

**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 Hacınlının 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 şifahi lirikamızı səciyyələndirən konseptual ümumiləşdirmələr verilir.

# GİRİŞ

## 0.1. Ön söz

Azərbaycan folklorunun ən qədim janrlarından olan bayatılar sadəlik və mürəkkəbliyin, aşkar və gizlinin, ilkinlik və çağdaşlığın qaribə vəhdətiylə müasir oxucunu heyretə salır. Ancaq bu heyrətdən və bayatı müdrikliyinin ani dərkindən doğan hisslər ən munis duyğulardır. Bayatı təfsiri əslində mədəniyyət və dilimizin, özlüyümüzün dərki deməkdir. Etnik ruhumuzu yaşadan bayatılar buna görə milli filoloji fikri daim cəlb etmişdir və bu yolda növbəti cəhd hesab etdiyimiz bu araşdırma da milli elmi ən'ənəyə əsaslanır. Tədqiqat zamanı bəşəri elmi metodlara müraciət etsək də<sup>1</sup>, 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 ötəri toxunmuşuq<sup>2</sup>. Bayatını mütləq bədii aləm şəklində öyrənmişik - kənardan gələn əlavə mə'lumatı ("küy"ü) mümkün qədər eşitməməyə çalışmışıq. Bizi maraqlandıran sualları bayatının özünə ünvanlamışığı 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 müdrikliyi də məhz bundadır – burada hazır cavablar yətmir, bayatı insanı fikrə, düşünjəyə sövq edir və bir-birinə calanan sonsuz suallar doğurur; bayatı məzmunu mahiyyətə tükənmir – məsələ mətnin yeni dərkində, əvvəl sorğulanmamış mətləblərin aranmasındadır.

## 0.2. Ümumi mülahizələr

Zahiri sadəlik və yığcamlıq bayatılardakı mənə 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 üç 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 obyektə, lirikanın subyektə, dramın obyekt-subyekt vəhdətiylə bağlanması və Hegel fəlsəfəsində bədii təkamülün simvolik, klassik, romantik mərhələlər üzrə təsnif olunması mütləqləşdirilərkə 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 alınmır, 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 subyektini, həm tərənnüm obyektini, həm də müsahibdir: lirik qəhrəman daxilən ikiləşərək özü haqqında özüylə dialoqa girir<sup>3</sup>.

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 çıxarılır, folklorda bədii strukturun öz-özünü yaratdığı söylənilir<sup>4</sup>. Bu elmi ənənənin sistemli şərhini Pərri-Lordun formül 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 formül prinsipi yazılı ədəbiyyata şamil edilir: R.Bart "müəllif fiquru"nu kənarlaşdıraraq əsərin funksionallığını oxucuyla əlaqələndirir<sup>5</sup>.

Yeterli konseptual zəminin olmaması tarixi poetikanın və folklorşünaslığın inkişafını əngəlləyir<sup>6</sup>. 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, canr 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 müsahib (məndə öncədən duyulan və əsərin üslubuna təsir edən xəyali şəxs) vahid tamın tərkib hissələri kimi aşkarlanar.

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 tərənnümün, təfərrüat və təəssüratın, inikas və izharın, təşviq və təlqinin, gerçək və xəyalın, ani və əbədinin çulğışdığı poetik tamlıq 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 öləri müqayisəsi belə fərqləri əyani göstərir.

Məşhur rus alimlərinin özlərinin göstərdiyi kimi çastuşkalar şərti-simvolik obrazlılıqdan məhrumdurlar və həyatı gerçək forma və obrazlarla əks etdirirlər<sup>7</sup>. Təbii ki, bu cəhət qüsurlu, xüsusiyyətdir; burada obyektiv amilin həlledici olduğu, fərdi məlumatın bildirildiyi **naturalist yaradıcılıq üsulu** hakimdir.

Bayatılarda isə, əksinə, subyektiv-rəmzi düşünmə həyatın naturalist inikasından üstündür: mühitdən gələn məlumat şəxsi hissələrlə çulğışaraq poetik modelə uyğunlaşdırılır və fəlsəfi siqlət kəsb edir. Beləliklə bədii məzmunun canır strukturuna uyğunlaşdırıldığı **modelləşdiriji yaradılıqlıq** üsulu ortaya çıxır: realist detallar simvolik fona (mifopoetik aləmə) düşür və bədii modelə uyğun ikinci məna qazanır.

Xalq şerimizin əksər canlarında 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, ağıları 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 ülvi 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, həyati səhnələr estetik idealla çulğashır, 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 ir. 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 söylənen 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 olur<sup>8</sup>. 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 məna ifadə edərək semantikleşir; kanonik quruluş, üslubi formullar məna yaradıcılığında fəal iştirak edir*. Bayatı kənarda yerləşən nəyinsə inikası üçün adi pragmatik **vasitə** deyil, müstəqil estetik-psixoloji aləmi olan **məqsəd** kimi funksionallaşır. Əsər olanda olmayanı axtaran 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 mücərrədləşmiş – insanı ucaldır, həyata nüfuz edir, sosial davranışı tənzimləyir, psixoloji gərginliyi azaldır, müsbət emosiyalar oyadır.

Bu ilkin mülahizələr və sonrakı tədqiqatın özü aşağıdakı müddəə və prinsipləri ümumiləşdirməyə imkan verir (tədqiqatdan doğan və

yenidən tədqiqatı səhhləşdirən bu müddəaların önə çıxarılması 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 - mimezisdirsə, ənənəvi xalq poeziyası daha çox bədii təfəkkürün təzahürü - semiozisdır; insan öz şüur kodunu həyata münjər edir, mühit daxilən yaşanaraq bədii modelin invariant məzmununa uyğunlaşdırılır. Türk şifahi-lirik təfəkkürü ənənəvi janr qavrayışına meyllidir və gerçəyi subyektiv tərzdə inikas etməklə bərabər, mədəni-psixoloji konteksti də əks etdirir. *Xalq lirikası reallıqdan daha çox, reallıq haqqında təsəvvürləri ifadə edir*; bədii zaman və məkan ənənəvi dünya mənzərəsinə uyğunlaşır; realist detallar rəmziləşir, təsvir obyektləri estetik işarə səjiyyəsi qazanır. Bədii mətn öz gerçəkliyini təsdiqləyir, şərti reallığa, müstəqil işarələr sisteminə 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 semantikleşir, kompozisiya çərçivəsi şərtiləşir, fon itir. Yəni bayatılarda estetik işarə - mənadır, söz - kələmdir, janr - düşüncədir, mətn-modeldir. Bütövlükdə bədii forma öz adi anlamında (məzmunun ifadəsi) deyil, məzmunla qovuşuqdur, məzmunu yaradan və istiqamətləndirən semantik məhvərdir. Poetik forma bədii məna yaradan potensialdır, informativ səjiyyəlidir. Forma və məzmunun belə sinkretik vəhdəti türk folklor poetikasının prinsiplial keyfiyyətidir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- ◆ **İkinci müddə.** Bayatılarda kanonik janr təamlığı daşlaşmış formal qəlib deyil, bədii üsürlərin 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

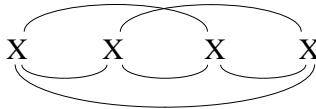


münasibətdən əmələ gəlir. Ənənəvi poetik sistem daxilində canlı, mütəhərrik, yeniləşən qavrayış mexanizmi fəaliyyət göstərir: şifahi yaddaşda "hazır əsərlər" yox, əsərin yaranma prinsipləri və "material" saxlanılır – müəyyən formul (söz) özüylə başqa sözləri gətirir, əsər öz-özünə "düzülüb-qoşulur", 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 yaranı 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 bədii təxəyyüldə sonsuz sayda artıq 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 xasdır<sup>9</sup>.

Bu xüsusiyyət bayatılarda kanonik poetik təmin milli estetik tərəkürün ümumi tipologiyasına uyğunluğunu, formanın mənzərəatma sığlığını 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 evristik metod hakimdir - bu zaman ilkin məlumat dəyişdirilərək fərdi informasiya sisteminə çevrilir, hər müəllif öz anlamını verir; arxetip motivlər və arxiobrazlar isə müəllifin alt şüurundan qaynaqlanır və yenə də yaradıcı şəxsin düşüncə tərzini əks etdirir. Poetik modelləşdirmədə 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 mənalanır. Ənənəvi forma, janr sistemi özü mənə yaradan yaradıcılıq amili olur.

• **Dördüncü prinsip. Şifahi xalq şeirində bədii məzmun informasiya mənbəyi və qəbulediji ilə yanaşı, ünsiyyət kanalının xüsusiyyətlərinə uyğundur. Bədii məzmun tarixi, fərdi və ənənəvi mənaların məcmuyudur.**

Əsərin məzmunu üç amilin – əks olunan tarixi mühitin, fərdi söyləyici münasibətinin və janr məntiqinin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır. Lakin bu üç məzmun qatı arasında l a b ü d z i d d i y 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-müəyyənliyinə, çoxmənalılıqına, şərtiliyinə, məcaziliyinə səbəb olur. Bütün bunlar **estetik mənə vahidini** çözləməyi çətinləşdirir.

Təbii dildə hər hansı predmet və ona münasibət müəyyən işarə (fakt) yaradır və bu işarə mənə vahidinə çevrilir. Məntiqi baxımdan yanaşdıqda isə informasiya vahidi dedikdə bir-birinə əks və ya fərqli obyektlərin mövjudluğu nəzərdə tutulur. Əksliklərdən və ya fərqlənənlərdən birini seçmə imkanı olduqda həmin elementar seçim ən xırda informasiya vahidi, yə'ni 1 bit mə'lumat əmələ gətirir.

Estetik informasiya vahidini belə mücərrədləşdirmək mümkün olmadığından müasir humanitar elmlərdə hələ də estetik mə'nə vahidinin tərfi verilməyib.

*Bədii məlumata çoxmənalılıq, şərtilik, 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

meyllər izlənilir, bu meyllər arasında dinamik, canlı münasibət əsərin təbiətini müəyyənləşdirir. Buna görə də estetik məna vahidi bu üç amilin (müəllif, mühit, canr) qovşağında, yəni ekspressiv (müəllif münasibəti), denotativ (inikas predmeti), konnotativ (kontekst müəyyənliyi) mənalara vəhdətində aranmalıdır: bu üç amilin kəsişdiyi mətn fraqmenti estetik informasiya vahidi, yəni estetik işarə hesab oluna bilər.

- ◆ **Dördüncü müddəa. Müəllifin subyektiv şəkildə təfsir etdiyi və müəyyən obyektiv predmet vasitəsilə ifadə olunan ədəbi 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 fərdiliyi, 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, əcəl, 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 müddəa. Mühitdəki bütün maddi varlıq və mücərrəd anlayışlar rəmzi səciyyə daşıya, yəni bədii simvol ola bilər.**
- ◆ **Altıncı müddəa. Poetik sistemdə simvollar arasında bütün həlledici münasibətlər semantik təbiətlidir, yəni bədii funksiya.**
- ◆ **Yeddinci müddəa. Müəllif tarixi mühit və ədəbi kontekstlə dialoqdadır, yəni hər bir estetik işarənin konseptual mərkəzidir.**
- ◆ **Səkkizinci müddəa. Folklorda müəllif ümumi təəvvürlərin ifadəçisi olduğundan onun subyektivliyi zəifdir və əsasən janr tələblərinə tabedir.**

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

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

Bədii əsər bir neçə paradigmada (ünsiyyət mühitində) qavranılır və buna görə də birmənalı yox, çoxmənalı təfsir olunur. Dinləyici əsəri müqayisə və təfsir edə, öz taleyinə tətbiq edə bilir (təbii ki, ixtiyari, assosiativ tərzdə, alt şüurda).

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

Assosiativlik – söyləyici və dinləyicinin fərqli mənaları tutuşdurmaq, qruplaşdırmaq imkanından asılıdır: məlum olay naməlumə və naməlum fakt məlumə, konkret müjərrədə və müjərrəd konkretə müncər edilə bilir. Ümumi ideya tarixi hadisəyə, tarixi hadisə isə fərdi taleyə bağlıdır. 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 – ortaq və ya uyğun mənaları 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 mənalar 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, yə'ni "çişkinli dağ" önə çıxır.

Bu o deməkdir ki, bayatı məzmunu konkretlikdən uzaqdır və dinləyicini məlumatlandırmağa yox, düşündürməyə xidmət edir, təlqinə yönəlir. Buna görə də bədii dialoqda birmənalı təsdiq və inkardan çox, araşdırma, müəmma, sorğu pafosu güjlüdür. Burada təzadlı, paradoksal mənalar verilir və konkret nəticə, vahid təfsir istisna edilir, nəticə axtarışı dinləyiciyə həvalə olunur.

- ◆ **Doqquzuncu müddəa. Poetik sistem vahid məqsədə yönəlmədiyindən sabit sistem deyil və fərqli münasibət doğura, ötürücü və qəbuledici arasında təzad yarada bilir.**

Lakin əsərin jilalanaraq qəlibləşməsi və dinləyici şüurunda fərdi 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 müddəa 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 *qapalılıq, tamlıq, mücərrədlik, sərtlik* kimi cəhətlər səjiyyələndirir. 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 strukturu müstəqil mahiyyət kimi müəyyən semantikliyə malikdir. Semantiklik isə bədii strukturun digər xüsusiyyətini – qapalılığını tarazlayan açıqlıq və çevikliyini əsaslandırır: öz mahiyyətini saxlayacaq qədər qapalı və sərt olan bədii struktur, həm də tarixi təbəddülata, yeni mənalara uyusaacaq qədər açıq və mütəhərrik olmalıdır. Beləliklə, bayatının bədii strukturu yardımçı tərəf deyil, məna yaradan amillərdən biridir. Poetik struktur - məna potensialı, yaradıcı təxəyyülü istiqamətləndirən bədii model, dünyaya baxış bucağıdır. Belə mənayaradıcı fəallıq bütün quruluş qatlarında – fonetik, morfoloji, leksik, sintaktik üsürlərdə aşkarlanır. Təbii ki, bədii strukturda yatan mənalar durğun halda, potensial imkan vəziyyətindədir və invariant səciyyəə 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 bayatıların semiotik tədqiqində bu üç mərhələ – struktur, semantik, praqmatik qatların təhlili bir-birini tamamlamalıdır.

Semiotik işarələr məcmusu olan bayatı strukturu səslərdən başlayaraq cümlələrə qədər bütün linqvopoetik səviyyələri əhatə edir<sup>10</sup>.

### 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 güjlüdür<sup>11</sup>. Yığcam, emosional və ekspressiv mətn növü olan bayatıda fonetik vasitələr xüsusilə tutumlu və əhəmiyyətlidir. Bayatıda artıq fonetik səviyyədə müəyyən ahəng, emosional ovqat və semantik təəssürat yaradılır. Poetik fonetika əsasən bədii ritm, qafiyə, səs təkrarları və psixolinqvistik vasitələri əhatə edir.

**Poetik ritm.** Nəsrədən fərqli olaraq nəzmin əsas keyfiyyəti bədii nitqin tam 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 ənənəsiindən yaranır. Bayatı ritmi də bu iki baxımdan araşdırılmalıdır: türk dili və türk şeiri fonunda.

İđâđđđēāy řĩđđēē âyçĩēĩ alliterativ səs təkrarları, sonralar isə üāāēāarin 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 olmuşdur<sup>12</sup>. 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 janlı 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 prosedən əmələ gəlir. Yəni ritm ənənəvi vəznin konkret realizəsi kimi

aşkarlanır. Buna görə də mücərrəd vəzn prinsiplərindən fərqli olaraq, bədii ritm konkretlik və fərdiliklə seçilir. Yığcam və daha mühafizəkar janr olan bayatılarda ənənəvi vəzn və ritm xüsusiyyətləri daha dolğun qorunmuşdur.

Bayatı ritminin özünəməxsusluğu **misra daxilində hecaların sayında və bölümündə** aşkarlanır. Bədii təxəyyül statik və mütləq ahəngdən qaçır. Buna görə bayatı misrasında hejaların sayı cüt yox, təkdir. Misranı təşkil edən yeddi heca sayca qeyri-bərabər iki hissəyə bölünür və onlar arasında dinamik tarazlıq yaranır. Ritmik tarazlıq təqtilərdə təsbitlənilir və bayatı misralarının iki hissəyə bölünməsi yalnız vəzndən gələn sırf formal cəhət sayıla bilməz. Bu, bədii fikrin məntiqi ilə bağlı hadisədir. Hər misranın ilk hissəsi müəyyən adlıq, predmetlik, səbəb bildirir; ikinci hissə isə nəticə, predikativlik, atributivlik keyfiyyəti daşıyır. Yəni hər bir misra daxilində əvvəlcə müəyyən müddəa irəli sürülür, sonra bu müddəa ya genişləndirilir, ya dəqiqləşdirilir, ya da inkar olunur (misradaxili semantika haqqında müvafiq hissəyə bax). Bu qanunauyğunluq misralararası münasibətlərdə də izlənilir; birinci misrada subyekt və onun keyfiyyəti, ikincidə yeni əlamət, üçüncüdə isə antitezis verilir. Bununla bədii təzad yaranır. Dördüncü misrada isə fikir yekunlaşır və ya əvvəlki iki misra ilə paralelləşir.

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

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

*Şirmayı telə işlər,  
Dəyirman yelə işlər.  
Heç kafərin başına  
Gəlməsin belə işlər<sup>13</sup>;*

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

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

v) Bütün misralarda  $3/4$  tənəsübü (Bu və aşağıdakı tip bayatılarda bədii təzad yalnız qeyd olunur, həllə cəhd olunmur, buna görə də üçüncü misra ritmə ayrılırmır):



*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 oynamır, lakin ritmdə fəal iştirak edir. Ümumiyyətlə, türk dillərində vurğunun mahiyyəti haqqında müxtəlif mülahizələr var.

Pratürkdə vurğunun son və ya ilk hejaya düşməsi, ümumiyyətlə vurğu yox, tonların, heca aksentlərinin mövcudluğu, ikiqütblü vurğu haqqında fikirlər yayılıb<sup>14</sup>. Bütün bunlar türk dilində vurğu sabitliyinin mütləq olmadığını və vurğunun ritmik fəallığını 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,  
Çəşməli, sulu dağlar. '  
Burda 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 dələ holixlidir,  
Holixi' balixlidir.  
' Neynərim elə yari,  
' Aydaği çarixlidir.–*

Formal dil prinsiplərinin əksinə olaraq, ritmə uyğun gələn 3,5,7/3,5,7/1,5,7/3,5,7 tipli melodika qorunur (bəzən 3-jü 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 olaraq<sup>15</sup>) müasir poeziyada da rast gəlmək olur.

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

*Bu qəddər ucalıq' nəyə gərəkmiş?  
Meşə qurşağından, 'çay topuğundan.'  
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 – həm qafiyə (ritmik sinonim) olan 1-ji və 3-jü, 2-ci və 4-cü misralar vurğu tonuna görə bir-birinə tam uyğun gəlir.

Beləliklə, hecaların sayca bərabərliyi, təqtilərə bölün, 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 yaratmır, semantik funksiya da daşıyır. Belə ki, qafiyə müxtəlif sözləri səs paralelizmində birləşdirərək, fərqli mənaları qarşılaşdırır və xüsusi təəssürat doğurur. Türk şeirində qafiyə tarixi baxımdan sintaktik paralelizmə xas səs uyuşmalarından 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 iltisafı 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 hejadır. Klassik mənada bayatı qafiyəsində sait və samitlər söz sonluğunda və digər hecalarda uyuşur və eyni qaydada yerləşir; məsələn:

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

Burada 1,2,4-jü 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 mürəkkəb qafiyələr.

**Tam və yarımçıq qafiyələr.** Həm-qafiyə sözlərdə əksər hecaların uyuşduğu qafiyəni *tam qafiyə* adlandırırlar (2,3,4 heja):

*İstanbul, ayrüləsin,*

*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 keyfiyyətə 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 uyarılığını fərqləndirmək olar (assonans və konsonans):

*Çıxası yaşıl oğlan,  
Geyin yarasır, oğlan.  
Bizim bağda dolanma,  
Anam dalaşır, oğlan.–*

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

*Ağ almanı **dişlədim**,  
Dişlədim, **gümüslədim**.  
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 həm qafiyə sözlərdə fərqli ardıcılıqla yerləşməsidir (bu hadisə səs təkrarlarında da eyni prinsipə 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**,  
Tərlən 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 – yüze(ə)llər.

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

a) qrammatik cəhətdən həmjins (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 **jamışları**;*

*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 uyşmaları qrammatik cəhətdən fərqli, yəni mənaca seçilən sözləri birləşdirir və beləliklə poetik paralelizmdən kənara çıxılır. Ancaq bu növ qafiyə mənaca bir-birindən uzaq sözləri qarşılaşdıraraq, gözlənilməz, yeni assosiasiyalar yaradır:

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

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

*Əzizim **nə tarazi**,  
Nə daş var, **nə tarazi**.  
Kişini tez qojaldar,  
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:

*JCeyran, 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 bölümün (təqtinin) sonuna:

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

xx xx

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

b) təqtilərin:

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

xx xx

*Payız gəlib xəzandır,  
Xəzan pərgar pozandır;*

və misrələrin:

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

əvvəlinə düşən anafirik qafiyələr;

v) misranın əvvəli və sonunda:

*Aşıq özün bildirər,  
Deyər sözün, bildirər;*

xx xx

*Dərdimi dağa desəm,  
Dözməyər dağ əriyər;*

q) misra daxilində yerləşən qafiyələr:

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



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

d) misralar arasında digər mürəkkəb uyuşma üsulları da mövcuddur:

– birinci misranın sonu ilə ikincinin əvvəli:

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

– birinci misranın əvvəli və ikinci misranın sonu:

*Çıxam qəlbi dağlara,  
Vətənə doğru baxam;*

– bütün bəndi əhatə edən çoxpilləli qafiyələşmə:

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

**Qafiyələşmə üsulu.** Bayatılarda geniş yayılmış aaba üsulundan fərqli variantlara da rast gəlinir (təəssüf ki, respublikamızda çıxmış toplularda, bəzən tavnoloji səciyyəyə daşsa da, ümumi mənzərəni əks etdirən, bu variantlar, demək olar, daxil edilməyib):

-aaaa: *Gök yüzü mavi kaldı //Kuş uçtu 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 uzunu//Kıramadır buzunu//Aldım Türkmən kızını//Çekmedim nazını.*

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

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

-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 mənaları 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 növ, yer, üsul və vəzifələrinə** görə seçilir.

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

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

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

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

və misralar arasında:

*Yarın dərdi öldürməz,  
Yandırar illərinən,-*

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

b) alliterasiyanın ikinci növü semantik fəallıqla seçilir: samitlər ixtiyari yox, müəyyən dayaq sözə görə təkrarlanır. Yəni təkrarlanan samit səslər dinləyijini 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 bağırını qan etməsi. Bu xəyali mənzərə həmin əsərdə yox, dinləyici yaddaşındadır.

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

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

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

Alliterasiya və assonansın sabit variantları xüsusi alliterativ və assonans qafiyələr əmələ gətirir (bez, göz, düz kimi 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/Vəfasızı xar olsun* - burada ə-a-ı-ı-a-o-u kombinasiyası iki misrada eynilə təkrarlanır);

v) əhatəsinə görə tam (səs kombinasiyasının bütövlükdə təkrarı – yuxarıdakı nümunədə ə-a-ı-ı-a-o-u kombinasiyasının iki misrada eynilə təkrarı kimi) və 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 boylanmasını,*

və ya misraların başlanğıcında yerləşən (başlanğıc təkrarları türk alliterativ şe'rinin kanonik göstəricilərindəndir) anafirik 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 epifirik ST (-A-A): *Yar gəldi/bağışladım* – bölümlərin sonunda l-d kombinasiyası təkrarlanır (misra sonluğunda ST isə qafiyə şəklində təsbitlənib);

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.  
Eyvana 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: *Yətəndə yar yanına.*

### **ST-nin ardıcılığı:**

a) səslər eyni ardıcılıqla təkrarlanır:

*Əzizim incəlimi,  
Əriyib incəlimi–*

(formal səjiyyəli 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 daği-aranı,  
Seçdim ağdan qaranı,–*

"daği" 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 mətndə 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 üstdən qada düşdü.  
Bulud keçdi, ay çıxdı,  
Yar gəldi yada düşdü;*

*Durna sanınnan keçər,*

*Ötər, sanınnan keçər.  
İgid vətən yolunda,  
Ölər, janından keçər.*

b) ST-nın digər üsulu yaxın və ya uzaq səslərin sistemətik 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 dərəm,  
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, bədii məzmunadakı təzadı qabarıqlaşdırır.

Bayatılarda mühüm fonetik vasitələrdən biri də **fonosemantizm** – səslərin linqvosixoloji əsasda müəyyən məna və təəssürat yaratmasıdır<sup>16</sup>. **Fonosemantizmə səs təqlidi, səs simvolizmi və səs assosiasiyaları aiddir.**

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

*Bu çaylar coşar indi,  
Qaynayıb daşar indi.  
Gözüm dağlarda qalib,  
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 çaqqılısını yamsılayır.

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

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

Bu nümunədə bədii nitqin fonomorfoloji qırılıqlığı (*su-da, ba-lık, 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 balığının çırıntılı 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 məzmunu uyğundur.

**Səs simvolizmi** səslərin doğurduğu emosiya və assosiasiyalara əsaslanır. Psixolinqvistik zəmindən doğan səs simvolizmini bayatılarda həm sait, həm də samit səslər yaradır<sup>17</sup>:

**u,o** səsləri əsasən sıxıntı, qüسسə, 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** - bədlik, xiffət; **a,ı** - genişlik, açıqlıq; **r,j,q** - pislik; **z,s,ç,k** - kədər anlayışlarına uyğun gəlir (təbii ki, bu şərh təxmini və nisbidir):

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

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

**Səs assosiasiyası.** - Bədii mətndə müəyyən "açar" sözdəki səslər digər ifadələrdə təkrarlanır. Beləliklə, semantik mərkəz, yəni "açar" sözdə yatan məna aktuallaşır, vurğulanır; məsələn: "**sayad**" 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 uyarlıq 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 acizlik, aşağılıqla qüdrət, ucalıq arasında təzad gücləndirilir.

Eynilə:

*Hər səbahdan ağlaram,  
Üzərəm jan ağlaram.  
Yardan ayrı düşmüşəm,  
Ah çəkib, qan ağlaram –*

bayatısında da SA-nın köməyi ilə "sabahdan" və "ah" arasında mənə birliyi doğru: "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 mənşəyə mifik təfəkkürlə - arxaik ad yasaqları, subyektivi qorumaq üçün onun rəsmi adının işlənməməsi ilə bağlıdır. Bu qədim inamın təsiriylə bayatılarda övlad, yar, qardaş, igid çox vaxt birbaşa adlandırılırmı, 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 üsürlərin, variantlığın mövcudluğu ilə bağlıdır. Müəyyən dil qatında rəngarənglik, təzad və deməli, seçmə imkanı olmadıqda bədii fikri vermək mümkün deyil.

Qrammatik qat variativ olduğundan üslubi cəhətdən də geniş imkanlı dil səviyyəsidir. Anjaq 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 səjiyyəsidən, 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 iztirabları, faciəsi, eşqi deyil, ümumən iztirab, faciə, eşq, sevinc kimi müjərrəd anlayışlar ifadə olunur:

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

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

Subyektivlik, şəxsilik, konkretlik belə mətnlərin mahiyyətində yətmir, söyləyici-dinləyici qavrayışında yaranır – fərd ümumidə özünü görür, əbədidə anını tapır.

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

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

Bu üsul onunla bağlıdır ki, burada hadisənin nətiyyəsi, 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 məqamı 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 fərdlə 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,  
Ayın kəsiri kimi,  
Apardılar balamı  
Firəng əsiri kimi.*

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

Poetik strukturda keçmiş və gələcək zamana xas formalar üslubi əhəmiyyət daşıyır. Nəqli keçmişdə şahidlik olmadığından, haqqında danışılan hadisə subyektdən uzaq, mücərrəd, ümumidir. Və deməli, hadisənin özü, mahiyyəti və səbəbləri deyil, nəticəsi, danışığ 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 gəldi".

Bir daha qeyd edək ki, qeyri-qəti gələcək əslində ümumi zaman, fəvqəlzaman anlamında işlənir və bu, bayatı fəlsəfəsinə 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 **əvəzlik, 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 mətnə dəyişkənlik və hərəkət, yenilik və gözlənilməzlik, mücərrədlik və şərtilik yaradır (bu baxımdan hətta nisbətən konkret vasitələr, deyək ki, "mən", "mənim", "bu mənim qərrib başım" ümumiləşərək hamıya aid ola bilir).

Müəyyənlik və qeyri-müəyyənlik qarşılığından doğan belə bədii-psixoloji təəssüratlar **işarə əvəzliliklərində** xüsusilə qabarıqlaşır. İşarə əvəzliyi adi nitqdə iki əsas vəzifə daşıyır: a) canlı nitqdə *bu, o, elə, belə, həmin, həmən* kimi əvəzlilər işarə jesti rolunu oynayır, yə'ni obyektə dəqiqləşdirir, göstərici amil kimi diqqəti predmetə yönəldir; b) sabit mətnlərdə isə adresatı öndəki mətnə qaytarır, əvvəlki mətnin sonrakında əvəzedicisi olur və bununla da mətn vahidləri arasında bağlılıq yaradır.

Poeziyada, xüsusən, şifahi, ancaq sabit mətn olan bayatılarda bu vəzifələr (èøäðÿääèæè âÿ ááüèàéúæú) çulğaşır. Belə funksional

sintetiklik ümumən lirikanın və xüsusən də bayatıların təbiətindən gəlir. Eqsentrik ədəbi növ olan lirikada bədii məkanın mərkəzində subyekt – yaradıcı fərd özü durur. Əvəzlilər də eqsentrik nitq vahididir və onların mə'nası predmetlərə deyil, məhz subyektə nəzərən əmələ gəlir. Lirikanın və əvəzliyin eqsentrikliyi üst-üstə düşdüynə görə bayatılarda bu nitq hissəsinin fəaliyyəti özünəməxsus şəkil alır. Bayatı fərdin, subyektin ani və yığcam özünüifadəsidir və buna görə burada əvəzliyin bağlayıcı funksiyasına (daha çox yazılı mətnə xas funksi-yaya) ehtiyac qalmır. –Bayatı vahid təmdir, semiotik mənada bir ifadənin, cümlənin, ani hissənin, fikrin şifahi ifadəsidir və burada mətn parçalarının xüsusi olaraq əvəzlilə pərçimlənməsi zərurəti yoxdur.

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

Ümumən lirikada, o cümlədən bayatılarda daxili və xarici aləm vəhdətdədir, zahir batinə 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 əvəzliləri şərtləşir, mücərrəd zaman və məkanın, daxili aləmlə bağlı simvolik xronotopun göstəricisi olur. İşarə əvəzliyi bayatılarda şərti rol oynamağa başlayır: xəyali-bədii mühiti yada salır, dinləyicinin estetik yaddaşında yaşayan poetik mənzərəni canlandıraraq təsviri əvəz edir ("bu dağlar"). Şərti təsviri rol oynayan işarə əvəzliyi bayatıda mücərrəd zaman-məkan duyumu, ümumi mənzərə yaradır, mühit haqqında subyektin assosiativ təsəvvürlərini bəhlirləyir. 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 səciyyəvləndirməyə də xidmət edir və bu zaman ədatlaşmağa meyli yaranır: *predmetin lirik təsviri anında həm də onun dəyərləndirilməsi baş verir*. 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 yarana bilər) 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 söyləyiji 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 daşımadığından, əvvəlki konkret detal və təsvirdən ("ulu", "çeşməli", "sulu") sonra mücərrədlik, ümumilik təəssüratı yaradır; "bir", "qərib", "ölmüş" sözləri vasitəsilə mətndəki mücərrədlik güclənir, eyni zamanda bədii təzad ortaya çıxır–dünyanın əzəli və əbədi mənzərəsi ilə insanın fani taleyi arasında uçurum əsərdəki emosional gərginliyi zirvəyə çatdırır.

Ancaq bədii təxəyyül, yaşarı xalq qavrayışı bu məqamda dayanmır! – Son sətirdə ilkin fəlsəfi ahəng bərpa olunur, fərd və mühit arasında təzad götürülür: subyekt və obyekt, insan və kainat qovuşur, fərdin ölümü onu mifik əbədiyyətə ucaldır. Fərd yağın yağışlarla sanki 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 ədətlaşmadan 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 bəliirtisi 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 aidliyə, çoxmə'nəliyə, tamlığa 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 dinləyicinin xüsusi hazırlığını, dil sistemi, milli poetik ənənəyə bələdliyini tələb edir. Buna görə də poetik sinonimlərin əksəri hissi-emosional (sinestetik) səjiyyəlidir, yəni ifadələrin hərfi mə'nasının 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.  
Düşməyə düşən fürsət,  
Mənə də bir gün düşər.–*

Bu mətnə "ün" (səs), "gün"(günəş,işıq), "bir gün" (zaman) həm qafiyə sözlər hərfən fərqli anlayışları bildirir. Hətta iki dəfə işlənən "gün " ifadəsi etimoloji cəhətdən eyni, müasir mənasına görə isə fərqli denotatlara yönəlmiş omonim ləksemlərdir. Ancaq kontekst eyniliyi, emosional-hissi vəhdət nəticəsində *ün-səs*, *gün-günəş* və *gün-vaxt* anlayışları bir-birinə yaxınlaşır və *səs-ışq-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 uyurluğu ilə yaradılır:

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

Burada "sis", "his", "pis" ifadələrinin poetik mənacə uyğunluğu bu sözlərin səs-tələffüz yaxınlığı ilə təsbitləşir və beləliklə də poetik sinonimiya əmələ gəlir. Belə sinonimlər bayatılarda xüsusi səs-mə'na obrazları yaradır. Səslənmə və mənalara görə uyurlu 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 mənəli sözlərdir. Antonimlər də şeirdə 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.  
Dərddiyə 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 mənəzəni iki yad qütbə ayırır, digər tərəfdən, adi insan və "dərddli" şəxs (lirik subyekt) arasında əksliyi vurğulayır. Personajlar arasındakı (adi insan-dərddli şəxs) əkslik bədii peyzajdakı təzadla ("lil" – "gül") paralelləşir və daha da güclənir. Beləliklə, antonimlər mətnə başqa bir vəzifə də yerinə yetirir – bayatının iki hissəsi arasında sintaktik paralelizmi təsbitləyir. Məhz bu paralelizm antonimiyanın yeni bir növünü – "bağcanın güllənməyi" və "dərddlinin dillənməyi" arasında ümumi ovqatdan doğan poetik antonimliyi aşkara çıxarır. – Müsbət yüklü peyzaj ("güllü") və mənfi yüklü personaj ("dərddli") arasında əkslik yaranır.

Ancaq poetik düha bu sətiraltı mənə dərinliyi ilə kifayətlənmir: bağcanın "güllənməyi" və dərddlinin "dillənməyi" – iki sintaktik hissənin yekun ifadələri – adi məntiqə görə antonim olsalar da, poetik kontekstə, mətnaltı semantikaya görə sinonimləşirlər! Paradoksal nəticə alınır: adi təfəkkür üçün dərddən dillənmək – mənfi, arzuolunmaz ("söz deməyin") əlamətdir. Lirik "mən" üçünsə dərdd səadətdir, Füzuli anlamında məcnunluq yaşantısıdır: lilli sudan bağcanın güllənməyinə bərabər olan müsbət nəticədir, adil ("dərddli") şəxsin mümkün mövcudluq formasıdır. Beləliklə, "dərddli" subyekt adi insana (dərdsizə) qarşı qoyulur. Göründüyü kimi, bir məqamda antonim olan sözlər (lilləndirər – gülləndirər; deməyin – dilləndirər)

digər vəziyyətdə sinonim ola bilər: lilli su bağçanı 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 cinasların əsasında durmuşdur<sup>18</sup>. Bayatılarda omonimlər əsasən iki – semantik və kommunikativ vəzifəyə xidmət edir. Semantik baxımdan omonimlər fərqli anlayışları bir araya gətirərək, onları paradoksal şəkildə, daxilən bir-birinə bağlayır:

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

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

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

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

Burada eşq izzirabı ilk iki sətirdə "yara" kimi hallanır. Son misrada isə eşq bəlasından gələn əzab, yəni "yara" (xəstəlik) məfhumu insanı xəlc 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 cinasların kommunikativ rolu isə onların adi sözlər arasında gözlənilməz əlaqələr yaratması ilə bağlıdır. Dinləyici vərdiş etdiyi ənənəvi qafiyə cütlərinin əvəzinə orijinal söz səsleşməsiylə qarşılaşır. Dinləyici fəhminin belə aldanışı onun söyləyiciylə münasibətini fəallaşdırır və yaradıcılıq aktına müəyyən oyunvarilik gətirir:

*Yağbıdır 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 bağlıdır<sup>19</sup>. Sintaksisin bədii rolu əsasən formal və funksional baxımdan araşdırılır<sup>20</sup>. Formal araşdırmalarda cümlə tipləri və sintaktik fiqurlar öyrənilir<sup>21</sup>. Lakin formal sintaksisin lirik şeirdə imkanları nisbətən məhduddur. Belə ki, bütövlükdə lirik şe'rin, o cümlədən yığcam və kanonik janr olan bayatıların formal sintaktik tərkibi sabit, qəlibləşmiş cümlə tiplərindən ibarətdir.

Bayatı sabit cümlə-ifadə kimi formalaşmış; buna görə də epik mətnlərdən, eləcə də daha fərdi lirik şeir formalarından fərqli olaraq, bayatıların poetik sintaksisi formal-statik cəhətdən məhdud görünür.

Bayatıların formal-sintaktik keyfiyyətlərini cümlələrin ölçüsü, quruluşu və sintaktik fiqurlar baxımından öyrənmək olar. Bayatı cümləsini ölçücə qısalıq, quruluşca isə sadəlik fərqləndirir. Cümlənin qısalığı mənə, intonasiya və aksent dolğunluğu, fikir sıxlığı ilə tamamlanır. Cümlə sabitliyi, qısalığı və sadəliyi bayatı mətnində ümumi melodikanın və intonativ ritmin rolunu artırır. Nəticədə, mətnin sintaktik əlvanlığı jümləyə əlavə material, konstruksiyalar daxil etməklə yaranmır – mövcud, məhdud saylı vasitələrin mətn daxilində fərqli ton və ardıcılıqla işlənməsindən, yə'ni intonasiya və sintaktik fiqurlardan doğur.

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

Bayatıların 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 dərk əslində insanın özünüdərk və özünüifadəsi kimi aşkarlanır. Lakin lirikada subyekt, müəllif şəxsiyyəti (lirik mən) özü də spesifikdir; lirik qəhrəmanın daxili aləmi, iç dünyası özlüyündə qapanmır, – 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 ayrılırmı, özü öz predmetinə çevrilir. 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-qrammatik gerçəkliyini saxlaya bilir (bəlkə də məhz buna görə lirikanın "an və əbədiyyətin" faciəvi konflikti olması söylənilir).

Lirik subyekt öz intim hisslərini ifadə etdiyindən bayatılarda **müsaib 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 müsaibin xarakterindən doğur: ümumən lirik mətn qavranılan predmetlərdən deyil, qavrayan subyektədən törəyir, əslində lirika həyatın yox, həyat haqqında təsəvvürlərin ifadəsi olur. Buna görə bayatı poetikasının dərk üçün söyləyici və müsaib tiplərinin təsnifi zərurəti yaranır.

**Bayatılarda nitq subyektini.** Dedyimiz 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 ani 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 (metempsixoz), daxili ikiləşməsinin nəticəsidir. Belə halda söyləyici özündən təcridləşir, 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:

*Əzizinəm, ay qardaş,  
Qaşın uju yay qardaş.  
Ölsə, bacılar ölsün,  
Heç deməsin "vay qardaş"–*

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

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

Lakin ən maraqlı cəhətlərdən biri qəhrəmanın ikiləşmiş varlığından gələn, çox vaxt açıq səslənməyən, ancaq anılan, mükəlliməyə girilən, mübahisə doğuran "daxili səs"dir: *Ulduza bax, aya bax// Yar əlində yaya bax// Sən ümman axtarırsan// Dərd dolu dəryaya bax.* - Qəhrəman öz daxilindəki, "ümman axtaran" ikinci "mən"ini qabaqlayır, onun səslənməyən sözlərini javablayır, öz ikinci "mən"inə "sən" deyərək, onunla mükəlliməyə 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 səciyyələndirir. Müsahibin xarakteri bayatını söyləyən tərəfindən qabaqcadan duyulur və əsər məhz onu nəzərə almaqla (yalnız tərəf-müqabillik 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 tə'yin edib.

M.M.Baxtinin göstərdiyi kimi, danışanın başqasına və onun rə'yinə münasibətini nəzərə almadan "nitqin nə janrını, nə də üslubunu anlamaq olar"<sup>22</sup>. 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 subyektə 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 formalardan birində müraciət etdiyi daxili müsahib: sevgili, dost, həmdəm, təbiət qüvvələri;

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

q) daxili və kənar müsahiblər çulğaşır – 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 fəvqündə 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 fəvqəldinləyiciyə, ünsiyyətdə real tərəf kimi iştirak etməyən ali münşifə ünvanlanır. Fəvqəladresat söyləyiciyə munis, onu başa düşən, anlayan və duyan ideal dinləyicidir. Nitqin belə mücərrəd dinləyiciyə ünvanlanması mətnə psixoloji gərginlik və faciəvi təzad gətirir. Fəvqəldinləyici metafizik kosmosa xas əbədi, sakral varlıqdır. Söyləyici subyekt isə ani, fərdi, öləri şəxsdir. Buna görə də bayatı qəhrəmanı həyatının faniyini duyaraq, özlüyünü, mənliliyini tam açmağa, gizli, intim hissələrini ali dinləyiciyə çatdırmağa, onun yaddaşında əbədləşməyə çalışır. – Bayatılarda fikir sıxlığı, emosional gərginlik, hissələrin 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" səslənir 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 canr 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 (formaja monoloji nitqin də dialoji mahiyyətdə olduğunu yuxarıda qeyd etmişdik). Poetik informasiya məlumatın çoxmənalılığı, referensiyanın mürəkkəbliyi, nitq tərəflərinin şərtiliyi, dilin metaforikliyi ilə seçildiyindən bədii mükəlimə adi dialoqdan xeyli fərqlənir. Bayatı dialoqunda mükəlimə tərəfləri ünsiyyətdə birbaşa iştirak etmir, daha doğrusu, söyləyici və müsahib şərtiləşir. Eyni zamanda müsahib məcazi genişlik qazanır – istənilən anlayış, predmet və müjərrəd anamlar nitq prosesində adresat kimi iştirak edə bilər. Dediymiz kimi, bayatıda söyləyici – subyektin

("müəllif"ın) özü də öz müsahibi kimi çıxış edir. Buna görə bayatı mükəlimələrini iki istiqamətdə – daxili dialoq (özünəmuraciət) və kənarla dialoq (digər şəxslər, predmet, mühit, təbiətlə mükəlimə) şəklində öyrənmək məqsədəuyğundur.

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

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

Qərib, tənha subyekt özüylə dialoqdadır: vətənə çəkən hisslər (batini "mən") "bu yol"la gedən yolçuya (zahiri "mən") hakim kəsilir. Lirik subyektin ikiləşmiş daxili aləmi təzadlı olduğundan (dəruni "mən" əbədiyyətə, makrokosmosa, ideala yönümlüdür; biruni "mən" isə aniyə, mikrokosmosa, gerçəyə səmtlidir) bayatıda daxili dialoq yüksək hissiyyət və həyəcanla seçilir. Mətn gərgin daxili axtarıqların, özünüdərk, 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" ayrılır və bunlar şərti olaraq söyləyici və müsahib kimi qarşılıqlı mükəliməyə girirlər. Bu surətlərin bayatılarda orijinal tipologiyası formalaşır. Daxili mükəlimə insan varlığının ali tərəfləri, ülvi mə'nəvi keyfiyyətlər olan vəfa, sədaqət, ədalət, ilham, vicdan, eşq kimi anlayışlarla bağlıdır. Təbii ki, bu mə'nada 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 aşığı", "qərib", "yetim" və s. Bütün bu hallarda bu şərti adlar, xüsusən "aşığı" 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'na qazanır. – Hər bir bayatı mətninin dərin poetik mə'nası əsərin üst məzmunundan qat-qat genişdir və bu mə'na genişliyi subyekt və adresatın da mə'naca genişlənməsinə, ümumiləşməsinə səbəb olur.

Bayatılarda özünəmuraciət digər formullarla da təsbitləşir: "kababçıyam", "səyyadam", "ovçuyam", "Rum mənəm", "yetiməm", "qəribəm" və s. Anjaq bütün bu hallarda özünəmuraciətin 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 "könül"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. Məndə 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, cəfakeş, aşiq, sadıq və s.), adresat tipləri kimi isə ümumiləşmiş şəxs və ya simvollaşan hissi anlayışlar (könlü, 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 təkəkkürlü şəxsən, mə'nən ikiləşmiş insanın fəlsəfi axtarışlarının ifadəsidir. Maddi və ülvi, an və əbədiyyət, həyat və ölüm, fərd və

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

**Kənarla dialoq.** Bayatılarda sintaktik formalardan biri də kənarla (başqa şəxs və ya predmetlərlə) mükəlimədir. Təbii ki, bu nitq forması da bayatılarda poetik səciyyəlidir və adi mükəlimədən 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) nəzərənl sölənən mətndə 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 məhrəmlük gətirir. İkinci şəxsə müraciət –haqqında danışılan olayların söləyici 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 tərəfkeşlə birgə qavramağa, fikirlərini kənar yaddaşa salmağa və əbədiləşdirməyə çalışır. İkinci şəxsin iştirakı birbaşa ünsiyyət, janlı mükəlimə təəssüratı yaradır, nitqi canlandırır, söləyici 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 yaradılır; lirik təxəyyül və obyekt mifik təzddə qovuşur, çulğashır:

*Dostluqdan bərin dağlar,  
Çəşməsi 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"a 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 məhrəmlik, 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 dərđini 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 şəxslə 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 obyektı, 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 çalışır. Beləliklə məhz adresat əsas personaja çevrilir.

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

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

Bir qədər incələsək, burada üçüncü şəxs ("sağ gəzir" deyən anlamazlar) müəyyən qədər adresata (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, bədii fikrin subyektivliyini və obyektivliyini nizamlamağa, tərənnüm və təsviri tarazlaşdırmağa xidmət edir. Birinci, ikinci və üçüncü şəxslər arasında dinamik münasibət yaranır:



bu üç surət bir-birini əvəzləyə, funksional metamorfozlara uğraya bilir. Bu cəhət bayatılarda kənarla dialoqun tipologiyasını –*əm*r, *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:

*Yaylığın mili yansın,  
Od tutsun gülü yansın.  
Sənə "sürün" deyən,  
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" deyə 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 subyektə 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–*

mətnə doğma şəxs ("yar") uzaqdadır, anlamaz, iddiası olan başqası ("əl dəymə") isə yaxındadır və lirik qəhrəman məhz bu anlamaza müraciət edir. Lirik qəhrəmanla yad müsahib arasında təzad bə'zən keyli dərinləşir:

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

Bədii müraciət bə'zən konkret detallar və cizgilərlə zənginləşir, nəqli-təsviri səjiyyə qazanır. Bu jəhət müraciətin kənara ünvanlandığını təsbitləyir; bə'zən hətta kənarla danışıq prosesi özü mətnə modelləşdirilərək verilir:

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

*Xoş gün bayramın olsun,  
Günəş seyranın olsun.  
Niyə gej-gej gəlırsən,  
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 gümüşdən.  
Yar ilə mərjimiz var,  
Mən dondan, o öpüşdən.*

Qarışıq növlər, yə'ni təbii danışqda 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 məsələlərdə genişləndirmək üçün obrazlı vasitədir. Təbiətə müraciət bu baxımdan üslubi səviyyəni aşaraq, semantik funksiya qazanır: bədii qavrayışın genişlənməsinə, mə'na 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, dərya;

-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, Axısqa, Vaxan, Sarvan, Qaraman, Kür, Miyana, Təkəli, Kəşan, Kərkük, Tiflis, Dağıstan, Ərzurum, Tərtər;

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

-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. Əvvəlan, 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, jan 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 bayatılardakı 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 gözlənilmir və əmr şəkli əslində istək, arzu, yalvarış, təlqin kimi modal çalarlar qazanır. Bu cəhət qeyri-şəxslərə əmr formalı müraciətdə qabarıqdır:

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

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

*Nə uca dağların var,  
Al-yaşıl bağların var.  
Qürbət eldən tez qayıt,  
Dalınca ağların var.*

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

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

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

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

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

İnsan duyğularınının mürəkkəbliyi: razılıq-inkar, barış-etiraz, yoxluq-varlıq arasında fəlsəfi tərəddüdlər yüksək poetiklik qazanır, əmr şəklinin köməyilə zərurət və azadlıq, ölüm və həyat, an və əbədiyyət arasında qalan fərdin hissələri 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 geyməmə.*

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

*Fələyin öz əlindən,  
Açmadım göz əlindən.  
Kimə edir şikayət,  
Bəxtimin əzəlindən?*

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

Qəhrəman öz suallarını adi dinləyicilərin cavablamayacağını anlası da, onların nə vaxtsa, kim tərəfindənsə anlanacağına, yə'ni əvvəldə qeyd etdiyimiz ali adresat, fəvqəl dinləyici, münsif tərəfindən haqq dünyasında, ulu dərğahda cavablanacağına bel bağlayır–xalq ruhunun nikbinliyi, yaşarılığı məhz bunda təzahür edir.

Bayatı suallarının əksəriyyəti mücərrəd, fəlsəfi mahiyyətlidir və sorğudan daha çox müəyyən daxili qənaəti, həyatın mürəkkəbliyi haqqında ümumiləşmiş qayəni ifadə edir. Yə'ni poetik sual dinləyicini sadə sorğuya, sınağa çəkmir, ona nəyisə aşılamağa, "dinləyicinin iradəsinə tə'sirə, yə'ni onu nəyəsə təşviqə... zəruri mə'lumatı çatdırmağa"<sup>23</sup> xidmət edir. Nəticədə, bayatı sualları məhiyyətə cavabsız, problematik olur. Ümumi nəticə, cavab reaksiyası 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 gözüüm, 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, obyekt məsxərəyə qoyan:

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

– tərifləyici, dəyərləndirici, vəsfedici:

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

– giley-güzar, şikayət bildirən:

*Gəlmişəm görüm səni,  
Qəlbimə hörüm səni,  
Qarı-baja 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:

*Çağırđım, 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-mə'lumat), 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.

## II FƏSİL

# SEMANTİKA

### 2.0. Ümumi məsələlər

**Semantik poetika anlayışı.** Semiotikanın üç tərkib hissəsindən biri olan semantika işarələrin mə'na tutumunu, yə'ni işarəvi sistemin işarədənəknəp mühitə münasibətini, "işarə-gerçəklik" bağlılığını öyrənir və bununla da semiotikanın digər sahələrini - sintaktika ("işarə-ışarə") və praqmatikanı ("işarə-subyekt") tamamlayır<sup>24</sup>. Semantikanın digər elmlərə – məntiqə, psixologiyaya, fəlsəfəyə, sosiologiyaya, informasiya nəzəriyyəsinə, dilçilik və ədəbiyyatşünaslığa tətbiqi də müasir elmi təfəkkür qarşısında yeni imkanlar açır. Semantik injeləmələr ədəbiyyatşünaslıqda xüsusilə perspektivli olduğundan son illərdə müasir filologiyada yeni istiqamət - semantik poetika formalaşmaqdadır. Semantik poetikada bədii əsər xüsusi işarəvi dil kimi alınır və bu dil daxilindəki estetik mə'nalar, mə'na yaradıcıları və daşıyıcıları, bədii mə'nanın təkamülü və saxlanması mexanizmi araşdırılır.

Estetik informasiyanı, universal bədii mə'naları öyrənən semantik poetikanın vəzifələrini belə qruplaşdırmaq olar: a) əsərin ünsürləri və bütöv quruluşunun invariant mə'nasının şərh; b) mühitin, işarəvi dilin və insan psixikasının dəyişməsindən doğan mə'na çevrilmələrinin tədqiqi; v) bədii mə'naların təsnifi.

Ancaq bu mühüm vəzifələrinə baxmayaraq semantikanın poetikaya tətbiqi uzun müddət ən'ənəvi metodların müqavimətinə rast gəlib. İfrat formal cərəyanlar poetik semantikanı əsəri gerçəkliklə birbaşa bağladığına görə, tarixi və xüsusən sosioloji filologiya isə, əksinə-bədii mə'nanı reallıqdan uzaq, in'ikasa əsaslanmayan mücərrəd kateqoriya şəklində öyrəndiyi üçün tənqidlə qarşılamişlar.

Belə ikitərəfli tənqid semantik metodun özünəməxsusluğundan gəlir. Quruluş və məzmunun ayrılmazlığı prinsipinə əsaslanan, əsərin

bütün ünsürlərini bədii mə'na daşıyıcıları kimi araşdıran, konkret bədii mə'nanın yalnız konkret bədii struktur daxilində gerçəkləşdiyini nəzərə alan semantik poetikada bədii mə'na həqiqətən də gerçəkliyin ümumiləşmiş təqlidi, "yaradıcı in'ikası", mühitdən gələn məzmun, mə'kəs sayılmır. Semantikada bədii mə'na dedikdə, ilk növbədə, gerçəkliyə universal baxış prinsipi, dünyanı, mühiti qavramaq üçün universal dəyərləndirmə mexanizmi və rəmzi mə'nalar sistemi nəzərdə tutulur. Bütün dövrlər üçün mahiyyətə eyni olan, əsərin mətnini yaradan bu semantik mə'na tutumu invariant səciyyəli, əsərin konkret oxunuşundan doğan həyati məzmun isə variant xarakterlidir. Təbii ki, əsərin bu iki məzmun qatı–mətnin invariant mə'nası və oxucu qavrayışı–vəhdətdədir. Onları, eləcə də semantikanın üçüncü qatını – müəllif məzmununu bir-birindən yalnız şərti ayırmaq olar.

**Estetik informasiya.** Sırf semantik mə'lumatdan fərqli olaraq, estetik məzmun fərdi, unikal, metaforik və çoxmə'nalıdır. Əslində bədii mə'nanı konkret ifadə formasından kənarında təsəvvür etmək mümkün deyil: bədii forma özü mə'na yaradan və ifadə edən məfhumdur. Lakin əsərin daxili semantikasını xeyli dərəcədə sistemli olduğundan, bir sistem kimi məntiqi metodlarla tərkib hissələrinə parçalana və təsvir oluna bilər. Bunun üçün bədii semantikanı ən bəsit, ilkin, daha çözümlənə bilməz ünsürlərə, işarəvi mə'na vahidlərinə parçalamaq və təsnif etmək lazımdır.

Belə ilkin semantik vahidlər ilk növbədə estetik işarə səviyyəsində axtarılmalıdır. Mə'lumdur ki, semantik fəlsəfənin banilərindən olan Ç. Pips və Ç. Morris estetik işarəni "ikonik", təsviri işarə adlandıraraq, onun gerçəkliyi ya zahiri quruluş, ya da strukturca in'ikas etdiyini söyləmişlər. Y. Lotman isə fabula və mifoloji modelləşdirmə adlandırdığı bu iki in'ikas tipini vəhdətdə götürür. Zahiri və məcazi in'ikasın ortaqlığı xalq lirikasında, o cümlədən bayatılarda da izlənilir. Tutaq ki:

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

kimi bir bayatıda zahiri əlamətə görə in'ikas var, yə'ni bu əsər ilk növbədə bütün aşıqların ayrılıq zamanı çəkdiyi halı ümumiləşdirir.

Lakin əsərdə həm də strukturca in'ikas var, yə'ni bu bayatının mə'nasını tək aşıqlərə deyil, deyək ki, qəribə, əsirə, xəstəyə, kimsəsizə də aid etmək olar. Beləliklə, əsərin semantikasını zahiri formaca tam başqa, strukturca isə oxşar situasiyalara da bağlana bilər. Bu baxımdan, məsələn, Axısqa türklərinin ən'ənəvi məhəbbət bayatılarının sürgün illərində qəriblik dərdi, yurd həsrəti ifadə etməsi səciyyəvidir.

Müasir semantikada estetik işarələrin əsas keyfiyyəti strukturluq, ümumilik, sosial-fəlsəfi dəyərlərə uyğunluq, invariantlıq hesab olunur<sup>25</sup>. Estetik işarələrin və bədii mə'naların tədqiqində poetikanın qanunlarına – ahəng, kompozisiya, polifoniya, ritm me'yarlarına əsaslanmaq vacibdir. İnformasiya nəzəriyyəsinə xas prinsipləri yalnız şərti mə'nada nəzərdə tutmaq olar.

Bədii mə'nanı tam dolğunluğu ilə araşdırmaq üçün biz konkret söyləyici və dinləyici münasibətindən gələn məzmun çalarlarından, çoxmə'nəlilik və məcazilikdən təcridlənərək, bədii mə'nanı sabit formada anlayan, variantlaşdırmayan "ideal söyləyici və ideal dinləyici" (N.Homski) anlayışlarına istiqamətlənəcəyik.

Məsələn:

*Araz, Araz, xan Araz,  
Dağlardan axan Araz,  
Yardan bir xəbər gətir,  
Evimi yıxan Araz –*

kimi bayatılarda fərdlərin estetik yaddaşından gələn mə'na çalarları, assosiativ duyumlar, məcazi çoxmə'nəlilik nəzərə alınmayacaq, bədii simvolların mücərrəd semantikasını, mətn daxilindəki məntiqi-funksional rolu üzərində dayanılaraq: "Araz", "dağ" kimi simvollar bir-birinə əks yüklü, biri o birini inkar edən mənfi-müsbət anlayışlar kimi götürüləcək.

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

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

bağlılığına uyğundur<sup>26</sup>. Bu baxımdan ədəbi növü daxili potensiya, dərin qatdakı sərt struktur, fəvqəlfərd, fəvqəltarixi və fəvqəlmilliyet universal qavrayış üsulu hesab etmək olar. Poetik forma daha funksional, çevik, dəyişkən, variantlaşa bilən, fəvqəlfərd və fəvqəlmilliyet, amma tarixi sistemdir. Janr isə quruluş və məzmunca bölünməz tamlıqdır, tarixi və milli anlayışdır, əsər səviyyəsində isə həm də fərdi kateqoriyadır. Şərti olaraq desək, ədəbi növ–qavrayış potensiyası, bədii forma–qavrayış prosesi, janr–qavrayış prosesinin yekunudur. Bu baxımdan, **lirika–növ, dördlük–poetik forma, bayatı–janrdır**. Bədii məna tam dolğunluğu və konkretliyi ilə məhz janr səviyyəsində aşkarlanır; məhz janrda bədii məna fərdiləşir, metaforik çoxmənalıq qazanır, quruluş və məzmunca bədii tama çevrilir.

Bayatıda həm bədii ünsür, həm misra, həm də mətn səviyyəsində sabit semantik münasibətlər, konkret və ardıcıl mənalılar sistemi izlənilir. Dörd (bə'zən beş, altı) misralı, 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 janr olan bayatıda sabit məna–quruluş tamlığı var. Ancaq bu ümumi məna tamlığından əlavə, bayatı semantikasında hər bir ünsür öz fərdi rolunu oynayır, ümumi poetik fikir bütün əsər boyu təkamül edir və buradakı hər hansı ünsürü və ya misranı yardımçı, yaxud əsas hesab etmək, yəni bayatının giriş və əsas hissələrdən ibarət olmasına dayanan ənənəvi münasibət özünü doğrultmur.

Bəşəri, insani, fəlsəfi idealları ifadə edən bayatı həqiqətən də iki fərqli, lakin bərabərhüquqlu struktur-semantik hissədən ibarətdir. Bayatının ilk iki misrası birinci, son misraları ikinci semantik cərgəni yaradır. Tarixi təkamül nəticəsində a a b a qafiyə tipli mətnə çevrilmiş, yəni son iki misrası əvvəlkilərdən üçüncü, sərbəst sonluqlu misrayla ayrılmış bayatı semantikasi məhz bu iki cərgənin qarşılıqlı münasibətindən doğur; bu cərgələrin hər ikisi eyni aktualılıqla ümumi bədii ideyanın yaranmasında iştirak edir, əsas ideya hər iki misra cütündə yerləşə bilər.

Təbii ki, bayatı müstəqil janr kimi bütövdür və onun daxili ikiliyi mütləq deyil. Bayatı dörd misralıq bədii tam olduğundan iki müstəqil "beyt"dən təşkil olunmur, misraların cütləşməsi isə mətn daxili proses hesab edilməlidir. Bəzi bayatılarda əski daxili sinkretiklik - bir motivan dörd misrada ardıcıl işlənməsi, daxili bixətliklik indiyədək qorunub saxlanıb. Misraları ardıcıl–zəncirvari

bağlanan bayatılar əsasən cinaslı və rədifli, xoyrat tipli bayatılar və holavar, sayaçı, oxşama, layla kimi əsərlərdir:

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

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

Bu nümunələrin bütün misralarında eyni motiv təkrarlanır.

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

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

Belə nümunələrdə bədii motiv bir cərgədən o birinə ardıcıl keçmir, cərgələr mə'naca, strukturca paralelləşir.

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

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

Gerçəkləşdirməyə çalışacağımız əsas elmi hipotez belədir: bayatılarda müstəqil bədii semantika varmı və bu semantika təkamül edirmi, yaxud bayatı məzmunu bədii forma qəlibləri ilə məhdudlaşır,



şablon qəliblər ətrafında məhdud variasiyalardan kənara çıxmır və təkamül etmir?

**İkinci hipotez** isə bayatı semantikasının yaranma mexanizmi ilə bağlıdır. – Bayatılarda semantik mərkəz yalnız son iki misradamı ifadə olunur, yaxud poetik təmin bütöv strukturundan yaranır və həm birinci, həm də ikinci misra cütlərində aşkarlına bilirlər?

**Araşdırma obyektləri: semantik vahidlər və səviyyələr.** Bədii əsərin struktur ünsürlərindən fərqli olaraq, semantik vahidləri mətndən ayırmaq bir sıra çətinliklərlə bağlıdır, ümumiyyətlə, söz sənətində də, dildə olduğu kimi, "nə mə'nanı səsdən, nə də səsi mə'nadan ayırmaq olar; buna yalnız abstraksiya formasında nail olmaq mümkündür"<sup>27</sup>.

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

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

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

Bayatı məzmununun yaranmasında fonemlərdən tutmuş sintaksisə, yaradıcı-söyləyici mövqeyindən tutmuş dinləyici münasibətinə qədər bütün ünsürlər iştirak edir. Lakin semantik şərh, "abstraksiya" (F. de Sössür) məqsədilə yalnız aşağıdakı semantik vahidlərlə qənaətlənəcəyik: estetik işarələr və onların yaratdığı oppozitiv cütlər; misralar və onların yaratdığı semantik cərgələr; tam bədii mətn. Bütün bu vahidlər əsər daxilində iki müstəvidə ilgilənir və mə'nalanır: üfqü, yə'ni misra, cərgə daxilində; şaquli, yə'ni misralar, cərgələr arasında. Bundan əlavə işarələrin mətnlərarası

(bayatı silsiləsi) kontekstdə qazandıqları əlavə çalarlar da ortaya çıxır. Beləliklə, bayatı semantikasını: a) işarə, b) misra, v) cərgə, q) mətn, d) silsilə səviyyələrində öyrənəcəyik.

Poetik semantikanın bu qatlarının münasibəti ierarxik asılılıq əlaqəsi deyil. Ümumiyyətlə, semantikada aşağı elementlər birbaşa yuxarıları yaratmır və onlardan tam asılı olmur<sup>29</sup>. Əsərin hər bir semantik vahidi mətn daxilində öz müstəqilliyini saxlayır, ümumi ideya bu müstəqil mə'naların qarşılıqlı münasibətindən (asılılığından yox), yaratdıqları ümumi semantik modeldə baş verən assosiativ proseslərdən doğur. Buna görə də semantik vahidlərin ayrı-ayrılıqda şərhini verməzdən əvvəl, bayatının təsəvvürümüzdə tutduğumuz ehtimalı semantik modelini təklif etmək istədik.

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

Aydındır ki, epik və lirik mətnlərdəki semantik münasibətlər xeyli fərqlənir–lirik məndə ən'ənəvi mediasiya, konfliktin süjetli nizamlanması, tam həlli istisna edilir. Lirikanın fərdi semantik qanunauyğunluqları var. – Lirik əsərdə müxtəlif simvol və funksiyalar müəyyən məqsədyönlü münasibətlərə girir, konflikt çox vaxt həll edilmir, ancaq müəyyən emosional tonla təsbitlənir.

Bu proseslərdə sabitlik və qanunauyğunluq olduğundan, lipik mətn, o cümlədən bayatı semantikasının universal təkamül modelini yaratmaq mümkündür<sup>30</sup>.

**B a y a t ı l a r 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 r l a n ı r :**

1) Semantik əkslik, təzad müəyyən tərzdə qeyd olunur (qabardılır, konkretləşdirilir, şişirdilir...), 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 verir.

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 misradan, yekun cərgəsi isə son misra cütündən ibarətdir. İlkin cərgə - ehtimalı, mücərrəd, təxmini; ikinci cərgə isə gerçək, konkret, qətidir. Bu iki korrelyativ cərgə əslində semantik baxımdan bərabərhüquqludur; giriş və əsas anlayışlarını bura aid etmək olmaz. İlk iki misranın zəmin, üçüncünün nəticə, dördüncünün möhkəmlədicisi misra olması fikri də dəqiq deyil. Əsas fikir hər iki cərgədə yerləşə bilər. Təbii ki, bu iki cərgə bədii təmin, bütövün ayrılmaz hissələridir və onları beyt hesab etmək olmaz; bayatının iki qovuşuq misrasını, semantik cərgəni yalnız şərti mə'nada beyt adlandırma bilərik<sup>31</sup>.

Poetik modeli yaradan işarələr, misralar, cərgələr arasında mə'na əlaqələrini və ümumi mətn semantikasını nəzərdən keçirək.

## **2.1. Estetik işarələr**

Estetik işarə dedikdə bədii əsərin ən elementar, bölünməz, fərqləndirici vahidi nəzərdə tutulur. Folklor mətnindəki ən xırda işarəvi vahidlər haqqında müxtəlif mülahizələr var<sup>32</sup>. Son illərdə mütəxəssislər bədii mətnin ən xırda vahidini bildiren çeşidli adlar altında iki əsas məfhumun nəzərdə tutulduğu qənaətinə gəlirlər: həyatdan, mühitdən gələn simvollar və bu simvollara əsaslanan funksiyalar, yə'ni əslində predmetlər və münasibətlər.

Simvol müəyyən həyati ideyanı, kateqorial mə'nanı bildirir. Funksiya isə əsəri hərəkətə gətirən aktiv bədii rol, prosessual mə'nadır. Simvolla funksiyanın münasibəti dialektik münasibətdir - simvol yalnız funksionallaşdıqda bədii məzmun qazanır, funksiya isə

simvolla ifadə olunur, plastikleşir. Simvol daha konkret və həyati, çoxvariantlı və çoxmə'nalı, dinamikdir. Funksiya isə daha ümumi və mücərrəd, invariant və təkmə'nalı, statik səciyyəlidir. Əsərdə möhkəm yeri, sabit rolu və dəyişməz mə'nası olan funksiyalar var. Bu funksiyalar eyni rolu oynayan müxtəlif simvollarla ifadə oluna bilər: deyək ki, nakamlıq, vaxtsız əcəl funksiyası bayatılarda "baxılmaz yol", "şaxta vurmuş gül", "girilməz qapı", "batmış ay" kimi simvollarla açılır.

Mənşə e'tibarilə simvollar tə'yinedici, funksiyalar isə tə'yin olunandır (əks fikirlər də var): simvol həyati ideyanın, funksiya isə simvolun in'ikasidir. Lakin tarixi təkamül nətişində bir çox funksiyalar sabitləşmiş və invariantlaşmışdır. Milli mədəniyyətimizin tarixi tipologiyasına uyğun xüsusi işarəvi dil formalaşmış və simvollar sistemində təsbitləşmişdir. Beləliklə, bayatı funksiyalarının simvoldan asılılığı çox məqamda zəifləmiş, bə'zən də ən'ənəvi funksiyalar əsərdə daşlaşaraq (əcəl, qəriblik, ayrılıq, nakamlıq) simvolların özünü tə'yin etməyə, seçməyə başlamışdır. - Və ümumi folklor qanunu - formanın məzmunu xeyli dərəcədə müəyyənləşdirməsi bayatılarda da adi hala çevrilmişdir. Buna görə də bayatı semantikasının təhlilini funksiyadan başlamaq məqsədəuyğundur.

**Funksiyalar.** Bayatı daxilində subyekt - obyekt münasibətlərində nəyisə həll edə bilən, konfliktə tə'sir edən ən xırda, birmə'nalı, obyektiv rol, mövqe, hərəkət, münasibət funksiya hesab edilə bilər (hər hansı obyektiv funksiyayı ifadə etməyə qabil hər bir subyektə isə simvol adlandırmaq olar).

Bayatı mətnindəki semantik funksiyalar tema və motivlərdən ibarətdir.

**Temalar.** Bayatı temaları subyekt-obyekt münasibətləri əsasında yaranır və subyektin obyekt və mühitə nəzərən tutduğu mövqe, lirik qəhrəmanın həyata baxış nöqtəsi ilə tə'yin olunur. Buna görə tema əslində əsərdən (ədəbiyyatdan fərqli olaraq) gəlir, janr təfəkküründən, dünyaya poetik baxışdan törəyir. Bayatı temaları lirik yaradıcılığa xas ümumi qanunauyğunluqdan nəş'ət edir və şifahi lirikaya aid əksər araşdırmalarda göstərilən tipoloji qruplara bölünür. Subyekt tipinə, informasiya mənbəyinə görə bayatı temalarını belə qruplaşdırmaq olar:

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

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

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

Q. Lirik qəhrəman mühiti tərənnüm edir.

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

Bayatı tematikasını formalaşdıran subyekt tipləri əsasən aşağıdakı obrazlarla ifadə olunur:

a) birinci şəxs, yə'ni lirik qəhrəman: "aşıq", "nakam gənc", "əcəl qurbanı", "qərib", "müdrək şəxs", "kimsəsiz" və s.;

b) ikinci şəxs, lirik "mən" in tərəf müqabili: "sevgili", "dərddli qohum" (ana, ata, bacı, qardaş, gəlin), "gözü yolda qalan", "həsətli" və s.;

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

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

**Motivlər.** Müəyyən fəlsəfi, bəşəri, sosial ideyanın açılmasına xidmət edən bu dörd tematik qrup öz növbəsində daha konkret bölümlərə, yə'ni motivlərə differensiallaşır. Motiv gerçəklikdən gələn, in'ikas səciyyəli, denotativ vahiddir. Lirikada motivlər epos motivasiyasından xeyli fərqlənir. Epik motivlər beynəlxalq narrativ elementlərdir; lirik motivlər isə əsasən milli kateqorial ünsürlərdir. Motiv - ən xırda funksional rol, qabarıq keyfiyyət, müstəqil, fərqləndirici momentdir.

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

Sosial qrupa - kasıblıq, fəqirlik, kimsəsizlik; fəlsəfi qrupa - tale, ölüm, əcəl; sakral motivlərə - tanrı, ruh, kosmoqonik qüvvələr; intim bölüme - məhəbbət, gözəllik, dostluq kimi anlamları daxil etmək olar.

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

1. İnsanın daxili və zahiri keyfiyyəti.
2. Hiss, duyğu, fikir.

3. Tale, əcəl, ölüm.
4. Hərəkət, vəziyyət, hal.
5. Müraciət, təklif, məsləhət.
6. İstək, ümid, inam.
7. Səbəb, nəticə, nisbət.
8. Zaman
9. Məkan.
10. Kəmiyyət, sıra, forma.

Mahiyətə üçüncü qrupla çox vaxt eyniləşən dördüncü temaya (Q - lipik qəhrəman mühiti tərənnüm edir) aid olan motivlər isə aşağıdakı məfhumlarla bağlıdır:

1. Landşaft və peyzaj.
2. Əşyalar, detallar.
3. Canlılar.
4. Bitkilər.
5. Sosial obyektlər.
6. Fəsillər, zamanlar.
7. Mücərrəd anlayışlar.

Qeyd edək ki, dördüncü tema qrupunu yaradan bu anlayışları oxşar simvollarla eyniləşdirmək olmaz.

Məsələn:

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

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

Başqa bip bayatı (Axısqa manisi):

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

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

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

Tema və motivlər bayatılarda çeşidli **kombinasiyalara** girir və dəqiq təsvir oluna bilir. Məsələn: A.2 - lirik qəhrəmanın, yə'ni "mən" in taleyi; B.4 - obyektin, yə'ni "sən" in duyğuların; V.6 - başqasının, "onun" (onların) istəyi; Q.6 - müəyyən fəslin tərənnümü.

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

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

*Ov səndə çaşdı dağlar –*

misrasında iki funksiya var: sevgilinin - "ov" un (II şəxsin) halını bildiren motiv və bu motivin lirik qəhrəmana - "dağlar" a (I şəxsə) aidliyi. Bu funksiya birliyini belə dəqiqləşdirmək olar - Q.3/Q.1. Beləliklə, bu sətirin daxil olduğu bayatının yuxarıda verdiyimiz ümumi formulu belə differensiallaşır:  $Q.3/Q.1 - Q.3/Q.1 = Q.1/A.5 - Q.1/A.5$ . Bu formulda  $Q.1/A.5$  - "dağlar" a - mühitə lirik qəhrəmanın müraciəti deməkdir (Q.1. - Landşaft və peyzaj; A.5. - Birinci şəxsin müraciəti).

b) Bir cərgə daxilində, yə'ni semantik vəhdət yaradan iki cütləşən misra arasında mə'nə əlaqələrini – işarəsi ilə bildirmək olar; deyək ki,

*Atlılar kəndə doldu,  
Su gəldi bəndə doldu –*

misparlarından ibapət semantik cərgəni V.4 – Q.1 formulu ilə göstərə bilirik (bu əlaqələrin mə'nə çalarlarını aşağıda açıqlayacağıq).

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

*Dağlar başı tütündür,  
Kimin qəlbi bütündür?  
Əyil üzündən öpüm,  
Dünya ölüm-itimdir –*

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

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

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

**Simvollar.** Bayatılardakı funksiyalar (tema və motivlər) ən'ənəvi simvollarla ifadə olunur. Son dərəcə geniş, rəngarəng və dəyişkən olan bədii simvolların bayatılardakı funksiyalar üzrə əsas variantlarını tam toplayıb kataloqlaşdırmaq, bunların bədii təsvir vasitələri ilə bağlılığını, üslubi çalarlarını aşkarlamaq gələcəyin işidir. Hələlik ən mühüm simvol qruplarını ümumiləşdirməyə çalışaq. Bayatı simvollarını mənşəcə coğrafi, zoomorf, antropomorf, veqetativ, gastronomik, sosial, sakpal, astral, say, səs, rəng, işıq, sıra, məkan, zaman, hərəkət, duyğu simvollarına ayırmaq olar. Məzmunca isə əsasən birmənalı və çoxmənalı simvollar aşkarlanır. Üslubi baxımdan sinonim, antonim, paralel, elliptik, metaforik simvollar seçilir. Maddilik baxımından simvollar söz, söz birləşməsi, ibarə, sabit frazem və s. ilə ifadə olunur. Bir çox simvollar klişeləşmiş (dağ, qərib, yol); bə'ziləri yalnız müəyyən kompozisiya tərkibində, sabit semantik cütün hissələri kimi işlənir ("ana-bala", "gecə-gündüz", "gül-şaxta" və s.); bə'ziləri isə yapadıcı-dinləyicinin qavrayış ən'ənəsinə, fəhminə əsaslanan məcazi simvollarıdır ("Araz", "iki sahil", "yaxasız köynək").



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

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

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

Bu bayatı Q.4.b – A.2/Q.4. b = V.4/A.3 – B.7/A.3 formulu ilə ifadə olunur, yəni mühitdəki proses Q.4.b (təbiətdə ölüm) və mənim bu prosesə münasibətim A.2/Q.4.b təbiətdəki ölümə bağlı duyğu) birinci cərgədə; üçüncü şəxsin mənim ölümümə (A.3) səbəb olan bəd hərəkəti: V.4/A.3 və bu ölümə (A.3) yara nəzərən (B.7) münasibət – B.7/A.3 ikincidə bildirilir. Formal cəhətdən buradakı "gül", "şaxta" simvolları birinci misrada təbiətlə bağlı ilkin motivlərdir; əsərin ümumi konteksti baxımından isə "gül" – eşqin simvolu, "şaxta" – zalım mühitə işarədir. Yəni bir ifadə eyni mətndə bir neçə məna daşıya və eyni zamanda həm motiv, həm simvol ola bilər.

Bəzi bayatılarda təbiətlə bağlı simvolların klišeləşməsi (subyektə aid olması – "gül-bülbül"; "əşiq-mə'suq") çox güclüdür və belə simvollar artıq öz "qanuni" qruplarından (Q qrupu) daha çox, uyğun gəldikləri subyektlərə aid motiv yaradırlar; məsələn:

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

bayatısının ilk misralarındakı motivləri Q variantı ilə işarələmək çox şərti xarakter daşıyır. Çünki buradakı "sonam", "tərən" simvolları

artıq tam standartlaşmış və müvafiq olaraq, ikinci və birinci şəxsləri bildirir. Lakin semantik araşdırma formal-statik səciyyəli olduğundan və oxucunun estetik yaddaşından təcridləndiyindən belə halları öz "qanuni" formal qrupuna aid etmək məqsəduşğundur. Buna görə də yuxarıdakı bayatını: Q.3 – Q.3.v = B.4 – A.2/B.4 formulu ilə işarələmək daha doğrudur.

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

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

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

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

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

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

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

Bu simvolların hər birini daha konkret variantlara ayıra bilərik:

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

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

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

Bütün bu tema, motiv və simvollar bayatıda müəyyən qarşılıqlı münasibətlərə girirlər. Əsər semantikasi əslində bu münasibətlərdən yaranır və bayatı müəyyən mə'nada rəmzlərdən ibarət mətn, klassik istilahlı desək, mərmuz tək aşkarlanır. Bayatının semantik vahidləri (tema, motiv, simvol) həm bir misra daxilində, həm misralar və cərgələr arasında, həm ümumi mətn kontekstində, həm də bayatı silsilələrində bədii funksionallıq qazanır. Bu semantik mə'naları bir-bir nəzərdən keçirək.

## 2.2. Misralararası semantika

Dediyimiz kimi, bayatı strukturu iki hissədən ibarətdir: birinci (ilkin, nümunəvi, ehtimali, ümumi) və ikinci (gerçək, yekun, konkret) semantik cərgələrdən (şərti mə'nada, beytlərdən). Əsas bədiî ideya bu cərgələrin hər hansı birindən deyil, ikisinin qarşılıqlı münasibətindən, bağlılığından, müqayisəsindən, əksliyindən və s. tipli əlaqəsindən doğur. Ümumi üslubi vəhdət, bayatının daxili tamlığı hər iki misra cütünün qovuşuqluğundan yaranır. Buna görə də, ümumi mə'nadan əvvəl cərgədaxili semantika öyrənilməlidir.

Semantik təhlil nəticəsində bayatının ilkin və yekun semantik cərgələri (şərti olaraq, birinci və ikinci beyt) daxilində aşağıdakı mə'na əlaqələrini aşkarlamaq mümkün olmuşdur.

**Uyuşma əlaqəsi.** Bir cərgə yaradan iki sətirdəki (misradakı) mə'nalar ortaqlaşır, bir-birini tamamlayır, ancaq öz müstəqilliyini, differensiallığını saxlayır. Bu bağlılıqda iki ifadə üslubi mə'na çalarlarına görə deyil, həqiqi olduqlarından bir-birinə bağlanırlar (məhiyyətə "və" əlaqəsi).

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

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

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

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

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

Bu mani-bayatıda söz, anlam təkrarı deyil, tematik eyniyyət əsas mətnyaradıcı vasitədir. Hər iki cərgədə birinci şəxslə bağlı eyni tema ardıcıl şəkildə işlənir, cərgələr zəncirvari bağlanır. Birinci hissədə "dərvişlik–qaralıq" semantik eyniyyəti, ikincidə isə "nakam sevdə–ölüm" məna ortaqlığı (uyuşma əlaqəsi) aşkarlanır.

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

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

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

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

Əkslik əlaqəsini ~ işarəsiylə göstərə bilərik.

**Konkretləşdirmə (>)**, yə'ni daha geniş anlayışı daha konkret məfhumla müncər etmə. Konkretləşdirmə əlaqəsi keyfiyyət və proses baxımından gerçəkləşir:

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

"Qəribəm, vətənsizəm" - ilkin və ümumi həll, geniş zəmindir; "Bu yoldan ötənim yox" - ilkin və konkret nəticədir; "Dərin dəryadayam" - yekun həll, "Əlimdən tutanım yox" - yekun nəticədir. Hər iki semantik həll mə'naca geniş, nəticələr isə bunlara rəğmən konkretidir. Beləliklə, iki beytdə konkretləşdirmə əlaqəsi, yə'ni > işarəsiylə bildirəcəyimiz bağlılıq var: "qəribliyin" və "dərin dəryaya" düşməyin konkret təzahürləri: "yoldan ötənim yox", "əlimdən tutanım yox".

**Genişləndirmə əlaqəsi (<)** konkretləşdirmənin əksidir. Hər iki əlaqə (konkretləşdirmə və genişləndirmə) elliptik təkrarlar, yə'ni bir ünsürün dəyişildiyi təkrar; təsviri təkrar (perifraz); mə'naca ehtiva, yə'ni bir mə'nanı daha geniş və ya dar sinonim mə'naya daxil etmə vasitəsilə yaradılır:

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

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

**Qovuşma** ( $\wedge$ )– bayatılarda aşkarladığımız növbəti əlaqə tipidir. Əvvəlkilərdən fərqli olaraq, burada iki məfhum bir-birilə sadəcə sinonimləşmir və ya antonimləşmir, konkretləşdirmə və ya genişləndirmə də izlənmir. Semantik qovuşma əlaqəsində bir misra mə'nası o biri misra mə'nasını öz içində əridir, ehtiva edir, ekvivalentləşdirir. Bir məfhum öz müstəqilliyini, differensiallığını itirir, aidlik, ekvivalentlik, yə'ni mə'naların qovuşması yaranır (A - yalnız V olduqda mümkündür):

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

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

**Semantik tarazlaşma** ( $\supset$ ) əlaqəsi - bu zaman iki müstəqil anlam ümumi bir kontekstdə səbəb-nəticə, kompensasiya, şərtləndirmə münasibəti əsasında bağlanır. Məntiqi cəhətdən bu əlaqəni qeyri-ekvivalentlik hesab etmək olar: bir anlayış o biri ilə tə'yin olunur, tarazlaşır.

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

Hər iki cərgə daxilində aydın sezilən məntiqi tarazlaşdırma əlaqəsi var: "karvan yola düzülür  $\supset$  gözlər süzülür", "əlim yardan

üzülür  $\supset$  mən ağlayıram". Tarazlaşdırma dedikdə, təbii ki, mə'nəvi hal deyil, məntiqi əməliyyat: "əgər, onda", "belədirsə, onda", "bir halda ki" bağlılığı nəzərdə tutulur.

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

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

### 2.3. Cərgələrarası semantika

Bayatının ilkin və yekun cərgələri arasında iki növ semantik əlaqə aşkarlanmışdır: zəncirvari–ardıcillıq və paralellik əlaqəsi.

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

Zəncirvari əlaqə əsasən aşağıdakı üsullarla yaranır.

Leksik vahid, simvol və motivlərin təkrarı, rədif, cinaslarla bütün misraların mahiyyətə müştərəkləşməsi. Fonetik vasitə, qrammatik forma və sintaktik fiqurların təkrarını da bura aid edə bilərik. Bu vasitələrlə bayatıda kompozisiya ardıcılığı tə'min olunur:

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

*Əzizim, ay incilər,  
Yox sizə tay incilər,  
Sənə baxan gözlərim*

*Günü-gündən incilər;*

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

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

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

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

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

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

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

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

*1) Eləmi qıyqacıdır,  
Xalların qıyqacıdır,  
Yadıma sən düşəndə*



*Qəlbimi dərd ağrıdır;*

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

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

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

Bayatı cərgələri arasında zəncirvari əlaqəni  $\Rightarrow$  işarəsiylə göstərə bilərik. Deyək ki,

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

bayatısında birinci cərgədə semantik uyuşma (&), ikincidə tarazlaşdırma ( $\supset$ ) əlaqəsi vardır; cərgələr isə bir-birilə zəncirvari tərzdə birləşir (ümumi ifadə, subyekt, motiv və simvollar hər iki cərgədə ardıcıl işlənir). Bu bayatının belə bir formulunu vermək olar:

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

Lakin zəncirvari 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 ( $\square$  işarəsi);
- v) birinci cərgə ikincini ehtimal kimi aşkarlayır ( $\diamond$  işarəsi);

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

Bayatı strukturunu yaradan, qoşa semantik cərgəni birləşdirən **ikinci üsul paralellik əlaqəsidir**. Paralellik əlaqəsində iki cərgə arasında ünsürlərin deyil, bədii strukturun ortaqlığı ön plana çıxır.

Zahirən fərqli mövzulara aid olan iki hissədəki mə'nalar paralelləşir, assosiativ şəkildə ilgilənir: tutuşdurulur, qarşılaşdırılır, yaxud müəyyən pafosla ehtiva olunur<sup>33</sup>.

İki cərgə arasında paralellik 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 çatdırılır, qabardılır, şəxsiləşdirilir, mücərrədləşdirilir və sairə tərzdə təfsir edilir.

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

Nümunələr:

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

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

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

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

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

Verdiyimiz nümunələrin hamısında cərgələr arasında daxili struktur paralelliyi vardır: ilkin və yekun cərgələr təxminən eyni daxili quruluşa malikdir. - İlk üç bayatıda hər iki cərgə əkslik, dördüncü və beşincidə isə tarazlaşdırma əlaqəsi ilə qurulub. Bu bayatıların hamısının ilkin və yekun cərgələrinin semantikasi qarşılıqlı şəkildə tutuşdurulur (zəncirvari bağlanılır).

Birinci bayatıda "dəstə-dəstə gül" və "ayda-ildə bir gələn yar", ikinci bayatıda "buz-yarpız", "gəlin-qız" əkslikləri, dördüncüdə "qırılmaz buz" və "nazını çəkəmmədiyim qız" nisbəti, üçüncü və beşincidə üslubi vasitələrlə təsbitlənən fikir eyniyyəti paralelləşir, müqayisə olunub gücləndirilir. Əyanilik üçün bu beş bayatının formuluunu ardıcıl şəkildə verirək:

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

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

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

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

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

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

*Dərya dərin kim üzər,  
Suyu sərin kim üzər;  
Bir vəfalı yar olsa,  
Ondan əlin kim üzər?—*

Birinci cərgədəki inkar (üzməyin inkarı: "dərin, "sərin" motivlərinin üzməyi inkar etməsi) və ikinci cərgədəki təsdiq (vəfalı yardan əl üzməmək) pafosları bir-birlərilə qarşılaşdırılır, tərs-mütənəsiblik yaradılaraq ümumi nəticə (vəfa) gücləndirilir.

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

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

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

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

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

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

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

Bu bayatıda hər iki cərgə faktiki olaraq sinonimdir: "sazlı-yazılı" semantik əksliyi ("sazlı" – azad, yaşarı, söyləməli mə'nası ilə "yazılı" – əsir, donuq, oxunmalı mə'nalarının əksliyi) və "qaçmaq-qəbir" oppozisiyası sinonimdir. Ancaq birinci cərgə (sazlı-yazılı) mə'naca daha mücərrəd və geniş, ikinci hissə (qaçdım-qəbrim) daha konkretidir, - birinci misra cütü ikincini mə'naca ehtiva edir. Semantik mərkəz, mücərrəd fəlsəfi ideya birinci beytdə yerləşir.

*Dağların qarı mənəm,*

*Gün yoxdur, ərimənəm;  
Qəbrimi dayaz qazın,  
Cavanam , çüpümənəm-*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

İki növ bayatı strukturu - zəncirvari və paralel quruluşlu mətnləri yazıda da fərqləndirmək olar: birincidə iki hissə əsasən vergül və ya nöqtə, ikincidə isə nöqtə-vergüllə ayrılı bilər:

*Ağacdən at yəpdilər,  
Üstünə al ördilər,  
Uzaq-uzaq səfərə  
Atlandıurur getdilər.*

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

#### 2.4. Ümumi mətn semantikasını

İşarə, misra və cərgənin özünəməxsus mə'nası olsa da, bayatıda əsərin daxili təmliğindən doğan ümumi mətn semantikasını hakimdir.

Əsərin bütün ünsürlərindən yaranan ümumi semantikanı qavramaq üçün a) semantik mərkəzin yerini, b) əsərdə kontekst təmliğı yaradan üsulları, v) ümumi mə'na növlərini araşdırmaq lazımdır.

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

Semantik mərkəzin hər iki cərgədə yerləşməsi mümkünlüyünü təsdiq edən ən sadə və faktik dəlil budur ki, bayatların toplanaraq yazıya alınmış müxtəlif variantlarında ya ilk, ya da son iki misranın sabitliyi izlənilir.

Bə'zi nümunələrə diqqət yetirək.

Şükrü Elçinin verdiyi bir Dobruca - Rumıniya manisi:

*Qəribim bu vətəndə,*

*Qərib quşlar ötəndə,  
Qəriblik o zamandır,  
Baş yastığa yetəndə.*

Eyni tipli Axısqa - türk manisi:

*Qəribəm bu vətəndə,  
Qərib quşlar ötəndə,  
Gövlüm göyərçin oldi,  
Durmuyer yad vətəndə.*

Azərbaycan bayatısı:

*Qəribəm bu vətəndə,  
Gözüm yoldan ötəndə,  
Qəribə əsər eylər.  
Tə'nəli söz yetəndə.*

Bu mətnlərdə ilk misralarda yerləşən semantik mərkəzin ("vətəndə qəriblik") sonrakı misralardakı fərqli davamı nəticəsində çeşidli ideyalar doğur. Ancaq ilk cərgədəki (semantik mərkəzdəki) invariant məzmun bütün hallarda saxlanılır.

İkinci cərgənin sabit olduğu nümunələr:

Sofya manisi:

*Bən bir dəstə gül idim,  
Güneşlerde yanmışım;  
İster al, ister alma,  
Alnına yazılmışım.*

Bursadan misal:

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

Axısqa manisi:

*Bən bıp incə qəmişim  
Ataşına yanmışım;  
İştər al, iştəp alma,  
Başına yazılmışım.*

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

Bu variantlarda təkrarlanan misra və cərgələri klişe sətirlər, üslubi qəliblər saymaq, fikrimizcə, düz deyil. İnformativ mərkəz bu sabit və semantik baxımdan aktual cərgələrdə yerləşir.

Ancaq informativ-semantik mərkəzi aşkarlamağın əsas üsulu lirik qəhrəman (subyekt) mövqeyinin, əsas temanı açan leytmotiv sözün hansı cərgədə olduğunu təyin etməkdir. İlk nümunələrdə əsərə istiqamət verən subyekt mövqeyi ("qəriblik") birinci cərgədə, sonrakı mətnlərdə isə son iki misrada ("alın yazısı") açılır.

**B. Mətdaxili semantik təmliyi yaradan vasitələrə həm formal, həm də məzmun ünsürləri aiddir.**

Məzmun baxımından, adların, subyektlərin qarşılıqlı münasibətini qeyd etmək olar. Bayatılarda adların konkret-konkret, konkret-mücərrəd, mücərrəd-konkret, mücərrəd-mücərrəd məna kombinasiyaları vardır. Bu kombinasiyada hər hansı söz (konkret, yaxud mücərrəd) aparıcı olur və ümumi ideyanı təyin edir (fəlsəfi, intim, oyunvari, mərasimi bayatılarda bu seçim aktuallaşır).

Kontekst təmliyi yaradan əsas formal vasitələr isə fonetik, leksik, qrammatik təkrarlar 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 (gerçəkliyə münasibətdən gələn məzmunu) açmaq üçün bayatı semantikasının əsasında duran konflikt, bədii təzad şərh olunmalıdır.

Artıq qeyd edildiyi kimi, bayatıda bədii təzad çox vaxt ümumi səciyyəli olduğundan yalnız təsbitlənir, ancaq həllə cəhd göstərilir.

Ümumi səciyyəli, yə'ni təzadın həllinə cəhd olunmayan bayatılarda müəyyən motiv təkrarlanır (bədii təzad izlənməyən sayaçı, oxşama, laylaları da bura qatırıq):

*Al-yaşıl geyinmişəm,  
Dağdan düzə enmişəm,  
Qohum-qardaş nə lazım,  
Oğlanı bəyənmişəm.  
  
Yolun gedir dolama,  
Gəlir bizə salama,  
Obalar qurban olsun,*



*Mənim bircə balama.*

*Saya gəldi, gördünüz,  
Salam verdi aldınız,  
Alnı təpəl quzunu  
Sayaçıya verdiniz.*

Təzad açıq sezilən bayatılarda da semantik əkslik məntiqi baxımdan həll olunmur, semiotik həllə cəhd belə göstərilir. Həllolunmaz bədii təzad müəyyən emosional ovqatla təsbitlənir: qabardılır, şəxsiləşdirilir, ümumiləşdirilir, e'tiraz bildirilir, yumşaldılır və s.

Təzadın bayatıda nə tərzdə işlənməsini ayırd etmək üçün məndəki subyekt-obyekt-mühit münasibətlərini araşdırmaq lazımdır:

a) Əsərin əsas ideyası bu anlayışlardan yalnız birinə (subyektə, obyektə və ya mühitə) aid olursa, b ə d i i t ə z a d q a b a r ı q l a ş d ı r ı l ı r :

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

Mövzu bütün semantik səviyyələrdə birinci şəxslə bağlandığından, burada bədii təzad qabardılır.

b) Mövzunun mühitdən subyektə (I şəxsə) və ya obyektə (II şəxsə) keçməsi halları b ə d i i t ə z a d ı n ş ə x s i - l ə ş d i r i l m ə s i h e s a b o l u n a b i l ər :

*Dağların başına bax,  
Qar yağıb qaşına bax;  
Dağ qəddim muma döndü,  
Fələyin işinə bax.*

v) Bədii fikrin subyekt və ya obyektə (birinci və ya ikinci şəxsdən) 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 r i l m ə s i , m ü c ə r r ə d - l ə ş d i r i l m ə s i d i r :

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

**Konnotativ məzmun**a çoxmə'nalılıq və məcazilik xasdır. Bu baxımdan, iki növ mə'na qatı aşkarlamaq mümkündür: sətiraltı və situativ mə'nalar.

**Sətiraltı mə'na** bayatının ən'ənəvi bədii məzmunu, məcazi tutumu, milli bədii-estetik fonda (mə'lumat fonu) aşkarlanan semantikasındır. Yuxarıda şərh etdiyimiz məntiqi - semantik mə'nalardan fərqli olaraq, sətiraltı məzmununda ilk növbədə məcazilik nəzərə çarpır və bu qat mətn pragmatikası ilə bağlıdır.

Şifahi sənət olan bayatının ikinci konnotativ məzmun qatı **situativ mə'nalardır**. Situativ mə'na milli estetik ən'ənədən daha çox, konkret söyləyici, dinləyici münasibətindən, yəni müəyyən paradigmadan doğur. Toy, nişan, xına gecəsi, Xıdırəlləz, Novruz, Ramazan axşamlarında, əyləncədə, işdə, yasda, fərqli tarixi məqamlarda söylənən bayatılarda konkret situasiyadan əsərə əlavə çalarlar gəlir, sətiraltı mə'na variantlaşır. Məsələn, Axısqa türklərinin vətən həsrətiylə söylədikləri bayatların bir çoxu, ən'ənəvi sevgi, hicran, ayrılıq məzmunlu əsərlərin yeni (ictimai-milli, vətənpərvərlik) variantlarıdır:

*Aşır der günə düşdüm,  
Gölgədən günə düşdüm,  
Gözün kor olsun düşman,  
Dediğün günə düşdüm;*

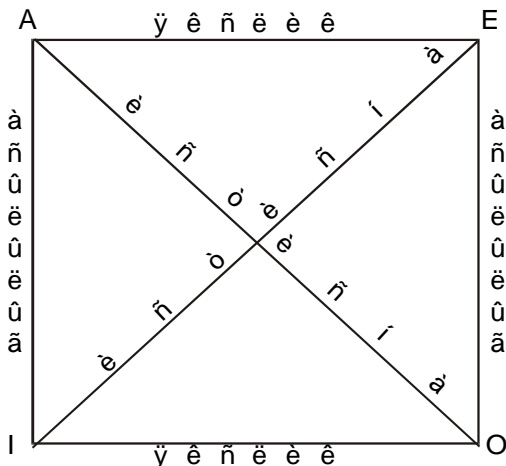
*Su gəlür daşa dəgər,  
Kipriklər qaşa dəgər;  
Gün gəlür, dövrən dönür,  
Həlbət baş-başa dəgər.*

Bu mətnləri söyləyici və dinləyici xüsusi kontekstdə (anlama prezumpsiyası) qavrayaraq, sürgünlə bağlayır.

## 2.5. Ümumi semantik model

Bayatılardakı ümumi semantik model xüsusi məntiqi qanunlarla fəaliyyət göstərən kamil idraki-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 - təsdiqedicidir, nəticələr isə

inkaridir. Əvvəlki hissələrdəki təhlili ümumiləşdirərək ümumi modeli əks etdirən sxematik məntiqi kvadrat yaradaq:



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

A və E – adətən ilk iki misrada, I və O isə son iki misrada yerləşir və aşağıdakı semantik əlaqələrlə bir-birinə bağlanır:

a) ümumi təsdiqedici tezis (A) xüsusi inkaredici tezisi (O) istisna edir; ümumi inkaredici tezis (E) isə xüsusi təsdiqedici tezisi (I) istisna edir. Yə'ni uyğun olaraq onların hər ikisi (A və O; E və I) eyni zamanda həqiqi və ya hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz. Deyək ki, "Bütün dağlar ucadır" (A) və "Bə'zi dağlar uca deyil" (O) tezislərinin hər ikisi eyni zamanda həqiqi və ya yalan ola bilməz. Eləcə də E və I: "Heç bir təpə uca deyil" (E) və "Bə'zi təpələr ucadır" (I) bir-birini istisna edir;

b) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkar (E) hər ikisi eyni vaxtda həqiqi ola bilməz: ya hər ikisi, ya da biri yalan olur. Məsələn: "Bütün dağlar ucadır (A) və "Heç bir dağ uca deyil" (E) eyni vaxtda həqiqi ola bilməz;

v) xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkarın (0) hər ikisi eyni zamanda yalan ola bilməz, ikisi də həqiqi və ya yalnız biri həqiqi ola bilər: "Bə'zi təpələr ucadır" (I) və "Arandakı təpələr uca deyil" (0).

q) ümumi təsdiq (A) və ümumi inkar (E) həqiqi olduqda, müvafiq olaraq, onlara uyğun xüsusi təsdiq (I) və xüsusi inkar (0) da həqiqi olur<sup>34</sup>.

Şərhlərə keçək. Əyanilik üçün geniş yayılmış aşağıdakı mətni götürək:

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

Mətnə assosiativ semantik mə'nalar var:

- "*Bu dağlar ulu dağlar*" - mahiyyətə "Dünya əbədidir" mə'nasında ümumi təsdiqedici tezisdir (A);

- "*Çeşməli, sulu dağlar*" - mifopoetik simvolikaya görə axar su - zamanın keçiciliyi, ötərlik, o biri dünyaya yol, yə'ni "Dünya əbədi deyil" mə'nasında ümumi inkaredici tezis (E);

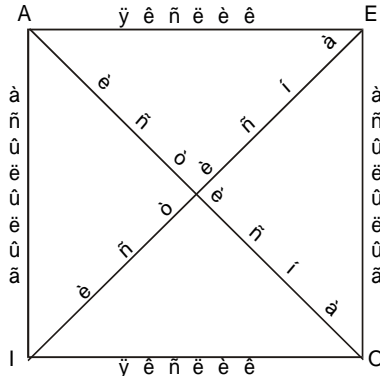
- "*Burda bir qərib ölmüş*" - fərdin məhvi, yə'ni "Mən əbədi deyiləm" mə'nasında xüsusi inkar (0).

- "*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:

Dünya əbədidir  
("Bu dağlar ulu  
dağlar")

Dünya əbədi deyil  
("Çeşməli sulu  
dağlar")



İnsan əbədidir  
("Göy kişnər,  
bulud ağlar")

İnsan əbədi deyil  
("Burda bir qərrib  
ölmüş")

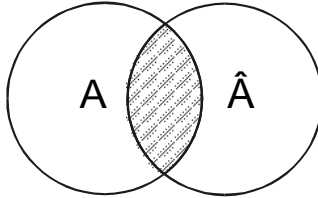
Məntiqi cəhətdən A və I - yalandır (yə'ni əslində dünya fani, həyat puçdur, əbədi heç nə yoxdur); E və O isə həqiqətdir. Bu kombinasiya yuxarıdakı qanunlara tam uyğundur.

Lakin burada estetik təfəkkürü adi məntiqdən fərqləndirən maraqlı məqam ortaya çıxır: xüsusi iddia ("Mən əbədiyəm") məntiqi baxımdan yalan olsa da, bədii düha onu ümumi məntiqi nəticəyə ("Dünya əbədi deyil") qarşı qoyur - *məntiqə görə yalan olan xüsusi fikir ("Mən əbədiyəm") estetik baxımdan daha vacib mövqeyə çıxır:*

kosmik qəza kimi qavranılır, fəryad, şikayət doğurur. Xüsusi tale, fərdi aqibət ümumi axardan və ümumi həqiqətlərdən daha dəyərlı 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 r 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 r - l a n ı r.

Eyni zamanda burada estetik fikrin paradoksallığı və assosiativliyi də izlənilir. "Ölmüş" insan "qərrib"dir, yə'ni "burda" (bu fani dünyada) qonaqdır və deməli "başqa" aləmin (qeyri-faninin, əbədiyyətin, "göy"lərin) sakinidir. Beləliklə, lirik qəhrəman ülviləşir və adi dünyaya təsadüfən düşmüş sakral şəxsə çevrilir. Bununla fəryad ("Göy kişnər, bulud ağlar") ümumiləşir, dünyanın faniliyinə qarşı e'tiraza çevrilir; qəhrəman ("qərrib") ülviiyyətin, əbədiyyətin nümayəndəsi olsa da, fani dünyaya düşüb, yə'ni həm öləri, həm

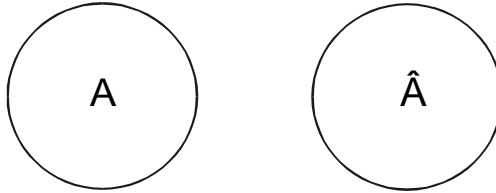
əbədi, həm cismani, həm ruhsal varlıqdır. Buna görə "qərib" ikili qəhrəmana - əbədi və ani, rəbbani və ərzani, ideal və maddi arasında aralıq personaja çevrilir. Bu təzadlı məqamı aşağıdakı həndəsi fiqurlarla əyaniləşdirək:



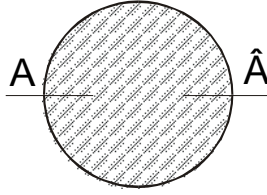
A - əbədiyyət, V- fani dünyadır. "Qərib" bu iki aləmi birləşdirən vasitəçidir və ştrixlənmiş semantik sahədə yerləşir. "Qərib" obrazının faciəvililiyi də məhz bu aralıq mövqedən doğur - o, fani dünyada əbədiyyətin, əbədiyyətdə isə fani aləmin nümayəndəsidir və heç bir aləmdə tam mə'nada sabit yeri olmadığından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

Bayatılarda semantik obyektlər arasında belə bağlılıq *nisbi uyğunluq* adlandırılabilir.

Bə'zi mətnlərdə isə obyektlər bir-birindən tam təcridlənir və *semantik uyğunsuzluq* yaranır: *Dəgirmanın savağı // Qısa kəsdim qavağı // Ben sevdim ellər aldı // Qara gəlsin duvağı.* - İki obraz bir-birinə yadlaşdığından onların işarəvi məzmunu da əks olur. Bu əlaqəni belə təsvir edə bilərik:



Üçüncü halda isə obyektlər bir-birilə *tam qovuşur* və onların semantik sahələri ümumən seçilmir: *Pəncərəsi tək çamnan // Şarab içdim fincannan // Bən yarumi səvərim // Həm yürəkdən, həm cannan.* - Kəskin təzad olmayan bu mətnə obyektlər mövqeləri eynidir:



Bütün bu xüsusiyyətlər göstərir ki, bayatılara xas semantik model sırf məntiqlə deyil, ilk növbədə estetik baxımdan daha dolğun anlaşılır.

## 2.6. Mətnlərarası semantika

Bu vaxta qədər bayatı semantikasını mətn daxilində araşdırdıq. Ancaq canlı ifa üzərində müşahidələrimiz göstərir ki, bayatı məzmunu yalnız mətnlə məhdudlaşmır. Bayatı çox vaxt tək əsər və ya ayrı-ayrı əsərlər kimi öyrənilsə də, əslində əsərlər silsiləsidir. Canlı ifa zamanı adətən bir silsiləyə aid bir neçə bayatı söylənilir. Silsilə özü daxili tamlığa və nisbi müstəqilliyə malikdir. Bir neçə bayatıdan ibarət poetik silsiləni ümumi məzmunundan əlavə, ortaq leytmotiv söz (qərib, dağlar, ördək, bulaq, İstanbul...), müştərək alliterasiya və assonanslar, ritm birləşdirir. Folklor toplanışı zamanı diqqətimizi belə bir fakt cəlb etdi ki, ifaçının repertuarında müəyyən rəmz-sözlə birləşən silsilə bayatılar üstünlük təşkil edir (dağ, bulaq, ördək, dərə...). Bu leytmotiv sözlərin hər biri müəyyən tematik blok üçün semiotik açar rolunu oynayır. Yə'ni bayatı semantikasını ümumi silsilə daxilində də funksionallıq qazanır. Buna ən parlaq nümunə kimi Sarı Aşığın Yaxşıyla bağlı silsilə bayatılarını göstərmək olar.

Buna görə də, fikrimizcə, həm semantik, həm struktur araşdırmalarda, eləcə də bayatıların nəşrində mətnlərarası əlaqələr, yə'ni silsilə vəhdəti nəzərə alınmalıdır.

## 2.7. Semantik təkamül

**Bayatı semantikasının tarixi təkamülü** sosial-psixoloji amillərin tə'sirindən asılıdır. Bu proses bə'zi mə'naların itməsi, yeni mə'naların yaranması şəklində gedir. Tarixi təkamül nəticəsində ən'ənəvi qavrayış avtomatizmi dəf edilir. Təbii ki, tarixi təkamül ən'ənəvi forma zəminində baş verir. Axısqa-türk manilərində milli əsarət və sürgün dövründə yaranmış yeni simvol və motivlərin ən'ənəvi formayla uzlaşması bu baxımdan səciyyəvidir:

*Sari urus gəmisini,  
Həp irəli, həp geri,  
Nikolay, gözün çıxırsın,  
Dul qoydun gəlinləri.*

Bədii formadakı tarixi təkamülün izlənməsi müstəqil problemdir və geniş material əsasında səhih texniki araşdırma tələb edir. Qafiyə sisteminin dəyişməsini (aaaa, aaab-dən aaba-ya), bayatı formasının aşiq yaradıcılığı, təsəvvüf poeziyası, müasir şe'r tərəfindən özünəməxsus tərzdə mənimsənməsini bayatıların tarixi təkamülünə misal göstərmək olar. Tarixən daha qədim olan "kəsik" (ilk sətiri yarımçıq) bayatıların vəzn-ritm tələbiylə "düz" bayatılara çevrilməsini, ilk sətirdə təxəllüs və ya "Əzizim", "Mən aşiq" kimi ifadələrin verilməsini də forma-məzmun təkamülünə aid edə bilərik. Eyni zamanda bir çox gözlənilməz, fərdi məcazları, fitri poetik tapıntıları da bədii təkamülə tə'sir edən amil adlandırmaq olar: "*Üzündə göz izi var //Sənə kim baxdı yarım?!"; "Dünya bir pəncərədir// Hər gələn baxar gedər"; "Gündə bir kərpic düşür// Ömrümün sarayından"; "Sızıldatdın aşığın// 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"<sup>35</sup>. 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 tarixi təkamülə uyarlıdır.



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

Bayatı semantikasını poetik formanın bütöv strukturundan törəyir, ilk iki misra giriş, son misralar əsas hesab edilə bilməz. Ancaq bayatı həqiqətən ikili simmetrik struktura malikdir: ilk misra cütü birinci, sonuncu misralar ikini semantik cərgəni yaradır. Semantik tutum, poetik mə'na bu iki bərabərhüquqlu semantik cərgənin qarşılıqlı münasibətindən, tənasübündən törəyir. İlkin cərgə təxmini, ümumi, ehtimali, şərti səciyyəli, yekun cərgə isə konkret, gerçək, qətidir. Semantik mərkəz həm ilkin, həm də yekun cərgədə yerləşə bilər. Birinci halda ideya mücərrədliyə, ikincidə konkretliyə meyillidir. İlkin və yekun cərgələr bir-birilə ya ardıcıl, zəncirvari bağlanır, bayatı təxminən eyni bir cümlə kimi açılır, ya da cərgələr strukturca və mə'naca paralelləşir, iki qonşu cümlə kimi tutuşdurulur. Bədii fikir bu əməliyyatlardan yaranır. Bayatı semantikasının işarədən bədii silsiləyə qədər təkamülü nəticəsində həyatdan gələn bədii təzad ya müəyyən pafosla təsbitlənir, ya da müəyyən motiv şəklində təkrarlanır, nəzərə çatdırılır. Epik mətnə xas süjetli həll isə müşahidə olunmur.

# III FƏSİL PRAQMATİKA

## 3.0. Ümumi məsələlər

Bayatı mətnini işarəvi sistem kimi tamamlayan sonuncu qat – praqmatika, yəni "işarə-subyekt" bağlılığıdır. Bayatı öz estetik-psixoloji funksionallığını, həyati məzmun və əhəmiyyətini məhz subyekt qavrayışında, dinləyici anlamında qazanır. Dinləyici dərki 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 özlüyündə 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 çulğışaraq 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"<sup>36</sup>.

Bayatı intim mətn olduğu üçün ikinci mühüm paradiqma 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 dərki 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 məzmununa – üstünlük verməsindən asılı olaraq əsərin üslubi özünəməxsusluğu formalaşır. Nəticə e'tibarilə, ifa situasiyası, üslubi kontekst bayatıların dərkində növbəti paradiqma kimi aşkarlanır. İfa məqamından asılı olan üslubi paradiqma əsərin çoxmə'nəliğini, təşbeh və məcazlar sistemini, bütövlükdə bədii qayəni anlamağa imkan verir.

Tarixi poetikamıza xas bu funksional paradiqmaların 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 paradiqma məsələsinin qoyuluşuna nail olmağa və kitabın giriş hissəsində irəli sürdüyümüz müddəa və prinsipləri daha da əyaniləşdirməyə çalışacağıq.

### 3.1. Janr paradiqması

Bu məsələni iki baxımdan: **a) janr invariantları və b) janr tipləri üzrə araşdırma bilərik**. Janr nəzəriyyəsinə geniş toxunmayaraq, qısaca qeyd edək ki, mövcud araşdırmalarda janr əsasən formal ünsür, tarixən formalaşmış bədii struktur kimi öyrənilir. Ancaq sabit janr strukturunun mövcudluğu məntiqi şəkildə bu formanı yaşadan müəyyən semantik məhərin varlığını təsdiqləyir<sup>37</sup>. Sabit janr məzmunu olmasa, janr forması da yüz illərlə qorunub saxlana bilməz. Buna görə də bayatıların janr paradiqmasını 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 özüdür. Konkret əsər məhz bu özül 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 çulğışdırır. Əsərin təkrarsızlığı məhz bu münasibətlərdən asılı olur. Deyək ki, Cavid, Müşfiq, Vahid sözə tapınıb gerçəklə təzadda idilər; Sabir, Rəsul Rza, Əli Kərim isə tək mühitin yox, sözü də ətalətini aşırıdılar: Sabirdə yalnız həyat deyil, ən'ənəvi söz-ifadə, şablon təfəkkür mahiyyətə məsxərəyə qoyulurdu, Rəsul Rza və Əli Kərimdə müəllif duyumu adi söz qəlibini dağıdırdı.

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

Bayatı konfliktinin həllolunmazlığı 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 məzmunə 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, çulğışlıq, dəyişkən məfhumlar tarixi prosesə davam gətirib kanonikləşə bilməz. Beləliklə kanonik janrı məzmunə görə araşdırmaq daha məqsədəuyğundur. Bayatılarda belə kanonik, yə'ni bir-birindən kəskin seçilən, əslində bir-birini istisna edən mütləq kateqoriyalar əsasən ölüm-həyat, vüsəl-ayrılıq, gənclik-qocalıq, vətən-qərbət, an-əbədiyyət, tək-çox, fərd-toplum və sairədir. Bayatı məzmunu bu cür təzadlı motivlərin çulğışmasından 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 təzahür edir: kanonik mətn yeni atributika və motivlər qazanır, çağdaş olayları ifadə edə bilir.

Bayatılarda xüsusilə aktual olan kanonik mövzulardan biri ölüm və həyat arasında konfliktidir. Ümumən türk etnopoetik təfəkkürünə xas bu mövzu (Dədə Qorqud, Xıdır Əlləz, Koroğlu ilə bağlı əbədi həyat motivini yada salaq) arxaik dünya mənzərəsi ilə bağlıdır. Kosmoqonik mahiyyətli əski türk qavrayışında dünya modelinin əsasını törəniş, başlanğıc kateqoriyaları təşkil edir. Bu cəhət zamana münasibəti müəyyənləşdirib; türk etnik təfəkküründə əzəli qaynaqlar, mənşə, başlanğıj 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, yaşarlıq, dirilik, ölümsüzlük motivlərinin aparıcılığı məhz bundan qaynaqlanır. Türk etnopoetik təfəkkürü ölümün, əcəlin labüdlüyünü qavrasa da (xüsusən islamın tə'siriyə), həyatın faniliyi ilə barışa bilməmiş, ölümə qarşı qiyam etmişdir. M.Qaşqarlının yazdığı kimi, Alp-ər Tonqanın yasında hamı qurd kimi ulaşır, yaxasını yırtır, ünü çıxınca bağırır, hayqırır, gözü yumulunca ağlayırmış. Şəriət əcələ qarşı dözümlü, səbr tələb edərək, əslində çılğın şivəni ilahi qəzavü-qədəre qarşı e'tiraz kimi pisləsə də, islamdan öncəki əski adətlər dövrümüze 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 üzlü" ölüm arasında kəskin təzad yaranır. Bu təzadın kanonik mahiyyəti onun həllolunmazlığında, ölüm və həyatın barışmazlığında (islamda isə ölüm tam yoxluq deyil, əksinə, fani dünyadan əbədiyyətə keçiddir). Bayatılarda ölüm həyatın qəti sonu, tam heçlik kimi inkar olunur, həyat, insan ömrü bir məqsəd, amal kimi süslənir. Ülvi qəhrəman ölümsüzlüyə, əbədi həyata can atır, lakin əcəl onun ömrünə son qoyur – iki əks qütb bir-birini mahiyyətə rədd edir: *"Dedi ölüm varimiş//Niyə doğduq anadan?"*; *"Apar əcəl*

*köynəyin//Mən cavanam, geymənəm"; "Bən cəhil, yarım cəhil//Nasıl girim toprağa?"; "Qəbrimi dayaz qazın//Cayılam, çürümənəm!"*

Həyatın əbədiliyi, insanın təbii-ruhi yaşarılığı 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, ötəriyini, faniliyini qavrayır və öz duyğularını ali dinləyijiyə çatdıraraq əbədiləşdirmək istəyir; gənclik, cavanlıq ülviləşərək həyatın qürubuna, qocalığa qarşı qoyulur; lirik mən "yad"lardan qurtulmağa və doğmalara, munis kəslərə qovuşmağa çalışır; iç dünya ilə mühit təcridlənir və fərd daxilən ikiləşir.

Bu tip kanonik motivlərdən birini araşdıraq:

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

Burada ən'nəvi canr məzmunu batin-zahir (iç-dişarı) arasında mütləq təzaddan doğur: "mən" və başqaları arasında sədd, mə'nəvi çəpərlər var. Mühitdə də gerçək çəpərlər – məkanı daxilə və dişarıya ayıran şərti sınırlar mövcuddur. Mə'nəvi sınırlar aradan götürüləsidir, gerçək çəpərlər isə əslində yığılası deyil. Lakin mə'nəvi sınırlar qalır, gerçəklər isə yığılır. Gerçək çəpərlər yenidən yapılır və buna görə də onların yığılmağı faciəyə səbəb olmur. "Mən" isə içəridən yanırım, ancaq cismim (sosial varlığım, niqabım) mənim iç dünyamı dişardan

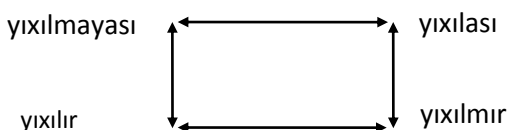
ayırır və onların vəhdəti mümkün deyil ("*Dişərdən su səpərlər*"). Elə faciə də bundadır.

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 bilirik:

İH – yıxılmayası məkani 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 bilir.

Bütün bu keyfiyyətlər bayatılarda digər xüsusiyyəti – **substansionallığı**, yə'ni mühüm, əbədi, "dünyanı idarə edən" (Hegel) kateqoriyaların ifadəsini ortaya çıxarmışdır. Bayatıların janr semantikasını eşq və vəfa, azadlıq və zərurət, an və əbədiyyət, maddi və ülvi, ayrılıq və vəhdət, həyat və axirət, ərzani və rəbbani, hərəkət və ətalət, xüsusi və ümumi kimi məfhumlar təşkil edir. Lirik qəhrəman bu anlayışların universal mahiyyətini öz həyatına tətbiq edir və beləliklə də fərdi, keçəri, intim hadisələr ümumbəşəri fəlsəfi kontekstdə qavranılır. Fərd bir tərəfdən öz adiliyini, zəifliyini, faniyini duyur ("*Dünya bir pəncərədir//Hər gələn baxar gedər*"; "*Mən gedərki qonağam//Bir şirin dilə bəndəm*"), digər tərəfdən isə ülviliyini, qüdrətini, əbədiliyini anlayır ("*Apar sərraf yanına//Gör nə*

*qiymətli daşam"; "Dərdimi dağa dedim//Ahımdan dağ əridi").* Nəticədə, bayatı qəhrəmanı bədii modelin mərkəzinə çıxarılır, əks məfhumların çulğaşdığı faciəvi obraza çevrilir. Bu anlayışlar substansional mahiyyətli olduğundan onların prinsipial əksliyi daim saxlanır, motivlər arasında psixoloji keçidlər, qovuşuqluq olmur. Realist psixologizm, adi gülüş və yumor, məişət motivləri isə nisbətən ədəbiləşmiş mətnlərdə izlənilir.

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

J a n r t ə f ə k k ü r ü n ü n s i n k r e t i k l i y i 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, landşaft – 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.

J a n r q u r u l u ş u n u n s i n k r e t i k l i y i forma və ideya, ritm və mə'na arasında vəhdətlə bağlıdır. Əsərin forması məzmununa, ümumi ovqata uyğun əlamət – bədbin, 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 sinkretikliyində – forma və məzmunun izomorfluğunda təzahür edir: "a" səsinin təkrarı, daxili fonetik ahəng, fonomorfoloji ritm, cinaslardan istifadəylə yaranan bağlılıq və sairədə.



Funksional sinkre tizm ifa aktı, yə'ni mətnin kommunikativ və ekspressiv vəzifələri ilə əlaqəlidir. Bayatıların əksərində bu iki cəhət – kommunikasiya (müəyyən informasiyanın ötürülməsi) və ekspressiya (müəyyən hissin aşılması) çulğadır. Mətn vahid hiss-mə'lumat kimi gerçəkləşir. Bayatı insanın ani, təbii özünüifadəsi, duyğu və fikirlərin çulğışıq izharı, şamanvari əqli-hissi bildiriş, vəhy şəklində çatdırılır. Bu ilk növbədə mətndə tam fonetik-ritmik uyarlıq, təkrarilik vasitəsilə bayatının vahid söz-ifadə, hətta ani səs, ün, melodik parça şəklində tələffüzü kimi baş verir: *Bağında var alçalar//Yaşıl çalar, al çalar//Ağlama, dəli könlüm//Düşməni görər, əl çalar.*

Bayatıların digər mühüm canr invariantı **modelləşdiricilikdir**. Hər bir bayatı yalnız ümumiləşmiş insan obrazının və ya müəyyən tipik situasiyasının bədii in'ikasası deyil, həm də poetik dünya modeli, həyat haqqında ən'ənəvi bədii-estetik təsəvvürlər məcmusudur. Bədii modelləşdiricilik bir sıra vasitələrlə, ilk növbədə isə mətndə təbii, ictimai və sakral mühitlərin paralelliyi ilə yaradılır. Bundan əlavə bədii simvolika, alleqoriya, metaforiklik və şərtikləndirilmədən 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 fəlsəfiliyini əsaslandırır.

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

Burada bədii model fərqli mə'na qatlarının simmetriyasından alınır: dağların çınqılı, 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 yağdı// Bütün mahal boyandı.*- Dediymiz şaquli model həm təbiətdə, həm də

antropoloji məqamda aşkarlanır: dağların başından və yarıncamalından aləmə işiq yayılır.

Bəzi hallarda isə poetik model esxatoloji məna 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 aparan simvollar kimi işlənir. Dağ, gül, bülbül, 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 modeli müasir struktur-semiotik araşdırmalarda qəbul edilmiş üsullardan istifadə edərək (K.Levi-Stros, T.A.Sebeok, A.Qreymas, P.Maranda və s.) ümumiləşdirməyə çalışsaq.

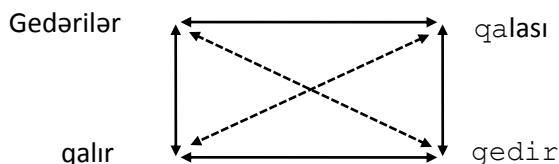
Təhlil üçün artıq yuxarıda verdiyimiz Axısqa-türk manisini götürək:

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

Bu mətndə bayatı-ağılara xas ayrılıq, ölüm-itim motivi işlənib: 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 həyat 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 modeli açmağa çalışsaq.

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

qalmış durğun anlayışlardır. Ancaq bunlar mahiyyətcə gedə bilən, əslində gedəsi məfhumlardır: ana – övladdan yaşlıdır, boxça – səfər üçün nəzərdə tutulmuş əşyadır, yaz – gedərki, müvəqqətidir, çiçəklər – açılır və solur. Yə'ni bunların getməsi prinsipcə mümkündür, ağlabatandır. "Mən" isə gedəsi deyil – hələ cavan və ehtimal ki, subaydır, "boxça"sını götürməyib, çiçək kimi yazda açılmalıdır, amma qışdan çıxma bilməyib, nakam gedib, doğma mühitdən qoparılıb. Bu onu göstərir ki, yurdda qalmış digər obrazlar mahiyyətcə 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 xətlərlə 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 seçilir<sup>38</sup>):

personajlar:

a – mən,  
v – başqaları ( $v_1, v_2, v_3, v_4$ );

funksiyalar:

x – getmək,  
y – qalmaq;

formul:

$$f_x(a) > f_y\left(\sum_{i=1}^4 \hat{a}_i\right)$$

Bu ümumi formulu sadələşdirmək də olar:

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

Yə'ni mənim getməyim başqalarının qalmasını mə'naca üstələyir. Burada,  $v_1$  – anam,  $v_2$  – boxça (yə'ni boxçamı götürüb qoşulacağım yoldaşa işarə),  $v_3$  – yaz,  $v_4$  – çiçək mə'nasındadır. Başqalarının hər biri gedə bilər, amma qalıblar, mənə getməməliydim, amma getmişəm.

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

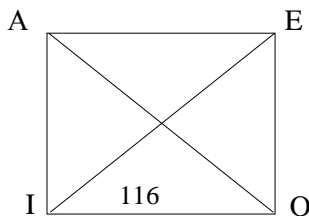
a) ümumi təsdiq – təbiətin daimiliyi, yə'ni onun zamanın gedişatından asılı olmaması motivindən ibarətdir (A) və bu müddəə mahiyyətə doğrudur ("Yaz gəldi, bən gəlmədim");

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

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

q) xüsusi inkar 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 çiçəyi 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" aniyə fəda olub, qışdan çıxıb bilməyib, aldanıb, çiçək kimi geri dönməyib. Amma cismən getmiş olsa da mə'nəvi əbədilik, ülvilik qazanıb, çünki yaz çiçəyinə 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 ülvyyəyə 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 çulğadır, 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 bədiiliyin də qüdrəti məhz bunda – ən'nəvi 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, yaşarılıığı da məhz bununla bağlıdır – eyni bir mətni hər bir dinləyici öz daxili aləminə, ovqatına, taleyinə uyğun dərk edə, qavraya bilər, müxtəlif situasiyalara uyğun hallandırır.

İmkan daxilində ən ümumi konturlarını göstərdiyimiz janr modelinin bədii siqləti və həyatiliyi bu prosesdən törəyir.

Bələliklə, bayatların (və bir çox məqamda ümumən şifahi lirikamızın) mühüm janr invariantlarını – kanoniklik, substansionallıq, sinkretiklik, modelləşdiricilik kimi keyfiyyətləri ümumi şəkildə təsnif etməyə və onların praqmatik funksiyalarını açmağa çalışdıq. Bu xüsusiyyətlər bayatılara xas janr tiplərinin əsasında durur.

**Janr tipləri.** Bayatılar nisbətən qapalı və ənənəvi 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 göstərsə də (aşiqanə bayatılar, vəsfi-hallar, sayaçı sözləri, ağılar, holavar, layla, oxşama, nazlama, sazlama, bəsləmə, arzulama, edideyim, cığa-bayati, öymə, haxışta, halay, dua, acıtma, cinaslı bayati və s.) bunlar bir qayda olaraq funksional baxımdan, praqmatik məzmunu görə ayrılır. Forma cəhətlərinə görə "düz" və "kəsik" (ilk sətiri yarımqıç – xoyrat və cinaslı) bayatılar; heca və sətir sayı yeddindən az və ya çox olan; qafiyələri aaba şəklində olmayan bayatılar fərqləndirilir. Lakin zahiri tərəflərə 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 sadaladığımız 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, qəriblik 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, sayaçı 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 tərif, 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 dinləyijinin diqqətini yönəldir, onu daxilən hazırlayır, əsərin qavrayışı, ünsiyyət üçün uyarlı şərait yaradır.

### 3.2. Müəllif paradiqması

Folklorda, eləcə də ədəbiyyatda müəllif məsələsi indiyədək mübahisəli qalan problemlərdəndir. Folklorun şifahi, anonim və kollektiv yaradıcılıq növü olması burada müəlliflik məsələsinin şərtiliyi barədə mülahizələr doğurur. Xalq yaradıcılığı həqiqətən özünəməxsus evristik prosesdir və burada konkret müəllif axtarmaq, əsərin yaradılışını ədəbi proseslə eyniləşdirmək olmaz. Lakin hər bir şifahi əsərdə mətnə tamliq gətirən ümumiləşmiş subyekt baxışı, şəxsi mövqe ifadə olunur<sup>39</sup>. 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 reallıq hesab etmək olar. Bu o deməkdir ki, şifahi sənət gerçəyin sadə in'ikası 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) göstərildiyi 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 düşünmüşdür. Buna görə də qədim janr olan bayatı mətnində ən ümumi və universal qavrayış prinsipləri,

arxaik qanunauyğunluqlar qorunub saxlanmışdır. Bütün bunları açmaq üçün ardıcıl olaraq bayatılardakı 1) işarəvi dili, 2) yaradıcılıq aktını, 3) təfəkkür arxetiplərini, 4) müəllif obrazını araşdırmaq tələb olunur.

**İşarəvi dil.** Bədii yaradıcılıqda semiotik dil və ötürülən informasiyanı iki mühüm jəhətə görə digər işarəvi sistemlərdən fərqləndirmək olar: 1) burada yalnız semantik məlumat deyil, məlumatın ötürülməsi kanalı, yəni işarəvi dilin səciyyəsi də nəzərə alınmalıdır; 2) bədii sistemlərdə mətndən kənar mühit, yəni 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 ənənəyə 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 meyarlarla öyrənilmişdir. Şifahilik yalnız əsərin yaranma və mövjudluq forması deyil, əslində xüsusi – yazıya qədərki – mədəniyyətin tərkib hissəsidir və məhz bu baxımdan da öyrənilməlidir. Şifahi və yazılı mədəniyyət tipləri birbirindən təkjə 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 məlumatın mahiyyətində və bu məlumatın qorunması-ötürülməsi mexanizmindədir. Yəni onların bir yaddaş növləri, işarəvi dil kimi səciyyəsidir. Bu o deməkdir ki, şifahi ənənə özü də mühüm yaddaş növüdür və məsələn heç də onun zəifliyində deyil – bəzən şifahi yaddaşda saxlanan məlumat yazılı mətnlərdə qoruna bilmir. Məsələn, uşaq folkloru insan yaşlaşdıqca – yazılı mədəniyyətə keçdikjə – unudulur. Anjaq bu folklor nəsibənəsil, irsən, yüz illərlə uşaq mühitində – şifahi yaddaşda qorunur; eləcə də bəzi etnomədəni faktlar, tarixi vəqəələr çox vaxt yalnız şifahi tərzdə yaşayır. Deməli,



söhbət bu iki növün güjündən yox, onların hansı məlumatı daşımından getməlidir.

Yazılı mətnlərdə bir qayda olaraq adiliklər, gündəlik baş verən, 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 mətnədə təkrarsızlıq, şifahidə təkrarilik var. Yazılı əsər yaradılır, şifahi mətn canlandırılır, eşidilib sonra danışılır – "söz sözü gətirir", "bayatı çağırılır", "məsəl çəkilir" və bu təkrarilik qətiyyənlə plagiat deyil, "eşitmək" burada şərtidir, şifahi yaddaş məhz əzəlki nümunənin növbəti təzahürüdür. Şifahi əsərlərin universallığı bununla bağlıdır. Şifahi mətnin məzmununu öncədən qismən məlum olur, mövzunu təxminən hamı bilir, "aşıq gördüyünü çağırır", lakin onun ifası, tələffüzü təzələnir. Beləliklə, ifa prosesi, "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 sayqılanır; aşiq öz ifasına ustadnaməylə başlayır; nağılbaz əsərin girişində söylədiklərinin "uydurma" olduğunu işarələyərək özünü sığortalayır; müdrik kəlmələr "atalar sözü" adlandırılır; bayatıların 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"), bəzən ən'ənəvi süjeti işləsə də, şəxsi və yeni təfsir verməli, inandırıcı söz deməli olduğunu anlayır. "Leyli və Məjnun"u yaradarkən ustadlar hüzurunda yeni söz deməyə cəsarət etdiyinə görə Füzuli "səbəbi-

nəzmi-kitab"ı izah edir və əsərin sonunda "bəyanidir-üzri-tə'lifi-kitab"a ehtiyac duyur, böyük məs'ulyyətlə yeni söz deməli olduğunu dərk edir:

*Leyli-Məcnun əcəmdə çoxdur,  
Ətrəkdə ol fəsanə yoxdur.  
Təqrirə gətir bu dastanı,  
Qıl təzə 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 tək mütəlx 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 səciyyəli: "Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə olardı, qayıbdən dürlü xəbər söylərdi. Həq-təala onun könlünə ilham edərdi". – O, adi aşıq, şair yox, qeybdən xəbər verən hatifdir, etnik əxlaqın yaradıcısıdır, tarixi yaddaşın qoruyucusudur. Təhkiyəçi Dədə Qorqudun söylədiklərini çox zaman şühədi keçmişdə, şahadətlə, gerçək eşitdiyi söz, həqiqi xətirə 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 daxilinə yönələn psixologizmə 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 uyarlıdır.

Mətnin sonrakı dövrlərin şifahi yaddaşında nisbətən zəif qorunması da yəqin ki, elə bununla bağlıdır. Müəllif mövqeyi sonralar aşığı 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 ozandan asılılığı, qəhrəman və icmanın vəhdəti var. Cilalı formaya alüdəlik 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, sayqılı kəlamı, avtoriteti təkrarlayır. Dədə Qorqud oğuznamə "düzüb-qoşur", tarixi xatirə və müşahidələri hissiyyatla nəql edir, dastan söyləyən aşıq isə ustadnaməyə əsaslanır. Bu detal əslində iki təfəkkür tərzii arasında fərqi aşkarlayır: oğuznamə ümumi həqiqət, xatirə, hafizə, tarix deməkdir; ustadnamə – bədii həqiqət, yaradılmış vəqəə, öyüd, nümunədir. Birincidə xalq təsəvvürləri və taleyi, ikincidə müəllim tələbləri və bir şəxsin qisməti hakimdir. Bu baxımdan "Kitabi Dədə Qorqud" özünəməxsus hadisədir – sözü tam mənasında 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, yəni "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"də<sup>40</sup> "yazılı" və "şifahi" dövrlərin konfliktini bütün məna qatlarında izlənen aparıcı motivlərdəndir. İnsanlar "Kitab əhlinə" və "yanılmışlar" a bölünüb - birincilər mö'min, saf, insafılı 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 əvvəlkinə təsdiq edən, mö'minlərə yol göstərən, mücdə gətirən Kitab olaraq Sən-in qəlbinə O göndərmişdir" – Baqara, 97; "Müdrək olan, öyülməyə layiq olan Allah-ın göndərmişidir bu*

*Kitab*, "Doğru yol göstərəndir bu Kitab iman gətirənlərə, şafə verəndir ürəklərə" – Fussilət, 42, 44.

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

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

Kitab və adətin belə əksliyi əslində tarixi dövrlərin, mədəniyyətlərin qarşılaşması idi. Kitab fərdi təfsirdən uca mütləq məna, həqiqətdir. Şifahi söz – uydurma, yalan, əfsanədir. E'tibar, inam ancaq yazıya: "Az olsun, ya çox, müddətini göstərməklə yazın borcu, darıxdırmasın sizi yazmaq. Allah qarşısında daha insafılı olmağınız üçün, daha ədalətli şahidlik üçün, şübhələrdən lap uzaq düşmək üçün belə vacib bilinir sizə" – Baqara, 282.

Şifahi sözün isə avtoriteti, şahidliyi, ona inam ola bilməz: "Biz o gün yumarıq ağızlarını, bizimlə əllər danışar, ayaqlar şəhadət verər onların qazandığı günahlar barəsində" – Yə'sin, 65. Ləfz əhli yazıya şəkk gətirir, Allah-ın nə'mətini danır, batilə inanır, haqqı duymur. İman gətirənlərsə, yazıya, oxumağa, Kitaba yi-yələnilər: "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 (Mühamməd-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" – Səjdə, 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 müqəddəsləşir, 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, qısır,

bəsitdir: *"Elə isə siz də bu Kitab-ın bənzəri onca surə uydurun"* – Hud, 13. Beləliklə, Kitab, yazı mədəniyyəti hikmətli, qaydalı, tənzimli, qanunauyğun, e'tiqad və həyatı birləşdirən yaradıcı anlamdır. Şifahi kəlmələr, adi ləfz isə qaydasız, məzmunuz, təsadüfi, pozuq, vərdiş və istəyə əsaslanan, bütllərlə (əşya, heykəl, şəkil) işarələnen 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 dövrdən, sülalə-nəsil idealından, icmaya sədaqətdən yeni mərhələyə təkamül təsbitlənmişdir. 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 adət 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 ƏDƏBİyyat yaranırdı.

Bu baxımdan klassik aşiq 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 yaradılığa, ilhama, söz gözəlliyinə, bədiiliyə sanki bəraət qazandıрмаğa 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, hərf, vərəq, qələm, kitab özü Füzulidə xüsusi rəmzə çevrilir. Kitab metaforası hətta gözəllik me'yarına dönür. Füzuli dibaçədə "səhni-lətifü" təsvir edərkən səf-səf oturan gözəllərin görünüşünü Qur'an sətirlərinin gözəlliyinə, kitab vərəqini gülə bənzədir. Sözün gözəlliyi, yazı səhmanı və həm də hikmət, dərin mə'na 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 bədi dühanın müstəqilliyi, poetik normanı aşması çox güclüdür. Normativliyin amirliyi bir qədər sonra ədəbiyyatımıza sirayət etdi. Nəticədə "hikmətli şe'r"in dövrünü ədəbiyyatımızda uzun müddət sürdü və yenidən məhz folklor, aşiq şe'ri zəminində yeni keyfiyyət qazandı.

Bayatılara yazı dövrünün hikməti sirayət etsə də, müəllif düşüncəsi bütövlükdə şifahi yaradıcılıq prinsiplərinə uyarlıdır: o,

yenilik yaratmaq iddiasında deyil (məhiyyətə yeni əsər yaratsa da!), ən'ənəni, sayqılı kəlamı, avtoritetli ideyaları, janlı sözü təkrarlayır (Orta əsrlər mədəniyyətində, deyildi ki kimi, təkrar köçürmə deyil, nümunəni, avtoriteti təsbit və təfsirdir). Bayatı müəllifinin yaradıcılıq azadlığı isə ifa məqamından və mühitdən qaynaqlanır. Yazılı ədəbiyyatdan fərqli olaraq, folklorda "müəllif" əsəri tamamilə müstəqil yaratmır və onu uydurma kimi də dərk etmir. "Aldanma ki, şair sözü, əlbəttə, yalandır" kimi yaradıcılıq azadlığını pərdələyən şərh folklorda mümkün deyil: burada yalan – gerçəkdir, uydurma – həqiqətdir. **Folklorda idrak özü yalan, saxta deyil, "saxtalığa", "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 ifadə mövjud olur), kollektivlə birgə, sanki kollektivin sanksiyasını alaraq baş verir.

Lakin bayatılar lirik-intim mətn olduğundan söyləyici öz dinləyiciləri ilə təzadlı münasibətdədir. Əsərin məzmunu məhiyyətə kollektiv rə'yə qarşıdır, fərd öz qəlbini izhar edir, mühitdən gileylənir, əfkari-ümumiyyə qarşı çıxır. Kollektivlə həmrəylik, "saziş" isə poetik mühit, texnika, üslubi imkan və vasitələr qatında aşkarlanır. Lirik folklor əsərinin ifasında (eposdan fərqli olaraq) ilk andan söyləyici və xəyali dinləyici oponent 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 sözə – canlı, şəxsi, içəridən doğulan və söylənən, öz

hökmündə qapanmayan, şəxsi hissləri ifadə edən şifahi sözə 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 sinsün  
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 qalmışığıq,  
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 meyli durur – **ən'ənədən gələn şüür 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 mətndə sabit motiv, açar-ifadə qorunur, lakin mətn əhatəsi yeniləşir və s. Təbii ki, bu prosesdə qeyri-bəddii semiotik örnəklərə xas informasiya qanunları (seçim, artıqlıq, qayda, kodlaşdırma) deyil, estetik qanunlar – ahəng, kompozisiya, ritm, çoxmə'nəlik fəaliyyət göstərir. Buna görə də təfəkkür avtomatizminin pozulması məhz bu anlayışlar üzrə gerçəkləşir.

**Arxetiplər.** Bütün bu evristik jəhətlər bayatıların ən'ənəvililiyinə və deməli, müəllif qavrayışının arxetiplərə əsaslanmasına səbəb olub. Arxetip dedikdə universal qavrayış prinsipləri, alt şüürdə aşkarlanan qeyri-ixtiyari və qeyri-iradi təsəvvürlər, rəşional məntiqə sığmayan psixoloji intibalar nəzərdə tutulur<sup>41</sup>.

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 çalışaq<sup>42</sup>.

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** məhvərində ümumiləşdirməyə imkan verir.

İ n s a n tarixi poetikamızda əsasən iki prinsiplial mövqedə – keçid və sabit vəziyyətdə aşkarlanır. Bu iki qütb insan taleyinin çoxcəhətliyini əhatə edərək, bir çox konkret anlamları, o cümlədən ölüm-həyat, tək-çox, əsarət-azadlıq, asi-təbə, çılğınlıq-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, struktursuz 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 ən'ənəmizdə Qüdrəti-ilahidən səbəb olan, pir əlindən bədə içən və vergi alan, "qara sevda"ya düşən aşıqlər ilhamlı, vəcdli, ülvi insanlar, haqq aşıqləridir<sup>43</sup>.

Stabil vəziyyət isə aralıq mərhələsinin iztirablarından 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, çılğınlıq doğuran nakamlıqdır, bir an olan ömrün sonudur. Bayatıların çoxunda dağlar, ev, yurd, ana - qismət və qədərə, yazıya tabelik, yə'ni "müdrilikdir"; qərib, aşıq isə - ikilik, aralıq, özüldən qopmuşluq, nəyəsə və harasa çatmaq cəhdi, yə'ni çılğınlıqdır, asilikdir.

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,

yurdun, dostların, təbiətin daimiliyi, fərdin isə faniliyi, təkrarsızlığı, aniliyi, qayıtmazlığı süslənir).

M ə k a n d u y u m u ilə bağlı arxetip motivlərin ən funksionalı – məkanın qapalılıq və açıqlığıdır. Açıq məkan – törəniş, kişilik, hərəkət, yenilik, xaos anlamındadır. Qapalılıq – doğuluş, qadın, qoruyuculuq, mühafizəkarlıq, durğunluq, ətalətdir. Bu arxetip mə'nalar "tərədici-qoruyucu", "yuxarı-aşağı", "doğma-yad", "yaxın-uzaq" kimi əksliklər və ocaq, yurd, torpaq, ana, sevgili (qapalılıq), yol, yolçu, səma, ata, külək (açıqlıq) simvolları ilə təsbitləşir. Bayatılarda olduqca yaygın olan bu motiv və simvollar ümumən şifahi və xeyli dərəcədə yazılı şe'rimiz üçün səciyyəvidir<sup>44</sup>.

**Müəllif obrazı.** Bayatılarda müəllif obrazının tipologiyasından danışarkən əsərdə özünü ifadə edən şəxsin ünsiyyət prosesindəki rolunu nəzərə almaq lazımdır.

Əvvələn, folklorda konkret fərd yox, ümumiləşmiş şəxs var və bu şəxs öz nitqində yalnız özünü deyil, dinləyicisini də nəzərə alır və əslində onu da in'ikas edir, onunla özü arasında psixoloji ortaqlıq yaradır. Bu cəhət söyləyiji subyekt ("mən") və dinləyici ("qeyri-mən") ilə bağlı ünsiyyət amillərini vacibləşdirir.

**Müəllif "mən"i** ilə bağlı amilləri ümumi müşahidələrə və ünsiyyət psixologiyasına dair mövcud rə'ylərin sərf-nəzərinə əsasən üç qrupa bölə bilərik: 1) müəllifin idraki səviyyəsi, yə'ni onun marağ, baxış, mə'lumat dairəsi, söylədiyi mətləbin məzmunu və siqləti (fəlsəfi, tarixi, ictimai, mə'nəvi); 2) ünsiyyətin hissi-emosional əsası, müəllifin aşladığı duyğu, hiss və həyəcanlar; 3) ünsiyyətin məqsədi: həmdəm, müsahib, tərəfdaş tapmaq və ya mə'lumat, xəbər, fakt, münasibət bildirmək istəyi və s. Beləliklə, müəllif "mən"ini səciyyələndirən amillər: a) idraki səviyyə; b) emosional ovqat; v) ünsiyyət motivləridir.

Bu amillər bayatı müəllifinin deyək ki, a) fəlsəfi, estetik, moralist səciyyəli, b) tək, tənha, narahat, təmkinli, həyəcanlı, ironik, dərdli, şad ovqatlı; v) bildirici, araşdırıcı, sorğulayan, təsdiqləyici, inkaredici, təqdiredici amallı şəxs olmasına səbəb olur. Məsələn: *Sari urus gəməsi // Həp irəli, həp geri // Nikolay, gözün çıxsın // Dul qoydun gəlinləri*. Bu Axısqa manisində a)ictimai düşüncə, b) dərdli əhval, v) inkaredici pafos üstündür.

**Dinləyici tipi** əsasən onun a) idraki-emosional səciyyəsi, b) sosial vəziyyəti, v) ünsiyyətdə mövqeyi ilə müəyyənləşir. Yə'ni

dinləyici a) mə'lumatlı və ya mə'lumatsız, munis və ya yad, həssas və ya qaba, b) üstün və ya aşağı statuslu, v) gərgin (qərib, nakam, həsrətli, yad, rəqib, düşmən, aşıq) 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 bayatıların 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 çulğaşdığı fərdi bayatılar xüsusi maraq doğurur. "Bayatıların alaq kimi öz-özlərinə yerdən çıxdıqları zənn edilməsin. Bunları qoşanlar, çağıranlar olmuşdur" deyən böyük ədib Salman Mümtaz bayatı çağıran məşhur, bəlli şairlərdən tanıdıqlarını sadalayır: "Həsəti, Qurban, Vəchi, Mədədi, Hüseyni, Məmi, Razi, Abbas, Müştəqi, Aşıq, Əzizi, Eyvaz və sair". Sarı Aşığın şəxsiyyəti, yaradıcılığı haqqında dəyərli fikirlər söyləyən Salman Mümtaz "adsız, təxəllüsusüz bayatıların ərişindən, argacından və ümumiyyətlə toxunuşundan kimin ağzı ilə çağırıldığı bəlli olur" qənaətinə gəlir və bayatı müəllifinin müəyyənləşdirilməsini və əsərdə təxəllüsün göstərilməsini vacib şərt hesab edir<sup>45</sup>.

Alimin bu mülahizələri özlüyündə doğrudur, lakin yeganə həqiqət deyil. Lirik mətn olan bayatılarda şəxsilik, subyektivlik ümumən güclüdür. Bu jəhət bayatılara fərdilik, konkretlik aşılarsa 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 variasiyalarıdır, 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 k o l l e k t i v f o l k l o r

ən ənəsinə, 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 təsir edir və onun öz nitqinə, yəni 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 uyğunlaşdırır<sup>46</sup>. 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-fərđi;
- 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, tələqin, 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 təklyini 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 "mə'n" fərdi subyekt deyil, xəlqi subyektivliyin 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 ülvi duyğuların təcəssümüdür)<sup>47</sup>.

**Üslubi meyillər.** İfa prosesinin gerçəkləşdiyi bu üç kontekstə uyğun olaraq bayatılarda sakral, fərdi və ictimai mə'naların çeşidli tənəsübü yaranır. Əsərin üslubi səjiyyəsi bu mə'na qatlarının çulğışmasından 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 araşdırıcılar ədəbi me'yarları folklorə tətbiq etmişlər. Fikrimizcə, folklorlarda sakral təsəvvürlər olduqca mühümdür, lakin bunlar öz növbəsində "natura"dən (təbiətdən, cəmiyyətdən, ailədən, insandan) törəyir, yəni ənənəvi 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-mənəvi dəyərlərin daşıyıcısıdır. Buna görə də folklor üslubunu araşdırarkən bu üç amil birlikdə götürülməlidir - a) ənənəvi təsəvvürlər, b) gerçək motivlər, v) şəxsi münasibət. Bu cəhət yalnız folklorlarda deyil, ümumən bədii yaradıcılıqda, o cümlədən çağdaş ədəbiyyatda izlənən tipoloji qanunauyğunluqdur.

**Beləliklə, şifahi lirikamızda üslubi meylləri əsərlərin məzmununa – ictimai (həyati, tarixi, sosial), sakral (müərrəd, 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 anamlar, mifik təsəvvürlər təşkil edir. Mifopoetik simvollardan geniş istifadə olunan bu meyli **rəmzi üslub** adlandırmaq olar.

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

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

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

Özünəməxsus üslubu cəhətlərdən biri bayatılarda **təşbeh və məcazların ən'ənəvi və şəbəkəli olmasıdır**. Məcəzlərə ixtiyarilik və sərbəstlik deyil, ən'ənəvi poetik sistem daxilində təbəddülat xasdır. Bənzətmə, müqayisə, təşbeh, kiçiltmə və şişirtmələr dinləyici vərdişinə, duyumuna, zənninə uyğun olur. Sənətkarlıq, ustalığ isə məcazların mahiyyətinə yox, işlənmə yeri və mövqeyinə görə aşkarlanır. Ən'ənəvi məjazi 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", "çeşməli", "dumanlı", "çənli", "çiskinli"dir - hər təşbeh özüylə digərlərini gətirir və geniş şəbəkə yaranır. Ən'ənəvi epitetlərin özünün də epiteti olur, müqayisə və bənzətmələr şaxələnir: "*Arpa çayı dərin* // *Suyun içdim sərin*" – *Arpa çayı - dərin sulusdur, dərin su - sərin*dir, *sərin su - içməlidir ...*; bunların ardınca isə bədii təxəyyüldəki digər məcazi mə'nalar, məndə 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. Məcəzlərin 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 "meşələr qələm olsa" ibarətini, Əli, Yusif obrazlarını "Qur'an-ı Kərim"ə; Məjnun, Leyli, Kərəm, Lələ, Koroğlunu – dastanlara; "*Axşam nə, səhər nədi?*", "*Dərd əlindən oxuram // Deyirlər eşqinə bax*", "*Mənim ahu zarımdan // Çərxi-fələk oyandı*" kimi mətnləri – Füzuliyə; "*Dedim: dilbər, aqlama*" müraciətini – Aşıq Şenliyin "*Dedim: dilbər, naz eyləmə*"sinə; "*Bir yaşılbaş sonayam // Uçaram gölünüzdən*" sətirlərini – Vəqifin məşhur şe'rinə münəcər etmək olar<sup>48</sup>.

Bayatı üslubu ən'ənəvi olduğundan burada digər bir məqam da ortaya çıxır: folklor söyləyicisinin məqsədi dinləyicilərə nəse **yeni söz** demək deyil, sözü **yenidən deməkdir**. Burada söyləmək özü söylənəndən vacib olur<sup>49</sup>. Buna görə folklorda poetik forma xüsusi məqamdadır: ədəbi baxımdan "bədi form" folklorda ümumiyyətlə yoxdur - məna 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, yəni **üslubi semantizmdir**. Yaxın Şərq klassik poeziyasına xas ornamentallıq, eyni mövzu, süjet ətrafında formal-üslubi gəzişmələr və nəzirçilik, üslubçuluq burada yoxdur. Üslub-məqsəd deyil, mənanın 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 hissən ən'ənəvi sözə sığmayan dərinliyini açmağa, birbaşa cavabdan, adi reaksiyadan qaçmağa xidmət edir. Bə'zən eyham şərtiləşir və əslində eyhamlığını itirərək, "dilibilməzi" ayıltmağa yönələn işarə kimi verilir: *Bağça 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 mənzerə, 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 sevgilidir // Biri onun dilmacı*.

Beləliklə, eyhamda dərin və ziddiyyətli mə'nalar, semantik çoxqatlıq ifadə olunmur, üslub səviyyəsində orijinal modal çalarlar aşkarlanır. Bu jəhət eyhamı bayatıların digər üslubi keyfiyyətindən – **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 formasında aşkar eyham, ikiləşmə yoxdur, lakin mənanın özü iki hissəli - gerçək və mücərrəddir. Bu cəhət zahirən sufi poeziyasındakı ikimə'nalığa yaxın



olsa da, bayatılarda belə sistemli və dərin çoxqatlıq 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 dərini, 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 jəhətini – 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'rinə 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": dağlar, 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 aşığı qaşığı aşığı,  
Bişirir qaşığı aşığı,  
Aşığı yoldan eylər,  
Yaxşının qaşığı aşığı -*

Ədibin göstərdiyi kimi, axırıncı misraların "son gəlməsi "qaşığı aşığı" "qaşığı-qaşığı" imiş"<sup>50</sup>.

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 əsaslandırır<sup>51</sup>. Əsərin ideal bədii aləmi adi həyatı özündə əridir. Nəticədə, bayatılarda həqiqi təbiət təsviri əslində yoxdur, ştrix və formulla yaranan şərti bədii mənzərə, xüsusi estetik gerçəklik vardır. Beləliklə də, bayatıda adi həyatdan ülvə poetik aləmə xüsusi üslubi-kompozisiya keçidinə də ehtiyac duyulmur (nağıl və dastanlardakı xüsusi müqəddimə dinləyijini adilikdən ideal bədii aləmə salır). Çünki bayatıda mətnə əvvəlki mühit, bayatı silsiləsindən kənar, "başqa" gerçəklik mahiyyətə istisna edilir. Bayatının ilk ifadəsindən bədii mühit canlanır, bə'zən əsər yarım jümlədən, yarım ifadədən başlayır: *Ya şənbə, ya da salı // Yad dərviş, yad əsalı // Dost dostunu ananda // İlqarın yada salı*.

Üslubi fonsuzluq bayatını başqa janrlardan fərqləndirən mühüm keyfiyyət, əsəri xüsusi bədii reallığa çevirən amildir. Buna görə də ilk sətiri yarımçıq olan və birbaşa poetik formulla başlayan bayatların daha qədim olduğunu ehtimal edə bilərik – "mən aşiq", "əzizim", "eləmi" kimi klişelər nisbətən ədəbiləşmiş təfəkkürün gətirdiyi sonrakı əlavələrdir.

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'nə 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 adi olayı konkretliyindən çıxarır, ümumiləşdirir və əbədi mə'nalar sistemə salır. Dildəki formullardan fərqli olaraq, bayatılarda bu anlayış estetik səjiyyəlidir və etnik psixologiya ilə bağlıdır. Bayatılarda belə ən'ənəvi formullar əsasən *ana, ata, qardaş, bacı, gəlin, yar, qərib, əğyar, dost, dağ, dərə, çay, bulaq, ay, ulduz, gecə, səbah, açar, kilid, pəncərə, qış, qar, yaz, göy, yer, ağaj, bağ, qərənfil, tərşun, mixək, durna, göy at, ördək, quş, dərya, gəmi, ovçu, ceyran, şam, kölgə, yol, karvan, gül*,

*bülbül, buta, ağ, qara, sarı, al, yaşıl, çəpər, namə, duman, buz, ox, yara, çıraq, dəyirman, ev, qapı, bostan, boxça, quzu, göyərçin* və sairədir. Arxaik təsəvvürlərlə bağlı olan bu formulların hər biri bədii məkanı formalaşdıran estetik işarədir. Formul konkret əsərdən üstün və əslində bədii mətni yaradan semantik amildir. Belə 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, özüylə dərin və əhatəli mə'nalar gətirən, ideal poetik aləm yaradan estetik formullardır. Dinləyici bunları geniş mə'na əlaqələri, təxmini atributları, əhatəsi, mümkün epitetləri ilə birlikdə qavrayır (buna 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 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", "qoşa", "cavan" gerçək insani tiplər deyil, xüsusi bədii rollar, funksiyalardır. Yəni lirik silsilədə bu personajlar mütləq məqamdadırlar və dəyişməzdirlər; epik ən'ənədə də bu qanun qorunur: – cavan həmişə cavandır – on illər keçsə də, uzun səfərdə, əsirlikdə olsa da.

Bayatılarda müəyyən situasiyalar da formul səciyyəli olur – "yolda olmaq", "bulağa çıxmaq", "dağ aşmaq", "ata-ananın 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 "ixtisaslaşırlar" (dağ, qərib, cavan, nakam, qərənfil, göl, gəmi) və bədahətən eyni formulla bağlı silsilə söyləməyə meyli olur.

Ümumən mədəniyyətdə və fərqli bədii janrlarda üslubi formulların 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'yarlardır<sup>52</sup>.

Beləliklə, bayatı üslubunu fərqləndirən etno poetik 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 çulğışı və mətn çoxmə'nalığı məhz paradiqma mürəkkəbliyindən törəyir. Lakin müasir dövrdə bayatların dərinə 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.

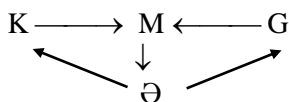
## NƏTİCƏ

Müşahidələrimiz bayatı mətni ilə bağlı məsələlərdən kənara çıxan bə'zi ümumi nəticələrə gəlməyə imkan verir. Mükəmməl janr olan bayatıların mə'naca tükənməzliyi, təkrrarsızlığı və yaşarılığı şifahi-lirik yaradıcılığın xüsusi təbiətindən gəlir. Kollektiv refleksianın məhsulu olan bayatları lirik təfəkkürə xas eqosentriklik səjiyyələndirir. Şəxsi mövqeyin mövcudluğu bayatılara subyektivlik və həyatilik aşılayır. Bayatı mətni kanonik janr məzmununu, söyləyicinin şəxsi baxışını və gerçək mühitdən gələn motivləri cəmləşdirir. Bunlara uyğun olaraq, həyata modelləşdirici, evristik və qnoseoloji münasibət vahid yaradıcılıq prosesində ehtiva olunur.

Bayatılara xas janr təfəkkürünün canlılığı və yeni dövrdə aktuallığı bununla müəyyənləşir. Əsərdə simvolik, romantik və realist düşüncə tərzı çulğaşır 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 tərzı kimi aşkarlanır. Folklorun (və mifin) yeni dövrdə ədəbiyyata təkan vermək iqtidarında olması bu jəhətlə izah olunur.

Bu qənaət bayatılara 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), Ə – bədii əsər deməkdir. Müxtəlif mətnlərdə sxemdə göstərilmiş yaradıcılıq amilləri fərqli güclə iştirak edir, onların fəallıq dərəcəsi və oricinal tənəsübü mətn tipologiyasını təyin edir. Buna görə də bu yaradıcılıq mexanizmini universal səciyyəli hesab etmək olar.

## QEYDLƏR

---

<sup>1</sup> Мцвафиг щиссялярдя структур-семиотик вя естетик тяфсир цсулларындан истифады етмишик.

<sup>2</sup> Гейд едяк ки, байатылар шаггында хцсуси арашдырмалар сайса еля дя чох дейил: Ашыг Абдулла// С.Мцмтаз. Азярбайсан ядыбиййатынын гайнаглары. Б., 1986 (мягала 1927-жи илдя йазылыб); Я.Абид. Тцрк халглары ядыбиййатында "мани" нювц вя Азярбайсан байатыларынын хцсусиййятляри //Азярбайсаны юйрянмя йолу, 1930, № 4-5; Я.Дямирчизады. Байаты шаггында //Ядыбиййат гязети, 1936, 26 май; Щ.Араслы. Сары Ашыг //Азярбайсан мясмюяси, 1946, № 4-9; Щ. Гасымов. Азярбайсан халг ядыбиййатында байатынын мювгеи. Б., 1954 (НД); Щ.Гасымов. Азярбайсан халг байатылары // Байатылар. Б., 1960; Й. Рамазанов. Байаты жанры вя онун бязи хцсусиййятляри шаггында// Азярб. ССР ЕА Хябярляри. ЯДИ серийасы, 1969; Щ.Гасымов. Азярбайсан байатылары //Азярбайсан, 1970, №8; А. Лачынлы. Синаслы байатылар //Азярб. ССР Али вя Орта Ихтисас Тящсили Назирлийинин Елми ясярляри. Дил вя ядыбиййат серийасы, 1977. №6; А.Ялийев. Азярбайсан байатыларынын бядии хцсусиййятляри. Б., 1980 (НД); И.Аббасов. Юн сюз // Азярбайсан байатылары. Б., 1984; М.Щякимов. Елат байатылары. Б., 1996; И. Гамидов. Семантическая структура азербайджанских баяты // Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИРЯЛ им. М. Ф. Ахундова. Б., 1996; А. Щасыйев. Байатыларда субйект вя адресат типляри // Щуманитар елмлярин юйрянилмясинин актуал проблемляри. I бурахылыш Б., 1997; Йеня онун. Байатыларда поетик моделляшдырма // Щямин мяжмуя. IV бурахылыш. Б., 1998; Ф.И.Арнаут. Гагауз фолклорунда мани нювц (Тцркийя вя Азярбайжан юрняклярийля гаршылашдырма). Б, 1989 (НД) .

---

<sup>3</sup> Буна эжря дя М.Бахтинин мцяллиф-адресат концепсийасынын фольклора бирбаша тятбиги юзңң доьрултмур. Бу нязярийя цмумян лирик йарадысылыа там аид едиля билмяз. Вцтвълцкдя мцяллиф проблеми рус филолозэийасында дярин вя ящатяли елми шярщини тапмыш олса да, бир-бирини истисна едян мювгелярдян щялл олунур: В.Виноградов цслубда ашкарланан "мцяллиф образы"ны, М. Бахтин полифоник щцуру ифадя едян диалоги нитг субйектини, Б.Корман ясярдя тяжяссцм олунан цмуми концепсия дашыйжысыны тяжбитлящдирир. Азярбайжан нясриндя мцяллиф мювгейи щатгында бах: Ариф Мяммядов. Нясрин поетикасы (XIX ясрин II йарысы). Б., 1990.

<sup>4</sup> А.Веселовскинин фикриня, архаик фольклор ясяри "халг ян'янясинин механики ишийля" йараныр. (А.Веселовский. Историческая поэтика Л., 1940, с.267). Охшар фикирляри В.Радлов, А.Потебняя, О.Фрейденаберг, Б.Томашевски, В.Пропп да скойлямишляр.

<sup>5</sup> Р.Барт. Мцяллифин юлцмц // Ж.Йусифли. Бядии мятнин сирляри. Б., 1998, с.93-98. Бу мцлащизяляр мцяййян гядяр ясрин яввялляриндяки рус формалистляринин вя символистляринин фикирляри, еляжя дя Н.Щомскинин эенератив дилчилийи вя К.Л.Стросун структур антрополозэийасы иля сясляшир.

<sup>6</sup> Мящур фольклорчу М. Наглерин йаздыбы кими, "шифащи поезийанын мящ поэзия кими хцсуси тябиятини анламаа вя дяйярляндирмяйя имкан верян адекват эстетик нязярийя щяля дя йарадылмамышдыр" (Ситат Э.И. Малтсевин китабындан эютцрцлцб: Г.И.Мальцев. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Ленинград, 1989, с. 14.)

<sup>7</sup> "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. –Ейни фикри Г.И.Успенски, Л.С.Шелтаев, Д.К.Зеленин, Н.И.Кравцов, В.Н. Аникин вя б. да гятиййятля скойлямишляр. Ясярлярдян нцмуняляр дя бу фикри тясдигляйир: Никуда нам нет пути //Ни уехать, ни уйти// Управитель это знает //Нами лихо помыкает; Подождли мы сеновал//И стоим любимся// Как лист, барин задрожал// Староста осунулся.



---

Түрк вә рус поетик мядяниййятинин мцгайсысә шаггында бах: О туранском элементе в русской культуре //Н.С.Трубецкой. История. Культура. Язык. М., 1995.

<sup>8</sup> Бу бахымдан эюркямли философ А.Ф.Лосевин белә бир фикрини хатырламаг олар ки, щяр бир мядяниййятин ясасында бу вә йа диэяр мифляр дурур, мядяниййят бу мифлярин ишлянмяси вә эерчякляшдирилмясиндя ибарят олур. (А.Ф. Лосев. Философия имени. М.,1990, с.195); Орта чаь мядяниййятимиздә естетик дцня гаврайышы вә ишаряви моделляр шаггында бах: Нийязи Мещдийев. Орта ясрляр Азярбайжан естетик мядяниййяти. Б., 1986. Бу мясялянин цмуми сяжиййяси Адил Ясядовун китабында якс олунур: Инсан тяфяккцрц: гайнаглары, тарихи типляри, перспективляри. Б.,1992. Ейни заманда бах: Символы в культуре. СПб, 1992; Н.Жюльен. Словарь символов. М., 1999.

<sup>9</sup> Бах: Х.С.Мяммядов, И.Р.Ямирасланов, Щ.Н.Няжяфов, А.А.Мцрсялийев. Нахышларын йаддашы. Б.,1981. Бу механизми ХХХІ табло габарыг якс етдирир.

<sup>10</sup> Дил вә бядии цслуж мясяляляри шаггында Я.Дямичизадя, А.Ахундов, Т.Щажыйев, К.Вялийев, Н.Жафяров, С.Ялизадя, К.Абдуллаев, Ф.Йадизар вә б. дяйярли тядигатларына бах.

<sup>11</sup> Бу шагда бах: М.В.Велиева. Поэтическая фонетика азербайджанской народной поэзии. Б., 1986 (АКД).

<sup>12</sup> Ше'римизин тарихи гайнаглары шаггында бах: И.В.Стеблева. Поэзия тюрков VI-VIII вв. М.,1965; Камил Щцсейноьлу. Азярбайжан ше'р мядяниййяти. Б.,1996

<sup>13</sup> Мятнляри ясасын цч мянбядян эютцрмщцк: Байатылар. Топлайаны вә тяртиб едяни Щясян Гасымов. Б., 1960; Тцркийя тцркжясиндә маниляр. Тяртиб едяни проф., др. Щцкрц Елчин. Анкара, 1990; Асиф Щажылы. Гярибям бу вятяндя (Ахыста тцркляринин етник мядяниййяти). Б., 1992. Ейни заманда охужулара мя'лум олан диэяр топлулардан да истифадя олунуб.

<sup>14</sup> Бах: Ф.А.Жялилов. Азярбайжан дилинин морфонологийасы. Б., 1988; Я.Щцкцрц. Гядим тцрк йазылы абидяляринин дили. Б., 1993; М.Рясянен. Материалы по исторической фонетике тюркских языков. М., 1955; вурьу вә гафийянин тянасцбц шаггында бах: Дж.Л.Малонэ. Генеративная фонология и турецкая рифма // Новое в зарубежной лингвистике. В. XIX. Проблемы современной тюркологии. М., 1987.

---

<sup>15</sup> Бах: 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; ейни заманда бах: В.М.Жирмунский. О некоторых проблемах теории тюркского народного стиха //Вопросы языкознания, 1968, №1.

<sup>16</sup> Психолингвистика шаггында бах: Е.Ф. Тарасов. Тенденции развития психолингвистики. М.,1987; Этнопсихолингвистика. М.,1988; Д.Слобин, Дж.Грин. Психолингвистика. М., 1976 .

<sup>17</sup> Мцяййян сясларин символик вя йа експрессив мя'на дашыдыыны тясдигляйян фонетик символизм нязяриййяси илк дяфя неолингвистикада йараныб (К.Фосслер Ж.Бонфанте, М.Бартоли, Ж.Вертони, В. Пизани) .

<sup>18</sup> Бу шагда эениш мя'лумат цццн Елхан Мяммядлинин дяйярли тядгигатына бах: Е.Мяммядли. Тяжнис сяняткарлыы. Б., 1998

<sup>19</sup> Формал-грамматик гат олан синтаксисин юзлццндя мцяййян мцжярряд мя'налар ифадя етмяси чождан мя'лумдур. Щяля 70 ил яввял Л.В. Шерба "Глокайа куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрйонка" кими лексик жящятдян мя'насыз сюзлярдян жцмля йарадараг, бурадакы формал-синтактик мцнасибятлярин, цмуми грамматик категорияларын мцяййян ассосиатив мя'налар йаратдыыны сцбут етмишди. Ялавя мя'лумат цццн бах: Е.В.Падучева. О семантике синтаксиса. М., 1974.

<sup>20</sup> Бу шагда А.Васеловски, А. Потебня, В. Виноградов, В. Ыирмунски, Т. Щажыйев, К. Вялийев, К. Абдуллаев вя б. ясярляриня бахмаг олар. Эениш мялумат цццн бах: К. Велиев. Лингвистическая поэтика Б., 1993; К. Абдулайев. Азярбайжан дили синтаксисинин нязяри проблемляри Б., 1998; Н. Мустафа. Фцзулинин поетик семантикасы. Б., 1994; Я.Жашанэир. Гядим тцрк ше'риндя инверсия // "Елм", 15.12.1999.

<sup>21</sup> Синтактик фигурлара мцхтялиф тязрарлар, о жцмлядян синтактик паралелизм, инверсия, диэяр норма "позунтулары" (синтактик фигурларын классик тяснифи щяля Аристотелин риторикасында верилиб) вя с. аиддир. Байатыларда анимизмдян эялян поетик паралелизмин психологьи (мотив паралеллийи), мянтиги

---

(образларын параллелии) вя формал (ритмик-синтактик параллелизм) нювлярини ашкарламаг олар.

<sup>22</sup> М.М.Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. с.278

<sup>23</sup> О.Есперсен. Философия грамматики. - М.,1958, с.351

<sup>24</sup> Бу шагда бах: Семантический уровень анализа и его отношение к уровням синтаксическому и прагматическому //Л. Тондл. Проблемы семантики. М., 1975, с.25-45.

<sup>25</sup> Бах: А.Н.Мамедов. Функции эстетических знаков в идейно-образной системе художественного произведения. Б., 1989 (АКД). Лакин естетик-бядии мятнлярдя ишарявилиийин юзцнямяхсуслуьу бя'зын там нязяря алынмыр. Информасийа нязярийясинин йарадыжысы К. Шеннонун йаздыбы кими, семиотиканын, информатиканын "дябдя олан няз'яли ичкиси"ндян естетикада гядяринжа истифадя олунмалдыр (К. Шеннон. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963, с.5).

<sup>26</sup> Структур, систем вя тамлыг анлайышлары шаггында профессор Расим Мирзаяевин дяйярли тядгигатына бах: Р.С.Мирзоев. Русское словообразование. Б., 1986, с.30-64.

<sup>27</sup> Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977. с.145.

<sup>28</sup> М. Поляков. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.

<sup>29</sup> Бах: Л. Тондл. Проблемы семантики. М., 1975. с.186. Цмумийятля, структурализмин ясас тяляби – ашаы сывийя цнсрцнцн йухары сывийя цнсрцнцн "тяркиб щиссяси" олмасы тяляби (Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974. с.135) арашдыржыларын экстырдийи кими, семантикайа аид дейил.

<sup>30</sup> Профессор Илийас Щямидов мараглы мягальясиндя байатыларын мцяййян гядяр паремик васитяляря йахынлыыны гейд едяряк, онларын щям уникал дил вашиди, щям дя мцяййян ъанра аид бядии ясяр олдуьуну экстырмиш вя бурадакы семантик структурун цц щиссянин: мянтиги-лингвистик модел семантикасы вя конкрет мякан-заман реаллыгларына йюнялмиш лексик мя'на тутумунун вящдятиндя ибарят олмасы шаггында дяйярли елми гянаятя эялмишдир (Бах: И.Г.Гамидов. Семантическая структура азербайджанских баяты// Сборник трудов, посвященный 50-летию АПИРЯЛ им. М.Ф.Ахундова. Б., 1996, с.260–267); Классик ше'римиздяки семантик моделляр шаггында бах: Низамяддин Мустафа. Фцзулинин поетик семантикасы. Б., 1994.

---

<sup>31</sup> Бейт дя, байаты кими, мцстягил поетик форма, гурулуш вя мязмунжа бцткюв мятндир. Байаты жарэяси (мисра жцтц) ися йалныз ясяр дахилиндя мя'на кясб едир.

<sup>32</sup> Фолклор ясяринин ян кичик инвариант вашиди оларат тип (Аарне), мотив (Томсон), функциа (Пропп), мифема (Леви-Строс), мотивема (Дандис), актуал пауза (Паулинсон), заман вя ещтималлыг фрагменти (Армстронг), топик (Агрикола) кими анлайышлар эостярилиз.

<sup>33</sup> Йа эквивалент, йа да гоншу (гейри-эквивалент) цнсцрлярин тьякрарланмасынын- Р.Йакобсонун "эквивалентлик принципи" адландырдыы универсал цслуби ганунун мятн поетикасынын ясас принципи олмасы бир чох арашдырмаларда гейд олунур (Бах: Ю.М.Лотман. Структура художественного текста. М., 1970; Г.Я.Салганик. Синтаксическая стилистика. М., 1973; Т.И.Сильман. Проблемы синтаксической стилистики. М., 1967).

<sup>34</sup> Щягигилик вя йалан мянтиги щяггында бах: Г.Х. фон Вригт. Логика истины //Логико-философские исследования // Избр.тр М., 1986, с.555-580; Ъ.Пиаве. Избранные психологические труды. М.,1969. Мянтиги квадратын тятбиги щяггында бах: В.А.Светлов. Практическая логика. СПб.,1997.

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

<sup>36</sup> "Байаты чяьырмаг", дастан "дцзцб-гошмаг", "сюз скойлямяк", "мясял чякмяк" ифадяляри йягин ки, буна ишарядир.

<sup>37</sup> Бу щягда бах: А.Гаджиев. "Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.140-188.

<sup>38</sup> Бах: А.Щажыйев. "Корольу" дастанынын морфолоэи структуру //Елм вя щяйат, 1981, №1; Милли сцэт концепсийасы вя поетик системин тьякамццц// Азярбайжан ядыбиййатынын тарихи поетикасы. Б.: Елм, 1989.

<sup>39</sup> Бах: Проблема автора в аспекте фольклорно-литературных связей//А.Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997. с.12-23; Шифаши вя йазылы ядыби йарадыжылыын юзцнямяхсуслуу//А.Щажыйев. Эпик ян'яня вя мцасир бядии няср. Б., 1984, с. 5-12.

---

<sup>40</sup> "Гур'ан-и Кярим". Азярбайжан тцркжясиндя ачыглама Няриман Гасымольлунун гялями иля. - В., 1993.

<sup>41</sup> 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. Бу нязярийяяляр шаггында профессор Мяммяд Гожайевин мягалясиня (М.Г.Гожайев. Аналитик психолоэийа вя бядии йарадыжылыг//Мцтяржим, 1998, №2) вя ейни заманда онун тяржцмясиндя К.Г.Йунгун "Аналитик психолоэийанын поетик-бядии йарадыжылыьа мцнасибяти" адлы мярузясиня ("Мцтяржим", 1998, №2, 3) бах.

<sup>42</sup> Епик янянямиздяки универсал мотив, символ вя сцъетляр шаггында бах: А.Гаджиев. Поэтика современной прозы. Вопросы мифологического и фольклорного генезиса. Б., 1997, с.51-95, 112-132.

<sup>43</sup> Шагг ашиги Кярямин мю'жцзяляри буна мисалдыр; Бах: А.Щажылы. Гярибям бу вятяндя (Ахысга тцркляринин этник мядяниййяти). В., 1992. с.167-168.

<sup>44</sup> Заман вя мякан гаврайьшы шаггында бах: 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. Поетик ян'янямиздя бу анлайьшлар шаггында бах: А.Щажыйев. Заман вя онун поетик-мифик гаврайьшы //Елм вя щяйат, 1985, №10; Йеня онун. Поэтика современной прозы..., с.55-86, 132-139; Йеня онун. Бядии заман, мякан вя ритм //Епик ян'яня вя мцасир бядии няср. В., 1984, с.37-43.

<sup>45</sup>Ашыг Абдулла // С.Мцмтаз. Азярбайжан ядябиййятынын гайнаглары. В., 1986, с.159-171.

<sup>46</sup> Пярри-Лордун синкретик ифа-йарадыжылыг нязяриййяси халг лирикасына там аид едиля билмяз - артыг гейд етдийимиз кими, епосдан фяргли олараг, шифащи лирикада скойляйижи вя динляйижи арасында тязад вар вя лирик ясар коллектив ифа заманы коллективля бирэя де-йил, коллективин зиддия, санки тякликдя, инсанын юзцяня мцражияти кими йараныр. Ясар артыг йашанмыш, ифадан яввял доьулмуш, "чаьрылан" мятн олараг ортайа чыхыр.

---

<sup>47</sup> Бу шагда бах: Асиф Шажылы. Жьрафи йурд //Гярибям бу вятяндя (Ахысга тцркляринин етник мядяниййати). Б., 1992, с. 32-49; Йеня онун. Етник жьрафийа вя милли юзцнцдяркетмя //Милли юзцнцдяркетмя. Б., Гярб ун-ти няшр., 1999, с.172-177.

<sup>48</sup> Фолклор-ядябиййат ялагяляри биздя ясаян биртяряфли (фолклордан ядябиййата дьору) юйрянилдийиндян, бу жящят (ядябиййатын фолклора тя'сири) унудулуб. Йухарыдакы мцгайислярин истигамяти цзя мцбашися етмяк мцмкцн олса да, мясялянин беля гоулушу, йа'ни ядябиййатын фолклорумуза тя'сиринин тядгити юзлццндя важибдир.

<sup>49</sup> Шифащи нитгин, цмумян сюзцн рушуну аксентля, тьяляффцзля баъла-йан эюркямли дилчи К.Фосслерин фикринжя, бцтцн дил ващидляри мящз аксент вя тьяляффцз васитясялия жанланыр вя мя'наланыр: "Аксент - цслубиййат вя йа естетика иля фонетика арасында баълайыжы щялгядир...". (К.Фосслер. Позивитизм и идеализм в языкознании // Хрестоматия по истории языкознания XIX-XX веков. М., 1956, с.298). В.Щумболдун дил фялсяфясиндя гайнагланан беля мцлащизяляр мцасир психолингвистикада инкишаф етдирилир.

<sup>50</sup> С.Мцмтаз. Эюст. ясяри, с.167.

<sup>51</sup> Эюркямли алим Худу Мяммядов вя щямкарларынын тясвири инжясянтядя "тясвири формаларын фонсуз тьяшкили" принципини ашкарламасы вя буну байатыларда да излямяси бу йахынларда бизя мя'лум олду вя гянаятимизин дьорулуьуну тясдигляди: Худу Мамедов, Сиявуш Дадашев. Нечто об изобразительной системе, функционирующей в азербайджанской культуре //Архитектура,искусство (вопросы истории и теории). Б., 1989, с.3-30. Тещран Ялишаньолу бу принципи щятта Мирзя Жялил нясриндя изляйир. (Т.Ялишаньолу. Ясрдян дован няср. Б., 1999, с.60-64).

<sup>52</sup> Ейни предметлярин етник психолоэийайа вя субъектив-фярди мювгеяй уйьун фяртли дярки шаггында А.Ф.Лосевин мараглы мцлащизя вя мцшащидяляри вар. "Щягитят" ("истина") сюзцнцн йунан дилиндя "унудулмаз", "ябяди", латынжя ися "инам", "е'тибар" мя'налары вердийини эюстярян бьццк философ беля фяртли гаврайышын халгын дцнйаэюрцщцня вя

---

психолозийасына, мараг вѣ тѣлябатына уйбунлугуну тѣсдиг едир. Бѣтѣн предметларин халг вѣ фѣрд тѣряфиндѣн фѣргли чаларда дѣрк олундуугуну вѣ бунун дилдѣ тѣсбитляшдийини йазыр (А.Ф.Лосев. Философия имени. М., 1990, с.56). Щѣгигѣтян дѣ, биздѣ "щѣгигѣт" сюзѣ ислами мяфкурѣяя уйбун мязмун - щѣгга, щѣгг-тѣялайѣ, илашйѣя баълылыг мя'насы дашыйыр. Дилимиздѣ бу сюзѣн синоними олан "добрѣ" кѣлмяси ися "дѣв"улмуш, йѣ'ни илкин, язяли, "дѣвал" - тѣбии йаранмыш мя'насына йахындыр вѣ бу мя'на чалары йухарыда гѣйд етдийимиз жѣщѣт - яски тѣрк щѣрунун космогоник мащййѣти, тѣрянишин хѣсуси мѣвгѣи иля баълыдыр. Дини-фѣлсѣфи, мя'нѣви-естетик амилляр "щѣгигѣт" анлайышынын мащййѣтини вѣ бѣтѣвлѣкдѣ дѣйярляр системини дѣйишдирир. "Эжѣяллик" дѣ "щѣгигѣт" кими нисби анлайышдыр вѣ байатыларда да конкрет психолоѣи овгѣта, цнсийѣят щѣраитинѣ уйбун дѣрк олунур.





---

Эириш

- 0.1. Юн сюз
- 0.2. Цмуми мцлащизяляр
- 0.3. Ясас мцддяа вя принсипляр

I ф я с и л

S т р у к т у р

- 1.0. Цмуми мясяляляр
- 1.1. Байаты структурунун фонопоестик гаты
- 1.2. Грамматик васитяляр
- 1.3. Лексик васитяляр
- 1.4. Поестик синтаксис

II О В Ё Ё Ё

С Е М А Н Т И К А

- 2.0. Цмуми мясяляляр
- 2.1. Естетик ишагяляр
- 2.2. Мисгаларарасы семантика
- 2.3. Сягялягагасы семантика
- 2.4. Цмуми мятн семантикасы
- 2.5. Цмуми семантик модел
- 2.6. Мятнлягагасы семантика
- 2.7. Семантик тякамцл

III Ф Я С И Л

---

П Р А Г М А Т И К А  
3.0. Цмуми мясяляляр  
3.1. Жанр парадигмасы  
3.2. Мцялиф парадигмасы  
3.3. Цслужби парадигма  
НЯТИСЯ  
QEYDLƏR