

**TÜRK HAT SANATI SAYFA
TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ
SAYFA TASARIMLARINDA
KULLANILAN GRAFİK TASARIM
İLKELERİNE GÖRE
İRDELENMESİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Mehmet PEHLİVAN

Kütahya – 2009

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Grafik Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARININ
GÜNÜMÜZ SAYFA TASARIMLARINDA KULLANILAN
GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE
İRDELENMESİ**

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN

Hazırlayan
Mehmet PEHLİVAN

Kütahya – 2009

Kabul ve Onay

Mehmet Pehlivan'ın hazırladığı “Türk Hat Sanatı Sayfa Tasarımlarının Günümüz Sayfa Tasarımlarında Kullanılan Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip kabul edilmiştir.

...../...../2009

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN(Danışman)		
Yrd. Doç. Dr. Levent MERCİN		
Yrd. Doç. Selma ŞAHİN		

Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Türk Hat Sanatı Sayfa Tasarımlarının Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2009

Mehmet PEHLİVAN

Özgeçmiş

Mehmet PEHLİVAN, 1966 tarihinde Eskişehir’de doğdu. 1991 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünden mezun oldu. 1992–2001 yılları arasın Reklâm Sektöründe ve Seramik Fabrikası tasarım bölümünde Grafik Tasarımcı olarak çalıştı. 2001 yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Halen, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.

ÖZET

TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARININ GÜNÜMÜZ SAYFA TASARIMLARINDA KULLANILAN GRAFİK TASARIM İLKELERİNE GÖRE İRDELENMESİ

PEHLİVAN, Mehmet
Yüksek Lisans Tezi, Grafik Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN
Haziran, 2009, 125 sayfa

Kökeni Arapça olan “Hat” kelimesi, sözlükte “ince, uzun doğru yol, birçok noktaların birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı” anlamına gelir. Türk Hat Sanatı sayfa tasarımları genel olarak estetik değer ve kompozisyonundan oluştuğu bilinmektedir. Bu bilgiler usta-çırak ilişkisi şeklinde nesilden nesile devam ederek günümüze kadar gelmiştir.

Bu araştırmanın amacı; Türk Hat Sanatı’nın tarihi gelişim evrelerindeki eserleri, günümüz grafik tasarım ilkelerine göre incelemektir. Bu genel amaca bağlı olarak Türk Hat Sanatında kullanılan sistemin grafik tasarım ilkeleri ile ortak yönleri veya farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Araştırmada ayrıca nitel araştırma tekniklerinden doküman ve eser incelemesinden de yararlanılmıştır.

Türk Hat Sanatı’nın tarihi gelişim evreleri incelendiğinde, yazıyı sanat seviyesine yükselten hattatların, günümüz grafik tasarım ilkelerinin ve sayfa tasarımında önemli olduğu bilinen grid sisteminin gelişmesinde etkili oldukları anlaşılmaktadır.

Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarında başlangıç aşamasından sonuna kadar olan dönem içerisinde, hattatlar bilgi ve deneyimlerini kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Sayfa tasarımındaki düşünce anlayışı da bu şekilde gelişme göstermiştir. Hattatlar sayfa tasarımlarında diğer konuların yanında, dini ve ahlaki sözleri levhalar halinde kullanarak bunu bir sanat haline getirmişlerdir.

Hat sanatının gelişim evresinde; kâğıdın hazırlanması, tasarımcının sayfa düzenine göre (ızgara grid sistemini) hazırlaması, tipografik olarak hazırlanan sayfa düzenlemesinden sonra görsel etkiyi arttırmak için tezhip (süsleme) yapılması ve ciltlenmesi sayfa tasarımının oluşma aşamasının bilgi, tecrübe, dikkat ve estetik kaygılar altında yapıldığını göstermektedir. Bu durum sayfa tasarımlarının hazırlanmasına katkıda bulunan nakkaşlar, ciltçiler ve yazı karakteri (fontlar) tasarlayan meslek guruplarının olduğunu göstermektedir.

Sayfa tasarımlarında hattatların günümüz grafik tasarım ilkelerine benzer kurallara tabi olduğu, harflerin anatomik yapısı, kullanılacak metnin anlamı ve sayfadaki yerine göre tasarımlarına yön verdikleri anlaşılmaktadır. Bu süreç doğrultusunda yeni ve farklı tasarımlara ulaşmış olduklarını ortaya çıkarmıştır. Bu süreç günümüz grafik tasarımcıları tarafından da izlenmektedir. Araştırma sonuçları çerçevesinde; Türk Grafik Sanatlar Tarihinin kökeninin nereden başladığına ilişkin yeni araştırmaların yapılması önerilebilir. Türk Hat Sanatı eserleri günümüz grafik tasarım çalışmalarında sistem ve ilkeler açısından bir eğitim aracı olarak kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Türk Hat Sanatı, Grafik tasarım, Sayfa tasarımı, Grid

ABSTRACT**THE STUDY OF TURKISH CALLIGRAPHY
PAGE DESIGNS ACCORDING TO THE GRAPHIC DESIGN
PRINCIPLES OF CONTEMPORARY PAGE DESIGNS****PEHLIVAN, Mehmet****Master Thesis, Graphic Art Branch****Advisor: Yrd. Doç. Dr. Mahmut AYHAN****June, 2009, 125 pages**

Calligraphy whose origin is from Arabic Language means “narrow, long right way, a line which is formed by many points getting together, the things look like line and writing” in dictionary. It is known that page designs in Turkish Calligraphy art is formed from aesthetical value and composition. This knowledge is transferred from generation to generation by master-commander relation and comes to nowadays.

The aim of this research is to examine masterpieces of Turkish Calligraphy Art in its development stage in the view of today’s principles of graphic design. According to this aim, it is tried to show similarities and differences between Turkish Calligraphy art and principles of graphic design. Research is designed to researching method. In research, document and artwork researching in quality research techniques were used.

Examining development stages of history of Turkish Calligraphy Art, it is understood that the calligraphy artists who had seen writing as an art branch have effects on grid system which is known as an important component of principles of today’s graphic art.

Within the period from starting of Turkish Calligraphy Art to its end, Calligraphy artists transferred their knowledge from generation to generation. Idea movement in page design followed similar development path. Calligraphy artists also used religious and moral sentences with page design, and brought it as a kind of art.

In the development stage of calligraphy, preparing of paper (grid systems), making ornaments to pages after writing in order to increase visual effect and covering properties show that page design stage is performed under knowledge, experiment, attention and aesthetic manner. This shows that there are groups which are occupied for ornament, covering and writing.

It is understood that in page design, principles of today's graphic design has similar rules like anatomy of letters, meaning of used text and its place in page design. They reached new and different designs at the end of this duration. This duration is also followed by today's graphic designers. According to results, it may be suggested that new researches on starting or origins of Turkish Calligraphy may be performed. Turkish Calligraphy Art may be used to educate as an educational device for teaching principles of today's graphic design.

Key Words: Turkish Calligraphy Art, Graphic Design, Page Design, Grid.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	V
ABSTRACT	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ	XII
RESİMLER LİSTESİ	V
TEZ HAKKINDA.....	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK HAT SANATI VE SAYFA TASARIMLARI FORMLARI

1.1. TÜRK HAT SANATI	5
1.2 TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARI	20
1.2.1. Resmi Yazışmalar: Ferman, Berat, Vakfiye	20
1.2.1.1. Fermanlar	20
1.2.1.2. Beratlar	23
1.2.1.3. Vakfiyeler.....	24
1.2.1.2. Kitap Sayfaları (Elyazması)	26
1.2.1.3. Levhalar	29
1.2.1.4. Kıt'a ve Murakkaalar	31
1.2.1.5. Hilyeler.....	32

İKİNCİ BÖLÜM

GRAFİK TASARIM İÇERSİNDE SAYFA TASARIM İLKELERİ

2.1. SAYFA TASARIMI	36
2.2. SAYFA TASARIMINDA GENEL İLKELER	36
2.2.1. Bütünlük.....	37
2.2.2. Orantı ve Görsel Hiyerarşi	39
2.2.3. Görsel Süreklilik	41

2.2.4. Denge	43
2.2.5. Vurgu – Çekicilik	46
2.2.6. Çeşitlilik	47
2.3. SAYFA TASARIMINDA GRİD (IZGARA)	49
2.4. GRİDİN GENEL YAPISI	49
2.4.1. Grid Çeşitleri	51
2.4.1.1. Manuskript Grid	52
2.4.1.2. Gotik Grid	54
2.4.1.3. Hiyerarşik Grid	56
2.4.1.4. Sütun Grid	59
2.4.1.5. Modüler Grid	62
2.4.1.6. Diyagonal Grid	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARININ İRDELENMESİ

3.1. ÜNLÜ HATTATLAR VE SAYFA TASARIMLARI	67
3.2. ÖRNEKLERİN SAYFA TASARIMI GENEL İLKELERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ	68
3.2.1. Şeyh Hamdullah'ta Sayfa Düzenlemeleri	68
3.2.2. Mustafa Dede'nin Sayfa Düzenlemesi	73
3.2.3. Ahmet Karahisari'de Sayfa Düzenlemeleri	75
3.2.4. Kanuni Sultan Süleyman Tuğralı Sınırname Sayfa Düzenlemesi	83
3.2.5. Hafız Osman'da Sayfa Düzenlemeleri	85
3.2.6. Mustafa Rakım'da Sayfa Düzenlemeleri	88
3.2.7. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi	93
3.2.8. Mehmet Şefik Bey'in Sayfa Düzenlemesi	96
3.2.9. Mehmet Şevki Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi	98
3.2.10. Hattat Aziz Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi	100
3.2.11. Prof. Emin Barın'ın Sayfa Düzenlemesi	106

4. SONUÇ VE ÖNERİLER	112
KAYNAKÇA	114
DİZİN	120

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil.1.Erken Devir Kuzey Arap Yazısının Yayılma Yolları	5
Şekil.2. Erken Devir Arap Yazısının Nabat Yazısı ile Alakasını Gösteren Levhası	6
Şekil.3. Tezyini Kufi Örneği	7
Şekil.4. Kufi'nin Gelişmeye Başladığı Çağ (VIIIY.yy).....	7
Şekil.5. Fermanların Ana Öğeleri	21
Şekil.6. Başbakanlık genelge örneği	21
Şekil.7. Sülüs-Nesih Kıt'anın Ana Öğeleri	31
Şekil.8. Klasik Hilve Formu	33
Şekil.9. Gridi oluşturan bölümler.....	49
Şekil.10. Manuskript Grid.....	52
Şekil.11. Gotik Grid sayfa yapısı	54
Şekil.12. Gotik Grid'de düzenlenmiş sayfa	54
Şekil.13. Hiyerarşik Grid	57
Şekil.14. Sütun Grid.....	60
Şekil.15. Modüler Grid	61

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Yakut Musta'simi Tarafından Nesih Hatla Yazılmış El-Bakara Ayetleri	8
Resim 2. Yakut Musta'simi Tarafından Sülüs-Nesih Hatla Yazılmış Bir Sayfa	9
Resim 3. Şeyh Hamdullah'ın Fatih Sultan Mehmed Han İçin Yazdığı Mesalihu'l-Ebdan ve'l-Enfüs İsimli Eserinden	10
Resim 4. Şeyh Hamdullah'ın Kuran'ı Kerimden sayfa tasarımı.....	11
Resim 5. Ahmed Karahisari'nin ünlü Kur-an'ından bir sahife	12
Resim 6. Hafız Osman'ın Sülüs-Nesih yazılarını içeren bir sayfa.....	13
Resim 7. Mehmet Esat Yesari'nin Nesta'lık Kıt'ası	14
Resim 8. Mustafa Rakım Efendi'nin Celi Sülüs bir Levhası	15
Resim 9. Şevki Efendi'nin Sülüs ve Nesih Kıt'ası	16
Resim 10. Sami Efendi'nin Celi Sülüs Kelime-i Tevhid Levhası	16
Resim 11. Hasan Rıza'nın Yazdığı Kuran-ın Serlevhası	17
Resim 12. Halim Efendi'nin Sülüs, Nesih, Rika Levhası	18
Resim 13. Hamit Aytaç'ın Celi Nestalik Levhası	19
Resim 14. Mart 1324 tarihli Orhangazi Fermanı	22
Resim 15. Sultan III. Ahmed'in kendi eliyle yazdığı ferman	23
Resim 16. Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) tuğrasını taşıyan, divani yazıyla Hicri 1305 yılında yazılmış bir berat.....	24
Resim 17. Resmi gazete	24
Resim 18. Sultan I. Murat'ın (1360-1389) tuğrasını taşıyan 1366 tarihli vakfiye	25
Resim 19. Mıstar (satırlık)	27
Resim 20. Sayfa tasarımında grid kullanımı	27
Resim 21. Mıstar Örnekleri	27
Resim 22. Mushaf Örneği	28
Resim 23. Şefik Bey'in Kayık Formunda Tertip Ettiği Celi Divani Yazısı.....	29
Resim 24. Sinema afişi.....	30
Resim 25. Celi Sülüs Levha, Abdülfettah Efendi	30
Resim 26. Şeyh Hamdullah Sülüs-Nesih Kıt'a	32
Resim 27. Hilye-i Şerif, Hat: Hamid Aytaç, Tezhip: Rikkat Kunt	34
Resim 28. Iva Chermayeff, "Cousin Bette", Mobil Masterpiece Theatre afişi.....	38

Resim 29. Mengü Ertel Tiyatro afişi.....	39
Resim 30. Deli Osman'ın Tarafından Yazılmış Hilye Örneği.....	40
Resim 31. Namık Kemal Sarıkavak'ın afişi.....	41
Resim 32. Iva Chermayeff, “Between the Wars” Mobil Showcase TV afişi, 1977	41
Resim 33. Emrah Yücel Festival Afişi.....	42
Resim 34. Şevki Efendi'nin Sülüs ve Nesih Kıtası.....	43
Resim 35. Festival ilanı.....	44
Resim 36. Şeyh Hamdullah'ın Sülüs, Nesih Kıt'a'sı.....	44
Resim 37. Hacı Kamil Akdik Sülüs, Nesih Kıt'a'sı	45
Resim 38. Sadık Karamustafa Panel Afişi	45
Resim 39. Bülent Erkmen Sergi Afişi.....	46
Resim 40. Tiyatro Afişi.....	47
Resim 41. Sultan II. Abdülhamit'in tuğrasını taşıyan bir berat	47
Resim 42. Mıstar Örneği.....	51
Resim 43. Lang&Schwarz, Yıllık Rapor	54
Resim 44. 18. Yüzyılda yaşamış hattat Hafız İbrahim Efendinin yazdığı Kur'an-ı Kerim	56
Resim 45. Hiyerarşik Grid'in Tasarımda Kullanımı.....	57
Resim 46. Görselin Ön Planda Kullanıldığı Afiş Tasarımı.....	57
Resim 47. Şeyh Hamdullah'ın Sülüs, Nesih Kıt'a.....	59
Resim 48. Ampersand, Yıllık tasarım Portfolyo'su Frost Tasarımı	60
Resim 49. Çağlar Töngür'ün Dergi Tasarımı	61
Resim 50. The Guardian Gazetesi, İngiltere	63
Resim 51. Şevki Efendi hilyesi	63
Resim 52. Celi Ta'lik Levha	64
Resim 53. Henryk Berlewi, 1924, Reklâma Mechano broşüründen diyagonal bir sayfa tasarımı.....	64
Resim 54. Selen Başer'in Grafist 10 Afişi	65
Resim 55. Jazz Poster diyagonal bir sayfa tasarımı	65
Resim 56. Hayvan formundan resimsel yazı.....	68
Resim 57. Şeyh Hamdullah'ın Fatıha süresi çalışması	69
Resim 58. Sülüs, Nesih Kıt'a çalışması	70

Resim 59. Josef Müler- Brockmann, Bir klasik müzik konseri için bütünüyle diyagonal grid üzerine kompoze edilen afiş alışması	70
Resim 60. Melis Tuncay'ın Grafist 6 Afişi	71
Resim 61. Muhakkak Reyhani Kıt'a, Hattat şeyh Hamdullah	72
Resim 62. Poster announcing change and reform efforts at the Academy of Visual Arts	72
Resim 63. Işın Döneray'ın Afiş alışması.....	73
Resim 64. Mustafa Dede'nin celi sülüs hatla istiflenmiş "baki kalan O'dur" anlamındaki "hüvel-baki" yazısı	74
Resim 65. English Next booklet afiş alışması	74
Resim 66. Divan Basın İlanı	75
Resim 67. Ahmet Karahisari'nin En'am'ından İki sayfa.....	76
Resim 68. Avrupa'da 1450 yılında yapılan sayfa düzenlemesi	77
Resim 69. Kur'an'ın VI. En'am suresi başlangıcı	77
Resim 70. Andre Jules Mora'nın tasarladığı tipografik Sayfa tasarımı	77
Resim 71. Sadık Karamustafa'nın Afiş alışması.....	78
Resim 72. Ahmet Karahisari Albümü giriş sayfası.....	79
Resim 73. Australia Afiş alışması	79
Resim 74. Bülent Erkmen'nin İstanbul'la İlgili Yaptığı Afiş	80
Resim 75. Yetkin Başarır'ın Afiş alışması	80
Resim 76. En'am suresi ayetleri	81
Resim 77. Paula Scher, 1995'te New York Shakespeare Festivali için yaptığı afiş alışması.....	81
Resim 78. Sait Maden'in Afiş alışması	82
Resim 79. Kanuni Sultan Süleyman Tuğralı Sınırname	83
Resim 80. Sergi Afiş alışması	83
Resim 81. Bülent Mazlum'un Flyer Tasarımı.....	84
Resim 82. Hafız Osman'ın şeyh Hamdullah'ı takliden yazdığı sülüs-nesih kıt'ası	85
Resim 83. Müze için yapılan bir afiş alışması.....	85
Resim 84. Erdal Kuruzu'nun Etiket alışması	86
Resim 85. Hafız Osman'ın sülüs' celileştirerek yazdığı sülüs-nesih kıt'ası	86
Resim 86. Firma reklâmı.....	86

Resim 87. Sadık Karamustafa'nın Afiş Çalışması.....	87
Resim 88. Mustafa Rakım'ın celi sülüs levhası.....	88
Resim 89. Niklaus Troxler'in siyah ve beyaz sergi Afişi.....	88
Resim 90. Brezilya için yapılan bir afiş.....	89
Resim 91. Mustafa Eren'in çalışması.....	90
Resim 92. Mustafa Rakım'ın Celi Sülüs Yazısı.....	91
Resim 93. Bradbury Thompson'un tipografik düzenlemesi.....	91
Resim 94. Bülent Erkmén'in Afiş Çalışmaları.....	92
Resim 95. Ulaş Eryavuz'un Afiş Çalışması.....	92
Resim 96. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Hilye-i Saadet.....	94
Resim 97. Theguardian gazetesi.....	94
Resim 98. İsmail Şen'in Gazete Tasarımı.....	95
Resim 99. Tiyatro Afişi.....	95
Resim 100. Mehmet Şefik Bey'in Farsça olarak yazdığı şekilli bir beyit sayfa düzeni ve Harflerden oluşturulan çiçek düzenlemesi, afiş tasarımında kullanılması....	97
Resim 101. Grafik Sanatların Amerikan Enstitüsü için yapılan Afiş çalışması.....	97
Resim 102. Melike Şamgul'ün afiş çalışması.....	98
Resim 103. Mehmet Şevki Efendi'nin celi sülüs levhası.....	99
Resim 104. Müze'de sergi Afişi.....	99
Resim 105. Aslı Ünlü'nün Afiş Çalışması.....	100
Resim 106. Hattat Aziz Efendi'nin celi sülüs, müdevver İhlâs Suresi.....	101
Resim 107. Josef Müler'in Afiş çalışması.....	102
Resim 108. Paul Renner'in 1920'lerde yaptığı kitap kapağı tasarımı.....	102
Resim 109. Metin Aygün'ün Bahar Şenliği Afişi.....	103
Resim 110. Hattat Aziz Efendi'nin celi sülüs, müsenna ve ta'lik Levhası.....	104
Resim 111. Bir konser afişi.....	104
Resim 112. Mesut Manioğlu'nun Afiş çalışması.....	104
Resim 113. Hattat Aziz Efendi'nin ta'lik Levha.....	105
Resim 114. Bir dergi kapak çalışması.....	105
Resim 115. Orhan Deliorman'ın Basın ilanı Çalışması.....	106
Resim 116. Emin Barın'ın Kufi "Muhammed" bordürlü aynalı "Allah" düzenlemesi.....	107
Resim 117. Emin Barın'ın Latin Harfleriyle "Allah" düzenlemesi.....	108

Resim 118. Emin Barın’ın Celi Divani eseri	109
Resim 119. Atıf Tuna’ın Tekel “Duty Free Shops” İçin Fiyat Listesi.....	110
Resim 120. İhap Hulusi Görey’in Logosunu da yaptığı Bayer İlaç Firması için Afiş Çalışması.....	111
Resim 121. Örnek Afiş çalışması.....	111

TEZ METNİ

GİRİŞ

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. Yazının gelişimi Mezopotamya topraklarında başlamış, bilgilerin kayıt altına alınmasının başlamasıyla yazının bir düzen içersinde sunulması gerekmiştir. Bu da yazı ile iletişimin daha etkili olmasına yol açmıştır. Uçar (2004:144) yazının iletişimdeki önemini şöyle anlatmaktadır: “Yazının bir alan üzerinde düzenlenmesi, tasarımın farklı bir dalı olan düzenleme ve sayfa tasarımı gibi konuları yarattı. Özellikle yazıt kültürü bu düzenlemenin estetik öğeler doğrultusunda yaratımını gerekli kıldı.” Gerekli kılınması iletişimin daha güçlü olmasını sağladığı gibi, estetik açıdan değerli kılma çabaları özgün eserlerin oluşmasını da sağladığı bilinmektedir. Türk Hat Sanatında da Allah’ın sözlerinin önemi ve bunların iletilmesi konusundaki hassasiyet, sayfa tasarımlarının düzenlenmesindeki titizlik, önem ve ciddiyetin doruk noktasında olması düzenlemelerin gelişmesini önemli ölçüde etkilediği anlaşılmaktadır.

Türk Hat Sanatının gelişmesinde, Fatih Sultan Mehmed devrindeki bilim ve güzel sanatlarda başlatılan gelişmelerin, kültür alanındaki yansımaları başlangıç olarak görülecek olursa, üslup arayışlarının gündeme gelmesi de bu devirde olmuştur. Fatih Sultan Mehmed’in ilgisi ile Türk Hat Sanatına üslup kazandırma çalışmaları Şeyh Hamdullah gibi bir öncünün yetişmesini sağlamıştır. Sayfa tasarımındaki yaklaşımı ve yeni yazı karakterleri tasarlaması, tipografik düzenlemeleri ile sonraki hat sanatçılarınca örnek alınan, gelişimin temellerini oluşturmuştur.

Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarının tasarlanmasında “algılama düzeylerinin zenginliği ve çeşitliliği hat sanatının boyutlarını belirler: düzenleme ya da genel biçim, daha sonra beyaz ve siyah alanların dengesi ve dengesizliği, ritim ve sonra da sözcüklerin ilk anlamının ve bunların altında yatan anlamın çözülmesi” (Jean, 2002: 169) temelde kullanılan ilkeler olarak sayılabilir.

Bu araştırmanın amacı, Türk Hat Sanatı’nın tarihi gelişim evrelerindeki eserleri, günümüz grafik tasarım ilkelerine göre incelemektir. Bu genel amaca bağlı olarak Türk Hat Sanatındaki kullanılan sistemin grafik tasarım ilkeleri ile ortak veya farklı yönlerini ortaya koymak da amaçlanmıştır.

Ayrıca araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır.

- Türk Grafik Sanatının kendine ait bir estetik anlayışı var mıdır?
- Evrensel anlamda Türk Hat Sanatının belli bir yeri var mıdır?
- Türk Hat Sanatında sayfa tasarımları grid sistemi matematiksel ölçülü düzene göre nasıl oluşturulmuştur?
- Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarındaki tipografi ve görselin kullanılmasında belli bir kompozisyon anlayışı var mıdır?
- Türk Hat Sanatı sayfa tasarım anlayışının günümüz sayfa tasarımına katkıları olmuş mudur?

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Araştırmada nitel araştırma tekniklerinden doküman ve eser incelemesinden yararlanılmıştır.

Araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- Araştırmada örneklem olarak alınan Türk Hat Sanatçıları, Türk Hat Sanatını temsil eder.

Araştırma Türk Hat Sanatı dalında eser veren 11 sanatçı, (Şeyh Hamdullah Efendi, Ahmet Karahisari, Mustafa Dede, Mustafa Rakım, Hafız Osman, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Mehmet Şefik Bey, Mehmet Şevki Efendi, Hattat Aziz Efendi, Prof. Emin Barın) ve Grafik tasarım ilkeleri (Vurgu, Denge, Orantı ve Görsel Hiyerarşi, Bütünlük ve Görsel Süreklilik) ile sınırlıdır.

Araştırmanın ilk bölümünde Türk Hat Sanatının gelişimleri ele alınmış ve Türk Hat Sanatına yön veren sanatçıların özellikleri ve yaptıkları eserler incelenmiştir. İkinci bölümde Grafik Tasarım İlkeleri ve Grid sisteminin özelliklerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde Türk Hat Sanatı eserlerinden seçilen çalışmaların Grafik Tasarım İlkelerine göre incelenmesi yapılmış ve sanatçı eserleri yorumlanmıştır. Dördüncü bölümde ise, araştırmada elde edilen bulgular değerlendirilerek sonuçlara ulaşılmış ve bu alanda ileride yapılabilecek çalışmalar için bazı önerilerde bulunulmuştur.

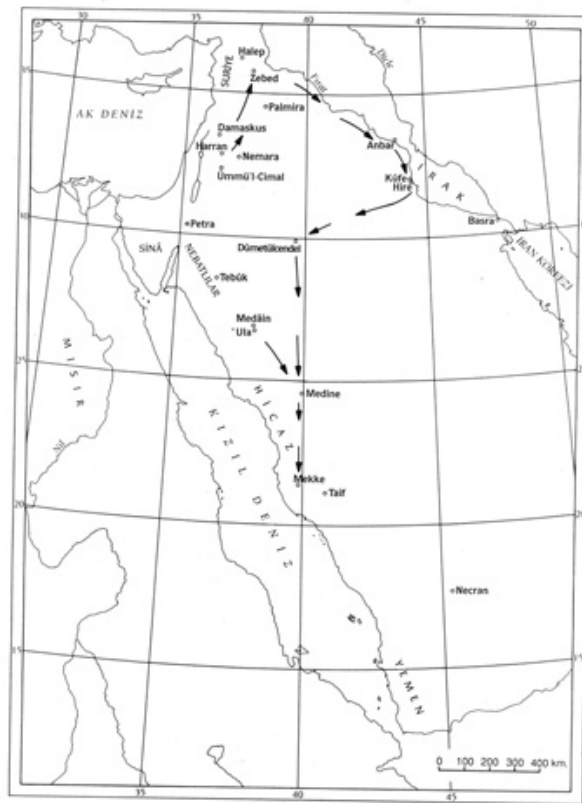
Araştırmada, Türk Hat Sanatındaki sayfa tasarımlarının Grafik Tasarım İlkelerinin gelişmesine katkıda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu yüzden bu araştırma Grafik Tasarım Eğitimi alanında kullanılan ilkelerin Türk Hat Sanatında da farklı anlamlarda kullanıldığını ortaya koyması; o dönemde yapılan eserlerin ve eserlerde kullanılan düzen ve istiflerin günümüz grafik tasarımına ve tasarımcılarına ışık tutabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK HAT SANATI VE SAYFA TASARIMLARI FORMLARI

1.1. TÜRK HAT SANATI

Kökeni Arapça olan Hat kelimesi Sözlükte “ince, uzun doğru yol, birçok noktaların birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı” anlamına gelir. İslam kültüründe, yazı ve güzel yazı (hüsnü’l hat, el-hattu’l – hasen) manalarında kullanılmıştır. Hüsn-i hat, estetik kurallara bağlı kalarak, ölçülü, güzel yazı yazma sanatıdır; fakat yalnız İslam yazıları için kullanılan bir tabirdir (Serin, 1999:19). Türk Hat Sanatının gelişim evresi, İslam medeniyetinin ilerlemesiyle oluşmaya başlamıştır.



Şekil.2.Erken Devir Kuzey Arap Yazısının Yayılma Yolları

Kaynak: Serin, 1999:42

Hat sanatının gelişim evresi çok büyük bir coğrafya üstünde kendini göstermiştir. Bugün batıda Atlas Okyanusu’ndan, doğuda Çin Denizi’nin güney bölgelerine kadar

uzanan geniş coğrafi bölgede kullanılmakta olan İslam yazısı, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren yapılmış olan kazılarda elde edilmiş verilere göre “Nabat” yazısından türemiştir. İslamiyet’ten önceki ve İslam’ın ilk yıllarına ait kitabelerin incelenmesi, Arap yazısının bitişik “Nabat” alfabesinden doğduğunu, onun gelişmiş bir devamı olduğunu ortaya koymaktadır (İnalcık, 2002:829) Arap alfabesinde yirmi sekiz harf bulunmakta ve bunlar basit şekillerden oluşmaktadır.

NABATİ YAZISI		ARAP YAZISI				BUGÜNKÜ ARAP ALFABESİ
I. - III. asır	IV. asır	VI. asır	VII. asır	Paralar Üzerinde	Papirus	
Sina	Nemâra	Zebed, Harrân	Âbideler Üzerinde			
6666/1	6	2111	1111	111111	1111111111111111	ا
77777777	7	7	7	7777	7777777777777777	ب
88888888	8	8	8	888888	8888888888888888	ج
99999999	9	9	9	999999	9999999999999999	د
10101010	10	10	10	101010	1010101010101010	ه
11111111	11	11	11	111111	1111111111111111	و
12121212	12	12	12	121212	1212121212121212	ز
13131313	13	13	13	131313	1313131313131313	ح
14141414	14	14	14	141414	1414141414141414	ط
15151515	15	15	15	151515	1515151515151515	ي
16161616	16	16	16	161616	1616161616161616	ك
17171717	17	17	17	171717	1717171717171717	ل
18181818	18	18	18	181818	1818181818181818	م
19191919	19	19	19	191919	1919191919191919	ن
20202020	20	20	20	202020	2020202020202020	ع
21212121	21	21	21	212121	2121212121212121	ف
22222222	22	22	22	222222	2222222222222222	ص
23232323	23	23	23	232323	2323232323232323	ق
24242424	24	24	24	242424	2424242424242424	ر
25252525	25	25	25	252525	2525252525252525	ش
26262626	26	26	26	262626	2626262626262626	ت
27272727	27	27	27	272727	2727272727272727	ث

Şekil.2. Erken Devir Arap Yazısının Nabat Yazısı ile Alakasını Gösteren Levhası

Kaynak: Serin, 1999:48

Nabat yazısının sadeleşmesi ancak 6. Yüzyıl içinde vuku bulmuş; Araplar da bu sadeleşmiş harfleri alarak kullanmaya başlamışlar ve zamanla geliştirmişlerdir. Nabati

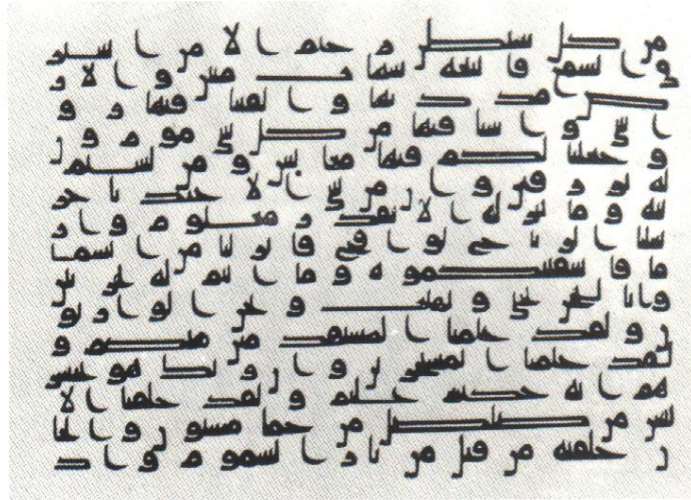
kitabelerindeki yazılar, dikkatle incelendiğinde bu yazılarda Arap yazısının iptidai şekillerinin mevcut olduğu ve harflerinin hem köşeli, hem yuvarlak bir karaktere sahip bulunduğu ve Arap yazısı istikametinde geliştiği görülür (Alparslan, 2004:19).



Şekil.3. Tezyini Kufi Örneği

Kaynak: Serin, 1999:81

Bu tarz yazı zemini, harfleri bozmadan nabati motiflerle tezyin edilmiştir(Serin, 1999;80). Bu Tip Kufi İlk Kur-anı Kerim’de Kullanılmıştır.

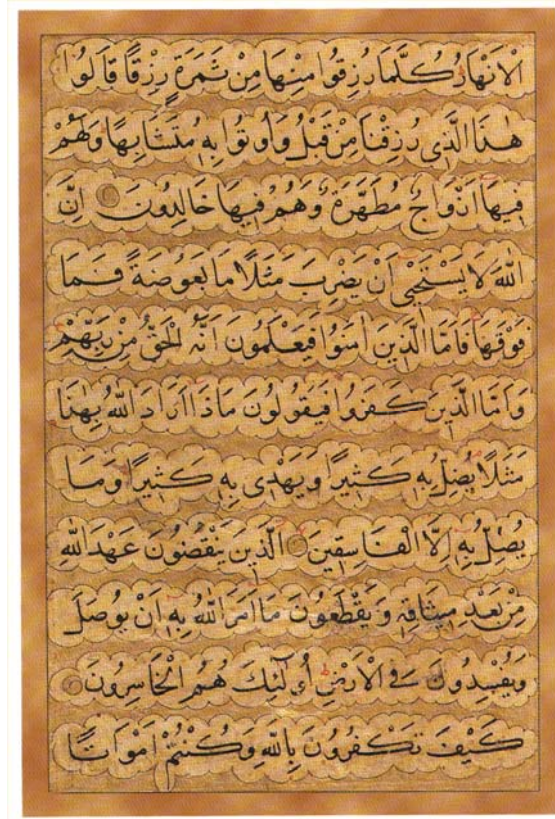


Şekil.4. Kufi'nin Gelişmeye Başladığı Çağ (VIII.yy)

Kaynak: Alparslan, 2004:19

İslamiyet’in yayılması ve kutsal kitabın hiçbir değişikliğe uğramadan büyük kitlelere aktarılması amacıyla yazılan ilk Kur-anlarda makili hat kullanılmıştır. 8. ve 10. yüzyıllar arasında yazılan Kur-anlarda ise kufi hattın kullanıldığı görülür. Ancak kufi yazının genellikle köşeli olan harf biçimi ve bunların birleşmesi ile oluşan yazının getirdiği okuma zorluklarının giderilmesi için ilk kez Abbasilerin ünlü veziri İbn Mukle

yazıya belli ölçü kuralları getirmiştir. Yazıdaki bu reform “aklam-ı sitte” adı altında toplanan altı farklı yazının oluşmasını sağladı. Bunlar Muhakkak, Reyhani, Sülüs, Nesih, Tevki, Rıka’dır (Alparslan Kalafat, 2007:320) Aklam-ı Sitte doğuşuyla ilgili olarak Çetintaş tezinde “Aklam-ı Sitte, Ma’kılı ile Kufi’nin karışımından değil, Kufi’den çıkarılmıştır. Zira, Kufi’de düzlük ve yuvarlak mevcut olduğundan, tamamıyla düz olan Ma’kılı’ye müracaat göstermez. Sanat tekniği bakımından buna sebep de yoktur (Çetintaş, 2005:56)” demektedir.



Resim 1. Yakut Musta’simi Tarafından Nesih Hatla Yazılmış El-Bakara Ayetleri
Kaynak: Serin, 1999:74

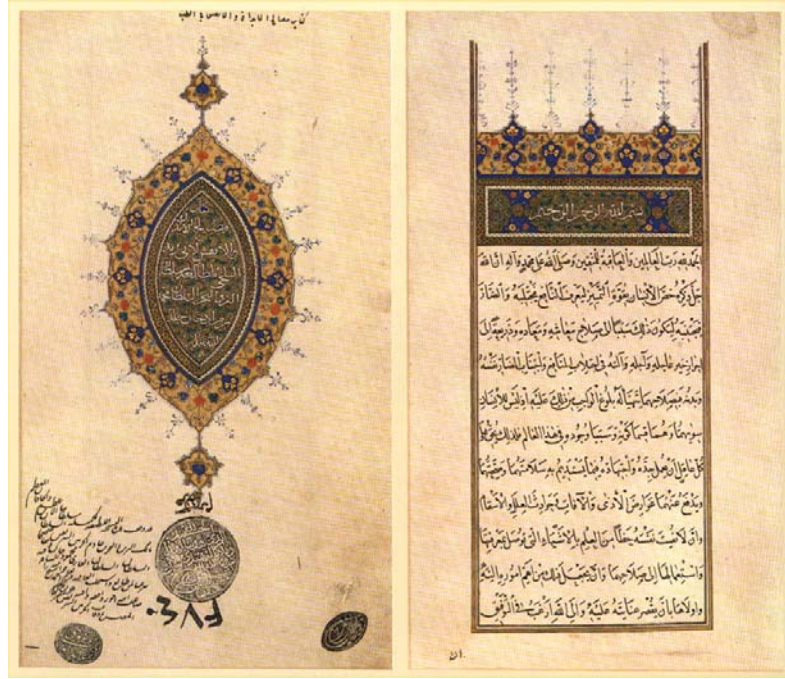


Resim 2. Yakut Musta'sımı Tarafından Sülüs-Nesih Hatla Yazılmış Bir Sayfa
Kaynak: Serin, 1992:40

Abbasi halifelerinden Musta'sımı'ya (1299) gelinceye kadar kamış kalemin ağzı düz kesilirdi. Yakut eğri keserek, Aklam-ı Sitte'yi kurallara bağlayıp, yazı sanatına yeni bir görünüş kazandırmış, diğer hattatlar onu izlemek durumunda kalmışlardır. Hat sanatı, Abbasilerden sonra Türklerin ve İranlıların elinde gelişmesini sürdürmüştür. Büyük Selçuklulardan Anadolu Selçukluları'na uzanan süreçte hat sanatında kullanılan yazı türlerinde farklılık görülmez, Bu dönemde kullanılan yazı türleri sülüs, nesih, muhakkak ve reyhani'dir (Sözen, 1999:20) Anadolu Selçuklu Devleti'nin dağılmasıyla Osmanlı Devleti'nin kuruluşu gerçekleşmiş, bu tarihten sonra imar hareketleri ve sanat eserleri ülkenin her tarafına yayılmaya başlamıştır.

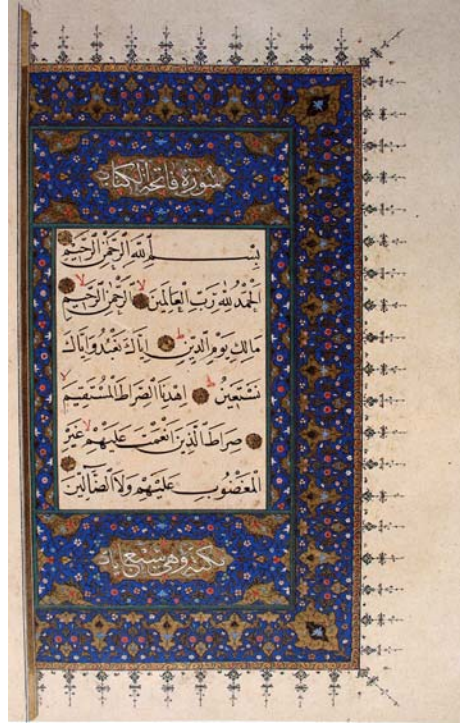
Osmanlı Hat Sanatının üslup arayışı ve ilk yenilik hareketleri Fatih Sultan Mehmed devrinde ve İkinci Bayezid'in yirmi altı sene süren Amasya valiliği esnasında başladı. Bunu İstanbul'un fethiyle Türk İslam idealini gerçekleştiren Fatih'in cihad-ı ekber olarak ilan ettiği ilim ve güzel sanatlarda başlattığı hamlelerin neticesi olarak kabul etmek gerekir. Aklam-ı sitte dışında doğan ve Osmanlılarda gelişen nesta'lik hattının Fatih zamanında İstanbul'da kullanılmaya başlandığı bilinmektedir (Serin,

1999:96). Bu dönem içerisinde gelişen Türk Hat Sanatına üslup kazandırma temelleri semeresini Şeyh Hamdullah gibi bir öncünün yetişmesinde göstermiştir.



Resim 3. Şeyh Hamdullah'ın Fatih Sultan Mehmed Han İçin Yazdığı Mesalihü'l-Ebdan ve'l-Enfûs İsimli Eserinden
Kaynak: Serin, 1992:30

“Türk Hat Sanatının en büyük üstadı Şeyh Hamdullah’dır (1436-1520). Yakut Mustası’minin hattına yeni bir düzen, Arap harflerine yeni güzellik veren Şeyh Hamdullah, beş asır boyunca Türk Hat sanatının en büyüğü olarak tanınmış, kendisi tereddütsüz “hattatların kiblesi” sayılmış, beş asır boyunca gelmiş geçmiş hattatlar hep yazılarını onun yazısına benzetmeye çalışmışlar ve onun yazısına benzettikleri, ona yakın yazdıkları ölçüde büyük ve güçlü sayılmışlardır. Hat sanatının Arap aleminin dışında Türklere mahsus bir eda kazanması Şeyh Hamdullah sayesinde olmuştur” (Rado,1984:49).



Resim 4. Şeyh Hamdullah'ın Kuran'ı Kerimden sayfa tasarımı
Kaynak: Serin, 1992: 105

“Şeyh Hamdullah ekolünde, aklam-ı sitenin bütün nevilerinde olgunluk çağı idrak edilmiş, Mushaf-ı Şerif, cüz, murakka, kıt'a ve kitaplarda, yeni bir anlayışla hat sanatının en güzel örnekleri verilmiştir. Bu örnekler Mushaf kitabesinde reyhani yerine nesih yazı büyük ehemmiyet kazanmış, sahife nizamı, satır araları en güzel ölçülerini bulmuş, Mushaf metni bir çeşit yazıyla, nesihle yazılarak, metinde devamlılık ve okumada kolaylık sağlanmış, koltuklu sülüs nesih kıt'anın Türk zevkine uygun ölçü ve şeklini ortaya koymuştur.” (Serin, 1999:105) Şeyh Hamdullah'ın Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarında oluşturduğu tasarım düzeni diğer Hattatlara örnek olduğunu bilmekteyiz.

Türk Hat Sanatının önde gelen büyük isimlerinden bir diğeri olan Ahmet Karahisari'dir (1469-1556). “Güzel yazılardan Sülüs ve Nesihî Yakut ekolünden yetişmiş olan Yahya Sofî'nini yazılarından faydalanmış. Sonra, hoca olarak Esedullahı Kirmani onu mükemmelliğe ulaştırdı. Kalem-i müsenna” da denilen Hatt-ı Celi'de, yani büyük boy yazıda ustalığı öbür yazılarından daha üstündür. Sülüs'de, hemen hemen eşî yoktur. Süleymaniye Camii'nin tak-ı kebirini (büyük kubbesini) – kölesi Hasan Çelebi ile beraber yazmıştır. Bütün hayatını Yakut yolunda yazan Karahisari o yoldan

ayrılmamış, bilhassa o devirde “Müsenna” adı verilen celi yazıda ve değişik bir tarzda yazdığı Sülüs nevi yazıda, şaheser örnekler meydana getirmiştir” (Rado, 1984:69). Örnek çalışmaları aşağı gösterilmiştir.



Resim 5. Ahmed Karahisari'nin ünlü Kur-an'ından bir sahife
Kaynak: Alparslan, 2004:54

Türk Hat Sanatındaki yazı karakterleri Aklam-ı Sitte denilen altı çeşit yazıyla belirtilmiş bunlar; sülüs, nesih, muhakkak, Reyhani, Tévki, Rıkaa olarak kaydedilmektedir.

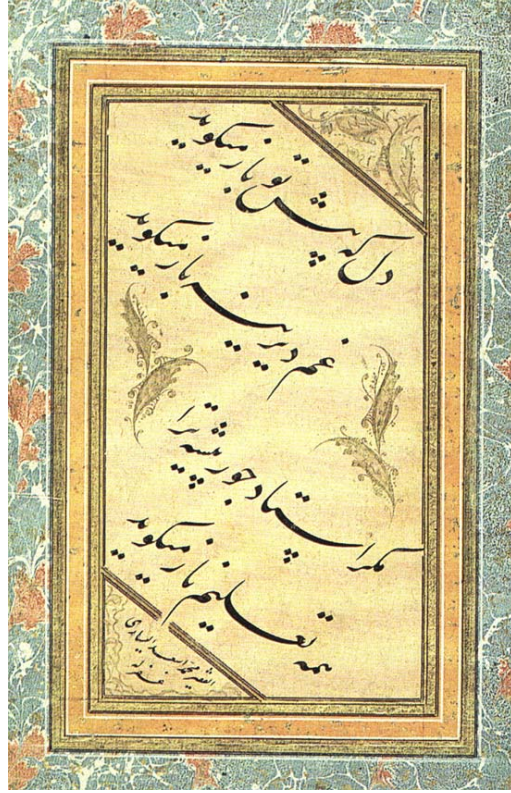
Aklam-ı Sittede çığır açmış, müstesna şahsiyetlerden biri olan “Hafız Osman (1642-1698), tahsil çağına erince Köprülüzade Fazıl Mustafa Paşa'nın himayesine girmiş, onun yanında zamanının geçerli ilimlerini öğrenmiştir. Küçük yaşta hıfzını tamamlamış bu sebeple de Hafız Osman diye anılmıştır. Şeyh Hamdullah yazılarından

beğendiği harfleri seçerek, harfleri küçültülmüş, kelime ve harf aralıklarında, harflerin artistik duruş ve bünyelerinde daha güzel nisbet sağlamış, böylece kendine has bir üslup ortaya koymuştur. Açtığı çığır, yazıda yaptığı yenilikler devrinin bütün hattatlarını etkilediği gibi asırlarca da İslam dünyasında hakim ve ideal üslup olarak tesirini sürdürmüştür. Hafız Osman İlk defa sülüs ve nesih hattıyla hilye kompoze etmiş, günümüze kadar hüsn-i hatla hilye yazmak bir gelenek haline onun sayesinde gelmiştir” (Serin, 1999:115).



Resim 6. Hafız Osman'ın Sülüs-Nesih yazılarını içeren bir sayfa
Kaynak: Alparslan, 2004:64

Türk Hat Sanatında usta-çırak ilişkisi, hat sanatının gelişmeyi sürdürmesini sağlamış hat sanatına yön veren şahsiyetler yetişmeye devam etmiştir. 18. Yüzyılın ünlü Talik Ustası Mehmet Esat Yesari bunlardan biridir.



Resim 7. Mehmet Esat Yesari'nin Nesta'lik Kıt'ası

Kaynak: Serin, 1999:254

18. yüzyılın ünlü Talik ustası “Mehmet Esat Yesari İstanbul’da doğdu. Vücudunun sağ tarafı inmeli, hemen hiç tutmaz bir halde geldiği için yazıyı sol eliyle yazmaya çalışırdı. Bu yüzden kendisine “solak” manasına “Yesari” denmiştir. Cevat Paşa tarihin de Talik yazıda çok güçlü ve bütün hattatlara üstünlüğü apaçıktı” (Rado, 1984:182). şeklinde ustalığını belirtmiştir.

19. yüzyılın ünlü hattatı celi sülüs yazısı denildiğinde akla Mustafa Rakım gelir. “Mustafa Rakım (1757-1826), İstanbul’daki ağabeyi ünlü hattat İsmail Zühdü tarafından yetiştirildi. Medrese tahsili yaptığı sırada güzel yazıya merak ederek aklam-ı sitte yazılarını ağabeyinden ve III. Derviş Ali’den öğrenerek on iki yaşındayken icazetname almayı başardı. Celi sülüs yazı, estetik değerler bakımından kemale, olgunluğa onun sayesinde kavuşmuş; başka bir ifadeyle anarşiden, düzensizlikten, atıl ve durgun bir görünümünden sıyrılarak, canlı bir varlık gibi dinamizm kazanmıştır. Harflerde, gövde ve duruş güzelliği, onun sanatkar anlayışının müdahalesiyle temin edebilmiştir. Celi’de istif (yazıda kompozisyon) güzelliğini temin etmiştir. Rakım,

istifteki dağınıklığı ortadan kaldırdı, harf ve kelimeler için uygun durumlar buldu; boşlukları bertaraf etti, istif (yazıda kompozisyon) tekniğini kuvvetlendirdi. Kendinden önceki hiçbir hattat bu derece üstün bir istif (yazıda kompozisyon) şuuruna ulaşamamıştır”(Bektaşoğlu, 1999:283).



Resim 8. Mustafa Rakım Efendi'nin Celi Sülüs bir Levhası

Kaynak: Serin, 1999:135

Mustafa Rakım'ın geliştirdiği kompozisyon ve istifleri ondan sonra gelen pek çok hattata örnek olmuştur. Türk hat sanatı gelişimini sürdürmeye devam etmiş, hattatların daha güzeli ve mükemmeli arayışlarına yine 19. yüzyılın değerli hattatlarından Mehmet Şevki Efendi ile devam etmiştir.

“Mehmet Şevki Efendi Kastamonu'nun Seydiler köyünde doğdu(1829-1887). Üç yaşında İstanbul'a gelen Şevki Efendi, dayısı Ragıp Paşa Kütüphanesi Hafız-ı Kütübü Mehmet Hulusi Efendi (ö. 1291-1874)'den sülüs ve nesih yazılarını meşkederek mezun oldu. On iki yaşında İcazet aldı. Şeyh vadisinde Hafız Osman, İsmail Zühdi ve Rakım'dan sonra gelen Mehmet Şevki Efendi, sülüs ve nesih yazılarına en güzel nisbetlerle son şeklini vermiş, bütün İslam dünyasında benimsenen kendi üslubunu ortaya koymuştur.



Resim 9. Şevki Efendi'nin Sülüs ve Nesih Kıt'ası
Kaynak: Alparslan, 2004:86

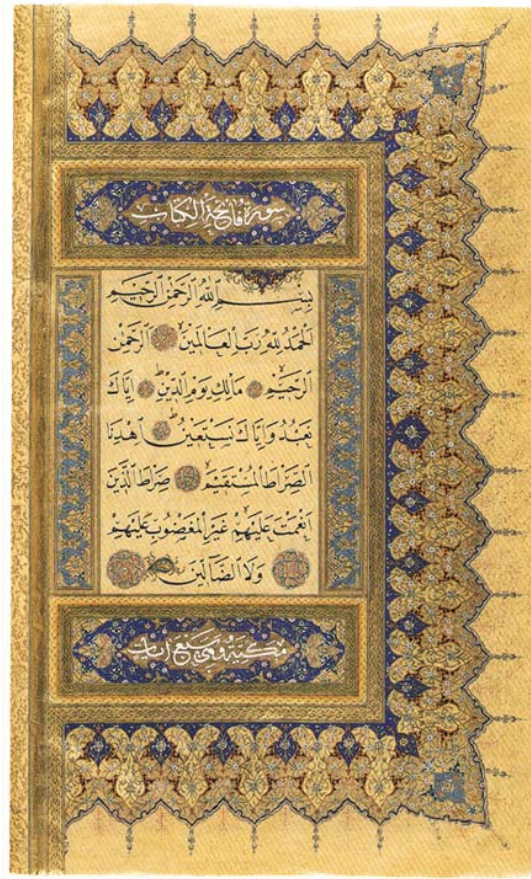
Harflerdeki vuzuh, üslubunun en önemli vasıflarındandır. Şevki Efendi, sanat dünyamıza hususi koleksiyon ve müzelerde bulunan Mushaf, Delailü'l-hayrat, hilye, levha, kıta ve murakka şeklinde pek çok eser bırakmıştır” (Serin, 1999:151). Türk hat sanatının gelişimine katkıda bulunmuş diğer hattat ise Sami Efendi'dir.



Resim 10. Sami Efendi'nin Celi Sülüs Kelime-i Tevhid Levhası
Kaynak: Serin, 1999:159

Sami Efendi (1837-1912) ekolü, “20. Yüzyılın önemli hattatları celi sülüs yazıda Rakım Efendi'nin yazıları yanında hattat Sami Efendi'nin özellikle Yeni Camii Sebili kitabe yazılarını örnek almışlardır. Çünkü bu kitabeldeki yazılar, harf yapısı ve istif olarak mükemmeldir. Sami efendi bu kitabeldeki yazıda celi sülüsün bütün noktelerini,

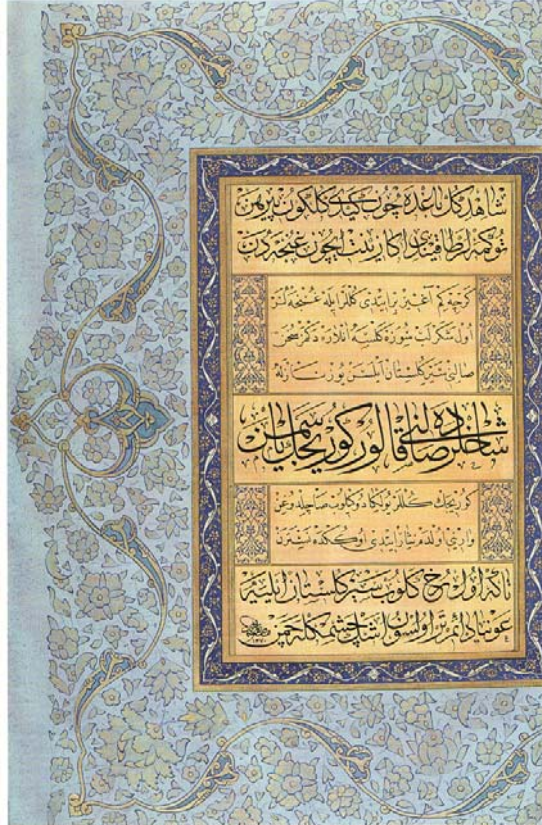
hareke ve tezyinat işaretlerine kadar ustalıkla kullanmıştır. Hattatlar bu kitabenin kalıbını alıp üzerinde çalışarak celi sülüsün inceliklerini öğrenmeye çalışmışlardır”(Berk, 2001:66).



Resim 11. Hasan Rıza'nın Yazdığı Kuran-ın Serlevhası
Kaynak: Alparslan, 2004:94

“Hasan Rıza Efendi Üsküdar’da doğdu.(1849-1920), 1878-1912 tarihleri arası sanat hayatının en verimli devresi olarak kabul edilen Rıza Efendi’nin celi sülüs, nesta’lik ve celi nesta’lik yazılarda da pek çok eser vermiş olmasına rağmen onun asıl şöhreti sülüs ve nesih sahaharındadır. Bilhassa mushaf kitabesinde çığır açmış, Hafız Osman’dan sonra gelen en değerli hattatımızdır. Yazdığı on dokuz mushaf, eserlerinin başında gelir. Basılmak üzere yazdığı mushaf’ların açık, okunaklı, ayet-berkenar olması, yazının güzelliği yanında okutma işaretlerinin yerli yerince konulmuş olması, Müslüman’ların Hasan Rıza hattını diğer basılmış musaflara tercihiine sebep olmuştur.

Sultan Reşad'ın arzusuyla (1331/1913)'de yazdığı 8 ciltlik Buhari-i Şerif (TSMK,HS.nr. 39) Hasan Rıza Efendinin en önemli eserleri arasındadır. Hasan Rıza Efendi'nin sayısız levha ve kıt'alarından başka, büyük boy hilye-i seadet levhaları onun şöhretine sebep olan eserleri zikredilir”(Serin, 1999:164).

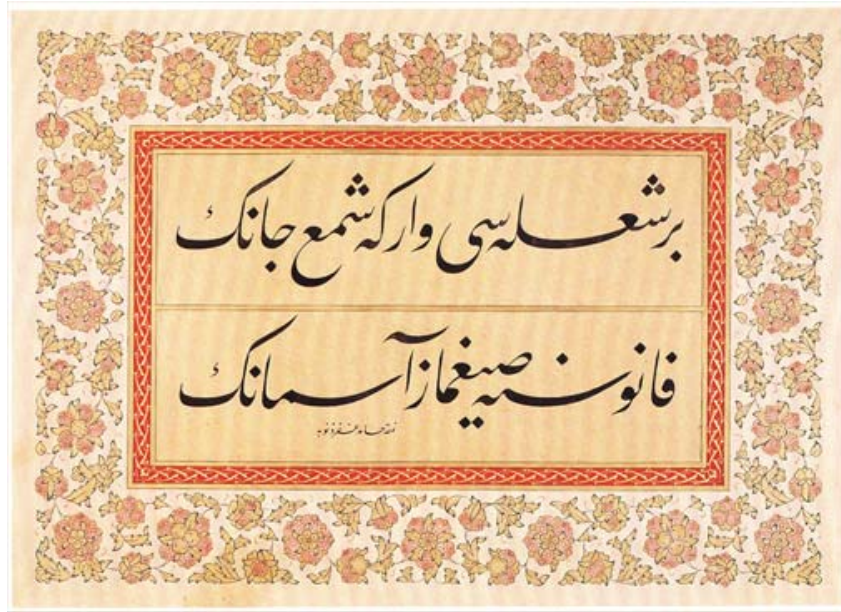


Resim 12. Halim Efendi'nin Sülüs, Nesih, Rika Levhası
Kaynak: Serin, 1999:190

Mustafa Halim Özyazıcı, “1898’de İstanbul’da doğdu. Sülüs, Nesih ve Talik meşki aldı. Kendisinin çeşitli ellerde Cüz, Kıt’a ve Levha gibi sayısız eserleri vardır. Mimari eserleri süsleyen yazıları ise, hiçbir hattata nasip olmayacak şekilde çeşitli zenginliktedir. Bir kısmı mermer üzerine kabartma, bir kısmı ise siyah zemin üzerine, altın yaldızla yazılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi Profesörlerinden Emin Barın hocalığı sırasında çok yakından tanıdığı bu sanatkar için şunları söylemekte: Hattat Halim, fevkalade süratli yazı yazardı. Önce kurşun kalemi ile çok basit şekilde kompozisyonu hazırlar, kamış kalemligini ayar eder ve derhal yazıya geçerdi. Harf ve

kompozisyondaki herhangi bir bozukluğu tashih (retuş) ederek düzeltmektense yeniden yazmak, onun için daha kolaydı” (Rado, 1984:260) demektedir.

Halim hoca celi levha, sülüs-nesih murakka ve meşk kıt’aları yazmış, hat sanatının yeni nesillere öğretilmesi, sevdirmesi ve canlı tutulmasında müstesna bir yeri bulunmaktadır.



Resim 13. Hamit Aytaç’ın Celi Nestalik Levhası
Kaynak: Serin, 1999:196

“Asrımızın, İslam dünyasında en çok sevilen, örnek alınan son Osmanlı hattatı Hamid Aytaç’tır(1892-1982). Hamid Bey’in eserleri arasında iki Kur’an, sayısız kitap kapağı yazıları, hat örnekleri, hilyeler, mezar taşları ve binlerce levha yer almaktadır” (Serin, 1999:195). Türk Hat sanatı gelişim evresi içerisinde “Sıkı bir disiplinle yürütüle gelen usta –çırak öğretimi sonunda icazet (diploma) verilerek nesilden nesile intikal ettirilen hat sanatı, zaman içinde bünyesini yenileyebildiği ve diğer sanatların aksine Batı’dan tesir alacak bir yanı bulunmadığı için ”(Derman, 2000:594), kendi içerisinde zenginleşerek gelişme göstermiş bu alanda büyük hat sanatçıları yetişmiş, sanat eserleri de günümüze kadar ulaşmıştır.

1.2 TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARI

1.2.1. Resmi Yazışmalar: Ferman, Berat, Vakfiye

“Osmanlı arşiv belgeleri, hem devletin yönetim sistemini yansıtmakta, hem de tarihinin diplomatik, ekonomik, dinsel, hukuksal, mali, askeri, sosyal ve kültürel yönlerini, özelliklerini ve uygulamalarını tanıtan ve ilişkilerini anlatan gerçek bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır. Bu özgün belgeler, tarihsel önem ve değerlerinin yanı sıra, yazı ve süsleme sanatının önemli bir uygulama alanı olmaları nedeniyle dönemlerinin sanat anlayışı ve ifadesini günümüze taşımaları açısından da ayrı bir değer taşırlar” (Acar, 1999:163).

Osmanlı diplomasisi içinde resmi yazıları iki grupta inceleyebiliriz;

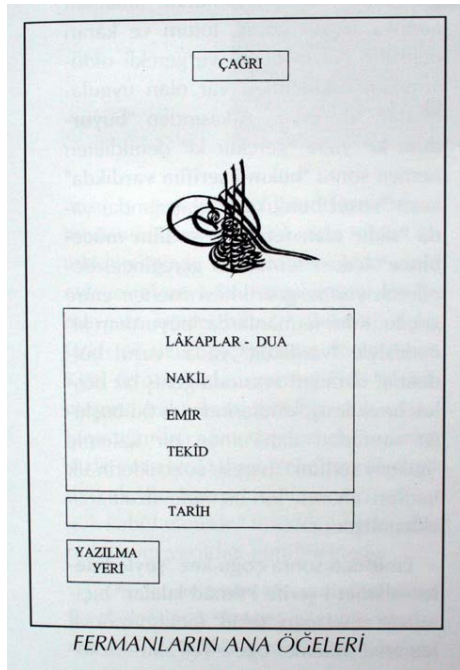
- 1- Devlet idaresinin dünyevi hayatla ilgili konularına ait padişah adına çıkartılmış ferman, berat vs. şeklindeki emir ve hükümler.
- 2- Osmanlı toplumunun dini hayatına ait yazılmış kadılık sicilleri, vakfiyeleri ve benzerleri (Kayserilioğlu, 1997:52).

1.2.1.1. Fermanlar

Farsça “fermuden” kelimesinden türemiş olup “emir, buyruk” anlamında padişahın yazılı emri olarak bilinir. “İçerdikleri konulara göre berat, mülkname, vakfiye, temlikname, sınıname gibi ayrımları bulunan fermanlar, genellikle imparatorluğun resmi yazısı olan ve ilk örneklerini Selçuklular döneminde gördüğümüz divanı hat ile yazılırlardı. Fermanların üzerinde yazım şeklinde görülen akıcı çizgiler halinde sol tarafa giderek yükselmekte olan divanı hat, zaman içinde “sefine” ya da kalyon şekline benzetilmiş ve bu adla anılmaya başlamıştır. Bu benzeşimin Osmanlı’nın azametini çağrıştırdığı düşünülebilir” (Kayserilioğlu, 1997:55). Türk hat sanatı Resmi yazılarda da gelişimini gösterir.

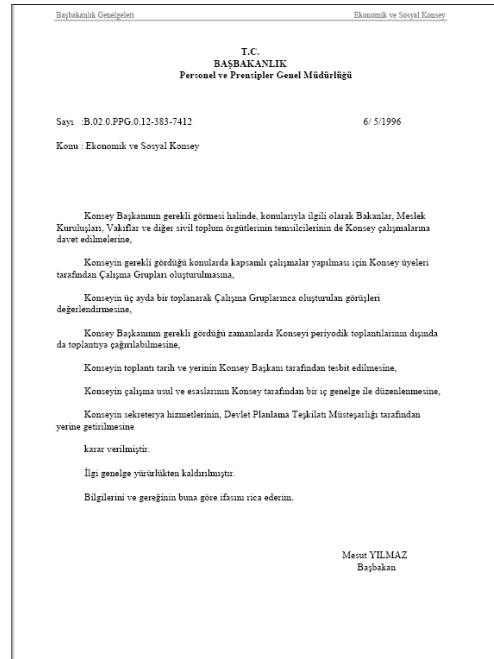
“Osmanlı’nın ilk dönemlerinde resmi kayıtlarda ve buyruklarda kullanılan yazı türleri, herkesin kolaylıkla okuyabildiği tevki ve rika ile sınırlıdır. Hızla yazıldığı, akıcı

ve stenografik (Alfabenin harfleri, noktalama işaretleri, kelime yerine semboller ve kısaltmalar kullanan çabuk yazma sistemi) bir karakterde olduğu için, bu iki yazıda harfler birbirine bitişir. Ferman ve beratlarda daha çok tevki, mektup ve yazışmalarda ise genellikle (“icaze hattı” da denilen) rıka kullanılmıştır” (Acar, 1999:164). Fermanların yazılışlarındaki sayfa tasarımı (Şekil1.1) gösterilmektedir.



Şekil.5. Fermanların Ana Öğeleri

Kaynak: Acar, 1999: 171



Şekil.6. Başbakanlık genelge örneği

Kaynak:

<http://mevzuat.dpt.gov.tr/basbakan/genelge/1996-24.pdf>

Fermanların ana öğeleri başka bir kaynaktan şu şekilde ifade edilmektedir.

a. Davet (duâ) formülü fermana başlanırken en üstte yer alan ve “Allah’ın adıyla” işe başlanıldığına dair bir yazıdır ki bu yazı, fermanlarda genellikle “hû” veya “hüve” şeklinde yazılmıştır. Formül sadece fermanlarda değil, genellikle, diğer belgelerde de bulunmaktadır. Bu formül bazen açıkça yazıldığı halde bazen de tezhîbin içinde saklanmıştır.

b. Metinde ferman sözünün belirtilmesi,

c. Kendisine ferman verilen veya gönderilen şahsın, sosyal mevkiine ve vaziyetine uygun bir üslûpla hitap edilerek isminin ifade edilmesi,

d. Fermanın veriliş veya gönderiliş sebebi ile, yapılması gereken işin (emrin) açıkça yazılması,

e. Emredilenin yerine getirilmesinde, memurun başarıya ulaşması için dilek ve temenni, yani duâ,

Fermanların bir kısmı yazılarak ve üzerine hükümdarın tuğrası çekilerek gönderilir ki bunlara “emr-i şerif” denilir. Tuğranın sağ üst tarafına, umumiyetle müzeyyen bir çerçeve içinde, padişahın kendi el yazısı ile “Mûcebince amel oluna” ibaresi yazılır, gönderilen fermanlara ise “hatt-ı hümayûnla muvaşşah” yani padişahın el yazısı ile süslenmiş ferman denilir(<http://www.devletarsivleri.gov.tr/ferman/>).

Günümüzde kullanılan resmi yazışmaların sayısı ve değişikliklerin devamlı duyurulması neticesinde, daha fazla olması genel yapının daha basit ve anlaşılır kılmaktadır. Başbakanlık genelgesi örnekteki yayımlandığı yapıdadır.



Resim 14. Mart 1324 tarihli Orhangazi Fermanı
Kaynak: Kayserilioğlu, 1997: 55



Resim 15. Sultan III. Ahmed'in kendi eliyle yazdığı ferman
Kaynak: Acar, 1999: 173

1.2.1.2. Beratlar

“Arapça “berat” sözcüğü, “yazılı kağıt, mektup” anlamındadır. İlk dönemlerde berat karşılığı “biti” ve “misal” sözcükleri kullanılmıştır. Farsça “nişan” sözcüğü de aynı anlamdadır. Berat, padişah tarafından bir memuriyete atama veya bir gelirden tahsis yapıldığını; bir şeyin kullanma hakkı veya bir imtiyaz (ayrıcalık) ya da muafiyetin (bağışıklığın) verildiğini gösteren ve veren padişahın tuğrasını taşıyan belgedir” (Acar, 1999:175).

Günümüzde başbakanlık tarafında kanun değişikliklerinin duyurulduğu bilgiler resmi gazete tarafından duyurulmaktadır. Gazete'nin sayfa tasarımı ortaya blok ve iki sütun şeklinde baş sayfası bulunmaktadır.



Resim 16. Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) tuğrasını taşıyan, divani yazıyla Hicri 1305 yılında yazılmış bir berat

Kaynak: Acar, M. Şinasi, 1999 s. 181



Resim 17. Resmi gazete

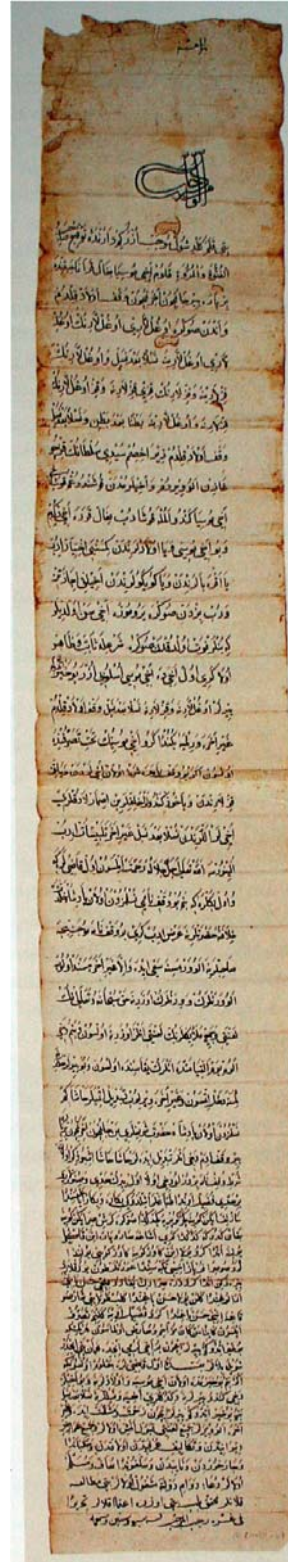
Kaynak:

http://www.siviltoplumakademisi.org.tr/resim/resmi_gazete.jpg

1.2.1.3. Vakfiyeler

“Arapça “vakf” sözcüğü, durdurma, durma, alıkoyma, bağlama” anlamındadır. Terim olarak, bir kişinin taşınır ya da taşınmaz malını, süresiz olarak, sosyal ya da dinsel bir amaç için tahsis etmesi anlamını taşır.

“Vakfiye” ise, vakfedilen nesnenin niteliklerini ve vakfedilme koşullarını içeren, vakfın yasal dayanağını oluşturan ve kadı tarafından onaylanmış belgenin adıdır. “Vakıfname” ve “vakıf senedi” de denilen bu belge, vakıf tüzel kişiliğinin yönetmeliğidir” (Acar, 1999:183).



Resim 18. Sultan I. Murat'ın (1360-1389) tuğrasını taşıyan 1366 tarihli vakfiye
Kaynak: Acar, 1999:183

1.2.1.2. Kitap Sayfaları (Elyazması)

El yazması kitaplarda öncülüğü, en saygın ve özel yeri Mushaflar almaktadır. “Hattatın kaleminin ucu, emek piramidinin tepesindedir: Kağıdı yapan, boyayan, aharlayan, mühreleyen, isi çıkaran, mürekkebi karıştıran, altını ezen, sayfaları tezhipleyen (süsleme), kitabı ciltleyen pek çok değişik ve uzman sanatçı grupları, aslında hat sanatı için çalışmaktadır” (Serin, 1999:105). Sayfa tasarımlarının hazırlanmasında ise yazılacak yazının kompozisyonun hazırlandıkta sonra satır çizgileri belirlenirdi. Kullanılan yöntemde yazıların satır araları ve yazımın düz ve kusursuz olmasını sağlardı.

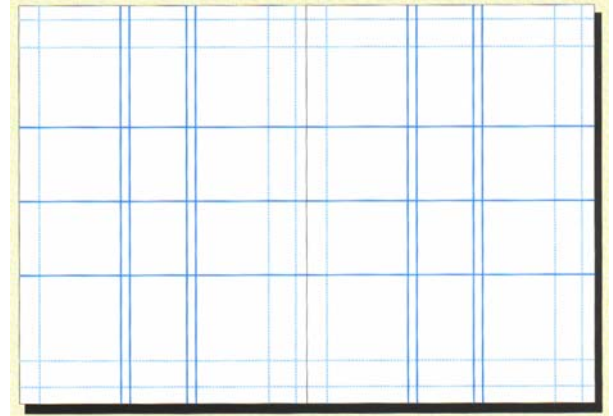
“Kağıt üzerine yazılacak yazının satır çizgilerini belirlemek için “mıstar” denilen basit bir araç kullanılır. Özellikle mushaf sayfalarında birlikteliği ve düzeni sağlamak için kullanılan mıstar, üstüne sıra sıra iplikler gerilmiş, sayfa büyüklüğünde bir mukavvadır. “Sahife mıstarı”, “meşk mıstarı” ve “hilye mıstarı” gibi çeşitleri vardır.

Önce yazının kaplanacağı alandaki satır düzeni (sayısı, uzunluğu, aralıkları), kullanılan kâğıt kalemin nokta boyuna göre hesaplanır ve seçilen kâğıt boyutlarında kesilmiş bir mukavva üstüne kurşun kalem ve cetvelle çizilir. Her satırın başı ve sonu iğneyle delinerek bu delikler arasında ibrişim türü ince bir iplik gerilir. Bu iplik, ilk satırdan son satıra dek düğümsüz olarak gerilmelidir. Daha sonra tüm satırların başıyla sonu da dikine çekilen iki iplikle belirlenir. Mıstar, yazılacak kâğıdın altına konduktan sonra, satırlar üstünde parmakla hafifçe bastırılarak yürünürse, iplik izleri kâğıt üzerine kabartma olarak çıkar ve metin bu satır çizgilerine yazılır (Resim 1.7). Bu işleme “mıstarlama” denir”(Acar, 1999:40).

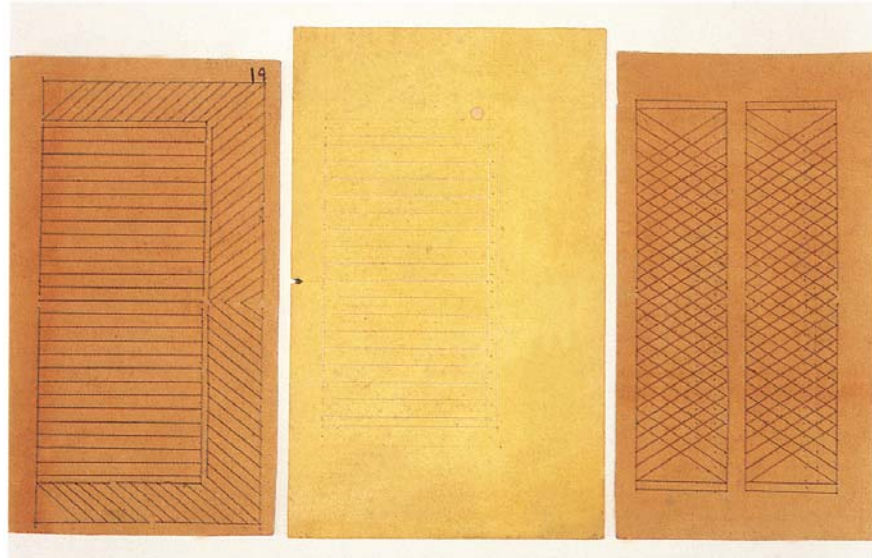
Günümüz sayfa tasarımlarına başlangıçta da eskiz ve taslak aşamasıyla başlanır. Gelişim aşamasında bilgisayar ortamına aktarılan bilgilerin düzenlenmesinde, Grid (ızgara) sistemi kullanılır. Tasarımda görsel bütünlük oluşturulmasını sağlar.



Resim 19. Mıstar (satırlık)
Kaynak: Çağman, Aksoy, 1998: 14



Resim 20. Sayfa tasarımında grid kullanımı
Kaynak: Mazlum, 2006: 97



Resim 21. Mıstar Örnekleri
Kaynak: Acar, 1999: 40

“Sayfa satırları daima tek sayıdadır ve ortadaki satırın mutlaka sayfanın tam ortasına gelmesi istenir. Bu amaçla mıstarda, ortadaki satırın cilt sırtı tarafındaki yerine küçük bir yarık açılmıştır. Mıstar çift sayfalı kağıt arasına konunca, öncelikle bu yarık elle bastırılarak izi her iki yaprağa da çıkarılır. İkinci sayfa mıstarlanırken, mıstarın

yarık yeri bu iz üstüne getirilince, karşılıklı iki sayfa arasında tam simetri ve uyum sağlanmış olur. Resimdeki mıstarların boyutları sırasıyla 19,2x11 ve 20,6x12,7 ve 19,7x11,9 santimetredir” (Acar, 1999:40).



Resim 22. Mushaf Örneği

Kaynak: Acar, 1999:107

“Elyazması kitaplarda öncülüğü, en saygın ve müstesna yeri elbette “mushaf”lar alır. Mushaf sözcük olarak “ciltlenmiş, derlenmiş sayfalar” anlamındadır ama, zamanla, kitap haline getirilmiş “Kuran’ın yazılı tam metni” anlamını kazanmıştır. Halk arasında “mushaf-ı şerif” de denir 16. yüzyıla dek yazılan mushaflarda tek başına kufi, muhakkak, reyhani, sülüs, nesih gibi yazılar veya muhakkak-reyhani, muhakkak-nesih, muhakkak-sülüs-nesih gibi ikili yada üçlü yazı grupları ortaklaşa kullanılmıştır” (Acar, 1999:106). “Sanat değeri taşıyan öteki elyazması kitaplar da genellikle dinsel niteliklidir. Genel olarak seçkin saygın “özel” kişiler için yazılan yada yazdırılan elyazması kitapların, hat, tezhip ve cilt bakımından özenle hazırlandığı söylenebilir. Mesneviler, divanlar, şeyh icazetnameler, (kitap biçiminde yazılmış) vakfiyeler, şifa kitapları, sözcükler, (vezin ve kafiye anlatan) şiir kitapları, elifbalar, yasinler ve tarih kitapları arasında çok sanatlı bir biçimde hazırlanmış, olağanüstü güzellikler taşıyan örnekler görülmüştür.

Mushaf dışında dinsel yazma kitaplarda serlevha tezhibi yerine, yalnızca ilk sayfaya dolgun tezhip yapılır ve buna “unvan sahifesi” denir. Bunların pek çoğu kubbeli

taç biçiminde olup üst kısımları “tig” (kılıç) denilen ok gibi sivri uçlarla sonlanır. Yazma kitapların Türkçe olanlarında daha çok nesih hattın hareke’siz biçimi ile “hurde ta’lik” hattı kullanılmıştır” (Acar, 1999:115).

1.2.1.3. Levhalar

“Levhalar, duvara asılmak üzere yazılmış “celi” yazılardır. Arapça celi sözcüğü “iri, belli, açık” anlamlarını taşır; “hafî” (gizli, kapalı)nın karşıt anlamlısıdır. Hat, kalem ağzı genişlediği oranda kalınlaşır, irileşir, celi olur ve uzaktan okunabilir hale gelir. Ancak, ince yazılarda göze batmayan kusurlar, celi’de anlayanı rahatsız eder. Bu nedenle celi yazıları, hele istifli şekillerini yazmak hiç de kolay değildir ve hat sanatındaki son aşamadır. Sanat kudretini özellikle celi yazılarda ortaya koymuş olan ünlü hattat Sami Efendi (1838-1912)’nin dediği gibi: “Celi yazmadıkça esrar-ı hatta (yazının gizemlerine) vakıf olunamaz”. Levhalar, hattatın yaratma gücünün sınırlarını yansıtan, tablo hüviyetindeki özgün sanat eserleridir. Düzenlerindeki incelik, yazılarındaki yumuşaklık ve istiflerindeki güzellik, hattatın duygu, beceri ve beğenisinin ürünüdür. Kimileri son derece yalın, yumuşak ve zarif, kimileri ise süslü, ciddi ve zahmetlidirler. Hattatın hüneriyle harflerde tecelli eden güzelliklerin, izlerken ruha aktığı hissedilir”(Acar, 1999:133).



Resim 23. Şefik Bey’in Kayık Formunda Tertip Ettiği Celi Divani Yazısı
Kaynak: Alparslan, 2004:195

Tasarım ve sanat kaygısının yoğun olduğu bu sayfa tasarımları, Afiş tasarımlarında da aynı kaygıları gündeme getirmekte olan grafik ürünlerdir. Büyük

boyutlu dış mekan afişleri, Billboard, Raket ve Duvar yüzeylerine asılmakta iken, levhalar İç mekanda salon ve lobilerin duvarlarına asılmaktadır. Belirli mesafeden okunduğu için dikkat, algılama ve okunabilirlik ön plandadır. Tipografik düzenlemede yayınlanma yerine göre büyük puntolar yazılmakta okunabilirlik ve dikkat göz önüne alınmaktadır.



Resim 24. Sinema afişi

Kaynak: <http://www.sadibey.com/turkce-afisleri/b/>

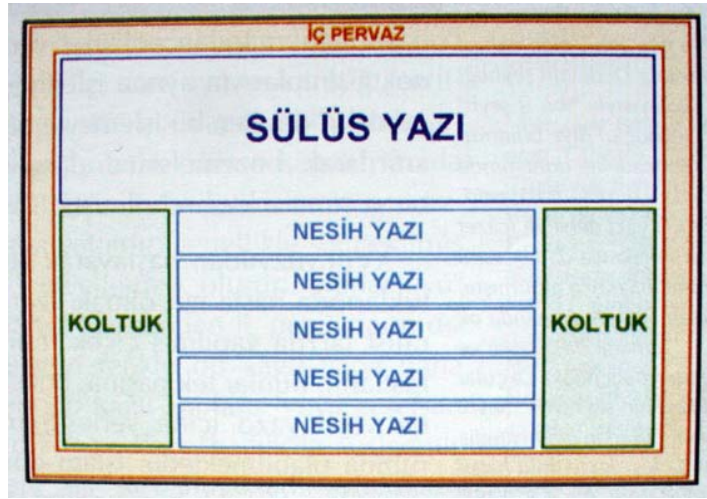


Resim 25. Celi Sülüs Levha, Abdülfettah Efendi

Kaynak: Acar, 1999:137

1.2.1.4. Kıt'a ve Murakkaalar

“Arapça “kıt’a” sözcüğü “kesik parça, bölüm” ve “murakka’a” kıt’aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan “albüm” anlamındadır. Hat sanatında genel olarak normal boy bir kitap büyüklüğündeki yazılara “kıt’a” denmektedir. Bağımsız olarak yazılmış kıt’alar olmakla birlikte, bunların pek çoğu bulundukları murakkaa’nın bozulup ayrılması sonucu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle her kıt’ada hattat imzası bulunmaz.



Şekil.7. Sülüs-Nesih Kıt'anın Ana Öğeleri

Kaynak: Acar, 1999: 119

Kıt'anın türü, sözcüğün başına, yazılmasında kullanılan hat veya hattatların adı getirilerek tanımlanır: Sülüs-nesih kıt'a ve ta'lik kıt'a gibi. Kıt'alar yatık veya dik olarak kullanılmış bir dikdörtgen biçiminde ve kenar boşluğu dahil dıştan dışa ortalama 20x26 santim boyutlarındadır.

Osmanlı'da en yaygın tür, sülüs-nesih kıt'adır ve irice bir satır sülüs hattın altında yer alan 3-5 satır nesih yazıdan oluşur. Nesih'le yazılmış sözler, sülüs ibarenin devamı değildir. Nesih satırların iki yanında yer alan ve “koltuk” denilen dikdörtgen bölümler çoğu kez tezhiplendiği bilinmektedir (Acar, 1999:119).

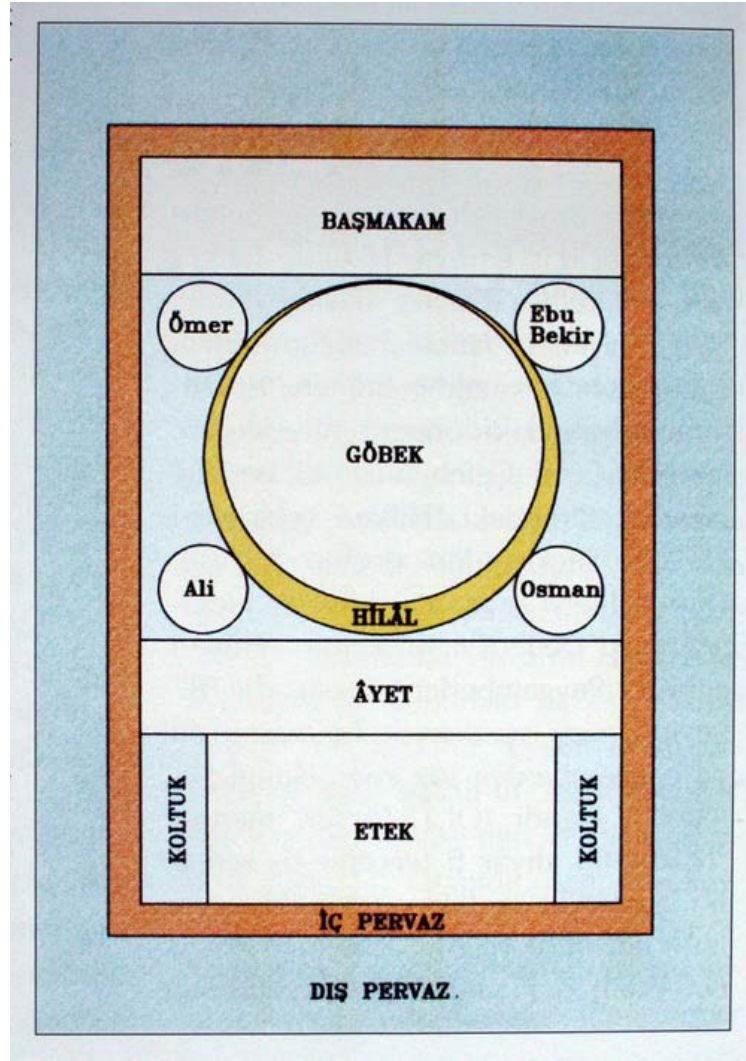


Resim 26. Şeyh Hamdullah Sülüs-Nesih Kıt'a
Kaynak: Serin, 1992: 166

18. yüzyıldan başlayarak kıt'a koltuklarında başta gül olmak üzere natüralist tarzda yapılmış çiçek resimlerine rastlanır (Acar, 1999:120).

1.2.1.5. Hilyeler

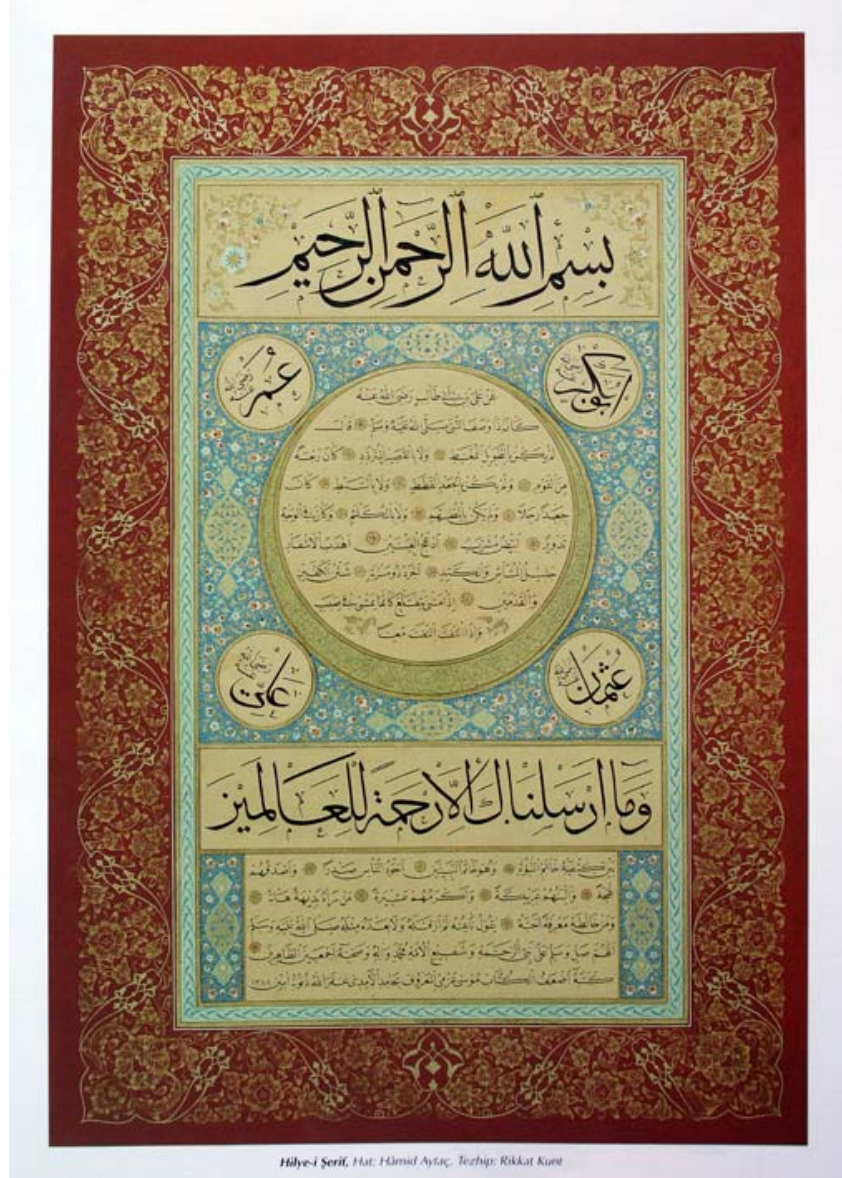
“Süs, cevher, insandaki güzel nitelikler, gibi anlamlar taşıyan Arapça “hilye” sözcüğü, İslam edebiyatı ve hat sanatında Peygamber’in fiziksel özelliklerini, karakterini, insani ve ahlaki niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel addır.



Şekil.8. Klasik Hilye Formu

Kaynak: Acar, 1999: 154

Hilyeler, Peygamber'in ölümünden sonra onun kişiliğini öğrenmek isteyenlerin çoğalması ve ona yetişenlerin bildiklerini anlatmasıyla zaman içinde oluşmuştur. Kaynaklarını hadis ve tarih kitaplarından alan ve önceleri yalnızca Peygamber'in niteliklerini işleyen bağımsız eserlerin gitgide kapsamı genişlemiş ve Dört Halife ile öbür peygamberlere ilişkin hilyeler de yazılmaya başlamıştır "(Acar, 1999:151).



Resim 27. Hilye-i Şerif, Hat: Hamid Aytaç, Tezhip: Rikkat Kunt
Kaynak: Acar, 1999: 161

Türk Hat Sanatı, sıkı bir disiplinle yürütüle gelen usta-çırak öğrenimi sonunda icazet (diploma) verilerek nesilden nesile aktarılmış. Hat sanatı, zaman içinde bünyesini yenileyebildiği ve diğer sanatların aksine Batı'dan tesir alacak bir yanı bulunmadığı için, Osmanlı'larda günümüze gelişerek 20. Yüzyıla kadar gelebilmiştir. (Derman, 2000:594)

İKİNCİ BÖLÜM

GRAFİK TASARIM İÇERSİNDE SAYFA TASARIM İLKELERİ

2.1. SAYFA TASARIMI

Sayfa tasarımı, iki boyutlu düzlem üzerinde kullanılacak elemanların o düzlem üzerinde tasarlanmasıdır. Tasarlama yöntemini ise “Tasarımlarda konunun seçilme biçimi, seçilme amacı ve hitap edeceği alanlar göz önüne alınarak, tasarlanacak çalışmada bir kurgu oluşturulur” (Tepecik, 2004:29). Sayfa içerisinde yapılan bu kurgunun, sayfa tasarımının geniş kitlelere bilgi paylaşımı sağlanmasında çok önemli bir eleman olduğu bilinmektedir. Günümüzde dergi, gazete, kitap, broşür, afiş gibi konularda çeşitlilik gösteren yaygın araçları yanında, Web sayfaları gibi sanal ortamlar ile Ambalaj sektöründe de bu tasarımın etkisi görülmektedir.

Hattatların Elyazması Kitapları, Kıt’a, Murakkaalar, Levhalar, Hilyeler, Ferman, Berat ve Vakfiyeleri fikir ve düşünce olarak en iyiyi en güzeli değerli kılma çabaları, sayfa tasarımlarına zenginlik katmıştır. “Tarih içerisinde farklı isimlerle anılan bu kişiler, fikirleri yazı ve görsel malzeme ile birleştirerek, bilgiyi farklı bir boyuta taşıyan mesajı oluşturan kişiler olmuşlardır” (Uçar, 2004:144). Sayfa tasarımında bilgilerin zenginleşerek, özgün tasarımlar haline gelmesini ise usta-çırak ilişkisi içerisindeki eğitimin nesilden nesile aktarılmasıyla gelişme gösterdiği anlaşılmaktadır.

2.2. SAYFA TASARIMINDA GENEL İLKELER

İki boyutlu bir düzlem olarak nitelenen sayfalarda iletişimin görselleşmesi bir takım ilkeleri gerekli kılmaktadır. Sayfa tasarımında görsel elemanların yerleştirilmesinde ve iletişimin algılanmasında bu ilkeler önem kazanır. “Görselleşen tasarım insanlara hızlı ve kolay ulaşır. Yazılar, fotoğraflar ve resimler grafik iletişimin vazgeçilmez elemanlarıdır. Bu elemanların doğru yerleştirilmesi tasarımın gücünü artırır” (İstek, 2005:55). Sayfa tasarımının oluşmasında öne çıkan bu ilkeleri; Bütünlük, Orantı, Görsel Hiyerarşi, Görsel Süreklilik, Denge ve Vurgu olarak ele almak mümkündür.

Türk Hat Sanatında Formlar yukarıda belirtildiği üzere, Elyazması kitaplar, kıt’a, Murakkaalar, Levhalar, Hilyeler, Ferman, Berat ve Vakfiyelerdir. Grid (ızgara)

sistemine benzer sistem ise Mıstar'dır. Mıstar çeşitleri; Sahife mıstarı, Kıt'a mıstarı, Meşk mıstarı, Hilye mıstarı olarak adlandırılmaktadır. Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarının tasarlanmasında "Algılama düzeylerinin zenginliği ve çeşitliliği hat sanatının boyutlarını belirler: düzenlemede ya da genel biçim, daha sonra beyaz ve siyah alanların dengesi ve dengesizliği, ritim ve sonra da sözcüklerin ilk anlamının ve bunların altında yatan anlamın çözülmesi" (Jean, 2002:169) şeklinde görüş ise tasarım ve sanatın nasıl birlikte kullanıldığını açıklamaktadır.

2.2.1. Bütünlük

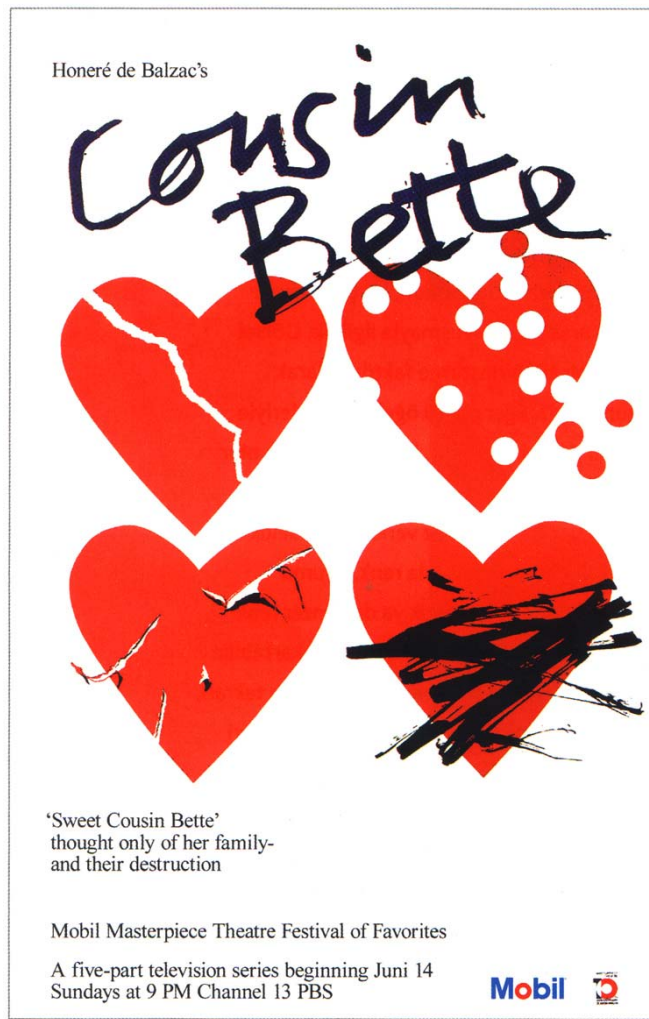
Tasarım içerisinde kullanılan her öğenin birbirleriyle iletişim içerisinde olması için kullanılan unsurların birbirleriyle uyumlu bir bütünlük sağlaması gerekir. "Aynı temel biçim, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurlar; bir tasarımda ideal bütünlüğü oluştururlar. Benzer nesnelerin oluşturduğu bu gruplarda yer alan farklı unsur dikkat çekici bir etki yapar (Becer, 1999:72).

Görsel unsurların kullanımında fotoğrafların, yazıların, renklerin ve boşlukların aynı ebat ve yerlerde kullanımı monotonluk oluşturabilir. Böyle bir olumsuzluktan kurtulmak için sayfa tasarımında aşağıdaki yöntemlerin kullanılarak bütünlük sağlanabileceği tasarımcılar tarafından belirtilmektedir.

- Tasarım yüzeyini çevreleyen bordürler bütünlük sağlamada kullanılabilir. Bordürler arasındaki ölçü, ton, üslup gibi benzerlikler, bir tasarım bütünlüğü oluşturabilir (Becer, 1999:72)
- Beyaz boşluk tasarımda görsel elemanların kullanıldığı yerdir. Boşluk algısı görsel elemanların algılanmasında kullanıldığı gibi az ya da çok olması durumunda kötü sonuç verebilir.
- Bütünlük oluşturmada görsel elemanlar yatay ve dikey eksenlerden yararlanılarak yerleştirilir. Eksenler görsel elemanların göz algılamasına yardımcı olur.
- Üç nokta yöntemi; bütünlüğü sağlamada kullanılabilir. Tasarımda kurulan kompozisyon yüzeyindeki belirleyeceği üç odak noktasını

tasarımın bağımsız birimlerini bağlayan unsur olarak kullanılır. Göz, bir yüzey üzerinde yer alan üç unsuru hayali çizgilerle birleştirerek bir üçgen oluşturur (Becer, 1999:73). Kompozisyonda monotonluğu bozarak dikkat algısıyla okutmayı sağlar.

Hat sanatçılarının da sayfa tasarımlarında buna benzer odak noktaları tespit ettikleri bilinmektedir. Yöntemlere örnek olarak aşağıdaki çalışmalar verilmiştir.



Resim 28. Iva Chermayeff, “Cousin Bette”, Mobil Masterpiece Theatre afişi
Kaynak: Öztuna, 2007: 54



Resim 29. Mengü Ertel Tiyatro afişi
Kaynak: Sarıkavak, 2005:143

2.2.2. Orantı ve Görsel Hiyerarşi

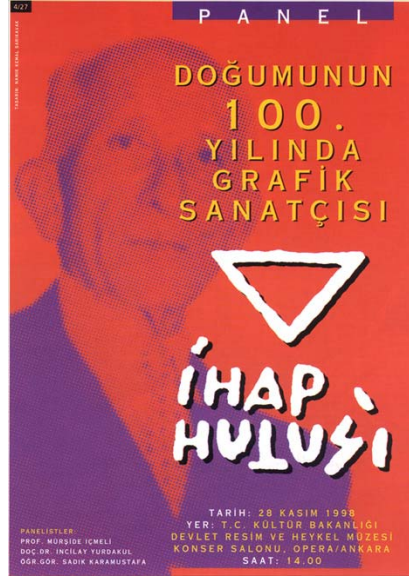
Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulamak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelir. Tasarımlarda fotoğraf, illüstrasyon, tipografi ya da beyaz boşluk ön plana çıkarılır ve vurgulayıcı unsur haline dönüştürülür (Becer, 1999: 69). Sayfa tasarımlarında vurgulayıcı unsurlar, tasarımın konusuna ve hedef kitleye göre belirlenir. Belirlenen vurgu, diğer görsel elemanlarla orantısal bir ilişki içindedir. “Parçalar arasında uyumlu orantılar bulunan, insan yapısı örneklerden en önemlisi Yunanistan’daki Parthenon tapınağıdır. Mimari elemanların ölçülendirilmesinde “Altın oran” kullanılmıştır. Altın oran Eski Yunanlılar’ın doğayı (yaprak, çiçek, dallar) gözlemlemesi sonucunda bulunmuştur. Resim sanatında, Kübist ressamlar Altın oran ilkelerini kullanmışlardır. Altın oran “Bir çizgi herhangi bir yerinden ikiye bölündüğünde; küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir sözü ile açıklanmıştır ”(Becer, 1999:69). Sayfa tasarımlarının elemanları

arasındaki hiyerarşik düzenin sağlanmasında orantısal ilkeler matematiksel verilerden yararlanılarak uygulanır.

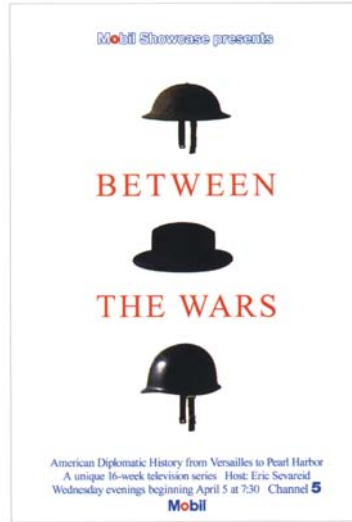


Resim 30. Deli Osman'ın Tarafından Yazılmış Hilye Örneği
Kaynak: Acar, 1999:151

Türk Hat Sanatındaki sayfa tasarımlarında da matematiksel verilerden faydalandığı sanatsal açıdan olduğu kadar tasarım açısından da değerli kılma çabalarında görülmektedir. Değerli ve güzel kılma çabası insan gözüne hoş gelen iletişim kurabilen, bilgilerin kompozisyonunda anlaşılma sorunu olmayan bir anlayışta yapılan çalışmalar, belirli kural ve matematiksel orantılarla sağlanabildiği, eserlerin çağlar ötesinden usta çırak ilişkisiyle gelişmesi olduğu görülmektedir.



Resim 31. Namık Kemal Sarıkavak'ın afişi
Kaynak: Sarıkavak, 2005:131

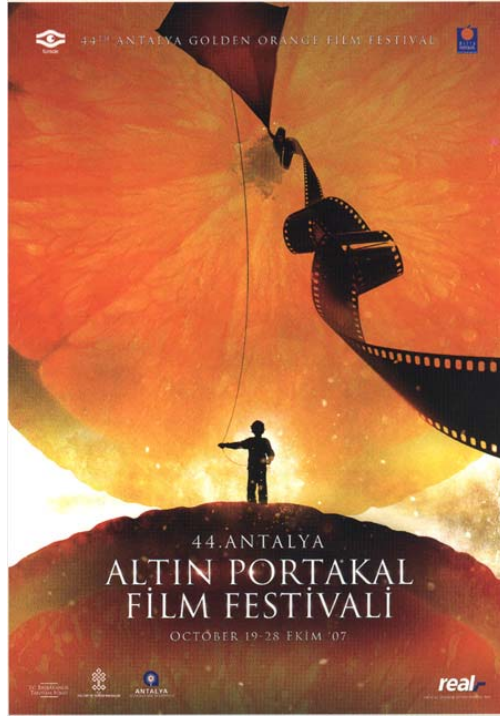


Resim 32. Iva Chermayeff, “Between the Wars” Mobil Showcase TV afişi, 1977
Kaynak: Öztuna, 2007: 45

2.2.3. Görsel Süreklilik

Sayfa tasarımında göz algılaması oran, biçim, alan, renk ve tipografiyle sağlanabilir. Göz görsel elemanlardan bir diğerini takip edebiliyorsa süreklilik sağlanmış olur. Tasarımın algılanması ve kavranmasının daha kolay anlaşılır hale

getirirken, bilgi edinmeyi de sağlamış olur. Görsel Süreklilik; tasarım içersindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelir (Becer, 1997:69-70). Tasarım bütünlük içersinde algılanması sağlar.



Resim 33. Emrah Yücel Festival Afişi
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi, 2007:33

Görsel elemanların bütünlük içersinde algılanması konusunda, Tevfik Fikret Uçar; insan gözü kalabalıktan seyreğe, koyudan açığa, kolay algılanabilirden zor algılanabilire, büyükten küçüğe, etkin ve güçlü renklerden solgun ve pastel renklere doğru bir algılama sırası izlediğini, bu sıralamanın tasarımcıya görsel bir yön oluşturma ve algılama yönünü kurgulayabilme konusunda yardımcı olduğunu belirtmektedir (Uçar, 2004:155).

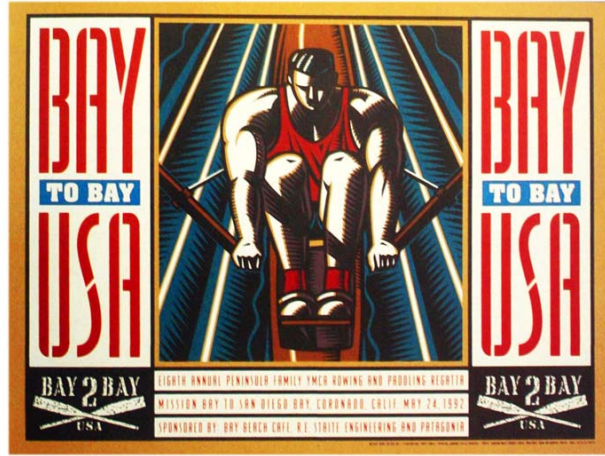
Bu durum hat sanatı sayfa tasarımlarında da görülmekle birlikte, gözün izlenebilirliğini yazıların kompozisyonu (istif), büyük küçük algısı ve boşluk algısıyla kompozisyonların oluşturulduğu bilinmektedir.



Resim 34. Şevki Efendi'nin Sülüs ve Nesih Kıtası
Kaynak: Alparslan, 2004:86

2.2.4. Denge

Sayfa tasarımında bütünlük ilkesinin etkili olması kullanılan görsel elemanların dengeli olmasıyla sağlanır. “Dengeyi sağlamanın en iyi yolu elemanları optik bir noktada gruplamaktır. Optik nokta geometrik olarak sayfa ortasının biraz üstündedir. Çağdaş tasarım daha dinamik olmak zorundadır” (İstek, 2005:92). Tasarımdaki dinamiklik ve hareketlilik iki farklı denge unsuru içersinde düzenlenebilir: Simetrik denge ve Asimetrik denge.



Resim 35. Festival ilanı

Kaynak: Kaye, 2002: 67

Simetrik denge, sayfa tasarımında “iyi orantılanmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu genel bir yapı akla gelirken, diğer taraftan hayali bir çizgi ya da düzlemle ayrılmış iki yönlü biçim benzerliği simetri olarak tanımlanır” (Becer, 1999:65). Tanımdan da anlaşıldığı gibi, insan gövdesi ve yüzü buna iyi bir örnek olarak gösterilir. İki boyutlu düzlem üzerinde eşit görsel elemanların bir eksen ile ortadan ayrılması ile düzenlenebilir.



Resim 36. Şeyh Hamdullah'ın Sülüs, Nesih Kıt'a'sı

Kaynak: Serin, 1992:139

Simetrik anlayış hat sanatı sayfa tasarımlarında da kullanıldığı bilinmektedir. Hilve, Kıt'a ve Murakkaa'lar buna örnek olarak verilebilir. Dini içerikli yazılardaki anlamın vurgulanmasında kullanılan bir yöntem olduğu bilinmektedir.



Resim 37. Hacı Kamil Akdik Sülüs, Nesih Kıt'a'sı
Kaynak: Serin, 1999:185

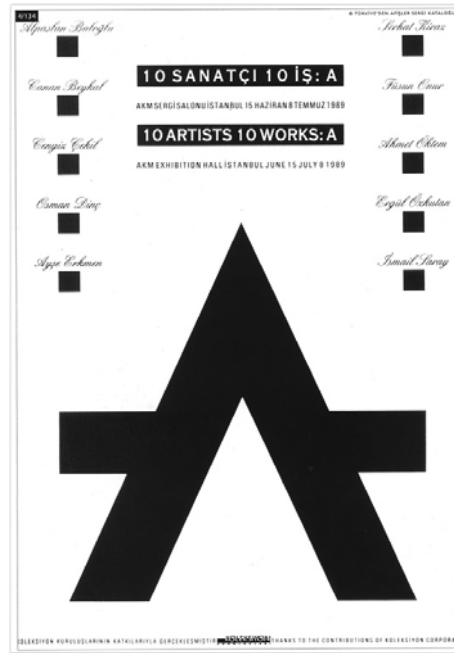


Resim 38. Sadık Karamustafa Panel Afişi
Kaynak: Sarıkavak, 2005:162

Asimetrik denge, tasarımda kullanılan görsel elemanların optik noktadan farklı yerlerde düzenlenmesiyle sağlanır. Yazı, fotoğraf ve resimlerin büyük ve küçük olarak düzenlenmesinde asimetrik denge oluşumunda beyaz boşluk büyük önem kazanmaktadır. Dinamik ve hareketli bir asimetrik düzenlemede beyaz boşluğun etkili kullanılması gerekir. Aksi takdirde görsel elemanlar arasında bütünlük kaybolabilir. İletişim sağlamada problem oluşturur.

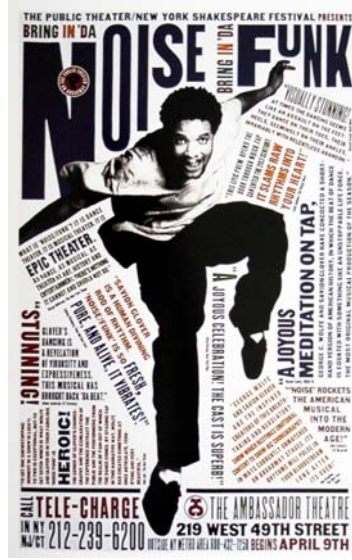
2.2.5. Vurgu – Çekicilik

Sayfa tasarımında dikkat çekiciliği sağlayan unsurlardan biri yazı, fotoğraf ve resim olabilir. Bunu sağlamada Vurgu ilkesi kullanılır. “Çekiciliği sağlayan temel etken budur. Bu vurgu etkisi gerek boyut, görsel titreşim, gerekse renk ve doku olarak yaratılabileceği gibi, sayfa içindeki beyaz alan iyi şekilde kurgulandığında vurgu yaratmada etkin, ilginç bir unsura dönüşebilir” (Uçar, 2004:155).

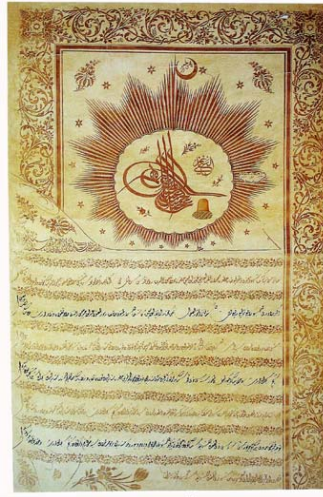


Resim 39. Bülent Erkmen Sergi Afişi
Kaynak: Sarıkavak, 2005:167

Bu unsur tasarımda monotonluğu gidermede etkin olmakla birlikte fazla kullanıldığında anlaşılmaz bir etki yaratmaktadır. Hiyerarşik sıra içerisinde kullanılması tasarımda etkinliği sağlar.



Resim 40. Tiyatro Afişi
Kaynak: Harper, 1999: 69



Resim 41. Sultan II. Abdülhamit'in tuğrasını taşıyan bir berat
Kaynak: Acar, 1999: 181

Türk Hat Sanatında vurgu Ferman, Berat ve vakfiyelerde görüldüğü söylenebilir. Bu formlarda ilk dikkati çeken padişah tuğralarına, günümüzün Amblemler de denebilir. Dikkat çekici bu padişah tuğralarında süsleme yapılarak dikkat ve algının yanında, gücünde gösterildiği bilinmektedir.

2.2.6. Çeşitlilik

Çeşitlilik ilkesi, günümüz grafik tasarım ilkelerine yeni giren bir olgu olup, daha çok resim alanında yapılan tasarımlarda karşımıza çıkmaktadır. Günümüz grafik tasarım eğitiminde en önde gelen kaynaklar olan Emre Becer ve Tevfik Fikret Uçar'ın yazmış oldukları kitaplarda da grafik tasarım ilkeleri arasında ele alınmayan bu ilkenin, araştırmanın bu bölümünde teorik olarak kısaca değinilmesi gerekmektedir.

Çeşitlilik resim sanatında obje çeşitliliği, renk çeşitliliği, üslup çeşitliliği gibi pek çok alt boyutlarda incelenmektedir. Sayfa tasarımında ise çeşitlilik denilince, bir sayfa tasarımında birden fazla grid sisteminin, birden fazla yazı sisteminin ve diğer tasarım elemanlarının bulunması akla gelmektedir.

Çeşitlilik ilkesini (Mercin, 2009:147) “Sanat eserlerinde, resme bakıldığı zaman üzerinde ana temanın birliğinin çerçevesi içersinde canlı ve zengin bir çeşitliliğin de elde edilebilmesi, resmin albenisini arttıran önemli bir unsurdur” şeklinde ifade etmektedir.

Fakat araştırmanın yukarı ki bölümlerinde incelediğimiz ilkeler çerçevesinde, gerek Türk Hat Sanatçıları, gerekse günümüz sayfa tasarımcıları daha çok grafik tasarım ilkelerinden bütünlüğü dikkate alarak tasarımlarını bu doğrultuda vermişlerdir. Bu anlamda incelendiği zaman sayfa tasarımında ve hat sanatında bütünlük ilkesinin vurgulanması amaçlanmış olup, cel-i sülüs yazı ile yazılan eserlerde küfi yazının bulunmaması, küfi yazılı eserlerde ise cel-i sülüs ya da talik yazının kullanılmaması, Türk Hat sanatında çeşitlilikten kaçıldığını göstermektedir.

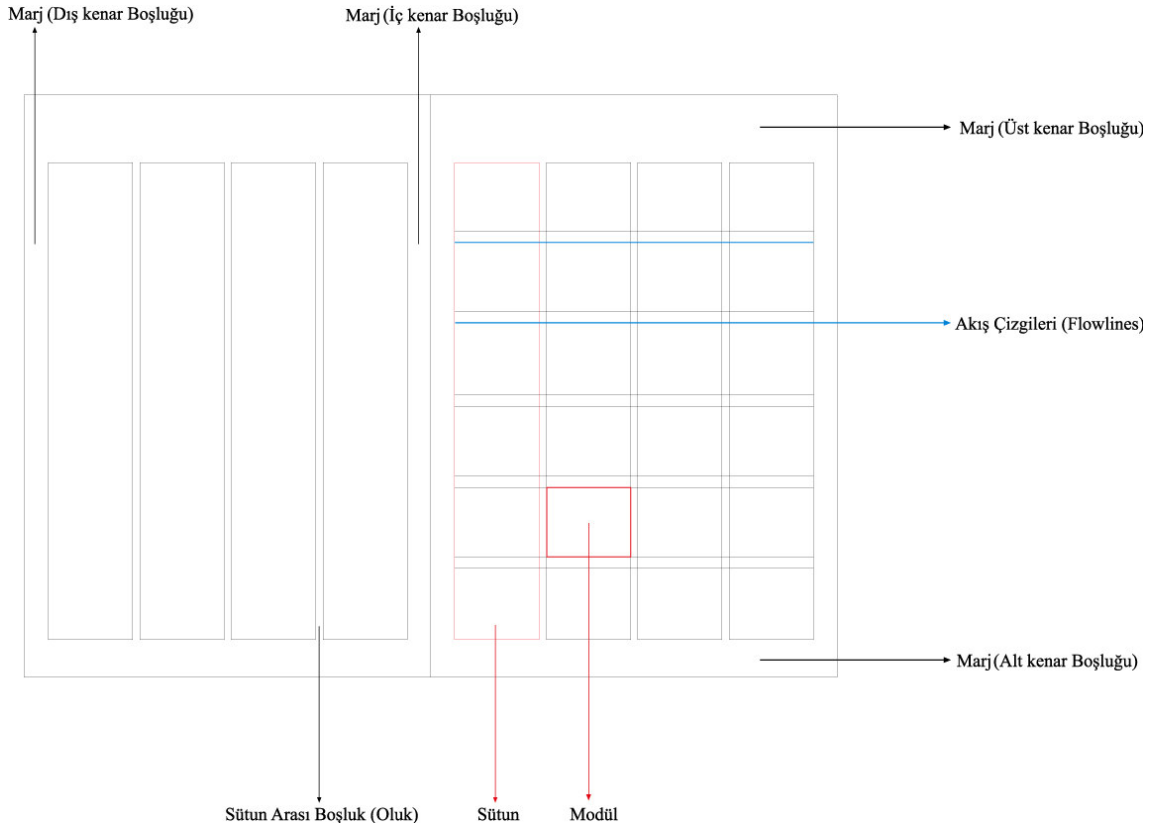
2.3. SAYFA TASARIMINDA GRİD (Izgara)

Sayfa tasarımında görsel elemanların yerleştirilmesinde belli bir düzene ihtiyaç vardır. Bu düzen bilginin anlaşılır ve algılanmasını iletilmesini sağlar. Kullanılan matematiksel düzen Grid sistemiyle sağlanır (Uçar, 2004:147). Grid kelime anlamı olarak belli bir hat, ızgara anlamındadır. Bir başka deyişle grid, sayfa tasarımında kullanılacak elemanların (yazı, resim, şekil, grafik, çizim vs.) düzenlenmesinde yardımcı yatay ve dikey çizgilerdir. Benzer düzenleme ihtiyacı Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarının hazırlanmasında da gereklilik kazandığı, yazının satır çizgilerinin belirlenmesinde Mıstar denilen bir araç kullanan tasarımcıların sayfa düzeni ve kompozisyonu bu yöntemle sağladığı bilinmektedir.

2.4. GRİDİN GENEL YAPISI

Grid sistemleri, genel olarak metin ve görsel unsurlarla birlikte, bir sayfanın genel yapısını belirleyen en önemli unsurlardan birisidir. Bir anlamda genel olarak sayfa tasarımının plan ve projesidir de, denilebilir. Tasarımdaki çeşitlilik ve kullanılan unsurların çokluğu burada da kendisini göstermektedir. Tasarımcı tasarlayacağı sayfanın içeriği ve istenilen etkiyi dikkate alarak en uygun grid sistemini ortaya koyar.

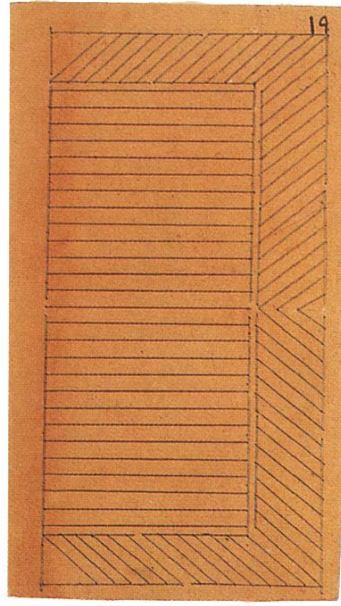
Grid seçiminde pek çok farklı etkenin bir arada düşünülmesi gerekir. Düz bir yazı için manuskript grid sistemi, görsel sunum niteliğindeki bir yazı için hiyerarşik grid sistemi ya da bilimsel bir çalışma için kolon grid sistemi seçilebilir. Seçilen grid sistemine göre tasarım bazı zorluklar ve avantajları da beraberinde getirir. Bu bölümde grid sistemleri ile ilgili genel bilgi verilmiş olup, bazı bilinen grid sistemleri üzerinde durulmuştur.



Şekil.9. Gridi oluşturan bölümler

Kaynak: Samara, 2004: 25

Türk Hat Sanatında da bilgilerin düzenlenmesi ve iletişime geçmesinde Grid (ızgara) sitemine benzer yöntem olan mıstar, özellikle mushaf sayfalarında birlik düzen ve bütünlük oluşturmada kullanıldığı bilinmektedir. Mıstar üstüne sıra sıra iplikler gerilmiş, sayfa büyüklüğünde bir mukavvadır. Mıstarlama yöntemi kullanılma şekli ise, önce yazının kaplayacağı alandaki satır düzeni (sayısı, uzunluğu, aralıkları), kullanılan kamyş kalemin nokta boyuna göre hesaplanır ve seçilen kağıt boyutlarında kesilmiş bir mukavva üstüne kurşun kalem ve cetvelle çizilir. Her satırın başı ve sonu iğneyle delinerek bu delikler arasına ibrişim türü ince bir iplik gerilir. Bu iplik, ilk satırdan son satıra dek düğümsüz olarak gerilmelidir. Daha sonra tüm satırların başıyla sonu da dikine çekilen iki iplikle belirlenir.



Resim 42. Mızır Örneği
Kaynak: Acar, 1999: 40

Mızır, yazılacak kağıdın altına konduktan sonra, satırlar üstünde parmakla hafifçe bastırarak yürünürse, iplik izleri kağıt üzerine kabartma olarak çıkar ve metin bu satırlar üzerine çizilir. Bu işleme mızırlama denir(Acar, 1999: 40). Bu yöntemle de sayfa tasarımında Grid (ızgara) sistemi oluşturulduğu görülmektedir.

2.4.1. Grid Çeşitleri

Temel olarak, grafik tasarımında kullanılan pek çok farklı grid türünden bahseden çeşitli kaynaklar mevcut olsa da, temelde grid sistemlerini, Manuscript grid, Gotik grid, Hiyerarşik grid, Sütun grid, Modüler grid ve Diyagonal Grid çeşitleri şeklinde inceleyebiliriz. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere bu grid çeşitleri, kullanılacağı görsel tasarım elemanının niteliğine, kullanılacağı alana, uygulanılacak tasarımın geliştirime safhasına ve uygulamanın yapılacağı zemin, baskı özellikleri ve benzeri pek çok farklı değişkene göre sınıflandırmaya tabi tutulabilir. Araştırmada yapılan sınıflandırma, günümüzde yaygın olarak kullanılan grid sistemlerinin dikkate alınarak yapıldığı bir sınıflandırmadır.

Hat sanatında yapılan sınıflandırma ise sayfa Formlarına göre belirlendiği bilinmektedir. Bu formlar El Yazması Kitaplar, Kıt'a ve Murakkaalar, Levhalar, Hilyeler, Ferman, Berat ve vakfiyeler olarak gruplandırıldığı bilinmektedir.

Grid (ızgara) çeşitlerine benzer olarak;

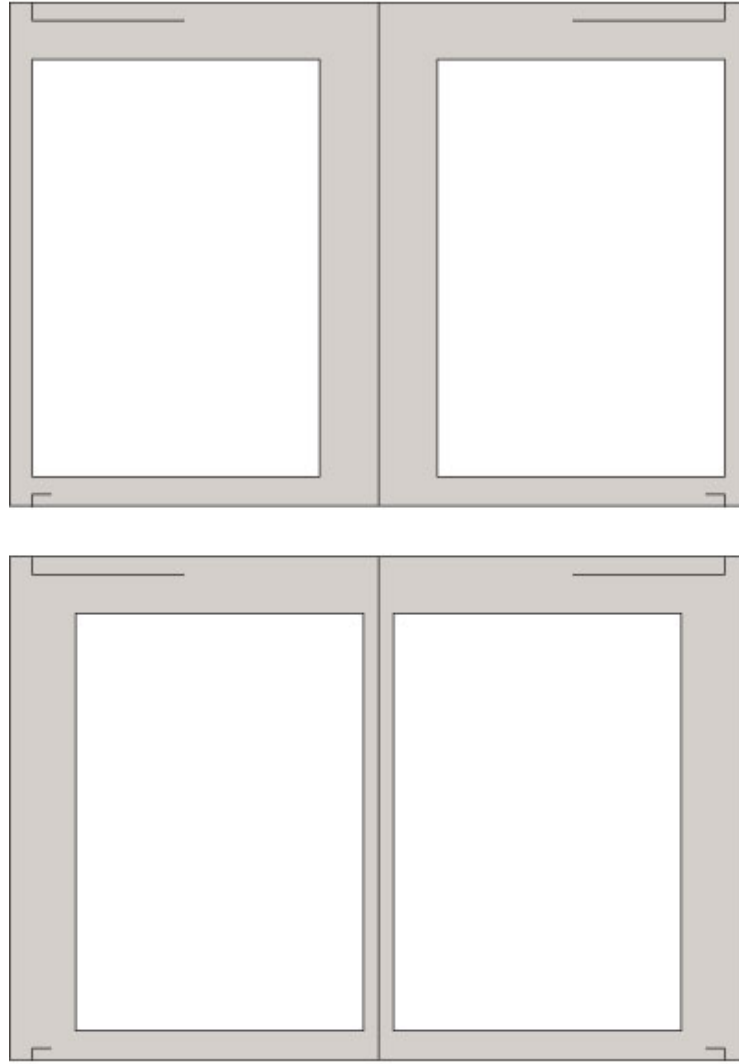
- Sahife mıstarı,
- Kıt'a mıstarı,
- Meşk mıstarı,
- Hilye mıstarı

Olarak adlandırıldığı bilinmektedir.

2.4.1.1. Manuskript Grid

Blok grid olarakta bilinen manuskript grid, adını İngilizce “manuscript” (yazıt) kelimesinden almış olup, en basit ve en genel şekli ile metnin ortaya konduğunu ifade eder. İsminden de anlaşılacağı üzere bu grid sisteminin yapısı oldukça basittir ve grid uygulanan sayfanın geniş bir bölümünü büyük bir dikdörtgen alan kapsamıştır (Samara, 2004). Bu grid türü genellikle kitap tasarımları, uzun makaleler ve bunun gibi uzun yazıtların gövde kısmında kullanılır.

Yukarıda da belirtildiği gibi genel yapısı gövdede geniş bir dikdörtgen (body), başlık (header) ve dipnot (foot note) olarak tasarlanan sayfanın alt ve üst kısımlarında ise gövde metni ile uyumlu iki adet küçük dikdörtgenden oluşur. Aşağıdaki şekilde manuskript grid sisteminin örneği gösterilmiştir. Örnekten de görüleceği üzere yapı oldukça basit ve sadedir, zira tüm dikkatin yazının içeriğine odaklanması amaçlanmıştır.



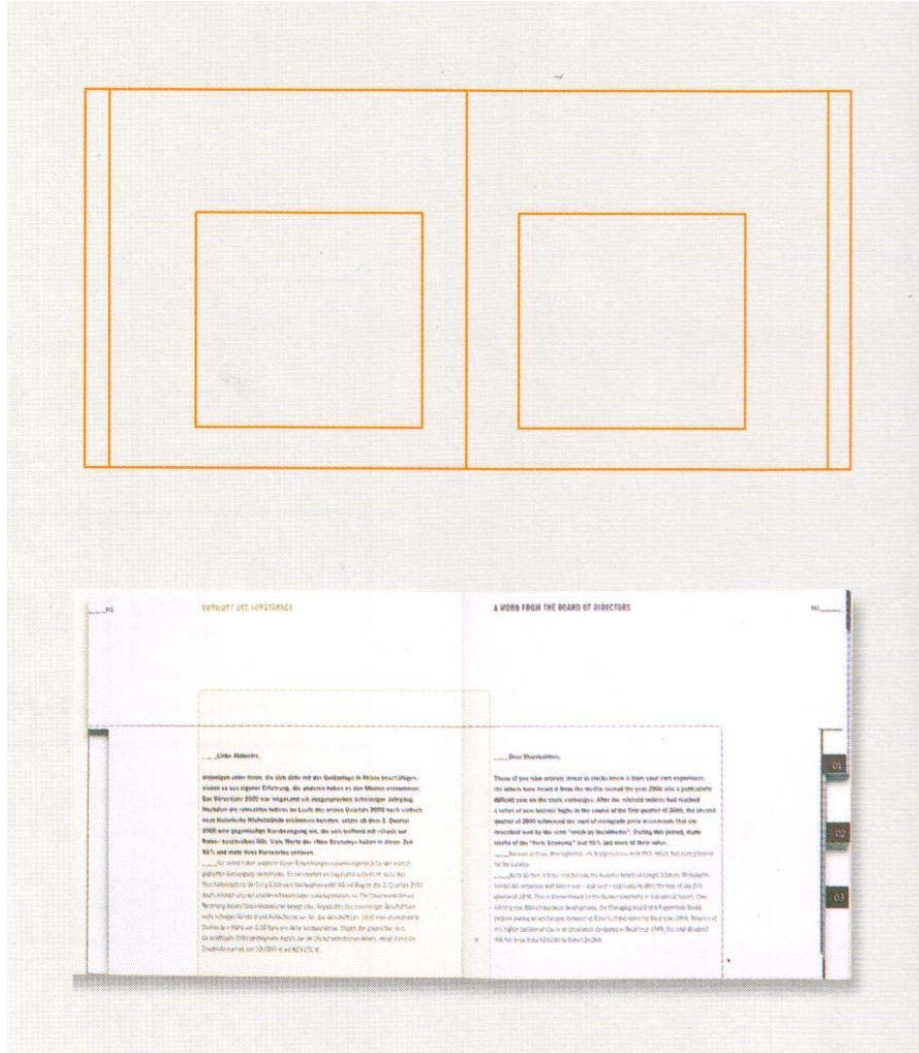
Şekil.10. Manuskript Grid

Kaynak:http://www.acrstudio.com/teaching/dmdesign4/07_heirarchyframe.html

Günümüzde bilim dünyasında oldukça popüler olan ve belirli bir prestij kazanmış olan uluslararası makale yayını yapan pek çok jurnal, bilimsel değeri olan ve kaynak kitap niteliğinde olan pek çok eser, bu grid türünü kullanmaktadır. Baskının niteliği ve baskı yapılacak alana göre gövde kısmındaki karenin alanı değişebilir, kenar boşlukları denilen “magrin” boşlukları basıma göre farklı değerler alabilir.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan Microsoft Office uygulamaları temel olarak bu grid sistemini kullanmakta olup, grid’in (magrin) ayarlarının inç yada cm gibi farklı

değerlerde otomatik olarak bütün metne uygulanabilmesine olanak vermektedir (Microsoft Office Yardımcısı, 2003).

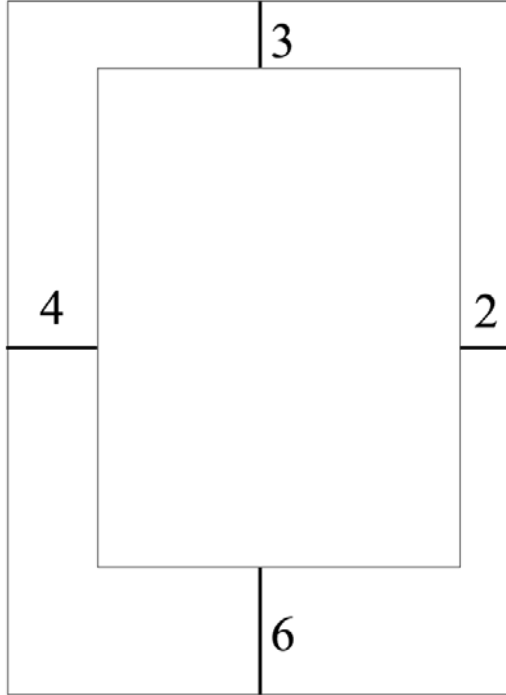


Resim 43. Lang&Schwarz, Yıllık Rapor
Kaynak: Samara, 2004: 26

2.4.1.2. Gotik Grid

Gotik grid sisteminde, sayfa kenar boşlukları insanın boşluğu algılama düzeyi ile paralellik gösterir (Kılıçkaya, 2007). Manuskript grid sisteminden bu boşlukların orantılı biçimi ile ayrılan bu grid sistemi, Türk Hat Sanatında en çok rastlanan grid sistemi olup, boşlukların miktarı sayfa kenarına konulan tezhip ve süslemelere göre

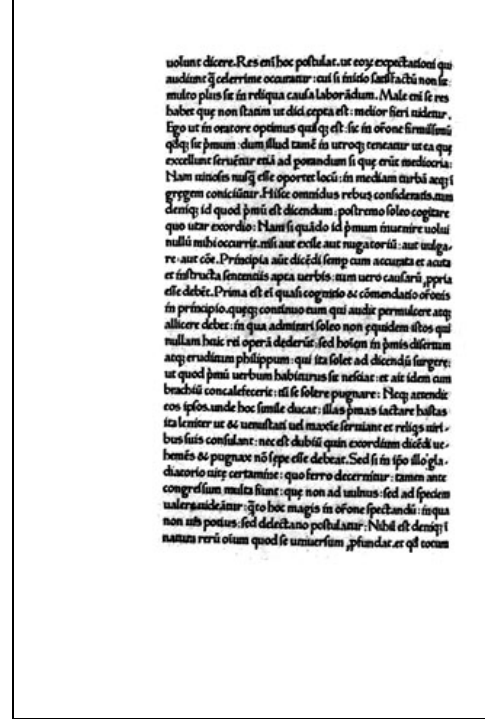
ayarlanmıştır. Aşağıdaki örnekte de görüleceği gibi bu grid sistemi, orantısız kenar boşluklarına ve denge unsuru içermemesine rağmen bazı tasarımlarda oldukça etkileyici ve görkemli olabilmektedir.



Şekil.11. Gotik Grid sayfa yapısı

Kaynak:

www.papres.com/.../grid/single_column_ex.htm



Şekil.12. Gotik Grid’de düzenlenmiş sayfa

Kaynak:

www.papres.com/.../grid/single_column_ex.htm

Gotik grid sistemi, gotik sanatın en yaygın olduğu dönemlerde sık kullanılmasından almıştır. Kimi tasarımcılara göre, sayfa kenarlarının yırtılmasına karşı önlem olarak metnin korunması için tasarlanıldığı düşünülen (Kılıçkaya, 2007) bu grid sisteminin tezhipli ve sayfa süslemeli örnekleri, bu mantığı boşa çıkarmaktadır. Çünkü Türk Hat Sanatında sayfa tasarımının en önemli unsurlarından olan tezhip ve süslemeler, sayfanın bu kısımlarında yer almaktadır.

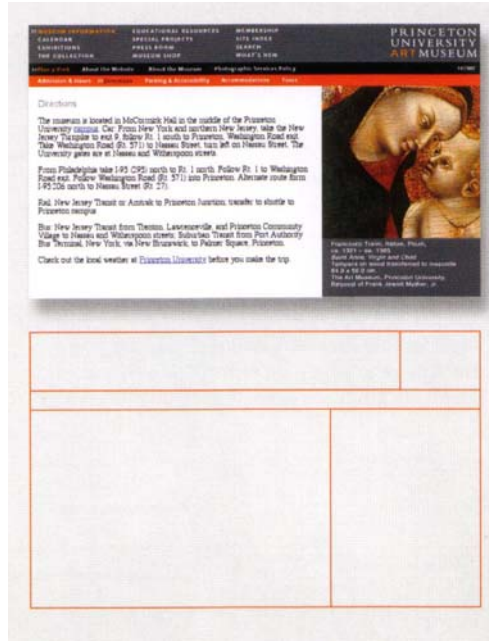


Resim 44. 18. Yüzyılda yaşamış hattat Hafız İbrahim Efendinin yazdığı Kur'an-ı Kerim
Kaynak: Acar, 1999, s.107

2.4.1.3. Hiyerarşik Grid

Görsel Tasarımda “Hiyerarşi” terimi, görsel unsurlar arasında kıyaslama ve tamamlama yapma amacı ile kullanılır (Cullen, 2007). Hiyerarşik grid sistemi, adından da anlaşılacağı üzere, metinler arasında hiyerarşik bir dengenin kurulmasına olanak veren, kontrast gibi bazı tasarım unsurlarının metin bütünlüğü üzerinden uygulanmasına olanak veren bir grid türüdür.

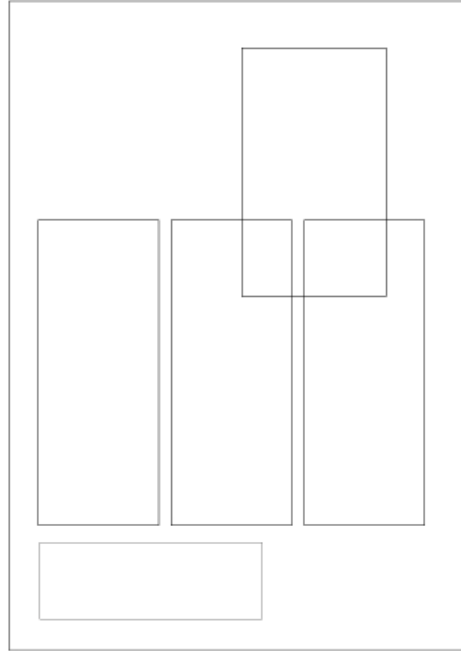
Tasarımda görsel unsurların sayfa içerisinde oldukça geniş bir kullanım özgürlüğü sunulmuştur. Aşağıdaki şekilde de görüleceği gibi, gerek görsel öğeler, gerekse metin ön plana çıkabilir. Bu tasarım şekli de yine tamamen içeriğe bağlı olup, daha çok sunumlar, görsel unsur içeren dokümanlar yada el ilanları, afiş ve web sayfası ara yüzleri gibi tek sayfalık tasarımlarda görülmektedir.



Resim 45. Hiyerarşik Grid'in Tasarımda Kullanımı
Kaynak: www.princeton.org



Resim 46. Görselin Ön Planda Kullanıldığı Afiş Tasarımı
Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları 4, 2003:124



Şekil.13. Hiyerarşik Grid

Kaynak: Samara, 2004: 29

Bazen görsel ve bilgisel içerikler içeren bir proje, bilinen grid sistemlerinden herhangi bir kurala uymaz (Samara, 2004). Bu durumda gridlerin içeriğe uygun bir tasarım düzenine sahip olması gerekir. Hiyerarşik grid sistemi bu açıdan kullanışlı bir tasarım unsuru olarak kullanılabilir.

İletişimsel bir tasarım ürünü içeriğini, anlamını tasarım unsurlarının düzenlenmesinden ve görsel unsurların ilintilendirilmesinden alır (Resnick, 2003). Bu bağlamdan bakıldığında bu grid sistemi, belirli bir şablona sahip olmaması nedeni ile, iletişimsel değer açısından en çok kullanılan ve iletişim tasarımında en etkili olan grid sistemidir.

Bu grid sistemi, sağladığı bu kolaylık ve özgürlükle birlikte, tasarımı güçleştirme gibi bazı dezavantajlara da sahiptir. Tasarımcının kontrast kavramını, denge kavramını ve diğer tasarım unsurlarının bütünlüğünü sağlamada güçlük çekebilir.

Bu durum Türk Hat Sanatı Sayfa tasarımlarında da düşünülecek olursa simetrik anlayışın daha ön planda olduğu görülebilir. Tek sayfalı çalışmalarda metnin anlamı ve verilmek istenen manevi havanın simetrik anlayışlarda bir denge ortamı içerisinde

verilmeye çalışıldığı görülebilir. Bunun yanında hiyerarşik grid sisteminin anlayışına uygun sayfa tasarımları da yapıldığı bilinmektedir. Aşağıda Şeyh Hamdullah'ın yaptığı tek sayfalı çalışmada ilk önce üstteki metin algılanmakta daha sonra görsellik (süsleme) kendini göstermektedir. Daha sonra da küçük metin anlayışının yapılmasıyla hiyerarşik bir düzen içersinde sayfanın tasarlanmış olduğu görülmektedir.



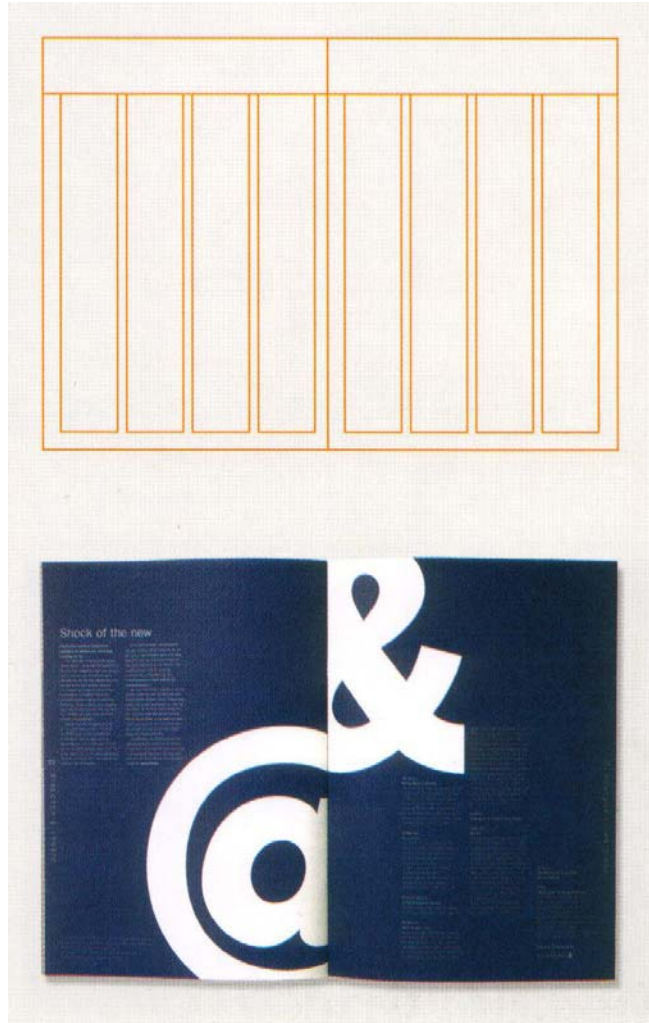
Resim 47. Şeyh Hamdullah'ın Sülüs, Nesih Kıt'a
Kaynak: Serin, 1992: 190

2.4.1.4. Sütun Grid

Sütun grid sisteminde, metnin gövde kısmı iki veya daha fazla dikdörtgenden oluşur. Çoklu kolon grid sistemi olarak ta adlandırılan bu grid sisteminde, konular arasında bir ayırım olması veya farklı konular arasında bütünlüğün korunması amaçlanmıştır. Örneğin bir araştırmada, bulgular ve yorumların aynı sayfada ve farklı bölümlerde incelenmesinde kullanılabilir.

Kolonların genişlikleri ve kolon sayıları içerdikleri metinlerin genişliğine göre değişebilir (Samara, 2004). Aynı zamanda kolon genişlikleri içerdikleri görsel öğelere göre esneklik gösterebilir (Cullen, 2007). Çoklu kolon sisteminde pek çok görsel ve yazınsal öge bir arada kullanılabilir. Bu grid sistemi görsel öğeler arasında ritim, drama, hareket gibi bazı temel tasarım unsurları yaratmada kullanılabilir (Cullen, 2007).

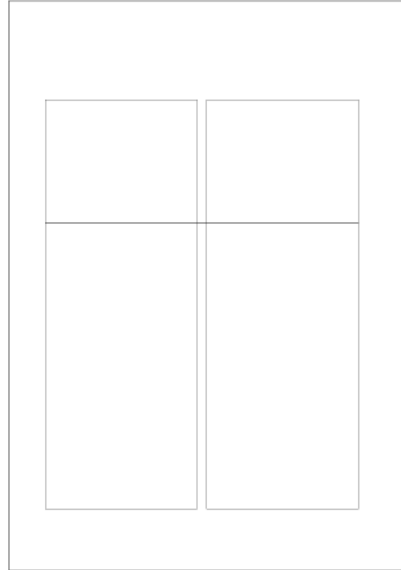
Tasarımda bütünlüğü sağlayan diğer bir organizasyon prensibi olarak görülebilen bu grid sistemi (Resnick, 2003). Aşağıda örnekleri görülen bu grid sisteminde, dipnot bölümü kullanılan metnin içeriğine göre olmaya da bilir. Dörtlü kolon sistemi örneğindeki gibi sadece bir başlık bölümü ve dört kolon şeklinde grid sistemi de mevcuttur. Bu grid sistemi çoklu konularda ve değişik görsel unsurların hiyerarşik dengesinin kurulmasında kullanışlı bir tasarım türüdür.



Resim 48. Ampersand, Yıllık tasarım Portfolyo'su Frost Tasarımı
Kaynak: Samara, 2004: 27

Çoklu konuların sayfa içersinde düzenleme ihtiyacı, Türk Hat Sayfa tasarımlarında da gündeme gelmiş ve uygulama alanları bulduğu söylenebilir. Tek

sayfalı tasarımlarda yazı ve görsel unsurların (süsleme) düzenlemesinde kullanıldığı bilinmektedir.



Şekil.14. Sütun Grid

Kaynak: Samara, 2004: 27

Örneklerde de görüleceği üzere, sütun grid sisteminde sütun sayıları ve düzenleri büyük ölçüde kullanılacak içeriğin görsel ve bütünsel değerlerine bağlıdır. Tasarım anlayışına göre sütun sayıları, sütun boyutları, sütun geçişleri gibi özellikler değiştirilebilir.

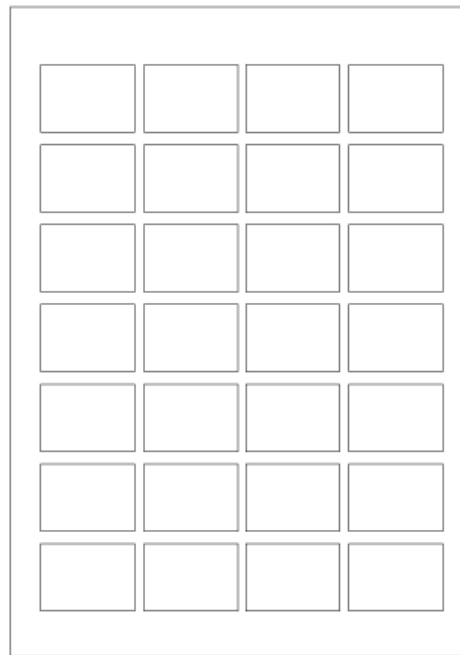


Resim 49. Çağlar Töngür'ün Dergi Tasarımı

Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları 4, 2003:237

2.4.1.5. Modüler Grid

Modüler grid sistemi, adını modüler aritmetikteki kullanımından alır. Bu grid sisteminde, sayfa küçük ve pek çok kareden oluşur. Görsel unsurlar ve metinlerin tasarımında belirli bir düzen ve ritim söz konusu olup, bu grid sistemi bir anlamda hiyerarşik grid sisteminin daha derli toplu halidir de denilebilir. Modüler orantılar pek çok farklı yolla elde edilebilir. Bazen, örneğin, modül seçilirken belirli bir metnin boyutları baz alınabilir (Samara, 2004). Modüller yatay ya da dikey olarak seçilebilir.



Şekil.15. Modüler Grid

Kaynak: Samara, 2004: 28

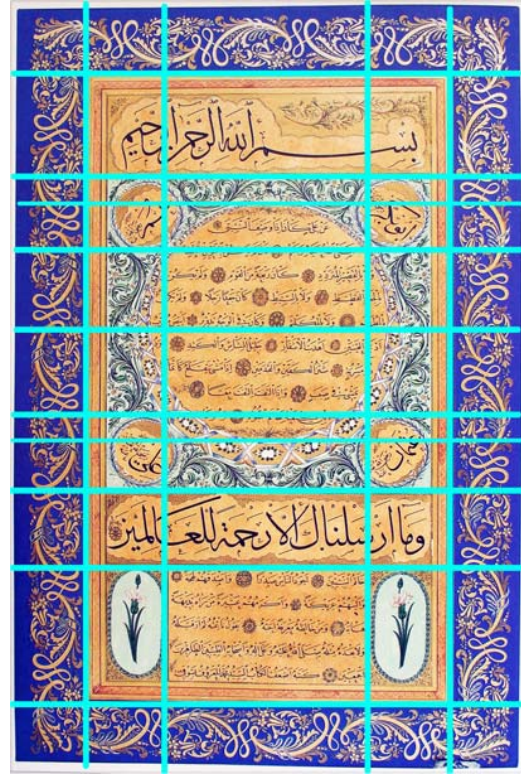
Grid modülleri özel alanlardır ve görsel elementlerin orantısını belirler (Cullen, 2007). Modül seçilirken, yukarıda da belirtildiği üzere, temel bir metin baz alınabilir, ya da kimi zaman bir görsel öğenin boyutları modül için örnek teşkil edebilir. Örnek teşkil eden öğenin boyutlarının yanında, hiyerarşi düzende belirlemede etkin rol oynaya bilir. Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarının oluşturulmasında matematiksel ve orantılardan oluşturulduğu bilinmektedir. Görsel unsurlar ve metinler belirlenen orantı ve önem sırasına göre modüler sisteme benzer biçimde gruplandırıldıkta sonra bütünlük oluşturacak şekilde düzenlemesinin yapıldığı bilinmektedir. Sayfanın bütünlük

sağlamasında süsleme etkin bir rol oynamakla birlikte, zarafet ve inceliğin sayfa tasarımı içersinde büyük rol oynadığı görülmektedir. Resim 50 ve 51’de modüler grid sistemine örnek teşkil edebilecek iki çalışma görülmektedir.



Resim 50. The Guardian Gazetesi, İngiltere
Kaynak:

<http://www.newsdesigner.com/archives/002265.php>



Resim 51. Şevki Efendi hilyesi
Kaynak: Alparslan, 1999; 84

2.4.1.6. Diyagonal Grid

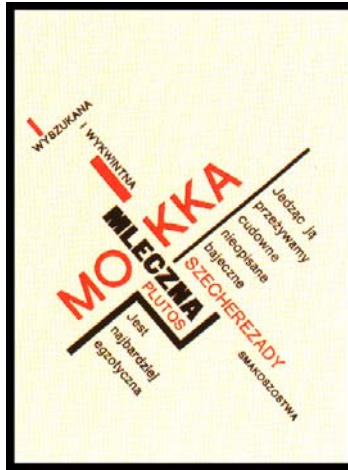
Sayfa tasarımında kullanılan diğer grid türü Diyagonal grid'tir. Tasarımdaki mesaj belli eğimle vurgu sağlanır. Önceki grid sistemlerinde yatay ve dikey hatlar üzerine oluşturulan tasarım okunabilirlik ve algılanabilirlik açısından tercih edilirken, diyagonal grid pek tercih edilmez. Türk Hat Sanatı Sayfa tasarımlarında tercih edilen bir sayfa tasarımı olduğu düşünülebilir. Verilmek istenen mesajın daha etkin ve dikkat

çekici hale getirilmesini etkin olarak kullanıldığı bilinmektedir. Belli alanda kullanıldığı gibi sayfa genelinde kullanım örnekleri de mevcuttur.



Resim 52. Celi Ta'lik Levha

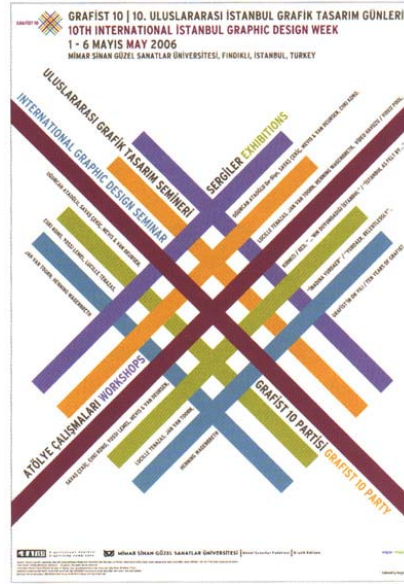
Kaynak: Acar, 1999: 141



Resim 53. Henryk Berlewi, 1924, Reklâma Mechano broşüründen diyagonal bir sayfa tasarımı

Kaynak: Becer, 2007: 229

Görsel vurgu yaratmada saat yönünde (CW) ve tersine (CCW) bir düzenleme yapılarak etki sağlanabilir. Aşağıda örnekleri bulunmaktadır.



Resim 54. Selen Başer'in Grafist 10 Afişi
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 7, 2007:29



Resim 55. Jazz Poster diyagonal bir sayfa tasarımı
Kaynak: Harper, 1999; 66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HAT SANATI SAYFA TASARIMLARININ İRDELENMESİ

3.1. ÜNLÜ HATTATLAR ve SAYFA TASARIMLARI

Araştırmanın bu bölümünde, Hat Sanatında öncü isimlerden olan Şeyh Hamdullah Efendi, Mustafa Dede, Mustafa Rakım, Hafız Osman, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Mehmet Şefik Bey, Mehmet Şevki Efendi, Hattat Aziz Efendi, Prof. Emin Barın olmak üzere, Türk Hat Sanatına yön veren hattatın eserleri, sayfa tasarımının genel ilkelerinden denge, vurgu, bütünlük, görsel hiyerarşi ve oran orantı açısından incelenerek, geleneksel Türk sanatlarından birisi olan Hat sanatının modern sanatlarla olan ilişkisinin ortaya konması amaçlanmıştır.

Türk Hat Sanatı unutulmaya yüz tutmuş ve eski dönemlere ait bir sanat olmayıp, bir bakıma modern tipografinin ve grafik tasarımının gelişmesine öncülük etmiş tasarım faaliyetleri olarak ele alınmalıdır.

Türk Hat Sanatı ile ilgili bilinen bir diğer algılama ise, her hat sanatı eserinin birer dini motife sahip olduğu anlayışıdır. Oysaki pek çok güncel yaşamın bir parçası olabilecek olan Osmanlı ve Farisi yazıt, dini hiçbir unsur taşımamaktadır. Bu karışıklığın temel sebebini, Kur'an ın da aynı alfabe ile yazılması olarak düşünebiliriz.

Aslında, Osmanlı döneminde günlük hayatta kullanılan pek çok yazın türü, beratlar, fermanlar, vakfiyeler ve hatta hali içinde kullanılan yazışmalar, alışveriş listeleri, hepsi aynı alfabeyi kullanmaktadır ve herhangi dini bir anlam ifade etmemektedir.

Bu açıdan yaklaşıldığı zaman, hat sanatının dini bazı yasaklardan muaf olduğu söylenebilir. Her ne kadar hat sanatının ilk çıkış yıllarındaki ana mantığı dini öğelerin yüceltilmesi olsa da, çeşitli objelerin ve şekillerin verildiği pek çok hat sanatı eseri mevcuttur. Aşağıdaki örnekte (Resim 56) bu durum görülmektedir.

Çalışmanın ilerleyen bölümünde, Türk Hat Sanatına yön veren sanatçıların bazı eserleri seçilerek, bu eserler Grafik Tasarım İlkelerine göre irdelenmiştir.



Resim 56. Hayvan formundan resimsel yazı

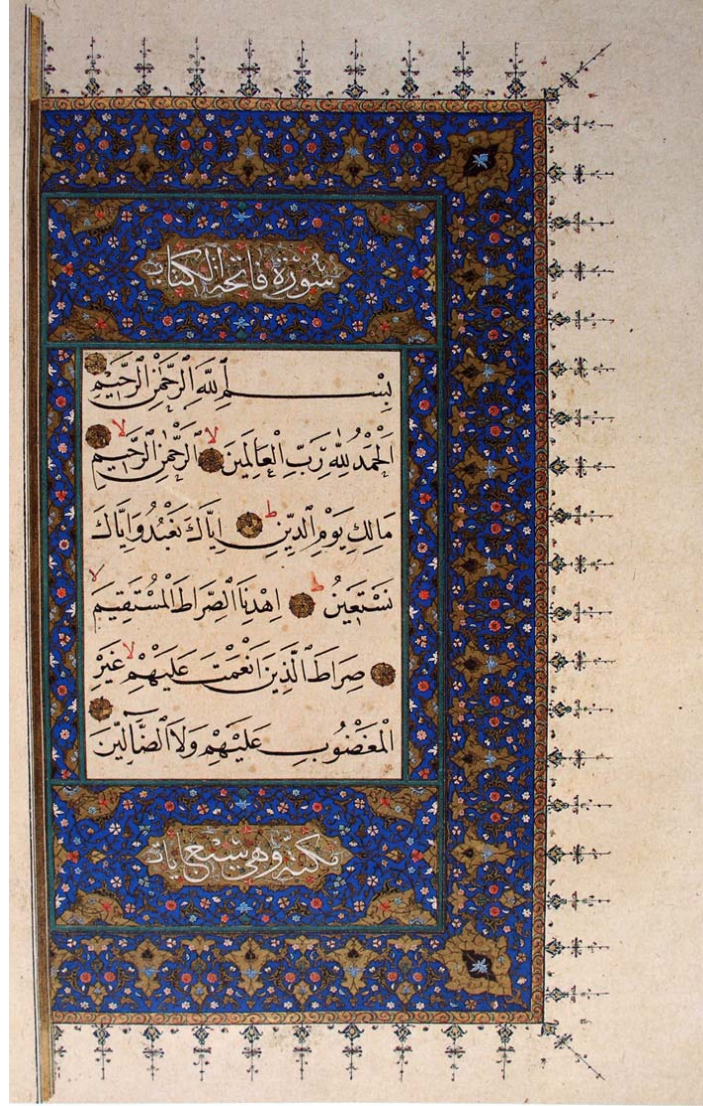
Kaynak: <http://www.sudanartists.org/hassanmusail13.htm>

3.2. ÖRNEKLERİN SAYFA TASARIMI GENEL İLKELERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ

Eserlerini incelediğimiz sanatçılar dönemlerinin önde gelen sanatçıları arasından hat sanatlarını örnekleyecek şekilde eser vermeleri ile seçilmiş olup, sanatçıların eserlerinden bazıları araştırmaya konu edilmiştir.

3.2.1. Şeyh Hamdullah'ta Sayfa Düzenlemeleri

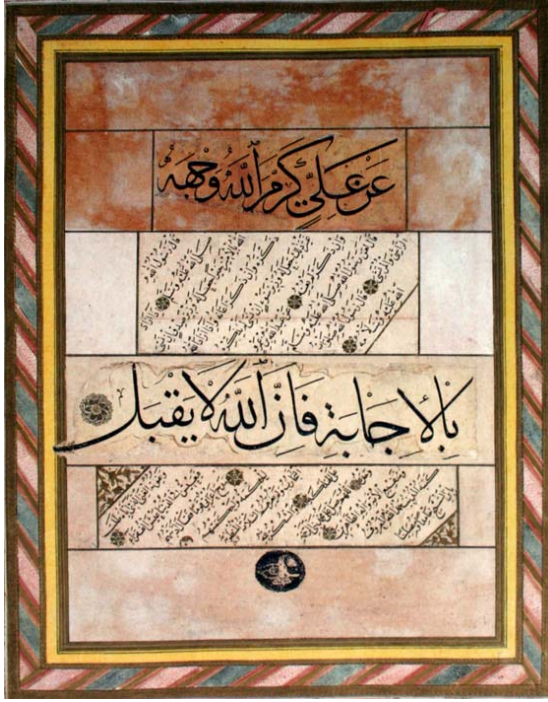
Şeyh Hamdullah Hat sanatında Türk hattatların babası sayılır. Aklam-ı sitte adlı altı çeşit yazıda estetik açıdan yeni ilaveler yaptığı gibi yeni görüş ve ekol yaratmıştır. Türk ekolünün kurucusu olmakla beraber yetiştirdiği öğrencileriyle hat sanatına devamlılık ve yön kazandırmıştır.



Resim 57. Şeyh Hamdullah'ın Fatiha süresi çalışması
Kaynak: Serin, 1992: 105

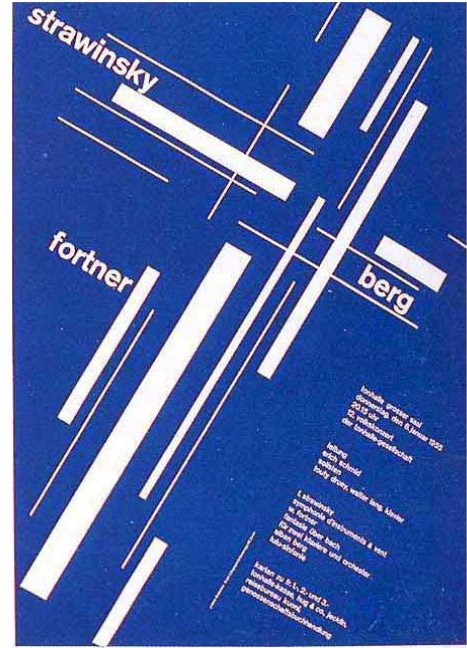
Şeyh Hamdullah'ın (Resim 57) Kur'an-ı Kerimdeki sayfa düzeni Manuskript grid sistemi kullanılmıştır. Tasarımda uyumlu bir orantı bulunması matematiksel bir yapı içersinde tasarlandığını göstermektedir.

Metin dışındaki alanda manevi havayı destekleyecek zerafet ve incelik kazandıran süslemelerle kontrastlık oluşturulmuştur. Tasarımda en önemli bir özellik olan bütünlük sağlanmış, görsel elemanlar arasında değer farklılıklarıyla ritmik bir etki yaratılmıştır. Süslemelerde kullanılan renk tonlarıyla da sayfaya hareketli bir görünüm kazandırdığı görülmektedir.



Resim 58. Sülüs, Nesih Kıt'a çalışması

Kaynak: Serin, 1992: 111



Resim 59. Josef Müller-Brockmann, Bir klasik müzik konseri için bütünüyle diyagonal grid üzerine kompoze edilen afiş çalışması

Kaynak: Becer, 2007: 268

Şeyh Hamdullah'ın Kur'an-ı Kerimden alınan bu metin düzenlemesi, (Resim 3.3) çerçeveler içinde kullanılan tipografik çalışmada boşluk algısı oluşturulmuş aynı zamanda hiyerarşik bir düzen göze çarpmaktadır. Metin içersinde yapılan düzenlemede üçüncü sütundaki yazı büyük puntıyla yazılarak vurgu yapılmış daha sonra ilk satır devamında metin kısmı yazılarak hiyerarşik bir düzen sağlanma çalışılmıştır. Yine ikinci ve son sütundaki yazılar belli bir açıyla (eğimde) yazılarak tasarımda ritm duygusu oluşturulduğu görülmektedir.

Kompozisyon ve doku kullanımının da dikkat ve algının yoğunlaştırılmasında, bir sistem ve kuralların olduğunu da görülmekte olup ortaya blok tasarlanmıştır. Günümüzde de kullanılan çerçeveden taşma yani hareket kazandırma etkisi, üçüncü sütunda satırda harfin dışarı taşmasında görülmektedir. Sayfa tasarımında çerçeve kullanımının yanında matematiksel orantıların kullanıldığı görülmektedir.

Şeyh Hamdullah'ın Sülüs Nesih Kıt'asında kullandığı diyagonal metin düzenlemesine örnek olarak İsviçre Tipografisinin öncülerinden Müller'in

(Resim6)yapmış olduğu konser afişinde, tasarım tamamen diyagonal grid düzenleme üzerine kurulduğu görülmektedir. İletişim Tipografi kompozisyonla sağlanmıştır.

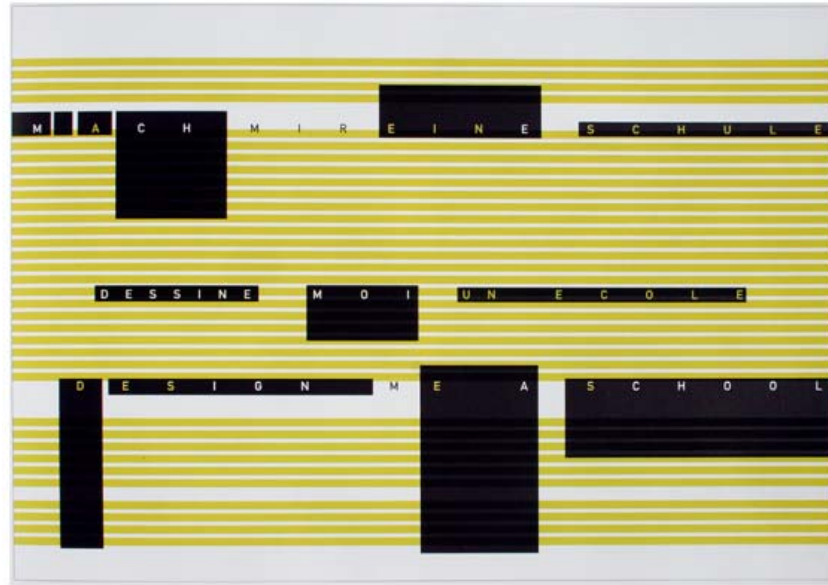


Resim 60. Melis Tuncay'ın Grafik 6 Afişi
Kaynak: Grafik Tasarım dergisi 7, 2007:27

Melis Tuncay'ın çalışmasında da benzer sayfa tasarımı görülmekte olup, metin bilgilerinden önemli gördüğü kısmı ön plana çıkarmak dikkat çekmek için diyagonal çalışmış, diğer metinleri bu tasarım anlayışında denge sağlamak için boşluk kısımlarda kullanmıştır. Dengeli bir çalışma olduğu kadar diyagonal kullanım okunabilirlik açısından pek tercih edilmeyen bir grid sistemi olmasına rağmen, sanatçı farklılık yaratmak adına kullandığı görülmektedir.



Resim 61. Muhakkak Reyhani Kıt'a, Hattat Şeyh Hamdullah
Kaynak: Serin, 1992: 141



Resim 62. Poster announcing change and reform efforts at the Academy of Visual Arts
Kaynak: Farguhar, 2005: 45

Şeyh Hamdullah'ın Kur'an-ı Kerimden aldığı bu metnin sayfa tasarım düzenlenmesinde, simetrik bir anlayışla tasarlanmasına rağmen tipografik kullanımda büyük küçük ilişkisi vurgulandığı görülmektedir. Sanatçının metin düzenlemesinde her iki yanında bulunan “koltuk” denilen dikdörtgenler içine dekoratif süslemeler yapılarak zarafet, incelik ve etkileyicilik arttırılmıştır. Tasarımda çerçeve kullanımı matematiksel oran –orantı, kural ve disiplin burada da kendini gösterir.



Resim 63. Işın Döneray'ın Afiş Çalışması

Kaynak: Grafik Tasarım dergisi 10, 2007:18

Şeyh Hamdullah'ın sayfa tasarımında kullanılan grafik tasarım ilkelerine benzer olarak, büyük- küçük ilişkisi diğer metinlerin sayfa içersinde hiyerarşik düzeni ve metin anlamını sağlayacak estetik açıdan değer katacağı düşünülen görsellerin kullanıldığı da görülmektedir.

3.2.2. Mustafa Dede'nin Sayfa Düzenlemesi

Şeyh Hamdullah'ın oğlu Mustafa Dede, Anadolu'nun yedi büyük hattatından biri olarak gösterilir. Babasından Aklam-ı Sitte'yi öğrendi. Onun ölümü üzerine yazısını Abdullah-ı Amasi'ye giderek ve ayrıca babasının yazılarını inceleyerek geliştirdi. Çok kuvvetli bir hattattır. Akalam-ı Sitte'de babası gibidir. Bir Kur-an'ı İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir (Alparslan, 2004:42).



Resim 64. Mustafa Dede'nin celi sülüs hatla istiflenmiş "baki kalan O'dur" anlamındaki "hüvel-baki" yazısı
Kaynak: Çağman, Aksoy, 1998: 51

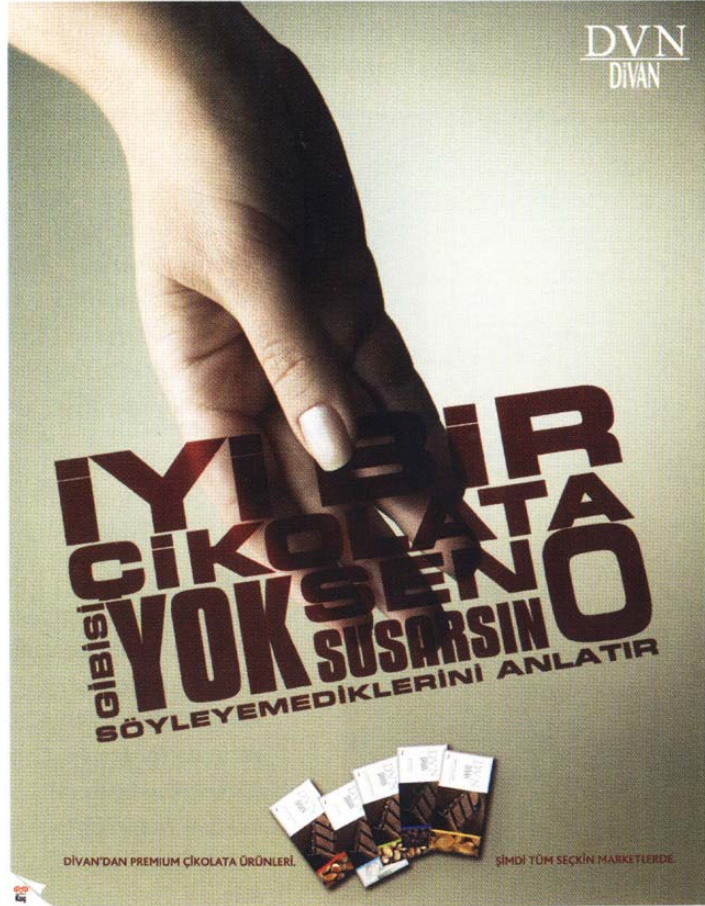


Resim 65. English Next booklet afiş çalışması
Kaynak: Fiell, Charlotte, 2007: 291

Mustafa Dede'nin sayfa tasarımında yazılar altın yıldız ve siyah renk kullanıldığı görülmekle beraber kontrastlık oluşturduğunu söyleyebiliriz. Kullanılan tipografik düzenleme sadelik ve dinginlik katmıştır. Dikkat ve çekicilik yaratmak için altın yıldız kullanılmış, okunabilirliği de katkı sağladığı görülmektedir. Yazının anlamını vurgulayacak manevi hava tipografik düzenleme ile yaratılmıştır. Harflerinin anatomik yapısı gereği uzatılması, eğilmesi okunmada sorun oluşturmadığı gibi tasarıma zenginlik kattığı görülmektedir. Charlotte'n afiş çalışmasında x harfinin anatomik yapısı tasarımda anlam katmak için oklarla vurgulanmış, beyaz boşluk dengeli kullanmak için başlık bilgilerinin dışındaki bilgiler daha küçük puntıyla yazılarak denge sağlandığı görülmektedir.

Mustafa Dede'nin çalışmasındaki sade ve yalın anlatıma benzer olarak Divan basın ilanını gösterebiliriz. Metin bilgilerini Dikdörtgen form içerisinde (istif) yazı

kompozisyonu yapılmış, sayfa tasarımında dikkat ve algının sağlanması çalışılmıştır. Sayfa tasarımı ortaya blok verilen eğimle monotonluk giderildiği görülmektedir.

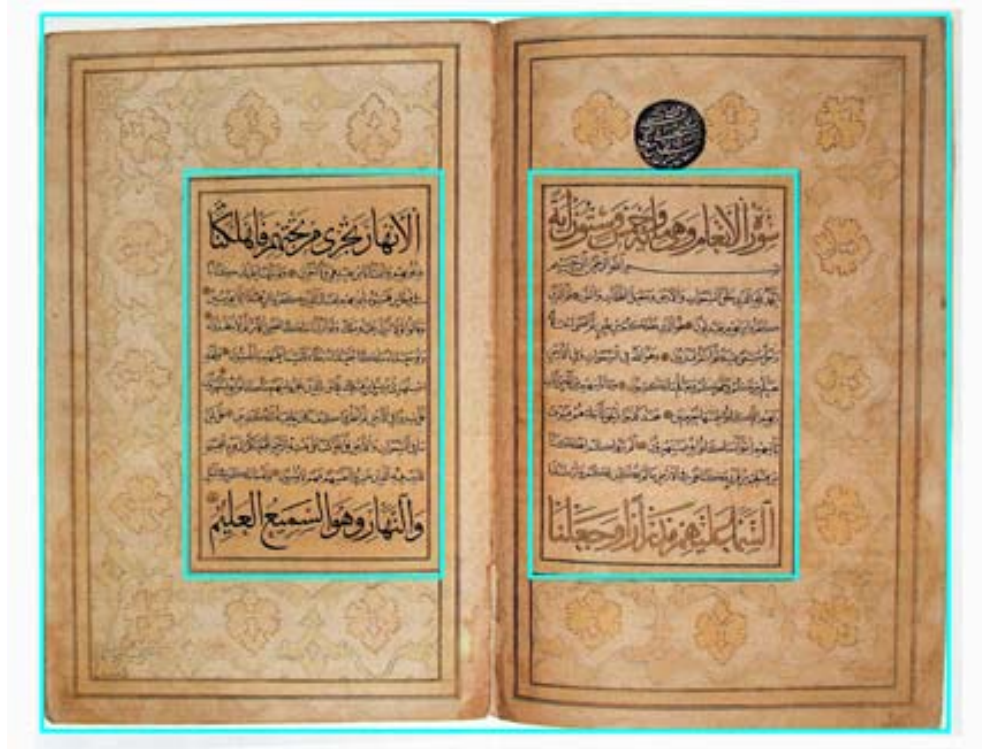


Resim 66. Divan Basın İlanı

Kaynak: Grafik Tasarım dergisi 4, 2007:24

3.2.3. Ahmet Karahisari'de Sayfa Düzenlemeleri

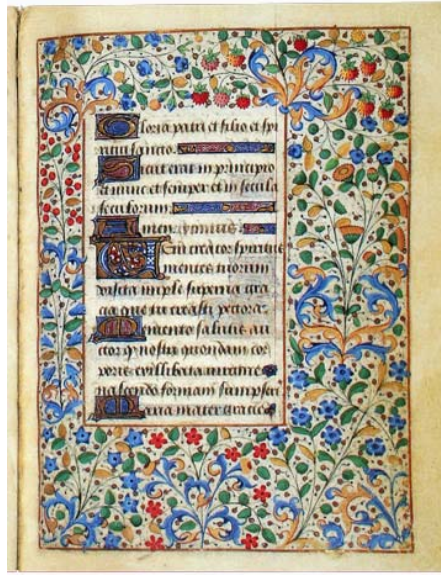
Ahmet Karahisari bu eserinde, önceki bölümde bahsedilen grid sistemlerinden manuskript grid sistemini kullanmış olup, simetrik bir düzenleme yapmıştır. Düzen ve kuralların yanında sınırlılığı ve disiplini de ifade ettiğini görmekteyiz.



Resim 67. Ahmet Karahisari'nin En'am'ından İki sayfa
Kaynak: Alparslan, 2004: 79

El yazması eserlerden Kur-an'ı Kerimler sayfa tasarımı açısından simetrik bir anlayışta tasarlandığını biliyoruz. Sayfada bordür kullanmış olup sayfanın tasarımı kullanılan alanını belirlemiştir. Yazıyla bordür arasında kullanılan alanı hem boşluk algısı yaratılmış hem de estetik açıdan değerli kılmak için süsleme (tezhip) yapıldığı görülmektedir. Yazının bulunduğu alan çerçevelenmesiyle odaklanma sağlanmaya çalışılmıştır.

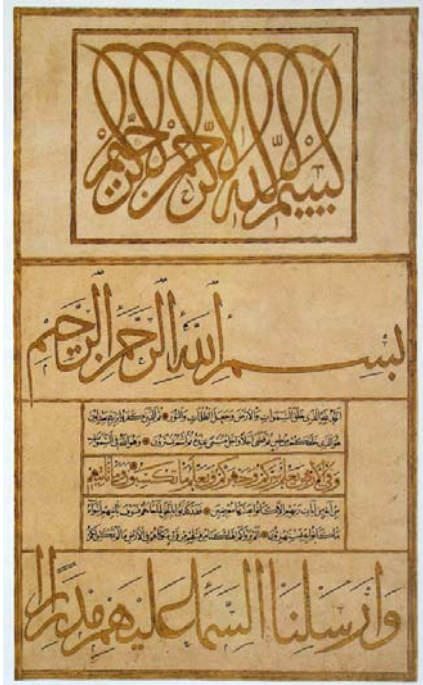
Sayfa tasarımında simetri anlayışını kullansa da sayfalar arasındaki tipografik düzenlemede monotonluğu kırmak için büyük puntolu yazılarda harflerin yarısını altınla yarısını da siyah mürekkeple yazmış olup harflerin içine de süsler yapılmıştır. Sayfanın okunabilirliğinde boşluk ve kontur gözü rahatsız etmemektedir. Sayfa tasarımında farklı punto kullanımı vurgu ve çekiciliği arttırmıştır. Tasarımda yazı alanının yıpranmasını önlemesi açısından bırakılan boşluk, sayfanın işlevinin de düşünüldüğünü göstermektedir. Günümüzde de çok sayfalı çalışmalarda aynı yöntem kullanılmaktadır.



Resim 68. Avrupa’da 1450 yılında yapılan sayfa düzenlemesi

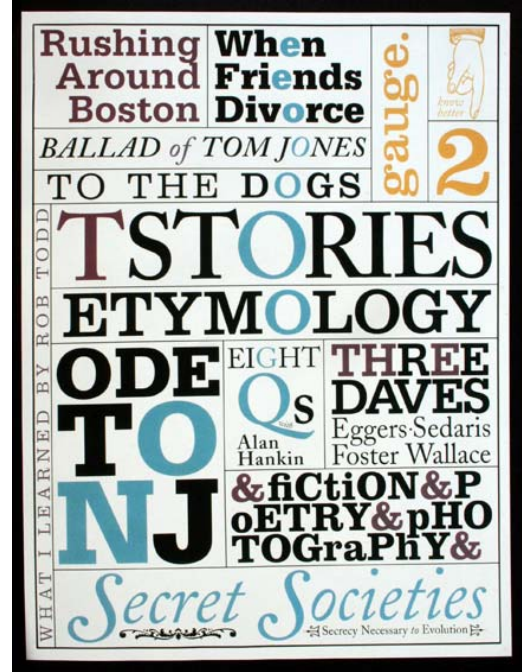
Kaynak: Watson 2003: 103

1450 Yılların yapılan bu sayfa tasarımı, metin dışındaki alanlarda dikkat çekmek ve estetik kaygılar göz önünde bulundurularak süslemeler yapıldığı görülmektedir.



Resim 69. Kur’an’ın VI. En’am suresi başlangıcı

Kaynak: P Sanat Kültür ve Antika, Sayı 21, 2001:71

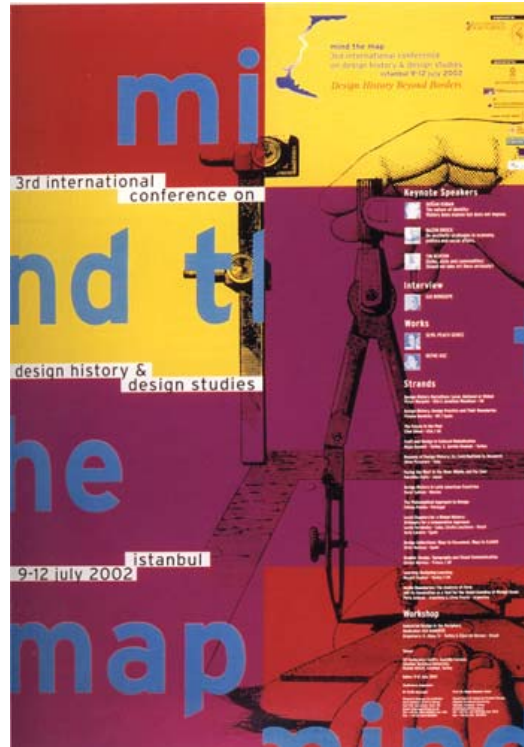


Resim 70. Andre Jules Mora’nın tasarladığı tipografik Sayfa tasarımı

Kaynak: Pedersen, 2004 :101

Ahmet Karahisari'nin dünya klasikleri arasına girmiş çalışmalarından olan En'am suresi (Resim 29) sayfa tasarımı, üst kısmında kullandığı istif yani tipografik kompozisyonla başlamış, harf karakterlerinin yoğun kullanımından sonra oluşturulan ve sanatçının belirli kurallar çerçevesinde oluşturduğu kompozisyon düzenlemesidir. Sayfa düzeni ortaya blok kullanılmış olup yazılarda altın yaldız ve siyah kontur çekilmiş, başlık yazısını büyük punto ile yazarak önemini ortaya koymuş, alttaki yazılarda daha küçük puntolu yazılar kullanarak hiyerarşik bir düzen oluşturduğu görülmektedir.

Yazılar arasında büyük küçük ilişkisi ve farklı yazı karakteri kullanımının yanında renkle beraber kullanması bütünlük oluşturmuştur. Yazılarda boşluk oluşturulması okunabilirliği arttırmakla beraber sayfa tasarımına bakıldığında kompozisyonda akıcılık ve sadelik göze çarpar. Zemindeki renk yazıda kullanılan renkle uyum için içindedir. Farklı yazı karakteri kullanımı tasarımda zenginlik kattığı gibi ritimde oluşturmuştur. Basit bir tasarım anlayışı yani sadelik sayfayı daha anlaşılır hale getirmektedir.



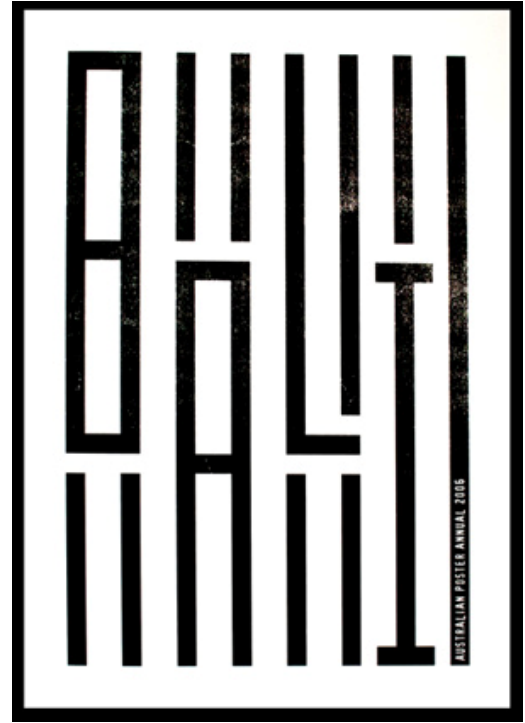
Resim 71. Sadık Karamustafa'nın Afiş çalışması

Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları IV, 2003:157

Sadık Karamustafa'nın afiş çalışmasında da sayfa düzenlemesi sütunlara bölünmüş olup, renk unsuru da dikkate alınarak tasarlandığı görülmektedir.



Resim 72. Ahmet Karahisari Albümü giriş sayfası
Kaynak: P Sanat Kültür ve Antika, Sayı 21, 2001



Resim 73. Australia Afiş çalışması
Kaynak: Collins Design, 2007; 177

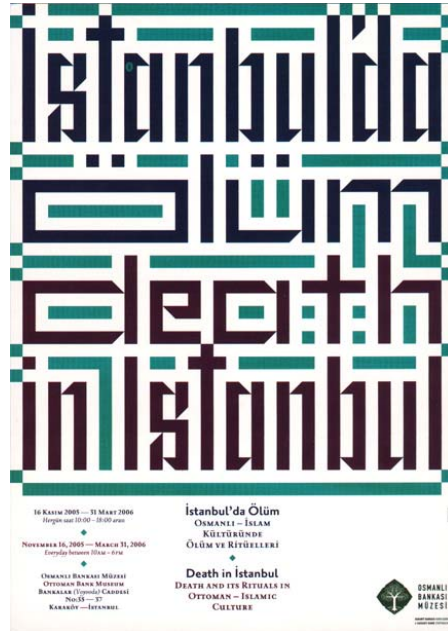
Ahmet Karahisari'nin kullandığı satrançlı yazının kullanımına örnek (Resim 72) olabilecek afiş çalışması, Ahmet Karahisari Albümü giriş sayfasıdır. Sayfa tasarımı Asimetrik denge düzenine sahiptir.

Kare içersindeki satrançlı yazının dikkat çekici bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yazı karakteri ise labirentli yazı karakteridir. Hem altta hem de üstte kullanılarak denge sağlanmıştır. Ortadaki besmele yazısı siyah renk olup vurgu yapılmış ve kompozisyonda ön arka büyük-küçük ilişkisi sağlandığı görülmektedir.



Resim 74. Bülent Erkmen'nin İstanbul'la İlgili Yaptığı Afiş
Kaynak: Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri 10.,2006:211

Bülent Erkmen ve Yetkin Başarır İstanbul'la ilgili yaptıkları afiş çalışmalarında da, kültür açısından zenginliğini vurgulamak için satrançlı yazı kullanmıştır.



Resim 75. Yetkin Başarır'ın Afiş Çalışması
Kaynak: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 2009



Resim 76. En'am suresi ayetleri
Kaynak: P Sanat Kùltür ve Antika, 2001



Resim 77. Paula Scher, 1995'te New York Shakespeare Festivali için yaptığı afiş çalışması
Kaynak: 73; <http://pentagram.com>

Ahmet Karahisari bu çalışmasında, sayfa tasarımı kompozisyonuna baktığımızda başta ortada ve sondaki sütunlardaki yazılar puntosunun önemden dolayı daha büyük yazıldığı, ortadaki yazının altın yaldıza siyah kontur çekildiği görülür.

Daha sonrasında metin kısımlarımdaki yazıların ortaya bloklanmış ve kendi içersinde önem sırasına göre mesajın iletilmesinde hiyerarşik bir kompozisyon düzenlenmesi yapıldığı görölmektedir. Farklılık yaratmakla beraber yazı karakterleri kullanımında bütünlük sağlamıştır. Tasarımda uyumlu bir orantı bulunması matematiksel bir yapı içersinde olduğunu göstermektedir. Sayfa tasarımında simetrik bir kompozisyon anlayışı hâkimdir.

Tasarımda kullanılan yazı ve çerçevelerin elle yapıldığı göz önüne alındığında sanatçının malzemeye ve renk kullanımına ne kadar hâkim olduğu görülür. Çerçevesiz boşlukların kullanımı hem hiyerarşik düzenlemeyi desteklemekte hem de boşluk algısı yaratarak okunabilirliği desteklemektedir. Tasarım içerisinde oluşturulan büyük küçük ve renk kullanımıyla ritim algısı ortaya çıkmaktadır. Vurgu ise ortadaki yazının altın yaldızlı siyah kontur çekilen yazıda kendisini göstermiştir. Küçük puntolu yazıların arasında kullanılan altın yaldızlı süsleme satırdaki duraklama oluşturduğu gibi kontrastlıkta oluşturmuştur. Sayfa tasarımında dış hatlarına kalın ve ince çerçevesiz çizgiler çizilerek tasarım toparlanmıştır.



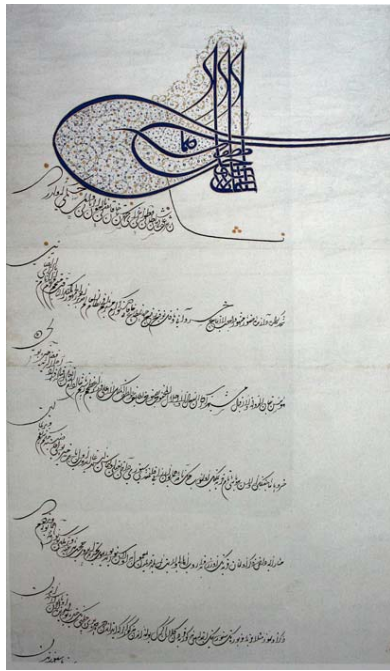
Resim 78. Sait Maden'in Afiş Çalışması

Kaynak: Grafik Tasarım dergisi 16, 2008:28

Sait Maden çalışmasında metni ortaya blok tasarlamış, renk ve punto kalınlığıyla görsel hiyerarşi oluşturmuş, Harflerin yapısı üzerinde kavramsal anlatım gerçekleştirdiği görülmektedir.

3.2.4. Kanuni Sultan Süleyman Tuğralı Sınırname Sayfa Düzenlemesi

Sayfa tasarımında Resmi evraklara örnek gösterebileceğimiz çalışma ise sınır namedir. “Divan-ı Hümayun toplantılarında alınan kararların ilgili kişi veya kuruluşlara gönderilmesi amacıyla, divan kâtiplerince yazılması, tuğrakeşlerce dönemin padişahının tuğrasının çekilmesi ve müzehheplerce tezhiplenmesinden oluşan tuğralı belgeler Osmanlı İmparatorluğu’nun en özgün sanat eserleri olarak günümüze gelmiştir. İçerdikleri konular ferman, berat, menşur, mülk name, sınır name gibi” isimlerdir (Çağman; Aksoy, 1998:52).



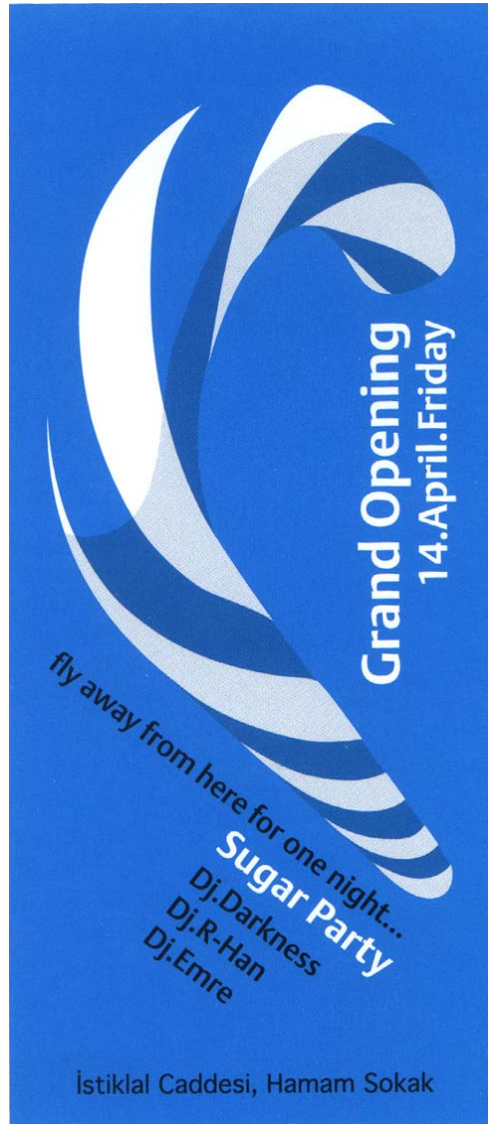
Resim 79. Kanuni Sultan Süleyman Tuğralı Sınırname
Kaynak: Çağman, Aksoy, 1998:53



Resim 80. Sergi Afiş çalışması
Kaynak:Farguhar, 2005:243

Sınırnamereler resmi sayfa tasarımlarından Ferman, Berat ve Vakfiyeler grubuna girmektedir. Sınırnamereler, sayfa tasarımları açısından farklılıklar gösterirler bu farklılıklar ebatı, yazı karakteri kullanımı açısından olduğu kadar işlevselliği de bakımından da farklılık gösterir. Sayfadaki tasarıma bakıldığında ilk göze çarpan padişah tuğrası göze çarpar, daha sonra Metin bilgilerinin belli bir eğimle yazıldığı görülmektedir. Sayfada içersindeki kompozisyon anlayışında Osmanlı Devleti’nin gücünü ve hakimiyetini yansıtacak bir anlayışta tasarlandığı görülmektedir. Tuğralar

günümüz Amblem ve Logotyp'lerdir. Padişahı temsil eder ve ayrı bir çalışma alanı doğurmuştur. Tuğralardaki incelik ve zerafet tasarıma olduğu gibi yansımakta ve sayfa tasarımını etkilemektedir. Tasarım sola blok olmakla beraber, satır başındaki harflerde yapılan uzatma dikkat ve algı açısından düşünülmüştür. Yazı yazma yönü sağdan sola doğru olması da tasarımı etkileyen faktör olarak görünmektedir.



Resim 81. Bülent Mazlum'un Flyer Tasarımı

Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları 5, 2006:162

Kanuni Sultan Süleyman Tuğralı Sınırname'sinin sayfa tasarımındaki yaklaşımı Bülent Mazlum'un çalışmasında görebiliriz. Bu sayfa düzeni Sınırnamedeki sayfada

Tuğra Hiyerarşik sırada ilk önce gelmekte ardından diğer görsellikler ve Tuğra'nın alt formunun oval gelişi alttaki metinlerinde aynı açıyla yazılmasını gerektirdiğini görmekteyiz. Yazının sağdan sola yazılması da tabi ki etken olarak düşünülebilir. Bülent'in yaptığı sayfa tasarımında da belli bir açıyla yerleştirilen görsellik doğrultusunda diğer metinlerin tasarımı da bu yönde yapıldığı görülmektedir.

3.2.5. Hafız Osman'da Sayfa Düzenlemeleri

1602'de İstanbul'da doğan Hafız Osman, Suyolcuzade Mustafa Eyyubi'den ders almış, ancak tüm hattatların aksine Şeyh Hamdullah'ın yazı üslubundan ayrılarak kendine has yeni bir yazı tarzı geliştirmiştir (Çağman ; Aksoy, 1998:78).



Resim 82. Hafız Osman'ın Şeyh Hamdullah'ı takliden yazdığı sülüs-nesih kıt'ası
Kaynak: Alparslan, 2004: 68



Resim 83. Müze için yapılan bir afiş çalışması
Kaynak: Farguhar, 2005 :355

Hafız Osman bu eserinde görsel zenginlik açısından, iki yanda ebru deseni kullanılmıştır. Simetrik anlayışta tasarlanmış çalışmada, ortaya blok tipografi düzenleme kullanılmış. Çerçevesi boşluk okunmada ve algılamada kolaylık sağladığı gibi kompozisyona hakimiyet ve derinlik duygusu katmıştır. Sayfa tasarımı matematiksel bir düzen içerisinde tasarlandığı görülmekte, manevi hava desteklenmiş.

Tipografik düzenlemede başlık ve metin anlayışı, görsel hiyerarşiyle düzenlemiştir. Yazıdaki büyük- küçük ilişkisi okunabilirlik açısından olduğu kadar belli bir mesafede algılanmayı da düşündüğünü söyleyebiliriz.

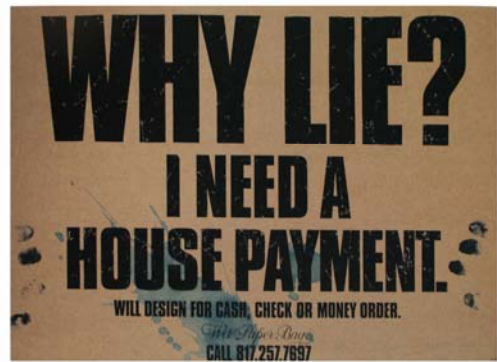
Resim 3.14'teki etiket tasarımında Tipografi simetrik bir kompozisyon anlayışında içinde tasarlanmış olup, başlık gurubundaki renk anlayışında Siyah zemin üzerinde beyaz daha etkili olduğu görülmektedir.



Resim 84. Erdal Kuruzu'nun Etiket Çalışması
Kaynak: Grafik Tasarım dergisi, 2007:79



Resim 85. Hafız Osman'ın sülüs'ü celileştirerek yazdığı sülüs-nesih kıt'ası
Kaynak: Alparslan, 2004:71



Resim 86. Firma reklâmı
Kaynak: ed. Pedersen, 2002:97

Hafız Osman'ın bu eserindeki sayfa düzenini dikkörtgen alan içine tasarlamıştır. Sayfa tasarımında ilk görülen başlık olarak yazdığı yazının punto ve renk kullanımınıdır. Tasarımda büyük küçük ilişkisi ve ön arka oluşturulması hiyerarşik düzenin kurulduğunu göstermektedir. Metin yazısının diyagonal kullanılması tasarıma hareket ve ritim kattığı görülmektedir. Tipografik düzenleme başlık ve metinden oluşmakta, siyah beyaz alanlar tasarımda denge içersindedir. Büyük ve koyu olarak yazılan başlık yazısı vurgu olarak kullanılmıştır. Tasarımda sadelik olduğu kadar gözü yormayan, dikkatli bakıldığında fark edilip görülen ve yazı aralarında kullanıldığı kadar metinde başlangıç, bitiş olarak kullanılan beşgen, dairesel dekoratif süslemelerde tasarıma zenginlik kattığı gibi okunabilirliği desteklemektedir. Çerçeve dışına taşan harf asimetrik dengeyi kuvvetlendirmektedir.



Resim 87. Sadık Karamustafa'nın Afiş Çalışması

Kaynak: Sarıkavak, 2005:163

Sayfa içersinde büyük- küçük ilişkisi ve diyagonal düzenlemeye örnek olarak Sadık Karamustafa'nın çalışmasında görülmektedir. Çalışmada büyük puntıyla slogan yazılmış, diğer metnin kullanımında dikkat ve algıyı arttırmak için diyagonal tasarım tercih edilmiştir. Sayfa düzenlemesinde boşluk algısı da yerinde kullanılmıştır.

3.2.6. Mustafa Rakım'da Sayfa Düzenlemeleri

Türk hat sanatında altı çeşit (Aklam-ı sitte) yazı karakterinde gelişme gösteren Mustafa Rakım, Tuğra, sülüs ve celisinde çığır açmıştır. Sayfa tasarımlarında tipografik düzenleme, ahenk ve uyum oluşturmuştur. Mustafa Rakım'ın bu levhasında bunu görmek mümkündür.



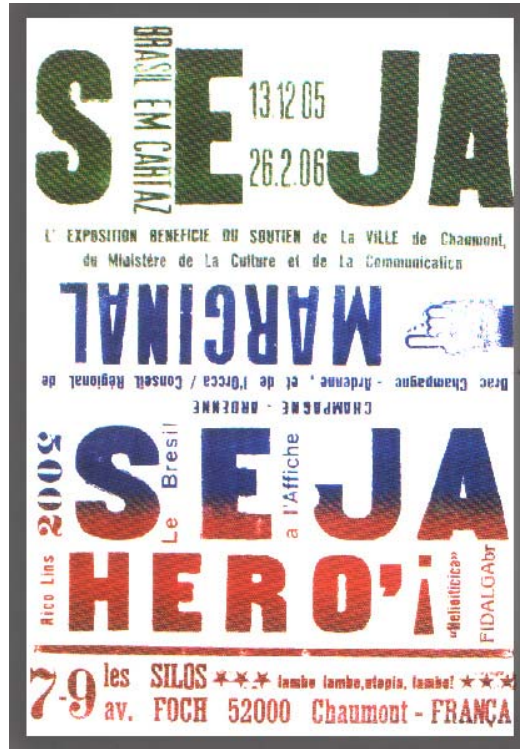
Resim 88. Mustafa Rakım'ın celi sülüs levhası
Kaynak: Alparslan, 2004: 79



Resim 89. Niklaus Troxler'in siyah ve beyaz sergi Afişi
Kaynak: <http://www.troxlerart.ch/#>

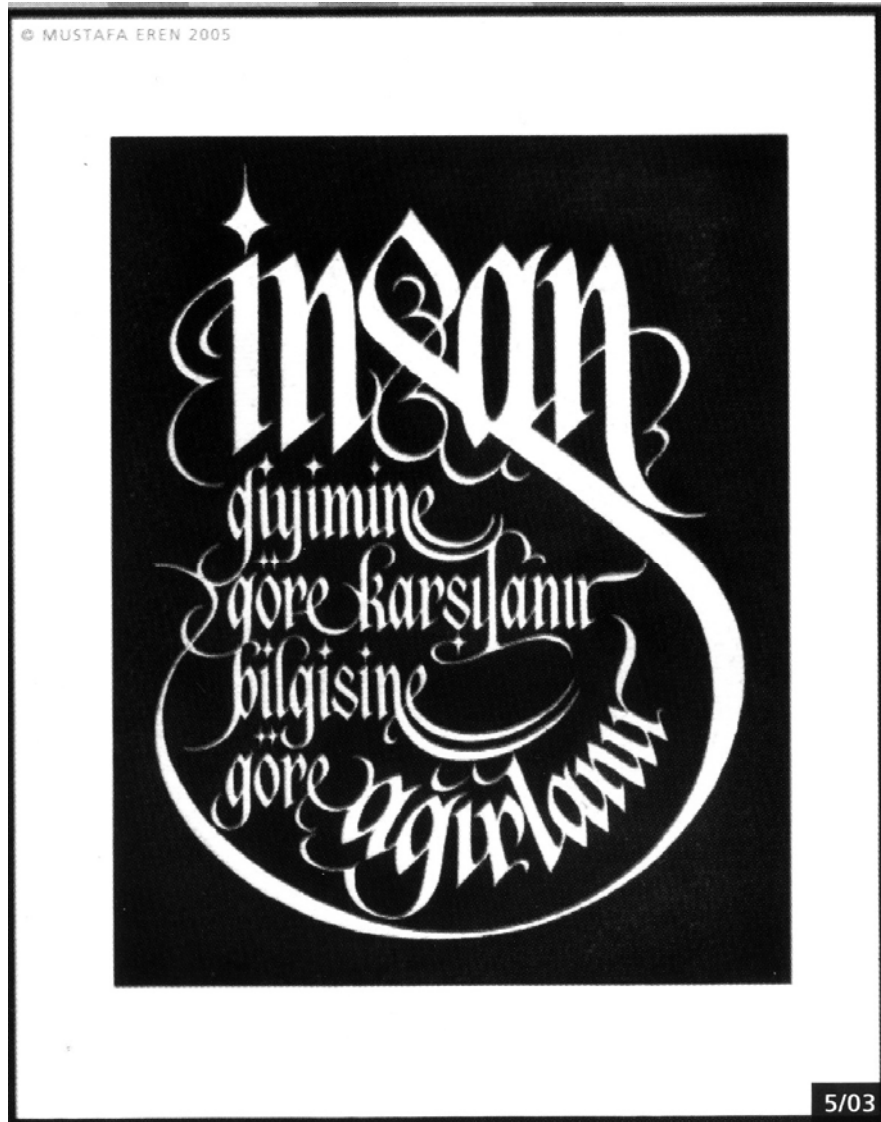
Sayfada kullanılan kırmızı ve altın yıldız kontrastlık oluşturmuş aynı zamanda dikkat ve çekicilik sağladığı görülebilir. Metnin düzenlenmesinde kullanılan tipografik düzenlemede büyük küçük ve ön arka oluşturmuş. Kelimelerin düzenlenmesi dikdörtgen form içersinde düşünülmüştür. Sayfa tasarımında matematiksel orantı çerçeve ve tipografik düzenlemede kendini göstermektedir. Harflerdeki istif anlayışı, yazı karakterine ne kadar hakim olduğunu gösterdiği gibi, tasarımcının kabiliyetini de ortaya koymaktadır. İstif kelimelerin düzenlenmesinde olumsuz tarafı okunabilirlik olduğuna göre, bu tasarım problemini ortaya koyup tasarlamakta o kadar güç bir çalışmadır. Bu açıdan bakıldığında sanatçının konuya ne ölçüde hakim olduğunun da göstergesidir.

Niklaus Troxler'in siyah ve beyaz sergi afişinde de kontrastlık kullanılarak tipografik düzenleme yapmıştır. Kontrastlık içinde okunabilirliği ve dikkat çekiciliği sağlamıştır. Sayfa içersinde tipografik düzenlemeye diğer bir örnek aşağıda resimde görülmektedir. Küçük büyük algısı içersinde, verilen bilgilerin ışığında düzenleme yapılmıştır. Burada önemli olan konulardan birisi sayfa içersinde ki metinlerin çokluğudur. Okunabilirliğini sağlamak için hiyerarşik düzen içersin düzenlenmesini sağlamak zorundadır. Bunu tasarlarken sayfanın ölçüsü de istiflemeye yani tipografik düzenlemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durum o dönemdeki tasarımcının yani hat sanatçısının da göz önünde bulundurduğu bir tasarım problemi olarak karşısına çıktığını düşünebiliriz. Bilgilerin iletişime geçmesi o zaman sanatçıları içinde önemli bir durum olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 90. Brezilya için yapılan bir afiş
Kaynak: Collins Design, 2007; 84

Brezilya’da yapılan bu çalışmada görüleceği üzere tipografik kompozisyonla anlatın sağlanmış olup, renk unsuruyla görsel hiyerarşi sağlanmaya çalışılmıştır. Okunabilirlik bu tarz çalışmalarda problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

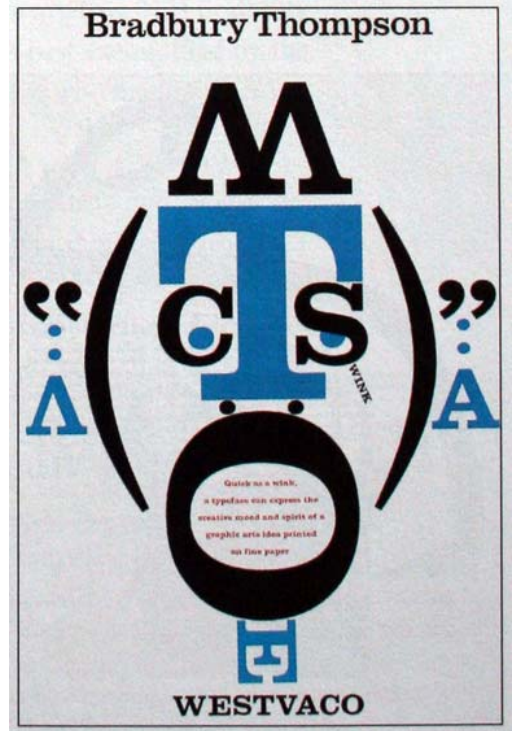


Resim 91. Mustafa Eren’in çalışması
Kaynak: Sarıkavak, 2005:178

İstif yani yazıyla tipografik kompozisyona örnek olarak Mustafa Eren’in çalışmasını görebiliriz. Latin harfleriyle yapılan bu kompozisyonda büyük-küçük ilişkisinin yanı sıra okunabilirlik de sağlandığı görülebilir.



Resim 92. Mustafa Rakım'ın Celi Sülüs Yazısı
Kaynak: Çağman, Aksoy, 1998: 95



Resim 93. Bradbury Thompson'un tipografik düzenlemesi
Kaynak: Evans, 2006: 11

Mustafa Rakım sayfa tasarımında, harflerde istifleme (yazı düzenleme) yapmış ve diğer metinleri daha küçük puntoda kullanmıştır. Harflerden oluşan bu tipografik kompozisyon leke etkisi kazandırmıştır.

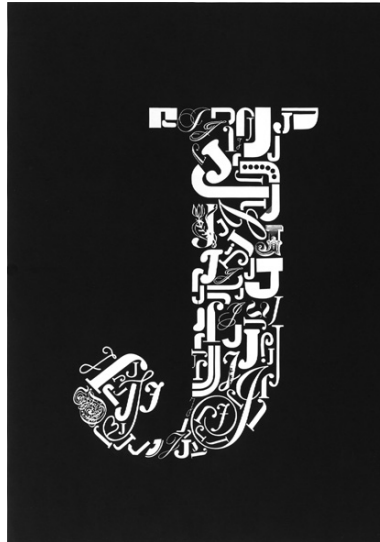
Ortaya blok halinde tasarlanmış ve denge unsuru kullanmakla beraber, boşluk kısımlarına hem daha küçük puntoda metin kullanarak monotonluğu bozmuş ve hareket kazandırdığını görmekteyiz. Zeminde kullandığı çiçek deseni ile estetik kaygıyı ön plana çıkardığını düşünebiliriz. Matematiksel bir yapı içerisinde tasarladığı anlaşılmaktadır.

Yanındaki örnekte ise Bradbury Thompson'un tipografik düzenlemesi yine ortaya blok tasarlandığı gibi harflerden oluşan istifleme (yazıda düzenleme) görülmektedir. Görsel iletişim kurmada yenilik yollarını geliştirmiştir.



Resim 94. Bülent Erkmen'in Afiş Çalışmaları
Kaynak: Sarıkavak, 2005:168

Günümüz tasarımlarına örnek olarak Bülent Erkmen'nin İstanbul Festivali afişlerinde de tipografik düzenleme örneklerini görebiliriz. 1994 yılında yapılan çalışmalara bütünsel yaklaşım getirmiştir. Her biri tek başına afiş olduğu gibi, dört çalışma bir araya getirildiğinde bir bütünü oluşturmakta olduğu görülebilir.



Resim 95. Ulaş Eryavuz'un Afiş Çalışması
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 10, 2007:16

Ulaş Eryavuz'un 40 yıl kullandığı Vosvos'un bakımı ile ilgilenen servise yaptığı afiştir. Çalışmada değişik yazı karakterlerindeki harflerin (istif) bir araya getirilerek “J” harf yapısına uygun bir kompozisyon çalışması olduğu görülmektedir.

3.2.7. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi

Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876), Çok yönlü musikişinas, bestekar, şair ve en önemlisi kudretli bir hattat'tır. Kendine has bir yol ve şiveye sahiptir. Çömez Mustafa Vasıf'tan aklam-ı sitte, Yesarizade Mustafa Efendi'den de nesta'lik dersleri alarak yazı sanatını geliştirdi.

Hattatın eserleri arasında 11 Kur'an, 30'dan fazla En'am 10'dan fazla Delail, 200'den fazla hilye ve sayısız kıt'a ve murakka vardır (Alparslan, 1999, s.90).

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin bu çalışması Hz. Muhammed'in fiziksel özellikleri ile vasıflarının, Kur'an'dan ayet ve dualarla süslenerek yazılan ve hilye olarak isimlendirilen bu çalışmada, simetrik anlayış göze çarpmakla beraber zarif ve ince süslemeler çalışmaya daha da çarpıcı kılmaktadır.

“Grafiksel tasarımı ilk kez Hafız Osman'ın tarafından düzenlenen bu hilyeler, 17. yüzyıldan sonra hep aynı grafik düzenleme ile tertiplenmiş, Osmanlı hat sanatı içinde önemli bir yer oluşturmuştur (Çağman; Aksoy, 1998:103).”



Resim 96. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Hilye-i Saadet
Kaynak: Çağman, Aksoy, 1998: 103



Resim 97. Theguardian gazetesi
Kaynak: <http://www.newsdesigner.com/archives/002265.php>

Mustafa İzzet Efendi sayfa tasarımını (Resim 3.18) modüler grid siteminde tasarlandığını söyleyebiliriz. Hiyerarşik düzen kurmada seçtiği metin bilgisi rol oynadığı gibi simetrik bir denge unsuru kullandığı görülmektedir. Metni derleyip toparlayan ilgiyi odaklayan bordürler de kullanmıştır. Farklı kalınlıkta kullanarak ritim duygusu da oluşturmuş işçilikteki ustalık estetik açıdan değerli kılmıştır.. Kelimelerin ve cümlelerin etrafında doğal çizgiler oluşturulmuş manevi hava desteklenmiştir. Ortaya blok yapılan metin düzenlemesi, metnin önem sırasına göre büyük küçük ilişkisi kurulduğunu göstermektedir. Sayfa içersinde kullanılan süslemelerin doğadan stilize edilerek yapılması, tasarımcının estetik bilgisini ortaya koymakla beraber çalışmanın incelik ve özenle yapıldığını da göstermektedir. Kelime ve cümlelerin daire ve dikdörtgen formlar içersinde kullanmış olması farklılıklar yarattığı gibi, düzenleme de gözün izlenmesini ve metin okunabilirliğini desteklemiştir. Sayfa düzenlemesinde matematiksel düzenleme ile yapıldığı anlaşılmaktadır.



Resim 98. İsmail Şen'in Gazete Tasarımı
Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları 4, 2003:225

Mustafa İzzet Efendi sayfa tasarımı anlayışı günümüzdeki Gazete sayfa tasarım anlayışına uygun olduğunu görmekteyiz. Metin ve görselliklerin çokluğu bilgilerin bir düzen içerisinde sunulmasını gerektirdiğinden dolayı, Modüler grid anlayışı daha uygun olduğu söylenebilir. Tasarımda örnek olarak alının görsellik ve yazı sayfa tasarım yapısını belirler. Hiyerarşik düzen belirlemede etkin rol oynadığı da bilinmektedir.



Resim 99. Tiyatro Afişi
Kaynak: Skolos, Wedell, 2006: 11

Günümüz tasarımlarında da (Resim 3.19) simetrik ve ortaya blok tasarım anlayışı kullanılmaktadır.

Mustafa İzzet Efendi'nin sayfa tasarımında matematiksel ölçüyle yapıldığı görülmektedir. Metinlerin çokluğu ve önem sırası içerisinde belli bir yapıda kullanılması gerektiği ve sanatçının (hattatın) bilgileri planlayıp hiyerarşik sıra içerisinde anlatıma sunduğunu görmekteyiz. Benzer yapı günümüz tasarımlarında da mevcuttur. Grid sisteminin bu yüzden büyük önem kazanmaktadır.

Tasarımlardaki farklılık yazı karakteri ve yazının yazılma yönü olduğu görülmekte. Hat sanatçısının yaşadığı dönem ve manevi havanın verilmesi konusunda (tezhip) süslemeye büyük önem kazandığı bilinmektedir. Temelde günümüz anlayışıyla fark olmadığını söyleyebiliriz.

Fotoğrafi ve İllustrasyonun tasarım içerisinde bilgisayar ortamında işlendikten sonra kullanılması teknolojik açıdan fark olarak ortaya çıkmakta ve daha kısa zaman diliminde daha az etkiyle çoğaltılmaktadır. Hat sanatçısının sayfa tasarımı değişik meslek guruplarının birlikte çalışması ve uzun zaman dilimi içerisinde gerçekleştirildiğini bilmekteyiz.

Hat sanatçısının yazıya başlamadan önce kağıdın hazırlanması dahi belirli aşamalardan geçtiği düşünülecek olursa, teknolojik gelişmelerin çok hızlı olması yapılan çalışmanın kısa zamanda basılarak grafik ürün olarak yerini aldığını söyleyebiliriz

3.2.8. Mehmet Şefik Bey'in Sayfa Düzenlemesi

Şefik veya Şefik Bey (1820-1880) diye anılan bu sanatkar Kazasker Mustafa Efendi'nin ünlü çıraklarından biridir. Sülüs ve nesih yazılarında Kazasker esintisi sezilen hattat, daha ziyade kendine has bir şivede yazmış olup yazı hayatının hız devresin aynı karakteri devam ettirmiştir(Alparslan, 1999:82).



Resim 100. Mehmet Şefik Bey'in Farsça olarak yazdığı şekilli bir beyit sayfa düzeni ve Harflerden oluşturulan çiçek düzenlemesi, afiş tasarımı kullanılması
Kaynak: Çağman ve Aksoy, 1998: 101

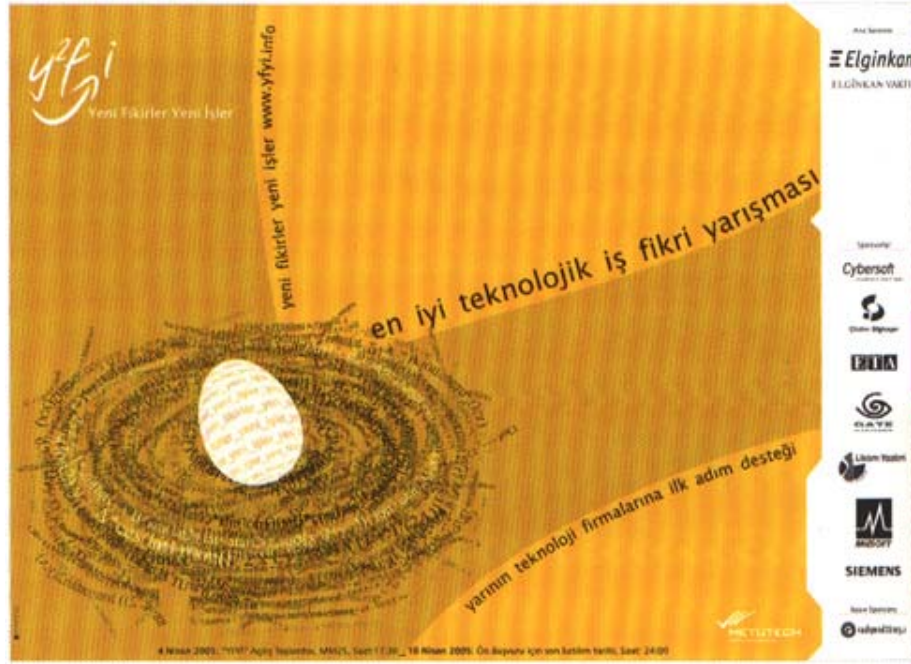


Resim 101. Grafik Sanatların Amerikan Enstitüsü için yapılan Afiş çalışması
Kaynak: Farguhar, 2005: 334

Sayfa tasarımına baktığımızda asimetrik bir anlayışta tasarlanmıştır. Tipografik düzenleme ise ortak bir harften yola çıkarak çiçek şeklinde düzenleme yapıldığı görülmektedir.

Hat sanatın da yazının resim olarak kullanımı sayfa tasarımlarına zenginlik katmakla beraber, tipografiyi ustaca kullandıklarını söyleyebiliriz. Hat sanatının son dönemlerinde yeni arayışlara girilmiş, bilgilerin farklılıklarla düzenlenmesine gidilmiştir.

Çıkış noktalarını da bitki ve hayvanlardan yola çıkarak gerçekleştirmişlerdir Bu durum iyi bir gözlem gerektirmesini yanında anatomik yapı konusunda araştırma yaptığını da göz önüne sermektedir. Günümüz tipografik düzenlemelerinde de aynı anlayış uygulanmaktadır.



Resim 102. Melike Şamgul'ün afiş çalışması
Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları 5, 2006:225

Yazı düzenlemelerindeki tipografik yaklaşımlar insan, hayvan, bitki ve meyvelerden de yararlanmışlardır. (Resim 3.20). Günümüz afiş tasarımlarına örnek olarak Kuluçka ve yumurta tipografik düzenleme olarak afiş tasarımında uygulandığı görülmektedir.

3.2.9. Mehmet Şevki Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi

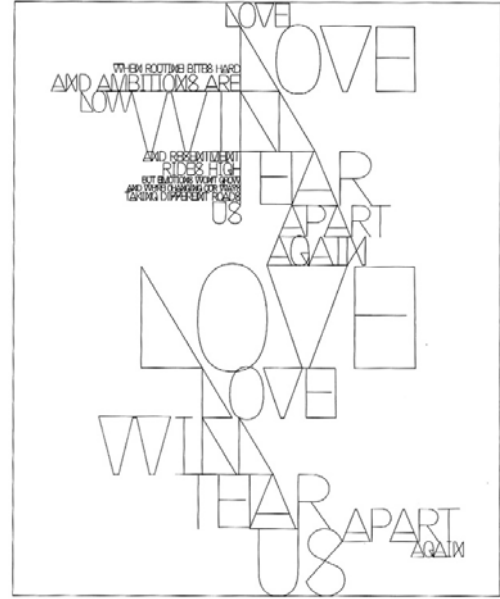
Mehmet Şevki Efendi (1829-18879), dayısı Ragıp Paşa Kütüphanesi Hafız-ı kütübü Mehmet Hulusi Efendi (ö. 1291/1874)'den sülüs ve nesih yazılarını meşkederek me'zun oldu. Oniki yaşında hicazet aldı. Şevki Efendi uzun seneler, sanat aşkıyla Hafız Osman ve İsmail Zühdi'nin yazılarını incelemiş ve onların eserlerini örnek almıştır.

Şeyh vadisinde Hafız Osman, İsmail Zühdi ve Rakım'dan sonra gelen Mehmet Şevki Efendi, sülüs ve nesih yazılarına en güzel oranlarda son şeklini vermiştir. Eserleri arasında Mushaf, hilye, levha, kıta ve murakka şeklin pek çok eseri vardır (Serin, 1996:2).



Resim 103. Mehmet Şevki Efendi'nin celi sülüs levhası

Kaynak: Alparslan, 2004: 83



Resim 104. Müze'de sergi Afişi

Kaynak: Farguhar, 2005: 391

Mehmet Şevki Efendi'nin levhasında tipografik bir düzenleme içerisinde yapıldığı görülmektedir. Harflerin ve kelimelerin birbiriyle uyuşan ve kaynaşan bir yapı içerisinde tasarladığını görmekteyiz. Harflerin yapıları gereği istiflemeye (yazıda düzenleme) büyük zenginlik katmaktadır.

Sayfa yapısını iki eşit parçaya bölerek her bölümde ayrı bir zengin tipografik yaklaşım sergilemektedir. Harflere hareket kazandırmış, yatay ve dikey hatları kullanarak tasarıma zenginlik kazandırmıştır. Tasarım alanının tamamını kullanmasına karşın harflerdeki hareket duygusu monotonluğu kırmaktadır.

Mehmet Şevki Efendi'nin çalışmalarında yazı kompozisyonu harflerin anatomik yapısı gereği sanatçıya büyük imkanlar vermekte daha özgür çalışmalar yapmışlardır. Mehmet Efendi'nin doğadaki özgün yaklaşımlardan bu konuda bilgisinin olduğunu söyleyebiliriz.

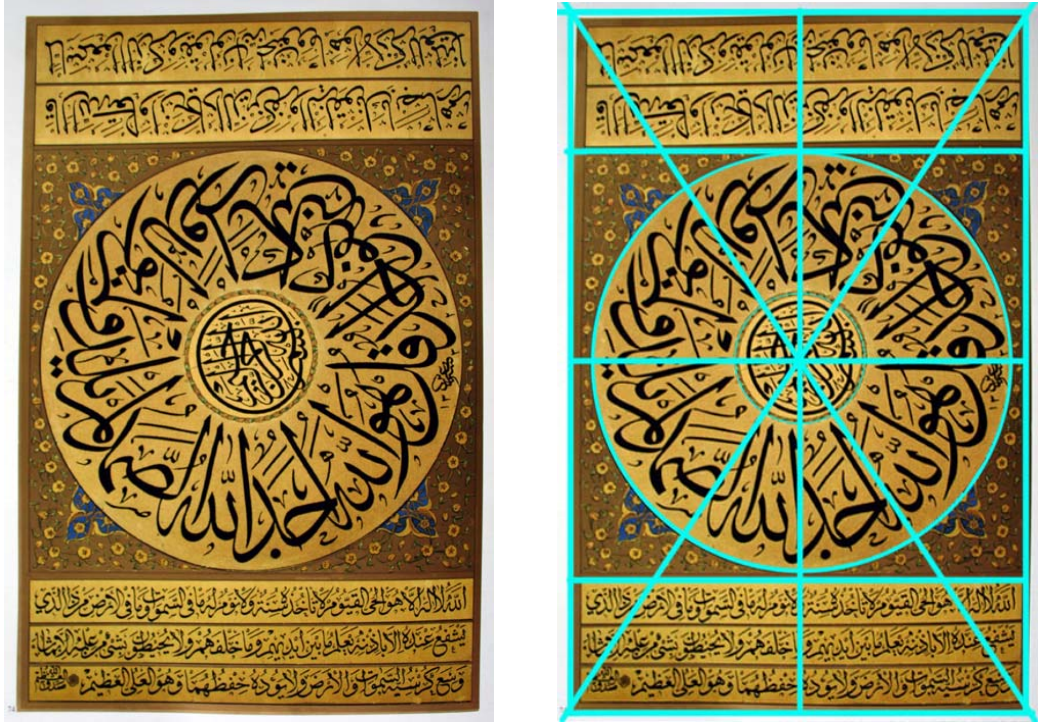


Resim 105. Aslı Ünlü'nün Afiş Çalışması
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 2, 2006:10

Aslı Ünlü'nün çalışmasında da Tipografik düzenle yapıldığı gibi asimetrik bir düzende tasarlandığı görülmektedir.

3.2.10. Hattat Aziz Efendi'nin Sayfa Düzenlemesi

Aziz Efendi(1872-1934) hocası Arif Efendi ve Reisü'l – Hattain Muhsinzade Abdullah Bey 'den 1896 icazet aldı. Hasan Hüsnü Efendi'den talik yazısı, Sami Efendi'den celi sülüs, celi ta'lik yazılarını öğrendi. Ayrıca Özbekler Tekkesi Şeyhi Edhem Efendi'den ebru sanatını da öğrendi. Eserleri arasında 12 mushaf-ı Şerif (Serin, 1999:14) bulunmaktadır.

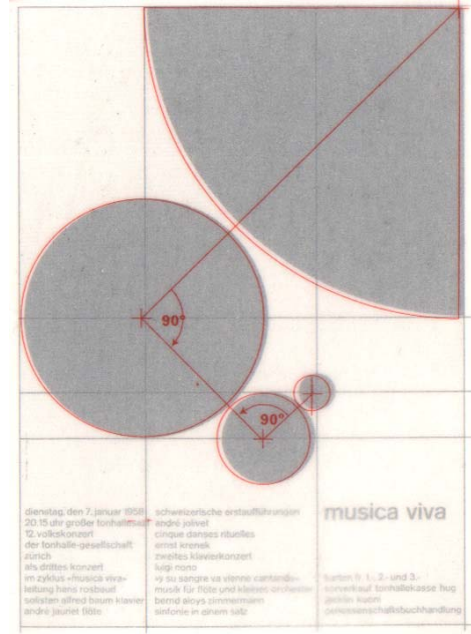


Resim 106. Hattat Aziz Efendi'nin celi sülüs, müdevver İhlâs Suresi
Kaynak: Serin, 1999:74

Hattat Aziz Efendi'nin sayfa tasarımını geometrik bir düzenleme göze çarpar. Hem dikdörtgen alan içine, hem de daire içine yazdığı yazılarda matematiksel bir yapı hakim olduğu görülmektedir. Daire içine yapılan harf düzenlemesinde bilgi ve becerisini ortaya koymaktadır.

Daire ortasındaki yazıda 90 derece açıyla tasarlanmış yazının okuma yönünü belirlemiştir. Sayfa tasarımında diğer dikkat çekici tasarım anlayışı ise günümüzde bile kullanılan sayfanın ters çevrildiğinde bile okunabilecek yazı tasarım anlayışıdır.

Tasarımda büyük orta küçük anlayışıyla, hiyerarşik bir düzenleme yapmıştır. Görsel zenginlik açısından süslemeler kullanılmış tasarıma zarafet ve zenginlik duygusu katmıştır. Bu matematiksel düzenleme anlayışına örnek olarak Josef Müllerin yaptığı afiş çalışmasında ve Paul Renner'ın yaptığı kitap tasarımında da aynı düzenin kullanıldığını görmekteyiz.

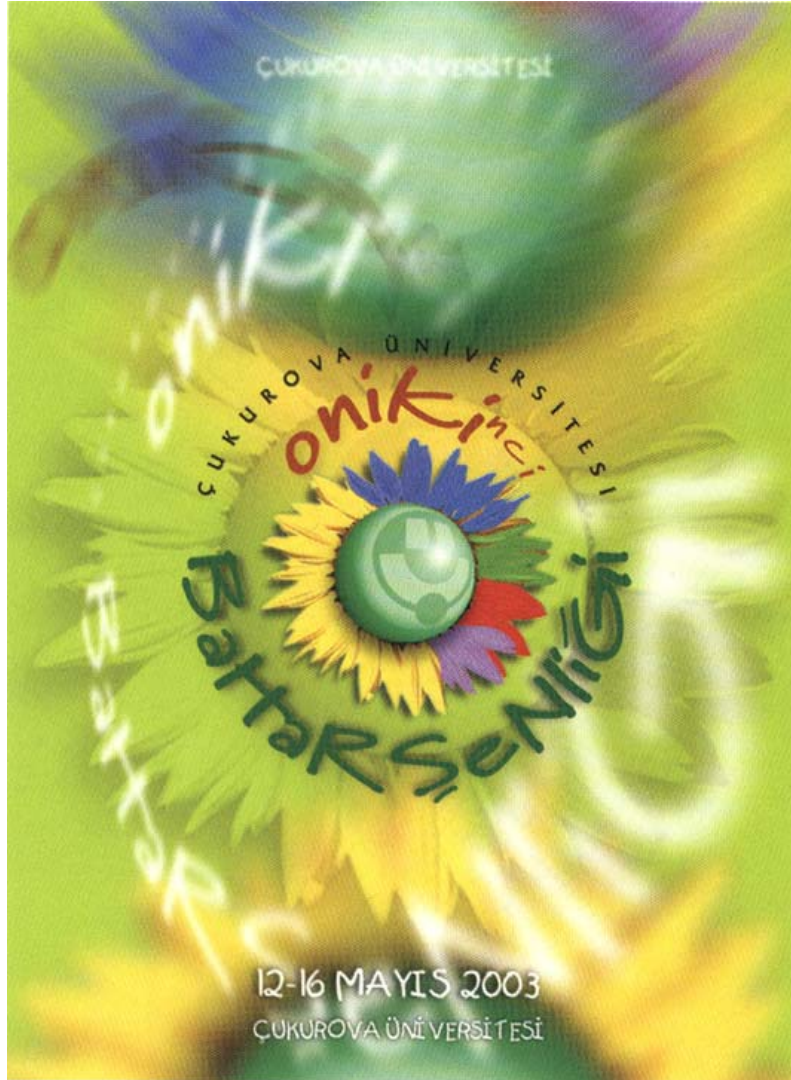


Resim 107. Josef Müler'in Afiş çalışması
Kaynak: Elam, 2001:82-83



Resim 108. Paul Renner'in 1920'larda yaptığı kitap kapağı tasarımı
Kaynak: Nelson, 1987: 271

Paul Renner'ın geometrik ve matematiksel orantılarla yaptığı kitap kapağın, ortaya blok ve dekoratif süsleme kullanılmıştır.



Resim 109. Metin Aygün'ün Bahar Şenliği Afışı
Kaynak: Türk Grafik Tasarımcıları IV, 2003:30

Hattat Aziz Efendi'nin sayfa tasarımında kullandığı yaklaşıma benzer olarak, Metin Aygün'de sayfa tasarımında daire etrafına yazıları yazmış ve üst ve altta yazı ortaya blok tasarladığı görülmektedir. Dairesel olarak tasarladığı yazı tasarımının aynı zamanda zeminde farklı açıdan kullanarak ön arka oluşturduğu görülmektedir.



Resim 110. Hattat Aziz Efendi'nin celi sülüs, müsenna ve ta'lik Levhası
Kaynak: Serin, 1999: 98



Resim 111. Bir konser afişi
Kaynak: Lasky, 2001:132

Hattat Aziz Efendi sayfa tasarımında (Resim 3.25) Matematiksel bir düzenleme içersinde tasarlandığı görülmektedir. Büyük küçük ve ön arka ilişkisini oluşturmuş ve hiyerarşik bir düzen getirmiştir. Tasarımda simetrik bir anlayış hakimdir. Farklı yazı fontları kullanmakla beraber farklı puntolarda olması tasarıma zenginlik getirmiştir. Bu düzen içersinde metinlerin önem sırasına göre tasarlandığı anlaşılmaktadır. Yazıları değişik yönlerde tasarlaması dikkat ve algıyı arttırdığını görmekteyiz. Günümüz tasarımlarında da benzer anlayışın kullanılmış olduğunu (Konser Afişi) görmekteyiz.

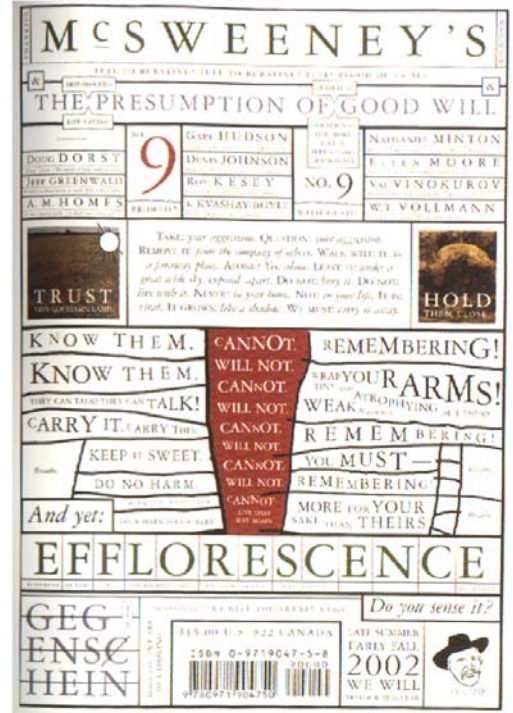


Resim 112. Mesut Manioğlu'nun Afiş çalışması
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 8, 2007:65

Mesut Manioğlu'nun Türkiye Ulusal Verem Savaş Derneği için yaptığı afiş çalışmasında, yazılar bordür şeklinde yazılmış olup yazıyı yazan çocukta tebeşirle yapılmış olduğu görülmektedir.



Resim 113. Hattat Aziz Efendi'nin ta'lik Levha
Kaynak: Serin, 1999: 103; 85



Resim 114. Bir dergi kapak çalışması
Kaynak: Farguhar, 2005: 85

Aziz Efendi levha düzenlemesinde metnin sayfa içersinde fazla olması ve okunabilirliği açısından simetrik bir anlayışla tasarlamış, görsel elemanlar kullanılmış ve yazılan metnin anlamını destekleyecek şekilde illüstrasyon yapıldığı görülmektedir. Sütun Grid çalışmasına örnek olarak gösterilebilir.

Sayfa yapısında metni her iki yana blok tasarlamış, sayfa üstündeki sembolü ortaya blok ve her iki yanda boşluk alanın da illüstrasyonla zenginleştirmiştir. Sayfa yapısını sıkıcı bir havadan kurtarmak için görsel eleman kullandığı da görülmektedir.

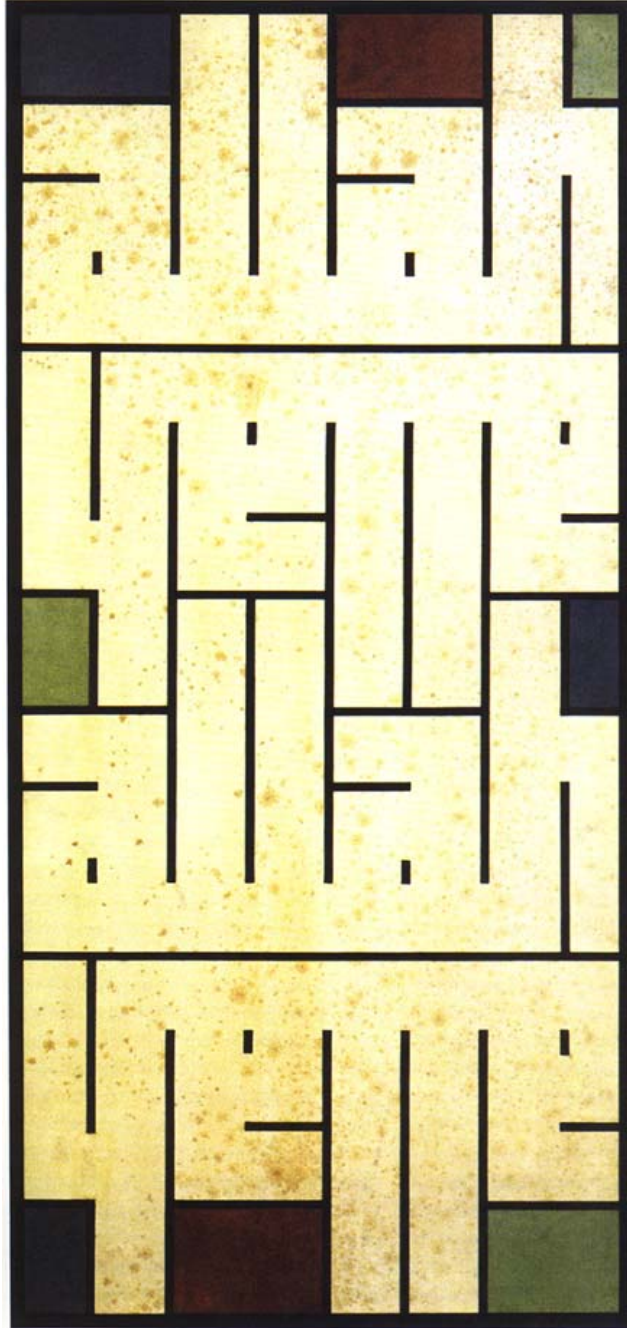
Daha sonra İlkokul sıralarında Hüsnü Hat çalışırken, ders kitaplarını kendi ciltlemiştir. Güzel yazı ve kitap sanatına gönlünü küçük yaşlarda kaptırmış olduğu anlaşılmaktadır. Bolu’da orta öğrenimi sırasında Harf Devrimi yapılır. Barın bu kez Latin Abecesiyle tanışır. Orta öğrenimi bitirdikten sonra Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünde hayalini gerçekleştirir. Emin Barın Almanya’ya gitmeden önce İstanbul Milli Eğitim Basım Evinde çalışır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin Geleneksel Türk Hat Sanatları eğitimi hocalarıyla tanışır. Reisü’l-Hattatin (Hattatların Başı) ünvanına sahip olan Kamil Akdik’ten hat ve geleneksel cilt, hat ve ebru Üstadı Necmettin Okyay’dan ise Klasik Türk Cilt Sanatı derslerini alır. Kendi kültür ve sanatını çok iyi tanımasını sağlayan bir birikimin sahibi olarak, Batının kültür ve sanatı ile tanışmak üzere 1938 yılında Almanya’ya gider. Weimar’da özel ciltçilik okulunda bir yıl süreyle çalışır. Daha sonra Leipzig’de dünya’ca ünlü “Kitapçılık ve Matbaacılık Akademisi”ne gider. Dönüşünde Mimar Sinan Üniversitesinde 44 yıl sürecek eğitime başlar (Turan, 2007:41). “Eserleri arasında Anıt – Kabir’in bütün yazıları olmak üzere, sayısız kitabe, diploma ve berat yazmıştır” (Rado,1984). Emin Barın Türk Hat Sanatında eserler vermiş bir sanatçı olarak bu bilgi ve deneyimlerini Latin alfabesinde tasarım olarak gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Bu açıdan bakıldığında önemli bir tasarımcıdır diyebiliriz.



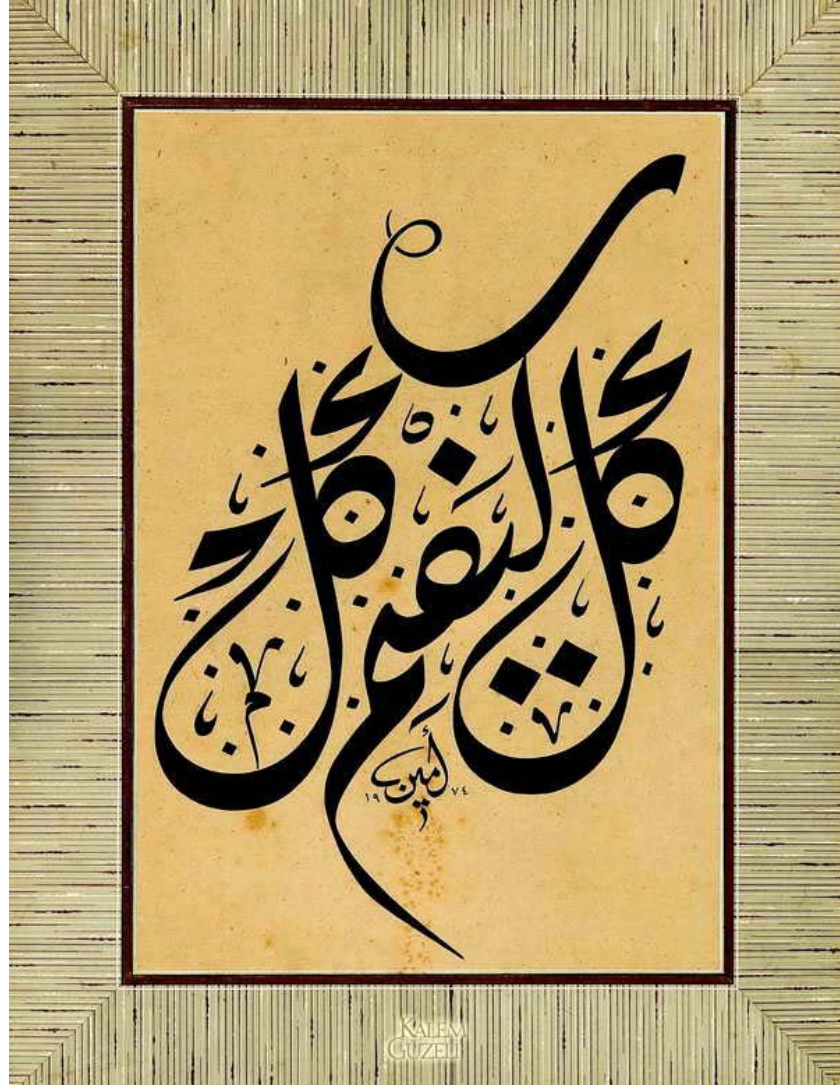
Resim 116. Emin Barın’ın Kufi “Muhammed” bordürlü aynalı “Allah” düzenlemesi

Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 7, 2007:42

Hat sanatının tasarım anlayışını Latin harflerine uyarlayarak, kendi kültürümüzün gelişmesine katkıda bulunduğu bilinmektedir. Aşağıdaki örnekte Latin harfleriyle yaptığı düzenleme görülmektedir.



Resim 117. Emin Barın'ın Latin Harfleriyle "Allah" düzenlemesi
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 7, 2007:43

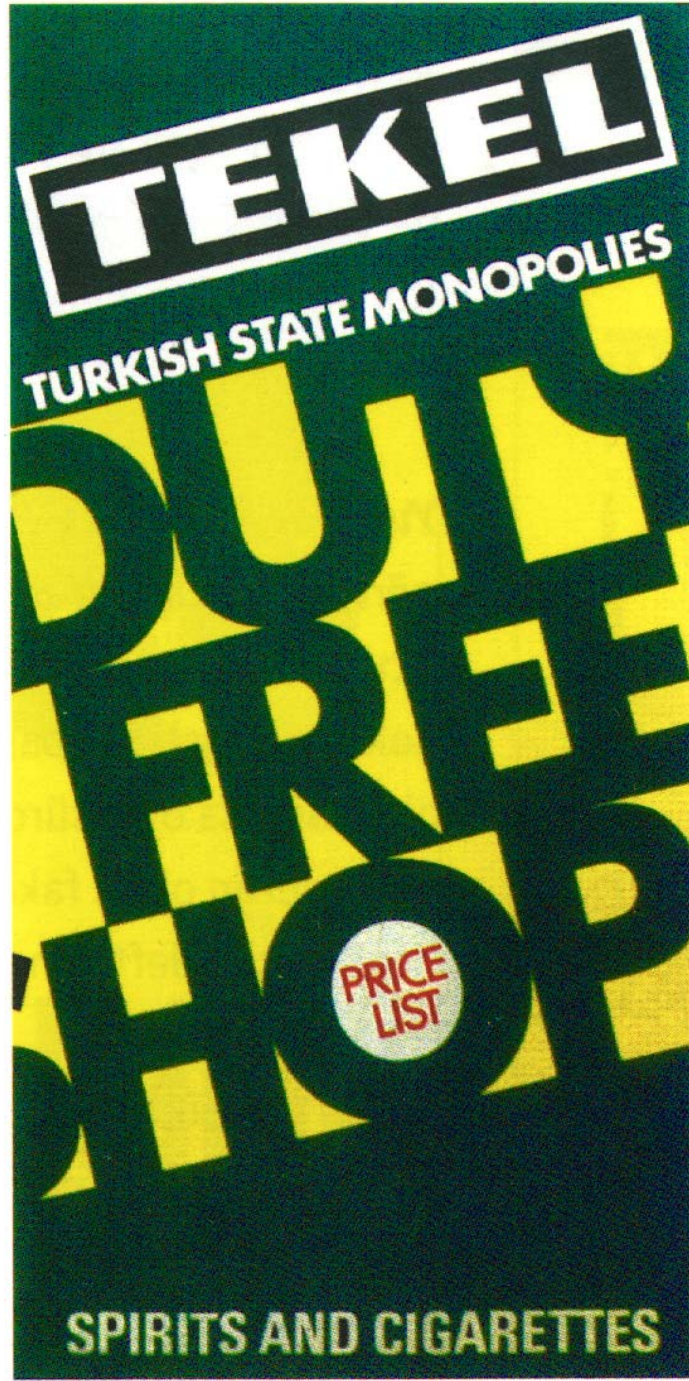


Resim 118. Emin Barın'ın Celi Divani eseri

Kaynak: <http://www.kalemguzel.org/hattesserleriayrinti.php?KNO=1074&HKNO=20>

Emin Barın (Resim 3.27.) bu eserinde diyagonal grid sistemini kullanmıştır. Yazının anlamını da düşünerek tipografik bir yaklaşım sergilemiştir. Harflerin kompozisyonunda istifleme (yazıda düzenleme) yapmış, sayfa içersinde leke etkisi oluşturmuştur.

Tasarım kontrastlık içersinde dengeli bir çalışmadır. Sayfada ritmi duygusu uyandırmakla beraber büyük küçük ve ön arka oluşmuştur. Boşluk algısı yerinde kullanılmış gözün izlemesi sağladığı görülmektedir. Estetik kaygı ve matematiksel oranda bulunmaktadır. Benzer tasarım anlayışlarına örnek olarak aşağıda örnekleri verilmektedir.



Resim 119. Atıf Tuna’ın Tekel “Duty Free Shops” İçin Fiyat Listesi
Kaynak: Grafik Tasarım Dergisi 7, 2007:57

Atıf Tuna’da çalışmasında dikkat çekicik ve algılama sağlanması için diyagonal düzenleme yaptığı görülmektedir. İhap Hulusi Görey’in (Resim 3.28)yaptığı afiş çalışmasında da ürün adını diyagonal çalışarak aynı özellikleri vurgulamaya çalıştığı görülmektedir.

çalışma tasarlanmıştır. Ritim ve hareket görsellik kullanımıyla desteklendiği görülmektedir.

Emin Barın hat ve geleneksel cilt konusunda eğitim almış, kendi kültür ve sanatını çok iyi tanımasını sağlayan birikimin sahibi olarak, batının kültür ve sanatını da en iyi şekilde bilgi olarak aldıktan sonra eserler vermiş bir sanatçıdır. Geçmiş ve günümüz yazı tasarım anlayışını birbirine bağlayan özümseten tasarımlar yaparak, bilgilerin devamını sağlamış olduğunu görmekteyiz.

Hat sanatı sayfa tasarım anlayışlarını en iyi şekilde uyguladığı gibi, çok iyi bildiği Latin alfabesi ile de özgün eserler vererek bilgilerin devamını sağladığını bilmekteyiz. Bu anlayışı kendisi şöyle anlatmıştır: “ Amacım eski yazıyı diriltmek değil, hat sanatının ve yaratıcılığının oluşturduğu bir geleneksel mirasın temel ilkelerinin, Latin harfleriyle de yaşatılacağını gösteren bir mesaj vermektir...” (Turan, 2007:44) demektedir. Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, grafik tasarım eğitiminde ve özgün tasarımlar üretmede Türk Hat Sanatı örnekleri önemli bir bilgi kaynağı olabilir.

4.1. SONUÇ ve ÖNERİLER

“Türk Hat Sanatı Sayfa Tasarımlarının Günümüz Sayfa Tasarımlarında Kullanılan Grafik Tasarım İlkelerine Göre İrdelenmesi ” adlı bu araştırmada aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlar şöyle sıralanabilir:

1- Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarının, günümüz sayfa tasarımlarıyla karşılaştırılmasında; bütünlük, orantı, görsel hiyerarşi, görsel süreklilik, denge ve vurgu ilkelerinin aynı biçimde kullanıldığı görülmektedir.

2- Tasarım aşamalarında grid sistemi kullanılmakta olup, Türk Hat Sanatında bu yöntem mıstarlama (grid) olarak isimlendirilmektedir. Kullanılan bu yöntemlerde matematiksel orantılar ışığında tek ve çok sayfalı tasarımlar yapıldığı anlaşılmaktadır.

3- Günümüz sayfa tasarımında kullanılan; manuskript grid, gotik grid, hiyerarşik grid, sütun grid, modüler grid, diyagonal grid kullanımlarına benzer olarak Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarında sahife mıstarı, kıt’a mıstarı, meşk mıstarı ve hilye mıstarı gibi çeşitleri bulunmaktadır.

4- Sayfa tasarımlarında tipografik çözümlemelere gidilmiş, yazıda harf kompozisyonları (istif) yapılmıştır.

5- Sayfa tasarımında mıstar (grid) kullanımları, Türk Hat Sanatında Formlara göre hazırlanmaktadır. Bu formlar; El Yazması Kitaplar, Kıt'a ve Murakkaalar, Levhalar, Hilyeler, Ferman, Berat ve Vakfiyeler ana formlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

6- Yapılan sayfa tasarımlarında tezhip (süsleme) önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmakta, ayrı bir sanatçı tarafından yapılmaktadır.

7- Türk Hat Sanatında sayfa tasarımlarına başlamadan önce kağıdın yapılması, hattat tarafından yazılması, süslemelerin yapılması ve sayfaların ciltlenmesine kadar uzanan geniş bir meslek grubunun yer aldığı anlaşılmıştır.

8- Tasarım bilgilerinin kullanım sürecinin devredilmesinde, birebir eğitim olan usta çırak ilişkisiyle kesintisiz olarak gelişme gösterdiği görülmüştür. Yazıya verilen bu önem değişik yazı karakterlerinin gelişmesini sağlamış, kullanım yerine göre iletişime katkı sağladığı görülmüştür.

9- Türk Hat Sanatı sayfa tasarımlarında Tipografik düzenleme (istif) gelişme göstermiş, okunabilirlik, dikkat, algı ve manevi havanın verilmesinde de aynı gelişme olmuştur.

10- Türk Hat Sanatının kendine ait bir estetiği olduğu anlaşılmıştır. Bu estetik anlayışların günümüz Grafik Tasarımcılarınca benimsenerek kullanıldığı verilen örneklerde görülmektedir.

11- Tipografik düzenlemelerin günümüzde hala kullanılır olması, hat sanatı sayfa tasarımlarının bir takım ilke ve kurallara göre yapıldığı ve bunların da daha önceki bir geçmişe dayanmakta olduğu anlaşılmaktadır.

Yukarıdaki sonuçlara göre aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

1- Türk Grafik Sanatlar Tarihinin kökeninin nereden başladığına ilişkin bir araştırma yapılabilir.

2- Türk Hat Sanatı eserleri günümüz grafik tasarım çalışmalarında sistem ve ilkeler açısından örnek bir eğitim aracı olarak yer alabilir.

KAYNAKÇA

Kitap;

ACAR, M. Şinasi (1999), Türk Hat Sanatı, **Antik A.Ş. Kültür Yayınları**, İstanbul.

ALPARSLAN, Ali (2004), **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BECER, Emre (1999), **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Yayınevi, Ankara

BECER, Emre (2007), **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Dost Kitabevi

BUCHER, Stefan G. (2004), **All Access: the making of thirty extraordinary graphic designers**, Gloucester, Mass: Rockport

CULLEN, Kristin (2007), **Layout Workbook [Grid Çalışma Kitabı]**, Gloucester: Rockport Publishers

COLLINS Design (2007), an Imprint of HarperCollins Publishers, **Typography 28 the annual of the type directors club**, New York

ÇAĞMAN, Filiz ve Şule, AKSOY, **Osmanlı Sanatında Hat**, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1998

EDGÜ, Ferit (2002), **Türk Hat Sanatı**, Ada Yayınevi

ELAM, Kimberly (2001), **Geometry Of Design**, Princeton Architectural Pres, New York

EVANS, Poppy (2006), **Exploring publication design**, Clifton Park, NY : Thomson/Delmar Learning

FARGUHAR, Karen (2005); **Area**, London : Phaidon

FİELL, Peter; Charlotte (2007), **Contemporary graphic design**, Hong Kong ; London : Taschen

Grafikerler Meslek Kuruluşu (2009); **Osmanlı Bakması Müzesi için sergi poster**i
2006, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2006), Sayı 02, Sayfa: 10, Yaysat, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2007), Sayı 6, Sayfa: 27-79, Yaysat, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2007), Sayı 7, Sayfa: 27-29-43-50, Yaysat, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2007), Sayı 8, Sayfa: 65, Yaysat, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2007), Sayı 10, Sayfa: 11-17-57, Yaysat, İstanbul

Grafik Tasarım Dergisi (2007), Sayı 11, Sayfa: 33, Yaysat, İstanbul

HARPER, Laurel (1999), **“Radical Graphics”**, San Francisco : Chronicle Books,
c1999

İSTEK, Ragıp (2005), **Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni**, Pusula
Yayınclık İletişim Ltd., İstanbul

İNALCIK, Halil (2002), Osmanlı Uygarlığı 2, **Kültür Bakanlığı**, Ankara

HARPER, Laurel (1999), **Radical graphic**, San Francisco; Chronicle Books ed.
Pedersen, B.Martin (2002), Graphis promotion design. Vol. 2, New York

JEAN, Georges (2002), **Yazı İnsanlığın Belleği**, Yapı Kredi Yayınları- 1601, İstanbul

KAYE, Joyce Rutter (2002), Design Basics, Gloucester, Mass: Rockport

KAVAK, Namık Kemal (2005), **Sayısal Tipografi 2**, Başkent Üniversitesi Yayınları,
Ankara

LANDA, Robin (2006), **Graphic design solutions**, Clifton Park, NY : Thomson
Delmar Learning

LASKY, Julie (2001); **Some People Cant Surf: the graphic design of Art Chantry**,
San Francisco: Chronicle Boks

MAZLUM, F. Soner (2006), Masaüstü Yayıncılık, Gazi Kitabevi, Ankara

MERCİN, Levent, ALAKUŞ, Ali Osman, AYAYDIN, Abdullah, VURAL, Didem
Üstün, TUNA, Serdar, YILMAZ, Melek Gökay (2009), **Sanat Eğitimi ve
Görsel Sanatlar Eğitimi**, Pegem Akadem Yayıncılık, Ankara

NELSON, Roy Paul (1987), **Publication Design**, Dubuque, Iowa : Wm. C. Brown,
s.271

ÖZTUNA, H. Yakup (2007), Görsel İletişimde Temel Tasarım, Tibya yayıncılık,
İstanbul

PEDERSEN, B.Martin (2004), **New Talent Design Annual 2004**, New York : Graphis
; London : Hi Marketing

RADO, Şevket (1984), **Türk Hattatları**, Yayın Matbaacılık, İstanbul

RESNİCK, Elizabeth (2003), **Design for Communication [İletişim Tasarımı]**,
Publishers Simultaneously in Canada,

SAMARA, Timothy (2002), **Making and Breaking the Grid [Gridi Yapma ve
Bozma]**, Gloucester: Rockport Publishers

SERİN, Muhittin (1999), **Hattat Aziz Efendi**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat
Vakfı, İkinci Baskı, İstanbul

SERİN, Muhittin (1999), **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul

SERİN, Muhittin (1992), Türk Hat Üstadları 2, **Hattat Şeyh Hamdullah**, İstanbul

SKOLOS, Nancy ve Tomas, WEDELL (2006), **Type, image, message**, Gloucester,
Mass. : Rockport Publishers, s.62

TANSUĞ, Sezer (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, Birinci Baskı, İstanbul

TEPECİK, Adnan (2002), Grafik Sanatlar, Detay Yayınları, Birinci Baskı, Ankara

TURAN, İlhami (2007), Grafik Tasarım Dergisi sayı 7, Yaysat, İstanbul

Türk Grafik Tasarımcıları I (1999), Alternatif Yayıncılık, İkinci Baskı, İstanbul

Türk Grafik Tasarımcıları IV (2003), Alternatif Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul

Türk Grafik Tasarımcıları 5 (2006), Alternatif Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul

UÇAR, T. Fikret (2000), **Faydalı Kağıtlar**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü Yayını

UÇAR, T. Fikret (2004), **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, İnkılap Yayınevi, İstanbul

Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri (10.:2006), İstanbul

WATSON, Rowan (2004), **Illuminated Manuscripts and Their Makers**, First published by V&A Publications, 2003 Reprinted 2004, London.

Makaleler;

AKDENİZLİ, Fuat (2005), “Türk Grafik Sanatlar Tarihinde Orijin Sorunu”, **Anadolu Sanat**, Sayı 16, Bahar, A.Ü. Matbaası, Eskişehir

AKSOY, Şule (2001), “Yazı ve Sanat”, **P Sanat Kültür ve Antika**, Sayı 21, Bahar, İstanbul

ALPARSLAN, Kalafat Tutku, Dilem (2007), “Hat Sanatımız ve Hattat, Kaligrafist, Yazı Tasarımcısı ve Eğitimcisi Emin Barın”, **C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, s.320)

BEKTAŞOĞLU, Mustafa (1999), “Osmanlılarda Hat Sanatı”, **Diyanet İlmi Dergi**, Cilt: 35, Sayı: 1 Ocak- Şubat- Mart, s.283.

BERK, Süleyman (2001), “Aşk ile meşk: Hat sanatının öğretiminde meşk murakkaaları”. **Tarih ve Düşünce**, (19), Haziran, 64-68.ss.

DERMAN, M.Uğur (2000), “Osmanlı Türklerinde Hat Sanatı”, **Yeni Türkiye**, 6 (34), Temmuz-Ağustos 2000,589-594.ss.

MADEN, Sait (1985), “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, **Grafik Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:1, 61-63

KAYSERİLİOĞLU, Sertaç (1997), “Fermanlar” **Tombak Antika Kültür Koleksiyon ve Sanat Dergisi**, Sayı 14

SERİN, Muhittin (2000), “Osmanlı Hat Sanatı”, **Yeni Türkiye**, 6 (34), Temmuz-Ağustos, 595-602.ss.

SÖZEN, Metin (1999), “Geleneksel Türk El Sanatları: Hat Sanatı”, **Dönemeç**, 3 (34), Ekim İst., s.20

Tezler;

AKDENİZLİ, Fuat (2008), “1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı”, Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

ÇETİNTAŞ, Özgür (2005), “Türk Hat Sanatı ve Hattat Mustafa Halim Özyazıcı’nın Ankara Camilerindeki Eserlerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara: s.104

KILIÇKAYA, E. Evin (2007), “Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir: s. 10

ÖZTÜRK, İsmail (2007), “Birinci Kuşak Yaşayan Türk Hattatları”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: s.5

YİĞİT, Özlem (2007), “Modern Sanatta İslam Hat Sanatı Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum

YÜCEBAŞ, Çınla (2006), “Grafik Tasarımda Görsel Bütünlük Oluşturmada Tipografi ile Görseller Arasındaki İlişki ve Sanat Eğitimindeki Yeri”, Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, İzmir

Elektronik kaynak;

<http://www.sudanartists.org/hassanmusail3.htm> (20.03.2009)

<http://www.devletarsivleri.gov.tr/ferman/> / (11.06.2009)

<http://pentagram.com/en/new/2008/06/new-work-the-public-theater-1.php>(12.05.2009)

<http://www.sadibey.com/turkce-afisleri/b/> (11.06.2009)

<http://www.troxlerart.ch/#> (12.05.2009)

http://www.acrstudio.com/teaching/dmdesign4/07_heirarchyframe.html (26/05/09)

<http://www.newsdesigner.com/archives/002265.php> (26/05/09)

<http://www.kalemguzeli.org/hattaserleriayrinti.php?KNO=1074&HKNO=20> (27/05/09)

<http://mevzuat.dpt.gov.tr/basbakan/genelge/1996-24.pdf> (11.06.2009)

http://www.siviltoplumakademisi.org.tr/resim/resmi_gazete.jpg (11.06.2009)

<http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/stenografi> (06/07/2009)

DİZİN

B

Batı, 19, 34
Bütünlük, viii, 2, 36, 37, 119

D

Denge, ix, 2, 36, 43
Dumlupınar Üniversitesi, 5

E

El yazması, 26, 75

G

Görsel, viii, 2, 36, 37, 39, 42, 55, 61, 64, 90, 100,
105, 115, 116, 117, 119
Grafik, 2, 3, 4, 5, v, vi, viii, 2, 3, 42, 56, 60, 64, 70,
72, 74, 77, 79, 81, 83, 85, 91, 92, 94, 96, 97, 99,
102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119
Grid, vi, ix, xi, vi, 2, 26, 37, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 95, 104, 105, 114,
116
Güzel Sanatlar Fakültesi, 5

H

Hat, 3, 4, v, vi, v, xi, xii, 1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13,
19, 29, 31, 34, 37, 38, 40, 48, 49, 51, 53, 54, 57,
59, 61, 62, 66, 67, 95, 96, 106, 107, 111, 112, 113,
114, 116, 117, 118
Hilye, xi, v, vi, viii, 33, 34, 37, 40, 44, 51, 93
Hiyerarşi, viii, 2, 36, 39, 55, 105

M

Mıstar, v, vi, 26, 27, 37, 48, 49, 50
Mıstarlama, 49
Modüler, ix, xi, 50, 61, 94
Murakkaa, 44

O

Orantı, viii, 2, 36, 39

S

Sahife, 26, 37, 51
Sanat, 2, v, 3, 8, 28, 29, 76, 78, 80, 114, 116, 117,
118, 119
Sayfa, 3, 4, v, vi, viii, ix, xi, v, vii, 1, 9, 26, 27, 36,
39, 42, 43, 46, 48, 57, 59, 62, 67, 69, 72, 74, 75,
76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 88, 92, 93, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 112, 115
Sülüs, xi, v, vi, viii, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 30, 31,
32, 43, 44, 45, 58, 69, 70, 90, 95

T

Talik, 13, 14, 18
Tasarım, 3, 4, 2, 3, 30, 37, 42, 60, 64, 70, 72, 74, 79,
81, 83, 85, 91, 98, 99, 103, 107, 108, 109, 110,
112, 114, 115, 116, 117
Tasarlama, 36

V

Vurgu, ix, 2, 36, 46, 81