



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Grafik Anasanat Dalı

**GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMLARINDA İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK
SORUNLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI**

Maryam Monirifar

Bütünleşik Doktora Tezi

Ankara, 2018

GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMLARINDA
İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK SORUNLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Maryam Monirifar

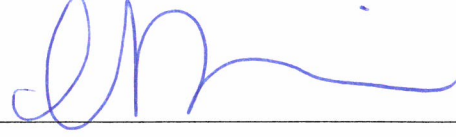
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı

Bütünleşik Doktora Tezi

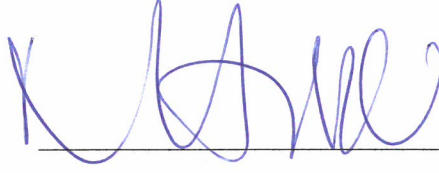
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Maryam Monirifar tarafından hazırlanan "Görsel İletişim Ortamlarında İki Dilli Tipografik Sorunları Ve Uygulama Çalışmaları" başlıklı bu çalışma, 28.09.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Bütünleşik Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



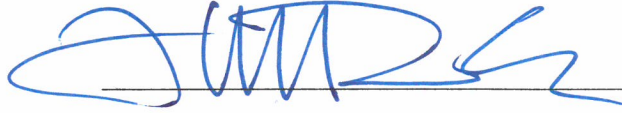
Prof. Çiğdem Demir (Başkan)



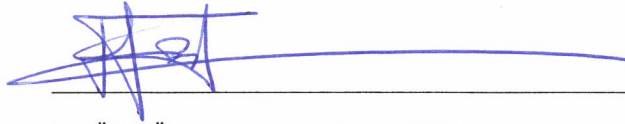
Prof. Namık Kemal Sarıkavak (Danışman)



Doç. Banu Bulduk Türkmen



Doç. Zülfikar Sayın



Dr. Öğr. Üyesi, Halime Fişenk Türkkan

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... ay ertelenmiştir.

28.09.2018



Maryam Monirifar

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

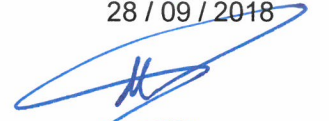
Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 6 Ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

28 / 09 / 2018


Maryam MONIRIFAR

"*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** ve **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Namık Kemal SARIKAVAK** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Maryam MONIRIFAR

TEŞEKKÜRLER

Tez çalışmamın yürütülmesi süresince desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Namık Kemal SARIKAVAK'a, değerli görüşleri ve yönlendirmeleri ile tezimi geliştirme sürecinde önemli katkıları olan Thomas Milo ve Omid Hamooni'ye, uygulama çalışmalarımın gelişiminde bilgi ve deneyimleriyle beni yönlendiren Murat Dorkip ve Cassra Abedini'ye, çalışmalarım sırasında ümit verdikleri ve destek oldukları için annem ve babama ve tüm bu süreç içinde gösterdiği sonsuz sabır, anlayış ve desteği için sevgili eşim Alireza Alikhani'ye teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

MONIRIFAR, Maryam. *Görsel İletişim Ortamlarında İki Dilli Tipografik Sorunları Ve Uygulama Çalışmaları*, Bütünleşik Doktora Tezi, Ankara, 2018.

Küreselleşme ve kültürlerarası iletişim gereksinimi, hem basılı hem de dijital uygulamalar için uygun çoklu yazılı (*multi-script*) yazı türlerine ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaç ana dilleri İngilizce olmayan Orta Doğu'daki ülkelerde açık bir şekilde görünmektedir. Bu araştırma bu eksikliği araştırarak iki dilli tasarımların önemi ve etkisini öne sürmektedir.

Yukarıda sözü edilen konuları araştırmak için hazırlanan bu çalışmanın birinci bölümünde Arapça/Farsça ve İngilizce abecelerin geçmiş ve gelişimleri anlatılmıştır. Arapça ve Farsça abecesinin benzerliklerine rağmen farklı kökenlerden türetilmiştir. Bu dillerdeki ayrıcalıkları ve özellikleri korumak amacıyla iki ayrı dil olarak araştırılmıştır. Ayrıca Arapça/Farsça abecelerin Latince ve Türkçe karşılıkları, ilk basılmış Arapça/Farsça yayınları ve Arap/Fars ile Latin harf biçimleri arasındaki ayırım anlatılmıştır.

İkinci bölümde ise çok veya iki dilli tipografi tasarımların önemi ve özelliklerine değinilmiştir. Çince, Hintçe ve özellikle Arapça yazıları ile İngilizce yazıların kombinasyonları araştırılmış, kullanılan ve önerilen sistemler ve yöntemler hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde Latin ve Arap/Fars abecelerin kullandığı çok ve iki dilli tipografik tasarımda uygulama olasılıklarına, sorunlarına, çözüm önerilerine ve kısaca mevcut tasarımlara yer verilmiştir.

Orta Doğu'daki iki dilli tasarımlara sahip olan müzeler, dördüncü bölümde incelenmiştir. Ayrıca uygulama yapılacak müze tanıtımı ve analizi yapılmıştır. Uygulama çalışması için başarılı örnekler göz önünde tutularak İran'da Tebriz Belediye Müzesi için Latin ve Fars abeceleriyle yönlendirme tasarımları yapılmıştır. Müzenin değerini vurgulamak adına, logo ve kurumsal kimlik tasarımları da gerçekleştirilmiştir. Logo için farklı seçenekler geliştirilmiş ve

uygun görülen çalışma seçilmiştir. İran'ın eski tarihi, zengin kültürü, geleneksel mimarisi ve benzersiz kaligrafisi, yapılan tasarımlarda etkili olmuştur.

Anahtar Sözcükler

Tipografi, İki dilli tipografi, Çok dilli tipografi, Grafik tasarım, Görsel iletişim tasarımı, Müze, Tebriz, İran.

ABSTRACT

MONIRIFAR, Maryam. *Bilingual Typographic Problems and Application Studies in Visual Communication Environments*, Combined Master's-PhD Thesis, Ankara, 2018

Globalization and the need for intercultural communication require multi-scripted fonts for both print and digital applications. This is essentially demanded in the Middle East countries, in which primary language is not English. This research investigates the lack and suggests the importance of bilingual designs.

In the first part of this study, which is prepared to investigate the above-mentioned subjects, the history of evolution of Arabic / Persian and English syllables are explained. Despite the similarities of Arabic and Persian alphabet, they have different origins. In order to maintain the privileges and features of these languages, they are investigated as two respective languages. In addition, Latin and Turkish equivalents of Arabic and Persian alphabets, first Arabic/Persian publications and the distinction elements between Arabic/Persian and Latin alphabets are described.

In the second part, the characteristics and importance of multilingual or bilingual typography designs are discussed. Research has been conducted about the integration of Chinese, Hindi and especially Arabic scripts with English scripts and information about the systems and utilized methods and other recommendations are provided.

The third chapter discusses practical options, concerns and solution suggestions. It also briefly reviews available designs in the multi-language and typographic designs used in Latin and Arabic/Persian abstracts.

Museums with bilingual designs in the Middle East are examined in the fourth chapter. In addition, the presentation and analysis of the museum which practical works are designed for are investigated as well. The successful

examples of the practical work led to the signage designs for the Tabriz Municipal Museum in Iran based on Latin and Persian abstracts. Designs of logos and brand identifier icons were also carried out to emphasize the value of the museum. Different options have been developed for logo design purposes and a consistent design has been selected as appropriate. Iran's ancient history, rich culture, traditional architecture and unique calligraphy have been influential in the designs.

Keywords

Typography, Bilingual typography, Multilingual typography, Graphic design, Visual communication design, Museum, Tabriz, Iran.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
GÖRÜNTÜLER	xiv
GİRİŞ:	1
1. BÖLÜM: LATİN VE ARAP/FARS ABECELERİ	3
1.1. Latin Abecesinde Kaynakları ve Tarihsel Gelişimi	3
1.1.1. Latin Abeceleri	9
1.1.2. Latin Abecesinde Yapısı	11
1.1.2.1. Eski Biçem Dizgesi	12
1.1.2.2. Eşit-en Dizgesi	13
1.1.2.3. Serbest Dizge	14
1.2. Arap ve Fars Abecelerinin Kökenleri ve Gelişimi	17
1.2.1. Arapça Abecesi	17
1.2.1.1. Arapça Abecesinde Gelişimi	17
1.2.1.2. Arap Abecesinde Yapısı	20
1.2.1.3. Arap Abecesinde Harf Sayısı	23

1.2.1.4. Arap Abecesindeki Harflerin Çeşitli Şekilleri	24
1.2.2. Farsça Abecesi	28
1.2.2.1. Farsça Abecesinin Gelişimi.....	28
1.2.2.2. Fars Abecesinin Temel Yapısı	36
1.2.2.3. Fars Abecesinin Harf Sayısı.....	38
1.2.3. Arapça/Farsça Abecelerinin Latince ve Türkçe Karşılıkları..	41
1.2.4. Arapça/Farsça Abecelerinin Çeşitleri	45
1.2.5. Arapça/Farsça Abecelerinin Özellikleri ve Farkları	51
1.2.6. İlk Basılmış Arapça/Farsça Yayınları	53
1.3. Arap/Fars ve Latin Harfleri.....	55
1.3.1. Arap/Fars ve Latin Harf Biçimleri Arasındaki Ayrım	55
2. BÖLÜM: ÇOK DİLLİ/İKİ DİLLİ TİPOGRAFI UYGULAMALARI	59
2.1. TARİH ÇAĞLARI BOYUNCA ÇOK VE İKİ DİLLİ YAZI UYGULAMALARI	59
2.2. Çok ve İki Dilli Tipografinin Önemi.....	64
2.2.1. Çok Dillilik.....	65
2.2.2. İki Dillilik.....	66
2.2.2.1. Çince – İngilizce	67
2.2.2.1.1. İki Dillilik Biçimleri	68
2.2.2.1.2. Karşılaştırmalı Bir Tanımlayıcı Çerçeve.....	71
2.2.2.1.3. Grafik Nitelikleri.....	74
2.2.2.1.4. Mekansal Özellikler.....	75
2.2.2.1.5. Küresel ve Yerel Özellikler.....	76
2.2.2.1.6. Sonuç ve Gelecekteki Yönergeler.....	76
2.2.2.2. Hintçe – İngilizce	77

2.2.2.3. Arapça – İngilizce.....	80
2.2.2.3.1. Latin ve Arapça El Yazıların Kombine Zorlukları.....	81
2.2.2.3.2. Latin ve Arapça Yazı Biçimlerin Harmonizasyonu ...	83
2.2.2.3.3. Eşleştirme Yazı Biçimleri	83
2.2.2.3.4. Beirut'ta İki Dilli Düzenleme Tasarımların Gözetlemeleri	89
2.2.2.3.5. Kimberly Elman'ın Paradigmalarında İki Dilde Düzenleme Sistemleri Genişletme.....	92
2.2.2.3.6. Önerilen Altı İki Dilli Sistemler.....	94
3. BÖLÜM: LATİN VE ARAP/FARS ABECELERİNİN KULLANILDIĞI ÇOK VE İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK DÜZENLEMELER	112
3.1. Çok/İki Dilli Tipografik Tasarımda Uygulama Olasılıkları	112
3.1.1. Yazı Tasarımında Teknolojik Yenilik.....	113
3.1.2. Yazı Tasarımında Uyum	114
3.1.3. Modernizmin Uzantısı Olarak Uyumu Sağlama.....	115
3.2. Çok/İki Dilli Tipografik Tasarımda Uygulama Sorunları	117
3.2.1. Uyumlaştırılmış Yazının Kullanımı	118
3.2.1.1. Karışık Ayarlar	118
3.2.1.2. Paralel Ayarlar	124
3.3. İki Dilli Tipografik Tasarımda Çözüm Önerileri	129
3.3.1. Paralel Metinler	131
3.3.2. Uygulamalar ve Mevcut Çalışmalar	132
4. BÖLÜM: DÜNYA ÇAPINDA İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK TASARIMLAR UYGULANAN MÜZELERİN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI	138
4.1. Orta Doğu'daki Müzeler.....	138

4.1.1. Bahreyn Ulusal Müzesi	139
4.1.2. Yasser Arafat Müzesi	143
4.1.3. Alharamain Müzesi	146
4.1.4. Büyük Mısır Müzesi	150
4.2. Tebriz Belediye Müzesi İçin Latin ve Fars Abeceleriyle Yönlendirme Tasarımı Uygulamaları.....	154
4.3. Müze Tanıtımı	154
4.4. Müze Analizi	158
4.4.1. Müze Salonları	160
4.4.2. Müzedeki Yönlendirme Tabelaları.....	163
4.5. Gerekli Tasarımlar	164
4.5.1. Uygulama Çalışmaları	165
4.5.1.1. Logo Tasarımı.....	166
4.5.1.2. Tabela Tasarımı	174
4.5.1.3. Müze İçindeki Yönlendirme Tasarımları	188
4.5.1.4. Kurumsal Kimlik	197
4.5.1.5. Afiş Tasarımı.....	198
SONUÇ:	202
KAYNAKÇA	204
EK 1: TURNITIN RAPORU	

GÖRÜNTÜLER

Görüntü 1: Altamira Mağarası	4
Görüntü 2: Uruk Tableti.....	5
Görüntü 3: Hiyeroglif Yazı	6
Görüntü 4: Hitit Hiyeroglif Yazısı	7
Görüntü 5: Lineer-B Tableti.....	8
Görüntü 6: Roma'daki Trajan Sütunu.....	11
Görüntü 7: Eski Biçem Dizgesi.....	13
Görüntü 8: Eşit-en Dizgesi	14
Görüntü 9: Serbest Dizgesi	16
Görüntü 10: Nabatean abecesi	19
Görüntü 11: Suryani abecesi.....	19
Görüntü 12: Kufi abecesi	20
Görüntü 13: Arapça ses sunumunun dört katmanını ve ek dekoratif işaretleri..	22
Görüntü 14: Arap abecesinin iki abecelik sistemi.....	24
Görüntü 15: Kufi hattıyla yazılan Fetih sûresinden bir kaç ayet	25
Görüntü 16: Arap abecesinin dört şekli	26
Görüntü 17: Arapça Hayat yazı karakteri ailesi	27
Görüntü 18: Dine Dabire'nin ünlü harfleri	31
Görüntü 19: Dine Dabire'nin sessiz harfleri.....	32
Görüntü 20: Avesta'nın en eski el yazması	33
Görüntü 21: Gaştaj Dabire	34
Görüntü 22: Nim Gaştaj Dabire	34
Görüntü 23: Mani yazısı	36
Görüntü 24: Farsça/Arapça abecelerin geometrik yapısı	38

Görüntü 25: Farsça Titr yazı karakteri ailesi.....	39
Görüntü 26: Farsça Yekan Bakh yazı karakteri ailesi	39
Görüntü 27: Farsça Matin yazı karakteri ailesi	40
Görüntü 28: Farsça, Latince ve Türkçe abecesi.....	43
Görüntü 29: titreme ve sevinç anlamlı olan “اهتزاز” kelimesini 128 tür yazılma şekli.....	44
Görüntü 30: Farsça/Arapça Tekil harfler	47
Görüntü 31: Farsça/Arapça Başlık harfler	48
Görüntü 32: Farsça/Arapça Orta harfler.....	49
Görüntü 33: Farsça/Arapça Son harfler	50
Görüntü 34: Mesih Hikayesi	54
Görüntü 35: Saghmosaran.....	54
Görüntü 36: Avrupa ve Arap elyazılarının gelişimini gösteren diyagram.....	56
Görüntü 37: Typographia polyglotta	60
Görüntü 38: Opus de Emendatione temporum'un ayrıntıları.....	61
Görüntü 39: Die Kunstistmen – Lissitzky & Arp	63
Görüntü 40: Sözel ile görsel ilişkileri	66
Görüntü 41: Paralel iki dillilik sistemi.....	68
Görüntü 42: Kod birleştirmek sistemi	69
Görüntü 43: Kod anahtarlama sistemi.....	70
Görüntü 44: Organize edilen onbir alt gruplama	72
Görüntü 45: Organize edilen onbir alt gruplama	73
Görüntü 46: Hindistan'da kullanılan iki dilli bir tabela	79
Görüntü 47: Dubai metro istasyonu	85
Görüntü 48: Sada Yazı Karakteri	88
Görüntü 49: Kabare şovunu tanıtan iki dilli poster.....	90

Görüntü 50: Broşür ve katalog dağıtımını teşvik eden iki dilli poster.....	90
Görüntü 51: Mixed Nuts iki dilli mağaza işareti	91
Görüntü 52: City Library iki dilli mağaza işareti	91
Görüntü 53: Altı yeni önerilen iki dilli sistemin diyagramı	93
Görüntü 54: "Ayam Beirut Al Cinema'ıya" Arap Film Festivali Kataloğu.....	94
Görüntü 55: Malika Katishat'ın poster tasarımı	95
Görüntü 56: Dana Charabati'nin poster tasarımı.....	96
Görüntü 57: "Leaves" çay paketi tasarımı	97
Görüntü 58: "Darwish" CD tasarımı	97
Görüntü 59: Berkley Okulunun iki dilli tabelası.....	98
Görüntü 60: Sokak tabelası	99
Görüntü 61: Beyrut duvarlarında yayınlanan broşür	100
Görüntü 62: Sursock Cochrane Sarayı tabelası.....	100
Görüntü 63: "The Last Communique" arka kapak tasarımı	101
Görüntü 64: Mona Yakzan'ın poster tasarımı.....	102
Görüntü 65: Yasmine Salami'nin poster tasarımı	103
Görüntü 66: "Arabtango" CD kapak tasarımı	104
Görüntü 67: Dunia Nassar'nın poster tasarımı	105
Görüntü 68: Sokak dükkanının tabelası	106
Görüntü 69: "Ayam Beyrut" kitap kapağı.....	107
Görüntü 70: "Estetik ve Faydalı arasındaki kitap" Konferans posterini	108
Görüntü 71: Aleen Chehayeb'in poster tasarımı	109
Görüntü 72: A.F.L. Beeston Arapça Yazılı	121
Görüntü 73: Modern Arapça Edebiyat Grameri.....	122
Görüntü 74: Lambton, A.K.S. Farsça Sözlüğü	123
Görüntü 75: Biblia sacra polyglotta	125

Görüntü 76: Şekil 75'in ayrıntısı	125
Görüntü 77: Chems-Eddine ve Nour-Eddine'nin tarihi	127
Görüntü 78: Monteil, Çağdaş Arap edebiyatının iki dilli antolojisi.....	128
Görüntü 79: Arapça ve Latince'nin orantılanması	130
Görüntü 80: Arapça ve Latince'nin kalibre edilmiş eşleştirmesi	130
Görüntü 81: Latince ve Arapça'yı tek bir paragrafta birleştirmek.....	131
Görüntü 82: Bangkok'un uluslararası havalimanındaki tabelalar	133
Görüntü 83: Abu Dabi'nin uluslararası havalimanındaki tabela.....	134
Görüntü 84: Dubai'nin uluslararası havalimanındaki tabela	135
Görüntü 85: Bahreyn ulusal müzesinin logosu.....	140
Görüntü 86: Bahreyn müzesinin logosunun ilham kaynağı	141
Görüntü 87: Bahreyn müzesinin logosunun renk paleti.....	142
Görüntü 88: Geleneksel Filistinli nakış.....	143
Görüntü 89: Yaser Arafat müzesinin simgeler ve okları 1	144
Görüntü 90: Yaser Arafat müzesinin simgeler ve okları 2	145
Görüntü 91: Yaser Arafat müzesi için uygulanan ana renk	146
Görüntü 92: Alharamain müzesinin logosu	147
Görüntü 93: Alharamain müzesinin kurumsal kimlik öğeleri.....	148
Görüntü 94: Diamond yazı karakteri	149
Görüntü 95: Büyük Mısır Müzesinin logosunun ilham kaynağı.....	151
Görüntü 96: Büyük Mısır Müzesinin logosunun farklı konumlandırması	152
Görüntü 97: Büyük Mısır Müzesinin kurumsal kimlik öğeleri.....	153
Görüntü 98: Tebriz Belediye sarayı yapılırken çakilen fotoğrafı	156
Görüntü 99: Tebriz Belediye Sarayı	157
Görüntü 100: Tebriz Belediyesinin kuş bakışı krokisi.....	157
Görüntü 101: Tebriz Belediye müzesinin giriş ve çıkışları.....	158

Görüntü 102: Tebriz Belediye müzesinin ana girişindeki tabela.....	159
Görüntü 103: Tebriz Belediye müzesinin geniş pencereleri	160
Görüntü 104: Tebriz Belediye müzesinin süslü kapıları	160
Görüntü 105: Müzenin Farklı salonları arasındaki kapılar	161
Görüntü 106: İki farklı salon arasındaki kapı	162
Görüntü 107: Tebriz'in ilk tramvay heykeli	162
Görüntü 108: İtfaiye salonunun tabelası	163
Görüntü 109: Ayakkabı salonunun tabelası	164
Görüntü 110: Farsça ve İngilizce M haflerinden oluşan logo tasarımı 1.....	167
Görüntü 111: Farsça ve İngilizce M haflerinden oluşan logo tasarımı 2.....	168
Görüntü 112: Farsça müze kelimesinin tasarımı 1.....	169
Görüntü 113: Farsça müze kelimesinin tasarımı 2.....	170
Görüntü 114: Farsça müze kelimesinin tasarımı 3.....	171
Görüntü 115: Farsça müze kelimesinin tasarımı 4.....	172
Görüntü 116: amblem çalışması	173
Görüntü 117: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 1.....	177
Görüntü 118: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 2.....	178
Görüntü 119: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 3.....	179
Görüntü 120: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 4.....	180
Görüntü 121: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 5.....	181
Görüntü 122: Tebriz Belediye Müzesi yazısının tipografik denemeleri 6.....	182
Görüntü 123: Tebriz Belediye Müzesinin logosu.....	183
Görüntü 124: Tebriz Belediye Müzesi içindeki tabela yazılarının tasarımı 1	184
Görüntü 125: Tebriz Belediye Müzesi içindeki tabela yazılarının tasarımı 2	185
Görüntü 126: Tasarlanan tabelaların müzede uygulanması 1	186
Görüntü 127: Tasarlanan tabelaların müzede uygulanması 2	187

Görüntü 128: Müze için tasarlanan iki dilli bilgilendirme tabelası	188
Görüntü 129: Tasarlanan bilgilendirme tabelanın avludaki yerleşimi	189
Görüntü 130: Müze için tasarlanan dinlenme ve bilgilendirme kiosk 1	191
Görüntü 131: Müze için tasarlanan dinlenme ve bilgilendirme kiosk 2.....	192
Görüntü 132: Tasarlanan kioskun mimari planı	193
Görüntü 133: Kabartılmış logonun müze koridorundaki uygulanması	194
Görüntü 134: Müze için tasarlanan dokunmatik ekranlı stand	195
Görüntü 135: Tasarlanan standın müzedeki yerleşimi	196
Görüntü 136: Tebriz Belediye Müzesi için tasarlanan kurumsal kimlik öğelri..	197
Görüntü 137: Eski fotoğraflar bölümü için iki dilli olarak tasarlanan afiş.....	199
Görüntü 138: Eski fotoğraflar bölümü için dörtlü afiş tasarımı.....	200
Görüntü 139: Tebriz Belediye Müzesi için tasarlanan dergi kapağı.	201
Görüntü 134: Müze için tasarlanan dokunmatik ekranlı stand	195

GİRİŞ

Yazı insan uygarlığının özüdür. Ayrıca geçmişle geleceğe bağlayan, kültür, bilim ve düşüncenin aktarılmasında kalıcı bir faktör olan, herhangi bir ülkenin medeniyetini yansıtan kültürel bir unsurdur. İlk abecenin icadından bu yana, erken yazıcıların (*scribes*) rolü (ve daha sonra tipograflar) çağdaş kültürün şekillendirdiği kültürel ilerlemelerin/gelişmelerin temelinde etkili olmuştur. Yazı, bir insan uygarlığının düşüncelerine, ruhsal ve teknolojik gelişmelerine tarihi bir bakış açısı kazandırır. Bu, sadece sözcüklerin taşıdıkları anlamda değil, aynı zamanda görsel açıdan, tarz ve zanaat biçiminde, üretim tekniklerinde ve kullanılan malzemelerde de doğaldır. Bu nedenle, tipografi tarihini ve evriminin anahtar noktalarını, özellikle abecetik yazı sistemlerini takip etmek, ortak geçmişle bir arka plan ve/yanısıra ortak gelecekle ilişkin soruların cevaplarını sağlayabilir.

Küreselleşme ve kültürlerarası iletişim gereksinimi, hem basılı hem de dijital uygulamalar için uygun çok yazılı (*multi-script*) yazı türlerine ihtiyaç duymuştur. Bununla birlikte, Latince olanlardan çok daha az sayıda Pers-Arapça yazı biçimleri ve daha az sayıda Pers-Arapça/Latince çok yazılı yazı biçimleri (*multi-script typefaces*) vardır. Pers-Arapça/Latince çok yazarlı harf biçimlerinin çok azı, çok dilli dizgi için kullanılacak kadar görsel olarak birleşmiştir. Var olan çok az sayıda görsel olarak birleştirilmiş çok yazılı yazı biçimleri ise genellikle Pers-Arap gliflerinin kaligrafik biçimlerini Latince tipografi normlarına zorlayarak görsel birliği sağlarlar/elde eder. Birkaç istisna dışında, çok yazılı Pers-Arapça/Latince yazı biçimleri, Pers-Arap yazım geleneklerine pek saygılı davranmamıştır. Onların formları Batı etkisinin görünür/görülebilir eserleridir ve bu nedenle özellikle kültürlerarası iletişim için etkili bir etki yapamaz (Karimifar, 2017, s. vi).

İnternet gerekliliği ve Unicode, daha önce hiç görülmemiş bir ölçekte çok dilli tipografiyi kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak, belirsiz bir akademik uzmanlık alanı olan çok dilli dizgi aniden ilgi odağı haline gelmiştir. Avrupa'da kök salmış olan

hareketli veya taşınabilir bir yazı karakterine sahip Latin betikli bir ortamda basıldığından bu yana, diğer betikler hâlâ Latin betiğinin tamamlayıcısı olarak ele alınmakta ve ölçümleri buna göre normalleştirilmektedir. Milo'ya göre tasarımcıların karşı karşıya olduğu zorluk, kendi standartlarına göre tüm el yazılar (*scripts*) ve kültürlere serbestlik veya özgürlük sağlayan bilgisayar tipografisini yaratmaktır (2011, s. 239).

“Görsel iletişim ortamlarında iki dilli tipografik tasarım sorunları ve uygulama çalışmaları” başlıklı bu tez çalışması, Milo'nun da dile getirdiği, iki ve çok dilli tipografik düzenlemeleri grafik veya görsel iletişim tasarımı alanında, özellikle de bilgilendirme ve yönlendirme öğelerinin tasarımında, yaşanan sorunların kaynaklarını, olgularını ve daha uygun, işlevsel ve estetik düzenlemeleri gerçekleştirirken nelere dikkat edilmesi gerektiği gibi konulara açıklık getirmek amacıyla yürütülmüş ve hazırlanmıştır.

1. BÖLÜM

LATİN VE ARAP/FARS ABECELERİ

Abecenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. Yazı, insanların duygularını, düşüncelerini aktarabilmek için belirli semboller ve sembol sistemlerinden oluşan bir ifade şeklidir.

Yazı her zaman insanoğlunu bir adım öteye taşımış ve medeniyetlerin kuruluşunda önemli bir iletişim aracı olmuştur. Tipografi yazıya görsel anlam katan ve yazıyla verilmek istenen bilgiyi ileten önemli bir sanat dalıdır. Tipografi Gutenberg ile doğmuş, Rönesans ile gelişmiş ve çağdaş sanat akımları ile zirveye oturmuştur. Fakat hep Latin abecesi etrafında bu gelişim devam etmiştir (Karaca, 2014, s. İİ).

Latince ve Arapça dünya dilleri arasında en yaygın kullanılan diller olarak araştırılmalıdır ve analiz edilmeleri gerekmektedir. Uygulama çalışması açısından uluslararası dil İngilizce ve yerel dil olarak Arapça/Farsça bu tez kapsamında ele alınacaktır.

1.1. LATİN ABECELERİN KAYNAKLARI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Abece, konuşulan bir dilin temel seslerini temsil etmek için kullanılan görsel semboller veya karakterler kümesidir. Onlar insan ağızı tarafından söylenen sesleri, heceleri ve kelimeleri belirten görsel konfigürasyonlar/biçimler (configurations) yapmak için bağlayabilir ve birleştirebilirler (Meggs, 1998, s. 27).

Kazıbilim verileri ışığında, insanoğlunun ilk yazı deneyimlerini avcı, toplayıcı veya göçebe toplum aşamasında, mağaralarda yaşadığı dönemlerde geliştirmeye başladığı görülür. Mağara duvarlarındaki resimlerin bir yanda törensel ayinler amacıyla ava çıkmadan önce av üzerinde güç elde etmek için, diğer yanda ise av sonrası, yaşananların gelecek kuşaklara anlatılması için

yapıldığı var sayılır (Bkz. Görüntü 1). Bunların yazı olarak adlandırılabilmesi için genel geçer bir dizgeye dönüşmesi gereklidir.



Görüntü 1: Altamira Mağarası. Mağaranın çeşitli yüzeylerinde at, bizon, domuz ve geyik gibi birçok av hayvanının ustalıkla yapılmış resimlemeleri bulunmaktadır (<https://bit.ly/2Sq2R5W>).

Uygarlık tarihinde ilk kez yazı uygulamalarını içeren belgeler Ur ve Uruk şehir devletlerinin kazılarında çıkartılmıştır (Bkz. Görüntü 2). Sümerlerin çivi yazısı daha sonraki Ortadoğu şehir devletleri veya imparatorlukları (Akadlar, Asurlular, Babilliler ve Kaldeliler) tarafından çeşitli değişikliklerle kullanılır ve geliştirilir. Medlerden sonra Mezopotamya'ya Persler hakim olduğunda çivi yazısı artık çoktan unutulmuş, yavaş yavaş Semitik halklar arasında sesçil (fonetik) abeceler türemiştir (Sarıkavak, 2014, s. 4).



Görüntü 2: Uruk Tableti. Yaklaşık M.Ö.3100'ler. Bilinen en erken yazılı belgeler olarak eski Sümer şehri Uruk kazılarında bulunan tabletlerden biri üzerinde (resimdeki örnekte) rakamlar ile onlara eşlik eden nesnelere piktografik çizimleri ve düzenli sütunlar halinde oyulmuş kişi isimleri yer almaktadır. Bu tablet eşya ve malların alışverişine ilişkin bir kayıt, bir listedir. Bu arkaik piktografik yazı aynı zamanda Çivi yazısının gelişiminin kökenlerini de içermektedir. Tablette bilgi alanları mantıklı, kanava temelli, yatay ve düşey bölünmeler sayesinde yapılandırılmıştır (<https://bit.ly/1iUbaIV>).

Sümer uygarlığından çeşitli buluşları edinmiş Mısır uygarlığında yazı başlangıçta kral mezarlarındaki taş yüzeylerde kazımalar olarak işlenmiş. Mısır yazısının karakterlerini belirten “hiyeroglif” sözcüğü, aslında “tanrıların yazısı” anlamına gelmektedir. Hiyeroglif sözcüğü kutsal (*hieros*) ve kazımak (*gluphein*) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Jean, 2006, s. 27) (Bkz. Görüntü 3).

Hiyerogliflerin ilk uygulandığı yüzeyler, taşlardır. Yazıyı oluşturan hatlar taş üzerine alçak ya da yüksek kabartma olarak oyuluyordu. Bu tür yazılar çoğunlukla tapınak ve mezar duvarlarında kullanılmıştır (Becer, 2005, s. 86 ve 87).

Mısır mimarisinin önemli bir bileşeni olarak gelişen hiyeroglifler M.Ö.II. binyılda kullanıma giren papirüs üstüne yazılması süresince kamış kalemle yazılabilir bir sürüme doğru evrim geçirir. Mısır yazısı M.S.IV. Yüzyıl sonunda kullanımdan kalkar ve unutulur.



Görüntü 3: Hiyeroglif Yazı (<https://bit.ly/2AvOC8u>).

M.Ö.III. binyılın sonunda Hurri dilinde yazılmış ilk tabletler, Alacahöyük'te ise Hatti mezarları görülür. M.Ö.2100-1700 yılları arasında Anadolu'da Hatti-Hitit Beylikleri Dönemi sürer. Hitit Uygarlığı Dönemi ise M.Ö.1660-1190 yılları arasındadır. Bu dönemde başkent Hattuşa'dır (Boğazköy), günlük yaşamda Nesi, Luvî ve Pala dilleri kullanılır ve çeşitli tabletlerde (M.Ö.XXII. Yüzyıldaki Eski Babil öncesine ait) bir çivi yazısının kullanılmaya başlandığı görülür (Bkz. Görüntü 4).



Görüntü 4: Hitit Hiyeroglif Yazısı. M.Ö.1400-1200 arasında güçlü ve zengin uygarlık geliştiren Hititler Sami kökenli Akad dilinden çok farklı bir Hint-Avrupa dili konuşmakta olmasına karşın, kendilerine özgün geliştirdikleri piktogramlarının yanı sıra daha çok diplomatik ve ticari ilişkilerde kullanmak üzere çivi yazısını da benimsemişlerdir (<https://bit.ly/2ENTABN>).

M.Ö.XI-VIII. Yüzyıllarda Geç Hititler ve Luvi devletleri dönemi sürer. M.Ö.860-580 yıllarında (daha öncesinde Van gölü çevresinde yerleşen Hurrilerin devamı olan) Urartu Krallığı hüküm sürer ve çivi yazısı kullanılır. M.Ö.VI. Yüzyılda Anadolu'nun güneybatısında ilk Likya yazıtları görülür. Yazı, Fenike kökenli bir abecedir ve Yunan, Frig ve Lidya örneklerine benzer (Sarıkavak, 2014, s. 6).

M.Ö.2550'lerde bugünkü Yunanistan'da (Hellas) Yunan (Grek) kültürünü oluşturan ve Linear B yazısının sahipleri Mikenler (Mykenes) Doğu Akdeniz ve Ege kıyılarında ticaret kolonileri kurarlar (Bkz. Görüntü 5). M.Ö.XVII. Yüzyılda erken Girit uygarlığında Phaistos Diski üzerine piktogramlar basılır. M.Ö.1050-750 yılları arasında Anadolu'da ilk Yunan yerleşimleri ve taşta kazıma Yunanca görülür (Sarıkavak, 2014, s. 8).



Görüntü 5: Lineer-B Tableti. Pylos, Yunanistan, M.Ö.133. Yüzyılda, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesinde (<https://bit.ly/2Rnc7X7>).

Sesçil abecelerin ortaya çıkışından önce Ortadoğu'daki Semitik halkların, Kıbrıslıların, Hititlerin ve sonra Perslerin kullandığı bazı hece yazıları gelişir. Bunların çoğu hızlıca yerini fonetik abecelere bırakır. Tarihte, bilinen ilk sesçil (fonetik) abeceyi geliştiren toplum Fenikelilerdir.

Büyük çoğunluğu tüccar ve denizci olan Fenikeliler Doğu Akdeniz çevresindeki halklar ile ticaret yapıyor ve bu yolla alfabelerini dünyanın bu bölgesine tanıtmaya başlıyorlar (Jean, 2006, s. 53).

Diğer halklarla kurdukları ilişkiler içinde Fenikeliler 22 ünsüz harften oluşan bir abece dizgesi geliştirir. Bu abece M.Ö.XV. Yüzyıldan M.Ö.VII. Yüzyıla değin aşama aşama geliştirilir. Daha sonra diğer toplumlara da bu sesçil abeceyi taşırlar. Ancak diğer yanda OrtaDoğu'da başka sesçil abeceler de görülür. Daha doğrusu Semitik halklar arasında olgunlaşan sesçil abecenin gelişiminde çeşitli aşamaların da yaşandığı görülür. Doğu Akdeniz kıyı şehirlerinde Biblos yazısı, Ugarit abecesi, Ahram mezar taşları yazısı ve Meşha taşı yazısı gibi hece ya da ses yazılarını içeren çeşitli fonetik yazı türleri ortaya çıkmıştır (Sarıkavak, 2014, s. 9).

Fenikelilerin sesçil abecesinden ilk etkilenenler arasında Yunanlılar vardır. Erken dönemde Yunanca günümüz Batı dillerindeki gibi soldan sağa ya da Arapça/Farsça gibi sağdan sola yazılmak yerine, birbirini takip eden satırların dönüşümlü olarak diğer yönde yazılıp okunduğu bustrofedon usulünde yazılmıştır (Ambrose ve Harris, 2012, s. 14).

Yunanlılar Fenike abecesine “a, e, i, o, u” gibi sesli harfler eklemişler, yazıya geometrik bir uyum ve estetik bir kalite kazandırmışlardır. Harfler aynı satır çizgisi üzerine yerleştirilmiş ve yazı yönü bugün kullandığımız gibi, soldan sağa doğru çevrilmiştir (Becer, 2005, s. 90).

M.Ö.V. Yüzyılda Fenike aslında çok farklı gelişen, Korint abecesini de içerecek, 17 ünsüz ve 7 ünlüden meydana gelen 24 harflik doğulu İyonik abece Yunanistan’ın ilk klasik abecesidir. Diğer yanda Fenike aslına bağlı kalan batılı Kalkıdyan abecesi ise Batı Avrupa abecelerinin atası olur. Ermeni ve Rus Kiril yazılarının kaynağı olan Yunanca, büyükharf ve küçükharf yazımı olarak ayrı ayrı gelişir. Büyükharf yazısı kamyş kalemle taşa kazımanın taklidi olarak, küçükharf yazısı ise kuştüyü kalemin kullanımı sayesinde, eğik yazı ise hızlı ve gündelik kullanıma bağlı olarak biçimlenir (Sarıkavak, 2014, s. 10).

Harfler, dil ve aslında tipografi, baskın güç iradesini miras aldıkça, değiştirdikçe, uyarladıkça ve var olan formlara benimsettikçe zaman içinde gelişir ve değişir. Modern Latin abecesi bu türden devam eden binlerce yıl boyunca gelişen ve uyarlanan bir dönüşümün sonucudur.

1.1.1. Latin Abeceleri

Abece, Antik Dünyanın iki süper gücü olan Mezopotamya ve Mısır’ın iki güçlü, kuvvetli uygarlığı arasında bir kavşakta stratejik olarak yerleşmiş olan Fenike uygarlığından kaynaklanmaktadır. Bu iki medeniyetin, savaş tarihi ve üstün güç mücadelesi vardı. Onların mücadelesi, Fenikelilerin belirgin bir grubu olan

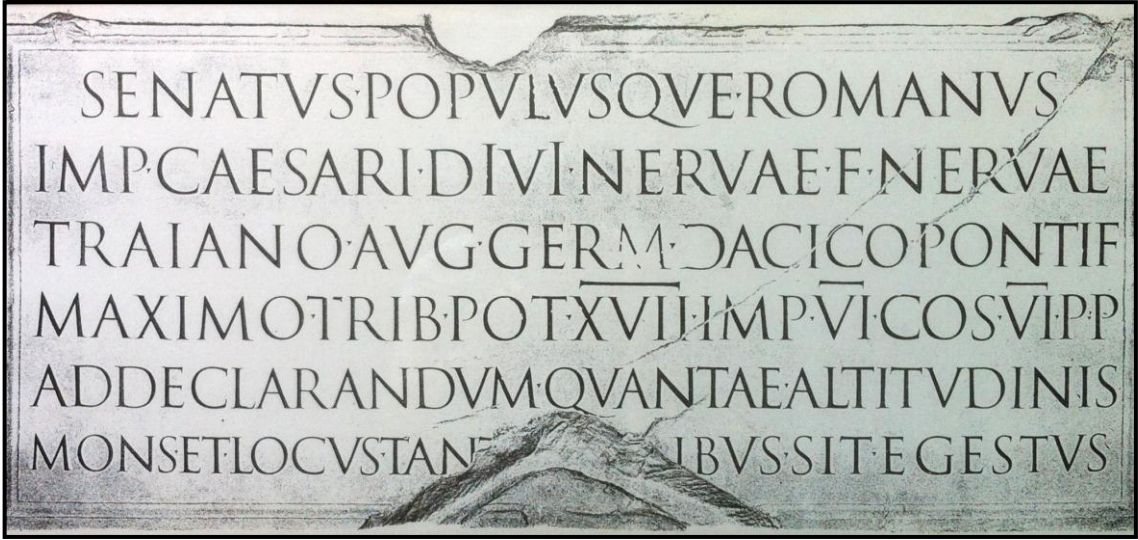
Semitik halklar ülkesi olan Doğu bölgesinden (Mezopotamya) ve Batı (Mısır) bölgesine değin istikrarlı bir şekilde istila edildi. Bu, tarihsel olarak önemli olan kültür alışverişi için, tüm abecetik yazı sistemlerinin atası - Fenike abecesi - nin icadı olan bu uygarlıkların el yazılarının birleşimi için bir aşama oluşturdu.

Fenike abecesi zıt yönlerde yayılmadan önce bir dizi gelişme geçirdi. Batıda Yunanlılar vasıtasıyla taşındı ve Avrupa'da yazının başlangıcını işaretledi. Tüm abecetik el yazılarının atası olarak, Fenike abecesi, iletişim araçlarımızın en temel öğesinin/unsurunun paylaşılan kaynağının kanıtıdır — dünyanın her yerinde çoğunluk tarafından kullanılan abecetik el yazısıdır (Abifares, 2017).

Latin yazısının kökeni, olasılıkla Etrüskler aracılığı ile miladi takvimden yarım bin yıl öncesinden, Romalılar tarafından benimsenen ve kendi dilleri için üzerinde değişiklik yapılan Latin abecesidir. Bu yazı önceleri yalnız çizgi halindeydi ve korunan anıtlarda kaligrafik hiçbir oluşum göstermemekteydi. Bugün hâlâ yazı biçimlendirmesinde geçerli ölçü olan (Trajan Sütunu) Roma büyükharfleri (*capital*) ilk defa krallık döneminde ortaya çıkmıştır (Bkz. Görüntü 6); yani miladi takvime göre birinci yüzyılda. Papirüs üzerine yazılmış çok az yazılı belge korunabildiğinden paleograflar (eski yazıt bilginler) antik çağa, özellikle de yazıtlara gereksinim duymuşlardır (yazıtları inceleyen yazı biliminin özel dalına Epigrafi denir).

Yazıtlarda kullanılan anıtsal büyükharf yazısı, doğal olarak öncelikle ideal gösterilen çizgi yazısının estetik olarak son derece elden geçirilmiş ve düzeltilmiş bir çeşitlemesidir. Günlük gereksinim için kullanılan kurzif yazı ile literatür ve belgelerin çoğaltımında kullanılan 'kitap yazıları' daha sıklıktadır. Ancak kaligrafik açıdan ileriye yönelik etkide bulunmuş yazı türü kitap yazısıdır. Bu yazı türü kaligrafik olarak estetik biçimde oluşturulmuştur ve böylece anıtsal yazıya yakın olmuştur. Bununla beraber yazı araçlarının özgüllüğü sayesinde belirgin, kendine özgün bir karaktere sahip olmuştur (Sarıkavak, 2001, s. 11).

Logografik yazının icadı, daha sonra fonetikleştirme prensibinin bulunuşu/ icadı, hecelerin ortak bir yazı sistemine dönüşümü ve tam bir abece yapmak için ünlülerin eklenmesi, verimli, ekonomik, açık/belirgin ve eksiksiz bir yazma sistemine doğru ilerlemeyi oluşturmuştur (Olson, 2018).



Görüntü 6: Roma'daki Trajan Sütunu. İmparator Trajan'ın askeri zaferlerini kutlamak için Romalılar tarafından M.S. 113'te dikilmiştir. Süslü oyulmuş temelinde 9cm ve 13.2cm yükseklikleri arasında harfleri içeren 1,37x3.05 m ölçülerinde bir yazıttır. Kendi türünün en iyi örneğidir (<https://bit.ly/2CKWIBi>).

1.1.2. Latin Abecesinin Yapısı

Harfler, piktografik yazıdan tarihsel süreç içinde dönüşerek soyutlanmış temel abece yapılarına sahiptir. Abece tasarımlarının temel yapılarını, bu abecelerin tüm harfleri arasındaki biçim ve ölçü ilişkileri sağlayan bir oranlama dizgesi oluşturur. Bu oranlama dizgeleri harfin geometrisini belirler. Kısaca harfin geometrisi kavramı böylelikle o abece tasarımlarının dizgesel (*systematic*) biçimlenişini gösterir.

Latin abecesi içinde bu yapıların evrimi incelendiğinde, dizgi olarak bir düzeni bulunan harf biçimlerinin genel olarak iki temel geometrik dizgede inşa edildikleri görülür. Bu iki temel geometrik dizge Eski Biçem (*Old Style*) ve Eşit-

en (*Even-Width*)'dir. Bunun dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genel olarak 'Serbest Dizge' olarak adlandırılır (Sarıkavak, 2009, s. 17).

1.1.2.1. Eski Biçem Dizgesi

Eski Biçim dizgesi, temel geometrik öğeler olan üçgen, daire ve kareler üzerinden yapılandırılmıştır. Büyükharflerde genişlik açısından her bir harfin yapısı farklılıklar taşısa da, onların inşası bu temel geometrik öğeler üzerindedir. Kimi harfler geometrik yapı açısından tek bileşenli, kimisi de çift bileşenlidir. Bu dizgenin en temel özelliği geometrik inşada son derece tutarlı, yani değişmez olmasıdır. 'Eski Biçem' dizgesinin kaynağı M.S. 2. Yüzyılda yapılmış olan 'Train Column' dur. Mermere kazınmış Trajan büyükharfleri Latin abecesinin de temel biçimsel çıkış noktası ya da kaynağıdır (Sarıkavak, 2009, s. 18) (Bkz. Görüntü 7).

Geofroy Tory ve Claude Garamond, Eski Biçim dizgesinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasında etkili olan iki tasarımcısıymış. Tory bir tasarımcı, yazar, oymacı ve tipo yazıcı-çok yönlü (letterpress printer-a multitalented), gerçek bir "Rönesans adamı" ymiş. Eski Biçim dizgesini, kendi basımevinde yoğun olarak kullanarak popülerleştirmiş ve tasarlamıştır. Tory'un 1529 tarihli çok okunan bir kitabı olan Champs Fleury, Roma büyükharfleri idealize edilmiş insan vücudunun oranlarına dayandırılması gerektiğini söylemiş/iddia etmiş. Claude Garamond, 1530'da herhangi bir basımevi ile bağlantılı olmayan ilk bağımsız yazı dökümhaneyi kurmuştur. Avrupa'nın her yerinde basımevlerine yazı karakterlerini satarak Eski Biçim dizgesini popüler hale getirmiştir (Rabinowitz, 2006, s. 11).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan 'Trajan', 'Jenson', 'Garamond', 'Palatino', 'Futura' ve 'Avant Garde' gibi bazı yazı karakterleri Eski Biçem'in geometrik dizgesi üzerinde biçimlendirilmiştir.



Görüntü 7: Eski Biçem Dizgesi (Sarıkavak, 2009, s. 17).

1.1.2.2. Eşit-en Dizgesi

Eşit-en Dizgesi, dikdörtgen, elips ve yamuklar üzerinde temellendirilmiştir. Bu dizgenin temel yaklaşımı her bir harfin bir değerine göre görsel açıdan 'eşit görünür' olmasıdır. Ancak bu eşitlik hiç bir zaman bir çizgisel (metrik) bir ölçüm değildir. Bu dizgenin en temel özelliği ise geometrik inşasında son derece değişken olabilirliğidir. Çünkü dikdörtgen, elips ve yamuklar üçgen, kare ve daireye göre 'değişken' geometrik öğelerdir. Yani düşey ya da yatay eksenli olabilmekte, neredeyse sınırsız olasılık oluşturabilmektedir (Bkz. Görüntü 8).

'Bodoni', 'Bookman', 'Clarendon' gibi çift ağırlıklı ve tırnaklı yazıların yanısıra 'Helvetica', 'Univers' gibi tırnaksız ve tek ağırlıklı yazı karakterleri Eşit-en geometrik dizgesi üzerinde biçimlendirilmiştir (Sarıkavak, 2009, s. 25).



Görüntü 8: Eşit-en Dizgesi (Sarıkavak, 2009, s. 17).

1.1.2.3. Serbest Dizge

Eski Biçem ve Eşit-en dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genel olarak 'Serbest Dizge' olarak adlandırılır. Abece tasarımında daha çok süsleme amaçlı oluşturulan yazı karakterleri daha önce açıklanan geometrik dizgelere uymazlar.

Serbest dizgeli font tasarımları tipografik işlevin dışında çoğunlukla plastik, imgesel ya da kavramsal arayışların bir dışa vurumu olarak yaratılır. Yazı karakterinin tasarım bütünlüğü ise onun oransal dizgesinde değil, süs unsurlarının kullanımında, herhangi bindirilmiş ve/ya da giydirilmiş bir dış biçimin yinelenmesinde veya bir dokusal oluşumda kurgulanır. Bu nedenle onlar daha çok gösterim fontu olarak kullanılır.

Geçmişte hazır aktarma yazı üreticilerinden Letraset ve –özellikle– MecaNorma kuruluşunun dekoratif yazı tasarımları serbest dizge yazılara örnektir. Serbest dizge yazılar Eski Biçem ya da Eşit-en anlayışından daha çok, bir kavramı, bir imgeyi biçim aracılığıyla vermeye çalıştıklarından dolayı, abecelerin temel yapılarını koruma yaklaşımını sunmazlar. Onların tasarımında asıl olan abecenin yapısı değil, oluşturduğu resim, doku ya da biçimle neyi betimledikleri ya da neyi imledikleridir.

Burada görülen (Bkz. Görüntü 9) yapısal kurgularına göre bir geometriye sahiptir, fakat Eski Biçem ya da Eşit-en dizgelerinin tasarım kurallarını içermezler. Ya giydirildiği biçimde harf yapıları kurgulanmış ya da yaratılmak istenen dokuya harf yapıları gözden çıkarılmış, ancak dokusal bütünlüğü ile fontlar oluşturulmuştur (Sarıkavak, 2009, s. 26).



Görüntü 9: Serbest Dizgesi (Sarıkavak, 2009, s. 26).

1.2. ARAP VE FARS ABECELERİNİN KÖKENİ VE GELİŞİMİ

Genelde Farsça yazısı, Arapça yazısının alt kümesi olarak tanınmıştır. Bunun nedeni Farsça ve Arapça yazıların harf yapılarının benzer olması, Arap ülkelerinin Avrupa'ya yakın olması ve Doğu'yla yapılan kültürel transferlerin, İslamiyet ve Arapça diliyle gerçekleşmesidir. Ama aslında Farsça ve Arapça farklı kökenlerden türetilmiştir. Bu konu bu yüzden önemlidir ki Farsça hattı Arapça olarak adlandırıldığı zaman en azından teknik ve harflerin tasarım kısmında Farsça, Arap ülkeleri arasındaki uluslararası ilişkiler ve dünyadaki harf tasarım referanslarına bağımlı olmak zorundadır. Arapça ve Farsça abecesinin benzerliklerine rağmen bu dillerdeki ayrıcalıkları ve özellikleri korumak amacıyla iki ayrı dil olarak araştırılmaları daha doğru görünmektedir.

1.2.1. Arapça Abecesi

Arapça yazımının yönü sağdan soladır. Abecelerin her birinin benzersiz bir sesi temsil eden birkaç düzine harften oluşmasını beklemektedir. Arap abecesi, bu idealden biraz uzaklaştı: çoğu harf bir sese karşılık gelir, ancak birkaç harf iki veya daha fazla ses arasında kararsızdır. Bazı harfler hiç bir sesi temsil etmez; yalnızca bir gramer işlevine sahiptirler. Arapça'da modern ofis kullanımı için 28 temel harf vardır, bunların sekiz tanesi aksan işaretleri ile diğer harflerden ayırt edilmekte; ve ünlüleri temsil etmek için altı seçmeli harf kullanılmaktadır. Daha eski hecelemlerde ayırt edici aksan işaretlerinden daha az yararlanmıştır; öte yandan, Kur'an okumayı kolaylaştırmak için, ek sesli işaretler, ayrıntılı birleştirilmiş işaretleri (*elaborate cantillation marks*) ile birlikte ortaya çıkar (Milo, 2002, s. 112).

1.2.1.1. Arapça Abecesinin Gelişimi

Arabistan'da doğan Arap abecesi Semitik yazıların sonucusudur. Tüm Semitik abeceler gibi, yalnızca sessiz işaretlerden oluşur (28 işaret, bunlardan üçü de

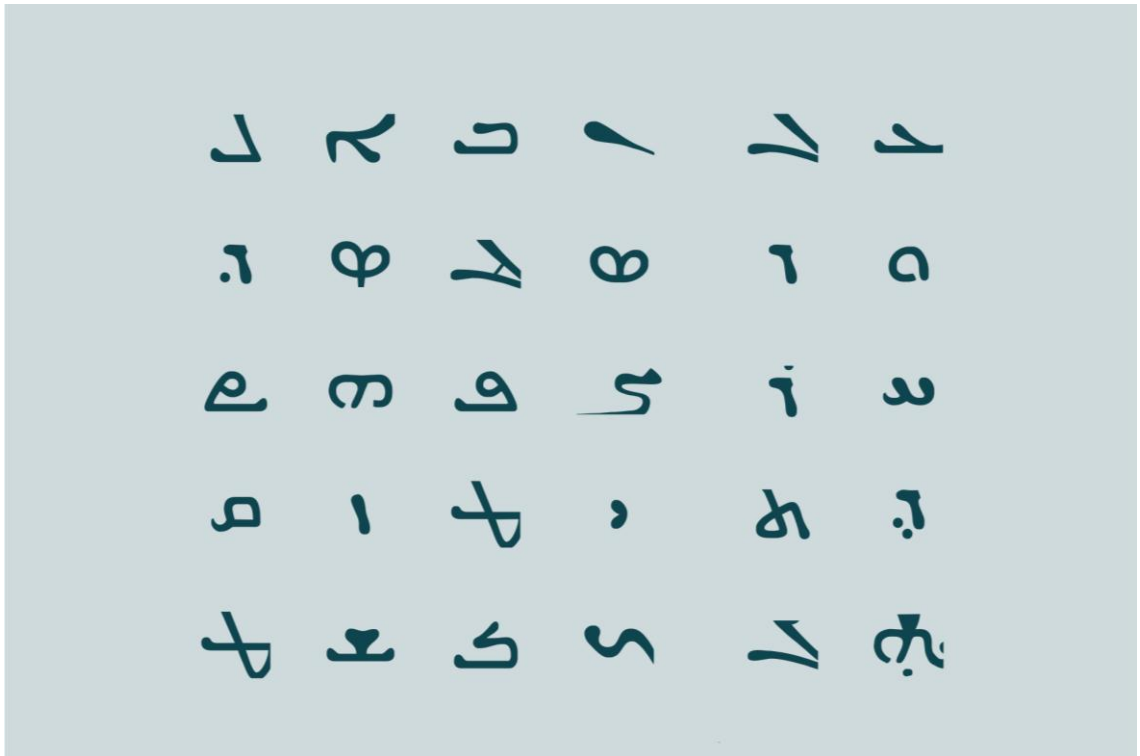
uzun sesli harfler olarak kullanılır). En eski belgeler, Halep yakınlarındaki Zabad tapınağından MS 512 yılına aittir ve üç dilli bir şekilde yazılmıştır (Yunanca, Süryanice ve Arapça); ve Şam yakınlarındaki Harran'daki tapınaktan MS 568 yılına kadar uzanmaktadır. Geç gelişimi Arap göçebe kabilelerinin yazmaya karşı güvensizlikten ve şiir ve edebiyatı aktaran sözlü geleneğe olan tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Yazı yazma, İslam'ın ortaya çıkışı ile tamamen kucaklanmıştır.

Arapça hattın icadıyla ilgili iki farklı görüş vardır. Birincisi, bir İngilizce okulu tarafından açıklanmıştır. İddiaya göre Arapça kökeni Nabatean abecesinden (el yazısından) kaynaklanmakta ve ilk örneği M.S. 238 Güney Suriye sınırında, Ürdün'ün Huran bölgesinde Al-Namara'da bulunmuştur (Bkz. Görüntü 10). İkincisi ise, Arapça dilinin Irak'ın güneyindeki al-Anbar bölgesinden, Tayyi kabilesi tarafından Estrangelo olarak bilinen Suryani hattın türemiş olmasıdır (Bkz. Görüntü 11). Bu görüş Arap ve Fransız tarihçiler tarafından saygıyla karşılanmaktadır.

Buradan M.S.6. yüzyılın sonlarında El-Hira kentine, sonra Mekke'ye geçildi. Şu anda Arapça ve Süryanice el yazılar (harflerin hepsi taban çizgide oturmakta) ve tarihsel düzen (Nabatean ile Arapça arasında 200 yıl vardır) ve arasındaki görsel benzerlikler nedeniyle Arapça'nın büyük bir kısmı muhtemelen Süryanice'den gelişim göstermiş olabilir ve Nabatean el yazısından olmayabilir. Bu el yazıların her ikisi de Aramice abecedden kaynaklanmaktadır, bu nedenle Arapçanın Aramic'in soyundan gelen ya Nabatean ya da Süryani el yazılarından olduğunu söylemek mümkündür (AbiFares, 2001, s. 26).

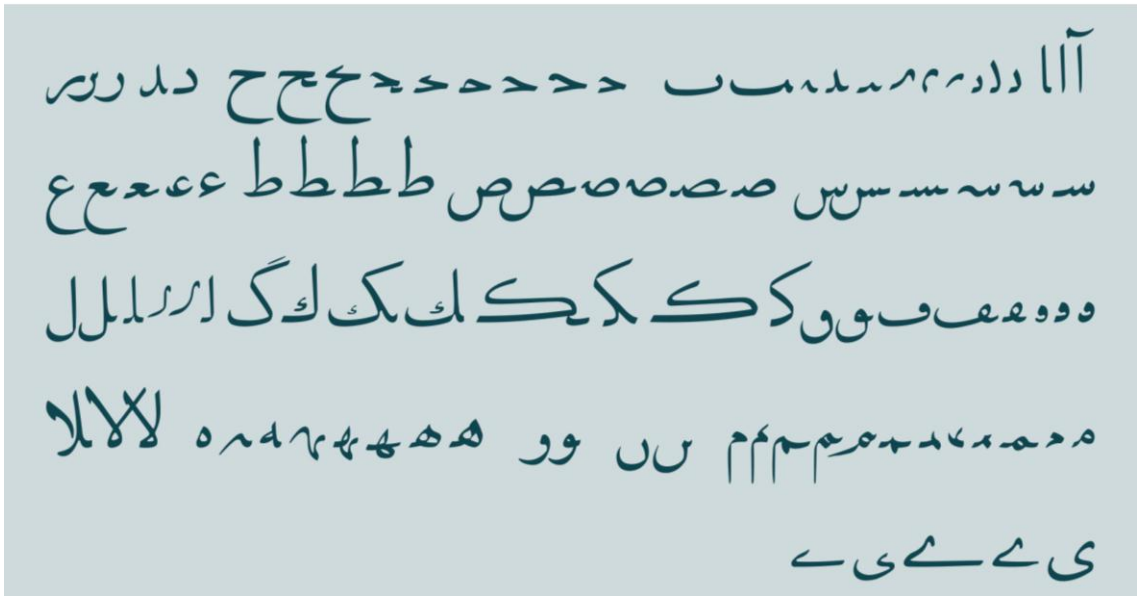


Görüntü 10: Bu resimde Nabatean abecesi gösterilmektedir (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 17).



Görüntü 11: Bu resimde Suryani abecesi gösterilmektedir (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 17).

İbn-Nadim'in aktardığına göre, Arapça yazısının tamamlanmasında üç kişi çaba göstermiştir. Maramar-İbn-Mareh harflerin şekil ve formunu tasarlamış, Aslam-İbn-Sedreh harflerin bağlanma ve ayrımını (yapışkan ve tekil) kısmını düzenlemiş ve Amer-İbn-Jadreh harflerin noktalarının temelini kurmuştur. Makili ilk Arapça hattı, ondan sonra Medeni, sonrası Basri ve sonra Kufi olarak biliniyormuş (Bkz. Görüntü 12). Aslında Makili, Medeni, Basri ve Kufi hatların yazma biçimlerinin arasında çok küçük fark vardır. Bu hatların hepsinin temeli ve harf sayısı aynıdır ve her biri ayrı bir hat olarak düşünülmemelidir (Homayunfarokh, 2010, s. 28).



Görüntü 12: Bu resimlerde Kufi abecesi gösterilmektedir (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 16).

1.2.1.2. Arap Abecesi'nin Yapısı

Arap abecesi tüm Sami yazıları gibi ünsüz abecesi'nin yazma sistemini kullanmaktadır ve sağdan sola okunur, ancak rakamlar soldan sağa okunur ve Arapça dilini çift çizgili bir el yazısı haline getirmiştir. Bu durum doğrudan atası olan Süryani abecesiyle derin benzerliğinden kaynaklanmaktadır ama belirli özelliklerinde farklılıklar vardır.

Arap abecesi, sesleri temsil etmesi için harflerin temel şekilleri, ayırıcı noktalar ve ses çıkaran işaretler gibi üç örtüşen sistemden oluşmaktadır. İlk iki konu (harflerin temel şekilleri ve ayırıcı noktalar) abecenin gerekli ve ayrılmaz unsurlarındandır, ancak seslendirme işaretleri sık kullanılmamaktadır ve bunların kullanımı özel uygulamalar ve durumlar ile sınırlıdır. Noktalar şekil ve pozisyon açısından diline göre değişir, çünkü Arap abecesi ayrıca Arapça dilinde olmayan ve diğer dillerde fonetik kavramlar ve anlamlar taşıyanlara atıfta bulunmak için kullanılmaktadır, özellikle Urduca, Peştunca, Malaya, eski Türkçe ve Farsça gibi dillerde. Sesi temsil etmek için üç örtüşen sisteme ek olarak, kaligrafik metinlerde süsleme işaretleri olan ve çok anlamlı ve şifrelenmemiş dördüncü bir sistem vardır. Bu işaretler tüm hattatlar ve kaligrafların tarzlarında bulunan başarılar ve sanatsal yeniliklerdir. Bu sistem minyatür harfleri (harf üstündeki küçük harfleri) içerir- ve aynı zamanda tüm kelimeler- ve metin ile arasında herhangi anlamlı bir ilişki olması şart değildir. Aynı zamanda Kuran metinlerinde ayetlerin ya da bölümlerin ayrımı için sık sık kullanılan çiçeklenme işaretlerini içermektedir. Bu süsleme işaretleri bazen çağdaş dijital yazı karakterlerin harflerinin bir parçası olarak kabul edilebilir. Bunlar genellikle kategoriler ve belirli metinlerin süslemesi için kullanılır (Bkz. Görüntü 13).

قواعد الخط العربي

1. Temel Harf Sekli

قواعد الخط العربي

2. Ayıran aksan işaretleri (noktalar)

قواعد الخط العربي

3. Sesli harflerle seslendirme işaretleri

قواعد الخط العربي

4. Dekoratif işaretleri

Görüntü 13: Arapça bir cümlede ses sunumunun dört katmanını ve ek dekoratif işaretleri gösterir. Üstten alta doğru: ünsüzlerin temel harf şekilleri, aynı temel şekli paylaşan harfleri ayıran aksan işaretleri (noktalar), kullanımı çoğunlukla isteğe bağlı olan seslendirme işaretleri ve çoğunlukla başlıkların süslenmesi için kullanılan dekoratif işaretler (<https://bit.ly/2Q22vRd>).

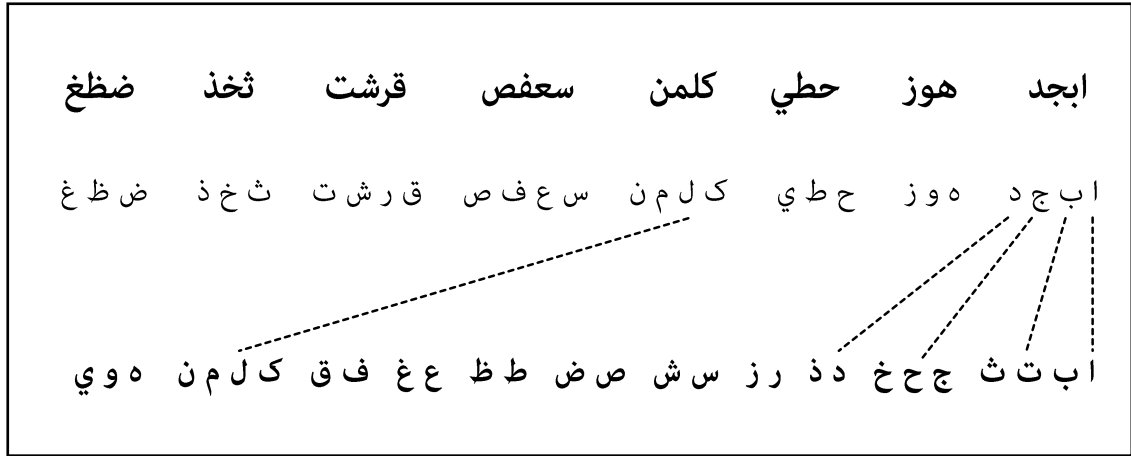
1.2.1.3. Arap Abecesinde Harf Sayısı

Abece orijinal 22 Süryani harflerinden yola çıkarak genişletilmiş ve Arapça dili ile daha iyi uyum sağlaması için 28 harfi kapsayan şekilde oluşturulmuştur (Lam-Alef gerekli bileşik karakterler hariç).

Abecenin 28 harfi sadece sessiz harfleri göstermektedir, istisna olarak üç harf dokularına dayalı bazen uzun sesli harfler olarak, Alef sesli harf olarak 'a' (veya kısa gırtlaksız sessiz harf olarak), Waw ve Ye yarı sesli olarak telaffuz edilir.

28 harfli abecetik sistem iki yöntemle düzenlenebilir. En eski abecetik sistemde, tüm Sami abeceler tarafından kullanılan düzeni takip ederek (izleyerek), harflerin sırasını ezberlemek için bütün kelimeler kullanılmıştır. Bu anımsatıcı sistem, Arap harflerinin sayısal değerini ayarlamak ve hatırlamak için kullanılmıştır.

Modern abecetik sistemler, harfleri görsel benzerliklerine göre gruplandırmıştır. Bu sistemde aynı temel şekli paylaşan ama kendi işaretleri ile ayırt edilen harfler, birbiri ardından düzenlenir. Bu ikinci abecetik sistemi, eski sistemden yola çıkarak Alef ile başlayan ve onun ardından Be, vb olarak kullanılır. (Bu ikinci abecetik sistemi, hareket noktası eski sistem olarak Alef ile başlayan ve onun ardından Beh, vb kullanılır) (Bkz. Görüntü 14).

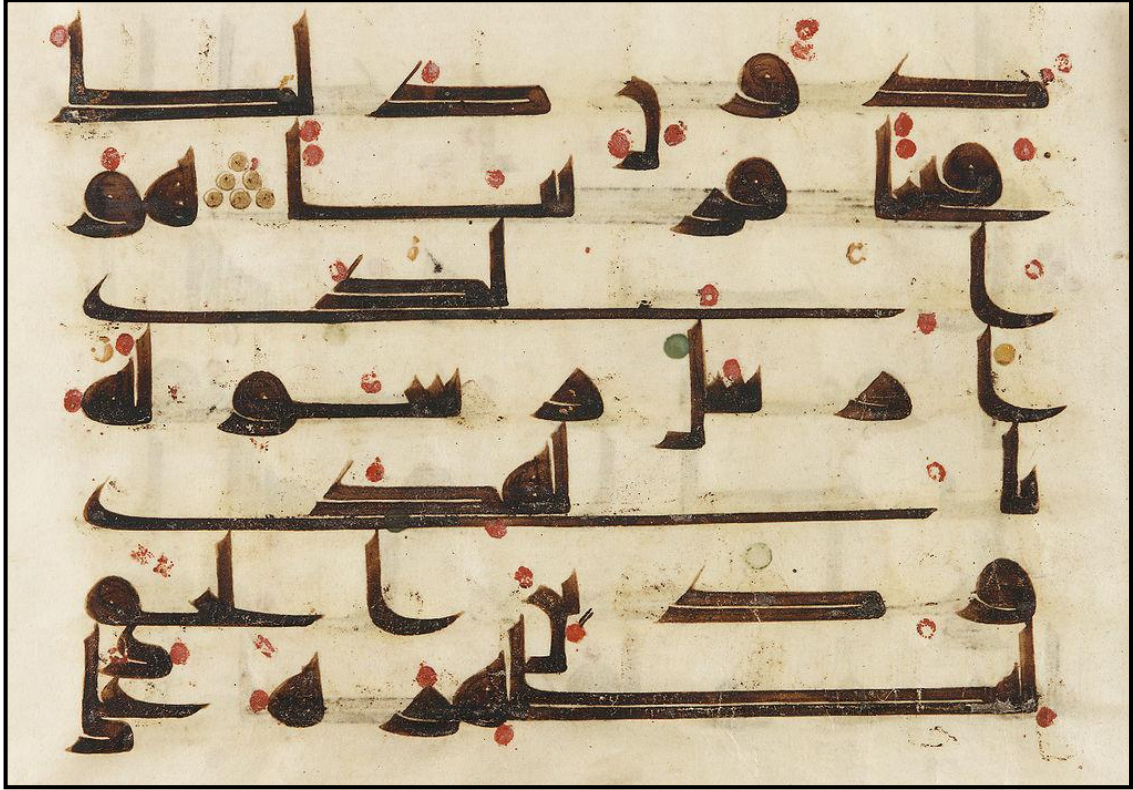


Görüntü 14: Arap abecesinin iki abecetik sistemi. Üstte: Bütün Sami dillerin sırasını takip eden anıtsal sistem. Bu abecetik sistem, Arap harflerinin sayısal değerini ayarlamak ve ezberlemek için kullanılmıştır. Altta: Harfleri görsel benzerliklerine göre gruplandıran modern abecetik sistem. Bu ikinci abecede, eski sistemi, başlangıçta Aleph'den başlayıp Beh ile devam eden bir çıkış noktası olarak kullanıyor (Abifares, 2001, s. 86).

1.2.1.4. Arap Abecesindeki Harflerin Çeşitli Şekilleri

Arap abecesi, doğrudan yükselen Süryanice yazısı ile güçlü görsel ve yapısal benzerlik taşır. Bu karakterler kelimeleri oluşturmak için birbirine bağlanır. Bu kelime birimleri sistemi tamamen kaligrafik yazma geleneğine dayanmaktadır. Sözcükler sadece açık kelime boşlukları ile ayrılmakla kalmaz, ancak çoğu zaman basılmış büyük harflerle kaligrafik süsleyici uzantılar (*swashes*) tamamlanmak üzere sonraki kelimeyi takip edebilir. Bu belirgin özellik, bir cümledeki tek tek (bireysel) kelimeleri açıkça belirtmede yardımcı olur. Bu yazma yöntemi, harf başına şekil değişikliklerine yol açmıştır. Böylece bir harf bir kelime ile içindeki konumu ve önündeki ve/veya arkasındaki harfleri ile olan ilişkisi ve bağlantısına bağlı olarak dört şekle sahip olabilir. Latin abecesinin aksine, harfler arasındaki bağlantılar kesinlikle yatay değildir ve tüm harfler aynı çizgiye oturmaz; harflerin üst üste yığıldığı bazı harf bağlantıları dikey olarak yapılır, böylece eğimli bir dizi çok katmanlı taban çizgisi oluşturur. Bu durum orijinal Kufi tarzıyla yazılmış eski el yazmalarında görülebilir (Bkz. Görüntü 15); Nesih ve Rika stillerinde net görünebilir (belirgin bir şekilde görünüyor) ve

Nestalik tarzında tamamen abartılıdır. Arapça yazısı güçlü bir çizgisel yöne sahiptir, bu da elyazısına akıcı okuma yörüngesini verir.

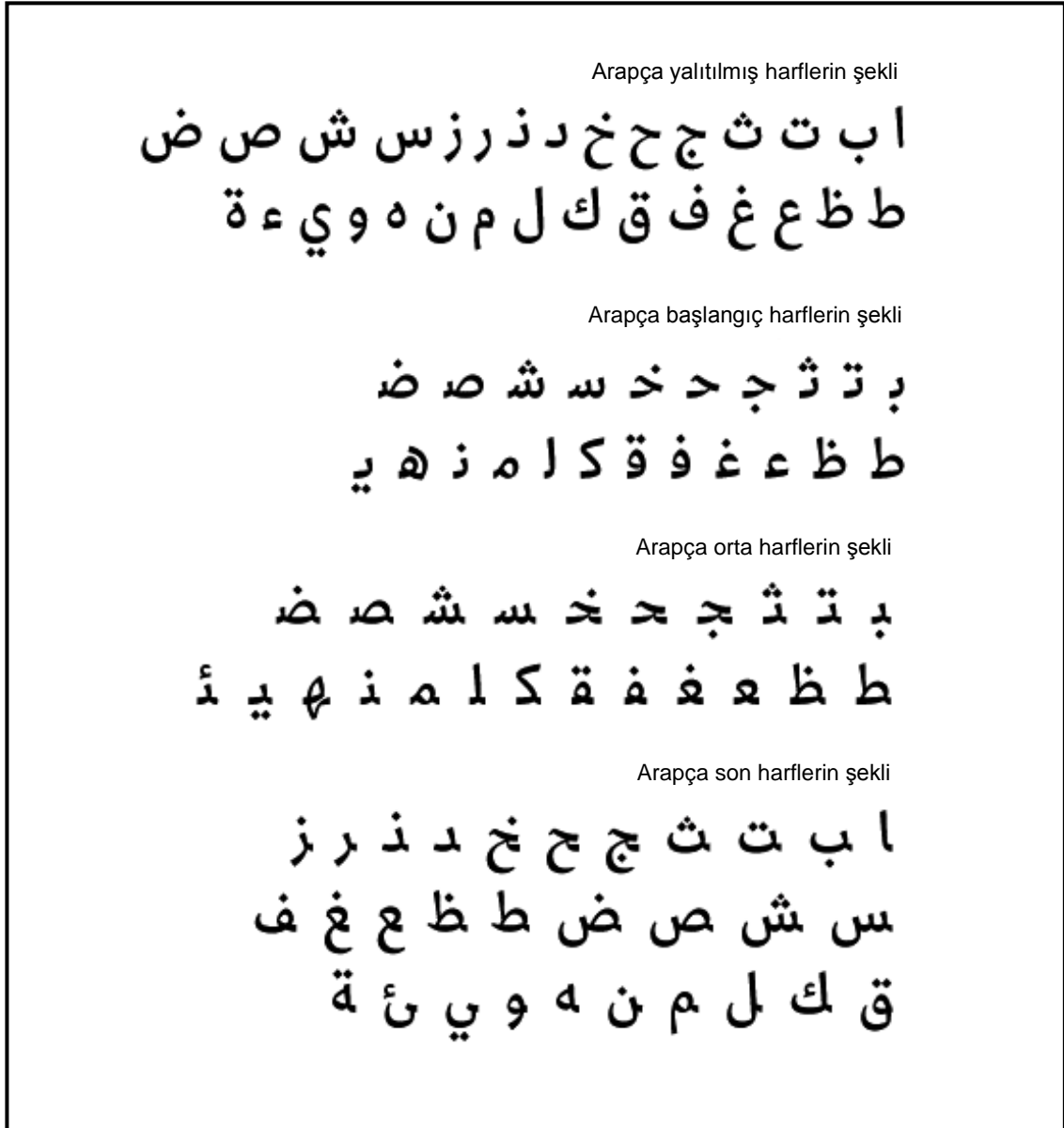


Görüntü 15: Kufi hattıyla yazılan Fetih sûresinden bir kaç ayet, bu eser 8. ve 9. Yüzyıllara dayanır (<https://bit.ly/2PY1ny8>).

Harf başına şekil değişiklikleri aşağıdaki gibidir:

- 1- Arapça yazısı bir karakter kümesinden (setinden) oluşur; Latin'den farklı olarak, büyük harfleri ve özel italik karakterleri yoktur.
- 2- 29 harfin 22'si dört şekil çeşitlenmesine sahiptir (başlangıç, orta, son ve serbest duran); 6 harfin yalnızca iki şekil çeşitlenmesi vardır (orta ve son); Kendi adlarını taşıyan ve sadece son ve serbest şekil çeşitlenmelerine sahip olan 2 harfin, iki ekstra çeşitlenmesi vardır (Aleph'deki varyasyon Aleph Maqsura'dır ve Teh üzerindeki çeşitlenme Teh Marbuta'dır); ve boyutuna göre değişen Hamza adlı küçük harf (Serbest durduğunda daha büyük ve diğer

harflerin üstünde veya altında ses işareti olarak kullanıldığında daha küçük)
(Bkz. Görüntü 16).



Görüntü 16: Arap abecesinin dört şekli (serbest duran, başlangıç, orta ve son)
(<https://bit.ly/2JkcWNm>).

3- Arap abecesinin 29 harfine ek olarak, ayrı bir karakter olarak düşünülen ve yazı karakterinin tasarımında önemli bir rol oynayan vazgeçilmez bir bağ

1.2.2. Farsça Abecesi

Yazı ve kaligrafi, İran'ın özel sanatlarından biri olarak ülkenin kültürü ve uygarlığının gelişiminde mükemmel bir rolü olmuştur. Farsça, güzellik, biçim, düzen ve aynı zamanda doğaçlama bakımından, geometrik düzenine sahip ve bağımsız harflerden oluşan dünyadaki birçok yazıdan daha üstündür. Farsçanın doğaçlaması, sanatçıların duygu ve düşüncelerini ifade etme fırsatları yaratır. Ayrıca yazı ve kaligrafi sanatının çeşitli kombinasyonları, yeteneklerinin geliştirmesine sebep olur (Garzan, 2011, s. 235).

Farsça abecesinin kökeni çok eskilere dayanır. Pers abecesinin tarihi gayet açıktır; eskiden ve son yüzyılda abece hakkındaki yazılarda ve yapılan araştırmalarda "Avesta abecesi" dünyanın en mükemmel abecesi olarak kabul edilmektedir (Behrouz, 1984a, s. 20).

Dine Dabire'nin (Avesta) harfleri diğer İranlı hatlar gibi (eski Pers çivi hattı dışında) ağız, dil, dudaklar, dişler, burun (burunun son kısmı) ve boğaz üzerinden çizilen çeşitli şekillerden yapılmıştır ve Hicri dördüncü yüzyılın sonlarına kadar Farsça hattında yaygın olan bu hattın harflerinin bilimsel sırası, gırtlaksı harflerle başlayıp ve dudaklı harflerle sonlandırılmıştır (Moghadam, 1984, s. 38). Ancak İslamiyetten sonra ve Arapların egemenliği ile birlikte İslam'a karşı bahanesiyle İranlı yazılar ve kitapları yaktılar ve o dönemdeki İran yazısını yasakladılar. Bu da yeni yazı ve hatların doğuşuna sebep oldu.

1.2.2.1. Farsça Abecesinin Gelişimi

Çoğunlukla Fars abecesinin Arap elifbesinden türetildiği söylenir ve ikisi de aynı kökenden bilinir, ama aslında Farsça, eski İran hatlarından kaynaklanmıştır ve kökeni ise Arapça hatlarıyla alakalı değildir. Aslında Pers hattının kökeni ve temeli İran'daki hatlardan kaynaklanmakta ve Kufi, Makili, Medeni ve Sami'nin diğer hatları ile ilişki ve bağlantısı bulunmamaktadır. Faslı mütefekkir ve tam bir

bilgin olan İbn-Haldun da, Arapların kabul edip ve o hat ile yazmış ve hâlâ yazmaya devam eden Nesih ve diğer Farsça hatlarını İran'lıların yarattıklarına inanmaktadır. İran'lılar bilim ve kitapların telif ve düzenlenmesinde elde ettikleri eski geçmişleri ile bu hattı (Nesih hattını) icat ettiler. İlk dönemlerde (İslamın başlangıcında) telif edenlerin dilleri Arapça olmasına rağmen asil ve soyları ve aynı zamanda eğitimleri de İran'lıdır. Arapların becerileri sadece ayetleri ezberlemek ve Kur'an'ın okuma şeklindedir ve bilimler ve sanatlara çok az müdahale etmişlerdir. Hat bilimi, diğer sanayilerde olduğu gibi, dikkate alınmamaktaydı ve İbrahim ve Yusuf Segzi, İbn-Mukle, İbn-Bevrap ve Vali İrani gibi İran'lılar onu mükemmellik zirvesine getirdiler. Raviler ve Arap araştırmacılarından elde edilen bilgilere dayanarak şüphesiz söylenebilir ki İslam'ın doğuşundan önce Araplar hat ile aşına değildiler ve İslam'ın başlangıcında Peygamberin ölümünden sonra hat (Kufi) ile tanıştılar ve ilk öğrenmiş olanların sayısı da çok azmış (parmak sayısı kadar). Araplar kendi hatlarını Süryani yazısından almışlardır. Dar açılı düz çizgilerden oluşan ilk Kufi hattın durumu ve şekli (biçimi) Hicri ikinci yüzyıldan sonra Pers hattın etkisiyle şekil değişmiştir ve Farsça hattını taklit ederek ayırım, bağlantı ve noktaya ulaşmıştır. Teorik tartışmaların yanı sıra (dışında), hattın teknik açısından yani Motifler ve harflerin birleşmesi ve onların dönme ve hareket tarzı olarak ilk Kufi hattın Farsça Nesih ve Talik ile herhangi bir yakınlık ve bağlantısı bulunmaması konusunda da inceleme, araştırma ve analiz yapılabilir ki bu da iki hattın, Sami ve Aryalı iki ayrı soydan kaynaklanmalarını göstermektedir (Homayunfarokh, 2010, s. 28 ve 30).

Hat sözcüğü Arapça bir kelimedir, Farsçası **Dabire**dir. **Dabire** sözcüğü deyim olarak Sasani döneminde kullanılan yedi yazı türünü ifade etmektedir, ancak bu kelimenin kökeni daha da eskilere dayanır. Bu sözcük Ahameniş yazıtlarında "Dipi" olarak yazılıdır ve Antik İran'dan beri vardır. Genelde Sasani döneminde kullanılan bu yedi yazının varlığından, İbn al-Nadim'in *el-Fihrist*, Hamzeh İsfahani'nin *el-Tenbih Ali Hodus el-teshif*, El-Mesûdî'nin *Murûc ez-Zeheb* ve *el-Tenbih ve el-İşraf* gibi İslami kaynaklarda bahsedilmiştir. Ancak bu yazılardan pek fazla örnek bulunmamaktadır (Zolfaghari, 2010, s. 10).

İbn Nadim *el-Fihrist* kitabında, İbn-Muqaffa'nın söyleyişine göre bu yedi yazı türü aşağıdaki gibi açıklanmaktadır:

1- Dine Dabire

Bu hat dini yazmaya tahsis edilmiş ve Avesta onunla yazılmıştır (Bkz. Görüntü 18, 19 ve 20).

2- Weise Dabire

Bu hattın üç yüz altmış beş harfi vardır ve fizyonomi ve falcılık ile ilgili eserlerin yazılması için ve suyun şar şarı (suyun yavaş akıntısından çıkan ses), kulağın yankılanması, göz ve baş işaretleri ve onun benzeri seslerin kaydedilmesi için kullanılmıştır.

3- Gaştaj Dabire

Bu hat yirmi dört harften oluşmuş ve sözleşmelerin kaydedilmesi için, kayıt bürolarına ve gayrimenkul anlaşmalarında kullanılmıştır. Aynı zamanda mühürlerin, giysilerin, halıların ve sikkelerin yazıları da bu hattan olmuştur (Bkz. Görüntü 21).

4- Nim Gaştaj Dabire

Bu hattın yirmi sekiz harfi vardır ve tıp ve felsefe kitapları bu hatla yazılmıştır (Bkz. Görüntü 22).

5- Şahe Dabire

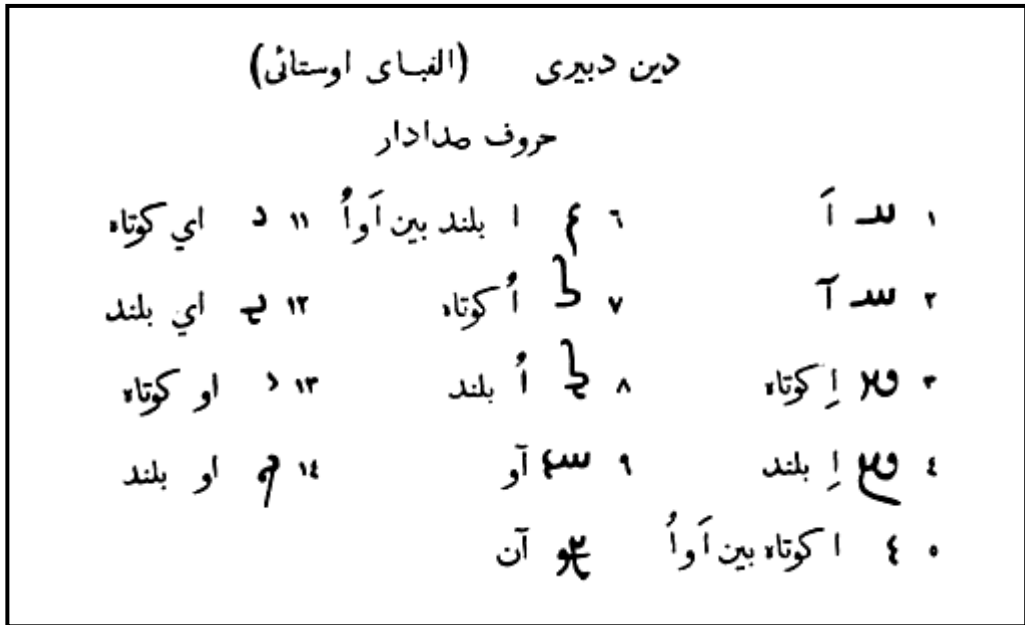
Bu hat ile kralların kendi aralarındaki yazışmalar yapılmaktaydı ve öğrenimi sıradan insanlar için yasaktır. Çünkü krallar dışında kimse onların sırlarını bilmemeliydi.

6- Raze Sehrie

Bu hat kırk harf ve sestem oluşmuş ve krallar arasındaki gizli yazışmalar için ihtisas edilmiştir (İbn al-Nadim, 2003, s. 22, 23 ve 24).

7- Hame Dabire

Bu hat tüm toplum kategorileri tarafından kamusal olarak kullanılmıştır ve Tafazoli görüşüne göre bu ünlü Pahlavi hattının aynısıdır. Yazılan kitaplar için kullanılmaktaydı (Hamooni, 2017, s. 17).



Görüntü 18: Bu resimde Dine Dabire'nin ünlü harfleri gösterilmektedir (Fazeli 2011, s. 65).

حروف بی صدا		
۱۰ و ک	۲۷ ب	۳۹ ر
۱۶ گ	۲۸ ف	۴۰ پ
۱۷ خ	۲۹ کوا و اوزم	۴۱ ز
۱۸ غ و ق	۳۰ واو در اول واژه	۴۲ ش میان و پایان واژه
۱۹ چ	۳۱ واو در میان واژه	۴۳ ش هم جای واژه
۲۰ ج	۳۲ آنک زمتد	۴۴ سش پیش از حرف ی
۲۱ ت	۳۳ که آنک نرم	۴۵ فله ز
۲۲ ت زمتد	۳۴ ن زمتد	۴۶ س ه
۲۳ د	۳۵ ن نرم	۴۷ سح
۲۴ ت	۳۶ م	۴۸ سو خو
۲۵ د	۳۷ ی هر دو در آغاز واژه	
۲۶ ن پ	۳۸ دد ی در میان واژه	

Görüntü 19: Bu resimde Dine Dabire'nin sessiz harfleri gösterilmektedir (Fazeli 2011, s. 65).

Ahmad Tafazoli bu hatların arasında, Dine Dabire'yi Avesta hattıyla ve Hame Dabire'yi Kitabete Pehlevi hattıyla aynı biyorddu ve hatların geri kalanı belki birleşmiş Pehlevi hattın türlerinden olduğuna inanıyordu ve her biri kendi uygulamasına göre adlandırılmıştır (Zolfaghari, 2010, s. 12).

Araplar, İran'a geldikten sonra İran yazılarına ve kitaplarına Zendik oldukları için karşı çıktılar/karşıydılar ve her yerde bir kitap ve yazı buldular yaktılar ve yok ettiler. Bu Zendiki iftirası Sasani rahipleri tarafından yapıldı ve onun anlamı Zende Karşıdır. Sasaniler döneminde, onlar muhaliflerini dinsizlik töhmet ve iftirasıyla Zendik adı ile ortadan kaldırdılar/yok ettiler ve Araplar da aynı görüşle, İslam dinine karşı olanları/muhalefet edenleri Zendig (Zendik) olması çağrısında bulundular.

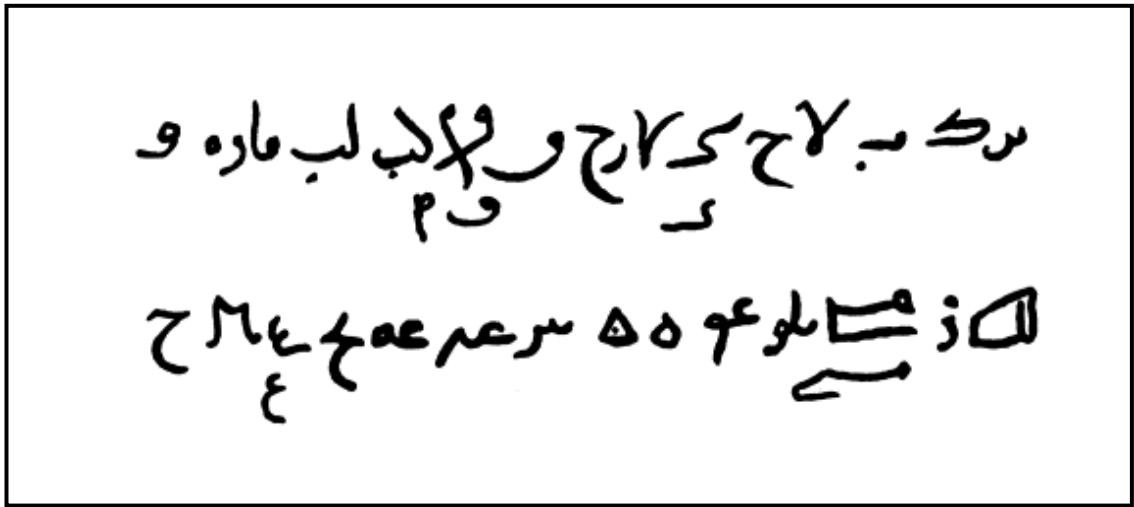
Bu kargaşalıkta/durumda, İranlılar çözüm bulmak için uğraşıyorlardı ve öngörü ve bilgelik ile, çözümü geçmiş hatlarıyla çelişen ve muhaleflerine herhangi bir eleştiri yapmaya izin vermeyen yeni bir yazı yaratmasında/tasarlamasında bulmuşlardı. Bu nedenle, Hicri birinci yüzyılın ikinci yarısında, Farsça hattını yarattılar ve yeni tasarlanmış hatta muhalefetin yolunu engellemek için ilk olarak Kuran'ı bu hat ile yazdılar. İbnü'n Nedim'in söyleyişine göre bu hattın adı Firamuzdur (Hamooni, 2017, s. 23 ve 24).

İslam'ın gelişinden önce, Mani düşüncelerini genişletmek ve yaymak için resim yapmaya başladı. Ayrıca diğer İran hatlarından daha basit ve öğrenmesi daha kolay olan bir yazı icat etti. Mani, antik İran'ın yedi yazı türüyle tam tanıktı ve Raze Sehrie hattından onun olumlu görüşünü sağlayan yeni bir yazı çıkarabildi. Bu yazı onun adıyla ünlendi ve daha sonra Strangelo hattı olarak da adlandırıldı (Bkz. Görüntü 23).

Mani hattı fonotik/ünlü harflerden oluşmuş ve Partli Manavi, güney Sasani ve Saghadi kitaplar aynı hat ile yazılmıştır. Bu hat eski/antik İrani dillerin ve yazıların okuma Sırrının keşfine yol açtı (Homayunfarokh, 2010, s. 30).

İbn Nadim, Mani hattı hakkında şöyle yazıyor: Mani hattı, Farsça ve Süryani'den çıkarıldı ve onun yaratıcısı/mucidi Mani dir ve onun ile incillerini ve dini kitaplarını yazıyorlar. Ayrıca Maveraünnehir ve Semerkand halkı da kitaplarını o hat ile yazıyorlardı ve ona dini hat deniyordu (İbn al-Nadim, 2003, s. 29).

Bu yazı, yaklaşık 350 yıl İslam'ın gelişinden önce icat edildi ve yaklaşık 300 yıl İslamiyet sonrası da Maveraünnehir'de mevcuttur.



Görüntü 23: Mani yazısı (<https://bit.ly/2Jljtrf>).

1.2.2.2. Fars Abecesinin Temel Yapısı

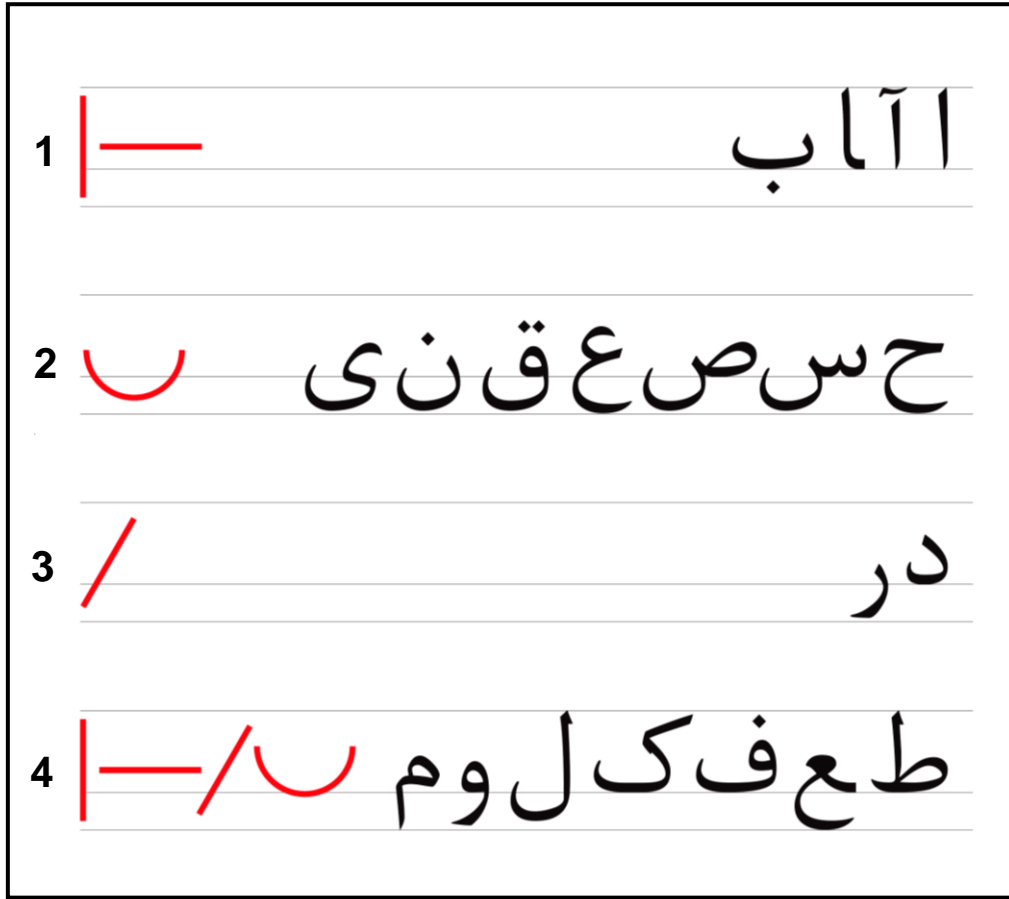
Geçmiş yıllarda yazı karakteri tasarımının sınıflandırma sistemleri, kültürel ve coğrafi farklılıkları tespit edemiyordu. Sınıflandırma Farsça ve Arapça türlerinin (Fas, Lübnan, Arabistan, Mısır, Suriye, Irak vb.) farklılıklarını ve ulusal bariz özelliklerini göstermek açısından çok önem kazanmaktadır. Yeni sınıflandırma türleri harfleri, görüntü, tarih, teknoloji, kullanım, kültür ve coğrafya üzerinden çeşitli kategorilerde sıralayabilir. Sınıflandırmalar tarihi, kültürel ve uygulama özelliklerini belirterek harflerin tasarım tarzında da etki yaratabilir. Genel olarak, Farsça harfleri, uygulamalarına göre iki Metin/Text (yakın mesafeden okunan küçük boyuttaki uzun yazılar) ve Ekran/Display (uzak mesafeden okunan büyük boyuttaki kısa yazılar) kategorisine ayrılabilir. Metin (*text*) için seçilen harfler,

kaligrafik öğelerden özellikle de diğer hatlardan daha kolay okunan ve geçmişte Kitap yazımı için kullanılmakta olan Nesih hattı üzerinden tasarlanmaktadır. Metin harfleri, gazeteler, dergiler, kitaplar vb. uzun yazılarda kullanılmaktadır. Manşet/Başlık ve alt başlık için kullanılan harfler, metin harfleriyle aynı özelliklere sahiptir ve fark, daha fazla ağırlığa/kalınlığa sahip olmalarıdır (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 24 ve 25).

Ekran/Display harfleri kurallı/usullü/düzenli ve usulsüz/düzensiz iki kategoriye ayrılıyor/bölünüyor. Düzenli grup Tasarım ve ilkeler açısından, metin harflerine yakındırlar ve basitlik/sadelik ve aynı kalınlık nedeniyle metin harflerden daha az okunabilirler. Bu nedenle, uzun metinler için uygun değildir ve ambalaj üzerindeki yazılar gibi kısa metinler için kullanılır. Ayrıca mağazaların tabelaları, reklam panoları, trafik işaretleri, havaalanı panoları, metro ve tren istasyonu tabelaları vb. büyük boyutlardaki ifadeler için de Kullanılmaktadır. Düzensiz grup, özgür, sınırsız ve tasarımcının zevkine göre, logotypelar ve afişler için tasarlanan Typefaceler gibi uygulamasına göre tasarlanmaktadır (Hamooni, 2017, s. 74, 75 ve 78).

Fars dili neredeyse 1400 yıldır değişmemiştir. Ancak abece İslamiyet sonrası Arap abecesinin etkisinde kalmıştır. Farsça abeceleri ile ise (tekil, başlık, orta ve son harfler) en az 64 yazım şekli yapılabilir. Bu abeceler geometrik yapı açısından dört genel kategoriye bölünmektedir (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 37) (Bkz. Görüntü 24):

1. Geometrik açıdan dikey ve yatay şekile sahip olanlar (آ, ا, ب).
2. Geometrik açıdan kıvrımlı şekile sahip olanlar (ح, س, ص, ع, ق, ن, ه, ی).
3. Geometrik açıdan özel açığa sahip olanlar (د, ر).
4. Her üç önceki özelliğe sahip olanlar (ط, ع, ف, ک, ل, و, م).



Görüntü 24: Farsça/Arapça abecelerin geometrik yapısı (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s.17).

1.2.2.3. Fars Abecesinde Harf Sayısı

Farsça abecesi 32 harften oluşmuştur. Farsça abecesinde tam setinin (harfler, rakamlar, noktalamlar, üst, alt ve matematik işaretleri) tasarımı 250 karakterden fazla olabilir (Nikoomaram ve Hamooni, 2010, s. 37 ve 40) (Bkz. Görüntü 25, 26 ve 27). Farsça yazı karakterleri her ne kadar tasarım özellikleriyle uyumlu tasarlanırsa da yazılırken harflerin genişlik ayarlarını değiştirerek daha geniş yazılabilir. Genellikle böyle metinler çok uzun bir yazı gibi görünmektedir ama aslında okumak için göz daha fazla zaman harcamakta, bu da okuma hızını düşürmektedir. Ama tam tersi az genişliğe sahip olan yazı karakterleri daha az zamanda okunur ve algılanır. Geniş yapılı yazı karakterleri biraz kalın ve etkili yazı karakterler ise ince tasarlanmalıdır.

غین غ غ غ غ	ذال ذ ذ ذ	ئ أؤئ ذء أ
ف ف ف ف ف	ر ر ر	الف آ / ۱
قاف ق ق ق ق	ز ز ز	ب ب ب ب ب
کاف ک ک ک ک	ژ ژ ژ	پ پ پ پ پ
گاف گ گ گ گ	سین س س س س	ت ت ت ت ت
لام ل ل ل ل	شین ش ش ش ش	ث ث ث ث ث
میم م م م م	صاد ص ص ص ص	جیم ج ج ج ج
نون ن ن ن ن	ضاد ض ض ض ض	چ چ چ چ چ
واو و و و و	طا ط ط ط ط	ح ح ح ح ح
ه ه ه ه ه	ظا ظ ظ ظ ظ	خ خ خ خ خ
ی ی ی ی ی	عین ع ع ع ع	دال د د د

۰۱۲۳۴۵۶۷۸۹ / + = - >> @ ! ? ، .

Görüntü 27: Farsça Matin yazı karakteri ailesi (<http://irfont.ir/post/44/>).

1.2.3. Arapça/Farsça Abecesi'nin Latince ve Türkçe Karşılıkları

Latin abecesi 26 harften, Arapça abecesi 29 harften ve Farsça abecesi 32 harften oluşmaktadır. Farsça ve Arapça'da Latin abecesinin tersine büyük harf ve küçük harf yoktur (Bkz. Görüntü 28).

Arapça/Farsça	Latince	Türkçe
آ, ا, إ, أ	A, E, O	A, E, O
ب	B	B
پ	P	P
ت	T	T
ث	S	S
ج	J	C
چ	CH	Ç
ح	H	H
خ	KH	—
د	D	D
ذ	Z	Z

ر	R	R
ز	Z	Z
ژ	ZH	-
س	S	S
ش	SH	Ş
ص	S	S
ض	Z	Z
ط	T	T
ظ	Z	Z
ا	A	A
آ	GH	-
ف	F	F
ق	GH, Q	G
ک	K	K
گ	G	G
ل	L	L

م	M	M
ن	N	N
و	V	V
ه	H	H
ی	I, Y	i, Y

Görüntü 28: Bu tabelada Farsça, Latince ve Türkçe abecesini görmektedir.

Farsça/Arapça abecesinde “T, S, H, Z, G” harfleri için birkaç değişik seçenek vardır. Sözcüğe bağlı uygun harf seçilir ve yanlış harf kullanıldığı zaman, kelimenin anlamı değişebilir. Yani ‘T’ harfi için (ط, ت), ‘S’ harfi için (ص, س, ث), ‘H’ harfi için (ح, ه), ‘Z’ harfi için (ز, ذ, ض, ظ), ‘G’ harfi için (ق, غ, گ) kullanılır _Latince’de ‘Q’ harfi için (ق, غ) ve ‘G’ harfi için (گ)_ bu da Farsça/Arapça yazıların zorluklarından biri sayılabilir (Bkz. Görüntü 29).

Farsça/Arapça yazılarında sadece kelimelerin arasında boşluk olur ve harfler birbirine bağlanır. Harflerin yerleri değiştiği zaman harflerin bağlantısı da değişebilir, yani önceki ya da sonraki harflere bağlanmayabilir. İşte bu durum Arapça/Farsça yazım ve dizim işleminde hem dikket gerektirir hem de işlemi uzatır. Bu durumların göz önünde bulundurulması gerekir.

احتزاز	احترزاز	اهطرزاز	احتزاز	اهتزاز
احتضاز	اهتضاز	احطذاز	اهطذاز	اهتذاز
اهطزاز	احتزاز	اهتزاز	احطزاز	اهطزاز
احطزاز	اهطرزاز	احتزاز	اهتزاز	احطزاز
اهتضاز	احطذاز	اهطذاز	احتزاز	اهتذاز
احتضاز	اهتزاز	احطضاز	اهطضاز	احتضاز
اهطرزاز	احتزاز	اهتزاز	احطزاز	اهطزاز
احطذاز	اهتضاز	احتزاز	اهتزاز	احطذاز
اهتضاز	احطضاز	اهطضاز	احتزاز	اهتذاز
احتزاز	اهتزاز	احطزاز	اهطزاز	احتزاز
اهطرزاز	احطذاز	اهتذاز	احطزاز	اهطزاز
احطضاز	اهطضاز	احتضاز	اهطضاز	احطضاز
	احطزاز	اهطزاز	احتزاز	اهطزاز
عهتزاز	عحطرزاز	عهطرزاز	عحتزاز	عهتزاز
عحتضاز	عهتضاز	عحطذاز	عهطذاز	عحتذاز
عهطزاز	عحتزاز	عهتزاز	عحطزاز	عهطزاز
عحطزاز	عحتزاز	عهطرزاز	عهتزاز	عحطزاز
عهتضاز	عحطذاز	عهطذاز	عحتزاز	عهتذاز
عحتضاز	عهتزاز	عحطضاز	عهطضاز	عحتضاز
عهطرزاز	عهتزاز	عحتزاز	عهطزاز	عهطزاز
عحطذاز	عهتضاز	عحتزاز	عهتزاز	عحطذاز
عهتضاز	عحطضاز	عهطضاز	عحتزاز	عهتذاز
عحتزاز	عهتزاز	عحطزاز	عهطزاز	عحتزاز
عهطرزاز	عحطذاز	عهتذاز	عحطزاز	عهطزاز
عحطضاز	عهطضاز	عحتضاز	عهطضاز	عحطضاز
	عحطزاز	عهطزاز	عحتزاز	عهطزاز

Görüntü 29: Bu tabelada hareketlenme, titreme ve sevinç anlamlı olan “اهتزاز” kelimesini 128 tür yazılabileceği gösterilmektedir. İşaretlenen yazı dışında yazılanların hepsi kelimenin yanlış çeşitlemeleri veya sürümleridir (Behrouz, 1984b, s. 11).

1.2.4. Arapça/Farsça Abecesi'nin Çeşitleri

Arapça/Farsça yazıları sağdan sola ve birleşik yazılır, çünkü harflerin kendisinden önce veya sonraki harflere birleşmesi, Arapça/Farsça yazıların belirgin bir özelliğidir. Ayrıca harfler dört form (biçim) şeklinde yazılabilir:

1. Tekil Harfler
2. Başlık Harfler
3. Orta Harfler
4. Son Harfler

Arapça/Farsça harfleri iki kategoriye ayrılır, birleşmez (sonraki harfe birleşmez) ve birleşir (sonraki harfe birleşir). Buna dayanarak, harf şeklinde büyük çeşitlilik elde edilmiştir. Ancak bu çeşitlilik, Farsça'da 36 tekil harfle, 78 başlık harfle, 50 orta harfle, 37 son harfle ve artı 4 karışık/bileşik harf ile toplamda 205 karakterden oluşan bir yazı karakteriyle sonuçlanmıştır (Ahmadinia, 2013, s. 138).

Tekil Harfler

Farsça/Arapça yazılarında, A, D, R, Z, J, V (ا, د, ر, ز, ج, و) harfleri kendinden sonraki harflere birleşmezler, ama kendinden önceki harflere birleşebilirler o yüzden onlara Tekil Harfler denir (Bkz. Görüntü 30).

Başlık Harfler

Yukarıdaki altı harfin dışında, kalan harfler hem önceki harflere hem sonraki harflere birleşirler, sadece yazma şekilleri kullanılacak yere göre değişir. Yani

Başlık Harfi olduğu için sadece soldan diğer harflere birleşir ve yazım şekli diğer zamanlara göre farklıdır.

H harfinin çeşitleri (ح, ه), Ğ harfi (غ) ve G harfi (گ), Başlık Harfi olduğu zaman değişik yazılmaktadır (Bkz. Görüntü 31).

Orta Harfler

Arapça/Farsça harfleri iki taraftan diğer harflere birleştiği zaman Orta Hharf olarak bilinir. Altı harfin dışında (Tekil Harfler), harflerin hepsi iki taraftan birleşebilir. Birleşik oldukları için yazı şekilleri de diğer durumlara göre biraz farklıdır (Bkz. Görüntü 32).

Son Harfler

Harfler kelimenin sonunda yazıldığı zaman, Arapça/Farsça Abecesinde yazıldığı gibi yazılır, sadece sağ taraftan kelimenin diğer harflerine birleşir (Bkz. Görüntü 33).

Tekil Harfler	صُوف مفرد	صُوف مفرد	صُوف مفرد
A, E, O	ا	ا	ا
B, P, T, S	ب	ب	ب
C, Ç, H	ح	ح	ج
D, Z	د	د	د
R, Z	ر	ر	ر
S, Ş	س	س	س
S, Z	ص	ص	ص
T, Z	ط	ط	ط
A	ع	ع	ع
F	ف	ف	ف
G	ق	ق	ق
K, G	ك	ك	ك
L	ل	ل	ل
M	م	م	م
N	ن	ن	ن
V	و	و	و
H	ه	ه	ه
i, Y	ي	ي	ي

Görüntü 30: Bu resimlerde Farsça/Arapça Tekil harfler, üç değişik yazı karakteriyle (soldan sağa: Tevki, Nesih, Nestalik) gösterilmektedir (Fazaeli, 2014, s. 312 ve 313).

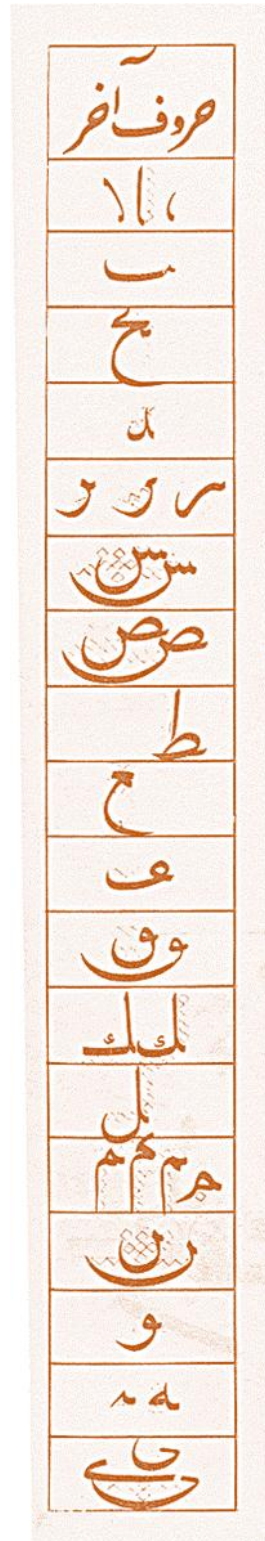
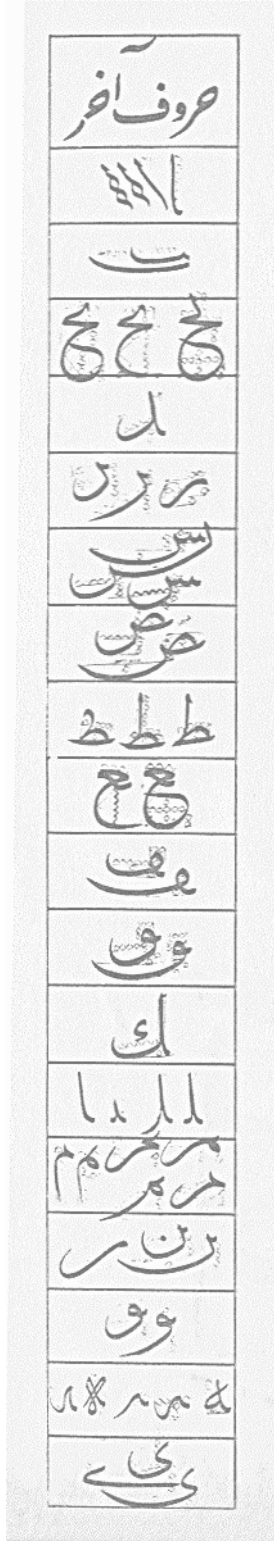


Görüntü 31: Bu resimlerde Farsça/Arapça Başlık harfler, üç değişik yazı karakteriyle (soldan sağa: Tevki, Nesih, Nestalik) gösterilmektedir (Fazaeli, 2014, s. 312 ve 313).



Görüntü 32: Bu resimlerde Farsça/Arapça Orta harfler, (soldan sağa: Tevki, Nesih, Nestalik) gösterilmektedir (Fazaeli, 2014, s. 312 ve 313).

Son Harfler
A, E, O
B, P, T, S
C, Ç, H
D, Z
R, Z
S, Ş
S, Z
T, Z
A
F
G
K, G
L
M
N
V
H
i, Y



Görüntü 33: Bu resimlerde Farsça/Arapça Son harfler, (soldan sağa: Tevki, Nesih, Nestalik) gösterilmektedir (Fazaeli, 2014, s. 312 ve 313).

1.2.5. Arapça/Farsça Abecesinin Özellikleri ve Farkları

Arapça ve Farsça yayınlar, Gutenberg'in icat ettiği hareketli metal harflerle basım tekniğinden yararlanarak geliştirilmiştir. Dünyayı etkileyen bu matbaa tekniği çok önemli ve başarılı olmasına rağmen, bu teknikle basım işinde Arapça ve Farsça abecesine uyarlanması ve uygulanması kolay olmamıştır. Çünkü bu teknik temel olarak Latin abecesine uyumlu ve tek tek yazılan harfler için tasarlanmıştır. Halbuki Arapça ve Farsçanın en önemli özelliği harflerin birleşik yazılmalarıdır. Bu Doğu dillerinde harflerin yazma şekli ve eğilimleri, harfin konumuna göre değişmektedir. Bu pozisyon, harflerin öncesi ya da sonrasına birleşen harflere bağlıdır. Matbaacılığın yaygınlaşmasından itibaren, harflerin tek tek yazımı düşünülmüştür. Herşeyden önce kaligraflar el yazısı öğretirken, harflerin değişik konumlarda değişik yazılmasını öğretmektedirler. Diğer yanda bu teknolojinin iyi tarafı uluslararası bilgi paylaşımına olan katkısıdır. Ancak bu durum dillerdeki kaligrafik güzelliklerin kaybolmasına da sebep olmaktadır. Harflerin aralarındaki bazı gereksiz boşlukların oluşması, noktaların yerleri ve harflerin şekillerinin değişmemesi bu teknolojinin ürettiği ve nihayetinde dijital ortamdaki sorunlardandır.

Önde gelen baskı teknolojisi Latin hattının özelliklerine dayanıyordu ve o zamanki teknoloji türünden dolayı, baskı sistemini değiştirme olanağı/imkanı yoktu, bundan dolayı/bu nedenle, pek çok Farsça/Arapça dil ve hat araştırmacılar ve mütefekkirleri/akademisyenleri, Farsça/Arapça harflerin biçiminin değiştirilmesi, birleşmiş/yapışkan harfleri ayrı harflerden oluşan kelimelere değiştirme ve hatta Farsça/Arapça harflerin Latin harfleri biçimine dönüşümü gibi teorileri/görüşleri sunmuştur (Delkhoshian, 2011, s. 94).

Bu düşünceler Farsça/Arapça harflerin özellikleri ve bu hatların Teknoloji ile uyum sağlaması için yaşadığı zorluklardan kaynaklanmaktadır. Bu zorluklar şöyle açıklanabilir:

1. Farsça hattında fonetiklerin/ünlülerin olmaması.

2. Aynı seste olan ama farklı işaretleri taşıyan/olan harfler:
Örneğin ق / غ ya ث / س / ص.
3. Birden fazla ses içeren harflerin varlığı:
Örneğin (و) harfin ses farkı üç kelimedede (بوشن, ولی).
4. Kelimenin başlık, orta ve son harflerin şekil/biçim çeşitliliği.
5. Harflerin bitişik yazılması ve ayrı yazılmasının kesin belirlenmemesi.
6. Noktanın aşırı önemli olması:
Görsel açıdan harfin en küçük üyesi olan nokta, o kadar önemlidir ki bazen bir cümlenin anlamını değiştirebilir. Örneğin, iki kelime arasındaki fark: (نکش – بکش).
7. Diğer bilimlerin yönüyle oransızlık:
Matematik dahil olmak üzere tüm bilimlerin yazma yönü soldan sağa dır, ancak Farsça hattı sağa sola yazılır. Birçok durumda bu çelişki/çatışma, karışıklığa ve hataya neden olur.
8. Temel çizgi (Baseline):
Farsça hattında çok sayıda temel çizginin varlığı birçok Farsça yazı tipinin/karakterinin tasarımında sorun yaratıyor ve mevcut yazı tiplerinde de birçok problem var (Samani, 2012, s. 95 ve 96).

Arapça abecesi 29 ve Farsça abecesi 32 harften oluşmaktadır. Farsça'da olan "P, Ç, J, G" harfleri Arapça'da yoktur. Bu 4 harf Farsça'ya aittir ve Arapça'da onlara benzer ses (*fonem*) yoktur. Ayrıca Farsça yazılarında Arapça yazılarına göre başka ayrıcalıklar da vardır; mesela Arapça'da kelimenin anlamının değişmemesi için "a, e, o" seslerin harf üzerine yazılması gerekmektedir, ama Farsça'da Arapça'nın tam tersi bu işaretlere gerek yoktur.

1.2.6. İlk Basılmış Arapça/Farsça Yayınları

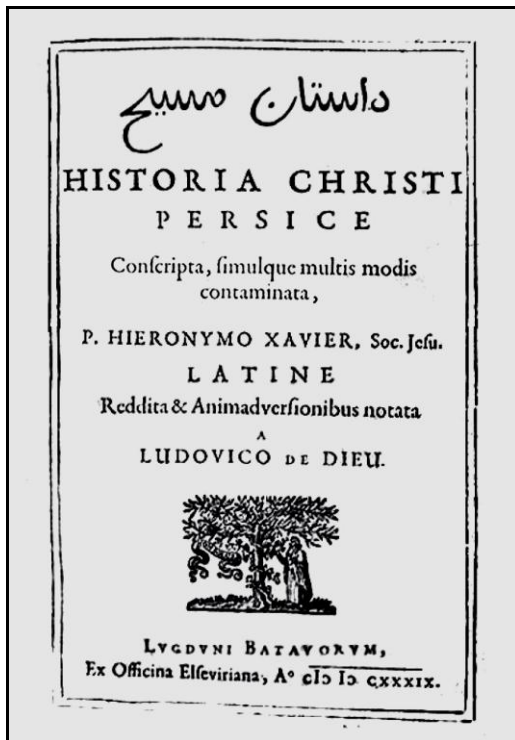
1486 yılında Almanya’da Latin dilinde ilk kez yayınlanan Breydenbach’ın Seyahatnamesi, çeşitli formlarda Arapça hattını içeren ilk kitaptır. Bu kitap yıllar sonra daha iyi bir kalitede yeniden yayınlanmıştır. Arapça basılmış olan ilk kitap, yayıncı Grigouris vasıtasıyla “Saliit al-sawiici” adında İtalya’nın Fano şehrinde yayınlanmıştır. Bu kitap kilise duaları için özel olarak basılmıştır. (Delkhoshian, 2011, s. 86).

İlk başlarda Kilise, Avrupalıların Arapça öğrenmelerine ve bu dilde yayınlara karşı çıkmış, ama daha sonra Avrupalılar Hıristiyan dininin duyurulması ve anlatılması, ticaret ve kâr kazanma amacıyla kitapları Arapça olarak yayınlamışlardır. Ayrıca tıp, astronomi ve matematik konulu ünlü Arapça kaynaklardan yararlanarak kendilerinin gelişimini hedeflemişlerdir (Ahmadinia, Shirazi, 2013, s. 70 ve 73). Dinin gelişimi ve Batı’nın Müslüman ve Arap ülkelerini etkilemesi amacıyla, İtalya, Fransa ve Hollanda’da ilk hareketli metal döküm Arapça harfleri üretilmiştir. O döneme ait en ünlü hareketli Arapça hurufat, Robert Granjon adında bir Fransız tarafından boyut ve görünüşte dört farklı harf serisi olarak üretilmiştir (Delkhoshian, 2011, s. 86).

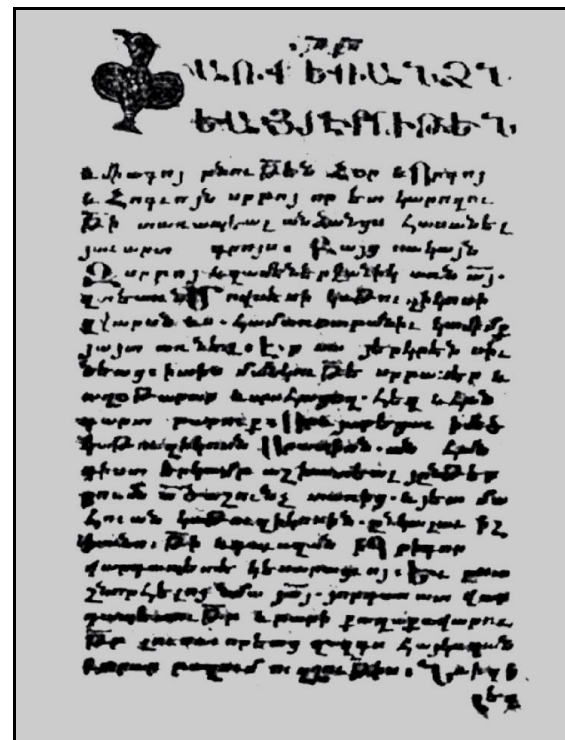
Belki İran’da basılmış olan en eski eser, Moğollar döneminde (13. Yüzyılda) Chav olarak adlandırılan kağıt paradır. Bu dönemde mali ve ekonomik kriz nedeniyle piyasaya çıkarılan Chav’ın ömrü İran’da çok sürmemiştir, çünkü her zaman İran piyasasının muameleleri sikke ve altınla yapılmış. Böylece halkın karşı çıkmasıyla, Chav kısa bir sürede ortadan kaldırılmıştır (Buzari, Mazhab ve Jalise, 2010, s. 6). Yıllar sonra, Arapça basımların yaygınlaşmasıyla Farsça basımı da doğmuştur. Farsça olarak basılmış olan ilk kitabın “Mesih Hikayesi (Historia Christi Persiceconscripta)” olduğu düşünülse de Oklido’sun Kanun kitabının son sayfasında iki İtalyan tacirin Osmanlı padişahı Sultan III. Murat’tan Farsça, Arapça ve Türkçe kitap basmasını istedikleri ve onun da bunu kabul ettiği anlaşılmaktadır, ancak basılan bu kitabın adı belli değildir (Jalise, 2013). 1639 yılında Hollanda’nın Liden şehrinde “Mesih Hikayesi” (Bkz. Görüntü 34)

kitabı basılırken aynı zamanda İran’da da, Isfahan şehrinde bir Ermeni tacirin aldığı metal basım makinesiyle İran’da ilk basılmış olan kitap “Saghmosaran” adında Ermeni dilinde olmuştur (Bkz. Görüntü 35). Böylece İran’da ve Ortadoğu’da ilk basımevi Safavi döneminde keşiş Khachator Kesaratsi tarafından kurulmuştur (Jalise, 2012, s. 69).

Mesih Hikayesi kitabı incelendiğinde “G = گ” harfinin kullanılmadığı ve bazı örneklerde de “Ç = چ” harfinin yerine yanlışlıkla “C = ج” harfinin yazıldığı görülmektedir. Bu da Avrupalı harf dizenlerin (matbaacıların) Fars dili hakkında yeterince bilgiye sahip olmadıklarını göstermektedir. Ayrıca o dönemde, Farsça ve Arapça yazı karakterlerinin biliniyor ve kullanılıyor olmasına rağmen, kitaplarda Farsça sayılar yerine Latince sayıların kullanılması da bir bilgi eksikliğinin ve teknik kusurların olduğunun göstergesidir (Jalise, 2013).



Görüntü 34: Mesih Hikayesi, 1639 (Jalise, 2012, s. 67)



Görüntü 35: Saghmosaran, 1638, Isfahan (Jalise, 2012, s. 68)

1.3. ARAP/FARS VE LATİN HARFLERİ

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ortadoğu parçalarının Avrupa ülkeleri tarafından sömürgeleştirilmesi, Batı ve Doğu kültürleri arasında başka bir tür çatışma yarattı. Ayrıca birçok kültürel ve politik gelişme getirdi. Bu kültür alışverişi, eskiden yüzyıllardır Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimi altında uyuyan modern bir toplum yarattı. Buna ek olarak, iletişimin her yönünde iki dilli tipografi kullanımında somutlaşan yeni bir görsel kültürü, Ortadoğu'ya getirdi. Bu durumda, bölünmüş ve birbirine zıt iki temsil şeridine dönüşen abece, her iki abecenin kaynak noktasında, melez bir iki-kutsal (*a hybrid bi-scriptural*) görsel kültür biçiminde yeniden birleştirildi. Bu, çelişkili olan Batı ve Doğu medeniyetleri arasında bir arada/birlikte yaşamanın başlangıcı olarak görülebilir. Bu çatışmanın sonuçları, her biri simgesel olarak temsil edilen Hıristiyan ve Müslüman dünyası arasında karşılıklı bir güvensizlikle, sırasıyla Latin ve Arapça yazılara göre hissediliyor.

1.3.1. Arap/Fars ve Latin Harf Biçimleri Arasındaki Ayırım

Arapça ve Latince abeceleri, dünyanın en yaygın kullanılan iki abecesidir. Aynı kökenden (Fenike abecesi) kaynaklansalar da, görsel olarak ve yazım biçiminde önemli farklılıklar gösterirler (Bkz. Görüntü 36). Tüm tipografi, elle yazılmış yazıdan kaynaklanmaktadır. Latince ve Arapça el yazmaları arasındaki görünüşte benzerlik eksikliği tipografik gelişim sürecini çarpıcı bir biçimde etkilemiştir. Bu farklılık, bir yandan kaligrafik kalemlerin şekil ve açı bakımından farklı olması nedeniyle ve öte yandan, yazılarının ters yönde hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Avrupalı yazarlar soldan sağa Latince metin yazarken kalemlerini 30 derecelik açıyla kullanmışlar. Kalemin açısının ve yazma yönünün sonucu ağır dikey vuruşlardan (yazı yönüne doğru hafifçe eğimli) harfler oluşmuştur; ve ince yatay darbeler, İkinci harfleri birbirine bağlamak için kullanılmıştır. Bu el yazısı tarzı daha sonra Alman Gotik stili şeklinde abartıldı (ayrıca bir metin bloğuna verdiği genel koyu renkten sonra

Blackletter olarak da bilinir). Latin abecesinin ince yatay vuruşları harfler arasında basit, yatay bağlantılar yaratmış, böylece bir kelimenin içindeki konumundan bağımsız olarak münferit harf başına şekil çeşitlemelerine olan ihtiyaç ortadan kaldırılmıştır. Gutenberg, hareketli harfi icat ederek baskıda devrim yarattığında, o dönemde Almanya'da kullanılan mevcut Gotik tarzına göre türünü kesmiştir (AbiFares, 2001, s. 94).

Modern Latin	A	B	C	D	E	F	Z	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T
Early Latin	A	B	C	D	E	F	Z	H	z	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t
Early Greek	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ
Phoenician	𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉	𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏	𐤐	𐤑	𐤒
Early Aramaic	𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉	𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏	𐤐	𐤑	𐤒
Nabataean	𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉	𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	𐤏	𐤐	𐤑	𐤒
Early Arabic	ل	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن	هـ	و	ز	ح

Görüntü 36: Ortak bir atadan (Fenike) gelen Avrupa ve Arap elyazılarının gelişimini gösteren basitleştirilmiş diyagram (Milo, 2002, s. 2).

Arapça açısından, kullanılan yazı kalemi bir hattattan diğerine boyut ve şekil bakımından farklılık gösterebilir, ancak Latin kaligrafisinde kullanılan kalemlerle karşılaştırıldığında, onlar her zaman çok dik bir açıda kesilir, ve yazı Latin harflerinin aksi yönünde ilerler. Bu iki gerçek, Arap harf formlarının inşası üzerinde zıt bir etkiye yol açmıştır. Arapça harfler ince dikey vuruşlardan ve kalın yatay vuruşlardan oluşur. Harfler arasındaki bağlantıları oluşturan yatay vuruşların kalınlığı, onlara önemli bir varlık sağlar ve harflerin bir kelimeyi oluşturmak için nasıl bağlanacağını yöneten karmaşık bir sistem yaratır. Bu karmaşık bağlantılar, sadece yatay olmayan dikey bağlantıların yapılma olasılığının bir sonucudur. Bu karmaşıklık bazı kaligrafik tarzlarda görülebilir ve diğerlerinde abartılıdır. Arapça harflerindeki harfler arasındaki bağlantıların

karmaşıklığı ve önemi, bir kelime içindeki konumlarına göre bireysel harflerin şekil çeşitlemelerinin gerekliliğini açıklamaktadır. Ayrıca, harfleri ayırmanın veya bağlantıyı kesmenin zorluğundan da bahsedilmektedir. Bu gerçek, Arapça abecesinin gelişimini orijinal el yazısının niteliğiyle sınırlamaktan sorumlu olmuştur. Bu el yazısının doğası, yakın zamana kadar Arapça dizginin hazırlanmasında, masraflı bir yatırım ve karmaşık bir görevdir. Fakat son bilgisayar yazılım uygulamalarının dijital imkanları ile bu sorun neredeyse geçersiz olmuştur.

Yazılı metnin Latin abecesindeki en temel birimi harf olmakla birlikte, Arapça'da temel birim sözcüktür. Bir yazı tasarımcısı olarak, harf başına şekil çeşitlemelerini ve harflerin birbirlerine olan bağlantılarını göz önünde tutarak, her yazının oranlarının ötesine geçmek zorunludur.

Latince ve Farsça/Arapça hatlarının özellikleri şu şekilde açıklanabilir:

1. Farsça/Arapça hattının genel eğilimi kaligrafiye, Latince hattından daha fazladır.
2. Farsça/Arapça'nın en önemli özelliği, bir kelimenin harflerinin birleşmesimidir/bitişik olmasıdır.
3. Harflerin bitişikliğinin ardından, her harf için 1 ile 4 farklı şekil seçilebilir.
4. Farsça/Arapça harflerinde nokta, önemli bir rol oynar.
5. Latince'de M-Box, bu hattın geometrik seviyesinin sembolüdür.
6. Kalınlık kontrastı Farsça/Arapça harflerinde Latince'de olduğundan daha fazla anlamı vardır.
7. Farsça/Arapça'da harflerin genişlik-yükseklik oranı Latince'den daha fazladır.
8. Farsça/Arapça'da temel çizginin sayısı daha fazladır.

9. Farsça/Arapça'da harflerin her formu için alternatif harfler vardır. Bir örnek olarak/Örneğin: Farsça/Arapça kaleminde Sin harfin dişlisi (س) ve Keşide (ﺱ) olanı vardır.
10. Farsça/Arapça'nın diğer özellikleri harflerin dişli olmalarıdır. Aslında birçok harfin sesinin ayrımı, diş veya noktadır/diş veya nokta ile yapılmaktadır.
11. Farsça/Arapça harfler (çoğunlukla kaligrafide de olsa) birbiri üzerine yerleştirilir, ancak Latince'de böyle değil.
12. Farsça/Arapça hattında negatif alanlar Latince hattından çok daha fazladır ve kırık ve dinamiklerle doludur ama/fakat Latince hattında, tamamen ölçülebilir ve hesaplanır.
13. Farsça/Arapça hattında Keşide [Keşide, birleştirilen harfler arasındaki yatay bağlantıyı genişletmeyi ifade eder. Alternatif harf şekilleri ve ligatürlerden daha esnektir, çünkü sınırlı sayıda önceden tanımlanmış genişlikle sınırlı değildir. Aynı zamanda, metin renginde boşluktan nispeten daha az etkiye sahiptir (<https://w3c.github.io/alreq/>)] anlamlıdır ve Kaligrafi ilkelerinde/prensiplerinde vurgulanması gereken durumlarda, okuyucunun gözünde dinlenmek ve nefes almak oluşturulması için Keşide kullanılmaktadır (Delkhoshian, 2013, s. 100 ve 101).

Ayrıca Serif Latin hattının bir parçasıdır ve Farsça/Arapça'nın böyle bir özelliği yoktur. Sonuç olarak, italik stilin/üslubun tanımından dolayı, Farsça/Arapça bu yöntemi kullanılması mümkün değildir ve eğer oluşmuşsa/oluşturulduğu takdirde, sadece kelimedeki ortaklar ve anlamda değildir.

Harflerin biçimlerini ve geometrelerini incelemek ve birbiriyle karşılaştırmak, hatların zayıf ve güçlü yönlerinin ayrıntılarını ve özelliklerini ele almak gelecekte daha iyi tasarımlar yapmakta yardımcı olabilir.

2. BÖLÜM

ÇOK DİLLİ/İKİ DİLLİ TİPOGRAFI UYGULAMALARI

Tipografi sanatı, yazının formunu inceler ve yazıyla bilginin iletilmesini amaçlar, yazının okunurluğunu artırır ve yazıya grafik öğeler yükler. Tipografinin doğuşu ve gelişimi Avrupa eksenli olduğundan, tipografi Latin abecesiyle özdeşleşmiştir. Küreselleşen dünya toplumu okuma ve yazmayı kitapların ötesine, ekran temelli medyalara ve internete taşımıştır. Latin olmayan abecelerin veya yazı sistemlerinin kendine has coğrafyası üzerinde veya farklı bir ülkede kullanılması, çok veya iki dilli sistemler için tipografik zorunluluklar getirmiştir. Bu noktada çok veya iki dilli sistemlerin tipografileri ile Latin tipografisi arasında bir organik bağ kurulmalıdır. Çok veya iki dilli sistemlerin tipografileri incelenerek, Latin tipografisiyle uyumu araştırılmalıdır.

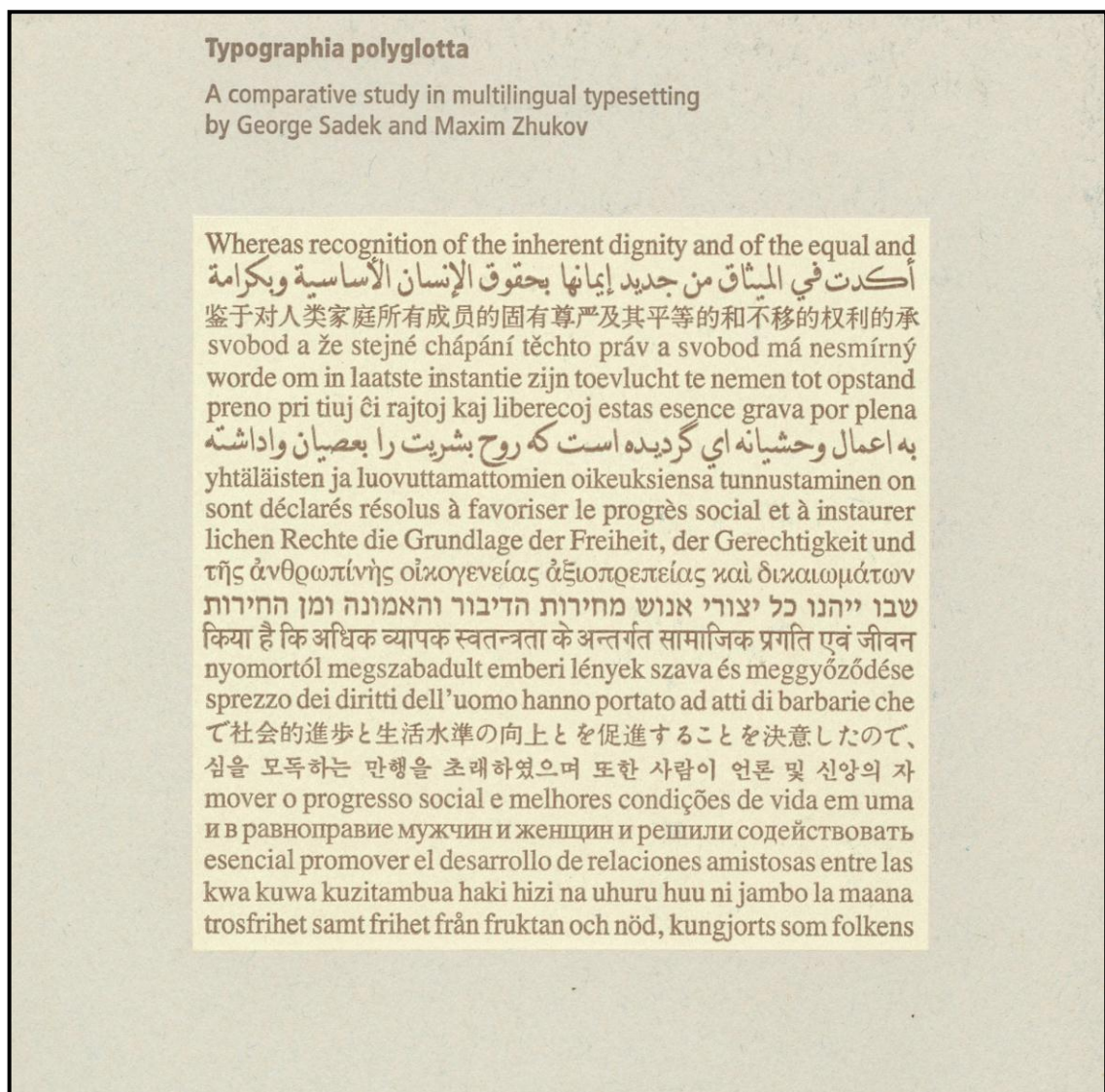
2.1. TARİH ÇAĞLARI BOYUNCA ÇOK VE İKİ DİLLİ YAZI UYGULAMALARI

Çok dilli yazı dizgesinde karşılaştırmalı bir çalışma olan *Typographia Polyglotta*, dijital tipografinin bir mücevheridir. 1991'de Cooper Union vasıtasıyla üretilen, George Sadek ve Maxim Zhukov tarafından yaratılmıştır ve 1997'de Cooper Union ve Uluslararası Tipografi Topluluğu tarafından gözden geçirilmiştir (Bkz. Görüntü 37).

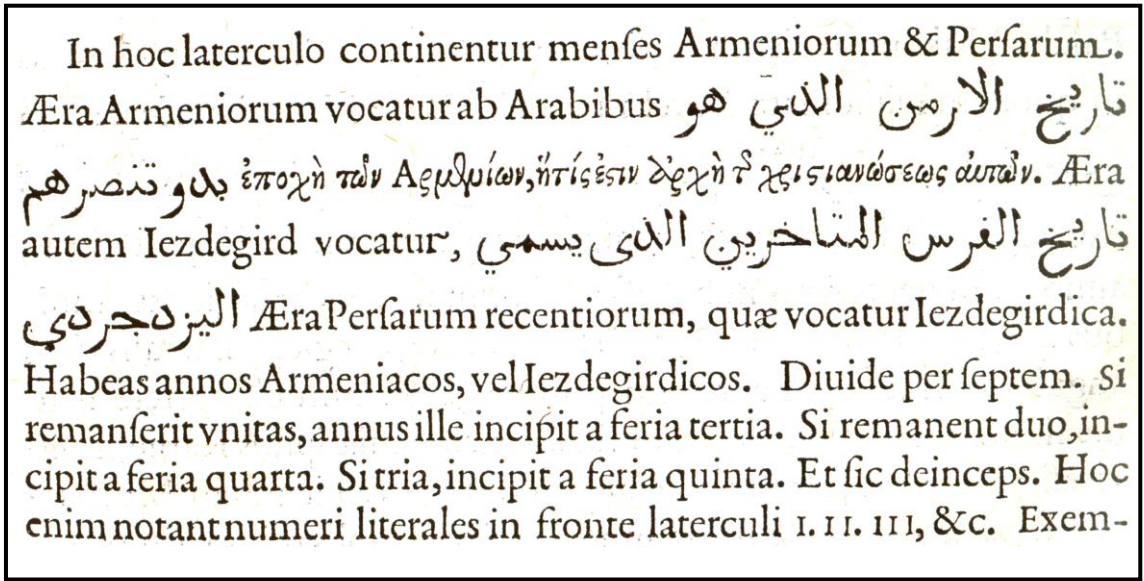
Kapak sayfası, kapsadığı tüm elyazılarını ve dilleri gösteren bir ekranla meydan okumayı görsel olarak özetlemektedir. Çeşitli elyazıları iyi bir şekilde eşleştirilirken, Arapça ve İran hatları hâlâ biraz büyük boyutlu görünmektedir. Büyüleyici bir şekilde, Avrupa'daki çok dilli (*Polyglot*) tipografiden birini hatırlatmaktadır (Bkz. Görüntü 38).

Gerçek ve mevcut metin Birleşmiş Milletler'in İnsan Hakları Evrensel Beyan-
namesi'nden (UDHR) alınmıştır ve birçok çeviride ve dolayısıyla kıyaslama
aracı olarak mevcuttur ve kullanılabilir. Dokuz betikteki 22 dil, görünüş sırasına

göre tartışılıyor: Latince, Arapça, Çince, Yunanca, İbranice, Devanagari, Japonca, Korece ve Kiril (*Cyrillic*). Her dilde UDHR'nin (İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi) 22 pika çizgi (hat) uzunluğunda bir çevirisi ile test edilmiştir. Tüm Latin örnekleri Times New Roman 10.5/12 pt olarak ayarlanmış, Kiril, Times Roman Kiril'de 10/11.5 pt, Yunanca Times New Roman Çift Yunanca (*Dual Greek*) 10/12. Han el yazısının (Çince, Japonca, Korece) tümü Mincho 9 pt'dir ancak satır aralığı değişkendir (Milo, 2011, s. 239).



Görüntü 37: Typographia polyglotta (Milo, 2011, s. 240).



Görüntü 38: Opus de Emendatione temporum'un ayrıntıları, Joseph Justus Scaliger, Leyden 1598, sıralı Arapça ve Yunanca (Milo, 2011, s. 240).

Ellen Lupton, Tipografi poliglotta'ya poliglot tipografisindeki tarihi bir nota katkıda bulunuyor. Önemli nokta Rosetta taşıdır ki, tek bir metin iki dilde (resmi ve gayri resmi Mısır ve klasik Yunan - her ikisi de çağdaş Mısır metinleridir) üç elyazısında (Hiyeroglif, Demotik ve Yunanca) poliglossnin ikon haline gelmiştir. Plantin'in çok dilli İncil'i, İbranice, Yunanca, Aramice, Süryanice ve Latince tipografiyle, bu dillerin hiçbirini ana dili olarak konuşmayan akademisyenler tarafından bilim için yapılan bir eserdir. O Katolik doktrininin Latin temellerine meydan okumak için amaçlanmış ve düşünülmüştür.

Lupton, Plantin'in her bir elyazısına kendi satır uzunluğunu ve satır aralığını verdiğini belirtiyor. Kandisi, kültürler arası ilişkiler ve gerekiyorsa engeller ile köprü kurma ihtiyacı açısından dil farklılıklarını sunar; bu da piktograf ve hatta Esperanto'dur.

Ancak piktograflar, çok dilli tipografinin bir parçası olamazlar, çünkü onlar dilsiz iletişimi temsil eder. Bunlar, tren istasyonları ve havaalanları gibi çok dilli ortamlarda kısa ve net olmayan resimli mesajlar içindir. Piktograflar, çok dilli yazım biliminin yerini almaktadır, bunların bir parçası değildir. Eğer yapay dil

üstün gelseydi, poliglot tipografisini gereksiz hale getirirdi. Bunlar, yalnızca bir dilden oluşan dünyadaki ütöpic vizyonun parçasıdır. Bu, bizi 1925'ten bir diğeri, El Lissitzky'nin Sanat İzm'lerinden ve Hans Arp'dan, Typographia Polyglotta'ya doğru bir adım olarak, başka birçok dilli yayın için bir açıklama olarak alıyor. Aşağıdaki gözlem telaş vericidir: Bu tipografik tasarım birçok kişi için ortak olan Enternasyonalist ruhu 1920'lerin avangart sanatçılarına yansımasıdır. Bu sanatçılar geometriyle yapılandırılan görsel bir "dil" in yenilenmiş, evrensel bir kültürün hızlandırılmasına yardımcı olacağını umut ediyorlardı. Bir başka deyişle, çok kültürlü, çok dilli, çeşitlilik özgürlüğü ruhuna zıt bir gündeme sahip tasarımdır. Ortaya çıkan tipografi, Almanca olmayan diller için bir düzeltme kurumu gibi görünmektedir (Bkz. Görüntü 39) (Milo, 2011, s. 244).

VIII

Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationsgrenze haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheiten erkennen, die zur Getrenntheit und Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche nehmen, um das System der Einheit aufzubauen. **MALEWITSCH.**

KUBISMUS

Das, was den Kubismus von der älteren Malerei unterscheidet, ist dieses: er ist nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Konzeption, welche strebt sich zur Schöpfung herauszuheben. **APOLLINAIRE.**

Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbnaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrahierten Formen in klaren Wesens- und Maßverhältnissen zueinander. **ALLARD.**

FUTURISMUS

Die Futuristen haben die Ruhe und Statik demoliert und das Bewegte, Dynamische gezeigt. Sie haben die neue Raumauffassung durch die Gegenüberstellung des Inneren und Äußeren dokumentiert.

Die Geste ist für uns nicht mehr ein festgehaltener Augenblick der universalen Bewegtheit: sie ist entschieden die dynamische Sensation selbst und als solche verewigt. **BOCCIONI.**

EXPRESSIONISMUS

Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gehackt.

Le temps actuel est l'époque des analyses, le résultat de tous les systèmes qui aient jamais été établis. Ce sont des siècles qui ont apporté les signes de notre ligne de démarcation, nous y reconnaitrons les imperfections qui menalent à la division et à la contradiction. Peut-être que nous n'en prendrons que les propos contradictoires pour construire notre système de l'unité. **MALEWITSCH.**

CUBISME

Ce qui distingue le cubisme de la peinture précédente c'est qu'il n'est pas un art de l'imitation, mais une conception qui tend à s'élever en création. **APOLLINAIRE.**

Au lieu de l'illusion impressioniste de l'espace basée sur la perspective de l'air et le naturalisme des couleurs, le cubisme donne les formes simples et abstraites en leurs relations précises de caractère et de mesures. **ALLARD.**

FUTURISME

Les futuristes ont démoli la quiétude et la statique et démontré le mouvement, la dynamique. Ils ont documenté la nouvelle conception de l'espace par la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur.

Le geste pour nous ne sera plus un moment fixé du dynamisme universel: il sera décidément la sensation dynamique éternisée comme telle. **BOCCIONI.**

EXPRESSIONISME

C'est du cubisme et du futurisme que fût fabriqué le hachis, le mystique beefsteak allemand: l'expressionisme.

The actual time is the epoca of analyses, the result of all systems that ever were established. Centuries brought the signs to our line of demarcation, in them we shall recognise the imperfections that led to division and contradiction. Perhaps we hereof only shall take the contradictory to construct the system of unity. **MALEWITSCH.**

CUBISM

What distinguishes cubism from precedent peinture is this: not to be an art of imitation but a conception that tends to rise itself as creation. **APOLLINAIRE.**

Instead of the impressionist illusion of space based on the perspective of air and the naturalism of colour, cubism offers the simple and abstracted forms in their precise relations of character and measure. **ALLARD.**

FUTURISM

Futurists have abolished quietness and statism and have demonstrated movement, dynamism. They have documented the new conception of space by confrontation of interior and exterior.

For us gesture will not any more be a fixed moment of universal dynamism: it will decidedly be the dynamic sensation eternalised as such. **BOCCIONI.**

EXPRESSIONISM

From cubism and futurism has been chopped the minced meat, the mystic german beefsteak: expressionism.

2.2. ÇOK VE İKİ DİLLİ TİPOGRAFİNİN ÖNEMİ

Charles Bigelow ve Kris Holmes, 1993 yılında Lucida Sans Unicode yazı karakterinin gelişimini anlatan bir Unicode font tasarımı yayınlamışlardır. Daha eski Lucida Sans tasarımına dayanarak, 'Unicode' soneki (*suffix*), ile tanımlanan konsept ve yeni yazı karakteri özlemi, her ikisi de gelişiminin tarihsel koşullarına dayanıyordu.

1990'ların başında kişisel bilgisayarların olgunlaşmasıyla birlikte, genel geçer uyumluluğu ve platformlar arası uyumluluk ihtiyacı gittikçe daha belirginleşti ve Unicode Standardı, kesintisiz uluslararası belge alışverişini kolaylaştıracak evrensel kodlama planı olarak tasarlandı ve düşünülmüştür. ABD'deki önde gelen teknoloji şirketleri tarafından geliştirilen, sadece karakterlerin kodlanmasıyla ilgiliydi; tanımında kasıtlı olarak görünüşle ilgili sorulardan kaçınılmıştı ve en azından ilke olarak, bu şekilde kodlanmış metnin formu hakkında hiçbir varsayım yapmamıştır. Fakat Unicode, dünyanın tüm dilleri için bir kodlama genel geçer sağlamak istediğinde, tipografi tasarımı ile ilgili yeni sorular ortaya atmıştır. Yazı türleri artık teknik olarak Arapça ve Tayca kadar çeşitli komut dosyaları için karakterler içeriyor olabilse de, bu sınır-geçişli yazı biçimlerinin estetik, kültürel ve pratik imkânları veya sonuçları hakkında pek fazla düşünülmemiştir. Halbuki ticari olarak başarılı olan Latince yazı biçimleri Kiril ve Yunanca'ya kadar uzanmaktadır, ancak, bu Avrupa taslaklarının veya el yazılarının görece aşinalıklarının veya benzerliğinin ötesinde herhangi bir tasarım göze çarpmamaktadır (Nemeth, 2016, s. 150).

Bu geçmişe rağmen Microsoft tarafından yeni teknolojinin bir gösterimi olarak görevlendirilen Bigelow ve Holmes, Lucida Sans Unicode'u tasarladı. Açık amacı, 'görsel olarak birleştirilmiş bir tasarımda, farklı işletim sistemleri ve diller için varsayılan çekirdek yazı karakteri (*core font*) olarak kullanılabilen genel geçer bir kasma (*glif*) seti sağlamaktı' (Bigelow ve Holmes, 1993, s. 291). Bigelow ve Holmes bu terimi böylece büyük ölçüde 'uyumlaştırılmış tasarım' kavramı haline getirdiler. Yazının Unicode'a atıfta bulunduğu şekliyle, bu

tasarım yaklaşımının özlemi veya isteği, Avrupalı el yazılarının tanıdık alanının çok ötesine geçti. 1993'te Lucida Sans Unicode'un ilk sürümü çıktığında Latin, Kiril, Yunanca ve İbranice karakterler içeriyordu ve tasarımcılar Arapça, Ermenice, Devanagari ve diğer Hintli el yazıları eklemeyi planladılar.

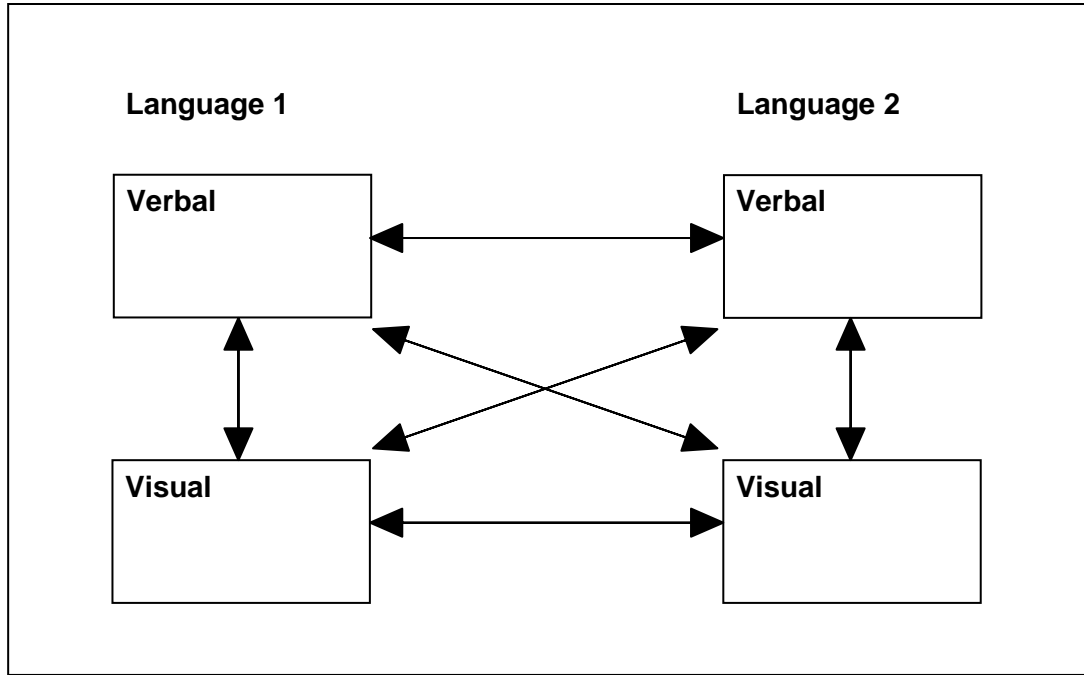
1990'ların ortasında World Wide Web'in ortaya çıkması ile birlikte, bilgi işlem ve belge alışverişinin uluslararasılaşması benzeri görülmemiş bir önem kazandı ve çok sayıda betik için karakter içeren ve çoğunlukla bir 'uyumlu tasarım' olan yazı biçimlerini de yaptı. Emin olmak için, hepsinin değil ve muhtemelen böyle türden bir azınlık, bilinçli olarak Lucida Sans Unicode'u model olarak veya Bigelow ve Holmes tarafından ifade edilen tasarım ilkelerini izlemesi gerekirdi. Buna rağmen, Lucida Sans Unicode, türünün ilk örneğinde olduğu gibi açıklayıcı bir metin eşliğinde tarihi bir dönüm noktasıdır.

2.2.1. Çok Dillilik

Çağdaş küreselleşme söylemi, bir dünya kültürünün 21. Yüzyıldan kalma bir kavram olduğunu tetiklemiştir. Bu, bilgi çağında beklenen diğer kültürlerin giderek artan bir farkındalığının bir sonucu olabilir. Bununla birlikte, tipografi tasarımı ve yazımı açısından, bu kavram medeniyet kadar eskidir. Sümer yazı sistemi ilk icat edildiğinden beri, ilk önce el yazıları ve daha sonra yazılanlar coğrafi ve dilbilimsel olarak farklı uygarlıklarda yeni sayısal medyayla aynı şekilde yayılmıştır. Çok dilli tipografi çağlar boyunca yaygın bir uygulamadır (örneğin Rosetta taşı), ancak son zamanlarda, World Wide Web'in ortaya çıkışı ile evrensel bir endişe sorunu veya konusu haline gelmiştir — dolayısıyla standartlaştırmıştır (yani Unicode Konsorsiyumu/Uluslararası Ticaret Birliği). Çok kültürlü bir iletişimin gerekli olduğunu tartışan kimse yoktur. Bu nedenle, çok dilli tipografinin gelecekte niteliksel görsel iletişim ve tasarım eğitimi için zorunlu hale gelmesi kaçınılmazdır.

2.2.2. İki Dillilik

Tipografi, bir "metal dili" olarak düşünülür - sözlü dilin kendisini kodlayan görsel bir dildir. 'Sözlü-grafik dili' terimi (Twyman, 1979, s. 118), tipografi kavramına değinmektedir (tipografi anlayışına atıfta bulunur). Sözlü ve görsel diller bir araya getirilerek entegre bir bütün oluşturduğu anlamıyla, tipografinin herhangi bir örneğinin zaten "iki dilli" olduğunu savunabiliriz. Tipografik iletişimde iki veya daha fazla sözlü dil gösterildiğinde, görsel ve sözlü arasındaki etkileşim büyütülür (Bkz. Görüntü 40). Sözdizimsel, anlamsal ve pragmatik düzeylerde çeşitli karmaşık sorunlar ortaya çıkmaktadır.



Görüntü 40: Sözel ile görsel ilişkileri (Tam, 2001, s. 39).

Gereken bilgilere ulaşmak adına dünya çapında iki dilli tipografi üzerinde yapılan araştırmalar ve makaleler incelendi ve başka ülkelerde İngilizce ile farklı dillerin kombinasyonu için birkaç örnek bulundu. Yapılan araştırmada iki dilli tipografi konusunda İngilizce ile üç farklı dilin (Çince, Hintçe ve Arapça) birleştirilmesi için üç seçkin makaledeki veriler önemli kaynak olarak gösterilmektedir.

Bu makaleler, ikili farklı el yazılarının birleştirilmesinin zorluklarını ortaya koymakta ve iki dilli el yazılarının uyumlu bir şekilde tasarlanması ve eşleştirilmesi için çeşitli yaklaşımları özetlemektedir. Tasarım endüstrisi hızla geliştikçe ve Batı etkileri ortaya çıktıkça, dillerin ve yazıların ikiliği sürekli olarak müzakere edilir. Tasarımcılar, eğitimciler ve öğrencilerin iki dilli kompozisyonları yakalamak, çalışmak ve geliştirmek için iki dilli tasarım düzen sistemlerinin yeni sürümleri veya çeşitleme teklifleriyle veya önerisiyle sonuçlanır.

2.2.2.1. Çince – İngilizce

İki dilli yazı tipografideki akademik çalışmalar, özellikle Hong Kong bağlamında Çince-İngilizce iki dilliliğine odaklanmıştır. Hong Kong, ülkenin güney kıyısında bulunan Çin'in Özel İdari Bölgesi'dir. 1842'de İngiltere ile Qing Hanedanı hükümeti arasındaki Nanking Antlaşması'nın imzalanmasından sonra Hong Kong İngilizlere bir koloni olarak devredildi. O zamandan beri İngilizce Hong Kong'un resmi dili olmuştur. Bununla birlikte, 1974 yılına kadar bir dizi sömürgeye karşı ayaklanmadan sonra, Çince, İngilizce ile birlikte ortak resmi bir dil statüsüne yükseltildi.

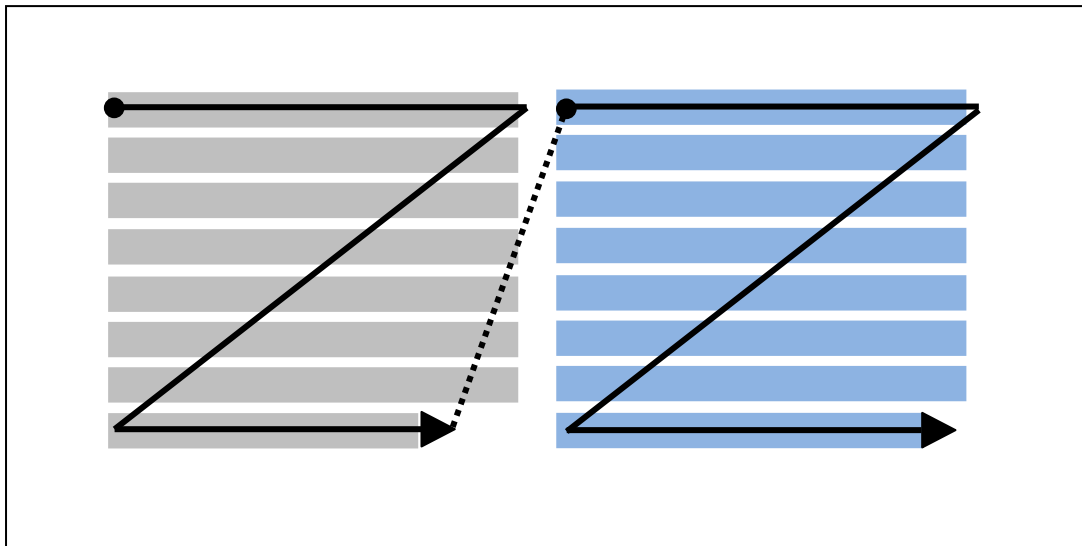
Hong Kong'un egemenliğinin 1997'de Çin Halk Cumhuriyeti'ne devredilmesinden sonra, resmi ve gayri resmi alanlarda Çince önemini kazanmasına rağmen, İngilizce ve Çince resmi dil olarak kalmaktadır. Geleneksel Çince, Hong Kong'da yaygın olarak kullanılan yazılı bir şekildedir ve Kanton halkının çoğunluğu tarafından konuşulmaktadır. Çin topraklarında kullanılan basitleştirilmiş karakterler ve konuşulan Putonghua (Mandarin), devredildikten sonra Hong Kong'da daha yaygın hale gelmiştir.

2.2.2.1.1. İki Dillilik Biçimleri

Aşağıdaki üç iki dilli biçimsel düzenleme türü Hong Kong'da yaygın olarak bulunur. Paralelde: İki dilde birbirine denk olarak sunulmaktadır. Kod birleştirmekte: bir dil, altbaşlık düzeyinin altındaki başka bir dile gömülür (kelimeler ve kısa parçalar). Kod-anahtarlama: bir dilin, madde düzeyinde veya üzerinde, girdiği veya örgüldüğü yerdedir.

Paralel

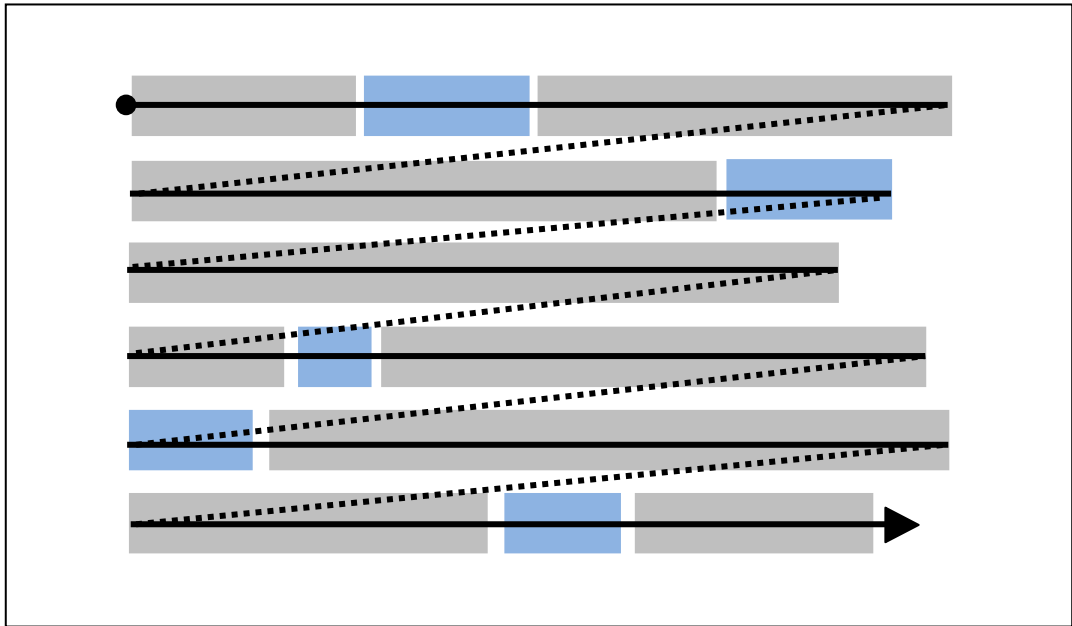
Paralel iki dilliliği, üçlü arasında en yaygın olanıdır. Hong Kong'da paralel iki dillilik, bazen yasal bir zorunluluktur, söz konusu dillere eşit statü atama girişiminde bulunmak, ya da diller arasında kesin çapraz referans sağlamaktadır. Metinsel düzeyde olmasına rağmen, her iki dil de eşit statüye sahip olabilir; bu, görsel olarak tasarlandığında belirgin olabilir veya olmayabilir (Bkz. Görüntü 41).



Görüntü 41: Paralel iki dillilik sistemi (Tam, 2001, s. 40).

Kod Birleştirmek

Kod birleştirmek, tek bir sözcüğün veya ikinci bir dilin kısa parçalarının hakim dile serpiştirildiği noktadır (Bkz. Görüntü 42). Kod birleştirmek, kısmi çeviri gerektiği zaman, özel terimler gibi belirli terimler için açıklama veya çeviri yaparken ya da fonetik çevirinin farklı bir betikte yapılması gerektiğinde gerçekteşir. Hong Kong'da, kod birleştirmek, gayri resmi konuşma ve popöler basılı medyada da bulunmaktadır, özellikle de son yıllarda, İngilizce sözcüklerin öncelikle bir Çin metni içinde serpiştirildiği zaman, yine de Çin sözdizimini gözlemlenmektedir. Bu tür kod birleştirmek motivasyonları değiştirir. Bazı İngilizce kelimeler için Çince eşdeğerlik bulmak zor olduğunda kod birleştirmek kullanılabilir. Aynı zamanda statü ve kültürel geçmişi belirtmek veya duygusal tampon gibi davranmakta da görev yapabilir.

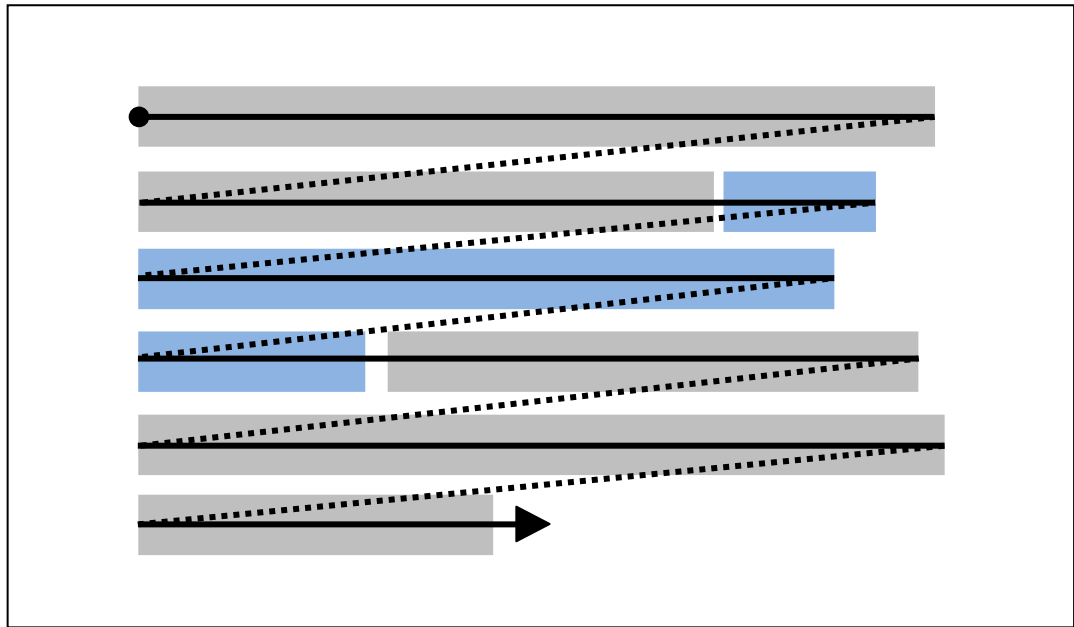


Görüntü 42: Kod birleştirmek sistemi (Tam, 2001, s. 40).

Kod-anahtarlama

Kod-anahtarlama tüm maddelerin eklenmesi, ikinci dilin cümleleri ya da paragraflarını hakim dile yerleştirmek anlamına gelir (Bkz. Görüntü 43). Metnin tam anlamını anlamak için her iki dilde de tecrübeli olmak gerekir; çünkü niyet çeviri değildir. Bu tür iki dillilik, son yıllarda popülerlik kazanmaktadır. Bazı dilbilimciler kod birleştirmek ve kod anahtarlama (*code-mixing and code-switching*) arasında ayırım yapmazlar, çünkü ikisi işlevsel olarak benzerdir. Bununla birlikte, özellikle Hong Kong bağlamında bu ayırımın yapılması gerektiğine inanılmaktadır.

Bir tipografik iletişim parçasının kullanma bağlamı, hangi iki dillilik türünün en uygun olduğunu belirler. Çoğu zaman karmaşık belgelerde olduğu gibi iki dilliliğin üç türü de, aynı anda gerçekleşebilir. Her üç tür, iki dil arasındaki durum ilişkisine ve metin düzeyindeki anlamsal yapılarına ilişkindir.



Görüntü 43: Kod anahtarlama sistemi (Tam, 2001, s. 40).

2.2.2.1.2. Karşılaştırmalı Bir Tanımlayıcı Çerçeve

Araştırmanın başlangıcında, söz konusu iki dilde metinsel içeriğe uygulanabilir tüm nitelikleri tanımlamak için bir çerçeveye ihtiyaç duyulduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Bu değişkenler, okuyucuların bilgiye erişimini ve her iki dildeki içeriğin anlamsal yapısını anlamalarını kolaylaştırmak için tipografik tasarımlarda bir 'işaretleme sistemi' kurma amacı ile uygulanabilir.

Sözlü dilin çevirisini yaptığı gibi, amaç hem Çince hem de İngilizce'ye uygulanabilen grafiksel ve mekansal özelliklerin eşdeğerlerini bulmaktır. Bu nitelikleri her iki dilde anlamsal değerlerine göre eşlemek, hangi grafiksel ve mekansal ipuçlarının doğrudan aktarılabileceğini, hangilerinin doğrudan eşdeğerleri olmadığı ve hangilerinin birbirine benzediğini, ancak birbirinin tam karşılığı olmadığını anlaşılmasına yardımcı olur.

Araştırma süreci boyunca, en azından neyin uyumlaştırılması gerektiği ve nasıl uyumlaştırılacağı anlaşılmadan, 'görsel uyum' öznel tartışmalarından kaçınılması gerekmektedir. Uyum fikri - iki unsurun birbirinin görsel eşdeğerleri haline getirilmesi - her iki dilde de metinsel bilginin semantik ve erişim yapıları için geçerlidir. Bu nedenle, görsel uyumun istenip istenmediği içeriğe bağlıdır (Tam, 2001, s. 41).

Karşılaştırmalı tanımlayıcı çerçeve, Çince-İngilizce iki dilli tipografi örneklerinin Hong Kong'dan toplanması ve analizinin sonucudur. Bu, iki dili birlikte barındıran, her özeliği parçalayan ve anlamlı gruplara yerleştiren olası tüm durumları tanımlamak için kullanılabilir. Yetmiş altı öznelik karşılaştırmaları iki ana sınıfta (grafiksel ve mekansal) organize edilmiş ve onbir alt grupta bir matriste organize edilmiştir (Bkz. Görüntü 44 ve 45).

		Chinese 中文	English 英文
A Type style 字体风格	01	<i>Songti</i> or <i>Mingti</i> 宋体或明体	seriffed 衬线体
	02	<i>Heiti</i> 黑体	sanserif 无衬线体或等线体
	03	<i>Kaiti</i> 楷体	—
	04	<i>Fang Song</i> 仿宋体	—
	05	cursive 草写体*	cursive 草写体*
	06	display 标题字	display 标题字
	07	calligraphy 书法	calligraphy 书法
	08	handlettering 手绘字	handlettering 手绘字
	09	writing tool & material 书写工具及材料	
	10	typesetting and production method 排版及制作方法	
B Scale & measure 大小及量度	01	actual point size 实际点数	
	02	appearing size 视觉大小	appearing size 视觉大小
	03	character height 字元高度	cap height 大写字母高度
	04	—	x-height X高度
	05	—	ascender length 上檐长度
	06	—	descender length 下檐长度
	07	—	baseline 基线
	08	Ideographic Character Face (ICF) size 表意字面(内框)大小	—
C Weight & density 粗细及密度	01	actual stroke width 实际笔画粗细	
	02	weight 重量(粗细)	weight 重量(粗细)
	03	overall density 整体密度	overall density 整体密度
D Typographic variants 字元变换	01	—	upper- and lowercase 大小写
	02	—	all-capitals 全大写体
	03	—	small-capitals 小大写体
	04	—	italic or oblique 草写斜体或倾斜体
	05	—	swashed characters 花体字
	06	—	superscript 上标
	07	—	subscript 下标
	08	circled & framed characters 圆及方框字元	—
	09	<i>jiazhu</i> (split-column notes) 夹注	—
	10	oblique effect 倾斜	oblique effect 倾斜
E Typographic adornments 字元装饰	01	underlining 底线	
	02	strikethrough 删除线	
	03	paragraph rules 段落散线	
	04	emphasis marks 着重号	—
	05	<i>zhuyin</i> (phonetic glosses) 注音	—
	06	other graphical effects applied to the text 其它字元效果	
F Graphical devices 视觉元素	01	text colour 字元颜色	
	02	background colour 背景颜色	
	03	border width 线框粗细	
	04	border style 线框风格	
	05	border colour 线框颜色	
	06	other graphical devices 其它标识	

Görüntü 44: Organize edilen onbir alt grupta (Tam, 2001, s. 42).

		Chinese 中文	English 英文
A Spatial sequence 空间排序	01	order in vertical sequence 纵向排序	order in vertical sequence 纵向排序
	02	order in horizontal sequence 横向排序	order in horizontal sequence 横向排序
	03	sequence assumed via position 位置引申的次序	sequence assumed via position 位置引申的次序
	04	sequence assumed via graphical attributes 视觉属性引申的次序	sequence assumed via graphical attributes 视觉属性引申的次序
	05	order of appearance in linear sequence 线性流向的出场次序	order of appearance in linear sequence 线性流向的出场次序
	06	reveal or hide after interaction 互动后揭示或隐藏	reveal or hide after interaction 互动后揭示或隐藏
	07	transform after interaction 互动后转化	transform after interaction 互动后转化
B Configuration 配置方法	01	linear stream 纯线性流动	
	02	prose (linear interrupted) 段落 (线性中断)	
	03	verse (lines broken for sense) 诗句 (根据字义换行)	
	04	branching (tree) 分支 (树形结构)	
	05	list 列表	
	06	matrix 表格	
C Reading direction 阅读方向	01	left to right 从左至右	
	02	top to bottom, right to left (vertical) 从上而下, 从右至左 (纵向)	—
	03	right to left (horizontal) 从右至左 (横向)	—
	04	—	stacked letters, top to bottom 纵向叠起字母, 从上而下
	05	sideways, top to bottom 转侧, 从上而下	
	06	sideways, bottom to top 转侧, 从下而上	
D Alignment 靠齐方法	01	justified 左右对齐	
	02	flush left, ragged right 齐左散右	flush left, ragged right 齐左散右
	03	flush top, ragged bottom 齐上散下	—
	04	flush right, ragged left 齐右散左	flush right, ragged left 齐右散左
	05	centered 分中	centered 分中
E Spacing 空间处理	01	column width 栏宽	
	02	line spacing 行间距	
	03	paragraph spacing 段间距	
	04	first line indent 首行缩进	
	05	indent 缩进	
	06	outdent 突出	
	07	character spacing 字元间距	—
	08	—	letterspacing 字母间距
	09	—	word spacing 单词间距

Görüntü 45: Organize edilen onbir alt grupta (Tam, 2001, s. 43).

Yetmiş altı karşılaştırmanın otuzu doğrudan Çince ve İngilizce arasında aktarılabilir. Bu nitelikler iki dil arasında paylaşılabilir ve bireysel dillerin tipografik sözleşmelerine özgü değildir. Yirmi beş nitelik, dile özgüdür ve diğer dilde eşdeğer değildir. Eğer bu nitelikler kullanılırsa, diğer dildeki başka

niteliklerle değiştirilmesi gerekecektir. Özniteliklerin geri kalanında diğer dilde semantik değerde benzer ancak mutlak eşdeğer olmayan karşılıkları bulunur.

2.2.2.1.3. Grafik Nitelikleri

Grafiksel nitelik sınıfı, metne kendisi için uygulanabilen eklenti grafiksel aygıtların yanı sıra dıőtan gelen veya dışsal (*extrinsic*) tipografik dönüşümleri içerir. Alt gruplar şunlardır: (a) yazım tarzı (*type style*), (b) ölçek ve ölçme, (C) ağırlık ve yoğunluk, (d) tipografik seçenekler, (e) tipografik süslemeler ve (f) grafiksel cihazlar. Çince ve İngilizce arasındaki en belirgin fark, biri logografik ise diğer abecetiktir. Bunların yapıları ve görsel nitelikleri çok farklıdır. Bu açıklayıcı çerçeveye yansır; Grafik özelliklerin birçoğunda diğer dilde (toplam on yedi) karşılık bulunmamaktadır.

Yazım tarzı, tipografik türevler (*variants*) ve tipografik süslemeler, ayrı alt gruplara ayrılmıőtır. Bu grupların üçü de harflerin veya karakterlerin biçimine atıfta bulunsa da, aralarında önemli anlam farkları var. Örneğin, yazım tarzı alt grubu, yazı biçimlerinin iki dilde sınıflandırılmasını ifade eder. İlgili diller için bu büyük yazı türü biçemlerinin tarihsel gelişiminin ayrı kurslar/dersler aldığı açıktır. Aralarında üslup benzerlikleri bulunmakla birlikte, ikisi de kullanımdadır ve çağrışımsal anlamlarında farklılıklar göstermektedir.

Tipografik seçenekler alt grubu metne uygulanabilen doğal dönüşümleri belirtir. Bu niteliklerin çoğunun kendine özgü semantik değerleri vardır. Burada, italik, eğik (*oblique*) etkiden farklıdır. Geleneksel Çin tipografisinde italik yazı (*type*) kullanılsa da, benzer etkiyi elde etmek için yapay olarak eğrilik olabilir, ancak açıkça belirtilmediği sürece, İngilizce dilinde italik yazı aynı/benzer semantik/anlamsal değere sahip olmaz. İngilizce, Çince'de bulunmayan bazı tipografik seçeneklere sahiptir; bu, diğer özelliklerin görsel efekti taklit etmek için "ödünç verilmesi" gerektiği anlamına gelir.

Tipografik süslemeler, metin içine "sabitlenebilen/demirlemiş olabilecek" paragraf kuralları, alt çizgi ve vurgu işaretleri gibi grafik işaretleri ve elemanlardır/unsurlardır. Bunlar, metnin kendisi için dışsal olan grafiksel aygıtlardan farklıdır. Çünkü grafiksel aygıtlar metne dışsaldır, kurallara bağlı değildir ve bu nedenle iki dil arasında daha akışkan bir şekilde aktarılabilirler.

2.2.2.1.4. Mekansal Özellikler

Mekansal nitelik sınıfı, mekânsal organizasyon, sekans, yön ve gruplama içerir. Alt gruplar şunlardır: (a) uzaysal (mekansal) dizilim, (b) yapılandırma, (c) okuma yönü, (d) hizalama ve (e) boşluk. Bu sınıf ağırlıklı olarak mekansal özellikler ile ilgilidir, ancak zaman da doğası gereği ima edilmektedir.

Mekansal nitelikler hem makro hem de mikro için geçerlidir, oysa grafiksel nitelikler yalnızca mikro ile ilgilidir. Grafik niteliklerle karşılaştırıldığında mekânsal özellikler iki dil arasında daha fazla aktarılabilir niteliktedir (olma eğilimindedir). Bu mekânsal nitelikler, genel durum ilişkisini ve semantik yapıyı şekillendiren küresel özelliklerin yanı sıra, iki dil ve bilgi grupları arasında paylaşılan bilgileri tanımlamak için kullanılabilir.

Mekansal veya uzaysal dizinin alt grubu, metinsel bilgilerin mekansal olarak düzenlenmesi ve çeşitli durumlarda zamansal sıralamayı nasıl ima edeceği ile ilgilidir. Dikey ve yatay diziler, okuma işleminde önceliği belirtmektedir. Benzer şekilde yerleştirme işlerinde ima edilen diziler/sıralar. Ölçek gibi grafiksel niteliklerin uygulanması aynı zamanda okuma sırasını da önerebilir. Doğrusal diziler, örneğin bir video veya hareketli grafik dizisinde, kontrollü bir bilginin serbest bırakılmasını zorlar. Etkileşim, metinsel içeriğin bir dilden diğerine doğrudan tahrif (*manipulation*) edilmesi yoluyla metinsel bilgiyi açığa çıkarabilir, gizleyebilir veya dönüştürebilir.

Michael Twyman'ın 'Grafik dil çalışması için şema' (Twyman, 1982, s. 7) 'dan benimsedikleri ve sözlerini değiştirdikleri konfigürasyonun (yapılandırmanın) alt

grubu, metnin grafiksel olarak nasıl düzenlendiğine değinmektedir. Bunlar potansiyel olarak iki dil arasında aktarılabilir.

Okuma yönü açısından, niteliklerin birçoğu dile özel sözleşmelere bağlıdır. Çince dikey, yatay olarak soldan sağa ve sağdan sola okunabilirken, İngilizce yapamaz.

Metin bloğu hizalaması açısından, hem Çince hem de İngilizce metin tam blok olarak ayarlanabilir veya sola hizalama mümkün olsa da boşluk bırakma İngilizce için doğal ise de, karakterlerin tek boşluklu olarak yerleştirilmesi Çince için en doğal ayardır.

2.2.2.1.5. Küresel ve Yerel Özellikler

Kompleks çok dilli belgeleri tasarlarken kültürler arası tipografik tasarımcılar için belirli bir hassasiyet ve disiplin arzu edilir. Bu özelliklerin dikkatli uygulanması tutarlı ve erişilebilir tasarımlar sağlayacaktır. Burada 'genel özellikler' ve 'yerel özellikler' terimleri, bu nitelikleri gruplamak için kullanılır ve metinsel içeriğin kodlamasını ima eder. 'Genel özellikler', iki dil arasındaki genel durum ilişkisini ifade eden nitelik sınıfını belirtir. 'Yerel özellikler' her bir dilin semantik yapısı ve niteliklerini ifade eder. Bu özelliklerin sözel ve görsel düzeyde etkileşimini gösterir.

2.2.2.1.6. Sonuç ve Gelecekteki Yönergeler

Tipografi, sözel dili görsel olarak ortaya koymanın tek aracıdır; Tipografiye metinsel içeriğe arabuluculuk etme ve ona dönüştürme kapasitesi kazandırılmıştır. Çok dilli tipografide bu arabuluculuk veya dönüşüm süreci daha da önemlidir. Metinsel içeriğin yaratıcıları ve tipografik tasarımcıları arasındaki ortaklık son derece kritik hale gelir.

Burada sunulan bu karşılaştırmalı tanımlayıcı çerçeveden çıkabilecek çok dilli tipografide daha fazla araştırma, dil eğitimi gibi çeşitli kullanım bağlamlarında performans ya da kullanılabilirlik konuları içerilebilir; estetik kaygılar; kültürel sözleşmeler ve kültürler arası melezlik; veya çok dilli dinamik metinsel içeriğin semantik işaretlemesiyle, diğerleri arasında. Karşılaştırmalı tanımlayıcı çerçeve aynı zamanda zamansal ve etkileşimli nitelikler gibi başka tür nitelikler ve karşılaştırmalar da içerecek şekilde genişletilme potansiyeline sahiptir. Bu çerçeve aynı zamanda diğer dilleri karşılaştırmak için veya iki dilden fazla dil için uyarlanabilir.

Bir dilde çalışan grafik tasarımcılar için tipografi, atasözü gibi "netlik" ve estetik keyif için metnin görsel görünümünü şekillendirme biçiminden çok daha fazla olmayabilir. Buna ek olarak, tipografik konularda yapılan tartışmalar çoğunlukla sözdizimsel yönler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte, iki veya daha fazla dilde çalışırken ek faktörler göz önüne alınmalıdır (Tam, 2001, s. 46).

2.2.2.2. Hintçe – İngilizce

İki dillilik , iki dilden oluşan bir bireşimde, bir sözcüğün aynı anlama sahip iki farklı biçimde olmasını sağlar. Bu görüngü, tabelalar hakkında bilgi görüntülemek için küresel bir eğilim olsa da, Hindistan'ın değişik yerlerinde çeşitli biçimlere sahiptir. Bu çeşitlilikte, tercihler yüksek derecede değişir. Bu çeşitlilik, kişilerin iki dilli bireşimleri için tercihlerini ve ilgili tercih ölçütlerini araştırmak için ilgi yaratmıştır. Çalışmanın amacı, seçilen kelimelerin en çok tercih edilen iki dilli bireşimini bulmaktır. Gelen geçer tipografi okunabilirlik testleri, seçilen her bir boyutta ayrı ayrı düzenlenmiş beş seçilmiş/seçkin İngilizce yazı karakteriyle (İngiltere Tipografi gelen geçelerine göre - BS 2961: 1967) gerçekleştirilmiştir. Benzer şekilde, okunaklı olma derecesi için beş Hintçe yazı türü ayrı ayrı test edilmiştir.

Nanki Nath ve Ravi Poovaiah tarafından August 2010 tarihinde Design Thoughts dergisinde yayınlanan sonuçlar, her İngilizce yazı karakterinin her Hintçe yazı karakteriyle bir araya getirileceği şekilde en çok sayıda iki dilli bireşim yaratmak ve oluşturmak için daha da birleştirilmiştir. Bu, bireşim olarak çeşitlilik yaratmıştır. Son uyarı dokuz iki dilli bireşim şeklinde sunuldu ve seçilen iki dış cephede bir araya getirilmiştir. Dokuz bireşim için düzenleme örüntü (*pattern*) her iki alanda da farklıdır. Tüm testler, 20, 40 ve 60 feet'lik mesafelerde gerçekleştirilmiştir.

Toplanan veriler gözlemlerin toplanması olarak sınıflandırılmış ve daha sonra kategoriler - Harfler, Kelimeler, Bireşimler, Nitelikler/Kaliteler ve Kanava (*Grid*) - altındaki sonuç matrisi olarak sınıflandırılmıştır. Çalışmanın sonuçları, DV-Yogesh ve Helvetica Bold'un iki dilli bireşimi için en çok tercihi vurgulamaktadır. İki önemli bulgu, okunabilirliğin sadece bireysel harf biçimlerinin tasarımı tarafından değil, aynı zamanda birbirleri ile bütünleştikleri şekilde etkilenmiştir. Bireşimler için tercih testi, en fazla 60 feet'lik mesafeden insanların harflerden daha fazla sözcük üzerinde yoğunlaştığını kaydediyor. Bir diğer önemli bulgu, insanların çoğunluğunun önce İngilizce kelimeleri okuduklarını ve daha sonra Hintçe kelimeleri okuduğunu göstermiştir.

İki dillilik (ki, dilbilimde meşru kökleri olan bir terimdir), bir paneldeki iki veya daha fazla dile ait basit bir sunumdur. Bu iki dillilik, çoğunlukla binaların dışındaki bilgi tabelaları, trafik işaretleri, uyarı işaretleri ve ticari işaretler için kullanılır (Bkz. Görüntü 46). Bunlar yasal olarak denetlenen iki dilliliğe sahip yerlerde yerleştirilir (iki dilli bölgelerde veya ulusal sınırlarda). İki dillilik, bir alandaki mevcut nüfus söylemini eşit derecede yerleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu görüngü, tabelalarda ve diğer bilgi sağlayan arayüzlerde bilgi görüntülemek için küresel bir eğilime işaret ediyor. Bu bir dilin ikili varlığı veya varoluşu meselesidir. Bu nedenle, bir dilin görsel biçimi olduğu için tipografi kullanımı daha da önemli hale gelir. Devanagari yazısı ile ilgili basılı yazılar, basımda ve elektronik kullanım için yeni Devanagari yazı karakterlerinin keşfi ile ilgili araştırma çalışmaları yapılmıştır ya da bazı araştırmalar ayrıca, farklı yazı

biçimleri arasındaki ayrımı Hint perspektifinden anlamak için günümüzde veya halihazırda kullanılan Devanagari yazı biçimlerinin sınıflandırılmasını keşfetmektedir (Nath, Poovaiah, 2010, s. 47).



Görüntü 46: Hindistan'da kullanılan iki dilli bir tabela (Nath, Poovaiah, 2010, s. 48).

Bununla birlikte, bugüne kadar Hint tabelalarında İngilizce olarak iki dilde kullanılan Devanagari yazı biçimlerinin tipografik konfigürasyonu ile ilgili sorunlar toplamak için bir araştırma yapılmamıştır. İnsanlar tabelalar ya da okunabilirlik sorunu olan metinleri (özellikle Hint harfleri durumunda) kullanan panellerin farkında olmama konusunda genel bir görüşe sahip olduğundan beri sorunlar olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, bu Hintçe harfleri Hindistan'ın heterojen (ayrı cinsten) kültüründe farklı kültürlerden insanlar tarafından dilin anlaşılmasının üstesinden gelmek için İngilizce ve diğer yerel dillerle birleştirilir. Bir işaret paneli üzerindeki iki dil arasındaki iki dilli dinamikleri anlama merakı, yukarıda belirtilen argümanlardan/tartışmalardan kaynaklanmıştır.

2.2.2.3. Arapça – İngilizce

Kimberly Elam'ın tipografik sistemlerini temel alan ve Beyrut'un görsel iki dilli topografya araştırmaları ve gözlemlerine dayanarak, iki dilli düzen sistemleri geliştirilmiş ve öğrencilerin çalışmaları Beyrut'ta Lübnan Amerikan Üniversitesi'nde (LAU) seçilen projelerini sergileyerek uygulamaları sergilenmiştir. Bu çalışmanın adı kişisel çalışma ve yerel iki dilli şehir işaretleridir. Bu örneklerin seçimi, Beyrut'ta günlük hayatta iki dilli düzenlerin farklı uygulamalarını gösteren daha geniş bir kapsamın temsilcisidir.

Orta Doğu tasarımcılarının, tasarım geçmişlerinde Arapça ve Latince yazıların birleştirilmesinde yeterli eğitimleri olmadığı ve batılı düzenleri daha rahat kullandıkları için, bu bölgedeki birçok tasarım yayını yalnızca İngilizce'dir. Eğitim eksikliği, Batı'da eğitim görmek için köklü bir arzudan kaynaklanıyor ancak bu batılı bilginin iki kültür arasındaki diyalogu ilerletmek için uygulanmasının hâlâ yanlış olduğu düşünölmektedir. Nihai hedef, Batı tasarım sistemlerine bakarak ve öğrenirken yerel dili geliştirmektir; oysa tasarım eğilimi, yalnızca Latin metin kompozisyonlarını, bu estetiği kabul etmeyen Arapça el yazılara uyarlamak gibi görünüyor. Griffith Üniversitesi'nden Profesör Paul Cleveland, "Estetik tercih, uyarılma gizli gücünün derecesini uygunlaştıran karmaşık etkenleri içeriyor, oranların kullanımı bunlardan biri olabilir, ancak denge, karmaşıklık ve düzen de önemli etkenler" diyerek açıklıyor (Cleveland, 2008, s. 37). İki dilde yazılmış metinler arasındaki ilişkiyi değerlendirirken doğuştan edinilen görsel tercihlere katkıda bulunan belirli öğeleri göz önünde bulundurmak veya dikkate almak çok önemlidir.

Uyumlu iki dilli yerleşim sistemleri oluşturmadaki eğitim eksikliği, Ortadoğu'daki tasarımcıların çeşitli günlük ihtiyaçları için Latince ve Arapça betiklerini birleştirmek için yenilikçi ve çekici düzen sistemlerine ihtiyaç duyulmasını gerektiriyor. Arapça ve Latince el yazısının birleşiminden kaynaklanan özel sorunları anlamak, iki dilli yerleşim sistemlerinin oluşturulmasında yol gösterici ilkeleri düşünmeye başlamak için hayati önem taşımaktadır. Farklı yapıdaki iki

betiği tutarlı ve ustalıklı bir düzen ile birleştirme veya bütünleştirme zorluğu, bu bölgedeki birçok tasarımcının biçim üzerinden işlev seçmesini sağlamıştır. İşlevin üstünde biçim vermek, hedeflerin önceliklendirilmesine atıfta bulunmaktadır; biçimin Arapça ve Latince el yazısının dengeli bir şekilde ele alınma sorununun çözülmesinden daha önemli olduğu kabul edilir. Bu, kolay bir çıkış yolu olduğundan, iki el yazısı birlikte varoluşunu düşünmek yerine, iki dilli düzenlerle uğraşan tasarımcılar, tasarım sınırlamalarını vurgulayan Latince el yazısının baskın olmasına izin verirler.

2.2.2.3.1. Latin ve Arapça El Yazıların Bireşim Zorlukları

İki dilli düzenler konusunu ele almadan önce, farklı doğadaki iki betiği birleştirmenin zorluklarını anlamak ve bütünleştirilmiş iki dilli bir düzen tasarımıyla devam edebilmek için uygun ve karşılık gelen yazı biçimlerini seçme veya bunların nasıl oluşturacağını öğrenmek gerekir. El yazıları, kompozisyonun dokusunu, tonunu, kontrastını ve formunu oluşturduğu için mizanpaj tasarımlarında önemli bir rol oynar. Ayrıca, metnin okuma yönünü de gösterirler; her biri, bir iki dilli düzeni yapılandırmadan önce düşünülmesi gereken bir görünüm ve tarza sahiptir.

İki dilli düzenler sorunu oluşturan Latince ve Arapça betikler arasında iki temel fark vardır: bunlar şekil ve yöndür. Kaligrafik temellerine dayanan kavisli, eğri, esnek Arap yazısı, Latin yapılandırılmış harfinden farklıdır veya yazısına zıttır. Tipografide kelime algılamada önemli olan üst ve alt uzantılar ve taban çizgisi, Latin ve Arapça el yazılarında farklıdır; ayrıca Arapça el yazısının büyükharfleri yoktur.

Harflerin ve el yazıların anatomisi daha fazla farklılık ortaya koymaktadır. İki betik farklı dokular oluşturur, bu da onların temsilini daha da zorlaştırmaktadır. Metnin dokusu, vuruşların yanı sıra metnin eğriliği tarafından oluşturulan yazıya işaret eder. İdeal iki dilli bir düzende, iki el yazısının dokuları, uyumlu bir

görünümü ve hissi korumaya sahip olacaktır. Robert Bringhurst'in belirttiği gibi, "Daha yakından farklı abeceler karıştırılırsa, biçimde ne kadar yüzeysel açıdan farklı olursa olsun, renk ve ebatta yakın olmaları önem kazanır" (Bringhurst, 2004, s. 106 ve 107). Örneğin, Helvetica, İsviçre yazı karakteri tasarımcısı Max Miedinger tarafından 1957 yılında geliştirilen bir tırnaksız yazı karakteri, tutarlı olması ve iki dilli düzen yayınlarda Latince yazısını tamamlayıcı olan ve karşılık gelen Arapça yazı karakteri gerektirmektedir (Baki, 2013, s. 42).

Arapça yazı kütüphanesi, Latince yazı kütüphanesi ile karşılaştırıldığında hâlâ yeni oluşumunu sürdürmektedir ve Arapça betiklerin tipografik yorumlanma esnekliği, Nadine Chahine, Yara Khoury, Pascal Zoghbi gibi tasarımcılar için tartışmanın önemli bir konusudur; Latince el yazılardan bağımsız olarak yazım kalıpları geliştireceklerdir.

Arapça metin paragraflarının uzunluğu ve genişliği Latin'den farklı boyutlar almaktadır. Görüntü 50 ve sonrasında gösterildiği gibi, çok yönlü Arapça el yazısı, geniş bir alanda üst ve alt uzantıları taşır ve Latin metninin uzunluğuyla karşılaştırıldığında daha küçük bir görünüm oluşturan küçük harf biçimlerini ve iç boşlukları birleştirir.

Latince el yazısının aksine, Arapça el yazısı sağdan sola doğru okunur ve bu da birbirine bakacak iki metni çarpıştıracaktır. Her iki dil birbirlerine göre zıt yönde dizilmekte ve düzenlenmektedir. Arapça betiği ritmik ve harfleri yumuşak ve doğal bir akışla sorunsuz bir şekilde birbirine bağlanmaktadır. Çok değişkendir; her harf kelimedeki konumuna bağlı olarak 3-4 çeşitli biçimlere sahiptir.

Buna ek olarak, Arapça harfleri, genel geçer bir x-yüksekliği, aşağı ve yukarı uzantılarına dayanan yatay Latin kelimeleri ile karşılaştırıldığında çoğunlukla dikeydir. Arapça harfleri, değişen bir x yüksekliğine ve Latin harfleriyle karşılaştırıldığında (kıyasla) genişletilmiş bir iniş ve çıkışa veya aşağı ve yukarı uzantılarına sahiptir. Onların birçok harf biçimleri ve yüzlerce birleşik harfi var, bu da dizgi ve okumayı zorlaştırmaktadır. Aksan işaretlerini doğru konumlandırmak zor ve çoğunlukla el ile ayar gerektirir, böylece daha fazla

zaman ve emek gerektirir. Harf büyüklüğündeki farklılık, küçük boyutlu Arapça dizgileri okunmaz hale getirir; Üstelik, büyük çıkış ve inişli harflerin dikey doğası daha büyük bir taban çizgisi (*baseline*) atlaması gerektirir, bu nedenle bir sayfaya daha az satır sığar.

2.2.2.3.2. Latin ve Arapça Yazı Biçimlerin Uyumlaştırılması

Arapça yazı sistemlerini basitleştirmek için birçok reform denemesi önerilmiştir, ancak az sayıda Arapça dizgi seti ve Arapça yazı tasarımı için yeni bir yön vermeyi başardı (AbiFares, 2001, s. 117). Günümüzde Arapça yazı karakteri tasarım kitaplığı Latin çok yönlü kitaplık kütüphanesine kıyasla hâlâ yetersiz durumdadır. Bunun nedeni, Arapça el yazıların karmaşıklığı ve Arapça yazı karakteri uygulamalarını sağlayan teknolojik programların eksikliğidir.

Sonuç olarak, birkaç tasarım firması ve yerel tasarımcıdan gelen yeni çabalar, tasarımcılara Latin ve Arapça yazı biçimlerini uyumlu hale getirme konusunda daha fazla seçenek sunan daha becerikli bir Arapça tipografi kütüphanesi geliştirmeye odaklanmıştır.

Yazı biçimlerini ilişkilendirmenin, yani hem Latin hem de Arapça yazılarını eşzamanlı olarak tasarlayarak onları tam bir özelleştirilmiş varlığın güvenliğini sağlamak için eşleştirmek ya da bir yazının diğeriyle eşleştirilmesi ve eşleşen betiklerinin gelişimini etkileyen bir ana betiğe sahip olmasının farklı yolları vardır.

2.2.2.3.3. Eşleştirme Yazı Biçimleri

Tasarım sorunlarını anlamak için bir özel çalışmanın incelenmesi yararlı olabilir. Örneğin, Latince ve Arapça el yazısını kullanan bu özel iki dilliliği Dubai Metrosu görsel kimlik ve tasarım çalışması içermekteydi. Dubai'nin hızlı

modernleşmesinin önemli bir parçası olan yeni inşa edilen metro 2009'da açıldı. Şu anda birçok Arapça yazı karakteri projesinde çalışan bir tasarım ajansı olan Dalton Maag, Ulaşım Tasarım Danışmanlığı (TDC) ile işbirliği içinde Dubai Metrosu projesinin markalaşma sistemini yarattı (Bkz. Görüntü 47). Arapça ve Latince'yi kapsayan, kısaca tüm işlevsel gereksinimleri karşılamak üzere bir yazı karakteri tasarımı ve tipografik bir sistem tasarladılar.

Dalton Maag, ikili dil sistemleri ile en yaygın problemi tanımlar - Arapça el yazısının "tonunu ayarlamak" için kullanılan Latin abecesi, belirli görsel ve kültürel mirasın göz ardı edilmesiyle, ikincil bir rol üstlenir. Arapça betiklerin Latin abecesiyle aynı şekilde ele alınması ihtiyacı, artan turizm ve kültürel paylaşım fırsatları bağlamında açıkça görülebilir (Dalton Maag, 2010). Arapça davranışı bağlılık Orta Doğu'daki Batı unsurunu ön plana çıkarır ve yerel dilin bağlamını ve özelliklerini gözardı eder.



Görüntü 47: Dubai metro istasyonu, Dalton Maag (<https://bit.ly/2JmVbgu>).

Firmaya göre, ikili dilli sistemlerinde sık sık, tipografi tonunu oluşturmak için Latin yazısı kullanılır. Bu, Arapça gibi diğer el yazılarının, zengin mirası ve kimliğinin geri kalanının görsel açıdan benzersiz olması konusu önemsiz kalarak, ikincil olarak kabul edildiği anlamına gelir. Bu proje, tamamen birbirinden farklı iki el yazı sistemini birleştirerek ve uyum içinde geliştirmekte olan bir öncü olarak benimsenir.

Abdel Baki'nin görüşüne göre başka el yazılarının bireşimi olan Galler dili (*Welsh*) ve İngilizceyi analiz ederek daha geniş bağlamda iki dilliliğe bakmak, birlikte kullanılan Arapça ve Latince yazıların incelemesine yardımcı olabilir.

Nicholas Coupland, "Galce dilbiliminde" iki dilli yerleştirme sistemlerinde "parallelligin" önemini, Galce ve İngilizce'yi kullanan iki dilli tasarım uygulamalarını örnek alarak vurgulamaktadır (Coupland, 2010, s. 88).

Paralellik ilkelerini takip eden iki dilli metinlerin biçimsel olarak çeşitli şekillerde tasarlamak mümkündür. Temel veya Ana (prensipl) eşitliklerdir: Galler dili ve İngilizce eşit derecede ağırlıklandırılmalı ve önem verilmeli, böylece her dil için aynı erişim sağlanmalıdır. Denklik, Galler dili ve İngilizce'nin metinsel içeriğinin aynı olması gerektiği özel anlamıyla yorumlanır; İki dilli konuşmacıların veya okuyucuların bir metnin içeriğine Galler dilinde veya İngilizce'de erişip erişemeyeceğini varsayarak, bir kez daha bir seçim mümkün olacaktır. Diğer bir ilke kod bütünlüğüdür; bu da Galler dili ve İngilizce metin öğelerinin tam olarak oluşturulmuş ve birbirlerinden ayrı olarak sunulmasını gerektirmektedir.

Galler dili ile İngilizce arasındaki ilişki, İngilizce ve Arapça arasındaki ilişkiden açıkça farklıdır. Bununla birlikte, eşitlik ilkesi yeni iki dilli düzen sistemleri kavramı için geçerlidir. Abdel Baki'nin makalesinde "Paralellik, küreselleşmiş bir Arap dünyası bağlamında, yönetim ilkesi olarak önem kazanmaktadır, yerel dili İngilizce ile aynı saygınlıkla tutmak gerekir, Batı ve Ortadoğu arasındaki sömürge ilişkilerini yineleyen, itaatkâr bir ikinci olarak değil" demektedir (Baki, 2013, s. 45).

Diğer yazı biçimleri veya düzenlemelerinin eşleştirme çalışmaları iki veya çok dilli tasarım sorunlarına yeni çözümler önermektedir. Bu nedenle Arapça yazısının Latince ile eşleştirilmesi giderek artan bir endişe kaynağı olmuştur ve birkaç tasarımcı tarafından araştırılmıştır. Huda Smitshuijzen Abifares tarafından yönetilen Hatt Vakfı (Khatt Foundation), Latince'den ilham alan beş yeni Arapça yazı karakteri tasarlamak için Hollandalı ve Arap yazı karakteri uzmanlarını bir araya getirmiştir (Abifares, 2009, s. 5). Bu yeni Arapça yazı

karakterleri, tasarımcılara çağdaş ve çekici iki dilli ürünler yaratmada yardımcı olacaktır. Abifares'e göre, bu değişim bir kültürün kimliğini görsel olarak temsil etmede önemli bir rol oynamaktadır (Bkz. Görüntü 48).



Görüntü 48: Sada Yazı Karakteri: Sada Arapça yazı karakteri ile Seria yazı karakteri (Roman ve İtalik) arasındaki orantıların karşılaştırılması. Yazı tasarımı, Martin Majoor ve Pascal Zoghbi, tipografik eşleştirme, 2007 (<https://bit.ly/2Q3ru6K>).

Abifares'in yaklaşımı, Arapça kaligrafisinin karmaşıklığını göz ardı ederek, Latin ve Arapça yazı biçimlerini genel ve yararlı bir şekilde bir araya getirmiş ve öncelikle tek bir taban çizgisi ve bir x yüksekliği kullanmak gibi, Latince el yazılarını takip ederek, Arapça yazısını Latinceleştirmiş (Nemeth, 2006, s. 5). İki dilli düzende tasarımların geliştirilmesine tipografik yazı biçimlerinin katkısı önemli olmuştur, çünkü şu anda bölgedeki iki dilli yayınlar "Typographic Matchmaking" kitabının satın alınmasıyla kolay ve hazır olan bu eşleşen yazı karakterlerini kullanmaktadır.

Daha iyi bir ikili el yazısı bireşimine ulaşmak için yeni fontlar geliştirilmekle birlikte, kapsamlı iki dilli tasarımlar (*bilingual layouts*) yaratmak için ikili-el yazılarının (*bi-scripts*) nasıl seçileceğini ve düzenleneceğini anlamak hâlâ çok önemlidir. Sonuç olarak uyumlu ve eşleşen yazı türleri, uyumlu bir iki dilli tasarım yapısını oluşturmak için önemli etkenlerdir, ancak iki dilli düzen tasarımının ihtiyaçlarına ancak kısmi bir cevap oluşturmaktadır.

2.2.2.3.4. Beirut'ta İki Dilli Düzenlenmiş Tasarımların İncelenmesi

Lübnan, Osmanlı ve Fransız da dahil olmak üzere birçok sömürge gücünün kesişim noktası olmuştur. 19. Yüzyılda birçok misyoner Büyük Lübnan'daki okul ve kurumları kurmuştur. Arapça, Lübnan'ın resmi dili olmasına rağmen, özellikle Beyrut'un başkenti olan bölgelerde, melezlik ve dillerin karışımı oldukça baskındır.

Aslında, Beyrut, yerli Arapça dil ve İngilizce'nin kent sakinleriyle günlük iletişimde hayati önemi olan, kozmopolit bir şehirdir. Beyrut'ta yaşayan insanların çoğu en az iki dil konuşmaktadır. Bu nedenle, iki dilli yayın düzenleri ve görsel kimlikler her iki kültürün bütünleşmesi için zorunludur. Kent sakinleri kimliklerinin ve uyumlu söylemin harmanlanmasına izin vererek anadillerini korumaktadır. Okurlar iki dilli olduklarından, iki yazıya ait dengeli işlem özellikle önem kazanmaktadır. Metin içinde iki dilli okurun her iki dili kolayca okumasını

sağlayan görsel uyumunun nasıl korunduğu ve sağlıklı, iki dilli bir tasarım sağlayarak, dengeli bir düzen anlayışıyla tamamlayıcı bir iki dilli tasarım veya yayın tasarımının nasıl yapıldığı en önemli konuları oluşturmaktadır.

Beyrut'taki anıtsal ası (poster) tasarımlarının çoğu yalnızca İngilizce yazıyla işlem görmektedir. Yerel tasarımcılar, anadilini ve görsel ve kültürel mirasını ihmal ederek Latince el yazısında daha rahat tasarım yaparken, Arapça tasarlanmış posterler nadiren bulunmaktadır. İki dilli asılara gelince, bunların çoğu yeterince ayrıntılı olarak incelenmemiştir ve ikiliğin anlayış eksikliği bulunmaktadır (Bkz. Görüntü 49 ve 50). Bunlar kentin görsel iletişiminin önemsiz bir bölümünü oluşturmaktadır. Dahası, birçok iki dilli şehir işareti uygun olmayan bir şekilde tasarlanmıştır ve daha iyi bir el yazısı ve tipografik yerleşim düzenlemesi gerektirmektedir (Bkz. Görüntü 51 ve 52). Bunun gibi durumlarda, metin en alt düzeyde olduğu ve eşsiz ve uyumlu bir sunumun markalanması, bilgilendirilmesi ve sürdürülmesi için yazı biçimlerini karşılaştırmak veya eşleştirmek hayati önem taşımaktadır.



Görüntü 49: Bir kabare şovunu tanıtan iki dilli poster, Hamra sokağı Beirut (<https://bit.ly/2St0LC0>).



Görüntü 50: Broşür ve katalog dağıtımını teşvik eden iki dilli poster, Beyrut (Abdel Baki, 2013, s. 47).



Görüntü 51: Mixed Nuts iki dilli mağaza işareti, Hamra, Beirut (<https://www.beirut.com/l/2896>).



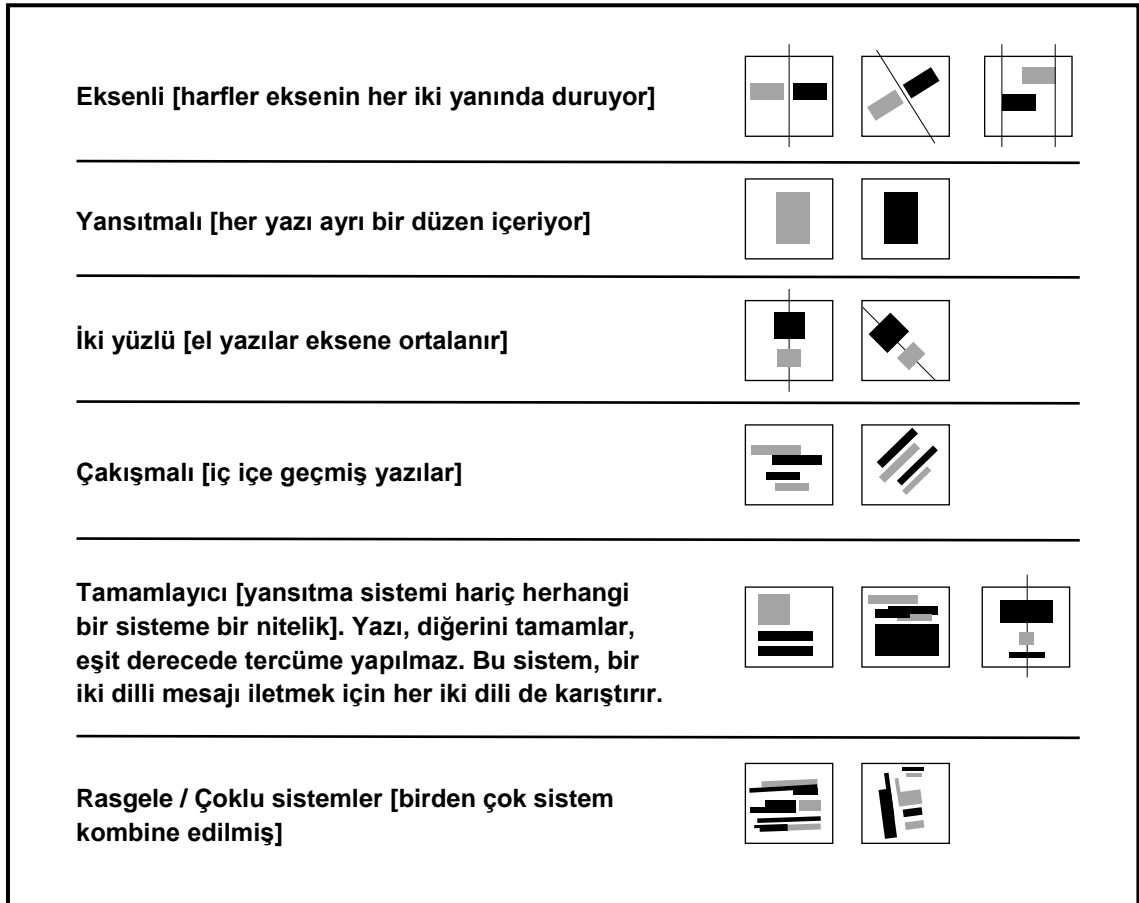
Görüntü 52: City Library (Şehir Kütüphanesi) iki dilli mağaza işareti, Beirut (<https://bit.ly/2Jny3hR>).

2.2.2.3.5. Kimberly Elman'ın Paradigmalarında İki Dilde Düzenleme Sistemlerini Genişletme

Kimberly Elam'ın geniş kapsamlı araştırma ve tipografik kompozisyonlara yaklaşımı temel alınarak, Abdel Baki'nin makalesinde iki dilli tasarımlardaki mesleki ve eğitim tecrübeleriyle birlikte, Beyrut'un iki dilli tasarım temsilciliğinde kapsamlı gözlemlerini de içeren altı yeni iki dilli düzen sistemi önerilmektedir. Kendisi yeni iki dilli tasarım düzen sistemlerini önermek için, Elam'ın Tipografik Sistemlerini referans olarak kullanmış ve bu da, farklı kaynaklı iki-dilli ile ilgili iki dilli düzenler için uygun gözden geçirilmiş bir sürüm yaratılmasını sağlamıştır.

Bunlar doğaya, yön ve şekle göre farklı olan yazıları birleştirmenin zorluğuyla karşı karşıya kalırken, tasarımcılara yenilikçi ve esnek çözümler sağlayacaktır. Bu sistemler hedef kitle gereksinimlerine dayanan çift ve uyumlu tipografik sistemler üzerine kurulmuştur. Beyrut özelinde, hedef kitleye göre okuyucuların çoğunluğu iki dilde aynı derecede rahat olacaktır.

Elam'a göre, tasarımcılar diğer sistemlerin kendileri için tuttuğu tipografik sistem olanaklarından habersizdir (Elam, 2007, s. 5). O, tasarımcıların geleneksel kanava sisteminin ötesinde keşfederek, zorlayıcı düzenleri oluşturmalarına yardımcı olan sekiz farklı sistem önermiştir: Bunlar axial, bilateral, radial, dilatational, grid, random, transitional, and modular olarak tanımlanmaktadır. Abdel Baki Elam'ın üç sistemini uyarlamıştır: Eksenli, çift taraflı ve rasgele iki dilli düzen gereksinimlerine uyacak şekilde ve yazı karakteri sistemlerinin geri kalanını üç yeni geliştirilmiş iki dilli yapılara bütünleştirdi: Böylelikle yansıtmalı, birbirine geçmeli ve tamamlayıcı sistem tanımları belirlenmiştir (Bkz. Görüntü 53).



Görüntü 53: Altı yeni önerilen iki dilli sistemin diyagramı. Latince yazısı siyah renkli, Arapça yazısı ise gri renk ile temsil edilir (Baki, 2013, s. 49).

Bu önerilen iki dilli yapıların daha iyi anlaşılması için, her bir sistemin açıklaması yapılacaktır. Önerilen altı iki dilli sistemi farklı görsel örneklerle ve her iki yazı arasındaki ilişkiyi daha iyi kavramak için geliştirilen grafik gösterimler kullanılarak örneklenmiştir. Bu grafiksel gösterimler her dil için ayrılan hacmi hesaplar; gri renk Arap el yazısını ve siyah renk ise Latin el yazısını temsil eder. Bu grafik, iki yazının görsel oranlarını yazılar arasındaki hacim farkını güçlendirerek ve daha önce açıklandığı gibi en sık olarak Latin yazılarının daha büyük olduğunda ortaya koymaktadır. O iki dilli yapıların daha iyi anlaşılmasına yol açan el yazısı hacminin veya yoğunluğunun önemini vurgulamaktadır. Hacimlerdeki bu farklılık, yani yapı ve boyut farklı bu yazıların analitik veya çözümsel gerçeğini desteklemektedir. Buna ek olarak, siyah ve gri alanlardaki oklar, her bir el yazısının yönünü temsil etmekte ve her iki betiğin nasıl etkileşimde bulunduğunu göstermektedir.

2.2.2.3.6. Önerilen Altı İki Dilli Sistemler

1. Eksenli (Axial) İki Dilli Sistem

İki dilli eksenli sistemde, her bir yazı (Arapça + İngilizce veya Fransızca) dikey veya yatay eksenin kenarına yerleştirilmektedir. Bu yapı, iki dildeki kataloglarda ve kitap tasarımlarında yaygın olarak kullanılmakta ve el yazıları birbirinden bağımsız yer tutmaktadır. Tasarımcıların, el yazıları tek tek bir eksende bir tarafa ya da diğer tarafa ayrı ayrı yerleştirebilmelerine izin vererek görünmez bir bölme uygun oluşturmaktadır (Bkz. Görüntü 54).

The image shows a screenshot of a festival catalog page for "Ayam Beirut Al Cinema'ya". The page is divided into two main columns. The left column contains text in Arabic, and the right column contains text in English. Below the text, there is a bar chart with a vertical axis labeled "percentage%" ranging from 0 to 60. The chart has two bars: a grey bar on the left and a black bar on the right. The grey bar reaches approximately 45% on the vertical axis, and the black bar reaches approximately 60%.

REGISTRATION
The festival selection will take place between the 15th and 20th of March 2017 in Beirut.

REGISTRATION AND PRESENTATION CATEGORIES
The official selection of the 9th edition of the festival will be held between April 2016, December, production after April 2016. A special section will be dedicated to new works from the Arab world, produced after April 2015.

The categories are:
feature and short fiction, documentaries and experimental works.
Submitting deadline: 15th of March 2017 at 23:59 in CET or EDT time.
All copies should have English subtitles.
Priority is reserved to films that have not yet been screened in Lebanon.
The deadline to accept the DVD and/or applications to the 9th Cinema'ya 2017 is 15/03/2017.

REGISTRATION
The festival selection will be held on 15th of February 2017 and filmmakers will be informed of the results by email on the 20th of February 2017.

REGISTRATION
Directors whose films have been selected are asked to send the following documents: a screening copy of their film, with technical specifications, (Dolby Digital, DCP, etc.) by the 20th of February 2017, (before 12:00).

The selection committee has the right to refuse an event film according to its criteria and to the programming of the festival's previous editions.

The festival has the right to keep the archives of all submitted films.

FILED ADDRESSES
If the duration of your film is 40 minutes or more, length, together you are required to send a DVD copy of the event to one of the following addresses:

By register post:
Beirut DC, P.O. Box 11100
PO Box 111 - 11818
Beirut - Lebanon

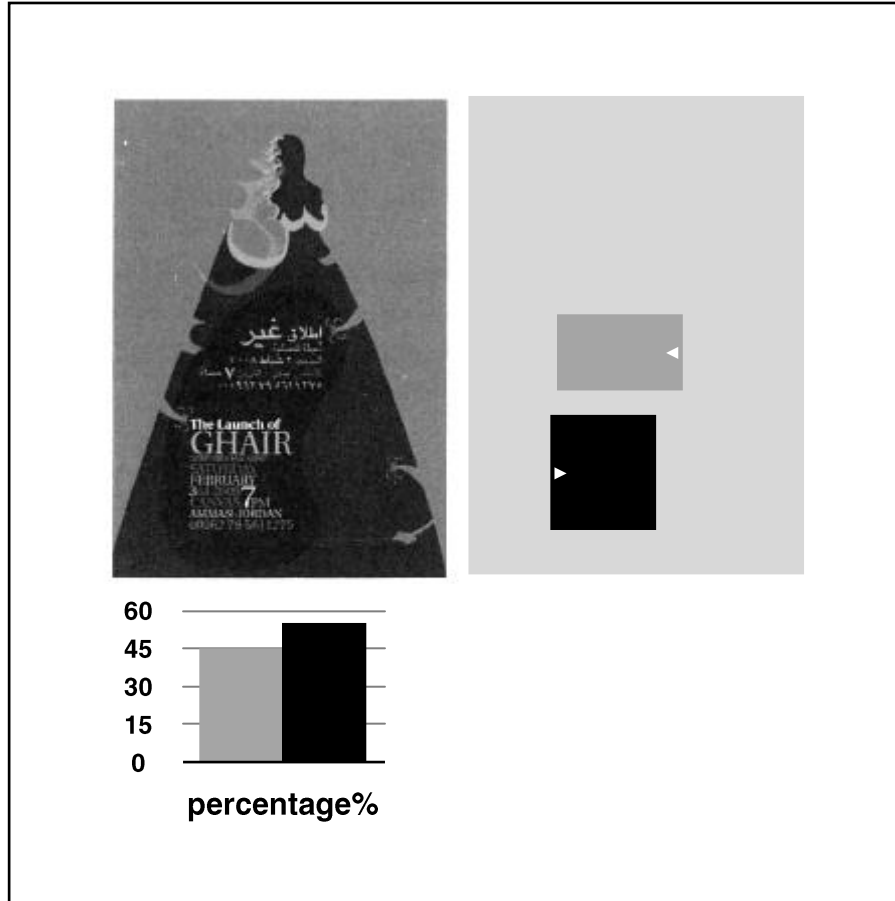
For more information please contact us at www@beirutdc.org

Beirut DC and Fondation Liban Cinema are pleased to announce that submissions are now open for the 9th edition of Beirut Cinema'ya 2017. Submissions should be sent to: submissions@beirutdc.org. Independent filmmakers and producers working on feature length documentary or narrative film projects, in development or in post-production.

Görüntü 54: Dikey eksenli sistem, "Ayam Beirut Al Cinema'ya" Arap Film Festivali Kataloğu, Beyrut 2017 (<https://bit.ly/2PH0bly>).

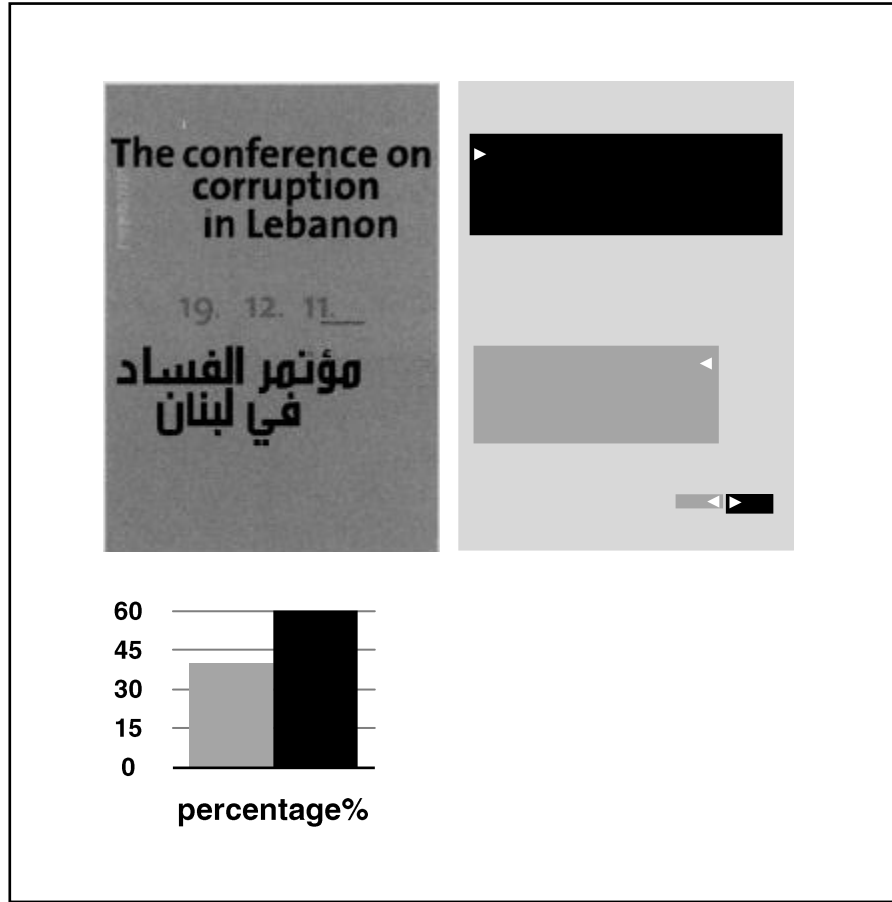
Bu sistem aynı zamanda birbirine bakan bir el yazısını tanıtan iki paralel eksenle uygulanmaktadır (Bkz. Görüntü 55). Bununla birlikte, eğer her iki el yazısı da aynı hizaya getirilirse, aksi yöndeki metnin eksenli sistemi için bir

problem teşkil eder; çünkü metinler ideal olarak birbirine doğru hareket etmemelidir, ancak tasarımcı iki senaryo arasında belirli bir negatif boşluk yaratmayı seçmediği sürece birbirinden uzaklaşır.



Görüntü 55: Yatay aksenal sistem, Malika Katishat'ın poster tasarımı. LAU, Beyrut 2008 (Baki, 2013, s. 50).

Ası tasarımlarında olduğu gibi ileri yayınlarda tasarımcı, çekici ve karmaşık bir kompozisyon oluşturmak için birleştirilmiş çoklu aksenli (*axial*) sistemler uygulayabilir (Bkz. Görüntü 56).



Görüntü 56: Dikey ve yatay aksiyel sistemler, Dana Charabati'nin poster tasarımı. LAU, Beyrut 2008 (Baki, 2013, s. 50).

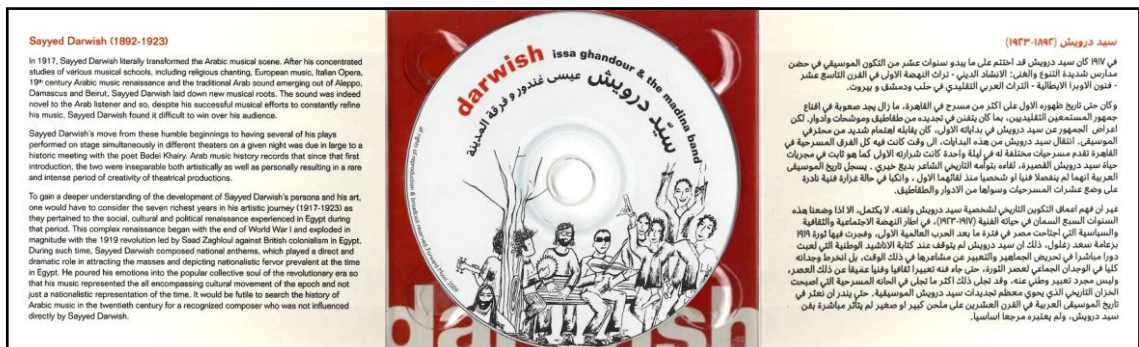
2. Yansıtmalı veya Aynalamalı (*Mirroring*) İki Dilli Sistem

İki dilli aynalama sistemi, el yazıların "yansıtma" yansımaları veya refleksleri olduğu ve birbirlerinden ayrıldığı yerde görülür. Çoğu yansıtma sistemi, iki dilli paket tasarımlarında (Bkz. Görüntü 57), sokak işaretleri, kartvizitler ve broşürlerde kullanılır. Yansıtma sistemi, eşit görsel yoğunluğa sahip iki kısımdan oluşur; bunların her biri yalnızca bir yazı içermektedir. Yansıtma sistemin her biri sadece bir harf içeren eşit görsel yoğunluğa sahip iki bölümden oluşur.



Görüntü 57: Farah Kalash'ın "Leaves" çay paketi tasarımı. LAU, Beyrut 2008 (Baki, 2013, s. 51).

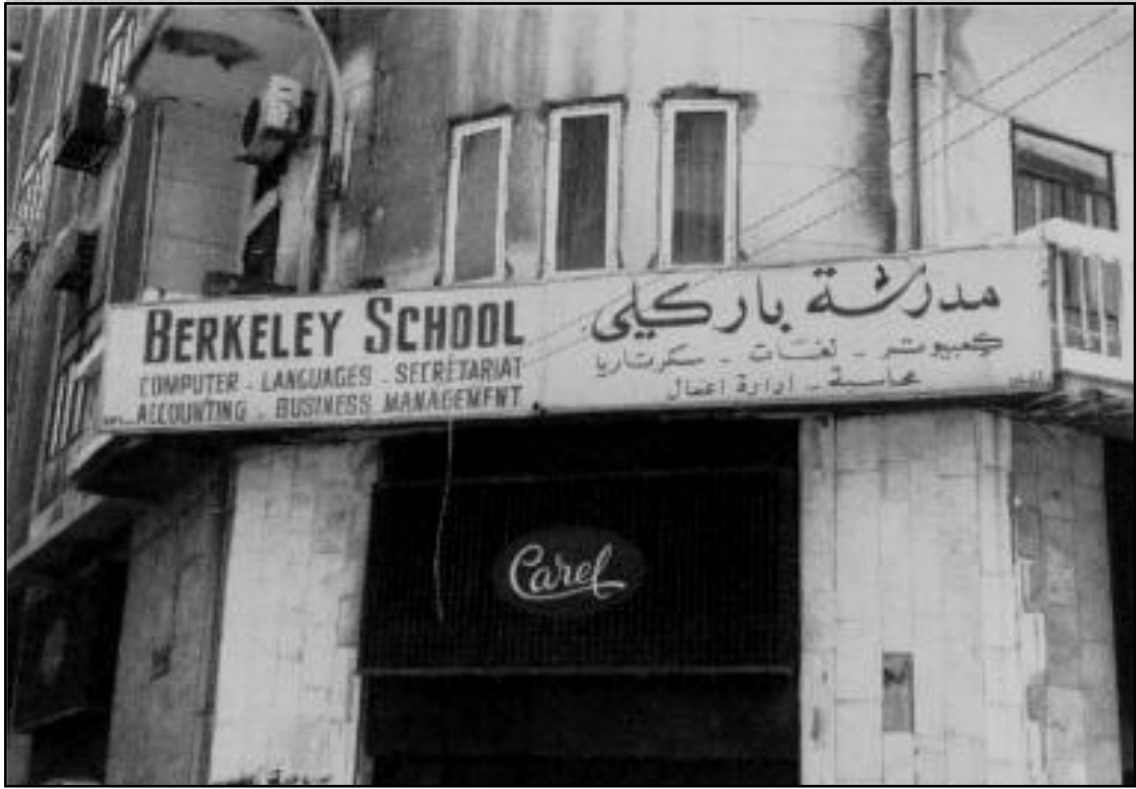
Bu sistem, metinlerin işlenmesinin ayrı olduğu broşürlerde ve kitaplarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Uzun metinlerin, diğer yazının dikkatinden kaçmadan yerinde kalmasını sağlamak için uygun olan tek yazı modeli ile uğraşır ve böylece okunması daha kolay hale gelir. Örneğin, görüntü 58'de, yazılar birbirlerine bakmakta (*facing*), her biri CD kitapçığının bir kapağına yerleştirilmekte, eşit bir metin hacmi sergilemekte ve orta CD tutucu tarafından bölünmektedir.



Görüntü 58: Randa Abdel Baki'nin "Darwish" CD tasarımı, Forward Music 2009

(<https://bit.ly/2DpyfNw>).

Birçok tasarımcı bu sistemi iki dilli düzenlerin karmaşıklığına dokunmadan, yazıları belirgin bir şekilde ele alırken seçer. Ancak, el yazılarının bir araya getirilmesine rağmen, hâlâ birlikte çalışmak zorunda kaldıklarını, dolayısıyla daha önce de belirtildiği üzere iki yazının uyumlaştırılmasının önemi anlaşılmalıdır. Aynalama sisteminin en yaygın ve zayıf uygulaması, mağaza tabelaları ve reklamların yerel veya bölgesel sunumunda sergilenmektedir. Bu iki dilli düzenler, her iki işlemin de uyumlu veya uyumlu olmadığı için bütünleşik değildir (Bkz. Görüntü 59).



Görüntü 59: Berkley Okulunun iki dilli tabelası, Beyrut 2012 (Baki, 2013, s. 52).

3. Bakımlı veya İki Yönlü Sistem

Çift taraflı sistem, her iki el yazısının aynı tek eksen üzerinde ortalandığı simetrik bir yapıdadır. Bu örgütsel sistem, iki betiği birbirinden ayırır, böylece dil seçimi okuyucu için daha kolay hale gelir. Başka bir deyişle, okur hangi dili takip

etmenin daha kolay olduğunu hemen anlayabilir. Bu sistemde benimsenen el yazılarının büyüklüğü veya yoğunluğu (*volume*) çoğunlukla eşittir. Genel olarak iki dilli şehir işaretlerinde kullanılır (Bkz. Görüntü 60).



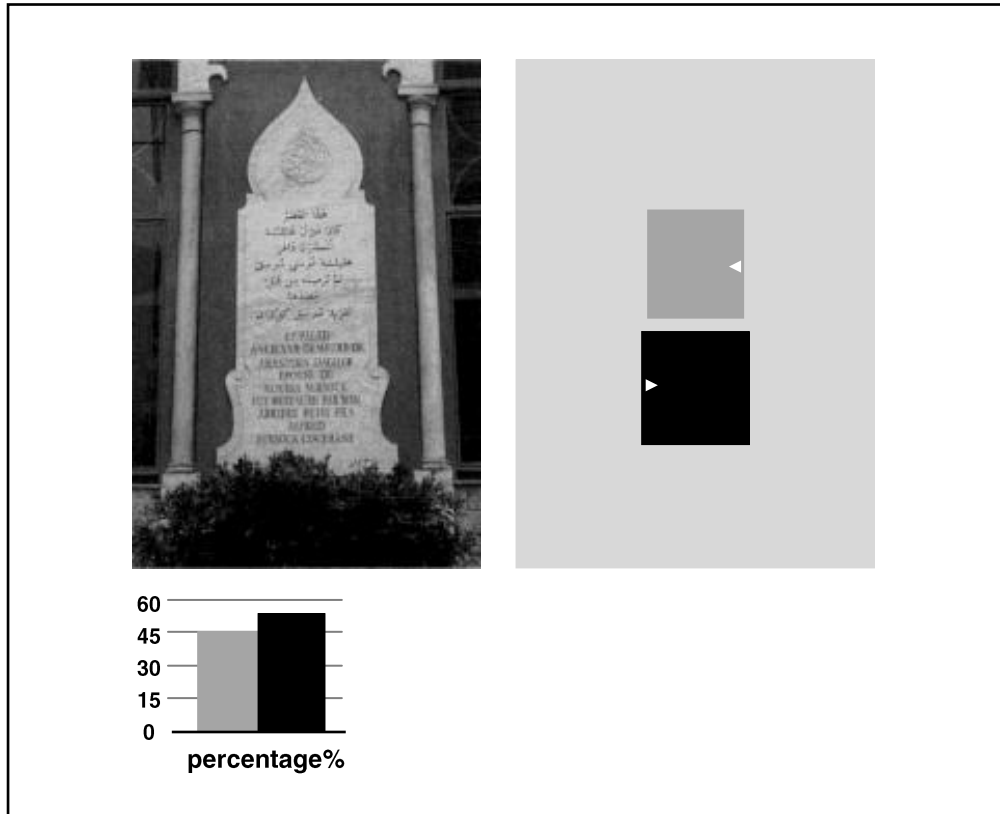
Görüntü 60: Sokak tabelası, Beyrut (<https://bit.ly/2zrer7Y>).

İki dilli çift yönlü sistemin uygulanması yaygın ve öngörülebilirdir, çünkü her iki el yazısının da aynı eksene ortalanarak ayrı tutulmasını gerektirir. Bu basit iki yapı, çoğunlukla bir eksene ortalanmış uygun ve uyumlu el yazılarının seçimine dayanır.

Birçok mevcut durumda, yazı türü veya yazı karakteri işlemi incelenmediğinden, düzenin nihai sonucu zayıftır (Bkz. Görüntü 61). İki dilli desteklemek ekran işareti için kullanıldığında iki taraflı sistemin etkili bir işlemi vardır (Bkz. Görüntü 62).



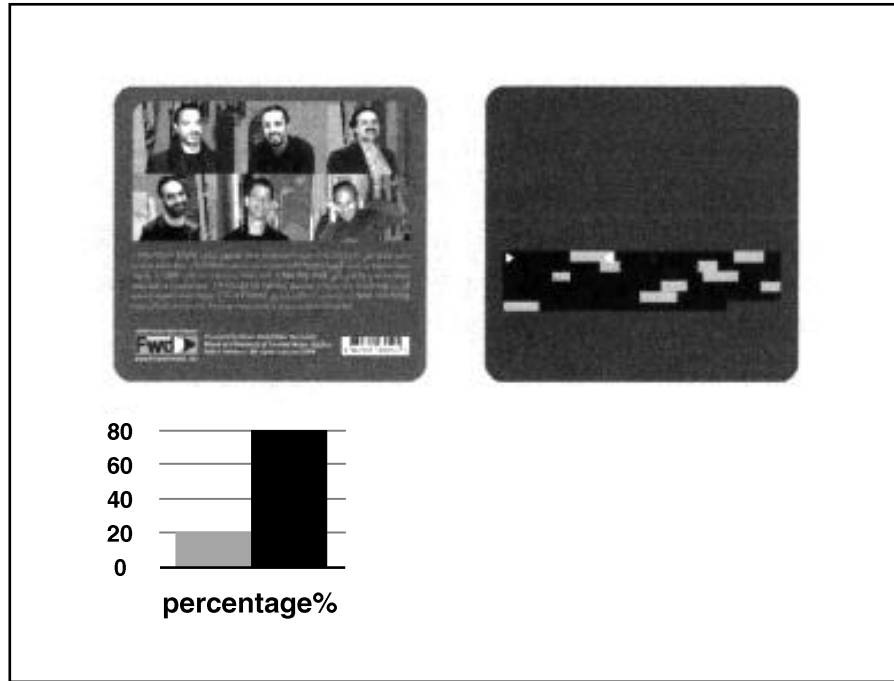
Görüntü 61: 2009 yılında Beyrut duvarlarında yayınlanan broşür (Baki, 2013, s. 53).



Görüntü 62: Sursock Cochrane Sarayı tabelası, Gemayze, Beyrut 2010 (Baki, 2013, s. 53).

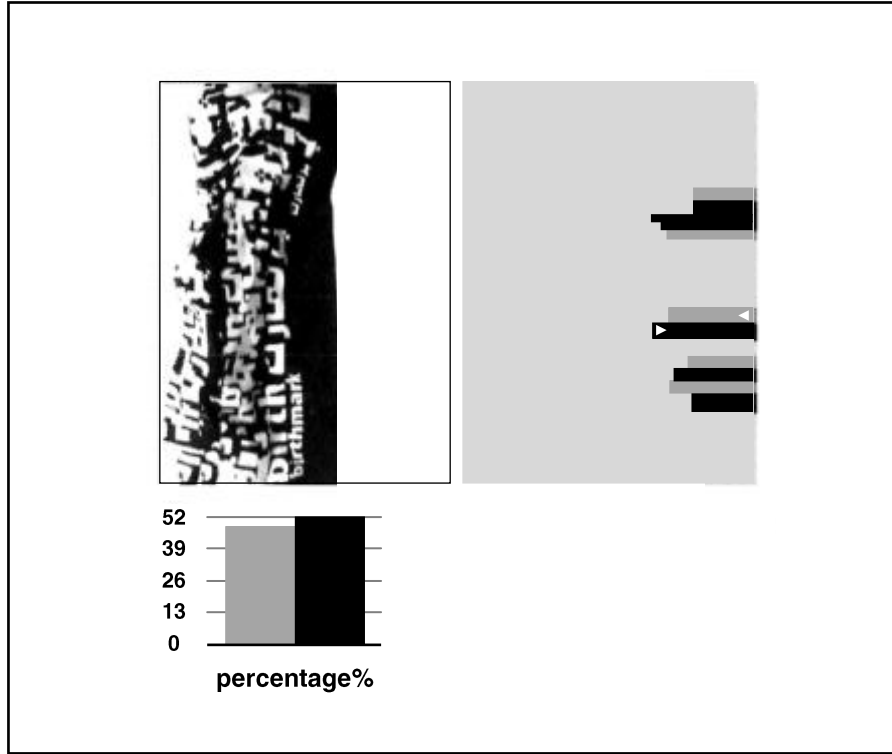
4. Çakışmalı veya Karşılaştırmalı (*Interlacing*) Sistemi

Çakışmalı sistem, iç içe geçmiş veya iç içe giren el yazılarının iki dilde birbirine karışmalarını göstermektedir yerdır. İki dil göze çarpan bir eksen olmadan birleştirilir. Bu sistem, iki betiği birlikte harmanlamak ve yazıların kesintisiz olmasını sağlamaktadır. Bu iki dilli düzen sistemi, her betiğin hacminin tek bir birim olduğu göz önüne alındığında çok önemli olmadığı birleşik bir gövde metnine sahip olduğu izlenimini verir (Bkz. Görüntü 63).



Görüntü 63: Randa Abdel Baki'nin "The Last Communique" arka kapak tasarımı, Forward Music 2010 (Baki, 2013, s. 54).

Buna ek olarak, bu sistem, Şekil 64'de gösterildiği gibi iki yüzlü ya da eksensli gibi diğer sistemler ile birleştirilebilir; burada, iki dilli metin, birbirine geçme eksensli bir sisteme sahip olan, sağ yan eksene gömülür. İki düzen sisteminin bu gelişmiş bireşimi, tasarımcının her iki yazıyı bir arada birleştirmesini amaçlayan çok dilli, iki dilli kompozisyonları keşfetmesine yardımcı olmaktadır.

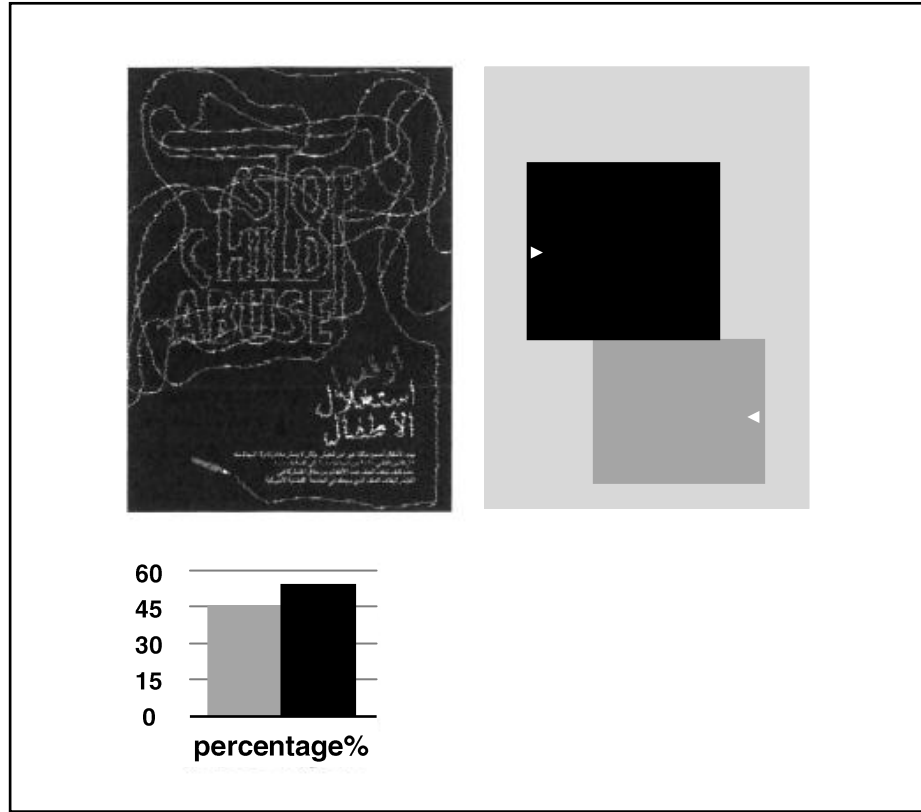


Görüntü 64: Mona Yakzan'ın poster tasarımı. LAU, Beyrut 2007 (Baki, 2013, s. 54).

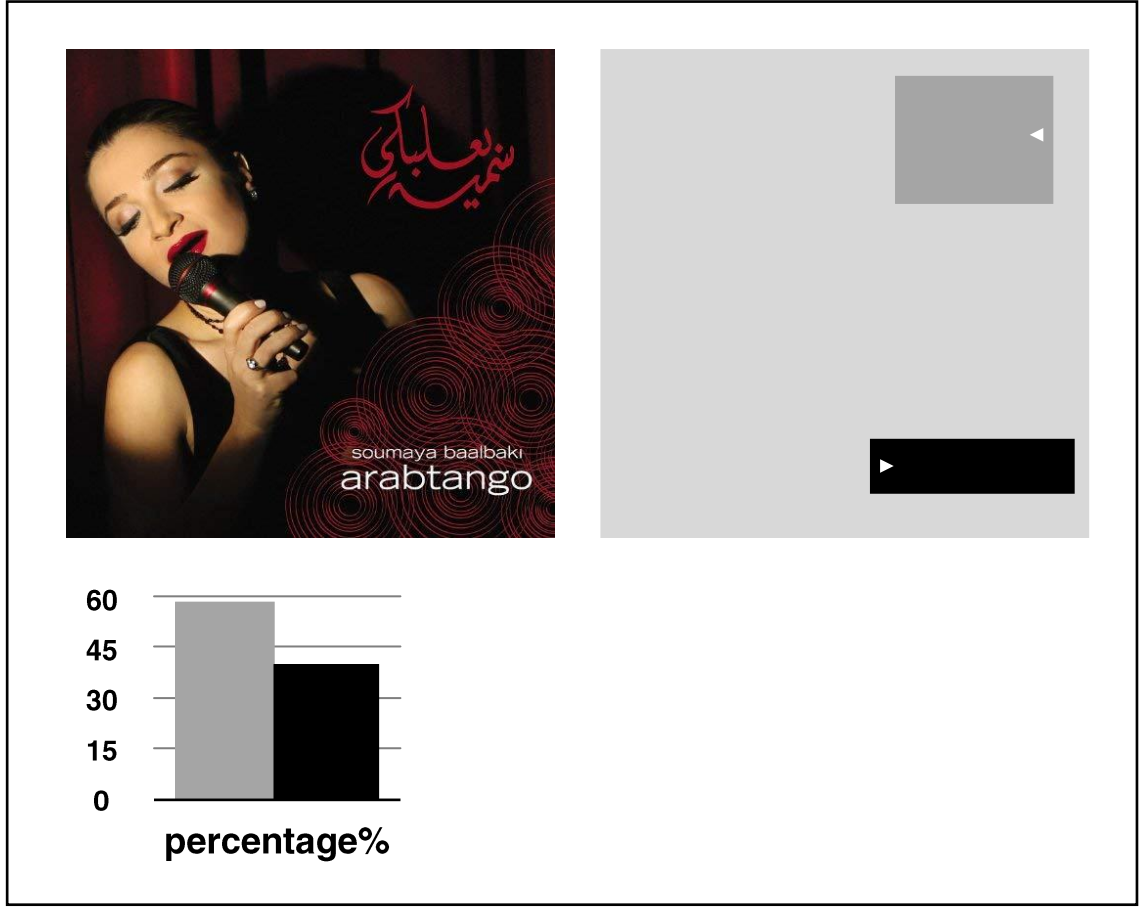
Karşılaştırma sistemi, birleşik bir dinamik içerik oluşturan harmanlanmış görsel bir mesaj üretir. Tasarımcı, bu iki dilli sistemin uzun metin için uygun olmadığını bilmeli ve anlamalıdır.

5. Tamamlayıcı Sistemi

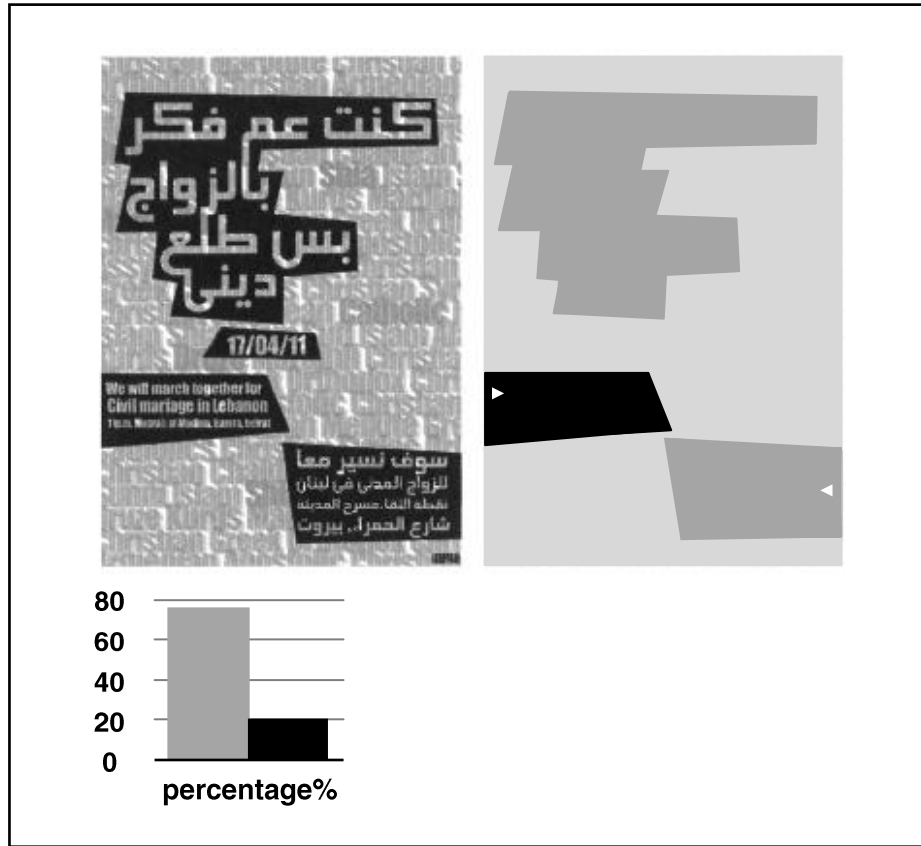
Tamamlayıcı sistem, bir yazının diğerini tamamlayan bir düzen yapısına sahiptir. Eşit içeriğe sahip ve ikili tamamlayıcı bir birleşimle ilişkilendirilemeyen aynalama sistemi hariç, önerilen iki dilli sistemlerin herhangi birindeki bir özelliktir. Tamamlayıcı mizanpaj veya düzenleme tasarımları, eksensel tamamlayıcı olarak tanımlanabilir veya karakterize edilebilir (Bkz. Görüntü 65), iki yüzlü tamamlayıcı (Bkz. Görüntü 66), iç içe geçmiş tamamlayıcı (Bkz. Görüntü 67) veya rasgele tamamlayıcı olan bu yazı da daha ayrıntılı ayrıca olarak ele alınacaktır.



Görüntü 65: Eksenli tamamlayıcı sistemler, Yasmine Salami'nin poster tasarımı. LAU, Beyrut 2010 (Baki, 2013, s. 55).



Görüntü 66: Arapça yazısı Latince yazısını tamamlar. Randa Abdel Baki'nin "Arabtango" CD kapak tasarımı, Forward Music 2009 (<https://bit.ly/2ztrbLq>).



Görüntü 67: Dunia Nassar LAU'nun poster tasarımı, Beyrut (Baki, 2013, s. 56).

Bu durumda, tasarımcı öncelikle hedef kitleyi göz önünde bulundurmalıdır. Eğer izleyici öncelikli olarak bir Arapça okuruysa, o zaman ana bilgi Arapça yazısının içinde sunulacaktır ancak bunun tersi de geçerlidir.

Tamamlayıcı sistemler, öncelikli hedef kitlenin açık olduğu bağlamlarda yararlıdır ve ikincil dilde bilgiler sadece bir referans noktası olarak sunulmaktadır.

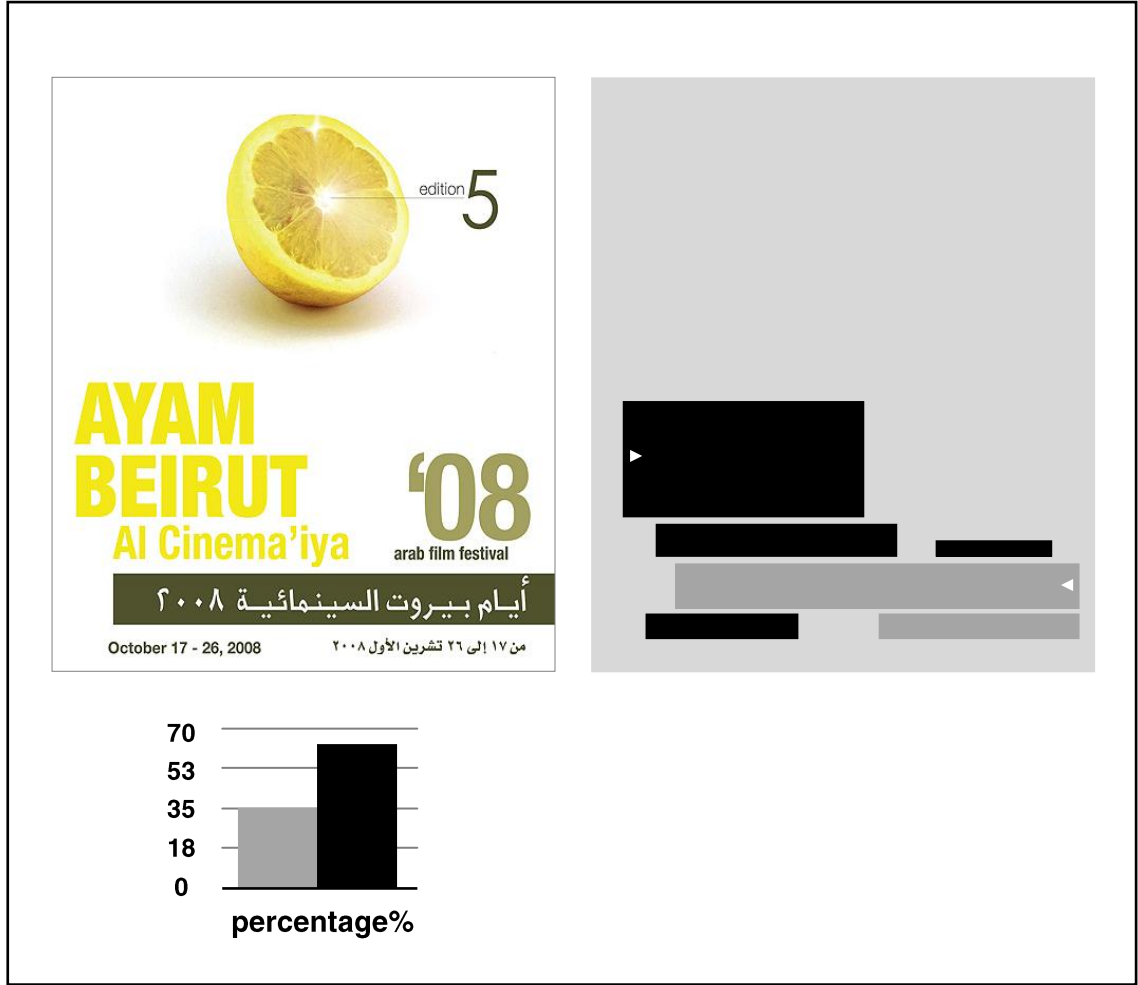
Görüntü 68'de görüldüğü gibi, otomobil markaları orijinal dili ve betiği ile açıkça tanınabilir. Bununla birlikte, potansiyel müşterilerin Arapça bilgilere ihtiyacı vardır. Bu nedenle, markaların logoları (*logotypes*), Latince betikteki tek bilgidir ve geri kalanı Arapça'dır.



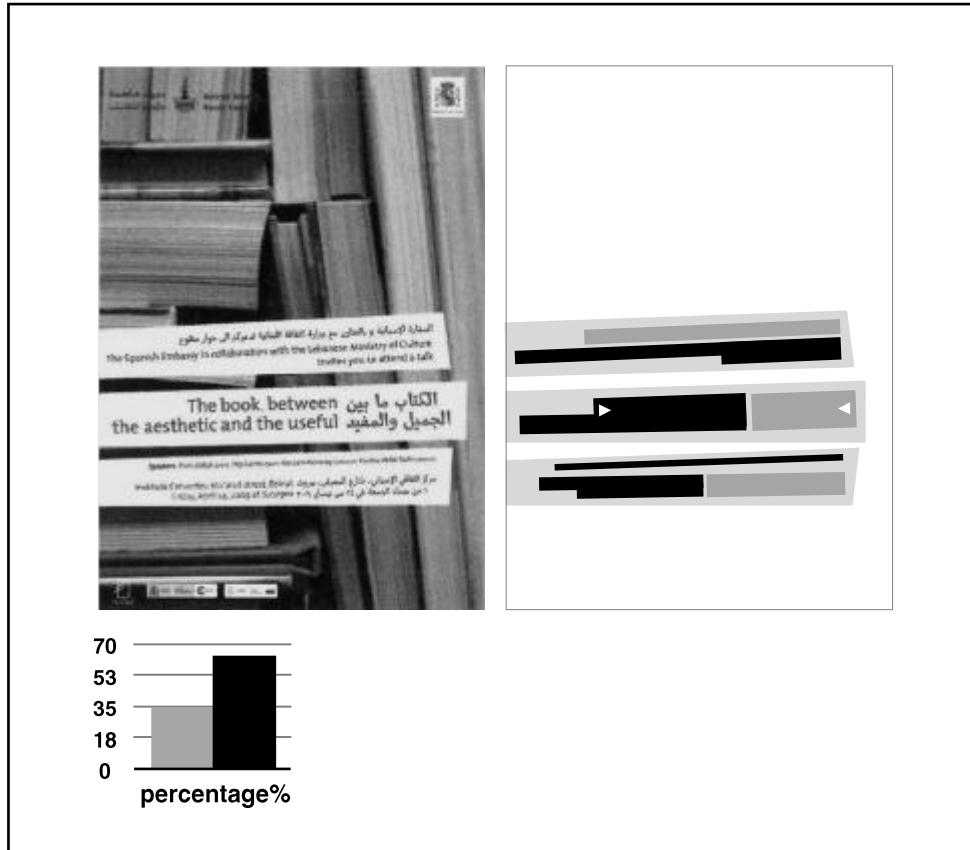
Görüntü 68: Sokak dükkanının tabelası. Otomobil markaları Latince Logotype ile temsil edilir. Gemayze, Beyrut 2010 (Baki, 2013, s. 57).

6. Random veya Rastgele Sistemi

Rastgele sistem, el yazılarının belirli bir örüntü izlemediği yerlerde birleştirilen çoklu sistemlerden oluşur. Farklı sistemlerin birleşimi, bilgilerin karmaşık bir şekilde katmanlanmasını sağlar. Öncelikli kitleler, metinlerin düzeni ve yönündeki bilgi yerelliği ve sıra düzenli aşamalı sistem (*hierarchy*) gibi farklı etkenler, sistemlerin birleşimini belirleyebilir. Örneğin görüntü 69'da, kitap kapağı tasarımı Latin yazısının birincil olduğu ve Arapça yazısının aynı bilgiyi yerel okuyrlar için daha küçük bir yazı halinde sunduğu rastgele bir yapı görüntülenmiştir. Ayrıca, bu özel örnekte Latince el yazısının Arapça yazıya hakim olduğunu belirten yüzde çizelgesinde de gösterilmektedir. Birden fazla görsel sistemin bir diğer birleşimi görüntü 70'de sunulmuştur. Her iki dilde de aynı içeriği içeren iç içe geçmiş ve eksenli yapılardan oluşmaktadır.

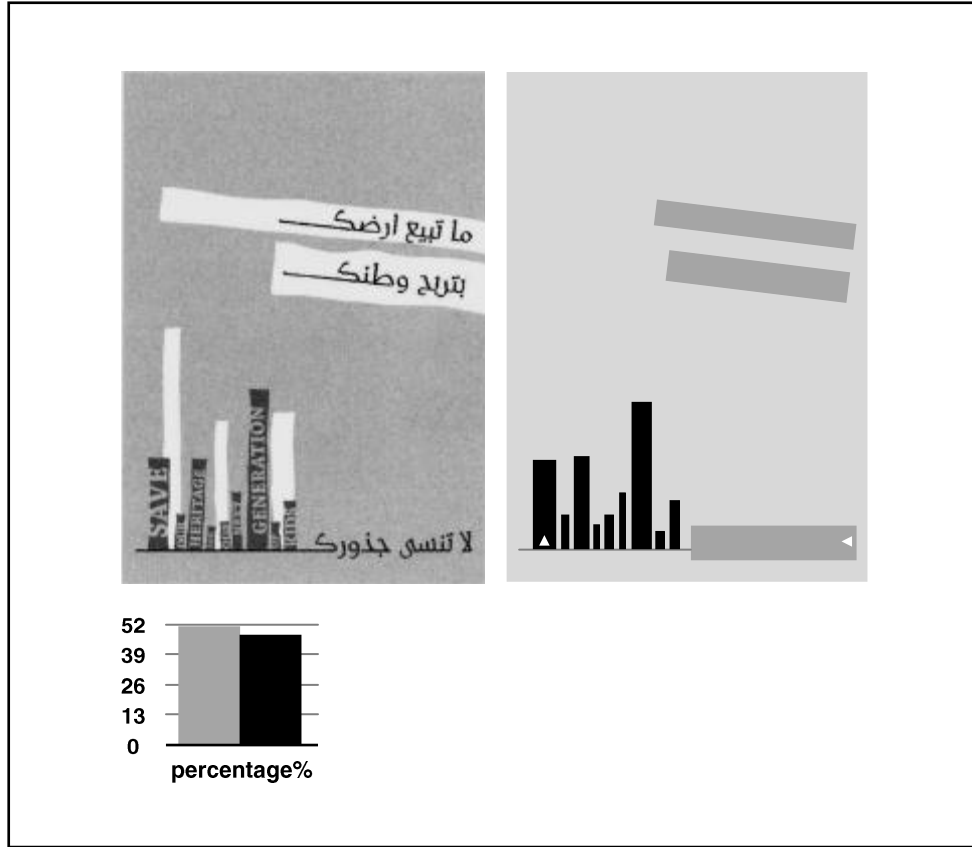


Görüntü 69: "Ayam Beyrut" kitap kapağı, 2008 (<https://bit.ly/2F5yQp8>).



Görüntü 70: "Estetik ve Faydalı arasındaki kitap" Konferansı. Randa Abdel Baki ve Bassam Kahwagi'nin poster tasarımı, 2009 (Baki, 2013, s. 58).

Diğer durumlarda, rastgele sistem, değişken içerikler içeren çoklu kompozisyon sistemlerini harmanlayan tamamlayıcı nitelikte de yer alabilir. Bu, Latince ve Arapça metinlerin, her bir yazısı eşit şekilde yansıtmak yerine birbirlerini tamamladığı anlamına gelir (Bkz. Görüntü 71).



Görüntü 71: Aleen Chehayeb'in poster tasarımı. LAU, Betrut 2011 (Baki, 2013, s. 59).

Bu görsel sistemlerin amacı, tasarımı birbirine bağlı tutarken dinamik iki dilli yazıların birleşimini üretmektir.

Uyumlu iki dilli bir sistem elde edebilmek için tasarımcı, tamamlayıcı yazı biçimlerini, aşamalı sistemi (*hierarchy*), okunma yönünü, okunaklılığını ve kontrastını kullanma gibi çeşitli ölçütleri akılda tutmak zorundadır. Yukarıda ifade edilen altı önerilen iki dilli sistem, çok çeşitli iki dilli tasarım çözümlerini sergilemekte ve tasarımcılar, eğitimciler ve öğrencilere daha fazla iki dilli sistemleri genişletmek ve keşfetmek için araçlar sunmaktadır. Bu iki dilli sistemler, belirli tasarım problemlerini çözmek için uygulanabilecek araçları sağlar. Bununla birlikte, bu ikili düzen yaklaşımı hâlâ başlangıç aşamasındadır. İki dilli okuyurlar için karmaşık görsel bir yapı gösterir; bu, izleyiciye her iki betiğin okuma seçeneğini sunarken görsel iletişim anlayışına fazladan bir katman katar. İki dilli sistemlerin belirli zorluğu, tasarımcılar için yerel kültür özelliklerini

koruyarak ortaya çıkan küresel diyalogu zenginleştiren simgesel tasarımlar yaratmaya devam etmektedir.

İki dilli tasarımda, en önemli zorluk iki dil arasında uyum sağlamaktır. Batı etkisinin hakim olduğu görsel bir kültürde, Arapça el yazısını yeniliğini, buluş ve okunabilirliğini eşit bir seviyeye getirmek önemlidir. İki dilli materyal, kültürel olarak hassas ikiliğe sahiptir ve Orta Doğu'daki yerel tasarımcılar için kritik çağdaş bir sorudur. Arapça ve Latince el yazılarının birleşiminden kaynaklanan belirli sorunlar göreceli olarak yenidir ve küreselleşmenin kültürel gereklilikleri ile sıkıntılı bir hale gelir. Bu anlamda, Lübnan'a özgü örnek tasarım incelemesi, tasarımda iki dilliliğin kullanılması konusundaki önemli bir başlangıçtır.

Beyrut örnek tasarım incelemesinde gösterildiği gibi, yazılar ikiliği, Kiril (*Cyrillic*), Yunanca (*Hellenic*) ve Hintçe (*Sanskrit*) abeceleri gibi diğer el yazılarına da genişletilebilir. Arapça tarafından ortaya konan özel konular, yazı temelli farklılıklar kaçınılmaz olarak farklı etkiler yaratacağı için, genişlemek için bir temel olarak kullanılabilir. Farklı dillerin yan yana konması zorluklar ortaya koyar ki, yalnızca belirli ikiliklerin anlaşılması yoluyla üstesinden gelinebilir.

İki dilli tasarım düzeninin doğasında var olan melezlik (*hybridity*), aidiyet duygusunun derhal aktarılması veya ifadesidir ve iki dildeki kaynaşma, kültürel alışverişin bir göstergesidir.

İkilikler ve melezlik üzerine yapılan araştırmalar, tasarım anlayışının bir iletişim biçimi, çağdaş bir araştırma biçimi veya yöntemi ve kültürler arası bir araç olarak daha da ileriye götürülmesini sağlayabilir. Bu, bulunduğu çoklu ortamlarda/yerlerde yeni bir olasılık ufuğunu ortaya çıkarabilir.

Günlük hayat ve tasarım arasındaki ayrılmaz ilişki, bu gibi çalışmaların geçirgenliğini hem ticari tasarım dünyasında hem de eğitim konusundaki bu kavramların daha soyut bir şekilde anlaşılmasının önemini de vurgulamaktadır. Farklı dildeki uyumlaştırmak için tasarımcılar, reklamlar, afişler, kitaplar ve

paketler gibi çeşitli formatlarda iki yazılı önerilen altı iki dilli sistemler uygulanma yapmak suretiyle geliştirilebilir veya zenginleştirilebilir.

Ayrıca ikiliğin genel kavramının birçok farklı medyaya ve kültürel üretimin gerçekleştiği herhangi bir sanatsal alana uygulanabileceği de unutulmamalıdır. Çağdaş tasarımda kültürel nüanslar daha belirginleştiğinde, benzerliklerin yanı sıra farklılıkları bütünleştirmenin ihtiyacı daha da önem kazanmaktadır. Soyut ve faydacı bir anlayış, diğer melezlik biçimleri için bir çerçeve olarak kullanılabilen bu iki dilli tasarım düzeninde bir araya gelebilir.

3. BÖLÜM

LATİN VE ARAP/FARS ABECELERİNİN KULLANILDIĞI ÇOK VE İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK DÜZENLEMELER

Tipografi bir konu ve bir disiplin olarak ele alınır, uygulanan bir dekorasyon ya da kendini ifade biçiminden farklı olarak, tipografiyi aslında dil temelli olarak ele almak gerekmektedir. Çok dilli metinler tasarlama sorununun çözümü bireysel dil tabanlı tipografik sistemler üretme ihtiyacına dayanmaktadır. Tipografi pratiğinin, en azından hareketli yazının icadından itibaren iki dilli veya çok dilli sayfa için özel tasarım problemine hitap edildiği varsayılabilir (Crawford, 1987, s. 43).

Tipograflar ve onlardan önce, matbaacılar, geliştirmiş ve geliştirmeye devam etmiş, sofistike tipografik pratiğe dayalı sistemlere dayanmış ve sonuç olarak bu sistemlerin okuyucu üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. Ayrıca, sistemler tüm diller için ortak temel benzerlikler içermektedir. Ancak, görsel dil görünümünde (visual manifestation) iki dil tam olarak aynı olmadığından, her sistemin o dilin özelliklerine göre olması beklenmektedir. Bu bireysel dil tabanlı tipografik sistemler, bir diğeriyle karşılaştırıldığında, belirli bir dile ait özgün tipografik pratiğin (yazı dili, boşluk, düzen vb.) bireysel özelliklerini göstermektedir (Crawford, 1987, s. 45 ve 46).

3.1. ÇOK/İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK TASARIMDA UYGULAMA OLASILIKLARI

Çok dilli yazı tasarımı için bir başka önemli eğilim geliştirildi. Büyük yazı karakter aileleri, dünyanın en çok kullanılan/en yaygın el yazılarını içerecek şekilde tasarlanmıştır. Bu fikir, bir taraftan İnternet'in demokratikleştirilmesine olan ihtiyaçtan ve diğer taraftan, dünya çapında mümkün olan en fazla sayıda insana bilgisayar ekipmanı sunma ihtiyacından kaynaklanmıştır. Unicode Uluslararası Ticaret Birliği (*consortium*), birçok yazıların bir arada bulunabileceği

çok dilli bir yazılımın yaratılmasına yol açtı. Bu, günümüzde kullanılan dünyanın en iyi yazılı betiğini oluşturan muazzam büyük bir karakter setiyle (1,114,111 karakter içerecek kapasitede) sonuçlandı (Abifares, 2017).

Tarz yaratma veya biçimlendirme deneylerinin sayısı (yani 1990'ların başında) fırtına misali tasarım dünyasını ele geçirmiş, sektördeki sözleşmeleri sarsarak ortak uygulamaların sorgulanmasına yol açmıştır. Yazı karakteri tasarımının temel uygulamaları veya kuralları, yerini görsel iletişimin küresel eğilimlerine bırakmıştır. Örneğin, geleneksel yazı karakter ailesindeki üslup değişiklikleri sayısı, açıklayıcı veya olağandışı melez çeşitlemelerin yanı sıra kendine özgü veya has birleşik harfler (*idiosyncratic ligatures*) ve harf birleşimleri içerecek şekilde farklı ağırlık ve oransal çeşitlemelerin ötesine geçmiştir.

3.1.1. Yazı Tasarımında Teknolojik Yenilik

Hafifçe sömürülmüş veya henüz keşfedilmemiş, teknolojik olanakları cezbeden ve çeken alan çok geniştir. Talimatlar, el yazısını taklit etmek için ya da ekranda göründükleri zaman harfleri hareketlendirmek ya da kullanıcının görsel kabiliyetini karşılamak için... vb. karakter şekillerinin değiştirilmesini (Bazen Arapça gibi el yazılarını ayarlamak için gerekli olan) ya da şekillerin rastgele değişmesini sağlamak için yazı karakterlerine eklenebilir olmuştur.

Burada, Letterror ekibi gibi birkaç yazı tasarımcısının veya programcısının öncü gayretleri altında, sürekli araştırma sürecinde olan bir alana girilmektedir. Karakter şekilleri artık kesin bir form olarak tanımlanmadı, ancak daha ziyade belirli koşullar ve talimatlar altında gerçekleşen daha genel matematik formülleri olduğu yeni bir tür tasarım alanı haline dönüştü. Birden fazla (*Multiple*) Master fonts ve MetaFonts, bu yönde daha iddialı deneylerden bazıları olmuştur, ancak başarıları ve fayda veya yararı günlük tasarım kullanımı için hâlâ tartışılabilir bir durum oluşturmuştur.

3.1.2. Yazı Tasarımında Uyum

Bigelow ve Holmes Lucida Sans Unicode projesine başladığında, birden fazla yazıyı kapsayan bir yazıya yönelik birleşik bir tasarım yaklaşımı yeni bir önermeydi. Ne kavramsal, ne de pratik imalar ve sınırlar araştırılmış ve iki tasarımcı projeyi uyum kavramı için bir test ortamı olarak görüyorlardı. Onların sözleriyle fikir, “farklı abecelerin temel ağırlıkları ve hizalamalarını düzenli hâle getirmek ve birlikte çalışacak şekilde ayarlanarak, onların temelsiz farklılıklarını en aza indirmek, ancak bunların temel, özellikleri ve farklarını korumak” demektir (Bigelow ve Holmes, 1993, s. 292). Bigelow ve Holmes'e göre, bu yaklaşımla “önemsiz tasarım kalıpları ve tarihsel yanlışlıkların çöplüğü filtrelenerek, önemli karakter özelliklerinin işaretleri karşılaştırarak büyütülür”. Böylece, uyum ilkesinin bilgi aktarımına fayda sağlayabileceği veya başka bir deyişle okunabilirliğin geliştirilebileceği kabul edilmiştir. Ayrıca, faydalı ve estetik kaygılar uyumlaştırma lehine geliştirilmiştir: “Uyumlu bir yazı karakteri içinde, metin Latince'den Kiril'e veya Yunanca'dan İbranice'ye değiştiğinde ya da matematiksel ifadeler veya diğer semboller metne dahil edildiğinde, karakterlerin görsel boyutu, ağırlığı ve ritmi değişmeyecektir, okuru dokunulmamalı veya dikkatini dağıtmamalıdır, ancak temel karakter özellikleri yine de ayırt edici ve hemen tanınabilir olmalıdır”.

Dolayısıyla, Bigelow ve Holmes tarafından gösterildiği üzere uyumlaştırma durumu iki kısma ayrılabilir: 1) okunabilirlik için algılamanın (sinyalin) yükseltilmesi, ve 2) estetik ve fayda nedenlerinden ötürü düzenleştirme. Tartışmanın ilk kısmı, 'sinyal' ve 'gürültü' kavramına dayanır; ancak, varsayılmış olan üstünlüklerin daha fazla kanıt veya gerekçesinden yoksundur. Gerçekten de, Bigelow ve Holmes, bu yaklaşımdaki olası zayıflıkları bilmektedir; çünkü “[uyum] el yazılar veya komutlar arasındaki farklılıkları ortadan kaldırırsa, bu durum karışıklık olasılığını artırır. Bu görüşte, istenmeyen gürültüyü filtreleme girişimi, bunun yerine sinyalin önemli bölümlerini kaldırabilir ve kalanları çarpıtabilir/çarpar; böylece sinyal azaltılır ve gürültü eklenir”. Başka bir deyişle, birbirinden farklı olması gereken sinyaller benzer şekilde üretilirse, ayırt edici

özellikleri bulanık hâle gelir ve bulanıklaşır. Gerçekten de, ITC Avant Garde gibi son derece modüler (ve dolayısıyla düzenli) yazı biçimlerini aramak daha genel bir ifadeyle, bilgi aktarımını iyileştirmek yerine, genellikle daha düzgünlüğün veya tekdüzeliğin (*uniformity*) azaldığını takdir etmektir. Sonuç olarak, "sinyal" ve "gürültü" argümanı, kendi başına bir inandırıcı mantığı ortaya koymamakta, kendiliğinden inandırıcı bir gerekçe sağlamamaktadır, çünkü uyum için öncelikle estetik ve pratik nedenlerden dolayı bırakılmıştır.

Bu gibi düşüncelerin önemi tipografi için inkâr edilemez veya yadsınamaz olsa da, belki de uyumlaştırma argümanının bilimsel görünüşü bu açıdan biraz azalmış gibi gözükmektedir. O halde, düzenlilik kavramı tartışmanın odağında yer alıyorsa, bu kavram sıkıca tipografik uygulamaya gömülür ve onu daha geniş bir tarihsel çerçevede değerlendirmek yararlı olabilir. Robin Kinross'ın işaret ettiği gibi, evrensel türlerin geleceğe bakışı baskıya özgü genel geçerleştirme tarafından teşvik edilerek art arda kırılmaktadır (Kinross, 2002, s. 233).

3.1.3. Modernizmin Uzantısı Olarak Uyumu Sağlama

Tipografi ve yazı oluşturma için düzenli, sistematik ve dolayısıyla akılcı yaklaşımlar uzun bir tarihe sahiptir. Konunun belki de en kapsamlı tartışması olan Kinross'un *Modern Tipografi'si* (2004), tipografi için akılcı ve düzenleyici yaklaşımların köklerini, 17. ile 15. Yüzyıla dönüşmeye ve 'Romain du Roi' türünün oluşturulmasına kadar izini sürmektedir. Çizim tahtasında, James Mosley'in, 'bir baskı türü için abece biçiminin bağımsız olarak belirlendiği bir süreç olan "yazı tasarımı" kavramının başlangıcını işaret ettiği iddia edildiğini gözlemleyen bir özellik olarak düşünülmüştü' (Mosley, 1997, s. 5). Türünün oluşturulmasına yönelik bu yaklaşım, pratikte uygulayıcılardan, dünyevi tavrı nedeniyle çok fazla alay konusu yapıyordu; aşırı düzenlenmiş harf biçimlerinde ve açık çalışmacılardan kesin olmayan hassasiyet taleplerinde en açık biçimde görüldü.

'Romain du Roi', erken bir öncül olarak görülebilirken, rasyonel olarak planlanan tür kavramları yalnızca 20. Yüzyılda tekrar eden bir tema haline gelmiştir. Kinross'un hatırlattığı üzere (2002), 'evrensel' özelemlerle ilgili kavramlar, 1920'lerde ve 30'larda, 1960'lı yılların sonlarına doğru, çoğunlukla teknolojik açıdan açıklayıcı göndermelerle birlikte, dijital tipografinin başlangıcına kadar, açık bir Modernite'nin ortaya çıkmasında izlenebilir. Herbert Bayer'in Bauhaus için abecesi (1926) ve Jan Tschichold'un Walter Porstmann'ın yeni yazım biçimi (1930) için yazdığı harf biçimleri, akılcı, yapılandırılmış ve sistematik ilkelerinden yola çıkılarak türetilen meşruiyete dayalı yazı tasarımına yaklaşımın en radikal örneklerini oluşturmuştur. Aynı dönemde, Paul Renner'in Futura'sında (1927) ticari açıdan uygun bir yazıya ait benzer, ama evcilleştirilen benzer fikirlerin ilk başarılı uygulamasını bulunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinin ardından, Adrian Frutiger'in kilometre taşı Univers'ı (1954), belki de düzenlilik, sistematik planlama ve geleneksel harf biçimlerinin en ilginç birleşimi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu eksik listeden anlaşılacağı üzere, yazı tasarımına akılcı yaklaşımların geçmişi bu araştırmanın kapsamının ötesine geçmektedir. Ancak, daha yakın geçmişe yüzeysel bir bakış bile, yazı tasarımında akılcı planlama ve sistematizasyon kavramlarının esnek ve nihai olarak başarılı olduğunu göstermektedir. Frutiger'in Univers'enden, bir yazı biçiminin veya karakterinin bir ailenin parçası olarak düşünülen unsurları, ancak birkaç yaygın şekilde kutlanan örnekler adı altında, Otl Eicher'in Rotis'ine (1988), Lucas de Groot'un Thesis (1994) ve Peter Bi'ak'ın Greta Sans yazı karakteri veya font tasarımına (2012) benzeri görülmemiş şekillerde genişleyen ve yazı 'sistemleri' olarak adlandırılanları doğurmuştur. Gerçekten de, tarihsel olarak ilgisiz tarzları bir şemsiye adı ve kavramı altında bir araya getiren yazı sistemi tasarımının eğilimi, mevcut uygulamanın belirleyici özelliklerinden biri olarak görülebilir (Nemeth, 2016, s. 154).

Muhtemelen, Bigelow ve Holmes'in farklı çizimlerin düzenli iyileştirilmesi ile ilgili uyumlaştırılmış tasarım kavramı, bu perspektiften bakıldığında, daha geniş bir görüngünün parçası olarak görülebilir. Akılcı planlanmış, sistematik olarak organize edilmiş ve tarz olarak düzenlenmiş yazı tasarımı çağdaş uygulamanın

tanımlayıcı bir özelliğiye, bu eğilimin Latin harfleri dışına çıkmasının, artan uluslararasılaşma ile ortaya çıkması gerekmektedir. Aslında, Batı kökenli ve/veya eğitime sahip tasarımcılar için, uyumlaştırma mantığı cazip olabilir. Algılanan 'evrensel' ve iddia edilen 'nötr/tarafsız' nitelikleri için yazı biçimini veya karakterlerini benimsemiş ve çoğunlukla Latin merkezli tipografide derin bir biçimde yer almış olan ağlar veya organlar ve tasarım sistemlerinde düşünmeye alışmış ve eğitilmiş bir izleyiciyle bir işbirliği veya bağ oluşturur.

Tarihsel perspektiften yararlanarak, uyum davası kendinden emin olarak algılanmış gibi görünmektedir, çünkü onun lehine az gerekçe sağlanmıştır. Bigelow ve Holmes'in "uyumlaştırma arzulan bir amaç gibi gözüküyor" söylemi (Bigelow ve Holmes, 1993, s. 292) Lucida Sans Unicode projesinin özeli bağlamında uygulanabilir, ancak daha genel bir tasarım ilkesi olarak alınır, daha fazla incelemeye ihtiyaç duymaktadır. Uyumlaştırılmış tasarımın belirgin gereksiniminin nedenlerini daha iyi tanımlamak için, farklı tipografik senaryoları göz önünde bulundurmak ve Bigelow ve Holmes tarafından önerilen kavramların uygulanabilirliğini sorgulamak yararlı olabilir.

3.2. ÇOK/İKİ DİLLİ TIPOGRAFİK TASARIMDA UYGULAMA SORUNLARI

Ellen Lupton, *Typographia Polyglotta*'nın Latince tabanlı bir genel geçere uyan görsel tekdüzeliği hedeflemesine rağmen, elyazılarını kullanan kültürlerde alışılmadık bir kalıba zorlamak niyetinde olmadığını söylemektedir. Bunun uygulanabilir bir uzlaşma olup olmadığı, söz konusu tipografinin amacına bağlıdır. Latince, zorunlu olarak tüm konularda tipografik ölçüt değildir. İhtiyaç duyduğu tüm tipografik esneklikle birlikte e-kitap çağında, 1920'lerde iz bırakmış tasarımlara duyulan güveni değiştirmek zor olacaktır. Akıllı telefon ve tablet bilgisayar gibi yeni cihazlarla karşılaşan kullanıcılar hâlâ katı Latin tabanlıdır. Latin-yazılı kültürün geçerli olacağını varsayarsak, batılı ve batılı eğitilmiş font tasarımcıları, harfleri Latin harflerine bile uygun olmayan hücrelere sıkıştırarak,

Arapça elyazısını evrenselleştirmek için büyük bir çaba göstermektedir. onların yaklaşımını evrenselleştirmeyi düşünebilirler ve her betiğe organik olarak bakabilirler.

3.2.1. Uyumlaştırılmış Yazının Kullanımı

Bu tez çalışmanın amacı doğrultusunda, iki veya daha fazla farklı yazıların birlikte bulunması muhtemel çok dilli metin kategorisini ayırt edebilir. Birinci kategoride, metnin büyük kısmı tek bir yazıyla yazılır ve diğer yazı (lar), yalnızca iki dilli sözlüğün arketip durumunda olduğu gibi, tamamlayıcı bir rol alabilir. Bu tartışmada "karma ayarlar" olarak adlandırılan kategorideki diğer örnekler, dil eğitimi, dilbilimsel analiz ve genellikle akademik metinler için hazırlananlar gibi ilgili belgelerde bulunabilir.

İkinci önerilen kategori, kabul edilen genişliğine rağmen, en azından ilkesel olarak tüm dillerin ve el yazılarının eşit derecede ve uygunluğa sahip olması gereken tüm paralel çevirileri bir araya getirir. Edebiyat metinlerinden, halk tabelasına, talimat kitapçığından, kitap eklerine ve hükümetin resmi yazışma ve belgelerine kadar geniş bir yelpazede çeşitli metinler bu tanıma girmektedir; üstelik çeşitliliklerine rağmen metinlerin çevrildiği ve birlikte sunulduğu yerlerde tüm farklı dil okurlarının eşit derecede önemli olduğu düşünülür. Bu nedenle, kendi dillerinin belirli bir türde sunumuna da eşit derecede önem verilmesi gerektiği ileri sürülebilir.

3.2.1.1. Karışık Ayarlar

Karışık ayarlara sahip belgelerin faydalı kısıtlamalarını, uyumlaştırılmış yazı ile hafifletilebilecek şekilde düşünmek kolaydır. Özellikle ekonomik ortamın sözlükler gibi prime dayandığı durumlarda daha düzenli hale getirme, alan verimliliği ile ilgili tipografiyi kolaylaştırır. Gerçekten de Kartezyen çalışma ve

düzenleme alanının farklı el yazıları ile farklı kullanımı, her tür çoklu el yazısı ayarında en zorlu etkenlerden biri olarak görülmektedir.

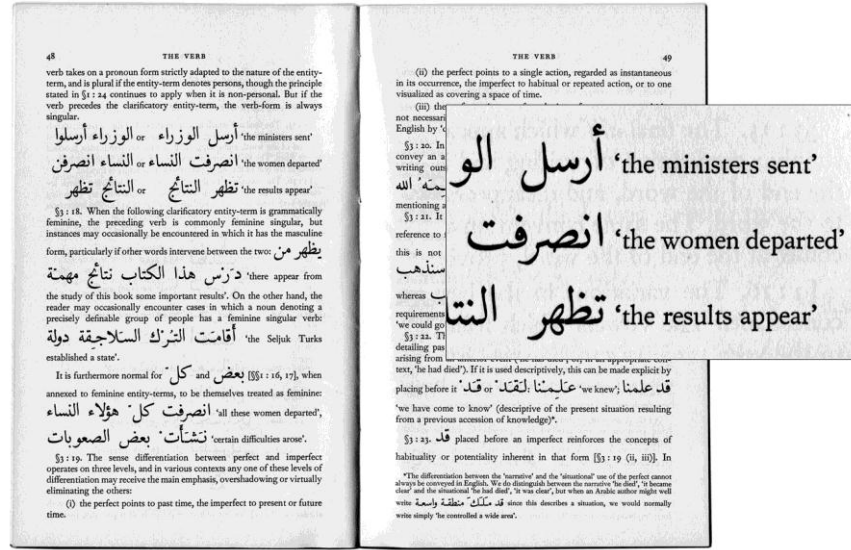
Örneğin, Arapça harf biçimleri, tüm y eksenini boyunca dağılmış ayırt edici özelliklere sahiptir ve düzenli yatay hizalamaları zorlaştırmaktadır. Harfler, bağlamlarına göre diğer harflerle kaynaşırken, ayırt edici özelliklerin konumları sıkça değişir. Ayrıca, Arap harflerinin (*script*) belirgin ve kendine özgü olarak daha geniş oransal aralığı vardır, bazı harf biçimleri uzun ve dar, diğerleri düz ve geniştir; eleştirel olarak, oranlar çok çeşitli değil, aynı zamanda boyutları ve bir harf formunun birçok kez diğerlerinden büyük gibi görünmesi nadir değildir. Sonuç olarak, Arap abecesi çoğu zaman (en azından batılı gözlemciler tarafından) Latince muadillerinden daha küçük görünen şekilde tanımlanır, çünkü eğer en büyük Arap harfleri en büyük Latin harfleriyle eşitlenirse, küçük Arap harf formları azalmaktadır. Bu nedenle, her iki yazı aynı metin satırında görünüyorsa, tipograf için belirgin pratik sorunlar ortaya çıkar: eğer Latin harflerine eşit bir Arap harf boyutu kullanılıyorsa, o zaman küçük görünür; ancak eğer Arapça boyut olarak benzer görünecek şekilde daha geniş bir gövdesi olarak seçilirse, konunun hizalanması ve ayarlanması daha karmaşıktır.

Burada, Anthony Froshaug'ın "tipografi bir kanavadır" sözü anımsanmaktadır; bu, hem çoklu el yazısı (*multi-script*) kompozisyonunun başlıca zorluğunu hem de tipografinin temel Latin önyargılarını kısaca (bilerek de olsa) özetlemektedir. Okurun şu ana kadar ölçtüğü gibi, dikey alanın çeşitli kullanımları konusundaki başlıca tepki, her el yazısının kendi özelliklerine göre ele alınması veya değerlendirilmesi nadiren olmuştur. Orantılılıkları Latince el yazısına benzer bir şekilde genel geçerleştirme girişimi daha uyumludur – aslında uyumlaştırılmış tasarım tarafından önerildiği gibidir. Böylelikle, harf biçimleri boyut ve oranlarından bağımsız olarak (ki, harflerin kelimeler ve cümlelerde nasıl bir araya getirildiğini tanımlayan yazının morfografik kurallarından söz etmez), tipografik kanavanın temel birimine göre değiştirilir; bu, düzenli yüksekliğin, harflerin satırlara ve paragraflara montajını sağlayan bir dikdörtgendir. Böyle bir yaklaşımın tipografiste (veya tarihsel olarak dizgi kompozitörüne) getirdiği

üstünlükler kolayca anlaşılır ve uyum öncüleriyle bağlantı kurar. İlk genel geçerleştirilmiş yazı örneği – Romain du Roi" yi düşünün – düzenli biçimlerle farklı el yazılarının kararsızlıkla karışmasını sağlar ve bu nedenle düzenleme alanında kompozisyonu büyük ölçüde kolaylaştırır. Bu perspektifte uyumlaştırma durumu, yararlı kısıtlamalar ve ihtiyaçlar tarafından güçlü bir şekilde belirlenen bir durum olarak görülmektedir.

Tartışmanın belirgin harekete geçirici gücüne rağmen, gerçek uygulamaya yönelik bir inceleme, istediği düzenlilik ve tekdüzeliğin her zaman ve her yerde aynı derecede istenmediğini yani talep edilmediğini ortaya koymaktadır.

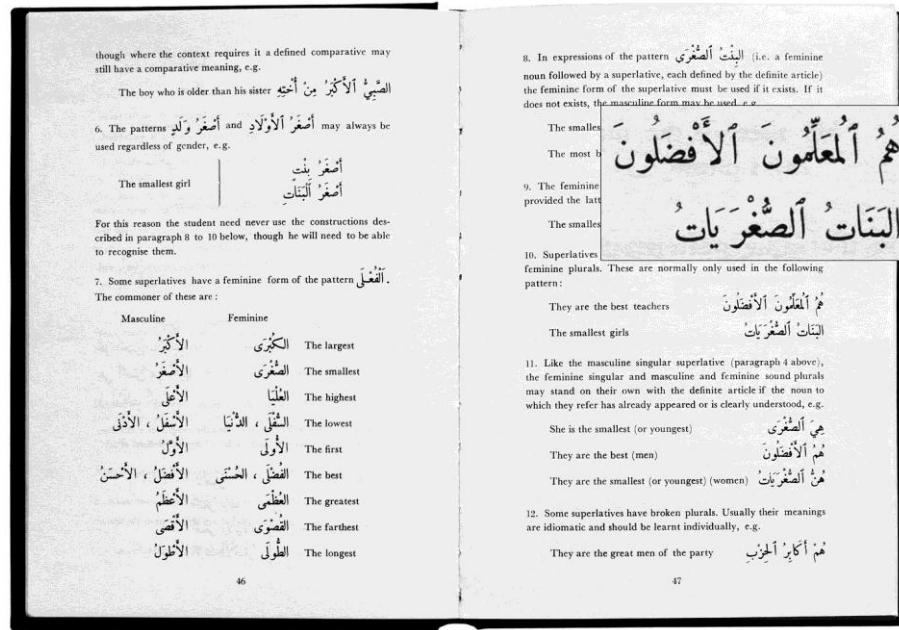
Farklı bir yaklaşım için çarpıcı bir örnek, A.F.L.'de bulunabilir Beeston'un Arapça Yazılı (Bkz. Görüntü 72), Cambridge Üniversitesi Yayınları tarafından 1968'de yayınlanan ve Hertford, İngiltere'de Stephen Austin ve Sons tarafından basılan kısa/özlü bir dil öğretim kitapçığıdır. Burada, işlev ve pedagojik veya eğitsel kullanılabilirliğin taviz vermeden ön planda tutulmasıyla açık bir tipografik yayına tavrı ortaya çıkar. Arapça harfi (*Arabic type*), geleneksel oranlar ve tarzları takip eder, el yazısıyla yazılan harf biçimlerini en iyi tanıdıkları yeni başlayanlara yönelik bir belge için uygundur. Metnin başındaki el yazısı tablolar için kullanılan büyük boyut harflerin kolaylıkla tanınmasını ve sözcüklerin şifrelerini çözmeyi kolaylaştırır ve harflerin bir araya getirilmesine büyük bir netlikle gösterir. Ancak, okurun kullanılabilirliğine vurgusu, ana metinde en belirgin olanıdır. Serpiştirilmiş Arapça kelimeler, soyut tasarım hedefleri üzerine okura (acemi bir dil öğrenen) cesurca kolaylık vurgulayan Latin yazısı için özür gerektirmeyen (*unapologetic*) bir irade gözüyle belirlenir. Kitapçığın yarısına kadar, Arapça'nın büyüklüğü veya boyutu, işlevsel tutum ile tutarlı bir şekilde azaltıldığı gibi, artık okurun el yazısını daha iyi anlaması beklenmektedir.



Görüntü 72: A.F.L. Beeston (1968) Arapça Yazılı, Cambridge Üniversitesi Yayınları. %35'lik çizgisel olarak azaltıldı, kutudaki detay büyütmesi (Nemeth, 2016, s. 156).

Yazılı Arapça'nın (*Written Arabic*) tipografik seçimlerinde mevcut yazı biçimleri ve boyutlarının etkili olacağını söylemeye gerek yoktur ve daha ince dereceli yazıların bazı paragraflarının görünümü iyileştirilmiştir. Bununla birlikte, çoklu el yazısı (*multi-script*) tipografisine olan yaklaşımı, düzenli tasarım sistemlerinden *Systemzwang* tarafından başedilmez bir şekilde kayıtsız kalırken, son derece okunaklı ve bazen çekici belgeler üretmektedir. Üstelik, yazılı Arapça yaklaşımında benzersiz değildir.

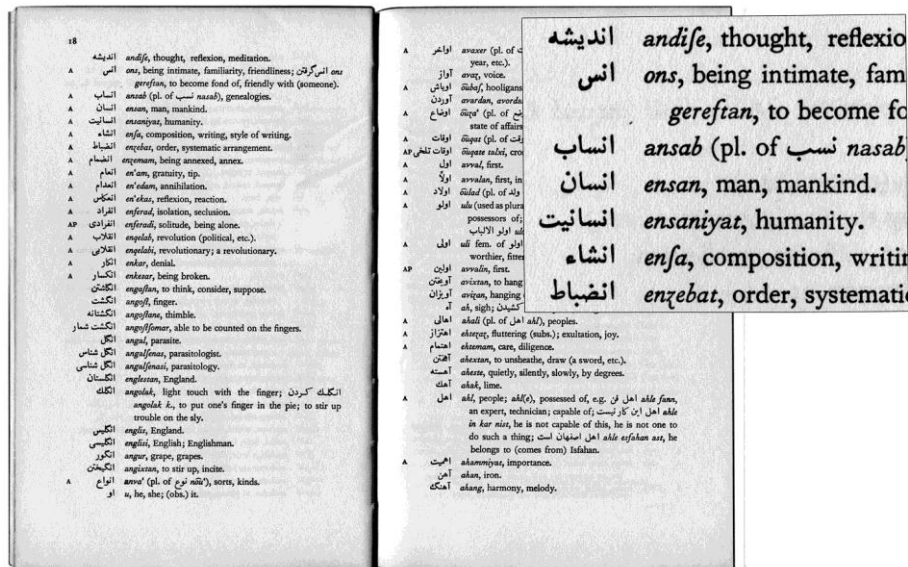
Başka bir öğretici örnek, 1965 yılında Lübnan'daki Beyrut'taki Khayats tarafından yayınlanan ve aynı şehirde Heidelberg Press tarafından basılan Modern Edebiyat Arapça M.E.C.A.S. Grameri'nde veya Dilbilgisi kitabında bulunmuştur (Bkz. Görüntü 73).



Görüntü 73: Orta Doğu Arap Araştırmaları Merkezi (1965) M.E.C.A.S. Modern Arapça Edebiyat Grameri, Beyrut: Khayats. %35'lik çizgisel olarak azaltılmış, kutudaki detay büyütmesi (Nemeth, 2016, s. 157).

Arapça Yazılı (*Written Arabic*) ortamında olduğu gibi, düzenlilik konusunda pek az kayda değer endişe vardır ve Arapça ile Latince arasındaki farkları gizleme girişimi yoktur. Her iki yazılara da uygun boyut ve alan/boşluk verilir. Oysa Yazılı Arap dilinin metnin özelliklerine göre planlandığı öne sürülmesine de, Arapça bazen Latin metnine göre garip bir şekilde oturmaktadır, ve M.E.C.A.S. Dillbilgisi kitabı böylelikle daha dengeli bir kompozisyon sergilemektedir. Kuşkusuz, karışık Arapça ve Latince metinlerin ortak olduğu yayın yerinden dolayı, el yazılarının birleşimi başlangıçta planlanmış gibi görünmektedir. İngilizce metin bol dinamik aralıklarla ayarlandığından, dikkati dağıtmadan ve yoğunluk değişiklikleri olmadan Arapça sözcüklerin ve cümlelerin rahatça eklenmesine olanak tanımaktadır. Latince dizgi ölçüleri sürekli okumada keyiflidir, diğer yandan Arapçanın büyük boyu, öğrenenlere harflerin ve küçük sesli işaretlerinin hızlı algılanmasına yardımcı olmaktadır. Genel olarak M.E.C.A.S. Dillbilgisi kitabındaki çoklu yazılı (*multi-script*) kompozisyona olan cömert yaklaşım netlik, okunabilirlik ve zerafet düzeyini yüksek seviyeye çıkararak türün örnek bir yayın haline gelmesini sağlamaktadır.

Belirli kısıtlamalarına rağmen, iki dildeki sözlüklerde de birinci kategorideki arketipik belgeye geri dönmek için, görünür bir uyum olmadan farklı türlerin başarılı birleşimi mümkündür. Aslında burada uyumsuz yazıların beklenmeyen işlevselliği sürpriz bir durumdur, çünkü tipografik farklılığın tasarımın temel ilkelerinden biri olduğu ürünlerden biri sözlüktür. A.K.S. Lambton'un *Farsça Sözlüğü*, ilk kez 1959'da Cambridge University Press tarafından yayınlanan ve basılan, ancak konuyu göstermek için iyi bir örnektir (Bkz. Görüntü 74). 507 Monotip Serisi ile sıcak metalden oluşan, Farsça zerafetten yoksundur, ancak Latin türüne duyarsızlaşması sözlükte arzu edilen bir kalitedir. Burada, çoğu tipografik senaryoda olduğu gibi, farklı işlevlere sahip metin kategorileri görsel olarak sınırlandırılmalıdır. Hiyerarşi kavramları, vurgu derecesi ve metinsel dolaşımın tümü tipografik farklılaşmaya bağlıdır. Aslında, tipografistin işinin büyük bir kısmı, metne açıkça farklı tipografik iyileştirmelerin dikkatli uygulanması ile fark yaratmak için bir metnin içerebileceği çok çeşitli unsurların benzerliğini görselleştirmektir. Bu çerçevede, karışık ayarlarda kullanılan yazıya uyumun uygulanabilirliği, doğal olarak farklılık bulanıklığı riski nedeniyle de sorgulanabilir.



Görüntü 74: Lambton, A.K.S. (1969) *Farsça Sözlüğü*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1954'te ilk yayınlandı, bu baskı, ofsetteki dördüncü baskısıdır. %35'lik çizgisel olarak azaltılmış, kutudaki büyütme ayrıntısıyla birlikte (Nemeth, 2016, s. 158).

3.2.1.2. Paralel Ayarlar

Paralel ayarlarda, tipografik kanavanın katılığı çok azaltılır. Karışık ayarların, ekseni boyunca düzenlilik getiren teknik kısıtlamaları geçerli değildir, bu da farklı el yazılarının işlenmesinde daha fazla esneklik sağlar. Bu esneklik, ilk karmaşık tipografik çok karmaşık belgelerinden, çok dilli kitaplarından görülebilir. Onların süsü, farklı dillerin özelliklerinin katı bir düzenlilikten ziyade tipografik esneklik ile nasıl daha iyi hizmet ettiğini göstermektedir.

Tek bir paralel metin baskısında dokuz dili birleştiren Thomas Roycroft'un 1650'li çok dilli İncil'i gibi çok dilli bir tur değişikliği konu edinmektedir (Bkz. Görüntü 75). Burada, farklı fontların hepsi farklı alanlara yerleştirildiği için, herhangi bir temel çizgi kanavasını (*baseline grid*) mümkün değildir. Arapça, Farsça ve Süryanice, harflerin üstünde ve altındaki sesli harfleri barındırabilmek için Amharca (Amharca bir Semitik dildir ve Etiyopya'nın ulusal dilidir), Yunanca, İbranice ve Latince'den belirgin biçimde daha büyük bir aralıklarla yerleştirilmiştir (Bkz. Görüntü 76). Böylece, metin alanlarının boyutları, diller arasındaki eşitlemeyi veya uyumu koruyarak şekilde seçilir ve bu da oldukça iyi bir şekilde ele alınması zor bir görevdir. Bazen sütunların genişliği ve düzeni de değişir, değişen metin uzunluklarına uyum sağlamak için yayılmadan yayılmaya esneklik gösterir. Elbette, bu, her dildeki kompozisyonun ideal olduğu anlamına gelmez, el yazısı ile yazı arasındaki değişiklik yazının kalitesine ve yazıcının becerisine bağlıdır. Ancak, bu çoklu yazı (*multi-script*) tipografisindeki bu öncüllerin yaklaşımı, paralel ayarların mutlaka bir düzenlilik gerektirmediğini ancak esneklikten yararlanabileceğini göstermektedir.

Aslında, farklı dil uzunlukları, çoklu yazı sürümlerindeki düzensiz ayarları daha makul hale getirir. Örneğin, Arapça metin, İngilizce eşdeğerinden daha kısa olma eğilimindedir. Yazının özellikleri daha büyük doğrusal aralık ve muhtemelen daha büyük bir gövde boyutu gerektirmesine rağmen, x-ekseni boyunca yazının verimliliği genel alan gereksinimlerini dengeler. Bu nedenle, Arapça ve İngilizce'nin iki dilli baskıları, yazı boyutu ve satır aralığı aynı değilse, ancak her bir el yazısının en iyi etkisine göre seçildiğinde, sayfadan sayfaya daha iyi metin uyumu veya eşitlemesini sağlayabilir.

Benzer bir yaklaşımı takip eden paralel ayarlar, bir tasarım dogması yerine, en yumuşak okuma deneyimine vurgu yapıldığı her yerde yaygındır. 1912'de Harvard Üniversitesi Yayınları tarafından ilk kez yayımlanan ikonik Loeb Klasik Kütüphanesi (Iconic Loeb Classical Library), en ünlü örneklerden sadece bir tanesidir - ancak yalnızca sorunsuz bir şekilde Yunanca ve Latince eşleştirmek için dir.

19. Yüzyılda ikna edici bir Arap-Fransız örneği, Histoire de Chems-Eddine et de Nour-Eddine'de bulunur, ilk kez 1853'de Paris'te Hachette tarafından yayınlanmış ve Imprimerie Impériale'de basılmıştır (Bkz. Görüntü 77). Onun sayfaları farklı orantılarda dört metin bloğunda düzenlenmiştir, orijinal Arapça ile uzlaşan veya uyumlu (Mağribi yazısındaki gibi), bir Fransızca çevirisi, başka arfabelerle yazılmış kadar edebi bir çevirisidir. Basit araçlarla, her metin kategorisi, uyumlu bir bütünle birleştirilen oranlar ve uzamsal ilişkileri koruyarak farklılaştırılır. Bireysel yazının seçimi özellikle dikkat gerektirir. Orijinal metin, Mağripli yazıcı kültürüne (*Maghrebi scribal culture*) üslup göndermeleriyle Arapça bir yazıya sahiptir; Fransız çevirisi ve daha küçük bir cisimde/bedende edebi çeviri, tipik çağdaş bir roman türüne göre ayarlanır; ve harf çevirisi italik bir yazı karakteri ile ayırt edilir. Bu seçenekler herkese ait tek biçimli bir düzenlenmiş estetik olmaktan ziyade, ilgili dilin kültürel çerçevesinde uygunluk ve özgünlük (*authenticity*) araması yapılmasını önerir. Dolayısıyla, Fransızca çeviri için kullanılan tür, Arapça taklit etme girişimini yapmaz ve tersi durumda, Arapça betiklerin Latin harf özelliklerine uyacak şekilde belirgin bir seyreltme

yoktur. Gerçekten de, her bir metin kategorisinin okunuşu farklı olmaya bağlı olduğu için, neden biçimsel olarak düzenlenmeleri gerektiğine dair soru sorulmaya çalışılmaktadır.



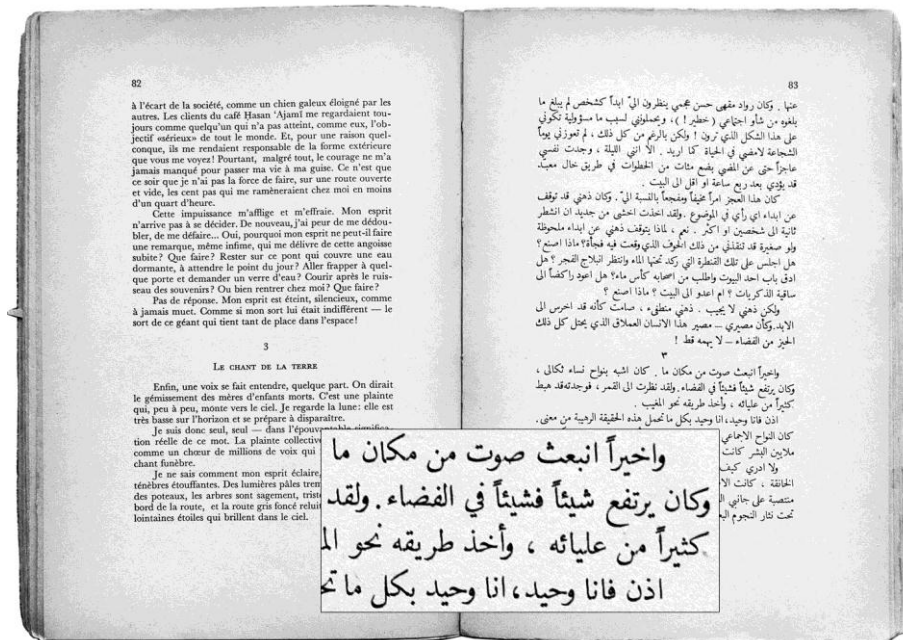
Görüntü 77: Cherbonneau, M. (1853) Chems-Eddine ve Nour-Eddine'nin tarihi, Hachette, Paris.

%35'lik çizgisel olarak azaltılmış, kutuda ayrıntılı büyütme (Nemeth, 2016, s. 161).

Benzer örnekler 1980'lerden önce ve dijital devrimden önce boldur. İronik olarak, geriye bakışla, analog tipografik süreçlerin bazen daha fazla esneklik sağladığı ve Systemzwang'a son otuz ila kırk yıl boyunca mevcut olan bilgisayar tabanlı sistemlere göre daha az eğilimli olması gibi görünüyor. Sıcak metal kompozisyonunun kısıtlayıcı ve günümüzde az anlaşılmış olan teknolojisinde bile, çoklu yazılı (*multi-script*) tipografisinde örnekler bulunabilir. Bağımsızlıktan (1943) iç savaşa (1975) kadar uzanan dönemde Lübnan'dan gelen bazı yayınlar, kısa süreli Arapça basının (*Arabic printing*) altın çağı, dijital öncesi (*pre-digital*) kompozisyona ulaşabilmek için kaliteye tanıklık edebilmektedir.

Sözü edilen M.E.C.A.S. Dilbilgisi kitabı, *Anthologie Bilingue de la Littérature Arabe Contemporaine* bu noktayı göstermektedir (Bkz. Görüntü 78). Arapça edebi eserlerle birlikte Fransızca çeviriler içeren bir koleksiyon olan, bu kitap 1961 yılında Beyrut'ta Imprimerie Catholique tarafından yayınlanmış ve basılmıştır. Kitap, yüksek kaliteli Arapça kitap tipografisi için tür/tarz tanımlama

(genre-defining) niteliğini kazanan bir yazı/tür olan Monotype Series 549'un orijinal sıcak metal sürümünden ve daha az soyağacı olmayan Latince bir yazıdan oluşmaktadır: Monotype Baskerville. Bu nedenle, her iki dil için de, kanıtlanmış bir kaliteli yazı seçilmiş ve nokta büyüklüğünde ve paralel ayar için gereken uygun satır boşluklaması (*leading*) ile belirlenmiştir. Bu yaklaşımla tutarlı olarak, dil uyumlu veya eşitlemesi için yükseklik bakımından hafifçe değişmesine izin verilen yazı alanının esnekliği vardır. Ortaya çıkan kitap, kendi koşullarıyla, her dilde hoşça giden bir okuma tecrübesi ve şüphe götürmez estetik kalite sunmaktadır.



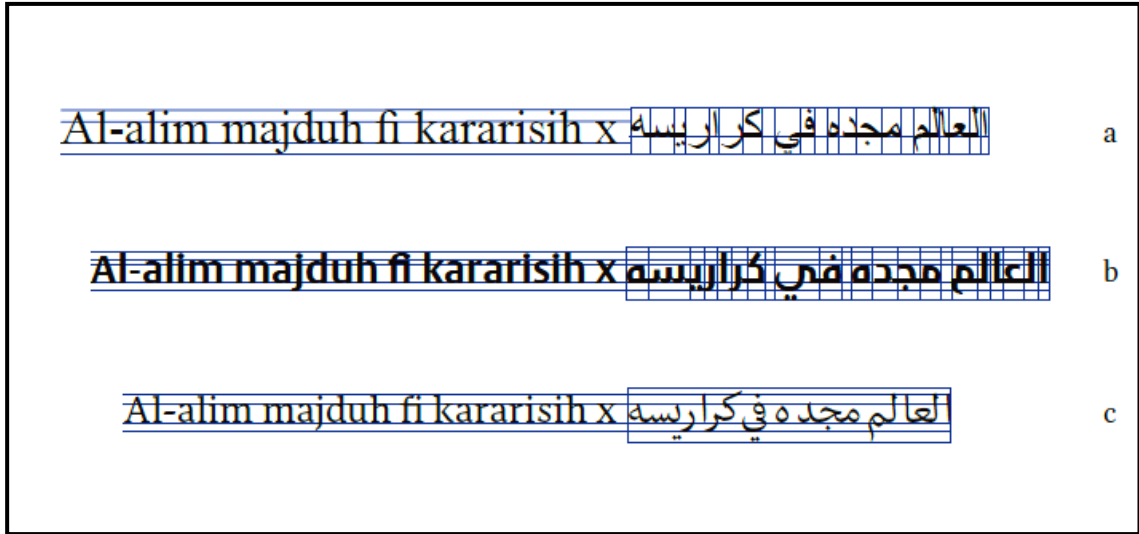
Görüntü 78: Monteil, V. (1961) Çağdaş Arap edebiyatının iki dilli antolojisi, Imprimerie Catholique, Beyrut. %35'lik çizgisel olarak azaltılmış, kutuda ayrıntılı büyütme (Nemeth, 2016, s. 162).

Yukarıdaki örnekler, yalnızca küçük bir seçim olmasına rağmen (ki, üzerinde kolayca genişletilebilir), paralel baskıların uyumlaştırılmış tasarımında aranan düzenlilikten ziyade, düşünceli yazı karıştırmayı gerektirmediğini ve aslında kazançlı olabileceğini göstermektedir. Dahası, farklı yazıların doğal kontrastı yalnızca estetik nitelikler sunmakla kalmaz, aynı zamanda makul bir şekilde ele

alındığında kompozisyonda/bileşimde somut pratik avantajlar sağlayabilir. Belge tasarımında uyumlaştırılmış yazı tasarım durumu (case), böylece, tarz tutarlılığı için güçlü bir estetik tercih üzerine dayanmaktadır.

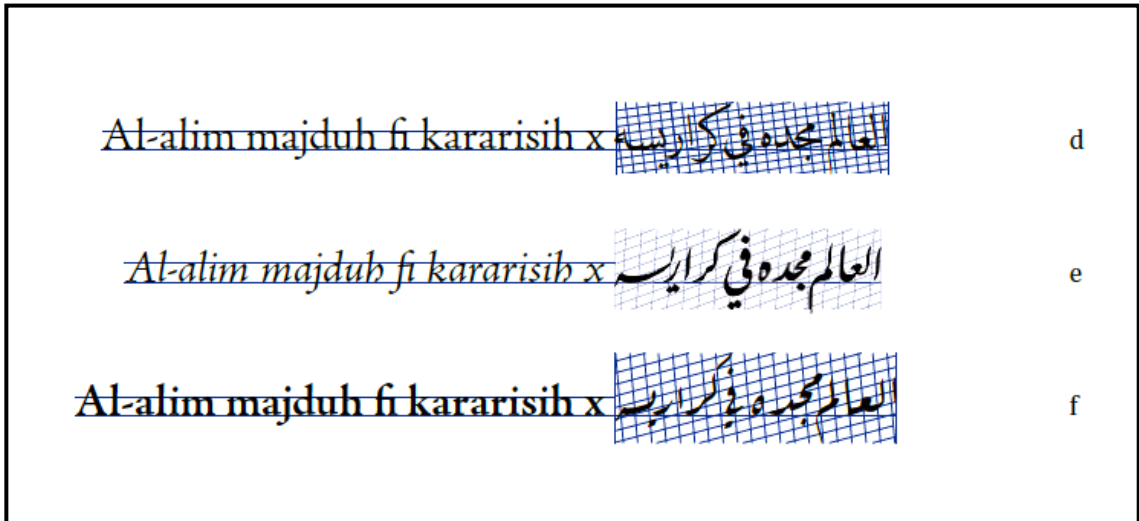
3.3. İKİ DİLLİ TIPOGRAFİK TASARIMDA ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Dünyanın birçok yerinde çok dilliliğin gerekliliği gerçeği yakında bitmeyecek veya yok olmayacaktır. Bu nedenle ASCII, adı Soğuk Savaş eski mirasıyla bir askeri tarz kodlaması gibi olan, unicode'a teslim edilmiştir. Artık dünyamız başka bir Soğuk Savaş mirasının bir parçası olan Internet nedeniyle çok dilli olmuştur. Modern bir dünyada, poliglot tipografinin temel görevi, mevcut kültürel kimlikleri kolaylaştırmaktır. Belli bir dil veya elyazısının norm olarak kullanılmasına olan ihtiyacı ortadan kaldırarak, form yerine içeriğe dayanır. Çoğu Arapça yazı karakteri ile, yazı türünün boyut eşdeğerliliğine güvenmek neredeyse imkansızdır. Bu, örneğin, Arapça yazı karakterinin önemli bir ölçeklendirme düzeltmesini uygulamadan varolan bir metni bir Arapça eşdeğeri ile değiştirerek İngilizce bir düzenin Arapça olamayacağı anlamına gelir. Yüzde 140'a kadar iyileştirici ve düzeltici ölçeklendirme gerekli olabilir. Yüzyıllarca Arapça yazı karakterleri Latince olanlar ile rutin olarak orantılandırılmıştır. Latince harflerin yatay ölçüleri, genellikle küçük harflerin x-yüksekliği, Arap harfleri kılavuz olarak alır. Böylece, Arap harfli yazıların gerçek birimi olan bağlantılı harf bloğu gözardı edilmiş ve bunun yerine münferit harfler Latince yataylıktan türetilen çoklu hizaların altına zorlanmıştır (Bkz. Görüntü 79).



Görüntü 79: Arapça ve Latince'nin orantılanması. A - Kör Eşleştirme, B - Tek Taraflı Normalizasyon, C - İki taraflı Normalizasyon (Milo, 2011, s. 246).

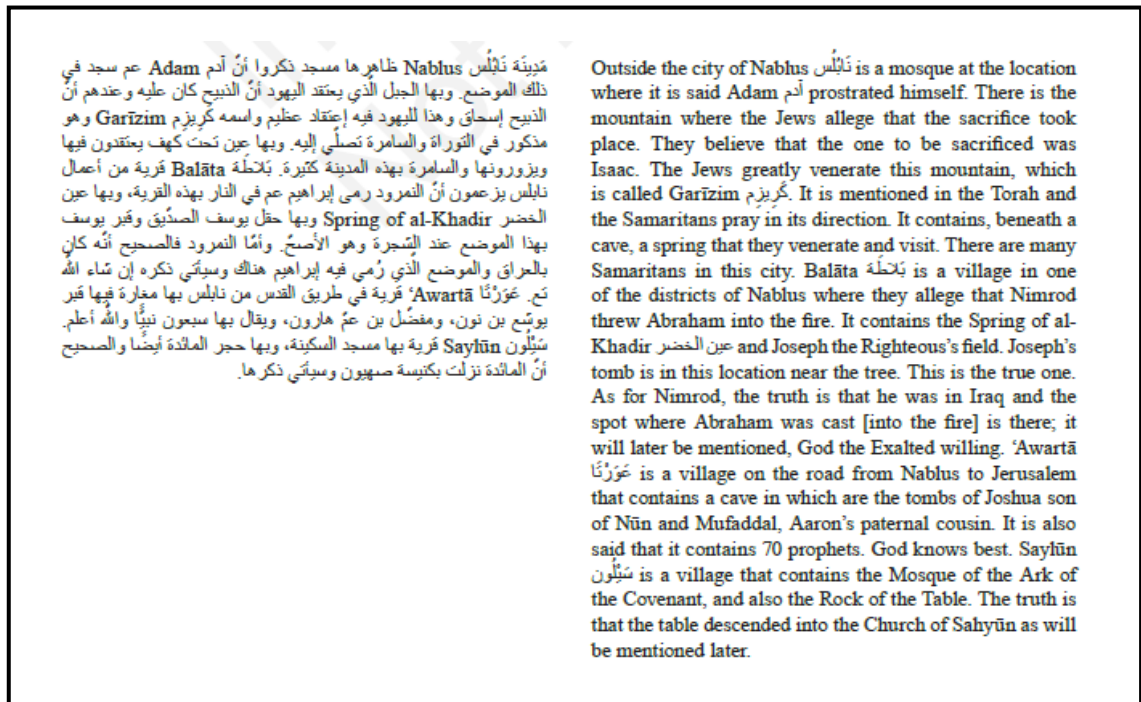
Arapça elyazısı için yatay ve dikey yönergeler otomatik olarak uygulanmaz. Arapça elyazısı esasen sabit yükseklikleri olmayan dinamik bir mimariye ve birbiriyle eğri bağlantısına eğimli olan bireyselbağlı harfler için olmayan, sadece bağlı harf blokları için bir taban çizgisine sahiptir (Bkz. Görüntü 80).



Görüntü 80: Arapça ve Latince'nin kalibre edilmiş eşleşmesi. D - Naskh (Thomas Milo ve Mirjam Somers tarafından tasarlanmıştır), E - Nastaliq Klasik ve F - Ruqah Klasik (ikisi de Mirjam Somers tarafından tasarlanmıştır) (Milo, 2011, s. 247).

3.3.1. Paralel Metinler

İngilizce ve Arapça bir paralel metni biçimlendirmek için bir yazı karakteri çiftli kullanıldığında, ahenkli bir düzenleme olması için amaçlananın aslında bir uyuşmazlık olduğu açıktır. Arapça İngilizceye göre çok küçüktür ve bağımsız Arapça olarak, çok bütünseldir. Buna ek olarak, aynı nominal font boyutu ile Latin ve Arapça'yı tek bir paragrafta birleştirmek orantısız etkilere yol açar asıl elyazısı Arapça olduğunda Latince devasa görünür. Birincil elyazısı Latince olduğunda da Arapça o kadar küçüktür ki, okumak zordur. Bu uyuşmazlıklar, Arapça uygulanmayan Latince tabanlı geometriye yönelik bir tasarıma odaklanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu, Arapça yazı karakterinin boyutlarıyla ilgili genel bir sorundur ve sonuç olarak aynı boyuttaki Arapça ve Latince'yi karıştırmak zordur (Bkz. Görüntü 81).



Görüntü 81: Aynı nominal/sembolik yazı tipi boyutunun Latince ve Arapça'yı tek bir paragrafta birleştirmek, istenmeyen etkilere neden olur (Milo, 2011, s. 247).

3.3.2. Uygulamalar ve Mevcut Çalışmalar

Uluslararası havaalanları, belge tasarımı alanının dışında çoklu yazılı (*multi-script*) tipografisinde belirgin bir durum (*a typical case*) sağlar. Özellikle de kısa bir süre önce İran Körfezi ve Asya'da ortaya çıkan seyahat merkezlerinde, tabela sıklıkla iki veya daha fazla el yazısını içermektedir.

Bangkok'un Suvarnabhumi havalimanı, Çince, Latince ve Tayca el yazılarının bulunduğu birçok işaretle ilginç bir durum oluşturmaktadır (Bkz. Görüntü 82). Tipografik işlemleri öğreticidir, çünkü burada temelde farklı özelliklere sahip olan el yazıları buluşmaktadır: İki harfli bir abece, tek katmanlı bir abugida (Her sembolün belirli bir sesli harf ile bir ünsüzü temsil ettiği bir heceye benzer bir yazma sistemi. Abugidas kullanan bazı diller Amharca, Hintçe, Birmanya, Cree ve Ojibwe (Kanada Yerli heceleri). Abugida, ünlü ünsüz sembolünü değiştirerek sesli harfin değiştirildiği bir tür hecedir, böylece belirli bir ünsüzü temsil eden tüm formlar ve her sesli harf birbirine benzemektedir) ve bir logografik yazı bir araya getirilmiş, ancak aşırı düzenlenmiş bir yapılandırma olarak bir araya getirilmiştir. Birincil dili olan Tay dili, karakterlerin üstünde ve altında sesli harfler ve aksan işaretleri için geniş alanla birlikte, Çince ve Latince'nin üzerinde ayarlanır. Görünen boyutu, iki ek yazıdan biraz daha büyüktür (haklı olarak Tayland'da), ancak aynı dikey alanı, kendi oranlarında aşırı bozulma olmadan rahatça paylaşan Çince ve Latince'yi bastırmaz veya engellemez. Karakteristik olarak, Latince ve Tayca, düşük veya zayıf kontrastlı yazılarla eşleşir, Çince biraz daha modüle edilmiş tasarımı ile ayrılmış, ancak hiçbir belirgin bir işlevsel dezavantaja da sahip değildir. Potansiyel olarak, burada uyumlaştırılmış bir tasarım yaklaşımı, Çince'yi tarz olarak hizalayarak diğer iki yazıya göre daha dengeli bir görüntü elde etmeye katkıda bulunabilir. Aksine diğer taraftan, uyumlaştırılmış bir yazıda, dikey oranlar muhtemelen daha fazla sınırlandırılacak ve bu nedenle bu örnekte yazı karıştırma yoluyla elde edilen alanın başarıyla kullanılmasına ters düşecektir.



Görüntü 82: Bangkok'un uluslararası Suvarnabhumi havalimanındaki tabelalar (Nemeth, 2016, s. 163).

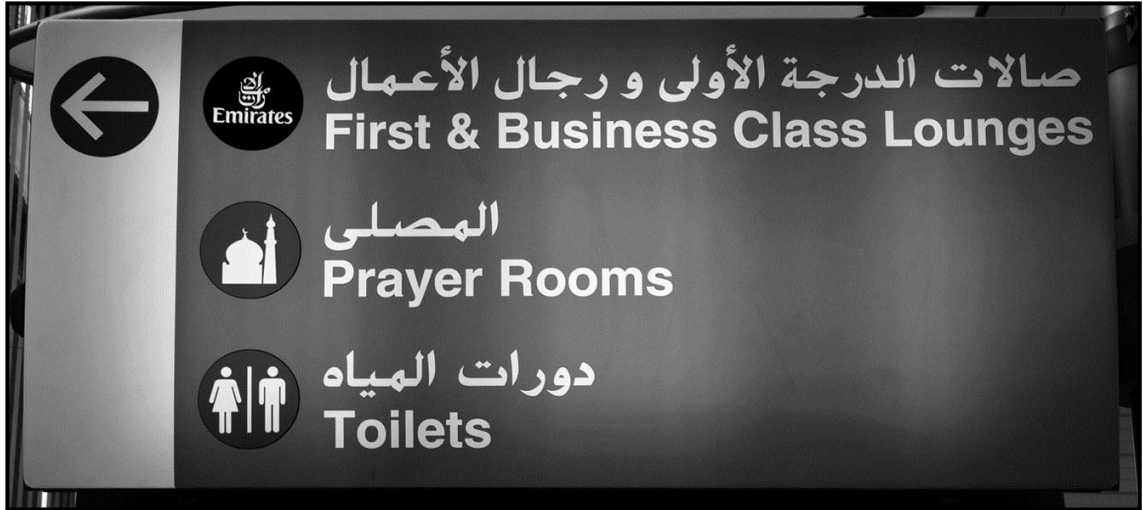
Ne yazık ki, tabelada paralel ayarların başarılı örnekleri azınlıktadır. Özellikle Körfez ülkelerinde, çoklu yazı ayarlarının geçerli olduğu, zayıf örneklerin sayısı ikna edici örneklerden çok daha fazladır.

Abu Dabi havaalanında, Frutiger'in bazı özelliklerini taklit edebilmek için tasarlanmış özel bir Arapça yazı karakteri, 'Latinleşme' terimi altında özetlenebilecek olan çoklu yazı tasarımına bir yaklaşımın temsilcisidir (Bkz. Görüntü 83). Burada, Arapça harf biçimlerinin okunaklılığına hasar vermek için Latince abecesinin oranları ve özellikleri uygulanmaktadır. Arapça'da Latince'den çok daha sık ve önemli olan taban çizgisinin altındaki öğeler/unsurlar, iniş derinliğine uyacak şekilde azaltılır, halbuki uzun boylu harf biçimleri azaltılırken, yapay olarak Arap harflerinde hiç bulunmayan bir x yüksekliği oluştururlar.



Görüntü 83: Abu Dabi'nin uluslararası havalimanındaki tabela (Nemeth, 2016, s. 164).

Abu Dabi'deki tasarım anlayışı tartışmasız işlevselliği geçersiz kılıyorsa, aksine Dubai'nin havaalanındaki tabela konsepti kolay anlaşılabilir (Bkz. Görüntü 84). Kalın (*bold*) Nesihin reklamcılar, 1970'lerin sonlarında Mourad ve Arlette Boutros tarafından tasarlanan yüksek kontrastlı bir Letraset hazır aktarma yazı tasarımı, kalın Helvetica ile eşleştirilmiş ve bu da üslup uyumu veya okunabilirliği konusunda çok az endişe kaynağı olduğunu göstermiştir. Boutros'a göre, reklamverenler Nesihî 'Helvetica ile mükemmel bir uyum içerisinde iş görmesi' için tasarlandığından belki de pazarlama taleplerine güvenilmediğini gösterebilir ve 'Latin taban çizgisi seviyesine uyması için bağlantılı düz çizginin eklenmesi, Garamond, Palatino ve Times Roman gibi Latince eşdeğer bir yazı karakterinin yanında kullanıldığında uyumlu olmasını sağlamak üzere tasarlanmıştır' (Boutros, 2014). Burada, biri ticari kullanım için bir kavram olarak uyum esnekliğini hatırlattığı ve bu seviyedeki başarılı olduğu inkar edilemez.



Görüntü 84: Dubai'nin uluslararası havalimanındaki tabela (Nemeth, 2016, s. 164).

Aslında, son yıllarda, uyumlaştırılmış tasarım, nadiren de olsa bu terim ya da yaratıcıları referans alarak pazarlama amacıyla en çok kabul görmüş ve sesle yükseltilmiştir. Dökümhaneler, en çok satanlara sahip yazı biçimlerinin Latin olmayan çeşitlemeleri için potansiyel pazarı tanımış ve mevcut Latin tasarımlarına 'uzantılar' (*extensions*) denilen bir ek yayınlamıştır. Din, Frutiger, Helvetica, Palatino ve Univers, sadece en üretken şirketi bu bağlamda adlandırmak için Monotype, hepsi de Arapça sürümünü almış, üslup özelliklerini ödünç vermiş ve – önemlisi – markanın tanınabilirliğini Latin örneğinden almışlardı. On yıllarca kullanım değerini taşıyan bir dizgeye Latin olmayan bir uzantı olup olmadığı, bu soru nadiren gündeme getirilmesine rağmen, tartışmaya açık, farklı bir tipografik kültüre benzer düşünceleri ve dernekleri gerçekten somutlaştırabilir. Bu uzantıların üst üste nasıl uygulanacağı, dikkat edilmesi gereken bir diğer husustur.

Bigelow ve Holmes uyumlaştırılmış tasarım kavramını önerdiklerinde, homojen hale gelme gizli gücünün farkındaydılar. "Latince olmayan her abecenin temel kurallarını kendi şartlarıyla' öğrenmek ve benimsetmek için bilinçli ve kasıtlı bir girişimle bunu önlemeye çalıştılar" (Bigelow ve Holmes, 1993, s. 299). Böylece, düzenlileştirmeye çalışılmış, ancak yalnızca belli bir noktaya kadar, tasarımcıların bilgi ve duyarlılıklarına göre, yazının 'Latince kavramları' için

bütünlüğünden ödün vermeyi bıraktı. Bigelow ve Holmes böylelikle İbranice karakterlerin tasarımında çizgiyi çizdi: 'sıkı/katı (*strict*) bir Latin modeli' uygulamak yerine, farklı hizalamaları test etti ve İbranice harfler için Latince büyük harfleri (*capitals*) ile küçük harfleri (*minuscule*) arasındaki (hizalanmamış) yüksekliği seçtiler. Dahası/Üstelik, tasarımcılar, yatay vuruşların dikeyden daha kalın olduğu İbranice harflerin geleneksel kontrastını korudular – Latin modelinin aksi – ancak 'İbranice karakterlerin, Latince'ninki ile eşdeğer görsel "varlığa" sahip olacak şekilde ağırlıklandırıldı'.

Oysa Bigelow ve Holmes'in önerilen yaklaşımı, yazı bütünlüğünü ve tipografik kısıtlamaları müzakere eden mantıklı bir orta yol olarak görünürken, son zamanlardaki bazı uyumlu tasarımlar bu tür uyarıları gözardı ettiler. Örneğin, Boutros'un Tanseek fontu, Arapça harf formlarının Latince x-yüksekliğine uyacak orantılarını bozuyor ve Nadine Chahine'in Frutiger Arapça'nın koyu ağırlıkları, yatay çizgilerden daha kalın dikey vuruşlarla Latince örneğinin kontrastını oluşturuyor. Bu gibi kararların resmi bir uyum sağlamada gerçekten başarılı olup olmadığı ve aslında bu uyumun temsil ettiği şeyin yalnızca bu araştırmanın kapsamı dışına çıkarılacak olan örnek uygulama bazında tartışılabilir.

Ancak, çoklu yazı tipografisi için yazı tasarlamak farklı yaklaşımların diğer bölümlerinde (*quarters*) bulunabileceğini belirtmek gerekir. Adobe, diğerleri arasında (*among others*), Latin olmayan yazıdaki kataloğunu genişletirken farklı bir yol izliyor. Ünlü yazı karakterleri veya fontlarını diğer yazılara genişletmekten ziyade, dar tanımlı bir üslup modelini ve markasını izledi ve Latin olmayan tasarımlarının çoğunu özgün veya original yazı biçimleri olarak bağımsız olarak düşündü. Adobe'nin Arapça, İbranice (*Hebrew*), Tayca (*Thai*) ve Devanagari gibi tasarımları Latince harf kazıması için tamamlayıcı özelliklerine sahiptir, bunlar Latince olmayanların tarzını, görünen boyutunu ve rengini sıkı sıkıya bağlı olmaksızın bir şekilde yansıtır, bununla birlikte genel adları, belirli bir tasarımın bir yazıdan diğerine doğrudan çevrilme imkânı olmadığı ileri sürülmektedir. Burada, tasarım bütünlüğünü ön plana çıkaran, mevcut Latin

örnekleri göz ardı etmeden, kendi başlarına durabilecek yazı biçimlerini sağlayan, yazı karıştırmanın sağlayabileceği ek esnekliği örtülü bir şekilde teşvik eden bir yaklaşım varmış gibi görünmektedir.

4. BÖLÜM

DÜNYA ÇAPINDA İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK TASARIMLAR UYGULANAN MÜZELERİN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Müzelere kullanılan iki dilli tasarımlar, erişilebilirliği ve kapsayıcılığı artırmanın yanı sıra, ziyaretçilerin müze deneyimlerini ve algılarını genişleterek, duygusal bağlantılarını kurumlara kaydırıyor. İlk olarak, her dil için sınırlı alan olduğundan, iletmek istediğimiz önemli mesajlar hakkında çok fazla düşünmemizi gerektirir. İkincisi, ikinci bir dilde metin geliştirme ile ilgili çok adımlı süreç — yoğun inceleme ve yansıtma gerektirir — her iki dilde metnin kalitesini sürekli olarak geliştirir.

4.1. ORTA DOĞU'DAKİ MÜZELER

Orta Doğu kültürel ve tarihsel kökenlerin, çeşitli etniklerin ve birçok eski uygarlıkların doğduğu bir bölgedir. Ayrıca Orta Doğu felsefe, edebiyat, bilim vb. birçok alanın beşiğidir. Dünyanın sanatı bu bölgede kök salmış ve tüm dünyaya yayılmıştır. Eski ve ünlü medeniyetlerden elde edilen değerli antikler Orta Doğu'daki bir çok müzede görülmektedir. Müzelerin içindeki değerli nesnelere dışında, müze binaları da genelde tarihsel dokularını kaybetmeden eski geleneklere uygun tasarlanarak içindeki objeler kadar önemli ve değerlidir. Ayrıca bu bölgedeki ülkelerin çoğunun ana dilleri Arapça olduğu için araştırma yaptığım konuda, tasarımlarda başarılı örnekleri ile temel kaynak olarak sayılabilir.

4.1.1. Bahreyn Ulusal Müzesi

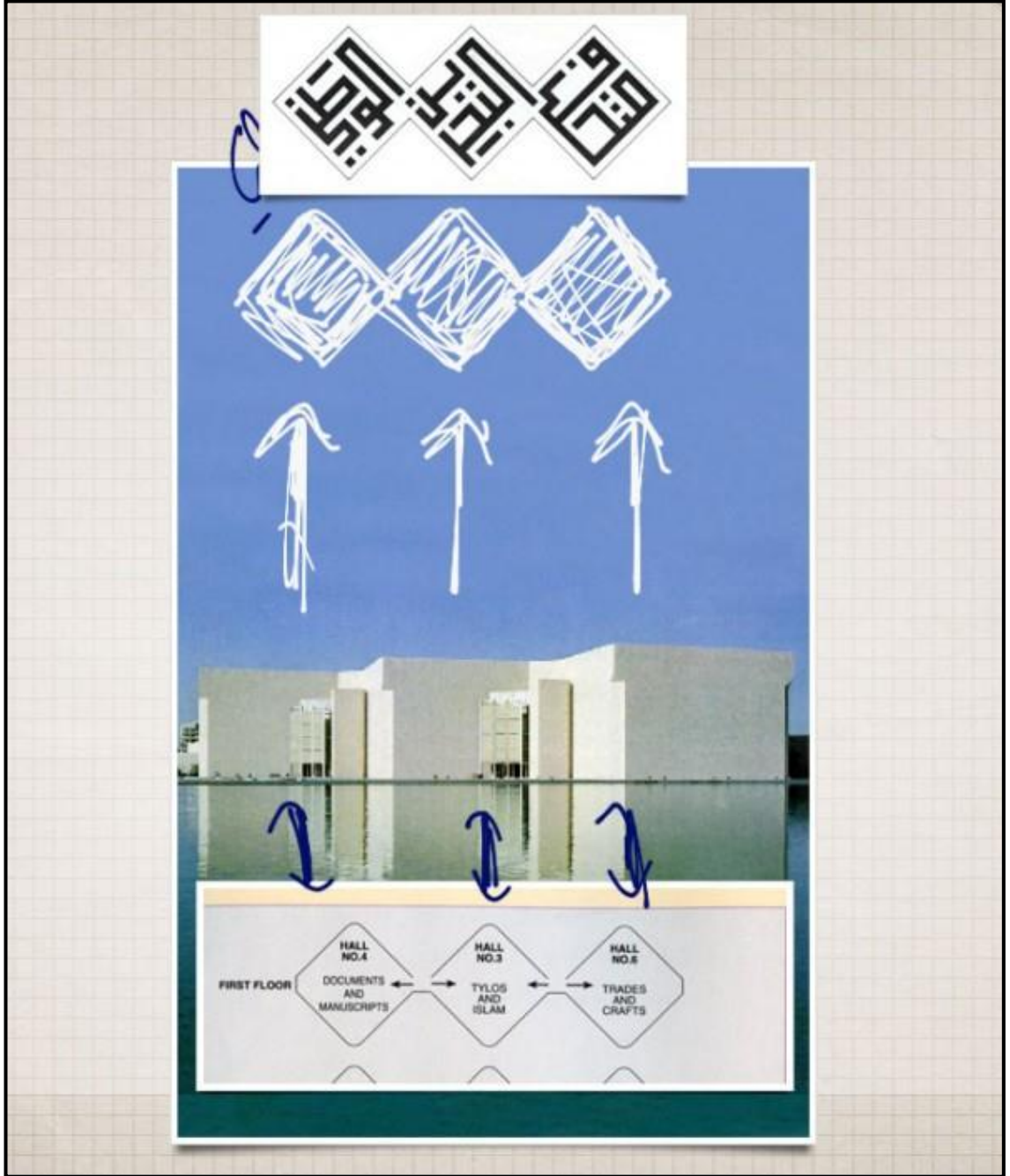
Bahreyn Ulusal Müzesi, Bahreyn'in en büyük ve en eski kamu müzelerinden biridir. 2013 yılında müzenin 25. yıldönümü kutlandı ve bu vesileyle müze için markalaşma ve grafik görsel kimliğinin tasarlanması Tarek Atrissi tarafından gerçekleştirildi (Bkz. Görüntü 85).

Müzenin ikonik mimarisi, proje için ana ilham kaynağı olarak kullanılmaktadır. Danimarkalı mimarlık firması KHR arkitekter tarafından 1987 yılında tasarlanan yapı, birbirine bağlı üç kübik yapıdan oluşmaktadır. Binanın bodrum kat planı, logo için benimsenmiş grafik elemanın temelini oluşturur. Müze isminin üç Arapça kelimesi, logonun kaba formlarını doldurmak için bir kare Kufi Arapça kaligrafi tarzında tasarlanmıştır (Bkz. Görüntü 86 ve 87).

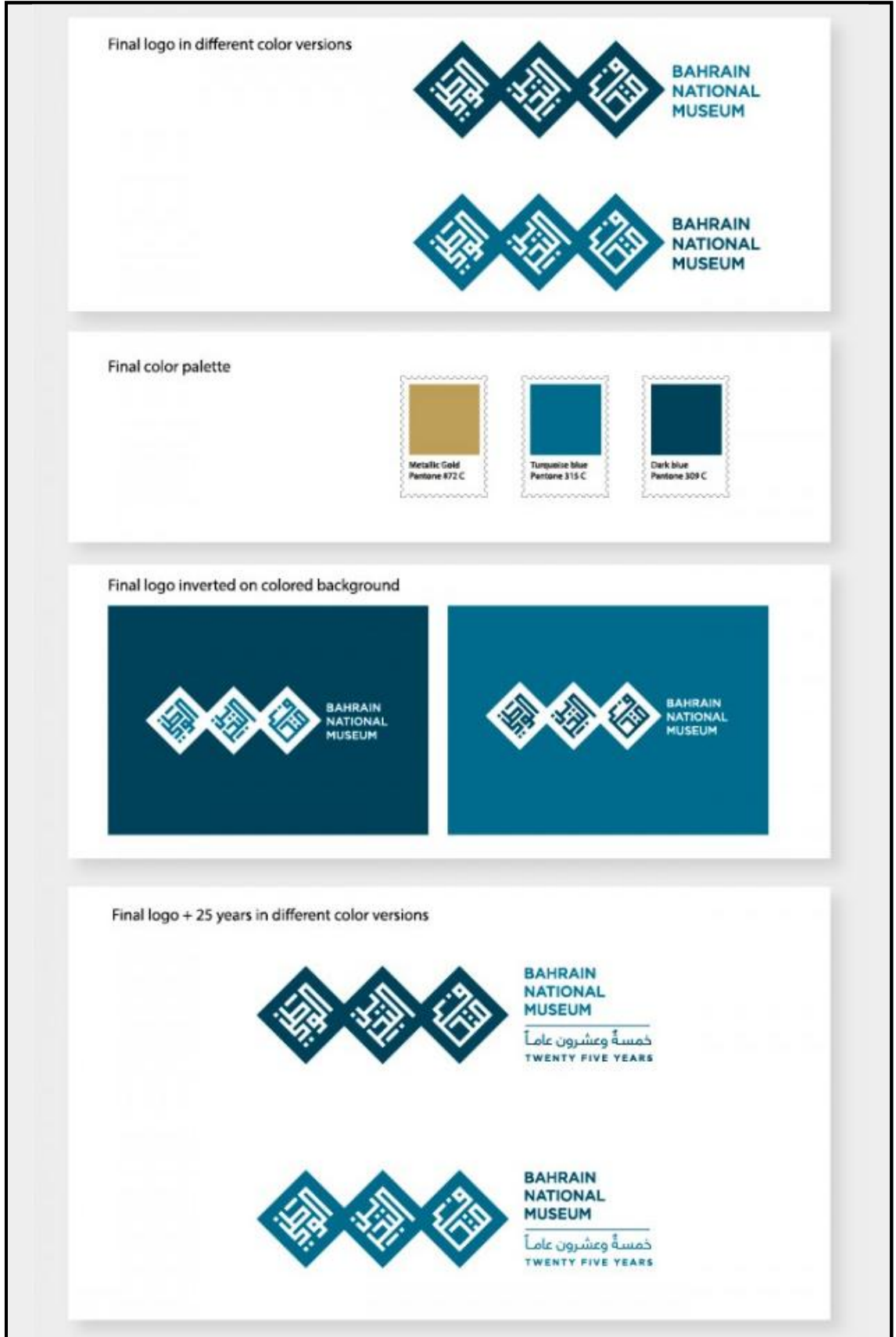
Sonuç, müzenin ikonik mimarisine görsel benzerlik kazandıran ve müzenin daha da geliştirdiği bir kimlik sisteminin temeli olan bir logo, müze için oldukça tanınabilir tipografik bir logodur.



Görüntü 85: Bahreyn ulusal müzesinin logosu (<https://bit.ly/2REF7tj>).



Görüntü 86: Bahreyn ulusal müzesinin ikonik mimarisi ve logonun ilham kaynağı
(<https://bit.ly/2REF7tj>).



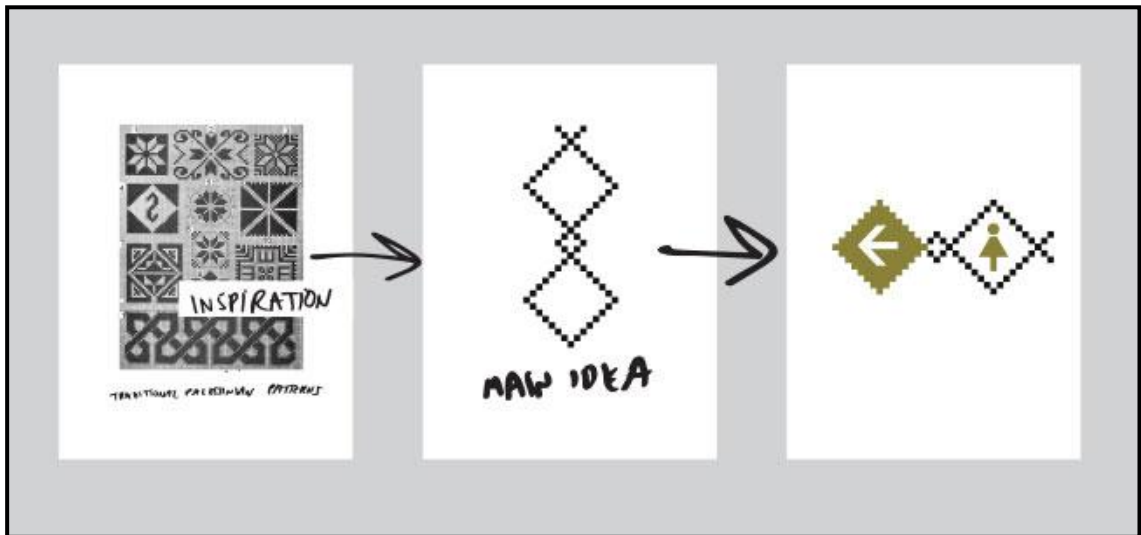
Görüntü 87: Müzenin logosunun renk paleti (<https://bit.ly/2REF7tj>).

4.1.2. Yasser Arafat Müzesi

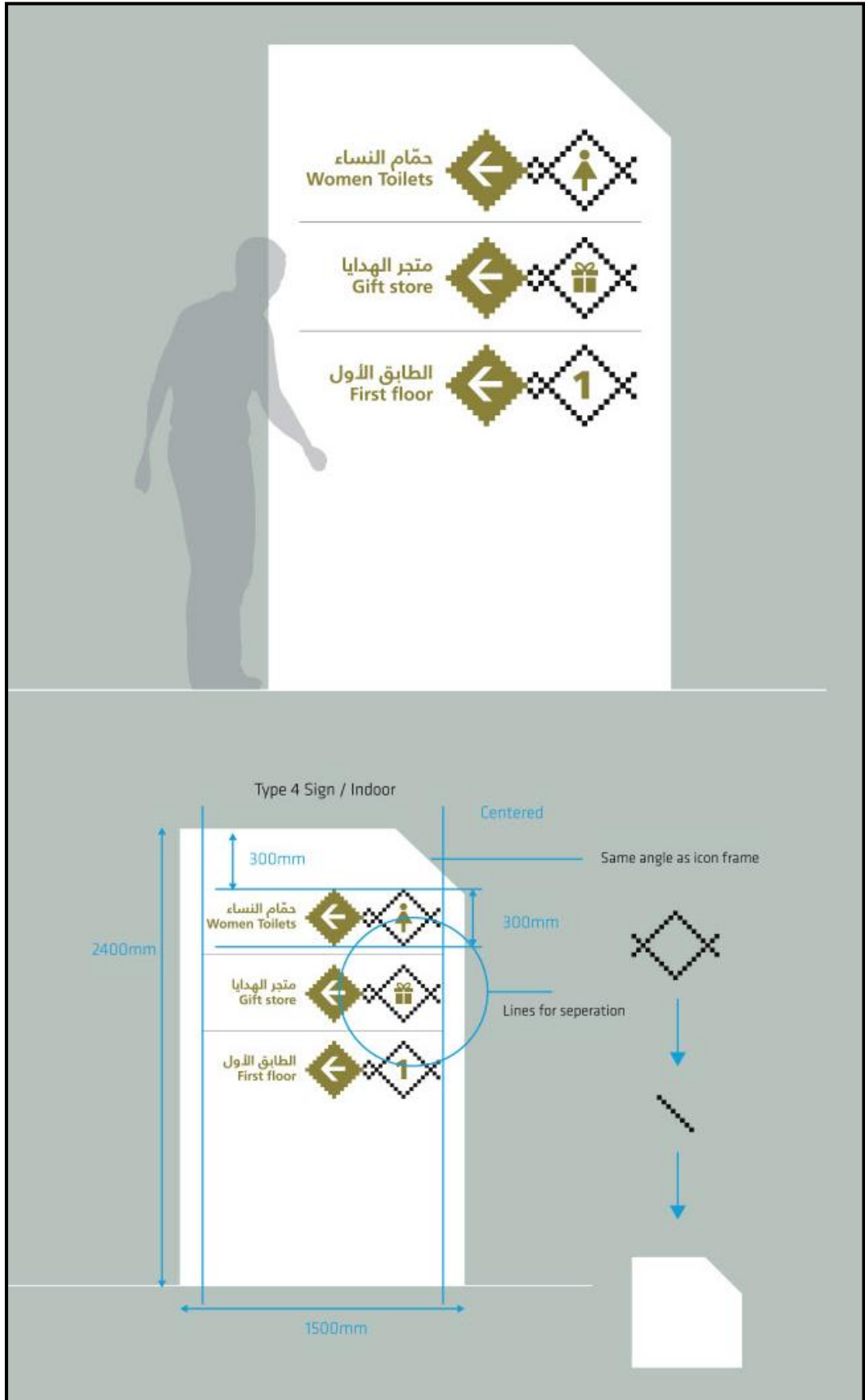
Yaser Arafat Müzesi, Filistin halkının tarihi lideri olan Yaser Arafat'ın eğitim ve kültürel bir ortamda yaşamı ve çalışmasıyla Filistin ulusal hareketinin çağdaş anlatısı ile dünyaya ve Filistin halkına sağlamayı amaçlıyor.

Tarek Atrissi, Ramallah merkezli müze tarafından ziyaretçilerin görsel olarak müzede dolaşmasına yardımcı olmak için kapsamlı bir yol bulma ve tabela sistemi tasarlamıştır. Tasarım iki dilli olarak, müzenin tüm iletişimde benimsenen Arapça ve İngilizce dilleri desteklemektedir.

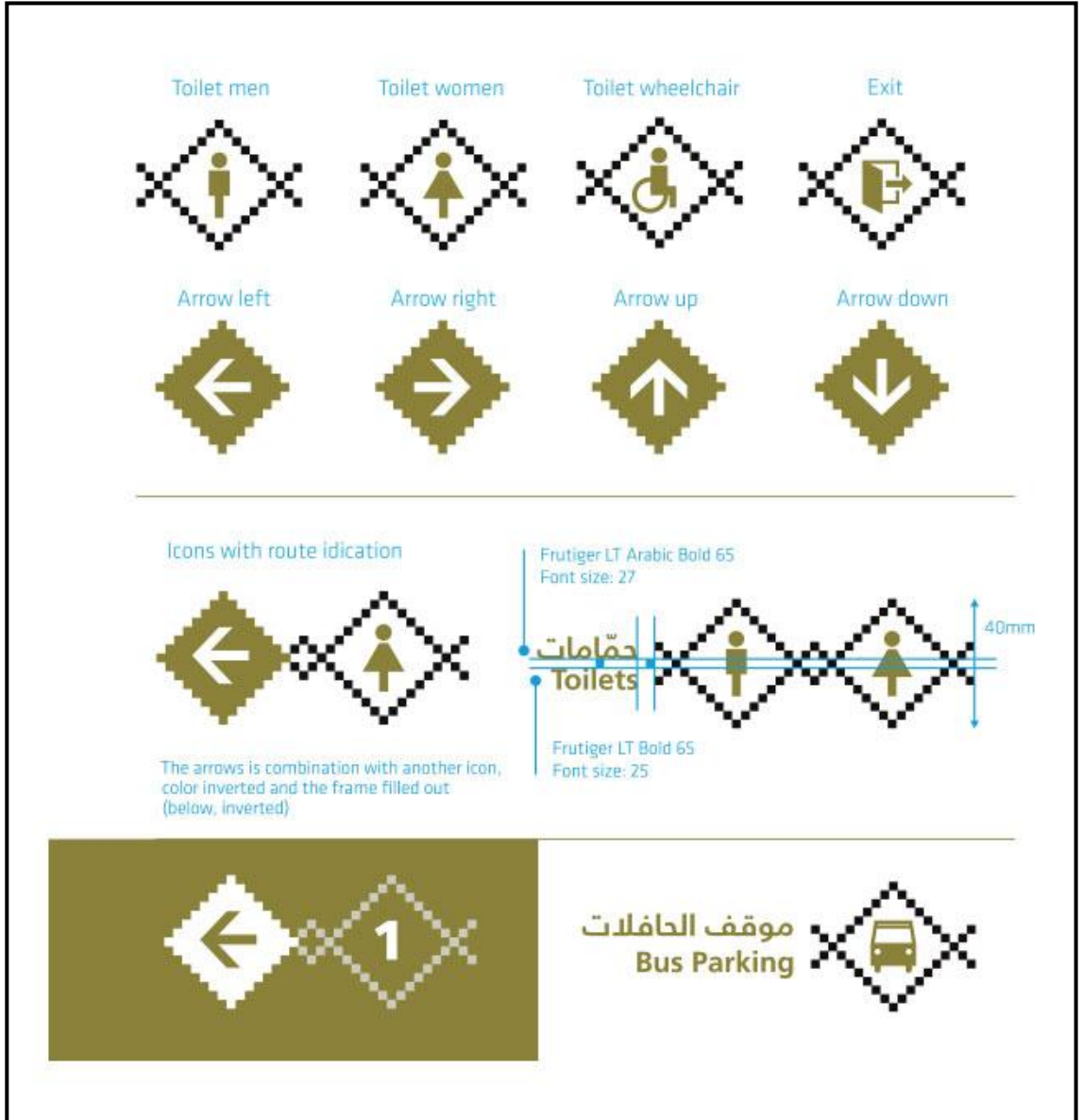
Tasarım geleneksel Filistinli nakış ve desenlerden ilham almış, ancak basitleştirilmiş bir görsel dile çevrilmiştir (Bkz. Görüntü 88). Simgeler ve okların görsel ve grafik olarak çok köklü olmasına rağmen çok fonksiyonel olan esnek bir şekilde bağlanmasına ve birleştirilmesine izin veren bir dinamik çerçeve sistemi oluşturulmuştur (Bkz. Görüntü 89 ve 90). Uygulanan ana renkler müzenin görsel kimliğine bağlı olmakta ve geleneksel olarak Filistin ile ilişkilendirilen zeytin yeşili renklerinden esinlenmiştir (Bkz. Görüntü 91).



Görüntü 88: Geleneksel Filistinli nakış (<https://bit.ly/2AP4qUc>).



Görüntü 89: Yaser Arafat müzesinin simgeler ve okları 1 (<https://bit.ly/2AP4qUc>).



Görüntü 90: Yaser Arafat müzesinin simgeler ve okları 2 (<https://bit.ly/2AP4qUc>).



Görüntü 91: Uygulanan ana renk (<https://bit.ly/2AP4qUc>).

4.1.3. Alharamain Müzesi

El-Haramain (*Alharamain*) Müzesi, İki Kutsal Caminin kültürel ve tarihi boyutunu vurgulamakta ve Büyük Camii ve Peygamberin Genel Başkanlığını takip etmektedir.

Suudi Arabistan'daki Dammam Üniversitesi'nde bir öğrenci olan Shaden Abdulrahman, kare Kufi (*squarish Kufic*) yazı tipi Diamond'u 2015 yılında yaratmış ve müzenin logo ve kurumsal kimlik tasarımında kullanmıştır (Bkz. Görüntü 92 ve 93).

Diamond (Elmas), Arapça Kufi yazı karakterinden esinlenen bir Arapça yazı tipidir (Bkz. Görüntü 94). Ağır ve büyük yazı tipidir ve metin içeriklerini stil ile yüksek iletişim kurabilir. Yazı karakteri, logolar, başlıklar, büyük vakalar ve kitap kapağı dahil olmak üzere yaratıcı projeler için uygundur.



Görüntü 92: Alharamain müzesinin logosu (<https://bit.ly/2PhCFMT>).



Görüntü 93: Alharamain müzesinin kurumsal kimlik öğeleri (<https://bit.ly/2PhCFMT>).

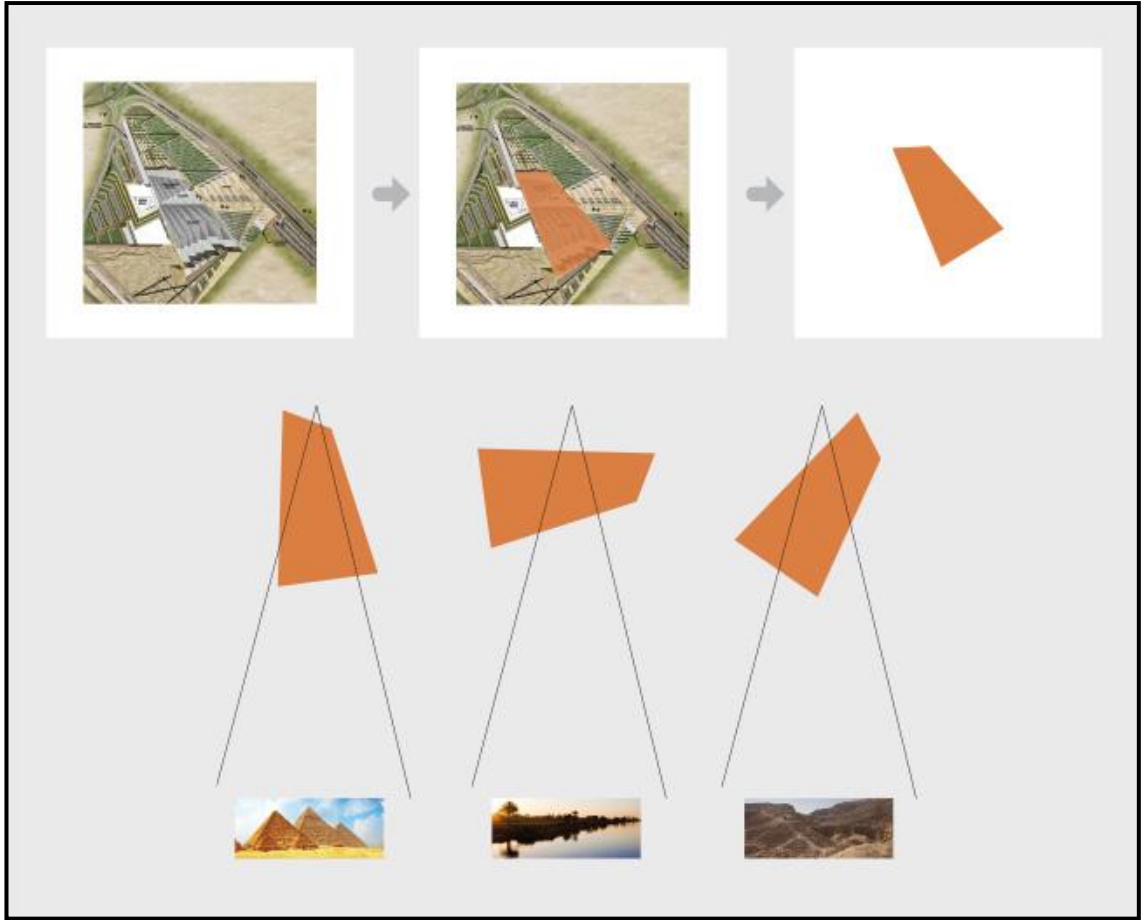


Görüntü 94: Diamond yazı karakteri (<https://bit.ly/2PhCFMT>).

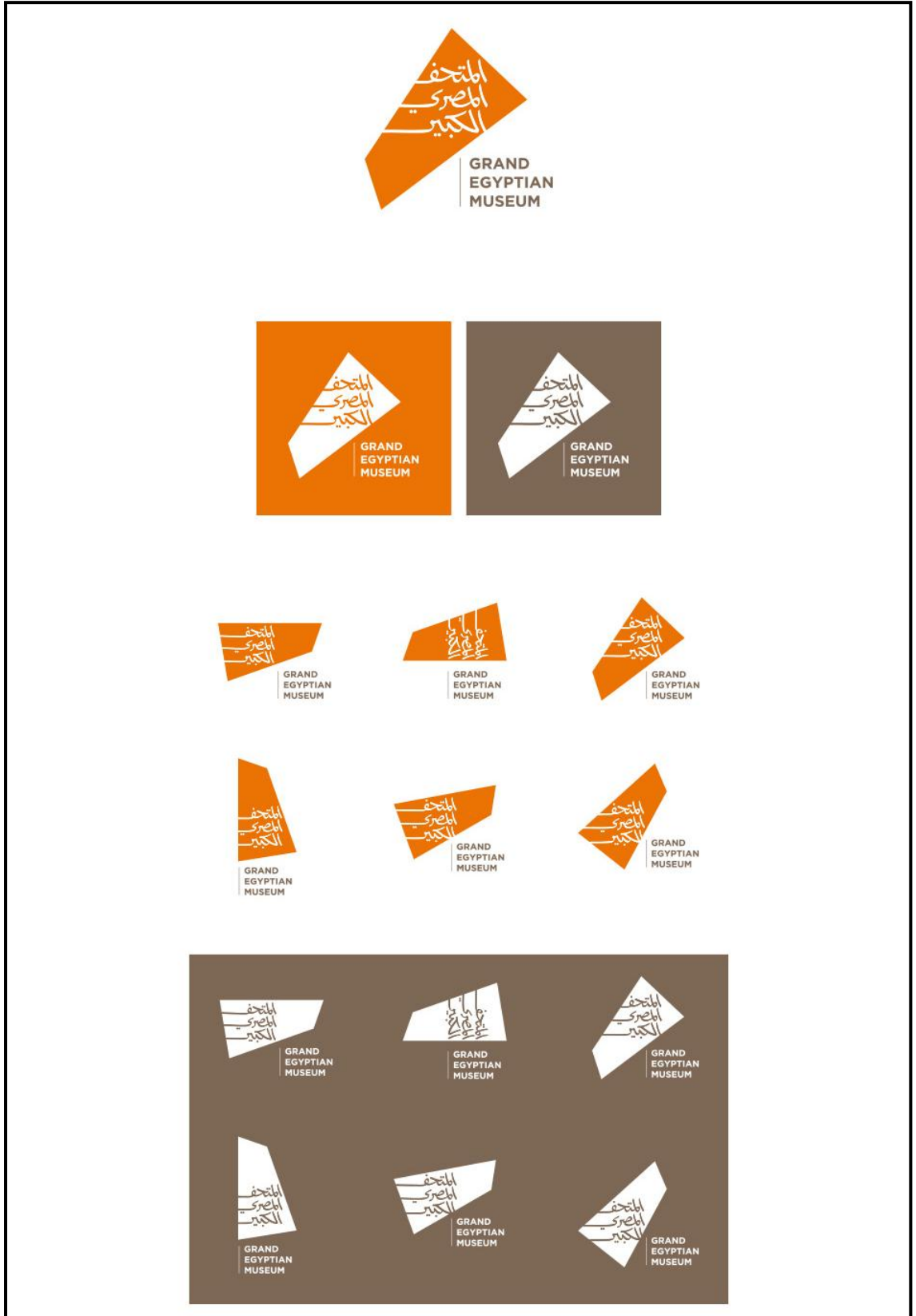
4.1.4. Büyük Mısır Müzesi

Tasarladığı projelerle Orta Doğu'daki çağdaş grafik tasarım üzerinde önemli bir etki bırakan ve Arap dünyasının en tanınmış tasarımcılarından biri olarak bilinen, Tarek Atrissi'n (Lübnanlı-Hollandalı bir tasarımcı) söyleyişine göre 2018'de kısmen açılacak olan Büyük Mısır Müzesi, Arap dünyasının en büyük müzesi olması beklenmektedir. Halen yaklaşık 40.000 metrekarelik bir sergi alanı ile Giza piramitleri yakınında inşa edilen entegre/kompleks bina (*building complex*) günde 15.000 ziyaretçiyi ağırlamayı amaçlamaktadır. Atelier Brückner ile işbirliği içinde yeni müzenin ana markalaşma konseptini geliştirmek için Tarek Atrissi görevlendirilmiştir. Projenin amacı müzenin tam markalaşma çözümünün temelini oluşturmaktır. Müzenin tanınabilir bir görsel kimliği inşa etmek ve işletmek için içten takip edebilecekleri ayrıntılı ve geniş bir görsel dil kurulmaktadır.

Logonun tasarımı, müze binasının eşsiz şeklinden esinlenmiştir (Bkz. Görüntü 95). Mimarının en üst görünümü – müzenin 5. cephesi olarak düşünüldü – müzenin adıyla özel yapılmış çağdaş Arap kaligrafisini içeren bir grafik şeklinde çoğaltılmıştır (Bkz. Görüntü 96). Logo şeklinin konumlandırılması dinamiktir ve kullanıldığı zaman, müzenin çevresindeki piramitler, Kahire şehri ve Nil gibi zengin manzarayla nasıl bir bağlantı kurması için tasarlandığını yansıtmak için sürekli değişmektedir. Logo tasarımı, müze binasında görülen farklı tarihi perspektifleri yansıtmakta ve binanın benzersiz konumu ve tasarımıyla iç mekân arasında yapılan bağlantıları sembolize etmektedir. Logonun dinamik grafik şekli, müzenin yarattığı grafik dilin ana unsuru haline gelmekte, bunun ötesinde, firavun Mısır'ın tarihini sergileyen müzenin zengin koleksiyonundan görseller ya da fotoğraflar içeren perspektifler yaratmaktadır (Bkz. Görüntü 97).



Görüntü 95: Logo tasarımı için esinlenen müze binası (<https://bit.ly/2HWTYtQ>).



Görüntü 96: Müze logosunun farklı konumlandırması (<https://bit.ly/2HWTYtQ>).



Görüntü 97: Müzenin kurumsal kimlik öğeleri (<https://bit.ly/2HWTYtQ>).

4.2. TEBRİZ BELEDİYE MÜZESİ İÇİN LATİN VE FARS ABECELERİYLE YÖNLENDİRME TASARIMI UYGULAMALARI

Tasarımlar İran'da Tebriz Belediye Müzesi için yapılacaktır. Yaklaşık 1200 kilometrekarelik bir alana sahip olan Tebriz, Tahran ve Meşhed'den sonra İran'ın üçüncü büyük şehridir. Geleneksel olarak siyasi ve ekonomik olmak üzere çeşitli alanlarda büyük etkisi olmuştur. Tebriz, Safeviler döneminde İran'ın ilk başkenti ve Kaçar Hanedanlığı kraliyet şehridir. Üstelik İran metropollerini arasındaki en güvenli şehirdir. İran'ın ilk itfaiyesi, ilk matbaası, ilk kamusal sineması, ilk kentsel treni (tramvay), ilk çağrı/telefon merkezi, ilk modern restoranı (Kafeterya), ilk ticaret odası, ilk belediyesi, ilk devlet ve kamu kütüphanesi, ilk modern ilköğretim okulu, ilk sağır okulu, ilk modern hoteli, ilk ve en eski sivil toplum kuruluşu vb. Tebriz'de kurulduğu için, bu şehir ilklerin kenti olarak bilinir.

4.3. MÜZE TANITIMI

Tebriz Belediye Sarayı 1935 ile 1939 (1314-1318 Şemsi) yılları arasında Rıza Şah'ın emriyle Koye Nobar'ın (Maghsoudiya mahallesinin başlangıcında) terk edilmiş mezarlığında Alman mühendislerin gözetiminde inşa edilmiştir (Bkz. Görüntü 98 ve 99). Tebriz Belediyesi'nin konağı U şekilli yapısı ile 9600 metrekarelik bir alanda 6500 metrekarelik alt yapısına sahip üç katlı olarak yapılmıştır ve döşenmiştir. Bu binanın 30.4 metre yükseklikte Saat kulesi, geçen 70 yıl içinde kesintisiz alarm sesini her 15 dakikada bir veren ve saat motoru her 24 saatte bir ayarlanmaktadır. Dünyada bu motorlardan sadece iki tane mevcuttur, birisi Londra'nın ünlü Saat Kulesi'nde, öbürü Tebriz'in Saat Kulesi'ndedir. Binanın dış görünümü taştan oymadır ve güney ve batı kısımlarında taş ve tuğla birleşimi kullanılmıştır. Konağın havadan çekilen görüntüsü, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya'daki binaların örneklerine karşılık gelen uçan bir kartalın tasarımına benzemektedir (Bkz. Görüntü 100). Belediye binası şehrin merkezi bir noktasında yer almakta ve mühteşem

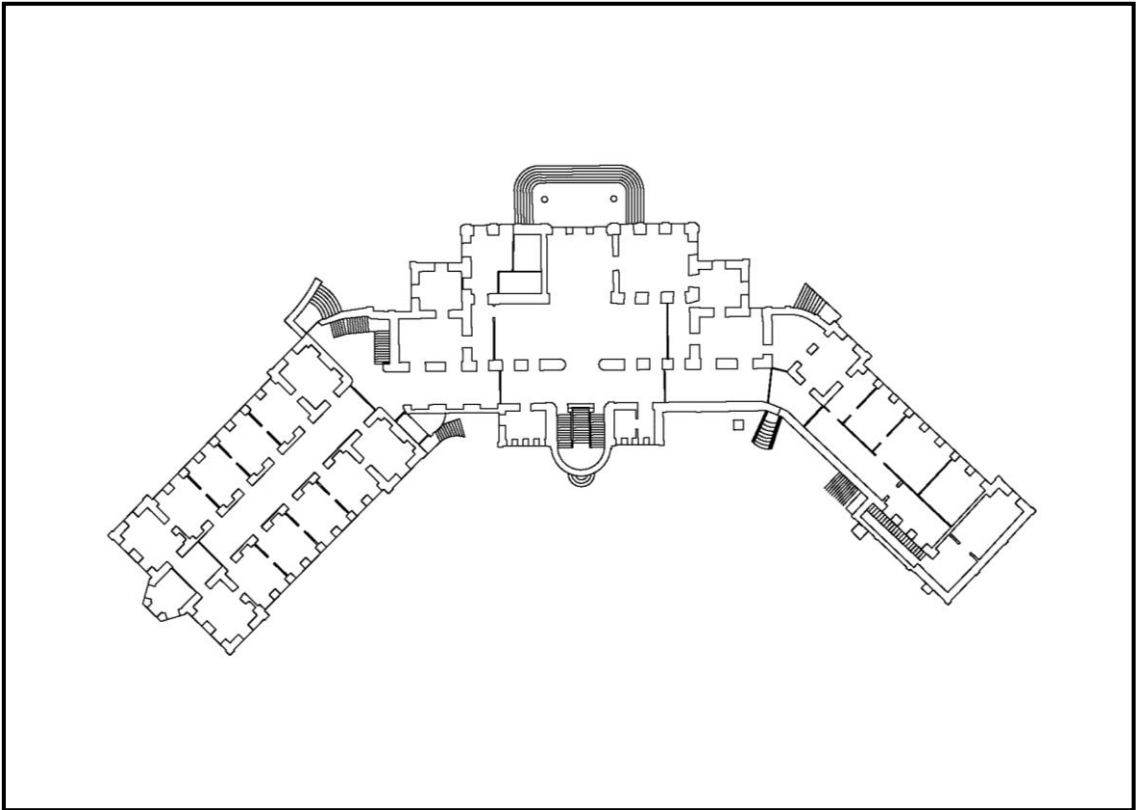
görüntüsüyle Tebriz'in önemli kimliği olarak sayılır. İran'daki belediyelerin ilk ve tek müzesi 2007 (1386 Şemsi) yılında, İran'ın ilk belediyesinin kuruluşunun 100. yıldönümü ile aynı zamanda bu binanın alt katında kurulmuştur ve eski fotoğraf makineleri salonu, halı, yayıncılık, çağdaş sanat da dahil olmak üzere çeşitli salonlara sahiptir. Tebriz ilkeler kenti olduğu için bu şehirde ilk kurulan ve genişletilen medeniyet faktörlerin nesnelere bu müzede bir araya getirilmiş ve sergilenmiştir.



Görüntü 98: Bu fotoğraf Tebriz Belediye sarayı yapılırken çakılmıştır, 1935
(<http://ucatabriz.ir/1849.html>).



Görüntü 99: Tebriz Belediye Sarayı'nın genel cepheden bir görüntüsü
(<http://sicas.ir/place/view/23924/>).



Görüntü 100: Tebriz Belediyesinin kuş bakışı krokisi.

4.4. MÜZE ANALİZİ

Müzenin iki giriş ve çıkışı mevcuttur. İkisi de belediye sarayının bahçesinde bulunmaktadır. Ana girişte müzenin tabelası asılıdır ve öbür giriş/çıkışın tam karşısındadır (Bkz. Görüntü 101). Aşağıya doğru giden bir kaç basamaktan sonra müzenin camdan yapılan kapısı görülebilir.



Görüntü 101: Müzenin giriş ve çıkışları (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

Müze girişindeki asılan tabelada yazılar ve süslemeler altın renk ile siyah metal bir zemin üzerine uygulanmıştır. Farsça ve İngilizce yazıları biçim, kalınlık ve

boyut açısından uyumsuz yazı karakterler olarak kullanılmıştır. Üstteki Farsça yazısı tabelanın soluna doğru hizalanmışken İngilizce yazısı ortalanmıştır. İngilizce yazısı Bauhaus 93 ve sayı Arial yazı karakteri ile yazılmıştır. Farsça için Titr yazı karakteri kullanılmıştır fakat alttaki yazıda keşide kullanılarak yazının yapısı gereksiz olarak değiştirilmiştir. Tabelanın ortasına doğru gelen gereksiz asimetri süslemeler ise müze içeriği ve binayla alakasızmış. Tabela büyüklüğü, dış mekan ve yükseklikte asılacağı ve sık sık temizliği yapılamayacağı göz önünde tutularak, arka zemin için siyah rengin uygun olmadığı düşünülmektedir (Bkz. Görüntü 102).

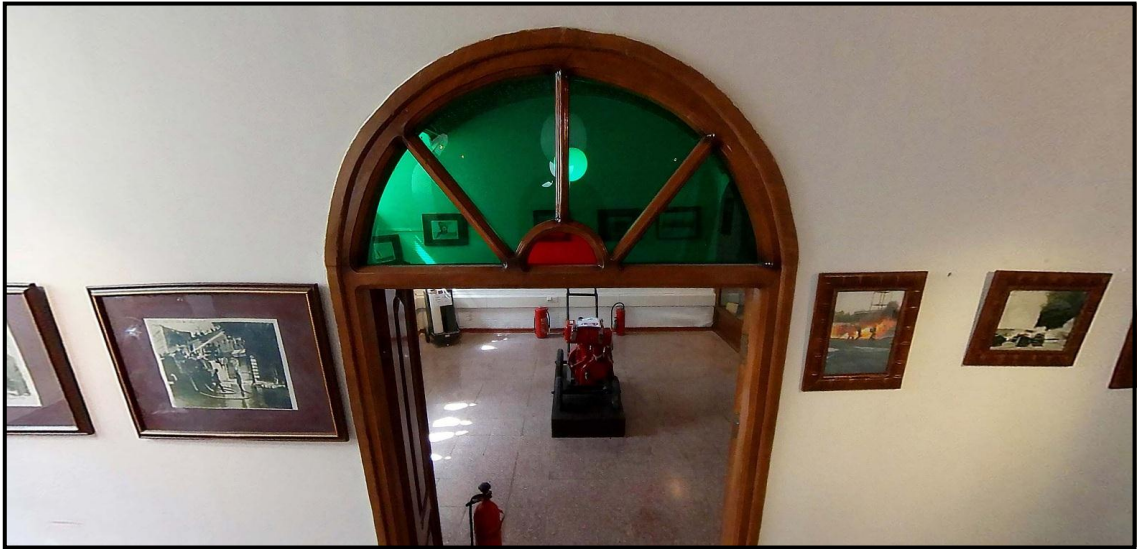


Görüntü 102: Müzenin ana girişindeki tabela (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

Müzenin iç alanı tuğla ve alçının birleşimiyle örülmüş ve çatısı tonoz şeklinde yapılmıştır. Müzenin iç mimarisi, geniş ve parlak pencereleri, ahşaptan yapılan kapıları ve renkli camları ile süslenmiş kapı tonozları İran'ın geleneksel mimarisini hatırlatmaktadır (Bkz. Görüntü 103 ve 104).



Görüntü 103: Müzenin geniş pencereleri (Fotoğraf: Maryam Monirifar).



Görüntü 104: Müzenin renkli camlar ile süslenmiş kapıları (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

4.4.1. Müze Salonları

Müze dört farklı salondan oluşmuştur:

1. Eski fotoğraf makineleri Salonu
2. İtfaiye Salonu
3. Ayakkabı Salonu

4. Fanus/Fener Salonu

Bu salonların hepsi kapılar ile birbirinden ayrılmış ve aynı zamanda birbirine bağlanmıştır ve izleyiciler veya turistler sorunsuz olarak salonlar arası dolaşabilirler (Bkz. Görüntü 105 ve 106). Ayrıca açıklanan salonlar dışında, müze alanında yayıncılık ve çağdaş sanatlar (1901 yılında kullanılan Tebriz'in ilk tramvay heykeli, ünlü ve önemli şahısların heykeli vb.) ile ilgili değişik örnekler ve duvarlara asılmış eski fotoğraflar (Tebriz'in tarihi değerini gösteren ve belediyenin eski senetler ve yazışmaları) da görünmektedir (Bkz. Görüntü 107).



Görüntü 105: Farklı salon arasındaki kapılar (Fotoğraf: Maryam Monirifar).



Görüntü 106: İki farklı salon arasındaki kapı (Fotoğraf: Maryam Monirifar).



Görüntü 107: 1901 yılında kullanılan Tebriz'in ilk tramvay heykeli (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

4.4.2. Müzedeki Yönlendirme tabelalar

Müze alanı tek katlı ve birbirine bağlı salonlardan oluştuğu için çok fazla yönlendirme tabelası mevcut değildir. Ana girişte asılan müze tabelası dışında salonların girişinde kapıların kenarında salonun adı da asılmıştır. Asılan tabelalar, ölçü, materyal, yazı karakteri vb. açısından ortak bir tasarım diline sahip değildir ve müzenin geleneksel mimarisine uygun tasarlanmamıştır. İtfaiye salonu için kullanılan tabela ahşaptan yapılan çerçeve ile çerçevelenmiş. Farsça yazısı için Nastalîq yazı karakteri ve İngilizce yazısı için Calibri Bold yazı karakteri kullanılmıştır. Nastalîq İran'ın geleneksel yazı karakterlerinden biri olmasına rağmen müzedeki yazılar için uygun bir seçenek olmadığı görünmektedir ayrıca kullanılan İngilizce yazısı ile de uyumlu değildir. Yazıların etrafında çerçeve gibi kullanılan gereksiz süsleme, ahşap çerçeveyle birleşince yazılar üzerine baskın bir görüntü yaratmaktadır (Bkz. Görüntü 108).



Görüntü 108: İtfaiye salonunun tabelası (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

Ayakkabı salonunun tabelası öbür tabelalar gibi ahşaptan yapılan bir çerçeveye sahiptir. Farsça yazısı için Homa yazı karakteri ve İngilizce yazısı için Times New Roman yazı karakteri kullanılmıştır. Homa geniş ve biraz eğik bir yazı karakteri hal buki Times dar ve tırnaklı bir yazı. Her iki yazı da farklı yapılara sahip oldukları için birlikte kullanılmaya uygun değiller. Genellikle kaligrafide kullanılan renkli süslemeler, ahşap çerçeveye birleşince yazılar üzerinde baskın bir görüntü yaratmaktadır. Ayrıca tüm tabelalarda kullanılan süslemeler aynı değil ve farklı tasarımlara sahipler (Bkz. Görüntü 109).



Görüntü 109: Ayakkabı salonunun tabelası (Fotoğraf: Maryam Monirifar).

4.5. GEREKLİ TASARIMLAR

Müze, Tebriz Belediyesi'nin bir parçası olarak binanın alt katında yer aldığı için bağımsız bir müze olarak dikkate alınmamıştır. Giriş kapısının üstünde belediyenin logosu yapıştırılmıştır. Kullanılan tabelalar için yaratıcı ve özgün

tasarımlar yapılmamış ve mevcut yazı karakterleri kullanılmıştır. Ayrıca Farsça ve İngilizce yazıların arasında hiç bir ortak nokta yoktur ve tasarım açısından da doğru bir birleşim yapılmamıştır. Müze için daha önce hiç bir kurumsal kimlik tasarımı yapılmadığı belki bir avantaj sayılabilir, çünkü hale hazırda üzerinde değişiklik yapılması gereken bir logo mevcut değildir. Bu da bir bakıma tasarım açısından hiç bir sınırlama olmadığı anlamına gelmektedir.

Müzenin mimarisini göz önünde bulundurularak, kurumsal kimlik tasarımlarının yapılması ve asılı tabelalar için de uygun yazı karakterleri kullanılarak yeni iki dilli tasarımlar gerekmektedir. Eksik görülen tasarımlar aşağıdaki gibi açıklanabilir:

1. Logo
2. Müze tabelası
3. Müze içindeki yönlendirme tasarımları
4. Kurumsal kimlik
5. Afiş

Bu çalışmada daha çok müzedeki tabelaların tasarımına ağırlık verilecektir ve tabelalar için benzer yapılara sahip ve birbiri ile uyumlu iki dilli (Farsça ve İngilizce) tasarımlar yapılacaktır. Ayrıca şehir için önemli olan bu müzenin özel logo ve kurumsal kimliği olmalıdır. Promosyon reklamlarının da müzenin tanıtımında önemli rolü olabilir.

4.5.1. Uygulama Çalışmaları

Tasarımlar İran'da Tebriz Belediye Müzesi için tasarlanmıştır. Tebriz Belediye müzesi tarihi ve mimari değerinden dolayı tanıtılması gerekmektedir. Ancak müze 2007 yılında belediye binasının alt katında kurulmasına rağmen müze için özel kurumsal kimlik tasarımı bile yapılmamıştır. Bu müze turistlerin ziyaret ettikleri önemli yerlerden biri olduğu için özel ve iki dilli bir tasarımın eksikliği müzenin içinde ve bina alanında görülmektedir.

4.5.1.1. Logo Tasarımı

Logo tasarımı için üç ayrı konudan hareket ile eskizler yapılmış ve başarılı olanlar örnek olarak gösterilmiştir. Çalışmalar sonunda sunulan logo seçeneklerden bir müzeyi temsil eden logo olarak seçilmiştir.

İlk olarak Monogram bir logo tasarımının yapılması düşünülmüştür. Fakat logolar iki dil (Farsça/İngilizce) için de uygun olabilecek şekilde tasarlanması gerekmektedir. Bu konuya dayanarak, Farsça ve İngilizce'de Müze kelimesinin ilk harfi, M olduğu için ikisini (م /M) birleştirerek eskizler yapılmıştır. Eskizler arasında başarılı olan iki logo sunulmuştur (Bkz. Görüntü 110 ve 111).

Daha sonra Logotype olarak tasarımlar denenmiştir. Ancak iki dilde tasarlanan yazılar da logoya ekleneceğini düşünerek bir çözüm üretmeye çalışılmıştır. Bu yüzden ana dil temel alınarak, Farsça Müze kelimesini basitleştirerek geleneksel bir forma ulaşmak ve aynı zamanda binanın eski ve geleneksel mimarisine uyum sağlamak planlanmıştır. Yapılan eskizler arasından bir kaç örnek gösterilmiştir (Bkz. Görüntü 112, 113, 114 ve 115).

Tasarlanan logolar yazısız tatmin edici olsa bile müze yazısı ile birleşince iyi bir kompozisyona ulaşmak mümkün değildir. Belediye binasından yola çıkarak bir kaç Piktogram eskizi yapılmıştır. Fakat piktogramlar yazıyla birleşince uyumlu olmadığı anlaşılmıştır. Bu yüzden iki dilli yazı tasarımları sonuçlandıktan sonra ikisini birlikte değerlendirilmesine karar verilmiştir. Sonuç olarak yazıyla uyum sağlamak açısından belediye binasından esinlenerek logo tasarımı yapılmış ve seçilmiştir (Bkz. Görüntü 116).



+



=



İngilizce M harfi

Farsça M(پ) harfi

M/پ

Görüntü 110: Farsça ve İngilizce M harflerinden oluşan logo tasarımı 1.



+



=

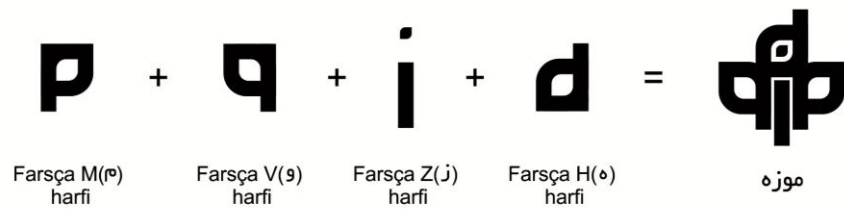
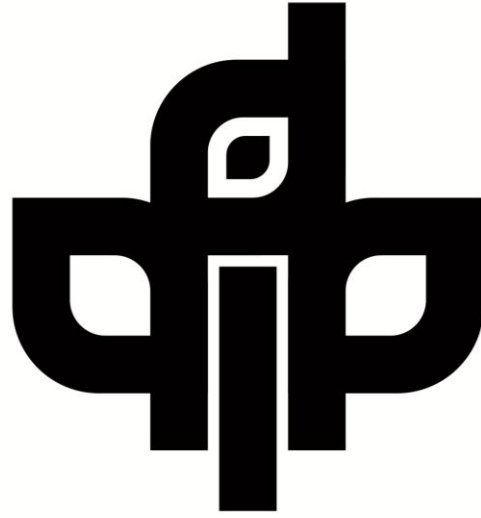


Farsça M(𐎠) harfi

Ters yazılan Farsça M(𐎠) harfi

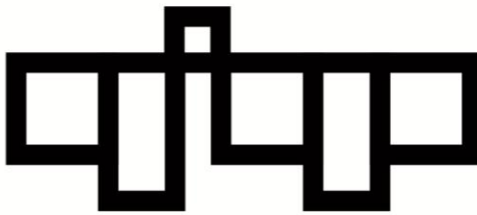
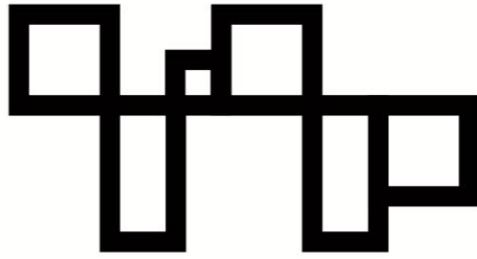
M/𐎠

Görüntü 111: Farsça ve İngilizce M harflerinden oluşan logo tasarımı 2.

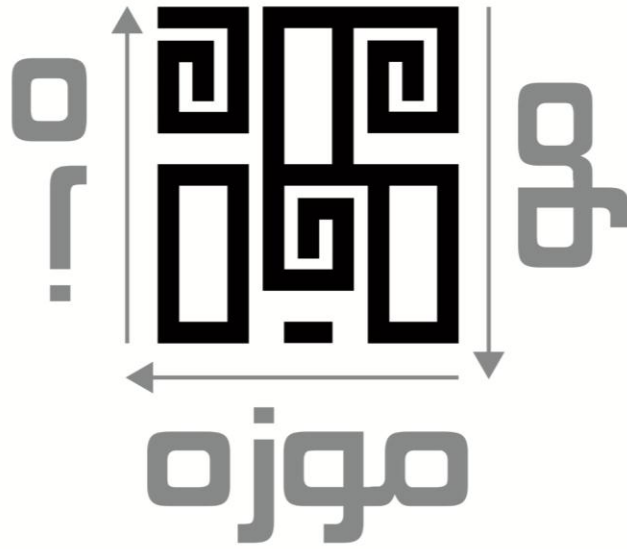
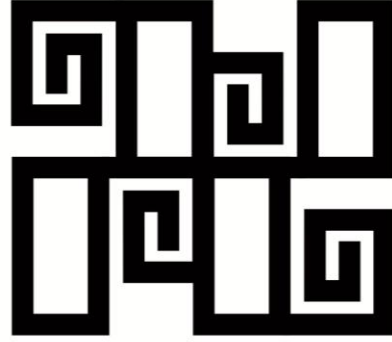


Görüntü 112: Farsça müze kelimesinin tasarımı 1.

موزه



Görüntü 113: Farsça müze kelimesinin tasarımı 2.

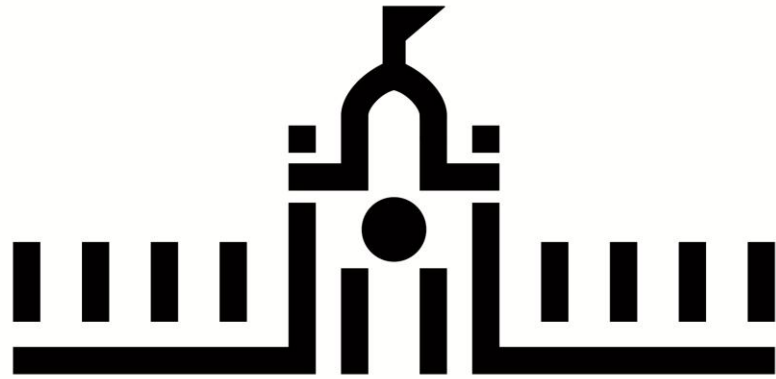


Görüntü 114: Farsça müze kelimesinin tasarımı 3.

موزه

موزه
←
موزه

Görüntü 115: Farsça müze kelimesinin tasarımı 4.



Görüntü 116: Belediye binasından esinlenerek tasarlanan amblem çalışması.

4.5.1.2. Tabela Tasarımı

İlk olarak İran'ın geleneksel kaligrafik yazı karakterlerinden yola çıkarak müzenin girişindeki ana tabela tasarımı için denemeler yapılmıştır. Nastalîq, Moala, Sülüs, Rihani vb. yazılar İngilizce yazı karakterleriyle birleştirilmiştir. İngilizce yazı karakterleri, Farsça kaligrafik yazılarla uyum sağlaması için yapısal açıdan biçimlerinin değiştirilmesi gereği görülmüştür. Ancak bu değişimde yazıların okunaklılığının kaybolabilmesi anlaşılmıştır. Halbuki tasarımlar bir müze için yapıldığından dolayı, yazılar yapı, kalınlık, büyüklük vb. açısından uyumlu kombinasyon elde etmekle beraber okunaklılıklarının korunması da gerekmektedir. Bu yüzden yeni yazı karakterleri tasarlanarak tabelada kullanabilecek ve iki dilde (Farsça ve İngilizce) de uyumlu olan yazılar elde etmek planlanmıştır.

Farsça hattında çok sayıda temel çizgisin varlığı, noktalı bir yazı ve farklı yapıya sahip olduğundan dolayı başlangıçta müzenin girişindeki tabela yazısının (TebriZ Belediye Müze) Farsça versyonu tasarlanmıştır (Bkz. Görüntü 117).

Kaligrafi sanatındaki nokta, harflerin büyüklüğü ve şeklinin temel ölçütü olmanın yanı sıra, çalışmanın güzelliğinde ve okunabilirliğinde de önemli bir rol oynar. Ana görsel unsurlarından biri olarak harflerin tasarlanmasındaki nokta, yazılı eserlerin ve noktalama işaretlerinin oluşturulması için görsel bir unsur ve Farsça harflerinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Kaligrafide nokta, harflerin ölçüsü olan bir kare biçimindeki kalemin etkisidir. Diğer yandan harflerin bir çeşitlilik içinde birlik sembolü ve ifadesidir. Noktayı tasarımların temeli olarak düşünülerek karelerden oluşan farsça yazı karakteri tasarlanmıştır. Tasarımlarda Farsça H harfinin farklı versyonları denenmiştir. Ayrıca R ve Z harflerinin uzantıları ve noktaların konumlandırılmaları için değişik seçenekler sunulmuştur (Bkz. Görüntü 118 ve 119).

Minimal ve modern bir tasarıma ulaşmak için yazıların okunaklığı korunarak gereksiz kareler tasarımlardan çıkarılmış ve kullanılan karelerin sayısı en aza indirilmiştir. Eskizler arasında en başarılı olan seçilmiş ve İngilizce yazısı da uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır. Ancak İngilizce yazı karakterleri için kullanılan

karelerin sayısı Farsça'yla karşılaştırıldığında çok fazla olduğu görünmektedir. Bu da iki yazı karakter arasında denge sağlamak yerine İngilizce yazısını çok baskın yapmıştır (Bkz. Görüntü 120).

Tasarımlar için kaligrafik ve modern yazı karakterler göz önünde tutularak iki dil için de uygun olabilecek farklı denemeler yapılmıştır (Bkz. Görüntü 121 ve 122).

Sonuç olarak Kufi Banayi yazısından yola çıkarak eskileri anımsatarak Farsça ve İngilizce ile uyum sağlayan, okunaklılığını kaybetmeyen ve aynı zamanda logo ile birleşen bir tasarım elde edilmiştir (Bkz. Görüntü 123).

Kufi Banayi ya Moagheli 4 farklı telaffuz ile kullanılmaktadır ki her birinin farklı anlamı vardır.

1. Moagheli: Hattatın bu yazıyı çizmek için kullanması gereken rasyonel/akıl ve düşünce şeklinde bir mantıka işaret etmektedir.
2. Magheli: Duvar, kale ve uzun bir sığınak anlamına gelen Farsça kökü olan bir terimdir.
3. Banayi: Bu terim yazıyı yapılar ve binalar ile bağlamaktadır/ birleştirmektedir.
4. Bannayi: Bu terim yazıyı, büyük olasılıkla bu tasarımcıları olan mimarlara atfetmektedir/yönlendirmektedir.

Banayi ya Moagheli, bir tür açısız kufi yazısı olan ve kare, eşkenar dörtgen, dikdörtgen ve paralel çizgiler ve çapraz çizgiler gibi geometrik şekillerin çiziminden türetilen İslami kaligrafik yazılardan biridir. Banayi, satranç evlerine göre tasarlanmış eşsiz bir şekilde dekore edilmiş ve geometrik bir Kufi yazısıdır. Kufi Banayi'nin temeli, tüm geometrik yüzeylerin bu yatay ve dikey yazılar ile doldurulacağı şekilde yatay ya da dikey yönde düzgün bir kalınlığa sahip yatay ve dikey uzantılar ve dairesel hattır.

Banayi, Kufi yazısından türetilmiştir. Kufi hattı, İslam'ın gelişiyle oluşan eski bir çizgiymiş ve beşinci yüzyıldan sonra AH, Kuran'ın yazılarında orijinal kullanımını

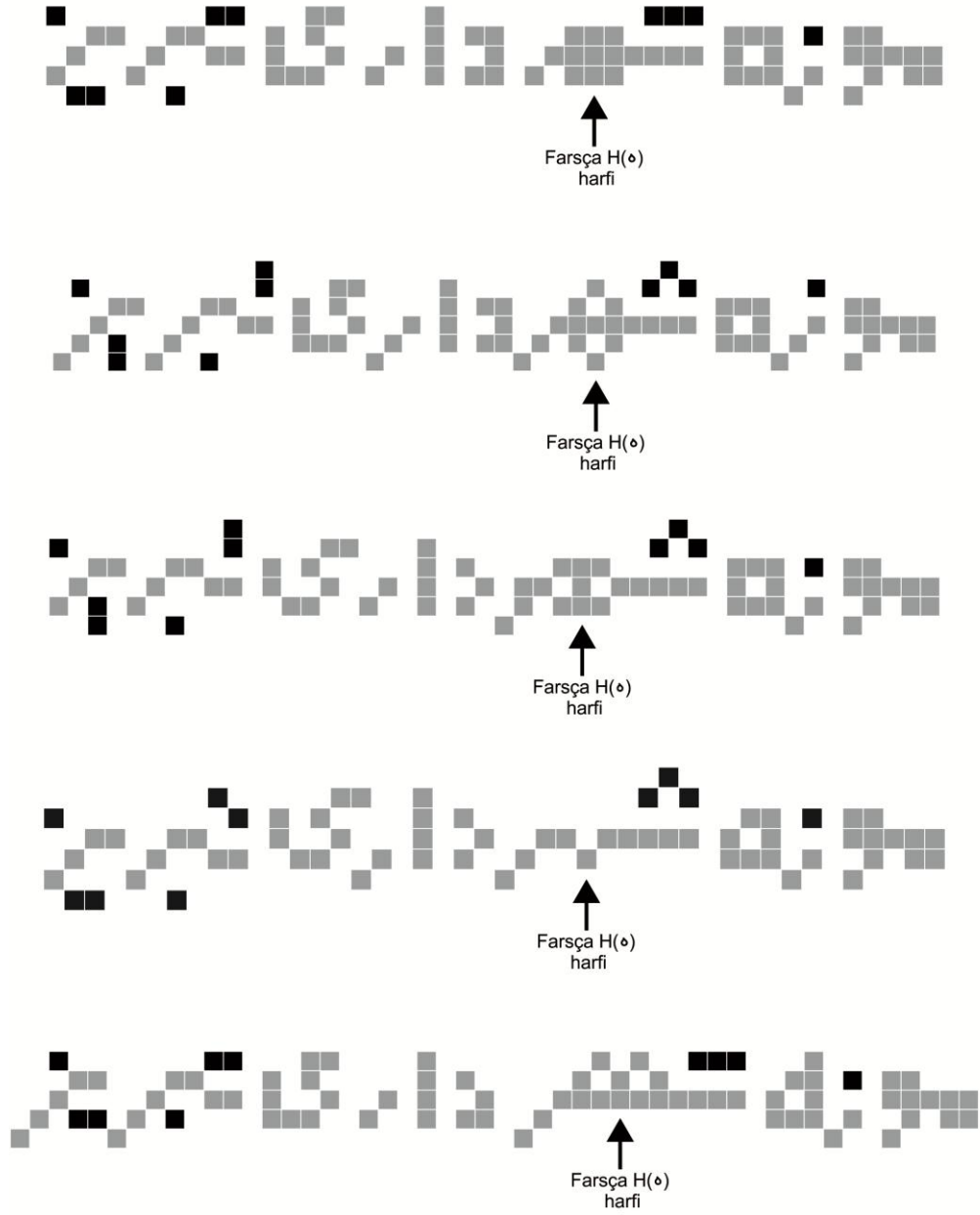
yitirmiş ve daha çok dini kitapların levhaları veya dini yapıların farklı yazıtlarını yazmak için kullanılmıştır. Moagheli motifleri İslam öncesi dönemle ilgili olmasına rağmen, İranlılar tarafından icat edilmiş ve binaları süslemek için kullanılmıştır. Ancak Banayi ya Moagheli yazısı Selçuk döneminden sonra, binaların dekorasyonlarında ve özellikle camilerde, görülmektedir ve ardından İran kaligrafisinin geliştiği dönem olarak kabul edilen İlhani ve Timur döneminde gelişme evrelerinden geçmiş ve daha sonra dini binaların iç ve dış yüzeylerini ve porselenleri süslemek için kemerlerin arkası ve yanlarında ve minarelerin dairesel gövdesinde kullanılmıştır.

Kufi Banayi yazısı eski bir kökene sahip olarak eski binalarda kullanılan tasarımlar için de uygun görünmektedir. Bu yüzden müze binasının eski mimarisi ile uyum sağlamaktadır. Müzenin ana tabelası tasarımından sonra farklı bölümlerin tabelaları da tasarlanmıştır (Bkz. Görüntü 124 ve 125).

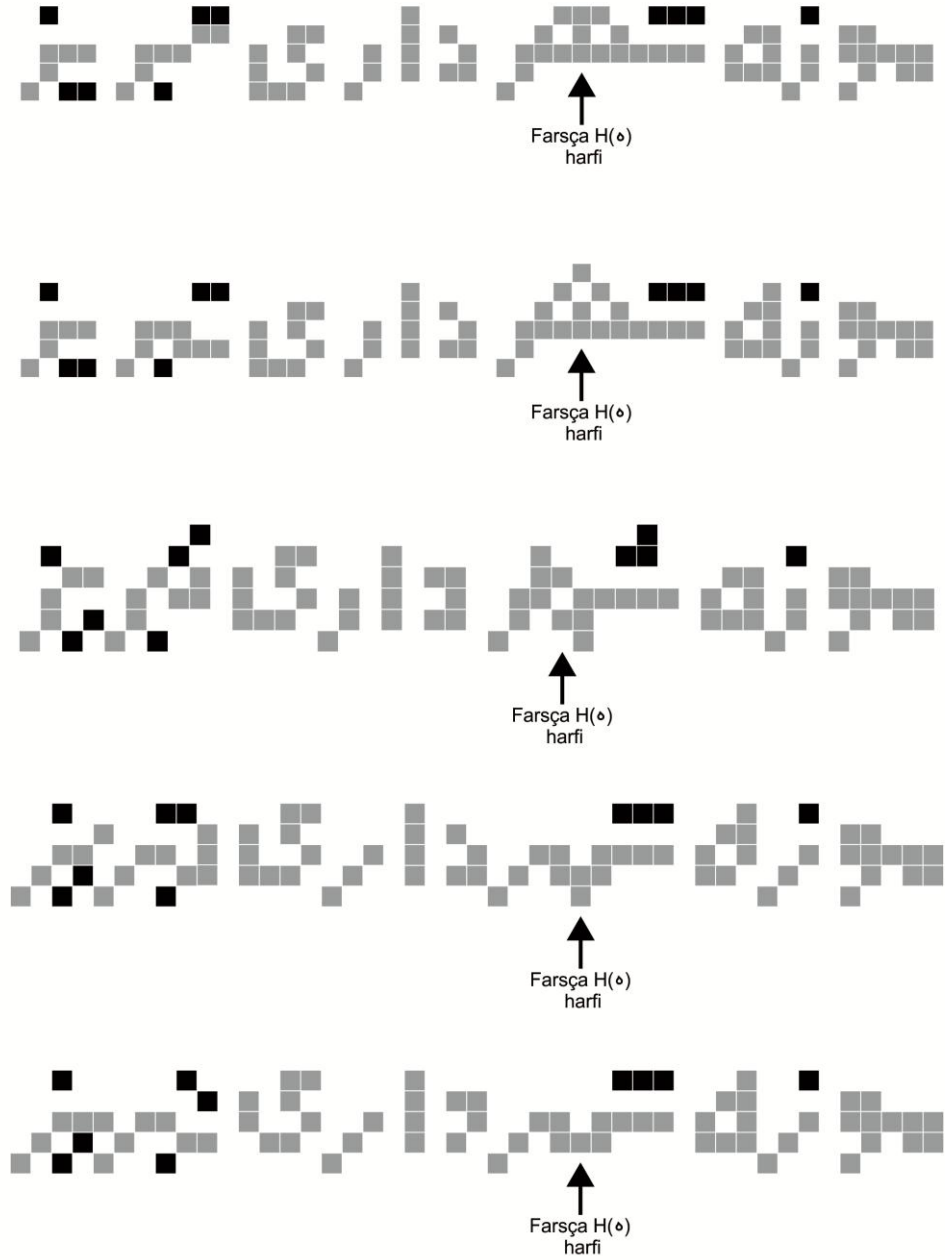
Tabela tasarımlar yapıldıktan sonra, 3DS Max'de tabelaların üç boyutlu tasarımları yapılmış ve After Effects ve Photoshop programlarında müze alanında yerleştirilmiştir. Yazıların daha kolay algılanması için yazılar kabartılmış şekilde ve iki farklı renkte tasarlanmış ve uygulanmıştır (Bkz. Görüntü 126 ve 127).

موزه شهرداری تبریز

موزه شهرداری تبریز



Görüntü 118: Tebriz Belediye Müzesi yazısı için tasarlanan tipografik denemeler 2.



Görüntü 119: Tebriz Belediye Müzesi yazısı için tasarlanan tipografik denemeler 3.

تبریز شهرداری موزه

TEBRİZ
MUNICIPALITY
MUSEUM

Görüntü 120: Tebriz Belediye Müzesi yazısı için tasarlanan tipografik denemeler 4.

ABBIZ MUNICIPALITY USEUM
تبریز مۇسۇلمان مۇزەئى

ABBIZ MUNICIPALITY USEUM
تبریز مۇسۇلمان مۇزەئى

Görüntü 122: Tebriz Belediye Müzesi yazısı için tasarlanan tipografik denemeler 6.



C: 100
M: 100
Y: 100
K: 100



C: 27
M: 42
Y: 100
K: 4



C: 100
M: 100
Y: 100
K: 100



C: 0
M: 0
Y: 0
K: 50

Görüntü 123: Kufi Banayı'den esinlenerek tasarlanan logotype. Tebriz Belediye Müzesi yazısı ile birleştirilen amblem.

سالار آتش‌نشانان
 FIRE FIGHTING HALL

سالار فانوس
 LANTERN HALL

Görüntü 124: Kufi Banayi'den esinlenerek tasarlanan Tebriz Belediye Müzesinin içindeki tabela yazıların tasarımı. Yukarıda İtfaiye Salonu ve altta Fener Salonu yazısı yazılmıştır 1.

سالار دوربین
CAMERA HALL

سالار کفتی
SHOES HALL

گاردیانی
GUARD

Görüntü 125: Kufi Banayı'den esinlenerek tasarlanan Tebriz Belediye Müzesinin içindeki tabela yazıların tasarımı. En üstte Kamera Salonu, ortada Ayakkabı Salonu ve altta Gardiyanlık yazısı yazılmıştır 2.



Görüntü 126: Üstteki fotoğrafta İtfaiye Salonu yazısı ve alttaki fotoğrafta Kamera Salonu yazısı kabartılmış bir şekilde müzede uygulanmıştır 1.



Görüntü 127: Üstteki fotoğrafta Fener Salonu yazısı ve alttaki fotoğrafta Gardiyanlık yazısı kabartılmış bir şekilde müzede uygulanmıştır 2.

4.5.1.3. Müze İçindeki Yönlendirme Tasarımları

Belediye binası 9600 metrekarelik bir alanda inşa edilmiş ve büyük bir avlu ve bahçeye sahiptir ve binanın üst katları idari amaç için kullanılmaktadır. Müzeyi ziyaret etmek isteyen ziyaretçiler ve turistler için bahçede yönlendirme tabelalarının eksikliği görülmektedir.

Ana girişten avluya girildiğinde tam bahcenin önünde herkesin ilgisini çekebilecek bir ölçüde bir tabela tasarlanmıştır. Bu tabela ziyaretçilere müze ve bina ile ilgili genel bilgi vermektedir. Müze logosu ve binayla ilgili kısa bir bilgi iki dilde (Farsça ve İngilizce) lazer kesme yöntemi ile metaldan uygulanmış ve ahşaptan yapılan bir tabana takılmıştır (Bkz. Görüntü 128 ve 129).



Görüntü 128: Müze için tasarlanan iki dilli bilgilendirme tabelası.



Görüntü 129: Tasarlanan bilgilendirme tabelanın avludaki yerleşimi.

Belediye binası şehrin tarihi ve turistik binalarından biri olarak genelde ve özellikle yazın çok sayıda turist ve ziyaretçiyi ağırlamaktadır. Ama maalesef avlu ve bahçede ziyaretçiler için dinlenme veya bekleme alanı düşünülmemiştir.

Bu eksiği giderme adına avluda insanların beklenebilecekleri bir alan tasarlanmıştır. Böylece kalabalık grup halinde seyahat eden turistleri bahçedeki çimene girmelerini önlemekle birlikte ziyaretçileri güneşten ve yağmurdan koruyan bir dinlenme alanı yaratılmıştır. Yapılan çeşitli eskizler arasından iki tasarım üç boyutlu olarak uygulanmıştır. Birinci tasarım Kufi Banayi'nin temel yapısı olan kare ve paralel çizgiler gibi geometrik şekillerin çiziminden yola çıkarak logo ve belirlenen kurumsal renkleri taşıyarak modern bir görüntü sağlamaktadır (Bkz. Görüntü 130). Fakat binanın mimarısıyla uyumlu olmadığından dolayı geleneksel bir yapıya sahip olan ikinci tasarım, son tasarım olarak seçilmiştir.

Tarihi Binanın önündeki açık alana konumlandırılan bu yapının, müze ziyareti öncesi veya sonrası dinlenme ve duraksama fonksiyonunu üstlenirken binaya ve açık alana farklı bir perspektif sunabilecek bir hacim olarak ele alınmıştır.

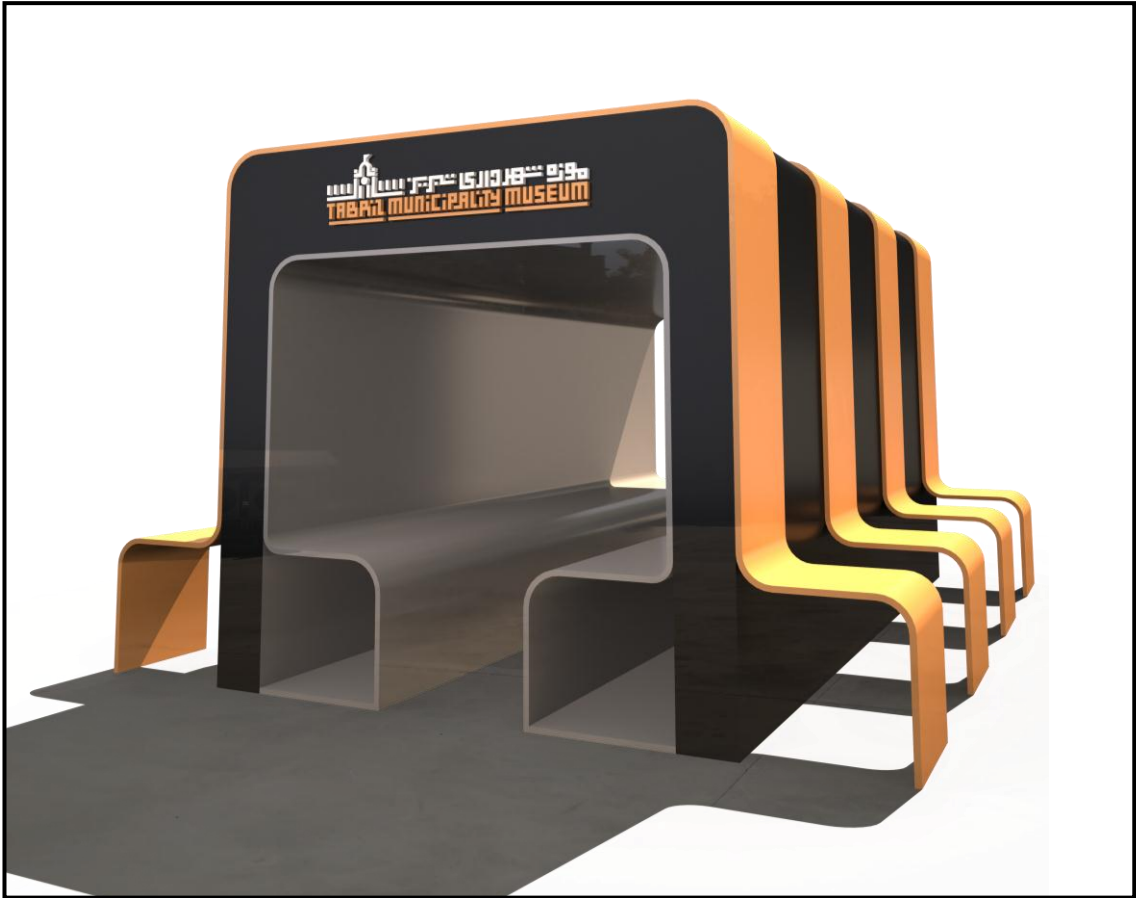
Bu hacim, müze kullanıcıları tarafından sosyal etkileşim aracı olabilecek bir mekan olarak tasarlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapı ilk etapta melez bir hacim olarak karşımıza çıkıyor. Yapının kabuğu müzenin geçmişine bağlanan bir malzeme ortaya koyarak net ve keskin bir tavır sergiliyor. Bu kabuğun içinden çıkan yalın çizgili beyaz dikdörtgen prizma hacim ise bu kabuğun içinden çıkan evrilmiş ve günümüze ulaşmış yeni cisim niteliğindedir.

Yapının aynı aksta bulunan iki kemerli kapısı tarihi binanın girişlerinin yalın bir tercümesi niteliğindedir. Aynı zamanda yapının hacmi, uzunluğu, yüksekliği ve iki girişli olması iç mekanda ışık, gölge ve dış mekanı yeni bir perspektiften algılama biçimini güçlendirmektedir.

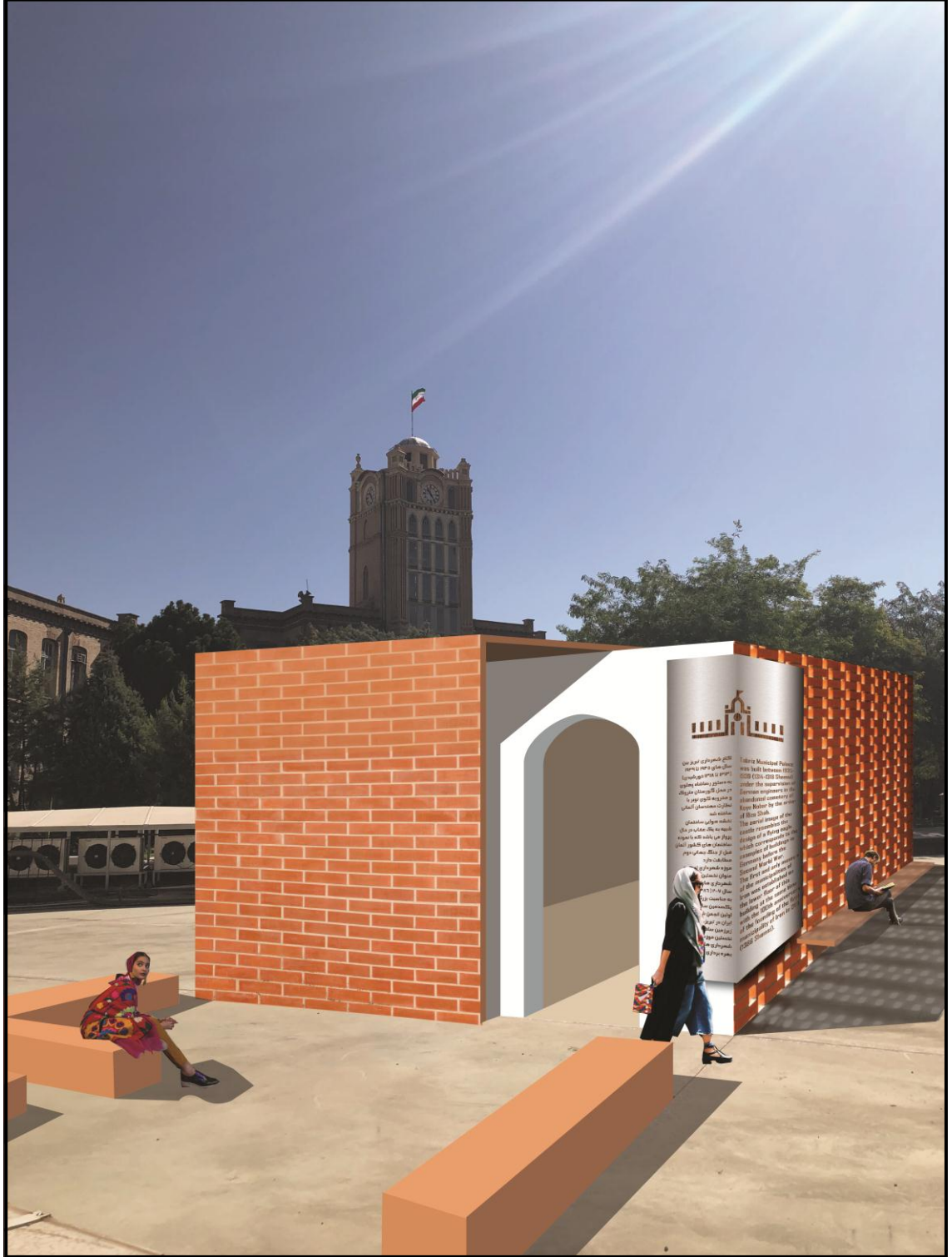
Yapının kabuğunda kullanılan malzeme, tarihi müze binasının, el yapımı fırınlanmış tuğlanın ölçülerinde ve renginde olup, iki farklı dokuda karşımıza çıkıyor. Kabuk sıklaşıp çevreyi açıklık sunması gereken yerde ise doku

oluşturarak açılıyor olması iç mekanda ilginç bir ışık ve gölge oyunu sunmaktadır.

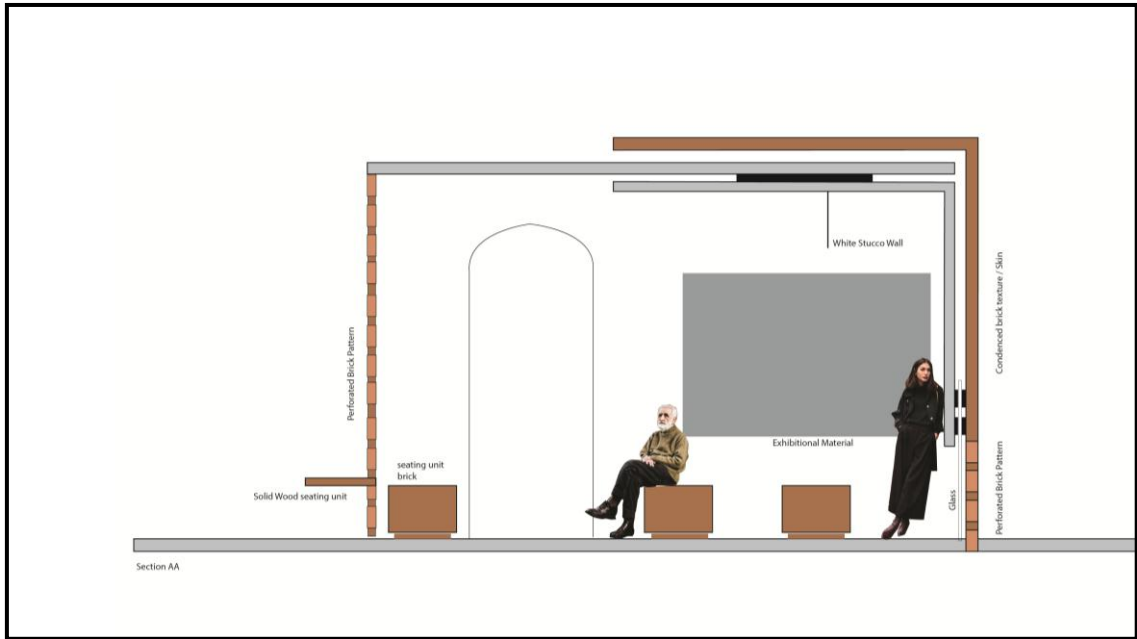
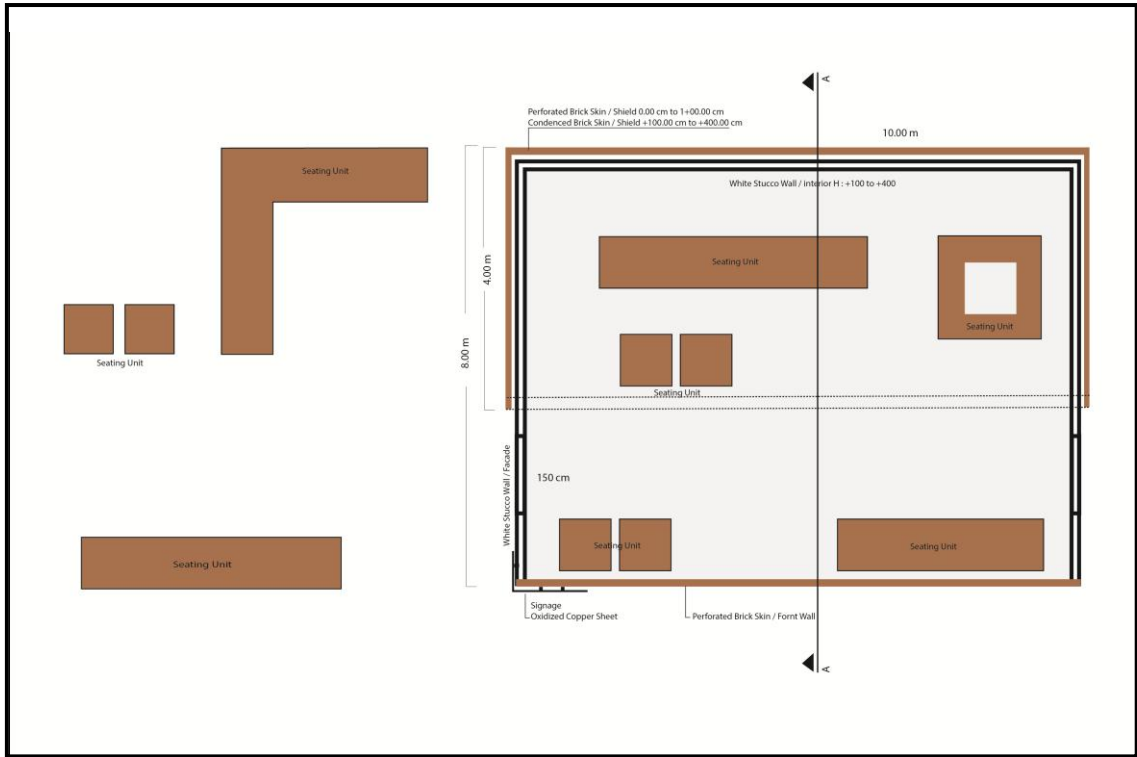
İç mekan ve uzantısı olarak dış mekanda kullanılan tek sabit mobilya ögesi, mimari yapının uzantısı niteliğindedir. Bu sabit mobilyanın malzemesi ve biçimi yapının dilinin tekrarı gibi. Bu oturma birimleri ölçek olarak bireysel bir tavırdan bilinçli bir şekilde uzak durarak grupları ağırlayacak, sosyalleşmeye zemin oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Oturma birimlerinin birbirine olan açıları ve asimetrik dağılımı iç mekanda lineer bir geçişi sağladığı gibi, müzenin genelinde kullanılan yönlendirme yazılarının (bu tezin konusu olan) soyut bir tercümesi gibidir. Tasarlanan kioska müze logosu ve binayla ilgili kısa bir bilgi iki dilde (Farsça ve İngilizce) lazer kesme yöntemi ile metaldan uygulanmış ve girişte asılmıştır (Bkz. Görüntü 131 ve 132).



Görüntü 130: Müze için tasarlanan dinlenme ve bilgilendirme kiosk 1.



Görüntü 131: Müze için tasarlanan dinlenme ve bilgilendirme kiosk 2.



Görüntü 132: Tasarlanan dinlenme ve bilgilendirme kioskun mimari planı.

Belediye müzesinin girişinde beyaz duvarları olan eğimli kısa bir koridor bulunmaktadır. Duvarı basit bir durumdan çıkarmak için müze logosu büyük

boyutta kabartılmış ve çift renkli olarak duvara uygulanmıştır. Sonuç olarak izleyicinin aklında iz bırakan dikkat çekiçi bir tasarım oluşturulmuştur (Bkz. Görüntü 133).



Görüntü 133: Kabartılmış logonun müze koridorundaki uygulanması.

Müzenin içindeki alana duvara takılabileceği bilgilendirme bir standı tasarlanmıştır. Bu stand müze ve bölümleriyle ilgili fotoğraflar ve özel bilgileri ziyaretçilere sunmaktadır ve insanlar dokunmatik ekranına dokunarak müze içinde dolaşabileceklerdir. Ayrıca üzerine not defteri koyarak ziyaretçiler önerileri ve şikayetlerini de yazabilmektedir (Bkz. Görüntü 134 ve 135).



Görüntü 134: Müze için tasarlanan dokunmatik ekranlı stand.



Görüntü 135: Tasarlanan dokunmatik ekranlı standın müzedeki yerleşimi.

4.5.1.4. Kurumsal Kimlik

Kurumsal kimlik tasarımında tüm bilgilendirme ve tabela tasarımlarında da kullanıldığı gibi siyah ve altın renkleri iki temel renk olarak kullanılmıştır. Farklı ortamlarda logoyu kullanırken arka plan rengine bağlı gümüş rengi ve gri tonları yan renkler olarak tanımlanmıştır.

İki dilli (Farsça ve İngilizce) yazı ile birleşen logoyu ön plana çıkarmak için kurumsal kimlik sade, kalıcı ve etkili bir tasarım olarak tasarlanmıştır (Bkz. Görüntü 136).



Görüntü 136: Tebriz Belediye Müzesi için iki dilli (Farsça ve İngilizce) olarak tasarlanan kurumsal kimlik öğelri.

4.5.1.5. Afiş Tasarımı

Tebriiz Belediye Müzesinde eski fotoğraf makineleri, yayıncılık, çağdaş sanat vb. farklı bölümler bulunarak birbiriyle alakasız çeşitli nesnelere korunmaktadır. Müzenin tüm bölümlerini ve içindeki değerli objelerin tanıtımı tek bir afiş tasarımında mümkün görünmediğinden dolayı her bir bölüm için ayrı afiş tasarımının yapılması önerilmektedir. Bu yüzden çok değişik ve çeşitli nesnelere sahip olan fotoğraf makineler bölümünü seçerek bir kaç tanıtım afişi tasarlanmıştır (Bkz. Görüntü 137 ve 138).

Tebriiz şehrinin değerini ve geçmişini anımsayan ve çok sayıda ziyaretçiyi ağırlayan bu müze, tanıtım amaçlı dergilerde yer alması gerekmektedir. Bu eksikliği düşünerek müze için bir dergi kapak tasarımı önerilmektedir (Bkz. Görüntü 139).



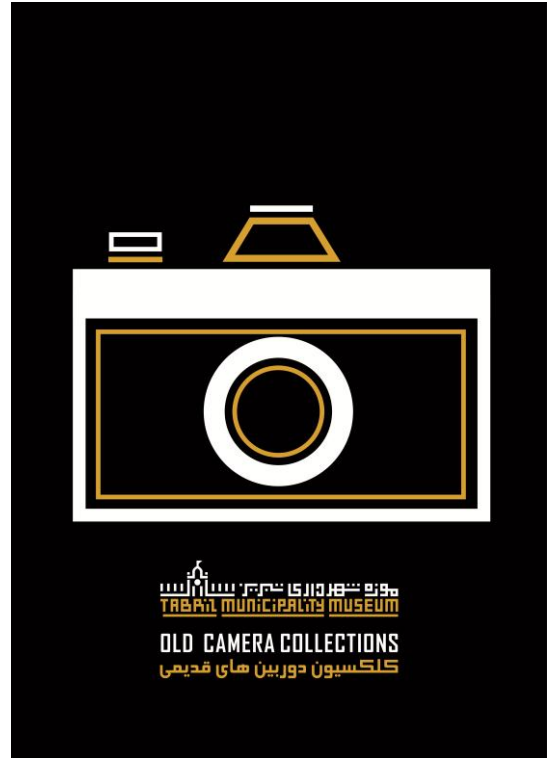
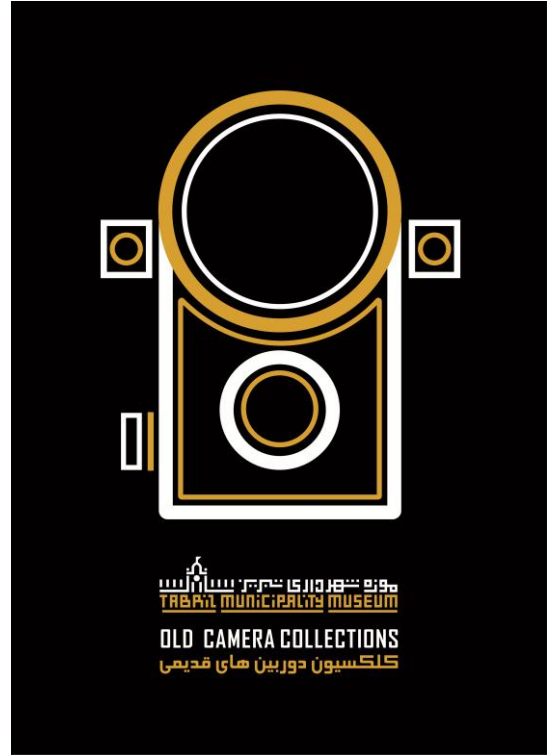
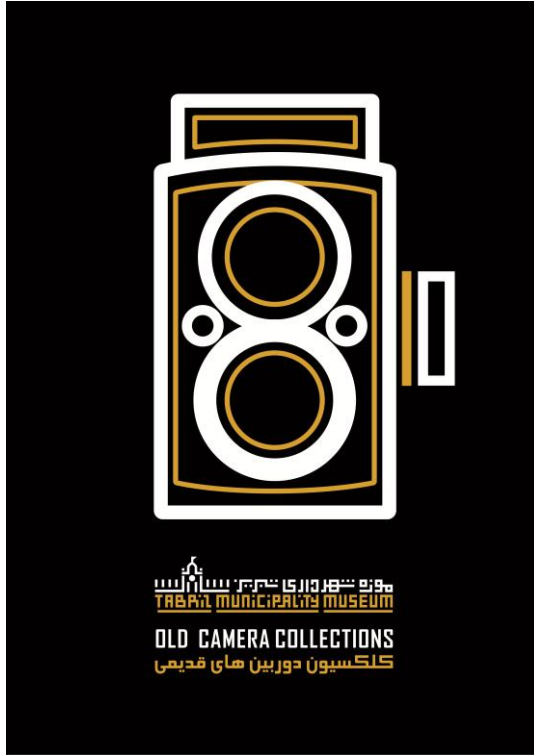
OLD CAMERA COLLECTIONS

کلکسیون دوربین های قدیمی

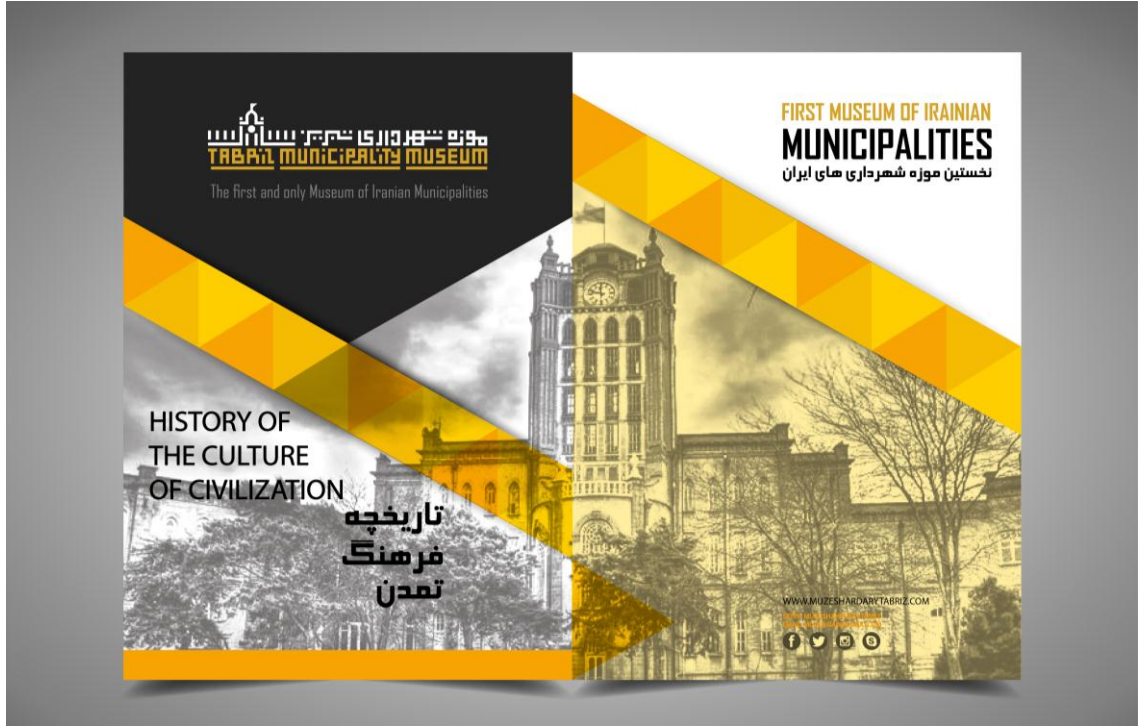


Visits Saturday-Friday from 9am-20pm at the Tabriz Municipality Museum
 بازدید شنبه تا جمعه از ساعت ۹ الی ۲۰ در موزه شهرداری تبریز

Görüntü 137: Eski fotoğraflar bölümü için iki dilli (Farsça ve İngilizce) olarak tasarlanan afiş.



Görüntü 138: Eski fotoğraflar bölümü için dördlü afiş tasarımı.



Görüntü 139: Tebriz Belediye Müzesi için iki dilli (Farsça ve İngilizce) olarak tasarlanan dergi kapağı.

SONUÇ

Küreselleşen dünya toplumu okuma ve yazmayı kitapların ötesine, ekran temelli medyalara ve internete taşımıştır. Latin olmayan abecelerin veya yazı sistemlerinin kendine has coğrafyası üzerinde veya farklı bir ülkede kullanılması, çok veya iki dilli sistemler için tipografik zorunluluklar getirmiştir. Bu tez çalışması, iki farklı el yazısının birleştirilmesinin zorluklarını ortaya koymakta ve iki dilli el yazılarının uyumlu bir şekilde tasarlanması ve eşleştirilmesi için çeşitli yaklaşımları özetlemektedir.

Bu tez çalışmasını yürütürken iki ve çok dillilik için yeterli yazılı kaynağın eksikliği açık bir şekilde görülmüştür. Ayrıca mevcut kaynaklara da genel olarak makale ve araştırma olduğu için, onlara ulaşılmakta ve erişmekte zorlanılmıştır. Makalelerin incelenebilmesi için yazarlarıyla iletişime geçilmiştir. İki ve çok dilli konusunda araştırma yapan yazarlarla tez konusu tartışılmış ve fikirlerinden yararlanılmıştır. Aynı zamanda makaleler İngilizce ve Farsça olduğu için, çeviri çok zaman almıştır.

Uygulama çalışması için Orta Doğu'daki mevcut örnekler incelenmiş, iki dilde tasarlanan yazıların birbiriyle uyumlu olmayan, tasarlanan logo ile aynı özellikleri taşımayan ve okunaklılıklarını kaybeden tasarımlarla karşılaşılmıştır. Bu eksiklikler göz önünde tutularak, farklı zamanlarda farklı insanlar tarafından tasarlanan tasarımlar birleştirilerek, başarılı bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Uygulama çalışmalarında bina ve ülke kültürüyle uyum sağlamak açısından İran'ın geleneksel kaligrafisinin etkisi de kaçınılmaz olmuştur.

Yapılan araştırmalar ve uygulamalar sonunda iki ve çok dilli tipografik tasarımların ne kadar önemli olduğu anlaşılmış, hem de İran için önemli müzelerinden birine yönelik değerli bir çalışmanın yapılması hedeflenmiştir. Müzenin tarihi yapısını vurgulamak için İran'ın geleneksel kaligrafisinden yola çıkarak çeşitli eskizler yapılmıştır. Ancak yapılan denemelerde Farsça kaligrafisinin özellikleri ön plana çıkarak bu dili daha etkili yaptığı ve İngilizceye göre baskın bir görüntü sergilediği anlaşılmıştır. Ayrıca böyle tasarımlar

yazıların okunaklılığının kaybedilmesine de yol açabilir. Bu bilgilere dayanarak, iki yazıyı dengelemek, okunaklıklarını korumak, bina ile uyum sağlamak ve farklı kùltürlere sahip ziyaretçiler tarafından yazıların daha kolay algılanmak adına Kufi Banayı yazısından yola çıkarak iki dilli logo ve tabela tasarımları yapılmıştır. Tebriz Belediye Müzesi için tanıtım videoları, web sitesi, basın ilanları vb. bir çok tasarım yapılabilirdi ancak bunların hepsini bir arada yapabilmek farklı uzmanlıkları olan bir ekip gerektirdiğinden dolayı, bu tez kapsamında yapılan uygulamalar, müze için gelecekte kullanabilecekleri logo, kurumsal kimlik, afiş, dergi kapağı, tabela, bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarla sınırlı tutulmuştur.

Sonuç olarak böyle bir konuda araştırma yapmak isteyenler, iki ve çok dilli tasarımlar için önerilen yöntemleri araştırmalı, mevcut örnekleri incelemelidir. Farklı ÷lkelerde ve dillerde yayınlanan kitap ve makaleleri de araştırmalı ve yazarlar ile iletişim kurulmalıdır. Ayrıca tasarımlarda okunaklılık ve kültürel özellikleri koruyarak kalınlık, ölçü, renk ve yazı karakteri açısından uyumlu ve etkili tasarımların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- ABIFARES, S. H. (2001). *Arabic Typography a Comprehensive Sourcebook*. London: Saqi Books.
- ABIFARES, S. H. (2009). *Typographic Matchmaking: Building Cultural Bridges with Typeface Design*. Amsterdam: BIS Publishers.
- AHMADINIA, J. M. (2013). Jahadiye Risalesindeki Harflerin Tasarımı, İran'da Yayımlanan İlk Pers Kitabı. *Kütüphanecilik ve Bilgi Organizasyonu Hakkında Üç Aylık Ulusal Araştırmalar*, Sayı: 3, s.129-150.
- AHMADINIA, J. M., SHIRAZI, A., A. (2013). Dünyada İlk Farsça ve Arapça Basılı Kitaplarda Farsça ve Arapça Harfler. *Kütüphanecilik ve Bilgi Organizasyonu Hakkında Üç Aylık Ulusal Araştırmalar*, Sayı: 97, s. 64-85.
- AMBROSE, G., HARRIS, P. (2012). *Tipografinin Temelleri* (B. Bayrak, Çev.). İstanbul: Literatür.
- BAKI, A. R. (2013). Bilingual Design Layout Systems: Cases from Beirut. *Visible Language*, Sayı: 47, s. 38-65.
- BECER, E. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- BEHROUZ, Z. (1984a). *Dabire: İran Koude*. Tahran: Forouhar.
- BEHROUZ, Z. (1984b). *Khat ve Farhang: İran Koude*. Tahran: Forouhar.
- BIGELOW, CH., HOLMES, K. (1993). The Design of a Unicode Font. *Electronic Publishing*, Sayı: 6(3), s. 289-305.
- BRINGHURST, R. (2004). *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- BUZARI, A., MAZHAB, J., JALISE, Gh. M. (2010). İran Baskı Sanatının Tarihçesinin İncelemesi. *Kolliat Dergisi*, Sayı: 152, s. 4-15.

- CLEVELAND, P. (2008). Aesthetics and Complexity in Digital Layout Systems. *Digital Creativity*. Sayı: 19, s. 33-55.
- COUPLAND, N. (2010). Welsh Linguistic Landscapes 'From Above' and 'From Below'. *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, Sayı: 1, s. 77-101.
- CRAWFORD, A. (1987). Bilingualism and Visible Language. *Wayne State University Press*, Sayı: 21, s. 42-65.
- DELKHOSHIAN, M. (2011). Farsça Harflerin Hareket Tarihi. *Grafik Tasarım Yazıları*, Sayı: 2, s. 81-106. Tahran: Yasavoli.
- DELKHOSHIAN, M. (2013). Harflerin Ailesi. *Grafik Tasarım Yazıları*, Sayı: 3, s. 85-105. Tahran: Aban.
- ELAM, K. (2004). *Grid Systems*. New York: Princeton Architectural Press.
- ELAM, K. (2007). *Typographic Systems*. New York: Princeton Architectural Press.
- FAZAELI, H. (2011). *Atlas-e Khatt*. Tahran: Soroush.
- FAZAELI, H. (2014). *Talim-e Khatt*. Tahran: Soroush.
- GARZAN, N. (2011). Lotus Yazı Karakterinin Analizi. *Grafik Tasarım Yazıları*, Sayı: 2, s. 233-240. Tahran: Yasavoli.
- HAMOONI, O. (2017). *Farsça Yazı Tipi İçin Yazı Karakter Tasarımı*. Tahran: Fatemi.
- HOMAYUNFAROKH, R. (2010). Farsça hattındaki İran kökenlerinin arayışı. *Dabire: Alef*, s. 28-39. Tahran: Nazar Kültürel Araştırma Enstitüsü Yayıncılık.
- İBN AL-NADİM, İ. M. (2003). *El-Fihrist* (M. R. Tajaddod, Çev.). Tahran: Asatir.
- JALISE, Gh. M. (2012). Translation of the Bible into Persian up to the Twentieth Century. *İran Name Dergisi*, Sayı: 4, s. 62-77.

- JEAN, G. (2006). *Yazı İnsanlığın Belleği* (N. BAŞER, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARACA, R. (2014). *Latin ve Non Latin Abecelerin Tipografik Olarak İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.
- KARIMIFAR, M. (2017). *Marfa: A Culturally Respectful Perso-Arabic and Latin Multi-script Typeface*. Yüksek Lisans Tezi. The University of Texas at Austin, Texas.
- KINROSS, R. (2002). *Unjustified Texts: Perspectives on Typography*, London: Hyphen Press.
- KINROSS, R. (2004). *Modern Typography: An Essay in Critical History*. London: Hyphen Press.
- MEGGS, B. P. (1998). *A History of Graphic Design*. New York: Wiley.
- MILO, T. (2002). Arabic Script and Typography: A Brief Historical Overview. John D. Berry (Ed.). *Language Culture Type: International Type Design in the Age of Unicode*, s. 112-127. New York: ATypI.Graphis.
- MILO, T. (2011). Balancing Arabic and Latin Typography. *Book 2.0*, Sayı: 2, s. 239-254.
- MOGHADAM, M. (1984). *Dastane Jam: İran Koude*. Tahran: Forouhar.
- MOSLEY, J. (1997). French Academicians and Modern Typography: The Making of New Types in the 1690s. *Typography Papers*, Sayı: 2, s. 5-29.
- NATH, N., POOVAIAH, R. (2010). Investigation of the most preferred Bilingual Combination of Words: An Experiment with a selected Place Identification Signboard. *Design Thoughts*, s. 47-58.
- NEMETH, T. (2006). *Harmonization of Arabic and Latin Script, Possibilities and Obstacles*. Yüksek Lisans Tezi. University of Reading, United Kingdom.

- NEMETH, T. (2016). Harmonised Type Design Revisited. *Digital Fonts and Reading*, Sayı: 1, s. 150-172.
- NIKOOMARAM, M., HAMOONI, O. (2010). *Analysis and Study of Persian Letters*. İslamşehr.
- RABINOWITZ, T. (2006). *Exploring Typography: An In-Depth Guide to the Art & Techniques of Contemporary Typography*. New York: Delmar.
- SAMANI, H. (2012). *Tipografiden Önce*. Ghom: Shafigh.
- SARIKAVAK, K. N. (2001). *Kaligrafi Ders Notları*. Ankara
- SARIKAVAK, K. N. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Seçkin.
- SARIKAVAK, K. N. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneyesel Tasarımlar*. İstanbul: Grafik Kitaplığı.
- TAM, Ch-H. K. (2001). A Descriptive Framework for Chinese-English Bilingual Typography. *Gestaltung von Relationen*, s. 37-46.
- TWYMAN, M. (1979). A Schema for The Study of Graphic Language. *Processing of Visible Language*, Sayı: 1, s. 117-150.
- TWYMAN, M. (1982). The Graphic Presentation of Language. *Information Design Journal*, Sayı: 3, s. 2-22.
- ZOLFAGHARI, S. (2010). Dabire. *Dabire: Alef*, s. 10-13. Tahran: Nazar Kültürel Araştırma Enstitüsü Yayıncılık.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- ABIFARES, S. H. (2017). Multi-lingual Design for a Global Culture. *American University in Dubai (AUD)*. Erişim: 01.03.2017. <http://www.ub.edu/5ead/PDF/2/Abifares.pdf>

Afshar, SH., Esfahbod, B., Hajizadeh, M., Tounsi, N. (2018). Text Layout Requirements for the Arabic Script. *W3C Patent Policy*, <https://w3c.github.io/alreq/>

BOUTROS, M. (2014). Arabic Typography “Boutros Advertisers Naskh”. Erişim: 9.9.2014. <http://www.boutrosfonts.com/spip.php?article23>

DALTON MAAG. (2012). Case Study Dubai Metro in Detail. Erişim: 20.5.2012. <https://www.daltonmaag.com/news/135.html>

JALISE, Gh. M. Baskı Sektörünü Asyalılar İcad Etmiş, Avrupalılar Değil. Erişim: 22.10.2013. <http://www.ibna.ir/vdcfemdytw6dcja.igiw.html>

OLSON, R. D. Writing, The Editors of Encyclopaedia Britannica. Erişim: 13.10.2018. <https://www.britannica.com/topic/writing>

<http://www.alfabesi.com/hitit-alfabesi/>

<http://www.atrissi.com/bahrain-national-museum-visual-identity/>

<http://www.atrissi.com/bilingual-museum-signage-system/>

<http://www.atrissi.com/category/type-design/>

<http://www.atrissi.com/grand-egyptian-museum-branding/>

<http://www.atrissi.com/grand-egyptian-museum-branding-the-design-process-beyond-the-controversy/>

<http://www.atrissi.com/metro-riyadh-arabic-latin-typeface/>

<https://www.atypi.org/members/publications/type-1/sylfaen-foundations-of-multiscript-typography>

<https://ayambeirutfestival.wordpress.com/>

<https://www.behance.net/bornaizadpanah>

<https://www.behance.net/gallery/12387835/Bilingual-Typography>

<https://www.behance.net/gallery/24306217/Arabic-type-design-Alharamain-museum>

<https://www.behance.net/gallery/29279483/Chista-UI-Typeface->

<https://www.behance.net/gallery/34841387/Bilingual-Lettering-Collection->

<https://www.behance.net/gallery/6138677/Mswag-Logo-Design>

<https://www.behance.net/gallery/7039473/Wayfinding>

<https://www.behance.net/maeceseirafi>

<https://www.beirut.com/l/2896>

<https://www.beirutdc.org/index.php/2015-03-05-15-05-40/ayam-beirut-cinemaiyaa-2017/117-rules-and-regulations>

<https://blog.29lt.com/2014/01/13/mia-corporate-type-for-the-museum-of-islamic-art/>

<http://bpando.org/2012/11/29/branding-sifang-art-museum/>

<https://www.britannica.com/topic/Linear-B>

<https://brofessionalreview.wordpress.com/tag/poster/#jp-carousel-1054>

<http://civiyazisi.blogspot.com/>

<http://creativeroots.org/2010/12/the-arab-museum-of-modern-art-typeface/>

<http://creativeroots.org/2011/08/beirut-exhibition-center-signage/>

<http://creativeroots.org/2012/02/bilingual-typeface-xin-gothic/>

http://www.dinosoria.com/naissance_écriture.htm

<https://www.discogs.com/release/5101064-Darwish/images>

<http://donsmaps.com/images28/altamirabisonred.jpg>

<https://www.entrepreneur.com/article/247823>

<https://evimiz.ir/3367/>

<http://www.farsitypedesign.com/>

<https://www.fastcodesign.com/1664877/a-logotype-in-beirut-bridges-the-gap-between-east-and-west>

<http://fontiran.com/>

<https://www.flickr.com/photos/fabergraph/7976191555>

<https://github.com/Bornalz/Lalezar> <https://github.com/Bornalz/Lalezar>

<https://gizmodo.com/why-the-same-three-typefaces-are-used-in-almost-every-a-1589943687>

<http://haminbook.ir/book/alfehrest-abn-nadim/>

<http://historybook.ir/al-fehrest/>

<http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/israeli-woman-new-typeface-aravit-arabic-hebrew-co-existence-palestinian-muslim-world-a7768646.html>

<http://irfont.ir/post/44/>

<https://irfont.ir/?s=hayat&sa=search&scat=0>

<https://jawaheralhajri.files.wordpress.com/2014/10/arabic-letterforms.jpg>

<https://jawaheralhajri.files.wordpress.com/2014/10/basic-arabic-letterforms.jpg>

<https://jawaheralhajri.wordpress.com/2014/10/25/brief-history-of-the-traditional-arabic-type/>

<https://www.johnsonbanks.co.uk/thoughts/matchmaking-latin-and-arabic-scripts>

<http://www.kh-berlin.de/projekt-detail/Project/detail/type-this-way-multi-script-typography-2004.html>

<https://www.khtt.net/en/page/1732/sada-arabic-characteristics>

<https://www.kojaro.com/2015/11/25/39482/tabriz-municipality-building/>

https://monoskop.org/images/5/5f/Lissitzky_EI_Arp_Hans_Die_Kunstismen_194-1924.pdf

<https://www.newcriterion.com/cm/images/articles/The-problem-with-Trajan-8368.jpeg>

<https://play.anghami.com/album/155806>

<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/62450>

<https://www.rosettatype.com/blog/2013/02/05/What-is-multiscript-typography>

<https://segd.org/brisbane-multilingual-pedestrian-signage>

<https://shaden-aq.myportfolio.com/arabic-type-design-alharamain-museum>

<http://sicas.ir/place/view/23924/>

<https://www.smashingmagazine.com/2014/03/taking-a-closer-look-at-arabic-calligraphy/>

<http://www.theviewpoint.blogfa.com/post/28>

<https://www.thinglink.com/scene/724284772083302402>

<http://tntypography.eu/resources-list/harmonised-type-design-revisited/>

<http://tourism.tabriz.ir/?PageID=28>

<https://www.transportdesign.com/work/dubaimetro&id=169>

<http://typographica.org/on-typography/going-global-the-last-decade-in-multi-script-type-design/>

<http://ucatabriz.ir/1849.html>

<http://vanessa-diaz.com/mathaf-arab-museum-of-modern-art-pamphlet>

<http://visiblelanguagejournal.com/>

<http://visiblelanguagejournal.com/issue/81>

<http://visiblelanguagejournal.com/issue/99/article/326>

<https://www.wikipedia.org/>

[https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D8%B7_%DA%A9%D9%88%D9%81%DB%8C#/media/File:Folio_from_a_Koran_\(8th-9th_century\).jpg](https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D8%B7_%DA%A9%D9%88%D9%81%DB%8C#/media/File:Folio_from_a_Koran_(8th-9th_century).jpg)

<http://works.marychoueiter.net/beirut-exhibition-center-1>

<http://znood.com/places/qhaW9JppVf>

<http://www.29letters.com/>

<http://www.41twelve.net/page/attractions>

EK: 1

GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMLARINDA İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK SORUNLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Yazar Maryam Monirifar

Gönderim Tarihi: 27-Kas-2018 11:46AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1045571219

Dosya adı: Maryam_Monirifar_Sanatta_Yeterlik_Tezi.pdf (15.08M)

Kelime sayısı: 31051

Karakter sayısı: 212749

GÖRSEL İLETİŞİM ORTAMLARINDA İKİ DİLLİ TİPOGRAFİK SORUNLARI VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

ORIJINALLIK RAPORU

%5

BENZERLİK ENDEKSİ

%5

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

www.library.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

%1

2

www.sectit.com

İnternet Kaynağı

%1

3

beirutdc.org

İnternet Kaynağı

%1

4

fa.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<%1

5

Dyson, Mary C, and Ching Y Suen.
"Harmonised type design' revisited", Digital
Fonts and Reading, 2016.

Yayın

<%1

6

acikerisim.selcuk.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<%1

7

bbytezarsivi.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

8

Tayebeh Miangah. "Automatic lemmatization

of Persian words*", Journal of Quantitative
Linguistics, 1/1/2006

Yayın

<% 1

9

www.ait.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

10

www.bby.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

11

pl.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

12

www.idildergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

islamicmanuscripts.info

İnternet Kaynağı

<% 1

14

nankinath.cgpublisher.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.alisonjones.com

İnternet Kaynağı

<% 1

16

www.aaknudsen.no

İnternet Kaynağı

<% 1

17

www.slideshare.net

İnternet Kaynağı

<% 1

18

typoday.in

İnternet Kaynağı

<% 1

www.scribd.com

19

İnternet Kaynağı

<% 1

20

tipografi.weebly.com

İnternet Kaynağı

<% 1

21

www.repositorio.unb.br

İnternet Kaynağı

<% 1

22

www.forum.98ia.com

İnternet Kaynağı

<% 1

23

ihl.enssib.fr

İnternet Kaynağı

<% 1

24

www.tandfonline.com

İnternet Kaynağı

<% 1

25

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

26

www.smashingmagazine.com

İnternet Kaynağı

<% 1

27

www.typoday.in

İnternet Kaynağı

<% 1

28

ÖZKARAL, Tuğba Cevriye. "ESKİÇAĞDA YAZI, KİTAP VE KÜTÜPHANENİN OLUŞUM SÜRECİ; GÜNÜMÜZ EĞİTİMİNE KATKILARI", Selçuk Üniv. Edebiyat Fakültesi, 2015.

Yayın

<% 1

29

centaur.reading.ac.uk

İnternet Kaynağı

<% 1

30

cheloveknauka.com

İnternet Kaynağı

<% 1

31

materialswriters.org

İnternet Kaynağı

<% 1

32

www.sqlfr.com

İnternet Kaynağı

<% 1

33

repositories.lib.utexas.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

34

irannameh.org

İnternet Kaynağı

<% 1

35

gsf.baskent.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

36

ddd.uab.cat

İnternet Kaynağı

<% 1

37

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

38

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

39

ms.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

40

www.kh-berlin.de

İnternet Kaynağı

<% 1

41

www.historystudies.net

İnternet Kaynağı

<% 1

42

www.nict.gov.tw

İnternet Kaynağı

<% 1

43

afyonluoglu.org

İnternet Kaynağı

<% 1

44

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

45

www.beirutdc.org

İnternet Kaynağı

<% 1

46

www.egitimkomisyonu.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

47

"Handbook on 3D3C Platforms", Springer
Nature America, Inc, 2016

Yayın

<% 1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< 5 words

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat

