



TIDSAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Erken Dönem Osmanlı Çini Sanatında Mavi-Beyaz Üslup: Dünya Müzelerinden Seçilmiş Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş Desenli Evani Tabakların Grafik Tasarım İlkeleriyle Çözümlemesi

The Blue-and-White Style in Early Ottoman Tile Art: An Analysis of Baba Nakkaş and Helezonî Tuğrakeş (Golden Horn) Patterned Evani Plates from World Museums through Graphic Design Principles

Nursel KARACA*



Geliş/Submitted: 31.07.2026
Kabul/Accepted: 29.09.2026

Citation / Atıf

Karaca, N. (2026). Erken dönem Osmanlı çini sanatında mavi-beyaz üslup: Dünya müzelerinden seçilmiş baba nakkaş ve helezonî tuğrakeş desenli evani tabakların grafik tasarım ilkeleriyle çözümlemesi. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (50), 195-219.

Makale Türü:

Araştırma Makalesi

Article Information:

Research Article

doi 10.29228/TIDSAD.95630

This article was checked by Intihal.net. Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır.
This article is under the Creative Commons license. Bu makale Creative Commons lisansı altındadır.

* Doç. Dr., Yalova Üniversitesi, nursel.karaca@yalova.edu.tr



TİASAD

Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of Turk & Islam World Social Studies

Öz: Bu araştırma, literatürde bugüne dek ağırlıklı olarak tasvirici ve tarihsel yaklaşımlarla incelenen erken dönem Osmanlı mavi-beyaz çinilerini, çağdaş grafik tasarım ilkeleri –denge, vurgu, hiyerarşi, oran-orantı, ritim-tekrar, bütünlük ve zıtlık– bağlamında derinlemesine çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, amaçlı örneklem yöntemiyle dünyanın önde gelen müzelerinden (Louvre, British Museum, Victoria & Albert, Metropolitan vb.) seçilen ve dönemin üslup özelliklerini en güçlü şekilde yansıtan 10 adet başat dairesel tabak ve kâse (evani), nitel-betimsel analiz modeli ve doküman incelemesi teknikleri kullanılarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda, Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş (Haliç İşi) üslupları arasında yaşanan tezyinî ve yapısal tasarım evrimi somut verilerle ortaya konmuştur. Analiz bulgularına göre; Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid Dönemleri'ne damgasını vuran Baba Nakkaş üslubu, radyal (merkezcil) simetri, odaklayıcı bir merkez vurgusu, tonlamalı fırça tekniğiyle elde edilen güçlü negatif-pozitif leke zıtlığı (chiaroscuro) ve katı bir boyutsal hiyerarşiyle durağan bir denge sergilemektedir. Buna karşın, Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde zirveye ulaşan Helezonî Tuğrakeş üslubu, kütsel lekelemeyi ve katı boyutsal hiyerarşiyi bütünüyle reddederek; ince kılcal sarmallarla asimetrik bir ritim, odaksız ve eş ağırlıklı bir optik dağılım ile çizgisel bir süreklilik yaratmıştır. Sonuç olarak, Saray Nakkaşhanesi (Ehl-i Hiref) disipliniyle ve kusursuz bir matematiksel kurguyla üretilen bu seramik eserlerin, salt rastgele yüzey bezemeleri olmadığı kanıtlanmıştır. Dahası bu eserler, kurgusal kuralcılıktan hareketli ve ritmik akışkanlığa uzanan çok katmanlı bir estetik evrimi yansıtan, evrensel tasarım prensipleriyle bütünleşmiş üst düzey görsel iletişim ürünleridir. Çalışma, İznik çini atölyelerinin 15. ve 16. yüzyıllardaki üretim felsefesini anlamak adına disiplinlerarası bir bakış açısı sunarken, sanat tarihi ile tasarım kuramları arasındaki kavramsal bağı da güçlü bir şekilde pekiştirmektedir. Bu bağlamda, geleneksel Türk tezyinatının modern grafik tasarım terminolojisiyle çözümlemesinin, çağdaş tasarım eğitime ve modüler tasarım gibi yenilikçi yaklaşımlara önemli kuramsal katkılar sunacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Çini Sanatı, Erken Dönem Osmanlı Çinisi, Mavi-Beyaz Üslup, Baba Nakkaş, Helezonî Tuğrakeş, Grafik Tasarım İlkeleri.

Abstract: This study aims to conduct an in-depth analysis of early Ottoman blue-and-white ceramics—hitherto predominantly examined through descriptive and historical approaches in the literature—within the context of contemporary graphic design principles: balance, emphasis, hierarchy, proportion, rhythm-repetition, unity, and contrast. Within the scope of the study, 10 prominent circular vessels (evani), which most strongly reflect the stylistic characteristics of the period, were selected using purposive sampling from prominent global museums (e.g., Louvre, British Museum, Victoria & Albert Museum, The Metropolitan Museum of Art). These artifacts were examined utilizing a qualitative-descriptive analysis model and document analysis techniques. As a result of the research, the ornamental and structural design evolution transitioning from the Baba Nakkaş to the Helezonî Tuğrakeş (Golden Horn) style has been revealed through concrete data. According to the analysis findings, the Baba Nakkaş style, which left its mark on the reigns of Mehmed the Conqueror and Bayezid II, exhibits a stationary balance characterized by radial symmetry, a strong focal emphasis, a profound negative-positive spatial contrast (chiaroscuro) achieved via the tonal painting technique, and a strict dimensional hierarchy. In contrast, the Helezonî Tuğrakeş style, which reached its zenith during the reign of Suleiman the Magnificent,

completely rejects massive blocking and strict dimensional hierarchy; instead, it creates an asymmetrical rhythm, an unfocused and equally weighted optical distribution, and a linear fluidity through fine capillary spirals. Consequently, it has been proven that these ceramic works, produced with the discipline of the Palace Workshop (Ehl-i Hiref) and a flawless mathematical composition, are not merely random surface decorations. Furthermore, these artifacts are high-level visual communication products integrated with universal design principles, reflecting a multi-layered aesthetic evolution that stretches from a compositional serenity to a flowing and rhythmic fluidity. While offering an interdisciplinary perspective to understand the production philosophy of the Iznik tile workshops in the 15th and 16th centuries, the study also strongly reinforces the conceptual bond between art history and design theories. In this context, it is anticipated that analyzing traditional Turkish ornamentation through modern graphic design terminology will provide significant theoretical contributions to contemporary design education and innovative approaches such as modular design.

Keywords: Turkish Tile Art, Early Ottoman Tiles, Blue-and-White Style, Baba Nakkaş, Helezonî Tuğrakeş, Graphic Design Principles.

Giriş

Osmanlı Çini Sanatında Mavi-Beyaz Üslubun Tarihsel Gelişimi ve Saray Nakkaşhanesi (Ehl-i Hiref) İlişkisi

Etimolojisi 'Çin' kelimesine dayanan 'çini', Osmanlı terminolojisinde 'Çin'e özgü' anlamında kullanılarak bu sanatın tarihsel kökenine atıf yapar (Can & Gün, 2015, s. 280). Sanat tarihi literatüründe bu kavram; mimari duvar kaplamalarından günlük kullanım eşyalarına (evânî) uzanan geniş bir üretim yelpazesini kapsar (Çalışıcı Pala, 2015, s. 14; Bakır, 2014, s. 38; Öney, 1976, s. 7). Bu geniş üretimin Osmanlı'da asıl ivmesini kazanması ise, başkentin İstanbul'a taşınması ve saray teşkilatının kurumsal bir yapıya kavuşmasıyla mümkün olmuştur (Raby, 1989, s. 76). Bu kurumsallaşmanın bir sonucu olarak; Iznik'te önceleri halk için üretilen kırmızı hamurlu mütevazı kaplar, 15. yüzyıl sonlarında Fatih Sultan Mehmed'in kurduğu Saray Nakkaşhanesinin vizyonu ile büyük bir teknik ve estetik sıçrama yaşayarak yerini yüksek saray sanatına bırakmıştır (Gürçağlar, 1996, s. 14; Şahin, 1997, s. 1395).

Bu yeni dönemin en belirgin yansıması, saray himayesinde kusursuzlaşan sır altı mavi-beyaz çiniler olmuştur (Gök Gürhan, 2007, s. 216). Osmanlı seramiğinin zirvesi kabul edilen bu eserlerin ortaya çıkmasını tetikleyen asıl unsur; Fatih devrinde tanışılan Ming porselenlerinin sanatsal etkisi ile II. Bayezid dönemindeki tedarik kısıtlamalarının sarayı yerel kaynaklara yönlendirmesidir (Bilgi, 2009, s. 23; Öney, 1976, s. 125). Yabancı zanaatkârlar ile yerel ustaların birikimlerinin harmanlanmasıyla özgün bir Anadolu üslubu doğmuş (Öney, 1976, s. 125) ve bu estetik gelişime teknolojik bir atılım da eşlik etmiştir. Geleneksel renkli sır tekniklerinin ötesine geçilerek yüksek fırınlama sıcaklıklarına ulaşılmış (Altun, 2004, s. 12); bol kuvarslı, ince astarlı, şeffaf sırlı sert beyaz bir bünye elde edilmiştir (Aslanapa vd., 1989, s. 12; Bakır, 1999, s. 12; Bakır, 2014, s. 39; Bilgi, 2009, s. 23-25;

Demiriz, 1997, s. 93). Yapısal bağlamdaki bu radikal dönüşüm (Altun, 2004, s. 239), sonraki yüzyıllarda gelişecek farklı çini üsluplarına da zemin hazırlamıştır (Bakır, 1999, s. 12).

Saray Nakkaşhanesi (Ehl-i Hiref), bu yenilikleri sistemli bir çalışma düzeniyle estetik bir zirveye taşımıştır. Başnakkaşların hazırladığı desen kalıplarının İznik'teki ustalara gönderilmesiyle (Necipoğlu, 1990, s. 147-148; Denny, 2004, s. 59; Bilgi, 2009, s. 25), mimari panolar ile günlük kullanım kapları arasında kusursuz bir tezyinî bütünlük sağlanmıştır (Ünver, 2010, s. 71; Yenişehirlioğlu, 1988, s. 74). Çin kökenli motifleri kendi estetik anlayışlarıyla yorumlayan Osmanlı nakkaşları (Carswell, 1995, s. 9-14), tezyinatı Selçuklu geleneğinin geometrik sınırlarının ötesine geçerek daha akıcı, natüralist ve kıvrımsal bir yapıya kavuşturmuştur (Aslanapa, 2015, s. 327-332). Bu sentez sonucunda İznik çinileri, 16. yüzyılda İslam coğrafyasında eşsiz bir konuma erişmiştir (Atasoy & Raby, 1989, s. 20).

Mavi-beyaz İznik seramiklerini Yakın Doğu'nun sanatsal zirvesi kabul eden Arthur Lane, bu süreci kompozisyon, renk ve motif bağlamında köklü bir evrim olarak tanımlar. Bu evrimle birlikte kalabalık ve üç boyutlu kurgular yerini **yalın** iki boyutlu düzlemlere bırakmış; koyu maviler ise açılarak daha aydınlık tonlara dönüşmüştür. Kuralcı arabeskler minyatür üslubuna yaklaşıırken, lotus gibi Çin motifleri natüralist yapısını yitirerek soyut sarmal kıvrımlara evrilmiştir (Kuban, 1986, s. 73). Geleneksel rûmî ve hatâyîlere lotus, kıvrımlı dallar ve Çin bulutlarının eklenmesiyle erken dönem mavi-beyaz çinilerde yeni ve özgün bir kompozisyon dili şekillenmiştir (Atasoy & Raby, 1989, s. 77-79; Bilgi, 2009, s. 25).

Mavi-Beyaz Dönemin Renk Paleti ve Kronolojik Evrimi

Tasarımda bir görselin renklendirilmesi, kompozisyona görsel bir derinlik kazandırmanın yanı sıra esere karakteristik bir üslup da katar (Ambrose & Harris, 2013, s. 84). Erken dönem (Kütahyalı İbrahim gibi ustaların) tasarımlarında beyaz zemin üzerine daha doymuş, koyu ve mat bir kobalt mavisinin egemen olduğu görülür (Öney, 1987, s. 69). 1520'li yıllara gelindiğinde renk yelpazesine firuze (turkuaz) tonlarının dâhil edilmesi, Osmanlı çinilerinde polikrom (çok renkli) bezeme üslubunun yetkinleşmesi yolunda atılan en önemli yapısal adımdır (Atasoy ve Raby, 1989, s. 101). Boyanın şeffaf sır altındaki akışkanlığı ve fırça nüansları, her bir eseri özgün bir objeye dönüştürmüştür (Kürkman, 2005, s. 74). Mavi-beyaz seramiklerin kronolojik evrimi Tablo 1'de özetlenmiştir.

Tablo 1: Erken Dönem Osmanlı Mavi-Beyaz Seramiklerinin Kronolojik ve Teknik Gelişim Evreleri

Dönem / Padişah	Teknik ve Renk Paleti Özellikleri	Başat Motifler ve Bezeme Karakteri	Zemin-Şekil ve Espas İlişkisi
Fatih Sultan Mehmed Devri (1451-1481)	Koyu, mat ve doymuş kobalt mavisi; siyahımsı kalın tahrir çizgileri; mor tonu ilaveleri.	Yoğun ve sıkışık rûmîler, etli yapraklar, geometrik zencerekler; maden sanatı formlarının etkisi.	Motiflerin beyaz (astar renginde) bırakılarak arka planın koyu renkle doldurulduğu 'zemin boyama' tekniği; negatif alanın (zemin) asgari düzeyde tutulması.
Sultan II. Bayezid Devri (1481-1512)	Kobalt mavisinin tonlarında açılma; berraklaşan sır kalitesi; firuzenin soluk geçişlerle paletе dâhil olması.	Düğüm (saadet düğümü), stilize bulutlar ve iri rûmîler; kompozisyon kurgusunda dengelenme.	Kompozisyonların sadeleşip motiflerin irileşmesi; boşluk-doluluk (espas) dengesinin daha ölçülü bir orana ulaşması.
Sultan I. Selim Devri (1512-1520)	Kuvarslı sert gövde; parlak kobalt; firuzenin bağımsız hatlar halinde belirginleşmesi.	Çin Ming hanedanı etkili büyük lotus (hatâyî) çiçeklerinin serbest ve narin yorumları, rozet kullanımları.	Beyaz astar zeminin genişlemesi; motiflerin etrafında bırakılan boşluklarla artan negatif alan kullanımı.
Lotus Ustası Grubu (1515-1525)	Kusursuz sır kalitesi; kobalt mavisinin yumuşak ton geçişleriyle uygulanması; detay vurgusu olarak firuze kullanımı.	Büyük ölçekli şakayıklar, serbest filizlenen kıvrık dallar; simetriden asimetrik dengelere geçiş.	Geniş ve yalın negatif alanlar; motif-zemin (doluluk-boşluk) oranının optimum dengeye ulaşması.
1520'lerin "Baba Nakkaş" Üslubu	Kalın astarlı pürüzsüz gövde; koyu ve derin kobalt mavisi ile canlı firuze noktalar.	Tombul rûmîler, uçları kendi üstüne dönük meşe benzeri yapraklar, geometrik kartuşlar.	Eserlerde (büyük evaniler) kütsel boyut artışı; yüksek doluluk oranına rağmen korunan kompozisyon dengesi.
Helezonî Tuğrakeş Üslubu	İnce ve narin siyah-mavi konturlar;	Sonsuz spiral sarmallar, ince	Kütsel lekeseiliğin (chiaroscuro) terk

(1520-1550'ler)	kılcal çizgiler; kobalt ve firuze boyama.	kıvrık dallar üzerinde minik mine çiçekleri (pençler) ve kanca yapraklar.	edilmesi; tüm yüzeye homojen yayılan eşit çizgisel ağırlık.
------------------------	---	---	--

Not. Bu tablodaki tarihsel evreler ve teknik özelliklere dair veriler ağırlıklı olarak Atasoy ve Raby (1989) ile Bilgi'nin (2009) çalışmalarından derlenerek yazar tarafından sentezlenmiştir.

Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş Üsluplarının Estetik Karakteri

Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş üslupları, erken dönem Osmanlı mavi-beyaz çini sanatında estetik ve yapısal açıdan birbirine tezat oluşturan iki farklı kompozisyon kurgusunu temsil eder. İranlı ve bilhassa Tebrizli sanatkârların Osmanlı coğrafyasına taşıdığı sır altı mavi-beyaz geleneği temelinde yükselen Baba Nakkaş üslubu (Otto-Dorn, 1957; aktaran Raby, 1989, s. 81), 15. yüzyılın sonlarında İslam dünyasında daha önce benzeri görülmemiş bir teknik zirveye ulaşmıştır (Atasoy & Raby, 1989, s. 77). Görsel referanslarını Saray Nakkaşhanesi'nin ortak bezeme dağarcığından alan bu üslup, doğrudan saray himayesinin (Ehl-i Hiref) estetik ikliminde olgunlaşmıştır (Atasoy & Raby, 1989, s. 101).

Tasarım dilinde; kendi üzerine kıvrılan dolgun rûmîlerin ve yuvarlak hatlı hatâyîlerin kullanımıyla şekillenen yapı, üslubun en belirgin stilistik karakteridir (Birol, 2008, s. 43; Gökçe, 1988, s. 30). Kompozisyona derinlik ve hacim kazandırmak amacıyla bu motifler tarama, ince çizgi ve nokta gibi detaylarla bezenirken (Yenişehirlioğlu, 2016, s. 825-839); kıvrık dallar, kendi içine dönük yapraklar, Çin bulutları, saadet düğümleri ve yazı unsurlarıyla çok katmanlı bir zenginlik elde edilmiştir (Bakır, 2007, s. 291; Şefren, 2008, s. 8; Bilgi, 2009, s. 25). Kompozisyonu çevreleyen geometrik zencerekli bordürler, tasarıma durağan fakat kuralcı bir geometrik ritim kazandırır (Akar ve Keskiner, 1978, s. 12). Tasarımlar, dairesel yüzeyi radyal (merkezcil) bir simetriyle kurgulayan ve merkezdeki merkezî semse madalyonu ile sarsılmaz bir görsel ağırlık yaratan durağan denge üzerine kurgulanmıştır (Atasoy ve Raby, 1989, s. 146). Görsel etkiyi derinleştiren bir diğer unsur olarak, motiflerin beyaz (astar renginde) bırakılıp arka planın koyu ve derin kobalt mavisıyla doldurulduğu tonlamalı boyama tekniği, zemin ve şekil arasında keskin bir ışık-gölge (chiaroscuro) zıtlığı yaratır.

Baba Nakkaş üslubunda görülen bu bilinçli ve kuralcı kurgu, grafik tasarım kuramlarıyla da doğrudan ilişkilidir. Grafik tasarım kuramlarında tasarım; belirli bir iletişimsel veya işlevsel amacı gerçekleştirmek üzere görsel bileşenlerin dengeli ve bütünleşik kurgulandığı bilişsel bir süreç olarak tanımlanır (Becer, 2022, s. 33-35; Meggs ve Purvis, 2016, s. 8-9). Bu bağlamda, günümüzde uluslararası müze koleksiyonlarında korunan ve sergilenen tabak, kandil, şamdan, matara, kalemlik ve vazo gibi günlük kullanım eşyaları (evânî) (Arol, 2017, s. 3) üzerindeki Baba Nakkaş tezyinatı; salt rastgele bir bezeme olmanın ötesinde, dairesel yüzeyi iki boyutlu bir

grafik alan olarak yapılandıran katı kurallara dayanmaktadır

İlerleyen süreçte yaşanan üslupsal dönüşümler, terminolojik güncellemeleri de beraberinde getirmiştir. 1960'lı yıllardaki kazılar; geçmişte "Milet, Şam veya Rodos işi" gibi isimlerle anılan ve bu dönemi de kapsayan seramiklerin asıl üretim merkezinin İznik olduğunu kanıtlamıştır (Altun, 2004, s. 70). Benzer bir terminolojik yanlışlığı bu üretim ağının içindeki belirli bir mavi-beyaz grubu için de geçerli olmuştur: Sirkeci/Aksaray buluntuları ve Evliya Çelebi'nin ifadeleri nedeniyle uzun süre hatalı biçimde "Haliç işi" olarak adlandırılan bu eserlerin, fırın kazıları sayesinde İstanbul ile bir üretim bağlantısı olmadığı kesinleşmiştir (Aslanapa vd., 1989; aktaran Bilgi, 2009, s. 26). Bu tür yerel ve yanıltıcı adlandırmaların ötesinde, söz konusu grubu 16. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Julian Raby, bezemelerin Kanuni Sultan Süleyman'ın resmî tuğra zeminindeki tezyinatla benzerliğinden yola çıkarak "Helezonî Tuğrakeş" isimlendirmesini literatüre kazandırmıştır (Raby, 1989, s. 108).

1520'li yılların sonlarında İznik atölyelerinde ortaya çıkan Helezonî Tuğrakeş üslubu, Baba Nakkaş'ın kütsel dolgu prensibini bütünüyle reddederek Osmanlı görsel sanatlarında köklü bir biçimsel dönüşüme öncülük etmiştir (Atasoy & Raby, 1989, s. 108; Pipes, 2003, s. 173). Erken örneklerde helezonî sarmaşıkların arasındaki uzun ince yapraklar ve islimi dolgulu madalyonlar dikkati çekerken; 16. yüzyılın başlarında bu sarmaşıklar daha sade, küçük yaprak ve çiçek formlarıyla bezenmiştir (Öney, 1976, s. 125). 1530'lu yıllardan itibaren ivme kazanan bu eserlerdeki tasarımlar; ince, gölgesiz ve milimetrik tahrirlerle çizilen narin spiral sarmalların (helezonlar) dairesel yüzeyde merkezkaç bir kuvvetle sürekli dönmesi esasına dayanır (Bakır, 2014, s. 39; Özkul Fındık, 2001, s. 213). Bu kurguda kütsel zıtlığın yerini çizgisel ve odaksız bir doku (tekstür) bütünlüğü alırken, hiyerarşik yapı yerini tüm yüzeye homojen yayılan eşit bir optik ağırlığa bırakır (Lidwell vd., 2010, s. 36-38). Kanuni'nin resmî tuğra bezemeleriyle örtüşen hat sanatı estetiğindeki bu çizgisel zarafet (Raby, 1989, s. 110), iki üslup arasındaki tezyinî dönüşümün temelini oluşturur (Tablo 2).

Tablo 2: Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş Üsluplarının Grafik Tasarım İlkeleri Bağlamında Kuramsal Karşılaştırması

Grafik Tasarım Ölçütü	Baba Nakkaş Üslubu	Helezonî Tuğrakeş Üslubu	Sanat Tarihi ve Tasarım Bilimi Açısından Estetik Dönüşümün Anlamı
Görsel Algı ve Karakter	Durağan, hacimli, kütsel, somut.	Akışkan, çizgisel, canlı, soyut.	Durağan ve kuralcı yapıdan akıcı ve hareketli çizgiselliğe geçiş.

Denge Tipi	Radyal (merkezcil) katı simetri.	Akışkan (merkezkaç) sarmal denge.	Sınırlandırılmış kurgulardan, sonsuz döngü ve sarmal akış yanılsamasına geçiş.
Vurgu ve Hiyerarşi	Merkezde net bir odak; katı kademeli boyutsal hiyerarşi.	Odaksız, homojen optik dağılım; hiyerarşisiz düz doku.	Merkezcil hiyerarşik yapıdan, eşit ve homojen dağılıma geçiş.
Zemin-Şekil İlişkisi	Negatif/Pozitif alanlar arasında yüksek yoğun dolgu kontrastı (tonlamalı boyama).	Kılcal çizgilerle kaplanmış, düşük kontrastlı homojen doku (tekstür).	Yoğun dolgu kontrastından, dokusal yüzey etkisine geçiş.
Işık - Gölge (Chiaroscuro)	Koyu ve derin kobalt tonlarıyla sağlanan fırça nüansları ve hacimsel kabartma hissi.	Gölgelemenin tamamen dışlandığı, iki boyutluluğu koruyan net çizgiler.	Üç boyutluluk yanılsamasından, çizgisel iki boyutlu düzlemselliğe dönüş.

Yöntem ve Metodoloji

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde kurgulanmış betimsel analiz ve doküman incelemesi modeline dayanmaktadır (Büyüköztürk vd., 2014, s. 22; Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 140). Araştırma kapsamında geleneksel çini sanatındaki tezyinat kurgusu, çağdaş grafik tasarımın temel ilkeleri olan denge, vurgu, hiyerarşi, orantı, ritim, bütünlük ve zıtlık kavramları bağlamında çözümlenmiştir. Bu doğrultuda İstek (2005, s. 92) ve Aker (2010, s. 66) tarafından ele alınan görsel denge ilkeleri; Uçar (2004, s. 155) ile Özsoy ve Ayaydın (2016, s. 158-196)'ın vurgu, hiyerarşi ve zıtlık tanımları; Becer (2022, s. 68)'in orantı ve ritim formülasyonları ile Zelanski ve Fisher (1996, s. 150)'in bütünlük yaklaşımları analitik çerçevenin kavramsal temelini oluşturur.

Söz konusu tasarım kuramlarının çini sanatındaki yapısal karşılıkları ve iki üsluptaki yansımaları Tablo 3'te karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Tablo 3: Grafik Tasarım İlkelerinin Çini Sanatındaki Karşılıkları ve İki Üsluptaki Yansımaları

Grafik Tasarım İlkesi	Çini Tezyinatındaki Tanımı ve Karşılığı	Baba Nakkaş Üslubundaki Uygulaması	Helezonî Tuğrakeş Üslubundaki Uygulaması
Denge	Görsel ağırlığın simetrik veya asimetrik ekseninde yüzeye dağılımı.	Radyal (merkezcil) simetriye dayalı, durağan ve kuralcı denge kurgusu.	Akışkan (merkezkaç) sarmal dengeye dayalı, asimetrik ve sonsuz döngüsel yapı.
Vurgu	Zıtlıklar veya espas (boşluk) kullanımıyla kompozisyonda yaratılan başat odak noktası.	Merkezde konumlanan büyük, dolgun şemse, rozet veya madalyon kurgusu.	Odak noktasından yoksun, tüm yüzeye eşit yayılan homojen optik dağılım.
Hiyerarşi	Motiflerin optik ağırlık, önem ve boyutlarına göre stratejik olarak derecelendirilmesi.	İriden ufağa doğru katı, kademeli ve net boyut derecelendirmesi.	Asgari düzeyde derecelendirme ile eşit optik değere sahip kılcal motifler.
Orantı ve Uygunluk	Motiflerin, kitlelerin ve kap yüzeyinin (espas) kendi aralarındaki boyutsal ve üslupsal uyumu.	Dolu alanların boş alanlara (espas) oranının yüksek olduğu yoğun dolgulu yapı.	Narin kılcal çizgilerin ve minik çiçeklerin geniş boşluklarla oranlı birlikteliği.
Ritim ve Tekrar	Görsel öğelerin devingenlik yaratacak biçimde yinelenmesi ve kesintisiz görsel akış.	Geometrik ve kuralları net sınırlarla belirlenmiş sabit ritim yapısı.	Sonsuz spiral sarmallar ve yönlendirici rotalarla sağlanan akışkan ve çizgisel ritim.
Bütünlük (Ünite)	Biçimsel akrabalık taşıyan öğelerin organik bağlarla oluşturduğu kopmaz yapısal tamlık.	Sıkı simetri çizgileri ve ortak dairesel kurguyla kenetlenen sabit bütünlük.	Kesintisiz sarmal akışın tüm yüzeyi sarmalamasıyla kurulan akıcı bütünlük.
Karşıtlık / Zıtlık	Ortak nitelik taşımayan öğelerin (çizgi, renk)	Negatif-pozitif alanların yarattığı yüksek yoğun dolgu	İnce çizgisel dokunun egemen olduğu düşük

	kompozisyona hareket katmak için kullanımı.	kontrastı (tonlamalı boyama).	kontrastlı orantısal nüanslar.
--	---	-------------------------------	--------------------------------

Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, amaçlı örneklem yöntemiyle dünyanın saygın müzelerinden (Louvre, British Museum, Victoria & Albert, vb.) seçilen, 15. ve 16. yüzyıl Erken Dönem Osmanlı seramik sanatının en karakteristik iki ana damarı olan Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş (Haliç İşi) üsluplarının temsil gücü en yüksek 10 adet dairesel çini tabak (evani) çözümlenmiştir. Seçilen eserler; salt süsleme bağlamında değil, modern grafik tasarım ilkeleri olan denge, vurgu, hiyerarşi, oran-orantı (espas/horror vacui), ritim ve bütünlük ekseninde derinlemesine analiz edilmiştir. Kâse formundaki eserlerde ise tasarımın üç boyutlu yüzeydeki sürekliliği, iç ve dış mekân kurgusu üzerinden çok boyutlu olarak ele alınmıştır. Seçilen eserlerin üslup, müze ve grafik tasarım ilkelerine göre dağılımı Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4: Araştırma Kapsamında İncelenen Görsellerin Üslup, Müze ve Grafik Tasarım İlkelerine Göre Dağılımı

Görsel No	Üslup Grubu	Müze ve Envanter Numarası	İncelenen Temel Grafik Tasarım İlkeleri
Görsel 1	Baba Nakkaş	Keir Collection, K.1.2014.894	Vurgu (Odak Noktası) ve Merkezci Denge
Görsel 2	Baba Nakkaş	Louvre Museum, OA 6321	Radyal Denge ve Bütünlük (Çerçeveleme)
Görsel 3	Helezonî Tuğrakeş	Kuwait National Museum, LNS 231 C	Merkezkaç Kompozisyon ve Görsel Denge
Görsel 4	Helezonî Tuğrakeş	Metropolitan Museum of Art, 66.4.11	Mikro-Vurgu (Renk Odaklı) ve Ritim
Görsel 5	Baba Nakkaş	Victoria and Albert Museum, 986-1884	Hiyerarşi ve Horror Vacui (Oran-Orantı)
Görsel 6	Helezonî Tuğrakeş	British Museum, 1887.0617.9	Hiyerarşinin Düzleşmesi / Odaksızlık
Görsel 7	Baba Nakkaş (Lotus Ustası)	British Museum, G.8	Açık Espas (Negatif Alan) ve Süreklilik
Görsel 8	Helezonî Tuğrakeş	Metropolitan Museum of Art, 41.45	Oran/Orantı ve Kusursuz Bütünlük
Görsel 9	Baba Nakkaş	Victoria and Albert Museum,	Ritim, Geometrik Kurgu ve

		C.257-1921	Zıtlık
Görsel 10	Helezonî Tuğrakeş	Keir Collection, K.1.2024.895	Akışkanlık (Süreklilik) ve Sonsuz Tekrar

Denge (Balance) İlkesi Bulguları

Tasarım yüzeyi üzerinde optik ağırlığın dağılımını ifade eden denge ilkesi, incelenen iki üslup arasında radikal bir yapısal evrim gösterir. Baba Nakkaş grubunda, dairesel eksenin merkezine kilitlenen, sarsılmaz bir radyal (merkezcil) simetrik denge kurgulanmıştır. Kompozisyonun tüm optik ağırlığı merkezdeki ana motife yüklenir.



Görsel 1: Baba Nakkaş Üslubu Tabak, Fatih Dönemi (Keir Collection, K.1.2014.894)¹

Örneğin Fatih Sultan Mehmed Dönemi'ne ait olan Keir Collection'daki tabakta (Görsel 1), dairesel formun merkezinde yer alan "saadet düğümü" kurgusu ve bu düğümden dışa doğru simetrik olarak fışkıran dolgun rumi kıvrımları, gözü sürekli olarak merkez odakta tutarak durağan ve hacimli bir denge hissi yaratır. Benzer şekilde Louvre Müzesi'ndeki OA 6321 envanter numaralı tabakta da (Görsel 2) merkezdeki devasa şemse motifi, dairesel kenarlarla kusursuz bir simetrik denge kurarak izleyicinin bakışını merkeze hapseder.

¹ URL-1



Görsel 2: Baba Nakkaş Üslubu Tabak, II. Bayezid Dönemi (Louvre Museum, OA 6321)²

Buna karşın, Helezonî Tuğrakeş grubu tabaklarında merkezci simetri tamamen yıkılmış, yerine merkezkaç (centrifugal) bir denge getirilmiştir. Kuveyt Ulusal Müzesi'ndeki LNS 231 C nolu tabakta (Görsel 3), tabak yüzeyi boyunca sürekli dönen spiral dallar, tek bir odaksal optik ağırlık noktası barındırmaz. Sarmalların tüm tabağa eşit ve homojen dağılması sayesinde, asimetrik fakat kusursuz bir görsel denge elde edilmiştir. Geleneksel tezyinat, bu eserde katı simetri eksenini ortadan kaldırarak soyut ve akışkan bir döner dengeye ulaştırılmıştır.



Görsel 3: Helezonî Tuğrakeş Üslubu Tabak (Kuwait National Museum, LNS 231 C)³

Vurgu (Emphasis) İlkesi Bulguları

Kompozisyonun en can alıcı noktasını belirleyen vurgu ilkesi, Baba Nakkaş eserlerinde genellikle merkeze yerleştirilirken, Helezonî grupta mikro dokunuşlarla yüzeye dağıtılmıştır.

Louvre Müzesi'ndeki derin tabakta (Görsel 2), merkezdeki iri şemse madalyonu etrafında dönen bitkisel motifler, kalın kontur çizgilerinin de yardımıyla çevrelerindeki tezyinata kıyasla çok daha güçlü bir optik vurguya sahiptir. Göz ilk olarak bu koyu mavi kütleyle takılır.

Helezonî Tuğrakeş grubuna ait Metropolitan Museum'daki 66.4.11 nolu çukur tabakta ise (Görsel 4) başat bir odaksal vurgu alanı bulunmamaktadır. Fakat,

² URL-2

³ URL-3

çift yönlü spiral sarmalların gölgesiz ve çizgisel dairesel hareketleri arasına yerleştirilen parlak firuze noktalar, düşük kontrastlı genel yapı içinde "ikincil optik vurgu" (mikro-vurgu) elemanları olarak işlev görür. Bu dokunuşlar, beyaz arka planı boğmadan gözü tüm alana dağıtan ritmik odakçıklar yaratır.



Görsel 4: Helezonî Tuğrakeş Üslubu Tabak (Metropolitan Museum of Art, 66.4.11)⁴

Hiyerarşi (Hierarchy) İlkesi Bulguları



Görsel 5: Baba Nakkaş Üslubu Tabak (Victoria and Albert Museum, 986-1884)⁵

Baba Nakkaş üslubunu temsil eden Victoria & Albert Müzesi'ndeki 986-1884 nolu geniş tabakta (Görsel 5), katı ve net bir boyutsal hiyerarşi izlenir. Merkezdeki rumi kurgu ile kenarlardaki dalga-kaya bordürü arasında kusursuz bir matematiksel düzene sahip görsel kademelendirme mevcuttur. Motifler merkezden dışa doğru küçülerek veya şekil değiştirerek ikincil konuma geçerler.

⁴ URL-4

⁵ URL-5



Görsel 6: Helezonî Tuğrakeş Üslubu Tabak (British Museum, 1887.0617.9)⁶

Buna karşın Helezonî üsluba ait British Museum'daki G.9 tabakta (Görsel 6), hiyerarşik kademelendirme tamamen düzleştirilmiştir. Sarmal çizgiler, mine çiçekleri (pençler) ve minik yapraklar hemen hemen aynı milimetrik kalınlık ve boyuttadır. Katı bir odaksal hiyerarşiyi reddeden bu yaklaşım, tüm dairesel yüzeye homojen olarak yayılan eşit bir görsel dağılım sunar.

Oran ve Orantı (Proportion) ve Espas İlkesi Bulguları

Tasarımda motiflerin kapladığı alan ile arka plan boşluğu (espas) arasındaki oran, iki ekol arasındaki en belirgin ayrımlardan biridir. Erken Baba Nakkaş örnekleri (Görsel 1 ve 2) doluluk-boşluk oranlarının en yoğun (horror vacui) kurgulandığı örnekler olup, tabağa ağırbaşlı ve anıtsal bir orantı yükler.



Görsel 7. Baba Nakkaş (Lotus Ustası) Üslubu Ayaklı Kâse İç Yüzeyi (British Museum, G.8)⁷

⁶ URL-6

⁷ URL-7



Görsel 7.1. Baba Nakkaş (Lotus Ustası) Üslubu Ayaklı Kâse Dış Yüzeyi (British Museum, G.8)⁸

Ancak Yavuz Sultan Selim devri 'Lotos Ustası' grubuna ait olan British Museum'daki ayaklı kâse (Görsel 7), oran-orantı dengesi boşluk (espas) lehine değişmiştir. Kâsenin iç havzasında iri lotuslar beyaz astar zemin üzerinde geniş nefes alma boşlukları bırakılarak yerleştirilmiş; dış yüzeyde (Görsel 7.1) ise bu ferahlık, kavisli formu kucaklayan kesintisiz bir bitkisel kuşakla form-yüzey orantısına kusursuzca aktarılmıştır.



Görsel 8: Helezonî Tuğrakeş Üslubu Tabak (Metropolitan Museum of Art, 41.45)⁹

Helezonî üsluptaki Görsel 8'de ise (Metropolitan 41.45), sarmal dalların birbirlerini hiçbir şekilde ezmeden, ince bir simetri ve matematiksel mesafelerle tabağa yayılması, izleyiciye yüzeyin tesadüfi değil, mutlak bir oransal planla doldurulduğunu hissettirir.

Ritim ve Tekrar (Rhythm & Repetition) İlkesi Bulguları



⁸ URL-7

⁹ URL-8

Görsel 9. Baba Nakkaş Üslubu Işımsal Bölmeli Kâse İç Yüzeyi (Victoria and Albert Museum, C.257-1921)¹⁰



Görsel 9.1. Baba Nakkaş Üslubu Kâse Dış Yüzeyi (Victoria and Albert Museum, C.257-1921)¹¹

Baba Nakkaş grubunda ritim, katı simetrik aralıklarla tekrarlanan motiflerle kurulur. Victoria & Albert Müzesi'ndeki kâsenin (Görsel 9) iç yüzeyinde, merkezden dışa doğru ızgara (grid) sistemi mantığıyla açılan ışımsal paneller durağan, geometrik ve kuralcı bir ritim yaratır. Ancak aynı kâsenin dış yüzeyine (Görsel 9.1) geçildiğinde, serbest fırça darbeleriyle oluşturulan tekerlek biçimli rozetlerin, yüzeyin dairesel akışına uyum sağlayan organik bir tekrar (ritim) oluşturduğu görülür.



Görsel 10: Helezonî Tuğrakeş Üslubu Tabak (Keir Collection, K.1.2024.895)¹²

Helezonî grubun şaheserlerinden olan Keir Collection tabakta (Görsel 10) ise ritim, kütleli boyamadan tamamen arınarak dantelsi bir ağ gibi saran kılcal sarmallara dönüşmüştür. Bu durum, gözün yüzeyde takılmadan akmasını sağlayan lirik, zamansız ve sonsuzluk hissi veren bir ritim bütünlüğü inşa eder.

Bütünlük (Unity) ve Zıtlık (Contrast) İlkesi Bulguları

Baba Nakkaş grubunda (Görsel 1, 2, 9) koyu kobalt mavisinin derinliği ile beyaz astar zemin arasındaki yüksek zıtlık (chiaroscuro etkisi), kompozisyona kabartmasal bir hacim hissi kazandırır. Bu grupta bütünlük, merkeze olan yapısal

¹⁰ URL-9

¹¹ URL-9

¹² URL-10

bağıllık ile sağlanır. Helezonî Tuğrakeş grubunda (Görsel 3, 6, 10) ise koyu leke boyamaları tamamen dışlandığı için lekesele zıtlık sifıra yakındır. Zıtlığın yalnızca beyaz zemin ile ince kobalt çizgiler arasında bırakılması, esere narin bir dil verirken; bütünlük, yüzeyi kesintisiz bir şekilde saran çizgisel sarmalların homojen karakteriyle sağlanmıştır. Seçilen ve detaylı analizleri yapılan 10 adet seçkin eserin, yedi temel grafik tasarım ilkesi bağlamındaki toplu çözümleme matrisi Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5: Seçilen 10 Adet Eserin Grafik Tasarım İlkesi Bağlamında Çözümleme Matrisi

No	Eser Künyesi	Denge Tipi	Vurgu Odağı	Hiyerarşik Yapı	Espas Dağılımı	Ritim Karakteri	Zıtlık Derecesi
1	Keir K.1.2014 .894	Radyal Simetrik	Merkez (Düğüm)	Güçlü (Net)	Çok Yüksek Dolu	Durağan Ritim	Yüksek (Tonlamalı)
2	Louvre OA 6321	Radyal Simetrik	Merkez (Şemse)	Güçlü (Kademeli)	Yüksek Dolu	Durağan Ritim	Yüksek (Chiaroscuro)
3	Kuwait LNS 231 C	Merkez kaç	Odaksız	Yok (Eşit Optik)	Mükemmel Uyum	Sonsuz Spiral	Çok Düşük
4	Metropolitan 66.4.11	Merkez kaç	Mikro-Vurgu (Firuze)	Yok (Eşit Optik)	Yoğun Sarmal	Sonsuz Spiral	Düşük
5	V&A 986-1884	Radyal Simetrik	Merkez (Rumi/Rozet)	Orta Dereceli	Dengeli (Espaslı)	Simetrik Tekrar	Orta
6	BM 1887.06 17.9	Merkez kaç	Odaksız	Yok (Eşit Optik)	Narin Çizgisel	Sonsuz Spiral	Çok Düşük
7	BM G.8 (Kâse İç-Dış)	Aksiyal Simetrik	İri Lotuslar	Kademeli	Geniş Espaslı	Yatay Tekrar	Orta (Nüanslı)
8	Metropolitan 41.45	Merkez kaç	Odaksız	Yok (Eşit Optik)	Narin Çizgisel	Sonsuz Spiral	Çok Düşük
9	V&A C.257-1921 (Kâse)	Radyal / Yatay Akış	Işınsal Paneller	Kademeli	Mükemmel Uyum	Geometrik Ritim	Çok Yüksek

10	Keir K.1.2024 .895	Aksiya Akışkan	Yazı & Sarmal	Kademeli	Narin Çizgisel	Dikey Sarmal	Düşük
----	--------------------------	-------------------	------------------	----------	-------------------	-----------------	-------

Tartışma

Üsluplar Arası Estetik Karşılaştırma ve Yapısal Dönüşüm

Araştırma bulgularımız, dünya müzelerinden titizlikle seçilen 10 özgün eser üzerinden, Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş üsluplarının yalnızca motif repertuarı açısından değil; dairesel tabak ve kâse yüzeylerinde kurgulanan tezyinî mekân felsefesi açısından da iki zıt grafik kutbu temsil ettiğini kanıtlamaktadır. Kuban'ın (1986, s. 73) mavi-beyaz çinilerdeki kurgusal evrimi "üç boyutlu kalabalık bir yapıdan, iki boyutlu ferah bir düzleme geçiş" olarak tanımlaması, elde ettiğimiz tasarım analizi bulgularıyla birebir örtüşmektedir.

Grafik tasarım kuramlarında tasarım; belirli bir iletişimsel veya işlevsel amacı gerçekleştirmek için görsel bileşenlerin dengeli ve bütünsel şekilde kurgulandığı bilişsel bir süreç olarak tanımlanır (Becer, 2022, s. 33-35; Meggs ve Purvis, 2016, s. 8-9). Bu bağlamda Baba Nakkaş tezyinatı, rastgele bezemelerin ötesinde, dairesel yüzeyi iki boyutlu bir grafik alan olarak yapılandıran katı kurallara dayanmaktadır. Üslubun temel karakteri incelendiğinde; kompozisyonların dairesel formun geometrik merkezini başat bir aks olarak kabul eden katı bir radyal (merkezcil) simetriye dayandığı görülür. İstek'in (2005, s. 92) vurguladığı "elemanları optik noktada kümeleme" prensibine uygun olarak, merkezdeki anıtsal şemse veya saadet düğümü tabağın optik ağırlığını tam ortada toplayarak sarsılmaz ve durağan bir denge hissi yaratır.

İzleyicinin odağını belirli bir önem derecesine göre yönlendirme işlevi gören görsel hiyerarşi (Uçar, 2004, s. 153); Baba Nakkaş üslubunda milimetrik bir boyutsal derecelendirmeye uygulanır. Merkezdeki devasa madalyon veya iri hatâyî çiçekleri birinci hiyerarşik seviyeyi oluştururken, kıvrımlı dallar üzerindeki tombul tomurcuklar ikinci, dış bordürdeki tamamlayıcı motifler ise üçüncü seviyede konumlandırılarak net bir görsel basamaklanma (Lidwell vd., 2010, s. 37-39) kurulur. Bu hiyerarşik güç, "tonlamalı boyama" (hacimli fırça) tekniğinin yarattığı zemin-şekil ilişkisiyle zirveye ulaşır. Modernist tasarım anlayışının önemli figürlerinden İsviçreli tipograf Jan Tschichold; görsel unsurlara nefes alma imkânı tanıyan yapısal boşlukları (negatif alanı), "iyi tasarımın ciğerleri" olarak nitelendirmektedir (Ambrose & Harris, 2017, s. 189). Baba Nakkaş'ta motiflerin içinin beyaz astar renginde bırakılıp etraflarının yoğun kobalt mavi ile doldurulması, zemin ile şekil arasında yüksek bir leke zıtlığı (chiaroscuro) yaratır. Lauer ve Pentak (2011, s. 212) tarafından da vurgulanan bu yüksek kontrast prensibi, iki boyutlu düzlem üzerinde anıtsal bir hacim hissi ve kabartmasal bir

derinlik elde etmek amacıyla ustalıkla kullanılmıştır (Öney, 1998, s. 60). Bu anıtsal etkiyi pekiştiren bir diğer unsur, kendi üstüne kıvrılan tombul rûmîlerin (Gökçe, 1988, s. 30) geometrik zencereklerle (Akar ve Keskiner, 1978) sınırlandırılmasıdır. Bu yapısal yaklaşım, kompozisyona kuralcı bir anıtsallık katmıştır.

Tasarım prensiplerinin yalnızca iki boyutlu tabak yüzeylerinde değil, üç boyutlu formlarda da kusursuzca işlediği, çalışmada incelenen Lotos Ustası dönemi ve ışınal bölmeli kâselerde açıkça izlenmektedir (örneğin Victoria and Albert Museum envanterine kayıtlı C.257-1921 eseri). Bu eserlerde, iç mekândaki geometrik veya merkezci ferahlığın, kâsenin dış yüzeyinde yatay ve kesintisiz bir ritme dönüştürülerek iç-dış mekân arasında kurgusal bir kontrast (zıtlık) ve bütünlük oluşturduğu tespit edilmiştir.

Buna karşın Helezonî Tuğrakeş grubuna ait bulgularımız, bu durağan anıtsallığın yerini asimetrik ve "merkezkaç" (centrifugal) bir dengeye bıraktığını görünür kılmaktadır. Bu üslubun ana omurgası, gözün yüzey boyunca kesintisiz hareket etmesini sağlayan akıcı (lirik) ritim ilkesidir. İnce, gölgesiz ve milimetrik tahrirlerle çizilen narin spiral dallar (helezonlar), dairesel yüzey üzerinde merkezkaç bir kuvvetle sürekli dönerek sonsuz bir görsel hareket yanılsaması (Pipes, 2003, s. 173) oluşturur. Tasarımda "homojen optik dağılım" olarak kavramsallaştırılan odaksız tezyinat ilkesi (Landa, 2014), bu tasarımlarda net bir şekilde izlenir. Baba Nakkaş üslubunun aksine, bu tabaklarda gözü tek bir noktada sabitleyen anıtsal bir merkez vurgusu bulunmaz; sarmalların ve minik mine çiçeklerinin yüzeye eşit yayılması her noktada dengeli bir optik ağırlık yaratır. Bu homojen yapı içerisinde yer yer beliren firuze noktalar ise, kompozisyonu boğmadan izleyicinin gözünü sıçratan başarılı bir "mikro-vurgu" işlevi görür.

Tasarım elemanlarının yüzeyde oluşturduğu dokusal yoğunluk (tekstür), beyaz astar arka plan ile mükemmel bir matematiksel oran içindedir (White, 2011, s. 164; Zelanski ve Fisher, 1996, s. 150). Narin sarmallar, beyaz zemini boğmadan dantelsi ve nefes alan bir boşluk-doluluk dengesi kurarak esere pastel ve yumuşak bir karakter kazandırır. Bu çizgiler, lekesel gölgelendirmeye (chiaroscuro) tabi tutulmaksızın tamamen iki boyutlu düzlemsel yapıyı korur. Kanuni Sultan Süleyman'ın resmi tuğralarının zemin bezemeleriyle (tuğrakeş tezyinatı) birebir örtüşen bu çizgisel narinlik, Osmanlı saray bürokrasisi ile çini tasarımı arasında kusursuz bir kavramsal entegrasyon olduğunu kanıtlar (Raby, 1989, s. 110).

Sonuç olarak, Becer (2022) ve Aker'in (2010, s. 66) tasarımda "bütünlük (unity)" sağlamak için öne sürdüğü denge teorileri, her iki üslupta farklı yöntemlerle çözülmüştür: Baba Nakkaş grubu bütünlüğü "statik bir çerçeve ve merkezci yığılma" ile sağlarken; Helezonî Tuğrakeş ekolü aynı bütünlüğü "akışkan bir sarmal ağ ve kesintisiz ritim" ile kurgulamıştır.

Tezrinî Mirasın Mimari ve Disiplinlerarası Bağlantıları

Mavi-beyaz seramik dönemi, Osmanlı çini tezrinatını mimari duvar kaplaması sınırından kurtararak bağımsız bir "evani" alanına yükseltmiştir (Tosunoğlu, 2011, s. 17). Aynı sanatsal iklimin bir getirisi olarak, Saray Nakkaşhanesinde sağlanan üslup birliği, kap tasarımlarındaki bu grafik estetiğin mimari panolara da doğrudan yansımaları sağlamıştır (Yenişehirlioğlu, 1988, s. 74). Baba Nakkaş üslubunun Erken Osmanlı mimarisindeki anıtsal yansımaları Bursa Yeşil Türbe ve Edirne Muradiye Camii (1435) duvarlarında görülmektedir (Atasoy ve Raby, 1989, s. 43; Aslanapa, 2015, s. 323). Aslanapa'nın Bursa Muradiye'de işaret ettiği bu köklü uygulamalar, Yetkin'in (1986, s. 207) detaylandığı Şehzade Mahmud ve Şehzade Ahmed türbelerinde "uzun dikdörtgen levhaların altıgenlerle kurgulanması" biçiminde karşımıza çıkar.

İlerleyen süreçte ise Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi (1529) ve Rüstem Paşa Camii (1561) çinileri, Helezonî Tuğrakeş üslubunun mimari tezrinat üzerindeki mutlak hâkimiyetini gözler önüne sermektedir. Bu iki üslubun grafik parametreleri, saray bürokrasisi ve anıtsal mimari bağlamındaki sentezi Tablo 6'da detaylandırılmıştır.

Tablo 6: Baba Nakkaş ve Helezonî Tuğrakeş üsluplarının disiplinlerarası ve mimari bütüncül sentezi

Grafik Tasarım Parametresi	Baba Nakkaş Üslubu	Helezonî Tuğrakeş Üslubu	Tasarımsal ve Estetik Dönüşümün Anlamı
Görsel Algı Karakteri	Durağan, hacimli, kuralcı, kütleli.	Akışkan, çizgisel (tahrirli), kesintisiz, ritmik.	Sabit ve hacimli yapıdan; kesintisiz, akıcı ve çizgisel kurguya geçiş.
Denge Tipi	Radyal (merkezcil) simetri.	Merkezkaç (dışa açılan) sarmal denge.	Sınırlandırılmış kurgudan, sonsuzluk ve sarmal döngü hissine geçiş.
Vurgu ve Hiyerarşi	Merkezde net bir odak; katı kademeli boyutsal hiyerarşi.	Odaksız, homojen optik dağılım; hiyerarşisiz düz doku.	Merkezcil hiyerarşik yapıdan, eşit ve homojen dağılıma geçiş.
Zemin-Şekil İlişkisi	Negatif/Pozitif alanlar arasında yüksek lekesel zıtlık (tonlamalı boyama).	Kılcal çizgilerle kaplanmış, düşük kontrastlı homojen doku (tekstür).	Lekeseli kontrasttan, dokusal yüzey etkisine geçiş.
Işık-Gölge (Chiaroscuro)	Kobalt tonlarıyla sağlanan derin fırça nüansları ve hacimsel	Tonlamanın tamamen dışlandığı, iki boyutluluğu	Üç boyutluluk yanılsamasından, iki boyutlu düzlemselliğe

	kabartma hissi.	koruyan net tahrir çizgileri.	dönüş.
Diğer Sanat Dallarıyla Bağlar	Kitap sanatları tezhipleri, cilt tasarımları ve saray maden/kuyumculuk işçiliği.	Kanuni Sultan Süleyman tuğralarının zemin bezemeleri (tuğrakeşlik).	Saray belge/yazım disiplini ile çini tezyinatının tam entegrasyonu.
Mimari Karşılıkları	Edirne Muradiye Camii mihrap çinileri, Bursa Yeşil Külliyesi panoları.	Rüstem Paşa Camii geçiş panoları, Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi çinileri.	Küçük ölçekli kap tezyinatından anıtsal mimari yüzey bezemesine dönüşüm.

Not. Tablodaki sanat tarihi verileri ve mimari yansımalar ilgili literatürden (Atasoy ve Raby, 1989; Yenişehircioğlu, 1988 vb.) alınmış olup; bu verilerin çağdaş grafik tasarım parametreleriyle karşılaştırmalı analizi yazar tarafından özgün olarak kurgulanmıştır.

Sonuç

Geleneksel sanat tarihi araştırmaları, Osmanlı seramiklerini genellikle tarihsel gelişim, teknik altyapı (hamur, sır özellikleri) ve motiflerin ikonografik kökenleri üzerinden okumaktadır. Ancak bu çalışma, literatürdeki köklü kuramları grafik tasarım prensipleriyle (espas, leke zıtlığı, ritim, merkezkaç denge) harmanlayarak, İznik çinilerini modern görsel iletişim teorileri merceğinden incelemiş ve disiplinlerarası yeni bir perspektif sunmuştur.

Araştırma bulguları göstermektedir ki dönemin nakkaşları, yalnızca dönemin bezeme üsluplarını yüzeye kopyalayan birer zanaatkar değildi; onlar kompozisyondaki görsel ağırlığı ustalıkla dengeleyen, negatif ve pozitif alanı hiyerarşik bir amaç doğrultusunda yöneten bilinçli birer grafik tasarımcı gibi hareket etmiştir. Baba Nakkaş üslubunda durağan hiyerarşi, zemin-şekil zıtlığı ve anıtsal vurgu ile sağlanan görsel otoritenin; Helezonî Tuğrakeş üslubunda yerini odaksız bir ritme, akışkanlığa ve tasarım öğelerinin yüzeye eşit (homojen) dağılımına bıraktığı, seçilen 10 özgün eser üzerinden ampirik olarak kanıtlanmıştır. Kâse formlarında görüldüğü üzere, bu kurgusal zekâ sadece iki boyutlu tabak yüzeylerinde kalmamış, formun üç boyutlu yapısını da (iç-dış mekân zıtlığı) kapsayan bütüncül bir tasarım felsefesine dönüşmüştür.

Sonuç olarak, yüzyıllar öncesinde üretilmiş bu evani şaheserlerinin, günümüz modern grafik tasarım ve kompozisyon kuramlarının temel parametrelerini yüzey üzerinde kusursuzca yansıttığı görülmektedir. Çalışmanın, geleneksel Türk el sanatlarının (hat, tezhip, halı, minyatür) evrensel tasarım ölçütleriyle çok daha derinlikli okumalara tabi tutulacağı gelecekteki akademik araştırmalara güçlü bir teorik ve metodolojik zemin oluşturması umulmaktadır.

Kaynakça

- Akar, A., & Keskiner, C. (1978). *Türk tezyini sanatlarında desen ve motif*. Tercüman Sanat Yayınları.
- Aker, S. (2010). *Çini tasarımı*. Detay Yayıncılık.
- Altun, A. (2004). *İznik çiniciliği: Tarih boyunca İznik*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *Grafik tasarımda renk* (Z. S. Akıncı, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2017). *Grafik tasarımın temelleri* (M. E. Uslu, Çev.; 2. bs.). Literatür Yayıncılık.
- Arol, Z. (2017). Osmanlı dönemi camilerinde çini kandiller. *Journal of Awareness*, 2(4), 1-14. <https://izlik.org/JA89HY73FT>
- Aslanapa, O., Yetkin, Ş., & Altun, A. (1989). *İznik çini ve seramikleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aslanapa, O. (2015). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N., & Raby, J. (1989). *İznik: Osmanlı seramik sanatı*. Alexandria Press.
- Bakır, S. T. (1999). *İznik çinileri ve Gülbenkian koleksiyonu*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bakır, S. T. (2007). Osmanlı sanatında bir zirve İznik çini ve seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı* içinde (ss. 279-305). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bakır, S. T. (2014). Türk çiniciliğinin dünü ve bugünü. *Klasik sanatlar 2014 yılı* içinde (ss. 38-47). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Becer, E. (2022). *İletişim ve grafik tasarım* (13. bs.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Bilgi, H. (2009). *Ateşin oyunu: Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç koleksiyonlarından İznik çini ve seramikleri*. Vehbi Koç Vakfı.
- Birol, İ. A. (2008). *Türk tezyînî sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri*. Kubbealtı.
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Can, Y., & Gün, R. (2015). *Ana hatlarıyla Türk İslam sanatları ve estetiği*. Kayıhan Yayınları.
- Carswell, J. (1995). *Chinese ceramics in the Sadberk Hanım Museum*. Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.
- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'çini' kelimesinin değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24. <https://doi.org/10.17484/yedi.49629>
- Demiriz, Y. (1997). 16. yüzyılda Osmanlı çini ve seramikleri İznik. A. Altun (Ed.), *Osmanlı'da çini ve seramik öyküsü* içinde (ss. 91-161). Creative Yayıncılık.
- Denny, W. B. (2004). *Iznik: The artistry of Ottoman ceramics*. Thames & Hudson.

- Gök Gürhan, S. (2007). Beylikler ve erken Osmanlı devri çini sanatına kısa bir bakış. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk devri çini ve seramik sanatı* içinde (ss. 215–229). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gökçe, B. (1988). Rûmî motifler ve rûmîli desenlerde çizim kuralları. *Antika*, 9(34), 30-38.
- Gürçağlar, A. (1996). Nakkaşhane ve nakkaş kavramı. *Sanatsal Mozaik*, (8), 14-22.
- İstek, R. (2005). *Görsel iletişimde tipografi ve sayfa düzeni*. Pusula Yayıncılık.
- Kuban, D. (1986). *Turkish culture & arts*. BBA.
- Kürkman, G. (2005). *Toprak, ateş, sır: Osmanlı dönemi insan figürlü çini ve seramikleri*. Suna ve İnan Kıraç Vakfı.
- Landa, R. (2014). *Graphic design solutions* (5. bs.). Wadsworth Publishing.
- Lauer, D. A., & Pentak, S. (2011). *Design basics* (8. bs.). Wadsworth Publishing.
- Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010). *Evrensel tasarım ilkeleri* (K. Ö. Demirkol, Çev.). Timaş Yayınları.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' history of graphic design* (6. bs.). John Wiley & Sons.
- Necipoğlu, G. (1990). From international Timurid to Ottoman: A change of taste in sixteenth-century ceramic tiles. *Muqarnas*, 7, 136-170. <https://doi.org/10.2307/1523126>
- Öney, G. (1976). *Türk çini sanatı*. Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Öney, G. (1987). *İslam mimarisinde çini*. Ada Yayınları.
- Öney, G. (1998). *Osmanlı'da çini ve seramik öyküsü*. İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.
- Özkul Fındık, N. (2001). *İznik Roma tiyatrosu kazı buluntuları, 1980-1995 arasındaki Osmanlı seramikleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özsoy, V., & Ayaydın, A. (2016). *Görsel tasarım öge ve ilkeleri*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Pipes, A. (2003). *Foundations of art and design*. Laurence King Publishing.
- Raby, J. (1989). 1480-1560 İznik seramiğinin gelişmesi ve büyümesi. *İznik seramikleri* içinde (T. Reyhanlı-Gandjei, Çev., ss. 76-132). Alexandria Press.
- Şahin, E. (1997). Osmanlı mimarlığı ve sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (C. 3, ss. 1393-1400). YEM Yayınları.
- Şefren, G. (2008). *Osmanlı mavi-beyaz tasarımlarında Çin etkisi (New York Metropolitan Müzesi örnekleri üzerine bir inceleme)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Tosunoğlu, E. D. (2011). *16. yüzyıl İznik çini sanatında yemek ve servis kaplarının incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Yayınevi.
- Ünver, S. (2010). *Türk süsleme sanatları* (Cilt 2, G. Mesara ve A. Kazancıgil, Haz.). İşaret

Yayınları.

White, A. W. (2011). *The elements of graphic design: Space, unity, page architecture, and type*. Skyhorse Publishing.

Yenişehirlioğlu, F. (1988). Sinan yapılarında çini kullanımı. *VI. Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Sempozyumu* içinde (ss. 73-101).

Yenişehirlioğlu, F. (2016). Klasik dönem Osmanlı sanatı. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca (Ed.), *Türkler ansiklopedisi* içinde (C. 11, ss. 825-839). Yeni Türkiye Yayınları.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişmesi*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Zelanski, P., & Fisher, M. P. (1996). *Design principles and problems* (2. bs.). Harcourt Brace College Publishers.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://dma.org/art/collection/object/5343110>

URL-2: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329364>

URL-3: <https://thealsabahcollection.com/en/lms-231-c-en/>

URL-4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451842>

URL-5: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85928/dish-unknown/>

URL-6: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1887-0617-9

URL-7: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-8

URL-8: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450384>

URL-9: <https://collections.vam.ac.uk/item/O85929/bowl-unknown/>

URL-10: <https://dma.org/art/collection/object/5343111>

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları:

Etik Kurul Belgesi:

Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazar/ların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Finansal Destek:

Bu çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında herhangi kişi/kurum veya kuruluşlar tarafından finansal destek alınmadığı bildirilmiştir.

Destek ve Teşekkür Beyanı:

-

Çifte Kör Hakem Değerlendirmesi:	Dış-bağımsız
<i>The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>	
Ethics Committee Approval:	Ethics committee approval is not required for this article.
Declaration of Conflicting Interests:	No conflicts of interest were reported for this article.
Financial Support:	It has been reported that this study did not receive financial support from any person/institution or organization during the research and writing phase.
Statement of Support and Acknowledgment:	-
Double-Blind Peer Review:	External-independent