

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

FARKLI RENK VE FONT KULLANIMININ EĞİTİLEBİLİR
DÜZEY ZİHİNSEL ENGELLİ ÖĞRENCİLERDEKİ DUYGUSAL
YANSIMALARI

SENEM İÇTEN

BOLU-2019

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

FARKLI RENK VE FONT KULLANIMININ EĞİTİLEBİLİR
DÜZEY ZİHİNSEL ENGELLİ ÖĞRENCİLERDEKİ DUYGUSAL
YANSIMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Senem İÇTEN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Serap YASA

BOLU, TEMMUZ-2019

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Senem İÇTEN tarafından hazırlanan “Farklı Renk ve Font Kullanımının Eğitilebilir Düzey Zihinsel Engelli Öğrencilerdeki Duygusal Yansımaları” adlı çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. (09.07.2019)

Akademik Unvan ve Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Serap YASA

S. Yasa

Üye : Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ

Dolunay Akgül Barış

Üye : Doç. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ

Suzan Duygu Erişti

Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nün Onayı



Prof. Dr. Türkan ARGON
Eğitim Bilimleri Enstitü Müdürü

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “Farklı Renk Ve Font Kullanımının Eğitilebilir Düzey Zihinsel Engelli Öğrencilerdeki Duygusal Yansımaları” başlıklı çalışmanın yazılmasında bilimsel ve etik kurallara uyduğumu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda atıfta bulunduğumu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim. 12/06/2019

Senem İÇTEN





Aileme...

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Serap YASA' ya tez dönemim boyunca gösterdiği hoşgörü ve yardımlardan dolayı teşekkür ederim.

Çalışmam süresince bana yol gösteren Arş. Gör. Sami Pektaş' a, Dr. Öğr. Üyesi Meriç Tuncer'e, yine bu süreçte göstermiş oldukları yardım ve desteklerden dolayı Lokman Aydınli' ya, Simge İçten'e, Neslihan Can'a ve Mehmet Belge'ye, ölçme aracının geliştirilmesinde Dr. Öğr. Üyesi Meral Per' e, Doç. Dr. İlknur Çifci Tekinarslan' a, Dr. Öğr. Üyesi Başak Ümit Bozkurt'a ve Dr. Öğr. Üyesi Müzeyyen Eldeniz Çetin' e, son olarak da uygulamam esnasında bana yardımcı olan Özel Eğitim Uygulama Okulu müdür, müdür yardımcıları ve öğretmenlerine teşekkür ederim.

Senem İÇTEN

Bolu, 2019

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKELERE UYULDUĞUNA İLİŞKİN BEYAN.....	i
İTHAF.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	viii
ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xi
I. BÖLÜM	
1. Giriş.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	4
1.2.1. Problem Cümlesi	4
1.2.2. Alt Problemler	4
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Sınırlılıklar	6
1.5. Sayılıtlar	6
1.6. Tanımlar	6
II. BÖLÜM	
2. Kuramsal Çerçeve ve İlgili Literatür	8
2.1. Kuramsal Çerçeve.....	8
2.1.1. Yazı nedir?	8
2.1.2. Tipografi.....	13
2.1.3. Yazı karakterleri (Font).....	15
2.1.3.1. Tarihsel oluşum sürecine göre yazı karakterleri	16
2.1.3.1.1. Eski tarz yazılar (Old style).....	16
2.1.3.1.2. Geçiş dönemi yazıları (Transitional)	17
2.1.3.1.3. Modern yazılar.....	18
2.1.3.1.4. Kare serifli yazılar (Slab serif)	18
2.1.3.1.5. Serifsiz (Sans serif) yazılar.....	19

2.1.3.1.6. Gotik yazılar	20
2.1.3.1.7. El yazıları (Script).....	21
2.1.3.1.8. Grafik yazılar	22
2.1.3.2. Biçimsel özelliklerine göre yazı karakterleri.....	23
2.1.3.3. Geometrik özelliklerine göre yazı karakterleri	24
2.1.3.3.1. Eski biçem sistemi	24
2.1.3.3.2. Eşit-en sistemi.....	25
2.1.4. Yazı ailesi.....	26
2.1.4.1. Dik düz (Roma)	27
2.1.4.2. İtalik	27
2.1.4.3. Kalın (Bold).....	28
2.1.4.4. İnce.....	28
2.1.4.5. Daraltılmış	28
2.1.4.6. Genişletilmiş.....	29
2.1.5. Harf	29
2.1.6. Harf anatomisi	30
2.1.7. Temel yazım ve tipografi kuralları	35
2.1.7.1. Boşluk düzenlemesi	35
2.1.7.1.1. Harf boşluk düzeni.....	36
2.1.7.1.2. Sözcük boşluk düzeni.....	38
2.1.7.1.3. Satır boşluk düzenlemesi.....	43
2.1.7.1.4. Paragraf boşluk düzenlemesi.....	44
2.1.7.2. Başlıca metin düzenleme biçimleri.....	45
2.1.7.3. Büyük ve küçük harf kullanımı	47
2.1.8. Tasarım koşulları	48
2.1.8.1. Yazı karakterlerinin kullanımı	48
2.1.8.2. Renk	54
2.1.8.3. Özel eğitim nedir?.....	57
2.2. İlgili Araştırmalar	61
2.2.1. Yurt içinde yapılan araştırmalar	61
2.2.2. Yurt dışında yapılan araştırmalar.....	63

III. BÖLÜM

3. Yöntem.....	65
3.1. Araştırmanın Modeli.....	65
3.2. Çalışma Grubu	65
3.3. Veri Toplama Aracı.....	66
3.4. Verilerin Toplanması	67
3.5. Verilerin Analizi	68
VI. BÖLÜM	
4. Bulgular.....	69
V. BÖLÜM	
5. Tartışma, Sonuç ve Öneriler.....	79
5.1. Tartışma ve Sonuç	79
5.2. Öneriler	81
KAYNAKÇA.....	82
EKLER	89
EK 1. Veri Toplama Aracı.....	89
EK 2. Gözlem Formu	102
EK 3. Etik Kurulu Onayı	103
EK 4. MEB Onayı.....	104
EK 5. Tez Adı Değişiklik Tutanağı.....	105
ÖZGEÇMİŞ	106

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 4.1. Frekans tablosu	69
Tablo 4.2. Bed and Breakfast fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu	70
Tablo 4.3. Bed and Breakfast fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu	71
Tablo 4.4. Bed and Breakfast fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu	71
Tablo 4.5. Bed and Breakfast fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu	71
Tablo 4.6. Bed and Breakfast fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu	72
Tablo 4.7. Bed and Breakfast fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu	72
Tablo 4.8. Forgotten fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu	73
Tablo 4.9. Forgotten fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu	73
Tablo 4.10. Forgotten fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu	74
Tablo 4.11. Forgotten fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu	74
Tablo 4.12. Forgotten fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu	75
Tablo 4.13. Forgotten fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu	75
Tablo 4.14. Green Fuz fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu	76
Tablo 4.15. Green Fuz fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu	76
Tablo 4.16. Green Fuz fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu	77
Tablo 4.17. Green Fuz fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu	77
Tablo 4.18. Green Fuz fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu	77
Tablo 4.19. Green Fuz fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu	78

RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Lascaux mağarası, ‘Boğaların Büyük Salonu’ isimli resim. Bu resimde boğalar, atlar ve geyikler bulunur.	9
Resim 2.2. Capitalis Quadrata.....	11
Resim 2.3. Unical yazı	12
Resim 2.4. Gutenberg’in matbaasında basılan ‘42 satırlık İncil’	14
Resim 2.5. Eski tarz yazı örneği.	17
Resim 2.6. Geçmiş dönem yazı örnekleri. Baskerville ve Perpetua.	17
Resim 2.7. Modern yazı örnekleri. Bodoni, Didot.	18
Resim 2.8. Kare serifli yazı örnekleri. Rockwell, Playbill.	19
Resim 2.9. Serifsiz yazı örnekleri. Futura, Helvetica, Avant- Garde.	20
Resim 2.10. Gotik yazı örneği.....	21
Resim 2.11. El yazısı örnekleri. Brush, Script, Vivaldi.	22
Resim 2.12. Grafik yazı örnekleri. Stealth, Pop Led, Dynamoe, Dr No.	23
Resim 2.13. Eski biçem oranları.	25
Resim 2.14. Eşit- en oranları.	26
Resim 2.15. Dik düz yazı.	27
Resim 2.16. Yatık (Oblique) ve İtalik yazı	27
Resim 2.17. Kalın yazı.....	28
Resim 2.18. Hafif veya İnce yazı.....	28
Resim 2.19. Daraltılmış yazı.	29
Resim 2.20. Genişletilmiş yazı.	29
Resim 2.21. Latin alfabesinde yaygın olarak kullanılan bazı aksanlar.	30
Resim 2.22. Harf anatomisi.	31
Resim 2.23. Holly Wales’ in harf tasarımı.....	33
Resim 2.24. Tırnak (Serif) türleri.	33
Resim 2.25. X- yüksekliğinin, yazı karakterleri arasında ki farklılığı.	34
Resim 2.26. Harf boşluk düzeni.	37
Resim 2.27. Otomatik harfler arası boşluk düzenlemesi.....	38
Resim 2.28. Sözcük boşluk düzenlemesi.	38

Resim 2.29. Her iki tarafa bloklanmış yazılarda karşılaşılan, ‘nehir’ olarak adlandırılan tipografik hataya örnek.	39
Resim 2.30. Boşluk problemlerinin tireleme yapılarak giderilmesine örnek.	40
Resim 2.31. Em ve En görelî ölçüleri.	40
Resim 2.32. Em görelî ölçüsünün karakter genişliği.	41
Resim 2.33. Metinde yatay hizalama.	42
Resim 2.34. Metinde dikey hizalama.	42
Resim 2.35. Negatif satır aralığı.	44
Resim 2.36. Filippo Tommaso Marinetti, 1919 ‘Onun Yatağında Bir Gece’	50
Resim 2.37. Raul Hausmann, ses jestlerine ve rastlantısal ritimlere dayalı bir şiir.	51
Resim 2.38. Robert Massin, 1964, ‘Kel Şarkıcı’ adlı tiyatro eserinin görsel örneği.	52

ÖZET

FARKLI RENK VE FONT KULLANIMININ EĞİTİLEBİLİR DÜZEY ZİHİNSEL ENGELLİ ÖĞRENCİLERDEKİ DUYGUSAL YANSIMALARI

İÇTEN, Senem
Yüksek Lisans Tezi
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Serap YASA
Temmuz-2019,xi+106 Sayfa

Bu araştırmada, yazı karakterlerinin tasarım amaçları göz önünde bulundurularak, aktarılmak istenen duyguların, farklı renk kullanımlarının karşılaştırılmasıyla birlikte bireylerin görsel algıları değerlendirilmiştir.

Araştırma, 2018-2019 eğitim öğretim yılının ikinci döneminde, İstanbul'da bulunan bir özel eğitim uygulama okulunun üçüncü kademesinde eğitim alan, veli onayı alınan, duygularını ifade edebilen ve okuyabilen 40 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırma verilerinin kaydedilmesi için gözlem formu geliştirilmiş, belirlenen duyguları çağrıştırdığı düşünülen yazı karakterleri seçilmiş ve bu duyguları yansıtan yüz ifadeleri tasarlanmıştır. Toplanan veriler, SPSS 15 paket programına işlenmiştir. Toplanan verilerin çözümlenmesi Ki kare Testi aracılığıyla gerçekleştirilmiş Ki kare Testi sonuçlarında hücrelere düşen değerler arasında 5'ten küçük değer bulunan karşılaştırmalarda Pearson Chi-Square değeri yerine Fisher's Exact Test sonucu dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zihinsel engel, Font, Duygu aktarımı, Renk, Yazı.

ABSTRACT**THE EMOTIONAL REFLECTIONS OF THE USAGE OF DIFFERENT
COLORS AND FONT ON EDUCABLE LEVEL MENTALLY DISABLED
STUDENTS**

İÇTEN, Senem

Master Thesis

Fine Arts Department of Education

Supervisor: Asistant Professor Serap YASA

July-2019, xi+106 Pages

In this research, the visual perception of the individuals were studied by taking into consideration the designation of the typefaces with comparison to the different usage of the colors for the emotions which are intended to be transferred.

The research was held in Istanbul at the second semester of 2018-2019 Educational Year with 40 students, whose parents were asked for permission, who are studying at 3rd class of a special education practice school and are able to express their emotions and also capable of reading and writing.

In order to record the datas, the observation forms were developed, the typefaces which are thought to evoke the determinated emotions were chosen and the physiognomies which reflect those emotions were used. The collected datas were recorded into the SPSS 15 Packet Programme. They were also analyzed with Ki Square Test. In the result of Ki Square Tests, Fisher's Exact Test results were taken into consideration for the comparison of the values under 5 among the ones noted in cells.

Key words: The educable mental disability, fount, emotion transfer, color, writing,

I. BÖLÜM

1. Giriş

1.1. Problem Durumu

Yazının tarihi uzun ve karmaşıktır. Kültür tarihi boyunca resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri, hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp, açıkça belirleyebilecekleri düzenli göstergeler ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra, zaman içinde devam eden bir evrim sonucunda oluşmuştur (Jean, 2012). Yazı icadı ile anlatılmak istenenlerin yayılması tahta ve metal kalıplardan hazırlanan harf şablonlarının geliştirilmesiyle sağlamıştır. Basım tekniğinin giderek gelişmesi, “Gutenberg’in düzenlenebilir – ya da hareketli- hurufat (movable type) tekniği, basım ve çoğaltımda kullanmaya başlamasıyla birlikte “tipografi” terimi iletişim alanında ilk kez yerini almıştır (Sarıkavak, 2005, 2).”

Erdal (2009) da makalesinde tipografi teriminin, Gutenberg’in yüksek baskı tekniğini geliştirmesiyle kullanılmaya başlandığı ve tipografi teriminin kapsam ve sınırlarının çizilmesine aracı olduğunu belirtmiştir. Ancak o dönemdeki tipografi daha çok baskı tekniği olarak yeni ve dayanıklı harflerin oluşturulması ve kullanılması için yapılan çalışmaları anlatmaktadır.

“15.yy’dan günümüze kadar grafik tasarım ve matbaa alanında yaşanan gelişmeler tipografi kelimesinin anlamını değiştirmiştir. Baines ve Haslam, “Yazı ve Tipografi” adlı çalışmalarında tipografiyi mekanik bir işaretler sistemi ve aynı zamanda dilin düzenlenmesi olarak tanımlarken, son derece geniş bir alan olan tipografinin kesinleşmiş bir tanımı bulunmadığının ve var olan tüm tanımların

sürekli geliştirilmesi ve uygulama alanı ile ilişkilendirilmesi gerektiğinin altını çizmişlerdir (Yücebaş, 2006, 15). ”

Bugün ise tipografi, “Bütün baskı yazıları ve noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanı olarak kabul edilmektedir” (Becer, 1997, 176). Son yüzyıllarda tipografinin gelişimi hız kazanmış, bu hız tipografik düzenlemelerin zamanla başkalaşmasına neden olmuştur. Bu durum ihtiyaçlar doğrultusunda anlam ve içeriği sürekli olarak yenilenen tipografinin uygulama alanıyla ilişkilendirilmesini mecbur kılmıştır. Tipografinin değişimi de yazı karakterlerinin yapılarında ve boyutlarında değişimlere neden olmuştur.

Uçar (2004)’a göre, “sanatçılar nasıl buldukları çağı ve hayatın ruhunu eserlerinde yansıtıyorsa, yazı tasarımcıları da aynı işi harf formları içinde yapmaktadır. Farklı bir yönden yaklaşıldığında “sesin şekli” olarak adlandırabileceğimiz yazı ve tipografi, grafik tasarımın en eski ve en önemli dallarındandır. Yazı karakteri, içeriğin dışavurumu, önce biçim sonra ise form olarak ortaya çıkmış halidir. ”

Müzikteki seslerin nota ile somutlaştırılması gibi duygular da yazı ile gerçekleştirilir. Sesin, duyguların yansımaları olarak yazıya dönüşüm ihtiyacını İstek (2004) “Radyo spikerleri bir hikâye anlattığında, ses hikâye ile beraber değişir. Çünkü anlatımında dinleyiciyi olayın içine çeken, okuyucunun hikâyeye birlikte ses tonunu değiştirerek dikkatleri üzerine çekmesidir. Bu sayede spiker, dinleyiciye bir sürü duygu ve karakteri yansıtmaktadır.” diye belirtmektedir. Bu duygu aktarımını tasarımcıların görsel hale getirmesi ancak yazılı hikayeler de kullandıkları tipografi yardımıyla mümkündür. Aktarılmak istenen duygular tasarımcıların verdiği kararlar doğrultusunda tipografik düzenlemeye dönüşmektedir. Tipografik düzenlemeye dönüşen fontlar ise sesin vurgusunu izleyiciye hissettirerek, yansıtılmak istenen duyguların aktarımına yardımcı olacak önemli bir öğedir. Bu da yazının okuyucudaki etkisini arttırmaktadır.

Geleneksel tipografik düzenlemelerden vazgeçilmesi ve teknolojinin gelişmesi font tasarımına kolaylık sağlamıştır. Masaüstü yayıncılığı için geliştirilen çeşitli programlar yardımıyla yazı karakterlerini deforme edilebilmek, uzatılıp, bükebilmek, şeffaf hale getirebilmek mümkün kılınmıştır (Keleşoğlu, 2008).

Yazı karakterlerindeki farklılıklar, amaçlı materyallerde veya ders kitaplarında okurun dikkatinin odaklanması istenen sözcük ya da sözcük öbeklerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Metinlerde öğrenmeyi desteklemesi bakımından kullanılan renk, koyu yazı, farklı yazı karakterleri, aynı karakterinin eğimli yazılışı ve altını çizme gibi uygulamalara ise tipografik ipucu denmektedir. Tipografik ipuçlarının öğrenmeye etkisini konu eden pek çok araştırma yapılmış ve tipografik ipuçlarının kullanıldığı metinler, kullanılmayan metinlere oranla okurlar tarafından daha çok anımsandığı görülmüştür (Pettersson, 1993, 285; akt. Alpan, 2008).

Bu gün ise tipografik ipuçlarının bir ögesi olan yazı karakterleri, dijital ortam için özel olarak tasarlanan ve pek çok amaca hitabeden karakteri barındırmaktadır. Bu amaçlardan biride konuşma esnasında aktarılan duyguları yansıtmaya yönelik tasarlanan yazı karakterleridir. Bu yazı karakterleri, öğrencilerin derse olan ilgilerini çekme amacıyla, diğer öğrencilere nazaran özel eğitime ihtiyacı olan bireylerin öğretimlerinde daha fazla öneme sahip olan ve zaman ayrılan, ders öncesi “dikkat çekme” çalışmalarında kullanılabilir.

Konuşamayan veya konuşmada güçlük çeken özel eğitim öğrencilerinin eğitim ve öğretiminde, iletişim sistemi olarak PECS (Picture Exchange Communication System/ Resim Değiş Tokuşuna Dayalı İletişim Sistemi) yöntemi kullanılmaktadır. Bireyin gereksinimini resimli kartların yardımıyla, önce tek kart daha sonra cümle oluşturacak şekilde yan yana getirerek ifade etmesini sağlayan bu yöntemde olduğu gibi fontlar, bireylerin ifade etmek istedikleri duygu ve olayları, duygulara uygun olan fontların yazılı olduğu materyalleri (katları) kullanarak karşı tarafa aktarmalarında yardımcı olabilir. Aynı zamanda yöntemin kullanımında materyal sayısı öğrencinin gelişimine göre artmaktadır. Dolayısıyla duyguların ya da olayların yazılı olduğu, duygu-durum kartlarının arasından istediği kartı seçip kullanması zorlaşacak ve fazla

zaman alacaktır. Bu da çocuğun iletişimindeki akıcılığa etki edecektir. Bu sebeple tüm kartlar arasından istediğine bakmak yerine, duygulara göre kullanılan fontlar arasından, aradığı duyguyu yansıtan fontların yazılı olduğu kartlara bakarak daha çabuk amacına ulaşması sağlanabilir.

Yazı karakteri seçimi eğitilebilir düzeydeki zihinsel yetersizliğe sahip öğrencilerinde ayırt edicilik sağlıyorsa aktarılmak istenen duygulardaki farklılıklar, bireylerde daha etkili hale getirilerek, farklı alanlarda yarar sağlaması araştırılmalıdır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, yazı karakterlerinin tasarım amaçları göz önünde bulundurularak, aktarılmak istenen duyguların, farklı renk kullanımlarının karşılaştırılmasıyla birlikte bireylerin görsel algılarının ortaya konmasıdır. Yansıtılmak istenen duygular yazı karakterleri ile algılanabiliyorsa, yaygın olarak kullanılan fontlara alternatifler ortaya koyarak uygun renk seçimleriyle, okumanın eğlenceli hale getirilmesi ve aktarılmak istenilen duygulara dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır.

1.2.1. Problem Cümlesi

Farklı renk ve font kullanımının eğitilebilir düzey zihinsel engelli öğrencilerdeki duygusal yansımaları nedir?

1.2.2. Alt Problemler

1. Farklı renkler ile kullanıldığında “Bed and Breakfast” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde mutluluk duygusunu çağrıştırma düzeyi nedir?

2. Farklı renklerle kullanıldığında “Forgotten” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyi nedir?

3. Farklı renklerle kullanıldığında “Green Fuz” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde kork duygusunu çağrıştırma düzeyi nedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taramasında özel eğitim öğrencilerine yönelik, yazı karakterlerinin algılanması konusunda yapılan bir çalışma olmadığı görülmüştür.

Zaman içinde grafik tasarım alanında kendine ayrı bir yer edinen yazının kullanım şeklindeki, karakter, renk ve sayfadaki yerleşimi gibi farklılıklar yardımı ile duygusal etki arttırılabilirken, temel öge olan yazı karakterinin tasarımında kullanılan yumuşak veya keskin yapıları, karakterin mutlu, üzgün, korkmuş veya kızgın olduğunu yazıda geçen diyalogları okumadan görsel olarak yansıtmaktadır.

Konuşma esnasında aktarılmak istenen duygular, ses tonundaki vurgu ve titreşimler yardımıyla iletişim kurulan bireylere yansıtılabiliyorsa, sesin yansıması olan yazıda kullandığımız karakterler ile bireyler tarafından görsel olarak algılanması, verilmek istenen duygunun çabuk ve doğru aktarılması açısından öğrencilere ipucu sağlayarak ayırt ediciliklerine katkıda bulunması nedeniyle önem taşımaktadır.

Yazı karakterleriyle yansıtılan duygu aktarımı tipografik düzenlemeler yardımıyla da desteklenerek kitaplarda kullanılabilir. Yeterince sosyalleşemeyen özel eğitim öğrencilerinin görsellerinde oluşturulan farklılıklar, dikkatlerini çekerek görsel zekâlarının gelişimini desteklemesi ve eğitimlerine yönelik farklı gelişim özellikleri göstermelerine yardımcı olması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma mutluluk, üzüntü, korku duyguları ve bu duyguları yansıttığı düşünülen üç font ile sınırlı olup, uygulama için açıklaması bulunan ve erişime açık fontlar kullanılmıştır. Fontlar beyaz zemin üzerine dört farklı renk ile sınırlandırılmıştır. Çalışma 2018-2019 yılının ikinci döneminde gerçekleştirilmiş olup, üçüncü kademede eğitim alan, eğitilebilir düzey zihinsel engeli bulunan kırk öğrenci ile sınırlıdır. Gönüllülük esas olup, veli izinleri alınan, okuyabilen ve kendini ifade edebilen öğrenciler ile sınırlıdır.

1.5. Sayıtlılar

Erişim sağlanan fontlar için yapılan açıklamalar ve gruplamalar doğru kabul edilmiştir. Öğrenciler yazı karakterlerini gördükten sonra hissettikleri duyguyu yansıtan yüz ifadelerinin seçiminde dürüst davranmışlardır.

1.6. Tanımlar

Font (Yazı karakteri): Bir yazı tasarımının harfleri, rakamları, sayıları ve noktalama işaretlerinin oluşturduğu karakterler topluluğudur (Ambrose ve Harris, 2012b).

Renk: Işığın, kendi öz yapısına ya da cisimlerden yansımaya bağlı olarak gözde oluşturduğu duyum.

Duygu: Bir olay, kimse ya da nesnenin insanın iç dünyasında oluşturduğu, uyandırdığı yankı, etki, tepki, izlenim (TDK, 2019).

Zihinsel engel (mental retardasyon): En yaygın tanımıyla, genel zeka fonksiyonları açısından, literatürde kabul gören zeka seviyesinin altında olma ve bunun yanında uyumsal davranışlarda yetersizlik gösterme durumu olarak ifade edilmektedir (İlhan ve Esentürk, 2015). Zihinsel engelli bireyleri gruplandırmada kullanılan en yaygın sınıflamalardan biri eğitsel sınıflamadır ve eğitilebilir, öğretilebilir, ağır- çok ağır olmak üzere üç grupta toplanır.



II. BÖLÜM

2. Kuramsal Çerçeve ve İlgili Literatür

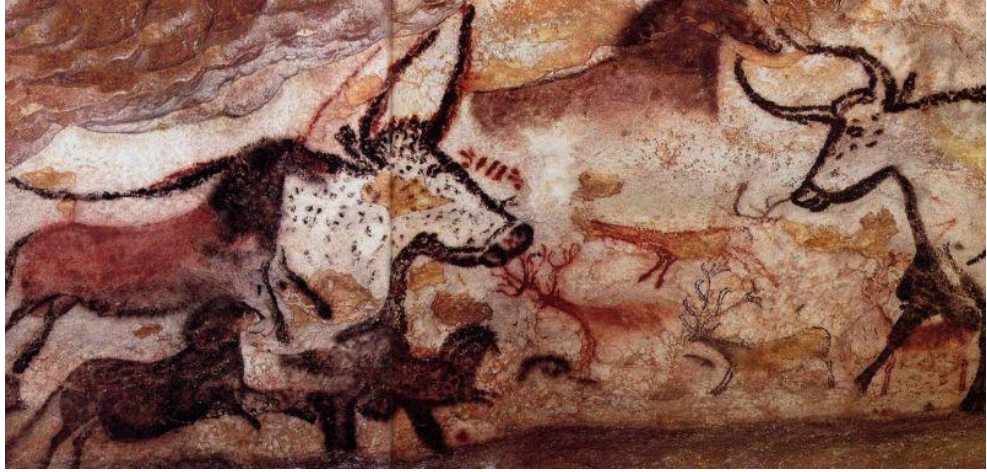
Bu bölümde, araştırma ile ilgili kavramsal tanımlamalar, kuramsal açıklamalar, literatür tarama ve konu ile ilintili örnek göstergeler yer almaktadır.

2.1. Kuramsal Çerçeve

2.1.1. Yazı nedir?

Yazı, insanlar için ortak anlam ya da sesleri temsil eden işaret ya da simgelere dayalı iletişim sistemidir (Sözeri, 2019, 226). Sosyal bir varlık olan insan yaşamını çevresiyle iletişim kurarak sürdürür ve en eski çağlardan beri rahat bırakmayan iletişim arzusu insanları kendini ifade etmenin yollarını aramaya yöneltmiştir. Bu arzu insanların yazıyı; düşüncelerini, ifadelerini, sanatı, iletişimi ve mekanik icatların gelişimini aktarmada kullanmalarını sağlamıştır (Felici, 2012). İnsanlık tarihi incelendiğinde, ilkel kabilelerin yaptıkları resimler bu aktarımın ilk örneklerindedir.

Becer (1997)'e göre “ilkel kabileler, mağara duvarlarına, taşlara, kayalara yaptıkları resimlerin sihirli gücü olduğuna ve büyüsel etkisinin olduğuna inanmışlardır. İlkel avcılar, sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaptıkları takdirde, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine, onların ruhlarına sahip olacaklarına inanıyorlardı. İlkel avcılarının inançları doğrultusunda yaptıkları bu tam anlamıyla yazı niteliği taşımayan resimler ile olayların anlatımı başlamıştır. İspanyada bulunan Altamira mağarası, Fransa'da bulunan Lascaux mağarası ve İtalya'da bulunan mağaralar kuşkusuz bu ihtiyacın en açık göstergelerindedir.”



Resim 2.1. Lascaux mağarası, ‘Boğaların Büyük Salonu’ isimli resim. Bu resimde boğalar, atlar ve geyikler bulunur.

Gerçek yazının oluşumunda sesi temel alan göstergeler bulunurken, ilk yazılı ifadelerde resim ve yazı iç içe yer almıştır. Zamanla resimsel özelliklerin soyutlaşmasıyla ve sembolleşmesiyle yazı, özgün yapısına ulaşmış, resimsel ve sözel ifadenin sembolik işaretlerle kâğıda aktarılması görsel iletişimin ana unsuru olmuştur (Bektaş, 1992). Bugün kullanılan yazının temeli olan, resimli yazılar her iki şekli de kullanılarak, geliştirilmiş ve basitleştirilerek hiyeroglif yazı stiline dönüştürülmüştür. Başından beri yazı olarak ortaya çıkan hiyeroglif yazı stiline kökleri paleolitik çağlara kadar uzanmaktadır. Sarıkavak (2009)’ın belirtildiği gibi yazı öncesi tüm süreçler incelendiğinde resimsel yaklaşımın, benzeştirme yoluyla mesajları kurgulama biçiminin ne kadar etkin olduğunu görülmektedir. Pek çok eski dilin yazım şeklinde görüldüğü gibi, Kanji kökenli eski Çince ve Mısır yazısında bu tip örnekler sıkça rastlanmaktadır. Çin kaligrafisinin gelişimindeki ilk basamak ise piktogramlardır. Resme dayalı piktogramlar da çivi yazısı adı verilen soyut simgelere dönüşmüştür. Bu simgeler zamanla düşünceleri (ideogram) ve sesleri (fonogram) ifade edecek düzeye ulaşmışlardır (Becer, 1997, 85). En eski Çin yazıtları M.Ö. 1766’da görülmüş. M.S.200’de son halini almıştır. Bu yazı şeklinde değişimler olmasına rağmen büyük bir değişiklik göstermemiştir.

Kültür bölgelerindeki farklılık sadece yazının değişimi açısından olmamış, yazı yazma yüzeylerinde de farklılığa yol açmıştır. Örneğin; Mezopotamya kültür bölgesinde çamur tabletler üzerinde görülürken, Mısır kültür bölgesinde papirüs bitkisinin bol

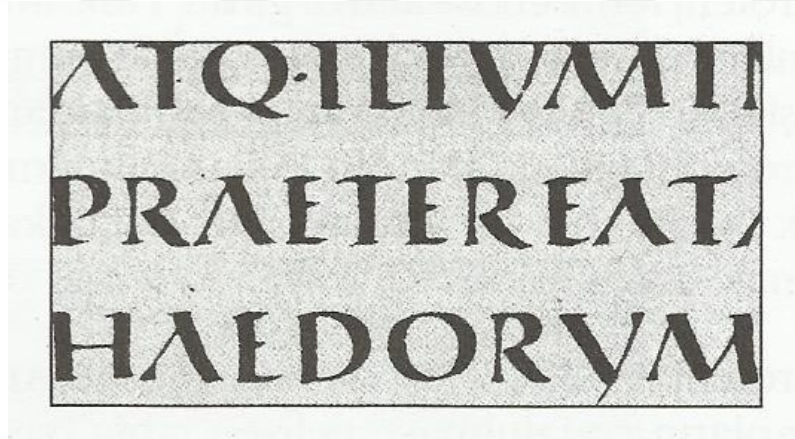
yetişmesi sonucu belirli yöntemlerle bir araya getirilerek kurutulmasıyla yazma yüzeyleri oluşturmuşlardır (Becer, 1997). Çin ve Uzak Doğu kültür bölgesinde ise kaya, kemik, kaplumbağa kabukları yerini tahta yüzeylere ve ipek kumaşlara bırakmıştır. Yaklaşık olarak M.S. 2.yüzyılda Çinlilerin bulduğu bilinen kağıt ise ipeğin yanı sıra kullanılmaya başlamıştır (Sarıkavak, 2009).

Yapılan kazılara göre, yaklaşık olarak M.Ö.3000’de Sümer rahipleri tarafından yazının ilk kez kelimelerle ifade edilerek kullanıldığı ileri sürülmüştür. Sümer rahipleri yazıyı tapınak ve depolarda bulunan malları kaydetmede kullanmışlardır ve burada yazının kullanım amacı insan belleğine yardımcı olmasıdır. Sonraki zamanlarda kayıt tutan kişinin isminin de belirtilmesi sorununun doğurmasıyla kişi isimlerinin heceleri nesne adlarına benzetilmiş ve ilgili nesne adındaki sesleri betimlemeye başlamıştır. Böylelikle ortaya çıkan bu sorun neticesinde hece seslerinin kullanımı, günlük konuşma seslerini de belirten işaretlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Becer, 1997; Sözeri, 2019). Yunan ve Roma anlatılarına da harf yazısının kökenin MÖ. 1500’lerde Lübnan, Suriye ve İsrail’in bulunduğu bölgede hüküm süren Fenikelilere dayandığı belirtilmektedir (Becer, 1997; Faulmann, 2015).

Uçar (2004)’e göre “Fenikeliler, denizcilik ve dışa açık ticaret toplumu olmaları nedeniyle çivi yazısını ve hiyeroglif yazılarını tanımları, kavramları resimleştirerek yazı oluşturmak yerine seslerle işaretler yaratıp bunların dizileri ile sözcükler yazarak imlemeye başlamışlardır. Bu gelişim ayrı bir sınıf egemenliğinde olan yazıyı tüm insanlığın ortak hizmetine sunması bakımından önemli buluşlardan biridir ve ideogramlardan sonra önemli bir basitlik ve farklılığı yaratmıştır (s. 96).”

Fenikeliler, iletişim kurdukları topluluklarla etkileşimleri sonucu Yunanistan’dan İtalya’ya oradan da tüm Avrupa’ya yayılan 22 harften oluşan ses temelli bir alfabeyi geliştirmişlerdir (Keleşoğlu, 2008, 6). Fenike alfabesi, yalnızca ünsüzlerden, yani konuşma dilinde ancak “çınıladıklarında”, bir başka deyişle ünlülerle birlikte kullanıldıklarında duyulan seslerden ya da sesbirimlerinden oluşmaktadır (Jean, 2012, 53). Yunanlar Fenikelilerin alfabesine a,e,i,o,u seslerini ekleyip yazıya geometrik

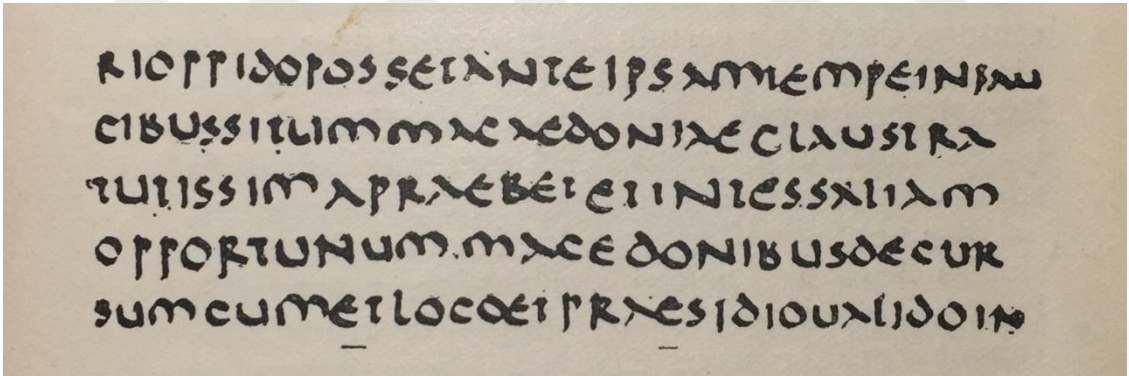
bir uyum ve estetik bir kalite kazandırdılar. M.Ö. 190 yıllarında ise papirüse bir alternatif oluşturmak amacıyla parşömen adı verilen ve hayvan derilerinden yapılan yazı yüzeyleri kullanılmaya başlandı (Becer, 1997, 90). Parşömen sözcüğü Yunancada “Bergama derisi” anlamına gelen “pergamene” sözcüğünden türemiştir (Uçar, 2004, 95). Önceleri Tiber nehri kıyısında önemsiz bir köy olan Roma, M.S. 1. yüzyılda güçlenerek imparatorluk haline geldi, Yunanistan’ı işgal ederek bütün bilim adamlarını ve kitaplarını ülkelerine götürdüler; böylece Yunan alfabesi Etrüskler kanalıyla Roma’ya ulaşmıştır. Romalılar, Etrüsk alfabesini alarak kendi dilleri olan Latinceye uyarlamışlardır. Uyarladıkları bu alfabeyi Roma komutanlarının kazandıkları zaferler adına yapılan taklar, geçitler, dikili taşlar ve anıtlarda kullanmışlardır. Zaferleri anmak için yapılan bu yapılar için M.Ö. 3. yüzyıldan başlayarak Romalı yazıcılar ve mermer kesim ustaları tarafından taş yazısına özgü “Roma anıt yazısı” inşa edilmiştir. Bugün kullandığımız büyük harflerin temelini oluşturan bu mimari yazılarda birçok değişik üslup kullanılmıştır ve bunların en önemlisi “Capitalis Quadrata” dır (Becer, 1997; Jean, 2012; Sarıkavak, 2017).



Resim 2.2. Capitalis Quadrata

İstek (2004)’e göre alfabeyi Fenikeliler’e sesli harfleri Yunanlılar’a, yazı estetiğini ise alfabeyi Yunanlılar’dan devir alarak Latin alfabesini oluşturanlara yani Romalılar’a borçluyuz. Roma imparatorluğunun kültürel yapısı batı toplumlarını oldukça etkilemiş ve 21 harften oluşan Roma alfabesi Batı dünyasında yazı dilinin oluşmasına kaynaklık etmiştir (Becer, 1997, 90). Hristiyanlığın Roma imparatorluğu içerisinde yaygınlaşması ile birlikte, din ve felsefe araştırmaları ve karşılaştırmalı metin

incelemeleri başlamıştır. Bu bağlamda, papirüs rulolarının kullanışsızlığı sorunu, kesilip dikilebilen parşömen adındaki ince deriler sayesinde, Romalılar'ın Codex'i icat etmelerine neden oldu (İstek, 2004, 71). Miladi yılın başlarında bulunan bu sistemde, metinler daha önceden olduğu gibi rulo olarak değil, parşömen tabakalarının katlanması ve kesilmesiyle sayfalar halinde düzenlenerek oluşturulmuştur. Günümüz kitapları gibi sayfa sayfa bir araya getirilen codexler, Romalılar'ın kitap içeriği kadar, tasarım ve sayfa düzenlerinin de önem kazanmasını sağlayacak ve ortaçağın en önemli yaratıcılık alanlarından biri haline gelecekti (Arı, 2015; Becer 1997; İstek, 2004). Roma imparatorluğunun yıkılışını bir belirsizlik çağı izlemiştir. Romanın yıkılışı sonrası Avrupa'da Hristiyan manastırları eğitim ve kültürün merkezi konumuna getirmiştir. Bilgiyi saklama ve yayma gereksinimi "manuscript" adı verilen el yazmalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Metinlerin el yazması harflerle yalınlaşmasına yol açmıştır. "Unical" ve "yarı unical" yazı üsluplarının kullanımı M.S. 4 ile 9. Yüzyıllar arasında sürmüştür. Unical yazı büyük harflerden oluşan, az kıvrımlı yazıyken, yarı unical karakterler ise bugün ki küçük harfleri doğuran değişimleri başlamıştır (Becer, 1997; Sarıkavak, 2017).



Resim 2.3. Unical yazı

Ortaçağda insanlık tarihinin en büyük kitap tasarımcıları tarihin en güzel kitaplarını yaratmışlardır. Kitapların tümü el ile yapılmış ve bazı kitapların yapımı uzun yıllar sürmüştür. Eserleri oluşturan kaligrafların, tezhipçilerin, ressamların ve bütün yapılanları yönlendiren yani günümüz art direktörlerinin adları "kolofon" adı verilen künyelerden öğrenilmektedir (İstek, 2004, 71). Mali açıdan güçlüklerin olduğu dönemde parşömen kâğıdının maliyetinin yüksek olması nedeniyle kullanım en aza indirgenerek sıkışık gotik karakterler, küçülen harflerden oluşan başlıklara gömülen

resimler (diminuendo) şeklinde kullanılmıştır (Arı, 2015). Ortaçağ sanatı İrlanda’da yaratılan Kells kitabı gibi erken örneklerle birlikte, dönemin Fransız imparatorunun hazırlattığı özel miniskül yazı 12. yy itibarıyla gotik dönemde zirveye ulaşmıştır. Gotik sanat Rönesans’ın gelişmesine, Rönesans ise dünya görüşünün değişmesine, bilim ve teknolojinin de ilerlemesine neden olmuştur. Bu dönemde yazı bir tasarım ürünü olarak görülmeye başlanmış ve yazı karakterleri çeşitlenmiştir. Buda tezhipli kitap geleneğinin yerini kitap tasarımının ve tipografinin almasına ve büyük gelişmelere öncülük etmiştir (İstek, 2004, 71; Mazlum, 2017).

14. yüzyılın sonlarında Kuzey Avrupa da kitap tasarımcıları daha etkin kitap üretimine geçmek amacıyla çalışmaya başlamışlardır. Tüm kitap sayfalarının tek bir tahta kalıba oyulması ve kalıbın içine oyulan resimlere, elle renklendirme yöntemini (incunabula) uygulanmaya başlanmışlardır. Bu yöntem hızlı üretim sağlamasına rağmen, kalıplarda ki hızlı aşınmalar yüksek tirajlara engel oluyordu. Bu sorun hızlı ve sağlam basım ihtiyacını ortaya çıkararak tipografinin icadına vesile olmuştur (İstek, 2004, 71).

2.1.2. Tipografi

Kabartma biçimlerle ilgili baskı yöntemi (TDK, 2019) anlamına gelen tipografi terimi, Yunanca “typos”(form) ve “graphia” (yazmak) kelimelerinden oluşan “Typographia” sözcüğünün Türkçe halidir.

Johann Gutenberg adlı bir Alman, 1450 yılında bulduğu bu tekniği geliştirirken ilk kez Çin’de tahta kalıplara oyulan ve “Xylography “ adı verilen baskı tekniğinden esinlenmiştir (Becer, 1997, 92). Bulduğu bu teknik ile kalıplarının tek tek ve yan yana gelmesiyle kelimeler elde edilerek birden fazla baskı yapmak istenmiş ve karakterli harfler bulunarak metal yazıları kurşun alaşımlar yardımıyla oluşturmayı deneyip, blok kalıplar elde ederek basım ve yayıncılık alanında önemli bir devrim gerçekleştirmiştir (Uçar, 2004; Yeşilyurt, 1995). Böylelikle Gutenberg, birim harflerin tekrar kullanılabilirliğiyle kitap üretimini çok hızlandırabileceğini keşfetmiştir. Bulunan

bu teknik, birçok ülkede matbaa kullanımını sağlamış ve kitaplara karşı ilgiyi ortaya çıkararak insanlığın gelişiminde büyük bir dönüm noktası olmuştur (Uçar, 2004, 100). Fakat bu süreçte hareketli metal harflerin yaratıcısı ile ilgili bazı tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bazı araştırmacılar Lavrens Caster’ ın Hollanda’da benzer teknikle kitap çoğalttığından bahsederken bazı araştırmacılar ise 1045’de Pi Sheng tarafından Çin’de hareketli harflerin icat edildiğini belirtmektedir (Strizver, 2014). Bu tartışmalar önemli araştırmalar yapılmasını gerektirse de, dünya üzerinde kabul gören ve şimdiye kadar elde edilen veriler, bu önemli sürecin Gutenberg ile başladığını göstermektedir. Johann Gutenberg’in matbaasında basıldığı belgelenen ilk kitap, tamamı 1282 sayfadan oluşan ve iki cilt halinde üretilen “Kutsal Kitap” olarak bilinen “42 satırlık İncil” dir (42- Line Bible). Her sayfasındaki iki sütun, bazıları kısa bazıları uzun olmak üzere tam kırk iki satırdan oluşması nedeniyle ismini satır sayısından almaktadır (Pollard, 1996; Sarıkavak, 2017).



Resim 2.4. Gutenberg’in matbaasında basılan ‘42 satırlık İncil’

Gutenberg, yeni bir yazı tasarımı yapmak yerine yaşadığı dönemin elyazma eserlerde yaygın olarak kullanılan ve gotik yazı biçemi olan “textur” yazı karakterini kullanmıştır. Böylece elyazma eserlerle aynı nitelikte basılıp çoğaltılarak daha çok üretmek amaçlamış ve “doku” olarak algılanmasını sağlayan yazı estetiği göz önünde bulundurmıştır (Sarıkavak, 2017). Buna rağmen Ortaçağda hareketli metal harflerin kullanılmaya başlamasından sonra bile uzun süre yazıların yanına gelen resimler ahşap baskı tekniği ile basılıp el ile boyanarak yapılmıştır (Uçar, 2004, 98).

Gutenberg'in matbaayı icat etmesi, kitaba karşı ilgiyi birden ortaya çıkarmış ve birçok ülkede matbaa kullanılmasını sağlamıştır. Sartre' nin "sözcükler" de dediği gibi "yazabilmek" dünyayı fethetme yollarından birine sahip olmak" demektir. Yazının yaygınlaşması, bilgi paylaşımını ve gelişim sürecini yaratmıştır. Aydınlanma çağı ve çoğaltım tekniklerinin gelişim sürecinin eş zamanlılığı rastlantı değil, doğal bir etkileşim sonucudur (Jean, 2012; Pollard, 1996).

Bu bilgiler sonucunda tipografi genel bir tanımla, ilk ortaya çıktığı dönemlerde daha çok, yeni ve dayanıklı harflerin oluşturulması ve kullanılması için yapılan çalışmaları anlatırken günümüzde ise harflerin, kelimelerin ve noktalama işaretlerinin sanatsal tasarıma dayalı bilgi ve anlam aktardığı kabul edilen düzenlemeler olarak ifade edilmektedir (Heller, 2004).

2.1.3. Yazı karakterleri (Font)

Yazı karakteri (font) harfler, sayılar ve sembollerin oluşturduğu karakterler topluluğudur. Baskı ve çoğaltım tekniklerinin gelişmesi, dünya üzerinde on binlerce farklı yazı karakteri tasarlanması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. İçeriğin dışa vurumu, önce biçim sonra form olarak ortaya çıkmış hali olan yazı karakterlerinin kendine özgü bir yazı biçimi vardır. Çağdaş grafik tasarım örneklerini incelediğimizde "Sesin şekli" olarak adlandırabileceğimiz yazı ve tipografi, görsel bir malzeme ve imaj olarak kullanılsa da aslında okunabilmek için tasarlanmıştır. Okunabilirliğin ise yazı karakterlerinin biçimlerine uyum sağlayabilecek aralık, sıklık ve boyut nitelikleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir (Akbulak, 2017; Uçar, 2004).

Kullanımdan kaynaklanan deformasyonlar veya tesadüflerle, baskı makinelerinin çoğalması ve gelişmesiyle, kullanım yeri ve yöntemine hatta toplumsal kültürlerin farklılığından kaynaklanan yüzlerce nedenden dolayı yazı karakterleri, Gutenberg'den beri sürekli değişime ve gelişime uğramıştır (Erdal, 2015). Meydana gelen bu değişim ve gelişim yazı karakterlerinin sınıflandırılmasını tipografi sanatının önemli konularından biri haline getirmiştir. Uçar (2004) yazı karakterlerini tarihsel

oluşum süreçlerine göre, biçimsel özelliklerine göre ve geometrik özelliklerine göre üç temel sınıflandırma yaklaşımı içinde incelemektedir.

2.1.3.1. Tarihsel oluşum sürecine göre yazı karakterleri

Yazı karakterleri Gutenberg'in baskıda kullanıldığı ilk halinden, günümüze kadar geçirmiş olduğu değişim ve gelişimi, tarihsel oluşum süreci olarak tanımlamak mümkündür. Zamanla değişen toplum, aynı oranda yazı kültürünü de etkilemiş ve değiştirmiştir (Erdal, 2015, 80).

Buna göre yazı karakterleri; eski tarz yazılar (Old Style), geçiş dönemi yazıları (Transitional), modern yazılar, kare serifli yazılar (Slab Serif), serifsiz (sans serif) yazılar, gotik yazılar, el yazıları (Script) ve grafik yazılar olmak üzere sekiz grupta incelemek mümkündür.

2.1.3.1.1. Eski tarz yazılar (Old style)

Eski biçem sistemine göre tasarlanmış olan eski tarz yazıların çoğunlukla farklı üsluplardan öğeleri birleştiren muhafazakar çizgileri ve açılı vurguları vardır (Ambrose ve Haris, 2012a). Harf uçlarına eklenen çıkıntılar, harfleri daha belirgin ve anlaşılır hale getirirken, sağladığı en büyük fayda ise anlaşılır olması ve gözün karakterler arasında rahat geçişine yardımcı olarak gözü yormamasıdır (Akbudak, 2017; Strizver, 2014).

El yazılarının yuvarlak ve organik yapılarına sahip olmasının yanı sıra seriflidir ve serifleri dirsek biçimindedir (Becer, 1997). Bu yazılar kalın ve ince vurgular arasında az farklılığı olan eğimli üst uzantı tırnaklarıyla ayırt edilirler. Aynı zamanda destekli tırnakları ve sola eğimli vurguları vardır (Ambrose ve Harris, 2014, 42). Başlıca örnekleri Bembo, Garamond, Palatino, Caslon, Goudy gibi karakterler bulunur (MEB, 2011).

Garamond

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll
Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Xx Yy
Zz ! @ # \$ % & * () + = _ -

Resim 2.5. Eski tarz yazı örneği.

2.1.3.1.2. Geçiş dönemi yazıları (Transitional)

Geçiş dönemi yazı karakterlerinin, eski tarz yazılara göre, kalın ve ince vurguları arasında, orta düzeyde bir kontrast ve az derecede sola eğimli vurgular bulunur (Ambrose ve Harris, 2014, 42). Serifler yataya daha yakın bir eğimdedir. Yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini ve stresler, dikeye yakındır. Harfler, Barok dönemin etkisiyle daha genişlemiştir. Başlıca örnekler, Baskerville, Perpetua, Caledoni'a gibi karakterlerdir (Becer, 1997, 178).

ABCDEFGHIJKLM	ABCDEFGHIJKLMN
NOPQRSTUVWXYZ	OPQRSTUVWXYZÀ
YZÀÅabcdefghijklm	ÅÉÎÏØabcdefghijklm
nopqrstuvwxyzàåé&	nopqrstuvwxyzàåéïø
1234567890(\$£€.,!?)	&1234567890(\$£€.,!?)

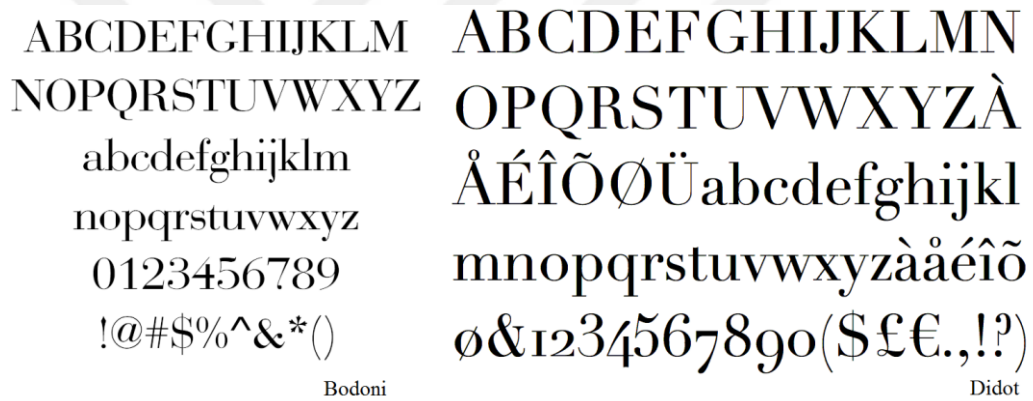
Baskerville

Perpetua

Resim 2.6. Geçmiş dönem yazı örnekleri. Baskerville ve Perpetua.

2.1.3.1.3. Modern yazılar

On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren tasarlanan, saç teli inceliğinde çizgilerin ve desteksiz tırnakların kullanımıyla yoğun biçimde stilize edilen yazı karakterleridir (Ambrose ve Haris, 2012b). İnce hatlar, çizgi haline dönüştürülmüş olup yuvarlak biçimlerdeki incelme eksenini dikey konuma getirilmiştir. İnce hatlarla aynı kalınlıkta ve yatay bir çizgi görünümündeki serifler, gövdeye dik bir açıyla bağlanırlar. Harflerin anatomisinde geometrik kurallar ağır basar (MEB, 2011, 8). Modern yazı karakterlerinin bilinen en iyi tasarımcıları İtalya'da Bodoni ve Fransa'da Didot'dur (Gates, 1969, 14). Başlıca örnekler arasında Bodoni, Didot, Walbaum, Torino gibi karakterler bulunmaktadır (Erdal, 2015).



Resim 2.7. Modern yazı örnekleri. Bodoni, Didot.

2.1.3.1.4. Kare serifli yazılar (Slab serif)

Kare tırnaklı yazı karakterleri büyük kare ya da dikdörtgen biçimli tırnaklarıyla ayırt edilirler (Ambrose ve Haris, 2014). İnce ve kalın vurguların aynı ağırlıkta olması bütün hatlardaki kontrastı azaltmış bunun sonucunda tamamen yeni bir yapısal sistemin oluşmasına ve seriflerin harf gövdesine dik bir açıyla bağlanmasının dışında, Modern biçim yapısal kurallarının hiçbirinin uygulanamamasına neden olmuştur (Gates, 1969). Bu yazı karakterlerinin çizgi ağırlığı çeşitliliği az sayıda bulunmaktadır. Bunun nedeni ise kalın tırnakların hiç desteğinin olmaması ve ya çok az desteğe sahip olmasıdır (Ambrose ve Haris, 2012a). Bugün ise tasarım öğelerinde (reklam, başlıklar, büyük

etiketler, logolar...) genellikle uyarı yapmak veya dikkat çekmek amacıyla geometrik yapıları ve sert köşelerinden dolayı keskin hatlara sahip, geniş et kalınlığı bulunan kare tırnaklı yazı karakteri kullanılmaktadır (Akbudak, 2017). Bu yazı karakterlerine örnek: Beton, Rockwell, Clarendon, Playbill...



Resim 2.8. Kare serifli yazı örnekleri. Rockwell, Playbill.

2.1.3.1.5. Serifsiz (Sans serif) yazılar

Serifsiz yazılar, Fransızca'da “olmadan” anlamına gelen “sans” sözcüğüyle birlikte anılır (Erdal, 2015). İlk tırnaksız yazı karakteri William Caslon tarafından tasarlanmış ve Egyption (Mısırlı) adı verilmiştir. Bu isim iyi karşılanmadığı için sonradan “grotesk” adını almıştır ve halen tırnaksız yazı karakterlerini ifade etmek için kullanılmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012b).

Serifsiz yazılarda bütün hatlar aynı kalınlıktadır ve yuvarlak hatlardaki incelme eksenini daima dikey konumdadır. Geometrik bir anlayışı benimseyerek olabildiğince cesur, gereksiz ayrıntılardan arınmış olarak tasarlanmışlardır (MEB, 2011; Samara, 2004). Tırnak vurguları olmayan süs ve karakteristik özelliklerden arınmış bu yazı karakterleri, basit ve temiz çizgilerle modernliği ve gelişmeyi temsil ettiği için modernist tipografinin tanımlayıcı özelliklerindedir (Akbudak, 2017; Ambrose ve Harris, 2012b). Açıklıkları en iyi olan serifsiz yazı karakterleri uzaktan iyi seçilmeleri ve küçük boyutlarda kullanıma uygun olmasından dolayı son elli yıl boyunca, uzun

metinler için yaygın olarak kullanılmaktadır (Samara, 2004). Başlıca örnekler arasında Arial, Futura, Helvetica, Avant—Garde, Gill, Univers gibi yazı karakterleri sayılabilir (Erdal, 2015, 86).



ABCDEF GHIJK LMNOPRSTUVWYZ
 abcdefghijklmnoprstuvwyz
 1234567890!?

ABCDEF GHIJK LMNOPRSTUVWYZ
 abcdefghijklmnoprstuvwyz
 1234567890!?

ABCDEF GHIJK LMNOPRSTUVWYZ
 abcdefghijklmnoprstuvwyz
 1234567890!?

Resim 2.9. Serifsiz yazı örnekleri. Futura, Helvetica, Avant- Garde.

2.1.3.1.6. Gotik yazılar

Gotik yazı karakterlerinin ilk örneği 15. yüzyılda Almanya’da yaygın olarak kullanılan “Textur” yazısıdır. Bu dar ve uzun yazılarda yuvarlak unsurlar yok edilmiş, yatay çizgilerden kaçınılmış ve dikey çizgiler görünüşe egemen olmuştur (MEB, 2011; Erdal, 2015). Gutenberg’in baskı tekniğinde de kullandığı bu yazı karakterleri Orta Çağ döneminde yaygın olarak kullanılan süslü yazı üslubuna dayanır ve bu yazı karakterinin anatomisinde Ortaçağ’da kitapların elle yazımından dolayı kesik uçlu kalem etkisi görülür (Ambrose ve Haris, 2012a; Becer, 1997). En erken tırnaksız harf biçimleri yuvarlaktır fakat gotik yazı karakterlerinde bu yuvarlak unsurlar kaybolmuştur ve böylelikle Roma Kapital yazılarından kopmuştur (Erdal, 2015). Başlıca örnekleri arasında Gotik, Old English yazı karakterleri bulunur (Akbaşak, 2013).



Resim 2.10. Gotik yazı örneği

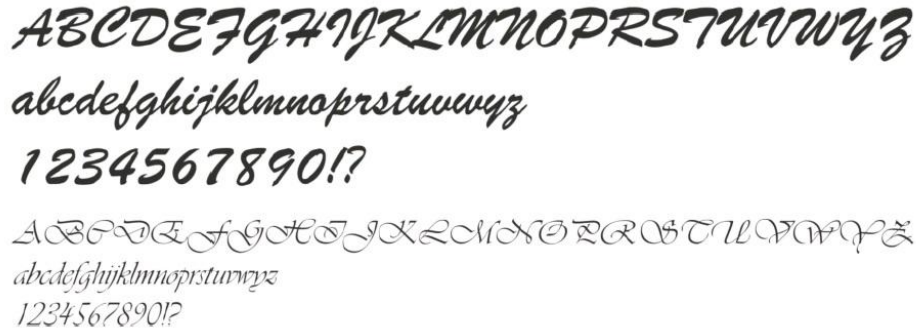
2.1.3.1.7. El yazıları (Script)

El yazıları, serbest ve akıcı biçimsel özellikler temel alınarak tasarlanan yazı türleridir (MEB, 2011, 10). Harfler, dairesel bir yapıyla oluşturulurken, karakteristik yapıları sola eğimli olan bu yazı karakterlerinin okunurluk açısından yetersiz kaldığı bazı durumlar olduğu görülse de estetik görünüm olarak en zarif ve en başarılı yazı sitillerinden biridir (Akbudak, 2017; Erdal, 2015). Bitişik yazı karakterleri el yazısını taklit etmek üzere tasarlanmışlardır. Böylece basıldıklarında, el yazısının birleşik yazı hareketleri gibi görünürler. Tasarlanan bu yazı karakterlerinin dizgide bazı harfleri birbirine birleşirken, bazılarının birbirlerine dokunmadığı görülmektedir (Ambrose ve Harris, 2012a; Bal, 2015).

İstek (2004) kitabında, elektronik çağa geçmemizle birlikte elle yazılan yazılar önemini kaybetse de bir sanat dalı olarak devam ettiğini ve el yazılarını eğik (italik) yazı karakterleri ile karıştırmamak gerektiğini belirtmiştir.

Akbudak (2017) ise grafik öğelerinde kullanılan yazı karakterlerinin Hedef kitleye dostça, esprili bir ses tonu ile seslenmek istenildiğinde ya da resmiyetten uzak, içten, samimi duygular uyandıran bir his vermek amacıyla kullanıldığını belirtmektedir.

El yazılarının başlıca örnekleri arasında Brush Script, Kunstler, Vivaldi, Mistral, Place Script sayılabilir (Erdal, 2015).



Resim 2.11. El yazısı örnekleri. Brush, Script, Vivaldi.

2.1.3.1.8. Grafik yazılar

Grafik yazı karakterleri, kendileri görsel sayılabilecek karakterler içerir. Bu yazı türü çeşitli üslupları bir arada barındırır ve çoğu kez özel, tematik amaçlarla tasarlanırlar. Kısa metin parçalarında daha güçlü bir görsel etki yaratmak için çizilmekten çok inşa edilirler (Ambrose ve Haris, 2012a).

Karakterler, iletmek için kullandıkları konuya görsel bir bağlantı sağlayabilirler. Grafik yazı karakterleri, karmaşıklıkları okunurluğu olumsuz yönde etkilese de ve gövde metni için uygun olmasa da, bir tasarım dramasını vurgulayabilir (Ambrose ve Haris, 2014, 58).

Samara (2004)' ya göre bu yazı tipi, ekran türlerinin dekoratif, deneysel çocuklarıdır ve el yazılarından ilham alan karmaşık ve kavramsal olarak ilginç ve ya açıklayıcı kendine has karakterlerdir. Görsel nitelikleri ifade edicidir ancak uzun metinler için okumaya elverişli değildir.

Bu karakterlere örnek olarak, Stealth, American Typewriter, Pop Led, Dynomoe, Dr No. gibi. Bu yazı karakterleri en çok başlıklar veya marka isimleri gibi sunum metinlerinde etkili olurlar (Ambrose ve Haris, 2014, 58).



Resim 2.12. Grafik yazı örnekleri. Stealth, Pop Led, Dynomoe, Dr No.

2.1.3.2. Biçimsel özelliklerine göre yazı karakterleri

Yazıların sınıflandırılmasında, tarihsel süreçten sonra biçimsel özellikleri dikkate alınmıştır. Basılı bir sayfaya baktığımızda gördüğümüz yazı türü farklılıkları o yazı karakterinin hem geometrik alt yapısını hem yapısal özelliklerinin biri ve ya tümünde olabilir. Bu farklılıklar Yazı biçimi (typeface), Yazı biçimi, tipi veya karakteri, yazılar arasında tutarlı bir görünüm sağlayan farklılıkları kapsamaktadır. Yazı biçimi (typeface), yazı kavramından ziyade karakteriyle ilgili bir sınıflandırmadır ve harflerin nasıl biçimlendiği, yazının yazı türü, oranları, belirli bir yazı tipinin tasarım özelliklerini yansıtır. Bu tasarımlar, günümüzde dizgi sisteminin sayfaya girmesi için gereken bilgileri çıkardığı bir fontta saklıdır. Yazı tipleri ve yazı karakterleri dizgi işleminin temel hammaddeleridir (Erdal, 2015; Felici, 2012; Sarıkavak, 2009).

Yazının biçimsel özelliklerini gösteren yazılara, aklımıza gelen her türlü yazı karakterlerini örnek verebiliriz: Times New Roman, Arial, Helvetica, Baskerville, Caslon, Garamond, Gudy, Futura, jenson ve benzeri (Erdal, 2015, 88).

2.1.3.3. Geometrik özelliklerine göre yazı karakterleri

Harflerin kendilerine özgü yapılarını, yazıların sınıflandırılmasında biçim ve ölçü ilişkilerini sağlayan bir oranlama sistemi oluşturur. Harf geometrisi kavramı bu oranlama sisteminden oluşmaktadır ve bu sistem harfin tasarımındaki dizgesel biçimlenişini göstererek geometrisini belirler. Harf yapılarının evrimi incelendiğinde, harflerin eski biçim ve eşit- en olmak üzere iki temel geometrik sistemde inşa edildikleri görülmektedir. Bu iki geometrik sistem dışındaki düzensiz geometrik alt yapılar genel olarak serbest dizge olarak adlandırılmaktadır (Erdal, 2015; Sarıkavak, 2004).

2.1.3.3.1. Eski biçim sistemi

Rönesans yazı tasarımcıları arkaik biçimlerden ilham almışlardır, fakat yapılarını ve ifadelerini klasik tarz ya da eski biçim olarak adlandırdığımız yazı tiplerine göre geliştirmişlerdir (Samara, 2004). Bu biçim, kendisinden önce gelen Karolenj formlardan daha dar, gotik harflerden daha yuvarlak ve geniştir (Ambrose ve Harris, 2012b, 84).

Kare ve daire uyarlaması eski biçim dizgelerinin en belirgin özelliğidir ve geometrik olarak anlaşılması kolay olup bu temel üzerine kurulmuştur (Gates, 1969). Kimi harfler geometrik yapı açısından tek bileşenli, kimisi de çift bileşenlidir. Bu sistemin en temel özelliği geometrik inşada son derece tutarlı yani değişmez olmasıdır (Erdal, 2015, 89). Sistemin temel kaynağı ise MS200 de yapılmış olan Trajan Sütunudur ve Trajan büyük harfleri Latin abecesinin de temel biçimsel çıkış noktası ya da kaynağıdır (Sarıkavak, 2009; Uçar, 2004). Bugün kullandığımız Trajan, Janson, Garamond, Palatino gibi bazı yazı karakterleri eski biçim geometrik sistemi üzerinde şekillendirilmiştir (Uçar, 2004).



Resim 2.13. Eski biçem oranları.

2.1.3.3.2. Eşit-en sistemi

Eşit-en sistemi, dikdörtgen, elips ve yamuklar üzerinde temellendirilmiştir. Sistemin temel özelliği, her harfin değerine göre görsel açıdan eşit görünür olmasıdır. Bu eşitlik hiçbir zaman çizgisel bir eşitlik değildir, ama daha çok tasarım elemanlarının birbirini etkileyen güçlerinden oluşturulan duyarlı, optik bir eşitliktir. Eski biçem ve çağdaş abecelerin; ince ve kalın yapıları için, eski biçem oranlarını en iyi işleyecek gibi görünse de, Eşit-en sistemi Eski biçem sistemine göre, daha çağdaş geometrik bir düzendir (Gates, 1969; Uçar, 2004).

Serbest dizge ise geometriye sahiplerdir fakat eski biçem ve eşit-en dizgilerinin tasarım kurallarını içermezler. Daha çok süsleme amaçlı oluşturulan serbest dizge tasarımlarında, asıl olan harfin yapısı değil, oluşturduğu resim, doku ya da biçimle neyi betimledikleri ya da neyi imledikleridir (Uçar, 2004).



Resim 2.14. Eşit- en oranları.

2.1.4. Yazı ailesi

Yazı Ailesi, bir yazı karakterinin değişik et kalınlıklarında, daraltılmış, genişletilmiş, eğimli, konturlu, gölgeli çeşitlemelerinin bir arada oluşturulduğu gruba verilen ad olarak tanımlanmaktadır (<http://www.grafikerler.net/tipografik-tasarim-t38098.html>).

Yazı ailesi, yazı karakterlerinin ölçü ve şekillerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu için girilen punto değeri aynı harf yüksekliğini vermektedir (İstek, 2004). Buda tasarım aracı olarak kullanım sağlamakta çünkü tasarımcıya birbirleriyle tutarlı çalışan seçenekler sunmakta ve kullanılan karakteri fazladan herhangi bir yazı karakterine gereksinim duymadan, dipnotlardan posterlere, gövde metninden başlıklara kadar her şeye uygun hale getirmektedir (Ambrose ve Harris, 2014).

Yazı ailesinin oluşturulmasındaki en önemli kural, okunurluğun kaybolmamasıdır. Tipografik karakterlere kontur, üç boyut ve gölge gibi özellikler ekleyerek genişletmek mümkündür fakat bu tür dekoratif unsurlar, okunurluğu ve anlaşılabilirliği olumsuz yönde etkileyerek gözü yorabilmektedir (Becer, 1997).

2.1.4.1. Dik düz (Roma)

Adını her zaman dik ve düz duran harfleri olan Roma yazıtlarından alır. Yazı karakterlerinin temel kesimidir. Dik düz bazen kitap (book) olarak adlandırılır ancak kitap, dik düzden biraz daha incedir (Ambrose ve Harris, 2012a; Ambrose ve Harris, 2012b).

Times New Roman

Resim 2.15. Dik düz yazı.

2.1.4.2. İtalik

Gerçek bir italik yazı, açılı bir eksene dayanarak yeniden çizilmiş bir yazı karakteridir (Ambrose ve Harris, 2012a). El yazısına benzetilmek için tekrar tasarlanıp eğilmiştir (<http://www.grafikerler.net/tipografik-tasarim-t38098.html>).

17. Yüzyıl İtalya'sında kullanılan zarif açılı kaligrafik yazı karakterlerinden türetilmiş olan bu yazı sili, tırnaklı dik düz (roman) yazı karakterleriyle birlikte kullanılmak için oluşturulmuştur (Ambrose ve Harris, 2012b). Yatık (oblique) yazı karakterleri ise normal yazının bilgisayar tarafından hafif eğilmiş türüdür ve italik yazılara göre daha rahat okunurlar (Bal, 2015).

Times Roman Oblique

Times Roman Italic

Resim 2.16. Yatık (Oblique) ve İtalik yazı

2.1.4.3. Kalın (Bold)

Kalın yazı biçimi dik düze göre daha geniş vurgulara sahiptir ve bu yazılara kalın yüz (boldface), orta (medium), yarı- kalın (semibold), siyah (black) , süper veya posterler de denir (Ambrose ve Harris, 2014). Kalın yazıların fazla kullanımı, harf başına düşen boşluğu azaltacağından ana başlıklarda, başlıklarda, alt başlıklarda vurgulama amacıyla kullanılır (Bal, 2015).

Times New Roman Bold
Times New Roman Bold Italic

Resim 2.17. Kalın yazı

2.1.4.4. İnce

Dik düz yazı biçiminin hafif veya ince kesimidir (Ambrose ve Harris, 2012a).

Hafif veya İnce (Light - Thin)

Resim 2.18. Hafif veya İnce yazı.

Bunların yanı sıra pek çok yazı ailesinde harf dizim esnekliği sağlayan daraltılmış ve genişletilmiş çeşitler bulunur. Bu her iki çeşit de çoğunlukla inceden kalına farklı ağırlıklarda bulunur.

2.1.4.5. Daraltılmış

Yazı karakterlerinin dik düz kesimine göre daha dar ve alanların dar olduğu durumlarda oldukça kullanışlıdır. Tasarımcılara aynı font ailesini kullanmaya devam

ederken harfleri düzenlemede esneklik sağlar fakat her font daraltılmış versiyon içermemektedir (Ambrose ve Harris, 2012b).

Daraltılmış (Condensed)

Resim 2.19. Daraltılmış yazı.

2.1.4.6. Genişletilmiş

Dik düz yazının geniş çeşitleridir ve bir alanı dramatik bir şekilde doldurmak için genellikle başlıkların yazımında kullanılır (Ambrose ve Harris, 2012a, 68).

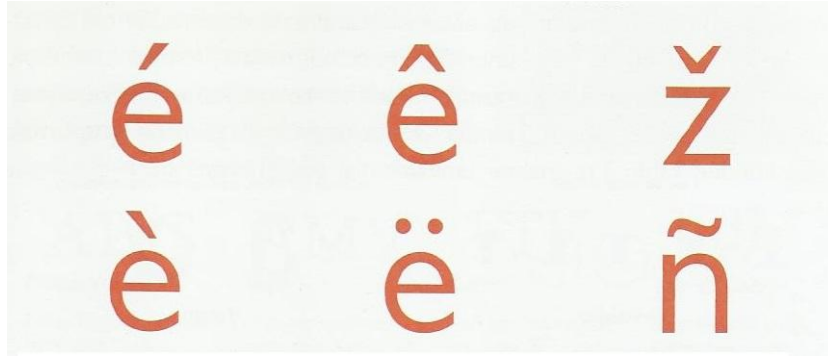
Genişletilmiş (Extended)

Resim 2.20. Genişletilmiş yazı.

2.1.5. Harf

Harf, dildeki her bir sesi gösteren ve alfabeyi oluşturan işaret veya sembollerden her birine verilen addır (TDK, 2019). Harf (type) sözcüğü, harf yapısı anlamına gelen Yunanca “typos” sözcüğünden gelmektedir. Harf (metal harfler: hurufat) tipografik düzenlemenin en temel ögesidir ve abece (hurufat) kasasının her bir harfini belirtir (Sarıkavak, 2009, 15).

Yazının ve tipografik düzenlemelerin en temel ögesi olan harfler seslerin görselleştirilmiş hali olduğu gibi, çeşitli aksanlarda vurgular ve gerilmeleri belirterek telaffuza da yardımcı olurlar (Erdal, 2015).



Resim 2.21. Latin alfabesinde yaygın olarak kullanılan bazı aksanlar.

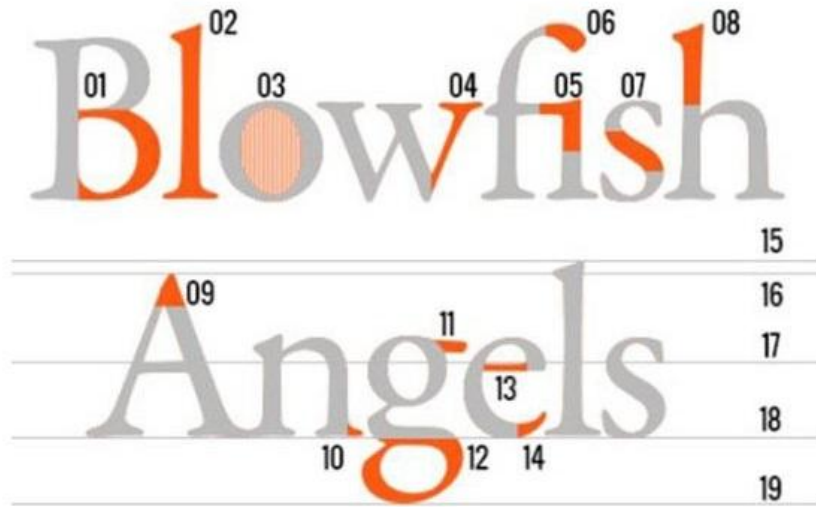
Acute(sol-üst), Circumflex(orta-üst), Breve(sağ- üst),

Greve(sol- alt), Diaeresis/ Umlaut (orta- alt), Tilde (sağ- alt).

2.1.6. Harf anatomisi

Ambrose ve Harris (2012a) yazı karakterlerinde bulunan harflerin, tıpkı insan bedeninin her bir parçasının farklı adı olduğu gibi, birçok farklı terimle ifade edilen formlar dizilişinin bulunduğunu belirtmektedir. Bu formlar, yazılara kişilik kazandıran, bir başka yazı türünden ayrılmasını sağlayan ve harflerin her defasında doğru kurulmasına (yazılmasına) yardımcı olan kavramlardır (Erdal, 2015).

Günümüz tipografik karakterleri de el yazısıyla başlayan uzun evrimler sonucunda oluşmuştur. Eski Yunan ve Roma ile başlayan, temel geometrik yapılar üzerinde biçimlenen harf yapılarının, taban çizgisi (Baseline), Orta çizgi (Meanline), yukarı uzantıları (ascenders), üst uzanım (ascent), aşağı uzantılar (descenders), alt uzantı (descent), kapatılmış alan (counter), tırnak (serif), Küçük harf Boyu (x- Height), asıl vurgu (main stroke), yatay vurgu (crossbar), eğri vurgu (bowl) gibi kavramları bulunmaktadır (MEB, 2011; Sarıkavak, 2009).



- | | | | |
|--------------------|-----------------|----------------------------|----------------------------|
| 1- Eğri vurgu | 6- Tepe süsü | 11- Kulak | 16- Üst çizgi |
| 2- Gövde | 7- Omurga | 12- Alt uzanım | 17- Harf yüksekliği |
| 3- Kapatılmış alan | 8- Üst uzantı | 13- Yatay bağlantı (kayıt) | 18- Taban çizgisi |
| 4- Kol | 9- Tepe noktası | 14- Kavisli son | 19- Alt çıkıntı yüksekliği |
| 5- Bağ | 10- Tırnak | 15- Üst çıkıntı yüksekliği | |

Resim 2.22. Harf anatomisi.

Taban çizgisi (Baseline):

Taban çizgisi , 'o', 'c', 'e' vb. diğer yuvarlak karakterde olduğu gibi taban çizgisinden taşan veya altına düşen karakterler hariç, tüm büyük ve küçük harf karakterlerinin üzerine oturduğu, yaslandığı varsayılan hayali çizgidir (Ambrose ve Harris, 2012a; Sarıkavak, 2009).

Tüm yazı karakterlerinin üzerinde olduğu var sayılan bu taban çizgisinin konumu görelî bir ölçüye sabittir (Ambrose ve Harris, 2012b, 236).

Orta çizgi (Meanline):

Küçük harflerin ana gövdelerinin yukarıya çıkan uzantılarından ayıran düşsel çizgidir (Sarıkavak, 2009, 15).

Yukarı uzantılar (Ascenders):

Fontun x-yüksekliğinin üstünde uzanan küçük harf kılavuzu parçası. ‘b’, ‘d’, ‘l’, ‘k’ gibi harfler örnek olarak gösterilebilir (<https://www.supremo.co.uk/typeterms/>). Çok fazla ascender ve yetersiz x-yüksekliği kombinasyonları okuma problemlerine neden olabilir (Sevildi, 2014).

Üst uzanım (Ascent) ve Alt uzanım (Descent):

Bir harfin x-yüksekliğinin üzerine çıkan veya taban çizgisinin altına geçen kısımlarıdır (Ambrose ve Harris, 2012a, 41). Harflerin taban çizgisinden itibaren yukarı uzantılarının eriştiği üst izleğe üst uzanım (ascent), harflerin taban çizgisinden itibaren aşağı uzantılarının eriştiği alt izleğe ise alt uzanım (descent) adı verilir (Sarıkavak, 2009).

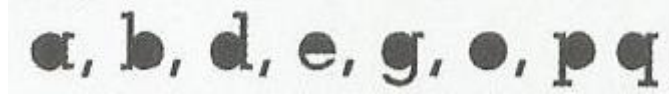
Aşağı uzantılar (Descenders):

Taban çizgisinin altına taşan kısımlardır. Örnek olarak ‘p’, ‘y’ ve ‘q’ gibi küçük harfler gösterilebilir. Aşağı uzantılar ‘J’ ve ‘Q’ gibi bazı büyük harflerde de görülmektedir (<http://www.adobe.com/tr/products/type/adobe-type-references-tips/glossary.html>).

Kapatılmış alan (Counter):

Bir harfin dış çizgileri içinde kalan, kapalı veya kısmen kapalı beyaz boşluklardır. Kapalı alanlar, a,b,d,e,g,o,p ve q gibi küçük harflerde (minüsküllerde) ve pek çok büyük harfte (majüskülde) de görülür. Holly Wales’n harf tasarımında alanlar

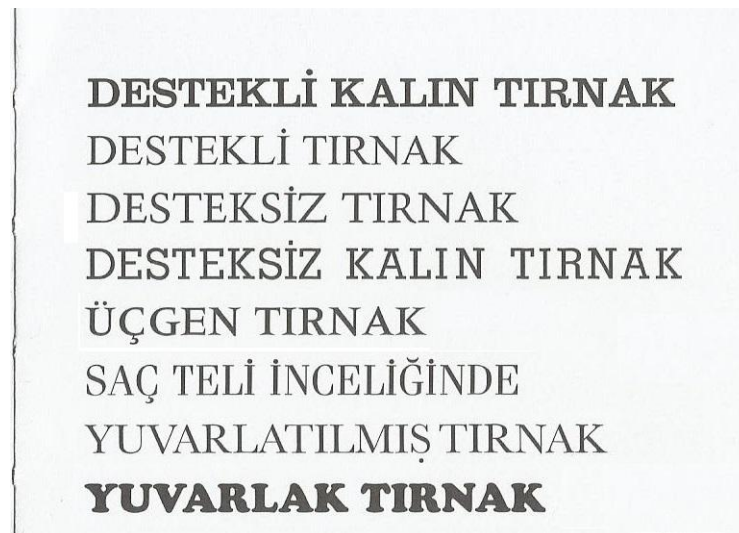
bilinçli olarak kapatılmıştır (Ambrose ve Harris, 2012b; <https://www.supremo.co.uk/typeterms/>).



Resim 2.23. Holly Wales' in harf tasarımı.

Tırnak (serif):

Yazı karakterleri genel olarak tırnaklı veya tırnaksız olarak gruplandırılır. Tırnak (serif) asıl vurgunun sonunda oluşturulan kısa dekoratif vurgulardır. Tüm harf çeşitleri tırnaklı değildir. Tırnaksız harfler, İngiliz dilinde “without serif” ya da Fransızca da olduğu gibi “sans – serif” olarak adlandırılırlar (Sarıkavak, 2009). Tırnaksız yazı karakterlerinin temiz çizgileri modern olarak değerlendirilirken, tırnaklıların daha geleneksel oldukları düşünülür (Ambrose ve Harris, 2012b, 248).



Resim 2.24. Tırnak (Serif) türleri.

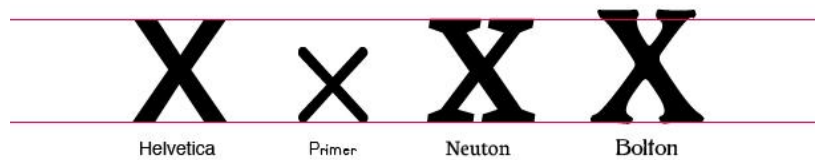
Ambrose ve Harris (2012b)'e göre tırnağın ana türleri; desteksiz kalın tırnak, üçgen tırnak, saç teli inceliğinde tırnak, yuvarlanmış tırnak ve yuvarlak tırnaktır. Tırnak

aynı zamanda dekoratif biçimde yuvarlatılmış, sivriltilmiş, kare veya kalın tırnak bitiş vurguları olan yazı karakterlerini sınıflandırmada kullanılır.

Küçük harf boyu (x-height):

Bütün tipografik karakterler, optik olarak hayali bir yatay çizgi (satır çizgisi) üzerine dizilirler. Küçük harflerin gövde yüksekliklerini belirleyen yatay çizgi ile satır çizgisi arasındaki uzaklık “x yüksekliği” olarak adlandırılır (MEB, 2011, 4). Bu, küçük harflerin standart yüksekliğidir ve tipik olarak bu mesafenin en net ölçülebildiği uzantısı olmayan harf, küçük ‘x’ harfidir (Ambrose ve Harris, 2012a; MEB, 2011). X yüksekliği, aynı puntoda olsalar dahi yazı tipinden yazı tipine farklılıklar gösterebilir (<http://www.adobe.com/tr/products/type/adobe-type-references-tips/glossary.html>).

Ambrose ve Harris (2012a) bu farklılığı “moda dünyasındaki etek boyunun tipografik eşitidir” benzetmesini yapar. Tasarım anlayışının zaman içinde değişmesi nedeniyle sürekli uzayıp kısalma eğiliminde olduğunu belirtmektedir. Bu farklılık okunurluğu ve okutulurluğu etkileyebilir ve aynı punto büyüklüğündeki farklı fontlar bir arada kullanıldıklarında tuhaf görünebilir. Bu problem, bir font için daha büyük bir punto büyüklüğü kullanılarak çözülebilir (Ambrose ve Harris, 2012b).



Resim 2.25. X- yüksekliğinin, yazı karakterleri arasında ki farklılığı.

Vurgu:

Yuvarlak bir karakterin oryantasyonu veya eğimidir (Ambrose ve Harris, 2012a). Asıl vurgu (main stroke) bir harfin temel yapısının ana- belirleyici- vurgusudur (Sarıkavak, 2009, 15). Yatay vurgu (crossbar) A, E, F, H, T gibi bazı harflerde bulunan harf gövdesinden geçen yatay çizgidir. Yatay bağlantı da denir (Felici, 2012). Eğri vurgu (blowl) ise ‘o’ ve ‘e’ gibi dairesel harf biçimlerinde, karakterin iç boşluğunu oluşturan parçadır. Eğri vurgu, büyük O harfindeki gibi kapalı veya büyük G harfindeki gibi açık olabilir (Ambrose ve Harris, 2012b, 78).

2.1.7. Temel yazım ve tipografi kuralları

2.1.7.1. Boşluk düzenlemesi

“Beyaz alan” veya “negatif alan” terimi, yazı ve görseller, kenar boşlukları ve cilt payı boşlukları, sütunlar arası boşluk ve satır arası boşluklar gibi tüm tasarım öğeleri arasında ve etrafındaki boşlukları ifade eder (Ambrose ve Aono- Billson, 2013, 124). Solomon (1994) boşlukları notalar arasında duraklamalara benzetmektedir. Notalar arasında duraklamalar olmadan müzik dinlemek gibi, boşluk olmadan bir melodi duyamaz veya tempo ayarlayamazsınız. Aslında, geri kalanı ve tempo, hayata yardım ediyor.

Uçar (2004)’e göre, boşluk düzenlemeleri bir tasarımcı için, beyaz alan üzerindeki figür, harf, şekil, yazı, şema vs’den artakalan boş alan değil, tasarlanması gereken bir öge olarak açıklamakta ve bir sayfa tasarımcısının kağıdın üzerindeki pozitif alanlar kadar negatif alanları da tanımlaması gerektiğini belirtmektedir. Dolayısıyla boşlukları, tasarımda kullanılması gerekli tasarım elemanları olarak açıklamaktadır.

Ambrose ve Aono- Billson (2013) ise Birdsall’ in sözünü aktararak, “beyaz alanlar sayfa düzeninin akciğerleridir, estetik nedenlerden ötürü var olmazlar, fiziksel

nedenlerden ötürü var olurlar” tanımını yapar. Tüm grafik ürünlerinde beyaz alanların doğru kullanımı, kullanılan öğelerin algılanmasını sağlamada ve bütünlüğü yaratmada en önemli elemandır. Bir tasarımda beyaz boşluk ile harfler birbirleriyle kontrastlık yaratırlar ve bu kontrastlık iyi ayarlanırsa sayfa düzeninin biçim ve yapısına güzellik katılabilir. Boşluk olmayan bir alanda öğeleri algılamak zorlaşır bu nedenle tasarımın amacı bütün boşluğu doldurmak olmamalıdır (İstek, 2004; Pektaş, 2001). Uçar (2004) boşluk düzenlenmesinde temel unsurları şu başlıklar altında toplamaktadır: Harf arası boşluk, sözcük arası boşluk, satır arası boşluk.

2.1.7.1.1. Harf boşluk düzeni

Harfler kendi başlarına birer grafik elemanıdır. Bazı harf kombinasyonları iki harf arasında, okunmalarını güçleştiren çok fazla veya çok az boşluğa sahiptir. Onları birer leke olarak algılasak, yan yana geldikleri zaman bütünde lekesel sorunlar ortaya çıkmaya başlar buda “espas” olarak adlandırılan harf boşluklarının düzenlenmesini gerekli kılar (Ambrose ve Harris, 2014; İstek, 2004). Yazı boyutu küçük olduğunda harf arası boşluk sorunu çok göze batmazken, yazı büyüklüğü arttıkça, boşluklar daha belirginleştikinden, daha fazla harf aralıklarının ayarlanmasına gereksinim duyulmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012b). Yazıda harfler arasındaki boşluk kadar okunurluğu etkileyen diğer bir unsur ise harflerin iç boşluklarıdır. İçi kapanmış bir ‘a’ ya da ‘ü’ harfinin okunması elbette güçtür. Bu nedenledir ki bold (kalın) karakterler, light (ince) karakterlere göre daha zor okunmaktadır (Pektaş, 2001). Her yazı karakteri için doğru denebilecek okunaklı boşluk oranları mevcuttur. Bu boşluklar profesyonel grafik tasarım boyutunda yazının puntosuna, anatomisinin oranlarına, sütun genişliğine ve satır arası boşluğuyla ilişkilendirilerek karar verilebilen karmaşık ayarlardır (Akbaşak, 2013).



Resim 2.26. Harf boşluk düzeni.

Geleneksel baskı işlemlerinde, iki harf arası boşluk ayarlaması veya baştanbaşa harf boşluk düzeni oluşturmak mümkün değilken, dijitalleşmeyle birlikte artık harf arası boşluklar tek tek ayarlanabilir ve harfler birbirine yakın hatta birbirleri üzerine gelecek şekilde düzenlenebilir hale gelmiştir (Ambrose ve Harris, 2012a; <http://www.adobe.com/tr/products/type/adobe-type-references-tips/glossary.html>). Bu düzenlemeler manuel (elle) veya otomatik olarak yapılabilir.

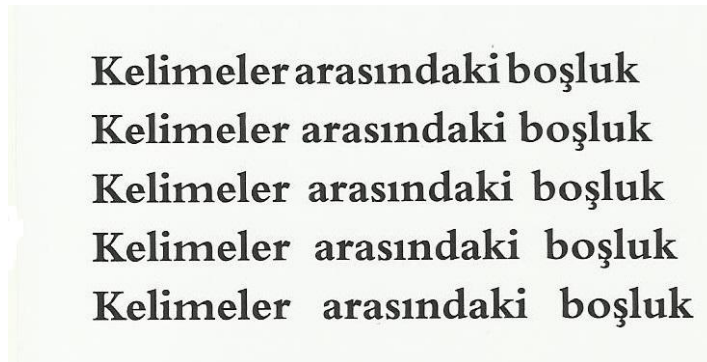
Ambrose ve Harris (2012a) iki harf arası manuel boşluk düzenlemesinin kısa metin parçalarını düzene sokmak için kullanılabilir ama devam eden bir metindeki uzun metin blokları için kullanışsız ve zaman alıcı olduğunu belirtmiştir. Otomatik boşluk düzenlemesi için, tabloları problemlili karakter çiftlerini düzeltmeye olanak sağladığını böylece düzeltme bilgisinin saklandığı ve o çiftin her kullanımında uygulandığını ifade etmiştir. PostScript fontlarda ise bu bilgi içerinde kuruludur ama problemlili bileşimler yine de oluşur.



Resim 2.27. Otomatik harfler arası boşluk düzenlemesi.

2.1.7.1.2. Sözcük boşluk düzeni

Sözcük boşluk düzeni (wordspacing) terimi sözcükler arasındaki boşlukların düzenini belirtir. Diğer bir deyişle sözcükler arasındaki duraklamalardır ve harf boşluk düzeni kadar önemli bir dizgi sorunudur (Alpan, 2008; Sarıkavak, 2009). Kelime boşluk düzeni için temel kural, boşluk alanının, kullanılmış olan harf karakterinin, ‘o’ harfi genişliğinde olmasıdır. Bunun anlamı harf karakterine göre harf boşluk düzenlemesi ve buna bağlı olarak kelime boşluk düzenlemesinin etkilendiğidir (Gates, 1969).

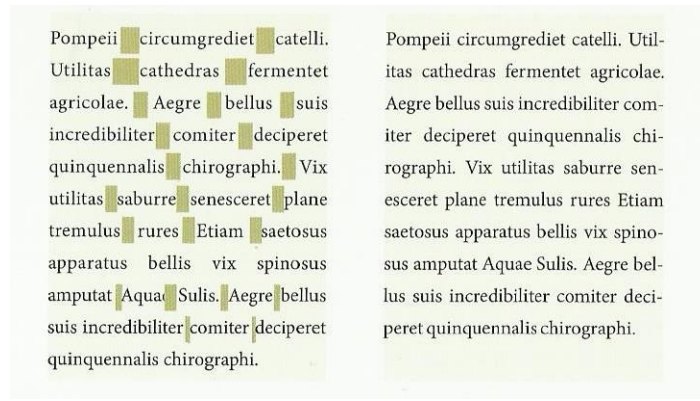


Resim 2.28. Sözcük boşluk düzenlemesi.

Sarıkavak (2009)’a göre tasarımcılar, daha rahat bir okuma için en iyi sözcük boşluk düzeninin tutarı üzerine emin olmamakla birlikte, gereğinden fazla ya da az olması durumunda okumanın zorlaştığı konusunda anlaşılırlar. Gereğinden fazla yakın yerleştirilen sözcüklerin gücü, bir sözcükten diğerini ayırt etme de okurun izlemesini zorlaştırır. Diğer yanda, sözcük boşluk düzeni satır boşluk düzeninden daha fazla olursa, yani gereğinden fazla (yatayda) boşluk oluşturulursa sayfada nehir denilen boşluklar meydana gelir ve okumayı soldan sağa doğru değil, yukarıdan aşağıya doğru yönlendirilerek metnin okunurluğunu zayıflatır (Akdağ, 2009). Bir başka deyişle

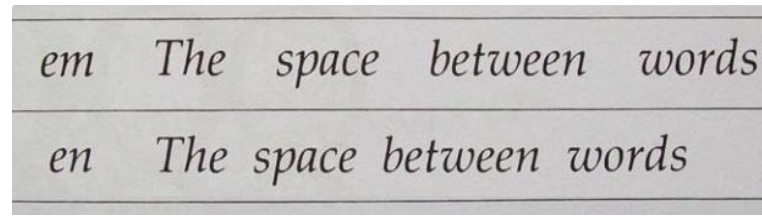
kurallarına uygun, sözcüklerin anlam kaymalarını engellemek amacıyla sözcük köklerine dikkat edilerek yapılmalıdır. Örneğin, iki heceli sözcükler ya da (tek başına ses olmadığı için) ‘ğ’ harfinin başa geleceği hecelerde tireleme yapılmaz (Sarıkavak, 2009).

Tireler, iki yana yaslı metinlerdeki boşluk sorunlarının çözülmesine olanak sağlar ancak ardışık iki satırında tireleme yapılarak bitirilmesi tipografik olarak tercih edilmez (Ambrose ve Harris, 2012c).



Resim 2.30. Boşluk problemlerinin tireleme yapılarak giderilmesine örnek.

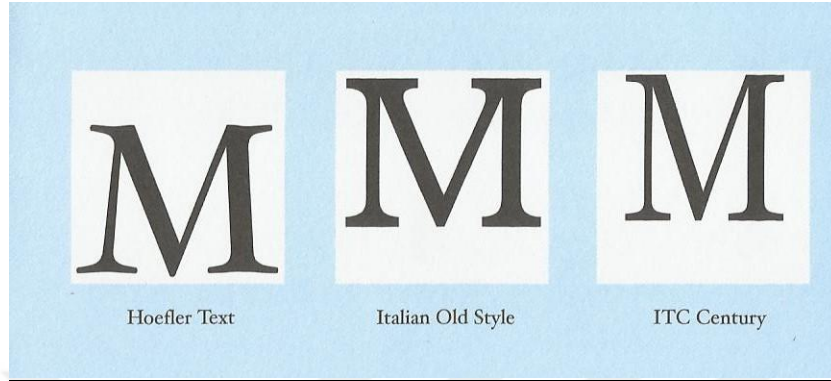
Tire, Em tirenin üçte biri uzunluğundadır ve kelimeleri ve ya kelime parçalarını bağlamak, ifadelere açıklık kazandırmak amacıyla kullanılır (Ambrose ve Harris, 2012b, 250).



Resim 2.31. Em ve En göreceli ölçüleri.

Em ve en, tipografik göreceli ölçüler birimlerdir. Em, metal döküm büyük ‘M’ harfinin kapladığı kare alanın genişliğinden türemiştir. Kullanılan yazı karakterinin büyüklüğüne eşittir. Bu nedenle, yazı büyüklüğü artarsa, bir emin büyüklüğü de artar, yazı küçülürse, em de küçülür (Ambrose ve Harris, 2012b; Felici, 2012). Dolayısıyla

‘M’ veya ‘N’ karakterinin genişliğiyle em ve en görelî ölçülerinin bir ilgisi yoktur (Felici, 2012).



Resim 2.32. Em görelî ölçüsünün karakter genişliği.

Ambrose ve Harris (2012a)’e göre em ve enin her ikisi de noktalama işaretlerinde, kesik çizgiler için ölçü oluşturmak amacıyla kullanılır. Bunlar çok özel noktalama işaretleridir ve hepsi birbiriyle bağlantılı olmasına rağmen tireyle karıştırılmamalıdır. Bir en, bir emin yarısıyken bir tire, bir emin üçte biridir.

Hizalama ise, yazının bir metin bloğu içinde hem dikey hem yatay konumdaki durumunu ifade eder (Ambrose ve Harris, 2012b; Felici, 2012).

Yatay hizalama, sola hizalı, sağa hizalı, merkeze, her iki tarafa yaslı olarak ve ya sekmelerin kullanımıyla ondalık sayı sistemine göre ya da diğer belirlenen karakterlerle hizalanmasıdır (Felici, 2012). Sola hizalama sağa hizalanan metinden daha kolay okunur veya sola hizalı metnin ortalı metinden daha “modern”dir, gibi temel önermeler vardır. Hizalamada dikkat edilmesi gereken önemli hususlar, gereğine uygun kullanımı ve mesajın iletilmesine yardım etmesi veya bilgiyi belli bir doğrultuda düzenlemesidir (Ambrose ve Harris, 2012a).

<p>Sola hizalı Bu hizalama el yazısı ilkesine benzer: Metin sıkıdır, sol kenar boşluğuna yastır ve satır sonları sağ tarafta girinti ve çıkıntılar oluşur.</p>	<p>Ortalı Ortalı hizalama, girintili çıkıntılı satır başları ve sonlarıyla her satırı sayfa üzerinde simetrik bir şekil oluşturacak biçimde yatay olarak merkeze hizalar. Girintili çıkıntılı görünüm satır sonlarının ayarlanmasıyla belli bir ölçüye kadar kontrol edilebilir.</p>	<p>Sağa hizalı Sağa hizalama, okuması daha güç olduğundan, bu hizalama biçimi daha az kullanılır. Gövde metninden açık bir biçimde farklı olduğundan bazen resim altı yazılarında ve diğer ek metinlerde kullanılır.</p>	<p>İki yana yaslı (tam blok) İki yana yaslı metinler beyaz alan nehirlerinin oluşmasına neden olabilir. Bunu engellemek için kelimelerin bölünmesine izin verildiyse, biktırıcı tirelemelere neden olabilir (Bkz. sayfa 112).</p>
---	---	---	--

Resim 2.33. Metinde yatay hizalama.

Dikey hizalama, yazının metin kutusu içinde dikey bir düzlem boyunca hizalanmasıdır ve metin kutusu içinde üst, orta ve ya alt kısma hizalanabilir (Ambrose ve Harris, 2012b).

<p>Üste hizalı Bu metin, metin bloğunun üst kısmına hizalanmış.</p>	<p>Dikey hizalı Bu metin, metin bloğunun ortasına hizalanmış.</p>	<p>Alta hizalı Bu metin, metin bloğunun alt kısmına hizalanmış.</p>	<p>İki yana yaslı Bu metin dikey olarak iyi yana yaslanarak satırların metin bloğu uzunluğunca dağıtılması sağlanmış. Bu normalde gazetelerde ve reklamlarda kullanılır.</p>
--	--	--	---

Resim 2.34. Metinde dikey hizalama.

Ancak bu hizalamada harf çizgilerinin tümü ayarlandığında, harf karakterleri aynı olsa dahi, küçük harf karakterlerinin alt ve üst uzanımları satır boşluklarının farklı görünümüne sebep olabilir. Bu görünümü düzeltmek için satır boşluk düzenlemesi yapılarak, yazı karakteri için en uygun optik görünümün sağlanması gerekir (Strizver, 2014).

2.1.7.1.3. Satır boşluk düzenlemesi

Satır boşluk düzenlemesi, yazı satırları arasındaki beyaz boşlukları kapsar (Gates, 1969, 33). Diğer bir deyişle taban çizgisinden taban çizgisine ölçülen, satırlar arasındaki boşlukları ifade eder (Ambrose ve Harris, 2012b, 218).

Ambrose ve Harris (2014) satır boşluk düzenlemesini, satır aralığına (Leading) doğru bir şekilde boşluk verebilmek için metin sınırlarına konan satır arası cetveli veya anterlin (lead) denen kurşun bantlara işaret eden, sıcak metal baskı terimi olarak açıklamaktadır. Günümüzde ise satır boşluğunun ne kadar olması gerektiğini, seçilen yazı karakterinin x-yüksekliği belirlemektedir (Sarıkavak, 2009).

Harfler yan yana gelerek sözcükleri, sözcükler satırları, satırlar ise metin bloklarını oluşturur (Uçar, 2004, 126). Satırların gereğinden fazla sık olması, okurun satırları birbirine karıştırmasına neden olacaktır. Satırın fazla açık olması ise, fazla boşluk oluşturacağından gözün daha çabuk yorulmasına neden olacak ve okuma hızını yavaşlatacaktır (Gürcan, 1997, 55). Satır boşluk düzeninin doğru bir şekilde yapılması okura, bir satırdan diğerine geçerken okuma yönünün sürdürülebilirliği, güven ve istikrarın sağlandığı, okunan materyalin çabuk okunarak, kolay hatırlanabildiği bir yerleşim sunmaktadır. Buda karakterlerin “nefes almasına” izin verir (Akdağ, 2009; Ambrose ve Harris, 2014).

İstek (2004)’e göre ise, metin alanlarının gri alanlar olduğu ve tasarımda hoş lekeler oluşturduğunu unutmamak gerekir. Satırlar arasındaki boşluk fazlalaştırılırsa, satırlar, metin sütunlarında çizgisel etki yaratırlar. Günümüzde boşluk düzenlemesi, ilgili yazılımdaki seçeneklerle hassas bir şekilde yapılabilir. Unutulmaması gereken farklı fontların, farklı miktarlarda em kare alan kapladığıdır. Bu durum, eşit şekilde dizilmiş fontların farklı görünmelerine neden olabilir (Ambrose ve Harris, 2012a).

Negatif satır aralığı

Dijital teknoloji, metinlerin negatif satır boşluğuyla dizilebilmesini olanaklı kılar böylece metin satırları birbiri içine geçebilir. Negatif satır boşluk düzeniyle dizilmiş metinler zor okunabilir ama çarpıcı da görünebilir (Ambrose ve Harris, 2012b, 218).

Dijital teknoloji, metinlerin negatif satır boşluğuyla dizilebilmesini olanaklı kılar, böylece metin satırları birbiri içine geçebilir. Negatif satır boşluk düzeniyle dizilmiş metinler zor okunabilir ama çarpıcı da görünebilir.

Resim 2.35. Negatif satır aralığı

Asimetrik satır aralığı

Metin normalde belli bir satır aralığında dizilir. Bu düzen, üst ve alt uzantılar nedeniyle, gövde metni için genellikle uygundur ancak yazı büyüdükçe, fark edilir anormallikler ortaya çıkabilir. Bu bozulmayı önlemek için bazı satırların, boşluk değerleri ayarlanarak görsel dengenin sağlanması gerekir (Ambrose ve Harris, 2012a, 119).

2.1.7.1.4. Paragraf boşluk düzenlemesi

Bir metin, paragraflardan oluşur. Paragraflar bir yazıda, metnin daha rahat okunabilmesi ve konunun daha iyi anlaşılması için yapılır (İstek, 2004). Ve yine İstek (2004)'e göre geleneksel yöntemde paragrafın ilk kelimesi biraz içerden başlatılır fakat bu farklılık, paragrafı diğer paragraftan ayırmaya yetmez. Bu durumda iki paragraf arasında bir boşluk bırakılır. Günümüz yazı düzenlemelerinde, geleneksel paragraf başlatma yöntemi bırakılmış yerine sadece beyaz bir satır arası boşluğu bırakılmaktadır.

Uçar (2004)'e göre ise, paragrafın yazı öbeklerinin organize edilmesindeki işlevi, bölümler yaratarak metin içindeki farklı konuları vurgulamaktır, ancak unutulmamalıdır ki, sayfa içinde metin, ilk bakışta gri olarak algıladığımız alanlar oluşturur ve bu sayfa tasarımında önemli bir görsel etkiye sahiptir. Bundan dolayı sayfa tasarımı için taslak hazırlanırken öncelikle metnin yerleştirilmesi düşünülmektedir. Tasarım hedefinin okunmak olduğu düşünüldüğünde ise, sayfaya metin yerleştirilirken paragrafın son satırı sayfanın başına denk gelmemeli ve aynı biçimde bir paragrafın ilk satırı da sayfanın sonunda kullanılmamalıdır (Alpan, 2008).

2.1.7.2. Başlıca metin düzenleme biçimleri

Sayfa tasarımı için taslak hazırlanırken öncelikle metnin yerleştirilmesi düşünülmektedir. Bir kitabın hedefinin okunmak olduğu düşünüldüğünde, metnin yerleştirilmesindeki önceliğin nedeni daha iyi anlaşılmaktadır. Tasarımcılar bu yerleştirmeyi yaparken metinlerin nasıl dizileceklerine de karar vermek zorundadır ve satırların rahat takibi bloklamaya bağlıdır. Bloklama biçimleri bütün metinlerde önemli bir sorundur (Alpan, 2008; İstek, 2004; Pektaş, 2001). Başlıca metin düzenleme biçimleri; hem sağdan hem de soldan (tam) bloklama, yani dizgiyi her iki taraftan düşey olarak hizalamak (justified); sol (left) ya da sağdan (right) bloklama, yani dizgiyi yalnız bir taraftan düşey olarak hizalamak (unjustified); bakışlımlı ya da ortadan (centered) bloklama (Sarıkavak, 2009, 127).

Soldan blok

Metin düzenleme biçimlerinde en çok başvurulan çözümlerden biridir. Soldan blok, soldan sağa okuma sistemini kullanan bizler tarafından kullanılırken, sağdaki serbestliğin gözün aynı satırı tekrar okumasına ya da satır atlamasına engel olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Bu düzenleme biçimi aynı zamanda hatalı hece bölmelerini ortadan kaldırmaktadır (Pektaş, 2001; Uçar, 2004).

Sağdan blok

Sağdan blok sistemi de soldan blok sisteminde olduğu gibi, bir tarafı serbest kalan bloklama sistemidir. Soldan ve sağdan bloklama sistemleri dar sütunlarda en iyisidir. Her iki bloklama sistemi de satırları uygunsuz yerden kesmeyi gerektirmez (İstek, 2004, 31).

Ortadan blok

Ortadan blok yazı düzenlemesinde gözün her defasında farklı bir satırbaşı noktasına dönüş yapması sebebiyle uzun metin düzenlemeleri için uygun değildir. İlk bakışta ilgi çekiciliğinden dolayı başlık ya da ara başlıklarda ve kısa süreli okunan yazı öbeklerinde kullanıma daha uygundur (Akbaşak, 2013; Uçar, 2004).

Her iki taraftan blok

Metin düzenleme biçimlerinden en çok başvurulan çözümlerden bir diğeri iki taraftan blok uygulamasıdır. Her iki taraftan blok uygulaması sayfa üzerinde dengeli bir gri alan oluşturulmasına yardımcı olur ve okunuşu düzenler. Bu yüzden uzun süre okunması gereken metinlerde, örneğin romanlarda bu sistem kullanılır (Uçar, 2004, 128).

Her iki taraftan blok yapıldığında kelimeler arasında, nehir olarak adlandırılan, görsel ve tipografik hatalar oluşur. İstek (2004)' e göre bu tipografi sorununun önüne geçmek için metin içinde tireleme yapmak, kısa sözcükler kullanmak, metin genişliğini değiştirmek ve ya soldan ya da sağdan bloklama sistemini kullanmak gerekmektedir. Eğer tireleme işlemi yapılacaksa, artarda gelen satırların tire işaretleriyle sonlandırılmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

2.1.7.3. Büyük ve küçük harf kullanımı

Büyük harfler üst—kasa (veya majüskül), küçük harf alt-kasa (veya miniskül) harflerdir. Üst ve alt-kasa terimleri, metal harflerin saklandığı tepsilerden gelir. Her iki karakter kümesinin belli kullanımları vardır ve her font her iki biçimde de bulunmamaktadır (Ambrose ve Harris, 2012a, 48). Örneğin Trajan gibi yazı karakterleri sadece büyük harf düzeninde tasarlanmışken, Bayer gibi bazı yazı karakterleri sadece küçük harf olarak tasarlanmıştır (Ambrose ve Harris, 2012b, 51). Erdal (2015) ise harflerin isimlendirilmesinde Amerikan baskıcılığının önemli katkısı olduğunu belirtmektedir. Örneğin büyük harfler uppercase (üst kasa), capital, majuscule (majiskül) ya da başlık anlamına gelen cap olarak; Küçük harfler ise minuscule (miniskül) ya da lowercase (alt kasa) olarak adlandırıldığını ifade eder.

Yazı tarihini incelediğimizde, küçük harflerin büyük harflere nazaran yeni bir buluş olduğunu görürüz. Roman yazı karakterlerinin tümü büyük harflerden oluşmaktadır (Uçar, 2004, 130). Küçük harf karakterleri ise Alcuin tarafından 8. yüzyılda geliştirilmiştir ve cümlenin ilk kelimesine büyük harfle başlayarak, metnin cümlelere ve paragraflara bölünebilmesine imkan sağlamıştır (Ambrose ve Harris, 2014, 23).

Büyük ve küçük harflerinin işlevsel farklılıkları vardır. Küçük harflerinin x yüksekleri dışında kalan üst ve alt uzantıları okumayı kolaylaştırdığı için, uzun süre okunması gereken yazı öbekleri, küçük harf karakterleri kullanılarak hazırlanır. Görsel olarak daha güçlü ve kolay tanımlanan büyük harf karakterleri ise, başlık, alt ve ara başlık gibi kısa sürelerde okunabilir yazılarda kullanılmaktadır (İstek, 2004; Uçar, 2004). Okumakta olduğumuz kitaplarda tümü büyük harflerle yazılmış başlıklara rastlanmaktadır. Küçük harflerde bulunan alt ve üst uzantıların yarattığı girinti ve çıkıntılardan yoksun olan büyük harfler, algılamada ve seçim yapmada güçlük

yaratmakta ve durağan, monoton görünümüyle okumayı isteksiz hale getirmektedir (Pektaş, 2001). Bu nedenle başlık düzeninde, cümle içindeki her kelimenin ilk harfi ve cümle düzeninde, cümle içindeki sadece ilk kelimenin ilk harfi büyük harf olarak yazılır (Ambrose ve Harris, 2012b). Tasarımlarda ise büyük harf kullanımı okuyucuda nefret ediyormuş ve ya ona bağıryormuş hissi uyandırır (Garfield, 2012).

Arada büyük harf (İnter Cap) düzeninde ise iki kelime, ortalarında bir büyük harf olacak şekilde birleştirilir. Logolarda yaygın olarak görülür. Örneğin, FedEx (Ambrose ve Harris, 2012b, 51).

2.1.8. Tasarım koşulları

2.1.8.1. Yazı karakterlerinin kullanımı

Harf biçimi, yaygın deyişle yazı karakteri kavramı, alfabenin özel bir tasarımı tanımlar (Alpan, 2008). Her yazı karakterinin kendine ait bir sözü ve tasarımda yarattığı etkisi vardır bu nedenle seçtiğimiz yazı karakteri bir kişiliğe sahiptir ve tasarım yaparken yazı karakteri doğru seçilmelidir (İstek, 2004). Yazı karakterinin seçiminde etkili olan unsurlar estetik, uygunluk, okunurluk ve okutabilirliktir. Bunların yanında fontun duygusal ve algısal boyutları da bulunmaktadır. Estetik değerler insanların duyuları üzerinde bıraktığı güzellik algısını ifade ederken, yazı karakterlerinin uygunluğu ise kullanıldığı içerikle ilişkilidir.

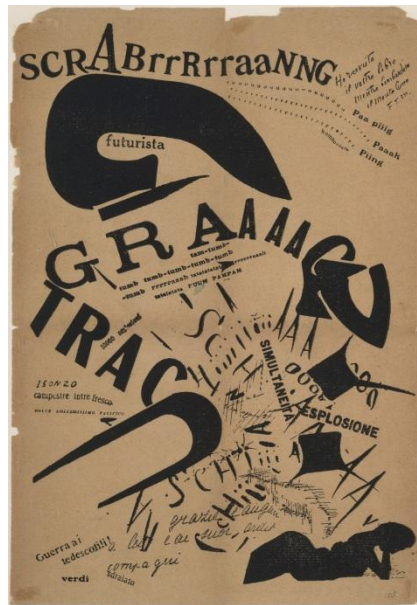
Tarihsel süreçte yazı karakterlerinin kullanımını incelediğimizde, ilk yazı karakterinin tasarlanmasını sağlayan Gutenberg'in kurmuş olduğu hareketli hurufat sisteminin yaygınlaşmasıyla üretimi çoğalmış ve ulaştığı her bölgede geliştirilerek matbaa teknolojisinin ilerlemesine olanak sağlamıştır (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016). Bu ilerleme yazı karakterlerindeki ve kullanım alanlarındaki değişimleri beraberinde getirmiştir.

Gutenberg matbaasından sonraki dönemlerde yazı karakterlerinin gelişimini incelediğimizde hareketli hurufat sistemi, Almanya'dan sonra İtalya'da gelişim göstermiştir. Gutenberg'in "textur" yazı karakteri ile basılan harfleri, Nicholas Jenson tarafından Roman yazı karakterine yeni bir tasarım anlayışı getiren "Venedik Roman harfleri" ile dökümü gerçekleştirilerek basılmıştır (Becer,1997). Morris ise Nicholas Jenson tarafından oluşturulan bu yazı karakterini inceleyerek "Golden" adını verdiği ilk harf tasarımını gerçekleştirmiştir ve ikinci harf tasarımını ise gotik harfleri inceleyerek hazırladığı "Troy" adını verdiği harf karakterleri olmuştur (Bektaş, 1992). İtalya'da Yunan ve Roma antik sanatından esinlenen fakat aynı zamanda 15. ve 16. yüzyılların yaygın üslubunu reddeden yeni bir tipografi dili geliştirilmiştir (Becer,1997). En tipik özellikleri aşırı çizgi ve kontrastlık olan "Bodoni" yazı karakteri, adını tasarlayan Giambattista Bodoni' den almıştır (İgit, 2019). Roman harflerine göre daha geometrik bir yapıda olan bu harflerin ince hatları ve seriflerin aynı kalınlıkta olduğu biçim anlayışı endüstri çağının bir yansımasıdır (Becer, 1997).

Basım teknolojisindeki en büyük gelişme, İngiltere'de 1760'ta başlayan ve 1840 yılına kadar uzana dönem içinde yayılan Endüstri devrimi ile yaşanmıştır. Bu devrim birçok alanda buharlı makinelerin kullanımıyla mekanik üretim sürecini başlatmış, basım ve yayın alanında da önemli ölçüde makineleşmeye sebep olmuştur (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016). Makineleşme sonucunda "Monotipi ve Linotipi makinelerinin bulunmasıyla yazı dizgisinde mekanizasyon süreci başlamış, ancak endüstri devrimi sadece üretim yöntemlerini değiştirmekle kalmayıp el sanatlarının yok olmasına ve çevredeki görsel değerlerin giderek bozulmasına da zemin hazırlamıştır" (Becer, 2010, 21).

Amerika'da ise, Art and Crafts hareketinin son dönemi olan 1890'larda Kelmscott basımevinde bulunmuş olan Bruce Rogers ve harf karakter tasarımcısı Frederic W. Goudy kitap tasarımı ve tipografiye yeniden canlılık getirmiştir. Verimlilik konusunda Bodoni'den sonra ikinci sırayı alan F. Goudy ilk yazı karakteri olan "Camelot Old Style"ı daha sonra en ünlü yazı karakterlerinden biri olan ve kendi adını verdiği "Goudy" adlı yazı karakterlerini tasarlamış ve sanat hayatı boyunca toplamda 122 tane karakter geliştirmiştir (Bektaş, 1992; Uçar, 2004).

Kendinden önceki dönemlerden farklı olarak bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçekleri karşısında, tüm sanat dallarının etkileyerek, düşünce ve biçimlerini yeniden gözden geçirmek üzere, geleneksel tasarımı reddeden ve isyankâr tavra sahip olan fütürizmle birlikte yazının, tasarımlardaki kullanımı değişmiştir (Becer, 2010; Bektaş, 1992). Sözcüklere yeni bir görsellik kazandırmaya yönelik bu tavır, matbaa teknolojisinin geleneksel yöntemlerine karşı çıkararak sayfa düzeni kurallarını zorlamakta ve tamamen plastik bir düşünceyle farklı yazı karakterlerinin kalın (bold), italik, majüskül gibi çeşitlemelerinden de yararlanarak sözcüğün ifade gücünü arttırmaktadır. Bu farklı kullanım sözcüklerle verilmek istenen genel anlamın, İlk bakışta okuyucu tarafından kolayca algılanmasına ve tanımlanmasına olanak sağlamıştır (Becer, 2010). Fütürizmle birlikte “serbest tipografi” ve özgürlüğüne kavuşan sözcükler adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel nitelikli tipografik bir tasarım doğmuştur (Bektaş, 1992).



Resim 2.36. Filippo Tommaso Marinetti, 1919 ‘Onun Yatağında Bir Gece’

Fütürizmin başlattığı görsel dili zenginleştirmek anlamında önemli rol üstlenen Dadaizm, kübizmin harf formlarını sadece fonetik sembolleri değil, görsel şekilleri olarak devam etmiştir. Uzlaşmayı reddeden Dadaizm de kelimeler, mizacı yaratmak, sesi taklit etmek ve düşüncelerin sanal resimlerini çağrıştırmak için düzenlenmiştir

gerektiğini savunan “Yeni Tipografi” hareketinin baş aktörü olan Jan Tschichold, ticari olarak yayımlanan tek bir fontunun olmasına rağmen tanınan bir tasarımcıdır. Devrinin çok ötesindeki görüş ve iddiaları kendinden sonra gelen tipografi tasarımcılarını etkilemiş, kuramlarıyla tipografide kullanılan alanlar kadar kullanılmayan alanlarında tasarlanması gereken görsel eleman olduğuna dikkat çekmiştir (Uçar, 2004).

““Uluslar arası Tipografik Stil” adıyla ortaya çıkan yeni hareket 1950’lerde tasarlanan serifsiz harf karakterleriyle alfabetik ifadesini bulmuştur. İsviçreli tasarımcı Adrian Frutiger “Univers” adını verdiği, her biri ayını x- yüksekliğine sahip yirmi bir çeşit, serifsiz harf karakteri ailesi yaratmıştır. Böylelikle her harfin bir diğeriyle uyumlu bir şekilde kullanılabilmesi ve bir bütünlük oluşturabilmesine olanak sağlamıştır (Bektaş, 1992, 129).”



Resim 2.38. Robert Massin, 1964, ‘Kel Şarkıcı’ adlı tiyatro eserinin görsel örneği.

Daha önce benzerine rastlanmayan tasarımıyla Massin, “Kel Şarkıcı” adlı tiyatro eserini görsele aktaran Massin, metnin sesini sayfa üzerinde büyük bir ustalıkla yeniden kurgulamıştır. Bu eseri grafik tasarım tarihinde sesin, sahnenin, kişilik çatışmalarının, hem fikir olma ve ayrışmanın kağıt üzerindeki en etkileyici yansıması olarak yerini almaktadır (Uçar, 2004).

Tarih boyunca yazı tasarımının yaşadığı bu değişim, tasarımcılara eserlerini daha farklı şekillerde ortaya koymalarına olanak sağlamış hem tasarım ve sanatın değişip gelişmesine yardımcı olmuş hem de bu alanda yeni özgün türlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu gelişim özellikle teknolojinin etkisi ile hızlanmış, bilgi çağında bambaşka bir görünüme bürünmüştür (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016).

Erken bilgisayar dönemi, 1980'lerin sonunda kişisel bilgisayarların gelişerek kullanımının giderek kolaylaşması ve 2000 sonrasında yaşanan teknolojik gelişmeler, yazıları kağıt ve benzeri maddeler yerine dijital ekranlarda tasarlanır hale gelmiştir. Bu gelişme, tasarlanan her yazı karakterinde olduğu gibi, dijital ekranlarda da rahat okunabilen yazı karakterlerine olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır (Özdemir, 2017; Yıldız ve Keş, 2017). Bugün gelinen noktada tasarıma tamamen hakim olan bilgisayarın yaygınlaşmasıyla yazı konusunda geleneksel el üretimi tasarımlar neredeyse bitmiş, bilgisayar sayesinde tasarım tamamen dijitalleşmiştir (Türkmenoğlu ve Akengin, 2016). Bu doğrultuda 20. yüzyıl öncesinde tasarlanan fontlar yeniden ele alınarak geliştirilmiş, yorumlanmış ve dijitalleştirilerek okunurluk kalitesi artırılmıştır (Yıldız ve Keş, 2017). Yazı karakterlerinin seçiminde etkili unsurlardan biri olan okunurluk, yazı karakterinin rengini, büyüklüğünü, harf aralığını, satır uzunluğunu, karakterin kendi içindeki kontrastlığını kapsamaktadır (Heller, 2004). Eric Gill'e göre okunurluk uygulamada, insanın alıştığı şey anlamına gelmektedir (aktr. Garfield, 2012, 60). Okunabilirlik ise okuyucunun ilgisini sürdürmek için gereken bir unsurdur. Yazı ilk bakışta etkileyici, okunması kolay ve içerik iletmede iyi olursa okuyucuya iyi hizmet etmiş olur (İstek, 2004). Goldbort'a göre ise okunabilirlik için metinlerin dil bilgisel özellikleri, sözcük ve cümle ortalamaları gibi niceliksel özellikler yeterli değildir. Örneğin bir yazı karışıklığa sebep yaratmayacak ve fiziksel görünümünde pürüzsüz olacak biçimde niteliksel olarak da özellikler barındırması gerektiğini belirtmektedir (aktr. Yıldız ve Keş, 2017).

Dijitalleşmeyle birlikte kullanılan pek çok tasarım programı tasarımcılara yazı karakterlerini değiştirebilme ve geliştirebilme imkanı sağlamıştır. Yazı karakterlerinin tasarımındaki temel yaklaşımlar, Gutenberg'ten beri süregelen tek biçimli, modernitenin tanımladığı ve formüleştirdiği dizgisel biçimleniş sunan harf takımlarından farklı değildir (Sarıkavak, 2008). Bazı yazı karakterinin tasarımcısının ona atadığı, bazılarının

ise kullanıldığı mecraların kendine has özelliklerinden kaynaklanan bir stili vardır. Yazı karakterlerinde oluşan bu stiller insanlar üzerinde psikolojik etkiler oluşturmaktadır (Akbudak, 2017). İstek (2004)'e göre her yazı karakterinin kendine ait bir sözü ve tasarımda yarattığı etkisi vardır. Bazı yazı karakterleri ciddiye bazılarını samimi, bazılarını ise daha teknolojiktir, bu da gelişen ve değişen tasarım anlayışıyla karakter seçiminde algısal ve duygusal boyutunda göz önünde bulundurulmasını ifade etmektedir.

Bir tasarımın etkili olması görüntü ile verilmek istenen mesaj arasında en doğru ilişkinin kurulmasına bağlıdır. Yazı karakteri içeriğe uygun olmalıdır ve bütünleşmelidir (İstek, 2004). İletilmek istenen mesajın ruhuna uygun yazı karakterleri ve görsel öğe seçimi tasarımı etkili yapacaktır (Akbudak, 2017). Yapılan tasarımları inceliğimizde tırnaksız yazı karakterlerinin cesur, sert, kendinden emin tavır oluşturdukları görülmektedir (Kozlu ve Benuğur, 2014). Halen modern çizgisinde yerini koruyan ve günümüz ilanlarında sık sık karşılaşılabileceğimiz Didot, Bodoni, Torino gibi tırnaklı yazı karakteri, nazik, zarif ve güçlü duruşları ön plana çıkarmak amacıyla tasarımlarda kullanılmaktadır (Akbudak, 2017). El yazısı karakterlerinin nostaljik hissi bulunsada genel olarak samimiyeti, kişisel özellikleri, duygusal dünyayı, romantizmi, sevgiyi temsil etmek için kullanıldığı görülmektedir (Kozlu ve Benuğur, 2014).

Harflerin “bir tasarım nesnesi” olduğu fikri gelişim gösterdikçe font kullanımının ve karakter seçiminin tasarımlardaki yeri ve önemi daha sistemli olmaya başlamıştır (Arı, 2015). Yanlış yapılan font seçimleri yansıtılmak istenen duyguyu engellemekteyken doğru yapılan font seçimi, aktarılmak istenen mesajın en hızlı ve kısa şekilde izleyiciye iletimine destek olacaktır.

2.1.8.2. Renk

Renk konusunu incelerken ışık konusuyla ilişkilendirmek durumundayız. Cisimleri görmeyi ve renklerini ayırt etmemizi sağlayan fiziksel bir olgu olan ışık, bütün renkleri bünyesinde toplamaktadır (TDK, 2019). Bunu “Newton, cam prizma

kullanarak renk biliminin temellerini attığı deneyiyle, her rengin farklı bir hızda cam prizmadan geçerken değişik dalga uzunluğuna sahip olduğunu görmüştür. En uzun dalga uzunluğuna sahip olan kırmızı, daha kısa dalga boyuna sahip mordan hızlı bir şekilde camdan geçmektedir (Per, 2012).” Gözümüzde oluşan bu algı nesnelere bize renkli görünmesini sağlamaktadır dolayısıyla renk ve ışığı birbirinden ayrı düşünemeyiz.

Uçar (2004)’a göre renk konusunu; ışık ile renk (toplumsal renk metodu), pigment ile renk (çıkarımsal renk metodu), duygusal algı olarak renk olmak üzere üç ana yapı içinde incelemektedir.

Işık ile renk (toplumsal renk) metoduna göre renkler mavi, yeşil, kırmızı olmak üzere üç ana renk bölgesine ayrılmaktadır. Bu renkler birbirlerinin üzerine yansıtıldıklarında beyaz ışık elde edilirken ışığın olmadığı yerlerde ise siyah elde edilir. Renkler, ikili gruplar halinde üst üste yansıtıldığında ise kırmızı ile yeşil “sarı”yı, kırmızı ile mavi “magenta”yı, yeşil ile mavi’den “cyan” renklerini oluşturmaktadır. Bu sistem evlerimizde bulunan televizyon, bilgisayarlar ekranlarının çalışma teknolojisi ile paraleldir (Becer, 1997; Uçar, 2004). Pigment ile renk (çıkarımsal renk) metodunda pigment, tüm nesnelere renklerini oluşturan maddelerdir. Pigmentler doğal maddelerde bulunduğu gibi kimyevi yollarla da elde edilebilir. Örneğin bütün boyalar ve ya basım evlerinde kullanılan mürekkepler pigment denen çeşitli renk maddeleri içerir. Toplumsal renk metodunda kırmızı, mavi, yeşil renkler ana renkler iken, çıkarımsal renk metodunda kırmızı, mavi ve sarı renkler ana renkleri oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra çıkarımsal renk metoduna göre tüm renkler karıştırıldığı zaman siyahı verir. Pigmentler kendi renklerindeki ışığı yansıtır ve diğer renklerdeki ışık ışınlarını emerler (Çağlayan, 2018). Örneğin “ışık, kırmızı bir elma üzerine düştüğünde, kırmızı renk dışındaki bütün renkler elma yüzeyi tarafından emilir. Kırmızı ise elma yüzeyi tarafından tekrar dışarıya yansıtılır” (Becer, 1997, 149). Duygusal algı olarak renk metodunda ise görsel, duygusal, bilgisel, estetik, sembolik ve psikolojik etkileri bünyesinde barındıran renk, çevre ile birlikte tanımlanan bir olgudur. Bilgilerimizin yaklaşık %80’ini çevremizden alırız bu nedenle bilgi ve iletişim boyutunda doğal yapay çevreyi anlamak ve ilişkide bulunmak kesin bir gerekliliktir (Uçar, 2004).

Tasarımda rengi etkin bir şekilde veren ise bir sayfa üzerindeki metin alanlarının yoğunluğudur (Ambrose ve Harris, 2012b). Bu nedenle renk, yazı ile tasarlanırken önemli bir husustur çünkü tipografinin ton değerlerini belirler. Yazının stili, boyutu, kalınlığı, harflerin yada satırların arasındaki boşluklar, oluşan bu ton değerlerinde önemli unsurlardır (Solomon, 1994). Örneğin harflerin ve satırların arasındaki boşluk geniş olduğu zaman, başlıklarda ve metin kutularında daha gri etki görülür aynı zamanda İnce Serifli karakterler de daha uçucu ve gri etkiye sahiptirler. Kalın serifsiz karakterler ise, birbirlerine bitişik oldukları için koyu renk yaratırlar (İstek, 2004). Bu unsurlar yazı renginin ya da ton değerinin seçiminde etkili olmaktadır ve tasarımda önemli olan toplam etkiye bakarak gözü yormayacak değerlere karar verebilmektir (Alpan, 2008).

Tasarımın rengiyle ilgili verilen kararlar, okuyucu üzerinde farklı duygusal ve psikolojik etkiler bırakmaktadır. Renklerin uyandırdıkları duygusal ve psikolojik etkileri kültürle göre farklılık gösterse de, yapılan literatür taraması sonucunda genel olarak etkilerini incelediğimizde; Göz alıcı ve dikkat çekici olan sarı renk, iyimserlik, idealizm, hayal gücünü temsil edebileceği gibi yoğun kullanımında sinir duygusunu; Neşe ve canlılığı çağrıştıran turuncu ise samimiyeti, dikkat çekiciliği, iyimserliği ve mutluluk duygusunu; Tehlikeyi, kan basıncını ve kalp atış hızını arttıran kırmızı renk, güç, şiddet, rekabet, heyecan ve agresiflik gibi kavramları; Doğayı ve sağlığı simgeleyen yeşil renk, huzuru, sadakati, yaşamı, iyimserliği, özgüveni, dinçliği; Otoriteyi ve verimliliği temsil eden mavi renk, barış, dinginlik, ahenk, umut, huzur ve güven duygusunu; Asaletin rengi olan Mor, bilinçaltında insanlar da korku, stres, melankoli, güvensizlik duygularını; Kullanıldığı alanlarda ferahlık hissini uyandıran beyaz renk, saflığı, temizliği, gençliği ve masumiyetin temsil ettiği; Toprağın ve ahşabın rengi olan kahve rengi ise durağanlık, sağlamlık ve güvenilirlik mesajları ilettiği; Kullanıldığı ortamlarda bunaltıcı bir havaya neden olabileceği için fazla tercih edilmeyen gri renk, karamsarlığı, içe kapanıklığı ve üzüntü duygusunu; Gücün, zarafetin, sağlamlığın rengi olan siyahın keder, melankoli ve depresyon duyguları uyandırdığı düşünülmektedir (Karataş, 2003; MEB, 2011).

Gözümüzün renkleri algılamasında, biçimin çevresinde bulunan renklerin yansıyan ışıkları da etkilidir. Renk sapması denen bu değişimlerde, renkleri hiçbir zaman yalın olarak algılayamayız. Algılanan rengin etkileşime girdiği diğer renklerle parlaklığı azalır ve ya çoğalır. Bunun sonucu insanda, neşe, öfke, hüzn gibi farklı duygular meydana getirir (Gümüştakin, 2013). Bu nedenle tasarımlarda kullanılan rengin yansıttığı duygunun yanı sıra diğer renklerle birlikte kullanıldığında bıraktığı duygusal etkide göz önünde bulundurulmalıdır.

2.1.8.3.Özel eğitim nedir?

Her çocuk kendine özgü bedensel yapıya ve işlevlere, çeşitli alanlarda öğrenme özelliklerine ve hızına, duygusal özelliklere sahiptir. Bu farklılıklar belli sınırlar içinde olduğunda, öğrenciler genel eğitim hizmetlerinden yararlanabilmektedirler. Ancak, farklılıkların daha büyük olduğu çocuklarda, genel eğitim hizmetleri yetersiz kalmaktadır (Kırcaali-İftar, 1998, 3). Bu noktada özel eğitime ihtiyaç duyulmaktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliğinde, bireysel ve gelişim özellikleri ile eğitim yeterlilikleri açısından akranlarından anlamlı düzeyde farklılık gösteren bireyleri, özel eğitime ihtiyacı olan bireyler olarak tanımlanmaktadır (MEB, 2018). Özel gereksinimi olan bireyler için ülkemizde “özel eğitime gereksinimi olan çocuk” terimi yaygın kullanılırken, 573 sayılı KHK’ de ise “özel eğitim gerektiren birey” terimi kullanılmıştır (MEB, 2014).

Özel eğitim, özel eğitime ihtiyacı olan çocuklara sunulan, yetersizliği engele dönüştürmeyi önleyen, engelli bireyi kendine yeterli hale getirerek topluma kaynaşmasını ve bireyin bağımsız yaşama becerilerini en üst düzeye çıkarmayı hedefleyen ve bunun yanında, üstün yetenekli bireylerin de yetenekleri doğrultusunda en üst düzeye çıkmasını sağlayan eğitim hizmetlerinin bütünüdür (Doğangün, 2008; Kırcaali-İftar, 1998).

Eripek (2005)'e göre özel eğitime gereksinimi olan çocuklar, içlerinde farklılıklar gösterir ve bu nedenle çocuklara ilişkin genellemelerde bulunmak zordur. Özel gereksinimi olan çocukların farklılıkları zihinsel, duyuşal, bedensel, duyuşal ve sosyal ya da iletişim özelliklerinde ya da bunların herhangi bir bileşeninde olabilir. Bunun yanı sıra özel gereksinimi olan çocukların, gösterdikleri yetersizliklere göre gruplandırılmalarında belirli bir görüş birliğinin olduğu söylenebilir. Bu yetersizlik bir şeyi yapmada sınırlı kapasiteyi tanımlamaktadır.

Her şeyden önce bir eğitimci, sınıflandırmanın nasıl olmasından ziyade yetersizlikler boyutunda özel gereksinim tiplerinden bahsetmektedir. Fakat yetersizlik terimi, üstün zekâlı ya da yetenekli olan çocukları kapsamamaktadır. Bu çocuklar, sadece eğitsel uyarlamalara gereksinim duyduklarından dolayı ayrı bir grup olarak ele alınmaktadır (Kulaksızoğlu, 2015). Özel Eğitimde çocuğun “neyi yapamadığı” kadar “neyi yapabildiği”nin bilinmesi önemlidir. Her çocuğun olduğu gibi özel gereksinimli çocukların da pek çok alanda yetenekleri vardır. Ancak dikkatlerin çoğu çocuğun yetersizlikleri üzerinde yoğunlaşması nedeniyle yetenekleri göz ardı edilmektedir (Akçamete ve Kargın, 2015). Özel eğitim gereksinimi olan bir çocuk için çocuğun özelliklerini çok iyi tanımak ve en uygun eğitimin ne olacağı konusunda odaklanmak temel yaklaşımlardan biri olmalıdır (Kulaksızoğlu, 2015).

Özel gereksinimli öğrenciler için yapılan gruplar: Zihinsel yetersizlik, öğrenme güçlüğü gözlenenler, duyuş ve davranış bozukluğu olanlar, dil ve konuşma güçlüğü, işitme yetersizliği, görme yetersizliği, ortopedik yetersizlik, otizm, sosyal uyum güçlüğü, birden fazla alanda yetersizlik, üstün zekâlılar ve üstün yeteneği olanlar (Kırcaali-İftar, 1998; Kulaksızoğlu, 2015). Özel eğitim çalışmaları ise işitme engelliler, görme engelliler ortopedik engelliler, eğitilebilir, öğretilbilir zihin engelliler için ayrı okul, özel sınıf uygulaması biçiminde görülmektedir (MEB, 2014, 8).

Yapılan araştırma, özel gereksinimli öğrenci gruplarından zihinsel yetersizlik gösteren grupla yürütülmüştür. Zihinsel yetersizliği açıklamadan önce zeka, bireyin belli bir kültür içinde yaşantısını sürdürüp uyum yapması için gerekli olan yeteneklerin bir örüntüsüdür. Akıl yürütme, plan yapma, problem çözme, soyut düşünme, karmaşık

düşünceleri kavrama, çabuk öğrenme ve deneyimlerden öğrenme yeteneklerini içeren genel bir zihinsel kapasitedir (Doğangün, 2008, 158). Zihinsel yetersizlik (mental retardasyon) ise en yaygın tanımıyla, genel zeka fonksiyonları açısından, literatürde kabul gören zeka seviyesinin altında olma ve bunun yanında uyumsal davranışlarda yetersizlik gösterme durumu olarak ifade edilmektedir (İlhan ve Esentürk, 2015).

Akdemir (2006)'e göre, “Zihin engeli”, “zeka geriliği”, “zihinsel yetersizlik”, “zihinsel engellilik”, “zihinsel öğrenme yetersizliği” gibi değişik terimler zihinsel işlevlerde problem yaşayan bireyleri tanımlama için günümüze kadar kullanılan başlıca terimler olagelmıştır. Günümüze kadar yapılan tanımların ortak noktaları, bir şekilde “zeka veya biliş” ve “öğrenmedeki yetersizlik” ile ilişkilendirilmiştir. Bu tanımlar, kişinin bağımsız yaşaması için gerekli olan günlük yaşamdaki davranışlarda veya becerilerdeki sınırlılıkları vurgularken, tanımlar genellikle belli bir yaşı ve engel durumunun düzeltilemez olması gerekliliğine de dikkat çekmektedir.

18 yaşından önce ortaya çıkan zihinsel yetersizlik, Milli Eğitim Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliğinde; hafif düzeyde zihinsel yetersizlik, orta düzeyde zihinsel yetersizlik, ağır düzeyde zihinsel yetersizlik ve çok ağır düzeyde zihinsel yetersizlik başlıkları altında gruplanmıştır. Bu başlıklar aynı zamanda psikolojik sınıflamanın da alt başlıkları oluşturmaktadır.

Hafif düzeyde zihinsel yetersizliği olan birey zeka bölümü puanı 50-55 ile yaklaşık 70 arasında değişmektedir ve zihinsel işlevler ile kavramsal, sosyal ve pratik uyum becerilerinde hafif düzeydeki yetersizliği nedeniyle özel eğitim ile destek eğitim hizmetlerine sınırlı düzeyde ihtiyaç duyan bireylerdir (MEB, 2008). Orta düzeyde zihinsel yetersizlik, zihinsel işlevler ile kavramsal, sosyal ve pratik uyum becerilerindeki sınırlılık nedeniyle temel akademik günlük yaşam ve iş becerilerinin kazanılmasında özel eğitim ile destek eğitim hizmetlerine ihtiyacı olan bireylerdir ve zeka bölümü puanı 35-40 ile 50-55 arasında değişir (Adar, 2015). Ağır düzeyde zihinsel yetersizliği olan bireyler, zihinsel işlevler ile kavramsal, sosyal ve pratik uyum becerilerindeki eksiklikleri nedeniyle öz bakım becerilerinin öğretimi de dâhil olmak

üzere yaşam boyu süren, yaşamın her alanında tutarlı ve yoğun özel eğitim ve destek eğitim hizmetine ihtiyacı olan birey olarak tanımlanmaktadır (MEB, 2008). Zeka bölümü puanları 20-25 ile 35-40 arasında değişen ve genellikle doğum sonrası ya da doğumdan kısa bir süre sonra farkına varılabilen bireylerdir (Arık, 2016). Çok ağır düzeyde zihinsel yetersizliğe sahip olan bireyler ise bireyin yetersizliği yanında başka yetersizliklerinin de bulunması nedeniyle öz bakım, günlük yaşam ve temel akademik becerilere sahip olmamasından dolayı yaşam boyunca bakım ve gözetim ihtiyacının olması durumudur. Zeka bölümü puanları 20-25 ve altındadır (Kulaksızoğlu, 2015).

Zihinsel engelli bireyleri gruplandırma kullanılan en yaygın sınıflamalardan biride eğitsel sınıflamadır. Eğitsel sınıflama ise eğitilebilir, öğretilebilir, ağır- çok ağır olmak üzere üç grupta toplanır.

Eğitilebilir zihin yetersizliği olan bireyler; “Eğitilebilir” terimi içine giren çocuklar okuma, yazma, matematik gibi temel akademik becerileri öğrenebileceklerini açıklamaktadır. Fakat öğrenmeleri literatürde kabul gören gelişim düzeyine sahip akranlarına göre daha yavaş ve geç gerçekleşir. Bu gruptaki öğrencilerin zeka bölümleri 50-54 ve 70-75 arasındadır ve okuma ve temel akademik becerileri öğrenebilecekleri düşünülür (Şahsuvaroğlu, 2017).

Öğretilebilir zihin yetersizliği olan bireylerin zeka bölümleri 25-35 ve 50-55 arasında olup, öğrenmeleri yavaş ve kavramlaştırma yetileri oldukça sınırlıdır. Bireyin temel akademik, günlük yaşam, iş becerilerinin ve öz bakım becerilerinin kazandırılması dahil olmak üzere yaşam boyu süren, yaşamın her alanında tutarlı, yoğun özel eğitim ve destek hizmet ihtiyacının olması durumudur (Topaloğlu, 2008).

Ağır ve çok ağır zihin yetersizliği olan bireylerin zeka bölümleri 0-25 arasında olup, bireyin zihinsel yetersizliği yanında başka yetersizlikleri bulunması nedeniyle öz bakım, günlük yaşam ve temel akademik becerilerine sahip olmamasından dolayı, hayata uyum sağlayamayan ve sağlık kurumlarında devamlı klinik bakım ve desteğe ihtiyaç duyan bireylerdir (Eripek, 2009 ve MEB, 2015; akt. Şahsuvaroğlu, 2017; Topaloğlu, 2008).

Zihin engelli çocukların ağırlık derecelerine göre sınıflandırılmasında kullanılan geliştirilmiş değerlendirme araçları vardır ve günümüzde hafif, orta, ağır ya da buna paralel olarak eğitilebilir, öğretilbilir, ağır şeklinde sınıflandırılma yaklaşımından vazgeçildiği görülmektedir. Fakat Türkiye'de yürürlükte olan yönetmelik ve programlara henüz yansımamıştır (Eripek, 1998).

2.2. İlgili Araştırmalar

2.2.1. Yurt içinde yapılan araştırmalar

Duran (2010)' un üniversite öğrencilerine yönelik yapmış olduğu “İletişim Aracı Olarak Tipografinin Duygu Aktarımındaki Rolü ve Önemi” isimli yüksek lisans tezinde tipografik elemanlar kullanılırken yapılan seçimlerin, bir iletişim aracı olarak tipografinin duygu aktarımındaki rolünü, algı düzeyleri açısından nasıl değiştiğini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. 190 öğrenciye uygulanan çalışmada bütün ana sanat dallarındaki ve ana sanatı olmayan öğrencilerin tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeylerinin yüksek olduğu, öğrencilerin öğrenim gördükler sınıf düzeylerine göre, cinsiyetlerine göre ve lisans öncesi alan eğitimi alma durumlarına göre tipografinin duygu aktarımındaki rollerine ilişkin algı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olmadığı ve bunların yanında öğrenim gördükleri ana sanat dallarına göre grafik ana sanat öğrencilerinin algı düzeylerinin en yüksek olduğu yönünde anlamlı fark olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Akbudak (2017)'nin “Reklamlarda Kullanılan Yazı Karakterlerinin Semantik Çözümlemesinde Bilişsel Yaklaşımlar” adlı makalesinde reklamlarda ki yazı karakterlerinin ve tipografinin, sürecin sonunda reklamın dikkat çekiciliğini ve mesajın ne kadar doğru iletildiğini belirleyecek unsurlardan olduğunu belirtmektedir. 67 kişiden oluşan grafik tasarım eğitimi almış ya da eğitmen olan kişilerin katıldığı araştırmada reklam çalışmaları için font seçilirken, fontun oluşturduğu etki hedef kitle üzerinde oluşturulmak istenen duygu ile eşleşmesi gerektiğine değinilmektedir.

Ece ve Çelik (2008)'nin “Öğretilebilir Zihinsel Engelli Öğrencilerin Renk Seçimleri” adlı makalesinde genel sonuç olarak öğrencilerin tek renk tercihlerinde sıcak renkleri, soğuk renklere göre daha çok tercih ettikleri ortaya konmuş ve öğrencilerin tercih ettikleri renkler sağlık durumlarına göre dağılımlarıyla birlikte belirtilmiştir.

Tutumlu (2019)'un “Okul Öncesi Çocuklarda Renklerin Kullanımı ve Uygulaması Üzerine Bir Çalışma” adlı yüksek lisans tezi öğrencilerinin belirlenen çeşitli kavramlara ilişkin renk eşleştirmeleri ve kullanımları belirtilmektedir. 116 çocuk ile yapılan uygulama ve anketler; Çocukların ruh dünyalarında, renklerin önemli bir yeri olduğunu; Çevre okul, aile, cinsiyet ve kültürel faktörlerin çocuğun renk tercihlerini etkilediği fikrinin doğruluğunu ortaya koymaktadır.

Öner (2010)'in “İlköğretim Öğrencilerinin Resimlerinde Renk ve Duygu İlişkisi ve Kırmızının Öğrencilerde Yarattığı Kavramsal ve Simgesel Çağrışımlar” isimli doktora tezinde ilköğretim 4.,5.,6.,7. Ve 8. Sınıf öğrencilerinin renk ve duygular arasında kurdukları bağ tespit edilmektedir. 594 öğrenciye uygulanan çalışmada grubun çoğunluğunun sevgi, öfke duygularını kırmızı, mutluluk duygusunu mavi, üzüntü duygusunu mor renk ile ilişkilendirdikleri bulgularına ulaşılmıştır. Araştırmanın ikinci amacı ise renk ve duygu ilişkisinin temelinde yer alan kavramsal ve simgesel çağrışımların rolünü kırmızı renk özelinde ortaya koymaktır. Öğrencilerin kırmızı rengi algılayışlarında yaşadıkları toplumda geçerli olan anlayışlar, kavramsal ve simgesel çağrışımlarıyla paralellik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. 4. ve 7. sınıf da bulunan toplam 128 öğrenci ile yapılan mutluluk, üzüntü, sevgi, öfke ve korku duygularını yansıtan 512 adet uygulama çalışması sonucunda öğrencilerin renk ve duyguları arasında bir ilişki olduğu ve bu resimlerinde de uyguladıkları tespit edilmiştir.

Kınık ve Öztürk (2017)'ün “Tipografik Tasarımda Rengin Okunurluğa Etkisi Konusunda Öğrenci Görüşlerinin İncelenmesi” adlı makalesindeki çalışmada, yüksek öğretim düzeyinde sanat eğitimi alan öğrencilerin, renklerin tasarımın okunurluğuna etkisi üzerine düşüncelerini araştırmak amaçlanmıştır. Araştırmaya göre elde edilen sonuçlar tipografik tasarımlarda renk kullanımının tasarımın algılanması, mesajın etkili

ve hızlı iletilmesi açısından önemli olduğu görülmüştür. Grafik tasarım eğitiminde renk bilgisi ve renk etkin kullanma becerisinin kazandırılmasının görsel iletişim tasarım yönünden önemini ortaya çıkartmıştır.

Erdoğan (2008)'in “Öğretim Amaçlı Tasarlanan Web Sitelerinin Okunabilirliği” adlı makalesinde üniversite öğrencilerine yönelik yaptığı çalışmada, eğitim amaçlı web sitelerini yazı türlerine ve ön/ arka plan renk kombinasyonlarına göre karşılaştırmıştır. Çalışmada üç yazı tipi sans serif (Verdana), serif (Times New Roman) ve monotip (Courier New) stilleri kullanılmış, on beş farklı plan ve metin rengi kombinasyonları incelenmiştir. Bu renk kombinasyonları ise dört farklı (karanlık zeminde koyu metin, açık zeminde açık renkli metin, karanlık zeminde açık renkli metin ve açık zeminde koyu renkli metin) şekilde yapılmıştır. Çalışmanın sonunda web sayfaları için en okunaklı yazı tipi Verdana, en iyi renk kombinasyonu beyaz zemin üzerine siyah metin olduğu belirtilmiş ve açık zemin üzerine koyu renkli metinlerle hazırlanan sayfalar diğerlerine göre daha okunaklı bulunmuştur.

2.2.2. Yurt dışında yapılan araştırmalar

Scharff ve Hill (1997)'in “Çeşitli ön/ arka plan renk kombinasyonları, yazı karakterleri ve yazı stilleri ile web stillerinin okunabilirliği” adlı makalesinde ki internet kullanıcılarına yönelik araştırmada, internet ortamındaki çeşitli metin ve arka plan renk kombinasyonlarının okunabilirliğini ölçmeye yöneliktir. Çalışmada üç yazı karakteri (Courier New, Arial ve Times New Romandır) kullanılmıştır ve çeşitli kriterlere göre belirlenen metin, arka plan renk kombinasyonlarıyla okunabilirliklerini ölçtükleri görülmektedir. Araştırmanın sonucunda ise yeşil üzerine kırmızı en okunaksız renk kombinasyonu olduğu ve beyaz zemin üzerine siyah metnin ise en okunaklı renk kombinasyonlarından biri olduğu tespit edilmiştir. Genel olarak sonuçlar en iyi ve hızlı okunabilirliği sağlayan tek bir ön/arka plan kombinasyonunun, yazı tipinin ve ya yazı stiline olmamasını tasarımlarda her bir değişkenin diğerlerini nasıl etkilediğinin düşünülmesi gerektiği belirtilmektedir.

Kaya ve Epps (2004)'in “Renk ve Duygu Arasındaki İlişkiler: Üniversite Öğrencileri Çalışması” adlı makaleleri üniversite öğrencileri arasındaki renk duygu ilişkilerini incelemektedir. 98 üniversite öğrencisine uygulanan çalışmada, Munsell renk sistemi referans alınmış, bu sisteme göre beş temel renk (kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve mor), beş orta ton (sarı-kırmızı, yeşil- sarı, mavi-yeşil, mor-mavi ve kırmızı-mor) ve bu renklere ek üç akromatik renk olan beyaz, gri ve siyah kullanılmış ve katılımcıların renkleri bir duygusal cevap ile belirtmelerine izin verilmiştir. Kullanılan renklerin sembolü olan duygu eşleşmeleri belirtilmiştir.

Zentner (2001)' in “Erken Çocukluk Döneminde Renkler ve Renk-Duygu Kombinasyonları İçin Tercihler” adlı makalesinde üç yaşından küçük çocukların, renler ve yüz ifadeleri arasındaki tutarlı ilişkileri tespit etmiştir.

Burkitt ve Newel (2005)'in “İnsan Figürü Üzerinde Çocukların Üzüntü ve Mutluluğu Gösteren Renk Kullanımına Etkisi” adlı makalesinde yapılan araştırma etkili biçimde göze çarpan konular çizerken çocukların renk kullanımlarının üzerindeki etkisini değerlendirmek için tasarlanmıştır. 82 çocuğun katıldığı çalışmada renk tercihi değerlendirilmesi ve çizim oturumları gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sonucunda çocukların renk tercihlerinin figürün duygusal karakteri ile ilgili olarak seçtiklerini sonucuna ulaşılmış ve mutlu figürlere göre üzgün figürleri betimlerken, sistematik olarak belli renkleri tercih etmişlerdir. Çocukların konular hakkında hissettiklerini renk kullanımlarına dayanarak çizdikleri belirtilmiştir.

III. BÖLÜM

3. Yöntem

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, yazının aktarmak istediği duygular doğrultusunda seçilen font tasarımlarının, psikolojik etkileri göz önünde bulundurularak seçilen renklerle kullanılması sonucu, farklı renklerdeki fontların katılımcıların görsel algılarında yarattığı çağrışım ilişkileri betimlenmeye çalışılmıştır. Araştırmaya uygun olarak grubun özelliklerini belirlemek amacıyla veri toplanmasına dayanan tarama (survey) modeli kullanılmıştır. Tarama modeline aynı zamanda “betimsel yöntem” de denilmektedir. Betimsel (survey) yöntem olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ‘ne’ olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışır (Şen, 2010).

3.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın katılımcılarını, 2018-2019 eğitim öğretim yılının ikinci döneminde, İstanbul’da bulunan bir özel eğitim okulunun üçüncü kademesinde eğitim alan ve ulaşılabilen 40 öğrenci oluşturmaktadır. Katılımcıların 16 (%40)’sı kız, 24(%60)’ü erkek öğrencidir ve herhangi bir eleme uygulanmayıp tüm bireyler değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

3.3. Veri Toplama Aracı

Yapılan araştırmada veri toplama aracı olarak, “mutluluk”, “üzüntü” ve “korku” duygularını yansıtan yüz ifadelerinin bulunduğu üç kart ve bu duyguları yansıttığı düşünölen üç farklı yazı karakterlerinin, dört renk üzerinde uygulanması ile 12 karttan oluşın ölçme aracı geliştirilmiştir (Ek-1). Kullanılan yüz ifadeleri öğrencilere danışılarak tasarlanmış olup, “mutluluk”, “üzüntü” ve “korku” duyguları ise öğrencilerin günlük hayatlarında yaşadıkları ve karşılaştıkları duygulardan seçilmiştir. Verileri toplamak için gözlem formu kullanılmış, çalışma için gözlem formunun uygunluğu Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalından, Zihin Engelliler Eğitimi Anabilim Dalından, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalından ve Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme Anabilim Dalından olmak üzere üç Dr. Öğr. Üyesi, bir Doç. Dr., bir Araştırma Görevlisi olan beş uzmanın görüşleri alınmıştır ve veriler iki gözlemci tarafından gözlem formuna (Ek-2) kaydedilmiştir.

Veri toplama aracındaki yazı karakterlerinin seçiminde, yazı karakterleri için yapılan açıklamalar ve gruplamalar (www.dafont.com) dikkate alınmış olup erişim sağlanan fontlar kullanılmıştır. Mutluluk duygusu için seçilen “Bed and Breakfast” fontu harf aralıklarının geniş olması sebebiyle izleyicide bıraktığı rahatlık hissi, yuvarlak hatları ve harflerin eğlenceli yapıları nedeniyle mutluluk duygusu için kullanılmıştır. 1950’lerin Amerikan korku çizgi romanlarından esinlenen ve kalından inceye doğru giden harf kalınlıklarının yanında harflerin titreşimli yapıları “Green Fuz” fontunun korku duygusu için seçilmesini sağlamıştır. Üzüntü duygusu için seçilen “Forgotten” fontunda ise süsten arınmış harflerin narin yapıları ve birbirine yakın yerleşimi, üzüntü duygusundaki hassasiyeti yansıtmaması nedeniyle tercih edilmiştir. Bu üç font ile yazılan kelimelerin kartlarda aynı yere denk gelecek şekilde yerleşimine ve büyüklüklerinin eşit olmasına dikkat edilmiştir.

Seçilen yazı karakterleri “tekete baluma” kelimeleri ile kullanılmıştır. Herhangi bir anlamı bulunmayan bu kelimeler, Alman psikolog Wolfgang Kohler’in dil testinde kullandığı insanlarda keskin, sivri bir his bırakan “takete” kelimesi çalışmada öğrencilerin daha rahat okumaları için “tekete” olarak kullanılmıştır ve yine aynı dil

testinde kullanılan “baluma” kelimesi ise insanlarda daha yumuşak, yuvarlak bir his bırakmaktadır (Kannan, 2015). Okuyucuda bıraktığı hislerden dolayı doğabilecek farklılıkları ortadan kaldırmak amacıyla çalışmada her iki kelime de bir arada kullanılmıştır. Bu kelimeler seçilirken herhangi bir anlam içermemesine dikkat edilmiştir. Bu sayede kelime anlamlarının öğrenci üzerinde bırakacağı duyguların önüne geçilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma beyaz zemin üzerine dört farklı renk de uygulanmış olup, siyah renk en yaygın kullanılan renk olmasından dolayı psikolojik etkisi göz önünde bulundurulmamış ve mutluluk duygusu için “turuncu” renk, üzüntü duygusu için “gri” renk, korku duygusu için “mor” renk seçilmiştir.

Çalışma sonunda gözlem formlarından elde edilen veriler aktarılırken “Bed and Breakfast” fontu için mutluluk duygusunu, “Green Fuz” fontu için korku duygusunu ve “Forgotten” fontu için üzüntü duygusunu seçen katılımcı cevapları, font tasarımlarında aktarılmak istenen duyguyla eşleşmesi sebebiyle “evet” olarak işlenmiştir. “Bed and Breakfast” fontu için üzüntü ve ya korku duygusunu, “Green Fuz” fontu için mutluluk ve ya üzüntü duygusunu ve “Forgotten” fontu için mutluluk ve ya korku duygusunu seçen katılımcı cevapları ise font tasarımlarında aktarılmak istenen duyguyla eşleşmemesi sebebiyle “hayır” olarak işlenmiştir. Bu doğrultuda her bir fontun siyah, turuncu, gri ve mor renklerdeki frekans ve yüzde değerleri elde edilmiştir. Elde edilen değerler sonucunda, kullanılan bu üç fontun dört farklı renk arasındaki anlamlı farklılıklarına bakılmış ve bunun sonucunda katılımcılarda bıraktığı duygusal etkileri gözlemlenmiştir.

3.4. Verilerin Toplanması

Uygulama, 2018-2019 eğitim öğretim yılının ikinci döneminde, uygulama yapılan okul tarafından gösterilen derslikte gerçekleştirilmiştir. Derslikte iki gözlemci ve bir katılımcı bulunmaktadır. Çalışmaya başlamadan önce katılımcıların kendilerini rahat hissetmeleri amacıyla kısa bir tanışma süreci gerçekleştirilmiştir. Ardından,

masanın üzerinde gördüğü yüz ifadeleri ile ilgili sorular yöneltilerek, hangi duyguyu yansıttıkları üzerine konuşulmuştur. Çalışma ile ilgili ve çalışma esnasında bu yüz ifadelerinin nasıl kullanılacağı hakkında bilgi verilmiştir. Katılımcılara Gösterilecek olan yazıların herhangi bir anlamı olmadığı, doğru ve ya yanlış cevabın bu çalışmada bulunmadığı ifade edilerek kaygılarını düşürmek amaçlanmıştır. Yazı karakterlerinin bulunduğu kartlar teker teker gösterilerek, öğrencilerden hissettikleri duyguyu yansıtan yüz ifadelerinden biri ile eşleştirmesi ve sözel olarak da dile getirmesi istenmiştir. Her eşleştirmenin ardından veriler gözlemciler tarafından gözlem formlarına işlenmiştir. Eşleştirmeler esnasında yanlış yaptığı düşüncesiyle tedirgin olan öğrencilere, yanlış bir eşleştirmenin olmadığı ve öğrencinin yapacağı bütün eşleştirmelerin doğru olduğu hatırlatılarak çalışma sürdürülmüştür. Öğrencilerin çalışma esnasında dikkatlerinin dağılması durumunda çalışmaya ara verilmiş ve bir süre sonra tekrar devam edilmiştir. Kırk öğrenciyle bire bir çalışılarak uygulama tamamlanmıştır.

3.5. Verilerin Analizi

Veriler, araştırmacı tarafından toplanarak Microsoft Excel programına aktarılmış, düzenlenip temizlenerek analize uygun hale getirilmiştir. Veri analizleri IBM SPSS Statistics 24.0 (Statistical Package for Social Science) paket programı aracılığıyla test edilmiştir. Toplanan veriler işlenirken görsel olarak fontların temsil ettikleri duygu ile eşleşen katılımcı cevapları “evet”, kullanılan font için farklı duyguları seçen katılımcıların cevapları ise “hayır” olarak işlenmiştir. Bu doğrultuda her fontun kullanılan her renk için frekans ve yüzde değerleri verilmiş ve her bir font için renkler arasında anlamlı bir fark olup olmadığı incelenmiştir. Analizlerde grupların birbirinden bağımsız olması ve sözel olarak elde edilen sonuç değişkenleriyle başka bir sözel değişken arasındaki ilişkinin araştırılması sebebiyle Ki Kare Testi kullanılmıştır ve bu sayede fontların farklı renkler arasında anlamlı farklılık gösterip göstermediklerine bakılmıştır (Kul, 2014). Dört gözlü tabloların özel değerlendirmelerini sağlayan Ki kare Testi sonuçlarında, hücrelere düşen değerler arasında 5'ten küçük değer bulunduğu için karşılaştırmalarda Pearson Chi-Square değeri yerine Fisher's Exact Test sonucu dikkate alınmıştır.

VI. BÖLÜM

4. Bulgular

Yapılan çalışmada “Bed and Breakfast” fontu için mutluluk duygusunu, “Green Fuz” fontu için korku duygusunu ve “Forgotten” fontu için üzüntü duygusunu seçen katılımcı cevapları, font tasarımlarında aktarılmak istenen duyguyla eşleşmesi durumunda “evet” olarak işlenmiştir. “Bed and Breakfast” fontu için üzüntü ve ya korku duygusunu, “Green Fuz” fontu için mutluluk ve ya üzüntü duygusunu ve “Forgotten” fontu için mutluluk ve ya korku duygusunu seçen katılımcı cevapları ise font tasarımlarında aktarılmak istenen duyguyla eşleşmemesi nedeniyle “hayır” olarak işlenmiştir. Verilen “evet” cevaplarının frekans ve yüzde değerlerini (Tablo 1) incelediğimizde katılımcıların Bed and Breakfast fontu siyah renk için 23 (%57,5), turuncu renk için 30 (%75,0), mor renk için 25 (%62,5), gri renk için 22 (%55,0) mutluluk; Forgotten fontu siyah renk için 24 (%60,0), turuncu renk için 24 (%60,0), mor renk için 19 (%47,5), gri renk için 21 (%52,5) üzüntü; Green Fuz fontu siyah renk için 32 (%80,0), turuncu renk için 27 (%67,5), mor renk için 28 (%70,0), gri renk için 26 (%65,0) korku seçimi yaptıkları görülmektedir.

Tablo 4.1. Frekans tablosu

Font ve Renk	Evet n (%)	Hayır n (%)
Bed and Breakfast_Siyah	23 (%57,5)	17 (%42,5)
Forgotten_Siyah	24 (%60,0)	16 (%40,0)
Green Fuz_Siyah	32 (%80,0)	8 (%20,0)
Bed and Breakfast_Turuncu	30 (%75,0)	10 (%25,0)
Forgotten_Turuncu	24 (%60,0)	16 (%40,0)

Green Fuz_Turuncu	27 (%67,5)	13 (%32,5)
Bed and Breakfast_Mor	25 (%62,5)	15 (%37,5)
Forgotten_Mor	19 (%47,5)	21 (%52,5)
Green Fuz_Mor	28 (%70,0)	12 (%30,0)
Bed and Breakfast_Gri	22 (%55,0)	18 (%45,0)
Forgotten_Gri	21 (%52,5)	19 (%47,5)
Green Fuz_Gri	26 (%65,0)	14 (%35,0)

Birinci alt problem: Farklı renklerle kullanıldığında “Bed and Breakfast” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde mutluluk duygusunu çağrıştırma düzeyi nedir?

Mutluluk duygusu için kullanılan “Bed and Breakfast” fontunda, katılımcıların 23 (%57,5)’ ü siyah renk, 30 (%75,0)’ u turuncu renk, 25 (%62,5)’ i mor renk, 22 (%55,0)’ si gri renk için mutluluk yanıtını vermiştir. “Bed and Breakfast” fontu için Tablo 4.1.’ e göre en yüksek frekans değerinin turuncu renkte elde edildiği görülmektedir.

Tablo 4.2. Bed and Breakfast fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Turuncu	Evet	Hayır	p (Fisher's Exact Test)
Evet	17 (%73,9)	6 (%26,1)	0,577
Hayır	13 (%76,5)	4 (%23,5)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.2.' ye bakıldığında Ki Kare analizi sonucuna göre, siyah ve turuncu renk arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.3. Bed and Breakfast fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Mor	Evet	Hayır	Pearson Chi-Square p
Evet	15 (%65,2)	8 (%34,8)	0,680
Hayır	10 (%58,8)	7 (%41,2)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.3.' te Ki Kare analizi sonucuna göre Bed and Breakfast fontu için siyah ve mor renkleri arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.4. Bed and Breakfast fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Gri	Evet	Hayır	Pearson Chi-Square p
Evet	12 (%52,2)	11 (%47,8)	0,676
Hayır	10 (%58,8)	7 (%41,2)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.4.' e bakıldığında Ki Kare analizi sonucuna göre siyah ve gri renkleri arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.5. Bed and Breakfast fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Mor	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	22 (%73,3)	8 (%26,7)	0,020*
Hayır	3 (%30,0)	7 (%70,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.5. incelendiğinde, katılımcıların seçimlerinde Ki Kare analizi sonucuna göre Bed and Breakfast fontu için turuncu ve mor renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p < ,05$). Turuncu renkte mutluluk duygusunu seçenlerin, mor renkte mutluluk duygusunu seçenlere oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Turuncu rengin mutluluk duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.6. Bed and Breakfast fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	19 (%63,3)	11 (%36,7)	0,071
Hayır	3 (%30,0)	7 (%70,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.6.' da ise Ki Kare analizi sonucuna göre turuncu ve gri renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p > ,05$).

Tablo 4.7. Bed and Breakfast fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Mor x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	19 (%76,0)	6 (%24,0)	0,001*
Hayır	3 (%20,0)	12 (%80,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.7. incelendiğinde ise Ki Kare analizi sonucuna göre Bed and Breakfast fontu için mor ve gri renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p < ,05$). Mor renkte mutluluk duygusunu seçenlerin oranı ile gri renkte mutluluk duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Mor rengin mutluluk duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

İkinci alt problem: Farklı renkler ile kullanıldığında “Forgotten” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde üzüntü duygusunu çağrıştırdığı düzeyi nedir?

Katılımcıların “Forgotten” fontu siyah renk için 24 (%60,0) ü, turuncu renk için 24 (%60,0) ü, mor renk için 19 (%47,5) u, gri renk için 21 (%52,5) i üzüntü duygusunu yansıttığına dair seçim yaptıkları Tablo 4.1.’de görülmektedir. “Forgotten” fontu için siyah ve turuncu renk frekans değerlerinin eşit olduğu gözlemlenmektedir. Renkler arasında ki anlamlı farklılıklara baktığımızda ise;

Tablo 4.8. Forgotten fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Turuncu	Evet	Hayır	Pearson Chi-Square p
Evet	17 (%70,8)	7 (%29,2)	0,087
Hayır	7 (%43,8)	9 (%56,3)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.8.’de Ki Kare analizi sonucuna göre siyah ve turuncu renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.9. Forgotten fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Mor	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	16 (%66,7)	8 (%33,3)	0,003*
Hayır	3 (%18,8)	13 (%81,3)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.9.’da ise katılımcıların seçimlerinde Ki Kare analizi sonucuna göre Forgotten fontu için siyah ve mor renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p<,05$). Siyah renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı ile mor renkte üzüntü

duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Siyah rengin üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.10. Forgotten fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	17 (%70,8)	7 (%29,2)	0,005*
Hayır	4 (%25,0)	12 (%75,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.10.' da ise Ki Kare analizi sonucuna göre Forgotten fontu için siyah ve gri renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p < ,05$). Siyah renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı ile gri renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Siyah rengin üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.11. Forgotten fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Mor	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	16 (%66,7)	8 (%33,3)	0,003*
Hayır	3 (%18,8)	13 (%81,3)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.11.' e bakıldığında Ki Kare analizi sonucuna göre Forgotten fontu için turuncu ve mor renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p < ,05$). Turuncu renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı ile mor renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Turuncu rengin üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.12. Forgotten fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	17 (%70,8)	7 (%29,2)	0,005*
Hayır	4 (%25,0)	12 (%75,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.12.' de Ki Kare analizi sonucuna göre Forgotten fontu için turuncu ve gri renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p<,05$). Turuncu renk üzüntü duygusunu seçenlerin oranı ile gri renk üzüntü duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Turuncu rengin üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.13. Forgotten fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Mor x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	16 (%84,2)	3 (%15,8)	0,000*
Hayır	5 (%23,8)	16 (%76,2)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.13.' ü incelendiğinde ise Ki Kare analizi sonucuna göre Forgotten fontu için mor ve gri renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p<,05$). Mor renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı ile gri renkte üzüntü duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Gri rengin üzüntü duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Üçüncü alt problem: Farklı renkler ile kullanıldığında “Green Fuz” fontunun eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli öğrencilerde korku duygusunu çağrıştırma düzeyi nedir?

Katılımcıların “Green Fuz” fontu siyah renk için 32 (%80,0)’ si, turuncu renk için 27 (%67,5)’si, mor renk için 28 (%70,0)’i, gri renk için 26 (%65,0)’sı korku yanıtını vermişlerdir ve Tablo 4.1.’ de “Green Fuz” fontu için en yüksek frekans değerinin siyah renge ait olduğu görülmektedir.

Tablo 4.14. Green Fuz fontu siyah-turuncu renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Turuncu	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	24 (%75,0)	8 (%25,0)	0,057
Hayır	3 (%37,5)	5 (%62,5)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.14. Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için siyah ve turuncu renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.15. Green Fuz fontu siyah-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Mor	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	24 (%75,0)	8 (%25,0)	0,170
Hayır	4 (%50,0)	4 (%50,0)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.15.’ te ise Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için siyah ve mor renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.16. Green Fuz fontu siyah-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Siyah x Gri	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	21 (%65,6)	11 (%34,4)	0,588
Hayır	5 (%62,5)	3 (%37,5)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.16.' ya bakıldığında ise Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için siyah ve gri renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.17. Green Fuz fontu turuncu-mor renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Mor	Evet	Hayır	Fisher's Exact Test p
Evet	23 (%85,2)	4 (%14,8)	0,004*
Hayır	5 (%38,5)	8 (%61,5)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.17.' ye bakıldığında ise katılımcıların seçimlerinde Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için turuncu ve mor renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p<,05$). Turuncu renk için korku duygusunu seçenlerin oranı ile mor renk için korku duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Mor rengin korku duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 4.18. Green Fuz fontu turuncu-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Turuncu x Gri	Evet	Hayır	Pearson Chi-Square p
Evet	20 (%74,1)	7 (%25,9)	0,083
Hayır	6 (%46,2)	7 (%53,8)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.18.' de ise Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için turuncu ve gri renkler arasında anlamlı farklılık olmadığı tespit edilmiştir ($p>,05$).

Tablo 4.19. Green Fuz fontu mor-gri renk Ki Kare analiz sonucu

Mor x Gri	Evet	Hayır	Pearson Chi-Square p
Evet	21 (%75,0)	7 (%25,0)	0,043*
Hayır	5 (%41,7)	7 (%58,3)	

Not: 0,05 düzeyinde istatistiksel olarak anlamlı.

Tablo 4.19.' a bakıldığında ise Ki Kare analizi sonucuna göre Green Fuz fontu için mor ve gri renkler arasında anlamlı farklılık tespit edilmiştir ($p<,05$). Mor renkte korku duygusunu seçenlerin oranı ile gri renkte korku duygusunu seçenlerin oranı arasında farklılık bulunmaktadır. Mor rengin korku duygusunu çağrıştırma düzeyinin daha yüksek olduğu söylenebilir.

V. BÖLÜM

5. Tartışma, Sonuç ve Öneriler

5.1. Tartışma ve Sonuç

Yapılan tipografik çalışmaların kullanım alanlarının değişmesi ve gelişmesiyle kendine ayrı bir yer edinen yazı karakterleri, mesajı iletmek için kullanılan başlıca öğeler haline gelmişlerdir. Teknolojinin de sağladığı imkânlar neticesinde her markanın kendine özgü font tasarımları ya da kullanım şekillerindeki farklılıklar, biçimlerindeki değişiklikler yazı karakterlerini başlı başına tasarım öğeleri halini getirmiştir.

Araştırmada yazı karakterlerinin tasarım amacının içinde barındırdığı düşünülen duygular, literatürde kabul gören gelişim özelliklerini gösteren bireylere göre, farklı gelişim ve algılama biçimlerine sahip olan zihinsel engelli öğrencilerde, yazı karakterlerinin farklı renk kullanımlarıyla karşılaştırdığı duygular araştırılmıştır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda “Bed and Breakfast” fontu için mutluluk duygusunu uyandırdığı düşünülen turuncu rengin, korku duygusunu uyandırdığı düşünülen mor renge göre ve mor rengin ise üzüntü duygusunu uyandıran gri renge göre daha baskın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. “Bed and Breakfast” fontunun turuncu rengin baskın çıkması Ece ve Çelik (2008)’nin çalışmalarında olduğu gibi öğrencilerin sıcak renkleri daha çok tercih etmeleri ve sevmeleri nedeniyle gördüklerinde mutluluk duygusunu karşılaştırdığı düşünülmektedir. Bu sayede yuvarlak ve eğlenceli yapıya sahip olan fontun, renk ile desteklenerek aktarmak istediği mutluluk duygusunu daha etkili bir şekilde yansıttığı düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında her iki araştırmanın sonuçları da benzerlik göstermektedir.

“Forgotten” fontundan ise materyallerde yaygın olarak kullanılan renk olmasından dolayı psikolojik etkisi göz önünde bulundurulmayan siyah renk ile

mutluluk duygusu uyandırdığı düşünülen turuncu rengin, korku duygusu uyandırdığı düşünülen mor ve üzüntü duygusu uyandırdığı düşünülen gri renge göre daha baskın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Gri rengin ise mor renge göre daha baskın olduğu görülmektedir. Baskın olan siyah ve turuncu renk arasında ise anlamlı farklılık bulunmamıştır. “Forgotten” fontu için Kaya ve Epps (2004)’in çalışmalarında olduğu gibi karamsar, kederli bir his bırakan siyah ve gri renklerin baskın çıkması nedeniyle rengin algısal boyutunun da etkili olduğu düşünülmekte ve turuncu rengin ise sıcak renklerin metin rengi olarak kullanımında, yazının dikkat çekiciliğini artırması sebebiyle öğrenci seçimlerinde etkili olduğu tespit edilmiştir. Bu yanıyla da Kınık ve Öztürk (2017)’ün araştırmalarıyla benzeşmektedir.

“Green Fuz” fontuna bakıldığında korku duygusunu uyandırdığı düşünülen mor rengin, mutluluk duygusunu uyandırdığı düşünülen turuncu ve üzüntü duygusu uyandırdığı düşünülen gri renge göre daha baskın olduğu görülmektedir. Araştırmada korku duygusunu ifade ettiği istatistiksel olarak anlamlı bulunan mor renk, Öner (2010)’in ilkökul öğrencilerine yönelik yapılan çalışmasında, öğrencilerde üzüntü duygusunu çağrıştırmıştır. Korku duygusu ele alınmayan çalışmada öfke, mutluluk, sevgi ve üzüntü duyguları kapsamında eşleşmelerin yapılması ve resimlerde kullanım yönünden ele alınmıştır. Bu bağlamda yapılan her iki çalışmada iki olumsuz duyguyu temsil eden mor rengin farklı duygularla ele alındığı görülmektedir. Materyallerde yaygın olarak kullanılan renk olmasından dolayı psikolojik etkisi göz önünde bulundurulmayan siyah rengin ise, korku duygusunu çağrıştırmaya yüzdesi (Tablo 4.1.) fazladır. Fakat istatistiksel olarak diğer renklerle karşılaştırıldığında anlamlı bir farklılık bulunmamıştır. “Green Fuz” fontunun siyah renk ile kullanımında korku duygusuyla eşleşiminin fazla olması, Erdoğan (2008) ile Scharff ve Hill (1997)’in çalışmalarında olduğu gibi metin renk kombinasyonları arasında okunabilirliğin en yüksek olduğu beyaz zemin ve siyah metin ilişkisi, bu fontta bulunan titreşimli yapıları belirgin hale getirerek katılımcılarda çağrıştırdığı korku duygusunu desteklediği düşünülmektedir. Diğer yandan Tutumlu (2019)’nun çalışmasına göre mutsuzluğu ve üzüntüyü siyah renk ile ifade eden okul öncesi çocuklar, bütün renkleri ve ışığı kapattığı için korkunç bulmaktadır. Bu duygunun eğitilebilir düzey zihinsel engelli bireylerin seçiminde de etkili olabileceği göz önünde bulundurulabilir.

Herhangi bir grafik tasarım bilgisine sahip olmayan eğitilebilir düzeydeki zihinsel engelli bireylerin, günlük hayatlarında karşılaştıkları görseller sonucunda edindikleri bilgiler doğrultusunda eşleştirmelerini gerçekleştirmişlerdir. Bu eşleştirmeleri yaparken yazı karakterlerinin biçimlerine de dikkat ettikleri ve yazı anlam ilişkilerini kurmaya yönelik sorular yönelttikleri gözlemlenmiştir.

5.2. Öneriler

Yapılan araştırma sonuçlarına ve gözlemlere dayanarak renk ve font üzerine daha kapsamlı araştırmaların yapılabilir.

Yapılan bu çalışma ile yazı karakterinin duygusal olarak görsel algılanma şekli ortaya konurken, benzer bir çalışmayla uygulamadan önce ya da uygulama esnasında ailelerin ve öğretmenlerin dâhil edildiği çalışmalar yapılabilir.

Yapılan çalışma metin üzerinde uyarlanarak, materyal veya kitaplarda kullanılan yazı karakterleri ve rengin öğrenciler için farklı gelişim alanlarında kullanılabilirliği ölçülebilir.

Yapılan çalışmada kullanılan fontlar derslerde dikkat çekme çalışmaları esnasında kullanılabilir.

Çalışma farklı eğitim kademelerinde uygulanabilir.

Tek bir duygu için tasarlanan farklı fontlar arasındaki ilişkiler incelenebilir.

Yapılacak çalışmalar için seçilen fontların, font sitelerindeki gruplamaları incelenebilir.

Yapılan çalışma Özel Eğitim Uygulama Okulunda yapılmıştır, bu ve benzer çalışmalar farklı eğitim kurumlarında da uygulanabilir.

KAYNAKÇA

- Adar, S. (2015). Zihinsel Engelli 14 Yaş Grubu Öğrencilerin Çizgi Konusundaki Resim Çizme Becerilerinin Karşılaştırılması. *İdil Dergisi*, 4(15), 125-148, DOI:10.7816/idil-04-15-07.
- Adobe. (2017). Typographic terms fonts glossary Adobe Type. 24 Şubat 2019 tarihinde, <http://www.adobe.com/tr/products/type/adobe-type-references-tips/glossary.html> sitesinden alınmıştır.
- Akbaşak, B. (2013). *Grafik Tasarımda Tipografinin Yeri ve Önemi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akbudak, Ş. (2017). Reklamlarda Kullanılan Yazı Karakterlerinin Semantik Çözümlemesinde Bilimsel Yaklaşımlar. *Medeniyet Sanat, IMU Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2), 230-249.
- Akçamete, G. ve Kargın, T. (2015). Toplumun Bir Üyesi Olarak Özel Gereksinimli Bireyler. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi. 5 Mart 2019 tarihinde, <https://slideplayer.biz.tr/slide/2785440/> sitesinden alınmıştır.
- Akdağ, Ç.T. (2009). Gazete Tasarımında Bilinmeyenler. *Akademia*. 28 Mart 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/download/article-file/66259> sitesinden alınmıştır.
- Akdemir, B. (2006). *6-12 Yaş Arası Zihinsel Engelli Çocukların Görsel Algı Becerilerinin Değerlendirilmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Alpan, G. (2008). Ders Kitaplarındaki Metin Tasarımı. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6(1), 107-134.
- Ambrose, G. ve Aonon- Bilson, N. (2013). *Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım* (çev. M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Kitapevi.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012a). *Tipografinin Temelleri*. (çev. B. Bayrak). İstanbul: Literatür Kitapevi.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012b). *Görsel Tipografi Sözlüğü*.(çev. B. Bayrak). İstanbul: Literatür Kitapevi.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012c). *Görsel Baskı Öncesi Hazırlık ve Üretim Sözlüğü*. (çev. M.E. Uslu, C. Cengiz). İstanbul: Literatür Kitapevi.

- Ambrose, G. ve Harris, P. (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi*. (çev. B. Bayrak). İstanbul: Literatür Kitapevi.
- Arı, S. (2015). Hümanist Yazının Tarihsel Kimliği. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 135- 156.
- Arık, K. (2016). Zihinsel Engelliler Öğrencilerin Öğretim Ortam Tasarımlarının İncelenmesi. *V. Sakarya Eğitim Araştırmaları Kongresi Bildiriler Kitabı* (ss. 117-121). Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sakarya.
- Bal, M. (2015). Grafik Tasarımın Temel İlkeleri Üzerine Bir Yazı. 21 Şubat 2019 tarihinde <https://docplayer.biz.tr/572171-Grafik-tasarimin-temel-ilkeleri-uzerine-bir-yazi-mustafa-bal.html> sitesinden alınmıştır.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992) *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burkitt, E. ve Newel, T. (2005). Effects Of Human Figure Type On Children's Use Of Colour To Depict Sadness And Happiness. *International Journal of Art Therapy*, 10(1), 15-22, DOI: 10.1080/17454830500136143
- Çağlayan, E. (2018). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 22-34.
Retrieved from <http://www.itobiad.com/download/article-file/438783>
- Doğangün, B. (2008). Özel Eğitim Gerektiren Psikolojik Durumlar. M. Uğur, İ. Balcıoğlu ve N. Kocabaşoğlu (Ed.), *Türkiye’de Sık Karşılaşılan Psikiyatrik Hastalıklar Sempozyum Dizisi: 62* (ss. 157-174). İstanbul Üniversitesi Cerrah Paşa Tıp Fakültesi, İstanbul.
- Duran, T. (2010). *İletişim Aracı Olarak Tipografinin Duygu Aktarımındaki Rolü ve Önemi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Ece, A. S. ve Çelik, A. (2008). Öğretilebilir Zihinsel Engelli Öğrencilerin Renk Seçimleri. *Uluslar Arası İnsan Bilimleri Dergisi*, 5(1), 1-24. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Ahmet_Ece/publication/26499954_The_color_choice_of_students_with_mild_mental_retardation/links/551182260cf29a3bb71e0025.pdf

- Erdal, G. (2009). Çocuk Eğitiminde Tipografi. *Akademik Bakış Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (4), 1-9.
- Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, Y. (2008). Legibility of Websites Which are Designed for Instructional Purposes. *Word Applied Sciences Journal*, 3(1), 73-78. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/84df/62de73defe3e6a85683234d2cfd985b3822b.pdf>
- Eripek, S. (2005). Özel Gereksinimi Olan Çocuklar ve Özel Eğitim. S. Eripek (Ed.), *Okulöncesi Öğretmenliği Lisans Programı, Özel Eğitim* (1-14). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Eripek, S. (1998). Zihinsel Engelliler. S. Eripek (Ed.), *İlköğretim Öğretmenliği Lisans Tamamlama Programı, Özel Eğitim* (39-52). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları. 05 Şubat 2019 tarihinde https://www.academia.edu/7508845/ANADOLU_%C3%9CN%C4%B0VERS%C4%B0TES%C4%B0_A%C3%87IK%C3%96GRET%C4%B0M_FAK%C3%9CLTES%C4%B0 sitesinden alınmıştır.
- Felici, J. (2012). *The Complete Manual of Typography: A Guide to Setting Perfect Type, Second Edition*. California: Peachpit.
- Faulmann, C. (2015). *Yazı Kitabı*. (çev. I. Arda). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Garfield, S. (2012). *Tam Benim Tipim*. (çev. S. Gürses). İstanbul: Domingo
- Gates, D. (1969). *Latin Abecesinin Evrimi*. (çev. A.M. Önal ve N. K. Sarıkavak). New York: Watson- Guptill Publications.
- Gümüştekin, N. (2013). Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 35-50
- Gürcan, H. İ. (1997). *Kitap Yayıncılığı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi
- Heller, S. (2004). *The Education Of A Typographer*. New York: Allworth Press
- İgit, A. (2019). Tipografik Karakterler Aracılığıyla Kimliğin İfaşası. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* 9(2), 78-89, DOI:10.7456/10902100/003.
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/download/article-file/685259>

- İlhan, E.C. ve Esentürk O.K. (2015). Zihinsel Yetersizliği Olan Çocuklarla Normal Gelişim Gösteren Akranlarının Bazı Fiziksel Uygunluk Parametrelerinin İncelenmesi. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 20(1-4), 11-17.
- İstek, R. (2004). *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Jean, G. (2012). *Yazı İnsanlığın Belliği*. (çev. N. Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kannan, M. (2015). Some Rules of Language Are Wired İn The Brain. Scientific American. 27 Nisan 2018 tarihinde <https://www.scientificamerican.com/article/some-rules-of-language-are-wired-in-the-brain/> sitesinden alınmıştır.
- Karataş, S. (2003). Öğretim Amaçlı Web Sayfası Tasarımında Renk Kullanımı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 139-148
- Kaya, N. ve Epps, H. H. (2004). Relationship Between Color And Emotion: A Study Of College Students. *College Student Journal*, 38(3), 396-405.
- Keleşoğlu, B. (2008). *Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kınık, M. ve Öztürk, M. S. (2017). Tipografik Tasarımda Rengin Onurluğa Etkisi Konusunda Öğrenci Görüşlerinin İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 327-335.
Retrieved from <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/1369/1118>
- Kırcaali-İftar, G. (1998). Özel Gereksinimli Bireyler ve Özel Eğitim. S. Eripek (Ed.), *İlköğretim Öğretmenliği Lisans Tamamlama Programı, Özel Eğitim* (3-13). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları. 05 Şubat 2019 tarihinde https://www.academia.edu/7508845/ANADOLU_%C3%9CN%C4%B0VERS%C4%B0TES%C4%B0_A%C3%87IK%C3%96GRET%C4%B0M_FAK%C3%9CLTES%C4%B0 sitesinden alınmıştır.
- Kozlu, D. ve Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 14, 233-263.
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/download/article-file/193470>

- Kul, S. (2014). Uygun İstatistiksel Test Seçim Klavuzu. *Türk Toraks Derneği*, 26-29, DOI:10.5152/pb.2014.08 Retrieved from <https://www.toraks.org.tr/uploadFiles/book/file/962014105211-2629.pdf>
- Kulaksızoğlu, A (2015). *Farklı Gelişen Çocuklar*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Mazlum, H. (2017). Modernizm Sürecinde Yeni Tipografi'nin Doğuşu ve Jan Tschichold. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18(1), 226-247.
- MEB (2008). *Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi Zihinsel Engelli Bireyler Destek Eğitim Programı*. Ankara. MEB Yayınevi.
- MEB (2011). *Grafik ve Fotoğraf Yazı Düzenlemeleri*. Ankara. MEB Yayınevi.
- MEB (2014). *Çocuk Gelişimi ve Eğitimi*. Ankara. MEB Yayınevi.
- MEB (2018). *Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği*. Ankara. MEB Yayınevi.
- Öner, F. K. (2010). *İlköğretim Öğrencilerinin Resimlerinde Renk ve Duygu İlişkisi ve Kırmızının Öğrencilerde Yarattığı Kavramsal ve Simgesel Çağrışımlar*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, F. (2017). Font Tasarlama Süreçleri ve Temel İpuçları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 62-70.
- Pektaş, H. (2001). Ders Kitaplarında Tipografi ve Tasarım Sorunları. H.Ü. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 7. 28 Mart 2019 tarihinde <http://www.hasippektas.com/ders.kit.html> sitesinden alınmıştır.
- Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 8, 17-26.
Retrieved from <https://dergipark.org.tr/download/article-file/203725>
- Pollard, M. (1996). *Johann Gutenberg Tipografinin İcadı ve Matbaacılığın Bilimdeki Patlamaya Yol Açışının Öyküsü*. (çev. L. Onat).Ankara: İlk Kaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.
- Sarıkavak, N. K. (2004). Harf Biçimlendirmek (yada Yazı Karakteri Tasarlamak) Bilim Midir, Sanat Mıdır?. *Sanat Yazıları*, 11, 65-84.
- Sarıkavak, N. K. (2005). *Sayısal Tipografi 1*. Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.
- Sarıkavak, N. K. (2008). Sayısal Harf Tasarımında Gelişmeler ve Temel Yöntemler. *Grafik Tasarım Dergisi*, 17, 1-4.

- Sarıkavak, N. K. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sarıkavak, N. K. (2017). *Kaligrafi ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Samara, T. (2004). *Typography Workbook*. Gloucester : Rockport Publishers.
- Scharff, L. V. ve Hill, A. L. (1997). Readability Of Websites With Various Foreground / Background Color Combinations, Font Types And Word Styles. *Proceedings of the Eleventh National Conference on Undergraduate Research, Vol II*, 742-746. Retrieved from <https://www.laurenscharff.com/research/AHNCUR.html>
- Sevildi, İ. (2014). *Tipografi ve Logo Tasarımındaki Önemi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Solomon, M . (1994). *The Art of Typography*. New York: Art Direction Book Company.
- Sözeri, M. (2019). Yazının Sanat Yapıtında Kullanımı. *İdil Dergisi*, 8(54), DOI:10.78/idil-08-54-14
- Strizver, I. (2014). *Type rules! : The Designer's Guide To Professional Typography*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc
- Şahsuvaroğlu, T. (2017). Zihin Yetersizliği ile İlgili Temel Kavramlar, Sınıflandırma, Nedenler, Görülme Sıklığı. Ü. Şahbaz (Ed), *Zihinsel Yetersizliği ve Otizm Spektrum Bozukluğu* (9-33). Ankara: Vize Yayıncılık.
- Şen, Ü. S. (2010). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (1), 343-360. Retrieved from <http://dergipark.org.tr/ataunisosbil/issue/2815/37890>
- TDK (2019). Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü. 15 Mart 2019 tarihinde <http://www.tdk.gov.tr/> sitesinden alınmıştır.
- Topaloğlu, M. (2008). *Zihinsel Engelli Çocukların Uzaktan Eğitim ve Web Tabanlı bir Yazılım Sisteminin Geliştirilmesi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Edirne.
- Tutumlu, R. (2019). *Okulöncesi Çocuklarda Renklerin Kullanımı ve Uygulaması Üzerine Bir Çalışma*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Türkmenoğlu, H. ve Akengin, G. (2016). Hareketli Grafik Tasarım Sürecinde Yazı Devinimi. *İdil Dergisi*, 5(23), DOI:10.7816/idil-05-23-07

- Uçar, T.F.(2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Yasa, S. (2012). Grafik Tasarımda İletişim ve Gösterge Bilim. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(5), 267-278
- Yeşilyurt, N.(1995). *Tipografinin Görsel ve İşlevsel Olarak İncelenmesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, M. ve Keş, Y. (2017). Yirmi Birinci Yüzyılın Font Tasarımlarında Okunurluk Üzerine Çalışmalar. *İdil Dergisi*, 6(38), DOI:10.7816/idil-06-38-12
- Yücebaş, Ç. (2006). *Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi İle Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri*. Yayımlanmış Doktora Tezi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Zentner, M. R. (2001). Preferences For Colours And Colour- Emotion Combinations İn Early Childhood. *Developmental Science*, 4(4), 389-398. Retrieved from <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-7687.00180>
- <http://www.grafikerler.net/tipografik-tasarim-t38098.html> (28.03.2019 tarihinde)
- <https://www.supremo.co.uk/typeterms/> (29.03.2019 tarihinde)
- <http://niteeshyadav.com/wp-content/uploads/2014/06/Gill-Sans.pdf>(3.06.2019 tarihinde)
- <https://www.dafont.com/> (03.04.2017 tarihinde)

EKLER

5.4. **EK 1.** Veri Toplama Aracı

Tekete Baluma

Tekete Baluma

**AMOTHA
BATHA
EJETH
TEKEL**

Tekete Baluma

TEKETE BALUMA

Tekeete Baluma

Tekete Baluma

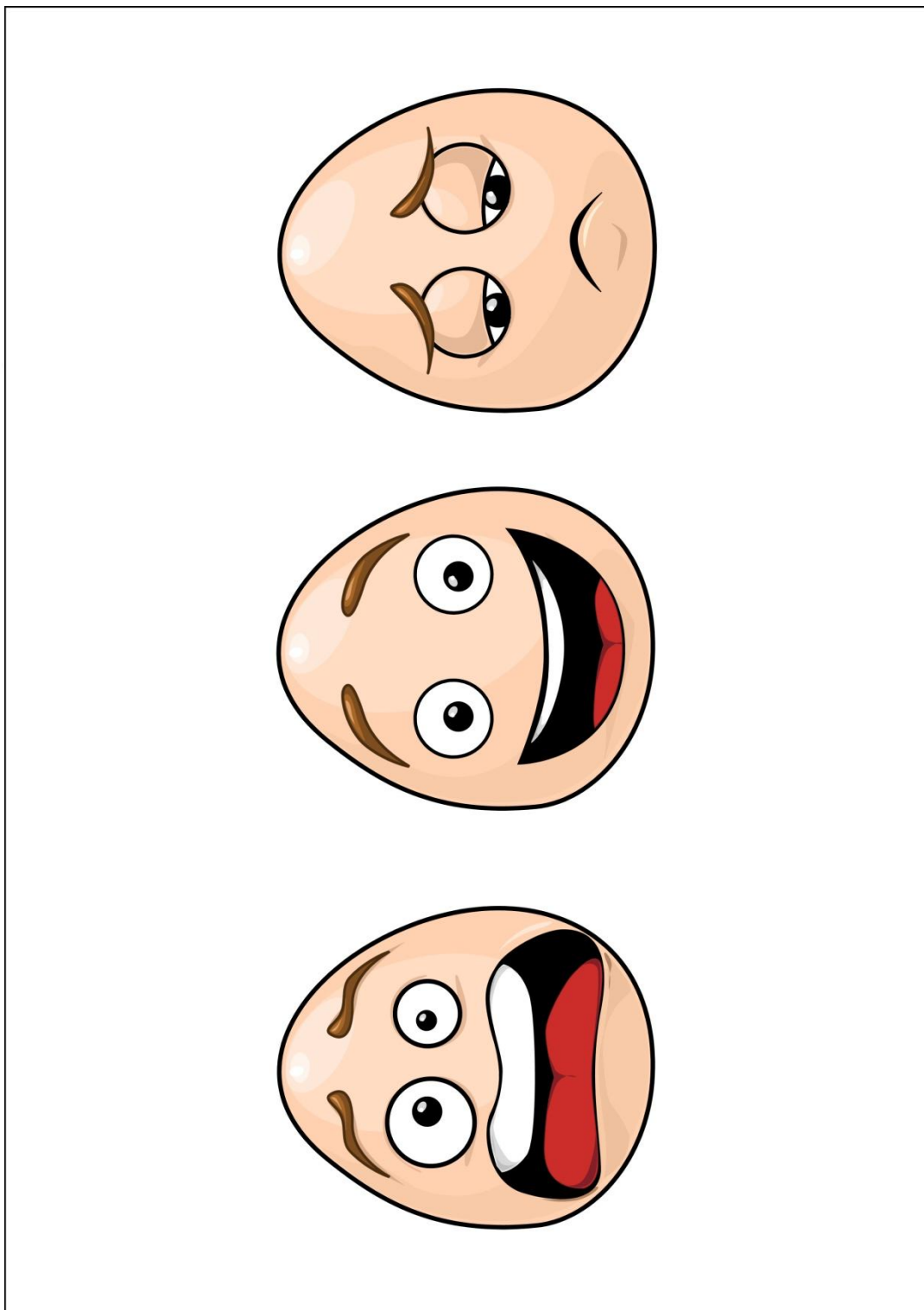
Tekeete Baluma

AMOTHA BALUMA TEKETE ELEKI

Tekete Baluma

Tekete Baluma

AMOTHA BALUMA TEKETE JEKEL



EK 2. Gözlem Formu

GÖZLEM FORMU

ÖĞRENCİ

SINIFI:




ENGEL DURUMU:

CİNSİYETİ:

OKUYABİLİR : evet hayırKENDİNİ İFADE EDEBİLİR: evet hayır

YÖNERGE:

Mutluluk, üzüntü ve korku duygularını temsil eden yazı karakterlerinin bulunduğu kartlar dört farklı renk düzenlemesiyle, öğrencilere sırayla gösterilir. Öğrencilerden gösterilen kartı, önlerinde bulunan mutluluk, üzüntü ve korku duygularını temsil eden yüz ifadeleriyle eşleştirmeleri istenir. Öğrencinin yaptığı eşleştirme doğrultusunda gözlem formuna işaretleme yapılır.

Beyaz renk zemin üzerine, siyah renk yazı karakteri				
1	'Mutluluk' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
2	'Üzüntü' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
3	'Korku' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
Beyaz renk zemin üzerine, turuncu renk yazı karakteri				
4	'Mutluluk' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
5	'Üzüntü' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
6	'Korku' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
Beyaz zemin üzerine, mor renk yazı karakteri				
7	'Mutluluk' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
8	'Üzüntü' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
9	'Korku' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
Beyaz zemin üzerine gri yazı karakteri				
10	'Mutluluk' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
11	'Üzüntü' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			
12	'Korku' duygusu için seçilen yazı karakterinin olduğu kart öğrenciye gösterilir.			

Not:

EK 3. Etik Kurulu Onayı

Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları Etik Kurulu

Senem İÇTEN
 Abant İzzet Baysal Üniversitesi
 Eğitim Bilimleri Enstitüsü
 Güzel Sanatlar Eğitimi ABD

Sayın Senem İÇTEN,

“Eğitilebilir Düzeydeki Zihinsel Engelli Öğrencilerde Renk ve Font Kullanımının, Öğretim Materyallerinin Tasarımındaki Yeri ve Önemi” konulu araştırmanız ile ilgili olarak Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimlerde İnsan Araştırmaları Etik Kuruluna 22.05.2017 tarihli yapmış olduğunuz başvuru (Protokol NO. 2017/196) kurulumuzun 17.07.2017 tarihli ve 2017/06 toplantısında değerlendirilerek etik olarak uygun bulunmuştur. Bilgilerinize sunarız.


 Prof. Dr. Hamit COŞKUN (Başkan)


 Prof. Dr. Mehmet ERYİĞİT (Üye)


 Doç. Dr. Altay EREN (Üye)


 Doç. Dr. H. Birol YALÇIN (Üye)


 Doç. Dr. Seval ALKOY (Üye)


 Y. Doç. Dr. Abdullah DURAKOĞLU (Üye)


 Av. Zühal DEMİRCİ (Üye)

EK 4. MEB Onayı



T.C.
İSTANBUL VALİLİĞİ
İl Millî Eğitim Müdürlüğü

Sayı : 59090411-20-E.10296991
Konu : Anket ve Araştırma İzin Talebi.

24/05/2019

VALİLİK MAKAMINA

- İlgi: a) Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesinin 21.05.2019 tarihli ve 5422 sayılı yazısı.
b) MEB. Yen. ve Eğ. Tk. Gn. Md. 22.08.2017 tarih ve 12607291/2017/25 No'lu Gen.
c) Millî Eğitim Müdürlüğü Araştırma ve Anket Komisyonunun 24.05.2019 tarihli tutanağı.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü yüksek lisans öğrencisi Senem İÇTEN'in "Eğitilebilir Düzeyde Zihinsel Engelli Öğrencilerde Renk ve Font Kullanımı Öğretim Materyallerinin Tasarımındaki Yeri ve Önemi" konulu tezi kapsamında, ilimiz Fatih ilçesinde bulunan Eram Fatih Özel Eğitim Mesleki Eğitim Merkezi üçüncü kademede; sınıf gözlem formu ve veri toplama araçlarını uygulama istemi hakkındaki ilgi (a) yazı ve ekleri Müdürlüğümüzce incelenmiştir.

Araştırmacının söz konusu talebi; bilimsel amaç dışında kullanılmaması, uygulama sırasında bir örneği müdürlüğümüzde muhafaza edilen mühürlü ve imzalı veri toplama araçlarının kurumlarımıza araştırmacı tarafından ulaştırılarak uygulanması, katılımcıların gönüllülük esasına göre seçilmesi, araştırma sonuç raporunun müdürlüğümüzden izin alınmadan kamuoyuyla paylaşılması koşuluyla, okul idarelerinin denetim, gözetim ve sorumluluğunda, eğitim-öğretimi aksatmayacak şekilde ilgi (b) Bakanlık emri esasları dâhilinde uygulanması, sonuçtan Müdürlüğümüze rapor halinde (CD formatında) bilgi verilmesi kaydıyla Müdürlüğümüzce uygun görülmektedir.

Makamlarınızca da uygun görülmesi halinde olurlarınıza arz ederim.

Levent YAZICI
İl Millî Eğitim Müdürü

- Ek:
1- Genelge.
2- Komisyon Tutanağı.

OLUR
24/05/2019

Ahmet Hamdi USTA
Vali a.
Vali Yardımcısı

Millî Eğitim Müdürlüğü Binbirdirek M. İmran Öktem Cad.
No:1 Eski Adliye Binası Sultanahmet Fatih/İstanbul
E-Posta: sgb34@meb.gov.tr

A. BALTA VHKİ
Tel: (0 212) 455 04 00-239

EK 5. Tez Adı Değişiklik Tutanağı**TUTANAK**

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi Senem İÇTEN'in 09.07.2019 tarihinde yapılan tez savunmasında "Eğitilebilir Düzeydeki Zihinsel Engelli Öğrencilerde Renk ve Font Kullanımının, Öğretim Materyallerinin Tasarımındaki Yeri ve Önemi" tez başlığının "Farklı Renk ve Font Kullanımının Eğitilebilir Düzey Zihinsel Engelli Öğrencilerdeki Duygusal Yansımaları" olarak değiştirilmesinin uygun olduğuna. (09.07.2019)

Dr. Öğr. Üyesi Serap YASA
Tez Danışmanı



Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ
Üye



Doç. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ
Üye



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Senem İÇTEN

Doğum Yeri ve Tarih : Bolu, 1986

Eğitim Durumu

Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği

Yüksek Lisans : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Grafik Anasanat Dalı

İş Durumu

Çalıştığı Kurum : İstanbul Fatih Mert Karahan Eğitim Uygulama ve İş Uygulama Okulu (MEB) – Görsel Sanatlar Öğretmeni (2012 – Aktif)

İletişim

E- Posta : s.icten@gmail.com