T. C.
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İletişim Tasarımı Anabilim Dalı

Görsel İletişim Tasarımı Bilim Dalı

FARS ALFABESİNDEKİ TİPOGRAFİK ÖĞELERİN GÖRSELLİĞE ETKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Samira ABED NAMINI

Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

İstanbul - 2026

TEZ TANITIM FORMU

Yazar Adı Soyadı : Samira ABED NAMINI

Tezin Dili : Türkçe

Tezin Adı : Fars Alfabesindeki Tipografik Öğelerin Görselliğe Etkisi

Enstitü : İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı : İletişim Tasarımı

Tezin Türü : Yüksek Lisans

Tezin Tarihi : 26.06.2026

Sayfa Sayısı : 95

Tez Danışmanları : Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

Dizin Terimleri : Fars Alfabesi, Tipografi, Görsel İletişim, Harf Biçimleri, Anka

Türkçe Özet : Bu çalışma, Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsel tasarım üzerindeki etkisini incelemektedir. Araştırmada, Fars alfabesinin harf biçimleri, yazı karakterleri ve tipografik düzenlemelerin görsel algı ve estetik üzerindeki etkileri, İran kültürünün sembolik motifi olan Anka/Simurg kuşu temalı altı özgün tasarım örneği üzerinden analiz edilmektedir.

Dağıtım Listesi :
1. İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne
2. YÖK Ulusal Tez Merkezine

İmzası

Samira ABED NAMINI

T. C.
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İletişim Tasarımı Anabilim Dalı

Görsel İletişim Tasarımı Bilim Dalı

FARS ALFABESİNDEKİ TİPOGRAFİK ÖĞELERİN GÖRSELLİĞE ETKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Samira ABED NAMINI

Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

İstanbul - 2026

BEYAN

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğu, kullanılan verilerde herhangi tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez olarak sunulmadığını beyan ederim.

Samira ABED NAMINI

.../..../2026

İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Samira ABED NAMINI'nın Fars Alfabesindeki Tipografik Öğelerin Görselliğe Etkisi adlı tez çalışması, jürimiz tarafından İletişim Tasarımı anabilim dalı, Görsel İletişim Tasarımı bilim dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

	İmza	
Başkan	*Dr. Öğr. Üyesi Şeref KOCAMAN*	
	İmza	
Üye	*Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA* (Danışman)	
	İmza	
Üye	*Dr. Öğr. Üyesi Çağla TOPÇU*	

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

... / ... / 2026

İmzası

Prof. Dr. İzzet GÜMÜŞ

Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu araştırma, Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsel tasarım üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Tipografi alanındaki mevcut akademik literatürün büyük ölçüde Latin alfabesi merkezli bir perspektifle kurulmuş olduğu ve Fars, Arap, Devanagari gibi Batı dışı yazı sistemlerinin görsel iletişim tasarımı bağlamında yeterince ele alınmadığı saptanmış; bu boşluğun doldurulmasına katkı sunmak araştırmanın temel motivasyonu olarak belirlenmiştir. Araştırmada; Fars alfabesinin harf biçimleri, yazı karakterleri, kaligrafi üslupları ve tipografik öğelerin görsel algı, estetik ve anlam üretimi üzerindeki etkileri sistematik biçimde incelenmiştir. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı ve görsel analiz ile doküman incelemesine dayalı betimsel bir yöntemle yürütülmüş; Türkçe, İngilizce ve Farsça akademik kaynaklardan oluşan kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın bulgular ve yorum bölümünde, İran kültürünün köklü mitolojik simgelerinden Anka/Simurg kuşu teması üzerine kurgulanmış altı özgün tipografik tasarım; görsel tanım ve genel silüet, tipografik yapı ve yazı karakteri analizi, tasarım unsurları ve ilkeleri ile kültürel sembolizm ve ifadesellik olmak üzere dört sistematik ölçüt çerçevesinde analiz edilmiştir. Analizler; Fars harflerinin akışkan ve çok-biçimli yapısının Simurg figürünü inşa etmede son derece elverişli bir tipografik malzeme sunduğunu, Nastaliq ve Şikeste üsluplarının farklı görsel ritim ve ifade düzeyleri ürettiğini, siyah-beyaz ton zıtlığının kaligrafi geleneğinin sembolik malzeme anlayışıyla örtüşerek dramatik bir görsel etki yarattığını ve okunabilirlik ile ifadesellik arasındaki gerilimin her tasarımda farklı biçimde yönetildiğini ortaya koymuştur. Araştırma; Fars tipografisinin salt iletişimsel bir araç olmaktan öte, kültürel kimlik taşıyıcısı ve özerk bir görsel dil unsuru olarak işlev gördüğünü ve görsel iletişim tasarımı alanının çok kültürlü bir perspektifle zenginleştirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Fars Alfabesi, Tipografi, Görsel İletişim Tasarımı, Kaligrafi, Anka Kuşu / Simurg, Harf Biçimleri, Nastaliq, Görsel Etki

SUMMARY

This research aimed to examine the effects of typographic elements in the Persian alphabet on visual design. It was observed that the existing academic literature on typography is largely constructed from a Latin-alphabet-centered perspective, and that non-Western writing systems such as Persian, Arabic, and Devanagari have not been sufficiently addressed within the field of visual communication design. Contributing to the closure of this gap was identified as the primary motivation of the study. The research systematically investigated the effects of Persian letterforms, typefaces, calligraphic styles, and typographic elements on visual perception, aesthetics, and meaning production. The study was conducted through a qualitative research approach employing visual analysis and descriptive document review methodology, supported by a comprehensive literature survey encompassing academic sources in Turkiş, Engliş, and Persian. In the findings and interpretation section, six original typographic designs constructed around the Anka/Simurg bird -one of the most deeply rooted mythological symbols in Iranian culture -were analyzed according to four systematic criteria: visual description and general silhouette, typographic structure and typeface analysis, examination of design elements and principles, and cultural symbolism and expressiveness. The analyses revealed that the fluid and multi-form structure of Persian letterforms provides highly suitable typographic material for constructing the Simurg figure; that the Nastaliq and Şikaste styles produce distinct levels of visual rhythm and expressiveness; that the black-and-white tonal contrast creates a dramatic visual impact that resonates with the symbolic material tradition of calligraphy; and that the tension between legibility and expressiveness is managed differently across each design. The study demonstrated that Persian typography functions not merely as a communicative tool but as a carrier of cultural identity and an autonomous element of visual language, and that the field of visual communication design requires enrichment through a genuinely multicultural perspective.

Keywords: Persian Alphabet, Typography, Visual Communication Design, Calligraphy, Phoenix / Simurg, Letterforms, Nastaliq, Visual Impact

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
SUMMARY ..... **ii**
İÇİNDEKİLER ..... **iii**
GÖRSELLER LİSTESİ ..... **vi**
ÖNSÖZ ..... **viii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM İLKELERİ

1.1. Görsel İletişim Nedir? 6
1.2. Görsel İletişim Tasarımı 7
1.3. Görsel İletişim Tasarımının Temel Unsurları 8
1.3.1. Nokta 8
1.3.2. Çizgi 11
1.3.3. Ton 14
1.3.4. Doku 15
1.3.5. Biçim 16
1.3.6. Renk 18
1.3.7. Yön 20
1.3.8. Leke 21
1.3.9. Ölçü 23
1.4. Temel Tasarım İlkeleri 24
1.4.1. Denge 24
1.4.2. Bütünlük 26
1.4.3. Tekrar ve Devamlılık 27
1.4.4. Vurgu 28
1.4.5. Oran - Orantı 29
1.4.6. Zıtlık 30

İKİNCİ BÖLÜM
FARS ALFABESİNDE TİPOGRAFİ

2.1. Tipografi Nedir? 32
2.2. Tipografinin Tarihsel Gelişimi 33
2.2.1. Dünya Genelinde Tipografinin Gelişimi 33
2.2.2. Fars / İran Tipografisinin Tarihsel Gelişimi 36
2.3. Fars Alfabesinin Tipografik Öğeleri 39
2.3.1. Harf Yapıları ve Biçimsel Özellikleri 40
2.3.2. Yazı Karakterleri / Fontlar 42

2.3.3. Yazı Ailesi....43
2.3.3.1. Nesih ve Sülüs Fontlar....43
2.3.3.2. Nastaliq Fontlar....45
2.3.3.3. Şikeste Tipografi....47
2.3.3.4. El Yazıları....49
2.4. Fars Tipografi Çeşitleri....50
2.4.1. Deneysel Tipografi....50
2.4.2. Postmodern Tipografi....51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BULGULAR VE YORUM

3.1. Fars Tipografik Öğelerle Oluşturulmuş İnsan-Kuş Figürü Tasarımı....55
3.1.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....56
3.1.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....56
3.1.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....57
3.1.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....57
3.2. Dekoratif Çizgi Sanatıyla Anka Kuşu Tasarımı....58
3.2.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....59
3.2.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....59
3.2.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....59
3.2.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....60
3.3. Fars Harfleriyle Simurg Formu Tasarımı....61
3.3.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....62
3.3.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....62
3.3.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....62
3.3.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....63
3.4. Simetrik Kompozisyonlu Anka Kuşu Tasarımı....64
3.4.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....65
3.4.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....65
3.4.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....65
3.4.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....66
3.5. Dinamik Uçuş Formuyla Anka Kuşu Tasarımı....67
3.5.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....68
3.5.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....68
3.5.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....68
3.5.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....69
3.6. Tekrarlayan Harf Formlarıyla Anka Kuşu Tasarımı....70
3.6.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet....71
3.6.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi....71
3.6.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme....71

3.6.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik....72
3.7. Genel Değerlendirme ve Karşılaştırmalı Analiz....72
SONUÇ VE ÖNERİLER....74
KAYNAKÇA....79

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Nokta İle Serbest Yüzey Düzenlemeleri....8
Görsel 2. Nokta Tekniği ile Özgün Portre Çalışması – Samira....9
Görsel 3. Çizgi ile Serbest Yüzey Düzenlemeleri....11
Görsel 4. Çizgi Analizi ile Özgün Kompozisyon Çalışması – Samira....12
Görsel 5. Ton (Değer)....14
Görsel 6. Doku Çalışmaları....15
Görsel 7. Fars Alfabesi, Harf Biçimleri....17
Görsel 8. Renk Teorisi Şablonu....18
Görsel 9. Özgün Renk Teknikleri Çalışması – Samira....19
Görsel 10. Özgün Yön Çalışması – Samira....20
Görsel 11. Yazı Yönü Karşılaştırması Modeli....21
Görsel 12. Özgün Leke El Çalışması – Samira....22
Görsel 13. Özgün Poster El Yazı Çalışması – Samira....23
Görsel 14. Özgün El Çalışması – Samira....25
Görsel 15. Tasarımda Bütünlük Prensibi....26
Görsel 16. Fars Alfabesiyle Özgün Mühür El Çalışması – Samira....27
Görsel 17. Latin Alfabesiyle Tipografi Özgün Dijital Çalışma – Samira....28
Görsel 18. Altın Oran Tanımı Tablosu....29
Görsel 19. Tasarımda Zıtlık Çalışmaları....31
Görsel 20. Tipografide Harf Anatomisi....33
Görsel 21. Gutenberg Matbaası, 15. Yüzyıl....34
Görsel 22. Tipografide Harf Anatomisi (Detay)....35
Görsel 23. Jan Tschichold, Yeni Tipografi, 1928....36
Görsel 24. Kûfi Hattı, 8-9. Yüzyıl....37
Görsel 25. İran Matbaacılığı, 19. Yüzyıl Sonu....39
Görsel 26. Fars Harflerinin Konumsal Biçimleri....40
Görsel 27. Kamış Kalem ve Stroke Kontrastı....41
Görsel 28. Fars Yazı Karakterleri Karşılaştırması....42
Görsel 29. Nesih Hattı....44
Görsel 30. Sülüs Hattı....45
Görsel 31. Nastaliq Hattı....46
Görsel 32. Nastaliq ile Yazılmış Şiir Sayfası....47
Görsel 33. Şikeste Tipografi....48
Görsel 34. El Yazısı Fars Kaligrafi....49
Görsel 35. Fars Deneysel Tipografi....51
Görsel 36. İran Postmodern Tipografi....52
Görsel 37. Fars Tipografi Örnekleri....53

Görsel 38. Fars tipografik öğelerle oluşturulmuş insan-kuş figürü tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).....55
Görsel 39. Dekoratif çizgi sanatıyla oluşturulmuş Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026). 58
Görsel 40. Fars harfleriyle oluşturulmuş Simurg formu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026). 61
Görsel 41. Simetrik kompozisyonlu Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026). 64
Görsel 42. Dinamik uçuş formuyla Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026). 67
Görsel 43. Tekrarlayan harf formlarıyla Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026). 70

ÖNSÖZ

Bu tez, yalnızca bir akademik zorunluluğun yerine getirilmesinden ibaret değildir; aynı zamanda Fars yazı kültürüne duyduğum derin hayranlığın ve görsel iletişim tasarımına olan tutkumun bilimsel bir zemine oturtulma çabasının somut bir ürünüdür. Araştırmanın her aşamasında, kavramsal çerçevenin oluşturulmasından bulgular ve yoruma uzanan bütün süreç boyunca engin akademik birikimi, özgün bakış açısı ve yapıcı eleştirileriyle bana yol gösteren, düşüncelerimi olgunlaştırmama ve akademik vizyonumu geliştirmeme katkıda bulunan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA'ya en içten şükranlarımı sunarım. Hocamın titiz rehberliği, sabırlı ve motive edici tutumu olmaksızın bu çalışmanın bugünkü akademik olgunluğuna ulaşması mümkün olmazdı.

Lisansüstü eğitimim boyunca bilgi ve deneyimlerini cömertçe paylaşan, akademik düşünce biçimimin gelişmesine zemin hazırlayan İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Tasarımı Anabilim Dalı'ndaki tüm değerli hocalarıma minnettarlığımı iletmek isterim. Tez savunma jürimde yer alarak bu çalışmayı titizlikle değerlendiren, yaptıkları yapıcı katkılar ve derinlikli geri bildirimleriyle tezin son haline önemli katkılar sunan Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER ve Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş TOPÇU'ya derin saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans sürecinin getirdiği yoğunluk, zaman zaman zorlayıcı olan araştırma dönemleri ve uzun yazım süreçleri boyunca sevgilerini, sabırlarını ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili aileme en kalbi teşekkürlerimi borç bilirim. Beni her koşulda yüreklendiren, yanımda oldukları için kendimi güçlü hissetmemi sağlayan annem, babam ve abime; bu çalışma, sizlerin de emeğinin ve sevginizin bir ürünüdür.

Bu araştırmanın; Fars tipografisi ve kaligrafi mirasına ilgi duyan araştırmacılara, görsel iletişim tasarımcılarına ve tipografinin kültürel boyutlarını keşfetmek isteyen herkese mütevazı bir katkı sunmasını temenni ederim.

GİRİŞ

Yazı, insanlık tarihinin en köklü anlam üretme araçlarından biridir; ancak onun anlamı yalnızca sözcüklerin içeriğiyle sınırlı değildir. Harflerin biçimi, çizginin akışı, boşlukların ritmi ve yazı ailesinin karakteri - tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, metinden bağımsız bir görsel dil ortaya çıkar. Bu dil, tipografi aracılığıyla kurulur. Tipografi; anlam ile biçim arasındaki köprüyü inşa eden, kültürel belleği görünür kılan ve estetik algıyı doğrudan biçimlendiren özerk bir tasarım disiplinidir.

Fars kültüründe bu görsel dilin en derin sembolik karşılıklarından biri Simurg'dur - yüzyıllar boyunca ozanların, nakkaşların ve hattatların imgelemine kök salmış, mistik bir varlık. Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr adlı eserinde otuz kuşun uzun ve zorlu bir yolculuk sonunda ulaştıkları Simurg'un, aslında kendilerinin bir yansıması olduğunu keşfetmeleri; bütünlük, dönüşüm ve özün arayışını simgeler. Bu metafor, tipografi ile de derin bir bağ kurmaktadır: Harf biçimleri, tıpkı o otuz kuş gibi, tek başlarına anlam taşıyan parçalardır; ancak bir arada, bir sistem içinde, kurallı ve estetik bir düzende bir araya geldiklerinde bütünü -yani görsel anlamı -ortaya çıkarırlar. Fars alfabesinin akışkan, dönüşken ve katmanlı yapısı, Simurg'un mistik kimliğiyle biçimsel ve kavramsal düzeyde güçlü bir örtüşme sergilemektedir.

Fars alfabesi, binlerce yıllık kesintisiz bir yazı geleneğine dayanan, kendine özgü estetik ve biçimsel özellikleriyle dünya tipografi tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan bir yazı sistemidir. Arap alfabesinden türetilmekle birlikte, kendi ses yapısı ve kültürel kimliği doğrultusunda gelişmiş olan Fars yazısı; akışkan harf geçişleri, noktalama işaretleri, uzatma işaretleri ve çok çeşitli kaligrafi üsluplarıyla özgün bir görsel zenginlik sunmaktadır. Nesih, Sülüs, Nastaliq ve Şikeste gibi farklı kaligrafi gelenekleri, bu alfabeye özgü görsel kimliğin somut yansımalarıdır.

Tipografik öğelerin görsel tasarım üzerindeki etkisine dair araştırmalar büyük ölçüde Batı kökenli yazı sistemleri üzerine yoğunlaşmıştır. Oysa Fars alfabesi gibi kendine özgü yapı ve estetik anlayışa sahip yazı sistemlerinin tipografik potansiyeli ve görsel etkileri, akademik literatürde hâlâ yeterince incelenmemiştir. Bu boşluk, araştırmanın temel motivasyon kaynaklarından birini oluşturmaktadır.

Bu araştırmada, Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsellik üzerindeki etkisi; harf yapıları, yazı karakterleri, kompozisyon ilkeleri ve kültürel sembolizm bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın bulgular ve yorum bölümünde, İran kültürünün en köklü ve evrensel sembollerinden biri olan Anka/Simurg kuşu motifi üzerine tasarlanmış altı özgün tipografik çalışma, görsel iletişim tasarımı bakış açısıyla ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Fars alfabesi, tarihsel sürekliliğinin yanı sıra günümüz görsel iletişim tasarımı pratiklerinde de etkin biçimde kullanılmaya devam etmektedir. İran başta olmak üzere birçok ülkede yaygın olan bu alfabe, yalnızca bir iletişim aracı değil; aynı zamanda kültürel bellek, estetik değer ve sanatsal kimliğin taşıyıcısıdır. Bununla birlikte Batı merkezli tasarım literatüründe Fars tipografisine ilişkin çalışmalar oldukça sınırlı kalmaktadır.

Bu araştırma, söz konusu boşluğu doldurmaya katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsel etki mekanizmalarının ortaya konulması; hem İran ve çevresindeki ülkelerdeki görsel iletişim tasarımcılarının mesleki birikimine katkı sunmuş, hem de tipografinin evrensel dili ile kültürel özgünlük arasındaki ilişkiyi anlamamıza zemin hazırlamıştır.

Bunun yanı sıra, tipografi araştırmalarının çok kültürlü bir bakış açısıyla zenginleştirilmesi, alanın genel gelişimine olumlu katkı sağlamaktadır. Farklı yazı sistemlerinin görsel potansiyelini inceleyen çalışmaların artması, görsel iletişim tasarımı disiplininin daha kapsayıcı ve çok boyutlu bir biçimde gelişmesine zemin hazırlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsel tasarım üzerindeki etkisini sistematik biçimde incelemek ve bu etkileri görsel iletişim tasarımı kuramı çerçevesinde değerlendirmektir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır:

1. Fars alfabesinin kendine özgü harf biçimleri ve kaligrafi gelenekleri, görsel tasarımlarda nasıl bir estetik ve anlamsal etki yaratmaktadır?
2. Farklı Fars yazı karakterlerinin (Nastaliq, Nesih, Şikeste vb.) görsel algı ve estetik üzerindeki etkileri nelerdir?
3. Fars tipografisi ile oluşturulan tasarımlarda kültürel sembolizmin görselliğe yansıması nasıl gerçekleşmektedir?
4. Tipografik öğelerin bir arada kullanılması, görsel kompozisyonun bütünlüğü ve etkisi açısından nasıl bir sonuç doğurmaktadır?

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Fars alfabesinin tipografik özelliklerini görsel iletişim tasarımı perspektifinden inceleyen nitel bir çalışmadır. Araştırma, seçilmiş altı tipografik tasarım örneği üzerinden yürütülmüş olup bu örneklerin tamamı Anka/Simurg kuşu motifi etrafında tasarlanmıştır. Dolayısıyla bulgular, yalnızca incelenen örnekler üzerinden yorumlanmalı; tüm Fars tipografisi pratiklerine genelleştirilmemelidir.

Araştırma, tipografik görsel analiz yöntemiyle sınırlandırılmış olup nicel veri toplama teknikleri kapsam dışında tutulmuştur. Bunun yanı sıra çalışma, görsel iletişim tasarımı disiplininin kavramsal çerçevesiyle sınırlandırılmış; dilbilim veya göstergebilim gibi ilişkili alanların derinlemesine metodolojilerine girilmemiştir.

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Çalışma, görsel analiz ve doküman incelemesine dayalı betimsel bir yaklaşımla yürütülmüştür. Araştırmanın birinci ve ikinci bölümlerinde, görsel iletişim tasarımı ve Fars tipografisine ilişkin kavramsal çerçeve oluşturabilmek amacıyla kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu tarama; Türkçe, İngilizce ve Farsça akademik kaynaklar, tezler, kitaplar ve saygın tasarım dergilerini kapsamaktadır.

Üçüncü bölümde yer alan tasarım analizleri ise görsel iletişim tasarımının temel ilkeleri olan çizgi, biçim, ton, doku, renk, kompozisyon ve tipografi öğeleri çerçevesinde yürütülmüştür. Her bir tasarım örneği; kullanılan yazı karakteri, harf yapısı, görselin

bütünlüğündeki tipografik kurgu ve kültürel sembolizm boyutlarıyla sistematik biçimde ele alınmıştır. Araştırmanın bütünlüğünü sağlamak amacıyla, analiz edilen altı tasarım örneği aynı yapı ve ölçütler dahilinde incelenmiş; böylelikle karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılması ve genel sonuçlara ulaşılması mümkün kılınmıştır.

Araştırmanın Yapısı

Bu doğrultuda araştırma, giriş ve sonuç bölümlerinin yanı sıra üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, görsel iletişim ve tipografinin kavramsal çerçevesi ele alınmış; görsel iletişim tasarımının temel unsurları (nokta, çizgi, ton, doku, biçim, renk, yön, leke, ölçü) ve temel tasarım ilkeleri (denge, bütünlük, tekrar ve devamlılık, vurgu, oran-orantı, zıtlık) ayrıntılı biçimde incelenmiştir. İkinci bölümde, tipografinin tarihsel gelişimi küresel ve Fars/İran odaklı perspektiften ele alınmış; Fars alfabesinin tipografik öğeleri, yazı aileleri (Nesih, Sülüs, Nastaliq, Şikeste, el yazıları) ile deneysel ve postmodern Fars tipografisi kapsamlı biçimde incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise araştırmanın bulgular ve yorum aşaması sunulmuş; Anka/Simurg teması üzerine tasarlanmış altı özgün tipografik çalışma, dört sistematik ölçüt çerçevesinde akademik bir metodoloji ile analiz edilmiş ve bölümün sonunda altı tasarımı kapsayan karşılaştırmalı bir genel değerlendirme yapılmıştır. Sonuç ve öneriler bölümünde ise araştırmanın tüm bulgularından elde edilen sentez sunulmuş; tasarımcılara ve araştırmacılara yönelik akademik önerilere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM İLKELERİ

1.1. Görsel İletişim Nedir?

İletişim, en genel tanımıyla bir varlığın başka bir varlığa herhangi bir kanal aracılığıyla mesaj iletmesi sürecidir. Ancak bu tanım, iletişimin yalnızca dilsel ya da sözel boyutunu ön plana çıkarmakta; insan deneyiminin çok daha geniş bir alana yayılan görsel boyutunu ikincil kılmaktadır. Oysa insanlığın yazıyı icat etmeden çok önce mağara duvarlarına kazıdığı bizonlar, ellerini boyayla bastığı izler ve ritüel nesneler üzerine işlediği semboller; görsel iletişimin dilin kendisinden çok daha eski bir iletişim biçimi olduğuna işaret etmektedir.

Görsel iletişim, mesajın görsel ögeler aracılığıyla kodlanması ve alıcı tarafından algılanması sürecini ifade etmektedir. Bu süreçte anlam; sözcüklerle değil, biçimler, renkler, çizgiler, dokular, simgeler ve bunların birbirleriyle kurduğu ilişkilerle üretilmektedir. Dondis (1973:2), görsel iletişimi 'insanın dünyayı algılamasının en dolaysız biçimi' olarak tanımlarken, bu sürecin kendine özgü bir sözdizimi ve anlatım dilinin bulunduğunu ileri sürmektedir. Bu anlatım dili; evrensel nitelikler taşımakla birlikte, kültürel bağlamdan da bağımsız değildir (Becer, 2014:55).

Görsel iletişimin temel özelliği, anlam iletiminin çok katmanlı ve eş zamanlı gerçekleşmesidir. Sözel iletişimde anlam doğrusal bir sıra izlerken, görsel iletişimde izleyici tüm öğeleri aynı anda algılamakta ve anlam bu bütünsel algı içinde kurulmaktadır. Berger (1972), bu durumu 'görmek konuşmaktan önce gelir' cümlesiyle özetlerken; görsel deneyimin bilişsel ve duygusal işleyişini sözel deneyimin önüne koymaktadır. Nitekim günümüzde dijital medyanın egemenliğiyle birlikte görsel uyaranların insan iletişimindeki payı giderek artmakta; görsel okuryazarlık, temel bir toplumsal yetkinlik olarak tanımlanmaktadır.

Görsel iletişim; fotoğraf, illüstrasyon, grafik tasarım, sinema, tipografi, mimari ve ürün

tasarımı gibi birbirine geçmiş pek çok disiplini kapsayan geniş bir üst kavramdır. Bu disiplinlerin her biri, görsel öğeleri kendi anlam dünyasına özgü biçimlerde bir araya getirmekte ve izleyiciyle farklı iletişim kanalları kurmaktadır. Bu bağlamda görsel iletişim kuramı, söz konusu disiplinlerin hepsine zemin oluşturan kavramsal çerçeveyi sunmaktadır.

1.2. Görsel İletişim Tasarımı

Görsel iletişim tasarımı, görsel öğeleri belirli bir amaç, hedef kitle ve bağlam doğrultusunda planlı ve sistematik biçimde bir araya getirme pratiğidir. Yalnızca estetik kaygılarla yönlendirilen bir sanat üretimi olmaktan öte; anlam, işlev ve iletişim niyetinin bir arada gözetildiği çok boyutlu bir tasarım disiplini olarak tanımlanmaktadır.

Frascara (2004:2), görsel iletişim tasarımını 'belirli hedeflere ulaşmak amacıyla insan davranışını etkileyen iletişimi tasarlama eylemi' olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, tasarımın salt biçimsel değil, işlevsel ve davranışsal boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Görsel iletişim tasarımcısı; yalnızca görsel biçimler üretmez, aynı zamanda bu biçimlerin izleyici üzerindeki bilişsel, duygusal ve davranışsal etkilerini de öngörerek tasarımını kurgular (Uçar, 2004:141).

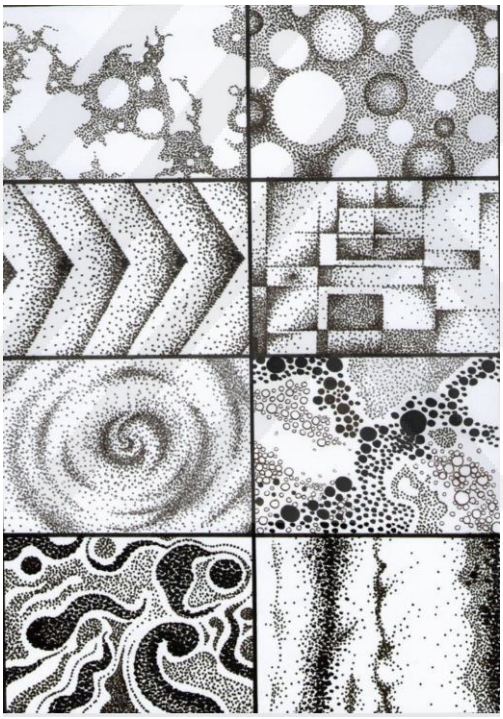
Tarihsel perspektiften değerlendirildiğinde görsel iletişim tasarımının kökleri, Gutenberg'in hareketli harfleri matbaaya uyarladığı 15. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Sanayi Devrimi ile birlikte kitlesel basın ve reklamcılığın yükselişi, görsel iletişim tasarımını bağımsız bir meslek alanı olarak biçimlendirmeye başlamıştır. 20. yüzyılın başında Bauhaus ekolü, işlev ile biçimi birleştiren anlayışıyla görsel iletişim tasarımının kuramsal temellerini atmıştır. Günümüzde ise dijital teknolojiler ve etkileşimli medya, bu disiplini yeni boyutlara taşımaktadır.

Görsel iletişim tasarımı; tipografi, fotoğraf, illüstrasyon, renk ve kompozisyon gibi temel görsel öğeleri kullanarak kimlik tasarımı, yayın tasarımı, ambalaj tasarımı, bilgi grafikleri, web ve arayüz tasarımı gibi geniş bir uygulama yelpazesinde işlev görmektedir. Ancak tüm bu uygulama alanlarının ortak paydası, görsel dilin temel öğelerine ilişkin kavramsal bir anlayışa dayanmaktadır. Bu öğelerin sistematik biçimde incelenmesi, görsel iletişim tasarımının teorik altyapısını oluşturmaktadır.

1.3. Görsel İletişim Tasarımının Temel Unsurları

Görsel iletişim tasarımında anlam, yalıtılmış öğelerin değil; bu öğeler arasındaki ilişkilerin ürünüdür. Bununla birlikte, bu ilişkilerin sağlıklı biçimde kurulabilmesi için her öğenin kendi başına taşıdığı görsel ve anlamsal potansiyelin anlaşılması gerekmektedir. Albers (1963:42) ve Arnheim (1974:205) gibi görsel algı kuramcıları, tasarımın temel görsel öğelerini sistematik biçimde ele almış; bu öğelerin hem biçimsel hem de psikolojik boyutlarını ortaya koymuştur. Aşağıda bu temel unsurlar, görsel iletişim tasarımı bağlamında ayrıntılı biçimde incelenmektedir (Gökaydın, 2002:115; Tekinalp ve Uzun, 2010:84).

1.3.1. Nokta

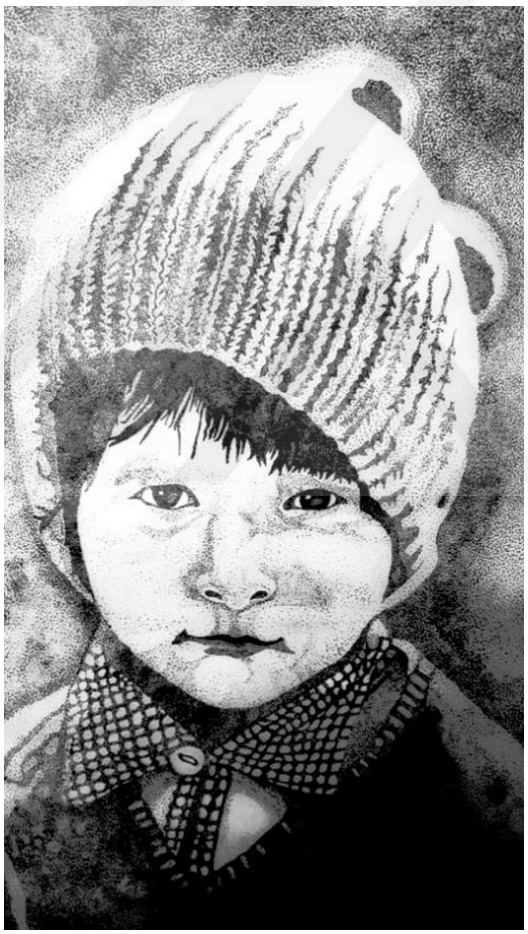


Görsel 1. Nokta İle Serbest Yüzey Düzenlemeleri

Nokta, görsel iletişim tasarımının en yalın ve en temel öğesidir. Geometrik anlamda konumu olan ancak boyutu olmayan bir kavram olarak tanımlanan nokta, tasarım pratiğinde bir yüzeyde yer kaplayan en küçük görsel birimdir. Kandinsky (1926), noktayı 'sessiz varlık' olarak nitelendirmiş ve görsel kompozisyonun başlangıç öğesi olarak kabul etmiştir.

Nokta, yalın görünümünün ardında önemli bir görsel enerji barındırmaktadır. Tek bir nokta, izleyicinin dikkatini kendine çeker ve bir odak noktası oluşturur. İki nokta bir araya geldiğinde aralarında görsel bir gerilim ve yön duygusu doğar; izleyicin gözü bu iki unsur arasında hareket etmeye başlar. Çok sayıda noktanın farklı yoğunluklar ve aralıklarla bir araya gelmesi ise doku, ton ve biçim etkisi yaratmaktadır.

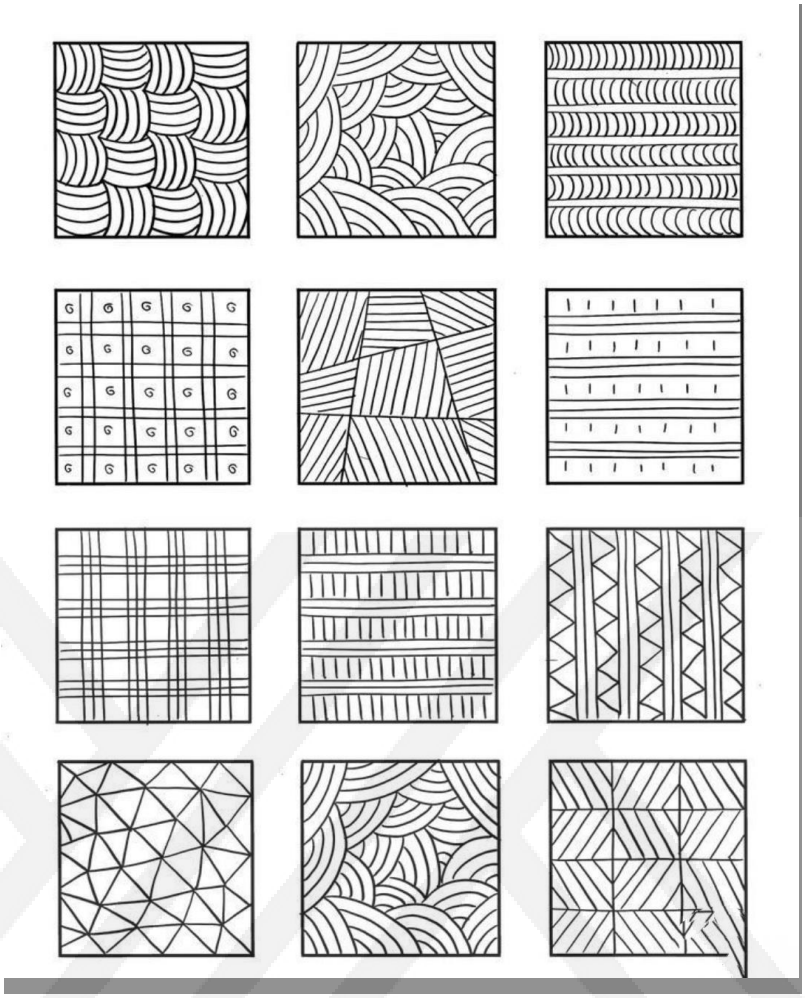
Tipografi bağlamında değerlendirildiğinde, nokta yalnızca bir geometrik öğe olarak değil; anlam belirleyici bir yazı unsuru olarak da işlev görmektedir. Fars alfabesinde nokta bu işlevini çok daha belirgin biçimde yerine getirmektedir: 'be', 'pe', 'te', 'se' gibi harfler yalnızca altlarına ya da üstlerine yerleştirilen nokta sayısıyla birbirinden ayrışmaktadır. Dolayısıyla Fars tipografisinde nokta, hem görsel bir tasarım öğesi hem de anlam kurucu bir dilsel unsur olarak çift işlevli bir konum üstlenmektedir.



Görsel 2. Nokta Tekniği ile Özgün Portre Çalışması – Samira

Kandinsky (1926), noktayı görsel kompozisyonun en yalın ve en sessiz birimi olarak tanımlamış; bu sessizliğin, yüzeyde çoğaldığında nasıl güçlü bir görsel ses ürettiğini ortaya koymuştur. Söz konusu portre çalışması, bu kuramsal öngörünün uygulamalı bir kanıtı niteliğindedir. Stippling (noktalama) tekniğiyle gerçekleştirilen bu özgün çalışmada, tek bir görsel öğe olan noktanın yoğunluk ve sıklık ilişkisi; ışık, gölge, hacim ve doku değerlerinin tamamını tek başına üstlenmektedir. Çocuk yüzünün alın ve yanak bölgelerinde noktalar belirgin biçimde seyrekleşmekte, bu seyreklik açık ton değerlerini ve dolayısıyla ışık düşen yüzeylerin hacimsel çıkıntısını oluşturmaktadır. Buna karşın saç, şapka dokusu ve boyun bölgesinde nokta yoğunluğunun dramatik biçimde artması; koyu ton değerlerine, derinliğe ve yüzey karakterine dönüşmektedir. Örgü şapkanın yüzeyinde ise noktaların tekrarlayan ve yönlü dizilimi yalnızca bir ton değeri üretmekle kalmamakta, aynı zamanda kumaşın kendine özgü dokusal kimliğini de görsel dilde somutlaştırmaktadır. Tüm bu katmanlar bir arada değerlendirildiğinde, çalışmanın görsel hiyerarşisinin de noktanın yoğunluk gradyanı aracılığıyla kurulduğu görülmektedir: İzleyicinin gözü, en az nokta barındıran, dolayısıyla en fazla ışık taşıyan yüz merkezine doğal biçimde yönlenmekte ve oradan çevreye doğru tonun koyulaştığı bölgelere geçiş yapmaktadır. Bu çalışma; noktanın, görsel iletişim tasarımının temel öğesi olarak taşıdığı potansiyeli -biçim, doku, hacim ve hiyerarşiyi eş zamanlı üretme kapasitesini-özgün bir portre bağlamında başarıyla ortaya koymaktadır.

1.3.2. Çizgi



Görsel 3. Çizgi ile Serbest Yüzey Düzenlemeleri

Çizgi, noktanın hareketi ya da art arda gelen noktaların oluşturduğu görsel iz olarak tanımlanmaktadır. Görsel iletişim tasarımının en ifade edici öğelerinden biri olan çizgi; yön, hareket, gerilim ve duygu aktarımında güçlü bir araçtır. Arnheim (1974:218), çizgiyi 'görsel düşüncenin temel aracı' olarak tanımlarken, onun hem betimleyici hem de ifade edici kapasitesine dikkat çekmiştir.

Çizginin niteliği -kalınlığı, yönü, keskinliği, akışkanlığı ya da kırıklığı -izleyici üzerinde belirgin psikolojik ve duygusal etkiler yaratmaktadır. Yatay çizgiler huzur, dinginlik ve sükunet duygusu verirken; dikey çizgiler güç, kararlılık ve yükselme hissini çağrıştırmaktadır. Diyagonal çizgiler dinamizm, gerilim ve hareket duygusu oluştururken; kıvrımlı çizgiler yumuşaklık, akışkanlık ve organiklik hissi taşımaktadır. İnce çizgiler zariflik ve kırılganlık, kalın çizgiler ise güç ve kararlılık izlenimi vermektedir.



Görsel 4. Çizgi Analizi ile Özgün Kompozisyon Çalışması – Samira

Arnheim (1974:205), çizgiyi yalnızca iki nokta arasındaki bir iz olarak değil; görsel düşüncenin en doğrudan ve en özgür ifade aracı olarak tanımlamıştır. Bu özgün portre çalışması, söz konusu kuramsal önermenin uygulamalı bir kanıtı olarak okunabilir. Çalışmada çizgi; tek bir görsel öğe olmakla birlikte, hacim, doku, derinlik, hareket ve karakter aktarımının tamamını eş zamanlı olarak üstlenmektedir. Yüz yüzeyinde kısa, keskin ve köşeli çizgi gruplarının birbirini kesen yönlerde uygulanması; düzlemi parçalayan, ışık ile gölgeyi anlık geçişlerle kuran facet benzeri bir yüzey geometrisi

oluşturmakta ve yüze dramatik bir hacimsel gerilim kazandırmaktadır. Buna karşın kıvrımlı ve döngüsel çizgilerin egemen olduğu saç ve şapka bölgelerinde çizginin karakteri köklü biçimde değişmekte; bu alanlar organiklik, akışkanlık ve dinamizm hissiyle dolmaktadır. Arnheim'ın çizginin yön duygusuna ilişkin tespiti bu bağlamda özellikle belirginleşmektedir: Yukarı doğru kıvrılıp dönen saç lülelerinin çizgileri bir yükseliş ve hareket vektörü taşırken, yatay çizgi bandlarının egemen olduğu şapka siperliği kompozisyona yatay bir denge ve istikrar hissi kazandırmaktadır. Kravatın soyut bezeme deseninde ise çizgi; betimleyici işlevinden sıyrılarak özerk bir örüntü ve görsel ritim unsuruna dönüşmekte, gözü kompozisyon içinde hiyerarşik biçimde yönlendirmektedir. Tüm bu çizgi nitelikleri bir arada değerlendirildiğinde, çalışmanın salt bir portre olmanın ötesinde; çizginin anlatım kapasitesini ve çok işlevli doğasını bütünüyle açığa çıkaran kapsamlı bir görsel iletişim tasarımı pratiği olduğu görülmektedir.

Tipografi açısından ele alındığında çizgi, her harf biçiminin temel kurucu öğesidir. Harfin gövdesini oluşturan ince ve kalın kontrast çizgiler (stroke contrast), yazı karakterine kimliğini kazandıran en belirleyici unsurlardan biridir. Fars kaligrafi geleneğinde bu kontrast son derece belirgin biçimde kullanılmakta; kamış kalemin (ney) kesik ucu, farklı yönlerde hareket ettirildiğinde doğal bir kalınlık-incelik ritmi yaratmaktadır. Bu ritim, yalnızca estetik bir tercih değil; alfabenin biyolojik ve kültürel belleğinde kök salmış bir görsel DNA'dır.

1.3.3. Ton



Görsel 5. Ton (Değer)

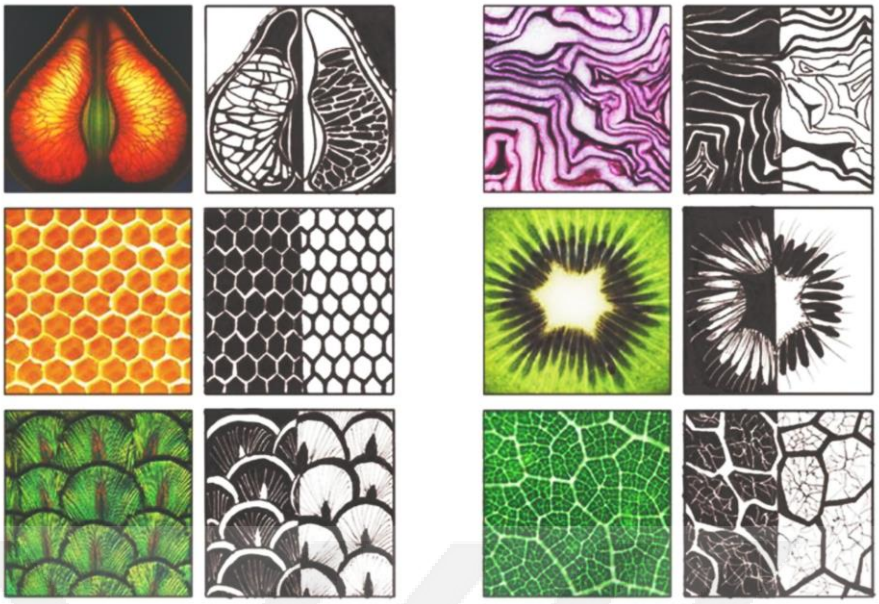
Ton, bir yüzeyin açıklık ile koyuluk arasındaki değer skalasındaki konumunu ifade etmektedir. Beyazdan siyaha uzanan bu süreklilik içinde her bir ton değeri, farklı bir görsel ağırlık ve derinlik hissi yaratmaktadır. İkonografik anlamda ton; ışık-gölge ilişkisini, derinlik ve hacim algısını, ayrıca görsel odak ve hiyerarşiyi doğrudan belirleyen temel bir tasarım öğesidir.

Itten (1963), ton ilişkilerini 'kontrastın görsel şiiri' (Itten 1963; Aktaran: Uçar, 2004:141)

olarak tanımlamıştır. Koyu ve açık alanlar arasındaki denge ya da gerilim, izleyicinin gözünü yönlendiren ve kompozisyona ritim kazandıran bir görsel güç oluşturmaktadır. Yüksek kontrast -yani siyah ile beyazın belirgin bir karşıtlık içinde kullanılması -dikkat çekici, enerjik ve dramatik bir etki yaratırken; düşük kontrast, yani birbirine yakın ton değerlerinin kullanımı, sakin, uyumlu ve derinlikli bir görünüm ortaya çıkarmaktadır.

Bu araştırmanın inceleme nesneleri olan tipografik tasarımların tamamı siyah-beyaz ton düzleminde kurgulanmıştır. Bu tercih, rengin getirdiği çağrışımsal gürültüden arındırılmış, salt biçim ve ton ilişkileriyle anlam kuran bir görsel dilin tercih edildiğini göstermektedir. Siyah-beyaz zıtlığının yarattığı güçlü kontrast, hem harfin biçimini netleştirmekte hem de Anka/Simurg figürünün dramatik etkisini yoğunlaştırmaktadır.

1.3.4. Doku



Görsel 6. Doku Çalışmaları

Doku, bir yüzeyin dokunusal ya da görsel niteliğini ifade eden tasarım öğesidir. Gerçek doku (actual texture), fiziksel yüzeyin elle hissedilebilir niteliğine karşılık gelirken; görsel doku (visual texture) iki boyutlu bir yüzeyde oluşturulan ve dokunusal bir yüzey izlenimi yaratan görsel etkiyi tanımlamaktadır.

Görsel iletişim tasarımında kullanılan doku, çoğunlukla bu ikinci türdendir.

Doku, bir tasarıma derinlik, zenginlik ve yüzey karakteri kazandırır. Pürüzlü dokular organik, doğal ve ham bir duygu yaratırken; düzgün ve tekdüze yüzeyler biçimsellik, modernlik ve teknik bir hassasiyet izlenimi vermektedir. Doku aynı zamanda görsel ağırlık ve ritim yaratmada da etkin bir rol oynamaktadır: Sık ve yoğun bir doku, görsel ağırlığı artırırken; seyrek ve açık bir doku hafiflik duygusu uyandırmaktadır.

Tipografide doku, tekrarlayan harf biçimlerinin bir yüzey üzerinde oluşturduğu örüntüsel etkiyle ortaya çıkmaktadır. Özellikle bir yazı bloğunun uzaktan algılandığında metin olmaktan çıkıp saf bir görsel doku olarak algılanması, tipografik dokunun en çarpıcı tezahürüdür. Bu araştırmada incelenen tasarım örneklerinde, Fars harflerinin akışkan ve tekrarlayan biçimleri; Anka/Simurg figürünün tüy, kanat ve vücut yüzeylerini oluşturan zengin görsel dokular yaratmaktadır.

1.3.5. Biçim

Biçim, iki ya da üç boyutlu uzayda algılanan herhangi bir görsel varlığı ifade etmektedir. Görsel tasarımda biçim; çizgi, ton, renk ya da doku aracılığıyla zemin (fon) üzerinde öne çıkan figürlerin genel görünümüdür. Gestalt psikolojisine göre insan zihninin doğal eğilimi, gördüğü öğeleri belirli biçimler halinde algılayıp sınıflandırmaktır; bu süreç 'figür-zemin' ilişkisi olarak tanımlanmaktadır.

Biçimler genel olarak geometrik ve organik olmak üzere iki ana kategoride ele alınmaktadır. Geometrik biçimler -kare, üçgen, daire gibi -düzen, oran ve mantıksal bir yapı izlenimi verirken; organik biçimler doğa kaynaklı, serbest ve akışkan bir karakter taşıyarak canlılık ve hareket hissi uyandırmaktadır. Her biçim türü, izleyicide farklı bilişsel ve duygusal tepkiler oluşturmaktadır: Köşeli biçimler güç ve gerilim, yuvarlak biçimler uyum ve süreklilik çağrışımı taşımaktadır.

Persian Alphabet / الفبای فارسی

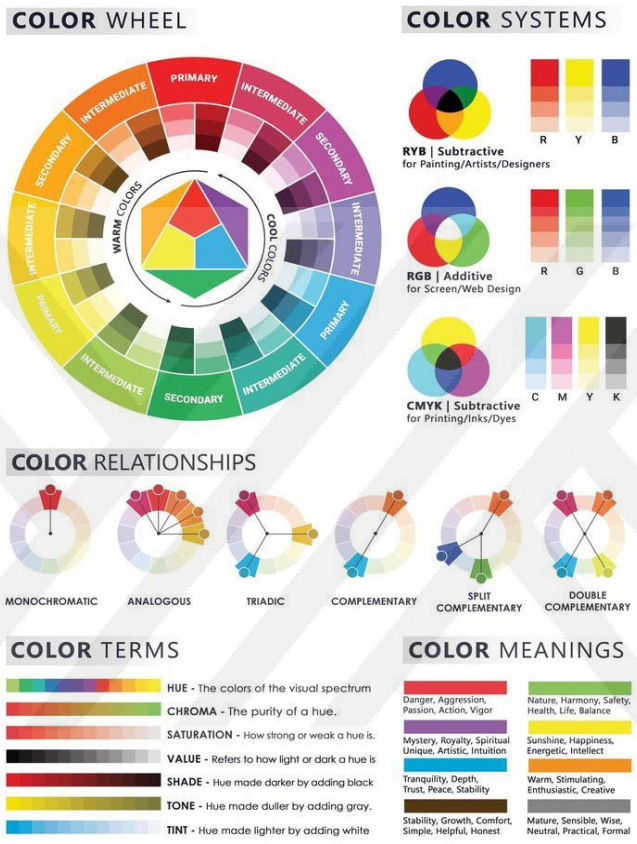
Detached	Initial	Medial	Final	Roman	Name	Detached	Initial	Medial	Final	Roman	Name
ا	ا	ـا	ـا	á	alef	ص	صـ	ـصـ	ـص	ṣ	sád
ب	بـ	ـبـ	ـب	b	be	ض	ضـ	ـضـ	ـض	ḍ	zád
پ	پـ	ـپـ	ـپ	p	pe	ط	طـ	ـطـ	ـط	ṭ	tá
ت	تـ	ـتـ	ـت	t	te	ظ	ظـ	ـظـ	ـظ	ẓ	zá
ث	ثـ	ـثـ	ـث	th	se	ع	عـ	ـعـ	ـع	‘	ayn
ج	جـ	ـجـ	ـج	j	jim	غ	غـ	ـغـ	ـغ	gh	ghayn
چ	چـ	ـچـ	ـچ	ch	che	ف	فـ	ـفـ	ـف	f	fe
ح	حـ	ـحـ	ـح	ḥ	ḥe	ق	قـ	ـقـ	ـق	q	qáf
خ	خـ	ـخـ	ـخ	kh	khe	ک	کـ	ـکـ	ـک	k	káf
د	د	ـد	ـد	d	dál	گ	گـ	ـگـ	ـگ	g	gáf
ذ	ذ	ـذ	ـذ	dh	zál	ل	لـ	ـلـ	ـل	l	lám
ر	ر	ـر	ـر	r	re	م	مـ	ـمـ	ـم	m	mím
ز	ز	ـز	ـز	z	ze	ن	نـ	ـنـ	ـن	n	nún
ژ	ژ	ـژ	ـژ	zh	zhe	و	و	ـو	ـو	v/ú	váv
س	سـ	ـسـ	ـس	s	sin	ه	هـ	ـهـ	ـه	h	he
ش	شـ	ـشـ	ـش	sh	shin	ی	یـ	ـیـ	ـی	y/í	ye

Görsel 7. Fars Alfabesi, Harf Biçimleri

Tipografide biçim, hem bireysel harflerin konturlarında hem de kelime ve metin bloklarının oluşturduğu görsel silüetlerde kendini göstermektedir. Fars alfabesi, harf biçimleri bakımından özellikle zengin bir çeşitlilik sunmaktadır: Aynı harf, kelimenin başında, ortasında ve sonunda farklı biçimler almakta; bu değişkenlik, kompozisyon içinde çeşitli görsel ritimler ve biçimsel çeşitlilikler yaratmaktadır.

1.3.6. Renk

Renk, görsel iletişimin en güçlü ve en çok araştırılan öğelerinden biridir. Yalnızca estetik bir tercih olmaktan öte; renk, psikolojik tepkileri tetikleyen, kültürel anlam taşıyan ve işlevsel bilgi ileten çok katmanlı bir görsel araçtır. Itten (1961), rengi 'görsel iletişimin en güçlü ve en tehlikeli silahı' olarak nitelendirirken; bu gücü hem etkin kullanım potansiyelini hem de yanlış kullanımın yaratacağı kargaşayı kastederek söylemiştir.



Görsel 8. Renk Teorisi Şablonu

Rengin üç temel niteliği bulunmaktadır: ton (hue), doygunluk (saturation) ve değer (value). Bu üç boyutun birbiriyle kurduğu ilişki, bir rengin görsel etkisini ve anlamsal içeriğini doğrudan belirlemektedir. Sıcak renkler -kırmızı, turuncu, sarı -enerji, canlılık, yakınlık ve tehlike çağrışımları taşırken; soğuk renkler -mavi, yeşil, mor -huzur, mesafe, güven ve derinlik duyguları uyandırmaktadır.

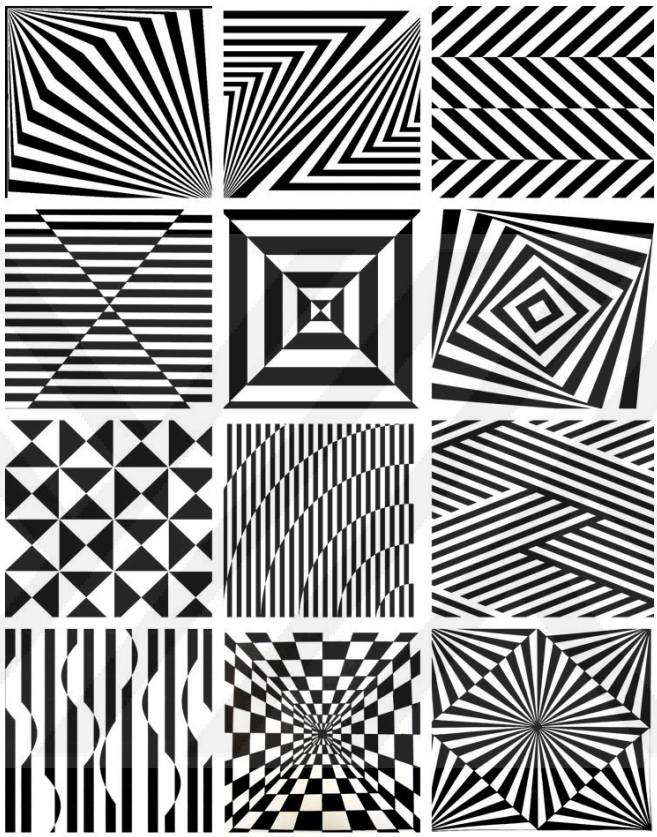


Görsel 9. Özgün Renk Teknikleri Çalışması – Samira

Renk aynı zamanda güçlü kültürel anlam katmanları da barındırmaktadır. İran kültüründe yeşil umut ve bereketi, kırmızı aşk ve tutkuyu, mavi ise gökyüzünü ve sonsuzluğu simgelemektedir. Bu çağrışımlar evrensel değil, kültüre özgü anlam kodları içermekte; dolayısıyla görsel tasarımda renk seçimi kültürel bağlamdan bağımsız değerlendirilemez. Bu araştırmada incelenen tasarımların tamamı siyah-beyaz renk skalasında kurgulanmış olsa da bu tercih kendi başına anlamlıdır: Renksizlik, dikkat dağıtıcı çağrışımları devre dışı bırakarak biçim ve tipografik yapının ön plana çıkmasına olanak tanımaktadır.

1.3.7. Yön

Yön, görsel kompozisyondaki öğelerin izleyicinin gözünü belirli bir rotada yönlendirme biçimini ifade etmektedir. Görsel algıda yön duygusu, öğelerin konumlandırılışı, eğimleri, boyutsal farklılıkları ve aralarındaki geçiş ilişkileriyle oluşturulmaktadır. İzleyicinin gözü, görsel bir kompozisyonu asla rastgele taramaz; bilinçli ya da bilinçsiz biçimde belirli bir yönelim güzergahı izler.



Görsel 10. Özgün Yön Çalışması – Samira

Görsel yön duygusu, kompozisyona dinamik bir karakteri enerji katar. Soldan sağa doğru gelişen bir görsel hareket, batı kültürlerinde yazı yönüyle örtüşmekte ve doğallık hissi vermektedir. Öte yandan sağdan sola gelişen bir hareket -Fars yazısının doğal yönü -izleyiciyi alışılmamış bir güzergahta yönlendirerek görsel merak ve gerilim yaratmaktadır. Merkezden dışa doğru yayılan kompozisyonlar patlayıcı bir enerji taşırken; dıştan merkeze doğru toplanan yapılar odaklanma ve yoğunlaşma duygusu vermektedir.



Görsel 11. Yazı Yönü Karşılaştırması Modeli

Fars tipografisinde yön, alfabenin sağdan sola yazılma yönüyle yapısal bir anlam kazanmaktadır. Bu yön, Batı tipografisiyle yetişmiş bir izleyici için görsel bir sürpriz ve keşif duygusu yaratmakta; göz alışılmadık biçimde yeniden yönlendirilmektedir. Bu araştırmada incelenen Anka/Simurg tasarımlarında harf formlarının oluşturduğu yönelim güzergahları, kuşun vücut hareketini ve uçuş dinamiğini görsel olarak desteklemektedir.

1.3.8. Leke

Leke, görsel iletişim tasarımında belirli bir alanda oluşan yüzey kütlesini, doluluk-boşluk ilişkisini ve görsel ağırlığı ifade eden bir kavramdır. Tasarım planında koyu ya da açık bir alanın kütlesel varlığı olarak tanımlanan leke; ton, renk ve biçimin birlikte oluşturduğu yüzey etkisidir. Bireysel öğelerin ötesinde, bir kompozisyondaki genel görsel denge ve ritmin belirlenmesinde belirleyici rol oynar.



Görsel 12. Özgün Leke El Çalışması – Samira

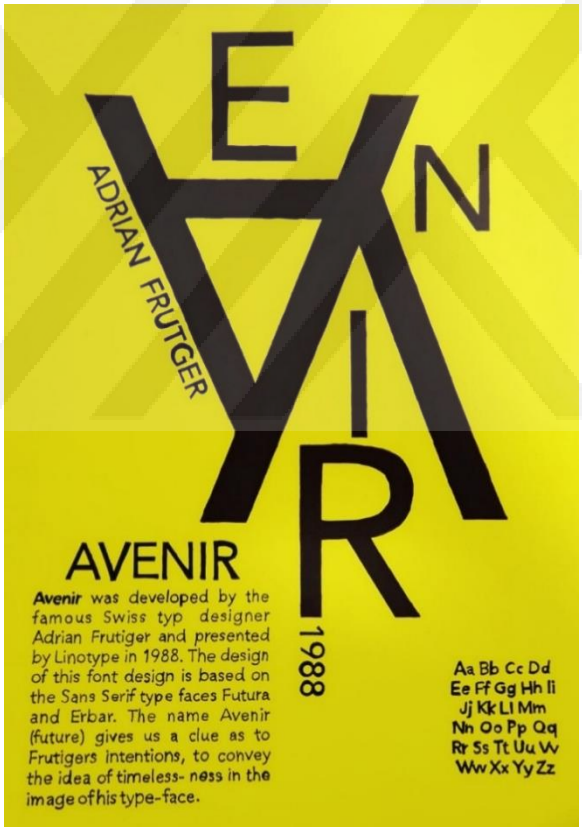
Bir kompozisyonda geniş, yoğun ve koyu bir leke güç ve ağırlık izlenimi yaratırken; küçük, seyrek ve açık lekeler hafiflik ve serbest alan hissi uyandırmaktadır. Lekenin biçimsel sınırları belirgin ya da bulanık olabilir; bu fark, tasarımın taşıdığı kesinlik ya da belirsizlik duygusunu etkiler. Belirsiz kenarlı lekeler organik ve duygusal bir hava taşırken; keskin kenarlı lekeler geometrik bir düzen ve kontrol izlenimi vermektedir.

Tipografi açısından ele alındığında, bir metin bloğunun sayfada kapladığı alan bir leke olarak işlev görmektedir. Bu lekeler; boyutları, yoğunlukları ve yerleşimleriyle sayfa düzleminde görsel bir denge ya da gerilim kurmaktadır. Fars hatlı tasarımlarda, harflerin bir araya gelmesiyle oluşan leke etkileri; figürün gövdesinde ağır ve güçlü bir varoluş hissi yaratırken, çevresindeki açık alanlar figürü görsel olarak özgür kılmaktadır.

1.3.9. Ölçü

Ölçü, görsel iletişim tasarımında nesnelerin ve öğelerin boyutsal niteliklerini ifade etmektedir. Salt ölçüm anlamındaki boyutun ötesinde, tasarım kuramında ölçü; öğelerin birbirleriyle ve bütünüyle olan büyüklük-küçüklük ilişkisini belirleyen görsel bir hiyerarşi aracıdır. Ölçü, izleyicinin hangi öğenin daha önemli olduğunu kavramasında birincil ipuçlarından birini oluşturmaktadır.

Büyük ölçekli öğeler; güç, önem ve baskınlık çağrışımları taşımakta, izleyicinin dikkatini ilk olarak kendilerine çekmektedir. Küçük ölçekli öğeler ise ikincil, destekleyici ya da arka plan karakterinde algılanmaktadır. Bu hiyerarşik ilişki, görsel iletişimde önem sıralamasının en doğrudan göstergelerinden birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, ölçü yalnızca büyüklükle sınırlı değildir; kontrast bir ölçü ilişkisi -yani büyük bir öğenin yanına yerleştirilen küçük bir öğe -dramatik bir gerilim ve derinlik duygusu da yaratabilmektedir.



Görsel 13. Özgün Poster El Yazı Çalışması – Samira

Tipografide ölçü, punto büyüklüğü kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Büyük punto; başlık, vurgu ve hiyerarşik öncelik taşıyan metinler için kullanılırken; küçük punto gövde metinlerine özgüdür. Ancak tipografik ölçü, salt punto değeriyle sınırlı kalmayıp harf genişliği, satır yüksekliği ve kelimeler arası boşlukla da ilişkilidir. Fars tipografisinde punto ve ölçü dengesi, özellikle kaligrafi geleneğinde, metnin yüzey içindeki nefes alışını -yani beyaz alanla kurduğu ritmi -belirleyen kritik bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Görsel iletişim tasarımının temel unsurları, tek başlarına ele alındığında birer potansiyel taşıyıcısıdır. Bu öğelerin asıl gücü ise belirli ilkelere dayalı olarak bir araya geldiklerinde ortaya çıkmaktadır. Tasarım ilkeleri, söz konusu öğelerin düzen içinde birbirleriyle nasıl ilişkileneceğini belirleyen kurallar ve yönelimler olarak tanımlanmaktadır. Aşağıdaki bölümde bu ilkeler, görsel iletişim tasarımı kuramı çerçevesinde incelenmektedir.

1.4. Temel Tasarım İlkeleri

Görsel iletişim tasarımının temel unsurları, özünde birer ham malzeme işlevi görmektedir. Bu malzemelerin bir tasarım amacı doğrultusunda bir araya getirilmesini yönlendiren, tasarımın bütünlüğünü, tutarlılığını ve iletişim etkinliğini belirleyen kurallar bütününe 'tasarım ilkeleri' adı verilmektedir. Söz konusu ilkeler; yüzyıllar içinde sanat, kaligrafi, mimari ve grafik tasarım pratiklerinin deneyimsel birikimiyle şekillenmiş ve kuramsal olarak sistemleştirilmiştir. Aşağıda bu ilkeler sırasıyla ele alınmaktadır.

1.4.1. Denge

Denge, görsel kompozisyondaki öğelerin birbirlerine göre görsel ağırlığının eşit ya da hissedilen bir denge içinde dağıtılması ilkesidir. İnsan algısı, denge durumuna doğal bir yönelim taşımaktadır; dengesiz bir kompozisyon izleyicide bilişsel bir rahatsızlık ve tamamlanmamışlık hissi uyandırırken, dengeli bir kompozisyon görsel huzur ve bütünlük duygusu vermektedir.

Tasarım kuramında denge; simetrik, asimetrik ve radyal olmak üzere üç biçimde ele alınmaktadır. Simetrik denge, kompozisyon ekseninin her iki yanında eşit görsel ağırlık taşıyan bir düzeni ifade etmektedir; bu tür denge biçimsellik, kurumsal ciddiyet ve istikrar

çağrışımları taşımaktadır. Asimetrik denge ise farklı boyut, ton ve konumlardaki öğelerin kompozisyon içinde görsel bir ağırlık dengesi kurduğu, daha dinamik ve çağdaş bir düzen anlayışıdır. Radyal denge, öğelerin merkez bir nokta etrafında eşit açılarla yayıldığı dairesel bir düzen biçimidir; bu yapı bütünlük, süreklilik ve merkeze yönelme hissi yaratmaktadır.



Görsel 14. Özgün El Çalışması – Samira

Bu araştırmada incelenen Anka/Simurg tasarımlarında dengenin farklı biçimleri gözlemlenmektedir. Özellikle simetrik eksen üzerinde kurulan kompozisyonlar, Simurg'un 'bütünlük' ve 'denge' sembolizmiyle anlamlı biçimde örtüşmektedir. Radyal düzenler ise kuşun kanatlarının merkezi bir odak noktasından dışa doğru yayılan hareketini görsel olarak pekiştirmektedir.

1.4.2. Bütünlük

Bütünlük ilkesi, görsel kompozisyondaki tüm öğelerin birbiriyle uyumlu biçimde bir araya gelerek tutarlı ve tek bir görsel anlatı kurmasını ifade etmektedir. Gestalt psikolojisinin 'bütün, parçaların toplamından fazladır' ilkesiyle doğrudan ilişkili olan bu yaklaşım; tasarım öğelerinin yalnızca yan yana getirilmesinin değil, birbirlerini anlam ve biçim bakımından tamamlamalarının önemini vurgulamaktadır.

Bütünlük, tekdüzeliği değil; çeşitlilik içinde tutarlılığı hedefler. Bir kompozisyonda farklı öğeler yer alabilir; ancak bu öğelerin birbiriyle uyumlu bir görsel ilişki içinde olması, izleyicide parçalanmış değil, bütünleşik bir algı yaratmaktadır. Bu uyum; ortak renk paleti, tekrarlayan biçimler, tutarlı tipografik seçimler ya da baskın bir ritim aracılığıyla sağlanabilmektedir.



Görsel 15. Tasarımda Bütünlük Prensibi

Fars tipografik tasarımlarda bütünlük ilkesi, harfin hem yazı öğesi hem de görsel figür olarak eş zamanlı işlev görmesiyle güçlü biçimde tesis edilmektedir. Harf biçimlerinin bir kuş siluetine dönüşmesi, tipografik ve figüratif anlatının tek bir görsel bütün içinde bütünleşmesiyle sağlanan nadir ve güçlü bir bütünlük örneğidir.

1.4.3. Tekrar ve Devamlılık

Tekrar, aynı ya da benzer görsel öğelerin bir kompozisyon içinde belirli bir ritimle yeniden kullanılmasıdır. Tasarım kuramında tekrar; bütünlük yaratmanın, görsel ritim oluşturmanın ve izleyicide tanıdıklık ile devamlılık hissi vermenin temel araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Öte yandan tekrarın bilinçli biçimde yönetilmemesi, görsel monotonluğa ve ilgi kaybına neden olabilmektedir; bu nedenle tekrar, çeşitlemeyle dengelenmesi gereken bir ilkedir.

Devamlılık ise görsel öğeler arasındaki akış ve bağlantı hissini ifade etmektedir. Gestalt kuramında 'iyi yönelim' (good continuation) ilkesiyle açıklanan bu olgu; izleyicinin gözünün kesintisiz çizgiler, yönler ya da biçimler boyunca doğal biçimde hareket etmesini tanımlamaktadır. Devamlılık, kompozisyona akış, hareket ve zamansal bir his kazandırır.



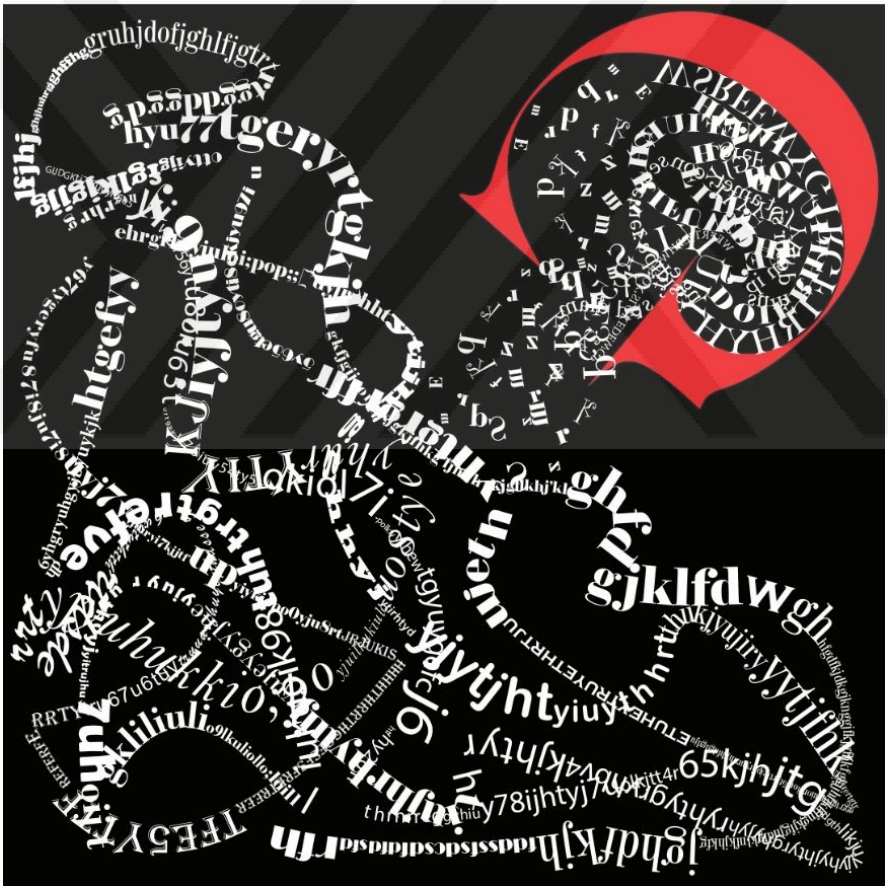
Görsel 16. Fars Alfabesiyle Özgün Mühür El Çalışması – Samira

Fars kaligrafi sanatında tekrar ve devamlılık ilkeleri son derece belirgin biçimde işlevsellik kazanmaktadır. Harflerin tekrarlayan yuvarlak, kıvrımlı ve akışkan biçimleri; bir bütün olarak izlendiğinde güçlü bir yüzey ritmi ve görsel devamlılık oluşturmaktadır. Bu araştırmada incelenen bazı tasarım örneklerinde, aynı harfin tekrarlanarak oluşturduğu figür, tekrar ve devamlılık ilkelerinin tipografik bir uygulaması olarak değerlendirilebilir.

1.4.4. Vurgu

Vurgu ilkesi, bir kompozisyon içinde belirli öğe ya da öğe gruplarının diğerlerine göre görsel olarak öne çıkarılmasını ifade etmektedir. Görsel iletişimde tüm öğeler eşit ağırlık taşıdığında hiyerarşi ortadan kalkmakta; izleyici neye odaklanacağını belirleyemez hale gelmektedir. Vurgu, bu hiyerarşiyi kuran ve izleyicinin dikkatini öncelikli bilgiye yönlendiren temel ilkedir.

Vurgu; büyüklük, renk kontrastı, biçimsel farklılık, izolasyon ya da yön değişimi gibi çeşitli araçlarla sağlanabilmektedir. Bir kompozisyondaki en büyük öğe, en yüksek kontrastlı alan ya da çevresindeki düzenle kırıklık oluşturan unsur doğal olarak vurgu taşımaktadır. Vurgunun gücü; doğrudan yoğunluğuyla değil, çevresindeki öğelerle kurduğu karşıtlıkla ölçülmektedir.

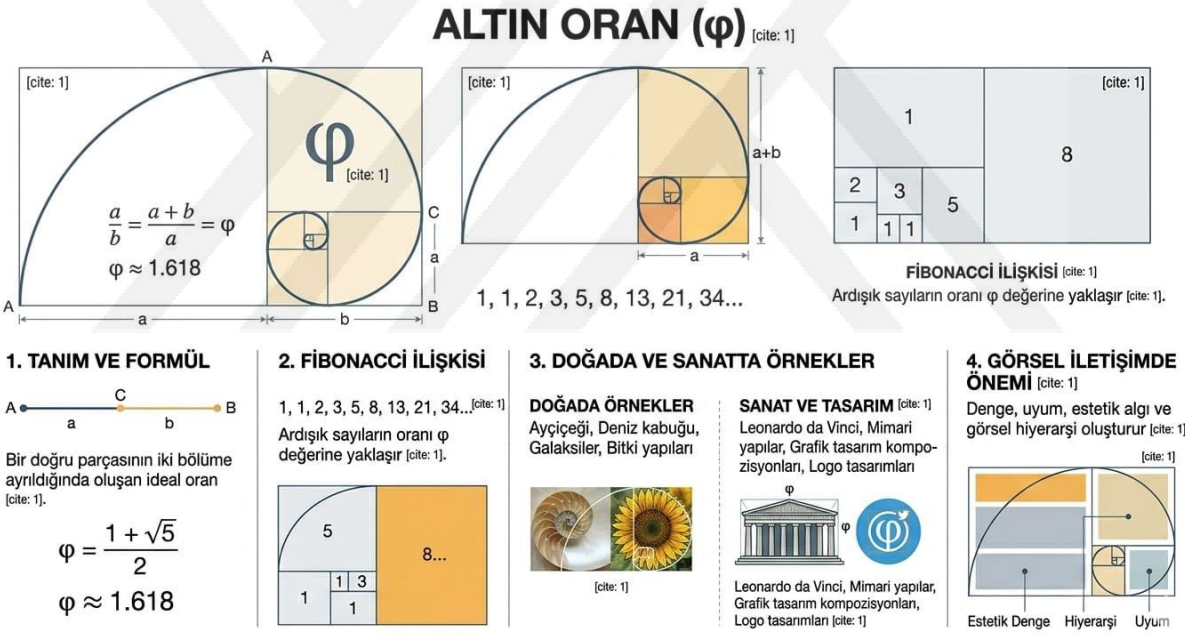


Görsel 17. Latin Alfabesiyle Tipografi Özgün Dijital Çalışma – Samira

İncelenen tipografik tasarımlarda vurgu, büyük ölçekli harf biçimlerinin ya da merkezi bir kaligrafi unsununun diğer öğelerden boyut ve ton değeri bakımından belirgin biçimde ayrışmasıyla oluşturulmaktadır. Bu vurgu alanları, izleyicinin gözünü figürün en anlamlı bölgelerine -genellikle kuşun başı ya da merkezi gövde bölgesine - yönlendirmekte; görsel okumanın başlangıç noktasını belirlemektedir.

1.4.5. Oran - Orantı

Oran ve orantı, bir tasarım içindeki öğelerin birbirleriyle ve bütünle olan boyutsal ilişkisini düzenleyen ilkedir. Tasarım tarihinde en çok tartışılan estetik kavramlardan biri olan altın oran (golden ratio), yaklaşık 1:1,618 olarak tanımlanan bu oranın doğada ve sanatta evrensel bir estetik uyum sağladığı savına dayanmaktadır. Antik Yunan mimarisinden Rönesans resmine, İslam geometrisinden modern grafik tasarıma uzanan geniş bir coğrafyada bu oran, estetik mükemmelliğin matematiksel ifadesi olarak benimsenmiştir.



Görsel 18. Altın Oran Tanımı Tablosu

Orantı yalnızca büyüklükle sınırlı değildir; kompozisyondaki doluluk-boşluk ilişkisi, koyu-açık alan dengesi ve biçimlerin birbirleriyle büyüklük karşılaştırmaları da orantısal ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Görsel açıdan tatmin edici bir

kompozisyon, öğelerin büyüklük bakımından birbirini tamamlaması ve izleyicide ölçülü bir uyum hissi uyandırmasıyla ortaya çıkmaktadır.

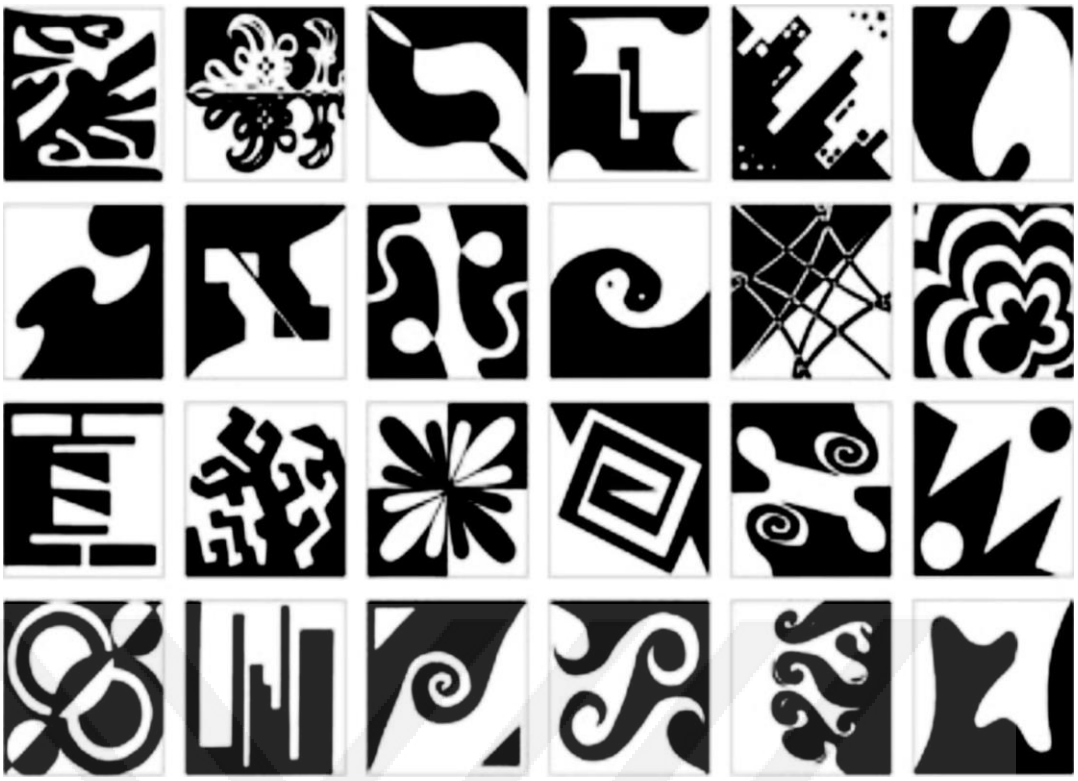
Fars kaligrafi sanatında oran ve orantı, yüzyıllar boyunca ustaların oluşturdukları yazı sistemleri içinde geliştirdikleri ölçüm kurallarıyla belirlenmiştir. Klasik kaligrafi geleneğinde harf yüksekliklerinin ve genişliklerinin standartlaştırılmış oran sistemleri üzerine kurulduğu bilinmektedir. Bu köklü oran anlayışı, incelenen tasarım örneklerinin görsel dengesine de yansımaktadır.

1.4.6. Zıtlık

Zıtlık ya da kontrast ilkesi, görsel iletişim tasarımında birbirinden belirgin biçimde farklılaşan öğelerin yan yana getirilmesiyle oluşturulan görsel gerilim ve dinamizmi ifade etmektedir. Robin Williams (2004), zıtlığı 'tasarımın en güçlü araçlarından biri' olarak tanımlamış ve eğer iki öğe aynı olmayacaksa, tamamen farklı olmasını savunmuştur. Yarım bırakılmış bir zıtlık; tasarıma güç katmak bir yana, görsel karmaşa ve belirsizlik yaratmaktadır.

Zıtlık çeşitli biçimlerde uygulanabilmektedir: Ton zıtlığı (koyu-açık), renk zıtlığı (sıcak-soğuk, tamamlayıcı renkler), boyut zıtlığı (büyük-küçük), biçim zıtlığı (geometrik-organik), doku zıtlığı (pürüzlü-düzgün) ve tipografik zıtlık (kalın-ince, büyük-küçük punto). Bu araçların bilinçli ve kontrollü biçimde bir arada kullanılması, tasarıma hem estetik çekicilik hem de hiyerarşik netlik kazandırmaktadır.

İncelenen siyah-beyaz tipografik tasarımlarda zıtlık ilkesi, hem ton hem de biçim boyutlarında güçlü biçimde işlev görmektedir. Siyah harf kütlelerinin beyaz zemin üzerindeki yoğun kontrastı; Anka/Simurg figürünü zeminden belirgin biçimde ayrıştırmakta, figürün dramatik varoluşunu güçlendirmekte ve izleyicinin dikkatini keskin biçimde yönlendirmektedir. Kalın-ince kontrast ise Fars kaligrafi geleneğinde kamış kalemin doğasından gelen bir zıtlık olarak değerlendirilmekte; bu durum tasarımın tarihsel kökleriyle olan bağını görsel düzeyde de sürdürmesini sağlamaktadır.



Görsel 19. Tasarımda Zıtlık Çalışmaları

Birinci bölümde ele alınan görsel iletişim kavramı, görsel tasarımın temel unsurları ve bu unsurları biçimlendiren ilkeler; araştırmanın ikinci bölümünde incelenecek olan Fars tipografisini anlamak için gerekli kavramsal zemini oluşturmaktadır. Bir sonraki bölümde bu teorik çerçeve, Fars alfabesinin kendine özgü yapısı ve kaligrafi geleneğiyle ilişkilendirilecek; tipografik öğelerin görselliğe etkisi özgün bir kültürel bağlamda değerlendirilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

FARS ALFABESİNDE TİPOGRAFİ

2.1. Tipografi Nedir?

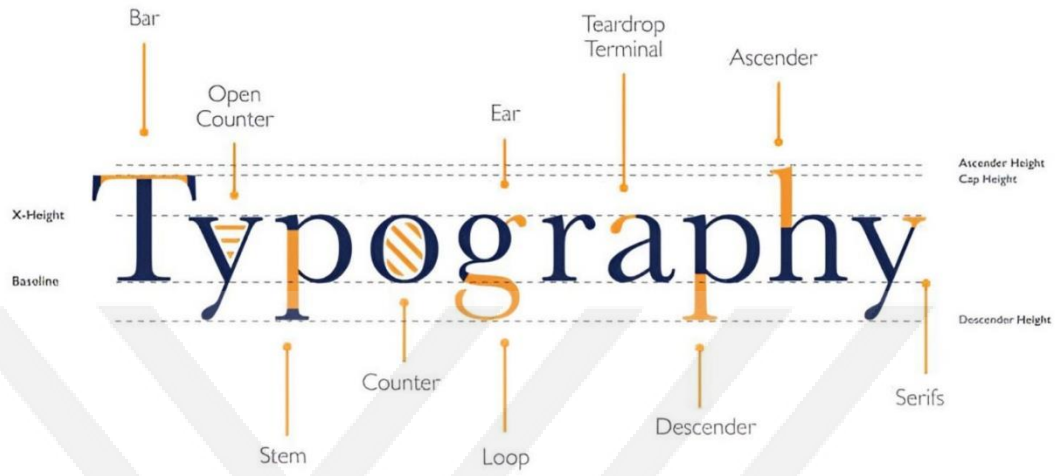
Tipografi sözcüğü, Yunanca 'typos' (iz, biçim) ve 'graphia' (yazı, çizim) köklerinden türemekte; en genel anlamıyla yazıyı düzenleme ve biçimlendirme sanatı ve bilimi olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu tanım, tipografinin kapsamını ve derinliğini yeterince yansıtmaktan uzaktır. Bringhurst (2004), tipografiyi 'dilin görsel biçime bürünmesi' olarak tanımlarken, söz ile görüntü arasındaki bu köprünün hem teknik hem de sanatsal boyutlarına dikkat çekmektedir.

Tipografi, salt harflerin dizilmesinden ibaret bir teknik işlem değildir; aynı zamanda anlamı biçimlendiren, duygusal bir atmosfer yaratan ve kültürel kimliği görünür kılan özerk bir tasarım disiplinidir. Lupton (2004), tipografiyi 'görsel sesle konuşma biçimi' olarak nitelendirirken, tipografik seçimlerin bir metnin sesini, tonunu ve karakterini belirlediğini vurgulamaktadır. Bir başlığın karakteri, satır aralığının yarattığı nefes, punto büyüklüğünün taşıdığı hiyerarşik bilgi -tüm bunlar tipografinin anlamsal düzlemde üstlendiği işlevlerin somut yansımalarıdır.

Tipografinin üç temel işlevinden söz edilebilir: okunabilirlik (legibility), anlaşılabilirlik (readability) ve ifadesellik (expressiveness). Okunabilirlik, bireysel harflerin ayırt edilebilirlik düzeyini; anlaşılabilirlik, bir metnin bütün olarak kolayca takip edilebilmesini; ifadesellik ise tipografik seçimlerin anlam ve duygu iletimindeki etkinliğini tanımlamaktadır. Bu üç işlev, birbirini tamamlayan ve zaman zaman birbirleriyle gerilim içinde olan boyutlardır. Örneğin yüksek ifadesellik, okunabilirlikle çatışabilir; deneysel bir tipografik yaklaşım anlaşılabilirliği güçleştirebilir. Başarılı tipografi bu gerilimleri bilinçli biçimde yönetir.

Tipografinin görsel iletişim tasarımındaki merkezi konumu, yalnızca metinsel içeriğin aktarılmasından kaynaklanmamaktadır. Bir yazı karakterinin seçimi -serifli mi, serifsiz mi, geometrik mi, organik mi -izleyicide derin biçimde yerleşmiş çağrışımsal kodları harekete geçirmektedir. Garamond gibi klasik bir serif yazı tipi tarihsellik ve

otoriterlik hissi verirken; Helvetica gibi geometrik bir sans-serif modernlik ve tarafsızlık çağrışımı taşımaktadır. Fars kaligrafi yazı karakterlerinin her biri de bu bağlamda değerlendirildiğinde, binlerce yıllık kültürel belleği bünyesinde taşıyan derin anlamsal katmanlara sahip olduğu görülmektedir.



Görsel 20. Tipografide Harf Anatomisi

2.2. Tipografinin Tarihsel Gelişimi

Tipografinin tarihsel serüvenini anlamak, bu disiplinin bugünkü çok katmanlı yapısını kavramak açısından zorunludur. Tipografi; sosyal, teknolojik ve kültürel dönüşümlerin bir yansıması olarak evrilmiş, her çağın iletişim gereksinimlerine ve estetik anlayışına yanıt verecek biçimde dönüşüm geçirmiştir (Hosseini, 2013:45).

2.2.1. Dünya Genelinde Tipografinin Gelişimi

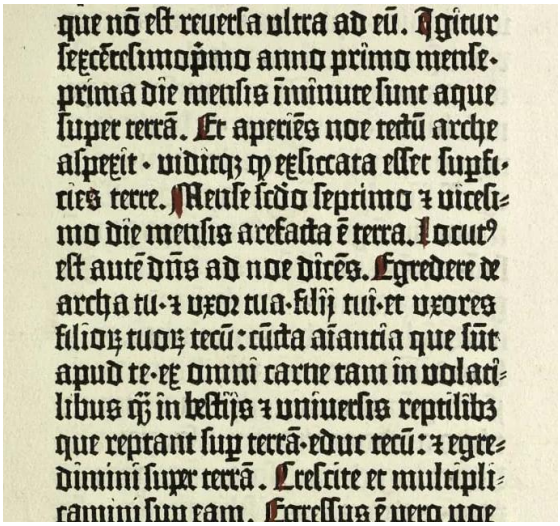
Tipografinin tarihi, yazının icadıyla başlamakla birlikte disiplin olarak biçimlenmesi çok daha sonraki bir dönemin ürünüdür. M.Ö. 3200 civarında Mezopotamya'da ortaya çıkan çivi yazısı, anlam taşıyan görsel biçimlerin sistematik olarak üretilmesinin ilk örneklerini sunmaktadır. Mısır hiyeroglifleri, Fenike alfabesi ve Yunan-Latin yazı gelenekleri; bu uzun evrimsel süreçte birbirini izleyen ve birbirinden beslenen adımlar olarak değerlendirilmektedir.

Tipografinin gerçek anlamda bağımsız bir disiplin olarak doğuşu ise Johannes Gutenberg'in 1455 yılında hareketli metal harfleri kullanan matbaa sistemini geliştirmesiyle gerçekleşmiştir. Gutenberg'in ürettiği 42 satırlık İncil, kitlesel baskı çağının başlangıcını simgelemekle birlikte, dönemin el yazısı geleneğini taklit eden blackletter (gotik) tipografisi de bu eserde hâkimiyetini sürdürmekteydi. Matbaanın yayılmasıyla birlikte 15. ve 16. yüzyıllarda Nicolas Jenson ve Aldus Manutius gibi isimler, Latin alfabesine özgü roman ve italik yazı karakterlerini sistematik biçimde geliştirmiş; tipografi bir zanaat olmaktan çıkıp bilinçli bir tasarım pratiğine dönüşmeye başlamıştır.



Görsel 21. Gutenberg Matbaası, 15. Yüzyıl

Kaynak: (Görsel İletişim Tarihi Arşivi)

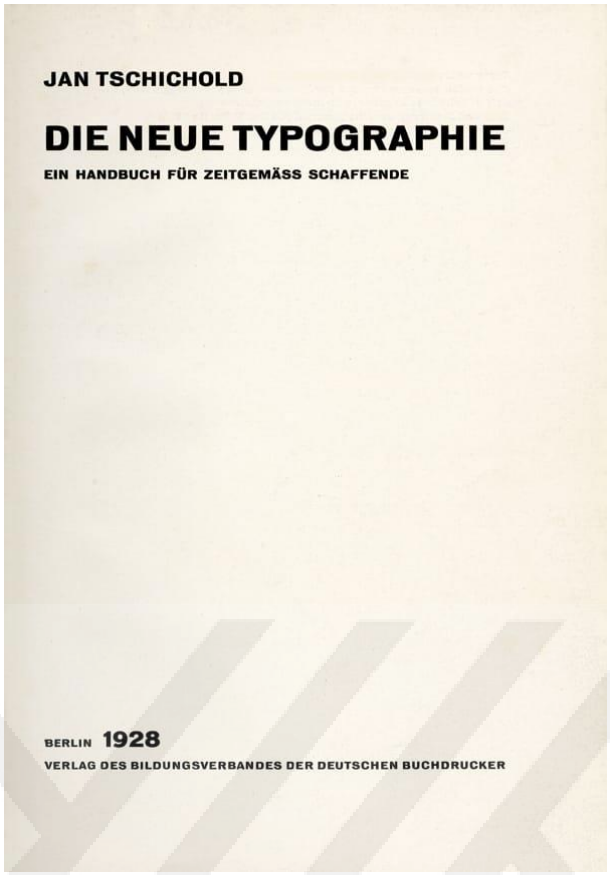


Görsel 22. Tipografide Harf Anatomisi (Detay)

18. ve 19. yüzyıllarda Sanayi Devrimi'nin etkisiyle tipografi; kitlesel iletişim, reklamcılık ve yayıncılık alanlarında giderek artan bir öneme kavuşmuştur. Bu dönemde yazı karakterlerinin çoğaltılması ve standartlaştırılması sürecinde, nokta sistemi gibi ölçüm birimleri geliştirilmiş; tipografi teknik bir disiplin olarak kurumsallaşmaya başlamıştır.

20. yüzyılın başında Bauhaus hareketinin kurucusu Herbert Bayer'ın 'evrensel alfabe' arayışı ve Jan Tschichold'un Yeni Tipografi (Die neue Typographie, 1928) manifestosu, tipografiye modernist bir dil kazandırmıştır. Tschichold; simetrik düzeni reddeden, işlevselliği ön plana çıkaran ve beyaz boşluğu etkin biçimde kullanan asimetrik tipografi anlayışını savunmuş; bu anlayış 20. yüzyıl grafik tasarımı üzerinde belirleyici bir etki bırakmıştır.

1980'lerde kişisel bilgisayarların ve dijital baskı teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte tipografi; profesyonel uzmanların tekelinden çıkmış, herkesin erişebildiği bir tasarım aracına dönüşmüştür. Adobe gibi yazılım şirketlerinin OpenType yazı karakteri formatını geliştirmesi, harflerin uluslararası platformlarda tutarlı biçimde kullanılmasını mümkün kılmıştır. Günümüzde web tipografisi, değişken yazı karakterleri (variable fonts) ve ekrana özgü okunabilirlik araştırmaları, disiplinin güncel sınır alanlarını oluşturmaktadır.



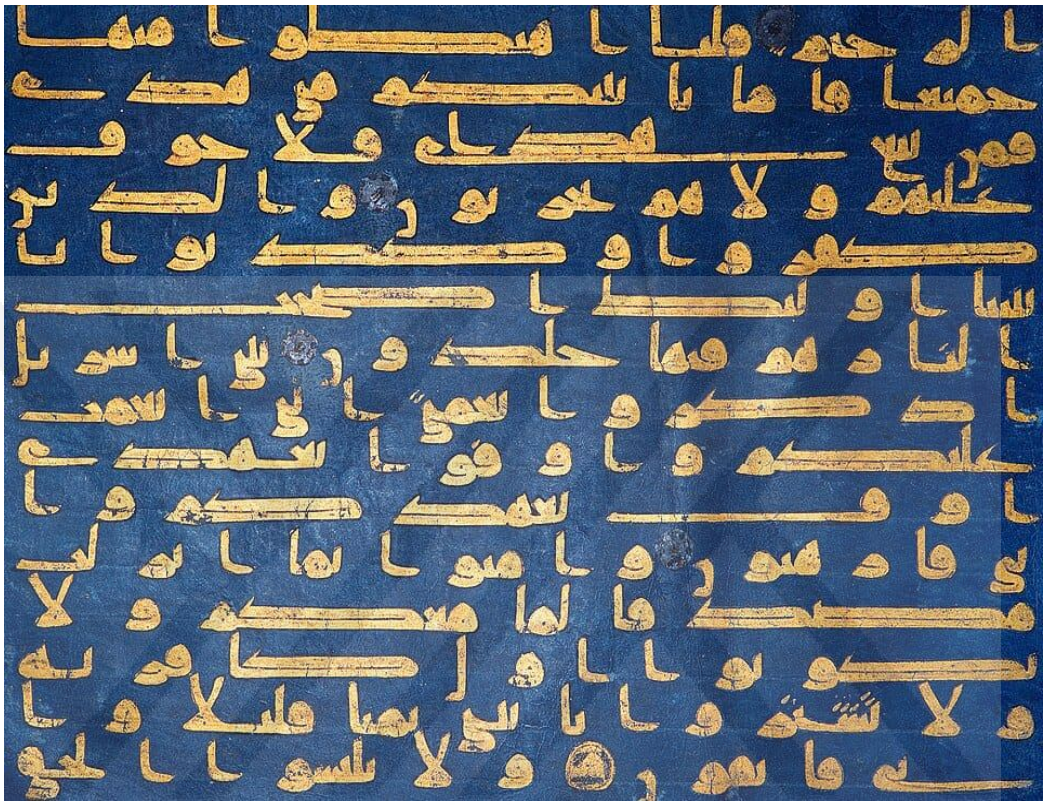
Görsel 23. Jan Tschichold, Yeni Tipografi, 1928
Kaynak: (Tschichold 1928)

2.2.2. Fars / İran Tipografisinin Tarihsel Gelişimi

Fars tipografisinin tarihi, tek bir çizgisel gelişim sürecinden ziyade; birbirine paralel kaligrafi geleneklerinin, kültürel alışverişlerin ve tarihsel kırılmaların katmanlandığı çok boyutlu bir süreçtir. Bu tarihin kökleri, İran coğrafyasında Ahameniş dönemine (M.Ö. 550-330) kadar uzanmakta; kil tabletler üzerindeki çivi yazılarında erken bir görsel yazı kültürünün izlerine rastlanmaktadır.

İslamiyet'in 7. yüzyılda İran coğrafyasında yayılmasıyla birlikte Arap alfabesi, Fars diline uyarlanmış ve zamanla ayrı bir kimlik kazanmıştır. Arap alfabesinin 28 harfine Fars dilinin ihtiyaç duyduğu 'pe' (پ), 'çe' (چ), 'je' (ژ) ve 'ge' (گ) harfleri eklenerek 32 harfli Fars alfabesi ortaya çıkmıştır. Bu uyarlama süreci, yalnızca dilsel değil; aynı zamanda görsel ve tipografik bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir.

İlk dönem İslam kaligrafi yazı biçimi olan Kûfi hattı, geometrik ve köşeli yapısıyla 8. ve 9. yüzyıllarda hem Arap hem de Fars metinlerinde yaygın biçimde kullanılmıştır. Kûfi hattının katı geometrik yapısı; mimari kitabeler, Kur'an metinleri ve sikke yazıları gibi anıtsal kullanımlara büyük ölçüde uyum sağlamıştır. Ancak bu yazı biçiminin akışkan metinlere uygulanmasındaki güçlükler, daha yuvarlak ve bağlantılı yazı biçimlerinin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır.



Görsel 24. Kûfi Hattı, 8-9. Yüzyıl

Kaynak: (İslam Sanat Tarihi Arşivi)

10. yüzyılda İbn Mukle ve İbn el-Bevvab gibi hattatlar, yuvarlak biçimli yazı üsluplarını sistematize etmiş; bu gelişme Nesih ve Sülüs gibi köklü kaligrafi geleneklerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. İbn Mukle, harflerin oranlarını belirli geometrik kurallara bağlayan 'mevzun hat' sistemini geliştirmiştir. Bu sistem; harflerin bir 'nokta' birimine dayanan oran anlayışını temel alarak standartlaştırılmasını sağlamıştır.

Fars kaligrafi tarihinde en özgün ve en etkili dönüşüm, 14. yüzyılda Mîr Ali Tebrizî tarafından geliştirilen Nastaliq (Ta'lîk) yazı üslubuyla yaşanmıştır. Nesih ve Ta'lîk

yazılarının sentezinden doğan bu üslup, Fars şiiri, edebiyatı ve saray yazışmalarının vazgeçilmez biçimi haline gelmiş; bu tarz bugün hâlâ Farslığın görsel sesi olarak kabul edilmektedir (Tahmasbi, 2012:88). Ayrıca 16. yüzyılda Sultan Ali Meşhedî ve Mîr İmad Hasenî gibi büyük ustalar tarafından mükemmellik aşamasına taşınan Nastaliq, bir hatt-ı şerif olarak İran-İslam sanat tarihinde ayrıcalıklı bir konuma yerleşmiştir.

Osmanlı ve Safevî İmparatorlukları döneminde (16.-18. yüzyıl), kaligrafi hem bir sanat hem de bir statü göstergesi olarak saray kültürünün merkezine yerleşmiş; tezhip, minyatür ve kaligrafiyi bir araya getiren yazma geleneği, görsel iletişim tasarımının en erken ve en sofistike örneklerini sunmuştur (Bayani, 1984:120).

19. yüzyılın sonlarında Osmanlı'da başlayan ve İran'ı da etkileyen matbaa modernleşmesi süreci, Fars tipografisi için hem bir kopuş hem de bir dönüşüm anlamı taşımaktadır. El yazısı kaligrafi geleneğinin yerini metal harfler almaya başlamış; ancak bu geçiş sürecinde Nastaliq yazısını kurşun harflerle yeniden üretmenin teknik güçlükleri, uzun yıllar boyunca İran matbaacılığının Nesih yazısına yönelmesine yol açmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında bilgisayarlı dizgi teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte Fars tipografisi yeni bir dönüşüm evresi geçirmiştir. 1980'lerden itibaren farklı kuruluşlar tarafından geliştirilen dijital Fars fontları, kaligrafi mirasını dijital ortama taşıma çabasının ürünleri olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde Nastaliq, Nesih, Sülüs ve Şikeste yazı üsluplarının dijital versiyonları; hem yayıncılık hem de grafik tasarım alanlarında yaygın biçimde kullanılmaktadır.



Görsel 25. İran Matbaacılığı, 19. Yüzyıl Sonu

Kaynak: (İran Baskı Sanatı Tarihi Koleksiyonu)

2.3. Fars Alfabesinin Tipografik Öğeleri

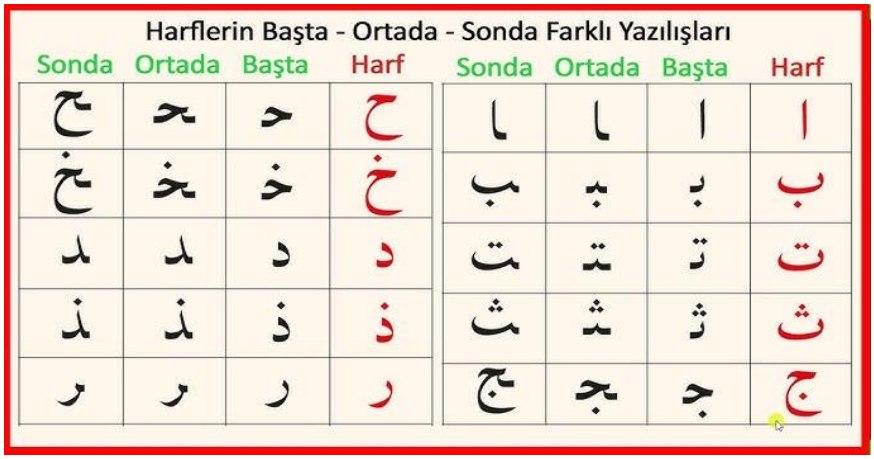
Fars alfabesinin tipografik öğelerini anlamak, yalnızca harf biçimlerini tanımakla sınırlı değildir; bu öğelerin birbirleriyle ve yazı yüzeyiyle kurduğu ilişkilerin de kavranmasını gerektirmektedir. Sağdan sola yazılan, bağlantılı ve akışkan yapısıyla Latin alfabesinden köklü biçimde ayrışan Fars yazısı; tipografik analiz için kendine özgü bir kavramsal çerçeve talep etmektedir.

2.3.1. Harf Yapıları ve Biçimsel Özellikleri

Fars alfabesindeki harflerin büyük çoğunluğu, kelimenin içindeki konumuna göre farklı biçimler almaktadır: başta (initial), ortada (medial), sonda (final) ve bağımsız (isolated) olmak üzere dört farklı konumsal biçim söz konusudur. Bu çok-biçimlilik (allography), Latin alfabesinde büyük-küçük harf ayrımının çok ötesine geçen bir görsel çeşitlilik yaratmakta; aynı harfin dört farklı konumda dört farklı görsel kimlik üstlenmesine yol açmaktadır.

Harf yapısı açısından değerlendirildiğinde, Fars harfleri birkaç temel biçimsel kategoride ele alınabilir: Bazı harfler yuvarlak ve kapalı bir gövde (bowl) taşırken; bazıları dikey bir gövdeden oluşmakta, bazıları ise yatay ya da eğimli bir tabana oturmaktadır. Harflerin nokta sistemi, anlam üretiminde kritik bir rol oynamaktadır: 'be' (ب), 'pe' (پ), 'te' (ت) ve 'se' (ث) harfleri aynı gövdeyi paylaşmakta; yalnızca altlarına ya da üstlerine yerleştirilen nokta sayısıyla ayrışmaktadır. Bu durum, Fars tipografisinde noktanın yalnızca bir süsleme öğesi değil; anlam kurucu bir dilsel unsur olduğunu göstermektedir.

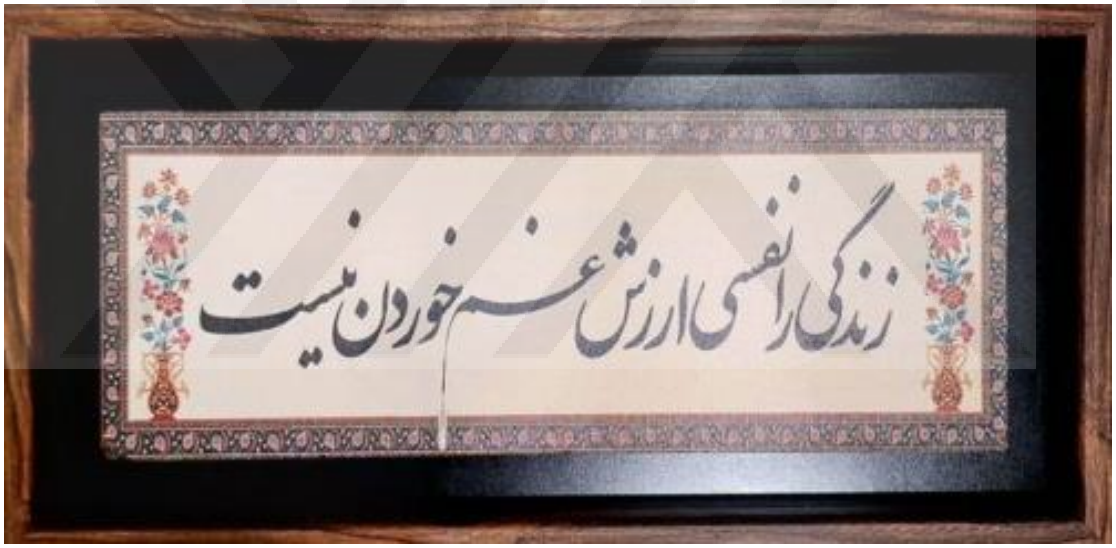
Fars harf anatomisinde Latin tipografisinden farklı bir temel çizgi (baseline) anlayışı gözlemlenmektedir. Latin alfabesinde harflerin oturduğu düz bir temel çizgi mevcutken; Nastaliq gibi eğimli yazı üsluplarında harfler ve kelimeler sağdan sola doğru yükselen bir eğim izlemektedir. Bu eğim, mekanik bir düzensizlik değil; ustanın elinden çıkan organik akışın doğal bir sonucudur ve metnin görsel ritmine katkıda bulunmaktadır.



Görsel 26. Fars Harflerinin Konumsal Biçimleri

Kamış kalemin (ney ya da qalam) Fars kaligrafi geleneğindeki merkezi konumu, harf biçimlerinin anatomisini doğrudan belirleyen bir etkendir. Kamışın kesik ve açılı ucu; farklı yönlerde hareket ettirildiğinde doğal bir kalınlık-incelik kontrastı (stroke contrast) yaratmaktadır. Yatay hamleler ince bir iz bırakırken, dikey hamleler kalın ve güçlü çizgiler üretmektedir. Bu kontrast; harf biçimlerine hem görsel bir derinlik hem de dinamik bir ritim kazandırmakta, Fars tipografisinin en ayırt edici biçimsel özelliklerinden birini oluşturmaktadır.

Harfler arası bağlantı biçimi (ligature) de Fars tipografisinin önemli bir görsel özelliğidir. Kelimelerin büyük bölümünde harfler birbirlerine bağlı biçimde yazılmakta; bu bağlantılar kelimeye akışkan ve bütünleşik bir silüet kazandırmaktadır. Bazı harfler ise doğaları gereği bir önceki harfe bağlanamamakta; bu harflerden sonra kelime görsel olarak kısa bir kesintiye uğramaktadır. Bu bağlantı dinamiği, Fars yazısının görsel ritminin temel belirleyicilerinden biridir.



Görsel 27. Kamış Kalem ve Stroke Kontrastı

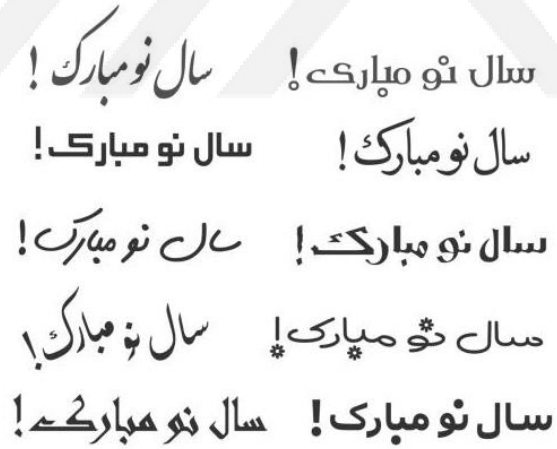
Kaynak: (Geleneksel Yazı Sanatları Arşivi)

2.3.2. Yazı Karakterleri / Fontlar

Tipografide 'yazı karakteri' (typeface ya da font), belirli bir tasarım anlayışını yansıtan, birbiriyle uyumlu görsel özelliklere sahip harfler, rakamlar ve sembollerin oluşturduğu sistematik bir bütündür. Her yazı karakteri; stroke kontrastı, harf eğimi, x-yüksekliği, ascender ve descender oranları gibi biçimsel parametrelerle tanımlanmakta ve bu parametreler karakterin görsel kimliğini belirlemektedir.

Fars yazı karakterleri (fontları), kaligrafi geleneğiyle derin bir süreklilik ilişkisi içindedir. Latin dünyasında bir yazı karakteri, belirli bir tipografın soyut tasarımının ürünüyken; Fars fontları büyük ölçüde köklü kaligrafi üsluplarının dijital ortama aktarılmasıyla oluşmaktadır. Bu durum, her Fars fontunu potansiyel olarak yüzyıllık bir kaligrafi mirasının taşıyıcısı kılmakta ve salt teknik bir yazı aracı olmaktan çıkarıp kültürel bir belge niteliğine büründürmektedir.

Dijital Fars tipografisinde temel kategoriler; Nesih, Nastaliq, Sülüs, Şikeste ve el yazısı üsluplı fontlar olarak sıralanabilmektedir. Bu kategorilerin her biri farklı kullanım bağlamlarına, estetik anlayışlara ve okunabilirlik gereksinimlerine yanıt vermektedir. Yayın alanında Nesih fontları ön plana çıkarken; poetik metinlerde ve sanatta Nastaliq'in akışkan zarafeti tercih edilmektedir.



Görsel 28. Fars Yazı Karakterleri Karşılaştırması
Kaynak: (iStock 2023)

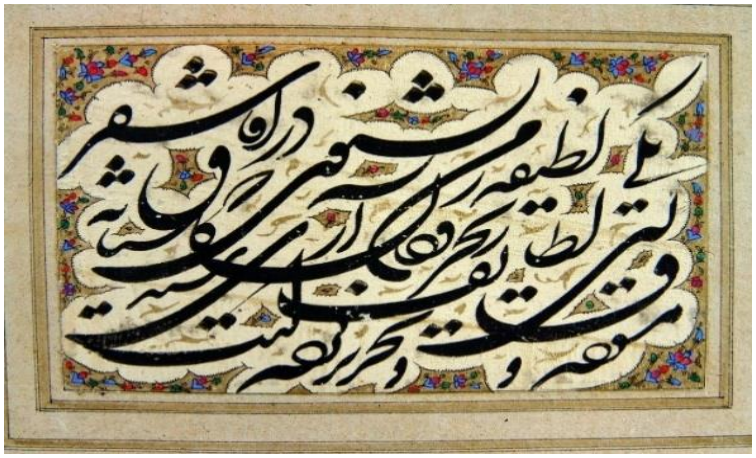
2.3.3. Yazı Ailesi

Yazı ailesi (typeface family), ortak bir tasarım anlayışını paylaşan ancak ağırlık (hafif, normal, kalın), genişlik (dar, normal, geniş) ve biçim (dik, italik) gibi değişkenler bakımından farklılaşan yazı karakterlerinin bir bütünüdür. Fars kaligrafi geleneğinde ise 'yazı ailesi' kavramı; tarihsel olarak birbirinden farklılaşan, her biri kendine özgü bir estetik anlayış ve kullanım kültürü geliştirmiş yazı üslupları (hatlar) çerçevesinde ele alınmaktadır.

2.3.3.1. Nesih ve Sülüs Fontlar

Nesih hattı, 10. yüzyılda İbn Mukle ve İbn el-Bevvab tarafından sistematize edilen, yuvarlak ve okunabilir yapısıyla İslam dünyasının en yaygın yazı üslubu haline gelen bir kaligrafi geleneğidir. 'Nesih' kelimesi Arapçada 'kopya etmek, yazmak' anlamına gelmekte ve bu yazı üslubunun kitap üretimindeki işlevsel kullanımına işaret etmektedir. Harflerin belirgin biçimde yuvarlak, düzenli ve okunabilir yapısı; Nesih'i özellikle uzun metinlerin yazımı için ideal bir seçenek kılmaktadır.

Nesih hattının tipografik özellikleri incelendiğinde; harflerin dikey eksene yakın bir duruş sergilediği, stroke kontrastının orta düzeyde tutulduğu ve harf bağlantılarının akışkan ancak düzenli bir yapıda kurgulandığı görülmektedir. Bu özellikler Nesih'e nötr ve evrensel bir karakter kazandırmakta; her tür içerik ve bağlamda kullanılabilir kılmaktadır. Günümüzde dijital Nesih fontları; gazete ve dergi yayıncılığından web içeriklerine, resmi belgelerden eğitim materyallerine kadar geniş bir kullanım yelpazesinde yer almaktadır.



Görsel 29. Nesih Hattı

Kaynak: (Hat Sanatı Arşivi)

Sülüs hattı ise Nesih'e kıyasla daha anıtsal, daha güçlü ve daha dekoratif bir karaktere sahiptir. 'Sülüs' kelimesi Arapçada 'üçte bir' anlamına gelmekte; geleneksel kamış kalemin üçte biri eğimli kesilmiş ucuyla yazıldığına işaret etmektedir. Sülüs; camilerin kitabelerinde, Kur'an başlıklarında ve anıtsal mimari yazıtlarda tercih edilmiş; temsil gücü ve biçimsel zarafetiyle prestij ve otorite çağrışımları taşıyan bir yazı üslubu olarak tanımlanmaktadır.

Biçimsel açıdan Sülüs; Nesih'e kıyasla daha belirgin bir stroke kontrast, daha geniş ve havadar harf gövdeleri ve daha dramatik dikey çıkıntılar (ascender) ile karakterize edilmektedir. Bu özellikler Sülüs'e güçlü bir görsel ağırlık ve anıtsal bir estetik kazandırmaktadır. Anıtsal boyutlarda değerlendirildiğinde harflerin devingen ve güçlü formları mekânı doldurma kapasitesiyle sahnede benzersiz bir etki bırakmaktadır.



.

Görsel 30. Sülüs Hattı

2.3.3.2. Nastaliq Fontlar

Nastaliq (Ta'lîk), Fars tipografi ve kaligrafi geleneğinin tartışmasız zirvesi olarak kabul edilmektedir. 14. yüzyılda Mîr Ali Tebrizî tarafından Nesih ve Ta'lîk yazılarının sentezinden geliştirilen bu üslup; sonraki yüzyıllar boyunca İran şiiri, edebiyatı ve sanat yazışmalarının ayrılmaz biçimi haline gelmiştir. Bugün İran, Pakistan ve Afganistan'da Nastaliq; yalnızca bir yazı üslubu değil, ulusal ve kültürel kimliğin görsel ifadesi olarak değerlendirilmektedir.

Nastaliq hattının en belirgin biçimsel özelliği, kelime ve satırların sağdan sola ve yukarıdan aşağıya doğru akan eğimli yapısıdır. Bu eğim; mekanik bir düzensizlik olmayıp ustanın elinden doğan organik bir akışın sonucudur ve metnin görsel ritmini olağanüstü

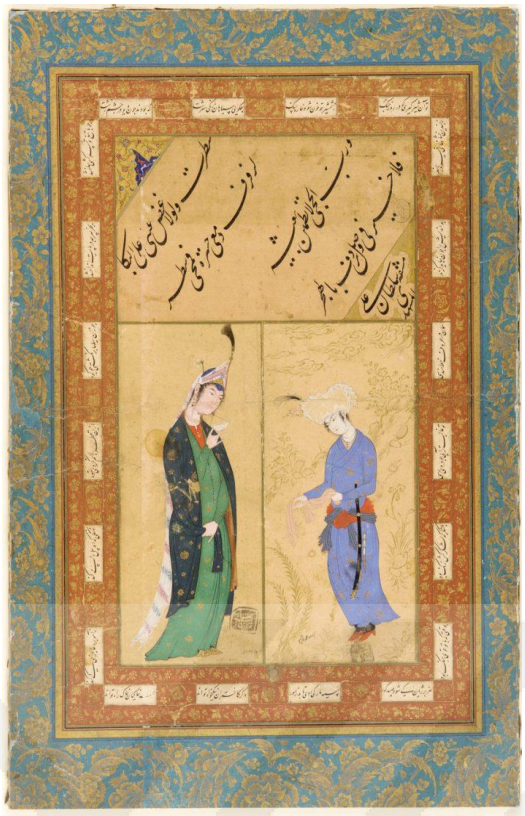
biçimde zenginleştirmektedir. Harfler, tıpkı akan bir nehir gibi birbirine bağlanmakta; kelimelerin oluşturduğu görsel silüet belirgin bir yukarıdan aşağıya, sağdan sola akış dinamiği sergilemektedir.

Biçimsel açıdan Nastaliq; yüksek stroke kontrastı, belirgin yatay hareket dinamiği ve harflerin birbirini kesen ya da üst üste gelen sofistike ligature yapılarıyla karakterize edilmektedir. Özellikle 'la' (لا) gibi harf bileşimlerinde gözlemlenen içiçe geçmiş formlara özgü estetik; kaligrafinin neredeyse müziksel bir ritim ve görsel karmaşıklık düzeyine ulaşmasını sağlamaktadır. Bu yapısal karmaşıklık, Nastaliq'i dijital ortama aktarmanın en zorlu kaligrafi üslubu kılmış; büyük bir teknik uğraş gerektiren Nastaliq fontlarının geliştirilmesi yıllarca sürmüştür.



Görsel 31. Nastaliq Hattı

Kaynak: (Khattaatt 2023)



Görsel 32. Nastaliq ile Yazılmış Şiir Sayfası

Kaynak: (Fars Kaligrafi Koleksiyonu)

Nastaliq'in görsel iletişim tasarımındaki yeri son derece özgündür. Yalnızca okunacak bir metin üslubu olmanın ötesinde; estetik bir obje, kültürel bir mesaj ve görsel bir sanat eseri olarak işlev görmektedir. Bir Nastaliq satırının taşıdığı görsel enerji; harflerin eğimi, stroke'ların dansı ve noktaların ritmi aracılığıyla izleyiciye metnin sözel içeriğinden bağımsız biçimde de güçlü bir estetik deneyim sunmaktadır.

2.3.3.3. Şikeste Tipografi

Şikeste (Şikeste-Nastaliq ya da Şikeste Ta'lîk), 17. yüzyılda İran'da Nastaliq'in daha serbest ve akışkan bir varyantı olarak ortaya çıkmıştır. 'Şikeste' Farsçada 'kırık' ya da 'gevşek' anlamına gelmekte; bu yazı üslubunun Nastaliq'in kural sistemini esnetip aşındıran özgür yorumuna işaret etmektedir. Şikeste; sınırları zorlayan, kuralları aşarak ritmi ve ifadeyi ön plana çıkaran avant-garde bir kaligrafi anlayışını temsil etmektedir.

Biçimsel açıdan Şikeste; harflerin kimi zaman eksik yazıldığı, noktaların zaman zaman atlandığı ya da toplu biçimde işaretlendiği, harf gövdelerinin birbirine sıkıştırıldığı ve dikey eksende belirgin bir sıkışma yaratan yoğun bir görsel yapı sergilemektedir. Bu özellikler bir yandan okunabilirliği güçleştirirken öte yandan metnin bütüncül görsel etkisini dramatik biçimde artırmaktadır. Şikeste ile yazılmış bir metin; tek tek harflerin değil, bütünün ritmi ve enerjisinin izleyiciye iletildiği bir görsel deneyim sunmaktadır.



Görsel 33. Şikeste Tipografi

Şikeste'nin görsel iletişim tasarımındaki önemi, onun kurala karşı özgürlüğü temsil eden yapısından kaynaklanmaktadır. Güçlü bir estetik sezgiye sahip izleyici için Şikeste; kaotik değil, aksine derin bir ustalığın kendiliğinden ifadesine dönüşmüş bir görsel dildir. Bu özelliğiyle Şikeste, ifadesel tipografi ve deneysel kaligrafi alanlarındaki çağdaş çalışmalarla güçlü biçimsel ve felsefi bağlar kurmaktadır.

2.3.3.4. El Yazıları

Dijital tipografinin egemenliğine rağmen Fars kaligrafi geleneğinde el yazısı; hem bir sanat pratiği hem de öğretim geleneği olarak canlılığını sürdürmektedir. El yazısı kaligrafi; ustadan çırağa aktarılan bedensel bir bilgi ve deneyimi temsil etmekte, makinenin hiçbir zaman tam olarak yeniden üretemeyeceği insani bir iz içermektedir.

El yazısı kaligrafi; hız, baskı, açı ve kalemin doluluğu gibi değişkenlerin anlık etkileşiminden doğan ve her seferinde biraz farklılaşan yaşayan bir sanattır. Bu değişkenlik; el yazısı harflerin taşıdığı özgünlük ve canlılık hissinin kaynağıdır. Dijital ortamda bu canlılığı taklit etmeye çalışan pek çok font bulunmakla birlikte, el yazısının özgün enerji ve özgünlüğünü tam anlamıyla yeniden üretmek teknik açıdan büyük ölçüde olanaksızdır.

Görsel iletişim tasarımı açısından değerlendirildiğinde, el yazısı kaligrafi; özgünlük, el emeği, kültürel derinlik ve insani sıcaklık çağrışımları taşıyan güçlü bir görsel dil oluşturmaktadır. Bu çağrışımlar, el yazısı tipografiyi; kurumsal materyallerden ziyade sanatsal, kültürel ve kişisel iletişim bağlamlarına özgü bir seçenek kılmaktadır.



Görsel 34. El Yazısı Fars Kaligrafi

2.4. Fars Tipografi Çeşitleri

Geleneksel kaligrafi üsluplarının dışında, 20. ve 21. yüzyıllarda Fars tipografisi yeni çeşitlenme yolları keşfetmiştir. Bu süreçte Batı tipografi akımlarıyla kurulan diyalog, İran'ın siyasi ve kültürel dinamikleri ile dijital teknolojilerin sunduğu yeni olanaklar belirleyici roller üstlenmiştir. Aşağıda bu çeşitlenme biçimlerinden deneysel ve postmodern tipografi, örnekleriyle birlikte incelenmektedir.

2.4.1. Deneysel Tipografi

Deneysel tipografi; yerleşik tipografik kuralları, okunabilirlik normlarını ve harf biçimlerine ilişkin geleneksel beklentileri bilinçli olarak zorlayan, harf formunu ifade aracı olarak benimseyen bir yaklaşımı tanımlamaktadır. Bu yaklaşımda harf; taşıdığı sözel anlam kadar görsel formunun yarattığı etkiyle de değerlendirilmekte; okunabilirlik bazen kasıtlı olarak ikinci plana alınmaktadır.

Deneysel tipografi Batı'da 20. yüzyılın başında Dada hareketi ile köklerini salmıştır. Kurt Schwitters ve Tristan Tzara gibi sanatçıların harfleri anlam yerine ses ve görsel biçimiyle kullanan çalışmaları; tipografinin iletişimsel işlevinin ötesinde bir görsel sanat olabileceğini ortaya koymuştur. Bu miras, sonraki on yıllarda Fluxus, Dekonstrüktivizm ve dijital kültürün deneysel tipografi anlayışlarıyla sürdürülmüştür.

Fars deneysel tipografisinde bu özgürlük, ekstra bir anlam katmanı kazanmaktadır. Fars harfleri; kıvrımlı, akışkan ve organik yapılarıyla geometrik dönüşümlere, figüratif biçimlere dönüşmeye ve soyut görsel kompoizisyonlar oluşturmaya son derece yatkındır. Harf formlarının fizikel olanaklarını zorlayan deneysel Fars tipografisi; harfin hem yazısal hem de görsel potansiyelini eş zamanlı devreye sokmakta, anlam ile biçim arasındaki sınırı muğlaklaştırmaktadır.



Görsel 35. Fars Deneysel Tipografi

Bu araştırmanın çözümleme nesneleri olan Anka/Simurg temalı tipografik çalışmalar, deneysel Fars tipografisinin en ileri örnekleri arasında değerlendirilebilir. Söz konusu çalışmalarda Fars harfleri; hem okunabilir birer yazı unsuru hem de Simurg figürünü oluşturan görsel inşa malzemeleri olarak eş zamanlı işlev üstlenmektedir. Bu ikili işlevsellik, deneysel tipografinin farklı boyutlarını somutlaştıran nadir ve sofistike bir örnek oluşturmaktadır.

2.4.2. Postmodern Tipografi

Postmodern tipografi; modernizmin işlevsel sadelik, evrensellik ve sistematik düzen ilkelerine yönelik bir tepki olarak 1980'lerde biçimlenmiş ve tipografik anlatıya çoğulculuk, ironi, tarihsel eklektisizm ve bireysel ifadeyi katmıştır. Wolfgang Weingart ve April Greiman gibi öncü isimler; katmanlaşma, çakışma, çarpıtma ve kasıtlı görsel gürültü gibi teknikleri kullanarak modernist tipografinin sınırlarını zorlamıştır.

Postmodern tipografinin özsel tavrı; tek ve evrensel bir 'doğru tipografi' anlayışının reddine ve her kültürel bağlamın kendi tipografik söylemini meşru kılabileceği çoğulcu bir anlayışa dayanmaktadır. Bu perspektif, Batı dışı tipografi geleneklerinin -Fars kaligrafi

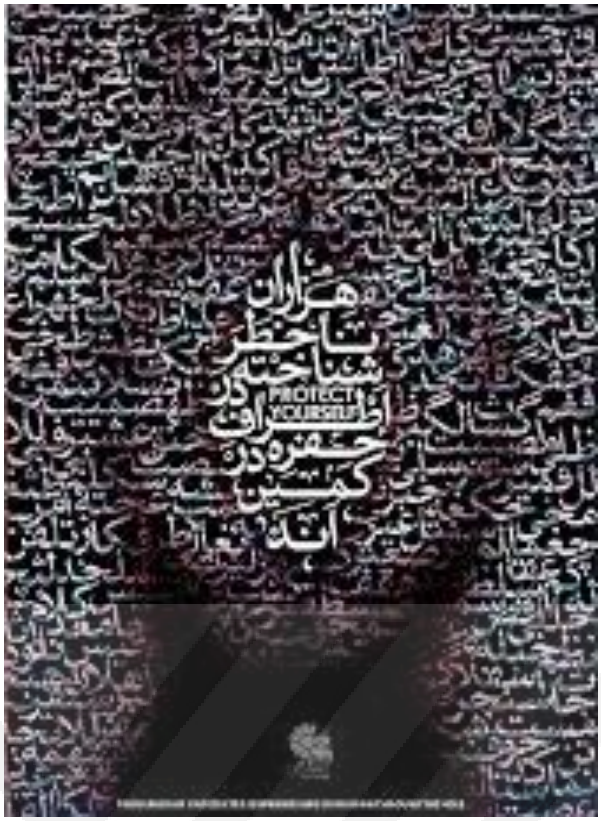
dahil -yalnızca egzotik bir referans olarak değil; kendi kuralları ve estetik değerleri olan özerk bir sistem olarak kabul görmesine zemin hazırlamıştır.

İran'da postmodern tipografinin gelişimi, 1979 Devrimi'nin ardından bağımsız bir yörünge izlemiştir. 1980'ler ve 1990'larda İranlı grafik tasarımcılar; kaligrafi mirası ile çağdaş tasarım anlayışını bütünleştiren, hem yerel hem de küresel referanslara açık özgün bir tasarım dili geliştirmeye başlamıştır. Reza Abasi ve Sasan Nasernia gibi tasarımcılar; geleneksel kaligrafi motiflerini modern grafik tasarım bağlamlarında yeniden yorumlayarak İran postmodern tasarım estetiğinin öncüleri arasına girmiştir (Pakbaz, 2000:312; Marzban, 2009:62).



Görsel 36. İran Postmodern Tipografi

Postmodern Fars tipografisinin önemli bir boyutunu, harfin figüratif potansiyelinin keşfi oluşturmaktadır. Yüzyıllık kaligrafi geleneğinden beslenen ve harflerin görsel formuna derin bir aşinalık taşıyan İranlı tasarımcılar; bu formları çözüp dönüştürerek, sözel anlam taşımayan bağlamlarda da güçlü görsel anlatılar kurabilmektedir. Bu bağlamda Anka/Simurg temalı tipografik çalışmalar; postmodern Fars tasarımının kaligrafi mirasını nasıl yeniden yorumladığının en çarpıcı örneklerinden birini sunmaktadır.



Görsel 37. Fars Tipografi Örnekleri

Bu bölümde ele alınan tipografi kuramı ve Fars kaligrafi mirasına ilişkin kapsamlı değerlendirme; araştırmanın üçüncü bölümünde yürütülecek tasarım analizleri için gereken kavramsal zemini tesis etmektedir. Gösterildiği üzere Fars harfleri; yalnızca dilsel anlam taşıyan işaretler değil, kendi başlarına birer görsel varoluş biçimidir. Bu harflerin binlerce yıllık kültürel belleği; harf biçimlerinde, stroke örüntülerinde ve kaligrafi geleneğinin aktardığı biçimsel zekâda canlı biçimde yaşamaktadır. Simurg ise bu birikimin en derinindeki sembolik kaynaktır: Farabi'den Rumi'ye, Attar'dan çağdaş İranlı sanatkârlara uzanan uzun bir düşünce ve imgelem zincirinde Simurg; dönüşümü, bütünleşmeyi ve anlam arayışını temsil etmiştir. Bu araştırmada incelenen altı tasarım örneği; İranlı sanatçıların Fars harflerinin görsel potansiyelini ve Simurg sembolizmini nasıl örtüştürdüklerini, kaligrafi ile çağdaş görsel tasarımı nasıl tek bir ifade düzleminde bütünleştirdiklerini ortaya koymaktadır. Bir sonraki bölümde bu buluşma noktaları, görsel iletişim tasarımının analitik araçlarıyla sistematik biçimde incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görselliğe etkisi araştırmasının bulgular ve yorum aşaması sunulmaktadır. İkinci bölümde kurulan kuramsal çerçeve - görsel iletişim tasarımının temel unsurları, tasarım ilkeleri, Fars kaligrafi geleneği ve tipografi çeşitleri -bu bölümde seçilmiş altı özgün tipografik tasarım üzerinde uygulamalı bir analiz sürecine dönüştürülmektedir. Söz konusu tasarımların tamamı, İran kültürünün en köklü mitolojik simgelerinden biri olan Anka/Simurg kuşu teması etrafında biçimlendirilmiş; Fars harflerinin görsel potansiyeli farklı biçim ve yaklaşımlarla görünür kılınmıştır.

Her tasarım analizi; görsel tanım ve genel silüet, tipografik yapı ve yazı karakteri analizi, tasarım unsurları ve ilkeleri açısından inceleme ile kültürel sembolizm ve ifadesellik olmak üzere dört sistematik alt başlık çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Bu yapısal tutarlılık; karşılaştırmalı bir değerlendirmeye zemin hazırlamakta ve bulguların güvenilirliğini artırmaktadır.

3.1. Fars Tipografik Öğelerle Oluşturulmuş İnsan-Kuş Figürü Tasarımı



Görsel 38. Fars tipografik öğelerle oluşturulmuş insan-kuş figürü tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.1.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.1'de görüldüğü üzere bu tasarım; bütünlüklü bir insan-kuş figürü oluşturan, yoğun hat satırlarından meydana gelen özgün bir tipografik kompozisyondur. Figürün üst bölümünde belirgin bir insan başı profili ve bu profili çevreleyen dairesel-spiral bir taç formu yer almaktadır. Taç, ince ve akışkan kaligrafi satırlarının birbirini kesen ve sarmalayan hareketlerinden oluşmakta; başa bağlanan gövde ise yoğun harf istiflerinden kurgulanmış kanat ve bacak yapılarıyla devam etmektedir.

Figür-zemin ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, beyaz zemin üzerinde yoğunlaşan siyah hat kütleleri güçlü ve baskın bir leke etkisi oluşturmaktadır. Tasarımın üst kısmındaki baş ve taç bölgesinde leke dağılımı görece seyrek ve çevresine yayılımlıyken; gövdenin orta bölgesinde harf katmanları sıkışmakta ve görsel ağırlık yoğunlaşmaktadır. Bu ağırlık dağılımı; figürün yukarıdan aşağıya doğru güçlenen bir hacim ve kütle hissi vermesini sağlamaktadır.

3.1.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarımda kullanılan yazı karakteri, Nastaliq geleneğine özgü akışkan ve eğimli harf formlarını yansıtmaktadır. Satırlar sağdan sola doğru ilerlerken hafif bir aşağı yönelim sergilemekte; bu eğim Nastaliq'in tanımlayıcı özelliği olan organik aşağı akışı görsel kompozisyona kazandırmaktadır. Harflerin ince-kalın stroke kontrastı belirgin biçimde hissedilmekte; kamış kalemin yatay hamlelerinde oluşan ince çizgiler ile dikey hamlelerindeki kalın izler bir arada görsel bir ritim yaratmaktadır.

Tasarımda harflerin satır içindeki dizilimi, ligature bağlantılarının yoğunluğu ve kelimeler arası boşlukların esnekliği; salt bir metin bloğunun ötesinde, figürün anatomisini biçimlendiren işlevsel bir malzeme olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Baş bölgesinde harf satırları sarmalayıcı ve dairesel bir hareketle taç formunu inşa ederken; gövdede daha dik ve paralel dizilimlerle kanat yüzeyinin dokusu oluşturulmaktadır. Bu bilinçli yerleştirme stratejisi; yazıyı hem okunabilir metin hem de görsel yapı inşa malzemesi olarak eş zamanlı konumlandırmaktadır.

3.1.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Çizgi ve yön unsurları açısından ele alındığında, tasarımın en güçlü görsel karakteristiği; harf satırlarının oluşturduğu çoklu yön dinamiğidir. Taç bölgesinde spiral bir çekim hareketi söz konusuyken, kanatlarda aşağı yönelimli ve dışa açılan çizgiler bir yayılma dinamiği yaratmaktadır. Bu zıt yön hareketleri; kompozisyona hem iç gerilim hem de görsel zenginlik katmaktadır.

Doku açısından değerlendirildiğinde, tasarımın yüzeyi son derece zengin ve katmanlı bir tipografik doku sergilemektedir. Hat satırlarının birbirini kesen ve üst üste binen yapısı; uzaktan bakıldığında kuşun tüy örtüsünü çağrıştıran organik bir yüzey örüntüsü oluşturmaktadır. Bu doku bütünlüğü, tasarımı hem yakın hem de uzak mesafede farklı ama eşit derecede zengin görsel deneyimler sunan iki katmanlı bir okumaya açmaktadır.

Denge ilkesi açısından tasarım asimetrik bir denge anlayışı benimsemektedir. Sol ve sağ kanat yapıları birebir simetrik değildir; ancak görsel ağırlıkların dağılımı bütünsel bir denge hissi vermektedir. Baş figürünün belirgin kütlesini dengeleyen kanat açılımları ve alt kısımdaki bacak-kuyruk yapıları; kompozisyonun tamamında sezgisel bir oran dengesini korumaktadır.

3.1.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Bu tasarımın en derin boyutu, insan ile kuşun tek bir figürde bütünleştirilmesidir. Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr adlı eserinde otuz kuşun uzun bir arayış yolculuğu sonunda Simurg'un aslında kendilerinin yansıması olduğunu keşfetmesi; insan ile mitolojik kuşun ayrılmazlığını imgeleyen çarpıcı bir metafordur. Bu tasarım; söz konusu metaforu görsel düzlemde somutlaştırmakta, hattın sözel içeriğiyle figürün görsel biçimini tek bir anlam evreninde eritip bütünleştirmektedir.

Tasarımcının kaligrafi satırlarını insan-kuş formuna dönüştürme tercihi; sadece biçimsel bir ustalık değil, derin bir felsefi tutumu da yansıtmaktadır. Harf; artık yalnızca ses ve anlam taşıyan soyut bir işaret değil, tenleşen, beden bulan ve varoluşsal bir anlam kazanan görsel bir varlıktır. Bu dönüşüm, Fars kaligrafi geleneğinin 'hat ruhtur' anlayışıyla güçlü biçimde örtüşmekte; sözcükler ile beden, anlam ile biçim arasındaki sınırı muğlaklaştırmaktadır.

3.2. Dekoratif Çizgi Sanatıyla Anka Kuşu Tasarımı



Görsel 39. Dekoratif çizgi sanatıyla oluşturulmuş Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.2.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.2'de görüldüğü üzere bu tasarım; anıtsal bir Anka kuşu figürünü, tekrarlayan dekoratif çizgi ve motiflerden oluşan yoğun bir görsel dokuyla inşa etmektedir. Figürün kanatları iki yana simetrik bir biçimde açılmış olup her iki kanat da kıvrımlı, birbirine paralel hatların oluşturduğu tüy formlarından meydana gelmektedir. Gövde dikey bir aks üzerinde güçlü biçimde yükselmekte; bu dikey güç, aşağıya uzanan kuyruk tüylerinin dökümlü hareketiyle dengelenmektedir.

Figür-zemin ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, bu tasarım incelenen altı çalışma arasında en yüksek görsel doluluk oranına sahip olanlardan biridir. Beyaz zemin, figürün iç kısmında yalnızca ince aralıklar biçiminde görünür kılınmakta; yoğun siyah hat kütleleri figürün sınırlarını güçlü biçimde belirlerken içeriğini de dolu ve ağır kılmaktadır. Bu yoğun doluluk; figüre güç, ağırlık ve anıtsal bir hâkimiyet hissi kazandırmaktadır.

3.2.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarım, diğer örneklerden belirgin biçimde ayrışan bir tipografik dil kullanmaktadır. Harf formları; doğrudan okunabilir metin dizileri olarak değil, soyutlaştırılmış ve geometrikleştirilmiş çizgi ve kavis unsurlarına dönüştürülerek kullanılmaktadır. Bu bağlamda tasarım; Sülüs hattının dekoratif potansiyelinden ve harflerin geometrik iskeletinden ilham alan ama bunları saf figüratif bir plastik dile taşıyan özgün bir yorum sunmaktadır.

Tasarımdaki tekrarlayan çizgiler; Sülüs kaligrafi geleneğinin anıtsal harflerinde gözlemlenen kalın gövde ve belirgin uzantı formlarından beslenmektedir. Kanat bölgelerinde yoğunlaşan paralel kıvrım ve hatlar; hem tüy formunu betimlemekte hem de ustaca bir görsel ritim ve devamlılık duygusu yaratmaktadır. Bu ritim; sayfayı kateden süpürücü bir hareketle, izleyicinin gözünü kanatların ucundan gövdeye ve oradan kuyruk tüylerine doğru doğal biçimde yönlendirmektedir.

3.2.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Bu tasarımda denge ilkesi, simetrik eksen üzerine kurulmuştur. Sol ve sağ kanatların ayna görüntüsü oluşturacak biçimde yerleştirilmesi; tasarıma resmiyet, istikrar ve

büyüklük hissi vermektedir. Simetrik dengenin seçimi rastlantısal değildir: Anka/Simurg'un bütünlük ve kozmik denge sembolizmiyle örtüşen bu kompozisyonel tercih, biçim ile anlam arasında derin bir uyum kurmaktadır.

Tekrar ve devamlılık ilkesi bu tasarımın en baskın görsel özelliğini oluşturmaktadır. Birbirine paralel kıvrımlı hatların ritimli tekrarı; hem tüy dokusunu betimlemekte hem de izleyicide sonsuzluk ve devinim hissi uyandırmaktadır. Yön unsuru açısından kanatların iki yana doğru yatay açılımı ile gövdenin dikey yükselişi; yatay-dikey gerilimden doğan kompozisyonel bir denge ve güç hissi yaratmaktadır.

Zıtlık ilkesi açısından ise tasarım, form içindeki ince-kalın çizgi kontrastından beslenmektedir. Bazı bölgelerde neredeyse kılcal bir inceliğe ulaşan çizgiler ile belirgin kalınlıktaki ana form hatları arasındaki denge; tasarıma görsel derinlik ve hiyerarşik bir karmaşıklık katmaktadır.

3.2.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Kanatları sonuna dek açılmış Anka kuşu imgesi; özgürlük, güç, yücelik ve sınırsız olana erişim arzusunun en evrensel görsel sembollerinden birini oluşturmaktadır. İran mitolojisinde Anka/Simurg; Demavend Dağı'nın zirvesinde yaşayan, yüzyıllar boyunca insanlığın bilgeliğini izleyen ve yalnızca seçilmişlere görünen mistik bir varlık olarak betimlenmektedir. Bu tasarımın kanatlarını sonuna dek geren kompozisyonu, söz konusu kozmik büyüklük ve görkem sembolizmini görsel dilde doğrudan somutlaştırmaktadır.

Tasarımın siyah-beyaz renk tercihinin kattığı anlam katmanı da bu bağlamda önem taşımaktadır. Renkten arındırılmış bir görsel dil; çağrışımsal gürültüyü devre dışı bırakmakta ve izleyiciyi yalnızca biçimin ve formun taşıdığı özle yüzleştirmektedir. Bu tercih, Simurg'un özünün görünür biçimin ardında yattığını imleyen tasavvuf geleneğiyle felsefi bir örtüşme kurmaktadır.

3.3. Fars Harfleriyle Simurg Formu Tasarımı



Görsel 40. Fars harfleriyle oluşturulmuş Simurg formu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.3.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.3'te görüldüğü üzere bu tasarım, incelenen altı çalışma içinde en dinamik ve en soyuta yakın kompozisyonel yapıya sahip olandır. Tasarımın genel silüeti; belirgin bir S-kavisi çizen, sağa doğru kıvrılan, bükülüp dönen ve döngüsel bir gerilim içinde tutulan organik bir kütle oluşturmaktadır. Figür; bir yanda aslan ya da efsanevi bir yaratık izlenimi verirken öte yanda kuşa özgü kanat ve tüy unsurlarını barındıran mitolojik bir yaratık imgesi sunmaktadır.

Bu tasarımın figür-zemin ilişkisi diğer örneklerden belirgin biçimde farklılaşmaktadır. Siyah ve beyaz alanlar; belirgin bir figür-zemin karşıtlığı oluşturmak yerine iç içe geçmiş, birbirini kesen ve görsel açıdan birbiriyle rekabet eden eş değerli alanlara dönüşmektedir. Bu durum; izleyicinin gözünün sürekli hareket etmesini ve figürü tek bir okumaya kapatmayan çok katmanlı bir görsel deneyim yaşamasını sağlamaktadır.

3.3.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarımda kullanılan tipografik malzeme; Şikeste ve deneysel Fars kaligrafi geleneğinin en özgür yorumunu yansıtmaktadır. Şikeste'nin tanımlayıcı özelliği olan kural aşımı, kasıtlı belirsizleştirme ve ifadeyi okunabilirliğin önüne geçirme anlayışı; bu tasarımda görsel kimliğinin özünü oluşturmaktadır. Harfler; yalnızca okunmak için değil, bükülerek ve döndürülerek organik bir form oluşturmak için kullanılmıştır.

Tasarımın merkezindeki iri ve güçlü harf formları -özellikle merkezi kıvrım eksenindeki geniş ve serbest stroke yapıları -kaligrafi ustasının elinden çıkan bir serbest çalışmanın (meşk) canlılığını ve deneyselliğini yansıtmaktadır. Çevresindeki daha ince ve kıvrımlı elemanlar bu merkezi forma tamamlayıcı biçimde eklenmiş; kompozisyon merkezi güçlü, periferi ise hareketli ve açık bir yapıyla kurgulanmıştır.

3.3.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Bu tasarımın en güçlü unsuru çizgidir. Döngüsel ve S-kavisli ana eksen; izleyicinin gözünü tasarımın içinde sürekli döndüren dinamik bir yol çizmektedir. Bu döngüsel hareket; Simurg'un kendini yenileme ve küllerinden yeniden doğma sembolizmiyle derin bir felsefi uyum içindedir. Yönelim hissi açısından merkeze doğru çekilen iç kıvrımlar ile

dışa patlayan dinamik uzantılar arasındaki gerilim; kompozisyona güçlü bir görsel enerji kazandırmaktadır.

Doku açısından ele alındığında bu tasarım; çok katmanlı ve son derece zengin bir yüzey karakteri sunmaktadır. Farklı ölçeklerde ve yoğunluklarda kullanılan harf unsurları; yüzey boyunca sürekli değişen bir görsel ritim ve doku çeşitliliği oluşturmaktadır. Bütünlük ilkesi açısından değerlendirildiğinde, tüm bu çeşitlilik ve hareketin kargaşaya dönüşmemesi; ustanın form kontrolünün ve görsel dengenin bilinçli biçimde yönetildiğini göstermektedir.

3.3.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Bu tasarımın seçtiği organik ve soyut biçim dili; Simurg'un tanımlanamaz, tek bir form altına sığdırılamaz mistik doğasıyla birebir örtüşmektedir. İran mitolojisinde Simurg; her hayvanın, her kuşun ve her insanın özelliklerini bünyesinde taşıyan, dolayısıyla herhangi bir türün ya da kategorinin sınırlarını aşan bir varlık olarak betimlenmiştir. Bu tasarımın ne tam bir kuş ne de tam bir başka yaratık olan belirsiz silüeti; tam da bu sınır-ötesi kimliği görsel düzlemde ifade etmektedir.

Fars harflerinin bu denli özgür ve deneysel biçimde kullanılması; yazının salt iletişim işlevini aşıp saf görsel ifadeye dönüştüğü anlara işaret etmektedir. Bu dönüşüm; tasavvuf düşüncesinde dilin ve sözcüklerin sınırını aşarak deneyimin özüne ulaşma çabasıyla felsefi bir rezonans kurmaktadır.

3.4. Simetrik Kompozisyonlu Anka Kuşu Tasarımı



Görsel 41. Simetrik kompozisyonlu Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.4.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.4'te görüldüğü üzere bu tasarım, incelenen altı çalışma içinde en güçlü kompozisyonel simetriye ve en belirgin kozmik-dairesel yapıya sahip olandır. Figürün kanatları yukarıda birleşerek mükemmel bir oval ya da daire formu oluşturmakta; kuşun başı ve gövdesi bu formun merkezinden aşağıya doğru yönelmekte, kuyruk tüyleri ise sayfanın alt bölümünde zarif bir dökümlülükle dağılmaktadır.

Genel silüet açısından değerlendirildiğinde tasarım; yukarıda kapalı ve sınırlı olan, aşağıya doğru açılan ve serbest bırakan bir form diliyle kurgulanmıştır. Bu form dili; tutma ve bırakma, kapatma ve açılma arasındaki gerilimi görsel olarak somutlaştırmaktadır. Tasarımın üst bölümündeki dairesel form yoğun ve doluyken; alt kısımdaki kuyruk tüyleri seyrekleşerek boşluğa karışmakta ve geçişin sembolik sınırını görünmez bir çizgiyle imlemektedir.

3.4.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarımda tipografik malzeme; birbiriyle bağlantılı ve birbirini izleyen kaligrafi dizileri biçiminde, figürün anatomisini inşa eden yapısal bir iskelet işlevi görmektedir. Kanatların dairesel dış hatlarında yer alan harf dizileri; belirgin bir Nastaliq etkisi taşımakta, ancak form bütününe hizmet edecek biçimde yeniden düzenlenmiştir. Harflerin kıvrımlı ve akışkan formları; dairenin eğrisel yapısıyla uyum içinde ilerlemekte ve bütünsel silüete katkıda bulunmaktadır.

Gövde ve kuyruk bölgelerinde ise harf formları daha serbest ve deneysel bir yorum kazanmaktadır. Özellikle kuyruk tüylerini betimleyen uzayan ve incelen dizilerde stroke kontrastının zirveye çıktığı görülmektedir: Kalın ana eksenler ile son derece ince biten uç kısımlar; harfin kamış kalemden doğan doğal kalınlık-incelik ritmiyle örtüşmekte, bu durum tasarıma köklü bir kaligrafi geleneğiyle akrabalık kazandırmaktadır.

3.4.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Bu tasarımın en güçlü ilkesi şüphesiz dengedir. Simetrik kanat açılımının yarattığı sol-sağ dengesi; kompozisyona ağırlık, denge ve kozmik bir denge hissi vermektedir.

Radyal denge unsurları; kanatların merkezi bir odak noktasından dışa doğru yayılmasında kendini göstermekte ve tasarıma evrensel, döngüsel bir karakter kazandırmaktadır.

Oran-orantı ilkesi açısından kanatların oluşturduğu dairesel form, gövde uzunluğu ve kuyruk tüylerinin dağılımı arasındaki oran; altın orana yakın bir denge sergilemekte ve bu durum tasarımın sezgisel olarak doğal ve orantılı hissettirmesini sağlamaktadır. Dairesel formun merkezi kompozisyonel ağırlık noktası oluşturması ise vurgu ilkesinin en açık biçimde işlendiği tasarım unsuru olarak öne çıkmaktadır.

3.4.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Kanatların üstte kapandığı dairesel form; birçok gelenekte bütünlük, sonsuzluk ve kozmik döngüyü sembolize eden daire sembolüyle örtüşmektedir. İslam geometri sanatında dairenin tanrısal birliğin ve mükemmeliyetin sembolü olarak değerlendirildiği göz önüne alındığında; bu tasarımın kompozisyonel tercihi yalnızca estetik değil, derin bir anlam boyutu da taşımaktadır.

Simurg'un bu tasarımda baş aşağı konumlandırılması da anlam bakımından kayda değer bir tercih olarak değerlendirilebilir. Aşağıya yönelen baş; yüksekten insanlığa bakan, izleyen ve bilen varlığın tevazu içindeki duruşunu çağrıştırmaktadır. Kuyruk tüylerinin aşağıya dökülüp sayfanın sonsuza açılan boşluğuna karışması ise Simurg'un sınırsız ve erişilmez doğasını imgesel düzlemde somutlaştırmaktadır.

3.5. Dinamik Uçuş Formuyla Anka Kuşu Tasarımı



Görsel 42. Dinamik uçuş formuyla Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.5.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.5'te görüldüğü üzere bu tasarım; incelenen altı çalışma arasında hareket ve kinetik enerji duygusunun en yüksek yoğunlukta işlendiği kompozisyondur. Anka kuşu; kanatlarını kuvvetle çırparken ani bir kalkış hareketi içinde yakalanmış; güçlü pençeleri alt bölgede belirgin biçimde öne çıkarılmış ve kanatlar yukarı dalgalanan çizgilerle aksiyon içinde betimlenmiştir.

Figürün sola doğru eğimli ana ekseni; kompozisyona sol üst köşeye doğru bir çekim ve momentum hissi katmaktadır. Bu eğim; dinginlik ve denge yerine hareket, kaçış ve özgürlüğe yönelişi imgelemektedir. Figür-zemin ilişkisi açısından yoğun siyah kütleler gövde ve pençe bölgesinde birikirken; kanatların ucuna doğru giderek seyrekleşen, griye ve beyaza dönüşen ton geçişleri hız ve hareket hissini güçlendiren etkili bir görsel araç olarak işlev görmektedir.

3.5.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarımda harf formları; biri birini izleyen dalgalı, birbirine kıvrılan ve iç içe geçen diziler biçiminde kullanılmakta olup bu yapı Şikeste kaligrafi geleneğinin dinamik ve serbest yorumunu çağrıştırmaktadır. Harflerin sıkıştırılmış dikey yapısı, üst üste binen form katmanları ve kasıtlı olarak kesilen ya da birleştirilen stroke uçları; bu tasarımda harfin salt bir yazı unsuru olmaktan çıkıp bir hareket vektörüne dönüştüğünü göstermektedir.

Kanat bölgelerinde yoğunlaşan harf dizileri; yukarıya doğru süpüren ve dalgalanan bir momentum sergilerken, pençe formlarında kullanılan daha iri ve belirgin harf gövdeleri güçlü ve ağır bir zemin hissi yaratmaktadır. Stroke kontrastı; özellikle kanat uçlarına doğru dramatik biçimde artmakta ve bu bölgelerde neredeyse kılcal bir inceliğe ulaşarak hız ve uçuşun sembolik görsel karşılığını üretmektedir.

3.5.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Yön; bu tasarımın baskın görsel unsurudur. Tasarım boyunca süpüren, dönen ve yükselen çizgiler; izleyicinin gözünü durmaksızın hareket ettirmekte ve statik bir tablo izleme deneyimi yerine canlı ve devinimli bir görsel yolculuk yaşatmaktadır. Diyagonal

eksenler güçlü biçimde kullanılmış; bu tercih kompozisyona hem dinamizm hem de gerilim katmıştır.

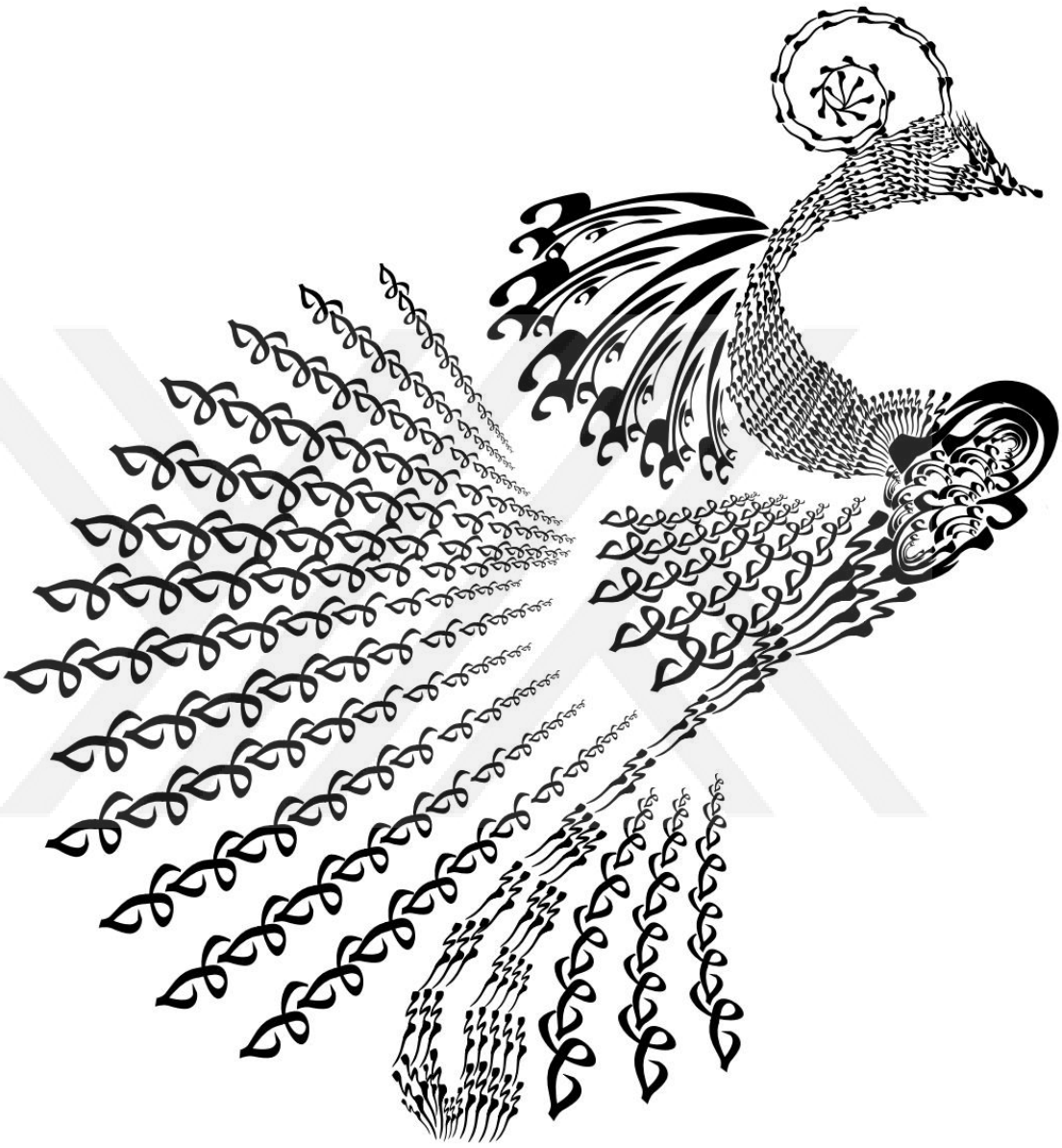
Zıtlık ilkesi bu tasarımda çok boyutludur: Yoğun siyah pençe kütleleri ile açık ve soluk kanat yüzeyleri arasındaki ton zıtlığı; ağırlık ile hafiflik, kök ile uçuş, yerle gökyüzü arasındaki varoluşsal karşıtlığı görsel dilde somutlaştırmaktadır. Bütünlük ilkesi açısından ise tüm bu hareketli unsurların tek ve tutarlı bir figür kimliğinde bütünleşmesi; ustanın form hâkimiyetinin açık bir göstergesidir.

3.5.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Bu tasarımın temsil ettiği uçuş momenti; salt hareketin betimsel bir tasviri değil, özgürleşmenin ve dönüşümün kritik anının görsel ifadesidir. İran ve geniş coğrafyalarda Hüma/Anka kuşu; üzerinden geçtiği insanlara şans, özgürlük ve yücelik getirdiğine inanılan bir varlık olarak tasvirlenmiştir. Hiçbir zaman yere konmadığı, yalnızca havada süzdüğü aktarılan bu kuşun uçuş momenti; dünyanın ağırlığından özgürleşmenin metaforu olarak okunabilmektedir.

Tasarımın taşıdığı kinetik enerji; izleyiciyi pasif bir seyirci konumundan çıkarmakta, harekete ve dönüşüme çağırmaktadır. Pençelerin güçlü kütlesi; geçmişe ya da yere olan bağı simgelerken, kanatların yukarı dalgalanan çizgileri geleceğe ve özgürlüğe açılan kapıyı imgelemektedir. Bu gerilim; Simurg'un hem yerden beslenen hem de gökyüzüne ait olan ikili doğasını dengeli biçimde yansıtmaktadır.

3.6. Tekrarlayan Harf Formlarıyla Anka Kuşu Tasarımı



Görsel 43. Tekrarlayan harf formlarıyla Anka kuşu tasarımı (Yazarın Özgün Çalışması, 2026).

3.6.1. Görsel Tanım ve Genel Silüet

Görsel 3.6'da görüldüğü üzere bu tasarım; incelenen altı çalışma içinde tipografik dokunun en şeffaf ve en okunabilir biçimde ön plana çıktığı, harf ile figür arasındaki gerilimin en doğrudan yaşandığı örnektir. Anka kuşu; el yazısına özgü akışkan ve ritmik harf dizilimlerinin tekrarlayan satırlar biçiminde bir araya getirilmesiyle oluşturulmaktadır. Satırlar; tıpkı bir şiir metni gibi okunabilir bir düzende ilerlemekte ve bu düzenden doğan görsel birikim zamanla figürün siluetini ortaya çıkarmaktadır.

Figürün genel silüeti; sol üst bölgede yoğunlaşan ve aşağıya doğru açılan kuş formunu takip etmektedir. Figür-zemin ilişkisi bu tasarımda en açık biçimde hissedilen örnektir: Harf satırlarının oluşturduğu doluluk, etrafındaki beyaz boşlukla keskin bir kontrast oluşturmakta ve figür, zeminle arasındaki sınırı net bir biçimde çizmektedir.

3.6.2. Tipografik Yapı ve Yazı Karakteri Analizi

Bu tasarımda kullanılan yazı karakteri, Nastaliq geleneğinin el yazısı formunu en doğrudan yansıtan örnektir. Harfler; belirgin eğimleri, uzayan horizontal uzantıları ve karakteristik aşağı akışlarıyla Nastaliq'e özgü akışkan ve zarif ritmini korumaktadır. Her satır bağımsız bir kaligrafi çalışması olarak da değerlendirilebilecek nitelikte; harfler arası bağlantılar doğal ve tutarlıdır.

Tasarımın bu boyutu; diğer örneklerden onu ayıran en önemli özelliğini oluşturmaktadır: Bu çalışmada harf yalnızca form inşa malzemesi değil, eş zamanlı olarak okunabilir bir metin de taşıyor olabilir. Satırların içerdiği metinsel anlam -şiir, dua ya da bir söz -figüre görsel kimliğinin ötesinde anlamsal bir derinlik katmaktadır. Bu durum, tipografinin hem görsel hem de dilsel işlevini eş zamanlı devreye sokmasının en saf örneğini sunmaktadır.

3.6.3. Tasarım Unsurları ve İlkeleri Açısından İnceleme

Tekrar ve devamlılık ilkesi bu tasarımın kurucu ilkesidir. Birbiriyle görsel uyum içindeki harf satırlarının tekrarlanması; yüzey boyunca tutarlı ve ritmik bir doku yaratmaktadır. Bu ritim; izleyicide hem görsel bir huzur hem de dokuyla yüzleşmenin yarattığı meditasyon benzeri bir algı deneyimi uyandırmaktadır.

Denge açısından bu tasarım; ağırlığın sol üst bölgede yoğunlaşıp sağ ve aşağıya doğru azalan asimetrik bir yapı benimsemektedir. Bu asimetri; figüre organik ve doğal bir varlık hissi kazandırmakta, geometrik kurgulanmış simetrik örneklerden ayrışan yaşayan bir canlı izlenimi vermektedir. Ölçü açısından ise satırların boyutsal uyumu ve harf ölçeklerinin tutarlılığı, bütünlük ilkesinin en başarılı biçimde sağlandığı tasarımı ortaya koymaktadır.

3.6.4. Kültürel Sembolizm ve İfadesellik

Bu tasarım; Fars kaligrafi geleneğinin köklü 'musavver hat' (figüratif kaligrafi) pratiğiyle en doğrudan bağ kuran örnektir. İslam sanatında özellikle 16.-18. yüzyıllarda yaygınlaşan bu gelenekte; dini ya da şiirsel metinler, hayvan ve insan figürlerinin siluetleri içine yerleştirilmekte ve böylece metnin anlam düzlemi ile formun görsel düzlemi tek bir eserde bütünleşmektedir.

Bu çalışmada Anka/Simurg figürünü biçimlendiren satırların bir şiiri ya da mistik bir metni içermesi halinde; anlam ile biçim arasındaki ilişki yalnızca görsel değil, edebi ve felsefi bir derinlik de kazanmaktadır. İzleyici; önce bir kuş figürü görür, sonra harf satırlarını fark eder, ardından bu satırları okumaya çalışır -bu çok katmanlı algı süreci, okuma ile seyre alma arasındaki geleneksel sınırı çözmekte ve izleyiciyi aktif bir anlam üreticisine dönüştürmektedir.

3.7. Genel Değerlendirme ve Karşılaştırmalı Analiz

İncelenen altı tipografik tasarım bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Fars harflerinin görsel potansiyelinin son derece çok boyutlu ve kapsamlı bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Her tasarım; tipografi ile figüratif sanat arasındaki sınırı farklı bir noktada aşmakta ve bu aşım süreci kendi içinde özgün bir anlam taşımaktadır (Shahriyari, 2007:94; Mousavi, 2016:104).

Okunabilirlik spektrumu açısından ele alındığında, altı tasarım belirgin biçimde ayrışmaktadır. En okunabilir uçta yer alan 3.6 numaralı tasarımda Nastaliq satırları metin işlevini hâlâ korurken; 3.3 numaralı dinamik Simurg formunda harfler büyük ölçüde soyutlaşmış ve birincil metin işlevi görsel-biçimsel işleve devretmiştir. Bu spektrum;

tipografinin okunabilirlik ile görsel ifade arasındaki sürekli müzakereyi somutlaştırmakta ve Fars alfabesinin bu müzakereye ne denli zengin bir malzeme sunduğunu ortaya koymaktadır.

Siyah-beyaz renk tercihinin tüm tasarımlarda ortaklaşması; biçim ile dokunun ön plana çıkmasını mümkün kılmış, çağrışımsal gürültüyü minimize etmiş ve izleyicinin dikkatini salt tipografik yapıya yönlendirmiştir. Bu tercih aynı zamanda kaligrafi geleneğinin asli malzemeleri olan siyah mürekkep ve beyaz kâğıdın ya da derinin simgesel çağrışımını da güncel bir bağlamda yeniden canlandırmaktadır.

Simurg/Anka sembolizminin altı tasarımda da merkezi konumunda olması; tesadüfî bir tercih değil, bilinçli bir kavramsal seçimdir. Her tasarımın Simurg'u yorumlayış biçimi -insan ile kuşun bütünleşmesi, kozmik denge, kinetik özgürlük, dairesel bütünlük, dinamik dönüşüm ya da meditasyon -aynı mitin farklı katmanlarına odaklanmakta ve bu katmanların görsel dilde nasıl ifade edilebildiğini tartışmaya açmaktadır. Bu çok sesli yorum; Fars tipografisinin görsel anlatı kapasitesini ve Simurg mitinin kültürel derinliğini birlikte sergilemektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma; Fars alfabesindeki tipografik öğelerin görsel tasarım üzerindeki etkisini, İran kültürünün en köklü mitolojik sembollerinden Anka/Simurg kuşu teması üzerine kurgulanmış altı özgün tipografik çalışma aracılığıyla incelemiştir. Görsel iletişim tasarımının kuramsal çerçevesi ve Fars kaligrafi geleneğinin tarihsel-biçimsel boyutları ışığında gerçekleştirilen sistematik analiz; tipografinin işlevsel okunabilirliğin ötesinde nasıl bir kültürel bellek taşıyıcısı ve özerk görsel dil unsuru olarak işlev görebileceğini somut örnekler üzerinden ortaya koymuştur.

Araştırmanın bulgularından hareketle ilk temel sonuç şudur: Fars alfabesinin kendine özgü biçimsel yapısı -harflerin akışkan kontur hatları, kamış kalemin yarattığı belirgin kalınlık-incelik kontrastı, sağdan sola doğal akış yönü, harflerin konumsal çok-biçimliliği ve nokta sisteminin anlam kurucu işlevi -bu alfabeyi figüratif biçim üretimine son derece elverişli kılmaktadır. Analiz edilen altı tasarımın tamamında, Fars harfleri; yalnızca ses ve anlam taşıyan dilsel işaretler olmanın ötesine geçerek görsel bir inşa malzemesine, bir form dili ve doku yaratıcısına dönüşmüştür. Bu dönüşüm; harfin hem yazısal hem de görsel potansiyelinin eş zamanlı devreye sokulduğu nadir ve sofistike bir tipografik pratik olarak değerlendirilmelidir.

İkinci temel bulgu; Nastaliq, Şikeste ve serbest el yazısı üsluplarının görsel tasarım içinde işlev gördükleri biçimsel farklılıkların net biçimde gözlemlenebilir olmasıdır. Nastaliq'in eğimli akışkanlığı ve yüksek stroke kontrastı; figüre organik bir canlılık ve zarif bir hareket kazandırırken, Şikeste üslubunun kural aşıcı ve yoğunlaşmış yapısı dramatik görsel gerilim ve mistik bir belirsizlik duygusu üretmektedir. Sülüs geleneğinden beslenen anıtsal form dili ise kompozisyona güç, ağırlık ve kozmik temsil gücü katmaktadır. Bu üslup farklılıklarının görsel etki üzerindeki yansımaları; Fars tipografisinin tek bir ses değil, çok sesli bir görsel dil oluşturduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Üçüncü temel bulgu; okunabilirlik (legibility) ile görsel ifadesellik (expressiveness) arasındaki gerilimin, tasarım kararlarının odak noktasını oluşturduğudur. İncelenen tasarımlar bu gerilim ekseninde belirgin biçimde farklılaşmaktadır. Nastaliq satırlarının

organik akışıyla biçimlenen 3.6 numaralı tasarımda harfler metin işlevini büyük ölçüde korurken; Şikeste'nin özgür yorumunun egemen olduğu 3.3 numaralı çalışmada bireysel harflerin okunabilirliği görsel ifade lehine geri plana çekilmektedir. Bu spektrum; tipografinin işlevsel ve ifadesel boyutları arasındaki müzakerenin hangi noktalarda gerçekleşebileceğini ve her seçimin beraberinde getirdiği anlam kayıpları ile kazanımları göstermesi bakımından önemli bir bulgudur.

Dördüncü temel bulgu; tüm tasarımlarda bilinçli olarak tercih edilen siyah-beyaz renk skalasının, görsel etkiyi güçlendiren belirleyici bir karar olduğudur. Renkten arındırılmış bu seçim; çağrışımsal gürültüyü minimize etmekte, izleyicinin dikkatini salt biçim ve tipografik yapıya yönlendirmekte ve kaligrafi sanatının köklü malzeme geleneğiyle -siyah mürekkep ve beyaz kâğıt -simgesel bir süreklilik kurmaktadır. Siyah-beyaz zıtlığının farklı yoğunluklarda ve dağılımlarda kullanılması; her tasarımda özgün bir görsel ağırlık, derinlik ve dramatik etki üretmektedir.

Beşinci temel bulgu; Anka/Simurg sembolizminin salt dekoratif bir tercih olmayıp derin bir kavramsal seçim olduğudur. Feridüddin Attar'ın Mantıku't-Tayr adlı eserinde otuz kuşun uzun yolculukları sonunda ulaştıkları Simurg'un bizzat kendileri olduğunu keşfetmeleri; bütünlük, dönüşüm ve öz-bilgi arayışını simgeleyen evrensel bir metaforu ifade etmektedir. Analizlerde görüldüğü üzere bu sembolizm; harflerin figüre dönüşmesi, okuyucu ile izleyicinin aynı eser önünde farklı deneyimler yaşaması ve tipografik tercihlerin anlam üretimine katılması biçimlerinde görsel düzlemde yeniden üretilmektedir. Söz ile biçim arasındaki bu derin bütünleşme, Fars kaligrafi sanatının insanlığa özgün katkısının çarpıcı bir örneğini sunmaktadır.

Araştırmanın genel sonucu şu biçimde özetlenebilir: Fars alfabesindeki tipografik öğeler; harflerin biçimsel özellikleri, kaligrafi geleneğinin üslup çeşitliliği ve kültürel sembolizmin katmanları aracılığıyla görsel tasarım üzerinde çok boyutlu ve derinlikli etkiler üretmektedir. Bu etkiler; okunabilirlik ve işlevsellik düzleminden ifadesellik ve kültürel anlam taşıma düzlemine uzanan geniş bir yelpazede tezahür etmekte ve Fars tipografisini görsel iletişim tasarımının küresel diyaloğuna katılabilecek güçlü ve özgün bir kaynak olarak konumlandırmaktadır. Tipografinin evrensel bir tasarım disiplini olarak

anlaşılabilmesi; yalnızca Latin alfabesi merkezli bir bakış açısının değil, Fars kaligrafi geleneği gibi farklı yazı sistemlerinin de kapsanmasını gerektirmektedir.

Öneriler

Bu araştırmanın bulguları ve ortaya çıkan sonuçlar ışığında; gelecekteki araştırmacılara, tasarımcılara ve akademisyenlere yönelik çeşitli öneriler geliştirilmiştir.

Tasarımcılara Yönelik Öneriler

Birincisi; görsel iletişim tasarımcılarının, yerel kaligrafi ve el yazısı miraslarını yalnızca nostaljik bir referans olarak değil, çağdaş tasarım diline entegre edilebilecek canlı ve işlevsel kaynaklar olarak değerlendirmeleri önerilmektedir. Bu araştırmada incelenen tasarımlarda görüldüğü üzere Fars kaligrafi geleneğinin biçimsel sözdizimi; dijital araçların sunduğu olanaklar ile birleştirildiğinde hem kültürel kimliğe sahip hem de evrensel ölçekte iletişim kurabilen özgün görsel diller üretmektedir. Bu durum; Arap, Ermeni, Gürcü, Kiril, Devanagari ve Uzak Doğu yazı gelenekleri başta olmak üzere diğer kültürel kaligrafi miraslarının benzer biçimde keşfedilmesi için ilham verici bir örnek oluşturmaktadır.

İkincisi; kaligrafi ve hat sanatını dijital tasarım süreçlerine entegre edecek tasarımcıların, iki gelenekten yalnızca birini değil, her ikisinin de derinlemesine ustalığını kazanmalarının kritik önem taşıdığı vurgulanmalıdır. Kaligrafi geleneğinin kamış kalem dinamiğinden ve harf anatomisinden yeterince beslenmeden yapılan dijital yorumlar; özgünlük ve kültürel sahicilik açısından yetersiz kalmaktadır. Geleneksel kaligrafi eğitimi ile dijital tasarım pratiğinin bütünleşik biçimde sürdürülmesi; bu iki alanın birbiriyle gerçek anlamda diyaloğa girebileceği zemini hazırlayacaktır.

Üçüncüsü; tipografik ifadesellik ile okunabilirlik arasındaki dengenin, tasarım amacına ve hedef kitleye göre bilinçli olarak yönetilmesi gerektiği hatırlatılmalıdır. Bu araştırmada ortaya konan okunabilirlik-ifadesellik spektrumu; tasarımcıların bu iki kutup arasında bilinçli konumlanmalarına yardımcı olabilecek bir kararlaştırma çerçevesi sunmaktadır. Hangi tasarım bağlamında harfin sözel işlevinin, hangisinde görsel işlevinin öncelikli kılınacağı; amaç, bağlam ve izleyici analizine dayalı stratejik bir seçim olarak değerlendirilmelidir.

Dördüncüsü; siyah-beyaz skalanın bilinçli bir araç olarak kullanımı, tasarımcılara önemli bir estetik tercih alanı sunmaktadır. Bu araştırma; rengin bulunmadığı bir görsel dilin, doğru biçim ve ton yönetimiyle son derece güçlü, dramatik ve anlamlı sonuçlar üretebileceğini göstermektedir. Tasarım süreçlerinde rengi ilk tasarım kararı olarak değil; biçim, doku ve ton ilişkileri kurulduktan sonra değerlendirilen tamamlayıcı bir unsur olarak ele almanın görsel netlik ve derinlik açısından verimli sonuçlar doğurabileceği önerilmektedir.

Akademisyenlere ve Araştırmacılara Yönelik Öneriler

Birincisi; tipografi araştırmalarının Batı merkezli perspektifinin sorgulanması ve aşılması çağrısı yapılmaktadır. Uluslararası tipografi akademyasının büyük çoğunluğu; Latin, Yunan ve Kiril alfabeleri ile sınırlı bir tipografi anlayışını varsayılan evrensel norm olarak benimsemekte ve bu durum Arapça, Farsça, Çince, Japonca, Devanagari ve diğer yazı sistemlerinin görsel ve kültürel potansiyelinin görünmez kılınmasına yol açmaktadır. Bu araştırma; söz konusu boşluğu doldurmaya katkı sunma amacı taşımakta ve benzeri çalışmaların artmasını önermektedir.

İkincisi; Fars tipografisi ve kaligrafi sanatının görsel iletişim tasarımı disiplini içinde daha kapsamlı biçimde ele alınması için disiplinlerarası araştırma yaklaşımlarının teşvik edilmesi gerekmektedir. Görsel iletişim tasarımı, göstergebilim, kültürel antropoloji ve İran edebiyatı alanlarının kesişiminde yürütülecek araştırmalar; bu alanın görsel boyutunu kültürel, anlamsal ve tarihsel derinliğiyle birlikte kavramaya olanak tanıyacaktır.

Üçüncüsü; nitel görsel analiz yöntemiyle sınırlı kalan bu araştırmanın, nicel yaklaşımlarla desteklenmesi önerilmektedir. Farklı izleyici gruplarının Fars tipografik tasarımlara verdiği görsel algı tepkilerini ölçen göz izleme (eye-tracking) deneyleri, algı derecelendirme anketleri ve kültürlerarası karşılaştırmalı çalışmalar; bu alandaki bilgi birikimini hem derinleştirecek hem de genişletecektir.

Dördüncüsü; Anka/Simurg gibi İran-İslam kültürünün köklü mitolojik sembollerinin çağdaş görsel sanatlarda nasıl yeniden üretildiğini ve yorumlandığını inceleyen daha kapsamlı araştırmaların yapılması önerilmektedir. Bu araştırmalar;

kültürel kimlik, küreselleşme baskısı ve yerel estetik anlayışların günümüz görsel tasarımındaki etkileşimini anlamak açısından değerli bulgular ortaya koyabilecektir.

Son olarak; İran, Türkiye ve Orta Doğu ülkelerindeki lisansüstü görsel iletişim tasarımı programlarında kaligrafi tarihinin ve tipografisinin daha kapsamlı biçimde yer bulması önerilmektedir. Bu gelenekleri akademik kurumsal çerçevede canlı tutmak ve yeni nesil tasarımcılara aktarmak; hem sanatsal mirasın korunması hem de çağdaş tasarım disiplininin kültürel çeşitlilikle zenginleşmesi açısından kritik bir önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Adobe. (2023). OpenType font format specifications. Erişim Tarihi: 2025, Web Adresi: https://www.adobe.com/devnet/opentype.html

Albers, J. (1963). *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.

Attar, F. (yakl. 1177). *Mantiku't-Tayr [Kuşların Dili]*. (Türkçe çev. A. Gölpınarlı). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.

Bayani, K. (1984). Ahval va *Asar-e Khoshnevisan [Hattatların Halleri ve Eserleri]*. Tahran: Elmi ve Ferhengi Yayınları.

Becer, E. (2014). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Blair, S. S. (2006). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typographic Style (3rd ed.)*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers.

Çağlar, E. (2012). *Görsel İletişim Tasarımında Tipografinin Anlam Üretimindeki Rolü*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Dağ, A. (2015). *Hat Sanatında Estetik: Gelenekten Çağdaşa*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Dondis, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge: MIT Press.

Erinç, S. M. (1998). *Kültür Sanat Sanat Kültür: Eleştirel Bir Yaklaşım*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Frascara, J. (2004). *Communication Design: Principles, Methods, and Practice*. New York: Allworth Press.

Gökaydın, Ş. (2002). *Eğitimde Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Tekışık Yayıncılık.

Hosseini, S. (2013). *Tipografi-ye Farsi: Az Sonnati ta Modern [Fars Tipografisi: Gelenekten Moderne]*. Tahran: Ketab-e Neyestan Yayınları.

IRCAM – Centre of the Royal Institute for Amazigh Culture. (2022). Arabic script typography research. Erişim Tarihi: 2025, Web Adresi: https://www.ircam.ma

Işınsu, İ. (2009). *Anlam ve Biçim: Grafik Tasarımda Kuramsal Yaklaşımlar*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Itten, J. (1961). *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*. New York: Reinhold Publishing.

Itten, J. (1963). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*. New York: Reinhold Publishing.

Jury, D. (2004). *About Face: Reviving the Rules of Typography*. Mies: RotoVision.

Kandinsky, W. (1926). *Point and Line to Plane*. New York: Dover Publications (1979 ed.).

Kaynak, E. (2020). *Tipografinin Tarihsel Gelişimi ve Dijital Çağdaki Dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Khatibi, A. ve Sijelmassi, M. (1994). *The Splendour of Islamic Calligraphy*. London: Thames and Hudson.

Lewis, B. (1976). *The World of Islam: Faith, People, Culture*. London: Thames and Hudson.

Linotype GmbH. (2023). Font technology and Persian typography. Erişim Tarihi: 2025, Web Adresi: https://www.linotype.com

Lupton, E. (2004). *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, and Students*. New York: Princeton Architectural Press.

Lupton, E. ve Phillips, J. C. (2008). *Graphic Design: The New Basics*. New York: Princeton Architectural Press.

Marzban, H. (2009). *Tarrahi-ye Grafik dar Iran: Tarikhche va Tahavvol [İran'da Grafik Tasarım: Tarih ve Dönüşüm]*. Tahran: Soroush Yayınları.

Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design (6th ed.)*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Mousavi, R. (2016). *Khat-e Farsi va Honar-e Tejassom-e an [Fars Hattı ve Görsel Sanatlarla İlişkisi]*. Yüksek Lisans Tezi, Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi, Tahran.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press.

Özgür, S. (2011). *Kaligrafi ve Tipografi: Gelenekten Dijitale*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Pakbaz, R. (2000). *Dayratolmaarif-e Honar [Sanat Ansiklopedisi]*. Tahran: Ferheng-e Moaser Yayınları.

Samara, T. (2007). *Design Elements: A Graphic Style Manual*. Beverly: Rockport Publishers.

Schimmel, A. (1984). *Calligraphy and Islamic Culture*. New York: New York University Press.

Shahriyari, K. (2007). *Simurg dar Edebiyat va Honar-e Iran [İran Edebiyatı ve Sanatında Simurg]*. Tahran: Agah Yayınları.

Tahmasbi, A. (2012). *Nastaliq: Zibayi-shenasi va Sakhtar [Nastaliq: Estetik ve Yapı]*. Tahran: Ketab-e Mehr Yayınları.

Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2010). *İletişim Kuramları*. İstanbul: Der Yayınları.

Tschichold, J. (1928). *Die neue Typographie*. Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker. (İngilizce çev.: The New Typography, çev. R. McLean, University of California Press, 1995).

Typographica. (2022). Persian type design: Past and present. Erişim Tarihi: 2025, Web Adresi: https://typographica.org/typeface-reviews/persian-type

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Williams, R. (2004). *The Non-Designer's Design Book: Design and Typographic Principles for the Visual Novice (2nd ed.)*. Berkeley: Peachpit Press.

Wozencroft, J. (1988). *The Graphic Language of Neville Brody*. London: Thames and Hudson.

Yılmaz, M. (2016). *Görsel Kültür ve Görsel Okuryazarlık*. Ankara: Ütopya Yayınevi.