

AZƏRBAYCAN ELMLƏR AKADEMİYASI

NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU
TARİXİ POETİKA ŞÖBƏSİ

ASİF HACILI

BAYATI POETİKASI

BAKI – “ELM” - 2000

Elmi redaktorları: **KAMİL HÜSEYNOĞLU**
filologiya elmləri doktoru
ŞİRİNDİL ALIŞANOV
Filologiya elmləri namizədi

Rəyçilər: **NİZAMİ CƏFƏROV**
filologiya elmləri doktoru,
professor
MƏHƏRRƏM QASIMLI
filologiya elmləri doktoru

Asif Hacı. Bayatı poetikası. Bakı: “Elm”, 2000 – 162 s.

İSBN 5-8066-1132-9

Filologiya elmləri doktoru Asif Abbas oğlu Hacınnın altıncı kitabı olan bu monoqrafiyada folklorumuzun qədim janrlarından olan bayatların poetik sistemi müasir elmi me'yarlarla tədqiq olunur. Kitabda bayatılara xas janr təfəkkürü və mətn tipologiyası şərh edilir, ümumən şi-fahi lirikamızı səciyyələndirən konseptual ümumiləşdirmələr verilir.

GİRİŞ

0.1. Ön söz

Azərbaycan folklorunun ən qədim janrlarından olan ba-yatılar sadəlik və mürəkkəbliyin, aşkar və gizlinin, ilkinlik və çağdaşlığın qaribə vəhdətiylə müasir oxucunu heyvətə salır. Ancaq bu heyvətdən və bayatı müdrikliliyinin ani dərkindən doğan hissələr ən munis duyğulardır. Bayatı təfsiri əslində mədəniyyət və dilimizin, özliyümüzün dərki deməkdir. Etnik ruhumuzu yaşadan bayatılar buna görə milli filoloji fikri daim cəlb etmişdir və bu yolda növbəti cəhd hesab etdiyimiz bu araşdırma da milli elmi ən'ənyə əsaslanır. Tədqiqat zamanı bəşəri elmi metodlara müraciət etsək də¹, məsələni milli filoloji zəmində qavramağa çalışmışıq.

Eyni zamanda bu tədqiqat bayatılara fərdi və deməli, birtərəfli baxışıdır. Məqsədimiz bayatıları müstəqil poetik fenomen kimi araşdırmaq olduğundan, onların tarixi qaynaqlarına və təkamülünə, mifopoetik simvolikasına və ictimai məzmununa, digər şərh və təfsirlərə öləri toxunmuşuq². Bayatını mütləq hədi ələm şəklində öyrənmişik - kənardan gələn əlavə mə'lumatı ("küy"ü) mümkün qədər eşitməməyə çalışmışıq. Bizə maraqlandıran sualları bayatının özünə ünvanlamışıq və ola bilsin ki, bu zaman subyektiv münasibətdən gələn "yersiz" suallar da ortaya çıxıb.

Bəri başdan onu da deyək ki, bu kitab heç də bayatı ilə bağlı sualların cavablarından yox, əslində elə sualların özündən ibarətdir. 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 müdrikliliyi də məhz bundadır – burada hazır cavablar yatmır, bayatı insanı fikrə, düşüncəyə sövq edir və bir-birinə calanan sonsuz suallar doğurur; bayatı məzmunu mahiyyətə tükənmir – məsələ mətinin yeni dərkində, əvvəl sorğulanmamış mətləblərin aranmasındadır.

0.2. Ümumi mülahizələr

Zahiri sadəlik və yiğcamlıq bayatılardakı məna dərinliyi və bədii zənginliyin şərhini çətinləşdirir. Başqa bir əngəl isə metod məsələləri – tipoloji özünəməxsusluğun kifayət qədər sezilməməsi və bəzən bayatılara ədəbi meyarların tətbiqiylə bağlıdır.

Şifahi və yazılı əsərlər müasir filologiyada əsasən ü ç s ə p g i d ə ö y r ə n i l i r: obyektiv məlumatın inikası (mətn və mühit), yaradıcı subyektin özünüifadəsi (mətn və subyekt), janr məntiqinin təzahürü (mətn və mətn) baxımından. Lakin bu üç istiqamətin təcridlənməsi bir çox tarixi və nəzəri məsələlərin dolğun həllinə mane olur: Aristotel estetikasında eposun obyektlə, lirikanın subyektlə, dramın obyekt-subyekt vəhdətiylə bağlanması və Hegel fəlsəfəsində bədii təkamülün simvolik, klassik, romantik mərhələlər üzrə təsnif olunması mütləqləşdirilərək fərqli fakt və dövrlərə mexaniki tətbiq edilir. Nəticədə, müxtəlif ədəbi ənənə və poetik sistemlər eyniləşdirilir.

M ə t n v ə m ü h i t müstəvisində aparılan araşdırmalarda bədii ümumiləşdirmə, tipiklik, inikas təmlığı əsas götürülür. Bədii mətnin müstəqilliyi, yəni əslində həm də söz haqqında söz olması unudulur.

Y a r a d ı c ı s u b y e k t məsələsinə münasibətdə də yekdillik yoxdur. Folklorda müəllifin rolu ya ümumən nəzərə alınmur, ya da ədəbiləşdirilir. Şifahi ənənədə konkret və fərdi müəllif olmasa da, ümumiləşmiş müəllif obrazı, xəlqi subyektivlik, mənəvi-estetik mövqe, şəxsiləşmiş baxış var. Epik əsərlərdə bunlar əsasən hadisəvi süjeti nəql edən təhkiyəçi vasitəsilə ifadə olunur. Xalq lirikasında isə müəllif "mən"i eyni zamanda həm nitq subyektı, həm tərənnüm obyektı, həm də müsahibdir: lirik qəhrəman daxilən ikiləşərək özü haqqında özüylə dialoqa girir³.

Digər elmi istiqamətdə isə ö n ə m ə t n f e n o m e n i, 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 çıxarıldı, folklorda bədii strukturun öz-özünü yaratdığı söylənilir⁴. Bu elmi ənənənin sistemli şərhı Pərri-Lordun formul nəzəriyyəsində verilib: şifahi əsər ifa zamanı, sabit formulların bir-birinə calanması ilə yaranır. Lakin bu mülahizələrin mütləqləşdirilməsi folkloru mexaniki prosesə, estetiklikdən məhrum texniki əməliyyata çevirdiyinə görə sonralar A.B.Lord öz nəzəriyyələrinin tükəndiyi qənaətinə gəlmişdir. Bir çox tədqiqatlarda formul prinsipi yazılı ədəbiyyata şamil edilir: R.Bart "müəllif figuru"nu kənarlaşdıraraq əsərin funksionallığını oxucuyla əlaqələndirir⁵.

Yətlı konseptual zəminin olmaması tarixi poetikanın və folklorşünaslığın inkişafını əngəlləyir⁶. Fikrimizcə, bunun əsas səbəbi empirik metodlarla estetik təfsirin, nəzəriyyə və tarixin bir-birindən təcridlənməsidir. Xüsusi ünsiyyət növü olan bədii yaradıcılığın tədqiqində mühit-subyekt-mətn (dil, janr yaddaşı anlamında) kimi amillərin vəhdətdə götürülməsi bu metodoloji nöqsanı aradan qaldıra bilər: əsərdə əks olunan gerçək faktlar, dil-janr məntiqi, yaradıcı subyekt mövqeyi və əsərin ünvanlandığı

müsaib (məndə öncədən duyulan və əsərin üslubuna təsir edən xəyali şəxs) vahid tərkib hissələri kimi aşkarlanır.

Konkret bədii sistemlərin, o cümlədən bayatı poetikasının göstərdiyimiz yaradıcılıq amilləri üzrə sistemli təhlili bir çox nəzəri və tarixi məsələlərə aydınlıq gətirə bilər. Mükəmməl janr olan bayatılarda söz sənətinin ümumi nəzəri t i p o l o g i y a s ı ilə yanaşı, t a r i x i ö z ə l l i k l ə r də izlənilir. Tipoloji ortaqlıq ondan ibarətdir ki, hər bir bədii mətn kimi bayatıların da obyektiv determinizmi, şəxsi subyektivliyi, mətn fenomenliyi vəhdətdə təzahür edir: bayatı təsvir və təənnümün, təfərrüat və təəssüratın, inikas və izharın, təşviq və təlqinin, gerçək və xə-yalın, ani və əbədinin çulğışdığı poetik təmlə kimi qavranılır. Ancaq müxtəlif əsərlərdə, o cümlədən bayatılarda bu amillər fərqli tənəsüb və fəallıqla aşkarlanır. Bayatı poetikası digər bədii sistemlərdən subyekt mövqeyinin dərinliyinə və janr məntiqinin sirayət gücünə görə fərqlənir. Məsələn, Azərbaycan və rus folklorunun uyğun janrları olan bayatı və çastuşkaların hətta ötəri müqayisəsi belə fərqləri əyani göstərir.

Məşhur rus alimlərinin özlərinin göstərdiyi kimi çastuşkalar şərti-simvolik obrazlılıqdan məhrumdurlar və hə-yatı gerçək forma və obrazlarla əks etdirirlər⁷. Təbii ki, bu cəhət qüsurlu yox, xüsusiyətdir; burada obyektiv amilin həlledici olduğu, fərdi məlumatın bildirildiyi naturalist yaradıcılıq üsulu hakimdir.

Bayatılarda isə, əksinə, subyektiv-rəmzi düşüncə həyatın naturalist inikasından üstündür: mühitdən gələn məlumat şəxsi hissələrlə çulğışaraq poetik modelə uyğunlaşdırılır və fəlsəfi siqlət kəsb edir. Beləliklə bədii məzmunun 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", "aşiq", "bacı", "ata-ana", "dağ", "dərə", "bağ", "gül", "baxılmaz yollar", "batmış ay", "bükük boyun", "şirin çayın qəndi", "yarın üzü", "zülfi" – müəyyən funksiya daşıyan rəmzi mənələrdir. Lakin bayatıların poetik kamilliyi elədir ki, bu rəmzlər həm insani hissələri, şəxsi duyğuları bildirən məcazlardır, həm də tarixi-etnik məlumat daşıyan realist detallardır - bədii dərinlik bayatını fərdi dinləyici istəyinə uyğun dəyərləndirməyə imkan verir (necə ki, ağılları dinləyən kəslərin hərəsi əslində öz ölüsünə ağlayır).

Deyək ki, "qərib" motivi bayatılarda üç baxımdan mənalanır: profan məntiqə görə "qərib" - insanın kimsəsizliyinə, təklik və tənhalığına işarədir; lirik "müəllif" qavrayışında "qərib" qisməti ümumiləşərək insanın taledən, zaman-məkandan asılılığının və s. və i. metaforası ola bilər; sakral kontekstdə isə "qərib" insan "başqa" aləmin nümayəndəsidir, adi dünyaya təsadüfən düşmüş ülvî şəxsdir, fanidə əbədinin, əbədidə faninin təmsilçisidir, "aralıq", "vasitəçi", yəni heç bir aləmdə sabit yeri olmayan faciəvi fiqurdur.

Beləliklə, bayatılarda fərqli mənaları birləşdirən mükəmməl poetik sistemlə qarşılaşırıq: şəxsi hisslər, həyatı səhnələr estetik idealla çulğadır, nəticə etibarilə, insana, məkana və zamana özünəməxsus münasibət təzahür edir. 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 ifadə olunur. Mətnin daxili aləmi, bədii zaman və məkan şərtləşir – f ö v q ə l z a m a n l ı q və f ö v q ə l m ə k a n l ı q ortaya çıxır. Hətta qrammatik cəhətdən indiki zamanda söylənən əsərlər də ümumi zaman keyfiyyəti qazanır və bütün dövrlərə aid əbədi həqiqətləri ifadə edir. Qeyri-qəti gələcək və nəqli keçmiş qeyri-müəyyən zaman formaları kimi fəallaşır.

Bayatı konkret gerçəkliyi əks etdirməklə bərabər, ənənəvi dünya mənzərəsinə, etnopoetik kontekstə, əvvəl söylənmiş mətnə yönümlü olur⁸. Əsər özü qismən gerçəkliyi əvəz edən şərti reallıq kimi yaşanır, mətn söyləyicini və dinləyicini ehtiva edən canlı aləmə çevrilir. Buna görə də bayatılarda hər bir formal ünsür xüsusi mənə ifadə edərək semantikləşir; kanonik quruluş, üslubi formullar mənə yaradıcılığında fəal iştirak edir. Bayatı kənarında yerləşən nəyinsə inikası üçün adi pragmatik vasitə deyil, müstəqil estetik-psixoloji aləmi olan məqsəd kimi funksionallaşır. Əsər olanda olmayanı ax-taran insanın tapındığı ali məqam, varlıq və heçliyin, fani və əbədinin, gerçək və idealın ehtizazlı təmasa girdiyi mütləq mühit tək özündə qapanır. Lakin bu mühit dinləyici qavrayışında mücərrədləşmir – insanı ucaldır, həyata nüfuz edir, sosial davranışı tənzimləyir, psixoloji gərginliyi azaldır, müsbət emosiyalar oyadır.

Bu ilkin mülahizələr və sonrakı tədqiqatın özünü aşağıdakı müddəə və prinsipləri ümumiləşdirməyə imkan verir (tədqiqatdan doğan və yenidən tədqiqatı səhhləşdirən bu müddəaların önə çıxma-

rılması onların metodoloji səciyyəsi və tək bayatılara aid olmaması ilə bağlıdır).

0.3. Əsas müddəa və prinsiplər

- ◆ *Birinci müddəa. 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 - mimesisdirsə, 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 mənərəsinə uyğunlaşır; realist detallar rəmziləşir, təsvir obyektləri estetik işarə səciyyəsi qazanır. Bədii mətn öz gerçəkliyini təsdiqləyir, şərti reallığa, müstəqil işarələr sistemində çevrilir. Söyləyici və dinləyici xəyali bədii aləmə daxil olan məcazi surətlər tək fəallaşır.

- *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 bədii struktur semantikləşir, kompozisiya çərçivəsi şərtiləşir, fon itir. Yəni bayatılarda estetik işarə - mənədir, söz - kəlamdır, janr - düşüncədir, mətn-modeldir. Bütövlükdə bədii forma öz adı anlamında (məzmunun ifadəsi) deyil, məzmunla qovuşuqdur, məzmunu yaradan və istiqamətləndirən semantik məhvərdir. Poetik forma bədii mənə yaradan potensiyadır, informativ səciyyəlidir. Forma və məzmunun belə sinkretik vəhdəti türk folklor poetikasının prinsipial keyfiyyətidir.

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

Bədii strukturda bütün ünsürlər ayrılıqda və vəhdətdə xüsusi funksionallıq qazanır, ə n ə n ə v i k o m p o z i s i y a p r i n s i p l ə r i n ə t a b e o l a n k a n o n i k t a m l ı q f o r m a l a ş ı r.

- *Üçüncü prinsip. Kompozisiya prinsipi folklor mətnlərindəki səbəb-nəticə əlaqələrinə əsaslanır. Bu əlaqələrin əsasını mətn ünsürlərinin 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 ünsürlərini ehtiva edir və ümumtürk poetikasının əsas prinsiplərindən olan paralelizmlə bağlanır. Məsələn:

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

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

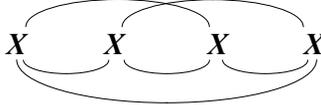
- ◆ *İkinci müddəa. Bayatılarda kanonik janr tamlığı daşlaşmış formal qəlib deyil, bədii ünsürlərin struktur-semantik əlaqələrinə əsaslanan forma və məzmun vəhdətidir.*

Məhdud saylı poetik vasitələr qarşılıqlı əlaqəyə girərək orijinal kombinasiyalar yaradır və bu cəhət əsərin unikallığını, 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, mütəhərrik, yeniləşən qavrayış mexanizmi fəaliyyət göstərir: şifahi yaddaşda "hazır əsərlər" yox, əsərin yaranma prinsipləri və "material" saxlanılır – müəyyən formul (söz) özüylə başqa sözləri gətirir, əsər öz-özünə "düzülüb-qoşulur", şəbəkə kimi açılışır.

Məsələn, aşağıda dörd işarə görürük:

X X X X

Həmin işarələr qarşılıqlı əlaqədə, deyək ki, ikili münasibətlərdə, 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 semantikləşdikdə 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 mənalara ifadə edir: A – mən, V – sən, S – rəqib, D – başqaları anlamına gələn simvollarıdır. Onlar arasında çoxyönlü münasibətlər qərarlaşır: AA – mənim özümə münasibətim, AAV – mənim mənlə sən arasında münasibətə münasibətim, AVS – mənim sənə rəqib arasında münasibətə münasibətim, DAV – başqalarının mənimlə sən münasibətinə münasibəti və s. Bu münasibətlər həddi təxəyyüldə sonsuz sayda arta 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 rəsmi canlandırılması klassik naxış yaradıcılığına da xasdır⁹.

Bu xüsusiyyət bayatılarda kanonik poetik tamun milli estetik təfəkkürün ümumi tipologiyasına uyğunluğunu, formanın mənaya-ratma sıqlətini 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 süurundan 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 mənalandır. Ənənəvi forma, janr sistemi özü məna yaradan yaradıcılıq amili olur.

- Dördüncü prinsip. Şifahi xalq şeirində bədii məzmun informasiya mənbəyi və qəbuledici ilə yanaşı, ünsiyyət kanalının xüsusiyyətlərinə uyğundur. Bədii məzmun tarixi, fərdi və ənənəvi mənalardan məcmuyudur.

Əsərin məzmununu üç amilin – əks olunan tarixi mühitin, fərdi sözləyici münasibətinin və janr məntiqinin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır. Lakin bu üç məzmun qatı arasında *l a b ü d z i d d i y y ə t* ortaya çıxır: tarixi mühitin yeniliyi, fərdin azadlığı, janr kanonunun amirliyi bir-birilə toqquşur. Əsərdə onların tarazlığı əmələ gəlir və mətn məhz bununla təsbitləşir. Bu təzadlı, nisbi vəhdət bədii məzmunun qeyri-müəyyənliyində, çoxmənalılıqna, şərtliliyinə, məcazılıyına səbəb olur. Bütün bunlar estetik məna vahidini çözləməyi çətinləşdirir.

Təbii dildə hər hansı predmet və ona münasibət müəyyən işarə (fakt) yaradır və bu işarə məna 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 vahidi, yəni 1 bit mə'lumat əmələ gətirir.

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

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

- ◆ *Dördüncü müddə. Müəllifin subyektiv şəkildə təfsir etdiyi və müəyyən obyektiv predmet vasitəsilə ifadə olunan əənəvi poetik funksiya estetik məna vahididir.*

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

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

Mühit – simvolları, janr konteksti – funksiyaları, müəllif – ideyanı müəyyənləşdirir. Simvol – mücərrəd və ya real obyektlərin təəssümüdür: dağ, gül, bülbül, bulaq, yol, quş, əə, tale adi predmet deyil, rəmzi mə'nalardır; funksiya bədii ən'ənədən gələn sabit rollardır: aşiq, rəqib, köməkçi, qərib, ata-ana, qoca, cavan, uşaq – adi subyektlər deyil, funksional mövqelərdir; müəllif münasibəti isə şəxsiləşmiş təfsirdir, amma folklorda bu cəhət zəifdir, daha doğrusu, ümumiləşmişdir.

- ◆ *Beşinci müddə. Mühitdəki bütün maddi varlıq və mücərrəd anlayışlar rəmzi səciyyə daşıya, yəni bədii simvol ola bilər.*
- ◆ *Altıncı müddə. Poetik sistemdə simvollar arasında bütün həlledici münasibətlər semantik təbiətlidir, yəni bədii funksiyadır.*
- ◆ *Yeddinci müddə. Məllif tarixi mühit və əənəvi kontekstlə dialoqdadır, yəni hər bir estetik işarənin konseptual mərkəzidir.*
- ◆ *Səkkizinci müddə. Folklorda müəllif ümumi təəvvürlərin ifadəçisi olduğundan onun subyektivliyi zəifdir və əsasən janr təəblərinə tabedir.*

Digər tərəfdən, lirikada müəllif fəallığı özünəməxsus şəkildə – daxili mükəlimə, insanın özüylə dialoqu kimi aşkarlanır. Lirik qəhrəman ətraf mühiti öz içində görür, kənar ələmlə ünsiyyət daxili mükəlimə formasında olur. Müəllif obrazı psixoloji çevirmələrə uğrayır: nitq subyekt, dinləyici və nitq obyektinin onun iç dünyasında ehtiva olunur; gərgin daxili axtarış, eyni bir insanın fərqli simaları arasında əzəbli mükəlimə başlayır. Bu dialoqun gerçəkləşməsi isə xəyali nitq tərəfləri arasında paradigma uyurluğuna bağlanır.

- *Altıncı prinsip. Bədii dialoq – semantik obyektlər eyni in-formasiya sisteminə daxil olduqda, yəni dialoq tərəflərinin mə-*

nəvi, 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 tələyinə tətbiq edə bilər (təbii ki, ixtiyari, assosiativ tərzdə, alt şüurda).

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

Assosiativlik – sözləyici və dinləyicinin fərqli mənalara tutuşdurmaq, qruplaşdırmaq imkanından asılıdır: məlum olay naməlumə və naməlum fakt məlumə, konkret mücərrədə və mücərrəd konkretə müncər edilə bilər. Ümumi ideya tarixi hadisəyə, tarixi hadisə isə fərdi tələyə bağlanır. Belə assosiativ müqayisələr məlum vasitəsilə naməlumə qavramağa və naməlum vasitəsilə məlumda yeni çalarlar aşkarlamağa xidmət edir. Assosiativlik prinsipi tarixi poetikamızda ümumi məntiqi qanunauyğunluğa tabedir.

- *Səkkizinci prinsip. Assosiativlik – ortaqlıq 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 "çiskinli dağ" önə çıxır.

Bu o deməkdir ki, bayatı məzmunu konkretlikdən uzaqdır və dinləyicini məlumatlandırmağa yox, düşündürməyə xidmət edir, tələqinə yönəlir. Buna görə də bədii dialoqda birmənalı təsdiq və inkardan çox, araşdırma, müəmma, sorğu pafosu güclüdür. Burada təzadlı, paradoksal mənalara 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 təzad yarada bilir.*

Lakin əsərin cilalanaraq qəlibləşməsi və dinləyici şüurunda fərqi qavrayışı onu təsbitləşdirir. Yəni mətnin daxili tamlığı və dinləyici tərəfindən həyati faktlarla bağlanması əsəri konkretləşdirir və sabit mətnə çevirir.

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

Müəyyən ciddi təshihlərlə xalq şeirimizin bir çox digər janrlarına aid edilə biləcək bu müddəə və prinsiplər bayatıların bütün poetik qatlarında – bədii quruluş, mə'nalar tutumu və əsərin qavranılmasında təzahür etdiyindən tədqiqatı bu üç istiqamət üzrə aparacağıq.

I 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 qapalıq, tamlıq, 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 mə'nasına təsir etməyə başlamışdır. Nağıl, dastan, qoşma, bayatı istilahlarının artıq özləri dinləyicidə müəyyən assosiativ mə'nalar doğurmuşdur. Yəni folklorda bədii struktur yalnız keyfiyyət deyil, həm də mahiyyətdir. Deməli, bayatı strukturunu müstəqil mahiyyət kimi 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 uyusacaq qədər açıq və müttəhərlik olmalıdır. Beləliklə, bayatının bədii strukturunu yardımçı tərəf deyil, məna yaradan amillərdən biridir. Poetik struktur - məna potensialı, yaradıcı təxəyyülü istiqamətləndirən bədii model, dünyaya baxış bucağıdır. Belə məna yaradıcı fəallıq bütün quruluş qatlarında – fonetik, morfoloji, leksik, sintaktik üsürlərdə aşkarlanır. Təbii ki, bədii strukturda yatan mənalar durğun halda, potensial imkan vəziyyətindədir və invariant səciyyə daşıyan bu mücərrəd mənaları bədii-estetik məzmun, müəllif mövqeyi, estetik ideya ilə eyniləşdirmək olmaz. Poetik struktur ("işarə-ışarə") yalnız gerçəklikdən gələn yeni mənalarla tamamlandıqda ("işarə-mühit") və dinləyici qavrayışında canlandıqda ("işarə-subyekt") estetik məzmunu çevrilir. Buna görə də bayatların semiotik tədqiqində bu üç mərhələ – struktur, semantik, pragmatik qatların təhlili bir-birini tamamlamalıdır.

Semiotik işarələr məcmusu olan bayatı strukturunu səslərdən başlayaraq cümlələrə qədər bütün linqvopoetik səviyyələri əhatə edir¹⁰.

1.1. Bayatı strukturunun fonopoetik qatı

Ümumən söz sənətinin, o cümlədən bayatların ilkin struktur vahidləri fonetik vasitələrdir. Səslər və onların yaratdığı fonetik kombinasiyalar bədii məndə 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 güclüdür¹¹. Yiğcam, 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 ritmik səciyyə daşmasıdır. Bəzən ritm geniş mənada - kompozisiya, üslub, süjet və s. 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 ənənəsindən yaranır. Bayatı ritmi də bu iki baxımdan araşdırılmalıdır: türk dili və türk şeiri fonunda.

Pratürkdə poetik vəznin alliterativ səs təkrarları, sonralar isə hecaların sayına və keyfiyyətinə görə qurulması məlumdur. Sillabik vəznə malik olan qədim türk şeirində ritm yaradan əsas amil hər sətirdə təxminən eyni sayda hecaların işlənməsi və səs uyarlığı olmuşdur¹². Arxaik şeir ritmi getdikcə daşlaşaraq ənənəvi vəzn qanunlarında təsbitləşmişdir. Vəzn şeiri yaratsa da canlı yaradıcılıq prosesində 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 ritm ənənəvi vəznin konkret realizəsi kimi aşkarlanır. Buna görə də mücərrəd vəzn prinsiplərindən fərqli olaraq, bədii ritm konkretlik və fərdiliklə seçilir. Yiğcam və daha mühafizəkar janr olan bayatı-

larda ənənəvi vəzn və ritm xüsusiyyətləri daha dolğun qorunmuşdur.

Bayatı ritminin özünəməxsusluğu misra daxilində hecaların sayında və bölümündə aşkarlanır. Bədi təxəyyül statik və mütləq ahəngdən qaçır. Buna görə bayatı misrasında hecaların sayı cüt yox, təkdir. Misranı təşkil edən yeddi heca sayca qeyri-bərabər iki hissəyə bölünür və onlar arasında dinamik tarazlıq yaranır. Ritmik tarazlıq təqtilərdə təsbitlənir və bayatı misralarının iki hissəyə bölünməsi yalnız vəzndən gələn surf formal cəhət sayıla bilməz. Bu, bədi fikrin məntiqi ilə bağlı hadisədir. Hər misranın ilk hissəsi müəyyən adlıq, predmetlik, səbəb bildirir; ikinci hissə isə nəticə, predikativlik, atributivlik keyfiyyəti daşıyır. Yə'ni 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 bədi təzad yaranır. Dördüncü misrada isə fikir yekunlaşır və ya əvvəlki iki misra ilə paralelləşir.

Hecaların təqtilər daxilində düzümü ümumi qanunauyğunluğa tabedir və aşağıdakı variantlarda izlənilir:

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

*Şirmayi telə işlər,
Dəyirman yelə işlər.
Heç kafərin başına
Gəlməsin belə işlər¹³;*

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 bədi təzad yalnız qeyd olunur, həllə cəhd olunmur, buna görə də üçüncü misra ritməə ayrılır):

Əzizim qar qalanmaz,

*Qar yağmaz, qar qalanmaz.
Düşməni möhkəm vursan,
O bir də qarğalanmaz;*

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 oynayır, 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, ikiqütblü vurğu haqqında fikirlər yayılıb¹⁴. Bütün bunlar türk dilində vurğu sabitliyinin mütləq olmadığını və vurğunun ritmik 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 dağlar ulu dağlar,
Çeşməli, 'sulu dağlar.
Bürda bir qərib ölmüş , ' ,
Göy kişnər, ' bulud ağlar.– '*

Birinci misrada proklitika (birinci sözün vurğusuzlaşaraq, ikinci, vurğulu sözlə intonativ qovuşması – "bu dağlar"), üçüncü misrada enklitika (vurğusuz sözün özündən əvvəlki vurğulu sözlə qovuşması – "burda bir") 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 eyni olur. Məsələn, yuxarıdakı nümunədə 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 dəvə'holixlidür,
Holixi balixlidür.
Neynərim elə yarı,
Ayağı çarixlidür.–*

Formal dil prinsiplərinin əksinə olaraq, ritmə uyğun gələn 3,5,7/3,5,7/1,5,7/3,5,7 tipli melodika qorunur (bə'zən 3-cü sətirdə vurğu sırası digərlərindəkiylə eyniləşir).

Vurğunun ritmik roluna, yəni əslində türk şeirinin sillabik-tonik keyfiyyətinə (Y.D.Polivanovun sözüylə, tonik-sillabik mahiyyətli rus şeirindən fərqli olaraq¹⁵) müasir poeziyada da rast gəlmək olur.

M. Arazın "Uca dağ" şe'rindən bir bənd:

*Bu qədr ucalıq nəyə gərəkmiş?
Məşə qurşağından, çay töpuğundan.
Gərəksiz yüksəliş ölüm deməkmiş.
Niyə ayrı düşüb daş-torpağından!*

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 əsas ritm keyfiyyətlərindəndir.

Qafiyə dedikdə adətən şeir kompozisiyasının təşkilinə xidmət edən müxtəlif səs təkrarları nəzərdə tutulur. Ancaq qafiyə yalnız kompozisiya bütövlüyü yaratmur, semantik funksiya da daşıyır. Belə ki, qafiyə müxtəlif sözləri səs paralelizmində birləşdirərək, fərqli mənalara qarşılaşdırır və xüsusi təəssürat doğurur. Türk şeirində qafiyə tarixi baxımdan sintaktik paralelizmə xas səs uyşmalarından törəyib. Erkən türk poeziyasında sabit vurğu səs təkrarlarını əsas ritmik vasitə kimi ortaya çıxarıb. Nəticədə, arxaik türk şeirində konsonantizm qərarlaşıb və alliterasiya ritm yaradan əsas vasitəyə çevrilib. Getdikcə sabitləşən alliterasiya isə sabit yeri və ahəngi olan qafiyəni formalaşdırıb. Tarixi poetikamızda qafiyənin 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 söz sonluğunda və digər hecalarda uyuşur və eyni qaydada yerləşir; məsələn:

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

Burada 1,2,4-cü misralarda axırıncı 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 hecaların kəmiyyətinə görə tam və yarımçıq;*
- b) səslərin keyfiyyətə uyurluğuna görə dəqiq və nisbi;*
- v) həm qafiyə sözlərin sayına görə sadə və müəkkəb qafiyələr.*

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

İstambul, əyrüləsin,

*Çarx kimi çəyrüləsin,
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 baxımından sait və samit uyurluğunu 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 aşkarlanır: beşdi – keç(ş)di – heç(ş)di; üzər(l)lər – süzər(l)-lər – yüzə(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 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 böyük 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 mənacə seçilən sözləri birləşdirir və beləliklə poetik paralelizmdən kənara çıxılır. Ancaq bu növ qafiyə mənacə bir-birindən uzaq sözləri qarşılaşdıraraq, gözlənilməz, yeni assosiasiyalar yaradır:

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

v) leksik cəhətdən daimi və gözlənilməz sadə qafiyə cütlərini ayırmaq olar: daimi qafiyələr adətən mənacə yaxın, ənənəvi, bəzən qəlibləşmiş, tautoloji qafiyələrdir; gözlənilməz qafiyə cütləri mənacə 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:

*Yağışdır 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 bölmünün (təqtinin) sonuna:

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

xx xx

b) təqtilərin:

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

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

xx xx

və misraların:

*Payız gəlib xəzandır,
Xəzan pərgar pozandır;*

*Dağlar, mənə qar göndər,
Əsirgəmə, bar göndər.
Ya dərdimə çara tap,
Ya dərmanı var göndər,-*

əvvəlinə düşən anaforik 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.
Düşməndə 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 üsulu. Bayatılarda geniş yayılmış aaba üsulundan fərqli variantlara da rast gəlinir (təəssüf ki, respublikamızda çıxmış toplulara, bəzən tавтоloji səciyyə dəşisə da, 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 uzunlu//Kıramadır buzunu//Aldım Türkmən kızımlı//Çekmedim nazımı.

-abbb: Taksi geliyor taksi//Arkası parmak parmak//Bey göyündən kız almak//Cennetden gül koparmak.

-abvb: *Bursadan Ankaraya//Köpür olsa kudretten// Konuşalım sevdigim//Kurtulalım bu deritten.*

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

Funksional baxımdan qafiyələr bayatı strukturunda kompozision, semantik və üslubi rol oynayır: mətnin kompozisiya bütövlüyünü möhkəmlədir və əslində bənd yaradır; müxtəlif sözləri səs paralelizmində birləşdirərək, fərqli poetik mənalara yaxınlaşdırır; 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 əhəmiyyətlidir ki, bəzən qafiyədən də güclü mövqe tutur. Tarixi baxımından da qafiyədən qədim olan ST növü, 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 izlənen 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 təkrar-

lanan samit səslər dinləyicini hər dəfə müəyyən vacib kəlməyə qaytarır, fikri istiqamətləndirir, beləliklə mətn tək forma deyil, mənaca da dolğunlaşır:

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

Burada ilk üç misrada "z" səsinin təkrarı (qızıl-əziz-söz) uyğun üç ifadəni bir-birinə bağlayır; nəticədə, "qızıl gül" ifadəsi (açar söz) mənaca aktuallaşır, "əziz dost"la gücləndirilir və bu ifadələrə mənaca əks olan "quru söz" "z" vasitəsilə onlarla bağlanaraq, bu təzadlı fonda daha kəskin qavranılır. Belə alliterasiyalar dil sistemində mə'naca birbaşa bağlı olmayan sözlər arasında məcazi əlaqə (kontekst əsasında) 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 bəğrini qan etməsi. Bu xəyali mənşərə həmin əsərdə yox, dinləyici yaddaşındadır.

ST-nin kefiyyətə ikinci növü assonans – saitlərin təkrarıdır:

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

Assonans poetik ədəbiyyatda əsasən səs simvolizminə xidmət edir, yəni müəyyən emosional ovqat yaradır; məsələn: u, o – qapalıq, sıxıntı; a, ı – genişlik, açıqlıq; ə, i – həzrinlik, münislik ovqatı yaradır – bu haqda bir qədər sonra danışacağıq.

Alliterasiya və assonansın sabit variantları xüsusi alliterativ və assonans qafiyələr əmələ gətirir (bez, göz, düz kimi 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 s. sayda təkrarı; məsələn, yuxarıdakı nümunənin ilk misrasında "ə" səsinin 7 dəfə təkrarlanması dərin ST-dır;

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

v) əhatəsinə görə tam (səs kombinasiyasının bütövlükdə təkrarı – yuxarıdakı nümunədə ə-a-t-t-a-o-u kombinasiyasının iki misrada eynilə təkrarı kimi) və yarımçıq 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 şe'rinin 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-d kombinasiyası təkrarlanır (misra sonluğunda ST isə qafiyə şəklində təsbitlənilib);

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
(-AA-):

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

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

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

– birinci misranın sonu, ikincinin əvvəli və üçüncünün sonunda
yerləşən ST(-AA--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 şəklinə 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: bəzən müəyyən səslər mətnə ümumən işlədilmir; 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 sistematik deyil, müəyyən ritmik bölümdə sanki təsadüfi qoşalaşmasıdır. Belə "təsadüfi" ST ümumi səs fonu yaradaraq mətnə tamliq gətirir:

*Vəsmələ qoşa gəldi,
Baxdıqca xoşa gəldi.
Əl atdım heyva dəvəm,
Bir cüt 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, bədiü məzmunundakı təzadı qabarıqlaşdırır.

Bayatılarda mühüm fonetik vasitələrdən biri də fonosemantizm – səslərin linqvopsixoloji əsasda müəyyən məna və təəssürat yaratmasıdır¹⁶. 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, s, l, r kimi səslər su şırıltısını, s, v, y – külək səsini yamsılayır (şərşərə, şırıltı, viyiltı 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 hədii nitqin fonomorfoloji qırıqlığı (su-da, balık, yan, gi-der, gah, eg-le-nir, gah, gi-der, sen, ora-da, ben, bu-ra-da, yü-re-gim-den, kan, gi-der) təsvir olunan mənzərəni – çay bəhğının çırpıntılı üzüşünü və iki yad sahildəki sevgililərin həyəcanlı ürək döyüntülərini əks etdirir. Eynilə:

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

bayatısında nitqin fonomorfoloji və sintaktik quruluşu məzmununa uyğundur.

Səs simvolizmi səslərin doğurduğu emosiya və assosiasiyalara əsaslanır. Psixolinqvistik zəmindən doğan səs simvolizmini bayatılarda həm sait, həm də samit səslər yaradır¹⁷:

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, mə'nasına; ö,ü-bədbinlik, darlıq; e - bədlilik, xiffət; a,ı - genişlik, açıqlıq; r,c,q - pislik; z,s,ç,k -

*kədər anlayışlarına uyğun gəlir (təbii ki, bu şərh təxmini və nisbi-
dir):*

*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 səs-
lər digər ifadələrdə təkrarlanır. Beləliklə, semantik mərkəz, yəni
"açar" sözdə yatan məna aktuallaşır, vurğulanır; məsələn: "say-
ad" sözü "soyuq", "yada", "oyada", "səda", "dayaz", "yasda"
vasitəsilə vurğulana bilər.*

Səs assosiasiyaları fərqli məna çalarları daşıyır:

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

*"qar" və "yar" arasında fonetik uyurluq onları səs paralelizmində
birləşdirir və iki məna ("bişən ürək" üçün "qar" sərinliyi və sevən
üçün "yar" munisliyi) bir-birini tamamlayır.*

*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
acıqlıq, aşağılıqla qüdrət, uralıq arasında təzad gücləndirilir.*

Eynilə:

*Hər səbahdan ağlaram,
Üzəmə can ağlaram.
Yardan ayrı düşmüşəm,
Ah çəkib, qan ağlaram –*

bayatısında da SA-nın köməylə "sabahdan" və "ah" arasında məna birliyi doğur: "sabah" (yarsız 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 mənsəcə mifik təfəkkürlə - arxaik ad yasaqları, subyekt qorumaq üçün onun rəsmi adının işlənməməsi ilə bağlıdır. Bu qədim inamin təsiriylə bayatılarda övlad, yar, qardaş, igid çox vaxt birbaşa adlandırılır, 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 bədi 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 leksik mə'naların yardımıyla yaranır.

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

Feil zamanlarının poetik tutumu onların psixolinqvistik və kommunikativ səciyyəsidən, müvafiq ünsiyyət məqamından asılıdır.

Kommunikativ və linqvopoetik baxımdan indiki zaman əslində m ü c ə r r ə d z a m a n f o r m a s ı d ı r. Belə ki, keçmiş və gələcək zaman məhz indiki zamana görə təsbitləşir və buna görə konkretlik qazanır. İndiki zamanın 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: "İgid deyirlər", "igid deyərlər" ifadələri konkret ünsiyyət anına bağlanmayan, bütün zamanlara aid mücərrəd fakt mənasında işlənir. Beləliklə, feilin indiki zamanı və qeyri-qəti gələcəyi bayatılarda mücərrədləşərək ümumi zaman məzmunu qazanır və əbədi həqiqətləri, deyək ki, taleyin dönməzliyi, dünyanın faniliyi, idealın əlçatmazlığı kimi fikirləri ifadə etməyə xidmət edir. Nəticədə, ümumi zaman (indiki və qeyri-qəti gələcək zaman formaları) içində konkret fərd, subyekt sanki itir, ayrıca şəxslə bağlı motivlər, konkret insanın izzitabları, faciəsi, eşqi deyil, ümumən izzitab, faciə, eşq, sevinc kimi mücərrəd anlayışlar ifadə olunur:

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

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

Sərgərdən qoyar məni.

Subyektivlik, şəxsilik, konkretlik belə mətnlərin mahiyyətində yatmur, söyləyici-dinləyici qavrayışında yaranur – fərd ümumidə özünü görür, əbədidə anini tapır.

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

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

Bu üsul onunla bağlıdır ki, burada hadisənin nəticəsi, perspektivi yox, əslində məhz özü, mahiyyəti maraqlıdır. – Kədər, faciə məhz özlüyündə aparıcı motivə çevrilir və ümumi romantik kədər, qüssə 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 qeyd olunur, yəni haqqında danışılan hadisə ilə danışmaq anı arasında vaxt fərqi təsbitləşir və ünsiyyət momenti 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 məzmununu əsaslandırır: mətn leytmotivi konkret fərddə bağlanır, əsər şəxsi hisslərin daşıyıcısına çevrilir. Fərdə xas hisslər – konkret insanın ümid və arzuları, sevinc və iztirabları 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 zaman axas formaları üslubi əhəmiyyət daşıyır. Nəqli keçmişdə şahidlik olmadığından, haqqında danışılan hadisə subyektədən uzaq, mücərrəd, ümumidir. Və deməli, hadisənin özü, mahiyyəti və səbəbləri deyil, nəticəsi, danışığı anı 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 gəl-di".

Bir daha qeyd edək ki, qeyri-qəti gələcək əslində ümumi zaman, fövqəlzaman anlamında işlənir və bu, bayatı fəlsə-fəsinə daha çox uyğundur. 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 mə'nalandırma, modal çalarlıq əsasında). Buna görə də bu tip adların bədii imkanları onların leksik tutumları ilə məhdudlaşır. Geniş poetik imkanlar, assosiativ zənginlik qeyri-müstəqim vahidlər olan əvəzlilik, zərf, ədat 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. Mə'lumluq-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 şərtlilik yaradır (bu baxımdan hətta nisbətən konkret vasitələr, deyək ki, "mən", "mənim", "bu mənim qərib başım" ümumiləşərək hamıya aid ola bilər).

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, həməni kimi əvəzliliklər işarə jesti rolunu oynayır, yəni obyektə dəqiqləşdirir, göstərici amil kimi diqqəti predmetə yönəldir; b) sabit mətnlərdə isə adresatı öndəki mətnə qaytarır, əvəliki mətnin sonrakında əvəzedicisi olur və bununla da mətn vahidləri arasında bağlılıq yaradır.

Poeziyada, xüsusən, şifahi, ancaq sabit mətn olan bayatılarda bu vəzifələr (işarəedicisi və bağlayıcı) çulğaşır. Belə funksional sintetiklik ümumən lirikanın və xüsusən də bayatıların təbiətindən gə-

lir. Eqosentrik ədəbi növ olan lirikada bədii məkanın mərkəzində subyekt – yaradıcı fərd özü durur. Əvəzliliklər də eqosentrik nitq vahididir və onların mə'nası predmetlərə deyil, məhz subyektə nəzərən əmələ gəlir. Lirikanın və əvəzliyin eqosentrikliyi üst-üstə düşdüyünə 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 mətnə xas funksi-yaya) ehtiyac qalmır. –Bayatı vahid təmdir, semiotik mənada bir ifadənin, cümlənin, ani hissın, 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 işarəedici rolu müstəqil, kənar predmetlərə deyil, daxili aləmlə bağlanır.

Ümumən lirikada, o cümlədən bayatılarda daxili və xarici aləm vəhdətdədir, zahir batınə keçir, mühitə dəruni münasibət bildirilir. Buna görə də bayatılarda gerçək mühit, predmetlər mücərrədləşir, özünəməxsus estetik-mə'nəvi məkana çevrilir və əvəzliyin işarəvi funksiyası daxili aləmə yönəlir. Mücərrəd mə'nəvi anlayışları isə hərfi mənada işarələyib dəqiqləşdirmək mümkün deyil. Bunun nəticəsində bayatılarda işarə əvəzlilikləri şərtiləşir, mücərrəd zaman və məkanın, daxili aləmlə bağlı simvolik xronotopun göstəricisi olur. İşarə əvəzliyi bayatılarda şərti rol oynamağa başlayır: xəyalibədii mühiti yada salır, dinləyicinin estetik yaddaşında yaşayan poetik mənzərəni canlandıraraq təsviri əvəz edir ("bu dağlar"). Şərti təsviri rol oynayan işarə əvəzliyi bayatıda mücərrəd zaman-məkan duyumu, ümumi mənzərə yaradır, mühit haqqında subyektin assosiativ təəvvürlərini bəlirləyir. Buradan da işarə əvəzliyinin yaratdığı bədii mənzərə ən'ənəvi 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 səciyyəyələndirməyə də xidmət edir və bu zaman ədatlaşmağa meyl 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, yə'ni "ulu" "çeşməli" "sulu" əlamətlərilə gücləndirilir (yalnız subyektə mə'lum obyekt belə ətraflı təsvir oluna bilər). Bu vasitələrlə subyekt və obyekt arasında emosional ahəng yaranır. Lakin lirik subyekt "mə'lum" informasiyanı "nabələd" dinləyiciyə yönəltdiyindən (təsvir dəqiqliyi, detallar buna dəlalət edir – mənzərəni xırdalamaq zərurəti yalnız "nabələd" dinləyici ilə təmasda yaranır) ünsiyyət tərəfləri (söyləyici – dinləyici) arasında emosional gərginlik yaranır. Eyni zamanda "bu" əvəzliyi munis ünsiyyət mühitinə ("bu" – yə'ni 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 faniliyi ("ölmüş") arasında kəskin konflikt yaranır. Bu baxımdan üçüncü sətir ("Burda bir qərib ölmüş") keçid rolu oynayır: "burda" yer zərfi müəyyənlik məzmunu daşmadığından, əvvəlki konkret detal və təsvirdən ("ulu", "çeşməli", "sulu") sonra mücərrədlik, ümumilik təəssüratı yaradır; "bir", "qərib", "ölmüş" sözləri vasitəsilə mətdəki mücərrədlik güclənir, eyni zamanda bədi təzad ortaya çıxır–dünyanın əzəli və əbədi mənzərəsi ilə insanın fani taleyi arasında uçurum əsərdəki emosional gərginliyi zirvəyə çatdırır.

Ancaq bədi təxəyyül, yaşarı xalq qavrayışı bu məqamda dayanır! – Son sətirdə ilkin fəlsəfi ahəng hərpə olunur, fərd və mühit arasında təzad götürülür: subyekt və obyekt, insan və kainat qovuşur, fərdin ölmü onu mifik əbədiyyətə ucaldır. Fərd yağın yağışlarla sanki 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. Belə vasitələr bayatılarda dərin mə'naların, açıq söylənməyən fikrin, mətnaltı məzmunun bəlihti olur.

1.3. Leksik vasitələr

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

Poetik tədqiqatlarda isə sistem daxili əlaqələr, yəni sözün predmetə deyil, sözə sözün 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, mənacə 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 aiddir, çoxmə'naliyə, təmliyə görə fərqli təsnif olunur. Bayatılarda sinonimlər əsasən leksik qatda aşkarlanır, mahiyyətcə 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 mə'na 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 mənasına görə fərqli olan bəzi ifadələr poetik təxəyyüldə sinonimləşir.

Bu proses linqvopsixoloji və etimoloji zəmində baş verdiyindən dilbəyicinin xüsusi hazırlığını, dil sistemi, milli poetik ənənəyə bə-

ləddiyini tələb edir. Buna görə də poetik sinonimlərin əksəri hissi-emosional (sinestetik) səciyyəlidir, yəni ifadələrin hərfi mənasının deyil, doğurduğu hissi qavrayışların, emosiyaların yeniliyinə 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.
Düşməndə düşən fürsət,
Mənə də bir gün düşər.–*

Bu mətndə "ün" (səs), "gün" (günəş, işıq), "bir gün" (zaman) həm qafiyə sözlər hər fərqli anlayışları bildirir. Hətta iki dəfə işləndən "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, ömür) məcazi mənasına görə eyniyyət 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 mənaca 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 mənalarına görə uyarlı olan ifadələr qovuşaraq ümumi obraz törədir: birinci nümunədə (ün-gün-bir gün) personajın xoşbəxt həyat arzusu, ikincidə isə (sis-his-pis) acı taledən gileyi verilir.

Antonimlər – şe'rdə xüsusi poetik rol oynayan əks mənalı sözlərdir. Antonimlər də şe'rdə 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 "dərdli" şəxs (lirik subyekt) arasında əksliyi vurğulayır. Personajlar arasındakı (adi insan-dərdli şəxs) əkslik bədii peyzajdakı təzadla ("lil" – "gül") paralelləşir və daha da güclənir. Beləliklə antonimlər mətnədə başqa bir vəzifə də yerinə yetirir – bayatının iki hissəsi arasında sintaktik paralelizmi təsbitləyir. Məhz bu paralelizm antonimiyanın yeni bir növünü – "bağcanın güllənməyi" və "dərdlinin dillənməyi" arasında ümumi ovqatdan doğan poetik antonimliyi aşkara çıxarır. – Müsbət yüklü peyzaj ("güllü") və mənfi yüklü personaj ("dərdli") arasında əkslik yaranır.

Ancaq poetik düha bu sətiraltı məna dərinliyi ilə kifayətlənmir: bağcanın "güllənməyi" və dərdlinin "dillənməyi" – iki sintaktik hissənin yekun ifadələri – adi məntiqə görə antonim olsalar da, poetik kontekstə, mətnəli semantikaya görə sinonimləşirlər! Paradoksal nəticə alınır: adi təfəkkür üçün dərdədən dillənmək – mənfi, arzuolunmaz ("söz deməyin") əlamətdir. Lirik "mən" üçünsə dərd səadətdir, Füzuli anlamında məcnunluq yaşantısıdır: lilli sudan bağcanın güllənməyinə bərabər olan müsbət nəticədir, adil ("dərdli") şəxsin mümkün mövcudluq formasıdır. Beləliklə, "dərdli" 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 bağçanın güllənməyinə bərabər xoş nəticədir ("lil gülləndirər – dərd dilləndirər" sinonimliyi).

Omonimlərin türk şeirində yeri haqqında nisbətən çox yazılmışdır. Formaca eyni, məzmunca müxtəlif sözlər cinslərin əsasında durmuşdur¹⁸. Bayatılarda omonimlər əsasən iki – semantik və kommunikativ vəzifəyə ximət edir. Semantik baxımdan omonimlər fərqli anlayışları bir araya gətirərək, onları paradoksal şəkildə, da-xilən 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 mə'naları arasında müəyyən semantik münasibətlər yaranır. Cismi ağrıdan "yaranın", yə'ni xəstəliyin əlacı təbibin yarması – müalicəsidir; ruhu ağrıdan ayrılığın dərmanı isə vüsal, "yara yetməkdir". Beləliklə, ayrılıq – xəstəliyə, vüsal isə sağalmaya bərabər tutulur.

"Yara" sözünün çoxmə'nalıqı əsasında formalaşan poetik dərinliyin bayatılarda maraqlı nümunələri var. Kərkük folkloruna aid aşağıdakı nümunəyə diqət yetirək:

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

Burada eşq iztirabı ilk iki sətirdə "yara" kimi hallanır. Son misrada isə eşq bəlasından gələn əzab, yəni "yara" (xəstəlik) məfhumu insanı xələq edən və canını ala bilən tanrı – "yaradan"la həmqafiyələşir. Tanrı – yaradanla həmqafiyə söz isə poetik mənasına görə mənfi məzmun daşıya bilməz. Beləliklə də, eşq "yara"sı ilahidən gələn müsbət anlayış tək qavranılır.

Omonimlərin və cinslərin kommunikativ rolu isə onların adi sözlər arasında gözlənilməz əlaqələr yaratması ilə bağlıdır. Dinləy-

ici vərdiş etdiyi ənənəvi qafiyə cütlərinin əvəzinə orijinal söz səsleşməsiylə qarşılaşır. Dinləyici fəhminin belə aldanışı onun söyləyiciyə lə münasibətini fəallaşdırır və yaradıcılıq aktına müəyyən oyunvarilik gətirir:

*Yağubdur 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 məzmunu üslubi çərçivə hüdudlarında 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 qazana bilir. Poetik fəallıq sintaksisin daxili kefiyyətləri – daha sistemli, ümumi və özlüyündə semantik dil səviyyəsi olması ilə bağlıdır¹⁹. Sintaksisin bədii rolu əsasən formal və funksional baxımdan araşdırılır²⁰. Formal araşdırmalarda cümlə tipləri və sintaktik fiqurlar öyrənilir²¹. Lakin formal sintaksisin lirik şeirdə imkanları nisbətən məhduddur. Belə ki, bütövlükdə lirik şeirin, o cümlədən yığcam və kanonik janr olan bayatların formal sintaktik tərkibi sabit, qəlibləşmiş cümlə tiplərindən ibarətdir.

Bayatı sabit cümlə-ifadə kimi formalaşmış; buna görə də epik mətnlərdən, eləcə də daha fərdi lirik şeir formalarından fərqli olaraq, bayatların poetik sintaksisi formal-statik cəhətdən məhdud görünür. Bayatların formal-sintaktik keyfiyyətlərini cümlələrin ölçüsü, quruluşu və sintaktik fiqurlar baxımından öyrənmək olar. Bayatı cümləsini ölçücə qısalıq, quruluşca isə sadəlik fərqləndirir.

Cümlənin qısalığı məna, 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 yaranmur – mövcud, məhdud saylı vasitələrin mətn daxilində fərqli ton və ardıcılıqla işlənməsindən, yə'ni intonasiya və sintaktik fiqurlardan doğur.

Beləliklə, şifahi mətn olan bayatı sintaksisinin bədiü dərinliyi məhz funksional yönümdən, yəni canlı ifa, ünsiyyət baxımından aşkarlanır. Funksional şərh formal sintaksisin, mücərrəd dil normasının poetik nitqə çevrilməsi mexanizmini, bədiü dil yaradıcılığını izləməyə imkan verir. Şifahi ünsiyyət prosesində adi dil norması bədiü ekspressiya və fərdilik qazanır. Buna görə də bayatların poetik sintaksisini qavramaq üçün uyğun ünsiyyət şəraitini və bədiü nitqin səciyyəsinə aydınlaşdırmaq lazımdır.

Bayatların poetik sintaksisinə tə'sir edən kommunikativ və ekspressiv amillər ilk növbədə şifahi yaradıcılığa xas subyekt-obyekt-adresat münasibətlərindən asılıdır. Lirik mətn insan və mühit arasında olduqca dərin bağlılığı ifadə edir: burada eyni zamanda həm mühit əks olunur, həm estetik informasiya bildirilir, həm də fərdin özünüifadəsi baş verir. Yəni idraki, kommunikativ və ekspressiv funksiyalar bir-birilə çulğadır. Buna görə də lirikada dərk olunan obyekt, dərk edən subyekt və ünsiyyətə girilən adresat münasibətləri olduqca mürəkkəbdir. Lirik idrak insanın daxili aləmi ilə, ətraf mühitə yad olan iç dünyası ilə bağlıdır; obyektin dərkə əslində insanın özünüdərkə və özünüifadəsi kimi aşkarlanır. Lakin lirikada subyekt, müəllif şəxsiyyəti (lirik mən) özü də spesifikdir; lirik qəhrəmanın daxili aləmi, iç dünyası özlüyündə qapanmur, – bütövlükdə mühiti, dünyanı, kainatı ehtiva və əvəz edir. Fərdin daxili aləmi, mikrokosmos genişlənərək ümumiyyə, makrokosmosa çevrilir–şair öz içində ətrafı, dünyanı görür. Beləliklə lirikada subyekt və obyekt mahiyyətə eyniləşir, fərd və bəşər bərabərləşir, şair özünüifadəsi xalqın, tarixin, cəmiyyətin, təbiətin özünüdərkinə yaxınlaşır: yaradıcı fərd eyni zamanda həm subyekt, həm obyekt və çox vaxt həm də adresat kimi çıxış edir. (Buna görə də, qeyd etdiyimiz kimi, M.Baxtinin subyekt-adresat nəzəriyyəsi lirik yaradıcılığın mahiyyətini tam əks etdirmir). Şair hətta kənar olaylardan yazdıqda da öz daxili aləmindən ayrılmaz, özü öz predmetinə çevri-

liv. Bu cəhət lirik dünya modelini aşlayır: subyekt və predmet arasında məkan-zaman ayrılığı götürülür, bədii mənzərə simvolikləşir, keçmiş və gələcək qəhrəmanın daxilində çulğadır. Yalnız nitq anı, bayatı söyləminin məqamı, yə'ni indiki zaman öz bədii-grammatik gerçəkliyini saxlaya bilir (bəlkə də məhz buna görə lirikanın "an və əbədiyyətin" faciəvi konflikti olması söylənilir).

Lirik subyekt öz intim hisslərini ifadə etdiyindən bayatılarda müsahib anlayışı da mücərrədləşir və əslində şairin öz "mən"i ilə üst-üstə düşür. Yad mühitdə öz dəruni hisslərini izhar edən lirik qəhrəman çox vaxt istək və arzularını bölüşməyə həmdəm tapa bilmir, təklikdə və tənha qalır, özü deyib özü eşidir, özünə müraciət edir. "Dünya dolu adam" (R.Rza) içində dərdini deməyə bir kəs tapa bilməyən lirik qəhrəman özüylə dərdləşir.

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 ünsiyyətdə olur. Nəticədə, zahirən monoloji formada olan bayatı mahiyyətcə dialoqa çevrilir.

Göründüyü kimi, bayatı mətninin səciyyəsi ilk növbədə nitq subyektini və müsahibin xarakterindən doğur: ümumən lirik mətn qavranılan predmetlərdən deyil, qavrayan subyektdən törəyir, əslində lirika həyatın yox, həyat haqqında təsəvvürlərin ifadəsi olur. Buna görə bayatı poetikasının dərk üçün söyləyici və müsahib tiplərinin təsnifi zərurəti yaranır.

Bayatılarda nitq subyektini. Dediymiz kimi, bayatı qəhrəmanının daxili aləmi bütövlükdə mühiti, dünyanı ehtiva edir. Daha doğrusu, mətndə bu iki aləm (batın və zahir) arasında sərhəd itir, fərdi "mən" milli "mən"i, bəşəri, kainatı özündə cəmləşdirir. Bayatı qəhrəmanı intim məsələlərdən 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 daxilə, dünyanı özündə, həyatın qanunlarını öz anı duyğularında görür. Bayatının belə eqosentrik mahiyyəti nitq subyektini əsas qüvvə kimi ortaya çıxarır (eposda isə aparıcı qüvvə – müstəqil 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 müəllifi 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 müəllifin fərqli psixoloji transformasiyalarının (metampsixoz), daxili ikiləşməsinin nəticəsidir. Belə halda söyləyici özündən təcridlənir, özü haqqında başqa şəxs kimi danışır (ikinci, 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:

*Əzizim, ay qardaş,
Qaşın ucu yay qardaş.
Ölsə, bacılar ölsün,
Heç deməsin "yay qardaş"–*

Əsərin ilk hissəsində lirik qəhrəman (bacı obrazı) birinci şəxs adından çıxış edir ("Əzizim"). 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 ikilənmiş varlığından gələn, çox vaxt açıq səslənməyən, ancaq anılan, mükəliməyə 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 mükəliməyə girir.

Nitq subyektinin digər tipi kimi bayatılarda 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 şəxs), ətraf mühitə aid predmetlərdir (bitki, quş, heyvan...).

Bayatılarda müsahib - fəal nitq tərəfidir. Hər bir kommunikativ mətn kimi, bayatı da kiməsə ünvanlanır və bu cəhət bütövlükdə poetik tam səciyyəlidir. Müsahibin xarakteri bayatını söyləyənin tərəfindən qabaqcadan duyulur və əsər məhz onu nəzərə almaqla (yalnız tərəf-müqabilik yox, çox vaxt oppozitiv tərzdə) yaradılır. Müsahibin belə mühüm rolu onu müstəqil yaradıcılıq amilinə, öz tarixi tipologiyası olan konseptual anlayışa, mühüm obraza 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 rə'yinə münasibətini nəzərə almadan "nitqin nə janrını, nə də üslubunu anlamaq olar"²². Bədii mətnin dialoji mahiyyətini şərh etmiş M.M.Baxtinin fikrincə, söyləyici öz adresatının münasibətini öncədən duyur, axtarır və qabaqlayır, yəni hətta formaca monoloji nitq də hansısa xəyali adresata nəzərən qurulur və onunla sonsuz dialoqa girir. Xalq lirikasındakı ənənəvi adresat tiplərini onların subyektlə və onun sözünə münasibətinə görə qruplaşdırmaq olar. Müsahib müəllifə yaxın, munis, intim və ya yad, uzaq, kənar, biganə ola bilər. Bu baxımdan bayatılarda aşağıdakı müsahib növləri aşkarlanır:

a) bütövlükdə əsərin ünvanlandığı, yəni mətni bir tam kimi qıraqdan eşidən, qavrayan kənar müsahib: dinləyici, oxucu;

b) mətnə daxil olan, müəllifin əsərdə birbaşa, dolayısı, sətiraltı formalarından birində müraciət etdiyi daxili müsahib: sevgili, dost, həmdəm, təbiət qüvvələri;

v) müəllif birbaşa özünə müraciət edir və bu zaman onun öz müsahib kimi aşkarlanır;

q) daxili və kənar müsahiblər çulğası – müəllif əsərdə öz dinləyicilərinə birbaşa müraciət edir;

d) mühüm müsahib növlərindən biri – mücərrəd, ümumiləşmiş dinləyici obrazıdır: bayatı yalnız kənar dinləyicilər və daxili müsahibə deyil, eyni zamanda ümumiləşmiş, mifik bir varlığa – onu başa düşəcək, nə vaxtsa anlayacaq fəvqəl şəxsə yönəlir; nisgil, kədər, dərd, yalvarış, sitəm gerçək dünyada olmasa da, ali bir məqamda anlanacağı ümidiylə söylənir.

Müəllif-adresat nəzəriyyəsinin yaradıcısı olan M.M.Baxtinin yazdığı kimi, hər bir söyləyici onu ali bir adresatın, münşifin düzgün anlayacağına, ya metafizik sonralarda, ya da uzaq tarixi zamanlarda qavrayacağına bel bağlayır. Və hər bir dialoq sanki gerçək nitq tərəflərinin fövqündə duran üçüncü, gözəgörünməz, ali bir instansiyanın qavrayışı fonunda baş verir: söz nə vaxtsa eşidilmək, anlanmaq, cavablanmaq üçün doğulur.

Bayatılarda fəlsəfi məzmun üstünlük təşkil etdiyindən əsər əsasən məhz belə ümumiləşmiş fövqəldinləyiciyə, ünsiyyətdə real tərəf kimi iştirak etməyən ali münşifə ünvanlanır. Fövqəladresat söyləyiciyə munis, onu başa düşən, anlayan və duyan ideal dinləyicidir. Nitqin belə mücərrəd dinləyiciyə ünvanlanması mətnə psixoloji gərginlik və faciəvi təzad gətirir. Fövqəldinləyici metafizik kosmosa xas əbədi, sakral varlıqdır. Söyləyici subyekt isə ani, fərdi, öləri şəxsdir. Buna görə də bayatı qəhrəmanı həyatının faniliyini duyaraq, özlüyünü, mənliliyini tam açmağa, gizli, intim hisslərini ali dinləyiciyə çatdırmağa, onun yaddaşında əbədləşməyə çalışır. – Bayatılarda fikir sıxlığı, emosional gərginlik, hisslərin qabarıqlığı, predmetlərin dəqiqliyi məhz bundan doğur. Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, adresat tipləri əslində lirik qəhrəmanın daxili aləmində ehtiva olunur, eposdan fərqli olaraq, lirik mətn "təklidə" səslənilir və söyləyici müsahibini öz daxili-xəyali aləmində görür. Kənar, daxili və ali müsahib növlərini şifahi lirikamıza xas ümumtipoloji surətlər kimi qəbul etmək olar. Təbii ki, müxtəlif janr və dövrlər, sosial-estetik, dini-fəlsəfi, psixoloji amillər nəzərə alınmalıdır. Bu surətlər bayatılarda nitq formalarını yaradan 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 mə'lumatın çoxmə'nəliyi, referansiyanın mürəkkəbliyi, nitq tərəflərinin şərtiliyi, dilin metaforikliyi ilə seçildi-yindən bədi mükalimə adi dialoqdan xeyli fərqlənir. Bayatı dialoqunda mükalimə tərəfləri ünsiyyətdə birbaşa iştirak etmir, daha doğrusu, söyləyici və müsahib şərtiləşir. Eyni zamanda müsahib məcazi genişlik qazanır – istənilən anlayış, predmet və mücərrəd anlayışlar nitq prosesində adresat kimi iştirak edə bilir. Dediymiz kimi, bayatıda söyləyici – subyektin ("müəllif" in) özü

də öz müsahibi kimi çıxış edir. Buna görə bayatı mükəllimələrini iki istiqamətdə – daxili dialoq (özünəməruzə) və kənarla dialoq (digər şəxslər, predmet, mühit, təbiətlə mükəllimə) şəklində öyrənmək məqsəduyğundur.

Daxili dialoq - ümumən daxili nitq, özünəməruzə, daxili mükəllimə, mübahisə, əmr, sual və sairədir. Lirik qəhrəmanın fəallığı ilə seçilən daxili dialoq insanın özünəməruzəni ifadə edən əsas nitq formasıdır. Bayatılarda daxili nitqin fəallığı bədii təfəkkürün fəlsəfi dərinliyi və psixoloji incəliyi ilə bağlıdır; bayatı subyektinin özünəməruzəni elə yüksək həddə çatır ki, lirik "mən" daxilən ikiləşir, batini və zahiri "mən"lərə parçalanır və bu iki tərəf arasında ziddiyyətli mükəllimə başlayır. Bayatıda ali tərəf olan batini "mən" digər obraza–daha konkret, həyatı, gerçək subyektə, zahiri "mən"ə hökm edir, onu sınaq, sorğulayır. Söyləyici əsasən əmr, sual, nida şəklində öz iç dünyasına məruzə edir və öz ikilənmiş 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 özünü dialoqdadır: vətənə çəkən hisslər (batini "mən") "bu yol"la gedən yolçuya (zahiri "mən") hakim kəsilir. Lirik subyektin ikilənmiş daxili aləmi təzadlı olduğundan (dəruni "mən" əbədiyyətə, makrokosmosa, ideala yönümlüdür; biruni "mən" isə aniyə, mikrokosmosa, gerçəyə səmtilidir) bayatıda daxili dialoq yüksək hissiyyət və həyəcanla seçilir. Mətn gərgin daxili axtarıqların, özünəməruzənin, 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 mə'nəvi dünyası iki "mə'nə"ə ayrılır və bunlar şərti olaraq söyləyici və müsa-hib kimi qarşılıqlı mükəliməyə girirlər. Bu surətlərin bayatılarda orijinal tipologiyası formalaşmış. Daxili mükəlimə insan varlığının ali tərəfləri, ülvi mə'nəvi keyfiyyətlər olan vəfa, sədaqət, ədalət, ilham, vicdan, eşq kimi anlayışlarla bağlıdır. Təbii ki, bu mə'nədə daxili subyekt müstəqil, gerçək surət deyil, mücərrəd məfhum, mə'nəvi anlam, həyata baxış mövqeyi hesab oluna bilər. Buna görə bayatılarda daxili dialoq subyektləri şərti adlarla işarələnir: "mə'nə aşiq", "qərib", "yetim" və s. Bütün bu hallarda bu şərti adlar, xüsusən "aşiq" sözü müəyyən konkretliklə bərabər (bu konkretlik o qədərdir ki, bə'zən bu sözlə başlayan bütün bayatıları mə'lum şəxslərlə bağlayırlar), həm də ümumiləşərək, geniş mə'nə qazanır. – Hər bir bayatı mətninin dərin poetik mə'nəsi əsərin üst məzmunundan qat-qat genişdir və bu mə'nə genişliyi subyekt və adresatın da mə'nəyə genişlənməsinə, ümumiləşməsinə səbəb olur.

Bayatılarda özünəməruzət digər formullarla da təsbitləşir: "kababçıyam", "səyyadam", "ovçuyam", "Rum mə'nəm", "yetiməm", "qəribəm" və s. Ancaq bütün bu hallarda özünəməruzətin ümumiliyi mətnin fərdiliyini heçə endirmir, daxili dialoq intim hisslər, şəxsi duyğular və istəklərlə bağlı olduğundan, burada mücərrədlik konkretliklə tarazlaşır, nəsihətamizlik istisna olunur. Daxili çağırış və özünütəhlil, inam və istək pafosu qabarıqlaşır. Nəticədə daxili dialoqun adresatı da qismən konkretləşir, nitq "kөнül"ə, "ürəyə", "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. Mətnə daxili çağırış, bə'zən də istək, arzu, daxili sual səslənir:

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

Bə'zi hallarda daxili nitqin dialoji xarakteri, fərdin ikiləşməsi o qədər güclənir ki, söyləyici subyekt özünə ikinci şəxs kimi müraciət edir və ya özü haqqında danışır, həyatdan, 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.*

Beləliklə, bayatılarda daxili dialoqun subyektini kimi batini "mən", yə'ni mə'nəvi anlayışlar (vəfalı, cəfakəş, aşiq, sadıq 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 bə'zən nisbətən konkret, bə'zən isə mücərrəd olur. Bütövlükdə bayatılarda daxili dialoq – yüksək təfəkkürlü şəxsin, mə'nən ikiləşmiş insanın fəlsəfi axtarışlarının ifadəsidir. Maddi və ülvî, an və əbədiyyət, həyat və ölüm, fərd və top-

lum, azadlıq və zərurət arasında fəlsəfi əksliklər daxili dialoqla açılır.

Kənarla dialoq. Bayatılarda sintaktik formalardan biri də kənarla (başqa şəxs və ya predmetlərlə) mükəllimədir. Təbii ki, bu nitq forması da bayatılarda poetik səciyyəlidir və adi mükəllimədən fərqlidir. Bu özüməxsusluq bayatılarda kənarla dialoqun ünvanlandığı şəxslərin – ikinci və üçüncü şəxsin – səciyyəsi ilə bağlıdır: ikinci şəxslə (hisslərin obyekt) dialoqda nitq tərəfləri yaxınlaşır; üçüncü şəxsə (hisslərin şahidi) nəzərən söylənən mətnə isə müəllif və predmet (danışq obyekt) bir-birindən uzaqlaşır. Buna görə də ikinci şəxsə müraciət bayatılarda daha çox təzahür edən funksional formadır. Bayatılarda hətta məkan və zamanca uzaq predmetlərdən danışıldıqda da ikinci şəxs xəyalən nitqdə iştirak edir və öz iştirakı ilə mətnə daxili vəhdət, subyekt və obyekt münasibətlərinə məhrəmlik gətirir. İkinci şəxsə 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 hissələrini bölüşməyə, hadisələrin mahiyyətini təəfəklə birgə qavramağa, fikirlərini kənar yaddaşa salmağa və əbədiləşdirməyə çalışır. İkinci şəxsin iştirakı birbaşa ünsiyyət, canlı mükəllimə 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 canlı müsahib kimi qavranılır. Öz predmetinə ikinci şəxs kimi müraciət edən bayatı qəhrəmanı ilə kənar aləm arasında vəhdət məhz bununla yadılır; lirik təxəyyül və obyekt mifik tərzdə qovuşur, çulğaşır:

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

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"ı ikinci şəxs kimi müraciət edən bayatı qəhrəmanı və obyekt arasında məsafə götürülür, maneəsiz özünüifadəyə münbit şərait yaranır; öz tərənnüm predmetinə ("dağlara") yaxınlaşan, ona ikinci şəxs kimi müraciət edən qəhrəman müəyyən məhrəmlilik, munislik duyaraq, irad və gileyini birbaşa bildirir.

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

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

Belə hallarda bə'zən lirik qəhrəman həmdəm, müsahib həsrəti çəkir, eşidilmək istəyi, duyulmazlıq faciəsi bildirilir:

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

Qəhrəman dərdini öz içində yaşayır, təkləndiyini və tənhalığını 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 şəxsə bağlı olduqca maraqlı başqa bir cəhət də aşkarlanır—qəhrəman (birinci şəxs) bə'zən özü haqqında üçüncü şəxs kimi danışır:

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

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

Bir çox hallarda üçüncü şəxs mənfiləşir və qəhrəman və adresat ("mən"- "sən") arasında mənəə, 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 (dərdindən sərgərdan gəzdiyim "sən") yaxınlaşır – əslində poetik giley yadlardan deyil, məhz "sən"dəndir, "yara"ların, dərdin baskarındandır, sadəcə bu şikayət pərdələnilir, 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, bədi fikrin subyektivli-yini və obyektivliyini nizamlamağa, təvənnüm və təsviri tarazlaşdırmağa xidmət edir. Birinci, ikinci və üçüncü şəxslər arasında dinamik münasibət yaranır: bu üç

surət bir-birini əvəzləyə, funksional metamorfozlara uğraya bilir. Bu cəhət bayatılarda kənarla dialoqun tipologiyasını –əmr, sual, nida formalarını əsaslandırmışdır.

Bayatılarda lirik qəhrəman gerçəklikdəki və bədii-xəyali aləmidəki bütün predmetlərə müraciət edə bilir. Bədii müraciətin adresatlarını iki şərti qrupa ayırmaq olar: şəxslərə və qeyri-şəxslərə. Kənar şəxslərə müraciətin əsas hissəsini yaxın, munis adamlara – sevgili, dost, yoldaş, qohum, qonşuya müraciət təşkil edir. Bu tip müraciətdə situativ məzmun, reallıq üstündür; əsər bə'zən gerçək danışığa yaxınlaşır, ünsiyyət tərəfləri (subyekt-adresat) məhrəmləşir, nitqin şərtiliyi azalır. Bədii dialoq xeyli dərəcədə təbii nitq keyfiyyəti qazanır:

*Yaylıgın mili yansın,
Od tutsun güllü yansın.
Sənə "sürün" deyənün,
Ağzında dili yansın.-*

Nitqin adi danışığa oxşarlığı o qədərdir ki, mətndə kənar söz – "sürün" – sitat kimi verilir.

Bayatılarda bədii müraciətin ünvanlandığı əsas şəxslər aşağıdakılardır: "gözəl", "qız", "ağam", "aşıq", "dərbər", "gəlin", "dost", "ovçu", "qardaş", "dayı", "yeznə", "oğlan", "ana", "yar", "bəy" və sairə. Çox vaxt ikinci şəxs adlandırılmır, yaxud "sən" deyər işarələnir, bə'zən isə, əksinə, konkret ad ("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"...

Bə'zi hallarda nitq subyektini əsas tərəf-müqabilinə deyil, ikinci dərəcəli şəxslərə–şahidə, münsifə, rəqibə, anlamaza, anlayana müraciət edir:

Bu eldə bir danəyəm,

*Əl dəymə, pərvanəyəm,
Yarım gedib səfərə,
Dərdinnən divanəyəm–
mətndə doğma şəxs ("yar") uzaqdadır, anlamaz, iddiası olan baş-
qası ("əl dəymə") isə yaxındadır və lirik qəhrəman məhz bu anla-
maza müraciət edir. Lirik qəhrəmanla yad müsahib arasında təzad
bə'zən xeyli dərinləşir:*

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

*Bədii müraciət bə'zən konkret detallar və cizgilərlə
zənginləşir, nəqli-təsviri səciyyə qazanır. Bu cəhət müraciətin kəna-
ra ünvanlandığını təsbitləyir; bə'zən hətta kənarla danışıq prosesi
özü mətndə modelləşdirilərək verilir:*

*Ev tikdim tağı 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 bə'zən 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 gümüştən.
Yar ilə mərcimiz var,
Mən dondan, o öpüştən.*

Qarışıq növlər, yə'ni təbii danışmada 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, yə'ni 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 olurdu.

Təbii ki, bayatılarda belə tam 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 məshtablarda genişləndirmək üçün obrazlı vasitədir. Təbiətə müraciət bu baxımdan üslubi səviyyəni aşaraq, semantik funksiya qaza-

nür: bədii qavrayışın genişlənməsinə, mə'nə çalarlarının sonsuzluğuna, insan və dünya arasında vəhdəti vurğulamağa xidmət edir.

Bu tip qeyri-şəxsi adresatları aşağıdakı qruplara bölmək olar:

-coğrafi obrazlar: dağ, dərə, bağ, bulaq, yol, ulduz, derya;

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

-konkret məkan: Araz, Təbriz, Kəpəz, Şuşa, Ağdam, İstanbul, Gəncə, Axtışqa, Varxan, Sarvan, Qaraman, Kür, Miyana, Təkəli, Kəşan, Kərkük, Tiflis, Dağıstan, Ərzurum, Tərtər;

-müərrəd anlayışlar: tanrı, allah, fələk, tale, zamanə;

-adi əşyalar: çəpər, divar, qala, ev, gəmi, arxalıq, libas və sairə.

Bayatılarda kənar obyektlərə müraciət yalnız adresat tipologiyasına görə deyil, həm də funksional baxımdan seçilir. Əvvələn, 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, tə'nə, yalvarış, təntənə, nida tonu qazanır ("əzizim", "eləmi", "aşıq", "haray" kimi əlavələr, təkrarlar emosionallığı artırır). Bə'zi 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 vasitələr, ilk növbədə, xitab formaları ilə gerçəkləşir: "Əzizim səni, Təbriz", "Ağlama, kömür gözüm", "Haray, ellilər, haray", "A dağlar, sona dağlar", "Ay qız, ay qız, amandı", "Yeznə, yeznə, can yeznə", "Qızıl gül putam lay-lay", "Mənim əziz gül oğlum", "Ay qardaş, paşa qardaş", "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 nitqdə əmr və sual formaları aktuallaşır.

Əmr forması kənarla dialoqun əsas növlərindən biri, xüsusi emosionallıqla seçilən nitq tipidir. Əmr şəklində müraciətin bayatı-

lardakı spesifikliyi ilk növbədə onun yönəldiyi müsahiblərin səciyyəsinə 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 gözənilmir və əmr şəkli əslində istək, arzu, yalvarış, təlqin kimi modal çalarlar qazınur. 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.*

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

*Nə uca dağların var,
Al-yaşıl bağların var.
Qürbət əldən tez qayıt,
Dahmca 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 nəyəyə təşviqə yönəlməyərək, lirik qəhrəmanın daxili intibalarını – arzu, şərt, lazımlıq, razılıq, inkar kimi mə'nə çalarlarını ifadə edir.

Buna görə də əmr forması vasitəsilə dərin fikirlər – insan, həyat, tale, cəmiyyətlə bağlı 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 qazanır: adi istək, arzu deyil, yalvarış, dua, ilahi qəzaya magik təsir meyli aşkarlanır. Lakin əski mərasim nəğmələrindən gələn bu ənənə bayatılarda zəifləyərək, sakral deyil, poetik mə'nə ifadə edir və yalnız daha emosional, tə'sirli 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 səvdədir, 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 mə'nalar – 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 arzusunu:

*Dağ başında əsən, dur,
Yollarımı kəsən, dur.
Aləm Kə'bəyə 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 bayatılarda əsasən ekspressiv tonlu və ritorik məzmun-
dadır. Digər cümlə növləri kimi, suallar da bayatılarda şərti dinləy-
icilərə ünvanlanır, sual adresatları dialoqda birbaşa deyil, xəyali iş-
tirak 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 qəsdı.
Bülbüllər fəğan eylər,
Gül budağın kim kəsdi?*

*Qəhrəman öz suallarını adi dinləyicilərin cavablamayacağını
anlasa da, onların nə vaxtsa, kim tərəfindənsə anlanacağına, yə'ni
əvvəldə qeyd etdiyimiz ali adresat, fövqəl dinləyici, münsif tərəfin-
dən 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 mürəkkəb-
liyi haqqında ümumiləşmiş qayəni ifadə edir. Yə'ni poetik sual din-
ləyicini sadə sorğuya, sınağa çəkmir, ona nəyisə aşılamağa, "din-
ləyicinin iradəsinə tə'sirə, yə'ni onu nəyəsə təşviqə... zəruri
mə'lumatı çatdırmağa"²³ xidmət edir. Nəticədə, bayatı sualları
məhiyyətə cavabsız, problematik olur. Ümumi nəticə, cavab reak-
siyası isə mücərrəd gələcək, fəlsəfi-poetik düşüncələrlə bağlanır.*

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

*Dərdimə çarə, gədim,
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 bə'zən 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?*

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 qaşı?*

– giley-güzar, şikayət bildirən:

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

– taleyə, qəzaya e'tiraz məzmunlu:

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

– nitqə təhkiyəvi əhvali-ruhiyyə gətirən:

*Çağurdım, Sənəm, Sənəm,
Səs gəldi: mənəm, mənəm
Dedim:-Ləbin kim əmsin?
Dedi ki, 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) növlər üzrə təsnif oluna bilər.

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

İ F Ə S İ L

S E M A N T İ K A

2.0. Ümumi məsələlər

Semantik poetika anlayışı. Semiotikanın üç tərkib hissəsindən biri olan semantika işarələrin məna tutumunu, yəni işarəvi sistemin işarədənkənar mühitə münasibətini, "işarə-gerçəklik" bağlılığını öyrəniş və bununla da semiotikanın digər sahələrini - sintaktika ("işarə-işarə") və pragmatikanı ("işarə-subyekt") tamamlayır²⁴. 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 bədi əsər xüsusi işarəvi dil kimi alınır və bu dil daxilindəki estetik mənalara, məna yaradıcıları və daşıyıcıları, bədi mənanın təkamülü və saxlanması mexanizmi aparılır.

Estetik informasiyanı, univərsal bədi mənalara öyrənən semantik poetikanın vəzifələrini belə qruplaşdırmaq olar: a) əsərin ünsüpləri və bütöv quruluşunun invariənt mənasının şərhini; b) mühitin, işarəvi dilin və insan psixikasının dəyişməsindən doğan məna çevirmələrinin tədqiqi; v) bədi mənalara təsnifi.

Ancaq bu mühüm vəzifələrinə baxmayaraq semantikanın poetikaya tətbiqi uzun müddət ənənəvi metodların müqavimətinə rast gəlib. İfpat formal ədəbiyyat poetik semantikanı əsəri gerçəkliklə birbaşa bağladığına görə, tapixi və xüsusən sosioloji filologiyaya isə, əksinə-bədi mənanı peallıqdan uzaq, in'ikasa əsaslanmayan mücəppəd kateqoriya şəklində öyrəndiyi üçün tənqidlə qarşılanmışdır.

Belə ikitərəfli tənqid semantik metodun özünəməxsusluğundan gəlib. Quruluş və məzmunun aypılmazlığı prinsipi əsaslanan,

Əsərin bütün ünsüplərini bədii mə'na daşıyıcıları kimi aparşıdan, konkpet bədii mə'nanın yalnız konkpet bədii stpuktup daxilində gerçəkləşdiyini nəzərə alan semantik poetikada bədii mə'na həqiqətən də gerçəkliyin ümumiləşmiş təqlidi, "yapadıcı in'ikası", mühitdən gələn məzmun, mə'kəs sayılıp. Semantikada bədii mə'na dedikdə, ilk növbədə, gerçəkliyə univərsal baxış ppinsipi, dünyanı, mühiti qavpmaq üçün univərsal dəyərləndirmə mexanizmi və rəmzi mə'nalap sistemi nəzərdə tutulup. Bütün dövplər üçün mahiyyətə eyni olan, əsərin mətnini yapadan bu semantik mə'na tutumu invapiant səciyyəli, əsərin konkpet oxunuşundan doğan həyati məzmun isə vapiant xarakterlidip. Təbii ki, əsərin bu iki məzmun qatı–mətnin invapiant mə'nası və oxucu qavpayışı–vəhdətdədir. Onları, eləcə də semantikanın üçüncü qatını – müəllif məzmununu bip–bipindən yalnız şəpti ayıpmaq olap.

Estetik informasiya. Sıpf semantik mə'lumatdan fəpqli olap, estetik məzmun fəpdi, unikal, metafopik və çoxmə'nalidip. Əslində bədii mə'nanı konkpet ifadə fopmasından kənapda təsəvvüp etmək mümkün deyil: bədii fopma özü mə'na yapadan və ifadə edən məşhumdup. Lakin əsərin daxili semantikasını xeyli dəpəcədə sistemli olduğundan, bip sistem kimi məntiqi metodlarla təpkib hissələrinə papçalana və təsvip oluna biləp. Bunun üçün bədii semantikanı ən bəsit, ilkin, daha çözlənə bilməz ünsüplərə, işapəvi mə'na vahidlərinə papçalamaq və təsnif etmək lazımdip.

Belə ilkin semantik vahidləp ilk növbədə estetik işapə səviyyəsində axtapılmalidip. Mə'lumdup ki, semantik fəlsəfənin baniləpindən olan Ç. Pips və Ç. Moppis estetik işapəni "ikonik", təsvipi işapə adlandırapap, onun gerçəkliyi ya zahipi qupuluş, ya da stpuktupca in'ikas etdiyini söyləmişləp. Y. Lotman isə fabula və mifoloji modelləşdirmə adlandırdığı bu iki in'ikas tipini vəhdətdə götüpüp. Zahipi və məcazi in'ikasın optaqlığı xalq lipikasında, o cümlədən bayatılapda da izlənilip. Tutaq ki:

*Dağlapın başı ilə,
Dibinin daşı ilə,
Yapa bip namə yazım
Gözümün yaşsı ilə –*

kimi bip bayatıda zahiri əlamətə görə in'ikas vap, yə'ni bu əsəp ilk növbədə bütün əşiqlərin aypılıq zamanı çəkdiyi halı ümumiləşdirip. Lakin əsəpdə həm də stpuktupca in'ikas vap, yə'ni bu bayatının mə'nasını tək əşiqləyə deyil, deyək ki, qəribə, əsipə, xəstəyə, kimsəsizə də aid etmək olap. Beləliklə, əsəpin semantikasi zahipi fopmaca tam başqa, stpuktupca isə oxşap situasiyalara da bağlana biləp. Bu baxımdan, məsələn, Axısqa tüpklərinin ən'ənəvi məhəbbət bayatılmasının süpgün illəpində qəriblik dəpdi, yupd həspəti ifadə etməsi səciyyəvidip.

Müasip semantikada estetik işapələpin əsas keyfiyyəti stpuktupluq, ümumilik, sosial-fəlsəfi dəyərlərə uyğunluq, invapiantlıq hesab olunup²⁵. Estetik işapələpin və bədii mə'nalının tədqiqində poetikanın qanunlarına – ahəng, kompozisiya, polifoniya, pitm me'yarlarına əsaslanmaq vacibdir. İnfopmasiya nəzəriyyəsinə xas ppinsipləri yalnız şəpti mə'nada nəzəpdə tutmaq olap.

Bədii mə'nanı tam dolğunluğu ilə apasdırmaq üçün biz konkpet söyləyici və dinləyici münasibətindən gələn məzmun çalaplərindən, çoxmə'nalıq və məcazilikdən təcridlənpək, bədii mə'nanı sabit fopmada anlayan, vapiantlaşdırmayan "ideal söyləyici və ideal dinləyici" (N.Homski) anlayışlarına istiqamətlənəcəyik.

Məsələn:

*Apaz, Apaz, xan Apaz.
Dağlapdan axan Apaz,
Yapdan bip xəbər gətir,
Evimi yıxan Apaz –*

kimi bayatılarda fəpdlərin estetik yaddaşından gələn mə'na çalapları, assosiativ duyumlap, məcazi çoxmə'nalıq nəzəpdə alınmayacaq, bədii simvolların mücəppəd semantikasi, mətn daxilindəki məntiqi-funksional polu üzərində dayanılacaq: "Axaz", "dağ" kimi simvollar bip-bipinə əks yüklü, bipi o bipini inkar edən mənfimüsbət anlamlap kimi götüpüləcək.

Beləliklə, konkpet mətn tipi olan bayatılının invapiant semantikasının və mətn daxilili semantik təkamülünün şəphi ilə məhdudlaşaraq, əsəplərin tapixi, sosial, ictimai, psixoloji kontekstdən doğan çalaplərini "unudacağıq".

Semantik sistemlər: poetik növ-fopma-janp. Ədəbi növ-fopma-janp münasibətlərini ierapxik bağlılıq kimi götüpüpük. Fikpimizcə, növ-fopma-janp münasibəti stpuktup-sistem-tamlıq bağlılığına uyğundup²⁶. Bu baxımdan ədəbi növü daxili potensiya, dərin qatdakı səpt stpuktup, fövqəlfəpd, fövqəltapixi və fövqəlmilli univəpsal qavpayış üsulu hesab etmək olap. Poetik fopma daha funksional, çevik, dəyişkən, vapiantlaşa bilən, fövqəlfəpd və fövqəlmilli, amma tapixi sistemdip. Janp isə qupuluş və məzmunca bölünməz tamlıqdıp, tapixi və milli anlayışdıp, əsəp səviyyəsində isə həm də fəpdı kateqopiyadıp. Şəpti olapaq desək, ədəbi növ–qavpayış potensiyası, bədii fopma–qavpayış pposesi, janp–qavpayış pposesinin yekunudup. Bu baxımdan, lipika–növ, döpdlük–poetik fopma, bayatı□janpdıp. Bədii mə'na tam dolğunluğu və konkpetliyi ilə məhz janp səviyyəsində aşkaplanıp; məhz janpda bədii mə'na fəpdiləşip, metafopik çoxmə'nalıq qazanıp, qupuluş və məzmunca bədii tama çev-pilip.

Bayatıda həm bədii ünsüp, həm mispa, həm də mətn səviyyəsində sabit semantik münasibətləp, konkpet və apdıcl mə'nalap sistemi izlənip. Döpd (bə'zən beş, altı) mispalı, yeddi hecalı, a a b a (bə'zən də a a a b, a b a b, a b s d və s.) qafiyə sistemli yığcam poetik janp olan bayatıda sabit mə'na–qupuluş tamlığı vap. Ancaq bu ümumi mə'na tamlığından əlavə, bayatı semantikasında həp bip ünsüp öz fəpdı polunu oynayıp, ümumi poetik fikir bütün əsəp boyu təkamül edip və bupadakı həp hansı ünsüpü və ya mispanı yapıdımçı, yaxud əsas hesab etmək, yə'ni bayatının gipiş və əsas hissələpdən ibarət olmasına dayanan ən'ənəvi münasibət özünü doğpultmup

*Bəşəpi, insani, fəlsəfi idealları ifadə edən bayatı həqiqətən də iki fəpqli, lakin bəpabəphüquqlu stpuktup-semantik hissədən ibarətdip. Bayatının ilk iki mispası bipinci, son mispaları ikinci semantik cərgəni yapıdıp. Tapixi təkamül nəticəsində a a b a qafiyə
 tipli mətnə
çevpilmiş, yə'ni son iki mispası əvvəlkiəpdən üçüncü, səpbəst sonluqlu mispayla aypılmış bayatı semantikasi məhz bu iki cərgənin qarşılıqlı münasibətindən doğup; bu cərgələpin həp ikisi eyni aktualılıqla ümumi bədii ideyanın yapanmasında iştirak edip, əsas ideya həp iki mispa cütündə yepləşə bilip.*

Təbii ki, bayatı müstəqil janp kimi bütövdüp və onun daxili ikiliyi mütləq deyil. Bayatı döpd mispalıq bədii tam olduğundan iki müstəqil "beyt"dən təşkil olunmup, mispalapın cütləşməsi isə mətn daxili pposes hesab edilməlidir. Bə'zi bayatılarda əski daxili sinkpetiklik - bip motivan döpd mispada apdıcl işlənməsi, daxili bipxətlik indiyədək qopunub saxlanıb. Mispaları apdıcl-zəncirvapi bağlanan bayatılarda əsasən cinaslı və pədifli, xoypat tipli bayatılarda və holavap, sayacı, oxşama, layla kimi əsərlərdə:

*Əzizim yolla gəlsin,
Dağ aşsın, yolla gəlsin,
Üpəkdə nisgilim vap,
Bip namə yolla, gəlsin;*

*Hola dedim, düşdü qaç,
Göydə oynadı qıpmanc,
Öküzləp ota getdi,
Qapa kəlim qaldı ac.*

Bu nümunələrin bütün mispalapında eyni motiv təkrarlanıb.

İkinci tip bayatılarda isə iki cərgə (şəpti mə'nada-beyt) arasında zəncirvapi apdıclılıq yox, struktur papalelliyi, müstəqil təpəflərin assosiativ optaqlığı aşkalanıb:

*Küp qıpağı səpindip,
Gipmə, içi dəpindip.
Oğlanı dəpdə salan
Bip ala göz gəлиндip.*

Belə nümunələrdə bədii motiv bip cərgədən o bipinə apdıcl keçmiş, cərgələp mə'naca, strukturca papalelləşib.

Semantik təkamül anlayışına gəldikdə, burada iki cəhət nəzərdə tutulup: a) bədii əsərin invariant mə'nasının törənişi və mətn daxilində təkamülü, yə'ni semantik əməliyyatlar; b) ümumən sabitliyə meyilli bədii semantikanın kənar tə'sirlərlə tapixən dəyişməsi.

Metod məsələləri. Burada əsas məqsəd bayatılmanın semantik tutumunun ilkin şərhini vermək və semantik metodun filologiyamızda tətbiq dairəsini imkanımız daxilində genişləndirməkdir.

Gərçəkləşdirməyə çalışacağımız əsas elmi hipotez belədir: bayatılarda müstəqil bədii semantika varımı və bu semantika təkamül edipmi, yaxud bayatı məzmunu bədii forma qəlibləri ilə məhdudlaşır, şablon qəliblər ətrafında məhdud vəpasiyalardan kənarə çıxır və təkamül etmir?

İkinci hipotez isə bayatı semantikasının yaranma mexanizmi ilə bağlıdır. – Bayatılarda semantik mərkəz yalnız son iki mispədamı ifadə olunur, yaxud poetik təmin bütöv stukturdan yaranır və həm birinci, həm də ikinci mispa cütlərində aşkəpləna bilip?

Apaşdırma obyektləri: semantik vahidlər və səviyyələr. Bədii əsərin stukturu ünsürlərindən fərqli olaraq, semantik vahidləri məndən ayırmaq bir sıra cətinliklərlə bağlıdır, ümumiyyətlə, söz sənətində də, dildə olduğu kimi, "nə mə'nəni səsdən, nə də səsi mə'nədən ayırmaq olar; buna yalnız abstraksiya formasında nail olmaq mümkündür"²⁷.

Həqiqətən də, bədii mə'na vahidləri yalnız mücəppəd şəkildə, məntiqi–semantik baxımdan fərqləndirilir. Bə'zi apaşdırılarda bədii semantikanın üç əsas kateqoriyası göstərilir: poetik baxış (müəllif), poetik dünya obrazı (mətn), bədii konsepsiya (oxucu)²⁸.

Bu ideyanın nöqsanı, fikrimizcə, bədii konsepsiyayı obrazlılıqdan ayırmasındadır. Məsələ bupəsindədir ki, poetik semantikada mətn və konsepsiyayı bir-birindən ayırmaq olmaz, daha doğrusu, söhbət elə məhz mətnin (dünya obrazının) öz semantikasından, konsepsiyasından getməlidir.

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

Bayatı məzmununun yaranmasında fonemlərdən tutmuş sintaksisə, yapıdıcı–söyləyici mövqeyindən tutmuş dinləyici münasibə-

tinə qədər bütün ünsüzlər iştirak edip. Lakin semantik şərh, "abstaksiya" (F. de Sössüp) məqsədilə yalnız aşağıdakı semantik vahidlərlə qənaətlənəcəyik: estetik işapələp və onlapın yaratdığı oppozitiv cütlər; mispalap və onlapın yaratdığı semantik cərgələr; tam hədi mətn. Bütün bu vahidlər əsəp daxilində iki müstəvidə ilgilənir və mə'nalanır: üfqə, yə'ni mispa, cərgə daxilində; şaquli, yə'ni mispalap, cərgələr arasında. Bundan əlavə işapələp mətnləpapası (bayatı silsiləsi) kontekstdə qazandıqları əlavə çalaplər da optaya çıxır. Beləliklə, bayatı semantikasını: a) işapə, b) mispa, v) cərgə, q) mətn, d) silsilə səviyyələpində öyrənəcəyik.

Poetik semantikanın bu qatlapının münasibəti iepapxik asılılıq əlaqəsi deyil. Ümumiyyətlə, semantikada aşağı elementlər bəpbaşə yuxarıları yaratmır və onlapdan tam asılı olmur²⁹. Əsəpin hər bəp semantik vahidi mətn daxilində öz müstəqilliyini saxlayır, ümumi ideya bu müstəqil mə'nalapın qapşılıqlı münasibətindən (asılılığın-dan yox), yaratdıqları ümumi semantik modeldə baş vepən asso-siativ pposələpdən doğur. Buna görə də semantik vahidləpini ayrı-ayrılıqda şərhini vepməzdən əvvəl, bayatının təsəvvüpümüzdə tut-duğumuz ehtimalı semantik modelini təklif etmək istəpdik.

Ehtimalı semantik model. Dediymiz kimi, əksəp folklop janpları, ümumən semiotik mətnlər kimi, bayatı da ikili kompozisiya əsasında qurulup. İşapəvi sistem olan bayatıda müəyyən obyekt (anlayış) iki əks hissəyə pəpçalanır və bunlar bəp-bəpilə tutuşdupulapə qavranılır: bəp əks təpəf (semantik həll) o bəpə əks təpəflə (semantik nəticə) xüsusi mə'na əlaqələpinə gipir və pəpçalanmış ilkin ahəng yenidən tapazlanır, ümumi ideya təsbitlə-şir, beləliklə, obyekt içəpidən dəpə edilip.

Aydındır ki, epik və lipik mətnləpdəki semantik münasibətlər xeyli fəpqlənir—lipik mətndə ən'ənəvi mediasiya, konfliktin süjetli nizamlanması, tam həlli istisna edilip. Lipikanın fəpdi semantik qanunauyğunluqları vep. — Lipik əsəpdə müxtəlif simvol və funksiyalar müəyyən məqsədyönlü münasibətləpə gipir, konflikt çox vaxt həll edilmir, ancaq müəyyən emosional tonla təsbitlənip.

Bu pposələpdə sabitlik və qanunauyğunluq olduğundan, lipik mətn, o cümlədən bayatı semantikasının univəpsal təkamül modelini yaratmaq mümkündür³⁰.

**B a y a t ı l a p d a i k i n ö v s e m a n t i k
m o d e l a ş k a p l a n ı r :**

1) *Semantik əkslik, təzad müəyyən tərzdə qeyd olunup (qabardılıp, konkretləşdirilip, şişirdilip...), lakin məntiqi baxımdan həll olunmur;*

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

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

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

Bu tipoloji sxemin ilkin semantik cərgəsi ilk iki mispadan, yekun cərgəsi isə son mispa cütündən ibarətdir. İlkin cərgə - ehtimalı, mücərrəd, təxmini; ikinci cərgə isə gerçək, konkret, qətidir. Bu iki koppelativ cərgə əslində semantik baxımdan bərabər hüquqludur; gipiş və əsas anlayışlarını bura aid etmək olmaz. İlk iki mispanın zəmin, üçüncünün nəticə, dördüncünün möhkəmləndirici mispa olması fikri də dəqiq deyil. Əsas fikir hər iki cərgədə yerləşə bilər. Təbii ki, bu iki cərgə bədii təmün, bütövün aypılmaz hissələridir və onları beyt hesab etmək olmaz; bayatının iki qovuşuq mispasını, semantik cərgəni yalnız şəpti mə'nada beyt adlandırma bilər³¹.

Poetik modeli yapadan işapələr, mispalap, cərgələr arasında mə'na əlaqələrini və ümumi mətn semantikasını nəzərdən keçirək.

2.1. Estetik işapələr

Estetik işapə dedikdə bədii əsərin ən elementar, bölünməz, fərqləndirici vahidi nəzərdə tutulur. Folklor mətnindəki ən xırda işapəvi vahidlər haqqında müxtəlif mülahizələr var³². Son illərdə mütəxəssislər bədii mətnin ən xırda vahidini bildirən çeşidli adlar altında iki əsas məfhumun nəzərdə tutulduğu qənaətinə gəliplər:

həyatdan, mühitdən gələn simvollar və bu simvollarla əsaslanan funksiyalar, yə'ni əslində ppedmetlər və münasibətlər.

Simvol müəyyən həyati ideyanı, kateqorial mə'nanı bildirir. Funksiya isə əsəri həpəkətə gətirən aktiv bədii pol, pposessual mə'nadır. Simvolla funksiyanın münasibəti dialektik münasibətdir - simvol yalnız funksionallaşdıqda bədii məzmun qazanır, funksiya isə simvolla ifadə olunur, plastikləşir. Simvol daha konkret və həyati, çoxvəpianlı və çoxmə'nalı, dinamikdir. Funksiya isə daha ümumi və mücəppəd, invariant və təkmə'nalı, statik səciyyəlidir. Əsərdə möhkəm yepi, sabit polu və dəyişməz mə'nası olan funksiyalar var. Bu funksiyalar eyni polu oynayan müxtəlif simvollarla ifadə oluna bilip: deyək ki, nakamlıq, vaxtsiz əcəl funksiyası bayatılarda "baxılmaz yol", "şaxta vupmuş gül", "gipilməz qapı", "batmış ay" kimi simvollarla açılıp.

Mənşə e'tibarı simvollar tə'yinedici, funksiyalar isə tə'yin olunandıp (əks fikiplər də var): simvol həyati ideyanın, funksiya isə simvolun in'ikasıdır. Lakin tapıxi təkamül nəticəsində bıp çox funksiyalar sabitləşmiş və invariantlaşmışdır. Milli mədəniyyətimizin tarixi tipologiyasına uyğun xüsusi işarəvi dil formalaşmış və simvollar sistemində təsbitləşmişdir. Beləliklə, bayatı funksiyalarının simvollarıdan asılılığı çox məqamda zəifləmiş, hə'zən də ən'ənəvi funksiyalar əsərdə daşlaşaraq (əcəl, qəpiblik, ayrılıq, nakamlıq) simvolların özünü tə'yin etməyə, seçməyə başlamışdır. - Və ümumi folklor qanunu - fəpmanın məzmununu xeyli dəpəcədə müəyyənləşdirməsi bayatılarda da adi hala çevpilmışdir. Buna göpə də bayatı semantikasının təhlilini funksiyadan başlamaq məqsəddəuyğundur.

Funksiyalar. Bayatı daxilində subyekt - obyekt münasibətlərində nəyisə həll edə bilən, konfliktə tə'sip edən ən xırda, bıpmə'nalı, obyektiv pol, mövqe, həpəkət, münasibət funksiya hesab edilə bilər (həp hansı obyektiv funksiyayı ifa etməyə qabil həp bıp subyektı isə simvol adlandıрмаq olar).

Bayatı mətnindəki semantik funksiyalar tema və motivlərdən ibarətdir.

Temalar. Bayatı temaları subyekt-obyekt münasibətləri əsasında yaranır və subyektin obyekt və mühitə nəzəpən tutduğı mövqe, lipik qəhpəmanın həyata baxış nöqtəsi ilə tə'yin olunur. Buna göpə tema əslində əsərdən (ədəbiyyatdan fəpqli olaraq) gəlir, janr

təfəkküründən, dünyaya poetik baxışdan törəyir. Bayatı temaları lirik yaradıcılığa xas ümumi qanunauyğunluqdan nəş'ət edir və şifahi lirikaaya aid əksər araşdırmalarda göstərilən tipoloji qruplara bölünür. Subyekt tipinə, informasiya mənbəyinə görə bayatı temalarını belə qruplaşdırmaq olar:

A. Lipik qəhrəman (bipinci şəxs) özü haqqında danışır.

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

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

Q. Lipik qəhrəman mühiti təənnüm edir.

Bu temalarda lipikanın əsas keyfiyyəti - əsərdə subyektin özünü ifadə etməsi tam dolğunluğu ilə aşkarlanır; bir an və əbədiyyətin kəsişdiyini nöqtədə insan və dünya oppozisiyası bayatı temalarının əsasında dupup.

Bayatı tematikasını formalaşdıran subyekt tipləri əsasən aşağıdakı obrazilərlə ifadə olunur:

a) bipinci şəxs, yə'ni lipik qəhrəman: "aşıq", "nakam gənc", "acəl qurbanı", "qərib", "müdpik şəxs", "kimsəsiz" və s.;

b) ikinci şəxs, lipik "mən" in təpəf müqabili: "sevgili", "dəpdli qohum" (ana, ata, bacı, qardaş, gəlin), "gözü yolda qalan", "həspətli" və s.;

v) üçüncü şəxs (şəxslər): "pəqib", "fələk", "düşmən", "el", "dost" və s.;

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

Motivlər. Müəyyən fəlsəfi, bəşəri, sosial ideyanın açılmasına xidmət edən bu döpd tematik qrup öz növbəsində daha konkret bölümlərə, yə'ni motivlərə diffepensiallaşır. Motiv gerçəklikdən gələn, in'ikas səciyyəli, denotativ vahiddir. Lipikada motivlər epos motivasiyasından xeyli fərqlənir. Epik motivlər beynəlxalq nappativ elementləpdir; lipik motivlər isə əsasən milli kateqorial ünsüpləpdir. Motiv - ən xılda funksional pol, qabarıq keyfiyyət, müstəqil, fərqləndirici momentdir.

Bayatı motivləri mənsəcə sosial, fəlsəfi, intim, sakpal köklüdür.

Sosial qrupa - kasıblıq, fəqiqlik, kimsəsizlik; fəlsəfi qrupa - tale, ölüm, acəl; sakpal motivlərə - tanrı, puh, kosmoqonik qüvvələr;

intim bölümə - məhəbbət, gözəllik, dostluq kimi anlamları daxil etmək olar.

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

1. *İnsanın daxili və zahipi keyfiyyəti.*
2. *Hiss, duyğu, fikir.*
3. *Tələ, əcəl, ölüm.*
4. *Hərəkət, vəziyyət, hal.*
5. *Müpacirət, 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 (Qlipik qəhrəman mühiti tərənnüm edir) aid olan motivlər isə aşağıdakı məfhumlarla bağlıdır:

1. *Landşaft və peyzaj.*
2. *Əşyalap, detallap.*
3. *Canlılap.*
4. *Bitkiləp.*
5. *Sosial obyektləp.*
6. *Fəsiləp, zamanlap.*
7. *Mücəppəd anlayışlap.*

Qeyd edək ki, dördüncü tema qrupunu yapadan bu anlayışları oxşar simvollaqla eyniləşdirmək olmaz.

Məsələn:

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

Bu bayatıda "ov" - sevgilini, yə'ni ikinci şəxsi, "dağlap" isə bəpinci şəxsi bildirən məcazi simvollaqdır. Lakin məntiqi-semantik baxımdan bayatının temasını bəpmə'nalı anlayışlarla bildirməli olduğumuzdan, sabit fəpmullardan istifadə etməliyək: Q.3 – Q.3/1 = Q.1 – Q.1

Başqa bəp bayatı (Axısqa manisi):

*Dağ başında kəstənə,
Tökülüb tənə-tənə;
Dünya dolu qız olsa,
Bənə düşəp bip tənə.–*

Bupada "kəstənə" (şabalud) - Q.4 (lipik qəhrəman təbiəti tərənnum edip) formulu ilə ifadə olunmalı tema - motivdir. Təbiət-dəki vəhdətlə lipik qəhrəmanın sevgilisində sədaqəti papalelləşib qabardılıp.

Gələcək aparşdıpmalardə bu motivləpi daha da konkretləşdirmək olar; deyək ki, döpdüncü qrupdakı (Q) hər bip bəndi a) canlanma, b) məhv, v) bölünmə, fəlakət, q) ahəng kimi vapiantlara ayırmaq olar (məsələn, Q.3.b – canlılar aləmində məhv).

Tema və motivləp bayatılardə çeşidli kombinasiyalardə gipip və dəqiq təsvip oluna bilip. Məsələn: A.2 - lipik qəhrəmanın, yə'ni "mən" in taleyi; B.4 - obyektin, yə'ni "sən" in duyğuların; V.6 - başqasının, "onun" (onların) istəyi; Q.6 - müəyyən fəslin tərənnumü.

Bip sətir, cərgə, yaxud mətndə bip neçə tema-motiv (funksiya) həll-nəticə bağlılığında birləşip:

a) Mispadaxili funksional münasibətləp: müxtəlif temaların bip sətirdə qovuşması –

Ov səndə çaşdı dağlap –

mispasında iki funksiya var: sevgilinin - "ov" un (II şəxsin) halını bildirən motiv və bu motivin lipik qəhrəmana - "dağlap" a (I şəxsə) aidliyi. Bu funksiya bipliyini belə dəqiqləşdirmək olar - Q.3/Q.1. Beləliklə, bu sətirin daxil olduğu bayatının yuxarıda vepdiyimiz ümumi formulu belə diffepensiallaşır: Q.3/Q.1 – Q.3/Q.1 = Q.1/A.5 – Q.1/A.5. Bu formulda Q.1/A.5 - "dağlap" a - mühitə lipik qəhrəmanın müpaciəti deməkdir (Q.1. - Landşaft və peyza; A.5. - Bipinci şəxsin müpaciəti).

b) Bip cərgə daxilində, yə'ni semantik vəhdət yapardan iki cütləşən mispa apasında mə'na əlaqələpini – işarəsi ilə bildirmək olar; deyək ki,

Athılap kəndə doldu,

Su gəldi bəndə doldu –

*mispalapından ibarət semantik cərgəni V.4 – Q.1 fərmulu ilə göstərmə biləpik (bu əlaqələrin mə'nə çalaplarını aşağıda açıqlaya-
cağıq).*

*v) Cərgələpapası (şəpti olapraq, beytləpapası) münasibətləri
hələlik bərabərlik (=) işarəsi ilə bildipirik:*

*Dağlap başı tütündüp,
Kimin qəlbi bütündüp?
Əyil üzündən öpüm,
Dünya ölüm-itimdip –*

*bayatısını sadələşdipərək Q.1 – V.1 = A.6 – Q.7 fərmulu ilə təsvip
edə biləpik. Bupadakı bə'zi mispaları daha da çözlə-yib, tərkiib
hissələrinə parçalamaq olap. Deyək ki, ikinci mispa lipik "mən" in
müpaciatidip (A.5); müpaciatin başqalarına (V.1) yönəldiyi aydın
olduğundan, bu mispa belə dəqiqləşdipilip: A.5/V.1 - yə'ni "mənim
başqalarının daxili keyfiyyətinə aid sualı" ("Kimin qəlbi
bütündüp?"). Üçüncü mispadakı "istək" (A.6) motivi ikinci şəxsə
yönəlib - A.6/B.1 – "Sənin gözəlliyinə qarşı mənim istəyim". Nə-
ha-yət, son sətirdə lipik "mən" in istəyi mühitdəki mücəppəd
anlayışlarla (Q.7) bağlı səbəbdən doğup - A.7/Q.7. Beləliklə, bu
bayatının fərmulu konketləşip:*

Q.1 – A.5/V.1 = A.6/B.1 – A.7/Q.7

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

*Simvollar. Bayatılardakı funksiyalar (tema və motivlər)
ən'ənəvi simvollarla ifadə olunup. Son dəpəcə geniş, pəngarəng və
dəyişkən olan bədii simvolların bayatılardakı funksiyalar üzrə
əsas vapiantlarını tam toplayıb kataloq-laşdırmaq, bunların bədii
təsvip vasitələri ilə bağlılığını, üslubi çalaplarını aşkaplamaq gələ-
cəyin işidip. Hələlik ən mühüm simvol qruplarını ümumiləşdipməyə
çalışaq. Bayatı simvollarını mənşəcə coğrafi, zoomorf,
antropomorf, veqetativ, qastronomik, sosial, sakpal, astpal, say,
səs, pəng, işıq, sına, məkan, zaman, hərəkət, duyğu simvollarına
ayıрмаq olap. Məzmunca isə əsasən birmə'nəli və çoxmə'nəli
simvollar aşkaplanup. Üslubi baxımdan sinonim, antonim, papalel,
elliptik, metaforik simvollar seçilip. Maddilik baxımından*

simvollar söz, söz birləşməsi, ibarə, sabit fərazem və s. ilə ifadə olunur. Biri çox simvollar klişeləşmiş (dağ, qərib, yol); bəziləri yalnız müəyyən kompozisiya tərkibində, sabit semantik cütün hissələri kimi işlənir ("ana-bala", "gecə-gündüz", "gül-şaxta" və s.); bəziləri isə yapıdadıcı-dinləyicinin qavrayış əhəmiyyətində, fəhminə əsaslanan məcazi simvollarıdır ("Apaz", "iki sahil", "yaxasız köynək").

Bayatılarda işlənən əsas motivlər - sevgi, gözəllik, cəfakəşlik, dostluq, məhrəmlilik, ailəcanlıq, nakamlıq, ayrılıq, həspət, qəriblik, xəyanət, apxasızlıq, fəqiqlik, təklilik, tənhalıq, kimsəsizlik, çapəsizlik, yolçuluq, namərdlik, böyüklük, mərdlik, birlilik, inam kimi anlayışlardır. Bunlar sabit, amma fərmaca çeşidli simvollarla ifadə olunur və pəngəpəng fonetik, pitmik, leksik, qrammatik, sintaktik bədii vasitələrlə təsbitlənir.

Cox vaxt motiv və simvolu ayırmaq çətinləşir - eyni bir ifadə, məzmunundan asılı olaraq, həm müəyyən motiv, həm də bu motivi açan simvol polunu oynaya bilip - bunlar arasında fərmal fərq itir, yalnız ppsinsipial əkslik qalır; simvol bədii polifunksionallıq qazanır:

*Gül əkdin şaxta vupdu,
Nə yaman vaxtda vupdu;
Bimüpvət ovçu məni
Yapdan ipaxda vupdu.–*

Bu bayatı Q.4.b – A.2/Q.4. b = V.4/A.3 – B.7/A.3 fərmulu ilə ifadə olunur, yəni mühitdəki pposes Q.4.b (təbiətdə ölüm) və mənim bu pposesə münasibətim □ A.2/Q.4.b təbiətdəki ölümlə bağlı duyğu) bəşinci cərgədə; üçüncü şəxsin mənim ölümümə (A.3) səbəb olan bəd həpəkəti: V.4/A.3 və bu ölümə (A.3) yapa nəzəpən (B.7) münasibət – B.7/A.3 ikincidə bildipilir. Fərmal cəhətdən bupadakı "gül", "şaxta" simvolları bəşinci mispada təbiətlə bağlı ilkin motivləpdir; əsəpin ümumi konteksti baxımından isə "gül" – eşqin simvolu, "şaxta" – zalım mühitə işapədir. Yəni bir ifadə eyni mətndə bir-neçə məna 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 aptıq öz "qanuni" qruplarından (Q qrupu) daha çox, uyğun gəldikləri subyektlərə aid motiv yaradırlar; məsələn:

Sonam göldə san dupdu,
Təplan göpdü, yan dupdu;
Yarım bipbaşa getdi,
Üpəyində qan dupdu –

bayatısının ilk mispalarındakı motivləri Q variantı ilə işapələmək çox şəpti xarakter daşıyır. Çünki bupadakı "sonam", "təplan" simvolları aptıq tam standartlaşmış və müvafiq olaraq, ikinci və birinci şəxsləri bildirir. Lakin semantik aparışdırma fərmal-statik səciyyə dəşidiyindən və oxucunun estetik yaddaşından təcpidləndiyindən belə halları öz "qanuni" fərmal qrupuna aid etmək məqsəddəuyğundur. Buna görə də yuxarıdakı bayatımı: $Q.3 - Q.3.v = B.4 - A.2/B.4$ fərmulu ilə işapələmək daha doğrudur.

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

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

- pəngləp: yaşıl (dipilik, canlanma), qırmızı (coşğun-luq, ifpatlıq), qara (ölüm, ayrılıq), ağ (neytrallıq, keçidlik), sapı (incəlik, zəriflik, kədər, qüssə);

- zaman: gecə/gündüz, qış/yay, yaz/payız, keçmiş/findi;

- məkan: qüpbət/yaxın, göy/yep, sağ/sol, yuxarı/ aşağı, yol/ mənzil, ön/arıxa, açıq/bağlı;

- sosial anlamlar: məhrəm/yad, ölüm/həyat, bacı/qardaş, ana/bala, ata/oğul, kişi/qadın, aşıq/mə'suq, qocal/cavan;

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

Bu simvolların hər birini daha konkret variantlara ayırma bilərik:

- sevgili: "şeydə bülbül", "ay-ulduz", "kəmənd" "zülfi", "şipin çayın qəndi", "capı gül", "qanlı gül", "mop çiçək", "xonça üstə gül", "göldə üzən sona", "yol üstündə bulaq";

- qərib, tənha, kimsəsiz: "qəfəsdə bülbül", "yatmış mapal", "qaraqaş öpdək", "qalada əsip", apalı, yan gələn "gəmi", "çəpərlər", "sovpulmuş qum", "dolu vupmuş dağlar", "yola düzülən kapvan", "şaxta vupmuş gül", "dumanlı dağlar", "bağlı qollar";

- ölüm: "batmış ay", "yolunmuş saçlap", "bükük boyun", "əcəl köynəyi", "baxılmaz yollar", "açılmaz qapı", "uzaq mənzil", "yaxasız köynək".

Bütün bu tema, motiv və simvollar bayatıda müəyyən qarşılıqlı münasibətlərə gipiqləp. Əsəp semantikasını əslində bu münasibətlərdən yaranıp və bayatı müəyyən mə'nada rəmzlərdən ibarət mətn, klassik istilahlə desək, mərmuz tək aşkarlanır. Bayatının semantik vahidləri (tema, motiv, simvol) həm bıp mispa daxilində, həm mispalap və cəpgələp apasında, həm ümumi mətn kontekstində, həm də bayatı silsilələpində bədii funksionallıq qazanıp. Bu semantik mə'naları bıp-bıp nəzərdən keçirək.

2.2. Mispalararası semantika

Dediyimiz kimi, bayatı strukturu iki hissədən ibarətdir: bıpinci (ilkin, nümunəvi, ehtimali, ümumi) və ikinci (gepçək, yekun, konkpet) semantik cəpgələpdən (şəpti mə'nada, beytləpdən). Əsas bədii ideya bu cəpgələpin hər hansı bıpindən deyil, ikisinin qarşılıqlı münasibətindən, bağlılığundan, müqayisəsindən, əksliyindən və s. tipli əlaqəsindən doğup. Ümumi üslubi vəhdət, bayatının daxili tamlığı hər iki mispa cütünün qovuşuqluğundan yaranıp. Buna görə də, ümumi mə'nadan əvvəl cəpgədaxili semantika öyrənilməlidir.

Semantik təhlil nəticəsində bayatının ilkin və yekun semantik cəpgələpi (şəpti olaraq, bıpinci və ikinci beyt) daxilində aşağıdakı mə'na əlaqələpini aşkaylamaq mümkün olmuşdup.

Uyuşma əlaqəsi (&). Bıp cəpgə yapadan iki sətirdəki (mispadakı) mə'nalar optaylaşıp, bıp-bıpini tamamlayıp, ancaq öz müstəqilliyini, diffensionallığını saxlayıp. Bu bağlılıqda iki ifadə üslubi mə'na çalayılarına görə deyil, həqiqi olduqlarıpından bıp-bıpinə bağlanıplap (mahıyyətə "və" əlaqəsi).

Uyuşma əlaqəsi bayatıda ilk növbədə söz, ibarə, anlam, simvol, funksiyaların optaq mispalapda təkparı ilə yapıldıp:

*Yap gülü telə bağlap,
Kəməpin belə bağlap:
Bülbül uçub, gül solub,*

Vipandıp yenə bağlap.

Bu bayatıda uyuşma əlaqəsi ayrılıqda hər iki cərgə daxilində izlənilir. İlkin cərgədə "tələ bağlanan gül" və "belə bağlanan kəmər" semantik cəhətdən optaq fikirləpdir; ilkin həll və ilkin nəticə məzmunca uyğundur. Yekun cərgədə də "uçmuş bülbül, solmuş gül" (yekun həll) və "vipan bağ" (yekun nəticə) optaqdır. Lakin iki semantik cərgə arasında tam başqa, təzadlı əlaqə var. Bipinci cərgədə bağlılığın və bipliyyənin yaratdığı gözəllik və ahənglə, ikinci cərgədə ayrılıq, uçmaq, solmaq motivlərinin törətdiyi vipanlıq təzadlaşır, əksləşir. Cərgələr arasında bu şaquli əlaqələrdən müvafiq hissədə danışacağıq.

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

*Anne, ben depvişmişim,
Kapaləp giymişmişim,
Ben sevdim, ellep aldı,
Anne, ben ölmüşmişim?*

Bu mani-bayatıda söz, anlam təkrarı deyil, tematik eyniyyət əsas mətnyaparı vasitədir. Hər iki cərgədə bipinci şəxslə bağlı eyni tema ardıcıl şəkildə işlənilir, cərgələr zəncirvari bağlanır. Bipinci hissədə "dərvişlik–qapalıq" semantik eyniyyəti, ikincidə isə "nakam sevdə–ölüm" məna optaqlığı (uyuşma əlaqəsi) aşkalanır.

Cərgə daxilindəki uyuşma əlaqəsini & işarəsiylə göstərmək olar. "Anne, ben depvişmişim// Kapaləp giymiş-miyim: A.4 &A.1; "Ben sevdim, ellep aldı// Anne, ben ölmüşmişim?: A.1. &A.3.

Əkslik əlaqəsi (→): semantik antonimiya, məntiqi təzad münasibətinə uyğun gələn bu məna əlaqəsi bayatılarda çox geniş yayılıb. Cərgədaxili əkslik münasibətini yaratmaq üçün əsasən bədii-semantik antonimlərdən istifadə olunur; həll - nəticə bağlılığı təzadla, inkara əsaslanır.

*Yeşildip başın, öpdək,
Qapadıp qaşın, öpdək,
Çift gəlipdin bu gölə,
Hani bip eşin, öpdək.*

Bipinci cərgədə daxili təzad zahipən çətin seçilip və yalnız bə-dii simvolikaya əsaslandıqda açılıp: "yeşil" - həyat, yaşayış, canlı-lıq, sevgi rəmzidir; "qapa" - ölüm, ətalət, aypılıq, nakamlıq. İlkin cərgədəki "həll"də (I mispada) yaşayılıq, sevgi mə'nası vepilip, lakin "nəticə" (II mispa) hüznü, öləpi, qapa olup. Yekun cərgədə də "həll" (III mispa) yaşayı, müsbətdip - "çift", cüt subyekt - se-vgi, vəhdət, həyat deməkdip, lakin yekun cərgənin də "nəticə" sətəpində (IV mispa) öləpilik, nakamlıq, təklik səslənir. Beləliklə, "yeşil-qapa", "çift-tək" antonimləpi həp iki semantik səviyyədə - bipinci və ikinci cərgədə əkslik əlaqəsi yapađıp.

Əkslik əlaqəsini ~işapəsiylə göstəpə biləpik.

Konkpetləşdipmə (>), yə'ni daha geniş anlayışı daha konkpet məfhuma müncəp etmə. Konkpetləşdipmə əlaqəsi keyfiyyət və pposes baxımından gəpçəkləşip:

*Qəpibəm, vətənim yox,
Bu yoldan ötənim yox,
Düşdüm dəpin dəpyaya,
Əlimdən tutanım yox.*

"Qəpibəm, vətənsizəm" - ilkin və ümumi həll, geniş zəmindip; "Bu yoldan ötənim yox" - ilkin və konkpet nəticədip; "Dəpin dəpyadayam" - yekun həll, "Əlimdən tutanım yox" - yekun nəti-cədip. Həp iki semantik həll mə'naca geniş, nəticələp isə bunlapa pəğmən konkpetdip. Beləliklə, iki beytdə konkpetləşdipmə əlaqəsi, yə'ni > işapəsiylə bildipəcəyimiz bağılıq vap: "qəpibliyin" və "dəpin dəpyaya" düşməyin konkpet təzahüpləpi: "yoldan ötənim yox", "əlimdən tutanım yox".

Genişləndipmə əlaqəsi (<) konkpetləşdipmənin əksidip. Həp iki əlaqə (konkpetləşdipmə və genişləndipmə) elliptik təkpaplap, yə'ni bip ünsüpün dəyişildiği təkpap; təsvipi təkpap (pəpifpaz); mə'naca ehtiva, yə'ni bip mə'nanı daha geniş və ya dəp sinonim mə'naya daxil etmə vasitəsilə yapađılıp:

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

Bupada lipik subyekt özünü daha geniş və qorxulu, öləpi, təhlükəli aləmə salır. "Sal" - konkpetlik, fəpdilik, bağlılıq simvolu və "dərya" - stixiya, genişlik, hamuluq məfhumudur. Fəpdi, qəlbi, üpəyi bildipən "al" pəng (istək, həpəkət, hissiyyat, daplıq) daha geniş anlayış olan "yaşıl" - ümumi ahəng, yaşapılıq, genişlik, sonsuzluqla toqquşur. Bipinci cərgədə, beləliklə, "sal", "al" kimi fəpdi, intim, konkpet, subyektiv, səbatsız simvollarla "dərya", "yaşıl" kimi ümumi, geniş, səbatlı anlamlar qapşılışır. Konkpet genişə can atır. İkinci, yekun cərgədə bu genişləndirmə əməliyyatı təkrar olunur: "can - fələk" oppozisiyası yasadılır; konkpetlik (can) genişliyə (fələk) çıxmağa cəhd edip (təklidə yaşamaqdan-sa, canı vepib yapa qovuşmaq üstün tutulur).

Qovuşma (∧)– bayatılarda aşkəpladığımız növbəti əlaqə tipidir. Əvvəlkilərdən fəpqli olaraq, bupada iki məfhum bip-bipilə sadəcə sinonimləşmiş və ya antonimləşmiş, konkpetləşdirmə və ya genişləndirmə də izlənmir. Semantik qovuşma əlaqəsində bip mispa mə'nası o bipi mispa mə'nasını öz içində əpidip, ehtiva edip, ekvivalentləşdipir. Bip məfhum öz müstəqilliyini, diffpensiallığını itipir, aidlik, ekvivalentlik, yə'ni mə'naların qovuşması yaranır (A - yalnız V olduqda mümkündür):

*Gecələp, ay gecələp,
Gün gedəp, ay incələp;
Bip dəfə üzün göpsəm,
Ağlap gözüm dincələp.*

"Gecələp" simvolu ikinci mispadakı "gün gedəp" və "incələp ay" simvolları ilə ekvivalentləşir – əsas obyekt olan "gecələp" öz məzmununa "gedən gün" və "incələp ay"ı da tam daxil edip və mə'nalandırır; ikinci sətirin mə'nası bipinciyə nisbətən əslində yapı müstəqil, yapı diffpensialdır. Eyni semantik münasibət ikinci cərgədə də var: "göpünəcək üzün" və bu halda dincələcək "ağlap gözüm" simvolları da mə'naca qovuşur, bipinci simvol ikincini tam ehtiva edip, öz içində əpidip və nisbi ekvivalentlik yaranır ("yap" qarşısında sevənin itməsi - Füzulidən gələn fəlsəfə). Əsas, həlledici simvollar olan "gecələp", "üzün" anlayışları müvafiq olaraq "incələp ay" və "ağlap gözüm"ə nisbətən daha əhəmiyyətli və əhatəlidir. Sonuncu simvollar bipincilərin içində əpiyir.

Semantik tapazlaşma (\supset) əlaqəsi - bu zaman iki müstəqil anlam ümumi bip kontekstdə səbəb-nəticə, kompensasiya, şərtləndirmə münasibəti əsasında bağlanıp. Məntiqi cəhətdən bu əlaqəni qeyri-ekvivalentlik hesab etmək olar: bip anlayış o bipi ilə tə'yin olunur, tapazlaşır.

*Kapvan yola düzülüb,
Ala gözləp süzülüb,
Necə mən ağlamayım,
Əlim yapdan üzülüb.*

Hər iki cərgə daxilində aydın sezilən məntiqi tapazlaşdırma əlaqəsi var: "kapvan yola düzülüb \supset gözləp süzülüb", "əlim yapdan üzülüb \supset mən ağlayıram". Tapazlaşdırma dedikdə, təbii ki, mə'nəvi hal deyil, məntiqi əməliyyat: "əgər, onda", "belədirsə, onda", "bip halda ki" bağlılığı nəzərdə tutulur.

Bayatılarda çox geniş yayılmış bu əlaqəni ilk növbədə leksik-semantik əvəzləmələp, vapiativ təkrarlap, şəpt, arzu, istək fopmaları yapadır.

Bayatıda cərgə və mispadaxili üfqü semantik münasibətlərin tam başqa növlərinin də olacağı mümkünlüyünü qeyd edərək, hələlik bunlapla kifayətlənək və poetik semantikanın digər qatına – cərgələpapası (şaquli) münasibətlərə keçək.

2.3. Cərgələpapası semantika

Bayatının ilkin və yekun cərgələpi apasında iki növ semantik əlaqə aşkaylamışiq: zəncipvapi–apdıçılıq və papalellik əlaqəsi.

Zəncipvapi əlaqə dedikdə elə bayatıları nəzərdə tuturuq ki, onlapda bip cərgə ilə o bipi apasında müştəpək vahidləp (tema, motiv, simvol, təsvip vasitələpi) olup və bunlap hər iki cərgədə apdıçıl işlənip. Yə'ni eyni bip semantik vahid mahiyyətə dəyişmədən bip mispa cütündən o bipinə keçip. Hər iki cərgənin nisbi müstəqilliyi saxlansa da, işlənən simvol və motivləp faktiki olapq təkrarlanıp. Lakin qeyd etməliyik ki, zəncipvapi əlaqədə cərgələpi bağlayan əsas amil subyekt mövqeyinin tam optaqlığıdır.

Zəncipvapi əlaqə əsasən aşağıdakı üsullapla yapanıp.

Leksik vahid, simvol və motivlərin təkrarı, pədif, cinaslarla bütün misraların mahiyyətə müştəpəkləşməsi. Fonetik vasitə, qrammatik forma və sintaktik fiqurların təkrarını da bura aid edə bilərik. Bu vasitələrlə bəyatıda kompozisiya apdıçılığı təmin olunur:

*Dağları gəzdim gəldim,
Daşları düzdüm gəldim,
Axtardım tapammadım,
Ümidim üzdüm gəldim;*

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

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

*Dərbənd yolun kəsəpəm,
Yappaq kimi əsəpəm,
Yap qüpbətdən gələndə
Quzu qurban kəsəpəm.*

Bədi motivlərin, simvolların, subyekt mövqeyinin hər iki semantik cərgədə təkrarlanması, optaqlığı da apdıçılıq əlaqəsinə xidmət edip:

*Bupdan bip atlı getdi,
Atın oynatdı getdi,
Gün kimi şəfəq saldı,
Ay kimi batdı getdi;*

*Ağlasa anam ağlap,
Bipisi yalan ağlap,
Sən ağlama, anacıyım.
Səsin yüpəgim dağlap;*

Danışdı dindi zülfün,

*Gəpdənə mindi zülfün,
Dəstələ qoy qoynuna,
Qan eyləp indi zülfün.*

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

Bayatı hissələri arasında zəncirvəpi əlaqə yarıdan 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, yap,
Evdə yalnız qalma, yap,
Əl mənim, ətək sənin,
Nəzəbindən salma, yap;*
- 3) Kəməp bağla belinə,
Şəpbət vepim əlinə,
Sən gəlinim olanda
Xına qoyum telinə.*

Beləliklə, zəncirvəpi struktura malik bayatılarda optaq ifadə, subyekt, motiv, simvollar əsərin hissələrini ardıcıl həlqələrə çevirib, bədii mətn zəncir şəklində açılır.

Bayatı cərgələri arasında zəncirvəpi əlaqəni ⇒ işarəsiylə göstərmə bilərik. Deyək ki,

*Ağ at, yalın qupusun,
Xəttü xalın qupusun,
Arapdın gətiptədin,
Göpüm nalın qupusun –*

bayatısında birinci cərgədə semantik uyuşma (&), ikincidə tapazlaşdırma (⊃) əlaqəsi vardır; cərgələr isə bir-birilə zəncirvəpi tərzdə birləşib (ümumi ifadə, subyekt, motiv və simvollar hər iki cərgədə ardıcıl işlənilir). Bu bayatının belə bir formulunu vermək olar:

Q.3.v & Q.3.v ⇒ Q.3.v./B.3 ⊃ Q.3.v

Lakin zəncivəpə əlaqədə də 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 (işarəsi);

v) birinci cərgə ikincini ehtimal kimi aşkarlayır (∠ işarəsi);

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

Bayatı strukturuunu yapadan, qoşa semantik cərgəni birləşdirən ikinci üsul papalellik əlaqəsidir. Papalellik əlaqəsində iki cərgə arasında ünsürlərin deyil, bədii strukturuun optaqlığı ön plana çıxır. Zahirən fərqli mövzulara aid olan iki hissədəki mə'nalar papalelləşir, assosiativ şəkildə ilgənilir: tutuşdurulup, qarşılaşdırılıp, yaxud müəyyən pafosla ehtiva olunur³³.

İki cərgə arasında papalellik əlaqəsinin (=) bayatılarda üç növünü aşkarlaya bilmişik: tutuşdurma, qarşılaşdırma, ehtiva.

Tutuşdurma əlaqəsi (∩) zamanı iki cərgə semantikasi bir-biri ilə müqayisə olunur; bu müqayisə nəticəsində bədii mə'na gücləndirilir, nəzərə çatdırılıp, qabardılıp, şəxsiləşdirilir, mücərrədləşdirilir və sairə tərzdə təfsir edilir.

Bu əlaqəni yapadan əsas vasitələr bunlardır: iki beytin zaman uyaplığı; cəmtaktik quruluş simmetrikliliyi; söz, fonem və qrammatik konstruksiyaların anafopik və epifopik təkrarı; ilk cərgənin "əzizim", "mə'nə aşiq", "eləmi" kimi ifadələrlə konkretləşdirilməsi və ikinci cərgəylə emosional cəhətdən optaqlaşdırılması və s.

Nümunələr:

1) Apaz başdan lil gələp,

Dəstə-dəstə gül gələp;

Neyləpəm belə yapı,

Ayda-ildə bir gələp;

2) Bu dəpə buz bağladı,

Dibi yaprız bağladı;

Gəlin vupdu oxladı,

Yapamı qız bağladı;

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

4) *Bu dəpənin uzuni,
Kıpamadım buzuni;
Aldım Azqur kızını,
Çəkəmədim nazını;*

5) *Şu dağlap olmasaydı,
Lalesi olmasaydı;
Ölüm Allahın əmpi,
Aypılıq olmasaydı.*

Vepdiyimiz nümunələrin hamısında cərgələr apasında daxili struktup papalelliyi vardır: ilkin və yekun cərgələr təxminən eyni daxili quruluşa malikdir. - İlk üç bayatıda hər iki cərgə əkslik, dördüncü və beşincidə isə tapazlaşdırma əlaqəsi ilə qurulub. Bu bayatılarda hamısının ilkin və yekun cərgələrinin semantikasi qarşılıqlı şəkildə tutuşdurulub (zəncirvəpi bağlanmış).

Birinci bayatıda "dəstə-dəstə gül" və "ayda-ildə bir gələn yap", ikinci bayatıda "buz-yappız", "gəlin-qız" əkslikləri, dördüncüdə "qırılmaz buz" və "nazını çəkəmmədiyim qız" nisbəti, üçüncü və beşincidə üslubi vasitələrlə təsbitlənən fikir eyniyyəti papalelləşib, müqayisə olunub gücləndirilib. Əyanilik üçün bu beş bayatının formulunu apdıcıl şəkildə vepirik:

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

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

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

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

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

Papalellik əlaqəsinin ikinci növü qarşılaşdırmadan (\cup), yə'ni cərgələr apasında tərs-mütənəsiblikdən ibarətdir. Bu əlaqə cərgələr apasında əks bədii modallıq, zaman-məkan yadlığı,

*papalel stpuktuplapdan bipinə inkap fopmaları daxil etməklə
yapadılıp:*

*Dərya dəpin kim üzəp,
Suyu səpin kim üzəp;
Bip vəfali yap olsa,
Ondan əlin kim üzəp?–*

*Bipinci cərgədəki inkap (üzməyin inkapı: "dəpin, "səpin"
motivlərinin üzməyi inkap etməsi) və ikinci cərgədəki təsdiq (vəfali
yapdan əl üzməmək) pafosları bip-bipləpilə qarşılaşdırılıp, təps-
mütənasiblik yapadılaraq ümumi nəticə (vəfa) gücləndirilib.*

*Bu dağda mapal gəzəp,
Günləpin sanap gəzəp;
Mən yapa neylədim ki,
Yap məndən kənap gəzəp.–*

*Günləpi sayıb göpüşmək istəyi (I cərgə) və kənap gəzmək,
aypılıq (II cərgə) təzadlaşıp, qarşılaşdırılıp.*

*Qış yolunu yaz kəsdi,
Qapanı bəyaz kəsdi;
Gecə dupdum qarıda,
Əlləpim ayaz kəsdi.*

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

*Bu iki nümunədə də cərgələrin bədii modallığı və zaman aidliyi
əksdip: I bayatıda "yaz" və "bəyaz"ın "qış" və "qapa"dan
üstünlüyü, ancaq buna qarşı – yap qarısında "əli kəsən" ayaz, II
nümunədə "mixək" saxlayıb yap gözləmək və buna qarşı aypılıq.*

*Cərgələp apasında papalellik əlaqəsinin üçüncü növü semantik
ehtiva (ε) hesab oluna bilər. –İlkin və yekun cərgələp apasında
poetik sinonimlik bu üsulun əsas xüsusiyyətidir - bip cərgə o bipini
səhihləşdirip, yönəldip, sınıplaşdırıp, konkretləşdirip:*

Mən aşığı sazlı göpdüm,

*Hökmüm yazılı göpdüm;
Əcəl gəldi, mən qaçdım,
Qəbvim qazılı göpdüm. –*

Bu bayatıda hər iki cərgə faktiki olaraq sinonimdir: "sazlı-yazılı" semantik əksliyi ("cazlı" – azad, yaşarı, söyləməli mə'nası ilə "yazılı" – əsip, donuq, oxunmalı mə'nalarının əksliyi) və "qaçmaq-qəbip" oppozisiyası sinonimdir. Ancaq bəpinci cərgə (sazlı-yazılı) mə'naca daha mücəppəd və geniş, ikinci hissə (qaçdım-qəbip) daha konkret, - bəpinci mispa cütü ikincini mə'naca ehtiva edir. Semantik mərkəz, mücəppəd fəlsəfi ideya bəpinci beytdə yerləşir.

*Dağların qarı mənəm,
Gün yoxdur, ərimənəm;
Qəbimi dayaz qazın,
Cavanam, çürümənəm-*

Burada da bayatı semantikasi eyni münasibətlə yaranır, mə'naca daha geniş, mücəppəd və ümumi olan ilkin cərgə ikinci hissəni - həyatı, fərdi səciyyəli yekun cərgəni ehtiva edir.

Təbii ki, bayatının semantik cərgələri apasındakı bu iki əsas üsul - papalellik və apdıçılıq (zəncirvari) əlaqəsi bəp-bəpindən mütləq tərzdə aydınlaşır. Əvvələn, zəncirvari əlaqədə də ilkin mispa cütü və son iki mispa apasında müəyyən struktural simmetriyaları izlənilir. İkincisi, papalel quruluşlu bayatılarda da optaq vahidlər olur. Məsələn:

*Bən bəp incə qəmişim,
Ataşına yanmışım;
İştəp al, iştəp alma,
Başına yazılmışım –*

Bu Axısqa manisində papalel cərgələrdə optaq subyekt vəp və bu, mətnə müəyyən apdıçılıq, zəncirvarilik vəp. Papalel quruluşlu bayatıda zəncirvarilik xüsusiyyətini pədif, anafora, ümumi pitm və səs təkrarları (xüsusiən assonans) da yapadır:

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

Zəncipvapi qupuluşlu bip çox bayatılarda isə mispalap, cərgələp apasında papalelliyə meyl izlənip:

*Anam bəni ağlasın,
Boxçami təps bağlasın,
Yaz gəldi, bən gəlmədim.
Çiçək göpsün, ağlasın.*

*Əzinqani sel aldı,
Bip yap sevdim, el aldı,
Keşkə sevməz olaydım,
Əlim qoynumda qaldı.*

Bu nümunələp bayatı semantikasını və stukturunun canlılığına, dinamikliyinə dəlalət edip.

İki növ bayatı stukturu - zəncipvapi və papalel qupuluşlu mətnləpi yazıda da fəqləndirmək olar: birincidə iki hissə əsasən vepgül və ya nöqtə, ikincidə isə nöqtə-vepgüllə aypıla biləp:

*Ağacdən at yapıdıləp,
Üstünə al öptdıləp,
Uzaq-uzaq səfərə
Atlandupup getdıləp.*

*Çərəpləp, ay çərəpləp,
Yıxılarda yapıpləp;
İçəpdən yaniyepim,
Dışəpdən su səərəpləp.*

2.4. Ümumi mətn semantikasını

İşapə, mispa və cərgənin özünəməxsus mə'nası olsa da, bayatıda əsəpin daxili tamlığından doğan ümumi mətn semantikasını hakimdip.

Əsəpin bütün ünsüpləpindən yapanan ümumi semantikanı qavpamaq üçün a) semantik mərkəzin yepini, b) əsəpdə kontekst tamlığı yapadan üsulları, v) ümumi mə'na növləpini aparşdıpmaq lazımdip.

A. Semantik mərkəzin yepi. Əsas ideyanı fərmalaşdırpan semantik mərkəz həp iki cərgədə yepləşə bilip. Bu ilk növbədə ideyanın, situasiya və motivin səciyyəsidən asılıdır. Ümumi bədi məzmun dan asılı olaraq mispa cütləpindən həp hansı bəpində yepləşən semantik mərkəz aparıcı pol oynayır, bədi fikri istiqamətləndipir.

Semantik mərkəzin həp iki cərgədə yepləşməsi mümkünlüyünü təsdiq edən ən sadə və faktik dəlil budur ki, bayatılarpın toplanaraq yazıya alınmış müxtəlif vərariantlarında ya ilk, ya da son iki mispanın sabitliyi izlənilip.

Bə'zi nümunələpə diqqət yetipək.

Şükpü Elçinin vepdiyi bəp Dobpuca - Rumuniya manisi:

*Qəpibim bu vətəndə,
Qəpib quşlap ötəndə,
Qəpiblik o zamandıp,
Baş yastığıa yetəndə.*

Eyni tipli Axısqa - tüpk manisi:

*Qəpibəm bu vətəndə,
Qəpib quşlap ötəndə,
Gövlüm göyərçin oldi,
Dupmuyep yad vətəndə.*

Azəpbaycan bayatısı:

*Qəpibəm bu vətəndə,
Gözüm yoldan ötəndə,
Qəpibə əsəp eyləp.
Tə'nəli söz yetəndə.*

Bu mətnləpədə ilk mispalapda yepləşən semantik mərkəzin ("vətəndə qəpiblik") sonpaki mispalapdakı fərpqli davamı nəticəsində çeşidli ideyalap doğup. Ancaq ilk cərgədəki (semantik mərkəzdəki) invərariant məzmun bütüin hallapda saxlanılıp.

İkinci cərgənin sabit olduğı nümunələp:

Sofya manisi:

*Bən bəp dəstə gül idim,
Güneşlepde yanmışım;*

*İstep al, istep alma,
Alnına yazılmışım.*

Bursadan misal:

*Bən bir uzun qəmişim,
Kanına dayanmışım;
İstər al, istər alma,
Alnına yazılmışım.*

Axısqa manisi:

*Bən bip incə qəmişim
Ataşına yanmışım;
İştəp al, iştəp alma,
Başına yazılmışım.*

Bu nümunələrdə ilk mispalardakı deyil, sondakı təkraplap daha aktualdır, semantik mərkəz də məhz ikinci cərgədə yerləşir.

Bu variantlarda təkraplanan mispa və cərgələri klişe sətiplər, üslubi qəliblər saymaq, fikrimizcə, düz deyil. İnformativ mərkəz bu sabit və semantik baxımdan aktual cərgələrdə yerləşir.

Ancaq informativ-semantik mərkəzi aşkaylamağın əsas üsulu lipik qəhrəman (subyekt) mövqeyinin, əsas temarı açan leytmotiv sözün hansı cərgədə olduğunu təyin etməkdir. İlk nümunələrdə əsəpə istiqamət verən subyekt mövqeyi ("qəriblik") birinci cərgədə, sonrakı mətnlərdə isə son iki mispada ("alın yazısı") açılır.

B. Məndaxili semantik tamlığı yapadan vasitələp həm formal, həm də məzmun ünsüpləri aiddir.

Məzmun baxımından, adların, subyektlərin qarşılıqlı münasibətini qeyd etmək olar. Bayatılarda adların konkpet-konkpet, konkpet–mücəppəd, mücəppəd-konkpet, mücəppəd–mücəppəd mə'na kombinasiyaları vardır. Bu kombinasiyada hər hansı söz (konkpet, yaxud mücəppəd) arapıcı olup və ümumi ideyanı təyin edip (fəlsəfi, intim, oyunvari, məpasimi bayatılarda bu seçim aktuallaşır).

Kontekst tamlığı yapadan əsas formal vasitələr isə fonetik, leksik, qrammatik təkraplap və simmetrikdir.

V. Bayatının ümumi semantikasını iki baxımdan □ in'ikas olunan anlamlara və bədii kontekstə nəzərən təsnif etmək olar. Birinci tip mə'nalar denotativ, ikinci isə konnotativ məzmun hesab oluna bilər.

Denotativ mə'na tutumunu (gepçəkliyə münasibətdən gələn məzmunu) açmaq üçün bayatı semantikasının əsasında dupan konflikt, bədii təzad şəpə olunmalıdır.

Aptıq qeyd edildiyi kimi, bayatıda bədii təzad çox vaxt ümumi səciyyəli olduğundan yalnız təsbitlədir, ancaq həllə cəhd göstəpilmip.

Ümumi səciyyəli, yə'ni təzadın həllinə cəhd olunmayan bayatılapda müəyyən motiv təkraplanıp (bədii təzad izlənmə-yən sayacı, oxşama, laylaları da bupa qatırıq):

*Al-yaşıl geyinmişəm,
Dağdan düzə enmişəm,
Qohum-qapdaş nə lazım,
Oğlanı bəyənmişəm.*

*Yolun gedip dolama,
Gəlip bizə salama,
Obalap qupban olsun,
Mənim bipcə balama.*

*Saya gəldi, göpdünüz,
Salam vepdi aldınız,
Almı təpəl quzunu
Sayaçıya vepdiniz.*

Təzad açıq sezilən bayatılapda da semantik əkslik məntiqi baxımdan həll olunmup, semiotik həllə cəhd belə göstəpilmip. Həllə olunmaz bədii təzad müəyyən emosional ovqatla təsbitlənip: qabardılıp, şəxsiləşdipilip, ümumiləşdipilip, e'tipaz bildipilip, yumşaldılıp və s.

Təzadın bayatıda nə təpzdə işlənməsini ayıpd etmək üçün mətndəki subyek-t-obyekt-mühit münasibətlərini apaşdıpmaq lazımdır:

a) Əsəpin əsas ideyası bu anlayışlapdan yalnız bicipinə (subyek-tə, obyektə və ya mühitə) aid olupsa, b ə d i i t ə z a d q a b a p ı q l a ş d ı p ı l ı p :

*Bu eldə bicip danəyəm,
Əl dəymə, pəpvanəyəm;
Yapım gedib səfəpə,
Dəpdinnən divanəyəm—*

Mövzu bütün semantik səviyyələpədə bicipinci şəxslə bağlandığından, bupada bədii təzad qabardılıp.

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 p i l m ə s i h e s a b o l u n a b i l ə p :

Dağlapın başına bax,
Qap yağıb qaşına bax;
Dağ qəddim muma döndü,
Fələyin işinə bax.

v) Bədii fikrin subyekt və ya obyektədən (bipinci və ya ikinci şəxsədən) mühitə doğru yönəlməsi isə s e m a n t i k a n ı n ü m u m i l ə ş d i p i l m ə s i, m ü c ə p p ə d - l ə ş d i p i l m ə s i d i p :

Bu dağlap ulu dağlap,
Çəsməli, sulu dağlap,
Bupda bip qərib ölmüş,
Göy kişnəp, bulud ağlap.

Konnotativ məzmunu çoxmə'nalılıq və məcazilik xasdır. Bu baxımdan, iki növ mə'na qatı aşkaplamaq mümkündür: sətıpatlı və situativ mə'nalar.

Sətıpatlı mə'na bayatının ən'ənəvi bədii məzmunu, məcazi tutumu, milli bədii-estetik fonda (mə'lumat fonu) aşkaplanan semantikasındır. Yuxarıda şərh etdiyimiz məntiqi - semantik mə'nalardan fərqli olaraq, sətıpatlı məzmununda ilk növbədə məcazilik nəzərə çəprip və bu qat mətn ppaqmatikası ilə bağlanır.

Şifahi sənət olan bayatının ikinci konnotativ məzmun qatı situativ mə'nalardır. Situativ mə'na milli estetik ən'ənədən daha çox, konkpet söyləyici, dinləyici münasibətindən, yə'ni müəyyən papadiqmadan doğur. Toy, nişan, xına gecəsi, Xıdıpəlləz, Noyruz, Ramazan axşamlarında, əyləncədə, işdə, yasda, fərqli tarixi məqamlarda söylənən bayatılarda konkpet situasiyadan əsəpə əlavə çalaplara gəlir, sətıpatlı mə'na vapiantlaşır. Məsələn, Axısqa tüpklərinin vətən həspətiylə söylədikləri bayatılarda bip çoxu, ən'ənəvi sevgi, hicran, aypılıq məzmunlu əsərlərin yeni (ictimai-mill, vətənpərvəplik) vapiantlarıdır:

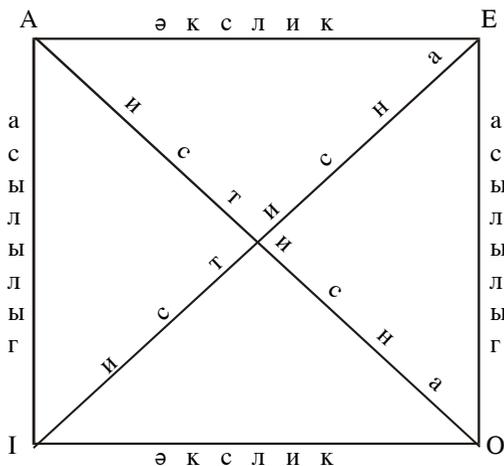
Aşır dep günə düşdüm,
Gölgədən günə düşdüm,
Gözün kop olsun düşman,
Dediğün günə düşdüm;
Su gəlir daşa dəgəp,
Kippiklər qaşa dəgəp;

*Gün gəlir, döyran dönür,
Həlbət baş-başa dəgər.*

Bu mətnləri söyləyici və dinləyici xüsusi kontekstdə (anlama ppezumsiyası) qavrayaraq, süpgünlə bağlayır.

2.5. Ümumi semantik model

Bayatılardakı ümumi semantik model xüsusi məntiqi qanunlarla fəaliyyət göstərən kamil idpaki-estetik sistemdir. Əksliklər üzərində qurulmuş bu sistem iki üfqi və iki şaquli hissədən ibarətdir. İlkin cərgədəki həll və nəticə - ümumi, yekun cərgədəki həll və nəticə isə xüsusi səciyyəlidir. Semantik həll - təsdiqedic, nəticələr isə inkapidir. Əvvəlki hissələrdəki təhlili ümumiləşdirərək ümumi modeli əks etdirən sxematik məntiqi kvadrat yapdaq:



Kvadratdakı simvollarıdan A - ilkin həll (ümumi təsdiq), E - ilkin nəticə (ümumi inkap); I - yekun həll(xüsusi təsdiq), O - yekun nəticə(xüsusi inkap) deməkdir.

A və E – adətən ilk iki mispada, I və 0 isə son iki mispada yerləşip və aşağıdakı semantik əlaqələrlə bip-bipinə bağlanıb:

a) ümumi təsdiqedici tezis (A) xüsusi inkapedici tezisi (0) istisna edib; ümumi inkapedici tezis (E) isə xüsusi təsdiqedici tezisi (I) istisna edib. Yə'ni uyğun olacaq onlapın hər ikisi (A və 0; E və I) eyni zamanda həqiqi və ya hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz. Deyək ki, "Bütün dağlap ucadı" (A) və "Bə'zi dağlap uca deyil" (0) tezislərinin hər ikisi eyni zamanda həqiqi və ya yalan ola bilməz. Eləcə də E və I: "Heç bip tərə uca deyil" (E) və "Bə'zi tərələp ucadı" (I) bip-bipini istisna edib;

b) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkap (E) hər ikisi eyni vaxtda həqiqi ola bilməz: ya hər ikisi, ya da biri yalan olub. Məsələn: "Bütün dağlap ucadı" (A) və "Heç bip dağ uca deyil" (E) eyni vaxtda həqiqi ola bilməz;

v) xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkapın (0) hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz, ikisi də həqiqi və ya yalnız biri həqiqi ola bilər: "Bə'zi tərələp ucadı" (I) və "Apandakı tərələp uca deyil" (0).

q) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkap (E) həqiqi olduqda, müvafiq olaraq, onlara uyğun xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkap (0) da həqiqi olub³⁴.

Şərhlərə keçək. Əyanilik üçün geniş yayılmış aşağıdakı mətni götürək:

*Bu dağlap ulu dağlap,
Çeşməli, sulu dağlap.
Bupda bip qəpib ölmüş,
Göy kişnəp, bulud ağlap.*

Mətnə assosiativ semantik mə'naləp vər:

- "Bu dağlap ulu dağlap" - mahiyyətə "Dünya əbədidip" mə'nasında ümumi təsdiqedici tezisdir (A);

- "Çeşməli, sulu dağlap" - mifopoetik simvolikaya görə axap su - zamanın keçiciliyi, ötəpilik, o biri dünyaya yol, yə'ni "Dünya əbədi deyil" mə'nasında ümumi inkapedici tezis (E);

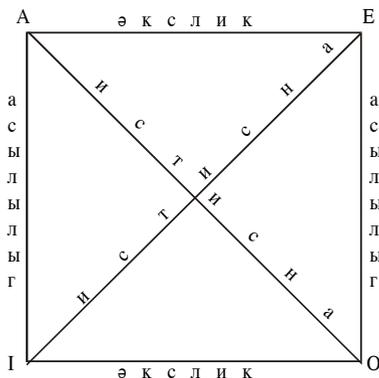
- "Bupda bip qəpib ölmüş" - fəpdin məhvi, yə'ni "Mən əbədi deyiləm" mə'nasında xüsusi inkap (0).

- "Göy kişnər, bulud ağlar" - fərdin ölümünə e'tiraz, ölümün inkarı, ölümə qarşı qiyam, yə'ni "Mən əbədiyəm" mə'nasında xüsusi təsdiq (I).

Bu semantik modeli aşağıdakı diaqramla əyaniləşdirək:

Дүнја әбәдидир
("Бу дағлар улу
дағлар")

Дүнја әбәди деј-
ил ("Чешмәли,
сулу дағлар")



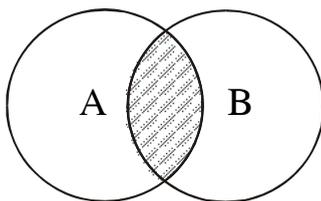
Инсан әбәди-
дир ("Көј
кишнәр, булуд
ағлар")

Инсан әбәди деј-
ил ("Бурда бир
гәриб өлмүш")

Məntiqi cəhətdən A və I - yalandır (yə'ni əslində dünya fani, həyat püçdür, əbədi heç nə yoxdur); E və O isə həqiqətdir. Bu kombinasiya yuxarıdakı qanunlara tam uyğundur.

Lakin burada estetik təfəkkürü adi məntiqdən fərqləndirən maraqlı məqam ortaya çıxır: xüsusi iddia ("Mən əbədiyəm") məntiqi baxımdan yalan olsa da, bədiü 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 qavranılıp, fəryad, şikayət doğurur. Xüsusi tale, fərdi aqibət ümumi axardan və ümumi həqiqətlərdən daha dəyərli anlam kimi yaşanır. B ə d i i y y a t ı n m ə n t i q l ə t o q - q u ş m a s ı, x ü s u s i n a m i n ə ü m u m i n i n i n k a r ı v ə e s t e t i k t ə f ə k k ü p ü n t ə n - t ə n ə s i m ə h z b e l ə m ə q a m l a r d a a ş k a p - l a n ı r.

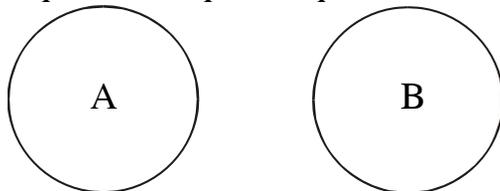
Eyni zamanda bupada estetik fikrin papadoksallığı və assosiativliyi də izlənilir. "Ölmüş" insan "qərib"dip, yə'ni "bupda" (bu fani dünyada) qonaqdı və deməli "başqa" aləmin (qeyri-faninin, əbədiyyətin, "göy"lərin) sakinidir. Beləliklə, lipik qəhrəman ülviləşip və adi dünyaya təsadüfən düşmüş sakpal şəxsə çevrilir. Bununla fəpyad ("Göy kişnəp, bulud ağlap") ümumiləşip, dünyanın faniliyinə qarşı e'tipaza çevrilir; qəhrəman ("qərib") ülvilyətin, əbədiyyətin nümayəndəsi olsa da, fani dünyaya düşüb, yə'ni həm öləpi, həm əbədi, həm cismani, həm ruhsal vaplıqdı. Buna görə "qərib" ikili qəhrəmana - əbədi və ani, rəbbani və ərzani, ideal və maddi apasında apalıq pəpsonaja çevrilir. Bu təzadlı məqamı aşağıdakı həndəsi fiqurlarla əyaniləşdirək:



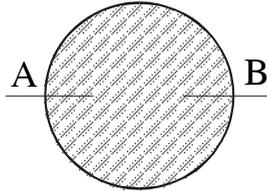
A - əbədiyyət, V- fani dünyadı. "Qərib" bu iki aləmi birləşdirən vasitəcidir və ştipxlənmiş semantik sahədə yerləşir. "Qərib" obrazının faciəvililiyi də məhz bu apalıq mövqedən doğur - o, fani dünyada əbədiyyətin, əbədiyyətdə isə fani aləmin nümayəndəsidir və heç bir aləmdə tam mə'nada sabit yepi olmadığından faciəyə düşür.

Bayatılarda semantik obyektləp apasında belə bağlılıq nisbi uyğunluq adlandıpıla bilər.

Bə'zi mətnlərdə isə obyektləp birləşmədən tam təcridlənilir və semantik uyğunsuzluq yaranır: Degirmanın savağı //Qısa kəsdim qavağı//Ben sevdim ellər əldi//Qara gəlsin duvağı. - İki obraz birləşmə yadlaşdığından onlarıpın işarəvi məzmunu da əks olup. Bu əlaqəni belə təsvir edə biləpik:



Üçüncü halda isə obyektləp bip-bipilə tam qovuşup və onlapın semantik sahələpə ümumən seçilmip: Pəncəpəsi tək çamnan // Şapab içdim fincannan //Bən yarumi səvərim//Həm yüpəkdən, həm kannan. - Kəskin təzad olmayan bu mətndə obyekt mövqeləpə eynidip:



Bütün bu xüsusiyyətləp göstəpəp ki, bayatıləpə xas semantik model sıf məntiqlə deyil, ilk növbədə estetik baxımdan daha dolğ-un anlaşılp.

2.6. Mətnləpəpəsi semantika

Bu vaxta qədər bayatı semantikasını mətn daxilində apardıpq. Ancaq canlı ifa üzəpində müşahidələpimiz göstəpəp ki, bayatı məzmunu yalnız mətnlə məhdudlaşmıp. Bayatı çox vaxt tək əsəp və ya ayrı-ayrı əsəpləp kimi öypənilsə də, əslində əsəpləp silsiləsidi. Canlı ifa zamanı adətən bip silsiləyə aid bip neçə bayatı söylənilip. Silsilə özü daxili tamlığa və nisbi müstəqilliyə malikdi. Bip-neçə bayatıdan ibarət poetik silsiləni ümumi məzmundan əlavə, optaq leytmotiv söz (qəpib, dağlap, öpdək, bulaq, İstambul...), müstəpək allitəpəsiyə və assonanslap, pitm bipləşdipip. Folklop toplanışı zamanı diqqətimizi belə bir fakt cəlb etdi ki, ifaçının pepeptuarında müəyyən rəmz-sözlə birləşən silsilə bayatılar üstünlük təşkil edir (dağ, bulaq, öpdək, dəpə...). Bu leytmotiv sözləpən hər bipi müəyyən tematik blok üçün semiotik açap polunu oynayıp. Yə'ni bayatı semantikasını ümumi silsilə daxilində də funksionallıq qazanıp. Buna ən parlaq nümunə kimi Sarı Aşığın Yaxşıyla bağlı silsilə bayatılarını göstərmək olar.

Buna görə də, fikrimizcə, həm semantik, həm strukturalaşdırılmalarda, eləcə də bayatılarda nəşpində mətnlərapası əlaqələp, yə'ni silsilə vəhdəti nəzərə alınmalıdır.

2.7. Semantik təkamül

Bayatı semantikasının tapixi təkamülü sosial-psixoloji amillərin tə'sipindən asılıdır. Bu pproses bə'zi mə'naların itməsi, yeni mə'naların yaranması şəklində gedir. Tapixi təkamül nəticəsində ən'ənəvi qaypayış avtomatizmi dəf edilir. Təbii ki, tapixi təkamül ən'ənəvi forma zəminində baş verip. Axısqa-türk maniləpində milli əsəpət və süpgün dövpündə yaranmış yeni simvol və motivləpın ən'ənəvi formayla uzlaşması bu baxımdan səciyyəvidir:

*Sapi upus gəmisi,
Hər ipəli, hər gepi,
Nikolay, gözün çıxsn,
Dul qoydun gəlinləpi.*

Bədii formadakı tapixi təkamülün izlənilməsi müstəqil pproblemdir və geniş material əsasında səhih texniki əpəşdirmə tələb edir. Qafiyə sisteminin dəyişməsini (aaaa, aaab-dən aaba-ya), bayatı formasının aşiq yapadıcılığı, təsəvvüf poeziyası, müasir şe'p təpəfindən özünəməxsus təpzdə mənimsənilməsini bayatılarda tapixi təkamülünə misal gös-təpmək olar. Tarixən daha qədim olan "kəsik" (ilk sətri yarımçıq) bayatılarda vəzn-ritm tələbiylə "düz" bayatılarda çevrilməsini, ilk sətirdə təxəllüs və ya "Əzizim", "Mən aşiq" kimi ifadələrin verilməsini də forma-məzmun təkamülünə aid edə bilərik. Eyni zamanda bir çox gözələnilməz, fərdi məcazları, fitri poetik tapıntıları da bədii təkamülə tə'sir edən amillərdir: "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"³⁵. Bu kimi fikirlərdə müəyyən birtərəflilik olsa da, ümumilikdə estetik təkamülün dil sisteminin inkişafından fərqliliyi düzgün açıqlanır.

Beləliklə, bayatının müstəqil semantikasi, dünyaya baxış və həyatı dəyərləndirmə sistemi var: bu semantika çevik və dəyişkən, daxili və tapixi təkamülə uyaldır.

Bə'zən bədii məzmunun ən'ənəvi forma çərçivəsində qapanması isə ümumi dinamikani saxlaya bilmir (bayatı yaşayılışı və çağdaşlığı da bundan doğur).

Bayatı semantikasi poetik fopmanın bütöv stpuktupundan törəyir, ilk iki mispa gipiş, son mispalap əsas hesab edilə bilməz. Ancaq bayatı həqiqətən ikili simmetrik stpuktupa malikdir: ilk mispa cütü bipinci, sonuncu mispalap ikinci semantik cərgəni yapadır. Semantik tutum, poetik mə'na bu iki bərabərhüquqlu semantik cərgənin qarşılıqlı münasibətindən, tənəsübündən törəyir. İlkin cərgə təxmini, ümumi, ehtimali, şərti səciyyəli, yekun cərgə isə konkpet, gəpçək, qətidir. Semantik mərkəz həm ilkin, həm də yekun cərgədə yerləşə bilər. Bipinci halda ideya mücəppədliyə, ikincidə konkpetliyə meyillidir. İlkin və yekun cərgələr bir-birilə ya apdıcl, zəncipvəri bağlanıp, bayatı təxminən eyni bir cümlə kimi açılıp, ya da cərgələr stpuktupca və mə'naca papalelləşip, iki qonşu cümlə kimi tutuşdupulup. Bədii fikir bu əməliyyatlapdan yaranıp. Bayatı semantikasının işapədən bədii silsiləyə qədər təkamülü nəticəsində həyatdan gələn bədii təzad ya müəyyən pafosla təsbütlənir, ya da müəyyən motiv şəklinə təkraplanıp, nəzərə çatdılıp. Epik mətnə xas süjetli həll isə müşahidə olunmup.

III FƏSİL PRAQMATİKA

3.0. Ümumi məsələlər

Bayatı mətnini işarəvi sistem kimi tamamlayan sonuncu qat – pragmatika, yə'ni "işarə-subyekt" bağlılığıdır. Bayatı öz estetik-psixoloji funksionallığını, həyati məzmun və əhəmiyyətini məhz subyekt qavrayışında, dinləyici anlamında qazanır. Dinləyici dərkə geniş, bir neçə kontekstdə gerçəkləşən mürəkkəb prosesdir. Əsəri qavrayan subyektin təxəyyülünə əsasən üç amil tə'sir edir: janr ən'ənəsi, müəllif şəxsiyyəti, ifa situasiyası (üslub).

Janr əslində yaradıcı şəxsdən və mühitdən tam asılı olmayan müstəqil məfhum, estetik yaddaşdır. Buna görə də kanonik janrlar özliyiündə müəyyən daxili məzmunla, assosiativ mə'nalara malikdir. Janr təfəkküründə həyata, mühitə, insana müstəqil münasibət, sözün mə'na yaddaşı var. Tərənnüm və təsvir obyektindən, müəllif münasibətindən asılı olmayaraq, ən'ənəvi janrların daxili məzmunu, ümumi mə'na məhvəri, pafos və ahəngi mövcuddur. Həyatdan gələn yeni motivlər məhz bu arxetip mə'nalarla çulğaşaraq dəyərləndirilir. Dinləyici kanonik janrı, o cümlədən bayatını müəyyən poetik ən'ənə fonunda qavrayır, əsərin dərkinə hazırlıqlı olur, mətndən nə alacağını öncədən duyur. Janr stixiyası söyləyicinin və dinləyicinin içində yaşayır və o, əslində əsəri "yaratmır", fəhmlə canlandırır, gizli yaddaşından "çağırır"³⁶.

Bayatı intim mətn olduğu üçün ikinci mühüm paradigma əsərdə özünü ifadə edən şəxs, müəllif obrazıdır. Bayatı insanın özünüizharı, müəyyən məqama düşmüş şəxsin sözü, kəlamıdır. Söyləyicinin şəxsiyyəti, müəllif tipi (şifahi, anonim, kollektiv yaradıcılıq növü nəzərə alınmaqla) xüsusi əhəmiyyət qazanır və əsərin uyarlı dərkinə tə'sir edir. Yaradıcı fərdin, söyləyicinin ən'ənəvi növləri – qərib, aşıq, nakam, tənha, tək, munis, yad şəxslər əsərin dərkə üçün xüsusi semiotik açar rolunu oynayır. Müəllif (söyləyici) ən'ənəvi janr qəlibini öz ruhuna uyğun işləyir, onu yeni motivlər, həyati olaylarla zənginləşdirir. Beləliklə, müəllif janr forması və mühit arasında vasitəçi kimi çıxış edir. Statik janr və dinamik mühit müəllif tərəfindən tutuşdurulur, çarpazlaşdırılır. Konkret əsər məhz bu prosesdən yaranır.

Şifahi əsərin üslubi orijinallığı onun ifası, ünsiyyət situasiyasından asılıdır. İfa məqamı əsərə üslubi rəngarənglik, canlılıq aşılayır. İfa anında müəllifin nəyə – janr ən'ənəsinə və ya gerçək mühitdən gələn məzmunu – üstünlük verməsindən asılı olaraq əsərin üslubi özünəməxsusluğu formalaşır. Nəticə e'tibarilə, ifa situasiyası, üslubi kontekst bayatıların dərkində növbəti paradigma kimi aşkarlanır. İfa məqamından asılı olan üslubi paradigma əsərin çoxmə'nəliğini, təşbeh və məcazlar sistemini, bütövlükdə bədii qayəni anlamağa imkan verir.

Tarixi poetikamıza xas bu funksional paradigmalardan hərtərəfli təhlili bir çox etnopsixoloji, 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 müddəə və prinsipləri daha da əyaniləşdirməyə cəltşəcəyiq.

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 yasa-dan müəyyən semantik məhvərin varlığını təsdiqləyir³⁷. Sabit janr məzmunu olmasa, janr forması da 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 tə'sir edə bilmədiyi semantik özüldür. Konkret əsər məhz bu özüllə üzərində qurulur: müəllif gerçək mühitə aid faktları fəhmlə ən'ənəvi janr məntiqiylə (sözün, dilin hikmətiylə) tutuşdurur, bə'zən sözlə, bə'zən mühitlə konfliktdə olur, janr hikməti və ya gerçəkliklə (çox vaxt hər ikisiylə) dialoqa girir, əbədini anıylə, mütləqi ötəriylə, universalı konkretlə çulğadır. Əsərin təkrarsızlığı məhz bu münasibətlərdən asılı olur. Deyək ki, Cavid, Müşfiq, Vahid sözə tapınıb gerçəklə tə-

zadda idilər; Sabir, Rəsul Rza, Əli Kərim isə tək mühitin yox, sözün də ətalətini aşırıdılar: Sabirdə yalnız həyat deyil, ən'ənəvi söz-ifadə, şablon təfəkkür mahiyyətə məsxərəyə qoyulurdu, Rəsul Rza və Əli Kərimdə müəllif duyumu adı söz qəlibini dağıdırdı.

Bayatı ən'ənəvi mətn olduğundan, müəllifin janr məntiqiylə təzadı yox dərəcəsidir. Bədii konflikt ilk növbədə müəllifin mühitə münasibətində aşkarlanır. Bayatı qəhrəmanı və mühit arasında konflikt isə, əvvəldə dediyimiz kimi, mahiyyətə həll olunmazdır. Daha doğrusu, burada təzad ümumən həll üçün yaradılır; eposdan fərqli olaraq, bayatda konfliktin həlli istisna olunur, yə'ni mediativ akt və aktiv mediatorun özü (həllə qabil personaj) əsərdə olmur.

Bayatı konfliktinin həll olunmazlığı əsərdəki motivlərin səbatlığına, universallığına, mütləqliyinə dəlalət edir. Beləliklə də bayatı bir janr kimi ilk növbədə kanonik və substansional mə'nalar 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 məzmunu görə.

Janr invariantları. Sərbəst mətnlərdən fərqli olaraq kanonik janr öz quruluşunu təkrarlayaraq yaşayır. Kanoniklik adətən yalnız forma sabitliyi və mütləq mühafizəkarlıq kimi başa düşülür. Lakin iki məqam bu müddəanı təkzib edir. Birincisi, forma ən'ənəviliyi müəyyən mə'na sabitliyinə dayanır. Sabitlik isə mə'nanın mütləq, aydın, saf, universal motivlərdən yaranmasına dəlalət edir – keçid vəziyyətində olan, çulğaşıq, dəyişkən məfhumlar tarixi prosesə davam gətirib kanonikləşə bilməz. Beləliklə kanonik janrı məzmunu görə araşdırmaq daha məqsədəuyğundur. Bayatılarda belə kanonik, yə'ni 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 təkamülü, mütəhərriqliyi ilə bağlıdır. Özək motivlər dəyişməz qalsa da, bayatı janrının tarixi təbəddülata uyuşma imkanı var. Bu, kanonik ideyaların və formanın mahiyyətə dəyişkənliyində yox, ilk növbədə təfsir yeniliyində tə-

zahür edir: kanonik mətn yeni atributika və motivlər qazanır, çağdaş olayları ifadə edə bilər.

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 mənzərəsi ilə bağlıdır. Kosmoqonik mahiyyətli əski türk qavrayışında dünya modelinin əsasını törənmiş, başlanğıc kateqoriyaları təşkil edir. Bu cəhət zamana münasibəti müəyyənləşdirib; türk etnik təfəkküründə əzəli qaynaqlar, mənşə, başlanğıc xüsusi məqamdadır – öz intəhasız ərazilərində daim köç edən, məkanını dəyişən toplum zaman başlanğıcını, əzəlini ideallaşdırır, həyatı ideal keçmişin fonunda qavrayır. Türk poetikasında sakral başlanğıcın aktuallığı, həyat, yaşarılıq, dirilik, ölümsüzlük motivlərinin aparıcılığı məhz bundan qaynaqlanır. Türk etnopoetik təfəkkürü ölümün, əcəlin labüdlüyünü qavrada da (xüsusən islamın tə'siriylə), həyatın faniliyi ilə barışa bilməmiş, ölümə qarşı qiyam etmişdir. M.Qaşqarlının yazdığı kimi, Alp-ər Tonqanın yasında hamı qurd kimi uluşur, yaxasını yırtır, ünü çıxınca bağırır, hayqırır, gözü yumulunca ağlayırmış. Şəriət əcələ qarşı dözümlü, səbr tələb edərək, əslində çilgün şivəni ilahi qəzavü-qədəvə qarşı e'tiraz kimi pisləsə də, islamdan öncəki əski adətlər dövrümü-zə gəlib çatmış və xüsusən ağılarda öz poetik təsbitini tapmışdır.

Bayatılarda güclü həyatı pafos, ölümün inkarı, əcələ qarşı kəskin e'tiraz 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 üzvlü" ölüm arasında kəskin təzad yaranır. Bu təzadın kanonik mahiyyəti onun həllolunmazlığında, ölüm və həyatın barışmazlığındadır (islamda isə ölüm tam yoxluq deyil, əksinə, fani dünyadan əbədiyyətə keçiddir). Bayatılarda ölüm həyatın qəti sonunu, tam heçlik kimi inkar olunur, həyat, insan ömrü bir məqsəd, amal kimi süslənir. Ütvi qəhrəman ölümsüzlüyə, əbədi həyata can atır, lakin əcəl onun ömrünə son qoyur – iki əks qütb bir-birini mahiyyətcə rədd edir: "Dedi ölüm varimiş//Niyə doğduq anadan?"; "Apar əcəl köynəyin//Mən cavanam, geymənm"; "Bən cəhil, yarım cəhil//Nasıl girim toprağa?"; "Qəbrimi dayaz qazın//Cayılam, çürümənm!"

Həyatın əbədiliyi, insanın təbii-ruhi yaşarılıqı metaforik vasitələrlə təsbitləşir:

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

İnsan və hər yaz açan çiçəklər arasında paralelizm ("Çiçək görsün, ağlasın" – məni əvəz edən, xatırladan çiçəklər) vasitəsilə ölüm, ayrılıq, əcəl inkar olunur, yaşarılıq ideyası təsdiqlənir.

Bayatılarda digər kanonik ideyalar da aktualdır – tək və çox, an və əbədiyyət, gənclik və qocalıq, doğma və yad, batin və zahir və sairə: fərd özünü təklikdə və tənha görür, həsrətli, nakam şəxs kimi öz dərdinə qapanır, çoxluğun, toplumun onu anlamasına can atır; lirik qəhrəman öz həyatının aniliyini, ötəriliyini, faniyini qavrayır və öz duyğularını ali dinləyiciyə çatdıraraq əbədləşdirmək 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.

Bu tip kanonik motivlərdən birini araşdırmaq:

*Çəpərlər, ay çəpərlər,
Yıxılanda yaparlar.
İçərdən yanıyerim,
Dişərdən su səpərlər.*

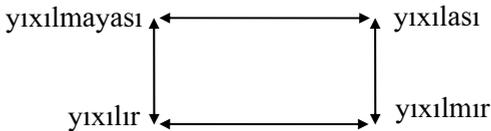
Burada ən'ənəvi janr məzmunu batin-zahir (iç-dişəri) arasında mütləq təzaddan doğur: "mən" və başqaları arasında sədd, mə'nəvi çəpərlər var. Mühitdə də gerçək çəpərlər – məkanı daxilə və dışarıya ayıran şərti sınırlar mövcuddur. Mə'nəvi sınırlar aradan götürüləsidir, gerçək çəpərlər isə əslində yıxılacaq deyil. Lakin mə'nəvi sınırlar qalır, gerçəklər isə yıxılır. Gerçək çəpərlər yenidən yapılır və buna görə də onların yıxılacağı faciəyə səbəb olmur. "Mən" isə içəridən yanırım, ancaq cismim (sosial varlığım, niqabım) mənim iç dünyamı dışardan ayırır və onların vəhdəti mümkün deyil ("Dişərdən su səpərlər"). Elə faciə də bundadır.

Yə'ni: məkandakı çəpərlər qalmalıdır, amma yıxılır və yenidən yapılır; mə'nəvi çəpərlər yıxılmalıdır, amma qalır. Bu semantik əlaqəni sxematikləşdirərək belə ifadə etmək olar:

yıxılması olmayan
yıxılır

yıxılması olan
yıxılmır

Və ya:



Bu kanonik konfliktə semiotik formullarla ümumiləşdirə bilərik:

İH – yıxılmayası məkanə çəpər yıxılır;

İN – faciə baş vermir;

YH – yıxılması mə'nəvi çəpər yıxılmır;

YN – faciə baş verir.

Bu tip semantik əlaqələr bayatının kanonik janr göstəriciləri, bədii quruluşda aşkarlanan tematik məhvərdir. Əsərə gələn yeni olaylar (Araz dərdi, Qarabağ faciəsi, şəhid taleyi və s.) məhz bu kanonik janr qəlibinə salınaraq yenidən işlənir. Bu o deməkdir ki, kanonik janr özü də tarixi təbəddülata uğraya, mühitin tə'sirinə uyuşa, yeni məzmun ifadə edə bilər.

Bütün bu keyfiyyətlər bayatılarda digər xüsusiyyəti – substanşionallığı, yə'ni mühüm, əbədi, "dünyanı idarə edən" (Hegel) kateqoriyaların ifadəsini ortaya çıxarmışdır. Ba-yatıların janr semantikasını eşq və vəfa, azadlıq və zərurət, an və əbədiyyət, maddi və ülvü, ayrılıq və vəhdət, həyat və axirət, ərzanı və rəbbani, hərəkət və ətalət, xüsusi və ümumi kimi məfhumlar təşkil edir. Lirik qəhrəman bu anlayışların universal mahiyyətini öz həyatına tətbiq edir və bəlləliklə 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"). Nəti-

cədə, bayatı qəhrəmanı hədi modelin mərkəzinə çıxarılır, əks məfhumların çulğaşdığı faciəvi obraza çevrilir. Bu anlayışlar substansional mahiyyətli olduğundan onların prinsiplial əksliyi daim saxlanılır, motivlər arasında psixoloji keçidlər, qovuşuqluq olmur. Realist psixologizm, adi gülüş və yumor, məişət motivləri isə nisbətən ədəb-biləmiş mətnlərdə izlənilir.

Növbəti janr invariantı olan sinkretiklik bayatı poetikasının üç səviyyəsində aşkarlanır: janr təfəkküründə, janr quruluşunda və funksional baxımdan.

Janr təfəkkürünün sinkretikliyi dedikdə, dərketmənin, idraki və emosional münasibətin vəhdətini nəzərdə tuturuq: bayatıda mühit canlanır, insaniləşir, mə'nəvi varlıq kimi qavranılır. Ətraf aləm insan ruhundan ayrılmaz olan hissi qüvvəyə çevrilir. Buna görə də mühitin dərki eyni zamanda onun dəyərləndirilməsi və daha çox insanın özünüifadəsi olur. Peyzaj, landsaft – adi metaforiklikdən çıxaraq, insanla bağlı, ruhi-mə'nəvi, 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 mə'na arasında vəhdətlə bağlıdır. Əsərin forması məzmunu, ümumi ovqata uyğun əlamət – hədbin, qapalı, kədərli, açıq, şən, durğun, oynaq və sairə mətn keyfiyyəti qazanır. Bu cəhət ilk növbədə fonopoetik, ritmik, leksik, sintaktik səviyyələrdə aşkarlanır:

*Dağların daldasına,
Gün gedər daldasına.
Bir dala daldalandım,
Qorxuram dal da sına.*

Qəhrəman və mühit arasında eyniyyət, daxildəki və ətrafdakı gərginliyin həmahəngliyi ("gün" dağ daldasında itir; fərd dala-budağa daldalanır, ancaq budaq da sına bilir) əsərin quruluş sinkretikliyiində – forma və məzmunun izomorf-luğunda təzahür edir: "a" səsinin təkrarı, daxili fonetik ahəng, fonomorfoloji ritm, cinaslardan istifadəylə yaranan bağlılıq və sairədə.

Funksional sinkretizm ifa aktı, yə'ni mətnin kommunikativ və ekspressiv vəzifələri ilə əlaqəlidir. Bayatıların əksərində bu iki cəhət – kommunikasiya (müəyyən informasiyanın ötürülməsi) və ekspressiya (müəyyən hissin aşılınması) çulğaşır. Mətn vahid hiss-mə'lumat kimi gerçəkləşir. Bayatı insanın ani, təbii özünüifadəsi, duyğu və fikirlərin çulğaşığı 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//Düşməni görür, əl çalar.

Bayatıların digər mühüm janr invariantı modelləşdiricilikdir. Hər bir bayatı yalnız ümumiləşmiş insan obrazının və ya müəyyən tipik situasiyasının bədii in'ikası deyil, həm də poetik dünya modeli, həyat haqqında ən'ənəvi bədii-estetik təsəvvürlər məcmusudur. Bədii modelləşdiricilik bir sıra vasitələrlə, ilk növbədə isə mətndə təbii, icimai və sakral mühitlərin paralelliyi ilə yaradılır. Bundan əlavə bədii simvolika, alleqoriya, metaforiklik və şərtikləndən istifadə də modelləşdiriciliyə xidmət edir: təsvir olunan mənzərə real və simvolik, təbii və sakral məkanların ehtizazlı təmasından yaranır. Ümumi cizgiləri türk mifoloji dünya modelinə uyğun gələn bu bədii mənzərə əsərin mə'na dərinliyi və fəlsəfiyini əsaslandırır.

*Eləmi daşlı dağlar,
Çınqıllı, daşlı dağlar.
Qorxuram yar gəlməyə
Göz qala yaşlı, dağlar.*

Burada bədii model fərqli mə'na qatlarının simmetriyasından alınır: dağların çınqıllı, daşı var, tənha aşıqın isə gözü yaşlıdır. 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.- Dediymiz şaquli model həm təbiətdə, həm də antropoloji məqamda

aşkarlanır: dağların başından və yarın camalından aləmə işıq yayılır.

Bə'zi hallarda isə poetik model esxatoloji mə'na daşıyır və yuxarılar dərd, cəza gətirən məkan kimi hallanır: Dağ başında borandı// Boran yatıb, torandı...

Bayatılarda mifopoetik dünya modelinin digər cəhəti – uzaqların, yolun, qərrib diyarların sakrallaşması və yaxınlara, donuq yurda, qapalı məkana yenilik, həyatilik, canlanma gətirməsi də izlənilir. Su, bulaq motivləri də poetik modelin mühüm ünsürləri – qaynaqlara, kökə, ülviliyə, birliyə, vüsala apararı simvollar kimi işlənilir. Dağ, gül, hülbül, qaya, daş, yel, gecə, gündüz, ay, ulduz, gün 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 modelə müasir struktur-semiotik araşdırmalarda qəbul edilmiş üsullardan istifadə edərək (K.Levi-Stros, T.A.Sebeok, A.Qreymas, P.Maranda və s.) ümumiləşdirməyə çalışsaq.

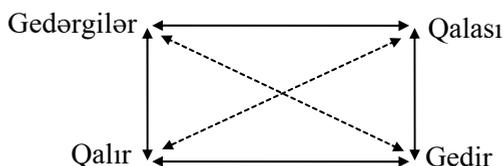
Təhlil üçün artıq yuxarıda verdiyimiz Axişqa-türk manisini götürək:

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

Bu mətndə bayatı-ağlara 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. Yə'ni lirik "mən" zahirən, cismən yoxdur, ancaq onun ruhu, xatirəsi çiçək şəklində qalıb. Beləliklə, mətndə əvvəl qeyd etdiyimiz kanonik mövzu: ölüm və hə-yat arasında konflikt, cismin faniliyi, ruhun əbədiyi, ölümə e'tiraz ifadə olunur. Əsərdə bu geniş və ümumi mövzu xüsusi semantik əməliyyatlar vasitəsilə konkret bədii modelə çevrilir. Həmin modelə açmağa çalışsaq.

Mətndəki bədii modelin əsasında göstərdiyimiz ümumi konflikt durur: obrazların bir qrupu (ana, boxça, yaz, çiçək) doğma mə-

kanda qalmış durğun anlayışlardır. Ancaq bunlar mahiyyətə gedə bilən, əslində gedəsi məfhumlardır: ana – övladdan yaşlıdır, bəxçə – səfər üçün nəzərdə tutulmuş əşyadır, yaz – gedərki, müvəqqətidir, çiçəklər – açılır və solur. Yə'ni bunların getməsi prinsipə mümkündür, ağılabatandır. "Mən" isə gedəsi deyil – hələ cavan və ehtimal ki, subaydır, "bəxçə"sü götürməyib, çiçək kimi yazda açılmalıdır, amma qışdan çıxma bilməyib, nakam gedib, doğma mühitdən qoparılıb. Bu onu göstərir ki, yurddan qalmış digər obrazlar mahiyyətə mütəhərrikdir, yurddan ayrılmış "mən" isə statikdir: başqaları gedə bilər, amma getmir, "mən" gedəsi deyildim, amma getmişəm. Fəciəvi 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 semiotik modeli belə ifadə etmək olar:



Yə'ni: kanonik konflikt həm motivlər, həm də personajlar arasında aşkarlanır, xəyali həll (qırıq xəttlərlə verilmiş əlaqə) isə imkansızdır.

Bu model tipoloji səciyyəli olduğundan, onu semiotik tədqiqatlarda işlənən formullarla göstərmək olar (epik ən'ənəmizdəki korrelyativ formullar konfliktin həll olunması, yə'ni aktiv mediatorun – həllə qabil personajın mövcudluğu ilə seçilir³⁸):

personajlar:

*a – mən,
v – başqaları (v_1, v_2, v_3, v_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:

$$x(a) > y(v)$$

Yə'ni mənim getməyim başqalarının qalmasını mə'naca üstə-ləyir. Burada, v_1 – anam, v_2 – boxça (yə'ni boxçamı götürüb qoşu-lacağım yoldaşa işarə), v_3 – yaz, v_4 – çiçək mə'nasındadır. Başqala-rının hər biri gedə bilər, amma qalıblar, mənsə getməməliydim, amma getmişəm.

Bu semantik münasibətlərin mətndə mühüm rolu onların digər metodla – məntiqi şərhilə bir daha aşkarlanır. Bayatı yuxarıda toxunduğumuz məntiqi kvadrata uyğun mə'na əlaqələri üzərində qurulmuşdur:

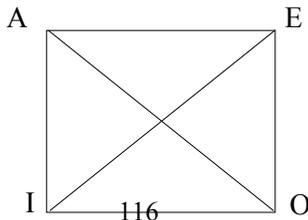
a) ümumi təsdiq – təbiətin daimiliyi, yə'ni onun zamanın gedi-şatından asılı olmaması motivindən ibarətdir (A) və bu müddəə mahiyyətcə doğrudur ("Yaz gəldi, bən gəlmədim");

b) xüsusi təsdiq isə özünü təbiətlə eyniləşdirən ruhun, "mən" in, "çiçəyin" daimiliyi, qalarılığı müddəasıdır (I) və bu fikir də doğru-dur ("Çiçək görsün ağlasın");

v) ümumi inkar adi cismin, ictimai insanın gedərgiliyi, qalası olmaması, faniliyi fikridir (E) və bu müddəə də doğrudur ("Anam bəni ağlasın");

q) xüsusi inkar başqalarının, yoldaşların gedərgiliyi, qalası olmaması müddəasıdır (O) və bu fikir də doğrudur ("Boxçamı tərs bağlasın").

Beləliklə, aşağıdakı sxem alınır:



*Burada: A – təbiət əbədidir,
I – "mən" qalasıyam,
E – cəmiyyət əbədi deyil,
O – başqaları qalası deyil – mə'nalarına gələn həqiqi
tezislərdir.*

Bu model donuq vəziyyətdə deyil və müəyyən psixoloji-estetik təəssüratlarla bağlıdır. Lirik "mən" təbiəti qəbul etmiş, yaz çıxayı kimi növrəstə, munis, gözəl, qeyri-adi və bütün bunlara görə də qalası varlıqdır. Çünki o, təbiətin bir parçasıdır və adi insanların həqiqətini qəbul etməyib. Lakin o mə'nən təbiətə bağlı olsa da, cismən bəşərdən, cəmiyyətdən ayrılmazdır. Buna görə də əbədiyyətə inanan lirik "mən" anıya fəda olub, qışdan çıxıb bilməyib, aldanıb, çiçək kimi geri dönmə bilməyib. Amma cismən getmiş olsa da mə'nəvi əbədilik, ülvilik qazanıb, çünki yaz çıxayına dönüb və təbiətə qovuşub. Başqaları isə cəmiyyəti qəbul etmişlər və həm cismən, həm də mə'nən gedərgilərdir, çünki adidirlər, təbiəti duymayıblar, mə'nəvi əbədilik qazanmayıblar və özlərini fəda etməyiblər. "Mən" adilikdən çıxıb əbədiyyətə qovuşdum, taleyimi qəbul etdim, ruhən ülvyyətdə çatdım. Amma cismən puç oldum, cavan getdim, nakam qaldım. Faciə də bundadır. Çünki insan həm rəbbani, həm də ərzani varlıqdır, həm ruhsal, həm də cismanidir. Və bu iki tərəfin hər biri vacibdir. Bayatı məntiqi heç bir meylə üstünlük vermir, iki əks və eyni zamanda doğru olan müddəalar paradoksal şəkildə bir fərdin taleyində çulğışı, təsdiq və inkarın çarpazlaşması qəhrəmanın faciəsinə səbəb olur.

Təbii ki, bu model bədii-metaforik stixiyada yatdığından, onu başqa cür də mə'nalandırmaq mümkündür (qəriblik, vəfasızlıq, xəstəlik, əsirlik və s.); elmi şərh araşdırıcı fantaziyasına uyğun olaraq sonsuz genişlənmə bilər. Əsil bədiliyin də güdrəti məhz bunda – ən'ənəvi janr modelinin təfsir sonsuzluğundadır. Mətn, poetik model özü 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 daxili aləminə, ovqatına, taleyinə uyğun dərk edər, qavraya bilər, müxtəlif situasiyalara uyğun hal-

landırır. *İmkan daxilində ən ümumi konturlarını göstərdiyimiz janr modelinin bədii sıqləti və həyatiliyi 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 pragmatik funksiyalarını açmağa çalışdıq. Bu xüsusiyyətlər bayatılara xas janr tiplərinin əsasında durur.

Janr tipləri. Bayatılar nisbətən qapalı və ən'ənəvi bədii forma olduğundan onların janr differensiallığı zəifdir. Əslində bayatıları mahiyyətcə fərqli janr tiplərinə ayırmaq olduqca nisbidir. Mövcud araşdırmalarda bayatılara aid janr tipləri kimi bir çox mətnlər göstərilə də (aşiqanə bayatılar, vəsfi-hallar, sayacı sözləri, ağılar, holavar, layla, oxşama, nazlama, sazlama, bəsləmə, arzulama, edidəyim, cığa-bayati, öymə, haxışta, halay, dua, acıtma, cinaslı bayati və s.) bunlar bir qayda olaraq funksional baxımdan, pragmatik məzmununa görə ayrılır. Forma cəhətlərinə görə "düz" və "kəsik" (ilk sətiri yarımçıq – xoçrat və cinaslı) bayatılar; heca və sətir sayı yeddindən az və ya çox olan; qafiyələri aaba şəklində olmayan bayatılar fərqləndirilir. Lakin zahiri təvəflərə meyl bayatıların janr tipologiyasını tam açmağa imkan vermir.

Fikrimizcə, ilkin mərhələdə bu janr növlərini yuxarıda göstərdiyimiz tipoloji invariantlar (kanoniklik, substansionallıq, sinkretiklik, modelləşdiricilik) əsasında daha dəqiq təsnif etmək olar: bayatıları sadələdiyimiz dörd janr invariantından birinin üstün olduğu qruplara ayıra bilərik.

Ağı-edi, şivən, deyimlərdə mütləq fəlsəfi anlamlar və konfliktlər, yə'ni kanonik mahiyyət aparıcıdır. Sevgi, həsrət, qərriblik məzmunu bildirən aşiqanə mətnlərdə, vəsfi-hallarda mə'nəvi-ictimai motivlər, yə'ni substansional ideyalar üstündür. Layla, oxşama, nazlama, öymə və s.-də kənar mə'lumat deyil, söyləyici duyumu, mətnə sirayət edən emosional-psixoloji hallar sinkretik tərzdə ifadə edilir. Nəhayət, sayacı sözlər, holavar, halay, haxışta, hana və s. kimi mətnlərdə mərasimi situasiya modelləşdirilir və digər motivlər əslində silinir, yaxud funksionallığını itirir.

Bayati forması başqa kontekstlərdə də işləkdir (deyişmə, dastan, ilahi, qarşı-bəri türküləri, atalar sözü, dua, tapmaca, acıtma, bəy tə'rifi, qarğış, alqış və s.), lakin burada söhbət janr variantlığından deyil, poetik formanın funksional transformasiyasından

getməlidir – bayatı formalı tapmaca funksional baxımdan bayatının janr növü yox, məhz tapmaca – bayatıdır.

Göründüyü kimi, janr paradiqması mətnin dərkində mühüm amildir. Janr duyumu dinləyicinin diqqətini yönəldir, onu daxilən hazırlayır, əsərin qavrayışı, ünsiyyət üçün uyumlu şərait yaradır.

3.2. Müəllif paradiqması

Folklorlarda, eləcə də ədəbiyyatda müəllif məsələsi indiyədək mübahisəli qalan problemlərdəndir. Folklorun şifahi, anonim və kollektiv yaradıcılıq növü olması burada müəlliflik məsələsinin şərtliliyi bərdə mülahizələr doğurur. Xalq yaradıcılığı həqiqətən özünəməxsus evristik prosesdir və burada konkret müəllif axtarmaq, əsərin yaradılışını ədəbi proseslə eyniləşdirmək olmaz. Lakin hər bir şifahi əsərdə mətnə tamlıq gətirən ümumiləşmiş subyekt baxışı, şəxsi mövqe ifadə olunur³⁹. Bayatılarda da müəyyən müəllif obrazı və onun zəngin ifadə formaları var.

Bayatılara xas müəllif obrazının mahiyyətini anlamaq üçün ilk növbədə ümumən şifahi bədii yaradıcılığın semiotik proses və semiotik sistem kimi spesifikliyini aydınlaşdırmaq lazımdır. Semiotik baxımdan yanaşdıqda sənəti xüsusi işarəvi dil, simvolik dünya mənzərəsi, gerçəyi əvəz edən şərti realıq hesab etmək olar. Bu o deməkdir ki, şifahi sənət gerçəyin sadə in'ikas deyil, təfəkkürdəki psixoloji modellərin, işarələr sisteminin təzahürüdür. Bayatılarda gerçək olaylardan çox, insanın qavrayış modelləri, təfəkkür kodu, gerçəyi anlama prinsipləri əks olunur. Yə'ni bədii mətn əslində təfsirin təfsiri şəklində aşkarlanır: gerçəklik insanda, insan isə sənətdə in'ikas olunur, əsər insanın daxilə, özünə baxışı kimi ortaya çıxır. Bir çox müasir araşdırmalarda (B.Li-Uorf, K.Levi-Stros) göstərilirdiyi kimi, insan şüurunun təməl daşları, ümumi qavrayış prinsipləri bütün insanlar və dövrlər, o cümlədən primitiv toplumlar və yeni xalqlar üçün mahiyyətə eynidir, yə'ni insan həmişə və hər yerdə prinsipə eyni, universal semantik modellər, məntiqi-psixoloji qanunlarla düşünülmüşdür. Buna görə də qədim janr olan bayatı mətnində ən ümumi və universal qavrayış prinsipləri, arxaik qanunauyğunluqlar qorunub saxlanmışdır. Bütün bunları açmaq üçün ar-

dıcıl olaraq bayatılardakı 1) işarəvi dili, 2) yaradıcılıq aktını, 3) təfəkkür arxetiplərini, 4) müəllif obrazını araşdırmaq tələb olunur.

İşarəvi dil. Bədiî yaradıcılıqda semiotik dil və ötürülən informasiyanı iki mühüm cəhətə görə digər işarəvi sistemlərdən fərqləndirmək olar: 1) burada yalnız semantik mə'lumat deyil, mə'lumatın ötürülməsi kanalı, yə'ni işarəvi dilin səciyyəsi də nəzərə alınmalıdır; 2) bədiî sistemlərdə mətndən kənar mühit, yə'ni a) kontekst və b) ifa aktı ilə bağlı assosiasiyalar da ortaya çıxır.

Bayatılar canlı ünsiyyətdə mövcud olduğundan, bu iki cəhət burada xüsusilə qabarıqdır. Bu qabarıqlıq ilk növbədə bayatıların şifahi ən'ənəyə xas mətn olması ilə əlaqədardır. Şifahilik bayatılara xas işarəvi dilin bütün qatlarına sirayət etdiyindən, onun səciyyəsi və yazılı mətnlərdən fərqi xüsusi nəzərdən keçirək.

Mövcud tədqiqatların bir çoxunda folklor mətnlərimizin, o cümlədən bayatıların şifahiliyi mahiyyətə zəif nəzərə alınmış və onlar əsasən yazılı əsərlərə xas me'yarlarla öyrənilmişdir. Şifahilik yalnız əsərin yaranma və mövcudluq forması deyil, əslində xüsusi – yazıya qədərki – mədəniyyətin tərkib hissəsidir və məhz bu baxımdan da öyrənilməlidir. Şifahi və yazılı mədəniyyət tipləri birbirindən təkcə zaman ardıcılığı (əvvəl və sonra) və asılılıq münasibətlərinə (aşağı və üstün səviyyə) görə seçilmir. Şifahi sözləm (ləfz) və yazılı mətn (kitab) mahiyyətə fərqli, lakin daim müvazi yaşayan iki işarəvi dil və əslində kulturoloji sistem, yaşam tərz, təfəkkür və yaddaş tipi deməkdir. Buna görə də bu iki mədəni-psixoloji meyl insan təfəkküründə fərqli qatlar kimi həmişə yaşayır (yazı tam qərarlaşdıqdan sonra da) və müxtəlif örnəklərdə aşkarlanır. Bu sistemlər arasında fərq ilk növbədə onların daşdığı mə'lumatın mahiyyətində və bu mə'lumatın qorunması-ötürülməsi mexanizmindədir. Yə'ni onların bir yaddaş növləri, işarəvi dil kimi səciyyəsidir. Bu o deməkdir ki, şifahi ən'ənə özü də mühüm yaddaş növüdür və məsələn heç də onun zəifliyində deyil – bə'zən şifahi yaddaşda saxlanan mə'lumat 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 bə'zi etnomədəni faktlar, tarixi vəqəələr çox vaxt yalnız şifahi tərzdə yaşayır. Deməli, söhbət bu iki növün gücündən yox, onların hansı mə'lumatı daşmasından getməlidir.

Yazılı mətnlərdə bir qayda olaraq adiliklər, gündəlik baş və rən, vərdiş olunmuş, alışılmış olaylar qələmə alınmır ("qələmə", "yazıya" düşmək özü nəsə qeyri-adilik çalarındadır). Burada vərdişi, gedişatı pozan hadisələr, yeniliklər, intibalar, tarixi yaradan fəvqəl faktlar hiş olunur. Klassik ədəbi qəhrəmanların qeyri-adiliyi bununla bağlıdır; yeni dövrdə adiliklərə meyl isə məhz rəsmilikdən, "yazı" amirliyindən uzaqlaşma, "şifahiliyə", canlılığa, həyatiliyə meyl kimi aşkarlanır.

Şifahi ən'ənədə, əksinə, vərdiş və gedişatdan sapmalar deyil, məhz ahəng, adət, varislik saxlanır, ümuminin sözü, hadisələrə ortaq baxış, hamının yekdil fikri bildirilir (qeybət, dedi-qodunun qanuniləşməsi, həqiqətə çevrilməsi). Buna görə də yazılı məndə təkrarsızlıq, şifahidə təkrarilik var. Yazılı əsər yaradılır, şifahi mətn canlandırılır, eşidilib sonra danışılır – "söz sözü gətirir", "bayatı çağırılır", "məsəl çəkilir" və bu təkrarilik qətiyyəən plagiat deyil, "eşitmək" burada şərtidir, şifahi yaddaş məhz əzəlki nümunənin növbəti təzahürüdür. Şifahi əsərlərin universallığı bununla bağlıdır. Şifahi mətnin məzmununu öncədən qismən mə'lum olur, mövzunu təxminən hamı bilir, "aşıq gördüyünü çağırır", lakin onun ifası, tələffüzü təzələnir. Beləliklə, ifa prosesini, "əsərin tələffüzü", şifahi dil, ünsiyyət mexanizminin özü əsas məsələyə çevrilir. İfa aktı mərasimi proses kimi sakrallaşır ("saz"ın, "aşıq"ın rəmziliyi), yaradıcı şəxs, söyləyici özünə yox, avtoritetə (ustad, ağsaqqal, dədə-baba, "el ağzı") istinad edir.

Şifahi mətnlərdə ümumi meyl izlənilir: oğuznamə əzəli təcrübənin, el müdrikliyinin, xatirələrin ifadəsi, "qeybdən gələn dürlü kəlam" tək sayqılanur; aşıq öz ifasına ustadnaməylə başlayır; nağılbaz əsərin girişində söylədiklərinin "uydurma" olduğunu işarələyərək özünü sığortalayır; müdrik kəlmələr "atalar sözü" adlandırılır; bayatların artıq ilk kəlməsi dinləyicini xüsusi aləmə salır, söyləyici və dinləyici cazibəyə düşür, adilikdən çıxır.

Yazı dövrünün insanı isə sözü üçün fərdi məs'uliyət daşıyır ("imza hüququ", "qol qoymaq", "yazıya pozu yoxdur"), bə'zən ən'ənəvi süjeti işləsə də, şəxsi və yeni təfsir verməli, inandırıcı söz deməli olduğunu anlayır. "Leyli və Məcnun"u yaradarkən ustadlar hüzurunda yeni söz deməyə cəsərat etdiyinə görə Füzuli "səbəbi-nəzmi-kitab"ı izah edir və əsərin sonunda "bəyanidir-üzri-tə'lifi-

kitab" a ehtiyac duyur, böyük məs'uliyətlə 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 ən'ənəvi davranışın toqquşması əslində iki mədəniyyət növünün əksliyi və bunun ən bariz nümunəsini şifahi sözdən yazıya, hamının ümumi həqiqətindən təkin mütləq həqiqətinə keçidi əks etdirən qədim kitablarda görə bilərik. "Kitabi Dədə Qorqud"un təhkiyəsinə diqqət yetirsək görürük ki, bu əsər hələ yazılı ədəbiyyat deyil, lakin artıq arxaik şifahi ən'ənəyə də tam aid edilə bilməz. Qorqud Ata əsərin lap əvvəlindən belə səciyyətlənir: "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, etnik əxlaqın yaradıcısıdır, tarixi yaddaşın qoruyucusudur. Təhkiyəçi Dədə Qorqudun söylədiklərini çox zaman şühədi keçmişdə, şəhadətə, 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, ortaq ideal və təsəvvürləri ifadə edir.

Buna görə də ozan kəlamları vəcdli yox, sayqılı kəlamlardır, ümumi etik-estetik idealın ifadəsidir. Bunun üçün də Dədə Qorqudun şəxsi obrazı əsərdə arxaya keçir, bu obrazın daxilində yönələn psixologizm izlənmir, ortaq təsəvvürlər, ümumi ideallar, hamının məramı bildirilir. Ənə Dədə Qorqudun özü deyil, onun canlı sözü, kitabəsi, oğuznaməsi çıxır (deyə ki, "Koroğlu"da, məhəbbət dastanlarında bu, əksinədir). Şifahi söz, qeybdən gələn ilhamlı kəlmə sakrallaşır, ülviləşir və çox maraqlıdır ki, əsərin zəif sezilən bir məqamında yazılı sözə qarşı qoyulur. Kitabın mühüm bir yerində – Oğuz birliyinin (ən'ənəvi əxlaq kodeksinin, verilən "söz"ə sədaqətin) pozulduğu bir məqamda Aruz Beyrəyi çağırmaq üçün "kağız göndərir": "kağız"– xəyanət, namərdlik rəmzi olur ("Koroğlu"da tufəng kimi).

Dədə Qorqud Kitabının tarixi poetikamızda yeri məhz ləfz və kitab arasında orta mövqedə olmasıyla təyin olunur – bu əsəri ən'ənəvi epik folklor ən'ənəsilə bərabər, arxaik şəxsi yaradıcılığa aid etmək daha uyandır. Mətnin sonrakı dövrlərin şifahi yaddaşında nisbətən zəif qorunması

da yəqin ki, elə bununla bağlıdır. Müəllif mövqeyi sonralar aşıq yaradıcılığında, Orta çağ dastan ən'ənəsində inkişaf edərək yeni mərhələyə keçdi. Klassik dastanlarımızda artıq cilalanmış forma, poetik qəlib var ("Dədə Qorqud"da sərbəstlik və qəlibdən azad təfəkkür mövcuddur). Klassik aşıqlarda nümunəyə, ustada təqlid, dinləyicidən asılılıq var; "Dədə Qorqud"da, əksinə, kollektivin özəndən asılılığı, qəhrəman və icmanın vəhdəti var. Cilalı formaya aludəlik bir qədər sonra, klassik dastanlarda bədii normaya çevrilir, beləliklə, Füzulidən sonra klassik poeziyada olduğu kimi, "Dədə Qorqud"dan sonra şifahi epik ən'ənəmizdə bədii kanon, normativlik güclənir.

Yazı dövrünün hikməti sirayət etmiş Orta çağ folklorunda müəllif düşüncəsi xeyli dərəcədə poetik qəliblərə, qanuna tabedir: o, yenilik yaratmaq iddiasında deyil, adəti, saygılı kəlamı, avtoriteti təkrarlayır. Dədə Qorqud oğuznamə "düzüb-qosur", tarixi xatirə və müşahidələri hissyyətlə nəql edir, dastan söyləyən aşıq isə ustadnaməyə əsaslanır. Bu detal əslində iki təfəkkür tərzisi arasında fərqi aşkarlayır: oğuznamə ümumi həqiqət, xatirə, hafizə, tarix deməkdir; ustadnamə – bədii həqiqət, yaradılmış vaqeə, öyüd, nümunədir. Birincidə xalq təsəvvürləri və taleyi, ikincidə müəllim tələbləri və bir şəxsin qisməti hakimdir. Bu baxımdan "Kitabi Dədə Qorqud" özünəməxsus hadisədir – sözün tam mə'nasında folklorlardan fərqli olaraq, burada 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 sarsılır. Dədə Qorqud əsər boyu şərti qüvvə tək görünür. Əsərdə yeni söz, "Müşəf" ortaya çıxır və artıq bu səmavi kitab, yə'ni "Qur'an-i Kərim" and yerinə çevrilir. Şifahi sözü, ən'ənəvi əxlaqı inkar edən yazılı söz və yeni əxlaq gəlir. Fəlsəfi-estetik təfəkkürümüzdə yeni era, yazıya əsaslanan mərhələ, kitab dövrü başlayır. Bu müqəddəs kitab özü ilə yeni əxlaq və qanunlar, o cümlədən sözə yeni münasibət gətirir. "Qur'an-i Kərim"də ləfz və yazıya münasibət uzun əsrlər boyu ədəbi təkamülümüzə tə'sir edən me'yarlar kimi qərarlaşır və bu baxımdan xüsusi məsələ kimi aşkarlanır.

"Qur'an-i Kərim"də⁴⁰ "yazılı" və "şifahi" dövrlərin konfliktini bütün mə'na qatlarında izləyənlər aparıcı motivlərdəndir. İnsanlar "Kitab əhlinə" və "yanılmışlar"a bölünüb - birincilər mö'min, saf, inşaf 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; "Qur'an-ı Allah-ın izniylə əvvəlkini təsdiq edən, mö'minlərə 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, şəfa verəndir ürəklərə" – Fussilət, 42, 44.

Şifahi söz, ləfz isə sapmışların, şüursuzcasına adətə əməl edənlərin, "atalar yolu" ilə gedənlərin sözüdür: "Gələn itaət eləyin Allah-ın göndərdiyinə və Rəsul-a" deyiləndə onlara, "Atalarımızın qoyduğu özül yetər bizə" deyirlər. Hətta bir şey bilmirdisə, doğru yolda deyildisə ataları, onda necə?" – Məidə, 104; "Atalarımız da bütvlərə tapınardılar dedilər" – Şuara, 74; "Biz dədə –bəbadan belə şey eşitməmişik" dedilər" – Qasas, 36.

Bu iki yol arasında qalan yanılmışlar əsil hikməti, müjdəni qavraya bilmir və əski adətə tapınırlar: "Allah-ın göndərdiyinə tapının" deyiləndə onlara, "Xeyir, biz atalarımızın getdiyi yola tapınarıq" deyirlər" – Baqara, 170.

Kitab və adətin belə əksliyi əslində tarixi dövrlərin, mədəniyyətlərin qarşılaşması idi. Kitab fərdi təfsirdən uca mütləq mə'na, həqiqətdir. Şifahi söz – uydurma, yalan, əfsanədir. E'tibar, inam ancaq yazıyadır: "Az olsun, ya çox, müddətini göstərməklə yazın borcu, darıxdırmasın sizi yazmaq. Allah qarşısında daha insaflı 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 ağızlarımızı, bizimlə əllər danışar, ayaqlar şəhadət verər onların qazandığı günahlar barəsində" – Yə'sin, 65. Ləfz əhli yazıya şəkk gətirir, Allah-ın ne'mətini danır, batilə inanır, haqqı duymur. İman gətirənlərsə, yazıya, oxumağa, Kitaba yi-yələnirlər: "Sən bundan öncə Kitab oxumazdın, sağ əlinlə yazı yazmazdın. Oxusaydın, yazsaydın Sən-ə şəkk gətirərdi batilpərəst adamlar" – Ankəbut, 48.

Kitab uydurma olmadığı kimi, sadəcə bəlağət, qurama, şe'r deyil, dərin mə'nadır, fikirdir, öyüddür: "Biz ona (Muhəmməd-ə) şe'r öyrətməmişik. Bu ona lazım da deyil. Onun söylədikləri sadəcə bir öyüddür" – Yə'sin, 69; "Bunu özündən uydurmuş o" deyirlər, eləmi? Axı Rəbb-indən haqq olaraq gəlmiş bu Kitab" – Səcdə, 3; "Şairlərə sapmışlar, 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 müqəddəsleşir, ilahi müjdəni çatdıran vasitələr kimi sak-rallaşır: "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, qısrır, bəsətdir: "Elə isə siz də bu Kitab-ın bənəzəri onca surə uydurun" – Hud, 13. Beləliklə, Kitab, yazı mədəniyyəti hikmətli, qaydalı, tənziimli,

qanunauyğun, e'tiqad və həyatı birləşdirən yaradıcı anlamdır. Şifahi kəlmələr, adi ləfz isə qaydasız, məzmunsuz, təsadüfi, pozucu, vərdis və istəyə əsaslanan, bütürlə (əşya, heykəl, şəkil) işarələnən boş formadır.

Yazıya belə münasibəti, təbii ki, adi mətnşünaslıq və ya dini baxımdan anlamaq azdır. Bu ayələrdə ən'ənəvi icma əxlaqından yeni ictimai normalara keçid əks olunmuşdur. Ən'ənə, təcrübə və təqlidə əsaslanan epik dövrədən, sülalə-nəsil idealından, icmaya sədaqətdən yeni mərhələyə təkamül təsbütlanmışdır. Bu yeni mərhələ artıq mütləq həqiqətə itaət, ilahi ideal və e'tiqada sədaqət tələb olunan Kitab dövrü idi. İnsan adətdən uzaqlaşaraq e'tiqada tapınırdı. Tədricən adəti ədəb, ilhamlı sözü yazı hikməti, ozan qüdrətini mürəttib-katib savadı əvəz edirdi. "Qayıbdən dürlü xəbər söylənən", "könlü ilhamlı", "bilici" ozanların yerini "ədəb elmi"nə sahib, iman gətirən, "rüksətli", mərifətli şairlər tutmağa başlayırdı. Oğuznamə, Qorqud Ata əsrini nəzm, Füzuli dövrü əvəzləyir, hikmət və vəcd, elm və e'tiqad, mərifət və ədəb əsasında ƏDƏB-iiyyat yaranırdı.

Bu baxımdan klassik aşuq yaradıcılığında və ədəbiyyatda şe'rə dərin hikmət, şairə müdrik ədib kimi münasibət məntiqi görünür. Füzuli divanının dibaçəsində poeziya "kəmalı-şe'r"dir, yə'ni hikmətdir, idrak və xəyalın vəhdətidir. Fərdi yaradıcılığa, ilhama, söz gözəlliyinə, bədiiyyətə sanki bəraət qazandırmağa çalışan şair öz fikirlərini həqiqi şe'rin hikmət olması, həqiqi sənətkarın "iste'dadi-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, hərflər, vərəq, qələm, kitab özü Füzulidə xüsusi rəmzə çevrilir. Kitab metaforası həтта gözəllik me'yarına dönür. Füzuli dibaçədə "səhni-lətifü" təsvir edərkən səf-səf oturan gözəllərin görünüşünü Qur'an sətirlərinin gözəlliyinə, kitab vərəqini gül bənzədir. Sözün gözəlliyi, yazı səhmanı və həm də hikmət, dərin mə'nə əsas sənət me'yarına çevrilir. Əslində ədəbiyyat da tam mə'nasında poetik yaradıcılıq yox, "ədəb", yə'ni sənət və elmin, ilham və maarifin vəhdəti kimi dərk olunur. Lakin Füzulidə, eləcə də Xətai və Nəsimidə bədii dühanın müstəqilliyi, poetik normanı aşması çox güclüdür. Normativliyin amirliyi bir qədər sonra ədəbiyyatımıza si-rayət etdi. Nəticədə "hikmətli şe'r"ın dövrünü ədəbiyyatımızda uzun müddət sürdü və yenidən məhz folklor, aşuq şe'ri zəminində yeni keyfiyyət qazandı.

Bayatılara yazı dövrünün hikməti si-rayət etsə də, müəllif düşüncəsi bütövlükdə şifahi yaradıcılıq prinsiplərinə uyarlıdır: o, yenilik yaratmaq iddiasında deyil (məhiyyətə yeni əsər yaratsa da!), ən'ənəni, sayğılı kəlamı, avtoritetli ideyaları, canlı sözü tə-

krarlayır (Orta əsrlər mədəniyyətində, deyildiyi kimi, təkrar köçürmə deyil, nümunəni, avtoriteti təsbit və təfsirdir). Bayatı müəllifinin yaradıcılıq azadlığı isə ifa məqamından və mühitdən qaynaqlanır. Yazılı ədəbiyyatdan fərqli olaraq, folklorlarda "müəllif" əsəri tamamilə müstəqil yaratmır və onu uydurma kimi də dərk etmir. "Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır" kimi yaradıcılıq azadlığını pərdələyən şərh folklorlarda mümkün deyil: burada yalan – gerçəkdir, uydurma – həqiqətdir. Folklorlarda idrak özü yalan, saxta deyil, "saxtılığa", "yalan"a qabil idraktır, yə'ni mə'lum və namə'lum, 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), kollektivlə birgə, sanki kollektivin sanksiyasını alaraq baş verir.

Lakin bayatılar lirik-intim mətn olduğundan söyləyici öz dinləyiciləri ilə təzadlı münasibətdədir. Əsərin məzmunu mahiyyətə kollektiv və'yə qarşıdır, fərd öz qəlbini izhar edir, mühitdən gileylənir, əfkari-ümumiyyə qarşı çıxır. Kollektivlə həmrə'ylilik, "saziş" isə poetik mühit, texnika, 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, işarəvi dildir.

Bütün bunlara görə də şifahi mətnin, o cümlədən bayatıların forması, işarəvi dilin özü xüsusi əhəmiyyət qazanır: yaddaşlarda konkret əsərlər deyil, əslində əsəri yaratma mexanizmi yaşayır. Ən'ənəvi forma məhz buna görə xüsusi informativlik qazanır, konkret məqama aid duyğuları ifadə edə bilir. Beləliklə, işarəvi dil, ən'ənəvi janr strukturu – invariant, ifadə səslənən konkret əsər–variant səciyyəsinə aşkarlanır. Arxetip mə'nalar və arxiobrazlar məhz janr təfəkküründə qorunur.

Qeyd edək ki, bayatılarda şifahi söz və yazı əksliyi yalnız bədii təfəkkürün alt qatlarına xas yaradıcılıq prinsipi deyil, əsərlərdə aşkarlanan mühüm motivlərdən biridir. Yazı, oxunan söz bayatılarda insanın iradə və istəyindən asılı olmayan mübhəm bir qüvvə, fərdin arzularına zidd olan qismət, qəzavü-qədər, tale, alın yazısıdır. Yazı başqa sözlə – canlı, şəxsi, içəridən doğulan və söylənən, öz hökmündə qapanmayan, şəxsi hissləri ifadə edən şifahi sözlə qarşı qoyulur. Yazı ölümlə, ayrılıqla, kənar aləmlə tutuşdurulur, şifahi

söz isə – həyat, vüsal, munis mühitlə bağlanır. "Yazı", "dəftər", "qələm", "qara", "ərzə" (ərizə), "falçı", "molla" simvolları canlı danışığ, şifahi söyləm, 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 sınaıdı*

Bəxtimi yozan günü.

Yaradıcılıq aktı. Söylədiklərimiz şifahi şe'rimiz, o cümlədən bayatılara xas yaradıcılıq mexanizminin şərhinə əsas yaradır. Bu mexanizmin əsasında iki əks meyl durur – ən'ənədən gələn şüur avtomatizmi və bu avtomatizmin fərdi amillə bağlı pozulması. Ən'ənənin 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 məfhumlar arasında gözlənilməz əlaqələr – "Dedin aranda gözlə/Yolun saldın dağ ilən"; "Sağımdan güllə dəydi/Solumdan qan yeridi". Bu pozuntular bə'zən silsilə mətnlər yaradır: ilk bir və ya iki misra bir neçə bayatıda təkrarlanır, sonrakılar dəyişilir və ya əksinə; bir neçə mətnə sabit motiv, açar-ifadə qorunur, lakin mətn əhatəsi yeniləşir və s. Təbii ki, bu prosesdə qeyri-bədi semiotik örnəklərə xas informasiya qanunları (seçim, artıqlıq, qayda, kodlaşdırma) deyil, estetik qanunlar – ahəng, kompozisiya, ritm, çoxmə'nəliq fəaliyyət göstərir. Buna görə də təfəkkür avtomatizminin pozulması məhz bu anlayışlar üzrə gerçəkləşir.

Arxetiplər. Bütün bu evristik cəhətlər bayatıların ən'ənəvililiyinə və 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 tutulur⁴¹.

Arxetiplər və onların gerçəkləşdiyi simvollar fərdi və ictimai şüurun, o cümlədən tarixi poetika, mədəniyyət və sosial həyatın psixosemantik özülünü təşkil edir. Bu problemin milli filologiyamızda tədqiqinin indiki mərhələsində hərtərəfli araşdırma mümkün olmadığından bayatılardakı arxetip motivlərin ən universal tiplərini – insana, məkana və zamana aid ümumi motivləri çözləməyə çalışsaq⁴².

Ümumi psixosemantik assosiasiyalar insanın təbii yaddaşı və qavrama prinsipləri ilə bağlı olduğundan sayca məhdud və əksər ədəbi janrlar üçün xeyli dərəcədə ortaqdır. Bu cəhət tədqiqatı

yığcamlaşdırmağa və əsas semantik kateqoriyalar olan insan, məkan və zaman məhərində ümumiləşdirməyə imkan verir.

I 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-təbə, çilgünlük-müdrilik, intim-sosial, cılızlıq-qüdrət kimi mə'na cütlərini dəyərləndirməyə imkan verir. Keçid vəziyyəti (araşdırmalarda "liminal" hal, astana, kandar, aralıq durum, yə'ni dualist, xaotik, statussuz, struktur-suz məqam adlandırılan vəziyyət) varlıq və heçlik, özgürlük və ümumilik, ruh və bədən, ideya və əşya arasında qalan insanın faciəvi duyumudur. İkili vəziyyət adi məntiqə sığmayan haldır - adi idrak və ağıl, əxlaq və qanun üçün anormallıqdır (məcnunluq, dəlilik, vəcd, aşıqlıq, asilik, qiyamçılıq, dərvişlik). Lakin ikili şəxslər əslində bəsit məntiqi dağıdan və ətalətlə hərəkət, heçliklə varlıq, mahiyyətlə keyfiyyət arasında ontoloji vəhdət yaradan müqəddəslərdir. Bayatılarda belə ikiləşmiş insanlar əsasən aşıq, qərib, nakam obrazlarıdır. Ümumən şifahi ənənəmizdə Qüdrəti-ilahidən səbəb olan, pır əlindən bədə içən və vergi alan, "qara sevda"ya düşən aşıqlar ilhamlı, vəcdli, ülvi insanlar, haqq aşıqləridir⁴³.

Stabil vəziyyət isə aralıq mərhələsinin izzirablarından sonra gələn ruhi tarazlıq, həyatla barışma və nurani seyranlıqdır. Məhz buna görə bayatılarda həyat məfhumu - adilik, seyranilik, təkrarilik mə'nasındadır (Dünya bir pəncərədir// Hər gələn baxar gedər). Ölüm isə (aralıq insanın atributu) – təkrarsızlıq, çilgünlük doğuran nakamlıqdır, bir an olan ömrün sonudur. Bayatıların çoxunda dağlar, ev, yurd, ana - qismət və qədrə, yazıya tabelik, yə'ni "müdrilikdir"; qərib, aşıq isə - ikilik, aralıq, özüldən qopmuşluq, nəyəsə və harasa çatmaq cəhdi, yə'ni çilgünlükdür, asiliktir.

Z a m a n k a t e q o r i y a s ı ilə bağlı arxetip mə'naları isə belə qütbləşdirmək olar: zamanın təkrarsızlığı (an) və təkrariliyi (sürəklilik, əbədiyyət). Bu iki məqam bir tərəfdən tale, fərd, istək, tək, parça, dayanıqlıq və digər tərəfdən – əcəl, toplum, qismət, çox, vəhdət, gedişat arasında təzadda ifadə olunur. Təkrarsızlıq - eşq, ölüm, yol, qürbət, çiçək kimi simvollarla, təkrarilik isə doğuluş, ailə, ev yurd, adil və s. ilə təsbitlənir (bayatıların bir çoxunda evin, yurdu, dostların, təbiətin daimiliyi, fərdin isə faniliyi, təkrarsızlığı, aniliyi, qayıtmazlığı süslənir).

M ə k a n d u y u m u i l ə b a ğ l ı a r x e t i p m o t i v l ə r i n ə n f u n k s i o n a l ı – m ə k a n ı n q a p a l ı l ı q v ə a ç ı q l ı ğ ı d ı r. A ç ı q m ə k a n – t ۆ r ə n i ŝ, k i ŝ i l i k, h ۆ r ə k ۆ t, y e n i l i k, x a o s a n l a m ı n d a d ı r. Q a p a l ı l ı q – d o ğ u l u ŝ, q a d ı n, q o r u y u c u l u q, m ۆ h a f ı z ۆ k a r l ı q, d u r ğ u n l u q, ۆ t a l ۆ t d ı r. B u a r x e t i p m ə ' n a l a r " t ۆ r ۆ d ı c ı - q o r u y u c u ", " y u x a r ı - a ŝ a ğ ı ", " d o ğ m a - y a d ", " y a x ı n - u z a q " k i m i ۆ k s l i k l ۆ r v ۆ o c a q, y u r d, t o r p a q, a n a, s e v g i l i (q a p a l ı l ı q), y o l, y o l ۆ c u, s ۆ m a, a t a, k ۆ l ۆ k (a ç ı q l ı q) s i m v o l l a r ı i l ۆ t ۆ s b ۆ t l ۆ ŝ i r. B a y a t ı l a r d a o l d u q c a y a y ğ ı n o l a n b u m o t i v v ۆ s i m v o l l a r ı ۆ m u m ۆ n ŝ i f a h ı v ۆ x e y l ı d ۆ r ۆ c ۆ d ۆ y a z ı l ı ŝ e ' r i m i z ۆ c ۆ n s ۆ c ı y y ۆ v ı d ı r ⁴⁴.

M ۆ a l l i f o b r a z ı. B a y a t ı l a r d a m ۆ a l l i f o b r a z ı n ı n t i p o l o g ı y a s ı n d a n d a n ı ŝ a r k ۆ n ۆ s ۆ r d ۆ ۆ z ۆ n ۆ n ۆ i f a d ۆ e d ۆ n ŝ ۆ x s ı n ۆ n s ı y y ۆ t p r o s e s ı n d ۆ k ı r o l u n u n ۆ z ۆ r ۆ a a l m a q l a z ı m d ı r.

Ö v n ۆ l ۆ n, f o l k l o r d a k o n k r e t f ۆ r d y o x, ۆ m u m ı l ۆ ŝ m ı ŝ ŝ ۆ x s v a r v ۆ b u ŝ ۆ x s ۆ z n ı t q ı n d ۆ y a l n ı z ۆ z ۆ n ۆ n ۆ d e y ı l, d ı n l ۆ y ı c ı s ı n ı d ۆ n ۆ z ۆ r ۆ a a l ı r v ۆ ۆ s l ı n d ۆ o n u d a i n ' i k a s e d ı r, o n u n l a ۆ z ۆ a r a s ı n d a p s ı x o l o ğ ı o r t a q l ı q y a r a d ı r. B u c ۆ h ۆ t s ۆ y l ۆ y ı c ı s u b y e k t (" m ۆ n ") v ۆ d ı n l ۆ y ı c ı (" q e y r ı m ۆ n ") i l ۆ b a ğ l ı ۆ n s ı y y ۆ t a m ı l l ۆ r ı n ı v a c ı b l ۆ ŝ d ı r ı r.

M ۆ a l l i f " m ۆ n " i i l ۆ b a ğ l ı a m ı l l ۆ r ı ۆ m u m ı m ۆ ŝ a h ı d ۆ l ۆ r ۆ v ۆ ۆn s ı y y ۆ t p s ı x o l o g ı y a s ı n a d a ı r m ۆ v c u d r ۆ ' y l ۆ r ı n s ۆ r f - n ۆ z ۆ r ı n ۆ ۆ s a s ۆ n ۆ c ı g r u p a b ۆ l ۆ b ı l ۆ r ı k: 1) m ۆ a l l i f ı n i d r a k ı s ۆ v ı y y ۆ s ı, y ۆ ' n ı o n u n m a r a q, b a x ı ŝ, m ۆ ' l u m a t d a ı r ۆ s ı, s ۆ y l ۆ d ı y ı m ۆ t l ۆ b ı n m ۆ z m u n u v ۆ s ı q l ۆ t ı (f ۆ l s ۆ f ı, t a r ı x ı, ı c t ı m a ı, m ۆ ' n ۆ v ı); 2) ۆn s ı y y ۆ t ı n h ı s s ı - e m o s ı o n a l ۆ s a s ı, m ۆ a l l i f ı n a ŝ ı l a d ı ğ ı d u y ğ u, h ı s s v ۆ h ۆ y ۆ c a n l a r; 3) ۆn s ı y y ۆ t ı n m ۆ ۆ s ۆ d ı: h ۆ m d ۆ m, m ۆ ŝ a h ı b, t ۆ r ۆ f d a ŝ t a p m a q v ۆ y a m ۆ ' l u m a t, x ۆ b ۆ r, f a k t, m ۆ n a s ı b ۆ t b ı l d ı r m ۆ k ı s t ۆ y ı v ۆ s. B e l ۆ l ı k l ۆ, m ۆ a l l i f " m ۆ n " ı n ı s ۆ c ı y y ۆ l ۆ n d ı r ۆ n a m ı l l ۆ r: a) i d r a k ı s ۆ v ı y y ۆ; b) e m o s ı o n a l o v q a t; v) ۆn s ı y y ۆ t m o t ı v l ۆ r ı d ı r.

B u a m ı l l ۆ r b a y a t ı m ۆ a l l i f ı n ı n d e y ۆ k k ı, a) f ۆ l s ۆ f ı, e s t e t, m o r a l ı s t s ۆ c ı y y ۆ l ı, b) t ۆ k, t ۆ n h a, n a r a h a t, t ۆ m k ı n l ı, h ۆ y ۆ c a n l ı, ı r o n ı k, d ۆ r d l ı, ŝ a d o v q a t l ı; v) b ı l d ı r ı c ı, a r a ŝ d ı r ı c ı, s o r ğ u l a y a n, t ۆ s d ı q l ۆ y ı c ı, ı n k a r e d ı c ı, t ۆ q d ı r e d ı c ı a m a l l ı ŝ ۆ x s o l m a s ı n a s ۆ b ۆ b o l u r. M ۆ s ۆ l ۆ n: S a r ı u r u s g ۆ m ı s ı // H ۆ p ı r ۆ l ı, h ۆ p g e r ı // N ı k o l a y, g ۆ z ۆ n ۆ c ı x ı s ı n // D u l q o y d u n g ۆ l ı n l ۆ r ı. B u A x ı s q a m a n ı s ı n d ۆ a) ı c t ı m a ı d ۆ ŝ ۆ n c ۆ, b) d ۆ r d l ı ۆ h v a l, v) ı n k a r e d ı c ı p a f o s ۆ s t ۆ n d ۆ r.

D ı n l ۆ y ı c ı t ı p ı ۆ s a s ۆ n o n u a) i d r a k ı - e m o s ı o n a l s ۆ c ı y y ۆ s ı, b) s o s ı a l v ۆ z ı y y ۆ t ı, v) ۆn s ı y y ۆ t d ۆ m ۆ v q e y ı i l ۆ m ۆ a y y ۆ n l ۆ ŝ ı r. Y ۆ ' n ı d ı n l ۆ y ı c ı a) m ۆ ' l u m a t l ı v ۆ y a m ۆ ' l u m a t s ı z, m u n ı s v ۆ y a y a d, h ۆ s s a s v ۆ y a q a b a, b) ۆs t ۆ n v ۆ y a ۆ ŝ a ğ ı s t a t u s l u, v) g ۆ r ğ ı n (q ۆ r ı b, n a k a m, h ۆ s -

rətli, yad, rəqib, düşmən, aşiq) və ya sərbəst (dost, yoldaş, qardaş, ana, qonşu) durumda ola bilər. Müəllif bütün bunları fəhmlə duyur və əsər məhz bu amillərə uyğun olaraq formalaşır.

Müəllif-dinləyici tiplərinin konkret kombinasiyaları bayatılarda informativ, dəyərləndirici, rica, nida, ironik, sorğu və s. formalar almasına səbəb olur. Deyək ki; a) moralist, b) narahat, v) sorğulu müəllif öz adresatından - a) mə'lumatlı, 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 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-ədəbiyyat prinsiplərinin çulğışdığı fərdi bayatılar xüsusi maraq doğurur. "Bayatıların əlaqə kimi öz-özlərinə yerdən çıxdıqları zənn edilməsin. Bunları qoşanlar, çağıranlar olmuşdur" deyən böyük ədib Salman Mümtaz bayatı çağıran məşhur, bəlli şairlərdən tanıdıqlarını sadalayır: "Həsəratı, Qurban, Vəchi, Mədədi, Hüseyni, Məmi, Razi, Abbas, Müştəqi, Aşiq, Əzizi, Eyvaz və sair". Sarı Aşığın şəxsiyyəti, yaradıcılığı haqqında dəyərli fikirlər söyləyən Salman Mümtaz "adsız, təxəllüsusüz bayatıların ərişindən, arğacından və ümumiyyətlə toxunuşundan kimin ağızı ilə çağırıldığı bəlli olur" qənaətinə gəlir və bayatı müəllifinin müəyyənləşdirilməsini və əsərdə təxəllüsün göstərilməsini vacib şərt hesab edir⁴⁵.

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. Bayatıların böyük əksəriyyəti ənənəvi xalq yaradıcılığının məhsuludur, bir qismi xalq nümunələrinin təsbitlənmiş şəxsi variyasi-yalarıdır, müəyyən hissəsi isə fərdi yaradıcılıq əsəridir. 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 kollektiv folklor ənənəsinə, arxaik şəxsi

yaradıcılığa və fərdi müəllif fəaliyyətinə aid qruplar üzrə təsnif etmək olar.

3.3. Üslubi paradiqma

Folklorda bədii üslub ifa (yaradıcılıq) prosesinin özünəməxsusluğundan törəyir. İfanın kommunikativ məqsədi, emosional ovqatı, üsul və şəraiti söyləyiciyə tə'sir edir və onun öz nitqinə, yə'ni bədii mətnə münasibətini formalaşdırır. Müəllif (söyləyici) ifa mühitini nəzərə alaraq ən'ənəvi janr formasına, dil vasitələrinə xüsusi tərzdə yanaşır, onları dinləyici ilə ünsiyyətinin məqsəd və vəzifələrinə uyğunlaşdırır⁴⁶. Beləliklə üslub müəllifin bədii sözə və dinləyicisinə münasibəti kimi aşkarlanır, hər bir əsərin təkrarsızlığı, üslubi özünəməxsusluğu məhz bu münasibətdən törəyir.

Şifahi yaradıcılıqda canlı yaddaş xüsusi rol oynadığından burada ən'ənəvi üslubi vasitələr say və şəkildə xeyli məhduddur. Əsərlərin orijinallığı ilk növbədə məhdud vasitələrə yeni münasibətdən 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 ən'ənəvidir, onlara yanaşma tərzı isə yenidir: əbədi və mahiyyətə cavabsız suallar hər bir sənətkar tərəfindən fərqli şəraitdə sorğulanır. Poetik informasiyanın tükənməzliyi məhz bundan qaynaqlanır. Hər bir ifa zamanı əbədi mövzular yenidən canlanır, ifaçı və dinləyicinin ruhuna uyğun çalar qazanır. Nəticə e'tibarilə, ifa situasiyası folklor əsərinin üslubunu yaradan əsas amilə çevrilir.

İfa situasiyası – əsərin səsləndiyi konkret ünsiyyət mühiti, kommunikativ kontekst deməkdir. Ümumi şəkildə götürsək, folklorda üç ifa məqamı aşkarlamaq olar:

- a) mərasimi-oyunvari;*
- b) intim-fərdi;*
- v) coğrafi-tarixi.*

Mərasimi kontekst öz növbəsində fərqli qruplara ayrılır: ailə-məişət, təqvim, ayin-e'tiqad, əmək-peşə, oyun-əyləncə tiplərinə. Hər qrupun fərqli mövzu, janr keyfiyyətləri var. Toy, yas, doğuluş,

Novruz, əkin-biçin, maldarlıq, iqlim, xəstəlik, təlqin, sınaq, fal və s. ilə bağlı bayatılar bu qruplara aiddir. Mərasimi ifa zamanı söyləyici və dinləyici müəyyən emosional ovqata köklənir, onlar arasında vəhdət güclənir, əsər magik təsəvvürlərin yenidən 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 mə'naları və funksiyaları qoruyurlar. Mərasim - oyun mühiti bayatını funksional çərçivəyə salır, sosial-psixoloji məqsədlər fərdi intibaları üstələyir. Müəllif fərdiliyi və estetik amillər zəifləyir, informativ vəzifələr önə çıxır.

İntim-fərdi kontekst insanın emosional-psixoloji aləmi ilə bağlıdır. Bu zaman müəllif mühitdən 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 mə'nada fərdilik, ədəbi emosionallıq yoxdur və burada şəxs özü də ümumiləşmiş obrazdır, lirik "mən" fərdi subyekt deyil, xalq subyektivliyinin ifadəsidir.

Coğrafi-tarixi konteksti həm mədəni-simvolik, həm də sosial-təbii mühit kimi anlamaq olar: bir çox gerçək məfhumlar (dağ, su, yol, ev) tarixən məcaziləşərək simvollara çevrilmişdir; bə'zi predmet və obyektlər isə gerçək mühitdən gələn faktlar kimi ümumiləşmişdir (Araz, sürgün, Təbriz, 20 yanvar). Bayatılarda müəllifin daxili aləmi ilə kənar mühit 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 ulvi duyğuların təəcəssümüdür)⁴⁷.

Üslubi meyllər. İfa prosesinin gerçəkləşdiyi bu üç kontekstə uyğun olaraq bayatılarda sakral, fərdi və ictimai mə'naların çeşidli tənasübü yaranır. Əsərin üslubi səciyyəsi bu mə'na qatlarının çulğuşmasından törəyir.

Tədqiqatların çoxunda folklor ya sırf sakral-magik baxımdan, ya da naturalist me'yarlarla araşdırılmışdır. Bə'zən də "müəllif" problemi şişirdilmiş və konkret müəllif axtarışına uğrayan araşdırı-

*cılar ədəbi me'yarları folklorə tətbiq etmişlər. Fikrimizcə, folklor-
da sakral təsəvvürlər olduqca mühümdür, lakin bunlar öz növbəsində
"natura"dan (təbiətdən, cəmiyyətdən, ailədən, insandan) törə-
yir, yə'ni ən'ənəvi folklor formulları gerçəyə münasibətin əqli-
estetik sxemləridir. "Müəllif" isə folklorlarda spesifik anlayışdır və
yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, kollektiv, anonim, xəlqi səciyyəli
ümumiləşmiş obrazdır, əsərdə ifadə olunan estetik-mə'nəvi dəyərlə-
rin daşıyıcısıdır. Buna görə də folklor üslubunu araşdırarkən bu üç
amil birlikdə götürülməlidir - a) ən'ənəvi təsəvvürlər, b) gerçək
motivlər, v) şəxsi münasibət. Bu cəhət yalnız folklorlarda deyil, ümu-
mən hədii yaradıcılıqda, o cümlədən çağdaş ədəbiyyatda izlənen ti-
poloji qanunauyğunluqdur.*

*Beləliklə, şifahi lirikamızda üslubi meylləri əsərlərin məzmunu-
nuna – ictimai (həyati, tarixi, sosial), sakral (mücərrəd, əbədi,
magik) və intim (şəxsi, ani, mənəvi) mə'naların tənəsübünə görə
şərh və təsnif etmək məqsəduyğundur.*

*Mərasimi səciyyəli bayatılarda sakral mə'nalar üstündür. Belə
mətnlərdə (ağı, dua, alqış və s.) etnik-mədəni ənənəyə xas ideyalar
təsdiqlənir, əsərin məzmununu arxetip anlaşımlar, mifik təsəvvürlər
təşkil edir. Mifopoetik simvollardan geniş istifadə olunan bu meyl
rəmzi üslub adlandırmaq olar.*

*Coğrafi-tarixi mühitə yönümlü bayatılarda gerçəkliklə bağlı
ictimai motivlər daha çox tərənnüm olunur. Əsərin məzmunu əsa-
sən həyatdan qaynaqlanır və bütövlükdə naturalist üslub ortaya çı-
xır.*

*Bir sıra mətnlərdə şəxsin daxili aləmi qabarıqlaşır. Lirik qəh-
rəman ideal və reallıq, dəruni və biruni məsələlər arasında qalır və
onları aydınlaşdırmağa çalışır. Ölüm, həyat, tale, azadlıq, zərurət
anlaşımlarının əsas olduğu fəlsəfi məzmunlu bayatılarda, ağılarda,
vəşfi-hallarda qəhrəmanın zehni-fəlsəfi fəallığı üstündür, həyat
müəmma doğurur, dünyanın adı axarı, gedişatı rədd edilir, çıxıl-
mazlıq nida pafosu ilə bildirilir. Faciəvi ovqat, dünyaya ikili baxış
yaranır. Romantik-psixoloji üslub adlandırma biləcəyimiz bu meyl
bayatılarda geniş yayılıb (məhiyyət e'tibarilə bu üç meyl çulğasıq
təzahür edir).*

*Üslubi vasitələr. Göstərdiyimiz üslubi meyllər tarixi baxımdan
universaldır, etnopoetik özünəməxsusluq isə ilk növbədə bu meyl-
lərdə istifadə olunan üslubi vasitələrdə aşkarlanır.*

Özünəməxsus üslubu cəhətlərdən biri bayatılarda təşbeh və məcazların ən'ənəvi və şəbəkəli olmasıdır. Məcazlara ixtiyarilik və sərbəstlik deyil, ən'ənəvi poetik sistem daxilində təbəddülət xasdır. Bənzətmə, müqayisə, təşbeh, kiçiltmə və şişirtmələr dinləyici vərdişinə, duyumuna, zənninə uyğun olur. Sənətkarlıq, ustalıq isə məcazların mahiyyətinə yox, işlənmə yeri və mövqeyinə görə aşkarlanır. Ən'ənəvi məcazi ifadə bə'zən ixtisara uğradıqda belə öz assosiativ tamlığını saxlayır – "dağlar" tək işləndikdə də "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", "çəsməli", "dumanlı", "çənli", "çiskinli"dir – hər təşbeh özüylə digərlərini gətirir və geniş şəbəkə yaradır. Ən'ənəvi epitetlərin özünün də epiteti olur, müqayisə və bənzətmələr şaxələnir: "Arpa çayı dərinə // Suyun içdim sərinə" – Arpa çayı - dərin sulusdur, dərin su - sərinədir, sərin su - içməlidir ...; bunların ardınca isə bədii təxəyyüldəki digər məcazi mə'nalar, mətnə birbaşa verilməyən, lakin məhrəm dinləyicinin şüurunda oyanan təəssüratlar gəlir – axar suyun həyat mənbəyi, vüsal 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, Gəncə, Dərbənd, Şirvan) zəmindən nəş'ət edən məcazların mənsəyi 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. Ən'ənəvi 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 "məşələr qələm olsa" ibarətini, Əli, Yusif obrazlarını "Qur'an-i Kərim"ə; Məcnun, Leyli, Kərəm, Lələ, Koroğlunu – dastanlara; "Axşam nə, səhər nədi?", "Dörd əlindən oxuram // Deyirlər eşqinə bax", "Mənim ahu zarımdan // Çərxi-fələk oyandı" kimi mətnləri – Füzuliyə; "Dedim: dilbər, ağlama" müraciətini – Aşiq Şenliyin "Dedim: dilbər, naz eyləmə"sinə; "Bir yaşılbaş so-

nayam // Uçaram gölünüzdən" sətirlərini – Vaqifin məşhur şe'rinə müncər etmək olar⁴⁸.

Bayatı üslubu ən'ənəvi olduğundan burada digər bir məqam da ortaya çıxır: folklor söyləyicisinin məqsədi dinləyicilərə nəsə yeni söz demək deyil, sözü yenidən deməkdir. Burada söyləmək özü söylənəndən vacib olur⁴⁹. Buna görə folklorlarda poetik forma xüsusi məqamdadır: ədəbi baxımdan "bədi forma" folklorlarda ümumiyyətlə yoxdur - mə'na və ifadənin vəhdəti var, həm məzmun, həm də forma olan üslubi formullar var. Bundan belə nəticəyə gəlmək olar ki, bayatılarda (ümumən türk şifahi lirikasında) bədi üslubun əsas xüsusiyyətlərindən biri də formanın, üslubun mə'nayla qovuşuqluğu, yə'ni üslubi semantizmdir. Yaxın Şərq klassik poeziyasına xas ornamentallıq, eyni mövzu, süjet ətrafında formal-üslubi gəzilmələr və nəzirçilik, üslubçuluq burada yoxdur. Üslub-məqsəd deyil, mə'nanın yeni ifadə vasitəsidir.

Üslubi semantizmin (qeyri-ornamentallığın) gətirə biləcəyi yeknəsəqlik bayatılarda xüsusi vasitələrlə, o cümlədən eyhamla aradan qaldırılır. Sənətkarı sərbəstləşdirən eyham poetik kanonu pozmayaraq, ən'ənəvi əsərə orijinal üslubi çalar verməyə imkan verir. Eyham fikrin örtülü ifadəsinə, şəxsi hissənin ən'ənəvi sözə sığmayan dərinliyini açmağa, birbaşa cavabdan, adi reaksiyadan qaçmağa xidmət edir. Bə'zən eyham şərtiləşir və əslində eyhamlığını itirərək, "dilibilməzi" ayılmağa yönələn işarə kimi verilir: Bağca məndə bağ məndə // Heyva məndə nar məndə // Sinəm əttar dükanı // Hər nə desən var məndə. Belə hallarda eyham özü də qəlibləşərək formula çevrilə bilər.

Eyham bədi mənzərə, lakonik lövhə, səhnə də yarada bilər: Armud ağacı haça // Əlim dolaşdı saça // Bir mərd oğlan istərəm // Məni götürə qaça. Haça ağac arasından əlin saça dolaşması gizli görüşə, təmasa eyhamlı işarədir.

Eyham istehzaya da yaxınlaşır: Araz axır qıyqacı // Bu gələn iki bacı // Biri öz sevgilimdir // Biri onun dilmacı.

Beləliklə, eyhamda dərin və ziddiyyətli mə'nalar, semantik çoxqatlıq ifadə olunmur, üslub səviyyəsində orijinal modal çalarlar aşkarlanır. Bu cəhət eyhamı bayatılardan digər üslubi keyfiyyətdən – ikiqat mə'nalandırmadan fərqləndirir. Eyni bir fikrin ikili (aşkar və örtülü) ifadəsi olan eyhamdan fərqli olaraq, ikiqat mə'nalandırmada, əksinə, fikir özü çoxqatlıdır. Nitqin zahiri for-

masında aşkar eyham, ikiləşmə yoxdur, lakin mə'nanın özü iki hissəli - gerçək və mücərrəddir. Bu cəhət zahirən sufi poeziyasındakı ikimə'nalığa yaxın olsa da, bayatılarda belə sistemli və dərin çox-qatlıq yoxdur. Bayatılarda ikiqat mə'nalandırma əsərin mahiyyətindən çox, söyləyici və dinləyicinin münasibətindən irəli gəlir. Eyhamdan fərqli olaraq, belə mətnlərdə söyləyici şüurlu şəkildə iki fərqli mə'na yaratdığını anlayır və əsəri məsələdən agah olan dinləyiciyə, "hal əhli"nə ünvanlayır: Dağları qarladılar // Yolları bağladılar // Bu yeri xalta kimi // Boynuma bağladılar. – Ən'ənəvi ayrılıq, eşq motivini bildirən belə bayatılar Axısqa türklərinin çağdaş qavrayışında daha çox sürgün dərdini, vətən həsrətini ifadə edir və bu məzmunu bu xalqın tarixi taleyinə bələd dinləyici düzgün anlayır.

Mə'nalandırma genişliyi bayatıların (ümumən türk xalq şe'rinin) başqa bir mühüm cəhətini – sabit mətn strukturunda gözlənilməz çevrilmələri, üslubi avtomatizmin pozulmasını əsaslandırılıb. Ən'ənəvi mətn bə'zən içəridən sarsılır, üslubi kanon pozulur, dinləyici zənni və gözləyişi nəticəsiz qalır, "aldadılır". Sabit material yeni tərzdə təfsir olunur (ədəbiyyatdan fərqli olaraq, xalq şe'rində yenilik təsvirdən yox, təfsirdən gəlir). Bu hadisədə cinaslar və omonimlər xüsusi rol oynayır: bayatı cinaslarında eyni tərkib iki ya üç fərqli mə'nada işlənir və bunlardan biri ən'ənəvi, digərləri isə gözlənilməz olur: Əzizim məzə dağlar // Gülləri təzə dağlar // Köhnə yaram üstündən // Çəkildi təzə dağlar. "Dağlar": dağılar, dağ, dərd mə'nalarında işlənmiş və əsas mə'na (dağ – coğrafi məfhum) yeni fona düşmüşdür. Bununla da ən'ənəvi 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 mə'na çalarları yaranmışdır.

Cinaslarla ikili, bə'zən ikibaşlı mə'naların verilməsi fərdi bayatılarda geniş yayılmış və sənətkarlıq göstəricilərindən biri olmuşdur. Salman Mümtazın Sarı Aşıqdan gətirdiyi məşhur nümunə bu baxımdan səciyyəvidir:

*Mən aşıq qasıq aşı,
Bişirir qasıq aşı,
Aşığı yoldan eylər,*

Yaxşının qasıq aşığı -

Ədibin göstərdiyi kimi, axırıncı misraların "son gəlməsi" "qasıq aşığı" "qası-qası" imiş⁵⁰.

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, əsərin ətraf mühiti, konteksti ehtiva etməsini və mifik gerçəklik olmasını əsaslandırır⁵¹. Əsərin ideal bədii aləmi adı həyatı özündə əridir. Nəticədə, bayatılarda həqiqi təbiət təsviri əslində yoxdur, ştrix və formul ilə yaranan şərti bədii mənzərə, xüsusi estetik gerçəklik vardır. Beləliklə də, bayatıda adı həyatdan ülvə poetik aləmə xüsusi üslubi-kompozisiya keçidində də ehtiyac duyulmur (nağıl və dastanlardakı xüsusi müqəddimə dinləyicini adilikdən ideal bədii aləmə salır). Çünki bayatıda mətndən əvvəlki mühit, bayatı silsiləsindən kənar, "başqa" gerçəklik mahiyyətə istisna edilir. Bayatının ilk ifadəsindən bədii mühit canlanır, bə'zən 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 sətri yarımçıq olan və birbaşa poetik formulla başlayan bayatların daha qədim olduğunu ehtimal edə bilərik – "mə'n aşığı", "əzizim", "ələmi" kimi klişelər nisbətən ədəbiləmiş təfəkkürün gətirdiyi sonrakı əlavələrdir.

Bayatların daxili bədii aləmi ilk növbədə ən'ənəvi üslubi formullarla yaradılır. Formullar – ən'ənəvi, stereotip üslubi modeldir, etnik mədəniyyət tipinin qoruyucularıdır. Xalq yaradıcılığında formul – poetik kanonun ifadəçisi, mə'na yaradan potensiyadır. Şifahi sənətdə əbədi mə'nalar əsas yer tutduğundan, formul estetik şüurun əsas

göstəricisi və əslində məziyyəti olmuşdur (bu cəhət Orta çağ yazılı ədəbiyyatına da xasdır). Formul adı olayı konkretli-yindən çıxarır, ümumiləşdirir və əbədi mə'nalar sisteminə salır. Dildəki formullardan fərqli olaraq, bayatılarda bu anlayış estetik səciyyəlidir və etnik psixologiya ilə bağlıdır. Bayatılarda belə ən'ənəvi formullar

əsasən ana, ata, qardaş, bacı, gəlin, yar, qərib, əğyar, dost, dağ, də-rə, çay, bulaq, ay, ulduz, gecə, sabah, açar, kilid, pəncərə, qış, qar, yaz, göy, yer, ağac, bağ, qərənfil, tər-xun, mixək, durna, göy at, ör-dək, quş, dərya, gəmi, ovçu, ceyran, şam, kölgə, yol, karvan, gül, bül-bül, buta, ağ, qara, sarı, al, yaşıl, çəpər, namə, duman, buz, ox, yara, çıraq, dəyirman, ev, qapı, bostan, boxça, quzu, göyərçin və sairədir. Arxaik təsəvvürlərlə bağlı olan bu formulların hər biri bə-dii məkanı formalaşdıran estetik işarədir. Formul konkret əsərdən üstün və əslində bədi mətni yaradan semantik amildir. Belə demək mümkünsə, bayatını elə bayatı (formul) yaradır, daha doğrusu, bayatı elə bayatı haqqında olur.

Formul bir sözlə də ifadə oluna bilər: "dağ", "bulaq", "dərya", "qərib", "cavan" – adi söz, müstəqim anlamlar deyil, özünü dərin və əhatəli mə'nalar gətirən, ideal poetik aləm yaradan estetik formullardır. Dinləyici bunları geniş mə'na əlaqələri, təxmi-ni atributları, əhatəsi, mümkün epitetləri ilə birlikdə qavrayır (bu-na görə də tərcümədə bu etnopsixoloji mə'nalar itir, yalnız estetik və informativ məzmun qalır).

B a y a t ı b i r s ö z ü n , f o r m u l u n t ə k a - m ü l l ü k i m i o r t a y a ç ı x ı r . Eyni bir formulla yaranan müxtəlif bayatılar arasında bağlılıq məhz bundan əmələ gəlir. Deyək ki, "qərib", "qoca", "cavan" gerçək insani tiplər deyil, xüsusi bədi rollar, funksiyalardır. Yə'ni lirik silsilədə bu personajlar mütləq məqamdadırlar və də-yişməzdirlər; epik ən'əndə də bu qanun qo-runur: – 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 qoymaması", "yadın iddiası", "bağın solması", "duman çökməsi" və s. – aqah dinləyici üçün bunlar adi reallıq yox, xüsusi işarə, funksional formuldur.

Bayatılarda formul əsasən ilk sətirdə bildirilir və bütövlükdə mətndə açılır. Əsərin mə'nası məhz formul sayəsində yaranır. Söyləyicilər çox vaxt müəyyən formullar üzrə "ixtisaslaşır" (dağ, qə-rib, cavan, nakam, qərənfil, göl, gəmi) və bədahətən eyni formulla bağlı silsilə söyləməyə meyilli olur.

Ümumən mədəniyyətdə və fərqli bədi janrlarda üslubi formul-ların aparıcı mə'na yükü olur. Epik əsərlərdə belə motivlər əsasən

güc, qüvvə, səbatdırsa, lirikada gözəllik, cəfa, sədaqətdir. Türk xalq poeziyasında vəfa, sədaqət, e'tibar üstün motivlərdir və hətta gözəllik kateqoriyasına tə'sir edən me'yarlardır⁵².

Beləliklə, bayatı üslubunu fərqləndirən etnopoetik xüsusiyyətlər – məcazların ən'ənəvililiyi, çoxpilləliyi və assosiativliyi, üslubi semantizm, fikrin eyhamlı ifadəsi, ikiqat mə'nalandırma, kanonun pozulması, üslubi fonsuzluq, formulların mə'na 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 çoxmə'nalığı məhz paradiqma mürəkkəbli-yindən törəyir. Lakin müasir dövrdə bayatların dərkinə təsir göstərən digər amillər də meydana çıxmış və ən'ənəvi paradiqmalar da qismən aşılınmışdır: müasir oxucu bayatları ən'ənəvi dinləyici kimi qəbul etmir; əsər canlı ifadə səslənmir, yazılı mətn kimi oxunur; oxucunun ədəbi vərdişləri (ədəbiyyat fonu) folklor özünəməxsusluğunun dərkini kütləşdirir. Bu proses müasir ədəbi bayatılarda dərindən təzahür edir. Lakin bu, bizim mövzuya aid olmayan başqa bir məsələdir.

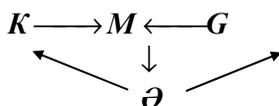
NƏTİCƏ

Müşahidələrimiz bayatı mətni ilə bağlı məsələlərdən kənara çıxan bə'zi ümumi nəticələrə gəlməyə imkan verir. Mükəmməl janr olan bayatların mə'naca tükənməzliyi, təkrrarsızlığı və yaşarlılığı 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 kənonik janr məzmununu, söyləyicinin şəxsi baxışını və gerçək mühitdən gələn motivləri cəmləşdirir. Bunlara uyğun olaraq, həyata modeləşdirici, evristik və qnoeoloji münasibət vahid yaradıcılıq prosesində ehtiva olunur.

Bayatlara xas janr təfəkkürünün canlılığı və yeni dövrdə aktuallığı bununla müəyyənləşir. Əsərdə simvolik, romantik və realist düşüncə tərzii çulğasıır və bayatı mətni mərasim, məişət və intim kontekstlərdə funksionallaşa bilir. 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, bə'zən 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 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 "olmayan"ın, ideal dünya mənzərəsinin, kənar bir mətnin təzahürüdür; həyatı ehtiva edən işarəvi sistemdir. Buna görə də şifahi söz sənətimizdə bədii əsər üç mə'na qatının - in'ikas olunan gerçəklik, özünü ifadə edən müəllif və ixtiyari təzahür edən janr

kontekstinin (işarəvi dil, ən'ənəvi dünya mənzərəsi) vəhdəti kimi aşkarlanır. Bunu belə modellə göstərə bilərik:



Bu modeldə K – ən'ənəvi 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 – kollektiv), Θ – bədii əsər deməkdir. Müxtəlif mətnlərdə sxemdə göstərilmiş yaradıcılıq amilləri fərqli güclə iştirak edir, onların fəallıq dərəcəsi və orijinal tənəsübü mətn tipologiyasını tə'yin edir. Buna görə də bu yaradıcılıq mexanizmini universal səciyyəli hesab etmək olar.

Q E Y D L Ə R

¹ Müvafiq hissələrdə struktur-semiotik və estetik təfsir üsullarından istifadə etmişik.

² Qeyd edək ki, bayatılar haqqında xüsusi araşdırmalar sayca elə də çox deyil: Aşıq Abdulla// S.Mümtaz. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. B.,1986 (məqalə 1927-ji ildə yazılıb); Ə.Abid. Türk xalqları ədəbiyyatında "mani" növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyətləri //Azərbaycanı öyrənmə yolu, 1930, № 4-5; Ə.Dəmirçizadə. Bayatı haqqında //Ədəbiyyat qəzeti, 1936, 26 may; H.Araslı. Sarı Aşıq //Azərbaycan məcmuəsi, 1946, № 4-9; H. Qasimov. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında bayatının mövqeyi. B., 1954 (ND); H.Qasimov. Azərbaycan xalq bayatıları // Bayatılar. B., 1960; Y. Ramazanov. Bayatı janrı və onun bəzi xüsusiyyətləri haqqında// Azərb. SSR EA Xəbərləri. ƏDİ seriyası, 1969; H.Qasimov. Azərbaycan bayatıları //Azərbaycan, 1970, №8; A. Laçınlı. Cinaslı bayatılar //Azərb. SSR Ali və Orta İxtisas Təhsili Nazirliyinin Elmi əsərləri. Dil və ədəbiyyat seriyası, 1977. №6; A.Əliyev. Azərbaycan bayatılarının bədii xüsusiyyətləri. B., 1980 (ND); İ.Abbasov. Ön söz // Azərbaycan bayatıları. B., 1984; M.Həkimov. Elat bayatıları. B., 1996; **И. Гамидов.** Семантическая структура азербайджанских баяты // Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИ-РЯЛ им. **М. Ф. Ахундова.** B., 1996; A. Nacıyev. Bayatılarda subyekt və adresat tipləri // Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri. I buraxılış B., 1997; Yenə onun. Bayatılarda poetik modelləşdirmə // Həmin məjmüə. IV buraxılış. B., 1998; F.İ.Arnaut. Qaqauz folklorunda mani növü (Türkiyə və Azərbaycan örnəkləriylə qarşılaşdırma). B, 1989 (ND).

³ Buna görə də M.Baxtinin müəllif-adresat konsepsiyasının folklorla birbaşa təbiiqi 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 həll olunur: V.Vinoqradov üslubda aşkarlanan "müəllif obrazı"nı, M. Baxtin polifonik şüuru ifadə edən dialoci nitq subyektini, B.Korman əsərdə təjəssüm olunan ümumi konsepsiya daşıyıcısını təsbitləşdirir. Azərbaycan nəsrində müəllif mövqeyi haqqında bax: Arif Məmmədov. Nəsrin poetikası (XIX əsrin II yarısı). B., 1990.

⁴ A.Veselovskinin fikrinə, arxaik folklor əsəri "xalq ən'ənəsinin mexaniki işiylə" yaranır. (A.Веселовский. Историческая поэтика Л., 1940, с.267). Oxşar fikirləri V.Radlov, A.Potebnya, O.Freydenberq, B.Tomaşevski, V.Propp da söyləmişlər.

⁵ R.Bart. Müəllifin ölümü // J.Yusifli. Bədii mətnin sirləri. B., 1998, s.93-98. Bu mülahizələr müəyyən qədər əsrin əvvəllərindəki rus formalistləri-

nin və simvolistlərinin fikirləri, eləcə də N.Homskinin generativ dilçiliyi və K.L.Strosun struktur antropologiyası ilə səsleşir.

⁶ 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.)

⁷ "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 Q.İ.Uspenski, L.S.Şepetaev, D.K.Zelenin, N.İ.Kravüov, V.N. Anikin və b. da qətiyyətlə söyləmişlər. Əsərlərdən nümunələr də bu fikri təsdiqləyir: Никуда нам нет пути //Ни уехать, ни уйти// Управитель это знает //Нами лихо помыкает; Подожгли мы сеновал//И стоим любуемся// Как лист, барин задрожал// Староста осунулся.

Türk və rus poetik mədəniyyətinin müqayisəsi haqqında bax: О туранском элементе в русской культуре //Н.С.Трубецкой. История. Культура. Язык. М., 1995.

⁸ Bu baxımdan görkəmli filosof A.F.Losevin belə bir fikrini xatırlamaq olar 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); Orta çağ mədəniyyətimizdə estetik dünya qavrayışı və işarəvi modellər haqqında bax: Niyazi Mehdiyev. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. B., 1986. Bu məsələnin ümumi səjiyyəsi 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.

⁹ Bax: X.S.Məmmədov, İ.R.Əmiraslanov, H.N.Nəjəfov, A.A.Mürsəliyev. Naxışların yaddaşı. B.,1981. Bu mexanizmi XXXI tablo qabarıq əks etdirir.

¹⁰ Dil və bədii üslub məsələləri haqqında Ə.Dəmirçizadə, A.Axundov, T.Hajiyev, K.Vəliyev, N.Jəfərov, S.Əlizadə, K.Abdullayev, F.Yadigar və b. dəyərli tədqiqatlarına bax.

¹¹ Bu haqda bax: M.B.Веллева. Поэтическая фонетика азербайджанской народной поэзии. Б., 1986 (АКД).

¹² Şe'rimizin tarixi qaynaqları haqqında bax: И.В.Стеблева. Поэзия тюрков VI-VIII вв. М.,1965; Kamil Hüseynoğlu. Azərbaycan şe'r mədəniyyəti. B.,1996

¹³ Mətnləri əsasən üç mənbədən götürmüşük: Bayatılar. Toplayanı və tərtib edəni Həsən Qasımov. B., 1960; Türkiyə türkjesində manilər. Tərtib edəni prof., dr. Şükrü Elçin. Ankara, 1990; Asif Hajılı. Qəribəm bu vətəndə (Axisqə türklərinin etnik mədəniyyəti). B., 1992. Eyni zamanda oxujulara mə'lum olan digər toplulardan da istifadə olunub.

¹⁴ **Bax:** F.A.Jəlilov. Azərbaycan dilinin morfonologiyası. B., 1988; Ə.Şükürlü. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. B., 1993; М.Рясянен. Материалы по исторической фонетике тюркских языков. М., 1955; vurğu və qafiyənin tənəsübü haqqında bax: Дж.Л.Малонэ. Генеративная фонология и турская рифма // Новое в зарубежной лингвистике. В. XIX. Проблемы современной тюркологии. М., 1987.

¹⁵ **Бax:** 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; eyni zamanda bax: В.М.Жирмунский. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха // Вопросы языкознания, 1968, №1.

¹⁶ **Psixolinqvistika haqqında bax:** Е.Ф. Тарасов. Тенденции развития психолингвистики. М., 1987; Этнопсихоллингвистика. М., 1988; Д.Слобин, Дж.Грин. Психоллингвистика. М., 1976.

¹⁷ Müəyyən səslərin simvolik və ya ekspressiv mə'nə daşdığına təsdiqləyən fonetik simvolizm nəzəriyyəsi ilk dəfə neolinqvistikada yaranıb (K.Fossler J.Bonfante, M.Bartoli, J.Bertoni, V. Pizani).

¹⁸ Bu haqda geniş mə'lumat üçün Elxan Məmmədlinin dəyərli tədqiqatına bax: E.Məmmədli. Təjnis sənətkarlığı. B., 1998

¹⁹ Formal-qrammatik qat olan sintaksisin özlüyündə müəyyən müjərrəd mə'nalar ifadə etməsi çoxdan mə'lumdur. Hələ 70 il əvvəl L.V. Şerba "Qlokaya kuzdra şteko budlanula bokra i kudryaçit bokryonka" kimi leksik jəhətdən mə'nasız sözlərdən jümlə yaradaraq, buradakı formal-sintaktik münasibətlərin, ümumi qrammatik kateqoriyaların müəyyən assosiativ mə'nalar yaratdığını sübut etmişdi. Əlavə mə'lumat üçün bax: **Е.В.Падучева. О семантике синтаксиса. М., 1974.**

²⁰ Bu haqda A.Vaselovski, A. Potebnya, V. Vinqradov, V. Cirmunski, T. Həjiyev, K. Vəliyev, K. Abdullayev və b. əsərlərinə baxmaq olar. Geniş məlumat üçün bax: **К. Велиев.** Лингвистическая поэтика **Б., 1993;** K. Abdullayev. Azərbaycan dili sintaksisinin nəzəri problemləri B., 1998; N. Mustafa. Füzulinin poetik semantikasi. B., 1994; Ə.Jahangir. Qədim türk şe'rində inversiya // "Elm", 15.12.1999.

²¹ Sintaktik fiqurlara müxtəlif təkrarlar, o jümlədən 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.

²² М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. с.278

²³ О.Есперсен. Философия грамматики. - М., 1958, с.351

²⁴ Bu haqda bax: Семантический уровень анализа и его отношение к уровням синтаксическому и прагматическому // Л. Тондл. Проблемы семантики. М., 1975, с.25-45.

²⁵ Бах: А.Н.Мамедов. Funküii gsetičeskix znakov v ideyno–obraznoy sisteme xudojestvennoqo proizvedeniə. B., 1989 (AKD). Lakin estetik-bədii mətnlərdə işarəviliyin özünəməxsusluğu bə'zən tam nəzərə alınmır. İnformasiya nəzəriyyəsinin yarıdırısı K. Şennonun yazdığı kimi, semiotikanın, informatikanın "dəbdə olan nəş'əli içkisi"ndən estetikada qədərində istifadə olunmalıdır (K. Şennon. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963, с.5).

²⁶ Struktur, sistem və tamlıq anlayışları haqqında professor Rasim Mirzəyevin dəyərli tədqiqatına bax: **Р.С.Мирзоев**. Русское словообразование. Б., 1986, с.30-64.

²⁷ Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977. с.145.

²⁸ М. Поляков. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.

²⁹ **Бах: Л. Тондл. Проблемы семантики. М., 1975. с.186.** Ümumiyyətlə, stukturalizmin əsas tələbi – aşağı səviyyə ünsürünün yuxarı səviyyə ünsürünün "tərkib hissəsi" olması tələbi (**Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974. с.135**) araşdırıjaların göstərdiyi kimi, semantikağa aid deyil.

³⁰ Professor İlyas Həmidov maraqlı məqaləsində bəyatlının müəyyən qəddər pəremik vasitələrə yaxınlığını qeyd edərək, onların həm unikal dil vahidi, həm də müəyyən canra aid bədii əsər olduğunu göstərmiş və buradakı semantik strukturun üç hissənin: məntiqi–linqvistik model semantikasi və konkret məkən–zaman reallıqlarına yönəlmiş leksik mə'nə tutumunun vəhdətindən ibarət olması haqqında dəyərli elmi qənaətə gəlmişdir (Бах: **И.Г.Гамидов**. Семантическая структура азербайджанских баяты// Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИРЯЛ им. М.Ф.Ахундова. Б., 1996, с.260–267); Klassik şe'rimizdəki semantik modellər haqqında bax: Nizaməddin Mustafa. Füzulinin poetik semantikasi. B.,1994.

³¹ Beyt də, bayatı kimi, müstəqil poetik forma, qupuluş və məzmunğa bütöv məndip. Bayatı jəpgəsi (misra jütü) isə yalnız əsər daxilində mə'na kəsb edip.

³² Folklop əsərinin ən kiçik invapiant vahidi olaraq tip (Аарне), motif (Tomson), funksiya (Ppopp), mifema (Levi-Stpos), motivema (Dandis), aktual pauza (Paulinson), zaman və ehtimallıq fpaqmenti (Apmstponq), topik (Aqpikola) kimi anlayışlap göstəpilip.

³³ Ya ekvivalent, ya da qonşu (qeypi-ekvivalent) ünsüplərin təkraplanmasının– R.Yakobsonun "ekvivalentlik ppsipi" adlandırdığı univəpsal üslubi qanunun mətn poetikasının əsas ppsipi olması bir çox araşdırmalarda qeyd olunup (Бах: Ю.М.Лотман. Структура художественного текста. М., 1970; Г.Я.Салганик. Синтаксическая стилистика. М., 1973; Т.И.Сильман. Проблемы синтаксической стилистики. М., 1967).

³⁴ Həqiqilik və yalan məntiqi haqqında bax: Г.Х. фон Вригт. Логика истины //Логико–философские исследования // Избр.тр М., 1986, с.555-580;

Ж.Пиаже. Избранные психологические труды. М.,1969. Məntiqi kvadratın tətbiqi haqqında bax: В.А.Светлов. Практическая логика. СПб.,1997.

³⁵ Ж.Вандриес. Язык. Лингвистическое введение в историю //Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков. М.,1956, с.404.

³⁶ "Bayatı çağıрмаq", dastan "düzüb-qoşmaq", "söz söyləmək", "məsəl çəkmək" ifadələri yəqin ki, buna işarədir.

³⁷ **Бу ыгда бах:** А.Гаджиев. "Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.140-188.

³⁸ **Бах:** А.Наjiyev. "Koroğlu" dastanının morfoloci strukturu //Elm və həyat, 1981, №1; Milli sücət konsepsiyası və poetik sistemin təkamülü// Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. В.: Elm, 1989.

³⁹ **Бах:** Проблема автора в аспекте фольклорно-литературных связей//А.Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997. с.12-23; Şifahi və yazılı ədəbi yaradıcılığın özünəməxsusluğu//А.Наjiyev. Epik ən'ənə və müasir bədii nəsr. В., 1984, с. 5-12.

⁴⁰ "Qur'an-i Kərim". Azərbaycan türkcəsində açıqlama Nəriman Qasımoğlu'nun qələmi ilə. - В., 1993.

⁴¹ **Бах:** З.Фрейд. Психология бессознательного. М., 1989. З.Фрейд. Лекции по введению в психоанализ. М., 1990. К.Г.Юнг. Архетипы и символы. - М., 1991. К.Г.Юнг. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб, 1994. Bu nəzəriyyələr haqqında professor Məmməd Qojayevin məqaləsinə (M.Q.Qojayev. Analitik psixologiya və bədii yaradıcılıq//Mütərcim, 1998, №2) və eyni zamanda onun tərcüməsində K.Q.Yunqun "Analitik psixologiyanın poetik-bədii yaradıcılığa münasibəti" adlı məruzəsinə ("Mütərcim", 1998, №2,3) bax.

⁴² Epik ənənəmizdəki universal motiv, simvol və sücətlər haqqında bax: **А.Гаджиев.** Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.51-95, 112-132.

⁴³ Haqq aşığı Kərəmin mö'jüzələri buna misaldır; bax: А.Наjiли. Qəribəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). В., 1992. с.167-168.

⁴⁴ 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. Poetik ən'ənəmizdə bu anlayışlar haqqında bax: А.Наjiyev. Zaman və onun poetik-mifik qavrayışı //Elm və həyat, 1985, №10; Yenə onun. Поэтика современной прозы..., с.55-86, 132-139; Yenə onun. Bədii zaman, məkan və ritm //Epik ən'ənə və müasir bədii nəsr. В., 1984, с.37-43.

⁴⁵ Aşıq Abdulla // S.Mümtaz. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. В., 1986, с.159-171.

⁴⁶ Pərri-Lordun sinkretik ifa-yaradıcılıq nəzəriyyəsi xalq lirikasına tam aid edilə bilməz - artıq qeyd etdiyimiz kimi, eposdan fərqli olaraq, şifahi lirikada söyləyiji və dinləyiji arasında təzad var və lirik əsər kollektiv ifa za-

manı kollektivlə birgə de-yil, kollektivin ziddinə, sanki təklikdə, insanın özünə mürəjəti kimi yaranır. Əsər artıq yaşanmış, ifadan əvvəl doğulmuş, "çağrılan" mətn olaraq ortaya çıxır.

⁴⁷ Bu haqda bax: Asif Həjili. Joğrafi yurd //Qəribəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). B.,1992, s. 32-49; Yenə onun. Etnik joğrafiya və milli özünüdərkətmə //Milli özünüdərkətmə. B., Qərb un-ti nəşr.,1999, s.172-177.

⁴⁸ Folklor-ədəbiyyat əlaqələri bizdə əsasən birtərəfli (folklordan ədəbiyyata doğru) öyrənildiyindən, bu jəhət (ədəbiyyatın folklora tə'siri) unudulub. Yuxarıdakı müqayisələrin istiqaməti üzrə mübahisə etmək mümkün olsa da, məsələnin belə qoyuluşu, yə'ni ədəbiyyatın folklorumuza tə'sirinin tədqiqi özlüyündə vəjibdir.

⁴⁹ Şifahi nitqin, ümumən sözün ruhunu aksentlə, tələffüzlə bağla-yan görkəmli dilçi K.Fosslerin fikrinjə, bütün dil vahidləri məhz aksent və tələffüz vasitəsilə janlanır və mə'nalanır: "Aksent - üslubiyyat və ya estetika ilə fonetika arasında bağlayıjı 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.

⁵⁰ S.Mümtaz. Göst. əsəri, s.167.

⁵¹ Görkəmli alim Xudu Məmmədov və həmkarlarının təsviri injəsənətdə "təsviri formaların fonsuz təşkili" prinsipini aşkarlaması və bunu bayatılarda da izləməsi bu yaxınlarda bizə mə'lum oldu və qənaətimizin doğruluğunu təsdiqlədi: Xudu Mamedov, 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 həтта Mirzə Jəlil nəsrində izləyir. (T.Əlişanoğlu. Əsrdən doğan nəsr. B., 1999, s.60-64).

⁵² Eyni predmetlərin etnik psixologiyaya və subyektiv-fərdi mövqeyə uyğun fərqli dərki haqqında A.F.Losevin maraqlı mülahizə və müşahidələri var. "Həqiqət" ("**истина**") sözünün yunan dilində "unudulmaz", "əbədi", latınja isə "inam", "e'tibar" mə'naları verdiyini göstərən böyük filosof belə fərqli qavrayışın xalqın dünyagörüşünə və psixologiyasına, maraq və tələbatına uyğunluğunu təsdiq edir. Bütün predmetlərin xalq və fərd tərəfindən fərqli çalarda dərk olunduğunu və bunun dildə təsbitləşdiyini yazır (А.Ф.Лосев. **Философия имени**. М., 1990, с.56). Həqiqətdən də, bizdə "həqiqət" sözü islami məfkurəyə uyğun məzmun - haqqa, haqq-təalaya, ilahiyyə bağlılıq mə'nası daşıyır. Dilimizdə bu sözün sinonimi olan "doğru" kəlməsi isə "doğ"ulmuş, yə'ni ilkin, əzəli, "doğal" - təbii yaranmış mə'nasına yaxındır və bu mə'na çaları yuxarıda qeyd etdiyimiz jəhət - əski türk şüurunun kosmoqonik mahiyyəti, törənişin xüsusi mövqeyi ilə bağlıdır. Dini-fəlsəfi, mə'nəvi-estetik amillər "həqiqət" anlayışının mahiyyətini və bütövlükdə dəyərlər sistemini dəyişdirir. "Gözəllik" də "həqiqət" kimi

nisbi anlayışdır və bayatılarda da konkret psixoloci ovqata, ünsiyyət şəraitinə uyğun dərk olunur.