



FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Journal of Social Sciences

p-ISSN:1300-9702 e-ISSN: 2149-3243



NECÂTÎ'NİN BİR GAZELİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

A Semiotic Analysis of Necâtî's a Gazel

Mustafa Yunus GÜMÜŞ¹

¹Türk Dili ve Edebiyatı, mygumus@hotmail.com, orcid.org/0000-0003-2432-2955

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
15.04.2021
Kabul/Accepted:
26.11.2021

DOI:

10.18069/firatsbed.917153

Anahtar Kelimeler

Divan Şiiri, Necâtî,
Göstergebilim, Gösterge.

Keywords

Divan Poetry, Necâtî,
Semiotics, İndicator.

ÖZ

Anlatı insan ile başlamış ve yazılı metinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte bu metinlerin anlaşılması ve yorumlanması, insanların tartıştığı önemli problemlerden biri olmuştur. Bununla birlikte sanat yönü güçlü olan eserlerin anlaşılması, alınılması ve yorumlanması diğer metinlere göre daha güç olmuş, sanatçıların eserlerinde kullandıkları mazmunlar ve imgeler okuyucunun işini daha da zorlaştırmıştır. Anlaşılması kolay olmayan sanatsal metinler bu şekilde daha girift bir hâle dönüşmüştür.

Divan şairleri, şiirlerini oluştururken bir kuyumcu hassasiyetiyle yaklaşır ve kullandıkları her kelimeyi büyük bir özenle seçerler. Bir kelimenin anlamı, diğer kelimeler ile tamamlanır ve şair hem anlam hem ahenk yönüyle şiirini oluşturur. Araştırmacılar, şairler tarafından büyük bir hassasiyet ile oluşturulan bu şiirleri doğru yorumlamak için birçok şerh ve yorum yöntemi geliştirmişlerdir. Göstergebilimsel inceleme de yapısal bir analiz yöntemi olup manzum metinlerin değerlendirilmesinde de kullanılan modern yorumlama yöntemlerinden biridir. Bu analiz yönteminde bir bütünlük içinde verilen göstergeler dizgesini çözümlmek, yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru yapılacak ayrıntılı okuma ile metnin anlamını ortaya koymak amaçlanır. Genellikle düzyazıda kullanılan bir inceleme yöntemi olan göstergebilim, divan şiiri için oldukça uygun bir yapıdadır. Çalışmamızda göstergebilimsel inceleme yöntemi bağlamında Necâtî'nin "bir yana" redifli gazelini yüzey ve derin yapı açısından çözümlmeye çalıştık.

ABSTRACT

The narrative started with people and with the emergence of written texts, understanding and interpretation of these texts has been one of the important problems that people have discussed. However, the understanding, reception and interpretation of works with strong artistic aspects have been more difficult than other texts, and the metaphors and images used by the artists in their works have made the reader's job even more difficult. Artistic texts that are not easy to understand have become more intricate in this way.

Divan poets approach with the sensitivity of a jeweler while composing their poems and choose every word they use with great care. The meaning of a word is complemented by other words and the poet creates his poem in terms of both meaning and harmony. Researchers have developed many commentary and interpretation methods in order to interpret these poems created with great sensitivity by the poets. Semiotic analysis is also a structural analysis method and is one of the modern interpretation methods used in the evaluation of verse texts. In this analysis method, it is aimed to analyze the set of indicators given in a whole and to reveal the meaning of the text with a detailed reading from the superficial structure to the deep structure. Semiotics, which is an examination method generally used in prose, is quite suitable for divan poetry. we tried to analyze Necâtî's ghazel with "bir yana" redif in terms of surface and deep structure in the context of the semiotic analysis method.

Atıf/Citation: Gümüş, M. Y. (2022). Necâtî'nin Bir Gazelinin Göstergebilimsel İncelenmesi. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32, 1(83-96).

Sorumlu yazar/Corresponding author: Mustafa Yunus GÜMÜŞ, mygumus@hotmail.com

1. Giriş

Barthes, dünyada sonsuz sayıda anlatı olduğunu söyler: “Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır.” Ona göre iyi veya kötü olsun anlatı, uluslar ve kültürler fark etmeksizin yaşamın her alanında vardır. Çünkü anlatı, insan ile başlamıştır ve bütün halkların kendilerine özgü bir anlatısı olmuştur (1993: 83). İnsan hayatını tamamen kuşatmış olan sonsuz sayıdaki anlatıyı sınıflandırmak, çözümlenmek ve anlamlandırmak için kuramlara ihtiyaç vardır. Göstergebilim de bu kuramlardan biridir ve metni yüzeyden derine yapısal açıdan inceler.

Günümüzde hayatımızın neredeyse her anında göstergelerin varlığı bilinen bir gerçektir. Kullandığımız birçok araçtaki göstergeler bireylerin hayatını kolaylaştırmakta, zamanlarını daha güzel ve etkili kullanmalarını sağlamaktadır. Bu göstergeler doğru okunduğu ve yorumlandığı zaman bireyin hayatı birçok yönden olumlu olarak değişmektedir. Fakat bu göstergeleri doğru okuyabilmek ve yorumlayabilmek için bunların nasıl kullanılacağı hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Örneğin trafik işaretleri de günlük yaşamımızda kullanılan göstergelerdendir. Anlatılmak istenen ne ise bu levhalar ile araba kullanıcılarına iletilir. Bu şekilde uyarıcıyı büyük bir zahmetten ve sürekli uyarmaktan kurtarır. Yani gösterge, “Bir şeyin yerine geçerek o şeymiş gibi bize bilgi ileten bir aracı”dır (Erkman, 1987: 8-9). Bu araçlar ya da semboller sayesinde insan, gerçek nesnelere kullanılmaktan, göstermekten kurtulur ve böylece daha kolay bir iletişim sağlanır.

Günlük hayatta çoğu zaman farklı yaşantılarla, farklı kimliklerle karşılaşırız. Bu karşılaşmayı sağlayan ya da bireylere toplumsal farklılıkları, kimlikleri kazandıran göstergelerdir. Çoğu zaman göstergeler yoluyla çevremizi anlamlandırırız. Bu sayede kendimizi bir işaretler sistemi içerisinde buluruz. Giydiğimiz giysi, kullandığımız arabalar, yemekler, el kol hareketleri, film, müzik, reklam görüntüleri, gazete başlıkları birbirinden farklı görünen göstergelerdir (Barthes, 2006: 185).

“Edebiyat alanında göstergebilim, bir metni anlamaya, onu objeleştirmeye, ifade edileni anlamaya çalışır” (Kolcu, 2010, s. 273), metnin yapısını ve üretim aşamalarını ortaya koyacak araçlar sunar. Yani bu inceleme yönteminde metnin anlamsal iskeleti ortaya çıkarılır. Çalışmamızda Necâfî'nin, karşıt unsurların bir arada verilmesiyle dikkatleri çeken, “bir yana” redifli gazelini göstergebilimsel açıdan inceledik. Metni incelerken önce yüzey yapıyı daha sonra derin yapıyı ortaya çıkarmaya ve kelimeler arasındaki ilişkiyi göstergebilimsel dörtgen modeliyle göstermeye çalıştık.

2. Göstergebilim nedir?

Sözlükte “Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu; özel olarak, dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim.” (Vardar, 2002: 106) şeklinde tanımlanan gösterge, insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları Türkçe, Arapça, İngilizce, Fransızca gibi doğal diller; insanların davranışları, trafik işaretleri; müzik, resim, tiyatro, sinema eserleri; film, reklam afişleri; sağır dilsiz alfabeti, yazınsal yapıtlar, moda, flama gibi dizgelerden oluşan anlamlı bütünün bir birimidir. Göstergede, karşılıklı bildirim amacı da aranmaz (Rifat, 1983: 260). Barthes'e göre gösterge “bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur.” (Barthes, 1993: 40). Erkman, göstergenin tanımını daha anlaşılır bir şekilde yapmıştır: “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir. Yani benzin deposunda ne kadar benzin olduğunu gösteren araç gibi, bir trafik işareti, bir resim ve sözcük, hepsi birer göstergedir.” (Erkman, 1987: 10). “Göstergenin görevi, değiştirmelik ögesi olarak çağrıştırdığı başka bir şeyi göstermek, onun yerini almaktır” (Benveniste, 1995: 115). Görüldüğü üzere göstergebilim “gösterge, gösteren ve gösterilen” kavramları üzerine kuruludur.

“Gerek sözlü gerekse sözsüz gösterge sistemlerinin ve bu sistemlerin anlamın kurulmasında ve yeniden kurulmasındaki rollerini konu alan bilim dalı” (Mutlu, 2004: 114) olarak tanımlanan göstergebilim “gösterge dizgesi oldukları açık seçik görülen dizgeleri incelemekle kalmaz, tüm kültür görüngülerini gösterge dizgeleriymiş gibi ele alır, bunu yaparken kültürün temelde bildirişim olduğu varsayımından yola çıkar.” (Erkman, 1987: 87). İnsana ait olan her şey diğer insanlara bir şeyler anlatır ve insanlar bunları

değerlendirerek anlamlandırmaya başlar. Göstergeler, şifrelenmiş olan gösterilene gönderme yapar ve gösterilen ile gösteren arasındaki ilişki anlamlamayı oluşturur (Sayar, 2013: 2188).

Göstergebilim diller, düzgüler, belirtgeler gibi gösterge dizgelerini inceleyen bilim olup (Guiraud, 1973: 17) ele aldığı yazılı örneklerdeki anlamın oluşumunu ortaya koymaya çalışır. Bir bütünlük ve kapalılık içinde verilen göstergeler dizgesini çözümlmek, aralarındaki ilişkiyi ortaya koymak yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru yapılacak bir okuma ile gerçekleştirilebilir. Yani göstergebilimsel çözümlme, anlamın nasıl oluştuğunu ortaya koymak için görülebilen öğelerden başlayarak ayrıntılı okuma neticesinde elde edilecek anlamlı yapılara doğru giden çözümlmelere girer (Civelek, 2020: 773-774).

2.1. Derin yapı – Yüzeysel yapı

İnsanlar arasında iletişimin gerçekleşmesi için alıcı, verici, ileti ve bu amacı gerçekleştirmeyi sağlayacak dilsel göstergelere ihtiyaç vardır. Gösterge, gösteren ile gösterilenin bileşiminden oluşur. Gösterenin görevi kavramı belirlemek, herhangi bir müdahale etmeden aktarmaktır. Dilbilimsel ve simgeler dizisi olan gösterenler dili oluşturur. Her ne kadar dilde kullanılan göstergeler belli olsa da gösterenlerin gösterilen kısmında değişiklikler olabilmektedir (Üstünova, 2010: 698).

Dilin somut yani gözle görülüp kulakla duyulabilen yanını yüzeysel yapı; kavranan, algılanan, soyut yanını ise derin yapı oluşturur. Yüzeysel yapı, bir dilin yazılan ve konuşulan yanını gösterirken, derin yapı anlamı gösterir. Üstünova, yüzeysel yapıyı “gösteren”, derin yapıyı ise “gösterilen olarak değerlendirir ve derin yapının “temel anlamı” yüzeysel yapının da “anlatsal anlamı/söylemsel anlamı” karşıladığını söyler. Bunun dile ait bütün birimler için geçerli olduğunu da belirtir (Üstünova, 2010: 698-699). Ayrıca Üstünova yüzeysel yapı ve derin yapı arasındaki farklılıkları şu Tablo 1 ile belirgin hâle getirir:

Tablo 1. Üstünova yüzeysel yapı ve derin yapı arasındaki farklılıklar.

Yüzeysel Yapı	Derin Yapı
somut	soyut
gösteren	gösterilen
dilbilgisel	kavramsal
anlatsal anlatı / söylemsel anlatı	temel anlam
duyulan / görülen	algılanan / varsayılan

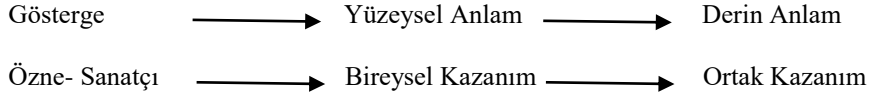
Demirci, derin yapıyı “yüzeysel yapının karşıt durumu olup bir cümlelin soyut olarak anlambilimsel boyutunu temsil eder. Bu yapı cümlelin biçimsel veya sentaktik görüntüsünün aksine görünmeyen fakat algılanabilen seviyesi olup dönüşümlü gramerde (transformational grammar) temel yapı, uzak yapı, birincil yapı vb. birçok adla ifade edilmektedir. Cümlelin bu seviyesi bize aynı yüzeysel yapıya sahip cümlelerin derinlerinde yatan farklı anlamları ayırt etmemiz konusunda yardımcı olur” şeklinde açıklarken yüzeysel yapı için de “Bir cümlelin sentaktik olarak üretilmiş ve son halini almış şeklidir. Yüzeysel yapıdaki cümleler nihai olarak ifade edilmiş olup duyulmaya (kulağa) ve okunmaya (göze) hitap eder duruma gelmişlerdir” ifadelerini kullanır (Demirci, 2010: 293).

Vardar, derin yapıyı biçimsel, soyut cümle yapısı olarak tanımlar. Ona göre bir cümlelin anlamını, cümlelin dönüşümsel süreç öncesindeki derin yapısı belirler. Ayrıca yüzeysel yapıda eş sesli olan cümlelerin anlamlarındaki farklılıklar derin yapıda gösterilebilir (Vardar, 2002: 70). Yüzeysel yapı ise “Üretici-dönüşümsel dilbilgisinde, derin yapı biçimlerine uygulanan dönüşümler sonucu gerçekleştirilen, bildirişime elverişli duruma gelen somut tümce biçimi.”dir (Vardar, 2002: 227).

Tanımlardan ve açıklamalardan görüleceği üzere derin yapı soyut cümle yapılarıdır. Derin yapı katmanındaki anlam öğeleri, dönüşüm işlemleriyle birlikte somutlaşır ve gerçekliğini kazanarak yüzeysel yapıya kavuşur. Somutlaşma, belli bir dile ait ses, biçimbilim, söz dizimi kurallarının işlenmesiyle gerçekleşir (Kıran, 2001: 159; Rifat, 1983: 208).

Yüzeysel yapı ise, derin yapıların dönüşüm geçirmesiyle birlikte bir üst katmana geçmesi, daha az soyut bir düzleme aktarılması ile ortaya çıkar. Yüzeysel yapıdaki cümleler, göze ve kulağa hitap edecek durumda olup

nihai olarak ifade edilmiştir (Demirci, 2010: 70; Rifat, 1983: 208-209). Derin yapı evrensel nitelik taşıırken, yüzey yapıda evrensellik yoktur. Dünyadaki dilleri birbirinden ayıran özelliklerin en önemlisi yüzey yapıdır. Diller, kendi özellikleri ve kuralları ile evrensel özellikli derin yapıyı yüzey yapıya dönüştürürler. Bir dilin gramer kurallarını dilin yüzey yapısı oluşturur. Her ne kadar ses birimden söz dizimsel yapıya ait bütün özellikler yüzey yapı ile ilgili olsa da bir dili öğrenmek için bu kuralları bilmek yeterli değildir. Bir dili doğru öğrenmek ve anlamak için derin yapı ve yüzey yapı arasında eşgüdüm sağlanmalıdır (Onan, 2015: 93). Chomsky'nin derin yapı çözümlemesi şeması şu şekildedir (Soylu, 2016: 65):



Müldür, *Noam Chomsky'de Üretici Dilbilgisi: Derin Yapı ve Yüzey Yapı Ayrımı* adlı çalışmasında “Müzik öğretmenini yolda yürürken gördüm.” cümlesini değerlendirir ve bu cümlede yolda yürüyenin kim olduğunun sadece yüzey yapıya bakarak anlaşılamadığını söyler. O, bu cümleyi farklı derin yapıları karşılayacak şekilde şu örnekler ile açıklar:

- “1. Senin müzik öğretmenini yolda yürürken gördüm.
1.a. Senin müzik öğretmenin yolda yürüyordu, ben onu gördüm.
1.b. Ben yolda yürüyordum, senin müzik öğretmenini gördüm.
2. Onun müzik öğretmenini yolda yürürken gördüm.
2.a. Onun müzik öğretmeni yolda yürüyordu, ben onu gördüm.
2.b. Ben yolda yürüyordum, onun müzik öğretmenini gördüm.
3. Müzik dersimizin öğretmenini yolda yürürken gördüm.
3.a. Müzik dersimizin öğretmeni yolda yürüyordu, ben onu gördüm.
3.b. Ben yolda yürüyordum, müzik dersimizin öğretmenini gördüm.” (2016: 66)

Bu örnekten de görüleceği üzere bir cümlenin yüzey yapısı, cümlenin anlamını tam olarak veremeyebilir. Bundan dolayı cümleyi değerlendirirken bağlamı göz ardı etmeden anlam vermek gerekir.

3. Necâî Bey'in “bir yana” redifli gazelinin analizi

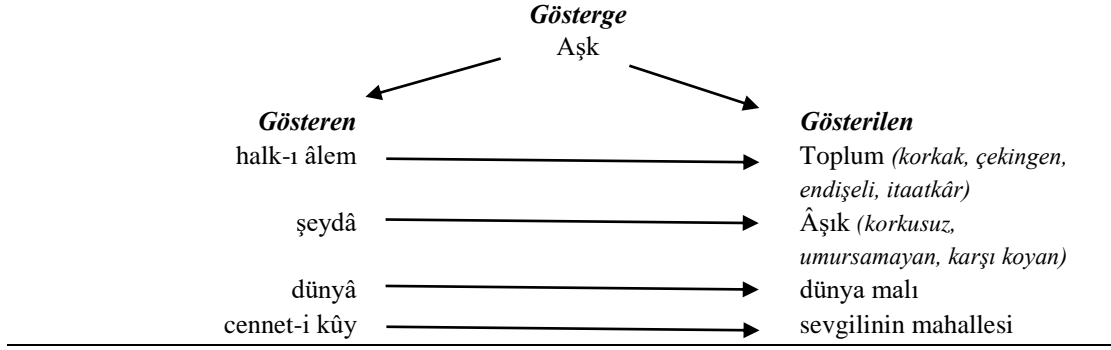
3.1. Yüzey yapı

Necâî'nin şiiri gazel nazım şekli ve beyit nazım birimi ile 9 beyit hâlinde 18 satırdan oluşmaktadır. Aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla yazılan gazel, söz konusu türle ifade edilecek coşkuyu yakalamıştır. Şair, bu gazelde “bir yana” rediflerinin tekrar etmesiyle güzel bir ahenk yakalamıştır. Şairin kullandığı redifin, şiirin geneline hâkim olan karşıtlık ilişkisini yansıtmada oldukça etkili olduğu görülmektedir. Osmanlıca yazılan şiirlerde büyük küçük harf kullanımı söz konusu değildir. Bununla birlikte dönem şiirlerinde metnin anlamını doğrudan etkileyen noktalama işaretleri de kullanılmamaktadır. Fakat bu şiirlerde noktalama işaretinin görevini aruz ölçüsü üstlenmiştir. Şiir “bir yana” redifiyle yazılmıştır. Şiirin kafiye örgüsü, tek kafiye ile oluşturulmuştur: şeydâ, dünyâ, tenhâ, dil-ârâ, tüvânâ, deryâ, Mesihâ, ammâ, cânâ, tekâzâ. Şair bu şekilde sözcük tasarrufuna gitmiş ve daha hareketli bir görünüm sağlamaya çalışmıştır.

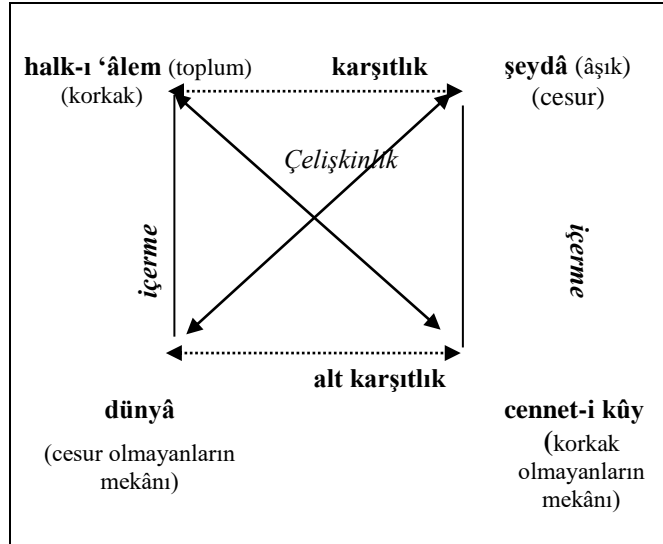
3.2. Derin yapı

1. beyit

Halk-ı 'âlem bir yana oldu bu şeydâ bir yana
Cennet-i kûyun komazam olsa dünyâ bir yana (Tarlan, 1992:151)

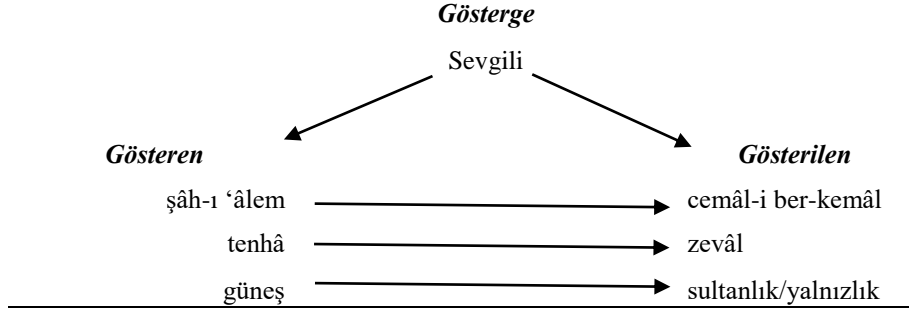


Birinci beytin merkezinde âşık vardır. Gösterenler ve gösterilenler aşk bağlamında değerlendirilmiştir. Şairin ilk mısradaki kullandığı “oldı” yüklemi mısrayı simetrik hâle getirmiş, cümlenin “halk-ı ‘âlem bir yana oldı”, “bu şeydâ bir yana oldı” şeklinde okunmasını sağlamıştır. “bir yana” gazelin redifi olup geçtiği yerde metnin anlamını iki boyutlu hâle dönüştürmüştür (Andrews, 2012: 96-98). Şair, örf ve âdetlerine bağlı Müslüman bir toplumda yaşamaktadır. Bu toplum devletin otoritesine boyun eğmiş, geleneğin etkisi dışına çıkmaktan imtina etmiştir. Bu hâliyle “gösteren” olan toplumun; gücün yanında yer alan, psikolojik yönden çekingen, endişeli hatta biraz korku ile yoğrulmuş yönü ortaya çıkmaktadır. İçinde buldukları bu durum onların sosyolojik, psikolojik, ekonomik olaylara karşı tavırlarını da doğrudan etkilemiştir. Osmanlı’da iki kişi arasında vuku bulan aşkın toplumsal karşılığı genel itibariyle olumsuz olmuştur. Bundan dolayı âşıklar duygularını diğer insanlardan gizlemek zorunda kalmışlardır. Beyitte diğer “gösteren” olarak verdiğimiz “şeydâ” çılgın anlamına gelir ve çılgınlık âşıkların bir özelliğidir. Aşkını korkusuzca beyan etmesi, kınayıcıların kınamasından korkmaması, otoritenin koyduğu kuralları hiçe sayması ve itaat etmemesi şeydâ âşıkların bir özelliğidir. Toplum ve âşık arasındaki sosyal karşıtlık, anlamsal yönden de kendini göstermektedir. Bir yanda otoritenin ve gücün yanında duran toplum; diğer yanda otoriteye ve güce karşı duran çılgın âşık. Bununla birlikte ikinci mısradaki “gösteren”ler “dünyâ” ve “cennet-i kûy” ise ilk mısraya doğrudan bağlıdır. Toplum, içinde bulunduğu durum ve özellikleri açısından dünyaya bağlıdır; hatta genel itibariyle “dünya bir yana” cümlesindeki dünya’nın karşılığıdır. Âşık ise sevgiliden başka otorite tanımaz ve dünyayı bırakarak sevgilinin cennet olarak nitelendirdiği mahallesini mesken edinir. Dünya-cennet kavramları arasındaki anlam ilişkisi, metindeki karşıtlık ilişkisini gösteren önemli bir örnektir (Selçuk, 2009: 579).

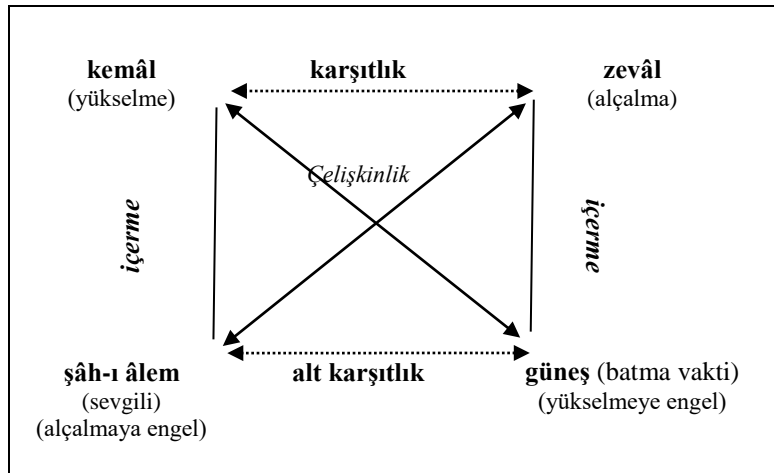


2. beyit

İrmesün dirsen cemâl-i ber-kemâl bir zevâl
Gün gibi ey şâh-ı 'âlem gitme tenhâ bir yana (Tarlan, 1992:152)



Sevgili, beytin merkezinde yer almaktadır. Beyitteki ilk “gösteren”, şairin sevgilisini nitelemek için kullandığı “şâh-ı âlem”dir. Şair, sevgiliyi âlemlerin sultanı olarak görür ve güzelliğinin kusursuz olduğunu söyler. Fakat ona göre sevgilinin güzelliğinin devam etmesi için yanlış yollara sapmaması gerekmektedir. Bu durumu anlatırken “güneş”i kullanan şair, doğduğu andan itibaren batana kadar güneşin dünya üzerinde tıpkı bir sultan gibi gezindiğini fakat batmaya başlamasıyla birlikte gün içindeki özelliklerini kaybettiğini ifade eder. Gündüz vaktinde yalnız olsa da güneş, göz önündedir ve insanlar onu yakından müşahede edebilmektedir. Her ne kadar parlaklığı ve güzelliği göz alıcı olsa da bu durum belli bir bölgede/mekânda güneş batana kadar devam eder. Ancak baş üstünde duran güneş, akşam vakti yaklaştığında bulunduğu mekândan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar ve sonunda gözden kaybolur. Her gün yaşanan ve doğal bir ritüeli sevgilinin ıssız yerlere gitmesi endişesiyle eşleştirir. Şairin kullandığı zaman dilimini göz önüne aldığımızda sevgili için endişelenen vakit, güneş battıktan sonraki vakittir. Hava kararmaya başladığı için akşam, asayişin yeterince sağlanmadığı, insan kalabalığının azaldığı, pazar gibi alış verişi yapılan mekânların kapandığı bir vakittir. Yani akşam, bireylerin yalnız başına dolaşması için uygun olmayan bir zamandır. Bu öngörü toplum tarafından da aynı şekilde değerlendirilir. Şairin, sevgilisinin yalnız başına تنها yerlere gitmesinden korkmasının en büyük nedeni sevgilinin güzelliğini lekeleyecek bir durumla karşılaşması ihtimalinden duyduğu endişedir. Ayrıca gösterenlerden biri olarak belirttiğimiz “tenhâ” kavramının gösterileni olan “zevâl” kelimesi “iyi durumdan kötü duruma dönme, düşme, alçalma” anlamına gelmektedir. Beytin geneline âşığın sevgilisiyle ilgili endişesi ve korkusu hâkimdir. Bundan dolayı şair, kendisi açısından güneş gibi yüksek bir konumda bulunan sevgiliye konumunu ve değerini kaybetmemesi için uyarılarda bulunur. Beyitteki karşıtlık ilişkisini göstergebilimsel dörtgende şu şekilde gösterebiliriz:



3. beyit

Bulımadılar arayub şîve-i refîârını
Gıtdı Tubâ bir yana serv-i dil-ârâ bir yana (Tarlan, 1992:152)

Gösterge

Sevgili

Gösteren

tûbâ

serv-i dil-ârâ

şîve-i refîâr

Gösterilen

sevgilinin boyu

sevgilinin boyu

sevgilinin yürüyüş tarzı

Divan şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarından biri de sevgilinin boyudur. Sevgilinin boyu Tûbâ ve serviye benzetilmektedir. Tûbâ, cennetteki ağaçlardandır; servi yaşadığımız dünyaya aittir. Bu beyitteki gösterenler sevgilinin boyu ve yürüyüş tarzını göstermek için kullanılmıştır. Sevgilinin salına salına yürümesi, boyunun güzelliğini yansıtmaya açısından önemlidir. Hatta şair sevgilinin boyunu gösteren “tûbâ” ve “servi”nin sevgilinin yürüyüşünün işvesine hayran olup dört bir yanda onu aradıklarını söyler. Bu durum sevgilinin boyu ve işvesinin hiçbir şeye benzemediğini, bu yönden eşsiz olduğunu gösterir. Cennetteki ağaçlardan olan Tûbâ ve gönül süsleyen servinin, sevgilinin boyunu ifade ederken kullanılması ve bu beyitte bahsedilen ağaçların şairin sevgilisinin yürüyüşüne hayran kalması, şairin sevgilisinden başka güzellerin varlığına delalet edebilir. İstiare yoluyla güzelleri ifade edebilmek için “Tûbâ” ve “serv” sözcükleri kullanılmış olabilir. Bu şekilde değerlendirdiğimizde sevgilinin boyunun eşsiz güzelliği ve işvesinin diğer güzeller tarafından kısımlanacak derecede olduğu görülmektedir.

4. beyit

Devlet-i ‘ışkunda senden artuk olur leşkerüm
Bir yana tursa za’îf olan tüvânâ bir yana (Tarlan, 1992:152)

Gösterge

Aşk

Gösteren

devlet-i ‘ışk

Gösterilen

gönül

Gösterge

Otorite/Sevgili

Gösteren

leşker

za’îf

tüvânâ

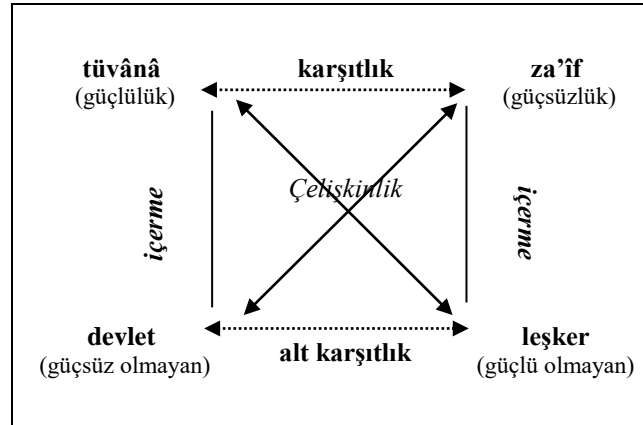
Gösterilen

âşğın âhı

âşğın ordusu

sevgilinin ordusu

Bu beyitte sevgilinin kudreti karşısında kendi gücünün farkında olan âşığın tavrı dikkat çekicidir. Aşk ile ilgili gelişmelerin algılandığı yer gönüldür ve aşk devleti olarak görülmektedir (Pala, 1998: 153). Âşığa göre aşk devletinin sultanı sevgilidir ve bütün otorite onun elindedir. Bununla birlikte âşık da bu gönül devletinin kulu olarak değerlendirilir (Andrews, 2012: 117). Tanpınar âşık ile sevgili arasındaki ilişkinin boyutunu anlatırken şu ifadeleri kullanır: “(Sevgili) sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse bu lütfü ve ihsanı esirger. Hatta cevredir, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur.” (Tanpınar, 1997: 6). Beyitteki “gösteren”ler devlete ait unsurlarla ilgilidir ve bunların devletin maddi ve manevi boyutunu göstermek için kullanıldığı görülmektedir. Aşk devletinin sultanı sevgilinin askerleri her yönden daha güçlüdür, donanımlıdır, tecrübelidir. Âşığın askerleri ise güçsüzdür, silah yönünden yeterli görülmez. Şair bir savaş meydanını betimler ve sevgiliye ait güçlü askerleri bir tarafa, âşığa ait güçsüz askerleri diğer tarafa yerleştirir. Görünüşte güçlü olan, kudreti ve otoriteyi elinde bulunduran tarafın kazanması daha muhtemel bir durumken âşık, kendi askerlerinin sevgilinin ordusundan daha üstün olduğunu söyleyerek tavrını ortaya koyar. Burada âşığın askerlerinden kastedilen âşığın âhı olabilir. Çünkü geleneğimizde zulme uğrayanların Allah katında farklı bir yeri olduğuna inanılır: “Mazlumun âhı indirir şahı.” Sevgilinin ordusu onun güzellik unsurlarından olan kirpik, kaş, gamze gibi delici ve kesici savaş aletlerine karşılık gelen öğelerden oluşur. İlk bakışta böyle silahları olan bir ordunun zafer kazanacağı düşünülebilir. Fakat âşığın uğradığı zulüm ve çaresizliği dengeleri değiştirir. Ancak bu şekilde âh’ı olan zayıf ordu, birçok silahla donanmış güçlü orduyu alt eder. Beyitte dikkat çeken diğer durum karşıtlıkların kullanılmasıdır. Devlet-leşker, zayıf-güçlü kavramları somut olarak karşıttır. Bununla birlikte sevgilinin çeşitli silahlara sahip olmasına karşın âşığın silahsız olması farklı bir karşıtlık örneğidir. Bu durum göstergebilimsel dürtende şu şekilde gösterilebilir:



5. beyit

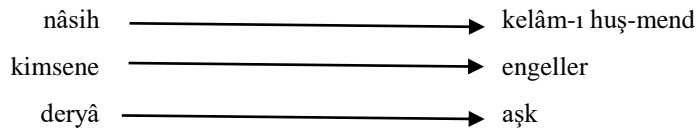
‘İşka mâni’ olmaz nâsîh kelâm-ı huş-mend
Kimsene karşı durmaz aksa deryâ bir yana (Tarlan, 1992:152)

Gösterge

Aşk

Gösteren

Gösterilen



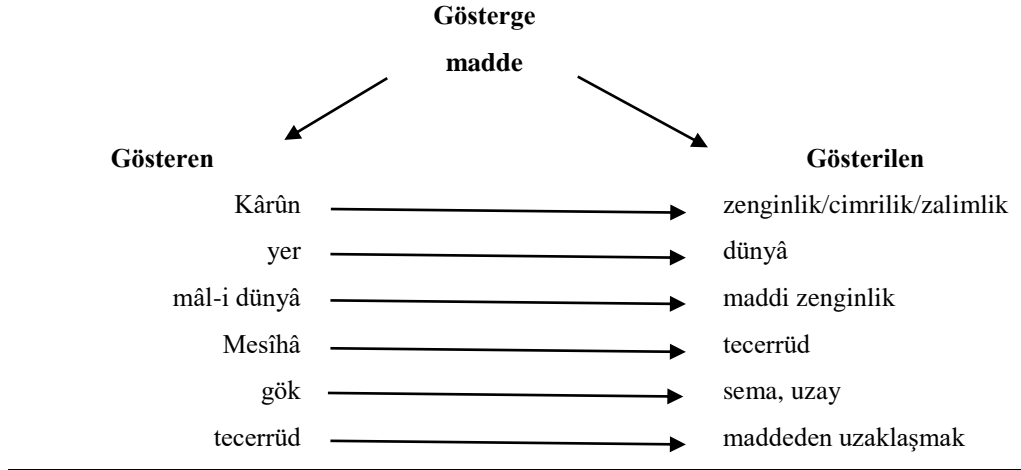
Aşk ve aklın bir araya gelmesi mümkün değildir ve beyitte birbirlerinin karşıtı olarak kullanılmıştır. Çünkü aşk, akılla anlaşılmaz. Zıtlıkla başlayan beytin merkezinde aşkın bizzat kendisi bulunmaktadır. Metindeki “gösteren”ler nâsih ve derya aynı minvalde kullanılmıştır. Şairlerin hemen hepsi zahitlere, zahit grubuna girecek tiplere karşıdırlar. Nâsih de zahit grubu tipler arasında yer alır ve âşıklar ile anlaşamazlar. Beyitte de görüleceği üzere nâsihin de içinde bulunduğu zahitler akıllarıyla her şeyi anlayıp, her sorunu çözebileceklerini düşünürler. Oysa “Akıl şüphesi var, aşkın şüphesi yoktur.” (Topçu, 2001: 133). Bundan dolayı hiçbir güç ve otorite, kimden gelirse gelsin hiçbir söz âşıkları gittikleri yoldan döndüremez. İlk mısradaki aşk duyguyu, kelam ise akılı temsil eder. Sözlükte “deryâ” deniz anlamına gelir. Bununla birlikte “Allah’ın gücü, bilgisi, sıfatları, ucu bucağı olmayan bir ummana benzetilir. Kulun bunun karşısındaki durumu, denizden bir damlacık bile değildir.” (Cebecioglu, 2009: 157). Bu kelime bir şeyin sınırsız derecede bol olduğunu ifade etmek için de kullanılır.

Birinci mısradaki “gösteren” ve “gösterilen”den yola çıkarak ikinci mısradaki “gösteren” olan “kimsene” sözcüğünün olumsuz bir görev üstlendiğini söyleyebiliriz. Bu sözcük, âşığı yolundan döndürmeye çalışan bir engel görevindedir. Diğer gösteren “deryâ” ise âşığın içindeki aşkın büyüklüğünü göstermektedir. Âşığın gönlü aşk ile dolup taşan deniz gibidir. Nasıl ki denizin karşısında hiçbir engel duramaz, aynı şekilde hiç kimse veya hiçbir engel âşığı aşkından vazgeçiremez. “deryâ” ve “kimesne” arasında dolaylı olarak bir karşıtlık söz konusudur.



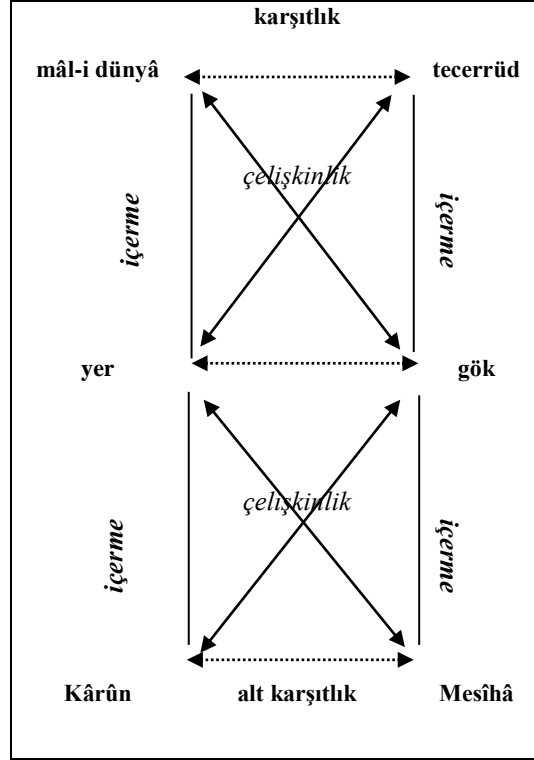
6. beyit

Mâl-i dünyâ ile şerh eyler tecerrüd hâlini
Yerde Kârûn bir yana gökde Mesihâ bir yana (Tarlan, 1992:152)



Mesih, elini sürdüğü hastaları hemen iyileştirmesinden dolayı Hz. İsa'nın aldığı lakaptır (Pala, 1998: 273). Bununla birlikte Hz. İsa'nın bebekken konuşması, nefesi ile hastaları iyileştirip ölümleri diriltmesinden dolayı Hz. İsa ile sevgilinin dudağı arasında ilişki kurulmuştur. Ayrıca göğe çıkarken tam bir tecerrüt veya himmet halinde olmasına rağmen Hz. İsa, yakasındaki bir iğne dolayısıyla dördüncü felekten yukarı çıkamamıştır (Çavuşoğlu, 2001: 48). Kârûn, Hz. Musa'nın kavminden olup çok zengin, cimri ve zalim biridir. Elinde bulundurduğu servet ile kibirlenen Kârûn, zenginliğin ve cimriliğin sembol isimlerindedir (Pala, 1998: 230).

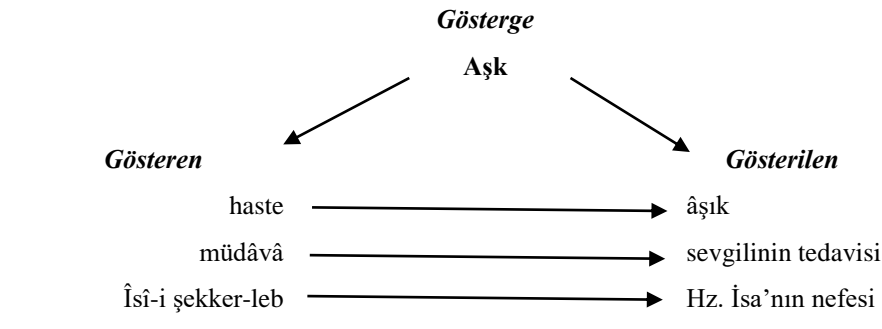
Beyitte birbirinden her yönden farklı iki ismin dünya malı ile bir araya getirildiği görülmektedir: Hz. İsa'nın göğe yükselirken yakasındaki bir iğneden dolayı dünya malıyla ilişkisini koparamaması, Kârûn'un sonsuz zenginliği ve bu zenginliği ile kibirlenmesi. Beytin yapısında yine karşıtlık dikkat çekmektedir: Yer-gök, Kârûn-Hz. İsa, dünya malı-tecerrüt. Şair, dünya malını Kârûn ile dünya malından yüz çevirme anlamına gelen tecerrüdü ise Hz. İsa ile somutlaştırmıştır.



Her ne kadar büyük bir serveti olsa da Kârûn, cimriliği ile de meşhurdur. Hz. İsa'nın kendi arzusuyla yaşadığı tecerrüt halini, istemeden de olsa Kârûn da malını harcamayarak yaşamaktadır. Hz. İsa'nın göğe yükselirken yükselişinin durması, üzerinde bulundurduğu dünyaya ait küçük bir nesne ile açıklanmaktadır. Aynı şekilde Kârûn'un cimriliğinin altında dünya malını kaybetme korkusu yatmaktadır.

7. beyit

Söz ile ben hasteye bin kez müdâvâ eyledün
İtmedün ey 'Îsî-i şeker-leb ammâ bir yana (Tarlan, 1992:152)



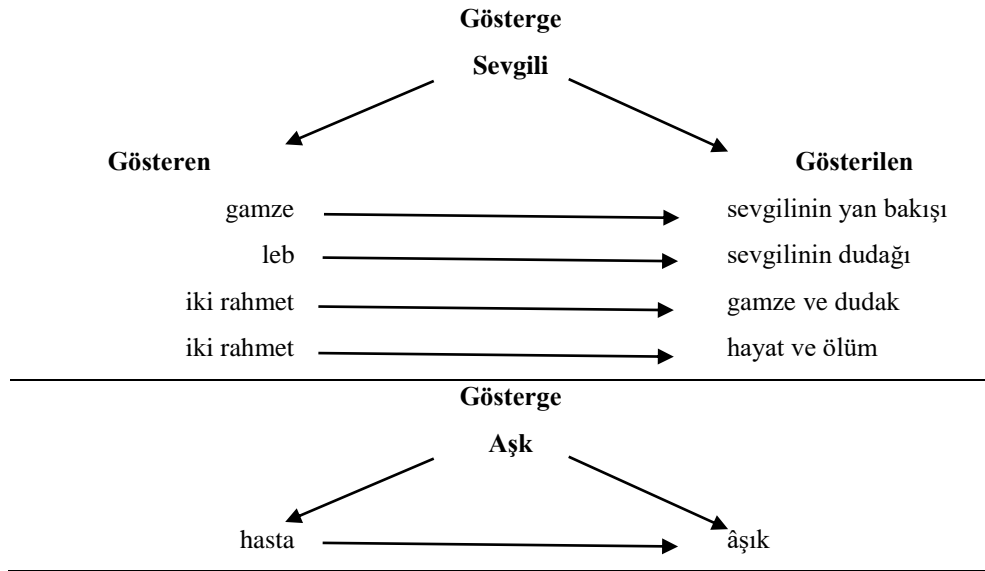
Bu beyitte şair, sevgilinin dudaklarını Hz. İsa'nın dudaklarına benzetmiştir. Sevgilinin aşkıyla hasta olduğunu, tatlı sözleriyle kendisini bin defa tedavi ettiğini ve fakat söz ile yapılan tedavinin işe yaramadığını

belirtip bir kez olsun Hz. İsa'ya benzeyen nefesiyle tedavi etmediğini söyleyerek sevgilinin bu tutumundan yakınmıştır. Beyitte geçen “bir yana etmek” ifadesi “bertaraf etmek, ortadan kaldırmak” anlamına gelmektedir (Öğretmen, 2020: 207). Beyitteki ilk gösteren “haste” âşığı gösterir. “Haste” sözcüğü, divan şiirinde âşığı niteleyen özelliklerden biridir (Pala, 1998: 41). Aşk derdi çeken âşığı tedavi edecek tek kişi sevgilidir. Fakat sevgili, söyledikleriyle âşığı rahatlatmış olsa da onun hastalığını ortadan kaldıracak hiçbir şey yapmaz. Çünkü âşık ile sevgili arasındaki ilişkinin devam etmesi âşığın hastalık hâlinin devamına bağlıdır. Bunu bilmesine rağmen âşık, hastalıktan kurtulmak için sevgilinin tedavi etmesini ister. Üçüncü gösteren “İsî-i şeker-leb” tamlaması, şeker dudaklı İsa anlamına gelir. Hz. İsa “dudak”, “nefes” ve “tekellüm” ile divan şiirinde yerini alır. Beyitteki “İsî-i şeker-leb” ifadesi Hz. İsa'nın ölüleri dirilten, hastaları iyileştiren nefesi ile ilişkili olarak kullanılmıştır.

Şair, sevgilinin sözlerinin bir süreliğine âşığı rahatlatıldığını fakat bunun yeterli olmadığını ifade eder. Ona göre aşk hastalığına yakalanmış âşığı hiçbir söz tedavi edemez. Bundan dolayı âşık sevgilinin, tıpkı Hz. İsa'nın ölüleri dirilten ve hastaları iyileştiren nefesine benzeyen dudaklarından medet umar. Fakat sevgilinin, âşığı iyileştirmek gibi bir amacı yoktur. Bunun farkında olan âşık, sevgilinin vurdumduymazlığı karşısında sevgiliye sitemde bulunur.

8. beyit

Gamzen üstündür lebünden söz yok ammâ hastana
İki rahmetden birisin eyle cânâ bir yana (Tarlın, 1992:152)

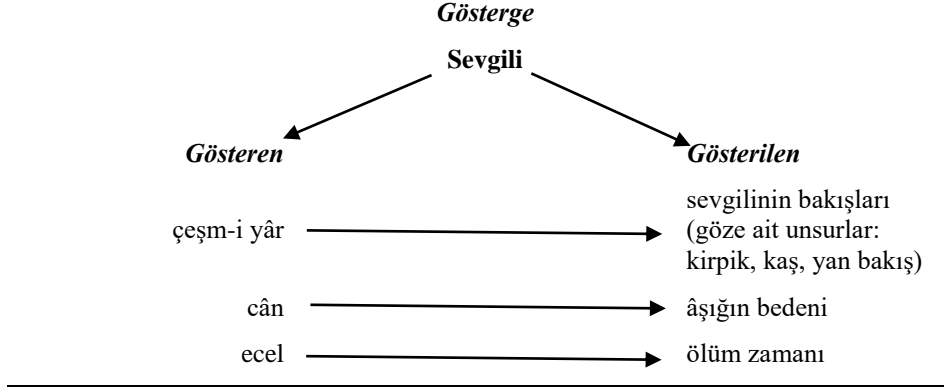


Şair, sevgilinin güzellik unsurlarından olan gamze ve dudak arasında bir karşılaştırma yapar ve sevgilinin gamzesinin dudaklarından üstün olduğunu söyler. Karşılaştırmayı yapan âşık olsa da metnin geneline hâkim olan ve otoriteyi elinde bulunduran sevgilidir. Beyitteki “söz yok” ifadesi de “hasta” konumundaki âşığın acizliğini kabul etmesinin göstergesidir. Beyitteki ilk iki gösteren “gamze” ve “leb” sevgilinin güzellik unsurlarından olup sevgilinin yüzüne aittir. Divan şiirinde gamze, kılıç ve oka benzetilir ve sevgili gamzelerini âşığı yaralamak ve öldürmek için kullanır (Pala, 1998: 147). Dudak ise söz ve konuşma ile ilişkilendirilir ve öpmek, sormak, buse almak gibi fiillerle birlikte kullanılır. Ayrıca ruhun bedenden ayrılırken son çıkış noktası olarak kabul edildiği için dudak, can ile de yakından ilgilidir (Pala, 1998: 252). “Hasta” göstereni yine âşığı işaret etmektedir. Âşık, sevgilinin gamzesi ve dudağı arasında gidip gelir ve sonunda onun gamzesinin dudağından üstün olduğunu ifade eder. Bu kabulleniş, sevgilinin gamzesinin kuşandığı silahlar ile ilgili olduğu düşünülebilir. Yani âşık, sevgilinin gamzesinden korktuğu için onun üstünlüğünü kabul etmiştir. Zaten sevgilinin dudakları ile ilgili âşığın eline geçebilecek herhangi bir şey yoktur. Beyitteki bir diğer gösteren “iki rahmet” ifadesi sevgilinin gamzesi ve dudağını göstermekle birlikte

hayat ve ölümü de hatırlatmaktadır. Gamzenin yaralayıcı ve öldürücü özelliği ölüm ile; dudağın hayat verici özelliği ise hayat ile ilişkilendirilebilir. Bu şekilde baktığımızda âşık açısından gamze ve dudak arasında dikkat çekici bir karşıtlık bulunmaktadır. Âşığın içinde bulunduğu durum dermansız bir “hasta”nın ya tamamen iyileşmeyi ya da ölmeyi istemesine benzer.

9. beyit

Cânna oldı Necâtinün havâle çeşm-i yâr
Ey ecel sen de gelüp itme tekâzâ bir yana (Tarlan, 1992:152)



Çeşm, divan şiirinde en çok kullanılan güzellik unsurlarından biri olup sevgiliye ait bütün özellikleri bünyesinde bulundurur (Pala, 1998: 95). Bu beyitteki kullanımına baktığımızda sevgilinin gözünün/bakışlarının âşığın canına yöneldiği görülmektedir. Göze ait olan kirpik, kaş, yan bakış gibi unsurların kan dökücü ve öldürücü özellikleri vardır. Bir önceki beyitte geçen “gamze” göstereni ile bu beyitteki “çeşm-i yâr” göstereni anlam ve sonuç olarak birbirine yakındır. Yine bir önceki beyitte iki rahmetten, hayat veya ölüm, birini isteyen âşığın ölümcül bir hastalığa duçar olduğundan bahsetmiştik. Her iki beyitte âşığın, sevgilinin yaptığı zulüm ve vurdumduymazlıktan dolayı canından bezdiği görülmektedir. Birbirine yakın gösterenler ile âşığın yaşadıkları anlatılmaya çalışılmış ve âşığın sitemleri dile getirilmiştir. Sonuç olarak âşık, ölüm ve hayat arasında sıkışıp kalmanın ıstırabını yaşamaktadır.

Sonuç

Yaşamın her alanında etkin bir şekilde yer alan göstergeler, insanların hayatlarını kolaylaştıran unsurlar olarak varlığını sürdürmektedir. Uzun ifadeler ile anlatılmak istenen birçok duygu, düşünce ve uyarılar küçük bir gösterge ile daha güzel, anlaşılır ve unutulmaz bir şekilde anlatılabilmektedir.

Bir metni göstergebilimsel analiz yöntemiyle değerlendirirken önce metnin yüzey yapısı ortaya konur. Fakat metnin yüzey yapısı, o metnin anlamını tam olarak ortaya koymamaktadır. Çünkü metni şekil yönünden değerlendirmek, onu kavramak için yeterli değildir. Yaptığımız incelemede de görüleceği üzere bir metnin türü, şekli, kafiyesi, redifi metni sadece şekil olarak tanımamıza yardımcı olur. Bir metindeki gösteren’in ne olduğunu bilmenin yanında gösterilen’i de bilmek gerekir. Bundan dolayı metni anlamamız için metnin derin yapısını inceleyip bu şekilde değerlendirmemiz gerekmektedir.

Necâti’nin “bir yana” redifli gazeli üzerine yaptığımız semiyotik incelemede klasik Türk edebiyatına ait manzum metinlerin göstergebilimsel inceleme yöntemiyle yorumlanmaya müsait olduğunu gördük. Gazeli oluşturan kelimeler dikkate alındığında şairin kullandığı kelimeler, geleneğe uygun olup diğer divan şairlerinin duygu ve düşüncelerini yansıtırken kullandıkları kelimeler ile birbirine benzerdir. “şâh-ı ‘âlem, tûbâ, serv-i dil-ârâ, şîve-i refât, gamze, leb, çeşm-i yâr, tûvânâ, devlet” gibi sözcükler sevgiliyi; şeydâ, za’îf, leşker, haste gibi sözcükler âşığın anlatmak için kullanılmıştır. Görüldüğü gibi sevgili otorite sahibi, güzel ve güçlü iken âşık çılgın, güçsüz ve hastadır.

Şair aşk, âşık, sevgili göstergelerini kullanmıştır. Bu göstergelere ait gösteren ve gösterilenler arasındaki karşıtlık ilişkisi dikkat çekmektedir: Âşık-toplum, dünyâ-cennet; güneş-sevgili; kemal-zeval; devlet-leşker, zayıf-güçlü; aşk-kelâm-ı huş-mend, nâsih-âşık; yer-gök, Kârûn-Hz. İsa, dünya malı-tecerrüt karşıtlığı. Gazelin geneline hâkim olan karşıtlığın, gösteren ve gösterilenler arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilediği görülmektedir.

Gazelin ilk beytinde görülen âşığın kararlı tavrı, sevgilinin vurdumduymazlığı ve toplum baskısından dolayı yavaş yavaş endişeye hatta korkuya dönüşmektedir. Bununla birlikte sevgilinin eşsiz güzelliğinin yanında acımasız olması âşığın çaresizliğini daha da artırmaktadır. Şiirin başından sonuna kadar umut-umutsuzluk, güç-güçsüzlük, kararlılık-kararsızlık, cesaret-korku gibi karşıtlıklar arasında sıkışıp kalan âşık, sevgiliden iki rahmetten birini vermesini ister. Birbirinden müstakil olan beyitlerin, gazelin genel öznesi konumundaki âşığın geçirdiği duygusal değişimleri göstermek suretiyle bir bütünlüğü de içinde barındırdığı görülmektedir.

Kaynaklar

- Andrews, W. G. (2012). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi .
- Barthes, R. (2006). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*. (E. Öztokat, Çev.) Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Civelek, M . (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4 (3) , 771-784 . DOI: 10.29023/alanyaakademik.683974
- Çavuşoğlu, M. (2001). *Necati Bey Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Kitabevi.
- Demirci, K. (2010). Derin Yapı ve Yüzey Yapı Kavramlarından Ne anlıyoruz? *Turkish Studies International Periodical For the Languages: Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(4), 291-304.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Guiraud, P. (1973). *Göstergebilim*. (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Kıran, Z. (2001). *Dilbilime Giriş*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Kolcu, A. İ. (2010). *Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)*. Ankara: Salkımsöğüt.
- Kurtul, K. (2013). Cellât ve Ağlayan Yüz” Adlı Hikâyenin Göstergebilimsel Açından Çözümlemesi. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 9(1), 81-94. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jlls/issue/9937/122935> adresinden alındı
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Müldür, F. (2016). Noam Chomski'de Üretici Dilbilgisi: Derin Yapı ve Yüzey Yapı Ayrımı. *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*(27), 59-74.
- Onan, B. (2015). Derin Yapı Yüzey Yapı İlişkisi Bağlamında Temel Dil Becerileri Üzerine Bir Analiz Çalışması. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 3(3), 91-110.
- Öğretmen, Y. T. (2020). Tanımlarıyla Tarama Sözlüğü'nde Yer-Yön Kavram Alanıyla İlgili Sözlerle Oluşan Deyimleşmiş Birleşik Fiiller. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(25), 200-215. doi:10.33692/avrasyad.836106
- Pala, İ. (1998). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Ötüken.
- Rifat, M. (1983). *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yazko İnceleme.
- Sayar, E. (2013). Orhan Veli'nin “İstanbul'u Dinliyorum” Şiiri Üzerinden İstanbul'u Göstergebilimsel Okumak. *Turkish Studies*, 8(9), 2185-2200. doi:<https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.5181>
- Selçuk, B. (2009). Necati Beg'in Gazellerinde Tezâd Sanatının Kullanımı. *I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Ölümünün 500. Yılında Şâir Necâtî Anısına* (s. 575-588). Kocaeli: Kültür Yayınları.
- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Semboller ve Göstergebilim Analizleri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Tanpınar, A. H. (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tarlan, Ali Nihat (1992), *Necâtî Beg Divanı*, Ankara: Akçağ.
- Topçu, N. (2001). *İslam ve İnsan-Mevlana ve Tasavvuf*. İstanbul: Dergah.
- Üstünova, K. (2010). Yüzey Yapı-Derin Yapı Kavramları Üzerine. *Turkish Studies*, 5(4), 697-704.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;

Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
