

Folklorşünaslıq: problemlər, tədqiqlər

Muxtar KAZIMOĞLU-İMANOV

AMEA Folklor İnstitutunun direktoru, akademik

E-mail: mukhtarkazimoglu@gmail.com

<https://doi.org/10.59849/2309-7949.2023.3.47>



FOLKLORDA ÜSLUB MƏSƏLƏSİ

Açar sözlər: üslub, yazılı ədəbiyyat, söyləyici, folklor, janr, qəlib

SUMMARY

THE PROBLEM OF STYLE IN FOLKLORE

In written literature the style is connected with the author's individuality. From the same creative method and writers belonging to the same literary trend, there is an individual style of that artist, so that he takes a different position than others in choosing, evaluating and reflecting the life events. But in the example of verbal creativity, which appears in the process of live communication between the performer or narrator and the audience of the listener, it is possible to mention not a different author's manner and style, but the uniqueness of the manner of performance or discourse. The originality of performance or discourse is manifested in the way folklore samples are delivered to the audience. But even if the same text is spoken by individual narrators in a different set and in the manner of discourse, we are faced with strokes that each narrator has his own, it is impossible to call the process of verbal transmission of a folklore text to the audience the process of creating an individual style.

For folklore the generality of the style is typical, not its individuality. The stylistic generality can be expressed in invasions such as in oral activity determined by the style of folklore, the style of legends, fairy tales, epics, the style of folk poetry and so on. Traditional formulas and molds play a special role in the formation of the folklore style in individual genres.

Traditional formulas and molds play a special role in the formation of the folklore style in individual genres. Formulas and molds are manifested at different levels in individual genres of folklore, such as language, the world of images, plot and composition, and as a result, the poetic system of genres belonging to lyrical, epic and dramatic types is revealed.

Whether the given word and the obligation taken are fulfilled by the hero becomes one of the factors that fundamentally affect the style in fairy tales and epics. The construction of the plot line on top of comicality leads to the fact that the steps taken by the hero of fairy tales and epics carry mythological parody content.

Keywords: style, written literature, narrator, folklore, genre, stereotype

РЕЗЮМЕ

ВОПРОС СТИЛЯ В ФОЛЬКЛОРЕ

Стиль в письменной литературе связан с индивидуальностью автора. Среди писателей, принадлежащих к одному творческому методу и одному литературному направлению, тот писатель обладает индивидуальным стилем, который занимает иную, чем другие, позицию, благодаря выбору, оценке и отражению жизненных событий. На примере устного творчества, возникающего в процессе живого общения исполнителя или же сказителя с аудиторией слушающих, можно говорить об своеобразии стиля исполнения или повествования, а не о другой авторской манере и стиле. Своеобразие исполнения или

повествования проявляется в способах донесения до слушателя фольклорных образцов. Однако даже если один и тот же текст произнесен разными сказителями в разной манере, даже если в манере речи каждого сказителя встречаются своеобразные штрихи, процесс устной передачи фольклорного текста аудитории нельзя назвать процессом создания индивидуального стиля.

Фольклору свойственна не индивидуальность, а общность стиля. Общностью стиля в устном творчестве можно выразить понятиями - фольклорный стиль, стиль легенды, сказки, дастана, стиль народной поэзии и т.д. Особую роль в формировании фольклорного стиля отдельных жанров играют традиционные формулы. Формулы проявляются в разных жанрах фольклора на разных уровнях: языковом, образном, сюжетно-композиционном, в результате чего образуется поэтическая система жанров.

В сказках и дастанах выполнение героем данного им обещания или взятого на себя обязательства, становится одним из факторов, существенно влияющих на стиль. Построение сюжетной линии на комизме придает действиям героя сказки и дастана мифологическое пародийное содержание.

Ключевые слова: стиль, письменная литература, сказитель, фольклор, жанр, клише

Bədii üslubun mahiyyətindən və ümumi səciyyəvi cəhətlərindən danışarkən yazılı sənət kontekstini hökmən nəzərə almalı olursan. Bu konteksti necə nəzərə almayasan ki, üslub (stil) anlayışı məhz yazı anlayışı ilə bağlı olaraq meydana çıxıb. Qədim Yunanıstan və Romada üslub anlayışının ilkin ifadə etdiyi mənələrdən biri “xətt” olub. “Filankəsin gözəl üslubu var” cümləsi “Filankəsin gözəl xətti var” mənasında başa düşülüb. Zaman keçdikcə üslub anlayışı əhatə dairəsini genişləndirib və tədricən bu anlayış “dəst-xətt”, “yazı tərzü”, “yazı manerası” mənələrini bildirməyə başlayıb. Sənətkarın yazı manerasını müəyyənləşdirmək üçün ədəbiyyatşünaslıqda müəyyən meyarlar ortaya çıxıb. O meyarlardan biri budur: Sənətkar əsər yaradarkən hansı tipdə hadisə seçir, hadisəni necə qiymətləndirir və necə əks etdirir? Bu sual ətrafında bədii əsərin mövzusu, ideya istiqaməti, obrazlar aləmi, süjeti, kompozisiyası, dili diqqət mərkəzinə çəkilir, yazıçının başqa əsərləri ilə qırılmaz əlaqə və müqayisə zəminində üslubun izinə düşmək mümkün olur. Məlum olur ki, ideya-məzmun, obraz, süjet, kompozisiya və dil komponentləri bədii əsərin strukturunda kifayət qədər hiss olunan bir müxtəliflik yaradır və üslub bu müxtəliflik fonunda oxşarlıq, vəhdət və birlik göstəricisi kimi qarşıya çıxır. Təsədüfi deyil ki, ədəbiyyat nəzəriyyəçisi L.İ. Timofeyev bu məsələdən bəhs edərkən “üslub müxtəlifliyin birliyidir” qənaətinə gəlir (1, 394). Yaradıcılıq metodu və ədəbi cərəyanla müqayisə yazılı ədəbiyyatda üslubun mahiyyətini daha aydın başa düşməyə kömək edir. Yazıçılar oxşar cəhətlərlə eyni yaradıcılıq metodu və ya eyni ədəbi cərəyan ətrafında birləşdikləri halda, özünəməxsus cəhətlərlə fərqli üslubları təmsil edib bir-birlərindən seçilir. Əlbəttə, metod və ya cərəyan daxilində üslub yaratmaq hər yazıçıya yox, ədəbi qüdrət sahiblərinə nəsib olan bir işdir. Məsələn, 20-ci əsrin əvvəlləri Azərbaycan realizm ədəbi cərəyanına mənsub xeyli yazıçı adı çəksək də, həmin yazıçılardan yalnız Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və Mirzə Ələkbər Sabirə məxsus fərdi üslubdan bəhs edə bilərik. Demək, yazılı sənətdə üslub, hər şeydən qabaq, müəllif fərdiyyəti ilə bağlı məsələdir. O səbəbdən üslub barədə elm aləmində belə bir deyim tez-tez xatırladı-

lır: Üslub insanın özüdür. Yəni yazılı sənətdə üslub o zaman ortaya çıxır ki, müəllifin qeyri-adi istedadı, başqalarından fərqli xarakteri, düşüncə tərzini olsun və o, həyat hadisələrini seçmək, qiymətləndirmək və əks etdirməkdə özünəməxsus mövqə tutsun.

Aydın məsələdir ki, şifahi sənətdə müəllif özünəməxsusluğundan danışmaq çətindir. İfaçı (və ya söyləyici) ilə dinləyici arasındakı canlı ünsiyyət şəraitində ortaya çıxan şifahi sənət nümunəsində fərqli müəllif manerasından yox, ifa (və ya söyləmə) tərzinin özünəməxsusluğundan bəhs etmək mümkündür. Söyləmə tərzinin özünəməxsusluğunu nəzərə almağın bir göstəricisidir ki, AMEA Folklor İnstitutu “Usta söyləyicilərin repertuarı” seriyasından kitablar nəşr etməyi vacib sayıb. Həmin seriyadan nəşr olunmuş ilk kitabda Qarabağ və Zəngəzur bölgələrini təmsil edən dörd söyləyicinin danışdığı epik folklor örnəkləri toplanıb. Örnəklər söyləmə tərzini baxımından tutuşdurulduqda müəyyən fərqləri üzə çıxarmaq mümkün olur. Tamamilə yerindədir ki, kitabın tərtibçisi İlkin Rüstəmzadə bu cür fərqləri müəyyənləşdirməyə təşəbbüs göstərir. İ.Rüstəmzadənin söyləmə “üslubu” ilə bağlı diqqət yetirdiyi məsələlərdən biri söyləyicinin hansı məzmununda əhvalatlara, hansı tip epik süjetlərə maraq göstərməsidir: “Hər bir söyləyicinin marağı, həvəsi onun repertuarının formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Məsələn, Abbas Abbasovun molla olması onun repertuarında ibrətamiz məzmunlu nağılların daha çox ağırlıq təşkil etməsinə səbəb olub. Nariş Bayramovun repertuarı, əsasən, novellistik, Musa Bayramovun repertuarının böyük bir qismi isə sehrli və novellistik nağıllardan təşkil olunub. Onlardan fərqli olaraq, Əli Süleymanovun repertuarında lətifəvari nağıllar üstünlük təşkil edir” (2, 13). Söyləyicilər arasında fərq, təbii ki, maraq dairəsinə görə örnəklərin seçilməsi ilə bitmir. Fərq həm də seçilmiş örnəklərin dinləyiciyə çatdırılma üsulunda özünü göstərir. İ.Rüstəmzadənin sözüə qüvvət olaraq bildiririk ki, didaktik mətnlərə daha çox meyil edən Abbas Abbasov bəzən nağılın məzmununa uyğun şeirlərdən istifadə edir. Nariş Bayramova və Musa Bayramov nağılın final formulunda öz adlarını çəkirlər: “Göydən üç alma düşdü. Biri mənim, biri Nariş nəninin, biri də nağıl danışanın” (2, 43). “Göydən üç alma düşdü. Biri mənim, biri nağıl deyəninin, biri də Musanın” (2, 159). Nariş Bayramovun söyləmə tərzində diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də sonda xeyir-dua verməsidir. Əlbəttə, bu, epik ənənədən gələn bir cəhətdir və parlaq örnəklərini “Dədə Qorqud” boylarında görmüşük:

*Qadir Tanrı səni namərdə möhtac eyləməsin!..
Allah verən umudun üzülməsin!
Yığışdırsın-duruşdursun günahınızı
Adı görklü Məhəmməd Mustafaya yüzü suyuna
Bağışlasın, xanım, hey (3,51).*

“Dədə Qorqud” dastanında “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyu nümunə gətirdiyimiz yumla, yəni xeyir-dua ilə bitir. Nariş Bayramova isə “Üç qardaş” nağılını belə bitirir: “Siz də dünyada devran sürün, arzularınıza Allah çatdırın. Allah sizi şərdən, böhtandan, namərdərin pis zavalından qorusun” (2, 43).

Həm “Dədə Qorqud”dan, həm də “Üç qardaş” nağılından gətirilən xeyir-duanın konkret ünvanı var. “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyunda ozan yumu, hüzurunda boy boylayıb soy soyladığı xana və onun ətrafındakılara ünvanlayır. “Üç qardaş” nümunəsində isə Nariş Bayramova xeyir-duanı, “Siz də bu dünyada devran sürün” cümləsindən də görüldüyü kimi, qarşısında oturub nağıl danışdığı toplayıcını, təbii ki, həm də mətnlə sonra tanış olacaq oxucuları nəzərdə tutaraq dilə gətirir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, tək bir toplayıcıya danışılan mətnlə dinləyici auditoriyasında danışılan mətn arasında sözləm tərzini və üslub baxımından fərqlərin olması da diqqətdən yayınmamalıdır: “Söyləyici bir çox hallarda yad adamın yanında mətni bildiyi kimi demir. Təkcə ona görə yox ki, mətnə “ədəbsiz yerlər” olur, həm də ona görə ki, yad adamın yanında özünü sərbəst hiss eləmir. Əgər bu yad adam onun dediyi mətni diktofon lentinə yazırsa, vəziyyət bir az da mürəkkəbləşir. Söyləyici folklorçu alimin yanında əksər hallarda sıxılır, dərs danışan uşağa bənzəyir... Folklor mətni folklorçu alimə söyləmək və ya yazıya alınmaq üçün yaranmayıb. Onun öz auditoriyası var və bu auditoriyada söylənərkən təbii halında olur” (4, 18-19). Bir vaxt Zəngəzur bölgəsində birlikdə folklor örnəkləri topladığımız Əfzələddin Əsgərin fikrinə şərik olub bildirmək istəyirik ki, nəinki sırası folklor bilicisi, hətta peşəkar sözləyici də ilk dəfə tanış olduğu, isinişə bilmədiyini toplayıcı qarşısında tam açılışa bilmir. Nəticədə sözləyicinin folklorşünasa təqdim etdiyi mətn əhvalatların təfərrüatla çatdırılması, formulların yerli yerində işlənməsi, təhkiyənin xalq danışığı dilinə məxsus sintaktik fiqurlarla zənginləşdirilməsi tələblərinə heç də yüksək səviyyədə cavab vermir. Buna baxmayaraq, folklorşünasa danışılan usta sözləyici mətnlərində sözləm tərzinin bir çox elementlərinin izlənməsinə düşmək olur. Belə elementlərdən biri sözləyicinin mətnə danışılan əhvalatlara şəxsi münasibətinin nə dərəcədə ifadə olunub-olunmaması ilə bağlıdır. Aydınlıq naminə yazılı ədəbiyyata müraciət etsək, xatırlatmalıyıq ki, hər hansı hekayə, povest və romanda müəllif qələmə aldığı əhvalatlara münasibətdə sərbəstdir. Bu sərbəstlik yalnız təsvir edilən hadisələri yerli yerində qiymətləndirməklə bitmir, həm də obrazların səciyyəsinə kifayət qədər ətraflı verməkdə özünü göstərir. Epik folklorlarda başlıca funksiyası qəhrəmanın hərəkətləri əsasında süjet xəttini əvvəldən axıracan səliqə-sahmanla izləməkdən ibarət olan sözləyici isə ara-sıra süjetdən kənar yığcam haşiyələrə çıxmaq imkanına sahibdir. Məsələn, Abbas Abbasov xatırladığımız usta sözləyicilər arasında süjetdən kənar haşiyələrə daha çox yer verir. Bu, hər şeydən əvvəl, Abbas Abbasovun öyüdnəsihətə, didaktik fikirlərə meyilli olmasından irəli gəlir. Abbas Abbasovun dilindən yazıya alınmış “Yetim oğlan” nağılında haşiyələrin düzümünə, öteri olsa da, diqqət edək: Zəlzələdən ata-anasını, ev-eşiyini, var-dövlətini itirib yetim qalan oğlan başının çarəsini qılmaq üçün səfərə çıxır. Yolda namaz qılan nurani bir kişiye rast gəlir. Süjetin bu yerində sözləyici haşiyə çıxıb əhvalata münasibətini belə bildirir: “Namaz qılan adamın namazının arasını kəsmək olmaz. Namazın arasın belə kəsərdilər ki, gələn adam salam versə, o, əleyki deyif namazın qıla bilər” (2, 383). Oğlana məlum olur ki, namaz qılan nurani kişi peyğəmbər imiş və

o, Allahla “dilləşməyə” gedirmiş. Oğlan: “Ya peyğəmbər, sənə qurban olum, Allahdan soruş gör mənim taleyim necə olajax”, – deyib peyğəmbərin nə vaxt qayıdacağını soruşur. Bu məqamda söyləyici süjetdən kənara çıxıb vaxtla bağlı belə bir cümlə işlədilir: “Onda saat-zad yoxuydu” (2, 383). Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, nağılda süjetdən kənara çıxmağın bir çox nümunələri hadisələrin baş verdiyi uzaq zamanla hadisələrin danışıldığı indiki zaman arasında əlaqə yaratmağa xidmət edir. Bugünkü danışq dilinə xas “meşox”, “mağaza”, “kley” və s. kimi sözlər işlədən söyləyici keçmişlə indini əlaqələndirmək üçün deyir: “O vaxtı ən güjdü bina bəyin, xanın olurdu” (2, 386). “Onda ölkəni idarə eliyən vəzir-vəkil olurdu” (2, 386). “İndiki toylar iki-üç saat çəkir. Ondakı toylar qırx gün çəkərdi” (2, 387). Bütün bu nümunələr, eləcə də bundan əvvəl çəkdiyimiz misallar folklor mətnində söyləyici dəst-xətti barədə təsəvvür əldə etməyə az-çox imkan verir. Amma söyləyici dəst-xətti barədə əldə etdiyimiz təsəvvür heç də folklorda fərdi üslubun olduğunu iddia etməyə əsas vermir. Epik folklor nümunələrinin “deyir”, “deyirlər”, “deyilənə görə”, “rəvayətə görə” tipli ifadələrlə başlaması bir daha onu göstərir ki, söyləyici əfsanə, rəvayət, nağıl və dastanları auditoriyaya özünün yaradıcılıq məhsulu kimi yox, başqalarından eşidib yadda saxladığı ibrətamiz əhvalatlar kimi çatdırır. Bu o deməkdir ki, ənənədə yaşayan hər hansı folklor mətni söyləyici repertuarına hazır üslubda daxil olur. Eyni mətn ayrı-ayrı söyləyicilər tərəfindən fərqli dəst-xətlə danışılsa da, söyləm tərzində hər söyləyicinin özünəməxsus olan ştrixlərlə qarşılaşsaq da, folklor mətninin auditoriyaya şifahi ötürülmə prosesini fərdi üslubun yaranma prosesi adlandıra bilmərik. Folklor mətni “novator” fərdin yox, bəlli qəliblərə əsaslanan fərdlərin, “kollektiv”in yaradıcılıq məhsulu olduğuna görə şifahi sənətdə üslub məsələsini də məhz bu kontekstdə araşdırmaq lazım gəlir. Lazım gəlir nəzərə alınsın ki, “kollektiv yaradıcılıq” zaman-zaman ümumi bir üslub formalaşdırır.

Üslubun ümumiliyi elmi ədəbiyyatda qəbul edilmiş məsələdir. Ədəbiyyatşünaslar görkəmli sənətkarların fərdi üslublarından bəhs etdikləri kimi, müxtəlif sənətkarları bir-birinə yaxınlaşdıran romantik, realist, lirik-psixoloji, publisistik və s. kimi ümummüştərək üslublardan da gen-bol bəhs edirlər. Romantizm ədəbi cərəyanına mənsub olan Abbas Səhhət və Abdulla Şaiq yaradıcılığında realist üslubun, realist sənətkarlar olan Cəfər Cabbarlı və Səməd Vurğun yaradıcılığında romantik üslubun əlamətlərini axtarmaq, İlyas Əfəndiyev, Əkrəm Əylisli, İsi Məlikzadə və Elçini lirik-psixoloji, Xəlil Rza və Sabir Rüstəmxanlı bədii-publisistik üslublu yazıçılar sırasına aid etmək dediyimizə səciyyəvi misallardır. Yazılı ədəbiyyatla müqayisədə şifahi yaradıcılıqdakı üslub ümumiliyi daha geniş mənani əhatə edir. Şifahi sənətdəki üslub ümumiliyini – “folklor üslubu” məsələsini bir az konkretləşdirib, “əfsanə, nağıl, dastan üslubu”, “xalq şeiri üslubu” və s. kimi istilahlarla ifadə etmək olar. Folklor üslubu kontekstində ayrı-ayrı ədəbi növ və janrları xüsusi olaraq xatırlatmağımız təsadüfi deyil. Məsələ burasındadır ki, folklor mətninin üslubi cəhətdən biçimləşib ortaya çıxmasında ədəbi növ və janrlar mühüm rol oynayır. Nağıl danışan söyləyici nağılın, dastan ifa edən aşiq dastanın

bəlli üslubunu bir qırağa qoymaq və yeni bir nağıl-dastan üslubu icad etmək xəyalına düşür. V.P.Anikinin sözləri ilə desək, “söyləyici və ifaçıdan gələn ştrix və əlamətlər həmişə janrın üslubi əlamətləri çərçivəsində – pərdələnmiş və mətnə hopdurulmuş şəkildə özünü büruzə verir” (5, 260). Söyləyici öz peşəkarlığını, ifaçı öz ustalığını başqa bir məqamda yox, məhz janrın qayda-qanunları çərçivəsində göstərir.

Xalq şeiri üslubu klassik şeir üslubundan fərqləndiriləndə diqqət ilk növbədə dilə, hiss-həyəcan, duyğu və düşüncələrin sadə və anlaşıqlı şəkildə ifadə olunmasına yönəldilir. Doğrudan da, üslubun ən tez nəzərə çarpan komponenti dildir, dildən necə istifadə etmək tərzidir. Füzuli şeirindəki qəliz ərəb-fars tərkibləri, qatbaqat obrazlılıq yerinə, xalq lirikasında bədii təsvir və ifadə vasitələrinin apaydın mənzərəsi ilə, danışıq dilinin şəhd-şirəsi ilə qarşılaşırıq. Bu sadəlik və aydınlıqda dialektizmin yeri və rolu nədən ibarətdir? Axı sinədən mətn söyləmə və ifadə prosesinin məhsulu olan folklorda dialekt və şivə xüsusiyyətlərinin qorunub saxlanması şifahi söz sənətinin ortaya çıxmasının ilkin şərtlərindəndir. Ədəbi nüvədən və janrından asılı olmayaraq, bu sənətin bütün nümunələrində dialekt və şivə xüsusiyyətləri həm fonetik və leksik, həm də morfoloji və sintaktik səviyyələrdə özünü göstərir. Bəs necə olur ki, Azərbaycanın, tutalım, cənub dialektində yaranan folklor nümunəsi şimal, şərq və qərb dialektlərinin təmsilçiləri arasında zərrə qədər çətinlik çəkilmədən başa düşülür? Bu suala görkəmli ədəbiyyatşünas Məmmədçəfər Cəfərov belə cavab verir: “Bayatıları, mahnıları, müxtəlif mərasim nəğmələrini yaradan ana-bacılar, qızlar, gəlinlər ölkənin istər şimalında, istərsə də cənubunda yaşamış olsun, müxtəlif rayon, kənd əhli olduqlarına baxmayaraq, dil ümumiliyini gözləmiş, şivə, ləhcə və dialektlərdən ancaq ümumxalq tərəfindən anlaşılan sözləri seçib işlətməmişlər. Aşıqlarımız da həmçinin. Aşıq – istər tufarqanlı, qazaxlı, təbrizli, ərdebəlli, naxçıvanlı, mərəndli olsun, istərsə də qaxlı, tovuzlu, ağstafalı, basarkeçərli, şamxorlu, vedili, səlyanlı, urmulu, kürdəmirli – hərə öz əsrinin dil ümumiliyini mümkün qədər qorumağa çalışmışdır» (6, 76). M.C.Cəfərovun fikrini davam etdirərək folklor mətnində nitq və dil əlaqələrinə aydınlıq gətirməyə ehtiyacı yaranır. Məlumdur ki, söyləyici folklor mətnini dialekt və şivəyə bağlı bir nitqlə auditoriyaya çatdırır. Amma bu şəkildə dinləyiciyə təqdim edilən mətnin dili dialektüstü dil olaraq qalır. Nə sözlərin bölgəyə məxsus tələffüz forması (*alajam \ alacağam, oturf \ oturub, xavar \ xəbər, qəci \ qayçı*); və ara-sıra işlənən dialektizmlər (*çıldırılatmaq \ suyu sıçratmaq, çavımaq \ getmək, çəpik \ cəld, ləj \ yola getməyə, arası olmayan*); nə ləhcəyə uyğun morfoloji dəyişmələr (*qapıyı ört \ qapını ört, əlivi mənə ver \ əlini mənə ver, oğlun evləndirdi \ oğlunu evləndirdi*) folklor mətninin dilini dialektüstü dil mahiyyətindən uzaqlaşdırmır. Çünki folklor mətnində aparıcı rolu sintaksis oynayır. Folklor dilinin dialektüstü mahiyyəti şifahi ədəbiyyat nümunələrində sintaksisin ümumxalq səciyyə daşması ilə qırılmaz surətdə bağlı olur. “Tədqiqatçılar yekdil olaraq belə hesab edirlər ki, şifahi poetik əsərin dili folklor daşıyıcısının gündəlik məişət nitqindən geniş anlayışdır” (7, 69). Şifahi – poetik əsər dedikdə, heç şübhəsiz, mükəmməl

folklor nümunələrinin hamısı nəzərdə tutulur. Janrından asılı olmayaraq, folklor nümunələrinin hər birində özünəməxsus poetik sistem özünü göstərir. Özündə poetik sistem ehtiva edən folklor mətninin dilini gündəlik məişət nitqindən fərqləndirmək çətinlik törətmir. Ritm və intonasiyanın, bədii təsvir və ifadə vasitələrinin önə çıxması xalq şeirində gündəlik məişət nitqinin meydanını bir az da daraldır:

*Dağları gəzəmmənəm,
Əhtim var bəzənmənəm.
Yuvasız quşdar kimi
Sərgərdan gəzən mənəm (4, 380).*

*Mən aşix ölkə sənnən,
Qorxuram yol kəsənnən.
Dağlar quzeyli köylüm,
Heç getməz kölgə sənnən (4, 382).*

Bu bayatılarda sintaksis məhəlli səciyyə daşımadığına görə *gəzənmənəm\ gəzənmərəm, bəzənmənəm\ bəzənmərəm, əhtim\ əhdim, quşdar\ quşlar, aşix\ aşiq, sənnən\ səndən, yol kəsənnən\ yol kəsəndən, köylüm\ könlüm* kimi ləhcə xüsusiyyətləri həmin mətnlərin ümumxalq səviyyəsində başa düşülməsinə mane olmur. Mətnlərin dialektüstü mahiyyət daşması və gündəlik məişət nitqindən fərqlənməsi məcazlardan ustalıqla istifadə edilməsi ilə də bağlıdır. Birinci bayatıda təşbeh işlədilir və sərgərdan gəzən adam yuvasız quşa bənzədilir. İkinci bayatı məcaz baxımından daha zəngindir. “Köylüm” xitabına artırılan “dağlar quzeyli” bədii təyini “Heç getməz kölgə sənnən” misrası ilə metaforik izahını tapır. Məlum olur ki, qəmli könül dağların quzeyi timsalındadır – quzeydən kölgə getmir, könlüdən dərd-qəm.

Gündəlik məişət nitqində məcazlara qətiyyət yer verilmədiyini iddia etmək doğru olmazdı. “Adətən... söyləyicilər danışdıqlarını dinləyicilərə daha təsirli çatdırmaq üçün xalq danışq dilinə məxsus məcazlara müraciət edirlər” (8, 245). Diqqət yetirsək, ünsiyyətdə olduğumuz ən sadə insanların arabis məcazi ifadələr işlədiyinin şahidi olarıq. Belə sadə insanlardan biri bu sətirlərin müəllifinin anası İmami İmanovadır. Əslən Vedibasarin Alməmməd kəndindən olan və 1948-ci il deportasiyası zamanı doğmaları ilə birlikdə Şərura köçüb Axura kəndində yaşayan və ali təhsil ala bilməyən İmami İmanovanın danışq tərzindən bir-iki misal: Xəstələnib, qohum-qonşu hal-əhval tutur. Cavabı belə olur: “Nə bilim, vallah, həlim elə dəyişir, göydən asılı qalırım”.

Avaraçılıqda ad çıxarmış bir qohumun nə işlə məşğul olmasını xəbər alırlar. Belə cavab verir: “Nə iş görəcək?! Uzun gedir, gödək gəlir. Küçələrin əyrisini düzəldir”.

Daxili üzgünlüyü bildirmək üçün “Göydən asılı qalırım” demək və bununla göydən asılıb qırılmaqda olan nazik telə işarə etmək; avaraçılığı özünəməxsus kinayə ilə “Uzun gedib, gödək gəlir, küçələrin əyrisini düzəldir” şəklində mənalandırmaq, söz yox ki, məcazi danışmaq nümunələridir. İmami İmanova danışığında

bəzən məcazi mənalı deyimlər də işlədirdi: “Yazdı buza, qoydu günə”. Yəni filankəs filankəsin şikayətinə məhəl qoymadı, buza yazılıb günə qoyulan yazı kimi şikayət də getdi işinin dalınca. Dil duyumuna görə başqalarından seçilən insanların danışığı tərzinə əsaslanıb gündəlik məişət nitqini şifahi poetik dilə bərabər tutmaq, əlbəttə, mümkün deyil. Gündəlik məişət nitqində poetiklik təsadüfdən-təsadüfə müşahidə edilən bir cəhətdirsə, folklor nümunələrində poetiklik (həm məcazilik mənasında, həm də janr yaradıcı komponentlərin sistemi mənasında) ümumi göstəriciyə çevrilən bir cəhətdir.

Yazılı ədəbiyyatda da janrlar poetik sistemə, qayda-qanuna tabedir. Rübai və tuyuğun öz qayda-qanunu var, qəzəl, qəsidə və müxəmməsin öz qayda-qanunu. Amma yazılı ədəbiyyat janrları üçün xüsusi formulların olması səciyyəvi deyil. Neçə misradan ibarət olması, misraların neçə heca əsasında qurulması və hansı sxem əsasında qafiyələnməsi bayatı janrının ümumi prinsiplərini müəyyənləşdirmək üçün lazım olan məsələlərdir. Necə ki həmin tipdə məsələlər rübai və tuyuğun da ümumi prinsiplərini aydınlaşdırmağa kömək edir. Şifahi və yazılı sənət janrları arasında başlıca fərqlərdən biri məhz formul və qəliblərlə bağlıdır. Bayatıda ilk misranın bir çox hallarda yarımçıq olması və yaxud “eləmi”, “mən aşiq”, “əzizim”, “əzizinəm” kimi sözlərlə başlaması, əvvəlinci misraların hazırlıq məqsədi daşması və əsas fikrin sonuncu misralarda ifadə olunması bayatıların üzde olan formul və qəlibləridir. Rübai və tuyuqlarda isə bu cür formul və qəliblərdən danışmaq çətindir.

Formul və qəliblər nəinki bayatıları, həm də bayatı formalı başqa janrları da ayırd etməyin göstəricisinə çevrilir. Məsələn, haxışta və gülümeylər bayatılar üzərində qurulsada, formuluna görə bayatılardan fərqlənir:

*İrəvanın yolunda, haxışta,
Gül açaydı yolunda, haxışta.
Qızıl sahat olaydım, haxışta,
Mən yarımın qolunda, haxışta (9, 413).
Bu dərədən xan gedər,
A gülüm ey, a gülüm ey.
Aşma, yaram qan gedər,
A gülüm ey, a gülüm ey.
Həkim yazıq neyləsin?
A gülüm ey, a gülüm ey.
Əcəl gəlib, can gedər,
A gülüm ey, a gülüm ey (10, 261).*

Bu nümunələrdə “haxışta” və “a gülüm ey, a gülüm ey” formulları janr təyinedici komponentlərdir.

Xalq şeirində elə janrlar var ki, həmin janrların qayda-qanununu “Neçə misradan ibarətdir, misralar hansı sxem əsasında qafiyələnir?” kimi suallara cavab verməklə müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Laylalar və oxşamalar (nazlamalar)

belə janrlardandır. Bu janrları müəyyənləşdirməyin bir yolu məzmunu diqqət yetirməkdirsə, başqa mühüm yolu formula diqqət yetirməkdir:

*Bağçada barın olsun,
Laylay, laylay, laylay.
Ağacda narın olsun,
Laylay, laylay, laylay.
Evində varın olsun,
Laylay, laylay, laylay.
Qızdar da yarın olsun,
Laylay, laylay, laylay (11, 428).*

*Bir bölüh qazdar,
Tükü tarazdar,
Cehizsiz qızdar
Bu balama qurvan (9, 415).*

Müxtəlif sayılı misralar üzərində qurulan, qafiyə quruluşu da misraların sayı kimi nümunədən-nümunəyə dəyişən laylaların və oxşamaların (nazlamaların) bir çoxu janr olaraq, əzizləmə mənası daşımından və “laylay”, “bu balama qurban” formullarından bəlli olur.

Hekayə, povest və roman janrlarına aid nümunələr, əsasən, eyni prinsiplərlə yazılır. Bu nümunələr arasında başlıca fərq obrazlar aləmi, süjet xətti, zaman və məkan və s. amillər baxımından təsvir və bədii təhlil dairəsinin nə miqyasda olmasındadır. Həndəsi dillə desək, hekayəni kiçik dairə, povesti ondan böyük dairə, romanı isə ən böyük dairə ilə işarə etmək olar. Şifahi xalq yaradıcılığında da nağıl əfsanədən, dastan isə nağıldan həcm etibarilə daha böyükdür. Amma əfsanə, nağıl və dastan janrlarının tam eyni ifadə prinsipləri üzərində qurulduğunu söyləmək yanlışlıq olardı. Əfsanənin öz poetik sistemi, nağıl və dastanın öz poetik sistemi var.

Əfsanənin bir janr olaraq poetik sistemi öz başlanğıcını etioloji məzmun ifadə etməsindən götürür. Miflər kimi əfsanələrin də mayasında “Filan varlıq necə yaranıb?” sualı və həmin suala verilən cavab durur. Etioloji məzmun üzərində biçimlənən bu janrları bir-birindən fərqləndirməyin başlıca yolu əfsanələrdə çevrilmə və dəyişmə motivlərinin aparıcı yer tutmasına diqqət yetirməkdir: “...miflərdə ilk yaranışdan söhbət gedir. Əfsanələrdə isə artıq mövcud olan varlıq... ya başqa şəkllə düşür, ya da onun üzərində hər hansı keyfiyyət dəyişikliyi baş verir” (12, 35). Nəzəri ədəbiyyata və folklor örnəklərinə yetərincə bələd olan və “Azərbaycan əfsanələrinin süjet göstəricisi” adlı ciddi araşdırma işi ortaya qoyan Elnarə Əmirli-nin fikirlərinə dəstək verib belə hesab edirik ki, miflər yerin, göyün, insanın ilkin yaranışından, təməl olaraq dünyanın necə bərqərar olmasından bəhs etdiyi halda, əfsanələr müəyyən bir varlığın Aya, Günəşə, ulduza, dağa, daşa, qayaya, çaya, göl, bulağa, heyvana, quşa... dönməsindən, ilahi qüvvələrin alqış və yaxud qarğıışı ilə dəyişib yeni bir əlamət qazanmasından bəhs edir. Nəyin necə yaranması, heç şübhəsiz, rəvayətlər üçün də səciyyəvidir. Məsələn, bir çox rəvayətlərdə ayrı-ayrı

yer adlarının yaranma tarixçəsindən söhbət açılır: “Deyirlər, el dağa gedəndə bir kadının sancısı tutur. O daşın dibində həmləni qoyur yerə. O daş kadını naməhrəm gözündən gizliyin, ona görə o daşın adı qalır Daşhərəmi” (4, 39). Daş, qaya, dərə, təpə və s. adları ilə yanaşı, yaşayış yerlərinin adları da rəvayətlərdə janrın prinsiplərinə uyğun şəkildə öz izahını tapır. Qarabağdakı Əmirvarlı kəndinin Əmir Teymurla, Sarıcalı, Muradbəyli və Eyvazxanlı kəndlərinin Pənahəli xanın oğlu Əli bəy, əyanları Murad bəy və Eyvaz xanla əlaqələndirilməsi dediyimizə səciyyəvi misallardır (9, 95-99). Gətirdiyimiz misallardan da aydın görünür ki, yaranışın sakral ələmlə əlaqələndirilməsi rəvayətlər üçün səciyyəvi deyil. Və bu nöqtədə rəvayətləri əfsanələrdən fərqləndirən mühüm bir cəhət üzərində dayanmalı oluruq. Həmin cəhət əfsanələrdən ana xətt kimi keçən möcüzəli çevrilmə və dəyişmənin rəvayətlərdə özünü göstərməməsidir. Əgər hər hansı mətndə hansısa yer adının möcüzəvi başlanğıcla əlaqələndirilməsinə rast gəliriksə, mətnin tamlığı, söyləyici tərəfindən qüsursuz danışılması istər-istəməz şübhə doğurur. “Çoban daşı” adlı bir yerin tarixçəsi belə danışılır: “Çoban varmış, qağa... Çoban gedir qoyunun yığır, yatızdırır düzdə. Göy guruldayır, ildirim şaqıldayır, urufu ədətdi, çoban tilsimə düşür. Qoyunnu-quzulu, itdi-pişihli daşa dönmür” (4, 39). “Qağa” xitabından da bəllidir ki, bu yığcam mətn toplayıcıya danışılıb, şifahi danışmaq prosesindən yazıya alınıb. Amma adın tarixçəsindən bəhs etsə də, bu mətni rəvayət hesab etmək çətinidir. Mətn yarımçıq şəkildə söylənmiş əfsanədir. Yarımçıqlıq ondadır ki, söyləyici, çobanın öz sürüsü ilə birlikdə daşa dönməsinin səbəbini toplayıcıya çatdırıb bilməyib və rəvayətlər yox, əfsanələr üçün səciyyəvi olan möcüzə motivinin birbaşa nə ilə bağlı olması mətndə havadan asılı qalıb. Çobanın və qoyun-quzunun nə səbəbə daşa dönməsini əfsanə janrının poetik sistemindən, əfsanə mətninin hansı komponentlər üzərində qurulmasından xəbərdar olmaqla və əldə olan natamam mətnin bütöv variantını tapmaqla təxmin etmək mümkündür. Məlumdur ki, əfsanə mətninin strukturundakı əsas komponentlərdən biri səbəb motivi ilə bağlıdır. Baş verəcək möcüzənin təməlinə hansı əhvalat, hansı şərait durur? Bu suala cavab verən hissə əfsanənin başlanğıc hissəsidir. Həmin hissədə diqqətə çatdırılan səbəblərdən ikisi ilə əfsanələrdə daha çox qarşılaşırıq: a) əfsanə qəhrəmanı çıxılmaz vəziyyətə düşür və çıxış yolunu quşa, daşa... dönməkdə görür; b) əfsanə qəhrəmanı ağır bir günah işlədir, bu günah müqabilində ilahi qüvvələr tərəfindən cəzalandırılaraq daşa döndərilir. Yuxarıda nümunə gətirdiyimiz “Çoban daşı” adlı natamam əfsanə mətnində, çox güman ki, daşa dönmənin əsas səbəbi çobanın hansısa bağışlanmaz günah işləməsidir. Gümanımızı ac-yalavac adama çobanın çörək verməməsi ilə bağlı məlum əfsanə mətnləri də doğruldur. Məsələn, bir əfsanədə danışılır ki, yolla gedən bir adam çobandan yeməyə bir tikə çörək istəyir. Çoban “yox” cavabı verəndə həmin adam üzünü Allaha tutub çobana qarğış edir. İlahi o adamın səsinə eşidib çobanı sürüsü ilə birlikdə daşa döndərir (9, 87). Göründüyü kimi, kiminsə günah işlətməyindən bəhs edən əfsanələrdə səbəblə bağlı başlanğıc, möcüzə ilə bağlı sonluq hissələri arasında qarğış hissəsi də bir komponent kimi xüsusi yer tutur.

Əfsanədə qəhrəman günah müqabilində yox, öz istəyi ilə daşa, quşa... çevrilirsə, mətnin başlanğıc və sonluğu arasında dilək hissəsi yer alır. E.Əmirinin “dua” adlandırdığı o hissə əfsanənin digər komponentləri kimi təfərrüatdan uzaq olur, informativ səciyyə daşıyan əfsanə mətni öz yığcamlığı, konkretliyi ilə diqqəti cəlb edir. “Əfsanə söyləyərkən söyləyici təsvirlərdən, bədii təsvir və ifadə vasitələrindən, ritorik təkrarlardan, ekspressiv ifadələrdən və s. istifadə etmir... Çünki əfsanə janrının belə vasitələrə ehtiyacı yoxdur. Söyləyici mətni deyərək bütün diqqətini hər hansı predmetin, hər hansı halın yaranması haqqında informasiyanın çatdırılmasına yönəldir. Bu hal bütün dünya xalqlarının əfsanələrinə xasdır” (12, 77). İlahi qüdrətin hökmü ilə baş verən çevrilmə və dəyişmə barədə ibrətamiz bir əhvalat danışmaq funksiyası əfsanə strukturunun biçimlənməsinə – mətnlərin ifadə tərzii və üslubuna da əsaslı təsir göstərir. Funksiyanın diktəsi ilə əfsanə mətninin strukturunda yer tutan hissələr (möcüzəyə səbəb olan şəraitdən danışılması; möcüzəni reallaşdıran dilək, alqış və qarğışın ifadə olunması; möcüzənin birbaşa özündən bəhs edilməsi) mətndən-mətnə keçir və əfsanə janrının kompozisiya qəlibləri kimi daşlaşır. Əfsanələrdə tez-tez rast gəldiyimiz qəlib ifadələr də kompozisiya qəliblərinin üzvi tərkib hissəsinə çevrilir. E.Əmirli əfsanələrdəki qəlib ifadələrdən danışarkən başlanğıc qəliblərinə daha çox yer verir: *deyirlər ki, deyilənə görə, belə rəvayət edirlər ki* (əfsanənin mənbəyini bildirən qəlib ifadələr); *bir gün, bundan irəli, keçmişdə, qədim zamanlarda, keçmiş zamanlarda, keçmiş əyyamlarda, qabaxlarda* (əhvalatların naməlum zamana aid olduğunu bildirən qəlib ifadələr); *bir bəy, bir qız, iki oğlan, bir çoban, bir gəlin* (əfsanə qəhrəmanının kimliyini bildirən qəlib ifadələr); *Ələyizin başı iki haçadı* (yaranmış varlığın hal-hazırdakı vəziyyətini bildirən qəliblər (12, 41-42). Əvvəlinci üç sırada təqdim edilən qəlib ifadələrin əfsanələrin başlanğıcı üçün səciyyəvi olduğunu inkar etmək mümkün deyil. Amma unutmaq olmaz ki, həmin qəlib ifadələr eynilə və ya bir az dəyişilmiş şəkildə nağıllarımız və dastanlarımız üçün də səciyyəvidir. Dördüncü sırada təqdim edilən cümlə isə nağılı, dastanı yox, sırf əfsanəni nişan verən bir qəlibdir. Doğrudan da, əfsanələrin bir qisminə hər hansı bir varlığın bugünkü durumuna ümumi işarə edilir, varlığın yaranma tarixi barədə söhbət həmin işarədən sonra başlayır. Dördüncü sırada təqdim olanın qəlib cümlədə Ələyöz dağının iki haçalı olmasına işarə etmək həmin dağla bağlı əfsanənin danışılmasına zəmin yaradır. O cür başlanğıc cümlələrinin başqa bir tipində isə nə vaxtsa möcüzə nəticəsində yaranmış varlığın yalnız adı çəkilir və əfsanənin əsas hissəsi adı çəkilmiş varlığın dinləyiciyə tanıtılması üzərində qurulur: *Laçında bir İlan qayası var; Oğlan-qız dərəsi var Qubadlıda; Qırxqız qayasının dibində bir göl var*. Söhbətə bu cür başlayan söyləyici əlavə izahat vermədən birbaşa İlan qayası, Oğlan-qız dərəsi, Qırxqız gölünün necə yaranması əhvalatına keçir. Əhvalatla bağlı əsas hissəyə diqqət yetirsək, görürük ki, həmin hissənin də öz qəlib cümlələri var. Aydınlıq üçün Qırxqız əfsanəsi gözdən keçirək: “Qırxqız qayasının dibində bir göl var. Deyirlər, bir gün qırx qız bu göldə çimirmiş. Birdən hay düşür ki, qoşun gəlir. Qızdar geyinməyə macal tapmırlar. Göyə üz tutub

deyirlər: “Allah, sən bizi qurtar, rüsvay olmayax!” Allah bunnarın sözünü eşidir. Qaya parçalanır, qızlar övliya olub qayaya çəkilir. İndi Qırxqız qayası ocaxdı. Camaat ora ziyarətə gedir” (4, 40). Əfsanələrdə başlanğıc qəlibləri varsa, dilək, alqış, qarğış qəliblərinin də olması təbiidir. Qırx qızın qeyb olmasından bəhs edən əfsanədə “Allah, sən bizi qurtar” cümləsi dilək-dua məzmunlu bir qəlibdir. Bu qəlib cüzi dəyişdirilmiş şəkildə – *Allah, məni quş eylə; Allah, məni quşa döndər; Allah, məni bir qara daşa döndər* və s. kimi variantlarda müxtəlif əfsanələrdə özünü göstərir. Alqışlar kimi qarğışlar da ənənəvidir, məzmun və formaca bir-birinin oxşarıdır: *Allah cəzani versin; Allah nəfəsini kəssin; Allah, bu ahı yerdə qoyma* və s. Əfsanələr sonluq qəliblərindən də xali deyil. Nümunə gətirdiyimiz “*Qırxqız əfsanəsində “İndi Qırxqız qayası ocaxdı. Camaat ora ziyarətə gedir”* cümlələri əslində qəlibləşmiş cümlələrdir. Çünki o tipdə cümlələr müqəddəs yerlərlə bağlı əfsanələrin bir çoxunda müşahidə olunur.

Başqa bir varlığa çevrilmə xətti sehrli nağıllardan da keçib gedir. Amma sehrli nağıllardakı çevrilmə əfsanələrdə gördüyümüz kompozisiya qəlibləri çərçivəsində baş vermir. Başqa varlığa çevrilmə ilə əfsanə mətni başa çatırsa, nağıl mətninin bu cür bitməsi mümkün deyil. Çünki nağıl janrında başlıca funksiya qəhrəmanı çətinliklərdən keçirib, danışılan sərgüzəştləri onun qalibiyyəti ilə başa çatdırmaqdır. Nağıl qəhrəmanı sərgüzəştlərin bir yerində hansısa sehrli qüvvənin təsiri ilə daşa, heyvana... döndərilirsə, bu, növbəti çətinliklərdən biridir. Çox keçmədən yardımçı qüvvə qəhrəmanı əvvəlki cildinə qaytarmalıdır ki, süjet xətti davam etsin, qəhrəman əldə etmək istədiyini əldə edib səfərdən evə bu cür qalib qayıtsın.

Qəhrəmanın sərgüzəştləri üzərində qurulan nağıl və dastanların möcüzəli yaranmanı bəzən üç-dörd cümlə ilə ifadə edən əfsanələr kimi yığcam mətnə sığması çətinidir. Nağıl və dastan danışan söyləyici nəinki süjet xəttini ardıcıl olaraq mərhələ-mərhələ izləyir, həm də eyni epizodu şifahi təhkiyənin tələbinə uyğun olaraq, təkrar-təkrar auditoriyanın diqqətinə çatdırılmalı olur. Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, səs, söz, söz birləşməsi, cümlə, epizod, motiv, süjet, obraz təkrarı bütövlükdə şifahi xalq yaradıcılığına xas olan bir cəhətdir. Bu təkrar tipləri içərisində epizod təkrarlarına toxunmaq istəsək, bu tip təkrara nağıl və dastanlarımızdan saysız-hesabsız nümunələr gətirə bilərik. Peşəkar söyləyici Nariş Bayramovanın dilindən yazıya alınan “Üç qardaş” nağılından bir epizoda diqqət yetirək: Kiçik oğlunu aradan götürmək üçün yollar axtaran padşaha vəzirin məsləhəti belə olur ki, oğlan gedib divlər məkanından sehrli qarpız gətirsin. Vəzirin dilindən səslənən qarpız gətirmək məsələsini təkrarən padşahın dilindən eşidirik. Padşah, oğlunu çağırır ona divlər məkanından sehrli qarpız gətirmək tapşırığı verir. Oğlan evə gəlib əhvalatı pəri qızı olan arvadına danışır. Pəri qızının ilk dəfə xəbər tutduğu qarpız gətirmək məsələsini dinləyici artıq üçüncü dəfə eşidir. Pəri qızı oğlanı sehrli məkana – öz anasının yanına yollayır: “Gedərsən, nənəmi (anasını nəzərdə tutur – M.K.) çağırarsan. Deyərsən, qızın deyir ki, mənə bir dənə balaja qarpız qırınsın versin.

Bu durur gedir, burda çağırır:

– Nənə, nənə.

Həmən arvad çıxır:

– Nədi, bala, qızım səə nə əziyyət verif gənə?

Deyir ki, nənə, qızın deyir, bostannan mənə balaja qarpız qırsın versin” (2, 36). Bu parça ilə tanış olan dinləyici qarpız məsələsini dördüncü və beşinci dəfə eşitməli olur.

Şifahi təhkiyədə hər növ təkrarın, eləcə də eyni epizodun təkrarən dilə gətirilməsinin parlaq nümunələrinə “Dədə Qorqud” boylarında rast gəlirik. “Təpəgöz” boyuna diqqət yetirək: Ozan, Təpəgözün Qazan xan, Qaragünə, Bükdüz Əmən kimi adlı-sanlı bahadırları döyüşdə “zəbun” eləməyindən, Alp Aruza qan qusdurmağından, Alp Rüstəm, Uşun Qoca, Qiyan Selcik kimi igidləri öldürməyindən, Təpəgöz fəlakəti ilə üzləşən Oğuz elinin yeddi dəfə yer-yurdu tərk eləməli olmasından söhbət açır. Ozan həm də onu bildirir ki, Təpəgöz fəlakətində oğlunu itirən bir qadın ikinci oğlunu da itirmək istəmir. Qadın nicat yolunu axından qənimətlərlə, o cümlədən götürdüüyü əsirlərlə qayıdan, amma Təpəgöz müsibətindən xəbərsiz olan Basata üz tutmaqda görür. Qadın Basata Təpəgöz barədə belə deyir: “Alplar başı Qazana bir zərb urdu. Qardaşı Qaragünə əlində zəbun oldu. Bıgıqanlı Bügdüz Əmən əlində zəbun oldu. Ağsaqqallı baban Aruza qan qusdurdu. Meydan yüzündə qardaşın Qiyan Selcik ödi sındı, can verdi... Yedi qatla Oğuzu yerindən sürdü” (3, 128). Qadının bu sözləri cüzi fərqləri nəzərə almaq şərt ilə (məsələn, Alp Rüstəm və Uşun Qocanın adını çəkməmək istisnası ilə) bir az əvvəl ozanın Təpəgöz barədə dediklərinin təkrarıdır. Hər hansı hekayə, povest və romanda oxşar situasiyanı təsvir etmək lazım gəlsə, yəni oxucuya artıq məlum olan hansısa əhvalatı yenidən xatırlatmaq gərək olsa, yəqin ki, çıxış yolu başqa cür tapılardı. Tutaq ki, bu cür: “Filankəs filankəsə orda nələr baş verdiyini bir-bir danışdı”. Vəssalam. Bir cümlə ilə məsələ həllini tapar, heç nə qaranlıq qalmazdı. Oxucu başa düşərdi ki, həmin cümlə ilə onun da bir az əvvəl xəbərdar olduğu filan-filan əhvalatlara işarə edilir. Nağıl və dastanlarda da bir-iki cümlə ilə olmuşlara işarə edib keçmək mümkün deyilmi? Mümkündür və söyləyicilərin arada o üsuldan istifadə etdiyini göstərən məşhur bir qəlib var: “Mən sizə necə danışmışdım, filankəs də gedib əhvalatı filankəsə elə danışdı”. Hərdən bu üsula əl atmaq heç də təhkiyədə söyləyicinin əl-qolunu bağlamır və o, epizod təkrarlarına böyük məmnuniyyətlə meydan verir. Epizod təkrarları epik mətni yadda saxlayıb incəliklə auditoriyaya çatdırmağa, danışılan əhvalatları dinləyicinin lazımı şəkildə mənimsəməsinə kömək edir. Heç şübhəsiz, epizod təkrarları təkrarın digər növləri kimi, həm də bədiilik effekti yaradır. Bu məqamda epizod təkrarlarına, öləri də olsa, toxunmağımızda əsas məqsəd əfsanələrlə müqayisədə nağıl və dastanlarda əhvalatların daha geniş yer tutmasına və daha böyük təfəsilatla danışılmasına diqqəti yönəltməkdir.

Nağıl və dastanlarda əhvalatları qəhrəmanların atdığı addımlar müqabilində danışmağın üslubi özəlliyi nədən ibarətdir? Bu suala müxtəlif yönərdən cavab

vermək olar. Amma o yöndə cavaba diqqət yetirmək lazım gəlir ki, həmin cavab nağıl və dastan üslubunu hekayə, povest və roman üslubundan ayırmağa az-çox kömək etsin.

Nağıl və dastanlarda qəhrəmanın təqdim edilməsi baxımından üslubi özəlliklərdən birini tədqiqatçılar verilən söz və atılan addım arasında uyğunluğun olub-olmamasının aydınlaşdırılmasında görürlər. Məsələn, D.N.Medrişin qənaətinə görə, üslub əks etdirilən hadisəyə bədii sözün necə yanaşmasından başlayır. Odur ki, folklor və yazılı ədəbiyyat əlaqələrindən üslub kontekstində bəhs edilərkən söz və hadisə münasibətləri xüsusi baxış bucağı kimi götürülür (13, 74). Söz və hadisə münasibətlərində araşdırılması vacib olan istiqamətlərdən biri verilən sözün, götürülən öhdəliyin yerinə yetirilməsi prinsipidir. Bu prinsip, təbii ki, mifdən, mifoloji düşüncədən irəli gəlir. Mifoloji düşüncəyə görə, sözlə əşya, sözlə baş verən əhvalat arasında birbaşa bağlılıq vardır. Bu cür təsəvvürün göstəricisidir ki, əfsanələrdə dilək, alqış və qarğışlar şəklində səslənən sözlərin gerçəyə çevrilməsinin şahidi oluruq. Yaradana üz tutub sidq-ürəkdən dilək diləmək inancı, təbii ki, bir motiv kimi nağıl və dastanlarımızdan da keçir. Bu inancın bariz nümunəsi alqış eləyib, nəzir-niyaz paylayıb böyük Yaradandan övlad istəmək və istəyin həsil olmasıdır. Neçə-neçə nağıl və dastanın belə bir motivlə başlaması məlum və məşhur məsələdir. Sidq-ürəkdən deyilən sözün İlahi tərəfindən eşidilməsinə inam, insanın da öz sözünə sahib çıxması, öz sözünün ağası olması inancını doğurur. Bir az əvvəl başqa bir münasibətlə misal çəkdiyimiz “Təpəgöz” boyunu bir də yada salsaq, öz sözü üstündə Basatın necə möhkəm durmasının şahidi olarıq. Bütöv bir elə qan udduran, neçə-neçə bahadırı məğlub, neçə-neçə igidi şəhid edən Təpəgözlə təkbaşına vuruşa getmək inadından Basatı heç kim döndərə bilmir. Deyilən sözü bu cür gerçəyə çevirmək xəttini “Dədə Qorqud”un əksər süjetlərində axtarmaq mümkündür. Hətta belə də demək mümkündür ki, “Dədə Qorqud” boylarında süjet xətti bir çox hallarda verilən sözün yerinə yetirilməsi üstündə qurulur. Dəli Domrulun Əzrayılla vuruşmaq cəhdi, Qanturalının üç vəhşi heyvanla döyüşməsi, Qazılıq Qoca oğlu Yegnəyin, Bəkil oğlu İmranın, Qazan oğlu Uruzun öz atalarını, Uşun Qoca oğlu Səgrəyin öz qardaşını əsirlikdən qurtarması “Dədə Qorqud” boylarında sözü əmələ çevirib bahadırlıq nümayiş etdirmək süjetləridir. Uzağa getmədən məsələyə bahadırlıq kontekstində yanaşsaq, qəhrəmanın gedər-gəlməzlə sınağa çəkilməsini sehrlə nağıllar üçün də səciyyəvi süjet göstəricisi saymalıyıq.

Ənənəvi başlanğıc və ənənəvi sonluqlar arasında sehrlə nağılın kompozisiyası, əsasən, üç hissədən ibarət olur: 1) evdəki vəziyyətdən bəhs edən hissə; 2) səfərdən və səfərdəki çətinliklərdən bəhs edən hissə; 3) evə qayıdırdan bəhs edən hissə. Başlanğıc və sonluqlar söyləyici nitqi üzərində, üç əsas hissə isə həm söyləyici, həm də personajların nitqi üzərində qurulur. Söyləyici nitqində əsas diqqət baş qəhrəmanın atdığı addımlara, baş qəhrəman ətrafında cərəyan edən hadisələrə yönəlir. Söyləyici o personajların nitqinə yer verir ki, onlar hadisələrin birbaşa iştirakçılarıdır. Nağılın ənənəvi başlanğıc və ənənəvi sonluğunda personaj nitqinə məhz ona görə rast gəlmirik ki, həmin hadisələrdə baş qəhrəmanın və ya hansısa

başqa bir personajın atacağı hər hansı bir addımdan bəhs olunmur. Söyləyici əsas söhbətə nağıl qəhrəmanının alqış və nəzir-niyazla doğulmasından başlayırsa, demək, o, bəri başdan qeyri-adi əhvalatlarla tanışlığa zəmin yaradır. Dinləyici başa düşür ki, İlahinin xüsusi lütfkarlığı ilə doğulan uşaqdan danışmaq ağıllı kamalı və rəşadəti ilə bütün çətinliklərdən qalib çıxacaq qəhrəmandan danışmaq deməkdir. Söyləyici çətinliklər barədə söhbəti bəzən uşağın dünyaya gəldiyi tarixlə bağlı olaraq başlayır. Nağıl mətninə baş qəhrəmanının nitqindən xeyli qabaq ətrafdakı bədxah adamların nitqi daxil olur: “Padşah sağ olsun, sənin arvadın bir cüt it küçüyü doğup” (4, 180). Ətrafdakı bədxah adamların danışığında tez-tez qarşılaşdığımız nitq formalarından biri bu cür iftira məzmunlu nitqdır. İftira bir çox hallarda birbaşa nağıl qəhrəmanının özünə qarşı yönəlir, amma bu, qəhrəmanı heç cür yolundan saxlaya bilmir. Bədxah adam (yuxarıda misal çəkdiyimiz “Məhəmmədlə Pəri” nağılında padşahın vəziri) böhtan faş olmasın deyərək doğulmuş körpələri aradan götürməyə çalışır. Bu ağır işin öhdəsindən gəlmək üçün vəzir bir qarışma üz tutmalı olur. Vəzirlə dialoqda bədxah qarının sözləri səslənir: “Get, bir dənə yeşik düzəltdir gətir... Yeşiyin ağzını yaxşı-yaxşı bağla, apar at filan çaya” (4, 180). Xeyirxah bir adamın qutunu tapıb uşaqları xilas etməsi xatırladığımız beynəlxalq süjetin məlum və məşhur davamıdır. Doğrudan da, əhvalat o cür cərəyan edir və qutuya qoyulub çaya atılmış körpələri övladsız bir dəyirmançı xilas edir. Dəyirmançının evində böyüyüb boya-başa çatmış Məhəmmədi hərəkətə gətirib addım atmağa sövq edən kənar adamların dedikləri olur: “Sənin atan, anan yoxdur, səni dəyirmançı tapıb” (4, 180). Bu sözləri Məhəmmədə birlikdə oynadığı tay-tuşları deyirlər. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, eyni funksiya daşıyan bir neçə adamın tək adam yerində danışması nağıl və dastanlarda qarşılaşdığımız üslubi cəhətlərdən biridir. “Buğac boyu”nda qırx namərd, “On iki qardaş” nağılında on iki qardaş eyni funksiya daşıdıqlarına görə bir adam danışmış kimi danışirlər. Və onların bir nəfər adından dedikləri baş qəhrəmanın atdığı hansısa addımın səbəbinə çevrilir. “Məhəmmədlə Pəri” nağılında baş qəhrəmanın evdən çıxıb səfərə yollanması da məhz tay-tuşlarının “Sənin atan, anan yoxdur...” sözündən sonra başlayır. Gedib bir qalaçaya çıxan Məhəmmədin orda bir atla ünsiyyət qurmasında da sehrlili nağılların üslubu üçün səciyyəvi olan başqa bir cəhətlə qarşılaşırıq: əgər hər hansı heyvan, quş, həşərat... öz hərəkəti ilə nağılın dinamikasında birbaşa iştirak edərsə, o da dil açib insan kimi danışır. At Məhəmmədi qalaçada görün kimi deyir: “Məhəmməd, səni Allah yetiribdi, gəl mənə sahiblik elə” (4, 180). D.N.Medrişin sözləri ilə desək, “Nağılda, adətən, o personaj danışır ki, o, hərəkətdədir, hadisənin iştirakçısıdır” (13, 88). “Məhəmmədlə Pəri” nağılında baş qəhrəmana yardım etməklə süjet xəttinin inkişafında özünəməxsus rol oynayan atın insan kimi danışması nağıl poetikasına tam uyğun olan bir haldır. Bu fikri bir az əvvəl xatırladığımız “On iki qardaş” nağılında qarışqaların baş qəhrəmanla dialoquna da aid edə bilərik: “Kamalı Sahib durdu getdi qarışqalar padşahının yanına. Qarışqalar padşahı dedi:

– Ey Kamalı Sahib, sən mənim millətimi (yəni qarışqaları – M.K.) bir belə ki, ölümnən qutarmısan, dünyada mənən nə isdiyirsən?

Dedi:

– Sənin sağlığın. Sənin heç bir şeyin lazım deyil mənə” (9, 174). Axırıncı cümlədən belə çıxır ki, qarışqa ilə ünsiyyətdən nağıl qəhrəmanının heç bir umacağı, təmənnası yoxdur. Halbuki nağıl məntiqinə görə, qəhrəmanın hansısa heyvana, quşa, həşəratə mərhəmət göstərməsi süjetin növbəti mərhələsində qəhrəmana həmin heyvan, quş, həşərat tərəfindən yardım və köməklə nəticələnməlidir. Təbii ki, “On iki qardaş” nağılı da bu baxımdan istisna deyil. Qarışqalar padşahı dil açıb danışdırsa, bu o deməkdir ki, həmin dialoqdan sonra baş verəcək əhvalatların hansısa bir yerində biz onun (qarışqalar padşahının) birbaşa iştirakının şahidi olacağıq. Elə də olur. Bir-birinə qarışdılmış yeddi put darı ilə yeddi put buğdanı son dənəsinəcən bir-birindən ayırmaq, yəni son dərəcədə çətin bir işi yerinə yetirmək məsələsi ortaya çıxanda qarışqalar padşahı köməyə gəlir və hadisələr düzümündə bir iştirakçı kimi yer tutur.

Bədxah qüvvələrin və yardımçı personajların nitqindən ümumi şəkildə bəhs edib, nağıl qəhrəmanının nitqi üzərində dayanmalı olsaq, hər şeydən qabaq, bu nitqdə sözlə əməl arasındakı bağlılığın qabarıq ifadəsini görürük. Bu bağlılığı isə yenə bədxah qüvvələrin fənd-feili müqabilində izləməli olarıq. “Məhəmmədlə Pəri” nağılından tanıdığımız bədxah vəzir və küpəgirən qarının qurduğu kələyin, işlətdiyi fənd-feilin biri budur ki, Məhəmməd gedib sehrlə quşu gətirməlidir. “Dədə Qorqud” qəhrəmanları öz hünərlərini Tanrının köməyi ilə əlaqələndirdikləri kimi, Məhəmməd də gedər-gəlməz yola “Allaha pənah” deyib çıxır və hər dəfə qorxulu səfərdən uğurla qayıdır. Oxşar vəziyyət, yəni verilən sözə əməl edib çətinliklərdən qalibiyyətlə çıxmaq “On iki qardaş” nağılında da özünü göstərir. Fərqi ondadır ki, bu nağılda baş qəhrəman yalnız qılıncın yox, həm də ağılın gücündən məharətlə istifadə edir. Başqa sözlə desək, nağılda baş qəhrəmanın atdığı addım qılınc çalmaqla yanaşı, ağıl-zəka işlətməyin də ifadəsinə çevrilir. Təsadüfi deyil ki, bu cəhətə nağıl qəhrəmanının Kamalı Sahib adında da işarə edilir. Kamalı Sahib, çox güman ki, Sahibi-Kamal, yəni Kamal Sahibi adının şifahi nitqdə təhrifə uğramış şəkildir. Nağıl qəhrəmanı ada uyğun hərəkət edərək ağıl işlədir və nəinki qızını almaq istədiyi Çin padşahı, hətta divlər padşahı qarşısında da verdiyi vədi, götürdüyü öhdəliyi yerinə yetirir. Adla qəhrəmanın təbiətinə, ən başlıcası isə gördüyü işə, yol verdiyi hərəkətə işarə etmək bir çox başqa nağıllarda da rast gəldiyimiz bir cəhətdir. Dağı dağ üstə qoyan, Burnu ilə buz əridən... kimi adlar nağıllarda konkret hərəkətləri diqqət mərkəzində saxlamağın səciyyəvi göstəriciləridir. Belə göstəricilər sırasına “Dədə Qorqud” dastanındakı Əgrək, Səgrək, “Koroğlu” dastanındakı Tüpdəğidən, Halaypozan tipli adları da əlavə etmək olar. Dağı dağ üstə qoyan və Buzəridən adlarında da dağın dağ üstə qoyulması, buzun burunla əridilməsi hərəkətləri diqqət mərkəzinə çəkildiyi kimi, Əgrək, Səgrək adlarında tərsinə və “axmaqcasına” iş tutmaq, Tüpdəğidən və Halaypozan

adlarında isə sədləri dağıdıb, qaydaları pozmaq addımları diqqət mərkəzinə çəkilir.

Nağıl və dastanlarda hərəkətin ön plana çıxarılması və qəhrəmanın tutduğu işin addım-addım söyləyici tərəfindən izlənilməsində mifdən, mifoloji düşüncədən irəli gələn üslubi məqamlardan biri sözlə əməlin vəhdətidirsə, başqa bir məqam da həmin vəhdətin necə və nədən asılı olaraq pozulmasıdır. Verilən sözə əməl etməyib vədə xilaf çıxmağın məşhur misallarından biri Beyrəklə bağlıdır. Bu məşhurluq Kamal Abdullanın “Gizli Dədə Qorqud” kitabından başlayır. Kitabda Kamal Abdulla Beyrək barədə özünəməxsus fikir irəli sürür: “Məhz Beyrək, heç bir digər qəhrəman yox, məhz Beyrək öz taleyini bu şəkildə bitirməliydi. Çünki heç bir digər qəhrəman Sözü və Sözün qurduğu etik normalara və kontekstlərə onun kimi bu cür qarşı çıxmamışdı. Söhbət simpatiya bəslənən qəhrəmandan gedirsə, heç bir digər qəhrəman Sözü itaətdən boyun qaçırmamışdı. Təkcə Beyrəkdən başqa! Təkcə Beyrək oldu ki, müqtədir Mifin yaratdığı epik qurğulara üsyan etdi, təkcə Beyrək oldu ki, Sözü qarşı çıxdı. Əslində Beyrəyin günahını Beyrəyin özü hazırlamışdı. Söz və Sözü tabe Müəllif (söyləyici ozan – M.K) isə Mif göstərişini əsas tutaraq Beyrəyi cəzasız qoymur” (14, 212). Beyrəyin verdiyi vədə xilaf çıxmasını K.Abdulla obrazın ikiləşməsi ilə əlaqələndirir. K.Abdullanın nəzərində iki Beyrəkdən biri nümunəvi Beyrəkdir. Bu Beyrək Oğuz elinin cəngavərlik qayda-qanunları daxilində hərəkət edir. Dövlətə sədaqət, dövlətçilik nizam-intizamının qorunması yolunda sona qədər çarpışmaq cəngavərlik qayda-qanunlarının ən vacibidir. Qazan xana sədaqət göstərib Alp Aruzun qılıncına tuş gəlməklə Beyrək əslində cəngavərlik qaydalarının ən vacibini yerinə yetirmiş olur. K.Abdullanın nəzərdə tutduğu iki Beyrəkdən digəri necə, o da qayda-qanun gözləyirmi, normalara əməl edirmi? Kafirin bakirə qızına verilən sözü yerinə yetirməmək – öz elinə sağ-salamat qayıdandan sonra geri dönüb həmin qızı “halallığa almamaq” cəngavərliyə nə dərəcədə uyğun bir hərəkətdir? Doğrudur, “Dədə Qorqud”un Vatikan nüsxəsində Beyrək vədə xilaf çıxmıyıb kafir qızının dalınca gedir və onu “halallığa alır”. Amma bu heç də o demək deyil ki, dastanın Drezden nüsxəsindəki vədə xilaf çıxmaq variantı Beyrəyin bir obraz kimi ümumi mahiyyəti ilə bir araya sığmır. Əgər Beyrək bəzircanlar yanında özünü nişan verməmək oyunu qura bilirsə, bu oyunun ən böyüyünü dəli ozan cildinə girməklə oynayarsa, demək, biz obrazda kələkbazlıq, triksterlik adlı bir xəttin ayrı-ayrı məqamları ilə qarşılaşmış oluruq. Kafirin bakirə qızına verilən vədi yerinə yetirməmək məhz triksterlik məqamıdır. Dədə Qorqud kimi mənəvi liderin müəyyən qədər trikster çizgiləri ilə təqdim edildiyi bir boyda Beyrəyin triksterliyi təəccüb doğurmamalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, nümunəvi bahadır üçün norma, “olar-olmaz” çərçivəsi əsədirsə, trikster üçün normasızlıq, çərçivəsizlik əsəsdır. Əlbəttə, Beyrəyi büsbütün normasız, çərçivəsiz qəhrəman adlandırmaq doğru olmaz. Doğru olan budur ki, Beyrək obrazında normasızlığın, çərçivəsizliyin triksterlikdən gəlmə elementləri var və dondan-dona girmək həmin elementlərdən biridir. K.Abdulla Beyrəyin ikiləşməsini yazılı ədəbiyyatdan gəlmə bir cəhət kimi qiymətləndirir və belə hesab edir

ki, Beyrəkdə “Dədə Qorqud”un digər qəhrəmanlarında görmədiyimiz ştrixlərin özünü göstərməsi yazı mədəniyyətinin təsiri ilə ortaya çıxmış bir məsələdir. Bu fikirlə razılaşmamaq çətindir. Amma o da unudulmamalıdır ki, yazılı ədəbiyyatda öz ikiləşməsi ilə seçilən mürəkkəb obrazların qida mənbələrindən biri ibtidai mifoloji obrazlardır. O obrazlar ki, libasdəyişmə, dondan-dona, cilddən-cildə girmə, triksterlik onlar üçün adi bir haldır. Həm müsbət, həm də mənfi cəhətləri özündə birləşdirən bu obrazlar bir çox hallarda mifin ciddi yönlü baş qəhrəmanlarının “dvoynik”inə və parodiyasına çevrilir. Söhbəti Beyrəyin üzərinə gətirib qeyd edə bilərik ki, verdiyi sözə əməl etməməklə Beyrək mifin baş qəhrəmanlarının yolundan çıxırsa, mifdəki və folklordakı antiqəhrəmanların müəyyən cizgilərini özündə birləşdirir və hərdən antiqəhrəman addımı atır.

Triksterlik əlamətlərini sehrlı nağıllardan daha çox heyvanlar haqqında nağıllarda və komik məzmunlu məişət nağıllarda müşahidə edirik. Ramazan Qafarının sözləri ilə desək, “heyvanlar haqqında nağıllarda sehrlı və sosial-məişət nağıllarından fərqli olaraq ideal qəhrəman yoxdur, ağıl kobudluğa, qəddarlığa, vəhşi gücə qarşı qoyulur. Zəiflər nə qədər ağıl sahibidirlərsə, güclülər bir o qədər səfehirlər” (15, 145). Kələkbazlıq və axmaqlıq motivi heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllara xüsusi komiklik gətirir və əks qütblərin yaxınlaşma və qovuşmasında hoqqabazlıq xüsusi rol oynayır. Bir heyvanın yox, əksər heyvanların gülüş hədəfinə çevrilməsi obrazlar arasında yaxşı-pis bölgülərini pozur, onlardan hansınisa mütləq müsbət obraz kimi qəbul etmək mümkün olmur. “Bacarana baş qurban” meyarı ilə hərəkət edən obrazlar arasında “Kişi gərək tüpürdüyünü yalamasın” deyimi axmaqlığın ifadəsi kimi səslənir. “Dəvə, tülkü və qurd” nağılında həmin deyimlə dəvəyə ibrət dərsi vermək istəyən qurd gülüş hədəfinə çevrilir. Verdiyi sözə əməl etməyən, ibrət götürmək əvəzinə qurdun axırına çıxan dəvə isə öz gücünü hiylə işlətməklə göstərir (4, 318-319). Heyvanlardan bəhs edən nağıllarda hiyləgərliyin rəngarəng mənzərələrini tülkünün timsalında görürük. Zəngilanın Gilətağ kəndində usta söyləyici Xuduş Cəbrayıloddan eşidib yazıya aldığımız “Şirlə tülkü” nağılına nəzər salaq: “Gəl qardaş olax, mən görsədim, sən də ovla gəti, bir yerdə yəh”. Bu, Süsən dağından gələn Əsgülüm dağını özünə oylaq seçən şirə tülkünün dedikləridir. Bu sözlərlə tülkü Əsgülüm dağında şirlə “dinc-yanaşı” yaşamağın şərtini kəsir. Şirin şərtə əməl etməsi tülkünün kələyinə geniş meydan açır. Qoyunu parçalayıb yeməkdə olan şir “qardaşı” tülkünü də yeməyə çağıranda kələyi işə salmaq üçün fürsət yaranır. Şirdən qorxduğunu bildirən tülkü deyir: “Qoy bu boğursağnan qolunu yalannan bağlıyım... Mən arxeyin olum, bir tikə yeyim, aj qalmıyım.

Dedi:

– Noolar, qardaş olmuşuq, bir dəyqa, iki dəyqa mənim qolum bağlı qalsın. Sən aj qalmıyassan ki?!

Tülkü şirin qolunu bağladı. Gözdədi, gördü kü, gün vurdu boğursağı qurutdu, oldu kəriş. Tülkü durdu, belə dolaylandı getdi. Şir dedi:

– Tülkü qardaş, hara gedirsən?

Dedi:

– Çıxıram gedəm daa.

Dedi:

– Bə mənim qolum bağlı qaldı.

Dedi:

– Cəhənnəmə bağlı qalsın”(4, 315). Bir parçasını nümunə gətirdiyimiz “Şirlə tülkü” nağılı verilən sözü yerinə yetirməməyin komik ifadəsi barədə aydın təsəvvür yaradır.

Komik yalançı pəhləvanın mərkəzi fiqura çevrildiği məişət nağıllarında sözə əməl etməyin fərqli mənzərəsi ilə tanış oluruq. Fərqli mənzərə sözlə əməl birliyinin parodik şəkildə təqdim edilməsi ilə yaranır. Usta söyləyici Xuduş Cəbrayılövün dilindən yazıla aldığımız “Şah Abbasla keçəl” nağılı bu baxımdan xüsusi maraq doğurur. Nağıl Şah Abbasın boraniya yazıb möhür vurduğu bir “kəlam”ın keçəl tərəfindən gerçəyə çevilməsi əhvalatı üstündə qurulur. Məlumdur ki, sehrli nağıllarda da çətin tapşırığı nağıl qəhrəmanına, adətən, padşahlar verir. Tapşırığı vermək kiminsə vasitəçiliyi ilə yox, padşahla nağıl qəhrəmanının birbaşa dialoqu əsasında baş tutur. Kiminsə kiminləsə sifariş və ya məktub dili ilə danışmasını çox da yaxına buraxmayıb üzbəüz söhbətə geniş yer verən sehrli nağıllardan fərqli olaraq, “Şah Abbasla keçəl” nağılında “çətin tapşırığı” padşah yazı vasitəsi ilə verir. Boraniya həkk olunub altına möhür vurulmuş yazı budur: “Dünya bir kor eşşəkdir, quyruğunnan neyə tutsan, elə də gedər”. Keçəl yazını görəni kimi boranını aparıb evə qoyur və vaxt itirmədən padşah buyruğunun icrasına başlayır: “Mən Şah Abbasın oğluyam. Gəlmişəm bu şəhərin işdərin-zadın yoxlamağa” (4, 260-261). Şah Abbasın oğlu kimi qəbul edilib xudmani bir evdə yerləşdirilən, vilayət padşahının qızını almaq dərəcəsinə iltifat, hörmət-izzət görəni keçəl ustalılıqla başladığı oyunu ustalılıqla da başa vura bilir – Şah Abbasdan yazılı buyruq aldığı kimi, buyruğu yerinə yetirdiyini də şaha məktubla xəbər verir: “Əziz atam, mehriban atam Şah Abbas, gəldim sənə tapşırığından filan şəhəri yoxluyub kutarandan sora filan padşahın qızına aşığ oldum. İndi gəlirəm. Ata, hələ-hələ mənim peşvazıma çıxın” (4, 262). Şah Abbas qəzəblənib keçəli dar ağacından asdırırmı? Əlbəttə ki, yox. Şah Abbas keçəli dara çəkdirsə, xalq gülüşünün poetikasından irəli gələn oyun qaydaları pozular. Bu qaydaları məharətlə qoruyub saxlayan söyləyici, nağılı Şah Abbasın keçəli bağışlaması, ona qırx gün, qırx gecə toy çaldırması ilə bitirir. Çünki söyləyici çox yaxşı bilir ki, Şah Abbas özü keçəl tərəfindən qurulmuş “yalançı (uydurma) padşah oğlu” oyununda iştirakçı və tərəf-müqabilidir. Bu oyunda əsas məsələ padşah sözünü yerinə yetirməyin parodiyasını təqdim etməkdir.

Yəqin xatırlayırınsınız ki, yalançı qəhrəmanla bağlı olan bu məlum və məşhur süjet Servantesdən, Qoqoldan, Mirzə Fətəli və Mirzə Cəlildən üzübəri yazılı ədəbiyyatın da işlək süjetlərindən biridir. Kökü mifə və folklora gedib çıxan bu süjetin ayrı-ayrı roman və pyeslərdə yalançı cəngavər (“Don Kixot”), yalançı müfəttiş (“Müfəttiş”), yalançı kimyagər (“Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər”), yalançı ruhani (“Ölülər”) sərgüzəştləri üzərində qurulan müxtəlif nümunələri ilə tanış

oluruq. Həmin nümunələr mif və folklardan qidalansa da, hadisələrin seçilməsi, qiymətləndirilməsi və əks etdirilməsi prinsiplərinə görə heç də mif və folklor süjetləri ilə eyniyyət yaratmır. Fərdi üslub məhsulu olan yazılı ədəbiyyat nümunələrini üslubi cəhətdən söz-hərəkət birliyinin qorunması, söz-hərəkət birliyinin pozulması başlıqları altında qruplaşdırmaq heç də özünü doğrultmur.

Biz folklorda söz-hərəkət birliyinin qorunması və pozulması məsələlərindən bəhs edərkən nağıllarla yanaşı, arabir dastanlara da toxunduq və bununla bu iki janr arasında üslubi oxşarlığa işarə etdik. Həmin oxşarlıqlar sırasına kompozisiya yaxınlığını da əlavə etmək olar. Dastanların xüsusi başlanğıc və sonluqları arasındakı əsas hissələr ümumi mahiyyətinə və məntiqi ardıcılığına görə nağıllardakı əsas hissələrdən o qədər də fərqlənmir və bu hissələr evdəki şəraitdən, səfərdəki çətinliklərdən, qəhrəmanın səfərdən qayıtmasından bəhs edir. Nağıl və dastanların poetik sistem etibarilə bir-birinə yaxınlığını xüsusi olaraq diqqətə çatdıran Məhəmmədhüseyn Təhmasib yazır: “Dastanlar çox zaman hətta birbaşa nağıllardan istifadə ilə yaradılır. Qoşmasız danışılan dastanları isə nağıllardan fərqləndirmək çox çətinidir” (16, 65). Bu iki janr arasında oxşarlığa görədir ki, aşığılar dastanları da “nağıl” adlandırırlar: “Abbasla Gülgəz”in nağılı, “Valehlə Zərnigar”ın nağılı... Oxşarlıq ənənəvi qəliblərdə də özünü göstərir. Nağıl və dastan təhkiyəsində diqqətə cəlb edən cəhətlərdən biri söyləyicinin sözü sözə, cümləni cümləyə, əhvalatı əhvalata calamaq cəhdidir. Şifahi məişət nitqində müşahidə olunan bu üslubdan nağıl və dastan söyləyicisi məharətlə istifadə edir – cümlə hansı söz və ya ifadə ilə bitirsə, sonrakı cümlə həmin söz və ya ifadə ilə başlayır: “Dev gülür, deyir:

– Ay qız, mənim canım nə süpürgədədi, nə də yanar oddadı.

Mənim canım Boz dağda boz öküzün qəfəsində bir göyərçindədi. Heç mən özüm onun yaxınına gedə bilmirəm, – deyib çıxıb gedir. Gedənnən sora Kamalı Sahib gəlir. Gələndə deyir ki, qız, nə dedi?” (9, 181). Göründüyü kimi, “çıxıb gedir” ifadəsi ilə bitən cümlədən sonrakı cümlə “gedənnən sora” ifadəsi ilə başlayır; “gəlir” sözü ilə bitən cümlədən sonrakı cümlə “gələndə” sözü ilə başlayır. Başqa bir nümunəyə nəzər salaq: “Nəysə, bı qızı bəzədilər, apardılar keçəlin yanına. Keçəl bı qızı görənnən sora bı qıza aşix oldu. Aşix olannan sora qızın dədəsi bir kağız yazdı Şah Abbasa ki, bəs sənin oğlun gəldi mənim şəhərimi yoxluyanda mənim qızıma aşığ oldu, filan ayın filan vaxdında filan yerdə hazır ol” (4, 262). Nümunədə “aşığ oldu” ifadəsinin dalınca “aşığ olannan sora” ifadəsinin işlənməsi cümləni cümləyə, fikri fikrə bağlamaq funksiyası daşıyır.

Hekayə, povest və romanlarda müxtəlif məkanlarda baş vermiş hadisələri eyni təsvir içində təqdim etmək adi bir haldır. Əksətdirmədə əsas üsulu personajların hərəkət və danışlıqlarını ayrı-ayrılıqda izləməkdən ibarət olan nağıl və dastanlarda bu heç cür mümkün deyil. Əgər personajlar müxtəlif məkanlardadırsa, söyləyici onların hərəkət və davranışlarını növbəlilik prinsipi ilə auditoriyaya çatdırır – əvvəl birinin nə etdiklərindən, sonra ikincinin başına gələnlərdən danışır.

Müxtəlif məkanlarda baş verən əhvalatlar arasında əlaqə yaratmaq və mətnin bütövlüyünü qorumaq üçün söyləyici nağıl və dastanlarda keçid formullarından istifadə edir: “Soltan İbrahim yatmaqda olsun, xəbəri sənə kimdən verim, yeddibaşlı devin qardaşlarından”. “Hətəm Sultan burda qalsın, gəl sənə Tahirdən xəbər verim”. “Hindi bular burada axtarmaqda olsunlar, mən sizə danışım oğlandır”. “Bunları burda qoyaq, görək keçəlin başına nə gəldi”. “Bunları burda qoyaq, sizə xəbər verək padşahdan” (8, 242-243). Nağıllardan götürülmüş bu cür keçid formullarının oxşar variantları dastanlarda da müşahidə olunur: “Bunlar getməyə bina qoysunlar, sizə xəbər verim Aslan şahın arvadı Banu xanımdan”. “İndi Koroglu öz dəliləri ilə qalsın Çənlibeldə, sənə kimdən deyim, Dərbənddə Möminə xanımdan” (8, 242). Görmək çətin deyil ki, bütün bu tipli keçid formullarında söyləyici bir əhvalatı yarımçıq saxlayıb fərqli məkanda baş verən başqa bir əhvalatı danışacağını bildirir. Əhvalatların paralel yox, nağıl və dastan poetikasına uyğun olaraq ard-arda danışılması süjetdə dinamikliyin qorunub saxlanması üçün də söyləyiciyə gərək olur. “At ayağı külük, ozan dili çevik olur”; “nağıl dili yüyrək olar” deyən söyləyici hadisələrin sürətli gedişatını bildirən xüsusi formullara da üz tutur: “Keçəl Qaravəl Qara Məmməd belinə çörək bağlayıb çəhdi çustun dabanın, qırdı yerin damarın, dərələrdən yel kimi, təpələrdən sel kimi, badeyi-sərsər kimi baş yastığa, göz yuxuya verməyib gəldi çatdı dərya qırağına”. “O necə deyərlər, çəkdi çarığın dabanını, qırdı yerin damarını, günə bir mənzil, az getdi, üz getdi, dərə, təpə düz getdi, günlərin birində gəlib Çənlibelə çatdı” (8, 244). Həm nağıl, həm də dastanlardan götürülmüş bu formulları işlətməklə söyləyici uzun səfərə çıxan qəhrəmanın dayanmadan irəli getməsini, gecəni gündüzə qatıb mənzillər qət etməsini diqqətə çatdırmaq istəyir.

Üslubi vasitələri hadisələrin dinamikası üstündə kökləmək nağıl və dastan janrlarını bir-birinə yaxınlaşdırdığı kimi, həm də müəyyən qədər bir-birindən fərqləndirir. Dastanın strukturca nəsr və nəzmdən ibarət olması, yurd yerlərinə, (nəsr hissələrinə) uyğun olaraq aşığın saz çalıb müvafiq havalar üstündə qoşma-gəraylılar oxuması istər-istəməz dinamizmə öz təsirini göstərir. Nağılçı süjet xəttini ara vermədən auditoriyaya çatdırmalı olduğu halda, dastançı qoşma-gəraylıların sazla ifası zamanı əhvalatların danışılmasına ara verməli olur. Havacat üstündə avazla oxunan şeirlər süjet xəttini izləməkdən daha çox hadisələrin doğurduğu hiss-həyəcan, duyğu-düşüncələri əks etdirir. Saz havaları üstündə şeirlərin oxunması dastan ifaçılığında yalnız dinamizmə yox, həm də formul və qəliblərə təsir göstərir.

Yurd yerinə keçməmişdən qabaq dastançı-aşıq, adətən, ya üç ustadnamə oxuyur, ya da bir divani, bir təcnis. Nağıllar isə, adətən, komik təkərləmə (sicilləmə) və “biri vardı, biri yoxdu” formulu ilə başlayır: “Sizə kimdən deyim, kimdən danışım, dır-dır arvadlardan, ilan vuran, iman qıran, saman altdan su yeridən, yabynan doğa içənlərdən, qarışqa minib çaydan keçənlərdən – paxıl bacılardan. Biri vardı, biri yoxdu” (17, 152). Bəzi tədqiqatçılar təkərləmələrdəki “yabayla doğa içdim”, “qarışqa minib çay keçdim”, “çox şilası yemişəm, heç belə yalan deməmişəm”; “atavun goru dağılsın, yalan yiyəsi, bir belə yalan görməmişdik” kimi

deyimlərə, həmçinin nağılın əsas hissəsindəki “az getdi, üz getdi, iynə yarım yol getdi” kimi formullara əsaslanıb nağılların dastanlardan əsas fərqi nağılların yalan üstündə qurulmasında görünür. Belə bir mövqə ilə razılaşmaq çətindir. Əvvəla, ona görə ki, yalan üstündə qurulan nağıllar bu janra daxil olan nümunələrin yalnız bir qrupudur və bu qrup beynəlxalq nağıl kataloqunda ayrıca qeyd edilir. İkinci bir tərəfdən, nağıllara yalan danışmaq vasitəsi kimi baxılırdı, həm bizdə, həm də dünyanın bir çox başqa xalqlarında “gündüz nağıl danışmaq olmaz, nağılı gecə danışarlar” kimi inanc yaranmazdı. Bu inanc bir daha onu göstərir ki, insanlar nağıl mətnində söylənənlərə ovsunlayıcı güc mənbəyi kimi baxmışlar. Ona görə nağılla dastan arasındakı janr fərqi dastan üçün səciyyəvi olan nəsr-nəzm növbələşməsində axtarmaq özünü daha çox doğruldur.

Nağıllarda yox, dastan mətnlərində gördüyümüz bir çox formullar saz-söz keçidləri ilə bağlı olaraq ortaya çıxır. Buta veriləndən sonra neçə gün xəstə yatan dastan qəhrəmanı öz dərdini ətrafdakılara anlatmaq üçün saz istəyir. Bu yerdə ifaçı aşiq dastan qəhrəmanının dilindən belə bir formul işlədir. “Dilnən desəm, dilim od tutub yanar. Bir ucu nimçə, bir ucu çömçə verin” (18, 439). Qəhrəmanın saz götürüb “dərdini dediyi” məqamın isə öz formulları var: “Sazı sinəsinə basdı, görək nə dedi” (18, 389). “Aldı görək nə dedi” (18, 382). “Aldı görək cavabında nə dedi” (18, 382). “Sözünü tamam eləyib dillə dedi” (18, 439). Yaxud “Sazla dediyini sözlə dedi”. Dastan qəhrəmanının sazla dediklərinə cavab verən qadıncısa və onun əlində saz yoxdursa, onda dastan ifaçısı belə bir formul işlətməli olur: “Hörüklərindən bir tel ayırıb sinəsinə basdı, görək nə dedi” (18, 437). “Saçlarından bir tel ayırıb sinəsaz elədi” (18, 469).

Nağılların özünəməxsus sonluq formullarından biri alma ilə bağlı olan formuldur: “Göydən üç alam düşdü, biri mənim, biri özümün, biri də nağıl deyən” (17, 190). Başqa bir sonluq formulu nağıllarda söyləyicinin baş vermiş əhvalatlara komik şahidlik etməsi ilə bağlıdır: “Təzədən qırx gün, qırx gecə toy eləyib öz muradlarına çatdılar. Mən də arada idim, aş yedim, nə əlim batdı, nə də qarnıma bir şey getdi. Siz də eləcə yeyin, doyun! Siz yüz yaşayan, mən də iki əlli. Hansı çoxdu, siz götürün! Siz sağ, mən salamat” (17, 185). Bu sonluq formullarının hər ikisi nağılın süjet xəttindən ayrılır və söyləyicinin hadisələrə komik münasibətini əks etdirir. Dastanlar isə şeirlə başladığı kimi, şeirlə də bitir. Məhəbbət dastanını danışib qurtarandan sonra aşiq, adətən, məclisi müxəmməs, qoşma, gəraylı kimi şeir formaları üstündə duvaqqapma və ya cahannamə ilə başa vurur. Məsələn, “Nəcəf xan və Pərizad xanım” dastanı “Pəri” müxəmməs-duvaqqapması ilə tamamlanır:

*Nagahan gördü gözüm,
Sərintək insanı, Pəri!
Hurimisən, mələkmisən,
Cənnətin qılmanı, Pəri!.. (18, 430)*

“Leyli və Məcnun” dastanı nikbin yox, kədərli sonluqla bitdiyinə görə aşiq, adətən, məclisi müxəmməs üstündə cahannamə ilə başa çatdırmalı olur:

*Ay fələk, sənin cövründən
Köçdü insan qalmadı.
Neçələri nakam öldü,
Çox növcəvan qalmadı... (19, 317)*

“Koroğlu”dan hansısa bir qolu danışan aşığın sonda, “Dədə Qorqud”da gördüyümüz kimi, məclis əhlinə xeyir-dua verib xoş günlər arzulaması təbii haldır. Amma onu da unutmamaq olmaz ki, burda da yekun söz sazla deyilir. Aşıq şux bir müxəmməs və ya bir qoşma oxumaqla məclisi yekunlaşdırır.

Dastan sonluqları nağıl sonluqları ilə yalnız bir nöqtədə üst-üstə düşür – bu sonluqlar da süjet xəttindən ayrılır və danışılan hadisələrə söyləyicinin münasibətini ifadə edir. Toy-düün müqabilində aşıq sonda nikbin ruhlu şeir, ölüm-itim müqabilində isə kədərli şeir səsləndirir.

Hekayə, povest və romanların başlanğıc və sonluğu ilə bağlı hansısa standart və stereotiplər yoxdur. Bu janrlarda əsərlərin necə başlayıb, necə sona çatması müəllifin fərdi üslubundan asılı olaraq müəyyənə bilər. Hekayə, povest və romanların süjet və kompozisiyasını nağıl və dastanların kompozisiyası kimi ev, səfər və səfərdən qayıdış qəlibinə salmaq da mümkün deyil. Bu janrlarda süjet və kompozisiyanı necə qurmaqda da həlledici rol müəllifə məxsusdur. Müəllif başqa müəlliflərin süjet və kompozisiya qurma üsullarını imkan daxilində təkrar etməməyə çalışır.

Əlbəttə, yazılı ədəbiyyatla müqayisədə poetik xalq yaradıcılığının üslub özəlliklərini ortaya çıxarmaq xüsusi tədqiqat əsərinin işidir. Biz bu yazıda xalq yaradıcılığında üslub məsələsinin vacib saydığımız bəzi məqamlarına toxunmaqla kifayətləndik.

ƏDƏBİYYAT

1. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва, Просвещение, 1976.
2. Usta söyləyicilərin repertuarı, I cild. Toplayıb tərtib edən: İ.Rüstəmzadə. Bakı, Elm və təhsil, 2015.
3. Kitabı-Dədə Qorqud. Tərtib edən: S.Əlizadə. Bakı, Öndər nəşriyyat, 2004.
4. Azərbaycan folkloru antologiyası, XII cild. Zəngəzur folkloru. Toplayıcılar: V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər. Tərtib edənlər: Ə.Əsgər, M.Kazımoğlu. Bakı, Səda, 2005.
5. Аникин Б.П. Теория фольклора. Москва, Книжный дом, 2004.
6. Сəfərov M.C. Həmişə bizimlə. Bakı, Yazıçı, 1980.
7. Венгранович М.А. Стилистика фольклорного текста. Толяти, Изд-во Толятинского ун-та, 2011.
8. Əliyev O. Azərbaycan nağılları: janr, süjet və obraz problemləri. Bakı, Elm və təhsil, 2019.

9. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, III cild. Ağdam, Füzuli, Cəbrayıl, Tərtər, Qubadlı, Zəngilan, Kəlbəcər, Laçın və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri. Tərtib edən: İ.Rüstəmzadə. Bakı, Elm və təhsil, 2012.
10. Şərur folklor örnəkləri, I cild. Tərtib edən: M.Kazımoğlu, F.Qasımoğlu. Bakı, Elm və təhsil, 2016.
11. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, I cild. Toplayıb tərtib edən: İ.Rüstəmzadə, Z.Fərhadov. Bakı, Elm və təhsil, 2012.
12. Əmirli E. Azərbaycan əfsanələrinin süjet göstəricisi. Bakı, Elm və təhsil, 2023.
13. Медриш Д.Н. Литература и фолькорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1980.
14. Abdulla K. Mifdən yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud. Bakı, Mütərcim, 2009.
15. Qafarlı R. Mif və nağıl (epik ənənədə janrlararası əlaqə). Bakı, ADTU nəşriyyatı, 1999.
16. Təhmasib M.H. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, II cild. Bakı, Kitab aləmi, 2011.
17. İsgəndərova V. Ənənəvi nağıl formulları. Bakı, Elm və təhsil, 2014.
18. Axundov Ə. Azərbaycan folkloru antologiyası. Bakı, Çıraq, 2015.
19. Azərbaycan dastanları, 5 cildə, II cild. Tərtib edən: Ə.Axundov, M.H.Təhmasib. Bakı, Azərbaycan Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, 1966.

