

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

ASİF HACILI

**BAYATI
POETİKASI**

STRUKTUR. SEMANTİKA. PRAQMATİKA

BAKI – 2019

Elmi redaktorları: **Muxtar İMANOV**
akademik
Şirindil ALIŞANLI
professor
Kamil HÜSEYNOĞLU
professor

Rəyçilər: **Nizami CƏFƏROV**
akademik
Məhərrəm QASIMLI
professor
Mahmud ALLAHMANLI
professor

Asif Hacı. Bayatı poetikası: struktur, semantika, praqmatika. – Bakı: “Elm”, 2019, – 242 səh. (yenidən işlənmiş və genişləndirilmiş ikinci nəşri).

Monoqrafiyada folklorumuzun qədim janrlarından olan bayatların poetik sistemi formal-məntiqi və struktur-semiotik meyarlarla tədqiq olunmuşdur. Müəllif bayatı poetikasının struktur, semantika və praqmatika qatlarını araşdırmış, bayatı janrını və ümumən şifahi lirikamızı səciyyəyləndirən konseptual ümumiləşdirmələr vermişdir.

folklor.az

H 3202050000 Qrifli nəşr
098 - 2019

© Folklor İnstitutu, 2019

MÜNDƏRİCAT

Giriş

0.1. Ön söz.....	3
0.2. Ümumi mülahizələr və metod məsələləri.....	5
0.3. Əsas müddəalar və prinsiplər	22

I fəsil

Struktur

1.0. Ümumi məsələlər.....	30
1.1. Fonopoetika	31
1.2. Qrammatik vasitələr	52
1.3. Leksik vasitələr.....	60
1.4. Poetik sintaksis	64

II fəsil

Semantika

2.0. Ümumi məsələlər.....	93
2.1. Estetik işarələr	104
2.2. Mİsrələrarası semantika.....	113
2.3. Cərgələrarası semantika.....	118
2.4. Ümumi mətn semantikasını.....	126
2.5. Ümumi semantik model	133
2.6. Mətnlərarası semantika.....	138
2.7. Semantik təkamül	138

III fəsil

Pragmatika

3.0. Ümumi məsələlər.....	141
3.1. Janr paradiqması.....	145
3.2. Müəllif paradiqması.....	162
3.3. Üslubi paradiqma.....	212

Nəticə	225
--------------	-----

Qeydlər	227
---------------	-----

GİRİŞ

0.1. Ön söz

Türk folklorunun qədim janrlarından olan bayatılar sadəlik və mürəkkəbliyin, aşkar və gizlinin, ilkinlik və çağdaşlığın ecazkar vəhdətiylə müasir oxucunu heyrətə salır. Ancaq bu heyrətdən və bayatı müdrikliyinin ani dərkindən doğan hisslər ən munis duyğulardır. Bayatı təfsiri və dərki əslində mədəniyyət və dilimizin, özlüyümüzün dərki deməkdir. Etnik ruhumuzu yaşadan bayatılar buna görə milli filoloji fikri daim cəlb etmişdir və bu yolda növbəti cəhd hesab etdiyimiz bu araşdırma da ilk növbədə milli elmi ənənəyə əsaslanır. Tədqiqat zamanı bəşəri elmi metodlara müraciət etsək də¹, məsələn milli filoloji zəmində qavramağa çalışmışıq.

Eyni zamanda bu tədqiqat bayatılara fərdi və deməli, birtərəfli baxışdır. Məqsədimiz bayatıları müstəqil poetik fenomen kimi araşdırmaq olduğundan, onların tarixi qaynaqlarına və təkamülünə, mifopoetik simvolikasına və ictimai məzmununa, digər şərh və təfsirlərə ətraflı deyil, yalnız müəyyən zəruri hallarda toxunmuşuq². Bayatını mütləq və qapalı bədii aləm şəklində öyrənmişik – kənardan gələn əlavə məlumatı (“küy”ü) mümkün qədər eşitməməyə çalışmışıq. Bizi maraqlandıran sualları bayatının özünə ünvanlamışıq və ola bilsin ki, bu zaman subyektiv münasibətdən gələn “yersiz” sorğular da ortaya çıxıb.

Bəri başdan onu da deyək ki, bu kitab bayatı ilə bağlı sualların cavablarından daha çox, əslində, elə sualların özündən ibarətdir. Kitabın ilk nəşrindən xeyli vaxt keçsə də, bu sualların köhnəldiyini düşünmürəm. Bayatı milli mənliliyimizin, dünyaya baxışımızın etnik, eyni zamanda universal və bəşəri cizgilərinin açarlarından biridir. Eləcə də zaman keçdikcə, baxış bucağı dəyişdikcə yeni mənalara aktuallaşdıran canlı sistemdir. Buna görə də bayatıların tam və qəti dərki ümumən mümkün deyil, buna yalnız cəhdlər ola bilər və bu cəhdlərin özündən doğan yeni, daha qəliz suallar insanı bir daha “anlamaq dərdi”nə salır. Bayatı

müdrikliyi də məhz bundadır – burada hazır cavablar yadır, bayatı insanı fikrə, düşüncəyə sövq edir və bir-birinə calanan sonsuz suallar doğurur; bayatı məzmunu mahiyyətə tükənmir – məsələ mətnin yeni dərkində, əvvəl sorğulanmamış mətləblərin aranmasındadır.

0.2. Ümumi mülahizələr və metod məsələləri

Zahiri sadəlik və yığcamlıq bayatılardakı məna dərinliyinin və bədii zənginliyin aşkarlanmasını və şərhini çətinləşdirir. Başqa bir əngəl isə metod məsələləri – şifahi yaradıcılığın tipoloji özünəməxsusluğunun kifayət qədər sezilməməyi və bəzən bayatılara ədəbi meyarların tətbiqiylə bağlıdır.

Şifahi və yazılı bədii əsərlər müasir filologiyada əsasən üç s ə p k i d ə ö y r ə n i l i r: *obyektiv məlumatın inikası (mətn və obyekt münasibəti)*, *yaradıcı subyektin özünüifadəsi (mətn və subyekt münasibəti)*, *mətnin mühitdə gerçəkləşməsi (mətn və istifadəçi münasibəti) baxımından*.

Lakin bu üç istiqamətin təcridlənməsi və janr məntiqinin unudulması (*mətn və mətn münasibəti*) bir çox tarixi və nəzəri məsələlərin dolğun həllinə mane olur: Aristotelin hələ eramızdan dörd əsr əvvəl “Poetika”sında təqdim etdiyi, təqlidə əsaslanan estetikasında eposun obyektə, lirikanın subyektlə, dramın obyekt-subyekt vəhdətiylə bağlanması³ və Hegel fəlsəfəsində bədii təkamülün (idealın mövcudluq formalarının) simvolik (Şərq mədəniyyəti), klassik (antik mədəniyyət), romantik (xristian mədəniyyəti) formalar üzrə təsnif olunması⁴ mütləqləşdirilərək fərqli etnopoetik fakt və tarixi dövrlərə mexaniki tətbiq edilir. Nəticədə, müxtəlif yaradıcılıq tipləri, fərqli bədii ənənələr və orijinal poetik sistemlər eyniləşdirilir.

M ə t n v ə o b y e k t (mühit) müstəvisində aparılan araşdırmalarda bədii təqlid və ümumiləşdirmə, mimezis, tipiklik, inikas tamlığı əsas götürülür. Bədii mətnin müstəqilliyi və müəyyən fəvqəlliyi, yəni əslində həm də *söz haqqında söz* olması, mətn və mətn, işarəvi dil və əsər münasibətləri unudulur.

Eləcə də ümumən lirikada, xüsusən də xalq poeziyasında gerçək detalların, zaman və məkanın, kənar mühitin naturalist deyil, rəmzi səciyyə daşdığı, ümumiləşmiş şəkildə insanın daxili aləmini, poetik dünya mənzərəsini ifadə etdiyi yetərincə nəzərə alınmır.

Y a r a d ı c ı s u b y e k t məsələsinə münasibətdə də yekdillik yoxdur. Folklorda “müəllif”in, daha doğrusu, yaradıcı şəxslərin rolu ya ümumən nəzərə alınmır, ya da ədəbiləşdirilərək konkret fərdlərə müncər edilir. Digər tərəfdən, folklor mətnindəki müəllif obrazı məsələsinə münasibətdə də mübahisəli məqamlar qalmaqdadır. Epik yaradıcılıqda söyləyici obrazı haqqında xeyli elmi mülahizə olsa da, xalq lirikasında “müəllif” məsələsinin tam həll olunduğunu deyə bilmərik. Xüsusən, mətndəki müəllif obrazı və fərqli ədəbi növ və janrlarda onun ifadə vasitələri baxımından.

Şifahi ənənədə konkret və fərdi müəllif olmasa da, ümumiləşmiş müəllif-söyləyici obrazı, xalqı subyektivlik, müəyyən mənəvi-estetik mövqe, şəxsiləşmiş baxış var. Epik əsərlərdə bu mövqe əsasən hadisəvi süjeti nəql edən təhkiyəçi vasitəsilə ifadə olunur. Xalq lirikasında isə müəllif “mən”i eyni zamanda həm nitq subyekt, həm tərənnüm obyekt, həm də müsahibdir: lirik qəhrəman daxilən ikiləşərək özü haqqında özü ilə dialoqa girir və beləliklə də öz obrazını yaradır⁵.

Bu cəhət xalq lirikasında yaradıcı subyekt və müsahib obrazlarının müəyyən qədər qovuşduğunu və beləliklə, yaradıcılıq-ifa prosesində və mətn sistemində “nitq subyekt və mətn” və “istifadəçi və mətn” münasibətlərinin də funksional baxımdan ortaqlaşdığını təxmin etməyə əsas verir.

Şifahi ənənədə bədii-estetik kontekst, kanonik janrların formal-semantik səciyyəsi, ənənəvi etnopoetik dünya mənzərəsi mühüm, bir çox məqamda həlledici amil kimi meydana çıxır. Mətn mətndən yaranır, janr sistemi öz məntiqini aşkarlayır və əsərdə kanonik ideyalar ifadə olunur.

Buna görə də sinxron tədqiqatlarda önə əsərin qapalı daxili aləmi, m ə t n f e n o m e n i, başqa sözlə, s ö z ü n m ə n a

y a d d a ş ı , j a n r m ə z m u n u çıxarılır, folklorda bədii strukturun “öz-özünü yaratdığı” söylənilir. Lakin sinxron və diaxron yanaşmalar arasında keçilməz sərhəd qoyulmur. Tarixi poetikanın banilərindən olan, söz sənətini ilk növbədə diaxron aspektdə araşdıran Aleksandr Veselovski bu iki cəhəti vəhdətdə götürür, bədii yaradıcılığın universal tipoloji qanunlarını onun tarixi təkamülündən, “poeziyanın mahiyyətini onun tarixindən” çıxarır və hesab edir ki, özünəməxsus yaradıcılıq forması olan şifahi ənənədə lirik-epik əsərlər “xalq nəğmə yaddaşının tipik, ideallaşdırıcı priyomları ilə, xalq rəvayətinin (yaddaşının – A.H.) mexaniki işiylə” yaranır ⁶.

Bu elmi ənənənin sistemli tətbiqi epik folklor yaradıcılığına müncər olaraq Pərri-Lordun formul nəzəriyyəsində verilib: şifahi əsər ifa zamanı sabit verbal formulların, təhkiyə və süjet ünsürlərinin bir-birinə calanması ilə yaranır, şifahi mətnin son nüsxəsi olmur, mətn qeyri-şüuri improvizasiya olan hər bir ifa aktında yeniləşir, “yenidən yaranır” və sonsuz variantlardan ibarət olur. Lakin bu mülahizələrin mütləqləşdirilməsi folkloru mexaniki prosesə, estetiklikdən məhrum texniki əməliyyata çevirdiyinə görə sonralar A.B.Lord öz nəzəriyyəsinin tükəndiyi qənaətinə gəlmişdir.

Keçmiş və müasir mədəniyyətin əsasında duran universal təfəkkür strukturlarının aşkarlanmasına, təsvirinə və izahına yönəlmiş *strukturalist* araşdırmaların əsasını bədii yaradıcılıqda, o cümlədən şifahi ənənədə predmet və materialın zahiri səciyyə daşması, mədəniyyətlərin, mətnlərin özəyini bəşəriyyətə xas ortaq idraki-struktur mexanizmlərinin təşkil etməsi fikri təşkil edir.

Fransız etnoloqu Klod Levi-Strosun struktur antropologiyaya və mifologiyaya dair tədqiqatlarında təsbitlədiyi mühüm prinsiplərdən biri ibtidai və müasir mədəniyyətlərin mahiyyətə eyniyyəti, fərqlərin yalnız material və predmetlər səviyyəsində olması fikridir. Bununla da strukturalizm bütün dövrlərə və regionlara xas təsdiqləyərək, avropasentrizmdən imtina edən ilk metodoloji sistemlərdən olmuşdur.

Struktur tədqiqatın üst qat, struktur və variativ təhlil səviyyələri, eləcə də dərin struktur, invariant və “dil” qatlarında düzənləmə – bərpa mərhələləri mövcuddur. “Dil” səviyyəsi ilk növbədə mifdə axtarılır. Bunun da səbəbi kollektiv-təhtəşüür, invariant struktur olan mifin universal təfəkkür mexanizmlərini saf şəkildə daşması, bu mexanizmlərin müxtəlif variantlarda (nağıl, epos, rəvayət, mahnı, rəqs, mərasim, roman və s.) aşkarlanmasıdır. Buna görə də müxtəlif variasiyalarda üzə çıxan ortaq mifoloji temaları araşdırmaqla mədəniyyətin invariant kodu bərpa edilir. Strukturalistlər məhz bu baxımdan mifin özünə xas mətnlərin mövcudluğuna şübhə edir və məlumatın çatdırılmasına xidmət edən invariant mifoloji kodların müxtəlif formalarda gerçəkləşdiyini göstərirlər: mif nağılda “danışla”, ritual mahnıda “oxuna”, dramatik hərəkətdə təsvir oluna, mərasimdə “yeyilə”, qohumluq münasibətlərində təzahür edə, kosmik reallıqlara və təbiət hadisələrinə müncər edilə bilər və s.

Struktur tədqiqatlarda sistem yaradan elementlərin əlaqəsi şaquli ox – sintaqmatika və üfqi ox – paradiqmatika üzrə araşdırılır. Transformasiya mexanizmləri, invariantdan varianta keçid qanunauyğunluqları öyrənilir. Elementlər məcmusunun funksional əhəmiyyəti onların statik vəziyyətində deyil, qarşılıqlı əlaqəsində hesab edilir, elementlər arasında münasibətlər elementlərdən vacib və əhəmiyyətli sayılır. Nəticə etibarilə, bədii mətn poetik tamı yaradan ünsürlər arasında münasibətlər sistemi kimi tədqiq edilir.

Strukturalizmin mühüm bir prinsipi sistem yaradan elementlərin alternativliyi və nəticə etibarilə mifdə (mədəniyyət və sairədə) struktur münasibətlərin oppozitiv ikiliyidir (binarlıq): doğma – yad, kişi – qadın, çiy – bişmiş, təbiət – mədəniyyət və sairə.

Bu cüt oppozisiyalar aşağıdakı tərzdə: 1) brikolaj – təzaddan yayınma, ad yasağı, əsl adın başqa ifadə ilə əvəzlənməsi (körpəyə adıyla deyil, çağa, bəbə, balaca deyə müracət, eləcə də: qiyançı – məcnun, rüşvət – hörmət); 2) metaforikləşdirmə – təzadın yumşaldılması, yəni adın assosiativ uyğunluğu olan başqa kəlməylə əvəzlənməsi (məsələn, “Ömür bir quş kimi uçaçaq əl-

dən” (Səməd Vurğun) – ölümün mütləq sonluq yox, ruhun quş kimi uçması şəklində təfsiri); 3) mediasiya, progressiv vasitəçilik – təzadın həllə nail olana qədər ardıcıl şəkildə daha zəif ziddiyyətlə əvəzlənməsi (varlıq / heçlik, həyat / ölüm, ruh / bədən, oyaqlıq / yuxu...) kimi qeyri-şüuri məntiqi əməliyyatlarla həll olunur.

Metodoloji qaynaqları F. de Sössür, İ.A.Boduen de Kurtene yaradıcılığında, Praqa, Kopenhagen, Amerika, ingilis dilçilik məktəblərində olan strukturalizm meyarları və tədqiq üsulları semiotikada (Ç.Pirs, Ç.Morris), məntiqdə (B.Rassel, R.Karnap), poetikada (A.N.Kolmoqorov, Y.Lotman, P.Bart) və başqa sahələrdə geniş tətbiq olunur⁷.

Strukturalizmin görkəmli nümayəndələrindən olan Rolan Bartın tədqiqatlarında bədii mətn tarixi mühitə çıxışı olmayan müstəqil tamlıq, “qapalı struktur” kimi araşdırılır, “müəllif fiquru” kənarlaşdırılaraq əsərin funksionallığı “istifadəçi-oxucu” ilə əlaqələndirilir⁸. Mətnin tədqiqi üçün immanent (qapalı) təhlildən istifadə olunur – təkamül edən hadisədə qonşularından təcridlənmən müəyyən qat (“kəşik”) ayrılır; daxili struktur iyerarxik (“asılı”) təşkil olunmuş qatlar sistemi kimi öyrənilir. Bədii mətn öz-özünə inkişaf edən (gəlişən) sistem kimi götürülür. Elementlər yalnız sistem daxilində əhəmiyyət daşıyır. Bədii mətnin tədqiqi bütövlükdə poetik kodun, ənənəvi semantik cütlərə (ikili əksliklərə) müncər edilən universal modellərin aşkarlanması və izahına yönəlir, “ötürücü / qəbul edən”, “məlumat / kod”, “işarə / məna”, “nitq / dil”, “mətn / kontekst” kimi anlayışları əhatə edir.

Strukturalizmin davamı və həm də inkarı olan *poststrukturalizm* XX əsr fəlsəfi fikir cərəyanı kimi totalitarizmin və totalitar şüurun tədqiqatı, onların struktur və dillə əlaqələri, totallığın bütün növləri ilə mübarizə üzərində qurulub. Əsas tezisi “dünya (şüur) mətn kimi” olan poststrukturalist təfəkkür tərzinin yaradıcıları məşhur filosof və tədqiqatçılar Derrida, Fuko, Delez, Bart və başqalarıdır. Poststrukturalistlər ilk növbədə dekonstruksiyanın ənənəvi münasibətindən, yəni istənilən institusiyanın, ierarxiya və dəyərlərin nihilistcəsinə tənqidindən uzaqlaşmışlar.

Eyni zamanda, strukturalizmdə tədqiqat metodunun qapalı (immanent) təhlil üsulları ilə məhdudlaşmasından və bu metodun oxunuşun texniki üsullarına münqər edilməsindən imtina etmişlər. Bununla da poststrukturalistlər əslində ədəbiyyatın geniş sosial-mədəni kontekstin bir hissəsi kimi dərkinə təsbitləmişlər. Qeyd edək ki, sovet elmində formalaşmış Tartu strukturalizm məktəbinin də fərqli xüsusiyyətlərindən biri bədii mətnin qapalı struktur və həm də ətraf mühitin tərkib hissəsi kimi araşdırılması, tarixi kontekstin nəzərə alınması idi. Beləliklə, poststrukturalizmdə mətnin təfsiri xeyli mürəkkəbləşmişdir. Təhlildə universal strukturun məntiqi təkamülü, gəlişməsi deyil, əksinə, əsərdə bu universal strukturun sapmalarında, sistemin fərdi pozuntularında təzahür edən mətnaltı mənə və dəyərlərin axtarışı önə çıxmışdır. Poststrukturalizmdə və dekonstruksiyada sorğulayıcı və təsdiqləyici tərəflər, əsərin mənşəyi, tekstuallığın mahiyyəti, ədəbiyyatın sərhədləri kimi məsələlər aktuallaşmışdır. Poststrukturalizmin fəlsəfi-ədəbi əsasını belə bir fikir təşkil edir: bədii mətn oxucunun sərbəst təfsirinə imkan verən, mənşəyi məlum olmayan və arxasında hər hansı həqiqət durmayan işarələr sistemidir. Yəni əsər müəllif niyyətini ya labüd şəkildə pozur, ya da ondan kənara çıxır və bununla da mənə mərkəzi anlayışının fiksiya olması qənaəti hasil olur. Nəticə etibarilə, hər bir mətn öz təbiətinə görə müəyyən bir mənaya maliklik iddiasını aşır və oxucu yeni mənaların törənməsindən ibarət azad oyuna qoşulur.

Poststrukturalizmdə diskurs, epistema, intertekstuallıq anlayışları yeni mənada aşkarlanır: klassik diskurs anlamı tənqid olunur, “müəllifin ölümü” (Roland Bart), “qrammatologiya” (Jak Derrida), “biliyin hökmü... dil və hakimiyyət” (Mişel Fuko) kimi anlayışlar önə çıxır. Mətnin və onun dərkinin dövrün intellektual və mədəni mühitindən asılılığını təsbitləyən poststrukturalistlər siyasi təhtəlüşürün əsərdə təzahürünü, oxunmanın ritorik səpgisini, hərfi və fiqural oxunuşu, əsərlə oxucu qavrayışı arasında konflikt kimi məsələləri geniş tədqiq edirlər.

İşarələr və işarəvi sistemlər haqqında elm olan *semiotikada* şifahi və yazılı bədii mətnlər simvolların köməyiylə baş verən müəyyən ünsiyyət (məlumat mübadiləsi) növü kimi gözdən

keçirilir və bu ünsiyyət xüsusi işarəvi dil növü olaraq öyrənilir. Əsas ünsiyyət vasitələri təbii, süni (insan və maşın arasında), meta dillərlə (təbii və ikinci dillərin təsviri üçün) hesab olunur. Bunlarla yanaşı, xüsusi işarəvi ünsiyyət üsulu sayılan *ikinci (törəmə) dillər* (mədəniyyətin, mifin, ritualın, etiketin, sosiumu, incəsənətin və sairənin törəmə dilləri) təsnif olunur, yazılı və şifahi bədii yaradıcılıq bu qrupa aid edilir.

Kommunikasiya və diskurs, yazı və mətn, dil kompetentliyi anlayışlarının mühüm olduğu, mətnin zamandankənar və zamanda (sinxroniya və diaxroniya) öyrənilədiyi semiotikada işarəvi dil fəvqəlzaman norma və qaydaların iyerarxik sistemi kimi götürülür. *Paradiqmatika* (mətn yaratmaq üçün mənaca fərqli formaların seçilməsi) və *sintaqmatika* (ifadədə fərqli səviyyə elementlərinin qonşuluğu) qatlarında araşdırılan semiotik dillərin özünəməxsusluğu (balet dili, sirk dili, rəqs dili, nəsr, poeziya, dram, roman dili və s.) təsbitlənilir. Poeziya – metafora, romantizm kimi anlayışlarla bərabər paradiqmatikaya uyğun məfhum hesab edilir.

Verbal mətnlərdə *məzmun* (ikonik işarələr arasında motivləşmiş əlaqələr sisteminin müəyyənlişməsi) və *ifadə* (şərti işarələr arasında motivləşdirilməmiş münasibətlərin öyrənilməsi) qatlarını bir-birindən ayıran semiotik tədqiqatda bədii əsərlər *semantika* (işarənin qeyri-ışarəvi aləmə münasibəti), *sintaktika* (işarənin digər işarəyə münasibəti) və *praqmatika* (işarənin onu istifadə edən subyektə-kollektivə münasibəti) mərhələləri üzrə təhlil olunur.

Lakin semiotik tədqiqatların immanentliyinə baxmayaraq, Tartu məktəbi semiotikanın tarixlə bağlılığını təsbit və tətbiq etmiş və işarəvi sistemlər haqqında toplulardan “Semiotika və tarix” adlı bir buraxılış da məhz bu məsələyə həsr olunmuşdur⁹.

Folklorşünaslıq, o cümlədən xalq lirikasını tədqiqi baxımından əhəmiyyətli olacaq elmi yanaşmalardan biri də *reseptiv tədqiqat* üsulu hesab edilə bilər. Bədii əsərin qavranılmasının tarixi müəyyənliyi prinsipi, diqqətin müəllifdən əsərin yaradılması və oxucu tərəfindən mənimsənilməsinin dialektikasına yö-

nəldilməsi meyarı reseptiv tədqiqat metodunda mühüm yer tutur.

Burada “*oxucu gözləntiləri üfütü*” anlayışı ortaya çıxır. Bu anlayışın müəllifi olan Hans Robert Yauss yazır: “oxucu gözləntiləri anlayışını istifadə etməklə, psixologiyaya yuvarlanmadan oxucunun ədəbi təcrübəsini təsvir etmək olar: hər bir əsər üçün oxucu gözləntiləri əsər meydana çıxdığı anda janrın əvvəlki dərindən, artıq məlum əsərlərin forma və mövzusunda, poetik və adi dil arasında təzaddan törəyir”¹⁰.

Reseptiv təhlil (o cümlədən reseptiv tənqid) daha çox yazılı ədəbiyyata yönəlsə də, müəyyən məqamlarda şifahi yaradıcılığın özünəməxsusluğu nəzərə alınmaqla folklor araşdırmalarında istifadə oluna bilər. Xüsusən, reseptiv tədqiqatların əsərin qavranılmasının tarixiliyini təsbitləyərək, diqqəti müəllifdən mətn yaratma prosesinə və oxucuya yönəltməsi baxımından. Bu elmi məktəbdə ədəbiyyatın inkişaf tarixi konkret əsərin dəyərləndirilməsinin mühüm tərkib hissəsi, müasir təfsirə təsir edən amil hesab olunur. Ədəbiyyatın həyatverici qüvvəsi, sənətdən gələn estetik yaşantılar və həzz qabardılır. Marksist, formalist, elitar sənət konsepsiyalarından, “Yeni tənqid”ə xas obyektivləşdirmədən imtina edən reseptiv tənqidin diqqəti əsərin oxunma prosesində aktuallaşan potensial imkanlarına yönəlir¹¹.

Qeyd edək ki, şifahi yaradıcılıqda da bədii mətn məhz canlı ifadə, əsərin konkret qavranılması (“oxunması”), şüuraltı “dəyərləndirilməsi” prosesində “yaranır” (şifahi yaddaşdan törəyir), dinləyici təxəyyülündə canlanır və ifa situasiyasına uyğun yeni mənə çalarları qazanaraq potensial imkanlarını aktuallaşdırır.

Reseptiv tədqiqatın digər mühüm anlayışı da şifahi mətnlərin təhlilində istifadə oluna bilər. – Reseptiv tənqiddə oxucu konkret-tarixi şəxsiyyət deyil, *ideal abstraksiya* kimi qəbul edilir, eyni zamanda konkret oxunuşda oxucu fərdiliyinin mühüm rolu nəzərə alınır: “Əsər – özünün yazılmış mətnindən daha böyük bir şeydir, çünki mətn yalnız oxu prosesində həyat qazanır, oxunuş isə oxucunun fərdiliyindən asılıdır və bu fərdiliyə, öz növbəsində, mətnin müxtəlif qatları təsir də bilər”¹².

Oxucunun rolu öz təxəyyülü, müəlliflə ortaq yaradıcılığı hesabına mətndəki boşluqları doldurmaqda aşkarlanır: “Ədəbi əsərin təhlili yalnız əsər mətnini deyil, eyni dərəcədə bizim ona cavab hərəkətlərimizi də nəzərə almalıdır” (Yenə orada). Reseptiv tənqiddə görə, əsərin dərk subyektiv olmaqla bərabər, bədii mətnin oxunuşu da fərqli səciyyəlidir: sadələvh oxunuş, təmərüz-ləşmiş oxunuş, dərin oxunuş. Digər tərəfdən, qavrayış emosional və rasiona, dərk isə qiymətləndirici və dəyərləndirici ola bilər.

Bir daha qeyd edək ki, təsvir etdiyimiz bu metodoloji yanaşmalar şifahi yaradıcılığın özünəməxsusluğu nəzərə alınmaqla, müəyyən meyar və təhlil üsulları ilə folklor mətnlərinin tədqiqində istifadə oluna bilər və olunmalıdır. Bu kimi elmi məktəb və konsepsiyalara xas metodologiyaların milli folklorşünaslıq və ədəbiyyatşünaslığımıza gətirilməsi və istifadəsi müstəsna əhəmiyyətli məsələdir və əminliklə deyə bilərik ki, bu prosesin filologiyamızda əhatəli də olmasa artıq müəyyən ənənəsi var.

Azərbaycan filoloji fikrində struktur tədqiqatlar 1960-cı illərdən başlamışdır. 1964-cü ildə dəyərli dilçi alim Məryəm Səlimovna Qarayevanın (1933-2005) təşəbbüsü ilə M.F.Axundov adına Azərbaycan Pedaqoji Dillər İnstitutu nəzdində ümumittifaq əhəmiyyətli Tətbiqi və struktur dilçilik laboratoriyası yaradılmışdır. Məryəm xanımın rəhbərlik etdiyi laboratoriyada yeni metodlara, struktur, riyazi, modelləşdirici üsullara əsaslanan tədqiqatlar aparılmış, hətta Sovetlər Birliyində ilk dəfə onun layihəsi ilə Moskva Energetika İnstitutunda xüsusi təlim cihazı yaradılmış, yeni sintaksis nəzəriyyəsinin əsası qoyulmuş, beynəlxalq konfranslar keçirilmişdir. Laboratoriyada gənc mütəxəssislərə xarici dillər, o cümlədən yapon dili, humanitar və dəqiq elmlərə aid geniş biliklər, ali riyaziyyat elementləri öyrədilir, məşhur arxeoloq Z.İ.Yampolskinin başçılığı ilə ölkəmizin tarixi yerlərinə ekskursiyalar təşkil olunurdu. Məryəm Qarayevanın rəhbərlik etdiyi laboratoriyanın bazasında yaratdığı elmi məktəbin onlarla nümayəndəsi dissertasiyalar müdafiə etmiş, monoqrafiyalar dərc etdirmişlər¹³. Təəssüflə bildirməliyik ki, filoloji fikir tariximizdə əhəmiyyətli yeri olan, 18 dil bilən dünya səviyyəli alim, peşəkar tədqiqatçı Məryəm Qarayevanın fəaliyyəti bu

vaxta qədər layiqincə qiymətləndirilməmiş, hətta bu gün də aktual olan əsərləri tam toplanıb çap edilməmişdir. Bu baxımdan Məryəm xanım Qarayevanın struktur-sistemli tədqiqat üsuluna əsaslanan və problemə yeni yanaşma olan “Sintaksari və dil universalilərinin modelləşdirilməsi” adlı monoqrafiyasının BSU-nun dəyərli müəllimi Elmira İslamovanın böyük fədakarlıqla öz şəxsi müəllim vəsaiti və elmi tərtibçiliyi, professor Aydın Ələkbərovun redaktorluğu ilə nəşr etdirməsini dərin minnətdarlıqla qeyd etmək istərdik¹⁴.

Filologiyamızda sistemli-struktur yönümlü tədqiqatlar 1970-90-cı illərdə davam etmiş, mifologiya, folklorşünaslıq, ədəbiyyatşünaslıq, dilçilik üzrə struktur və sistemli yanaşmanın bu və ya digər səviyyədə tətbiq edildiyi müəyyən əsərlər, eləcə də filoloji tədqiqatların çağdaş metodologiyasına dair monoqrafiya və məqalələr dərc olunmuşdur.

Son dövrlərdə görkəmli alimlər Qorxmaz Quliyevin və Fəxrəddin Veysəllinin müasir elmi metod və konsepsiyaların metodoloji-nəzəri aspektlərinə həsr olunmuş kitabları, onların və Cavanşir Yusiflinin, Azad Məmmədovun, Paşa Əlioğlunun tərcümələri respublikamızda müasir tədqiqat metodlarının tətbiqi və inkişaf tapması üçün yeni elmi zəmin yaratmışdır.

Azərbaycan Universitetində Azərbaycan dili və ədəbiyyatı kafedrasının təşkilatçılığı və professor Qorxmaz Quliyev rəhbərliyi ilə fenomenologiya, strukturalizm, semiotika, poststrukturalizm, hermenevtika, reseptiv estetika, yeni tənqid, narratologiya, mifoloji tənqid, semantik-simvolik tənqid kimi elmi məktəblərə həsr olunmuş “Dünya ədəbiyyatşünaslığında aparıcı konsepsiyalar” adlı elmi seminarın fəaliyyətini və bu fəaliyyətin nəticəsi olaraq dərc edilmiş fundamental kitabları xüsusi qeyd etmək istərdik¹⁵.

Professor Fəxrəddin Veysəllinin fəaliyyətində struktur metod həm dilçilik tədqiqatlarında tətbiq olunur, həm də geniş metodoloji sistem kimi təqdim edilir. Bu baxımdan onun strukturalizm və semiotikaya həsr etdiyi dördcildliyi xüsusi əhəmiyyətli

nəzəri-metodoloji mənbə və həm də tədris vəsaiti kimi qiymətləndirə bilərik¹⁶.

Lakin bir daha vurğulamaq istərdik ki, metodoloji meyarlardan danışarkən, unutmamalıyıq ki, şifahi yaradıcılıq xüsusi evristik mexanizmdir və yazılı ədəbiyyat meyarları ilə eyniləşdirilə bilməz. Öz konseptual mahiyyəti ilə bu iki yaradıcılıq növü birbirindən prinsiplial şəkildə fərqlənir və bəzən zahiri cəhətlərə görə folklor və ədəbiyyat janrlarının eyniləşdirilməsi qəbuləndirilməzdir. Deyək ki, kollektivin ortaq ideallarını və ümumi dünyabaxışını ifadə edən eposla cəmiyyətin ortaq meyarlarına qarşı fərdi qəhrəmanın şəxsi mövqeyini və psixoloji aləmini təsbitləyən, tarixin burjua fərdiyyətçiliyi mərhələsinin məhsulu olan roman arasında eyniyyət və mexaniki varislik axtarmaq əbəsdir. Epos həyata kollektivin ortaq baxışlarının, roman isə kollektivə yadlaşmış şəxsiyyətin fərdi psixologiyasının ifadəsidir¹⁷.

Təbii ki, folklor və ədəbiyyat ənənəsinə xas bu və digər bu kimi janrlar arasında dil, üslub, təsvir vasitələri, kompozisiya baxımından ortaqlıq və varislik qanunauyğun haldır, ancaq konkret janrların, şifahi və yazılı yaradıcılıq tiplərinin özünəməxsusluğu da unudulmamalıdır. Bu prinsip, yəni şifahi və yazılı yaradıcılığın fərqli tipologiyası, o cümlədən şifahi-kollektiv və fərdi-müəllif yaradıcılığının məhsulu olan mətnlər, deyək ki, anonim xalq bayatıları və Xətayi, Əmani, Sarı Aşıq kimi müəlliflərin fərdi müəllif bayatıları arasında fərq müvafiq mətnlərin poetik semantikasında və bədii səciyyəsinə aşkardır.

Ümumən, bayatı bir janr kimi statik tipoloji mahiyyətini qoruyub saxlasa da, konkret əsərlər səviyyəsində tarixi, sosial-mədəni proseslərə, eləcə də ədəbi dövrlərə uyğun təbəddülat keçirən dinamik sistemdir və tarixilik baxımından müvafiq araşdırmalarda mövcud ədəbi dövrlərə uyğun şəkildə nəzərdən keçirilməlidir.

Qeyd edək ki, folklor və ədəbi janrların tarixi prosesdə tədqiqi, tarixi-poetik təkamülün araşdırılması, bütövlükdə ədəbiyyat tarixinin dövrləşdirilməsi, – metodoloji, nəzəri, fəlsəfi, estetik, etnoloji, milli, mədəni, tarixi, sosial məsələləri əhatə edən geniş və mürəkkəb filoloji məsələdir. Ədəbiyyatşünaslığımızda

fərqli dövrləşdirmələr olmuşdur, görkəmli alim akademik İsa Həbibbəylinin bu məsələyə həsr olunmuş xüsusi monoqrafiyasında təqdim etdiyi yeni dövrləşdirməni elmi məzmununa və yuxarıda qeyd etdiyimiz aspektləri əhatə tamlığına görə daha dolğun, əsaslı və perspektivli hesab edirik ¹⁸.

Ədəbi prosesdə izlənən inkişaf mərhələləri digər janrlarda olduğu kimi, bayatıların da məzmun və ifadə vasitələrində müəyyən formada əks olunur. Statik olduğu qədər də dinamik, qapalı olduğu qədər də açıq sistem olan bayatı mifoloji təsəvvürlərdən başlayaraq təsəvvüf ideyalarına, yeni dövrün realizminə və hətta sovet ideologiyasının tezis və şüarlarına qədər fərqli məzmun və dünya baxışını, rəmz və işarələri ifadə edə bilər. Bu baxımdan, ənənəvi janr sistemlərinin, o cümlədən bayatıların tarixi təkamülü xüsusi araşdırılmalı olan ayrıca mühüm məsələ kimi aktuallaşır. Tarixilik baxımından türk epik və lirik janrlarının, nəzm və nəsr formalarının mənşəyi, xüsusən, bunların yazılı təsbitini tapmış qədim mətnlər, ilk növbədə qədim daş kitabələr və epos, Orxon-Yenisey abidələri və oğuznamələrlə genetik bağlılığı lirik növə aid olan bayatı janrı baxımından da aktual məsələ olaraq qalmaqdadır. Mövcud araşdırmalardan aydınlaşır ki, bu arxaik abidələrdə artıq subyektiv müəllif mövqeyi, fəal ictimai funksionallıq və fikri çatdırmağın yetkin bədii ifadə vasitələri, orijinal janr differensiasiyası var. Qədim türk yazılı abidələrinin (Tonyukuk, Bilgə xan, Gül-təkin) janr və kompozisiya xüsusiyyətlərini şərh edən görkəmli türkoloq L.N.Qumilyov bu yazıların “türk cəmiyyətinin geniş kütlələrinə müraciətdən ibarət olduğunu”, xalqı inandırmağa yönəldiyini və təbliğat səciyyəli bu janrın mövcudluğunun qədim türklərdə “sözün gücünün real güc hesab edildiyini təsdiqlədiyini” bildirir ¹⁹. L.N.Qumilyov abidələrdə belə təbliğati janr və üslubun mövcudluğuna əsaslanaraq, qədim türklərdə “cəmiyyətin inkişaf etmiş olduğu və ictimai rəyin artıq mövcudluğu” qənaətinə gəlir (Yenə orada).

Görkəmli alim eyni zamanda bu abidələrdə paralelizm və subyektiv müəllif mövqeyi aşkarlayır, eyni bir faktın diametral şəkildə əks mövqələrdən təfsir edildiyini nümunələrlə göstərir.

L.N.Qumilyovun bu mülahizələri qədim türk yazılı abidələrinin janr və kompozisiya, dil və üslub baxımından türk epik və lirik bədii ənənəsi ilə bağlılığını bir daha təsdiqləyir. Lakin bu abidələrin ədəbi abidə olmasını L.N.Qumilyovdan əvvəl N.A.Baskakov hələ 1948-ci ildə dərc olunmuş “Altay ədəbiyyatı və folkloru” kitabında²⁰ qeyd etsə də, türkoloji fikirdə bu barədə səbatlı qənaət 1960-cı illərdə qərarlaşmışdır. N.A.Baskakovun davamçısı S.S.Surazakov abidələrin bədii folklor mətni kimi poetikasını, üslub və kompozisiyasını məqsədyönlü araşdırmış, janrını “qədim türk publisistikası” kimi müəyyənləşdirmiş, eyni zamanda bu mətnlərdə şeir parçalarının, nəğmə, ağı, xeyir-dua, vəsf, epos kimi janrların varlığını təsdiqləmiş, onların türk şifahi poeziyası və eposu ilə bağlılığını təsbitləmişdir²¹. Daha sonra isə məşhur türkoloq İ.V.Steblevanın qədim türk yazılı abidələrinə ədəbi meyarlarla yanaşılan ədəbiyyatşünaslıq səpgili araşdırmaları meydana çıxmış və bu mətnlər türk ədəbi-tarixi prosesinin tərkibinə və ədəbiyyat tarixçiliyinin problematikasına daxil edilmişdir²². Orxon-Yenisey abidələrinin poetik səciyyəsinin təsbiti və tədqiqi baxımından, keçən əsrin 60-cı illərindəki polemikanı, ilk növbədə V.M.Jirmunski və İ.V.Stebleva arasında diskussiyasını xüsusi qeyd etmək istərdik²³.

Bu türkoloji məsələ barədə Azərbaycan, Türkiyə, Orta Asiya, Avropa alimlərinin dəyərli araşdırmalarında qədim türk yazılı abidələrinin ümumtürk folklor və ədəbi prosesinin qaynaqlarından biri kimi səciyyəsi qeyd olunmuş və bu gün də bu və ya digər dərəcədə tədqiq olunmaqdadır. Lakin təəssüflə qeyd edək ki, milli ədəbiyyatımızın mənşəyi və tarixinin tədqiqində qədim etno poetik qaynaqlar yetərinə nəzərə alınıb bütün dərinliyi və konseptuallığı ilə hələ də öyrənilmir. Hazırda ümdə məsələ qədim türk dövrünə aid bu tarixi abidələrin, eləcə də arxaik mifoloji təsəvvürlərin, epik və lirik mətn formalarının türk tarixi poetikasının qaynağı, müxtəlif bədii janrların rüşeymi, bu gün də aktual olan bir çox etnik konseptlərin və dəyərlərin ilkin ifadəsi kimi müasir filoloji araşdırmalarda tam dolğunluğu ilə nəzərə alınmasıdır.

Göründüyü kimi, şifahi yaradıcılıq ənənəsinin müxtəlif səpgili məsələlərinə metodoloji yanaşmaların və tədqiqat üsulların genişliyi və müəyyən yaygınlığı, eyni zamanda, folklor-ədəbiyyat münasibətlərinə və xüsusən, lirik şeirə münasibətdə yetərli konseptual zəminin olmamağı bütövlükdə folklorşünaslığın bu istiqamətdə inkişafını, lirik və epik folklor mətnlərinin ədəbi əsərlərdən mahiyyətcə fərqli özünəməxsus bədii-estetik sistem kimi tədqiqini əngəlləyir²⁴.

Fikrimizcə, bunun əsas səbəblərindən biri də empirik metodlarla estetik təfsirin, nəzəriyyə və tarixin bir-birindən təcridlənməsidir.

Xüsusi ünsiyyət növü olan bədii yaradıcılığın tədqiqində obyekt-subyekt-mətn-adresat kimi amillərin vəhdətdə, əlaqədə götürülməsi bu metodoloji nöqsanı qismən aradan qaldıra bilər: əsərdə inikas olunan gerçək faktlar (obyektiv aləm), yaradıcı subyekt mövqeyi (söyləyici, şərti mənada “müəllif”), dil-janr məntiqi (mətn modeli) və əsərin ünvanlandığı müsahib (mətnə öncədən duyulan və əsərin məzmun və üslubuna təsir edən gerçək tərəf-müqabili və xəyali dinləyici obrazı) vahid təamın ayrılmaz tərkib hissələri kimi aşkarlanır²⁵.

Verbal bədii sistemlərin, o cümlədən bayatı poetikasının göstərdiyimiz yaradıcılıq amilləri üzrə sistemli təhlili bir çox nəzəri və tarixi məsələlərə müəyyən aydınlıq gətirə bilər. Mükəmməl janr olan bayatılarda şifahi söz sənətinin ümumi nəzəri tipologiyası ilə yanaşı, tarixi özəllikləri də izlənilir.

Tipoloji ortaqlıq ondan ibarətdir ki, hər bir bədii mətn kimi bayatıların da *obyektiv determinizmi, şəxsi subyektivliyi, mətn fenomenliyi və mühitdən gələn funksionallığı vəhdətdə təzahür edir*: bayatı təsvir və tərənnümün, təfərrüat və təəssüratın, inikas və izharın, təşviq və təlqinin, gerçək və xəyalın, ani və əbədinin çulğışdığı poetik tamlıq kimi qavranılır²⁶. Ancaq müxtəlif ənənələrdə və mətnlərdə, o cümlədən bayatılarda bu *amillər fərqli tənəsübdə və fəallıqla aşkarlanır*.

Bayatı poetikası digər lirik bədii sistemlərdən ilk növbədə subyekt mövqeyinin dərinliyinə və janr məntiqinin sirayət gücünə

nə görə fərqlənir. Məsələn, Azərbaycan və rus folklorunun formal olaraq uyğun janrları olan bayatı və çastuşkaların hətta ötəri müqayisəsi belə fərqləri əyani göstərir. Məşhur rus alimlərinin özlərinin göstərdiyi kimi çastuşkalar şərti-simvolik obrazlılıqdan məhrumdur və həyatı gerçək forma və obrazlarla əks etdirirlər: “Çastuşkaların mütləq əksəriyyəti şərti simvolik obrazlılıqdan tamamilə məhrumdur. Çastuşkalar həyatı həyatın özünün real forma və obrazları ilə əks etdirir”²⁷.

Təbii ki, bu cəhət qüsurlu yox, xüsusiyyətdir; burada obyektiv amilin həlledici olduğu, gerçək fərdi məlumatın ötürüldüyü **naturalist yaradıcılıq üsulu** hakimdir. Bu baxımdan, türk xalq şeirində, o cümlədən türkibcə geniş anlayış olan bayatların, bütövlükdə dördlüklərin müəyyən janr variasiyalarında da gerçək faktların, tarixi hadisələrin təənnümü təbii haldır²⁸. Müəyyən bayatılarda məkan, zamanla bağlı detalların, konkret predmetlərin verilməsi ümumi mücərrəd mətn semantikasını istisna etməsə də, bu tip əsərləri xüsusi obyektiv-həyatı mətn qrupu kimi fərqləndirir:

*Tiflisin daş hasarı,
Aman Şeytanbazarı.
Yıxdı dədəm evini,
Bağladı daş hasarı.*

*Altı tütün Sabzara,
Yem tökərim qazlara,
Qazlar yemi yemədə,
Mən baxarım qızlara.*

Borçalı və Ahıska türklərindən toplanmış naturalist üsluba uyğun bu kimi bayatılarda bədii məkan və mühit konkretləşdirilir, real situasiyalar yaradılır və fərdi insani duyğular təənnüm olunur.

Lakin fəlsəfi, dini, məhəbbət məzmunlu bayatılarda, ağılarda və sairə bu kimi mətnlərdə subyektiv-rəmzi düşüncə həyatın naturalist inikasından üstün və aktualdır: mühitdən gələn məlumat

şəxsi duyğularla çulğaşaraq poetik modelə uyğunlaşdırılır və fəlsəfi siqlət kəsb edir. Beləliklə konkret bədii məzmunun ümumi janr strukturuna uyğunlaşdırıldığı **modelləşdirici yaradıcılıq** üsulu ortaya çıxır: realist detallar simvolik fona (mifopoetik aləmə) düşür və bədii modelə uyğun ikinci mənə qazanır.

Xalq şerimizin əksər janrlarında hər bir real obyekt – “qərib”, “aşıq”, “bacı”, “ata-ana”, “dağ”, “dərə”, “bağ”, “gül”, “baxılmaz yollar”, “batmış ay”, “bükük boyun”, “şirin çayın qəndi”, “yarın üzü”, “zülfi” – ənənəvi metafora olmaqla bərabər, müəyyən funksiya daşıyan mücərrəd rəmzi mənə daşıyıcılarıdır. Lakin bayatıların poetik kamilliyi elədir ki, bu kimi işarəvi rəmlər eyni zamanda insani hissləri, şəxsi duyğuları bildirən məcazlardır və həm də tarixi-etnik məlumatı daşıyan obrazlardır – bədii dərinlik bayatını fərdi dinləyici səviyyəsinə, maraq və istəyinə uyğun dəyərləndirməyə imkan verir (necə ki, yasda ağları dinləyən kəslərin hərəsi əslində öz dərdinə ağlayır).

Deyək ki, “qərib” motivi bayatılarda ən azı üç baxımdan mənalanır: profan məntiqə görə “qərib” – konkret fərdin kim-səsizliyinə, təklik və tənhalığına işarədir; lirik “müəllif” qavrayışında “qərib” qisməti ümumiləşərək insanın taledən, zaman-məkandan asılılığının metaforası ola bilər; sakral kontekstdə isə “qərib” insan “başqa” aləmin nümayəndəsidir, adi dünyaya təsadüfən düşmüş ülvü şəxsdir, fanidə əbədinin, əbədidə faninin təmsilçisidir, “aralıq”, “vasitəçi”, yəni heç bir aləmdə sabit yeri olmayan faciəvi fəlsəfi fiqurdur.

Beləliklə, bayatılarda fərqli mənaları birləşdirən mükəmməl poetik sistemlə qarşılaşırıq: şəxsi hisslər, həyatı səhnələr estetik idealla çulğaşır və işarəvi sistem daxilində yenidən mənalandırılır, nəticə etibarilə, insana, məkana və zamana özünəməxsus münasibət təzahür edir.

Rəmzi işarəvililiyin üstün olduğu bayatılarda insan ümumiləşmiş surətdir, konkretliyini itirmiş f ö v q ə l s u b y e k t d i r. Fərdi hisslər zəminində ümumi anlayışlar – kədər, qüssə şübhə, müəmma, vəcd, coşğunluq, sevinc, ayrılıq ifadə olunur. Mətnin daxili aləmi, bədii zaman və məkan şərtiləşir – f ö v q ə l z a m a n l ı q v ə f ö v q ə l m ə k a n l ı q ortaya çıxır. Hətta qram-

matik cəhətdən indiki zamanda söylənən əsərlər də ümumi zaman keyfiyyəti qazanır və bütün dövrlərə aid əbədi həqiqətləri ifadə edir. Qeyri-qəti gələcək və nəqli keçmiş bayatı mətninin poetik mühitində qeyri-müəyyən zaman formaları kimi fəallaşır.

Tarixiliyi və fəvqəlzamanlığı birləşdirən bayatı, beləliklə, gerçəkliyi əks etdirməklə bərabər, ənənəvi dünya mənzərəsinə, etnopoetik kontekstə, əvvəl söylənmiş mətnə yönümlü olur²⁹. Adekvat dinləyici qavramında bayatı mətni gerçəkliyi əvəz edən şərti reallıq kimi yaşanır, mətn söyləyicini və dinləyicini ehtiva edən şərti aləmə çevrilir. Buna görə də *bayatılarda hər bir formal ünsür xüsusi məna ifadə edərək semantikləşir; kanonik quruluş, üslubi formullar məna yaradıcılığında fəal iştirak edir*.

Etnopoetik kontekstdə bayatı kənarında yerləşən nəyinsə inikası üçün adi pragmatik **vasitə** deyil, müstəqil estetik-psixoloji aləmi olan **məqsəd** kimi funksionallaşır. Bayatı mətni gerçəyin inikası yox, əksinə, gerçəyi etnik dünya mənzərəsi daxilində dəyərləndirən, konkret faktları ümumi mənəvi-estetik meyarlar baxımından qiymətləndirən vasitəyə, insanı mühiti ilə təzaddan yayındıran və ya bu təzadı yumşaldan, həll edən universal qavrayış mexanizminə çevrilir. Beləliklə, əsər olanda olmayanı axtaran insanın tapındığı ali məqam, varlıq və heçliyin, fani və əbədinin, gerçək və idealın ehtizazlı təmasa girdiyi mütləq mifopoetik mühit tək özünə qapanır. Dinləyicisini-oxucusunu da bu mənəvi-estetik aləmə qərq edir. Lakin bayatı öz bədii mahiyyətini də itirmir: bu mühit dinləyici qavrayışında tam mücərrədləşmir – insanı ucaldır, həyata nüfuz edir, sosial davranışı tənzimləyir, psixoloji gərginliyi azaldır, müsbət emosiyalar oyadır, kollektivi birləşdirir.

Bu ilkin mülahizələr və sonrakı tədqiqatın özü aşağıdakı nəzəri müddəa və metodoloji prinsipləri ümumiləşdirməyə imkan verir. Qeyd edək ki, tədqiqatdan doğan və yenidən tədqiqatı səhihləşdirən bu müddəa və prinsiplərin önə çıxarılması onların metodoloji səciyyəsi və tək bayatılara aid olmamağı ilə bağlıdır.

0.3. Əsas müddəə və prinsiplər

- ◆ **Birinci müddəə. Şifahi lirik mətnlər bilavasitə kənar məqsədə yönəlməyən, özlüyündə məqsəd olan bədii-estetik sistemlərdir. Onların əsas keyfiyyəti ilkin məlumatın janr modelinə uyğun təfsiri və yeni məlumat sisteminin yaradılmasıdır.**

Epik əsərlər daha çox gerçəkliyin inikası – mimezisdirsə, ənənəvi xalq poeziyası daha çox bədii təfəkkürün təzahürü – semiozisdır; insan öz şüur kodunu həyata müncər edir, mühit daxilən yaşanaraq bədii modelin invariant məzmununa uyğunlaşdırılır. Türk şifahi-lirik təfəkkürü ənənəvi janr qavrayışına meyillidir və gerçəyi subyektiv tərzdə inikas etməklə bərabər, mədəni-psixoloji konteksti də əks etdirir. *Xalq lirikası reallıqdan daha çox, reallıq haqqında təsəvvürləri ifadə edir; bədii zaman və məkan ənənəvi dünya mənzərəsinə uyğunlaşır; realist detallar rəmziləşir, təsvir obyektləri estetik işarə səciyyəsi qazanır.* Bədii mətn dinləyici qavrayışında özünü, öz daxili gerçəkliyini təsdiqləyir, şərti reallığa, müstəqil işarələr sistemində çevrilir. Söyləyici və dinləyici ortaq xəyali bədii aləmə daxil olan məcazi surətlər tək fəallaşır və ünsiyyətə girir.

- **Birinci prinsip. Şifahi şeir sistemi olan bayatı obyektin adekvatı deyil, gerçəyi əvəz edən poetik universumdur.**

Əsər rəmzi reallıq, mühiti ehtiva edən universal poetik aləm olduğundan formal bədii struktur semantikləşir, kompozisiya çərçivəsi şərtləşir, informativ fon itir. Yəni bayatılarda estetik işarə – mənadır, söz – kəlamdır, janr – düşüncədir, mətn – modeldir. Bütövlükdə bədii forma öz adi anlamında (kənar mühitdən gələn məzmunun ifadəsi) deyil, məzmunla qovuşuq və bərabərhüquqludur, məzmunu yaradan və istiqamətləndirən semantik məhvərdir. Poetik forma bədii məna yaradan potensiyadır, özlüyündə informativ səciyyəlidir. Forma və məzmunun belə sinkretik vəhdəti türk folklor poetikasının prinsiplial keyfiyyətidir.

- **İkinci prinsip. Xalq şeirində estetik məlumat öz ifadə formasından ayrılmazdır və forma pozuntuları məzmun dəyişikliyinə gətirir.**

Bədii strukturadakı bütün üsürlər ayrılıqda və vəhdətdə xüsusi funksionallıq qazanır, ənənəvi kompozisiya prinsiplərinə tabe olan kanonik tamlıq formalaşır.

- **Üçüncü prinsip. Kompozisiya prinsipi folklor mətnlərindəki səbəb-nəticə əlaqələrinə əsaslanır. Bu əlaqələrin əsasını mətn üsürlərinin yığcamlaşması, səbəb və nəticələrin paralelləşərək əsərə daxili vəhdət verməsi təşkil edir.**

Buna görə də bu prinsipi ümumi məntiqi qanunla izah edə bilərik:

a) eyni bir səbəb ayrılıqda iki fərqli nəticə doğurursa, həmin nəticələr ortaqlaşır: A–V-ni və A–S-i ayrı-ayrılıqda doğurursa, onda V və S-i birlikdə də törədir;

b) iki fərqli səbəb birlikdə eyni bir nəticə doğurursa, onda təklikdə də həmin nəticəni törədir: A və ya V birlikdə S-i doğurursa, onda A və V ayrılıqda da S-i törədir.

Bu qanunauyğunluq bədii sistemin bütün üsürlərini ehtiva edir və ümumtürk poetikasının təməl prinsiplərindən olan paralellizmlə bağlanır. Məsələn:

a) “qəriblik” (A) ayrılıqda həm “təklük” (V), həm də “ölüm” (S) törədirsə, onda “təklük” və “ölüm” ortaqlaşaraq qovuşur – “qəribliyin” doğurduğu “təklük” həm də “ölüm”dür;

b) “bulaq” (A) və ya “bağ” (V) ortaqlaşaraq “vüsal yeri” (S) olursa, hər biri ayrılıqda da “vüsal yeri” kimi qavranılır.

- ◆ **İkinci müddəa. Bayatılarda kanonik janr tamlığı daşlaşmış formal qəlib deyil, bədii üsürlərin struktur-semantik əlaqələrinə əsaslanan forma və məzmunun canlı və dinamik vəhdətidir.**

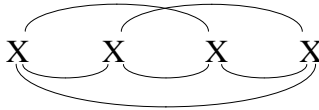
Bayatılarda məhdud saylı poetik vasitələr çoxcəhətli qarşılıqlı əlaqələrə girərək orijinal kombinasiyalar yaradır və bu mexanizm əsərin unikallığını, dinamikliyini və canlılığını təmin

edir. *Çox az miqdarda bədii vasitəylə faktiki olaraq sonsuz sayda orijinal mətn yaratmaq imkanı ortaya çıxır.* Bayatılar təxminən eyni simvolların fərqli düzümündən və onlara yeni münasibətdən əmələ gəlir. Ənənəvi poetik sistem daxilində canlı, mü-təhərrik, yeniləşən qavrayış mexanizmi fəaliyyət göstərir: şifahi yaddaşda “hazır əsərlər” yox, bu qavrayış mexanizmi, yəni əsərlərin yaranma prinsipləri və “material” saxlanılır – müəyyən formul (söz) özüylə başqa sözləri gətirir, əsər öz-özünə “dü-zülüb-qoşulur”, şəbəkə kimi açılışır.

Məsələn, aşağıda dörd işarə görürük:

X X X X

Həmin işarələr qarşılıqlı əlaqədə, deyək ki, ikili münasi-bətdə, cütlər şəklində götürüldükdə isə başqa kəmiyyət və keyfiyyət alınır:



Burada artıq bir-birini təkrar etməyən altı işarə cütü və deməli bu cütlərə daxil olan on iki işarə var. İşarələr seman-tikləşdikdə və onlar arasında əlaqələr yalnız ikili yox, daha mürəkkəb kombinasiyalar üzrə qurulduqda isə əslində sonsuz sayda orijinal variant yarana bilər. Tutaq ki, bu işarələr konkret mənalar ifadə edir: A – mən, V – sən, S – rəqib, D – başqaları anlamına gələn simvollarıdır. Onlar arasında çoxsaylı və çox-yönlü kombinator münasibətlər qərarlaşır: AA – mənim özümə münasibətim, A(AV) – mənim mənlə sən arasında münasibətə münasibətim, A(VS) – mənim sənlə rəqib arasında münasibətə münasibətim, D(AV) – başqalarının mənimlə sən münasi-bətimizə münasibəti və s.

Bu münasibətlər bədii təxəyyüldə sonsuz sayda artı və orijinal kombinasiyalar yaradaraq yeni əsərlər ortaya çıxara bilər, yəni şərtləşdirsək, “mətn özü özünü yaradır”. Qeyd edək ki,

eyni detalların belə simmetrik düzülüşüylə dar sahədə çoxsaylı fiqur alınması və rəsmin canlandırılması klassik naxış yaradıcılığına da xasdır³⁰.

Bu xüsusiyyət bayatılarda kanonik poetik tamın milli estetik təfəkkürün ümumi tipologiyasına uyğunluğunu, formanın məna-yaratma siqlətini bir daha təsdiqləyir (fərdi dühanın bu sistemi zəngiləşdirməsi, yeniləşdirməsi şərtilə).

- ◆ **Üçüncü müddəa. Şifahi xalq poeziyasının əksər janrlarında olduğu kimi, bayatılarda ənənəvi kompozisiya prinsipləri və poetik kanon mühüm yer tutduğundan estetik informasiya modelləşdirmə metodu ilə yaradılır və modelləşdirici səciyyə daşıyır.**

Yazılı ədəbiyyatda subyektiv amilin həlledici olduğu e v r i s t i k m e t o d hakimdir – bu zaman ilkin məlumat dəyişdirilərək fərdi informasiya sisteminə çevrilir, hər müəllif öz anlamını verir; arxetip motivlər və arxiobrazlar isə müəllifin alt şüurundan qaynaqlanır və yenə də yaradıcı şəxsin düşüncə tərzini əks etdirir. P o e t i k m o d e l l ə ş d i r m ə d ə isə subyektivlik minimuma endirilir, mühitdən gələn məlumat ənənəvi modelə, janr məntiqinə uyğunlaşır, ilkin informasiya yenidən işlənsə də mahiyyətcə “unudulmur”. Gerçək olaylar və subyektiv duyğular janr stixiyasına daxil olaraq mənalandırılır. Ənənəvi forma, janr sistemi özü məna yaradan yaradıcılıq amili olur.

- **Dördüncü prinsip. Şifahi xalq şeirində bədii məzmun informasiya mənbəyi və qəbuledici ilə yanaşı, həm də ünsiyyət kanalının xüsusiyyətlərinə uyğundur. Bədii məzmun tarixi, fərdi və ənənəvi mənaların məcmusudur.**

Əsərin məzmunu üç amilin – əks olunan tarixi mühitin, fərdi söyləyici münasibətinin və janr məntiqinin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır. Lakin bu üç məzmun qatı arasında l a b ü d z i d d i y ə t ortaya çıxır: *tarixi mühitin yeniliyi, fərdin azadlığı, janr kanonunun amirliyi bir-birilə toqquşur*. Əsərdə onların müəyyən tarazlığı əmələ gəlir və mətn məhz bununla təsbitləşir. Bu təzadlı, nisbi vəhdət bədii məzmunun qeyri-müəyyənliyinə, çoxmənalılıqına, şərtiliyinə, məcaziliyinə səbəb olur.

Lakin bütün bunlar ümumən söz sənətində və xüsusən şifahi xalq şeirində **estetik mənə vahidini** çözləməyi çətinləşdirir. Təbii dildə hər hansı predmet və danışanın ona münasibəti müəyyən işarə (fakt) yaradır və bu işarə mənə vahidinə çevrilir. Məntiqi baxımdan yanaşdıqda isə informasiya vahidi dedikdə bir-birinə əks və ya fərqli obyektlərin mövcudluğu nəzərdə tutulur. Əksliklərdən və ya fərqlənənlərdən birini seçmə imkanı olduqda həmin elementar seçim ən xırda informasiya vahidini, yəni 1 bit məlumat əmələ gətirir.

Estetik informasiya vahidini belə mücərrədləşdirmək mümkün olmadığından müasir humanitar elmlərdə hələ də estetik mənə vahidinin tərifini verilməyib.

Bədii məlumata çoxmənalılıq, şərtlilik, məcazilik, rəmzilik, subyektivlik, tükənməzlik və unikalılıq xasdır. Bu cəhətlər yuxarıda sadaladığımız üç amilin (müəllif, mühit, janr) dialektik münasibətindən qaynaqlanır, onların ziddiyyətli dialoqundan törəyir. Bədii mətnə janr ənənəsinə, obyektiv mühitə və müəllif mənliliyinə meyillər izlənilir, bu meyillər arasında dinamik, canlı münasibət əsərin təbiətini müəyyənləşdirir. Buna görə də estetik mənə vahidi bu üç amilin (müəllif, mühit, janr) qovşağında, yəni ekspressiv (müəllif münasibəti), denotativ (inikas predmeti), konnotativ (kontekst müəyyənliyi) mənələrin vəhdətində aranmalıdır: bu üç amilin kəşifdiyi mətn fraqmenti estetik informasiya vahidi, yəni estetik işarə hesab oluna bilər.

- ◆ **Dördüncü müddəa. Müəllifin subyektiv şəkildə təfsir etdiyi və müəyyən obyektiv predmet vasitəsilə ifadə olunan ənənəvi poetik funksiya estetik mənə vahididir.**

Hər bir əsər müxtəlif mənə qatlarından ibarətdir və yuxarıdakı müddəaya əsaslanaraq bədii mətnlərin məzmun zənginliyini müəyyənləşdirən prinsipi aşkarlaya bilərik.

- **Beşinci prinsip. Estetik məlumatın zənginliyi müəllif fərdiliyi, inikas mühitinin genişliyi və kontekst dərinliyi ilə təyin olunur.**

Mühit – simvolları, janr konteksti – funksiyaları, müəllif – ideyanı müəyyənləşdirir. Simvol – mücərrəd və ya real obyekt-

lərin təcəssümüdür: *dağ, gül, bülbül, bulaq, yol, quş, əcəl, tale* adi predmet və anlayışlar deyil, rəmzi mənələrdir; funksiya bədii ənənədən gələn sabit rollardır: *aşiq, məşuq, rəqib, köməkçi, düşmən, qərib, ata-ana, qoca, cavan, uşaq* – adi subyektlər deyil, funksional mövqelərdir; söyləyici-müəllif münasibəti isə şəxsiləşmiş təfsirdir, amma folklorda bu cəhət (şəxsiləşmək) zəifdir, daha doğrusu, ümumiləşmiş xəlqi subyektivlik şəklindədir.

- ◆ **Beşinci müddəa. Mühitdəki bütün maddi varlıq və mücərrəd anlamlar rəmzi səciyyə daşıya, yəni bədii simvol ola bilər.**
- ◆ **Altıncı müddəa. Poetik sistemdəki simvollar arasında bütün həlledici münasibətlər semantik təbiətlidir, yəni bədii funksiyalardır.**
- ◆ **Yeddinci müddəa. Müəllif tarixi mühit və ənənəvi bədii kontekstlə dialoqdadır, yəni hər bir estetik işarənin konseptual mərkəzidir.**
- ◆ **Səkkizinci müddəa. Folklorda müəllif-söyləyici ümumi təsəvvürlərin ifadəçisi olduğundan onun fərdi subyektivliyi zəifdir və əsasən janr tələblərinə uyğundur.**

Digər tərəfdən, lirikada “müəllif” fəallığı özünəməxsus şəklidə – daxili mükəlimə, insanın özüylə dialoqu kimi aşkarlanır. Lirik qəhrəman ətraf mühiti öz içində görür, kənar aləmlə ünsiyyət daxili mükəlimə formasında olur. Müəllif-qəhrəman obrazı psixoloji çevirmələrə uğrayır: nitq subyekt, dinləyici və nitq obyektinin onun iç dünyasında ehtiva olunur; gərgin daxili axtarış, eyni bir insanın içindəki fərqli simaları (söyləyici, haqqında söylənən, dinləyən) arasında əzablı mükəlimə başlayır. Bu dialoqun təbiəti və gerçəkləşməsi isə xəyali nitq tərəfləri arasında paradigma uyurluğuna bağlıdır.

- **Altıncı prinsip. Bədii dialoq – semantik obyektlər eyni informasiya sisteminə daxil olduqda, yəni dialoq tərəflərinin mənəvi, mədəni, psixoloji uyğunluğu, işarəvi dilin eyniyyəti şəraitində mümkündür.**

Bədii əsər bir neçə paradigmada (ünsiyyət mühitində) qavranılır və buna görə də birmənalı yox, çoxmənalı təfsir olunur.

Dinləyici əsəri müqayisə və təfsir edə, öz taleyinə tətbiq edə bilər (təbii ki, ixtiyarı, assosiativ tərzdə, alt şüurda)³¹.

- **Yeddinci prinsip. Bədii dialoq yalnız verilən məlumatın çoxmənənliliyi (assosiativliyi) şərtilə mümkündür.**

Assosiativlik – söyləyici və dinləyicinin fərqli mənalara tutuşdurmaq, qruplaşdırmaq imkanından asılıdır: məlum olay naməlum və naməlum fakt məlum, konkret mücərrəd və mücərrəd konkretə münqar edilə bilər. Ümumi ideya tarixi hadisəyə, tarixi hadisə isə ümumi ideyaya və ya fərdi taleyə bağlanır. Belə assosiativ müqayisələr bədii mətndə məlum vasitəsilə naməlum qavramağa və naməlum vasitəsilə məlumda yeni çalarlar aşkarlamağa xidmət edir. Assosiativlik prinsipi tarixi poetikamızda ümumi məntiqi qanunauyğunluğa tabedir.

- **Səkkizinci prinsip. Assosiativlik – ortaq və ya uyğun mənalara fərqli şəkildə qruplaşdırmaqla eyni nəticənin alınmasına əsaslanır.**

Yəni: (A və V) və S = A və (V və S).

Məsələn:

*Dağda çiskin olurmu,
Duman çiskin olurmu?
Ağlar gözüm, çox ağla,
Bundan pis gün olurmu? –*

Burada üç işarəvi simvol var:

A) “çiskinli dağ”,

V) “ağlar göz”,

S) “pis gün”.

Bu mənalara poetik təxəyyüldə iki şəkildə qruplaşdırıla bilər:

1. (“çiskinli dağ” və “ağlar göz”) və “pis gün”;

2. “çiskinli dağ” və (“ağlar göz” və “pis gün”).

Birinci halda tarixi-fərdi motiv olan “pis gün” qabarıqlaşır, ikinci halda isə kanonik janr mövzusu, yəni klassik poeziyanın ənənəvi obrazı olan “çiskinli dağ” önə çıxır.

Bu o deməkdir ki, bayatı məzmunu konkretlikdən uzaqdır və dinləyicini məlumatlandırmağa yox, düşündürməyə xidmət edir, təlqinə yönəlir. Buna görə də bədii dialoqda birmənəli təsdiq və

inkardan çox, araşdırma, müəmma, sorğu pafosu güclüdür. Burada təzadlı, paradoksal mənalar verilir və konkret nəticə, vahid təfsir istisna edilir, nəticə axtarışı dinləyiciyə həvalə olunur.

- ◆ **Doqquzuncu müddə. Poetik sistem vahid məqsədə yönəlmədiyindən sabit sistem deyil və fərqli münasibət doğura, ötürücü və qəbuledici arasında kommunikativ gərginlik və təzad yarada bilər.**

Lakin bədii mətnin cilalanaraq qəlibləşməsi və hər dinləyici şüurunda fərdi qavrayışı onu sabitləşdirir. Yəni mətnin daxili tamlığı və dinləyici tərəfindən fərdi həyati faktlarla bağlanması əsəri konkretləşdirir və sabit mətnə çevirir.

- **Doqquzuncu prinsip. Poetik sistemin nisbi sabitliyi onun daxili ahəngindən və mühitə açıqlığından asılıdır.**

Müəyyən təshihlərlə xalq şeirimizin bir çox digər janrlarına aid edilə biləcək bu müddəə və prinsiplər bayatıların bütün poetik qatlarında – struktur, semantika və praqmatikada təzahür etdiyindən tədqiqatı bu üç istiqamət üzrə aparacağıq.

İ F Ə S İ L

S T R U K T U R

1.0. Ümumi məsələlər

Bədii struktur dedikdə əsərin daxili quruluşu, mühitdən asılı olmayan immanent forması, yəni **işarə – işarə əlaqələri** nəzərdə tutulur. Bu əlaqələri *qapalılıq, təmlik, mücərrədlik, sərtlik* kimi cəhətlər səciyyələndirir. Tarixi poetikamızda ənənəvi struktur tipləri formalaşmış və onlar getdikcə cilalanaraq kanonik bədii qəliblərə çevrilmişlər. Folklorda kanonik strukturun əhəmiyyəti o qədər güclənmişdir ki, o yalnız məzmunu xidmət edən yardımçı vasitə kimi qalmamış və əsərin mənasına təsir etməyə başlamışdır. Beləliklə, nağıl, dastan, qoşma, bayatı, ağı, təmsil, lətifə istilahlarının artıq özləri dinləyicidə müəyyən assosiativ mənalara doğurmuşdur.

Yəni folklorda bədii struktur yalnız keyfiyyət deyil, həm də mahiyyətdir. Deməli, bayatı strukturu müstəqil mahiyyət kimi öz-özlüyündə (əsərin məzmunundan asılı olmadan) müəyyən semantikliyə malikdir. Semantiklik isə bədii strukturun digər xüsusiyyətini – qapalılığını tarazlayan açıqlıq və çevikliyi əsaslandırır: *öz mahiyyətini saxlayacaq qədər qapalı və sərt olan bədii struktur, həm də tarixi təbəddülata, yeni mənalara uyuşacaq qədər açıq və mütəhərrik olmalıdır*. Beləliklə, bayatının bədii strukturu yardımçı tərəf deyil, məna yaradan amillərdən biridir. Poetik struktur – məna potensialı, yaradıcı təxəyyülün istiqamətləndirən bədii model, dünyaya baxış bucağıdır.

Belə mənayaradıcı fəallıq bayatı mətninin bütün quruluş qatlarında – fonetik, morfoloji, leksik, sintaktik üsürlərdə aşkarlanır. Təbii ki, bədii strukturda yatan mənalara durğun halda, potensial imkan vəziyyətindədir və invariant səciyyə daşıyan bu mücərrəd mənalara bədii-estetik məzmun, müəllif mövqeyi, estetik ideya ilə eyniləşdirmək olmaz. Poetik struktur (“işarə-ışarə”) yalnız gerçəklikdən gələn yeni mənalara tamamlanıqda

(“işarə-mühit”) və dinləyici qavrayışında canlandıqda (“işarə-subyekt”) estetik məzmununa çevrilir. Buna görə də bayatıların semiotik tədqiqində bu üç mərhələ – struktur, semantik, pragmatik qatların təhlili bir-birini tamamlamalıdır.

Semiotik işarələr məcmusu olan bayatı strukturu səslərdən başlayaraq cümlələrə qədər bütün linqvopoetik səviyyələri əhatə edir.

1.1. Bayatı strukturunun fonopoetik qatı

Ümumən söz sənətinin, o cümlədən bayatıların ilkin struktur vahidləri fonetik vasitələrdir. Səslər və onların yaratdığı fonetik kombinasiyalar bədii mətndə minimal semiotik işarə rolu oynayır və bütövlükdə poetik sistemin quruluşunu və bəzi cəhətlərdən mənasını təyin edir. Səslərin rolu poeziyada, xüsusən də melodik ifa üçün nəzərdə tutulmuş xalq şeirində daha güclüdür³². Yığcam, emosional və ekspressiv mətn növü olan bayatıda fonetik vasitələr xüsusilə tutumlu və əhəmiyyətlidir. Bayatıda artıq fonetik səviyyədə müəyyən ahəng, emosional ovqat və semantik təəssürat yaradılır. Poetik fonetika əsasən bədii ritm, qafiyə, səs təkrarları və psixolinqvistik vasitələri əhatə edir.

Poetik ritm. Nəsrədən fərqli olaraq nəzmin əsas keyfiyyəti bədii nitqin tam və sistemli ritmik səciyyə daşmasıdır. Bəzən ritm geniş mənada – kompozisiya, üslub, süjet və sairənin ahəngi kimi şərh olunur. Ancaq şeir ritminin müstəqil poetik anlayış kimi dərkini onun ilk növbədə fonetik baxımdan təfsirini tələb edir. Ritm bədii nitqin poetik janra və məzmununa uyğun ahəngdarlığıdır. Deməli, ritm ilk növbədə canlı dilin səciyyəsiindən və janr ənənəsiindən yaranır. Bayatı ritmi də bu iki baxımdan araşdırılmalıdır: türk dili və türk şeiri fonunda.

Pratürk mərhələsində şeir vəzninin alliterativ səs təkrarları əsasında, sonralar isə hecaların sayına və keyfiyyətinə görə formalaşması təsbitlənmiş tarixi faktdır. Sillabik vəznə malik olan qədim türk şeirində ritm yaradan əsas amil hər sətirdə təxminən eyni sayda hecaların işlənməsi və səs uyurluğu olmuşdur³³.

Arxaik şeir ritmi getdikcə daşlaşaraq ənənəvi vəzn qanunlarında təsbitləşmişdir. Lakin vəzn şeiri yaratsa da canlı yaradıcılıq aktında və tarixi prosesdə durğun qəlibə çevrilir. Buna görə də hər bir konkret əsərdə ənənəvi vəzn prinsipləri canlı dil və həyat materialı ilə toqquşur. Canlı dil mücərrəd vəznə, vəzn isə canlı dilə müqavimət göstərir, nəticədə, dil vəznə, vəzn dilə uyuşur və ritm məhz bu prosesdən əmələ gəlir. Yəni fərdi ritm ənənəvi vəznin konkret realizəsi kimi aşkarlanır. Buna görə də mücərrəd vəzn prinsiplərindən fərqli olaraq, bədii ritm konkretlik və fərdiliklə seçilir. Yiğcam və mühafizəkar janr olan bayatılarda ənənəvi vəzn və ritm xüsusiyyətləri daha dolğun qorunmuşdur.

Bayatı ritminin özünəməxsusluğu türk xalq şeirinin tarixi tipologiyasına uyğun olaraq *misra daxilində hecaların sayında və bölümündə* aşkarlanır. Lakin bədii təxəyyül statik və mütləq ahəngdən qaçır. Buna görə bayatı misrasında hecaların sayı cüt yox, təkdir. Misranı təşkil edən yeddi heca özü də sayca qeyri-bərabər iki hissəyə bölünür və onlar arasında dinamik tarazlıq yaranır. Mətnin semantikasını ilə çulğuşan ritmik tarazlıq təqtilərdə təsbitlənir və buna görə də bayatı misralarının iki hissəyə bölünməsi yalnız vəzndən gələn sırf formal cəhət sayıla bilməz. Bu, bədii fikrin məntiqi ilə bağlı hadisədir. Hər misranın ilk hissəsi müəyyən adlıq, predmetlik, səbəb bildirir; ikinci hissə isə nəticə, predikativlik, atributivlik keyfiyyəti daşıyır. Yəni hər bir misra daxilində əvvəlcə müəyyən müddəə irəli sürülür, sonra bu müddəə ya genişləndirilir, ya dəqiqləşdirilir, ya da inkar olunur (misradaxili semantika haqqında müvafiq hissəyə bax).

Bu qanunauyğunluq misralararası münasibətlərdə də izlənilir; birinci misrada subyekt və onun keyfiyyəti, ikincidə yeni əlamət, üçüncüdə isə antitezis verilir. Bununla bədii təzad yaranır. Dördüncü misrada isə fikir yekunlaşır və ya əvvəlki iki misra ilə paralelləşir. Tədqiqatlarda qeyd olunduğu kimi, “holavarlar, sa-yaçı sözləri, layla və bayatılar” kimi müxtəlif janr variasiyalarında invariant ritm dəyişmiş və “quruluş, vəzn və misra bölgüsü, qafiyə düzümü eyni, ənənəvidir”³⁴.

Bayatılarda və müxtəlif janr variasiyalarında hecaların təqtilər daxilində bölgüsü və düzümü ümumi qanunauyğunluğa tabedir və aşağıdakı variantlarda izlənilir:

a) 1, 2, 4-cü misralarda 3/4, üçüncü misrada 4/3 tənəsübü:

*Şirmay / telə işlər,
Dəyirman / yelə işlər.
Heç kafərin / başına
Gəlməsin / belə işlər³⁵;*

b) 1, 2, 4-cü misralarda 4/3, üçüncü misrada 3/4 tənəsübü:

*Araz axar / yan verər,
Səsi mənə / can verər.
Yaramı / möhkəm bağla,
Bağlamasan / qan verər;*

v) Bütün misralarda 3/4 tənəsübü (bu və aşağıdakı tip bayatılarda bədii təzad yalnız qeyd olunur, həllə cəhd edilmir, buna görə də üçüncü misra ritmə digər misralardan ayrılır):

*Əzizim / qar qalanmaz,
Qar yağmaz, / qar qalanmaz.
Düşməni / möhkəm vursan,
O bir də / qarqalanmaz;*

q) Bütün misralarda 4/3 tənəsübü:

*Bu dağların / başına,
Bülbül düşər / qaşına.
Mahir ovçu / düz vurur,
Güllə atmaz / boşuna.*

Vurğu. Bayatıda, ümumən türk şeirində ritmə təsir edən vasitələrdən biri də vurğudur. Türk dillərində vurğu sabit olduğundan vəzndə xüsusi rol oynamır, lakin ritmdə fəal iştirak edir. Ümumiyyətlə, türk dillərində vurğunun mahiyyəti haqqında müxtəlif mülahizələr var.

Pratürkdə vurğunun son və ya ilk hecaya düşməsi, ümumiyyətlə vurğu yox, tonların, heca aksentlərinin mövcudluğu, iki-

qütblü vurğu haqqında fikirlər yayılıb³⁶. Bütün bunlar türk dilində vurğu sabitliyinin mütləq olmadığını və xalq şeirində v u r ğ u n u n r i t m i k f ə a l l ı ğ ı n ı göstərir.

Fikrimizcə, türk şeirində, o cümlədən bayatılarda vurğunun ritmik çevikliyi iki cəhətdən aşkarlanır:

a) hər misrada təxminən eyni miqdarda vurğulu heca işlənir;

b) vurğulu hecaların misralardakı yeri qismən uyğun gəlir.

Arxaik türk şeirində, yəqin ki, hər misrada sözlərin sayı və deməli, vurğuların miqdarı uyğun olub. Sonrakı mərhələlərdə isə vurğulu hecaların formal sayı deyil, ümumi vurğu aksentinin eyniliyi qorunub. Bayatılarda da bədii nitq axınında bəzi sözlər vurğusuzlaşır və ümumi melodika hər misrada eyni tərzdə təkrarlanır. Vurğu ahəngi yalnız üçüncü misrada məqsədli pozulur:

*Bu dağla'r ulu' dağla'r,
Çeşməli', sulu' dağla'r.
Bu'rdə bir qəri'b ölmü's ,
Göy kişnə'r, bulu'd ağla'r. –*

Birinci misrada *proklitika* (birinci sözün vurğusuzlaşaraq, ikinci, vurğulu sözlə intonativ qovuşması – “*budağla'r*”), üçüncü misrada *enklitika* (vurğusuz sözün özündən əvvəlki vurğulu sözlə qovuşması – “*bu'rdəbir*”) hadisəsi nəticəsində bütün misralarda vurğulu hecaların və fonetik sözlərin (eyni vurğuyla birləşən sintaqmatik vahid) sayı eyniləşir.

Bu zaman maraqlı bir cəhət müşahidə olunur.

Vurğulu hecaların sayından başqa, vurğuların yeri də bayatı misralarında təxminən eyni olur. Məsələn, yuxarıdakı nümunədə şifahi ifa meyarları ilə yanaşsaq, görərik ki, vurğuların yeri belə bir sxem yaradır: 3, 5, 7 / 3, 5, 7 / 1, 5, 7 / 3, 5, 7.

Bu ritmin saxlanması üçün vurğu ixtisarından başqa, bir sözdə vurğunun ikiləşməsi də izlənilir:

*Bu dərə' holi'xlidü'r,
Holixi' bali'xlidü'r.*

*Ne'ynərim elə' yari',
Ayağı' çari'xlidü'r. –*

Formal dil prinsiplərinin əksinə olaraq, bu nümunədə də canlı ritmə uyğun gələn 3, 5, 7 / 3, 5, 7 / 1, 5, 7 / 3, 5, 7 tipli melodika qorunur (bəzən üçüncü sətirdə vurğu sırası digərlərindəki ilə eyniləşir).

Vurğunun ritmik roluna, yəni əslində türk şeirinin sillabik-tonik keyfiyyətinə (Y.D. Polivanovun sözüylə, tonik-sillabik mahiyyətli rus şeirindən fərqli olaraq³⁷) müasir poeziyada da rast gəlmək olur.

Məmməd Arazın “Uca dağ” şeirindən bir bənd:

*Bu qədə'r ucalı'q nəyə' gərə'kmiş?
Meşə' qurşağında'n, ça'y topuğunda'n.
Gərəksi'z yüksəli's ölü'm demə'kmiş.
Niyə' ayrı düşü'b da's-torpağında'n!*

Yəni: 3, 6, 8, 10 / 2, 6, 7, 11 / 3, 6, 8, 10 / 2, 6, 7, 11 – həmqafiyə (ritmik sinonim) olan 1-ci və 3-cü, 2-ci və 4-cü misralar vurğu tonuna görə bir-birinə tam uyğun gəlir.

Beləliklə, *hecaların sayca bərabərliyi, təqtilərə bölünmə, sözlərin kəmiyyətə təxmini uyğunluğuyla yanaşı, vurğuların say və yerinə görə qismən təkrarı da bayatların və ümumən milli şeirimizin ritm keyfiyyətlərindəndir.*

Qafiyə dedikdə adətən şeir kompozisiyasının ritmik təşkilinə xidmət edən müxtəlif səs təkrarları nəzərdə tutulur. Ancaq qafiyə yalnız kompozisiya bütövlüyü yaratmır, semantik funksiya da daşıyır. Belə ki, qafiyə müxtəlif sözləri səs paralelizmində birləşdirərək, fərqli mənaları qarşılaşdırır və bununla da xüsusi emosional-assosiativ təəssürat doğurur, beləliklə də mətn semantikasının formalaşmasında iştirak edir.

Türk şeirində qafiyə tarixi baxımdan sintaktik paralelizmə xas səs uyuşmalarından törəyib. Erkən türk poeziyasında sabit vurğu səs təkrarlarını əsas ritmik vasitə kimi ortaya çıxarıb, nəti-

cədə, arxaik türk şeirində konsonantizm qərarlaşıb və alliterasiya ritm yaradan əsas vasitəyə çevrilib. Getdikcə sabitləşən alliterasiya isə sabit yeri və ahəngi olan qafiyəni formalaşdırıb.

Beləliklə, alliterativ səs təkrarlarından törəyən qafiyənin tarixi poetikamızda səciyyəsi türk dilinin iltisacı və sabit vurğulu mahiyyətindən qaynaqlanır.

Digər şeir sistemlərindən fərqli olaraq, türk poeziyasında söz-qafiyə və vurğuya əsaslanan qafiyə (rus şeirindəki kişi, qadın, daktil qafiyələr) deyil, sillabik vəznə uyğun heca qafiyələri formalaşmış. Bayatılarda da qafiyə vahidi məhz hecadır. Klassik mənada bayatı qafiyəsində sait və samitlər əsasən söz sonluğunda və digər hecalarda uyuşur və eyni qaydada yerləşir; məsələn:

*Dağların şaxta qarı,
Dörd yanı oldu bari.
Kasıba qız verməzlər
Kəsilsin qaydaları.*

Burada 1, 2, 4-cü misralarda axırncı sözlərin son hecaları uyğundur, yəni samitlər və saitlər təkrarlanır və bu, qafiyə sistemini yaradır.

Bayatı qafiyələrinin növlərini də məhz bu cəhətə – heca və sözlərdə səslərin kəmiyyətə və keyfiyyətə uyurluq dərəcəsinə görə təsnif etmək olar:

- a) həm qafiyə hecalarının kəmiyyətinə görə tam və yarımçıq;
- b) səslərin keyfiyyətə uyurluğuna görə dəqiq və nisbi;
- v) həm qafiyə sözlərin sayına görə sadə və mürəkkəb qafiyələr.

Tam və yarımçıq qafiyələr. Həm qafiyə sözlərdə əksər hecaların uyuşduğu qafiyəni *tam qafiyə* adlandırma bilərik (2, 3, 4 hecalı qafiyə):

*İstambul, ayrüləsin,
Çarx kimi çayrüləsin,
Yarım içindən çıxsın,
Dibindən dəyrüləsin.*

Bir sıra mürəkkəb (rədif, cinas) qafiyələri də tam qafiyə hesab etmək olar:

*Əziziyəm üzə sən,
Ürbənd salma üzə sən.
Girəsən yar bağına,
Bir cüt narın üzəsən.*

Yarımçıq qafiyələrdə bəzi hecalar ümumi ahəngdən fərqlənir; bu fərq aşağıdakı şəkillərdə izlənilir:

a) ilk hecalar nisbətən seçilir, son hecalar tam uyuşur:

*Araz başdan lil gələr,
Dəstə-dəstə gül gələr,
Neylərəm belə yarı,
Ayda-ildə bir gələr.*

b) uyğun hecalar arasında bəzən fərqli ünsür yerləşir:

*Ülkər aydan ucadır,
Nə aydınlıq gecədir.*

Dəqiq və nisbi qafiyələr. *Dəqiq qafiyələrdə* əksər sait və samit səslər bir-birinə keyfiyyətcə uyğun gəlir. Bu qrupa ənənəvi qafiyə cütləri, klişeləşmiş vasitələr daxildir (“buzları” – “ulduzları” – “qızları”, “daşlı” – “yaşlı”, “düzülür” – “süzülür” – “üzülür”).

Nisbi qafiyələrdə səslərin təxmini yaxınlığı var. Bu baxımdan sait və samit uyarlığını fərqləndirmək olar (assonans və konsonans):

*Çuxası yaşıl oğlan,
Geyin yaraşır, oğlan.
Bizim bağda dolanma,
Anam dalaşır, oğlan. –*

Bu nümunədə saitlər dəqiq uyuşmuş, samitlər isə təxminən oxşardır (l-r).

*Ağ almanı **dişlədim**,
Dişlədim, **gümüşlədim**.
Qardaş gəldi qıymadım,
Yar gəldi **bağışladım**. –*

Burada isə samitlərin dəqiq uyarlığı (ş-l-d-m), saitlərin isə nisbi yaxınlığı izlənilir (i-ə-i, ü-ə-i, ı-a-ı).

Konsonantlığın bir növü də eyni samitlərin həmqafiyə sözlərdə fərqli ardıcılıqla yerləşməsidir (bu hadisə səs təkrarlarında da eyni prinsiplə yayıldığından həmin hissədə araşdırılacaq).

Nisbi qafiyələrin mühüm bir qismi şifahi tələffüz zamanı aşkarlanan qulaq qafiyələridir (şifahi ifadə bunlar əslində tam qafiyəyə çevrilir):

*Barmağım **beşdi mənim**,
Günlərim **keçdi mənim**,
Cəfa çəkdim, yurd saldım,
Axırım **heçdi mənim**;*

*Quşlar göldə **üzərlər**,
Tərlan kimi **süzərlər**.
Sənə tay ola bilməz,
Yüz obalar, **yüz ellər**. –*

Bu nümunələrdə qafiyələr məhz şifahi tələffüzdə bütün dolğunluğu ilə aşkarlanır: beşdi – keç(ş)di – heç(ş)di; üzər(1)lər – süzər(1)-lər – yüze(ə)llər.

Sadə və mürəkkəb qafiyələr. Sadə qafiyələr bir sözdən ibarət olur və aşağıdakı qruplara ayrılır:

a) qrammatik cəhətdən həmcins (eyni qrammatik kateqoriyaya aid və ya eyni qrammatik formada işlənən) sözlərdən ibarət həmcins sadə qafiyələr (HSQ). HSQ – misraların qrammatik cəhətdən eyni sözlərlə yekunlaşmasını və deməli həm də sintaktik paralelizmini təsbitləyir. Bu, HSQ-in türk şeirinin genetik əsası olan sintaktik paralelizmlə bağlılığını və tarixən daha qədim qafiyə növü olduğunu aşkarlayır.

HSQ-i adlardan və feillərdən yaranan iki qrupa ayırmaq olar:

*Göyərrib **qamışları,**
Göydə oynar **qışları.**
Oğlan qızın dərdindən,
İtirib **camışları.***

*Eşq oduna **qalannam,**
Yar başına **dolannam.**
Vətəndən ayrı düşsəm,
Viran ollam **talannam.***

b) qeyri-həmcins üzvlərdən ibarət sadə qafiyələr (QHSQ): bu növdə həm qafiyə sözlərdəki səs uyuşmaları qrammatik cəhətdən fərqli, yəni mənaca seçilən sözləri birləşdirir və beləliklə poetik paralelizmədən kənara çıxılır. Ancaq bu növ qafiyə mənaca bir-birindən uzaq sözləri qarşılaşdıraraq, gözlənilməz, yeni assosiasiyalar yaradır:

*Qəribəm yoxdu **arxam,**
Qanadım yoxdu **qalxam.**
Çıxam qəlbi dağlara,
Vətənə **doğru baxam.***

v) leksik cəhətdən daimi və gözlənilməz sadə qafiyə cütlərini ayırmaq olar: daimi qafiyələr adətən mənaca yaxın, ənənəvi, bəzən qəlibləşmiş, tautoloji qafiyələrdir; gözlənilməz qafiyə cütləri mənaca bir-birindən uzaq sözlərdən, orijinal səs uyurluğuna görə birləşən fərqli ifadələrdən yaranır:

*Əzizim **nə tarazi,**
Nə daş var, **nə tarazi.**
Kişini tez qocaldar,
Arvadın **natarazi.***

q) sadə cinas qafiyələr:

*Əziziyəm sinəndə,
Ovçu ovun sinəndə.
Tifiləm al qoynuna,
Bəslə məni sinəndə.*

Mürəkkəb qafiyələrə rədifli tərkiblər, bir neçə sözdən ibarət mürəkkəb cinaslar, misralarda təkrarlanan həmqafiyə söz cütləri, müəyyən “açar” söz əsasında qurulan çoxpilləli qafiyələr və s. aiddir:

– rədifli tərkiblər:

*Ceyran, çölə dolan gəl,
Sonam, gölə dolan gəl.
Yad ölkədə dözməsən,
Bizim elə dolan gəl;*

– mürəkkəb cinaslar:

*Yağıldır qar a tellər,
Ağardı qara tellər.
Namərd gəlib ellərin,
Ömrünü qarət eylər;*

– həmqafiyə söz cütləri (dərin qafiyələr):

*Su gəlsə sel bilərdim,
Mey əssə yel bilərdim.
Dağda bir oba salsan,
Mən səni el bilərdim;*

– çoxpilləli qafiyə sistemi:

*Əziziyəm yaxşı dur,
Yaxşı danış, yaxşı dur.
Yaxşı igid yurdunda,
Pis qalmasa yaxşıdır.*

Qafiyələrin işlənmə yeri:

a) misra və ya ritmik bölümün (təqtinin) sonuna:

*Xumar-xumar baxan yar,
A sultan yar, a xan yar.*

xx xx

*Əzizim maralım yar,
Gözüm yar, qaralım yar;*

b) təqtilərin:

*Gözlə zülfün bad vurur,
Bad əlindən dad vurur;*

xx xx

*Payız gəlib xəzandır,
Xəzan pərgar pozandır;*

və misraların:

*Dağlar, mənə qar göndər,
Əsirgəmə, bar göndər.
Ya dərdimə çara tap,
Ya dərmənı var göndər, –*

əvvəlinə düşən qafiyələr;

v) misranın əvvəli və sonunda:

*Aşıq özün bildirər,
Deyər sözün, bildirər;*

xx xx

*Dərdimi dağa desəm,
Dözməyər dağ əriyər;*

q) misra daxilində yerləşən qafiyələr:

*Dağlara bir ün düşər,
Bulud gedər, gün düşər.*

*Düşmənə düşən fürsət,
Mənə də bir gün düşər;*

d) misralar arasında digər mürəkkəb uyuşma üsulları da mövcuddur:

– birinci misranın sonu ilə ikincinin əvvəli:

*Əziziyəm yad əli,
Ya divanə, ya dəli.
Qiyamət o gün qopar
Yara dəysə yad əli;*

– birinci misranın əvvəli və ikinci misranın sonu:

*Çıxam qəlbi dağlara,
Vətənə doğru baxam;*

– bütün bəndi əhatə edən çoxpilləli qafiyələşmə:

*Yetiməm, atam yoxdur,
Qəribəm, butam yoxdur.
Düşdüm qəm dəryasına,
Qolumdan tutan yoxdur.*

Qafiyələşmə üsulları. Bayatılarda geniş yayılmış aaba üsulundan fərqli variantlara da rast gəlinir (təəssüf ki, respublikamızda çıxmış toplulara, bəzən tautoloji səciyyə dəşisə də, ümumi mənzərəni əks etdirən bu variantlar, demək olar, daxil edilməyib):

– aaaa: *Gök yüzü mavi kaldı // Kuş uçu yavru kaldı // Yarım anahtarı aldı // Göynüm kilitli kaldı; Yavrumun adı Ahmet // Setiresi emanet // Emanetse emanet // Yine gönlümde Ahmet.*

– aaab: *Tüstüsüz damlar // Sarı badamlar // Tənbəl adamlar // Bu balama qurban.*

– aabb: *Şu derenin uzununu // Kıramadır buzunu // Aldım Türkmen kızını // Çekmedim nazını.*

– abbb: *Taksi geliyor taksi // Arkası **parmak** parmak // Bey göyündən kız **almak** // Cennetdən gül **koparmak**.*

– abvb: *Bursadan Ankaraya // Köpür olsa **kudretten** // Konuşalım sevdiğim // Kurtulalım bu **dertten**.*

– abab: *İşte ben gidiyorum // Ya İstanbul ya **Tonya** // Sevdim da **alamadum** // Ey gidi yalan **dünya**.*

Qafiyələr *funksional baxımdan* bayatı strukturunda kompozision, semantik və üslubi rol oynayır: mətnin kompozisiya bütövlüyünü möhkəmlədir və əslində bənd yaradır; müxtəlif sözləri səs paralelizmində birləşdirərək, fərqli poetik mənaları yaxınlaşdırır (təzad və ya ortaqlaşma); bədii təzadı gücləndirir və ya ideyanı qabarıqlaşdırır; müəyyən ifadələri diqqət mərkəzinə çəkərək üslubi cəhətdən işarələyir.

Səs təkrarları (ST). Bədii mətnin ahəngdarlığına, quruluş bütövlüyünə, fikir dolğunluğuna, emosionallığına xidmət edən ST bayatılarda, ümumən türk xalq şeirində o qədər əhəmiyyətli-dir ki, bəzən qafiyədən də güclü mövqe tutur. Tarixi baxımından da qafiyədən qədim olan və əslində qafiyəni yaradan ST **növ, yer, üsul və vəzifələrinə** görə seçilir.

ST-nin növlərini təkrarlanan səslərin keyfiyyət və kəmiyyətinə görə qruplaşdırmaq olar.

Keyfiyyətə görə saitlər və samitlərin təkrarı fərqlənir. Bayatılarda (və ümumən türk şeirində) samit səslərin təkrarı olan alliterasiya daha çox yayılıb. Misra və bənd daxilində izlənən *alliterasiya* əsasən iki şəkildə aşkarlanır:

a) müəyyən samit səslər ixtiyari ardıcılıqla təkrarlanaraq ritmi gücləndirir. Arxaik dövrdən gələn bu növ daha qədim və yaygın forma olaraq, türk alliterativ şeirinin əsasında durub. Bayatılarda ixtiyari alliterasiya misra daxilində:

*Əziziyəm bu dağa,
Bu bağçaya, bu bağa,*

və misralar arasında:

*Yarın dərdi öldürməz,
Yandırar illərinən, –*

aşkarlanır. Sonuncu nümunədə “yarın dərdi” və “yandırar” sözlərində fərqli düzümdə *y-r-n-d* samitləri təkrarlanır.

b) alliterasiyanın ikinci növü semantik fəallıqla seçilir: samitlər ixtiyari yox, müəyyən dayaq sözə görə təkrarlanır. Yəni təkrarlanan samit səslər dinləyicini hər dəfə müəyyən vacib kəlməyə qaytarır, bununla fikri istiqamətləndirir və beləliklə mətn təkrar forma deyil, mənacə da dolğunlaşır:

*Qızıl gülsən, butasan,
Dostu əziz tutasan.
Mənə quru söz verdin,
Könül verdin yada sən.*

Burada ilk üç misrada “z” səsinin təkrarı (qızıl-əziz-söz) uyğun üç ifadəni bir-birinə bağlayır; nəticədə, “qızıl gül” ifadəsi (açar söz) mənacə aktualaşır, “əziz dost”la gücləndirilir və bu ifadələrə mənacə əks olan “quru söz” “z” vasitəsilə onlarla bağlanaraq, bu təzadlı fonda daha kəskin qavranılır.

Belə alliterasiyalar dil sistemində mənacə birbaşa bağlı olmayan sözlər arasında məcazi əlaqə (kontekst daxili) yaradaraq bədii təsiri, poetik təəssüratı qabarıqlaşdırır. Yuxarıdakı nümunədə “qızıl gül”lə bağlı şüuraltı təəssürat var: qızıl gülün bülbülə əzizliyi, lakin vəfasızcasına yadlaşması və gül tikanının bülbülün bağırını qan etməsi. Bu xəyaləli mənzərə həmin əsərdə yox, dinləyici yaddaşındadır.

ST-nın kefiyyətə ikinci növü *assonans* – saitlərin təkrarıdır:

*Xəstən mənən, xəstən mən,
Bağçada güldəstən mən.
Sən elə bir çiçəksən,
Hər görəndə məstəm mən.*

Assonans poetik ənənəmizdə əsasən səs simvolizminə xidmət edir, yəni müəyyən emosional ovqat yaradır; məsələn:

u, o – qapalılıq, sıxıntı; a, ı – genişlik, açıqlıq; ə, i – həzinlik, munislik ovqatı yaradır – bu haqda bir qədər sonra danışacağıq.

Alliterasiya və assonansın sabit variantları xüsusi alliterativ və assonans qafiyələr əmələ gətirir (*bez, göz, düz* kimi sözlərdəki qafiyələrin əsasında xüsusi gərginliklə tələffüz olunan “z” səsi durur).

Kəmiyyətinə görə bayatılardakı ST-nin aşağıdakı növləri var:

a) təkrarlanan səslərin sayına görə *bəsit və dərin* ST: eyni səsin 2, 3, 4 və sairə sayda təkrarı; məsələn, yuxarıdakı nümunənin ilk misrasında “ə” səsinin 7 dəfə təkrarlanması dərin ST-dır;

b) quruluşuna görə *sadə* ST (eyni bir səsin təkrarı; məsələn yuxarıdakı nümunədə yalnız “ə” səsinin təkrarı assonans yaradır) və *mürəkkəb* ST (müxtəlif səs kombinasiyalarının ardıcıl təkrarı: *Vəfalını var olsun // Vəfasızı xar olsun* – burada ə-a-ı-ı-a-o-u kombinasiyası iki misrada eynilə təkrarlanır);

v) əhatəsinə görə *tam* (səs kombinasiyasının bütövlükdə təkrarı – yuxarıdakı nümunədə ə-a-ı-ı-a-o-u kombinasiyasının iki misrada eynilə təkrarı kimi) və *yarımqıç* ST (səslər qismən təkrarlanır – “yaylığını”, “yuyaram” sözlərində “y” samiti dörd dəfə təkrarlanır, l, r, m – yaxınlaşır, ğ isə dissonans yaradır).

ST-ni yerinə görə misra və bənd daxilində öyrənmək olar:

a) təqtilərin:

Boz atın boylanmasın,

və ya misraların başlanğıcında yerləşən (başlanğıc təkrarları türk alliterativ şeirinin kanonik göstəricilərindəndir) *anaforik* səs təkrarları (A- A-):

Köynəyin tikən olsun,

Qatlayıb bükən olsun.

Qürbət yer xoş keçirsə,

Qoy sənə məkan olsun;

b) təqti və ya misraların sonluğunda yerləşən *epiforik* ST (-A -A): *Yar gəldi / bağışladım* – bölümlərin sonunda l və d səslərinin kombinasiyası təkrarlanır (misra sonluğunda ST isə qafiyə şəklində təsbitlənilir);

v) *çarpaz* ST:

– birinci misranın əvvəli ikinci misranın sonunda təkrarlanır (A- -A):

*Göydə ulduz cıdadır,
Canım yara fədadır,
Qəm çəkmə, maral gözlüm,
Mətləb verən xudadır;*

– bəzən bu tip ST mətndə sistem yaradır:

***Dağların** çoxdu qarı,
Sərindir bulaqları.
İzin **ver** ağ **sinənə**,
Baş qoyum, yatım, **barı**.*

(dağların – bulaqları; sərindir – sinənə; ver – barı);

– birinci misranın sonluğu ikinci misranın əvvəlində təkrarlanır (-A A-):

*Oymaqdan gəl, oymaqdan,
Yar gəlir oynamaqdan.
Əllərim qabar, **qabar**,
Qalyana od qoymaqdan;*

– birinci misranın əvvəli, ikincinin sonu və üçüncünün əvvəlində yerləşən ST (A- -A A-):

*Gəl saçını görüm mən,
Bir-bir bəndin vurum mən.
Eyvana çıx, bax **barı**,
Bir üzünü görüm mən;*

– birinci misranın sonu, ikincinin əvvəli və üçüncünün sonunda yerləşən ST (-A A- -A):

*Əziziyəm üzə sən,
Ürbənd salma üzə sən.
Girəsən yar bağına,
Bir cüt narın üzəsən;*

q) *daxili ST: Yetəndə yar yanına.*

ST-nin ardıcılığı:

a) səslər eyni ardıcılıqla təkrarlanır:

*Əzizim incəlimi,
Əriyib incəlimi –*

formal səciyyəli bu nümunədə hər iki misrada saitlər eyni düzümdədir: ə-i-i-i-ə-i-i;

b) uyğun səslər fərqli ardıcılıqla düzülür; deyək ki, səslərin AVS kombinasiyası ASV, SVA, SAV, VSA, AV, VA və sairə ardıcılıqla təkrarlanır:

*Qulağında tanası,
Üstün örtüb şanası,*

“tanası” sözündəki t-n-s samitlər düzümü (AVS) “üstün” sözündə s-t-n ardıcılığı ilə (SAV) təkrarlanır; və ya:

*Gəzdim dağı-aranı,
Seçdim ağdan qaranı,–*

“dağı” sözündəki d-ğ düzümü “ağdan” sözündə ğ-d şəklində düşür (AV - VA), saitlərsə eyni ardıcılıqla təkrarlanır.

Səsləri təkrarlama üsulları:

a) müəyyən səslərin *ardıcıl* və *davamlı təkrarı*, yaxud *istisnası* (dodaqdəyməz, dildönməz) ilə xüsusi ritmik ahəng və emosiya yaradılır. Ardıcıl ST ritmik və semantik funksiya yerinə yetirir. Səslərin istisnası bayatılarda belə izlənilir: a) bəzən müəyyən səslər mətndə ümumən işlədilmir; b) başqa hallarda isə ayrı-ayrı səslər 1, 2, 4-cü misralarda işlədilmir, 3-cü misrada isə

səslənir, yəni 1, 2, 4 və 3-cü misralar arasında ritmik dissonans dodaqdəyməz üsuluyla güclənir:

*Dağlara sada düşdü,
Dərd üstədən qada düşdü.
Bulud keçdi, ay çıxdı,
Yar gəldi yada düşdü;*

*Durna sanınnan keçər,
Ötər, sanınnan keçər.
İgid vətən yolunda,
Ölər, canından keçər.*

b) ST-nın digər üsulu yaxın və ya uzaq səslərin sistemətik deyil, müəyyən ritmik bölümdə sanki *təsədüfi* qoşalaşmasıdır. Belə “təsədüfi” ST ümumi səs fonu yaradaraq mətnə tamlıq gətirir:

*Vəsmələ qoşa gəldi,
Baxdıqca xoşa gəldi.
Əl atdım heyva dərəm,
Bir ciit nar qoşa gəldi.*

Dissonans yaradan uzaq səslərin işlənməsi isə təzadı artırır:

*Dərd ürəyim oyunca,
Qurban gəldim boyunca.
Eşitsən ki, ölmüşəm
Ağla mənə doyunca.-*

Üçüncü misradakı qoşalaşan “ş” səsi digər səslərlə dissonans yaradır və bu, bədii məzmunundakı təzadı qabarıqlaşdırır.

Fonosemantizm. Bayatılarda mühüm fonetik vasitələrdən biri fonosemantizm – səslərin linqvopsixoloji əsasda müəyyən mənə və təəssürat yaratmasıdır³⁸. Fonosemantizmə **səs təqlidi**, **səs simvolizmi** və **səs assosiasiyaları** aiddir.

Səs təqlidi – müəyyən təbii səslərin yamsılanması deməkdir. Bu üsul fonetik və fonomorfoloji vasitələrlə gerçəkləşir. Deyək ki, **ş, l, r** kimi səslər su şırıltısını, **s, v, y** – külək səsini yamsılayır (şərşərə, şırıltı, vıyılı və s.):

*Bu çaylar coşar indi,
Qaynayıb daşar indi.
Gözüm dağlarda qalıb,
Yar gəlib aşar indi.*

Bayatı-manilərdə orijinal səs təqlidi nümunələri çoxdur:

*Karanfilim üç çatal,
Üçü de ayrı açar;
Şu Tekirdağ kızları
Alır bohçayı kaçar –*

burada “ç” səsinin təkrarı qız qaçıran at nallarının çaqqılıntısını yamsılayır.

Bayatılarda fonomorfoloji vasitələrlə müəyyən hərəkət və hadisənin ritmi, tempi təqlid olunur:

*Suda balık yan gider,
Gah eglenir, gah gider,
Sən orada ben burada
Yüregimden kan gider.*

Bu nümunədə bədii nitqin fonomorfoloji qırıqlığı (*su-da, ba-lık, yan, gi-der, gah, egle-nir, gah, gi-der, sen, ora-da, ben, kan, gi-der*) təsvir olunan mənzərəni – çayda üzən balığın çırpıntısını və iki yad sahildəki sevgililərin həyəcanlı ürək döyüntülərini əks etdirir. Eynilə:

*Təpə uçdu, dağ qaldı,
Maral qaçdı sağ qaldı.
Yar yada qismət oldu,
Mənə ağılamaq qaldı –*

bayatısında nitqin fonomorfoloji və sintaktik quruluşu məzmunu uyğundur.

Səs simvolizmi səslərin doğurduğu emosiya və assosiasiyalara əsaslanır. Psixolinqvistik zəmindən doğan səs simvolizmini bayatılarda həm sait, həm də samit səslər yaradır³⁹:

– **u, o** səsləri əsasən sıxıntı, qüssə, qapalılıq təəssüratını verir:

*Dağda çən tutqun oldu,
Gəldin sən tutqun oldu,
Nədəndir ki, ürəyim
Gün-gündən tutqun oldu?*

– **ş** səsinin təkrarı də adətən mənfi emosiyalar yaradır:

*Dağlar başın sar almış,
Duman almış, qar almış.
Göydən düşən bir daşla
Od-ocağım qaralmış.*

– **ə, i** – kiçiltmə, əzizləmə, oxşama mənasına; **ö, ü** – bədbinlik, darlıq; **e** – bədlilik, xiffət; **a, ı** – genişlik, açıqlıq; **r, j, q** – pislik; **z, s, ç, k** – kədər anlayışlarına uyğun gəlir (təbii ki, bu şərh təxmini və nisbidir):

*Yaşım üzümdən gedər,
Axar, gözümdən gedər,
Çəkməyin oğlan adı
Ağlım özümdən gedər;*

*Üzülmüşəm, üzülmüş,
Xumar gözlər süzülmüş.
Görən, varmı mənim tək
Əli yardan üzülmüş.*

Səs assosiasiyası. Bədii mətndə müəyyən “açar” sözdəki səslər digər ifadələrdə təkrarlanır. Beləliklə, semantik mərkəz,

yəni “açar” sözdə yatan mənə aktuallaşır, vurğulanır; məsələn: “**sayad**” sözü “**soyuq**”, “**yada**”, “**oyada**”, “**səda**”, “**dayaz**”, “**yasda**” vasitəsilə vurğulana bilər.

Səs assosiasiyaları fərqli mənə çalarları daşıyır:

*Dağa qar düşən günü,
Ürəyim bişən günü.
Yar mənə dağ üstündən
Dağ çəkdi nişan günü –*

“**qar**” və “**yar**”, “qar düşən günü” və “dağ çəkilən nişan günü” arasında fonetik uyurluq onları səs paralelizmində birləşdirir və iki mənəni: “bişən ürək” üçün “qar” səriniyi və “nişan günü” ürəyinə çəkilən “dağ” arasında təzadı vurğulayır; yarını itirmiş aşiqin ağrısı həm də “qar” və “yar”, eləcə də “bişən”, “düşən”, “nişan” arasında səs ahəngi və “dağ” sözünün omonimiyası ilə qeyd olunur.

Bəzən də iki əks məfhum SA vasitəsilə qarşılaşdırılır və bədii təzad dərinləşdirilir:

*Qəribəm yoxdu arxam,
Qanadım yoxdu qalxam.
Çıxam qəlbi dağlara,
Bir vətən sarı baxam –*

“qəribəm” açar sözü “qəlbi”, “qanadım” ilə SA vasitəsilə bağlanır və “qanadım yoxdu qalxam” deyən “qərib”lə “qəlbi dağlar”, yəni acizlik, aşağılıqla – qüdrət, ucalıq arasında təzad gücləndirilir.

Eynilə:

*Hər səbahdan ağılaram,
Üzərəm can ağılaram.
Yardan ayrı düşmüşəm,
Ah çəkib, qan ağılaram –*

bayatısında da SA-nın köməyiylə “sabahdan” və “ah” arasında mənə birliyi doğur: “sabah” (yeni günün başlanğıcı) və “ah” (dərd, kədər) anlamları əksliklərin vəhdətini yaradır.

SA bayatılardakı digər bir qanunauyğunluğu da aşkarlayır. Adətən, birinci misranın ilk və üçüncü misranın son ifadələri SA ilə paralelləşir. Belə ki, bayatı mövzusu əsasən ilk sözlə bildirilir və üçüncü, dönüş misrasının son sözü ilə təsbitləşir. Buna görə bu iki məqam SA vasitəsilə bir-birinə bağlanır:

*Başım ağrır nədəndir,
Ürək zədən-zədəndir.
Səndən ayrı düşməyim
Bilmirəm ki, nədəndir?! –*

Göründüyü kimi, “başım ağrır” motivi “səndən ayrı düşməyim”lə məhz SA, yəni “başım” və “düşməyim” sözlərindəki fonetik uyuşma, **ş**, **m** – təkrarı ilə bağlanır.

SA mənşəcə mifik təfəkkürlə – arxaik ad yasaqları, subyekt qorumaq üçün onun rəsmi adının işlənməməsi ilə bağlıdır. Bu qədim inamın təsiriylə bayatılarda övlad, yar, qardaş, igid çox vaxt birbaşa adlandırılmır, SA vasitəsilə onlarla sinonimləşən müxtəlif simvollarla anılır.

1.2. Qrammatik vasitələr

Qrammatik vasitələrin bayatılarda poetik fəallığı onların üslubi çevikliyi, yəni qrammatik qatın rəngarəngliyi və dəyişkənliyi, burada fərqlənən ünsürlərin, variantlığın mövcudluğu ilə bağlıdır. Müəyyən dil qatında rəngarənglik, təzad və deməli, seçmə imkanı olmadıqda bədii fikri vermək mümkün deyil.

Qrammatik qat variativ olduğundan üslubi cəhətdən də geniş imkanlı dil səviyyəsidir. Ancaq qeyd edək ki, qrammatikada məntiqi dil norması güclüdür və buna görə də poetik təəssürat daha çox leksik mənaların yardımıyla yaranır.

Bayatılarda poetik baxımdan fəal qrammatik vasitələr xüsusi *feil formaları* (ilk növbədə zaman formaları) və *adlardır*.

Feil zamanlarının poetik tutumu onların psixolinqvistik və kommunikativ səciyyəsiindən, müvafiq ünsiyyət məqamından, eləcə də bədii mətnlərin janr səciyyəsiindən asılıdır.

Kommunikativ və linqvopoetik baxımdan yanaşdıqda görürük ki, *i n d i k i z a m a n* əslində *mücərrəd zaman* formasıdır. Belə ki, keçmiş və gələcək zaman məhz indiki zamana görə təsbitləşir və buna görə də indidə cərəyan edən nitq anına nəzərən konkretlik qazanır. Yəni indi zamanda baş verən nitq aktı baxımından keçmiş və ya gələcək olur. İndiki zamanın özü-nün isə ünsiyyət prosesində belə lokallaşdırıcı nöqtəsi yoxdur: indiki zamanda verilən hadisə bütün xronoloji qatlara aid edilə bilər, yəni qeyri-müəyyənləşir. Buna görə də feilin indiki zamanı və eləcə də qeyri-qəti gələcək forması ümumiləşərək bütün zamanlara aid olur: “igid deyirlər”, “igid deyərlər” ifadələri konkret ünsiyyət anına bağlanmayan, bütün zamanlara aid mücərrəd məqam mənasında işlənir.

Beləliklə, feilin indiki zamanı və qeyri-qəti gələcəyi baya-tılarda mücərrədləşərək *ümumi zaman* məzmunu qazanır və əbədi həqiqətləri, deyək ki, taleyin dönməzliyi, dünyanın faniliyi, idealın əlçatmazlığı kimi ümumi fikirləri ifadə edə bilir. Nəticədə, ümumi zaman (indiki və qeyri-qəti gələcək zaman formaları) içində konkret fərd, subyekt sanki itir, ayrıca şəxslə bağlı motivlər, konkret insanın iztirabları, faciəsi, eşqi deyil, ümumən iztirab, faciə, eşq, sevinc kimi mücərrəd anlayışlar ifadə olunur:

*Dolanır keçir zaman,
Fələk vermir bir aman.
Nə dosta etibar var,
Nə yarda əhdü peyman;*

*Bu dərdlər oyar məni,
Al qana boyar məni.
Ögeydən ana olmaz,
Sərgərdan qoyar məni.*

Bu kimi əsərlərin ideyası ümumi səciyyəli və fəvqəlzaman-dır, – subyektivlik, şəxsilik, konkretlik, fərdilik belə mətnlərin mahiyyətində yatmır, söyləyici-dinləyici qavrayışında yaranır – fərd ümumidə özünü görür, əbədidə anını tapır, mücərrəd fəlsəfi kədərdə öz şəxsi taleyini yaşayır.

İndiki zamanla ifadə olunan fəlsəfi məzmun belə bir maraqlı formada da təzahür edir: bəzən feil qrammatik cəhətdən indiki zaman formasında işlənir, ancaq hadisə mahiyyətcə keçmişə aid olur, yəni əslində mücərrəd keçmiş haqqında danışılır:

*Duman gəlir çən yayır,
Hər tərəfə tən yayır,
Sən say öz saydığını,
Gör bir fəlak nə sayır.*

Bu üsul onunla bağlıdır ki, burada hadisənin nəticəsi, perspektivi yox, əslində məhz özü, mahiyyəti maraqlıdır. – Kədən, faciə məhz özlüyündə aparıcı motivə çevrilir və ümumi romantik kədən, qüسسə kimi yaşanır. Eyni hal “idi”, “imiş” köməkçi feili ilə düzələn mürəkkəb feillərdə, qeyri-qəti gələcək zamanda da özünü göstərir.

İndiki zamandan fərqli olaraq, keçmiş və gələcək zamanda danışmaq məqamı qeyd olunur, yəni haqqında danışılan hadisə ilə danışmaq anı arasında vaxt fərqi təsbitləşir və ünsiyyət məqamı dəqiq lokallaşır – gələcək və keçmiş məhz indiyə, danışmaq anına görə gələcək və keçmiş kimi qavranılır.

Beləliklə də söyləyicinin özü də fərdiləşir, zaman və məkanda müəyyən yeri olan konkret subyekt kimi səhnəyə çıxır və bu cəhət bayatının şəxsiləşmiş məzmununu əsaslandırır: mətn leyt-motivi konkret fərddə bağlanır, əsər şəxsi hisslərin daşıyıcısına çevrilir. Fərdə xas hisslər – konkret insanın ümid və arzuları, sevinc və iztirabları, müstəqim müraciəti önə çıxır:

*Bu çaydan gəmi gəldi,
Şeh düşdü, nəmi gəldi,*

*Gəl gözlərindən öpüm,
Ayrılıq dəmi gəldi.*

Belə zaman durumunda nəinki obraz və motivlər, hətta bədii ifadə vasitələri də konkretləşir, lirik “mən”ə yaxınlaşır, bəzən də situativ-intim səciyyə daşıyır:

*Ulduzlar sürü kimi,
Aydın kəsiri kimi,
Apardılar balamı
Firəng əsiri kimi.*

Burada bədii fikir artıq konkretdən ümumiyyə, fərdidən bəşəriyyə doğru gedir və bu, bədii təxəyyülün romantizmini zəiflədir. İndiki zamana aid nümunələrdə isə, əksinə, romantik təxəyyül ümumidən konkretə, bəşəridən fərdiyə doğru inkişaf edir – ümumi romantik kədər fərdə şamil edilir.

Poetik strukturda *keçmiş və gələcək zamana xas formalar üslubi əhəmiyyət daşıyır*. Nəqli keçmişdə şahidlik olmadığından, haqqında danışılan hadisə subyektə uzaq, mücərrəd, ümumidir. Və deməli, hadisənin özü, mahiyyəti və səbəbləri deyil, nəticəsi, danışmaq üçün əhəmiyyəti önə çıxır:

*Maral oxdan qaçıbdır,
Qannan, çoxdan qaçıbdır.
Ellərə xəbər olsun,
Yağı çoxdan qaçıbdır.*

Bu nümunədə **ib** – feili bağlama şəkilçisi və **dır** – xəbər şəklinin əlaməti ilə keçmişdə haqqında danışılan hadisə artıq ixtiyari baş vermiş, söyləyici və müsahibdən asılı olmayaraq icra olunmuş fakt kimi vurğulanır. Hadisənin özündən çox, onun əhəmiyyəti, nəticəsi önə çıxır.

Şühudi keçmişdə isə söylənən hadisədə subyektin iştirakı, şahidliyi, obyektə yaxınlığı təsbitləşir, yəni şahidliklə verilən hadisənin özü və deməli, səbəb, mahiyyət qabarıqlaşır:

*Dağ başına sis gəldi,
Ocaq yandı his gəldi,
Mənim bu qara baxtım,
Əzəl başdan pis gəldi. –*

Dil məntiqi, şühudi keçmiş zamanın haqqında danışdığımız keyfiyyəti, yəni onun mahiyyətlə bağlılığı o qədər güclüdür ki, hətta səbəb motivi mətndə aşkar ifadə olunur: “*Əzəl başdan pis gəldi*”.

Bir daha qeyd edək ki, bu kimi xüsusiyyətlər gələcək zaman formalarında da aşkarlanır, qeyri-qəti gələcək əslində ümumi zaman, fəvqəlzaman anlamında işlənir və bu, bayatı fəlsəfəsinə daha çox uyğundur. Bundan fərqli olaraq, qəti gələcək isə daha konkret, müstəqim olduğundan poetik baxımdan məhduddur.

Adlar. Bayatılarda müxtəlif adların bədii funksiyaları fərqlidir. Əşyanın adını, keyfiyyətini, miqdarını müstəqim bildirən nitq hissələrinin (isim, sifət, say) poetik fəallığı əsasən leksik baxımdan aşkarlanır (etnopsixoloji mənalandırma, modal çalarlıq əsasında). Buna görə də bu tip adların bədii imkanları qismən onların leksik tutumları ilə məhdudlaşır. Geniş poetik imkanlar, assosiativ zənginlik qeyri-müstəqim qrammatik vahidlər, ilk növbədə *əvəzlik*, qismən də *zərf* və *odat* qarşısında açılır.

Əvəzliyin poetik semantikasi məlumluq və qeyri-məlumluq (müəyyənlik və qeyri-müəyyənlik) qarşılığında qurulduğundan, əsasən bədii ümumiləşdirməyə, bədii mənzərəni rəmzi məkana çevirməyə, subyekt-obyekt münasibətlərini fəlsəfiləşdirməyə xidmət edir. Məlumluq-müəyyənlik kateqoriyası əşya və hadisənin zaman-məkanda yerini bəlli edir, yəni subyekt obyektə nəzərən dəqiq səmtlənir. Beləliklə, əşyalar təsbitləşir, yəni məkanda müəyyənləşir, zamanın dəyişkən axarından qoparılaraq dayanıq duruma gətirilir. Qeyri-müəyyənlik kateqoriyası isə bədii mətndə dəyişkənlik və hərəkət, yenilik və gözlənilməzlik, mücərrədlik və şərtilik yaradır (bu baxımdan hətta nisbətən konkret

vasitələr, deyək ki, “mən”, “mənim”, “bu mənim qərib başım” ümumiləşərək hamıya aid olur).

Müəyyənlik və qeyri-müəyyənlik qarşılığından doğan belə bədii-psixoloji təəssüratlar *işarə əvəzliliklərində* xüsusilə qabarıqlaşır. İşarə əvəzliyi adi nitqdə iki əsas vəzifə daşıyır:

a) canlı nitqdə *bu, o, elə, belə, həmin, həmən* kimi əvəzlilər işarə jesti rolunu oynayır, yəni obyektə dəqiqləşdirir, göstərici amil kimi diqqəti predmetə yönəldir;

b) sabit mətnlərdə isə adresatı öndəki mətnə qaytarır, əvvəlki mətnin sonrakında əvəzedicisi olur və bununla da mətn vahidləri arasında bağlılıq yaradır.

Poeziyada, xüsusən, şifahi, ancaq sabit mətn olan bayatılarda bu vəzifələr (işarəediciləri və bağlayıcı) çulğaşır. Belə funksional sintetiklik ümumən lirikanın və xüsusən də bayatıların təbiətindən gəlir. Eqsentrik ədəbi növ olan lirikada bədii məkanın mərkəzində subyekt – yaradıcı fərd özü durur. Əvəzlilər də eqsentrik nitq vahididir və onların mənası predmetlərə deyil, məhz subyektə nəzərən əmələ gəlir.

Lirikanın və əvəzliyin eqsentrikliyi üst-üstə düşdüynə görə bayatılarda bu nitq hissəsinin fəaliyyəti özünəməxsus şəkil alır. Bayatı fərdin, subyektin ani və yığcam özünüifadəsidir və buna görə burada əvəzliyin bağlayıcı funksiyasına (daha çox yazılı və epik mətnə xas funksiyaya) ehtiyac qalmır. – Bayatı vahid tamdır, semiotik mənada bir ifadənin, cümlənin, ani hissənin, fikrin şifahi ifadəsidir və burada mətn parçalarının xüsusi olaraq əvəzliliklə pərçimlənməsi zərurəti yoxdur.

Əvəzliyin işarəvi, göstərici funksiyası da (adi şifahi nitqə və eposa xas funksiya) bayatılarda dəyişilir. Belə ki, bayatılarda əvəzliyin işarəediciləri rolu müstəqil, kənar predmetlərlə deyil, daxili ələmlə bağlanır.

Ümumən lirikada, o cümlədən bayatılarda daxili və xarici ələm vəhdətdədir, zahir batinə keçir, mühitə dəruni münasibət bildirilir. Buna görə də bayatılarda gerçək mühit, predmetlər mücərrədləşir, mühit özünəməxsus estetik-mənəvi məkana çevrilir və əvəzliyin işarəvi funksiyası daxili ələmə yönəlir. Mücər-

rəd mənəvi anlayışları isə hərfi mənada işarələyib dəqiqləşdirmək mümkün deyil. Bunun nəticəsində bayatılarda işarə əvəzlilikləri şərtlənir, mücərrəd zaman və məkanın, daxili aləmlə bağlı metafizik xronotopun göstəricisi olur.

İşarə əvəzliyi bayatılarda şərti rol oynamağa başlayır: xəyali-bədii mühiti yada salır, dinləyicinin estetik yaddaşında yaşayan poetik mənzərəni canlandıraraq təsviri əvəz edir (“*bu dağlar*” – hansı dağlar, “bu” dağlar, bildiyiniz dağlar, munis dinləyici, arif adresat söhbətin nədən getdiyini anlayır və bu işarəvi rəmzlərə tuşlanır). Şərti təsviri rol oynayan işarə əvəzliyi bayatıda mücərrəd zaman-məkan duyumu, ümumi mənzərə yaradır, mühit haqqında subyektin assosiativ təsəvvürlərini bəzirləyir. Buradan da işarə əvəzliyinin yaratdığı bədii mənzərə ənənəvi dünya modeli, etnopoetik mühit hissi və dolayısı ilə arxaik *uzaq-yaxın, dar- geniş, aşağı-yuxarı, zahiri-batini, sonlu-sonsuz* kimi əksliklərlə bağlanır.

Bu anlayışlar ekspressiv təbiətli olduğundan, əvəzlik şərti bədii təsvirlə yanaşı, digər vəzifəyə – obyektə səciyyələndirməyə də xidmət edir və bu zaman ədatlaşmağa meyli yaranır: p r e d m e t i n l i r i k t ə s v i r i a n ı n d a h ə m d ə o n u n d ə y ə r l ə n d i r i l m ə s i b a ş v e r i r. Deyək ki,

*Bu dağlar ulu dağlar,
Çeşməli, sulu dağlar.
Burda bir qərib ölmüş,
Göy kişnər, bulud ağlar. –*

bayatısında “bu” əvəzliyi məkana subyektiv baxışı təsbitləyir: “*bu dağlar*” – məkanın subyektə məlumluğuna, müəyyənliyinə işarədir. Poetik məkanın məlumluğu, müəyyənliyi digər vasitələr – təsviri detallar, yəni “*ulu*”, “*çeşməli*”, “*sulu*” əlamətləri ilə gücləndirilir (yalnız subyektə məlum obyekt belə ətraflı təsvir oluna bilər). Bu vasitələrlə subyekt və obyekt arasında emosional ahəng yaranır. Lakin lirik subyekt “məlum” informasiyanı “nabələd” dinləyiciyə yönəltdiyindən (təsvir dəqiqliyi, detallar buna dəlalət edir – mənzərəni xırdalamaq zərurəti yalnız “na-

bələd” dinləyici ilə təmasda yarana bilər) ünsiyyət tərəfləri (söyləyici – dinləyici) arasında emosional gərginlik yaranır. Eyni zamanda “bu” əvəzliyi munis ünsiyyət mühitinə (“bu” – yəni dinləyici və söyləyicinin hər ikisinə müəyyən dərəcədə tanış mənzərə) dəlalət edir. Bununla qismən əvəzliyin bağlayıcı rolu gerçəkləşir və bu kontekst bağlılığı söyləyici və dinləyici arasında gərginliyi zəiflədir, səhih ünsiyyətə şərait yaradır.

Üçüncü misrada isə emosional gərginlik və təzad subyekt-obyekt münasibətlərinə də sirayət edir: “məlum” dünyanın ululuğu, həyatın daimi axarı, məkanın sonsuzluğu (dağlar, su, çeşmə...) ilə fərdi taleyin məchulluğu (“*bir qərib*”) və fəsilini (“*ölmüş*”) arasında kəskin konflikt yaranır. Bu baxımdan üçüncü sətir (“*Burda bir qərib ölmüş*”) keçid rolu oynayır: “*burda*” yer zərfi müəyyənlik məzmununu daşmadığından, əvvəlki konkret detal və təsvirdən (“*ulu*”, “*çeşməli*”, “*sulu*”) sonra mücərrədlik, ümumilik təəssüratı yaradır; “*bir*”, “*qərib*”, “*ölmüş*” sözləri vasitəsilə mətdəki məchulluq, mücərrədlik güclənir, eyni zamanda bədii təzad ortaya çıxır: dünyanın əzəli və əbədi mənzərəsi ilə insanın fəni taleyi arasında uçurum əsərdəki emosional gərginliyi zirvəyə çatdırır.

Ancaq bədii təəyyül, yaşarı xalq qavrayışı bu məqamda dayanmır! – Son sətirdə ilkin fəlsəfi ahəng bərpa olunur, fərd və mühit arasında təzad götürülür: subyekt və obyekt, insan və kainat qovuşur, fərdin ölümü onu mifik əbədiyyətə ucaldır. Fərd yağın yağışlarla sanki qayıdıb yenidən ümumiyyə, sonsuz sulara, göylərə, ülvi məkana qarışır, əbədi yaşarılıq qazanır.

Belə semantik metamorfoza ilk növbədə adların linqvopoetik imkanları sayəsində gerçəkləşir: “*bu*” əvəzliyi və “*burda*” zərfinin müəyyənlik və qeyri-müəyyənlik üzərində qurulan məna çalarları, “*ulu*”, “*çeşməli*”, “*sulu*” sifətlərinin konkretliyi, “*bir*” sayının ədatlaşmadan gələn emosionallığı, “*dağlar*”, “*qərib*”, “*göy*”, “*bulud*” isimlərinin etnopoetik simvolikası olduqca maraqlı və geniş poetik model yaradır.

Bütün bu kimi bədii vasitələr bayatılarda üslubi rol oynamaqla yanaşı, dinləyicini qavrayışında fəhmlə canlanan dərin

mənaların, açıq söylənməyən fikrlərin, mətnaltı məzmunun, assosiativ mənə çalarlarının bəlierti olur.

1.3. Leksik vasitələr

Leksik vahidlər, yəni dilin lüğət tərkihi əsasən üç baxımdan – mənşə, istifadə dairəsi və üslubi xüsusiyyətlərinə görə öyrənilir. Linqvistik araşdırmalarda leksemlərin denotativ keyfiyyəti – gerçək predmetlərə münasibəti əsas götürülür.

Poetik tədqiqatlarda isə sistemdaxili əlaqələr, yəni sözün predmetə deyil, sözün sözə münasibəti önə çıxır. Bu baxımdan sözlər arasında *sinonimlik*, *antonimlik* və *omonimlik* əlaqələri xüsusilə əhəmiyyətlidir.

Sinonimiya yalnız leksikanı deyil, dilin digər qatlarını da əhatə edən geniş anlayışdır. Formaca müxtəlif, mənaca yaxın bir çox dil vahidləri (leksik, frazeoloji, morfoloji, sintaktik) sinonimlərə aid ola bilər. Diqqəti daha çox cəlb edən leksik sinonimlər də müəyyən nitq hissəsinə və üslubi qata aidliyə, çoxmənalığa, tamlığa görə fərqli təsnif olunur. Bayatılarda sinonimlər əsasən leksik qatda aşkarlanır, mahiyyətə isə iki cəhətə – adi dil məzmununa və poetik kontekstdən doğan məcazi əlaqələrə görə fərqlənir. Adi və məcazi sinonimlər ifadəliliyi artırır, ünsiyyət məqamına və pafosa uyğun rəngarənglik yaradır. Bayatılarda təsadüfi mənə əlaqələrinə – iki fərqli ifadənin dolayısı ilə, ümumi kontekstə görə sinonimləşməsi geniş yayılıb. Belə sinonimiya iki tərzdə – ya ümumi semantik kontekst, ya da sinonimləşən ifadələrin səs uyurluğu ilə əmələ gəlir; nəticədə, hərfi mənəsinə görə fərqli olan bəzi ifadələr poetik təxəyyüldə sinonimləşir.

Bu proses linqvopsixoloji və etimoloji zəmində baş verdiyindən dinləyicinin xüsusi hazırlığını, dil sistemi, milli poetik ənənəyə bələdliyini tələb edir. Buna görə də poetik sinonimlərin əksəri hissi-emosional (sinestetik) səciyyəlidir, yəni ifadələrin hərfi mənəsinin deyil, doğurduğu hissi qavrayışların, emosiyaların yeniliyinə və oxşarlığına əsaslanır. Dinləyici fərqli ifadələri eyni

psixoloji fonda qavrayır, sinonim vahidlər kimi qəbul edir. Bu isə mətnin məcaziliyini, üslubi əlvanlığını və dərinliyini artırır:

*Dağlara bir ün düşər,
Bulud gedər, gün düşər.
Düşməyə düşən fürsət,
Mənə də bir gün düşər. –*

Bu mətndə “ün” (səs), “gün” (günəş, işıq), “bir gün” (zaman) həmşafiyə sözlər hərfən fərqli anlayışları bildirir. Hətta iki dəfə işlənən “gün” ifadəsi etimoloji cəhətdən eyni, müasir mənasına görə isə fərqli denotatlara yönəlmiş omonim leksemlərdir. Ancaq kontekst eyniliyi, emosional-hissi vəhdət nəticəsində *ün-səs*, *gün-günəş* və *gün-vaxt* anlayışları bir-birinə yaxınlaşır və *səs-ışıq-ömür* məfhumlarının sinestetik sinonimiyası yaranır: dağların lal səssizliyini dağdan “ün”, buludların arxasından çıxan “gün” və arzulu “bir gün” (tale, qismət) məcazi mənasına görə eyniyət təşkil edir.

Deyildiyi kimi, linqvopoetik sinonimiya həm də səs uyarlığı ilə yaradılır:

*Dağ başına sis gəldi,
Ocaq yandı his gəldi.
Mənim bu qara baxtım.
Əzəl başdan pis gəldi.*

Burada “sis”, “his”, “pis” ifadələrinin poetik mənacə uyğunluğu bu sözlərin səs-tələffüz yaxınlığı ilə təsbitləşir və beləliklə də poetik sinonimiya əmələ gəlir. Belə sinonimlər bayatılarda xüsusi səs-məna obrazları yaradır. Səslənmə və mənalara görə uyarlı olan ifadələr qovuşaraq ümumi obraz törədir: birinci nümunədə (ün-gün-bir gün) personajın xoş tale arzusu, ikincidə isə (sis-his-pis) acı taledən gileyi verilir.

Antonimlər – şeyrdə xüsusi poetik rol oynayan əks mənalı sözlərdir. Antonimlər də şeyrdə adi dildən gələn və bədii kontekstdən doğan iki növə bölünür.

Adi və təsadüfi antonimlər bədii təzadı artırır, müxtəlif personajları və halları səciyyələndirir, müqayisələri gücləndirir:

*Su axar lilləndirər,
Bağcanı gülləndirər.
Dərdliyə söz deməyin,
Dərd onu dilləndirər.*

İki sintaktik hissədən ibarət olan bu bayatının birinci hissəsində “*lilləndirər*” – “*gülləndirər*”, ikinci hissəsində isə “*deməyin*” – “*dilləndirər*” kimi nisbi antonimlər işlənir. Bu antonim cütləri bir tərəfdən poetik mənzərəni iki yad qütbə ayırır, digər tərəfdən, adi insan və “dərqli” şəxs (lirik subyekt) arasında əksliyi vurğulayır. Personajlar arasındakı (adi insan – dərqli şəxs) əkslik bədii peyzajdakı təzadla (“il” – “gül”) paralelləşir və daha da güclənir. Beləliklə, antonimlər mətnə başqa bir vəzifə də yerinə yetirir – bayatının iki hissəsi arasında sintaktik paralelizmi təsbitləyir. Məhz bu paralelizm antonimiyanın yeni bir növünü – “bağcanın güllənməyi” və “dərqlinin dillənməyi” arasında ümumi ovqatdan doğan poetik antonimliyi aşkara çıxarır. – Müsbət yüklü peyzaj (“güllü”) və mənfi yüklü personaj (“dərqli”) arasında əkslik yaranır.

Ancaq poetik düha bu sətiraltı mənə dərinliyi ilə kifayətlənmir: bağcanın “güllənməyi” və dərqlinin “dillənməyi” – iki sintaktik hissənin yekun ifadələri – adi məntiqə görə antonim olsalar da, poetik kontekstə, mətnaltı semantikaya görə sinonimləşirlər! Paradoksal nəticə alınır: adi təfəkkür üçün dərddən dillənmək – mənfi, arzuolunmaz (“söz deməyin”) əlamətdir. Lirik “mən” üçünsə dərd səadətdir, Füzuli anlamında məcnunluq yaşantısıdır: lilli sudan bağcanın güllənməyinə bərabər olan müsbət nəticədir, adil (“*dərqli*”) şəxsin mümkün mövcudluq formasıdır. Beləliklə, “dərqli” subyekt adi insana (dərdsizə) qarşı qoyulur. Göründüyü kimi, bir məqamda antonim olan sözlər (*lilləndirər* – *gülləndirər*; *deməyin* – *dilləndirər*) digər vəziyyətdə sinonim ola bilər: lilli su bağcanı gülləndirdiyi kimi, dərd də lirik qəhrəmanı dilləndirir və bu özü onun üçün bağ-

çanın güllənməyinə bərabər xoş nəticədir (“*lil gülləndirər – dərd dilləndirər*” sinonimliyi).

Omonimlərin türk şeirində yeri haqqında nisbətən çox yazılmışdır. Formaca eyni, məzmunca müxtəlif sözlər olan omonimlər cinasların əsasında durmuşdur⁴⁰. Bayatılarda omonimlər əsasən iki – semantik və kommunikativ vəzifəyə xidmət edir. Semantik baxımdan omonimlər fərqli anlayışları bir araya gətirərək, onları paradoksal şəkildə, daxilən bir-birinə bağlayır:

*Ağrıdır yara məni,
Təbib yox, yara məni.
Burda bir kimsənəm yox,
Yetirin yara məni. –*

Mətnin poetik məzmunu “yara” sözünün üslubi-semantik çevikliyindən törəyir: “yara” – xəsarət, xəstəlik, “yara” – yarmaq, müalicə, sağalma, “yara” – sevgiliyə mənaları arasında müəyyən semantik münasibətlər yaranır. Cismi ağrıdan “yaranın”, yəni xəstəliyin əlacı təbibin yarması – müalicəsidir; ruhu ağrıdan ayrılığın dərmanı isə vüsəl, “yara yetməkdir”. Beləliklə, ayrılıq – xəstəliyə, vüsəl isə sağalmaya bərabər tutulur.

“Yara” sözünün çoxmənalılığı əsasında formalaşan poetik dərinliyin bayatılarda bir sıra maraqlı nümunələri var. Kərkük folkloruna aid aşağıdakı nümunəyə diqqət yetirək:

*Yaradan,
Yuxum gəlməz yaradan.
Ya məni yara yetir,
Ya al canım, yaradan!*

Burada eşq izzirabı ilk iki sətirdə “yara” – zədə, xəstəlik kimi hallanır. Son iki misrada isə eşq bəlasından gələn əzab, yəni “yara” (xəstəlik) məfhumu “sevgilinin” (“yar”) bu yararı sağaldacaq vüsəli ilə bağlanır və nəhayət insanı xəlp edən və canını ala bilən tanrı – “yaradan”la həmqafiyələşir. Tanrı – yaradanla həmqafiyə söz isə poetik mənasına və dini-fəlsəfi

dünyagöşünü, təsəvvüf ənənəsinə görə mənfi məzmun daşıya bilməz. Beləliklə də, eşq “yara”sı ilahidən gələn müsbət anlayış tək qavranılır.

Omonimlərin və cinasların kommunikativ rolu isə onların adi sözlər arasında gözlənilməz əlaqələr yaratması ilə bağlıdır. Dinləyici vərdiş etdiyi ənənəvi qafiyə cütlərinin əvəzinə orijinal söz səsləşməsiylə qarşılaşır. Dinləyici fəhminin belə aldanışı onun söyləyiciylə münasibətini fəallaşdırır və yaradıcılıq aktına müəyyən oyunvarilik gətirir:

*Yağıbdır qar a tellər,
Ağardı qara tellər.
Namərd gəlib ellərin,
Ömrünü qarət eylər;*

*Əzizim oda damı,
Od yana, qıza damı.
Elə ki, sən yandırdın,
Yandırmaz od adamı.*

Bütövlükdə isə omonimlərə, cinas qafiyələrə ifrat alüdəlik yaradıcı şəxsin diqqətini formal cəhətlərə yönəldir və bədii mətnin funksionallığını və dolayısı ilə məzmunu üslubi çərçivə həddlərində məhdudlaşdırır.

1.4. Poetik sintaksis

Bədii dilin ən çevik və zəngin qatı olan poetik sintaksis bədii informasiyanın mürəkkəbliyini daha çox ifadə edə və geniş məcazi mənalar yarada bilir. Poetik fəallıq sintaksisin daxili keyfiyyəti – daha sistemli, ümumi və özlüyündə semantik dil səviyyəsi olması ilə bağlıdır⁴¹.

Sintaksisin bədii rolu əsasən tarixi, formal, funksional və eləcə də üslubi baxımdan araşdırılır⁴². Formal araşdırmalarda cümlə tipləri və sintaktik fiqurlar öyrənilir.

Bədii mətnlərdə aşkarlanan sintaktik fiqurlara adətən müxtəlif təkrarlar, o cümlədən sintaktik paralelizm, inversiya, digər norma “pozuntuları” (sintaktik fiqurların klassik təsnifi hələ Aristotelin ritorikasında verilib) və s. aiddir.

Bayatılarda animizmdən gələn poetik paralelizmin psixoloji (motiv paralelliyi), məntiqi (obrazların paralelliyi) və formal (ritmik-sintaktik paralelizm) növlərini aşkarlamaq olar.

Lakin formal sintaksisin lirik şeirdə imkanları nisbətən məhduddur. Belə ki, bütövlükdə lirik şeirin, o cümlədən yığcam və kanonik janr olan bayatıların formal sintaktik tərkibi sabit, qəlibləşmiş cümlə tiplərindən ibarətdir.

Bayatı sabit cümlə-ifadə kimi formalaşmış, buna görə də epik mətnlərdən, eləcə də qoşma, gəraylı, qəzəl kimi daha fərdi aşiq şeiri formalarından fərqli olaraq, bayatıların poetik sintaksisi formal-statik cəhətdən məhdud görünür⁴³. Bayatıların formal-sintaktik keyfiyyətlərini cümlələrin ölçüsü, quruluşu və sintaktik fiqurlar baxımından öyrənmək olar. Bayatı cümləsini ölçücə qısalıq, quruluşca isə sadəlik fərqləndirir. Cümlənin qısalığından gələn məhdudluq mənə, intonasiya və aksent dolğunluğu, fikir sıxlığı ilə tamamlanır. Cümlə sabitliyi, qısalığı və sadəliyi bayatı mətnində ümumi melodikanın və intonativ ritmin rolunu artırır. Nəticədə, mətnin sintaktik əlvanlığı cümləyə əlavə material, konstruksiyalar daxil etməklə yaranmır – məhdud saylı mövcud vasitələrin mətn daxilində fərqli ton və ardıcılıqla işlənməsindən, yəni intonasiya və sintaktik fiqurlardan doğur.

Beləliklə, şifahi və çoxfunksional mətn olan bayatı sintaksisinin bədii dərinliyi məhz funksional yönümdən, yəni canlı ifa, ünsiyyət baxımından aşkarlanır. Funksional şərh formal sintaksisin, mücərrəd dil normasının poetik nitqə çevrilməsi mexanizmini, bədii dil yaradıcılığını izləməyə imkan verir. Şifahi ünsiyyət prosesində adi dil norması bədii ekspressiya və fərdilik qazanır.

Buna görə də bayatıların poetik sintaksisini qavramaq üçün ünsiyyət subyektlərinin, ünsiyyət sərəitinin və bədii nitqin səciyyəsinə aydınlaşdırmaq lazımdır.

Bayatılarda nitq subyektı, obyekt və adresat məsələsi.

Bayatıların poetik sintaksisinə təsir edən kommunikatıv və ekspressiv amillər ilk növbədə şifahi yaradıcılığa xas subyekt-obyekt-adresat münasibətlərindən asılıdır. Lirik mətn insan və mühit arasında dərin psixoloji bağlılığı ifadə edir: burada eyni zamanda həm mühit əks olunur, həm estetik informasiya bildirilir, həm də fərdin özünüifadəsi baş verir.

Yəni *idraki, kommunikatıv və ekspressiv funksiyalar* bir-birilə çulğışı. Buna görə də lirikada dərk olunan obyekt, dərk edən subyekt və ünsiyyətə girilən adresat münasibətləri olduqca mürəkkəbdir. Lirik idrak prosesi insanın daxili aləmi ilə, ətraf mühitə yad olan iç dünyası ilə bağlıdır; obyektin dərkə əslində insanın özünüdərkə və özünüifadəsi kimi aşkarlanır.

Lakin lirikada nitq subyektı (“müəllif” obrazı, lirik mən, lirik qəhrəman) spesifik anlayışdır; lirik qəhrəmanın daxili aləmi, iç dünyası özlüyündə qapanmır, – bütövlükdə mühiti, dünyanı, kainatı ehtiva və əvəz edir. Fərdin daxili aləmi, mikrokosmos genişlənərək ümumiyyətə, makrokosmosa çevrilir – şair öz içində ətrafı, dünyanı və tərəf-müqabilini görür.

Beləliklə *lirikada subyekt və obyekt mahiyyətə eyniləşir*, fərd və toplum bərabərləşir, “lirik qəhrəman”, “şair” (folklorda şifahi yaradıcılıq tipologiyası nəzərə alınmaqla) özünüifadəsi toplumun, xalqın, tarixin, cəmiyyətin özünüdərkinə yaxınlaşır: **yaradıcı fərd eyni zamanda həm subyekt, həm obyekt və əslində həm də adresat kimi çıxış edir.**

Buna görə də, qeyd etdiyimiz kimi, Mixail Baxtinin subyekt-adresat, Pərri-Lordun formul nəzəriyyələri lirik yaradıcılığın mahiyyətini tam əks etdirmir. – Lirik qəhrəman hətta kənar olaylardan danışdıqda da öz daxili aləmindən ayrılmır, kənarı öz daxilində görür, kənara reaksiya olan duyğularını aşkarlayır, özü öz predmetinə çevrilir. Bu cəhət lirik dünya modelini aşılayır: subyekt və obyekt arasında məkan-zaman ayrılığı götürülür, sinkretik mühit yaranır, bədii mənzərə simvolikləşir, keçmiş və gələcək, **danışan-danışılan-əşidən** lirik qəhrəmanın obrazında çulğışı. Beləliklə, özünəməxsus məkansızlıq və zamansızlıq

meydana çıxır. Yalnız nitq anı, bayatı söyləminin məqamı, yəni indiki zaman öz bədii-qrammatik və kommunikativ gerçəkliyini saxlaya bilir. Bəlkə də məhz buna görə lirikanın “an və əbədiyyətin” faciəvi konflikti olması söylənilir.

Lirik subyekt öz intim hisslərini ifadə etdiyindən, yəni lirik mətn qəhrəmanın duyğularının poetik ifadəsi olduğundan bayatılarda **müsaib anlayışı mücərrədləşir və əslində “şair”in, lirik qəhrəmanın öz “mən”i ilə üst-üstə düşür.** Yad mühitdə öz dəruni hisslərini izhar edən lirik qəhrəman istək və arzularını bölüşməyə həmdəm tapa bilmir, təklikdə və tənha qalır, özü deyib özü eşidir, özünə müraciət edir. “*Dünya dolu adam*” (Rəsul Rza) içində dərini deməyə bir kəs tapa bilməyən lirik qəhrəman özüylə dərədləşir, özüylə həmsöhbət olur, söhbətin mövzusu da özü olur.

Buna görə bayatı mətni (və ümumən lirik mətn) zahirən monoloji formada olur, lakin yalnız zahirən! Əslində bayatı qəhrəmanı daxilən ikiləşir və öz ikinci siması, ikinci “mən”i ilə dialoji ünsiyyətdə olur. Başqa sözlə, özü deyib, özü eşidir. Nəticədə, **zahirən monoloji formada olan bayatı mətni mahiyyətə, funksional baxımdan dialoqa və mətnaltı qatda çox-səsli ünsiyyətə çevrilir.**

Göründüyü kimi, bayatı mətninin səciyyəsi ilk növbədə eyni obrazda birləşən nitq subyektini və müsaibin xarakterindən doğur: ümumən lirik mətn qavranılan predmetlərdən deyil, qavrayan subyektdən törəyir, əslində lirika həyatın yox, həyat haqqında təsəvvürlərin, yaşantıların ifadəsi olur. Buna görə bayatı poetikasının dərk üçün ***nitq subyektini (söyləyici) və müsaib*** tiplərinin şərh və təsnifi zərurəti yaranır.

Bayatılarda nitq subyektini. Dediymiz kimi, bayatı qəhrəmanının daxili aləmi bütövlükdə mühiti, dünyanı və başqalarını ehtiva edir. Daha doğrusu, mətndə bu iki aləm (batın və zahir) arasında sərhəd itir, fərdi “mən” milli “mən”i, bəşəri, doğma və yadları, yaxın və uzaqları, tək və çoxları, bütövlükdə kainatı özündə cəmləşdirir. Bayatı qəhrəmanı intim, həyatı məsələlər-

dən danışdıqda da onları əbədi, fəlsəfi kateqoriyalar kimi təqdim edir. Nitq müəllifi əsərin semantik özəyinə, bədii təxəyyülün obyekt və predmetinə çevrilir. Ətraf olayların tərənnümü qəhrəmanın özünüifadəsinə xidmət edir.

Lirik qəhrəman kənarı daxildə, dünyanı özündə, həyatın qanunlarını öz ani yaşantılarında görür. Bayatının belə *eqosentrik mahiyyəti* nitq subyektini əsas qüvvə kimi ortaya çıxarır (eposda isə aparıcı qüvvə – müstəqil epik personaj və nəql edilən kənar hadisələrdir) və bayatı sintaksisi mətndəki subyekt tipi ilə təyin olunur.

Bayatılarda əsas subyekt-söyləyici tipi birinci şəxs olan *lirik qəhrəmandır*. Bu obraz formal olaraq mətn “müəllif”i ilə eyniləşir (təbii ki, şifahi sənətdə müəllif özünəməxsusluğu nəzərə alınmaqla). Lakin lirik “mən”lə müəllifin qovuşuqluğu mütləq deyil və bəzən bayatı mətninə “kənar” sözlər, başqa şəxslərin nitqi də daxil edilir. Ancaq bu “kənar” şəxslər də əslində “müəllif” obrazının – lirik qəhrəmanın fərqli psixoloji transformasiyalarının (metampsixoz), daxilən ikiləşməsinin nəticəsidir⁴⁴. Belə hallarda söyləyici özündən təcridlənir, özü haqqında başqa şəxs kimi danışır (ikinci və ya üçüncü şəxs kimi). Yəni lirik qəhrəman özünü nitq müəllifi şəklində yox, haqqında danışılan üçüncü şəxs kimi təqdim edir. “Müəllif” daxilən ikiləşərək, eyni zamanda həm söyləyici, həm də haqqında danışılan qəhrəman rolunda çıxış edir:

*Əzizinəm, ay qardaş,
Qaşın ucu yay qardaş.
Ölsə, bacılar ölsün,
Heç deməsin “vay qardaş” –*

Əsərin ilk hissəsində lirik qəhrəman (bacı obrazı) ikinci şəxsə (qardaşa) müraciət edən birinci şəxs adından çıxış edir (“*Əzizinəm...*”). Lakin sonra özü haqqında üçüncü şəxs kimi danışır (“*Ölsə, bacılar ölsün, heç deməsin*”), yəni bədii nitq subyektini eyni zamanda bədii fikir obyektinə çevrilir.

Bayatılarda ara-sıra digər şəxslərin sözləri də sitat kimi verilir: *Dərd əlindən oxuram // Deyirlər eşqinə bax.*

Lakin ən maraqlı cəhətlərdən biri qəhrəmanın ikiləşmiş varlığından gələn, çox vaxt açıq səslənməyən, ancaq anılan, mükəlliməyə girilən, mübahisə doğuran “daxili səs”dir:

*Ulduza bax, aya bax,
Yar əlində yaya bax.
Sən ümman axtarırsan,
Dərd dolu dəryaya bax. –*

Qəhrəman öz daxilindəki, “ümman axtaran” ikinci “mən”ini qabaqlayır, onun səslənməyən sözlərini cavablayır, öz ikinci “mən”inə “sən” deyərək, onunla mükəlliməyə girir.

Nitq subyektinin digər tipi kimi bayatılarda işarəvi simvollar – ətraf predmetlər, əsasən təbiət qüvvələri, canlılar, bitkilər çıxış edə bilər: *“Bənövşəyəm mən tərəm”, “Qərənfiləm dəstəyəm”, “Bülbüləm qol üstəyəm”, “Əl dəymə, pərvanəyəm”...*

Beləliklə, bayatılarda əsas nitq subyektləri lirik qəhrəman (birinci şəxs), başqa şəxslər (ikinci, üçüncü şəxslər), ətraf mühitə aid predmetlərdir (bitki, quş, heyvan...).

Bayatılarda müsahib söyləyicinin tərəf müqabili olan fəal nitq tərəfidir. Hər bir kommunikativ mətn kimi, bayatı da kiməsə ünvanlanır və söyləmin ünvanlandığı bu müsahibin xarakteri, nitq prosesində mövqeyi bütövlükdə poetik tamı səciyyələndirir. Müsahibin xarakteri bayatını söyləyən nitq subyektini tərəfindən qabaqcadan duyulur və əsər məhz onu nəzərə almaqla (yalnız tərəf-müqabillik yox, çox vaxt oppozitiv tərzdə) yaradılır. Müsahibin mühüm funksional rolu onu müstəqil yaradıcılıq amilinə, öz tarixi tipologiyası olan konseptual anlayışa, verbal mətnin mühüm obrazına çevirib: tarixi poetikamızda çeşidli adresat tipləri formalaşmış və ənənəvi janrlarımızı bir çox cəhətdən məhz onlar təyin edib.

M.M.Baxtinin göstərdiyi kimi, danışanın başqasına və onun rəyinə münasibətini nəzərə almadan “nitqin nə janrını, nə də üslu-

bunu anlamaq olar”⁴⁵. Fyodor Dostoyevskinin roman yaradıcılığı əsasında bədii mətnin dialoji mahiyyətini şərh etmiş M.M.Baxtinin fikrincə, söyləyici öz adresatının münasibətini öncədən duyur, axtarır və qabaqlayır və hətta formaca monoloji nitq də hansısa xəyali adresata nəzərən qurulur və onunla sonsuz dialoqa girir.

Xalq lirikasındakı ənənəvi adresat tiplərini onların nitq subyektinə və onun sözünə münasibətinə görə qruplaşdırmaq olar. Müsahib müəllifə yaxın, munis, intim və ya yad, uzaq, kənar, biganə ola bilər. Bu münasibət tipləri müsahibin nitq aktında və mətn strukturunda iştirakını və beləliklə poetik tipologiyasını müəyyənləşdirir. Bu baxımdan bayatılarda aşağıdakı müsahib növləri aşkarlanır:

a) bütövlükdə əsərin ünvanlandığı, yəni mətni bir tam kimi qıraqdan eşidən, qavrayan kənar dinləyici, şahid, rəqib: “*Furun üstünə furun, / Doyun, komşular, doyun, / Yar üstünə yar səvmiş, / Bənə bir çarə bulun*” – mətn nitqi kənardan qəbul edən qonşulara ünvanlanıb;

b) mətnə personaj kimi daxil olan və lirik qəhrəmanın müstəqim, dolayısı, sətiraltı formalardan birində tərənnüm və müraciət etdiyi daxili müsahib: sevgili, dost, qohum, həmdəm, təbiət qüvvələri: “*Pənçərədən baxiyer, / Almış məndil toxiyer, / Kız, sənin gözəllüğün / Bunda bəni yaxiyer*”; “*Bu dağlar, nə dağlarsın, / Qardan kəmər bağlarsın, / Gül səndə, çiçək səndə, / Nə dərdin var ağlarsın?*” – nitq subyektinə mətnə həm tərənnüm obyektinə, həm də müsahib kimi iştirak edən, eyni zamanda ikinci və üçüncü şəxs olan “qız”a və “dağlara”a müraciət edir;

v) müəllif özünə müraciət edir və özü öz müsahibi kimi aşkarlanır: “*Sari çit, sari yaxa, / Yoruldum qaxa-qaxa, / Qaş-kiprigim ağardı, / Yollara baxa-baxa*”; “*Dağ başında gəzərim, / Dağlarda gül düzərim, / Bən bir ağa qızıyım, / Qürbət eldə gəzərim*”;

q) daxili və kənar müsahiblər çulğası – lirik qəhrəman mətnə kənar dinləyicilərini anaraq, birbaşa müraciət edir, mətn semantikasından asılı olaraq, bu dinləyicilərin münasibəti loyal və ya oppozitiv ola bilər: “*Anqaranın işinə bax, / Gözlərimin yaşına bax, / Vətənə yesir qaldux, / Yaradanın işinə bax*” – “və-

tənə yesir qaldux” deməklə, söyləyici onu adekvat anlayan kənar dinləyicilərinin obrazını canlandırır, eyni zamanda onları mətndaxili personaja çevirir: “*gözlərimin yaşınə bax*”;

d) mühüm müsahib növlərindən biri – mücərrəd, ümumiləşmiş, sakral dinləyici obrazıdır: bayatı yalnız kənar dinləyicilərə və daxili müsahibə deyil, eyni zamanda ümumiləşmiş mifik varlığa – gerçək mühitdə eşidilib duyulmayan lirik qəhrəmanı nə vaxtsa və haralardasa eşidəcək və anlayacaq fəvqəl münşifə, fəvqəl dinləyiciyə yönəlir: “*Qəribəm bu vətəndə / Qərib quşlar ötəndə / Gövlüm göyərçin oldi / Durmiyer yad vətəndə*”; “*Gedirəm bu dağ ilən, / Əlimdə çırağ ilən. / Bizi eldən sürdilər / Əllərdə yarax ilən*”; “*Bir at bindim başı yox, / Bir çay keçdim taşi yox, / Onda bir qərib ölmüş, / Yanında yoldaşi yox*”; “*Su gəlür taşa dəgər, / Kipriklər qaşa dəgər, / Gün gəlür dövrən dönür, / Həlbət baş-başa dəgər*” – bu mətnlərdə yad mühitə düşmüş lirik qəhrəmanın nisgili, kədəri, dərdi, yalvarışı, sitəmi gerçək dünyada olmasa da, ali bir məqamda nə vaxtsa anlanılacağı ümidiylə söylənilir. Bu bayatılarda transsendental kədər, çıxılmaz konflikt və həllolunmaz faciə ifadə olunur. Lakin lirik qəhrəmanın sözləri nəyinsə həlli, kiminsə həmdəmliyi, dinləyicinin dərdə şərikliyi məqsədlə səslənmir. Mətnin immanent bədii aləmində səslənən anlamlar ağılkəsməz, ünyetməz “oralarda”, ali münşifin dərğahında səslənmək və eşidilmək üçün söylənilir.

Müəllif-adresat nəzəriyyəsinin yaradıcısı olan M.M.Baxtinin yazdığı kimi, hər bir söyləyici adı dinləyicilərin deyil, ali adresatın, sakral münşifin onu nə vaxtsa eşidəcəyinə, eşidib dərđini anlayacağına və həmdəm olacağına, metafizik sonralarda və uzaqlarda, mistik zamanlarda və məkanlarda qavrayıb dəyərləndirəcəyinə bel bağlayır. Beləliklə, fəlsəfi məzmunlu bayatılarda söyləyici və dinləyici arasında dialoq sanki gerçək nitq tərəflərinin fəvqündə duran gözəgörünməz ali bir instansiyanın qavrayışı fonunda baş verir: söz nə vaxtsa eşidilmək, anlanmaq, cavablanmaq ümidi ilə doğulur.

Bayatılarda fəlsəfi məzmun üstünlük təşkil etdiyindən əsər əsasən məhz belə ümumiləşmiş fəvqəldinləyiciyə, ünsiyyətdə

real tərəf kimi iştirak etməyən ali münsifə ünvanlanır. Fövqəladəsət söyləyiciyə munis, onu başa düşən, anlayan və duyan ideal dinləyicidir. Nitqin adi tərəf müqabillərinə, gerçək personajlara deyil, məhz belə fövqəlməkan və fövqəlzaman mücərrəd dinləyiciyə ünvanlanması mətnə psixoloji gərginlik və faciəvi pafos gətirir. Fövqəldinləyici metafizik kosmosa xas əbədi, sakral varlıqdır. Söyləyici subyekt isə ani, fərdi, öləri, həyatı personajdır. Buna görə də bayatı qəhrəmanı həyatının fəniliyini duyaraq, özlüyünü, mənliliyini açmağa, gizli, intim hissələrini ali dinləyiciyə çatdırmağa, onun yaddaşında əbədiləşməyə çalışır. Bu tip bayatılarda fikir sıxlığı, emosional gərginlik, hissələrin qabarıqlığı, predmetlərin dəqiqliyi məhz bundan doğur.

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, bütün bu adresat tipləri əslində lirik qəhrəmanın daxili aləmində ehtiva olunur, epik mətnlərdən fərqli olaraq, lirik əsər “təklidə” səslənir və söyləyici müsahibini öz daxili aləmində görür, söyləm söyləyicinin özünə ünvanlanır.

Beləliklə, *kənar*, *daxili* və *ali* müsahib növlərini və onların fərqli kombinasiyalarını bütövlükdə şifahi lirikamıza xas ümumtipoloji surətlər kimi qəbul etmək olar. Təbii ki, müxtəlif janrlar və tarixi dövrlər, sosial-estetik, dini-fəlsəfi, psixoloji amillər nəzərə alınmaqla.

Bu nitq subyektləri bayatılarda nitq formalarını yaradan əsas amillərdir.

Bayatılarda nitq formaları. Bütün bu subyekt-adresat münasibətləri bayatılarda çeşidli şifahi dialoq növlərini önə çıxarıb (formaca monoloji nitqin də dialoji mahiyyətdə olduğunu yuxarıda qeyd etmişdik). Poetik informasiya məlumatın çoxmənalılığı, referensiyanın mürəkkəbliyi, nitq tərəflərinin şərtiliyi, dilin metaforikliyi ilə seçildiyindən bədii mükəlimə adi dialoqdan xeyli fərqlənir. Bayatı dialoqunda mükəlimə tərəfləri ünsiyyətdə bir-bəşə iştirak etmir, daha doğrusu, söyləyici və müsahib şərtiləşir. Eyni zamanda adresat və müsahib məcazi genişlik qazanır – istənilən anlayış, predmet və mücərrəd anlamlar nitq prosesində

adresat kimi iştirak edə bilir. Digər tərəfdən, dediyimiz kimi, bayatıda formal olaraq dinləyici tipləri izlənsə də, söyləyici subyektin (“müəllif”in) özü mahiyyət etibarilə öz müsahibi kimi çıxış edir, müsahib obrazını öz strukturunda ehtiva edir. Lakin formal quruluşun əhəmiyyətini nəzərə alaraq, bayatı mükəlimələrinə iki istiqamətdə – **daxili dialoq** (özünəməmuraciət) və **kənarla dialoq** (digər şəxslər, predmet, mühit, təbiətlə mükəlimə) şəklində öyrənmək məqsədəuyğundur.

Daxili dialoq – ümumən daxili nitq, özünəməmuraciət, daxili mükəlimə, mübahisə, əmr, sual, nida və sairədir. Lirik qəhrəmanın fəallığı ilə seçilən daxili dialoq insanın özünüdərkini ifadə edən əsas nitq formasıdır. Bayatılarda daxili nitqin fəallığı bədii təfəkkürün fəlsəfi dərinliyi və psixoloji incəliyi ilə bağlıdır; bayatı subyektinin özünüdərk elə yüksək həddə çatır ki, lirik “mən” daxilən ikiləşir, batini və zahiri “mən”lərə parçalanır və bu iki tərəf arasında ziddiyyətli mükəlimə başlayır. Bayatıda ali tərəf olan batini “mən” digər obraza – daha konkret, həyati, gerçək subyektə, zahiri “mən”ə hökm edir, onu sınayır, sorğulayır. Söyləyici əsasən əmr, sual, nida şəklində öz iç dünyasına müraciət edir və öz ikiləşmiş ruhunu dərkə çalışır. Buna görə də bayatılarda daxili dialoq sorğu və sınaq tonu, ümumən imperativlik intonasiyası ilə seçilir və əsasən əmr formasında ortaya çıxır:

*Bu yoldan ötənə bax,
Köynəyi kətana bax.
Qürbətdə gözün açma,
Açanda vətənə bax. –*

Qərib, tənha subyekt özüylə dialoqdadır: vətənə çəkən hisslər (batini “mən”) “bu yol”la gedən yolçuya (zahiri “mən”) hakim kəsilir. Lirik subyektin ikiləşmiş daxili aləmi təzadlı olduğundan (dəruni “mən” əbədiyyətə, makrokosmosa, ideala yönümlüdür; biruni “mən” isə aniyə, mikrokosmosa, gerçəyə səmtlidir) bayatıda daxili dialoq yüksək hissiyyat və həyəcanla

seçilir. Mətn gərgin daxili axtarışların, özünüdərkən, psixoloji təhlilin təzahürü kimi səslənir:

*Göydə ulduz xoş keçdi,
Cavan ömrüm boş keçdi.
Fələk, gəl sübut elə,
Hansı günüm xoş keçdi?!*

*Arzım açə bilmirəm,
Yoldan keçə bilmirəm.
Belimdə hicran yükü,
Atıb qaça bilmirəm.*

Dediyimiz kimi, daxili dialoqda lirik qəhrəmanın mənəvi dünyası iki “mən”ə ayrılır və bunlar şərti olaraq söyləyici və müsahib kimi qarşılıqlı mükaliməyə girirlər. Bu surətlərin bayatılarda orijinal tipologiyası formalaşmışdır. Daxili mükalimə insan varlığının ali tərəfləri, ülvə mənəvi keyfiyyətlər olan vəfa, sədaqət, ədalət, ilham, vicdan, eşq kimi anlayışlarla bağlıdır. Təbii ki, bu mənada daxili subyekt müstəqil, gerçək surət deyil, mücərrəd məfhum, mənəvi anlam, həyata baxış mövqeyi hesab olunur. Buna görə bayatılarda daxili dialoq subyektləri şərti adlarla işarələnir: “mən aşiq”, “qərib”, “yetim” və s. Bütün bu hallarda bu şərti adlar, xüsusən “aşiq” sözü müəyyən konkretliklə bərabər (bu konkretlik o qədərdir ki, bəzən bu sözlə başlayan bütün bayatıları məlum şəxslərlə bağlayırlar), həm də ümumiləşərək, geniş məcazi mənə qazanır. – Hər bir bayatı mətninin dərin poetik mənəsi əsərin üst məzmunundan qat-qat genişdir və bu mənə genişliyi subyekt və adresatın da mənəca genişlənməsinə, ümumiləşməsinə səbəb olur.

Bayatılarda özünəmuraciət digər formullarla da təsbitləşir: “kababçıyam”, “səyyadam”, “ovçuyam”, “Rum mənəm”, “yetiməm”, “qəribəm” və s. Ancaq bütün bu hallarda özünəmuraciətin ümumiliyi mətnin fərdiliyini heçə endirmir, daxili dialoq intim hisslər, şəxsi duyğular və istəklərlə bağlı olduğundan, burada mücərrədlik konkretliklə tarazlaşır, nəsihətəmizlik istisna

olunur. Daxili çağırış və özünütəhlil, inam və istək pafosu qabarıqlaşır. Nəticədə daxili dialoqun adresatı da qismən konkretləşir, nitq “kөнül”ə, “ürəyə”, “fələyə”, “qəlb”ə ünvanlanır:

*Əzizinəm, qəmdə gül,
Qəmdə danış, qəmdə gül.
Ağ gündə gülən gönül,
Mərd igitsən, qəmdə gül;*

*Furun üstünə kürək,
Yandı yaxıldı yürək,
Hər dərdlərə dayandun,
Buna da dayan görək.*

Bu nümunələrdə lirik “mən” özünə – “könlünə”, “ürəyinə” – müraciət edir. Mətnədə daxili çağırış, bəzən də istək, arzu, daxili sual səslənir:

*Günümü qara yazım,
Yoxumdur çara, yazım.
Ürək dəftərim dolub,
Dərdim var, hara yazım?*

Bəzi hallarda daxili nitqin dialoji xarakteri, fərdin ikiləşməsi o qədər güclənir ki, söyləyici subyekt özünə ikinci şəxs kimi müraciət edir və ya birbaşa özü haqqında danışır, həyatdan gileyini, taledən şikayətini, istək və diləyini bildirir:

*Əzizim, baxtın olsun,
Qızıldan taxtın olsun.
Neylərsən qızıl taxtı,
Bir qızıl baxtın olsun;*

*Dərdim nədir, bilmirəm,
Göz yaşımı silirəm.
Bir yandan bu ayrılıq,
Bir yandan can verirəm.*

*Bən öldüm ağlamaxdan,
Qəlbimi dağlamaxdan,
Bağda yaprax qalmadi,
Yarama bağlamaxdan.*

*Qarşıda quş oturur,
Quş-quşa yem götürür,
Bildir kövlüm şad idi
Şimdi bayquş oturur.*

Beləliklə, bayatılarda daxili dialoqun subyektı kimi batını (immanent) “mən”, yəni mənəvi anlayışlar (vəfalı, cəfakeş, aşıq, sadıq, qərib və s.), adresat tipləri kimi isə ümumiləşmiş şəxs və ya simvollaşan hissi anlayışlar (kənül, qəlb, ürək, baş və s.) iştirak edir. Bu adresatlara əmr, sual, arzu, istək, çağırış kimi intonativ tonlarla müraciət edilir. Daxili dialoqun adresatı bəzən nisbətən konkret, bəzən isə mücərrəd olur. Bütövlükdə bayatılarda daxili dialoq – yüksək təfəkkürlü şəxsin, mənən ikiləşmiş insanın fəlsəfi axtarışlarının ifadəsidir. Maddi və ülvı, an və əbədiyyət, həyat və ölüm, fərd və toplum, azadlıq və zərurət arasında fəlsəfi əksliklər daxili dialoqla açılır.

Kənarla dialoq. Bayatılarda sintaktik formalardan biri də kənarla (başqa şəxs və ya predmetlərlə) mükalimədir. Təbii ki, bu nitq forması da bayatılarda lirik-poetik səciyyəlidir və adi mükalimədən və epik nitqdən fərqlidir. Bayatılardakı özüməxsusluq əsasən kənarla dialoqun ünvanlandığı şəxslərin – ikinci və üçüncü şəxsin – səciyyəsi ilə bağlıdır: ikinci şəxslə (hisslərin obyektı) dialoqda nitq tərəfləri yaxınlaşır; üçüncü şəxslə (hisslərin şahidi və ya münəşif) nəzərə alınmış mətnə isə müəllif və predmet (danışığı obyektı) bir-birindən qismən uzaqlaşır. Buna görə də ikinci şəxslə müraciət bayatılarda daha çox təzahür edən funksional formadır. Bayatılarda hətta məkan və zamanca uzaq predmetlərdən danışıldıqda belə ikinci şəxs xəyalən nitqdə iştirak edir və öz iştirakı ilə mətnə daxili vəhdət, subyekt və obyekt münasibətlərinə məhrəmlik gətirir. İkinci şəxslə müraciət

– haqqında danışılan olayların söyləyici və dinləyiciyə yaxınlığı, onların bədii aləmdə birbaşa iştirakı təəssüratını yaradır.

Burada incə bir məqam ortaya çıxır: ikinci şəxsə müraciətlə kənar hadisələrdən danışan “müəllif” əslində öz müsahibindən (ikinci şəxsdən) birbaşa cavab gözləmir. Öz hisslərini bölüşməyə, hadisələrin mahiyyətini tərəfkeşlə birgə qavramağa, fikirlərini kənar yaddaşa salmağa və əbədiləşdirməyə çalışır. İkinci şəxsin iştirakı birbaşa ünsiyyət, canlı mükalimə təəssüratı yaradır, nitqi canlandırır, söyləyici və haqqında danışılan obyekt arasında əlaqəni gücləndirir. Bayatı qəhrəmanı ətraf mühiti, təbiəti (dağ, dərə, bulaq, gül, quş), dünyanı insaniləşdirir, onlara ikinci şəxs, müsahib kimi müraciət edir.

Bununla lirik “mən” və mühit arasında yadlıq, uzaqlıq, təzad zəifləyir; simvolik kosmos, təbiət, sosial mühit müəllifin daxili aləminə şəxsiləşmiş varlıq kimi daxil edilir. Kənar aləm haqqında üçüncü şəxs kimi danışılan eposdan fərqli olaraq bayatılarda (və ümumən lirikada) mühit daxili müsahib kimi qavranılır. Öz predmetinə ikinci şəxs kimi müraciət edən bayatı qəhrəmanı ilə kənar aləm arasında vəhdət məhz bununla yaradılır; lirik təxəyyül və tərənnüm obyektini mifik tərzdə qovuşur, çulğayır:

*Dostluqdan bərin dağlar,
Çəşməsi sərin dağlar.
Yad ovçuya yar oldun,
Bir utan, ərin, dağlar.*

*Bulud bulud üstünə,
Bulud kilid üstünə,
Yavaş gedin, buludlar,
Yağma yarın üstünə.*

*Yeşildir başın, ördək,
Qaradur qaşın, ördək,
Çift gəlirdün bu gölə
Hani bir eşin ördək.*

Burada söhbət adi bədii canlandırmadan – insani keyfiyyətin təbiətə keçirilməsindən deyil, sətiraltı məzmun ifadə edən xüsusi üslubi vasitədən – müstəqim ünsiyyət məqamı yaradan **“kommunikativ metafora”**dan getməlidir. – “Dağlar”a, “buludlar”a, “ördəyə” ikinci şəxs kimi müraciət edən bayatı qəhrəmanı və obyekt arasında kommunikativ məsafə götürülür, maneəsiz özünüifadəyə münbit şərait yaranır; öz tərənnüm predmetinə (“dağlar”, “buludlar”, “ördək”) yaxınlaşan, onu canlandıran və ikinci şəxs kimi müraciət edən qəhrəman ünsiyyət tərəfləri arasında müəyyən məhrəmlik, munislik duyaraq, irad, giley və istəyini birbaşa tərəf-müqabilinə bildirir.

Beləliklə, ikinci şəxs nitq predmetini lirik qəhrəmana yaxınlaşdırmağa xidmət edir. Üçüncü şəxsdən istifadə isə, əksinə, qəhrəman və predmet arasında kommunikativ məsafə, bəzən əkslik yaradır:

*Pərvanə oda yansın,
Mən gedim, o dayansın.
O ki, məni yandırdı,
Od tutsun, o da yansın.*

*Əvləri köçdi, neynim,
Köprüyi keçdi neynim?
Yüzdə dost, qəlbə xayın,
Bən belə dostu neynim?*

Belə hallarda bəzən lirik qəhrəman həmdəm müsahib həsrəti çəkir, eşidilmək istəyi, ayrılıq dərdi, duyulmazlıq faciəsi bildirilir:

*Apardılar gülümü,
Eylədilər zülümü.
Nə qoydular danışam,
Nə kəsdilər dilimi.*

*Reyhan əkdim puvara,
Kimsəm yox ki, suvara,*

*Bən cəhil, yarım cəhil,
Bəlkə məvləm suvara.*

Qəhrəman dərđini öz içində yaşayır, təkləndiyini və tənhalığı anlayır və ürəyində çəkdiyi bu əzabı açıq ifadə edir:

*Hər sözü qandı ürək,
Səni dost sandı ürək.
Dinəndə dilim yandı,
Dinmədim yandı ürək.*

Bayatılarda üçüncü şəxslə bağlı maraqlı başqa bir cəhət də aşkarlanır – qəhrəman (birinci şəxs) bəzən özü haqqında kənar adam, ikinci və ya üçüncü şəxs kimi danışır:

*Dağların siri də var,
Ölən var, diri də var.
Demə dərdli bir mənəm,
Sənin tək biri də var.*

*Tağda xirman olurmi,
Aya fərman olurmi,
Yana-yana kül oldun,
Küldən dərmən olurmi?*

Bu mətnlərdə lirik qəhrəman sanki özündən təcridlənir, öz “mən”indən aralanır və özünü müsahibinə (“sənin tək”: “sən” – ikinci şəxs, adresat, məhrəm, dost, sevgili insan; “kül oldun”) adi söyləyici deyil, qavrayış obyektı, üçüncü şəxs kimi (“biri də var” – özünə eyham) təqdim edir. Müəllifin belə ikiləşməsi – nitqdə həm subyekt, həm obyekt kimi iştirakı ikinci şəxsin, yəni adresatın mövqeyini önə çıxardır – müəllif özünü kənar bir adam kimi müsahibinə təqdim edir, dəyərləndirir, yəni adresatın onu başa düşməsinə çalışır. Beləliklə məhz adresat əsas personaja çevrilir.

Bir çox hallarda üçüncü şəxs mənfiləşir və qəhrəman və adresat (“mən” – “sən”) arasında maneə, qəhrəmanı duymayan biganə kəs, rəqib, düşmən kimi anılır:

*Dolanıb dağ gəzirəm,
Bülbüləm, bağ gəzirəm.
Yüz yerimdən yaram var,
Deyirlər sağ gəzirəm . –*

Bir qədər incələsək, burada üçüncü şəxs (“sağ gəzir” deyən anlamazlar) müəyyən qədər adresata (dərindən sərgərdan gəzdiyim “sən”) yaxınlaşır – əslində poetik giley yadlardan deyil, məhz “sən”dəndir, “yara”ların, dərdin baiskarındandır, sadəcə bu şikayət pərdələnir, poetik həssaslıqla birbaşa adresata ünvanlanmır, şikayət ona dolayısı ilə çatdırılır.

Beləliklə, ikinci və üçüncü şəxsdən adresat kimi istifadə bayatılarda fəal rol oynayır: subyektlə nitq predmeti arasında məsafəni tənzimləməyə, bədii fikrin subyektivliyini və obyektivliyini nizamlamağa, tərənnüm və təsviri tarazlaşdırmağa xidmət edir. Birinci, ikinci və üçüncü şəxslər arasında dinamik münasibət yaranır: bu üç surət bir-birini əvəzləyər, funksional metamorfozlara uğraya bilər.

Bu cəhət bayatılarda **kənarla dialoqun tipologiyasını – əmr, sual, nida formalarını** əsaslandırmışdır.

Bayatılarda lirik qəhrəman gerçəklikdəki və bədii-xəyali aləmindəki bütün predmetlərə müraciət edə bilər. Bədii müraciətin bu kimi adresatlarını iki şərti qrupa: *şəxslərə və qeyri-şəxslərə* ayırmaq olar.

Şəxslərə müraciətin əsas hissəsini yaxın, munis adamlara – sevgili, dost, yoldaş, qohum, qonşuya müraciət təşkil edir. Bu tip müraciətdə situativ məzmun, reallıq üstündür; əsər bəzən gerçək danışığa yaxınlaşır, ünsiyyət tərəfləri (subyekt-adresat) məhrəmləşir, nitqin şərtiliyi azalır. Bədii dialoq xeyli dərəcədə təbii nitq keyfiyyəti qazanır:

*Yaylığın mili yansın,
Od tutsun gülü yansın.
Sənə "sürün" deyənini,
Ağzında dili yansın.*

Nitqin adi danışığa oxşarlığı o qədərdir ki, mətndə kənar adamların, anlamazların sözü – “sürün” – sitat kimi verilir.

Bayatılarda bədii müraciətin ünvanlandığı əsas şəxslər aşağıdakılardır: “gözəl”, “qız”, “ağam”, “aşıq”, “dilbər”, “gəlin”, “dost”, “ovçu”, “qardaş”, “dayı”, “yeznə”, “oğlan”, “ana”, “yar”, “bəy” və sairə. Çox vaxt ikinci şəxs adlandırılmır, yaxud “sən” deyə işarələnilir, bəzən isə, əksinə, konkret adla (Alı, Sənəm, Leyli, Alim, Tasin qardaş) fərdilik qazanır.

Müraciət olunan ikinci şəxs müxtəlif vasitələr, əsasən təsviri və emosional epitetlər, konkret detallarla səciyyələndirilir: “incə çubux üç oğlan”, “arxalığın xaradır”, “qırmızıdır kürkün, yar”, “uzun boylu laz oğlan”, “dağda oturan oğlan, buyux bəzədən oğlan”, “bəstə boylu mor çiçək”, “qaşları qələm dartmış”, “qızıl gülsən, butasan”, “köynəyi yaşıl oğlan”, “pərcərədən baxan yar”, “saçların hörmədin yar”, “qaş-gözün oynadan yar”, “arxalığın çim yaşıl”, “araxçının yan qoyar”, “iyid paşa, say paşa”, “ay sallanıb gedən yar”...

Bəzi hallarda nitq subyekti əsas tərəf-müqabilinə deyil, ikinci dərəcəli şəxslərə – şahidə, münsifə, rəqibə, anlamaza, anlamazına müraciət edir:

*Bu eldə bir danəyəm,
Əl dəymə, pərvanəyəm,
Yarım gedib səfərə,
Dərdinnən divanəyəm –*

mətndə doğma şəxs (“yar”) uzaqdadır, anlamaz, iddiası olan başqası (“əl dəymə”) isə yaxındadır və lirik qəhrəman məhz bu anlamaza müraciət edir. Lirik qəhrəmanla yad müsahib arasında təzad bəzən xeyli dərinləşir:

*Ağ çuxan ağı qalsın,
Boxçada bağlı qalsın.
Bizi ayıran yağı,
Ciyərin dağı qalsın.*

Bədii müraciət bəzən konkret detallar və cizgilərlə zənginləşir, nəqli-təsviri səciyyə qazanır. Bu cəhət müraciətin kənara ünvanlandığını təsbitləyir; bəzən hətta kənarla danışıq prosesi özü mətndə modelləşdirilərək verilir:

*Ev tikdim tağlı olsun,
Bağ saldım bağı olsun.
Deyirlər nə vaxt gələr?
Deyirəm, sağlıq olsun!*

*Xoş gün bayramın olsun,
Günəş seyranın olsun.
Niyə gec-gec gəlibsən,
Canım qurbanın olsun.*

Bayatılarda bəzən nitq mənbəyi kimi əsas qəhrəman – müəllif deyil, ikinci dərəcəli obrazlar çıxış edir; köməkçi, yardımçı surət əsas obraza müraciət edir:

*Əzizim, aydın olsun,
Ay doğsun, aydın olsun.
Eşitdim yarın gəlir,
Gözlərin aydın olsun.*

Əksinə, əsas qəhrəman ikinci dərəcəli obraza – köməkçi, dost, həmdəmə – müraciət edə bilir:

*İstəmədim yad olsun,
Nişan aldım ad olsun.
Yardan mənə xəbər yaz,
Mənim könlüm şad olsun;*

*Oğlan gəlir enişdən,
Kəmərbəndi gümüşdən.
Yar ilə mərcimiz var,
Mən dondan, o öpüşdən.*

Qarışıq növlər, yəni təbii danışıqda olduğu kimi, adresatın həm ikinci, həm də üçüncü şəxs kimi anılması da bayatılarda izlənilir:

*Bu gələn haralıdır?
Dağların maralıdır.
Əyil üzündən öpüm,
Ürəyim yaralıdır.*

Qeyd etdiyimiz kimi, bayatılarda kənarla dialoqun ikinci qrupunu *qeyri-şəxslərə*, yəni təbiət qüvvələrinə, coğrafi predmetlərə, duyğu və hisslərlə bağlı mücərrəd anlayışlara müraciət təşkil edir. Bu nitq növü dolayısı ilə mifoloji təfəkkürə, arxaik psixoloji paralelizmə bağlıdır: qədim antropomorfik şüurda predmetlər insani keyfiyyət qazanıb canlandırıldığından insan və təbiət arasında dərin vəhdət var idi. Bu cəhət mifik təfəkkürün sinkretikliyinə, söz və predmet, təxəyyül və gerçəklik arasında eyniyyətə səbəb olur. Bayatılarda bir çox hallarda psixoloji paralelizm aşkar bədii vasitə kimi istifadə olunur:

*Ağlarım ağlar kimi.
Dərdim var dağlar kimi,
Bən güzün xəzəl oldum,
Saralmış bağlar kimi.*

Mühitlə lirik qəhrəman arasında müqayisə və paralellər əsərin məzmununa uyğun olaraq əks mənaları da bildirir:

*Qarşıda gül biçərlər,
Gül suyündən içərlər.
Qırılacaq barmaxlar
Yara kəfən biçərlər.*

Təbii ki, bayatılarda arxaik mifoloji qavrayış yox, onun izləri, daha doğrusu, mifoloji çalarlı metaforik şüur hakimdir. Bayatılarda təbiət qüvvələri sinkretik-mifoloji substansiya deyil, bədii metafora, insani hisslərin simvolik ifadəsi, bədii məzmunu

kosmik miqyaslarda genişləndirmək üçün obrazlı vasitədir. Təbiətə müraciət bu baxımdan üslubi səviyyəni aşaraq, semantik funksionallıq qazanır, bədii qavrayışın genişlənməsinə, məna çalarlarının sonsuzluğuna, insan və mühit arasında müsbət və ya mənfi məzmunlu paralelizmi vurğulamağa xidmət edir.

Bayatılardakı bu tip qeyri-şəxsi adresatları və tərənnüm obyektlərini aşağıdakı qruplara bölmək olar:

– coğrafi obrazlar: dağ, dərə, bağ, bulaq, yol, ay, ulduz, çay, derya, yağış, duman, gecə..;

– bitkilər, heyvan və quşlar: gül, quş, ördək, xoruz, ceyran, göy at, boz at, ağ at, bənövşə, maral, sona, qərənfil, tərhan, kəklik, xəzəl, alma, nar, badamça, bülbül, narınc, qızıl gül, buta, quzu..;

– konkret coğrafi məkanlar: Araz, Təbriz, Şuşa, Dərbənd, Borçalı, Sarvan, İrəvan, Göyçə, Ağrı, Ağdam, İstanbul, Gəncə, Quba, Şəki, Muğan, Şirvan, Ahıska, Varxan, Adıgün, Qaraman, Kür, Miyana, Təkəli, Kəşan, Kərkük, Tiflis, Dağıstan, Ərzurum, Tərtər, Kəpəz..;

– mücərrəd anlayışlar: Tanrı, Allah, fələk, tale, ömür, eşq, qürbət, ölüm, ayrılıq, vüsal, zəmanə, əcəl, qismət..;

– əşyalar: çəpər, divar, qala, ev, pəncərə, qapı, açar, furun, gəmi, arxalıq, libas, yaylıq və sairə.

Bayatılarda kənar obyektlərə müraciət yalnız adresat tipologiyasına görə deyil, həm də *funksional* baxımdan seçilir. Əvvələn, bayatılarda xeyli şərti olan bədii müraciətin adi informativ rolu zəifdir; müraciətdə adresatın diqqətini nəyəsə cəlb etmək, təlqinlə bərabər, söyləyicinin emosional münasibəti də ifadə olunur. Beləliklə də dəyərləndirmə, səciyyələndirmə, qiymətləndirmə önə çıxır. Bayatıda kənara müraciət məhz buna görə müəyyən *emosional pafos* – istək, əzizləmə, oxşama, tənə, yalvarış, təntənə, nida tonu qazanır (“əzizim”, “ələmi”, “aşıq”, “haray” kimi əlavələr, təkrarlar emosionallığı artırır).

Bəzi formalar isə *nominativlik və predikativliyin* üstünlüyü ilə seçilərək, müəyyən hal və vəziyyətin təsbitinə yönəlir.

Beləliklə, *müraciət informativ (söyləyici münasibətini bildirmə), ekspressiv (obyekti səciyyələndirmə) və təsdiqləyici funksiyalar yerinə yetirir.*

Bu funksional genişlik rəngarəng üslubi vasitələrlə, ilk növbədə, *xitab* formaları ilə gerçəkləşir: “*Əzizim səni, Təbriz*”, “*Ağlama, kömür gözlüm*”, “*Haray, ellilər, haray*”, “*dağlar, sona dağlar*”, “*Ay qız, ay qız, amandı*”, “*Yeznə, yeznə, can yeznə*”, “*Qızıl gül putam lay-lay*”, “*Mənim əziz gül oğlum*”, “*Ay qardaş, paşa qarda*”, “*Gedən, getmə, dayan, dur*”, “*Ağ at, yalın qurusun*”, “*Yeşildir başın, ördək*”, “*Çuxası yaşıl oğlan*”...

Əksər hallarda bayatılarda kənara müraciət çoxfunksionallıqla seçilir – həm söyləyicinin predmetə münasibəti bildirilir, həm predmet səciyyələndirilir, həm də müəyyən situasiya təsbitləşir.

Buna görə də bədii nitqdə *əmr və sual formaları* aktuallaşır.

Əmr forması kənarla dialoqun əsas növlərindən biri, xüsusi emosionallıqla seçilən nitq formasıdır. Əmr şəklində müraciətin bayatılardakı spesifikliyi ilk növbədə onun yönəldiyi müsahiblərin səciyyəsindən asılıdır: adi nitqdən fərqli olaraq, bayatılarda bu obrazlar ümumiləşmiş tiplərdir, ünsiyyətdə birbaşa iştirak etməyən uzaq şəxslər və ya simvolik predmetlərdir. Buna görə də bayatılarda əmrin icbariliyi itir, adresatın müstəqim reaksiyası gözlənilmir və əmr şəkli əslində istək, arzu, yalvarış, təlqin kimi modal çalarlar qazanır. Bu cəhət qeyri-şəxslərə əmr formalı müraciətdə qabarıqdır:

*Su gəldi eşil, dağlar,
Ömürdür beş il, dağlar.
Səndə düşməni izi var,
Göz-göz ol, deşil, dağlar.*

Dialoqda birbaşa iştirak etməyən şəxslərə əmrlə müraciətdə də istək, arzu çaları, daxili dialoqa xas modallıq üstündür:

*Nə uca dağların var,
Al-yaşıl bağların var.*

*Qürbət eldən tez qayıt,
Dalınca ağların var.*

Yaxın, müstəqim adresata ünvanlanan əmr formalı müraciətdə də dəyərləndirmə tonu aşkardır:

*Aypara tək üzə bax,
Qələm qaşa, gözə bax,
Deyirsən, sevim səni,
Anam deyən sözə bax!*

Beləliklə, əmr forması bayatıda yalnız müsahibi nəyəsə təşviqə yönəlməyərək, lirik qəhrəmanın daxili intibalarını – arzu, şərt, lazımlıq, razılıq, inkar kimi mənə çalarlarını ifadə edir.

Buna görə də əmr forması vasitəsilə dərin fikirlər – insan, həyat, tale, cəmiyyətlə bağlı ümumi düşüncələr ifadə oluna bilir. Deyək ki, aşıqlıq dərdi, sevgi xofu və eşq iztirabları belə vəsf olunur:

*Qapıda durma yetim,
Boynunu burma yetim.
Kirpiyini ox edib,
Canıma vurma, yetim.*

İnsan duyğularının mürəkkəbliyi: razılıq-inkar, barış-etiraz, yoxluq-varlıq arasında fəlsəfi tərəddüdlər yüksək poetiklik qazanır, əmr şəklinin köməyiylə zərurət və azadlıq, ölüm və həyat, an və əbədiyyət arasında qalan fərdin hissləri bildirilir:

*Dağların qarı mənəm,
Gün yoxdur, ərimənəm.
Qəbrimi dayaz qazın,
Cavanam, çürümənəm;*

*Əlif mənəm, bey mənəm,
Əlif üstə tey mənəm.
Apar əcəl köynəyin,
Mən cavanam geymənəm.*

Bəzən əmr forması bayatılarda mifopoetik keyfiyyət kəsb edir: adi istək, arzu deyil, yalvarış, dua, ilahi qəzaya *magik təsir* meyli aşkarlanır. Lakin əski mərasim nəğmələrindən gələn bu ənənə bayatılarda zəifləyərək, sakral deyil, poetik mənə ifadə edir və yalnız daha emosional, təsirli nitq olması ilə fərqlənir:

*Aman fələk, ax fələk.
Çıx bacadan bax, fələk.
Mənə elçi gəlməsə
Get evini yıx, fələk!*

*İstanbuldan çıx da gəl
Puvar kimi ax da gəl.
Bən burda ax çəkəndə,
Sən Allahdan qorx da gəl.*

Göründüyü kimi, əmr formasına əsaslanan leksik və qrammatik (əmr formasının) təkrarlar mətnin yalvarış, dua, andvermə məzmununu daha da artırır. Belə müraciət çox vaxt ilahi qüvvələrə, tanrıya, taleyə, əcələ, fələyə ünvanlanır:

*Ay çıxar bədir, Allah,
Bu nə səvdədür, Allah!
Ya bənə səvdügimi,
Ya bənə sabur, Allah!*

*Əzrayıl, azma dedim,
Bacamda gəzmə dedim.
Bən cəhil, yarım cəhil,
Dəftərən yazma dedim.*

Bayatılarda əmr forması digər poetik mənələr:
– tənə, istehza, tənqid:

*Qırmızıdır kürkün, yar,
Çıx küçəyə gör kim var,
Əhdinə düz çıxmadın,
Yerə girsin börkün, yar.*

– şərt, qarşılıq, tutuşdurma:

*Bu yoldan ötənə bax,
Köynəyi kətana bax,
Qürbətdə gözün açma,
Açanda vətənə bax.*

– olayın sürəkliyi, davamlığı, əbədiliyi arzusu:

*Dağ başında əsən, dur,
Yollarımı kəsən, dur.
Aləm Kəbəyə dönsə,
Mənim qibləmə sən dur.*

– səbəb-nəticə, bağlılıq, istək:

*Gəl eyləmə qan, gözəl,
Qurban sənə can, gözəl.
Mən həsrətdən yanıram,
Sən də alış, yan, gözəl!*

– şikayət, narazılıq:

*Dağların başına bax,
Qar yağıb başına bax.
Mən sevdim yad apardı,
Fələyin işinə bax! –*

kimi məzmun çalarları kəsb edə bilir.

Sual cümləsi bayatılarda əsasən ekspressiv tonlu və ritorik məzmundadır. Digər cümlə növləri kimi, suallar da bayatılarda şərti dinləyicilərə ünvanlanır, sual adresatları dialoqda birbaşa deyil, xəyalə iştirak edir; lirik qəhrəman cavabsız suallarla öz gileyini, tənhalığını, şikayət və narazılığını, daxili tərəddüd və axtarışlarını bildirir:

*Fələyin öz əlindən,
Açmadım göz əlindən.*

*Kimə edim şikayət,
Bəxtimin əzəlindən?*

*Haray, məni qəm basdı,
Öldürməyə var qəsdi.
Bülbüllər fəğan eylər,
Gül budağın kim kəsdi?*

Qəhrəman öz ritorik suallarını adi-profən dinləyicilərinin cavablamayacağını öncədən bilsə də, onların nə vaxtsa, kim tərəfindənsə anlanacağına, yəni əvvəldə qeyd etdiyimiz ali addresat, fəvqəl dinləyici, münsif tərəfindən haqq dünyasında, ulu dərğahda cavablanacağına bel bağlayır – xalq ruhunun nikbinliyi, yaşarılığı məhz bunda təzahür edir.

Bayatı suallarının əksəriyyəti mücərrəd, fəlsəfi mahiyyətlidir və sorğudan daha çox müəyyən daxili qənaəti, həyatın mürəkkəbliyi haqqında ümumiləşmiş qayəni ifadə edir. Yəni poetik sual dinləyicini sadə sorğuya, sınağa çəkmir, ona nəyisə aşılamağa, “dinləyicinin iradəsinə təsirə, yəni onu nəyəsə təşviqə... zəruri məlumatı çatdırmağa”⁴⁶ xidmət edir. Nəticədə, bayatı sualları məhiyyətə cavabsız, problematik olur. Ümumi nəticə, cavab reaksiyası isə mücərrəd gələcək, fəlsəfi-poetik düşüncələrlə bağlanır. Lirik qəhrəman müəyyən hallarda öz suallarının mücərrəd mahiyyətini, “başqa aləmlərə”, axirətə yönəldiyini aydın dərk edir və əsərində də açıq şəkildə təsbitləyir:

*Qərənfil əkərmisin,
Balinən şəkərmisin,
Bu gözüüm səndə qaldı,
Əxrətdə çəkərmisin?*

Konkret nitq anında, söyləyici və müsahib arasında birbaşa dialoqda isə cavab mümkünsüzdür:

*Dərdimə çarə gəldim,
Mən baxtıqara gedim.*

*Sən məni oda saldın,
Haram var, hara gedim?*

*Əzizim yada neylim?
Yad oğlu yada neylim?
Görür ahı naləmi
Gəlmir imdada, neylim?*

Bəzi hallarda lirik qəhrəman sadə, aydın suallar verir, cavabı bildiyini gizlətmir, ancaq sual verməklə dinləyicini fəal müsahibə, tərəfkeşə, həmdəmə çevirmək, ünsiyyətə cəlb etmək istəyir. Belə suallarla dinləyicinin diqqəti sual obyektinə (soruşulan nəsnəyə) deyil, məhz soruşanın özünə, onun iztirablarına, tərəddüd və şübhələrinə, axtarışlarına yönəlir:

*Dağda çən tutqun oldu,
Gəldin sən tutqun oldu.
Nədəndir ki, ürəyim
Gün-gündən tutqun oldu?*

*Dağda çiskin olurmu?
Duman, çiskin olurmu?
Ağlar gözüm, çox ağla,
Bundan pis gün olurmu?*

Suallar vasitəsilə lirik qəhrəmanın daxili aləmi açıldığı kimi, onun dinləyiciyə münasibəti, adresatın səciyyəsi də verilir:

*Başın nədən ağarmış?
O gül bədən ağarmış?
Sənə güvəndiyim dağ,
Sənə də qar yağarmış?*

*Oydun, yaramı oydun,
Tutdun maralı soydun.
Qəm dağı basılmamış,
De bir haramı qoydun?*

Suallar bəzən birbaşa dinləyiciyə ünvanlanmış olsa da, sorğudan daha çox, yenə də subyekt-adresat münasibətini dəyərləndirməyə yönəlir:

*Ülkər Aydan ucadır,
Nə aydınlıq gecədir.
Mənim halım pis keçir.
Sənin halın necədir?*

*Qara bulud gəliyer,
Qarmi yağacax?
Gözlərim yol çək이어,
Yarmi gələcax?*

Bayatılarda ironik səciyyəli, dəyərdən salıcı, obyektə məsxərəyə qoyan:

*Dağdan aran yaxşıdır,
Tirmə xaran yaxşıdır.
Boyun gödək, gözün tum,
Sənin haran yaxşıdır?*

– tərifləyici, dəyərləndirici, vəsfedici:

*Aşıq gəzər dağ-daşı,
Axtarar yaşılbaşı.
Can alan bir gözəlin,
Sürməni neylər qaşısı?*

– giley-güzar, şikayət bildirən:

*Gəlmişəm görüm səni,
Qəlbimə hörüm səni,
Qapı-baca bağlanıb,
Bəs hardan görüm səni?*

– taleyə, qəzaya etiraz məzmunlu:

*Bir kuş çıxdı dəryadan,
Xəbər aldı dünyadan,
Dedi ölüm var imiş,
Niyə doğdux anadan?*

– canlı mükəlimə əhval-ruhiyyəli:

*Çağırđım, Sənəm, Sənəm,
Səs gəldi: mənəm, mənəm
Dedim: ləbin kim əmsin?
Dedi: sən əm, sən əm!*

və digər çalarlar daşıyan suallar izlənilir.

Beləliklə, bayatılarda suallar qəhrəmanın mürəkkəb hisslərini, həyata münasibətini, obyekt haqqında fikirlərini ifadə edir. Buna görə də suallar bayatılarda informativ (sual-məlumat), idraki (sual-düşüncə), təhkiyəvi (sual-təsvir), ekspressiv (sual-hiss) və digər növlər üzrə təsnif oluna bilər.

Təbii ki, bayatılarda sadələdiyimiz növlərə sığmayan digər nitq formaları da mövcuddur. Bütün bu linqvopoetik əlvanlığı tam əhatə etmək ümumiyyətlə mümkün deyil.

II FƏSİL

SEMANTİKA

2.0. Ümumi məsələlər

Semantik poetika anlayışı. Semiotikanın üç tərkib hissəsindən biri olan semantika işarələrin məna tutumunu, yəni işarəvi sistemin işarədənəkar mühitə münasibətini, “işarə-gerçəklik” bağlılığını öyrənir və bununla da semiotikanın digər sahələrini – sintaktika (“işarə-ışarə”) və praqmatikanı (“işarə-subyekt”) tamamlayır⁴⁷.

Semantikanın digər elmlərə – məntiqə, psixologiyaya, fəlsəfəyə, sosiologiyaya, informasiya nəzəriyyəsinə, dilçilik və ədəbiyyatşünaslığa tətbiqi də müasir elmi təfəkkür qarşısında yeni imkanlar açır. Semantik incələmələr ədəbiyyatşünaslıqda xüsusilə perspektivli olduğundan son illərdə müasir filologiyada yeni istiqamət – semantik poetika formalaşmaqdadır. Semantik poetikada bədii əsər xüsusi işarəvi dil kimi alınır və bu dil daxilindəki estetik mənalər, məna yaradıcıları və daşıyıcıları, bədii mənanın təkamülü və saxlanması mexanizmi araşdırılır.

Estetik informasiyanı, universal bədii mənalara öyrənən semantik poetikanın vəzifələrini belə qruplaşdırmaq olar:

a) əsərin ünsürlərinin və bütöv quruluşunun invariant mənasının şərh;

b) mühitin, işarəvi dilin və insan psixikasının dəyişməsindən doğan məna çevrilmələrinin tədqiqi;

v) bədii mənalara təsnifi.

Ancaq bu mühüm vəzifələrinə baxmayaraq semantikanın poetikaya tətbiqi uzun müddət ənənəvi metodların müqavimətinə rast gəlib. İfrat formal cərəyanlar poetik semantikanı əsəri gerçəkliklə birbaşa bağladığına görə, tarixi və xüsusən sosioloji filologiya isə, əksinə – bədii mənanı reallıqdan uzaq, inikasa əsaslanmayan mücərrəd kateqoriya şəklində öyrəndiyi üçün tənqidlə qarşılaşmışlar.

Belə ikitərəfli tənqid semantik metodun özünəməxsusluğundan gəlir. Quruluş və məzmunun ayrılmazlığı prinsipinə əsaslanan, əsərin bütün ünsürlərini bədii məna daşıyıcıları kimi araşdıran, konkret bədii mənanın yalnız konkret bədii struktur daxilində gerçəkləşdiyini nəzərə alan semantik poetikada bədii məna həqiqətən də gerçəkliyin ümumiləşmiş təqlidi, “yaradıcı inikası”, mühitdən gələn məzmun, məkəs sayılmır. Semantikada bədii məna dedikdə, ilk növbədə, gerçəkliyə universal baxış prinsipi, dünyanı, mühiti qavramaq üçün universal dəyərləndirmə mexanizmi və rəmzi mənalara sistemi nəzərdə tutulur. Bütün dövrlər üçün mahiyyətə eyni olan, əsərin mətnini yaradan bu semantik məna tutumu invariant səciyyəli, əsərin konkret oxunuşundan doğan həyati məzmun isə variant xarakterlidir. Təbii ki, əsərin bu iki məzmun qatı – mətnin invariant mənası və oxucu qavrayışı – vəhdətdədir. Onları, eləcə də semantikanın üçüncü qatını – müəllif məzmununu bir-birindən yalnız şərti ayırmaq olar.

Estetik informasiya. Sırf semantik məlumatdan fərqli olaraq, estetik məzmun fərdi, unikal, metaforik və çoxmənəlidir. Eyni zamanda, estetik məzmunun bədii ifadə forması da öz-özlüyündə semantik səciyyəlidir. Əslində bədii əsərdə mənanı konkret ifadə formasından kənar təsəvvür etmək mümkün deyil: bədii forma özü məna yaradan, məna daşıyan və ifadə edən məfhumdur. Lakin əsərin daxili semantikasını assosiativliklə bərabər, xeyli dərəcədə sistemli olduğundan, bir sistem kimi tərkib hissələrinə parçalana və təsvir oluna bilər. Bunun üçün bədii semantikanı ən bəsit, ilkin, daha çözümlənə bilməz ünsürlərə, *işarəvi məna vahidlərinə* parçalamaq və təsnif etmək lazımdır.

Belə ilkin semantik vahidlər ilk növbədə estetik işarə səviyyəsində axtarıla bilər. Məlumdur ki, semantik fəlsəfənin banilərindən olan Çarlz Pirs və Çarlz Morris estetik işarəni “ikonik”, təsviri işarə adlandıraraq, onun gerçəkliyi ya zahiri quruluş, ya da strukturca inikas etdiyini söyləmişlər. Yuri Lotman isə fabula və mifoloji modelləşdirmə adlandırdığı bu iki inikas tipini vəhdətdə götürür.

Yəqin ki, bədii yaradıcılıqda fərqli mənə qatlarının vəhdətdə götürülməsi daha doğru yanaşmadır. Zahiri və məcazi inikasın ortaqlığı xalq lirikasında, o cümlədən bayatılarda da izlənilir. Tutaq ki:

*Dağların başı ilə,
Dibinin daşı ilə,
Yara bip namə yazım
Gözümün yaşı ilə. –*

kimi bir bayatıda zahiri əlamətə görə inikas var, yəni bu əsər ilk növbədə bütün aşiqlərin ayrılıq zamanı çəkdiyi halı ümumiləşdirir. Lakin əsərdə həm də strukturca inikas var, yəni bu bayatının mənasını tək aşiqlərə deyil, deyək ki, qəribə, əsirə, xəstəyə, kimsəsizə də aid etmək olar. Beləliklə, əsərin semantikasını zahiri formaca tam başqa, strukturca isə oxşar situasiyalara da bağlana bilər. Bu baxımdan, məsələn, Ahıska türklərinin ənənəvi məhəbbət bayatılarının, eləcə də bir çox digər janrların sürgün illərində tarixi-sosial amillərin təsiri ilə qəriblik dərdi, yurd həsrəti ifadə etməsi müasir folklorlarda funksional-semantik transformasiyalar üçün səciyyəvi haldır⁴⁸. Oxşar tipoloji hadisələr Qərbi Azərbaycanın İrəvan, Dərələyəz, Zəngəzur, Göyçə, Loru-Pəmbək və digər tarixi mahallalarına aid folklor materialları üçün də səciyyəvidir⁴⁹.

Qeyd edək ki, oxşar motivlər başqa arealda, dini-mədəni kontekstdə və dövrlərdə meydana çıxmış bayatı və digər şeir janrlarında da izlənilir. Bu baxımdan, xristian dininə etiqad edən, türk dilinin şimali-şərqi Anadolu ləhcəsində danışan urumların etnik mədəniyyəti və folkloru xüsusi maraq kəsb edir⁵⁰.

Urumların folklorunda sürgün motivləri və hicrət yırları adlı xüsusi janr hələ 18-ci əsrdə çar hökuməti tərəfindən Kırmıdan sürgün edildikdən sonra təşəkkül tapır. Həmin dövrlərdən urum folklorunda tarixi hadisələr, sürgün, eləcə də, Qafqaz, Kırm, Anadolu və digər yerlərdə təmasda olduqları, mənşə, dil-mədəniyyət baxımından yaxın xalqların hamısına iztirab və faciələr gətirmiş ermənilərin xristian urumlara qarşı da qanlı düşmənçiliyi əks olunur:

*...Dağıstan çölünə çıxar canımız,
Ermeninin elindən axar kanımız...*

Keçən əsrin sonlarında isə urum folklorunda hicrət motivləri yeni tarixi prosesləri ifadə etməyə başlayır. Ahıska türklərinin sürgün folklorundan fərqli olaraq, müasir urum folklorundakı hicrət mətnləri 1944-cü ilin kütləvi sürgünü ilə əlaqədar hadisələri deyil, SSRİ dağılıdıqdan sonra 1990-cı illərdə Gürcüstandan və Ukraynadan Yunanıstana köçmüş urumların doğma yurdlarına olan həsrətini, Gürcüstanın Zalqa (Barmaqsız), Ukraynanın Melitopol bölgələrində qalmış doğma yurdlarına olan sevgi və nisgili ifadə edir. Zalqadan köçmüş urumların (berzenlərin) folkloruna aid topladığımız aşağıdakı nümunələr bu motivləri xüsusi emosionallıqla ifadə edir:

*Zalqamız köçdü gidər,
Su kimin axar gidər.
Zalqamız köçdü gidər,
Su kimin axar gidər.*

*İnsanlar gözü yaşlı,
Ürəgim yaxar gidər.
İnsanlar gözü yaşlı,
Ürəgim yaxar gidər.*

*Zalqamın yolu daşlı,
Güzəllər kalem qaşlı,
Qocalar gözü yaşlı,
Geriyə baxar gidər.*

*Zalqamın daği düzü,
Otlardı qoyun quzi.
Zalqamın daği düzü,
Otlardı qoyun quzi.*

*Müşgül şennigin yüzü,
Yürəgimi yaxar gidər.
Müşgül şennigin yüzü,
Yürəgimi yaxar gidər.*

*Gürcüstanın yolları,
Nə güzəldir dağları.
Gəlin gidəx biz orya,
Tütdurax ocaxları.*

*Oğul, uşax dağıldı,
Kövlər sahabsız qaldı.
Gəzir ana, babalar,
Gözlərində yaş ğaldı.*

*Ahan gəldix Qresyaya,
Dolları qazanmaya.
Dollar bizi yandırdı,
Çox xalxımız dağıldı.*

*Gürcüstanda məzərlər,
Ya pir əbə dədələr.
Məzərlərə çıxan yox,
Onlara mum yaxan yox.*

*Bu türkülərim aci,
Dağıldı ğardaş baci,
Bizim xalq çox darıxer,
Cayal-cayal ağarər.*

*Allah, bizə kömək et,
Hər bir yana toplanax.
Dərdi bizdən irağ et,
Çalax, güləx, oyniyax.*

*Dumanni, dumanni
Oy bizim yerlər.
Dumanni dumanni
Oy bizim yerlər*⁵¹.

Coğrafi, dini, ictimai, etnoloji proses və amillərdən asılı olmayaraq, türk bədii-estetik ənənəsinin və klassik poetik sisteminin müasir dövrdə və fərqli kontekstlərdə də fəal funksionallığa malik olduğunu təsdiqləyən bu zəngin materialın, xristian urumların türk dilli folklorunun və ədəbiyyatının, eləcə də türk dilindəki dini mətnlərinin, o cümlədən xalq ənənəsində formalaşmış türkdilli “İncil”in sistemli toplanıb araşdırılması ümumən türkologiya qarşısında duran vacib məsələlərdən biri olaraq qalmaqdadır.

Urum folkloru poetik xüsusiyyətlərinə, janr sisteminə, üslub və dilinə görə türk folklor ənənəsinə aiddir. Bu baxımdan, türk folklorunun, dilinin, mədəniyyətinin gələcək tədqiqatlarında, eləcə də şifahi lirik və epik ənənəmizin öyrənilməsində türkdilli xristian urumlara aid mətnlərin böyük əhəmiyyəti ola bilər.

Qeyd etdiyimiz kimi, müasir semantikada estetik işarələrin əsas keyfiyyəti *strukturluq, ümumilik, sosial-fəlsəfi dəyərlərə uyğunluq, invariantlıq* hesab olunur⁵². Estetik işarələrin və bədii mənalara tədqiqində poetikanın qanunlarına – *ahəng, kompozisiya, polifoniya, ritm* meyarlarına əsaslanmaq da vacibdir. İnformasiya nəzəriyyəsinə xas prinsipləri isə yalnız şərti mənada nəzərdə tutmaq olar.

Bayatılara işarəvi sistem kimi yanaşdıqda, bədii mənanı tam dolğunluğu ilə araşdırmaq üçün konkret söyləyici və dinləyici münasibətindən gələn məzmun çalarlarından, çoxmənalıq və məcazilikdən təcridlənərək, bədii mətndən gələn informasiyanı sabit formada anlayan, variantlaşdırmayan “ideal söyləyici və ideal dinləyici” (Naom Homski) anlayışlarına istiqamətlənmək zəruridir.

Məsələn:

*Araz, Araz, xan Araz.
Dağlardan axan Araz,*

*Yardan bir xəbər gətir,
Evimi yıxan Araz –*

kimi bayatılarda fərdlərin tarixi yaddaşından və etnopoetik dünya mənzərəsindən gələn mənə çalarları, assosiativ duyumlar, məcazi çoxmənalıq deyil, bədii simvolların mücərrəd semantikasını, mətn daxilindəki məntiqi-funksional rolu üzərində dayanılmalı: “Araz”, “dağ” kimi simvollar bir-birinə əks yüklü, biri o birini inkar edən mənfi-müsbət anlamlar kimi götürülməlidir.

Beləliklə, konkret mətn tipi olan bayatıların invariant semantikasının və məntədxili semantik təkamülünün şərhini ilə məhdudlaşaraq, əsərlərin tarixi, sosial, ictimai, psixoloji kontekstdən doğan çalarlarını “unudacağıq”.

Semantik sistemlər: növ-forma-janr. Ədəbi növ-forma-janr münasibətlərini ierarxik bağlılıq kimi götürürük. Fikrimizcə, *növ-forma-janr* münasibəti *struktur-sistem-tamlıq* bağlılığına uyğundur⁵³.

Bu baxımdan ədəbi növü daxili potensiya, dərin qatdakı sərt struktur, fəvqəlfərd, fəvqəltarixi və fəvqəlmilliyə universal qavrayış üsulu hesab etmək olar.

Poetik forma daha funksional, çevik, dəyişkən, variantlaşa bilən, fəvqəlfərd və fəvqəlmilliyə, amma tarixi sistemdir.

Janr isə quruluş və məzmunca bölünməz tamlıqdır, tarixi və milli anlayışdır, əsər səviyyəsində isə həm də fərqi kateqoriyadır.

Şərti olaraq desək, ədəbi növ – qavrayış potensiyası, bədii forma – qavrayış prosesi, janr – qavrayış prosesinin yekunudur. Bu baxımdan, **lirika – növ, dördlük – poetik forma, bayatı – janrdır**. Bədii mənə tam dolğunluğu və konkretliyi ilə məhz janr səviyyəsində aşkarlanır; məhz janrda bədii mənə fərdiləşir, metaforik çoxmənalıq qazanır, quruluş və məzmunca bədii tama çevrilir.

Bayatıda həm bədii ünsür, həm misra, həm də mətn səviyyəsində sabit semantik münasibətlər, konkret və ardıcıl mənalar sistemi izlənilir. Dörd (bəzən beş, altı) misralı, yeddi hecalı, a a b a (bəzən də a a a b, a b a b, a b s d və s.) qafiyə sistemli yığcam

poetik janr olan bayatıda sabit məna – quruluş tamlığı var. Ancaq bu ümumi məna tamlığından əlavə, bayatı semantikasında hər bir ünsür öz fərdi rolunu oynayır, ümumi poetik fikir bütün əsər boyu təkamül edir və buradakı hər hansı ünsürü və ya misranı yardımçı, yaxud əsas hesab etmək, yəni bayatının *giriş və əsas hissələrdən ibarət olmasına dayanan ənənəvi münasibət özünü doğrultmur*.

Bəşəri, insani, fəlsəfi idealları ifadə edən bayatı həqiqətən də iki fərqli, lakin bərabərhüquqlu struktur-semantik hissədən ibarətdir. Bayatının ilk iki misrası birinci, son misraları ikinci semantik cərgəni yaradır.

Tarixi təkamül nəticəsində a a b a qafiyə tipli mətnə çevrilmiş, yəni son iki misrası əvvəlkilərdən üçüncü, sərbəst sonluqlu misrayla ayrılmış bayatıların *poetik semantikasi məhz bu iki cərgənin qarşılıqlı münasibətindən doğur; bu cərgələrin hər ikisi eyni aktualılıqla ümumi bədii ideyanın yaranmasında iştirak edir, əsas ideya hər iki misra cütündə yerləşə bilir*.

Təbii ki, bayatı müstəqil janr kimi bütövdür və onun daxili ikiliyi mütləq deyil. Bayatı dörd misralıq bədii tam olduğundan iki müstəqil “beyt”dən təşkil olunmur, misraların cütləşməsi isə mətndaxili proses hesab edilməlidir.

Bəzi bayatılarda arxaik daxili sinkpetiklik – bir motivin dörd misrada ardıcıl işlənməsi, daxili birxətillik indiyədək qorunub saxlanıb. Misraları bu şəkildə *ardıcıl – zəncirvari* bağlanan bayatılar əsasən cinaslı və rədifli, xoyrat tipli bayatılar və holavar, sayaçı, oxşama, layla kimi əsərlərdir:

*Əzizim yolla gəlsin,
Dağ aşsın, yolla gəlsin,
Ürəkdə nisgilim var,
Bir namə yolla, gəlsin;*

*Hola dedim, düşdü qaç,
Göydə oynadı qırmanc,
Öküzlər ota getdi,
Qara kəlim qaldı ac.*

Bu nümunələrin bütün misralarında eyni motiv ardıcıl şəkildə təkrarlanır.

İkinci tip bayatılarda isə iki cərgə (şərti mənada – beyt) arasında zəncirvari ardıcılıq yox, *struktur paralelliyi*, müstəqil tərəflərin assosiativ ortaqlığı aşkarlanır:

*Kür qırağı sərindir,
Girmə, içi dərinidir.
Oğlanı dərdə salan
Bir ala göz gəlindir.*

Belə nümunələrdə bədii motiv bir cərgədən o birinə ardıcıl şəkildə keçmir, cərgələr mənaca, strukturca paralelləşir: adamı səriniylə cəlb edən Kür təhlükəli dərəcədə dərinidir // ala gözləri ilə oğlanı cəlb edən qızın sevdası da onu dərdə salandır.

Semantik təkamül anlayışına gəldikdə, burada iki cəhət nəzərdə tutulur:

a) bədii əsərin invariant mənasının törənişi və mətn daxilində təkamülü, yəni mətndaxili semantik əməliyyatlar;

b) ümumən sabitliyə meyli bədii semantikanın kənar təsirlərlə tarixən dəyişməsi.

Metod məsələləri. Burada **əsas məqsədimiz** bayatıların semantik tutumunun ümumi şərhini vermək və semantik metodun filologiyamızda tətbiq dairəsini imkanımız daxilində genişləndirməkdir.

Gerçəkləşdirməyə çalışacağımız *əsas elmi hipotez* belədir: ənənəvi janr olan bayatılarda müstəqil bədii semantika varmı və varsa təkamül edirmi, yaxud bayatı məzmunu kanonik forma qəlibləri ilə məhdudlaşır, şablon qəliblər ətrafında məhdud variasiyalardan kənara çıxmır və təkamül etmir?

İkinci hipotez isə bayatı semantikasının yaranma mexanizmi ilə bağlıdır: bayatılarda semantik mərkəz yalnız son iki misradamı

ifadə olunur, yaxud poetik tamın bütöv strukturundan yaranır və həm birinci, həm də ikinci misra cütlərində aşkarlana bilir?

Araşdırma obyektləri: semantik vahidlər və səviyyələr. Bədii əsərin struktur ünsürlərindən fərqli olaraq, semantik vahidləri mətndən ayırmaq bir sıra çətinliklərlə bağlıdır, ümumiyyətlə, söz sənətində də, dildə olduğu kimi, “nə mənəni səsdən, nə də səsi mənədən ayırmaq olar; buna yalnız abstraksiya formasında nail olmaq mümkündür”⁵⁴. Həqiqətən də, bədii mənə vahidləri yalnız mücərrəd şəkildə və şərti olaraq fərqləndirilir.

Bəzi araşdırmalarda bədii semantikanın üç əsas kateqoriyası göstərilir: poetik baxış (müəllif), poetik dünya obrazı (mətn), bədii konsepsiya (oxucu)⁵⁵.

Lakin bu ideyanın nöqəsanı, fikrimizcə, bədii konsepsiyayı obrazlılıqdan ayırmasındadır. Məsələ burasındadır ki, poetik semantikada mətn və konsepsiyayı bir-birindən ayırmaq olmaz, daha doğrusu, söhbət elə məhz mətnin (dünya obrazının) öz daxili semantikasından, mətn konseptuallığından getməlidir.

Müəllif və oxucu anlayışının semantikaya birbaşa təbii də qeyri-məqbuldur; müəllif obrazı, onun subyektli və subyeksiz ifadə formalarına gəldikdə isə, bunlar struktur ünsürlər kimi öyrənilməlidir. Folklor lirikasında, o cümlədən bayatılarda, müəllif obrazı (lirik qəhrəman) və mətn semantikasi əksər halda üst-üstə düşdüyündən, bu sinkretik məfhumları bundan sonra sinonim sayacağıq.

Bayatı məzmununun yaranmasında fonemlərdən tutmuş sintaksisə, yaradıcı-söyləyici mövqeyindən tutmuş dinləyici münasibətinə qədər bütün ünsürlər iştirak edir. Lakin semantik şərhin “saflığı” üçün, “abstpaksiya” (F. de Sössür) məqsədilə yalnız aşağıdakı semantik vahidlərlə qənaətlənəcəyik: estetik işarələr və onların yaratdığı oppozitiv cütlər; misralar və onların yaratdığı semantik cərgələr; bütöv bədii mətn. Bütün bu vahidlər əsər daxilində iki müstəvidə ilgilənir və mənalanır: üfq, yəni misra və cərgə daxilində; şaquli, yəni misralar və cərgələr arasında.

Bundan əlavə işarələrin mətnlərarası (bayatı silsiləsi) kontekstdə qazandığı əlavə çalarlar da ortaya çıxır. Beləliklə, bayatı

semantikasını: a) işarə, b) misra, v) cərgə, q) mətn, d) silsilə səviyyələrində öyrənəcəyik.

Poetik semantikanın bu qatlarının münasibəti iyerarxik asılılıq əlaqəsi deyil. Ümumiyyətlə, semantikada aşağı elementlər birbaşa yuxarıları yaratmır və onlardan tam asılı olmur⁵⁶. Əsərin hər bir semantik vahidi mətn daxilində öz müstəqilliyini saxlayır, ümumi ideya bu müstəqil mənaların qarşılıqlı münasibətindən (iyerarxik asılılığından yox), yaratdıqları ümumi semantik modeldə baş verən assosiativ proseslərdən doğur. Buna görə də semantik vahidlərin ayrı-ayrılıqda şərhini verməzdən əvvəl, bəyatının təsəvvürümüzdə tutduğumuz ehtimalı semantik modelini təklif etmək istərdik.

Ehtimalı semantik model. Dediymiz kimi, əksər şifahi folklor janrları, ümumən verbal semiotik mətnlər kimi, bəyatı da ikili kompozisiya əsasında qurulur. İşarəvi sistem olan bəyatıda müəyyən obyekt (anlayış) iki əks hissəyə parçalanır və bunlar bir-birilə tutuşdurularaq qavranılır: bir əks tərəf (semantik həll) o biri əks tərəflə (semantik nəticə) xüsusi məna əlaqələrinə girir və parçalanmış ilkin ahəng yenidən tarazlanır, ümumi ideya təsbitləşir, beləliklə, obyekt içəridən dərk edilir.

Aydındır ki, epik və lirik mətnlərdəki semantik münasibətlər xeyli fərqlənir – lirik mətndə epik ənənəyə xas mediasiya, konfliktin süjetli nizamlanması və yekun hadisəvi həlli istisna edilir.

Lirikanın fərdi semantik qanunauyğunluqları var. – Lirik əsərdə müxtəlif simvol və funksiyalar müəyyən məqsədyönlü münasibətlərə girir, konflikt müstəqim mənada həll edilmir, ancaq müəyyən emosional tonla təsbitlənir.

Bu proseslərdə sabitlik və qanunauyğunluq olduğundan, lirik mətn, o cümlədən bəyatı semantikasının universal təkamül modelini yaratmağa mümkündür⁵⁷.

Bəyatılarda mətnin mənalar aləmini formalaşdıran və müxtəlif qavrayış situasiyalarında aktuallaşdıran *iki növ semantik model aşkarlanır*:

1) Semantik təzad müəyyən tərzdə nəzərə çarparaq qeyd olunur, vurğulanır (qabardılır, konkretləşdirilir, şişirdilir...), lakin məntiqi baxımdan həll olunmur;

2) Təzad ya implisid səciyyə daşıyır, ya heç mövcud olmur; əsər eyni funksional motivi təkrarlayır və təsbit edir; nə motivdə, nə də modeldə dəyişmə baş verir.

Bayatılarda bu iki semantik modelin gerçəkləşməsi mexanizmini aşağıdakı ümumi formulla ifadə etmək olar:

ilkin həll / ilkin nəticə // yekun həll / yekun nəticə

Bu tipoloji sxemin ilkin semantik cərgəsi ilk iki misradan, yekun cərgəsi isə son misra cütündən ibarətdir. İlkin cərgə – ehtimalı, mücərrəd, təxmini; ikinci cərgə isə gerçək, konkret, qətidir.

Bu iki korrelyativ cərgə semantik baxımdan bərabərhüquqlüdür; giriş və əsas anlayışlarını bura aid etmək olmaz. İlk iki misranın zəmin, üçüncünün nəticə, dördüncünün möhkəmlədici misra olması fikri də dəqiq deyil.

Əsərin məzmun və pafosundan asılı olaraq, əsas fikir hər iki cərgədə yerləşə bilər. Təbii ki, bu iki cərgə bədii təmin, bütövün ayrılmaz hissələridir və onları beyt hesab etmək olmaz; bayatının iki qovuşuq misrasını, semantik cərgəni yalnız şərti mənada beyt adlandırma bilərik⁵⁸.

Bayatıların semantik modelini yaradan estetik işarələr, misralar, cərgələr arasında məna əlaqələri və ümumi mətn semantikasını nəzərdən keçirək.

2.1. Estetik işarələr

Estetik işarə dedikdə bədii əsərin elementar, bölünməz, fərqləndirici vahidi nəzərdə tutulur. Folklor mətnindəki ən xırda işarəvi vahidlər haqqında müxtəlif mülahizələr var⁵⁹. Son illərdə mütəxəssislər bədii mətnin ən xırda vahidini bildirən çeşidli adlar altında iki əsas məfhumun nəzərdə tutulduğu qənaətinə gəlir-

lər: həyatdan, mühitdən gələn *simvollar* və bu simvollara əsaslanan *funksiyalar*, yəni əslində predmetlər və münasibətlər.

Simvol müəyyən həyati ideyanı, kateqorial mənanı bildirir. Funksiya isə əsəri hərəkətə gətirən aktiv rol, prosessual mənadır. Simvolla funksiyanın münasibəti dialektik münasibətdir – simvol yalnız funksionallaşdıqda bədii məzmun qazanır, funksiya isə simvolla ifadə olunur, plastikləşir, predmetləşir. Simvol daha konkret və həyati, çoxvariantlı və çoxmənalı, dinamik və maddidir. Funksiya isə daha ümumi və mücərrəd, invariant və təkmənalı, statik və ideal səciyyəlidir. Əsərdə möhkəm yeri, sabit rolu və dəyişməz mənası olan funksiyalar var. Bu funksiyalar eyni rolu oynayan müxtəlif simvollarla ifadə oluna bilər: deyək ki, nakamlıq, vaxtsız əcəl funksiyası bayatılarda “baxılmaz yol”, “şaxta vurmuş gül”, “girilməz qapı”, “batmış ay” kimi simvollarla açılır.

Mənşə etibarilə simvollar təyinedici, funksiyalar isə təyin olunandır (əks fikirlər də var): simvol həyati ideyanın, funksiya isə simvolun inikasıdır.

Lakin tarixi təkamül nəticəsində bir çox funksiyalar sabitləşmiş və invariantlaşmışdır. Milli mədəniyyətimizin tarixi tipologiyasına uyğun xüsusi işarəvi dil formalaşmış və simvollar sisteminə təsbitləşmişdir. Beləliklə, bayatı funksiyalarının simvollarından asılılığı çox məqamda zəifləmiş, bəzən də ənənəvi funksiyalar (əcəl, qərblilik, ayrılıq, nakamlıq) əsərdə daşlaşaraq simvolların özünü təyin etməyə, “seçməyə” başlamışdır. – Və ümumi folklor qanunu – *formanın məzmunu müəyyən dərəcədə müəyyənləşdirməsi* bayatılarda da adi hala çevrilmişdir. Buna görə də bayatı semantikasının təhlilini funksiyadan başlamaq məqsədəuyğundur.

Funksiyalar. Bayatı mətni daxilində subyekt və obyekt münasibətlərində nəyisə həll edə bilən, konfliktə təsir edən ən xırda, birmənalı, obyektiv rol, mövqe, hərəkət, münasibət funksiya hesab edilə bilər (hər hansı obyektiv funksiyanı ifa etməyə qabil hər bir subyektə isə simvol adlandırmaq olar).

Xalq lirik şeirində və o cümlədən bayatı mətnindəki semantik funksiyalar *tema və motivlərdən* ibarətdir.

Temalar. Bayatı temaları subyekt-obyekt münasibətləri əsasında yaranır və subyektin obyektə nəzərən tutduğu mövqe, lirik qəhrəmanın həyata baxış nöqtəsi ilə təyin olunur. Buna görə janr sisteminin kanonikliyi ilə seçilən folklorda tema əslində poetik ənənədən (ədəbiyyatdan fərqli olaraq) gəlir, janr təfəkküründən, dünyaya ənənəvi etnopoetik baxışdan törəyir. Nəticə etibarilə, bayatı temaları lirik yaradıcılığa xas ümumi qanunauyğunluğa nəşət edir və şifahi lirikaya aid əksər araşdırmalarda göstərilən tipoloji qruplara bölünür. Subyekt tipinə, informasiya mənbəyinə görə bayatı temalarını belə qruplaşdırmaq olar:

A. Lirik qəhrəman (birinci şəxs) özü haqqında danışır.

B. Lirik qəhrəman obyekt (ikinci şəxs) haqqında və ya obyekt adından danışır.

V. Lirik qəhrəman başqaları (üçüncü şəxs) haqqında və ya başqaları adından danışır.

Q. Lirik qəhrəman mühiti tərənnüm edir.

Bu temalarda lirikanın əsas keyfiyyəti – əsərdə subyektin özünü ifadə etməsi tam dolğunluğu ilə aşkarlanır; bir an və əbədiyyətin kəsişdiyi nöqtədə insan və dünya oppozisiyası bayatı temalarının əsasında durur.

Bayatı tematikasını formalaşdıran subyekt tipləri əsasən aşağıdakı obrazlarla ifadə olunur:

a) birinci şəxs, yəni lirik qəhrəman: “aşıq”, “nakam gənc”, “əcəl qurbanı”, “qərib”, “müdrək şəxs”, “kimsəsiz” və s.;

b) ikinci şəxs, lirik “mən”in tərəf müqabili: “sevgili”, “dərddəli qohum” (ana, ata, bacı, qardaş, gəlin), “gözü yolda qalan”, “həsretli” və s.;

v) üçüncü şəxs (şəxslər): “rəqib”, “fələk”, “düşmən”, “əğyar”, “el”, “dost” və s.;

q) subyektə əhatə edən mühit isə təbii, sosial, sakral fonla bağlıdır.

Motivlər. Müəyyən fəlsəfi, bəşəri, sosial ideyanın açılmasına xidmət edən bu dörd tematik qrup öz növbəsində daha konkret bölümlərə, yəni motivlərə differensiallaşır. Motiv gerçəklikdən gələn, inikas səciyyəli, denotativ vahiddir. Lirikada motivlər epos motivasiyasından xeyli fərqlənir. Epik motivlər beynəlxalq universal narrativ elementlərdir; lirik motivlər isə əsasən milli (etnik, dini, regional, sivilizasion, bəşəri) kateqorial ünsürlərdir. Motiv – ən xırda funksional rol, qabarıq keyfiyyət, müstəqil, fərqləndirici momentdir.

Bayatı motivləri mənşəcə sosial, fəlsəfi, sakral, intim köklüdür.

Sosial qrupa – kasıblıq, fəqirlik, kimsəsizlik; fəlsəfi qrupa – həyat, ölüm, cəmiyyət, təbiət; sakral motivlərə – tanrı, ruh, tale, əcəl, kosmoqonik qüvvələr; intim bölümə – məhəbbət, gözəllik, dostluq, sədaqət kimi anlamları daxil etmək olar.

İlk üç tematik bölümə (A, B, V) aid motivlər müştərəkdir və aşağıdakı qruplara ayrılı bilər:

1. İnsanın daxili və zahiri keyfiyyəti.
2. Hiss, duyğu, fikir.
3. Tale, əcəl, ölüm.
4. Hərəkət, vəziyyət, hal.
5. Müraciət, təklif, məsləhət.
6. İstək, ümid, inam.
7. Səbəb, nəticə, nisbət.
8. Zaman
9. Məkan.
10. Kəmiyyət, sıra, forma.

Mahiyyətcə üçüncü qrupla çox vaxt eyniləşən dördüncü temaya (Q – lirik qəhrəman mühiti tərənnüm edir) aid olan motivlər isə aşağıdakı məfhumlarla bağlıdır:

1. Landşaft və peyzaj.
2. Əşyalar, detallar.
3. Canlılar.
4. Bitkilər.

5. Sosial obyektlər.
6. Fəsillər, zamanlar.
7. Mücərrəd anlayışlar.

Qeyd edək ki, dördüncü tematik qrupu yaradan bu anlayışları oxşar simvollarla eyniləşdirmək olmaz.

Məsələn:

*Ov səndə çaşdı, dağlar,
Üstündən aşdı, dağlar.
Ayrılığa dözürsən,
Ürəyin daşdı, dağlar.*

Bu bayatıda “ov” – sevgilini, yəni ikinci şəxsi, “dağlar” isə birinci şəxsi bildirən məcazi simvollarıdır. Lakin məntiqi-semantik baxımdan bayatının temasını birmənalı anlayışlarla bildirməli olduğumuzdan, sabit formullardan istifadə etməliyik:
 $Q.3 - Q.3/1 = Q.1 - Q.1$

Yəni 4-cü tematik qrupa aid mətnin 1-ci sətirində “ov – canlılar”, 2-ci sətirdə “canlılar” və “dağ – landşaft və peyzaj” və 3-4-cü sətirlərdə “dağlar – landşaft və peyzaj” motivləri ifadə olunur.

Başqa bir bayatı (Ahıska manisi):

*Dağ başında kəstənə,
Tökülür tənə-tənə;
Dünya dolu qız olsa,
Bənə düşər bir tənə. –*

Burada “kəstənə” (şabalıd) – Q.4 (lirik qəhrəman təbiəti tərənnüm edir) formulu ilə ifadə olunmalı tema – motivdir. Təbiətdəki vəhdətlə lirik qəhrəmanın sevgilisinə sədaqəti paralelləşib qabardılır.

Konkret araşdırmalarda bu kimi motivləri daha da konkretləşdirmək olar; deyək ki, dördüncü qrupdakı (Q) hər bir bəndi a) canlanma, b) məhv, v) bölünmə, fəlakət, q) ahəng kimi variantlara ayırmaq olar (məsələn, Q.3.b – canlılar aləmində məhv).

Tema və motivlər bayatılarda çeşidli **kombinasiyalara** girir və dəqiq təsvir oluna bilər. Məsələn: A.2 – lirik qəhrəmanın, yəni “mən”in taleyi; B.4 – obyektin, yəni “sən”in duyğuların; V.6 – başqasının, “onun” (onların) istəyi; Q.6 – müəyyən fəslin tərənnümü.

Bir sətir, cərgə, yaxud mətndə bir neçə tema-motiv (funksiya) həll-nəticə bağlılığında birləşir:

a) Misradaxili funksional münasibətlər: müxtəlif temaların bir sətirdə qovuşması –

Ov səndə çaşdı dağlar –

misrasında iki funksiya var: sevgilinin – “ov”un (II şəxsin) halını bildirən motiv və bu motivin lirik qəhrəmana – “dağlar”a (I şəxsə) aidliyi. Bu funksiya birliyini belə dəqiqləşdirmək olar – Q.3/Q.1.

Beləliklə, bu sətrin daxil olduğu bayatının yuxarıda verdiyimiz ümumi formulu belə differensiallaşır: $Q.3/Q.1 - Q.3/Q.1 = Q.1/A.5 - Q.1/A.5$. Bu formulda $Q.1/A.5$ – “dağlar”a – mühitə lirik qəhrəmanın müraciəti deməkdir (Q.1. – landşaft və peyzaj; A.5. – birinci şəxsin müraciəti).

b) Bir cərgə daxilində, yəni semantik vəhdət yaradan iki cütləşən misra arasında məna əlaqələrini – işarəsi ilə bildirmək olar; deyək ki,

*Atlılar kəndə doldu,
Su gəldi bəndə doldu*

misralarından ibarət semantik cərgəni V.4 – Q.1 formulu ilə göstərə bilirik (bu əlaqələrin məna çalarlarını aşağıda açıqlayacağıq).

v) Cərgələrarası (şərti olaraq, beytlərarası) münasibətləri hələlik bərabərlik (=) işarəsi ilə bildiririk:

*Dağlar başı tütündür,
Kimin qəlbi bütündür?
Əyil üzündən öpüm,*

Dünya ölüm-itimdir

bayatısını sadələşdirərək $Q.1 - V.1 = A.6 - Q.7$ formulu ilə təsvir edə bilərik. Buradakı Bəzi misraları daha da çözləyib, tərkib hissələrinə parçalamaq olar. Deyək ki, ikinci misra lirik “mən”in müraciətidir (A.5); müraciətin başqalarına (V.1) yönəl-diyi aydın olduğundan, bu misra belə dəqiqləşdirilir: $A.5/V.1 -$ yəni “mənim başqalarının daxili keyfiyyətinə aid sualım” (“Kimin qəlbi bütündür?”). Üçüncü misradakı “istək” (A.6) mo-tivi ikinci şəxsə yönəlib – $A.6/B.1 -$ “Sənin gözəlliyinə qarşı mənim istəyim”). Nəhayət, son sətirdə lirik “mən”in istəyi mü-hitdəki mücərrəd anlayışlarla (Q.7) bağlı səbəbdən doğur – $A.7/Q.7$. Beləliklə, bu bayatının formulu konkretləşir:

$$Q.1 - A.5/V.1 = A.6/B.1 - A.7/Q.7$$

Tema və motivləri (funksiyaları) ifadə edən, maddiləşdirən bədii simvolları təsnif edək.

Simvollar. Bayatılardakı funksiyalar (tema və motivlər) ənənəvi simvollarla ifadə olunur. Son dərəcə geniş, rəngarəng və dəyişkən olan bədii simvolların bayatılardakı funksiyalar üzrə əsas variantlarını tam toplayıb kataloqlaşdırmaq, bunların bədii təsvir vasitələri ilə bağlılığını, üslubi çalarlarını aşkarlamaq gələcəkdə müvafiq tədqiqatların mövzusu ola bilər. Buna görə də, qeyd etdiyimiz təfərrüatlara varmadan, bayatılardakı ən mü-hüm simvol qruplarını *mənşə, məzmun, üslub, maddi ifadə* baxımından şərh edib ümumiləşdirməyə çalışsaq.

Bayatı simvollarını *mənşəcə* coğrafi, zoomorf, antropomorf, veqetativ, qastronomik, sosial, sakral, astral, say, səs, rəng, işıq, sıra, məkan, zaman, hərəkət, duyğu simvollarına ayırmaq olar. *Məzmunca* əsasən birmənalı və çoxmənalı simvollar aşkarlanır. *Üslubi* baxımdan sinonim, antonim, paralel, elliptik, metaforik simvollar seçilir. *Maddilik* baxımından simvollar söz, söz birləş-məsi, ibarə, sabit frazem və s. ilə ifadə olunur.

Bir çox simvollar klişeləşmiş (dağ, qərib, yol); bəziləri yalnız müəyyən kompozisiya tərkibində, sabit semantik cütün

hissələri kimi işlənir (“ana-bala”, “gecə-gündüz”, “gül-bülbül”, “bağ-şaxta” və s.); bəziləri isə yaradıcı-dinləyicinin qavrayış ənənəsinə, fəhminə və etnik-tarixi yaddaşına əsaslanan məcazi simvollarıdır (“Araz”, “iki sahil”, “yaxasız köynək”...).

Bayatılarda işlənən əsas motivlər – sevgi, gözəllik, cəfəkeşlik, dostluq, məhrəmlik, ailəcanlıq, nakamlıq, ayrılıq, həsrət, qəriblik, xəyanət, arxasızlıq, fəqirlik, təklilik, tənhalıq, kimsəsizlik, çarəsizlik, yolçuluq, namərdlik, böyüklük, mərdlik, birlik, inam kimi anlayışlardır. Bunlar sabit, amma formaca çeşidli simvollarla ifadə olunur və rəngarəng fonetik, ritmik, leksik, qrammatik, sintaktik bədii vasitələrlə təsbitlənir.

Çox vaxt motiv və simvolu ayırmaq çətinləşir – eyni bir ifadə, məzmunundan asılı olaraq, həm müəyyən motiv, həm də bu motivi açan simvol rolunu oynaya bilər – bunlar arasında formal fərq itir, yalnız prinsiplial əkslik qalır; simvol bədii polifunksionallıq qazanır:

*Gül əkdim şaxta vurdu,
Nə yaman vaxtda vurdu;
Bimürvət ovçu məni
Yardan iraxda vurdu. –*

Bu bayatının semantikasını $Q.4.b - A.2/Q.4.b = V.4/A.3 - B.7/A.3$ formulu ilə ifadə olunur, yəni mühitdəki proses $Q.4.b$ (təbiətdə ölüm, yəni gülün şaxtadan məhv olması) və mənim bu prosesə münasibətim ($A.2/Q.4.b -$ təbiətdəki ölümlə bağlı duyğu, şaxtanın gülü vurmasının vaxtsızlığı, buna mənfə münasibət) birinci cərgədə (1 və 2-ci misralar); üçüncü şəxsin mənim ölümümə ($A.3$) səbəb olan bəd hərəketi: $V.4/A.3$ və bu ölümə ($A.3$) yara nəzərən ($B.7$) münasibət – $B.7/A.3$ ikinci cərgədə (3 və 4-cü misralar) bildirilir. Formal cəhətdən buradakı “gül”, “şaxta” simvolları birinci misrada təbiətlə bağlı ilkin motivlərdir; əsərin ümumi konteksti baxımından isə “gül” – eşqin simvolu, “şaxta” – zalım mühitə işarədir. Yəni bir ifadə eyni məndə bir neçə məna və funksiya daşıya və eyni zamanda həm motiv, həm simvol ola bilər.

Bəzi bayatılarda təbiətlə bağlı simvolların klişeləşməsi (subyektə aid olması – “gül-bülbül”, “aşıq-məşuq”) çox güclüdür və belə simvollar artıq öz “qanuni” qruplarından (Q qrupu) daha çox, uyğun gəldikləri subyektlərə aid motiv yaradırlar; məsələn:

*Sonam göldə san durdu,
Tər lan gördü, yan durdu;
Yarım birbaşa getdi,
Ürəyimdə qan durdu –*

bayatısının ilk misralarındakı motivləri Q variantı ilə işarələmək çox şərti xarakter daşıyır. Çünki buradakı “sonam”, “tər lan” simvolları artıq tam standartlaşmış və müvafiq olaraq, ikinci və birinci şəxsləri bildirir. Lakin semantik araşdırma formal-statik səciyyəyə daşdığından və oxucunun estetik yaddaşından təcridləndiyindən belə halları öz “qanuni” formal qrupuna aid etmək məqsədəuyğundur. Buna görə də yuxarıdakı bayatını: Q.3 – Q.3.v = B.4 – A.2/B.4 formulu ilə işarələmək daha doğrudur.

Bayatı simvollarının aşağıdakı əsas variantlarını və yaratdıqları semantik cütləri göstərmək olar:

– təbii-coğrafi: dağ, dərə, bulaq, çay, ev, qala, bürc, meşə, dərə, göl, sel, yel;

– rənglər: yaşıl (dirilik, canlanma), qırmızı (coşğunluq, ifratlıq), qara (ölüm, ayrılıq), ağ (neytrallıq, keçidlik), sarı (incəlik, zəriflik, kədər, qüssə);

– zaman: gecə/gündüz, qış/yay, yaz/payız, keçmiş/indi;

– məkan: qürbət/yaxın, göy/yer, sağ/sol, yuxarı/ aşağı, yol/mənzil, ön/arxa, açıq/bağlı;

– sosial anlamlar: məhrəm/yad, ölüm/həyat, bacı/qardaş, ana/bala, ata/oğul, kişi/qadın, aşıq/məşuq, qoca/cavan;

– kəmiyyət: tək/cüt, az/çox, böyük/kiçik.

Bu simvolların hər birini daha konkret variantlara ayıra birləşdiririk:

– sevgili: “şeyda bülbül”, “ay-ulduz”, “kəmənd” “zülfi”, “şirin çayın qəndi”, “sarı gül”, “qanlı gül”, “mor çiçək”, “xonça üstə gül”, “göldə üzən sona”, “yol üstündə bulaq”;

– qərib, tənha, kimsəsiz: “qəfəsdə bülbül”, “yatmış maral”, “qaraqaş ördək”, “qalada əsir”, aralı, yan gələn “gəmi”, “çəpərlər”, “sovrulmuş qum”, “dolu vurmuş dağlar”, “yola düzülən karvan”, “şaxta vurmuş gül”, “dumanlı dağlar”, “bağlı qollar”;

– ölüm, ayrılıq: “batmış ay”, “yolunmuş saçlar”, “bükük boyun”, “əcəl köynəyi”, “baxılmaz yollar”, “açılmaz qapı”, “uzaq mənzil”, “yaxasız köynək”.

Bütün bu tema, motiv və simvollar bayatıda müəyyən qarşılıqlı münasibətlərə girir. Əsər semantikasını əslində bu münasibətlərdən yaranır və bayatı müəyyən mənada rəmzlərdən ibarət mətn, klassik istilahlarla desək, *mərmuz* tək aşkarlanır.

Bayatının semantik vahidləri (tema, motiv, simvol) həm bir misra daxilində, həm misralar və cərgələr arasında, həm ümumi mətn kontekstində, həm də bayatı silsilələrində bədii funksionallıq qazanır. Bu semantik mənaları bir-bir nəzərdən keçirək.

2.2. Misralararası (cərgədaxili) semantika

Dediyimiz kimi, bayatı strukturu iki hissədən ibarətdir: *birinci* (ilkin, nümunəvi, ehtimali, ümumi) və *ikinci* (gerçək, yekun, konkret) *semantik cərgələrdən* (şərti mənada, beytlərdən). Əsas bədii ideya bu cərgələrin hər hansı birində yerləşmir, hər ikisinin qarşılıqlı münasibətindən, bağlılığından, müqayisəsindən, əksliyindən, ortaqlığından, genişliyindən, darlığından və sairə tipli əlaqəsindən doğur.

Ümumi üslubi vəhdət, bayatının daxili tamlığı hər iki misra cütünün qovuşuqluğundan yaranır. Buna görə də, ümumi mənadan əvvəl cərgədaxili semantika öyrənilməlidir.

Semantik təhlil nəticəsində bayatının ilkin və yekun semantik cərgələri (şərti olaraq, birinci və ikinci beyt) daxilində aşağıdakı mənə əlaqələrini aşkarlamaq mümkündür.

Uyuşma əlaqəsi (&). Bir cərgə yaradan iki sətirdəki (misradakı) mənalar ortaqlaşır, bir-birini tamamlayır, ancaq öz müstəqilliyini, differensiallığını saxlayır. Bu bağlılıqda iki ifadə üslu-

bi mənə çalarlarına görə deyil, semantik-məntiqi baxımdan həqiqi olduqlarından bir-birinə bağlanırlar (məhiyyətə “və” əlaqəsi).

Uyuşma əlaqəsi bayatıda ilk növbədə söz, ibarə, anlam, simvol, funksiyaların ortaq misralarda təkrarı ilə yaradılır:

*Yar gülü telə bağlar,
Kəmərin belə bağlar:
Bülbül uçub, gül solub,
Virandır yenə bağlar.*

Bu bayatıda uyuşma əlaqəsi ayrılıqda hər iki cərgə daxilində izlənilir. İlkin cərgədə “telə bağlanan gül” və “belə bağlanan kəmər” semantik cəhətdən ortaq fikirlərdir; ilkin həll və ilkin nəticə məzmunca uyğundur. Yekun cərgədə də “uçmuş bülbül, solmuş gül” (yekun həll) və “viran bağ” (yekun nəticə) ortaqdır. Lakin iki semantik cərgə arasında tam başqa, təzadlı əlaqə var. Birinci cərgədə bağlılığın və birliyin yaratdığı gözəllik və ahənglə, ikinci cərgədə ayrılıq, uçmaq, solmaq motivlərinin törətdiyi viranlıq təzadlaşır, əksləşir. Cərgələr arasındakı bu şaquli əlaqələrdən müvafiq hissədə danışacağıq.

Cərgə daxilində iki misra arasında semantik uyuşma əlaqəsini gücləndirən əsas vasitə – tematik, semantik analogiyadan istifadədir:

*Anne, ben dərvişmiyim,
Karalar giymişmiyim,
Ben sevdim, eller aldı,
Anne, ben ölmüşmiyim?*

Bu mani-bayatıda sözü, anlamın təkrarı deyil, tematik eyniyyət əsas mətnyaradıcı vasitədir. Hər iki cərgədə birinci şəxslə bağlı eyni tema ardıcıl şəkildə işlənir, cərgələr zəncirvari bağlanır. Mətnin birinci hissəsində “*dərvişlik – qaralığ*” semantik eyniyyəti, ikincidə isə “*nakam sevda – ölüm*” mənə ortaqlığı (yəni hər ikisində *uyuşma* əlaqəsi) aşkarlanır.

Cərgə daxilindəki uyuşma əlaqəsini & işarəsiylə göstərmək olar. “*Anne, ben dərvişmiyim // Karalar giymişmiyim*”: A.4 & A.1; “*Ben sevdim, eller aldı // Anne, ben ölmüşmiyim?*”: A.1 & A.3.

Əkslik əlaqəsi (~): semantik antonimiya, məntiqi təzad münasibətinə uyğun gələn bu mənə əlaqəsi bayatılarda çox geniş yayılıb. Cərgə daxilində misralar arasında əkslik münasibətini yaratmaq üçün əsasən bədii-semantik antonimlərdən istifadə olunur; həll – nəticə bağlılığı təzada, inkara əsaslanır.

*Yeşildir başın, ördək,
Qaradır qaşın, ördək,
Çift gəlirdin bu gölə,
Hani bir eşin, ördək.*

Birinci cərgədə daxili təzad zahirən çətin seçilir və yalnız bədii simvolikaya əsaslandıqda açılır: “yeşil” – həyat, yaşayış, canlılıq, sevgi rəmzidir; “qara” – ölüm, ətalət, ayrılıq, nakamlıq. İlk cərgədəki “həll”də (I misrada) yaşarılıq, sevgi mənası verilir, lakin “nəticə” (II misra) hüznü, öləri, qara olur. Yekun cərgədə də “həll” (III misra) yaşarı, müsbətdir – “çift”, cüt subyekt – sevgi, vəhdət, vüsəl, həyat deməkdir, lakin yekun cərgənin də “nəticə” sətrində (IV misra) ölərilik, nakamlıq, təklilik səslənir. Beləliklə, “yeşil – qara”, “çift – tək” antonimləri hər iki semantik səviyyədə – birinci və ikinci cərgədə əkslik əlaqəsi yaradır.

Əkslik əlaqəsini ~ işarəsiylə göstərə bilərik.

Konkretləşdirmə (>), yəni daha geniş anlayışı daha konkret məfhumə müncər etmə. Konkretləşdirmə əlaqəsi keyfiyyət və proses baxımından gerçəkləşir:

*Qəribəm, vətənim yox,
Bu yoldan ötənim yox,
Düşdüm dərin dəryaya,
Əlimdən tutanım yox.*

“Qəribəm, vətənsizəm” – ilkin və ümumi həll, geniş zəmindir; “Bu yoldan ötənim yox” – ilkin və konkret nəticədir; “Dərin dəryadayam” – yekun həll, “Əlimdən tutanım yox” – yekun nəticədir.

Hər iki semantik həll mənaca geniş, nəticələr isə bunlara rəğmən konkretidir. Beləliklə, iki beytdə konkretləşdirmə əlaqəsi, yəni > işarəsiylə bildirəcəyimiz bağlılıq var: “qəribliyin” və “dərin dəryaya” düşməyin konkret təzahürləri: “yoldan ötənim yox”, “əlimdən tutanım yox”.

Genişləndirmə əlaqəsi (<) konkretləşdirmənin əksidir. Hər iki əlaqə (konkretləşdirmə və genişləndirmə) elliptik təkrarlar, yəni bir ünsürün dəyişildiyi təkrar; təsviri təkrar (perifraz); mənaca ehtiva, yəni bir mənəni daha geniş və ya dar sinonim mənaya daxil etmə vasitəsilə yaradılır:

*Dərya səndən, sal məndən,
Yaşıl səndən, al məndən;
Fələk, zülmün bəs eylə,
Gəl bu canı al məndən!*

Burada lirik subyekt özünü daha geniş və qorxulu, öləri, təhlükəli aləmə salır. “Sal” – konkretlik, fərdilik, bağlılıq simvolu və “dərya” – stixiya, genişlik, hamılıq məfhumudur. Fərdi, qəlbi, ürəyi bildirən “al” rəng (istək, hərəkət, hissiyyat, darlıq) daha geniş anlayış olan “yaşıl” – ümumi ahəng, yaşarılıq, genişlik, sonsuzluqla toqquşur. Birinci cərgədə, beləliklə, “sal”, “al” kimi fərdi, intim, konkret, subyektiv, səbatsız simvollarla “dərya”, “yaşıl” kimi ümumi, geniş, səbatlı anlamlar qarşılaşır. Konkret genişə can atır. İkinci, yekun cərgədə bu genişləndirmə əməliyyatı təkrar olunur: “can – fələk” oppozisiyası yaradılır; konkretlik (can) genişliyə (fələk) çıxmağa cəhd edir (təklidə yaşamaq-dansa, canı verib yara qovuşmaq üstün tutulur).

Qovuşma (∧) bayatılarda aşkarladığımız növbəti əlaqə tipidir. Əvvəlkilərdən fərqli olaraq, burada iki məfhum bir-birilə

sadəcə sinonimləşmir və ya antonimləşmir, konkretləşdirmə və ya genişləndirmə də izlənmir. Semantik qovuşma əlaqəsində bir misra mənası o biri misra mənasını öz içində əridir, ehtiva edir, ekvivalentləşdirir. Bir məfhum öz müstəqilliyini, differensiallığını itirir, aidlik, ekvivalentlik, yəni mənalardan qovuşması yaranır (A – yalnız V olduqda mümkündür):

*Gecələr, ay gecələr,
Gün gedər, ay icələr;
Bir dəfə üzün görsəm,
Ağlar gözüm dincələr.*

“Gecələr” simvolu ikinci misradakı “gedən gün” və “incələn ay” simvolları ilə ekvivalentləşir – əsas obyekt olan “gecələr” öz məzmununa “gedən gün” və “incələn ay”ı da tam daxil edir və mənalandırır; ikinci sətirin mənası birinciyə nisbətən əslində yarı müstəqil, yarı differensialdır. Eyni semantik münasibət ikinci cərgədə də var: “görünəcək üzün” və bu halda dincələcək “ağlar gözüm” simvolları da mənaca qovuşur, birinci simvol ikincini tam ehtiva edir, öz içində əridir və nisbi ekvivalentlik yaranır (“yar” qarşısında sevinin itməsi – Füzulidən gələn fəlsəfə). Əsas, həlledici simvollar olan “gecələr”, “üzün” anlayışları müvafiq olaraq “incələn ay” və “ağlar gözüm”ə nisbətən daha əhəmiyyətli və əhatəlidir. Sonuncu simvollar birincilərin içində əriyir.

Semantik tarazlaşma (⊃) əlaqəsi – bu zaman iki müstəqil anlam ümumi bir kontekstdə səbəb-nəticə, kompensasiya, şərtləndirmə münasibəti əsasında bağlanır. Məntiqi cəhətdən bu əlaqəni qeyri-ekvivalentlik hesab etmək olar: bir anlayış o biri ilə təyin olunur, tarazlaşır.

*Karvan yola düzülür,
Ala gözlər süzülür,
Necə mən ağlamayım,
Əlim yardan üzülür.*

Hər iki cərgə daxilində aydın sezilən məntiqi tarazlaşdırma əlaqəsi var: “karvan yola düzülür \supset gözlər süzülür”, “əlim yardan üzülür \supset mən ağlayıram”. Tarazlaşdırma dedikdə, təbii ki, mənəvi hal deyil, məntiqi əməliyyat: “əgər, onda”, “belədirsə, onda”, “bir halda ki” bağlılığı nəzərdə tutulur.

Bayatılarda çox geniş yayılmış bu əlaqəni ilk növbədə leksik-semantik əvəzetmələr, variativ təkrarlar, şərt, arzu, istək formaları yaradır.

Bayatıda cərgə və misradaxili üfiqi semantik münasibətlərin tam başqa növlərinin də olacağı mümkünlüyünü qeyd edərək, hələlik bunlarla kifayətlənək və poetik semantikanın digər qatına – cərgələrarası (şaquli) münasibətlərə keçək.

2.3. Cərgələrarası semantika

Bayatının ilkin və yekun cərgələri (şərti olaraq birinci və ikinci “beyt”) arasında iki növ semantik əlaqə aşkarlanır: **zəncirvari-ardıcılıq və paralellik** əlaqələri.

Zəncirvari əlaqə (\Rightarrow) dedikdə elə bayatıları nəzərdə tuturuq ki, onlarda bir cərgə ilə o biri arasında müştərək vahidlər (tema, motiv, simvol, təsvir vasitələri) olur və bunlar hər iki cərgədə apdıcıl işlənir. Yəni eyni bir semantik vahid mahiyyətə dəyişmədən bir misra cütündən o birinə keçir. Hər iki cərgənin nisbi müstəqilliyi saxlansa da, işlənən simvol və motivlər faktiki olaraq təkrarlanır. Lakin qeyd etməliyik ki, zəncirvari əlaqədə cərgələri bağlayan əsas amil subyekt mövqeyinin tam ortaqlığıdır.

Cərgələr arasında zəncirvari əlaqə əsasən aşağıdakı iki üsulla yaranır: a) cərgə daxilində leksik vahid, simvol və motivlərin təkrarı; b) rədif, cinas vasitəsilə cərgədəki misraların mahiyyətə müştərəkləşməsi. Fonetik vasitələrin, qrammatik forma və sintaktik fiqurların təkrarını da bura aid edə bilərik.

Qeyd olunan bu vasitələrlə bayatıda kompozisiya ardıcılığı təmin olunur:

*Dağları gəzdim gəldim,
Daşları düzdüm gəldim,*

*Axtardım tapammadım,
Ümidim üzdim gəldim;*

*Əzizim, ay incilər,
Yox sizə tay incilər,
Sənə baxan gözlərim
Günü-gündən incilər;*

*Əzizim yarı canım,
Yarıdan yarı canım,
Yoluna göz dikməkdən
Qalmayıb yarı canım;*

*Dərbənd yolun kəsərəm,
Yarpaq kimi əsərəm,
Yar qürbətdən gələndə
Quzu qurban kəsərəm.*

Bədii motivlərin, simvolların, subyekt mövqeyinin hər iki semantik cərgədə təkrarlanması, ortaqlığı da ardıcılıq əlaqəsinə xidmət edir:

*Burdan bir atlı getdi,
Atın oynatdı getdi,
Gün kimi şafəq saldı,
Ay kimi batdı getdi;*

*Ağlasa anam ağlar,
Birisi yalan ağlar,
Sən ağlama, anacıyım.
Səsin yürəgim dağlar;*

*Danışdı dindi zülfün,
Gərdənə mindi zülfün.
Dəstələ qoy qoynuna,
Qan eylər indi zülfün.*

Bu nümunələrdə aparıcı xətt – təkrarlanan subyekt mövqeyi və bununla bağlı tema, motiv, simvol, situasiya ortaqlığıdır.

Bayatı hissələri arasında zəncirvari əlaqə yaradan üsullardan biri də birinci cərgədəki subyekt və simvolların ikinci cərgədə şəxs əvəzlilikləri ilə təkrarlanmasıdır:

*1) Eləmi qıyqacıdır,
Xalların qıyqacıdır,
Yadıma sən düşəndə
Qəlbimi dərd ağrıdır;*

*2) Atım-tutum alma, yar,
Evdə yalnız qalma, yar,
Əl mənim, ətək sənin,
Nəzərindən salma, yar;*

*3) Kəmərlə bağla belinə,
Şərbət verim əlinə,
Sən gəlinim olanda
Xına qoyum telinə.*

Beləliklə, zəncirvari struktura malik bayatılarda ortaq ifadə, subyekt, motiv, simvollar əsərin hissələrini ardıcıl həlqələrə çevirir, bədii mətnin semantikasını zəncir şəklində açılır.

Bayatı cərgələri arasında zəncirvari əlaqəni ⇒ işarəsiylə göstərə bilərik. Deyək ki,

*Ağ at, yalın qurusun,
Xəttü xalın qurusun,
Apardın gətirmədin,
Görüm nalın qurusun –*

bayatısında birinci cərgə daxilində semantik uyuşma (“*Ağ at, yalın qurusun & Xəttü xalın qurusun*”), ikinci cərgədə semantik tarazlaşdırma (“*Apardın gətirmədin ⊃ Görüm nalın qurusun*”) əlaqəsi

vardır; iki cərgə isə bir-birilə zəncirvari (\Rightarrow) tərzdə birləşir (ümumi ifadə, subyekt, motiv və simvollar hər iki cərgədə ardıcıl işlənir).

Beləliklə bu bayatının belə bir ümumi formulunu vermək olar:

$$Q.3.v \ \& \ Q.3.v \Rightarrow Q.3.v./B.3 \supset Q.3.v$$

Lakin zəncirvari əlaqədə də hər iki cərgə öz nisbi müstəqilliyini saxlayır və onlar arasında aşağıdakı əlaqələr aşkarlanır:

a) birinci cərgə ikincini labüd nəticə kimi təsbitləyir (|– işarəsi);

b) birinci cərgə ikincini zərurət kimi əsaslandırır (\square işarəsi);

v) birinci cərgə ikincini ehtimal kimi aşkarlayır (\diamond işarəsi);

Məsələn, yuxarıdakı nömrələnmiş nümunələrdə bu əlaqələr belədir: 1. Labüdlük; 2. Zərurət; 3. Ehtimal.

Paralellik əlaqəsi (=). Bayatı strukturunu yaradan, qoşa semantik cərgələri birləşdirən ikinci üsul **paralellik əlaqəsidir**. Paralellik əlaqəsində iki cərgə arasında ünsürlərin deyil, bədii strukturun ortaqlığı ön plana çıxır. Zahirən fərqli mövzulara aid olan iki hissədəki mənalar paralelləşir və assosiativ şəkildə ilgilənir: tutuşdurulur, qarşılaşdırılır, yaxud müəyyən pafosla ehtiva olunur⁶⁰.

Beləliklə, bayatılarda iki semantik cərgə arasında paralellik əlaqəsinin (=) üç növünü aşkarlamışıq: **tutuşdurma, qarşılaşdırma, ehtiva**.

Tutuşdurma əlaqəsi (\cap) zamanı iki cərgə semantikasi bir-biri ilə müqayisə olunur; bu müqayisə nəticəsində bədii mənə gücləndirilir, nəzərə çatdırılır, qabardılır, şəxsiləşdirilir, mücərrədləşdirilir və sairə tərzdə təfsir edilir.

Bu əlaqəni yaradan əsas vasitələr bunlardır: iki beytin zaman uyurluğu; sintaktik quruluş simmetrikliliyi; söz, fonem və qrammatik konstruksiyaların anafirik və epifirik təkrarı; ilk cərgənin “əzizim”, “mən aşıq”, “eləmi” kimi ifadələrlə konkretləşdirilməsi və ikinci cərgəylə emosional cəhətdən ortaqlaşdırılması və s.

Nümunələr:

1) *Araz başdan lil gələr,
Dəstə-dəstə gül gələr;
Neylərəm belə yarı,
Ayda-ildə bir gələr;*

2) *Bu dərə buz bağladı,
Dibi yarpız bağladı;
Gəlin vurdu oxladı,
Yaramı qız bağladı;*

3) *Qutuda yağ tükəndi,
Nə köti vaxt tükəndi;
Nə ondan gəlmax-getmax,
Nə bəndə “ax” tükəndi;*

4) *Bu dərənin uzuni,
Kıramadım buzuni;
Aldım Azqur kızını,
Çekəmədim nazını;*

5) *Şu dağlar olmasaydı,
Lalesi olmasaydı;
Ölüm Allahın əmri,
Ayrılıq olmasaydı.*

Verdiyimiz nümunələrin hamısında cərgələr arasında daxili struktur paralelliyi vardır: ilkin və yekun cərgələr təxminən eyni daxili quruluşa malikdir.

İlk üç bayatıda hər iki cərgə əkslik, dördüncü və beşincidə isə tarazlaşdırma əlaqəsi ilə qurulub. Bu bayatıların hamısının ilkin və yekun cərgələrinin semantikasını qarşılıqlı şəkildə tutuşdurulur (zəncirvari bağlanmır).

Birinci bayatıda “dəstə-dəstə gül” və “ayda-ildə bir gələn yar”, ikinci bayatıda “buz-yarpız”, “gəlin-qız” əkslikləri, dördüncüdə “qırılmaz buz” və “nazını çəkəmmədiyim qız” nisbəti,

üçüncü və beşincidə üslubi vasitələrlə təsbitlənən fikir eyniyyəti paralelləşir, müqayisə olunub gücləndirilir. Əyanilik üçün bu beş bayatının formulu ardıcıl şəkildə veririk:

$$Q.1 \sim Q.4 \cap A.2 \sim A.2/B.4$$

$$Q.1 \sim Q.4 \cap V.4 \sim B.4$$

$$Q.2. \sim Q.7 \cap B.4 \sim A.2$$

$$Q.1 \supset Q.1/A.4 \cap B.1 \supset A.4/B.1$$

$$Q.1 \supset Q.4 \cap A.3 \supset A.3/B.1$$

Paralellik əlaqəsinin ikinci növü *qarşılaşdırmadan* (\cup), yəni cərgələr arasında tərs-mütənasiblikdən ibarətdir. Bu əlaqə cərgələr arasında əks bədii modallıq, zaman-məkan yadlığı, paralel strukturlardan birinə inkar formaları daxil etməklə yaradılır:

*Dərya dərin kim üzər,
Suyu sərin kim üzər;
Bir vəfali yar olsa,
Ondan əlin kim üzər? –*

Birinci cərgədəki inkar (üzməyin inkarı: “dərin”, “sərin” motivlərinin üzməyi inkar etməsi) və ikinci cərgədəki təsdiq (vəfali yardan əl üzməmək) pafosları bir-birlərlə qarşılaşdırılır, tərs-mütənasiblik yaradılaraq ümumi nəticə (vəfa) gücləndirilir.

*Bu dağda maral gəzər,
Günlərin sanar gəzər;
Mən yara neylədim ki,
Yar məndən kənar gəzər. –*

Günləri sayıb görüşmək istəyi (I cərgə) və kənar gəzmək, ayrılıq (II cərgə) təzadlaşır, qarşılaşdırılır.

*Qış yolunu yaz kəsdi,
Qaranı bəyaz kəsdi;
Gecə durdum qapıda,
Əllərim ayaz kəsdi.*

*Mixək əkdim dəsinən,
Saxladım həvəsinən;
Məni səndən edənin
Günü keçsin yasınan.*

Bu iki nümunədə də cərgələrin bədii modallığı və zaman aidliyi əksdir: I bayatıda “yaz” və “bəyaz”ın “qış” və “qara”dan üstünlüyü, ancaq buna qarşı – yar qapısında “əli kəsən” ayaz, II nümunədə “mixək” saxlayıb yar gözləmək və buna qarşı ayrılıq.

Cərgələr arasında paralellik əlaqəsinin üçüncü növü **semantik ehtiva** (€) hesab oluna bilər. – İlk və yekun cərgələr arasında poetik sinonimlik bu üsulun əsas xüsusiyyətidir – bir cərgə o birini səhihləşdirir, yönəldir, sınırlaşdırır, cizgiləyir:

*Mən aşiq sazlı gördüm,
Hökmüm yazılı gördüm;
Əcəl gəldi, mən qaçdım,
Qəbrim qazılı gördüm. –*

Bu bayatıda hər iki cərgə faktiki olaraq sinonimdir: “sazlı – yazılı” semantik əksliyi (“sazlı” – azad, yaşarı, söylənməli mənası ilə “yazılı” – əsir, donuq, oxunmalı mənalarının əksliyi) və “qaçmaq – qəbir” oppozisiyası sinonimdir. Ancaq birinci cərgə (sazlı – yazılı) mənaca daha mücərrəd və geniş, ikinci hissə (qaçdım – qəbrim) daha konkretir, – birinci misra cütü ikincini mənaca ehtiva edir. Semantik mərkəz, mücərrəd fəlsəfi ideya birinci beytdə yerləşir.

*Dağların qarı mənəm,
Gün yoxdur, ərimənəm;
Qəbrimi dayaz qazın,
Cavanam , çürümənəm. –*

Burada da bayatı semantikasi eyni münasibətlə yaranır, mə-naca daha geniş, mücərrəd və ümumi olan ilkin cərgə ikinci his-səni – həyati, fərdi səciyyəli yekun cərgəni ehtiva edir.

Təbii ki, bayatının semantik cərgələri arasındakı bu iki əsas üsul – *paralellik və ardıcillıq* (zəncirvari) əlaqəsi bir-birindən mütləq tərzdə ayrılmayıb. Əvvələn, zəncirvari əlaqədə də ilkin misra cütü və son iki misra arasında müəyyən struktur simmet-rikliyi izlənilir. İkincisi, paralel quruluşlu bayatılarda da ortaq vahidlər olur. Məsələn:

*Bən bir incə qəmişim,
Ataşına yanmışım;
İştər al, iştər alma,
Başına yazılmışım –*

Bu Ahıska manisində paralel cərgələrdə ortaq subyekt var və bu, mətnə müəyyən ardıcillıq, zəncirvarilik verir. Paralel quruluşlu bayatıda zəncirvarilik xüsusiyyətini rədif, anafora, ümumi ritm və səs təkrarları (xüsusən assonans) da yaradır:

*Qutuda yağ tükəndi,
Nə köti vaxt tükəndi;
Nə ondan gəlmax-getmax,
Nə bəndə “ax” tükəndi.*

Zəncirvari quruluşlu bir çox bayatılarda isə misralar, cərgələr arasında paralelliyə meyl izlənilir:

*Anam bəni ağlasın,
Boxçami tərs bağlasın,
Yaz gəldi, bən gəlmədim.
Çiçək görsün, ağlasın.*

*Əzinqani sel aldı,
Bir yar sevdim, el aldı,
Keşkə sevməz olaydım,
Əlim qoynumda qaldı.*

Bu nümunələr bayatı semantikasını və strukturunun canlılığına, dinamikliyinə dəlalət edir.

İki növ bayatı strukturunu – zəncirvari və paralel quruluşlu mətnləri yazıda da fərqləndirmək olar: birincidə iki hissə bir-birindən əsasən vergül və ya nöqtə, ikincidə isə nöqtə-vergüllə ayrıla bilər:

*Ağacdan at yapıdılar,
Üstünə al ördülər,
Uzaq-uzaq səfərə
Atlandurur getdilər.*

*Çəpərlər, ay çəpərlər,
Yıxılarda yaparlar;
İçərdən yanıyerim,
Dışardan su səpərlər.*

2.4. Ümumi mətn semantikasını

İşarə, misra və cərgənin özünəməxsus mənası olsa da, bayatıda əsərin daxili tamlığından doğan ümumi mətn semantikasını hakimdir. Əsərin müxtəlif struktur qatlarına aid bütün ünsürlərindən törəyən ümumi semantikanı qavramaq üçün a) semantik mərkəzin yerini, b) əsərdə kontekst tamlığı yaradan üsulları, v) ümumi məna növlərini araşdırmaq lazımdır.

A. Semantik mərkəzin yeri. Əsas ideyanı fəpmləşdirən semantik mərkəz hər iki cərgədə yerləşə bilər. Bu ilk növbədə ideyanın, situasiya və motivin səciyyəsiindən asılıdır. Ümumi bədii məzmunundan asılı olaraq misra cütlərindən hər hansı birində yerləşən semantik mərkəz aparıcı rol oynayır, bədii fikri istiqamətləndirir.

Semantik mərkəzin hər iki cərgənin tənəsübündən, məna və forma vəhdətindən törəməsiini və hər iki cərgədə yerləşməsi mümkünlyünü təsdiq edən ən sadə və faktik dəlil budur ki, bayatların toplanaraq yazıya alınmış müxtəlif variantlarında ya

ilk, ya da son iki misranın sabitliyi izlənilir. Bəzi nümunələrə diqqət yetirək.

Şükrü Elçinin verdiyi bir Dobruca – Rumıniya manisi:

*Qəribim bu vətəndə,
Qərib quşlar ötəndə,
Qəriblik o zamandır,
Baş yastığa yetəndə.*

Eyni tipli Ahıska türk manisi:

*Qəribəm bu vətəndə,
Qərib quşlar ötəndə,
Gövlüm göyərçin oldi,
Durmuyer yad vətəndə.*

Azərbaycan bayatısı:

*Qəribəm bu vətəndə,
Gözüm yoldan ötəndə,
Qəribə əsər eylər.
Tənəli söz yetəndə.*

Bu mətnlərdə ilk misralarda yerləşən semantik mərkəzdəki motivin (“vətəndə qəriblik”) sonrakı misralardakı fərqli davamı nəticəsində çeşidli ideyalar doğur. Ancaq ilk cərgədəki (semantik mərkəzdəki) invariant məzmun bütün hallarda saxlanılır.

İkinci cərgənin sabit olduğu nümunələr:

Sofya manisi:

*Bən bir dəstə gül idim,
Güneşlerde yanmışım;
İster al, ister alma,
Alına yazılmışım.*

Bursadan misal:

*Bən bir uzun qəmişim,
Kanına dayanmışım;*

*İstər al, istər alma,
Alına yazılmışım.*

Ahıska manisi:

*Bən bıp incə qəmişim
Ataşına yanmışım;
İştər al, iştəp alma,
Başına yazılmışım.*

Bu nümunələrdə ilk misralardakı deyil, sondakı təkrarlar daha aktualdır, semantik mərkəz də məhz ikinci cərgədə yerləşir. Bu variantlarda təkrarlanan misra və cərgələri klişe sətirlər, üslubi qəliblər saymaq, fikrimizcə, düz deyil. İnformativ mərkəz bu sabit və semantik baxımdan aktual cərgələrdə yerləşir və həlledici poetik funksiya daşıyır.

Beləliklə, informativ-semantik mərkəzi aşkarlamağın əsas üsulu lirik qəhrəman (subyekt) mövqeyinin, əsas temanı açan leytmotiv sözün hansı cərgədə olduğunu təyin etməkdir. İlk nümunələrdə əsərə istiqamət verən subyekt mövqeyi (“qəriblik”) birinci cərgədə, sonrakı mətnlərdə isə son iki misrada (“alın yazısı”) açılır.

B. Mətn daxili semantik təhlili yaradan vasitələrə həm formal, həm də məzmun ünsürləri aiddir.

Məzmun baxımından, adların, subyektlərin qarşılıqlı münasibətini qeyd etmək olar. Bayatılarda adların konkret – konkret, konkret – mücərrəd, mücərrəd – konkret, mücərrəd – mücərrəd mənə kombinasiyaları vardır. Bu kombinasiyalarda hər hansı söz (konkret, yaxud mücərrəd) aparıcı olur və ümumi ideyanı təyin edir (fəlsəfi, intim, oyunvari, mərasimi bayatılarda bu seçim aktuallaşır).

Kontekst təhlili yaradan əsas formal vasitələr isə yuxarıda qeyd etdiyimiz fonetik, leksik, qrammatik təkrarlar, sintaktik paralelizm, simmetriklilik və təzaddır.

V. Bayatının ümumi semantikasını iki baxımdan – inikas olunan anlamlara və bədii kontekstə nəzərən təsnif etmək olar. Birinci tip mənalar *denotativ*, ikinci isə *konnotativ* məzmun hesab oluna bilər.

Denotativ məzmun tutumunu (gerçəkliyə münasibətdən gələn məzmunu) açmaq üçün bayatı semantikasının əsasında duran konflikt, bədii təzad şərh olunmalıdır.

Artıq qeyd edildiyi kimi, bayatıda bədii təzad çox vaxt ümumi səciyyəli olduğundan yalnız təsbitlənir, ancaq həllə cəhd göstərilir.

Ümumi səciyyəli, yəni təzadın mövcud olmadığı və ya həllinə cəhd olunmayan bayatılarda müəyyən motiv təkrarlanır (çıxılmaz bədii təzadın izlənmədiyini sayacağı, oxşama, laylaları da bura qatırıq):

*Al-yaşıl geyinmişəm,
Dağdan düzə enmişəm,
Qohum-qardaş nə lazım,
Oğlanı bəyənmişəm.*

*Yolun gedir dolama,
Gəlir bizə salama,
Obalar qurban olsun,
Mənim bircə balama.*

*Saya gəldi, gördünüz,
Salam verdi aldınız,
Alın təpəl quzunu
Sayaçıya verdiniz.*

Təzad açıq sezilən bayatılarda da semantik əkslik məntiqi baxımdan həll olunmur, semiotik həllə cəhd belə göstərilir. Həll olunmaz bədii təzad müəyyən emosional ovqatla təsbitlənir: qabardılır, şəxsiləşdirilir, ümumiləşdirilir, etiraz bildirilir, yumşaldılır və s.

Təzadın bayatıda nə tərzdə işlənməsini ayırd etmək üçün mətndəki **subyekt** – **obyekt** – **mühit** münasibətlərini araşdırmaq lazımdır:

a) Əsərin əsas ideyası bu anlayışlardan yalnız birinə (subyektə, obyektə və ya mühitə) aid olduğu halda, b ə d i i t ə z a d q a b a r ı q l a ş d ı r ı l ı r:

*Bu eldə bir danəyəm,
Əl dəymə, pərvanəyəm;
Yarım gedib səfərə,
Dərdinnən divanəyəm –*

Mövzu bütün semantik səviyyələrdə birinci şəxslə (*bir danə, pərvanə, divanə*) bağlandığından, burada bədii təzad qabardılır.

b) Mövzunun mühitdən subyektə (I şəxsə) və ya obyektə (II şəxsə) keçməsi halları b ə d i i t ə z a d ı n ş ə x s i - l ə ş d i r i l m ə s i h e s a b o l u n a b i l ə r:

*Dağların başına bax,
Qar yağıb qaşına bax;
Dağ qəddim muma döndü,
Fələyin işinə bax.*

Dağların başı qarlıdır, qaşı ağarıb və bu motiv şəxsiləşdirilir: qəhrəmanın da “dağ qəddi” fələyin əlindən muma dönüb, ancaq dinləyicidə assosiativ şəkildə mumun da qar kimi əriyəcəyinə ümid oyanır.

v) Bədii fikrin subyekt və ya obyektədən (birinci və ya ikinci şəxsdən) mühitə doğru yönəldilməsi s e m a n t i k a n ı n ü m u m i l ə ş d i r i l m ə s i, m ü c ə r r ə d l ə ş d i r i l m ə s i hesab oluna bilər:

*Bu dağlar ulu dağlar,
Çəsməli, sulu dağlar,
Burda bir qərib ölmüş,
Göy kişnər, bulud ağlar.*

Əvvəlki nümunədən fərqli olaraq, burada sakral qəhrəmanın, “qərib”in xoş nəticəyə heç bir ümid yeri qoymayan ölümü fəvqəl mənə daşıyır və “göyü kişnədir”, “buludu ağladır”; beləliklə, bir qədər sonra göstərəcəyimiz kimi, bu mətnin məzmunu ümumiləşərək öz mətnaltı qatıyla – həyatın və ölümün, zaman və məkanın, insan və təbiətin, ideal və maddinin mahiyyəti ilə bağlı universal fəlsəfi mənə ifadə edir.

Konnotativ məzmuna çoxmənalılıq və məcazilik xasdır. Bu baxımdan, iki növ məna qatı aşkarlamaq mümkündür: **sətiraltı** və **situativ** mənalar.

Sətiraltı məna bayatının etnopoetik təfəkkürdə yaşayan və canlanan ənənəvi bədii məzmunu, məcazi tutumu, milli bədii-estetik fonda (məlumat fonu) aşkarlanan semantikasındır. Yuxarıda şərh etdiyimiz məntiqi-semantik mənalardan fərqli olaraq, sətiraltı məzmununda ilk növbədə məcazilik nəzərə çarpır və bu qat mətn pragmatikası ilə bağlıdır.

Şifahi sənət olan bayatının ikinci konnotativ məzmun qatı **situativ mənaldır**. Situativ məna milli estetik ənənədən daha çox, konkret tarixi məqam, sosial mühit, ictimai hadisələr və sairə bağlı aktuallaşan söyləyici, dinləyici münasibətindən, yəni müəyyən ifa paradigmasından doğur. Toy, nişan, xına gecəsi, Xıdırəlləz, Novruz, Ramazan axşamları, əyləncə, iş, yas, oyun, zarafat, fərqli tarixi hadisələr, toplumun yaşadığı ani və ya sürəkli olaylar və digər bu kimi məqamlarda söylənilən bayatılarda konkret situasiyadan əsərə əlavə çalarlar gəlir, mətdəki universal sətiraltı məna cari ifa məqamına uyğun şəkildə variantlaşır.

Məsələn, Ahıska türklərinin vətən həsrəti, sürgün faciəsi ilə bağlı söylədikləri manilərin bir çoxu ənənəvi sevgi, hicran, ayrılıq məzmunlu əsərlərin yeni (ictimai-milli, vətənpərvərlik) təfsir variantlarıdır:

*Aşx der günə düşdüm,
Gölgədən günə düşdüm,
Gözün kor olsun düşman,
Dediğün günə düşdüm;*

*Su gəlür daşa dəgər,
Kipriklər qaşa dəgər;
Gün gəlür, dövran dönür,
Həlbət baş-başa dəgər.*

Bu mətnləri söyləyici və dinləyici xüsusi kontekst və paradigmadə (*anlama prezumpsiyası*) qavrayaraq, assosiativ şəkildə sürgünlə bağlayır. Müasir söyləyicilər tərəfindən bəzən ənənəvi

bayatılara dəyişiklik və ya əlavələr edilir. Beləliklə, sevgi, ayrılıq, vüsal və sair məzmunlu bu əsərlər konkret ifa situasiyasına uyğun tarixi-milli məzmun qazanır, ifaçıların və dinləyicilərin sürgünlə bağlı duyğularını ifadə edir.

*Kartopiy soyamadım,
Qazana qoyamadım,
Düşmənin gözi çıxsın,
Vətəndən doyamadım.*

*Kalanın bədənləri,
Çəvürün qedənləri,
Ah desin, kan tüfürsün,
Vətəndən edənləri.*

*Qərənfil dalın əgər,
Əgər də yerə dəgər,
Vətəndən ayri düşdux,
Hər gələn bizi dögər.*

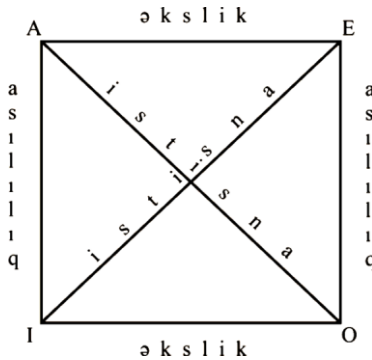
*Qərənfil qətmər oldi,
Qəriblux yetər oldi,
Vətəndən ayrılmamız
Ölümdən betər oldi.*

Bu tip manilərdə iki növ proses baş verir: birincisi, ənənəvi “yar”, “yarım” sözləri birbaşa “vətən”, “yurd” kimi kəlmələrlə əvəz edilərək, Ahıska türklərinin kütləvi şəkildə sürgün edildiyi doğma yurdu ifadə etməyə başlamışdır; ikincisi, klassik mətnlərdə sevgilinin, yarın, doğmaların yaşadığı məkan mənasında işlənmiş “yurd, vətən” məfhumları müasir söyləyici və dinləyicilərin qavramında assosiativ şəkildə mənaca dəyişdirilərək qürbətdə qalmış gerçək “vətən” anlamında qavranılmağa başlamışdır. Bir çox mətnlərdə isə “vətən” anlayışı Ahıskaya şamil edilən “dərə”, “bizim dərə” ifadələri ilə sinonimləşərək təcəssüm olunur.

Bütün bunlar bayatı mətninin semantik çevikliyi və dəyişkən paradigmalara, ifa situasiyasına uyğun aktuallaşma imkanlarının genişliyini göstərir.

2.5. Ümumi semantik model

Bayatılardakı ümumi semantik model xüsusi məntiqi qanunlarla fəaliyyət göstərən kamil idraki-estetik sistemdir. Əksliklər üzərində qurulmuş bu sistem iki üfiqi və iki şaquli hissədən ibarətdir. İlk cərgədəki həll və nəticə – ümumi, yekun cərgədəki həll və nəticə isə xüsusi səciyyəlidir. Semantik həll – təsdiqedic, nəticələr isə inkaridir. Əvvəlki hissələrdəki təhlili ümumiləşdirərək ümumi modeli əks etdirən sxematik məntiqi kvadrat yaradaq:



Kvadratdakı simvoldan A – ilkin həll (ümumi təsdiq), E – ilkin nəticə (ümumi inkar); I – yekun həll (xüsusi təsdiq), O – yekun nəticə (xüsusi inkar) deməkdir.

A və E – adətən ilk iki misrada, I və O isə son iki misrada yerləşir və aşağıdakı semantik əlaqələrlə bir-birinə bağlıdır:

a) ümumi təsdiqedic tezis (A) xüsusi inkaredici tezisi (O) istisna edir; ümumi inkaredici tezis (E) isə xüsusi təsdiqedic tezisi (I) istisna edir. Yəni uyğun olaraq onların hər ikisi (A və O; E və I) eyni zamanda həqiqi və ya hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz. Deyək ki, “Bütün dağlar ucadır” (A) və “Bəzi dağlar uca deyil” (O) tezislərinin hər ikisi eyni zamanda həqiqi

və ya yalan ola bilməz. Eləcə də E və I: “Heç bir təpə uca deyil” (E) və “Bəzi təpələr ucadır” (I) bir-birini istisna edir;

b) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkar (E) hər ikisi eyni vaxtda həqiqi ola bilməz: ya hər ikisi, ya da biri yalan olur. Məsələn: “Bütün dağlar ucadır” (A) və “Heç bir dağ uca deyil” (E) eyni vaxtda həqiqi ola bilməz;

v) xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkarın (O) hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz, ikisi də həqiqi və ya yalnız biri həqiqi ola bilər: “Bəzi təpələr ucadır” (I) və “Arandakı təpələr uca deyil” (O).

q) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkar (E) həqiqi olduqda, müvafiq olaraq, onlara uyğun xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkar (O) da həqiqi olur⁶¹.

Şərhlərə keçək. Əyanilik üçün geniş yayılmış aşağıdakı mətni götürək:

*Bu dağlar ulu dağlar,
Çeşməli, sulu dağlar.
Burda bir qərib ölmüş,
Göy kişnər, bulud ağlar.*

Mətnə assosiativ semantik mənalar var:

– “*Bu dağlar ulu dağlar*” – mahiyyətə “Dünya əbədidir” mənasında ümumi təsdiqedicisi tezisdir (A);

– “*Çeşməli, sulu dağlar*” – mifopoetik simvolikaya görə axar su – zamanın keçiciliyi, ötürülmə, o biri dünyaya yol, yəni “Dünya əbədi deyil” mənasında ümumi inkaredicisi tezis (E);

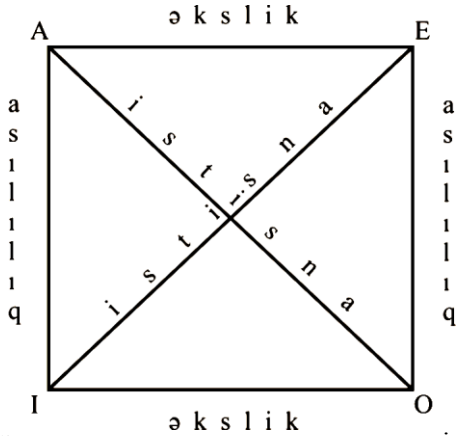
– “*Burda bir qərib ölmüş*” – fərdin məhvi, yəni “Mən əbədi deyiləm” mənasında xüsusi inkar (O);

– “*Göy kişnər, bulud ağlar*” – fərdin ölümünə etiraz, ölümün inkarı, ölümə qarşı qiyam, yəni “Mən əbədiyəm” mənasında xüsusi təsdiq (I).

Bu semantik modeli aşağıdakı diaqramla əyaniləşdirək:

Dünya əbədidir
("Bu dağlar ulu
dağlar")

Dünya əbədi deyil
("Çəşməli sulu
dağlar")



İnsan əbədidir
("Göy kişnər,
bulud ağlar")

İnsan əbədi deyil
("Burda bir qərib
ölmüş")

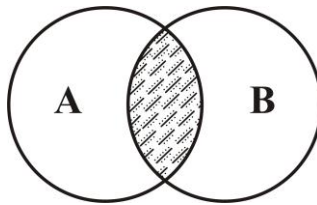
Məntiqi cəhətdən A və I – yalandır (yəni əslində dünya fani, həyat puçdur, əbədi heç nə yoxdur); E və O isə həqiqətdir və bu kombinasiya yuxarıdakı qanunlara uyğundur.

Lakin burada estetik təfəkkürü adi məntiqdən fərqləndirən maraqlı məqam ortaya çıxır: xüsusi iddia ("Mən əbədiyəm") məntiqi baxımdan yalan olsa da, bədii düha onu ümumi məntiqi nəticəyə ("Dünya əbədi deyil") qarşı qoyur – *məntiqə görə yalan olan xüsusi fikir* ("Mən əbədiyəm") *estetik baxımdan daha vacib mövqeyə çıxır*: kosmik qəza kimi qavranılır, fəryad, şikayət doğurur. Xüsusi tale, fərdi aqibət ümumi axardan və ümumi həqiqətdən daha dəyərli anlam kimi yaşanır.

Bədiyyatın məntiqlə toqquşması, xüsusi naminə ümuminin inkarı və estetik təfəkkürün təntənəsi məhz belə məqamlarda aşkarlanır.

Eyni zamanda burada estetik fikrin paradoksalılığı və asso-siativliyi də izlənilir. “Ölmüş” insan “qərib”dir, yəni “burda” (bu fani dünyada) qonaqdır və deməli “başqa” aləmin (qeyri-faninin, əbədiyyətin, “göy”lərin) sakinidir. Beləliklə, lirik qəhrəman ülviləşir və adi dünyaya təsadüfən düşmüş sakral şəxsə çevrilir. Bununla fəryad (“Göy kişnər, bulud ağlar”) ümumiləşir, dünyanın faniliyinə qarşı etiraza çevrilir; qəhrəman (“qərib”) ulviyyətin, əbədiyyətin nümayəndəsi olsa da, fani dünyaya düşüb, yəni həm öləri, həm əbədi, həm cismani, həm ruhsal varlıqdır. Buna görə qərib ikili qəhrəmana – əbədi və ani, rəbbani və ərzani, ideal və maddi arasında aralıq personaja çevrilir.

Bu təzadlı məqamı aşağıdakı həndəsi fiqurlarla (təxmini olaraq, Eylər – Venn diaqramı) əyaniləşdirək:



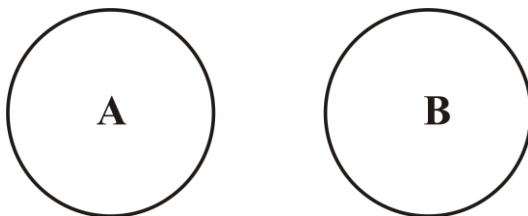
A – əbədiyyət, B – fani dünyadır. Qərib bu iki aləmi birləşdirən vasitəçidir və ştrixlənmiş semantik sahədə yerləşir. Qərib obrazının faciəvililiyi də məhz bu aralıq mövqedən doğur – o, fani dünyada (A) əbədiyyətin, əbədiyyətdə (B) isə fani aləmin nümayəndəsidir və heç bir aləmdə tam mənada sabit yeri olmadığından faciəyə düşərdi. Bayatılarda semantik obyektlər arasında belə bağlılıq *nisbi uyğunluq* adlandırılıla bilər.

Başqa növ mətnlərdə isə obyektlər bir-birindən tam təcridlənir və aralarında *semantik uyğunsuzluq* yaranır:

*Dəğirmanın savağı,
Qısa kəsdim qavağı.
Ben sevdim ellər aldi,
Qara gəlsin duvağı. –*

İki obraz bir-birinə yadlaşdığından onların işarəvi məzmunu da tam əks olur.

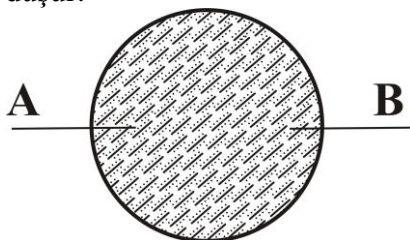
Bu əlaqəni belə təsvir edə bilərik:



Üçüncü halda isə obyektlər bir-birilə *tam qovuşur* və onların semantik sahələri ümumən seçilmir:

*Pəncərəsi tək çamnan,
Şarab içdim fincannan.
Bən yarumi səvərim
Həm yürəkdən, həm kannan.*

Kəskin təzad olmayan bu mətndə obyekt mövqeləri eynidir (A=B) və üst-üstə düşür:



Bütün bu xüsusiyyətlər bir daha göstərir ki, bayatılara xas semantik model sırf məntiqlə deyil, ilk növbədə estetik baxımdan dolğun anlaşılır. Lakin elmi yanaşmada məntiqi təhlilin rolu heç də estetik şərhədən az deyil və mətnə xas idraki mexanizmi, işarəvi sistemdə gedən qavrayış proseslərini anlamağa imkan verən vasitədir.

Bütövlükdə isə bu iki yanaşma tərzii sistemli tədqiqatda bir-birini tamamlamalı, bayatı mətninin qnoseoloji və estetik aspektlərinin vəhdəti aydınlaşmalıdır.

2.6. Mətnlərarası semantika

Bu vaxta qədər bayatı semantikasını mətn daxilində araşdırdıq. Ancaq canlı ifa üzərində müşahidələrimiz göstərir ki, bayatı məzmunu yalnız mətnlə məhdudlaşmır. Bayatı çox vaxt tək əsər və ya ayrı-ayrı əsərlər kimi öyrənilsə də, əslində əsərlər silsiləsidir. Canlı ifa zamanı adətən bir silsiləyə aid bir neçə bayatı söylənir. Silsilə özü daxili tamlığa və nisbi müstəqilliyə malikdir. Bir neçə bayatıdan ibarət poetik silsiləni ümumi məzmandan əlavə, ortaq leytmotiv söz (qərib, dağlar, ördək, bulaq, İstanbul...), müştərək alliterasiya və assonanslar, ritm birləşdirir. Folklor toplanışı zamanı diqqətimizi belə bir fakt cəlb etdi ki, ifaçının repertuarında müəyyən rəmz-sözlə birləşən silsilə bayatılar üstünlük təşkil edir (dağ, bulaq, ördək, dərə...). Bu leytmotiv sözlərin hər biri müəyyən tematik blok üçün semiotik açar rolunu oynayır. Yəni bayatı semantikasi ümumi silsilə daxilində də funksionallıq qazanır. Buna ən parlaq nümunə kimi Sarı Aşığın Yaxşıyla bağlı silsilə bayatılarını göstərmək olar.

Buna görə də, fikrimizcə, həm semantik, həm struktur araşdırmalarda, eləcə də bayatıların nəşrində mətnlərarası əlaqələr, yəni silsilə vəhdəti nəzərə alınmalıdır.

2.7. Semantik təkamül

Bayatı semantikasının tarixi təkamülü sosial-psixoloji amillərin təsirindən asılıdır. Bu proses bəzi mənaların itməsi, yeni mənaların yaranması şəklində gedir. Tarixi təkamül nəticəsində ənənəvi qavrayış avtomatizmi dəf edilir. Təbii ki, tarixi təkamül ənənəvi forma zəminində baş verir. Deyildiyi kimi, Ahıska-türk manilərində milli əsarət və sürgün dövründə yaranmış yeni simvol və motivlərin ənənəvi formayla uzlaşması bu baxımdan səciyyəvidir:

*Sarı urus gəmissi,
Həp irəli, həp geri,
Nikolay, gözün çıxırsın,
Dul qoydun gəlinləri.*

Bu amillərə görə bayatılar yeni dövrlərə aid reallıqları, tarixi hadisələri və şəxsləri də tərənnüm imkanına malikdir:

*Gəmi gəlir baş-başa,
İçində Xəlid paşa.
Paşaların paşası,
Mustafa Kamal Paşa.*

*Gəmi gəliir baş-başa,
İçində Nuri paşa.
Paşaların paşası,
Yaşasın Ənvər paşa.*

Bədii formadakı tarixi təkamülün izlənməsi müstəqil problemdir və geniş material əsasında səhifə texniki araşdırma tələb edir. Qafiyə sisteminin dəyişməsinə (aaaa, aaab-dən aaba-ya), bayatı formasının aşırıq yaradıcılığı, təsəvvüf poeziyası, müasir şeir tərəfindən özünəməxsus tərzdə mənimsənilməsinə bayatıların tarixi təkamülünə misal göstərmək olar. Tarixən daha qədim olan “kəşik” (ilk sətiri yarımçıq) bayatıların vəzn-ritm tələbiylə “düz” bayatılara çevrilməsini, ilk sətirdə təxəllüs və ya “Əzizim”, “Mən aşırıq” kimi ifadələrin verilməsini də forma-məzmun təkamülünə aid edə bilərik.

Eyni zamanda bir çox gözlənilməz, fərdi məcazları, fitri poetik tapıntıları da bədii təkamülə təsir edən amil adlandırmaq olar: “Üzündə göz izi var // Sənə kim baxdı yarım?!”; “Dünya bir pəncərədir // Hər gələn baxar gedər”; “Gündə bir kərpic düşür // Ömrümün sarayından”; “Sızıldatdın aşığı // Yağa su damar kimi”...

Lakin təbii dildə olduğu kimi, poetik janrlarda da tarixi təkamül nisbidir, estetik dəyər baxımından isə şərtidir: “Dil tərəqqisini qiymətləndirərkən dilin estetik və utilitar dəyəri nəzərə alınmamalıdır”⁶².

Bu kimi fikirlərdə müəyyən birtərəflilik olsa da, ümumilikdə estetik təkamülün dil sisteminin inkişafından və eləcə də tarixi inkişafdan fərqliliyi düzgün açıqlanır.

Bütövlükdə bayatıların müstəqil semantikasi, dünyaya baxış və həyatı dəyərləndirmə sistemi var: bu semantika mahiyyətcə immanent, forma, ideya və atributlar baxımından çevik və dəyişkən, daxili və tarixi təkamülə uyarlıdır. Buna görə də arxaik və universal bədii mənalara ənənəvi forma çərçivəsində qapanması funksional-semantik dinamikanı saxlaya bilmir (bayatı yaşarlılığı və çağdaşlığı da bundan doğur).

Lakin bir daha vurğulayaq ki, bayatı semantikasi poetik formanın bütöv strukturundan törəyir, ilk iki misra giriş, son misralar əsas hesab edilə bilməz. Bu isə nəticə etibarilə o deməkdir ki, digər ənənəvi folklor janrları kimi, bayatılarda da bəbii mənalara, əsərin məzmunu, poetik semantikasi mətdaxili təkamül prosesindən keçərək formalaşır. Şifahi lirik şeir janrlarında bütövlükdə poetik sistemin təbəddülatından doğan bu semantik proses, bayatılarda ilk növbədə ikili simmetrik strukturun: birinci və ikinci cərgələrin (şerti olaraq, beytlərin, misra cütlərinin) bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır. Bayatıların semantik tutumu, ümumi poetik mənası bu iki bərabərhüquqlu semantik cərgənin qarşılıqlı münasibətindən, tənəsübündən törəyir.

Bayatı mətninin ilkin cərgəsi təxmini, ümumi, ehtimali, şerti səciyyəli, yekun cərgəsi isə konkret, gerçək, qətidir. Semantik mərkəz həm ilkin, həm də yekun cərgədə yerləşə bilər. Birinci halda ideya mücərrəddir, ikincidə konkretliyə meyillidir. İlkin və yekun cərgələr bir-birilə ya ardıcıl, zəncirvari bağlanır, bayatı təxminən eyni bir cümlə kimi açılır, ya da cərgələr strukturca və mənaca paralelləşir, iki qonşu cümlə kimi bir-biri ilə tutuşdurulur.

Bədii fikir, məna misralar və cərgələr arasında yuxarıda şərh etdiyimiz semantik əməliyyatlardan yaranır. Bayatı qapalı olduğu qədər də açıq sistemdir və janr semantikasının işarədən bütöv mətnə və bədii silsiləyə qədər daxili təkamülündən doğan ümumi məzmun gerçək tarixi mühitdən gələn mənalara əxz və ehtiva edə bilər. Həyatdan gələn motivlər və konfliktlər ya müəyyən pafosla təsbitlənir, ya qabardılır, ya şəxsiləşdirilir, ya ümumiləşdirilir, ya da müəyyən motiv şəklində təkrarlanır, nəzərə çatdırılır.

lır. Epik mətnə xas süjetli həll isə mahiyyətə müşahidə olunmur.

III FƏSİL

PRAQMATİKA

3.0. Ümumi məsələlər

Bayatı mətninin işarəvi sistem kimi tədqiqini tamamlayan sonuncu qat – praqmatika, yəni “*işarə – subyekt*” bağlılığıdır. Bayatı öz estetik-psixoloji funksionallığını, həyati məzmun və əhəmiyyətini məhz mətni qəbul edən subyekt qavrayışında, dinləyici anlamında qazanır. Dinləyici dərki geniş, bir neçə kontekstdə gerçəkləşən mürəkkəb prosesdir. Şifahi ifa-yaradıcılıq prosesində əsəri qavrayan subyektin təxəyyülünə əsasən üç amil təsir edir: *janr ənənəsi, söyləyici şəxsiyyəti, ifa situasiyası*.

Şifahi və qismən yazılı ədəbi ənənədə **janr** – subyektin şəxsiyyətindən və obyektin səciyyəsiindən birbaşa asılı olmayan kanonik bədii struktur, ədəbi növün differensial təzahürüdür. Eyni zamanda, özlüyünü qoruyacaq qədər qapalı və yeniliyi mənimşəyəcək qədər açıq sistemdir, arxaika ilə müasirliyi birləşdirən vəsilə, poetik prosesin tarixi yaddaşdır.

Bu baxımdan, görkəmli alim M.M.Baxtinin hələ keçən əsrin ortalarında irəli sürdüyü konseptual münasibət həm janrın ümumi yaradıcılıq tipologiyasını, həm də şifahi və yazılı yaradıcılığa xas janrlar arasında tarixi əlaqələri dolğun qavramağa və şərh etməyə imkan verir: “Ədəbi janr öz təbiəti etibarilə ədəbiyyatın inkişafının ən dayanıqlı, “çoxəsrlik” meyllərini əks etdirir. Janrda həmişə arxaikanın ölməz elementləri qorunur. Lakin bu arxaika, belə deyək, məhz daim yeniləndiyinə, müasirləşdiyinə görə qorunub saxlanır... Janr ədəbi inkişafın hər bir yeni mərhələsində, bu janrın hər bir fərdi əsərində dirçəlir və yeniləşir. Janrın həyatı bundadır. Buna görə də janrda qorunan arxaika da ölü yox, əbədi yaşardır, yəni yenilənməyə qabildir. Janr bu günlə yaşayır, ancaq həmişə öz keçmişini, öz başlanğıcını xatırlayır.

Janr – ədəbi inkişafda yaradıcılıq yaddaşının nümayəndəsidir. Buna görə də janrın düzgün dərk üçün onun qaynaqlarına doğru qalxmaq lazımdır”⁶³.

Beləliklə, klassik janrlar öz ilkin qaynaqlarını, tarixi prosesləri və çağdaş təbəddülatı poetik sistemində və məzmununda ehtiva edib birləşdirir. Buna görə də folklorşünaslıq və ədəbiyyatşünaslıq araşdırmalarında ənənəvi poetik janrların mənşəyi və yaranma mərhələsinin tədqiq olunması yalnız tarixi baxımdan deyil, müasirlik təriqindən də aktual və vacib məsələ kimi meydana çıxır. Lakin reallığı gözdən keçirərək qeyd etməliyik ki, bu məsələlər indiyədək yetərli dərəcədə geniş və çoxcəhətli araşdırılmayıb⁶⁴.

Onu da qeyd edək ki, qədim türk şeirinin görkəmli tədqiqatçısı İ.V.Stebleva Altay, Cənubi və Şərqi Sibir, Volqaboyu, Orta və Kiçik Asiya kimi çox geniş coğrafi-mədəni ərazilərdə türk xalqlarının şifahi və yazılı şeir ənənəsində izlənən ritm oxşarlıqlarını məhz qədim türk runik yazılarında aşkarlanan xüsusiyyətlərdən gələn mənşə ortaqlığı ilə izah edir və eyni zamanda haqlı olaraq ritmikani mənadan ayırmır⁶⁵.

Beləliklə, poetik ənənənin, ədəbi təkamülün, o cümlədən şeir sistemlərinin tədqiqi zamanı nəzərə almalıyıq ki, şeir janrları sırf formal ünsürlər deyil, eyni zamanda və ilk növbədə semantik məfhumlar, arxaik mənalar, əbədi dəyərlər və etnik konseptlər əsasında formalaşır. Poetik təkamüldə arxaika və müasirliyi, universal və fərdini, statika və dinamikanı birləşdirən janr növləri formal elementləri və semantik mənaları birləşdirən vahid sistemlərdir. Buna görə də tarixən formalaşmış kanonik janrlar konkret əsərlərdə ifadə olunan subyektiv-tarixi məzmundan başqa, özlüyündə müəyyən universal semantikaya, ənənəvi assosiativ mənalara malik sistemlərdir. Janr təfəkkürünün və strukturunun artıq özündə həyata, mühitə, insana konseptual münasibət ifadə edilir, sözün məna yaddaşı aşkarlanır, müəyyən etno-poetik model təcəssüm olunur.

Tərənnüm və təsvir obyektindən, fərdi müəllif, söyləyici münasibətindən asılı olmayaraq, ənənəvi janrların daxili məz-

munu, ümumi məna məhvəri, pafos və ahəngi mövcuddur. Həyatdan gələn yeni motivlər məhz bu arxetip mənalara çulğasaraq dəyərləndirilir. Şifahi ifadə janr söyləyiciyə deyil, söyləyici janra uyğunlaşır. Söyləyici mühitə öz fərdi münasibətini ənənəvi janr modelinə uyğun kanonik məzmun kontekstində ifadə edir. Dinləyici də kanonik janr nümunələrini, xüsusən, lirik mətnləri, o cümlədən bayatını müəyyən poetik ənənə fonunda və arxaik mənalara məhvərində qavrayır, əsərin dərkinə hazırlıqlı olur, mətndən nə alacağını öncədən duyur.

Janr paradiqması söyləyicinin və dinləyicinin içində yaşayır, onları ortaq semantik-psixoloji məhvərdə birləşdirir və onların qavrayışında əslində əsər “yaradılmır”, fəhmlə canlandırılır, gizli yaddaşlarından “çağırılır”⁶⁶. Kollektiv ifadə zamanı dinləyici minnətdarlığı və alqışı söyləyicinin fərdi “yaradıcılığına”, “yeni söz” söyləməsinə deyil, “dəyərli” sözü yerində və zamanında ustalılıqla səsləndirməsinə, dinləyici gözləntisini duymasına və məqamında onun alışmadığı gözlənilməz novasiyalarına yönəlir. “Deyilən söz yadigardır” meyarı əsas funksional amil olur. Aşıq yaradıcılığında və fərqli anlamda klassik ədəbiyyatda fərdiliyin gücləndiyi mərhələdə də sənətkar üzünü ustadlara tutur, ustadını minnətdarlıqla xatırlayıb dəyərləndirir, dinləyicilər, oxucular qarşısında “üzrxahlıq” edib, öz sözünə başlayır.

Bütövlükdə, xalq lirikasında söyləyici yaradıcı şəxs kimi öz varlığını qabartmasa da, əksər halda pərdələsə də, bədii mətndə həlledici rol oynayır, bir qayda olaraq lirik qəhrəmanla ortaqlaşır, eyhamla özünün və ya dinləyicisinin fərdi duyğularını ifadə edir.

Buna görə də, intim mətn olan bayatıda janr anlayışından əlavə, ikinci mühüm paradiqma əsərdə özünü ifadə edən şəxs, lirik qəhrəmanla eyniləşən **söyləyici (“müəllif”, “lirik qəhrəman”)** obrazıdır. Bayatı insanın özünüizharı, müəyyən məqama düşmüş şəxsin sözü, kəlamıdır.

Söyləyicinin psixoloji səciyyəsi, sosial statusu və evristik tipi (şifahi, anonim, kollektiv yaradıcılıq növü nəzərə alınmaqla) şifahi yaradıcılıq-ifa prosesində xüsusi əhəmiyyət qazanır və

əsərin uyarlı dərkinə təsir edir. Yaradıcı fərdin, söyləyicinin və dinləyicinin ənənəvi növləri – *müdrük, cahil, qərib, aşiq, nakam, tənha, tək, munis, doğma, yad* şəxslər əsərin dərki üçün xüsusi semiotik açar rolunu oynayır. Müəllif (söyləyici) ənənəvi janr qəlibini öz ruhuna uyğun işləyir, onu yeni motivlər, ifadələr, həyati olaylarla zənginləşdirir.

Beləliklə, müəllif janr forması və mühit arasında vasitəçi kimi çıxış edir. Statik janr kanonu və dinamik mühit hər bir ifa zamanı söyləyici-müəllif tərəfindən tutuşdurulur, çarpazlaşdırılır, özünəməxsus “korrelyasiya” münasibətləri gerçəkləşir. Konkret əsər arxaika və müasirlik, kanon və fərdilik, ümumi və xüsusi, ümumiləşdirsək, söyləyici və dinləyicilər arasında hər bir ifa aktı zamanı gerçəkləşən canlı dialoji prosesdən yaranır. Şifahi ənənədə təsbit olunmuş mətn olmur, mətnin yazıya alınması onun canlı əsər kimi sonu deməkdir. Şifahi mətn hər bir ifa aktı zamanı yenidən doğulur, konkret ifa situasiyasından, mühitindən və kontingentindən asılı olaraq fərqli üslubi çalarları ilə yenidən canlanır.

Beləliklə, şifahi əsərin üslubi orijinallığı digər mühüm yaradıcılıq paradigması – **mətnin ifası, yəni ünsiyyət situasiyasından asılıdır**. İfa məqamı əsərə üslubi rəngarənglik, canlılıq, dinamika, müasirlik aşılayır və buna görə də, bu amili şərti olaraq **üslubi paradigma** da adlandıra bilərik. Üslubi paradigmanın səciyyəsi isə, yuxarıda qeyd etdiyimiz digər paradigmatik amillərdən – janr və müəllif-söyləyici anlayışlarının konkret ifa aktındakı aktuallığından və fəallığından asılıdır. İfa anında söyləyici-müəllifin nəyə – kanonik janr ənənəsinə və ya onu əhatə edən gerçək mühitə – üstünlük verməsindən asılı olaraq əsərin üslubi özünəməxsusluğu formalaşır. Nəticə etibarilə, ifa situasiyası üslubi konteksti canlandırır və bayatı janrının konkret mətn olaraq gerçəkləşməsində və dinləyici tərəfindən dərkində növbəti paradigma kimi aşkarlanır. İfa məqamından asılı olan üslubi paradigma əsərin çoxmənalılığını, təşbeh və məcazlar sistemini, bütövlükdə bədii formadan ayrılmaz olan məzmunu, qayəni anlamağa imkan verir.

Tarixi poetikamıza xas bu funksional paradigmalardan hərətərəfli təhlili bir çox etnopsixoloji və etnopoetik, tarixi, sosial, fəlsəfi, estetik amillərlə bağlı geniş məsələdir. Buna görə də bu problemin tam həlli iddiasında olmayaraq, bayatılar əsasında tarixi poetikamızda funksional paradigma məsələsinin qoyuluşuna nail olmağa və kitabın giriş hissəsində irəli sürdüyümüz müddə və prinsipləri daha da əyaniləşdirməyə çalışacağıq.

3.1. Janr paradigması

Bu məsələni iki baxımdan: **a) janr invariantları** və **b) janr tipləri** üzrə araşdırma bilərik. Janr nəzəriyyəsinə geniş toxunmayaraq, qısaca qeyd edək ki, mövcud araşdırmalarda janr əsasən formal ünsür, tarixən formalaşmış bədii struktur kimi öyrənilir. Ancaq sabit janr strukturunun mövcudluğu məntiqi şəkildə bu formanı yaşadan müəyyən semantik məhərin varlığını təsdiqləyir⁶⁷. Sabit və konseptual janr semantikasi olmasa, janr forması yüz illərlə qorunub saxlana bilməz. Buna görə də bayatıların janr paradigmasını məhz bu istiqamətdə – müstəqil (əbədi, dəyişməz, gizli, mətnaltı) janr məzmunu baxımından araşdıracağıq. Janr məzmunu, janr məntiqi müəllifin dərk etmədiyi, gerçəkliyin, tarixin birbaşa təsir edə bilmədiyi arxetipik semantik özüdür. Konkret əsər məhz bu özül üzərində qurulur: müəllif-söyləyici gerçək mühitdən gələn faktları şüuraltı fəhmlə ənənəvi janr məntiqiylə (kanonik janr məzmunu, sözün, dilin hikməti, dil konseptləri ilə) tutuşdurur. Bu zaman söyləyici (ədəbiyyatda müəllif) bəzən poetik kanonla, bəzən mühitlə konfliktdə olur, janr hikməti və ya gerçəkliklə (çox vaxt hər ikisiylə) dialoqa girir, əbədini anıylə, mütləqi ötəriylə, universalı konkretlə çulğadırır. Əsərin təkrarsızlığı məhz bu münasibət sistemindən törəyir.

Deyək ki, Cavid, Müşfiq, Vahid klassik sözə tapınıb müasir gerçəklə təzadda idilər: onların əsərlərində klassik rəmlər və formalar yeni sosial mühitin inkarına və bu aləmə yad olan fərdi-milli ideyalarının ifadəsinə imkan verirdi. Lakin Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir

isə tək mühitin yox, klassik sözün də ətalətini aşırıdılar: Mirzə Cəlildə və Sabirdə yalnız gerçək həyat deyil, ənənəvi söz-ifadə, şablon təfəkkür, klassik konseptlər, rəmzlər də məsxərəyə qoyulurdu (“*Məcnun artistlik edir, Leyli yalandan danışır*”). Bu ədiblər öz mətnlərinə, klassik paradigmatmaya yad olan yeni adlar, personajlar, predmetlər, situasiyalar, süjetlər gətirir və bununla da yeni estetik ideali və ictimai mövqelərini təsdiqləyirdilər. Rəsul Rza, Əli Kərim, Vaqif Səmədoğluda isə dünyaya fərdi müəllif duyumundan qaynaqlanan yeni baxış və buna uyğun ifadə tərzini aşkarlanır, bununla da şablonlaşmış söz qəlibi, vəzn-janr sistemi sarsıdılırdı.

Lakin bayatı şifahi yaradıcılığa xas ənənəvi mətn olduğundan, burada lirik qəhrəmanın (şərti mənada, “müəllifin”) ənənəvi janr məntiqiylə birbaşa təzadı yox dərəcəsinədir. Bədii konflikt ilk növbədə lirik “mən”in (söyləyicinin) gerçək mühitə münasibətində aşkarlanır. Bayatı qəhrəmanı və mühit arasında konflikt isə, əvvəldə dediyimiz kimi, mahiyyətə həllolunmazdır. Daha doğrusu, burada təzad ümumən həll üçün yaradılmır; eposdan fərqli olaraq, xalq lirikasında və o cümlədən bayatıda konfliktin birbaşa həlli istisna olunur, yəni mediativ akt və aktiv mediatorun özü (həllə qabil personaj) əsərdə olmur.

Bayatı konfliktinin həllolunmazlığı bu janra xas əsərlərdəki motivlərin səbatlığına, universallığına, mütləqliyinə dəlalət edir. Yəni bayatı bir janr kimi ilk növbədə *kanonik və substansional mənalar* daşmasıyla seçilir. Bunlarla bağlı digər janr invariantları isə bayatı mətninin *sinkretikliyi və modelləşdiriciliyidir*.

Bayatılarda janr tipləri məhdud saylıdır. Çeşidli janr tipləri əsasən iki cəhətə görə seçilir: **a) mühitdən mətnə gələn motivlərə və b) mətndən mühitə ötürülən məzmun**a görə. Bayatı mətni (müəyyən mənada ümumən şifahi lirik mətnlər) gerçəklikdən gələn informasiyanı qəbul edib öz daxili poetik sistemində yenidən mənalandırır və bu yeni mənayı təzədən mühitə-dinləyiciyə ötürür. Bu zaman mühitdəki proseslərin səciyyəsinə və eyni zamanda janrın özünəməxsusluğundan asılı olaraq, gerçəklikdən və yaxud mətndən gələn məzmun aktuallıq kəsb edə

bilir. Bir qədər sonra göstərəcəyimiz kimi, fərqli üslub meylləri və janr modifikasiyaları məhz bu dialektik proses – mühit və mətn arasındakı kommunikativ münasibətlə müəyyənləşir. Yazı təfəkkürünün inkişafı ilə bu prosesə yaradıcı fərdin mövqeyinin təsiri də güclənir. Şifahi ənənəyə xas janr invariantları da məhz bu prosesdən qaynaqlanaraq formalaşır.

Janr invariantları. Bayatılara və əksər lirik folklor janrlarına xas mühüm xüsusiyyət janr strukturunun *kanonikliyidir*. Sərbəst mətnlərdən fərqli olaraq kanonik janr öz quruluşunu təkrarlayaraq yaşayır.

Kanoniklik adətən yalnız forma sabitliyi və mütləq üslubi mühafizəkarlıq kimi başa düşülsə də, iki mühüm məqam bu müddəanı təkzib edir. Birincisi, forma ənənəviliyi özlüyündə mövcud ola bilməz və müəyyən məna sabitliyinə əsaslanır. Sabitlik isə mənanın mütləq, aydın, saf, universal və bir-birindən dəqiq fərqlənən, bir-birini inkar edən motivlərdən yaranmasına dəlalət edir – keçid vəziyyətində olan, çulğışıq, dəyişkən məfhumlar sürəkli tarixi prosesdə kanonikləşə bilməz. Beləliklə kanonik janrı ilk növbədə poetik semantikaya görə araşdırmaq məqsədəuyğundur. Bayatılarda belə kanonik, yəni bir-birindən kəskin seçilən, əslində bir-birini istisna edən mütləq kateqoriyalar əsasən ölüm-həyat, vüsal-ayrılıq, gənclik-qocalıq, vətən-qürbət, an-əbədiyyət, tək-çox, fərd-toplum və sairədir. Bayatı məzmunu bu cür təzadlı motivlərin çulğaşmasından yaranır.

İkinci cəhət – kanonik janrın mütəhərrikliyi və təkamülü ilə bağlıdır. Özək motivlər və kompozisiya dəyişməz qalsa da, bayatı janrının tarixi təbəddülata uyuşma imkanı var. Bu, kanonik formanın mahiyyətə dəyişkənliyində yox, ilk növbədə təfsir yeniliyində təzahür edir: kanonik mətn yeni atributika və motivlər qazanır, çağdaş olayları ifadə edə bilir.

Bayatılarda xüsusilə aktual olan kanonik mövzulardan biri *ölüm və həyat* arasında konfliktidir. Ümumən türk etnopoetik təfəkkürünə xas bu mövzu (Dədə Qorqud, Xıdır Əlləz, Koroğlu ilə bağlı əbədi həyat motivini yada salaq) arxaik dünya mənəzə-

rəsi ilə bağlıdır. Kosmoqonik mahiyyətli əski türk qavrayışında dünya modelinin əsasını törəniş, başlanğıc kateqoriyaları təşkil edib. Tarixi coğrafiyadan, düzən həyat tərzindən doğan bu duyum, - başlanğıc, ana yurd və törənişin sakrallaşması (sonsuz ərazilərdə daimi köç edən toplumu yalnız bu anlayışlar bir etnos kimi qoruyub saxlaya bilərdi) türk toplumunun zamana münasibətini də müəyyənləşdirib. Türk etnik təfəkküründə əzəli qaynaqlar, mənşə, tarixi başlanğıc xüsusi məqamdadır – öz intəhasız ərazilərində daim köç edən, məkanını dəyişən toplum etnik varlığını qorumaq üçün ata yurdu ilə yanaşı, zaman başlanğıcını, soyun əzəlini də ideallaşdırır, müasir həyatını sakral keçmişin fonunda qavrayır. Türk poetikasında sakral məkan-zaman başlanğıcının aktuallığı, həyat, yaşarılıq, dirilik, ölümsüzlük motivlərinin aparıcılığı məhz bundan qaynaqlanır.

Buna görə də türk şüurunda və mədəniyyətində esxatologiya, son anlayışları, atalar və oğullar konfliktini zəif, yox səviyyəsindədir. Buna görə də türk etnopoetik təfəkkürü ölümün, əcəlin labüdlüyünü qavrada da (xüsusən islamın təsiriylə), həyatın faniliyi ilə barışa bilməmiş, ölümə qarşı qiyam etmişdir. Ən əski çağlardan türklərin yas vaxtı çığırması, ağlaması, üznlərini cırmaması, saçlarını kəsməsi qədim Çin mənbələrində qeyd olunur⁶⁸.

Mahmud Qaşqarlının yazdığı kimi, Alp-ər Tonqanın yasında hamı qurd kimi ulaşır, yaxasını yırtır, ünü çıxınca bağırır, hay-qırır, gözü yumulunca ağlayırmış⁶⁹.

İslam, şəriət əcələ qarşı dözümlü, səbr tələb edərək, əslində çılğın şivəni ilahi qəzavü-qədərə qarşı etiraz kimi pisləsə də, islamdan öncəki əski yuğ mərasiminin izləri dövrümüzə qədər gəlib çatmış və xüsusən ağılarda öz klassik poetik təsbitini tapmışdır.

Bayatılarda güclü həyatı pafos, ölümün inkarı, əcələ qarşı kəskin etiraz, qiyam var. Bir çox mətnlərdə dünyadan vaxtsız gedənlərin nakam taleyi süslənir, yaşamaq ehtirası, həyat işığının sönməzliyi, insanın əbədiliyi ifadə edilir. Nakam şəxs buna görə ülviləşir, ağı qəhrəmanı ilə vaxtsız əcəl, həyat eşqiylə nakam tale, gəncliklə “soyuq üzlü” ölüm arasında kəskin təzad yaranır:

*Ağlasa, anam ağlar,
Birisi yalan ağlar,
Sən ağlama, anacıyım,
Səsin yürəgim dağlar.*

*Bu dərdi qanan ağlar,
Odlara yanan ağlar
Birisinə umud yox,
Bəni öz anam ağlar.*

*Bu qışlar qış olmadı,
Yürəglər xoş olmadı,
Gözəl Tasin qardaşdan
Ayrılmaq heç olmadı.*

*Məniyə xoşum gəlür,
Ağlatman, yaşım gəlür,
Çixem gedem qapiyə
Belke qardaşım gəlür.*

Bu təzadın kanonik mahiyyəti onun həllolunmazlığında, ölüm və həyatın bərişməzliyindədir (islamda isə ölüm tam yoxluq deyil, əksinə, fani dünyadan əbədiyyətə keçiddir). Bayatılarda ölüm həyatın qəti sonu, tam heçlik kimi inkar olunur, həyat, dirilik, insan ömrü bir məqsəd, ali amal kimi süslənir.

Ülvi qəhrəman ölümsüzlüyə, əbədi həyata can atır, lakin əcəl onun ömrünə son qoyur – iki əks qütb bir-birini mahiyyətcə rədd edir: “*Bir kuş çıxdı dəryadan // Xəbər aldı dünyadan // Dedi ölüm varımış // Niyə doğduq anadan?*”; “*Apar əcəl köynəyin // Mən cavanam, geymənam*”; “*Əzrayil, azma dedim // Bacamda gəzmə dedim // Bən cəhil, yarım cəhil // Nasıl girim toprağa?*”.

Həyatın əbədiliyi, insanın təbii-ruhi yaşarılığı metaforik vasitələrlə təsbitləşir:

*Dağların qarı mənəm,
Gün yoxdur, ərimənəm.
Qəbrimi dayaz qazın,
Cayılam, çürümənəm!*

*Anam bəni ağlasın,
Boxçami tərs bağlasın,
Yaz gəldi, bən gəlmədim,
Çiçək görsün, ağlasın.*

Birinci nümunədə dərin məzarda çürüməz olan cavanlıq və dağların əriməz qarları (“*Dağların qarı mənəm, Gün yoxdur, ərimənəm*” – cavanı əvəz edib xatırladan əriməz qarlar kimi, cavanlıq da məzarda çürüməz), ikinci nümunədə isə qışdan yaza çıxmayan nakam gənc və hər yaz açan çiçəklər arasında paralelizm (“*Yaz gəldi, bən gəlmədim, Çiçək görsün, ağlasın*” – məni əvəz edən, xatırladan çiçəklər) vasitəsilə ölüm, ayrılıq, əcəl inkar olunur, yaşarılıq ideyası təsdiqlənir.

Bayatılarda “ölüm və həyat”la yanaşı, digər kanonik ideyalar da aktualdır – *tək və çox, an və əbədiyyət, gənclik və qocalıq, doğma və yad, batin və zahir* və sairə: bayatı qəhrəmanı özünü təkliddə və tənha görür, həsrətli, nakam şəxs kimi öz dərdinə qapanır, çoxluğun, toplumun onu anlamasına can atır; eyni zamanda öz həyatının aniliyini, ötəriliyini, faniyini qavrayır və öz duyğularını sakral ali dinləyiciyə çatdıraraq əbədiləşdirmək istəyir; gənclik, cavanlıq ülviləşərək həyatın qürubuna, qocalığa qarşı qoyulur; lirik mən “yad”lardan qurtulmağa və doğmalara, munis kəslərə qovuşmağa çalışır; iç dünya ilə mühit təcridlənir və fərd daxilən ikiləşir, ahəng, vəhdət axtarışında olur:

*Əlimdə səkkiz para,
Dördü ağ, dördü kara,
Açəm yürəgimi, bax –
Alti qan, üstü yara.*

*Bülbülüm, dağ gəzərim,
Ceyranım, bağ gəzərim,
Doğsan dokkuz yaram var,
El zanar sağ gəzərim.*

*Qarşıda quş oturur,
Quş-quşa yem götürür,
Bildir kövlüm şad idi
Şimdi bayquş oturur.*

*Yeşildir başın, ördək,
Qaradur qaşın, ördək,
Çift gəlirdün bu gölə
Hani bir eşin ördək.*

Bu Ahıska manilərində kanonik motivlərin emosional təsiri təbiət və insan arasında psixoloji paralellər, daxili aləmlə mühit arasında yadlıq, fonopoetik vasitələrlə gücləndirilir.

Bu tip kanonik motivlərdən birini araşdıraq:

*Çəpərlər, ay çəpərlər,
Yıxılanda yaparlar.
İçərdən yanıyerim,
Dişərdən su səpərlər.*

Burada ənənəvi janr məzmunu batin-zahir (“iç-dişarı”) arasında mütləq təzaddan doğur: “mən” və başqaları arasında keçilməz sədd, mənəvi çəpərlər var. Mühitdə də gerçək çəpərlər – məkanı daxilə və dişarıya ayıran şərti sınırlar mövcuddur. Mənəvi sınırlar aradan götürüləsidir, gerçək çəpərlər isə əslində yığılası deyil. Lakin mənəvi sınırlar qalır, gerçəklər isə yığılır. Gerçək çəpərlər yenidən yapılır və buna görə də onların yığılmağı faciəyə səbəb olmur. “Mən” isə daxildən yanır (“içərdən yanıyerim”), ancaq cismi (sosial varlığı, niqabı) onun iç dünyasını dişardan ayırır və bunların vəhdəti mümkün deyil (“Dişərdən su səpərlər”). “Kənardan su tökənlər” isə bunu anlamır

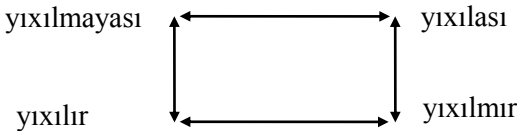
və anlamaları, beləliklə də, konfliktin həlli mümkün deyil. Elə faciə də bunda, lirik qəhrəmanın “əfkari-ümumiyyə” yad olmasında, fərdiliyində, xüsusiliyində, seçilmişliyindədir.

Yəni, mətnin poetik sistemi batin və zahirdə, fərd və toplumda baş verən təzadlı prosesləri modelləşdirir: məkandakı çəpərlər qalmalıdır, amma yıxılır və yenidən yapılır; mənəvi çəpərlər yıxılmalıdır, amma qalır və daha da dərinləşir. Bu semantik əlaqəni sxematikləşdirərək belə ifadə etmək olar:

yıxılası olmayan
yıxılır

yıxılası olan
yıxılmır

və ya:



Bu kanonik konfliktə xüsusi işarəvi formullarla ümumiləşdirə bilərik:

İH – yıxılmayası məkani çəpər yıxılır;

İN – faciə baş vermir;

YH – icimlə dıxım arasında yıxılası mənəvi çəpər yıxılmır;

YN – faciə baş verir.

Burada: İH – ilkin həll, İN – ilkin nəticə, YH – yekun həll, YN – yekun nəticədir.

Bu tip semantik əlaqələr bayatının kanonik janr göstəriciləri, bədii quruluşda aşkarlanan universal tematik məhvərdir. Tarixi proseslər nəticəsində mətnlərə gələn yeni olaylar və rəmzlər isə (Araz çayı, sürgün, Qarabağ müharibəsi, Şuşa, Xocalı, şəhid taleyi və s.) məhz bu kanonik janr qəlibinə salınaraq yenidən işlənir. Bu o deməkdir ki, kanonik janr özü də tarixi təbəddülata uğraya, mühitin təsirinə uyuşa, yeni məzmun ifadə edə bilər.

Bütün bu keyfiyyətlər bayatılarda digər invariant janr xüsusiyyətini – **substansionallığı**, yəni əsərdə mühüm, əbədi, “dün-

yanı idarə edən” (Hegel) kateqoriyaların ifadəsinə meyli əsaslandırılmışdır. Bayatıların janr semantikasını eşq və vəfa, azadlıq və zərurət, an və əbədiyyət, maddi və ülvü, ayrılıq və vəhdət, həyat və axirət, ərzani və rəbbani, hərəkət və ətalət, xüsusi və ümumi kimi məfhumlar təşkil edir. Lirik qəhrəman bu anlayışların universal mahiyyətini öz həyatına tətbiq edir və beləliklə də fərdi, keçəri, intim hadisələr ümumbəşəri fəlsəfi kontekstdə qavranılır. Fərd bir tərəfdən öz adiliyini, zəifliyini, faniyini duyur (“*Dünya bir pəncərədir // Hər gələn baxar gedər*”; “*Mən gedərki qonağam // Bir şirin dilə bəndəm*”), digər tərəfdən isə ülviliyini, qüdrətini, əbədiliyini anlayır (“*Apar sərraf yanına // Gör nə qiymətli daşam*”; “*Dərdimi dağa dedim // Ahımdan dağ əridi*”). Nəticədə, bayatı qəhrəmanı bədii modelin mərkəzinə çıxarılır, əks məfhumların çulğışdığı faciəvi obraza çevrilir. Bu anlayışlar substansional mahiyyətli olduğundan onların prinsiplial əksliyi daim saxlanır, motivlər arasında psixoloji keçidlər, qovuşuqluq olmur. Realist psixologizm, adi gülüş və yumor, məişət motivləri isə nisbətən ədəbiləşmiş mətnlərdə izlənilir⁷⁰.

Növbəti janr invariantı olan *sinkretiklik* bayatıların poetik sisteminin üç səviyyəsində aşkarlanır: *janr təfəkküründə, janr quruluşunda və funksional* baxımdan.

Janr təfəkkürünün sinkretikliyi dedikdə, dərkətmənin, emosional münasibətin və dəyərləndirmənin vəhdətini nəzərdə tuturuq: bayatıda mühit canlanır, insaniləşir, mənəvi varlıq kimi qavranılır. Ətraf aləm insan ruhundan ayrılmaz olan hissi qüvvəyə çevrilir. Buna görə də mühitin dərkə eyni zamanda onun dəyərləndirilməsi, həm də insanın özünüdərkə və özünüifadəsi olur. Peyzaj, landşaft – adi metaforiklikdən çıxaraq, insanla bağlı, ruhi-mənəvi, mifik anlama dönür: təbiət insanda, insan təbiətdə əks olunur, mühit və qəlb paralelləşir. Beləliklə də rəasional idrak və emosional duyum arasında sınırlar itir, insan və mühit, subyekt və obyekt mifoloji vəhdətdə qovuşur.

Janr quruluşunun sinkretikliyi forma və ideya, ritm və məna arasında vəhdətlə bağlıdır. Əsərin forması məzmununa, ümumi ovqata uyğun əlamət – bədbin, qapalı, kə-

dərli, açıq, şən, durğun, oynaq və sairə mətn keyfiyyəti qazanır. Bu cəhət ilk növbədə fonopoetik, ritmik, leksik, sintaktik səviyələrdə aşkarlanır:

*Dağların daldasına,
Gün gedər daldasına.
Bir dala daldalandım,
Qorxuram dal da sına.*

Qəhrəman və mühit arasında eyniyyət, daxildəki və ətrafdakı dinamik gərginliyin həmahəngliyi (“gün” dağ daldasında itir; fərd dala-budağa daldalanır, ancaq budaq da sına bilir) əsərin quruluş sinkretikliyində – forma və məzmunun izomorf luğunda təzahür edir: “a” və “d” səslərinin, “dal” hecasının təkrarı, daxili fonetik ahəng, fonomorfoloji ritm, cinaslardan istifadəylə yaranan bağlılıq və sairədə.

F u n k s i o n a l s i n k r e t i z m ifa aktı, yəni mətnin kommunikativ və ekspressiv vəzifələri ilə əlaqəlidir. Bayatıların əksərində bu iki cəhət – kommunikasiya (müəyyən informasiyanın ötürülməsi) və ekspressiya (müəyyən hissın aşılınması) çulğışıdır. Mətn vahid hiss-məlumat kimi gerçəkləşir. Bayatı insanın ani, təbii özünüifadəsi, duyğu və fikirlərin çulğışıq izharı, şamanvari əqli-hissi bildiriş, vəhy şəklində çatdırılır. Bu ilk növbədə mətndə tam fonetik-ritmik uyarlıq, təkrarilik vasitəsilə bayatının vahid söz-ifadə, hətta ani səs, ün, melodik parça şəklində tələffüzü kimi baş verir:

*Bağında var alçalar
Yaşıl çalar, al çalar
Ağlama, dəli könlüm
Düşmən görər, əl çalar.*

Bayatıların digər janr invariantı **modelləşdiricilikdir**. Hər bir bayatı yalnız ümumiləşmiş insan obrazının və ya müəyyən tipik situasiyasının bədii inikası deyil, həm də poetik dünya modeli, həyat haqqında ənənəvi bədii-estetik təsəvvürlər məcmusudur.

Bədii modelləşdiricilik bir sıra vasitələrlə, ilk növbədə isə mətn-də təbii, ictimai və sakral mühitlərin paralelliyi ilə yaranır. Bundan əlavə bədii simvolika, alleqoriya, metaforiklik və şərtiklikdən istifadə də modelləşdiriciliyə xidmət edir: təsvir olunan mənzərə real və simvolik, təbii və sakral məkanların ehtizazlı təmasından yaranır. Ümumi cizgiləri türk mifoloji dünya modelinə, arxaik psixoloji paralelizmə uyğun gələn bu bədii mənzərə əsərin mənə dərinliyini və fəlsəfiliyini əsaslandırır.

*Eləmi daşlı dağlar,
Çınqıllı, daşlı dağlar.
Qorxuram yar gəlməyə,
Göz qala yaşlı, dağlar.*

Burada bədii model fərqli mənə qatlarının simmetriyasından alınır: dağların çınqılı, daşı var, yəni dağ daşlara, çınqıla parçalanır, hissələrə ayrılır, yarından ayrı düşmüş, tənha aşıqın də gözünün yaşı axır.

Təbiətlə insanın belə müqayisəsi bədii situasiyasını ümumiləşdirir, ümumən ayrılıq, tamın parçalanması və bundan gələn mənfilik kimi mücərrəd ideya ortaya çıxır.

Türk mifoloji kosmosuna uyğun olaraq, bayatılardakı dünya mənzərəsində yuxarılar əsasən müsbət məqam, aşağılar isə yüksəkliyin inayətindən asılı məkan kimi verilir:

*Dağ başı al boyandı,
Al-əlvan şal boyandı.
Camalından nur yağıdı
Bütün mahal boyandı. –*

Dediyimiz şaquli model həm təbiətdə, həm də antropoloji məqamda aşkarlanır: dağların başından və yarın camalından aləmə işıq yayılır.

Bəzi hallarda isə poetik model esxatoloji mənə daşıyır və yuxarılar dərd, cəza gətirən qorxunc məkan kimi hallanır: *Dağ başında borandı // Boran yatıb, torandı...*

Qeyd etdiyimiz kimi, bayatılarda mifopoetik dünya modelinin digər cəhəti – uzaqların, yolun, qərib diyarların sakrallaşması və yaxınlara, donuq yurda, qapalı məkana yenilik, həyatilik, canlanma gətirməsi də izlənilir.

Su, bulaq, ağac motivləri də poetik modelin mühüm ünsürləri – qaynaqlara, kökə, ülviliyə, birliyə, vüsala apararı simvollar kimi işlənilir. Türk mifologiyasının mühüm ünsürü olan Dünya ağacından qaynaqlanan bir çox motivlər bayatı məzmununda əhəmiyyətli yer tutur. Ağac motivinin, xüsusən alma ağacının folklorumuzdakı rolunu vaxtilə Yusif Vəzir Çəmən zəminli də qeyd etmişdi.

Dağ, gül, bülbül, qaya, daş, yel, gecə, gündüz, ay, ulduz, günəş də bayatılarda işlək motivlər, insani duyğularla bağlanan, ümumi poetik modeli yaradan vasitələrdir.

Bütün bu vasitələrin etnopsixoloji və mifopoetik qaynaqları və mahiyyəti ayrıca mövzudur. Tədqiqatın indiki mərhələsində bu məsələnin dərinliyinə getməyərək, bayatılara xas ümumi poetik modeli müasir formal və struktur araşdırmalarda qəbul edilmiş üsullardan istifadə edərək ümumiləşdirməyə çalışaq.

Təhlil üçün artıq yuxarıda verdiyimiz Ahıska-türk manisini götürək:

*Anam bəni ağlasın,
Boxçami tərs bağlasın.
Yaz gəldi, bən gəlmədim.
Çiçək görsün, ağlasın.*

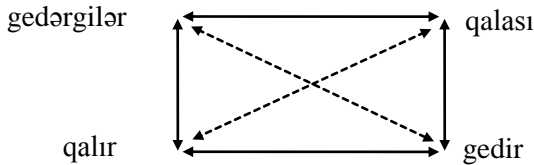
Bu mətnə bayatı-ağıllara xas ayrılıq, ölüm-itim motivi işlənilib: ev, ana, yurd yerindədir, amma lirik qəhrəman yoxdur. Özü haqqında danışan qəhrəman fərdi varlığını yazın gəlişiyə, çiçəklə tutuşdurur və çiçəyin onu andırdığını, əvəzlədiyini bildirir. Yəni lirik “mən” zahirən, cismən yoxdur, ancaq onun ruhu, xatirəsi çiçək şəklində qalır. Beləliklə, mətnə əvvəl qeyd etdiyimiz kanonik mövzu: ölüm və həyat arasında konflikt, cismin faniliyi, ruhun əbədiyi, ölümə etiraz ifadə olunur. Əsərdə bu geniş və ümumi mövzu xüsusi semantik əməliyyatlar vasitəsilə konkret bədii modelə çevrilir. Həmin modeli açmağa çalışaq.

Mətndəki bədii modelin əsasında göstərdiyimiz ümumi konflikt durur: obrazların bir qrupu (*ana, boxça, yaz, çiçək*) doğma məkanda qalmış durğun anlayışlardır. Ancaq bunlar mahiyyətə gedə bilən, əslində gedəsi məfhumlardır: *ana* – övladdan yaşlıdır, *boxça* – səfər üçün nəzərdə tutulmuş əşyadır, *yaz* – gedir və gəlir, müvəqqətidir, *çiçəklər* – açılır və solur. Yəni bunların getməsi prinsipə mümkündür, ağlabatandır.

Lirik mən isə öz məkanından gedəsi deyildi, çünki cavan və subay idi ("*boxça*"sı bağlı qalıb), *çiçək* kimi yazda açılmalıydı, amma qışdan çıxmayıb, nakam gedib, doğma mühitdən qoparılıb.

Beləliklə, doğma məkanda qalmış obrazlar mahiyyətə mü-təhərrikdir, yurddan ayrılmış "mən" isə statikdir: başqaları gedə bilər, amma getmir, "mən" gedəsi deyildi, amma gedib.

Faciəvi konflikt məhz bundan doğur – getməsi mümkün olanlar qalır, gedəsi olmayan isə gedir. Ən əsası – bu konflikti həll edən yoxdur (həll mümkün deyil), yalnız onu duyan və ağlayan var. Beləliklə, bu poetik modeli belə ifadə etmək olar:



Yəni: kanonik konflikt həm motivlər, həm də personajlar arasında aşkarlanır, xəyali həll (qırıq xətlərlə verilmiş əlaqə) isə imkansızdır. Çünki, *çiçəyi* aparən "qış" varsa, qaytarıb gətirən "yaz" da var, nakam gəncin isə *boxçası* hazır imiş, qışda gedib yazda qayıdıb gələsi imiş, amma nakam gedib, *boxçası* "tərs" bağlanıb və bir daha qayıtmayıb.

Bu model tipoloji səciyyəli olduğundan, onu struktur tədqiqatlarında işlənən formullarla göstərmək olar (epik ənənəmizdəki korrelyativ formullar konfliktin həll olunması, yəni aktiv mediatorun – həllə qabil personajın mövcudluğu ilə seçilir⁷¹):

personajlar:

a – mən,
b – başqaları (b_1, b_2, b_3, b_4);

funksiyalar:

x – getmək,
y – qalmaq;

formul:

$$f_x(a) > f_y\left(\sum_{i=1}^4 B_i\right)$$

Bu ümumi formulu sadələşdirmək də olar:

$$x(a) > y(b)$$

Yəni mənim getməyim başqalarının qalmasını mənaca üstələyir. Burada 4 personajdan b_1 – anam, b_2 – boxça (yəni boxçamı götürüb qoşulacağım yoldaşa işarə), b_3 – yaz, b_4 – çiçək mənasındadır. Başqalarının hər biri gedə bilər, amma qalıblar, mən isə getməməliydim, amma getmişəm.

Bu semantik əlaqələrin mətndə mühüm rolu onların digər metodla – məntiqi şərhilə bir daha aşkarlanır. Bu bayatı da yuxarıda toxunduğumuz məntiqi kvadrata uyğun mənə əlaqələri üzərində qurulmuşdur:

a) ümumi təsdiq – təbiətin daimiliyi ideyasından, yəni onun zamanın gedişatından asılı olmaması motivindən ibarətdir (A) və bu müddəə mahiyyətcə doğrudur (“*Yaz gəldi, bən gəlmədim*”);

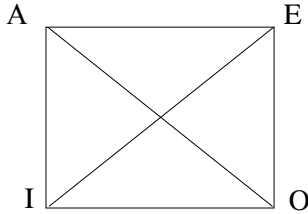
b) xüsusi təsdiq isə özünü təbiətlə eyniləşdirən lirik “mən”in, təbiətin bir parçası olan “*çiçəyin*” daimiliyi, qalarılığı müddəəsdir (I) və bu fikir də doğrudur (“*Çiçək görsün ağlasın*”);

v) ümumi inkar adi cismin, ictimai insanın gedərgiliyi, qalası olmaması, faniliyi fikridir (E) və bu müddəə da doğrudur (“*Anam bəni ağlasın*”);

q) xüsusi inkar cəmiyyətin üzvü olan başqalarının, yoldaşların, sevgilinin etibarsızlığı, gedərgiliyi, qalası olmaması müd-

dəasıdır (O) və bu fikir də doğrudur, boxça düz yox, tərs bağlanıb (“Boxçamı tərs bağlasın”).

Beləliklə, aşağıdakı sxem alınır:



Burada:

A – təbiət əbədidir;

I – çiçək olan “mən” qalasıyam;

E – cəmiyyət əbədi deyil;

O – başqaları qalası deyil – mənalarına gələn həqiqi tezlərdir.

Bu model donuq vəziyyətdə deyil və müəyyən psixoloji-estetik təəssüratlarla bağlıdır. Lirik “mən” təbiətə qovuşmuş, yaz çiçəyi kimi növrəstə, saf, munis, gözəl, qeyri-adi və bütün bunlara görə də qalası varlıqdır. Çünki o, təbiətin bir parçasıdır və adi insanların həqiqətini qəbul etməyib, cismən getsə də, ruhən qalıb.

Lakin lirik qəhrəman mənən təbiətə bağlı olsa da, cismən bəşərdən, cəmiyyətdən ayrılmazdır. Buna görə də əbədiyyətə inanan lirik “mən” aniyə fəda olub, qışdan çıxa bilməyib, hərəkət, yol rəmzi olan “boxça”ya aldanıb, qayıdacağını düşünüb, amma qayıdıb geri dönə bilməyib.

Ancaq cismən getmiş olsa da mənəvi əbədilik, ülvilik qazanıb, çünki yaz çiçəyinə dönüb və təbiətə qovuşub. Başqaları isə cəmiyyəti, ictimai normaları, maddi aləmi qəbul etmişlər və həm cismən, həm də mənən gedərgilərdir, çünki adidirlər, təbiəti duymayıblar, ona qovuşmayıblar, özlərini fəda etməyiblər və mənəvi əbədilik qazanmayıblar.

Bu ontoloji vəhdəti əsas tərənnüm obyektini olan lirik qəhrəman qazanıb və bu nakam personaj yalnız fəlsəfi məzmununa

görə deyil, kommunikativ baxımdan da əsərin həlledici subyektidir, mətn onun dilindən söylənilir, onun ovqatını ifadə edir, hadisələrə onun münasibətini aşkarlayır.

Beləliklə, mətndəki lirik qəhrəman adilikdən çıxaraq, ülviiyə tə ucalmış və əbədiyyətə qovuşmuş sakral personaja çevrilir. Amma o, cismən və sosial baxımdan puç olub, cavan və nakam gedib. Faciə də bundadır. Çünki insan həm rəbbani, həm də ərzani varlıqdır, həm ruhsal, həm də cismanidir, həm təbiətin, həm də cəmiyyətin parçasıdır. Və bu tərəflərin hər biri özlüyündə həqiqi və zəruridir.

Bayatı məntiqi də buna görə, heç bir meylə üstünlük vermir, iki əks və eyni zamanda hər biri doğru olan müddə paradoksal şəkildə bir fərdin taleyində çulğaşır, təsdiq və inkarın çarpazlaşması qəhrəmanın faciəsinə səbəb olur.

Təbii ki, bu model bədii-metaforik stixiyada yatdığından, onu başqa kontekstlərə uyğun məzmununda da mənalandırmaq mümkündür (qəriblik, vəfasızlıq, xəstəlik, əsirlik, sürgün və s.); elmi şərh məntiq və anlayışlara əsaslanmaqla bərabər, müəyyən məqamlarda araşdırıcı fantaziyasına uyğun olaraq sonsuz genişlənə bilər. Əsl bədiiyin də qüdrəti məhz bunda – ənənəvi janr modelinin təfsir sonsuzluğundadır. Mətn, poetik model özünü yeniləşmir, genişlənmir, ancaq dinləyicinin, oxucunun fərdi və fərqli sorğularına cavab verə bilər.

Bayatı janrının bədii model kimi pragmatik funksionallığı, yaşarılığı da məhz bununla bağlıdır – eyni bir mətni hər bir dinləyici öz mühitinə, dövrünə, daxili aləminə, ovqatına, taleyinə, düşdüyü ani situasiyaya uyğun dərk edə, qavraya bilər, müxtəlif məqamlara uyğun hallandırır.

İmkan daxilində ən ümumi konturlarını göstərdiyimiz janr modelinin bədii siqləti və həyatiliyi məhz bu prosesdən törəyir.

Beləliklə, bayatların (və bir çox məqamda ümumən şifahi lirikamızın) mühüm janr invariantlarını – *kanoniklik*, *substansionallıq*, *sinkretiklik*, *modelləşdiricilik* kimi keyfiyyətləri ümumi şəkildə təsnif etməyə və onların funksiyalarını açmağa çalışdıq. Bu xüsusiyyətlər bayatılara xas janr tiplərinin əsasında durur.

Janr tipləri. Bayatı nisbətən qapalı, ənənəvi və yığcam bədii forma olduğundan onun janr differensiallığı zəifdir. Buna görə də bayatların mahiyyətə fərqli janr tiplərinə ayrılması cəhdləri olduqca nisbidir.

Mövcud araşdırmalarda bayatlara aid janr tipləri kimi müxtəlif mətnlər göstərilə də (aşiqanə bayatılar, vəsfi-hallar, sayaçı sözləri, ağılar, holavar, layla, oxşama, nazlama, sazlama, bəsləmə, arzulama, edi-deyim, cığa-bayatı, öymə, haxışta, halay, dua, acıtma və s.), bunlar poetik mahiyyətə deyil, bir qayda olaraq funksional baxımdan, pragmatik məzmunu görə ayrılır.

Forma cəhətlərinə görə “düz” və “kəsik” (ilk sətiri yarımçıq – xoyrat və cinaslı) bayatılar; heca və sətir sayı yeddidən az və ya çox olan; qafiyələri aaba şəklində olmayan bayatılar və sairə fərqləndirilir. Lakin, göründüyü kimi, bu kimi zahiri formal tərəflərə meyl bayatların janr tipologiyasını mahiyyətə açmağa və konseptual təsnifə imkan vermir. Bu metodoloji məhdudiyyətin ümumən folklorşünaslıqda, ən azı Avrasiya kontekstində izlənildiyini qeyd edə bilərik.

Fikrimizcə, folklor janrşünaslığının mövcud durumunda ilkin olaraq bayatların (eyni meyarla həm də digər şifahi lirik janrların) janr növlərini yuxarıda təqdim etdiyimiz tipoloji janr invariantları (kanoniklik, substansionallıq, sinkretiklik, modelləşdiricilik) əsasında dəqiqləşdirib təsnif etmək olar: **bayatları sadələdiyimiz dörd janr invariantından hər hansı birinin üstün olduğu janr qruplarına ayıra bilərik.**

Ağı-edi, şivən, deyimlərdə mütləq fəlsəfi anlayışlar və konfliktlər, yəni kanonik mahiyyət aparıcıdır.

Sevgi, həsrət, qəriblik, tale məzmunu bildiren aşiqanə mətnlərdə, vəsfi-hallarda mənəvi-ictimai motivlər, yəni substansional ideyalar üstündür.

Layla, oxşama, nazlama, öymə və sairədə kənar məlumat deyil, söyləyici duyumu, mətnə sirayət edən emosional-psixoloji hallar sinkretik tərzdə ifadə edilir.

Sayaçı sözlər, holavar, halay, haxışta, hana və s. kimi mətnlərdə mərasimi situasiya modelləşdirilir və digər motivlər əslində silinir, yaxud funksionallığını itirir.

Bayatı forması başqa janr kontekstlərində də işləkdir (dastan, ilahi, qarşı-bəri türküləri, atalar sözü, dua, tapmaca, deyişmə, acıtma, hirsletmə, bəy tərif, qarğıış, alqış və s.), lakin burada söhbət janr variantlığından deyil, poetik formanın funksional modifikasiyasından getməlidir – bayatı formalı tapmaca funksional baxımdan lirik şeir türü olan bayatının janr növü deyil, bayatı formalı tapmacadır⁷².

Göründüyü kimi, janr paradiqması mətnin dərkində və elmi şərhində mühüm amildir. Janr duyumu dinləyicinin diqqətini mətnə yönəldir, onu ünsiyyət məqamına daxilən hazırlayır, əsərin qavrayışı üçün uyarlı kommunikativ şərait və ünsiyyət tərəfləri arasında psixoloji ortaqlıq yaradır.

3.2. Müəllif paradiqması

Folklorda, eləcə də ədəbiyyatda müəllif məsələsi indiyədək mübahisəli qalan problemlərdəndir. Folklorun şifahi, ənənəvi, anonim və kollektiv yaradıcılıq növü olması burada müəlliflik məsələsinin şərtiliyi barədə mülahizələr doğurur. Xalq yaradıcılığı həqiqətən özünəməxsus evristik prosesdir və burada konkret müəllif axtarmaq, əsərin yaradılışını fərdi ədəbi proseslə eyniləşdirmək olmaz.

Lakin ənənəvilik və kollektivliklə bərabər, xalq şeirində özünəməxsus subyektivlik var. Ədəbi mənada fərdi subyektlər yox, ümumiləşmiş subyektiv mövqe, kollektiv subyektivlik. Hər bir şifahi lirik əsərdə mətnə tamlıq gətirən, kollektivin ortaq duyumunu və dünyagörüşünü ifadə edən ümumiləşmiş subyekt baxışı, kollektiv-şəxsi mövqe ifadə olunur⁷³. Beləliklə, xalq lirikasında, o cümlədən bayatılarda şəxsiləşmiş lirik qəhrəman – müəllif obrazı və onun rəngarəng subyektiv ifadə formaları meydana çıxır.

Bayatılara xas söyləyici-müəllif obrazının mahiyyətini anlamaq üçün ilk növbədə ümumən şifahi bədii yaradıcılığın yazılı

ədəbiyyatdan fərqli mahiyyətini – **semiotik proses və semiotik sistem kimi özünəməxsusluğunu** aydınlaşdırmaq lazımdır. Semiotik baxımdan yanaşdıqda ümumən sənəti və o cümlədən verbal sənət növlərini xüsusi işarəvi dil, simvolik dünya mənzərəsi, gerçəyi əvəz edən şərti reallıq hesab etmək olar. Bu o deməkdir ki, şifahi sənət gerçəyin sadə inikası deyil, ilk növbədə təfəkkürdəki psixoloji modellərin, işarələr sisteminin təzahürüdür. Bayatılarda da gerçək olaylardan çox, insanın qavrayış modelləri, təfəkkür kodu, gerçəyi anlama prinsipləri əks olunur. Yəni bədii mətn əslində gerçəyin inikasından daha çox, təfsirin təfsiri şəklində aşkarlanır: gerçəklik insanda, insan isə sənətdə inikas olunur, əsər insanın daxilə, özünə baxışı kimi ortaya çıxır.

Bir çox struktur-semiotik araşdırmalarda (B. Li-Uorf, K. Levi-Stros) göstərildiyi kimi, insan şüurunun təməl daşları, ümumi qavrayış prinsipləri bütün bəşəriyyət və dövrlər, o cümlədən primitiv toplumlar və inkişaf etmiş müasir xalqlar üçün mahiyyətə eynidir, yəni insan həmişə və hər yerdə prinsipə eyni, universal semantik modellər, məntiqi-psixoloji qanunlarla düşünmüşdür. Buna görə də qədim janr olan bayatı mətnində ən ümumi və universal qavrayış prinsipləri, arxaik qanunauyğunluqlar qorunub saxlanmışdır. Bütün bunları aşkarlamaq və anlamaq üçün ardıcıl olaraq bayatılardakı:

- 1) işarəvi dili,
- 2) yaradıcılıq aktını,
- 3) şüuraltı arxetipləri,
- 4) müəllif obrazını araşdırmaq tələb olunur.

İşarəvi dil. Bədii yaradıcılıqda semiotik dili və ötürülən informasiyanı iki mühüm cəhətə görə digər işarəvi sistemlərdən fərqləndirmək olar:

1) ədəbi-bədii kommunikasiyada yalnız semantik məlumatın çatdırılması deyil, məlumatın ötürülməsi kanalı, yəni işarəvi dilin səciyyəsi də estetik amil kimi nəzərə alınmalıdır;

2) bədii sistemlərin qavrayışında mətndən kənar mühit, yəni a) kontekst və b) ifa aktı ilə bağlı assosiasiyalar da ortaya çıxır.

Bayatı çevik və yığcam şifahi mətn kimi canlı ünsiyyətdə mövcud olduğundan, bu iki cəhət burada xüsusilə qabarıqdır. Bu qabarıqlıq ilk növbədə bayatların *şifahi ənənəyə* xas mətn olması ilə əlaqədardır. *Şifahilik* bayatılara xas işarəvi dilin bütün qatlarına sirayət etdiyindən, onun bütövlükdə lirik və epik xalq yaradıcılığı ilə müqayisəli səciyyəsini və yazılı ədəbiyyatdan fərqi xüsusi nəzərdən keçirək.

Mövcud tədqiqatların bir çoxunda folklor mətnlərimizin, o cümlədən bayatların şifahiliyi mahiyyətcə zəif nəzərə alınmış və onlar əsasən yazılı əsərlərə xas meyarlarla öyrənilmişdir.

Şifahilik əsərin yalnız yaranma və mövcudluq forması deyil, əslində xüsusi – yazıya qədərki – mədəniyyətin tərkib hissəsidir və məhz bu baxımdan da öyrənilməlidir. Şifahi və yazılı mədəniyyət tipləri bir-birindən tək-cə zaman ardıcılığı (əvvəl və sonra) və asılılıq münasibətlərinə (aşağı və üstün) görə seçilmir. Şifahi söyləm (ləfz) və yazılı mətn (kitab) mahiyyətcə fərqli, lakin daim müvazi yaşayan iki işarəvi dil və əslində kulturoloji sistem, düşüncə tərz, təfəkkür və yaddaş tipi deməkdir. Buna görə də bu iki mədəni-psixoloji meyl insan təfəkküründə fərqli qatlar kimi həmişə paralel şəkildə yaşayır (yazı tam qərarlaşdıqdan sonra da) və müxtəlif örnəklərdə aşkarlanır, fərqli məqsədlərə yönəlir və çeşidli vəzifələr yerinə yetirir⁷⁴.

Şifahi və yazılı mətn sistemləri arasında fərq ilk növbədə onların daşdığı məlumatın mahiyyətində və bu məlumatın qorunması – ötürülməsi mexanizmindədir. Yəni onların bir *yaddaş növləri və işarəvi dil* kimi funksional-semantik səciyyəsində. Bu o deməkdir ki, şifahi ənənə özü də mühüm yaddaş növüdür və məsələ heç də onun zəifliyində deyil – bəzən şifahi yaddaşda saxlanan məlumat yazılı mətnlərdə qoruna bilmir. Məsələn, uşaq folkloru insan yaşlaşdıqca – yazılı mədəniyyətə keçdikcə – unudulur. Ancaq bu folklor nəsilbənəsil, irsən, yüz illərlə uşaq mühitində – şifahi yaddaşda qorunur. Eləcə də bəzi etnomədəni faktlar, tarixi vəqəələr çox vaxt yalnız şifahi tərzdə yaşayır. Deməli, söhbət bu iki növün gücündən yox, onların hansı məlumatı daşımından getməlidir.

Klassik mənada yazılı mətnlərdə, bir qayda olaraq, adi hadisələr, gündəlik baş verən, vərdiş olunmuş, alışılmış olaylar qələmə alınmır (“qələmə”, “yazıya” düşmək özü nə isə qeyri-adilik çalarındadır). Burada vərdişi, gedişatı pozan hadisələr, yeniliklər, intibalar, tarixi yaradan fəvqəl faktlar hifz olunur. Klassik ədəbi qəhrəmanların və nəql olunan hadisələrin qeyri-adiliyi məhz bununla bağlıdır; yeni dövrdə mifopoetik ədəbi cərəyanlarda adiliklərə, ümumidən seçilən fərdiyyətə, şəxsi olaylara, daxili aləmə, milli özünəməxsusluğa meyl isə məhz klassik “ədəbi” rəsmilikdən, kanonik “yazı” amirliyindən uzaqlaşma, xalq yaradıcılığına xas “şifahiliyə”, canlılığa, həyatiliyə meyl kimi aşkarlanır.

Şifahi ənənədə vərdiş və gedişatdan sapmalar deyil, məhz ahəng, adət, varislik saxlanır, ümuminin sözü, hadisələrə ortaq baxış, hamının yekdil fikri bildirilir (qeybət, dedi-qodunun qanunlaşması, həqiqətə çevrilməsi). Buna görə də yazılı mətndə təkrarsızlıq, şifahidə təkrarilik və kollektivin ümumi ortaq baxışı, ümumi idealları var. Yazılı əsər yaradılır, şifahi mətn canlandırılır, eşidilib sonra danışılır – “söz sözü gətirir”, “bayatı çağırılır”, “məsəl çəkilir” və bu təkrarilik qətiyyənlə plagiat deyil, əsəri əvvəldən “eşitmək” burada şərtidir, şifahi yaddaş məhz əzəlki nümunənin, əvvəlki ifanın, söyləmin növbəti təzahürüdür. Şifahi əsərlərin universallığı bununla bağlıdır. Şifahi mətnin məzmunu öncədən duyulur, qismən məlum olur, mövzunu hamı təxminən bilir, “aşıq gördüyünü çağırır”, lakin onun ifası, tələffüzü, konteksti təzələnilir. Bu ifa yeniliyi əsərin dinləyicilər tərəfindən dərkinə də fərqli çalar verir.

Beləliklə, ifa prosesi, əsərin söylənişi, şifahi kommunikasiya, ünsiyyət mexanizminin özü əsas məsələyə çevrilir. İfa aktı mərasimi proses kimi sakrallaşır (“saz”ın, “aşıq”ın, “məclis”in rəmziliyi), yaradıcı şəxs, söyləyici özünə yox, avtoritetə (ustad, ağsaqqal, dədə-baba, “el ağzı”) istinad edir.

Şifahi mətnlərdə ümumi və həm də özünəməxsus yaradıcılıq meylləri izlənilir: oğuznamə əzəli təcrübənin, el müdrikliyinin, xatirələrin, yaddaşın, canlı tarixin ifadəsi, sakral həqiqət, “qeyb-

dən gələn dürlü kəlam” tək sayqılanır⁷⁵; canlı tarixi yaddaşa deyil, bədii ənənəyə, bədii söz yaddaşına əsaslanan aşiq ifasına ustadnaməylə başlayır, klassik poetik kontekst aidliyini vurğulayır və bu fonda fəaliyyət göstərir; nağılbaz əsərin girişində söylədiklərinin “uydurma”, gerçəklikdən fərqlənən paralel, qurama aləm olduğunu işarələyərək müvafiq kommunikativ-psixoloji ovqat yaradır; toplumun tarixi təcrübəsindən, həyatın sınaqlarından doğan müdrik kəlmələr “atalar sözü” adlandırılır. Bayatıların artıq ilk kəlməsi dinləyicini xüsusi lirik-psixoloji aləmə, gerçəkliyin fəvqündə duran ənənəvi dəyərlər və fəlsəfi anlayışlar sisteminə salır, söyləyici və dinləyicilər emosional cazibəyə düşərək kollektiv şəkildə gərgin idraki-psixoloji proses yaşayırlar.

Yazı mədəniyyəti, yazılı ədəbiyyat isə tamamilə fərqli qno-seoloji və ontoloji keyfiyyətlərə malikdir. Yazı dövrünün insanı artıq “öz” sözü üçün fərdi məsuliyyət daşıyır (“imza hüququ”, “qol qoymaq”, “yazıya pozu yoxdur”), bəzən ənənəvi süjeti işləsə də, şəxsi və yeni təfsir verməli, inandırıcı söz deməli olduğunu anlayır. “Leyli və Məcnun”u yaradarkən ustadlar hüzurunda yeni söz deməyə cəsarət etdiyinə görə Füzuli “səbəbi-nəzmi-kitab”ı izah edir və əsərin sonunda “bəyani-üzri-təlifi-kitab”a ehtiyac duyur, böyük məsuliyyətlə yeni söz deməli olduğunu dərk edir:

*Leyli-Məcnun əcəmdə çoxdur,
Ətrəkdə ol fəsanə yoxdur.
Təqrirə gətir bu dastanı,
Qıl tazə bu əski bustanı.*

Bu iki psixoloji mövqenin – fərdi və ənənəvi davranışın toqquşması əslində iki mədəniyyət növünün və psixologiyanın əksliyidir və bunun ən bariz nümunəsini şifahi sözdən yazıya, hamının ümumi həqiqətindən təkin şəxsi həqiqətinə keçidi əks etdirən qədim kitablarda görə bilərik. “Kitabi Dədə Qorqud”un təhkiyəsinə diqqət yetirsək görərik ki, bu əsər hələ yazılı ədəbiyyat deyil, lakin artıq arxaik şifahi ənənəyə də tam aid edilə

bilməz. Qorqud Ata əsərin lap əvvəlindən belə səciyyəlidir: *“Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə olardı, qayıbdən dürlü xəbər söylərdi. Həq-təala onun könlünə ilham edərdi”*. – O, adi aşiq, şair yox, qeybdən xəbər verən hatifdir, sakral personajdır, etnik əxlaqın daşıyıcısıdır, tarixi yaddaşın qoruyucusudur. Təhkiyəçi Dədə Qorqudun söylədiklərini çox zaman şühudi keçmişdə, şəhadətlə, gerçək eşitdiyi söz, həqiqi xatirə kimi verir (*“Qorqud Ata ayıtdı...”*, *“Bu oğuznaməyi düzdü, qoşdu...”*, *“Qazilər başına nə gəldiyini söylədi...”*). Qorqud Atanın birinci şəxsin dilindən deyilən söyləmləri şəxsi müşahidələr və dinləyiciyə müraciətlə zəngin olsa da, bütövlükdə oğuznamələr həyata ümumi baxışı, etnik dəyərləri, ortaq ideal və təsəvvürləri ifadə edir.

Buna görə də, ərənlər əlindən buta içmiş və toplumundan qoparaq ülvyyəyə ucalmış Məcnun, Kərəm, Qərib kimi haqq aşıqlərindən fərqli olaraq, ozan kəlamları vəcdli yox, sayqılı kəlamlardır, etnosun ümumi etik-estetik idealın ifadəsidir. Bunun üçün də Dədə Qorqudun şəxsi obrazı əsərdə arxaya keçir, bu obrazın daxilinə yönələn psixologizm izlənmir, ortaq təsəvvürlər, ümumi ideallar, hamının məramı bildirilir. Önə Dədə Qorqudun özü deyil, onun canlı sözü, kitabəsi, oğuznaməsi, etnosun tarixi yaddaşı və ortaq mənəvi dəyərləri çıxır. Sonrakı dövr dastanlarında isə fərqli situasiyadır: “Koroğlu”da toplum iki qismə ayrılıb və baş personaj xəlqi qismın ümumi qəhrəmanlıq idealını əks etdirir, məhəbbət dastanlarında əsas qəhrəman ümumən cəmiyyəti, fani dünyanı, ərzani aləmi qəbul etmir, sevgilisinin timsalında rəbbani ülvyyəyə can atır.

Lakin “Kitabi-Dədə Qorqud” bütün dahiyənə mətnlər kimi, keçid proseslərini də əks etdirir. Mətnə şəfahi söz, qeybdən gələn ilhamlı kəlmələr sakrallaşır, ülviləşir və çox maraqlıdır ki, əsərin zahirən zəif sezilən bir məqamında yazılı sözə qarşı qoyulur. Kitabın mühüm bir yerində – Oğuz birliyinin (ənənəvi əxlaq kodeksinin, verilən şəfahi “söz”ə sədaqətin) pozulduğu bir məqamda Aruz Beyrəyi çağırmaq üçün şəfahi “xəbər” yox, yazılı *“kağız göndərir”*: “kağız” – xəyanət, namərdlik rəmzi olur (“Koroğlu”da tufəng kimi)!

Beləliklə, Dədə Qorqud Kitabının tarixi poetikamızda yeri məhz şifahi ləfz və kitab arasında keçid mövqeyində olmasıyla təyin olunur – bu əsər özündən əvvəlki mifoloji qavrayış və arxaik epos ənənəsini, eləcə də özündən sonrakı qismən şəxsiləşmiş dastan yaradıcılığı və yazılı ədəbiyyat elementlərini ehtiva edən unikal keçid mətnidir.

Eyni zamanda, KDQ dini təsəvvürlər arasında keçid mövqeyindədir: bu epos artıq erkən türk tanrıçılığından qopmuş, ancaq mahiyyət etibarilə islami hələ tam əxz etməmiş mütəhərrik mətnidir.

Beləliklə, tarixin məhz keçid dövrlərində aşkarlanan bütün dahiyənə əsərlər kimi, “Kitabi Dədə Qorqud” da nəinki özünə-qədərki, həm də özündənsonrakı bir çox qnoseoloji, sosial, psixoloji, etnoloji, kulturoloji və digər meyilləri ehtiva edir və bu yöndə araşdırmalara böyük ehtiyac var⁷⁶.

Epik, lirik, lirik-epik yaradıcılıq növlərini, nəsr və nəzmi birləşdirən, tarixi poetikamızın sonrakı mərhələlərində, janr differensiasiyasında əhəmiyyətli rol oynayan “Kitabi-Dədə Qorqud”⁷⁷ yalnız tarixi dövrlərin deyil, sivilizasiyaların da qovuşduğu ərazidə formalaşmışdır və buna görə də dastanda müxtəlif coğrafi-mədəni areallarda izlənən elementlər geniş yer tutur. Lakin bütün bunlar eposin etno-mədəni mahiyyəti və dəyəri ilə ziddiyyət təşkil etmir, – “Kitabi-Dədə Qorqud” bütün mahiyyəti ilə türk genezisi, türk tarixi, türk dili, türk psixolojisi və türk mədəniyyətinin məhsuludur və öz məzmun və poetikası ilə ilk növbədə bunları əks etdirir. Həmin dövrlərdə və xeyli sonralar isə türklər Asiya və Avropanın taleyini həll edən hegemon toplumlardan olmuş və bu coğrafiyanın tarixinə həlledici təsir göstərmişlər. Bu təsir dövlətçilikdən tutmuş, mədəniyyətə qədər geniş səpgili olmuşdur. “Kitabi-Dədə Qorqud” da bütövlükdə türklüyün genetik mahiyyəti ilə yanaşı, Avrasiya və Yaxın Şərq kontekstində mövqeyini, Turan, çin, sami, hind-Avropa, Qafqaz, Yaxın Şərq, Kiçik Asiya mədəniyyətləri ilə canlı əlaqələrini, türk etnik poetikasının özlüyündə və digər mədəniyyətlər nisbətində tipologiyasını dolğun əks etdirən etnik və bəşəri mətnidir.

Təəssüf ki, bu məsələlərin tədqiqində hələ də Henri Fridrix Fon Ditsdən elə də uzağa getməmişik. Antik dövr mədəniyyəti ilə bağlı Fon Ditsin 200 il əvvəl aşkarladığı və bugünə qədər fərqli istiqamətlərdə şərh olunan paralelləri, german və slavyan eposları ilə müəyyən müqayisələri⁷⁸, milli mədəniyyətimizin bəzi mətnlərində, o cümlədən “Aşiq Qərib”də izlənən ortaqlıqlar haqqında mülahizələri nəzərə almasaq, eposun hətta arxaik türk mifologiyası və dastan ənənəsi ilə, eləcə də digər uyarlı epik və dini mətnlərlə bağlılığı ətraflı və sistemli araşdırılmayıb.

“Kitabi Dədə Qorqud”un əhatə dairəsi isə çox genişdir və nəinki fərqli mifoloji sistemlər və epik ənənə, o cümlədən səmavi kitablarla da mətnaltı bağlılığı dərinidir. Bu paralellərin aşkarlanıb öyrənilməsi bütövlükdə folklorumuzun, o cümlədən bayatıların tədqiqində mühüm amil ola bilər.

Bu kimi bir çox əhəmiyyətli faktlardan nümunə olaraq yalnız birini qeyd edək: dastandakı “*çoban və düşmən*” motivinin “Əhdi-Ətiq”dəki “Davud və Qoliaf” süjeti ilə müqayisəsi oğuznamənin dünyəvi siqlətini bir daha aşkarlayan əhəmiyyətli faktıdır. Bu iki mətn arasında, eləcə də digər dini kitablarla çoxşaxəli ortaqlıq göz qabağında olsa da, təəssüf ki, elmi fikrimizi bu vaxta qədər sistemli cəlb etməyib.

Dastanda mühüm yer tutan bu motivin “Əhdi-Ətiq”lə aşkar paralellərin bəzilərini qısaca sadalayaq: çoban və onun qardaşları (Qaracıq Çoban, qardaşları Qıyan Güci, Dəmir Güci // Davud və qardaşları); çoban və ona şübhə ilə yanaşan sərkərdə (Qazan xan // Saul (Salüt, Şaul)); çobanın danlanması (Qaracıq Çobanın Qazan xan, Davudun öz qardaşları tərəfindən); düşmənin köpəyə bənzədilməsi (“İtümlə bir yalaqda yundım içən azğun kafir!”, “İlaqırdı söyləmə, mərə itüm kafir” – KDQ // “məgər mən itəm ki, üstümə ağacla gəlmisən?” – “Əhdi-Ətiq”, Davud və Qoliaf, 17 fəsil); ağac (çovqan), sapand motivləri və düşmənin sapandla yenilməsi süjeti.

Qeyd edək ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”da “ağac” mühüm motivlərdəndir və müxtəlif epik və mifoloji mətnlərlə oxşarlıq Dünya ağacı motivinin KDQ-dakı təfsirində də izlənilir⁷⁹.

Təbii ki, “Əhdi-Ətiq”lə, digər səmavi kitablar və eposlarla müqayisədə izlənən, burada sadalamağa ehtiyac duymadığımız bu kimi bir çox ortaqlıqlar təsadüfi və yalnız tipoloji səciyyəli deyil və gələcəkdə xüsusi araşdırılmalı faktlardandır.

Lakin KDQ-un tarixi poetikamızda həlledici rolunu, o cümlədən lirik yaradıcılığın təkamülündə, şifahi söz və yazı dioxotomiyasının təbəddülatında, bədii üslubun və eləcə də personajların şəxsiləşməsində, lirizmin dərinləşməsində müstəsna əhəmiyyətini nəzərə alaraq, bu mətn üzərində bir qədər geniş dayanmağı məqbul və zəruri sayırıq. Epik və lirik ənənəmizin, o cümlədən xalq şeirinin və eləcə də bayatıların təşəkkülündə və inkişafında mühüm rol oynamış keçid meylləri “Kitabi Dədə Qorqud” qəhrəmanlarının xarakter və davranışında da aşkarlanır. Məlum olduğu kimi, Qazanın dayısı Aruz ona düşmən olur və İç Oğuz bəyləri də onun tərəfinə keçir (“*Çün sən Qazana düşmən oldun, biz də düşmənlik*”), araya Müshəf gəlir və onlar and içirlər. Adətən dostluğa sadıq olan bəylərin Qazana qarşı belə hərəkəti onların dönüklüyündən deyil, doğma qrupa, nəslə təbəçilik tələbindən gəlir. Məhz buna görə də onlar bu hərəkəti qohumları Beyrəkdən də umurlar: “*Beyrək bizdən qız almışdır, güyəgümüzdir (yeznəmizdir). Əmma Qazanın inağıdır (dostudur)*”! – Kanonik epik əxlaqa uyğun olaraq, Aruzun çevrəsində qohumluq dostluqdan üstün dəyər sayılır.

Aruzun Beyrəyə müraciəti də bununla motivləşdirilir: Beyrəyin qohumluq təəhhüdünə görə dostu Qazandan keçəcəyi İç Oğuz bəylərinə mümkün və labüd görünür (eposda hansısa məntiqlə əsaslandırılmayan davranış mümkün deyil). Lakin Beyrək bu şablon təfəkkürü sarsıdır, icma əxlaqına tabe normativ personaj deyil, dostu vəfalı şəxsiyyət kimi davranır və bununla da tarixi poetikamızda fərdi mövqeyi olan ilk personajlardan biri olur.

Belə ikilik, keçid meylləri Uruz obrazında da izlənir. Sonradan Kərəm, Bahadır, Şeyx Sənan, Mahmud, qismən Əli (“Əli və Nino”) obrazlarında davam edən ənənənin – dinindən, doğma toplumundan imtina motivinin folklor və ədəbiyyatımızda əsasını qoymuş Uruz atası Qazan xana deyir ki, “Qan Abqaz elinə

gedərəm, keşişin əlini öpərəm, əlimi xaça basaram, kafir qızın alaram”. Yəni bu bəyanatın motivindən asılı olmayaraq, mümkünlüyü aşkarlanır, beləliklə, qəhrəmanın kanonik personajlardan fərqi aydınlaşır.

Uruz digər bir epizodda da qismən fərdi insan kimi davranır – atası Qazan xandan yağının-düşmənin nə olduğunu və yağları öldürsə, “*qan sorularmı?*” (yəni qan hesabı istənilirmi?) deyə soruşur. Atası isə kafirin ölümünə görə hesab sorulmayacağını deyir.

Bu məqam, yəni Uruzun düşmənlərin-kafirlərin nə olduğunu bilməməyi onu göstərir ki, döyüşçü oğuzların, hətta oğuzların sərkərdəsi Qazan xanın ailə tərbiyəsində “*kafirlərə qarşı irrasional nifrət formalaşdırılır*”. Beləliklə, mahiyyətə baxsaq, eposun ilkin məna qatında söhbət dini məzmunundan, yəni kafirlərdən yox, bütövlükdə eposa xas tayfalararası rəqabətdən – ümumən “epik düşmən”lərdən gedir ⁸⁰.

Digər tərəfdən, bəzi epizodlarda dastanın müəyyən qəhrəmanları ümumiləşmiş obraz deyil, fərdiyyət, fərqli şəxs kimi aşkarlanır, poetik kanonla bərabər, şəxsi davranış tərzini və yeni müəllif-söyləyici mövqeyi izlənilir.

Beləliklə, “Dədə Qorqud”dan sonra şifahi epik və lirik ənənəmizdə bədii kanon, normativlik güclənsə də, məhz bu məndə rüşeym şəklində kanondankənar, kollektiv-şəxsi yaradıcılıq meyarı, sənətkarlıq göstəriciləri tədricən önə çıxmış və digər mərhələlərdə yeni səviyyəyə qalxmışdır. “Dədə Qorqud”da ozanın qeybdən fitrətən söylədiyi avtoritetli söz, kollektivin ozandan asılılığı, qəhrəman və icmanın vəhdəti, epik normanın həllediciliyi Orta əsrlər sufi məzmunlu dastan yaradıcılığında mücərrəd fəlsəfi mənalar və xüsusi işarəvi sənət meyarlarının dominantlığı ilə əvəzlənmişdir. Xalq sufizmini ifadə edən lirik şeir janrlarında və məhəbbət dastanlarında tədricən cilalı formaya aludəlik, sənət meyarı və sənətkarın şəxsiyyəti əsas yaradıcılıq amillərinə çevrilmişdir.

Müəllif-sənətkar mövqeyi aşiq yaradıcılığında xüsusilə inkişaf edərək yeni mərhələyə keçmiş, KDQ-un keçid poetikasında

mütəhərrik olan poetik elementlər klassik dastanlarda sabitləşməyə və kanonikləşməyə başlamışdır. Klassik dastanlarımızda, aşıq ənənəsində artıq cilalanmış forma, poetik qəlib var, poetik normativi yaşadan ustad ənənəsi və məktəbi var, nümunəyə, ustada təqlid, poetik qəlib və dinləyicidən asılılıq var (və ədəbi düşüncənin, üslubun fərdiləşməsi bu zəmində tədricən baş vermişdir)⁸¹.

Yazı dövrünün hikməti sirayət etmiş Orta çağ folklorunda müəllif düşüncəsi xeyli dərəcədə poetik formaya, bədii sənətkarlıq meyarına tabedir. Dədə Qorqud yenilik yaratmaq iddiasında deyildi, adəti, sayqılı kəlamı, avtoriteti təkrarlayır, oğuznamə “düzüb-qoşur”, tarixi xatirə və müşahidələri canlı hissiyyatla nəql edirdi. Dastan söyləyən aşıq isə ustadnaməyə əsaslanır, klassik sənətkarlara arxalanır və bədiilik meyarına köklənir.

Bu detal əslində iki təfəkkür tərzində fərqi aşkarlayır: oğuznamə ümumi həqiqət, xatirə, hafizə, tarixi yaddaş deməkdir; ustadnamə (dastan) – bədii həqiqət, yaradılmış vəqəə, öyüd, nümunədir. Birincidə xalq təsəvvürləri və taleyi, ikincidə müəllim tələbləri və bir şəxsin qisməti hakimdir. Bu baxımdan “Kitabi Dədə Qorqud” tarixi poetikamızda böyük bir dövrü qapayıb yeni bir mərhələni açmış özünəməxsus tarixi hadisədir – sözün tam mənasında folklordan fərqli olaraq, burada mif və epos, eyni zamanda ləfz və kitab arasında keçidlər nəzərə çarpır. Buna görə də “Dədə Qorqud”da arxaik epik idealın aşınmasını görürük. Oğuz eli parçalandığı kimi, burada artıq ozan sözünün qüdrəti də sarsılmağa başlayır.

Buna görə də Dədə Qorqud əsər boyu şərti qüvvə tək görünür. Əsərdə yeni söz, “Müşəf” ortaya çıxır və artıq bu səmavi kitab, yəni “Quran-i Kərim” and yerinə çevrilir. *Şifahi sözü və ənənəvi əxlaqi inkar edən yazılı söz və yeni əxlaq gəlir.* Fəlsəfi-estetik təfəkkürümüzdə yeni era, yazıya əsaslanan mərhələ, səmavi Kitab dövrü başlayır.

Bu müqəddəs Kitab özü ilə yeni əxlaq və qanunlar, o cümlədən sözə yeni münasibət gətirir. Poetik təfəkkürdə tədricən islam meyarları qərarlaşır, söz və yazı anlayışları uzun əsrlər boyu bədii təkamülə təsir edən amilə çevrilir.

“Quran-i Kərim”də⁸² “yazılı” və “şifahi” dövrlərin konfliktli bütün mənə qatlarında izlənen aparıcı motivlərdəndir⁸³. İnsanlar “Kitab əhlinə” və “yanılmışlar”a bölünüb – birincilər mömin, saf, imanlı və insafli bəndələrdir, ikincilər isə azmış, çaşqın, günahkar şəxslərdir. “Kitab” – Allah yolu, doğru yol, savad, həqiqət, öyüd, iman, hikmət deməkdir: “*Doğru nədir, əyri nədir – ayırd edən Kitabı göndərmiş O*”; “*Sizə Kitab və hikmət verdim*” – Əl-i İmran, 4, 81; “*Quran-ı Allah-ın izniylə əvvəlkinə təsdiq edən, möminlərə yol göstərən, müjdə gətirən Kitab olaraq Sən-in qəlbinə O göndərmişdir*” – Baqara, 97; “*Müdrək olan, öyülməyə layiq olan Allah-ın göndərməsidir bu Kitab*”, “*Doğru yol göstərəndir bu Kitab iman gətirənlərə, şafa verəndir ürəklərə*” – Fussılət, 42, 44.

Şifahi söz, ləfz isə sapmışların, şüursuzcasına adətə əməl edənlərin, “atalar yolu” ilə gedənlərin sözüdür: “*Gəlin itaət eləyin Allah-ın göndərdiyinə və Rəsul-a*” deyiləndə onlara, “*Atalarımızın qoyduğu özül yetər bizə*” deyərlər. Hətta bir şey bilmirdisə, doğru yolda deyildisə ataları, onda necə?” – Məidə, 104; “*Atalarımız da bütələrə tapınardılar dedilər*” – Şuara, 74; “*Biz dədə-babadan belə şey eşitməmişik*” dedilər” – Qasas, 36.

Bu iki yol arasında qalan yanılmışlar əsl hikməti, müjdəni qavraya bilmir və əski adətə tapınırlar: “*Allah-ın göndərdiyinə tapının*” deyiləndə onlara, “*Xeyir, biz atalarımızın getdiyi yola tapınarıq*” deyərlər” – Baqara, 170.

Kitab və adətin belə əksliyi əslində tarixi dövrlərin, mədəniyyətlərin qarşılaşması idi. Kitab fərdi təfsirdən uca mütləq mənə, həqiqətdir. Şifahi söz – uydurma, yalan, əfsanədir. Etibar, inam ancaq yazıyadır: “*Az olsun, ya çox, müddətini göstərməklə yazın borcu, darıxdırmasın sizi yazmaq. Allah qarşısında daha insafli olmağınız üçün, daha ədalətli şahidlik üçün, şübhələrdən lap uzaq düşmək üçün belə vacib bilinir sizə*” – Baqara, 282.

Şifahi sözün isə avtoriteti, şahidliyi, ona inam ola bilməz: “*Biz o gün yumarıq ağızlarını, bizimlə əllər danışar, ayaqlar şəhadət verər onların qazandığı günahlar barəsində*” – Yəsin, 65. Ləfz əhli yazıya şəkk gətirir, Allah-ın nemətini danır, batilə

inanır, haqqı duymur. İman gətirənlərsə, yazıya, oxumağa, Kitabı yiyələnilər: “*Sən bundan öncə Kitab oxumazdın, sağ əlinlə yazı yazmazdın. Oxusaydın, yazsaydın Sən-ə şəkkl gətirərdi bətilpərəst adamlar*” – Ankəbut, 48.

Kitab uydurma olmadığı kimi, sadəcə bələğət, qurama, şeir də deyil, dərin mənadır, fikirdir, öyüddür: “*Biz ona (Muhamməd-ə) şeir öyrətməmişik. Bu ona lazım da deyil. Onun söylədikləri sadəcə bir öyüddür*” – Yəsin, 69; “*Bunu özündən uydurmuş o*” deyirlər, *eləmi? Axı Rəbb-indən haqq olaraq gəlmiş bu Kitab*” – Səcdə, 3; “*Şairlərə sapsmışlar, pərəstişkar adamlar tabe olarlar*” – Şuara, 224. “*Ancaq başqa şairlər də var, bunlardan deyil onlar. O şairlər ki, iman gətiriblər, saleh işlər görüblər, Allah-ı tez-tez anıblar, zülm çəkəndən sonra uğur qazanıblar*” – Şuara, 227.

Bunlar o deməkdir ki, Kitab-ın maddi təsbitə, bütə, adi yozuma, ləfzani təfsirə ehtiyacı yoxdur, çünki o, ali həqiqətdir və bütün kainatın özünün varlığı onun təsdiqidir. Kitab, yazı, qələm özü beləliklə müqəddəsləşir, ilahi müjdəni çatdıran vasitələr kimi sakrallaşır: “*And olsun qələmə və yazıya*” – Qələm, 1.

Yazı insanı istiqamətləndirir, yola uğurlayır, idarə edir. Buna görə də yazılı söz yaradıcıdır, tükənməzdir və bu hikməti bildirməyə dəryalar qədər mürəkkəb də çatmaz (Luqman, 27). Adət, şifahi söz isə quru, qıt, qısır, bəsitdir: “*Elə isə siz də bu Kitab-ın bənzəri onca surə uydurun*” – Hud, 13.

Beləliklə, Kitab, yazı mədəniyyəti hikmətli, qaydalı, tənzimli, qanunauyğun, etiqad və həyatı bütövləşdirən yaradıcı anlamdır. Şifahi kəlmələr, adi ləfz isə qaydasız, məzmunuz, təsadüfi, pozuq, vərdis və istəyə əsaslanan, bütllərlə (əşya, heykəl, şəkil) işarələnən boş formadır.

Yazıya belə münasibəti, təbii ki, adi mətnşünaslıq və ya sırf dini baxımdan anlamaq azdır. Bu ayələrdə büt-pərəstlikdən islama və bununla da ozançılıqdan imana, ənənəvi icma əxlaqından yeni ictimai normalara, dədə-baba sözündən yazıya həkk olunmuş ali həqiqətə keçid əks olunmuşdur. Ənənə, təcrübə və təqlidə əsaslanan epik dövrdən, sülalə-nəsil idealından, icmaya sədaqətdən yeni mərhələyə təkamül təsbitlənmişdir.

Bu yeni mərhələ artıq mütləq həqiqətə itaət, ilahi ideal və etiqada sədaqət tələb olunan Kitab dövrü idi. İnsan adətdən uzaqlaşaraq etiqada tapınırdı. Tədricən adəti ədəb, ilhamlı sözü yazı hikməti, ozan qüdrətini mürəttib-katib səliqəsi əvəz edirdi. “Qayıbdən dürlü xəbər söylənən”, “könlü ilhamlı”, “bilici” ozanların yerini “ədəb elmi”nə sahib, iman gətirən, “rüksətli” şairlər tutmağa başlayırdı. Oğuznamə dövrünü, Qorqud Ata əsrini nəzm, Füzuli dövrü əvəzləyir, hikmət və vəcd, elm və etiqad, mərifət və ədəb əsasında ƏDƏBiyyat yaranırdı.

Bu baxımdan klassik aşiq yaradıcılığında və ədəbiyyatda şeirə dərin hikmət, şairə müdrik ədib kimi münasibət məntiqi görünür. Füzuli divanının dibaçəsində poeziya “kəməli-şeyr”dir, yəni hikmətdir, idrak və xəyalın vəhdətidir. Fərdi yaradıcılığa, ilhama, söz gözəlliyinə, bədiiyyətə sanki bəraət qazandırmağa çalışan şair öz fikirlərini həqiqi şeirin hikmət olması, həqiqi sənətkarın “istedadi-fitrətdən rüksət” bulması ilə əsaslandırılır. Şifahi sözün sərbəstliyindən fərqli olaraq, burada yazının müəyyən poetik tələblərdən asılılığı, müəllif hüququ və yazı toxunulmazlığı haqqında müddəalar irəli sürülür. Səhv buraxan katib, nadan mürəttib, bacarıqsız nazim pislənir.

Yazı, hərf, vərəq, qələm, kitab özü Füzulidə xüsusi rəmzə çevrilir. Kitab metaforası hətta gözəllik meyarına dönür. Füzuli dibaçədə “səhni-lətifü” təsvir edərkən səf-səf oturan gözəllərin görünüşünü Quran sətirlərinin gözəlliyinə, kitab vərəqini gülə bənzədir. Sözün gözəlliyi, yazı səhmanı və həm də hikmət, dərin məna əsas sənət meyarına çevrilir.

Əslində ədəbiyyat da tam mənasında poetik yaradıcılıq yox, “ədəb”, yəni sənət və elmin, ilham və maarifin vəhdəti kimi dərk olunur. Lakin Füzulidə, eləcə də Xətai və Nəsimidə bədii dühanın müstəqilliyi, ədəbi kanonu, poetik normanı aşması güclüdür. Normativliyin amirliyi bir qədər sonra ədəbiyyatımıza sirayət etdi. Nəticədə kanonik “hikmətli şeyr”in dövrünü ədəbiyyatımızda uzun müddət sürdü və yenidən məhz folklor, aşiq şeiri, bayatı zəminində, Vaqif, Zakir yaradıcılığında yeni keyfiyyət qazandı.

Üzərində məqsədyönlü geniş durduğumuz bütün bu fərdilik meylləri birbaşa və dolayısı ilə epik və lirik ənənəmizə, şeir formalarına və o cümlədən bayatılara bu və ya digər şəkildə təsir etmiş, bayatı semantikasında daxili mütəhərrikliliyi, fikrin nata-mamlığını, eyhamlığını, qeyri-qətilyini, personajların ambiva-lentliyini, konfliktin həllolunmazlığını və sairəni təyin etmişdir.

Bayatılara yazı dövrünün hikməti sirayət etsə də, müəllif (söyləyici, lirik qəhrəman) düşüncəsi bütövlükdə şifahi yaradı-cılıq prinsiplərinə uyarlıdır: o, yenilik yaratmaq iddiasında deyil (məhiyyətə yeni əsər yaratsa da!), ənənəni, sayqılı kəlamı, av-toritətli ideyaları, canlı sözü təkrarlayır (Orta əsrlər mədəniyyə-tində, deyildiyi kimi, təkrar köçürmə deyil, nümunəni, avtoriteti yeni tərzdə təsbit və təfsirdir). Bayatı müəllifinin yaradıcılıq azadlığı isə ifa məqamından və mühitdən qaynaqlanır. Yazılı ədəbiyyatdan fərqli olaraq, folklorda “müəllif” əsəri tamamilə müstəqil yaratmır və onu uydurma kimi də dərk etmir. “Aldan-ma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır” kimi yaradıcılıq azadlığını pərdələyən şərh folklorda mümkün deyil: burada yalan – ger-çəkdir, uydurma – həqiqətdir.

Folklorda idrak özü yalan, saxta deyil, ancaq “saxtalığa”, “yalan”a qabil idraktır, yəni məlum və naməlum, söz və əməl arasında xüsusi komfort zona yaradan idrak növüdür.

Bədii variasiyalar, “doğru” və “yalan” arasında keçidlər isə yalnız ifa zamanı (əslində şifahi əsər məhz ifada mövcud olur, yazıda canlı mətn kimi “ölür”), kollektivlə birləşmə, sanki kollek-tivin sanksiyasını alaraq baş verir.

Lakin bayatılar lirik-intim mətn olduğundan lirik “mən” öz dinləyiciləri ilə təzadlı münasibətdədir. Əsərin məzmunu məhiy-yətə kollektiv rəyə qarşıdır, fərd öz qəlbini izhar edir, mühitdən gileylənir, əfkari-ümumiyyə qarşı çıxır. Kollektivlə həmrəylik, “saziş” isə poetik mühit, texnika, işarəvi dil və rəmzlər, üslubi imkan və vasitələr qatında aşkarlanır. Lirik folklor əsərinin ifasında (eposdan fərqli olaraq) ilk andan söyləyici və xəyali dinləyici opponent kimi iştirak edirlər. Onları birləşdirən isə yalnız ümumi poetik kontekst, janr stixiyası, ortaq işarəvi dildir.

Bütün bunlara görə də şifahi yaradıcılıqda mətnin, o cümlədən bayatıların forması, işarəvi dilin özü xüsusi əhəmiyyət qazanır: yaddaşlarda *konkret əsərlər* deyil, əslində *əsəri yaratma mexanizmi* yaşayır: söz sözdən doğur (postmodernist intertekstualılıqla qarışdırmamalı). Ənənəvi forma məhz buna görə xüsusi informativlik qazanır, fərqli məzmunlu konkret məqamlara aid duyğuları ifadə edə bilir.

Beləliklə, işarəvi dil, ənənəvi janr strukturu – *invariant*; ifa prosesində səslənən konkret əsər – *variant* səciyyəsinə aşkarlanır. Arxetip mənalar və arxiobrazlar məhz janr təfəkküründə qorunur.

Qeyd edək ki, bayatılarda şifahi sözlə yazının əksliyi yalnız bədii təfəkkürün alt qatlarına xas psixoloji məqam, yaradıcılıq prinsipi deyil, həm də əsərlərdə aşkarlanan, KDQ-da olduğu kimi, mənfi məzmunlu motivlərdən biridir. Yazı, oxunan söz bayatılarda insanın iradə və istəyindən asılı olmayan mübhəm bir qüvvə, fərdin arzularına zidd olan qismət, qəzavü-qədər, qarşısızalmaz tale, silinməz alın yazısıdır. Yazı başqa sözə – canlı, şəxsi, içəridən doğulan və söylənən, öz hökmündə qapanmayan, şəxsi hissləri ifadə edən şifahi sözə qarşı qoyulur.

Yazı ölümə, ayrılıqla, kənar ələmlə tutuşdurulur, şifahi söz isə – həyat, vüsəl, munis mühitlə bağlanır. “Yazı”, “dəftər”, “qələm”, “qara”, “ərzə” (ərizə), “falçı”, “molla” simvolları canlı danışıq, şifahi söyləmə, aşığın “sazı-sözü”, “ozan”, “yanan dil”, “bağlı dil”lə təzad yaradır:

*Qalmadı azan yerdə,
Qəbrimi qazan yerdə.
Görüm qələmin sınısın
Yazımı yazan yerdə.*

*Əzizim qaranı yaz,
Ağ üstədən qaranı yaz.
Hər dəftərin başına
Mən baxtı qaranı yaz.*

*Aşıq deyər, saz anlar,
Bülbül gülü yaz anlar.
Əldən qələmin düşsün,
Ölüm əmri yazanlar.*

*Anam ozan olubdu,
Dərdə dözən olubdu.
Haqdan bağlanan dilim
Ərzə yazan olubdu.*

*Səyyadda qəmə hazır,
Ov hazır, qəmə hazır.
Gör nə günə qalmışığı,
Lələk də qanun yazır.*

*Mən aşıq sazlı gördüm,
Hökmüm yazılı gördüm.
Əcəl gəldi, mən qaçdım,
Qəbrim qazılı gördüm.*

*Görmədi ozan günü,
İlqarı pozan günü.
Falçı, tasın sınaydı
Bəxtimi yozan günü.*

*Uzun boyli laz oğlan,
Gəl odami gəz oğlan,
Bən dərdimi söylüyəm,
Sən dəftərə yaz oğlan.*

Yaradıcılıq aktı. Söylədiklərimiz şifahi şeirimiz, o cümlədən bayatılara xas yaradıcılıq mexanizminin şərhinə zəmin yaradır. Bu mexanizmin əsasında iki əks meyl durur – *ənənədən gələn şüur avtomatizmi və bu avtomatizmin fərdi amillə bağlı pozulması.*

Ənənənin ifa zamanı pozulması əsərə canlılıq, yenilik gətirir; sanki aldadılan, gözlədiyi, alışdığı ardıcılığı görməyən dinləyici qavrayışı çevikləşir və o, yaradıcı prosesə qoşulur: bu vəzifəni leksik səviyyədə cinaslar yerinə yetirir; motiv səviyyəsində – təzadlı anlayışların bir araya gəlməsi, məsələn, “*Cavan gəlin, dul gəlin*” – cavanlıq və dulluq arasında uyarsızlıq; səbəb-nəticə bağlılığında isə səbəb və nəticə məfhumları arasında gözlənilməz əlaqələr: “*Dedin aranda gözlə // Yolun saldın dağ ilən*”; “*Sağımdan güllə dəydi // Solumdan qan yeridi*”.

Bu pozuntular bəzən silsilə mətnlər yaradır: ilk bir və ya iki misra bir neçə bayatıda təkrarlanır, sonrakılar dəyişilir və ya əksinə; bir neçə mətndə eyni bir sabit motiv, açar-ifadə qorunur, lakin mətn əhatəsi yeniləşir... Təbii ki, bu prosesdə qeyri-bədiî semiotik örnəklərə xas informasiya qanunları (seçim, artıqlıq, qayda, kodlaşdırma) deyil, estetik qanunlar – ahəng, kompozisiya, ritm, çoxmənalıq fəaliyyət göstərir. Buna görə də təfəkkür avtomatizminin pozulması məhz bu anlayışlar üzrə gerçəkləşir.

Arxetiplər. Bütün bu evristik cəhətlər bayatıların ənənəvililiyinə və universallığına, deməli, müəllif qavrayışının arxetiplərə əsaslanmasına səbəb olub. Arxetip dedikdə universal qavrayış prinsipləri, alt şüurda aşkarlanan qeyri-ixtiyari və qeyri-iradi təsəvvürlər, rəşional məntiqə sığmayan psixoloji intibalar nəzərdə tutulur⁸⁴.

Arxetiplər və onların gerçəkləşdiyi simvollar fərdi və ictimai şüurun, o cümlədən tarixi poetika, mədəniyyət və sosial həyatın psixosemantik özülünü və XX əsrin populyar tədqiqat istiqamətlərindən olan psixozanalizin əsasını təşkil edir.

Psixozanalitik tədqiqatlar müasir folklorşünaslıq və ədəbiyyatşünaslıqda da aktuallığını saxlamaqdadır. Psixozanaliz baxımından ədəbi-bədiî əsər sosial gerçəklik tərəfindən sıxışdırılmış və fantaziyalar aləmində kompensasiyasını tapan ilkin psixoloji impuls və intibaların simvolik ifadəsi hesab olunur. Yaradıcılıq prosesinin əsas ünsürü kimi, kollektiv təhtəşüur tərəfindən müəyyənleşən sabit süjetlər öyrənilir, müəllif qəhrəmanla eyni-

ləşdirilir, bədii mətndə şüuraltı istəklərin, şəxsiyyətin sosial və mənəvi qadağalarla faciəvi toqquşmasının rəmzi ifadəsinə diqqət yetirilir. Psixoanalizin banilərindən olan Ziqmund Freydin “Şair və fantaziya”, “Dostoyevski və ata qabilliyi” kimi məqalələrində psixoanalitik təhlili vasitəsilə ədəbi mətnlərdə arxetip motivlər, o cümlədən – ata qabilliyi motivi aşkarlanaraq təhtəşüurun mühüm ünsürü kimi təqdim olunur. Sofoklun “Çar Edip”, Şekspirin “Hamlet”, Dostoyevskinin “Karamazov qardaşları” bu qəbildən hesab edilir.

Psixoanalizin əsas anlayışları təhtəşüur və təhtəşüur arxetiplərdir. Mətnin psixoanalitik təfsirində arxetiplərin saf ifadə olunduğu mifologiya əsas obyektə çevrilir. Miflərdə dərk olunmuş “mən”lik şüuru hələ qabarıqlaşmadığından və ya kollektiv təhtəşüurda əridiyindən, psixoanalitik təhlilə əngəl olan estetik meyarlar aşkarlanmır. Bu isə, kollektiv təhtəşüuru və dəyişməz obrazlı formullar olan arxetipləri səhih araşdırmağa imkan verir. Beləliklə, şüurdankənar simvolika və ümumi fəvqəltarixi fenomenlər, eləcə də simvolik dil məsələləri ortaya çıxır.

Psixoanalitik araşdırmalarda təbiət qüvvələrinin simvolikası (Başlyar), psixoanalizin dilçilik və semiotik aspekti (Lakan), şizoanaliz (Delez), feminizm və psixoanaliz (Mitçel), dilin paleosimvolik strukturu, dil səhvləri və pozuntuları kimi məsələlər də aktuallaşır.

Psixoanalizin realist ədəbiyyatla yanaşı, dadaizm, sürrealizm, ekspressionizm və s. araşdırılmasında xüsusi rolu var. Bu təlimin ekzistensial səpkisi isə insanın gerçək mövcudluğu və azadlığı, ruhsal özgürlüyü kimi anlayışlara bağlanır. Struktural baxımdan isə psixoanaliz mədəniyyətin fəvqəlfərd mexanizmini, təhtəşüur sferasında şüurdan asılı olmadan fəaliyyət göstərən işarəvi sistemləri öyrənməyə imkan verir. Bəzən təhtəşüur psixi intibaların primitiv bioloji instinktlərə müncər edilməsi isə bu təlimin vulqarlaşdırılmasına səbəb olur.

Bu təlim digər banisi Karl Qustav Yunqun və digər tədqiqatçıların araşdırmalarında psixoanalizin mədəniyyətin tipologiya-

sını, xüsusən, Şərqi-Qərb məsələsini anlamaqda rolunu və imkanlarını aşkarlayan mülahizələr də xüsusi yer tutur⁸⁵.

Bu problemin milli folklorşünaslığımızda tədqiqinin indiki mərhələsində hərtərəfli araşdırma mümkün olmadığından bayağılardakı arxetip motivlərin ən ümumi və universal tiplərini – insana, məkana və zamana aid ümumi motivləri çözməyə çalışsaq⁸⁶.

Ümumi psixosemantik assosiasiyalar insanın təbii yaddaşı və qavrama prinsipləri ilə bağlı olduğundan bədii yaradıcılıqda sayca məhdud və əksər ədəbi janrlar üçün xeyli dərəcədə ortaqdır. Bu cəhət tədqiqatı yığcamlaşdırmağa və əsas semantik kateqoriyalar olan **insan, zaman və məkan** məhəvərində ümumiləşdirməyə imkan verir.

İ n s a n tarixi poetikamızda əsasən iki prinsiplial mövqedə – *keçid* və *sabit* vəziyyətdə aşkarlanır. Bu iki qütb insan taleyinin çoxcəhətliyini əhatə edərək, bir çox konkret anlamları, o cümlədən ölüm-həyat, tək-çox, əsarət-azadlıq, asi-tabe, çılğınlıq-müdrilik, intim-sosial, cılızlıq-qüdrət kimi məna cütlərini dəyərləndirməyə imkan verir.

Keçid vəziyyəti (araşdırmalarda “liminal” hal, astana, kəndar, ərəfə, aralıq durumu, yəni dualist, xaotik, statussuz, struktursuz məqam adlandırılan vəziyyət) varlıq və heçlik, sosial və təbii, özgür və ümumi, ruh və bədən, ideya və əşya arasında qalan insanın faciəvi durumu və duyumudur⁸⁷.

Su, külək, ölüm, qərib, səfil, divanə, aşiq, məcnun, dərviş kimi obrazlarla ifadə olunan keçid vəziyyəti türk şifahi ənənəsində olduqca mühüm yer tutur və bir çox dinamik personajları, o cümlədən, dastanlarda və xalq lirikasında geniş yayılmış çılğın personajları səciyyələndirir. Obrazın sosial və psixoloji çılğınlığı, psixi patologiyası, lirik personajların “ikiliyi”, qəhrəmanların dualizmi ilk növbədə tarixi-sosial proseslərlə, cəmiyyətin keçid mərhələləri, tarixin keçid dövrləri ilə bağlıdır.

Müəyyən tarixi keçid proseslər – ictimai mərhələ, tarixi dövr, yer, sosial vəziyyət, yaş, zaman dəyişmələri ilə bağlı olan bu hal qədim mərasimlərdə geniş əks olunur. Aralıq vəziyyətinə düşən insanlar ikiləşir, cəmiyyəti tənzimləyən hər hansı struktur

və təsnifə uyğun gəlmir, sosial simalarını, zaman və məkanda sabit yerini itirirlər.

Məşhur etnoloqlar A.Gennep və V.Ternerin keçid mərasimləri, – yer, məkan, zaman, yaş, sosial mövqeyin dəyişikliyi ilə müşayiət olunan liminal faza (“ərəfə, astana”) ilə bağladığı aralıq qəhrəmanlar hər hansı bir ictimai təsnifə, qanun, şərtlik və adətə uyğun gəlməyən, sosial simalarını, zaman və məkanda sabit yerlərini itirən ambivalent personajlardır.

Bu personajlar “nə burada, nə oradadırlar, nə o, nə budurlar, onlar – qanun, adət, şərtlər və mərasimlə müəyyən olmuş durumlar arasındadırlar”. “Aralıq” insanlar sekulyar sosial strukturun eyni zamanda içində və dışındadırlar, onlar mədəniyyətin elə qatından keçirlər ki, burada keçmiş və gələcəyin əlamətləri çox az və ya heç yoxdur, burada an eyni halda “zaman içində və dışında” verilir. Sosial statusunu, əmlak hüququnu, ictimai mövqeyini, cins, yaş, zaman, məkan əlamətlərini itirmiş aralıq personajların (liminal şəxslər) həyatı bətdəki varlığa, alatoranlığa, günəş və ayın tutulmasına bənzədilir, “liminal personajlar” statusuzluq, simasızlıq “səhrasından” keçirlər⁸⁸.

Sosial status, ictimai dəyərlər, fərd və toplum münasibəti, azadlıq və əsarət kimi anlayışlar bu insanlar üçün əhəmiyyət-sizləşir, onlar qəribləşir, öləriləşir. Cəmiyyət və təbiət arasında qalan bu kəslər rəmzi olaraq “astana” durumunda qalır. Cünun, dərviş, şaman, haqq aşığı, dəli, divanə, hallı, təlxək, qərib kimi personajlar bu qəbildəndir. Bu vəziyyət bəzən qəhrəmanın çıldırmasına səbəb olur və obrazın psixi patologiyasında aşkarlanır, personaj tədricən “yuxarı və aşağı”, “struktur və struktursuzluq”, “bərabərlik və asılılıq” mərhələlərini keçirlər. Ədəbiyyatın müəyyən təkamül dövrlərində, xüsusən maarifçilikdə, tənqidi-realizm və romantizmdə “keçid” və “aralıq” durumu, bununla bağlı sosial və psixi patologiyalar topluma xas ictimai-mənəvi naqislikləri ifadə edir. Cəmiyyətdə əks meyllərin dinamik tarazlığı yaranır: sosial normanın, statusun güclənməsi buna qarşı patoloji intibaların, qiyamın artmasına, statusuzluğun güclənməsi isə buna rəğmən strukturun güclənməsinə, despotizmə gə-

tirib çıxarır. Mirzə Cəlildə “dəli yığnğacı”na bənzər cəmiyyətin “yuxarı” və “aşağı”ları bu dinamik tarazlıqla tənzimlənir.

Lakin qeyd etməliyik ki, bütün dövrlərdəki çılğın, ikili qəhrəmanları yalnız və sırf ictimai-tarixi amillərlə bağlamaq olmaz. Bunlar batin və zahir, insan və toplum, cəmiyyət və təbiət, daxili mənlik və sosial status arasında fəlsəfi-mənəvi əksliyi ifadə edən əbədi personajlardır.

Əksər əbədi personajlar kimi, çılğın obrazının da qaynaqları ilk növbədə miflə bağlıdır. Məlumdur ki, tanrı-onqon münasibətinin mütləq olduğu mifdə müstəqil xarakterlər yox, müəyyən ideyanı ifadə edən birtərəfli tiplər verilir və burada canlı insanlara və adi hissələrə yer olmur, mifik hadisələrdə hamı nəyinsə “dəlisi”, hansısa bir parlaq, ifrat keyfiyyətin ifadəçisi, simvolu kimi iştirak edir. Dəlilik bu simvollar arasında mühüm yer tutur, öz əsrarəngizliyi və mübhəmliyi ilə ayrıca kult mövqeyi qazanır. Dəlilik kultu, nevrozlar, fərdi və kütləvi psixoz haqqında erkən türk məfkurəsindəki təsəvvürlər şaman mifologiyasında xüsusi sistem səviyyəsinə qaldırılır.

Şaman (müxtəlif türk areallarında *qam*, *baxşı*, *porxan*, *ozan*) mifologiyasında insanın üç növdən (*ana qut*, *yer qutu*, *səmavi qut*) ibarət həyati qüvvəsi kimi, dəlilik də tanrılardan törəyir və əslində insanın özündən asılı olmur. Türk əsatirində insan ruhunun hakimi Alt Dünya tanrısı Erlik xandır və qutu onun səltənətinə düşən insan ruhən xəstələnir, onu ancaq şamanlar xilas edə bilir. Şaman təfəkkürü dəliliyi iki (müqəddəs və rəzil) şəkildə qavrayır: müqəddəs çılğınlığa şamanlar məruz qalır, yalnız psixikası pozulmuş, “şaman mərəzi”nə tutulmuş, yəni onqonların öldürüb yenidən xəlf etdiyi çıldırmış şəxslər qamliqla məşğul ola bilir (islam kontekstinə də daxil olmuş müqəddəs dəlilik, “mayıf”lıq kultu xəlf arasında indi də qorunur). Adi fərdlərə xas rəzil çılğınlığın, fiziki və psixi naqisliyin mənbəyi isə ya bu şəxsləri şər qüvvələrlə izdivaca girmiş qadınların doğması ilə, ya da uyğun xəstəlik onqonunun, tanrının (və ya *abaa-hı*, *pəri*, *cin*, *iççi*, *hal...*) təsiri ilə izah edilir. Beləliklə, şaman əsatirində çılğınlıq mifin inayəti və ya qəzəbindən doğan mistik

hal kimi aşkarlanır – fərdi xəstə xarakteri yox, ümumi xəstəlik anlayışı verilir.

Türk məfkurəsi inkişaf etdikcə fərd özünü üç kontekstdə: ayrılıqda, icma daxilində və yad qruplarla qarşılıqda qavramağa başlayır. Lakin mifdən eposa keçid dövründə türk dünyagörüşü hələ tam etnosentrik səciyyəli olduğundan türk ərənləri özlərini doğma icmadan kənarda naqis sayır, hətta fərd və kollektivin sınırları uzun müddət tam qərarlaşmır: Orxon-Yenisey abidələrində “mən” və “biz” tam sinonimliyə meyillidir; qohum qruplar seçilir (“siz”); yad toplumlar isə (“Dədə Qorqud”da kafirlər dünyası) həm dini-etnik, həm də simvolik-psixoloji mənada qeyri-mədəniyyət, xaos, şər məkan kimi təsəvvür edilir. Daş kitabələrdə hətta yad kollektivi bildirəcək söz – üçüncü şəxsin cəmi yoxdur, təki isə işarə əvəzliyi ilə ortaqdır, yəni yad qrup şəxslərin birliyi – “o”lar yox, mücərrəd varlıq – “ol” kimi qavranılır.

Eposda etnosentrik qavrayış həlledici olsa da, təcridcən zəifləməyə başlayır, “mən”lik hissi inkişaf edir, insan özünü mühitdən ayırmağa, müstəqilləşməyə başlayır. Hegelin təsbitlədiyi kimi, epik qəhrəman və toplum arasında dialektik tarazlıq yaranır, toplum zəiflədikcə, qəhrəmanını gücləndirir, mütləq qüdrətə sahib edir, lakin bu güc ifratlaşıb toplumu əzməyə başladığıda, xalq təxəyyülü yenidən qəhrəmanını yerə endirərək qüvvələri tarazlayır (Qazanın Qaraca Çobanla, Koroğlunun Gizirolu ilə tarazlanması tarazlanması kimi).

Beləliklə, şəxsiyyət həm fiziki, həm mənəvi keyfiyyətləri ilə türk epik dünyasının mərkəzinə çıxır (L.N.Qumilyovun göstərdiyi kimi, bir çox mədəniyyətlərdən öncə). Eposa müstəqil xarakter kimi qədəm qoymuş insanın davranışı artıq daxili məsuliyyətlə şərtlənir və heç də həmişə icmanın adı məntiqi ilə uyuşmur. Təcridcən eqosentrik qavrayışın cizgiləri izlənir.

Bununla da, poetik-fəlsəfi şüurda ilk dəfə şəxsiyyətlə cəmiyyət arasında konflikt ortaya çıxır. – İnsani azadlığın və basılmazlığın nəşəli ləzzətini dadmış Alp Ər Tonqa, Bayandur, Qazan, Manas kimi azmanları artıq heç bir kənar qüvvə, mifik qorxu ilə yenidən ram etmək mümkün olmur, onların həyatı

taleyə bağlanır, daxili borc hissini əsiri olur. Tale, insanı cəmiyyət qarşısında diz çökdürən müdhiş qüvvəyə çevirir, freydvəri bir duyumla ülviləşdirilir. Tale yolunda ölüm estetikləşir (“*Alp Ər Tonqa öldümü?*”), əcəllə insan arasında çıxılmaz konfliktə korşaltmaq üçün insanın diqqəti konkret və şəxsidən mücərrəd və ümumiyyə, ötəri və təsadüfidən daimi və sabitə yönəldilir: “*İmdi qanı dedigim bəg ərənlər? Dünya mənim deyənlər? Əcəl aldı, yer gizlədi, fani dünya kimə qaldı? Gəlimli, gedimli dünya, son ucu ölümlü dünya! ...*”.

Lakin icma əxlaqı və şəxsi aləmi arasında qalan Beyrək kimi qəhrəmanların faciəli aqibətində “tale” (ictimai norma) öz gücünü göstərir, özlüyünü təsdiqə meyl edən insanı ram edir.

Tale və insanın faciəvi toqquşmasından törəyən bu hüznü ovqat və çilgınlıq öz klassik ifadəsini ilk növbədə lirik mətnlərdə, o cümlədən bayatılarda, əsasən ağılarda tapıb. Folklorumuzda ilk dəfə məhz ağılarda faciəvilik insandan kənar qüvvə yox, taleyə meydan oxuyan xarakterin öz mahiyyəti kimi qavranılır, obrazın öz batinindən doğan labüdlüyə çevrilir: şəxsi-təsadüfi dərd və əbədi-kosmik kədər qovuşur:

*Apar əcəl köynəyin,
Mən cavanam geymənam, –*

deyən, “*bəxtinə qəm düşən*” nakam cavanlıq, gözəllik elə bil “*gözə gəlir*”, öz azadlığı, ləyaqəti, ərəcəliyi, fəvqəlliyi ilə dünyaya sığmır, “*gün kimi şəfəq saçıb, ay kimi batıb gedir*”, “*tez açılır, tez solur*”. – İfrat gözəllik və ifrat azadlıq nə qədər ülvü və estetik olsa da, sosial əxlaqla uyuşmur, çünki həyatda gözəlliklə yanaşı, eybəcərlik, azadlıqla yanaşı, əsarət, igidliklə yanaşı, tiffilik, seçilmişlərlə yanaşı, adilər də var və sosial əxlaqın vəzifəsi cəmiyyətin tarazlığını və bununla da yaşarılığını qorumaqdadır. “Yuxarılarda” yerləşən, “seçilmiş” şəxs olan bayatı qəhrəmanının ülviliyində təcəssüm olunan estetik ideal, əslində, – “aşağıların”, “adilərin” arzularının ifadəsidir və onların hissələrini oxşamalı, ovundurmalı, həyatlarını dözəri etməlidir. Buna görə də “aşağılar” alçaldıqca, ideal və seçilmişlər, əksinə,

ucalır, lakin bu təzad ifrat həddə çatanda dözülməz olur. Beləliklə, ideal və gerçək arasında ictimai-mənəvi təzad cəmiyyətin səbatını sarsıdır və ülvî personajın psixi çılğınlığına, çıldırmasına və faciəsinə səbəb olur. Aşağı və yuxarının, struktur və struktursuzluğun, bərabərlik və asılılığın çulğlaşması cəmiyyətdəki təzadları yumşaldır, icma və fərd, ahəng və xaos, qanun və anarxiya, despotizm və azadlıq arasında nisbi və müvəqqəti tarazlıq yaradır.

Bu sosial-psixoloji hal folklorlarda təlxək, çılğın, hallı, mayıf, tıfil, qərib, aşıq, məcnun kimi personajlarla ifadə olunur. Folklor və ədəbiyyat mətnlərində bu tip psixopatik personajların fərqli məzmunu aşkarlanır: a) əqli çaşqınlıq insana yad mühitin kollisionalarına daxili reaksiya; b) qəhrəmanın patoloji aktivliyi dözülməz, qeyri-insani mövcudluğa qarşı qiyam; v) ruhi xəstəlik anormal cəmiyyətin inikası, analoqu; q) psixi patologiya (ekstatik ehtiras) fəlsəfi problemlərin ifadəsi kimi.

Bu psixoloji çalarlar xalq yaradıcılığının lirik, epik və lirik-epik janrlarında izlənilir. Çılğın obrazının lirik-epik təfsiri məhəbbət dastanlarında xüsusilə geniş yayılmışdır. Bu motiv məhəbbət dastanlarında nakam sevgi fabulası ilə bağlanaraq, tədricən sabit süjet ünsürünə çevrilmiş (məsələn, qəhrəmanın “bihuş” olması, süjet boyu yaşadığı psixoloji hallar), sonralar sabit süjet məqamları ilə bağlı standart qəlib kimi ştamplaşmışlar.

Lakin lirik və eləcə də epik şifahi ənənədə ikili personajların, çılğın aşıq və aşıq obrazlarının funksionallığını qoruyub saxlayan amil bu motivin arxaik türk mifoloji təsəvvürləri və mərasimləri ilə bərabər, həm də islam fəlsəfəsi və klassik ədəbiyyat, ilk növbədə sufi poeziyası ilə bağlanmasıdır. Qadın başlanğıcı və qəhrəmanın iki (ülvî və ictimai) aləm arasında ikiləşməsi, onun ülvî eşqinə əl uzadılması (Beyrək, Məcnun, Cahandar ağa, Cümrü) həm arxaik türk, həm də klassik islam ənənəsindən gələn anlamlardır. Bu baxımdan, folklorumuzdakı ikili personajlar iki mənbədən qaynaqlanan semantikanı daşıyır və təsnif olunur: bu obrazlar, bir tərəfdən, türk miflərindəki həyatı qüvvəsi (“*qut*”) oğurlanmış qəhrəmanın çıldırması moti-

vinin sonrakı şəkildəyişməsi, mifik arxetipin sonrakı variantıdırsa, digər tərəfdən, klassik ədəbiyyatımıza xas sufi aşiqin, paradoksal fəlsəfi qəhrəmanların, məcnun obrazının bədii transformasiyalarıdır.

Klassik ədəbiyyatda məcnunluq fəlsəfi-idraki və fəlsəfi-mənəvi məzmun qazanır, ilahi həqiqət naminə ictimai dəyərlərin inkarına, rəbbani və ərzani, idrak və inanc, ideal və maddi, son nəticədə, personajın sosial və ülvi varlığı arasında həllolunmaz konfliktə gətirib çıxarır. Bu məqamda personajın haqq yolu artıq onun daxilindən keçir (*“yol ilə yolçu mənəm”* – Nəsimi), qəhrəman *“nəfs”*ə enmir, *“ustad zəmanə”*yə aldanmır, qətiyyətlə öz mənəvi yoluna davam edir, lakin bununla onun düşdüyü konflikt azalmayıb, əksinə, dərinləşir, ali məqamla fərdi aləm arasında təzad güclənir və personajın şəxsi iztirabları durmadan artır.

Füzulinin Məcnunu, surətpərəstlikdən imtina etmiş ülvi qəhrəmanı, vəhdət zirvəsinə ucalan vücuti-kamili *“xoş mərtəbə”*yə yaxınlaşdıqca dəhşətlə görür ki, gerçək Leyli surətini unuda bilmir, insani əzablardan qovrulur, *“vəhdət rəvişində”* ikiləşmə, iztirablar artır, çılğın aşiq məşuquyla ilahi vəhdətdən sufi səadət yox, insani *“zar”*lıq tapır:

*Gər mən mən isəm, nədən sən, ey yar?
Vər sən sən isən, nəyəm məni-zar?*

Beləliklə, müəyyən mənada Füzulidə və prinsipial olaraq bayatılarda adi varlıqdan da imtina etmiş, ilahi idealdan da əlini üzümüş məcnunvari obrazlar dünyanın yeni durumunu, romantik həyatı sintezi, ümumiyyətlə, heç bir çıxış, *“xoş mərtəbə”* tapa bilmir və naçarlaşırlar. Lakin bu naçarlıq özü əslində əsas yekuna çevrilir, məcnunvari obrazlar öz faciəvi əlacsızlığı ilə naqis varlığın və idrakın puçluğunu göstərir. Beləliklə, obrazın təkamülü yalnız sufi həqiqətinin faşına yox, dünyanın fəlsəfi-idraki təzadlarını bərişdiracaq və birləşdirəcək romantik-həyatı sintez ideyasına gətirib çıxarır. Bu idealın real mühitdəki utopikliyi və əlçatmazlığı, adi məntiqə *“sığmazlığı – məcnunluğun ümdə cəhəti”* (Asif Əfəndiyev) artıq ülvyyəyə ucalmış Məcnunu

yenidən yerə endirir, adiləşdirir, məsxərəyə qoyur və onun ülvilik oreolunu qoparır. Nəticədə, cəmiyyət, dövrən (“gərdun”) tərəfindən qəhrəmanın ideya və faciəsinin özü də “dəlilik” kimi qavranılıb karikaturlaşdırılır. – Məcnun faciəsi qanunauyğunluq, üsyan yox, fərdi taleyin təsadüflərdən doğan əcaib oyunu, qəribə şəxsin divanəliyi kimi əxz edilir: “Füzuli dərd əlindən dağa çıxır, deyirlər, bəxtəvər yaylağa çıxdı!”

Füzuli “Leyli və Məcnun”un sonunda “gərdun”la mükalimə-sində qəhrəmanlarının faciəsini onların məhz “əhli-hünər, sahibnəzər, fəzl əhli” olmaları ilə izah edir: *“Məcnun əgər olsa idi cahil, // Olmazdım itaətində kahil, // Fərmanına inqiyad edərdin, // Könlünü müdam şad edərdin... // Leyli gər olaydı bir həyasız, // Ya, sən kimi mehrsiz, vəfasız, // Olmazdı ona həmişə cövrün, // Kamınca müdam olurdu dövrün. // Fəzl əhlinə mayil olduğundan, // İdrak ilə kamu olduğundan, // Daim qəm əlində zar qıldın...”*

Gərdunun şairə – bu qəhrəmanları *“Rüsvayi-xələyiq eylədin sən, Min tənəyə layiq eylədin sən”* deyə iradına cavab olaraq, Füzuli onların ruhunu, varlığını məhz sözlə yaşatdığını, yad elədiyini, “ərvahlarını şad etdiyini” bildirir, sözü ali dəyər, insanın ülvü mahiyyətini aşkarlayan vasitə kimi təsbitləyir: *“Əşarə yaman deyib usanma, // Sərmayeyi-nəzmi səhl sanma! // Sözdür guhəri-xəzaneyi-dil, // İzhari-sifati-zatə qabil! // Can sözdür, əgər bilirsən insan, // Sözdür ki, deyərlər, özgədir can”*⁸⁹.

Dövr, zaman, cəmiyyətlə əbədiyyət, sonsuzluq, ülvüyyət, can və ruh, fərd və toplum arasında bu həllolunmaz konflikt fonunda adi məntiq və ağıl puç olur, idrak faciəviləşir:

*Əql meydanını zindani-bəla bilməz hənuz,
Kim ki, bir müddət cünun mülkünü seyran etmədi*⁹⁰.

Bu əql zindanında idrak sarsılır, romantik ülvilik və ideal təşnəliyi (əsl müdriliklik) patoloji qılfda (məcnunluq kimi) ortaya çıxır. – Cəmiyyət öz saxta “müdrikliyi”, zahiri nizamını, şəxsiyyəti əzən sosial normanı qorumaq üçün əsl müdrikliyi

(Məcnun müdrikliyini) divanəlik kimi qəbul edir. Beləliklə, klassik folklor və ədəbiyyatda, o cümlədən bayatılarda dini-fəlsəfi məzmununda təqdim edilən məcnunluq həm də zamanın çevrindən doğan hal kimi aşkarlanır, obrazın fəlsəfi mündəricəsi ilə həyatı məzmun tarazlaşır, mücərrəd ideya mənəvi mətləblərlə çulğaşır, yəni məcnunluq fəlsəfəsiylə yanaşı, bu ənənəvi personajın insani obrazı da önə çıxır. – Bununla da ümumi ideya ilə fərdi xarakter, mücərrəd anlayışlarla şəxsi tale çulğaşır; universal məzmun konkret şəxsiyyətin həyatında faktlaşır, fəlsəfi faciə insan taleyi kimi yaşanır, “aşıq-məşuq” (insan-Allah) semantik cütlüyü “məcnun-müdrik” (insan-cəmiyyət) əksliyi ilə əvəzlənir.

Beləliklə, klassikanın sonu və həm də yeni dövrün başlanğıcı hesab edə biləcəyimiz Füzulidən başlayaraq, yazılı və bunun təsiri ilə şifahi poetik ənənəmizdə (folklor və ədəbiyyat əlaqələri uzun illər yalnız şifahi yaradıcılığın yazılı ədəbiyyata təsiri kimi öyrənilib, lakin səmavi kitabların və klassik ədəbiyyatın folklorə təsiri də geniş araşdırılmağa ehtiyacı olan mühüm tarixi-poetik prosesdir) və eləcə də bayatılarda, digər lirik janrlarda Orta əsrlər təfəkküründən, dini-fəlsəfi mücərrədçilikdən həyatiliyə, fərdiliyə, insan və cəmiyyət münasibətlərinə doğru təcridi keşid mərhələsi başlayır, bir çox mədəniyyətləri qabaqlayan ədəbi-estetik çevriliş baş verir.

Sonralar Nitsşenin karikaturlaşdırdığı şəfqət və məhəbbət ideyası Füzulidə mənəviləşir, ideal və maddinin, ilahi və bəşərinin, ülvyyə və cəmiyyətin, əql və qəlbin, ruh və vicdanın fəlsəfi ayrılığı həm də insani faciə kimi yaşanır, əks kateqoriyalar şəxsin varlığında və taleyində çulğaşır: bir tərəfdən, adi insani hisslər ülviləşir, digər tərəfdən, ideal kateqoriyalar şəxsi sarsıntı və izzətlər mənəsinə salınaraq insaniləşir. – Füzuli novatorluğu da elə bundadır. – Haqdan ayrılmış vicdanın faciəsindən, yəni insanın sosial-ictimai və mənəvi-psixoloji ikiləşməsindən doğan patoloji hal isə sonralar – F.M.Dostoyevskinin dialo-

ji-polifonik romanlarındakı çılğın qəhrəmanların mürəkkəb, çoxlaylı daxili aləmində və cəmiyyətlə münasibətlərində aşkarlanır.

Bu fəlsəfi-estetik axtarışlar şifahi və yazılı ənənəmizdə davam və təkamül etmiş, bir qədər sonra maarifçilərdə və romantiklərdə şəxsiyyətin mənəvi-ictimai azadlığı məsələsi qabarıqlaşmış, cəmiyyətdəki idealsızlıq, fərddə mühitin yabançılaşması psixi nasazlığın və daxili ikiləşmənin başlıca mənbəyi olmuşdur. Cəlil Məmmədquluzadə və Hüseyn Cavidin yaradıcılığında çılğın qəhrəmanlar realist və romantik təfsirini tapmış, “adilərcılğınlar” əksliyi geniş semantik cərgə yaradaraq, – “möminlər-asilər”, “şəriət-elm”, “cəmiyyət-xalq”, “məmləkət-millət”, “istibdad-azadlıq”, “əsarət-istiqlaliyyət”, “cəhalət-maarif”, “eybəcərlik-gözəllik”, “ətəlat-hərəkət”, “qanun-qiyam” və sairə kimi əkslikləri ifadə etmişdir.

Bayatı janrı funksional baxımdan çevik poetik forma olduğundan cəmiyyətdəki və ictimai şüurdakı təbəddülata uyğunlaşmış və arxaik motivləri tarixi dövrlərdə və sosial-ictimai paradigmalarda aktuallaşdırmışdır. Bu baxımdan, XIX-XX əsrlərdə baş verən tarixi hadisələrin, Azərbaycan torpaqlarının bölünməsi, erməni terroru, sovet repressiyaları, deportasiya və sürgünlər, müharibələr, ərazilərin işğalı və sairənin bayatılarda ənənəvi formaları, motiv və rəmzləri müasir məzmunu uyğun aktuallaşdıraraq ifadə olunmasını göstərmək olar. Təəssüf ki, ideoloji-siyasi səbəblərdən bu mətnlərin böyük hissəsi toplanılmamış və ya dərc edilməmişdir.

Beləliklə, mifologiyada mistik, folklorumuzda mənəvi (Beyrək – “dəli ozan”), əxlaqi (Dəli Domrul, Dəli Qarcar), sosial (Koroğlu, qaçaqçılıq), psixoloji və fəlsəfi (xalq lirikasında və dastanlarda öksüz, nakam personajlar, qərib obrazı və sairə) məzmun ifadə edən patoloji çılğınlıq və ikilik – tarixin və cəmiyyətin keçid dövrlərində yaşayan insanların toplumla toqquşmasından törəyən faciəvi hal kimi bayatı mətnlərində mühüm yer tutan arxetipik obrazlardandır.

Bu obrazların ifadə etdiyi ikili vəziyyət normal məntiqə sığmayan haldır – adi idrak və ağıl, əxlaq və qanun üçün anormallıqdır (məcnunluq, dəlilik, divanəlik, vəcd, aşıqlıq, asilik, qiyamçılıq, dərvişlik). Lakin ikili şəxslər elə bu xüsusiyyətləri ilə, əslində, bəsit məntiqi dağıdan və ətalətlə hərəkət, heçliklə varlıq, kəmiyyətlə keyfiyyət arasında ontoloji vəhdət yaradan ülvi personajlar, müqəddəslərdir. Bayatılarda belə ikiləşmiş insanlar əsasən aşıq, qərib, nakam obrazlarıdır. Ümumən şifahi ənənəmizdə Qüdrəti-ilahidən səbəb olan, pir əlindən badə içən, “qara sevda”ya düşən aşıqlər ilhamlı, vəcdli şəxslər, ülvi insanlar, haqq aşıqləridir. Haqq aşıqı Kərəmin möcüzələrini buna misal göstərə bilərək⁹¹. Bu tip personajın düşdüyü situasiya mahiyyətcə çıxılmazdır, çünki o, öz fərdi mahiyyəti ilə toplumun ortaq dəyərlərinə zidd olsa da, təbiəti etibarilə toplumun övlədidir və başqa gedəcək yeri, sığınacaq məkanı, sözlünü eşidəcək həmdərdi yoxdur:

*Aşix der yandı canım,
Qana bulandı canım,
Desəm el qınar bəni,
Deməsəm, yandı canım.*

Bu aralıq durumu qəhrəmanın sosial statusunu itirməsinə, ölüm və həyat arasında qalmasına səbəb olur:

*Məndilimdə qara var,
Yürəgimdə yara var,
Nə öldüm ki, qurtulem,
Nə dərdimə çarə var.*

Bayatılarda, eləcə də epik mətnlərdə bu çıxılmaz konflikti çözən, ikili qəhrəmanların çılğın mənəvi-psixoloji halını tarazlayan fərqli obrazlar isə *stabil vəziyyəti* ifadə edən sabit, müdrik personajlardır. Stabil vəziyyət aralıq mərhələnin iztirablarından sonra gələn ruhi tarazlıq, həyatla bərişmə və nurani seyranlıqdır.

Məhz buna görə bu tip bayatılarda həyat, ömür məfhumları – adilik, seyranilik, təkrarilik anlamına gəlir:

*Dünya bir pəncərədir,
Hər gələn baxar gedər.*

Həyat və ölüm, insan və mühit arasında təzad keçid fazasına xas insanların ontoloji keyfiyyətidir, eyni zamanda, onların metafizik təkrarsızlığının, ictimai normaları sarsıdan sosial-psixoloji çilgünlüyünün, fərdi taleyin faciəvi nakamlığının bədiifadəsi, yeni mənəvi axtarışların, məchulluğa doğru uzaq səfərin başlanğıcıdır:

*Ağacdən at yapıdılar,
Üstünə al ördilər,
Uzaq-uzaq səfərə,
Atlandurup getdilər.*

Çoxluğun, kütlənin, toplumun, qədərini qəbul etmiş müdrüklərin adı yaşamından fərqli olaraq, tamdən qopmuş çilgün personajların həyatı taleyin hökmünə qarşı qiyamdır, bir an kimi yaşanan təkrarsız ömürdür. Bayatılarda çoxunda dağlar, düzən, ev, yurd, ana – qismət və qədərə, yazıya tabelik deməkdir, yəni “müdrüklükdür”; qərib, qürbət, aşıq, yol, çöl isə – ikilik, aralıq, özöldən qopmuşluq, nəyəsə və harasa çatmaq cəhdidir, yəni çilgünlük, asilikdir.

Bayatılarda **z a m a n və m ə k a n** kateqoriyaları ilə bağlı arxetip mənələrdə oxşar motivlər üstünlük təşkil edir: zamanın təkrarsızlığı (an) və təkrariliyi (sürəklilik, əbədiyyət); məkanın qapalılığı və açıqlığı.

Zaman anlayışını ifadə edən təkrarsızlıq və təkrarilik, məkana xas qapalılıq və açıqlıq kimi əks məqamlar bir tərəfdən – tale, fərd, istək, tək, parça, od, qiyam, dayanıqlıq və digər tərəfdən – əcəl, toplum, qismət, çox, vəhdət, gedişat, hərəkət arasında təzadda aşkarlanır. Təkrarsızlıq və qapalılıq – eşq, ölüm, yol, qürbət, çiçək, bulaq, çay kimi simvollarla, təkrarilik və açıqlıq isə doğuluş, ailə, ev, yurd, adil, dəniz və s. ilə təsbitlənir (baya-

tların bir çoxunda evin, yurdun, dostların, təbiətin daimiliyi, fərdin isə faniyi, təkrarsızlığı, aniliyi, qayıtmazlığı süslənir).

Bayatılarda, ümumən folklorumuzda zaman və məkanın bədii qavrayışının təməli arxaik türk mifoloji təsəvvürlərindən, etnik-coğrafi və tarixi-temporal qavrayışdan qaynaqlanır.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, qədim türk məkanında, düzən, çöl mühitində toplumun əsas hərəkət forması – köç, yaşayış tərzii – köçərilik olduğundan, məkan təsəvvürləri zaman anlamından əvvəl yaranmış, tarixi coğrafiya xalqın etnik simasını və milli xarakterini müəyyənləşdirən mühüm amillərdən olmuşdur. Daim yürüsdə olan azsaylı türkləri çoxsaylı etnoslar arasında silinməkdən qoruyan əsas amillərdən biri məhz tarixi məkan, sakral Ana yurd obrazı, ümumi başlanğıc hissi, ideallaşdırılan keçmiş, ülvii çıxış nöqtəsi olur. Türk insanı, toplumu öz qüdrətini kökdən, əzəldən, ilk növbədə, uzaqlardakı Ana yurddan alır (folklorumuzda və etnik psixologiyamızdakı dağlar obrazı da bununla bağlıdır).

Geniş məkanda daimi hərəkət zaman qavrayışına da təsir edərək, pratürk təfəkkürünə özünəməxsus dialektika aşılayır – məkandakı daimi dəyişkənlik zamandakı durğunluqla kompensasiya olunur. Tarix özü keçmişin təkrarı sayılır, etnik mənşə və keçmiş sakrallaşaraq fəvqəl zamana çevrilir. Nəticədə, fəvqəlzamanlıq türk təfəkkürünün gerçək tarixiliyini qismən zəiflədir. Arxaik türk təfəkküründə tarixin obyektiv dərkinə, gerçək zamanı, real xronologiyayı çox vaxt ideal keçmiş, sakral əcdadlar, mifik törəniş haqqında mücərrəd xatirələr əvəz edir. Türk insanı indini və gələcəyi xeyli dərəcədə keçmiş təcrübəyə, ulu əcdadların nümunəsinə əsasən qiymətləndirir və buna görə də hadisələrin gerçək axarını daha çox retrospektiv tərzdə, keçmişə nəzərən qavrayır (“Türkün sonrakı ağılı məndə olaydı!”). Lakin zaman-məkanın statik və retrospektiv qavrayışı həyatiliyə və təkamülə əngəl olduqda inkar edilir:

*Baba, bağı neynərsin,
Keçmiş çağı neynərsin.*

*Gül bitməz, bülbül ötməz,
Veran bağı neynərsin?*

Türk şüurunun bu ontoloji xüsusiyyəti qnoseoloji və tarixi-sosial baxımdan özünəməxsus cəhətləri ilə yanaşı, etnik təfəkkürün araşdırıcı səciyyəsinə, hər bir nəsnənin, olayın qaynaqlarına, səbəblərinə, mahiyyətinə yönümlüyünə dəlalət edir. Buna görə də türk mifopoetik təfəkkürü kosmoqonik səciyyəlidir: hər bir olay öz kökü, törənişi ilə müəyyənləşir, alın yazısı silinmir; ilkin ahəng qanuna və nümunəyə çevrilir və dağıdıcı intibaları söndürür: «dəlilik» «qorqudluq»la tarazlanır⁹². Retrospektiv şüur türk-islam mədəniyyətinin bir çox örnəklərində izlənilir. Etnik təfəkkür daim sakral başlanğıcın məhvərində hərlənir – əcdad, ata, ana, ağsaqqal, ocaq, yurd, ev, yol kultları, ilkin zaman, keçmiş, əzəl xüsusi siqlət qazanır.

Sakral başlanğıcın poetik imperativi şifahi folklor ənənə-mizə və müəyyən formalarda yazılı ədəbiyyatımıza da xasdır. Türk eposunda kompozisiya başlanğıcı dəqiq təsbitləşir və əsərin ümumi axarını təyin edir. Bütün hadisələr sakral qaynaqlarla bağlanır. Kökü, əvvəli, zətı olmayanlar öləri, keçici, naqis varlıq kimi verilir. Epik qəhrəmanların taleyi doğuluşdan müəyyənləşir – insan öz ilahi alın yazısını gerçəkləşdirir, fitri missiyasını doğruldu. Hər bir fakt öz mənşəyinə görə səciyyələnir. Nəticə etibarilə, türk eposu başlanğıca yönümlüdür, əvvəldən qapalı, sondan isə davamlıdır: “Koroğlu”, “Manas”, “Alpamış”ın dəqiq kompozisiya başlanğıcı var, sonu isə şərtidir – əsər əslində istənilən qədər uzadıla bilər. Ərəb-hind eposunda, məsələn, “1001 gecə”də isə mətn müəyyən dairəvi çərçivə daxilində şişir, bütövlükdə isə formal başlanğıc və son arasında qapanır.

Görkəmli alim N.Trubetskoy bu cəhəti türk dilində də aşkarlayaraq qeyd edir ki, söz kökünün, başlanğıcının sözün bütöv quruluşunu müəyyənləşdirməsi «qeyri-adi tənəsüb», ahəng, məntiqi quruluş, dil vasitələrinə ciddi qənaət və digər bu kimi cəhətlər türk dillərini səciyyələndirən başlıca xüsusiyyətlərdir⁹³. Qeyd olunmalıdır ki, məhz bu amilin təsiri ilə bayatların “baş-

lanğıcı”, yəni ilk sətəri, əsasən, ilk ifadəsi (“əzizim”, “mən aşiq”, “bu dağlar” və sairə) mətn semantikasını müəyyənləşdirir, qarşılaşdığımız söyləyicilər mətnləri məhz ilk motiv-ifadə ətrafında qruplaşdıraraq söyləyir, beləliklə, təbii silsilələr formalaşır:

*Gəmi gəlür arali,
İçi doli yarali,
İçində bir yigit var,
Axisxanın marali.*

*Gəmi gəlür arali,
İçi doli yarali,
Elə bir yar sevmişim,
Abastuman marali.*

*Gəmi gəlür yanaşur,
İnsan sorup tanışur,
Adıgönün qızların
Görən gözlər qamaşır.*

*Gəmi gəlür, neyliyəm,
Gedib anama söyliyem,
Kavkazi türklər almış,
Canım qurban eyliyem.*

Arxaik türk şüuruna xas məkan kateqoriyası insan və zaman konsepsiyalarına da təsir etmişdir: məkan insandan ayrılmazdır – fərd özünü təbiətdə görür, dünyanı daimi çevrimlərdə, axında, axarda, hərəkətdə qavrayır. Beləliklə, coğrafi mənzərə ilə insan, təbiətlə personaj arasında eyniyyət, psixoloji paralelizm yaranır və bu vəhdət adı bədii metafora deyil, magik şüurla bağlı sintetik anlam, sakral simvoldur. Məkanla, təbiətlə bu birliyin pozulması etnik dünya mənzərəsində və poetik qavrayışda, o cümlədən bayatılarda mənəvi faciə, psixoloji sarsıntıdır:

*Sular niyə axmiyer,
Yar üzümə baxmiyer,*

*Bir dəstə gül qoxladım,
Yarım kimi qoxmiyer.*

*Bu dağda ot bitməzmi,
İçində yar gəzməzmi,
Səvdüğimin qazancı
On beş qıza yetməzmi?*

Coğrafi qavrayışa sirayət edən ilkin arxetiplər və simvollar qapalı və açıq, iç və çöl məkan anlamlarıdır. Qapalı məkan ev, ocaq, torpaq, yurd, ana, qadın simvolları ilə ifadə olunur və qoruyuculuq, törəniş, özgürlük, doğmalığ, durğunluq, mühafizəkarlıq mənalərini bildirir. Açıq məkan isə yol, çöl, su, ata, kişi, səma, külək simvolları və törədici, özgə, yad, hərəkət, yenilik məfhumları ilə bağlıdır. Məkan arxetipləri türk mifoloji sisteminə xas doğma-yad, kişi-qadın, təbiət-mədəniyyət, ahəng-xaos kimi əksliklərin əsasında duraraq bir çox mövzu və süjetlərə zəmin olmuşdur.

Şaman mifologiyasında insanın üç növdən ibarət həyati qüvvəsi və bununla bağlı süjetlər (*ana qut*, *yer qutu*, *səmavi qut*), adlarından da görüldüyü kimi, dünyanın məkani quruluşu ilə bağlıdır. Türk mifologiyasında kainatın modeli Dünya ağacında gerçəkləşən üçqatlı şaquli formadadır.

Etnik təfəkkürə xas belə belə sakral məkanda hərəkət özü simvolikləşir: klassik ədəbiyyatımızda və məhəbbət dastanlarında yol obrazı, insanın yol getməsi adi məkani hərəkət deyil, ilk növbədə mənəvi yoldur. Yol adamı, yolçu qədim türk düşüncəsində ikili, məchul, sirlı şəxsdir, əvvəli və axırı bilinməyən mənəvi yolun yolçusudur (“*Yol ilə yolçu mənəm*” – Nəsimi). Yola çıxmaq – yüksəlişə, qurtuluşa, ucalığa doğru gedişdir. Yola çıxmaq anlayışının artıq özündə («çix» sözünün «qalxmaq» çaları) yuxarılara səmtlənmək, ucalığa getmək modallığı var. Miflərimizdəki şaquli məkan modelinə uyğun olaraq, yol simvolu şaquli səmtli, ucalığa – paklığa, azadlığa, ədalətə yönümlüdür. Yolçu, səyyah, şaman, dərviş, cünun, haqq aşiqi, qərib – ruhun xilasına, ucalığa gedən ambivalent şəxslər kimi türk etnik

poetikasının mühüm obrazlarıdır. Bir-biri ilə sıx bağlı olan bu obrazlar tarixi proseslərə uyğunlaşa, yeni ictimai-tarixi hadisələri də ifadə edə bilirlər. Deyək ki, Ahıska türkləri “yol”, “qərib”, “dərə” motivləri üzərində qurulmuş ənənəvi bayatıları sürgün faciəsi ilə bağlı digər bayatılar cərgəsində söyləyərək, bu hadisəyə uyğun şəkildə mənalandırırlar:

*Sari çit, sari yaxa,
Yorulduq qaxa-qaxa,
Qaş-kiprigim ağardı,
Yollara baxa-baxa.*

*Mən aşx Ərzuruma,
Yol gedir Ərzuruma,
Qəribəm, kimsənəm yox,
Dözürəm hər zuluma.*

*Pəncərədən gün düşdi,
Gün düşdi bağırim bişdi,
Ağlama qərib anam,
Yavrun da qərib düşdi.*

*Dərtliyim, dərəliyim,
Yürəkdən paralıyım,
Ağaclar çiçək açdı,
Genə bən yaralıyım.*

Türk mifopoetik sistemlərində dünyanın şaquli məkani strukturu günəş hərəkəti istiqamətində – gündoğan (şərq) və günbatan (qərb) xətt ilə qurulmuş üfqi modellərlə tamamlanır. Arxaik sağ-sol əksliyinə uyğun olaraq gündoğan – sağ tərəf müsbət, günbatan – sol tərəf mənfi mənə daşımışdır. Ümumən Avrasiya mifopoetik sistemlərində qərb – sol tərəf yad, mübhəm, məchul, qorxulu yer, dünyanın qurtaracağı, ölümlər dünyası hesab edilmişdir. Cəhənnəm qərbdə, cənnət şərqdə yerləşdirilmişdir.

Epik mətnlərdən aydınlaşdığı kimi, şimalı öndə, cənubu arxada, şərq sağda, qərbi solda görün türk insanı bütün qərbləşməliklərin soldan, günbatandan gəldiyini fikirləşmişdir.

Qərb – sol tərəf məişətdə, ictimai məfkurədə, etnik psixologiyada aşağı statusa malik olub. N.Biçürinin çin salnaməsi “Veyşu”dan verdiyi məlumatlara görə qədim türklərdə xanın iqamətgahına giriş şərq tərəfdən olmuş və bu, gündoğana sitayiş ifadə etmişdir. Türk eposunda sağda və solda oturan bəylərin mövqeyi seçilib, qədim yurdlar üzə şərqə salınıb.

Qədim türk təfəkkürünə xas bu qavrayış modelləri əksər etnomədəni və dini sistemlərdə, o cümlədən səmavi kitablarda izlənərək öz universallığını aşkarlayır. “Qurani Kərim”də sağın və solun adamları fərqləndirilir (Vəqifə 8-57, 90-91; Müddəsir, 39, Bələd, 18, 19). Sağçılar – cənnətlik, solçular – cəhənnəmlik sayılır.

Sufilikdəki Əlayi-İnsanın “solu məğrib, sağı məşriq”dir. Yəhudi mistikasında Sitra axara (başqa tərəf) və ya Sitra desmola (sol tərəf) demonik, Sitra kduşa (müqəddəs tərəf) isə ilahi qüvvələrin məskənidir. Qədim yəhudilərdə “qer” – gəlmə, yad adam deməkdir və bunun ərəblərdəki “qərib”lə (qrb – kökü) paralelliyi maraqlıdır.

Sol və sağ mifopoetik semantikasını türk dilində də əks olunub: «sağ» sözündən *sağ-lıq*, *sağ-almaq*, *sağ-lam*, «sol»dan isə *sol-ğun*, *sol-maq*, *sol-çu* kəlmələri yaranır. Bir çox dillərdə sol sözü qorxulu, təhlükəli, sağ isə doğru, həqiqət kəlmələri ilə eyni kökə nəşət edir; slavyanlarda da sağ – kişi, sol – qadın tərəfləridir; qədim slavyanların cüt məzarlarında qadın kişinin solunda basdırılmışdır.

Mif və nağıllarda sola gedən yol («sağa getsən... sola getsən») daha təhlükəli olub. Eyni zamanda, sol – daxili aləmə, sağ – əməllərə uyğun gəlir və beləliklə sol – duyğular, xəyallar, istəklər, sağ isə əməllər, gerçəklər, olanlarla bağlanır.

Buna görə də, folklorumuzda, o cümlədən bayatılarda mühüm yer tutan, mifopoetik “sol” (qərb) tərəflə geneoloji və assoziativ əlaqəsi olan qərib obrazının, türk poetikasının etnik məkani-

coğrafi təsəvvürlərdən qaynaqlanan mühüm personajının, məkan və zamanda sabit yeri olmayan ikili məchul qəhrəmanın sərgərdanlılığı simvolikləşərək fəlsəfi anlama, mənəvi səyahətə çevrilir.

Qərib – etnik şüurdakı coğrafi-məkani təsəvvürlər və yol anlayışı ilə bağlı olan mürəkkəb personajdır. Ambivalent obraz olan qərib dünyanın məkani quruluşu, dualist təbiəti, eyni zamanda əkizlər tapıncı, sağ və sol tərəflərin, Alt və Üst dünyaların əksliyi ilə bağlı qədim süjetlərə nəşət edir. “*Qərib*” sözü-nün *qərb – məqrib – qürub – qəribə – qəraib – qürbət* ifadələri ilə yaxınlığı qərib obrazının tarixi-poetik semantikasının erkən coğrafi təsəvvürlərlə əlaqəsinə aydınlıq gətirir.

Qərib (qərbdən – günbatandan gələn adam) – sol tərəfin, qürub çağının və qürbət məkanın, qəribə, qorxulu aləmin nümayəndəsidir; yerindən qopmuş, ictimai mövqeyini itirmiş, çöhrəsində ölüm kölgəsi olan, nakam, qara sevdalı insandır, yəni ikili sakral personajdır.

Bu ənənəyə uyğun olaraq, klassik poeziya və folklorumuzda, xüsusən dastan və bayatılarda qəribin məchulluqdan qopduğu və məchulluğa üz tutduğu hesab edilmiş və qəriblik mənəvi-estetik mahiyyət qazanmışdır. Romantik ikilik qərib qəhrəmanı qərsiz vəziyyətə salır, məkansız və zamansız duruma gətirir, cism və ruh, idrak və qəlb, real və ideal arasında çırpınan insan üçün (“Üreyim get deyir, əqlim qal deyir”) hər iki aləm yadlaşır, “vətəndə qəriblik” (“*Qəribəm bu vətəndə*”) kimi paradoksal hiss yaranır.

Ümumən klassik irfani-fəlsəfi poeziyamızda vətən fərqli məzmun daşıyan, əsasən üç mənada işlənən anlayışdır – gerçək coğrafi vətən, məcazi cismani vətən, sakral ruhani vətən. İnsanın kamilləşməsi onun həqiqi olan ruhani vətənə qovuşması deməkdir. Coğrafi və cismani vətən müvəqqəti, fani məskəndir və insan ruhu üçün qürbətdir. Rəmzi məqamları keçərək səfər etməklə əsl vətənə yetişmək, insanın cismən bağlandığı ərzani aləmdən aralanaraq ruhsal rəbbani vətənə çatmaq, “*həbsi-bədən*”in əsarətindən qurtularaq “*hüsni-əzəl*”ə qovuşmaq olar. Buna görə də cismani dünyada insan qərib və kimsəsizdir, həyatı əzab və kədərdir, istəyi əsl vətənə, ruhani vətənə qovuşmaqdır:

*Nolar ağlarsa Füzuli rövzeyi-kuyin anıb,
Lacərəm, gıryan olur qılqac vətən yadın qərib.*

Ali mərtəbədən enib nəfs əsiri olan insan dünyada adi ünsiyyətin və toplum həyatının saxtalığını, ruha yadlığını anlayır, qəribliyini duyur və əzəli məskəninə çatmaq eşqiylə çırpınır.

“Dünya duracaq yer deyil, ey can, səfər eylə” (Nəsimi) deyən qərib harasa oralara can atır, amma bu xəyali oraların harada olduğunu bilmir... Ələst şərabi ilahi vəhdətə can atan saliki vəcdə gətirir, ancaq bəşəri məhəbbət şərabin xıltı (dürd) kimi onun qəlbindən çıxmır, məşuqəsinin gerçək camalını unuda bilmir. Bununla da hər iki aləm ona dar gəlir, beləliklə qərblilik həm ruh, həm də idrak qəribliyinə dönür, insanın hər iki dünya arasında sərgərdanlığına çevrilərək, faciəvi ikiliyinə səbəb olur.

...Bayatılarda da qərib əsas obrazlardan biri kimi ikili səciyyə daşıyır və yalnız irfani-təsəvvüfi deyil, daha geniş, həyati mənalara ifadə edir. Semantik genişlik bayatılardakı qərib surətinin tale və ölüm, azadlıq və əsarət, vüsəl və ayrılıq, vətən və qürbət, köçgünlük və sürgün kimi motivlər daşmasına imkan verir.

Lakin hər bir halda qəribin universal simvolikası qorunur:

*Bu dağlar ulu dağlar,
Çəsməli, sulu dağlar.
Burda bir qərib ölmüş,
Göy kişnər, bulud ağlar.*

Burada qərib obrazının universallığı, eyni zamanda paradoksallığı və assosiativliyi izlənilir. “Ölmüş” insan “qərib”dir, yəni “burda” (bu fani dünyada) qonaqdır və deməli “başqa” aləmin (qeyri-faninin, əbədiyyətin, “göy”lərin) sakinidir. Beləliklə, lirik qəhrəman adı dünyaya təsadüfən düşmüş sakral şəxs olur. Bununla fəryad (“göy kişnər, bulud ağlar”) ümumiləşərək dünyanın faniliyinə qarşı etirazla çevrilir. Qəhrəman (“qərib”) ülviliyyətin, əbədiyyətin nümayəndəsi olsa da, fani dünyaya düşüb, iki məkan arasında qalır, yəni həm öləri, həm əbədi, həm cismani,

həm ruhsal varlıqdır. Buna görə “qərib” ikili qəhrəmana – əbədi və ani, ideal və maddi arasında aralıq personaja, fani dünya və əbədiyyət arasında vasitəçiyə dönür.

Qərib obrazının faciəviliyi də məhz bu aralıq mövqedən doğur – o, fani dünyada əbədiyyətin, əbədiyyətdə isə fani aləmin nümayəndəsidir və heç bir aləmdə tam mənada sabit yeri olmadığından faciəyə düşür.

Buna görə də qəribin əzablı səfəri başlayır və o müxtəlif rəmzi mərhələlərdən keçərək mühitdən və cisimdən qopur, tədricən ilahi mərtəbəyə ucalır. Dastanlarda, klassik və müasir poeziyada qəriblik mövzusu əsasən sufi təsəvvürlərə uyğun süjet sistemi yaradır.

Qeyd etdiyimiz kimi, bayatılar çevik, dinamik və funksional janrdır, ona görə də, arxaik mənələrdən başlamış, sufi ideyalarına və müasir tarixi-siyasi məzmununa qədər ifadə etmək siqlətindədir. Sovet dövründə bayatıların bu xüsusiyyətindən ideoloji məqsədlərlə istifadə edərək, “yeni həyat”, “xoş güzəran”, “quruculuq” və sairə bu kimi anlayışları tərənnüm edirdilər.

Lakin xalq bu janrı öz milli varlığı üçün aktual olan məzmunun ifadəsinə yönəldir, taleyinə düşən hadisələri, istək və arzularını tərənnüm edirdi:

*Bən qərib, işim qərib,
Eşim, yoldaşım qərib,
Öldüyümə yanmıyorum,
Məzarda taşım qərib.*

Ahıska türklərinin sürgün faciəsi kontekstində aktuallaşan bu və bu tip mətnlərlə bərabər, məhrum olduqları Ana yurdun xatirəsini yaşadan, qəriblik duyğularını ifadə edən bayatılar, o cümlədən yumorlu bayatılar da deportasiya dövründə milli varlığı və yaddaşı qoruyan fəal amillərdəndir. Doğma vətənin tarixi coğrafiyasını, məskənlərini, tarixi-coğrafi mənzərəsini canlandıran bayatılar bu qəbildəndir:

*Bu dərənin uzuni,
Kıramadım buzuni,
Aldım Azqur qızını,
Çekəmədim nazını.*

*Dağıstan dağ yeridür,
Gürcustan bağ yeridür,
Adıgönün qızları
Xormanın bol yeridür.*

*Gəmi gəlür yanaşur,
İnsan sorup tanışur,
Adıgönün qızların
Görən gözlər qamaşur.*

*Gəmi gəlür aralı,
İçi doli yaralı,
Elə bir yar səvmişim,
Abastuman maralı.*

*Xalburum dalda kaldı,
Gözüm yollarda kaldı,
Andır qalsın Axısxayı,
Nişanlım orda kaldı.*

*Güvəz içində bəkməz,
Bu bəkməz bizə yetməz,
Bu Varxanın qızları
Davulsuz ərə getməz.*

*Gəmi gəlür, neyliyem,
Gedib anama söylüyem,
Kavkazi türklər almış,
Canım qurban eyliyem.*

Bayatılarda geniş işlənən qəriblik öz məzmun universallığına görə çağdaş ədəbiyyatın digər janrlarında da aktual və fəal

bədii ifadəsini tapan ənənəvi motivlərdən biri olaraq qalmaqdadır. Müasir poeziyada qərblilik paradoksal mənəvi-psixoloji haldır, real mühit və dəruni mahiyyət arasında əksliyin, daxili idealın gerçəklikdə əlçatmazlığının, «*ruhun bədəndə əziyyət çək-məsinin*» (Rüstəm Behrudi) faciəli nəticəsidir. Qərblilik insanın içindən doğur və mənliyini sarır, onu qaçılmaz ümitsizliyə, çıxılmaz girdaba salır:

*Qürbət elə acıdır
Hər nə varsa içimdə,
Həm mənə yabançıdır
Həm də başqa biçimdə.*

*Əriyirəm get-gedə
Əlvida hər ümidə!
Qürbət mənliyimi də
Məhv etdi bir içimdə.*

*Əməldən, arzudan kəm,
Yaralanmış bir eləm.
Mən qürbətdə deyiləm,
Qürbət yatır içimdə”
Kəmaləddin Kamu.*

Beləliklə, türk poetikasının bir çox ünsürləri məkan anlayışının xüsusiyyəti ilə müəyyənləşib. Zamanı ideallaşdıran, tarixi mücərrədləşdirən türk insanı məkanda hərəkəti və məkan dəyişkənliyini rəmzi şəkildə qavrayaraq estetikləşdirmişdir.

Qədim türk təfəkküründə **zaman anlayışı** silsiləvi səciyyə daşıyaraq təbii mərhələlərə uyğun gəlir, insan həyatının mərhələləri və bütöv taleyi təbii prosesləri təkrarlayır. Artıq Orxon-Yenisey abidələrində tarixi və metafizik, real və ideal zaman arasında fərq sezilir. Bütövlükdə indiki zaman şərtiləşir, iki ideal dövr olan keçmiş və gələcək arasında siqlətsiz bir an kimi anılır. Zaman qavrayışında real olaraq keçmiş və gələcək təsbitləşir. Keçmiş gələcək üçün nümunə olur, gələcək zaman əzəmətli keç-

miş kimi təsəvvür edilir. Keçmiş gələcəyin, dirçəlişin, qüdrətin əzəli mənbəyi sayıldığından onun gələcəklə əlaqəsinin qırılması tarixi faciəyə çevrilir və yaddaş məsələsi önə çıxır. Yaddaş keçmiş və gələcəyi bir-birinə bağlayır, ataların xatirəsini yaşadır, əzəli qüdrət və ilkinliyi qoruyur, indini gələcəklə əlaqələndirir. Türk tarixi təfəkküründə ilk zaman sakrallaşır, keçmiş ideallaşdırılır, nəticə etibarilə, yaddaş insanın və etnosun əsas mənəvi meyarlarından birinə dönür, tarixi hərəkət aydın dərk olunur. Yaddaşın üstün dəyərə çevrilməsi ilk növbədə insanın mənəvi azadlığına əsaslanır – fərd tarixi hafizənin, zaman ardıcılığının qorunması üçün mənəvi məsuliyyət daşıyır. Əzəl zamanlar, tarix mənən yaşanır, insan ruhunun tərkib hissəsinə çevrilir, ümumi tale şəxsi qismətdən keçir, tale anlayışı estetikləşərək mütləq obraz kimi aktuallaşır.

Əsatir keçmişi, indini və gələcəyi ehtiva edən mütləq aləm olduğundan burada real tarix yoxdur. Mifdə zamanın dönməz hərəkəti izlənmir, hadisələr panxronik inkişaf edir, heç nə itmir, hər şey öz şəklini dəyişir, tamam yox olmur. Mifoloji zaman hadisələr arasında səbəb-nəticə əlaqələrindən, mifin universal məntiqindən, arxetip məfhumlardan törəyir. Mifoloji təfəkkürə xas mücərrədlik monoteist dinlərdə konkretləşərək sabit tarixi məqama bağlanır: islamda hicrət, xristianlıqda İsanın mövludu yeni eranın başlanğıcıdır, məkan mənzərəsi isə Məkkəyə və Müqəddəs torpağa tuşlanaraq sferik səciyyəlidir.

İctimai-psixoloji inkişaf bədii zaman təsəvvürlərinin inkişafına və tipoloji rəngarəngliyinə təkan vermişdir. Folklorlarda bədii zaman və məkan janr differensiallığı qazanaraq mürəkkəbləşmiş, söyləyici mövqeyinin möhkəmlənməsi söyləyici və söylənilənin bir-birindən ayrılmasına, təhkiyəçi və lirik “mən” zamanının ortaya çıxmasına gətirmişdir. Bədii mətndə tarixi və xəyali, real və fantastik, sakral və adi zaman-məkan seçilməyə başlamış, statik də olsa, eposda təhkiyəçi, lirikada söyləyici mövqeyi qararlaşmışdır. Tarixi vəqəələrdən nəql edən eposda hadisələr real zamanla uyuşdurulan «epik keçmiş»də cərəyan edir, inikas olunan mühitin obyektiv tarixi axarına yaxınlaşır.

An və əbədiyyətin qovuşduğu lirikada müəllif duyumu mütəlqəlaşmış, zaman və məkan lirik qəhrəmanın daxili aləmində çulğlaşmış, müəllif ətrafı öz içində görmüş, özünəməxsus zaman-sızlıq əmələ gəlmiş, «müəllif zamanı» aparıcı xəttə çevrilmişdir.

Müxtəlif ədəbi növlərə xas fərqli janrlarda, ayrı-ayrı kompozisiya fraqmentlərində özünəməxsus cəhətlər ortaya çıxır. Janr məntiqi bədii zamanın hərəkətində və məkan quruluşunda əsas amil olur, müxtəlif mətn növlərinin fərqli hissələrində zaman axarı dəyişir: sürətlənir, zəifləyir, dayanır, şərtləşir, metaforikləşir, simvollaşır, obrazlaşır. Lakin bütün hallarda bədii zamana xas genetik və ümumtipoloji meyarlar, universal xüsusiyyətlər qorunaraq bu və ya digər şəkildə izlənilir.

Bayatılarda bədii xronotopun strukturunda izlənen arxaik modellər ilk növbədə zamanın *invariantlığı və silsiləvi* hərəkəti, zaman-məkanın *modelləşdirici* rolu və qəhrəmanın daxili aləmiylə *izomorfluğu*, məkanın *qapalılığı və açıqlığı* kimi keyfiyyətlərdir. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi, bu kimi modellər bayatıların dil-üslub xüsusiyyətlərində, müxtəlif feil zamanlarının poetik funksionallığında aşkar olunur.

Qeyd etməliyik ki, folklorda bədii zaman və məkan yalnız arxaik semantika baxımından deyil, kompozisiya xüsusiyyətinə görə də mürəkkəb və dinamik sistemdir. Şifahi ənənədə bədii zaman və məkan quruluşunun təkamülü və differensiasiyası ilk növbədə müəllif obrazının fəallaşması, təhkiyəçinin və lirik “mən”in fərdiləşməsi ilə müəyyənləşir.

Mövcud araşdırmalarda bədii zaman və məkan epik mətnlərdə hadisəvi və təhkiyəvi, lirik əsərlərdə isə müəllif mövqeyi və tərənnüm obyektinə uyğun xronotoplara bölünür. Folklor ənənəsində bədii xronotop, adətən, sakral-sehrli, şərti-tarixi, təhkiyəçi və söyləyici qatlarına ayrılır.

Lakin bu bölüm əslində fiziki və psixoloji zamanın poetikaya təbii olduğu üçün bədii əsərin estetik-bədii xüsusiyyətini tam ehtiva etmir. Ədəbi-bədii əsər yalnız müəllif mövqeyi və təsvir obyektinin deyil, həm də ənənəvi janr məntiqinin (estetik hafizənin, ənənəvi dünya mənzərəsinin) vəhdətindən yaranır.

Subyektiv müəllif mövqeyi, obyektiv təsvir mühiti və ənənəvi janr modeli əsərdə fərqli semantik qatlar kimi iştirak edir. Bu məna qatlarının bir-biri ilə dialoqu və həm də qarşılıqlı müqaviməti, müəllif, mühit və janr stixiyasının hər hansı birinin fəallığı və onların mətn daxilində tənasübü əsərin zaman-məkan strukturunun orijinallığını təmin edir.

Beləliklə, bədii zaman və məkan anlayışlarının poetik variasiyalarını məhz bu üç struktur-semantik məhvrə (müəllif, mühit, janr) və onların konkret mətnlərdəki dinamik tənasübünə görə təsnif etmək olar:

- a) müəllif obrazının zaman-məkanda yeri;
- b) inikas olunan mühitin obyektiv zaman-məkan səciyyəsi;
- v) janr tipinə xas simvolik zaman-məkan modeli.

Birinci aspekt bədii materialın epik təhkiyə və ya lirik tərənnüm vasitəsilə ifadəsinin zaman-məkanda lokallaşması; ikincisi, poetik qavrayışın tarixiliyi, təsvür və ya tərənnüm olunan olayların temporal dinamikası; üçüncüsü, ümumi poetik struktur, həyatın zaman-məkan modeli ilə bağlıdır.

Bu xronotop tipləri yalnız nəzəri-tipoloji deyil, həm də tarixi özünəməxsusluğa malikdir. Miflərdə bu üç qat fərqlənmir, qovuşur. Mifoloji xronotop real zaman və məkanı əvəz edir, keçmişi, indini, gələcəyi ehtiva edən vahid və mütləq universal sistem kimi aşkarlanır. Buna görə də mifdə dönməz zaman yoxdur, hadisələr panxronik və tarixdənkənar inkişaf edir, mütləq mifoloji məkan mücərrəd predmet və subyektləri ehtiva edir, nəsnələr itib yox olmur, yalnız zahiri formasını dəyişir, mahiyyət isə əbədi olaraq qalır.

Silsiləvi mifoloji xronotopu yaradan əsas amillər isə arxetip semantik cütlərdən (yuxarı-aşağı, sağ-sol, çiy-bişmiş, təbiət-mədənəyyə, doğuluş-ölüm, işıq-qaranlıq, gecə-gündüz, yaxın-uzaq) törəyən universal səbəb-nəticə əlaqələridir. Bu semantik əksliklər mifoloji zaman və məkanın konseptual mahiyyətini və həm də strukturunu müəyyənləşdirir. Zamandan fərqli olaraq, daha aydın və konkret olan mifoloji məkan modeli, əsasən, dünya ağacı ilə bağlı şaquli və üfqü quruluşa malikdir.

Müəyyən cəhətləri müasir coğrafi təsəvvürlərdə, etnoqrafiya və folklorda, eləcə də bədii ədəbiyyatda və incəsənətdə qorunub saxlanmış mifoloji zaman-məkan modelləri folklor ənənəsində təkamül edərək tədricən bədiiləşmiş və realisləşmiş, janr differensiallığı qazanaraq daha mürəkkəb struktura malik olmuşdur. Folklor mətnlərində artıq qeyd etdiyimiz poetik aspektlərin: “müəllif” (söyləyici, təhkiyəçi, lirik qəhrəman), janr modeli və mühitin təsiri ilə formalaşan fərqli xronotop elementləri və xüsusiyyətləri meydana çıxır. Mifoloji qavrayışdan fərqli olaraq, epik və lirik folklor yaradıcılığında söyləyici (eləcə də epik təhkiyəçi və lirik “mən”) tədricən mətn aləmindən ayrılır, söylənilən və kollektiv şəkildə yaşanan əhvalatların kənar faktlar, müəyyən janrlarda isə uydurma və ya fantastika olduğu dərk olunur.

Beləliklə, şifahi folklor mətnlərinin məzmununa, süjetin şərti-tarixi və uydurma-fantastik laylarına uyğun olaraq, bədii xronotop *söyləyici* (şərti olaraq, müəllif, təhkiyəçi, lirik qəhrəman), *hadisəvi* (şərti olaraq, tarixi, real) və *janr modeli* (şərti olaraq, bədii, uydurma, xəyali, fantastik) adlandırma biləcəyimiz kompozisiya qatları üzrə differensiasiya olunur.

Folklor mətnlərində artıq real və bədii aləmlər arasında sınır aydınlaşmağa başlayır, müəllif-ifaçı-söyləyici mövqeyi tədricən fəallaşır. Bu proses şifahi mətnlərin məkan-zaman strukturuna və bütövlükdə poetikasına köklü təsir edir. *Söyləyici* (“müəllif”, “təhkiyəçi”, “lirik qəhrəman”) mövqeyinə əsaslanan xronotopla statiklik və stabillik xasdır, nitq, söylənmə anı təsbitlənir və mətn bu məqamdan təkamül edir. Lakin hadisəvi məkan və zaman daim mətnin şərti reallığı, *hadisəvi* xronotopla qəhrəmanların hərəkətləri və ya yaşantıları ilə əlaqədir, bədii məkan və zamanın dinamikası xüsusi üslubi vasitələrlə (“aşıq dili yüyürək olar”...) söyləyici reallığına uyğunlaşdırılır. Digər tərəfdən, şifahi mətn xronotopu ənənəvi şifahi janr modellərinə xas janr modellərinə xas fantastik, xəyali, mifopoetik modellərlə əlaqələndirilir: dinləyici nağılların, dastanların, lirik şeirlərin, o cümlədən bayatıların ilk ifadələrindən xüsusi bədii aləmə, qeyri-real mühitə düşdüyünü duyur və bədii mətnin adekvat qavrayışına

şərait yaradan müvafiq ovqata köklənir. Beləliklə, özünü ifadə edən söyləyiciyə, əks olunan hadisəvi-real mühitə və ənənəvi janr strukturuna xas bədii zaman və məkan modellərinin kəşf-məsi və çulğaşmasından orijinal bədii mətn tipləri müəyyənləşir, dünyanın etnopoetik bədii mənzərəsi formalaşır.

Xalq şeirində, o cümlədən bayatıların müxtəlif variantlarında bu amillərin fərqli tənəsübü aşkarlanır: fəlsəfi məzmunlu mətnlərdə ənənəvi zaman-məkan modeli, mərasimi-tarixi mətnlərdə tarixi mühit, sevgi, ayrılıq, qürbət məzmunlu əsərlərdə müəllif-lirik qəhrəman mövqeyi həlledici rol oynayır. Bayatıların janr strukturunda aşkarlanan bu ənənəvi modellər bədii zaman və məkanın da poetik tipologiyasını müəyyənləşdirmişdir.

Bayatılarda *bədii zaman və məkanı* səciyyələndirən, etnik qavrayışın arxaik strukturundan və müfoloji təsəvvürlərdən qaynaqlanan ənənəvi etnopoetik cəhətlər aşağıdakılardır: bədii zamanın *invariantlığı*, *sonsuz zaman* anlamı, zamanın *silsiləvi* konsepsiyası, məkanın *qapalılığı və açıqlığı* arasında dinamik tarazlıq, xronotopun lirik qəhrəmanın daxili aləmi ilə *izomorfluğu*, xronotopun *modelləşdirici* fəallığı və sairə.

Bayatı xronotopunu formalaşdıran invariantlıq mifoloji qavrayışdan qaynaqlanır və mətnlərin semantik mahiyyətini müəyyənləşdirən konseptual mənalardan biri kimi aktuallaşır. Bayatılarda bədii zaman və məkan mütləq və əbədi xronotopdan, sonsuz və sakral aləmdən ibarətdir və bu aləm lirik qəhrəmanı əhatə edən xaotik, ötəri mühitə qarşı qoyulur. Qəhrəmanın əsl ülvə mahiyyəti ani, keçici aləmdə deyil, məhz əbədi və sonsuz zaman-məkan fonunda aşkarlanır və dəyərləndirilir. Fani dünya, keçəri həyat, ölüm-itim isə dəyərsizləşdirilir, əbədiyyət qarşısında öz əhəmiyyətini itirir:

*Bu dağlar olmasaydı,
Çiçəklər solmasaydı,
Bir ayrılıq, bir ölüm.
Heç biri olmasaydı.*

Zaman invariantlığı ilə həmahəng cəhətlərdən biri də bayatı mətnində zaman və məkanın lirik qəhrəmanla bağlılığı, bədii fikrin qəhrəmanyönlü olmasıdır. Bayatıların lirik qəhrəmanı mühitdən fərqlənir, konflikt məhz onunla bağlanır və əsası – baş personaj öz idealını bu aləmdə deyil, əbədi, ülvi zaman və məkanlarda axtarır, gerçəyi, ötəri, öləri, adi aləmi qəbul etmir, bəzən bütövlükdə “bu dünyaya” etiraz edir:

*Bir kuş çıxdı dəryadan,
Xəbər aldı dünyadan,
Dedi ölüm varimiş,
Niyə doğdu anadan?!*

Bayatı xronotopuna xas növbəti arxaik konsept *sonsuz, əzəli və əbədi zaman* anlamıdır. Mifopoetik qavrayışa uyğun olaraq, bayatılarda lirik qəhrəman sonsuz zamana yönəlikdir, yəni onun sonsuz varlığı mifoloji dünya mənzərəsinin sonsuz mövcudluğu ilə üst-üstə düşür. Bu sonsuz dünya mənzərəsi isə yuxarıda qeyd etdiyimiz arxetip mənalar, universal rəmz və obrazlarla yaradılır. Sonsuzluq bildirən rəmz və obrazlardan geniş yayılanları “ana”, “dağ”, “səma”, fəsillər, açılıb-solan çiçəklər və sairədir. Bu anlayışlar əbədiyyəti ifadə edir və ölüm, fanilik bildirən obrazlara qarşı qoyulur. Lakin paradoks bundadır ki, əbədiyyət özlüyündə yetərli deyil, an və sonsuzluq, ölüm və həyat ontoloji vəhdətdədir, buna görə də faciəvilik mövcudluğun, insan varlığının mahiyyətindədir:

*Bu dağlar, nə dağlarsın,
Qardan kəmərlər bağlarsın,
Gül səndə, çiçək səndə,
Nə dərdin var ağlarsın?*

Qeyd etdiyimiz kimi, məkan duyumu ilə bağlı arxetip motivlərin bayatılardakı funksional formalarından mühümü – *məkanın qapalılığı və açıqlığıdır*. Açıq məkan – törəniş, kişilik, hərəkət,

yenilik, xaos anlamındadır. Qapalılıq – doğuluş, qadın, qoruyuculuq, mühafizəkarlıq, durğunluq, ətalətdir. Bu arxetip mənalar “törədici – qoruyucu”, “yuxarı – aşağı”, “doğma – yad”, “yaxın – uzaq” kimi əksliklər və ocaq, yurd, torpaq, ana, sevgili (qapalılıq), yol, yolçu, səma, ata, külək (açıqlıq) simvolları ilə təsbitləşir. Bayatılarda olduqca yaygın olan bu motiv və simvollar ümumən şifahi və xeyli dərəcədə yazılı şeirimiz üçün səciyyəvidir⁹⁴.

Müəllif obrazı. Bayatılarda müəllif obrazının tipologiyasından danışarkən əsərdə özünü ifadə edən şəxsin (lirik qəhrəmanın, söyləyicinin) ünsiyyət prosesindəki rolunu nəzərə almaq lazımdır.

Əvvələn, folklorda konkret fərd (ədəbi mənada müəllif) yox, ümumiləşmiş şəxs var və bu şəxs öz nitqində yalnız özünü deyil, dinləyicisini də nəzərə alır və əslində onu da inikas edir, onunla özü arasında kommunikativ kanal və psixoloji ortaqlıq yaradır. Bu cəhət söyləyici subyekt (“mən”) və dinləyici (“qeyri-mən”) ilə bağlı ünsiyyət amillərini vacibləşdirir⁹⁵.

Müəllif “mən”i ilə bağlı amilləri ümumi müşahidələrə və ünsiyyət psixologiyasına dair mövcud rəylərin sərf-nəzərinə əsasən üç qrupa bölə bilərik:

1) müəllifin idraki səviyyəsi, yəni onun maraq, baxış, məlumat dairəsi, söylədiyi mətləbin məzmunu və siqləti (fəlsəfi, tarixi, ictimai, mənəvi);

2) ünsiyyətin hissi-emosional ovqatı, yəni müəllifin aşladığı duyğu, hiss və həyəcan;

3) ünsiyyətin məqsədi, yəni həmdəm, müsahib, tərəfdaş tapmaq, məlumat, xəbər çatdırmaq və ya fakta münasibət bildirmək istəyi və s.

Beləliklə, müəllif “mən”ini səciyyələndirən amillər: a) idraki səviyyə; b) emosional ovqat; v) ünsiyyət motivləri ilə bağlıdır.

Bu amillər bayatı müəllifinin, deyək ki: a) fəlsəfi, estetik, moralist səciyyəli, b) tək, tənha, narahat, təmkinli, həyəcanlı, ironik, dərddli, şad ovqatlı; v) bildirici, araşdırıcı, sorğulayan, təs-

diqləyici, inkaredici, təqdiredici amallı şəxs olmasına səbəb olur. Məsələn: *Sari urus gəmissi // Həp irəli, həp geri // Nikolay, gözün çıxsın // Dul qoydun gəlinləri.* – Bu Ahıska manisində – a) ictimai düşüncə, b) dərdli əhval, v) inkaredici pafos üstündür.

Dinləyici tipi əsasən onun a) idraki-emosional səciyyəsi, b) sosial vəziyyəti, v) ünsiyyətdə mövqeyi ilə müəyyənləşir. Yəni dinləyici a) məlumatlı və ya məlumatsız, munis və ya yad, həssas və ya qaba, b) bərabər, üstün və ya aşağı statuslu, v) gərgin (qərib, nakam, həsrətli, yad, rəqib, düşmən, aşiq) və ya sərbəst (dost, yoldaş, qardaş, ana, qonşu) durumda ola bilər.

“Müəllif” (şifahi yaradıcılıqda söyləyici – lirik mən) bütün bunları fəhmlə duyur və əsər məhz bu amillərə uyğun olaraq formalaşır.

Müəllif – dinləyici tiplərinin konkret kombinasiyaları bayaatıların kommunikativ baxımdan informativ, dəyərləndirici, rica, nida, ironik, sorğu və sairə formalar almasına səbəb olur.

Deyək ki, a) moralist, b) narahat, v) sorğulu müəllif öz adresatından – a) məlumatlı, munis, b) üstün statuslu, v) sərbəst durumlu dinləyicidən nəyisə sora, rica edə, şikayətlənə bilər:

*Günümü qara yazım,
Yoxumdur çara yazım,
Ürək dəftərim dolub,
Dərdim var, hara yazım?*

Müəllif problemi bədii əsərin məzmun və formaca mahiyyəti ilə bağlı məsələdir və mətnin dərkinə, onu tarixi dövrlər üzrə lokallaşdırmağa, şifahi və yazılı əsərləri ayırmağa, həqiqi və saxta nümunəni seçməyə, janrların daha dolğun təsnifinə imkan verir.

Bu baxımdan, folklor və ədəbiyyat prinsiplərinin çulğışdığı fərdi bayaatılar xüsusi maraq doğurur. “*Bayatıların əlaq kimi öz-özlərinə yerdən çıxdıqları zənn edilməsin. Bunları qoşanlar, çağırınlar olmuşdur*” deyən böyük ədib Salman Mümtaz bayatı çağırın məşhur, bəlli şairlərdən tanıdıqlarını sadalayır: “Həsrəti, Qurban, Vəchi, Mədədi, Hüseyini, Məmi, Razi, Abbas, Müştəqi,

Aşıq, Əzizi, Eyvaz və sair”. Sarı Aşığın şəxsiyyəti, yaradıcılığı haqqında dəyərli fikirlər söyləyən Salman Mümtaz “adsız, təxəllüsusüz bayatların ərişindən, arğacından və ümumiyyətlə toxunuşundan kimin ağzı ilə çağırıldığı bəlli olur” qənaətinə gəlir və bayatı müəllifinin müəyyənləşdirilməsini və əsərdə təxəllüsün göstərilməsini vacib şərt hesab edir⁹⁶.

Alimin bu mülahizələri özlüyündə doğrudur, lakin yeganə həqiqət deyil. Lirik mətn olan bayatılarda şəxsilik, subyektivlik ümumən güclüdür. Bu cəhət bayatılara fərdilik, konkretlik aşılsa da, onların hamısını fərdi-ədəbi və ya şəxsi-şifahi yaradıcılığa aid etmək olmaz. Bayatılarda böyük əksəriyyəti ənənəvi, anonim və kollektiv şifahi xalq yaradıcılığının məhsuludur. Bundan əlavə bir qismi xalq nümunələrinin müəlliflər tərəfindən təsbitləşmiş şəxsi variasiyalardır, müəyyən hissəsi fərdi yaradıcılıq əsəri və ya artıq müəllifliyini itirib kollektivləşmiş mətnlərdir. Təbii ki, çulğaşıq variantlar da yox deyil. Bunları ayırmaq üçün müəllif-söyləyici mövqeyinin dərinliyi, obrazların real prototiplərə bağlılığı, konkret-tarixi detal və motivlərin mövcudluğu və ilk növbədə üslub-dil, texnika fərqləri, ədəbi vasitələrin təzahürü nəzərə alınmalıdır.

Bu baxımdan bayatıları müxtəlif tarixi mərhələlərdə və eyni zamanda bütün dövrlərdə izlənən yaradıcılıq tiplərinə – *kollektiv folklor ənənəsinə, arxaik şəxsi yaradıcılığa və fərdi müəllif fəaliyyətinə* aid qruplar üzrə təsnif etmək olar.

3.3. Üslubi paradigma

Folklorda bədii üslub şifahi ifa-yaradıcılıq prosesinin özünə-məxsusluğundan törəyir. İfanın kommunikativ məqsədi, emosional ovqatı, üsul və şəraiti söyləyiciyə təsir edir və onun öz nitqinə, yəni bədii mətnə münasibətini formalaşdırır. Müəllif (söyləyici) ifa mühitini şüurlu şəkildə nəzərə alaraq ənənəvi janr formasına, dil vasitələrinə xüsusi tərzdə yanaşır, onları dinləyici ilə ünsiyyətinin mühitinə, məqsəd və vəzifələrinə uyğunlaşdırır⁹⁷. Beləliklə üslub müəllifin bədii sözə və dinləyicisinə

münasibəti kimi aşkarlanır, hər bir şifahi bayatı mətninin təkrarsızlığı, üslubi özünəməxsusluğu məhz bu münasibətdən törəyir.

Şifahi yaradıcılıqda canlı yaddaş xüsusi rol oynadığından burada ənənəvi üslubi vasitələr say və şəkilcə xeyli məhduddur. Əsərlərin orijinallığı ilk növbədə məhdud vasitələrə yeni münasibətdən və onların fərqli kombinasiyasından yaranır. Folklorda söyləyici şəxs poetik kanona tabe olsa da, hər bir canlı ifa zamanı müəyyən variasiyalara (ən azı intonativ, eyhamlı) meyl edir. Belə demək mümkünsə, folklorda mövzular, aranan suallar ənənəvidir, onlara yanaşma tərzı yenıdır: əbədı və mahıyyətcə cavabsız suallar hər bir sənətkar tərəfindən fərqli şəraitdə və aspektdə sorğulanır. Poetik informasiyanın tükənməzliyi məhz bundan qaynaqlanır. Hər bir ifa zamanı əbədı mövzular yenıdən canlanır, ifaçı və dinləyicinin ruhuna uyğun çalar qazanır. Nəticə etibarilə, ifa situasiyası folklor əsərinin üslubunu yaradan əsas amilə çevrilir.

İfa situasiyası – əsərin səsləndiyi konkret ünsiyyət mühiti, kommunikatıv kontekst deməkdir. Ümumi şəkildə götürsək, folklorda üç tipoloji ifa məqamı aşkarlamaq olar:

- a) mərasimi-sakral;
- b) intim-fərdi;
- v) coğrafi-tarixi.

Mərasimi-sakral kontekst öz növbəsində fərqli qruplara ayrılır: ailə-məişət, təqvim, mərasim, ayin-etiqad, əmək-peşə, oyun-əyləncə və digər tiplərə. Hər qrupun fərqli mövzu, janr keyfiyyəti var. Toy, yas, doğuluş, bayram, əkin-biçin, maldarlıq, iqlim, xəstəlik, təlqin, sınama, fal və s. ilə bağlı bayatılar müvafiq qruplara aiddir. Mərasimi ifa zamanı söyləyici və dinləyici konkret ictimai ovqata köklənir, onlar arasında emosional vəhdət güclənir, əsər magik təsəvvürlərin yenıdən canlandırılmasına, sosial proseslərin kollektiv şəkildə yaşanmasına və psixoloji həmrəyliyə xidmət edir. Buna misal olaraq dağ, su, od, nəbatatla bağlı qədim mərasimlərin bayatılardakı poetik transformasiyalarını göstərmək olar.

Bayatılar bütövlükdə mərasimi lirikaya aid olmasalar da, mərasimi mənaları və funksiyaları qoruyurlar. Mərasim, oyun mühiti bayatını müəyyən funksional çərçivəyə salır, sosial-psixoloji məqsədlər fərdi intibaları üstələyir. Müəllif fərdiliyi və estetik amillər zəifləyir, informativ və funksional vəzifələr önə çıxır.

İntim-fərdi kontekst insanın emosional-psixoloji aləmi ilə bağlıdır. Bu zaman müəllif mühətdən nisbətən təcridlənir və əsər daxili aləmə yönəlir, üslubi cəhətdən daha sərbəst və canlı olur. Şəxsin dünya duyumu ümumiyyə qarşı qoyulur, insan öz təkliyini və tənhalığını qavrayır və bu, əsərin üslubi sərbəstliyində təzahür edir. Lakin xalq lirikasında, o cümlədən bayatılarda tam mənada fərdilik, ədəbi emosionallıq yoxdur və burada şəxs özü də ümumiləşmiş obrazdır, lirik “mən” fərdi subyekt deyil, xalqı subyektivliyin ifadəsidir.

Coğrafi-tarixi konteksti həm sosial-tarixi, həm təbii-coğrafi mühit və həm də rəmzi-metaforik təsəvvürlər kimi anlamaq olar: bir çox gerçək məfhumlar (dağ, aran, su, yol, tikili) tarixən məcaziləşərək etnik-mədəni simvollara çevrilmiş, bəzi predmet və tarixi faktlar haqqında təsəvvürlər isə ümumiləşərək etnik yaddaşa və kimlik şüuruna sirayət etmişdir (Araz, sürgün, Təbriz, 20 yanvar, Qarabağ). Bayatılarda müəllif-söyləyicilərin daxili aləmi ilə kənar mühit, gerçək mühit və təsəvvürlər arasında tarazlıq yaranır: mühit daxilə, daxil mühitə sirayət edir, ətraf aləm fərdin iç dünyasıyla qovuşur. Əsərin poetik məkanı real və sakral baxımdan qavranılır: dağ – həm yurdun bir parçası, həm də ülvi duyğuların təcəssümüdür⁹⁸.

Bu cəhət bütövlükdə lirik poeziyamıza xasdır, deyək ki, Mikayıl Müşfiqin “o bağı”, Cəfər Cabbarlının “şiş ucları buludlarla döyüşən dağları”, Almas İldırımın “nazlı Bakısı, o neft qoxan gülü”, Səməd Vurğunun “Azərbaycan”ı, Vaqif Səmədoğlunun “uzaq yaşıl adası” fərqli ideya, estetik, üslubi meyillərdən olsa da coğrafi-tarixi anlayışların orijinal poetik təfsirləri və rəmziləşdirilməsidir.

Üslubi meyllər. İfa prosesinin gerçəkləşdiyi bu üç kontekstə uyğun olaraq bayatılarda *sakral, ictimai və fərdi mənaların* çeşidli tənəsübü yaranır. Əsərin üslubi səciyyəsi bu mənə qatlarının çulğaşmasından törəyir.

Tədqiqatların çoxunda folklor ya sırf sakral-magik baxımdan, ya da naturalist meyarlarla araşdırılmışdır. Bəzən də “müəllif” problemi şişirdilmiş və konkret müəllif axtarışına uğrayan araşdırıcılar ədəbi meyarları folklorə tətbiq etmişlər. Fikrimizcə, folklorlarda sakral təsəvvürlər olduqca mühümdür, lakin bunlar öz növbəsində “natura”dan (təbiətdən, cəmiyyətdən, ailədən, insandan) törəyir, yəni ənənəvi folklor formulları gerçəyə münasibətə qədər aqli-estetik sxemləri kimi aşkarlanır.

“Müəllif” folklorlarda spesifik anlayışdır və qeyd etdiyimiz kimi, *ənənəvi, kollektiv, anonim, xəlqi* səciyyəli ümumiləşmiş obrazdır. Əsərdə ifadə olunan ənənəvi estetik-mənəvi təsəvvürlərin, obyektiv məlumatın və ümumiləşmiş xəlqi subyektivliyin ifadəçisidir.

Buna görə də folklor üslubunu araşdırarkən bu üç amil birlikdə götürülməlidir:

- a) ənənəvi təsəvvürlər,
- b) gerçək motivlər,
- v) şəxsi münasibət.

Bu cəhət yalnız folklorlarda deyil, müvafiq təshihlərlə ümumən bədii yaradıcılıqda, o cümlədən çağdaş ədəbiyyatda izlənen tipoloji qanunauyğunluqdur.

Beləliklə, şifahi lirikamızda üslubi meylləri əsərlərin kontekst məzmununa – ictimai (həyatı, tarixi, sosial), sakral (müjərrəd, əbədi, magik) və intim (şəxsi, ani, mənəvi) mənaların tənəsübünə görə şərh və təsnif etmək məqsədüyükündür.

Mərasimi səciyyəli bayatılarda sakral mənalar üstündür. Belə mətnlərdə (ağı, dua, alqış və s.) etnik-mədəni ənənəyə xas ideyalar təsdiqlənir, əsərin məzmununu arxetip anlayışları, mifik təsəvvürlər təşkil edir. Mifopoetik simvolların geniş istifadə olunan bu meyli *rəmzi üslub* adlandırmaq olar.

Coğrafi-tarixi mühitə yönümlü bayatılarda gerçəkliklə bağlı ictimai motivlər daha çox tərənnüm olunur. Əsərin məzmunu əsasən həyatdan qaynaqlanır və bütövlükdə *naturalist üslub* ortaya çıxır.

Bir sıra mətnlərdə şəxsin daxili aləmi qabarıqlaşır. Lirik qəhrəman ideal və reallıq, dəruni və biruni məsələlər arasında qalır və onları aydınlaşdırmağa və tarazlamağa çalışır. Ölüm, həyat, tale, azadlıq, zərurət anlamlarının əsas olduğu fəlsəfi məzmunlu bayatılarda, ağılarda, vəsfi-hallarda qəhrəmanın zehni-fəlsəfi fəallığı üstündür, həyat müəmma doğurur, dünyanın adi axarı, gedişatı rədd edilir, çıxılmazlıq nida pafosu ilə bildirilir. Faciəvi ovqat, dünyaya ikili baxış yaranır, lirik qəhrəman müəyyən ideala doğru yönəlir və mühitini də bu baxımdan dəyərləndirir. *Romantik-psixoloji üslub* adlandırma biləcəyimiz bu meyl bayatılarda geniş yayılıb (mahdiyyət etibarilə bu üç meyl çulğaşıq təzahür edir).

Üslubi vasitələr. Göstərdiyimiz üslubi meyillər tipoloji baxımdan universaldır, etnopoetik və tarixi özünəməxsusluq isə ilk növbədə bu meyillərdə istifadə olunan üslubi vasitələrdə aşkarlanır.

Özünəməxsus etnopoetik üslubu cəhətlərdən biri bayatılarda *təşbeh və məcazların ənənəvi və şəbəkəli olmasıdır*. Məcəzlərə ixtiyarilik və sərbəstlik deyil, ənənəvi poetik sistem daxilində təbədülat xasdır. Bənzətmə, müqayisə, təşbeh, kiçiltmə və şişirtmələr dinləyici vərdişinə, duyumuna, zənninə uyğun olur. Sənətkarlıq, ustalıq isə məcazların mahiyyətinə yox, işlənmə yerinə və mövqeyinə görə aşkarlanır. Ənənəvi məcazi ifadə bəzən ixtisara uğradıqda belə öz assosiativ tamlığını saxlayır – “dağlar” tək işləndikdə də poetik təxəyyüldə öz “ulu”, “qarlı” atributlarını qoruyur.

Bu atributlar sistemli mifopoetik təsəvvürlərlə bağlı olduğundan onlar həm də şəbəkəli, şaxəli, pilləlidir: “dağ” “ulu” və “qarlı”dır və buradan da “sulu”, “çeşməli”, “dumanlı”, “çənli”, “çiskinli”dir – beləliklə hər təşbeh özüylə digərlərini gətirir və geniş şəbəkə yaranır. Ənənəvi epitetlərin özünün də epiteti olur,

müqayisə və bənzətmələr şəxslənir: *Arpa çayı dərin* // *Suyun içdim sərin*” – *Arpa çayı – dərin suludur, dərin su – sərin*dir, *sərin su – içməlidir...*; bunların ardınca isə bədii təxəyyüldəki digər məcazi mənalar, məndə birbaşa verilməyən, lakin məhrəm dinləyicinin şüurunda oyanan təəssüratlar gəlir – axar suyun həyat mənbəyi, vüsəl yeri, aləmlər arasında əlaqəçi, hərəkət, paklıq və s. olması.

Tematik (“eşq”, “qürbət”, “ölüm”, “ayrılıq”, “tale”), mədəni-simvolik (“açar”, “karvan”, “yol”, “göy at”, “ay-ulduz”), dini (“Əzrail”, “Yusif”, “Əli”), coğrafi (Araz, Tərtər, Kür, Kəpəz, Təbriz, Gəncə, Dərbənd, Şirvan, Borçalı, Göyçə, Şuşa) zəmindən nəşət edən məcazların mənşəyi olduqca maraqlı və əhatəli məsələdir. Məcazların mifopoetik simvolikasının bərpası geniş müqayisələr tələb edən ayrıca problem olduğundan, məsələnin tarixi tərəfinə toxunmayaraq, yalnız onların bayatılardakı vəzifələrini açmağa çalışaq. Ənənəvi məcaz bayatı dinləyicisini digər mətnlərə (şifahi, dini, ədəbi, mədəni) yönəldir. Dinləyicinin alt yaddaşı canlanır və konkret əsər geniş etnik-mədəni sistemin açarı, kodu rolunda çıxış edir. Məsələn, bayatılarda geniş yayılmış “meşələr qələm olsa” ibarətini, Əli, Yusif obrazlarını “Quran-i Kərim”ə; Məcnun, Leyli, Kərəm, Lələ, Koroğlunu – dastanlara; “*Axşam nə, səhər nədi?*”, “*Dərd əlindən oxuram // Deyirlər eşqinə bax*”, “*Mənim ahı zarımdan // Çərxi-fələk oyandı*” kimi mətnləri – Məhəmməd Füzuliyə; “*Dedim: dilbər, ağlama*” müraciətini – Aşıq Şenliyin “*Dedim: dilbər, naz eylmə*”sinə; “*Bir yaşılbaş sonayam // Uçaram gölünüzdən*” sətirlerini – Vaqifin məşhur şeirinə münəcər etmək olar⁹⁹.

Bu baxımdan Şah İsmayıl Xətayinin bayatıları da bu janrın klassik ədəbi variantı kimi maraq doğurur. Xətayinin bayatılarında folklor ənənəsi dərinləndən izlənsə də, burada klassik ədəbi və dini-fəlsəfi fikirdən gələn motivlər tamamilə yeni paradiqma yaradır və bu janrın yeni versiyasının, ədəbi bayatıların özünə-məxsus janr və məzmun tipologiyasını əyaniləşdirir:

*Xətayi, can arxına,
Əhli-ürfan arxına.
Mərifətdən su gəlib,
Tökülür can arxına.*

*Könül vermə nadana,
Haqqı inkar edənə,
Müridəm, haqq demişəm
Məhəbbət xanadana.*

*Xətayim der bayağı,
Atılandır bayağı,
Quşlarda nə quşu var,
Təpəsində ayağı?*

*Xətayiyə han gəldi,
Mürdə cismə can gəldi,
Yə 'qubi-zar olmuşam,
Yusif-Kənan gəldi.*

*Xətayiyəm, xəttaram,
Həq sirrinə səttaram,
Həkimlərin dərmanı,
Təbiblərə əttaram.*

Bayatı üslubu ənənəvi olduğundan burada digər bir məqam da ortaya çıxır: folklor söyləyicisinin məqsədi dinləyicilərə nə isə **yeni söz demək** deyil, **sözü yenidən deməkdir**.

Nəticə etibarilə, burada söyləmək özü söylənəndən vacib olur¹⁰⁰. Buna görə folklorlarda poetik forma xüsusi məqamdadır: ədəbi baxımdan məzmunun ifadəsi olan “bədii forma” anlayışı folklorlarda ümumiyyətlə yoxdur – mənə və ifadənin substansional vəhdəti var, həm məzmun, həm də forma ünsürü olan üslubi formullar var. Burada forma sadəcə özündən kənar məzmunu ifadə etmir, məzmunu həm də yaradır və özündə qoruyub daşıyır. Bundan belə nəticəyə gəlmək olar ki, bayatılarda

(ümumən türk şifahi lirikasında) bədii üslubun əsas xüsusiyyətlərindən biri də **formanın, üslubun mənayla qovuşuqluğu, yəni üslubi semantizmdir**. Yaxın Şərqlə klassik poeziyasına xas ornamentallıq, eyni mövzu, süjet ətrafında formal-üslubi gəzişmələr və nəzirəçilik, formal üslubçuluq türk etnik-tarixi poetikasında yoxdur. Üslub – məqsəd deyil, özlüyündə məqsəd olan mənənin yeni ifadə vasitəsidir.

Üslubi semantizmin (qeyri-ornamentallığın) gətirə biləcəyi yeknəsəqlik bayatılarda xüsusi vasitələrlə, o cümlədən **çoxmənalılıq və eyhamla** aradan qaldırılır. Sənətkarı sərbəstləşdirən eyham poetik kanonu pozmayaraq, ənənəvi əsərə orijinal üslubi çalar verməyə imkan verir. Eyham fikrin örtülü ifadəsinə, poetik semantikanın universallığını və eyni zamanda şəxsi hissini ənənəvi sözə sığmayan fərdiliyini açmağa, birbaşa cavabdan, adi reaksiyadan qaçmağa xidmət edir.

Bununla dinləyici fəallaşır, onun daxilində fərdi yaradıcı proses başlayır, mətni qavrama-təfsir cəhdi subyektivləşir. Beləliklə, bəzən eyham şərtiləşir və əslində eyhamlığını itirərək, “dilibilməzi” ayılmağa yönələn işarə kimi verilir:

*Bağca məndə bağ məndə
Heyva məndə nar məndə
Sınəm əttar dükkanı
Hər nə desən var məndə.*

Belə hallarda eyham özü də qəlibləşərək formula çevrilir. Eyham bədii mənzərə, lakonik lövhə, səhnə də yarada bilər:

*Armud ağacı haça
Əlim dolaşdı saça
Bir mərd oğlan istərəm
Məni götürə qaça. –*

Burada haça ağac arasından əlin saça dolaşması gizli görüşə, təmasa eyhamlı işarədir.

Eyham bəzən istehzaya da yaxınlaşır: *Araz axır qıyqacı // Bu gələn iki bacı // Biri öz sevgilimidir // Biri onun dilmacı.*

Beləliklə, eyhamda dərin və ziddiyyətli mənalar, semantik çoxqatlıq ifadə olunmur, üslub səviyyəsində orijinal modal çalarlar aşkarlanır, dinləyicinin reseptiv fəallığı artır.

Bu cəhət eyhamı bayatıların digər üslubi keyfiyyətindən – **ikiqat mənalandırmadan** fərqləndirir. Eyni bir fikrin ikili (aşkar və örtülü) ifadəsi olan eyhamdan fərqli olaraq, ikiqat mənalandırmada, əksinə, fikir özü çoxqatlıdır. Nitqin zahiri formasında aşkar eyham, ikiləşmə yoxdur, lakin mənanın özü iki hissəli – gerçək və mücərrəddir. Bu cəhət zahirən sufi poeziyasındakı ikimənallığa yaxın olsa da, bayatılarda belə sistemli və dərin çoxqatlıq yoxdur. Bayatılarda ikiqat mənalandırma əsərin mahiyyətindən çox, söyləyici və dinləyicinin münasibətindən irəli gəlir. Eyhamdan fərqli olaraq, belə mətnlərdə söyləyici şüurlu şəkildə iki fərqli mənə yaratdığını anlayır və əsəri məsələdən agah olan munis dinləyiciyə, “hal əhli”nə ünvanlayır:

*Dağları qarladılar
Yolları bağladılar
Bu yeri xalta kimi
Boynuma bağladılar. –*

Ənənəvi ayrılıq, eşq, sevgi motivlərini bildiren belə bayatılar Ahıska türklərinin çağdaş qavrayışında daha çox sürgün dərini, vətən həsrətini ifadə edir və bu məzmunu yalnız bu xalqın tarixi taleyinə bələd dinləyici düzgün anlaya bilər.

Mənalandırma genişliyi bayatıların (ümumən türk xalq şeirinin) başqa bir mühüm cəhətini – sabit mətn strukturunda **gözlənilməz çevrilmələri, üslubi avtomatizmin pozulmasını** əsaslandırılıb. Ənənəvi mətn bəzən içəridən sarsılır, üslubi kanon pozulur, dinləyici zənni və gözlənişi nəticəsiz qalır, “aldadılır”. Sabit material yeni tərzdə təfsir olunur (ədəbiyyatdan fərqli olaraq, xalq şeirində yenilik təsvirdən yox, təfsirdən gəlir). Bu hadisədə cinaslar və omonimlər xüsusi rol oynayır: bayatı cinas-

larında eyni tərkib iki ya üç fərqli mənada işlənir və bunlardan biri ənənəvi, digərləri isə gözlənilməz olur:

*Əzizim məzə dağlar,
Gülləri təzə dağlar.
Köhnə yaram üstündən
Çəkildi təzə dağlar.*

“Dağlar” üç anlamda – “dağılar” (tökülər), “dağ” (coğrafi məfhum), “dərd” (bəla) mənalarında işlənmiş və əsas mənə (dağ – coğrafi məfhum) yeni fona düşmüşdür. Bununla da ənənəvi epitetlərlə (qoşa dağlar, təzə dağlar, maçın dağlar, narsız dağlar, naşı dağlar, laçın dağlar, ulu dağlar, sulu dağlar, qarlı dağlar, yalın dağlar, kəhər dağlar) ifadə oluna bilməyən yeni mənə çalarları yaranmışdır.

Cinaslarla ikili, bəzən ikibaşlı mənaların verilməsi fərdi bayatılarda geniş yayılmış və sənətkarlıq göstəricilərindən biri olmuşdur. Salman Mümtazın Sarı Aşıqdan gətirdiyi məşhur nümunə bu baxımdan səciyyəvidir:

*Mən aşıq qaşığı aşı,
Bişirir qaşığı aşı,
Aşığı yoldan eylər,
Yaxşının qaşığı aşı. –*

Ədibin göstərdiyi kimi, axıncı misraların “son kəlməsi “qaşığı aşı” “qaşığı-qaşığı” imiş”¹⁰¹.

Bütün bu üslubi keyfiyyətlər bayatını bütöv sistemə, müstəqil poetik aləmə, xəyali gerçəyə çevirir. Bayatı mətni – gerçəyi əvəz edən şərti reallıq şəklində qavranılır. Əsər özündən kənar mühitə yer qoymur, özü mütləq bədii reallıq kimi dərk olunur. Bu cəhət bayatının özümlü keyfiyyətini – **üslubi fonsuzluğunu**, bədii mətnin ətraf mühiti, konteksti ehtiva etməsini və mifopoeetik gerçəklik olmasını əsaslandırır¹⁰². Əsərin ideal bədii aləmi adi həyatı özündə əridir. Nəticədə, bayatılarda həqiqi təbiət təsviri, realist peyzaj əslində yoxdur, ştrix və formulla yaranan şərti bədii mənzərə, xüsusi estetik gerçəklik vardır. Beləliklə də,

bayatıda adi həyatdan ülvi poetik aləmə xüsusi üslubi-kompzisiya keçidinə də ehtiyac duyulmur (nağıl və dastanlardakı xüsusi müqəddimə dinləyicini adilikdən ideal bədii aləmə salır). Çünki bayatıda məndən əvvəlki mühit, bayatı silsiləsindən kənar, “başqa” gerçəklik mahiyyətə istisna edilir. Bayatının ilk ifadəsindən bədii mühit canlanır, bəzən əsər yarım cümlədən, yarım ifadədən başlayır: *Ya şənbə, ya da salı // Yad dərviş, yad əsalı // Dost dostunu ananda // İlqarın yada salı.*

Üslubi fonsuzluq bayatını başqa janrlardan fərqləndirən mühüm keyfiyyət, əsəri xüsusi bədii reallığa çevirən amildir. Buna görə də ilk sətiri yarımçıq olan və birbaşa poetik formulla başlayan bayatların daha qədim olduğunu ehtimal edə bilərik – “mən aşiq”, “əzizim”, “eləmi” kimi klişelər nisbətən ədəbiləşmiş təfəkkürün gətirdiyi sonrakı əlavələrdir və ya sonrakı dövrlərdə yaranmış mətnlərin kompozisiya elementidir.

Bayatların daxili bədii aləmi ilk növbədə ənənəvi **üslubi formullarla** yaradılır. Formullar – ənənəvi, stereotip üslubi modellərdir, etnik mədəniyyət tipinin qoruyucularıdır. Xalq yaradıcılığında formul – poetik kanonun ifadəçisi, məna yaradan potensiyadır. Şifahi sənətdə universal, əbədi mənalara əsas yer tutduğundan, formul estetik şüurun əsas göstəricisi və əslində məziyyəti olmuşdur (bu cəhət Orta çağ yazılı ədəbiyyatına da xasdır).

Formul adi olayı konkretliyindən çıxarır, ümumiləşdirir və əbədi mənalara sisteminə salır. Təbii dildəki formullardan fərqli olaraq, bayatılarda bu anlayış estetik səciyyəlidir və etnik psixologiya ilə bağlıdır. Bayatılarda belə ənənəvi formullar əsasən *ana, ata, qardaş, bacı, gəlin, yar, qərib, əğyar, dost, dağ, dərə, çay, bulaq, ay, ulduz, gecə, sabah, açar, kilid, pəncərə, qış, qar, yaz, göy, yer, ağac, bağ, qərənfil, tərşun, mixək, durna, göy at, ördək, quş, dərya, gəmi, ovçu, ceyran, şam, kölgə, yol, karvan, gül, bülbül, buta, ağ, qara, sarı, al, yaşıl, çəpər, namə, duman, buz, ox, yara, çirraq, dəyirman, ev, qapı, bostan, boxça, quzu, göyərçin* və sairədir.

Arxaik təsəvvürlərlə bağlı olan bu formulların hər biri bədii məkanı formalaşdıran estetik işarədir. Formul konkret əsərdən üstün və əslində bədii mətni yaradan semantik amildir. Belə de-

mək mümkünsə, **bayatını elə bayatı (formul) yaradır, daha doğrusu, bayatı elə bayatı haqqında olur, formulun ifadəsi kimi gerçəkləşir.**

Formul bir sözlə də ifadə oluna bilər: “dağ”, “bulaq”, “dərya”, “qərib”, “cavan” – adi sözlər, müstəqim anlamlar deyil, bunlar özüylə dərin və əhatəli mənalar gətirən, ideal poetik aləm yaradan estetik formullardır. Dinləyici bunları geniş mənə əlaqələri, təxmini atributları, əhatəsi, mümkün epitetləri ilə birlikdə qavrayır (buna görə də tərcümədə bu etnopsixoloji mənalar itir, yalnız estetik və informativ məzmun qalır).

Bayatı bir sözün, formulun təkamülü kimi ortaya çıxır. Eyni bir formulla yaranan müxtəlif bayatılar arasında bağlılıq məhz bundan əmələ gəlir. Deyək ki, “qərib”, “qoca”, “cavan” gerçək insani tiplər deyil, xüsusi bədii rollar, funksiyalardır. Yəni lirik silsilədə bu personajlar mütləq məqamdadırlar və dəyişməzdirlər; epik ənənədə də bu qanun qorunur: cavan həmişə cavandır – on illər keçsə də, uzun səfərdə, əsirlikdə olsa da.

Bayatılarda müəyyən situasiyalar da formul səciyyəli olur – “yolda olmaq”, “bulağa çıxmaq”, “dağ aşmaq”, “ata-ananın qoy-maması”, “yadın iddiası”, “bağın solması”, “duman çökməsi”, “ayın batması”, “yazın gəlməsi” və sairə – agah dinləyici üçün adi reallıq yox, xüsusi işarə, funksional formuldur.

Bayatılarda formul əsasən ilk sətirdə bildirilir və bütövlükdə mətndə açılır. Əsərin mənası məhz formul sayəsində yaranır. Söyləyicilər çox vaxt müəyyən formullar üzrə “ixtisaslaşır” (dağ, qərib, cavan, nakam, qərənfil, göl, gəmi) və bədahətən eyni formulla bağlı silsilə söyləməyə meylli olur.

Ümumən mədəniyyətdə və fərqli bədii janrlarda üslubi formulların aparıcı mənə yükü olur. Epik əsərlərdə belə motivlər əsasən güc, qüvvə, şücaət, səbatdırsa, lirikada gözəllik, cəfa, sədaqətdir. Türk xalq poeziyasında vəfa, sədaqət, etibar üstün motivlərdir və hətta gözəllik kateqoriyasına təsir edən meyarlardır¹⁰³.

Beləliklə, bayatı üslubunu fərqləndirən etnopoetik xüsusiyyətlər – məcazların ənənəvililiyi, çoxpilləliyi və assosiativliyi, üslubi

semantizm, fikrin eyhamlı ifadəsi, ikiqat mənalandırma, kanonun pozulması, üslubi fonsuzluq, formulların mənə yaradan fəallığıdır.

Ümumi şərhini verdiyimiz bu üç paradiqma – janr, müəllif və üslub bayatıların bir mətn kimi gerçəkləşdiyi ünsiyyət amilləridir. Dinləyici qavrayışında bu məfhumlar çulğaşır və mətn çoxmənalığı məhz paradiqma mürəkkəbliyindən törəyir. Lakin müasir dövrdə bayatıların dərkinə təsir göstərən digər amillər də meydana çıxmış və ənənəvi paradiqmalar da qismən aşılammışdır: müasir oxucu bayatları ənənəvi dinləyici kimi qəbul etmir; əsər canlı ifadə səslənmir, yazılı mətn kimi oxunur; oxucunun ədəbi vərdişləri (ədəbiyyat fonu) folklor özünəməxsusluğunun dərkinə kütləşdirir. Bu proses müasir ədəbi bayatılarda dərinədən təzahür edir. Lakin bu, bizim mövzuya aid olmayan başqa bir məsələdir.

NƏTİCƏ

Müşahidələrimiz bayatı mətni ilə bağlı məsələlərdən kənara çıxan bəzi ümumi nəticələrə gəlməyə imkan verir. Türk tarixi poetikasının mükəmməl janrı olan bayatların mənaca tükənməzliyi, təkrarsızlığı və yaşarılığı şifahi-lirik yaradıcılığın xüsusi təbiətindən gəlir. Kollektiv refleksiyanın məhsulu olan bayatları lirik təfəkkürə xas eqosentriklik səciyyələndirir. Şəxsi mövqeyin mövcudluğu bayatlara subyektivlik və həyatilik aşılayır.

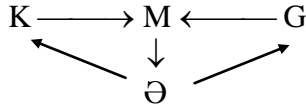
Bayatı mətni kanonik janr məzmununu, söyləyicinin şəxsi baxışını və gerçək mühtdən gələn motivləri cəmləşdirir. Bunlara uyğun olaraq, həyata modelləşdirici, evristik və qnoseoloji münasibət vahid yaradıcılıq prosesində ehtiva olunur.

Bayatlara xas janr təfəkkürünün canlılığı və yeni dövrdə aktuallığı bununla müəyyənləşir. Əsərdə simvolik, romantik və realist düşüncə tərzii çulğaşır və bayatı mətni mərasim, məişət və intim kontekstlərdə funksionallaşa bilər. Bayatı janrı həm sakral məzmunu, həm gerçək faktları, həm də subyektiv intibaları ifadə etməyə qadir poetik sistem kimi fəaliyyət göstərir.

Buna görə də bayatı janrı, bütövlükdə şifahi yaradıcılıq, müasir dövrdə yalnız müstəqim istifadə olunan bədii material deyil, bəzən yazılı-ədəbi təfəkkürün ifadə edə bilmədiyi mətləbləri bildirməyə qabil olan xüsusi qavrayış tərzii kimi aşkarlanır. Folklorun (və mifin) yeni dövrdə ədəbiyyata təkan vermək iqtidarında olması bu cəhətlə izah olunur.

Bu qənaət bayatlara və müəyyən dərəcədə ümumən şifahi lirikamıza xas yaradıcılıq üsulunu əyaniləşdirən şərti tipoloji model təqdim etməyə imkan verir. Qeyd etdiyimiz kimi, bədii yaradıcılıq prosesi adətən “gerçəklik-müəllif-əsər” modeliylə öyrənilir. Lakin bu model bədii mətnin estetik mahiyyətini və informativ təbiətini tam ifadə etmir. Bədii əsər yalnız gerçək faktın və ona fərdi münasibətin məcazi ifadəsi olsa, ona ümumən ehtiyac olmaz. Söz sənəti yalnız “olmuş”, “olan” və ya “olacaq”ın ifadəsi yox, həm də bütün dövrlər və bütün insanlar üçün daim aktual olan universal mətləblərin, əslində “olma-

yan”ın, ideal dünya mənzərəsinin, kənar bir mətnin təzahürüdür; həyatı ehtiva edən universal işarəvi sistemdir. Buna görə də şifahi söz sənətimizdə bədii əsər üç mənə qatının – inikas olunan gerçəklik, özünü ifadə edən müəllif və ixtiyari təzahür edən janr kontekstinin (işarəvi dil, ənənəvi dünya mənzərəsi) vəhdəti kimi aşkarlanır. Bunu belə modellə göstərə bilərik:



Bu modeldə K – ənənəvi kontekst (və ya janr təfəkkürü, estetik yaddaş), M – müəllif (folklorda kollektiv refleksiya, xəlqi subyektivlik), G – gerçəklik (əsərdə əks olunan və əsərin əks olunduğu tarixi mühit, folklorda həm də əsərin ünvanlandığı dinləyici kollektivi), Θ – bədii əsər deməkdir. Müxtəlif mətnlərdə sxemdə göstərilmiş yaradıcılıq amilləri fərqli güclə iştirak edir, onların fəallıq dərəcəsi və orijinal tənəsübü mətn tipologiyasını təyin edir. Buna görə də bu yaradıcılıq mexanizmini universal səciyyəli hesab etmək olar.

Beləliklə, bayatların poetik sisteminin struktur, semantik və praqmatik qatlarda apardığımız təhlili həm bu janrın bədii-estetik mahiyyətini daha dolğun anlamağa, həm də ümumən türk xalq poeziyasının tədqiqində istifadə oluna biləcək müəyyən metodoloji meyar və prinsiplərin ümumiləşdirilməsinə imkan verir. Bu imkanı ilk növbədə türk şeirinin kamil janrlarından olan bayatların poetik zənginliyi yaratmışdır. Bu zənginliyin bayatılara bu və ya digər fərqli metodoloji yanaşmalar zamanı tamamilə yeni elmi qənaətin alınmasına imkan yaradacağı şübhəsizdir.

QEYDLƏR

¹ Müvafiq hissələrdə təsvir, müqayisə, formal-məntiqi, struktur-semiotik, estetik təhlil, təfsir üsul və meyarlarından istifadə etmişik.

² Qeyd edək ki, bayatılar haqqında xüsusi araşdırmalar sayca elə də çox deyil: S.Mümtaz. Aşıq Abdulla // S.Mümtaz. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. B.,1986 (məqalə 1927-ci ildə yazılıb); Ə.Abid. Türk xalqları ədəbiyyatında “mani” növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyətləri // Azərbaycanı öyrənmə yolu, 1930, № 4-5; Yenə onun. Heca vəzninin tarixi // Maarif işçisi. 1927, 1; Ə.Dəmirçizadə. Bayatı haqqında // Ədəbiyyat qəzeti, 1936, 26 may; H.Araslı. Sarı Aşıq //Azərbaycan məcmuəsi, 1946, № 4-9; H. Qasımov. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında bayatının mövqeyi. B., 1954 (ND); H.Qasımov. Azərbaycan xalq bayatıları // Bayatılar. B., 1960; Q. Paşayev. Kərkük bayatıları. Bakı, “Azərnaşr”, 1968 (Rəsul Rza ilə birgə); Y. Ramazanov. Bayatı janrı və onun bəzi xüsusiyyətləri haqqında // Azərb. SSR EA Xəbərləri. ƏDİ seriyası, 1969; H.Qasımov. Azərbaycan bayatıları // Azərbaycan, 1970, № 8; Ə.Tərzibaşı. Kərkük xoyratları və maniləri. İstanbul, 1975; A.Laçınlı. Cinaslı bayatılar // Azərb. SSR Ali və Orta İxtisas Təhsili Nazirliyinin Elmi əsərləri. Dil və ədəbiyyat seriyası, 1977. № 6; A. Əliyev. Azərbaycan bayatılarının bədi xüsusiyyətləri. B., 1980 (ND); C.Heyət. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı // “Varlıq”, 1982, 2; İ. Abbasov. Ön söz // Azərbaycan bayatıları. B., 1984; F.İ.Arnaut. Qaqauz folklorunda mani növü (Türkiyə və Azərbaycan örnəkləriylə qarşılaşdırma). B, 1989 (ND); Q.Paşayev. İraq-Kərkük bayatıları. Bakı, “Yazıçı”, 1984; Yenə onun. Kərkük folkloru antologiyası. Bakı, “Azərnaşr”, 1990; Yenə onun. Kərkük folklorunun janrları. Bakı, “Elm”, 2003; M.Həkimov. Elat bayatıları. B., 1996; A.Hacılı. Bayatılarda subyekt və adresat tipləri // Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri. I buraxılış. B., 1997; Yenə onun. Bayatılarda poetik modelləşdirmə // Həmin məcmuə. IV buraxılış. B., 1998; Yenə onun. Bayatı poetikası. B., Elm, 2000; Yenə onun. Manilər // A.Hacılı. Qəribəm bu Vətəndə. Ahıska türklərinin etnik mədəniyyəti. B., 1992; Yenə onun. Axısqa türk folkloru. Bakı, 1998; F.İ.Arnaut. Qaqauz folklorunda mani növü (Türkiyə və Azərbaycan örnəkləriylə qarşılaşdırma). B, 1989 (ND); İ. Abbaslı. Ön söz // Azərbaycan bayatıları. B., 2004.

³ “...Elə təqlid... etmək olur ki, [müəllif] ya təhkiyəni [kənardan] aparır, ya Homerə bənzər başqa biri olur; ya da [həmişə] özlüyündə olduğu kimi qalır və dəyişmir; ya da bütün təqlid olunanları hərəkət edən və fəal [şəxs şəklində] ortaya çıxarır” (Аристотель. Поэтика // Сочинения. В 4-х тт. Т.4 – М., 1984. – С. 648).

⁴ Вах: Коренева Н. А. Тезис о «конце искусства» в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии // Диссертация на соискание

ученой степени кандидата философских наук. Москва, Институт философии РАН, 2013. – С. 69-77.

⁵ Buna görə də M.Baxtinin müəllif-adresat konsepsiyasının folklorla birbaşa tətbiqi özünü doğrultmur. Bu nəzəriyyə ümumən lirik yaradıcılığa tam aid edilə bilməz. Bütövlükdə müəllif problemi rus filologiyasında dərin və əhatəli elmi şərhini tapmış olsa da, bir-birini istisna edən mövqələrdən araşdırılır: V.Vinoqradov üslubda aşkarlanan "müəllif obrazı"nı, M. Baxtin polifonik şüuru ifadə edən dialoji nitq subyektini, B. Korman əsərdə təcəssüm olunan ümumi konsepsiya daşıyıcısını təsbitləşdirir. Azərbaycan nəsrində müəllif mövqeyi haqqında bax: Arif Məmmədov. Nəsrin poetikası (XIX əsrin II yarısı). B., 1990; Qorxmaz Quliyev. Dəliddən doğru xəbər. B., 2000.

⁶ А.Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. – С.267. Oxşar fikirləri V.Radlov, A.Potebnya, O.Freydenberq, B.Tomaşevski, V.Propp da söyləmişlər. Azərbaycanda tarixi poetika baxımından AMEA Ədəbiyyat İnstitutu nəzdində professor Şirindil Alışanovun rəhbərliyi ilə vaxtilə fəaliyyət göstərmiş "Tarixi poetika" şöbəsində aparılan tədqiqatları və burada hazırlanıb dərc edilmiş topluları xüsusi xatırlatmaq istərdik.

⁷ Bədii mətnlərin tədqiqində struktur və semiotik tədqiqatların tənəsübü haqqında bax: Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Вып. XII. Тарту, 1981.

⁸ Rolan Bart. Müəllifin ölümü // Cavanşir Yusifli. Bədii mətnin sirləri. B., 1998, s.93-98; Rolan Bart. Dram, poema, roman // XX əsr ədəbi düşüncələr tarixi (xatirələr, manifestlər, konsepsiyalar). Tərtib və tərcümə edəni, ön söz, şərhlər və qeydlərin müəllifi: Asif Hacı. Bakı, Azərbaycan Universiteti, 2018, 340 s. – S. 322-331. Bu mülahizələr müəyyən məqamlarda əsrin əvvəllərindəki rus formalistlərinin və simvolistlərinin fikirləri, eləcə də N. Homskinin generativ dilçiliyi və K. L. Strosun struktur antropologiyası ilə səsləşir.

⁹ Семиотика и история. Труды по знаковым системам. Вып. XXV. Тарту, 1992.

¹⁰ Г.Р.Яусс. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. М., Флинта, Наука, 2004. – С.193

¹¹ Ətraflı bax: Reseptiv tənqid // Qorxmaz Quliyev. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. Bakı, 2012. – S. 93-130.

¹² В.Изер. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М., Флинта, Наука, 2004. – С.202.

¹³ Həmin tədqiqatlar haqqında bax: M.C.Karəeva. Синтаксарий и моделирование языковых универсалий. Баку: Китаб алями, 2010, с. 206-209.

¹⁴ М.С.Караева. Синтаксарий и моделирование языковых универсалий. Баку: Китаб алями, 2010. – 212 с. (составитель: преподаватель Бакинского славянского университета Э.С.Исламова, научный редактор: доктор филологических наук, профессор А.Г. Алекперов).

¹⁵ Qorxmaz Quliyev. XX əsr amerikan ədəbiyyatşünaslığında aparıcı cərəyanlar. Bakı, 2011; Yenə onun. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. Bakı, 2012; Qorxmaz Quliyev, Ülvüyyə Rəhimova. XX əsrin görkəmli ədəbiyyatşünas alimləri. Bakı, 2014.

¹⁶ F.Y. Veysəlli. Struktur dilçiliyin əsasları. *Studia Philologica*. I. Bakı, “Təhsil”, 2005, 342 s.; F.Y. Veysəlli. Struktur dilçiliyin əsasları. *Studia Philologica*. II. Bakı, “Mütərcim”, 2008, 307 s.; F.Y. Veysəlli. Struktur dilçiliyin əsasları. *Studia Philologica*. III. Bakı, “Mütərcim”, 2009, 266 s.; F.Y. Veysəlli. Semiotika. *Studia Philologica*. IV, “Mütərcim”, 2010, 334 s.

¹⁷ Ədəbi ənənəmizdə psixologizm məsələsi haqqında bax: Muxtar İmanov. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı, Elm, 1991, 116 s.

¹⁸ Akademik İsa Həbibbəylinin “Azərbaycan ədəbiyyatı: dövrləşdirmə konsepsiyası və inkişaf mərhələləri. Bakı, Elm, 2019” monoqrafiyasında təqdim etdiyi milli ədəbiyyatımızın tarixi inkişaf mərhələləri aşağıdakılardır: 1. Qədim dövr Azərbaycan ədəbiyyatı. Etnosdan eposadək (ən qədim dövrlərdən VII əsrə qədər); 2. Azərbaycan yazılı ədəbiyyatının ortağ başlanğıc dövrü (VII-X əsrlər); 3. İntibah dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı (XI-XII əsrlər); 4. Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı (XIII-XVI əsrlər); 5. Azərbaycan ədəbiyyatında erkən realizm dövrü (XVII-XVIII əsrlər); 6. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizm dövrü (XIX əsr); 7. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizm və romantizm epoxası (XIX əsrin doxsanıncı illərindən Azərbaycanda sovet hakimiyyətinədək); 8. Azərbaycan ədəbiyyatında sosialist realizmi dövrü (1920-1960-cı illər); 9. Milli-mənəvi özünüdərk və istiqlal mərhələsi. Modernizm (1960-1980-ci illər); 10. Müstəqillik dövrü çoxmetodlu Azərbaycan ədəbiyyatı (1991-ci ildən).

¹⁹ Л.Н. Гумилев. Древние тюрки. История образования и расцвета Великого тюркского каганата (VI-VIII вв. н.э.): Кристалл; 2003. С.227.

²⁰ Н.А. Баскаков. Алтайский фольклор и литература. Горно-Алтайск, 1948.

²¹ С.С. Суразаков. Алтайская литература. Горно-Алтайск, 1962; Его же. Сходные черты стиля в орхонских надписях и эпосе тюркоязычных народов (на примере алтайского эпоса) // Типология народного эпоса. М., Наука, 1975; Его же. Алтайский героический эпос. М., Наука, 1985.

²² И.В. Стеблева. Древняя поэзия тюрков VI-VIII веков. М., 1965. 148 с.; Ее же. Развитие тюркских поэтических форм в XI в. М., 1971 299 с.; Ее же. Поэтика древне-тюркской литературы и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976. 214 с.

²³ В.М. Жирмунский. Орхонские надписи - стих или проза? // Народы Азии и Африки. 1969, № 2, с. 71-82; И.В. Стеблева. Еще раз об орхонских енисейских текстах, как произведениях поэзии // Народы Азии и Африки. 1969, № 2, с. 125-133.

²⁴ Məşhur folklorçu M. Naqlerin yazdığı kimi, "şifahi poeziyanın məhz poeziya kimi xüsusi təbiətini anlamağa və dəyərləndirməyə imkan verən adekvat estetik nəzəriyyə hələ də yaradılmamışdır" (Sitat G.İ.Maltsevin kitabından götürülüb: Г.И. Мальцев. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Ленинград, 1989, с. 14).

²⁵ Struktur tədqiqatlarda mətn – müəllif – işarə münasibətlərini bildirmək üçün fərqli tənasüblərdən də istifadə edilir: Freqe üçbucağından istifadə edərək, işarə – denotat (bildirilən) – desiqnat (məna) üçlüyü, anlama sxemini bildirmək üçün işarə (mətn) – adresat – ifadə olunan mətn – denotat tənasübü, ontoloji baxımdan isə denotat (müəllif) – desiqnat (məna) – nağıl kimi modellər təqdim olunur (H.Л.Мусхелишвили, Ю.А.Шрейдер. Постигание versus понимание // Труды по знаковым системам. Вып. XXIII. Тарту, 1989. – с. 3-17.)

²⁶ Bədi mətnin formal, semantik və funksional vəhdəti milli ədəbi düşüncədə erkən çağlardan təsbitlənib, bu baxımdan S.Ə.Şirvaninin fikri diqqətə layiqdir: "Ləfz edərsə ifadə mənanı, Sərf edər əhli-mərifət anı".

²⁷ "Подавляющее большинство частушек совершенно лишено условной символической образности. Частушки отражают жизнь в реальных формах и образах самой жизни" – С.Г. Лазутин. Поэтика русского фольклора. М., 1989, с.133. – Eyni fikri tanınmış rus alimləri Q.İ.Uspenski, L.S.Şeptəev, D.K. Zelenin, N.İ.Kravtsov, V.N.Anikin və b. da söyləmişlər. Əsərlərdən nümunələr də bu fikri təsdiqləyir: Никуда нам нет пути // Ни уехать, ни уйти // Управитель это знает // Нами лихо помыкает; Подождли мы сеновал // И стоим любимся // Как лист, барин задрожал // Староста осунулся. Türk və rus poetik mədəniyyətinin müqayisəsi haqqında bax: H.C.Трубецкой. О туранском элементе в русской культуре // H.C.Трубецкой. История. Культура. Язык. М., 1995 (A.Nacılının tərcüməsində: N.S.Trubetskoy. Rus mədəniyyətində Turan elementi haqqında // XX əsr ədəbi düşüncələr tarixi. Bakı, Azərbaycan Universiteti, 2018, с.88-113 (tərtib, tərcümə, şərhlər və ön söz Asif Nacılı).

²⁸ Mahiyyətə naturalist janr olan çastuşkalardan fərqli olaraq, bayatıların yalnız müəyyən janr modifikasiyaları situativ məzmununa və funksional xüsusiyyətlərinə görə naturalist çalar kəsb edir.

²⁹ Bu baxımdan, görkəmli filosof A.F. Losevin belə bir fikrini xatırlamaq istərdik ki, hər bir mədəniyyətin əsasında bu və ya digər miflər durur, mədəniyyət bu miflərin işlənməsi və gerçəkləşdirilməsindən ibarət olur (A.Ф. Лосев. Философия имени. М.,1990, с.195); Akademik Nizami Cəfərovun

araşdırmalarında milli mədəniyyətin, şeir sənətinin genezisi və onun tarixi təkamül prosesində aktuallaşması filoloji və kulturoloji səpgilərdə geniş araşdırılıb: Nizami Cəfərov. Füzulidən Vaqifə qədər (Monoqrafiya), Bakı, 1991; Yenə onun. Azərbaycan türkcəsinin milliləşməsi tarixi (Monoqrafiya), Bakı, 1995; Yenə onun. Genezisdən tipologiyaya. Bakı, 1999; Yenə onun. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004; Tarixi poetikanın metodoloji məsələləri haqqında professor Şirindil Alışanlının “Tarixi poetika: ədəbiyyatşünaslığımızın təcrübəsi və vəzifələri // Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. Bakı, 1989, s.3-13” məqaləsinə bax. Müasir ədəbiyyatda arxetip motivlər və mifopoetika məsələləri barədə bax: Asif Hacıyev. Epik ənənə və müasir bədii nəsr. Bakı, 1984; Асиф Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997; Orta çağ mədəniyyətimizdə universal dünya mənzərəsi və işarəvi modellər haqqında bax: Niyazi Mehdiyev. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. B., 1986; Bu məsələlərin ümumi səciyyəsi Adil Əsədovun kitabında əks olunur: İnsan təfəkkürü: qaynaqları, tarixi tipləri, perspektivləri. B, 1992. Eyni zamanda bax: Символы в культуре. СПб, 1992; Н. Жюльен. Словарь символов. М., 1999.

³⁰ Bax: X.S. Məmmədov, İ.R. Əmiraslanov, H.N. Nəcəfov, A.A. Mürsəliyev. Naxışların yaddaşı. B., 1981. Bu mexanizmi XXXI tablo qabarıq əks etdirir.

³¹ Dialoq ünsiyyətdə iki vəzifə daşır: müəyyən hazır informasiyanın ötürülməsi və ünsiyyət prosesində yeni informasiyanın yaranması. Bu baxımdan dialoq semiotik mexanizmin fəaliyyət prinsipi kimi aktuallaşır. Bu haqda bax: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам. Вып. XVII. Тарту, 1984.

³² Bu haqda bax: M.B. Vəliyeva. Поэтическая фонетика азербайджанской народной поэзии. Б., 1986 (АКД).

³³ Şeirimizin tarixi qaynaqları haqqında bax: И.В. Стеблева. Поэзия тюрков VI-VIII вв. М.,1965; Nizami Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004; Kamil Hüseynoğlu. Azərbaycan şeir mədəniyyəti. B.,1996; Tərhan Quliyev. Azərbaycan şeirinin qədim dövrü. Bakı, 2001.

³⁴ Abbas Hacıyev. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Ali məktəblərin filologiya fakültələri üçün dərslik. Bakı, 2010. – 370 s. – S. 249.

³⁵ Mətnləri əsasən aşağıdakı mənbələrdən götürmüşük: Bayatılar. Toplayanı və tərtib edəni Həsən Qasimov. B., 1960; Qəzənfər Paşayev. Kərkük folkloru antologiyası. Bakı, “Azərənşr”, 1990; Türkiyə türkcəsində manilər. Tərtib edəni prof., dr. Şükrü Elçin. Ankara, 1990; Asif Hacı. Qəribəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). B., 1992; Yenə onun: Ahıska türk folkloru. B., 1998; Yenə onun. Axısqa türkləri: Vətən bilgisi. İstanbul, 2009; Yenə onun. Urumlar: tarix və folklor. B., 2014. Eyni zamanda oxuculara məlum olan digər toplulardan və şəxsi arxivimizdən də istifadə olunub.

³⁶ Вах: F.A.Cəlilov. Azərbaycan dilinin morfonologiyası. B., 1988; Ə. Şükür-lü. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. B., 1993; M. Ряснен. Материалы по исторической фонетике тюркских языков. М., 1955; türk şeirində vurğu və qafiyənin tənəsübü haqqında bax: Дж.Л. Малонэ. Генеративная фонология и турецкая рифма // Новое в зарубежной лингвистике. В. XIX. Проблемы современной тюркологии. М., 1987. Bütövlükdə isə vurğunun türk şeir poetikasında mövqeyi sistemli araşdırılmayıb, yalnız son dövrlərdə müəyyən epizodik əsərlər dərc olunmuşdur (Усеинов Тимур Бекирович. Кырымтатар силлабик ширинде ургуу ве сатырларнынъ денклиги // Научный Вестник Крыма, № 6 (17) 2018).

³⁷ Вах: Е.Д. Поливанов. О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей» // Проблемы восточного стихосложения. М., 1973. с.100-106; еyni zamanda bax: В.М. Жирмунский. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Вопросы языкознания, 1968, №1.

³⁸ Psixolinqvistika haqqında bax: E. Ф. Тарасов. Тенденции развития психолингвистики. М., 1987; Этнопсихолингвистика. М., 1988; Д. Слобин, Дж. Грин. Психолингвистика. М., 1976.

³⁹ Müəyyən səslərin simvolik və ya ekspressiv məna daşdığı təsdiqləyən fonetik simvolizm nəzəriyyəsi ilk dəfə keçən əsrin 20-ci illərində, dili mənəvi fəaliyyət, fasiləsiz bədii yaradıcılıq hesab edən neolinqvistikada yaranıb (K. Fossler J. Bonfante, M. Bartoli, J. Bertoni, V. Pizani).

⁴⁰ Bu haqda geniş məlumat üçün Elxan Məmmədlinin dəyərli tədqiqatına bax: Elxan Məmmədli. Təcnis sənətkarlığı. B., 1998.

⁴¹ Formal-qrammatik qat olan sintaksisin özlüyündə müəyyən mücərrəd mənalara ifadə etməsi çoxdan məlumdur. Hələ 70 il əvvəl L.V. Şerba "Qlokaya kuzdra şteko budlanula bokra i kudryaçit bokryonka" («Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка») kimi leksik cəhətdən mənasız sözlərdən cümlə yaradaraq, buradakı formal-sintaktik münasibətlərin, ümumi qrammatik kateqoriyaların müəyyən assosiativ mənalara yaratdığını sübut etmişdi. Əlavə məlumat üçün bax: E.B. Падучева. О семантике синтаксиса. М., 1974.

⁴² Bu haqda A.Veselovski, A.Potebnya, V.Vinoqradov, V.Jirmunski, A.Axundov, T.Hacıyev, K.Abdullayev, N.Cəfərov, K.Vəliyev və b. əsərlərinə baxmaq olar. Geniş məlumat üçün keçən əsrin səksəninci illərindən başlayaraq dərc olunan tədqiqatlara bax: A.Axundov. Şer sənəti və dil. Bakı, 1980; Yenə onun. Dilin estetikası. Bakı, 1985; K.Vəliyev. Azərbaycan dilinin poetik sintaksisi. Bakı, 1981; Yenə onun. Лингвистическая поэтика. Б., 1993; T.Hacıyev. Şerimiz, nəsrimiz, ədəbi dilimiz. Bakı, 1990; Yenə onun. Dədə Qorqud: dilimiz, düşüncəmiz. Bakı, 1999; N.Mustafa. Füzulinin poetik semantikasi. B., 1994; N.Cəfərov. Azərbaycan türkcəsinin milliləşməsi tarixi.

Bakı, 1995; K.Abdulla. Azərbaycan dili sintaksisinin nəzəri problemləri. Bakı, 1999.

⁴³ Aşıq şeirinin poetik biçimi və janr çeşidləri haqqında professor Məhərrəm Qasımlının və professor Mahmud Allahmanlının dəyərli tədqiqatına bax: M.Qasımlı, M.Allahmanlı. Aşıq şeirinin poetik biçimi və çeşidləri. Bakı, Elm və Təhsil, 2018, 220 s.

⁴⁴ Föklörlərdə ikiləşmə məsələsi haqqında bax: Muxtar İmanov. Föklörlərdə obrazın ikiləşməsi (monoqrafiya). Bakı, Elm, 2011. 228 səh.

⁴⁵ М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.278.

⁴⁶ О. Есперсен. Философия грамматики. М., 1958, с.351.

⁴⁷ Bu haqda bax: Семантический уровень анализа и его отношение к уровням синтаксическому и прагматическому // Л. Тондл. Проблемы семантики. М., 1975, с.25-45.

⁴⁸ Ahıska türklərinin miasir folklor yaradıcılığında janr transformasiyaları, ədəbiyyat və folklor sinkretizmi haqqında bax: Asif Hacılı. Ahıska türklərinin sürgün folkloru. – Bakı, 2014; Yenə onun. Ahıska türklərinin folkloru və çağdaş sosial yaşanı (ing. dilində) // Folklor və etnoqrafiya, 2004, №1; Asif Gədjiev. Жанровое своеобразие современной устной прозы (на материале устной прозы месхетинских турок) // Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с. 174-189; Yenə onun. Фольклорно-литературный синкретизм современного устного творчества и жанровые трансформации в прозапоэтической традиции // «Elm və cəmiyyət», I buraxılış, B., 2004; Ahıska türklərinin tarixi, mədəniyyəti və folkloru haqqında bax: Asif Hacılı. "Gəl, dönəlim o yerlərə arkadaş!... "Ulduz" jurnalı, 1989, № 7, s.69-72; Yenə onun. Qəribəm bu vətəndə /Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti/. B., Gənclik, 1992. 216 s.; Yenə onun. Ahıska Türk folkloru. Bakı, Mütərcim, 1998; 230 s.; Yenə onun. Ahıska Türk folkloru. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları 2001, 239 s.; Yenə onun. Ahıska türkləri: Vətən bilgisi. İstanbul, 2009; Yenə onun. Axıska Aşıq Molla Məhəmməd Səfili. Bakı, Mütərcim, 2014, 84 s.; Yenə onun. Axıska türklərinin inanc dünyası. Bakı, Mütərcim, 2014. 108 s.; Yenə onun. Axıska Şair Usta Mürtez. Bakı, Mütərcim, 2015.

⁴⁹ Bax: Azərbaycan Föklörləri Antologiyası, X kitab, İrəvan Çuxuru folkloru, Bakı, Nurlan, 2004; Azərbaycan Föklörləri Antologiyası, XV kitab, Dərələyəz folkloru, Bakı, Nurlan, 2006; Azərbaycan Föklörləri Antologiyası, XIX kitab, Zəngəzur folkloru, Bakı, Nurlan, 2009; Azərbaycan Föklörləri Antologiyası, XX kitab, Loru-Pəmbək folkloru, Bakı, Nurlan, 2011; Qərbət folkloru, Bakı, Nurlan, 2009.

⁵⁰ Bax: Asif Hacılı. Urumlar: tarix və folklor. Bakı, 2014.

⁵¹ Asif Hacıllının arxivindən.

⁵² Вах: А.Н.Мамедов. Функции эстетических знаков в идейно-образной системе художественного произведения. Б., 1989 (АКД). Lakin estetik-bədii mətnlərdə işarəviliyin özünəməxsusluğu bəzən tam nəzərə alınmır. İnformasiya nəzəriyyəsinin yarımadı K. Şennonun yazdığı kimi, semiotikanın, informatikanın "dəbdə olan nəşəli içkisindən estetikada qədərincə istifadə olunmalıdır (K.Şennon. Работы по теории информатики и кибернетике. М., 1963. – С.5).

⁵³ Struktur, sistem və tamlıq anlayışları haqqında Azərbaycan alimləri Məryəm Qarayevanın və professor Rasim Mirzəyevin monoqrafiyalarına (M. Караева. Синтаксис и моделирование языковых универсалий. Баку, Китаб алами, 2010; Расим Мирзоев. Русское словообразование. Баку, 1986. – С.30-64.), professor Qorxmaz Quliyevin və professor Fəxrəddin Veysəlovun 10 və 11 istinadlarda qeyd etdiyimiz tədqiqatlarına bax.

⁵⁴ Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977. – С.145.

⁵⁵ Вах: М.Поляков. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.

⁵⁶ Вах: Л.Тондл. Проблемы семантики. М., 1975. – С.186. Ümumiyyətlə, strukturalizmin əsas tələbi – aşağı səviyyə ünsürünün yuxarı səviyyə ünsürünün "tərkib hissəsi" olması tələbi (Э.Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974. – С.135), araşdırıcıların göstərdiyi kimi, semantikaya aid deyil.

⁵⁷ Klassik şeirimizdəki semantik modellər haqqında bax: Nizaməddin Mustafa. Füzulinin poetik semantikasi. B.,1994; İ.Həmidov bayatların pəremik vasitələrə yaxınlığını deyərək, onların həm unikal dil vahidi, həm də müəyyən janra aid bədii əsər olduğunu göstərmiş və buradakı semantik strukturun üç hissənin: məntiqi-linqvistik, model semantikasi və konkret məkan-zaman reallıqlarına yönəlmiş leksik məna tutumunun vəhdətindən ibarət olması haqqında ümumi qənaət üstünlük vermişdir (Вах: И.Г. Гамидов. Семантическая структура азербайджанских баяты // Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИРЯЛ им. М.Ф.Ахундова. Б., 1996, с.260–267).

⁵⁸ Beyt də, bayatı kimi, müstəqil poetik forma, quruluş və məzmunca bütöv məndir. Bayatı cərgəsi (misra cütü) isə yalnız əsər daxilində məna kəsb edən kompozisiya elementidir.

⁵⁹ Folklor əsərinin ən kiçik invapiant vahidi olaraq tip (Аарне), motiv (Tomson), funksiya (Propp), mifema (Levi-Stpos), motivema (Dandis), aktual pauza (Paulinson), zaman və ehtimallıq fraqmenti (Armstrong), topik (Aqrikola) kimi anlayışlar göstərilir.

⁶⁰ Ya ekvivalent, ya da qonşu (qeyri-ekvivalent) ünsürlərin təkrarlanması – R.Yakobsonun "ekvivalentlik prinsipi" adlandırdığı universal üslubi qanunun mətn poetikasının əsas prinsipi olması bir çox araşdırmalarda qeyd olunur (Вах: Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М.,

1970; Г.Я. Салганик. Синтаксическая стилистика. М., 1973; Т.И. Сильман. Проблемы синтаксической стилистики. М., 1967).

⁶¹ Həqiqilik və yalan məntiqi haqqında bax: Г.Х. фон Вригт. Логика истины // Логико-философские исследования // Избранные труды. М., 1986, с.555-580; Дж. Пиаже. Избранные психологические труды. М., 1969. Məntiqi kvadratın tətbiqi haqqında bax: В.А. Светлов. Практическая логика. СПб., 1997.

⁶² Ж. Вандриес. Язык. Лингвистическое введение в историю // Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков. М., 1956, с.404.

⁶³ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178-179.

⁶⁴ Türk şeir ənənəsinin bu baxımdan tədqiqinə dair görkəmli türkoloq alimlər İya Vasilyevna Steblevanın (Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI-VIII века. – М., 1965; Ее же. Поэтика древнетюркской литературы: и ее трансформация в раннеклассический период. М., 1976; Ее же. Развитие тюркских поэтических форм в XI в. – М., 1971; Ее же. Ритм и смысл в классической тюркоязычной поэзии. – М., 1993); Nizami Cəfərovun (Nizami Cəfərov. Azərbaycan türkcəsinin milliləşməsi tarixi, Bakı, 1995; Yenə onun. Füzulidən Vaqifə qədər, Bakı, 1991; Yenə onun. Genezisdən tipologiyaya. Bakı, 1999) və Kamil Allahyarovun (Kamil Allahyarov (Hüseynoğlu). Azərbaycan şeir mədəniyyəti (yaranma və təkamül dövrü). Bakı: Ozan, 1996. – 87 s.; Yenə onun. Azərbaycan şeir sənətinin genezisi, formalaşması və təkamül yolları. Kirov: Vyatka Dövlət Universiteti nəşr.-tı, 2011 (rus dil.-də). – 179 s.) tədqiqatlarını qeyd edərək.

⁶⁵ Стеблева И.В. Ритм и смысл в классической тюркоязычной поэзии. – М., 1993, с. 6, 8.

⁶⁶ “Bayatı çağırmaq”, dastan “düzüb-qoşmaq”, “söz söyləmək”, “məsəl çəkmək” ifadələri, yəqin ki, buna işarədir.

⁶⁷ Bu haqda bax: Асиф Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.140-188; Асиф Гаджиев. Мифопоэтика русской прозы. Вторая половина XX века. – LAP LAMBERT Academic Publishing, 2018.

⁶⁸ A. İnan. Tarihte ve Bugün Şamanizm. Ankara, 1972, s. 195-197.

⁶⁹ Kaşqarlı Mahmud. Divanü Lügəti't–Türk, trc. Besim Atalay, Ankara, 1985, c. I, s. 189.

⁷⁰ Bu haqda bax: Muxtar İmanov. Azərbaycan nəsrində psixologizm. B., 1991; Yenə onun: Xalq gülüşünün poetikası. B., 2006.

⁷¹ Bax: Asif Hacıyev. “Koroğlu” dastanının morfoloji strukturu // «Elm və həyat», 1981, №1; Yenə onun: Milli süjet konsepsiyası və poetik sistemin təkamülü // Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. B.: Elm, 1989.

⁷² Dəyərli ədəbiyyatşünas və folklorşünas alimlər Məhərrəm Qasımlı və Mahmud Allahmanlı qeyd etdiyimiz tədqiqatlarında məhz janr prinsipindən

çıxış edərək, bayatı-bağlama, bayatı-tapmaca, bayatı-yedəklər, kəm sətir bayatı, xoyrat kimi bayatı biçimlərini fərqləndirir. Bax: M.Qasımlı, M.Allahmanlı. Aşiq şeirinin poetik biçimi və çeşidləri. Bakı, Elm və Təhsil, 2018.

⁷³ Bax: Asif Hacıyev. Şifahi və yazılı ədəbi yaradıcılığın özünəməxsusluğu // Asif Hacıyev. Epik ənənə və müasir bədii nəsr. B., 1984, c. 5-12; Asif Gadjiev. Проблема автора в аспекте фольклорно-литературных связей // А. Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997. с.12-23; Asif Hacılı. «Kitabi-Dədə Qorqud»da müəllif təfəkkürü və tarixi proses // Asif Hacılı. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı, «Mütərcim», 2002. 62-78 səh.

⁷⁴ Qeyd edək ki, son illərdə elektron informasiya-kommunikasiya texnologiyalarının və qlobal şəbəkənin yaranması ünsiyyət prosesində, eləcə də ədəbi yaradıcılıqda yeni situasiya və formalar yaratmışdır. Bu, bir tərəfdən ötürülən məlumatın məzmununda, digər tərəfdən, yazılı, şifahi (audio), hərəkətli (video), qarışıq növlərin kombinasiyalarından ibarət yeni ifadə formalarında aşkarlanır. Eyni zamanda, anonimlik, kollektivlik, şifahlilik, mənbəsizlik, oyunvarilik və sairə şəbəkə ünsiyyətini folklor yaradıcılığına, virtualıq, alternativlik, mistika, izləyicilik, şərtlilik, sinkretiklik, amorfluq, çoxmüəlliflilik, rituellik, mətn avtonomluğu isə mifologiyaya yaxınlaşdırır. Bu haqda bax: Asif Gadjiev. Сетература: история, типология и поэтика русской сетевой литературы. Баку, 2012; Asif Gadjiev. Русская сетевая литература: контекст, история, типология, поэтика: учебное пособие / – Саратов: Вузовское образование, 2019.

⁷⁵ Oğuznamə haqqında Azərbaycanda son dövrlərdə çıxmış tədqiqatlara bax: K.Abdulla. Gizli Dədə Qorqud. Bakı, 1991; Yenə onun. Kitabi-Dədə Qorqud” poetikasına giriş. Bakı, 2017. N.Cəfərov. Eposdan Kitaba. Bakı, 1999; Yenə onun. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004; M.Allahmanlı. Şaman, ozan və aşiq, Bakı, 2002; F.Bayat. Oğuz Destan Dünyası. Oğuznamələrin Tarihi, Mitoloji Kökenleri ve Teşekkülü. İstanbul: Ötüken, 2006; S.Rzasoy. Oğuz mifi və Oğuznamə eposu. Bakı, 2007; A.Hacıyev. Dədə Qorqud kitabı: oxunuşlar, açımlar. Bakı, Elm, 2007; K.Əliyev. Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu”. Bakı, 2011; Yenə onun. Açıq kitab – “Dədə Qorqud”, Bakı, 2015; R.Kamal. “Kitabi Dədə Qorqud”: nitq janrları və davranış poetikası Bakı, 2013; Ə.D.Əsgərov. Ümumtürk folkloru tarixində oğuznamə yaradıcılığı. (DD). B., 2015; A.S.Xəlilov. Oğuz eposunda ritual və janrın struktur tipologiyası. B., 2018.

⁷⁶ Homerin “İliada” və “Odisseya”sı, Firdovsinin “Şahnamə”si, Nizaminin “İskəndərnamə”si, Füzulinin “Leyli və Məcnun”u, Dantenin “İlahi komediya”sı, Migel Servantesin “Don Kixot”u, Şekspirin “Hamlet”i, “Kral Lir”i, Getenin “Faust”u, Fyodor Dostoyevskinin “Karamazov qardaşları”, Lev Tolstoyun “Hərb və sülh”ü, Uilyam Folknerin “Küy və qəzəb”i kimi,

“Ktibi-Dədə Qorqud” da sivilizasiyaların keçid dövrlərini əks etdirən fəvqəl mətnlərdəndir.

⁷⁷ Bu baxımdan, görkəmli alim Mehmet Fuat Köprülünün KDQ-un türk tarixi poetikasında rolu haqqında aşağıdakı mülahizələri diqqətəlayiqdir: “Tera-zinin bir kefesinə Türk edebiyatının tümünü, digər kefesinə de Dede Korkut'u koysanız yine de Dede Korkut ağır basar”.

⁷⁸ KDQ-un german eposu ilə tarixi-tipoloji müqayisəsi haqqında akademik Kamal Abdullanın tədqiqatlarını və onun rəhbərliyi ilə icra olunan beynəlxalq ““Kitabi-Dədə Qorqud” və “Nibelunqlar nəğməsi”” layihəsini, Rüstəm Kamalın slavyan eposu ilə müqayisəli tədqiqatını (Rüstəm Kamal. “Kitabi Dədə Qorqud” və “İqor Polku haqqında dastan: janrın hermenevtikası”. Bakı, 2003) ayrıca qeyd etmək istərdik.

⁷⁹ Bax: Asif Hacı. Dünya ağacı moitvi Azərbaycan mifologiyasında // «Ədəbiyyat və incəsənət», 19.02.1982; Yenə onun. Mifopoetik ənənədə dünya ağacı // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, XI, B., Səda, 2002; Yenə onun. Orta əsrlər türk və german-skandinav eposunda arxetipik paralellər (dünya ağacı) // “Şərq - Qərb – 2”. Bakı, 2016, s.9-16.

⁸⁰ Bu barədə beynəlxalq elmi tədbirlərdə məruzələr etmişik: “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında tolerantlıq Azərbaycan multikulturalizminin bədii qaynaqlarından biri kimi”, dəyirmi masa. 17 dekabr, 2015, Drezden, Almaniya; Bağımsızlıq Sonrası Azərbaycanda Çokkültürlülük. Seminer, 6 mart 2018, Türkiyə, Kayseri Türk Ocağı. Düşünürük ki, Dastanın bu kimi aspektlərinin tarixi poetika baxımından tədqiqinin böyük perspektivləri var.

⁸¹ Milli ədəbiyyatımızda müəllif mövqeyi və bədii üslubun tarixi təkamülü haqqında görkəmli alim Qorxmaz Quliyevin dəyərli tədqiqatlarına bax: К.Кулиев. Становление индивидуального стиля. Б., 2000; Q.Quliyev. Dəlidən doğru xəbər. B., 2000.

⁸² Sitatlar bu nəşrdən verilir: “Quran-i Kərim”. Azərbaycan türkcəsində açıqlama Nəriman Qasımoğlunun qələmi ilə. B., 1993.

⁸³ Bu haqda bax: Tarixi poetikamızda ləfz və kitab rəmzləri // Asif Hacı. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. B., 2002. s. 122-136.

⁸⁴ Bax: З. Фрейд. Психология бессознательного. М., 1989; З. Фрейд. Лекции по введению в психоанализ. М., 1990; К.Г. Юнг. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988. – N 1. Его же. Архетипы и символы. М., 1991. Его же. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб, 1994. Bu nəzəriyyə haqqında bax: Qorxmaz Quliyev. Psixanalitik tənqid // Qorxmaz Quliyev. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. Bakı, 2012, s.222-254; Məmməd Qocayev. Analitik psixologiya və bədii yaradıcılıq // Mütərcim, 1998, № 2 və eyni zamanda onun tərcüməsində K.Q.Yunqun “Analitik psixologiyanın poetik-bədii yaradıcılığa münasibəti” adlı məruzəsi (“Mütərcim”, 1998, №2, 3); Asif

Hacıyev. Ədəbiyyatşünaslıqda psixozanaliz // A.Hacıyev. Ədəbiyyatşünaslığın tarixi və metodologiyası. Muhazirə tezisləri. Bakı: Mütərcim, 2011; Arif Acalov, Cavanşir Yusifli, Paşa Əlioğlunun məqalə və tərcümələri.

⁸⁵ Bax: K.Q.Yunq. Şərq təfəkkürü ilə Qərb təfəkkürünün fərqi (Tərcüməçi: Paşa Əlioğlu) // <http://yarpaq.az/az/kqyunq-serq-tefekkurunu-ile-qerb-tefekkurunun-ferqi/>. Bu məqalədən bəzi məqamları təqdim etmək istərdik: “...Şərqdə «İdrak» anlayışı metafizikaya aiddir, Qərbdə isə o artıq orta əsrlər dövründən metafizik mənasını itirmiş, «psixi funksiya» mənasını əldə etmişdir... Şərqdə əql – kosmik qüvvədir, varlığın mahiyyətidir, Qərbdə isə yalnız yaxın vaxtlarda əqli idrakin (və deməli dünyanın koqnitiv mövcudluğunun) mahiyyətə aid şərti kimi şərh etməyə başlamışlar. Şərqdə elm və din arasında ziddiyyət ola bilməz, çünki faktlara qarşı ehtirasa əsaslanan elm və yalnız inam üzərində dayanan din yoxdur: Şərq idraki – dinidir, Şərq dini – dərk edəndir. Avropalı üçün Tanrının neməti hüduzsuzdur, insan isə son dərəcədə miskindir; Şərqdə insan özü öz tanrısı və xilaskarıdır... Şərq fikri ilə hətta səthi tanışlıq Şərqlə Qərb arasındakı fundamental fərqi üzə çıxarmağa imkan verir. Şərq varlığın əsas və unikal xüsusiyyəti kimi psixinin reallığından çıxış edir... Bu tipik introvertirə edilmiş meyl Qərbin bir o qədər tipik ekstravertirə edilmiş mövqeyindən prinsipial fərqlidir. Introvertlik və ekstravertlik, məlum olduğu kimi, insanın dünyaya qarşı münasibətinin temperamenti və ya hətta konstitusiyası ilə müəyyən olunur və bir qayda olaraq subyekt tərəfindən sərbəst olaraq seçilə bilməz... Xristian Qərbi belə hesab edir ki, insanın taleyi tamamilə İlahi Nemətdən və ya hər halda Kilsədən – yuxarıdan insanın yer üzündə xilasını üçün təsdiq edilmiş xüsusi təşkilatdan asılıdır. İnsanın «özünün xilasına» inanan Şərq isə, əksinə, güman edir ki, insan öz kamilləşməsi yolunu özü müəyyən edir... Elə həmin mənada istənilən Qərb insanı dinindən asılı olmayaraq xristiandır. Xristianlığa görə insan daxilən kiçikdir, heç nəyə yaxındır; Kyerkyeqor isə demişdir ki, «insan həmişə Tanrı qarşısında haqsızdır». Qorxu, tövbə, and, itaət, özünü alçaltma, xeyirxah işlər və duaların köməyi ilə o, özündə deyil, Totaliter Aliter-də, Tamamilə Başqada (kamil və dəyişməz), yeganə realda olan böyük qüvvəni rəhmə gətirə bilər. «Tanrını» hər hansı bir başqa qüvvə ilə (məsələn, «dünyayla», «pulla») əvəz etməklə çalışsan, qorxaq, mömin, özünü alçaldan, işgüzar, tamahkar, dünya nemətləri (mülkiyyət, sağlamlıq, bilik, texniki ustalıq, ictimai firavanlıq, siyasi hakimiyyət, nailiyyətlər və s.) uğrunda coşğun mübarizə aparən Qərb insanının tam xarakteristikasını əldə edə bilərik. Dövrümüzün böyük kütləvi hərəkətlərini nə təşkil edir? Bu, başqasının mülkiyyətinin mənimsənilməsi və ya özününkünün müdafiə edilməsi cəhdlərindən ibarətdir. İdrak əsasən daha böyük tikə əldə etmək üçün özünün əsl motivlərini gizlətmək məqsədi ilə əlverişli «izmin» kəşf edilməsi üçün istifadə edilir”.

⁸⁶ Epik ənənəmizdə universal motiv və simvollar haqqında bax: Asif Hacılı. Sonsuzluq yolçuları // «Azərbaycan», 1990, № 6; А. Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.51-95, 112-132.

⁸⁷ Bu halı keçid mərasimləri ilə əlaqələndirən Arnold van Gennep aralıq personajları həmin mərasimlərin “liminal fazası” ilə bağlamış (tədqiqatçı keçid mərasimlərini üç fazaya bölür: bölünmə, ərəfə, birləşmə), etnoloq Viktor Terner isə məhz bu liminal fazanı (ərəfə) xüsusi tədqiq etmişdir. Bax: В. Тэрнер. Символ и ритуал. – М.. 1983; Асиф Гаджиев. Мифологизм и фольклоризм образной структуры // Асиф Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997. С. 51-95.

⁸⁸ Bax: В. Тэрнер. Символ и ритуал. – М.. 1983. С. 168-169.

⁸⁹ Məhəmməd Fuzuli. Əsərləri. Altı cildə. II cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005, 336 səh. – S. 222-224.

⁹⁰ Məhəmməd Fuzuli. Əsərləri. Altı cildə. II cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005, 336 səh. – S. 192.

⁹¹ Asif Hacılı. Qəribəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). B., 1992. c.167-168.

⁹² Buna görə də poetik ənənəmizdə tarixən “atalar və oğullar” konflikti olmamış, yalnız maarifçilik dövründə yeni ictimai münasibətlərlə birlikdə ədəbi fabula kimi Qərb mədəniyyətindən mənimsənilmişdir.

⁹³ Nikolay Trubetskoy. Rus mədəniyyətində Turan elementi haqqında // «Səhifələr», №12-14, avqust, 2004; «Mütərcim», 1-2, 2004; Asif Hacılı. XX əsr ədəbi düşüncələr tarixi. Bakı, 2019 (tərcümə edən: Asif Hacılı). Avrasiyaçılıq cərəyanı və coğrafi təsəvvürlərin türk etnik psixologiyası və mədəniyyətində rolu haqqında bax: Asif Hacılı. Avrasiyaçılıqda türklər // «Mütərcim», 1-2, 2004; Yenə onun. Etnik-coğrafi təsəvvürlərdə Azərbaycan obrazı // «Dirçəliş», №78-79, 2004; Yenə onun. Coğrafi mühit və türk poetikası // «Dədə Qorqud», 2004, № 3.

⁹⁴ Zaman və məkan qavrayışı haqqında bax: М. Хайдеггер. Время и бытие. М., 1994; Э. Гуссерль. Феноменология внутреннего сознания времени // Сочинения, т.1, М., 1994; М. Грюнебаум. Философские проблемы пространства и времени. М., 1985. Б.А.Успенский. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. Вып. XXII. Тарту, 1988; Б.А.Успенский. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. Вып. XXIII. Тарту, 1989; Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам. Вып. XIX. Тарту, 1986; Poetik ənənəmizdə zaman və məkan anlayışları haqqında bax: Asif Hacılı. Bədii zaman, məkan və ritm //

Epik ənənə və müasir bədii nəsr. B., 1984, s.37-43; A. Naciyev. Zaman və onun poetik-mifik qavrayışı // Elm və həyat, 1985, №10; Asif Hacılı. Axısqa türklərinin xalq təqvimi // «Türk kultürü» /Türkiyə/, 1992, № 3; Asif Gadjiev. Архаические модели мира в современной прозе /художественное время и пространство// Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИРЯЛ им. М.Ф.Ахундова. Б., Мутарджим, 1996; Asif Gadjiev. Мифологизм и фольклоризм хронотопа // Асиф Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., Мутарджим, 1997, с.132-140; Asif Hacılı. Etnik coğrafiya və milli özünüdərkətmə // Milli özünüdərkətmə. Beynəlxalq elmi kollokvium tezisləri.21-24 aprel 1999, Qərb UN-ti, AEA, B., 1999; Yenə onun. Azərbaycan türklərində coğrafi yurd obrazı // «Восток и Запад»: Типология и диалог культур. Мат. научн. конф. «Восток и Запад» (15-18 ноября 1999 г.), Б., БСУ, 2001; Yenə onun. Coğrafi mühit və türk poetikası // «Dədə Qorqud», 2004, № 3; Arif Acalov. Epik dünya modelində zaman və məkan // Acaloğlu Arif Mikayıl oğlu. Türk xalqlarının epik ənənəsi və mifologiya. (Qəhrəmanlıq dastanlarında epik dünya strukturunun nəzəri aspektləri). Filologiya elmləri üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı – 2011. S.104-135; Mayis Əlizadə. “Kitabi-Dədə Qorqud”da bədii zaman məsələləri: təhkiyəci zamanı /M. Əlizadə //Azərbaycan folklorşünaslığı məsələləri: Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu Gənc Alimlər Şurası Konfransının materialları, 10 iyun 1988-ci il. - Bakı, 1989.- S.23-29; Mayis Əlizadə. “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarının epik zaman sistemi üzərində bəzi araşdırmalar /M. Əlizadə // Qobustan.-1993.-№3-4.-S.3-6.

⁹⁵ Asif Hacılı. Bayatılarda subyekt və adresat tipləri // Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri. I buraxılış. B., Mütərcim, 1997.

⁹⁶ Aşiq Abdulla // S.Mümtaz. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. B., 1986, s.159-171.

⁹⁷ Pərri-Lordun sinkretik ifa-yaradıcılıq nəzəriyyəsi xalq lirikasına tam aid edilə bilməz – artıq qeyd etdiyimiz kimi, eposdan fərqli olaraq, şifahi lirikada söyləyici və dinləyici arasında təzad var və lirik əsər kollektiv ifa zamanı kollektivlə birgə deyil, kollektivin ziddinə, sanki təklikdə, insanın özünə müraciəti kimi yaranır. Əsər artıq yaşanmış, ifadan əvvəl doğulmuş, "çağrılan" mətn olaraq ortaya çıxır. Söyləyicinin mövqeyi müəyyən mənada lirik “mən” dünya duyumu, yaşantıları ilə üst-üstə düşür. Eposda isə söyləyici nəql etdiyi hadisələrdən kənarlaşmağa, artıq baş vermiş olayları olduğu kimi, obyektiv çatdırmağa meyillidir. Milli filoloji fikrimizdə və növ-janr sistemində ənənəvi söyləyici məsələsi haqqında bax: Atəş Əhmədli. Ənənəvi söyləyicilik sənəti (Şirvan folklor örnəkləri əsasında). Bakı, Elm və təhsil, 2018.

⁹⁸ Bu haqda bax: Asif Hacılı. Coğrafi yurd // Qərübəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). B.,1992, s. 32-49; Yenə onun. Etnik coğrafiya

və milli özünüdərkətmə // Milli özünüdərkətmə. B., Qərb un-ti nəşr.,1999, s.172-177; Asif Hacı. Azərbaycan türklərində coğrafi yurd obrazı // Asif Hacı. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı, 2002, s. 50-62; Əfzələddin Əsgər. Ədəbiyyat tarixinə etnocoğrafi yanaşma və oğuz xalqları ədəbiyyatı problemi // Dədə Qorqud” elmi- ədəbi toplusu, 2002/1, s.106-113.

⁹⁹ Folklor və ədəbiyyat əlaqələri əsasən birtərəfli (folklorun ədəbiyyata doğru) öyrənilməsindən, ədəbiyyatın folklorla təsiri bir çox cəhətdən unudulub. Yuxarıdakı müqayisələrin istiqaməti üzrə mübahisə etmək mümkün olsa da, məsələnin belə qoyuluşu, yəni ədəbiyyatın folklorumuza təsirinin tədqiqi özlüyündə vacibdir.

¹⁰⁰ Şifahi nitqin, ümumən sözün ruhunu aksentlə, tələffüzlə bağlayan görkəmli dilçi K. Fosslerin fikrincə, bütün dil vahidləri məhz aksent və tələffüz vasitəsilə canlanır və mənalılır: "Aksent – üslubiyyat və ya estetika ilə fonetika arasında bağlayıcı həlqədir..." (К. Фосслер. Позивитизм и идеализм в языкознании // Хрестоматия по истории языкознания XIX-XX веков. М., 1956, с.298). V. Humboldun dil fəlsəfəsindən qaynaqlanan belə mülahizələr müasir psixolinqvistikada inkişaf etdirilir.

¹⁰¹ Salman Mümtaz. Göst. əsəri, s.167.

¹⁰² Görkəmli alim Xudu Məmmədov və həmkarlarının təsviri incəsənətdə "təsviri formaların fonsuz təşkili" prinsipini aşkarlaması və bayatılarda da izləməsi də qənaətimizin doğruluğunu təsdiqləyir: Худу Мамедов. Сиявуш Дадашев. Нечто об изобразительной системе, функционирующей в азербайджанской культуре // Архитектура, искусство (вопросы истории и теории). Б., 1989, с.3-30. Tehran Əlişanoğlu bu prinsipi Mirzə Cəlil nəsrində izləyir (T.Əlişanoğlu. Əsrdən doğan nəsr. B., 1999, s. 60-64).

¹⁰³ Eyni predmetlərin etnik psixologiyaya və subyektiv-fərdi mövqeyə uyğun fərqli dərki haqqında A. F. Losevin maraqlı mülahizə və müşahidələri var. Rusca "həqiqət" ("истина") sözünün yunan dilində "unudulmaz", "əbədi", latınca isə "inan", "etibar" mənalını verdiyini göstərən böyük filosof belə fərqli qavrayışın xalqın dünyagörüşünə və psixologiyasına, maraq və tələbatına uyğunluğunu təsdiq edir. Alim bütün predmetlərin xalq və fərd tərəfindən fərqli çalarda dərk olunduğunu və bunun dildə təsbitləşdiyini yazır (А.Ф.Лосев. Философия имени. М., 1990, с.56). Həqiqətən də, bizdə ərəbcədən "həqiqət" sözü islami məfkurəyə uyğun məzmun – haqqa, haqq-təalaya, ilahiyyə bağlılıq mənası daşıyır. Dilimizdə bu sözün türkçə sinonimi olan "doğru" kəlməsi isə "doğ"ulmuş, yəni ilkin, əzəli, "doğal" – təbii yaranmış mənasına yaxındır və bu məna çaları yuxarıda qeyd etdiyimiz cəhət – əski türk şüurunun kosmoqonik mahiyyəti, törənişin xüsusi mövqeyi ilə bağlıdır. Dini-fəlsəfi, mənəvi-estetik amillər "həqiqət" anlayışının mahiyyətini və bütövlükdə dəyərlər sistemini dəyişdirir. "Gözəllik" də "həqiqət" kimi nisbi anlayışdır və bayatılarda da konkret psixoloji ovqata, ünsiyyət şəraitinə uyğun dərk olunur.