmeye kodlanmıştır. Bütünselliği bozan bir unsur algımızda tamamlanmamış izlenimi yaratmaktadır. Mukarnas köşelikleri gibi görünen bu şekiller, görsel algımızı rahatsız etmekte ve tasarıma ait olmadıkları hissini uyandırmaktadır. Zemin rengi, desen özellikleri ve merdiven gibi basamaklardan oluşan estetikten uzak dış yapısı bu iki parçanın bu bölgeye ait olmadığı izlenimi yaratmaktadır. Muhtemelen bu görüntünün yapılan kötü bir restorasyon sonucu oluştuğu düşünülmekte olup, araştırılması gereken bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mihrapta, mukarnas köşeliklerinde kullanılan bu çiniler hariç diğer bütün çinilerin göz akı beyazlığına sahip olduğu görülmüştür. Sanat tarihçileri tarafından açık mavi ya da yeşilimsi olarak tanımlanan bu çiniler, mihrap alınlığı kompozisyonunun, mihrap âyetinin altında kalan kısmının üzerine oturduğu ve kompozisyondaki dal ve motiflerin üzerini örttüğü tespit edilmiştir. Bu hatanın mihrabın tasarlandığı tarihte yapılmış olma ihtimali uzaktır. Ancak sonradan yapıştırılan karolar ile mihrap alınlığı kompozisyonu bu şekilde kesintiye uğratılmış olmalıdır. Motif özellikleri açısından 16. Yüzyıl ile uyum gösteren bu harikulade kompozisyon, malzeme özellikleri ve mihrap kompozisyonuna uyum göstermeyen

formu açısından ise sonradan yapılmış olabilme ihtimalini düşündürür.<sup>68</sup> (Foto. 100-101)

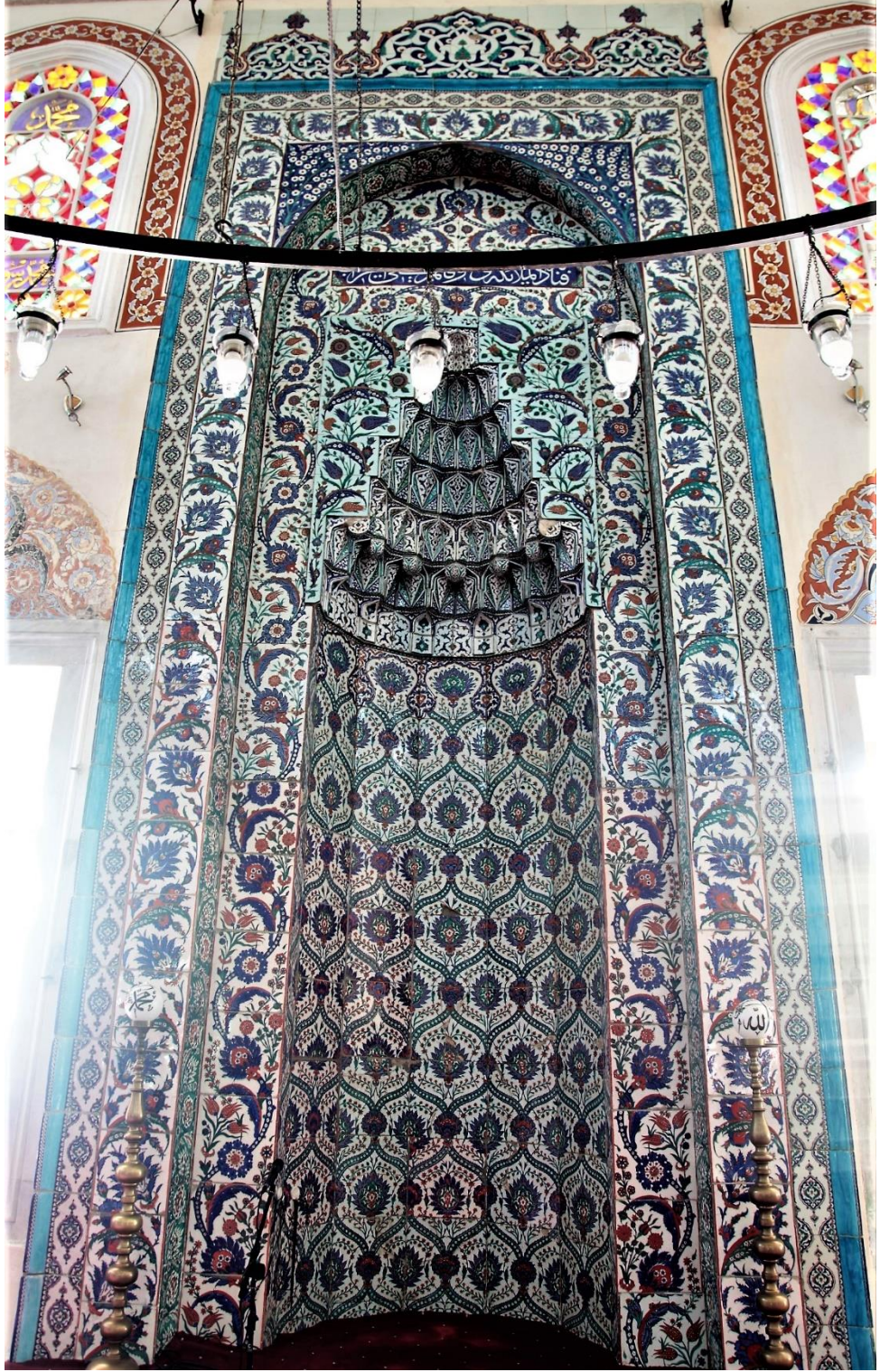
*Yedinci alan*; üç boyutlu mukarnas biçimidir. Alınlık bölgesini ikinci niş bölgesine, sekiz kademeli estetik geçişle bağlar (Foto. 102). *Sekizinci alan*; iç bükey yapıya sahip olan kaydırma ulama şeklinde tasarlanan karoların birleşmesinden oluşmuştur. İçi bahar çiçekleri bezeli kalın dallar kesişerek paftalar oluşturmakta, dalların kesişim yerlerinde ise saz yolu üslubunda şakayıklar yer almaktadır. Madalyonların iç merkezinde ise göbeği rumî tasarımlardan oluşan yine saz yolu üslûbunda iri şakayıklar bulunmaktadır. Naturalist üslupta yıldız çiçekleri ve nergisler de bu iri hatâyîlerin etrafını dolanmaktadır. Bu kompozisyona zamanın kumaş desenlerinde rastlanmaktadır (Foto. 103-104). Sonuç olarak mihrap; çini sanatımızda iki üslubun en güzel uyumla bir araya getirildiği nadide bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Fotoğraf 102.** Mukarnaslı Mihrap Kavsarası Katları

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

<sup>68</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ YLT, İstanbul 2019, s.155.



**Fotoğraf 103.** Zamanın Kumaş Desenlerinden Esin Alan Ulama Niş Karoları

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)



**Fotoğraf 104.** Ulama Niş Karolarından Bir Detay

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

Mihrap geneline baktığımızda sırasıyla dikdörtgen, üçgen ve yarım daire gibi geometrik formlarının egemenliği dikkat çeker. Çoğu yerde dik açılı ve keskin hatları olan bu alt yapı yüzeylerini oluşturan geometrik formlar üzerine tasarlanan motifler, stilize saz yolu ve natüralist üslup özellikleri taşıyan organik yapıları soyut şekillerdir. Lekesel anlamda ise ağırlığın mavi ve tonlarında olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi sekiz farklı alandan oluşan mihrabın her bir alanı farklı motiflerle tasarlanmıştır. Tüm bu çeşitliliği dengeleyen en önemli etmen; farklı renklerin doğru yerleştirilmesiyle sağlanan lekese yapısıdır.

Sonuç olarak tüm bu özelliklere sahip olan mihrabın kütleli anlamda kararlı ve dinamik bir yapısı olduğunu, tasarımı oluşturan şekil ve biçimlerin ise bu dinamik yapıya heyecan ve hareket kattığını söyleyebiliriz.

#### 5.1.5.4. Mihrap Tasarımında Renk

Mihrap örneğimizde olduğu gibi bu denli yoğun desen yapısına sahip tasarımlarda renk unsuru önemli bir yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çini mihrap tasarımının renklendirilmesinde mavi ve tonları, yeşil ve kırmızı kullanılmıştır. Bilindiği üzere renk literatüründe mavi ve kırmızı ana renk olarak geçer. Yeşil ise iki ana rengin yani mavi ve sarının birleşmesinden oluşan ikincil bir renktir. Yeşil ayrıca renk çemberinde mavinin yanında yer alıyor olmasıyla, maviyle

benzer renk özelliği de taşımaktadır. Bu iki durum yeşili maviyle uyumlu hale getirmektedir. Renk çemberinde en uyumlu ilişkiye sahip olan renkler, birbirinin yanında bulunan renklerdir. Çemberde yeşil, mavinin sol tarafında; kırmızı ise sağ tarafında yer alır. Dolayısıyla bu komşu renk grubunun baskın ortak rengi mavidir. İşte bu özellik mihrap tasarımında kullanılan renklerin birbiriyle nasıl uyum sağladıklarını da açıklar. Öte yandan zeminde ve bazı motiflerin içyapısında boyanmadan bırakılan beyaz alanlar ise desenlerin görseelliğini öne çıkararak, tasarımın okunurluğunu arttırmıştır.

Mihrabın sırlı yapısı renkleri de parlak hale getirmektedir. Parlak renkli mihrap, harimdeki diğer süsleme elemanlarından daha büyük algılanmaktadır. Mevcut ölçü büyüklüğü bu parlak renklerle daha da etkin hale gelmektedir. Mihrapta mesafe olarak kırmızı renk bize en yakın duran renk gibi algılanırken, mavi ve yeşil daha geride ve derin olarak algılanır. Beyaz ise nötr bir yapı gösterdiğinden, olduğu gibi algılanır.

8 katmanlı cenneti ve cennet kapılarını<sup>69</sup> çağrıştıran mihrap tasarımında mavi renk; hava, gökyüzü ve su ile renk benzerlikleri gösterirken soğuk renk yapısıyla ferahlatıcı bir özelliğe sahiptir. Yeşil renk de yine doğadaki bitkilerin sağlıklı ve canlı yapısını işaret eder niteliktedir. Sıcak kırmızı renk de bu iki soğuk karakterli renkle uyum sağlayarak güneşi ve samimiyeti bize yansıtmaktadır.

Sonuç olarak bu renkler, mihrap tasarımında olduğu gibi bize bir mesaj ileten görsel iletişim araçlarıdır. Biçimleri ve şekilleri görünür kılarken, soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirir (sembolize eder). Hayal dünyasını, istekleri ve arzuları dışı vurur; zaman ve mekânı hatırlatır, duygusal ve görsel yanıtlar üretir ve bizlerle iletişim kurarlar.

---

<sup>69</sup> Cennetin Katmanlarının Sembolik Anlamları (<https://sorularlailslamiyet.com/cennetin-tabakalari-hakkinda-bilgi-verir-misiniz-cennetin-kac-mertebesi-derecesi-var>)

1. Cennet (Ebedî Saadet Yurdu tamamı)
2. Cennetü'n Naîm (Maddî ve manevî nimetler)
3. Adn Cenneti (İkamet edilen yer)
4. Firdevs (İçinde üzüm bağlarının bulunduğu Cennetin en değerli, en özel bölgesi)
5. Hüsnâ (Cennetin Allah'ı görme şerefine erişecek kişilerin yer aldığı kısmı)
6. Dârüs's-Selâm (Esenlik yurdu)
7. Dârü'l-Mukame (Allah'a hamd ve şükür edilen mekân)
8. Cennetü'l Me'vâ (Dünya yurdunun sonu, ebediyet, sonsuzluk yurdu)

#### 5.1.5.5. Mihrap Tasarımında Mekân

Piyale Paşa Camii çini mihrap tasarımının büyük bir kısmı iki boyutlu düzlem üzerine yapılan bezemelerden oluşmaktadır. En dıştaki turkuaz çerçeve de dış bükey yapısı ile üç boyutluluk özelliği göstermektedir. İki kademedен oluşan niş yapısı da esere mekânsal anlamında üç boyutluluk kazandırmaktadır. Mukarnas tasarımlı mihrap kavsarası da üç boyutlu bir mekân üzerine kurgulanmıştır. En belirgin perspektifin, genişliğin, yüksekliğin ve derinliğin yer aldığı bölgeler de bu üç alandır. Bunlar yanılısama ile yaratılmamış olup, gerçek mekânlardır. Mihrabın, tüm bu reel mekânlarının dışında 5.1.5.4'te anlatıldığı üzere sembolik mekân özellikleri de bulunmaktadır.

#### 5.1.5.6. Mihrap Tasarımında Ton Değeri

Çini mihrap tasarımında ton değeri, bir parçayı (motifleri), alanları ve alanlarda öne çıkarılmak istenen öğeleri vurgulamak, kompozisyon parçaları içinde hiyerarşi yaratmak ve ilgiyi belli bölgelere toplamak amaçlı kullanılmıştır. Mihrabı en dışta üç yönden saran çerçeve, turkuaz ton değeri ile dikkatin mihrap ögesine çekilmesini sağlamaktadır. Öte yandan iç bezemesinde çiçekli bahar dalları bulunan üçgensel köşeliklerin zemini kobalt boyanarak farklı bir bölge yaratılmıştır. Bu kısım ilk nişe geçişi vurguladığı gibi alınlıkta yer alan celî sülüs hattı da işaret eder niteliktedir. Mihrabın alınlık kısmındaki celî sülüs hattın zemini de kobalt boyanmış ve âyetin ön plana çıkması sağlanmıştır. Mihrabın diğer bölgelerinde de motifleri ön plana çıkartan bu tip uygulamalar yer almakta olup; mavi rengin en etkin ton değeri kullanımı yukarıda saydığımız bu üç unsur üzerinde toplanmıştır.

#### 5.1.5.7. Mihrap Tasarımında Doku

Sır altı tekniğiyle tasarlanan çini mihrabın geneline bu sırlı parlak yapı hâkimdir. Altyapıyı oluşturan bisküvilerin dokusu ise sert ve pürüzsüzdür. Mihrabın doku açısından en zengin elemanı mihrap kavsarasını oluşturan mukarnaslardır. Bu üç boyutlu yapısıyla *gerçek dokuya* örnek teşkil etmektedir. Sert dokulu bu mukarnas yapı izleyicide dinamik duygular yaratır ve heyecan verir. Girintili çıkıntılı şekillerin gelen ışığı kırması ve gölgeler oluşturması sebebiyle diğer dokusuz bölgelere nazaran renkler daha koyu ve derinlikli algılanır.

#### 5.1.5.8. Mihrap Tasarımında Yüzey

Piyale Paşa Camii çini mihrap tasarımında yüzey çeşitliliği dikkat çeker. Bunlardan ilki dış bükey yüzey yapısı ile turkuaz çerçevedir. Ardından düz bir yüzey yapısına sahip iki farklı bordür ve üçgensel köşelikler gelir. İlk nişin derinliğini oluşturan zemini yeşil boyalı bordür farklı yöne bakan diğer bir yüzey unsurudur. Mihrabın alınlık bölgesi de düz bir yüzey yapısına sahiptir. Ardından iç/dış/alt/üst/yan gibi eklemelerle hacimli yönler belirten mukarnas kavsarası yer alır. Mukarnas, yüzeylerin yön farkları, ışığı farklı ölçüde yansıtmaları ve perspektif oluşturmaları sebebiyle mihrabın en zengin yüzey özellikleri gösteren unsurudur. Devrin kumaş desenlerinden ilham alan ve ulama motiflerden oluşan son alan ise iç bükey (eğimli) bir yüzeye sahiptir.

#### 5.1.6. Piyale Paşa Camii Mihrabının Tasarım İlkeleri Açısından Analizi

##### 5.1.6.1. Mihrap Tasarımında Görsel Uyum (Birlik, Bütünlük)

Çini Sanatında Hatâyî Üslubu bilinen en eski, en güçlü ve en temel üsluptur. Hatâyî tarzında bitkisel motifler tarihin belirli dönemlerinde üsluplara adapte edilerek sıkça kullanılmıştır. Sadece bitkisel unsurlar (hatâyî, penç, yaprak, dal) halinde kullanıldığı gibi rumîler ile birlikte de yoğun kullanım alanları bulmuştur. Renkli sır tekniği döneminde daha sade halleri ve farklı renk yapılarıyla adapte edilirken, İznik menşeli Şam İşi ve Rodos İşi tarzlarında da hem motif hem de renkler bu üsluba çekilmiştir. Baba Nakkaş ekolünde ise hatâyî tarzındaki motiflerin en sade ve en küçük hallerinin bu üsluba uyarlandığını görürüz. Bu ekolde çiçekler sadeleşirken, rumî ve özellikle bulutlar ise en ihtişamlı hallerini sergilerler. Hatâyî üslubunun en detaylı ve en hacimli görünümünü Saz Yolu ekolünde buluruz. Başlı başına bir üslup sayılabilecek rumîler bile yaprak görünümüne bürünerek yansıtılırlar. Naturalist üsluba geldiğimizde ise hatâyî üslubunun sadece kesit ve görünüm yapısı (kuşbakışı, yan kesit) üzerinden zengin bir çiçek repertuarıyla karşılaşırız. Görüldüğü üzere her üslup farklı özellikler taşımaktadır. Böylesine çeşitlilik gösteren ekoller tek başlarına kullanıldıkları gibi uyumlu olanların birlikte kullanıldığı da dikkat çeker. Sanat eserlerinde parçalarla bütün arasındaki işte bu uygunluğa “armoni” denir. Armoni beraberinde birlik ve bütünlüğü de getirir. Bölüm 5.1.5.3’te de anlatıldığı üzere söz konusu caminin mihrap tasarımında bütünlük tek

bir yerde bozulmakta olup; yapılan kötü bir restorasyon çalışmasının buna sebep olduğu düşünülmektedir (Foto. 105).

Piyale Paşa Camii Mihrap çini kompozisyonları da yukarıda bahsettiğimiz iki güçlü ekolün; *Saz Yolu Ekolü* ile *Naturalist Ekolün* muhteşem bir uyumla bir araya getirildiği nadide tasarımlardır (Foto 105-106). Her ikisinin coşkulu motif yapısı esere canlılık ve hareket katarken, motif detaylarında rumînin bitkisel bir unsur gibi kullanımı bu uyuma ayrı bir estetik katmaktadır. Mihrabın taç bölgesinde, bordürdeki şemşelerde ve mukarnas kavsarasında devam ettirilen rumîler arasındaki uyum da dikkat çekicidir. Desen ve motiflerdeki biçim, yön, ölçü, değer, doku ve renk kontrastlıkları bütüne hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Bordürlerin tasarıma kattığı bütünlük ve bordürlerde yer alan tekrarlar, motiflerin üzerinde bulunduğu diyagonal dalların yukarı doğru düzenli yönelimleri, iç bükey nişteki ulama motifinin sonsuz tekrarı uyumlu bir armoni yaratmaktadır. Ayrıca çini mihraptaki odak noktaları da tasarımın bağımsız birimlerini birbirine bağlamaktadır.



**Fotoğraf 105.** Mihrap Tasarımındaki Muhtelif Üsluplar

(Foto. Mustafa Canbaz Arşivi)



**Fotoğraf 106.** Mihrapta Saz Yolu ve Naturalist Üslup Kullanımı

(Foto. a.g.e.)

Özetleyecek olursak; fiziksel uygunluk, hizmet (Fonksiyonel-işlevsel) uygunluğu ve üslup uygunlukları ile renk uyumları sayesinde görsel kalite maksimum düzeye çıkarılmıştır. Kompozisyonda kullanılan her şey birbiriyle ilintilidir ve her tasarım alanı, ana fikre hizmet etmektedir (Kıble, Cennet ve Cennet Kapıları). Tüm bunlar, kütleli olarak mihrabı, onu oluşturan parçalar üzerinde egemen kılmaktadır.

### 5.1.6.2. Mihrap Tasarımında Çeşitlilik

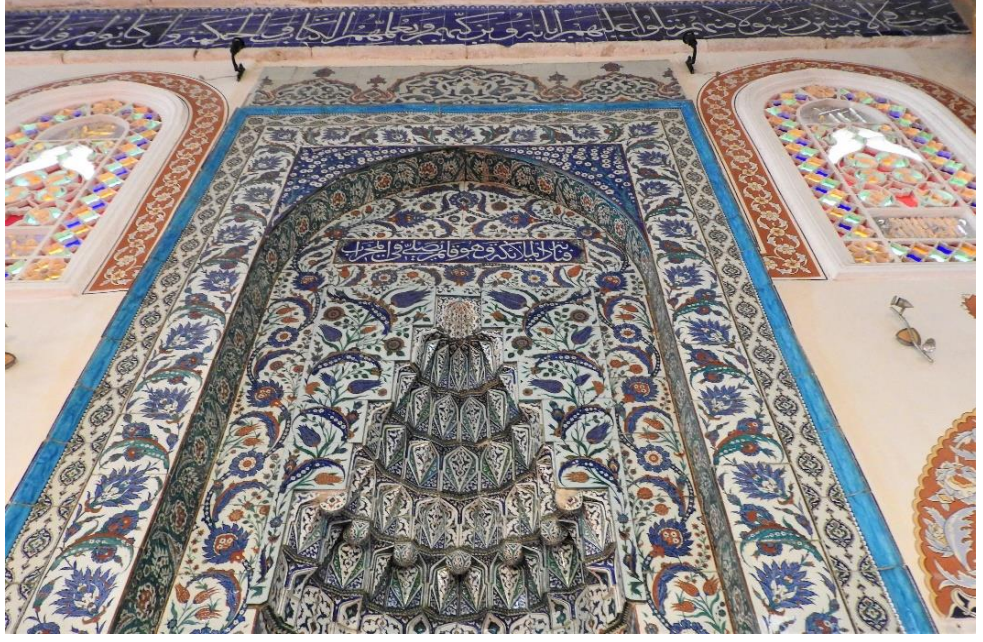
Piyale Paşa Camii çini mihrabına genel açıdan baktığımızda cami harimi içerisindeki bezeme unsuru en yoğun tasarım olarak dikkat çeker. Sekiz farklı alan ve her bir alanda bulunan farklı kompozisyon yapısıyla zengin bir çeşitliliğe sahip olduğunu görmek mümkündür. Bunlar içerisinde ilk etapta üç boyutlu yapıya sahip turkuaz cetvel, nişe geçişte ilk kotu oluşturan zemini yeşil boyalı bordür dikkat çeker. Ardından çiçekli bahar dallarıyla bezeli, zemini kobalt boyalı köşelikler yine zemini kobalt olan celi sülüs hat tasarımı ile üç boyutlu mukarnas mihrap kavsarası ve ulama desenli iç bükey niş kısmı zıtlıklar yaratarak tasarımı ilgi çekici hale getiren unsurlardır.

Bir arada kullanılan büyük-küçük motiflerin, sıcak-soğuk<sup>70</sup> ve zıt renk<sup>71</sup> armonisinin çeşitliliğe önemli katkılar sağladığı görülür. Altyapı kurgusunda geometrik katmanlar, bezeme kurgusunda ise dairevî bitkisel unsurlar kullanılarak mihrabın sert kütleli etkisi, bu zıtlıkla yumuşatılmıştır. Motif yoğun bölgelerin yatay ve dikey bordür kenarları motifsiz ve tek renk bırakılarak görsel zıtlık yaratılmıştır (Turkuaz ve kırmızı renkli cetveller). Mihrap kompozisyonunu çepeçevre saran turkuaz çerçeve içerisinde motif kullanılmamış olması, çerçeve ve bordürlerin dış çizgilerinin (yatay-dikey) düz, sert ve keskin oluşu, iç kısımdaki bitkisel motiflerin ise, daha yumuşak ve dairesel çizgilerden oluşması zıtlık unsuruna hizmet etmektedir (Foto 107).

---

<sup>70</sup> Sıcak renk: kırmızı, soğuk renkler: mavi ve yeşil.

<sup>71</sup> zıt renk: kırmızı-yeşil.



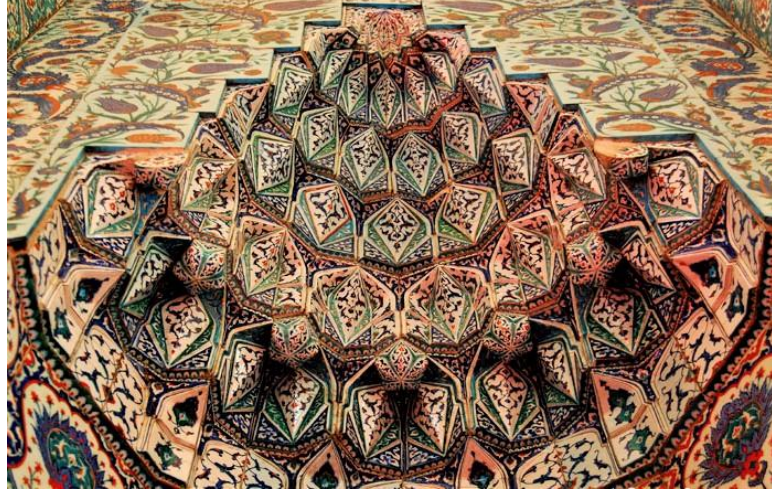
**Fotoğraf 107.** Mihrapta Çeşitliliği Sağlayan Unsurlar

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

#### 5.1.6.3. Mihrap Tasarımında Ritim

Tekrar eden bordürler, köşelikler, cetveller, mukarnas mihrap kavsarası (Foto. 108) ve nişler mihrapta yapısal olarak ritim oluştururken; bezeme unsuru olan irili ufaklı bitkisel motiflerin, rumîlerin ve geometrik şekillerin desenler içerisindeki kurallı dizilimleri biçimsel olarak ritim ilkesini ortaya çıkarmaktadır. Diyagonal dallar bordürler etrafında dolanırken, bitkisel motifler de sağa sola bakan tekrarlı ve tempolu dizilimleri ile tasarıma canlılık katarlar. İç bükey niş bölgesindeki ulama (köşelerden, alttan ve üstten kaydırma ulama) karoların çapraz akan sonsuz ritmi de dikkat çekicidir.

Renklerin kullanılmasında da belli bir ritim söz konusudur. Motiflerin renklendirilmesinde her yan yana gelen alanda farklı renkler kullanılmıştır. Bunun da nedeni doğru lekesel görüntüye ulaşmak içindir. Bu anlamda Piyale Paşa Camii çini mihrap tasarımının renk açısından ardışık bir ritme sahip olduğunu söylemek mümkündür.



**Fotoğraf 108.** Ritim (Tekrar) Örneği Çini Mukarnas, Piyale Paşa Camii, 16. yy. İznik

([http://www.mustafacambaz.com/details.php?image\\_id=30392](http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=30392)) 08.09.19

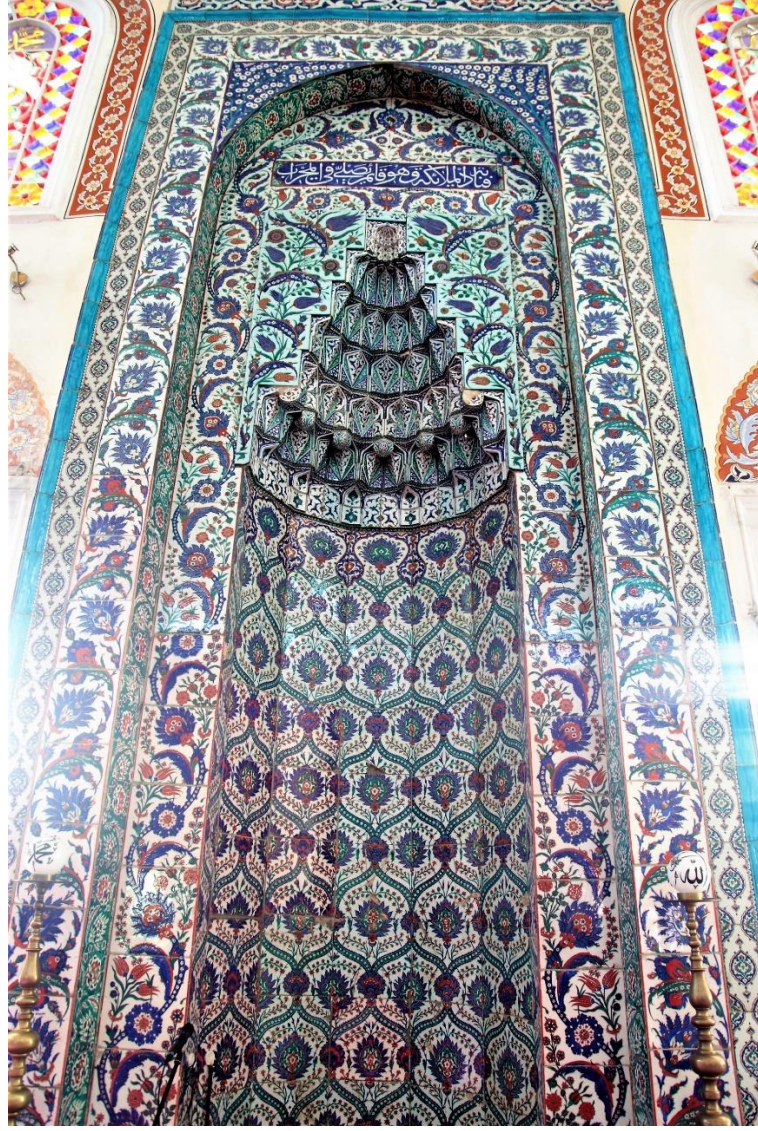
Çini mihrap tasarımında değişken tekrar, farklı içerik ve üsluplara sahip motiflerin bir arada kullanılmasıyla sağlanmış, Saz yolu ve Natüralist üslubun coşkulu ritmik yapısı ustaca bir araya getirilmiştir.

#### 5.1.6.4. Mihrap Tasarımında Denge

Denge açısından Piyale Paşa Camii Çini Mihrabı simetrik bir yapı sergiliyor gibi görünse de üst orta bölüme yani tasarımın optik merkezine yerleştirilen celi sülüs hat tasarımı bu yapıyı kırmaktadır. Dolayısıyla mihrap tasarımının yaklaşık simetrik dengeye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Genel kompozisyon yapısı dışında denge; biçimde, renkte, harekette ve tonlamada da kendini gösterir. Deseni oluşturan motiflerin çoğu, kendi içinde simetrik yapıdadır. Tasarımın geneli yaklaşık simetriye sahip bir yapı gösterse de durağan değil; çekici, hareketli ve dinamiktir (Foto. 135).

Kullanılan renkler açısından bakıldığında mavi, kırmızı, yeşil ve nötr özellik gösteren beyazın dengeli bir şekilde kullanıldığı dikkat çeker. Bu açıdan bakıldığında çini kompozisyonlar oldukça başarılı bir leke dengesine sahiptir. Kurgulanan motiflerin renkleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri de aynı şekilde dengelidir. Boşluk-doluluk dengesinin çok iyi ayarlanmış olmasıyla, tasarım yüzeyinde yer alan elemanların düzenli bir görünüm sergilediği dikkat çeker. Tüm bu dengeli kurgu, tasarıma birlik ve bütünlük kazandırır. Bütünsel denge anlamında baktığımızda da

yatay yönelimli yazı kuşağının, harimin kible duvarının merkezinde bulunan devasa mihrabın dikey yapısını dengelediği, mihrabın da yazı kuşağının monoton yatay vurgusunu dikey yapısıyla dengelediği görülür (Foto. 109).



**Fotoğraf 109.** Mihrap Tasarımında Denge

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

#### 5.1.6.5. Mihrap Tasarımında Oran-Boyut

Her biri ayrı bir önem taşıyan cami elemanları arasından, özellikle mekânı kullanan insanlara mesaj vermeye yönelik unsurlar, oran ve boyut anlamında daha farklı tutulmuşlardır. Bu açıdan Piyale Paşa Camii hariminin bezemeli elemanları içerisinde çini mihrap boyut anlamında önemli bir yer kaplamaktadır. Doç. Dr.

Orhan Cezmi Tuncer, 1990 yılında yazdığı makalesinde mihrabın enini 323 cm., yüksekliğini ise; 686 cm. olarak belirtir.<sup>72</sup> Öte yandan diğer bir kaynak ise tamamen çinilerle kaplı olan mihrabın yaklaşık 3.25 x 7.30 m. ölçülerinde olduğunu ifade eder.<sup>73</sup>

Bu boyut yapısı dikkati mihraba çekerek görsel vurgusunu arttırmaktadır. Sekiz ayrı katmanın bir araya gelmesinden oluşan mihrabın her bir katmanı farklı ölçü ve şekil yapılarına sahiptir. Bu yapıların, mihrap kütesinin bütünü ve diğer elemanlarla arasında düzenli ve tutarlı bir görsel ilişki söz konusudur (Foto. 110).



**Fotoğraf 110.** Cami Hariminde Mihrabın Konumu

(Foto. Ayşegül Abalı Arşivi)

<sup>72</sup> Orhan Cezmi Tuncer, “İstanbul’da İki Camide Harim Ölçüsü İle Çini Boyutları Arasındaki Bağın İncelenmesi” konulu makale, Vakıf Haftası Dergisi, sayı 7, Ankara 1990, s.345-359.  
<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/870/Tuncer%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 25.10.2019 19:43.

<sup>73</sup> Elif Tuğçe Sümengen, Piyale Paşa Camii Çinileri, FSMVÜ LEE GTS ASD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 72.

Camilerde mihrap unsuru önemli bir eleman olduğundan her zaman en iyi şekilde vurgulanması hedeflenmiştir. Mihrap tasarımındaki görsel unsurlar farklı boyutları, desen ve renk yapıları kullanılarak değişken yapılar oluşturulmuştur. Eğer bu yapılar ölçü (genişlik-uzunluk), renk ve doku anlamında birbirine eşit olsalardı tekdüze ve hareketsiz bir tasarım ortaya çıkmış olurdu.

Desen içinde kullanılacak motiflerin büyüklüğü, bezenecek alanın genişliğine, eserin seyredileceği uzaklığa göre ayarlandığından, tasarım içindeki motiflerin birbiriyle ve kompozisyonun tümüyle kurduğu boyut ilişkisinin orantılı olduğunu söylemek mümkündür. Bu orantılı ilişkiler, mihrabın görsel algısında elemanlar arası bir düzen hissi oluşturmaktır. Mihrap bütünü oluşturulan parçalar kendi aralarında orantısal bir sistem kurarken, parçalarla da bütün arasında tutarlı bir görsel ilişkiler dizisi oluşturulmuştur. Mimarî açıdan halen çözümlenemeyen farklı yapısal özellikler taşıyan cami iç mekânı ile çini mihrabı ve hatta çini kuşak yazısını boyutları ve orantıları açısından karşılaştırdığımızda yine birbirleriyle uyumlu bir oransal ilişki kurduklarını söyleyebiliriz. Çini tasarımlar mimarî yapının önüne geçmediği gibi, mimarî de çini tasarımları etkisiz hale getirmez. Piyale Paşa Camii iç-dış mimarîsinde geçerli olan belirgin kütsel boyutlar ve oranların, çini tasarımlar için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Renklerin orantısal etkisine değinecek olursak; mavi rengin mihrap çini panosu ve yazı kuşağında etkin renk olduğunu görürüz. Doğayı ve cenneti tasvir ederek (mavi; hava, su, gökyüzü), insanların sakinlik, huzur, düşünme, otorite, sonsuzluk, derinlik, ölümsüzlük ve inanç gibi duygulara ulaşmasını sağlayan bu rengin tercih edilmesinin kullanım amacıyla da orantılı olduğunu söyleyebiliriz.

#### 5.1.6.6. Mihrap Tasarımında Hareket

Camide hem işlevsel hem de görsel özellikler taşıyan mihrap ögesi dikdörtgen kütseli ile yukarı doğru dinamik bir hareket sergiler. Cennet ve cennet kapıları gibi sembolik anlamlar ifade eden mihrap, ayrıca Allah'ın (c.c.) teklik ve ululuk sıfatlarına da vurgu yapar. Mihrap kütselinin yukarı doğru güçlü duruşu tüm bu sembolik anlamları yansıtır nitelikte tasarlanmıştır. Camiye ibadet amaçlı gelen kişilerin gözünün aradığı ilk unsur mihrap ögesidir. Bu nedenledir ki pek çok camide



Mihrap tasarımındaki hareketliliğe bakacak olursak bizi yönlendiren bir kurgu yapısıyla karşılaşırız. Tasarımda kullanılan en açık mavi tona sahip olan turkuaz çerçeve, harimin diğer tüm unsurlarını dışarıda bırakarak gözümüzü mihrabın iç tasarımına yönlendirir. Ardından gelen şemseli bordür ise yanlarda dikey, yukarıda ise yatay bir seyir izler. Bu bordürden sonra her üç bordürde de ritmik tekrarlarla sağa ve sola bakan bitkisel unsurların yer aldığı diyagonal dallar bulunur. Bu dallar yine yanlarda dikey, üstte yatay bir hareketlilik gösterir. Alınlıkta yer alan celî sülüs hat tasarımı ise yatay konumlandırılmıştır. Sağdan sola doğru giden yazı düzeni insanları ibadete çağırır nitelikte mesaj içermektedir. Yatay yapısı okunurluğunu kolaylaştırdığı gibi insanı durup düşünmeye de sevk etmektedir. Mukarnas köşeliklerindeki natüralist üslup çiçekler de yine ritmik bir şekilde sağa-sola dönerek, yukarı yönlü hareket etmektedir. Dokulu bir konik yapı sergileyen mukarnasın da sivri ucu yukarı yönlüdür. Etek kısmındaki skalaktik yapı 6 adettir ve yönü aşağıyı gösterir şekildedir. Gökyüzündeki burçları simgelediği söylenen bu yapı dikkatimizi iç bükey niş bölgesine kaydırır. Burada artık sonsuza uzayan yeşil yoğun sade ulama tasarımın dinlendirici hali bizi kuşatır ve adeta içe doğru çeker.

Sekiz farklı alana sahip mihrapta her bir alanın desen yapısı kendi içinde bir hareketlilik ve bütünlük gösterir. Alanlar bir diğer alanın desen yapısını kesmezler. Celî sülüs hat tasarımı dahi bulunduğu bölgedeki motifleri kapatmaz. Her tasarım alanının, kendi içindeki bu özgür yapısı sadece mukarnasın köşeliklerinde uyumsuz bir tavır sergiler ki; kanaatimiz bu köşeliklerin mihrabın orijinal tasarımına ait olmadığı ve sonradan özensizce monte edildiği yönündedir.

Mihrabın rumîli tacı, altta yatay üstte dilimli bir yapıya sahiptir. Dilimler de hemen üst kısımda yatay bir şekilde dolanan yazı kuşağını işaret eder niteliktedir. Yön anlamında tasarımda dikey, düşey, dış bükey, iç bükey ve düz yüzey hareketlilikleri görülür. Bu zıt yönler tasarımda dengeli bir şekilde kullanılmıştır. Her ögenin birbiriyle olan bu ilişkili hali tasarımda kullanılan görsel dili anlayabilmemizi sağlamaktadır. Ağırlıklı olarak dikey ve diyagonal hareketliliğin yer aldığı Piyale Paşa Camii çini mihrap tasarımı bu hareketli, dinamik ve güçlü tasarım yapısıyla geleneği geleceğe aktarmaya devam etmektedir.

#### 5.1.6.7. Mihrap Tasarımında Vurgu ve Odak Noktası

Piyale Paşa Camii harimindeki muhtelif süsleme unsurları arasında, tamamı çiniyle kaplı mihrabın ve çini yazı kuşağının görsel etkinliği dikkat çeker. Bu unsurlar “ibadet” olgusunu odak noktasına taşıyan vurgu elemanları olarak görev yaparlar. Diğer bir deyişle her camide olduğu gibi bu camide de asıl odak noktası ibadettir ve diğer unsurlar ise bunu vurgulayan elemanlardır. Tasarımlar burada ilgi çekme ve izleyenleri aktif bir konuma getirme görevini üstlenmişlerdir.<sup>74</sup> Bunu yaparken de tasarımda zıtlık, yalıtım, konum, birleşme ve olağandışılık yöntemlerinin kullanıldığını görürüz. Parlak sırlı yapının yarattığı doku zıtlığı, oran-boyut, şekil-biçim ve renk zıtlıkları mihrabı çekici yapan çeşitliliklerdir. Dıştan içe doğru oluşan katmanların çevresindeki cetveller yalıtım özellikleriyle mihrap vurgusuna olumlu katkılar yaparken; her bir katmanın güçlü birleşimi, mihrabın yer aldığı konum ve diğer olağandışı (boyutu, renk ve kompozisyon yapısı gibi) özellikleriyle ilgiyi kendisine çekmektedir.

Yatay konumlu çini kuşak yazısı insanları ibadete davet ederken, tasarımını mihrap duvarından başlatmasıyla ibadet yönünü yani mihrabı dolaylı yoldan işaret eder. Çini mihrabın tepelik formunun desen yapısı da bizi yazı kuşağına yönlendirir. Yani birbirlerini vurgulayarak ana fikirde birleşirler.

Mihrap özelinden ele alacak olursak; ana odak noktasının tasarımın optik merkezinde bulunan celî sülüs hat olduğunu söyleyebiliriz. Bizi mihrabın içine çeken turkuaz cetvel ile yazıyı işaret eden zemini kobalt boyalı köşelikler ise vurgu elemanlarıdır. Hattan sonra mihrap kavsarasını girift dokulu yapısıyla bezeyen mukarnaslar dikkat çeker. Fakat mukarnas da odak noktası değil vurgu elemanıdır. Çünkü konik yapısının uç noktası hattı işaret eder niteliktedir. Kemer alınlığının altındaki bu dikdörtgen çini kitabede lacivert zemin üzerine beyaz renkte “*Fe-nâdethu'l-melâiketü ve hüve kâimun yusallî fi'l-mihrâb*” (Âli İmrân Suresi, 39.

---

<sup>74</sup> Vurgu aracılığıyla dikkati çekerek; izleyiciyi tasarımı çözümlenmeye yönlendirir. Tasarımda bütünü anlamak için her bir parçanın algılanması, şifrenin çözülmesi gerekmektedir. Piyale Paşa Camii mihrabında da Cennet ve Riyaz-ı Cennet (Cennet Bahçeleri) vurgulanır gibidir. *Vurgu* aracılığıyla tasarımcı, izleyicinin dikkatini tasarımın belli öğelerine yönlendirirken; *odak noktası*yla da diğer öğeler üzerinde egemen olan bir parça vurgulanır. Bu parça da (odak) mihrapta en girift ve en farklı yapıya sahip olan mukarnas öğesidir.

Âyetinin bir kısmı olan bu ifadenin karşılığı: Zekeriya mabette durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle nidâ ettiler) ifadesi yer almaktadır.<sup>75</sup> Bu ifade 39. âyetin sadece bir kısmıdır. Devamında ise melekler Hz. Zekeriya'ya doğacak oğlu Yahya'yı müjdeliler. Mukarnas tasarımı da sonsuz tekrar yapısı ile adeta müjdelenen nimetleri yansıtır. Yazıyla mukarnas arasında da böyle bir karşılıklı vurgu ilişkisinin olduğu düşünülmektedir.

Tüm bu örnekler doğrultusunda gerek yazı kuşağı gerekse de mihrap tasarımının rastgele yapılmış süsleme unsurları olmadığını, her bir ögenin ortak amacı vurgulayan ve hatta birbirlerini vurgulayan bütünleyici ve güçlü bir mesaj yapısına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

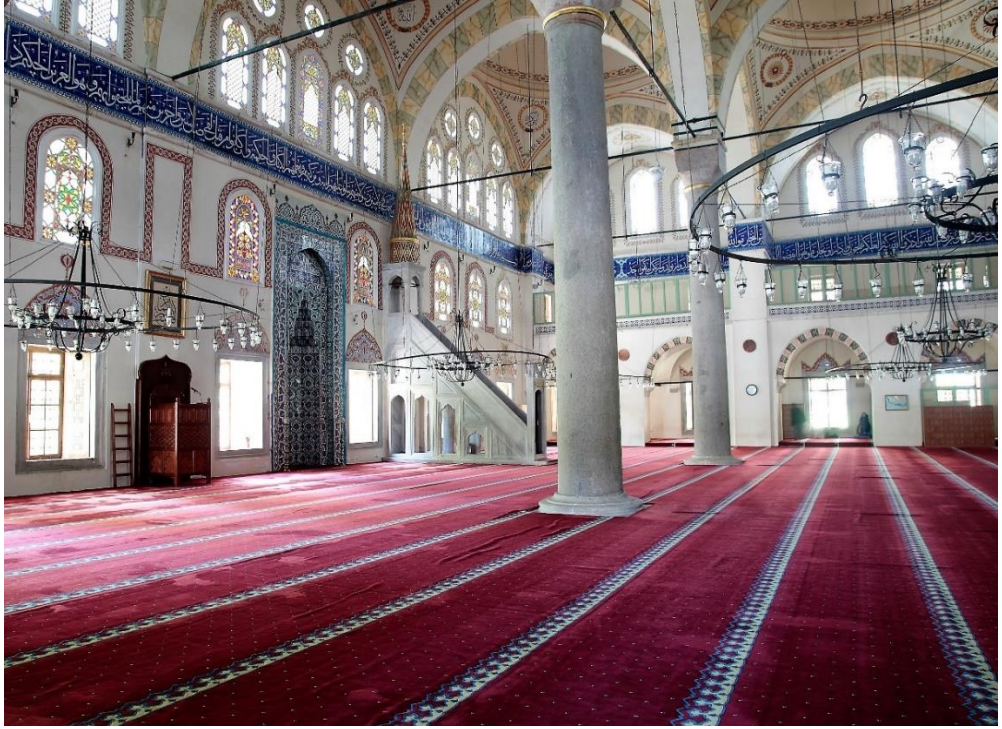
#### 5.1.6.8. Mihrap Tasarımında Egemenlik

Piyale Paşa Cami hariminde yer alan bezeme unsurları içerisinde en egemen unsurlar kible duvarının merkezinde yer alan çini mihrap ve yatay bir şekilde üç duvarda dönen yazı kuşağıdır. Devasa mihrabın dikey yapısı, yatay yazı kuşağı ile dengelenirken; yazı kuşağının monoton yatay vurgusu da dikey mihrapla dengelenir. Bu durum benzer öğeler arasında kurulan ilişkinin, karşıt biçimler üstüne sağladıkları egemenliği de kurmuş olur. Diğer bir deyişle egemenlik, zıt unsurlarla (ölçü, biçim, renk, motif zıtlıklarıyla) sağlanmıştır.

Çini bezemeler harim bölgesine bariz bir şekilde egemendir. Bunlar ölçü, biçim, doku, renk, ton değeri ve koram egemenlikleridir (Foto 139).

---

<sup>75</sup> <http://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=3&ayet=39>



**Fotoğraf 113.** Çini Tasarımların Cami Harimindeki Egemenlikleri

(Foto. Ayşegül Abalı)

#### 5.1.6.9. Mihrap Tasarımında Görsel Hiyerarşi

Piyale Paşa Camii mihrap tasarımının hiyerarşik unsurları sırasıyla; Alınlıktaki celf sülüs hat, bahar ağaçlı köşelikler, mihrap kavsarasının mukarnas tasarımı ve diğer bordür tasarımlarıdır. Mihrabın neredeyse geneline hâkim olan bitkisel motifler ve rumî tasarımların yarattığı yeknesaklık, farklı karakter sergileyen hat yazısının öne çıkmasını sağlarken, yazı zeminin kobalt rengi de koram anlamında öne geçmesinde etken olmuştur. Yazı tasarımı her ne kadar diğer görsel elemanlara oranla daha az yer kaplasa da; şekli, kontrast renk yapısı ve mihrabın optik merkezindeki yatay konumu onu farklılaştırmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında yazıyı koramda ilk sıraya yerleştiren en önemli etkenin tasarımdaki bu zıtlıklar olduğunu söyleyebiliriz. Yazı, mihrabın girift tasarım yapısından sıyrılarak öne geçtiği gibi iletmediği mesajla da mihrabın kendisini vurgulayan bir güç haline getirilmiştir.

İkincil koram olarak bahar ağaçlı köşelikler, zeminin kobalt rengi, üçgensel dış yapısı, görsel tasarımın optik merkezine ve birincil öneme sahip yazı kuşağına yakın konumuyla öne çıkar. Mihrabın pek çok yerinde bahar dalı motifleri yer alıyor olsa

da ağaç görünümüyle en sık kullanıldığı yer bu bölgedir. Kobalt zemin yapısıyla derinlik algısı yaratırken, üst üste bindirilen çiçek figürleriyle de hafif bir perspektif etki oluşturur. Mukarnaslar üç boyutlu biçim yapısıyla koramın üçüncül tasarımıdır. Konum, biçim, desen, doku ve renk yapısındaki zıtlıklar bu oluşumun önemli etkenleri olarak karşımıza çıkar.

Anlaşılacağı üzere hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına giren unsurlar arasında dinamik ilişkiler kurulmuştur. Mukarnas ve alınlık köşeliği biçim, yön ve tasarımlarıyla celî sülüs hattı işaret ederek onun koram gücünü arttıran bir durum sergilerler. Mihrap tepeliği (taç), dış bükey turkuaz çerçeve ile daha geriye atıldığından koram sıralamasında yer alan belki de en son tasarımıdır. Görsel hiyerarşi çeşidi anlamında değerlendirecek olursak; dikdörtgen bir form içinde kurgulanan mihrabın *çevresel koram* özellikleri taşıdığını da söyleyebiliriz.

#### 5.1.6.10. Mihrap Tasarımında Plastik Ekonomi (Yalınlık)

İhtişamlı cennet ve cennet kapılarını tasvir eder nitelikteki çini mihrap, 8 farklı alandan oluşan yapısıyla zengin ve yoğun bir tasarıma sahiptir. Her bir katman farklı tasarımlarıyla mihrabın konu bütünlüğüne hizmet eder niteliktedir. Kullanılan motif ve desen özellikleri ise başka hiç bir mihrapta yer almayan nadide tasarımlardır. İşaret ettiği konu itibariyle yalın bir anlatım dili taşıyor olmasından dolayı, plastik ekonomi ilkesinin bu çini tasarımı için geçerli olmadığını söyleyebiliriz.

#### 5.1.6.11. Mihrap Tasarımında Süreklilik

Kıble yönünü gösteren duvarın merkezinde yer alan mihrap, devasa boyutları ve parlak sırlı yapısı ile mekânı deneyimleyenlerin kolayca dikkatini çeker. Gözümüz, en dıştaki turkuaz bordürden başlayarak en içteki içerlek niş alanına kadar tasarım yüzeyinde belli ilkeler doğrultusunda hareket eder. Görsel algımız, tasarımın optik merkezine yerleştirilen koram unsurlarını gördükten sonra, bordür tasarımlarının bizi yönlendirmesiyle yukardan aşağı, aşağıdan da yukarı doğru bir yol izler. Büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksize, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir algılama sırası takip ederek, iç bükey niş bölgesinde sonlanır. Burada sonsuzluğu çağrıştıran rutin ulama motifleri, bizi

dinlendiren bir etki yaratır. Tekrarlanan çerçeve, bordür, mukarnas ve nişler devamlılık unsuruna olumlu katkı yaparlar. Devamlılığın dozu kaçırıldığı takdirde, tekrarların yol açtığı bir monotonluğa dönüşme riski zıtlıklar yaratılarak ortadan kaldırılmıştır. Mihrap geneline bakıldığında devamlılığı sağlayıcı unsurlar dışında her bölgenin tasarımı kendine özgü bir kişiliğe sahiptir. Ritme dayalı devamlılık oluşturmada kullanılan öğeler (desen kurgusu), tekrar eden görsel unsurlardır.

Mihrabın tüm görsel unsurlarının biçimleri ve boyutları arasında oluşturulan benzerlik, tekrarlamalar ve görsel hiyerarşi, devamlılığı sağlamada etkili araçlardır. Görsel algımıza bir unsurdan diğerine doğru kesintisiz geçişler yaptıran tüm araçlar, mihrapta devamlılık ilkesinin varlığını göstermektedirler.

## SONUÇ

Pek çok açıdan kendine has nitelikler taşıyan Piyale Paşa Camii, hükümdarın sur içindeki yoğunluğu azaltmak ve meskûn bir bölge olarak bilinen Kasımpaşa Tersanesi civarını şehirleştirmek için yapılan Osmanlı'nın belki de ilk uydu şehir projesidir. Külliye'deki yapıların düzeni bu görüşü destekler niteliktedir. Camii ve avlusunun, mesire yeri, ehl-i hiref ve loncaların ustalığa yükselme törenlerine ev sahipliği yapması, dışarıda ve içeride geniş galeriler kullanılmasını açıklar niteliktedir. Ayrıca cami ana kütesinin kuzey duvarında iki kapının yer alıyor olması da kalabalığın giriş çıkışlarını rahatlatan farklı bir uygulama olarak dikkati çeker.

Caminin bu özelliklerinin ardından sonuç analizimize, Piyale Paşa Camii çini kuşak yazısı tasarımıyla başlayacak olursak; öncelikle kuşak yazısı tanımının kapsamında yer alan *Kavuşma*, *Uzunluk*, *Şekil Birliği*, *Anlam Bütünlüğü* ve *Kesintisizlik (Süreklilik)* gibi özelliklerin Tasarım İlkeleri içerisinde karşılıklarının olduğunu görürüz. Tasarım öğelerinden *nokta* kavramı ise hat sanatının özünü ve ölçüsünü oluşturur. Nokta ayrıca yazı tasarımının bünyesinde kullanım amacına göre kare, dikdörtgen ve daire gibi farklı şekillerle de yer alır. Tasarım elemanlarından *çizgi* kavramı ise adeta hat tanımına damgasını vurmuş gibidir. “Hat Sanatı güçlü soyut çizgilere sahip bir kaligrafi sanatıdır” cümlesi bu durumu en güzel şekilde anlatmaktadır. Yaptığımız incelemeler sonucunda tüm çizgi çeşitlerinin Piyale Paşa Camii kuşak yazısında uygulandığı görülmüştür. Kuşak yazısı tasarımında kullanılan tüm bu çizgiler; hattatın karakteristik özelliklerini yani tarzını bize yansıtırken, kompozisyonda bir duygu aracı olarak da yer almışlardır. İfade ettikleri âyet ve hitaplarla izleyiciye bilgi vermekte ve adeta bizlere seslenmektedirler.

*Şekil* açısından ele aldığımızda çini kuşak yazısı, iki boyutlu düzlemin kullanıldığı soyut şekillere sahip bir tasarım olarak karşımıza çıkar. Aktif ya da egemen olan bu şekiller (beyaz harfler ve motifler) pozitif şekilleri, pasif arka alan (lacivert zemin) ise, negatif şekli oluşturmuştur. Pozitif/negatif şekil aynı zamanda Gestalt kuramındaki *figür-zemin ilişkisi* olarak da adlandırılır. Gözün beyaz bırakılan

alanları takip etmesi ve anlamlandırması olayı da yine görsel algı kuramlarından Gestalt'ın tamamlanması ilkesine vurgu yapar nitelikte diğer bir örnektir. Tüm bunları dikkate aldığımızda çini kuşak yazısında hem negatif hem de pozitif şekillerin dengeli ve önem derecesine göre tasarlanarak, etkili bir görsel algı yaratılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

*Mekân* açısından iki boyutlu düzleme sahip bir tasarım özelliği gösterir. Yazıda, fırça darbeleriyle oluşan dalgalı kobalt zemin ve zemin üzerindeki şekillerin kontrast ton değerleriyle ifade edilmesi kısmen de olsa derinlik (perspektif) yaratsa da, bunun çok etken bir özellik olmadığı, boyanın yapısı ve nakkaşın fırça darbelerini uygulayışıyla ilgili olduğu kanaatindeyiz. *Ton değeri* açısından değerlendirecek olursak; yazı ile zemin arasındaki çok güçlü zıtlığın, yazıya görsel ağırlık kazandırdığını söyleyebiliriz. Laciverte beyaz renk bu anlamda ton değerinde yüksek oranda zıtlık yaratmış ve kuşak yazısını görsel anlamda güçlendirmiştir. Bu durum aynı zamanda yazı düzenini öne çıkararak, diğer anlamda vurgulayarak, yazıyı kendi kompozisyonu içerisinde odak noktası haline getirmiştir.

*Doku* anlamında; iki boyutlu düzlem üzerine uygulanmış pürüzsüz, sert, parlak ve gerçek doku özellikleri taşır. Sır altı tekniğiyle tasarlanan hem kuşak yazısı ve hem de çini mihrabın geneline bu parlak sırlı yapı hâkimdir. *Renk* açısından yazı kuşağı tasarımına egemen olan kobalt; hem ana renk hem de kromatik renk grubuna girmektedir. Beyaz ise; akromatik (renksiz) grupta yer alır. Kuşak yazısının bazı bölümlerinde yer alan (kartuşlar ve bordürler) yaprak, çiçek ve rumî motiflerinde ise turkuaz, kırmızı, yeşil ve kobalt renkleri kullanılmıştır.

Gerek iki boyutlu gerekse de üç boyutlu tasarımlarda dokularla yaratılan farklı *yüzeyler* bulunmaktadır. Fakat örneğimizdeki yazı yüzeyi böyle bir özellik taşımamaktadır. Bazı bölümlerdeki girintili çıkıntılı yüzeyler, caminin mimarî özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Gerek harflerde gerekse de bordür ve motiflerde yalınlığın esas alındığı, pozitif-negatif alan kullanımıyla da tasarımın *birlik* oluşturacak şekilde kurgulandığı görülür. Ayrıca, tasarımlarda sık kullanılan bir vurgulama yöntemi olan renk zıtlığı (renk kontrastlığı), kuşak yazısı tasarımındaki en etkili *çeşitlilik* unsuru olarak karşımıza çıkar. Çini kuşak yazısı, harimin üç duvarında sağdan sola doğru dönen hareketli bir *ritim* yapısı sergiler. Ritmi oluşturan harflerin

farklı aralıklarla tekrar etmesi *rastlantısal ritme* sahip bir tasarım olduğunu da göstermektedir. Gerek yazı metninde gerekse de kartuş (ayıraç) bölümlerindeki motiflerde ve bordürde negatif-pozitif alan tekrarları da ritmi sürdürmektedir.

Görsel metinler üzerinde yani yazı sanatında gerektiği kadar boşluk bırakmak (espas), doğru punto seçimi, satırlar arası boşlukların dengeli olması, okuma kolaylığı ve yazıda akıcılık sağlar. Cami harimindeki kuşak yazısı 145 m. uzunluğu, 1.15 m. yüksekliğiyle, *Oran-boyut* anlamında çini mihraptan sonra, etkileyici bir dengeye sahiptir. Çini üzerine nakşedilen sülüs yazı düzeni, uzaktan dahi rahatça okunabilecek şekilde tasarlanmıştır ve sağdan sola yatay uzantılı yönlenmeyle oluşan bir *harekete* sahiptir. Tasarımda *vurgulanan* öge yazı iken *odak noktası* ise Cum'a Sûresidir. Bu sûre tasarımın başlangıç bölümüne yerleştirildiği gibi ayrıca yazıda yer alan İhlâs Sûresi ve diğer ifadelerden daha çok yer kaplamaktadır. Tamamı çiniyle kaplı mihraptan sonra, yazı kuşağı da kapladığı toplam hacim ile cami harimindeki diğer görsel öğelerin önüne geçen güçlü bir alan vurgusuna da sahiptir. Her bir öğenin ortak amacı vurgulayan ve hatta birbirlerini vurgulayan bütünleyici ve güçlü bir mesaj yapısına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Tasarım ilkeleri gereği kompozisyonun bütünü oluşturulan parçalardan hangisi daha çok kullanılmış ise o parçanın bütünde *egemenliği* söz konusudur. Bu durumda Piyale Paşa Cami Çini Kuşak Yazısında egemen unsur âyetleri ifade eden celi sülüs hat tasarımıdır. Yazı tasarımı içerisinde de ilk egemen unsur; hem başlangıçta yer almasından hem de daha çok yer kaplıyor olmasından dolayı Cum'a Sûresidir. Kuşak yazısında eğri, düz, zikzak ve diyagonal harfler bir eksen üzerinde dizilmiş gibi sağdan sola doğru bir akış gösterdiği gibi *Eksensel Koram* ve *Çevresel Koram* özellikleri de taşır.

Mihrap, İslâm mimarisinde ibâdet mekânını yönlendiren yapı elamanı olarak büyük önem taşımaktadır. Tamamı çini bezemeli Piyale Paşa Camii mihrabı da bu anlamda eşi benzeri bulunmayan önemli bir sanat eseridir. Bu değerli mihrabın analizine tasarım elemanlarından *nokta* ögesiyle başlayacak olursak, noktanın motiflere detay vermek amaçlı kullanıldığını görürüz. Bu noktalama tekniği en çok mihrabın Saz Yolu ekolündeki yaprak ve çiçek detaylarında kullanılmıştır. Bu uygulamanın yer aldığı desenler daha da güçlenmiş, tasarıma birlik, ritim ve hacim

katmıştır. Noktalama tekniği ile motiflerdeki boş alanların yaratacağı olumsuz etkiler ortadan kalkmış, sık veya seyrek noktalamalar ile söz konusu alanların açık/koyu renk etkileri dengelenmiştir. Tasarlanan desenlerin bisküvi yüzeylerine aktarımı aşamasında kâğıdın iğne ile delinmesi de Türk Çini Sanatında noktanın uygulamaya yönelik diğer bir kullanım şekli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çini mihrap kompozisyonunda yer alan motiflerin pek çoğu daha önce başka mimarî yapılarda kullanılmamış güçlü çizgilere sahip, farklı soyut stilizasyonlar içerir. Genel anlamda mihrap tasarımındaki motiflerde dairesel hatlar ve dairesel sapsların egemen olduğu görülür. Tüm bunların dışında çizgi unsuru motif detaylarını belirginleştirmek amaçlı kontur ve tarama tekniği olarak da kullanılmıştır. Mihrapta, sırasıyla dikdörtgen, üçgen ve yarım daire gibi geometrik formlarının egemenliği dikkat çeker. Çoğu yerde dik açılı ve keskin hatları olan bu alt yapı yüzeylerini oluşturan geometrik formlar üzerine tasarlanan motifler, stilize saz yolu ve natüralist üslup özellikleri taşıyan organik yapıli soyut şekillerdir. Lekesel anlamda ise ağırlığın mavi ve tonlarında olduğunu söylemek mümkündür. Sekiz farklı alandan oluşan mihrabın her bir alanı farklı motiflerle tasarlanmıştır. Tüm bu çeşitliliği dengeleyen en önemli etmen; farklı renklerin doğru yerleştirilmesiyle sağlanan lekese yapıdır.

Mihrabın bazı bölümlerindeki çiniler, klasik levha formundan farklı, özel kalıplar kullanılarak üretilmiş çinilerdir. Bu çiniler, mihrabın dıştan içe ilk bordüründe kullanılan 24 cm x 29 cm ölçülerindeki “s” kıvrımında çıkıntılı karolar ve mukarnasli kavsaranın kalıbı alınarak hazırlanan, mukarnasın üzerini tamamen kaplayan özel formlu çinilerdir. Mihrapta dört farklı bordür kompozisyonu bulunmaktadır. Bu bordür kompozisyonlarından ikisi dışta, mihrap çerçevesinde, biri yüzey kotu farkına geçişi sağlayan yan duvarlarda ve sonuncusu içeride, niş çerçevesinde kullanılmıştır. Dıştan içe ilk sıradaki bordürün özel formlu çinileri 24 cm x 29,5 cm ölçülerindedir ve burada yer alan şemseli kompozisyonun genişliğı 14 cm’dir. İkinci bordürün karoları 30,5 cm x 31,5 cm ölçülerindedir. Yüzey kotu farkına geçişi sağlayan üçüncü bordürün karoları da 22,5 cm x 28,5 cm.’dir. Nişi çevreleyen dördüncü bordür ise 34,5 cm x 34,5 cm ölçülerindeki kare karolardan oluşur. Bordürlerden sadece birinde zemin renklendirilmiştir. Ördəkbaşı yeşilin

zemin rengi olarak kullanıldığı bu bordür, yüzey kotu farkına geçişi sağlayan dıştan içe üçüncü sıradaki içerlek bordürdür. Burada yer alan karolar 22,5 cm x 28,5 cm ölçüleriyle mihrabın en ince bordürünü de oluştururlar. Mihrapta, niş bordüründe yer alan 34,5 cm x 34,5 cm ölçülerindeki kare karolar ise mihrapta kullanılan en geniş bordür karolarıdır. Mihrapta kullanılan en büyük ölçüye sahip karolar ise; nişteki 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki kare karolardır.

Kompozisyonlarda, hataî üslubunda; rumi, hataî, penç, gonca ve yaprak motifleri kullanılırken, natüralist üslupta ise lale, gül, gonca, sümbül, nergis, karanfil, motiflerinin yer aldığı görülmüştür. Bu iki üslup bazen aynı kompozisyon içerisinde bir arada bazen ise ayrı olarak kullanılmıştır. Bazı hataîlerin meşime kısımlarının rumî kompozisyonları ve naturalist üslupta çiçek dalları ile detaylandırıldığı görülmüştür. Hataî üslubu ile natüralist üslubun aynı kompozisyonda bir arada kullanıldığı görülen camide, bu kez iki üslup aynı motifin içinde bir aradadır. Ördekbaşı yeşil zeminli bordürde ise daha önce rastlanılmayan farklı formda bir motif ile karşılaşmıştır. Bu nadide motif, tez için tasarlanan “Piyale’de Bahar-1” konulu uygulamaya ilham oluşturmuştur.

Öte yandan neredeyse tüm hataî motiflerinin çıkış noktalarında “Ortabağ” motifinin olduğu görülür. Ortabağın görülmediği hataîli tek kompozisyon, ördekbaşı yeşil zeminli içerlek bordürdür. Ayrıca niş bordüründe naturalist üslupta çiçek demetlerinin derlendiği yerlerde de ortabağ görülmüştür. Bahsi geçen bu motife mihrap ve kuşak yazısı çinilerinde çokça yer verildiği tespit edilmiştir. Bulut motifi ise, en çok mukarnasta, lacivert zemin üzerine beyaz olarak simetrik şekilde kullanılmıştır. Bordürlerde ve köşeliklerde (mukarnas köşelikleri ve kemer köşelikleri) ise kırmızı ve lacivert renklerde, doluluk boşluk oranını sağlamak amacıyla serbest bir şekilde yer aldıkları görülür. Bu serbest bulut kompozisyonları, boş alanları doldurup dengeyi sağlarken aynı zamanda desene ahenk de katmıştır.

Kompozisyonlarda kullanılan yapraklar, “saz yolu” üslubu olarak adlandırılan; kıvrık, ince, sivri uçlu, dilimli, iri yapraklardır. Bazı kompozisyonlarda bu yaprakların içleri penç, gonca ve yaprak motifleriyle detaylandırılmıştır. Sade ve küçük boyda yapraklar ise motif detaylarında ve dalların üzerinde boşlukları

doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Mihrap çinilerinde saz yapraklarının mihrabın geneline hâkim bir motif olduğu görülmüştür.

Mihrap tasarımlarında içleri “penç dizilimli iri dallar” dikkat çekici bir diğer unsurdur. Bu dallar mihrabın iki bölümünde görülür. Niş bordüründe görülen penç dizilimli dal, yaklaşık 3 cm genişliğindedir. Niş kompozisyonunda görülen dalın ise diğerinden farklı olarak kenarları yaprak dizilimlidir. Genişliği 4 cm ‘ye ulaşan bu dal aynı zamanda niş kompozisyonunda alan bölme görevini de üstlenmiştir. Piyale Paşa Camii’nde, mihrap bordür kompozisyonları her ne kadar ulama şeklinde tasarlanmış, eşit aralıklarla tekrar ederek ilerlemiş olsa da kompozisyonu oluşturan motiflerde her ilerlemede değişkenlikler görülür. Bu farklılıklar ortabağlar, hataîler, goncalar ve yapraklarda kendini gösterir. Böylesi motif çeşitlendirmeleri ulama tasarlanmış kompozisyonlara serbest kompozisyon havası katmıştır. Tüm bu tespitler sonucunda dönemin en kaliteli İznik çinilerinin kullanıldığı Piyale Paşa Camii mihrabının, eşsiz bir güzelliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Her alan için özel tasarlanan kompozisyon yapıları da benzersizdir. Mihrabın en girift tasarımını oluşturan nadide mukarnas çinileri de adeta caminin muhteşemliğine katkı sağlar niteliktedir.

*Mekân* açısından Çini mihrap tasarımının büyük bir kısmı da yine iki boyutlu düzlem üzerine yapılan bezemelerden oluşur. En dıştaki turkuaz çerçeve dış bükey yapısı ile üç boyutluluk özelliği göstermektedir. İki kademedен oluşan niş yapısı ise, esere mekânsal anlamında üç boyutluluk kazandırmaktadır. Mukarnas tasarımlı mihrap kavsarası da üç boyutlu bir mekân üzerine kurgulanmıştır. En belirgin perspektif, genişlik, yükseklik ve derinlik bu üç alanda bulunmaktadır. Bunlar yanılısma ile yaratılmamış olup, gerçek mekânlardır. Mihrabın, tüm bu reel mekânlarının dışında sembolik mekân özellikleri de bulunmaktadır.

Mihrapta, turkuaz çerçeve, üçgensel köşelikler (bahar dallı kompozisyon) ve alınlıkta yer alan celî sülüs hat tasarımında mavi rengin en etkin *ton değeri* kullanımını görürüz. *Doku* anlamında ise, iki boyutlu düzlem üzerine uygulanmış pürüzsüz, sert, parlak ve gerçek doku özellikleri taşır. Sır altı tekniğiyle tasarlanan hem kuşak yazısı ve hem de çini mihrabın geneline bu parlak sırlı yapı hâkimdir. *Renk* açısından Çini mihrap tasarımında; mavi ve tonları, yeşil ve kırmızı yer alırken

mavi rengin hâkimiyeti dikkat çekicidir. Ayrıca çini mihrap tasarımında *yüzey* çeşitliliği dikkat çeker. Bunlar içerisinde mukarnas ve mukarnas kavsarası yüzeylerin yön farkları, ışığı farklı ölçüde yansıtmaları ve perspektif oluşturmaları sebebiyle mihrabın en zengin yüzey özellikleri gösteren unsuru olduğunu söyleyebiliriz. Mekâna özel fiziksel uygunluğu, hizmet (Fonksiyonel-işlevsel) uygunluğu, üslup uygunluğu ve renk uyumları sayesinde görsel kalite maksimum düzeye çıkarılmıştır. Kompozisyonda kullanılan her şey birbiriyle ilintilidir ve her tasarım alanı, ana fikre hizmet etmektedir (Mihrap, Cennet ve Cennet Kapıları). Tüm bunlar, kütleli olarak mihrabı, onu oluşturan parçalar üzerinde egemen kılmaktadır. Ayrıca Piyale Paşa Camii çini mihrabına genel açıdan baktığımızda cami harimi içerisindeki bezeme unsuru en yoğun tasarım olarak dikkat çeker. Sekiz farklı alan ve her bir alanda yer alan farklı kompozisyon yapısıyla zengin bir çeşitliliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Tasarımda *ritim*; değişken tekrar, farklı içerik ve üsluplara sahip motiflerin bir arada kullanılmasıyla sağlanmış, Saz yolu ve Natüralist üslubun coşkulu ritmik yapısı ustaca bir araya getirilmiştir. Ağırlıklı olarak dikey ve diyagonal hareketliliğin yer aldığı Piyale Paşa Camii çini mihrap tasarımı ise; bu hareketli, dinamik ve güçlü tasarım yapısıyla geleneği geleceğe aktarmaya devam etmektedir.

Cami hariminde *odak noktası* olan mihraptan sonra, yazı kuşağı da kapladığı toplam hacim ile cami harimindeki diğer görsel öğelerin önüne geçen güçlü bir alan vurgusuna da sahiptir. Devasa mihrabın dikey yapısı, yatay yazı kuşağı ile dengelenirken; yazı kuşağının monoton yatay vurgusu da dikey mihrapla dengelenir. Bu durum benzer öğeler arasında kurulan ilişkinin, karşıt biçimler üstüne sağladıkları egemenliği de kurmuş olur.

Piyale Paşa Camii mihrap tasarımının *hiyerarşik unsurları* da sırasıyla; Alınlıktaki celî sülüs hat, bahar ağaçlı köşelikler, mihrap kavsarasının mukarnas tasarımı ve diğer bordür tasarımlarıdır. Mihrabın tüm görsel unsurlarının biçimleri ve boyutları arasında oluşturulan benzerlik, tekrarlamalar ve görsel hiyerarşi, devamlılığı sağlamada etkili araçlardır. Öte yandan görsel algımızı bir unsurdan diğerine doğru kesintisiz geçişler yaptırarak ilerleten tüm çini alanları, mihrapta *devamlılık ilkesinin* varlığını gösterir niteliktedir. Cami birçok hırsızlık olayına

maruz kalmıştır. 1997 yılında gerçekleşen son hırsızlık olayı sonrası 2000’li yılların başında mihrapta eksik olan çinilerin yerlerine Kütahya’da yaptırılan çiniler monte edilmiştir. Bu çiniler, renk ve desen özellikleri açısından maalesef kötü bir görüntüye sahiptirler. Bu çinilerde kullanılan lacivert, orijinal çinilerdeki lacivertten çok farklı, mora yakın bir ton olup ayrıca yanlış uygulanmıştır. Özellikle lacivertte yer yer akmalar, motiflerde de bozulmalar görülür. Özellikle yaprak motiflerinin dilimlerinde orijinalinde olmayan, gereksiz kıvrımlar kullanılmıştır. Tüm bunların yanında en çok dikkati çeken kompozisyonda devamlılığın bozulmuş olmasıdır. Buna, yerleştirilen çiniler arasındaki geniş derz dolguları da sebep olmuştur.

Doğanın bütününde var olan şablonların isimlendirilmesini kapsayan tasarım öge (Çizgi, Şekil, Doku, Renk, Mekân ve Ton Değeri) ve ilkelerinin (Görsel Uyum, Çeşitlilik, Ritim, Denge, Oran, Hareket, Odak Noktası, Vurgu, Egemenlik, Görsel Hiyerarşi, Plastik Ekonomi) çini panolarda ne derece kullanıldığı bizce önem arzeden bir konudur. Bu ilkeler her ne kadar eserlerin yapıldığı yıllarda henüz kavramlaşmamış olsalar da pek çoğunun eser üretiminde dikkate alındığı görülmüştür. Özellikle Gestalt Kuramının tasarım öge ve ilkelerini insan algıları üzerine konumlandığını düşünecek olursak, görsel algının insanın ortaya çıkışıyla başlamış olduğunu ve bu algısal süreçleri de ürettikleri her şeye yansıttıklarını söylemek mümkündür.

Bir çini eseri güzel kılan durum, hiç kuşkusuz tasarım ilkeleri doğrultusunda oluşturulan birlik ve bütünlüğüdür. Bu birliği ve bütünlüğü araştırmada yer alan çini eserlerin görünenin ötesindeki düzenini ortaya koymak, çini tasarım kurallarını görselleştirmek için tasarım öğeleri ve tasarım ilkeleri ile analizi yapılmıştır. Çünkü evrenselleşmiş Geleneksel Türk Çini eserlerinin, sanatsal tasarım anlamında analiz edilmesinin ve doğru okunmasının, geleceğe dair hedeflerin belirlenmesi açısından gerekli olduğu kanaatindeyiz.

Sanat tasarımlarının kolaylıkla anlaşılmasına yönelik tasarım teorisi çalışmaları grafik, mimarî, resim ve güzel sanatlar alanındaki benzer sahalarda yapılmış olmasına karşın Türk Çini Sanatı alanındaki eserlerin kapsamlı bir şekilde incelenmesinde oldukça geç kalınmıştır. Bunun nedenlerinden biri Türk çini

sanatının kendine has tasarım kurallarının olması ve bir diğeri de usta-çırak öğretilerinin pratikte uygulanmış ancak literatüre geç yansımış olmasıdır.

Ayrıca güzel sanatların diğeri disiplinlerinden konuya ilgi duyanların rahatça kavrayabilmesi için ortak bir tasarım dili kullanılmaya çalışılmıştır. Böylelikle çini kompozisyonların tasarım aşamalarında nelerin bulunduğunu görebilecekleri ve bu kompozisyonları tasarım dili ile de okuyabilecekleri bir çalışma olması hedeflenmiştir. Çünkü eserler üzerinde estetik yorumlar yapabilmek için bu kavramları bilmek önem arz etmektedir.

Geleneksel Türk Çini Sanatının teoride kuramlaştırılmamış estetik kaideleri ve usta-çırak ilişkisinin oluşturduğu estetik karineleri, günümüz tasarım kuramları üzerinden irdelenmiş ve araştırmalarımız neticesinde çini sanatı tasarım kaidelerinin, günümüz tasarım ilkeleri ile örtüştüğü görülmüştür. Geleneksel Türk Çini Sanatının tüm bu tasarım kaidelerini içinde barındıran saf ve özgün bir görsel sanat dalı olduğu fikrine varılmıştır.

## KAYNAKÇA

- AKAR Azade**, Turkish Motifs, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İst. 1995.
- AKGÜL Yeşim**, Türk Sinema Afişlerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi: Yeşilçam Dönemi, YLT, TC SÜ SBE RTS ABD, Konya 2015.
- AKYÜZ Hüseyin**, Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili, Atatürk Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi, Sayı:41, Erz. 2014.
- ATABAY Burcu**, Doğal ve Yapay Işığın Mekânı Anlamlandırma Gücü ve Bir Arada Bulunma Dinamikleri YLT, İTÜ FBE Mimarlık ABD, İst. 2010.
- ATALAYER Faruk**, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, Eskişehir AÜ Yay., No:770, 1994.
- ATILGAN Lale**, Tarihi Camilerin Modern Teknolojilerle Enerji Etkin Aydınlatılması, İTÜ FBE Elekt. Müh. ABD DT, İst. 2014.
- ATKINSON, Rita ve Richard**, Psikolojiye Giriş, Arkadaş Yay., Ankara 2010.
- AYDIN Emin**, Görsel İletişim Tasarımı Temel Ders Notları, Nobel Kitap, Ankara 2008.
- AYDINTAN Erkan**, İç Mekân Yüzeylerinden Duvarlarda Grafik Tasarım: Yararsal ve Dizimsel Açından Bir Analiz Çalışması, KTÜ FBE Mimarlık Ana Bilim Dalı, DT, Trabzon 2005.
- BAKIR Sitare Turan**, İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu, KB Yay., Ankara 1999.
- BALCI Fatih**, Sanat Eleştirisine Giriş, Kriter Yayınevi, İst. 2013.
- BALKAR Ayça**, Yalın Bir Anlatımın Birincil Aracı Olarak Renk Kullanımı ve Algılamadaki Yeri, YL Tezi, Erciyes Üniv. GSE Resim ASD, Kayseri 2011.
- BATI Uğur**, Algı, Grafik Tasarım Dergisi , sayı 64, sayfa 17 , Grafik Tasarım Yay., İst 2015.
- BECER Emre**, Modern Sanat ve Yeni Tipografi, Dost Kitabevi Yay., Ankara 2007.
- BERRY, John W.**, Kültürlerarası Psikoloji, Nobel Yay., İstanbul 2015.
- BEYOĞLU Aylın**, Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama, Trakya Üniv. SB Dergisi, Haziran 2015, Cilt 17, Sayı 1, sayfa 333-348.

- BİLGİ Hülya**, Ateşin Oyunu, Vehbi Koç Vakfı Yay., İst. 2009.
- BİLGİÇ Tamer**, Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, DÜ SBE Resim ABD, Kütahya 2010.
- BOZKURT Tolga**, Osm. Selâtin Camii Mihrapları DT, SÜ SBE STAB, Konya 2007.
- BUYURGAN Serap ve Ufuk**, Sanat Eğitimi ve Öğretimi, Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara 2012.
- CANSEVER Turgut**, Mimar Sinan, Klasik Yay., İst. 2010
- COLLIN Catherine, BENSON Nigel**, Psikoloji Kitabı, Alfa Yay., İst. 2014.
- CÜNDİOĞLU Düccane**, Mimarlık ve Felsefe, Kapı Yay., İst. 2014.
- ÇAĞLARCA Sadettin**, Renk ve Armoni Kuralları, İnkılâp Yay., İst. 1995.
- ÇAĞMAN Filiz**, Anadolu Medeniyetleri, KB Yay., İst. 1983.
- ÇETİNTAŞ Sedat**, İstanbul ve Mimarî Yazıları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2011.
- DEMİRCİOĞLU Necmiye**, Tasarım İlkelerinden Tekrar Olgusunun Araştırılması ve Seramik Duvar Panolarında Uygulanması, TC Sakarya Üniv. SBE Seramik-Cam, Sakarya 2016.
- DEMİRİZ Yıldız**, Çini Yazıları, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İst. 1996.
- DENNY B. Walter**, İznik, Thames ve Hudson Yay., Londra 2010.
- DOĞAN Tuncer**, Osmanlı Cami Mimarisinde Aydınlatma Düzenleri Açısından Gelişim (XIV. – XVII. yy) YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal Of Education Faculty), Cilt:X, Sayı:I, s. 296-320, İst. 2013.
- DURAK Mithat – Durak Emre Şenol**, Aklımın Aklı: Psikoloji – Psychsmart, Nobel Yay., 2015.
- ELMAS Hüseyin**, “Nakkaş Osman ve Levniye ait Surname Minyatürlerinin Kompozisyon ve Renk Açısından İncelenmesi”, S.Ü. SBE, Konya 1994.
- ERGÜR Atilla**, Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, KB Yay. Ankara 1997.
- ERTAN Güler – SANSARCI Emin**, Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı, Alternatif Yay. Ltd., İst. 2016.
- ERZEN Jale Nejdet**, Mimar Sinan Estetik Bir Analiz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., İst.2005.

- ETİ Erol**, Tasarım ve Dekor Semineri Bildiri Kitapçığı, Marmara Ün. GSF TSD Yay., İst. 1995.
- GENÇ Reşat**, Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2009, s.
- GEZER Hale**, Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 11 Sayı: 21 Bahar 2012 / 1 s.1-10
- GHORAB Peyman**, Kent Mobilyalarının Temel Tasarım İlkelerine Göre Değerlendirilmesi, YLT, İst. Aydın Ün. FBE Mimarlık ABD, İst. 2015.
- GIBSON Clare**, Resimli Sembol Okuma Rehberi, Yem Yay., İst. 2013.
- GOODWIN Godfrey**, Osmanlı Mimârlığı Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İst. 2012.
- GÖRMEZ Mehmet**, Mihrabı Anlamak, Diyanet Aylık Dergi, sayı:262, s.131, Ankara 2012.
- GÜNAY Doğan-PARSA Alev**, Görsel Göstergebilim, Es Yay., İst. 2012.
- GÜNEY Nurgül**, Görsel Algılama ve Psikolojik Etkiler YL Tezi, MSU SBE Resim ASD, İst. 2009.
- GÜNGÖR İ. Hulusi**, Temel Tasarım - Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin, 3. Baskı, Esen Ofset Matbaası, İst. 2005.
- GÜNÜÇ Fevzi**, Celî Sülüs Hattı DT, SÜ SBE, Sanat Tarihi ABD, Konya 1991.
- GÜRER Latife**, Temel Tasarım, İTÜ Yay., İst. 1991.
- GÜVEN Hatice Nevin**, Resimde Görsel Algılama, SY Tezi, Anadolu Ün., Eskişehir 1996.
- HURWITZ All and DAY Michael.**, Children and their art (methos for the elementary school), Harcourt Brace College Publishers, Florida USA 1995.
- İSTEK Ragıp**, Görsel iletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni, Pusula Yay., İst. 2004.
- KAHVECİOĞLU Hüseyin**, Mimarlıkta İmaj, İTÜ FBE DT, İst. 1998.
- KAPLAN Semih**, Gestalt Görsel Algı Teorilerinin Bauhaus Ekolü İçinde Seramik Temel Teknikleriyle Uygulanması YL Tezi, AU SBE, Eskişehir 2003.
- KESER Nimet**, Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009.
- KILIÇ Hüsnâ**, 16-18.yy Osmanlı Minyatürlerinin Tasarım İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi, YLT, TC SÜ SBE, GTS ASD, Konya 2015.

- KİRVELİ Çiğdem**, İslâm Mimarîsi 16. yy. Osmanlı Dönemi Camii ve Türbelerinin İç Mimarîsindeki Desenlerin İncelenmesi YL Tezi, Beykent Üniv. FBE İç Mimarlık ABD, İstanbul 2015.
- KÖKTÜRK Erol**, Mekân Algısı ve Mekân İlişkisi Üzerine, Mekânsal Planlamada Jeodezi Sempozyumu, Türkiye Ulusal Jeodezi Komisyonu (TJUK) Bilimsel Toplantısı, İzmir 2010.
- KUBAN Doğan**, Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, TETT Vakfı, İst. 1997.
- KURAN Aptullah**, Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri, Vakıflar GM., İst. 1988.
- LARCHER Jean**, Geometrical Design and Optical Art, AbeBooks, Newyork 1980.
- MİTTLER Gene A.**, Art in Focus, Hardcover, USA. 1994.
- MORGAN Clifford**, Psikolojiye Giriş, Eğitim Akademi Yay., Konya 2011.
- OCAKOĞLU Mehtap**, 16. ve 17.Yüzyıla Ait İznik Çinilerinin Grafik Tasarım İlkeleri Bakımından Değerlendirilmesi (Tabak Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme), YLT, TC DÜ SBE, Grafik ASD, Kütahya 2010.
- OCVIRK, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L.**, Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama. (Çev. N. Kuru, A. Kuru). N.E. Yılmaz (Edt), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2015.
- ODABAŞI Hatice Aslan**, Grafikte Temel Tasarım, İzlenim Sanat Yayınevi, İst. 1996.
- ÖNEY Gönül ve ÇOBANLI Zehra**, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, KB Yay., İst. 2007.
- ÖNEY Gönül**, İslâm Mimarîsinde Çini, Ada Yay., İzmir 1987.
- ÖNGEN Ayşe Gamze**, Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları, YLT, TC Marmara Üniv. GSE GTS ASD, İstanbul 2011.
- ÖZDEMİR Fatma**, Mihraplarda Kullanılan Yazılar ve Çözümlemeler, YLT, T.C. SDÜ SBE, İslâm Tarihi ve Santl., Isparta 2013.
- ÖZDEMİR Tülay**, Renk Kavramı ve Konut İç Mekânında Tasarıma Etkileri, MSGSÜ FBE İç Mimarlık ABD, SY Tezi, İst. 2005.
- ÖZEL M. Kerem**, Dinî Mimarîde Merkez Kavramı, MSU FBE Mimarlık Bölümü YL Tezi,
- ÖZKAFA Fatih**, İstanbul Selatin Camilerinin Kuşak Yazıları DT, Selçuk Üniv. SBE, Sanat Tarihi ABD, Konya 2008.

- ÖZSAYINER Zübeyde Cihan**, Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Cami ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı DT, İ.U. SBE Sanat Tarihi Bilim Dalı, İst. 1993.
- ÖZTUNA H. Yakup**, Görsel İletişimde Temel Tasarım, GS Matbaası A.Ş., İst. 2008.
- PAPİLA Aytül**, MS'nin 1540-1570 yılları arasında İstanbul'da inşa ettiği camilerdeki süsleme programı MSGSÜ SBE ST ABD, TİSP (Türk İslam Snt Pr) DT, İst., 2006.
- PLOTNIK Rod**, Psikolojiye Giriş, Kaknüs Yay., İstanbul 2009.
- SALISBURY D. F.**, Five Technologies For Educational Change. New York 1996.
- SARIHAN Fatma Zehra**, Türk Mimarîsinde Cami İmajı Algısı, FSMVU Müh. ve FBE Mim. ABD YL Tezi, İst. 2015.
- SENCER Muzaffer**, Yöntembilim Terimleri Sözlüğü, TDK Yay., Ankara 1981.
- SERİN Muhittin**, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Akademisi ve Sanat Vakfı, İstanbul,1999).
- SÖNMEZ Zeki**, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, T.İş Bank.Yay., İst. 1988.
- ŞEN Elmalı Derya**, Mimarlıkta Algılama ve Anlamlandırma DT, KTÜ FBE Mimarlık ABD, Trabzon 2009
- ŞENGÜN Cemile Feyzan**, MS Dönemi Camii Mimarîsinde Yazı ve Kozmolojik İçerik YLT,
- TANMAN M. Baha-BOSTAN İdris**, Piyale Paşa Camii 2005-2007 Restorasyonu, Gürsoy Grup Kültür Yay., İst. 2011.
- TİMUÇİN Afşar**, Estetik, Bulut Yayınları, İst. 2000.
- TUNA Serdar**, Sanat Eğitimi Bölümlerinde Tasarım İlke ve Elemanlarının Bilgisayar Teknolojisi Yardımı ile Uygulanması, SYT, GÜ SBE, Resim ASD, Ankara 2003.
- TURANÎ Adnan**, Sanat Terimleri Sözlüğü, Toplum Yay., İst. 1980.
- TURGUT Erol**, Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri, Anı Yay., Ankara 2013.
- TUTAŞ Veli**, Tasarım İlkelerinden Uygunluk ve Seramik Sanatındaki Yeri, YLT, Uşak Üniv. SBE Seramik ASD, Uşak 2014.
- UÇAR Tefik Fikret**, Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İnkılâp Yay., İst. 2004.
- ÜÇER Kaya**, İstanbul'un 100 Kubbesi, İ.B.B. Kültür A.Ş. İst. 2012.

- ÜLGEN Aygün**, Klasik Devir Osmanlı Camilerinde Minarenin Konumu DT, Marmara Ün. SBE, İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler ABD , İst. 1993.
- ÜNER Özlem**, Resmin Temelleri, Say Yayınları 1. Baskı, Ankara 2010.
- WILKINSON Philip**, 50 Mimarlık Fikri, Domingo Bkz Yay., İst. 2015.
- YETKİN Şerare**, Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni makale (FSMVU Açık Erişim)
- YILDIZ Tuğba**, Görsel Tasarım İlkeleri Açısından 16. ve 17. Yüzyıl Kol Formlarının İncelenmesi, YLT, GÜ EBE Moda Tasarım ABD, Ankara, Ocak 2014.
- YILMAZ Abdulkadir**, Hat Sanatında Satır Sistemi 51910 DT, Atatürk Ün. SBE, Erz. 1996.
- YILMAZ Önder**, Troia Festivali Afiş Tasarımı Yarışmasında Ödül Kazanan Eserlerin Grafik Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi, YLT, Beykent Ün. SBE, İstanbul 2018.
- YILMAZ Özer**, Mimarî Mekânda Görsel Algı ve Manp. İlişk. İrd., YTÜ FBE YL Tezi, İst. 2004
- YURDİGÜL Bircan**, Türk Resminde Hat Sanatı 294758 YLT, Atatürk Ün. SBE, Erz. 2010.
- ZELANSKI Paul ve FISHER Mary**, Design Principles and Problems, Harcourt Brace College Publishers, USA 1996.

### **İnternet Kaynakları**

- <file:///F:/mihrabı%20anlamak.pdf> 15.10.19, 08:08.>
- <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/870/Tuncer%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Er.Trh. St.:06.12.2018, 17:46
- <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/handle/11352/1745#sthash.Vc7SkrqQ.dpbs> Er.Trh. St.:15.10.19, 08:08.
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/227667> Er.Trh. St.:
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/321351> Er.Trh. St.:
- <http://efdergi.yyu.edu.tr> Er.Trh. St.:
- <http://gestaltkurami.blogspot.com/2012/03/gestalt-kurami.html> Er.Trh.St.:18.01.2019/16:36

<http://gursoygruprestorasyon.com/restorasyon/piyale-pasa-camii/> Er.Trh. St.:02.12.2018 16:04

<http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-a/436-amaclamak-almi-almida-etimoloji-ruhbilim-felsefe-sozlugu.html>

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c34/c340201.pdf> Er.Trh. St.: 03.11.17 saat 17:48

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=399&RecID=3760> Er.Trh. St.: 27.10.2017, 12:00

<https://islamansiklopedisi.org.tr/kulliye> Er.Trh. St.: 18.01.2019, 16:33

<https://islamansiklopedisi.org.tr/piyale-pasa> Er.Trh. St.: 08.01.2019 saat: 18:47

<https://tr.khanacademy.org/science/health-and-medicine/nervous-system-and-sensory-infor/sensory-perception-2014-03-27T18:45:20.451Z/v/gestalt-principles> Er.Trh. St.:18.01.2019/16:35

[https://www.academia.edu/8963541/SANAT\\_E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0\\_KAPSAMINDA\\_G%C3%96RSEL\\_ALGI\\_VE\\_GESTALT](https://www.academia.edu/8963541/SANAT_E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0_KAPSAMINDA_G%C3%96RSEL_ALGI_VE_GESTALT) Er.Trh. St.:18.01.2019/16:34

<https://www.cognifit.com/tr/science/cognitive-skills/visual-perception> Er.Trh. St.: 26.12.18. 09:09

<https://www.wannart.com/parcalarindan-ayri-bir-butun-gestalt-ilkeleri/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ehcfA6IksKQ> (Resimde açık/kapalı Komp.)

TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <http://sozluk.gov.tr/> (Er.Trh. St.: 20.08.2019, 18:29)

## DİZİN

### A

alınlık, 124, 160, 161, 162, 174, 182, 183, 198

### B

bordür, 40, 74, 84, 88, 89, 97, 125, 131, 145, 147,  
148, 151, 153, 160, 162, 163, 165, 169, 172,  
178, 183, 187, 194, 197, 198, 204, 205, 207, 209

### C

celî sülüs, 131, 138, 139, 140, 149, 151, 152, 153,  
156, 157, 158, 174, 179, 182, 187, 189, 194,  
195, 197, 198, 206, 207, 209  
Cum'a Süresi, 131, 138, 143, 152, 156

### Ç

Çini Kuşak Yazısı, 157, 202, 209

### H

hat, v, 92, 132, 136, 138, 139, 140, 151, 154, 156,  
157, 158, 174, 179, 187, 189, 194, 195, 197,  
202, 206, 209  
Hat Sanatı, 141, 202, 217, 218  
hataî, 87, 132, 204

### İ

İhlâs Süresi, 131, 138, 152, 155, 156, 208, 209  
İznik, vi, xii, xviii, xix, xx, 4, 6, 64, 65, 66, 67, 68,  
70, 74, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90,  
97, 99, 103, 124, 125, 133, 147, 165, 184, 189,  
205, 213, 214, 216

### K

kavsara, 160, 161, 163, 166  
kompozisyon, v, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 20, 31, 41, 42,  
46, 49, 51, 67, 87, 92, 126, 129, 131, 132, 147,  
165, 166, 176, 179, 182, 187, 189, 195, 204,  
205, 206, 207, 208  
kontrast, 36, 42, 61, 149, 153, 155, 197, 206, 207  
koram, 60, 61, 98, 157, 158, 196, 197, 198, 209  
kubbe, 105, 106, 109, 112, 136, 137

kuşak yazısı, v, vi, 2, 136, 137, 138, 139, 140, 141,  
145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,  
156, 158, 195, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209  
Küllîye, 200

### M

meşime, 204  
mihrap, vi, 2, 74, 88, 93, 102, 106, 110, 112, 116,  
124, 125, 129, 131, 132, 136, 138, 152, 156,  
158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 169, 175,  
176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187,  
188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197,  
198, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209  
mukarnas, 71, 74, 116, 160, 163, 165, 175, 178,  
179, 180, 183, 184, 187, 188, 195, 197, 199,  
205, 207, 209

### N

Niş, 160, 163, 205

### O

Ortabağ, 204  
Osmanlı, xiii, 14, 47, 56, 64, 65, 66, 67, 75, 81, 82,  
84, 87, 92, 98, 104, 105, 106, 111, 114, 117,  
118, 121, 122, 124, 126, 129, 133, 135, 160,  
161, 200, 202, 214, 215, 216, 218

### Ö

Ördekbaşı yeşil, 204

### P

penç, 77, 81, 85, 96, 183, 204, 205  
Piyale Paşa Camii, 5, vi, ix, xiii, xvii, xviii, xix, xx,  
2, 64, 68, 88, 90, 105, 106, 107, 108, 109, 114,  
117, 118, 120, 123, 124, 127, 133, 137, 138,  
139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149,  
150, 151, 153, 154, 155, 157, 161, 164, 165,  
166, 169, 170, 179, 182, 183, 184, 187, 188,  
189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 200,  
201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210,  
211, 217

## **S**

Selâtin, 160, 200, 214  
soyut, 5, 15, 20, 27, 71, 82, 141, 145, 147, 172,  
178, 180, 182, 202, 203  
stilizasyon, 19, 75

## **T**

tasarım, v, vi, ix, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 19,  
25, 31, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 50,

51, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 75, 77,  
87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 119,  
122, 138, 139, 145, 148, 149, 150, 152, 153,  
155, 157, 158, 174, 178, 180, 186, 187, 189,  
192, 194, 197, 198, 203, 206, 207, 208, 209,  
210, 211

Tuhfetü'l- Mi'mârîn, 200

Türk Çini Sanatı, v, vi, ix, 1, 76

## EKLER

### TEZ UYGULAMALARI

#### UYGULAMA 1

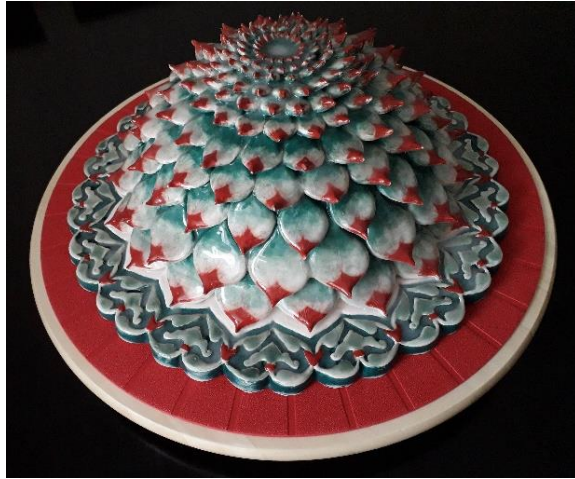
NURBERK



**Fotoğraf 114.** Fırın Sonrası



**Fotoğraf 115.** Fırın Sonrası



**Fotoğraf 116.** Fırın Sonrası

Çalışma Adı : Nurberk

Yapım Tarihi : 2018

Boyutları : 32 cm çap, 12 cm yükseklik

Tekniği : Seramik altyapı üzerine sır altı çini tekniği

Üslubu : Hataî Üslubunda üç boyutlu ve çok katlı sukulent

Açıklama : Sukulent bitkisinin Altın Oran yapısından ilham alınmıştır.



**Fotoğraf 117.** İlham Alınan Sukulent Örneği



**Fotoğraf 118.** İlham Alınan Sukulent Örneği



**Fotoğraf 119.** Yapım Aşamasından Görüntüler



**Fotoğraf 120.** Yapım Aşamasından Görüntüler



**Fotoğraf 121.** Kurutma ve İlk Pişirim Öncesi



**Fotoğraf 122.** Boyama ve İkinci Fırın Öncesi

## UYGULAMA 2

### PİYALE'DE BAHAR 1



**Fotoğraf 123.** Fırın Sonrası

Çalışma Adı : Piyale'de Bahar-1

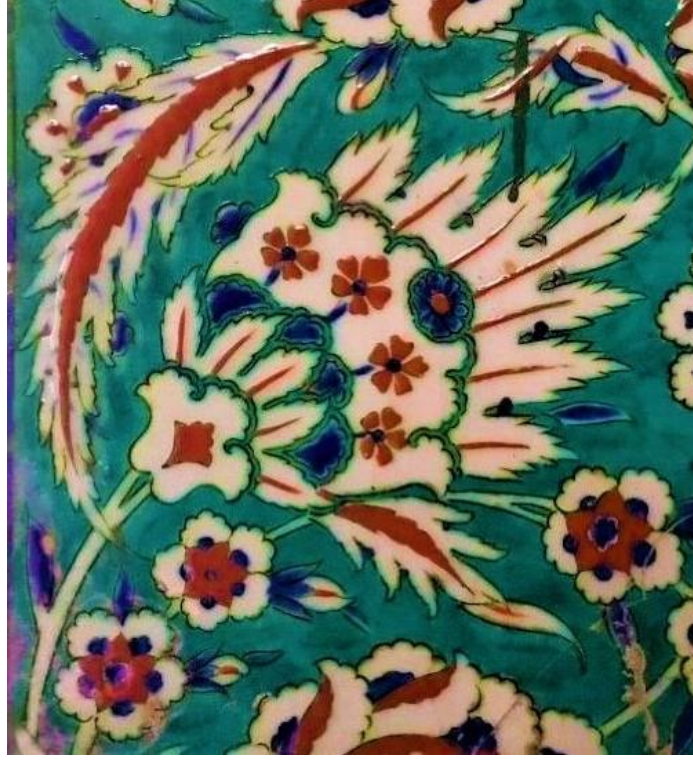
Yapım Tarihi : Aralık 2019

Boyutları : 50 cm çap

Tekniği : Sır altı çini tabak

Üslubu : Hataî ve Naturalist Üslup

Açıklama : Tabak deseni, Piyale Paşa Camii mihrabının yeşil zeminli içerlek bordür kompozisyonundaki nadide motif ilham alınarak tasarlanmıştır. İlk önce bu motif sadeleştirilmiş ve akabinde, onunla uyumlu stilize penç tasarımı yapılmıştır. Bahar dalları ve yine ana motiflerle uyumlu Hataî Üslubunda rumîlerle kompozisyon tamamlanmıştır. Böylelikle Piyale Paşa Camii mihrabında kullanılan üslup ve motiflere de gönderme yapılmıştır.



**Fotoğraf 124.** Piyale Paşa Camii Mihrabı Bordüründen İlham Alınan Motif



**Resim 33.** Stilizasyon Aşaması



**Fotoğraf 125.** Fırın Öncesi Renklendirme Aşaması

### UYGULAMA 3

#### PİYALE'DE BAHAR 2



Fotoğraf 126. Ön Plandan Görünüş



Fotoğraf 127. Arka Plandan Görünüş

Çalışma Adı : Piyale'de Bahar-2

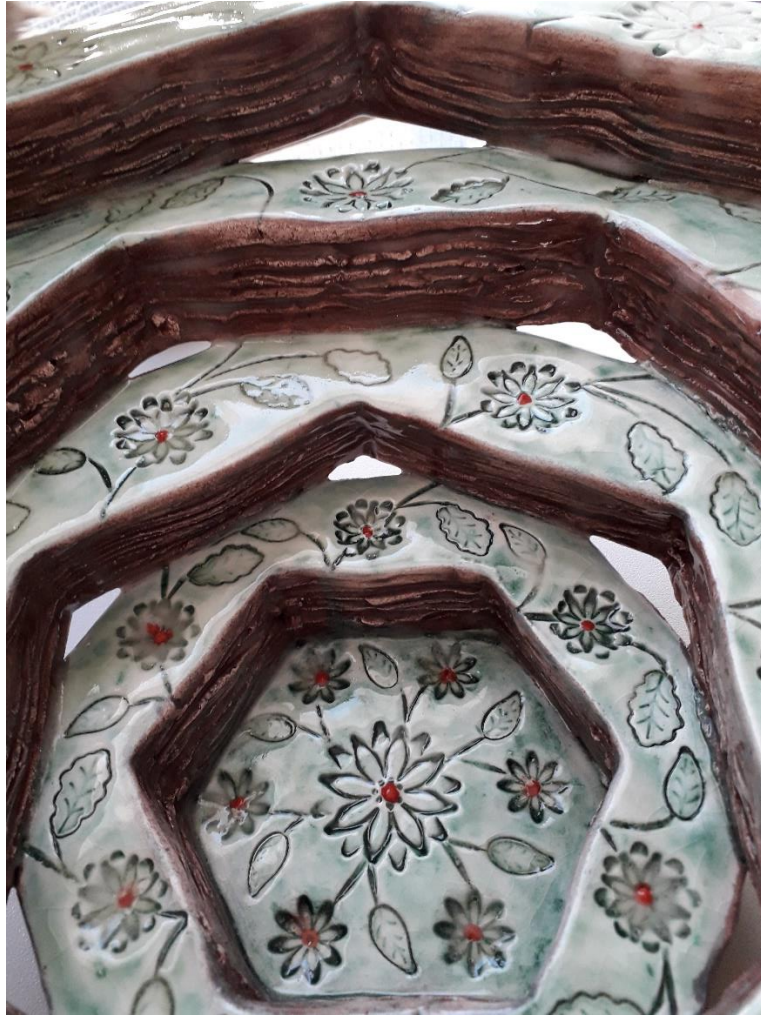
Yapım Tarihi : Şubat 2020

Boyutları : 40 cm çap, 20 cm yükseklik

Tekniği : Seramik altyapı üzerine sıraltı çini tekniği

Üslubu : Naturalist Üslup

Açıklama : Mukarnas ve köşelilere gönderme bahar ağacı (iç bükey)



**Fotoğraf 128.** Fırın Sonrası İç Plandan Detay



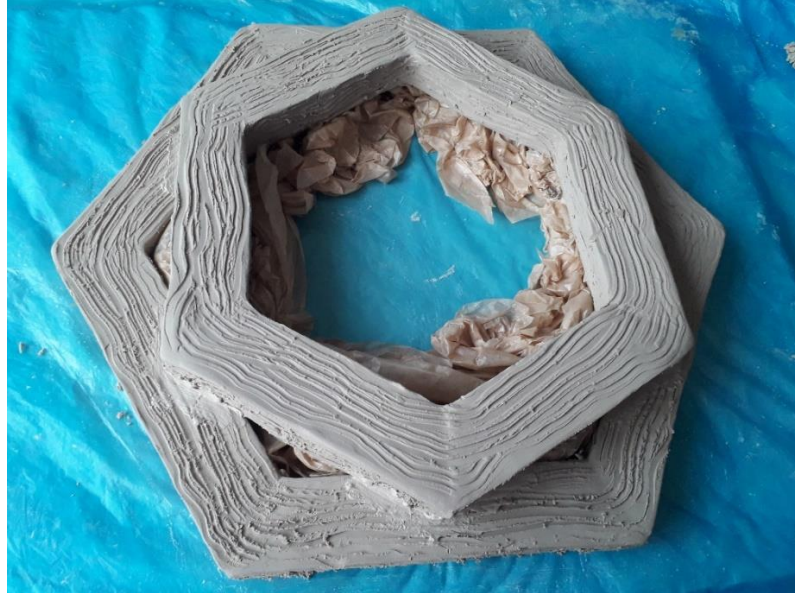
**Fotoğraf 129.** Fırın Sonrası Arka Plandan Detay



**Fotoğraf 130.** Yapım aşamaları ve çiçekli iç plandan detay



**Fotoğraf 131.** Yapım aşamaları ve çiçekli iç plandan detay



**Fotoğraf 132.** Ağaç Dokusu Verilen Katların Sabitleme Aşaması



**Fotoğraf 133.** Katların Sabitletme Aşaması



**Fotoğraf 134.** Toprak ve Ağaç Dokulu Arka Plandan Görünüş (Kurutma Aşaması)



**Fotoğraf 135.** Boyama ve sür-sil aşaması



**Fotoğraf 136.** Boyama ve sür-sil aşaması.

### UYGULAMA 3

#### YÜZEN KUBBELER



Fotoğraf 137. Fırın Sonrası

Çalışma Adı : Yüzen Kubbeler

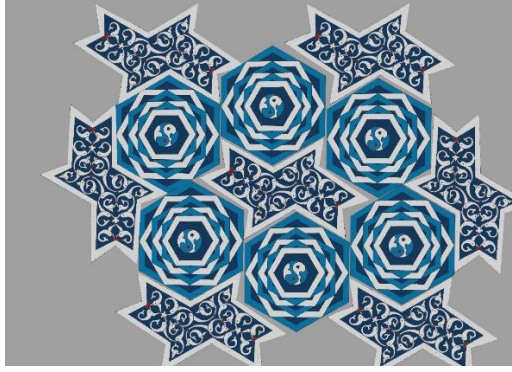
Yapım Tarihi : Kasım 2019

Boyutları : 1 birim (pencî kubbe ve rumîli yapı) 28x29 cm

Tekniği : Seramik altyapı üzerine sıraltı çini tekniği

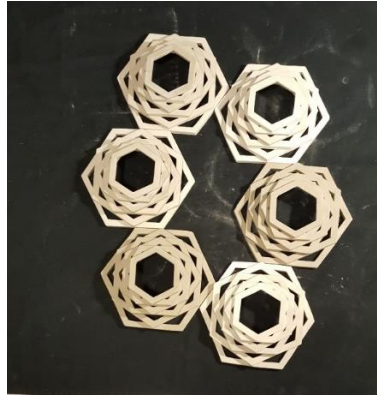
Üslubu : Hataî Üslubunda rumîler, üç boyutlu ve altı katlı pençler

Açıklama : Caminin 6 kubbesi ve mukarnasa gönderme (dış bükey)

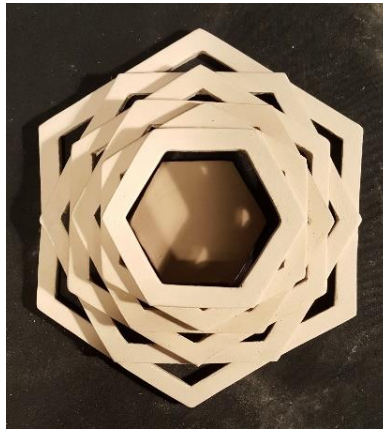


**Resim 34.** Renklendirme Taslağı

### Kubbelerin Muhtelif Dizilimleri



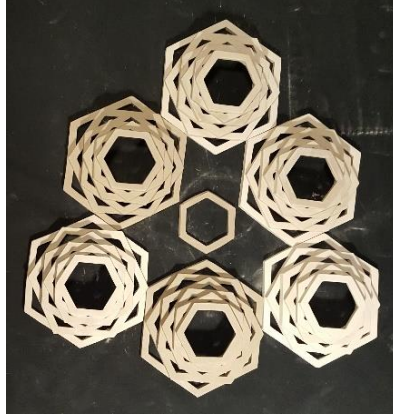
**Fotoğraf 138.** Tasarıma Konu Edilen Kubbe Dizilimi



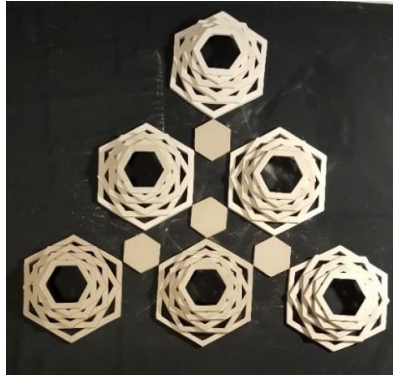
**Fotoğraf 139.** Dış Büküey Kubbe Birimi



**Fotoğraf 140.** Farklı Kubbe Dizilimi



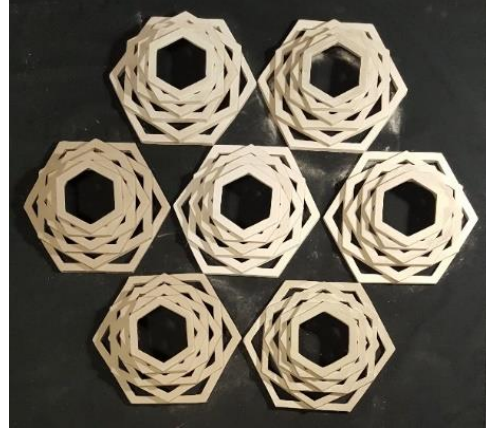
**Fotoğraf 141.** Farklı Kubbe Dizilimi



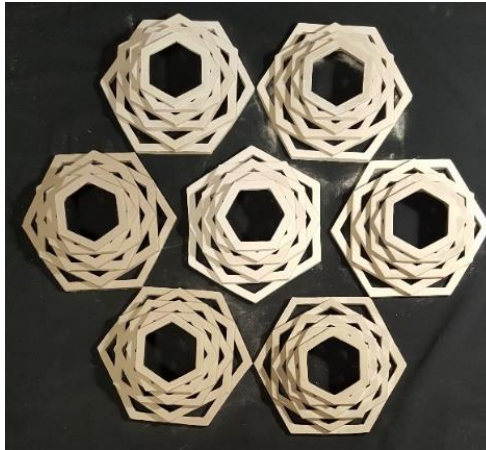
**Fotoğraf 142.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Fotoğraf 143.** Farklı Kubbe Dizilimi



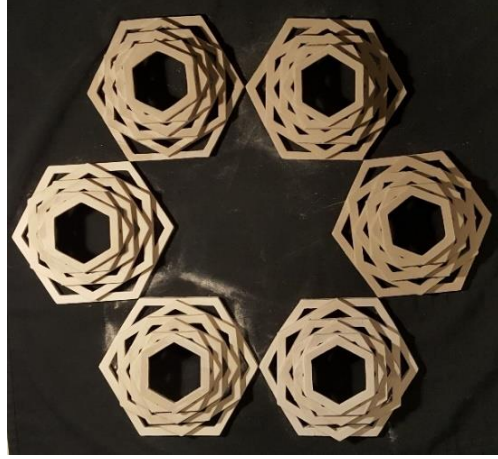
**Fotoğraf 144.** Farklı Kubbe Dizilimi



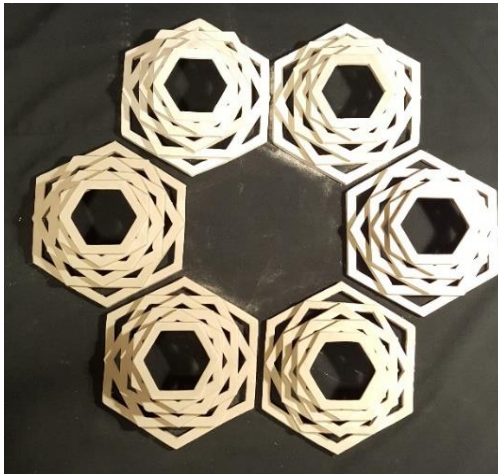
**Fotoğraf 145.** Farklı Kubbe Dizilimi



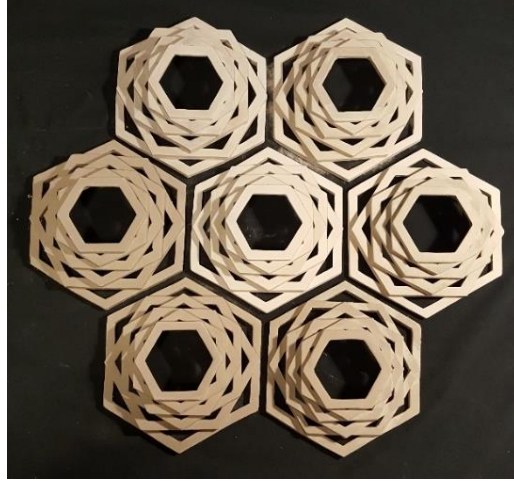
**Fotoğraf 146.** Farklı Kubbe Dizilimi



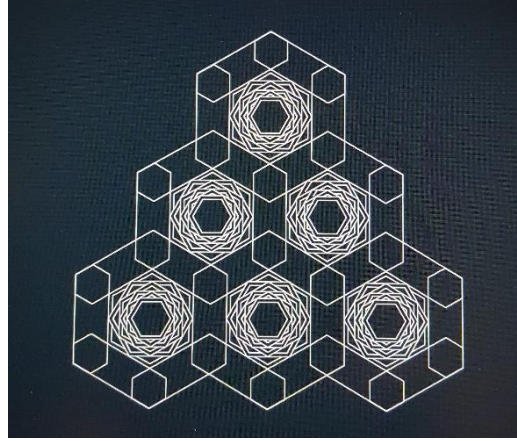
**Fotoğraf 147.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Fotoğraf 148.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Fotoğraf 149.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Resim 35.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Fotoğraf 150.** Farklı Kubbe Dizilimi



**Fotoğraf 151.** Yüzen Kubbeler Boyama Aşaması



**Fotoğraf 152.** Boyama Aşamasından Bir Kesit



**Fotoğraf 153.** Çini Sırlama Aşaması



**Fotoğraf 154.** Çini Sırlama Aşaması