XALİD ƏLİMİRZƏYEV

Bəu

# ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN ELMİ-NƏZƏRİ ƏSASLARI

*(Tədris vəsaiti)*

«Elm və təhsil»
Bakı - 2011

8(01)
Ə 58

**Redaktor:** **Qara Namazov**
*filologiya elmləri doktoru, professor*

**Rəyçi:** **Abdulla Abasov**
*filologiya elmləri doktoru, professor*

261689

**Xalid Əlimirzəyev.**
**Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları *(tədris vəsaiti).***
**Bakı, «Elm və təhsil», 2011. – 416 səh.**

Kitabda ədəbiyyatın və onun tərkib hissəsi olan ədəbiyyat nəzəriyyəsinin mövzusu, predmeti, tədqiqat obyekti, sahələri: ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid, ədəbiyyat nəzəriyyəsi və onun əsas inkişaf mərhələləri, ədəbiyyatın, sənətin idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyəti, ədəbiyyatda tipiklik, xəlqilik, millilik, bəşərilik, məzmun və forma, bədii əsərlərin dili, ədəbi növlər və janrlar, lirik növ, Azərbaycan şeirinin vəznləri, epik dramatik növ və onların janrları, bədii ədəbiyyatda gülüş, metod, üslub və ədəbi cərəyanlar kimi problem məsələlər yeni kontekstdə, müasir dövrün nəzəri-estetik tələbləri və dəqiq bədii–elmi faktlar əsasında araşdırılır, izah və təhlil olunur.

Kitab ali məktəb müəllimləri, tələbələr, bu sahə ilə maraqlanan mütəxəssis və oxucular üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Bakı Dövlət Universiteti
ELMİ KİTABXANA

**Təkmilləşdirilmiş ikinci nəşr**

4603000000 / N – 098 – 2011 ***qrifli nəşr***

© **«Elm və təhsil», 2011**

# GİRİŞ

Ədəbiyyatşünaslıq elmi və onun əsaslarını təşkil edən ədəbiyyat nəzəriyyəsinin həm klassik ədəbiyyatın tədqiqində, həm də müasir ədəbi prosesin və ədəbi tənqidin inkişafında, formalaşmasında rolu, əhəmiyyəti son dərəcə böyükdür. Ümumiyyətlə, ədəbiyyatşünaslıq elminə, xüsusən onun tərkib hissəsi olan ədəbiyyat nəzəriyyəsinə tam və hərtərəfli yiyələnmədən bütünlükdə bu elmi və onunla bağlı olan başqa problemləri dərindən öyrənmək, müasir tələblər əsasında tədqiq və təhlil etmək olduqca çətindir, bəlkə də qeyri-mümkündür.

Ədəbiyyatşünaslıq bir elm kimi nəzəri biliklər sisteminə daxildir. Onun tarixi ictimai-fəlsəfi fikrin, bütünlükdə nəzəri biliklərin tarixi qədər qədim və zəngindir. Ədəbiyyatşünaslıq quru elmi hökmlərdən ibarət, ümumi, mücərrəd bir anlayış deyildir. Onun da başqa elm sahələri kimi, öz predmeti və tədqiq obyekti vardır. Ədəbiyyatşünaslıq elmi canlı, dinamik, daim inkişafda olan bədii yaradıcılığı, bütünlükdə ədəbiyyat tarixini, ədəbi prosesi öyrənir, təhlil edir, məhz bu sahələrə əsaslanaraq özünün elmi-nəzəri hökmlərini verir.

Tarixən hər bir epoxa təkcə bədii ədəbiyyatını, incəsənətini deyil, həm də onun nəzəriyyəsini yaradır, elmi cəhətdən izah və şərh edir. Bu mənada ədəbiyyatşünaslıq elmi və onun əsası olan ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatla birlikdə yaranıb inkişaf etmiş, zaman keçdikcə formalaşmış, kamil nəzəri sistemə, orijinal, özünəməxsus qanunauyğunluqlara əsaslanan müstəqil elm sahəsinə çevrilmişdir. Ədəbiyyatşünaslıq elminin tədqiq və tədrisi hər bir xalqın milli ədəbi irsindən, dünya ədəbiyyatının inkişaf mərhələlərindən, ölməz sənət abidələrindən kənarda deyil, daim onlarla vəhdətdə, qarşılıqlı əlaqədə öyrənilməli, dərk və izah olunmadıdır. Çünki predmetsiz elm olmadığı kimi ədəbiyyatşünaslıq elmini də kamil ədəbi nümunələrə, incəsənət abidələrinə əsaslanmadan tam və hərtərəfli açmaq, öyrənmək mümkün deyildir.

Bədii ədəbiyyat və incəsənət kimi, onun mahiyyətini, ictimai məzmununu, poetik qayda və qanunlarını, daxili sirlərini,

cəmiyyətdəki rolunu, idraki və tərbiyəvi əhəmiyyətini öyrənən ədəbiyyatşünaslıq və ədəbiyyat nəzəriyyəsi də ictimai şüur formalarından biri, ideoloji mübarizə vasitəsidir. Bu cəhətdən o, klassik fəlsəfə və bütünlükdə ictimai fikir tarixi ilə birləşir, vəhdət təşkil edir. Təsadüfi deyildir ki, ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilk yaranma mərhələsində ayrıca bir elm sahəsi kimi deyil, klassik fəlsəfənin tərkib hissələrindən biri kimi götürülür, dərk və izah olunurdu. Klassik fəlsəfənin inkişaf mərhələlərini, bütünlükdə ictimai məzmun və mahiyyətini müəyyənləşdirən şüur və maddi aləm, idrak və həyat, varlığın obyektiv və subjektiv dərki, materializm və idealizm, sənət və həyatda gözəllik, sənət və ədəbiyyatın mənşəyi, predmeti, ictimai-siyasi rolu, idraki və tərbiyəvi əhəmiyyəti kimi anlayışlar ədəbiyyatşünaslıq elminin ideoloji əsasını təşkil edir. Elə buna görə də, tədris prosesində artıq müstəqil bir elm sahəsi olan ədəbiyyatşünaslığın nəzəri biliklər sistemində yeri, mövqeyi müəyyənləşdirilərkən, daha düzgün və dəqiq nəticələrər gəlmək üçün xüsusi ilə, bu predmetlə yaxından bağlı olan fəlsəfə, tarix, estetika, məntiq, psixologiya və s. kimi elm sahələri unudulmamalı, mövzu məhz bu elm sahələri ilə vəhdətdə, əlaqəli şəkildə öyrənilməli, tədqiq və təhlil olunmalıdır.

Bununla yanaşı, ədəbiyyatşünaslıq elmi həm də indiyədək mövcud olan yanlış elmi müddəalardan, ideoloji təhriflərdən təmizlənməlidir. Ədəbiyyat və sənətdə ideya, estetik ideal, idrak və inikas, həyat həqiqəti və bədii həqiqət, sənətin mənşəyi, sənətdə ümumiləşdirmə, sənətdə fərdilik, sənətkar şəxsiyyəti, varlığın idealist və materialist dərki, həyata obyektiv, subyektiv münasibət, ilahi ruh, əbədi ruh, əbədi ideya, əbədi zəka, məzmun və forma, tarixilik və müasirlik, millilik və bəşərilik, sənətdə pafos, xəlqilik, ədəbi irs və varislik və s. kimi anlayışlara, nəzəri-estetik problemlərə yenidən baxılmalı, bu günün elmi tələbləri səviyyəsində şərh və izah olunmalıdır. Xüsusilə sənətin obyektiv qanunlarına, təbii inkişafına, tarixən formalaşmış yaradıcılıq prinsiplərinə zidd olan ədəbiyyatda partiyalılıq, sinifilik, bir millətin iki mədəniyyəti kimi qeyri-elmi müddəalar həmişəlik kənara atılmalı, bu müddəaların yanlış, zərərli mahiyyəti tam və hərtərəfli açılmalıdır.

Ədəbiyyatşünaslıq elminin tədrisində, öyrənilməsində,

bütünlükdə problemə münasibətdə son vaxtlara qədər özünü göstərən və adi ənənəyə çevrilmiş birtərəfliliyə, qeyri-elmi konsepsiyaya son qoyulmalıdır. Onun yaranmasında, inkişafında, bir elmi sistem kimi formalaşmasında təkcə Qərbi Avropa və rus mənbələrinin deyil, həm də Şərq və Azərbaycan ədəbi fikrinin rolu, əhəmiyyəti nəzərə alınmalıdır. Ümumiyyətlə, dünya ədəbi-nəzəri fikir tarixi bütöv, vahid bir anlayış kimi götürülməli, onu özlərinin söz və sənət haqqındakı dahiyanə mülahizələri, elmi-nəzəri müddəaları ilə zənginləşdirən Xətib Təbrizi, N.Gəncəvi, M.Füzuli, M.F.Axundov, F.Köçərli, C.Məmmədquluzadə və b. klassiklərimizin bu sahədəki böyük xidmətləri ayrıca qeyd olunmalıdır. Bu həm elmi obyektivlik, həm də dünya ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixində Azərbaycan ədəbi-estetik fikrinin yerini, mövqeyini müəyyənləşdirmək nöqteyi-nəzərindən vacib, zəruridir.

Bütün bunlarla yanaşı, ədəbiyyatşünaslıq elminin öyrənilməsi və tədrisi prosesində varislik prinsipi gözlənilməlidir. Çünki başqa elm sahələri kimi ədəbiyyatşünaslıq elmi də özünün çoxəsirlik inkişaf tarixində həmişə varislik qanunlarına əsaslanmış, ədəbi fikrin hər bir dövrü özündən sonra gələn dövr üçün zəmin və keçid mərhələsi olmuşdur. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin antik, intibah, maarifçilik və onlardan sonra gələn mərhələləri arasında qırılmaz daxili əlaqə, üzvü vəhdət mövcuddur. Bu mərhələlər oz dövrünün spesifik tələbləri, epoxal xüsusiyyətləri ilə yanaşı, bütünlükdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixinin və ümumi nəzəri estetik prinsiplərinin əsasını, ozülünü təşkil edir, biri digəri üçün keçid, zəmin xarakteri daşıyır. Dünya ədəbi-nəzəri fikrinin yaradıcıları olan Platon, Aristotel, Bualo, Lessinq, Volter, Didro, Hegel, Belinski, M.F.Axundov kimi mütəfəkkirlər təkcə tarixi şəxsiyyətlər deyil, həm də müasirlərimizdirlər. Bugünkü ədəbi axtarışlarımız və bədii təfəkkürümüz məhz belə böyük dühaların ədəbi - nəzəri irsinə söykənərək yaranır, formalaşır, yeni müddəalarla zənginləşir.

Yekun olaraq demək lazımdır ki, yuxarıda irəli sürülən problemlər, elmi-nəzəri tələblər ilk növbədə sənətdə tarixilik və müasirlik, tarixi müqayisəli metod anlayışına əsaslanır. Sənətdə müasirlik tələbi isə ədəbiyyat və incəsənətin bəşəri məzmununu, ictimai-fəlsəfi mahiyyəti və idraki-tərbiyəvi funk-

siyası ilə bağlı bir məsələdir. Bu xüsusiyyət ədəbiyyat və incəsənətin qayda-qanunlarını, yaradıcılıq prinsiplərini öyrənən ədəbiyyatşünaslıq elmi üçün də eyni dərəcədə xarakterdir. Bütünlükdə ədəbiyyatşünaslığın və onun müasir problemləri kursunun tədrisi əsasən yuxarıda şərh olunan elmi-nəzəri tələblərə arxalanmalı, izah və təhlil prosesi də məhz bu istiqamətdə aparılmalıldır.

## ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ ELMİNİN PREDMETİ VƏ ƏSAS TƏDQİQ OBYEKTİ

Məlumdur ki, predmetsiz elm yoxdur. Ədəbiyyatşünaslığın da bir elm kimi özünəməxsus predmeti, tədqiqat obyekti vardır. Elə buna görə də ədəbiyyatdan, bütünlükdə incəsənətin ən kamil növlərindən biri olan bədii yaradıcılığın məzmun və mahiyyətindən bəhs edən sahəyə ədəbiyyatşünaslıq elmi deyilir. Ədəbiyyatşünaslıq bədii təfəkkürün məhsulu olan bütün yaradıcılıq nümunələrini tarixi, nəzəri, müasir aspektdə tədqiq və təhlil edir, ona elmi-nəzəri cəhətdən qiymət verir.

Bədii yaradıcılıq son dərəcə mürəkkəb, canlı, dinamik bir proses olduğu üçün onunla bağlı olan tədqiq və təhlilin, elmi-nəzəri müddəaların məzmunu, əhatə dairəsi olduqca geniş və əhatəlidir. Buraya, bədii ədəbiyyatın – söz sənətinin mənşəyi, yaranma prosesi, inkişaf qanunları, ictimai məzmun və mündəricəsi, əxlaqi-etik rolu, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti, həm özünəməxsus spesifik, həm də başqa incəsənət növlərilə bağlı cəhətləri, sənətdə xəlqilik, millilik, bəşərilik, varislik, tipikləşdirmə, fərdiləşdirmə, məzmun və forma, onların vəhdəti, daxili komponetləri, sənət əsərlərinin dili, obrazlar sistemi, poetik prinsipləri, ədəbi növ və janrlar, metod, üslub, ədəbi məktəb, cərəyanlar və s. problemlərin izahı, dərin elmi-nəzəri şərhi kimi məsələlər daxildir.

Ədəbiyyatşünaslığın predmeti, əsas tədqiq obyekti olan ədəbiyyatın, bədii yaradıcılığın özü nədir? Ədəbiyyat sözünün lüğəti mənası ədəb, mərifət, tərbiyə, zəriflik, gözəllik duyğusu, elm, bilik deməkdir. Ədəbiyyat humanizmə, xeyirxahlığa, ali, yüksək, bəşəri duyğulara xidmət edən, böyük emosional təsirə, tərbiyəvi əhəmiyyətə malik məfkurə vasitəsidir. Yarandığı dövrün tarixi gerçəkliyini, elmi-fəlsəfi, mənəvi-əxlaqi, mədəni təsisatını əhya edən bədii salnamədir. Bu salnaməni öz varlıqlarında əks etdirən, yaşadan, müxtəlif xarakterə, düşüncə tərzinə, psixoloji aləmə malik canlı, ölməz obrazlar aləmidir, rəngarəng, bir-birinə oxşamayan insan portiretləri qalereyasıdır. Yaşadıqları zaman, tarixi dövr arxada qalsa da, böyük mütərəqqi bəşəri ideaların, dünyəvi hiss və duyğuların daşıyıcıları olan bədii ob-

razlar, kamil insan xarakterləri heç vaxt ölmür, bəşəriyyətlə birlikdə irəliləyir, insanların müasirinə çevrilir, onlara mənəvi zövq, fərəh, sevinc bəxş edir, onlarda həyat eşqi, mübarizlik, qürur, ləyaqət, özünə hörmət hissi, vətənpərvərlik və insanpərəstlik duyğuları tərbiyə edir, bir sözlə, çətin anlarda onların həmdəminə, məsləhətçisinə, arxasına çevrilir. Dahi Nizami demişkən: «Hər qəlbi qırığa yeni can, hər ağır dərdliyə əl tutan» olur. Beləliklə, yüksək sənətkarlıq nümunəsi olan bədii obrazlar insanlığa həmişə böyük əqli-mənəvi qida verir, sağlam ideya, məfkurə vasitəsi səviyyəsinə qalxır, tarixdə əbədi yaşamaq hüququ qazanır.

İnsan zəkasının və fitri istedadın məhsulu olan ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq ictimai şüurun formalarından biridir. İctimai şüur hər bir fərdin, millətin, bütünlükdə bəşəriyyətin həyat, maddi aləm, mövcud cəmiyyət, ətrafında baş verən hadisələr haqqındakı düşüncələrinin, elmi-nəzəri anlayışlarının toplumudur, onu dəqiqləşdirən ölçü vahididir. Hər bir xalqın, millətin vətənpərvərliyi, özünüdərki, dünyagörüşü, milli-mənəvi intibahı onun ictimai şüurunun səviyyəsilə ölçülür, qiymətləndirilir. Məlumdur ki, ictimai şüur quru yerdə, öz-özünə yaranmır. Onu formalaşdıran, inkişaf etdirən xüsusi ictimai-əxlaqi vasitələr, elmi-mədəni dəyərlər sistemi mövcuddur. Bu dəyərlər sistemində bədii ədəbiyyatın, ölməz sənət abidələrinin ayrıca yeri, çəkisi vardır. Şübhəsiz başqa ictimai şüur formaları ilə yanaşı böyük milli-bəşəri məzmunlu ədəbiyyatın, yüksək bədii sənət nümunələrinin də insanların əqli-mənəvi təkamülündə, elmi-mədəni tərəqqisində əvəzsiz rolu, xidməti olmuş və gələcəkdə də olacaqdır.

Ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq incəsənətin növlərindən biridir. İncəsənət idrak və inikas prosesində ictimai-estetik məzmun kəsb etmiş, özünəməxsus yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə malik bir sahədir. Hər bir sənətkar-istər şair, yazıçı, istər rəssam, heykəltaraş, memar olsun – yeni bir sənət əsəri yaradarkən son dərəcə ağır, mürəkkəb, eyni zamanda fərəhli bir daxili proses yaşayır, xüsusi hiss və duyğular keçirdir, gördüyü işdən zövq, ləzzət alır, sevinir. Bu ləzzət və sevinc hissi yüksək əqli-mənəvi keyfiyyətlərin, xeyirxah, humanist arzu və meyillərin, gözəllik anlayışının işığında təzahür etdiyi üçün böyük estetik təsirə ma-

lik olur. Belə incəsənət əsərləri oxucuya və ya tamaşaçıya da böyük estetik zövq verir, onun da qəlbində sevinc, fərəh, xoş, ülvi duyğular oyadır.

Obyektinə, təsir və ifadə formalarına görə incəsənət nümunələri bədii ədəbiyyat, rəssamlıq, heykəltaraşlıq, memarlıq, musiqi, rəqs, teatr, balet, kino və s. kimi müxtəlif növlərə bölünür. Rəssamlıq, heykəltaraşlıq, memarlıq-statik, donuq, hərəkətsiz sənətlərə; musiqi, bədii ədəbiyyat, rəqs canlı, dinamik hərəkətdə olan sənətlərə; teatr, opera, balet, kino, aşıq yaradıcılığı müxtəlif sənətlərin birliyi əsasında formalaşan sinkretik sənətlər sırasına daxildir.

Məlumdur ki, rəssam həyatı cizgilər və rənglər vasitəsilə təsvir edir. Onun təsvirini reallaşdırmaq üçün istifadə etdiyi əsas vasitələr kağız, kətan, lövhə, daşdır, yəni donuq, hərəkətsiz maddələrdir. Heykəltaraşın və memarın yaradıcılıq üçün istifadə etdiyi materiallar da hərəkətsiz, cansız əşyalardan ibarətdir. Buna görə də belə incəsənət növləri hərəkətsiz, yaxud statik sənətlər adlanır. Bədii ədəbiyyat, musiqi, rəqs, aşıq yaradıcılığı kimi sənətlər isə dinamika, canlı hərəkətlə bağlıdır. Oxumaq insanın nitqi və səsilə, şeir isə səs və yaxud yazı vasitəsilə reallaşan, təzahür edən sənət növləridir. Ona görə də bu növ sənətlərə dinamik, hərəkətlə bağlı sənətlər deyilir.

Bunlarla yanaşı, müxtəlif sənətlərin vəhdətindən yaranan incəsənət növləri də mövcuddur. Bunlara teatr, opera, balet, kino, aşıq yaradıcılığını misal göstərmək olar. Bu cür incəsənət nümunələrində həm statik sənətin əlamətləri, həm də dinamik sənətin əlamətləri birlikdə, qarışıq şəkildə öz bədii-estetik ifadəsini tapır. Belə bir vəhdət, qarşılıqlı əlaqə bədii materialın oxunuşunda, rejissor traktofkasında, aktyor oyununda, səhnə tərtibatında, rəssamın çəkdiyi dekorasiyalarda, səhnə üçün bəstələnmiş musiqidə, işıq vasitələrilə verilən müxtəlif rəng çalarlarında təzahür edir, reallaşır. Bu cür xüsusiyyətlər opera, balet, kino, aşıq yaradıcılığına da eyni dərəcədə aid olduğu üçün onlara sinkretik sənət deyilir.

Ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq həm həyati idrak və inikas imkanlarına, həm də bədii-estetik təsir dairəsinə görə başqa incəsənət növlərindən müqayisə olunmaz dərəcədə yüksəkdə dayanır. Çünki şairin, yazıçının həyatı dərindən və hərtərəfli qav-

ramaq imkanı, müşahidə və yaradıcılıq diapozonu başqa sənət növlərinin yaradıcılıqlarından qat-qat artıq və genişdir.

Məsələnin mahiyyətini daha yaxşı aydınlaşdırmaq üçün bədii ədəbiyyatla rəssamlıq sənətinin yaradıcılıq imkanlarını müqayisə etmək kifayətdir. Böyük istedad sahibi olan, öz sənətinin sirlərini yaxşı bilən rəssam xalq qəhrəmanı Koroğlunun portretini yaradarkən onun xarakterinə, şücaətinə, mərdliyinə uyğun bir fon seçir, obrazını tamamlamaq üçün onu şahə qalxmış Qıratın belində, əlində Misri qılınc, dəlilərin əhatəsində düşmən üzərinə hücuma keçdiyi bir məqamda təsvir edir, rənglərin, boyaların kontrastından yerli-yerində istifadə edir, görkəmini, coşqun, igid naturasını tamamlamaq üçün xüsusi ştrixlər, cizgilər işlədir və bütünlüklə parlaq, gözəl, məzmunlu, cazibədar bir sənət nümunəsi yaradır. Ancaq bütün bunlar Koroğlunun qəhrəmanlıqlarla dolu həyatının ancaq bir anını özündə əks etdirir. Rəssamlıq sənətinin bundan o yana həyatı faktlarla təsvir və təqdim etmək imkanı yoxdur.

Bədii yaradıcılıqda «Koroğlu» dastanında biz Koroğlunun hərtərəfli işlənmiş, çoxşaxəli, həm ictimai, həm də fərdi simaya malik bitkin obrazı, mübariz xarakterilə qarşılaşırıq. Yaradıcı sənətkar (daha doğrusu yaradıcı aşıqlar) onun gənclik dövründən ta ömrünün sonuna qədər həyatını, bəylərə, xanlara, istismarçılara qarşı apardığı qəhrəmanlıq mübarizələrini, Nigar xanımla evlənməsini, ətrafına özü kimi igid dəliləri toplamasını, çoxlu ölkələrə hərbi səfərlərini, onun həm mahir söz, saz ustadı, həm qorxmaz, əyilməz, mərd bir qəhrəman, həm də humanist, xeyirxah, ədalətli bir insan, gözəl mehriban bir dost olduğunu bütün təfərrüatı ilə təsvir edir. Bu ölməz qəhrəmanın mükəmməl, bitkin zahiri və daxili portretini yaradır, onu bir insan kimi fərdiləşdirir, bütün üstün və kəsr cəhətlərilə birlikdə təqdim edir. Koroğlu boylu-buxunlu, dağ cüssəli, yaraşıqlı bir igiddir. O, düşmən üstünə gedəndə şirə, aslana dönür, dostlarının arasında, Nigar xanımla bir yerdə olanda həlim, mehriban, qayğıkeş bir həmdəmə çevrilir. Yeri gələndə uşaq kimi küsüb üç gün ağzı üstə yatır, bərkə düşəndə özündən igid rəqibinin qabağından qaçıb canını qurtarır, Keçəl Həmzə kimi simasız, miskin bir adama münasibətdə aldanır, çətin, çıxılmaz vəziyyətə düşür və s.

Beləliklə, nəticə olaraq demək lazımdır ki, həyatı, ictimai mühiti, ayrı-ayrı insan obrazlarını daha geniş və bütün detalları ilə təsvir və təqdim etmək imkanlarına malik olduğu üçün ədəbiyyat, söz sənəti həm ideya, məzmun, bədii mündəricə, həm də ictimai şüurun formalaşmasındakı roluna, əhəmiyyətinə görə incəsənətin başqa növlərindən əsaslı dərəcədə üstün və təsirlidir.

Bədii ədəbiyyat obrazlı sənətdir. İncəsənətin başqa növlərindən fərqli olaraq o insanı, onu əhatə edən ictimai mühiti, həyat hadisələrini bədii təxəyyülün süzgəcindən keçirərək obrazlaşdırır, ona yeni poetik məzmun verir. Bədii yaradıcılıqla məşğul olan sənətkar nədən yazırsa yazsın, onun poetik təsvirinin əsasında insan, onun əqli-mənəvi dünyası, ictimai qayə və amalı, həyat eşqi, hiss və duyğuları, psixoloji aləmi, fərdi, milli, bəşəri qayğı və arzuları dayanır. Buradan çıxış edərkən böyük sənətkarlar yaşadıqları dövrün ictimai-iqtisadi, sosial mənzərəsini, cəmiyyət hadisələrini obrazlara, xarakterlərə köçürdür, bu obrazların, xarakterlərin varlığı, düşüncə və anlayışları fonunda ictimai şüurun səviyyəsini dəqiqləşdirir, mövcud mühitin aparıcı, qabaqcıl meyillərini, xeyirlə şərə münasibətini müəyyənləşdirir, əxlaqi-etik nəticələrə gəlir, bütünlükdə zəmanələrinin bədii, poetik salnaməsini yaradır. O.Balzak nahaq yerə deməmişdir ki: «Ədəbiyyat insan qəlbinin tarixidir».

Həqiqi sənətin, obrazlı təfəkkürün əks-sədası olan bu salnamə isə bütün dövrlərdə insanlar üçün böyük idrak mənbəinə, məfkurə və tərbiyə məktəbinə çevrilir. N.A.Dobrolyubovun dediyi kimi: «Mütəfəkkir, yaxud sadəcə mühakimə yürütməyə qadir adam həqiqi faktlardan istifadə etdiyi kimi, sənətkar təxəyyülünün məhsulu olan bədii obrazlardan da istifadə edir. Bəzən, hətta bu obrazların varlığı mühakimə yürüdən adamı həyat hadisələri haqqında daha dəqiq, daha düzgün mühakimələrə aparıb çıxardır.

Beləliklə, sənətkar fəaliyyətinin ictimai həyatdakı digər fəaliyyət sahələri sırasında daha böyük əhəmiyyətə malik olduğu tamamilə aydınlaşır. Sənətkarın yaratdığı obrazlar həyatı faktları bir foks nöqtəsi kimi özündə cəmləşdirərək, predmetlər haqqında düzgün anlayışların yaranmasına və bu anlayışların insanlar arasında yayılmasına yaxından kömək edir».

Bədii sənət həyatı, faktları, insanın varlığını, mənəvi dünyasını, qayə və əməllərini, poetik lövhə, obrazlı ifadə və detalların köməyilə təsvir edir, bu aləmin məzmun və mənasını açır, mənfi və müsbət cəhətlərinin real ifadəsinə, həqiqi tərcümanına çevrilir. Elə bu xüsusiyyətinə görə əsil sənət əsərləri cəmiyyətinin intibahına təkan verir, insanların şüurunu, mənəviyyatını cilalayır, şəffaflaşdırır, gözəlliyə, nəcibliyə, xeyirxahlığa olan inamını artırır. Bu mənada ədəbiyyat «həyatın dərs kitabıdır». (Çernişevski)

Bədii sənət həmişə, hər yerdə real həyata, həqiqətə sadiq qalmaqla yanaşı, həm də aydın mənaya, yüksək poetik məzmuna malik olmalıdır. Həqiqi sənət böyük rus tənqidçisi V.Q.Belinskinin təbirincə desək, heç vaxt «mücərrəd fəlsəfi və xüsusi düşünülmüş ideyaları yaxına buraxmır, o yalnız poetik ideyaları qəbul edir. Poetik ideyalar isə silloqizm, doqma və qayda deyil, canlı etirasdır... İdeyalar zəkadan doğur, lakin canlı şeyi zəka deyil, sevgi yaradıb doğurur. Mücərrəd ideya ilə poetik ideya arasındakı fərq burada aydın görünür: birinci ağılın məhsulu, ikincisi isə sevginin, ehtirasın məhsuludur».

Buradan aydın olur ki, aralarında müəyyən müştərək cəhətlər olsa da, elmi-fəlsəfi idrakla bədii idrak, elmi təfəkkürlə poetik təfəkkür ayrı-ayrı anlayışlarıdır. Bu xüsusiyyətlərinə görə onların biri elm, digəri incəsənət adlanır. Əslində elm də, incəsənətin ən fəal formalarından biri olan bədii ədəbiyyat da insanlığın əqli-mənəvi inkişafına təkan verən, ictimai şüuru formalaşdıran məfkurə vasitəsidir. Bununla belə, həyati inikas prosesində elm mücərrəd təfəkkürə, təcrübə, dəlil, şərh, fakt və konkret rəqəmlərə, sənət, bədii ədəbiyyat isə poetik təfəkkürə, lövhə, obraz, ümumiləşdirmə, fərdiləşdirmə və şərtiliyə əsaslanır, bu yolla reallaşır. Onların hər ikisi – həm elm, həm də incəsənət ilkin mayasını, qidasını həyatdan alır. Hər ikisi varlığın, maddi aləmin, real gerçəkliyin inikası, ifadə vasitəsidir, yaranma və formalaşma prosesində yolları ayrılsa da, nəticədə vahid amala, bəşəri təkamülə, intibaha, ictimai-mədəni tərəqqiyə xidmət edir. Bu işi elm dürüst, əsaslı məfhumlar, incəsənət isə bədii lövhə, obrazlar vasitəsilə həyata keçirir.

Daha doğrusu: «Filosof əqli-məntiqi nəticələrlə, şair sürət və lövhələrlə danışır, lakin onların hər ikisi də eyni fikri

ifadə edir. Siyasi iqtisadçı statistika rəqəmləri ilə silahlanaraq öz oxucularının və dinləyicilərinin ağlına təsir göstərərək sübut edir ki, cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti filan səbəblərə görə xeyli yaxşılaşmışdır və ya xeyli pisləşmişdir. Şair həyatın canlı və parlaq xatirələrilə silahlanaraq, öz oxucularının xəyalına təsir edərək düzgün lövhələrlə göstərir ki, cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti filan səbəblərə görə doğrudan da xeyli yaxşılaşmış və ya pisləşmişdir. Birisi sübut edir, o birisi göstərir və hər ikisi inandırır, lakin birisi məntiqi dəlillərlə, o birisi təsvir etdiyi lövhələrlə inandırır». (V.Q.Belinski)

Lakin bu heç də o demək deyildir ki, elmlə incəsənət, elmi təfəkkürlə, bədii təfəkkür bir-birini inkar edir, onların arasında Çin səddi vardır. Əksinə, bir çox hallarda böyük sənətkarların yaradıcılığında elmi-fəlsəfi təfəkkürlə bədii təfəkkür daxili vəhdət təşkil edir, müəyyən mənada biri digərini tamamlayır. Təsadüfi deyildir ki, vaxtilə bu məsələyə münasibətini bildirərkən böyük şairimiz Füzuli demişdir: «Elmsiz şeir əsası yox divar kimi olur». Dahi yazıçılar bədii təfəkkürü elmi təfəkkürün işığında qavrayır, dərk edir, elmi faktların köməyilə bədii həqiqətin ictimai məzmun və mənasını, poetik siqlətini, təsir gücünü daha da artırır, onu, sözün əsil mənasında, insan zəkasının xəzinəsinə, ölməz bəşəri sərvətə çevirirlər.

Dünya ədəbiyyatının korifeyləri Homerin, Firdosinin, Şeksprin, Hüqonun, Balzakın, Hötenin, Tolstoyun, Azərbaycan ədəbiyyatının Nizami, Nəsimi, Füzuli, Mirzə Fətəli və s. kimi dahi sənətkarlarının yaradıcılığı, bədii əsərləri buna əyani misaldır.

Məlumdur ki, elm də, onu kəşf edən alim də hissdən, xəyaldan, fantaziyadan məhrum deyildir. Alim elmi kəşf, sənətkar isə bədii kəşf ustasıdır. Bu işi görəndə onlardan biri elmi məntiqə, digəri bədii məntiqə əsaslanır. Alim də sənətkar kimi insanlığın xoşbəxtlıyı, ictimai tərəqqisi naminə böyük elmi kəşfləri reallaşdırmaq üçün xəyala dalır, ağlını, hisslərini işə salır, səfərbər edir, fantastik duyğular keçirdir, məntiqi axtarışlar aparır, əməyinin bəhrəsini gördükdə sevinir, fərəhlənir, daxilən rahatlıq tapır. Buradan da belə nəticəyə gəlmək lazımdır ki, məsələnin mahiyyəti heç də elm və sənətin fikir yaxud hissdən, şüur, yaxud xəyaldan ibarət olmasında, ictimai məzmunlarının, ya-

ranma yollarının müxtəlifliyində deyil, daha çox onların varlıq, həyat və təbiəti başqa-başqa şəkil və formalarda qavramaqları, təsvir və təqdim etmələrilə bağlıdır.

Elm mücərrəd təfəkkürə əsaslandığı üçün onun daimi vətəni yoxdur, o yarandığı gündən insanlığa xidmət vasitəsinə, bəşəri sərvətə çevrilir. Sənət, bədii ədəbiyyat müəyyən bir xalqın, millətin dilində, onun təfəkkür tərzindən, mənəvi aləmindən, poetik hiss və duyğularından süzülərək yarandığı üçün daha çox milli özünəməxsusluq kəsb edir, məzmun və forma cəhətdən yüksək sənətkarlıq səviyyəsinə qalxdıqda isə həm milli, həm də bəşəri mahiyyət daşıyır. Bu mənada bədii yaradıcılıq mövzu və məzmun cəhətdən dünyəvi, forma cəhətdən milli sənətdir.

Sənət, ədəbiyyat həm də fərdi yaradıcılığın məhsuludur. Elmdən fərqli olaraq bədii yaradıcılıq həyat həqiqətini olduğu kimi təsvir etmir, onu özününküləşdirir, bədii təxəyyülün, poetik xəyalın köməyilə dəyişdirir, ona hərəkət, canlı nəfəs verir. Daha doğrusu, sənətkar həyatı təsvir edərkən bir növ onu yenidən yaradır, ona yeni bədii məzmun verir. Beləliklə, bu prosesdə bədii yaradıcılıqda sənətkar şəxsiyyəti anlayışı meydana çıxır. Elmlə sənəti, alimlə yazıçını bir-birindən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri də budur.

Məsələn, hamıya məlumdur ki, böyük rus alimi Mendeleyevin tərtib etdiyi «Elementlərin hərəkəti» cədvəli kimya elmi sahəsində nadir kəşf, dahiyanə tapıntı sayılır. Bu cədvəli nə qədər oxusan, hətta tam əzbərləsən belə onu yaradan adamın bir insan kimi şəxsiyyətini, fərdi dünyasını, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini, hiss və həyəcanlarını, yaşadığı cəmiyyətə, ətrafında olan insanlara münasibətini müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Çünki burada həyat həqiqətlərinə, faktlara yeni məzmun verən fərdiyyət, yaradıcı şəxsiyyət yox, zəka, elmi təfəkkür ön plandadır.

Bədii ədəbiyyatda, sənətdə vəziyyət tamamilə başqa cürdür. Burada alimdən fərqli olaraq, yazıçının, yaradıcı şəxsiyyətin dünyagörüşü, ictimai qayə və idealı, həyat eşqi, insanlığa, dünyaya, yaşadığı cəmiyyətə münasibəti milli, bəşəri qayğı və düşüncələri, tendensiyası, sənətkarlıq bacarığı və s. əqli – mənəvi keyfiyyətləri, onun təsvir etdikləri, yaratdığı obrazların

varlığına hopur, oradan baş qaldıraraq özünün kimliyi, fərdi siması haqqında oxucuya məlumat verir. Məsələn:

Mən, mən olan gündən şahiddir aləm,
Bir qarışqanı da incitməmişəm.
Dürrümü çəkmədim özgə suyuna,
Pislik yaratmadım, düşmənəm buna,
Təmizdir vicdanım, ucadır adım,
Heç kimin haqqında pis danışmadım.

*Yaxud:*

Elə bir ixtiyar olsaydı məndə,
Qoymazdım bəndəyə möhtac bir bəndə.

- deyən Nizaminin yaradıcılığı ilə tanış olan oxucu dərhal hiss edir ki, bu əsərin müəllifi müdrik, humanist, böyük bəşəri qayğılarla, yüksək, ali hisslərlə yaşayan, daim insanlığın səadəti, xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə aparan, zülmə, haqsızlığa nifrət edən, nəcib, pak, xeyirxah təbiətli bir şəxsiyyət, nadir istedad sahibi olmuşdur.

Yaxud: «Mən xalqımın və bəşəriyyətin dostuyam... Mən xalqı sevən, canını bu yolda qurban verməyə hazır olan bir adamam... Mənim məqsədim islam xalqlarını sarsıdan cəhaləti aradan qaldırmaq, elmləri, sənətləri inkişaf etdirmək, xalqımızın azadlığı, rifahı və sərvətlərinin artması üçün, vətənin abadlaşdırılması üçün ədalətə rəvac verməkdir» deyən M.F.Axundovun ədəbi irsilə tanış olan bir adam, onun tərcümeyi-halından xəbərsiz olsa belə, çətinlik çəkmədən başa düşəcəkdir ki, bu irsin sahibi bütün şüurlu həyatını vətəninin və xalqının, bütünlükdə insanlığın azadlığı, xoşbətliyi, intibahı, əqli-mənəvi təkamülü, ictimai-mədəni tərəqqisi yoluna həsr etmiş, böyük humanist, mütəffəkir, döyüşkən, mübariz, düşmən qarşısında əyilməyən, heç vaxt əqidəsindən, amalından dönməyən nəhəng bir şəxsiyyətdir.

Elə bu xüsusiyyətlərə görə müxtəlif elmi kəşflərin sahibi olan alimin bu kəşfləri onun şəxsiyyəti, həyat tərzi, ictimai-fərdi siması haqqında heç bir məlumat vermədiyi halda, yazıçının, sənətkarın yaratdığı əsərlərə, ədəbi irsə istinadən onun şəxsiyyətini, ümumi fəaliyyətini, mübarizə yolunu, fərdi simasını müəy-

yənləşdirmək, bu və ya başqa dərəcədə açmaq mümkün və imkan daxilindədir.

Buradan aydın olur ki, bədii yaradıcılıqla sənətkar şəxsiyyəti biri-digərini tamamlayan vahid anlayışdır. Ona görə də bədii əsərlər tədqiq və təhlil olunarkən sənətkar şəxsiyyətinə laqeyd yanaşmaq və ya onu tamam lazımısız bir məsələ hesab etmək elmi cəhətdən əsaslı olmayan yanlış bir yoldur. Doğrudur, hər bir sənətkarın yaradıcılığı, bədii əsərləri öyrənərkən tədqiqatın əsasında ilk növbədə bu əsərlərin geniş və dərin elmi-nəzəri təhlili dayanmalıdır. Bununla belə, «bu əsərlərin məzmununu, mənasını, ictimai əhəmiyyətini dürüst müəyyən etmək üçün sənətkarın şəxsiyyətindən, yeri gəldikcə tərcümeyi-halından, tərbiyəsindən, mühitindən mütləq bəhs olunmalıdır. Bunlarsız əsərə, yaradıcılığa verilən qiymət də naqis olar. Hətta bəzən bunlarsız əsərləri yaxşı açıb izah etmək heç mümkün olmaz. Qədim tarixdə, eramızdan əvvəllərdə yaranan onlarca məşhur, mühüm əsərlər vardır ki, indi də onlardan bəhs olunanda müəlliflərinin naməlum həyat şəraitindən, məişətindən bəhs etməyə heç bir əlamət, material olmadığını alimlər dərin təəssüflə qeyd edirlər. Kimə məlum deyil ki, Homer, Aristofan, Aristotel, hətta Nizami, Şekspir şəxsiyyəti haqqında geniş, mükəmməl məlumat nə qədər zəngin olsa, bu böyük ədəbiyyat xadimlərinin əsərləri, fikirləri, qoyub getdikləri irs haqqında izah, şərh, tədqiq, təhlil də o qədər ətraflı, maraqlı, kamil olardı.

Sənətkarın şəxsiyyəti haqqında geniş məlumatın əhəmiyyəti yalnız faktların, tərcümeyi-hal xarakterli hadisələrin sadalanmasında deyildir. Bu faktlar sənət məsələlərinin, yaradıcılıq sirlərinin, ilham fanarının işıqlandırılması üçün, müəyyən məfkurə, mətləb, yaradıcılıq sirlərinin açılıb aydınlaşdırılması üçün çox cəhətdən maraqlı və qiymətlidir». (Mir Cəlal)

Məlumdur ki, hər bir sənətkar, yaradıcı qələm sahibi oz dövrünün oğlu, övladıdır. Onun yaratdığı əsərlər də yaşadığı zəmanənin əks-sədası, inikası, bədii salnaməsidir. Bu mənada sənətkarın həyatı, şəxsi tərcümeyi-halı, dövrünün ictimai-siyasi, mədəni təsisatı yaradıcılıqda çox mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Çünki yaradıcı şəxsiyyətin tərcümeyi-halının mayası, özülü, onun keçirdiyi ilkin əqli-mənəvi təkamül prosesinin əsası doğulduğu, böyüdüyü, tərbiyə aldığı ailədən başlanır. Sənətkarın hə-

yatı, dünyagörüşünün sonrakı mərhələsi özülü, dayağı ailə olan mövcud cəmiyyətin, tarixi mühitin ictimai -siyasi, mənəvi prinsipləri əsasında formalaşır, təkmilləşir. Onun əsərlərində qoyduğu problemlər, əks etdirdiyi fikirlər, məzmun, ideya məhz bu cəmiyyətin, bu mühitin, tarixi gerçəkliyin bədii ifadəsi kimi reallaşır, meydana çıxır. Buna görə də sənətkar şəxsiyyətindən kənarda bədii yaradıcılıq yoxdur və onun ayrıca təhlilindən də söhbət gedə bilməz.

2616889

Məlum məsələdir ki, yazıçının şəxsiyyəti, əqli mühakimələri və mənəvi dünyası onun yaratdığı obrazların, xarakterlərin ruhuna, varlığına hopur. Bu obrazlar ictimai varlığı, həyat həqiqətini əks etdirməklə bərabər, həm də sənətkarın zəkasının, dünyagörüşünün, ictimai ideal və amalının, vətəndaşlıq mövqeyinin, mili-bəşəri duyğularının süzgəcindən keçərək formalaşır, onun dühasının, bədii təxəyyülünün işığında canlanır, həyata vəsiqə alır. Sənətin, bədii yaradıcılığın bu xüsusiyyəti həm də onu tələb edir ki, tədqiqatçı təhlil etdiyi əsərlərlə bərabər yazıçı şəxsiyyətinə tarixi obyektivlik prinsipindən yanaşmalıdır. Ona yaşadığı, yazıb-yaratdığı mühitin hüdudları daxilində, dövrünün ədəbi-nəzəri, ictimai-estetik tələblərindən, ideya, məzmun, metod, üslub xüsusiyyətlərindən çıxış edərək qiymət verilməlidir. XVIII əsrin şairi olan Vaqifin qarşısına Sabir dövrünün ictimai tələblərini, yaxud XVI əsrin şairi olan Füzulinin qarşısına Nizami dövrünün ədəbi-bədii tələblərini qoymaq olmaz. Sənətkarları və onların əsərlərini, yaratdıqları obrazları öz dövrlərindən ayırmaq qeyri-məqbul təhlil yoludur və bu həmişə tədqiqatçının yanlış elmi nəticələrə aparıb çıxardır.

Dünya, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində elə sənətkarlar vardır ki, onların həyatı, şəxsiyyəti, tərcümeyi-halları öz məzmun və mündəricəsinə, ictimai-tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə yaradıcılıqlarından heç də geridə qalmır. Məslək, bəşəri ideal, insanlıq, vətən, xalq, ictimai tərəqqi uğrunda ardıcıl mübarizə aparan, bu yolda böyük əzm, iradə, fədakarlıq göstərən, bütün mərhumiyyətlərə, əzab-əziyyətlərə dözən, hətta həyatlarına belə qurban verən Nəsimi, Sabir kimi şairlərin varlığı nəsillər üçün həmişə ibrətamiz nümunədir. Bu həm də bədii yaradıcılıqda sənətkar şəxsiyyətinin nə qədər böyük rola, əhəmiyyətə malik olduğunu göstərən əyani misaldır.

Bakı Dövlət Universiteti
ELMİ KİTABXANA

Bunlarla yanaşı bədii ədəbiyyat həm də söz sənətidir. Hər bir sənətin onu reallaşdıran, ərsəyə gətirən özünəməxsus materialı vardır. Bədii ədəbiyyatın da materialı sözdür. Yazıçı, şair ancaq bu vasitə ilə öz qayə və ideallarını, ictimai, milli, bəşəri məramını, daxili hiss və duyğularını oxucuya çatdırır, poetik formada təqdim edir.

Söz bədii sənətin keyfiyyət və qiymət meyarıdır, ağıl, zəka, hikmət xəzinəsinin açarıdır, böyük sənətkarların əlində ideya, kəskin mübarizə silahıdır. Onlar məhz bu əzəli və əbədi nemətin köməyilə söz sərrafına çevrilir, ölməzlik qazanırlar, ölkələr fəth edir, könüllərdə yuva salır, möcüzələr yaradırlar.

Elə buna görə də dünyanın böyük sənətkarları həmişə sözün qədrini bilmiş, onu insan varlığının əsası, kainatın ilk nidası kimi yüksək qiymətləndirmiş, dönə-dönə vəsf etmişlər. «Söz ruhdur, can üçün ruh dərmandır, cantək əzizliyi bəlkə bundadır» deyən Nizami sözü Tanrı neməti, insanlığın şərəfi adlandıraraq yazır:

Tanrı yaratmışsa hər nə yaxşı bax,
Sözdən başqa bir şey yaşamayacaq...
Sözdür hər təzə şey, həm də köhnə şey,
Sözdən bəhs edilir zaman-zaman hey.
Varlığın anası doğmamış, inan
Sözdən gözəl övlad, şahiddir cahan.

«Artıran söz qədrini sidq ilə qədrin artırar, Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz» deyən ölməz sənət ustadı Füzuli isə sözə belə tərif verir:

Hər şeydən yüksəkdir sözün məqamı,
Hər yerdə sevərlər sahib-kəlamı.
Gözəl yaranmışdır söz əzəl başdan,
Düzlükdür ondakı hüsnü artıran.

Füzuliyə görə, «məqamı hər şeydən yüksək» olan söz ədəbi yaşamaq qüdrətinə malikdir. Həyatda söz ləşkərinin qarşısını almağa qadir bir qüvvə yoxdur. Onun qurduğu mülkü,

xanimanı dağıtmağa, fəth etməyə nə «dövrani - fələk», nə də böyük hökmdarlar, sərkərdələr qadir deyildirlər:

Padişahi-mülki dinarü dirəm rüşvət verib,
Fəthi-kişvər qılmağa eylər mühəyya ləşkəri,
Yüz fəsadü fitnə təhrikilə bir kişvər alır,
Ol dəxi asari-əmünü istiqamətdən bəri.
Göstərən saətdə dövranı-fələk bir inqilab,
Həm özü fani olur, həm ləşkəri, həm kişvəri.

Bədii sənət ustaları sözün qüdrətini, müqəddəsliyini təkcə vəsf etməklə kifayətlənmir, həm də onun vasitəsilə həyati faktları, hadisələri ümumiləşdirir, onlara poetik məzmun verir, qələmə aldıqları obrazları fərdiləşdirir, bir-birinə oxşamayan insan xarakterləri səviyyəsinə qaldırır. Elə buna görə də böyük söz sərrafı olan sənətkarların əsərləri əsrlər boyu yaşayır, insanlığın ədəbi mənəvi sərvətinə çevrilir.

## ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ ELMİNİN ƏSAS SAHƏLƏRİ

Ədəbiyyatşünaslıq nəzəri biliklər sistemində mühüm yer tutan, özünəməxsus elmi-nəzəri sistemi olan, zəngin və mürəkkəb tədqiq obyektinə, predmetə malik geniş və çoxcəhətli ədəbi problemləri, sənətin, bədii yaradıcılığın qanunauyğunluqlarını, inkişaf dinamikasını öyrənən, ətraflı və dərindən təhlillə məşğul olan, bəşəri miqyaslı, dərin ictimai-fəlsəfi məzmunlu, həmişə inkişaf və təkmilləşmə prosesi keçirdən, fəal elm sahələrindən biridir. Ədəbiyyatşünaslıq elmi həm bir-biri ilə bağlı, həm də hər biri özünün spesifik xüsusiyyətlərilə seçilən üç əsas sahəyə bölünür. Bunlar ədəbiyyata, bədii yaradıcılığa müxtəlif istiqamətlərdən yanaşan, onu öz məzmun və mahiyyətinə uyğun aspektlərdə öyrənən, tədqiq və təhlil edən **ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid və ədəbiyyat nəzəriyyəsi** kimi müstəqil bölmələrdən ibarətdir.

**Ədəbiyyat tarixi**. - Hər bir xalqın təfəkkür tərzini, mənəvi aləmini, həyata baxışlarını, milli-spesifik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən ictimai baxışlar sistemi vardır. Xalqın poetik təfəkkürünün, bədii-estetik zövqünün salnaməsi olan ədəbiyyat tarixi də bu baxışlar sisteminə daxildir, bütünlükdə millətin həm maddi, həm də ictimai fikir tarixinin tərkib hissəsidir, onun aparıcı qollarından biridir. Ədəbiyyat tarixi bədii yaradıcılıqla daim təkmilləşən, yeni elmi-nəzəri müddəalarla zənginləşən və araşdırmalar zamanı xüsusi diqqət tələb edən mürəkkəb bir prosesdir. O, xalqın ümumi tarixilə vəhdətdə yaranıb formalaşsa da, özünün ayrıca spesifik problemləri, tədqiq obyekti, faktlara yanaşma üslubu, xüsusi mövzu dairəsi vardır.

Azərbaycanda professional, kamil ədəbiyyat tarixi yaranana qədər bu sahədə görülən işlər, elmi-nəzəri cəhətdən bu və ya başqa səviyyədə söylənilən fikirlər, mülahizələr müxtəlif dövrlərdə yaşamış alimlərin, ədəbiyyat həfəskarlarının tərtib etdiyi cüng və təzkirələrdə, tanınmış şairlərin, yazıçıların ədəbi qeydlərində öz əksini tapmışdır. Daha çox ötəri, ümumi xarakter daşıyan bu cüng və təzkirələr, mövcud ədəbi prosesin öyrənilməsini, tədqiq və təhlilini tam əhatə etməsə də, onlar gələcəkdə ədəbiyyat tarixini yaradan ədəbiyyatşünas alimlər üçün ilk

istinad mənbəyi, faydalı vəsait olmuşdur. Qeydlərində bədii sənət nümunələrinə nisbətən geniş yer verən təzkirə müəllifləri «çox zaman bədii əsərlərin seçilməsinə müəyyən estetik baxışa əsasən yanaşmış, ancaq topluya düşən sənətkarların yaradıcılıqları haqqında məlumat verməyə çalışmışlar. Təzkirələr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ilk nümunələridir və klassik irsin toplanılması, yayılması və təbliği, ayrı-ayrı yazıçılar haqqında müxtəlif xarakterli məlumatların qorunub saxlanılması sahəsində böyük iş görmüşdür. Təzkirə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ən uzunömürlü, həm də ən kütləvi şəkillərindən biridir. Onun Şərəfəddin Rami, Sadıq bəy Sadiqi, Əhdi Bağadi, Sam Mirzə, Lütfəli bəy Azər kimi müəllifləri təkcə Azərbaycanda yox, Orta və Yaxın Şərqdə də məşhur olmuşlar». (K.Talıbzadə). Azərbaycanda əsası M.F.Axundov tərəfindən qoyulmuş ədəbiyyat tarixi böyük ədəbiyyatşünas F.Köçərli tərəfindən kamil elmi-nəzəri prinsiplərə əsaslanan, profesional elm sahəsi səviyyəsinə qaldırılmışdır.

Elmi-nəzəri cəhətdən hazırlıqlı tədqiqatçı alim ədəbiyyat tarixini yazarkən ilk növbədə, bədii yaradıcılığın qədimdən bu günə qədər gələn inkişaf mərhələlərini ardıcıl şəkildə izləyir, onun ideya-estetik mahiyyətini, bəşəri təkamülün və ictimai şüurun inkişafındakı rolunu, əhəmiyyətini müəyyənləşdirir, ona dövrünün elmi-nəzəri tələblərindən çıxış edərək ümumi qiymət verir.

Bundan sonra ədəbiyyatşünas tədqiqatçı ayrı-ayrı yazıçıların dövrünü, dünyagörüşlərini, yaradıcılıqlarını formalaşdıran ictimai-ədəbi, mədəni mühiti, tərcümeyi-hallarını öyrənir, yaratdıqları bədii əsərlərin mövzusunu, məzmununu, obrazlar sistemini, ideya, estetik qayə, tendensiya, sənətkarlıq, janr, dil üslub, ədəbi əlaqələr kimi problemləri araşdırır, sənətkarların ədəbiyyat tarixindəki yeri, mövqeyi məsələlərinə toxunur.

Adından da göründüyü kimi, ədəbiyyat tarixi sənəti, bədii yaradıcılığı tarixi aspektdə öyrənir, şərh və izah edir. Tarix isə sadəcə keçmiş faktlar yığınından ibarət deyil. O, böyük və əvəzsiz ibrət nümunəsi, məfkurə vasitəsi, vətənpərvərlik və milli ləyaqət məktəbidir. Ədəbiyyat xalqın mənəvi sərvəti və ictimai həyatının güzgüsü olduğu üçün onun məzmun və mənası, bədii-estetik dəyəri, əxlaqi-etik məziyyətləri mütləq milli varlığın və

milli şüurun işığında açılmalıdır. Tədqiqatçının gəldiyi nəticələr, irəli sürdüyü müddəalar ədəbiyyatşünaslıq elminin prinsiplərinə, nəzəri tələblərinə tam cavab verməli, son dərəcə obyektiv və qərəzsiz olmalıdır.

Klassik ədəbi irsin öyrənilməsilə məşğul olan alim tədqiqat prosesində, hər şeydən əvvəl, sənətdə tarixilik və müasirlik anlayışına əsaslanmalıdır. Sənətdə tarixilik prinsipi o deməkdir ki, ədəbiyyatşünas tədqiqata cəlb etdiyi ədəbi-bədii materiala qiymət verərkən tarixi obyektivliyə dəqiq riayət eləsin, onu bağlı olduğu zamanın hüdudları daxilində, yarandığı dövrün ictimai, elmi, mənəvi təsisatı fonunda öyrənsin, araşdırsın, daha doğrusu, real gerçəklikdən, tarixi həqiqətdən kənara çıxmasın, siyasi konyukturaya, yalançı sosiologizmə uymasın. Əks təqdirdə, bu vacib elmi-nəzəri prinsiplər pozulanda yazıçıların dünyagörüşü, təbliğ etdikləri ictimai-estetik ideal, bütünlükdə ədəbi irsin məzmun və mahiyyəti təhrif olunur, ədəbiyyat tarixi, istər-istəməz, yanlış yola düşür.

Sənətdə, ədəbiyyatda müasirlik anlayışı isə odur ki, alim tədqiqat prosesində ötəri, əhəmiyyətsiz, vaxtı keçmiş problemlərin, bu günlə səsləşməyən mətləblərin şərhinə, yersiz təfsilatına varmamalı, ədəbi irsin mütərəqqi cəhətlərini, humanizm, insana məhəbbət, dünyəvilik, azadlığın, əqli-mənəvi intibahın, xeyirxahlığın tərənnümü, cəhalətə, nadanlığa, mənəvi geriliyə nifrət kimi ictimai-əxlaqi motivləri, milli, bəşəri məzmunu ön plana çəkməlidir, fikir və mülahizələrini, elmi nəticələrini məhz bu kontekstdən çıxış edərək oxucuya çatdırmalıdır. Ədəbiyyatşünaslıq elminin əsas sahələrindən biri olan ədəbiyyat tarixinin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti də bundadır.

**Ədəbi tənqid** - Daha çox klassik ədəbiyyatın tədqiq və təhlili ilə məşğul olan ədəbiyyat tarixindən fərqli olaraq ədəbi tənqid müasir ədəbiyyatın problemlərilə məşğul olur, bütünlükdə ədəbi prosesi araşdırır, kəsir və üstün cəhətlərini müəyyənləşdirir, ona düzgün istiqamət verir. Əslində obyektiv, yüksək səviyyəli, profesional ədəbi tənqid, müəyyən mənada, bu və ya başqa şəkildə, həm ədəbiyyat tarixinin, həm də ədəbiyyat nəzəriyyəsinin funksiyalarını yerinə yetirir və onlara xas olan bir çox ümdə xüsusiyyətləri özündə ehtiva edir. O bir tərəfdən gələcək ədəbiyyat tarixi üçün faktik material, tədqiq bazası ha-

zırlayırsa, digər tərəfdən ədəbiyyat nəzəriyyəsini yeni elmi-nəzəri müddəalarla zənginləşdirir. Bu mənada, ədəbi tənqidin tərkib hissələrindən biri olduğu ədəbiyyatşünaslıq elminin daxilində yeri, əhəmiyyəti çox böyükdür.

Daim canlı, dinamik bir yaradıcılıq sahəsi olan ədəbi tənqid «müasir ədəbi prosesin yol yoldaşıdır, bu prosesin içərisində inkişaf edir. Tənqidçinin meyarı müasir həyat və sənətin tələbidir. Ədəbiyyat tarixçisi baş verib öz inkişafını sona yetirmiş ədəbi hadisələri tədqiq etdiyinə görə həmin hadisələrin tarixən nə qədər mütərəqqi və ya mürtəce rol oynadığını müəyyən edir. Tənqidçi isə hər yeni əsərə müasir və qabaqcıl elm səviyyəsində yanaşır, onun qarşısına tələblər qoyur, lazım gələndə ricətə çıxıb cəmiyyət haqqında mühakimə yürüdür, müxtəlif məxəzlərə müraciət edir, anoloji faktları tutuşdurur və s. o, bədii əsəri sənət dilindən elm dilinə çevirir...

Tənqidçi keçmiş klassik abidədən danışanda da onun tarixi əhəmiyyətindən daha çox, müasir cəmiyyətə xidmətini qiymətləndirir, klassik ədəbiyyatın bugünkü ədəbiyyata kömək edən ənənələrini işıqlandırır». (Mir Cəlal)

Buradan aydın olur ki, ədəbi tənqid, ədəbiyyat tarixi və ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatşünaslığın müxtəlif sahələri olsalar da, bir çox hallarda sənətə, bədii yaradıcılığa və onlarla bağlı problemlərə münasibətdə müştərək hərəkət edir, biri digərini tamamlayır. Bu sahəyə onların biri tarixi, biri müasir, digəri isə nəzəri aspektdə yanaşır və lazımi elmi nəticələrə gəlirlər.

Bununla yanaşı, ədəbi tənqidin sırf özünəməxsus xüsusiyyətləri, qayğıları, yaradıcılıq prinsipləri vardır. Bu prinsip və xüsusiyyətlərdən danışarkən, ilk növbədə, tənqidçi şəxsiyyətinə qiymət vermək, onun ədəbi mühitdəki yerini, mövqeyini müəyyənləşdirmək, tənqidi fəaliyyətinin ictimai məzmun və mahiyyətini, tarixi və idraki əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək lazımdır. Müasir ədəbiyyatın inkişafına təkan vermək, onu təhriflərdən, əyintilərdən təmizləyərək düzgün, sağlam istiqamətə yönəltmək iddiasında olan tənqidçi dərin və hərtərəfli dünyagörüşə, ictimai təfəkkürə, yüksək bədii-estetik zövqə malik intellekt sahibi, son dərəcə obyektiv, prinsipal, əyilməz, qətiyyətli və mübariz bir şəxsiyyət olmalıdır. O, bədii yaradıcılığın sirlərini, daxili strukturunu, milli-bəşəri dəyərini, ictimai-fəlsəfi qayəsini, tarixi

inkişaf mərhələlərini yaxşı bilməli, elmi-nəzəri cəhətdən əsərlərini tədqiq və təhlil etdiyi yazıçılardan, sənət adamlarından yüksəkdə durmalı, hamının qəbul elədiyi möhtəbər nüfuz sahibi olmalıdır. Xalqın milli-mədəni irsinin, yaratdığı mənəvi-estetik dəyərlərin, bütünlükdə ictimai fikir tarixinin qarşısında böyük məsuliyyət daşıdığını unutmamalıdır. Nəzərdən keçirib qiymət verdiyi sənət nümunələrini vətəndaşlıq mövqeyindən, dövrün qabaqcıl düşüncə və ideyalarının işığında, milləti və cəmiyyəti düşündürən, narahat edən ictimai-əxlaqi problemlərlə vəhdətdə, həm milli, həm də dünya ədəbiyyatının mütərəqqi ənənələrdən çıxış edərək təhlil və izah edilməlidir. Daha doğrusu, bədii yaradıcılığı, sənəti elmi təfəkkürün məhsuluna çevirməlidir. Əks təqdirdə onun irəli sürdüyü fikirlərin, tövsiyə və nəzəri müddəaların ədəbi-ictimai mühitə, bədii ədəbiyyatın inkişafına heç bir faydası, təsiri olmayacaqdır.

Əsil ədəbi tənqidi «dahilik nişanəsi» hesab edən V.Q.Belinski bu məsələdən danışarkən yazırdı: «Tənqid sadəcə bədii əsərin qiymətləndirilməsi, nəzəriyyəni təcrübəyə tədbiq etmək, əlavə etməkdir, yoxsa məlum bədii faktlardan nəzəriyyə yaratmaq səyidir? Bəzən hər ikisidir, çox zaman bunlar bir yerdədir. Bəs əslində tənqid necə olmalıdır? Gözəlliyi, incəsənəti mühakimə etmək vəzifəsini öhdəsinə götürən bu və ya digər başqa şəxsin xüsusi rəyinin ifadəsi olunmasıdır, yoxsa əvvəlki təcrübələrin, müşahidələrin nəticəsi olan və onların nümayəndələrinin şəxsində dövrün hakim rəyinə çevrilən rəylərin ifadəsi olmalıdır? Şübhəsiz ki, tənqid həm birincisinin, həm də ikincisinin, həm şəxsi fikrin, həm də dövrün hakim estetik fikrinin ifadəsi olmaq hüququna malikdir. Ancaq birinci halda tənqid ilk növbədə irəliyə doğru addım olub, yeniliyin kəşfinə, biliklər sərhəddinin genişlənməsinə, kamilləşməsinə xidmət etməli, dahilik işi olmalıdır. İkinci halda tənqid az cəsarət göstərir, bununla belə özünə arxayındır və öz zəmanəsinə sadiq qala bilir. Beləliklə, birinci növ tənqid ümumi qanundan kənar xüsusi haldır, böyük və nadir hadisədir. İkinci növ tənqid isə öz zəmanəsinin gözəllik, incəsənət haqqında hakim anlayışların izahı və təbliğidir».

Bu nəzəri mülahizələr göstərir ki, cəmiyyətin tərbiyəsində, xalqın ədəbi zövqünün formalaşmasında, mənəvi təkamü-

ründə elmi-nəzəri cəhətdən yaxşı silahlanmış, milli-mədəni dəyərlərin, dünyəvi poetik fikrin səviyyəsində dayanan, mütərəqqi, demokratik məzmunlu ədəbi tənqidin faydası, onu yaradan şəxsin hüquq və səlahiyyəti son dərəcə böyükdür. Azərbaycan ədəbi fikrində M.F.Axundov, F.Köçərli, C.Məmmədquluzadə, XIX əsr rus ədəbiyyatında Belinski, Dobrolyubov, Çernşevski kimi müqtədir tənqidçilərin fəaliyyəti buna əyani nümunə, ən yaxşı tarixi misaldır.

Ədəbi tənqidin ictimai vəzifəsi, məqsəd və məramı çox geniş olsa da, onun ümumi fəaliyyətində üç məsələnin elmi-nəzəri həlli daha mühüm yer tutur. Onlardan biri tənqid və yazıçı, ikincisi, bədii əsər və oxucu, üçüncüsü, tənqid və müasir ədəbi proses problemidir. Ədəbi tənqid yeni yaranmış sənət əsərlərini dövrünün elmi-nəzəri bədii-estetik tələbləri əsasında təhlil edir, onların ictimai məzmun və mündəricəsini, ideyasını, sənətkarlıq məziyyətlərini, yeni müsbət, orijinal xüsusiyyətlərini, özündən əvvəlki sənət nümunələrilə əlaqəsi, bağlı cəhətlərini, ciddi qüsur və nöqsanlarını üzə çıxardır, faktik misallara, faktlara arxalanaraq sübuta yetirir və bununla da yazıçıya, sənətkara əməli köməklik göstərir, onu daha yaxşı yazıb yaratmağa ruhlandırır, yaradıcılığında müşahidə olunan qüsurları vaxtında düzəltməyə, islah etməyə çağırır.

Ədəbi tənqid eyni zamanda, oxucuda bədii əsərlərin ictimai məzmun və mahiyyətini, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini daha yaxşı dərk etmək, onların mənfi və müsbət cəhətlərini bir-birindən ayırmaq, əqli mühakimənin köməyilə cəmiyyətdə pislə yaxşının, xeyirlə şərin yerini düzgün müəyyənləşdirmək bacarığı və yüksək bədii-estetik zövq formalaşdırır. Beləliklə, bütünlükdə xalqın, xüsusilə gənclərin əqli-mənəvi təkamülünə güclü təsir göstərir, onların qəlbində vətən, xalq təəssübü, milli ləyaqət və qürur hissi, humanizm, xeyirxahlıq, həyat sevgisi kimi nəcib, ali duyğular oyadır, onlarda vətəndaşlıq şüuru, ictimai borc, cəmiyyət qarşısında məsuliyyət hissi, çətin anlarda təmkinli, əzmli olmaq, namusla, qeyrətlə yaşamaq kimi yüksək əxlaqi keyfiyyətlər tərbiyə edir.

Bununla bərabər, ədəbi tənqid müasir yaradıcılıq nümunələrini, bütünlükdə ədəbi prosesi nəzərdən keçirib ümumiləşdirir, onun elmi təsnifatını aparır, ədəbi növ və janrlarını,

metod, üslub xüsusiyyətlərini, başqa sənət və ictimai fikir formaları arasındakı yerini, əlaqə və vəhdətini, mövzu və ideyalarını, milli mənəvi, bəşəri keyfiyyətlərini, bir məfkurə sahəsi kimi keçdiyi inkişaf yolunu, nəzəri-estetik dəyərini, yerini, orijinal cəhətlərini, bədii sənətkarlıq səviyyəsini, gələcək istiqamətini müəyyənləşdirir, dövrün ədəbi salnaməsini formalaşdırır, xüsusi nəticələrə gəlir, həm ədəbiyyat tarixi, həm də ədəbiyyat nəzəriyyəsi üçün müvafiq zəmin, faktik material hazırlayır, yeni bir ədəbi mərhələnin əsasını qoyur və beləliklə ədəbiyyat, sənət qarşısındakı ictimai borcunu ləyaqətlə yerinə yetirir, ona öz ədəbi töhfəsini verir.

**Ədəbiyyat nəzəriyyəsi** - Ədəbiyyat nəzəriyyəsi nəzəri biliklər sisteminə daxildir və o, ədəbiyyatşünaslıq elminin özülü, əsası, bel sütunudur. Onun tarixi bədii yaradıcılığın tarixi qədər qədimdir. O, ədəbiyyatın, söz sənətinin inkişaf mərhələlərilə birlikdə irəliləyib formalaşmış və elmi-nəzəri cəhətdən bugünkü yüksək səviyyəyə gəlib çatmışdır. Ədəbiyyat həm də bütün dövrlərdə ədəbiyyat tarixi və ədəbi tənqid üçün ideya mənbəyi, elmi – məfkurəvi istinad nöqtəsi olmuşdur. Bu cəhətdən ədəbiyyatşünaslığın metodologiyasını, prinsiplərini hazırlayan ədəbiyyat nəzəriyyəsi təkcə bu elmin əsas sahələrinin deyil, həm də onun məşğul olduğu başqa ədəbi – bədii problemlərinin də izah və təhlilində böyük, aparıcı əhəmiyyət daşıyır.

«Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatın mahiyyətini, xüsusiyyətlərini, ictimai həyatın inkişafında mövqeyini, ictimai rolunu və əhəmiyyətini, ədəbi əsərlərin təhlil və tənqid üsullarını, növlərini, janrlarını, bədii təsvir vasitələrini, ədəbiyyatın ictimai və bədii varlığını öyrənir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbi yaradıcılıqla, yaxud ədəbiyyatı öyrənməklə məşğul olanlar üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir».(M.Rəfili)

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii yaradıcılığın elmi-nəzəri əsaslarını hazırlayarkən bütün dövrlərin ictimai elmlərindən, xüsusilə fəlsəfi görüşlər sistemindən əsaslı şəkildə bəhrələnir, ictimai şüurun və bəşəri təkamülün inkişafında onlarla bir səviyyədə dayanır. Bu isə onu göstərir ki, ədəbiyyatşünaslıq elmi və onun əsasını təşkil edən ədəbiyyat nəzəriyyəsi təkcə öz hüdudları daxilində deyil, bəşəri təfəkkürün məhsulu olan və onunla birlikdə eyni ictimai, mədəni, mənəvi əxlaqi funksiyaları

yerinə yetirən fəlsəfə, estetika, tarix, məntiq, psixologiya, dilçilik, sənətşünaslıq, məntiqşünaslıq, bibloqrafiya və s. kimi elmlərlə vəhdətdə öyrənilməli, izah və təhlil olunmalıdır. Bunsuz ədəbiyyatşünaslıq elminin ictimai məzmun və mündəricəsini, adlarını çəkdiyimiz nəzəri biliklər sistemindəki yerini, mövqeyini, onlarla bağlı və spesifik xüsusiyyətlərini dərindən və hərtərəfli öyrənmək, dəqiq izah etmək mümkün deyildir.

# ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİNİN ƏSAS İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

*(Antik Dövr)*

Məlumdur ki, hər bir epoxa bəşəriyyət tarixinə ictimai fikrin formalarından biri olan və insan zəkasının möcüzəsi sayılan ölməz sənət nümunələrini bəxş etmiş və onun elmi - nəzəri əsaslarını yaratmışdır. Bu epoxanın ilkin və əsas mərhələlərin biri eramızdan əvvəlki Antik dövr Yunan tarixindən başlanır. Kamil, müəyyən elmi-nəzəri prinsiplərə əsaslanan ədəbiyyat nəzəriyyəsi də məhz bu dövrdə yaranıb formalaşmışdır. Lakin əvvəllər ədəbi-nəzəri fikirlər ictimai elmlərin, xüsusilə fəlsəfənin tərkibində, onunla vəhdətdə öyrənilir, izah və şərh olunurdu.

Qədim Yunanıstanın Antik dövrdə yaratdığı elm, mədəniyyət bəşər tarixində insan zəkasının ilk böyük nailiyyəti, parlaq təntənəsi sayılır. Təsdüfi deyildir ki, insanlığa ölməz elm və sənət nümunələri bəxş etmiş və bununla da bəşəriyyət tarixində ədəbi yaşamaq hüququ qazanmış Hömer, Sofokol, Esxil, Aristofan, Evripid, Pifaqor, Heraklit, Demokrit, Sokrat, Platon, Aristotel kimi nəhəg dühalar, fikir bahadırları bu dövrdə yetişmiş, yazıb yaratmışlar. Məhz bu nadir elm və sənət korifeylərinin, xüsusilə Pifaqor, Heraklit, Demokrit, Platon kimi dahi mütəfəkkirlərin əsərlərində poetik sənətin mənşəyi, predmeti, mövzusu, yaradıcılıq prinsipləri, başqa təfəkkür sahələrindən fərqi, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti kimi problemlər ilk dəfə olaraq öz elmi-nəzəri həllini tapmışdır.

Antik dövrün filosofları kainatın, maddi aləmin, xilqətin və cəmiyyətin sirlərini araşdırarkən idrakın xüsusi forması olan bədii sənət haqqında da fikirləşir, mövcud ədəbi təcrübədən çıxış edərək bu sənətin məzmun və mahiyyətini, spesifik xüsusiyyətlərini açmağa çalışırdılar. Pifaqor və onun tərəfdarları olan filosoflar riyaziyyat, astronomiya, coğrafiya kimi dəqiq elmlərlə yanaşı səs, poeziya və müsiqi kimi sənətlərin mahiyyətini, nəzəri-praktiki əhəmiyyəti məsələlərini araşdırmış, fəlsəfə tarixində ilk dəfə dialektikanın bir çox nəzəri müddəalarını kəşf etmiş Heraklit isə estetika və sənət

anlayışlarından danışarkən bədii yaradıcılıqda inikas təliminin şərtlərini və vəzifələrini müəyyənləşdirməyə çalışmışdır.

Fəlsəfə elmində materialist «atomizm» nəzəriyyəsinin banisi olan Demokrit «Poeziya haqqında», «Ritm və harmoniya» adlı əsərlərində ritorika, müsiqi və poeziya sənəti haqqında danışanda sənətin mənşəyi, estetik qavrayış və gözəlliyin mahiyyəti məsələlərinə materialist mövqedən yanaşır, şüuru maddi, obyektiv aləmin məhsulu hesab edir, idrakın, yaradıcı təxəyyülün varlığını, müxtəlif predmetlərin şüalandırdığı impluslar əsasında da formalaşdığını, insanın qəlbində güclü emosional təsirə malik hiss və duyğular oyatdığını göstərirdi. O, həmçinin sənətin və bədii fəaliyyətin, həyatın, maddi varlığın təqlidindən, oxşatmadan ibarət olduğunu söyləyir və bunu insanlığın, gözələ, bütünlükdə gözəlliyə olan meylinin, məhəbbətinin nəticəsi kimi şərh edirdi.

Qədim yunan fəlsəfəsinin və bədii estetik fikrinin bir sıra elmi-nəzəri prinsiplərini işləyib hazırlayan Platon isə Demokritin materialist dünyagörüşünün əksinə olaraq bədii sənətin mahiyyətinə, idrak və yaradıcılıq prosesinə idealist mövqeydən yanaşırdı. Buna görə də o, ictimai şüurun, bədii təxəyyülün obyektiv məzmun daşıdığını, maddi aləmin əksi, inikası olduğunu qəbul etmir, onu ancaq insanın daxili duyğularının, hiss və həyəcanlarının, ilahi ruhun məhsulu kimi mənalandırırdı. O, «Fedr» dialoqunda, «Dövlət» adlı məşhur fəlsəfi əsərində açıq-aşkar iddia edirdi ki, yaradıcı sənətkar inikas prosesində həyatı, real varlığı deyil, özünün mənəvi aləmini, təxəyyülündə yaratdığı xəyali görüntüləri əks etdirir. Ümumiyyətlə, o, yaradıcı şəxsiyyətin fərdi aləmini, intellektliyini, idrak və müşahidə qabiliyyətini qəbul etmirdi, onu özündən asılı olmayan ilahi qüvvələrin təsiri altında yaşayan, onların hökmü ilə hərəkət edən, yazıb yaradan bir varlıq kimi qəbul edirdi.

Buna baxmayaraq, Platon şeirin, sənətin ictimai-əxlaqi funksiyasına obyektiv qiymət verirdi, onun cəmiyyətin və insanların tərbiyəsindəki əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirirdi, ona insan həyatını, mənəviyyatını saflaşdıran, gözəlləşdirən vasitələrdən biri kimi baxırdı. Xüsusilə onun sənətin obyektiv səciyyəsi, ictimai mühitdəki rolu, bədii ilham, poetik düşüncə,

mif, əsatir, faciə, komediya haqqındakı elmi-nəzəri müddəaları həm öz dövründə, həm də sonralar poetikanın, bədii-estetik fikrin inkişafında mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Antik yunan ictimai, fəlsəfi, ədəbi fikir tarixinin bəşəriyyətə bəxş etdiyi ən nəhəng və dahi şəxsiyyətlərdən biri və bəlkə də birincisi Aristoteldir. Məhz onun fəaliyyəti nəticəsində qədim Yunanıstanda fəlsəfə, müxtəlif elm sahələri, o cümlədən ədəbiyyat və sənət haqqındakı görüşlər yüksək zirvəyə qalxdı, bütün dövrlərdə yaşayan, əhəmiyyətini, orijinallığını qoruyub saxlayan, bütöv kamil nəzəri sistemə, idrak və bilik məktəbinə, dünya elm xəzinəsinin əbədi sərvətinə çevrildi.

Aristotel eramızdan əvvəl 384-cü ildə Egey dənizinin sahilində yerləşən Stagira şəhərində dünyaya gəlmişdir. O, uzun müddət dövrünün ən məşhur filosofu olan Platondan dərs almış, mükəmməl elmi-fəlsəfi biliklərə yiyələnmiş, sonralar dünyanın böyük fatehi, dahi sərkərdə və dövlət xadimi kimi tanınan Makedoniyalı İsgəndərin müəllimi və məsləhətçisi olmuşdur.

Dərin düşüncə, ensiklopedik zəka sahibi olan Aristotel dünya elminin və bəşəri təfəkkürünün nadir nümunələri kimi yaşayan, bu gün də oxunan, öyrənilən, şüurlara bilik, mənəvi intibah, əqli təkamül işığı paylayan «Analitika», «Metafizika», «Politika», «Etika», «Ritorika», «Poetika» kimi ölməz abidələrlə yanaşı, fizika, astronomiya, psixologiya, təbiət, cəmiyyət, hüquq, dövlət və s. elmi problemlərə dair yüzlərlə əsərlərin, nəzəri ədəbiyyatın müəllifidir. Elə bu əsərlərə görə Aristotel dünyəvi elmlərin, xüsusilə ədəbi-nəzəri fikrin müdrik məsləhətçisi, mötəbər ağsaqqalı, atası sayılır. Təsadüfi deyildir ki, özündən sonra gələn dahi şəxsiyyətlər, elm və incəsənət xadimləri ona həmişə böyük, əvəzsiz bir ustad kimi yanaşmış, onu «Müdriklər müəllimi», «Ən universal zəka» adlandırmış, «Qədim yunan fəlsəfəsinin Makedoniyalı İsgəndəri» hesab etmişlər.

Aristotel həm elmi-fəlsəfi, həm də poetikaya dair əsərlərini yazarkən özündən əvvəlki ədəbi-nəzəri təcrübəyə, çox geniş və rəngarəng bədii sənət nümunələrinə, elmi mənbələrə müraciət etmiş, onları qruplaşdırmış, dəqiq təsnifatını aparmış və buradan çıxış edərək böyük kəşflər etmiş, təkcə öz dövründə

deyil, sonralar da ona ədəbi dünya şöhrəti qazandıran nəzəri fikirlər, müddəalar irəli sürmüşdür.

Aristotelin bir filosof kimi ən böyük xidmətlərindən biri budur ki, o ilk dəfə özünə qədərki elmi biliklərin müfəssəl təsnifatını aparmış və onları nəzəri, təcrübi, yaradıcılıq elmi kimi müvafiq sahələrə bölmüşdür. Bu bölgünün ən böyük əhəmiyyəti onda idi ki, dahi filosof ədəbiyyatşünaslığı, bədii-estetik fikri öz spesifik qanunları olan müstəqil elm sahəsi kimi götürür, onu fəlsəfədən, xüsusilə dəqiq elmlərdən ayırırdı. «Yaradıcı elm» ifadəsini isə hərfi deyil, daha geniş mənada qavramaq, izah etmək lazımdır. Aristotel bu ifadə altında daha çox bədii fikir, ədəbiyyat nəzəriyyəsi anlayışını nəzərdə tutmuşdur. Buna onun sonralar incəsənətlə elmin fərqlərini müəyyənləşdirərkən söylədiyi elmi mülahizələr əyani misaldır.

Aristotelin sənət və bədii yaradıcılıq haqqında söylədiyi dahiyanə fikirləri, elmi-nəzəri müddəalar silsiləsində bütünlüklə ədəbiyyatın, incəsənətin predmeti, qanun və qaydaları, idraki əhəmiyyəti, ictimai məzmunu və əxlaqi-etik məziyyətləri, inikias və yaradıcılıq xüsusiyyətləri, sənətlərin təsnifatı, ədəbi növ, janr və üslub məsələləri, yaradıcılıqda məzmun və forma, gözəllik, əndazə (kriteriya) anlayışları, bədii əsərlərin quruluşu və daxili komponentləri, dildə təsvir və ifadə vasitələri, elmlə ədəbiyyatın müştərək və fərqli cəhətləri, yaradıcı sənətin, poetik fikrin elmi təfəkkürdən üstün cəhətləri və s. kimi problemlərin geniş, ətraflı, elmi izahına, tədqiq və təhlilinə həsr olunmuş «Poetika» əsəri xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Bundan başqa Aristotel «Dialoqlar», «Politika», «Ritorika», «Etika» və başqa əsərlərində də yeri düşdükcə ədəbiyyat və incəsənət məsələlərinə dair qiymətli nəzəri fikirlər söyləmişdir. Lakin həcmcə kiçik olmasına, konkret tezis və elmi təriflər əsasında yazıldığına baxmayaraq, «Poetika» əsəri təkcə öz dövründə deyil, həm də sonralar estetika və bədii yaradıcılıqla bağlı yaranan nəzəri biliklər sistemində daha böyük zirvə təşkil edir və bu gün də öz elmi dəyərini qoruyub saxlayır. Tarix boyu sənətlə, estetika və bədii yaradıcılıq problemlərilə məşğul olan elə bir dahi şəxsiyyət, ədəbiyyat nəzəriyyəçisi, ədəbi cərəyan olmayıb ki, ədəbi-tənqidi, nəzəri-estetik görüşlərini şərh edərkən bu və ya digər dərəcədə Aristotelin «Poetika» əsərinə istinad

etməsin, faydalanmasın, ondan tamamilə yan keçsin. Sonralar böyük alman mütəfəkkiri və tənqidçisi Q.E.Lessinq bu əsərin elmi məziyyətlərindən danışarkən böyük səmimiyyətlə yazırdı: «Mənim «Poetika»nın yaranması və nəzəri əsasları haqqında öz xüsusi mülahizəm vardır. Mən onu Evklidin «Elementləri» qədər mükəmməl və qüsursuz bir əsər sayardım. Bu əsərin başlıca müddəaları eyni dərəcədə şəksiz və dürüstdür... Faciə haqqında dövrümüzədək hifz olunan mövcud fikrə gəlincə, mən sübut etmək əzmindəyəm ki, faciə Aristotelin cızdığı yoldan bir addım belə kənara çıxa bilməz, zira faciənin bu yoldan sapması eyni dərəcədə öz mükəmməlliyindən uzaqlaşması demək olardı».

«Poetika»nın bədii söz sənəti haqqında ona qədər Yunanıstanda yazılmış elmi-nəzəri əsərlər içərisində üstün cəhəti budur ki, Aristotel müəllimi Platondan fərqli olaraq, sənətin varlığına, mənşəyinə, yaranma prosesinə obyektiv mövqedən yanaşırdı, onu maddi aləmin, real gerçəkliyin inikası kimi qəbul edirdi, onun bəşəri məzmunu, həyati mənasını, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini ön plana çəkirdi və buradan çıxış edərək bədii-poetik sənəti sadəcə varlığın real təsviri deyil, həm də həyatı dəyişdirən, insanı mənən ucaldan, gözəlliyə, cəmiyyətin təkamülünə xidmət edən bir məfkurə vasitəsi kimi qiymətləndirirdi. Bununla da Aristotel ədəbi-nəzəri fikir tarixində yüksək bəşəri ideallara xidmət edən yeni bir dünyagörüşün, bədii-estetik konsepsiyanın əsasını qoydu.

Aristotelin «Poetika» əsərində irəli sürdüyü və elmi cəhətdən əsaslandırdığı nəzəri müddəalardan biri də sənətdə, bədii yaradıcılıqda təqlid anlayışıdır. Aristotelə qədər elm aləmində təqlid anlayışı işlənsə də, onun məqsəd və məramı, nəzəri əsasları, idrak və inikas xüsusiyyətləri tam şəkildə izah və təhlil olunmamışdı, söylənilən fikirlər, müddəalar sistemsiz, pərakəndə bir vəziyyətdə idi.

Sənətdə təqlid anlayışını ilk dəfə elmi-nəzəri cəhətdən sistemə salan, onun yaradıcılıq prosesindəki rolunu, əhəmiyyətini düzgün qiymətləndirən məzmun və mahiyyətini dahiyanə formada açan, şərh edən alim Aristotel olmuşdur.

O, təqlidin mənşəyini, yaranma səbəblərini və idraki əhəmiyyətini izah edərkən yazırdı: «Zənn etmək olar ki, poeziya

sənətini, ümumiyyətlə, iki, həm də təbii səbəb doğurmuşdur. Əvvələn, təqlid uşaqlıqdan bütün insanlara xasdır və onlar digər heyvanlardan bununla fərqlənir ki, təqlidə daha qabildirlər və ilk bilikləri də məhz onun sayəsində əldə edirlər; ikincisi, təqlid və onun nəticəsi hamıya zövq verir, həqiqətən baş verən hadisələr də bunu sübut edir: həyatda bizə iyrənc görünən şeylərin təsvirinə baxarkən xoşumuz gəlir, məsələn, iyrənc heyvanların və meyitin təsviri. Buna səbəb isə ondadır ki, bilik qazanmaq nəinki filosoflar, eyni dərəcədə başqa adamlar üçün də olduqca xoşdur, yalnız bir fərqlə ki, bu sonuncular bilikləri uzun zaman üçün əldə etmirlər. Mövcud şəkillərə (onlar) məmnuniyyətlə baxırlar, çünki baxarkən öyrənə və düşünə bilirlər... Təqlid də, harmoniya və ritm kimi, insan təbiətinə xas olduğundan hələ ən qədim zamanlardan həmin təbii qabiliyyətə malik olanlar onu tədriclə inkişaf etdirərək, improvizasiyadan (əsil) poeziyanı yaratmışlar».

Beləliklə, Aristotel təqlid anlayışına tərif verərkən, idrakın müxtəlif formalarına əsaslanaraq sənətdə özünü göstərən bədii-poetik təqlidlə gündəlik həyatda müşahidə olunan sadə, adi, bəsit təqlidi bir-birindən ayırır və düzgün olaraq belə qənaətə gəlirdi ki, elm və sənət aləmində müşahidə olunan təqlid çətin və mürəkkəb yaradıcı prosesin nəticəsidir, dərk olunmuş, ictimai-bədii, mənəvi-əxlaqi məzmun kəsb etmiş, xüsusi məfkurə vasitəsinə çevirmiş bir anlayışdır.

Aristotel təqlidi «Poetika» əsərində qoyulmuş bütün ədəbi-nəzəri problemlərin həllində ilkin istinad nöqtəsi hesab edir və gələcək təhlillərini də bu anlayışın «mahiyyətinə uyğun olaraq» qurduğunu söyləyir. Məhz bu anlayışı rəhbər tutaraq o, incənətin bütün formalarının əsasında təqlidin dayandığını göstərir, bütünlükdə sənətin, bədii yaradıcılığın növ və janrlarının elmi-nəzəri təsnifatını verir: «Epik və faciə, poeziya, həmçinin komediya və difirambik poeziya... təqlidi sənətlərdir. Bu sənətlər bir-birindən üç cəhətdən: ya təqlidin nə ilə olduğuna, ya nəyin təqlid olunduğuna, ya da təqlidin necə olduğuna görə fərqlənir».

Bu təsnifat öz məzmun və mahiyyətinə görə ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixində dəyişməz, bütün dövrlərdə yaşamağa qadir nadir kəşflərdən biri, ölməz zəka, müdriklik nişanəsi idi.

Aristotel inikas prosesinin ilkin şərtindən, mənşəyindən və nəyin təqlid olunmasından bəhs edərkən, doğru olaraq, belə bir nəticəyə gəlirdi ki, sənətin, bədii yaradıcılığın, poetik qavrayışın ilkin və əbədi predmeti, əsas obyekti insandır, onun ictimai-fərdi həyatı, əqli-mənəvi dünyası, psixoloji aləmi, hərəkət və fəaliyyətidir. Təqlidin nə ilə olduğu məsələsinə gəldikdə Aristotel bu anlayış altında incəsənətin növlərini, onlara məxsus ifadə və təsvir vasitələrini müəyyənləşdirir, bu sahədə dəqiq bölgü aparır və belə qənaətə gəlir ki, bu sənət növlərinin hər biri özünəməxsus formaya, müvafiq materiala, xüsusi təqlid vasitəsinə malikdir. Bu təqlid əsasən ayrı-ayrılıqda, bəzi hallarda isə birlikdə – ritm və harmoniya vasitəsilə ola bilər. Hərgah şeirdə, epik əsərlərdə, faciə və komediyada təqlidin əsas xüsusiyyətləri ritm, melodiya, vəzn və qafiyədən, musiqidə ritm və harmoniyadan ibarətdirsə, təsviri sənətdə müxtəlif material, forma (görkəm), boya və rənglərdən istifadə olunur. Bununla yanaşı, sənət növlərində təqlid həm də onun daxili məzmunu ilə bağlı anlayışdır. Xüsusi bədii-estetik məzmun kəsb etməsə, təqlid hansı formada (istər ritm, melodiya, vəzn, istər ritm və harmoniya və istərsə də xüsusi material, boya və rənglərlə) ifadə olunursa olunsun tam sənət nümunəsi sayıla bilməz.

Təqlidin üçüncü – necə olduğu ilə bağlı Aristotelin irəli sürdüyü müddəalar və gəldiyi elmi nəticələr, onun ədəbi-nəzəri, estetik görüşləri sistemində ən böyük dahiyanə kəşflərdən biridir. O, təqlidin məhz bu formasına istinad edərək ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixində ilk dəfə olaraq, ədəbi növ və janr anlayışlarını əsaslandırmışdır. Sənətdə təqlidin mahiyyətinə, xarakterinə əsaslanaraq, bədii yaradıcılığın, poetik təfəkkürün formalarını **epik, lirik, dramatik** kimi üç əsas növə ayırmış və onların həm spesifik, həm də müştərək xüsusiyyətlərini aydınlaşdırmışdır: «Belə ki, təqlidin eyni bir növündə eyni bir şeyi də cürbəcür təqlid etmək olar, məsələn, necə ki, Homer eləyir, yəni əhvalatı özündən kənar hadisələr kimi nağıl etməklə təqlid etmək olar, yaxud, məsələn, təqlid edən adam özlüyündə qalıb, öz simasını dəyişmədən təqlid edə bilər, ya da ki, təsvir olunan bütün şəxslər hərəkət və fəliyyətdə göstərməklə təqlid etmək olar. Beləliklə, bütün mövcud təqlid növləri öz aralarında, lap əvvəlcədən deyildiyi kimi, məhz təqlidin

vasitəsinə, predmetinə və tərzinə görə üç fərqlə ayrılır, elə buna görə bir cəhətdən Sofokol Homerlə eyniyyət təşkil edə bilər, çünki hər ikisi ləyaqətli adamları təsvir edirlər, digər cəhətdən isə Aristofanla eyniyyət təşkil edə bilər, çünki onların hər ikisi də adamları hərəkət və fəaliyyətdə, həm də dramatik hərəkət və fəaliyyətdə göstərirlər».

Buradan aydın olur ki, həyatı və hərəkəti təqlid prosesində epik növün əsasında nə vaxtsa baş verən kənar hadisələrin təhkiyəsi, nəqli, lirik növün əsasında şairin mənəvi dünyası, hiss və həyəcanlarının tərənnümü, dramatik növün əsasında hərəkət və əyanilik dayanır.

Aristotel ədəbi növlər və janrlardan bəhs edərkən daha çox faciə, komediya, onların mövzusu, məzmunu, daxili strukturu, ideya – estetik təsiri, sənətdə gözəllik, ölçü (əndazə) və s. məsələləri ön plana çəkmiş və onların daha geniş, ətraflı izahını vermişdir. O, bədii yaradıcılıqdan, poeziya sənətindən, xüsusilə dramaturgiya janrının əsas nümunələri olan faciə və komediyadan danışarkən ilk növbədə sənət əsərlərində mövzu, məzmun və forma məsələlərinə toxunaraq göstərir ki, hər bir mövzunun, məzmunun özünə müvafiq forması vardır. Məsələn, faciədə düşüncə və xarakterinə görə bizdən yuxarıda dayanan, əməlinə və fəaliyyətinə görə seçilən adamlar, komediyada isə mənən bizdən aşağıda dayanan, rəzil, düşkün, tamahkar, pis ehtirasların qulu olan adamlar təsvir olunur.

Faciədə məzmunun, dramatik koliziyanın ciddiliyi və faciəliyi, komediyada isə məzmunun tənqidi, ifşaçı mahiyyəti və komikliyi də buradan doğur.

Aristotel bədii əsərlərdə təsvir olunan hadisələrin quruluşu, dinamikası, bir-birilə əlaqəsi, tamlığı probleminə xüsusi əhəmiyyət verirdi, bunu yaradıcı sənətin birinci və ən mühüm şərti hesab edirdi. Beləliklə o, sənət əsərlərinin quruluşu, süjeti, onların daxili strukturu, bütövlüyü kimi məsələlərin dərin elmi şərhini verir. Aristotelə görə, faciə «bitmiş və bütöv, müəyyən həcmə malik» hərəkətin təqlididir. Bütöv odur ki, onun başlanğıcı, ortası və sonu vardır. Başlanğıc odur ki, təbiətin qanununa görə nə isə başqa bir əhvalat ondan sonra mövcud olur, meydana gəlir. Orta odur ki, həm özündən əvvəlki hadisənin dalınca gəlir, həm də ondan sonra gələn əhvalat üçün keçid mər-

hələsi təşkil edir, son isə odur ki, o zərurətə görə mütləq başqasının dalınca gəlir və ondan sonra hadisələr tamamlanır, sona çatır. Deməli, bədii sənət nümunələrində hadisələr əvvəldən axıra qədər vahid sistemə, ardıcıl inkişaf xəttinə malik olmalıdır. Beləliklə, Aristotel epik və dramatik əsərlərin bel sütünü olan süjet anlayışının əsasını qoyur və onun üç əsas mərhələsini müəyyənləşdirir.

Aristotel süjetin tamlığına, kamilliyinə həm də sənətdə estetik gözəlliyin, bədii əndazənin (kriteriyanın) əsası kimi baxırdı. «Gözəllik, istər müəyyən bir canlıda və ya başqa şeydə, məlum hadisələrdən ibarətdirsə, onda gərək bu hadisələr nəinki müəyyən nizamda, həmçinin müəyyən həcmdə olsun: gözəllik müəyyən həcm və nizamdır, odur ki, həddindən artıq kiçik varlıqlar gözəl ola bilməz, zira hissolunmaz dərəcədə ani bir zaman ərzində ona baxarkən gözümüzdə əriyib qarışar, eləcə də həddindən artıq böyük varlıqlar da gözəl ola bilməz, çünki onu birdən-birə görmək mümkün olmur, tamlığı və vəhdəti isə nəzərdən qaçır... Deməli, necə ki, cansız və canlı cisimlər asan müşahidə edilə bilən bir həcmə malik olmalıdır, fabulalar da elə uzunluğa malik olmalıdır ki, asanlıqla yadda qalan olsun... O həcm kafi hesab oluna bilər ki, onun daxilində hadisələr etimala və ya zərurətə əsasən mütəmadi şəkildə bir-birini əvəz etdikcə, bədbəxtlikdən xoşbəxtliyə və ya xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə doğru dəyişiklik əmələ gələ bilsin».

Aristotelin ədəbi-nəzəri görüşləri sistemində faciə haqqındakı fikirləri daha geniş yer tutur. Onun bu janrın ictimai məzmun və mündəricəsi, ideya-bədii xüsusiyyətləriylə bağlı söylədiyi mülahizələr bu gün də öz orijinallığını və elmi əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. Böyük mütəfəkkir əvvəlcə faciə janrının idraki mahiyyətini araşdırır və onun mükəmməl tərifini verir: «Faciə ciddi və bitmiş, müəyyən həcmə malik hərəkəti nağıl etmə yolu ilə deyil, hərəkətin özü vasitəsilə.... təqlid etməkdir ki, mərhəmət və qorxu hissi sayəsində həmin hisslərin və onlara bənzər etirasların təmizlənməsinə kömək edir... Faciə nəinki yalnız bitkin hərəkətin, eyni zamanda qorxunc və acınacaqlı hərəkətin təqlididir».

Bundan sonra Aristotel faciə janrını «dolaşıq faciə», «iztirablar faciəsi», «xarakterlər faciəsi», nəhayət, «möcüzə fa-

ciəsi» kimi növlərə bölür və bu növün bir sənət əsəri kimi bitkinliyini tamamlayan daxili hissələrini müəyyənləşdirir. Bu hissələr isə aşağıdakılardan ibarətdir: «Fabula, xarakterlər, fikir, səhnə şəraiti, sözlə ifadə və müsiqi kompozisiyası. Bu hissələrdən təqlidin vasitələrinə – ikisi, üsuluna – biri, predmetinə isə - üçü daxildir; bunlardan əlavə başqa hissələr yoxdur».

Aristotelə görə, fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. Fabulaların bəziləri sadə, bəziləri dolaşıq olur, çünki onun təqlid etdiyi hadisələr də belədir. Hərəkətlərin əlaqələndirilməsində «birinci və ən mühüm şərt» olan fabula elə qurulmalıdır ki, müəyyən bir hadisə zərurət və ehtimala əsasən əvvəl baş vermiş hadisədən yaransın, çünki hər bir hadisənin nəyinsə nəticəsində başverməsilə nədənsə sonra baş verməsi eyni anlayış deyildir. Bununla yanaşı, hərəkətin təqlidinə xidmət edən «fabula özü də bitkin, yeganə hərəkətin təqlidindən ibarət olmalıdır, əhvalatların hissələri isə bir-birilə elə bağlanmalıdır ki, onlardan biri dəyişdiriləndə və ya çıxarılanda tama da xələl gəlsin, onun bütövlüyü sarsılsın». Fabulanın açılması bədii əsərlərdə təsvir olunan hadisələrin təbii və ardıcıl əsərdə təsvir olunan hadisələrin təbii və ardıcıl inikasından doğmalıdır, «hadisələrin cərəyanında ağılazidd heç nə olmamalıdır». Facİə hərəkət olmadan keçinə bilməz, hərəkət və fabula faciənin təkcə tərkib hissəsi deyil, həm də məqsədidir, məqsəd isə hər şeydən vacib və üstündür. Beləliklə, «fabula faciənin əsası və bir növ canıdır».

Fabuladan sonra Aristotel öz məzmun və bədii əhəmiyyətinə görə faciənin tərkib hissələri içərisində ikinci yerdə dayanan xarakter anlayışının geniş izahını verir və belə nəticəyə gəlir ki, xarakterlər facİə hərəkətinin və onun mərkəzində dayanan «xüsusi hal – hərəkət adamlarının» təqlid olunmasıdır. Bədii əsərdə xarakter odur ki, «orada iradənin istiqaməti özünü göstərir». Əqli-mənəvi cəhətdən, bitkin, kamil obraz səviyyəsinə qalxmış xarakterlərin ən azı dörd diqqətəlayiq cəhəti olmalıdır: «Birincisi və ən mühümü budur ki, xarakterlər gərək **nəcib** olsun. Təsvir olunan şəxs xarakterə o zaman malik ola bilər ki, deyildiyi kimi, nitqində, yaxud hərəkətində, necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı bir iradə istiqaməti olsun... İkinci cəhət

budur ki, gərək xarakterlər **yaraşsın**; məsələn, xarakteri mərdanə göstərmək olar, amma mərdanə yaxud zəhmli olmaq qadına yaraşmır. Üçüncü cəhət budur ki, xarakterlər gərək **həqiqətə uyğun** olsun; bu, indicə deyildiyi kimi, yaraşan və mənəviyyatca nəcib xarakterlərin yaradılmasından nə isə fərqli bir şeydir. Dördüncü cəhət budur ki, gərək xarakter ardıcıl olsun. Hətta təsvir olunan şəxs əgər ardıcıl deyilsə xaraktercə bu cür təsəvvür olunursa, onun bu qeyri-ardıcıllığını da ardıcıl göstərmək lazımdır».

Faciənin üçüncü hissəsi fikirdir. Fikir isə odur ki, onun vasitəsi ilə müəyyən əşyaların, fakt və anlayışların varlığı və ya yoxluğu sübuta yetirilir, yaxud xüsusi məzmuna malik bir mətləbin, əqli mühakimənin şərhidir. Daha doğrusu, «işin mahiyyəti və şəraitə müvafiq olaraq danışmaq bacarığıdır ki, nitqdə buna siyasət və ritorikanın köməyilə nail olurlar».

Burada onu da demək lazımdır ki, Aristotel faciədə fikir sözünü işlədərkən bugünkü anlamla, heç şübhəsiz, bədii əsərlərdə ideya və məzmun anlayışlarını nəzərdə tutmuşdur.

Aristotelin təbirincə, faciənin dördüncü hissəsi sözlə ifadədir. Daha çox danışıqla bağlı olan bu hissə, bir növ, fikir anlayışı ilə vəhdətdə özünü göstərir və həm vəznli nitqdə, həm də vəznsiz nitqdə eyni dərəcədə əhəmiyyətə malikdir. Sözlə ifadənin təsir gücü və əsas məziyyəti onun orijinallığındadır. Sözlə ifadə həmçinin nitqin və tələffüz olunan kəlmələrin məzmununa, məna çalarlarına uyğun olmalıdır. «Sözlə əldə edilə bilən hər nə varsa, hamısı fikir sahəsinə aiddir. Bura daxildir: sübut, təzkib, daxili aləmdə, məsələn, mərhəmət, qorxu, qəzəb və bu kimi digər ruhi halların əmələ gəlməsi, həmçinin böyütmə və kiçiltmə... Sözlə ifadəyə məxsus olub izlənilməli olan cəhətlərdən birini də bu ifadənin növləri təşkil edir ki, bunları bilmək... sənətin nəzəriyyəsini dərindən bilən, yəni məsələn, əmrin və yalvarışın, nəql etməyin, təhdid və sualın və bu şeylərin mənasına bələd olan adamın işidir».

Aristotel faciənin qalan iki tərkib hissəsindən – musiqi və səhnə şəraitindən bəhs edərkən göstərir ki, bunlar özözlüyündə qəlbi oxşasa da, məzmun və mahiyyət etibarilə ilə poeziya sənətindən kənardır. Çünki bu sahələrin hər ikisi şairlik sənətindən daha çox musiqi və - dekorçuluq sənətinə aiddir.

Aristotel faciə haqqındakı elmi müddəalarını tamamlamaq üçün onu başqa ədəbi janrlarla, xüsusilə epik növün əsas nümunəsi olan eposla müqayisə edir. Bu janrların mövzu dairəsi, ideya – estetik qayə cəhətdən müştərək, bir-birinə yaxın olduğunu, hər ikisinin insanları qorxu, mənəvi təmizləmə və ibrətləndirmə yolu ilə islah və tərbiyə etdiyini göstərir. Bu sənət sahələri ancaq bədii ifadə və təsvir formalarına görə biri digərindən fərqlənir. Bununla bərabər, faciə öz həyatiliyinə, yığcamlığına, dinamikliyinə, ictimai təsir və emosionallığına görə eposdan üstündür. «Epopeyada olanların hamısı faciədə də vardır: bundan əlavə, faciənin müəyyən hissəsi musiqi və səhnə şəraitindən ibarətdir ki, bunun sayəsində də alınan zövq daha canlı olur. Bundan başqa, istər oxunanda, istər tamaşa vaxtı hərəkətin inkişafında faciədə həmişə bir həyatilik və canlılıq vardır. Həmçinin faciədə təqlidin qayəsinə o qədər də böyük olmayan bir həcm daxilində nail olmaq mümkündür ki, bunun sayəsində faciənin həyatiliyi daha da güclənir, çünki hadisələrin zamanca bir yerə cəm olması daha xoş təsir oyadır... Beləliklə, bütün bu deyilənlərlə yanaşı öz sənətinin xüsusi təsirilə fərqlənirsə... onda aydındır ki, faciə öz məqsəd və qayəsinə epopeyadan daha yaxşı nail olmaqla yüksəkdə durur».

«Poetika» əsərində Aristotelin irəli sürdüyü dahiyanə müddəalarından biri də elmi idrakla bədii idrakın, elmi təfəkkürlə poetik təfəkkürün sərhədlərini dəqiq müəyyənləşdirməkdən və onların öz müstəqil qanun və prinsipləri olan yaradıcılıq sahələri olduğunu üzə çıxartmaqdır. Böyük filosofa görə, bu yaradıcılıq sahələrinin hər ikisinin müraciət etdiyi həyat materialı eyni olsa da, onların bu materiala yanaşma üsulları və ifadə formaları müxtəlifdir. Şairin vəzifəsi müşahidə və təhlillərində ancaq dəqiq faktlara əsaslanan tarixçidən fərqli olaraq, təkcə olub-keçənlərdən deyil, həm də ola bilən şeylərdən, ehtimala və ya həyati zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir. Bununla yanaşı, şair idrak və inikas prosesində faktları və hadisələri ümumiləşdirmə yolu ilə gedir. «Tarixçini və şairi (bir-birindən) fərqləndirən o deyil ki, biri vəznlərdən istifadə edir, o birisi isə etmir. Herodotun əsərlərini nəzmə çəkmək olardı, bununla belə, onlar vəznlə də, vəznsiz də yenə tarix əsəri olaraq qalardılar; onları fərqləndirən

budur ki, birincisi həqiqətən olub-keçənlərdən, ikincisi isə – mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir. Buna görə də poeziya tarixdən daha fəlsəfi və ciddidir: poeziya daha çox – ümumidən, tarix isə – xüsusidən bəhs edir».

Yekun olaraq deməк lazımdır ki, Aristotelin «Poetika» əsəri, orada əksini tapmış və böyük dühanın məhsulu olan elmi-nəzəri, ədəbi-tənqidi görüşləri üstündən qərinələr keçsə də, bu gün də öz siqlətini, orijinallığını, təsir gücünü və əvəzsiz idraki əhəmiyyətini qoruyub saxlayır. «Poetika» və onun müəllifi ölməzdir!

Aristoteldən sonra ədəbi-nəzəri fikir tarixində xüsusi yeri olan şəxslərdən biri Ellinizm dövrünün böyük şairi və mütəfəkkiri Kvint Horatsi olmuşdur. O, nəzmlə yazdığı «Pizonlara məktub» yaxud «Poeziya elmi» adlı əsərində sənətdə, bədii yaradıcılıqda şərtilik, bədii həqiqət, ictimai məzmun, ilham, istedad, ədəbi dil və s. məsələlər haqqında qiymətli elmi-nəzəri fikirlər söyləmişdir. O, bu fikir və mülahizələrini şərh edərkən bütünlüklə Aristotelin ədəbi-nəzəri görüşlərinə əsaslanmış, qədim antik ədəbiyyatını, mədəniyyətini yüksək qiymətləndirmişdir.

Horatsi ədəbiyyatdan, sənətdən ilk növbədə həyat həqiqətinə sadiqlik tələb edirdi. O, sənətdə hadisələr arasında üzvi vəhdət yaradan, təsvirlərin reallığından, təbiiliyindən doğan, bütünlükdə gözəlliyə xidmət edən şərtiliyin tərəfdarı idi. Ancaq bu ad altında gözəlliyin əsas mənbəyi olan həyat həqiqətini təhrif etməyin, bayağılaşdırmanın qəti əleyhinə çıxırdı. Horatsi atın boynunu qadın başı, gözəl, yaraşıqlı qadının ayaqlarını eybəcər balıq formasında təsvir edən sənət əsərlərini misal gətirərək göstərirdi ki, belə sənət nümunələri insanlarda gülüş doğurur, zövq, sevinc əvəzinə ikrah hissi oyadır. Bununla yanaşı o, ev heyvanlarını vəhşi heyvanlarla, quzunu pələnglə, ilanı quşlarla birlikdə, səhər şəfəqini tutqun, yağışlı göylərin fonunda təsir etməyin əqilə uyğun olmadığını söyləyir, bunları qeyri-real, həyat hadisələrinə zidd olduğuna görə sənət üçün məqbul saymırdı.

Horatsi şairlərdən, sənətkarlardan tələb edirdi ki, onlar varlığı sadə, həyat həqiqətlərinə, real gerçəkliyə uyğun, daxili vəhdətdə təsvir etməlidirlər. Bəzən yaradıcı adamlar həddindən artıq hissə qapılır, coşqunluq içində gözlərinə hər şey parlaq və

qüsursuz görünür, dənizin dalğalarında üzən delfini bizə meşədə təqdim edirlər. Əsil yazıçı sənətin varlığına zidd olan, onu hörmətdən salan belə yanlış təsvir üsulundan uzaq olmalıdır. Öz istedadına, gücünə, poetik imkanlarına üyğun mövzular seçməlidir, faktlar, hadisələr üzərində müşahidə aparmalıdır, onları saf-çürük etməyi, düzü əyridən, yaxşını pisdən ayırmağı bacarmalıdır. Ancaq bu yolla sənətkar yeni, gözəl sənət nümunələri yarada bilər.

Bunlarla yanaşı, Horatsiyə görə, hər bir sənət əsəri, ayrı-ayrı ədəbi janrlar öz məzmununa, üslubuna, poetik strukturuna cavab verən bir formada yazılmalıdır. Bədii əsərlərdə iştirak edən hər bir obraz yaşına, ictimai vəziyyətinə, keçirdiyi hisslərinə, ehtiraslarına uyğun bir şəkildə danışmalı, təsvir olunmalıdır.

Horatsi irəli sürdüyü, ədəbi-nəzəri görüşlərini daha yaxşı həyata keçirmək üçün dövrünün şairlərinə, sənətkarlarına antik yunan ədəbiyyatından, incəsənətindən və ölməz ədəbi qəhrəmanlarından nümunə götürməyi, onlar səviyyəsində canlı, parlaq obrazlar yaratmağı tövsiyə edirdi.

## ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİNİN İNTİBAH VƏ YENİ DÖVR MƏRHƏLƏSİ

Antik və ellinizm dövründən ta orta əsrlərin intibah mərhələsinə qədər olan bir müddətdə Avropada elm, fəlsəfə, ədəbiyyat, bədii-estetik fikrin inkişafı əsaslı şəkildə ləngimiş və müəyyən geriləmə, tənəzzül dövrünü yaşamışdı. Bu dövrdə bədii ədəbiyyatın, incəsənətin əsas obyekti və baş qəhrəmanı olan insan amilinə münasibət zəifləmiş, ictimai fikrin bütün sahələrində dini-teoloji baxışlar - pessimizm, həyata inamsızlıq, tərkidünyalıq, dünyəvi-bəşəri dəyərlərə laqeydlik hakim mövqe tutmuşdu. Sənət əsərlərində böyük, əzəmətli, mübariz, quranyaradan, həyat eşqilə yaşayan insan xarakterləri əvəznə mömün, itaətkar, bədbin, daim «Allaha təvəkkül» fəlsəfəsilə yaşayan, iradəsiz insan obrazlarının təsviri ön plana keçmişdi.

Ədəbiyyat və sənət aləmində yaranmış bu acınacaqlı vəziyyətə ilkin orta əsrlərdə meydana gələn və ictimai həyatın bütün sahələrində köhnə feodal təfəkkür tərzinə, dini-klerikal dünya görüşünə, ağlı, zəkanı, fitri istedadı əsarətdə saxlayan, onu azad, sərbəst düşünməkdən məhrum edən mənəvi-əxlaqi baxışlara qarşı mübarizəyə qalxan intibah hərəkatı son qoydu. Bəşər tarixində oyanış, ictimai-mədəni dirçəliş, insana qayıdış mərhələsi sayılan intibah hərəkatı həm ədəbiyyatın, incəsənətin, həm də ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında yeni və mühüm bir dövr təşkil edir. Məhz bu dövr dünya ədəbiyyatı tarixinə Rable, Şekspir, Leonarda da Vinci, Lope de Veqa, Servantes kimi nəhəng sənətkarlar bəxş etmişdir. Doğrudur, bu sənətkarlar birbaşa ədəbiyyatın, incəsənətin elmi-nəzəri problemlərini araşdıran, təhlil edən əsərlər yazmamışlar. Lakin onların köhnə təfəkkür tərzinin, mürtəce, sxolastik anlayışların, fanatizmin ifşasına yönəlmiş, zülm və istismara, haqsızlığa, sosial ədalətsizliyə qarşı çıxan sənətin gözəlliyini, həyatı pafosunu, idraki əhəmiyyətini təsdiq edən, insanın ləyaqətini, əzəmətini, qadirliyini özünə qaytaran, onu yer üzünün əşrəfi sayan, ona böyük inam, etiqad göstərən dərin, humanist məzmunlu bədii əsərləri təkcə dərin bəşəri mündəricəli ədəbiyyatın deyil, həm də ədəbi-nəzəri fikrin yeni inkişaf mərhələsindən xəbər verirdi.

Orta əsrlərdə bədii yaradıcılığa dair vahid elmi sistemə malik ədəbi-nəzəri fikirlər klassisizm ədəbi cərəyanın yarandığı dövrdə meydana gəlmişdir. Klassisizm cərəyanı XVII əsrdə İtaliyada yaransa da, sonralar Fransada kral hakimiyyətinin, mütləqiyyət üsul-idarəsinin tam bərqərar olduğu bir zamanda formalaşmış, Kornel, Rasin, Molyer kimi böyük sənətkarların yaradıcılığında özününün mükəmməl elmi-nəzəri prinsiplərinə əsaslanan ədəbi məktəb səviyyəsinə qalxmışdır. Bu ədəbi məktəbin nəzəri əsasları dövrünün tanınmış, nüfuzlu şairi və tənqidçisi olan Nikol Bualo-Depreonun məşhur «Poeziya sənəti» adlı əsərində daha geniş şəkildə öz əksini tapmışdır.

Bualo öz ədəbi-nəzəri görüşlərini şərh edərkən ideoloji-məfkurəvi cəhətdən, ictimai fikrin bütün sahələrində ağlın, zəkanın üstünlüyünü irəli sürən Dekart fəlsəfəsinə əsaslanırdı. Fəlsəfi fikir tarixində əqiləuyğunluq nəzəriyyəsinin banisi olan Rene Dekart belə hesab edirdi ki, insan bütün fəaliyyət sahələrini, əməli işini və hərəkətlərini düşüncənin və təfəkkürün tələblərindən çıxış edərək təşkil etməli, həmişə, hər yerdə əqli mühakimədən doğan məntiqi dəlillərə, sübutlara arxalanmalıdır. Dekartın insanın ağlını, zəkasını mütləqləşdirən, onu mövcudluğun əsası kimi qəbul edən («Mən düşünürəm, deməli mövcudam» formasında) idealist təlimi sənətdə, bədii yaradıcılıqda şərtiliyi qəbul etməyən, standart qayda-qanunları ön plana çəkən klassisizm tərəfdarlarının və onların əsas nəzəriyyəçisi olan Bialonun ədəbi-tənqidi görüşlərinə əlverişli qida verirdi.

Bualo bir ədəbiyyat nəzəriyyəçisi kimi əqiləuyğun fəlsəfəsilə yanaşı, həm öz dövrünün ədəbi-elmi görüşlərindən, həm də qədim yunan ədəbiyyatının təcrübəsindən və xüsusilə Aristotelin «Poetika», Horatsinin «Pizonlara məktub» əsərlərindən lazımı dərəcədə faydalanmış, onları sistem halında ümumiləşdirmiş və bu əsasda ədəbiyyatın, incəsənətin, ictimai-estetik mahiyyəti, vəzifələri, bədii-poetik xüsusiyyətləri, əxlaqi-didaktik əhəmiyyəti haqqında bir sıra maraqlı və bu gün də qiymətini qoruyub saxlamış mülahizələr irəli sürmüşdür.

Bualonun «Poeziya sənəti» əsəri orta əsrlərin ədəbi-nəzəri fikir tarixində xüsusi yer tutur. Şeirlə yazılmış bu əsər ideya və məzmunca bir-birini tamalayan dörd nəğmədən

(bölmədən) ibarətdir. Birinci nəğmədə şeir sənətinin ümumi qaydalarından, məzmun və mahiyyətindən, bədii-estetik prinsiplərindən, ikinci nəğmədə ədəbi janrların müxtəlif forma və poetik xüsusiyyətlərindən, üçüncü nəğmədə daha çox faciə və komediyanın spesifik cəhətlərindən, dramaturji həlli və səhnə ilə bağlı xüsusiyyətlərindən, dördüncü nəğmədə isə ümumi əxlaqi və ədəbi görüşlərdən, tənqid və onunla bağlı məsələlərdən bəhs olunur.

Bualoya görə, sənətdə gözəllik anlayışı dəyişməz və bütün dövrlərə aiddir, həm də birinci və əsasdır. O, gözəllik deyəndə sənətin, poetik fikrin ictimai mündəricəsini, mütərəqqi, işıqlı, humanist mahiyyətini, insanlığa sevinc, fərəh bəxş edən bəşəri məzmununu, ideyasını, poetik əlvanlığını, xəyalın, amalın düzgün, aydın bədii ifadəsini nəzərdə tuturdu. O, dövrünün şairlərini sənətdə gözəlliyin şərtlərini qorumağa çağıraraq təkidlə deyirdi: Şeirdə məzmun gözəlliyilə ifadə gözəlliyi vəhdət təşkil etməlidir, biri digərini tamamlamalıdır, onun ayrı-ayrı hissələri ustalıqla bir-birinə bağlanmalı, əvvəlli axırı vahid bir axında birləşməlidir. Çünki «şeirdə fikir oldu, söz gözəlliyi olmadı, belə şairi heç kəs oxumaz və dinləmək istəməz».

Şeirdə, sənətdə gözəlliyin əsas şərtlərindən biri də budur ki, hələ vaxtilə Aristotelin tələb etdiyi kimi, yadarıcı sənətkar təsvir prosesində ölçü hissinə malik olmalı, yığcamlığı, əndazəni (kriteriyanı) gözləməyi bacarmalıdır. Bualo Aristotelin bu məşhur nəzəri müddəasını bütün dövrlər üçün məqbul sayaraq deyirdi ki, çox zaman şair qələmə aldığı əhvalata o qədər aludə olur ki, onu bütün təfsilatı ilə təsvir edib qurtarmayınca adamın yaxasından əl çəkmir. O, dönə-dönə belə uzunçu şairləri tənqid edərək bildirirdi ki: «Lüzumsuz sadalamalardan, gərəksiz təfərrüatlardan, sicilləmə ricətlərdən uzaq olun!» Gərəksiz, artıq şeylər şeirdə həmişə səthi və gülünc görünür, adamı çimkindirir və yorur. «Ölçü» hissi olmayan, əndazəni bilməyən, qələmi cilovlamağı bacarmayan» şair yazıb yarada bilməz.

Nəhayət, o bu məsələ ilə bağlı fikirlərini ümumiləşdirərək yazırdı: «Şeirdə iyrənc sözlərin və ifrat çirkinliklərin təsvirindən uzaq olun. Ən yaxşı üslubun özündə də bir nəciblik və nəzakət olmalıdır... Bunun üçün şeirdə ahəngə diqqət yetir, vəzni pozma, misraları iki yerə bölməli olsan, elə et ki, sözlər

arasındakı fasilə mənaya xələl gətirməsin, onu daha aydın nəzərə çatdırsın. Xüsusilə səy et və çalış ki, sözlərdəki saitlər dalbadal gəlib qarışmasın, ahəngi pozmasın... Qələmə aldığın əhvalatı həmişə incə və qəşəng bir sadəliklə nəql etməyə çalış. Elə et ki, bəzək-düzəksiz xoşa gəlsin... Dilin qanunlarına itaətkarlıqla tabe olun və birdəfəlik möhkəmcə bilin ki, bu qanunlar sizin üçün müqəddəsdir». «Bilin və unutmayın ki, həqiqət həmişə sakit və təvazökar olur» - deyən Bualo bu ali yaradıcılıq prinsiplərinə riayyət etməyən, boş, mənasız şeirlər yazıb lovğalanan, xüsusilə pul, şöhrət üçün məddahıqla məşğul olan şairləri cahil, boşboğaz adlandırır, knyazların süfrələri başında, hersoqların qəbul otaqlarında yaltaqlıqla məşğul olduqları üçün ələ salır, kinayə ilə «su axar - çuxurunu tapar, axmaq- axmağa heyran olar!»-deyirdi.

Sənətdə, poeziya aləmində fitri istedadın, poetik təfəkkürün rolunu yüksək qiymətləndirən Bualo belə hesab edirdi ki, bu sahədə az-çox yaradıcılıq qabiliyyəti olmayan adam əlinə qələm alıb şeir yazmaqla məşğul olmamalıdır. O, az-çox babat bir-iki şeir quraşdırandan sonra «hoqqabazlıq, təlxəklik edən, yerə-göyə sığmayan, özünü doğrudan şair sayan» istedadsız, cizmaqaraçı qələm sahiblərinə müraciət edərək yazırdı: «Siz ey içi şöhrət hissilə alışıb yanan, yüngül qələbə üçün poeziyanın çətin yollarına can atan kəslər, birdəfəlik bilin ki, o yüksək zirvəyə çatmaq sizin işiniz deyildir: hər şeir quraşdıran qafiyəpərdazdan şair çıxmaz! Quru şöhrətin boş və mənasız səsinə yox, ağlın və idrakın səsinə qulaq asıb fikirləşin, onda görərsiniz ki, şeir və qafiyə quraşdırmaq hələ şairlik istedadı deyildir... Faydasız şair olub pis şeir quraşdırmaqdansa, yaxşı çörəkçilik daha fəxri işdir!».

Bununla yanaşı, Bualo şairə, yaradıcı şəxsə istedada arxayın olub oturmağı məsləhət görmür, təkcə bu keyfiyyətin köməyilə uzun müddət işləməyin, az-çox faydalı əsərlər yaratmağın mümkün olmadığını göstərirdi. İstedadla bərabər, şairə onun fikirlərinə, hiss və duyğularına istiqamət verən əqli mühakimə, düşüncə qabiliyyəti də lazımdır. «Sairlər gərək aqil və idrakı unutmasınlar... «Ağılasığmaz və fövqəladə şeirlər bizi həyəcanlandırıb mütəəssir edə bilməz. Qoy həqiqət həmişə doğru və inandırıcı görünsün. Biz mənasız möcüzələrə inanmır

və soyuq yanaşırıq, yalnız mümkün ola biləcək həqiqət bizə inandırıcı görünür, xoşumuza gəlir».

Buna görə «özünə tələbkar olmayan, qürur hissinə qapılan şair həddini aşır və öz yolunu çaşır». Bu bəladan qaçmaq üçün o, daim zəkasını və hisslərini cilalayan, ona sağlam qida verən əməklə, zəhmətlə məşğul olmalıdır. Çünki ağıl və hissin, bədii təxəyyülün zəhmətlə birləşməsi, vəhdəti yaradıcılığın əsas və ilkin şərtidir. «Qafiyə ilə fikir arasında ayrılıq olmamalıdır; onların arasında ədavət yoxdur və bir-birilə mübarizə etmirlər». «Fikir - qafiyənin hökmdarı, qafiə isə onun müti quludur» - deyən Bualo belə hesab edirdi ki, ümumiyyətlə, fikirlə onun bitkin ifadəsi arasında həmişə birlik, üzvi vəhdət mövcuddur. Şair bədii sənətin bu ümdə xüsusiyyətini heç vaxt unutmamalıdır, hər hansı bir qəribə ifadəyə, qafiyəyə aludə olaraq şeridə fikrin, məzmunun bitkinliyinə, bütövlüyünə xələl gətirməməlidir. «Bəziləri elə şeirlər yazırlar ki, şeirə yox, sərsəmləməyə bənzəyir; bu cür şairlər üçün qayda-qanun və sağlam düşüncə adlı şey yoxdur. Beləsi uydurmuş olduğu əcaib misraları ilə sübüt etməyə çalışır ki, hamının düşündüyü kimi düşünmək onun ruhuna yaddır və o bundan çiskinir. Bələlərinin ardınca getməyin... Məna hər şeydən vacibdir, ona meyil edin, lakin ona çatmaq üçün seçilən yol çətin və maneəlidir, bu maneələri dəf etmək, yoldan sapmamaq şərtdir: çünki idrakın yolu çox sərtdir».

Bualo yaradıcılıqda sənətkarlığın kriteriyalarından danışanda bədii dil məsələsinə xüsusi fikir verir və belə nəticəyə gəlirdi ki, hər bir poetik əsərdə əlvan, kamil bədii dil ideyanın, məzmunun, gözəllik anlayışının, estetik zövqün formalaşmasında mühüm rol oynayan əsas və ilkin amillərdən biridir. Oxucu bədii əsəri təkcə mövzusuna, məzmununa, ideyasına deyil, həm poetik gözəlliyinə, dilin axıcılığına, rəngarəng təsvir və ifadə çalarlarına, obrazlılığına görə qiymətləndirir, xoşlayır. Şair, bədii söz ustadı yaradıcılıqda az-çox müvəffəqiyyət qazanmaq istəyirsə, «dili yaxşı bilməlidir, düzgün, aydın, səlis cümlələr qurmağı» bacarmalıdır, şeirdə «özgə dillərdən alınma yad sözlər, qəliz, anlaşılmaz ifadələr işlətməkdən qaçmalıdır. Şeirdə fikrin, mənanın, ideyanın tamlığı, düzgün açılması dilin qüdrətindən, bədii gözəlliyindən, əlvanlığından, məna çalarla-

rının zənginliyindən asılıdır. Bualo dövrünün şairlərindən müraciətlə soruşurdu: «Oxucuların məhəbbətini qazanmaq istəyirsinizmi? Dilinizə fikir verin, yeknəsəklikdən taundan qaçan kimi qaçın. Bilin ki, həddindən çox ölçülüb-biçilmiş, sürtülüb hamarlanmış misralar oxucuları əsnədir; eyni sözlərin təkrarından ibarət olan söz - şeirlər quraşdıran şair oxucuların məhəbbətini qazana bilməz».

Bualoya görə, sənətin varlığını, mövcudluğunu şərtləndirən bu vəhdət qarşılıqlıdır. Yəni, dilin təsvir obyekti olan mövzunun, fikrin özü də gözəl, mənalı, məzmunlu olmalıdır. Əgər şair nəyi demək istədiyini özü də dəqiq və aydın bilmirsə, onun sadə, gözəl sözlər axtarması mənasızdır. Hərgah «fikriniz ağlınızda cəm və aydın, məalınız hazırdırsa - lazım olan bütün sözlər ilk çağırışda özləri sizin yanınızda hazır olacaqdır».

«Poeziya sənəti» əsərinin ikinci və üçüncü nəğmələrində Bualo «əsasən ayrı-ayrı janrların xüsusiyyətləri və klassisizmin tələbləri nöqteyi-nəzərincə onların qayda və qanunlarından bəhs edir, oda, idilliya, poema, dastan, faciə, komediya və başqa ədəbi formaların hüdudları və mahiyyəti haqqında danışır. Bualonun janrlar haqqında mülahizələri qədim antik ədəbiyyatın estetik normalarına əsaslanır, klassik yunan və ya Roma ədəbiyyatının nailiyyətlərini eynilə XVII əsr ədəbiyyatına tətbiq edir. Hər bir janrın xüsusiyyətini izah edərkən Bualo yenə də ağıl və idrakı əsas götürür, yazıçıları ümumi və bəzən də abstrakt normalara tabe olmağa çağırır. Bununla birlikdə Bualonun janrlar haqqındakı mülahizələrində biz yenə də maraqlı müşahidələrə rast gəlirik». (Ə.Ağayev)

Bualonun adları çəkilən janrlar içərisində faciə və komediya haqqındakı nəzəri fikirləri daha geniş və mükəmməldir. O, öz ümumi elmi-nəzəri konsepsiyasından çıxış edərək göstərirdi ki, ağıl və zəka başqa ədəbi janrlarda olduğu kimi dramaturqiyaya da eyni dərəcədə aiddir. Bu, istisinasız dram əsərlərinin - faciə və komediyanın bütün strukturlarına: mövzu, bədii məzmun, süjet-kompozisiya, obrazlar, xarakterlər sistemi, dil, səhnə təcəssümü və s. kimi bütün xüsusiyyətlərinə şamil olunur. Bualo həm də tələb edirdi ki, səhnədə yalnız tamaşaçını inandıra bilən, zövqləri oxşayan, həyat həqiqətinə uyqun, ağılabatan, ibrətamiz, ümumiləşdirilmiş hadisə və faktlar tamaşaya

qoyulmalıdır.

Doğrudur, Bualo səhnə əsərləri üçün vacib saydığı bu mütərəqqi nəzəri görüşləri bütün sənət növlərinə şamil etdiyi əqil-uyğunluq təlimindən çıxış edərək üç vəhdət prinsipilə bağlayırdı. Bualonun təliminə görə, sənətin əsas atributlarından olan məkan və zaman vəhdətinə sxematik, qeyri-həyati, sənətkarın fikir və poetik imkanlarını, yaradıcılıq vüsətini məhdudlaşdıran şərtlər qoyulurdu. Əsas da o idi ki, güya hadisələrin bütün inkişafı boyu eyni məkan təsvir olunmasa, bir gündə baş verib qurtarmasa, bu idraka və ağıla sığmayan bir hadisədir. Bu şərtlər həm bütünlükdə sərbəst, müstəqil poetik təxəyyülün məhsulu olan bədii yaradıcılığın ruhuna, həm də sənətin əsas prinsiplərindən olan şərtilik anlayışına zidd idi. Elə buna görə də klassizmin bu yanlış təlimi uzun müddət yaşamadı və özündən sonra gələn ədəbi-nəzəri fikrin kəskin tənqidinə məruz qaldı.

Buna baxmayaraq, Bualonun bütünlükdə ədəbiyyata, onun ayrı-ayrı janrlarına, o cümlədən faciə və komediyaya dair elmi-nəzəri görüşləri ədəbi fikir tarixində mühüm əhəmiyyətə malik olmuş və bir çox cəhətdən bu gün də mənasını qoruyub saxlayır.

Dram əsərlərinin, xüsusilə faciə janrının idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyətindən danışarkən Aristotel təliminə əsaslanan və onu öz dövrü üçün də məqbul sayan Bualo belə hesab edirdi ki, dram əsəri tamaşaçılarda ali, nəcib arzular, yaxşı mənada təəssüf və acıma hissi, ibrətamiz qorxu duyğusu oyatmalı, onları yerli-yerində çoşdurmalı, həyəcanlandırmalı, düşündürməli, sarsıdıb ağlatmalıdır.

«Səhnə üçün yazıb yaratmaq - qədri-qiyməti bilinməyən bir işdir» - deyən Bualo yazırdı : «Tələbkar sərrafların xoşuna gəlmək üçün sənətkar həm məğrur, həm də təhəmmüllü olmalı, ali fikirlərin təntənəsini göstərməli, məhəbbət, ümid, qussə və əzabı təsvir etməli, əsəri ilhamla işləyib cilalamalı və incə duyğular ifadə edən dərin və sadə sözlərdən cəsarətlə istifadə etməlidir: cilası elə parlaq olmalıdır ki, həmişə yadda qalsın, insanın zəkasına nəqş bağlasın, bir çox günlər və illər unudulmasın. Faciənin yüksək mənası bax bundan ibarətdir».

Bununla bərabər, dram əsərlərinin, xüsusilə faciənin quruluşu, hadisələrin və süjet xəttinin inkişafı, dramatik konflikt yüksək səviyyədə işlənməli, daim hərəkətdə verilməli, bədii münaqişə, «gərginlik son həddə çataraq cəsarət və asanlıqla həll olunmalıdır». Belə bir sonluq «süjet üzərinə gözlənilməz işıq salaraq onu aydınlaşdırır, işlədilən günahları, müəmmaları izah edir, bizə anladır».

Bualoya görə, faciə qəhrəmanları öz əməli işlərinə, xarakterinə görə seçilməlidir, ləyaqətsiz, yaramaz işlərdən, hər cür əxlaqi qəbahətlərdən yüksəkdə dayanmalıdırlar. Bunun üçün sənətkar təsvir etdiyi obrazın mənsub olduğu ölkəni, zəmanəni və ictimai mühiti yaxşı öyrənməlidir, çünki « bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə təsir edir, onun təbiətinə öz möhürünü vurur». Eyni zamanda faciə qəhrəmanının hərəkətlərilə xarakteri uyğun olmalıdır, fəaliyyətinin bütün mərhələlərində öz təbiətinə və əməllərinə sadiq qalmalıdır.

Bəzi şöhrətpərəst və dayaz düşüncəli müəlliflər « səhnədə iştirak edən surətlərdə onların səciyyələrini deyil, öz səciyyələrini verir, öz surətlərini yaradırlar ». Bu bütünlüklə bədii yaradıcılığa və səhnə sənətinin tələblərinə zidd olduğu üçün ona yol vermək olmaz, «əgər istəyirsiniz ki, sizi təntənəli alqış çələngilə qarşılayaq, bəyənək, onda elə qəhrəman axtarıb tapın ki, bizə təsir etsin, bizi həyəcana gətirsin. Siz öz qəhrəmalarınızı ləyaqətsiz hisslərdən təmizləyib azad edin ; elə edin ki, onun zəiflikləri də bizə nəcib və qüdrətli görünsün ! »

Səhnə əsərlərində təsvir olunan qəhrəmanlar həm də öz davranış və hərəkətlərinə, fərdi xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən seçilməlidirlər. Təbiət öz böyük səxavətilə « insanların hərəsinə bir xüsusiyyət, hər birinə başqa bir sifət və cizgi bəxş edir ». Hər bir fərdin, şəxsiyyətin öz həyat tərzinə, dünyagörüşünə, düşüncə və mənəviyyatına uyğun nitqi, danışıq tərzi vardır. Obrazlar səhnədə təsvir olunarkən təbiətdən gələn və insanın varlığında öz təcəssümünü tapan bu reallıq unudulmamalıdır. Elə etmək lazımdır ki, müxtəlif dövrün və ictimai mühitin övladı olan insaların səciyyəvi xüsusiyyətləri, onların fərdi xarakterini müəyyənləşdirən nitqləri bir birinə qarışmasın, hər kəs öz təbiətinə uyğun danışsın, « gəncin dili, ifadə tərzi qocanınkından fərqlənsin ».

Bualo hər ikisi səhnə əsəri olduğuna baxmayaraq, faciə ilə komediya arasında əsaslı fərqlər olduğunu göstərirdi və o, belə nəticəyə gəlirdi ki, komediyada sızıltı və göz yaşlarına yol verilə bilməz. Çünki göz yaşı, sızıltı və faciə, iztirablar komediyanın əsasında dayanan gülüşün, komikliyin əbədi düşmənidir, həm də bunlar faciələrdə öz əksini tapan yüksək əhvali-ruhiyyəyə, coşqun pafosa, gərgin daxili iztirablara qətiyyən uyğun gəlmir. Komediya müəllifi ağıl və idrakın göstərdiyi yolla gedərək «incə zövqü, gülünc hadisələrdə sağlam düşüncə və mənanı» qoruyub saxlamağı bacarmalıdır. O həm də gərək « hər şeydə təbiəti nümunə götürsün, təbiətə sadiq qalsın», tamaşaçını təlxək hərəkətlərlə yorub əldən salmasın.

Komediyada heç vaxt « özbaşınalıq edib zarafatın cilovunu buraxmaq olmaz, əsas hadisənin canlı inkişaf xəttini dolaşdırmaq, əsas mövzu və məqsəddən kənara çıxmaq, fikri yayındırıb boş və mənasız söhbətlərə uymaq olmaz. Komediyanın dili yerinə görə, bəzən sadə, bəzən yüksək və dəbdəbəli olmalıdır, qoy burada şeirin hər bir misrası hər an zarafatyana atmacalarla parlasın, qoy əsərin bütün hadisələri bir-birilə bağlansın, qoy əsərdə verilən bütün ehtiraslar ustalıqla çarpazlaşıb bir kələfdə düyünlənsin ».

Bualo və klassisizm ədəbi cərəyanına məxsus sənətkarlar poeziya, faciə və komediyaya nisbətən epik növün janrlarına laqeyd yanaşırdılar. Buna baxmayaraq, Bualo dastanı epik növün başqa janrlarından fərqləndirir və onu hətta faciədən də üstün tuturdu : «Dastan daha ülvi və daha gözəldir. Dastanın yolu təntənəli və ahəstədir, onun kökü əsatirlə bağlıdır, lakin əsatirdən aldıqlarını uydurma və xəyalın gücü ilə daha da gözəlləşdirib yaşadır. Bizi məftun etmək üçün dastanda xəyalın hüdudları tükənməzdir».

Roman janrına gəldikdə isə Bualo onu əsasən bəyənməsə də, tam da rədd etmirdi. « Dayaz və səthi qəhrəmanlar yalnız roman üçün yararlıdır... Müəyyən ağılabatmazlıqlar və uyğunsuzluqlar romanın yol yoldaşıdır » desə də, bu janrın ideya, məzmun və sənətkarlıq cəhətdən kamil nümunələrini məqbul sayaraq deyirdi ki, belə olduqda biz romanların « bütün qüsurlarını bağışlayırıq, kaş ki onlar darıxdırıcı olmayıb bizi

əyləndirə bilsinlər. Belə romanları ciddi mühakimə etmək gülünc olardı».

Bualo «Poeziya sənəti» əsərində ədəbi tənqid, oxucu rəyi və onların faydaları haqqında da bu gün üçün də faydalı olan maraqlı fikirlər söyləmişdir. O, ədəbi tənqiddən, hər şeydən əvvəl, açıq-aydın mövqe, prinsipiallıq, obyektivlik, professionallıq tələb edirdi. Sənətin sirlərini bilməyən, özündən razı, naşı adamların bədii əsərlər haqqında fikir söyləməyin əleyhinə çıxır və bunun ədəbi ictimaiyyətə xeyirdən çox zərər verdiyini bildirirdi, yazıçıları, şairləri onların əsərlərini görməzə-bilməzə yüksək sənət nümunəsi kimi göylərə qaldıran, yaltaqcasına tərifləyən, mədh edən adamlara yox, onları kəskin tənqid edən, sözü üzə deyən, ağıllı və qərəzsiz məsləhət verən peşəkar tənqidçilərə qulaq asmağa çağırırdı : « Bəzən elə olur ki, axmaq bir adam özünü alim kimi göstərir, gözəl yaradıcılıq məhsulu olan əsərdəki obrazları və parlaq ifadələri istədiyi kimi vurub dağıdır... ən yaxşısı budur ki, beləsinin məsləhətinə fikir verməyin, laqeyd yanaşın, yox, əgər siz belə adamın məsləhətlərinə qulaq assanız, minmiş olduğunuz gəmi deşilər, su verər. Sizi tənqid edən adam gərək ağıllı və nəcib, hər cür paxıllıq hissindən azad, dərin və hər şeydən baş çıxardan adam olsun : belə olarsa, tənqidçi sizin əsərinizdə elə qüsürlar tapıb göstərə bilər ki, hətta siz özünüz də o qüsurları öz-özünüzdən bəlkə də gizlətməyə çalışardınız. Tənqidçi o saat əsərdəki gülməli dolaşıqlığı həll edir, sizdə ümid hissi əmələ gətirir, bütün şübhələrinizi dağıdır ».

Nəhayət, indiyədək söylədiyimiz mülahizələrə yekun olaraq demək lazımdır ki, şübhəsiz, klassisizm ədəbi cərəyanı və onun nəzəri əsaslarını işləyib hazırlamış Bualonun « Poeziya sənəti » əsəri ədəbiyyatda realizmin və ədəbi-təntiqi fikrin inkişafı tarixində mühüm və diqqətəlayiq mərhələlərdən biri olmuşdur.

XVIII əsrdə maarifçi realizmin meydana gəlməsi klassisizmdən sonra həm bədii ədəbiyyatın, həm də ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında yeni bir dövrün əsasını qoydu. Maarifçi realizm orijinal, özünəməxsus elmi, məfkurəvi, ədəbi-nəzəri prinsiplərə malik bir sistem, ədəbi cərəyan olaraq ilk dəfə Fransada Volter, Monteskye, Didro, Russo, Helvitsi kimi

mütəfəkkir yazıçı və filosofların yaradıcılığında təşəkkül tapıb formalaşmış və sonralar başqa ölkələrə yayılmışdır.

İctimai-ədəbi fikrin bütün sahələrində « ağıl və elm» devizi altında çıxış edən, yazıb yaradan, böyük və parlaq istedad, zəka sahibi olan Volter köhnə, çürümüş feodal mənəviyyatının, əxlaq normalarının, kilsə və onun təbliğ etdiyi sxolastik, mürtəce anlayışların qatı, barışmaz düşməni idi. O, cəmiyyətin inkişafını buxovlayan, vaxtı keçmiş adət-ənənələrə, təfəkkür tərzinə qarşı mübarizədə ədəbiyyatı, incəsənəti əsas və ən güclü vasitələrdən biri hesab edir, onun idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyətini, səfərbəredici rolunu yüksək qiymətləndirirdi. Onun bütün yaradıcılığı - dərin ictimai məzmunlu şeir və romanları, dram əsərləri, kəskin ifşaçı ruhlu pamflet və fəlsəfi traktatları, böyük təsir gücünə malik publisistik yazıları və məqalələri məhz bu ideala, əxlaqi mərama xidmət edirdi.

Bununla belə, maarifçilik dövrünün ilkin nümayəndəsi olan Volter ədəbi-nəzəri, fəlsəfi görüşlərində özündən sonra gələn böyük maarifçilərin, xüsusilə Didronun səviyyəsinə qalxa bilməmişdi. O, dini baxışlarına görə ateist yox, deist idi, Allahın varlığını qəbul edir, fövqəlbəşəri bir qüvvə kimi kainatın yaradıcısı sayırdı, siyasi məsələlərə, dövlət quruluşuna gəldikdə isə maarifçi monarxiyanın tərəfdarı kimi çıxış edirdi. O, sənətin, ədəbiyyatın elmi-nəzəri problemlərinə münasibətdə dualist idi, ikili mövqe tuturdu, klassisizm təlimilə yeni maarifçilik ideyaları arasında dayanırdı, bir çox hallarda klassisizmin qayda-qanunlarına, ağıl və idraka əsaslanan üç vəhdət anlayışına üstünlük verirdi.

Volterin yeni dövr dramaturgiyası tarixində əqləuyğunluq təliminin əsas nümayəndələri olan Rasini və Korneli daha böyük nüfuza malik sənətkarlar adlandırması, Şekspirin daha yüksək və təbii, məhsuldar və əzəmətli bir yazıçı, dahi istedad sahibi olduğunu etiraf etməklə yanaşı, onu əvvəl qəbul olunmuş klassik yaradıcı qanunlarından azacıq belə xəbəri olmayan, yaxşı, əsl zövq anlayışından məhrum bir yazıçı kimi ittiham etməsi də bununla bağlı idi. Volter eyni zamanda, klassisizmidən sonra meydana gəlmiş və onun yaradıcılıq prinsiplərinə zidd bir mövqedə dayanan sentimentalizm ədəbi cərəyanına tərəf meyillənir, roman və dram əsərlərini bu

cərəyanın nəzəri-estetik tələblərinə uyğun bir formada yazır və ədəbiyyatda, sənətdə hissiyyat anlayışının tam bərqərar olmasına yol açırdı.

Volter «Fəlsəfə lüğəti» üçün yazdığı «Zövq» başlıqlı məqalədə özünün estetik görüşlərini şərh edərək belə nəticəyə gəlirdi ki, sənətdə, bədii yaradıcılıqda gözəllik anlayışı yüksək ictimai-əxlaqi məzmun daşıyır. Onun əsas məqsədi, məramı insana sevinc, fərəh, xoş əhvali-ruhiyyə bəxş etməkdən, onun zövqünü, mənəvi aləmini zənginləşdirmək, onda nəciblik, xeyirxahlıq, həyata məhəbbət kimi ali duyğular tərbiyə etməkdən ibarətdir. Estetik gözəllik, bədii zövq tarixi kateqoriyadır. O, hər bir dövrün ictimai-əxlaqi, mədəni şəraitinə uyğun olaraq dəyişir, formalaşır, yeni məzmun və məna çalarları kəsb edir. Volter « Epik poeziya haqqında» adlı traktatında bədii əsərlərin məzmununa, ictimai mənasına, müxtəlif üslub və forma xüsusiyyətləri kəsb etməsinə də bu kontekstdən yanaşaraq qiymət verirdi.

Volter ədəbi janrlara, xüsusilə dramaturgiyaya maarifçilik mövqeyindən yanaşırdı. O, faciə janrını daha yüksək qiymətləndirərək deyirdi ki, «həqiqi faciə bütün elm sahələri kimi xeyirxahlıq və əxlaq məktəbidir. Onun başqa tərbiyəvi kitablardan fərqi budur ki, o bu təlimi canlı hərəkətdə təqdim edir». Volter bütün ədəbi janrları məqbul və lazım sayırdı. Bu şərtlə ki, onlar ideya, məzmun və sənətkarlıq cəhətdən yüksək səviyyədə dayansın, oxucuya mənəvi qida, zövq versin, onu düşündürsün, oyatsın, təkamülə, intibaha qovuşdursun. Onun məşhur sözləri vardı: «Darıxdırıcı olmayan bütün janrlar yaxşıdır».

Volterdən sonra XVIII əsr Fransız maarifçiliyinin, bütövlükdə bədii-estetik fikrin və fəlsəfəsinin ən nəhəng simalarından biri Deni Didrodur. Didro yüksək erudisiyaya, dərin ensiklopedik biliyə malik dahi bir şəxsiyyət olmuşdur. Geniş və çoxtərəfli yaradıcılıq diapozonuna malik olan bu böyük mütəfəkkir ictimai, elmi, fəlsəfi, ədəbi-nəzəri, estetik fikir tarixində filosof, dramaturq, naşir, şair, ədəbiyyat və sənət nəzəriyyəçisi, ədəbi tənqidçi, yüksək elmi səviyyədə və sənətkarlıqla yazılmış çoxlu əsərlərin, publisistik yazıların müəllifi kimi tanınmış, şöhrət qazanmışdır.

Didro ədəbiyyatın, sənətin nəzəri-estetik problemlərinə çoxlu elmi -fəlsəfi əsərlər, məqalə və traktatlar həsr etmişdir. Bunların içərisində onun ömrünün axırına qədər üzərində mütəmadi işlədiyi «Salonlar», «Dramatik ədəbiyyat haqqında» və «Aktyorlar haqqında paradoks» kimi dahiyanə əsərləri xüsusi yer tutur. Maraqlı cəhət budur ki, onun bütün əsərlərində elmi-fəlsəfi görüşlərlə ədəbi-nəzəri problemlər vəhdətdə təhlil və şərh olunur. O, istədiyi vaxt fəlsəfi traktatlarında, dialoqlarda ədəbi-nəzəri məsələlərdən, ədəbiyyata, sənətə dair əsərlərində fəlsəfi fikirlərdən bəhs edir, bu da öz növbəsində onun nəzəri baxışlarının məzmun və mahiyyətini, elmi əhəmiyyətini artırır, təsir dairəsini daha da genişləndirir.

Didro ədəbiyyatın, incəsənətin idrakı-əxlaqi mahiyyətini yüksək qiymətləndirməklə bərabər, ondan ictimai bəla və qəbahətlərə «ölüm hökmü oxumağı», «tiranları dəşhətə gətirməyi» və bütövlükdə insanlığın «vəkili», «müəllimi» rolunu yerinə yetirməyi tələb edirdi. Didro həm də belə hesab edirdi ki, incəsənət insanları xeyirxah əməllərə ruhlandırmağı, mərdlik, vətəndaşlıq qeyrəti ruhunda tərbiyə etməyi, onları öz arxasınca aparmağı bacarmalıdır. Ədəbiyyat, sənət bu yüksək ictimai borcu, vəzifəni o vaxt yerinə yetirə bilər ki, o dərin ideyaya, məzmuna, bədii-estetik məziyyətlərə malik olsun. Hər bir sənət əsəri növündən, janrından, təsvir obyektindən asılı olmayaraq, həyatın bu və ya başqa aktual, vacib problemlərini əks etdirmirsə, ictimai sifarişə, zamanın tələbinə, bəşəri ideallara cavab verə bilməz, belə sənət kar və kordur.

Didro sənətkarlardan bədii təsvirin bütün məqamlarında həyat həqiqətinə sadiq qalmağı, cəmiyyəti, insanların düşüncə və mənəvi aləmlərini,onların yaşadığı, böyüdüyü mühiti, ətraf mühitə və bir-birlərinə olan münasibətləri dərindən öyrənməyi tövsiyə edirdi. O həm də dönə-dönə qeyd edirdi ki, həyat həqiqətilə bədii həqiqət eyni anlayış deyildir. « Həyatda, təbiətdə düzgün olmayan heç nə yoxdur, bütün formalar - gözəllik də, eybəcərlik də əsaslandırılıb və necə lazımdır elə də mövcuddur ». Ona görə də fərdi poetik təxəyyülün məhsulu olan sənət qidasını həyatdan, obyektiv varlıqdan alsa da, heç vaxt öz qanunauyğunluqları ilə yaşayan bu mürəkkəb, sonsuz və əbədi aləmi tam və bütövlükdə

əks etdirməyə qadir deyildir. Buradan çıxış edərək Volter sənətdə və həyatda gözəllik anlayışlarına qiymət verir və sənət həyatdan gözəldir deyənlərin iddiaları ilə razılaşmır. Voltera görə, əsil gözəl həyatdır. Sənət isə həyatın əksidir, surətidir. Onda necə ola bilər ki, əks, surət öz əslindən, varlığının əsasından gözəl olsun? Bu ağıla və məntiqə sığmayan bir qənaətdir.

Volterin ədəbi-nəzəri görüşləri sistemində dramaturgiya və teatr haqqındakı mülahizələri daha geniş yer tutur. O, bu sənətin mövzusundan, predmetindən, obrazlar aləmindən danışarkən klassisizm təlimində olduğu kimi dram əsərlərində təkcə antik qəhrəmanların, tək-tək seçilmiş adamların, kralların, sərkərdələrin təsvirinin əleyhinə çıxırdı və belə hesab edirdi ki, dram janrının bütün növlərində daha çox üçüncü təbəqədən olan adi, sadə adamların həyatı, qayğı və ehtiyacları öz əksini tapmalıdır. Bununla da o, dramaturgiyanı və bütünlükdə bədii yaradıcılığın sərhədlərini, mövzu dairəsini genişləndirir, sənətdə realizmin, həyat həqiqətinin inkişafına yeni təkan verirdi.

Dram sənətinə maarifçilik ideyaları baxımından yanaşan Didronun ən böyük xidməti ondan ibarət idi ki, böyük mütəfəkkir bu sənətin yeni janr sistemini irəli sürmüşdü. Buraya: qəbahətləri və axmaqlığı ifşa edən şən komediya, xeyirxahlığı və ictimai borcu təcəssüm etdirən ciddi komediya, burjua-meşşan həyatını əks etdirən facıə, böyük şəxsiyyətlərin iştirak etdiyi ictimai hadisələri əks etdirən yüksək tarixi facıə kimi dörd janr növü daxildir. Bu janrlar içərisində Didro orta təbəqənin həyatını əhatə edən və dramaturgiyanın əsası, canı hesab etdiyi meşşanlıq mövzusunda facıə ilə ciddi komediyaya daha çox üstünlük verirdi. O inanırdı ki, ancaq bu cür adi adamların həyatını, ictimai qayğılarını, taleyini əks etdirən səhnə əsərləri « əxlaq və tərbiyə məktəbinə » çevrilə bilər.

Didro sənətdə, bədii yaradıcılıqda tipiklik və aktyor sənəti haqqında da maraqlı fikirlər söyləmiş və onların mükəmməl tərifini vermişdir.

Avropada maarifçilik dövrü ədəbi-nəzəri, estetik fikrinin görkəmli nümayəndələrindən biri də böyük sənət duyumuna və fəlsəfi təfəkkürə malik olan yazıçı və tənqidçi

Efraim Lessinq olmuşdur. O, faktiki olaraq, Almaniyada ədəbiyyat nəzəriyyəsinin və ədəbi tənqidin, həm də sənətdə , bədii yaradıcılıqda xəlqilik anlayışının banisidir. Ədəbiyyatda realizm və yeni ideyalar uğrunda mübarizəyə Lessinq « Yeni alman ədəbiyyatına dair məktublar » (1759-1765) və məşhur « Laokoon » (1766) əsəri ilə başlamışdır. Onun məktublarda irəli sürdüyü nəzəri mülahizələrin məğzində daha çox, alman klassisizmin nümayəndələri və onların əsas ideya mənbəyi kimi əsaslandığı Bualonun « Poeziya sənəti » əsəri, Kornel, Rasin kimi yazıçıların kəskin tənqidi dayanır.

« Laokoon » əsərində isə Lessinq bədii əsərlərdə, xüsusilə dramaturgiyada, klassisizm ədəbiyyatının nəzəri tələblərindən fərqli olaraq, hadisələrin və onları icra edən obrazların sərbəst, müstəqil hərəkəti və təbii, harmonik inkişafı tələbini irəli sürərək deyirdi : « Səhnədə hərəkət edən qəhrəmanlara gərək, daxilində yığılmış hiss və duyğularını, əzabları tam aşkara çıxartmağa, heç bir məhdudiyyət qoyulmadan açıq, sərbəst ifadə etməyə heç nə maneə olmasın. Qəhrəmanların məcburi və süni şəkildə ifadə etdiyi faciə bizə çox soyuq təsir bağışlayır və nəticədə ancaq təəssüf hissi oyadır ».

Bununla yanaşı Lessinq bütün maarifçilər üçün xarakterik olan bir ideyadan çıxış edərək göstərirdi ki, bədii əsərlərdə qəhrəmanların azad, harmonik inkişafının əsasında həm də onların fərdi və vətəndaşlıq mövqeyi, ictimai mənafeyi öz real əksini tapmalıdır.Obrazlar, eyni zamanda, klassisizm təlimində olduğu kimi təkcə alicənablıq və xeyirxahlıq timsalı kimi deyil, təbii qaydada, bütün zəif və qüsurlu cəhətlərilə birlikdə təsvir olunmalıdır.

Lessinq sənətin yaradıcılıq prinsiplərindən ideya, məzmun və bədii-estetik imkanlarından bəhs edərkən poeziya ilə rəssamlıq və başqa plastik növlər arasındakı fərqləri araşdırır və belə nəticəyə gəlirdi ki, söz sənəti, poeziya həyatı qavrayışın dərinliyinə, təsvir imkanının genişliyinə və ideya, bədii-estetik təsir gücünə görə rəssamlıq da daxil olmaqla bütün plastik sənətlərdən üstündür. Çünki plastik sənətin həyatı təsvir imkanı qurtarmış və başa çatmış hadisələr çərçivəsində məhdudlaşır. Rəssam dahi də olsa, daim hərəkətdə və dəyişməkdə olan mövcud varlıqdan ancaq bir anı götürüb rəsm etməyə qadirdir.

Poeziya, bədii yaradıcılıq isə təkcə təsvir etdiyi hadisənin və obrazların məzmununu, mahiyyətini açmaqla məhdudlaşmır, həm də onların dövrünü, düşüncə və hərəkətlərini, xasiyyət və davranışlarını, mövcud aləmlə əlaqə və münasibətlərini, müxtəlif formada təzahür edən xasiyyətlərini, daim dəyişən hiss və həyəcanlarını təsvir etmək imkanına malikdir.

Bu xüsusiyyətlərə görə poeziya, söz sənəti tarix elmindən üstündür. Sənətkarın tarixi həqiqəti dərk etmək və ona öz fərdi yanaşmaq üsulu vardır. Yaradıcı şəxsiyyət istədiyi vaxt tarixi həqiqəti kənara qoyur, tarixi faktlara yeni bədii məzmun verir. Lessinq yazırdı: « Axı, dramatik şair tarixçi deyil, tarixi həqiqət onun üçün məqsəd yox, ancaq məqsədə çatmaq vasitəsidir ». Yazıçını tarixdən çox yaratdığı xarakterlərin kamilliyi, bütövlüyü maraqlandırır. «Onun üçün xarakterlər müqəddəsdir». Onun məqsədi bu xarakterləri güclü, dinamik həqiqətin işığında təqdim etməkdən ibarətdir. Məhz bunun naminə şair, dramaturq xarakterlərə aid olmayan bütün məsələlərdən imtina etməyi vacib sayır.

Xarakterlərin kamilliyi həm də tarixi həqiqətdən deyil, bədii həqiqətdən asılı anlayışdır. Ümumiyyətlə, bədii həqiqətdən kənar həqiqi sənət yoxdur. Daha doğrusu : « Qeyri-həqiqi heç bir yaradıcılıq nümunəsi böyük ola bilməz ». Lessinqə görə, sənətdə həqiqət heç də naturanın kopiyası deyil, tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilmiş canlı, dinamik yaradıcı bir prosesidir. Xüsusilə bu keyfiyyət dram sənətinə daha çox aiddir. Bunun üçün də məqsəd və məramına, ictimai-estetik təsir gücünə görə « faciə tarixə nisbətən daha fəlsəfidir ».

Lessinqin sənət və ədəbiyyata dair nəzəri-estetik görüşləri məşhur « Hamburq dramaturgiyası » əsərində daha da mükəmməlləşmiş və yeni bir mərhələyə daxil olmuşdur. O, sənətə münasibətdə tam maarifçilik mövqeyində dayanır və əsas ədəbi -nəzəri müddəalarını da bu kontekstdən çıxış edərək şərh və izah edirdi. O, bədii yaradıcılıqdan danışanda ilk növbədə ideya, məzmun və estetik təsir məsələlərini ön plana çəkir və belə nəticəyə gəlirdi ki, sənətkar bizim mənəvi müəllimimiz olmalıdır, « o, bizə nəyi eləməyi və nəyi eləməməyi öyrətməli, ədəblə gülüncün, xeyirlə şərin, gözəlliyin həqiqi mahiyyətini açıb göstərməli və həm də pisin, eybəcərliyin nə olduğunu başa

salmalıdır. «Bir sözlə, sənət bizi tərbiyə etməli, əsil əxlaq məktəbi olmalıdır».

Lessinq « Hamburq dramaturgiyası » əsərində dramaturgiya, teatr və səhnə sənətinin problemlərinin təhlilinə daha geniş yer vermişdir. O, sənətin, teatrın xalq arasında maarifçilik ideyalarını yaymaq, kütləvi tərbiyə işində ən yaxşı vasitə, əvəzsiz tribuna hesab edirdi. Lessinq həm də klassisizm dövründən fərqli olan yeni teatr yaratmaq ideyasını irəli sürürdü. Bunun üçün o ilk növbədə antik dövr teatr ənənələrinə, xüsusilə vaxtilə Aristotelin dram sənəti və faciə haqqında « Poetika » əsərində şərh etdiyi nəzəri prinsiplərə qayıtmağı zəruri sayırdı. Lessinq qəti olaraq, bu əqidədə idi ki, faciəyə Aristotelin verdiyi tərif « mükəmməl və qüsursuzdur, faciə onun qoyduğu yoldan kənara çəkilsə, eyni dərəcədə öz mükəmməliyindən uzaqlaşmış olardı ». Bununla yanaşı o, Volteri klassisizm qanunlarından ayrıla bilmədiyinə və Şekspirə qarşı əsassız ittihamlar irəli sürdüyünə görə kəskin tənqid edir, Didronun isə dramatik janrlara dair apardığı yeni bölgünü daha məqbul sayır və ürəkdən bəyənirdi.

Lessinqdən sonra Almaniyada elmi-fəlsəfi, ədəbi-nəzəri, estetik fikrin görkəmli nümayəndəsi Hegel olmuşdur. Hegel obyektiv idealist idi. O, sənətin mənşəyinə idealist, ictimai-əxlaqi, estetik təsiri məsələsinə obyektiv mövqedən yanaşırdı. Onun ədəbiyyat və estetik fikirlə bağlı elmi-nəzəri mülahizələri, müxtəlif vaxtlarda Nürnberq və Berlin universitetlərində oxuduğu « Estetikaya dair mühazirələr »ində daha geniş formada öz əksini tapmışdır.

İlk mühazirələrində Hegel sənətin varlığa münasibəti, sənətdə ideya, ideal, onların məzmun və forma xüsusiyyətləri, ifadə vasitələri, bir-birilə əlaqə və vəhdəti, pafos və onun ifadə formaları, pafos və bədii obraz, xarakter, pafosun xarakterlərdən keçərək reallaşması, bədii təsvirin obyektiv və subyektiv mahiyyəti kimi nəzəri-estetik problemləri araşdırır və onlara öz fəlsəfi konsepsiyasından çıxış edərək qiymət verirdi.

Hegel nəzərdən keçirdiyi ədəbi-nəzəri problemlərə tarixən dialektik nöqteyi-nəzərdən yanaşsa da, nəticədə idealist konsepsiya irəli sürür, sənətin bütün növlərini ruhun ilkin və təkmilləşmiş forması hesab edirdi. Bu yanaşma bütün dövrlərdə

sənətin əsas estetik kateqoriyası sayılan gözəllik anlayışına da eyni dərəcədə aiddir. O deyirdi : « Adi həyatda insanlar, adətən, gülün, çiçəyin, göyün, çayın, yaraşıqlı heyvanların, daha çox insanların gözəl olduğunu deyirlər. Bu predmet və varlıqların hansı dərəcədə gözəlliyə daxil olduqları haqqındakı mübahisəni kənara qoyaraq, biz deyə bilərik ki, sənətin bədii gözəlliyi təbiətdəki gözəllikdən yüksəkdir. Çünki sənətdə gözəllik ruhun əsasında yaranmış, daim təkmilləşən, yenidən doğan bir gözəllikdir. Sənət əsərlərinin gözəlliyini müəyyənləşdirən məhz budur ... Bu mənada təbiətdə gözəllik – ancaq ruha məxsus və onun əksi olan bir gözəllikdir ».

Hegelə görə, sənətdə ideya məzmundan və onun hissi, obrazlı formada inikasından doğur. İdeyanın düzgün, dolğun ifadəsi sənətin varlığını müəyyənləşdirən bu iki xüsusiyyətin vəhdətindən, tamlığından asılıdır. Bunun üçün birinci növbədə yaradıcılığın əsası və ilkin şərti olan məzmun ictimai mahiyyətinə görə bədii təsvirin predmetinə çevrilməyə layiq olmalıdır, onun poetik tələblərinə tam cavab verməlidir. Məzmun həm də mücərrəd yox, öz-özlüyündə aydın, mükəmməl daxili keyfiyyət və mənaya malik olmalıdır. Beləliklə, məzmun özünə müvafiq forma axtarır, ancaq onun vasitəsilə öz varlığını, ideyasını reallaşdırır. İdeyanın tamlığını şərtləndirən, sənətkarlıq cəhətdən yüksək səviyyədə dayanan və məzmunun tələblərinə tam cavab verən əlvan, poetik, bədii forma da bu tələblə bağlı meydana gəlir və bütünlükdə sənət anlayışını tamamlayır. Məzmun ümumi, ictimai, forma isə fərdi anlayışdır. O, sənətkarın fərdi təxəyyülündən, amalından hiss və duyğularından keçərək formalaşır və ideyanın real ifadə vasitəsinə çevrilir.

Sənətdə ideala gəldikdə isə o, bütünlükdə bədii əsərin məzmun və forma xüsusiyyətlərindən, hadisələrin inkişafından, obrazlar sistemindən, müəllif qayəsindən doğan ideyalar sisteminin cəmi, daha yüksək formasıdır. Bir sözlə, ideya idealın məzmun və mahiyyətini müəyyənləşdirən ölçü vahididir.

Ümumiyyətlə, sənətdə ideal konsepsiyası Hegelin ədəbi-estetik görüşləri sisteminin əsasını, bütünlükdə məzmun və mündəricəsini təşkil edir. O, məhz ideya və ideal haqqındakı fəlsəfi konsepsiyasına əsaslanaraq sənətin formaları və tarixi inkişaf mərhələləri haqqında maraqlı elmi təsnifat aparır.

Hegelə görə, zahiri forma məzmuna, ideyaya üstün gəldikdə daha çox Şərq xalqları üçün xarakterik olan simvolik incəsənət yaranmışdır, məzmun və ideya forma ilə tam vəhdət təşkil etdikdə antik dövrə xas olan klassik incəsənət formalaşmış və zahiri forma ideyanın inkişaf etmiş məzmununa uyğun gəlmədikdə orta əsrlərə məxsus romantik incəsənət meydana gəlmişdir. Buradan çıxış edərək Hegel incəsənətin növləri arasında da bölgü aparır və memarlığı simvolik, heykəltaraşlığı klassik, rəssamlıq, musiqi və poeziyanı romantik sənətlər sırasına daxil edirdi.

Hegel sənətdə, bədii yaradıcılıqda, sonralar müxtəlif nəzəriyyəçilər tərəfindən inkişaf etdirilən, tamamlanan, pafos anlayışı haqqında da ilk dəfə maraqlı elmi fikirlər söyləmişdir. Pafosu «ürəkdən gələn, fərdin ağlını, hisslərini, iradəsini azad ifadə edən» güclü bir estetik vasitə sayan Hegel deyirdi : «Pafos sənətin əsas məğzi, həqiqi hakimidir... Pafos hər bir insanın qəlbində əks-səda verir, onun ürəyini ehtizaza gətirir. Hamı həqiqi pafosun məzmununu, qiymətini, əqli əhəmiyyətini başa düşdüyü üçün onu qəbul edir. Pafos öz daxili məzmununa görə insan varlığının ən əzəmətli qüvvəsi kimi bizi həyəcanlandırır ». Daha sonra Hegel qeyd edir ki, pafos həm də öz mahiyyətinə və ictimai-əxlaqi funksiyasına görə əsaslı, dolğun və hərtərəfli təsvir tələb edir. Pafos insan qəlbinin ən ali duyğularını, mənəvi gözəlliyini özündə əks etdirdiyi üçün o, heç vaxt nə komediyada, nə faciədə, nə də başqa bədii əsərlərdə təmiz ağılsızlığın və subyektiv möcüzələrin ifadəsi olmamalıdır. Əksinə, sənətdə özünü təcəssüm etdirən « pafosun daşıyıcısı olan fərdi ruh daxili qüvvədə, öz hisslərini genişləndirmək və tam ifadə etmək bacarığına malik olmalıdır».

Bu onu göstərir ki, sənətdə pafos ancaq yüksək mənəviyyata, zəngin daxili aləmə malik xarakterlərin varlığında öz həqiqi təcəssümünü tapa bilər. Hegelin təbirincə, insanın qəlbi böyük və genişdir, əsil insan həyatın, təbiətin və cəmiyyətin mürəkkəb və çox cəhətli xüsusiyyətlərini öz varlığında daşıyır, ağlının, zəkasının, yaradıcı istedadın köməyi, gücü ilə Allah səviyyəsinə qalxır. Sənətdə, bədii ədəbiyyatda təsvir olunan xarakterlər də öz ictimai-fərdi keyfiyyətlərinə görə məhz bu səviyyədə dayanmalıdır. Ancaq bu cür çoxtərəfli, bitkin təbiətə

malik xarakterlərin dilindən ifadə olunan pafos həqiqi bədii-estetik təsirə malikdir və oxucuların, dinləyicilərin ciddi marağına səbəb olur, onlara böyük zövq verir. Pafos həm də xarakterlərin daxili aləmində təzahür edən hisslərin, duyğuların coşqun, ehtiraslı, rəngarəng ifadəsidir. Sənətdə pafosun müxtəlif formalarda təzahürü və səslənməsi də bu ehtirasın, coşqunluğun çox çalarlılığı və məna zənginliyi ilə bağlıdır.

Hegel «Estetikaya dair mühazirələr»inin sonrakı mərhələsində poeziyaya tərif verir (o, burada «poeziya» dedikdə bədii sənətin bütün növlərini nəzərdə tutur), poetik sənətlə plastik sənətlərin ümumi müştərək və spesifik cəhətlərini müəyyənləşdirir. Hegelin qənaətinə görə, «poeziya söz sənətidir» və o, özünün bədii-estetik imkanlarına, idraki əhəmiyyətinə görə başqa plastik sənətlərdən yüksəkdə durur. Çünki poeziya idrak və inikas prosesində olduqca geniş əhatə dairəsinə, əqli-mənəvi dünyanı tam, hərtərəfli təsvir etmək və öz-özlüyündə obyektiv aləm yaratmaq imkanına malik olduğu halda, rəssamlıq, heykəltaraşlıq, musiqi kimi plastik sənətlər həyatın bir anını tutub əks etdirdiyinə görə belə imkanlardan məhrumdur. Burada Hegel həm də poetik sənətin özünü təsvirin xarakterinə, mahiyyətinə görə obyektiv və subyektiv bölgülərə ayırır, ədəbi növləri (lirik, epik, dramatik) öz nəzəri, bədii-estetik konsepsiyasına uyğun şəkildə araşdırır və qiymət verir.

***

Ədəbiyyatşünaslıq və ədəbi tənqid tarixində XIX əsrdə yazıb yaradan rus inqilabçı demokratlarının ədəbiyyat və sənət haqqındakı fikirləri öz milli-bəşəri məzmununa, elmi-nəzəri səviyyəsinə görə yeni, daha yüksək bir mərhələ təşkil edir. «Belinski və Gertsenin, Çernışevski və Dobrolyubovun, Saltıkov-Şedrin və Nekrasovun ədəbi, estetik görüşləri materialist estetikanın inkişafı üçün geniş üfüqlər açdı. Onların bir sıra mülahizələri ədəbi-nəzəri fikir sahəsində yeni idi. Belinski ilk dəfə olaraq xəlqilik anlayışını müəyyənləşdirmiş, realizmin xüsusiyyətlərini, bir yaradıcılıq metodu kimi onun üstünlüklərini göstərmişdir. Çernışevskinin «Sənətin varlıqa estetik münasibətləri» adlı məşhur əsəri Belinski ideyalarını inkişaf etdirib materialist estetikasının qələbəsini təmin etmişdir. Bu böyük tənqidçilər sənətdə yüksək idealılığın, realizmin, xəlqiliyin carçısı olub, ədəbiyyatın qarşısında xalqı oyatmaq,

onu inqilabi mübarizəyə hazırlamaq vəzifəsi qoyurdular... Rus inqilabçı demokratları ədəbi-bədii dilə, ədəbi janrların qanunauyğunluqlarına, ümumən ədəbi prosesə dair elə əhatəli və dərin fikirlər irəli sürmüşlər ki, bü fikirlərin əksəriyyəti indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Onlar milli ədəbiyyatın nailiyyətlərini ümumiləşdirmişlər ». (Mir Cəlal)

Adlarını çəkdiyimiz inqilabçı demokratlar içərisində və bütünlükdə rus ədəbi-ictimai fikir tarixində V.Q.Belinskinin yeri, mövqeyi daha böyükdür. Dərin zəka, intellekt sahibi, döyüşkən, mübariz bir şəxsiyyət olan Belinski dünyəvi miqyaslı bir tənqidçi, ədəbiyyat nəzəriyyəçisi olmuşdur. Özündən sonra gələn mütəfəkkir yazıçı və tənqidçilər onu rus ədəbi tənqidinin, bədii-estetik fikrinin atası, banisi adlandırmış, «estetik duyğusu qüsursuz və yanılmaz yeni bir istedad» (Turqenev), sənət aləmində «əzəmətli bir qladiator, qüdrətli bir döyüşçü» (Gertsen) kimi qiymətləndirmiş, « Rus ədəbiyyatına nə üz verirsə versin, o nə qədər gür inkişaf edir etsin, Belinski həmişə onun iftixarı, onun şöhrəti, onun zinəti olacaqdır. Bizdə yaradılan bütün gözəl və nəcib əsərlərdə onun təsiri hələ də aydın görünür ; hələ də bizim ədəbiyyat xadimlərimizin hər biri etiraf edir ki, öz inkişaının böyük nəticələri üçün bilavasitə, yaxud dolayısı ilə Belinskiyə borcludur » (Dobrolyubov) demişlər.

Belinski özünəqədərki ədədəbiyyat nəzəriyyəsinin, bədii-estetik fikrin bütün sahələrini əhatə edən bütöv, kamil elmi-nəzəri sistemə malik olmuşdur. O, özünə qədər bəlli olan sənət və ədəbiyyat nəzəriyyəsilə bağlı olan elə bir problem yoxdur ki, ona bu və ya başqa dərəcədə münasibət bildirməsin, onu izah və şərh etməsin. Onun ədəbiyyatın ictimai-əxlaqi mahiyyəti, bədii-estetik təsiri, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti, sənətkar şəxsiyyəti, sənətdə ideya, məzmun, bədii idrakla elmi idrakın ümumi cəhətləri və fərqi, həyat həqiqəti və bədii həqiqət, xəlqilik, millilik və bəşərilik, pafos, tipiklik, məzmun və forma, bədiilik, obrazlılıq, ədəbi növlər, janrlar, realizm, romantizm, obyektiv və subyektiv təsvir üsulu, bədii dil, üslub və s. məsələlər haqqında söylədiyi elmi-nəzəri mülahizələrin bir çoxu bu gün də öz orijinallığını qoruyub saxlayır.

Belinski sənətin mənşəinə, varlığına qiymət verərkən

onu həyatın, maddi aləmin obyektiv inikası, əksi hesab edirdi. O, Hegeldən və başqa idealist filosoflardan fərqli olaraq sənətin, gözəlliyin mənəvi əsasını xəyalda, ilahi ruhda yox, real gerçəklikdə, cəmiyyətdə, tarixi həqiqətdə axtarırdı və belə nəticəyə gəlirdi ki, kökləri müasir həyatda olmayan hər cür poeziya, həqiqi varlığa işıq saçmayan, onu izah etməyən poeziya qeyri-məqbuldur və o, heç vaxt əsil sənət nümunəsi ola bilməz. «Harada həyat varsa, orada poeziya da var, deməli, poeziya üçün məzmun da var... Bütün canlı və mütləq şeylər kimi incəsənət də tarixi inkişaf prosesinə tabedir. Zəmanəmizin incəsənəti odur ki, həyatın mənası və məqsədi haqqında, bəşəriyyətin yolları haqqında, varlığın əbədi həqiqətləri haqqında müasir düşüncələr, müasir şüur nəfis surətlərdə ifadə edilsin».

Böyük tənqidçi «poeziya nədir, o nədən ibarətdir?» sualını qoyur və özü də ona cavab verərək göstərirdi ki, poeziya heç də bəzi filosofların, istedadlı adamların düşündüyü kimi sadəcə xəyalın, uydurma fantaziyanın məhsulu deyildir. Hərgah belə olsaydı, yatmış adamın yuxuda sayaqlaması, yaxud dəlinin arzusu, xəyalı da poeziya üçün əsas olardı. Poeziya adi xəyal, uydurma deyil, ictimai-bədii məzmun kəsb etmiş poetik təfəkkürün məhsuludur. «Poeziya həyatı, bir imkan kimi yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək təsvir etməkdir. Ona görə həyatda ola bilməyən şey, poeziyada da yalan və saxtadır; başqa sözlə desək, həqiqi varlıqda, həyatda ola bilməyən şey poetik ola bilməz. Poeziyanın belə tərifi fantaziyanı ruhun başqa qabiliyyətlərilə və əsasən - idrakla canlı, üzvi və qarşılıqlı surətdə bir-birinə bağlayır. Həqiqi varlığı təsvir etmək üçün hətta yaradıcılıq istedadı da azdır: həyatı başa düşmək üçün ağıl da lazımdır».

Belinski sənəti, ədəbiyyatı ictimai şüurun ən fəal və təsirli formalarından biri kimi yüksək qiymətləndirir, bədii-estetik təfəkkürlə bağlı bütün problemləri araşdırarkən onun cəmiyyətdəki əxlaqi-didaktik rolunu, idrakı –tərbiyəvi əhəmiyyətini ön plana çəkirdi. Onun ən böyük tələbi bu idi ki, bədii sənət qarşısında duran ülvi vəzifəni, ictimai-mənəvi borcu ləyaqətlə yerinə yetirmək üçün avara və qayğısız adamların əyləncəsi deyil, «cəmiyyətin şüuruna çevrilsin», sevib sevilənlər

üçün xırda, dayaz şeirlər və nağıllar yazmaqla yox, milli-bəşəri qayğılarla yaşasın, «cəmiyyətin həqiqi güzgüsünə çevrilsin, ictimai rəyin yalnız düzgün əks-sədası olmaqla qalmayıb, eyni zamanda onun müfəttişinə və nəzarətçisinə çevrilsin». Digər tərəfdən, sənət yaradıcılıq xəyalının şıltaq oyunu, həyatdan qidalanmayan, mücərrəd «gözəllik ideyasına» xidmət etmək deyildir, mübarizə və varlığı idrak vasitəsidir, «sənətin ictimai mənafelərə xidmət etmək hüququnu onun əlindən almaq sənəti yuksəltmək deyil, alçaltmaq deməkdir, çünki bu sənəti ən canlı qüvvədən, yəni fikirdən məhrum etmək, onu avara, tənbəl adamların zövq alətinə, oyuncağına çevirmək deməkdir».

Belinski şeirin, sənətin ictimai funksiyasını, cəmiyyətdəki tərbiyəvi rolunu yüksək qiymətləndirməklə yanaşı, onu yaradan şairin, sənətkarın şəxsiyyətini də çox yüksək qiymətləndirir. Onun nəzərində «şair sözü yüksək və müqəddəs bir sözdür. Bu sözdə ölməyən əbədi bir şöhrət vardır». Şair olmaq poetik obrazlarla düşünmək deməkdir. Şair olmaq şöhrət, ad-san naminə özünü göstərmək, boş və mənasız xəyallarla yaşamaq, oxucuya qeyri-real hisslərlə bəzədilmiş kədər, mənasız fikirlər aşılamaq deyil, müasir həyatın qayğı və ehtiyaclarının tərənnümçüsü olmaq deməkdir. «Böyük istedad daxili, subyektiv ünsürün çoxluğu insanpərvərlik əlamətidir... Böyük şair özü haqqında, öz mənliyi haqqında danışarkən, ümumilik haqqında – bəşəriyyət haqqında danışır, çünki bəşəriyyət nə ilə yaşayırsa, bunlar hamısı onun təbiətindəndir. Məhz buna görə də onun qüssəsində hamı öz qüssəsini görüb tanıyır, onun qəlbində və ruhunda hamı öz qəlbini, ruhunu görür və onu yalnız bir şair deyil, eyni zamanda bir insan, bəşəri qohumluq nöqteyi-nəzərindən öz qardaşı hesab edir. Hamı onun müqayisəedilməz dərəcədə yüksək bir varlıq olduğunu etiraf edir».

Ədəbi-ictimai fikrin bütün sahələrində həyatilik, ideyalılıq uğrunda ardıcıl mübarizə aparan Belinski sənətdə, ədəbiyyatda həyat həqiqətinə, realist yaradıcılıq metoduna xüsusi üstünlük verirdi. Onun nəzəri təliminə görə, realist sənətin mahiyyətini müəyyənləşdirən əsas xüsusiyyətlərindən biri «müdrik sadəlik və təbiilikdən» ibarətdir. Bu sadəlik, təbiilik sənətkarın təsvirin bütün mərhələlərində həyat

həqiqətinə sadiq qalması ilə bağlıdır. Sənətdə sadəlik, təbiilik o deməkdir ki, əsil istedad sahibi olan sənətkar ictimai varlığı, qələmə aldığı mühiti, xarakter və fərdləri süni boyalarla bəzəmir, öz adi formasından, məzmunundan, real vəziyyətindən kənara çıxartmır, onları heyrətamiz dərəcədə təbii, doğru, dolğun əks etdirir. Ümumiyyətlə, «sadəlik bədii əsərin zəruri şərtidir, bu şərt öz mahiyyətinə görə hər cür zahiri bəzəyi, hər cür yaraşıqlı incəlikləri rədd və inkar edir. Sadəlik həqiqətin gözəlliyidir və bədii əsərlərin qüdrəti bu sadəlikdədir».

Belinskiyə görə, sənətdə realizmin məzmun və mənasını tamamlayan əsas xüsusiyyətlərdən biri və bəlkə də başlıcası xəlqilikdir. Onun nəzərində xəlqilik estetik fikrin «alfa və omeqası»dır. Həqiqi xalq şairi sözün əsil mənasında, fəlsəfi təfəkkür sahibidir. Buna görə də «xəlqilik böyük sənətkarın yaradıcılığında orijinallıq və dahilik əlaməti» kimi meydana çıxır. Bədii yaradıcılıqda xəlqilik sadəcə milli anlayış deyildir, həm də sözün əsil mənasında, yüksək bəşəri keyfiyyətdir. Xəlqilik həqiqi sənət əsərlərində milli həyatın, milli mənəviyyatın, təfəkkür tərzinin, məişətin, adət-ənənələrin zahiri təsvirindən daha çox, bu aləmin daxili məzmunundan, tarixi varlığından, onun fəlsəfi dərkindən doğur. Xəlqilik həm də ancaq ideya, məfkurə, xalq həyatının düzgün dərk edilməsilə əlaqədar bir anlayış deyildir, eyni zamanda yazıçının istedadı, sənətkarlığı, təsvir üsulun kamilliyilə bağlı bir məsələdir. Deməli, bədii əsərlərdə xəlqilik sənətkarlığın tərkib hissəsi və onu tamamlayan daxili keyfiyyətlərdən biridir. Daha doğrusu : «Əsil sənətkar üçün yaradıcılıqda istedadı nə deməkdirsə, xəlqilik də o deməkdir».

Bununla yanaşı, sənətdə xəlqiliyin əsas şərtlərindən biri də orijinallıqla bağlıdır. « Orijinallıq haqqında da təxminən eyni sözü demək lazımdır : xəlqilik kimi o da həqiqi istedadın zəruri bir şərtidir». Buradan çıxış edərək Belinski sənətdə tipiklik və tip anlayışlarına tərif verir : «Tipizm yaradıcılığın qanunlarından biridir və onsuz yaradıcılıq yoxdur» deyir. Tipiklik həm də orijinallıqla vəhdətdə yaranır və onun tərkib hissəsi kimi çıxış edir. «Yaradıcılıq orijinallığının və ya belə desək, daha yaxşıdır ki, yaradıcılığın özünün ən əlamətdar xüsusiyyətlərindən biri, təbiri-caizsə tipiklikdir ki, bu da

müəllifin öz əsərinə vurduğu möhürdür. Əsil istedadlı yazıçının yaratdığı hər bir şəxsiyyət – tipdir... Bəs yaradıcılıqda tip nədir? – insandır - adamlardır, şəxsiyyətdir – şəxslərdir, yəni insanın elə təsvir edilməsidir ki, o öz varlığında da eyni bir ideyanı ifadə edən bir çox, tam bir dəstə adamları təcəssüm etdirsin».

Daha çox sənətdə ümumiləşdirmə ilə bağlı olan bu xüsusiyyət hələ obrazın tam tip səviyyəsinə qalxması deyildir. Bunun üçün yaradıcılığın başqa bir vacib qanunu da var. « Şəxsiyyət müəyyən şəxslərin bütöv bir aləmini ifadə etməklə bərabər, eyni zamanda bir tam, bitkin, fərdi sima olmalıdır. Yalnız bu şərtlə, yalnız bu ziddiyyətlərin barışdırılması yolu ilə həmin şəxs... tipik şəxsiyyət ola bilər ».

Belinski sənətdə tipiklik, xəlqilik, millilik, bəşərilik kimi anlayışlara vəhdətdə, bir-birilə bağlı, biri digərini tamamlayan vahid nəzəri sistem halında yanaşır, təhlil və izah edir. Dahi tənqidçinin nəzərində sənətdə millilik xəlqilikdən üstün və daha geniş anlayışdır. Həqiqi sənətkar milliliyi ən yüksək mənəvi-əxlaqi keyfiyyət kimi öz varlığında daşıyır və bədii əsərlərində əks etdirir. Millilik xəlqilikdən ona görə üstün anlayışdır ki, xalq dedikdə cəmiyyətdə daha çox aşağı və orta təbəqəyə aid kütlə, toplum nəzərdə tutulursa, millət dedikdə ictimai mühitin bütün zumrə və təbəqələrini əhatə edən, siyasi, iqtisadi, mədəni cəhətdən vahid sistemdə birləşən vətəndaşlar, ümumi mənəvi-əxlaqi anlayışların daşıyıcıları olan fərdlər və cəmiyyət nəzərdə tutulur. Bu mənada milli şair olmaq «son dərəcə şərəfli və böyük» bir işdir. «Hərgah sənətkar dahilik adını qazanmaq istəyirsə, təkcə öz həmvətənlilərini sevməklə kifayətlənə bilməz, o həm də yüksək bəşəri təfəkkürə malik olmalıdır. Başqa sözlə: əsil milli sənətkarın yaradıcılığı təkcə öz vətənində deyil, ümumbəşəri miqyasda tarixi əhəmiyyətə malik olmasıdır». Ancaq belə sənət nümunələrində milliliklə bəşərilik vəhdətdə üzə çıxır, biri-digərini tamamlayır, əsil mənada milli-bəşəri təkamül və ümumi tərəqqi vasitəsinə çevrilir.

Sənətin, ədəbiyyatın əsil bilicisi, böyük sərrafı olan Belinskinin ədəbi-nəzəri görüşləri sistemində bədii yaradıcılıqda pafos, ideal və ideya haqqındakı elmi mülahizələri də mühüm yer tutur. «Hər bir poetik əsər – şairin qəlbinə hakim olan

qüdrətli bir fikrin məhsuludur. Ancaq biz o fikri şairin əqli fəaliyyətinin nəticəsi kimi qəbul etsək, onda incəsənətin yaranması imkanını da məhv etmiş olardıq» deyən Belinski belə nəticəyə gəlir ki, həqiqi incəsənət mücərrəd fəlsəfi ideyaları qəbul etmir, o ancaq bədii məzmun kəsb etmiş poetik ideyalarla yaşayır, reallaşır, «poetik ideyalar isə silloqizm, doqma və qayda deyil, canlı ehtirasdır, pafosdur».

Bədii yaradıcılıq sənətkardan böyük daxili qüvvə, tükənməz enerji, çoşqun ehtiras tələb edir. Onu yazıb yaratmağa, ağır zəhmətə qatlaşmağa, əsil mənada hünər, «yaratmaq kimi bir igidlik göstərməyə» məhz bu qüvvə, bu ehtiras, bu daxili tələbat təhrik edir, həvəsə gətirir. «Bax, bu qüvvə, bü ehtiras – pafosdur». Bu tərifdən sonra Belinski ideya, pafos və ehtirasın mahiyyətini araşdırır və belə nəticəyə gəlir ki, pafos ehtirasdan doğsa da, onları bir-birilə eyniləşdirmək olmaz. Mücərrəd ideya ilə poetik ideya arasındakı fərq ondan ibarətdir ki, birincisi ağılın məhsulu, ikincisi isə sevginin, - ehtirasın məhsuludur. «Ehtiras sözü hissiyata da çox aid olan bir məfhumdursa, «pafos» sözü mənəviyyata daha çox aid olan bir məfhumdur. Ehtiras sözündə fərdi, şəxsi tamahkarlıq, alçaq və rəzil, sırf hiss, qan, əsəb, cismani və maddi zövq kimi cəhətlər çoxdur. « Pafos » dedikdə də ehtiras, həm də hər cür digər ehtiras kimi qanın coşması bütün əsəb sisteminin sarsılması ilə birləşmiş ehtiras nəzərdə tutulur ; lakin pafos həmişə insanın qəlbində ideya ilə alışıb yanan və həmişə ideyaya doğru can atan bir ehtirasdır, deməli, sırf ruhi, mənəvi, ilahi bir ehtirasdır... Beləliklə, hər bir poetik əsər rafosun məhsulu olmalıdır, pafosla dolu olmalıdır».

Sənətdə ideyal məsələsinə gəldikdə Belinski belə hesab edirdi ki, ideal ideyaya nisbətən məna və məzmunca, ictimai-idraki çəkisinə görə daha dərin, daha əhatəli, «yaradıcılıq zirvəsinə qaldırılmış» bir anlayışdır. İdeal sənətkarın dünyagörüşü, amalı, ictimai-fəlsəfi, estetik məramı daxil olmaqla bədii əsərdə təsvir olan butun hadisələrin, obrazların, poetik vasitələrin birlikdə ifadə etdiyi ideyalardan doğan yeni, daha yüksək məfkurə, mənəvi keyfiyyətdir. «İdeal dedikdə mübaligəni deyil, yalanı deyil, həyat faktını, özü də təhrif edilməmiş halda olduğu kimi əks edilən həyat faktını nəzərdə

tuturlar, lakin bu fakt həyatdan köçürülmür, şairin fantaziyasından keçir, ümumi mənanın nuru ilə işıqlandırılır, yaradıcılıq məhsulu zirvəsinə qaldırılır».

Belinski müxtəlif məfkurə sahələri olan sənətlə elmin qarşılıqlı əlaqəsi, müştərək və spesifik cəhətləri haqqında da elmi cəhətdən dürüst, dahiyanə fikirlər söyləmişdir. Belinski sənətin məzmunundan, ictimai məramından, həyatı idrak və inikas xüsusiyyətlərindən çıxış edərək göstərir və sübut edir ki, onlar ayrı-ayrı təfəkkür sahələri olsa da nəticədə eyni amala – insanlığın əqli- mənəvi təkamülünə, intibaha xidmət edir. Lakin sənət elmdən, fəlsəfədən fərqli olaraq, oxucuya hazır sxem, nəzəri konsepsiya, ictimai-siyasi proqram təqdim etmir, onu həyat həqiqətindən, real hadisələrdən ibrət götürməyə, düşünməyə, əqli mühakiməyə çağırır və bu yolla haqqa, ədalətə, ideala qovuşdurur.

Alimlə sənətkar faktları eyni mənbədən – həyatdan və cəmiyyətdə baş verən hadisələrdən götürsə də, onların bu hadisə və faktlara yanaşma və təqdim yolları başqa-başqadır, «sənət və elm eyni şey deyil, lakin onların fərqi heç də məzmunda deyil, yalnız həmin məzmunu hansı üsulla işlənilməsindədir. Filosof əqli-məntiqi nəticələrlə, şair surət və lövhələrlə danışır, lakin onların hər ikisi də eyni fikri ifadə edir... Şair həyatın canlı və parlaq təsvirilə silahlanaraq öz oxucularının xəyalına təsir edərək düzgün lövhə ilə göstərir ki, cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti filan səbəblərə görə doğrudan da, xeyli yaxşılaşmış və ya pisləşmişdir. Birinci sübut edir, o birisi göstərir və hər ikisi inandırır, lakin birisi məntiqi dəlillərlə, o birisi təsvir etdiyi lövhələrlə inandırır. Burada elm də, sənət də eyni dərəcədə zəruridir və nə elm sənəti, nə də sənət elmi əvəz edə bilməz».

Bununla yanaşı, nə sənət, nə elm xəyalsız ötüşə bilməz. Alim də, sənətkar da yaradıcılıq prosesində xəyala dalır. Onların biri xəyalın köməyilə elmi axtarışlara, digəri isə bədii kəşflərə yol axtarır. Onlar istək və məqsədlərinə biri elmi təfəkkürün, digəri bədii-poetik təfəkkürün köməyi ilə çatırlar. Alimə elmi biliklərlə bərabər xəyal lazım olduğu kimi, sənətkara da bədii xəyalla bərabər elm və zəka lazımdır. Ancaq «həqiqət budur ki, sənətdə xəyal, elmdə isə zəka və kamal ən fəal və həlledici rol oynayır... İncəsənət həqiqi varlığın, həyatın

təsviridir, bir növ təkrar edilmiş, yenidən yaradılmış aləmdir; madam ki, belədir, o özünə yad olan bütün təsirlərdən təcrid edilmiş, tək, ayrıca bir fəaliyyət növü ola bilməz ».

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin və ədəbi tənqidin ölməz korifeylərindən biri olan V.Q.Belinskinin incəsənətə dair görüşləri həm öz dövründə, həm də sonralar bədii-estetik fikrin inkişafında mühüm rol oynamış və bu gün təsirini qoruyub saxlamaqdadır.

## KLASSİKLƏRİMİZ SÖZ və SƏNƏT HAQQINDA

Azərbaycan ədəbiyyatında formalaşmış elmi- ədəbi tənqid tarixi M.F.Axundovun adı ilə bağlıdır. Lakin bu o deməmk deyildir ki,Axundova qədər bizdə ədəbiyyat,sənət və bütünlükdə bədii yaradıcılığın qanun və qaydaları haqqında nəzəri-tənqidi müddəalar,elmi mülahizələr olmamışdır. Məlumdur ki,hələ X1-X11 əsrlərdə yaşamış Xətib Təbrizi,Eyn əl-Quzat,Yusif Xoylu kimi görkəmli alimlərin,sənət bilicilərinin əsərlərində şeirə,müxtəlif ədəbi problemlərə dair şərhlərində bədii ədəbiyyatın ictimai-tərbiyəvi əhəmiyyəti,klassik şeirin poetik normaları, sənət və sənətkarlığın şərtləri,qanun və qaydaları,sənətkar təxəyyülü, məzmun, ifadə gözəlliyi, sözün qüdrəti, təsir qüvvəsi və s. məsələlər haqqında maraqlı elmi-nəzəri mülahizələr söylənilimişdir."Xətib Təbrizi Eyn əl-Quzat və Yusif Xoylu Azərbaycan ədəbi fikrinin ilk peşəkar nümayəndələri olmuş,Yaxın və Orta Şərq xalqlarının ədəbi inkişafına güclü təsir göstərən şərhləri ilə X1-X11 əsr ədəbi fikrinin yüksəlişini, konkret estetik müddəalarla zənginləşməsini təmin etmişlər.Onların zəngin irsi,eyni zamanda Nizami əsrinin bədii-estetik fikrinin yaranması üçün möhkəm bünövrə olmuşdur".(K.Talıbzadə)

M.F.Axundovdan əvvəl yazıb yaratmış sənətkarlarımızın, xüsusilə Nizami, Xaqani, Füzuli kimi böyük söz ustalarının əsərlərində şeirə,sənətə aid bu gün belə qiymətini itirməmiş bir sıra dəyərli fikirlər,nəzəri müddəalar vardır. Bu cəhətdən Nizami poemalarının müqqədimələrində "Söz", "Kitabın yazılması haqqında" başlıqları ilə verilmiş bölmələr çox qiymətlidir. Burada şairin sənətkar şəxsiyyəti,şeirin,sənətin ictimai vəzifəsi, növləri, mənşəyi, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti, yaradıcılıq qanunları, nəzm və nəsr, məzmun və forma, elm və sənət, sənətdə gözəllik, bədii xəyal, ilham, üslub və s. məsələlər haqqında mülahizələri öz əksini tapmışdır.

Nizaminin poetik görüşlərindən aydın olur ki,onun nəzərində şeir, sənət təkcə idrakın, ülviyyətin, kamal və mərifətin mənbəyi deyil, həm də ictimai fəaliyyət vasitəsi, mübarizə silahıdır. Sənətkar məhz bu silah vasitəsilə öz istedadını, şəxsi ləyaqətini, ağıl və təfəkkürünü nümayiş etdirir, ictimai qayə və ideallarını, onu

düşündürən, narahat edən əxlaqi-etik problemləri xalqa çatdırır, zülmə, cəbrə, hüquqsuzluğa qarşı çıxır, haqq, ədalət, azadlıq uğrunda çarpışır. Yüksək bədii-fəlsəfi təfəkkür sahibi olan hər bir sənətkar dərin ağıl,zəka,mərifət timsalı,söz mülkünün xəzinədarı, sərkərdəsidir:

Şair- könül sapına söz incisi düzəndir,
Qəlbin qızıl qanıyla göz incisi düzəndir.
Yürüşdədir hər zaman söz sənətin ordusu,
Hər alayı yenilməz,güclü,mətin ordusu.
Yalnız sözlə yüksəlib ərşə,məncə,düşüncə,
Nə qocaya baxandır,nə də gəncə düşüncə.

Nizamiyə görə,əsil şeirin,sənətin məqamı,mənəvi-əxlaqi gücü,estetik təsiri böyük,şərəfli olduğu kimi onu yaradan şairin,sənətkarın da şəxsiyyəti ülvidir, hər cür şan-şöhrətdən, imtiyazdan yüksəkdir, ucadır. Şairin əsərlərini, bütünlükdə ədəbi irsini nəzərdən keçirdikdə aydın olur ki,o,həm özü,həm də bədii sənəti haqqında bu gün belə əhəmiyyətini itirməmiş maraqlı elmi-nəzəri mülahizələr söyləmiş, yaradıcılıqda, poeziya aləmində fərdi istedadın, sənətkar şəxsiyətinin rolunu yüksək qiymətləndirmişdir.

Nizaminin söz və sənətə dair fikirlərinin,bütünlükdə poetik görüşlərinin təhlilinə onun sənətkar şəxsiyyəti,şair məni və şairlik ləyaqəti haqqındakı mülahizələrindən başlamaq lazımdır.Nizami əsərlərində qaldırdığı bədii-estetik problemlərin səviyyəsinə,əhatə dairəsinə,ictimai-fəlsəfi mahiyyətinə görə zəmanəsinin fövqündə dayanan,əsrləri qabaqlayan dahi bir sənətkar olmuşdur.O,öz poetik istedadına,şeirinin ictimai-əxlaqi təsir gücünə,bədii qüdrətinə ürəkdən inanır,bir sənətkar kimi nəyə qadir olduğunu yaxşı bilirdi.Şair əmin idi ki,onun ən qüdrətli silahı qələmi,sönməz ilhamıdır.Ona dünyaları fəth etmək üçün ordu,ox,qılınc deyil,ildırım qanadlı söz,fikir köhləni lazımdır:

Ox nəyinə gərəkdir,hər sözün oxdur sənin,
Köhlənin sürəti şimşəkdən çoxdur sənin.

Nizamiyə görə, söz,şeir aləmində az-çox hörmət qazanmaq istəyən hər bir sənətkar özündən əvvəlki mütərəqqi ənənələrə söykənməlidir, dünyanın dahi şəxsiyyətlərindən nümunə götürməli, ibrət dərsi almalıdır, "keçmişlərin süfrəsindən" ağıl, hikmət inciləri toplamalıdır. O, özünün də məhz bu yolla getdiyini söyləyir, "dünya dahiləri verdi nəsihət,o dəstədən aldıq daima cürət" deyir.Sənətkar həm də bütöv əqidə,təmiz məslək sahibi, düzlüyün,həqiqətin timsalı,daşıyıcısı olmalıdır, ürəyi, zəkası bu mənbədən güc,qüvvət almalıdır.O,ancaq düzlüyə, mənəvi paklığa arxalanaraq ucalar,hörmət qazana bilər:

El gözündə Nizami ucalıbdır düzlükdən,
İlhamına,qəlbinə güc alıbdır düzlükdən.

Nizaminin nəzərində şairin xarakterini,sənətkar şəxsiyyətini şərtləndirən əsas əlamətlərdən biri onun yaradıcılıq qüdrəti,obrazlı fikir,poetik söz demək bacarığıdır.Şair bu məsələdən danışarkən öz sənətkarlıq məharətini çox yüksək qiymətləndirir,özünü daşdan dürr yonan memara,fırçası ilə möcüzələr yaradan,"incə xətlər ölçən rəssama","bircə qat telə saysız gövhərlər düzən" söz sərrafına, "söz günəşinin sərv ağacına" oxşadır,ilhamını günəşlə müqayisə edir,"bakirə sözün,kəlamın Günəş kimi nur yayır","qüdrətin al Günəşi sönsə,o da sönəndi" deyir,varlığında "fələklər nurunun əksi" olduğunu,"iki aləmin qərar tutduğunu" söyləyir.Nizami öz sənətkarlıq məharəti ilə yanaşı, nadir sənət nümunəsi olan poemalarından da iftixarla söhbət açır,onları "dürr,gövhər mədəni", "mənayla dolu bağlı bir xəzinə" adlandırır:

Bağlı bir xəzinədir hər gözəl pəri,
Xəzinə açarını gizlər telləri.
Mədənimi açan tapacaqdır zər,
Qapımı kim tapsa toplayar gövhər.

Nizaminin sənətkar şəxsiyyətini,şair mənini səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərindən biri də onun böyük mütəfəkkir-filosof, dövrünün bütün elmi biliklərinə dərindən yiyələnmiş görkəmli alim kimi tanınmasıdır.Doğrudan da,bu sahədə dünya ədəbiyyatı

tarixində çox az səntkar,söz ustadı Nizami səviyyəsində dayana bilər.Onun yaradıcılığında bədii təfəkkürlə elmi təfəkkür,poetik idrak heyrətamiz dərəcədə biri digərini tamamlayır, həmişə qarşılıqlı vəhdətdə özünü göstərir. Bu, "sözlərim əlvanlıqda gülü sayrışan bağdır,ürəyimin yağıyla işıq saçan çıraqdır" deyən mütəfəkkir şairin bütün əsərlərinə,ədəbi irsinə eyni dərəcədə xas olan bir xüsusiyyətdir. Ümumiyyətlə,nadir poetik istedad sahibi olan şair Nizami ilə alim, filosof mütəfəkkir Nizamini bir-birindən ayrı təsəvvürə gətirmək, dərk etmək mümkün deyil.Bunu şairin özü də yaxşı başa düşdüyü üçün xüsusi qürur hissi ilə deyirdi:

Sözümlə əbədiyyət fərşi toxumuşam mən,
Gözümlə ürəkləri,ərşi oxumuşam mən...
Bu söz sənətində elə kamiləm-
Ki, qeyb ayinəsi adımdır bu dəm.
Mənim dil qılıncım itidir yaman,
İsa möcüzündən onda var nişan.

Nizamiyə görə, sənətkar şəxsiyyəti müstəqil,hər cür təəhhüddən, kənar təsirlərdən azad olmalıdır, o,sözünün, sənətinin qədrini bilməlidir, azad düşünməyi, təzə, orijinal fikirlər söyləməyi bacarmalıdır, həmişə, hər yerdə istedadının gücünə, yaradıcı təxəyyülə arxalanmalı, ancaq ürəyinin hökmü ilə yazıb yaratmalıdır.Əsil sənət və sənətkar heç vaxt ləkə götürməz, bayağı, şit rənglərdən, boyalardan uzaq qaçar,şeir "şəkərinin üstünə yad milçək qonmağa" imkan verməz. Şeirin, sənətin qayəsi təmiz, ülvi, yolu işıqlı, müqəddəsdir. Onu yaradan şair, sənətkar irəlini görmək, qeybdən xəbər vermək iqtidarına malikdir. Əslində,"şairliyin qurduğu sirli-sehirli pərdə peyğəmbərlik kölgəsidir", hörmətdə, ləyaqətdə şairlər peyğəmbərlərdən sonra ikinci yer tuturlar,"ərənlərlə,ulu kəslərlə" bir cərgədə dayanırlar.Nizami özünü də məhz belə ali,müqəddəs şəxslərlə bərabər tutur və sənəti ilə "yeni qəlibdən çıxan bir heykəl" yaratdığını,"sehrkarlıq möcüzəsi" göstərdiyini söyləyir:

Birovuz geydirmədim söz qızına donu mən,
Qəlbim nə yaz deyibsə, yazmışam da onu mən...
Səhərətək əritmişəm gecələrin şamını,

Sehrkarlıq möcüzəm heyran qoyub hamını.
Yoxsula da,şaha da hikmət nuru saçmışam,
Ülviyyət xəzinəsinin hər sirrini açmışam.

Nizaminin sənətkar şəxsiyyəti,şair məni qarşısında qoyduğu humanist tələblər,bəşəri qayğılar,bədii-estetik ideyalar onun şeir,sənət və sənətkarlıq haqqındakı görüşlərinə də eyni dərəcədə aiddir.Şair,hər şeydən əvvəl,şeirdən,sənətdən ictimai-siyasi,fəlsəfi məzmun tələb edirdi.Bədii ədəbiyyat adi zövq,əyləncə vasitəsi deyildir,insanların şüurunu, mənəviyyatənı cilalayan, saflaşdıran, kamilləşdirən əxlaq və tərbiyə mənbəyidir. Şeir,sənət qarşısına qoyduğu bu nəcib, ali vəzifəni, ictimai-estetik funksiyanı ləyaqətlə yerinə yetirmək üçün həyatı, varlığı düzgün əks etdirməli,həqiqətə, bədii gerçəkliyə sadiq olmalıdır. Sənət "hər şeyin əksini doğru göstərməlidir",sənətkar "yalanlar arxasınca getsə,əyri pərdə kimi baş-ayaq çalar". Həqiqətdən uzaq olan sənət əsəri "millətlər yanında doğru sayılmaz", heç vaxt oxucuların rəğbətini, hörmətini qazana bilməz.

Doğruluq, sənətin zinətidir, onun ictimai çəkisini, məzmun və mündəricəsini, əxlaqi-etik təsirini yüksəldən əsas kriteriyalardan biridir. Şeir,sənət daha çox bu yolla dünyada şöhrət qazanmış, milyonların şüuruna yol tapmış,özünün idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini nümayiş etdirmişdir.Həqiqət acı olsa da,hər şeyin əksini doğru göstərmək, real həqiqətə uyğun şəkildə təsvir etmək lazımdır.Sənət və sənətkar üçün bu çox vacib şərt, ümdə vəzifədir.Kim bu yoldan kənara çıxırsa həm özünü,həm də poetik fikiri hörmətdən salır:

Qələmə gərəkdir elə söz almaq,
Şüurdan,ağıldan olmasın uzaq.
Parlaq inci kimi düzülən sözlər,
Ağıla sığmasa yalana bənzər.
Doğruya azacıq bənzər yalan
Yaxşıdır yalana bənzəyən doğrudan.

Şeir, sənət heç vaxt həqiqətdən qaçmamalıdır, zülmü, haqsızlığı ifşa etməkdən,zalımın əməlini üzünə deməkdən qorxmamalıdır.Yalan, ağıla,şüura sığmayan mənasız fikirlər sənətin ictimai

siqlətini,bədii təsirini,tərbiyəvi funksiyasını aşağı salır,onu bayağılaşdırır,şit və mənasız söz yığınına çevirir,estetik gözəllikdən məhrum edir.Düz söz,doğru fikir sənətkarın el içində,ariflərin,söz sərraflarının yanında başını ucaldır,hörmətini,izzətini artırır,ona əbədi yaşamaq hüququ qazandırır:

Söz canlı olanda abi-həyattək,
Hər bir mümkün şeyi cayizdir demək.
Var doğru yazmağa,madamki imkan,
Neyçün gəlsin gərək ortaya yalan?
Qiymətdən salmışdır sözü yalanlar,
Doğru danışan möhtəşəm olar.

Sənətin qarşısına yüksək ictimai-əxlaqi tələblər qoyan, poetik sözü "iki dünyanın xəzinəsi adlandıran" Nizami onunla alver edən, şeiri,poeziyanı pula,mənsəbə satan şairləri bəşəriyyətin düşməni hesab edir,vicdan oğrusu,sənət dəllalı adlandırır, məsləkini bir qarın çörəyə dəyişən,mənliyini,ləyaqətini itirmiş alçağa,hətta "alçaqların alçağına" bənzədirdi,onları hər yerdə acı kinayə,nifrətlə ifşa edirdi.Şairə görə, həqiqi şeir,söz sənəti əvəzsiz nemətdir,"dünyanın naxışı","varlığın anası","qızıl yatağı","həyatdan gözəl","kainatın gözü","yer üzünün incisi","eşqin lüğətində öz canımız" olan sözün qiyməti yoxdur,onu heç bir şeylə dəyişmək,əvəz etmək olmaz:

Söz ruhdur,can üçün ruh bir dərmandır,
Can tək əzizliyi bəlkə bundandır.
Gör dünyada necə fərsiz insan var,
Bir quru çörəyə canı satarlar.

Buradan çıxış edərək,Nizami sözün müdafiəsinə qalxır,onun məzmun və mündəricəsini araşdırır,geniş,hərtərəfli təhlilini verir,mənşəyi,idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti,ictimai-əxlaqi təsiri, əzəməti,poetik gözəlliyi,şüurun,mənəviyyatın inkişafında rolu, əbədiliyi haqqında son dərəcə qiymətli,ibrətamiz fikirlər söyləyir. Şübhəsiz,Nizami sözdən,onun məna gözəlliyindən danışanda, varlığını böyük məhəbbətlə vəsf edəndə,hər şeydən əvvəl,

şeirin,sənətin poetik qanunlarına,bədii yaradıcılığın ümumi nəzəri-estetik prinsiplərinə əsaslanırdı.O,sözün ləyaqətinə,ictimai məzmununa heç vaxt hərfi mənada yanaşmır,onu şeirin,sənətin əsası, reallıq vasitəsi,bədiiliyin və estetik gözəlliyin vacib şərti,tərkib hissəsi kimi qavrayır,dərk edirdi,Şair göstərirdi ki,söz sənətkarın əlində əvvəlki çəkisini dəyişir,yeni məna,məzmun çalarları kəsb edir, təzə fikirlərlə zənginləşir,qiymətli dürrə,gövhərə,insanı ovsunlayan sehrə dönür,poetrik vüsət qazanır,"dirilik suyuna" "hikmət çeşməsinə" estetik gözəllik mənbəyinə çevrilir,əbədiyyətə qovuşur.Ümumiyyətlə, yadda saxlamaq lazımdır ki,dünyada hər şey məhv olub getsə də,şeir,sənət mülkü həmişə abad qalır,həyatın heç bir qəzası,tufanı ona təsir göstərə bilmir.O həmişə baqi,ölməzdir:

Söz verər bakirə hekayətləri,
Təzə mənaları,rəvayətləri.
Tanrı yaratmışsa hər nə,yaxşı bax,
Sözdən başqa bir şey yaşamayacaq.
İnsanın qalacaq sözü yadigar,
Yeldir yerdə qalan,başqa hər nə var.

Nizaminin nəzərində poetik sənətin əsas şərtlərindən biri və başlıcası orijinallıqdır.Həqiqi sənətkar,söz ustası heç vaxt yaradıcılıq aləmində işlənmiş,tapdalanmış yolla getməməli,köhnə kəlam sahiblərinin dediklərini kor-koranə təkrar etməməlidir.Əks təqdirdə o,nə qədər səy göstərsə də,sənətin uca,yüksək zirvəsinə qalxa bilməz.Əsil şair,sənətkar təzə,"bakir söz incisi" tapmaq üçün hər gün dənizə baş vuran qəvvasa oxşamalıdır,"köhnə mədəndən qiymətli qızıl" da olsa götürməməlidir,sözün dürrünü,gövhərini "yeni dəryadan yığıb" üzə çəxartmalıdır,yeni "seçilmiş xəzinələr açmalı","çox gövhərlər yaradıb ,incilər saçmalıdır".

Sənətkar təkcə orijinal fikir,ideya sahibi olmaqla kifayətlənə bilməz.O,həm də yaradıcılıqda təzə poetik vasitələr,obrazlı ifadələr,"ən yeni üsullar aramalı", "kəlamını yeni nəğmələrlə başlamalıdır".Başqalarının fikrini,ağıl,idrak,poetik istedad sahiblərinin dediklərini hamı təkrar edə bilər,"meymun da yamsılar,bu deyil hünər, bulanmıq suda da ulduz görünər".Buna görə də, ancaq orijinal

fikir,təzə söz deməyi bacaran sənətkarları dərin idrak sahibləri,aqil insanlar əziz tutur,hörmətini saxlayır.Bir sözlə:

Keçmişlər deyəni eləmə təkrar,
İnciyə,bax,iki dəlik açmazlar...
Xəzinə kəşf etmək istəsən əgər,
Hər bir çətinliyə tab et,sinə gər.

Nizami şairlik sənətindən danışarkən ilham və istedad məsələsinə də toxunur və bunu hər bir yaradıcı üçün vacib poetik şərtlərdən biri hesab edir.Bədii söz,kəlam şairin,sənətkarın ürəyinin meyvəsi,idrakının nuru,"doğma balası,övladıdır",bu övladın atası,himayədarı isə ilhamdır,istedaddır.İlham şairin,sənətkarın təkcə "doğma balası,övladı" deyildir,həm də bütün ömrü boyu onun ən yaxın həmdəmi,sirdaşı,sədaqətli yol yoldaşıdır.Tənha gecələrdə tək qalanda,ürəyi sənət eşqi ilə,yazıb-yaratmaq həvəsiylə alışıb yananda,tərəddüd içində çırpınanda,fikri,xəyalı dara düşəndə onun arxası,müdrik məsləhətçisidir.Heç vaxt sahibinə xəyanət etməyən etibar,mənəvi istindgah timsalı,gecə-gündüz çalışmağa, Fərhad kimi külüngla dağ yarmağa çağıran, həvəsləndirən ümid və inam mənbəyidir:

Sözümlə sirdaş kimi ürəyimi açanda,
Fikrimlə,xəyalımla məsləhətə qaçanda,
Dedi ilham pərisi:"Hazıram, nə desən.
Elə borca giriş ki,qaytara da biləsən".

Sənətkar məhz istedadın və ilhamın qüdrəti hesabına "gövhər dəfinəsinə yol açır","söz tişəsi göyün dəbilqəsini deşir",kainatın və insan qəlbinin ən gizli sirlərini kəşf edir,"dünyanın aynasına sığal çəkir",aləmi işıqla,təfəkkür,mərifət nuru ilə doldurur.Ümumiyyətlə, hər bir ölməz şair, poetik fikir sərrafı həmişə təzə,orijinal istedad nişanəsidir və onun varlığından,qüdrətindən xəbər verir.İlhamın atı "Cəbrayıl qanadlıdır", o aydan da,günəşdən də öc almağa" qadirdir.İlham,istedad həm də sənətin,poetik fikrin mayası,əsasıdır:

Söz,sənət eşqiylə çırpınan ürək,
Alır sirdaş kimi ilhamdan kömək.
Düşüncəm beynimin qızıl qanından

İncitək incə söz alırdı hər an.
Çünki gizlində bir ilhamçım vardı,
Mənimlə örtülü söz danışardı.

Nizaminin nəzərində istedadın ümdə şərtlərindən biri də bədii xəyal,romantikadır.Şeirin,sənətin əsasında həyat,real varlıq,insanın mənəvi dünyası dayansa da,o daha çox yaradıcı təfəkkürün,bədii təxəyyülün, poetik idrakın məhsuludur.Şairin öz sözləri ilə desək:"Həqiqət gözüylə xəyala varsan,hər şeydə varlıqdan nişan taparsan".Bu hökm şairin həm öz dövrü,həm də bu gün üçün böyük elmi-nəzəri əhəmiyyətə malikdir və Nizaminin şeirin,sənətin mənşəyinə,varlığına açıq-aşkar realist bir mövqedən, realist estetikanın tələblərinə uyğun bir şəkildə yanaşdığını,bədii yaradıcılığın ictimai-tərbiyəvi rolunu düzgün qiymətləndirdiyini göstərir.

Nizami belə hesab edirdi ki,yaradıcı sənətkar ancaq bədii təxəyyülün,"dünyanı başdan-başa dolaşmağa",sonsuz fəzalarda qanad gərməyə qadir olan romantik xəyalın gücü ilə dərin mənaya, böyük poetik təsirə malik əsərlər,poeziya inciləri yarada bilər. Şairin,sənətkarın "sonsuz həyəcanlarına qanad verib uçuran" əsas poetik amillər iti zəka,nurlu xəyal,romantikadır:

Ağlın iti nəzəri seyrə daldı hər yanı,
Dolaşdı başdan-başa zirəkliklə dünyanı.

Bədii xəyaldan,romantik vüsətdən məhrum sənət əsəri, poeziya nümunəsi öz-özlüyündə nə qədər aktual mövzuya,ictimai məzmuna malik olursa olsun,qəlbləri ələ almağa,oxucunun ürəyini ehtizaza gətirməyə qadir deyildir.Əsil şair,sənətkar "ağlın iti nəzəriylə hər yanı seyrə dalır","dünyanı ayaqla yox,başla dolaşır",bədii təxəyyülün,romantik xəyalın köməyi ilə "ayaqdəyməz yerlərə yol açır", "hünərini sözün güzgüsündə canlandırır",əks etdirir:

Əfsanə dəhlizi dar olsa əgər,
Sənətin özü də yolda ləngiyər.
Gərək söz meydanı gen olsun müdam,
Atını dördnala səyirtsin ilham.

Romantika,poetik xəyal,şairin,sənətkarın könlünü,ilhamını həmişə riqqətə gətirir,"həyəcandan,təlaşdan nəfəsini tükənməyə, ləngiməyə" qoymur,"fəzalara uçsa da,göyləri fəth etsə də", ağıla, təfəkkürə söykənir,təvazökarlığını,bədii meyarını itirmir, gücünü, qüdrətini yerdən, torpaqdan alır."Kiçik bir arpadan gövhər yaradır", "bir sədəfdən on sədəf düzəldir","göyün sehirli mücrüsündən" ələ düşməz incilər toplayır.Yüksək bədii xəyala,romantik təxəyülə malik şair,sənətkar ən adi,kiçik mövzuya belə qol-qanad verməyə,onu göylərə qaldırmağa,gözəl,əlvan boyalarla vəsf etməyə qadirdir.

Nizamiyə görə, şeirin,sənətin əsasında təkcə bədii xəyal, romantika deyil,həm də dərin bilik, elmi təfəkkür, ağıl, kamal dayanmalıdır. Şair, bədii söz ustası böyük istedadla, poetik təxəyyüllə yanaşı, eyni zamanda yüksək idrak, düşüncə, fəlsəfi zəka sahibi olmalıdır, dövrünün nəzəri biliklərinə hərtərəfli yiyələnməli, "dünyanı, bəşəri, bitkini, daşı, heyvanı yaxşıca öyrənməli", daim elmi idrakın qapısını döyməlidir,"kamalın xəncərini" heç vaxt öz qınında saxlamamalı,pas atmağa qoymamalıdır."Ağıl-kamal güzgüsü ülviyyətə bağlıdır".Kamal yaradıcı şəxsiyyətin,bədii təfəkkür sahibinin ali xüsusiyyəti,tükənməz malı, dövlətidir. Nizami özü məhz bu cür sənətkarlardan biri olduğu üçün iftixarla deyirdi:

Dünyada boşuna keçmədi ömrüm,
Yeməkdən,içməkdən başqa iş gördüm.
Hər gecə biliyə qapı açmadan
Başımı yastığa qoymadım bir an.

Bədii yaradıcılığın nəzəri-estetik prinsiplərindən danışarkən Nizami mövzu seçmək və onun üzərində işləmək məsələsinə böyük əhəmiyyət verir,bunun sənət üçün çox vacib şərtlərdən biri olduğunu göstərir.Nizamiyə görə,sənətkar qələmə almaq istədiyi mövzu,həyat materialı üzərində dərindən,ətraflı düşünməli,yaradıcı təxəyyülün süzgəcindən keçirdərək ona yeni bədii ideya-məzmun verməli,saf-çürük etdikdən sonra işə başlamalıdır.Üzərində işlədiyi həyat materialını poetik cəhətdən tam kamilləşdirdikdən,əsil mənada sənətin dilinə çevirdikdən sonra ortaya çıxartmalıdır.Çünki geniş yaradıcılıq axtarışlarının məhsulu olan,dönə-dönə ölçülüb-biçilmiş,yüksək poetik istedadın,ağır zəhmətin məhsulu olan sənət

əsərləri xalqa fayda verər,heç vaxt gözəlliyini,bədii siqlətini itirməz,əsrlər boyu təzə və orijinal qalar.Daha doğrusu, elə əsərlər yazmaq lazımdır ki,təkcə adi oxucu deyil həm də müdrik adamlar,söz sərrafları bəyənsin,təqdir etsin:

Oxuyan bəyənib afərin desin,
Ariflər,alimlər ona gülməsin.

Nizami mövzu və onun bədii həlli haqqındakı mülahizələrində tarix və sənət,tarix və poeziya problemlərinə də toxunur və ictimai şüurun bu iki forması arasındakı elmi fərqi əsasən düzgün müəyyənləşdirir.Şair göstərir ki,həqiqi sənətkar qələmə aldığı tarixi hadisələri və tarixi qəhrəmanların fəaliyyətini olduğu kimi nəzmə çəkməməlidir.Belə olsaydı,adi tarixçi ilə yaradıcı şəxsiyyət olan şairin,sənətkarın arasında heç bir fərq olmazdı.

Vaxtilə dahi yunan filosofu Aristotel tarix ilə poeziyanı bir-birindən ayıran əsas prinsipləri şərh edərkən yazırdı:"Şairin vəzifəsi həqiqətən olub-keçənlərdən deyil,ola bilən şeylərdən,daha doğrusu, ehtimala və ya zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir.Məhz tarixçi və şairi bir-birindən fərqləndirən o deyil ki,biri vəznlərdən istifadə edir,o biri isə etmir.Herodotun əsərlərini nəzmə çəkmək olardı,bununla belə,onlar vəznlə də, vəznsiz də yenə tarix əsərləri olaraq qalardılar;onları fərqləndirən budur ki, birincisi həqiqətən olub-keçənlərdən ,ikincisi isə-mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir.Buna görə də poeziya tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddidir:poeziya daha çox-ümumidən,tarix-xüsusidən bəhs edir".

Nizami də tarix və poeziya problemlərini araşdırarkən təxminən Aristotelin fikirlərinə yaxın bir nəticəyə gəlir.Şair bütün poemalarında dönə-dönə qeyd edirdi ki,o,heç vaxt tarixə olub keçənləri təkrar etmək üçün müraciət etməmişdir.Tarixlə poeziyanı,bədii sənəti eyniləşdirmək olmaz,çünki bunlar özünəməxsus qanun və prinsipləri ilə seçilən,biri digərindən əsaslı şəkildə fərqlənən təfəkkür sahələridir.Tarix elmi idrakın,poeziya isə bədii idrakın,daha çox poetik təxəyyülün məhsuludur.Nizamiyə görə sənətkar tarixdən əldə etdiyi yüz faktdan,hadisədən ancaq birini,həm də ən vacibini seçməli,poetik xəyalın,bədii təfəkkürün gücü ilə ətə-qana doldur-

malı, ona həyat işığı,canlı nəfəs verməlidir,onu "beyninin, qanının çeşmələrindən süzülüb gələn" ən incə kəlamlarla bəzəməli, "qabığını ataraq,məğzini götürməli","hansı pərdədə doğru bir söz görsə"onu şeiri ilə bəzəməlidir.Daha doğrusu,"vaxtilə bilicilərin dediklərini" sadəcə təkrar etmək əvəzinə,"söz mülkündə yeni büsat" qurmalıdır.

Bununla yanaşı, şairin qələmə aldığı fakt,detal həm tarixi gerçəkliyə,həm də bədii həqiqətə uyğun olmalıdır,dövrün koloritini təhrif etməməlidir:

Ən doğru sözlər ki,oyadır maraq,
Tarixdən onları bir-bir alaraq
Düzdüm dastanıma əsər yaratdım,
Ağıla sığmayanı büsbütün atdım.
Seçdim hər düzümdən bir inci,gövhər,
Vurdum bu gərdəyə yaraşıq,zivər.

Nizaminin poetik görüşləri sistemində məzmun və forma, onların qarşılıqlı əlaqəsi,daxili vəhdəti məsələsi də mühüm yer tutur. Şairə görə,hər bir sənət əsərinin əsas ruhunu təşkil edən onun iictimai məzmunu,məndəricəsi,məfkurəsidir.

Bununla yanaşı,şeirdə,sənətdə məzmun və məndəricə həm də özünə müvafiq forma tapmalıdır,çünki məzmun,mənalı fikir şeirin,bədii yaradıcılığın əsasını təşkil etsə də, hələ öz-özlüyündə poetik sənət nümunəsi deyildir, "Cəvahir sərraflarının gözündə cəvahir kimi qiymətli olan" "hikmətli kəlamlar","ölçüsüz, pərakəndə fikirlər ancaq "ölçü,qafiyə daxilində",sözün zivəri ilə bəzəndikdən, "ürəyin yağından işıq,nur aldıqdan","başdan- başa gövhərə qərq edildikdən",yəni müvafiq bədii forma kəsb etdikdən sonra həqiqi şeir,sənət adlana bilər.Sənətkar dərin məzmunlu fikri,kəlamı ağlın "nemətini süfrəyə düzəndə" onu "əlvan,sayrışan bağın gülləri","incə söz çiçəkləri ilə bəzəməlidir ki,seyrə dalan valeh olsun,ondan bir incəlik duysun":

Hər bir qəlb alan nazlı incədir,
İpək altındakı bakir qönçədir.
Bir misrası dürrdür,bir misrası zər,
Mənayla doludur bütün beytlər...

Pozğunluq olarsa ahəngdə əgər,
O səs hara çatar,necə yüksələr?

Bununla yanaşı,sənətdə məzmun və forma vəhdəti həm də müəyyən ölçüyə,kriteriyaya tabe olmalıdır.Bədii yaradıcılıqda ölçü vəhdətinin pozulması, təsvir və tərənnümdə məzmuna və ya formaya üstünlük verilməsi, mütləq,fikrin,ideyanın ictimai-estetik çəkisinə,poetik gözəlliyinə xələl gətirir.Sənətkar bədii əsəri yaradarkən təsvirlərində,işlətdiyi boyalarda ifrata vararsa,"onu həddindən artıq bəzəsə,dastanın üzünə ləkələr düşər",məzmun və ifadə poetik gözəlliyini itirər. Məzmun da,forma da bir-birinə münasib ölçü, əndazə daxilində gözəldir,bədii-estetik cəhətdən kamil,məqbuldur."Kal meyvənin ləzzəti olmaz",onu yeyənin "boğazını qanadar".Söz,kəlam da belədir.O fikrin,idrakın qaynağında bişməsə,yetişməsə onu üzə çıxartmaq,aləmə yaymaq mənasız işdir:

Xurmatək dəyməzsə, onu bil yəqin,
Açmaram üzünü söz gəlininin.

Nizaminin nəzərində məzmun və forma gözəlliyinin əsas xüsusiyyətlərindən biri də odur ki,sənətkar gərək böyük,ibrətamiz hadisələri,dərin ictimai-əxlaqi problemləri belə az sözlə, qısa, dolğun, lakonik bir tərzdə ifadə və təsvir etməyi bacarmalıdır.İstedadlı şair, sənətkar həmişə,hər yerdə sözə qənaət etməli,boş,mənasız mühakimələrdən, ibarəbazlıqdan uzaq qaçmalıdır,daha dəqiq desək,"yüz sözün yerində bir kəlmə" qalmalıdır.Ümumiyyətlə,həqiqi şeirin, sənətin fikir,ideya meydanı geniş,söz meydanı dar olmalıdır. Düşüncədən uzaq söz,yersiz kəlam sənətin ictimai kəsərini,idraki əhəmiyyətini azaldır,onu hörmətdən salır:

İncitək sözlər seç,az danış,az din,
Qoy az sözlərinlə dünya bəzənsin.
Az sözün incitək mənası solmaz,
Çox sözün kərpictək qiyməti olmaz.

Nizami sənətdə məzmun,forma gözəlliyindən danışarkən şeir və nəzm məsələsinə də toxunur və bunu bədii yaradıcılıqda sənətkarlığın,poetik təsvirin vacib şərtlərindən biri hesab edir.Əsil

şair, hər şeydən əvvəl,şeirlə nəzm arasında ayrıca sərhəd qoyur, bunlardan birinin böyük istedadın,poetik təxəyyülün məhsulu, digərini isə daxili iztirablardan uzaq adi peşə hesab edir. Əsil şeir ustaları "gözəl söz tapmaq üçün daşlardan gövhər çıxardırsa", sadə nəzm həvəskarları "saxsı qab deşməklə" məşğuldurlar.Sənətə müqəddəs yaradıcılıq işi,bədii kəşf deyil,təkcə peşə kimi baxanlar nə yazırsa yazsın,onların əsərləri qafiyələnmiş söz yığınından başqa bir şey deyidir:

Sözü nəzmə çəkmək asandır,asan,
Gərək söz üstündə sən can qoyasan.
Sözündə çoxluğa qoyma yer olsun,
Biri yüz olmasın,yüzü bir olsun.

Nizaminin sənət,sənətkarlıq,yaradıcılıq qanunları haqqındakı fikirlərinin qısa xülasəsi göstərir ki,böyük mütəfəkkir bədii ədəbiyyatın qarşısında nə qədər ciddi və şərəfli vəzifələr qoyurdu.O yazırdı:

İstərəm eylə bir kamil dinləyən,
Şairlik sirrini öyrənsin məndən.

Bu belə də olmuşdur.Doğrudan da,Nizamidən sonra gələn bütün sənətkarlarımız ondan dönə-dönə öyrənmiş və gələcəkdə də öyrənəcəklər.Ölməz şairimiz S.Vurğunun sözlərilə desək:

Keçdikcə nəsillər sənin söz çəməninədən,
Ellər,obalar dərs alacaqdır hələ səndən.

***

XII əsr klassik poeziyamızın əsas korifeylərindən biri olan Əfzələddin Xaqani də böyük müasiri Nizami kimi şeirdən, sənətdən ilk növbədə həqiqətə sadiqlik, mübarizlik, haqqın, ədalətin keşiyində durmağı tələb edirdi. Şair şeirlərindən birində deyirdi:

Namərd adamlar olmuş zəmanənin ağası,
Yaltaqlara məxsusdur hər bir nemətin xası.
Ey Xaqani, dilə gəl, haqqı düşün, haqq danış,
Sənin bu haqq sözlərin xalqa çoxdandır tanış.

Bu sözlər bütüklükdə Xaqani yaradıcılığının ictimai məzmun və mündəricəsini əks etdirir, onun şeirin, sənətin qarşısına çox ciddi, ictimai-əxlaqi tələblər qoyduğunu aydın şəkildə ifadə edir. Azərbaycanda feodal-saray ağalığının, dini əxlaqın, zülm və ictimai bərabərsizliyin hökmran olduğu XII əsr şəraitində hakim təbəqələrin namərdliyini üzünə oxumaq, ədalətsizliyə qarşı «dilə gəlmək», «haqqı düşünmək», «haqqdan danışmağa» cağırmaq sənətkardan böyük hünər və cəsarət tələb edirdi.

Xaqani poeziyası, hər şeydən əvvəl, ittihamçı poeziyadır. Onun nəzərində şeir, sənət təkcə idrakın, ülviyyətin, kamal və mərifətin mənbəyi deyil, həm də ictimai fəaliyyət vasitəsi, mübarizə silahıdır. O öz sənətkar şərəfini, şəxsi ləyaqətini, ağıl və təfəkkürünü bu vasitə ilə nümayiş etdirir, düşmənlərinə, bütünlükdə feodal dünyasına, onun insanı alçaldan, təhqir edən qanun və tərbiyə normalarına bu silahdan atəş açırdı. Xaqaniyə görə, əsil şeirin, sənətin məramı, mənəvi-əxlaqi gücü, təsiri böyük, şərəfli olduğu üçün onu yaradan şairin, sənətkarın da şəxsiyyəti ülvüdir, hər cür şan-şöhrətdən, imtiyazdan yüksəkdir, ucadır. Həqiqi şeir, sənət az-az tapılan nadir inciyə bənzəyir. Onun qədr-qiymətini inkar etmək nadanların, cahillərin işidir.

Xaqani tez-tez özünü «söz günəşi», «söz dünyasının padşahı», «şeir sultanı», «şairlərin ucası» adlandırır, «hər əsr, hər dövrdə mənim mislim tapılmaz», «Bir də şair Xaqani yetirməz bu rüzgar» - deyir. Doğrudur, bu hökmlər ilk baxışda təvazökarlıqdan bir qədər uzaq görünür. Lakin bu ifadələr təkcə şairin şəxsiyyətini deyil, həm də bütünlükdə yaradıcılığının mahiyyətini, sənətkarlıq qüdrətini əks etdirdiyi üçün həqiqətə tamamilə uyğundur. Bunlar lovğalıqdan deyil, daha çox Xaqaninin öz istedadına, şair şəxsiyyətinə, qürur və ləyaqətinə olan inamından, hörmətindən doğan mülahizələrdir. Şair böyük iftixar hissilə yazırdı:

Əqil məndə, feyz məndə, qəlbü can da məndədir,
Aləmin təbi nədir ki, verə fərmanım mənim...
Şeirim olmuşdur şəriət, nənnim-insaf, dayəm-əqil,
Oldu dörd ünsür anam, ülviyyət ərkanım mənim.

Xaqaninin tərcümeyi-halına, zəngin yaradıcılığına bələd olanlar yaxşı bilirlər ki, o, lovğalığı, yalancı təkəbbürlüyü, mənəm-

liyi həmişə qətiyyətlə pisləmiş, müasirlərinə insanı alçaldan, hörmətsiz edən belə pis sifətlərdən qaçmağı, uzaq olmağı tövsiyə etmişdir:

Xudpəsənd olmasan xalq səni sevər,
Hamıya fayda ver, çəksən də zərər.
Xurma ağacı tək paltar geymə sən,
Təvazökar olan daim yüksələr.

Özünü öymək, təkəbbürlülük şeir, sənət yaradıcısı olan şairlər üçün xüsusilə böyük, bağışlanılmaz qəbahətdir. Şeirin, sənətin mayası mütləq həqiqətdən, doğruluqdan yoğrulmalıdır. Çünki yalan, boş söz, mənasız fikir şeiri qiymətdən salır, onun təsirini, ictimai kəsərini heçə endirir. Şair sözü qısa, lakonik deməlidir, uzunçuluqdan, həqiqəti təhrif etməkdən çəkinməlidir.

Boş söz insanların abrını tökür,
Yalan şairlərin də bağrını sökür.
Uzunçuluq igid adamların da
Bir dəfə dadına çatmamış darda.
Məntiqsiz, dəlilsiz yalan danışmaq
Nadan adamların işidir ancaq.

Xaqaninin təkcə yaradıcılığı deyil, həm də şəxsi həyatı insan ləyaqətinin tapdalmasına, mənən alçaldılmasına qarşı mübarizə timsalı, qəti etiraz nümunəsi olmuşdur. Bu mənada, şairin sənətkar siması, şəxsiyyəti xüsusilə diqqətəlayiqdir. Belə bir cəhət bir də ona görə əhəmiyyətlidir ki, burada şair «mən»i, sənətkar şəxsiyyəti anlayışı fərdi, subyektiv çərcivədən kənara çıxaraq ümumiləşir, bütünlükdə insan ləyaqətinin və şəxsiyyətinin əzəməti, müstəqilliyi kimi səsilənir, ictimai, bəşəri məna kəsb edir. Xaqaniyə görə, əsil şairlərin hər şeydən çox günəşə bənzərləri vardır. Onlar da günəş kimi insanlara işıq, hərarət, ümid bəxş edirlər. Onlar da günəş kimi böyük, şərəfli, əlçatmazdırlar. Buna görə də şair, sənətkar heç vaxt alcaq, nadan adamların səviyyəsinə enməməli, cilovu cahillərin, namərdlərin əlində olan feodal mühitindən yüksəkdə durmalı, hər cür şəxsi qərəzlikdən, kindən, küdurətdən uzaq olmalıdır:

Bir sürü alçaq adamlar tənə edirlərsə mənə,
Neyləmək, divanələr kamınca olmuşdur cahan.
Hər qədər tənə vura düşmənlərim kin bilmərəm,
Çünki axır tənəyə məruz olur tənə vuran.

Xaqani tendensiyalı şairdir. O, şeirin, sənətin ictimai-əxlaqi əhəmiyyətini, insanların mənəvi təkamülündəki rolunu düzgün müəyyənləşdirirdi. Onun nəzərində həqiqi şair «haqq yolçusuna yol göstərən» olmalıdır. O, «xəstə canlara dərman yazan» həkim kimi dərdli, ürəyiyanıq insanlara şəfa paylamalı, «ac qəlbləri şairin lisanına qonaq» etməlidir. Onun sözü, kəlamı hədəfi düz vurmalı, aqillərə, mərifət, idrak sahiblərinə arxa, dayaq durmalı, cahillərin, nadanların gözünə bıcaq kimi batmalıdır. Xaqani özü də məhz belə sənətkarlardan idi. Şeirlərinin təsir dairəsindən və əsas tənqid hədəflərindən danışarkən şairin iftixarla dediyi aşağıdakı sözlər bu cəhətdən daha səciyyəvidir:

Bəli, nöqsan cahillikdir, günah olur fəzlim mənə,
Çünki batır fəzilətim cahillərin gözlərinə.
Şairlərin ucasıyam, qəlbim şeir sultanıdır,
Nə vardırsa ürəyimdə fazillərin ehsanıdır.

Xaqaninin fikrincə, həqiqi idrak, fəzilət sahibi olan şair, sənətkar eyni zamanda böyük məsilək mübarizi olmalıdır, ağı qaradan, pisi yaxşıdan secməyi bacarmalıdır. O, həmişə, hər yerdə öz ağlına, hünərinə arxalanmalı, yalnız vicdanının səsinə qulaq asmalıdır. Əqidəsini, məsiləkini pula, şöhrətə satmamalıdır. Mənsəb xatirinə zalımı, ləyaqətsiz adamları tərifləməkdən cəkinməlidir, heç vaxt ədaləti, mürvəti haqsızlığa qurban verməməlidir.

Nemət üçün tərif yazma nadana,
Elmü hikmət əhli layiqdir buna.
Yalnız hünərinlə sən şöhrət axtar,
Təriflə həcvdir yerdə qalanlar.

Sənətkarın şəxsi ləyaqəti, əzəməti təkcə həqiqətə, ədalətə xidmətlə bitmir. O həm də yüksək mərifət, incə zövq sahibi kimi tanınmalıdır. Qələmə aldığı sözü, fikri mənalandırmağı, əlvan bir şəkildə ifadə etməyi bacarmalıdır. Rəqiblərini, düşmənlərini həcv edərkən söyüş söymək, kobud, nalayiq ifadələr işlətmək əsil şairə, sənətkara yaraşan iş deyildir. Müasirlərinə tövsiyə etdiyi bu fikirlər Xaqaninin öz yaradıcılığı üçün də eyni dərəcədə xarakterikdir. Şair şeirdə məna və zəriflik axtaranlara xitabən deyirdi:

Sənətdə tək olan bu Xaqanidən,
Gəl incə mənalı fikir eşit sən.

Yaxud:

***

Mənəm məna yaratmaqda şairlərin peyğəmbəri,
Söz möcüzü varsa əgər, bu gün mənim bəyanımdır.
Həcv edərkən söyuş söymək xasiyyətim deyil mənim,
Əlimdəki qələm mənim zərif məna yazanımdır.

Nizami və Xaqanidən sonra ədəbiyyatımızda şeir, sənət, onun həyatiliyi, təsir qüvvəsi, yaradıcılıqda təxəyyülün rolu, poetik sözün, kəlamın qüdrəti, kəsəri, əbədiliyi haqqında Arif Ərdəbili, Əssar Təbrizi, Nəsimi kimi şairlərimiz də öz dövrləri üçün əhəmiyyətli olan maraqlı fikirlər söyləmişlər. Lakin bu sahədə nəzəri daha çox cəlb edən üçüncü böyük sima, heç şübhəsiz, lirik şeirimizin ustadı, könüllər şairi, nadir istedad və poetik təfəkkür sahibi olan Məhəmməd Füzulidir. Son dərəcə zəngin və çoxcəhətli yaradıcılığa malik olan bu ölməz sənətkar orta əsr klassik şeirinin bütün növlərində qələmini sınamış və bu gun belə təravətini itirməyən gözəl sənət nümunələri yaratmışdır. Yaradıcılığının bu xüsusiyyətindən danışarkən şair yazırdı: «Gah məsnəvi üslubunun bağçasından gül, cicək dərdim, gah ğəzəl söyləmək küçəsində müşk qoxulu ğəzalların (ceyranların) dalınca yügürdüm. Gah müəmma fənnində ad çıxartdım. Gah da qəsidə sehri tərzində böyük və fazil adamların ürəklərini təsxir etdim». Füzuli adlarını çəkdiyi şeirləri təkcə doğma ana dilində deyil, həm də ərəb, fars dillərində yazmışdır. Bu xalqların poeziyasında da özünə eyni dərəcədə geniş şöhrət qazanmış, dövrünün ustad sənətkarı kimi

tanınmışdır. Şair böyük iftixarla yaradıcılığını müxtəlif xalqların söz inciləri toplanmış xəzinəyə, insana zövq, fərəh verən, gözəl, könül oxşayan nemətlər düzülmüş süfrəyə oxşadır və bu süfrədəki nemətlərin heç vaxt bitib tükənməyəcəyini söyləyir:

Mən gözəl bir süfrə açdım sözdən əhli-aləmə,
Onda bir zövq artıran hər dürlü nemət düzmüşəm.
Süfrəmə hər qonaq gəlsə, xəcalət çəkmərəm,
Fərqi yox, ya türk gəlsin, ya ərəb, yaxud əcəm.
Kim gəlir gəlsin, aparsın hər nə istər xatiri,
Qurtaran nemət deyil, sufrəmdən olmaz heç nə kəm.

Füzuli şeirə, sənətə, şairlik peşəsinə müqəddəs bir iş kimi baxır, onun ictimai-idraki əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirirdi. O inanırdı ki, şeirin, sənətin insanların mənəvi-əxlaqi təkamülündə, onlarda həyat eşqinin, dünyəvi hisslərin tərbiyəsidə rolu son dərəcədə böyük və əvəzsizdir. Buna görə də o, nadir sənət inciləri olan bədii əsərlərini yaratmaqla kifayətlənmir, həm də öz yaradıcılıq prinsiplərini nəzəri-estetik cəhətdən əsaslandırmağa, yersiz hücumlardan müdafiə etməyə calışırdı.

Füzuli sənət, bədii yaradıcılıq qanunları haqqında ayrıca bir əsər yazmasa da, azərbaycanca, farsca divanlarının, qəsidələrinin dibacələrində, ayrı-ayrı poema və şeirlərində bu məsələyə dair istənilən qədər qiymətli fikirlər söyləmişdir. Xüsusilə orta əsrlərin spesifik şəraitini nəzərə alan şair klassik şeirin qəzəl, qəsidə növünə daha çox fikir vermişdir. «Şairin qəzəl janrına xüsusi bir məhəbbəti və həvəsi vardır. O, bu janrı məşhurluğuna, cətinliyinə, hünər tələb etdiyinə, ədəb əhlinə tez catdığına, kütləviliyinə və nəhayət, «sevgi janrı» olmasına görə başqa janrlardan üstün tutur». (Mir Cəlal)

Məhz buna görə də Füzulinin şeirə, sənətə aid görüşlərindən danışarkən, hər şeydən əvvəl, onun qəzəl janrı haqqındakı mülahizələrini nəzərdən keçirmək lazımdır. Şairə görə: «Qəzəl aşiqin könül dərdini mərhəmətli sevgilisinə açması və ya məşuqun öz halını sadiq aşiqinə bildirməsidir... Qəzəl üslubunda mübhəm məzmunlar, anlaşılmaz ifadələr heç kəsə bir həyəcan verməz. Qəzəlin özünəməxsus bir dili və müəyyən

kəlmə aləmi vardır». Qəzəl şairin zövqündən, ağıl və zəkasından xəbər verən, hünərini, istedadını göstərən bir şeir növüdür. Daha doğrusu:

Qəzəldir səfabəxşi-əhli-nəzər,
Qəzəldir güli-bustani-hünər...
Qəzəl bildirər şairin qüdrətin,
Qəzəl artırar nazimin şöhrətin,

Füzuli dönə-dönə qeyd edirdi ki, qəzəl sadə, əlvan mənalı bir dildə yazılmalıdır. Onu təkcə elm, savad sahibləri deyil, geniş kütlə, xalq da yaxşı başa düşməli, anlayıb dərk etməlidir. Onu «oxumaq da, yazmaq da asan» olmalıdır. Qəzəl poetik gözəlliklə yanaşı, həm də oxucunu düşündürən, tərbiyə edən məna, məzmun daşımalıdır, dinləyicilərə həmişə sevinc, fərəh bəxş etməlidir. Ağıllı adamlara xüsusi zövq verməli, məclislərin yaraşığına, zinətinə cevrilməlidir. Bir sözlə, «məşhuri-dövran» olmalı, feyzini, poetik təsirini heç vaxt itirməməlidir.

Oldur qəzəl ki, feyzi onun am olub müdam,
Arayişi-məcalisi-əhli-qəbul ola.
Virdi-zəbani-əhli-səfavü sürür olub,
Məzmunu zövqbəxş, səriül-hüsül ola.
Ondan nə sud kim, ola mübhəm ibarəti,
Hər yerdə istimain edənlər məlul ola.

Buradan cıxış edən şair şeirin, sənətin ictimai-tərbiyəvi əhəmiyyətindən, onun elmlə sıx əlaqəsindən də ətraflı danışır. Füzuliyə görə, elmsiz şeir əsassız divar kimi bir şeydir. Əsassız divar etibarsız olduğu kimi, elmsiz, dərin ictimai mənadan məhrum şeirin, sənətin də heç bir faydası yoxdur. Şair farsca divanının müqəddiməsində şeirin elmlə olan əlaqəsini inkar edənlərə qarşı cıxaraq göstərir ki: «Şeir fəziləti də ayrı bir elmdir və kamil növlərindən mötəbər bir növdür». Füzuli bu məsələdən ətraflı bəhs etdikdən sanra üzünü dövrünün sənətkarlarına tutaraq deyir:

Olma qane elmdə hər rütbəyə catsan da, bil,
Səyin artdıqca bu yolda artacaqdır qiymətin,

Bununla yanaşı sənətkar həm də ciddi, öz-özlüyündə ibrətamiz məzmuna malik, dərin kədər doğuran, insanı düşündürən, onların ehtiyac və arzularını əks etdirən məsələlərdən yazmalıdır. Füzulinin fikrincə, şeirin mövzusu yüngül eyş-işrətlə bağlı hadisələr deyil, dünya kədəri, ictimai qayğı, möhnət və qəm olmalıdır. Zamanın ağır dərdlərini çiynində aparmağı bacarmayan sənətkar nə qədər böyük ilham sahibi olursa-olsun, onun sözünün heç bir kəsəri, qüdrəti olmayacaqdır. Çünki «dərd şairliyin əsas sərmayəsidir. Şair olmaq üçün demə ki, zövqü səfa lazımdır. Dərddən danış ki, şeir yarışında söz topunu apara biləsən:

Ciyərdə dağı, könüldə məlalı olmayanın
Sözündə sanma ola zövqü oxşayan qüdrət,
Fərəhlə eyş sözə zövq bəxş edə bilməz,
Sözün canı sayılır qüssə, qəm, kədər, möhnət!»

Şeirin, sənətin ictimai funksiyasına yüksək qiymət verən Füzuli bu prinsipdən cıxış edərək bədii yaradıcılığın qanunları haqqında da bir sıra maraqlı fikirlər söyləmişdir. Şair dönə-dönə qeyd edirdi ki, «şeir bağcasından doğruluq qoxusu» gəlməlidir. Əsil sənətkar, hər şeydən əvvəl, həyatı, insanı, onun iztirablarını, yüksək arzularını, əməllərini, sevinc və kədərini olduğu kimi, düzgün, doğru əks etdirməlidir. Bir sözlə, həyat həqiqəti həmişə, hər yerdə sənətkar üçün əsas yaradıcılıq meyarı olmalıdır. Füzuli qəsidələrinə yazdığı müqəddimədə bu məsələdən ətraflı danışaraq belə nəticəyə gəlir: «Mən əşyanın keyfiyyətini təhqiq üçün fərasət gözünü açdım, hikmət əsərlərinin tamaşası çölünə təfəkkür qədəmi qoydum, aləm sədəfində insandan qiymətli bir gövhər görmədim və insan gövhərində isə sözdən şərəfli cövhər tapmadım. Sözün dərəcəsi və rütbəsi ucadır. Söz bilən adam hər yerdə hörmətli olar. Sözün yüksəkliyinə söz yoxdur. Söz öz-özlüyündə yaxşı olsa da, yaxşı söz kamalı doğruluqdan alır. Doğruluq sözün qiymətini artırır, doğru zinət daha yaxşı görünər».

Fizuliyə görə, sözün qiyməti, qüdrəti, poetik gözəlliyi həqiqətə sadiqliyində, doğruluğundadır. Sənətkar bu həqiqəti həm tərif, həm də tənqid yolu ilə ifadə edə bilər. Bu şərtlə ki, o

təsvirlərində ölçüdən, əndazədən kənara çıxmasın, reallığa, gerçəkliyə sadiq qalsın. Bir sözlə: «Həqiqəti mədh və məzəmmətlə demək olar. Çünki söz insanın həqiqətindədir. O gah tərifə, gah da məzəmmətə layiq olur». Şeirdən, sənətdən həyatı doğru, düzgün əks etdirməyi tələb edən Fizuli özünün də bu yolla getdiyini bildirərək yazırdı: «Xülasə, elə ki, şeir bağçasından doğruluq qoxusu duydum, məsiləhət gördüm ki, mən də bu bağçada bir ağac əkəm ki, onun kölgəsində əbədi olaraq yaşayım:

Hər şeydən yüksəkdir sözün məqamı,
Hər yerdə sevərlər sahib-kəlamı.
Gözəl yaranmışdır söz əzəl başdan,
Düzlükdür ondakı hüsnü artıran.
Düzlüklə artmışdır sözün qiyməti,
Düzlükdür hər şeyin ilk məziyyəti».

Füzuliyə görə, şeir, sənət həyatı düzgün əks etdirməklə yanaşı, həm də «dünyada pisin, yaxşının ayinəsi» olmalıdır. Məlumdur ki, çox-çox sonralar «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinə daxil olan sənətkarların yaradıcılığında başlıca prinsiplərdən biri kimi qəbul olunan bu hökm M.Ə.Sabir tərəfindən daha da dəqiqləşdirilərək:

Şairəm, çünki vəzifəm budur, əşar yazım,
Gördüyüm nikü bədi eyləyim izhar, yazım,
Günü parlaq, gündüzü ağ, gecəni tar yazım.
Pisi pis, əyrini əyri, düzü həmvar yazım.

şəklində ifadə olunmuşdur.

Füzuli göstərir ki, sənətkarın vəzifəsi təkcə həyatı düzgün əks etdirməklə bitmir, o, eyni zamanda müəyyən ideyaya, ictimai qayəyə xidmət etməlidir, qələmə aldığı mövzuya, həyati fakta yeni məzmun, məna verməyi bacarmalıdır. Çünki məna-dan, mərifətdən uzaq hər bir sənət əsəri barsız, meyvəsiz ağac kimi bir şeydir, şeir, sənət həm məna, məzmun, həm də ifadə tərzi cəhətdən gözəl olmalıdır, biri digərini tamamlamalıdır:

Söz mənadan asılıdır, məna sözdən hər zaman,
Bir-birindən asılıdır necə ki, cism ilə can.

və yaxud şairin məşhur «Ənisül-qəlb» əsərində deyildiyi kimi:

Sən ey söz dilbərinə ziynəti ziyvər verən insan,
Libasi-mərifətdən qılma gəl məhrum o cananı.

Füzulinin fikrincə, bədii yaradıcılıq qanunlarının əsas xüsusiyyətlərindən biri də sözə qənaət etmək məsələsidir. Sənətkar az sözlə çox fikir, hiss ifadə etmək bacarığına malik olmalıdır. Şeir, sənət ancaq müəyyən kriteriya, əndazə daxilində gözəldir, təsirlidir. Sənət əsərlərində çox söz, uzunçuluq oxucu və dinləyicini yorur, onu ucuzlaşdırır, gözdən salır.

Ey könül, söz xəzinəsini açsan,
Dinləyən şəxsi, gözlə, yormayasan.
Bəs edər verdiyin bu inci-göhər,
İnci də çox olanda qədri itər.

«Sözün qədrini» artıq tutmaq lazımdır. Çünki ağıllı, düşünülmüş söz şeirin, sənətin qiymətini artırır, ona yüksək şüur, mərifət sahiblərinin arasında böyük hörmət qazandırır, daha doğrusu:

...Artıran söz qədrini sidqilə qədrin artırar.
Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz.

Bununla bərabər şeir, sənət üçün orijinallıq, yenilik də əsas şərtlərdən biridir. Füzuli belə hesab edir ki, söz ümmanı hədsiz-hüdudsuz olsa da, onun içindən deşilməmiş dürr tapmaq çox cətindir. Bunun ücün sənətkar hər cür məhrumiyyətlərə, cətinliklərə dözməli, yuxusuz gecələr kecirməli, təfəkkür dənizinin dərinliklərindən qiymətli incilər secib üzə cıxartmalıdır. Yaradıcılıq aləmi «...qanlı bir çöl və sahilsiz bir dəryadır... Bu kətibədə bir söz tapmaq mümkün deyildir ki, deyilməmiş olsun. Döyülmüş xırmandan başaq yığmaq xəsislik əlamətidir, dar və xeyirsiz yoldan gedib-gəlmək faydasızdır».

Şairə görə sənətkar heç vaxt təkcə istedadına güvənmə-

məlidir, onu daim cilalamalı, axtarışlar aparmalı, ağır zəhmətin hesabına poetik dünyasının hüdudlarını genişləndirməlidir. Gözəl sənət əsərləri ancaq istedadla zəhmətin vəhdəti nəticəsində yaranır, meydana gəlir. Bununla yanaşı sənətkar özündən əvvəlki klassik irsi də dərindən öyrənməlidir ki, başqaları tərəfindən deyilmiş sözləri, fikirləri, ifadələri ikinci dəfə təkrar etməsin. Özünün məhz bu cür sənətkar olduğunu qeyd edən Füzuli yazırdı: «Elə vaxtlar olmuşdur ki, gecə səhərə qədər ayıqlıq zəhərini dadmış və bağrımın qanı ilə bir məzmunu tapıb yazmışam. Səhər olanda başqa şairlərə uyğun gəldiyini görüb, yazdığımı pozmuşam... Elə vaxtlar da olmuşdur ki, gündüz axşama qədər düşüncə dəryasına dalıb, söz alması ilə məna gövhərini deşmişəm. Bunu görənlər: Bu məzmun anlaşılmır, bu ləfz xalq arasında işlənilmir və xoşagəlməzdir - deyər-deməz, o məzmun gözümdən düşmüş, hətta onun üzünü köcürməmişəm».

Bir sözlə: «Pərəstiş o nazimə yaraşır ki, dövrlər və zamanlar silsiləsinin nəzmi mətlədən məqtəyə qədər onun hikmət mizanında yoxlanılmışdır». Sənətkar tapdalanmış yolla getməmək üçün təkcə söz axtarmaqla kifayətlənməməlidir. O həm də daim «bilik xəzinəsinə» yiyələnməli, özündən əvvəl yaradılmış bütün sənət incilərindən xəbərdar olmalıdır. Şair bu məsələdən danışarkən özündən əvvəlki klassik irsə böyük hörmətlə yanaşaraq deyirdi: «Məndən əvvəl gələn şairlərin hamısı yüksək istedadlı, dərin düşüncəli insanlar olmuşlar. Qəzəl üslubuna yarayan hər gözəl ibarəni, incə məzmunu elə işlətmişlər ki, ortada bir şey qalmamışdır. Bir insan onların bütün yazdıqlarını bilməlidir ki, çalışıb vücuda gətirdiyi əsərlərdə özündən əvvəl söylənilən mənalar olmasın».

Füzulinin sənətə aid görüşləri haqqında tam təsəvvür əldə etmək üçün onun şeiri, incəsənəti zövqsüz, nadan, böhtancı adamların hücumlarından müdafiə edərkən söylədiyi fikirləri də nəzərdən kecirmək lazımdır. Şairin əsərlərindən aydın olur ki, o, özunün ölməz ədəbi məktəbini yaradarkən hər cür sənəti, dünyəvi elmləri qadağan edən mürtəce din xadimlərinə qarşı kəskin mübarizə aparmalı olmuşdur. Buna görə də Füzuli bütün ömrü boyu sənətinə haqq qazandırmağa, onu böhtanlardan, iftiralardan qorumağa calışmışdır. Şair «Leyli və Məcnun»

poemasının müqəddiməsində necə ağır bir şəraitdə yazıb yaratdığından şikayətlənərək deyirdi:

Bir dövrdəyəm ki, nəzm olub xar,
Əşar bulub kəsadi-əsar,
Ol rütbədə qədri-nəzmdir dun,
Kim, küfr oxunur kəlami-mövzun.
Bir mülkədəyəm ki, gər udub qan,
Məzmuni-ibarətə çəkilib can;
Min riştəyə tüfrə ləl çəksəm,
Min rövzəyə nazənin gül əksəm
Qılmaz ona kimsə nəzarə,
Derlər gülə xar, lələ xarə.

Füzuli şeirin, sənətin qiymətini başa düşməyən, ondan zövq, nəşə almağı bacarmayan adamları nadan adlandırır. Şairin fikrincə, kamal, ədəb sahiblərinin sevimlisi, aşiqlərin dilinin əzbəri, könüllər bağcasının zivəri olan şeirin gözəlliyini duymamaq, inkar etmək ağılsızlıqdır. Ona görə də:

Şeir zövqündən olmayan agah,
Əhli-nəzmi məzəmmət eyləməsin.
Kəndi cəhlinə etiraf etsin,
Hər kəramətə sehr söyləməsin.

Füzuli həmcinin müasirlərindən şikayətlənərək göstərir ki, onlar şeirə, sənətə qiymət verərkən onun yaxşı cəhətlərini deyil, ancaq pis cəhətlərini görürlər. Şair belə adamları hünərsizlikdə təqsirləndirir, qafil, nadan, hərzkar adlandırır:

Qədrsizdir bizim vilayətdə
Ruha şadlıq verən gözəl əşar.
İncədir şeirimiz, nə faidəsi?
Hərzə söyləyir ona bu əhli-diyar.

Buradan çıxış edərək Fizuli oxucu probleminə toxunur və belə hesab edir ki, şeirin, sənətin onun mübhəm məna

çalarlarını, ürəklər oxşayan poetik gözəlliyini başa düşən xirdarı olmalıdır. Bunu ancaq şeir sənətini ülvi, müqəddəs bir sənət olduğünü, onun çox çətin əzab-əziyyət, böyük zəhmət hesabına başa gəldiyini bilən adamlar dərk edə bilərlər. Şair üzünü Tanrıya tutaraq deyirdi: «Sən kömək et ki, mənim əsərlərimi mənalar üzərində səhərdən axşama qədər düşünüb və onları bir araya gətirib bir mənzumə yaza bilmək üçün gecə səhərə qədər çalışan insanlar görüb oxusunlar. Çünki onlar söz mədənindən nadir bir ləl çıxarmaqçın nə qədər məşəqqət çəkmək lazım gəldiyini yaxşı bilirlər».

Şairin fikrincə, bədii əsərin əsil məziyyətlərini üzə cıxartmaq üçün tənqid lazımdır. Lakin bu tənqid o zaman fayda verə bilər ki, o, düzgün, ədalətli, obyektiv olsun. Şeirə, sənətə əsil qiyməti isə ancaq onun xiridarı olan adamlar, «kamal sahibi fazillər», «könlü işıqlı fəsihlər» verə bilər. Füzuli bu fikri qəsidələrinin müqəddiməsində daha da inkişaf etdirərək belə yazır: «Kərəmli fəsahət əhlindən və mərhəmətli bəlağət sahiblərindən təvəqqe edirəm ki, bu qiymətsiz daş qırıqlarına və dəyərsiz dağınıq muncuqlara nəzər saldıqda, onun nöqsanlarını bağışlasınlar. Buradakı yaxşı cəhətləri öz zəmanələrinin şərəfi kimi qiymətləndirsinlər. Əgər xətaları islah etməsələr, yersiz etiraz da etməsinlər». Şübhəsiz, bu vacib tələbə əməl etməyənlər, şairin şeirlərində yersiz qüsurlar axtarıb ona böhtan atanlar ya qərəz sahibi, ya da mənən kordurlar:

Sözüm olduqca çoxdur aləmdə,
Yaxşını yox, pisi görür düşmən.
Hər gözəllik ki, varsa nəzmində,
Dost görür, görməyir o rəşkindən.
Düşmənim şübhəsiz, mənim kordur.
Yaxşı görmür, gözü deyil rövşən.

Daha sonra şair: «Söz bilənlər ey Fizuli, qədrü qiymətdən düşüb, ol səbəbdən kimsədə bir şöhrəti nam olmadı» deyə dövrün şeirə, sənətə olan laqeyd münasibətindən şikayətlənir, bunun təkcə istedadlı qələm sahiblərinə deyil, həm də sənətin inkişafına zərbə olduğunu göstərərək yazırdı:

Söz gövhərinə nəzər salanlar,
Gəncinə verib göhər alanlar,

Çün qalmadı, qalmadı fəsahət,
Ərbabi-fəsalət içrə rahət.

Füzulinin nəzərində əsil şeir, sənət ölməzdir, əsrlər boyu təravətini qoruyub saxlamağa və zaman kecdikcə daha çox könüllər fəth etməyə qadirdir. Şeir, sənət özü ilə bərabər müəllifini də ucaldır, əvəzsiz şan-şöhrətə çatdırır, ona əbədi yaşamaq və sevilmək hüququ qazandırır. Buna görə də şair öz sənəti ilə fəxr edir, nəzmdə, nəsrdə müasirlərindən qat-qat yüksəkdə durduğunu, hamının onu təqlid etdiyini söyləyir. Bu sahədə onunla yan-yana dayanmaq, bəhsə girmək istəyənləri meydanda köhlən oynadan pəhləvanların müqabilində «ağacdan at minib cövlan edən» tifillərə oxşadır. Şair özünü dönə-dönə nəzm, nəsr evinin ustadı, qurucusu adlandırır. Zəmanə bu mübarək evi, müqəddəs mülkü xarabaya cevirsə də, onu təmir etməyə, yenə əvvəlki hörmətə, izzətə catdırmağa hazır olduğunu bildirir:

Dövran istər ki, xar ola nəzm,
Biizzətü etibar ola nəzm;
Mən müntəzirəm verəm rəvacın,
Bimar isə eyləyəm əlacın...
Təmiri-xərabə talibəm, mən,
İnşəllah ki, ğalibəm mən.

Füzuliyə görə, şeir, sənət həm də heç vaxt qiymətini itirməyən, bitməz-tükənməz söz xəzinəsidir. Bu xəzinənin müqabilində heç bir var-dövlət, cah-cəlal baqi deyiddir. Mülk, dövlət dağılıb, yerlə yeksan olduğu halda söz, sənət abidəsi pozulmazdır, heç bir tufan, heç bir fəlakət ona təsir göstərməyə, onu məhv etməyə qadir deyildir. Şair şeiri, sənəti təkcə sərvətə, xəzinəyə deyil, həm də doğma evlada, balaya oxşadır. Bu elə gözəl, elə xoşsifət bir övladdır ki, dünyada onun tayı-bərabəri yoxdur. «Can rişşəsi» olan bu övlad valideyninə daim itaət edir, hörmət bəsiləyir, can-başla onun xidmətində dayanır. O, «rəngbərəng xahişlər ilə» gündə atasına min zəhmət, zillət verən şıltaq, ərkəseyün oğullara oxşamır. Ona nə böyük sərvət hesabına başa gələn geyim, xəz, atlas paltar, nə də yemək üçün

süd, şərbət lazım deyildir. Onun paltarı «xırda kağız parcası», daimi qida mənbəyi isə adi mürəkkəbdir. O böyüyüb ərsəyə catdıqdan sanra valideyninə qəm, kədər deyil, «min şöhrət, izzət» gətirir, «möhnətsiz, təmənnasız» onu bütün dünyada tanıtdırır.

Qafil olma yazdığın şeirindən ey söz ustası,
Dəhrdə olmaz belə övladi-xoştinəd sənə.
İslaha qalıbdır o, gər olsa onda bir xəta,
Hökmünə tabe olub daim edər xidmət sənə...
Dərdü möhnətsiz, mətasız, seyr edən hər bir yeri,
Get-gedə o artırar aləmdə min şöhrət sənə.

Füzulinin nəzərində söz mülkünün tacidarı, sərkərdəsi sayılan şairin, sənətkarın adı, izzəti böyük ölkələr, ordular, saysız-hesabsız sərvət, dövlət sahibi olan şahların, sultanların adından, məqamından daha uca, alidir. Çünki şahlar, sultanlar ağalıq etdikləri ölkələri qoşunla, pulla, rüşvətlə və min fitnə-fəsadla, ağır qanlar bahasına ələ kecirirlər. Ona görə də «göstərən saatdə dövrani-fələk bir inqilab, həm özü fani olur, həm ləşkəri, həm kişvəri». Ancaq şair sözün, sənətin sehri, qüdrəti ilə dünyanı fəth edir, əbədi yaşamaq hüququ qazanır:

Gör nə sultanəm məni-dərviş kim, feyzi-süxən
Eyləmiş iqbalimi asari-nüsrət məzhəri.
Hər sözüm bir pəhləvandır kim, bulub təyidi-həqq,
Əzm qıldıqda tutar təcrid ilə bəhru bəri.
Qanda kim, əzm etsə, mərsumü məvacib istəməz,
Qansi mülkü tutsa, dəyməz kimsəyə şürü şəri.
Payimal etməz onu asibi-dövri-ruzikar,
Eyləməz təsir ona dövrani-çərxi-çənbəri.

Füzulinin şeirə, sənətə aid mülahizələrinin qısa təhlili göstərir ki, o, ədəbiyyatımızda gözəl lirik şeirlər, ölməz poemalar müəllifi, məhəbbət və qəlb şairi olmaqla bərabər, həm də bir sıra qiymətli ədəbi və nəzəri fikirlərin müəllifi olmuşdur. Şairin sözə, sənətə dair müddəaları, təkcə ədəbiyyatımızın nəzəri tarixini öyrənmək üçün deyil, eyni zamanda, sonralar M.F.Axundov tərəfindən işlənib hazırlanan elmi-ədəbi tənqidimizin ilk rüşeymləri kimi də çox qiymətlididir.

# M.F.AXUNDOVUN ƏDƏBİ-TƏNQİDİ GÖRÜŞLƏRİ

Azərbaycanda profesional elmi-nəzəri tənqidin tarixi böyük ədibimiz, mütəfəkkir filosof Mirzə Fətəli Axundovun adı ilə bağlıdır.M.F.Axundov X1X əsrin ortalarında yaradıcılığa başlamış və tezliklə müasirləri arasında geniş şöhrət qazanmışdır.Xalqını sevən,onunla fəxr edən, onu dünyanın inkişaf etmiş mədəni xalqları cərgəsində görmək arzusu ilə yaşayan Axundov,hər şeydən əvvəl, böyük ictimai xadim,vətənpərvər,yorulmaz məslək mübarizi olmuşdur.Böyük rus inqilabçı demokratı A.İ.Gertsen vaxtilə ədəbiyyatın ictimai-siyasi əhəmiyyətindən, cəmiyyətdəki səfərbər edici rolundan danışarkən yazırdı: "Ədəbiyyat siyasi azadlığa malik olmayan xalqların əlində yeganə tribunadır ki,onun yüksəkliyindən həmin xalq öz vicdanının səsini və narazılığını hamıya çatdıra bilər".

M.F.Axundov da özünün orijinal ədəbi məktəbini yaradarkən Gertsenin dediyi yolla getmiş,xalqını hım mənəvi,həm də siyasi cəhətdən azadlığa çıxartmaq uğrunda apardığı mübarizədə ədəbiyyatdan, xüsusilə ədəbi tənqiddən yüksək bir tribuna kimi istifadə etmişdir. Böyük ədib, ilk növbədə, belə hesab edirdi ki, elm və maarif bütün xalq arasında aşağıdan tutmuş yuxarıya qədər, varlıdan tutmuş yoxsula qədər istisnasız olaraq yayılmalıdır:"Çoban da,əkinçi də, tacir də, əttar da nazirin əlində olan ixtiyara malik olmalıdır.Bütün xalq dövlət başçılarının gördüyü tədbirlərdə iştirak etməlidir".

Belə azad,demokratik dünyagörüşü M.F.Axundovun elmi,ədəbi-nəzəri,fəlsəfi irsinin əsasını təşkil edir.Onun bədii,elmi əsərlərində təbliğ etdiyi ideyalar,ictimai-estetik ideal,fəlsəfi konsepsiya bütünlükdə inqilabi mahiyyət daşıyır,dərin bəşəri məzmuna,idraki əhəmiyyətə malikdir, yüksək vətəndaşlıq mövqeyi ilə bağlıdır.Onun ictimai məramı,mübarizə proqramı son dərəcə geniş və əhatəlidir, ailə, əxlaq, mədəniyyət, siyasət, dövlət məsələlərindən tutmuş o dövrki cəmiyyətin və mənəvi həyatın bütün problemlərini əhatə edir, aydın, işıqlı, demokratik məqsədlər izləyir.

M.F.Axundov ədəbi fəaliyyətə başlayarkən yaxşı başa düşürdü ki, sənət və ədəbiyyatda ictimai-estetik idealın mövcud idrak və inikas, ifadə və təsvir formaları artıq köhnəlmişdir, onun məzmunu müasir

gerçəkliyə, dövrün real tələblərinə, qabaqcıl, mütərəqqi baxışlarına cavab vermir.Xüsusilə, gül-bülbül,şam-pərvanə,eşq-məhəbbət mövzularından kənara çıxmayan qəzəl-qəsidə ədəbiyyatının, ictimai-estetik təsirdən məhrum olan nəsihətamiz, didaktik poeziyanın, epiqonçu şeirin vaxtı çoxdan keçmişdir. Belə bir vəziyyət isə istər-istəməz ictimai şüurun formalarından biri olan söz sənətini tərəqqiyə deyil, tənəzzülə aparıb çıxardır,bədii idrakın hüdudlarını daraldır, poetik imkanını və təsir gücünü aşağı salır. Elə buna görə də, M.F.Axundov epiqonçu ədəbiyyata,onun köhnəlmiş, dövrün estetik tələblərinə cavab verməyən məhdud təsvir və ifadə normalarına qarşı çıxır, müasir ictimai ideallа ayaqlaşmayan didaktikanı,insanı sayıqlıqdan, mübarizədən uzaqlaşdıran,onun beynini zülmə, əsarətə,hər cür ədalətsizliyə səbrlə dözmək kimi passiv ideyalarla dolduran nəsihətçilik fəlsəfəsini qətiyyətlə rədd edirdi.

M.F.Axundov özünün qabaqcıl,mütərəqqi ideyalarını həyata keçirtmək üçün, hər şeydən əvvəl,ictimai-siyasi elmlərin bütün sahələrində tənqidi genişləndirməyi vacib bilirdi.Bu tənqid isə onun materialist dünyagörüşünə əsaslanırdı. Axundova görə,sənət,ədəbiyyat sənətkarın mücərrəd təfəkkürünün,xəyal və fantaziyasının məhsulu deyil, real həyatın, obyektiv varlığın inikasıdır. Sənətin predmeti, mənşəyi məsələlərinə yanaşarkən Axundovun çıxartdığı bu düzgün nəticə onun ictimai baxışlarının,bütünlükdə ədəbi-tənqidi,nəzəri görüşlərinin də əsasını təşkil edirdi.

Geniş və hərtərəfli yaradıcılıq diapazonuna malik olan M.F.Axundov ictimai fikrimizin tarixində ədəbi-nəzəri tənqidlə yanaşı,həm də elmi ədəbiyyat tarixinin,professional ədəbiyyatşünaslığın da əsasını qoymuşdur. "Axundov tənqidi məqalələrində sənət və ədəbiyyat haqqındakı fikirlərini abstrakt məntiq üzərində qurmamışdır, əksinə, özündən əvvəlki böyük tənqidçilərin yolu ilə gedərək öz nəzəri fikirlərini konkret ədəbi hadisələrin,müəyyən yazıçı və şairlərin yaradıcılığını təhlil yolu ilə əsaslandırmışdır. Onun Firdovsi, Mollayi Rumi, Nizami, Vaqif,Zakir, Homer, Şekspir kimi böyük klassiklər haqqında bir çox dəyərli fikirləri vardır ki,bu gün belə onlar öz aktual elmi əhəmiyyətini itirməmişdir. Buna görədir ki, Axundovun tənqidi irsi yalnız tənqid tarixi cəhətdən deyil,eyni zamanda ədəbiyyat

tarixçiliyi elmi nöqteyi-nəzərindən də diqqətimizi cəlb edir". (M.C.Cəfərov)

İnsanların fitri istedadına,yaradıcı qüdrətinə ürəkdən inanan M.F.Axundov təəssüflə qeyd edirdi ki, Şərqdə, bütün müsəlman aləmində yüksək bəşəri keyfiyyət olan idrak formalarının, o cümlədən bədii idrakın qarşısına ağır sədd çəkilmişdir.Beləliklə,insanlar zəkasını, qəlbini cilalayan həyat eşqindən, gözəllik duyğusundan, sevinc,fərəh kimi gözəl mənəvi nemətlərdən məhrum edilmiş, kor və nadan vəziyyətə salınmışdır.Ədib bunu insanlığa qarşı ən böyük haqsızlıq, bəşəri cinayət hesab edərək yazırdı: "Axı dünya gör-götür dünyasıdır. Nə üçün siz bir yığın cəfəngiyyat vasitəsilə zavallı xalqı Allahın nemətlərindən istifadə etmək imkanından məhrum edirsiniz? Nəğmə oxuma, haramdır; Nəğməyə qulaq asma,haramdır;rəqs etmə, məkruhdur; rəqsə tamaşa etmə, məkruhdur; saz çalma, haramdır; saza qulaq asma, haramdır; şahmat oynama,haramdır; nərd oynama, haramdır; şəkil çəkmə haramdır;mənzildə heykəl saxlama, haramdır...bir halda ki,bunların hər birisi müəyyən ölçüdə olarsa, insanın düşüncısinə cila verir,əqli saflaşdırır və artırır.Çünki insan təbiəti şadlıq və kədər üçün çox həssasdır. Hər bir hissin özünəməxsus qüvvələri vardır ki,bunlar bekar qaldıqda kütləşib fəaliyyətdən düşürlər".

Göründüyü kimi, burada M.F.Axundov insanların ictimai-əxlaqi təkamülündə,dünyagörüşünün və zövqünün formalaşmasında incəsənətin rolunu,idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirməklə yanaşı, yaradıcılığın və bədii təxəyyülün əsas və vacib şərtlərindən birinə də toxunub.Bu da ondan ibarətdir ki,sənət ancaq müəyyən əndazə, bədii ölçü (kriteriya) daxilində gözəldir,məqbuldur,müəyyən ölçüdə olarsa,insanın qəlbinə və düşüncəsinə cila verir.Yaxşı cəhət budur ki,M.F.Axundov sənətdə əndazə (kriteriya) anlayışını bədii yaradıcılığın əsas obyekti,predmeti olan insan hisslərinin ölçü və sərhədləri ilə bağlı şəkildə izah və şərh edərək düzgün elmi nəticələrə gəlirdi. Bunun üçün:"Sənət vasitələrindən istifadə edərkən həddə, ölçüyə riayət etmək lazımdır.Əks təqdirdə, fərəhləndirici amillərdən istifadə işində ifrata yol vermək qüvvələri tükəndirir.Bu məsələnin doğru olduğunu anlamaq üçün siz təbiət elmindən mütləq xəbərdar olmalısınız" deyirdi.

Sənətdə hələ eramızdan əvvəl Aristotelin irəli sürdüyü bu vacib və mürəkkəb bədii-estetik kateqoriyaya M.F.Axundovun yanaşma üsülu və özünəməxsus bir formada verdiyi elmi qiymət göstərir ki,o,dünya ədəbi-nəzəri fikrinin ən böyük nümayəndələrindən biri olmuşdur.

M.F.Axundov insanların əqli və mənəvi intibahında, dünyagörüşünün və əxlaqının formalaşmasında bədii idrakla yanaşı, elmi idrakın da imkanlarını çox yüksək qiymətləndirmişdir. Xüsusilə, o, dünyəvi elmlərin inkişafina qarşı yönəlmiş qadağaları, laqeyd,biganə münasibəti Şərqin,vətəni də daxil olmaqla bütün müsəlman aləminin ən böyük faciəsi adlandırırdı.Axundov belə hesab edirdi ki,bəşəri nicat və dünyəvi intibah,təkamül yolu olan elmin,maarifin qapıları qeydsiz-şərtsiz xalqın üzünə açıq olmalıdır,ictimai şüurun bütün sahələrində geniş tədris və intişar tapmalıdır,ancaq bu yolla insanlar əqli inkişafa, namus, qeyrət, xeyirxahlıq kimi yüksək mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərə yiyələnə,öz bəşəri hüquq və ləyaqətlərini dərk edə bilərlər.Ancaq bu yolla pis, naqis əməllərdən, köhnə, mürtəce adət-ənənələrdən xilas ola bilərlər.

İctimai həyatda, insanların düşüncə və mənəviyyatında mövcud olan bütün bəlaların, geriliyin, əxlaqi qəbahətlərin səbəbini, ilk növbədə, elmsizlikdə,s avadsızlıqda görən M.F.Axundov əmin idi ki:"Əgər adamlar elm və qanacaq sahibi olsaydılar,öz həmcinsləri haqqında rəhimsiz işlərə yol verməzdilər.Buradan belə bir nəticə çıxartmaq olar ki,pis və rüsvayçı əməllərə son qoya biləcək yeganə vasitə varsa,elm və savaddan ibarətdir.Bütün dünyada alim,arif və mütəfəkkir insanlar içərisindən çıxmış bir oğru və ya qatilə təsadüf edilmişmi? Əlbəttə,xeyir!"

M.F.Axundovun ədəbi-nəzəri görüşləri X!X əsrin spesifik şəraitindən doğan,tam milli,özünəməxsus,orijinal xüsusiyyətlərə malik idi. Böyük ədib tənqiddən həmişə prinsipiallıq, döyüşkənlik, kəskinlik, köhnəliyin bütün formalarına qarşı barışmazlıq tələb edirdi.Onun fikrincə, ancaq bu cür tənqid cəhalət girdabında boğulan milyonlarla xalq kütlələrini zülmün,cəhalətin,dini xürafatın əsarətindən xilas edə bilər.

M.F.Axundov ədəbi tənqiddən danışarkən onun faydaları və spesifik xüsusiyyətlərini də ətraflı izah etmişdir.Ədibin nəzərində əsil elmi-nəzəri tənqidin əhəmiyyəti çox böyükdür. Bunsuz ədəbiyyatı,sənəti

irəli aparmaq, nöqsanlardan təmizləmək,dövrün tələbləri səviyyəsində inkişaf etdirmək qeyri-mümkündür. Tənqid rədd edilməz elmi faktlara, dəlillərə əsaslanmaqla bərabər, həm də qərəzçilikdən, hər cür böhtandan uzaq olmalıdır. Əks təqdirdə onun heç bir nəzəri, əməli və tərbiyəvi əhəmiyyəti ola bilməz. Ədib məşhur "Tənqid risaləsi" adlı məqaləsində bu məsələyə dair fikirlərini belə ümumiləşdirmişdir:"Bu qayda Avropada məlumdur və onun böyük faydaları vardır, məsələn: bir şəxs bir kitab yazdığı zaman, başqa bir şəxs onun əsərinin mətləbləri xüsusda kritika yazır, bu şərtlə ki,onun yazısında müəllif haqqında ədəbsiz və könül incidən bir söz belə olmasın. Hər nə deyilsə, incəliklə deyilsin. Bu işi "kritika", fransız istilahı ilə "kritik" adlandırılrlar. Müəllif ona cavab verir.Ondan sonra üçüncü bir şəxs meydana çıxır, ya müəllifin cavabını təsdiq edir, ya da kritika yazanın fikrini üstün tutur.Bu işin nəticəsi budur ki, get-gedə nəzm və nəsr, inşa və təsnif bütün Avropa xalqlarının dilində sələsət qazanır və mümkün qədər cəmi nöqsanlardan təmizlənir".

M.F.Axundov tənqidlə nəsihətin arasına böyük sərhəd qoyurdu. O, göstərirdi ki,uzun müddət Şərq ədəbiyyatında kök salmış nəsihətlə zülmü dəf etmək,zalımı yola gətirmək fəlsəfəsindən birdəfəlik əl çəkmək lazımdır. Çünki passiv nəsihətin vaxtı çoxdan keçmişdir.O artıq müasir dövrün tələblərinə cavab vermədiyi üçün insanı sayıqlıqdan,mübarizlikdən uzaqlaşdıran,onun şüurunu zülmə,hər cür ədalətsizliyə səbrlə dözmək kimi zərərli,əsassız ideyalarla dolduran bir vasitəyə çevrilmişdir. Əgər sənətdə təbliğ olunan nəsihət və moizənin isanların əxlaqına təsiri olsaydı "Şeyx Sədinin "Gülüstan" və "Bustan" əsərləri əvvəldən axıra qədər nəsihət və moizədir. Bəs nə üçün İran camaatı altı yüz ildən bəri bu əsərləri oxuduğu halda zülm və istibdadan xilas ola bilməyibdir?Zülm və istibdad isə gündən-günə artır ki əksilməyir".

M.F.Axundov ədəbiyyatda,sənətdə mədhiyyəçiliyin də barışmaz düşmanı idi. Çünki mədhiyyəçilik əsrlər boyu Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatını ictimai məzmundan,mübarizlikdən məhrum edən əsas səbəblərdən biri olmuşdur.Bu cür ədəbiyyat istər-istəməz istismarçı təbəqələrin hakim sinfi ideologiyasına xidmət edir,tarixin əsil yaradıcısı və hərəkətverici qüvvəsi olan xalq kütlələrinə qarşı inamsızlıq yaradırdı. Aydın məsələ idi ki,sənət aləmində dərin kök

salmış bu naqis vəziyyətə qarşı kəskin mübarizə aparmadan ədəbiyyatı günün ictimai-siyasi tələbləri səviyyəsinə qaldırmaq qətiyyən mümkün deyildir.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində mədhiyyəçiliyin zərərli mahiyyətini və ona qarşı mübarizənin əhəmiyyətini bütünlüklə başa düşən ilk böyük sənətkar M.F.Axundov olmuşdur. O, özünün "Tənqid risaləsi", "Kritika" adlı məqalələrində, ölməz "Kamalüddövlə məktubları" əsərində mədhiyyəçiliyin zərərli cəhətlərini elmi dəlillərlə,misallarla açıb göstərmişdir.Ədib təəssüflə qeyd edirdi ki,Şərq aləmində mədhiyyəçilik nəinki bədii ədəbiyyatda,hətta tarixi əsərlərdə belə iyrənc bir hal almışdır.O, tarixçi Mirzə Mehdi Əstərabadinin Nadir şah haqqında yazdığı mənasız,şit,gurultulu mübaliğələrlə dolu olan əsərini mədhiyyə ədəbiyyatı üçün nümunə göstərərək yazırdı:"Ay axmaq tarixçi,sən ki zəhmət çəkib bu qədər sözü yazırsan,barı bu zəhməti elə bir mətləb üçün sərf et ki,içindən bir şey çıxsın.Nə üçün ancaq cəfəngiyyat yazırsan?

Hanı bir aqil adam ki,soruşa:ey nadan,
Hanı ol kəs ki,ona bağlamısan bunca yalan?!"

Məlumdur ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində tək-tək böyük, orijinal sənətkarları nəzərə almasaq,bir çox şairlər real həyatla əlaqəsi az olan, məzmundan,ideyadan uzaq hər cür mənasız mövzuları qələmə alır,onu şeir,poeziya nümunəsi kimi təbliğ edirdilər. M.F.Axundovun dediyi kimi:"şişirtmələr və mübaliğələrlə dolu olub, qafiyəpərdazlıq,dumanlı ibarələr və həddi-hüdudu olmayan yaltaqlıq nümunəsi olan" bu cür şeirlərdə yeni söz, yeni fikir əvəzinə,dəfələrlə işlənmiş tərkiblər,ifadələr şit və sönük şəkildə təkrar olunurdu.

M.F.Axundov əsil mənada poeziya,şeir dedikdə dünya ədəbiyyatının ölməz korifeyləri olan Homer, Firdovsi, Nizami, Hafiz, Şekspir kimi böyük sənətkarların əsərlərini nəzərdə tuturdu.Ədibə görə: "Poeziya həqiqətə uyğun, mövcud vəziyyətlə əlaqədar olan yüksək keyfiyyətli, şənləndirici və ya kədərləndirici hekayə və ya şikayətdən ibarət olmalıdır ki, hər kəsin könlünə yatsın və ona təsir bağışlasın".

M.F.Axundovun fikrincə poeziya həyat həqiqətinə sədaqətlə bərabər, həm də yüksək bədii təfəkkürün,poetik xəyalın məhsulu olmalıdır.

Əsil şair qafiyə düzəltməklə məşğul olmamalı,insan qəlbinin dərinliklərinə enməyi,onun ən incə hisslərini,duyğularını,arzu və istəklərini həqiqi sənətkar boyaları ilə təsvir etməyi bacarmalıdır.Əgər hər hansı bir poeziya nümunəsi insanın ürəyini ehtizaza gətirmək, dilləndirmək, yerindən oynatmaq bacarığına malik deyildirsə,onda ağıla, şüura müsbət qida verən bir qüvvə yoxdursa,o şeir deyil,sadəcə qafiyələnmiş söz yığınıdır.

V.Q.Belinski vaxtilə poeziya nədir sualına cavab verərkən deyirdi: "Adi,orta istedadlı müəlliflər güman edirlər ki,poeziya xəyalın, təsəvvürün uydurmalarıdır;lakin bunlar poeziya deyil.Axı,poeziyanın uydurmaları müəyyən bir xarakter daşımalıdır ki,başqa növ uydurmalardan fərqlənsin.Poeziya həyatı bir imkan kimi yaradıcılıq süzgəcindən keçirdərək təsvir etməkdir.Ona görə həyatda ola bilməyən şey poeziyada da yalan və saxtadır;başqa sözlə desək,həqiqi varlıqda, həyatda ola bilməyən şey poetik ola bilməz".

M.F.Axundov da Belinskinin yolu ilə gedərək özünün "Kamalüddövlə məktubları" əsərində ictimai məzmundan uzaq,adi söz yığını, qafiyəpərdazlıq nümunəsi olan şeirləri poeziya nümünəsi kimi qəbul edən və bununla öyünən şairləri kəskin surətdə tənqid edərək yazırdı ki,onlar:" Anlaya bilmirlər ki,poeziya necə olmalıdır. Elə güman edirlər ki, poeziya ibarətdir bir neçə mənasız sözdən ki,müəyyən vəznlə bir-birinin yanında düzülüb sonları qafiyələndirilir və bunların vasitəsilə məşuqlar əsli olmayan sifətlərlə vəsf edilir və ya bahar və payız fəsilləri qeyri-təbii təşbehlərlə təsvir olunur...Daha düşünmürlər ki,poeziyanın məzmunu nəsr əsərlərinin məzmunundan qat-qat təsirli olmalıdır".

Buradan çıxış edərək M.F.Axundov poeziya ilə nəsr,həqiqi şeir ilə nəzm arasındakı fərqli cəhətlərə toxunur və belə qənaətə gəlir ki, Şərqdə,bütünlükdə müsəlman dünyasında indiyədək özünəməxsus, spesifik xüsusiyyətlərə malik olan bu anlayışları həmişə bir-birinə qarışdırmışlar. Yanlış olaraq adi nəzmi şeir nümunəsi,nazimi isə şair kimi qiymətləndiriblər.Bu da istər-istəməz,xüsusi istedadın və yaradıcılıq qüdrətinin məhsulu olan əsil poeziyanın, poetik fikrin inkişafına, onun ayrıca bədii prinsiplərə malik bir janr kimi formalaşmasına mane olmuşdur.

Ədib "Nəzm və nəsr haqqında" adlı məqaləsində bu məsələdən daha ətraflı bəhs edərək yazırdı:"Şeir gərək laməhalə ziyadə ləzzətə və hüzndə və fərəhdə ziyadə təsirə bais ola. Əgər olmasa, sadə nəzmdir. Və şeir təbae və adata və istilaha qərib əlfaz və məzamin ilə deyiləndə ləziz və müəssir düşəcək və ləvazimatdandır hüsni-əlfaz və təşbihat və təmsilat və tövzih və təsrih və sair mühəssənat. Əgər bunun xilafınca deyilsə,məzaci-müstəmedə onun eşitməyindən heç bir günə təğyir hasil olmaz. Bu cəhətdəndir ki, əksər qəzəliyyat məcazi-insanidə hərgiz bir zövq və vəcd əmələ gətirmir. Bəs məlum oldu ki,şeir əgərçi nəzm ilə olur,əmma hər nəzm şeir deyil.Məsələn:bir para mətalibi sühüləti-hifz üçün və hüsni-təbyin üçün nəzmlə zikr edərlər. Əlbəttə, belə nəzmlərə şeir və nazimanə şair demək xətadır".

Bunula yanaşı, M.F. Axundov belə hesab edirdi ki,sənət aləmində kamil poeziyanın və böyük sənətkarların yetişməsi üçün onlara lazımi şərait yaradılmalıdır,daha doğrusu:fikir,söz və yaradıcı təfəkkür hər cür qadağalardan azad və sərbəst olmalıdır.Digər tərəfdən, hərgah" camaat həqiqi poeziyanın nədən ibarət olduğundan və onun əsas şərtlərindən xəbərdar olsaydı" ədəbiyyat tarixində indiyədək olduğundan daha çox nəhəng sənətkarlar yetişərdi. "İncə söz və şeir demək xariqülada və imkandan xaric bir şey olmayıb,imkan daxilində olan işlərdəndir. Qədim zamanlarda yunan xalqı arasından Homer adlı məşhur bir şair çıxmışdır ki, o da Firdovsi kimi antik dövrdə yunanların başına gələn hadisələri,apardıqları müharibələri,onların pəhləvanlarının mübarizəsini və hünərlərini nəzmə çəkmişdir.Onun əsərləri o qədər gözəldir ki,indiyə qədər yaşayıb-yaradan insanlardan bir nəfəri də onun şeirlərinin mislini deyə bilməmişdir.Habelə, bir neçə yüz il bundan əvvəl ingilis millətinin içərisindən Şekspir adlı bir şair meydana gəlmiş və İngiltərə padşahlarının faciələrini o qədər təsirli şəkildə qələmə almışdır ki,onları dinləyənlərin qəlbi nə qədər bərk olsa da, ağlamaqdan özünü saxlaya bilməz.Bu kimi şairlər bütün xalqlarda olmuşdur.

Bəzən bu cür incə,təsirli və vəcdə gətirən kəlama nəsr əsərlərində də təsadüf edilir.Ərəbcə olan Quran bu kimi əsərlərdəndir. Belə bir qabiliyyət bəşər təbiətinin xüsusiyyətlərindəndir ki,nadir hallarda insan övladının fərdlərində özünü göstərir.Bu xüsusiyyətə ilham deyilir".

M.F.Axundova görə, əsil poeziya ictimai varlığın və xalq həyatının bədii səlnaməsidir,onun hiss və duyğularının,mənəvi aləminin güzgüsü, real əks-sədasıdır. Onun təhrif olunması təkcə öz dövrünün deyil,eyni zamanda gələcəkdə millətin milli mənəviyyatının və artıq tarixə çevrilmiş bədii səlnaməsinin təhrifi deməkdir.

M.F.Axundov poeziya haqqında elmi-nəzəri fikirlərini şərh edərkən sənətdə təqlidçilik əleyhinə də ardıcıl mübarizə aparmışdır. O, dönə-dönə göstərirdi ki, təqlid bədii ədəbiyyatın tərbiyəvi əhəmiyyətini heçə endirir,onu günün vacib məsələlərindən, aktuallığından, müasirlikdən uzaq salır.Yaradıcılıqda təqlidçilik yoluna düşmüş sənətkar böyük ilham və zəka sahibi olsa da,onun əsərləri heç vaxt dövrünün,zamanının fövqündə dura bilməz. Təqlidçiliyin ən zərərli,qorxulu cəhəti budur ki, o həmişə sənətdə, ədəbiyyatda yeniliyin və inkişafın qarşısına sədd çəkmiş,fikir durğunluğuna, geriliyə səbəb olmuşdur. M.F.Axundov 1868-ci ildə Süavi Əfəndinin əqidəsinə dair İranın maarif naziri Əliqulu Mirzəyə yazdığı tənqidi məktubunda bu məsələdən danışarkən ürək ağrısı ilə deyirdi: ”Biz,artıq,təqliddən təngə gəlmişik.təqlid bizim evimizi yıxmışdır. İndi təqlid boyunduruğunu boynumuzdan atmaq, qaranlıqdan işığa çıxmaq,azad və azadə fikirləşmək qərarına gəlmişik...”

Ədəbiyyata yüksək tərbiyə məktəbi, ictimai ədalətsizliyə qarşı kəskin mübarizə silahı kimi baxan M.F.Axundov sadəcə köhnə, zamanla ayaqlaşa bilməyən ədəbi normaları, janr məhdudluğunu tənqid etməklə kifayətlənmir, özünün yeni estetik məramını, yaradıcılıq prinsiplərini, bədii təsvir formalarını irəli sürürdü. O,belə hesab edirdi ki,Şərq və o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında mövcud olan və əsrlər boyu mexaniki təkrarlanan bir çox ədəbi janrların müasir ictimai-estetik idealı,zamanın qarşıya qoyduğu mürəkkəb siyasi, mənəvi-əxlaqi problemləri tam və hərtərəfli əks etdirmək imkanları məhduddur.Yaradıcı qələm sahibləri,hətta istedadlı şairlər belə tarixən standartlaşmış bədii tələblərdən,köhnə ölçü və normalardan uzaqlaşmağa, bir sözlə klassik poeziyanın “ağır tilsimini” sındırmağa çətinlik çəkirlər.

M.F.Axundova görə, sənət və ədəbiyyatı bu durğun vəziyyətdən çıxartmaq,hərəkətə gətirmək üçün ona təzə nəfəs verilməli,yeni dövr və onun doğurduğu təzə məzmun,özünəmüvafiq forma yaratmalı,

təsvir və ifadə vasitələri axtarıb tapilmalıdır. Bu tələbə ən yaxşı cavab verən yaradıcılıq forması isə indiyədək ədəbiyyatımızda işlənməmiş dram və roman janrıdır. Burada da Axundov ümumi nəzəri mülahizələrlə kifayətlənmirdi, fikirlərini elmi cəhətdən daha dəqiq ifadə etmək üçün əməli faktlara-özünün yazdığı dram və nəsr əsərlərinə və bu sahədə Avropa ədəbiyyatında çoxdan sınaqdan çıxmış tarixi təcrübəyə əsaslanırdı.

M.F.Axundovun ədəbi-nəzəri görüşləri sistemində sənətdə məzmun və forma məsələsi xüsusi yer tutur.O,"Kəmalüddövlə məktubları" əsərindən başlamış bir sıra məqalə və məktublarında bu məsələdən bəhs etmiş,onu konkret misallarla elmi cəhətdən əsaslandırmışdır.

M.F.Axundov şeirdən,sənətdən, ilk növbədə,həyat həqiqətinə cavab verən yüksək ictimai məzmun tələb edirdi: "Elə bir məzmun ki,oxucu ondan həzz alsın və qulaq asan ləzzət aparsın".Bunun üçün isə sənət əsərinin məzmunu mütləq yeni,mütərəqqi və maraqlı olmalıdır. Ədibə görə: "Qəribəliyi və yeniliyi olmayan bir məzmun...adama qətiyyən zövq və fərəh verə bilməz".Axundov daha da irəli gedərək göstərirdi ki,hər bir bədii əsər məzmunca yeni,gözəl olmaqla bərabər, forma və sənətkarlıq cəhətdən də yüksək tələblərə cavab verməlidir.Ancaq həm məzmun,həm də forma cəhətdən günün tələbləri səviyyəsində duran əsərlər əsil sənət nümunəsi sayıla bilər.Beləliklə,forma ilə məzmun vəhdəti,bağlılığı məsələsini irəli sürən ədib yazırdı: "İki şey seirin əsas şərtlərindəndir-məzmun gözəlliyi və ifadə gözəlliyi.Məzmun gözəlliyi olub, ifadə gözəlliyinə malik olmayan nəzm (Mollayi Ruminin məsnəvisi kimi) məqbul nəzmdir, amma şeiriyyətdə nöqsan vardır.İfadə gözəlliyinə malik olub,məzmun gözəlliyindən məhrum mənzumə (Tehranlı Qəaninin şeirləri kimi) zəif və kəsarət artırıcı nəzmdir,amma yenə şeir növüdür,yenə də hünərdir.Həm məzmun gözəlliyinə,həm də ifadə gözəlliyinə malik olan nəzm (Firdovsinin "Şahnamə"si,Nizaminin "Xəmsə"si,Hafizin divanı kimi) nəşə artırıcı və həyəcanlandırıcı olub,hər kəs tərəfindən bəyənilir.Belə nəzm sahibləri bəşər növünün fövqündə olub, filosofanə xəyal və ilham sahibləridir".

M.F.Axundov ədəbi-tənqidi məqalələrində teatr və dramaturgiya haqqında da çox qiymətli fikirlər söyləmişdir. O,Şərqin ilk görkəmli

dramaturqu kimi bu sənətin ölməz nümunələrini yaratmaqla bərabər,onu nəzəri cəhətdən də hərtərəfli əsaslandırmağa çalışmışdır. Dramaturgiyanı "sənətlərin ən şərəflisi" hesab edən ədib bədii ədəbiyyatın başqa növlərinə nisbətən daha çox kütləvi olan bu janrın savadsızlığın hökm sürdüyü Şərq aləmində geniş xalq kütlələrini maarifləndirmək işində böyük əhəmiyyəti olduğunu göstərirdi.O,1870-ci ildə dostu Cəlaləddin Mirzəyə yazdığı bir məktubunda dram sənətinin nə kimi üstünlüklərə malik olduğundan danışarkən deyirdi:"Bu kimi əsərlərdən əsas məqsəd-insanların əxlaqını yaxşılaşdırmaqdır. Avropa filosofları anlamışlar ki,insanların tinət və təbiətindən eyibləri və pis əməlləri ancaq və ancaq onlara gülmək və onları məsxərəyə qoymaq yolu ilə rədd etmək olar.Buna görə də omların istilahınca,dram sənəti adlanan bu kimi əsərlərin yaradılması işinə əhəmiyyət vermişlər.Daha sonralar teatr adı ilə binalar və məclislər təşkil etmişlər ki,cəmiyyətin eyiblərini və pis əməllərini insanların gözünün qarşısında nümayiş etdirsinlər və bu tamaşalarda bədəməl insanların pis əxlaqını mücəssəm etdirsinlər ki, başqa adamlar ibrət alaraq eyiblərindən və pis işlərindən çəkinsinlər".

İranlı dostu Mirzə Ağanın pyesləri haqqında yazdığı tənqidi məqalə M.F.Axundovun dramaturgiya janrına dair söylədiyi mülahizələrin əsasını təşkil edir. Bu məqalə ədibin teatr sənəti haqqındakı tənqidi-nəzəri görüşlərini daha ətraflı öyrənmək baxımından da çox əhəmiyyətlidir. Bədii yaradıcılıqda maarifçi realizm metoduna əsaslanan Axundov dramaturgiya janrına da bu prinsipdən yanaşmış və onun əsas xüsusiyyətlərini şərh edərkən öz dövrü üçün böyük elmi əhəmiyyəti olan qiymətli fikirlər söyləmişdir.O,dram janrının zəruriliyini sənətin,bədii yaradıcılığın yeni məzmunu,yeni məfkurə istiqaməti, bütünlükdə ictimai-estetik vəzifəsilə bağlı bir məsələ kimi götürür, zamanın,ədəbi inkişafın irəli sürdüyü qanuni bir tələb kimi izah edirdi.

Dram sənətinin mahiyyətindən,bədii məzmun və məndəricəsindən danışarkən Axundov, ilk növbədə, mövzu məsələsinə toxunurdu.Ədibə görə,dramaturgiya ciddi bir janr olduğu üçün onun mövzusu həyatın və cəmiyyətin ən vacib,ən aktual problemlərini əks etdirməli,dərin ictimai-tərbiyəvi məzmuna malik olmalıdır.Teatrın,səhnənin yüksək idrak məktəbi olduğunu dönə-dönə qeyd edən ədib bu tələbə cavab

vermәyәn, qeyri-tәbii,ötәri,şit,cәmiyyәt üçün ümumi olmayan yersiz hadisәlәrdәn bәhs edәn hәr cür sәhnә әsәrini qәtiyyәtlә pislәyirdi. Buna görә dә o,yaxın dostu,mәslәkdaşı Mirzә Ağanın dram әsәrlәrindәn "Sәrgüzәşti-Şahqulu Mirzә" pyesini kәskin tәnqid edәrәk yazırdı: "Sәrgüzәşti-Şahqulu Mi zә" başdan- ayağa pisdir Onu yandırın. Tәfәkkür sahibinә bu kimi şeylәr yazmaq layiq deyildir.Eyrәnc Mirzә pis hәrәkәt etmişdir vә öz әmisinin başına rüsvayçılıq gәtirmişdir. Vәssalam. Bu kimi hәrәkәtlәr insanlar arasında ümumi bir şey deyildir; çox şit,yersiz vә mәnasız oyuncaqdır ki,dram fәnninin әsaslarına ziddir, eşidilmәsi zövqlәrin çoxuna xoş gәlmәz".

Axundov dram sәnәtinin spesifik cәhәtlәrindәn,bәdii-estetik prinsiplәrindәn bәhs edәrkәn komediya ilә yanaşı faciә vә ciddi dram mәsәlәlәrinә dә toxunur vә bu janrların da ictimai-tәrbiyәvi әhәmiyyәtini, poetik imkanlarını yüksәk qiymәtlәndirirdi. "Faideyi-nәqli-müsbәt vә behcәt,bәni-nöü bәşәrin әxlaq vә xәvassisini bәyan etmәkdir" deyәn әdib buradan çıxış edәrәk dramaturgiyada müsbәt ideal, müsbәt qәhrәman,fәrdi xarakter problemlәrinә öz münasibәtini bildirirdi. O, Mirzә Ağanın pyeslәri haqqındakı mәktubunda bu mәsәlәdәn әtraflı bәhs edәrәk yazırdı:"Ağa Haşım sәrgüzәştindә o yoxsul vә malsız olduğundan elә edin ki,barı ağıllı,savadlı vә vüqarlı görünsün; çünki oxucu vә qulaq asan ona mayildir vә onun xoşbәxt olmasını istәtәyir.Belә olan surәtdә onun ayaqlarını fәlәqqәyә saldırdığınız vә onu dәli kimi göstәrmәyiniz mәslәhәt deyildir.Bir dә onun sevgilisi...Sara suzmanilәr kimi vә bәlkә dә onlardan daha artıq utanmaz vә hәyasız bir qız kimi görünmәkdәdir.Bu sifәt qızların tәbiәtinә zidd vә dram sәnәtinin şәrtlәrinә müxalifdir.Elә edin ki,Sara hәyalı vә ismәtli görünsün".

M.F.Axundov dramaturgiya vә teatr haqqındakı ümumi nәzәri mülahizәlәrini şәrh etdikdәn sonra bu sahәnin spesifik xüsusiyyәtlәrinin izahına keçir vә göstәrir ki,sәhnәdә әyanilik әsas olduğu üçün burada cәrәyan edәn hadisәlәrin inkişafı,ayrı-ayrı obrazların danışıq, hәrәkәt vә rәftarları bitgin,ardıcıl vә mövcud şәraitә,düşdüklәri psixoloji vәziyyәtә uyğun olmalı,mәntiqi cәhәtdәn biri digәrini tamamlamalıdır. Tamaşaçıda inamsızlıq, "bu niyә belә oldu" sualı yaranmamalıdır. O, hәr şeyi dәqiq,aydın görmәli vә müşahidә etdiyi hadisәlәrin, deyilәn sözlәrin reallığına,hәqiqiliyinә inanmalıdır.Bu tәkcә tamaşaçı

üçün deyil,həm də səhnədə oynayan aktyorlar və əsərin tərtibçisi üçün də vacib olan şərtlərdən biridir.

M.F.Axundov sənət və ədəbiyyatın,bədii yaradıcılığın müxtəlif sahələri ilə yanaşı söz,mətbuat azadlığı haqqında da maraqlı fikirlər söyləmiş və bu problemə yeni,aydın,demokratik bir cəbhədən yanaşaraq qiymət vermiş,onun mükəmməl elmi –nəzəri proqramını hazırlamışdır. O, hər şeydən əvvəl, mətbuatdan ictimai məzmun, həqiqətə sadiqlik,prinsipiallıq,mübarizlik tələb edirdi, onu həmişə,hər yerdə vətənin,millətin mənafeyini ön plana çəkməyə,düzlüyün carçısı olmağa, reakarlıqdan,məddahlıqdan,pula,mənsəbə uymaqdan uzaq olmağa çağırırdı.

M.F.Axundovun ədəbi-nəzəri görüşləri haqqındakı fikirlərini tamamlamaq üçün onun ədəbi-bədii dil problemi ilə bağlı söylədiyi qiymətli mülahizələrini də nəzərdən keçirmək lazımdır.Bu sahəyə həsr etdiyi məqalə və məktublarından aydın olur ki,vətənpərvər ədib ədəbi-bədii dil məsələsini həmişə xalqının səadəti və azadlığı uğrunda apardığı geniş mübarizənin ayrılmaz bir hissəsi kimi təsəvvür etmişdir.Axundova görə hər bir xalq ancaq öz milli dili vasitəsilə ədəbiyyatını,incəsənətini,mədəniyyətini inkişaf etdirib yüksək tərəqqi yoluna düşə bilər.Bunun üçün də o xalq mütləq öz dilində danışmalı,yazmalı və yaratmalıdır.

Lakin o dövrdə mövcud tarixi şərait,ictimai-mədəni mühit xalqın intibahı və tərəqqisi üçün əsas şərt olan bu zəruri tələbi həyata keçirməyə imkan verirdimi?M.F.Axundov bu suala mənfi cavab verirdi və səbəbini də dilimizin tarixən düşdüyü acınacaqlı vəziyyətdə görürdü. O, dönə-dönə qeyd edirdi ki, əsrlər boyu işğalçı dövlətlər vətənimizi və dilimizi daim təzyiq altında saxlamışlar,ona vahid milli dil kimi formalaşmağa imkan verməmişlər.

Xüsusilə,ədəbi-bədii dilimiz bu cəhətdən daha ağır vəziyyətə düşmüşdür."İran şahları hakim olduqları zaman burdakı azərbaycanlıların yazı işləri fars dilində,türklər hakim olduğu zamanlarda isə Zaqafqaziyada yaşayan azərbaycanlıların dilindən kökündən fərqli olan türk dilində aparılırdı.Bunun nəticəsində də azərbaycanlılar indiyə qədər xalis Azərbaycan dilində ədəbiyyatdan məhrumdurlar və bu dildə oxumaq üçün orijinal əsərlərə az təsadüf edilir. Əgər azərbaycanca bəzi əsərlər varsa da onlar ya başqa dillərdən tərcümə edilmiş,ya da

fars, türk və ərəb sözləri ilə dolu anlaşılmaz bir dildə yazılmışdır. Beləliklə, bu əsərlər, daha doğrusu,bu tərcümələr əsasında Azərbaycan dilinin ruhunu anlamaq və bu dili xalqın işlətdiyi vəziyyətdə öyrənmək mümkün olmadığı kimi, haman əsərlərə əsaslanaraq,bu dilin qramatik qayda və qanunlarını,hətta belə bir qayda-qanunu öyrənmək üçün göstəriş tərtib etmək də mümkün deyildir".

M.F.Axundova görə ana dilinin belə acınacaqlı vəziyyətə düşməsi ölkəmizdə elmin, maarifin, mədəniyyətin, bütünlükdə ictimai şüurun inkişafına da ağır zərbə endirmiş,cəmiyyətdə cəhalətin, nadanlığın, ictimai geriliyin dərin kök salmasına səbəb olmuşdur. Bu bəladan xilas olmaq üçün xalqa azadlıq,maddi tərəqqi və birlik lazımdır. Bunsuz millətin şüuruna,dilinə vurulmuş buxoxları qırmaq, elmə, mədəni tərəqqiyə nail olmaq müşkül bir məsələdir.Dilin,milli şüurun inkişafı üçün ilk növbədə millətin özü iqtisadi-siyasi cəhətdən azad, müstəqil olmalıdır.Ədib sonralar H. Zərdabiyə yazdığı məktublarından birində milli taleyimizlə bağlı olan bu ümdə problemi daha geniş şərh edərək deyirdi:"Sən öz qəzetində biz müsəlmanlara elmin fəzilətini və səmərəsini başa salaraq hey təklif edirsən ki,elm öyrənin!...Çox gözəl, indi biz sənin bu məsləhətinə hazırıq.Lakin sən bizə de görək elmi harada öyrənməliyik,kimdən öyrənməliyik,birlik lazımdır,vəsait lazımdır. Birinci-bizim sərvətimiz yoxdur.İkinci-birliyimiz yoxdur. Üçüncü-vəsaitimiz yoxdur;çünki azərbaycanca, farsca, ərəbcə 15 il oxumaq lazımdır ki, yarımçıq bir savad öyrənməyə müvəffəq olaq. Əgər biz bu dillərdə oxusaq nə qədər oxumalıyıq ki, elmləri öyrənə bilək?

M.F.Axundov həm də yaxşı bilirdi ki,savadsız kütləlləri cəhalət yuxusundan oyatmaq,tərbiyələndirmək, maarifləndirmək üçün onlarla sadə, səlis, aydın bir dildə danışmaq,ünsiyyət saxlamaq lazımdır. Belə bir dil isə ümumxalq Azərbaycan dili ola bilərdi.Ədib çalışırdı ki, Azərbaycan dili tezliklə bütün ziyalılar arasında hakim ədəbi dil səviyyəsinə yüksəlsin. Məhz bu məqsədlə də o,özünün məşhur komediyalarını canlı, sadə ümumxalq dilinin əsasında yazmışdır. Axundov bu əsərlərin başqaları üçün də dil sahəsində nümunə ola biləcəyindən iftixarla danışaraq yazırdı:"...Azərbaycan dilində yeganə orijinal əsərlər sayılan bu pyeslər çox faydalı vasitədir.Ancaq onların vasitəsilə Azərbaycan dilinin ruhunu,xüsusiyyətini,cümlələrin,ifadələrin qurulu-

şunu, feillərin və sözlərin müxtəlif hallara düşməsini və sairəni öyrənmək olar".

M.F.Axundova görə, bədii əsərlərin, xüsusilə şeirin dili çox zəngin, əlvan, rəngarəng, axıcı və obrazlı olmalıdır. Ədib əsərlərində qəliz, anlaşılmaz, təmtəraqlı, boş ibarələr işlədən şairlərin,yazıçıların barışmaz düşməni idi.Bütün ömrü boyu Azərbaycan dilinin saflığı uğrunda yorulmadan mübarizə aparan böyük sənətkar 1875-ci ildə "Əkinçi" qəzetinin nəşri münasibətilə H.Zərdabini təbrik edərkən yazırdı:"Sizin qəzetinizin əsas məzyyətlərindən biri ifadənin gözəlliyi,ibarələrin zərifliyi və aydınlığı,orfoqrafiyanın düzgünlüyü olmalıdır.Çünki sizin qəzetiniz başqa məsələlərlə yanaşı Azərbaycan yazısını düzgün olmayan ifadələrdən təmizləməyə çalışmalı,bu dildə yazan bütün adamlar üçün nümunə olmalıdır".

M.F.Axundovun bu çağırışına əməl edən H.Zərdabi dövrünün qabaqcıl,gözüaçıq şəxsiyyətləri S.Ə.Şirvani,N.Vəzirov kimi müqtədir ziyalılarımızla birlikdə həm Azərbaycan dilinin saflığı,həm də ədbiyyatımızda mürtəce fikirlərə,epiqonçuluğa,formalizmə qarşı mübarizəni ləyaqətlə davam və inkişaf etdirmişdir.

# ƏDƏBİ TƏNQİDDƏ M.F.AXUNDOVUN DAVAMÇILARI

M.F.Axundovdan sonra Azərbaycan ədəbiyyatşünaclığının və ədəbi tənqidinin ən görkəmli nümayəndəsi Firudin bəy Köçərlidir.Ömrünün qırx ilə yaxın bir müddətini Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin öyrənilməsi və sistemə salınması işinə sərf etmiş F.Köçərlinin ədəbi-tənqidi fikrimizin inkişafında böyük xidmətləri vardır.O,öz xalqını,onun ədəbiyyatını və incəsənətini dərin məhəbbətlə sevən,həyatının mənasını bu ədəbiyyatı, incəsənəti öyrənməkdə və geniş təbliğ etməkdə görən peşəkar ədəbiyyatşünas, tənqidçi, qabaqcıl müəllim və maarif xadimi olmuşdur.Dövrünün gözüaçıq adamlarından biri olan Köçərli təkcə Azərbaycan ədəbiyyatını və onun ayrı-ayrı klassiklərini deyil,həm də rus,gürcü,özbək və s. xalqların görkəmli ədəbi simalarını da eyni məhəbbətlə sevmiş, yeri düşdükcə onların da yaradıcılığını tədqiq və təbliğ etmişdir.

X1X əsrin sonu,XX əsrin əvvəllərində ədəbiyyatımızda ideyalılıq,müasirlik,realizm,xəlqilik uğrunda gedən mübarizələrdə F.Köçərlinin çox böyük xidmətləri olmuşdur.Dövrünün ədəbi-tənqidi problemlərin həllində yaxından iştirak edən Köçərlinin Füzuli, Vaqif, Vidadi, Zakir, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani kimi klassik sənətkarlar, N.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov kimi müasirləri olan şair və yazıçılar haqqında söylədiyi elmi fikirlər həmişə ədəbi ictimaiyyət tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanırdı.O,təkcə klassik və müasir ədəbi irsi dərindən tədqiq və təhlil etməklə kifayətlənmir,həm də dövrünün tanınmış şair və ədibləri ilə mütəmadi olaraq məktublaşır,əlaqə saxlayır, onlara mötəbər tövsiyə və əməli məsləhətlər verir,onları daim ədəbiyyatda ideyalılıq,realizm,həyat həqiqətinə sadiqlik,ictimai məzmun, milli-bəşəri məzmun və yüksək sənətkarlıq uğrunda mübarizəyə yönəldir,dayaz,şit,ötəri mövzulardan,zamanın poetik tələblərinə cavab verməyən ədəbi normalardan,bədii təsvir və ifadə vasitələrindən uzaqlaşmağa,vətən,millət qarşısındakı vətəndaşlıq borcunu, hər bir sənət adamı üçün vacib olan mənəvi məsuliyyət hissini unutmamağa çağırırdı.

Cəsarətlə demək olar ki,XX əsr ədəbiyyatımız daha çox məhz bu böyük tənqidçinin elmi-nəzəri görüşləri əsasında,uzun və səmərəli xidmətləri nəticəsində formalaşmış, yeni realist bir ədəbi məktəb səviyyəsinə qalxmışdır.Bunu həm onun müasirləri və həm də sonralar Köçərli irsini tədqiq edən alimlər dönə-dönə minnətdarlıqla etiraf etmişlər.

F.Köçərli sənətin,ədəbiyyatın ictimai mühitdəki dəyişdirici, tərbiyəvi əhəmiyyətini çox yüksək qiymətləndirirdi.O,hələ 1904-cü ildə yazdığı "Ədəbiyyatımıza dair məktub" adlı məqaləsində deyirdi:"Bir millətin ədəbiyyatı,demək olar ki,onun məişətinin aynasıdır.Hər bir millətin dolanacağını,övzai-məişətini,dərəcəyi-tərəqqisini, mərtəbəyi-kamalını,qüdrət və cəlalını onun ədəbiyyatından bilmək olar,şairi -kamil və fazil öz əsrinin müsəvvir və nəqqaşi mənziləsindədir".

F.Köçərli dövrünün yazıçılarından,mühərrirlərindən dönə-dönə tələb edirdi ki,onlar öz əsərlərində,məcmuələrində geniş xalq kütlələrinin mənafeyini əks etdirən,yeniliyi,dövrün qabaqcıl ideyalarını müdafiə edən ibrətamiz məzmuna malik məsələləri şərh etsinlər.Bu cəhətdən, onun 1906-cı ildə yazdığı "Azərbaycan dövri mətbuatının qısa icmalı" adlı məqaləsi çox səciyyəvidir.Məqalədə ilk Azərbaycan qəzeti olan "Əkinçi"nin və ondan sonra nəşr olunan mətbuat orqanlarımızın qısa xülasəsini verən müəllif,bu qəzet və məcmuələrin xalqımızın mədəni,ədəbi həyatındakı böyük xidmətlərini yüksək qiymətləndirməklə bərabər,onların bir sıra nöqsanlı cəhətlərini də kəskin tənqid edirdi.

Xüsusilə,"Ziyayül-Qafqaz" və "Kəşkül" qəzetlırinin nöqsanları üzərində daha çox dayanan Köçərli bu qəzetlərin xalq arasında geniş yayıla bilməməsinin əsas səbəbini onların plansızlığında və xalq həyatının zəruri ehtiyaclarından uzaq olmasında görürdü.O, yazrdı:"Kəşkül" də "Ziyayül-Qafqaz" kimi çox səliqəsiz və müəyyən istiqaməti olmadan nəşr edilirdi...

Öz-özlüyündə məlumdur ki,xalqın ehtiyac və tələblərini inkar edən və zamanın ruhuna cavab verməyən "Kəşkül" kimi mətbuat orqanı geniş yayıla bilməzdi və o keçən əsrin 90-cı illərinə qədər güc-bəla ilə öz acınacaqlı fəaliyyətini davam etdirərək nəşrini dayandırdı".Daha sonra F.Köçərli "Həyat" qəzetinin fəaliyyətindən danışaraq göstərirdi ki,"bu qəzet də,hər şeydən əvvəl, xalqın

milli,mənəvi inkişafına,onun mütərəqqi,müstəqil tarixi ənənələrinə laqeyd mövqeydə durduğu üçün geniş oxucu kütlələrinin hörmət və etimadını qazana bilmədi".

F.Köçərli ədəbiyyatın,sənətin ictimai-siysi,tərbiyəvi rolunu yüksəltmək uğdunda mübarizə apararkən öz şəxsi xoşbəxtlikləri üçün xalqının,vətəninin mənafeyini satan,onun taleyi ilə oynayan, varlılar qarşısında yaltaqlıq edən,sənəti qazanc mənbəyinə çevirməyə çalışan məddah yazıçıları,şairləri də kəskin tənqid edirdi. O, təəssüflə qeyd edirdi ki,belə yazıçıların,şairlərin əsərlərində vaxtilə klassik ədəbiyyatımızda yaranmış gözəl,hikmətamiz şeirlərin, poemaların,mənzum romanların və povestlərin əvəzində cılız, intim motivlər, həmçinin insan qəlbini məyus edən kədərli hisslər təsvir olunmağa başlayır.Lirik, təbii təsvirlər tədricən zəifləyir, onun əvəzində mədhiyyəçilik ön plana keçir.

Belə əsərlərdə ən çox çeynənilmiş eşq-məhəbbət,vüsal-hiçran, gül-bülbül,şam-pərvanə mövzuları tərənnüm edilir, ya həyatdan küskünlük,tərkidünyalıq,mistika ifadə olunur,ya da islamın şanlı günləri, din xadimlərinin həyatları,ölümləri xatırlanır,keçmiş üçün göz yaşı axıdılırdı.

F.Köçərli şeirdə, sənətdə belə qeyri-məqbul bir yol tutmuş,"bir şeyin yaxasından tutub yüz cürə əlfaz və ibarə və istiarələr ilə onu tərif və tövsiyə etməyə sərfi-hümmət qılan" şairləri kəskin tənqid etdikdən sonra onlara xeyirxah məsləhətlər verərək soruşurdu: Müasir ruhdan məhrum,ideyası,ictimai məzmun və mənası zəif,dəfələrlə işlənmiş köhnə mövzuların təsvirinə vaxt sərf etməkdənsə "gözəl nəsihətlər,hikmətamiz hekayələr,vətənə məhəbbət, millətə xidmət,təvarixdən şayani-diqqət əhval və rəvayətlər,dostluqda sədaqət, əhdə vəfa etmək və bunlar misilli min cürə uca fikirlər və müqəddəs hisslər şairin silsileyi-təbinə hərəkət versə daha ziyada mərğub olmazdımı?"

F.Köçərliyə görə, əsil sənətkar, ilk növbədə, xalqının, vətəninin səadətini düşünməli öz qüvvə və bacarığını bu yolda sərf etməli, dövrünün mütərəqqi ideyaları,nəzəri,elmi bilikləri səviyyəsində durmalı,farsların Sədisi,Hafizi,ingilislərin Şekspiri, Bayronu,fransızların Russosu, Hüqosu, almanların Hötesi, Şilleri, rusların Puşkin, Dostoyevski və Tolstoyu kimi "öz əsərlərində millətlərinin ən böyük müəllimi,ən mahir və müqtədir mürəbbisi olub əsərləri ilə

onların təshibi-əxlaqına,rüfət və səadət tapmasına,şöhrət və qüvvət kəsb etməsinə hüsn tədbirlər və salamat təriqlər göstərməyi" bacaran qabaqcıl vətəndaş və görkəmli ictimai xadim olmalıdır.Daha doğrusu,öz zəmanəsinin aynası sayılan həqiqi şair,sənətkar "qayalardan və dərələrdən gələn əks-səda mənziləsindədir",öz səsini xalqının səsinə qoşub "təsirli kəlamı ilə onu qəflətdən bidar etməli,qeyrət və təəssüb damarını hərəkətə gətirməyi bacarmalıdır".

Bir sözlə,"şairi-kamil və ədibi-fazil öz əsrinin müsəvvir və nəqqaşı mənziləsindəndir.Nə qədər şairin təbii səlim,zehni açıq, nitqi guya, daireyi- əqliyyəsi vəsi, əfkar və hissiyyatı təbii və ali olsa,bir o qədər onun qələmi- cəfahirnisarından vüqua gələn nəqşələr və təsvirlər mərğub və dilaviz olacaqdır,bir o qədər onun asari-qələmi və məhsulatı fikri ali olacaqdır,bir o qədər o əsərlərin əzhan və vicdan üzərinə təsiratı külli,tərbiyəyi-əfkar və təshibi əxlaq yolunda faydası artıq,əhəmiyyəti böyük və məziyyəti ziyadə olacaqdır".

Sənətdə,bədii ədəbiyyatda belə yüksək,ali yaradıcılıq məziyyətlərindən söhbət düşəndə Füzuli, Vaqif, Zakir, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani kimi klassik yazıçılarımız F.Köçərlinin diqqətini daha çox cəlb edirdi.Buna görə də o,ədəbiyyatda realizm, ideyalılıq, müasirlik, bədii istedad və sənətkar şəxsiyyəti problemlərindən danışarkən fikirlərini ən çox bu sənətkarların əsərlərinə istinad edərək əsaslandırır və onları dönə-dönə öz müasirlərinə nümunə göstərirdi. Tədqiqatçı adlarını çəkdiyimiz sənətkarları həm də əsərlərini açıq, aydın,rəvan ana dilində yazdıqları üçün təqdir edir, yüksək qiymətləndirirdi,

Ümumiyyətlə, milli şüurun əsas ifadə vasitəsi kimi baxdığı dil məsələsi F.Köçərlinin həm ədəbi-nəzəri görüşləri sistenmində,həm də bütünlükdə ictimai-pedoqoji fəaliyyətində mühüm yer tutur. X1X əsrin ikinci yarısında ədəbi-bədii dilimizin sadəliyi, saflığı, müstəqilliyi uğrunda M.F.Axundov və H.Zərdabi tərəfindən başlanmış mübarizə XX əsrin əvvəllərində özünün yeni və daha yüksək mərhələsinə qalxmışdı.Artıq bu dövrdə ana dili məsələsi xalqımızın milli varlığı,müstəqilliyi və azad gələcəyi uğrunda apardığı ictimai-siyasi mübarizənin tərkib hissəsinə çevrilmişdi.Bu mübarizədə xüsusi yeri və əvəzsiz xidmətləri olan ziyalılarımızdan biri də F.Köçərli olmuşdur.

F.Köçərli demək olar,bütün ədəbi-tənqidi məqalələrində, klassiklər haqqında yazdığı elmi-tarixi oçerklərində ədəbi-bədii dil priblemini həmişə ön plana çəkmiş,bu anlayışın ictimai mahiyyətini, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini olduqca yüksək qiymətləndirmişdir.O,göstərirdi ki,:"Hər millətin özünəməxsus ana dili var ki, onun məxsusi malıdır.Ana dili millətin mənəvi diriliyidir,həyatının mayəsi mənziləsindədir.Ana südü bədənin mayəsi olduğu kimi,ana dili də ruhun qidasıdır,hər kəs öz anasını və vətənini sevdiyi kimi ana dilini də sevir.Bu Allahtəalanın gözəl nemətlərindən birisidir, onu əziz və möhtərəm tutmaq hər kəsə borcdur".

Buradan çıxış edərək F.Köçərli ana dilimizin saflığı,təmizliyi uğrunda mübarizə məsələsini günün ən vacib və aktual problemi kimi ortaya qoyur və qətiyyətlə bildirirdi ki,gələcəyini düşünən,ictimai dirçəlişə,elmə,maarifə,maddi və mənəvi tərəqqiyə nail olmaq istəyən hər bir qövm,millət "ən əvvəl öz ana dilinin vüsət və qüvvət tapmağına səy və himmət" göstərməli,milli ədəbiyyatını "asari nəfisə və təsnifati-mənduha ilə" zənginləşdirməlidir.

Bunun üçün,ilk növbədə,özünü xalqının övladı,ölkəsinin vətəndaşı sayan hər bir sənətkar,qələm sahibi doğma ana dilində danışmalı,yazıb yaratmalıdır.Buna onların hər cür imkanları da vardır.Çünki bizim tarixən formalaşmış qədim və zəngin söz ehtiyatına, lüğət fonduna malik dilimiz vardır.Bununla yanaşı, şair və ədiblərimizin qarşısında milli təfəkkür və yüksək sənətkarlıq nümunəsi olan,gözəl ana dilində yazılmış ədəbi,bədii-elmi,publisistik əsərlər vardır."Bizim qabil və mahir ədiblərimiz ana dilini cani-dildən seviblər və yazılarını açıq və aydın yazıblar.Abbasqulu ağa Bakıxanovun "Nəsihətnamə"si,Mirzə Fətəli Axundovun komediyaları, Qasımbəy Zakirin məktubatı,Hacı Heydarbəy Fədainin "Məkkə səfərnaməsi",Hacı Seyid Əzimin mövzun əşar və kəlamı,Həsənbəy Məlikzadənin ülum və fünunə dair yazdığı kitablar və siyasi məqalələr-cümləsi açıq və aydın dildə yazılmış əsərlərdir".

Bunu nəzərə alan F.Köçərli haqlı olaraq belə qənaətə gəlirdi ki,təmiz ana dilində danışmaq,yazıb-yaratmaq imkanı olduğu halda bədii əsərləri, qəzet və jurnal səhifələrini,xalq qarşısında oxunan dini vəz və nəsihətləri,ehtiyac olmadan ərəb,fars və başqa əcnəbi dillərdən götürülmüş qəliz,anlaşılmaz,qatış-bulaş söz və ifadələrlə doldurmaq,ibarəbazlıqla məşğul olmaq təkcə doğma dilimizə yox,

həm də xalqımızın varlığına,milli düşüncə və təfəkkür tərzinə, bütünlükdə mənəvi dünyamıza,ədəbi-mədəni irsimizə biganəlik, xəyanət deməkdir.Mövcud ədəbi mühitdə belə yanlış və acınacaqlı bir mənzərənin şahidi olan tənqidçi təəssüflə yazırdı:"Qəzetlərimizdə dərc olunan qəliz ibarələr ilə yazılmış bəzi siyasi,ədəbi və fənni məqalələri oxuyanlar anlamayıb məyus olurlar və qəzet oxumaqdan ikrah edirlər...Dil nə qədər açıq,sadə və güşadə olsa,bir o qədər gözəl, göyçək və məqbul olur".

Nəhayət, F.Köçərli ana dili haqqındakı tənqidi mülahizələrini, təklif və elmi məsləhətlərini yekunlaşdıraraq yazırdı:"Millətini sevən...ədiblərimizdən və şairlərimizdən çox-çox təvəqqe edirik ki, dillərini asanlaşdırsınlar,ana dilindən uzaq düşməsinlər, meymunluqdan əl çəksinlər, fikirlərini açıq və sadə dildə yazsınlar,taki onların yazdıqlarını oxuyan anlasın,düşünsün və anlasın.Ancaq bu yolla yazan ilə oxuyanın arasında dostluq,ittifaq və birlik əmələ gələ bilər".

F.Köçərli təkcə nüfuzlu,mötəbər tənqidçi deyil,həm də ilk profesional ədəbiyyatşünas alim olmuşdur.Onun üzırində on ildən çox işlədiyi və Nizamidən,Xaqanidən başlamış X1X əsrin şairi M.Ə.Dilsuza qədər geniş bir dövrü əhatə edən,əvvəllər "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları" (dörd hissə),sonralar "Azərbaycan ədəbiyyatı" (iki cilddə) adı altında çap olunan elmi-ədəbi oçerkləri ədəbiyyatşünaslığımızın,bütünlükdə ictimai fikrimizin tarixində çox mühüm və əlamətdar bir hadisə sayılır.

Son dərəcə böyük, gərgin zəhmətin və səmərəli axtarışların məhsulu olan "Azərbaycan ədəbiyyatı" kitabının yeniliyi və özünəqədərki tədqiqat əsərlərindən üstün cəhətlərdən biri və ən başlıcası o idi ki,burada müəllif tədqiqata cəlb etdiyi sənətkarların həyat və yaradıcılığını,ədəbi-ictimai fikir tariximizdəki yerini, mövqeyini, milli-bəşəri dəyərlərini araşdırarkən aydın elmi konsepsiyaya, məntiqi ardıcıllığa,sənətdə tarixilik və müasirlik prinsiplərinə əsaslanırdı.Tədqiqat prosesində vahid axına yol vermir,şair və ədiblərin şəxsiyyətini,bədii əsərlərini,ilk növbədə,ideya,məzmun və sənətkarlıq baxımından ayrıd edir,onlara ayrı-ayrılıqda fərdi yanaşır, hər birinə yaşadıqları dövrün,ictimai mühitin hüdudları daxilində,xalqa,vətənə,insanlığa xidmət səviyyəsinə görə qiymət verir, böyük sənətkarları və onların yaratdıqları ölməz sənət nümunələrini

ön plana çəkir,ədəbiyyatşünaslığa dair əsas fikir və mülahizələrini də daha çox bu mənbələrə istinad edərək irəli sürür,elmi-nəzəri cəhətdən düzgün və əsaslı nəticələrə gəlirdi.

F.Köçərli "Azərbaycan ədəbiyyatı" kitabını əsərlərini ana dilində yazdığına görə M.Füzuli ədəbi irsinin tədqiqi ilə başlasa da, ondan əvvəl yaşamış,yazıb yaratmış Nizami,Xaqani və s. kimi məşhur şairlərimizin həyatı və yaradıcılığı haqqında da yığcam məlumat vermişdir."Nizaminin vəsfində bir şey yazmaqda bizim qələmimiz acizdir" deyən tədqiqatçı bu dahi şairin yüksək poetik istedad, bəşəri miqyaslı,əvəzsiz bir sənətkar olduğunu etiraf edərək yazırdı:"Şeyx Nizami böyük şairlərdən birisi olub.Onun kimi fəsi, rəvantəb və şirinzəban şair dünya üzünə az gəlibdir.Heç bir şair o lətafət və zəriflikdə söz deməmişdir.Onun cümləyə məşhur olan "Xəmsə"si ki,"Pənc gənc" dəxi deyilir, bimisil və binəzir əsərdir ki, həqiqətdə xəzinə malıdır".

F.Köçərli ana dilli poeziyamızdan bəhs edərkən "türk şairlərinin babası","Azərbaycan şüəra və üdabasının sərvəri və pişvəri" hesab etdiyi M.Füzulinin poetik irsini,sənətkarlıq dühasını daha yüksək qiymətləndirmiş,onu "fəsahət bustanının əndəlibi","ibarət çəməninin bülbülü" adlandırmışdır.Köçərliyə görə,"öz əsərində mütədavül fünun və ülumun cümləsinə malik olan" Füzuli yaradıcılığının,hər şeydən əvvəl, gözəl və üstün cəhəti budur ki,"o,özü türk oğlu olmağa binaən,öz ana dilini artıracaq sevib və ona rövnəq verməyi" əsas vəzifələrindən biri hesab etmişdir.

F.Köçərli Füzuli ədəbi irsinin ictimai məzmun və məndəricəsini, bədii-estetik mahiyyətini,poetik vüsətini dərindən və hərtərəfli araşdıraraq belə nəticəyə gəlirdi ki,bu dahi sənətkarın "asari -qələminin həmişə orijinal və təzə qalmasının iki əsas səbəbi vardır.Bunlardan birisi odur ki,Füzulinin "tamamən pak,həqiqi və təbii hissiyatın",yüksək bədii zövqün məhsulu olan poeziyasının əsasında ölməz bəşəri duyğu sayılan ülvi eşq-məhəbbət motivinin tərənnümü dayanır:"Füzulinin özü həqiqi aşiq olduğu üçün kəlamı dəxi başdan-ayağa aşiqanədir.O pakizəlik və lətafət və o naziklik və nəzakət ki, Füzulinin şeirlərində hiss olunur,heç bir şairin kəlamında o dərəcədə məhsus deyildir".

Tədqiqatçıya görə,Füzulinin "əşar və kəlamının bəqasına ikinci səbəb" onun nadir poetik istedadla yanaşı,həm də dərin elmi-

fəlsəfi təfəkkür sahibi olmasıyla bağlıdır.Onun əsərlərində poetik idrakla elmi idrak, yaradıcı təxəyyül daxilən üzvi vəhdət təşkil edir, məzmun və mənaca biri digərini tamamlayır,daha doğrusu, fikir, ideya,ictimai əxlaqi məram "elm və təcrübə üzü ilə təbi-səlimədən doğub" vücuda gəlir.Necə ki şair özü deyir:"elmsiz şeir əsası yox divar kimi olur və əsassız divar qayətdə bietibar olur.(Bu irada bizim şüara diqqət yetirməlidir və elm və maariflə öz şeirlərinə möhkəm bina və əsas saz etməlidirlər).Pəs Füzulinin qələmi-gövhərrizindən vücuda gələn şölə və cəvahir ilə tikilmiş imarətinin divarları elm və maariflə möhkəm bünövrəsi üstündə qərar tutmuşdur və afəti-zəmanədən ona bir xofü xətər yoxdur".

F.Köçərli tarixin bütün mərhələlərində ana dilli şairlərimizin böyük ustadı və müəllimi adlandırdığı Füzuli ədəbi irsinin Azərbaycan ədəbiyyatında və bütünlükdə türk poeziyası tarixindəki yerini,mövqeyini də düzgün müəyyənləşdirmiş,onun qoyduğu poetik ənənəni yüksək qiymətləndirmişdir.Tədqiqatçıya görə, nə qədər Azərbaycan xalqı və Azərbaycan dili mövcuddur Füzuli poeziyası da yaşayacaq və gələcək şairlərimiz üçün əsil yaradıcılıq nümunəsi, örnək məktəbi olaraq qalacaqdır.

F.Köçərli Vaqif yaradıcılığından danışarkən onun ədəbi irsini haqlı olaraq Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin yeni bir mərhələsi kimi qiymətləndirirdi. Tədqiqatçının fikrincə, bu yenilik, hər şeydən əvvəl, Vaqif yaradıcılığının obyektiv varlıqla, ictimai mühitlə bağlılığında, təbiiliyində,sadəliyində,xalq poeziyasına yaxınlığında, bir sözlə, realist mahiyyətində özünü göstərirdi.Vaqif yaradıcılığının orijinal xüsusiyyətlərini və onun Azərbaycan ədəbiyyatına gətirdiyi yenilikləri əsasən düzgün qiymətləndirən tənqidçi yazırdı:"Yüz sənə bundan əqdəm ata və babalarımızın dolanacağını, adab və əxlaqını,əlbisə və ətiməsini,arzu və təmənnalarını,fikir və xəyalatını və bilcümlə o əsrin övza və dəstgahını ustadi-bimisal olan Vaqif gözəl əşar və kamali- abdari ilə yazıb gələcək nəsl üçün unudulmayan bir əlamət və yadigar qoyubdur".

F.Köçərli Vaqif poeziyasındakı təbiiliyi, nikbinliyi, şuxluğu, təravət və axıcılığı da yüksək qiymətləndirərək göstərirdi ki,Vaqif alim bir adam olmasına baxmayaraq,sadə,xalq üçün anlaşıqlı bir dildə yazıb yaratmış,fars və ərəb sözlərinin köməyinə qaçmamışdır:"Onun bütün əsərləri süni olmayan təbii bir sadəlik və

səmimi hisslərlə nəfəs alır;onların çoxu öz sadəliyi və bədiiliyinə görə xalq poeziyasının nümunələri hesab edilir,onun bütün əsərləri öz axıcılığı, ahəngdarlığı və qeyri-adi ifadəliyi ilə insanı məftun edir".

F.Köçərli Azərbaycan ədəbiyyatında "yeni bir meylin",satirik şeirin banisi hesab etdiyi Qasım bəy Zakirin yaradıcılığına xüsusilə böyük hörmətlə yanaşırdı.O,Zakirin satirik şeirlərini öz zəmanəsinin qüsurlarını, hakim təbəqələrin ikiüzlülüyünü, xəyanətini, ruhanilərin yaltaqlığını, riyakarlığını, xanların, bəylərin lovğalığını, yekəbaşlığını "cəsarətlə və qəti surətdə tənqidə tutub" ifşa edən gözəl sənət nümunələri kimi yüksək qiymətləndirirdi.Zakirin M.F.Axundova yazdığı mənzum məktubları bu cür satirik şeirlərə ən yaxşı nümunə göstərərək yazırdı: "Şair asan, sadə və incə şeirlərində öz xalqının ruhunu, onun həyata baxışını,dünyagörüşünü, vərdişlərini, dini əqidəsini, həyata münasibətini, xeyirxah və qüsurlu cəhətlərini, onun xarakterinin həm nəcib,həm də ləyaqətsiz tərəflərini böyük bir sənətkarlıqla,inandırıcı surətdə təsvir etmişdir."

F.Köçərli Zakiri yaradıcılıqda Füzuli və Vaqif səviyyəsində dayanan müqtədir bir sənətkar kimi təqdir edərək yazırdı: "Onun qəzəlləri Füzuli qəzəllərinə bərabərdir, müxəmməs və qafiyələri Vaqifinkindən əksik deyil".Tədqiqatçı Zakir yaradıcılığının orijinal, spesifik xüsusiyyətlərindən danışarkən onu, ilk növbədə mövcud ictimai həyatı, cəmiyyətdə baş verən tarixi hadisələri real, təbii boyalarla əks etdirən, "məişəti-milliyəsini necə var imiş,eyni ilə yazıb, yadigar qoyan","əsrinin aynası",əsil milli ruhlu şair adlandırır və onun təsvir etdiyi obrazların,insan xarakterlərinin hər birisinin özlərinə məxsus fərdi simaya, tipik, səcyyəvi cizgilərə malik olduğunu göstərir.Məhz bu cəhətdən onun həm sələfi Vaqifdən, həm də müasiri olan şairlərdən seçildiyini xüsusi qeyd edərək deyirdi:"Qasım bəy Zakir...öz əsrində şayani -diqqət olmuş olan bir şey qoymayıbdır ki,ona əl aparmamış olsun.O vaxtın adamlarının adabü əxlaqını və dolanacaqlarının övzavü əsasını mahir nəqqaş kimi özlərinəməxsus rənglərlə çəkib bizə göstərir.Məişətin hər bir sinif və təbaqatına ətraflı nəzər yetirib,sairələrin gözlərinə görünməyən şeyləri görüb təftiş və tənqid edibdir".

Klassik şair və ədiblərimizin içərisində F.Köçərlinin diqqətini daha çox cəlb edən şəxsiyyətlərdən biri və bəlkə də birincisi yeni

realist ədəbiyyatımızın banisi,elmi-fəlsəfi fikrimizi qabaqcıl dünya standartları səviyyəsinə qaldıran,böyük ictimai xadim,mütəfəkkir yazıçı, dramaturq M.F.Axundov olmuşdur.O,hələ1895-ci ildə yazdığı"Azərbaycan komediyaları" adlı məqaləsindən başlayaraq ömrünün sonuna qədər Axundovun ədəbi-ictimai fəaliyyətinə dönə-dönə müraciət etmiş və müasirlərini bu böyük sənətkarın yolu ilə getməyə, ardıcıl mübariz olmağa,xalqına,vətəninə,milli-bəşəri ideallara onun kimi ləyaqətlə,təmənnasız xidmət etməyə çağırırdı.

Tədqiqatçı alim "zəmanəsinin ən istedadlı və mədəni şəxsiyyəti","Zaqafqaziya müsəlmanları arasında humanist ideyaların ən yaxşı təbliğatcısı","xalq məişətinin müxtəlif tərəflərini kifayət qədər düzgün əks etdirən nadir psixoloq","ədəbiyyatımızın iftixarı", "əsərlərini canlı,oynaq və cilalanmış bir dildə yazan" dahi sənətkar kimi yanaşdığı M.F.Axundov haqqındakı fikir və mülahizələrini ümumiləşdirərək yazırdı:"Milli ədəbiyyatımızın atası,təmsilat (dram) yazanlarımızın ustadi-kamili,ədəbiyyatımızın fəxri şəksiz-şübhəsiz,mərhum Mirzə Fətəli Axundovdur ki,onun qələmindən ədəbiyyatın hər növ əsərləri vücuda gəlibdir:bimisil komediyalar, tənqidə dair gözəl məqalələr,abdar şeirlər,fars və türk dillərində şirin hekayələri və qeyriləri Mirzə Fətəlinin təbində elə bir zəriflik, yaratmaqlıq qüdrəti,yoxdan vücuda gətirməklik qüvvəsi var imiş ki, bunun misli az mühərrirlərdə müşahidə olunurr",

F.Köçərli Axundovun ədəbi fəaliyyətindən danışarkən onun dramaturji yaradıcılığını daha yüksək qiymətləndirir və onun komediyalarını xalqımızın milli həyatını,məişətini,adət və ənənələrini mənfi və müsbət cəhətləri ilə birlikdə realistcəsinə əks etdirən bir aynaya bənzədirdi:"M.F.Axundovun komediyaları bir reflektor kimi Zaqafqaziyada yaşayan azərbaycanlıların 30-cu və 40-cı illərdəki həyatını əks etdirir.Böyük istedada malik olduğu və xalqın həyatı ilə yaxşı tanış olduğu üçün Axundov xalq məişətinin müxtəlif tərəflərini çox diqqətəlayiq bir düzgünlük və sənətkarlıqla təsvir etmişdir...Mirzə Fətəlinin komediyaları məişətimizin təəccüblü bir aynasıdır ki,zahirimizi də və batinimizi də eyni ilə göstərir".

F.Köçərli haqlı olaraq belə nəticəyə gəlirdi ki,M.F.Axundovun komediyaları bütün dövrlərdə yaşamaq qüdrətinə malik ölməz sənət nümumnələridir. Bu komediyalar öz milli-bəşəri məzmununa,

sənətkarlıq məziyyətlərinə görə dünya dramaturgiyasının korifeyləri sayılan Molyerin, Qoqolun və başqa tanınmış sənətkarların əsərləri səviyyəsində dayanır.Onun dramaturji irsi ictimai fikrimizin, mədəniyyətimizin təkamülündə mühüm rol oynamaqla yanaşı,yeni ədəbi nəslin də yetişməsinə böyük təkan vermişdir: "Azərbaycan ədiblərinin və komediyanəvislərinin atası və yol göstərəni mərhum Mirzə Fətəli Axundov olubdur...Bəli onun sayəsindən bir neçə müqtədir ədiblər vücuda gəlibdir.O cümlədən Nəcəf bəy Vəzirov və Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev,Nəriman bəy Nərimanov və Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə cənablarıdır ki,indiki məişətimizin övzavü əhvalını və əhli-zəmanənin fikrü xəyalını və nə yolda çalışdıqlarını eynilə yazıb öz əsərlərində göstərirlər."

F.Köçərliyə görə, M.F.Axundovun bütünlükdə ədəbi- elmi fəaliyyəti, tövsiyə etdiyi və həyata keçirmək istədiyi mütərəqqi islahatlar,ideyalar geri qalmış müsəlman aləmində əsrlərdən bəri gələn dini xürafata, cəhalətə, nadanlığa, köhnə,çürük əxlaq və davranış normalarına qarşı mübarizədə böyük və əvəzsiz silaha bərabərdir.Onun hər sözü,kəlamı dərin mənaya,ibrətamiz məzmuna malik hikmət xəzinəsidir.Təəssüf ki,indiyədək xalqın,geniş ictimaiyyətin bu xəzinədən xəbəri yoxdur.Elə buna görə də milli intibah və tərəqqi nişanəsi sayılan M.F.Axundov irsinə olan belə laqeyd, biganə münasibət tədqiqatçını olduqca narahat edir,bunu təkcə ədəbi-elmi ictimaiyyətin deyil,bütünlükdə millətin faciəsi kimi qiymətləndirirdi,"əgər mirzənin yazdıqlarına diqqət yetirsəydik və onlara əməl eləsəydik, əlbəttə,bu qədər tənəzzül etməzdik və bu qədər dala qalmazdıq" deyirdi.

Daha sonra Köçərli yekun olaraq yazırdı:"Mirzə Fətəli...öz əsrinin həkimi-rövşənzəmiri və filosofu olubdur.Onun kimi dərin fikirli, dəqiq və ruhşünas bir ədib Azərbaycan türklərinin arasında bu vaxtadək vücuda gəlməyibdir...Axundov öz zamanının Tolstoyudur",

F.Köçərlinin haqqında geniş bəhs etdiyi,yaradıcılığına böyük hörmət və məhəbbətlə yanaşdığı klassik şairlərimizdən biri də Seyid Əzim Şirvanidir.Tədqiqatçı klassik poeziyamızın,xüsusilə qəzəl janrının əvəzsiz ustadlarından biri olan bu kamil sənətkarı təkcə Şirvanın deyil,o cümlədən bütün Azərbaycanın,türk dünyasının

"əazim şüərasından biri","bədihəguluqda türk şairləri arasında misli bərabəri olmayan",şeir, sənət aləmində Füzuli,"rusların Puşkini, ingilislərin Bayronu,polyakların Miskeviçi" səviyyəsində dayanan, "öz əsrinin ayineyi-həqiqətnüması", "küllü Azərbaycanın bülbüli-xoşnəvası" olan nadir istedad və yüksək bədii zövq sahibi,"xoşxülq, xoşməzaq, həqiqətşünas və həqiqətin və ürafəməslək bir ədibi- kamil və şairi- binəzir"kimi təqdim etmişdir.

O, həm də belə hesab edirdi ki, Seyid Əzimin təkcə milli yox, eyni zamanda bəşəri məzmun daşıyan yaradıcılığının mahiyyətində insani ləyaqət və insana məhəbbət ideyası,amalı dayanır:"Şairin insandan ən əvvəl tələb etdiyi məhz adəmiyyətdir,həqiqi insan olmaqdır...Əsl müsəlmançılığı insaniyyətdə və əsl insaniyyəti müsəlmançılıqda görən Seyidin ümdə mətləbi və baş arzusu insaniyyət dərəcəsi və bəşəriyyət mərtəbəsinə vasil olmaqdır.Bu xüsusda onun nəzəri və mərifəti o qədər vəsi və genişdir ki,ona tək Azərbaycan şairi demək dürüst deyil,bəlkə ol dürri-yeganə ümumi -insaniyyət şairidir".

F.Köçərli Seyid Əzimin əsərlərini təkcə ideya,məzmun cəhətdən deyil, həm də sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə,poetik gözəlliyinə görə yüksək qiymətləndirirdi.O,şairin ümumi yaradıcılığını tam şəkildə nəzərdən keçirdikdən sonra belə qənaətə gəlirdi ki, Azərbaycan dilində yazıb yaradan şairlərdən heç birisi "Seyid Əzim yazdığı qədər də əsərlər vücuda gətirməyibdir",onun klassik Şərq poeziyasının bütün janrlarını əhatə edən şeirləri,poetik kəlamları "biri-birindən gözəl və dilpəzirdir".Tədqiqatçı S.Ə.Şirvani ədəbi irsi haqqında söylədiyi elmi fikir və mükahizələrini yekunlaşdıraraq yazırdı:"Onun sair kəlamlarına rücu etdikdə ki,onlar ibarət olsun qəzəliyyat,qəsaidat,mürəbbeat, müxəmməsat,müsəddəsat,tərcibənd və qeyrilərindən,demək olar ki,şair ədəbiyyatın bu növlərində dəxi də artıq məharət və qabiliyyət biruz etmişdir.Mərhumun elə gözəl və səlis qəsidələri,elə xoşməzmun müxəmməsləri və qitələri,elə ruhpərvər qəzəlləri var ki, Füzuli Bağdadinin kəlamına əvəz ola bilərlər".

F.Köçərlinin öz dövrünün yazıçılarına tez-tez nümunə göstərdiyi sənətkarlardan biri də, müasiri və məşhur "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbinin banisi C.Məmmədquluzadə idi.Böyük ədibin yaradıcılığında realizmi, ideyalılığı, ictimai-siyasi kəsəri yüksək qiy-

mətləndirən tədqiqatçı bütünlükdə mollanəsrəddinçilərin tutduğu satirik xətti ürəkdən təqdir edərək yazırdı:"İndiyə qədər çapdan çıxmış nömrələrinə əsasən deyə bilərik ki,"Molla Nəsrəddin" nöqsanlara gülmək yolu ilə müsəlman cəmiyyətini islah etməkdən ibarət olan məqsədini tamamilə yerinə yetirir...Ümumiyyətlə,"Molla Nəsrəddin" çox yaxşı təsir bağışlayır və öz çətin vəzifəsini həlalik müvəffəqiyyətlə yerinə yetirir.Yəni azərbaycanlıların vaxtı keçmiş, köhnəlmiş görüşlərini, anlayış və adətlərini gülüş yolu ilə aradan qaldırmağa, onları islah etməyə və oyadıb yeni,nəcib və ciddi fəaliyyətə sövq etməyə çalışırdı".

F.Köçərli C.Məmmədquluzadəni təkcə cəmiyyətdə dərin kök salmış yaramazlıqları ifşa edən qüvvətli bir jurnalist kimi deyil,həm də şirin, maraqlı təsvir üslubuna,dərin həyati müşahidələrə malik qüvvətli bir nasir,gözəl hekayələr müəllifi kimi də yüksək qiymətləndirirdi."Kişmiş oyunu","Poçt qutusu","Usta Zeynal" hekayələri haqqında ilk elmi fikir söyləyən və onları yeni,realist ədəbiyyatın yaxşı nümunələri kimi təqdir edən də F.Köçərli olmuşdur.O, ədibin əsərlərini A.P.Çexovun hekayələri ilə müqayisə edərək göstərirdi ki,C.Məmmədquluzadənin simasında ədəbiyyatımıza xalq həyatını,məişətini,adət-ənənələrini,istək və arzularını yaxşı bilən,qüvvətli satirik qələmə,kəskin tənqidi təfəkkürə malik bir sənətkar gəlmişdir.

***

F.Köçərlinin ədəbiyyatın ictimai-siyasi,tərbiyəvi əhəmiyyəti, sənətdə ideyalılıq,realizm,müasirlik və s. məsələlərə,bütünlükdə klassik irsimizə dair söylədiyi elmi-nəzəri fikirlər bu gün də öz qiymətini, ictimai-idraki əhəmiyyətini qoruyub saxlayır.

M.F.Axundov və Firudin Köçərlidən sonra Azərbaycan ədəbi tənqidində və nəzəri fikir tarixində xüsusi yeri olan görkəmli şəxslərdən biri də Seyid Hüseyn olmuşdur.XX əsrin əvvəllərində geniş və səmərəli yaradıcılığa başlayan S.Hüseynin dövrün elmi-nəzəri problemlərinə cavab verən,obyektivliyi və prinsipiallığı ilə seçilən, geniş və əhatəli tənqidçilik fəaliyyəti qısa bir müddətdə ədəbi ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmiş,tanınmış şair və ədiblər tərəfindən rəğbətlə qarşılanmış,"doğru söz deyən qələmi-sadiq" (M.Hadi),"yalnız Azırbaycanda deyil,bəlkə bütün Zaqafqaziya türkləri arasında müqtədir tənqidçi adı daşımağa ləyaqət qazanmış münəqqid" (C.Cabbarlı) kimi yüksək qiymətləndirilmişdir.

Ədəbi tənqidimizin qabaqcıl,mütərəqqi ideyalar əsasında inkişafı üçün həmişə əzm,iradə,milli təəssüb və vətəndaşlıq qeyrəti nümayiş etdirən S.Hüseyn ədəbi tənqidin bir janr kimi hüdudlarını, ictimai tutumunu daha da genişləndirmiş,onun millətin əqli-mənəvi təkamülündəki rolunu,idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini düzgün müəyyənləşdirmiş,geniş intişarı,tərəqqisi uğrunda ardıcıl mübürizə aparmışdır. Məhz bu xüsusiyyətinə görə "XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbi tənqidinin xarakterini,onun ədəbiyyata və demokratik fikrin inkişafına təsirini müəyyən etmək üçün bu dövrün görkəmli tənqidçisi Seyid Hüseynin fəaliyyəti xüsusi əhəmiyyətə maılikdir. Onun 1910-cu illərdə müntəzəm nəşr etdirdiyi ədəbi-tənqidi məqalələr Azərbaycanda demokratik tənqidin nəzəri cəhətdən əsaslandırılmasına və formalaşmasına güclü təsir göstərmişdir.Seyid Hüseyn həm ədəbi tənqidin kütləvi şəkil almasına əməli cəhətdən yardım göstərmiş,həm də tənqidçiliyi ədəbi inkişafa kömək edən bir sənət kimi təbliğ etmişdir".(K.Talıbzadə)

S.Hüseynin ədəbi-tənqidi görüşlərinin spesifik,diqqətəlayiq xüsusiyyətlərindən biri və başlıcası budur ki,o,ədəbi fəaliyyətə başladığı ilk günlərdən əsas nəzəri fikir və mülahizələrini şərh edərkən dövrünün tanınmış sənətkarlarından olan N.Vəzırov, F.Köçərli,N.Nərimanov,C.Məmmədquluzadə,M.Ə.Sabir,Ə.Haqverdiyev,S. M.Qənuzadə, M.Hadi, A.Səhhət, A.Şaiq, H.Cavid, C.Cabbarlı kimi demokratik,milli ruhlu,realist yazıçıların cəbhəsində dayanırdı, müasir qələm sahiblərini məhz xalqına,vətəninə belə namus və qeyrətlə xidmət edən,qüdrətli,v ətənpərvər şair və ədiblərin yaradıcılığından ibrət,nümunə götürməyə çağırırdı.

İkinci təqdirəlayiq xüsusiyyət bu idi ki,tənqidçi milli yazıçılarımızın əsərlərini təhlil edərkən onların yaradıcılığını ideya,ictimai məzmun və sənətkarlıq cəhətdən dünya ədəbiyyatının klassik nümunələri, poetik prinsipləri, məşhur, tanınmış sənət abidələrilə müqayisəli şəkildə araşdırır,xüsusi paralellər aparır,elmi cəhətdən maraqlı, tutarlı nəticələrə gəlirdi.

Üçüncü vacib cəhət budur ki,müəllif tədqiq etdiyi ədəbi nümunələri sadəcə şərh,tənqid və ya təqdir etməklə kifayətlənməmiş, həm də buradan çıxış edərək ədəbi tənqidin prinsip və vəzifəsi, spesifik xüsusiyyətləri,ictimai-əxlaqi funksiyası,ədəbiyyatda həyatilik, müasirlik,ideya,məzmun,bədiilik və s. problemlər haqqında özünün

bu gün də əhəmiyyətini qoruyub saxlamış ədəbi-nəzəri müddəalarını irəli sürmüş,elmi cəhətdən izah etməyə,əsaslandırmağa çalışmışdır.

S.Hüseyn milli şüurun, bütünlükdə milli mədəniyyətin formalaşmasında, cəmiyyətin intibahı və ictimai tərəqqisində ədəbiyyatın,incəsənətin rolunu yüksək qiymətləndirir,kimdən və nədən yazırsa yazsın,bütün məqamlarda bu nəzəri-estetik prinsipləri əsas tuturdu.Tənqidçi sənət və həyat,bədii yaradıcılığın idraki-tərbiyəvi funksiyası məsələlərinə yanaşarkən ədəbiyyatı ictimai-əxlaqi məzmun və mündəricədən məhrum edən,passiv əyləncə,adi zövq vasitəsinə,"həyatın üryan tamaşasına çevirən",şərə,zülmə,mənəvi naqisliyə qarşı mübarizədən uzaqlaşdıran "Sənət sənət üçündür" nəzəriyyəsini qəbul etmir,onu yaradıcılıq aləmində passiv, birtərəfli,həyat həqiqətinə tam cavab verməyən bir konsepsiya kimi qiymətləndirirdi: "Sənət sənət üçündür"-deyə,ədəbiyyatda bir nəzəriyyə var.Daha bir kərə bir münasibətlə bundan bəhs edib bu nəzəriyyəni bir qanun kimi qəbul etməsək də,hər halda sənətə hörmət edəcəyimizi qeid etmişdik.Məlum,ya bir çox xüsuslarda bir əsər sənətin sənətkaranə yazılışı onun başqa tərəflərini ikinci dərəcəyə buraxır.Bununla bərabər ikinci bir nəzəriyyə dəxi vardır.Bu nəzəriyyəyə görə,"sənət yalnız sənət üçün deyil,bəlkə həyat üçündür".Yəni,sənətkaranə yazılan əsəri- sənətlər bəşəriyyətə yalnız sənətin incəliklərini deyil,bəlkə bununla bərabər həyatı da təlim etməlidirlər".

Buradan çıxış edərək S.Hüseyn "sənət –həyatı təsvir edə bilmək qabiliyyətidir" tezisini irəli sürür və real varlığın inikası olan "sənət həyat üçündür" anlayışının müdafiəsinə qalxırdı,dövrün sənətkarlarını dönə-dönə müasirliyə,həyat həqiqətinə sadiq qalmağı, əsərlərini gördükləri,müşahidə etdikləri mövcud gerçəkliyə,həqiqi faktlara əsaslanaraq yazmağı tövsiyə edirdi.

Elə buna görə də, S.Hüseyn realist,aktual həyati mövzulara müraciət edən,əsərlərində dövrün tələb və ehtiyaclarını ön plana çəkən, ictimaiyyəti düşündürən,narahat edən suallara cavab verən, yeni,demokratik ideyalarla yaşayan sənətkarları ürəkdən təqdir etdiyi halda, bu tələblərə cavab verməyən, köhnə ədəbi normaların, epiqonçu qəzəl, qəsidə, mərsiyə ədəbiyyatının əsiri olan, boş, mənasız, vaxtı keçmiş motivləri dönə-dönə təkrar edən Ə.Naxçıvanlı,Rza

Zəki, A.Kərimov,A.Ağamusayev,Ə.Qəmərlinski, Əli Səbri, B.Cabbarzadə, Yaftməli,S.Qasımzadə, S.Axundova və s. kimi yazıçıları kəskin tənqid edir, onların ictimai məzmundan uzaq,insanların şüurunu, fikir və duyğularını kütləşdirən, oxucunu düşünməkdən,əqli mühakimədən məhrum edən yazılarını "lüzumsuz", "təfəkkürsüz" söz yığını,cəfəngiyat adlandırırdı.

Tənqidçi, haqlı olaraq, belə nəticəyə gəlirdi ki, bu cür yazılar oxucuya bədii zövq, mənəvi qida vermək əvəzinə onu həyat eşqindən uzaqlaşdırır, bədbinliyə, ümidsizliyə uğradır, əxlaqını, tərbiyəsini pozur, bütünlükdə ictimai fikirə ağır zərbə endirir. Gündən-günə göbələk kimi artan belə cızmaqaraçıların meydana gəlməsinin əsas səbəbini daha çox ictimai rəyin və ədəbi tənqidin zəifliyində görən S.Hüseyn təəssüflə yazırdı:"Bizdə tənqidin yoxluğundandır ki, təb və nəşr edilən kitablarımızın bir çoxu əxlaq pozan və heç bir məziyyəti olmayan kitablara təsadüf edilir.Hələ bu axırlarda təb və nəşr edilən "Məzlumnamə","Şəqaiq" və "Nilufər" (Asəf Ağamusayev) və bundan sonra təb ediləcək "Gülşəni-qəm" və sairləri həm bu nöqtədən irəli gəlmişdir zənn edirəm.Bizdə tənqidə əhəmiyyət verilməməyindəndir ki,"Gülzari-bahar","Nələr lazım?" (Ağakərim Kərimov) kimi cəfəngiyat mətbuatımız arasında görülməkdədir.Yenə tənqidçi yoxluğundadır ki,"Osmanlı hökümətinin qüdrətli günləri" kimi kitablarda türklərin tarixi gülünc surətdə meydana qoyulub".

Buradan aydın olur ki,S.Hüseyn ədəbiyyatın sağlam əsaslar üzərində inkişafını təmin etmək,onu təhriflərdən,əyintilərdən qorumaq, ideya və sənətkarlıq cəhətdən istənilən səviyyəyə qaldırmaq, əsil əxlaq və tərbiyə məktəbinə çevirmək sahəsində ədəbi tənqidin rolunu çox yüksək qiymətləndirir,bədii yaradıcılıqda xüsusi bir sahə olan bu janrın məqsəd və məramını,ədəbi-ictimai fikrin, sənətkarlığın,oxucu zövqünün formalaşmasındakı əhəmiyyətini düzgün müəyyənləşdirirdi."Mətbuatımızı səlamat bir cığıra salıb onu camaatimizdən ötrü bir əxlaq və bilik məktəbi halına qoymaq üçün lazımdır ki,təbdən çıxan hər lisanə və kitabçaya baxıb o barədə qəzetə stunlarında bəyani-mütaliə edilsin.Onun pis və yaxşı tərəfləri yazılıb göstərilsin.Bununla həm oxucular hankı kitabın oxunması lazım olduğunu bilər,həm də müəllif və yazıçılar nə yolda yazmağı düşünməklə özlərinə ədəbi bir məslək ittixaz

edərlər...Biz də mümkün olduqca bu yolda yazmaqdan və yeri gəldikcə acizanə mülahizəmizi deməkdən çəkinməyəcəyiz",

S.Hüseynin tənqidçilik fəaliyyətinin xarakter xüsusiyyətlərindən biri də budur ki,o,yeni yaranan və ictimai mühitdə böyük əks-səda doğuran,ədəbi hadisəyə çevrilən,müxtəlif mübahisə və müzakirələrə səbəb olan əsərlər haqqında qəti hökm verməmişdən əvvəl bu əsərlərlə bağlı cəmiyyətin rəyini,xüsusilə tanınmış,mötəbər şair, ədib və incəsənət xadimlərinin mülahizələrini öyrənir,ancaq bundan sonra özünün əsas fikir və qənaətlərini şərh edir,lazımi nəticələrə gəlirdi.Onun 1916-cı ildə tamaşaya qoyulan "Ölülər" əsəri haqqındakı ilk təəssüratı buna əyani misaldır.Müəllif özü bu həqiqəti etiraf edərək deyirdi: "Ölülır"dən hasil olan təsir tam idi.Biz bu təsirləri öyrənmək istədik.Buna görə də ədəbiyyatımıza mənsub olub da bu günkü tamaşaçılar arasında olan məruf simalara müraciətlə təsiratlarını xülasə edilməsini rica etdik".

Tənqidçinin müraciət etdiyi "məruf simalar" isə "Şeyx Nəsrullahın ölüləri diriltməsi yalansa da,"Ölülər"in ölü fikirləri diriltməsinə şübhə edilə bilməz" deyən M.Qənizadə,"Ölülər"də sənətkaranə bir dirilik,mahiranə bir incəlik var."Ölülər" sənətcə nə isə, məalca da odur."Ölülər"in hər təbəssümündə bir acı fəryad qopar."Ölülər" mühərrirində bəzən Qoqol ruhu yaşar" fikrini irəli sürən H.Cavid,"Artıq dərəcədə məharətlə yazılmış,məzmunu eynən həyatımızdan götürülmüş,ideyası inqilablı bu dram müsəlmanların həyatında böyük rol oynayacaqdır,paslanmış beyinləri pasdan təmizləyib, ölmüş ruhlara can verəcəkdir" qənaətinə gələn N.Nərimanov, "Ölülər"dən alınan təsir tamdır.Bu əsərdə olduğu kimi,cahil şeyxlərin təəssüb və şarlatanlığı heç bir zaman qamçılanmamış və qamçılana bilməzdi də...Fəqət təkrar edirəm ki,"Ölülər" dramı həyatdan alınmış,iqtidarla yazılmış,tam təsir bəxş edən bir əsərdir" hökmünü verən N.Vəzirov,"Ölülər"-"Molla Nəsrəddin" kimi baltanı dibindən vuran bir əsərdir" deyən Ü.Hacıbəyov kimi xalqın sevimlisi olan,qabaqcıl,işıqlı düşüncəli,müqtədir ziyalılarımızdan ibarət idi.

Artıq tamaşa haqqında tam müsbət və dəqiq təəssürata yiyələnən S.Hüseyn deyilən mülahizələrin,xüsusilə Ü.Hacıbəyovun "Ölülər"-"Molla Nəsrəddin" kimi baltanı dibindən vuran bir əsərdir" tezisinin yığcam,lakonik məzmun və mənasını daha geniş və dərin-

dən açaraq yazırdı:"Bu, Şərqdə hər zaman belədir.Hər şərin qarşısına bir xeyir,zülmətin müqabilinə bir ziya çıxıb mübarizəyə başladıqda mühitlərinə,qarşılarındakı qüvvəyə nisbətlə zəif bir mövqedə qaldıqlarını görüncə Kefli İsgəndər kimi ciddiyyəti kənara buraxıb hər şeyə,hər həqiqət sanılan işlərə gülürlər.İştə "Molla Nəsrəddin" məcmuəsi də belə yapdı."Ölülər" pyesi də haman "Molla Nəsrəddin"in gördüyü işi daha qüvvətli bir surətlə görmüş oldu".

Bundan sonra S.Hüseyn daha da irəli gedərək "Ölülər" pyesini dünya ədəbiyyatının ən gözəl nümunələrilə müqayisə edir, onun öz bədii təsirinə və tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə məşhur fransız ədibi Viktor Hüqonun "Səfillər" romanı səviyyəsində durduğunu və gələcəkdə minlərlə insan,"cəmiyyəti-bəşəriyyənin" intibahında, mənəvi-əxlaqi təkamülündə əvəzsiz rol oynayacağını bildirir. Bununla yanaşı,o, H.Cavidin "Ölülər" mühərrirində bəzən Qoqol ruhu yaşar" fikrini tamamlayaraq belə nəticəyə gəlir ki,"Ölülər" zahirən "Müfəttiş" komediyasını yada salsa da,əslində mövzunun dərinliyi,ideya,ictimai məzmun cəhətdən ondan daha yüksəkdə dayanan tam orijinal bir əsərdir."Müfəttiş"də fəci ruh, komizm ilə traqizm vəhdəti "Ölülər"də olduğu qədər kəskin, acı,"ağlayan və ağladan" səviyyədə deyildir."Biliræm,bir çox ağalar Mirzə Cəlil cənablarının "Ölülər"ini Qoqolun "Revizor"u ilə müqayisə edəcəklər.Mən isə bundan da irəli getmək istəyirəm.Zira "Revizor"da kefli İsgəndər kimi bir qüvvə yoxdur ki, "elm oxuyun, alim olun" deyib "adam olun" deməyənlərə,doqquz yaşında ərə gedən qızlara,qardaşının,ata və anasının dirilməsindən ötrü fikirləşməyə gedənlərə,"dirildikdən sonra evlərinə,yurdlarına qayıtmaq istərkən qapısı üzlərinə açılmayan ölülərə gülsün,doqquz yaşında nazlıları şeyx nəsrullahlara məcburən arvad etmək istəyən ataların üzünə tüpürməklə ağlasın və ağlatsın".

S.Hüseynin "Ölülər" əsərinə, bütünlükdə C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına olan müsbət münasibəti,onun həm də o dövrdə formalaşan yeni realist ədəbiyyatımıza olan münasibətinin rəhni idi. O, yeni ədəbiyyat deyəndə yuxarıda adlarını çəkdiyimiz sənətkarlarla yanaşı M.Hadi,M.Ə.Sabir,A.Səhhət, Y.V.Çəmənzəminli, A.Divanbəyoğlu, M.S.Ordubadi, A.Şaiq kimi yazıçıların yaradıcılıqlarını nəzərdə tuturdu.Tənqidçi yeni realist ədəbiyyatın gələcəyinə, getdikcə inkişaf edəcəyinə ürəkdən inanır,onu yaradan şair və

ədiblərin yaradıcılığına xüsusi diqqət və qayğı ilə yanaşır,əsərlərini geniş təhlil və təbliğ edirdi.

Sənətdə,bədii yaradıcılıqda köhnə şeir formalarına, təqlidçiliyə, epiqonçuluğa qarşı mübarizədə sələfləri M.F.Axundov, H.Zərdabi və müasiri F.Köçərlinin yolu ilə gedən S.Hüseyn müasirlərinə dönə-dönə vaxtı keçmiş üslubdan,təsvir və ifadə vasitələrindən uzaqlaşmağı tövsiyə edirdi.O,bu məsələ ilə bağlı ədəbiyyatımızda yaranmış acınacaqlı vəziyyətdən təəssüflə danışaraq deyirdi:"Bizim ruhumuzda əksiləri təqlid etməyə bir ibtila vardır.Təqlidçiliyi eyniylə təcrih ediyoruz.Əksilərin fikirlərini söyləməyi,üslubunu kopya etməyi "sənət" sanıyor, həp bu yolda tərəqqi etmək və şöhrət qazanmaq istiyoruz".

Tənqidçi belə hesab edirdi ki,klassik ədəbi irs çox qiymətli bir xəzinədir, ondan öyrənmək,faydalanmaq zəruridir,lakin onu kor-koranə təkrar etmək lazım deyildir.Çünki hər bir dövrün öz ictimai-siyasi,əxlaqi təsisatı,qayğı və ehtiyacları,bədii-estetik tələbləri,normaları vardır.Əsil sənətkar bütün məqamlarda öz zəmanəsinin oğlu olmalı,onun sifarişilə yazıb yaratmalıdır.Müasirlik, real həqiqətə sadiqlik bütün dövrlərdə sənət üçün ilkin şərt olmuş və həmişə də ilkin şərt,tələb olaraq qalmaqdadır.

S.Hüseyn bu mülahizələrini daha yaxşı əsaslandırmaq üçün klassiklərimizdən M.Füzuli yaradıcılığına müraciət edərək yazırdı:"Bir dəfə bizdə anlamışlar ki,türk şairlərinin başçısı Füzulidir.Türk ədəbiyyatı tarixində onun olduqca böyük və sarsılmaz bir mövqeyi var.İndi bizdə hər kəs Füzuli olmaq istəyor,onun əşarına nəzirələr yazıyor və yaxud füzuliyanə qəzəllər inşad ediyor.

Halbuki,bu gün Füzuli kimi bir qəzəl yazmaqda bir o qədər də "böyük"lük olmaz.

Füzuli şeirləri ancaq zamana görə qiymətlidir.İndiki üslub, indiki ədəbiyyat Füzuliyə nəzərən daha irəlidədir.Lakin tərğib və təşviq qəbilindən olan yazılar və mütaliələr bu həqiqəti kölgədə buraxmış, ortada bir çox qeyri-təbii hallar meydangir olmuşdur".

S.Hüseyn sənətdə təqlidçiliyi,epiqonçu "mey-məzə","naz-qəmzə","gül-bülbül"ədəbiyyatını kəskin tənqid etməklə bərabər, müasirlərindən iqtibas və tərcümə məsələlərinə də çox " ciddi və məsuliyyətlə" yanaşmağı tələb edirdi. Tənqidçiyə görə, təbdil və tərcümə olunan əsərlərin,hər şeydən əvvəl, mövzusu,ideyası mil-

lətimizin həyat tərzinə,əxlaq və mənəviyyatına,adət və ənənələrinə uyğun olmalı,yüksək idraki-tərbiyəvi məna daşımalıdır.Şərq xalqlarını,bütünlükdə müsəlman aləmini əsasən vəhşi,nadan kimi təsəvvür edən avropalıların açıq-aşkar tərəfgirlik,təəssübkeşlik ifadə edən əsərlərini olduğu kimi iqtibas və ya tərcümə edib yaymaq ədəbiyyatımızı bayağılaşdırır,oxuculara xeyirdən çox zərər verir.

Elə bu xüsusiyyətlərinə görə S.Hüseyn Səkinə xanım Axundovanın Leo Delibin "Lakme" əsəri əsasında təbdil etdiyi "Zülmün səmərəsi" pyesini və Ə.Haqverdiyevin tərcümə edib tamaşaya qoydurduğu "Soltan Osman" faciəsini xalqımızın qürur və ləyaqətinə toxunan, şanlı türk milləti haqqında yanlış təsəvvür yaradan, bütünlükdə müsəlmanları təhqir edən əsərlər kimi kəskin tənqid edərək yazırdı:"Müsəlmanlar həyatını təsvir edən belə əsərlər daha çoxdur.Vaxtilə Haqverdiyev tərəindən tərcümə edilən "Soltan Osman" faciəsində...Soltan Osman və əvaninin vəhşi, zalım, şöhrətpərəst, hiyləgər,rüşvətxor və avropalıların məzlum və bununla bərabər cəsur və qəhrəman olduqları göstərilir.Məlum ki,bu kimi əsərləri avropalı mühərrirlər öz millət və hökümətlərinin yürütdüyü siyasəti-iqtizası olaraq yaza bilərlər.Lakin türk mütərcimləri bunları tərcümə etdikdə bir qədər ehtiyatlı olmalı idilər".

Bununla yanaşı, tənqidçi ədəbiyyatımızda tərcümə sahəsində qazanılan nailiyyətləri də unutmur,alqışlayır və bu işlə məşğul olarkən "bir qədər ehtiyatlı olmağı"məsləhət gördüyü mütərcimlərə A.Səhhət,B.Talıblı,Ə.Səbri kimi yazıçıların səmərəli fəaliyyətini nümunə göstərirdi.

S.Hüseyn yaranmaqda olan və getdikcə inkişaf edib orijinal ədəbi-nəzəri, estetik prinsiplərə malik bir ədəbi məktəb kimi formalaşan realist ədəbiyyatı təkcə həyat həqiqətinə sadiqlik, ideya, ictimai məzmun,sənətkarlıq cəhətdən deyil,həm də yeni janr xüsusiyyətlərinə görə təqdir edirdi.Bu məsələdən bəhs edərkən tənqidçi

N.Nərimanovun "Bahadır və Sona",A.Divanbəyoğlunun "Can yanğısı",M.S.Ordubadinin "Bədbəxt milyonçu", Ə.Səbrinin "Solğun çiçək" romanlarını xatırladır və onları Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində yeni,əlamətdar bir hadisə kimi qiymətləndirirdi. Xüsusilə, "Bədbəxt milyonçu" və "Can yanğısı" əsərlərinin geniş təhlili fonunda o,roman janrının spesifik xüsusiyyətləri, bədii təsvir imkan-

ları, başqa ədəbi formalardan üstün cəhətləri haqqında öz elmi-nəzəri mülahizələrini şərh edir və bu nümunələr həcm,epik vüsət cəhətdən hələlik tam şəkildə dünya klassik roman janrının poetik tələbləri səviyyəsində dayanmasa da,müəyyən qüsurlara malik olsa da, onların öz-özlüyündə ədəbi-ictimai fikrimizdə böyük idraki əhəmiyyətə və uğurlu gələcəyə malik olduğunu göstərirdi.

Tənqidçi ədəbiyyatımızda roman janrının tarixən gec yaranmasının səbəbini isə Şərq poetik fikrinin özünəməxsus,spesifik xüsusiyyətləri ilə bağlayır və bu kontekstdən çıxış edərək belə qənaətə gəlirdi ki:"Romançılıq ədəbiyyat aləmində bir sənətdir.Bizim ədəbiyyatımız sair müsəlman olan millətlər ilə bərabər şeir babında çox irəliləmişdir.Bu gün cəsarət edib demək olar k,istər farsda,istər türk və ərəbdə olan qədər şair heç bir millətdə yoxdur.Müsəlman aləmində ədəbiyyat yalnız şeirdən ibarət olub qalmışdır.Nəsr babında qeyrilərinə nisbət geridə qaldığından romançılıq sənəti bizdə yox bir halətdədir.Halbuki,romanın təshibi-əxlaq üçün əhəmiyyəti çoxdur. Bu gün bir fikri söyləmək üçün romandan gözəl bir alət olmaz. Roman vasitəsilə bir millətin həqiqət kimi qəbul etdiyi nöqsanlarını böylə tənqid etmək olar ki,oxucu onu şirin-şirin oxumaqla öz nöqsanlarını başa düşə bilər".

S.Hüseyn yeni ədəbiyyatdan danışarkən M.Hadi və M.Ə.Sabir yaradıcılığına xüsusi diqqət yetirirdi.O,"Eşqi-möhtəşəm" və "Ədəbi qeydlər" adlı məqalələrində Hadi poeziyasının məzmun və mündəricəsini,ictimai-fəlsəfi mənasını,bədii-estetik məziyyətini şeirlərindən gətirdiyi dəqiq misallar əsasında araşdırıb təhlil edir, onu o dövrkü şairlər arasında "mühüm bir mövqe əxz edən" , "əksi ədəbiyyatda bir inqilab yaradan", "qüvvətli qələmilə köhnə cəmiyyəti söküb dağıdan", "coşqun təbiətli", "müqtədir" bir sənətkar kimi qiymətləndirirdi. Tənqidçi Hadi şeirinin qüdrətini, ədəbiyyatımız tarixindəki yerini, mövqeyini daha yaxşı açmaq üçün onu Sabirlə müqayisə edir və belə nəticəyə gəlirdi ki, hər ikisi nadir istedad,eyni səviyyədə milli ruh, poetik təfəkkür,sənətkarlıq qüdrətinə malik olan, ürəkləri daim vətən, xalq eşqilə çırpınan bu iki şairin" ancaq yalnız bir təfavütləri vardır. Belə ki,mərhum Sabir milli şair adını kəsb etməyə müvəffəq olaraq yazdıqlarını millətin hər sinifi,oxumuşundan tutmuş savadsızınadək anlaya bilir.Hadi əfəndinin şeirləri isə bəzi ədiblərin

fikrincə millətin yüksək təbəqəsinə məxsus edilmişdir,yəni belə şeirləri savadsızlar üçün tərcümə etmək gərəkdir".

S.Hüseyn Hadi seirlərindəki mürəkkəblikdən,dil-ifadə tərzindəki qəlizlikdən danışarkən bunun səbəbini şairin düşdüyü mühitlə, keçirdiyi ağır,məşəqqətli həyat tərzi ilə,poetik üslubunda və dünyagörüşündəki ziddiyyətlərlə bağlayır və məhz bu amillərə görə onun "yeni ədəbiyyat üçün əsaslı bir bünövrə qoya bilmədiyini" təəssüflə qeyd edirdi:"Zira Hadinin şeirlərində bir intizam yox idi.Zaman irəllədikcə Hadidə bir təbəddülat vaqe oluyordu.Gah İran inqilabından mütəəssir olaraq,Səttarxana şeir yazıyor,istibdadı yıxmaq, dağıtmaq üşün ona zəfər diləyir,gah da feminist oluyordu.Gah bəşəriyyəti filosofanə bir surətdə təhlil etmək istəyərək qan tökmək əleyhinə çıxıyordu".

S.Hüseyn müasir şairlər içərisində həmişə adı ilə fəxr etdiyi və ən yüksək qiymətləndirdiyi sənətkar M.Ə.Sabir olmuşdur. O,dönə-dönə Sabiri əsil xalq şairi,milli ruhumuzun həqiqi ifadəçisi adlandırır, şeirlrini böyük "zövq,gözəllik,incəlik,lətafət" mənbəyi hesab edirdi.Onun bir şair kimi əsil qüdrətini "yaratdığı tiplərin ruhuna girmək" bacarığında,"sadə,səlis və gözəl" yazı üslubunda görürdü: "Mərhum Sabirin lisanı olduqca sadə,sadəliyilə bərabər olduqca səlis və gözəl idi.Onda sadə bir estetik ruh yaşayırdı.Tarixiədəbiyyata nabələd,elmi-şeiri bir məktəbdə oxumadan şeirin bütün qanunlarına riayət ediyordu.Bu qanun onun zövqi-şəxsi idi.O,hər şeyi öz zövqü ilə ölçüyordu...Bunun üçün Sabirə "Xalq şairi" ünvanı yersiz verilməmişdir.O,xalqın ruhuna o qədər girmiş,o qədər nüfuz etmışdir ki,az zaman içərisində onun şeirləri hər kəsin əzbəri, xas və avamın məhbubülqulubu olmuşdur".

Daha sonra S.Hüseyn Sabir şeirinin üslubu xüsusiyyətlərindən bəhs edərək belə qənaətə gəlirdi ki,o, təkcə istismar və köləlik üzərində qurulmuş köhnə cəmiyyətin bütün qüsur və eyiblərini, cəhaləti, nadanlığı amansızcasına ifşa edən qüdrətli satirik deyil,həm də incə, kövrək hiss və duyğuların tərənnümçüsü,qəlb titrədən lirik bir şairdir:"Sabirin şeirləri iki qisimdir.Bir qismi gülgü və məzhəkədir, onları Sabir yaratdığı tiplərin dili ilə söyləyir.Bir qismini də öz lisanı ilə ifadə ediyor və bunlarda Sabir öz məzhək simasına bir ciddiyyət taxıyor,şu ciddiyyətin içərisində acı bir təbəssüm, bir

qəhqəhə görülüyor."Ey dilbərana tərzdə cövlan edən cocuq" şeiri bu qəbilədəndir".

S.Hüseynin gənc şair Abdulla Şaiq haqqındakı fikirləri də maraqlı və diqqətəlayiqdir.Tənqidçi, müəllimlik fəaliyyəti ilə bərabər "bədii yaradıcılıq aləmində də yavaş-yavaş tanınan" A.Şaiqi Sabir və Hadi kimi görkəmli şairlərlə yanaşı yeni ədəbiyyatın yaradıcılarından biri kimi qiymətləndirir və onun gələcəyinə böyük ümidlə baxırdı.O,bu istedadlı və orijinal yaradıcılıq üslubuna malik şairi bir qədər gec tanıdığını təəssüflə qeyd edərək yazırdı:"Bizim ədəbiyyatımız 1905-ci il inqilabından sonra bir inqilab dövrü keçirdi.Məhəmməd Hadi özünün gurultulu,təmtəraqlı, Sabir həzil və məzhəkəçi şeirləri ilə əksi ədəbiyyatı yıxdılar. Onun yerində yeni bir binayi tikdilər.Yeni ədəbiyyatın təməl daşlarını qoyanlardan birisi də Şaiqdir.Yalnız bir ədib və şair olaraq qalsaydı, müəllimlik vəzifəsilə, məktəb kitabları təsnif etməklə istiqrar etməsəydi Azərbaycan ədəbiyyatına qiymətli və mühüm əsərlər verə bilərdi".

***

M.F.Axundov, F.Köçərli, və S.Hüseyndən sonra Azərbaycan ədəbi tənqidinin inkişafında xüsusi xidmətləri olan böyük şəxsiyyətlərdən biri məşhur «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin banisi Cəlil Məmmədquluzadə olmuşdur. Yazıçını «Politika» meydanında qələm vuran, millətin bəsarət gözünü açıb ona dostu ilə düşmənini tanıdan, üzünü ağ və başını uca edən böyük ictimai-siyasi xadim kimi görmək istəyən C.Məmmədquluzadənin bədii əsərləri və bütün ədəbi – tənqidi irsi göstərir ki, o ədəbiyyatın, incəsənətin qarşısında çox yüksək həyati tələblər qoyurdu. Yazıçıya görə, ədəbiyyat, hər şeydən əvvəl, yüksək məfkurə vasitəsi, ictimai-siyasi mübarizə silahıdır. O, bədii – estetik qidasını, ideyasını «sənət sənət üçündür» nəzəriyyəsinə əsaslananların iddia etdiyi kimi real zəminlə əlaqəsi olmayan subyektiv aləmdən, xəyalı, fərdi hisslərdən, ötəri, təsadüfi hadisələrdən deyil, cəmiyyətdən, obyektiv varlığın özündən, xalq kütlələrinin həyat və mübarizəsindən almalıdır.

C.Məmmədquluzadə ədəbiyyatın ictimai funksiyası, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini unudan qələm sahiblərindən danışarkən kinayə ilə deyirdi: «Deyirsən ki, müsəlmanlar qəzet oxumağı özgə millətlər kimi xoşlamırlar... Siz qəzetdə nə yazırsınız ki, müsəlmanlar oxuyub xoşlasınlar? Bax, elə bu saat

«İrşad»ın köhnə nüsxələrinin birini əlimə alıb diqqət ilə mütaliə edirəm. Görək nə yazılıb? Bəli, nömrə filan. Sonra abunə olmaq şərtləri, filan (əlbəttə, pul söhbətidir, bunu hamıdan başda yazacaqsan).

...Sonra keçək qəzetin məzmununa. Başda bir neçə elandır (əlbəttə, pul olan yerdə elan da başa keçər; hələ bəlkə də ilan da başa keçər)...

Belə şeylərin qəzetə yazmağın bəs deyil, hələ deyirsən müsəlmanlar qəzet oxumurlar».

Ədib başqa bir yerdə fikirlərini daha aydın ifadə edərək deyirdi: «Hər bir kəs yatıb yuxuda sayaqlasa, onun hədərən-pədərənini götürüb qəzetdə çap eləməzlər». Çünki ədəbiyyat ilk növbədə öz dövrünün, zəmanəsinin əks-sədası, güzgüsü, xalqın istək və arzularının bədii tərcümanı olmalıdır. Cəmiyyəti və ictimaiyyəti düşündürən, narahat edən bütün suallara vaxtında, düzgün cavab verməlidir, həyatı, ictimai varlığı bəzəmədən, bütün nöqsan və ziddiyyətləriylə birlikdə «düzü düz, əyrini əyri» təsvir etməlidir. «İndi sözü qısa demək lazımdır. Bax, müxtəsər, «niyə biz dünyada xar və zəlil olmuşuq?» Vəssalam! Daha burada tarix-marix lazım deyil; çünki onsuz da xalqın yuxusu gəlir. Niyə zəlil olmuşuq? Vəssalam!» Ədəbiyyat həyatı sadəcə təsvir və tərənnüm etməklə kifayətlənə bilməz. O həm də cəmiyyəti geri çəkən, xalqın şüuruna, mənəviyyatına, tərəqqisinə zidd olan bütün qayda-qanunları tənqid və ifşa etməlidir.

Bunanla yanaşı, hər bir xalqın ədəbiyyatı, sənəti ancaq onun öz ana dili, milli zəmini və milli təfəkkürü əsasında yaranıb inkişaf edə bilər. Bədii sənət əsərləri sadə, aydın, milyonlarla xalq kütlələrinin başa düşəcəyi bir formada və dildə yazılmalıdır. Ədəbiyyatda məzmun, ideya birinci, forma isə ikincidir. Forma həmişə məzmuna xidmət edir və onu tamamlayır. Məzmun heç vaxt formaya qurban verilməməlidir.

C.Məmmədquluzadəyə görə, ədəbiyyatın və bütünlüklə ictimai şüurun inkişafında ədəbi tənqidin yeri, mövqeyi çox böyükdür. Tənqid xüsusi yaradıcılıq sahəsidir. O, hər şeydən əvvəl, mövcud ədəbi prosesə düzgün qiymət verməli, obyektiv və qərəzsiz olmalı, dövrün elmi bilikləri səviyyəsində dayanmalıdır. Tənqid bədii əsərlərin, mətbuatın nöqsan və

səhvlərini doğuran əsil səbəbləri araşdırmaq, ona düzgün yol göstərmək əvəznə, «vəziyyəti nəzərə almadan demoqoqluq xərcə verməklə məşğul olmamalıdır».

Tənqid bədii əsərə qiymət verərkən həmişə tarixilik prinsipini gözləməlidir, haqqında danışdığı əsərin, ədəbi məktəbin hansı ictimai şəraitdə yarandığını, müəyyən dövrün, təfəkkür və düşüncə tərzinin, əxlaqi – etik anlayışların məhsulu olduğunu unutmamalıdır. Tənqid bədii əsərin qiymətini ilk növbədə onun ictimai-əxlaqi, tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə müəyyənləşdirməlidir. İctimai - əxlaqi normaları pozan, zərərli, çürük ideyalar təbliğ edən, sönük, dayaz məzmunlu, köhnəliyə, nadanlığa qarşı xalqın qəlbində azacıq da olsa, nifrət oyatmayan, «mömin müsəlman millətinin çürümüş qafasını sındırıb içindən mövhümatı dağıtmaq yolunda ikicə kəlmə danışmayan» bütün bədii əsərləri rədd etməlidir. Despotizmin, feodal-patriarxal adət və ənənələrin hökm sürdüyü müsəlman aləmində yazıb-yaradan bütün sənətkarların fəaliyyətini köhnə mühiti ifşa etməyə doğru yönəltməlidir.

C.Məmmədquluzadənin ədəbi-tənqidi görüşlərindən danışarkən onun sənətdə gözəllik anlayışına necə qiymət verdiyini də nəzərdən keçirmək lazımdır. Ədibə görə, sənətdə gözəllik anlayışı – həmişə nisbi xarakter daşıyır. Hər bir sinif, zümrə öz ictimai vəziyyətinə, mədəni səviyyəsinə, dünyagörüşünə, zövq və həyati tələbatına görə gözəllik anlayışına müxtəlif şəkildə yanaşır. Cəmiyyətin inkişafı ilə birlikdə gözəllik anlayışına münasibət də dəyişir. Buna görə də ədəbiyyatda gözəllik prinsipindən danışarkən, istismarçı siniflərlə yoxsul xalq kütlələrinin bu məsələyə olan münasibətini bir-birindən ayırmaq lazımdır. C.Məmmədquluzadə ədəbiyyatda gözəllik məsələsindən danışarkən burjua estetiklərini tənqid edərək göstərir ki, istismar olunan əliqabarlı kütlə üçün gözəllik anlayışı bilavasitə onun gündəlik güzəranı, ehtiyacı və arzuları ilə bağlıdır. Məsələn, ədib yoxsul Azərbaycan kəndlisinin nəzərində gözəllik anlayışının nədən ibarət olduğunu izah edərkən yazırdı: «Kənd əhalisinin bu saat bircə idealı var:

- Ay arvad, qorxuram gecə qaranlıqda qalarıq, heyvanlar dalaşar; dana-buzov ayaq altında qalar. Götür o neft qabını, gör bir Hüseynqulugildən bir gecəlik neft tapıb gətirə bilərsən?...

İndi kəndlinin qadın barəsində olan gözəllik idealı odur ki, arvadı Hüseynqulugildən gələndə kişini uzaqdan haraylayıb sevincək ona xəbər verə:

- Ay kişi, şükür olsun Allaha, bu gecəlik neft tapmışam.

Gözəllik, gözəllik - budur».

Buradan aydın olur ki, ədib sənətdə gözəllik anlayışına xalq kütlələrinin mənafeyi nöqteyi - nəzərindən yanaşmağı tələb edir. Onun fikrincə, bədii əsərlərdə gözəllik anlayışını qiymətləndirmək üçün həmişə bu prinsip əsas meyar, ölçü vasitəsi olmalıdır. Bunsuz sənətdə gözəllik anlayışını düzgün qiymətləndirmək olmaz.

C.Məmmədquluzadə bədii ədəbiyyatın qarşısına qoyduğu bütün prinsipal məsələləri özünün ədəbi-tənqidi məqalə və felyetonlarında elmi cəhətdən əsaslandırmağa çalışmış, sənətdə müasirlik, həyatilik, ideya, ictimai məzmun, realizm, xəlqilik, dramaturgiya və teatr, ədəbi-bədii dil kimi problemlər haqqında dövrünün ədəbi mühitinə istiqamət verən, bu gün belə qiymətini qoruyub saxlamış maraqlı nəzəri fikirlər söyləmişdir. Onun ədəbi-tənqidi görüşlərini sistemlə nəzərdən keçirdikdə aydın olur ki, o, bütün yaradıcılığı boyu həm Azərbaycan, həm də rus və Şərq ədəbiyyatının görkəmli klassiklərini tez-tez xatırlamış, Nizami, Füzuli, Vaqif, Vidadi, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani, Sabir, Puşkin, Krılov, Qoqol, L.Tolstoy, Qorki, Xəyyam, Sədi, Hafiz və s. haqqında bir sıra qiymətli fikirlər söyləmiş, onların yaradıcılıqlarını yüksək qiymətləndirmişdir.

C.Məmmədquluzadə, xüsusilə onun yaratdığı «Molla Nəsrəddin» jurnalı yuxarıda adlarını çəkdiyimiz sənətkarların mütərəqqi, qabaqçıl ideyalarını xalqa çatdırmaqda əvəzsiz rol oynamışdır. Ədibin bu sahəyə həsr olunmuş məqalə və qeydləri göstərir ki, o, klassik irsə ideyaca həmişə sağlam mövqedən yanaşmış, onların əsərlərini milli-bəşəri kontekstdən çıxış edərək təhlil və izah etmişdir. Fikrimizi daha yaxşı aydınlaşdırmaq üçün ədibin Nizami, Füzuli, M.F.Axundov, Sabir kimi böyük sənətkarlarımız haqqındakı mülahizə və qeydlərilə ötəri belə tanış olmaq kifayətdir.

C.Məmmədquluzadə böyük bəşəri ideallar carçısı olan Nizami yaradıcılığının ictimai-siyasi, idraki mənasını, bədii-

estetik mahiyyətini düzgün müəyyənləşdirir və ona müasir ədəbiyyatşünaslığın klassik irsə münasibətdə tələb etdiyi kimi tam tarixilik prinsipinin əsasında yanaşırdı. Ədib Nizamini sarayları və və hökmdarları mədh edən bir şair kimi tanıtmağa çalışanlara cavab verərkən göstərirdi ki, onun yaradıcılığındakı bəzi ziddiyyətli, məhdud cəhətləri şəxsiyyətində yox, yaşadığı, yazıb-yaratdığı tarixi şəraitdə, mühütündə axtarmaq lazımdır. Daim insanlığın səadəti, bəşəri nicat uğrunda çarpışan Nizami, bəzən də mühitini təqsiri, yaramazlığı üzündən istər-istəməz nifrət etdiyi zalım, qaniçən şahları, sultanları tərifləməyə məcbur olmuşdur. Bu faciədirsə, Nizaminin yox, tarixin, zamanın faciəsidir.

Bu cəhətdən, C.Məmmədquluzadənin ədəbi ictimaiyyət tərəfindən qaldırılmış və çoxlu bir-birinə zidd mübahisələrə səbəb olmuş: «Nizamiyə heykəl qoymaq lazımdır, ya yox»suluna cavab olaraq, 1925-ci ildə «Molla Nəsrəddin» janrlarında çap etdirdiyi «Heykəl» adlı böyük baş məqalə xüsusilə diqqətə layiqdir. Dünya şöhrətli klassiklərə təkcə milli deyil, həm də ümumbəşəri aspektdə yanaşmağa tələb edən ədib Nizaminin əsərlərini fars dilində yazdığı üçün İran şairi hesab edənlərə də çox kəskin və əsaslı cavab verərək göstərirdi ki, bu dahi sənətkar hansı millətdən olursa-olsun, hansı dildə yazırsa-yazsın, mövzularını haradan alırsa-alsın, o, yüksək bəşəri ideallar tərənnüm edən humanist bir mütəfəkkir kimi, həmişə, hər yerdə böyük hörmət və ehtirama layiqdir. Nəhayət, bütün bu mülahizələrə yekun vurduqdan sonra C.Məmmədquluzadə yazırdı: «O, (Nizami - X.Ə.) böyük şair idi. Bəzən göylərə qalxar, bəzən yerə enərdi. Göylərə qalxanda insanlıq üçün ağlar, yerlərə enəndə şahlar üçün banlardı. Onu ağladan-vicdanı, banladan isə yaşadığı mühit idi». Bu sözlərdən sonra ədib üzünü Nizamiyə heykəl qoymağın əleyhinə çıxanlara tutub kinayə ilə soruşurdu: «İndi gör heykəl tikmək olar, ya olmaz?».

Bəzi tədqiqatçıların düşündüyü kimi C.Məmmədquluzadə ancaq M.F.Axundov ənənələrinin görkəmli davamçısı deyil, həm də lirik şeirimizin babası Füzuli ədəbi məktəbinin də ən yaxşı varislərindən biridir. Doğrudan da, Füzuli ruhu, Füzuli sənətin poetik vüsəti, ondan yerli-yerində faydalanaq C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında, xüsusilə «Molla Nəsrəd-

din» jurnalının səhifələrində çox qüvvətli olmuşdur. Ədib bu məsələni ayrıca qeyd edərək yazırdı: «Füzuli «Molla Nəsrəddin»in birinci nömrəsindən başlayıb bu günə qədər məcmuəmizdə iştirak etmiş və şeirlər yazmışdır. (Bunu deyərkən ədib Füzuli bəhrində, qafiyə sistemində yazılmış və jurnalda tez-tez çap olunan ifaçı, satirik qəzəlləri nəzərdə tutur – X.Ə.). Füzuli... bizim məcmuəmizdə işləyir. Yenə də işləyəcəkdir. İnanmırsınız götürünüz «Molla Nəsrəddin» məcmuələrinin iyirmi illiyini tökünüz qabağınıza, hansı şeirə baxsanız görəcəksiniz ki, onda Füzulidən bir duz vardır».

C.Məmmədquluzadə Füzuli yaradıcılığının ictimai-estetik əhəmiyyətini, ədəbiyyatımızda tutduğu mövqeyə və onun «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinə daxil olan şairlərin yaradıcılığına göstərdiyi müsbət təsiri konkret şəkildə şərh etdikdən sonra belə nəticəyə gəlirdi ki, Füzuli bəzi tədqiqatçıların düşündüyü kimi kimi bədbinliyi, mistikanı, tərkidünyalığı tərənnüm edən bir şair deyil, əksinə, ürəyi, qəlbi həyat eşqilə çırpınan, dövrün ədalətsiz qayda-qanunlarını cəsarətlə qamçılayan, böyük bəşəri ideallarla yaşayan ölməz bir sənətkardır. Ədib Füzuli poeziyasının özündən sonra gələn sənətkara olan güclü təsirini də bununla izah edərək yazırdı: «...Keçmiş əsrdə gələn Sədidir, Füzulilər o qədər xalqın həyatını əhatə edə bilən bir şair olmuşlar ki, birisi türkcə, birisi də farsca deyilməmiş bir söz qoymayıblar. Bu gün ...İran şairlərinin əsərlərini götürüb axtaranda görürsən ki, şeir yazanda Sədini yada salmışdır. Onun kimi bizim türk əruz şairlərimiz də şeiri yazanda Füzuli gəlib durur gözünün qabağında. Deyir ki, ölsən də mənim təsirimdən çıxa bilməyəcksən. Molladan yazmaq istəsən, yazmışam. Varlıdan yazmaq istəsən, yazmışam. Rüsvətxordan yazmışam. Bu gün get, sabah gəldən, yəni zaftra-zaftradan yazmışam. Bütün işini-gücünü, dərsini buraxıb şeir yazanlardan yazmışam. Müxtəsər hər şeyi əhatə eləmişəm. Nə qədər bu üsul varsa,mən də varam».

C.Məmmədquluzadə Füzuli irsinə düzgün qiymət verməklə yanaşı onu öz doğma xalqından ayırmağa çalışan alimlərə, şərqşünaslara qarşı da kəskin etirazını bildirmişdir. Ədibin fikrincə, Füzulinin azərbaycanlı olub-olmadığını müəyyənləşdirmək üçün onun harada yaşadığını deyil, əsas

əsərlərini hansı dildə yazdığını və bu əsərlərin ruhən hansı xalqın mənəviyyatına, ədəbi-mədəni irsinə daha çox yaxın olduğunu nəzərdən keçirmək lazımdır. Füzuli yaradıcılığına məhz bu prinsipdən yanaşan C.Məmmədquluzadə belə bir məntiqi nəticəyə gəlir: «Füzuli azərbaycanlıdır. Çünki dili Azərbaycan dilidir. Onun məktəb ədəbisi bizim şairlərin başına girib bütün əsərlərində bir Füzuli ruhu görünməkdədir».

Füzuli ədəbi irsinin məzmun və mahiyyətini son dərəcə dəqiq ifadə edən bu sözlərin o dövr üçün çox böyük əhəmiyyəti vardır. Məlumdur ki, Sovet hakimiyyətinin qurulduğu ilk illərdə, çox zaman «təmiz proletar ədəbiyyatı yaratmaq» pərdəsi altında klassik irsimiz inkar olunurdu. Onun Nizami, Füzuli, M.F.Axundov, hətta Sabir kimi nəhəg simalarını köhnə dünya ilə birlikdə ədəbiyyat cəbhəsindən kənara atmağı təklif edirdilər. Belə bir vaxtda C.Məmmədquluzadə Füzulinin ədəbi-ictimai fikir tariximizdəki fəxri yerini və onun özündən sonra gələn bütün şairlərimizə olan müsbət təsirini çox düzgün müəyyənləşdirmişdi. Ədib Füzuli irsinin şairlərimiz üçün gələcəkdə də əbədi sənətkarlıq məktəbi olacağını göstərərək yazırdı: «Füzuli diridir. Füzuli şeir dövrünün hazırladığı yeniliyə məğlubolunmaz və sarsılmaz bir qüvvədir».

Cəsarətlə demək olar ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində həm qaldırdıqları problemlərin genişliyi, həm də ideya birliyi nöqteyi-nəzərindən C.Məmmədquluzadə qədər M.F.Axundovla yaxından bağlı olan ikinci bir sənətkar tapmaq çətindir. O, bütün ədəbi fəaliyyəti boyu dönə-dönə M.F.Axundov yaradıcılığına müraciət etmiş, onu «ustadımız» deyə xatırlamış, «nadir qələm sahibi», «Səhnə ustadı», «ləzzətli komediya», «duzlu və zərif məzhəkələr» müəllifi kimi qiymətləndirmişdir. Təsadüfi deyildir ki, o, «milli ədiblərimizin atası, təmsilat yazanların ustadi-kamili, ədəbiyatımızın fəxri» hesab etdiyi M.F.Axundovun adını həmişə dünya ədəbiyyatının ölməz simaları sayılan Şekspir, Molyer, Şiller, Qoqol, Ostrovski kimi böyük sənətkarlarla birlikdə çəkmişdir. Ədib M.F.Axundov haqqındakı məqalələrindən birində «Molla Nəsrəddin» üslübüna uyğun, sadə bir dildə yazırdı: «Axır Mirzə Fətəli kimdir? Bəli, yazıçıdır. Çox gözəl, sözüm yoxdur. Mirzə Fətəli nə yazıb? Bəli, komediyalar məzhəkəli təmsillər yazıb. Yaxşı,

heç bir sözüm yoxdur. Vaqiən çox gözəl yazıb. Avropanın Molyerlərindən, Rusiyanın Qoqollarından pis yazmayıb. Və əgər Rusiyada və Avropada Qoqol və Molyerə yadigar bina etmək lazımsa, onların adlarına cəmiyyətlər təsis etmək rəva görülürsə, Mirzə Fətəli dəxi də artıq hörmətə layiqdir».

C.Məmmədquluzadəyə görə, köhnə dünyanın bütün qüsur və nöqsanlarına qarşı amansız mübarizə aparmış, M.F.Axundov ona görə «artıq hörmətə layiqdir» ki, onun əl vurduğu məsələlərin hamısından «qan qoxusu» gəlirdi. Bu məsələlər isə əsrlərdən bəri irticanın, cəhalətin, mənəvi geriliyin, ədalətsizliyin əsas dayağı olan mürtəce anlayışların əsil mahiyyətini açıb xalqa göstərmək; Şərqin, xüsusilə müsəlman dünyasının ən böyük və ağır dərdlərindən biri olan qadın hüquqsuzluğunu aradan qaldırmaq, zəhmətkeşlərin oyanması, tərəqqi etməsi, maariflənməsi yolunda əsas maniələrdən biri olan köhnə ərəb əlifbasını dəyişdirmək, Azərbaycan dilinin saflığını, müstəqilliyini qorumaq, bütünlükdə milli intibah, mənəvi dirçəliş uğrunda mübarizə aparmaq və s. ibarət idi. Məhz belə çətin və şərəfli vəzifələri həyata keçirmək uğrunda ardıcıl mübarizə apardığına görə M.F.Axundovun «...Şöhrəti indi nəinki müsəlman aləmini basıb, bəlkə Avropa dillərində də bunun ismi söylənilir. Mirzə Fətəlinin müsəlman içində çoban da eşidib, padşahlar da bilir». Bütünlükdə M.F.Axundov ədəbi irsinin ölməzliyini, böyüklüyünü və Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində yeni tamamilə mütərəqqi bir hadisə oluduğunu dönə-dönə qeyd edən C.Məmmədquluzadə həmçinin göstərirdi ki, bu qiymətli ədəbi irs, mənəvi sərvət heç vaxt öz təravətini, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini itirməyəcəkdir. Əksinə, illər, nəsillər gəlib keçdikcə M.F.Axundovun adı daha da yüksələcəkdir. O, böyük mütəfəkkir haqqında yazdığı ilk məqalələrindən birində bu məsələdən bəhs edərkən deyirdi: «Yuxuda gördüm ki, mərhum Fətəlinin anadan olmasının yadigar bayramıdır, teatr doludur müsəlmanlar ilə, orada birisi nitq söyləyir və deyir ki: «Ax nə olaydı ki, mərhumun bu məclisdə bir oğlu, ya qızı ola idi, gedib onu ziyarət edib əlindən öpə idik».

C.Məmmədquluzadənin klassik irsə münasibətdə inqilabi satiramızın banisi M.Ə.Sabir haqqındakı fikir və mülahizələri xüsusi yer tutur. Ədib Sabir şeirinin qüdrətini,

ictimai məzmun və qayəsini, Azərbaycan poeziyasında yeni, orijinal bir hadisə oluduğunu hamıdan tez duymuş, ona həmişə xüsusi məhəbbətlə, qayğı ilə yanaşmış, yeri gəldikcə haqqında qiymətli fikirlər söyləmişdir. C.Məmmədquluzadə bədii yaradıcılığa, xüsusilə «Molla Nəsrəddin» jurnalını nəşrə başladıqdan sonra kimə və nəyə qarşı mübarizə aparacağını dəqiq müəyyənləşdirmişdi. O, bu mübarizədə ədəbiyyatdan, mətbuatdan çox böyük prinsipiallıq, kəskinlik, mübarizlik tələb edirdi. Bu cəhətdən Sabir onun nəzərində əvəzsiz bir sənətkar idi. Buna görə də o, sonralar Sabiri xatırlayarkən təəssüflə yazırdı: «Molla Nəsrəddin» məcmuəsi nəşrə başlayanda biz Sabiri tanımazdıq və Sabir adlı şairin varlığını eşitməmişdik; əgər bizim şivəmizə yaraşan belə bir ləzzətli şairin dünyada olduğunu zənn etsə idik, birinci nömrəmizi onun qələmilə bəzəməmiş meydana qədəm qoymazdıq».

Sabirin «Molla Nəsrəddin» jurnalında fəaliyyəti cəmi beş il çəkmişdir. Şair bu jurnalda nəinki ardıcıl olaraq şeirlərini çap etdirmiş, eyni zamanda həyatının ən ağır günlərində onun həm maddi, həm də mənəvi köməyinə arxalanmışdır. Xüsusilə jurnalın redaktou C.Məmmədquluzadə Sabirin ədəbi irsini böhtanlardan, fitnələrdən qorumaqla bərabər, ona hər cəhətdən qardaşlıq yardımı göstərmişdir. Ömrünün sonlarında Sabirin ağır xəstələndiyini, maddi cəhətdən də çıxılmaz vəziyyətə düşdüyünü görən C.Məmmədquluzadə «Molla Nəsrəddin» jurnalında «Oxucularımıza» adı altında kədərli bir müraciətnamə çap etdirir. Həyatını xalqın səadəti , ictimai tərəqqisi və mənəvi intibahı yolunda qurban vermiş, qəlbi vətən, millət eşqilə alışıb yanan Sabir kimi bir sənətkarın adüşdüyü ağır vəziyyəti böyük ürək ağrısı ilə təsvir edən bu müraciətnamədə deyilirdi: «Keçən vaxtlarda Bakıda və Tiflisdə bəzi gözəl əşar çap olunardı. Oxucularımızın bir hissəsi əşar sahibini tanıyırdı. Lakin misilsiz olan şairimizin kəlamı o qədər mövzun və mənalı idi ki, onu oxuyan şəxs eləyə bilməzdi ki, təhsin, təqdir etməsin.

Bəs hanı şairimiz?!

Kamal yas ilə cavab veririk ki, haman şairimiz neçə aydır ki, yorğan-döşək içində xəstədir.

Möhtərəm oxucularımıza bu mətləbi yetirmək istəyirik ki, əziz ədibimiz xəstəliyilə bərabər nəinki müalicə xərcinə, bəlkə adi yomiyyə məsarifinə də möhtacdır. Lakin bu xüsusda nə özü, nə onun dost və əqrabası qəm etmirlər. Ondan ötrü ki, dünyada ən seçilmiş və əsrlərcə yaddan çıxmayan qələm sahiblərinin çoxları gündəlik ruziyə möhtac olublar».

Sabirin vaxtsız vəfatı hamıdan çox «Molla Nəsrəddin» jurnalı üçün əvəzsiz bir itki idi. Çünki jurnalın az bir vaxtda böyük şöhrət qazanmasında Sabirin hədsiz xidmətləri olmuşdu. Bunu yaxşı başa düşən C.Məmmədquluzadə sonralar yenə də tez-tez Sabiri yada salırdı. O çalışırdı ki, «Molla Nəsrəddin» jurnalında həmişə Sabir satirasının ifşaçı ruhu hakim olsun. Buna görə də jurnal ardıcıl olaraq böyük şairi xatırlayır, şeirlərini təkrarən çap etdirir, onu özünün daimi əməkdaşı, bayraqdarı hesab edirdi.

C.Məmmədquluzadə «Molla Nəsrəddin» jurnalının ümumi fəaliyyətindən danışarkən göstərirdi ki, bu jurnal «tək bir nəfərin əsəri deyil. «Molla Nəsrəddin» bir neçə mənim əziz yoldaşlarımın qələmlərinin məcmuəsidir ki, mən də onların ancaq ağsaqqal yoldaşıyam». Ədib «əziz yoldaşlarım» deyərkən Sabirdən sonra ən çox «Molla Nəsrəddin» jurnalının bütün ağırlığını onunla birlikdə çiyinlərində aparan Ə.Haqverdiyev, Əli Nəzmi, Əliqulu Qəmküsar və s. kimi məsilək, əqidə dostlarını nəzərdə tuturdu. C.Məmmədquluzadə mollanəsrəddinçi qələm yoldaşlarını sadəcə yad etməklə kifayətlənməmiş, yeri düşdükcə onların haqqında qiymətli məqalələr yazmış, ictimai və ədəbi fəaliyyətlərini yüksək qiymətləndirmişdir.

C.Məmmədquluzadənin ədəbi-tənqidi görüşləri sistemində ədəbiyyatda, sənətdə ideyalılıq, realizm, həyatilik və xəlqilik haqqındakı fikir və mülahizələri xüsusi yer tutur. Ədəbiyyatın, mətbuatın vəzifələsini bütünlükdə xalqa, vətənə, yüksək bəşəri ideallara xidmətdə görən ədib yaradıcılığı boyu bu prinsipi gözləməyən yazıçılara, mühərrirlərə qarşı ardıcıl mübarizə aparmışdır. O, xalqı ancaq quru nəsihətlərlə təskin etməyə çalışan, onun beynini çürük, zərərli fikirlərlə dolduran, həyat eşqindən, ictimai mübarizədən uzaqlaşdıran hər cür bədii əsəri qətiyyətlə rədd edirdi. Ədib dönə-dönə qeyd edirdi ki, artıq «indi Sədi əsri deyil. Boş-boş Allahı çağırmaqla Allah

işlərini ötürüb, göydən yerə pilləkən qoyub, enib gəlib sənə kömək eləməz.

Lazımdır çalışmaq, çalışmaq, çalışmaq!».

Ədəbiyyatdan həmişə sağlam ideya, həyati məzmun və mübarizlik tələb edən C.Məmmədquluzadə xalqa heç bir fayda verməyən, cəhalətdən, nadanlıqdan, ictimai gerilikdən xilas olmağın yolunu göstərməyən, quru, boş nəsihətlərlə kifayətlənən yazıçıları xəstə üstünə gələrkən, ancaq onun naxoşluğunun adını deyib, dava-dərman yazmadan çıxıb gedən avara həkimlərə oxşadırdı. Ədib həmçinin göstərirdi ki, indiki əsrdə «nicat», «nicat» demək «boş-boşuna danışmadan» başqa bir şey deyildir. Bununla əsrlərdən bəri hökm sürən ictimai bəlaları cəmiyyətdən kənar etmək qeyri-mümkündür.

C.Məmmədquluzadə ədəbiyyatın ictimai-tərbiyə rolunu yüksəltmək uğrunda mübarizə apararkən şahları, sultanları, xan, bəy və milyonerləri onlara layiq olmayan sifətlərdə mədh edən, tərifləyən yaltaq, məsləksiz yazıçı və şairləri də çox kəskin tənqid atəşinə tuturdu. Ədib Şərq ədəbiyyatında dərin kök salmış bu xəstəliklərdən danışarkən «Molla Nəsrəddin» üslubuna uyğun olaraq kinayə ilə deyirdi: «Müsəlman ədibi və mühərriri əlinə qələm götürəndə bir böyük və nüfuzlu adamın barəsində mədh və səna yazmasa, yəqin ki, bijdir və atasından-anasından xəbəri yoxdur... Gərək oxucularımızın heç biri bunu inkar eləmiyə ki, biz bir dövlətlini görüb ikiqat olanda məhz onun dövlətliliyini nəzərə alırıq, nəinki ləyaqətini, hüsn-əxlaqını, insaniyyətini, ya millət yolunda xidmətini. Əgər biz bu sifətləri nəzərə alsaq, kasıblarda həmin sifətlər dəxi də tez tapılar, nəinki dövlətlilərdə».

Ədəbiyyata, sənətə yüksək tərbiyə məktəbi, ictimai ədalətsizliyə qarşı kəskin mübarizə vasitəsi kimi baxan C.Məmmədquluzadə və onun başçılığı ilə nəşr olunan «Molla Nəsrəddin» jurnalının fəaliyyətə başlaması ədəbiyyatımızda sxolastikaya, formalizmə, əxlaqi düşkünlüyə qarşı əsası M.F.Axundov tərəfindən qoyulmuş mübarizə ideyasını yeni bir mərhələyə qaldırdı. Bu cəhətdən «Molla Nəsrəddin» jurnalı, sözün əsil mənasında, hər cür sxolostikadan uzaq, yeni, mütərəqqi, demokratik ruhlu ədəbiyyatın tribunasına çevrildi. C.Məmmədquluzadə oxucunun beynini xürafatla dolduran,

mənəviyyatını pozan, ictimai məzmundan, müasirlik ruhundan məhrum əsərləri, kitabları qətiyyətlə rədd edərək yazırdı: «Mədfən» - ərəb ləfzidir. Mədfən o yerə deyilir ki, orada ölü dəfn olunur, yəni ölü basdırılır...bir də var «Mədfəni-fikir»: yəni elə bir yerdir ki, orada fikir dəfn olunur, yəni fikir basdırılır. «Mədfəni-fikir» bizim bəzi köhnə və təzə şair, qələm sahiblərinin o kitablarına deyilir ki, orada mömin müsəlman millətlərinin çürümüş qafasını sındırıb içindəki mövhümatı dağıtmaq yolunda ikicə kəlmə danışmayıblar.

«Mədfəni-fikir» olan minlərcə müsəlman kitablarını lazım gəlir yandırmaq ki, bu yanğın şöləsi vasitəsilə millətə lazım olan kitabları görmək mümkün ola».

C.Məmmədquluzadə tərbiyəyə zidd, insanların əxlaqını, mənəviyyatını pozan, ədəbsiz, parnoqrafik səhnələrlə dolu əsərləri və onların müəlliflərini daha kəskin tənqid atəşinə tuturdu. Bu cəhətdən onun «Nəcasət» və «Zina» adlı felyetonları daha xarakterdir. Bu cür yazılara ədib Bakı qazısı Mir Məhəmməd Kərim ağanın Quranın təfsiri əsasında yazdığı, səhifələri bayağı, naturalist təsvirlərlə dolu olan «Kəşfülhəqayiq» adlı kitabını əyani misal göstərir və belə əsərləri ortaya çıxartmağı, xalq arasında yaymağı «qələm zinası» adlandıraraq yazırdı: «Sözüm yoxdur ki, Hacı Zeynalabdin cənabları xərc çəkib qazi Mir Kərim ağanın təfsirini çapdan çıxarıb ki, satılan kitabların pulu qazıya çatsın; amma biz bunu deyirik ki, əgər bu təfsiri millətimiz üçün Hacı cənabları mənfəətli bilirsə, qoy elə də razı olsun, kitabı bir nəfərAllah bəndəsi vursun qoltuğuna, gəlsin Hacı cənablarının əhli xanəsinin içində... oxusun. Əgər Hacı cənabları razı olsa, o, özgə bir işdir. Amma razı olmasa (və yəqin ki, razı olmaz, çünki heç vaxt həyalı insan razı ola bilməz), bəli, əgər razı olmasa, o vədə biz məsiləhət görürük ki, Hacı cənabları qazını çağırıb desin: Ağayi-mən, zina iki qismdir; biri zinayi-qeyri-mühəssən, -birisi də zinayi-mühəssən.

Yazıçılıqda da zina iki qismdir: biri zinayi-qeyri-mühəssən, biri zinayi-mühəssən... Mənası budur: müqəddəs bir kitabın səhifələrində fahişəxanalarda danışılan sözləri yazıb çapa vermək-qələm zinasıdır».

Şeirdə, sənətdə təqlidçiliyə, epiqonçuluğa ilk zərbəni M.F.Axundov vurmuşdursa, ikinci əsaslı zərbəni vuran C.Məmmədquluzadə və «Molla Nəsrəddin» jurnalı olmuşdur. Böyük ədib dönə-dönə qeyd edirdi ki, təqlidçilik Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda yüzlərlə istedadlı sənətkarı bədbəxt etmişdir. Bu cür şairlər müəyyən bacarıq, ilham sahibləri olsalar da, təqlidçilik xəstəliyinə tutulduqlarından istər-istəməz müasirlikdən uzaqlaşmış, həyatın nəbzini tuta bilməmiş, mütərəqqi, qabaqcıl ideyalardan kənarda qalmışlar. Bununla da onlar ədəbiyyatın, sənətin ümumi inkişafına, tərəqqisinə zərər vurmuş, onun qarşısına sədd səkmiş, fikir durğunluğuna, geriliyinə səbəb olmuşlar. Hər bir qələm sahibinin birinci amalını boş xəyallarla yaşamaqda deyil, xalqına, vətəninə xidmət etməkdə, onun istək və arzularını, hüquq və ləyaqəti, milli mənafeyi uğrunda yorulmadan mübarizə aparmaqda görən C.Məmmədquluzadə təəssüflə yazırdı: «Allahın rəhməti olsun Sədilərə və Hafizlərə, Nəbati və bunları təqlid edən min-min şairlərə ki, onların tərbiyəsi altında meydana çıxan həmin cavanlardır ki, «Şərq qadını»nın 3-cü nömrəsinə kimi qırx beş yarın, yəni qırx beş elmsiz müsəlman qızının qara saçlarını və qırmızı yanaqlarını qafiyəyə düzüblər.

Nəticə: nəticədə millət avam, millət cahil, millət ac!

Bir surətdə ki, hər qələmin öz müqəddəs vəzifəsi var: birinci növbədə millətinin xoşbəxtliyi yolunda xidmət etmək, xoşbəxtliyin əvvəlinci şərti toxluqdur ki, bunun üçün də çörək yaratmaq zəhməti lazımdır. Bu da gərək ola hər bir qələm sahibinin amalı!..

İxtiyar məndə olsa, şeir nəşəsini qadağan elərəm, necə ki, tiryək nəşəsi qadağandır».

C.Məmmədquluzadə sxolastik, təqlidçi ədəbiyyatı tənqid edərkən şeirdə, sənətdə məzmun və forma məsələsini ön plana çəkərək belə nəticəyə gəlirdi ki, hər bir sənət əsəri dolğun məzmuna malik olmaqla bərabər, həmçinin forma cəhətdən də gözəl və kamil olmalıdır. O həm də yeni məzmuna müvafiq yeni forma yaranana kimi köhnə formalardan da istifadəni məqbul sayırdı. Məşhur mollanəsrəddinçi şairlərin, xüsusilə Sabir və Əli Nəzminin şeirləri buna əyani nümunə idi. Ancaq bununla bərabər, ədib köhnə formalardan istifadə edərək təsir altına

düşməyin, yeni məzmunu köhnə formaya qurban verməyin, formalizmə qapılmağın qəti əleyhinə idi və bunu əsil sənətkar üçün böyük qəbahət hesab edirdi. O, belə şairləri kəskin tənqid edərək yazırdı: «Nə qədər Qərbdə, yəni elm və fənn ilə, texnika ilə şöhrət tapmış millətlər arasında eşq və məhəbbət şairləri azdırsa, o dərəcədə biz sənətin hurilərini xəyal ilə qucaqlayan islam ümməti içində eşq və məhəbbət şairliyi günü-gündən artmaqdadır.

Onun üçün də onlarda dünya mədəniyyəti tərəqqi tapıbdır, bizlərdə də xəyalat «mədəniyyəti» şöhrət tapmaqdadır. Orada qələm sahibi öz fikrini sadəcə kağıza köçürüb ildırım itiliyilə dünya və aləmə yayır, bizlər də sol ovucumuza bir balaca kağız alıb, gözlərimizi göyə axıdıb qafiyə axtarırıq və məzmunu vəzn və qafiyəyə qurban gətirib şeir yazırıq... Bunların yüzdə həştatının məzmunu bir-birinə oxşar olub, hamısı eşqdən, məhəbbətdən, vüsaldan, kaman qaşlardan, lalədən, bülbüldən, güldən, pəridən, ulduz gözlərdən və habelə şairanə nazik mətləblərdən bəhs etməkdədir. Məzmun da ki, həmin bir məzmundur: eşq və məhəbbət».

C.Məmmədquluzadə bir ədib kimi dramaturgiyamızın ölməz nümunələrini yaratmaqla bərabər bu janrı elmi-nəzəri cəhətdən də əsaslandırmağa, hər cür təhriflərdən, əyintilərdən qorumağa çalışmışdır. Azərbaycan dramaturgiyasının sağlam, mütərəqqi, realist ənənələr əsasında inkişafı üçün yorulmadan çalışan, bədii ədəbiyyatın başqa janrlarına nisbətən dram sənətinin daha böyük üstünlüklərə malik olduğunu yaxşı başa düşən və M.F.Axundovun bu janrın qarşısında qoyduğu əsas elmi-nəzəri tələbləri özü üçün nümunə, yaradıcılıq proqramı kimi qəbul edən ədib bir sıra məqalə, felyeton və qeydlərində dramaturgiyaya və teatr haqqında çox qiymətli fikirlər söyləmişdir. Böyük idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətə malik dram janrının inkişafına ürəkdən sevinən C.Məmmədquluzadə hələ 1904-cü ildə yazdığı məqalələrinldən birində bu məsələdən danışarkən təəssüflə qeyd edir ki, «İndiyə kimi müsəlmanların cümləsi teatr məclisini «oyunbaz məclisi, hoqqabaz yığıncağı» hesab edib, bu tövür yerlərə getməyi şənlərinə şikəst bilirlər.

Çox səhv edirlər o şəxslər, hansılar ki, teatr məclisini oyun- oyuncaq mənziləsində tuturlar, çünki teatr məclislərindən

murad o deyil ki, burada adam gülsün. Mötəbər ingilis şairi Şekspir düzdüyü təmsilatı teatrlarda oynayan vaxt tamaşa edənlərin oğlamağı tutur, nəinki gülməyi».

C.Məmmədquluzadə dövrünün dramaturqlarına ilk növbədə müasirliyə xidmət etməyi, öz zəmanələrinin ictimai-əxlaqi tələblərinə uyğun əsərlər yazmağı tövsiyə edir və göstərirdi ki, əsil sənətkar üçün tendensiyalılıq, həyatla, yaşadığı cəmiyyətlə yaxından bağlılıq, realizm, xüsusilə vətəndaşlıq mövqeyi əsas məziyyətlərdən biri olmalıdır. Bununla yanaşı o, dramaturgiyada realizm, müasirlik məsələlərindən danışarkən həm də belə hesab edir ki, hərgah dramaturq köhnəliyin, geriliyin hökm sürdüyü bir mühitdə fəaliyyət göstərirsə, o müasir mövzuları qələmə alarkən, vaxtilə böyük mütəfəkkirimiz M.F.Axundovun tələb etdiyi kimi, mütləq tənqid, ifşa yolu ilə getməlidir, bir sözlə, həyat həqiqətinə sadiq qalmalıdır. Ədib bu prinsipi unudan, məzmunlu, ciddi, düşündürücü tənqid, real həyati təsvir əvəznə, yükgül, şit, bayağı hadisələrə uyan teatr işçilərini və dramaturqları çox kəskin məzəmmət edərək yazırdı: «Kəbə meydanında mömün məşədilərimiz öz əllərilə bir lotu seyidə pul verib öz üzlərinə tüpürdürlər.

Teatromuz nə deyir?

Məhərrəmlik günləri müsəlman küçələrində Afrikanın vəhşilərinin mərəkəsi asimana bülənd olur.

Teatromuz nə deyir?

Evlərimizdə qızlarımızın halı, arvadlarımızın halı, küçələrimizdə keçəl-küçəl oğlanlarımızın halı.

Teatromuz nə deyir?

Və min-min belə dərdlərimizin varlığı...»

M.F.Axundovun «dramaturgiya sənətinin məqsədi insanların əxlaqını yaxşılaşdırmaq, oxucu və qulaq asanları ibrətləndirməkdir» - kimi məşhur müddəasını həmişə əlində əsas tutan C.Məmmədquluzadə, xüsusilə səhnəmizdə M.F.Axundov realist ənənələrinin pozulması hallarını gödükdə daha çox narahat olur və dərhal buna etirazını bildirirdi. Ədib 1923-cü ildə yazdığı «Eşq mədrəsəsi» adlı məqalədə bu məsələdən daha ətraflı bəhs edərkən göstərirdi ki, teatrlarımızda M.F.Axundov, Molyer, Qoqol kimi böyük sənətkarların geriliyi, köhnəliyi ifşa edən, dərin psixoloji-əxlaqi əhəmiyyətə

malik realist əsərləri əvəznə, səhnəni oyunbazxanaya, şit əyləncə vasitəsinə çevirmək klassik dramaturgiyamızın mütərəqqi, qabaqcıl mahiyyətinə tamamilə zidd, yabançı olduğu kimi, əsil teatr sənətinə, incəsənət yaratmaq pərdəsi altında xalqın əxlaqına, mənəviyyatına uymayan hər cür cəfəngiyyatı, parnoqrafik səhnələrlə dolu əsərləri teatra buraxmaq, kütlələr qarşısında nümayiş etdirmək böyük qəbahətdir.

Ədib milli və klassik dünya dramaturgiyasına xas olan yüksək bədii estetik prinsipləri unudanlara qarşı çıxaraq təəssüflə soruşurdu: «Hardan biz bu yolu tutmuşuq və kimdən öyrənmişik? Səbəb nə oldu ki, indi teatromuzun əlli illiyində biz səhnəmizdə «Kimyagər» əsərləri əvəznə, növ-növ mütribbazlıqlar görürük. «Məstəli şah» kimi bir ibrətli və xeyli məzəli nümayiş əvəznə, şantanlar görürük və hədsiz-hesabsız qiymətli əsərləri barı tərcümə edib millətimizə hərdən bir göstərmək əvəznə, hər gün və hər gecə teatromuzu eşq mədrəsəsi, məhəbbət ibrətxanası, naz və qəmzə darülfününü, qucaqlaşma evinə, zurna-balaban ilə toy-qaval məclisinə oxşadıb zifaf gecələrini eyni surətdə cavanlarımızın gözünün qabağına gətiririk ki, fürsəti qənimət bilsinlər və bu fani dünyanın baqiliyinə də çox ümudvar olmasınlar və o məhəbbət sərvətindən dadmağı tərbiyə və təhsildən sonraya qoymasınlar».

C.Məmmədquluzadə başqa bir məqaləsində məzmunsuz, bayağı əsərlərin səhnəyə yol tapmasının günahını daha çox dramaturqlarda görür və belə hesab edirdi ki, bəzi müəlliflər dram sənətinin yüksək ictimai-estetik tələbinə lazımi səviyyədə cavab verməyi bacarmadıqları üçün çox vaxt teatr sənətilə heç bir əlaqəsi olmayan zahiri vasitələrə əl atırlar. Belə dramaturqlar dövrün vacib, aktual məsələlərindən bəhs etmək, tamaşaçını sənətin dililə yüksək əxlaqi məziyyətlər əsasında tərbiyələndirmək əvəznə, onu əyləndirmək yolu ilə gedir, əsərlərini heç bir lüzum olmadan yerli-yersiz rəqs, balet səhnələrilə doldururlar. Ədib belə əsərlərə və tamaşalara nəzəri cəhətdən haqq qazandırmağa çalışanları «Molla Nəsrəddin» jurnalının səhifələrində məharətlə lağa qoyaraq ikimənalı bir tərzdə yazırdı: «Keçən həftə işçi teatrına getmişdim... Tamaşa əsnasında Allah-talanın mən tək asi bəndəsi də tamam bir nəşə

içində idi: cavanlar da dama və divara dırmaşırdılar. Gurultular, alqışlar...

Bu əsnada həzz uyğusundan ayıldım və düşündüm ki, səhnə dolusu qadınlar rəqs oynadıqları yerdə elə məharət göstərirdilər ki, nəinki «örətləri» bəlkə «örətiləri»də tamaşaçıların gözünün qabağında idi. Çünki bu işvələr, bu hərəkətlər nəfis sənətin tələbatı qəbiləsindən hesab olunur. O səbəbdən də ki, Mirzə Fətəlilər, Molyerlər, Şeksprlər, Ostrovskilər bu qiymətli nöqtəni düşünməyiblər, onunçün də indiki pyes yazanlarımız əsərlərinə yersiz balet dəstəsi və rəqs məclisləri yapışdırmağa məcbur olurlar; əks surətdə nə cavanlar o teatra gələcəklər və nə də mənim kimi qocalar gələcəklər... Keçmişdə belə deyil idi. Xah «Hamlet» və «Quldurlar» və xah «Revizor» və «Hacı Qara»lar, ya «Məstəli şah» ilə «Kimyagər»lər, o qədər mənə ləzzət eləməyiblər, nə qədər ki, indiki əsrimizin pyes və nümayişləri verir».

İndiyədək söylənilmiş mülahizələrdən və gətirdiyimiz faktik misallardan aydın olur ki, ədəbiyyatımızın, teatr sənətimizin sağlam, realist ənənələr əsasında inkişafından, onu hər cür təriflərdən, əyintilərdən qorumaqda C.Məmmədquluzadənin böyük xidmətləri olmuşdur. Ədibin sənətdə həyatilik, müasirlik, realizm, ideya, ictimai məzmun, klassik irs, dramaturgiya, teatr, mətbuat, ədəbi dil və s. problemlər haqqındakı bir çox elmi-nəzəri mülahizələri bu gün də orijinaldır və öz bədii-estetik əhəmiyyətini qoruyub saxlayır.

# ƏDƏBİYYATIN İDRAKİ-TƏRBİYƏVİ ƏHƏMİYYƏTİ

Sənətin və bədii yaradıcılığın idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti məsələsi dərin ictimai-əxlaqi, məfkurəvi bir anlayışdır. İdeologiyanın və bütünlükdə ictimai fikrin başqa sahələri kimi ədəbiyyatın da öz bəşəri qayəsi, məqsədi, idraki-tərbiyəvi məramı olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, ədəbiyyatı ədəb, ibrət, mərifət, mənəviyyat, insanlıq məktəbi adlandırırlar. Ədəbiyyat, incəsənət həyatı obrazlı şəkildə, poetik lövhələrlə, canlı, dinamik, parlaq boyalarla əks və təqdim etdiyi üçün onun əqli-mənəvi təsiri, emosional gücü olduqca böyük, hüdudsuzdur. Daha doğrusu, ədəbiyyat «insanlar arasında mənəvi ünsiyyət vasitəsidir» (Q.V.Plexanov). Ədəbiyyat həm də «insan qəlbinin tarixidir» (Balzak). «Onun məqsədi insana özünü dərk etməkdə kömək etməkdir». «Bədii ədəbiyyatın materialı insandır». «Ədəbiyyat insanşünaslıq elmidir» (M.Qorki). N.Q.Çernşevskinin dediyi kimi: «İncəsənət öz məqsədinə sadəcə nağıldan, xüsusilə elmi nağıldan daha dürüst nail olur. Biz həyati şəkildə predmet ilə daha asan tanış oluruq. Daha tez onunla maraqlanmağa başlayırıq. Nəinki predmet haqqında quru məlumat alanda».

Elə buna görə də əsrlər boyu insanlar kamil ədəbiyyat və incəsənət nümunələrinə ağıl, mərifət, idrak, estetik zövq, mənəvi təkamül, intibah, ictimai tərəqqi vasitəsi kimi yanaşmış, bu əsərlərdə təsvir olunan ölməz, bütün dövrlərdə qabaqcıl ideyaların, bəşəri dəyərlərin daşıyıcıları olan obrazlarla, ədəbi qəhrəmanlarla fəxr etmiş, onlardan ibrət və nümunə götürməyə, onlara oxşamağa çalışmışlar. Dəfələrlə dediyimiz kimi bədii yaradıcılıq, incəsənət müəyyən tarixi mərhələlərdə xalqın əqli-mənəvi dünyasının, düşüncə və əxlaq tərzinin, həyati baxışlarının, arzu və istəklərinin canlı əks-sədası, xüsusi formada təsvir olunmuş bədii salnaməsidir. Bir çox hallarda bu salnamənin ictimai-əxlaqi, estetik təsiri başqa məfkurə sahələrindən daha qabarıq, daha üstün olur. Məhz ədəbiyyatın, incəsənətin cəmiyyətdəki bu ali məramını, idraki-tərbiyəvi əhəmiyətini yüksək qiymətləndirən F.Engels böyük fransız yazıçısı Balzakın yaradıcılığından danışarkən yazırdı: «Balzak

«Bəşəri komediya»sında xroniki şəkildə 1816-cı ildən 1846-cı ilə qədər olan fransız cəmiyyətinin ən gözəl realist tarixini verir. Mən buradan, hətta bütün mühüm mütəxəssislərin-tarixçilərin, iqtisadçıların, statistiklərin kitablarında olduğundan daha çox şey öyrəndim».

Təəssüf ki, indiyədək ədəbiyyatşünas və nəzəriyyəçi alimlərimizin əksəriyyəti ədəbiyyatın, sənətin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti məsələsini yarımçıq, birtərəfli izah etmiş, problemi daha çox siyasi aspektdən çıxış edərək təhlil və izah etmişlər. Burada sənətin, bədii yaradıcılığın ilkin şərti olan həyati qavrayış, idrak və inikas prosesilə onun əməli nəticəsi olan ədəbi nümunələrinin, sənət əsərlərinin idraki-tərbiyəvi əhəmiyəti anlayışı bir-birinə qarışdırılmışdır. Əsilində isə yaradıcı təxəyyüllə bağlı idrak anlayışı xüsusi qavrayış forması olan sənətin diliylə yenidən həyata qaytarılmış, canlı nəfəs, hərəkət kəsb etmiş hadisələrlə, obrazlarla bağlı idrak və mənəvi təkamül, tərbiyə biri digərinin nəticəsi olsa da, tamamilə ayrı-ayrı anlayışlardır. Onların ictimai-əxlaqi funksiyasını, məna və məzmununu eyniləşdirmək, onları vahid anlayış kimi təhlil və təqdim etmək elmi-məntiqi cəhətdən yanlış və qeyri-məqbul bir yoldur.

Dünya ədəbiyyatının Homer, Dante, Firdovsi, Nizami, Füzuli, Şekspir, Leonardo da Vinçi, Viktor Hüqo, Höte, Puşkin, M.F.Axundov, Tolstoy və s. kimi korifey sənətkarların yaradıcılığında elmi idrakla bədii idrak, elmi təfəkkürlə poetik təfəkkür həmişə biri-digərini tamamlamış, daxili vəhdətdə üzə çıxıb reallaşmışdır. Bu sənətkarlar təkcə nadir poetik istedad deyil, həm də dərin ağıl, zəka, fəlsəfi idrak sahibi olmuşlar. Məhz belə dahi qələm sahiblərinin əsərləri əsrlər boyu bəşəriyyətin əqli-mənəvi xəzinəsi, idrak və tərbiyəvi məktəbi olmuş və bu gün də olmaqdadır.

Ədəbiyyat, incəsənət başqa məfkurə sahələrindən fərqli olaraq insanların varlığına, dünyagörüşünə iki yolla təsir göstərir, onu dəyişdirir, kamilliyə, ülviyyətə, yüksək mənəvi-əxlaqi təkamülə qovuşdurur. Onun bir tərəfdən əqlini, zəkasını cilalayır, onu yüksək idrak və təkamül sahibinə çevirir, digər tərəfdən onun hisslərinə, duyğularına güclü təsir göstərir, onda gözəl, nəcib əxlaqi məziyyətlər, həyat eşqi, gözəllik zövqü,

xeyirxahlıq, vətənə, xalqa məhəbbət, milli ləyaqət, vətəndaşlıq borcu, qəhrəmanlıq kimi əxlaqi-etik keyfiyyətlər tərbiyə edir. Ədəbiyyatın bir məfkurə vasitəsi kimi gücü, əhəmiyyəti də bundadır.

Bədii yaradıcılığın, incəsənətin insanlığın, cəmiyyətin əqli inkişafında, mənəvi-əxlaqi təkamülünədəki böyük, tarixi rolunu daha yaxşı dərk etmək üçün əyani materiallara, bədii faktlara müraciət edək. Məsələn, mütəfəkkir şairimiz Nizaminin həm əqli - elmi idrakın, həm də mənəvi təkamülün, mənəvi intibahın parlaq nümunəsi olan «Xəmsə»yə, ölməz poemalarına nəzər salaq. Görün, bu dahi sənətkarı bütün ömrü boyu nə qədər dərin bəşəri məzmunlu, ictimai-fəlsəfi, əxlaqi mündəricəli suallar düşündürmüş, narahat etmişdir: «Dünyada ilk tərkib nədir?», «Bu dünya necə yaranmışdır?», «Onu kim, nə yaşadır?», «Bu yerin, göyün əvvəli necə olmuşdur?», «Nədir bu fələklər, nədir bu əsrar?», «Əvvəl yer varmış, yoxsa asiman?», «Əzəldən nə olmuş xilqətə bais?», «Söylə, görüm nədir ilk yaradılış?», «Göylərdəki ulduz cismi nəyin üstündə bərqərardır?», «Bu dünyada həyat vardır, bəs ondan xaricdə nə vardır?», «Deyirlər hər ulduzun öz yeri, asimanı vardır, bu doğrudurmu?», «Biz hardanıq, bu dünyaya nə üçün gəlmişik, buradan hayana gedəcəyik?», «Yatmışlardan biri nə üçün durmadı ki, gəlib bizə bu dünyanın sirlərindən danışsın?», «Deyirlər, ya gündüz, ya gecə gəl (o dünyaya), ancaq başa salmırlar necə gələk?», «Canlar öz yuvalarından necə uçurlar?», «Bədəndən ayrılan can (ruh) tək yaşayırmı?», «Bizi tərk edən bu canlar (ruhlar) hara gedir?», «Yuxuda can insanı yenidən necə tapır?», «Yuxuda gördüyümüz nəqşlər nədir?», «Həyatda məqsəd candırsa, bəs quru qəfəs nəyə lazımdır?», «İnsan o dünyada bu dünyanın işlərini yada salırmı?», «Bu yer, bu hava nədir?», «Təfəkkür nədir?», «Ölmək, yer dəyişmək nədir?» və s.

Göründüyü kimi, belə həyati suallar vasitəsilə şair oxucunun qarşısında elmi idrakın, məfkurə aləminin qapılarını açır, onu düşünməyə, axtarışlara, əqli mühakiməyə, həyatın və kainatın gizli sirlərini, məna və məzmununu dərk etməyə çağırır:

Təbiət quranda xilqətimizi,
Başqa səhifədə yazmışdır bizi.

Anlayıb düşünək hər şeyi gərək,
Hər sirri açmaqla hünər göstərək.
Yerləri, göyləri öyrənək bir-bir,
Qalmasın biziçin açılmamış sirr...
Sən çalış yaxşıca öyrən dünyanı,
Bəşəri, bitkini, daşı, heyvanı.
Qalacaq əbədi nə şey dünyada,
Öyrən günlərini vermədən bada.
Kim öz-özünü düşmüşdür başa,
Ona ölüm yoxdur, o ölməz haşa.
Ağlın olsun sənə hər işdə rəhbər
Hər şeyi ondan sor, o deyən yetər.

Bax, bədii sənətin əqli-idraki əhəmiyyəti budur.

Başqa bir misal. Eramızdan əvvəl IV əsrdə yaşamış Makedoniyalı İsgəndərin şəxsiyyətindən tam xəbərsiz bir oxucu Nizaminin «İsgəndərnamə» əsərilə tanış olduqdan sonra, sənətin dilinə çevrilmiş tarixi faktlar əsasında bu dünya fatehlərinin həyatı, şəxsiyyəti və yaratdığı əqli dövlət quruculuğu haqqında geniş məlumat alır, xüsusilə İsgəndərin təşkil etdiyi elmi məclislərlə bağlı məlumatlar onun elmi dünyagörüşü, əqli-zehni mühakimə dairəsi daha da böyüdür, kamilləşdirir. İsgəndərin yeddi böyük filosofla keçirdiyi elmi yığıncaqda Nizami kainatın və insan varlığının sirləri haqqında illər boyu onu düşündürən suallara bir növ yekun vurur. Bunun üçün o təkcə özü danışmır, həm də sözü qədim dünya fəlsəfi fikrinin korifeyləri olan Ərəstun, Bəlinas, Sokrat, Əflatun, Valis, Fərfurus, Hürmüz kimi mütəfəkkirlərə verir və son, həm də ən bitkin elmi mülahizələrini onların dili ilə ifadə edir.

Diqqətəlayiq haldır ki, İsgəndər əsas problemlərin müzakirəsinə keçməmişdən əvvəl məclisə toplaşan alimləri xəbərdar edərək bildirir ki, kainatın sirlərini öyrənmək, ilk növbədə ağlın, zəkanın vəzifəsidir. Buna görə də məsələni ulduzların köməyi ilə tədqiq etmək, onun düzgün həlli yollarını elmi təfəkkürün işığında axtarmaq, bir sözlə, bütün bağlı qapıları ağlın açarı ilə açmaq lazımdır. İsgəndərin təşkil etdiyi elmi məclisin mərkəzində əsasən dəqiq cavablara ehtiyacı olan

«Dünyada ilk tərkib nədir, o, yoxluqdan necə aşkar olub, Xilqət necə yaranmışdır» kimi fəlsəfi sualların geniş müzakirəsi dayanır.

Müzakirələr başlananda məclisə toplaşanların təklifi ilə ilk söz ağlına hamının hörmət etdiyi, aydın düşüncə sahibi Ərəstuna verilir. O, öz elmi müşahidələrindən çıxış edərək varlığın ümumi sxemini çəkir və belə hesab edir ki, kainatın yaranmasında ilk əsas və başlanğıc hərəkət olmuşdur. Daimi, mütəmadi hərəkətdən fəzada müxtəlif xətlər əmələ gəldi. Bu xətlər birləşərək üç dövrə yaratdı və əvvəlki mərkəzindən ayrılaraq yeni bir cövhərlər ortaya çıxartdı. Keşməkeşdən doğub parlayan bu cövhərlər «hərəkət eyləyən cisim» adını aldı. Heç yerdə qərar tutmayan həmin cisim dayanmadan hərlənir, dövrə vurur və onun parlayan saf parçaları həmişə mərkəzə sarı qaçırdı. Bu parçalardan yüksəyə ucalanlar əvvəlki hərəkətlərini davam etdirdi, aşağı enənlər isə sükunət tapdı. Parlaq cisim hərəkət etdikcə belə ondan parlaq göylər yarandı. Göy də öz mərkəzinə meyil edərək onun ətrafında fırlanmağa başladı.

Daha sonra göyün aramsız gərdişindən və daimi hərəkətindən od aşkar oldu, onun qüvvəsindən isə hava əmələ gəldi. Havada olan bol rütubət hərəkət etmədiyi üçün onun zərrələri çöküb su oldu. Su daim sakit durduğuna görə o, tədricən xılt bağladı. Bu xıltdan isə indi gördüyümüz torpaq törədi. Beləliklə, kainatda varlığın ilkin şərtləri olan dörd ünsür meydana gəldi və onların hər biri öz yerində bərqərar oldu. Həyatda həmişə bir-birinə qarışan, biri digəri üçün şərt olan bu ünsürlərin vəhdətindən bitki, nəbatat yarandı. Bitkilərin surətlə artması, dirçəlməsi isə cürbəcür heyvanları, bütünlükdə canlı aləmi vicuda gətirdi.

Müzakirənin sonrakı mərhələsində alimlər Ərəstunun kainatın yaranması haqqında söylədiyi elmi mülahizələrlə əsasən razılaşır və ona qarşı başqa bir sistem, yeni nəzəri bir konsepsiya irəli sürmürlər. Ancaq mübahisələr Ərəstunun üzvi aləmin və canlı həyatın yaranması üçün əsas şərt kimi meydana qoyduğu dörd ünsürdən hansının ilkin, birinci olması üstündə gedir.

Alimlərin ilk yaradılış haqqındakı çıxışlarını səbirlə dinləyən İsgəndər axırda elmi məclisə yekun vurur və göstərir

ki, kainatın sirlərini dərindən düşünəndə aydın olur ki, bu saysız-hesabsız varlıqları yaradan əzəli bir qüvvə vardır. Siz göyləri yazılı bir vərəqə bənzətdiniz və həriniz də onu ayrı cür oxudunuz. Bu onu göstərir ki, insan xilqətin sirlərini kəşf etməmiş, onun haqqında tam doğru, dürüst fikirlər söyləyə bilməz. Hərgah kainatın necə yarandığını dərindən qavrayıb dərk edə bilsəydik, biz özümüz də onu yaratmağa qadir olardıq. Daha doğrusu:

Düşüncə qavrasa bir şeyi əgər,
Şübhəsiz özü də onu düzəldər.

Beləliklə, Nizami əsrlər boyu ciddi mübahisələrə səbəb olmuş ilk yaradılış anlayışı ilə artıq mövcud olan maddi aləm anlayışını bir-birindən ayırır və həyati idrak prosesində onlara müxtəlif mövqelərdən yanaşmağın zəruri olduğunu söyləyir. O dönə-dönə iqrar etdiyi dahiyana bir fikrini yenidən təkrar edərək deyir:

Əql ancaq elə bir yerə yol tapır
Ki, bilsin nə qədər məsafəsi var.
Qeyb yolu əqildən hədsiz uzaqdır,
Əql ora nə sayaq yol tapacaqdır?
Əqilli adamdır dünyada o kəs –
Gözü görməyəni qəbul eləməz!

Nizami elmi məclisin təsvirini tamamlayarkən son nəticə kimi irəli sürdüyü «Əqilli adamlar gözü görməyəni qəbul eləməz» tezisilə də kifayətlənmir. Sonrakı fikirləri göstərir ki, şair insan idrakının gələcəkdə daha böyük nailiyyətlər qazanacağına, gözə görünməyən, indiyədək gizli qalan sirlərini bir-bir açacağına inanır. Nizami artıq təkcə yaradılanı, maddi aləmi deyil, həm də yaradanı öyrənməyi, dərk etməyi zəruri hesab edir.

Aydın məsələdir ki, İsgəndərin təklif etdiyi elmi məclisin şahidi olan oxucuda Nizamiyə qədərki dünya fəlsəfi sistemləri haqqında tam aydın təsəvvür yaranır, onun əqli mühakimə dairəsini daha da genişləndirir. Bədii yaradıcılıq sənətinin elmi-idraki əhəmiyyəti anlayışının əsasında da məhz bu xüsusiyyət dayanır.

Nizaminin poemaları təkcə ağıla, idraka çağırış mənbəyi deyil, həm də yüksək mənəviyyat, insani ləyaqət, vətənpərvərlik,

milli qürur, dəyanət, alicənablıq kimi, nəcib, ali əxlaqi keyfiyyətlər xəzinəsi, böyük tərbiyə və ibrət məktəbidir. Tarixi faktlardan məlumdur ki, İsgəndər Azərbaycanda olmamışdır. Lakin Nizami onu bədii təxəyyülün gücü ilə vətəninə gətirir. Dünyaya ağalıq edən bu böyük cahangiri öz doğma torpağında ağılın, zəkanın, xüsusilə yüksək mənəvi– əxlaqi keyfiyyətlərin, insanlıq fəlsəfəsinin tələblərindən çıxış edərək imtahana çəkir, ona indiyədək laqeyd yanaşdığı bir çox mətləbləri, bəşəri dəyərləri başa salır, əməlli-başlı ibrət dərsi verir. İşində, əməlində, ağıl və tədbirdə həmişə öndə gedən İsgəndər Bərdə hakimi Nüşabə ilə üz-üzə gəldikdə öz üstünlüyünü büsbütün itirir, gülünc və acınacaqlı bir vəziyyətə düşür.

Nizami ustalıqla düşünülmüş bu epizoddan istifadə edərək «yazı da, qışı da gül-çiçək içində üzən, torpağa qızıl suyundan yoğrulmuş, qoynunda saysız-hesabsız xəzinə yatan, mərdlər, gözəllər yurdu olan» vətənini, şücaətdə dişi pələngə, «gözəllikdə, göyçəklikdə erkək tavuza oxşayan», «xoşsifət, ürəyi saf, məlahətli, nəsilcə uca, pak bir qadın» olan Nüşabəni oxuculara təqdim edir, onun insani ləyaqətə, yüksək mədəniyyətə əsaslanan mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini ön plana çəkir. İsgəndər Azərbaycana ayaq basanda «şəkərlə yoğrulmuş cənnətə» oxşayan bu ölkənin səliqə-səhmanını, əsrarəngiz təbiətini, dəniz kimi dalğalanan əkinlərini, gözəl çaylarını görüb heyrətə düşür. Saymazyanalıq edib Nüşabənin görüşünə elçi adı ilə təkbaşına gedəndə adi əyalət hakimi və sadə bir iqamətgah əvəznə, ətrafına nur saçan, başı göylərə ucalan bir sarayı, onun içərisindəki cəh-cəlalı, tükənməz var-dövlətdən xəbər verən bərbəzəyi, daş-qaşa bürünmüş qız-gəlinləri, hər iki tərəfdən yol boyu düzülmüş əsgərləri, yerişindən, duruşundan əzəmət, qürur, mərifət yağan, taxtında vüqarla əyləşmiş təmkinli, ləyaqətli, mərdanə sifətli bir qadın hökmdarı gördükdə İsgəndər böyük səhvə yol verdiyini başa düşür.

Ancaq artıq gec idi. Ağıllı, uzaqgörən, insanların qəlbini, düşüncələrini üzündən, gözündən oxumağı bacaran Nüşabə özünü təkidlə elçi adlandırdığına baxmayaraq, elə ilk dəqiqələrdən yerişindən, duruşundan, adi qasidə yaraşmayan hərəkətlərindən bu adamın dünya hakimi İsgəndər olduğunu duyaraq deyir:

Söz açma İsgəndər qılıncından sən,
Özünə çarə tap, İsgəndərsən sən.
Məni çağırarkən toruma düşdün,
Gözünü yaxşı aç, çiysən, bir düşün...
Elçidə olurmu belə cəsarət?
Hüzurda göstərsin bu qədər hiddət?

İsgəndər hakimiyyətə gəldiyi gündən indiyədək heç yerdə belə çətin, qorxulu vəziyyətə düşməmişdi. Gəzdiyi ölkələrdə, keçirdiyi saysız -hesabsız məclislərdə heç kim cəsarət edib ona bu dərəcədə ağır, qüruruna, mənliyinə toxunan acı sözlər deməmişdi. O başa düşür ki, əvvəlcə çox saymazyana yanaşdığı bu qadın müdrik bir siyasətçidir, ad-sanda, hərbi qüdrətdə olmasa da, ağılda, zəkada, uzaqgörənlikdə, mənəviyyatda ondan üstündür. Bu dişi aslanla ehtiyatsız davranmaq, yersiz zarafat etmək ona çox baha başa gələ bilər.

Nüşabənin göstərdiyi rəsm və dediyi kəskin sözlər İsgəndəri tam tərksilah edir, böyük təşvişə salır. O, özünü tamam itirir, poemada deyildiyi kimi: «Zürafə təki rəng alıb rəng verir, qorxudan bir saman kimi saralır». O, sözün əsil mənasında, onu məğlubiyyətə uğratmış bu cəsur Şahzadə qadına cavab verməkdən aciz qaldığı üçün susmağa məcbur olur. Görüş bunanla bitmir. Nüşabə həm özünün necə böyük səxavət sahibi olduğunu göstərmək, həm də İsgəndəri daha borclu bir vəziyyətdə qoymaq üçün onu qonaqlığa dəvət edir, qarşısında son dərəcə zəngin, yüksək zövqlə hazırlanmış bir süfrə açır.

Bu təmtəraqlı süfrə məclisi əsərə təsadüfən salınmamışdır. Yüksək sənətkarlıqla işlənmiş bu epizodda Nizaminin elinə-obasına, doğma torpağına olan məhəbbəti, böyük vətənpərvərlik duyğuları öz əksini tapmışdır. Bununla şair həm də İsgəndər kimi fatehin qarşısında öz ölkəsinin, xalqının maddi rifahını, süfrə mədəniyyətini nümayiş etdirir. Yüksək ictimai tərəqqiyə nail olmuş xalqların mənəvi inkişafının, intibahının, həyati zövqünün əsasında ilk növbədə süfrə mədəniyyətinin dayandığını göstərir. Belə bir xalqın, ölkənin qəyyumluğa, başqalarının ağlı, tövsiyəsilə oturub durmağa, onlardan nəsə öyrənməyə, mənəviyyat, əxlaq dərsi almağa heç bir ehtiyacı olmadığını göstərir.

Digər tərəfdən Nüşabə bu səhnədən istifadə edərək İsgəndəri bir daha imtahana çəkir, ona yeni, daha təsirli ibrət dərsi verir. O, başqa nemətlərlə yanaşı, süfrəyə içərisi daş-qaşla, qızılla dolu bir xonça qoyur və şaha əvvəlcə onu yeməyi təklif edir. «Daş-qaş yeyilərmi, bu nə deməkdir?» deyə təəccüblənən hökmdara şahzadə qız xüsusi ironiya ilə belə cavab verir:

Nüşabə gülərək söylədi şaha:
Daşın ki, boğaza yolu yox daha,
Faydasız, yaramaz belə daş üçün
Bu qədər vuruşmaq, çarpışmaq neçin?
İndi ki yeməyə yaramaz bu daş,
Dünyada onunla ucalarmı baş?
Deyirsiz bir daş ki olmayır yemək,
Onunçün bu qədər zəhmət nə gərək?

Nəhayət, İsgəndər əsil mətləbi başa düşür. O, inkaredilməz fakt qarşısında qaldığı üçün Nüşabənin qoyduğu bəşəri problemə və çox dərin məzmunlu suallara dəqiq cavab verməkdə çətinlik çəkir. Çünki bu suallar təkcə cavab tələb etmirdi, həm də İsgəndərin indiyədək keçdiyi mübarizə yolunu şübhə altına alırdı, onu bəşəri dəyərlər, insanlıq fəlsəfəsi kontekstində qiymətləndirir, mənəvi-əxlaqi cəhətdən inkar edirdi.

Nizami vətənpərvərliyinin gözəl təzahürü olan görüş səhnəsi dərin ağıl və parlaq mənəviyyat sahibi olan Nüşabənin tam qələbəsilə başa çatır. Humanist, böyük bəşəri idealların carçısı olan şair doğma hökmdar qızının dili ilə özünü hər şeyi bilən, hər şeyə qadir olan bir dünya fatehi hesab edən İsgəndərə hələ tam kamillik səviyyəsinə çatmadığını başa salır, onu islah edir, şahidi olduğu hadisələrdən lazımi nəticə çıxartmağa, əxlaqi nümunə, ibrət göstürməyə çağırır. Ona dünyanı qanlı-qadalı, soyğunçu, ədalətsiz müharibələr yolu ilə deyil, ancaq ağlın, zəkanın gücünə, yüksək insani münasibətlərə, əxlaqi dəyərlərə arxalanaraq xilas etməyin mümkün olduğunu başa salır.

Şübhəsiz, Nüşabənin İsgəndərlə görüş səhnəsində göstərdiyi əzm, şücaət, mənəvi ləyaqət, vətənpərvərlik qeyrəti bizdə böyük iftixar, milli qürur hissləri oyadır, oxucunu yüksək əxlaqi məziyyətlərlə silahlandırır, tərbiyə edir.

İndi də gəlin ədəbiyyatın, sənətin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətilə bağlı başqa bir ədəbi nümunəyə – C.Cabbarlının «Od gəlini» faciəsinə müraciət edək. Əsərdə təsvir olunan hadisələr bizi XI əsrdə baş verən xürrəmilər hərəkatı, ölkəmizin sərvətlərini talayan, hətta gözəl qızlarımızı sürükləyib Bağdada aparan ərəb işğalçılarına və onlara nökərçilik edən yerli feodallara qarşı ölüm-dirim savaşı aparan xalqımızın azadlıq uğrundakı şanlı mübarizə və qəhrəmanlıq tarixinin parlaq səhifələrindən birilə tanış edir, idrakımızın və milli mənəviyyatımızın hüdudlarını genişləndirir. Bu hadisələrin mərkəzində xalqımıza xas olan qürur, ləyaqət hissini, mübarizə əzmini, ən yüksək, ali insani keyfiyyətləri öz varlığında təcəssüm etdirən Elxan (Babək) obrazı dayanır.

Elxan gənc olmasına baxmayaraq, həyatın isti-soyuğunu dadmış, dəfələrlə başının üstündən ölümün ağır nəfəsi keçmiş, ərəblərin dar ağacından qaçmış bir quldur. Onun əli-ayağı zəncirli olsa da, idrakı, təfəkkürü, mənəvi dünyası azaddır, onun qəlbi böyük, ülvi arzularla, azadlıq həsrəti, vətənpərvər əməllərlə çırpınır. O, belə vəziyyətdə qəfəsə salınmış, lakin azadlığa çıxmaq üçün həmişə fürsət gözləyən qorxunc bir pələngi xatırladır. Bu pələng hər dəqiqə içərisinə düşdüyü qəfəsi də, onun sahiblərini didib-parçalamağa hazırdır.

Polad iradəyə, tükənməz daxili enerjiyə, potensial qüvvəyə malik bir gənc olan Elxan onu və milyonlarla onun kimi əməlpərvərləri qul halına salmış müstəmləkəçi rejimin, istismarçı quruluşun yırtıcı mahiyyətini, hansı ictimai, siyasi, mənəvi qüvvələrə əsaslandığını çox yaxşı bilir. Özünü «qanla altun və qılınc hökmranlığının» amansız düşməni elan edən Elxan deyir: «Budur əsrlərdən bəri zavallı insanlığı didib-çeynəyən canavar! Budur əsrlər boyu qanun adına hökmranlıq sürən qanunsuzluq!...Mən onun dayandığı dini, qüvvət və altun hökmranlığını devirəcək, bütün dövlətləri, hökumətləri, adətləri, qanunları, dinləri və onların yaratdığı əski dünyanı uçuracaq, bu həyat bayquşlarının məzarlığı üzərindən azad diləklər və azad vicdanlar dünyasına doğru çiçəkli bir yol salacağam!».

Elxan köhnə dünyanın üzərinə kimlərlə gedəcəyini, hansı ictimai-siyasi qüvvələrə arxalandığını da yaxşı bilirdi. O, xalqa böyük, tükənməz maddi, mənəvi qüvvə kimi baxır, onun

öz səadətini, xoşbəxtliyini qurmaq iqtidarına malik olduğuna ürəkdən inanır. «Mən gücsüzlərin, yoxsulların taleyini güclülərin, varlıların mərhəmət və səxavətinə deyil, onların öz əllərinə tapşırıram», - deyən Elxan bütün məzlumları, qulları, əməkçiləri özünə məsiləkdaş, mübarizə yoldaşı, qardaş hesab edir. O, zindanda məsiləkindən dönərsə, ona azadlıq, qardaşlıq vəd edən ərəb sərkəsi Aqşinə deyir: «Mənim qardaşım, bax, bu qaranlıq zindanların bucaqlarında öz azadlığı uğrunda inləyən, çeynənən əsirlər, bu qarşı meydanda dar ağaclarından asılmış, daşqalaq edilmiş igidlər, islamın cahangir mizraqlarından baş qaçıran gücsüzlər, əməkçilər, qullar, bütün mənlikləri tapdanıb təhqir edilən zavallı insanlardır».

Elxan təkcə böyük əməlpərvər, vətəndaş, mübariz kimi deyil, həm də daima öz məqsədinə, əməlinə doğru irəliləyən bütöv, dönməz bir obraz, xarakter kimi də yüksəkdə durur. O, öz işi, əqidəsi uğrunda mübarizədə nəinki qan qardaşı Aqşindən üz döndərir, hətta əməl ulduzu, mənəvi dayağı, tanrısı hesab etdiyi Solmazla olan böyük ülvi məhəbbətini də qurban verir.

Məğlub olduqdan sonra da düşmən qarşısında əyilməyən, dağ qartalı kimi başını uca tutan Elxan əqidəsindən, əməllərindən dönüb işğalçıların təkliflərini qəbul edərsə, Solmazı və itirdiyi imtiyazları ona qaytarmağı vəd edən fatehlərə üzünü tutub deyir: «Mənim bütün bəşəriyyətin səadət günəşini qucmuş əməlim, sevgilərin geniş fəzalarında uçan fikrim, bütün kainatın gözəlliklərini önən istəklərim bu qulluq fərmanının əski dar cildinə sığışdırıla bilməz! Mənim üçün bu bəyazı qucmuş Solmaz yarpaqlarına qan çilənmiş bir çiçəkdən başqa bir şey deyildir. Mənim gözlərimdə artıq azad bəşəriyyət və azad diləkli bir aləm rəqs edir».

Bu sözlər Elxanı mübariz, əyilməz bir şəxsiyyət, xarakter, məsilək mücahidi kimi gözümüzdə qat-qat böyüdür, onun adı da, ölməz əməlləri də qəlbimizdə böyük iftixar, qürur hissi oyadır. Nəinki onun işi, əməlləri, hətta ölümü də insan ağlının, iradəsinin, mənəvi qüdrətinin təntənəsi kimi səsilənir. Budur ölməz sənət əsərlərinin insanı böyüdən, aliləşdirən, qəhrəmanlıq səviyyəsinə qaldıran gücü, qüdrəti, budur onun bütün dövrlərdə nəsillərə ibrət nümunəsi olan idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti! Məhz belə mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər insanı yük-

səldir, elinin-obasının, millətinin, hətta bəşəriyyətin sevimlisinə, əbədi qəhrəmanına çevirir.

İnsanın ən yüksək, ən ali əxlaqi məziyyətlərindən biri və başlıcası vətən məhəbbəti, müqəddəs vətənpərvərlik duyğularıdır. Biz bu nəcib keyfiyyəti də daha çox kamil bədii əsərlərdən, sənət abidələrindən, onların tarixə çevrilmiş qəhrəmannlarından, ölməz obrazlarından öyrənir, əxz edirik. Əfsanə və rəvayətlərdən, nağıl və «Dədə Qorqud», «Koroğlu» kimi qəhrəmanlıq dastanlarından başlayaraq bütün tarix boyu ədəbiyyatımızda vətənpərvərlik duyğularının tərənnümü aparıcı motivlərdən biri olmuşdur. Hələ XII əsrdə Nizaminin Bərdə, Xaqaninin Şamaxı, Təbriz, doğma yurdu Şirvan haqqında yazdığı və vətənə məhəbətinin yüksək poetik ifadəsi olan şeir nümunələri məşhurdur. Bu şeir parçalarında təkcə vətənin gözəl, füsunkar təbiəti vəsf olunmur, həm onları qələmə alan və doğma yurduna vurğun, onunla fəxr edən böyük sənətkarın isti nəfəsi, pak ürək çırpıntıları duyulur:

Bərdə nə gözəldir, ah, nə göyçəkdir,
Yazı da, qışı da güldür, çiçəkdir.
İyulda dağları lalələr səpər,
Qışını baharın nəsimi öpər.
Yaşıl meşələri cənnətə bənzər,
Şən ətəklərinə bağlanmış kövsər...
Oxuyur kəkliyi, ötür turacı,
Qırqovul yuvası hər sərv ağacı.
(Nizami)

Şirvan ki, var hər cəhətdən ülviyyətin anasıdır,
Onun hər cür səhər yeli dərdlərimin davasıdır.
Mən vətənə qurban olum, qurulmuşdur düzgünlüklə,
Bağdadı da dolandıran onun bollu qidasıdır.
Şirvan əhli alicənab yaranmışdır başdan-başa.
O yerin gözəl təbiəti bir lətafət məvasıdır.
Vətənimin fəqirləri dözümlüdür hər zəhmətə,
Gözləri tox, ürəkləri sanki kərəm dəryasıdır.
(Xaqani)

Xüsusilə Azərbaycanda milli intibah dövrü sayılan XX əsrin əvvəllərində vətən məhəbbətinin tərənnümü ədəbiyyatımız-

da, bədii yaradıcılığın bütün sahələrində geniş vüsət alır, demək olar ki, bütün şair və ədiblərin, qələm sahiblərinin əsas və başlıca mövzularından birinə çevrilir. Bu cəhətdən böyük romantik şairimiz Abbas Səhhətin yaradıcığı daha çox diqqətə layiqlir. Vətən məhəbbətini, vətənpərvərlik borcunu bütün başqa ictimai ideallarin özülü, məhvəri hesab edən şairin şeirlərində vətən sözü ümumi, mücərrəd xüsusiyyətlərdən uzaqlaşır, dəqiq əxlaqi-fəlsəfi məzmun kəsb edir, spesifik mühitlə, müəyyən coğrafi hüdudlarla, milli etnik keyfiyyətlərlə, milli koloritlə bağlı bir anlayışa, aydın ictimai məfkurəyə, vətəndaşlıq idealına çevrilir. «Öləram, əldən əgər getsə vətən» deyən şair vətənin, vətən məhəbbətinin insan üçün böyük, əvəzsiz bir nemət olduğunu dönə-dönə qeyd edir, bu ideal uğrunda ölümə belə getməyə hazır olduğunu bildirir. Onun vətən, millət haqqında andı, amalı qəti və aydındır:

Şişə çəksələr də diriykən ətimi,
Atmaram mən vətəni, millətimi.
Məsiləkim tərcümeyi-halımdır,
Lütfi-həq qayeyi - amalımdır.

A.Səhhət oxucusuna vətən və vətəndaşlıq sözlərinin mahiyyətini, ictimai-fəlsəfi məzmununu açmağa çalışır, bunların vahid, ayrılmaz anlayışlar olduğunu söyləyir. O, ana, vətən, millət sözlərini eyniləşdirir, onları həmişə, hər yerdə birlikdə, vəhdətdə işlədir. Şairə görə, insan öz həyatı, varlığı və səadəti üçün ilk növbədə bu amillərə borcludur. Çünki insanı öz qoynunda bəsiləyən, südü ilə, duz-çörəyilə böyüdüb boya-başa çatdıran, yaşadan ana, vətən və millətdir. Vətənə, millətə xəyanət anaya xəyanətdir, naxələflikdir. Vətənə xəyanət yediyin duza, çörəyə, sənin əzəli və əbədi məskənin olan torpağa xəyanətdir. Vətən məhəbbəti hər şeydən üstün, müqəddəs, ülvidir:

Könlümün sevgili məhbubu mənim,
Vətənimdir, vətənimdir, vətənim.
Vətənim verdi mənə namü nəmək,
Vətəni məncə unutmaq nə demək?!
Anadır hər kişiyə öz vətəni.
Bəsiləyib sinəsi üstündə onu.
Südüdür kim dolanıb qanım olub,
O mənim sevgili cananım olub.

Vətənin mənası, müqəddəsiliyi bununla bitmir, o həm də xalqımızın şərəfi, şöhrətidir, keçmişi, bu günü, gələcəyidir. Onun qoynunda atalarımızın, ulu babalarımızın, əcdadlarımızın cismi, ruhu yatır, uyuyur. O, övladlarımızın, gələcək nəsillərimizin yurdu, əbədi məskənidir. Daha doğrusu:

Vətən – əcdadımızın mədfənidir.
Vətən – övladımızın məskənidir.
Vətəni sevməyən insan olmaz,
Olsa, ol şəxsdə vicdan olmaz.

A.Səhhətin dünyagörüşü və ümumi yaradıcılığı ilə yanaşı vətənpərvərlik duyğuları da daim inkişaf etmiş, əsaslı təkamül prosesi keçmişdir. Onun şeirlərində vətənin obrazı, varlığı daha real və daha aydın şəkildə öz bədii əksini tapmağa başlayır. Bu cəhətdən 1914-cü ildə yazdığı məşhur «Vətən» şeiri xüsusilə diqqətə layiqdir. Burada vətən anlayışı artıq milli şüurun, milli mənəviyyatın axarında, onunla üzvi vəhdətdə təsvir olunur, öz adı, dəqiq ünvanı və bütün milli koloritilə şeirin məzmununa daxil olur. «Qafqaz qitəsidir mənim vətənim» deyən şair vətənin «qeyrətli», «şücaətli», «hörmətli», «etibarlı» övladlarından söhbət açır, «torpağı qızıl olan», «hər küncündə bir xəzinə yatmış» doğma yurdunun füsünkar təbiətini, gözəl ab-havasını, zəngin təbii sərvətlərini dərin iftixar hissilə, ürək çırpıntıları ilə tərənnüm edir. Burada A.Səhhət vətənə təkcə şair kimi deyil, həm də rəssam gözü ilə baxmış, onun gözəlliklərini, əvəzsiz mənzərələrini ustalıqla rəsm etmişdir, şeirin hər misrasında canlı, əlvan bir tablo yaratmışdır:

O yerdə kim qara quşu, tərlanı
Adlanmışdır Qaf dağının Sultanı.
O yerdə kim, vardır qızıl ormanlar,
Dağlarında gəzər vəhşi ceyranlar,
O yerdə kim, göyün üzü şəffafdır,
Çeşmələri qayət sərindir, safdır...
Meyvəlidir ormanında ağaclar,
Şaqqıldayır qırqovullar, turaclar,
Cəh-cəh vurur çəmənində bülbüllər,
Meh əsdikcə, ətir saçır gülləri.

Bəli, bu şairin vətənidir, onun «vücuda gəldiyi», «ruhum», «canım», «qanım» adlandırdığı Azərbaycan torpağıdır. Bu misralarda, həqiqətən, vətənimizin ətri, doğma nəfəsi duyulur. Yaxşı cəhət odur ki, «Vətən» şeirində bədii təsvir təkcə təbiətin romantik vəsfi ilə bitmir, həm də yüksək ictimai məramla, vətənpərvərlik duyğuları ilə bağlanır. Şeirin sonunda şair həmvətənlərinə müraciət edir, onları «dünya üzrə misli olmayan», «firavan», «nemətli», «gözəl ölkələrini», «gözəl torpaqlarını» sevməyə çağırır, bunun hamı üçün müqəddəs vətəndaşlıq borcu olduğunu söyləyir. Təsadüfi deyildir ki, şairin vətən haqqındakı şeirləri bu gün də dillər əzbəridir və xalqımızın milli həyatı, taleyilə bağlı tədbirlərdə, müzakirələrdə vətən məhəbbətinin parlaq nümunələri kimi tez-tez oxunur, yada salınır.

XX əsr Azərbaycan poeziyasında vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış əsərlərdən söhbət düşəndə ilk növbədə sənət aləmində əbədi yaşamaq hüququ qazınmış ölməz şairimiz Səməd Vurğunun məşhur «Azərbaycan» şeiri yada düşür. Bu adi şeir deyildir, bütün varlığı ilə elinə-obasına, torpağına bağlı vətəndaş şairin çoşğun ürək nəğməsidir, doğma yurduna həsr etdiyi formaca yığcam, məzmunca dərin bir himn, gözəl sənət nümunəsidir. Şair geniş təsvirə keçməmişdən əvvəl bir övlad, bir vətəndaş kimi ana ilə bərabər tutduğu vətən qarşısında sədaqət andı içir:

El bilir ki, sən mənimsən,
Yurdum, yuvam məskənimsən,
Anam, doğma vətənimsən!
Ayrılarmı könül candan?
Azərbaycan, Azərbaycan!

Mən bir uşaq, sən bir ana,
Odur ki, bağlıyam sana:
Hankı səmtə, hankı yana
Hey uçsam da yuvam sənsən,
Elim, günüm, obam sənsən!

Hər bir insan üçün milli-bəşəri keyfiyyət, mənəvi borc sayılan bu vətənpərvərlik fikir və duyğuların yüksək bədii

ifadəsindən sonra gələn təsvirlərdə şair vətənimizin gözəl təbiətini, dilbər guşələrini, başı qarlı dağlarını, aranını, yaylağını, bərəkətli, bol məhsullu çöllərini, Göygölünü, mavi Xəzərini, ətrafa işıq, nur saçan doğma Bakını, nəsillərdən-nəsillərə keçən şöhrətli keçmişini böyük ilhamla, coşqunluqla vəsf edir, bütünlükdə yurdumuzun poetik obrazını yaradır, əlvan, rəngarəng tablosunu rəsm edir. İyirmi üç bənddən ibarət nadir istedad nümunəsi olan bu şeirin hər bəndində poemalara sığışan dərin məna, məzmun, ideya, ifadə çalarları öz əksini tapmışdır. 1935-ci ildə çap olunmuş ilk variantlarda şairin özü də bu əsəri gələcək poemalarının proloqu adlandırmışdır. Doğrudan da, çox keçmədən bu fikir həqiqətə çevrildi. «Nə çoxdur ovlağın sənin, aranın, yaylağın sənin» ifadəsini daha geniş mənada əks etdirən «Muğan» və «Talıstan» poemaları meydana gəldi. «Nəs aylara, nəs illərə» düçar olan tarixi keçmişimizlə bağlı «Komsomol poeması» yarandı. «Bizim Bakı – bizim ürək» sözlərindən doğan «Bakının dastanı» poeması və digər əsərlər yazıldı. Şair «Azərbaycan» şeirini böyük bir simfoniyanın son akkordunu xatırladan aşağıdakı təntənəli sözlərlə tamamlayır:

Gözəl Vətən! Mənan dərin,
Beşiyisən gözəllərin!
Aşıq deyir, sərin-sərin,
Sən günəşin qucağısan,
Şeir, sənət ocağısan.

Gözəl Vətən! O gün ki, sən
Al bayraqlı bir səhərdən
İlham aldın...yarandım mən.
Gülür torpaq, gülür insan,
Qoca Şərqin qapısısan!

Bəli, vətən haqqında deyilən bu dəyərli, ibrətamiz sözlər bizi də qoynuna alıb gözəl yurdumuzun səyahətinə aparır, qəlbimizi məhəbbətlə, pak, ülvi hisslərlə doldurur, mənən böyüdür, ucaldır, yüksək, ali insani keyfiyyətlərə qovuşdurur. Budur A.Səhhətin, S.Vurğunun və başqa

sənətkarlarımızın vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış əsərlərinin gücü, qüdrəti, budur onların tükənməz, insanları daim müqəddəs vətəndaşlıq ideyaları ətrafında birləşdirən idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti!

İnsanlığa ləyaqət, dəyanət, alicənablıq, qəhrəmanlıq, fədakarlıq, ülvi məhəbbət, ülfət, sədaqət, yüksək əxlaq, vətən, xalq təəssübü, milli şüur, milli qürur, humanizm, həyat eşqi və s. kimi gözəl əqli-mənəvi keyfiyyətlər aşılayan ölməz bədii əsərlərə, incəsənət abidələrinə həm milli klassik irsimizdən, həm də dünya ədəbiyyatından istənilən qədər nümunələr, misallar gətirmək olar. Dəfələrlə dediyimiz kimi bu nadir sənət inciləri həmişə insanların mənəvi dayağı olmuş, onları daim tərbiyələndirmiş, nəcib, ali duyğularla, mübarizə əzmilə silahlandırmışdır. Bu böyük, şərəfli idraki-tərbiyəvi funksiyanı kamil sənət əsərləri əsrlər boyu olduğu kimi indi də ləyaqətlə yerinə yetirir.

## SƏNƏT VƏ ƏDƏBİYYATDA TİPİKLİK, XƏLQİLİK, MİLLİLİK VƏ BƏŞƏRİLİK

Tipiklik sənətin, bədii yaradıcılığın varlığını, mövcudluğunu müəyyənləşdirən əsas şərtlərdən, qanunlardan biridir. Geniş və hərtərəfli həyati müşahidələrdən, hadisələri və insanları tipik xüsusiyyətlərinə görə seçib qavrayan bədii idrakdan doğan, formalaşan mürəkkəb bir inikas prosesidir. Ümumiyyətlə, tipikləşdirmə aparılmadan sənətdə, ədəbiyyatda hadisələri bütöv, dolğun təsvir etmək, hərtərəfli işlənmiş, kamil obrazlar, xarakterlər yaratmaq mümkün deyildir. Sənətkar ancaq dərin və həqiqi tipikləşdirmə yolu ilə bədii yaradıcılığın qarşısında dayanan idraki-tərbiyəvi funksiyanı, ictimai-milli, bəşəri vəzifəsini yerinə yetirə bilər. Burada ilk növbədə sənətkarın real varlığı, həyat həqiqətlərini düzgün dərk etməsi və yaradıcı təxəyyülün süzgəcindən keçirdərək ona yeni bədii məzmun vermək bacarığı, bir sözlə, poetik istedadı, sənətkarlıq qüdrəti məsələsi ortaya çıxır. Bu mənada, tipikləşdirmə realizmin, həyatı düzgün və dolğun bədii inikasın ilkin şərtlərindən biridir. Yazıçı, incəsənət xadimi ancaq bu yolla, yəni insanların tipik obrazlarını yaratmaqla, onların mövcud cəmiyyətə, ictimai mühitə, ətraflarında baş verən hadisələrə münasibətlərini, əlaqələrini, tipik vəziyyətlərini dövrün, zamanın tələblərinə uyğun təsvir və təqdim etməklə həyat həqiqətlərinə, bədii reallığa sadiq qala bilər.

Tipikləşdirmənin əsasında iki amil-ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmə anlayışları dayanır. Əsil kamil obraz, xarakter ancaq ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmənin ümumi məzmunundan, daxili vəhdətindən yaranır, formalaşır. Ümumiləşdirmə, daha çox obrazın, xarakterin ictimai həyatı, ictimai vəziyyətlə bağlı məsələdir. «Ədəbi tip, surət yalnız bir faktın, bir hadisənin, bir insanın yox, yüzlərlə fakt, hadisə və insanın xarakter xüsusiyyətlərinin alınıb ümumiləşdirilməsinin nəticəsidir. Doğrudur, burada bizim nəzərimizdə yalnız bir adam, bir sima canlanır. Ancaq həmin adamın şəxsində, timsalında böyük bir ictimai zümrəni, qrupu görür, həyat və cəmiyyət haqqında təsəvvürlərimizi, biliklərimizi zənginləşdiririk» (Mir Cəlal)

Ümumiləşdirmə, eyni zamanda, bütün dövrlərdə yaranan böyük sənət abidələrinə, bəşəriyyətlə birgə yaşayan ölməz, kamil ədəbi qəhrəmanlara, obrazlara aid bir anlayışdır. Belə qəhrəmanların varlığı, «xarakteri, onun ictimai qrupu sırasından olan bir çox müxtəlif adamlardan götürülmüş cizgilərdən yaranır. Yüzlərcə ayrı keşiş, dükançı və fəhləyə çox yaxşı diqqət yetirmək lazımdır ki, bir fəhlənin, keşişin, dükançının portretini təxminən düz çəkə biləsən... Mən Hamleti, Faustu, Don Kixotu, Robinzon Kruzonu, Verteri, Madam Bovarini, Manon Leskondu, şübhəsiz, tam bitkin tip hesab edirəm» (M.Qorki)

Böyük ədibimiz Ə.Haqverdiyevin «Marallarım» silsilə hekayələrində bədii ümumiləşdirmədən və yaratdığı tiplərdən danışarkən deyirdi: «Mən «Mütrüb dəftəri» hekayəsindəki Qasım əmi obrazını yaradarkən yüzlərlə onun kimi adamı yoğurub içərisindən bir Qasım əmi obrazını çıxarıb yazmışam». Bununla belə, yadda saxlamaq lazımdır ki, sənətkar nə qədər güclü ümumiləşdirmə aparsa da, təkcə onunla yüksək bədii-estetik meyarlara cavab verən kamil tip, obraz yarada bilməz. Bunun üçün o, mütləq qələmə aldığı obrazlar üzərində mükəmməl fərdiləşdirmə aparmalıdır. Həm də obrazların tipik və fərdi cəhətlərinin daxili vəhdətinə və kamil bədii həllinə nail olmaq üçün sadəcə obrazın zahiri, ötəri xüsusiyyətlərini deyil, daxili, psixoloji aləmlərini, həyatlarının məzmun və mənasını, ictimai qayə və ideallarını, insani münasibətlərini ümumiləşdirmək, ön plana çəkmək, yüksək sənətkarlıqla təsvir etmək lazımdır. Ancaq bu səpkidə işlənilən, həyatın, cəmiyyətin, insanlığın mürəkkəb, çoxçalarlı varlığından, mövcudluğundan doğan, reallaşan obrazlar, xarakterlər həqiqi tip adlanır.

Böyük rus tənqidçisi və mütəfəkkiri N.Q.Çernşevski məsələnin bu cəhətinə, yəni ümumiləşdirmə ilə fərdiləşdirmənin dialektik vəhdəti məsələsinə xüsusi fikir verərək yazırdı: «Adətən sənətkar bir çox canlı fərdi şəxsiyyətləri müşahidə edir ki, onların hər biri kamil tip olmağa yaramaz, ancaq sənətkar onların hər birində ümumi, tipik nə varsa seçir: bütün ayrı cəhətləri ataraq, müxtəlif adamlarda pərakəndə halında olan cizgiləri bir bədii vəhdətdə birləşdirir. Beləliklə, həqiqi

xarakterlərin kvint-essensiyası (cövhəri) adlana bilən bir xarakter yaradır. Tutaq ki, bunlar hamısı tamamilə düzgündür. Və həmişə belə olur: axı şeylərin cövhəri, adətən şeylərin özünə oxşamır. Tein – çay deyil, alkoqol da çaxır deyil. Yuxarıda göstərdiyimiz qaydaya əsilində cızmaqaraçılar riayət edir...»

Belinski isə «tip nədir» sualına cavab verərkən onun yaranmasını yeni bir ideyanın meydana gəlməsi ilə bağlayaraq deyirdi: «Yaradıcılıqda tip insandır – adamlardır, şəxsiyyətdir – şəxsiyyətlərdir, yəni insanın elə təsvir edilməsidir ki, o, öz varlığında yeni bir ideyanı ifadə edən bir çox, tam bir dəstə adamları təcəssüm etdirir». Başqa bir yerdə isə o, fikirlərini tamamlayaraq yazırdı: «Həqiqi talantın yaratdığı hər bir sima-tipdir və hər bir tip oxucu üçün tanış olduğu, tanımadığı bir adamdır». Dobrolyubov isə sənətdə, ədəbiyyatda tip anlayışını daha çox müşahidə, idrak prosesi və bədii təxəyyülə bağlayaraq deyirdi: «Sənətkar ümumiləşdirmə ilə həyat hadisələrini bütöv, əlaqə və vəhdətdə götürür, faktı gözdən keçirib öyrənir və onu qəlbində gəzdirir, sonra həmin cinsdən olan başqa faktları və surətləri əlavə edir və nəhayət, sənətkarın keçmişdə görüb müşahidə etdiyi bu növ ayrı-ayrı hadisələrin hamısını bütün başlıca və əsas xüsusiyyətlərini özündə ifadə edən bir tip yaradır».

Tipik və fərdi cəhətlərdən tam və yüksək sənətkarlıq nümunəsi olan kamil bədii obraz yaratmaq olduqca çətin və mürəkkəb bir prosesdir. Sənətdə ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmənin vəhdəti sadəcə hadisə və insanların hərəkətlərini, zahiri əlamətlərini mexaniki birləşdirməkdən ibarət deyildir. Burada obrazın ictimai və fərdi simasının bitkin təsvirilə yanaşı, onu əhatə edən mühit, cəmiyyət haqqında da aydın təsəvvür, məlumat öz əksini tapmalıdır. Tipikləşdirmənin belə mükəmməl vəhdətinə ən yaxşı nümunələrdən biri C.Məmmədquluzadənin məşhur «Qurbanəli bəy» hekayəsidir. Bu hekayədə ədib çar hökumətinin müstəmləkəçi siyasətinin ictimai-siyasi, əxlaqi mahiyyətini faktik hadisələr, real həyati detallar əsasında ümumiləşdirmiş, məharətlə ifşa etmişdir.

Pristavın arvadının ad günü münasibətilə ətraf kəndlərin maddi nemətləri hesabına, soyğunçuluq yolu ilə təşkil olunmuş, ifrat təntənəli məclisdə baş verən hadisələrdən məlum

olur ki, başda bəylər olmaqla bütün yerli əhali çar hakimlərinin köləsinə, quluna çevrilmişdir. Onları zorla, qamçı gücünə, döyə-döyə bu hakimlərin şərəfinə «urra» qışqırmağa, qol-qola tutub qarşılarında yallı getməyə, ikiqat əyilməyə məcbur edirlər. Milli qürur və ləyaqətini, kişilik qeyrətini tamam itirmiş yerli bəylərin tipik nümayəndəsi olan Qurbanəli bəyin də əsil siması (daha doğrusu: simasızlığı) bu məclisin fonunda açılır, üzə çıxır. Danışığından, hərəkət və ədalarından aydın olur ki, Qurbanəli bəy kobud, nadan, boşboğaz, simasız, qəddar bir adamdır. O çar məmurlarının qarşısında beşqat əyilir, müti, itaətkar müqəvvaya dönür, özündən aşağıdakılarla isə son dərəcə kobud, amansız rəftar edir.

Qurbanəli bəy çar naçalnikini «Ağa, Allah da buna şahiddir ki, nə qədər bizim vilayətə naçalniklər gəlib gedib, mən onların heç birini bu qədər istəməmişəm. Naçalnik ağa, sən bizim başımızın sahibisən. Nə qədər ki bizim mahalda camaat var, onlar hamısı sənin yolunda başlarından keçərlər. Mən özüm sənin yolunda oda girərəm. Qurban sənə mənim canım. Nə qədər mən sağam, nökərəm sənə, içirəm bu stəkanı naçalnik ağanın sağlığına. Urra!» deyə ifrat yaltaqlıqla mədh etdiyi halda, nökəri Qasım kişini «heyvan oğlu heyvan», «qanmaz», «biqeyrət», «axmaq», «haramzada oğlu haramzada» kimi kobud sözlərlə təhqir edir, «bu xəncəri soxaram qarnına» deyə dönə-dönə ölümlə hədələyir. Yazıçı qələmə aldığı tipi dövrün ictimai-siyasi, mənəvi təsisatilə vəhdətdə təsvir etdiyi üçün oxucu təkcə yaltaq, simasız Qurbanəli bəylərə deyil, həm də onları bu vəziyyətə salmış mühitə, müstəmləkə ağalığına dərin nifrət bəsiləyir. «Qurbanəli bəy» hekayəsinin ideya, məzmun kamilliyi, siqləti, bədii-estetik təsvir gücü də məhz bundadır.

Sənətdə, ədəbiyyatda kamil, dərin ictimai-əxlaqi mündəricəli tip yaratmaq həm də tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmaq tələbilə bağlı bir anlayışdır. Bu cəhətdən milli profisional dramaturgiyamızın banisi M.F.Axundovun məşhur «Hacı Qara» əsəri ən yaxşı nümunə sayıla bilər. «Hacı Qara» komediyasında XIX əsrdə Rusiyanın Azərbaycanı hərbi fəthindən sonra iqtisadi fəthə başladığı bir dövr öz bədii əksini tapmışdır. Bu dövrdə ölkəmiz işğalçı, talançı müstəmləkə rejiminin təzyiqi altında siyasi, iqtisadi, inzibati hüquqlarından.

idarə sistemindən tam məhrum edilmişdi. M.F.Axundov ictimai-iqtisadi dayaqlarını, əvvəlki nüfuzunu, imtiyazlarını büsbütün itirmiş, müflüsləşmiş Heydər bəyin, yeni meydana çıxmış, hər şeyi pulla ölçən, satqın, simasız ticarət burjuaziyasının nümayəndəsi olan Hacı Qaranın simasında, ictimai münasibətləri və həyat tərzi fonunda o dövrki Azərbaycan üçün son dərəcə real, tipik olan bir şəraitdə həm ümumiləşdirmə, həm də yüksək səviyyədə fərdiləşdirmə yolu ilə gedərək olduqca kamil, parlaq tipik xarakterlər, obrazlar yaratmışdır. Bununla yanaşı, komediyada Hacı Qara və Heydər bəy kimi əsas obrazların daxili portretlərinin tamamlanmasında mühüm rol oynayan və həm də mənsub olduqları zümrənin tipik xüsusiyyətlərini öz simalarında əks etdirən naçalnik, Ohan, Xəlil yüzbaşı, murov, yasavul və s. obrazlarla da qarşılaşırıq. Əsərdəki tipik şərait də məhz bu obrazlarla bağlı şəkildə formalaşır, reallaşır. Bu tipik şərait və tipik obrazlar həyat həqiqətinin, mövcud gerçəkliyin real təzahürü, əks-sədası olduğu üçün XIX əsr Azərbaycan varlığının tarixini, iqtisadiyyatını, sosial problemlərini, mənəvi-psixoloji vəziyyətini öyrənmək istəyən oxucuya geniş faktik material verir.

Yaxud «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin banisi, böyük vətənpərvər ədibimiz C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» komediyasına nəzər salaq. Əsərdə təsvir olunan Şeyx Nəsrullah obrazının simasında yazıçı əsrlər boyu müsəlman dünyasında ağalıq etmiş, dini «quldurluq silahına çevirmiş», yüzlərlə, bəlkə də minlərlə şarlatan, cəhalətpərəst ruhaniyə xas olan ən xarakter cizgiləri, tipik xüsusiyyətlərini ümumiləşdirmiş, onların riyakar təbiətlərini böyük məharətlə ifşa etmişdir.

Şeyx Nəsrullah təkcə ruhaniliyə xas olan ümumi cəhətlərin deyil, həm də yüksək səviyyədə işlənmiş fərdiləşdirmənin məhsulu olan, son dərəcə mürəkkəb daxili aləmə malik bir tipdir. O, dini elmlərə, şəriət qanunlarına dərindən bələddir, yeri gələndə onlardan öz şəxsi mənafeyi üçün ustalıqla istifadə edir, mahir psixoloqdur, fanatik, avam kütlənin əsəblərini idarə etməyi, onları lazımi istiqamətə yönəltməyi yaxşı bacarır, güclü nitqə, böyük aktyorluq məharətinə malikdir, həm ərəb, fars, həm Azərbaycan dillərində sərbəst danışır, gah səsini alçaldır,

gah yüksəldir, bəzən də ağlayıb ətrafdakı camaatı riqqətə gətirir, istədiyi anda vəziyyətdən çıxış yolu tapır, haldan-hala, sifətdən – sifətə girir. Göründüyü kimi, misal çəkdiyimiz Hacı Qara, Şeyx Nəsrullah obrazları sənətdə, bədii yaradıcılıqda ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmənin, həm də tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmaq bacarığının parlaq nümunələridir.

«Beləliklə, ədəbi tip, bir tərəfdən müxtəlif xalq, dövr, sinif, insanlara məxsus olan tipik ictimai səciyyələri, bu qəhrəmanların ictimai vəziyyətlərini, onların şəxsiyyət və fəaliyyətlərindəki ən mühüm tərəfləri inikas edir; o biri tərəfdən də müəllifin bu həyata qarşı olan hissi-fikri münasibətini ifadə etməklə, yalnız bu həyat və insanların tipik səciyyəsini vermir, bəlkə eyni zamanda öz sənətkarənə lövhələrlə oxucuların ürəyinə dərin təsir buraxır. Bu da ədəbi əsərin nə qədər böyük ictimai və mənəvi bir əhəmiyyətə malik olduğunu sübut edən dəlillərdəndir» (M.Rəfili).

İndiyədək söylənilən mülahizələrdən bir daha aydın olur ki, sənətdə tipiklik ilk növbədə ictimai həyatın, gerçəkliyin real, dəqiq inikasından ibarətdir. Bu mənada bədii yaradıcılıqda tipiklik həm də xəlqiliyin əsasıdır. Xəlqilik bir estetik katiqoriya kimi ancaq yüksək sənətkarlıq nümunəsi olan tipikliklə üzvi əlaqədə, vəhdətdə təzahür edir, meydana çıxır. Belinski nahaq yerə demirdi ki: «Xəlqiliyi bu və ya digər xalqın və ya ölkənin adət və ənənələrinin təsvirinin doğruluğu kimi başa düşmək lazımdırsa, o zaman xəlqilik bədii əsər üçün bir məziyyət deyil, zəruri bir şərtdir. Çünki hər bir xalqın həyatı özünə məxsus formalarda meydana çıxır. Deməк, həyatın təsviri doğrudursa, o təsvir, eyni zamanda xəlqidir».

Kamil sənət əsərlərində xəlqilik bu və ya başqa xalqın adət-ənənələrinin, məişətinin zahiri əksi kimi deyil, həmin xalqın ictimai təfəkkürünün, tarixi varlığının, milli düşüncə tərzinin, mənəvi-əxlaqi təsisatının bütövlükdə dərki və həqiqi, real bədii inikası kimi yaranır, formalaşır. L.N.Tolstoy deyirdi ki, ancaq öz xalqı ilə birlikdə yaşayan və onu yaxşı tanıyan yazıçı əsil mənada xalq sənətkarı ola bilər. Böyük rus dramaturqu A.N.Ostrovski bu fikri bir qədər də dəqiq ifadə edərək yazırdı: «Xalq yazıçısı olmaq üçün vətəni sevmək azdır. Vətən məhəbbəti sənətkarlara qüvvə, hiss versə də, mövzu

vermir, bunun üçün öz xalqını yaxşı tanımaq, onunla yaxından qaynayıb qarışmaq, doğma olmaq lazımdır».

N.A.Dobrolyubov isə sənətdə xəlqiliyi xalqın milli mənəviyyatının, xalq ruhunun təzahürü kimi qiymətləndirərək deyirdi: «Biz xəlqiliyi məhəlli, təbiət gözəlliklərinin ifadəsi, xalq arasında işlənən sözlərdən istifadə etmək, adətləri, qaydaları və sairəni düzgün göstərmək kimi başa düşmürük. Əsil xalq şairi olmaq üçün daha artıq şey tələb olunur: xalq ruhunu başa düşmək, onun həyatı ilə yaşamaq, onun səviyyəsində dayana bilmək, kitab təlimi, silki təsəvvür qalıqlarını və sairəni kənara atmaq, xalqın sahib olduğu sadə hislə həyatı duymağı bacarmaq lazımdır».

Bütün bunlarla yanaşı, yaradıcılıqda xəlqiliyə nail olmaq üçün sənətdə ən azı üç vacib şərtə əməl olunmalıdır. Birinci: sənətkarın qələmə aldığı mövzu öz-özlüyündə dərin milli-bəşəri məzmuna, ictimai-əxlaqi mündəricəyə, həyati əhəmiyyətə malik olmalı, xalqın taleyi, tarixi müqəddəratı ilə bağlı mütərəqqi ideallara, ümumxalq problemlərinə cavab verməlidir. İkincisi: bu mövzunun əsasında dayanan obrazlar xalqın istək və arzularının həqiqi daşıyıcıları olmalı, onun milli, tipik xüsusiyyətlərini öz varlığında yaşatmalı, həm ideya, məfkurə, həm də şəxsi, fərdi xüsusiyyətlərinə görə seçilməli, dövrün, zamanın sifarişlərini, bütünlükdə ümumxalq problemlərini həll etməyə qadir olan bütöv, kamil xarakterlər səviyyəsinə qalxmalıdır. Üçüncüsü: həm mövzu, həm də onun mərkəzində dayanan obrazlar sənətkarlıq cəhətdən də yüksək səviyyədə işlənilməli, öz həqiqi bədii həllini tapmalıdır. Çünki sənətdə xəlqilik təkcə təsvir olunan həyatın, hadisələrin, faktların, xarakterlərin doğruluğu, reallığı ilə bitmir, həm də bunların kamil bədii həlli, yüksək obrazlı təsviri, poetik əlvanlığı ilə bağlı bir anlayışdır. Bir sözlə, həqiqi sənətkarlıq, faktları dərindən ümumiləşdirmə bacarığı olmayan yerdə əsil xəlqilikdən söhbət gedə bilməz. Deməli, bədii əsərlərdə xəlqilik sənətkarlığın tərkib hissəsi və onu tamamlayan daxili keyfiyyətlərdən biridir. Daha doğrusu: «Əsil sənətkar üçün yaradıcılıq istedadı nə deməkdirsə, xilqilik də o deməkdir» (V.Q.Belinski).

Sənətdə xəlqilik həm də orijinallıqla bağlı bir anlayışdır. Xəlqilik orijinallıqla vəhdətdə geniş, daha dərin məna kəsb edir, hətta dahilik səviyyəsinə yüksəlir. Bu mənada orijinallıq bu və ya başqa bir yazıçının, sənətkarın fərdi üslubu, nəfəsi, yaradıcılıq manerası çərçivəsindən çox-çox kənara çıxır. Burada sənətin və sənətkarın orijinallığı tarixi inkişafın müəyyən mərhələsində bütöv bir xalqın, millətin idrakının, əqli-mənəvi anlayışlarının, həyata, ictimai varlığa münasibətlərinin orijinallığı, özünəməxsusluğu kimi təzahür edir. Mənsub olduğu xalqın təfəkkür tərzinin, milli xarakterlərinin, tarixi ənənələrinin orijinallığına çevrilir. A.P.Çexov nahaq yerə demirdi ki: «Orijinallıq təkcə üslubla tamamlanmır, o həm də müəllifin təfəkkür tərzi, əqidəsi və s. ilə bağlıdır».

Xəlqiliklə orijinallığın belə geniş, fəlsəfi mənada vəhdəti, sadəcə olaraq, fərdi üslubun, qələmə alınan mövzuların, obrazların, təsvir vasitələrinin yeniliyi, dilin reallığı və ifadə gözəlliyilə bitmir. Öz-özlüyündə böyük məziyyət olsa da, bu az-çox istedada, poetik təfəkkürə malik olan bütün sənətkarların yaradıcılığına xas olan bir xüsusiyyətdir. Dövrünün fövqündə dayanan böyük novator sənətkarların yaradıcılığında orijinallıq, hər şeydən əvvəl, onların xalq həyatına, milli varlığa, ictimai hadisələrə, bəşəri qayğılara münasibətinin, idrak üsulunun yeniliyi, təzəliyi, mənsub olduğu xalqın şüurunda, mənəvi aləmində baş verən intibahın, tərəqqinin həqiqi bədii inikası kimi meydana çıxır, təbliğ etdikləri ictimai-estetik idealın, vətəndaşlıq pafosun real təzahürünə çevrilir.

Orijinallıq sənətdə novatorluğun da əsası, ilkin şərtidir. Yeni, orijinal bədii təfəkkürdən, təsvir və ifadə vasitələrindən məhrum qələm sahibi, yaradıcı heç vaxt novator sənətkar səviyyəsinə qalxa bilməz. Böyük söz ustaları özlərindən əvvəlki yaradıcılıq ənənələrinə söykənsə də, onlardan yerli-yerində bəhrələnsə də, heç vaxt bu ənənələrin çərçivəsinə sığınıb qalmırlar, daim orijinallığa, novatorluğa can atır, təzə mövzu, məzmun, ideya, janr, poetik fikir, ifadə, təsvir və vasitələrinin axtarışına çıxırlar və bununla da yeni bir ədəbi ənənənin əsasını qoyurlar. Məhz bu xüsusiyyətlərə görə biz Nizami, Füzuli, Vaqif, M.F.Axundov, Sabir, C.Məmmədquluzadə kimi nəhəng ədəbi simalara həm də böyük novator sənətkarlar deyirik. Heç

kimə oxşamayan nadir istedad, orijinal bədii təfəkkür sahibi olan, «yeni tərzə, üsluba qadir sənətkaram mən, şeir-sənət məbədi abad oldu əlimlə» deyən Nizami erkən intibah dövrünün ictimai, fəlsəfi, ədəbi, nəzəri tələblərindən çıxış edərək uzun müddət bədii yaradıcılıq aləmində hakim mövqe tutan «Xəmsə» ənənələrinin və bu gün də yaşayan sənətkarlıq prinsiplərinin əsasını qoydu.

Nizami ənənələrinin ləyaqətli davamçısı olan Füzuli dövrünün poetik sifarişinə uyğun olaraq qəzəl, qəsidə, rübai janrını ön plana çəkdi və bu sahədə əbədi olaraq sənət dünyasının fövqündə dayanan yeni orijinal bir ədəbi məktəbin banisi və bütünlükdə ədəbiyyat tarixində böyük, ölməz novator şair kimi tanındı, şöhrət qazandı. Vaqif klassik poeziya ilə xalq şeiri ənənələri əsasında yeni bir ədəbi üslub formalaşdırdı, qoşma janrını həm yazılı, həm də şifahi ədəbiyyatda əsas, aparıcı janra çevirdi, şeirə, sənətə, sözün həqiqi mənasında, mili ruh, yeni məzmun, realist çalarlar, bədii əlvanlıq gətirdi, öz yaradıcılığı ilə orijinal poetik düşüncə sahibi, əsil novator sənətkar olduğunu göstərdi.

XIX əsrdə Azərbaycanda yüksək vətəndaşlıq məramı, mili intibah, mənəvi dirçəliş və mədəni tərəqqi uğrunda gedən hərəkatın başında dayanan, bədii yaradıcılıqda epiqonçuluğa, mədahlığa, cəhalətə, quru nəsihətçiliyə qarşı barışmaz mübarizə elan edən, ədəbiyyatımızda dram və roman janrlarının əsasını qoyan, bütünlükdə ədəbi-ictimai fikir tariximizi tamamilə yeni, daha yüksək bir mərhələyə qaldıran mütəffəkkir ədibimiz M.F.Axundovun həm yazıçılıq, həm də elmi-nəzəri fəaliyyəti sənətdə ənənə və novatorluğa münasibətin parlaq nümunəsidir. Bu xüsusiyyət M.F.Axundov ənənələrini ideya, məzmun, forma və sənətkarlıq cəhətdən də yüksək zirvəyə qaldıran, məşhur «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin baniləri C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir və Ə.Haqverdiyev yaradıcılığına da eyni dərəcədə xasdır. Bütün bu deyilənlər göstərir ki, bədii söz sənətində ənənə anlayışının əsasında klassik irslə daxili vəhdət, ədəbi varislik, novatorluq anlayışının əsasında isə xüsusi istedad, orijinallıq, yeni fikir, ideya, yüksək sənətkarlıq kimi zəruri, vacib elmi-nəzəri tələblər dayanır.

Ədəbiyyatda, sənətdə xəlqilik, millilik, bəşərilik biri digərini tamamlayan, biri digəri ilə qarşılıqlı əlaqədə, vəhdətdə yaranıb formalaşan bədii katiqoriyalardır. Millilik xəlqiliyə nisbətən daha geniş, daha dərin və əhatəli bir anlayışdır. Çünki xəlqilik hələ tam formalaşmamış bir ictimai toplumun əqli-mənəvi dünyasının bədii ifadəsidirsə, millilik siyasi-iqtisadi, mənəvi-mədəni cəhətdən tam formalaşmış, artıq milli şüura, milli təfəkkür tərzinə yiyələnmiş, vahid bir formada düşünən, vahid bir dildə danışan bir cəmiyyətin, toplumun dünyagörüşünün poetik təzahürüdür. Həm klassik, həm də müasir ədəbiyyatımızın tarixində buna nümunə olan sənət əsərləri çoxdur.

Bu cəhətdən daha çox diqqətəlayiq sənət abidələrindən biri İ.Şıxlının «Dəli Kür» əsəridir. «Dəli Kür» xəlqiliklə milliyin bütün təzahürlərini özündə birləşdirən zəngin xarakterlər romanıdır. Bu heç də o demək deyildir ki, əsər ictimai, tarixi problemlərdən uzaqdır, dövrün tipik, orijinal məsələlərinə toxunmamışdır. Xeyir! Çar Rusiyasının ağır müstəmləkəçi siyasəti, mülkədar-kəndli münasibətləri, ictimai bərabərsizlik, yeni və köhnə təhsil üsulunun mübarizəsi, ruhaniliyin iflası, milli intibah, inqilabi, demokratik ideyaların oyanması, qadın hüquqsuzluğu və s. kimi XIX əsrin ikinci yarısındakı Azərbaycan üçün tipik, səciyyəvi olan problemlərin hamısı bu və ya başqa dərəcədə «Dəli Kür» romanında öz əksini tapmışdır.

Lakin məsələ bunda deyildir. Yaxşı cəhət odur ki, romanda bədii təsvirin istiqaməti problemlərdən obrazlara, xarakterlərə doğru getmir. Əksinə, problemlər canlı insan xarakterlərinin, milli psixologiyanın, mənəvi aləmin fonunda, tipik zəmində açılır, aydınlaşır. Burada elmi faktlar, tarixi həqiqət sənətkar təxəyyülünün süzgəcindən keçirdilərək ümumiləşdirilmiş, bədii idraka, obrazlı təfəkkürə çevrilmiş, tipik şəraitdə tipik xarakterlər səviyyəsində yenidən həyata qaytarılmışdır.

Əsərdə təsvir olunan obrazların içərisində həyatiliyinə, bədii kamilliyinə, tipikliyinə və milli spesifik xüsusiyyətlərinə görə Cahandar ağa xüsusi yer tutur. Bu obraz «Dəli Kür» romanının canı, bel sütunudur. Cahandar ağa sırf real səpkidə

işlənmiş, mürəkkəb təbiətli, vahid, bitkin xarakterə malik bir obrazdır. Onunla bağlı olan bütün təsvirlərdə, həqiqi mənada tipiklik, xəlqilik özünü göstərir. Burada «xəlqilik» ifadəsi bəzilərinə qəribə görünə bilər. Çünki çox vaxt bizdə yalnış olaraq, bunu ancaq müsbət hadisələrin və ya müsbət qəhrəmanların təsvirilə bağlı bir anlayış hesab edirlər. Əsilində, V.Q.Belinskinin dediyi kimi, «Yazıçının qələmə aldığı obyektin mənfi, yaxud müsbətliyindən asılı olmayaraq», xəlqilik həqiqi bədii əsər üçün zəruri şərtdir, sənətkarlığın, yaradıcılığın əsas tərkib hissəsidir. Bu mənada Cahandar ağa da bədiilik və təsvirin reallığı cəhətdən «Dəli Kür» romanında ən real, ən xəlqi obrazdır. Bir ümumiləşdirilmiş xarakter, tip kimi yazıçının böyük nailiyyəti, yaradıcılıq kəşfidir.

Cahandar ağa həm düşüncə, həm də həyat tərzinə görə öz əsilinə, kökünə bağlı sırf milli xarakterdir. Onun haqqında mühakimə yürüdülərkən bu xüsusiyyət mütləq nəzərə alınmalıdır. Yadda saxlamaq lazımdır ki, sinfi mənsubiyyətcə mülkədar olan Cahandar ağa, eyni zamanda, müəyyən bir xalqa məxsus milli fərddir. Onunla bağlı olan bu iki ictimai-siyasi faktoru, ümumiyyətlə, bədii obrazlara münasibətdə milli və sinfi anlayışları bir-birinə qarışdırmaq, eyniləşdirmək olmaz. Cahandar ağa Qori Seminariyasına şagird yığmaq üçün kəndə gəlmiş Çerniyayevskini ən çətin dəqiqələrdə müdafiə edir. Onu Molla Sadığın təhriki ilə törədilmiş fitnəkarlıqdan qoruyur, alicənablıq göstərir. Cahandar ağa bu işi xüsusi məqsəd üçün görmür. O, hər şeydən əvvəl şəxsiyyətindən, məramından asılı olmayaraq, qonağı toxunulmaz, müqəddəs sayan xalqımızın gözəl, nəcib milli adətinə əməl edir: «Qonağa əl qaldırmazlar» deyir. Belə bir ali keyfiyyəti, əxlaqi məziyyəti Cahandar ağa mənsub olduğu sinifdən deyil, xalqından, milli adət-ənənələrimizdən əxz etmişdir.

Başqa bir misal: düşmənləri Cahandar ağanın sevimli atının yalmanını, quyruğunu qırxırlar. Ata-baba adətlərimizə görə bu kişi üçün ən ağır, dəhşətli təhqir hesab olunur. Heç bir çətinlik qarşısında başını əyməyən, təmkinli, qürurunu itirməyən Cahandar ağa atının eybəcər hala düşdüyünü gördükdə tab gətirə bilmir. Əzabdan qəddi əyilir, beli bükülür, sinəsi alışıb yanır, həyatda ilk dəfə özünə ölüm arzulayır. Təhqir

olunduğunu gizlətmək üçün ömür-gün sirdaşı, həmdəmi, arxası hesab etdiyi atını güllə ilə vurur, qayadan uçurur. Burada Cahandar ağanın keçirdiyi iztirablar milli ləyaqət hissinə əsaslandığı üçün olduqca təbii və təsirlidir. Biz bir anlığa onun şəxsiyyətini də, baş verən hadisəni də az-çox öz əməllərinin nəticəsi olduğunu da unuduruq. Gözlərimiz önündə ipə-sapa yatmayan ağa, mülkədar əvəznə, iztirab çəkən, dərddən qovrulan mərd bir insan, milli qeyrət rəmzi olan bir xarakter canlanır.

Yazıçı Cahandar ağanı ona qarşı rəğbət oyatmaq naminə belə təsvir etmir. Bunu təsvirin reallığı, bədii həqiqətə çevrilmiş həyat həqiqəti, xarakterin xəlqiliyi, tipik, milli xüsusiyyətləri, məntiqi inkişafı, tamlığı tələb edir. Ümumiyyətlə, Cahandar ağa əvvəlcədən hazırlanmış qara və ağ boyalı ştamplardan, sxematizmdən tamamilə uzaq, real gerçəkliyə uyğun bir obrazdır, sənətdə xəlqiliyin və milliliyin bariz nümunəsidir.

Sənətdə, bədii yaradıcılıqla millilik bəşəri ideallarin əsasıdır. Böyük, kamil sənət əsərlərində millilikdə bəşərilik vacib ictimai-estetik meyar, daxili keyfiyyət kimi təzahür edir, reallaşır. Çünki hər bir fərd, onun toplumu olan xalq, millət Yer kürəsinin, bütünlükdə bəşər evinin övladı, sakinidir. Ümumiyyətlə, milli dəyərlərsiz, milli təfəkkür və milli təsisatsız, ayrılıqda, öz-özlüyündə, göydəndüşmə bəşəri dəyərlər, bəşəri təfəkkür, zəka, bəşəri mədəniyyət mövcud deyildir. «Tarix göstərir ki, öz xalqını doğrudan da sevən, onun taleyi və gələcəyilə ciddi məşğul olan, həm də bir sənətkar kimi böyük istedada malik olan şəxslər öz milli mədəniyyəti çərçivəsinə bağlanıb qalmamış, eyni zamanda, ümumbəşəri ideallarin və əməllərin də tərənnümçüsü olmuş, bu yolla da öz xalqının mənəvi həyat üfüqlərini daha da genişləndirməyə, dünya mədəniyyətində onun da mövqe qazanması uğrunda çalışmışdır» (S.Vurğun)

Ədəbiyyatda, sənətdə də xəlqilik və onun daha yüksək forması olan millilik milli xarakterlər, obrazlar vasitəsilə, böyük sənətkarlıqla, məhəlli çərçivələrdən yüksəkdə, dünyəvi aspektdə təsvir və təcəssüm olunubsa, o mütləq bəşəri məna, bəşəri siqlət kəsb edir. V.Q.Belinskinin sözlərilə desək: «Xəlqilik

siyasi həyatda və ədəbiyyatda böyük şeydir, lakin bütün həqiqi anlayışlar kimi o öz-özlüyündə birtərəflidir və yalnız özünün əks tərəfilə əlaqədə alındıqda həqiqətə çevrilir. Xəlqiliyin əks tərəfi ümumbəşərilik mənasında ümumidir... Yalnız o ədəbiyyat əsil mənada xəlqidir (həm də millidir) ki, o eyni zamanda ümumbəşəridir».

Burada, yeri gəlmişkən, bir məsələyə də aydınlıq gətirmək lazımdır. Məlumdur ki, bədii yaradıcılığın əsası, obyekti insandır, onun ictimai-fərdi siması, əqli-mənəvi dünyası, əməli fəaliyyəti, mürəkkəb, çox mənalı həyat tərzi, hünər və rəşadəti, bəşəri qayğı və arzularıdır. Bu xüsusiyyətləri və bütünlükdə insanlığın həm əzab-əziyyət, həm də sevinc və kədərlə dolu tarixini bədii sənət ustaları canlı, dinamik, bir-birindən seçilən fərdi insan obrazları vasitəsilə əks etdirir. V.Q.Belinski nahaq yerə demirdi ki, sənətkar obrazlar vasitəsilə fikirləşir, ictimai ideal, qayə və arzularını onların dililə oxucuya çatdırır.

Elə buna görə də bədii yaradıcılığa obrazlı sənət deyilir. Əsilində, obraz sözü öz-özlüyündə ümumi anlayışdır. Ancaq bədii yaradıcılıqda onun ictimai çəkisi, məna tutumu, əxlaqi-estetik təsiri həmişə eyni səviyyədə olmur, yerinə, mövqeyinə, zaman və məkan hüdudlarına, mili spesifik xüsusiyyətlərinə görə müxtəlif formada, müxtəlif səpkidə təzahür edir. Çünki həyatda, cəmiyyətdə insanlar, ayrı-ayrı fərdlər ağıl, zəka, ictimai təfəkkür, dünyagörüşü, əzm, iradə, namus, qeyrət, vətəndaşlıq mövqeyi, mili-bəşəri ləyaqət, mənəvi-əxlaqi təkamül cəhətdən heç vaxt bir-birinə oxşamırlar.

«Poeziya sənəti» əsərinin müəllifi Bualo vaxtilə bu məsələdən bəhs edərək göstərirdi ki, obraz geniş, mürəkkəb, çoxçalarlı və çoxmənalı bir anlayışdr, həyatı və insani özünəməxsus poetik bir formada ifadə vasitəsidir. O yazırdı: «Təbiət tükənməz səxavətilə insanların hərəsinə bir xüsusiyyət, hər birinə başqa bir sifət və cizgi bəxs edir, lakin çox iti və nüfuzedici şair nəzərlərinə malik olmaq lazımdır ki, həmin cizgiləri və xüsusiyyətləri adamların yerişindən, duruşundan və baxışından duyasan və göstərəsən».

İnsanlığa və cəmiyyət hadisələrinə xas olan bu müxtəliflik, çoxcəhətlilik varlığın, real həyatın bədii inikası olan

sənət əsərlərində də eynilə öz əksini tapır. Beləliklə, bədii əsərdə təsvir olunan hadisələrin inkişafındakı yerinə, mövqeyinə, məzmunun, ideyanın, müəllif qayəsinin açılmasındakı xidmətlərinə, bütünlükdə mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinə görə obraz anlayışının hududları genişlənir və o, yeni, spesifik məna çalarları kəsb edir. Məhz bu xüsusi məna çalarları ilə bağlı olaraq ədəbiyyatşünaslıqda obraz sözünün yerində tip, xarakter, müsbət qəhrəman, mənfi qəhrəman, baş qəhrəman, bədii qəhrəman, köməkçi obraz, epizodik obraz, personaj və s. ifadələr işlədilir.

Yuxarıda deyildiyi kimi, geniş ümumiləşdirmənin məhsulu olan tip obraz anlayışının ən yüksək və kamil bədii ifadəsidir. Bu xüsusiyyət, yəni ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmə, tipiklik bədii əsərlərdə təsvir olunan xarakter anlayışına da eyni dərəcədə aiddir. Möhkəm, dönməz iradə, əzm sahibi olan, xüsusi əlamət və keyfiyyətlərilə seçilən, ətraflı, mükəmməl, bədii cəhətdən tam və yüksək səviyyədə işlənilmiş insan obrazlarına xarakterlər deyilir. Xarakterin əsas və ilkin əlaməti tutduğu yoldan axıra kimi dönməmək, iradəsinə, əməlinə sadiqlik, əqidə və məsilək ardıcıllığı, bütövlüyüdür. Vaxtilə ədəbiyyat nəzəriyyəsinin banisi Aristotelin dediyi kimi, bədii əsərdə xarakter odur ki: «Orada iradənin istiqaməti özünü göstərir... Təsvir olunan şəxs xarakterə o zaman malik ola bilər ki, nitqində, yaxud hərəkətində necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı bir iradə istiqaməti olsun». Nəhayət, ən vacibi budur ki, «gərək xarakter ardıcıl olsun». Dahi mütəfəkkirin dediyi: «nitqində, yaxud hərəkətində, necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı bir iradə istiqaməti olsun» ifadəsi göstərir ki, bu xüsusiyyət mənfiliyindən, müsbətliyindən asılı olmayaraq, bütün tipik obrazlara, xarakterlərə eyni dərəcədə aiddir.

Bədii ədəbiyyatda xarakter bütöv əqidə, məsilək iradə sahibi olmaqla yanaşı, həm də yaşadıqları mühitdən yüksəkdə dayanan, öz hərəkətlərinə və əməllərinə görə seçilən, ardıcıl mübarizə əzminə malik obrazlara deyilir. Ədəbiyyatımızın tarixində Nizaminin Fərhad və Şirin, onun və Füzulinin yaratdıqları Leyli və Məcnun obrazlarının xarakterini müəyyənləşdirən əsas xüsusiyyət onların öz mənliklərinə və məhəbbətlərinə olan sadiqlik, dönməz, ardıcıl mübarizə əzmidir.

Onlar tutduqları yoldan, əhdindən, peymanından, müqəddəs arzu və istəklərindən heç kim, heç bir qüvvə, hətta ölüm belə döndərə bilmir. Məhz belə yüksək mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər, daxili bütövlük, iradə və mübarizə əzminin vəhdəti bu obrazları dünya ədəbiyyatının cəfakeşləri, ölməz xarakterləri səviyyəsinə qaldırmışdır.

Ədəbiyyatımızın sonrakı, XIX-XX əsr mərhələsində yaranan N.Vəzirovun «Müsibəti-Fəxrəddin» əsərindəki Fəxrəddin, Ə.Haqverdiyevin «Bəxtsiz cavan» pyesindəki Fərhad, C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» komediyasındakı İsgəndər, C.Cabbarlının «Od gəlini» faciəsindəki Elxan kimi ədəbi qəhrəmanlar da müasirləri üçün nümunə olmağa layiq xarakter obrazlardır. Onlar, hər şeydən əvvəl, öz dövrlərinin övladı, mövcud cəmiyyətin irəli sürdüyü yeni ictimai tələblərin, qabaqcıl ideyaların canlı təmsilçiləri, daşıyıcısıdırlar. Bu obrazların daxili aləmləri, ictimai-əxlaqi məramları, fərdi xarakterləri, elmə, maarifə, mədəniyyətə, yeni, mütərəqqi, qabaqcıl ideallara qənim kəsilmiş mürtəce anlayışlara, cəhalətin, fanatizmin əsas dayağı olan köhnə düşüncə və həyat tərzinə qarşı apardıqları amansız savaşda, ölüm-dirim mübarizəsində açılır, üzə çıxır. Bu dövrdə yaranan Hacı Qara (M.F.Axundov), Şeyx Nəsrullah (C.Məmmədquluzadə), Məşədi İbad (Ü.Hacıbəyov) kimi mənfi obrazlar da (əməllərində bütövlük olmasa da), Aristotelin sözlərilə desək, «nitqində, yaxud hərəkətində necəliyindən asılı olmayaraq», müəyyən «iradə istiqamətinə» malik olduqları üçün tipik, kamil xarakterlərdir.

Bədii əsərlərdə hadisələrin önündə gedən, məzmunun, ideyanın, icimai-estetik məramın açılmasında mühüm rol oynayan əsas aparıcı obrazlara baş qəhrəman deyilir. Çox vaxt yazıçılar əsərlərinə də baş qəhrəmanların, aparıcı obrazların adlarını qoyur. Məsələn, «Xosrov və Şirin», «İsgəndərnamə», «Hacı Qara», «Müsibəti-Fəxrəddin», «Ağa Məhəmməd şah Qacar», «Nadir şah», «Sevil», «Almas», «Vaqif», «Topal Teymur» və s.

Hərgah bədii əsərlərdə ictimai-estetik ideal, yazıçının qayəsi müsbət obrazlar vasitəsilə ifadə olunursa, belə obrazlara müsbət qəhrəman, mənfi, satirik obrazlarla ifadə olunursa, bu

cür obrazlara mənfi qəhrəman deyilir. Məsələn, «Leyli və Məcnun»da Leyli, Məcnun, «Bəxtsiz cavan» pyesində Fərhad, «Bahadır və Sona» romanında Bahadır, «Od gəlini» faciəsində Elxan, «Peyğəmbər» əsərində Məhəmməd peyğəmbər və s. obrazlar müsbət qəhrəman, «Mərdi-xəsis»də Hacı Qara, «Müsibəti-Fəxrəddin»də Rüstəm bəy, «Dağılan tifaq»da Nəcəf bəy, «Ölülər»də Şeyx Nəsrullah, «Vaqif»də Ağa Məhəmməd şah Qacar kimi obrazlar mənfi qəhrəman sayılırlar.

Personaj adlanan köməkçi, epizodik obrazların da bədii əsərlərdə özlərinə məxsus yeri, müəyyən mövqeyi, ictimai funksiyaları vardır. Bir çox hallarda onlar əsərdə cərəyan edən hadisələrin inkişafında, əsas obrazların, xarakterlərin, qoyulmuş ideyanın, bədii məzmunun açılmasında, tamamlanmasında mühüm rol oynayırlar. Böyük sənətkarlar köməkçi, epizodik obrazları da yüksək səviyyədə fərdiləşdirərək yadda qalan tip səviyyəsinə qaldırırlar.

Belə köməkçi obrazlara «Hacı Qara»da nökər Kərəməli, «Məşədi İbad»da hanbal, «Ölülər»də Şeyx Əhməd, «Dəli yığıncağı»nda Həzrət Əşrəf və s. əyani misaldır. Yerli-yerində ağasını ifşa edən, gülünc vəziyyətdə qoyan Kərəməlisiz Hacı Qaranı, baş qəhrəmanın xəsis, maymaq, gülünc xarakterinin açılmasında xüsusi yeri olan hambalsız Məşədi İbadı, hiyləgər, aradüzəldən, ağasının sağ əli olan Şeyx Əhmədsiz Şeyx Nəsrullahı tam təsəvvür etmək çətindir.

Həzrət Əşrəfə gəldikdə isə ötəri, epizodik bir obraz olduğuna baxmayaraq, onun «Dəli yığıncağı» əsərində yeri, mövqeyi çox böyükdür. O, əsərin əvvəlində cəmi bir neçə dəfə pərdə arxasından başını çıxardaraq «pul», «pul» deyib yenidən qeybə çəkilir, daha sonrakı hadisələrdə gözə görünmür. C.Məmmədquluzadə Cənubi Azərbaycanda, Təbrizdə ağalıq edən bu şovinist fars hakiminin timsalında gözlərimiz önündə ağır müstəmləkə zülmü altında inləyən, siyasi hüquqdan məhrum, cəhalət, nadanlıq içərisində boğulan Şərq xalqlarının həyatı üçün çox tipik, ümumiləşdirilmiş bir səhnə canlandırır. Əsərin tənqidi ifşası, pafosu, ideyası, burada təsvir olunan bütün hadisələrin ictimai məzmun və mahiyyəti də məhz bu kiçik epizodik səhnə ilə bağlıdır.

Hakim Həzrət Əşrəf müstəmləkə aləminin xarakter nümayəndələrindən biridir. O, əvəzsiz hökm, ixtiyar sahibidir, hakimi-mütləqdir. Heç kim onun bir sözünü iki eləyə bilməz. Hətta yerli əhalinin ən möhtəbər, ən varlı, nüfuzlu adamları belə onun qarşısında tir-tir əsir. Həzrət Əşrəf əsarət altında saxladığı əhalini insan yerinə qoymur, onların dilinə, milli varlığına həqarətlə baxır. Heç nədən çəkinmədən xalqa öz doğma ana dilində danışmağı qadağan edir. Həzrət Əşrəfin müavini Hacı Naibin qorxa-qorxa camaata dediyi sözlər bu müstəmləkəçi ağanın mürtəce simasını çox yaxşı açır: «Hacılar...and verirəm sizi uzun qollu Həzrət Abbasa, əgər mümkünsə türkcə danışmayaq, çünki Həzrət Əşrəfin mənə qeyzi tutur».

Yerli əhalinin dilini bilməmək bir hakim kimi Həzrət Əşrəfi qətiyyən narahat etmir. Onun bu dili öyrənməyə ehtiyacı da yoxdur. Onu ancaq pul, ölkənin var-dövləti, sərvəti maraqlandırır. O, bütün işlərini bir kəlmə əmrlə, çığır-bağırla görür. Xalqı soyub talayan, ona həqarətlə yanaşan hakimə bundan artıq heç bir şey lazım deyildir. Çünki istismarın, qarətçiliyin, qorxunun, zor və qamçının dili hər yerdə eynidir. Milli zülmün, soyğunçuluğun, müstəmləkə ağalığının qanunu belədir. Onlara hər yerdə dili lal, qulağı kar, qəlbi, idrakı kor adamlar, əli bağlı qullar lazımdır. Həzrət Əşrəf də belə vəhşi, qeyri-insani siyasətin tipik icraçısıdır. O, artıq «dəli yığıncağına» çevrilmiş bir mühitdə bütün istədiklərinə çoxdan nail olmuşdur. Buradan göründüyü kimi, bədii yaradıcılıqda sənətkarlıqla təsvir olunan köməkçi, epizodik obrazların-personajların varlığı sənətin zəruri tələblərindən biridir və onların təkcə baş qəhrəmanların xarakterlərinin, ictimai-əxlaqi mövqeyinin açılmasında deyil, həm də bütünlükdə bədii əsərlərin tamlığında, kamilliyində rolu, əhəmiyyəti olduqca böyükdür.

Məlumdur ki, obraz təkcə insanla deyil, həm də təbiətlə, maddi aləmlə kainatda mövcud olan bütün əşya və predmetlərlə, canlı və cansız varlıqlarla da bağlı bir anlayışdır. Sənətkar adi qum dənəsindən tutmuş planetlərə qədər mövcud aləmin bütün əşya və predmetlərini, maddi nemətlərini sənətin, bədii yaradıcılığın predmetinə çevirə bilər. O, bu aləmi sadəcə

əks etdirməklə yox, ona hərəkət, canlı nəfəs, bədii vüsət vemək, daha doğrusu, onu obrazlı təfəkkürün məhsuluna çevirmək yolu ilə malik olur. Bununla yanaşı, sənətkar qələmə aldığı təbiət lövhələrinə, predmet və əşyalara ictimai-əxlaqi məzmun verir, onları insan həyatının, cəmiyyətin ən ümdə, aktual problemləri, qayğılarilə bağlayır, onları vacib, ibrətamiz, unudulmaz fakta, detala çevirir. «Rəssam Ayvazovskinin dəniz lövhələrini kim unuda bilər. M.P.Vaqifin «Durnalar»ını, Abbas Səhhətin «Yay səhəri»ni, Səməd Vurğunun «Talıstan» poemasında verdiyi təbiəti, «Ceyran» şeirini, Aşıq Ələsgərin «Dağlar»ını biz yüksək sənət nümunələri sayırıq. Nə üçün? Çünki burada yalnız bir dəniz, bir tufan, bir səhər, bir yamac, bir ceyran, bir durna qatarı və ya Göyçə dağları yoxdur. Burada həmin səhnə və əşyaların məhz ümumiləşdirilmiş bədii lövhəsi-obrazı vardır». (Mir Cəlal)

Həyata, təbiətə, müxtəlif əşya və predmetə həsr olunmuş əsərlərdə sənətkarın əhvali-ruhiyyəsi, hiss və həyəcanları ilə zamana, dövrə, ictimai hadisələrə münasibəti, bütünlükdə bədii-estetik məramı vəhdət təşkil edir. Bu cəhətdən Aşıq Ələsgərin dağlara həsr olunmuş şeirləri gözəl nümunədir. Birinci «Dağlar» şeirində şairin şən, nikbin əhvali-ruhiyyəsinə uyğun olaraq dağlar da laləyə, süsənə bürünərək insanlara səxavət paylayır, yoxsula, şaha, gədaya fərq qoymayaraq qoynunda yer verir, onlara bol-bol nemət, «ali həyat» bəxş edir:

Bahar fəsili, yaz ayları gələndə,
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.
Yoxsulu, ərbabı, şahı, gədanı
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.

* * * *

Xəstə üçün təpəsində qar olur,
Hər cür çiçək açır, taləzar olur,
Çeşməsindən abi-həyat car olur,
Dağıdır möhnəti, məlalı dağlar.

İkinci «Dağlar» şeirində zamanın gərdişinə üyğun olaraq təsvirin də ruhu, ahəngi dəyişmiş, onun məzmunu qəmə, kədərə bürünmüşdür. Şairin qəlbi kimi dağlar da məlul, küskün, pərişandır. Çünki xaçpərəstlərin (ermənilərin) buntu

nəticəsində onun yolu, irizi bağlanmış, «cah-cəlallı, səfalı, «mərd igidlər məskəni olan» yaylaqları sahibsiz qalmış, yurdu-yuvası xarabaya çevrilmiş, başını çən-duman almışdır. Bu möhnətə dözə bilməyib «Ölsün Ələsgər tək qulların, dağlar» deyən şair böyük ürək ağrısı ilə yazır:

Hanı mən gördüyüm büsatlar?!
Dərdimənlər görsə, tez bağrı çatlar;
Mələşmir sürülər, kişləmir atlar,
Niyə pərişandı halların, dağlar?

* * * *

Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?!
Görəndə gözümdən car oldu sellər...
Seyr etmir köksündə türfə gözəllər,
Sancılmış buxağa güllərin, dağlar!...

* * * *

Gözəllər çeşməndən götürmür abı,
Dad verə dəhanə kövsər şərabı.
Xaçpərəstlə düşdü bund inqilabı.
Onunçün bağlandı yolların, dağlar!

Təbiət mənzərələrilə ictimai problemlərin vəhdətdə təsviri, bədii müqayisə yolu ilə cəmiyyəti bürümüş qayğı və dərdlərin yüksək səviyyədə obrazlı, poetik ifadəsi A.Səhhət yaradıcılığında da mühüm yer tutur. Şair təbiətə cansız, donuq bir aləm kimi baxmır, onu cəmiyyətlə, insanların həyat və taleyilə, vətəndaşlıq qayğıları ilə bağlayır, həmahəng təsvir edir. Vətən torpağı gözəldir, füsünkardır, onun hər güşəsinin, hər fəsilinin öz rəngi, öz boyası, ətiri vardır. Şair bu gözəlliyi böyük məhəbbət, iftixar hissilə tərənnüm edir:

Od tutub qırmızı atəşlə yenə yandı üfüq,
Şəfəqin qırmızı rəngilə işıqlandı üfüq.
Yumşaq göy çəmənin üstə düşüb şeh gecədən,
İsti yoxdur, hələ var bir balaca meh gecədən,
Ağ dumanlar ucalır göy üzünə dağlardan,
Çox sərindir havası, keçmə bu yaylaqlardan.

Şair yay səhərinin bu rəngarəng, cazibədar tablosunu çəkdikdən sonra yay axşamının təsvirinə keçir. Burada vəziyyət də, təbii mənzərə də, şairin nikbin əhvali-ruhiyyəsi də tamamilə

dəyişir, qayğılı, kədərli notlarla, ictimai ədalətsizliyə, haqsızlığa qarşı qəti etirazla əvəz olunur. Gözlərimizin önündə «yorğun-yorğun», «istinin, tozun içində», «xırmanlarda, tarlalarda, biçində» çalışan, «tər tökən» kəndlilərin, zəhmətkeşlərin ağır həyatı canlanır.

Məlum olur ki:

Var bu kənddə yenə elə yoxsullar
Nə cütü var, nə kotanı, nə kəli,
Ölmək istər, yetişməyir əcəli,
Allahpayı dilər, ağlar, zoqquldar.

Bir çox hallarda şairlər, yazıçılar təbiət təsvirlərindən, peysajlardan bədii əsərlərdə qoyulan, təsvir olunan hadisələrin məzmununu, ideyasını, ictimai-estetik məramını daha yaxşı qavramaqda onların məna çalarlarını, emosionallığını, təsvir qüvvəsini daha da artıran poetik fon, bədii müqəddimə kimi istifadə edirlər. Buna Ş.İ.Xətayinin «Dəhnamə», M.F.Axundovun «Şərq poeması» əsərlərinin əvvəlində verilmiş təbiət təsvirləri gözəl nümunədir. M.F.Axundov poemanın məzmununa, əsas mətləbə keçməmişdən əvvəl oxucuya baharın gəlişilə al-əlvan dona bürünmüş, dil açıb danışan, qəlb oxşayan nəğmələr oxuyan, dağı, dərəni, çəməni gül-çiçəyə bələnib ətrafa ətir saçan, yer üzünü nura, şəfəqə qərq edən, təzə gəlin kimi cilvələnən, nazlanan, insanlara sevinc dolu duyğular, fərəh, gözəllik bəxş edən bir mənzərə, təbiətin canlı obrazını təqdim edir:

Cansıza can verir, hər səmti saran mənzərələr,
Şah kimi bağda çələng taxmış ağaclar ucalır,
Göylərə yetmək üçün sanki şəfəqdən öc alır.
Qızaran, bağrı qara lalə də mey içmədə bax,
Nüşabə nəsili kimi badə götürmüş zanbaq.
Güllərin sağlığına badəni şəbnəmdən içir,
Çoxuna nəşəli bir göz vuraraq gendən içir.
Hər tərəf şövqlü, almas kimi nurlanmışdır,
Nərgizin gözləri məstana xumarlanmışdır.

Hər misrası əlvan bir tablonu xatırladan bu gözəl təbiət mənzərələrinin parlaq obrazlı tərənnümündən sonra M.F.Axundov «Qapanıb şairin gözləri, eyvah bu gün» deyərək

ürəyində qövr edən dərdlərin geniş təsvirinə keçir. Məlum olur ki, şairi təbiətin gözəl mənzərələrindən zövq almaqdan, nəşədən, sevincdən uzaq salan odur ki, şeir mülkünün bülbülü susub, şairlər məclisinin məşəli sönüb, « öz nurlu zəkası ilə şimala nur saçan», «dörd ana, yeddi atadan doğulmuş», indiyədək «yaradanın hələ görmədiyi bir düha» quldurların əlilə məhv edilib, ağır cinayətin qurbanı olub, «şeirlər xəzinəsi» qara torpağa gömülüb. Bir sözlə, şeir dünyasının günəşi Puşkin əbədiyyətə qovuşub:

Elə bir Puşkin ki, bütün aləm onun nəğməsinə
Afərinlər deyə qoymuşdu dağın zirvəsinə!
Elə bir Puşkin ki, ona göydə buludlar da yanır,
Ağ vərəqlər bəzənib ondakı sənətə yanır.

Təbiət mənzərələrilə bərabər sənətkarlar şam, pərvanə, gül, bülbül, ceyran, göyərçin, səba yeli, bulud, duman, ay, günəş, yağış kimi canlı və cansız aləmi, təbii varlıqları da bədii sənətin predmetinə çevirir, insaniləşdirir, onlara canlı nəfəs, poetik məzmun və məna verir, onları təsvir etdikləri qəhrəmanların daxili aləmini, arzu və istəklərini, kədər və iztirablarını daha yaxşı açan, tamamlayan həmdəm, köməkçi obraz səviyyəsinə qaldırır. Bu cür təbii varlıqların təsvirinə, obrazlaşdırılmasına dahi şairimiz Füzulinin «Leyli və Məcnun» poemasında böyük məhəbbət cəfakeşləri olan Leylinin, Məcnunun dağ, çeşmə, ceyran, göyərçin, şam, pərvanə, ay, bulud, badi-səba, dəvə ilə olan söhbətləri, vəsfi-halları ən yaxşı misaldır. Nümunə üçün Leylinin özü kimi fədakar, əzabkeş aşiq, eşq divanəsi, sirdaş saydığı və özü kimi acınacaqlı tale sahibi olan çıraqla söhbətinə, dərd-halına nəzər salmaq kifayətdir:

Key didəsi bağlı, bağrı dağlı!
Başı qaralı, ayağı bağlı!...
Mən həm sənə bənzərəm, vəfadə,
Bəlkə neçə mərtəbə ziyadə.
Sən gecə həmin yanırsan, ey zar!
Mən gecəvü gündüzəm girifdar...

Xoşdur sənə sirrini, töküb yaş,
Məclislər içində eyləmək faş...
Mən sabiti-ərseyi-bəlayəm.
Ney kimi xəzaneyi-həvayəm.
Olmam olur-olmaz ilə dəmsaz,
Başım kəsilirsə, söyləməm raz.

İndiyədək deyilən fikirlər və gətirilən misallar göstərir ki, böyük sənətkarlar üçün köməkçi obraz, personaj və mövzu məsələsi heç vaxt problem olmayıb, onları daha çox əsərlərinin ideyası, ictimai məzmunu, bədii vüsəti məsələsi düşündürmüş, başqa amillər, işlətdikləri forma və təsvir vasitələri isə ancaq bu məqsədə, bu marama xidmət etmişdir.

## ƏDƏBİYYATDA, SƏNƏTDƏ MƏZMUN VƏ FORMA

Məlumdur ki, ictimai şüurun xüsusi formalarından biri olan, həyatı, varlığı lövhələrlə, obrazlı şəkildə əks etdirən ədəbiyyat, incəsənət çox çətin və mürəkkəb bir yaradıcılıq prosesidir. Bu prosesdə məzmun və formanın yeri, mövqeyi, əhəmiyyəti son dərəcə böyük və həllediciDir. Həyatda bütün canlı aləmin, predmet, hadisə və əhvalatların bu və ya başqa şəkildə öz məzmun və forması vardır. Ancaq sənətdə, bədii yaradıcılıqda məzmun və forma canlı aləmin, həyati predmetlərin məzmun və forma anlayışından tamamilə fərqlənir. Sənətdə məzmun və forma dərin ictimai-əxlaqi, estetik məzmuna malik idrak prosesi, dərk olunmuş ideya, ideal, məfkurə vasitəsidir.

Həyatda olduğu kimi, incəsənətin də bütün sahələrində məzmun birinci, forma ikincidir. Gözəllikdən, dərin idraki mənadan məhrum, «qəribəliyi və yeniliyi olmayan bir məzmun adama qətiyyən zövq və fərəh verə bilməz» (M.F.Axundov). Məzmunsuz yaradıcılıq nümunəsi nə qədər əlvan, poetik formada ifadə olunursa olsun, o həqiqi sənət əsəri sayıla bilməz. «Yalnız məzmun hər bir şair üçün - dahi şair üçün də, sadəcə istedadlı şair üçün də – həqiqi meyar ola bilər... Məzmunsuz olub rəvan və ahəngdar şeir yalnız poetik forma olaraq qalır; həqiqi natiqliklə müqayisədə ritorika nə qədər zəifdirsə, belə şeir də həqiqi poeziya ilə müqayisədə bir o qədər zəif və mənasızdır. Şairin poetik olması üçün nəinki rəvanlıq və gözəl ahəng, hətta hiss özü də azdır; burada hər bir poeziyanın əsil məzmununu təşkil edən fikir lazımdır» (V.Q.Belinski).

Sənət əsərlərinin əsasında həyat həqiqəti və ondan doğan məzmun dayanır. Məzmunun ilk və birinci komponenti isə mövzudur. Çünki yaradıcılıq prosesində məzmunla bağlı sonradan formalaşan komponentlər – bədii məzmun, ideya, ictimai-estetik ideal, sənətkar qayəsi, müasirlik duyğusu mövzudan başlanır, ondan qidalanaraq reallaşır. Ümumiyyətlə, mövzusuz bu komponetlərin heç biri öz-özlüyündə mövcud ola bilməz. Həyatda isə mövzular son dərəcə çoxşaxəli, sistemsiz, qarışıq, dolaşıq və mürəkkəb olur. Buna görə də sənətkar

qələmə almaq istədiyi mövzu üzərində öz məqsədinə, ictimai-estetik məramına uyğun təsnifat aparır, onu qruplaşdırır, sistemə salır, əsas aparıcı xətti və köməkçi motivləri müəyyənləşdirir, ona lazım olan vacib xüsusiyyətləri seçib ön plana çəkir. Yazıçı yaradıcılıq prosesində tarixi, müasir, simvolik və ya fantastik mövzulara müraciət edə bilər. Ancaq bütün məqamlarda o dövrünün ictimai-estetik tələblərindən çıxış etməli, qələmə aldığı mövzuya müasir məzmun verməyi bacarmalıdır. Daha doğrusu, «yazıçı ötəri, keçici hadisə və keyfiyyətləri deyil, cəmiyyət həyatında mühüm əhəmiyyəti olan məsələləri ümumiləşdirməlidir. Həyati hadisələr və problemlər isə çox rəngarəng və intihasızdır. Bütün bunları bir yazıçının əhatə etməsi qeyri-mümkündür. Ona görə də hər bir sənətkar cəmiyyət həyatının konkret bir problemini daha dərindən öyrənməyə başlayır. Elə ki obyekt haqqında aydın və qəti qənaətə gəlir, yaxşı cəhətlərini təbliğ, pisləri isə tənqid üçün özündə tam hazırlıq hiss edir, onda qələmə sarılır. Sənətkarın müşahidə üçün seçdiyi bu sahə onun yaratdığı əsərin mövzusu hesab olunur». (Mir Cəlal)

Lakin bu o demək deyildir ki, sənətkar qələmə aldığı faktları, cəmiyyət hadisələrini, ictimai-əxlaqi problemləri həyatda olduğu kimi, eynilə bədii əsərinə köçürdür. Belə olsaydı, onun yazdığı əsər adi fotoya, həyatın cansız, quru, hərəkətsiz ifadəsinə, maraqsız təkrarına çevrilərdi. Yazıçı saf-çürük edib səliqəyə saldığı, dəqiqləşdirdiyi mövzunu aylarla qəlbində gəzdirir, özününküləşdirir, bir növ yaradıcılıq laboratoriyasında bəsiləyib ətə-qana doldurduqdan, tam əxz və dərk etdikdən sonra məzmun anlayışının ikinci mərhələsinə keçir. Həyat həqiqətini bədii həqiqətə çevirir, mövzuya tamamilə yeni məna, yeni bədii məzmun verir. Sənətdə əsil yaradıcılıq prosesi də buradan başlanır.

Beləliklə, bu yeni məzmun sənətkarın əqlinin, hiss və duyğularının, ictimai-əxlaqi məramının, gələcəkdə oxucuya təlqin edəcək ideyanın əsasına çevrilir. Artıq bədii fikrin və estetik mənanın təcəssümünə, daşıyıcısına çevrilmiş məzmun V.Q.Belinskinin dediyi kimi: «Xarici formada deyil, təsadüflərin bir-birinə bağlanmasında deyil, sənətkarların fikrində, niyyətindədir, onun hələ qələmi əlinə almamış təsəvvür etdiyi,

fikrində gəzdirdiyi surətlərdə, xəyallarda və rəngarəng gözəlliklərdədir, bir sözlə, yaradıcılığın konsepsiyasındadır. Sənətkar hələ qələmi əlinə götürməmiş bədii əsər onun qəlbində, ruhunda tamamilə hazır olmalıdır; yazmaq onun üçün ikinci dərəcəli bir işdir. Sənətkar şəxsləri əvvəlcə öz gözlərilə görməlidir ki, bu şəxslərin qarşılıqlı münasibətlərindən onun draması, yaxud povesti əmələ gəlir».

Mövzuya verilən bədii məzmun sənətdə orijinallığın, müstəqil poetik təfəkkürün nişanəsidir, sənətkarı bir-birindən ayıran əsas meyar, ölçü vahididir. Şairlər, yazıçılar müxtəlif dövrlərdə eyni mövzularda çoxlu əsərlər yazırlar. Məsələn, M.P.Vaqif XVIII əsrdə yazdığı «Görmədim» müxəmməsində deyir:

Mən cahan mülkündə mütləq doğru halət görmədim,
Hər nə gördüm, əyri gördüm, özgə babət görmədim,
Aşinalar ixtilatında sədaqət görmədim,
Beyəti-iqrari-imani dəyanət görmədim,
Bivəfadan lacərəm, təhsili-hacət görmədim.

XX əsrin əvvələrində isə M.Ə.Sabir bu mövzunu, motivi Allahla vəsvi-hal, sual-cavab, şikayət səviyyəsinə qaldıraraq yazır:

Daş qəlbli insanları neylərdin, ilahi?!
Bizdə bu soyuq qanları neylərdin, ilahi?!
Artdıqca həyasızlıq el olur mütəhəmil,
Hər zülmə dözən canları neylərdin, ilahi?!
Bir dövrdə kim, sidqü səfa qalmayacaqmış, -
Bilməm belə dövranları neylərdin, ilahi?!
Məzmunların göz yaşı dərya olacaqmış, -
Dəryaları, ümmanları neylərdin, ilahi?!
Sübhanəkə, sübhanəkə, sübhanəkə ya rəb!
Baxdıqca bu hikmətlərə heyran oluram həp!...

XX əsrin ortalarında S.Vurğun bu mövzuya sırf fəlsəfi aspektdən yanaşaraq dünyanın vəfasızlığını belə mənalandırırdı:

Buludlar dağılır uzaqda lay-lay,
Yenə öz yerində yuvarlanır ay,
Fəqət nə Cəlal var, nə də ki Humay,
Nə ömrə acıyır, nə yaşa dünya!
*** **** **** **** ***
Bir də görürsən ki, açılan solur,
Düşünən bir beyin bir torpaq olur,
Bir yandan boşalır, bir yandan dolur,
Sirrini verməyir sirdaşa dünya!...

Müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif sənətkarlar tərəfindən yazılmış, dövranın, zəmanənin ağır gərdişindən, insanların etibarsızlığından, dünyanın vəfasızlığından şikayətlə, etirazla dolu bu şeirlər eyni, müştərək mövzuda olsalar da, bir-birinə oxşamır, biri digərini təkrar etmir. Ona görə ki, şairlər bu mövzuya hərəsi öz poetik məramına uyğun yeni bədii məzmun vermişdir, problemi özlərinin fərdi dünyagörüşlərindən doğan ideyanın, ictimai idealın işığında əks və tərənnüm etmişlər.

Sənətdə məzmun anlayışının üçüncü komponenti bədii məzmundan doğan ideyadır. İdeyanın gücü, təsir dairəsi, ideoloji-məfkurəvi əhəmiyyəti onu formalaşdıran məzmunun zənginliyindən, dolğunluğundan asılıdır. İdeya sənətkarın oxucuya demək istədiyi fikirdir, idraki-tərbiyəvi konsepsiyasıdır, intibaha, ictimai tərəqqiyə, əqli-mənəvi təkamülə çağırış vasitəsidir, mübarizə silahıdır. «İdeya-bədii əsərin ana xətti, kökü, canıdır. Yazıçı həyatın müəyyən cəhətlərini əsərində canlandırdığı zaman müəyyən bir fikir, bir həyat anlayışı, bir mübarizə, bir mühakimə təlqin edir. Lakin yazıçı öz mühakiməsini mücərrəd bir şəkildə, açıqcasına və çılpaqcasına söyləmir. O, mürəkkəb bədii vasitələrlə, surətlərlə, təsvir etdiyi səciyyələrlə həyat anlayışını izah etməyə calışaraq, müəyyən bir nəticəyə gəlir ki, buna da bədii əsərin əsas ideyası deyilir... Əsərin ideyası- əsərdə təsvir edilən varlıqla əsərdə qoyulan ictimai məsələ, əsərin ümumi heyətindədir. Bu ideya sadə bir şəkildə deyil, mürəkkəbdir, canlıdır, geniş və zəngindir. İdeyanın varlığını kəşf etmək üçün bütün əsəri qavramaq, onu dərindən duymaq və anlamaq lazım gəlir» (M.Rəfili). Bədii əsərlərin dəyəri, siqləti və milli-bəşəri əhəmiyyəti də ilk növbədə

onların ifadə etdiyi ideyanın həyatiliyi və orijinallığı ilə bağlıdır.

Bədii əsərlərdə məzmun anlayışının dördüncü və ən vacib komponenti sənətkarın ümumi yaradıcılığı və dünyagörüşü əsasında formalaşan ictimai estetik idealdır. Sənətdə müsbət ideal ideya ilə vəhdətdə yaransa da, ona nisbətən daha geniş, mürəkkəb və ətraflı izahat tələb edən bir anlayışdır. Alman filosofu İ.Kant idealla ideyanın vəhdətini və onları ayıran cəhətləri çox yaxşı izah edərək deyirdi: «İdeal obrazla ifadə olunan ideyadır... İdealın dəqiq ifadəsi çətin olduğu üçün ideya heç vaxt onu bütünlükdə əks etdirmir. Beləliklə, ideya ideal haqqında mühakimə yürütməyə kömək edən ölçü vahididir».

Təəssüf ki, keçmişdə, elə indi də sənəti, ədəbiyyatı formal, zahiri xüsusiyyətlərinə görə qiymətləndirən, daha çox sosioloji təhlilə uyan bəzi tədqiqatçılar bədii yaradıcılıqda məzmun anlayışının əsası olan ideya, ideal, xüsusilə müsbət qəhrəman və müsbət ideal məsələlərinə birtərəfli yanaşmışlar. Onlar böyük tənqidi realist sənətkarları yaradıcılıqlarında həddindən artıq tənqidə, ifşaya yol verdiklərinə, gözə çarpacaq müsbət obrazlar yaratmadıqlarına görə yerli-yersiz tənbeh etmiş və bunu onların dünyagörüşlərinin məhdud, zəif cəhəti kimi qiymətləndirirlər. Bu tənqidi realizm cərəyanının ictimai-estetik mahiyyətini, metod, üslub, yaradıcılıq prinsiplərini düzgün başa düşməməkdən irəli gələn və elmi cəhətdən heç bir əsası olmayan yanlış bir mövqedir.

Böyük sənət ustaları tarix boyu həyati faktları, ictimai hadisələri həm təsdiq, təqdir, tərənnüm, həm də tənqid, inkar, ifşa yolu ilə tərəqqiyə, bəşəri ideallara, bütünlükdə müsbət ideala xidmət etmişlər. Burada əsas məsələ, həlledici amil sənətkarın müşahidə qabiliyyətindən, dünyagörüşündən, tendensiyasından, poetik isdedadından asılıdır. Həyatı və mövcud cəmiyyəti tənqid və ifşa edən sənətkarlar da təsdiq və təqdir üslubunda yazıb yaradan sənətkarlar kimi nəticədə eyni bədii həqiqətin, eyni ideallarm və estetik məramın carçılarıdırlar.

Yüksək sənət nümunəsi olan komik, satirik əsərlər də həmişə məlum idealı təsdiq və təqdir edir. Ancaq o buna birbaşa deyil, həmin ideala zidd olan bütün maneələri, qüsur və bəlaları ifşa etmək yolu ilə nail olur. N.V.Qoqol komediya,

satirik əsərlər vasitəsilə gözəl, yüksək ideallara xidmət etməyin mümkün olmadığını iddia edənlərə qarşı çıxaraq soruşurdu: «Məgər müsbət və mənfi keyfiyyətlərin təsviri eyni məqsədə xidmət edə bilməzmi? Məgər komediya da, faciə də eyni fikri, eyni yüksək idealı ifadə edə bilməzmi? Məgər ən alçaq keyfiyyətlərin cəmiyyətdə hökm sürməsi, qanun və ədalətin pozulması, qanunun, vəzifənin və ədalətin bizdən nə tələb etdiyi haqqında aydın təsəvvür oyatmırmı? Mahir həkim həm soyuq, həm də isti suyu eyni xəstəliyi eyni müvəffəqiyyətlə müalicə üçün tətbiq edir. Gözəlliyə xidmət kimi yüksək fikir rəhbər tutularsa, onda istedadın əlində hər şey gözəlliyə xidmət vasitəsinə çevrilir».

Həyatın, insan mənəviyyatının iyrənc, eybəcər cəhətlərinin təsvir və ifşası yolu ilə də yüksək, ali hisslərə, gözəl ideallara xidmət etməyin və ən ağıllı, müdrik, alicənab adamlara əxlaqi cəhətdən təsir göstərməyin mümkün olduğuna inanan, bunu bəşəriyyətin böyük dühaları tərəfindən çoxdan təsdiq olunmuş və hamıya məlum olan bir həqiqət hesab edən Ç.Dikkens nahaq yerə demirdi ki: «Cəngavərliyin vəhşi təbiətini və yaramazlığını bütünlüklə açıb İspaniyaya göstərən və ona gülən Servantes ispan cəngavərliyini məhv etdi».

Təsvirlərinin obyektivliyinə, reallığına, bədii gücünə inanan böyük sənətkarlar heç vaxt əsərlərində qoyulmuş ideyanın açılmasına birbaşa müdaxilə etmirlər. Onu bu və ya başqa bir obrazın varlığında, hərəkət və davranışları fonunda ifadə etməyə çalışırlar. Belə sənətkarların yaradıcılığında ictimai-estetik ideal onun əsərlərinin məzmun və mündəricəsindən, ümumi nəticədən və bütünlükdə bədii təsirindən doğur. N.A.Dobrolyubovun dediyi kimi, belə yazıçılar «öz məqsəd və niyyətləri haqqında qətiyyən danışmırlar, lakin bütün hekayəni elə nəql edirlər ki, öz-özlüyündə onların fikir və məqsədlərini aydın təcəssüm etdirir».

Böyük sənətkarlar, xüsusilə tənqidi realizm ədəbi məktəbinin görkəmli nümayəndələri nə qədər ciddi, kəskin, əhəmiyyətli məsələdən bəhs edirlərsə etsinlər, həmişə soyuqqanlı, «bitərəf» olmağa çalışırlar. Belə hallarda ədibin real, qüvvətli təsvirlərindən, təqdim etdiyi insan talelərindən, həyati səhnələrdən çıxan obyektiv nəticəni, ictimai mənanı oxucu,

tamaşaçı özü müəyyənləşdirir. O, burada hər cür müsbət qəhrəmanın fikir və duyğularından qat-qat yüksəkdə duran, əsərdə təsvir olunan bütün hadisə və obrazların ifadə etdiyi ideyanın ümumi məzmunundan, mahiyyətindən doğan müsbət, işıqlı bir idealla qarşılaşır. Bu mənada, tam müsbət ideal olan yerdə müsbət qəhrəmanın varlığı-yoxluğu məsələsi bədii əsər üçün heç də həmişə vacib şərt deyildir.

Dahi sənət korifeylərinin əsərləri göstərir ki, onları həmişə müsbət qəhrəman yaratmaqdan daha çox intibaha, bəşəri tərəqqiyə xidmət edən müsbət ideal, amal düşündürmüşdür.

Bədii yaradıcılıqda, sənətdə məzmun anlayışının beşinci komponenti müəllif qayəsidir. Buna sənətkarın dövrünə, zəmanəsinə, bütünlükdə mövcud ictimai gerçəkliyə münasibəti, yazıçının tendensiyası da deyilir. Bədii əsərlərdə sənətkarın qayəsilə ideya anlayışını bir-birinə qarışdırmaq, eyniləşdirmək olmaz. Çünki bəzi hallarda yazıçının, sənət adamının dünyagörüşü, ictimai məramı ilə onun əsərlərindən doğan obyektiv ideya üst-üstə düşmür. Buna dünya ədəbiyyatının korifeyləri sayılan Balzakın və L.Tolstoyun yaradıcılığı ən yaxşı nümunədir. Balzak bütün ömrü boyu zadəganlığa rəğbətlə yanaşsa da, sənətdə həyat həqiqətlərinə, realizmə sadiq qaldığı üçün əsərlərində, özü də bilmədən, bu zümrənin (zadəganlığın) həyat tərzini, mənəviyyatını, insani münasibətlərini ifşa və alt-üst etmişdir. L.Tolstoy dünyagörüşünə görə isaçı, allaşahtarıcısı, təkamül və ziddiyyətləri barışdırmaq tərəfdarı olsa da, bədii yaradıcılığında Çar Rusiyasının təhkimçi, birokratik idarə və məhkəmə sistemini, insanlığa zidd feodal qayda-qanunlarını, rüsvətxor, istismarçı siyasətini amansızcasına tənqid və rüsvay etmiş, özünün də xəbəri olmadan inqilabi ideyalara xidmət etmişdir.

Yazıçı qayəsinin əsasında sənətkarın ictimai mövqeyi, dünyagörüşü, bədii-estetik məramı, istedadı, sənətkarlıq qüdrəti dayanır. Homer, Firdovsi, Nizami, Füzuli, Şekspir, Bayron, Hüqo, Höte, Taqor, Puşkin, Tolstoy, M.F.Axundov, Mirzə Cəlil, Sabir kimi fəlsəfi təfəkkür sahibi olan dahi sənətkarların yaradıcılığında sənətkar qayəsi onların əsərlərində ifadə olunan ideya, bəşəri ideal və azadlıq idealları ilə birləşərək insanlığın köməyinə, dayağına, mənəvi sərvətinə çevrilir.

Məzmunla bağlı komponentlər hazır olduqdan sonra sənətkar onları reallaşdırmaq üçün müvafiq forma axtarışına çıxır. Forma da məzmun kimi böyük yaradıcılıq zəhməti tələb edən mürəkkəb bədii kateqoriyadır. Məzmun ancaq onun məna və mahiyyətinə tam cavab verən forma daxilində aşkarlana bilər. Bu mənada, hərəsinin özünəməxsus spesifik xüsusiyyətləri olsa da, məzmun və forma bütünlükdə biri-digərini tamamlayan vahid anlayışdır, bədii sənətin varlığı, mövcudluğu üçün ilkin və əsas şərtdir.

Sənətkar forma axtarışında, ilk növbədə əsərini hansı ədəbi növdə yazacağını müəyyənləşdirir. Ürəyində gəzdiydiyi, hələlik gizli şəkildə olan məzmunun epik, lirik, dramatik növün hansında daha yaxşı, daha dolğun şəkildə öz bədii ifadəsini tapacağını dəqiqləşdirir. Burada məzmun özü irəli çıxır, təsvirin xarakterinə və mahiyyətinə uyğun olaraq, ya şairin hiss və duyğularını tərənnüm yolu ilə əks etdirən lirik növə, ya geniş həyati lövhələri, mürəkkəb insan xarakterlərini təhkiyə yolu ilə təsvir edən epik növə, ya da hadisələrin mahiyyətini, obrazların əməli fəaliyyətini, hiss və duyğularını canlı hərəkətdə, əyani şəkildə, dialoq və monoloqlar vasitəsilə tamaşaçılara çatdıran dramatik növü seçir.

Bundan sonra yazıçı məzmunun tələbinə və mahiyyətinə uyğun olaraq, bədii əsərin janr xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir. Buna nail olduqdan sonra isə hər bir kamil sənət əsərinin canı, bel sütunu olan kompozisiya və süjet xəttini qurmağa başlayır. Kompozisiya daha çox bədii əsərdə təsvir olunan hadisələrin dinamikasını, düzümünü, inkişaf mərhələlərini, məntiqi ardıcıllığını təmin edən, əsərin sərlövhəsindən başlamış, son cümləsinə qədər sxemini dəqiq ölçü daxilində müəyyənləşdirən, onun məzmun və mənasının daha yaxşı ifadəsinə təkan verən vacib forma əlamətidir.

«Daha geniş mənada götürüldükdə «kompozisiya» sözü yalnız ədəbiyyatda yox, bütün sənətlərdə işlənir. Rəssamlıqda rənglərin, memarlıqda tikinti materialının, kinoda şəkillərin, musiqidə səslərin kompozisiyası vardır. Ədəbiyyatda...hadisələrin, faktların və epizodların müəyyən, ahəngdar, mənalı, məqsədəuyğun və münasib şəkildə tərtibinə, quruluşuna kompozisiya deyilir. Bu söz lüğəti mənasında latın-

ca tərtib, təşkil, əlaqə deməkdir... Ədib və şairlərin əsərlərində bədii dil nə qədər zəruri və mənalıdırsa, kompozisiya da elədir. Bu tələbi ifadə etməyən əsər bədii sənət nümunəsi sayıla bilməz» (Mir Cəlal). Ümumiyyətlə, kompozisiya sadəcə zahiri forma deyil, hər bir əsərin məzmun və mündəricəsini tamamlayan daxili keyfiyyəti, bədii məziyyəti və onu əsil sənət nümunəsi səviyyəsinə qaldıran inikas vasitəsidir.

Yazıçı bədii əsərin məzmununu, ideyasını, ictimai təsirini gücləndirmək, oxucu marağını və təsvirin emosionallığını artırmaq üçün kompozisiyanı müxtəlif formalarda qura bilər. Məsələn, Füzuli «Leyli və Məcnun» əsərində Məcnunun həyatını anadan olduğu gündən ta ömrünün sonuna qədər ardıcıl şəkildə, mərhələ-mərhələ təsvir edərək başa çatdırır. O, oxucunu əvvəlcədən intizarda qoymaq üçün əsərin sonundan, Məcnunun Leylisinin məzarı üstündəki ölüm səhnəsindən başlaya bilərdi. Belə hüzünlü, kədərli epizod dərhal oxucuda böyük maraq və çoxlu suallar doğurardı: «Əzab-əziyyətdən quruyub çöpə dönmüş bu gənc kimdir?». «Onun üstündə ahnalə, şivən qopardığı bu məzar kimindir?» şair buradan, oxucu marağının işığında geri qayıdaraq, hadisələri bütün təfsilatı ilə, ölüm səhnəsinə qədər təsvir edib əsil mətləbin tam açılmasına nail ola bilər. Və yaxud o, əsərdə cərəyan edən hadisələrin təsvirinə əri öldükdən sonra özünü tam azad hesab edən Leylinin dəvə üstündən səhraya Məcnunun yanına gəldiyi səhnədən başlaya bilərdi. Təbiidir ki, kompozisiyanın bu formada qurulması eşqindən, həsrətindən illərlə səhraları gəzərək divanəyə çevrilmiş Məcnun Leylinin vüsal təklifini rədd etməsi oxucuda xüsusi maraq və təəccüb hissi doğurmalı idi. Füzuli bu təəccüb və maraq hissinə cavab vermək üçün hadisələrin həm əvvəlini, həm də sonunu axıra qədər təsvir edərək əsərin ictimai məzmununu, ideyasını, bədii estetik məramını tam açıb başa çatdıra bilərdi. Həm dünya, həm də milli ədəbiyyatımızda, xüsusilə dramaturgiya və kino sənətində kompozisiyanın bu şəkildə qurulmuş nümunələrinə istənilən qədər rast gələ bilərik.

Kompozisiyadan sonra sənət əsərlərinin ideya, məzmun, sənətkarlıq cəhətdən mükəmməlliyini, kamilliyini təmin edən əsas bədii vasitələrdən biri və ən başlıcası süjetdir. Sənətdə

süjetlə kompozisiya qarşılıqlı, biri-digərini tamamlayan bədii-estetik funksiya yerinə yetirir. Kompozisiya hadisələrin sistemli düzülüşünü, ardıcıl inkişafını, quruluşunu əks etdirirsə, süjet daha çox əsərdə iştirak edən obrazların, canlı xarakterlərin daxili aləmini, hərəkət və dinamikasını, məqsəd və məramını, mübarizə əzmini, iradəsini ifadə edir, vahid, ardıcıl inkişafı üçün lazımi zəmin və imkan yaradır. Dinamik, yüksək sənətkarlıqla qurulmuş süjet bədii əsərdə gərgin, dramatik konfliktin əsasını qoyur, məzmunun, ideyanın daha dərindən açılmasına, obrazların kamilliyinə, mənəvi-əxlaqi təkamülünə, həqiqi tip, xarakter səviyyəsinə qalxmasına lazımi təkan verir.

Süjeti yüksək sənətkarlıqla işlənmiş sənət əsərlərində, xüsusilə dramaturgiyada əsasən ekspozisiya (bədii müqəddimə, başlanğıc), zavyazka (tutaşma, mübarizə aparan qüvvələrin üz-üzə dayanması), kulminasiya (hadisələrin ən yüksək inkişaf nöqtəsinə qalxması), razviyazka (hadisələrin açılışı), final (son, bədii nəticə) kimi beş mərhələdən ibarətdir.

Bu mərhələlərin bədii əsərdəki funksiyasını, qoyulan problemlərin, ideyanın, xarakterlərin açılmasındakı rolunu daha aydın təsəvvür etmək üçün Ə.Haqverdiyevin «Bəxtsiz cavan» faciəsinə nəzər salaq. Əsərdə süjetin əsasını təşkil edən dramatik konflikt XIX əsrin sonlarında Azərbaycanda feodal-patriarxal münasibətlərinin kəskinləşdiyi, tədricən sıradan çıxmağa başladığı bir dövr üçün çox xarakterik olan bir problemin-köhnəliklə yeniliyin ölüm-dirim mübarizəsi üstündə qurulmuşdur. Faciədə yeniliyi o dövrkü liberal görüşlü gənclərin nümayəndəsi olan Fərhad, köhnəliyi isə onun riyakar, cəhalətpərəst əmisi Hacı Səməd ağa təmsil edir.

Əsərin ekspozisiya funksiyası daşıyan birinci məclisi Hacı Səməd ağanın nökəri, həm də kələk yoldaşı olan Mirzə Qoşunəlinin nitqilə başlanır. O, ağasının ikiüzlü, xəbis, tamahkar təbiətini ifşa edərək deyir: «Sən bir buna bax. Aləmdə İsgəndər kimi sədd aşıb, dövlətinin, səxavətinin tərifi dillərdə söylənilir, amma yaxşı iyidin adını eşit, üzünü görmə. Xudavəndi-aləm heç bir bəndəsini bu simsiz sazın toruna salmasın. Adama qarın dolusu çörək də vermir». Xaricdə təhsil alıb evlərinə qayıdan Fərhad məclisə daxil olduqdan sonra hadisələrin əsas istiqaməti müəyyənləşir, aparıcı obrazların

şəxsiyyətləri haqqında ilkin məlumat verilir. Hacı Səməd ağanın bir tip kimi xarakterinə yeni mənfi cizgilər, çalarlar əlavə olunur. Elə ilk söhbətlərdən məlum olur ki, əmi ilə gənc qardaşoğlunun dünyagörüşləri arasında kəskin ziddiyyətlər vardır. Köhnə feodal-patriarxal düşüncə və əxlaq tərzinin daşıyıcısı olan Hacı Səməd ağa ancaq öz şəxsi mənafeyini düşünür. O, zəhmətsiz, saxta yolla, Fərhadın atasından qalmış mal-mülkə yiyələnməklə əldə etdiyi sərvəti, mal-dövləti qoruyub saxlamaq üçün hər cür alçaq hərəkətə, qeyri-insani əməllərə əl atmağa hazırdır.

Gənc Fərhad isə əmisi Hacı Səməd ağadan fərqli olaraq, tamam başqa bir aləmin adamıdır. On səkkiz yaşlı bu cavan artıq aydın əqidə, yeni işıqlı məsilək sahibidir. O, təkcə öz şəxsi həyatını düşünmür. Onun ən böyük arzusu, amalı ali təhsil almaq və gələcəkdə vətəninə, xalqına ləyaqətlə xidmət etməkdən ibarətdir. Gələcəkdə münaqişənin əsasını qoyan, hadisələrin mərkəzində dayanan aparıcı obrazların xarakterini, hansı əməlin və əqidənin sahibi olduqlarını aydınlaşdıran bu ilk səhnə «Bəxtsiz cavan» əsərinin ekspozisiyasını təşkil edir.

Faciənin ikinci məclisində zavyazka (tutaşma), üz-üzə duran qüvvələrin açıq mübarizəsi mərhələsi başlanır. Fərhadla Hacı Səməd ağa arasındakı münaqişə, ziddiyyət şəxsi narazılıq, ailə münasibətləri çərçivəsindən sıxaraq çox ciddi ictimai-əxlaqi məzmun kəsb edir, o dövr üçün aktual olan ağa-nökər, kəndli-mülkədar, sosial ədalət, istismara, köləliyə qarşı etiraz kimi problemlərlə bağlanır. İkinci məclisin sonunda dramatik qüvvələr arasındakı münaqişə, ziddiyyət artıq barışmaz mübarizə xarakteri alır, faciəyə doğru inkişaf edir. Fərhadın evdə yanına gəlmiş kəndlilərlə səmimi, mehriban söhbət etdiyini görən Hacı Səməd ağa özündən çıxır, kobud, nadan, mürtəce simasını tamamilə açıb meydana qoyur. Fərhad kəndliləri təhqiramiz sözlərlə evdən qovan, onları «heyvan», «bihəya», «axmaq» adlandıran əmisinə qəti və əsaslı cavab verir, onların arasındakı mübarizə sırf ictimai xarakter alır, köhnəliklə yeniliyi təmsil edən iki bir-birinə zidd dünyagörüşün, mənəvi-əxlaqi anlayışların mübarizəsi səviyyəsinə qalxır.

Üçüncü məclisdə dramatik konflikt daha da gərginləşir. Qütblər arasındakı mübarizə həlledici mərhələyə daxil olur,

surətlə kulminasiya nöqtəsinə yaxınlaşır. Fərhad təkbaşına yeni, daha ağır, daha çətin sınaqlarla üz-üzə qalır. Bu sınaq mərhələsində onun xarakteri, fərdi siması daha da kamilləşir, yeni müsbət keyfiyyətlərlə zənginləşir. Məlum olur ki, o, aydın təfəkkür və nəcib, işıqlı arzular sahibi olmaqla yanaşı, həm də hələ gənc olmasına baxmayaraq, bütöv, əyilməz xarakterə, müstəqil mənliyə, xüsusi ləyaqət hissinə malik bir gəncdir. O, nə istədiyini, nəyə can atdığını yaxşı bildiyi üçün öz amalı, əqidəsi uğrunda hər cür çətinliyə, əzaba mətanətlə sinə gərməyə hazırdır.

Dördüncü məclisdə üz-üzə duran qütblərin mübarizəsi, süjetin inkişafı ölümlə, qanla nəticələnən kulminasiya nöqtəsinə çatır. Bu səhnədə məlum olur ki, Fərhad bütün təzyiqlərə baxmayaraq, heç vaxt rəiyyətə, zəhmət adamına heyvan nəzərilə baxan Hacı Səməd ağalara oxşamaq, onların yolu ilə getmək fikrində deyildir. O, təkcə əmisini deyil, bütün ağalar dünyasını ittiham edərək deyir: «İnsafdırmı, rəvadırmı ki, mən adımı bəy qoyub, əl-ayağımı yumşaldım əyləşim, biçarə rəiyyət qışın soyuğunda, yayın istisində əziyyət, məşəqqətlə, əlləri qabar ola-ola işləyib məhsulu gətirib mənə versin? Nə haqq ilədir bu? Nə ixtiyar ilədir bu? ... Yox mən bunu qəbul eləmərəm. Özgənin zəhmətilə çörək yeyənlərə müftəxor deyərlər. Zəli tək rəiyyət bədəninə yapışıb, qanını sorurlar... Mənim əqidəmcə, insan gərək öz çörəyini özü qazana, ya elmlə, ya öz qolunun gücü ilə. Mən müftəxor olmaq istəmirəm. Müftəxorların camaat içindən çıxmağı məsiləhətdir».

Kulminasiya səhnəsində düyün açılır, əsərin əvvəlində başlanan konflikt partlayışla nəticələnir, münaqişə aparan tərəflərin mübarizəsi faciəli şəkildə başa çatır.

Fərhad öz xeyirxah arzu və ideallarını həyata keçirə bilmir, özündən qat-qat güclü olan qara qüvvələrin qarşısında tək qalaraq məğubiyyətə uğrayır.

Dördüncü səhnənin sonunda üz-üzə dayanan qütblərin mübarizəsi bitir, süjetin inkişafı razvyazka (açılış) və final mərhələsinə daxil olur. Gələcəyə olan gözəl arzu və ümidləri puç olsa da, Fərhad əyilmir, məğlubiyyətlə barışmır. O, Hacı Səməd ağa kimi tüfeyli, istismarçı həyat keçirməkdən, məqsədsiz, idealsız yaşamaqdansa, ölümü üstün tutur. Əvvəlcə əmisini

öldürür, sonra da özü intihar edir. Final səhnəsində Fərhadı artıq adi məişət qayğılarından çox-çox yüksəkdə dayanan bir aləmdə görürük. Zindanda ölümlə çarpışan bu gəncin nakam taleyi, düşdüyü ağır vəziyyət, keçirdiyi iztirablar ömrünün axırında son nəğməsini oxuyub can verən Simurq quşunu xatırladır.

Zindanda ona təsəlli verən, tezliklə sağalacağını bildirən məhbus yoldaşına dediyi sözlərdə Fərhadın ictimai mövqeyi, əqli-mənəvi dünyası, fikir və mülahizələri daha aydın şəkildə öz əksini tapmışdır: «Mənim sair yaralarımdan xəbərin yoxdur. Bir mənə de görüm sən ölü kimə deyirsən? Məyər ölü o kəsdir ki, uzanıb ruhu bədənindən çıxır, aparıb dəfn edirlər?... Dünyada sərgərdan qalan o adamdır ki, həmişə düz-düz gəzir, nə millətə nəfi var, nə camaata! Heç kəs ondan zərrəcə xeyir görmür... Diri o şəxslərdir ki, həmişə camaata nəsihət eləyirlər, düz yollar göstərirlər və bu barədə gözəl-gözəl kitablar yazırlar. Belə şəxslərə ölü demək olmaz!».

Bu sözlər Fərhadın özünə də eyni dərəcədə aiddir. O, cismən ölsə də, «Bəxtsiz cavan» əsəri faciə ilə, bədbin sonluqla bitməsinə baxmayaraq, onun ideyası, ümumi bədii qayəsi nikbindir, mübarizdir, böyük həyati qüvvəyə malikdir. Süjetin bu şəkildə qurulması və tamamlanması əsəri əsil faciə səviyyəsinə qaldırır, onun ictimai-estetik mənasını, Fərhad obrazının bir fəci qəhrəman kimi siqlətini qat-qat artırır, yüksəldir.

Bədii əsərlərdə bəzən süjetin əsas mərhələləri ilə yanaşı, iki əlavə, köməkçi vasitə də olur. Bunlar proloq və epiloqdur. Proloq bir növ bədii əsərin yüngülvari, yığcam müqəddiməsi sayılır. Burada gələcəkdə təsvir olunacaq hadisələrin və obrazların taleyi, onların əsas səciyyəvi xüsusiyyətləri, ümumi məzmun və mahiyyəti haqqında hazırlıq və xəbərdarlıq xarakteri daşıyan ilkin məlumat verilir. Bundan sonra əsas hadisələrin geniş təsviri başlanır. Epiloq isə bədii əsərin finalını tamamlayır və onun tam, daha bitkin formada açılmasına xidmət edir.

Məsələn, C.Məmmədquluzadənin «Danabaş kəndinin əhvalatları» povesti proloqu əvəz edən «Bir yüngülvari müqəddimə» ilə başlanır. Burada, gələcəkdə «Danabaş

kəndi»ndə baş verəcək hadisələr və onların iştirakçısı olan adamların güzəranı, məişət tərzi haqqında ümumi şəkildə, yığcam məlumat verilir. Müəllif müqəddimədə «Danabaş kəndi» haqqında kitab yazmağa hazırlaşan qəzetçi Xəlilin dililə deyir: «Bütün Qafqaziyyə vilayətində bizim Danabaş kəndi kimi məzəli kənd yoxdu. Demirəm ki, pisdi, Allah eləməsin. Doğrudur, mən bir az incimişəm kəndimizdən; amma bu, kəndimizin pisliyinə dəlalət eləməz ki! İki yüz mənim kimi dılqır adam incisin bizim kənddən, bununla belə bizim kəndə genə pis demək haqdan kənar olar. Yox, vallahi, billahi, bizim kənd çox yaxşı kənddi. İnşəllah, əgər mənim ərzimə axıra kimi səbr ilə qulaq versən, özün görərsən ki, bizim kənd pis kənd deyil».

Burada işlənən and-amanla dolu cümlələr, ironik, çoxmənalı ifadələr, xüsusilə «Danabaş» və «məzəli kənd» sözləri oxucunun dərhal diqqətini cəlb edir və onda gələcək hadisələr haqqında xüsusi maraq oyadır.

«Danabaş kəndinin əhvalatları» əsərində hadisələr final səhnəsini tamamlayan epiloqla («Xatimə» ilə) bitir. İllər keçdikdən sonra, təsadüfən Məhəmmədhəsən əminin vaxtilə itkin düşmüş eşşəyi tapılır. Ancaq xatimədə deyildiyi kimi: «Təəccüblü şey budur ki, indiyə qədər Məhəmmədhəsən əminin oğlu Əhməd görükmür. İndiyə kimi bu qədər qışqırığa bu qədər cəmiyyət yığışıb, nə Əhməd adamların içinə gəldi, nə də Məhəmmədhəsən əminin övrəti başını qapıdan eşiyə uzatdı ki, görsün bu nə mərəkədi. Əhməd də ölübdü, Məhəmmədhəsən əminin övrəti də ölübdü... Amma Məhəmmədhəsən əmi indiyədək and içir ki, Əhmədi də, övrəti də eşşəyin dərdi öldürdü. Qərəz eşşək tapıldı».

Ancaq gec idi. Artıq ailəsini, gələcəyinə və axirətinə olan ümidini tamamilə itirmiş və ömrünün son günlərini yaşayan Məhəmmədhəsən əmi üçün eşşəyin tapılmasının elə bir faydası, əhəmiyyəti yox idi. Bədii əsərlərdə finalı daha dəqiq və daha yaşxı açan, tamamlayan sonluq-epiloq bu deməkdir.

## BƏDİİ ƏSƏRLƏRİN DİLİ

Hər bir xalqın milli varlığının, mövcudluğunun əsası, ilkin şərti sayılan dil ictimai faktordur. Dil təkcə insanın şüurunu əks etdirmir, həm də reallaşandan sonra özü şüuru, mənəviyyatı dəyişdirən, formalaşdıran, islah və tərbiyə edən fəal bir qüvvəyə, cəmiyyəti intibaha, tərəqqiyə aparan bəşəri təkamül vasitəsinə çevrilir. Xalqlar ancaq dil vasitəsilə özlərini dünyaya tanıdır, bir-birilə əlaqə, ünsiyyət saxlayır, doğma ana dillərində yaratdıqları elm, ədəbiyyat, incəsənət abidələrini dünya mədəniyyəti xəzinəsinə daxil edir, özlərinə layiq şöhrət və hörmət qazanırlar. Dil siyasətə, diplomatiyaya çevrilərək ölkələr fəth edir, dünyanın taleyini həll edir, ali, nəcib, gözəl fikirlərə çevrilərək insanların qəlbinə daxil olur, əqlini, zəkasını cilalayır, ürəklərini fərəhlə, sevinclə doldurur, onlara pak, ülvi hisslər, duyğular bəxş edir, cəsarətə, mübarizə, qəhrəmanlıq silahına çevrilərək cəbhələr yarır, hünər, igidlik göstərir, bəzən də bədxahlığa, fitnəyə-fəsada çevrilərək evlər yıxır, ağır müsibətlərə, fəlakətlərə səbəb olur.

Bu mənada dil insanlığı başqa canlılardan ayıran, həyatın, bəşəri nailiyyətlərin fövqünə qaldıran əvəzsiz bir nemət, mənəvi sərvətdir. Onun gücü, qüdrəti olduqca böyük, tükənməzdir. Atalar nahaq yerə deməyiblər ki: «Qılınc yarası sağalar, dil yarası sağalmaz». Hətta mütəfəkkir şəxsiyyətlər, filosoflar belə hesab edirlər ki, varlığın əsası sözdən başlanır. Allahın «ol» («kon») sözündən, əmrindən sonra kainat, maddi aləm, təbiət və xilqət (insan) yaranmışdır. Buna görə də Nizamidən tutmuş S.Vurğuna qədər dahi sənətkarlarımız yeri düşəndə sözün şəninə gözəl təriflər demiş, onu böyük məhəbbətlə vəsf və tərənnüm etmiş, ağlın, idrakın, mənəviyyatın tükənməz xəzinəsi, həyatın möcüzəsi adlandırmışlar. Böyük klassiklərimizin sözə necə yüksək qiymət verdiklərini aydın təsəvvür etmək üçün Füzulinin «Söz» rədifli qəzəlinə nəzər salmaq kifayətdir:

Xəlqə ağzın sirrini hərdəm qılır izhar söz,
Bu nə sirdir kim, olur hər ləhzə yoxdan var söz.
Artıran söz qədrini sidq ilə qədrin artırar.

Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz.
Ver sözə ehya ki, tutduqca səni xabi-əcəl,
Edə hər saət səni ol uyqudan bidar söz...
Xazini-gəncineyi-əsrarıdır hərdəm çəkər,
Rişteyi-izharə min-min gövhəri-əsrar söz.

İctimai təfəkkürün başqa sahələrində olduğu kimi bədii yaradıcılıqda da yazıçının təxəyyülündə gəzdirdiyi mövzu, məzmun, ideya və forma komponentləri ancaq dil vasitəsilə reallaşır, həyata ayaq basır, canlı sənətə, abidəyə çevrilir. Hər bir sənətin həyati idrak və inikas üçün xüsusi materialı, ifadə vasitəsi olduğu kimi, bədii sənətin də materialı, təsvir vasitəsi dildən, onun təzahür forması olan zəngin, çoxçalarlı sözlərdən ibarətdir. V.Q.Belinskinin dediyi kimi: «Poeziya sənətin yüksək növüdür. Hər hansı bir başqa sənət təzahür etmək üçün bir vasitə olan materialı etibarı ilə öz yaradıcılıq fəaliyyətində az-çox daralmış və məhdudlaşdırılmışdır. Memarlıq əsərləri ya zərif bir küll təşkil edən hissələrin ahəngdarlığı ilə, ya da formalarının iriliyi və nəhəngliyilə bizi heyran edir... Rəssamlıq da hadisənin yalnız bir anını qavramaqla məhdudlanır... poeziya isə həm səs, həm lövhə, həm də müəyyən, aydınca təsəvvür təşkil edən azad insan sözündə ifadə olunur. Ona görə də poeziya başqa sənətlərin bütün ünsürlərini özündə toplamışdır.»

Məlumdur ki, həm ədəbi, həm də bədii dil ümumxalq dilindən qidalanır, onun əsasında yaranır, formalaşır. Ümumxalq dili millətin tarixən formalaşmış milli təfəkkürünün məhsuludur. O, obrazlı şəkildə desək, qızıldan, gümüşdən tutmuş bütün qiymətli daş-qaşı özündə toplayan əridilməmiş, saflaşdırılmamış xam külçəyə bənzəyir. Burada söyüş, qarğış, biədəb sözlərdən tutmuş, xalqın ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi, elmi-mədəni həyatının, dünyagörüşünün, təfəkkür tərzinin bütün sahələrini əhatə edən hər cür söz və ifadələr öz əksini tapmışdır. Bu söz və ifadələr hər bir milli dilin tərkibinin, ümumi lüğət fondunun əsrlərdən bəri gələn ölməz sərvəti, xəzinəsi sayılır.

Ədəbi dil ümumi qəbul olunmuş, dəqiq qrammatik qayda-qanunlar, nəzəri prinsiplər əsasında qurulmuş yazıların, mətbuat və elmi ədəbiyyatın dilidir. Bədii dil isə obrazlı

təfəkkürün, xüsusi yaradıcılıq formasının məhsulu olan sənət əsərlərinin dilidir. Həm ədəbi, həm də bədii dilin kamilliyi, əlvanlığı, məzmun və məna gözəlliyi onların ümumxalq dilindən nə dərəcədə faydalanması ilə bağlıdır. Bu xüsusiyyət bədii yaradıcılıqla məşğul olan qələm sahibləri üçün də vacibdir. Onlar ümumxalq dilinə və ondan yerli – yerində istifadə qaydalarına yaxşı bələd olmalıdırlar. Əks təqdirdə bu yazıçıların yaratdığı əsərlər məzmun, ideya cəhətdən nə qədər vacib, aktual olsa da, əsil bədii sənət nümunəsi səviyyəsinə qalxa bilməz. İşinə məsuliyyətlə yanaşan sənətkar heç vaxt unutmamalıdır ki, bədii yaradıcılıqda, sənət əsərlərində dil birinci dərəcəli və həlledici faktorlardan biridir. «Dilin bir qüvvə kimi hərəkət edən həqiqi gözəlliyi, kitabın lövhələrini, xarakterlərini, ideyalarını yaradan sözlərin dəqiqliyindən, aydınlığından, ahəngdarlığından doğur. Sənətkar olan bir yazıçı üçün zəngin lüğətimizin bütün söz ehtiyatı ilə geniş tanış olmaq və buradan ən dəqiq, aydın, qüvvətli sözləri seçə bilmək qabiliyyəti zəruri bir şeydir. Yalnız bu cür sözlərin quraşdırılması və bu sözlərin mənaya görə nöqtələr arasında düzgün tərtib edilməsi sayəsində fikirlərini yüksək dərəcədə ifadə etmək, parlaq lövhələr yaratmaq, müəllifin təsvir etdiyini oxucunun görə biləcəyi dərəcədə inandırıcı olaraq canlı insan fiqurlarını qurmaq mümkündür. Ədib yalnız qələmlə yazmaq deyil, sözlərlə şəkil çəkməyi, həm də rəsm ustası kimi insanı hərəkətsiz bir halda deyil, bəlkə daimi bir hərəkət halında, daimi bir-birilə toqquşmalar, qrupların, ayrı-ayrı adamların mübarizəsi halında təsvir etdiyini anlamalıdır» (M.Qorki).

Böyük sənətkarlar dildən geniş və yüksək səviyyədə istifadə etməklə kifayətlənmirlər, həm də onu yeni söz və ifadələrlə zənginləşdirir, ona yeni ifadə vasitələri, bədiilik, obrazlılıq gətirirlər. Yığcamlıq, sözün çəkisini, məna yükünü və əlvanlığını artırmaq, təkrara yol verməmək, daim yeni sözlər, ifadələr axtarıb tapmaq, obrazlılıq, poetik gözəllik bədii sənətin ən ümdə və vacib şərtlərindən biridir. Böyük söz sərrafı Füzuli demişdir:

Ey könül, söz xəzinəsini açsan,
Dinləyən şəxsi gözlə, yormayasan.

Bəs edər verdiyin bu inci-gövhər,
İnci də çox olanda qədri itər.
Söz demək şövqü var əgər səndə,
Nə qədər inci var xəzinəndə.
İndi də başqa bir xəzinə aç,
Daha qiymətli inci, gövhər saç!
Göstərə ta ki, sənətin aşkar,
Hər yeni şeydə başqa ləzzət var.

Dildən səmərəli istifadə və onu obrazlı ifadəyə çevirmək bacarığı təkcə yaradıcının istedadı, istəyi, arzusu ilə deyil, həm də onun dünyagörüşü, ictimai-estetik məramı, xalq dilinə olan dərin məhəbbəti, milli qeyrəti, zövqü və bütünlükdə sənətkarlıq qüdrətilə bağlı bir məsələdir. Bu xüsusiyyət – yəni dildə yığcamlıq, poetiklik, bədii məna zənginliyi, obrazlılıq Füzuli, Vaqif, Seyid Əzim, Sabir, Hadi, Cavid, S.Vurğun kimi müqtədir şairlərimizin yaradıcılığında daha yüksək şəkildə öz əksini tapmışdır.

Füzuli deyir:

Pəmbeyi-dağı-cünun içrə nihandır bədənim,
Diri olduqca libasım budur, ölsəm kəfənim.

Bir beytdən ibarət bu iki misrada şair gözəl, təsirli poetik mənzərə, bədii fon yaratmışdır. Oxcunun gözü önündə dərhal eşq, məhəbbət yolunda cünuna dönmüş bir cəfakeş aşiq obrazı canlanır. Məlum olur ki, bu aşiq eşqindən dönmədiyinə, əməlinə daim sadiq qaldığına görə ona çoxlu dağ basıblar. Bu saysız-hesabsız dağ yerlərinə o qədər pambıq yapışdırıblar ki, axırda onun təni, cismi bu pambıq tayasının içində itib-batıb, görünməz olub. Bu elə bir aşiq, elə bir eşq fədaisidir ki, onun sevgilisinə olan məhəbbətdən başqa heç bir dövləti, malı, təmənnası yoxdur. Dağ nəticəsində bədəninə yapışdırılmış pambıq onun bu dünyada libası, paltarı, axirətdə isə kəfənidir. İki misra şeirdə eşqin ülviliyini, müqəddəsiliyini göstərmək və onun yolunda qurban gedən aşiqin ölməz, əbədi yadda qalan əzəmətli obrazını, portretini yaratmaq hər sənətkara nəsib olan iş deyil. Buna ancaq sənətdə bədii təfəkkürün zirvəsində dayanan, yüksək sənətkarlıq qüdrətinə, obrazlılıq və ümumiləşdirmə bacarığına malik dahi qələm sahibləri nail ola bilər. Başqa bir misala müraciət edək:

Sevgilim, ləblərin yaquta bənzər,
Sərasər dişlərin dürdanədəndir.
Sədəf dəhanindən çıxan sözlərin,
Hər biri, bir qeyri xəzinədəndir.

Sənətdə poetikliyin, obrazlılığın gözəl nümunəsi olan bu bir bənddən, dörd misradan ibarət şeir parçasında şair öz lirik qəhrəmanı, sevgilisini adi sözlərlə vəsf etmir. Bədii müqayisə və parlaq bənzətmələr vastəsilə onun zahiri, və daxili portretini yaradır, həm ağıllı, kamallı, həm də qənirsiz bir gözəl olduğunu göstərir. Onun ləblərini (dodaqlarını) yaquta, dişlərini dürdanəyə, ağzından çıxan sözlərin hər birini müxtəlif xəzinədən götürülmüş daş-qaşa oxşadır. Belə tutarlı, dolğun müqayisə və bənzətmələr təkcə vəsf olunan gözəlin parlaq, bitkin portretini yaratmır, həm də bu şeir parçasına bədiilik, əlvanlıq, axıcılıq gətirir, onu obrazlı təfəkkürün və sənətdə obrazlılıq anlayışının kamil nümunəsinə çevirir.

Yazıçılar bədii əsər yazarkən zəruri olaraq ümumxalq dilinə və onun əsas lüğət fondu sayılan **arxaizm** (köhnə sözlər), **neologizm** (yeni sözlər), **varvarizm** (əcnəbi sözlər), **dialektizm** (ləhcəlilik), **jarqonizm** (xüsusi təsərrüfat sahəsilə bağlı sözlər), **provinsializm** (məhəlləçilik), **vulqarizm** (biədəb sözlər) və s. kimi dil vahidlərinə müraciət edirlər.

**Arxaizm** – ifadənin özündən göründüyü kimi burada köhnəlmiş, vaxtı keçmiş, artıq müasir dildə işlənilməyən, işlənilsə də, çətin anlaşılan sözlərdən söhbət gedir. Dildə leksik vahidlərin arxaikləşməsi, köhnəlməsi tarixən, illər, əsrlər boyu xalqların həyatında baş verən ictimai, mədəni hadisələrlə bağlı qanunauyğun bir prosesdir. Cəmiyyət inkişaf etdikcə, yeni dövrlə ayaqlaşa bilməyən adət-ənənələr, düşüncə tərzi, məişət, təsərrüfat normaları və onlarla bağlı bir sıra sözlər, ifadələr də köhnəlir, tədricən sıradan çıxır, unudulur. Lakin bu o demək deyildir ki, vaxtı ilə dilimizdə işlənmiş, lakin indi arxaikləşmiş yazı (çöl), ün (səs), arı (saf), sayru (xəstə), guz (payız), çin (doğru), dam (cəhənnəm), qamu (hamı), dən-dən, ban, samı, çəmbər (qoşqu alətlərinə aid ifadələr) və s. kimi sözlərin üstündən xətt çəkmək, ölü hesab edib kənara atmaq lazımdır. Yox. Əvvəla, bu tipli sözlər tarixi fakt kimi dilimizin ümumi

lüğət fonduna daxildir. İkincisi, bu sözlər xalqımızın keçmiş mənəviyyatını, dil tarixini, onun inkişaf mərhələlərini öyrənən alimlərimiz üçün geniş faktik material verir. Üçüncüsü, tarixi mövzuda əsər yazan sənətkarlarımız kamil bədii tip, obraz yaratmaq üçün mütləq arxaik sözlərə müraciət etməli olurlar. Bu bədii yaradıcılıqda təsvir olunan dövrün koloritini qoruyub saxlamaq, obrazları öz həyat tərzlərinə, mənəviyyatlarına, psixologiyalarına uyğun şəkildə təsvir etmək, fərdiləşdirmək üçün lazım olan zəruri şərtlərdən, normalardan biridir. Ancaq burada yazıçı ifrata varmamalıdır, müəyyən ölçü, kriteriya gözləməlidir. O həm də işlətdiyi arxaik ifadələri cümlə içərisində ümumi sözlərlə vəhdətdə verməlidir ki, oxucu onların mənasını lüğətsiz də başa düşsün.

**Neologizm** - bədii söz ustaları əsərlərində arxaizmlərlə bərabər neologizmlərdən (yeni sözlərdən) də yeri gəldikcə istifadə edirlər və bu istifadə prosesində özləri də yeni sözlər yaradırlar. Bu mənada dili xalqın mənəvi sərvəti hesab edən, həmişə yeni söz yaratmağa, mövcud sözlərin məna çalarlarını zənginləşdirməyə çalışan böyük sənətkarlar tarix boyu ədəbi dilimizi nəinki təhriflərdən qorumuş, cilalamış, saflaşdırmış, həm də onu özlərinin yaratdıqları, kəşf etdikləri yeni sözlərin, ifadələrin hesabına zənginləşdirmiş, inkişaf etdirmişlər. Digər tərəfdən «Müasir Azərbaycan dili» kitabında deyildiyi kimi, bədii əsərlərdə də «söz bir yox, müxtəlif anlayışlar ifadə edə bilər. Dildə olan sözlər metaforik mənada işlənmə nəticəsində yeni məfhumlar ifadə edir. Yeni mənalar sözün əsas nominativ mənasından törəyir. Onun məzmununu zənginləşdirir, çoxmənalı leksik vahidə çevirir. Sözün yeni mənası hər dəfə neologizm kimi çıxış edir».

Yeni sözlər dilə təsadüfən gəlmir, ilk növbədə xalqın, cəmiyyətin ictimai tərəqqisi və tarixi inkişafı ilə şərtlənir. Müxtəlif illərdə, əsrlərdə xalqın düşüncə və baxışlarında, dövrə, zamana münasibətdə, ictimai, iqtisadi, elmi, texniki, mədəni həyatında baş verən dəyişikliklər, təbii olaraq, özü ilə bərabər dilə də yeni sözlər və ifadələr gətirir. Məsələn, keçən əsrdə dilimizə maşın, traktor, avtobus, kombayn, klub, radio, raket, kosmos, kosmonavt, aeroport, vağzal, metro, çağırışçı, sorğu, bildiriş, yarış, yazıçı, telefon, rabitə, teleqraf, antena, kompyuter,

maqnitofon, televizor və s. kimi sözlər daxil olmuş və hamı tərəfindən başa düşüldüyü üçün artıq vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. Ona görə də bu və ya bu tipli sözləri dəyişməyə, başqaları ilə əvəz etməyə heç bir ehtiyac yoxdur.

Varvarizm – «Dili zənginləşdirən və dil tərkibini genişləndirən mənbələrdən biri də başqa xalqların dillərindən alınan sözlərdir. Hər bir xalq tarixi inkişaf boyu daima başqa xalqlarla təmas edir, siyasi, iqtisadi, mədəni əlaqələrə girir. Xalqlar arasında mədəniyyət, elm, texnika mübadiləsi olur, adətlər, vərdişlər, məfhumlar təsir edir. Xalqlar işğalçılar əleyhinə mübarizə aparır, bir həyat, bir cəmiyyət daxilində qaynayır, yaşayır, çalışır. Bu əlaqələrin nəticəsində bir dildən o biri dilə bir çox yeni sözlər daxil ola bilir. Özgə dillərdən iqtibas edilən və bədii əsərlərin yazıldığı dildə olmayan xarici sözlərə, yaxud ibarə və ifadələrə varvarizm deyilir». (M.Rəfili). Bir dildən başqa bir dilə sözlərin keçməsi təkcə xalqların bir-birilə ünsiyyəti, iqtisadi, mədəni əlaqələrin yaxınlığı, fikir mübadiləsilə bağlı deyildir, bu həm də əcnəbi sözləri qəbul edən dilin özünün daxili tələbindən, söz ehtiyatını, fikir potensialını genişləndirmək arzusundan doğan təbii və qanuni bir prosesdir.

Azərbayean ədəbiyyatı tarixinə nəzər salsaq, görərik ki, İ.Nəsimi, M.Füzuli, S.Ə.Şirvani, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir, H.Cavid kimi böyük şair və ədiblərimiz öz əsərlərində ərəb, fars, rus və Avropa dillərindən götürülmüş çoxlu söz, ifadə və tərkiblər işlətmişlər. Bu sənətkarlar əcnəbi dillərdən götürdükləri sözlərə sadəcə mexaniki yanaşmamış, onların əksəriyyətini milli şüurumuza, dilimizin daxili qanunlarına, poetik tələblərinə uyğunlaşdırmış, cilalamış, ədəbi-bədii dilimizin sərvətinə çevirmişlər. Bu gün heç kim həm ümumxalq, həm də ədəbi-bədii dilimizdə işlədilən dərs, müəllim, kitab, jurnal, dəftər, qələm, poeziya, liberal, fanatik, despot, politika, proletariat, parlament, deputat, diktatura, sosializm, dekret, maşın, samovar, çaynik, futbol, valeybol və s. ifadələri əcnəbi sözlər – varvarizm kimi qəbul etmir, onları doğma ana dilimizin tərkib hissəsi kimi qavrayır, dərk edir.

Digər tərəfdən, yazıçılarımız əsərlərində qoyduqları ideyanı, ictimai- estetik məzmunu, obrazların daxili aləmi, düşüncə və mənəviyyatlarını, səciyyəvi və fərdi xüsusiyyətlərini

daha yaxşı açmaq, onları həqiqi tip, xarakter səviyyəsinə qaldırmaq üçün bilə-bilə müəyyən ölçü daxilində əcnəbi sözlərdən istifadə edirlər. C.Məmmədquluzadənin «Anamın kitabı» əsərində təsvir olunan Rüstəm bəy danışığına rus, Mirzə Məhəmmədəli fars sözlərini qatır, Səməd Vahid isə qəliz İstanbul ləhcəsində danışır. Bu üzdəniraq ziyalılar ana dillərini elə qatış-bulaş bir vəziyyətə salırlar ki, onların danışıqlarını nəinki xalq, hətta doğma anası, bacısı belə başa düşmür. Böyük ədib bu yolla milli şüurlarını, qeyrət və ləyaqətlərini vaxtilə təhsil aldıqları ölkələrdə itirib geri qayıtmış, doğma elində, vətənində yad, lazımsız adamlara çevrilmiş, özləri də bilmədən yadlara satılmış bu üç qardaşı məharətlə ifşa etmiş, onların ibrətamiz, yadda qalan tipik obrazlarını yaratmışdır. Belə məqamlarda, şübhəsiz, varvarizmlər əcnəbi sözlərdən daha çox tiplərin daxili dünyasını, fərdi simasını açan vacib bədii kriteriyaya çevrilir.

Bununla belə, bədii əsərlərdə sistemsiz, lüzumsuz yerə gen-bol əcnəbi sözlərdən istifadəyə yol vermək olmaz. Vaxtilə Bualo nahaq yerə demirdi ki: «Şeirdə özgə dillərdən alınma sözlərdən qaçın, xəstəlikdən qaçan kimi. Düzgün, aydın, səlis cümlələr qurmağa çalışın. Dili gərək yaxşı biləsiniz.» Sənət əsərlərini həddindən artıq əcnəbi sözlərilə doldurmaq onun bədii-estetik keyfiyyətinə, istər-istəməz, xələl gətirir, onu bayağılaşdırır. «Ərəb və fars kəlmə və ibarələrin şövq və həvəsində olub, ehtiyac olmadığı halda, onları ana dilinə qatıb-qarışdırmaq böyük səhvdir» (F.Köçərli). Mirzə Cəlil demişkən, «dilimizdə olan gözəl, şirin ana, ata, çörək kimi sözlərinin əvəznə farslardan götürülmüş «madər», «pədər», «nan» sözlərini işlətmək, yazmaq insafdan deyil və buna heç bir lüzum yoxdur».

**Dialektizm və şivələr** – Bədii əsərlərdə təkcə arxaizm, neologizm, varvarizmlərdən deyil, həm də dialekt və şivələrdən istifadə olunur. Nisbətən qapalı əyalət və məhəlli xarakter daşıyan dialekt və şivələr əsilində ümumxalq dilinin tərkib hissəsidir. Daha çox danışıq dilinə aid olan, bir rayonda, məhdud bir ərazidə işlədilən, başqa yerlərdə anlaşılmayan və ya çətin anlaşılan, ümumi dil normalarına bir qədər uyğun gəlməyən sözlərə, ifadələrə dialektizm və şivələr deyilir. Bunlara nümunə olaraq ölkəmizin müxtəlif bölgələrində, ancaq bir qrup

əhalinin mükalimələrində işlədilən gedədü, gələdü, gedeyrəm, gəleyrəm, hancari, ələdü, bələdü, həri, cici (ana), əppək (çörək), cəviz (qoz), bəhli (gilas), ayı balasi (kərpic), artırma (balkon) və s. sözləri, ifadələri misal göstərmək olar.

Lakin nisbətən dar, məhdud çərçivədə işlənildiyinə baxmayaraq, xalq dilinin məhsulu olan, artıq müəyyən ünsiyyət vasitəsinə çevrilmiş dialekt və şivələrlə bağlı sözlərə laqeyd, biganə yanaşmaq olmaz. Dialekt və şivələri dərindən öyrənmək, onların içərisindən məna və ifadə cəhətdən ən yaxşılarını seçmək, poetik təxəyyülün süzgəcindən keçirərək cilalamaq, onları sənətin malına çevirmək və bu yolla bədii dilimizin fondunu, təsvir və ifadə vasitələrini zənginləşdirmək sənətkarlarımızın ümdə vəzifəsi, borcudur.

Tarixi faktorlar göstərir ki, milli ədəbiyyatımız müəyyən dövrlərdə dialektlərin güclü təsiri altında yaranıb formalaşmış və bu prosesdə ədəbi-bədii dilimizə çoxlu yeni söz, ifadə və terminlər daxil olmuşdur. Yarandığı ərazidən, ictimai-mədəni şəraitdən asılı olaraq «bəzən yazılı materiallar ayrı-ayrı şivə xüsusiyyətlərini özündə daha çox əks etdirir. Hətta bəzən yazılı dil müəyyən tarixi şəraitdə müəyyən şivələr qrupuna əsaslanmış olur. Məsələn, Azərbaycan dilinin ilk dövrlərinə məxsus materiallardan aydın olur ki, bu dövrlərdə daha çox Şirvan şivələri ədəbi dil üçün əsas olmuş, halbuki XVI əsrdə – Şah İsmayıl Xətayi dövründə və demək olar ki, XVI-XVII əsrlərdə ədəbi dil daha çox Təbriz, yaxud ümumiyyətlə Cənub şivələri əsasında inkişaf etdirilmişdir. XVIII ədəbi dilinin üstün dərəcədə istifadə etdiyi şivələr isə Qarabağ xanlığı ilə əlaqədar dairələrin şivələri olmuşdur». (Ə.Dəmirçizadə)

Bununla yanaşı, yazıçılar obrazları fərdiləşdirmək, onlarla bağlı emosionallığı, koloriti artırmaq üçün şivələrdən yerli-yerində istifadə edirlər. Bu da sənət əsərlərinə xüsusi təbiilik, şirinlik, bədiilik gətirdiyi üçün ədəbi ictimaiyyət və oxucular tərəfindən yaxşı qarşılanır, yüksək qiymətləndirilir.

**Jarqonizm** – Ayrıca və texniki müəssisədə, xüsusi təsərrüfatda, spesifik elm, sənət sahəsində çalışan və eyni peşə sahibi olan bir qrup (oğru, alverçi, xuliqan və s.) adamların öz aralarında danışdıqları və kənar dinləyicilər üçün anlaşılması çətin olan sözlərə, ifadələrə jarqon deyilir. Xalq arasında belə

dilə qəlizliyinə, örtülü, mürəkkəb ifadə tərzinə görə «qarğa dili» deyilir. İncə, zərif duyğular əks etdirən və geniş oxucu kütləsi üçün yazılan bədii əsərdə bu cür jarqon sözlərdən bol-bol istifadə etmək, onu adi məişət, texniki təsərrüfat, peşə dilinə çevirmək yaradıcılıqda yolverilməz bir haldır. Nəinki «bədii əsər, hətta müəyyən bir ixtisasdan (tibb, aqranomiya) bəhs edən əsər də mütəxəssislər üçün deyil, oxucu kütlələri üçün yazılır. Buna görə də belə əsərləri ixtisas, peşə kitabına çevirmək olmaz. Yazıçı ən məhdud ixtisasdan danışanda da ümumi, kütləvi, sadə, anlaşıqlı dil və stil tapmalıdır. Belə olmasa, yazıçının ən faydalı fikir və duyğuları kütlələrə çata bilməz». (Mir Cəlal)

Vulqarizm – Dilimizin ümumi lüğət fonduna daxil olan, daha çox qəzəb, mübahisə, kin, nifrət xarakteri daşıyan, nadir, ekstrimal vəziyyətlərdə işlədilən söyüş, qarğış, biədəb, kobud sözlərə **vulqarizm** deyilir. Klassik ədəbiyyatımızda Q.Zakir, S.Ə.Şirvani, N.Vəzirov, xüsusilə R.Əfəndiyev kimi şair və ədiblərimizin yaradıcılığında mənfi tipləri fərdiləşdirmək, onların simasında köhnə cəmiyyəti, nadanlığı, cəhaləti, mənəvi geriliyi ifşa etmək üçün kifayət qədər vulqar söz və ifadələrdən istifadə olunmuşdur. Ancaq bir çox hallarda bu sənətkarlar ədəb və əxlaq normalarını gözləyərək işlətdikləri söyüşlərin, biədəb sözlərin yerini boş saxlayır, ya nöqtələr qoyur, ya da üstüörtülü şəkildə işlədir, onların mənasının açılmasını və anlaşılmasını isə oxucunun öhdəsinə buraxırlar. (Məsələn, «yalançının anasını...», «sənin ananı....», «sənin demişdim ha», «filan-filan şüdənin oğlu» və s.). Ancaq onu da yadda saxlamaq lazımdır ki, bədii əsərlər, sənət ədəb, mərifət, gözəllik nümunəsidir. Onun səhifələrini kobud, etikadan, ədəbdən kənar sözlərlə doldurmaq bədii sənətin prinsiplərinə, ictimai məzmununa, əxlaqi-tərbiyəvi funksiyasına ziddir.

Məcazlar – Sözün sadəcə lüğəti mənada deyil, həm də çoxmənalı, sətiraltı, bədii, poetik, xüsusilə obrazlı formada işlədilməsinə məcaz deyilir. Bədii yaradıcılıqda məcazlardan istifadə yazıçıdan, sənətkardan yüksək profesionallıq, obrazlı təfəkkür, sənətkarlıq, sözlərin üzərində səbirlə, təmkinlə işləmək, onlara yeni məzmun, məna çalarları vermək, poetik təsvir və ifadə vasitələrindən yüksək səviyyədə faydalanmaq bacarığı tələb edir. Aydın məsələdir ki, yazıçının bədii zövqü,

həyat təcrübəsi, idrak və müşahidə qabiliyyəti nə qədər güclüdürsə, onun dili də o dərəcədə güclü, təsirli, əlvan və poetik olur.

Məcazi düşünmək, məcazi danışmaq təkcə bədii ədəbiyyatımıza deyil, həm də adi danışıq dilimizə xas olan bir xüsusiyyətdir. Xalq arasında yaşayan müdrik adamlarımız, dünya görmüş ağsaqqallarımız danışıqlarında dərin və çoxmənalı atalar sözlərindən, misallardan, obrazlı ifadələrdən, məcazlardan, xüsusilə onun kinayə və mübaliğə formasından geniş istifadə edirlər. Bədii yaradıcılıqda isə bu təsvir vasitələrinin ictimai-estetik məzmununun funksiyası dəyişir, dərinləşir, daha yüksək mərhələyə qalxır. Burada obrazlı ifadələr, məcazlar təkcə fikrin mənalı, bitkin ifadəsinə xidmət etməklə kifayətlənmir, həm də idrakın xüsusi formasına, sənətdə bədiiliyin və obrazlılığın kriteriyasına, əlvan, rəngarəng təsvir vasitəsinə çevrilir.

Məcazlar iki müştərək xüsusiyyətlərə malik məfhumun qarşılaşdırılmasından, müqayisəsindən doğan və onların birinin digərinə təsirilə yaranan yeni mənanın, məzmunun nəticəsi kimi meydana çıxır, formalaşır. Məsələn, aşağıdakı bayatıya nəzər salaq:

A dağlar, ulu dağlar,
Çeşməli, sulu dağlar.
Burada bir igid ölüb
Göy kişnər, bulud ağlar.

Göründüyü kimi, burada canlı varlıqlarla cansız aləm, məfhumlar üz-üzə qoyulur, müqayisə olunur, insana xas olan keyfiyyətlər-ululuq dağa, ağlamaq buluda, ata xas olan kişnəmək isə göyə şamil edilir. Beləliklə, adi sözlər hərəkətə, cana gəlir, yeni keyfiyyət, məzmun, ifadə çalarları kəsb edir, sözün əsil mənasında, bədii lövhəyə, poetik fona, obrazlı təfəkkürə çevrilir.

Bədii yaradıcılıqda sadə və ən çox işlənən məcazlardan biri **təşbeh – bənzətmədir**. Bənzətmə dörd məfhum və onların məzmununu ifadə edən sözlərdən ibarət olur. Məsələn: «Soyuq qılınc kimi kəsir». Burada bənzəyən – soyuq, bənzədilən - qılınc,

bənzəmə qoşması – kimi, bənzəmə sifəti – kəsirdir. Bu cür dörd məfhumun hamısının iştirak etdiyi bənzətmələrə **müfəssəl bənzətmə** deyilir. Ancaq çox hallarda şeirdə, bədii təsvirdə bu məfhumlardan ikisi-bənzətmə qoşması ilə bənzətmə sifəti atılır və bunun nəticəsində də ifadənin məzmunu daha da artır, qüvvətlənir. Belə bənzətmələrə isə **mükəmməl bənzətmə** deyilir. XVI əsrin məşhur şairlərindən biri olan Həqiri yazır:

Bülbüləm, hüsnün gülüstandır mənə,
Həm dodağın abi-heyvandır mənə.
Sənsizəm ey canımın cananəsi,
Cümlə aləm zindandır mənə.
Dişlərindir dürrü gövhər, ey sənəm,
Ləblərin ləli-bədəxşandır mənə...
Surətin üş kəbətullahdır yəqin,
Asitanın ərşi-rəhmandır mənə.

Gözəl sənət nümunəsi olan bu qəzəldə işlədilmiş «hüsnün gülüstandır», «dodağın abi-heyvandır», «Cümlə aləm zindandır», «Ləblərin ləli-bədəxşandır», «Asitanın ərşi-rəhmandır» kimi ifadələr həm məzmun, həm də bədii cəhətdən yüksək səviyyədə işlənmiş mükəmməl bənzətmələrdir. Bu bənzətmələr vasitəsilə şair oxucuya tam və bitkin bir bədii mənzərə təqdim edir, vəsf etdiyi gözəlin hüsnünü göylərə qaldırır (asitanın ərşi-rəhmandır), həyatın və təbiətin ən gözəl nemətlərilə müqayisə edərək onun canlı, parlaq poetik obrazını yaradır. Bədii təsvirdə müqayisə və bənzətmələr yerli-yerində olmalıdır, ifadə olunan poetik materialın məzmun və mənasını tamamlamalı, onu əsil sənət nümunəsi səviyyəsinə qaldırmalıdır. Yerində işlədilməyən, zəif, dolaşıq bənzətmə və müqayisələr sənətin həm məzmununa, həm də ifadə gözəlliyinə xələl gətirir, onun bədii estetik təsirini azaldır. Sənət aləminin böyük ustadı L.Tolstoyun dediyi kimi: «Müqayisə təsvirin ən təbii, ən həqiqi vasitələrindən biridir, ancaq çox dürüst və yerində olmalıdır. Yoxsa, əksinə təsir bağışlayar».

<u>**Metafora**</u> – (Buna ədəbiyyat nəzəriyyəsində istiarə də deyilir). Bədii yaradıcılıqda yüksək sənətkarlıq nümunəsi sayılan məşhur və qüvvətli məcazlardan biri də metaforadır.

Metaforada da bənzətmədə olduğu kimi, məfhumlar müqayisə olunur. Lakin burada müqayisə olunan məfhumların bənzər cəhətləri daha güclü, qabarıq verilir, məfhumun özündən çox ona xas olan xüsusiyyətlər ön plana çəkilir. Şeirdə poetik, obrazlı təsvirin böyük ustadı olan M.P.Vaqif qoşmalarından birində deyir:

Mən səni ha nuri-ilahi sannam,
Camalının şövləsinə dolannam,
Atəşinə mərdi-mərdanə yannam,
Bu xasiyyət mənə pərvanədəndir.

Burada şair adını pünhan, gizli saxladığı sevgilisini Allahın nuruna, bu nurdan işıqlanan şöləyə, alışıb yanan atəşə, özünü isə eşqdə, məhəbbətdə sədaqət, fədakarlıq rəmzi olan pərvanəyə bənzədir. Şeirdə bədii məntiqə uyğun şəkildə sadalanan və yerli-yerində işlədilən obrazlar sistemi son dərəcə yüksək sənətkarlıqla təsvir olunduğu üçün əsil mənada gözəl metafora nümunəsinə çevrilmişdir. Metaforaların əhəmiyyəti təkcə şeirə əlvanlıq, axıcılıq, ritm və ahəngdarlıq gətirməklə bitmir, bu parlaq təsvir üsulu bədii dilimizi zənginləşdirir, ona həm məzmun, həm də xüsusi ifadə gözəlliyi bəxş edir.

Şübhəsiz, «poetik metafora obrazlı təfəkkürün bəhrəsidir. Onun əmələ gəlməsi dialektik xarakter daşıyır. Poetik metafora varlığın obrazlı formada dərk edilməsi zamanı hissi duyğular və məntiqi qavrayışın dialektik vəhdəti nəticəsində meydana çıxır. Obrazlı təfəkkürün sahibi olan yazıçı bəzən elə obyektlər arasında əlaqələrin olduğunu duyur və dərk edir ki, bu adi təfəkkür üçün mümkün deyil. Həmin obyektlər əksərən mücərrəd və konkret anlayış bildirən əşya və hadisələrin adıdır. Yazıçı mürəkkəb fəlsəfi ümumiləşdirmələr əsasında həmin əşyaları bir-birilə bağlayır və əlaqələndirir. Bunun nəticəsində obrazlı və təsirli lövhələr yarada bilir». (T.Əfəndiyeva). Buradan aydın olur ki, metafora estetik anlayışdır, bədii yaradıcılıqda fərdi üslubu fərqləndirən və bir-birindən ayıran ən vacib poetik xüsusiyyətlərdən biridir.

**Simvol (rəmz)** - Öz orijinal xüsusiyyətlərilə seçilən, müəyyən izahat tələb edən, çox mürəkkəb və qüvvətli

məcazlardan biridir. «Bənzətmədə müqayisə olunan hər iki tərəf var, metaforada bu tərəflərdən biri atılmış, xüsusiyyəti saxlanmışdır. Simvolda isə tərəflərdən biri tamam atılmış, və xüsusiyyəti də saxlanmamışdır. Burada əsərin məzmunundan, ruhundan oxucu tapa bilər ki, sənətkar nəyi nəzərdə tutur, nəyə işarə edir... Burada yalnız sadəcə dil xüsusiyyətləri, müqayisələr yox, sənətkarın müxtəlif vasitələrlə, dolayı yollarla demək istədiyi fikir və duyğuların «örtülü» şəkildə ifadəsi əsasdır. Bu xüsusi maraq oyatmağa, oxucunu daha çox düşünməyə, axtarmağa məcbur edən bir məcazdır». (Mir Cəlal) Məsələn, S.S.Axundovun simvolik formada yazılmış həcmcə çox kiçik, lakin məzmunca olduqca dərin, böyük ictimai-siyasi hadisələrdən xəbər verən «Kövkəbi-hürriyyət» («Azadlıq günəşi») adlı bir hekayəsi var. Hekayə bu sözlərlə başlanır: «Süleyman peyğəmbərin əsrində tərəfi-şimalda bir tayfeyi-əzim sakin idi. Bu tayfanın vətəni bir cənnət misal məkan idi ki, təbiət burada öz gözəlliyini sübuta yetirmişdi». Lakin məlum olur ki, bu tayfa ağır bir mərəzə düçar olub. Əhali on səkkiz yaşa çatanda saç-saqqalı ağarır, həştad yaşında qocaya dönür. Ümumiyyətlə, «bu xalqdan iyirmi beş yaşına çatan olmamışdır.»

Bu bəladan cana doymuş tayfa ağsaqqalları qərara gəlir ki, dərdlərinə əlac tapmaq üçün «tərəfi-cənubda, Asiya torpağında bəni-İsrafil tayfasının arasında» yaşayan bir alimin yanına elçilər göndərsinlər. Alim elçilərin dərdini dinlədikdən sonra deyir: «Ey əhli-şimal, bu azarın dərmanı kövkəbi-hürriyyətin şəfaqətidir. O ulduz torpağınızın Şərq tərəfində bir dağın dalında pünhandır. O dağ təbii deyil, onu divlər hörüb sizi kövkəbi-hürriyyətin şəfaqətindən məhrum etmişdir; zamaniki onu dağıtdınız, kövkəbi-hürriyyətin nuru canınıza sirayət edib ruh və bədəninizi təzələyəcəkdir. Sizləri cavanlaşdırıb öz təbii halınıza salacaqdır». Dərdlərinin əlacını bilən tayfa əhalisi «balta, bel, kürək və qeyri alət götürüb dağı dağıtdılar və kövkəbi-hürriyyətin üzü açıldı. Onun şöləsi üstlərinə düşüb cümləsini cavan etdi. İnsanlara ruh gəlib, al libaslara girib bayram etdilər. Lakin şadlıqları artıq davam etmədi. Bir müddət keçəndən sonra qara buludlar kövkəbi-hürriyyətin üzünü tutub onu yenə pünhan etdi».

Məzmundan aydın olur ki, bu hekayə başdan- ayağa çox tutarlı, ibrətamiz simvollar üstündə qurulmuşdur. Burada işlənən «Yerimiz cənnət misal bir yerdir» ifadəsi füsünkar təbiətə malik doğma vətənimiz Azərbaycana, «Bəni-İsrail tayfasının arasında alim bir şəxs var» cümləsi, çox güman ki, hikmətdən xəbər verməyə qadir olan Musa peyğəmbərə işarədir. Hürriyyət günəşinin qabağını kəsən dağlar, onun başını tutmuş qara buludlar əsarətin, Çar Rusiyasının ucqarlarda yeritdiyi mürtəce, irticaçı siyasətinin simvoludur. Kütlənin «balta, bel, ling götürüb» dağlara hücum etməsi, onu parçalayıb dağıtması xalq hərəkatının, kövkəbi-hürriyyət isə insan səadətinin, azadlığının, xoşbəxtliyinin rəmzidir.

Bu rəmzlərin, bütünlükdə hekayənin ideyasını, ictimai-əxlaqi mahiyyətini daha yaxşı başa düşmək üçün XX əsrin əvvəllərində baş verən tarixi hadisələrə qayıtmaq, onlarla tanış olmaq lazımdır. Məlumdur ki, 1905-ci ildə baş verən inqilabi hadisələrdən sonra Çar hökuməti imperiya daxilində yaşayan xalq kütlələrinin güclü təzyiqi altında azadlıq manifesti vermişdi. Bunun nəticəsində uzun müddət müstəmləkə əsarətində olan millətlər, o cümlədən Azərbaycan xalqı nisbətən azad nəfəs almaq, öz gələcəyi haqqında düşünmək imkanı əldə etmişdi. Lakin çarın verdiyi fərman aldadıcı vəd olaraq kağız üzərində qaldı, tezliklə irtica yenidən baş qaldırıb xalqların azadlığa, müstəqilliyə olan bütün ümidlərini alt-üst etdi. Hekayənin sonunda deyildiyi kimi, insanların «Şadlıqları artıq davam etmədi. Bir müddət keçəndən sonra qara buludlar kövkəbi-hürriyyətin üzünü tutub onu yenə pünhan etdi». Beləliklə, yazıçı simvolik təsvir yolu ilə geniş ümumiləşdirmə aparmış, dövrünün tarixən çox ciddi və mürəkkəb bir mərhələsinin ictimai-siyasi məzmununu böyük ustalıqla açıb göstərə bilmişdir.

Simvolika təkcə sənətdə, bədii yaradıcılıqda deyil, həm də həyatda, məişətdə, elm və texnikada, siyasətdə, hətta adi danışıqda belə təzahür edən məzmunca çoxçalarlı məcazlardan biridir. Göyərçin bütün dünyada sülhün, qartal azadlığın, müstəqilliyin, dağ əzəmətin, vüqarın, ululuğun, daşqın çay, sel coşqunluğun, təlatümün simvoludur. Təsadüfi deyildir ki, xalq arasında gözəl qızlarımızı göyərçinə, igid oğlanlarımızı

cəsarətdə pələngə, şirə, əzəmətdə, vüqarda dağa oxşadırlar. Bu gün hamı yaxşı bilir ki, 1918-ci ildə qurulan milli hökumətimizin, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin ideoloji, məfkurəvi əsaslarını özündə əks etdirən üçrəngli bayrağımız islamçılığın, türkçülüyün və müasirliyin rəmzi, simvoludur. Deyilənlərdən aydın olur ki, simvol qidasını real həyatdan alan, insanların obrazlı təfəkkür və təsəvvürlərinin əsasında yaranıb formalaşan məcaz növüdür.

**Alleqoriya** – (Nəzəriyyə kitablarında buna təşxis və ya şəxsləndirmə də deyilir). Alleqoriyada yazıçı açıq deyə bilmədiyi fikirləri, mətləbi başqa ünvana – təbiətə, bitkilərə, yaxud heyvanat aləminə keçirdir. Bu aləmə insana, cəmiyyətə xas olan xüsusiyyətlər verir, onu canlandırır, dilə gətirir, şəxsləndirir, bədii həqiqətə, sənətin predmetinə çevirir. Təbiət hadisələri, bitkilər, canlı və cansız varlıqlar bir növ insan kimi düşünür, danışır, hərəkət edir, gülür, ağlayır. Məsələn, «İstidən torpağın sinəsi cadar-cadar olub», «Çəməndə gül-çiçək nəğmə oxuyur», «Ağacda yarpaqlar pıçıldaşır», «Təbiət dil açıb danışır», «Dağlar da, daşlar da dil deyib ağlayır». «Torpaq ağır-ağır nəfəs alır», «Hava qaş-qabağını sallayıb», «Hava üzünü yaman turşudub», «Dəniz gülür, «Təbiət yuxudan oyanır» və s.

Alleqoriyadan bədii yaradıcılıqda, xüsusilə poeziyada, lirik şeirdə geniş istifadə olunur. Burada alleqoriya həm də dil, ifadə, təsvir vasitəsinə çevrilir, daha çox təbiət hadisələrinə müraciət, xitab formasında meydana çıxır. M.Ə.Sabirin «Banlamaram» şeiri buna gözəl nümunədir:

Eylə bilirdim ki, dəxi sübh olub,
Murği-səhərtək bir ağız banladım.
Səng şikəst eylədi balü pərim,
Banlamağın hasilini anladım.
***
Ağlamayın, ağlamayın, cücələr,
Banlamaram, banlamaram bir daha!
Banlamamaqdır sizə əhdim mənim,
Söyləmirəm: anlamaram bir daha!

Göründüyü kimi, şair söz, fikir azadlığını boğan mürtəce qüvvələrə bir daha həqiqəti deməyəcəyini, danışmayacağını, qanmayacağını desə də, alleqorik təsvir vasitəsilə hər şeyi yaxşı başa düşdüyünü, qandığını göstərir və bu yolla cəhaləti, nadanlığı, irticanı məharətlə ifşa edir.

Məlumdur ki, xalq arasında, şifahi ədəbiyyatımızda, xüsusilə nağıllarımızda dəvə kinin, at vəfanın, sədaqətin, uzunqulaq axmaqlığın, tərbiyəsizliyin, qurd yırtıcılığın, qəddarlığın, quzu, qoyun acizliyin, mütiliyin, tülkü, qarğa yaltaqlığın, hiyləgərliyin, dovşan qorxaqlığın rəmzi kimi qəbul və təsvir olunmuşdur. Bu cür heyvanlar aləmindən bəhs edəndə alleqoriya təmsil janrına yaxınlaşır və onunla müştərək mənada çıxış edir. Əsilində, insanların xarakterini, adət və xasiyyətlərini alleqorik obrazlar vasitəsi ilə əks etdirən təmsil də buradan yaranmış, meydana gəlmişdir. Dediklərimizə misal olaraq, gözəl ümumiləşdirmə nümunəsi olan, həcmcə kiçik, lakin məzmunca geniş məna çalarları ifadə edən «Böyüklərlə gəzirəm» təmsilinə nəzər salmaq olar:

«Tülkünün könlündən böyüklərlə gəzmək keçirdi. O idi ki, öz quyruğunu yatmış dəvənin quyruğuna bağladı.

Dəvə diksinib ayağa qalxdı, səhrada çox qaçdı, tülkü qopmadı ki, qopmadı. Dəvə özünü bazara verdi ki, qoy tülkü adamları görüb quyruğundan açılsın.

Görənlər qışrırdılar:

- Tülküyə bax, dəvənin quyruğundan asılıb. Tülkü onlara göz vurdu:
- Mən ölüm, üstünü vurmayın, böyüklərlə gəzirəm».

Yazılı ədəbiyyatımızda Nizaminin, Füzulinin, S.Ə.Şirvaninin, Sabirin yaradıcılığında və məşhur satirik «Molla Nəsrəddin» jurnalının səhifələrində alleqorik əsərlərin gözəl nümunələrinə rast gəlirik. Xüsusilə, Nizaminin «Ənüşirəvan və bayquşların söhbəti», Füzulinin «Bəngü badə», «Söhbətül-əsmar», «Həft cam», «Səhhət və mərəz», Sabirin «Ağacların bəhsi» əsərləri ədəbiyyatımız tarixində alleqoriyanın kamil nümunələri kimi məşhurdur.

Alleqoriyanı simvoldan ayırmaq və fərqləndirmək də müəyyən dərəcədə çətindir. Çünki «alleqoriyanın məcazi mənası müəyyən bir şeylə, ya şəxslə möhkəm bağlanmadığı və

dəyişmədiyi təqdirdə simvol ola bilər. Simvolda yalnız dumanlı bir işarə verilir, sənətkarın nə demək istədiyini bu işarə ilə duymaq lazım gəlir. Alleqoriyada isə bu işarə zehinə əsaslandığından, oxucu bunu anlamaq üçün çətinlik çəkmir. Şahini bir simvol seçən sənətkarın nə demək istədiyini anlamaq üçün əsəri dərindən duymaq lazım gəldiyi halda, yenə şahindən bəhs edən alleqorik əsərdə isə, bunun insanlara işarə olduğu aydın görünür». (M.Rəfili). Buradan bir daha aydın olur ki, simvol, alleqoriya, təmsil məzmun və təsvir obyektlərinə görə müəyyən dərəcədə bir-birinə yaxın, təxminən eyni dərəcədə bədii funksiya yerinə yetirən məcazlardır.

**Kinayə** – İnsana, onun işinə, əməlinə, hadisə və faktlara istehzalı, rişxəndli, ifşaçı münasibətdən doğan, mətləbi birbaşa deyil, əksinə, dolayı yolla bildirən sözə, mühakiməyə və ya fikrə kinayə deyilir. Kinayə bədii təsvir vasitələri içərisində ən güclü, kəskin və təsirli məcazlardan sayılır. Sənətkarlar bu yolla tənqid hədəfini tərkisilah edir, gülünc vəziyyətə salır, məntiqi mülahizə və fakt qarşısında qoyaraq ağır məğlubiyyətə uğradır. Məsələn, Sabir yazır:

Doğrudan da, Məmdəli, qeyrət həlal olsun sənə!
Baği-şəhdə etdiyin işrət həlal olsun sənə!
Əhlinə şah olduğun dövlət həlal olsun sənə!
Verdiyin məşruteyi-millət həlal olsun sənə!..

Arslanlar boynuna saldırdığın zəncirlər,
Namvərlər qətlinə çəkdirdiyin şəmşirlər,
Atəşi-qəhrü qəzəblə yaxdığın təmirlər,
Vəsfə şayandır, həqiqət, etdiyin tədbirlər;
Ümmi-Xaqan oğlu, bu qeyrət həlal olsun sənə!
Verdiyin məşruteyi-millət həlal olsun sənə!

Burada şair zahirən, adını belə lağ hədəfinə çevirdiyi Məmmədəli şahın əməllərini, gördüyü işləri tərifləyir, təqdir edir. Ancaq bu əməllərin məzmunu, mahiyyəti aydınlaşanda dərhal kəskin, öldürücü kinayə meydana çıxır. Şair məhz bu kinayənin fonunda azadlıq uğrunda çarpışan fədailəri top atəşinə tutduran, İranın qabaqcıl, igid, mərd oğullarını dar

ağacından asdıran Məmmədəli şahın xarakterini, zalım, qəddar simasını ustalıqla ifşa edir, onun verdiyi azadlıq fərmanının yalan, saxta, oyuncaq olduğunu açıb meydana qoyur.

Kinayə eyni zamanda satirik gülüşün ən kəskin, öldürücü formalarından biri olduğu üçün komik, satirik, tənqidi üslubda yazılmış əsərlərdə daha çox özünü göstərir. Elə bu cəhətdən satirik ədəbiyyatımızın baniləri M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqverdiyev və bütünlükdə «Molla Nəsrəddin»çi şair və ədiblər bədii yaradıcılıqda kinayənin böyük ustadları sayılırlar. Bu sənətkarların əsərlərində həm məcaz, həm satirik gülüşün bir forması kimi kinayənin məzmun və ifadə cəhətdən müxtəlif, çoxçalarlı nümunələrindən istənilən qədər geniş, yerli-yerində və səmərəli istifadə olunmuşdur.

C.Məmmədquluzadə «Danabaş kəndinin əhvalatları» povestində Xudayar bəyin Məhəmmədhəsən əminin və dul qadın Zeynəbin başına gətirdiyi faciələri təsvir etdikdən sonra yazır: «İndi, söz yox, kənardan baxan Xudayar bəyi məzəmmət eləyir. Amma xeyr, burada əsila və qəti məzəmmət yeri yoxdu. Əgər duraq insafnan danışaq, haqqı itirməyək, gərək heç Xudayar bəyi günahkar tutmayaq. Doğrudur, bu qeyli-qalın hamısına bais Xudayar bəydi; amma Xudayar bəyin qəsdi o deyil ki, xalqın evinə mərəkə salsın. Xudayar bəyin tək bircə məqsədi var. Onun qəsdi məhz Zeynəbi almaqdı; yoxsa bu kişi nə Zibanın və Fizzənin ağlamağına razıdır, nə də Zeynəbin ürəyinin sıxılmasını istəyir. Xudayar bəy Məhəmmədhəsən əminin eşşəyini qəsdən satmadı ki, Məhəmmədhəsən əmi Kərbəla ziyarətindən qalsın. Xeyr, Allah eləməsin. Xudayar bəyin Məhəmmədhəsən əmiynən düşmənçiliyi yoxdur ki! Xeyr, belə deyil. Xudayar bəy eşşəyi o səbəbə satdı ki, ona beş-altı manat pul lazım idi. Pul da ondan ötrü lazım idi ki, bir kəllə qənd və bir girvənkə çay alacaq idi. Qəndi və çayı da ondan ötəri alır ki, qazıya verəcək idi.

Pəs bunların hamısından belə məlum olur ki, Xuldayar bəyin məhz bircə qəsdi var. Onun qəsdi ancaq evlənməkdir; yəni Zeynəbi almaqdır. Belə olan surətdə Xudayar bəyin bir tövr hərəkətinə heç vədə pis demək olmaz; çünki burada xilaf əməl yoxdu. Şəriət evlənməkliyə heç mane olmuyubdu.

Xudayar bəyə də evlənmək çox vacibdir. Əvvala ondan ötrü vacibdir ki, evlənməklik savab işlərin birisidir. İkinci ondan ötrü vacibdir ki, Xudayar bəyin övrəti belə çirkindir ki, heç kəs rəğbət eləməz onun əlindən su alıb içsin. Xudayar bəyin övrəti Zeynəbin əlinə su tökməyə yaramaz. Üçüncü Xudayar bəyə ondan ötrü evlənmək və Zeynəbi almaq vacibdir ki, Xudayar bəy özü çox kasıbdır, amma Zeynəbi alsa, daraşıb yetim-yesirin malını yeyib çıxacaq başa. Pəs bu cür mənfəətli sevdadan hansı axmaq qaçar?

Bəli, belədi.

Hələ siz Xudayar bəyi yaxşı tanımırsınız. Xudayar bəy çox ağıllı adamdı».

Misal gətirdiyimiz bu haşiyədə əvvəldən axıra qədər bütün sözlər, cümlələr kinayə üstündə qurulmuşdur. Ədib zahirən, üzdə guya Xudayar bəyin çirkin əməllərinə haqq qazandırır, burada qəbahətli heç nə olmadığını bildirir. Əsilində isə kinayə vasitəsilə, onun iki günahsız ailənin faciəsinə səbəb olmuş, cinayətkar, qeyri-insani əməllərinin üstünü açır, iyrənc, eybəcər daxili portretini yaradır, çox xəbis, riyakar fərdi sifətə malik bir mənfi tip, xarakter səviyyəsinə qaldırır. Bu yüksək, ifşaçı kinayə üstündə qurulmuş epizodik təsvirdə təkcə Xudayar bəyin qəddar siması açılmır, həm də «Danabaş kəndinin əhvalatları» əsərində qoyulmuş problemin məzmun və mahiyyəti, ideyası, yazıçının məqsəd və məramı, müəllif qayəsi aydınlaşır, üzə çıxır.

Bəzən kinayə bədii gülüşün ən yüksək forması olan sarkazm (təriz) səviyyəsinə qalxır. Onun məzmunu, mənası daha da dərinləşir, kəskinləşir, amansız, güzəştsiz ifşa və tənqid çalarları kəsb edir. Buna əyani misal olaraq, yenə C.Məmmədquluzadənin başqa bir əsərinə, «Ölülər» komediyasına müraciət edək. İsgəndərlə Şeyx Nəsrullahın görüş səhnəsində belə bir epizod var:

«Şeyx Nəsrullah – Bəyin ismi – şərifi nədir?

Hacı Həsən ağa – Nökərinizin adı İsgəndərdir.

Şeyx Nəsrullah – İsgəndər bəy, ... bir mənsəb sahibisiniz, ya yox?

İsgəndər – Xeyir, mən bir mənsəb sahibi deyiləm, mənsəb sahibi bu ağalardır (Heydər ağanı və Əli bəyi göstərir).

Şeyx Nəsrullah – Belə məlum olur ki, sizin dərsiniz bu ağaların dərsindən azdır ki, bir mənsəbə çata bilməmişsiniz?

İsgəndər – Bəli, bəli, bunlar elm dəryasıdırlar. İndi də ki, inşallah siz cənabdan da ölü diriltmək elmini öyrənərlər, onda dəxi lap alim olarlar».

İsgəndərin son sözləri Şeyx Nəsrullahı qılınc kimi yaralayır, onu tamam yerindən oynadır, hövsələdən çıxardır. «Bu mürtəd Allahtalanın hikmətinə istehza edir» deyə Hacı Həsən ağadan İsgəndəri məclisdən qovmağı tələb edir. Xüsusilə, İsgəndərin məclisdə bomba kimi partlayan «İndi də ki, inşallah siz cənabdan da ölü diriltmək elmini öyrənərlər, onda dəxi lap alim olarlar» sözləri hədəfə sərrast atəş açan, çox mənalı, güclü kinayənin, onun yüksək forması olan sarkazmın gözəl nümunəsidir.

Kinayənin bir bədii təsvir vasitəsi kimi nə qədər geniş və rəngarəng ifadə çalarlarına malik olduğunu daha aydın təsəvvür etmək üçün Mirzə Cəlilin böyük əqidə və məsilək yoldaşı Sabirin «Qaç, at basdı!» satirası ilə tanış olmaq kifayətdir:

Buyur, qıl dünyaya ətfi-nəzər,
Müsəlman kimi kim olub bəxtəvər?!
Bu İran, o Türkiyə – hər bixətər,
Əvət, başla Fasdan Xətayə qədər.
Baxıldıqca qəlbə məsərrət gəlir!
Qaç, oğlan! Qaç, at basdı! Millət gəlir!...
Hanı bizdə, yahu, nifaqi təzad?
Hanı bizdə həmdinimizlə inad?
Bu – ülfət, bu-rəfət, bu da – ittihad!
Bax, iştə, bu-məclis, bu da – iniqad!
Nə mabeyə nifrət, nə lənət gəlir,
Nə böhtan, nə hədyan, nə qeybət gəlir,
Nə cib, nə cibiştan, nə rüşvət gəlir,
Qaç, oğlan! Qaç, at basdı! Millət gəlir!..

Bu satirada kinayə vətən, xalq qayğıları, millət və onun keçmişi, bu- günkü vəziyyəti kimi çox ciddi ictimai-siyasi problemlərin bədii ifadə vasitəsinə çevrilmişdir. Burada tamam əks mənalı tərif yolu ilə, dolayı vasitələrlə bütün müsəlman dünyasında, o cümlədən vətənimizdə baş alıb gedən dini ədavət,

nifaq, böhtan, hədyan, qeybət, rüşvət kimi ictimai-əxlaqi qəbahətlərin ifşası ilə yanaşı, həm də dərin kədər, təəssüf hissi, ürək ağrısı, böyük vətəndaşlıq qayəsi, işıqlı amal öz əksini tapmışdır.

Mübaliğə – (Ədəbiyyatşünaslıqda buna bəzən hiperbola, şişirtmə də deyilir). Bədii təsvirdə və ya adi danışıq dilində hadisələrin, faktların, insanın əməl, fikir və duyğularının həddindən artıq böyüdülməsinə, şişirdilməsinə mübaliğə deyilir. Bu şişirtmə, böyüdülmə bəzən qeyri-adi, ağılabatmaz görünsə də, sənətkar təxəyyülünün, poetik təfəkkürünün köməyi, gücü ilə obrazlılıq, bədii gözəllik kəsb etdiyi üçün təbii, məqbul sayılır. Məsələn, Sabir:

Seyli-tən öylə təməvvüclə alıb dövri-bərim,
Bənzərəm bir qocaman dağa ki, dəryada durar.
Dəysə də canıma minlərcə məlamət ləpəsi,
Zövraqi-himmətim əvvəlki təmənnada durar-

deyəndə güclü mübaliğədən istifadə edir. Ancaq bu mübaliğə, şişirtmə təsvirdə bədiiliyin kriteriyasına, fikrin daha dəqiq, daha güclü ifadəsinə çevrildiyi üçün işlədilən ifadələrin mənasını, çəkisini, estetik təsirini qat-qat artırır, yüksəldir. Şeirin, bədii yaradıcılığın sirri, gözəlliyi ondadır ki, sənətkar fikir və duyğularını, ictimai məramını hansı formada ifadə edirsə etsin, o həyat həqiqətinə uyğundursa, obrazlı təfəkkürün məhsuluna çevrilibsə, əsil sənət nümunəsi sayılır və yüksək qiymətləndirilir. Mübaliğə də bir bədii detal, ifadə forması kimi məhz poetik mətləbə xidmət edir.

Mübaliğənin məna potensialını, bədii təsir gücünü yaxşı bilən sənətkarlarımız öz əsərlərində məcazın bu növündən çox geniş istifadə etmişlər:

Pərişan xəlqi-aləm ahü əfqan etdiyimdəndir,
Pərişan olduğum xəlqi pərişan etdiyimdəndir.
Deyil bihudə gər yağsa fələkdən başıma daşlar,
Binasın tişeyi-ahimlə viran etdiyimdəndir.

(M.Füzuli)

Olsaydı məndəki ğəm Fərhadi-mübtəladə,
Bir ah ilə verərdi min Bisütuni badə.

(M.Füzuli)

Ta müənvər kakülün xurşida salmışdır kəmənd,
Bağlamışdır boynumu zənciri-zülfün bənd-bənd.
(Sürurі)

Ərşə çıxdı ahü vayım sübhü şam,
Ey gedibən gəlməyənim, qandasan?
(Xətayi)
Sənsizəm ey canımın cananəsi,
Cümlə aləm bəndü zindandır mənə.
(Həqiri)

Bütün qüvvələrdən güclüdür insan,
Mən də bir div kimi, asiman kimi,
İstədim Xəzərin dodaqlarından
Yapışıb qaldıram bir-qazan kimi.
(O.Sarıvəlli)

Gətirdiyimiz bu və ya buna bənzər çoxlu nümunələr müxtəlif dövrlərdə yazıb yaratmış sənətkarlarımızın öz əsərlərində mübaliğələrdən necə geniş və ustalıqla istifadə etdiyinə bir daha əyani misaldır.

Obrazlı sənətdə, xüsusilə şeirdə bədii təsvir vasitələrilə (məcazlarla) yanaşı bədii ifadə vasitələrindən də geniş istifadə olunur. Bədii yaradıcılığın tərkib hissəsi olan bu iki amil sənət əsərlərində vahid ictimai-estetik mərama xidmət etsələr də, onların arasında müəyyən fərqli cəhətlər də vardır. Bədii ifadə vasitələri bədii təsvir nəticəsində əldə edilmiş məzmunu, ideyanı, ictimai-əxlaqi məramı oxucuya, dinləyiciyə daha qüvvətli, qabarıq və emosional bir formada çatdırmaq işinə xidmət edir. Bədii ifadə vasitələri mətn daxilində müstəqil söz, cümlə, tam fikir formasında çıxış etdiyinə görə ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt onlara sintaktik fiqurlar da deyilir.

Azərbaycan ədəbiyyatında daha çox işlənən ifadə vasitələri **bədii sual, bədii xitab** və **bədii təkrirlərdən** ibarətdir. Bədii sənət nümunələrində oxucunu ifadə olunan mətləbə daha yaxşı cəlb etmək, onda hadisələrə müdaxilə və əqli mühakimə, hiss oyatmaq məqsədilə sözün, fikrin, cümlənin sorğu formasında ifadə olunmasına **bədii sual** deyilir. Bununla yanaşı,

bədii sual çox böyük estetik funksiya daşıyır, oxucuya poetik nümunənin daxili məzmununu, gözəlliyini daha dərindən dərk etməyə kömək edir. Misal üçün Xətayinin məşhur «Nə dersən» rədifli qəzəlinə nəzər salaq.

Qızıl gül, bağü bostanım, nə dersən?
Fəda olsun sənə canım, nə dersən?...
Əridi iliyim, qaldı sümüyüm,
Bu təni tərk edər canım, nə dersən?
Qamu dərdlərə dərman bulundu,
Dərmansız dərdə dərmanım, nə dersən?
Əgər yatam min il torpaq içində,
Dürüstür əhdü peymanım, nə dersən?
Xətayi, can ilə cism səni sevdi,
Sevən ölsünmü, sultanım, nə dersən?

Göründüyü kimi, bu qəzəlin məzmunu, əxlaqi-estetik məramı, aşiqin böyük, ülvi məhəbətinin tərənnümü xüsusi poetik məna kəsb edən bədii suallar əsasında qurulmuşdur. Şair məhz bu bədii ifadə vasitəsindən istifadə edərək lirik qəhrəmanın xarakterini, daxili aləmini, keçirdiyi hisslərin paklığını, eşq yolundakı fədakarlığını, «min il torpaq altında yatsa da», əhdü peymanına sadiq qalacağını daha təsirli və daha gözəl poetik bir formada ifadə etməyə nail olmuşdur.

Yaxud Füzulinin «Leyli və Məcnun» əsərində ananın Leyliyə öyüd-nəsihət verərkən dediyi sözlərə diqqət yetirək:

- Key şux? Nədir bu göftgulər?
Qılmaq sənə tənə eybculər?
Nəyçün özünə ziyan edirsən?
Yaxşı adını yaman edirsən?
Nəyçün sənə tənə edə bədgu?
Namusuna layiq işmidir bu?

Burada şair məhz bədii sualların köməyilə qızı haqqında gedən xoşagəlməz söz-söhbətlərdən, onun zamanın tələblərinə, əxlaq tərzinə zidd hərəkətlərindən təşvişə düşmüş ananın keçirdiyi qorxu, narahatlıq hissini dəqiq, lakonik bir formada reallaşdırmış, daha güclü, daha təsirli səsilənməsinə müvəffəq olmuşdur.

Sənətkarlar təkcə poeziya nümunələrində deyil, ədəbiyyatın başqa janrlarında da tipləri fərdi cəhətdən səciyyələndir-

mək, onların əməli fəaliyyətini, əqidə və niyyətlərini daha yaxşı açmaq üçün bədii suallardan yerli-yerində ustalıqla istifadə edirlər. Məsələn, nümunə üçün C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» əsərindəki məşhur satirik qəhrəmanı Şeyx Nəsrullahın fanatiklər aləminə daxil olduqdan sonra ona yemək təklif edən Hacı Həsən ağaya verdiyi və əvvəldən axıra qədər silsiləvari bədii suallar əsasında qurulmuş ilk dialoqunu nəzərdən keçirdək: «Necə təam? Necə cücə plov? Şeyx Əhməd, məni hara gətirmisən? Bunlar necə müsəlmandırlar? Necə mömündirlər? Bu nədir? (Otağın fərşlərini göstərir). Bu xalılər nədir? Necə təam, necə cücə plov? Şeyx Əhməd, məgər sən bunlara deməmisənmi ki, mənim xörəyim gündə bir xurmadır?».

Böyk bəlağətlə ifadə olunan və gələcəyə hesablanmış, xüsusi məqsəd daşıyan bu suallar təkcə mükalimənin bədii təsirini artırmır, həm də əvvəlcədən fanatikləri qorxu içərisində saxlamağa, gözükölgəli bir vəziyyətə salmğa, özünü onların qarşısında pak, muqəddəs bir mömin kimi tanıtmağa çalışan Şeyx Nəsrullahın riyakar, ikiüzlü təbiətini daha yaxşı açmağa xidmət edir.

Sənət əsərlərində sözün, fikrin təsir gücünü, emosionallığını artıran ifadə vasitələrindən biri də bədii xitabdır. Yerinə, işlənmə məqamına görə müxtəlif məna çalarları ifadə edən bu ifadə vasitəsindən həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatımızda geniş istifadə olunur:

Ya rəb, bəlayi-eşq ilə qıl aşina məni!
Bir dəm bəlayi-eşqidən etmə cüda məni!
(M.Füzuli)

Ey Kəbəm, Kərbəlam, Məkkəm, Mədinəm,
Hər zaman kuyində ziyarətimdir,
Qiblə deyil, qaşlarına baş əymək –
Gecə – gündüz mənim ibadətimdir.
(M.P.Vaqif)

Ovçu, insaf elə, keçmə bu düzdən!
O çöllər qızını ayırma bizdən!
Qoyma ağrı keçə ürəyimizdən, -
Qoyma öz qanına boyana ceyran!
Nə gözəl yaraşır Muğana ceyran!
(S.Vurğun)

Birinci misaldakı «**Ya rəbb**» ifadəsi Məcnunun dilindən deyilmiş xitabdır. Aşiq məhz bu xitabla Tanrı ilə ünsiyyət yaradır, ondan kömək, mərhəmət diləyir, eşqinin böyük, ülvi, əbədi olduğunu bildirir, ondan «bəlayi-eşqi», məhəbbətin əzabını, cəfasını heç vaxt əsirgəməməyi xahiş, təmənna edir.

İkinci nümunədə şair «**Kəbəm**», «**Kərbalam**», «**Məkkəm**», «**Mədinəm**» kimi silsiləvari xitablar vasitəsilə sevgilisini ilahiləşdirir, obrazlaşdırır, onun kuyini müqəddəs ziyarətgaha bənzədir, qaşlarının tağı qarşısında gecə-gündüz baş əydiyini, ibadət etdiyini bildirir.

Üçüncü misalın birinci misrasının əvvəlində işlənən «**Ovçu**» sözü xitabdır. Şair bu müraciətdən istifadə edərək özünün vətənə, onun yaraşığı, bəzəyi olan təbiətə, heyvanat aləminə olan böyük məhəbbətini, vətəndaşlıq qayğısını daha yüksək pafosla ifadə etməyə nail olmuşdur.

Bədii yaradıcılıqda sənətkarların geniş istifadə etdiyi bədii ifadə vasitələrindən biri də təkrirdir. Sənət əsərlərində fikrin tamlığını, ifadə gözəlliyini, poetik təsirini artırmaq üçün təkrarən işlədilən və xüsusi estetik məna kəsb edən sözlərə və ya söz qrupuna **təkrir** deyilir.

Məsələn:

Hərdən gözlərinə çökərsə kədər,
Uzun sürməz o da sovuşub gedər.
İnsanla yaşaır dünyada insan,
İnsana,
insana,
insana
inan!
(R.Rza)

Bu bəndin sonunda üç dəfə təkrar olunan «insana» sözləri sənətkarlıqla işlənmiş bədii təkrirdir.

Yaxud:

Qaç oğlan! Qaç, at basdı! Millət gəlir!
Ötüşdən çıxan bir cəmaət gəlir!
Edib cümlə əqvamə bir cəmaət gəlir!
Verib hər kəsə dərsi-ibrət, gəlir!
Qaç oğlan! Qaç, at basdı! Millət gəlir!
(M.Ə.Sabir)

Burada bir neçə dəfə təkrar olunan «Qaç oğlan! Qaç, at basdı!» ifadələri bədii təkrirdir. Ustalıqla düşünülmüş bu təkrar sözlər həm şeirə xüsusi ritm, ahəngdarlıq gətirir, həm də onun satirik məzmununu daha da gücləndirən, tamamlayan bir vasitəyə sevrilir.

Təkrirlər işləndiyi yerlərinə və bədii funksiyalarına görə anafora və epifora kimi formalara bölünür. Eyni sözlər misraların, yaxud cümlələrin əvvəlində gəlirsə və təkrar olunursa, belə təkrirlər **anafora** adlanır.

Adam var, dağları gəzər sərsəri,
Adam var, geyinər pustinən dəri,
Adam var, mərifətdən yoxdur xəbəri,
Adam var, sultanı, xanı bəyənəz.
(Aşıq Abbas Tufarqanlı)

Burada bir-birinin ardınca dörd dəfə təkrar olunan və misralara xüsusi ahəngdarlıq gətirən «adam var» sözü şeirin əxlaq-didaktik məzmununu, insanların xarakterini, mənəvi aləmini, mədəni səviyyəsini açıb göstərən, səciyyələndirən güclü anaforadır.

Təkririn ikinci forması olan epiforada anaforanın əksinə olaraq, təkrar olunan sözlər şeir misralarının və ya cümlələrin sonunda gəlir və belə təkrar sözlərə epifora deyilir:

Müstaqdır üzünə gözü Vaqifin,
Yolunda payəndaz üzü Vaqifin,
Sənsən fikri, zikri, sözü Vaqifin,
Qeyri söz yanında əfsanədəndir.
(M.P.Vaqif)

Burada misraların sonunda işlənən və üç dəfə təkrar olunan «Vaqifin» sözü təkririn epifora formasıdır. Bununla da şair şeirdəki «gözü», «üzü», «sözü» kimi mükəmməl qafiyələrlə öz təxəllüsü arasında daxili vəhdət, gözəl ahəngdarlıq, harmoniya yaratmış, sevgilisinə olan dərin məhəbbətini, sədaqətini poetik, obrazlı bir dildə, daha qabarıq, daha təsirli bir formada tərənnüm etməyə müvəffəq olmuşdur.

Yazıçılar təkcə poeziya nümunələrində deyil, həm də nəsr və dram əsərlərində də təsvirin məzmununu və bədii gücünü qüvvətləndirmək üçün epiforadan yerli-yerində ustalıqla

istifadə edirlər. Məsələn, «Ölülər» komediyasında İsgəndərin son monoloqu bu cəhətdən olduqca səciyyəvidir:

«Mən dağları, daşları, quşları, ayları və ulduzları və dünya-aləmləri bura şahid çəkərəm və bu qızları onlara nişan verərəm və soruşaram ki, bu camaata nə ad qoymaq olar? O vədə hamısı bir səsilə, cavab verər: «Ölülər». Mən cəmi millətləri bura yığıb təvəqqə edərəm ki, Şeyx Nəsrullahın hərəmxanasına tamaşa etsinlər, o vədə bütün yer üzünün tayfaları sizi bir səsilə adlandırarlar: «Ölülər!» Və bizdən sonra gələnlər illər uzunu sizi yada salıb ha deyəcəklər: «Ölülər, ölülər!»

Burada təkrarən işlənilən «Ölülər» sözü güclü epiforadır və bu söz İsgəndərin fanatiklər mühitinə oxuduğu ittihama xüsusi kəskinlik, mükəmməllik gətirməklə yanaşı, həm də bütünlükdə «Ölülər» əsərinin mənasını, ictimai-əxlaqi məzmun və mündəricəsini açır, tamamlayır.

Böyük istedad sahibi olan sənətkarlar, xüsusilə Füzuli kimi dahi söz ustadları bəzən şeirlərində tək-tək bədii ifadə vasitələrindən deyil, onların hamısından (anafora, epifora, xitab, bədii sual və sirədən) bir yerdə istifadə edərək son dərəcə təsirli, əlvan poetik sənət inciləri yaradırlar. Füzulinin aşağıdakı məşhur qəzəli buna ən yaxşı nümunədir:

Qansı gülşən gülbini sərvi-xuramanınca var?
Qansı gülbün üzrə gönçə, ləli-xəndanınca var?
Qansı gülzar içrə bir gul açılır hüsnün kimi?
Qansı gül bərgi ləbi-ləli-dürəfşanınca var?
Qansı bağın var bir nəxli, qəddin tək barvər?
Qansı nəxlin hasili sibi-zənəndanınca var?...
Qansı bəzm olmuş münəvvər bir qəddin tək şəmdən,
Qansı şəmin şöləsi rüxsari-tabınca var?...

Göründüyü kimi başdan – ayağa obrazlı təfəkkür üzərində qurulmuş bu şeirdə gözəl, parlaq bədii təsvir vasitələrilə bədii ifadə vasitələri üzvi vəhdət təşkil etdiyinə, biri-digərini tamamladığına görə bütünlükdə ona oxucunun qəlbini titrədən, hisslərini ehtizaza gətirən ritm, ahəng, poetik vüsət verir. İndiyədək aparılan təhlillər göstərir ki, söz sənətində bədii təsvir vasitələrilə yanaşı bədii ifadə vasitələrinin də rolu olduqca böyük, əhəmiyyətlidir.

# ƏDƏBİ NÖVLƏR VƏ JANRLAR

Ədəbi növlər və janrlar ədəbiyyatşünaslıq elminin mühüm tərkib hissəsi və əsas, aparıcı bölmələrindən biridir. Ədəbiyyat anlayışının əsasında bədii əsərlər dayanır. Bədii əsərləri isə bir-birilə bağlayan cəhətlərlə yanaşı, fərqləndirən cəhətlər də vardır. Bu fərqli xüsusiyyətləri mövzunun bədii həllində, təsvirin xarakterində, süjetin, kompozisiyanın tərtibində görürük. Məlumdur ki, müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif sinif, zümrə və təbəqənin cəmiyyətə, ətrafda baş verən ictimai-mədəni, tarixi hadisələrə münasibəti eyni olmur. Bu müxtəliflik zaman keçdikcə, ədəbiyyatda və sənətdə özünəməxsus bir formada ifadəsini tapır, inikas olunur. Belə fərqli, rəngarəng, mürəkkəb inikas prosesində bədii təsvir və ifadə formalarındakı fərqlərlə yanaşı oxşar, bir-birinə bu və ya başqa cəhətdən yaxın, eyniyyət təşkil edən xüsusiyyətlər də vardır. Bu cür oxşar, müştərək cəhətlər mövzu, məzmun və forma əlamətlərində daha çox özünü göstərir.

Ədəbiyyat tarixində indiyədək yaranmış bədii sənət nümunələri məzmun, forma və təsvirin xarakterinə, mahiyyətinə görə üç ədəbi növə – **lirik, epik, dramatik** növlərə bölünür. Belinskiyə görə, bu bölgünü obyektiv və subyektiv formada da qəbul etmək olar. Yazıçılar, poetik qələm sahibləri, ictimai həyatı, obyektiv varlığı, müşahidə və dərk etdikləri hadisələri, insanların mənəvi aləmlərini, əməl, hiss və duyğularını ya tərənnüm, ya təhkiyə, nəqil, ya da əyani hərəkət, canlı dialoqlar vasitəsilə oxucuya təqdim edirlər. Bədii yaradıcılıqda ədəbi növ və janr anlayışı da məhz bu bölgü əsasında yaranır, formalaşır.

## Lirik növ

Lirika ifadəsi qədim Yunanıstanda musiqi aləti kimi istifadə olunan **lira** sözündən götürülmüşdür. Ümumiyyətlə, lirikanın musiqi ilə yaxınlığı, bağlılığı danılmaz faktdır. Çünki lirik şeir də musiqi kimi insanın qəlbini yerindən oynadır, ehtizaza gətirir, fikir və duyğularını cilalayır, onda gözəl, ülvi hisslər oyadır, ona böyük zövq verir. Lirikanın bir bədii sənət nümunəsi kimi əhəmiyyəti, ictimai-estktik funksiyası

da bundan ibarətdir. S.Vurğunun dediyi kimi: «Lirik şeir insanın qəlbini dilə gətirməli, onun qəlbində yuva salmalı...onu isitməli, zəhmətdə, mübarizədə, kədərli və nəşəli dəqiqələrdə insana yoldaş olmalı və beləliklə də, insanı yüksəltməli, onu daha güclü, daha ağıllı və mənəvi cəhətdən zənginləşdirməlidir».

Böyük şairlər, «İnsan qəlbinin mühəndisi» olan sənətkarlar öz hiss və duyğularını, mənəvi aləmlərini, ürək çırpıntılarını əks etdirərkən ümumən insanların, mənsub olduğu xalqın, millətin əqli-mənəvi dünyasının tərənnümçüsü kimi çıxış edir. Daha doğrusu: «Böyük şair öz mənliyindən bəhs etdiyi zaman, ümumi bir şeydən-bəşəriyyətdən bəhs edir, çünki bəşəriyyətin duyduğu onun təbiətindədir. Odur ki, onun hüzünündə hər bir kəs öz hüznünü duyur, onun ruhunda hər kəs öz ruhunu tanıyır və onun sifətində yalnız şairi deyil, bəlkə eyni zamanda insanı, bəşəriyyəti görür» (Belinski). Bu mənada lirikanın mövzu dairəsi və bədii-estetik imkanları olduqca genişdir. Lirika da hər bir ədəbi növ kimi həyatı, insanın daxili aləmini öz poetik prinsiplərinə uyğun təsvir və tərənnüm edir.

Dünyanın böyük sənətkarları tarix boyu lirik şeirin həm məzmun, həm də forma cəhətdən ölməz poetik nümunələrini yaratmışlar. Lirik poeziyanın «böyük ustadı, günəşi» sayılan dahi şairimiz M.Füzuli qəzəli, məhəbbət şeirini yüksək qiymətləndirərək yazırdı:

Qəzəldir səfabəxşi-əhli-nəzər,
Qəzəldir güli-bustani-hünər...
Qəzəl bildirər şairin qüdrətin,
Qəzəl artırar nazimin şöhrətin,
Qəzəl de ki, məşhuri-dövran ola
Oxumaq da, yazmaq da asan ola!...

Lirik şeirlər daha çox eşq-məhəbbət,vətən, fəlsəfi mövzularda yazılır. Məsələn, S.Vurğun kiçik lirik bir şeir parçasında özünün həyat, təbiət, insanlıq haqqındakı fəlsəfi fikirlərini yığcam şəkildə şərh edərək yazır:

Buludlar oynaqdır, səma şaşqındır,
Dənizlər dalğalı, sular daşqındır.

Həyat dediklərin hərəkətdədir,
Bu ölməyən qanun təbiətdədir.

Fikirlər, duyğular, əməllər hər an
Dönər, təzələnər, çünki hər insan,
Cahanda hər könül yüksəliş arar,
Varlığın nə ilki, nə axırı var...

Bu kiçik şeir parçası göstərir ki, böyük fəlsəfi təfəkkür sahibi olan qələm sahiblərinin əlində lirika bəzilərinin düşündüyü kimi, ancaq intim, fərdi duyğuların əks-sədası deyil, həm də dərin fəlsəfi fikirləri özündə əks etdirməyə qadir olan bir ədəbi növdür.

Lirik şeirin əsas və başlıca mövzularından olan eşq, məhəbbət anlayışı poeziyamızda həmişə həyatın, insan varlığının mayası, ilkin şərti kimi mənalandırılmış, dərin ictimai-əxlaqi, fəlsəfi məzmuna malik olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, lirik şeirimizin babası böyük M.Füzuli də eşqi, məhəbbəti insan mənəviyyatının əsası, ən yüksək zirvəsi kimi vəsf etmiş, onu ağılın, kamalın, idrakın mənbəyi, kainat xəzinəsinin gövhəri adlandırmışdır:

Sərmənzəli-hər murada rəhbərdir eşq!
Keyfiyyəti-hər kəmalə məzhərdir eşq!
Gəncineyi-kainata gövhərdir eşq!
Hər sadir olan nəşəyə məsdərdir eşq!

Lirik poeziyamızda insanı mənən dəyişən, tərbiyə edən, ucaldan böyük əxlaqi-didaktik bir qüvvə kimi tərənnüm olan eşq, məhəbbət hissləri həm də ədalətsizliyə, insan hüququnun tapdalanmasına, mürtəce, yaramaz yaşayış normalarına, mənəvi əsarətə etiraz kimi səsilənmişdir. Yaxşı məlumdur ki, məhəbbətləri bütün dünyada sədaqət, etibar, mənəvi saflıq, fədakarlıq, gözəllik rəmzi olan Yusif, Züleyxa, Leyli, Məcnun, Fərhad, Şirin, Sənan kimi aşiqlər, eşq fədailəri, hər şeydən əvvəl, böyük cəfakeş, saysız-hesabsız əzab və iztirabların daşıyıcıları olmuşlar.

Aşiqin sevgilisi yolunda keçirdiyi iztirablardan, mənəvi sarsıntı və vüsal həsrətindən bəhs edən eşq-məhəbbət motivlərinə həsr olunmuş lirik şeirlər də sadəcə qəhrəmanın

fərdi duyğularının ifadəsi olaraq qalmır, eyni zamanda gözəl sənət nümunəsi kimi dərin poetik məna, ictimai-əxlaqi məzmun kəsb edir:

Kim dözər mənim tək belə firqətə?
Rəncü məşəqqətə, bari-möhnətə.
Haçandır düşmüşəm tari-zülmətə,
Çəkilsin üstündən duman, bəri bax!

* * *

Payibəndəm, qəmi-eşqə giriftar,
Hicran atəşindən can olur bimar.
Razi-dilimi də bilmişəm aşikar,
Çəkirəm dərdini pünhan, bəri bax!...

(M.P.Vaqif)

Şairlərimiz vətən mövzusunda da gözəl lirik şeirlər yazmışdır. Bu cəhətdən böyük vətənpərvər sənətkarımız S.Vurğunun yaradıcılığı xüsusilə diqqətə layiqdir. Onun doğma vətəni Azərbaycana həsr etdiyi şeirlərdə torpağımızın gözəlliyi, tarixi əzəməti, bu günü və gələcəyi böyük məhəbbətlə, vətəndaşlıq qüruru ilə tərənnüm olunmuşdur. Şair vətəni adi sözlərlə vəsf etmir, onun canlı poetik obrazını yaradır, ona dərin ictimai məna, poetik məzmun verir, onunla fəxr edir, onu hər şeydən uca, müqəddəs ana anlayışı ilə vəhdətdə təsvir edir, özünə arxa, dayaq sayır:

İnsan bir uşaqdır, vətən bir ana,
Ömür bir çıraqdır, könül pərvana.
Yolunuz düşdümü bizim Şirvana?
Gül açan heyvası, narı məndədir.

***

Bu yerlərin hər torpağı, hər daşı
Yaranmışdır ayın, günün sirdaşı.
Əyilməmiş bu dağların dik başı.
Koroğlunun mərd vüqarı məndədir.

(S.Vurğun)

Burada yeri gəlmişkən, nəzm və nəsr, nəzm və şeir, poeziya anlayışlarını da yığcam şəkildə nəzərdən keçirmək zəruridir. Məlumdur ki, yarandığı vaxtdan başlayaraq bu günə qədər bədii əsərlər ya nəzmlə, ya da nəsrlə yazılmışdır. Ədəbiyyat incəsənətin ən fəal və təsirli növlərindən biri kimi,

bəşər tarixində məhz bu iki formada yazılmış kamil sənət nümunələrilə tanınmış, şöhrət qazanmışdır. İctimai məzmun, bədii məndəricə, idraki-tərbiyəvi mahiyyətinə görə eyni amala, estetik marama xidmət etsə də, bu iki təsvir yolunun özlərinə məxsus yazılış formaları vardır.

Bədii nəsrdə obrazlı sənətə xas olan bütün poetik xüsusiyyətlər gözlənilməklə yanaşı bir sərbəstlik vardır. Burada sətirlərin həcmində və düzülüşündə müəyyən ölçü, xüsusi normativ mətləb və qanunlar gözlənilmir. Yazıda fikir və mətləb adi danışıq dilində olduğu kimi nağıl və təhkiyə yolu ilə açıq, sərbəst bir şəkildə ifadə olunur. Bədii ədəbiyyatda nəzm nəsrə nisbətən daha çətin və mürəkkəb bir yaradıcılıq prosesinin məhsuludur. Burada sənətkar mövcud bədii poetik prinsiplərlə yanaşı, həm də müəyyən texniki tələb və ölçülərə də rəiyət etməlidir. Şeirdə birinci sətirdə işlənən söz və ifadələr həcm və quruluş etibarilə necə düzüdübsə, sonra gələn sətirlərdə də eyni şəkildə təkrar olunmalıdır. Bu prosesdə səsin, sözün, hərəkətin ahəngdarlığı, ritm və harmoniya əsas yer tutur.

Ritm, ahəng, daxili vəhdət təkcə bədii yaradıcılıqda, sənətdə deyil, eyni zamanda həyatda, təbiət hadisələrində, insanların hərəkət və davranışlarında daim müşahidə olunan əbədi keyfiyyətlərdən biridir. «Təbiətdə bir sıra hadisələr vardır ki, onlarda ritmi açıq-aşkar görmək olur. Dəniz sahilində suyun çəkilib-qayıtması, ürəyin həmişə mütənasib döyülməsi, küləyin əsməsi, yol gedən adamın hərəkəti və sairə...İnsanlar hər hansı bir işin, cidd-cəhdin müəyyən ahənglə, ritmlə sərf olunmasının çox faydalı nəticələrini müşahidə etmişlər.

Hələ lap qədimdə, insan texnikadan məhrum olduğu bir zamanda zəhmət prosesində müəyyən kollektiv ağır bir iş görməli olanda (ağac qaldıranda, qaya uçuranda, ov edəndə və s.) fərdi qüvvələri birləşdirərək, kollektivi vahid, əsas məqsədə yönəldilmiş bir qüdrət kimi təşkil etmək üçün ritmdən istifadə etmişlər, səs çıxarmaq və nida ilə hərəkəti, səyi birləşdirmiş və qüvvətləndirmişlər. Bunun nəticəsində də ilk zəhmət nəğmələri, ov və döyüş mahnıları yaranmışdır. Ritm ilə görülən hərəkətin, çıxarılan səsin təsiri çox qüvvətli olur. İbtidai cəmiyyətdə bu səviyyədə olan ritmik hərəkətlər, səsilər, sözlər sonradan

müxtəlif, ayrı-ayrı müstəqil sənətlərin yaranmasına və inkişafına kömək etmişdir» (Mir Cəlal)

Nəzm texniki və daxili vəhdət cəhətdən kamil sənət, poeziya nümunələrinə çevrilənə qədər daha çox ritm, ahəng, bədii məntiq əsasında yaranıb intişar tapırdı. Məsələn, «Dədə Qorqud» dastanından gətirdiyimiz aşağıdakı nəzm parçası buna əyani nümunədir:

Xanım ana! Qabağımı kəsib nə istəyirsən?
Niyə zarıyırsan, niyə ağlayırsan?
Bağrımı, ürəyimi nə dağlayırsan?
Keçmiş günlərimi nə andırırsan?
Ay ana! Ərəb atları olan yerdə bir qulunu
tapılmazmı?
Ağca qoyunlar olan yerdə bir quzusu
tapılmazmı?
Sən sağ ol, xanım ana! Atam sağ olsun!
Bir mənim kimi oğul tapılmazmı?

Misralarda heca sayının və qafiyə sisteminin pozulduğuna baxmayaraq, bu mənzum parça ritmin, ahəngin, obrazlı təsvirin, bədii sualların, xüsusilə insanın daxili iztirablarının, hiss və həyəcanlarının yüksək poetik, lirik tərənnümünün hesabına əsil şeir, poeziya nümunəsinə çevrilmişdir.

Sonralar həm dastanlarımızda, şifahi xalq yaradıcıdlığında, həm də yazılı poeziyamızda şeirin vəzn, texnika ilə bərabər bütün bədii poetik keyfiyyətlərini özündə tam əks etdirən kamil sənət nümunələri yarandı.

Dayanmış yanaşı yaşıl təpələr,
Durur hər qapıda boylu bir çinar;
Günəş yana-yana yağış səpələr,
Xilqətin nə böyük bir cəlalı var!
Axır qıjıltıyla köpüklü çaylar,
Düşür qucağına ulduzlar, aylar.

(S.Vurğun)

Göründüyü kimi, bu şeir parçasında obrazlı təfəkkür, fikir ardıcıllığı, axıcılıq, ifadə gözəlliyi, əlvan, cazibədar poetik fon, tablo, bir sözlə, əsil sənət əsəri üçün vacib olan bütün bədii komponentlər yerli-yerində öz əksini tapmışdır.

Nəzmlə həqiqi şeir, poeziya anlayışları arasındakı fərq də buradan meydana çıxır. Sadaladığımız bədii, poetik xüsusiyyətlərə cavab verməyən nəzm əsərlərini heç vaxt kamil şeir, poeziya nümunəsi hesab etmək olmaz. Əsil şeir, poeziya, ilk növbədə, real həyati məzmuna, yüksək bədii təsir gücünə malik olmalı, sözün əsil mənasında poetik gözəllik kəsb etməlidir. Əgər hər hansı bir şeir, poeziya nümunəsi insan qəlbini ehtizaza gətirmək, yerindən oynatmaq bacarığına malik deyilsə, onda ağıla, şüura müsbət qida verən bir qüvvə, təsir gücü yoxdursa, o, şeir deyil, sadəcə qafiyələnmiş söz yığınıdır. Daha doğrusu, professional ədəbi tənqidimizin banisi olan M.F.Axundovun dediyi kimi: «Şeir gərək laməhalə ziyadə ləzzətə və hüzndə və fərəhdə ziyadə təsirə bais ola. Əgər olmasa, sadə nəzmdir... Əlbəttə, belə nəzmlərə şeir və naziminə şair demək xətadır».

Lirika təkcə şeirə, poeziyaya aid bir anlayış deyildir. Ustad sənətkarlar nəsr əsərlərində də lirikanın poetik imkanlarından geniş istifadə edirlər. Yerli-yerində işlədilmiş, obrazların daxili aləmini, xarakterlərini daha yaxşı açmağa kömək edən lirik ricətlər, epizodlar nəsr əsərlərinə xüsusi emosionallıq, bədii əlvanlıq gətirir, onların ictimai-estetik təsirini daha da artırır.

Ədəbiyyat tarixində mənsur şeir adlanan bir janr da mövcuddur. Mənsur şeirlər nəsrlə yazılsa da, burada epik təsvirlə lirik təsvir vəhdət təşkil edir, biri digərilə qaynayıb qarşır və yeni bir bədii keyfiyyət kimi meydana çıxır. Mənsur şeirdə yazıçı həyat hadisələrinə, obyektiv aləmə, cəmiyyət və insan talelərinə münasibətdə keçirdiyi lirik duyğuları, daxili hiss və həyəcanları ön plana çəkir, bədii mətləbi, ideyanı, ictimai qayəsini daha çox bu xüsusiyyətlərə əsaslanaraq oxucuya çatdırmağa çalışır. Buna görə də əsil sənətkarlıq nümunəsi olan mənsur şeirlər, nəsrlə yazıldığına baxmayaraq, məzmun və poetik vüsət cəhətdən gözəl şeir nümunəsi kimi yüksək təsir gücünə malik olur.

Dünya ədəbiyyatında N.Turgenyevin, R.Taqorun, Xalid Ziyanın, Azərbaycan ədəbiyyatında isə bu janrın ən yaxşı nümunələri daha çox Gülhüseyn Hüseynoğlunun adı ilə bağlıdır. Qələmə aldığı mövzunu, fikri, mətləbi yığcam, lokonik formada, lirik, həyəcanlı notlarla, obrazlı dildə təsvir və

tərənnüm etmək bacarığı G.Hüseynoğlunun mənsur şeirlərinin əsas sənətkarlıq məziyyəti sayılır. Məhz bu xüsusiyyətinə görə yazıçının mənsur şeirləri təkcə ölkəmizdə deyil, onun hüdudlarından kənarda maraqla oxunur, yüksək qiymətləndirilir. Bu cəhətdən onun ümumi yaradıcılığı, xüsusilə «Mücrü» əsəri haqqında tanınmış rus yazıçısı Konstantin Fedinin söylədiyi elmi mülahizələr daha çox diqqətə layiqdir: « Çox da böyük olmayan bu silsilədəki «Mücrü» şeiri üzərində xüsusi dayanmaq istəyirəm. Bu əsər ona görə diqqətə layiqdir ki, oxucunun hissini hökmlə, lakin çox incə bir tərzdə keçmiş günlərdən bu günə gətirib çıxarır və yeni dünyamızı onun əsil ideal mənasında açıb göstərir. Əsərdəki məcaz varlığın canlı obrazına çevirir. Bu metamorfoza məni ovsunlamışdır». («Drujba narodov» jurnalı, 1970, №6.)

## Azərbaycan şeirinin vəznləri

Mövzunun ətraflı təhlilinə keçməmişdən əvvəl şeir və vəzn anlayışlarının hansı məna və məzmun çalarlarına malik olduğunu, yığcam şəkildə olsa da, izah etmək lazımdır. Şeir sözünün terminoloji mənası vəznli və qafiyəli söz, poeziya, incə, lirik hiss, duyğu və xəyalların poetik ifadəsi, lüğəti mənası isə dərketmə, bilik, bilmə, başadüşmə, anlamaq, hissetmə və s. deməkdir. Ümumi və geniş mənada şeir təbiət və cəmiyyətdə mövcud olan bütün varlıqların poetik mənasını, gözəlliyini bildirən, ifadə edən söz anlayışı kimi işlənir. Xüsusilə, insanın ruhunu daim özünə cəlb edən gözəl təbiət mənzərələri başdan-ayağa şeirdir. «Həqiqi şeir insan qəlbinin canlı aynası, gözəl sənətlərin ən gözəlidir. Şeirdə həm musiqinin ahəngi, ritmi, həm rəsmin rəngarəng daxili cazibəsi, həm heykəltəraşlığın füsünkar hüsnü vardır. Şeir ən gözəl, ən incə fikirləri böyük və həssas qəlbin səsilərilə canlandırır. Hiss ilə fikir arasında almaz bir körpü yaradır. Şeir insan ruhunun dilidir. Şeir gözəl, incə, dərin fikirlərdən hisslər, hisslərdən fikirlər doğuran sənət əsəridir. Gözəl şeir qəlbdə qanın cərəyanını arxasınca çəkib aparan, o cərəyanı ritmə, ahəngə, musiqiyə çevirən bir sənətdir» (Ə.Cəfər).

Lüğəti mənada bir əşyanın ağırlığı, çəkisi anlayışını ifadə edən vəzn sözü isə terminoloji mənada şeirin misralarındakı səsilərin düzülüşündən və kəmiyyətindən yaranan ritm və ahəngin ölçüsü deməkdir. Buna görə də şeir sözünün mənası, hər şeydən əvvəl, ölçü və onun əsasında formalaşan vəzn anlayışı ilə bağlıdır. Daha doğrusu, vəzn onun varlığının ilkin şərti, əsasıdır. Ümumiyyətlə, vəzndən kənarda şeir, poeziya sənəti yoxdur və ola da bilməz.

Azərbaycan poeziyasında tarixən üç əsas vəzn – **heca, əruz** və **sərbəst** şeir vəzni mövcuddur. Çox mürəkkəb elmi-nəzəri bir sistemin nəticəsi olan bu vəznlər həm müştərək, oxşar, həm də bir-birindən əsaslı şəkildə fərqlənən xüsusiyyətlərə malikdir.

## Heca vəzni

Xalqımızın ruhundan, milli təfəkküründən, bədii zövqündən və dilimizin əlvan, çoxçalarlı ifadə gözəlliyindən qidalanıb formalaşan heca vəzni Azərbaycan, o cümlədən bütün türk xalqları şeirinin doğma, aparıcı ana vəznidir. Bu vəznin əsasını, ilk növbədə şeirin misralarındakı hecaların sayı müəyyənləşdirir. Say həm də şeirin ölçüsü – vəzni sayılır. Burada vacib şərtlərdən biri də odur ki, şeirin birinci misrasındakı hecaların sayı o biri misralarda da eynilə təkrar olunmalıdır.

Əziziyəm yar yara, - 7
Qara bağrım yar yara - 7
Ürək titrər, qan qaçar, - 7
Naz eyləsə yar yara. – 7
(Bayatı)

Yaxud:

Gözəllər sultanı, mələklər şahı, - 11
Alagöz cananım, getmə, amandı! - 11
Dərdindən xəstəyəm, çəkərəm ahı, - 11
Ölürəm, loğmanım, getmə, amandı! - 11
(Aşıq Ələsgər)

Gördüyümüz kimi, nümunə üçün misal çəkdiyimiz bayatıdakı dörd misranın hamısında hecalar bir-birinə bərabərdir (7, 7, 7, 7), qoşmada isə birinci misradakı II heca

sonrakı misralarda da eynilə təkrar olunur. Bu tarixən mükəmməlləşmiş, formalaşmış heca vəzninin bütün ölçülərində yazılmış şeir nümunələri üçün əsas qanun hesab olunan vacib və zəruri şərtlərdən biridir.

Heca vəzninin tarixi milli poeziyamızın yaranma tarixi qədər qədim və zəngindir. İlk şaman, əmək, mərasim nəğmələrindən başlayaraq bu günə qədər şifahi xalq şeirimiz heca vəznində yazılmış, geniş intişar tapmışdır. Yazılı ədəbiyyata gəldikdə isə heca vəzninin tarixi «Avesta»dan, Zərdüştün «Qatlar» başlığı altında yazdığı silsilə şeirlərindən başlanır. «Qatlar» 896 misradan ibarətdir. «Avesta»nın «Yeşta» adlanan hissəsində 8, 11, 12 hecalı şeirlər çoxdur. Zərdüştün şeirlərində hecanın ən azı 8 şəkli vardır. Burada bölgülər xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Zərdüştün şeirlərinin növlərinə, şəkillərinə gəldikdə bunların bir qismi bizim mənzum atalar sözlərində olduğu kimi 2-3 misralı şeirlərdə, qalanları bizim xalq şeirində və heca vəznində yazılmış, klassik şeirdə olduğu kimi bayatılar, qoşma və müxəmməsilər şəklindədir» (M.C.Cəfərov).

Bu deyilənlərin tarixi həqiqət olduğunu aydın təsəvvür etmək üçün «Qatlar»dan gətirdiyimiz 11 hecalı şeir nümunəsinə nəzər salmaq kifayətdir:

Qüdrətli Limanın səltənətində
Nə şaxta var idi, nə bərk istilər.
Nə divlər yaradan xəstəlik vardı,
Nə divlər yaradan amansız ölüm...

* * *

Mən hara qaçım, hara üz tutum?
Qovurlar varlılar, başçılar məni.
Əsila icmadan da razı deyiləm.
Yalana bağlanan hakimlərdən də.
Necə razı salım səni, ey Məzda?

Xüsusilə, aşıqların «barmaq hesabı» adlandırdıqları heca vəzni aşıq yaradıcılığı üçün daha xarakter olmuş və onlar ölçüdə bir-birindən seçilən gözəl sənət nümunələri yaratmışlar. Ümumtürk poeziyası üçün səciyyəvi olan heca vəzni həm də İslama qədərki farsların, fransızların, polyakların və başqa xalqların da geniş istifadə etdiyi dünyəvi miqyaslı şeir

vəznlərindən biridir. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində heca vəznində yazılmış şeir nümunələri təkcə mövzu, ideya, ictimai məzmun, poetik gözəllik cəhətdən deyil, həm forma, şəkli xüsusiyyətlərinə görə olduqca zəngin və rənarəngdir. Həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatımızda mövcud olan iki hecadan tutmuş on altı hecaya qədər saysız-hesabsız şeir şəkilləri buna əyani misaldır.

Əvvəlcə 2, 3, 4, 5, 6 hecalı ölçüdə şeir nümunələrinə nəzər salaq:

Yırıl. – 2
Yırtıl. – 2
Su iç – 2
Qurtul. – 2
(Xalq yaradıcılığı)

Ağ quşum, - 3
Göy quşum. – 3
Bu vurdu, - 3
Bu tutdu. – 3
(Xalq yaradıcılığı)

Əmrə qulu, - 4
Yoxdu pulu. – 4
Vur nağara, - 4
Çıx qırağa. – 4
(Xalq yaradıcılığı)

Badam badamı, – 5
Oğlan adamı, - 5
Qoy elçi gəlsin – 5
Alsın qadamı. – 5
(Xalq yaradıcılığı)

Ey tarçı, çal oxu, - 6
Könlümü al, oxu... - 6
Utanma oxu tar, – 6
Səni kim unutar. – 6
(M.Müşfiq)

Daha çox şifahi xalq ədəbiyyatında işlənən bu bölgüdə şeir şəkillərindən ədəbiyyatımızda nisbətən az istifadə olunsa da, onların ilk sənət nümunələri kimi, poeziyamızın ümumi inkişaf tarixində xüsusi yeri, əhəmiyyəti vardır.

İndi də 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 hecalı ölçüdə şeir nümunələrinə nəzər salaq:

Üzüyün qaşı mənəm, - 7
Üstünün daşı mənəm. – 7

Yar deyib kim ağlasa, - 7
Gözünün yaşı mənəm. – 7
(Bayatı)
Təbibimsən, yetiş dada, - 8
Pərvanəyəm, yandım oda, - 8
Sən atlısan, mən piyada, - 8
Öldürəcək bu qəm məni! - 8
(Aşıq Ələsgər)
Uca dağlardan aşaram mən, - 9
Yarıma kəniz qoşaram mən. - 9
(Xalq yaradıcılığı)
Kəfənim tikib ağla, ağla yar. - 10
Boynunu büküb ağla, ağla yar.- 10
(H.Kürdoğlu)
Ey bəyaz gərdənli, mərmər sinəlim, - 11,
Gərdəninə qurban minalar olsun. - 11
Ucu tər ciğalı siyah tellərin - 11
Sədqəsi yaşılbaş sonalar olsun - 11
(M.P.Vaqif)
Dolaşdım diyar-diyar, hər yeri gəzdim, - 12
Qoşuldum ulduzlara, göyləri gəzdim. - 12
(M.Müşfiq)
Sanki gəldin bu cənnətə, təxtini qurdun, - 13
Bir qat daha gözəlləndi sevgili yurdun. - 13
(Ə.Cavad)
Fəcrin soyuq tonqallı buludlarda yananda, - 14
Mən də toqal qaladım gah dağda, gah aranda - 14
(Ə.Cəmil)
Get, düşmən qabağında igid tərpən vüqarla, - 15
Tüfəngini təmiz saxla, atını da tumarla. - 15
(S.Vurğun)
Neyləyim ki, fikrim kimi qəşəng olsun nəğmələrim? - 16
Parlaq bahar səmasilə həmrəng olsun nəğmələrim? - 16
(M.Müşfiq)

Ədəbiyyatımızda misal gətirdiyimiz şeir növlərindən 7, 8, 11 hecalı nümunələr daha geniş yayılmışdır. Ümumiyyətlə, şairlərin tez-tez və həvəsilə müraciət etdiyi bu nümunələr bütünlükdə lirik şeirimizin əsasını, rüknünü təşkil edir.

Heca vəznində misralarda hecaların sayını bildirən ölçüdən sonra şeirin daxili strukturunu müəyyənləşdirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də bögüdür. Tələffüz zamanı misralardakı sözlərin arasında işlənən fasiləyə, durğuya bölgü deyilir. Bölgü (fasilə) ölçü ilə bərabər, şeirə xüsusi ahəngdarlıq, axıcılıq gətirir, nitqi yeknəsəklikdən xilas edir, ifadə olunan fikrin dinləyiciyə daha yaxşı, daha aydın çatdırılmasına kömək göstərir.

Ahənginə və fasilələrin yerinə görə ölçü cəhətdən eyni misralardan ibarət olan şeirlərdə bölgü müxtəlif ola bilər. Daha doğrusu, şeirin ilk misrası necə bölünübsə, ahəng və sözlər arasında fasilə necə qurulubsa, sonra gələn misralar da elə qurulmalı, bölünməlidir. Məsələn, həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatımızda ən çox işlənən bayatı və qoşmalardan gətirdiyimiz aşağıdakı nümunələrə nəzər salaq:

Bayatılarda bu bölgü sistemi 4-3, 3-4, bəzi hallarda 5-2 formasında olur.

4 3
Araz gəldi yan axdı, - 4+3=7
Dibində min can axdı. - 4+3=7
Vətənə sarı baxanda - 4+3=7
Ürəyimdən qan axdı. - 4+3=7
3 4
Ay gedər batar indi, -3+4=7
Nazlı yar yatar indi, - 3+4=7
Leylinin bazarında - 3+4=7
Məcnun can satar indi. - 3+4=7
5 2
Üzündə xalın, ay qız - 5+2=7
Xoşdur camalın, ay qız. - 5+2=7
Öldürür nazın məni, - 5+2=7
Nədir xəyalın, ay qız? - 5+2=7

Gəraylılarda bölgü sistemi əsasən 4-4, 5-3 və çox az hallarda 3-5 formasında işlənir:

4 4
Hey baxıram bu düzlərə, - 4+4=8
Ala gözlü gündüzlərə, - 4+4=8

Qara xallı ağ üzlərə - 4+4=8
Könül istər şeir yaza. - 4+4=8
Gəncləşirəm yaza-yaza...- 4+4=8
(S.Vurğun)

5 3
Binadan gözəl olmayan -5+3=8
Telin qədrini nə bilir? -5+3=8
Çöldə gəzən boz sərçələr -5+3=8
Gülün qədrini nə bilir? -5+3=8
(«Koroğlu» dastanı)

3 5
Ağ üzdə xalın bənövşə, -3+5=8
Az qalır bağrımı deşə. -3+5=8
(Aşıq Ələsgər)

Qoşmalarda isə bu bölgü sistemi 6-5, 4-4-3 formasında olur.

6 5
Bir fitnə fellinin, üzü xallının, - 6+5=11
Bir şirin dillinin qurbanıyam mən. - 6+5=11
Bir qənd məqallının, ləbi zülalın, - 6+5=11
Bir ağzı ballının qurbanıyam mən. - 6+5=11
(M.P.Vaqif)

Dindirirəm, danışmırsan, gülmürsən, - 4+4+3=11
Xəbər alıb əhvalımı bilmirsən, - 4+4+3=11
Endiribən məclisimə gəlmirsən, - 4+4+3=11
Yoxsa taxtın Süleymana dönübdü? - 4+4+3=11
(Aşıq Ələsgər)

Poeziyamızda işlənən iki, üç, dörd, beş, altı hecalı şeir nümunələrndə bölgüyə çox az hallarda təsadüf olunur. Çünki belə nümunələrdə söz az olduğu üçün bögüyə xüsusi ehtiyac olmur və buna görə də fasilə misraların sonunda gəlir. Ədəbiyyatımızda bölgüsü 5-4, 4-5, 3-3-3 şəkilində olan doqquz hecalı və bölgüsü əsasən 5-5 şəkilində olan on hecalı şeir nümunələri çox az işlənir.

Şairlərimiz yeddi, səkkiz, on bir hecalı şeirlər səviyyəsində olmasa da, yeri düşdükcə, on iki, on üç, on dörd, on beş, on altı hecalı poeziya nümunələrinə də müraciət edirlər. On iki hecalılarda bölgü 6-6, 7-5, 4-4-4, 3-3-3-3, on üç

hecalılarda 4-4-5, 5-4-4, on dörd hecalılarda əsasən 7-7, 5-5-4, on beş hecalılarda 8-7, 7-8, 5-5-5, on altı hecalılarda 4-4-4-4 şəklində olur.

Ölçü və bölgüdən sonra şeirin daxili strukturunu müəyyənləşdirən əsas bədii vasiətələrdən biri də qafiyədir. Şeirdə misraların axırında xüsusi vurğu ilə işlənən, quruluş, tərkib, tələffüz və ifadə tərzinə görə bir-birinə yaxın, oxşar olan sözlərə qafiyə deyilir. Şeirə poetik gözəllik, ahəngdarlıq, axıcılıq gətirən qafiyə həm də onun məzmun və mənasının daha yaxşı açılmasına kömək edir. Mükəmməl, əlvan qafiyə isiteminə malik poeziya nümunələri oxunanda, gözəl musiqi sədaları kimi, insan qəlbində pak, ülvi, emosional hisslər oyadır, «Lal duyğuları dilə gətirir», ona böyük mənəvi zövq verir.

Könüldə **ahuzarım** var, nə səbri **qərarım** var,
Deməz bir **dilfikarım** var, neçin gəlməz, neçin gəlməz?
O zülfi-nərgisi-**məstə** könül çoxdandı **pabəstə**,
Məni hicran edib **xəstə**, neçin gəlməz, neçin gəlməz?
**Səri-kuyin gəzər** könlüm, **güli-ruyin** sevər könlüm,
Vüsalın çün **dilər** könlüm, neçin gəlməz, neçin gəlməz?
Alıbdır canımı **hicran**, olubdur gözlərim **giryan**,
O məhvəş, nazənin **canan** neçin gəlməz, neçin gəlməz?
(X.Natəvan)

Göründüyü kimi, bu şeir parçasında məzmun, şairin keçirdiyi dəruni hisslər, hicran dərdi, vüsal həsrəti və onun bədii ifadəsi başdan-ayağa gözəl, rəngarəng qafiyələr, poetik fiqurlar üzərində qurulduğu üçün o son dərəcə cazibədar, könül oxşayan bir musiqi parçası təsirini bağışlayır.

Misralardakı yerinə və bədii-estetik funksiyasına görə qafiyələr müxtəlif olur. Hərgah misralarda qafiyə yerində işlənən sözlərdəki hecalar ritm və ahəngdarlıq cəhətdən bir-birilə yaxından səsiləşirsə, fikrin aydın və dolğun ifadəsinə kömək edirsə, belə qafiyələrə kök, tam, yaxud mükəmməl qafiyələr deyilir.

Yerdən ayağını quş kimi üzüb
\- - -
Yay kimi dartınıb, ox kimi süzüb
\- - - -

Yenə öz sürünü nizama düzüb
- - - -
Baş alıb gedirsən hayana, ceyran?
(S.Vurğun)

Bu bənddə şeirə gözəl ahəng, musiqi, obrazlılıq gətirən, onu əlvan poetik lövhəyə çevirən «üzüb», «süzüb», «düzüb» kimi qafiyələr bütünlükdə kök sözlər əsasında qurulmuş tam, mükəmməl qafiyələrdir.

Şeirdə qafiyə, həmişə bir qayda olaraq, misraların sonunda işlənir. bununla yanaşı, bəzi hallarda, böyük poetik istedad sahibi olan şairlər, söz ustadları qafiyələrdən təkcə misraların sonunda deyil, həm də ortalarında istifadə edir, hətta bütün sətri onun üstündə qururlar:

Bir gözü şərlinin, cəng nəzərlinin,
- - - - - - - -
Zülfi ənbərlinin, müşk tərlinin,
- - - - - - - - - -
Bir səmən bərlinin, zər kəmərlinin,
- - - - - - - - - - -
Bin incə bellinin qurbanıyam mən.
(M.P.Vaqif)

*Yaxud*:

Ay cavan, sərvi-rəvan, qönçə dəhan, ağrın alım,
- - - - - - - - - - - - - - -
Ay qabax, bir bəri bax, qaşı kəman, ağrın alım,
- - - - - - - - - - - - - - - - - -

Alma yanaq, billur buxaq, tuti-zəban, ağrın alım,
- - - - - - - - - - - - - - - -
Ay bivəfa, etmə cəfa, gətir dərman, ağrın alım,
- - - - - - - - - - - - - - - -
Gəl insafa, sürək səfa hər bir zaman, ağrın alım.
- - - - - - - - - - - - - - - -
(Aşıq Məmməd)

Birinci misalda şeirin sonundakı «nəzərlinin», «tərlinin», «kəmərlinin» qafiyələri ilə yanaşı misraların ortasında da «şərlinin», «ənbərlinin», «bərlinin», «bellinin» kimi qafiyələr işlənmişdir. İkinci nümunədə isə «dəhan», «kəman», «zəban», «dərman», «zaman» kimi sətrarxası qafiyələrlə bərabər misralardakı bütün sözlər silsiləvari şəkildə bir-birilə qafiyələnmişdir. Şeirdə belə qafiyələrə daxili, yaxud silsilə qafiyələr deyilir.

Azərbaycan şeirində işlənən zəngin və rəngarəng qafiyə sistemində rədif qafiyələr xüsusi yer tutur. Poeziya nümunələrində misraların axırında qafiyələrdən sonra təkrar olunan və şeirin ümumi ruhu ilə həmahəng səsiləşən, ona poetik vüsət, axıcılıq və məzmun çalarları gətirən sözlərə, ifadələrə rədif deyilir.

Çıx xanədən, ey sərvi-səhi can sənə qurban!
Əzim eylə gülüstanə, gülüstan sənə qurban!
Nərgislər açıb dideyi-giryan sənə qurban!
Fərşi-rəhin olmuş güli -xəndan sənə qurban!
Düzülmüş yoluna löleyi-mərcan sənə qurban!
(Q.Zakir)

*Yaxud*:

Çapma atını, girmə bu meydanə, a Molla!
Çox məsxərə sən yazma müsəlmanə, a Molla!
Salma özünü atəşi-giryanı, a Molla!
Gəlsin yazığın canına, divanə, a Molla!
Bu sözləri yaz xərü nadanə, a Molla!
Biz anlıyanıq, gəldik axır canə, a Molla!
(M.Ə.Sabir)

Misal gətirdiyimiz bu poetik nümunələrin birincisində «can», «gülüstan», «dideyi-giryan», «güli-xəndan», «löleyi-mərcan» qafiyələrindən sonra təkrar olunan «sana qurban» sözləri, ikincisində isə «meydanə», «müsəlmanə», «giryanə», «divanə», «nadanə», «canə» qafiyələrindən sonra gələn «a Molla» ifadəsi rədifdir.

Şeirin bədii təsirini və ifadə gözəlliyini artıran rədif qafiyələrdən poeziyamızın tarixində Nəsimi, Füzuli, Vaqif, Nəbati, S.Ə.Şirvani, Sabir kimi klassik şairlərimiz daha geniş və ustalıqla ifadə etmişlər.

Qafiyənin bədii duyum, zövq və yüksək sənətkarlıq tələb edən formalarından biri də cinas qafiyələrdir. Şəkilcə eyni, lakin məzmunca müxtəlif mənalar ifadə edən sözlər əsasında qurulmuş qafiyələr cinas qafiyələr adlanır.

Çəkin getsin, mən minmənəm yad ata,
Sevə bilməz özgə oğlun yad ata,
Bu yorğun maralı qoyma yad ata,
Özün xədənginə didər, ey Pəri!
(S.Ə.Nəbati)

*Yaxud*:

Məskən saldım astanada, dərində,
Dost bağını becərin də, dərin də.
Gövhər olar dəryalarda dərində,
Onu qəvvas çəkər ay üzə tək-tək.
(Aşıq Ələsgər)

Birinci və ikinci bəndin əvvəlki üç misrasında sözlər şəkilcə eyni olsalar da, məzmunca tamam ayrı-ayrı mənalara malikdir. Göründüyü kimi, burada birinci bəndin birinci misrasındakı «yad ata» (bəd, xoyu-xasiyyəti bilinməyən at), ikinci misrasındakı «yad ata» (ögey ata), üçüncü misrasındakı «yad ata» (rəqib, özgə adam), ikinci bəndin birinci misrasındakı «dərində» (qapında), ikinci misrasındakı «dərin də» (yığın, sahib olun), üçüncü misradakı «dərində» (dəryanın dibində) kimi formaca eyni sözlər, yerlərinə görə, tamamilə müxtəlif mənalar ifadə edir.

Nəzm sistemində adlarını çəkdiyimiz bədii komponentlərlə yanaşı **bənd** və **beyt** anlayışlarının da müəyyən yeri, əhəmiyyəti vardır. Şeirin məntiqi ardıcıllıq, məna vəhdəti və qafiyə quruluşu etibarilə bir-birilə bağlı olan misralardan ibarət hissəsinə **bənd** deyilir. Məsələn:

Ürək dil açır ki, sönməmiş odum,
Hücuma başlayır mənim söz ordum.
Könüllər mülkündə min yuva qurdum;
Unutmaz aləmdə sevən sevəni,
Məhəbbət ilhama çağırır məni!
(S.Vurğun)

Şeir bəndlərində misraların sayı üç, dörd, beş, altı və daha çox ola bilər. Birinci bənddə misraların sayı və qafiyə quruluşu necədirsə, bu sistem sonradan gələn bəndlərdə də qorunub saxlanılmalıdır. Bu bəndlər eyni zamanda, həm ayrı-ayrılıqda, həm də bütövlükdə tam məzmuna, fikir ardıcıllığına malik olmalıdır. Poeziyamızın tarixində mövcud olan bənd sistemləri içərisində istər şifahi xalq yaradıcılığında, istərsə də yazılı ədəbiyyatımızda dörd və beş bənd sistemindən daha çox istifadə olunur.

Şeirdə tək sətirə **misra,** bitkin fikir ifadə edən, mənaca biri-birini tamamlayan və biri-digərinin ardınca gələn iki misraya isə **beyt** deyilir. Ən gözəl, poetik misra **«Şah misra»**, ən kamil və məzmunlu beyt isə **«Şah beyt»** adlanır. Belə misra və beytlər zaman keçdikcə dillər əzbəri olur, aforizmlərə çevrilir. Məsələn:

Mən bir kitab, hər vərəqim min kitabdır.
(M.Hadi)

Qızılı udsa da qara torpaqlar,
Yenə qiymətini özündə saxlar.
(S.Vurğun)

Bununla yanaşı şeirin əvvəlində gələn misralar **mətlə** və sonunda gələn misralar **məqtə** adlanır. Məsələn, Füzulinin lirik qəhrəmanının bir aşıq kimi xarakterini, eşq yolundakı cəfakeşliyini açıb göstərən, bir növ şeirin başlanğıcı, müqəddiməsi, epiqrafı səciyyəsini daşıyan:

Pəmbeyi-daği-cünun içrə nihandır bədənim,
Diri olduqca libasım budur, ölsəm kəfənim.-

misraları ilə başlanan ilk beyti **mətlə**, bu poetik nümunənin məzmun və mənasını tamalayan, şairin hiss və duyğularına güclü akkord vuran:

Etməzəm tərk, Füzuli, səri-kuyin yarın,
Vətənimdir, vətənimdir, vətənimdir, vətənim.-

misraları ilə başa çatan son beyti isə **məqtə** sayılır.

## Əruz vəzni

Mənşəcə ərəb sözü olan əruzun çadırın ortasında taxılan dirək, geniş yol, nahiyyə, bulud, cəhət, tərəf, kinli, inadlı dişi dəvə və s. kimi lüğəti mənaları vardır. Terminoloji mənası isə şeirin vəznlərindən bəhs edən elm, əruz şeirinin vəznləri, şeirdə beytin birinci misrasının son bölümü, yaxud vəzn qəlibinin son təfiləsi deməkdir.

Əruz bədii yaradıcılıq aləmində geniş yayılmış, yüksək poetik imkanlara, təsvir və ifadə gözəlliyinə malik, öz xüsusi forması və qayda-qanunları ilə seçilən şeir vəznlərindən biridir. «Əruz antik vəzninə nisbətən daha sonrakı təkamül mərhələsinin icadıdır. O, daha dəqiq və daha mütəşəkkildir, formaca daha rəngarəng, ritmcə daha zəngindir.. əruzun təfilələri antik vəznin modellərindən kəmiyyətcə artıq və keyfiyyətcə üstündür. Bundan əlavə, bu təfilələrin əruz bəhrlərində və onların növlərində kombinasiyaları daha müxtəlif və daha mürəkkəbdir». (Ə.Cəfər). Təsadüfi deyildir ki, məhz bu xüsusiyyətlərinə görə, əsrlər boyu ərəb, fars, Azərbaycan, o cümlədən bütünlükdə türk poeziyasında tanınmış böyük şairlərin hamısı daha çox əruz vəzninə müraciət etmiş və onun poetik imkanlarından yüksək səviyyədə bəhrələnmişlər.

Tarixi mənbələrdən və görkəmli əruzşünas alimlərin gətirdiyi elmi nəticələrdən aydın olur ki, əruz vəzni əvvəlcə Ərəbistanda yaranıb formalaşmış, sonra isə başqa ölkələrdə yayılmışdır. Təsadüfi deyildir ki, hələ eramızdan əvvəl V-VI əsrlərdə ərəb poeziyası məzmun və forma cəhətdən təşəkkül tapmış və artıq onun müəyyən vəznləri, qafiyə sistemi yaranmışdı.

Bu nəzm formasının mükəmməl elmi əsası isə Abbasilər dövrünün əvvəllərində hicri 150-ci (miladi 767) ildə Xəlil ibn Əhməd əl-Bəsri əl-Fərahid tərəfindən qoyulmuşdur. O, ərəb dilinin poetik xüsusiyyətlərini, musiqiliyini, bədii imkanlarını, ifadə gözəlliyini dərindən araşdırmış, sistemləşdirmiş və yalnız fellərdən götürülmüş sözlər vasitəsilə xüsusi qəliblərin əsasında əruzun növlərini formalaşdırmışdır. «Əruz vəzni növlərinin texnikasını təfilələr təşkil edir. Heca vəznində isə belə təfilələr və ya bunları əvəz edən başqa vasitələr yoxdur.

Sayı yetmişə qədər olan bu təfilələrinin hər birisinin ayrı-ayrı bir ahəngi, xüsusi fonetik quruluşu vardır. Bunlar hər bəhrə və bəhrlərin hər növünə məxsus ayrıca bir musiqi keyfiyyəti yaradır... Əruz şeirində bildiyimiz musiqidən başqa tipli bir musiqi yaradır. Onun bir şeir vəzni kimi gözəlliyi, xoşahəngliliyi, xeyli mütəşəkkil və xeyli zəngin olması bununla bağlıdır və bu mübahisə qəbuletməz bir keyfiyyətdir.

Rəngarəng ritmik üsulların cürbəcür kombinasiyalarından əruz vəzninin müxtəlif bəhrləri, bəhrlərin çeşid-çeşid növləri, müxtəlif variantları əmələ gəlir və bunlar hamısı birlikdə bu vəznin mürəkkəb sinfoniyasını yaradır. On əsrdən daha artıq, müxtəlif xalqların şairlərinin əruz vəznini sevmələrinə, ilhamlarını onunla bağlamalarına, fikir və hisslərini, zövq və ələmlərini onunla tərənnüm etmələrinə səbəb də onun həmin simfonik mahiyyətindədir»*. (Əkrəm Cəfər).

Əruz daxilən mürəkkəb və çox çeşidli sistemə malik bir vəzndir. Bu sistemin tərkibi uzun və qısa sait və samitlərdən yaranan fəulün, failün, məfailün, failatün, mustəfilin, mütəfailün, müfaələtün, məfulat kimi səkkiz əsas təfilədən (cüzdən), bu təfilələrin birləşməsindən və ya onların hər birinin misradakı say təkrarından əmələ gələn vəznlərdən və eyni tipli vəznlər əsasında qurulan bəhrlərdən ibarətdir. Bəhr sözü əruzda bir termin kimi şeirin vəznini bildirirsə, (məsələn: həzəc bəhri, rəməl bəhri, rəcəz bəhri və s.), leksik mənada dəniz, nəhr, böyük çay və s. anlayışları ifadə edir. Bəhrin növlərindən və ifadə tərzindən asılı olaraq, hər misranın qəlibi dörd, üç və iki təfilədən ibarət olur.

Bu günə qədər əldə olan bədii materiallardan məlum olur ki, türkdilli xalqlar əruz vəznindən XI əsrdən istifadə etməyə başlamışlar. Bu sahədə ilk nümunə Yusif Xas Hacibi tərəfindən türk-uyğur dilində yazılmış məşhur «Kutadqu-bilik» poemasıdır. Həsənoğlunun həzəc bəhrində yazılmış:

---

* **Qeyd:** Bu bölmədə bölgü, variant, təfilə məsələlərini şərh edərkən müəllif əsasən Əkrəm Cəfərin «Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu» əsərində irəli sürdüyü elmi nəticələrə istinad etmişdir.

«Apardı könlumu bir xoş qəmər üz canfəza dilbər,
Nə dilbər? Dilbəri-şahid, nə şahid? Şahidi sərvər»

- mətləli məlum qəzəli isə Azərbaycan klassik poeziyasında əruzun ilk nümunələrindən biri sayılır. Klassik şairlərimiz əruz vəznini şeirimizə gətirəndə ona kor-koranə, mexaniki formada deyil, doğma ana dilimizin daxili məzmun və mahiyyətinə, gözəl, zəngin, əlvan poetik xüsusiyyətlərinə uyğun, yaradıcı şəkildə yanaşmış, onu imkan daxilində, bədii kriteriyaları pozmadan özününküləşdirməyə çalışmışlar. Buna görə də klassiklərimiz əsilində altı dairədən (daireyi-müxtəlifə-təvil, mədid, bəsit bəhrləri, daireyi- mötəlifə-vafir, kamil bəhrləri, daireyi-müctəbilə-həzəc, rəməl, rəcəz bəhrləri, daireyi-müştəbihə-münsərih, müzare, müctəs, müqtəzib bəhrləri, daireyi-müttəfiqə-mütəqarib, mütədarik bəhrləri, daireyi-müntəznəsəri, xəfif, qərib, cədid, mütəşəkil bəhrləri) və on doqquz bəhrdən ibarət olan ərəb əruzunun hamısını yox, ancaq dilmizin ruhuna daha uyğun olan dörd dairəsini və on bir bəhrini şeirimizə gətirmişlər.

Bu bəhrlər aşağıdakılardan ibarətdir:

Həzəc, Rəməl, Mütədarik, Rəcəz, Müzare, Münsərih, Mütəqarib, Müctəss, Xəfif, Kamil, Səri.

Bu bəhrlərin hər birinin ayrı-ayrılıqda məzmun və mahiyyətini açmaq üçün ilk növbədə ondarın əsasını təşkil edən təfilələrin strukturunu, necə və hansı vasitələrlə yarandığını aydınlaşdırmaq lazımdır. Məlumdur ki, bəhrlərin ahəngi, daxili tərkibi ərəbcə «fələ» felindən əmələ gələn sözlər əsasında qurulmuşdur. «Bu sözlər vurğulu və vurğusuz (uzun və qısa) hecalara görə tərtib edilmişdir. Hər bir bəhr «fələ» sözündən əmələ gələn sözlərin ahənginə görə təşkil olunur. Bu sözlər vəznin cüzələrini (təfilələrini) əmələ gətirir. Misranın müəyyən sözləri, daha loğrusu, hecaları və cüzlərə ahəng etibarı ilə uyğun olmalıdır. Məsələn, rəməl bəhrini götürək:

Failatün Failatün Failatün Failün
Mən cahan mül / ündə mütləq / doğru halət / görmədim.
Hər nə gördüm / əyri gördüm / özgə babət / görmədim.
Aşinalar / ixtilatında / da sədaqət / görmədim.
Biətu iq / raru, ima / nu dəyanət / görmədim.
Bivəfadən / lacərəm təh / sili hacət / görmədim.

Şeirin vəznini tapmaq üçün bunu uzun və qısa hecalara ayırmalı və bu hecaların hansı bəhrin cizgilərinə uyğun gəldiyini aydınlaşdırmalıyıq:

Mən ca han mül / kün də müt ləq / doğ ru ha lət / gör mə dim.

— – — — — – — — — – — — —

Şeiri uzun və qısa hecalara ayırmaqla, biz təqt etmiş, yəni durğuları, bölgüləri təyin etmiş oluruq. Anlaşıldığına görə, burada birinci, üçüncü və dördüncü heca uzun, ikinci heca qısa olmaq üzrə bir cüz əmələ gəlir. Bu isə «failatün» cüzüdür. Bu surətlə, oxuduğumuz şeirin «failatün, failatün, failatün, failün» cüzlərlə rəməl bəhrində yazıldığı aydınlaşır» (M.Rəfili)

Gəlin indi də, bu sistemdən çıxış edərək, müvafiq misallar əsasında, əruz vəzninin Azərbaycan şeirində işlənən bəhrlərinin ayrı-ayrılıqda yığcam təhlilinə keçək.

Bu bəhrlərin növlərinin sayına və əsas təfilələrinə görə düzülüş sjemi belədir:

| **Bəhrin adı** | **Azərbaycan şeirində işlənən vəznlərin sayı** | **Əsas növün təfilələri** |
|---|---|---|
| Həcəz bəhri | 15 növdə | Məfailün məfailün məfailün məfailün |
| Rəməl bəhri | 13 növdə | Failatün failatün failatün failün |
| Mütədarik bəhri | 9 növdə | Failün fəil failün fəil |
| Rəcəz bəhri | 7 növdə | Müstəfilün müstəfilün müstəfilün müstəfilün |
| Muzare bəhri | 7 növdə | Məfulü failatü məfailü failün |
| Münsərih bəhri | 5 növdə | Müftəilün failün müftəilün failün |
| Mütəqarib bəhri | 4 növdə | Fəulün fəulün fəulün fəulün |
| Müctəss bəhri | 4 növdə | Məfailün fəilatün məfailün fəilatün |
| Xəfif bəhri | 2 növdə | Failatün məfailün fəilatün |

| | | |
|---|---|---|
| Kamil bəhri | 2 növdə | Mütəfailün mütəfailün mütəfailün mütəfailün |
| Səri bəhri | 2 növdə | Müftəilün müftəilün failat |

**Həzəc bəhri** – Terminoloji mənada əruz vəzninin bəhrlərindən birinin adını ifadə edən həzəc sözünün lüğəti mənası ərəb dilində gözəl və sakit səsilə tərənnüm, xoş avazla oxumaq deməkdir. Yüzlərlə görkəmli şairlərimizin dönə-dönə və həvəsilə müraciət etdiyi həzəc bəhrinin şeirimizdə 15 növü vardır. O həm bu xüsusiyyətinə, həm də tərtib sırasına, zənginliyinə, poetik imkanlarına, istifadə miqyasına görə Azərbaycan əruzunun bəhrləri sırasında birinci yerdə dayanır. Təsdüfi deyildir ki, Azərbaycan klassik şeirinin ölməz nümunələri sayılan Nizaminin «Xosrov və Şirin», «Leyli və Məcnün», Xaqaninin «Töhfətül-İraqeyn», Xətayinin «Dəhnamə», Füzulinin «Leyli və Məcnun», Məsihinin «Vərqa və Gülşa» və s. kimi məşhur poemalar məhz həzəc bəhrində yazılmışdır.

Azərbaycan həzəci tərkibindəki təfilələrin kəmiyyətinə görə üç qrupdan ibarət olan dördtərəfli, üçtərəfli, ikitərəfli növlərə bölünür. Onun bütün növləri variantları ilə birlikdə on beş təfilə üzərində qurulmuşdur: Məfailün, məfailü, məfailan, məfailün, məfailü, məfailan, fəilün, fəilü, fəilan, məfail, məfulün, məfulü, fəlul, fəəl, failün.

Həzəc bəhrinin birinci əsas növünə misal:

| Məfailün | məfailün | məfailün | məfailün |
|---|---|---|---|
| Pərişan xəl | qı aləm a | hi əfqan et | diyimdəndir |
| Pərişan ol | duğum xalqı | pərişan et | diyimdəndir. |

(M.Füzuli)

**Rəməl bəhri** – Terminoloji mənada Azərbaycan əruzunda hər beyti səkkiz failatün təfiləsindən ibarət olan bir bəhrin adı sayılan rəməl sözünün yağışın az yağması, vəhşi inəyin ayağında öz rəngində olmayan xətlər, həsir hörmək,

ləngərləmək, dalğalanmaq, ağır-ağır yerimək və s. kimi lüğəti mənaları vardır. Bəzi mənbələrə görə isə rəməl ərəblərdə nəğmə və ya şərqi adlarından biri olmuşdur. İşlənmə miqyasına görə həzəcdən sonra ikinci yerdə dayanan rəməl bəhrinin Azərbaycan əruzunda on üç növü vardır. Bir çox hallarda şairlərimiz başqa bəhrlərə nisbətən bu bəhrə daha çox üstünlük vermişlər. Məsələn, ana dilli poeziyamızın ilk yaradıcılarından olan İ.Nəsiminin və ondan sonra gələn böyük klassik şairlərimiz Kişvərinin, Vaqifin, Nəbatinin, C.Cabbarlının və s. yaradıcılığı buna əyani misaldır.

Azərbaycan əruzunda rəməl bəhri quruluşuna görə dördtərəfli, üçtərəfli, ikitərəfli rəməldən ibarət üç qrupa bölünür və bütünlükdə on beş təfilə üzərində qurulur:

Failatün, failün, fəilatün, fəilün, fəlün, failatü, failatan, failan, failatü, failü, failatan, fəilan, fəlan, fəilü, fəlü.

Rəməl bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Failatün | failatün | failatün | failün |
| İstəsən kön | lüm kimi zül | fün pərişan | olmasın, |
| Ol qədər cövr | et mənə ah | etmək imkan | olmasın. |

(M.Ə.Sabir)

**Mütədarik bəhri** – Terminoloji mənası bəhr adlarından biri olan mütədarik sözünün lüğəti mənası tədarük edən, hazırlayan, yetişən, çatan deməkdir. İlk on beş əruz bəhrinin tərtibçisi Xəlil ibn Əhməd sayılırsa, sonradan yaradılan bu bəhr XIX əsr ərəb alimi Əbülhəsən Əxfəşin adı ilə bağlıdır. Buna görə də mütədarikə sonradan gəlib yetişən, əlavə olunmuş bəhr adı verilmişdir. Bu bəhrdən tanınmış şairlərimiz S.Ə.Şirvani, M.Ə.Sabir, Ə.Nəbati, Z.Ərdəbili, H.Cavid və başqaları istifadə etmişlər. Dördbölümlü, ikibölümlü, altı və səkkizbölümlü Azərbaycan mütədarikinin qəliblərinin doqquzu növ, yeddisi variant qəlibləridir və o, əsasən, on dörd təfilə üzərində qurulmuşdur:

Failün, failü, failan, fəilün, fəilü, fəilan, fəil, fəul, fəilün, fəlü, fəlan, fə, fa, fəi.

Mütədarik bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Failün | fəil | failün | fəil |
| Yox yalan | dedim | hərzə söy | lədim. |
| Vazehin | deyim | doğru söy | ləyim. |

(Nəbati)

**Rəcəz bəhri** - Rəcəz sözü əsilində sürət və iztirab mənalarını ifadə edir. Terminoloji mənada misraları qısa olan şeir, hər misrası qafiyəli olan şeir növlərindən biri deməkdir. Lüğəti anlayışı isə sürət və iztirabla yanaşı, özünü öymək, lovğalanmaq, öz qoçaqlığını tərifləmək, düşmənə hərbi-zorba gəlmək, təhqir və istehza etmək, tək-tək güləşə çağırmaq və s. kimi müxtəlif mənalarda işlədilir. Azərbaycan əruzunda yeddi növü olan rəcaz bəhri dördtərəfli, üçtərəfli, ikitərəfli bəhrlərdən ibarət üç qrupa bölünür. Bu bəhrin bütün növ və variantları on üç təfilə üzərində qurulmuşdur:

Müstəfilün, mütəfilün, məfailün, müftəfilatün, müfailatün, müstəfilan, məfailan, müstəfilü, müftəilan, müftəilü, məfailü, müftəilatü, müfailatü.

Rəcaz bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Müstəfilün | müstəfilün | müstəfilün | müstəfilün |
| Dildara müş | taq oldu can | anın cəma | lın arzular. |
| Mehraba meyil | qılmaz könül | yarın vüsa | lın arzular. |

(İ.Nəsimi)

**Müzare bəhri** - Terminoloji mənada müzare əruz vəzninin bəhrlərindən birinin adıdır və mənşəcə ərəb sözü olan bu ifadə Azərbaycan dilində qrammatik bir istilah kimi də işlənir. Müzare sözünün lüğəti mənası isə bənzəyən, oxşayan deməkdir. Görünür, bu bəhr həzəc və rəməl bəhrlərinin əsas təfilələri üzərində qurulduğundan belə mənalandırılmışdır. Xüsusilə, qəzəl janrlarında daha çox işlənən müzare həzəc və rəməl bəhrlərindən sonra Azərbaycan şeirində geniş yayılmış ən fəal bəhrlərdən biridir və Şərq xalqları ədəbiyyatında müştərək xarakter daşımışdır. Yeddi növdən ibarət, quruluşca dördbölümlü və ikibölümlü olan müzare bəhri səkkiz təfilə üzərində qurulmuşdur:

Məfulü, failatü, məfailü, failün, failan, failatün, failatan, failü.

Müzare bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Məfulü | failatü | məfailü | failün |
| Ey dəvət | eyləyən bi | zi firdövsə | eylə bil. |
| Cənnətdən | özgə vardu | rur əla mə | kanımız. |

(İ.Nəsimi)

**Münsərih bəhri** – Terminoloji mənada münsərih əruzda bəhrlərdən birinin adıdır. Lüğəti anlama gəldikdə isə münsərih sözünə cəld, çevik, sürətli, axıcı, azad, sərbəst kimi mənalar verilir. Münsərih, növ və təfilələri keyfiyyət və kəmiyyətcə müxtəlif olsa da, Yaxın Şərq, o cümlədən türk xalqlarının əruzunda müştərək işlənən və bədii təsir gücünə, axıcılığına, ahəngdarlığına görə geniş işlənən bəhrlərdən biridir. Azərbaycan əruzunda münsərih bəhrinin beş növünün üçü dördtərəfli, ikisi isə ikitərəflidir və o, on iki təfilə üzərində qurulur:

Müftəilün, müftəilü, failün, failatü, failü, failan, məfailün, müstəfilün, fəulün, fəulü, fa, fə.

Münsərih bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Müftəilün | failün | müftəilün | failün |
| Bəs ki, uşaq | dır hələ, | yaxşı-yaman | qanmayır. |
| Elmin əbəs | olduğun | anlamayır, | qanmayır. |

(M.Ə.Sabir)

**Mütəqarib bəhri** - Terminoloji mənada əruz vəzninin adlarından biri olan mütəqarib sözünün lüğəti mənası yaxınlıq, bir-birinə yaxın olan şeylər deməkdir. Bu ölçüdən ərəb və fars epik poeziyasında geniş istifadə olunmuşdur. Firdovsinin «Şahnamə», Nizaminin «İsgəndərnamə» kimi məşhur əsərləri mütəqarib bəhrində yazılmışdır. Azərbaycan əruzunda mütəqarib bəhrinin dörd növü vardır. Bu növlər dördbölümlü və ikibölümlüdür. Mütəqarib bəhri yeddi təfilə üzərində qurulmuşdur:

Fəilün, fəulün, fəulan, fəül, fəul, fəlün, fəlü.

Mütəqarib bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fəulün | Fəulün | fəulün | fəulün |
| İranlı | deyir ki, | ədl ilə | dad olsun, |
| Osmanlı | deyir ki, | millət a | azad olsun. |

(M.Ə.Sabir)

**Müctəss bəhri** – Terminoloji mənada əruz bəhrlərindən birinin adı olan müctəss sözünün lüğəti mənası kəsilmiş, kökündən qoparılmış deməkdir. Bəzi əruzşünaslar bu bəhri xəfif bəhrindən kəsilib düzəldildiyi üçün belə adlandırmışlar. Bu bəhr ərəb, fars və türk şeirində müştərək şəkildə işlənmişdir. Azərbaycan əruzunda müctəss bəhrinin dörd növ və on dörd variantla birlikdə on səkkiz qəlibi vardır. Müctəss bəhri on bir təfilə üzərində qurulmuşdur:

Məfailün, məfailü, failatün, failatü, failün, failü, fəli, fəlün, failan, fəlan, failatan.

Müctəss bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Məfailün | failatün | məfailün | failatün |
| Könlümdə nu | ri-məhəbbət | gözümdə pər | deyi-zülmət, |
| Nə şur olay | dı, nə zülmət, | nə böylə xil | qət olaydı. |

(H.Cavid)

**Xəfif bəhri** – Terminoloji mənada əruz vəzninin adlarından biri sayılan xəfif sözü lüğəti mənasına görə yüngül, oynaq, sürətlə hərəkət edən, çevik, diribaş və s. deməkdir. Adına uyğun olaraq, bu bəhrin ölçüsü, bölgüsü, ifadə tərzi yüngül və axıcıdır. Görünür, bu xüsusiyyətinə görə Xaqani, Qazi Bürhanəddin, Nəsimi, Xətayi, Füzuli, Cavid kimi böyük şairlərimiz xəfif bəhrinə həfəsilə müraciət etmişlir. İşlənmə miqyasına görə həcəz və rəməldən sonra muzare və müctəsslə eyni səviyyədə dayanan xəfif Azərbaycan əruzunda ən fəal bəhrlərdən biridir. İki növdən ibarət olan xəfif bəhri üç bölümlüdür. Xəfif bəhri Azərbaycan əruzunda on iki təfilə üzərində qurulmuşdur:

Failatün, məfailün, məfailün, fəlün, failan, failan, məfailü, failü, fəlü, failatü, failatü.

Xəfif bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fəilatün | məfailün | məfailün | - |
| Arifi-la | məkan otuz | ikidir, | - |
| Sahibi-cis | mü can otuz | ikidir. | |

(İ.Nəsimi)

**Kamil bəhri** – Terminoloji mənada əruz vəzninin adlarından biri olan kamil sözünün mükəmməl, nöqsansız, bütöv, təcrübəli, bitkin, kamallı və s. kimi lüğəti mənaları vardır. Azərbaycan əruzunda başqa bəhrlərə nisbətən kamil bəhrinin imkanları məhduddur. İki növdən ibarət olan bu bəhr dördbölümlü və ikibölümlüdür. Kamil bəhri cəmi üç təfilə üzərində qurulmuşdur.

Mütəfailün, mütəfalü, mütfailan.

Kamil bəhrinin əsas növünə misal:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Mütəfailün | mütəfailün | mütəfailün | mütəfailün |
| Yetər ey fələk | bu cəfa, yetir | məni-zarə sər | vi-rəvanimi, |
| Məhi-tələti | lə münəvvər et | dilü dideyi- | nigəranimi. |

(M.Füzuli)

**Səri bəhri** – Terminoloji mənada əruz vəzninin bəhrlərindən birinin adı olan səri sözünün sürətli, cəld, tez kimi lüğəti mənaları vardır. Bədii ahənginə və ritminə görə qəzəl janrına az müvafiq olduğu üçün bu bəhrdə daha çox poema və mənzum hekayələr yazılmışdır. İki növ və altı variantdan ibarət olan səri bəhri üçbölümlü və ikibölümlüdür. Azərbaycan əruzunda səri bəhri beş təfilə üzərində qurulmuşdur:

Müftəilün, failün, müftəilü, failü, failan.

Səri bəhrinin əsas növünə misal:

| | | |
|---|---|---|
| Müftəilün | müftəilün | failün |
| Səni kimdir | sevən bica, | qərənfil? |
| Sənə mən a | şiqi-şeyda | qərənfil! |

(X.Natəvan)

Bunlardan başqa Azərbaycan əruzunda müqtəzəb bəhrinin də (failatü, məfulin, failatü, məfulün formasında)

işləndiyi də qeyd olunur. Lakin bu bəhrlə bağlı faktik nümunə və misallar kifayət qədər olmadığı üçün onun haqqında ətraflı məlumat vermək mümkün deyildir.

## Sərbəst vəzn

Sərbəst vəzndə heca və əruz vəznlərindən fərqli olaraq, şeirin daxili strukturunu müəyyənləşdirən normativ tələblərə-misraların sayı, vahid ölçü, bölgü, qafiyə sisteminə tam əməl olunmur. Ona görə də bu cür şeir nümunələrinə sərbəst vəzn (yaxıd sərbəst şeir forması) deyilir. «Heca və əruz vəznində misralar bəzən dalbadal, bəzən çarpaz şəkildə qafiyələndiyi halda sərbəst şeirdə qafiyələrin yeri misralarda müəyyən, sabit deyildir; o bir neçə misrada dalbadal da gələ bilər, bir neçə misradan sonra da. Şeirin bir misrası tək bir sözdən ibarət olduğu halda, sonrakı sətir bir neçə sözdən ibarət ola bilər. Yəni misraların həcmi hər yerdə sabit deyil, şeirin ümumi ahənginə tabedir. Burada qafiyə də, misraların həcmi də məzmunundan, ritmindən asılıdır» (Mir Cəlal)

Ancaq bu heç də o demək deyildir ki, sərbəst şeirdə əsil poeziya nümunəsinə xas olan bədii keyfiyyətlər azdır və yaxud aşağı səviyyədədir. Misal üçün aşağıdakı sərbəst şeir nümunəsinə nəzər salaq:

Mən səni sevirəm
Susuzluğun od vurub köz kimi yandırdığı
dodaq su sevən kimi.
O isə səni sevir rahatca bardaş qurub,
kabab üstündən sərin su pis olmaz,
- deyən kimi
Mən səni sevirəm
iynənin ucu boyda
İşığa həsrət qalan göz işıq sevən kimi.
O isə səni sevir
Bir şən mağarda, toyda
İşıqlardan yaranmış yaraşıq sevən kimi.
(Ə.Kərim)

Göründüvü kimi, bu şeir parçası (burada ölçü, bölgü, ardıcıl qafiyə sistemi gözlənilməsə də) həqiqi poeziyaya xas olan

obrazlılıq, məntiqi ardıcıllıq, ritm, ahəng, bədii müqayisə, təkrir (Mən səni sevirəm), qafiyə (sevən, deyən, işıq, yaraşıq) kimi bütün poetik təsvir və ifadə vasitələrinə malikdir. Həm də bu bədii vasitələrdən yerli-yerində, böyük sənətkarlıqla istifadə olunmuşdur.

Sərbəst şeirin ümumi poetik prinsiplərlə yanaşı, həm də özünəməxsus orijinal xüsusiyyətləri vardır. Bu səpkidə yazıb yaradan şairlər bögü, ölçü, qafiyə xatirinə misraları doldurmaq üçün əlavə sözlər axtarmaq əvəzinə fikrin, ideyanın daha dolğun və dəqiq ifadəsinə çalışır, mətləbi, estetik qayəni, ictimai məqsəd və məramlarını ön plana çəkirlər.

Bu xüsusiyyəti nəzərə alaraq bəzən sərbəst şeirə fikir poeziyası da deyirlər. Bu hökm həqiqətə uyğun olsa da, birtərəflidir, yarımçıqdır. Ümumiyyətlə, sırf fikir poeziyası yoxdur. O ancaq poetik məzmunla, sənətkar qəlbindən doğan canlı hiss və duyğularla birləşdikdən sonra əsil poeziya səviyyəsinə yüksələ bilər. Böyük rus tənqidçisi V,Q,Belinskinin vaxtilə dediyi kimi: «İncəsənt mücərrəd, fəlsəfi və xüsusi düşünülmüş ideyaları yaxına buraxmır: o yalnız poetik ideyaları qəbul edir, poetik ideyalar isə sillogizm, doqma və qayda deyil, canlı etirasdır, pafosdur».

Sərbəst şeir ciddi, ağıllı, dərin fəlsəfi fikir ifadə edirsə, onun hissiz, hərarətsiz, ahəngsiz, ritmsiz də keçinə biləcəyini düşünənlər səhv edirlər. Belə bir qənaətə sərbəst şeirə ancaq zahiri, formal cəhətdən yanaşan, onu həqiqi sənət nümunəsi səviyyəsinə qaldıran poetik tələblərdən, sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən xəbəri olmayan adamlar gələ bilərlər. Sərbəst şeirin görkəmli nümayəndələrindən olan V.Mayakovskinin, N.Hikmətin, R.Rzanın əsərləri heç də təkcə ifadə etdikləri fikirlərin aktuallığına, müasirliyinə, dərin ictimai-fəlsəfi məzmununa görə dünya şöhrəti qazanmamışdır. Elmi idrakla bədii idrakın yaxşı mənada sintezindən, vəhdətindən yaranmış bu əsərlər poetik hiss, obrazlılıq, şeiriyyət cəhətdən də gözəl, təsirli sənət nümunələridir.

Sərbəst şeirin poetik tələblərini şərtləndirən əsas və ilkin xüsusiyyətlərindən biri mübarizəyə çağrış, coşqunluq, daxili həyəcan, tirbunluqdur. Bu tipli poetik nümunələrdə şeirin məna

yükünü və bədii təsir gücünü artırmaq üçün vurğulardan daha geniş istifadə olunur:

Vur, dedim.
Vur!
Mənim arzum budur,
qollarına
yeni qüvvələr gəlsin!
Sənin əlində yüksəlsin
Üklü – alaqlı kəndimiz,
Kirli, yamaqlı kəndimiz!
(S.Vurğun)

***Yaxud***:

Azərbaycan!
Gecə-gündüz
ilhama gətirən məni.
Azərbaycan!
Könlümün,
ruhumun,
sevincimin,
kədərimin,
fikrimin Vətəni!
(Ə.Kərim)

Bu şeir parçalarından birincisində **vurğu** «Vur, dedim, vur» kimi çağrış ifadə edən sözlərin, ikincisində isə bir-birinin ardınca silsiləvari düzülmüş və müəllifin arzusunu, poetik idealını əks etdirən «Könlümün, ruhumun, sevincimin» və s. sözlərin üzərinə vurulmuşdur. Vurğulardan belə məharətlə istifadə, daha doğrusu, bu cür bədii təsvir üsulu, təbii olaraq, şeirin poetik vüsətini artırmış, ifadə olunan fikrin daha da qüvvətli səsilənməsinə səbəb olmuşdur. Bununla yanaşı bu şeir nümunələrində başqa bədii təsvir və ifadə vasitələrindən də (xitab, təkrir, rədif, qafiyə) ustalıqla istifadə edilmişdir.

Sərbəst şeir üçün xarakter olan poetik xüsusiyyətlərdən biri də lokaniklik, yığcamlıq, az sözlə geniş, dərin məzmun və məna ifadə etmək bacarığıdır:

İftixarla demişəm:
Mən insanam!
İnam – qanad!

İnam –məqsədli həyat!
İnam –qüdrət!
İnam –misilsiz məhəbbət!
İnam –ümidim olub,
dinim olub.
Nə fərqi var,
inandığım nə olub, kim olub.
(R.Rza)

Burada işlənən və lokanik aforizmləri xatırladan hər kiçik misra, söz və ifadələr ayrı-ayrılıqda dərin ictimai-əxlaqi, fəlsəfi məzmun və müxtəlif məna çalarları daşıyır. İnsanlığın adı, mənəvi-əxlaqi, bəşəri keyfiyyətlərilə fəxr edən, qürur hissi keçirdən şairin ona olan ümidi, sonsuz inamı, məhəbbəti böyük ustalıqla təsvir və tərənnüm olunur. Bu cür sərbəst şeir nümunələri oxucudan təkcə bədii zövq deyil, həm də yüksək intellektuallıq, sərbəst düşüncə, əqli mühakimə qabiliyyəti tələb edir.

Sərbəst şeirin həcmcə kiçik, lakin məzmunca dərin, həm də başdan ayağa obrazlı təfəkkürün məhsulu olan başqa bir nümunəsinə nəzər salaq:

Hara gedirəmsə...
Kəndə, şəhərə,
Mən Kür görürəm.
Qızıl dalğasını doğma Kürümün
İndi hər otaqda
Mən Kür görürəm
Kürün özünə də Kür işıq saçır;
Kürün üzərində
Mən Kür görürəm.
(Ə.Kərim)

Bu şeir bədii təsvirdə məcazın ən güclü formalarından biri sayılan metafora (istiarə) üzərində qurulmuşdur. Şair tərənnüm etdiyi obyektin adını gizli saxlasa da, şeirin məzmunundan aydın olur ki, burada söhbət Mingəçevir elektrik stansiyasından və onun ətrafa yaydığı nurdan, işıqdan gedir. Belə lokanik, obrazlı təsvir üsulu isə bədii yaradıcılıqda sənətkarlığın ən yüksək nümunəsi sayılır.

Sərbəst şeirdə geniş işlənən və gözəl, güclü poetik təsirə malik olan təsvir vasitələrindən biri də bədii fondur. Məsələn, bədii fonun sərbəst şeirdəki yerini, təsir gücünü, emosional əhəmiyyətini daha yaxşı təsəvvür etmək üçün R.Rzanın bu silsilədən olan «İnsan şəkli» şeirinə nəzər salaq:

Mənə bir sərgi salonu verin!
Bir insan şəkli asacağam orda:
qanlı dodaqlarında söz yanığı,
Ətrafında bayram təntənələri
Sevinc qırıntıları,
Ümid qalığı.
Baxışında sınaq günləri,
dözüm sənələri.
Şəklin müəllifi – Zaman!
Adı-insanlığın ömür yolu.

(R.Rza)

«Mənə bir sərgi salonu verin» deyən şair elə ilk misradan oxucu ilə intensiv əlaqəyə girir. Xəyalən özünü böyük sənət abidələrilə bəzənmiş bir sərgi salonunda hiss edən müasir oxucu gözəl, poetik bir fon qarşısında dayanır. Bu poetik fon, hər şeydən əvvəl, «müəllifi zaman, adı insanlığın ömür yolu» olan bir şəkil özünə cəlb edir. Zaman və insanlığın ömür yolu! Şairlə birlikdə oxucunun da xəyalı vərəqlənir, onun gözləri önündən zamanın ağır, girdablı yollarında büdrəyə-büdrəyə irəliləyən, əzabla, sevinclə, ümidlə yaşayan, bir gözü gülən, bir gözü ağlayan insanlığın ibrətamiz, düşündürücü ömür yoluna həsr olunmuş tablolar qalereyası gəlib keçir. Bu qalereyada bəşəriyyətin ən böyük cəfakeşləri, qurbanları olan Nəsiminin, Cordano Brunonun, Məhəmmədhəsən əminin, Fərhadın, Şirinin, Əsilinin, Kərəmin, Qafurun, Qastellonun, prometeylər nəsilinin şəkilləri, sərhədləri kilidlənmiş ölkələrin, qanlı insan düşərgələrinin, ölü Xirosimanın mənzərələri asılmışdır.

Deyilənlərdən aydın olur ki, bu sərbəst şeir poeziya nümunəsi üçün lazım olan ən yaxşı keyfiyyətlərə: dərin, düşündürücü məzmuna, lakonikliyə, ustalıqla yaradılmış və bütünlüklə sənətkarlıq idealının, ictimai məramının açılmasına xidmət edən poetik fondan doğan bədiiliyə, estetik təsir gücünə malikdir.

Sərbəst şeirin poetikasını şərtləndirən mühüm cəhətlərdən biri də bu cür əsərlər üçün seçilən obrazlı adlardır. Burada şeirin adı ictimai-siyasi, əxlaqi məzmunla birləşərək gözəl, təsirli bədii mənzərə, poetik fon yaradır, onun idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini daha da artırır, tamamlayır. Bu cəhətdən R.Rzanın «Rənglər» silsiləsindən olan şeirləri daha səciyyəvidir. Misal üçün şairin yaşıl rəngə həsr olunmuş şeirindən kiçik bir parçaya nəzər salaq:

Baharlı düzlər, bağlar...
Üstünə işıq süzülən dağlar...
Cücərmiş taxıl –
Planetə sancılmış qələm – budağın
ilk yarpağı.
Sezanın «Mənzərələri».
Uğurlu yola saçılan işıq.
Bir udum su.
İnsan qayəsi.

Göründüyü kimi, bu misralar öz-özlüyündə şeirin əsil mənasını şərtləndirən addan – yaşıl rəng çalarlarından kənarda birtərəfli, yarımçıq təsir bağışlayır. Burada ifadə olunan fikrlər ancaq şeirin adı ilə (yaşıl rənglə) əlaqədar olan poetik fonun işığında aydınlaşır, dərin ictimai-əxlaqi, etik məzmun kəsb edir. Məhz bu fonun köməyilə onun misraları ətə-qana dolur, mənaca tamalanır, aydın, təsirli poetik lövhələrə çevrilir. Şair yaşıl rəngi və onun çalarlarını obrazlı, poetik dilə çevirmiş, yaxşı mənalandırmışdır. Doğrudan da, insanın yoluna işıq düşəndə, arzusu, qayğısı həqiqətə, ülfətə çevriləndə, həyat və yaşıllıq rəmzi olan taxıl kimi cücərəndə, dirçələndə yarpaq açır, göyərir, bahar kimi çiçəklənir, bar verir.

Gətirilən nümunələrdən aydın olur ki, sərbəst şeirdə sözləri ixtisara salmaq, qırıq-qırıq ifadə etmək, misraların sonunda ancaq tək-tək, zəruri hallarda qafiyə işlətmək şairin qəsdən, müəyyən forma xatirinə həyata keçirdiyi bir tədbir deyildir. Bu şeirdə qoyulan fikrin, ideyanın bədii, məntiqi həllindən, onun daxili məzmunundan doğan bir haldır. Burada şair üçün, yuxarıda deyildiyi kimi, zahiri formadan, təmtəraqdan, söz oyunundan çox mətləbin, ictimai məramın daha dəqiq və daha dolğun ifadəsi əsasdır. Məhz bu

xüsusiyyətlərinə görə sərbəst vəzn artıq poeziyamızda çoxdan vətəndaşlıq hüququ qazanmış və indi də onun gözəl nümunələri yaranmaqdadır.

## Azərbaycan şeirinin əsas janrları

Azərbaycan poeziyasının əsasını təşkil edən lirik növün həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatımızda çoxlu janrları vardır. Şifahi xalq ədəbiyyatında lirik növün janrları əmək, mövsüm, mərasim nəğmələri, bayatılar və bayatı sistemlərində yaranan ağılar, laylalar, holavarlar, sayaçı sözlər, aşıq şeirinin formaları, qoşma, gəraylı, müxəmməs, təcnis və s. ibarətdir.

**Mövsüm və mərasim nəğmələri** - Qədim və zəngin tarixə malik olan xalq şeiri, xüsusilə onun ilkin nümunələri olan mövsüm, mərasim nəğmələri insanların ibtidai icma həyatından ayrılaraq cəmiyyət halında formalaşmağa, özünü artıq bir ictimai varlıq kimi dərk etməyə başlıdığı dövrlərdə yaranıb meydana gəlmişdir. Bu nəğmələrin əsasında əqli təkamülün ilk mərhələsində yaşayan insanların onları əhatə edən mühit, maddi aləm, təbiyyət hadisələri haqqındakı anlayışlarının, inam və etiqadlarının təsviri dayanır. Həyat, yaşamaq, maddi nemətlər əldə etmək uğrunda mübarizədə saysız-hesabsız maneələrlə üzləşən, quraqlıq, tufan, boran, zəlzələ, ildırım və s. kimi təbii qüvvələrin törətdiyi amansız fəakətlərlə qarşılaşan insanlar bu qüvvələri az-çox ram etmək, insafa gətirmək üçün ilahiləşdirir, obrazlaşdırır, onları vəsf edir, şəninə xüsusi nəğmələr qoşurdular. Möhsüm nəğmələri ayrı-ayrı fəsillərin gəlişilə əlaqədar, mərasim nəğmələri isə xalqın gündəlik həyatı, məişətilə bağlı hadisələrin təsviri əsasında yaranmışdır. Belə nəğmələrdə daha çox tanrıya, ilahi qüvvələrə müraciət olunur, onlarla daxili vəhdət, ünsiyyət yaradılır:

Bizdən hərəkət,
Yerdən bərəkət,
Göydən yağmur,
Ver tanrım, ver.

Yaxud, günəş, külək, yağış, bulud, su, torpaq, dağ, yaz, yay, payız, qış, səməni, Novruz bayramı və s. təbiyyət hadisələri, təbii nemətlər köməyə çağırılır, onlardan ümid,

mərhəmət dilənir, adları xüsusi epitetlərlə, səmimi sözlərlə təsvir və tərənnüm edilir:

Təknədə qaldı aşım,
Yatdı dəyirman daşım,
Elim-günüm batdı gəl,
Çərpələngim yatdı gəl.
Yelli babam, yel babam,
Telli babam, tel babam.

* * *

Səməni, ay səməni,
Sən gələndə yaz olur,
Saz olur, avaz olur.
Səməni, saxla məni,
Göyərdərəm mən səni.

* * *

Xonçalı Novruz gəlir,
Qonçalı Novruz gəlir.
Sürmə çəkin qaşına,
Noğul səpin başına.

Məişət mərasim nəğmələri içərisində ülfət, vəfa, etibar, məhəbbət, sədaqət kimi ali insani duyğuların tərənnümünə həsr olunmuş **vəsfi-hallar** da mühüm yer tutur:

Mixək əkdim ləyəndə,
Mixək boynun əyəndə,
Bir cüt qurban demişəm,
Əlim əlinə dəyəndə.

Məişət mərasim nəğmələrinin geniş yayılmış növlərindən biri də **ağılardır**. Folklorumuzun qədim janrlarından olan ağılar bayatılardan ancaq məzmununa görə fərqlənir. Ağılarda qüssə, kədər, matəm, müsibət, daxili əzab, hüzn və s. kimi dərin hisslər ifadə olunur. Bu hüzn və kədər hissləri, ağılar kütləvi formada həyata keçiriləndə fərdilikdən çıxaraq daha geniş və daha dərin ictimai-bəşəri məzmun kəsb edir:

Bülbül gül bərabəri,
Maral göl bərabəri,
Burada bir igid ölmüş.
Vətən, el bərabəri.

Ağılar xalqımızın qədim nəğmələrindən olub yuğlama sözü ilə bağlı olmuşdur. Ölən qəhrəmanlar üçün ağlamaq Şərq xalqlarının ilkin adətlərindən olmuşdur.

Mövsüm və mərasim nəğmələri təkcə məzmununa görə deyil, həm də forma cəhətdən spesifik xüsusiyyətlərə malikdir. Bu tipli nəğmələr dörd, əksər hallarda isə beş və yeddi heca üzərində qurulur, mövzu isə ya müxtəlif ölçülü bəndlər, ya da ardıcıl misralar əsasında ifadə olunur. Bədii keyfiyyətinə gəldikdə mövsüm və mərasim nəğmələrini yaradan şəxslər onlarda lazımı ahəng, ritm yaratmaq üçün xüsusi hiss və həyəcan ifadə edən xitablardan, təkrirlərdən, müxtəlif təsvir və ifadə vasitələrindən də yerli-yerində, gen-bol istifadə etmişlər. Elə bu xüsusiyyətlərinə görə də belə şeirlər ağızdan-ağıza, nəsildən-nəsilə keçərək yaşamış və xalqımızın ilkin bədii təfəkkür nümunələri kimi bu gün də öz tarixi əhəmiyyətini qoruyub saxlamaqdadır.

**Əmək nəğmələri** - Əmək nəğmələrinin qədim və geniş yayılmış növlərindən biri **holavarlardır**. Bunlara cütçü nəğmələri də deyilir. Formaca bayatı sisteminə daxil olan holavarlarda əkinçilik, cütçü əməyi, onu yüngülləşdirən, reallaşdıran, ağır günlərdə, çətin iş prosesində insanlara arxa, dayaq olan iri buynuzlu ev heyvanları məhəbbət dolu, şirin, obrazlı ifadələrlə vəsf olunur:

Qara kəl gedər işə,
Qorxum var bağrı bişə,
Nola bir bulud gələ
Yağış yağa, nəm düşə.

Öküz, öküz, xan öküz,
Boynu qızıldan öküz,
Çək çayırı çəməndən,
Sənə can qurban, öküz.

Şifahi poeziyamıza köçəri xalqların ilk yaradıcılıq nümunələri şəklində daxil olan sayaçı nəğmələri kiçik buynuzlu ev heyvanları, qoyunçuluq, çobançılıq həyatı kimi mövzuların tərənnümünə həsr olunmuşdur:

Canım a saçaq qoyun,
Bərədən qaçaq qoyun.
Sənə əyri baxanın,
Gözünə bıçaq qoyun.

Yerin dağ olsun, çoban,
Kefin çağ olsun, çoban.
Sürünü yaxşı saxla,
Üzün ağ olsun, çoban.

Cəmiyyətin ilkin inkişaf mərhələsində baş verən hadisələr və müxtəlif bədii faktlar göstərir ki, sayaçı nəğmələri holavarlardan, cütçü nəğmələrindən də əvvəl yaranmışdır və daha qədim tarixə malikdir. Buna «Saya gəldi gördünüz, salam verdi aldınız..., bu saya kimdən qaldı, Adəm atadan qaldı» - kimi deyimlər də əyani sübutdur. Məhz bu faktları əsas götürən folklorçu alimlər sayaçı nəğmələrin ilk yaranışını qoyunların əhliləşdirilməsi dövrü ilə bağlayır, bu nəğmələrə qədim azərbaycanlılar içərisində keçirilən «Sayaçı» mərasimlərində də təsadüf olunduğunu bildirirlər və nəticə olaraq belə qənaətə gəlirlər ki, sayaçı sözləri sonralar köçəri tayfaların müxtəlif mövsün mərasimlərinin, o cümlədən «Sayaçı» mərasimin yaranmasına mühüm təsir göstərmişdir. Bu məsələdən danışarkən akademik M.Arifin şərh etdiyi elmi nəticə daha çox həqiqətə uyğundur: «Qoyunlar quzulamağa başladığı zaman çoban paltarı geymiş adamlar kəndbəkənd «Sayaçı» mərasimi icra edirlər. Çobanlar özlərilə bir neçə qoyun, quzu gəzdirirdilər. Bu olmadıqda isə özləri qoyun dərisi geyib obaları gəzir və sayalar (maldarlıq mahnıları) oxuyardılar».

Sayaçı nəğmələri daha çox «Nənəm a nazlı qoyun, qırqovul gözlü qoyun, nənəm a xallı qoyun, məməsi ballı qoyun, canım a şəkil qoyun, canım a gəlin qoyun» kimi mehribanlıq, doğmalıq, ülfət bildirən oxşamalar, rəngarəng obrazlı ifadələr əsasında qurulmuşdur.

Tədqiqatçılara görə, sayaçı sözlərinin etimoloji mənası say və nəğmə sözlərilə bağlıdır. Bu sözün məzmun və mənasının daha məqbul sayılan ilk, həm də kamil tərifi böyük ədəbiyyatşünas F.Köçərli tərəfindən verilmişdir: «Zaqafqaziya tatarları (azərbaycanlılar) bu sözü nemət, yaxşılıq, xeyirxahlıq mənasında işlədirlər. Buradan da sayaçı nemət gətirən, bolluq gətirən mənasına gəlib çıxır. Bu gəzən, səyyar, nəğməkar aşiq deyil, adi tərəkəmə köçəridir. O, payızın axırında, qışda evləri

gəzir, sərbəst şəkildə olan nəğmələrlə ev heyvanlarının xeyrini tərənnüm edir. Bu mahnılarda heyvanlara məhəbbət ifadə olunur, onların özlərinə məxsus xarakter cəhətləri təsvir edilir, yaxşı, bol məhsul arzusu ifadə olunur».

Sayaçı nəğmələri tarixin müxtəlif mərhələlərində cilalanmış, kamilləşmiş, onun yeni nümunələri yaranmış, daha da inkişaf etmiş və belə bir proses bu gün də davam etməkdədir.

**Bayatı** - Azərbaycan, həm də bütün türk dilli xalqların şifahi ədəbiyyatında lirik şeirin bədii cəhətdən ən kamil və çox geniş yayılmış janrlarından biri **bayatılar**dır. Bayatılar xalq şeirinin başqa nümunələrinə nisbətən həm mövzusuna, ictimai məzmunu, fəlsəfi məzmununa, həm də poetik vüsətinə və emosional təsirinə görə daha yüksəkdə dayanır. Dörd misralı müstəqil bir bənddən, hər misrası yeddi hecadan (qafiyə sistemi aaba) ibarət olan bu şeir nümunələrində insanın əqli-mənəvi dünyası, ağlı, zəkası, taleyi, fərdi-bəşəri qayğıları, arzusu, sevinci, hiss və həyəcanı, iztirab və kədəri bütünlükdə həyat və onun gərdişi haqqında düşüncələri son dərəcə yığcam, lakonik, əlvan obrazlı bir formada, fəlsəfi ümumləşdirmələr əsasında təsvir olunur:

Lələnin harayından,
El yatmaz harayından.
Gündə bir kərpic düşür
Ömrümün sarayından.

Su gələr axar gedər,
Hər yeri yaxar gedər.
Bu dünya pəncərədir
Hər gələn baxar gedər.

Şifahi xalq ədəbiyyatının tədqiqi ilə məşğul olan görkəmli alimlərimizin böyük əksəriyyəti «bayatı» sözünün etimologiyasını türk xalqlarının məşhur tayfalarandan olan və Azərbaycanda tarixi izləri bu gün də yaşayan Boyat qəbiləsinin adı ilə bağlayırlar. Bu mülahizə faktik elmi materiallara və tarixi həqiqətə əsaslandığı üçün onu daha düzgün və məqbul hesab etmək lazımdır.

Bayatılarda vətən məhəbbəti, vətən həsrəti, vətəndaşlıq borcu və vətənə sədaqət kimi ictimai-əxlaqi motivlərin tərənnümü xüsusi yer tutur. Belə bayatılarda vəsf olunan vətən məhəbbəti insanı daxilən böyüdür, alilləşdirir, qəlbində nəcib, ülvi hisslər, duyğular oyadır, ona əsil vətəndaş kimi formalaşmağa kömək edir. Bu tipli bayatılarda təsvir olunan

poetik qəhrəman dərin düşüncə, idrak, ictimai təfəkkür, yüksək mənəviyyat sahibidir. Onun üçün vətən məhəbbəti, vətən qeyrəti hər cür mənsəbdən, şan-şöhrətdən qat-qat üstün və müqəddəsdir:

Burda yolum oldu tən,
Varmı bu yoldan ötən?
Bu dünyada şirin şey,
Bir anadır, bir Vətən.

Ana və vətən sözlərini vəhdətdə götürən, biri-digərini tamamlayan anlayışlar kimi dərk edən bu qəhrəman vətəndən ayrı düşməyi, vətənsiz yaşamağı insan üçün böyük fəlakət, ölümə bərabər facia hesab edir. «Viran qalsın yad ölkə, sağ gələn, xəstə gedər», «Vətənə sarı baxanda ürəyimdən qan axdı», «Gözlərimə mil gəldi», «Vətəndən ayrı düşsəm, viran ollam, talannam» deyir, yad ölkədə xan olmaqdansa, «vətəndə dilənib gəzməyi» ondan qat-qat üstün tutduğunu bildirir:

Bu yoldan ötən yaxşı,
Geyməyə kətan yaxşı,
Gəzməyə qərib ölkə,
Ölməyə Vətən yaxşı.

Qürbətdə cana yetdim,
Təng olub, sona yetdim.
Vətənə dönən günü,
Dinə, imana yetdim.

Azərbaycan bayatılarının böyük əksəriyyəti məhəbbətlə bağlı hiss və duyğuların poetik təsvirinə həsr olunmuşdur. Bu tipli bayatılarda eşq, məhəbbət insan ləyaqətinin, bəşəri mənəviyyatın ən yüksək, ən ali xüsusiyyəti kimi təqdim olunur, sədaqət, dəyanət, etibar, fədakarlıq, ümid, inam kimi nəcib əxlaqi keyfiyyətlər böyük sənətkarlıqla tərənnüm edilir:

Bülbül uçdu bu bağa,
Qondu budaq-budağa,
Dünyada bir canım var,
Olsun yara sadağa.

Gəmi gəlir yan verməz,
Açma yaram qan verməz,
Səni gözləyən ürək,
İntizardı, can verməz.

Məhəbbətdən bəhs edən, məzmununa, estetik məramına və bədii məziyyətlərinə görə seçilən musiqili, ürək oxşayan bayatılar haqlı olaraq insan qəlbinin parlaq aynası, saf, lirik

hiss və duyğularının poetik salnaməsi sayılır. «Bayatının müəllifi həqiqi mənada lirik şairdir. O, əksəriyyətdə özünün şəxsi münasibətini gizlətmir, əksinə, daha da yanıqlı və ürəyinin dərinliyindən gələn bir məftunluq hissilə dinləyicini sarsıtmağa çalışır. Sevgiyə həsr olunmuş bayatıların çoxunda vəfa, həsrət, intizar motivləri böyük bir sənəkarlıqla tərənnüm edilir. Ümumən bayatıların ən qüvvətli nümunələrini sevgi lirikası adlandırmaq daha doğru olar. Burada həmişə incə insan hissləri dərin və səmimi bədii obrazlar vasitəsilə verilir». (M.Hüseyn)

Bayatılar təkcə lirik qəhrəmanın daxili aləminin, fərdi hiss və arzularının tərənnümü olaraq qalmır, burada həm də zülmə, haqsızlığa, sosial ədalətsizliyə qarşı etiraz motivləri geniş yer tutur. Belə bayatılarda istismarçı cəmiyyətin, soyğunçu idarə sisteminin, xalqın qarşılaşdığı saysız-hesabsız ictimai bəlaların, köləlik, zülm və hüquqsuzluğun doğurduğu mənəvi-əxlaqi qəbahətlərin, sosial ziddiyyətlərin tənqidi ön plana çəkilir və yüksək bədii formada ifadə olunur:

İşim düşdü divana,
Axır gəldim mən cana.
Heç vaxt bel bağlama
Bir ilana, bir xana.

Mən aşıq ahu-zarda,
Canım dərddə, azarda.
O günü ki, qul oldum,
Satırlar hey bazarda.

Bayatılar mövzu, ideya, ictimai məzmun cəhətdən olduğu kimi, bədii xüsusiyyətlərinə görə də gözəl sənət nümunələri səviyyəsində dayanır. Burada xalqımızın ağlı, zəkası, ictimai-bədii təfəkkürü, mənəvi dünyası, poetik dühası, estetik zövqü, gözəllik duyğusu, həyat eşqi yüksək səviyyədə, bütün çalarları ilə öz əksini tapmışdır, şeirə obrazlılıq, poetik gözəllik gətirən bütün təsvir və ifadə vasitələrindən-məcazlardan, xitab, təkrir, sual, cinas qafiyə və s. bədii fiqurlardan böyük sənətkarlıqla istifadə olunmuşdur. Bayatıların bədii cəhətdən nə dərəcədə yüksək səviyyədə işləndiyini aydın təsəvvür etmək üçün çoxmənalı cinas qafiyə və obrazlı ifadələr əsasında qurulmuş aşağıdakı poetik nümunəsinə nəzər salmaq kifayətdir:

Mən aşıq ay camala,
Yar əldən, ay, cam ala,
Götür üzdən rübəndin,
Baxım bir ay camala.

**Laylalar** - Şifahi poeziyamızda formaca bayatı sisteminə daxil olan, ancaq öz spesifik məzmununa və oxunuş tərzinə görə seçilən lirik janrlardan biri də **laylalar** – beşik nəğmələridir. Bu tipli nəğmələrin mərkəzində gözəl, nəcib təbiətli, daxili aləmi son dərəcə zəngin, ürəyi pak, lirik hisslərlə, saf duyğularla dolu, balasını sonsuz bir məhəbbətlə sevən, onun yolunda hər cür zəhmətə, fədakarlığa hazır, «haqqı Tanrı haqqı» olan nəsib ana obrazı dayanır. Balasını xoşbəxt, ağıllı, mərd, kamil insan kimi görmək istəyən bir ananın ülvi, humanist istək və arzuları, şəfqətlə, ülfətlə bəstələnmiş isti nəfəsi, qürur, iftixar, qayğı və nəvaziş ifadə edən qəlb çırpıntıları, müqəddəs, məhəbbət dolu, səcdəyə layiq mənəvi dünyası tərənnüm olunur.

Oxşasın dilim səni,
Böyütsün elim səni.
Meydanda at oynadan
Bir oğul bilim səni.

Lay-lay toyun qurbanı,
Kəsim qoyun qurbanı.
Sən yeri bir, mən baxım,
Olum boyun qurbanı.

Laylalarda ana ülfəti, ana məhəbbətilə yanaşı, qadınların şəxsi həyatı, ictimai vəziyyəti, hüquqsuzluğu, iqtisadi-mənəvi ehtiyacları, dərd və kədərləri də bu və ya başqa dərəcədə öz bədii əksini tapmışdır. Belə laylalara onları formal cəhətdən bayatılardan fərqləndirən «Laylay balam, a laylay, laylay gülüm a laylay» kimi nəqarəti xatırladan misralar əlavə olunur. Əsas fikir və məqsəd dörd misrada açılır, tamamlanır. Ana ilə körpə arasında daxili səmimiyyət, mehribanlıq, mənəvi vəhdət, yaxınlıq yaradan nəqarət sözlər layla vaxtı uşağı daha yaxşı ovundurmaq, yatdırmaq, yuxuya vermək üçün musiqini andıran xüsusi ritmlə, ahənglə oxunur:

Dağların lalasına,
Gözlərin qarasına,
Analar qurban olsun
Öz körpə balasına.

Laylay balam, a laylay,
Körpə quzum, a laylay.

İndiyədək deyilənlərdən aydın olur ki, «Xalqımızın erkən dövr görüş və təsvirlərini, mifoloji baxışlarını, şifahi sözün meydana gəldiyi erkən qaynaqları, - sözün meydana gəldiyi törəmə prosesini, mövsüm və mərasim düşüncəsini, kiçik janrların, uşaq folklorunun meydana gəlməsini, poetik ölçü və qəlibləri... kimi məsələləri özündə əks etdirən qədim dövr şifahi ədəbiyyatımız özünəməxsus yaradıcılıq ənənələrinə malikdir. Bu dövr son dərəcə geniş, əhatəli olduğu kimi, şifahi sözün yaranma və təkamülü ilə müxtəlif yaradıcılıq prosesləriIə də əlamətdardır. Ən başlıcası isə yaranan bu zəngin mədəniyyət tarixi təkamüldə və intibahda olan türkün tarixi taleyi, etik-estetik görüşləri, mənəvi-əxlaqi dəyərləri, tarixi cəngavərlik düşüncəsi, qəbilə, tayfa həyatı və məişətilə sıx bağlı olmuşdur. Eyni zamanda bu kulturoloji düşüncədə türkün həlim təbiəti, humanizmi, əməksevərliyi, böyük dostluq və qardaşlıq duyğuları da əksini tapmışdır». (A.Nəbiyev)

**Qoşma** - Azərbaycan şeirinin ən zəngin və geniş yayılmış qollarından biri aşıq poeziyası və onun əsasını təşkil edən **qoşma** janrıdır. Əsrlər boyu məclisləri bəziyən, sevilən, insanlara yüksək bədii zövq verən qoşmalar xalqın mübarizlərlə dolu qəhrəmanlıq tarixini, həyat və cəmiyyət haqqındakı düşüncələrini, arzu və istəklərini real cizgilərələ özündə əks ktdirən mövzuca rəngarəng, poetik cəhətdən əlvan kamil sənət nümunələridir. Məzmunca gözəl, pak insani hisslərin, lirik duyğuların, vəfa, sədaqət, etibar, fədakarlıq kimi mənəvi keyfiyyətlərin tərənnümünə həsr olunmuş bayatılar, başqa şifahi şeir nümunələrindən fərqli olaraq, daha çox saz havaları üstündə, musiqilə daxili vəhdətdə yaranıb formalaşdığı üçün böyük emosional gücə, bədii təsir qüvvəsinə malikdir:

Qadasın aldığım nədən məlulsan?
Əgər lal isənsə, dil sənə qurban!
Gümüş nəştər ilə tökdüm qanını,
Nazik əllərinlə sil, sənə qurban!

Mal gedər otlayar dağın içində,
Piltə şölə verər yağın içində,

Bağbanı dindirdim bağın içində,
Dedi: süsən, sünbül, gül sənə qurban!
(Abbas Tufarqanlı)

Qoşmalardan həm şifahi poeziyamızda, aşıq yaradıcılığında, həm də yazılı ədəbiyyatımızda çox geniş və müştərək şəkildə istifadə olunur.

Aşıq poeziyası, xüsusilə onun aparıcı janrı olan qoşmalar başqa folklor nümunələrinə nisbətən yazılı ədəbiyyata daha yaxın və doğma olmuşdur.

«Aşıq poeziyası xalq yaradıcılığı ilə yazılı ədəbiyyat arasında bir keçiddir, möhkəm bir körpüdür. O, bir tərəfdən xalq yaradıcılığına, o biri tərəfdən yazılı ədəbiyyata bağlıdır. Həm bununla, həm də qarşılıqlı əlaqə və təsirdə inkişaf etmişdir. Onun kökləri, rişələri folklordan, xalq yaradıcılığından su içirsə, budaqları, qolu, qanadı həmişə yazılı ədəbiyyatla qovuşur, ona təsir edir, ondan qüvvət alır» (M.İbrahimov)

Qoşma ozan-aşıq yaradıcılığında qədim tarixə malik olsa da, yazılı ədəbiyyatda daha çox XVIII-XIX əsrlərdə intişar tapmış, Vaqif, Vidadi, Nəbati, Zakir kimi müqtədir şairlərimizin yaradıcılığında həm mövzu, həm də bədii sənətkarlıq cəhətdən yeni məna, məzmun çalarları kəsb etmiş, dövrün aparıcı janrlarından birinə çevrilmişdir.

Hər bəndi dörd misra, hər misrası on bir heca üzərində qurulan qoşmalar əsasən üç, dörd, beş, az-az hallarda yeddi, səkkiz, hətta doqquz bənddən ibarət olur. Birinci bəndin 2, 4-cü misraları, sonrakı bəndlərin ilk üç misrası öz aralarında, axırıncı 4-cü misrası isə əvvəlki bəndin 2, 4-cü misraları ilə qafiyələnir. Şeirin son bəndində (bu bənd həm də **möhürbənd** adlınar) şairin ya adı, ya da təxəllüsü işlənir. Məsələn:

Ələsgərəm, hər elmdən halıyam.
Dedim: sən təbibsən, mən yaralıyam,
Dedi: nişanlıyam, özgə malıyam,
Sındı qol-qanadım yanıma düşdü.

Qoşma janrında ən çox eşq, məhəbbət və öyüd, nəsihət, tərbiyə kimi əxlaqi didaktik motivlər tərənnüm olunur. Məhəbbət lirikasına həsr olunmuş qoşmalar, hər şeydən əvvəl, nikbin, humanist məzmununa, məna və ifadə çalarlarının zənginliyinə, əlvanlığına görə oxucu və dinləyiciləri valeh edir,

ürəklərə sevinc, fərəh gətirir, onlarda böyük həyat eşqi, gözəllik duyğusu oyadır. Bu janrın baş qəhrəmanı- aşiq hər cür mistik fikrləri, tərkidünyalıq meyillərini, dünyəvi kədəri, ümidsizliyi rədd edir, insanın real həyata, gözəlliyə olan tükənməz meyilini boğmağa çalışan mürtəce qanun-qaydalara qarşı özünün yeni, pak dünyəvi hisslərini irəli sürür, sevgilisinin, məşuqunun hüsnünü həyatın ən gözəl nemətlərilə müqayisə edərək obrazlaşdırır, onu Kəbədən, Məkkədən, Mədinədən, mələkdən, cənnəti-rizvandan üsütün tutur, ilahiləşdirir, yüksək poetik zirvəyə qaldırır:

Ey mələk xoylu, ey tuba boylu yar,
Kuyindir Cənnəti-rizvanım mənim.
Hüri-qılman olsa, girməz gözümə,
Sənsən candan əziz cananım mənim.

***   ***   ***

Pərim, sənubərim, gülbərgi-tərim,
Gövhərim, yaqutum, ləli-əhmərim,
Hekayətim, fikrim, zikrim, əzbərim,
Xəyalımda şirin nihanım mənim.

(M.P.Vaqif)

Ümumiyyətlə, insanı daxilən dəyişdirən, tərbiyə edən, gözəl, ali hisslərə çağıran məhəbbət lirik növün, qoşma janrının canını, leytmotivini təşkil edir. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, tədqiqatçılarımız məhəbbət lirikasına, aşiqanə şeirlərə bəzən etinasız yanaşırlar, bunu sırf fərdi, intim hisslərlə bağlı bir motiv hesab edirlər. Ancaq məlumdur ki, ölməz insani-bəşəri keyfiyyət olan, bütün dövrlərdə, formasiyalarda cəmiyyətin mənəvi-əxlaqi siması ilə şərtlənən eşq, məhəbbət təkcə fərdi, subyektiv deyil, həm də ictimai anlayışdır. İnsanın həyat eşqinə, dünyəvi nemətlərə, gözəlliyə olan tükənməz meyilinin ən yüksək, ən dolğun ifadə formasıdır.

Qoşma janrının əsas yaradıcısı sayılan ustad dədə Ələsgərin dediyi kimi: «Əzəl başdan pürkəmallı, oturub durmaqda ədəbin bilən, mərifət elmində dolu, xalqa həqiqətdən mətləb qandıran, kəlməsindən ləlü gövhər süzülən» əsil aşıqlar insanlara təkcə sözlə, sazla estetik zövq verməyiblər, həm də onları halal zəhmətə, mərdliyə, insafa, mürvətə, dostluğa, qardaşlığa, haqqı nahaqdan ayırmağa, zülmə, cəbrə döz-

məməyə, elini-obasını sevməyə, bir sözlə, yüksək əxlaq, mənəviyyat sahibi olmağa, ləyaqətlə, kişi kimi yaşamağa çağırıblar. Bu səpkidə yazılmış qoşmalar, sözün əsil mənasında, gözəl ədəb-mərifət nümunəsi, ağıl, hikmət dolu tərbiyə məktəbidir:

Üz vermə nadana, sir vermə pisə,
Axır qəlbin ya inciyə, ya küsə.
Ot bitər kök üstə, əsili nə isə.
Yovşan bəsiləməklə cəmənzar olmaz.
(Xəstə Qasım)

*Yaxud*:

Varlıynan dost olub, yoxsula gülmə,
Çox da havalanıb coşma dünyada.
El səni istəyib, qabağa çəksə,
Ağır ol, alçağa düşmə dünyada!
(Aşıq Ələsgər)

Qoşma janrı daxili strukturuna görə dəyişməz olsa da, onun təcnis, cığalı təcnis, dodaqdəyməz, qıfılbənd, bağlama və s. kimi zahiri formaları da vardır.

Quruluşca eyni olan, ancaq qafiyələri cinas (şəkilcə eyni, mənaca müxtəlif) sözlər əsasında qurulmuş qoşma formasına **təcnis** deyilir:

Mən qurban eylərəm yara canımı,
Götürüb doğraya, yara canımı.
Alıb təpə-dırnaq yara canımı,
Bilmirəm dərmanı, ay ana, ana
(Aşıq Ələsgər)

Bu qoşmada qafiyə təşkil edən «yara canımı» sözləri cinasdır. Cinas qafiyəli sözlər yazmaq onun müəllifindən böyük poetik istedadla yanaşı, zəngin söz ehtiyatı, ana dilinin bütün məna və məzmun çalarlarını dərindən bilmək, onlardan yerli-yerində istifadə etmək bacarığı tələb olunur.

**Gəraylı** - Aşıq poeziyasında geniş yayılmış əlvan, ahəngdar poetik janrlardan biri də **gəraylıdır.** Gəraylıda misaların hər biri səkkiz hecadan ibarət olur. O formaca ancaq bu xüsusiyyətinə görə qoşmalardan fərqlənir. Qoşmalarda olduğu

kimi gəraylıların da əsasında daha çox eşq, məhəbbət, əxlaqi-didaktik motivlərin tərənnümü dayanır. Yığcam, ritmik, saz havalarına yaxşı yatan gəraylılardan xalş dastanlarında, böyük el məclislərində daha geniş istifadə olunur:

Ala gözlü Niyar xanım,
Üzün məndən niyə döndü?!
Sənə qurban şirin canım,
Üzün məndən niyə döndü?!

* * *

İgidin yatmasın baxtı,
Yana çevrilməsin taxtı,
Koroğlunun məlul vaxtı
Üzün məndən niyə döndü?!

(«Koroğlu» dastanı)

Şifahi xalq ədəbiyyatı kimi qədim tarixə malik klassik poeziyamız da zəngin və çoxçalarlı janr xüsusiyyətlərinə malikdir. Yazılı ədəbiyyatımızda lirik növün qəzəl, qəsidə (minacat, nət, mədhiyyə, fəxriyyə, mərsiyə) məsnəvi, mürəbbe, rübai, müxəmməs, tərkibənd, tərcibənd, müsəddəs, müstəzad və s. janrları vardır.

**Qəzəl** – Bu janr klassik poeziyamızın tarixində həm kütləviliyinə, estetik təsir gücünə və həm də bədii kamilliyinə görə daha məşhurdur. Təsadüfi deyildir ki, qəzəl janrından həm klassiklərimiz, həm də müasir şairlərimiz geniş istifadə etmiş, onun ölməz poetik nümunələrini yaratmışlar. Qəzəlin M.Füzuli, S.Ə.Şirvani, Ə.Vahid kimi kamil ustadları daha çox məhz bu janra görə xalq arasında böyük şöhrət qazanmış, əsərləri və adları dillər əzbəri olmuşudr. «Qəzəl beş, yeddi, doqquz beytdən ibarət olub əsasən aşiqanə məzmuna malikdir. Aşiqin məhəbbəti, bu yolda fədakarlığı, çəkdiyi cəfalar, bundan aldığı yüksək zövq və ləzzət, hicran dərdi, vüsal həsrəti, məşuqədən şikayətlər, yalvarışlar, iztirablar qəzəlin məzmununu təşkil edir. Ancaq bu heç də o demək deyil ki, ictimai xarakter daşıyan qəzəllər yazılmamışdır. Klassik şairlərdə, xüsusən son dövrlərdə fəlsəfi məzmunlu qəzəllər çox olmuşdur. Bu şeirin farslarda böyük ustadı Xacə Hafiz sayılırsa, Azərbaycan ədəbiyyatında ən görkəmli yeri Füzuli tutur. Füzuli özünü, hər şeydən əvvəl, məhəbbət şairi adlan-

dıraraq, qəzəli başqa janrlardan üstün tutmuşdur. Şairin ən böyük, ən əziz qəhrəmanları – Qeys də, Leyli də öz ürək çırpıntılarını qəzəl vasitəsilə əks etdirmişlər». (Mir Cəlal).

Bu cəhətdən Füzulinin özünün qəzəl janrının ictimai məzmun və mündəricəsi, poetik xüsusiyyətləri haqqındakı elmi - nəzəri mülahizələri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir: «Qəzəl aşiqin könül dərdini, mərhəmətli sevgilisinə açması və ya məşuqun öz halını sadiq aşiqinə bildirməsidir... Qəzəl üslubunda mübhəm məzmunlar, anlaşılmaz ləfzlər heç kəsə bir həyəcan verməz. Qəzəlin özünəməxsus bir dili və müəyyən kəlmə aləmi vardır». Daha doğrusu:

Oldur qəzəl ki feyzi onun am olub müdam,
Arayişı-məclisi-əhli-qəbul ola.
Virdi-zəbani-əhli-səfavü sürür olub,
Məzmunu zövqbəxş, səriül-hüsul ola.

Qəzəlin birinci beyti həmqafiyə, bütün sonrakı beytlərinin ilk misrası sərbəst, ikinci misrası isə birinci mətlə beytlə həmqafiyə olur. Ənənəvi olaraq qəzəllərin axırıncı beytində şairin adı və ya təxəllüsü qeyd olunur. Deyildiyi kimi qəzəlin əsasında daha çox sevgi və məhəbbət hisslərinin tərənnümü dayanır. Nümunə üçün Seyid Əzimin gözəl, obrazlı ifadələr üzərində qurulmuş aşağıdakı aşiqanə qəzəlinə nəzər salaq:

Necə həmtay tumum buti-Zibayə səni,
Verməram, Tarı bilir, cümlə bu dünyaya səni.
Qorxuram kim nəzər-əhli deyə naqisdi bu söz,
Oxşadam hüsndə hərçənd tamam aya səni.
Arizin gün əvəzi aləmi nurani edər,
Gər mələklər çəkələr ərşi-müəllaya səni...
Şaxi-gül qoyma sala sayə sənə bağ içrə,
Bu nəzakətlə, gülüm, incidər ol sayə səni...
Nə edər arizuyi-huri, nə gülzari-behişt,
Versələr, ey gözəlim, Seyyidi-Şeydaya səni.

Qəzəl janrında sevgi, məhəbbət motivlərilə yanaşı ictimai-fəlsəfi mövzularda yazılmış nümunələr də çoxdur. Bu

səpkili qəzəllərdə fələkdən, zəmanədən, dünyanın gərdişindən şikayət, zülmə, haqsızlığa, mənəvi əsarətə, insan ləyaqətinin pozulmasına qarşı etiraz, dünyəvi kədər kimi bəşəri qayğılar, ictimai-fəlsəfi düşüncələr öz əksini tapmışdır. Belə bir xüsusiyyət qəzəlləri bədii təfəkkürlə fəlsəfi təfəkkürün üzvi vəhdətindən yaranmış dahi şairimiz Füzuli yaradıcılığı üçün daha səciyyəvidir:

Dust bipərva, fələk birəhm, dövrın bisükun,
Dərd çox, həmdərd yox, düşmən qəvi, tale zəbun.
Sayeyi-ümmid zayıl, afitabi-şövq ğərm,
Rutbeyi-idbar ali, payeyi-tədbir dun...
Təfqirə hasil, təriqi-mülki cəmiyyət məxuf,
Ah, bilmən neyləyim, yox bir müvafiq rəhnümun.

*Yaxud*:

Pərişan xəlqi-aləm ahu əfqan etdigümdəndir,
Pərişan olduğum xəlqi pərişan etdigimdəndir.
Deyil bihudə gər yağsa fələkdən başimə daşlar,
Binasi tişeyi-ahimlə viran etdigimdəndir.

– deyən şairin göylərə qalxan ah-naləsi, sözsüz fərdi şikayət və iztirablar çərçivəsindən çıxaraq daha çox zamanın, mövcud cəmiyyətin qeyri-insani, antihumanist mahiyyətini açır, ictimai-əxlaqi, fəlsəfi məzmun daşıyır. Ümumiyyətlə, Füzuli lirikasının spesifik xüsusiyyətlərindən biri budur ki, o öz hiss və həyəcanlarını, şəxsi qayğı və kədərini həmişə ümumiləşdirir, onu tək bir şəxsin mənəvi sarsıntıları, müsibəti kimi deyil, bütünlükdə Böyük insan kədəri kimi təsvir edir, mənalandırır:

Vəfa hər kimsədən kim istədim, ondan cəfa gördüm
Kimi kim, bivəfa dünyada gördüm, bivəfa gördüm.
Kimə kim, dərdimi izhar qıldım, istəyib dərman,
Özümdən həm bətər bir dərdə onu mübtəla gördüm.
Mükəddər xatirimdən qılmadı bir kimsə ğəm dəfin,
Səfadən dəm vuran həmdəmləri əhli-riya gördüm.
Əgər su damənin tutdum, rəvan döndərdi üz məndən,
Və gər güzgüdən umdum sidq, əksi-müddəa gördüm...
Füzuli, eyb qılma üz çevirsəm əhli – aləmdən,
Nədən kim, hər kimə üz tutdum, ondan yüz bəla gördüm.

**Qəsidə** – Klassik poeziyamızda qəzəl janrından sonra geniş yayılmış şeir formalarından biri qəsidədir. Qafiyə

quruluşu qəzəl formasında qurulan qəsidə həcmcə ondan böyük olur. (Ən azı 30 misra və ondan yuxarı). Qəsidələr mövzu və məzmuna görə münacat, nət, mədhiyyə, fəxriyyə, mərsiyə kimi növlərə bölünür.

Allahın ilahi varlığını, qadirliyini, əzəmətini, əbədiliyini, sonsuz kərəm və mərhəmətini yüksək poetik bir dildə, böyük inam, məhəbbət və qürur hissilə vəsf edən qəsidələrə **münacat** deyilir. Bu cəhətdən Nizaminin poemalarında Allaha müraciətlə yazılmış dərin məzmunlu pak, sonsuz, ülvi bir eşqin məhsulu olan münacatlar Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində seçilir və daha yüksək səviyyədə dayanır. Böyük dini inam, etiqad sahibi olan şeir Allahı bütün varlıqlardan uca, əzəli və ədəbi bir qüvvə, sönməz işıq, nur mənbəyi kimi tərənnüm edərək yazırdı:

Fələklər nurunun səndə əksi var,
İki aləm səndə tutmuşdur qərar.
(«Xosrov və Şirin»)

Bütün bu canlılar, cansızlar ki, var,
«Yaran» deməyinlə yarandı onlar...
O – cəlal sahibi əzəliyyətdir,
O-ölmək bilməyən əbədiyyətdir.
(«Leyli və Məcnun»)

Yuxarı, aşağı – hər gözə çarpan,
Nə varsa onları sənsən yaradan...
Sən vardın varlıqlar olmayan zaman,
Onlar yox olacaq sən qalacaqsan.
(«İsgəndərnamə»)

Klassik poeziyamızda münacatdan sonra gələn və peyğəmbərlərimizin şəxsiyyətinə, pak əməllərinə, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinə, bəşəri xidmətlərinə həsr olunmuş poetik nümunələr **nət** adlanır. Nizami Allahdan sonra ikinci səcdəgahı, pənahı və dayağı hesab etdiyini Məhəmməd əleyhissəlamı «nəbilər tacının gövhəri», «bütün möhtacların pənahı» kimi əlvan epitetlərlə bəzəyib vəsf edir, tərifləyir, onu kainatın səfası, hər iki dünyanın hüsnü, yaşadığı, dərdin, qəmin məlhəmi, səfa verən loğmanı, bütün xalqlara nicat yolu göstərən axırıncı peyğəmbər adlandırırdı:

Torpaq altında olsan da, xəzinə billik səni,
Torpağa tapşırarlar hər yerdə xəzinəni.

Mənəvi xəzinəsən, viranən saya gəlməz,
Sayən-nurlu şamındır, pərvanən saya gəlməz...
Kamalın loğmanısan, şəfası sənsən onun,
Ay da səni soraqlar, səfası sənsən onun.
Camalını göstərsən, günəş hüsnün nur yayar,
İki cahan şadlıqdan vəcdə gəlib oynayar.
(«Sirlər xəzinəsi»)

Möcüzlə ulduzlar ona baş əyər,
Odur bu dünyada axir peyğəmbər.
Onun şəriəti üstün gələrək,
Bütün millətlərə yol göstərəcək.
(«Xosrov və Şirin»)

Münacat, nət daha çox klassik poemalarda təsvir olunduğu üçün onlar da bu poemalar kimi məsnəvi şəkilində yazılır.

Hakimiyyət başında olan şahları, hökmdarları, adlı-sanlı sərkərdələri və onların ailə üzvlərini həddindən artıq şişirdilmiş, təmtəraqlı, gurultulu sözlərlə, mübaliğəli boyalarla təsvir edən, tərifləyən şeir nümunələrinə **mədhiyyə** deyilir:

O gündən ki, yoxdan var olmuş cahan,
Hələ görməmişdir belə hökmran.
Günəşdən başına tac qoyanda fələk
Cahan parladı nurla şirmayıtək.
Bütün yer üzü geydi nurdan geyim.
O nur mənbəyi kimdi? Qoy mən deyim
Əbülqasim! O bəxti ağ hökmdar
Günəş təxti-tacının üstündə durar.
(Ə.Firdosi)

Mədhiyyələr heç də həmişə şahları, xüsusi mənsəb sahiblərini axıra qədər bəlağətli ifadələrlə mədh etməklə bitmir. Firdosi, Nizami, Xaqani, Füzuli kimi böyük mədhiyyə ustadları hökmdarları tərifləməklə yanaşı, yeri gəldikcə onlara ağıllı, ibrətamiz, tərbiyəvi məsilələtlər, tövsiyələr verir, onları xalqın qeydinə qalmağa, insaflı olmağa, haqqı, ədaləti qorumağa, ölkələrini abadlaşdırmağa, eyş-işrətə uymamağa, dini, imanı unutmamağa çağırırlar:

Sənə bu şahlığı bəxş edən kimsə
Vermişdir ürəyin nə istəmişsə.
Şadlıq et, verilmiş sənə ölkələr,

Kömək ol xalqlara ədalət göstər.
Çibin qanadını qırmasın tərlan.
Fil də qarışqaya verməsin ziyan.
(Nizami)

*Yaxıd*:

Hakim odur ki, onun olmaya zatində təmə,
Hakim odur ki, onun olmaya felində riya
Hakim odur ki, müvaqiq ola hökmünə qədər,
Hakim odur ki, mütabiq ola əmrinə qəza.
Şəmdən görsə ki, pərvanəyə bir zülm yetər,
Kəsə başın, deməyə: zayl olur nəfi-ziya.
(M.Füzuli)

Məsnəvi, yaxud qəzəl formasında yazılan və özünün fərdi, spesifik məzmunu ilə seçilən qəsidə növlərindən biri də **fəxriyyədir.** Adından da göründüyü kimi, burada şair özünün istedadından, bilik və bacarığından, yaradıcılıq aləmində qazandığı nailiyyətlərindən, sənətkarlıq qüdrətindən, poetik fikrə gətirdiyi yeniliklərdən iftixarla danışır, adını və sənətini hamıdan, hər şeydən uca tutur, şəxsiyyətini, şair «mən»ini yüksək bədii, obrazlı ifadələrlə vəsf edir. Məsələn, bütün həyatı boyu qürurla, ləyaqətlə yaşamış, «mənəm məna yaratmaqda şairlərin peyğəmbəri, söz möcüzü varsa əgər, bu gün mənim bəyanımdır» deyən Xaqani öz şöhrətini, hümmətini göylərə qaldıraraq yazırdı:

Çox yüksəkdir hümmətim xaqanlardan, şahlardan,
Xaqani şöhrətindən işıq alır bu cahan.
Ürəyimin barıdır bu iftixar, bu qürur,
Bilməzdim bu cahanda özümü yoxsa, məğrur.

Özünü «günəş kimi cahana işıq saçan», «dürr, gövhər satanların şahənşahı» hesab edən, «şeir-sənət göylərində bədirlənmiş aya» oxşadan Nizami də sənətini böyük qürur hissilə tərifləyərək deyirdi:

Bu söz sənətində elə kamiləm
Ki, qeyb ayinəsi adımdır bu dəm.
Mənim dil qılıncım itidir yaman,
İsa möcüzündən onda var nişan.

Nəzmimdə nə qədər mənim əsər var,
Lal gər eşidərsə onu, dil açar...
Arxımdan su içdi şeirlə sənət,
Mənlə şöhrət tapdı sözdəki qüvvət.

**Mərsiyə** - Klassik poeziyamızda geniş işlənən və dərin emosional təsirə malik lirik janrlardan biridir. Bu janra **müsibətnamə** də deyilir və o məzmununua görə qəsidənin başqa növlərindən (mədhiyyə və fəxriyyədən) fərqlənir. Mərsiyələr məsnəvi və daha çox qəzəl formasında yazılır və burada tanınmış, müqəddəs şəxsiyyətlərin, doğma insanların ölümü, müsibətlərilə bağlı olan mənəvi əzab və sarsıntılar, yas, kədər, hüzn kimi motivlər, mərhumlara böyük ehtiram, məhəbbət ifadə edən dərin hiss və duyğular xüsusi qayğı və həyəcanla təsvir olunur. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində Xaqaninin arvadının, oğlunun, körpə qızının ölümünə yazdığı şeirlər, Füzulinin «Həqiqətüs-süəda», Vidadinin «Müsibətnamə» əsərləri, Natəvanın əziz oğlunun vəfatı münasibətilə yazdığı hüzn dolu qəzəllər, Raci, Qumru, Dilsuz, Pürqəm kimi şairlərin imamların həyatına, Kərbala müsibətinə həsr olunmuş mərsiyələri məşhurdur. Bu janr haqqında təsəvvürü tamamlamaq üçün Nətavanın insani kədərin son dərəcə yüksək poetik nümunəsi olan aşağıdakı qəzəlinə nəzər salmaq kifayətdir:

Yanar canım, oğul, daim sənin nari-fəraqında,
Necə pərvanələr hər dəm yanar şəmin ayağında.
Guli-ruyün həvasilə çıxar əflaka əfqanım,
Olur bulbul nəvası gül fəraqü iştiyaqında.
Sənin vəsilin xəyaliylə gözü könlüm gəzər daim
Ki, çün Məcnuni-sərgəştə, gəzər Leyli sorağında...
Nə olaydı kor olaydım, görməyəydim gül kimi cismini,
Qalibdir tirə xak içrə, məzarın gün qabağında.
Qəmi-hicran edib tüğyan, qalıbdır Natəvan suzan,
Rəvan əşki-bəsər hər yan olan gözlər bulağında.

**Məsnəvi** - Həm Şərq, həm də Azərbaycan ədəbiyyatında çox işlənən, qədim və daha geniş bədii təsvir imkanına malik poetik janrlardan biridir. Bu janrda iki misralı beyt siste-

mindən istifadə olunur və onun qafiyə quruluşu sərbəstdir. Məhz bu xüsusiyyət məsnəvi janrında yazıb yaradan sənətkarlara böyük tarixi hadisələri, dərin ictimai-fəlsəfi, əxlaqi-etnik mövzuları geniş və əhatəli formada təsvir etmək imkanı yaradır.

Təsadüfi deyildir ki, Şərqin Firdovsi, Xaqani, Nizami, Dəhləvi, Rudəki, Rumi, Nəvai, Füzuli və s. kimi mütəfəkkir şairləri öz əsərlərinin əksəriyyətini, xüsusilə məşhur poemalarını bu janrda yazmışdır. Məsnəvinin üstün cəhətlərindən biri də odur ki, burada misralar bir-birilə öz aralarında (aa, bb və s.) qafiyələndiyi kimi, hər misrası da əsasən ayrı-ayrılıqda bitkin fikr, məna ifadə edir. Məsələn, nümunə üçün Füzulinin «Leyli və Məcnun» poemasından gətirdiyimiz bədii parçaya nəzər salaq:

Məcnuna müqabil oldu Leyli,
Bəhri-ğəmə yetdi dərd seyli:
Leyli demə-şəmi-məclisəfruz,
Məcnun demə-atəşi-cigərsuz.
Leyli demə-cənnət içrə bir hur,
Məcnun demə-zülmət isrə bir nur.
Leyli demə- övçi-hüsnə bir mah,
Məcnun demə-mülki-eşqə-bir şah.
Leyli demə - bir yeganeyi-dəhr.
Məcnun demə-bir əfsaneyi-şəhr.

Göründüyü kimi burada beytlər cüt-cüt qafiyələnmiş, misraların hər birində təsvir olunan qəhrəmanların hər birinin xarakter cizgisi tam və bitkin şəkildə öz əksini tapmışdır.

**Rübai** - Azərbaycan və Şərq xalqları poeziyasında geniş yayılmış və özünəməxsus vəzni, ahəngi, poetik xüsusiyyətlərilə seçilən lirik janrlardan biri rübaidir. Rübai dörd misradan və bir bənddən ibarət kiçik bir şeir formasıdır. Lakin onun hər bəndi bitkin bir fikr ifadə edir və dərin ictimai-əxlaqi, idraki-tərbiyəvi məzmuna malik olur. Ümumiyyətlə, rübai bütün dövrlərdə çox ciddi həyati, bəşəri qayğıları özündə əks etdirən bir fəlsəfi janr kimi tanınmış və qəbul olunmuşdur. Şərq ədəbiyyatında Xaqani, Məshəti, Nəsimi, Xəyyam, Füzuli kimi fəlsəfi təfəkkür

sahibi olan böyük şairlər bu janrla yaxından məşğul olmuş və onun həm məzmun, həm də bədii cəhətdən yüksəkdə dayanan gözəl, ölməz nümunələrini yaratmışlar:

Dəryadır ahıma kiçik bir meydan,
Naləmdən göyləri çulğamış duman.
Ümid ayağıma hey tikan batır,
Ömrün şüşəsinə daş dəyir hər an.
(Ə.Xaqani)

Rübailərdə təkcə müxtəlif həyati hadisələr, ictimai problemlər deyil, həsm də eşq, məhəbbət anlayışı daha çox fəlsəfi aspektdə qavranılır, ona həyatın, varlığın ilkin şərti, diriliyin əsası kimi yanaşılır, qiymət verilir:

Eşqdir hər iki dünyaya ziynət,
Eşq ilə yaşayır bütün təbiət.
Eşqsiz məqsədə yetişmək olmaz,
Eşq ilə tanınır dirlik, həqiqət.
(M.Füzuli)

Misal gətirdiyimiz nümunələr göstərir ki, əksər hallarda, rübailər birinci, ikinci, dördüncü misraları həm qafiyə, üçüncü misrası isə sərbəst olur (aa ba). Bəzi hallarda bu sistem dəyişir və bənddəki misraların hamısı (dördü də) bir-birilə qafiyələnir (aaaa). Məsələn:

Mərifət kəsb etmədən sən fanisən,
Bir-iki gün dünyanın mehmanısən,
Həqqi bilsən aləmin sultanısən,
Bilməsən xud div ilə şeytanısən.
(Nəsimi)

**Müxəmməs** - Klassik poeziyamızda (sonralar müəyyən dəyişiklərlə aşıq şeirində) geniş şöhrət qazanmış daha çox məhəbbət, ictimai-əxlaqi, fəlsəfi, didaktik mövzulardan bəhs edən və samballı, mükəmməl bədii struktura, poetik təsvir imkanına malik janrlardan biri də müxəmməsdir. Ədəbiyyatşünaslıqda bu şeir növünə həm də **beşlik** deyilir. Ədəbiyyatımızın tarixində Füzuli, Vaqif, Zakir, S.Ə.Şirvani, Sabir, Hadi kimi müqtədir şairlərimizin yaratdıqları müxəmməsilər mövzu, ictimai

məzmun, ideya və sənətkarlıq cəhətdən bu janrın ən gözəl, kamil nümunələri sayılır.

Müxəmməslər həcminə görə ən azı dörd, ən çoxu on altı bəndə qədər ola bilər. Misralardakı qafiyə sisteminə gəldikdə isə burada müəyyən sərbəstlik müşahidə olunur. «Şairlər beş misranın bəzən üçünü bir, ikisini bir, dördünü bir, axırıncını bir, bəzən də beşini həmqafiyə etmişlər. Vaqiflə, Sabirdə, Hadidə və başqa şairlərdə bu şəklin cürbəcür nümunələrinə rast gəlmək olar. Sabir bu şəkildə yazdığı satirik şeirlərin çoxuna əvvəl başdan bir mətlə beyti verir. Qalan bəndlərin hamısını beş misra edir və hər bəndin axırında aşağıdakı beytin qafiyəsini və son misrasını təkrar edir. Axırıncı bəndi daha sərbəst şəkildə, həm də beş yox, daha çox misradan (6,8) ibarət qurur» (Mir Cəlal)

Müxəmməsdə əsasən məhəbbət, sevgi motivləri tərənnüm olunsa da, onlar ən çox ictimai-əxlaqi, fəlsəfi mövzularda yazılmış nümunələrə görə şöhrət qazanmışdır. Buna həm ideya, məzmun, həm də bədii kamilliyinə görə yüksəkdə dayanan Vaqifin «Mən cahan mülkündə mütləq doğru halət görmədim», «Mərhaba, Tiflis imiş cənnəti dünya yerinin», Zakirin «Görün bu çərxi-dunpərvər nə növi ruzigar eylər», S.Ə.Şirvaninin «Guş qıl ey ki, bilirsən özüü vaqifi-kar» və s. kimi məşhur, dillər əzəbəri olan müxəmməsilər ən yaxşı misaldır. Tarixən formalaşmış klassik müxəmməsilərdə birinci bəndin beş misrası bir-birilə, sonra gələn bəndlərin ilk dörd misrası öz aralarında, axırıncı beşinci misra isə birinci bəndlə həmqafiyə olur. Bu janrın məzmun və forma xüsusiyyətlərilə bağlı təsəvvürü tamamlamaq üçün aşağıdakı xarakter nümunələrə nəzər salmaq kifayətdir:

Görün bu çərxi-dunpərvər nə növi ruzigar eylər,
Çəkib ağuşuna hər naqisi kamil əyar eylər,
Xifaf əhlin sərəfraz, əhli-sidqi xakisar eylər,
Mənim könlüm rəqibin tənəsindən çox qübar eylər,
Açıb dərdi-dili-pünhan xəlqə aşikar eylər.

(Zakir)

Müxtəsər kim boylə dünyadan gərək etmək həzər,
Ondan ötrü kim, deyildir öz yerində xeyrü şər,
Alilər xaki-məzəllətdə, dənilər mötəbər,

Sahibi-zərdə kərəm yoxdur, kərəm əhlində zər,
İşlənən işlərdə əhkamü ləyaqət görmədim.

(Vaqif)

Azərbaycan poeziyasında qədim şeir növlərindən biri də **müsəddəsdir.** Bu janrın hər bəndi altı misradan ibarət olduğu üçün o həm də **altılıq** adlanır. Müsəddəsin birinci bəndinin bütün misraları, sonra gələn bəndlərin dörd misrası bir-birilə, sonuncu iki misra isə birinci bəndlə həmqafiyə olur. (aaaaa bbbbaa). Aşağıda misal gətirdiyimiz birinci və ikinci bənd klassik müsəddəs janrının qafiyə sistemi üçün xarakter nümunədir:

Xoş ol zaman ki, yar mənə həmzaban idi,
Bəzmim cəmali-yar ilə rəşgi-cinan idi,
Sultan idim ki, hər yana hökmüm rəvan idi,
Dövlət qulam idi mənə, bəxtim cəvan idi,
Cani-həzinə həmdəmü arami-can idi,
Dəmlər o dəmlər idi, zaman ol zaman idi.

* * *

Xurşidgün şərablə dolmuşdu camımız,
Ol mah ilə keçirdi bizim sübhü şamımız,
Dövri-fələkdə hasil olurdu məramımız
Xaki-dərindən özgə yox idi məqamımız,
Bülbüllərə o səhəti-qüds aşiyan idi,
Dəmlər o dəmlər idi, zaman ol zaman idi.

(S.Ə.Şirvani)

İndiyədək haqqında danışdığımız janrlardan başqa klassik poeziyamızda yeddilik (müsəbbe), səkkizlik (müsəmmə), onluq (müəşşər), müstəzad, tərkibbənd, tərcibənd, mürəbbe və s. kimi şeir formalarından da istifadə olunmuşdur.

Klassik poeziyamızda lirik janrın növləri daim inkişaf etmiş, yeni forma və bədii ifadə vasitələrilə zənginləşmişdir. Xüsusilə bu janr XX əsrdə həm ictimai məzmun, məndəricə, həm də forma cəhətdən böyük təkamül prosesi keçirmiş, daha yüksək bir mərhələyə qalxmışdır. Ə.Cəmil, S.Vurğun, M.Müşfiq, R.Rza, S.Rüstəm, Şəhriyar, B.Vahabzadə kimi novator şairlərimiz lirik janrın müasir dövrdə işlənən bütün növlərinə

bir çox hallarda sərbəst, yaradıcı şəkildə yanaşmış, onun yeni, daha gözəl, daha əlvan poetik formalarını yaratmışlır.

**Poema** - Həm Azərbaycan, həm də dünya ədəbiyyatında qədim və çox zəngin tarix ənənəyə malik, bu gün də yaşayan və geniş istifadə olunan mükəmməl poetik janrlardan biri **poema**dır. Poema sənətin fəal, dinamik, orijinal bir forması kimi tarixi hadisələri, insan talelərini, ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin həyatını, əməllərini, qəhrəmanlığını, daxili aləmini, bəşəri qayğı və arzularını bədii cəhətdən geniş və ətraflı təsvir etmək imkanına malik bir janrdır. Dünya ədəbiyyatının Homer, Firdovsi, Nizami, Xətayi, Füzuli, Nəvai, Bayron, Puşkin, Lermontov, S.Vurğun və s. kimi nəhəng şairlərin yaratdığı poemalar məhz bu xüsusiyyətinə görə seçilir, müxtəlif dövrlərdə və müxtəlif mövzularda yazıldığına baxmayaraq, bu gün də dərin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətə malik ölməz sənət nümunələri olaraq yaşayır, insanlara böyük zövq, mənəvi qida verir.

Ədəbiyyatşünaslıqda mövzu və forma xüsusiyyətlərinə əsaslanaraq poema janrını **epik**, **lirik**, **dramatik** kimi növlərə bölürlər. Ümumi qəbul olunmuş qənaətə görə, poemalarda «əvvəldən axıra qədər həyat hadisələrinin müəyyən bir süjet əsasında təsvirilə şairin daxili duyğularının ifadəsi üzvi şəkildə birləşir, iki növ (epik və lirik növlər) bir-birilə demək olar ki, qaynayıb qarışır. Buna görə də bu cür əsərlər qeydsiz-şərtsiz bir janra (ya epik, ya da lirik janra) daxil olmur. Belə əsərlər xüsusi bir janr təşkil edərək **epik-lirik** növ adlanır. Ədəbiyyatşünaslıqda buna **qarışıq janr** da deyilir... Poema iri həcmli nəzm əsəridir. Bunu müəyyən mənada mənzum (şeirlə yazılmış) hekayə, mənzum povest adlandırmaq olar. Lakin özünü aydın göstərən lirik haşiyələr onu hekayədən, povestdən fərqləndirir. Başqa sözlə, poemada təsvir olunan hadisələrin gedişində iştirak edən obrazlarla-qəhrəmanlarla yanaşı, lirik qəhrəman (şairin özü) da aydın nəzərə çarpır» (Ş.Mikayılov).

Poemaların janr xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilərkən təsvirin xarakterinə, poetik mahiyyətinə əsaslanaraq onlarda təhkiyənin və ya tərənnümün hansının daha üstün, daha aparıcı olduğunu dəqiq müəyyənləşdirmək lazımdır və ilk növbədə bu prinsipdən çıxış edərək onların arasında janr təsnifatı aparılmalıdır. Məhz bu meyarı əsas götürərək müasir dövrdə

poema janrının ən gözəl nümunələrini yaratmış böyük şairimiz S.Vurğunun «Muğan» və «Aygün» əsərlərini nəzərdən keçirdək.

Proloq və epiloqdan başqa on doqquz nəğmədən ibarət olan «Muğan» başdan-ayağa sırf **lirik** poemadır. Burada təqdim olunan bölmələrə «nəğmə» adı təsadüfən qoyulmamışdır. Bu şairin poetik məramından, tərənnüm olunan materialın məzmun və mahiyyətindən, lirik xarakterindən, bir sözlə, ədəbi növün əsrlər boyu qəbul olunmuş, sınaqdan çıxmış bədii qanun və tələblərindən doğan bir xüsusiyyətdir. Poemanın bütün nəğmələrində ölkəsinin keçmişi və bu günü ilə fəxr edən şairin pak, səmimi ürək çırpıntılarının, vətəninə, torpağına, onun gözəl, füsunkar təbiətinə olan ülvi, sonsuz məhəbbətinin vəsfi ön plana çəkilmişdir. Dəqiq desək, burada müəllifin çox-çox əvvəllər yazdığı və dillər əzbəri olmuş məşhur «Azərbaycan» şeirində ifadə olunan ictimai-məzmun, poetik ruh, bədii vüsət, vətəndaşlıq pafosu daha yüksək, daha geniş bir səpkidə öz əksini tapmış, böyük ustalıqla tərənnüm edilmişdir.

Göy üzündə lopa-lopa ulduzlar yanır,
Bənzəri var şairlərin söz dünyasına.
Bircə anda göylər neçə rəngə boyanır,
Mən heyranam təbiətin bu mənasına.

* * *

Qoca Muğan fikrə getmiş bir Loğman kimi
Sinəsinə nəqş eləir bu ülviyyəti....
Səhra duyur, səhra duyur bir insan kimi,
Saf gecənin qəlbindəki bir şeiriyyəti.

* * *

Açıldıqca kitab kimi o, varaq-varaq
Min bir gecə dastanından şirin oxunur.
Yer üzünə şölə saçır neçə min çıraq,
Şəfəqlərin ağ sütunu ərşə toxunur.

Poemanın əvvəldən axıra qədər bütün məzmunu məhz bu cür poetik vüsət, lirik pafos üstündə köklənmişdir. Bəzi epik səhnələr,pambıqçı qız, Maya, Sarvan kimi əmək qəhrəmanlarının həyatını, əməllərini əks etdirən epizodlar da poemanın ruhundan, lirik pafosundan kənara çıxmır, əksinə

onun məzmun və mündəricəsini tamamlayır, bədii vüsətini daha da artırır. Onlar da ürəyi coşqun lirik duyğularla çırpınan şairin dilindən danışır, onun vətənə, el-oba məhəbbətinə çulğalanmış hiss və həyəcanlarının, müqəddəs arzu və istəklərinin daha yaxşı, daha dərindən açılmasına xidmət edirlər. Poemanın sonunda şair özü də bunu etiraf edir, qələmə aldığı Muğan düzünü obrazlaşdırır, onu könül dünyasında açılan işıqlı səhərə, qəlbini fəth etmiş, vurğunu olduğu gözəl, doğma, lütfkar pəriyə oxşadaraq yazırdı:

Desəm doğrusunu, Muğan düzündə
Açıldım neçə yol bir səhər kimi...
Yenə də gözlərim qaldı üzündə,
Doymadım, yarımçıq qitələr kimi...

* * *

Bəlkə də yazdığım bu gözəl pəri
Kamala yetməmiş bir gözəldir, ah!..
Ancaq, o doğmadır, həm də xeyirxah
Bir də lütfkardır onun gözləri!

«Muğam»dan fərqli olaraq, «Aygün» sırf epik poemadır. Burada epik növə xas olan bütün tələb və bədii keyfiyyətlər – geniş həyati, ictimai-əxlaqi problemlərlə bağlı mövzu ardıcıl, dinamik, müxtəlif mərhələlərdən keçərək inkişaf edən, gərgin, dramatik süjet-kompozisiya, müxtəlif taleyə, xarakterə malik obrazlar sistemi, bitkin məzmun, ideya, poetik vüsət öz əksini tapmışdır. Poemada ictimai həyatın, Muğanda gedən əmək və quruculuq işlərinin geniş təsvirilə yanaşı, fərdi, əməli xüsusiyyətlərinə görə seçilən, yadda qalan maraqlı obrazlar yaradılmışdır. Bu obrazlar içərisində əsərdəki hadisələrin mərkəzində dayanan Aygün və Əmirxan obrazları ustalıqla ümumiləşdirilmiş, əsil xarakterlər səviyyəsinə qaldırılmışdır. Şair bizə böyük mənəviyyat, iradə və ləyaqət sahibi, qarşılaşdığı bütün çətinliklərə baxmayaraq, sənətinə, ərinə, balasına axıra qədər sədaqətli qalan mətin ana, ağıllı, təmkinli, işgüzar bir qadın kimi təqdim etdiyi Aygünü xüsusilə daha böyük qayğı və məhəbbətlə təsvir etmişdir. Müəllif bu sevimli obrazına qarşı olan səmimi hiss və duyğularını heç vaxt gizlətmir, əsər boyu, yeri düşdükcə onu gözəl, obrazlı, poetik ifadələrlə vəsf edir, oxucusuna sevdirməyə çalışır:

Aygün, əziz bacım, bilirsən ki, mən
Dünyaca sevirəm səni ürəkdən.
Sevirəm səndəki gözəl sənəti,
O saf qəlbindəki saf şeiriyyəti.
Sevirəm mən sənin vüqarını da,
Andını, əhdini, ilqarını da.
Hələ bu sifətlər qalsın bir yana,
Doğrudan, anasan, gözəl bir ana!

Yaxşı cəhət budur ki, poemada təsvir olunan qəhrəmanların mənəvi dünyaları, iş və əməlləri, ictimai-fərdi simaları müəllif təhkiyəsilə bərabər, həm də olduqca kəskin dialoq və monoloqlar vasitəsilə açılır, reallaşır. Bu cəhətdən «Aygün»ü çox ciddi bədii konflikt, münaqişə və mübahisələr əsasında qurulmuş dramatik poema da adlandırmaq olar. Doğrudur, əsərdə sonralar sözlərinə musiqi yazılmış, nəğməyə çevrilmiş, gözəl lirik ricətlər də vardır. Lakin bu ricətlər hadisələrin, epik təsvirin ümumi axarından kənara çıxmır, əksinə poemadakı aparıcı obrazların, xarakterlərin, arzu və istəklərinin daha yaxşı açılmasına, tamamlanmasına kömək edir.

Poema daim inkişafda olan, şairlərin tez-tez və həvəsilə müraciət etdiyi fəal ədəbi janrlardan biridir. S.Vurğunla yanaşı M.Müşfiq, R.Rza, S.Rüstəm, M.Rahim, B.Vahabzadə, N.Xəzri, N.Həsənzadə və başqa tanınımış şairlərimiz bu janrın gözəl nümunələrini yaratmışlar.

Burada, yeri gəlmişkən, poema janrı ilə bağlı bir məsələyə də aydınlıq gətirmək lazımdır. Sənətdə ədəbi növlərin ilk mükəmməl təsnifatını aparmış Aristotelin poetikasına əsasən nəzm və ya nəsrlə yazılmasından asılı olmayaraq, bədii əsərlərdə təsvir olunan hadisələr təhkiyə, nəql yolu ilə, möhkəm, bütöv süjet və kompozisiya, bitkin obrazlar, xarakterlər vasitəsilə təqdim olunursa, belə əsərlər tamamilə epik növə aiddir. Onları təsvirdə tərənnümə əsaslanan lirik növlə bağlı bölmədə araşdırmaq, təhlil etmək elmi həqiqətə uyğun deyildir. Homerin «İliada» və «Odesseya» əsərlərindən başlayaraq dünya, o cümlədən Şərq ədəbiyyatında yaranmış saysız-hesabsız poemaların böyük əksəriyyəti epik poemalardır. Təsadüfi deyildir ki, biz Nizaminin və başqa böyük klas-

siklərimizin poemalarını çox vaxt mənzum povest, mənzum roman adlandırırıq. Ona görə də bu tipli əsərlər ya ayrılıqda, ya da epik növün tərkibində öyrənilməli, təhlil və izah olunmalıdır.

## Epik növ

Bədii yaradıcılıqda maddi aləmin, cəmiyyətin, ictimai varlığın, müxtəlif hadisə və insan həyatının təhkiyə, nəql yolu ilə təsvirinə **epik növ** deyilir. Epik növdə, fərdin müəyyən bir anda keçirdiyi şəxsi hiss və duyğularının tərənnümünü əks etdirən lirik növdən fərqli olaraq, daha çox kesmişdə, nə vaxtsa baş vermiş əfsanəvi, həyati, tarixi hadisə və əhvalatlar onların iştirakçısı olmuş qəhrəmanlardan, obrazlardan birinin, daha dəqiqi, ikinci və ya üçüncü şəxsin dilindən nəql olunur. Epik növdə, başqa ədəbi növlərə nisbətən bədii inikasın əhatə dairəsi və hüdudları olduqca geniş və əhatəlidir. Burada yazıçı təsvirin miqyasını istədiyi qədər böyütmək, hadisələri və insanların həyatını daha dərindən, daha ətraflı əks etdirmək, əsərdə qoyulmuş problemləri, ideyanı bütün təfsilatı ilə açmaq, müxtəlif dövrləri, nəsilləri əhatə edən silsilə obrazlar yaratmaq, onları kamil tip, xarakterlər səviyyəsinə qaldırmaq, fərdi və ictimai cəhətdən ümumiləşdirmək, mürəkkəb, çoxşaxəli kompozisiya – süjet xətti qurmaq, nəhayət, poetik sözün gözəlliyindən hərtərəfli istifadə etmək imkanına malikdir.

Epik növün şifahi xalq ədəbiyyatında epos, əsatir, əfsanə, nağıl, lətifə, dastan, yazılı ədəbiyyatda hekayə (novella), təmsil, bədii oçerk, felyeton, povest, epik poema, roman, müasir dövrdə yaranan xatirə ədəbiyyatı, memuar, sənədli povest, sənədli roman və s. janrları vardır. Şifahi xalq ədəbiyyatının epik nümunələri içərisində həm mövzu dairəsinin genişliyinə, həm də bədii spesifik xüsusiyyətlərinə görə ən çox seçilən janrlar epos, əsatir, əfsanə, nağıl və dastandır.

**Epos** – İncəsənətin «ən yüksək növü, tacı» sayılan qədim xalq qəhrəmanlıq dastanlarına epos deyilir. Epos yunan sözüdür. Onun terminoloji mənası ədəbi janrlardan biri, lüğəti mənası isə söz, hekayə, nəql, təhkiyə deməkdir. Eposda insanın daxili aləmi, fərdi hiss və duyğuları deyil, onu əhatə edən mühit, varlıq, təbiət, qeyri-adi hadisələr ön plana çəkilir, daha

qabarıq və təntənəli şəkildə təsvir olunur. V.Q.Belinskinin dediyi kimi, eposda: «Hələ xalqın tarixi yalnız rəvayətlər halındadır, hələ onun kainat haqqındakı anlayışı dini təsvirlərdən ibarətdir, hələ onun qüvvət və qüdrətli, təravətli fəaliyyəti yalnız qəhrəmanlıq şücaətləri halında təzahür edir».

İnsanlarda ictimai şüurun, yaradıcı təxəyyülün yenicə formalaşmağa başladığı bir dövrün məhsulu olan eposların əsasında daha çox ibtidai təsəvvürlər, əfsanə və rəvayətlər dayansa da, onlar həm də yarandığı tarixi şəraitin ictimai-əxlaqi təsisatını, real həyatın mənzərəsini, bütünlükdə xalqın düşüncə tərzini, arzu və istəklərini özündə əks etdirən ölməz sənət abidələri, bədii salnamələridir. Buna şifahi xalq ədəbiyyatımızın, xüsusilə dastan yaradıcılığının nadir inciləri sayılan «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dastanları gözəl nümunədir.

Epos, epik növün həm şifahi, həm də yazılı janrları içərisində, mövzu dairəsinin genişliyinə, təsvirin vüsətinə və hadisələri hərtərəfli əks etdirmək imkanına görə seçilir və daha yüksəkdə dayanır. Təsadüfi deyildir ki, hələ vaxtilə Aristotel epik növə tərif verərkən eposu ədəbi janrlar içərisində daha yüksək qiymətləndirərək yazırdı: «O faciədən özünün sadə ölçüsünə, təhkiyəsinə görə seçilir, bundan əlavə onlar həcm etibarı ilə də fərqlənirlər. Faciə cəhd edir ki, öz mövqelərinin mümkün qədər bir günün ərzində yerləşdirsin və bu çərçivədən az kənara çıxsın, epos isə zamanca məhdud deyil və bununla da faciədən seçilir».

**Əsatir** – İbtidai insan təfəkkürünün, xəyalının, həyat, maddi aləm haqqındakı təsəvvür və anlayışlarının məhsulu olan **əsatir** şifahi xalq ədəbiyyatının qədim və geniş yayılmış epik janrlarından biridir. Onu əhatə edən varlığın sirlərindən xəbərsiz, tez-tez dəyişən, müxtəlif formalarda (yerin titrəməsi, dənizlərin, çayların coşub məhvərindən çıxması, ildırımın çaxması, göy gurultusu, leysan yağışlar, tufanların baş verməsi, fəsillərin dəyişməsi, günün, ayın batıb çıxması, gündüzün gecə ilə əvəz olunması, yerdən od, vulkan püskürməsi və s.) təzahür edərək böyük fəlakətlər törədən təbiyət hadisələri qarşısında aciz, əlacsız qalan ibtidai insan qorxu, təşviş hissi keçirdir, onları ilahiləşdirir, hər şeyə qadir olan əlçatmaz fövqəl qüvvələr kimi qəbul edirdi. Əsatirlər də buradan, insanların fövqəl

qüvvələrin qüdrətinə olan inamından, onlara olan itaət və pərəstişindən yaranıb intişar tapırdı.

Qədim xalqlar içərisində təbiət qüvvələrini daha çox allahlaşdıran yunanlıların əsatirində bu xüsusiyyət daha güclü və daha qabarıq şəkildə öz ifadəsini tapmışdır. Bualo bu məsələdən bəhs edərkən yazırdı: «Yunan əsatirində Venera – ədəbi gözəlliyin, Minevra isə aydın zəka, dəruni fikrlərin təcəssümüdür, leysan yağışların müjdəçisi olan göy guruldamalarını ildırımlı buludlar deyil, Neptun yaradır; dənizdə dalğaları göyə qaldırıb köpükləndirən külək deyil, hiddətlənərək coşan Neptundur; dağlarda sizin çağırışınıza cavab verən əks-səda deyil, Nərgizin dərdindən göz yaşı tökən su pərisinin çəkdiyi ahin səsidir».

Azərbaycanda, o cümlədən ümumtürk məkanında yaranmış əsatirlərdə xalqımızın ruhuna, humanist təbiətinə xas olan ali, nəcib xüsusiyyətlər – vətən məhəbbəti, torpağa, elə sədaqət, qəhrəmanlıq, fədakarlıq, xeyirxahlıq, haqq, ədalət uğrunda mübarizə kimi bəşəri motivlər daha üstün yer tutur. Məsələn, həcmcə kiçik, lakin ibrətamiz məzmunlu böyük vətənpərvərlik və fədakarlıq ideyalarını özündə əks etdirən «Yeddi qardaş» adlı əsatir buna xarakterik nümunədir: «Bir el ağsaqqalının boya-başa çatmış yeddi oğlu varmış. Özü də qocalmışdı. Yağılar fürsəti bada vermir, tez-tez basqın edib eli talayarmışlar. Günlərin bir günü yenə yağılar gəlir. Yeddi qardaş qoşun yığıb onların qabağına çıxır. Ancaq bunlar uşaq, yağılar neçə ilin qan tökənləri. Yeddi qardaşın qoşunu basılır. Qardaşlar görür ki, qoşun basıldı, yağılar yenə eli çapıb-talayacaqlar, üzlərini göyə tutub Tanrıya yalvardılar ki, ya Tanrı, bizi keçilməz dağa döndər, qabağı kəsək, yağılar elimizə soxulmasınlar.

Tanrı eşidir onları, qardaşların yeddisi də dağa dönüb yan-yana düzülürlər. Yağılar keçməyə yol tapmırlar, qayıdıb bir yollux gedirlər».

Xalqımızın bədii təfəkkürünün ilkin nümunələri olduğuna baxmayaraq, əsatirlərin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti böyükdür. Burada uçan xalçadan təyyarəyə, göylərdə çaxan ildırımın raketə, ayağa geyinən kimi insanı bir göz qırpımında dünyanın bu başından o başına aparan çəkmənin, işıq sürətinə çevrilmiş

müasir texniki tərəqqi ilə bağlı anlayışların ilkin rüşeymləri, cücərtiləri, rasional qığılcımları öz əksini tapmışdır. Bəşəriyyət bugünkü yüksək tərəqqi, inkişaf üçün ilk növbədə, məhz bu əqli-mənəvi özülün, bünövrənin varlığına borcludur.

**Əfsanə** - Xalqımızın qədim bədii təfəkkür xəzinəsini bəzəyən epik janrlardan biri də əfsanədir. Əfsanə mifoloji köklərinə və forma xüsusiyyətlərinə görə əsatirə yaxın olsa da, mövzu cəhətdən ondan fərqlənir. Əsatirdə təbiət qüvvələri ilahiləşdirildiyi halda, əfsanələrdə daha çox qədim abidələrdən, tanınmış şəxsiyyətlərin həyatından, qəhrəmanlığından, onlarala bağlı maraqlı, ibrətamiz əhvalat və sərgüzəştlərdən bəhs olunur.

Bunlara xalq arasında geniş yayılmış «Qız qalası», «Aslan qayası», «Cavanşir qalası», «Babək qalası», «Koroğlu qalası» kimi abidələri, Nuh nəbi, Xızır, Süleyman peyğəmbər, Astiaq, Tomris, İsgəndər, Xacə Nəsrəddin, Teymurləng, Şah Abbas, Nadir şah və s. tarixi şəxsiyyətlərin həyatına həsr olunmuş əfsanələri misal göstərmək olar.

Bu tipli əfsanələrdə xalqımızın tarixi keçmişi, qəhrəmanlıqlarla dolu həyatı, müdrik, humanist təbiəti, insanpərvərliyi, xeyirlə şərin, işıqla qaranlığın mübarizəsi, haqqın, ədalətin təntənəsi, fədakarlıq, vətən məhəbbəti kimi ictimai-əxlaqi motivlər öz bədii əksini tapmışdır. Nümunə üçün Süleyman peyğəmbərlə bağlı bir əfsanəyə nəzər salaq: «Bir gün Süleyman peyğəmbərin yanına iki qadın gəlib onların arasında olan mübahisəni həll etməyi xahiş edir. Qadınlardan biri deyir:

- Biz bir kişinin arvadıyıq. Eyni vaxtda hərəmiz bir oğlan doğmuşuq. Dünən gecə bu qadın yuxulu olub öz uşağını altına salıb boğmuş, sonra ölü uşağı gizlincə yanıma qoyub oğlumu götürmüşdür. Uşağımı ondan alıb mənə verməyinizi istəyirəm.

O biri qadın bütün deyilənlərin yalan olduğunu bildirir.

Süleyman peyğəmbər onların hər ikisini diqqətlə dinlədikdən sonra deyir:

- İndi ki, ikiniz də uşağın sizə verilməsini tələb edirsiniz, mən arzunuza əməl edərəm.

O, sağ qalmış uşağı yanına gətirməyi əmr edir.

Uşağı bələkdə gətirib Süleyman peyğəmbərin qabağına qoyurlar. O, qılıncı uşağın başı üzərinə qaldırıb deyir:

- İndi uşağı tən yarı bölüb hərənizə bir tərəfini verəcəm. Onda ikiniz də məndən razı qalarsınız.

Uşağın əsil anası dərhal Süleyman peyğəmbərin ayaqlarına sərilir. Bildirir ki, onu öldürmə, o biri arvada verməyə raziyam.

Yalançı ana isə:

- Mən sizin ədalətli hökümünüzdən çox razıyam, - deyir.

Süleyman peyğəmbər qadınların hərəkətindən uşağın əsil anasını öyrənir, yalançı qadını isə cəzalandırır».

Tarixi şəxsiyyətlərdən bəhs edən əfsanələr içərisində həm ictimai-bəşəri məzmununu, həm də bədii kamilliyinə görə «Astiaq» və «Tomris» əfsanələri daha çox diqqətə layiqdir. Xüsusilə, qədim Azərbaycan tayfalarından biri sayılan Masagetlərin həyatına, azadlıq uğrunda mübarizəsinə, şücaət və qəhrəmanlığına həsr olunmuş və vaxtilə məşhur yunan alimi Heredot tərəfindən yazıya alınmış «Tomris» əfsanəsi dərin vətənpərvərlik ideyalarını əks etdirən bitkin sənət nümunəsidir. Əfsanənin baş qəhrəmanı Tomrisin simasında Azərbaycan – türk qadına xas olan ana məhəbbəti, vətən, xalq qeyrəti, ağıllı, qorxmaz dövlət xadimi, sərkərdəlik məharəti kimi yüksək, ali mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər ümumiləşdirilmişdir.

Bu mərd, mübariz qadın, eli, ölkəsi bərkə düşəndə onun yolunda doğma balasını belə qurban verməkdən çəkinmir.

Tomris müharibəni sülh yolu ilə həll etmək üçün göstərdiyi bütün cəhdlərə, verdiyi ağıllı məsiləhətlərə məhəl qoymadan xaincəsinə vətəninə hücum edən Midiya hökmdarı Kiri məğbul edir, onun başını kəsib qanla dolu tuluğun içinə qoyub deyir: «Mən səni döyüşdə məğlub etdim, ancaq sən məkr ilə oğlumu əlimdən almaqla ürəyimə dağ çəkmisən. Mən də dediyim kimi, səni qanla doyuracağıma söz vermişdim. Sağlığında doymadın, indi istədiyin qədər iç, bəlkə doyasan». Qaniçən, qudurğan hakimlərə, hökmdarlara xəbərdarlıq, həyat dərsi kimi səsilənən bu sözlər dərin, ibrətamiz məzmuna malikdir.

Şifahi ədəbiyyatımızda canlı aləmlə, gözəl, yaraşıqlı quş, bitki adlarının yaranması ilə bağlı da çoxlu əfsanələr vardır. Məsələn, «Diirlik suyu», «Dağların ayrılığı», «Bənövşə», «Nərgiz», «Lalə», «Qızboyu», «Səməndər quşu», «Simurq quşu», «Hut-hut quşu», «Şanapipik quşu», «Turac», «İlanla qa-

ranquş», «Bülbülün nəğməsi» və s. əfsanələri buna nümunə göstərmək olar. Bu əfsanələr təsadüfən, öz-özünə yaranmamışdır. Onların arxasında cəmiyyətlə, insanlıqla bağlı müxtəlif ictimai-əxlaqi, etik hadisələrin inikası dayanır, təbiətin gözəl nemətləri, yaraşıqlı quş adları ictimai ədalətsizliyin, zülmün, haqsızlığın ifşası üçün bir bədii vasitəyə, detala çevrilir. Xüsusilə, təbiətə və quşlara xas olan gözəl xüsusiyyətlərin insan üzərinə köçülrülməsi bu tipli əfsanələrin estetik təsirini, ifadə gözəlliyini daha da artırır, gücləndirir. Turac adının yaranması ilə bağlı əfsanə buna əyani misaldır:

«Keçmişdə Turac adlı bir qız zalım bir xanımın evində qulluqçu idi. Xanım onu çox döyür, çox incidirdi. Turaca qarın dolu çörək, geyməyə paltar da vermirdi. Günlərin bir günü xanım onu çağırdı, dedi:

- Ay qız, bu saat su isidib başımı, ayaqlarımı yuyarsan.

Turac gedib su isitdi. Nə qədər axtardı, darağı tapmadı, bilmirdi darağı hara qoyub. Xanımın səsi gəldi:

- Səni parça-parça olasan, bəs necə oldun?!

Turac dedi:

- Xanım bu saat gəlirəm.

Turac nə qədər axtardı, darağı tapmadı. Xanımın ayağının səsi gələndə Turac ayıldı, dedi:

- Nə olaydı, bir quş olaydım, xanımın zülmündən qurtaraydım.

Turac bir quş oldu, xanım əli ağaclı qapıdan içəri girəndə uçub bacadan çıxdı. Birdən yadına düşdü ki, daraq taxçadakı buxçadadır. Təzədən uçub pəncərənin qabağına qondu, dedi:

- Xanım, taxçada, buxçada...

İndi də Turac bu sözləri oxuyur:

- Xanım, taxçada, buxçada».

Əsrlər boyu şairlərimiz, yazıçılarımız əsatir, əfsanə, rəvayət, nağıl motivlərindən geniş istifadə etmiş, gözəl sənət əsərləri yaratmışlar. Nizaminin yaradıcılığı buna parlaq nümunədir. Onun poemalarında, xüsusilə «Yeddi gözəl» əsərində yeddi qızın dilindən söylədiyi nağıl-hekayələrin qədim əsatir və əfsanələrlə yaxından səsiləşdiyi elm aləmində çoxdan sübut olunmuş bir faktdır. Son dövrlərdə C.Cabbarlı, S.Vurğun,

M.Müşfiq və başqa şairlərimizin yaradıcılığında bu ənənənin ləyaqətlə davam etdirdiyini görürük.

**Lətifə** – Lətifələr xalq arasında geniş yayılmış, həvəsilə oxunan, dinlənilən, dərin, ibrətamiz ictimai-əxlaqi, fəlsəfi, tərbiyəvi məzmun daşıyan, formaca kiçik, yığcam epik janrlardan biridir. Bu janrın kütlə içərisində böyük şöhrət qazanmasının əsil səbəbi odur ki, burada təsvir olunan ictimai mühit, cəmiyyət, tarixi hadisələr və insan xarakterləri həmişə xalqın müdrikliyindən, nikbin, humanist təbiətindən doğan şirin yumorla, gülüşlə müşayət olunur. Bu gülüş hər yerdə, bütün məqamlarda tənqid etdiyi hədəflərdən qat-qat yüksəkdə dayanır, onu axıra qədər ifşa edir, bir çox hallarda kəskin, amansız kinayə, satira səviyyəsinə qalxır. Bu kinayədən, satirik ittihamlardan doğan əsas fikr, mətləb və ictimai məram isə daha çox lətifələrin axırında, son cümlədə açılır, üzə çıxır.

Lətifələrin mövzu dairəsi, tənqid hədəfləri olduqca geniş, əhatəli, rəngarəngdir. Burada haqsızlığa, zorakılığa, despot hökmdarlara, şarlatan din xadimlərinə qarşı mübarizə ideyası mühüm yer tutur, hazırcavablıq, məntiqi mühakimə, ayıqlıq, çətin vəziyyətdən məharətlə çıxmaq bacarığı təsvirin əsas vasitəsinə, bədii keyfiyyətə çevrilir. Bu cəhətdən təkcə Azərbaycanda deyil, Yaxın Şərqdə, bütünlükdə müsəlman aləmində geniş şöhrət qazanmış Bəhlul Danəndənin və Molla Nəsrəddinin adı ilə bağlı olan lətifələr daha səciyyəvidir. Dediklərimizi daha dəqiq ifadə etmək üçün Molla Nəsrəddin lətifələrindən birinə nəzər salaq:

«Şəhər mollaları Molla Nəsrəddinin əlindən təngə gəlib axırda şəhər hakiminə şikayət edirlər. İşi belə görən Molla birbaşa hakimin vəkilinin yanına gedir, ona yanı cücəli bir toyuq aparır ki, vəkil onu mudafiə etsin.

Ertəsi gün şikayət edən mollalar və Molla Nəsrəddin hakimin hüzurunda hazır olurlar. Şikayətçilər danışıb qurtarandan sonra vəkil Molla Nəsrəddini tərifləyir və onun haqlı olduğunu, o biri mollaların ona böhtan atdıqlarını söyləyir. Bu tərifdən sonra hakim üzünü Molla Nəsrəddinə tutub deyir:

- Yaxşı, de görüm öz günahsızlığını nə ilə sübut edə bilərsən?

Molla bu cür cavab verir:

- Hakim sağ olsun, mənim sübuta ehtiyacım yoxdur; onsuz da cücəli toyuq mənim haqlı olduğumu sizə sübut elədi».

Mövcud cəmiyyətdə hökm sürən rüşvətxorluğu, riyakarlığı, məhkəmə sistemindəki saxtakarlığı əyani şəkildə, böyük ustalıqla ifşa edən bu lətifənin əlavə şərhə, təhlilə ehtiyacı yoxdur. Mətləbi, ideyanı lakonik, bütöv, aydın bir formada ifadə etmək bütünlükdə lətifə janrına xas olan səciyyəvi xüsusiyyətdir. Buna görə də o tez mənimsənilir, dildən-dilə keçərək intişar tapır. Xalq təfəkküründən qidalanan və onun cəmiyyətə, ictimai hadisələrə fəal, çevik müdaxiləsini əks etdirən lətifələr bütün dövrlərdə yaranmış və bu gün də yaranıb inkişaf etməkdədir. Həmişə olduğu kimi, indi də bu janrın yeni ustad yaradıcıları, istedadlı nümayəndələri meydana gəlir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, lətifələr, bütün zamanlarda, yazılı ədəbiyyatımızda bədii gülüşün formalaşmasına müsbət təsir göstərmişdir. Xüsusilə, bu janrın XIX – XX əsrlərdə bədii gülüşün bütün çalarlarından məharətlə istifadə edən, onu azadlıq, demokratiya, insan ləyaqəti uğrunda mübarizə silahına çevirən, cəhalətə, nadanlığa, xürafata amansız atəş açan tənqidi, satirik ədəbi məktəbin yaranmasında rolu, əhəmiyyəti danılmazdır. Təsadüfi deyildi ki, böyük ədibimiz C.Məmmədquluzadə 1906-cı ildə nəşrə başladığı məşhur satira jurnalının adını «Molla Nəsrəddin» qoymuşdu. Şübhəsiz, jurnalın tezliklə türk dilli xalqların arasında, o cümlədən müsəlman Şərqində geniş şöhrət qazanmasında bu adın da böyük rolu olmuşdur.

**Nağıl** – Təsvirin xarakterinə görə daha çox mübaliğə, uydurma və məntiqi təhkiyə əsasında qurulan nağıllar həcminə, ictimai məzmun və mündəricəsinə, orijinal forma xüsusiyyətlərinə və kütləviliyinə görə epik janrlar içərisində xüsusi yer tutur. Tarixən çox qədim olan bu janr varlığın, insan həyatının, demək olar ki, bütün sahələrini əhatə edən zəngin və rəngarəng mövzu dairəsinə malikdir. Nağıllar təkcə Azərbaycanda deyil, bütün dünya xalqlarının şifahi ədəbiyyatında olduqca geniş yayılmış və böyük dinləyici auditoriyasını əhatə edən kamil ədəbi janrlardan biridir. Çünki vaxtı ilə, folklorun xalqın mənəvi ehtiyacını ödəyən yeganə sənət növü

olduğu dövrlərdə başqa janrlara nisbətən məişətdə, ailədə, müxtəlif el məclislərində ən çox dinlənilən, sevilən nağıllar olmuşdur.

Nağılları xalqa sevdirən əsas cəhətlərdən biri onun insanlara ümid, təskinlik bəxş edən işıqlı, nikbin məzmunu və əlvan, rənarəng forma xüsusiyyətlərilə bağlıdır. Burada həmişə xalqın istək və arzuları, gələcəyə olan tükənməz ümidi, bütünlükdə milli-bəşəri qayğıları, ictimai-estetik idealı bədii xəyalın işığında ön plana çəkilir, əsas qayə, mətləb onun əsasında qurulur, şərh olunur. M.Qorkinin dediyi kimi: «Belə nağıllarlda biz heyvanların əhliləşdirilməsi, şəfalı otların tapılması, əmək alətlərinin ixtirası işlərinin inikasını görürük. Uzaq keçmişdə insanlar havada uçmağın mümkün olması haqqında düşünmüşlər. Buna «Uçan xalça» haqqında əfsanə misaldır. İnsanlar yer üzərindəki hərəkətin sürətini artırmaq haqqında düşünmüşlər, qoşqu alətlərini, atı mənimsəmişlər; çayda onun təbii axarından daha sürətlə üzmək arzusu avar və yelkən ixtirasına səbəb olmuşdur. Düşməni və yırtıcı heyvanları uzaqdan öldürmək arzusu nizə, ox və kamanın ixtirasına səbəb olmuşdur».

Nağılların kütləvi janra çevrilməsinin əsas səbələrindən biri də odur ki, burada təsvir olunan hadisələrin inkişafı, qəhrəmanların mübarizəsi müxtəlif maneə və çətinliklərlə qarşılaşsa da, nəticədə müsbət sonluqla tamamlanır. Xeyir şərin, haqq, ədalət haqsızlığın, zülmün, xalqın içindən çıxmış igid oğullar despot şahların, zalım, qan içən hakimlərin, özlərindən qat-qat güclü şər qüvvələrin-əjdahaların, divlərin, təpəgözlərin üzərində qələbə çalır, insanları əsarətdən, köləlikdən xilas edir, onlara sevinc, səadət, xoşbəxtlik bəxş edir.

Xalqın istək və arzularının, ağlının, mənəvi dünyasının parlaq güzgüsü olan nağıllar həm də bədii cəhətdən yüksək sənət nümunələridir. Onun yaradıcısı xalqın dilini yaxşı bilən, gözəl mühakimə, təsvir qabiliyyətinə malik, hadisələri istədiyi istiqamətə yönəltməyə qadir, maraqlı, dinamik süjet qurmağı bacaran xüsusi istedad, poetik təfəkkür sahibidir.

Məhz belə yüksək bədii tələblər əsasında yaradıldığı üçün nağıllar şifahi epik janrlar içərisində öz orijinal forma xüsusiyyətlərinə görə seçilir, yüksəkdə dayanır. Burada

çoxmənalı, obrazlı ifadələrdən, idiomlardan, atalar sözü və məsəllərdən, kinayə, yumor, məsxərə üsullarından söyüş və qarğışlardan, bir sözlə, xalq dilinin bütün təsvir və ifadə vasitələrindən, zəngin məna çalarlarından yerli-yerində, gen-bol istifadə olunur.

Nağıllarda hadisələrin təsviri, bir qayda olaraq, dinləyicidə xüsusi maraq, gülüş, nikbin əhvali-ruhiyyə oyatmaq məqsədi güdən: «Biri vardı, biri yox idi, bir padişah var idi», «Biri vardı, biri yox idi, bir padişah var idi, Allahın bəndəsi çox idi», «Biri varmış, biri yoxmuş,, Allahdan başqa heç kim yoxmuş», yaxud, «Badi-badi giriftar, hamam – hamam içində, xəlbir saman içində. Hamamçının tası yox, baltaçının baltası, burdan bir tazı keçdi, onun da xaltası yox. Qarışqa şallaq atdı, dəvənin budu batdı. Milçək mindik Kür keçdik, yabaynan doğa içdik. Günlərin bir günündə, Məhəmməd Nəsir tinində, biri vardı, biri yox idi, bir Ovçu Pirim var idi» kimi kiçik müqəddimələrlə başlanır. Təsvirin ümumi prosesində hadisələrdə xüsusi keçid, dönüş, dinamika yaratmaq məqsədilə «Az getdi, üz getdi, dərə-təpə düz getdi», «Dərələrdən sel kimi, təpələrdən sel kimi, badeyi-sərsər kimi» və s. maraqlı ifadələr işlədilir.

Nağıllar həm də təsvir olunan hadisələrə yekun vuran, əxlaqi-etik məzmun daşıyan mənalı fikr və sözlərlə, ibrətamiz tövsiyələrlə tamamlanır. Məsələn, «Göydən üç alma düşdü, biri mənim, biri nağıl deyənin, bir də qulaq asanın». Yaxud:

Hər yanımız dağ olsun,
Günlərimiz ağ olsun.
Mən nağılı qurtardım,
Eşidənlər sağ olsun və s.

Nağıllar mövzusuna, məzmununa, bədii-ictimai məramına, obrazlar sisteminə və yarandığı dövrün spesifik xüsusiyyətlərinə görə əsasən sehirli nağıllar, heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar, tarixi nağıllar, ailə – məişət nağılları (bunlara realist nağıllar da deyilir) kimi qruplara bölünür.

Əsatir və əfsanələrdən qidalanan, insanların təbiət quvvələrinə, vəhşi heyvanlara qarşı mübarizəsini, həyat haqqındakı mifik təsəvvür və anlayışlarını özündə əks etdirən sehirli nağıllar çox qədim tarixə malikdir. Bu tipli nağıllarda

insanlar qorxduqları, qarşılarında aciz qaldıqları şər qüvvələri canlı varlıqlara-divə, əjdahaya, küpəgirən cadugər qarıya çevirir, onlara qarşı xalq içindən çıxmış məğlubedilməz qəhrəmanlar vasitəsilə mübarizə aparır. Şər qüvvələrə qarşı ölüm-dirim mübarizəsinə qalxan bu qəhrəmanlar da tək, arxasız deyillər. Onlar çətin anlarda, həm sehr, əfsun, cadu, həm də simurq quşlarının, göyərçinlərin, pərilərin, sehirli üzük, sehirli süfrə və başqa xeyirxah qüvvələrin köməyilə xalqın suyunu kəsib onlara zülm edən əjdahaları, elin gözəl qızlarını oğurlayıb qaranlıq dünyaya aparan, tilsimli məkanlarda saxlayıb zülm edən divləri məğlub edir, xalqı zülm və əsarətdən qurtarırlar.

Bu cür nağıllara «Məlik Məmməd», «Sehirli üzük», «Ax-vax», «Şəms və Qəmər», «Qaraqaş», «Keçəl Məmməd», «Gül oğlan» və s. misal göstərmək olar. Sehirli nağılların əsasında, hər şeydən əvvəl, hələ qədim «Avesta»dan, Zərdüşt təlimindən gələn və bütünlükdə xalqımızın milli təfəkkürünün ifadəsi olan xeyirin şər üzərində qələbəsi ideyası, insanların öz qüdrətinə qadirliyinə və gələcəyə olan inamı, hər cür fəna qüvvələr üzərində qələbə çalmaq əzmi kimi ictimai-fəlsəfi anlayışların bədii inikası dayanır. Folklorumuzun ilk görkəmli tədqiqatçılarından olan Y.V.Çəmənzəminli bu xüsusiyyətin sehirli nağılların ən gözəl nümunəsi olan «Məlik Məmməd»də daha qabarıq şəkildə öz ifadəsini tapdığını qeyd edərək yazırdı: «Bütün Azərbaycan nağılları içərisində Məlik Məmməd tipik sayıldığı üçün, bunun təhlili qeyrilərini də izah edir. «Məlik Məmməd»in fəlsəfəsi təbiətdəki ikiliyi təsvir eləyir. Bir tərəfdə Hürmüzd və onun xəlq etdiyi nur, əbədi həyat, haqq və ədalət, o biri tərəfdə də Əhrimən və güruhi: qaranlıq dünyanın məhsulu divlər, əjdahalar, büxl, həsəd, fəna qüvvələr bir-birilə əbədi çarpışmada olan bu iki qüvvə Hürmüzdün qələbəsilə nəticələnir... Ecazkar alma ağacı padşaha daim cavanlıq hazırlayır. Lakin Əhrimənin xəlq etdiyi div buna mane olur, mübarizə başlayır, müvəffəqiyyət Məlik Məmmədin tərəfinə keçir. Çünki o, təmiz qəlbli və zəki bir şəxsiyyətdir».

Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda təsvir olunan hadisələr də çox qədim dövrlərə aiddir. Tarixdən məlumdur ki, insanlar şüurlu həyata qədəm qoyduğu ilk günlərdən ətraflarındakı heyvanat aləmilə ünsiyyətə girməyə cəhd etmiş,

onları əhliləşdirməyə, özlərinə yaxınlaşdırmağa, məişətdə, ovda, əkin-biçində onlardan faydalanmağa çalışmışlar. Hələ buna nail olmamışdan əvvəl insanlar bir çox heyvanları müqəddəsiləşdirmiş, onlara xüsusi sifətlər vermiş, adlarına əfsanələr, nağıllar qoşmuş, onlara öz qədim əcdadları kimi baxmışlar. Zaman-zaman müxtəlif heyvanlara sitayiş, totemizm də buradan meydana gəlmişdir.

Görkəmli folklorşünas alimimiz M.H.Təhmasibin dediyi kimi, totemizm anlayışına görə, «İnsanlarla heyvanların əcdadı bir imiş. Heyvanlar istədikləri zaman cildlərindən çıxıb insan ola bilirmişlər. Onlar bəzən öz arzuları ilə ətlərini insana vermək üçün ölürlər. Əgər insanlar onların sümüklərini yaxşı qoruyub saxlasalar və vacib olan ayin-mərasim qaydalarını yerinə yetirsələr, güya ki, onlar yenidən həyata qayıdar, beləliklə də, yem bolluğu, ictimai rifah halı təmin edərmişlər». Bu təsəvvür və anlayışların izləri «Göyçək Fatma», «Fatma və inəyi» və başqa adlar altında işlənən müxtəlif nağıl variantlarında indi də qalmaqdadır.

Heyvanlara aid nağıllarda heyvanlar şəxsləndirilir, hərəkət və davranışlarına görə onlara müxtəlif sifətlər verilir, xeyirxah və bədxah kimi müxtəlif qruplara bölünür. Bu xüsusiyyət «Müqəddəs balıq», «Axmaq kişi», «Çil madyan», «Əliyarla dovşan», «Tülkü, tülkü, tünbəki», «Tülkü və canavar», «Tülkü və ilan», «Şəngülüm, şüngülüm, məngülüm» və «Ovçu Pirim» haqqındakı silsilə nağıllarda daha aydın şəkildə öz əksini tapmışdır. Belə tipli nağıllarda əsas iştirakçılar müxtəlif heyvanlardan (tülkü, qarğa, qurd, çaqqal, dovşan, keçi, xoruz, ilan, at, toyuq və s.) ibarət olduğu üçün onlar daha çox alloqorik nağıllar adlanır.

Azərbaycan nağıllarının təsnifatında tarixi nağıllar da mühüm yer tutur. Belə nağıllarda tanınmış, xalq arasında məşhur olan tarixi şəxsiyyətlərin, hökmdarların, adlı-sanlı sərkərdələrin, qəhrəmanların həyatı, onlarla bağlı maraqlı hadisə və əhvalatlar nağılvari, daha çox fantastikləşdirilmiş bir şəkildə təsvir olunur. Burada həm də xalqın hakim təbəqələrə olan münasibəti, hökmdarların, saray əyanlarının əməlləri, gördüyü işlərin mahiyyəti, müsbət və mənfi keyfiyyətləri haqqındakı düşüncə və təəssüratları, haqq, ədalətlə bağlı

qənaətləri öz əksini tapmışdır. Bu mənada xalqın ictimai-bədii təfəkkürünün, məhsulu olan nağıllar M.Qorkinin sözlərilə desək: «Bütün dövrlərdə tarixin yol yoldaşı olmuşdur». Burada xalqın tarixə və tarixi hadisələrə münasibəti daha düzgün, daha dəqiq formada reallaşır, üzə çıxır.

Folklorumuzda daha çox diqqəti cəlb edən tarixi nağıllara «İsəgəndərin zülmətə getməsi», «İsgəndərin buynuzu var, buynuzu», «İsgəndərin balıqlardan xərc olması», «Daranın nağılı», Şah Abbasla bağlı «Saleh və Valeh», «Üç bacı», «Daşdəmirin nağılı» və s. misal göstərmək olar. Maraqlı cəhət odur ki, bu nağıllarda təsvir olunan hökmdarlara, rəsmi tarixi yazılardan fərqli olaraq, xalq daha obyektiv yanaşır. Onların müdrik, xeyirxah işlərini qeyd etməklə yanaşı zalım, zülümkar, qaniçən təbiətlərini də məharətlə ifşa edir. Xüsusilə, Şah Abbasla bağlı nağıllarda bu xüsusiyyət daha aydın və kəskin şəkildə öz ifadəsini tapmışdır.

Ailə-məişət mövzusunda olan nağıllarda (bunlar həm də realist nağıllar adlanır və zaman etibarilə nisbətən daha yaxın dövrlərin məhsuludur) biz artıq vaxtilə sehirli və heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda gördüyümüz div, əjdaha, ifritə, qaranlıq dünya kimi məfhumu qüvvələrlə deyil, xalqın hər gün real həyatda, ictimai mühitdə rastlaşdıqları, üz-üzə gəldikləri istismarçı təbəqələrin nümayəndələrilə, hökmdar, xan, bəy, tacir, ruhani, molla və s. müxtəlif zümrələrdən olan mənfi tiplərlə qarşılaşırıq.

Belə nağıllarda köləliyə, istismara, haqsızlığa, maddi-mənəvi bərabərsizliyə, sosial ədalətsizliyə qarşı mübarizə motivləri, öz güzəranlarını yaxşılaşdırmağa, malını, sərvətini talayan tüfeyli hakimlərdən canını qurtarmağa çalışan xalqın ədalətli, xeyirxah hökmdar haqqındakı arzu və istəklərinin real ifadəsi əsas yer tutur. Bu istək və amalı həyata keçirmək uğrunda mübarizədə xalqın bütün təbəqələri—ağsaqqal, dünya görmüş müdrik qocalardan tutmuş uşaqlara qədər, ağbirçək nənələrdən tutmuş qız, gəlinnə qədər hamı yaxından iştirak edir və bu mübarizə elin hər şeyə qadir olan qüdrətinin, əzəmətinin, «el gücü, sel gücüdür» ideyasının təntənəsinə çevrilir. Belə bir xüsusiyyət «Yoxsul qoca və xain vəzir», «Kəl Həsənin nağılı», «Zalım padişah», «Üç şahzadə», «Daşdəmirin nağılı», «Məlik

çoban», «Əhməd və Sənəm» və s. kimi məişət nağıllarında aydın şəkildə öz ifadəsini tapmışdır.

Məişət nağılları üçün xarakterik olan cəhətlərdən biri də odur ki, burada istismarçı təbəqələrə, zalım, qəddar hakimlərə, bütünlükdə mənfi, şər qüvvələrə qarşı qoyulmuş qəhrəmanlar xalqın içərisindən çıxmış, maddi, fiziki və zahiri görkəmlərinə görə seçilməyən adi nökərlərdən, keçəllərdən, çobanlardan, yetim oğlanlardan ibarətdir. Məişət mövzusuna həsr olunmuş nağıllarda təsvir onun qəhrəmanlar içərisində keçəl obrazları öz xüsusi bacarıq və çevikliyinə görə seçilir və daha çox diqqəti cəlb edir. «Keçəllə qazının nağılı», «Keçəl», «Keçəl Məmməd», «Keçəlin məhkəməsi» və başqa nağıllarda təsvir olunan keçəl obrazları güclə, qılıncla deyil, məhz ağlın, hazırcavablığın, ayıq-sayıqlığın hesabına düşmənlərinə qalib gəlir, hətta bir çox hallarda ölkənin hakimi səviyyəsinə yüksəlirlər. Bu cəhət, yəni hadisələrin müsbət sonluqla, bütün manea və çətinliklərə baxmayaraq, xalq qəhrəmanlarının qələbəsilə bitməsi, demək olar ki, məişət nağıllırının hamısına xas olan bir xüsusiyyətdir.

Əsrlər boyu xalqımızın mənəvi təkamülündə, estetik zövqünün formalaşmasında mühüm rol oynamış nağıllar yazılı ədəbiyyatımızın inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Dünyanın böyük sənətkarları və Azərbaycan ədəbiyyatının Nizamidən başlayaraq C.Cabbarlıya, S.Vurğuna qədər bütün tanınmış şair və ədibləri həmişə şifahi xalq yaradıcılığından yerli-yerində bəhrələnmiş, xüsusilə nağıl mövzuları və üslubunda ölməz sənət əsərləri yaratmışlar.

**Dastan** - Dastan şifahi xalq ədəbiyyatında epik növün başqa nümunələrinə nisbətən daha geniş bədii imkanları olan, həm də orijinal forma xüsusiyyətlərinə görə seçilən, mürəkkəb, rəngarəng quruluşa malik, xalqın çox sevdiyi və həvəslə oxuyub dinlədiyi ədəbi janrlardan biridir. Dastanlarda xalqın ədəbi-mənəvi dünyası, düşüncə və həyat tərzi, qəhrəmanlıq tarixi, mövcud cəmiyyətə, ictimai quruluşa, hakim və istismarçı təbəqələrə, sosial ədalətsizliyə qarşı mübarizə əzmi, vətən məhəbbəti daha coşqun və daha yüksək bir pafosla təsvir və tərənnüm olunur. Bu mənada dastanlar xalq həyatının, bədii təfəkkürünün canlı tarixi, ölməz poetik salnaməsidirlər.

Azərbaycan xalq dastanları qoşa janrlı əsərlərdir. Burada nəsrlə nəzm üzvi vəhdət təşkil edir, mövzunun, ideyanın, ictimai-estetik məramın açılmasında müştərək mövqe tutur, biri digərini tamamlayır. Dastanlar təsvir olunan hadisələrin məzmununa, mahiyyətinə, ictimai-bədii xarakterinə görə qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarına bölünür. Qəhrəmanlıq dastanlarının əsasında daha çox xalqın əzmi, iradəsi, mübariz ruhu, qəhrəmanlıq tarixinin təsviri dayanır. Ədəbiyyat tarixində belə dastanlara epos deyilir. Buna əyani nümunə olaraq xalqın müxtəlif dövrlərdə yaratdığı, onun qəhrəmanlıq mübarizəsinin parlaq səhifələrini özündə əks etdirən «Dədə Qorqud», «Koroğlu», «Qaçaq Nəbi», «Qaçaq Kərəm», «Səttarxan» dastanlarını misal göstərmək olar.

Qəhrəmanlıq dastanlarında baş qəhrəman və onun ətrafına toplaşmış igidlər həm öz idealları, həm də xalqın istək və arzuları uğrunda mübarizə apararkən, adətən, fiziki gücə və qılınca üstünlük verirlər. Lakin bu heç də o demək deyil ki, bu qəhrəmanlıq dastanlarında, yeri gələndə aşiqanə motivlərdən, lirik ricətlərdən, saz və sözdən istifadə olunmur. Burada lirik şeir parçaları, söz və sazın ahəngi, avazı dastana kənar bir epizod, detal kimi daxil olmur. Əksinə, təsvir olunan hadisələrin mahiyyətindən, qəhrəmanın düşdüyü vəziyyətdən, keçirdiyi əhval-ruhiyyədən, zaman və məkanın tələblərindən doğduğu üçün dastanda qoyulan ideyanın, mətləbin daha yaxşı açılmasına, tamamlanmasına kömək edir. Bu cəhətdən qəhrəmanlıq dastanlarımızın incisi sayılan «Koroğlu» eposu daha yüksək səviyyədə dayanır.

Keçəl Həmzə Qıratı qaçırdıqdan sonra Nigar xanımın, dəlilərin ondan üz döndərdiyini, onu tənbeh etdiyini görən Koroğlu dərin daxili iztirablar keçirir. Burada o özünə toxtaqlıq vermək üçün heç vaxt zora, qılınca əl ata bilməzdi. Belə yerdə vəziyyətə uyğun olaraq, onun köməyinə ancaq söz, saz gələ bilərdi. O ancaq bu yolla özünə təskinlik verə, ürəyində qövr edən dərdləri yüngülləşdirə bilərdi:

Keçər dövran belə qalmaz
Şad ol könül, nə məlulsan?
Dəlilərim salam almaz,
Şad ol könül, nə məlulsan?

Geydiyim iyid kürküdü,
Dünya Süleyman mülküdü,
Dövlət ki var, əl çirkidi,
Şad ol könül, nə məlulsan?

Bu iki bənd şeir parçasında məhz sözün, sazın köməyilə Koroğlunun bir insan, şəxsiyyət kimi xarakterinin çox vacib bir xüsusiyyəti açılır, ümumiləşdirilir. Məlum olur ki, o, təkcə cəbhələrdə düşməninə qan udduran qorxmaz, igid, qılınc qəhrəmanı deyil, həm də həyatın isti-soyuğunu dadmış, dünyanın gərdişini yaxşı bilən səbirli, təmkinli, müdrik bir şəxsiyyətdir.

Başqa bir məqamda Koroğlunun Qıratı gətirməyə getdiyi vaxt düşməni Mahmud paşanın toy məclisinə gələrək dediyi sözlər tamamilə yeni bir psixoloji vəziyyəti əks etdirir, onun rəşadəti, qılıncı ilə birləşərək vahid ideyaya, əsl igidlik, qəhrəmanlıq timsalına çevrilir:

Uca-uca dağ başında,
Yel kimi əsdiyin varmı?
Əlli, altmış atlı ilə
Bir ordu basdığın varmı?

Qızıb gəzəndə meydanı,
Qıraram sultanı, xanı.
Ovuc-ovuc düşmən qanı
Doldurub içdiyin varmı?

Bütün bu deyilənlərdən aydın olur ki, Koroğlu əyilməz igid, müdrik bir insan olmaqla yanaşı, eyni zamanda böyük söz, saz ustadı, kamil aşıqdır. Məhz bu xüsusiyyət – aşıqlıq istedadı bir çox hallarda mübarizə silahına çevrilərək Koroğlunun köməyinə gəlir, düşdüyü çətin vəziyyətlərdən xilas edir, başqa ictimai-əxlaqi keyfiyyətlərilə birləşərək xarakterini tamamlayır, onu bütün bədii tələblərə hərtərəfli cavab verən kamil dastan qəhrəmanı səviyyəsinə yüksəldir.

Qəhrəmanlıq dastanları ilə məhəbbət dastanları arasında oxşar, bir-birinə yaxın cəhətlər olsa da, onların hər birinin özlərinə xas spesifik forma xüsusiyyətləri vardır. Belə ki, qəhrəmanlıq dastanları gələcək hadisələr haqqında ilkin məlumat xarakteri daşıyan kiçik müqəddimələrlə başlanırsa,

məhəbbət dastanları daha çox həm onların ümumi məzmununa uyğun, həm də öz-özlüyündə müəyyən ictimai-əxlaqi, tərbiyəvi mahiyyət daşıyan ustadnamələrlə başlanır və duvaqqapmalarla tamamlanır. Bu tipli dastanlarda hadisələrin mərkəzində həm zahirən, həm daxilən gözəl fərdi keyfiyyətlərə malik aşiq və məşuq obrazları, onların bir-birinə olan ülvi məhəbbəti, etibar, sədaqət, dəyanət, vüsal həsrəti kimi yüksək mənəvi-əxlaqi, etik motivlərin obrazlı, poetik bir dildə təsviri dayanır. Qəhrəmanlar öz idealları, məqsəd və arzuları uğrunda mübarizəni ancaq söz və sazın köməyilə aparır, başa çatdırırlar. Burada güc, qılınc əvəzinə qəhrəmanın aşıqlıq istedadı, söz qoşmaq, saz çalmaq, bütünlükdə ustadlıq, ifaçılıq məharəti ön plana keçir, bütün əsər boyu onun qarşılaşdığı çətinliklərin, müşkül məsələlərin açılmasında əsas həlledici vasitəyə, mübarizə silahına çevrilir.

Bununla belə, elə məhəbbət dastanları da vardır ki, onlarda, yeri gələndə, qəhrəmanlıq dastanlarına xas olan xüsusiyyətlərdən də bu və ya başqa dərəcədə istifadə olunur. Belə nümunələrdə qəhrəman öz arzusuna təkcə sözün, sazın gücü ilə deyil, həm də qılıncının, şəxsi qəhrəmanlığının hesabına nail olur. Bunlara «Şah İsmayıl», «Şahzadə Əbülfəz», «Novruz və Qəndab», «Məmməd və Güləndam» kimi dastanları misal göstərmək olar.

Məhəbbət dastanlarının xarakter xüsusiyyətlərindən biri də budur ki, burada çox vaxt aşiqlə məşuqəyə yuxuda buta verilir və onlar **haqq aşiqləri** sayılırlar. Məsələn, məhəbbət dastanlarımızın həm forma, həm məzmun cəhətdən tipik nümunəsi sayılan «Aşıq Qərib» dastanına nəzər salaq: «Qərib yatmışdı, yuxuda gördü ki, Tiflis şəhərində behişt misallı bir bağdadır, bunun başının üstündə ceyran misallı gözəl bir qız, qaş kaman, gözlər qan piyaləsi, burun hind fındığı, sinə Səmərqənd kağızı, məmələr şamama kimi yumrulanıb ipək köynəkdən baş vermişdir, baxanın əqlini aparır. Bu qızın yanında bir dərviş qızın əlini Qəribə uzadıb: - «Qərib, bu qız tiflisli Xacə Sənanın qızı Şahsənəmdir, bunu sənə buta verirəm, çox çəkməz bir-birinizə çatarsınız», - deyib çəkildi».

Əsil hadisələr də bundan sonra başlanır. Buta ilə bərabər Tanrı Qəribə qəlbini yerindən oynadan hiss və duyğularını sazla, sözlə demək qabiliyyəti də bəxş edir. O məhz bu silaha

arxalanaraq mübarizə meydanına atılır. Lakin başqa məhəbbət dastanlarında olduğu kimi, bu mübarizə olduqca çətin, mürəkkəb, dramatik vəziyyətlərdən keçir. Qərib vüsala çatmaq üçün yeddi il gözləməli olur. Bu müddətdə o, saysız-hesabsız maneələrlə qarşılaşır, ağır imtahanlardan, sınaqlardan keçməli olur, hətta dəfələrlə ölüm təhlükəsilə üz-üzə qalır. Bütün bunlara baxmayaraq, nəticədə o, ağlının, iradəsinin, sözün və sazın köməyilə ona qarşı çevrilmiş bütün maneələrin, şər qüvvələrin üzərində qələbə çalır, uzun iztirablardan sonra olsa da, sevgilisinə qovuşur, xoşbəxt olur.

Məhəbbət dastanlarından danışarkən onlara xas olan bir xüsusiyyəti də qeyd etmək lazımdır. Burada zamandan, ictimai ədalətsizlikdən, fələyin zülmündən şikayətlə yanaşı, qəhrəmanlıq dastanlarından fərqli olaraq, aşiq və məşuqun fərdi intim hisslərinin, vüsal həsrətindən doğan iztirablarının, ah, nalə, göz yaşı kimi psixoloji detalların təsviri daha çox ön plana çəkilir, üstünlük təşkil edir:

Şikayətim vardır fələk əlindən,
Fələk mənə düşmən oldun ağlaram.
Qorxum budur həsrət qallam yarıma,
Fələk ilə düşmən oldum ağlaram.

Əcəl gəldi başım üstə dayandı,
Şirin canım eşqin oduna yandı.
İndi bildim fələk mənə düşməndı,
Fələk məni daşa çaldı ağlaram...

**Hekayə** – Hekayə yazılı ədəbiyyatda epik növün ən kiçik və geniş yayılmış janrlarından biridir. «Şifahi ədəbiyyatda nağıl nədirsə, yazılı ədəbiyyatda hekayə odur. Rus ədəbiyyatında «rasskaz», italyanlarda «novella» deyilən bu janr əsasən realist bir əsərdir. Hekayə xırda şəkilli epik əsərlərin əsas janrıdır...Varlıq, həyat və ictimai münasibət haqqında maraqlı bir əhvalat dairəsində məlumat, təsəvvür hekayədə əsasdır» (Mir Cəlal). Dünya ədəbiyyatında Mopassanın, Cek Londonun, Lev Tolstoyun, Çexovun, Qorkinin, Azərbaycan ədəbiyyatında C.Məmmədquluzadənin, Ə.Haqverdiyevin, Y.V.Çəmənzəminlinin, Mir Cəlalın və başqa görkəmli yazıçılarımızın hekayələrini buna əyani nümunə, misal göstərmək olar.

Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında tam nəsrlə yazılan Avropa tipli professional realist hekayə nisbətən sonralar formalaşsa da, nəzmlə yazılan hekayə janrının tarixi çox qədim və zəngindir. Nizaminin «Sirlər xəzinəsi» əsərindən başlayaraq M.Əhvədi, M.Füzuli, M.Əmani, A.Bakıxanov, S.Ə.Şirvani və başqa sənətkarlarımız bu janrın orijinal nümunələrini yaratmışlar. Ədəbiyyatımız tarixində yeni tipli, dünya hekayə janrının poetik tələblərinə hərtərəfli cavab verən realist hekayə janrı M.F.Axundovun «Aldanmış kəvakib» əsərilə başlanmış və qısa bir müddətdə böyük ədiblərimiz C.Məmmədquluzadənin, Ə.Haqverdiyevin yaradıcılığında özünün ən yüksək mərhələsinə qalxmışdır.

Hekayə öz quruluşuna və həcminə görə başqa epik formalardan seçilən, orijinal üslub və yazılış tərzinə malik spesifik bir janrdır. Onun mövzu dairəsi, bədii materialı geniş və hüdudsuzdur. Hekayə yazmaq istəyən qələm sahibi, sənətkar təbiətin, cəmiyyətin, ictimai-mənəvi aləmin bütün sahələrindən mövzu götürə bilər, tarixdən tutmuş müasir dövrün ailə-məişət məsələlərinə qədər bütün həyati problemləri bədii inikasın materialına, daha doğrusu, hekayə janrının predmetinə çevirə bilər. Mövzu cəhətdən məhdudluğu olmasa da, əsl sənətkarlıq nümunəsi olan hekayələrdə hadisələrin təsvirində uzun-uzadı təfsilata yol verilmir, qayə, bədii material dəqiq məkan və zaman daxilində, mümkün qədər yığcam, lakonik bir formada ifadə olunur. Burada əsl mənada sözün, təsvirin meydanı dar, fikrin, ideyanın meydanı geniş, əhatəli olur.

Hekayə janrının xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, burada hadisələrin inkişafı həm dinamik, həm də vahid süjet xətti üzərində qurulur, obrazların sayı bir baş qəhrəmandan və bir neçə köməkçi personajdan artıq olmur. Bütün bunlara nail olmaq üçün hekayə müəllifi xüsusi istedadla yanaşı, həm də zəngin qələm təcrübəsinə, dərin həyati müşahidə və idrak qabiliyyətinə, böyük ümumiləşdirmə bacarığına malik olmalıdır.

Belə kamil klassik hekayə nümunələrindən biri kiçik hekayə ustadı C.Məmmədquluzadənin məşhur «Usta Zeynal» əsəridir. Yığcam, maraqlı, məntiqi ardıcıllıq əsasında qurulmuş süjetin, bədii təsvirin mərkəzində üç əsas obraz – bitkin xarakter

səviyyəsinə qaldırılmış Usta Zeynal və Qurban, Muğdisi Akop kimi köməkçi personajlar dayanır. Həm ictimai, həm də fərdi cəhətdən yüksək səviyyədə işlənmiş Usta Zeynal cəhalətin, nadanlığın, mənəvi geriliyin hökm sürdüyü bir mühitin tipik nümayəndəsi, xarakter övladıdır. Bu obrazın həyatı, işi, əməlləri, dini və dünyəvi anlayışları fonunda ədib feodal ətalətinin, sxolastikanın insan səadətinə, əqli-mənəvi təkamülünə zidd mürtəce mahiyyətini böyük ustalıqla ifa etmişdir.

C.Məmmədquluzadə həyatın real, tipik inikası olan «Usta Zeynal» hekayəsini mövcud gerçəkliyin, zamanın sifarişilə qələmə almışdır. Ədib sonralar bu məsələdən danışarkən deyirdi: «Tiflisin Şeytanbazarında rast gəldiyim islam aləmi hər gün və hər saat məni yazmağa vadar edirdi. Material o qədər idi ki, şairlər deyən kimi:

Yaza-yaza dərdimi aləmdə kağız qoymadım,
Axırda bir guşeyi-divara yazdım dərdimi.

Axırda mən də götürdüm bir hekayə yazdım. Yazdım ki, bir bədbəxt müsəlman zəhmətkeş ki, onun adı Usta Zeynaldır, o qədər dini cəhalətə cumubdur ki, bu cəhalətin bərəkətindən həmişə zəhmətdədir. Gördüm ki, mollalar bu biçarə Usta Zeynalı başa salıblar ki, bir təmiz var, bir də murdar. Təmiz odur ki, bitli-sirkəli də olmuş olsa, ancaq etiqadca müsəlman olsun, Əli şiəsi olsun və murdar ki, çox pakizə və təmiz də olmuş olsa və bu dəqiqə təmiz hamamdan da çıxmış olsa, bir surətdə ki, o, müsəlman deyil xristiyandır, rus və gürcüdür, o adam murdardır».

Ədibin dediyi kimi Usta Zeynal qatı dindar, əsl müsəlman fanatikidir. Dini təxəyyül, axirət eşqi onun həyat, insan səadəti, xoşbəxtliyi haqqındakı anlayışlarının əsasını, məhvərini təşkil edir. Bu cür düşüncə, mənəviyyat, həyat tərzi onu vətən, torpaq eşqindən, insani güzərandan, dünyəvi qayğılardan uzaq salmış, idrakını, bəsarət gözünü həmişəlik bağlayıb mənən şikəst etmiş, zəlil və acınacaqlı bir hala salmışdır.

Əslində Usta Zeynal fitrətən pis adam deyil, zəhmətkeşdir, yaxşı sənətkardır. Lakin onu inandırıblar ki, bu dünya fani və müvəqqətidir. Ona bel bağlayanların axirəti yoxdur. O, bu cəhətdən özünü xoşbəxt hesab edir və gizli iftixar

hissi keçirir ki, axirətini təmin edib, əsl müsəlmandır, Əli şiəsidir, dünya malında gözü yoxdur, vaxtında ziyarətə gedib Allah, imam dərgahında borcunu ödəmişdir, artıq cənnətin qəbzi cibindədir. O, bu barədə şəyirdi Qurbanla söhbət edərkən özünü dünya malına baxıb axirətini unudan müsəlmanlara nümunə göstərərək deyir: «Bax, məni görürsən, bir kasıb bənnələrin biriyəm. Bir mala və bir xurcundan savay özgə bir mal-dövlətim yoxdu; çünki əvvəldən mən dünya malı fikrində olmamışam. Çünki dünya malı dünyada qalacaq... Elə ki, atam vəfat etdi, onda mən on iki yaşında idim. Məni istədilər evləndirsinlər. Mən dedim ki, əgər məni dar ağacından assanız da, çəhardəh məsumu ziyarət etməyincə evlənmənəm».

Usta Zeynalın əsas faciəsi budur ki, o, miskin, acınacaqlı bir vəziyyətdə yaşadığını başa düşmür. O, gülünclüyünü öz üstünlüyü, faciəsini isə xoşbəxtliyi hesab edir. Usta Zeynal onu bədbəxt, daxilən şikəst etmiş puç əqidə və inamı ilə fəxr edir, öyünür. O özünə oxşamayanları (dünya malına uyanları, ziyarətə getməyən müsəlmanları, başqa dindən olanları) qafil, murdar, cəhənnəm əhli, biqeyrət hesab edir, «sizin vilayətin müsəlmanları əgər müsəlmana bir tük qədər oxşayırlarsa, mənim atama lənət» deyir. Elə buna görə də, hələ on iki yaşında ikən cəhalətin, fanatizmin qurbanına çevrilmiş Usta Zeynal üçün vaxt, zaman anlayışı mövcud deyil. O, diri ikən ölüdür.

Göründüyü kimi, C.Məmmədquluzadə kiçik bir hekayədə, Usta Zeynalın simasında islam aləmində dərin kök salmış «Allaha təvəkkül» fəlsəfəsinin, «İnsanın alnına nə yazılıbsa, o da olacaq», «Allahdan buyruq, ağzıma quyruq» kimi etiqad və anlayışların ictimai-əxlaqi mahiyyətini, törətdiyi faciəvi nəticələri böyük məharətlə açıb göstərmiş, bütünlükdə müsəlman şərqini geridə qoyan, tədricən tənəzzülə uğradan ictimai-siyasi, iqtisadi, mənəvi baxışları ustalıqla tənqid atəşinə tutmuşdur. «Usta Zeynal» həyat həqiqətini tam özündə əks etdirən, ibrətamiz məzmunlu, hekayə janrının poetik tələblərinə hərtərəfli cavab verən klassik sənət nümunəsidir. Bu hekayə, hər şeydən əvvəl, dərin həyati müşahidənin və ümumiləşdirmənin məhsuludur. Burada C.Məmmədquluzadə təkcə Usta Zeynalı yox, minlərlə, milyonlarla usta zeynalların qəlbini, şüurunu zəhərləmiş, onları mənən kor və zəlil günə qoymuş bir mühitin,

ictimai anlayışların, əxlaq tərzinin törətdiyi bəlaları böyük vətəndaşlıq mövqeyindən çıxış edərək ifşa və ittiham etmişdir.

«Usta Zeynal» hekayəsi həm də gözəl, mükəmməl novella nümunəsidir. Hekayəsinin sonunda süjet xəttinin inkişafı, novellalara xas bir formada, gözlənilmədən dəyişir, başqa istiqamət alır. Başqa millətləri, hətta onların əşyalarını belə murdar hesab edən Usta Zeynal işlətdiyi kəcin erməni küpəsində hazırlandığını görəndə çox qəribə bir qərar qəbul edir: «Usta üzünü turşudub iki dəfə tüpürdü yerə, bir dəfə Qurbanın üzünə və həyətə çıxıb getdi oturdu arxın kənarında və başladı əllərini yumağa və sonra otağa gəlib Qurbana dedi ki, şeyləri yığışdırsın. Və akoşkanın içindən paltarını götürüb, genə Qurbanın üzünə bir dəfə tüpürdü və üz qoydu getməyə. Qurban da korpeşman başını saldı aşağa və xurcunu götürüb, düşdü ustanın dalına... O gün axşama kimi Usta Zeynalın arvadı ərinin paltarlarını yuyub qurutmaqla məşğul oldu. Usta Zeynal çılpaq oturmuşdu evində və gözləyirdi ki, paltarları quruyandan sonra getsin hamama və təmizlənsin».

Oxucu gözləyirdi ki, nəhayət, Usta Zeynal günlərlə geçikdirdiyi işi pis-yaxşı başa çatdırıb qurtaracaq, ya da yarımçıq qoyduğu üçün qalmaqala, dava-dalaşa səbəb olacaq. Ancaq bunların heç biri olmur. Usta Zeynal işi yarımçıq qoyub haqqını da almadan sakitcə çıxıb gedir. Ustalıqla qurulmuş belə bir sonluq gözlənilməz olsa da, hadisələrin məntiqi inkişafını pozmur, həm əsərin ideyasını, ictimai məzmununu, həm də Usta Zeynalın dünyagörüşünü, tipik xarakterini daha yaxşı açır, tamamlayır.

Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrı məhz belə sağlam və yüksək sənət prinsipləri əsasında yaranıb inkişaf etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, bu gün klassik hekayə nümunələrindən söhbət düşəndə C.Məmmədquluzadənin «Poçt qutusu», «Usta Zeynal», «Qurbanəli bəy», «Bəlkə də qaytardılar», Ə.Haqverdiyevin «Şeyx Şəban», «Mirzə Səfər», Y.V.Çəmənzəminlinin «Cənnətin qəbzi», A.Şaiqin «Məktub yetişmədi», C.Cabbarlının «Aslan və Fərhad», «Füruzə», S.Rəhimovun «Su ərizəsi», Əbülhəsənin «Sofi», M.İbrahimovun «Cənub hekayələri», Mir Cəlalın «Kəmtərovlar ailəsi», «Həkim Cinayətov», «Qonaqlıq», Ə.Məmmədxanlının «Buz heykəl», M.Hüseynin

«Rəqiblər», İ.Əfəndiyevin «Qaraçı və çiçək», «Yun şal» kimi əsərləri yada salırıq. Yaxşı hekayələr çətin yaransa da, Azərbaycan hekayəsi fəal bir janr kimi, heç vaxt inkişafdan qalmamış, həmişə öz aktuallığını qoruyub saxlamış və indi də saxlamaqdadır.

**Oçerk** – Oçerk mövcud ictimai varlığın, cəmiyyətin, real həyatın gündəlik inkişaf dinamikası ilə daha yaxından bağlı olan, daim onun tələbləri səviyyəsində dayanmağa çalışan, formaca hekayəyə yaxın epik növün kiçik və fəal janrlarından biridir. Oçerk Avropa ədəbiyyatında XVIII əsrdən, Azərbaycanda isə XX əsrin əvvəllərindən yaranmağa başlamış və tezliklə inkişaf edərək epik janrın başqa növləri içərisində özünəməxsus yer tutmuşdur. Sənət aləminə daxil olan bədii oçerklər gündəlik informasiya ilə məşğul olan, statistik xarakter daşıyan adi oçerklərdən fərqli olur. Burada oçerk yazan sənətkar qələmə aldığı mövzuya, həyat materialına bədii vüsət verir, onu mümkün qədər poetik sənətin tələblərinə uyğunlaşdırır, bədii təxəyyülün süzgəcindən keçirərək təsvir və təqdim etməyə çalışır.

Belə oçerklərə ədəbiyyat tarixində bədii oçerk deyilir. Adından da göründüyü kimi, bədii oçerk poetik sənət nümunəsidir. Bədii oçerkin başqa epik janrlardan, xüsusilə həcm və formaca daha yaxın olduğu hekayədən əsas fərqi odur ki, burada yazıçı həyatı, hadisələri təsvir edərkən daha çox statistik məlumatlara, dəqiq faktlara, rəqəmlərə əsaslanır, ancaq bu detallardan çıxış edərək mövcud gerçəkliyə, ictimai təsisata qiymət verir. Daha doğrusu, hekayədə ümumiləşdirmə, bədii oçerkdə isə faktlaşdırma təsvirin xarakterini müəyyənləşdirən əsas və zəruri xüsusiyyətə çevrilir.

Əsil bədii oçerk müəlliflərinin əlində həyati faktlar, rəqəmlər sadəcə məlumat, informasiya xarakteri daşımır, əksinə o, məhz bu faktlara, rəqəmlərə əsaslanaraq yaşadığı dövrün, mövcud cəmiyyətin ictimai simasını, səciyyəvi xüsusiyyətlərini, inkişaf tempini, müsbət və mütərəqqi cəhətlərini müəyyənləşdirir, onları bədii dildə, xüsusi üslub və forma daxilində ictimaiyyətə təqdim edir. «Yazıçı qələmə aldığı hadisələri və ya ayrı-ayrı adamların xarakterini təhrif etmədən müxtəlif bədii vasitələrdən və bir sıra kiçik şərti əlavələrdən də istifadə edə

bilər. Yazıçı hər hansı bir əmək qəhrəmanını və ya dövrümüz üçün tipik olan ictimai hadisəni oxucularına çatdırmaq və təbliğ etmək məqsədini qarşısına qoyarkən, obyektiv varlığın əsas xarakterik əlamətlərini və faktlarını saxlamaqla bir növ onun bədii lövhəsini çəkir. Şübhəsiz ki, yazıçı təsvir obyektindəki hər kiçik, keçici halı deyil, ən tipik və zəruri cəhətləri seçməli, lazım gəldikdə isə bədii ümumiləşdirmədən istifadə yolu ilə onu daha canlı və ifadəli şəkildə nəzərə çatdırmalıdır» (Mir Cəlal).

Yazıçı oçerk yazarkən ictimai həyatın bütün sahələrindən – tarixdən, elm-mədəniyyət xadimlərinin həyatından, təsərrüfat və müharibə qəhrəmanlarının fəaliyyətindən, ailə-məişət problemlərindən mövzu götürə bilər. Ancaq burada əsas şərt tək-tək fərdlərin, oçerk qəhrəmanlarının taleyi, əməlləri, nailiyyətləri fonunda bütünlükdə müasir cəmiyyətdə, xalqın maddi-mənəvi həyatında baş verən təkamülü, inkişaf prosesini ümumiləşdirməkdən, ön plana çəkməkdən ibarətdir. XX əsrdə yazıb yaradan görkəmli sənətkarlarımızın demək olar ki, əksəriyyəti, yaradıcılığında bu və ya digər dərəcədə oçerk janrına müraciət etmişlər. Bu sahədə M.İbrahimovun, M.Cəlalın, Ə.Sadiqin, xüsusilə N.Babayevin əxlaqi-etik mövzuda yazdığı silsilə oçerklər ədəbi ictimaiyyət tərəfindən maraqla qarşılanmış və yüksək qiymətləndirilmişdir. Bədii oçerk gündəlik hadisələrə operativ cavab verən fəal bir janr kimi bu gün də yaşayır, yaranır və öz ictimai-bədii təsirini qoruyub saxlayır.

**Povest** – Ədəbiyyatşünaslıqda həcminə, obrazların sayına, süjetin quruluşuna görə hekayə ilə roman arasında dayanan epik əsərlər povest adlanır. Əsilində ruslara məxsus povest sözü bədii ədəbiyyatda təhkiyə, söyləmə, nəql etmə mənasında işlədilir. Məlumdur ki, hər bir poetik janr təsvirin xarakterinə, daxili strukturuna və bədii imkanlarına görə yaranır, formalaşır. Digər tərəfdən, bu və ya başqa bir ədəbi janrın yaranması, meydana gəlməsi zamanın, dövrün obyektiv tələblərindən doğan qanunauyğun bir prosesdir. Daha doğrusu, «cəmiyyətin mənəvi həyatı müxtəlif formalardan keçərək incəsənət üçün bu və ya digər tiplər verir, onun qarşısına bu və ya digər vəzifələr qoyur. Bu tiplər və vəzifələr bir tərəfdən yazıçını yaradıcılığa sövq edir, narahat edir, digər tərəfdən, ona

hazır, işlənmiş formalar verir» (A.N.Ostrovski). Bu xüsusiyyət bir bədii forma kimi eynilə povest janrına da aiddir.

Povest hekayə və romana nisbətən daha sonralar yaranıb geniş intişar tapmışdır. Bu janrın bədii cəhətdən kamil, bitkin nümunələrinə ilk dəfə XIX əsr rus ədəbiyyatında rast gəlirik. A.S.Puşkinin «Dubrovski», «Kapitan qızı», N.V.Qoqolun «Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar», «Taras Bulba», «Köhnə dünya mülkədarları», «Dəlinin qeydləri», İ.S.Turgenevin «Artıq adamın gündəliyi», «Dalaşqan», L.Tolstoyun «Kreyser sonatası», «Hacı Murad» kimi klassik povestləri buna əyani misaldır. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində isə bu janrın ilk mükəmməl, professional nümunələri İ.Qutqaşınlının «Rəşid bəy və Səadət xanım», M.F.Axundovun «Aldanmış kəvakib», C.Məmmədquluzadənin «Danabaş kəndinin əhvalatları» əsərləri sayılır.

Povest janrının indiyədək mövcud olan və ədəbiyyatda çoxdan vətəndaşlıq hüququ qazanmış ən yaxşı, klassik nümunələri göstərir ki, o, təhkiyənin, bədii təsvirin ümumi tutumuna, miqyasına görə hekayədən irəlidə dayanır, romana isə yaxınlaşır, hətta bəzi hallarda onunla eyni səviyyədə durur. Burada əsas aparıcı obrazların sayı hekayəyə nisbətən çox, romana nisbətən az olur, vahid süjet xətti isə kənara çıxmadan öz-özlüyündə kiçik şaxələrə bölünür və sonra yenidən ümumi xətlə birləşib onu tamamlayır. Povest janrına xas olan bu spesifik xüsusiyyətlər C.Məmmədquluzadənin «Danabaş kəndinin əhvalatları» povestində daha aydın və mükəmməl şəkildə öz bədii əksini tapmışdır. Burada biz həm fərdi, həm də ictimai planda işlənilmiş tipik xarakterlər səviyyəsinə qaldırılmış Məhəmmədhəsən əmi, Xudayar bəy, Zeynəb kimi bir-birindən seçilən bitkin obrazlarla qarşılaşırıq. Ədib müxtəlif zümrəyə məxsus olan bu obrazların simasında, taleləri və həyat tərzləri fonunda mövcud cəmiyyətin, ictimai quruluşun, idarə sisteminin, sxolastik dini təsisatın istismarçı xarakterini, zülmə, köləliyə əsaslanan mürtəce, qeyri-insani mahiyyətini böyük ustalıqla açıb göstərmiş, kökündən ifşa etmişdir.

Povestin əsas qəhrəmanlarından biri olan Məhəmmədhəsən əmi fitrətən yaxşı, xeyirxah, zəhmətkeş, iman əhli bir insan olsa da, bədbəxtdir, kölə və quldur, cəhalətin,

dini xurafatın, ictimai-mənəvi əsarətin qurbanıdır. Onun ən böyük faciəsi avamlıq və mütilikdir. O, elə bir mühitdə, elə bir cəmiyyətdə yaşayır ki, burada azadlıq, müstəqillik, şəxsi ləyaqət anlayışından, insani-bəşəri hüquq və dəyərlərdən əsər-əlamət belə yoxdur. Məhəmmədhəsən əmini elə tərbiyə ediblər ki, o, başına gələn müsibətlərin səbəbini, onu bədbəxt və zəlil günə qoyan amilləri kənarda, yaşadığı mühitin ədalətsiz qayda-qanunlarında deyil, öz xilqətində axtarır, bunu Tanrının hökmü, alın yazısı, qisməti hesab edir.

Lakin, bəzən Məhəmmədhəsən əmi düşdüyü acınacaqlı vəziyyətin səbəblərini araşdırmağa çalışır, onun qəlbində, zəif də olsa, başına gələn müsibətlərə qarşı müəyyən şübhə, etiraz qığılcımları baş qaldırır. Eşşəyi əlindən gedəndən sonra ziyarətə getmək ümidini tamamilə itirmiş Məhəmmədhəsən əmi keçdiyi məşəqqətli həyat yolunu yadına salaraq dərin xəyala dalır: «Bəli, xəyalat yazıq qoca kişini hər yandan bürüdü. Əvvəl keçən günləri yadına düşdü: yəni uşaqlığı... Sonra uşaqlıqdan keçdi cavan vaxtlarını saldı yada. Əvvəl bir qədər əmilərindən giley elədi ki, onun mal-dövlətini yeyib, onu kasıblıq dərdinə düçar elədilər. Sonra qürbətə gedib əliboş qayıtmağı yadına düşdü. Genə bir ah çəkib sükut elədi.

Müxtəsər sinninin hər guşəsinə əl uzatdı, baxdı gördü onun alnına məhz bir qaragünçülük yazılıbdı. Amma hamıdan artıq Məhəmmədhəsən əminin ürəyi bir zaddan sıxılırdı. Məhəmmədhəsən əminin ürəyi ona sıxılırdı ki, söz yox, bu işlərin hamısı Allah-taalanın öz işidi, heç bir şey yoxdu ki, Xudavəndi-aləmin ondan xəbəri olmasın. Pəs indi bunu nə tövr başa düşmək? Bu yol mübarək yoldu. Bu yol gözəl yoldu. Birisi ki, bu mətləbə düşdü, Kərbəlaya getmək niyyəti elədi, lazımdır ki, Allah-taala ona hər işdə kömək olsun. Pəs bir surətdə ki, indi onun eşşəyini gətirib burada istəyirlər batırsınlar, pəs nə səbəbə görəsən Xudavəndi-aləm öz qüdrət əli ilə bu işləri düzəltmir və günahkarlara, baislərə qəzəb eləmir? Pəs görükən budur ki, heç Allah-taalanın vecinə deyil Məmmədhəsən əmi ziyarətə getdi, ya yox, yəni Allah-taalanın ona, yəni Məmmədhəsən əmiyə iltifatı yoxdu».

Ancaq Məhəmmədhəsən əmi dərhal Tanrının iltifatına şübhə etdiyi üçün qorxuya düşür, peşman olur, özü öz əlilə

qəlbində baş qaldıran şübhə qığılcımlarını boğur, söndürür. «Görünür, mən özüm günahkar bəndə olduğum üçün ziyarət mənə qismət olmur» - deyə sözlərini geri götürür, tövbə edir. Beləliklə, əli, ümidi həm bu dünyadan, həm də axirətdən üzülən Məhəmmədhəsən əmi daha da mütiləşir, miskinləşir, qismən yaşasa da, mənən tamam ölüyə çevrilir, ömrünü müsibətlə, facia içində başa vurur.

Povestdə çar Rusiyasının Azərbaycandakı işğalçılıq siyasətinin doğurduğu ictimai bəlaların, feodal özbaşınalığının, yerli hakimlərin qudurğan təbiətini, dərəbəylik siyasətini öz varlığında təmsil edən Xudayar bəy və müsəlman dünyasının ən ağır dərdlərindən biri sayılan qadın hüquqsuzluğunun günahsız qurbanı olan Zeynəb obrazları da böyük ustalıqla ümumiləşdirilmişdir. C.Məmmədquluzadə Məhəmmədhəsən əmi başda olmaqla bu obrazların timsalında zülmün, cəhalətin, mənəvi geriliyin girdabında əzilən bütöv bir cəmiyyətin ağır yaralarını, çürük, qeyri-insani mahiyyətini, müsibətli həyat tərzini, sxolastik dini təlimin törətdiyi faciələri açıb göstərmiş, bu cəmiyyətin yetişdirməsi olan müxtəlif təbəqələrin, istismarçı, tüfeyli zümrələrin gülünc, eybəcər daxili aləmlərini, əxlaq normalarını ifşa və rüsvay etmiş, amansız istehza və tənqid hədəfinə çevirmişdir.

«Danabaş kəndinin əhvalatları» əsərində süjet xətti də povest janrının tələbləri əsasında qurulmuşdur. Burada aparıcı süjet xətti Məhəmmədhəsən əminin xarakteri və onunla bağlı hadisələr ətrafında cərəyan edir. Zeynəblə, Xudayar bəylə bağlı epizodlar isə müstəqil süjet səviyyəsinə qalxmır, daha çox əsas süjet xəttinin dərindən, hərtərəfli açılmasına, tamamlanmasına xidmət edir. Ədib təsvir prosesində, hadisədən-hadisəyə keçərkən də, nağılvari üslubdan istifadə edərək, onları bir-biri ilə bağlayan, mahiyyətlərini daha yaxşı açan gözəl məntiqi ardıcıllıq yaradır: «Xudayar bəy yeyib qarnı tox və yeddi manatı cibinə qoyub (Məhəmmədhəsən əminin eşşəyini satıb aldığı pulu – X.Ə.), arxayın və rahat yatdı. Yəqin ki, çoxdandı onun yuxusu bu gecəki kimi şirin olmamışdı. Amma...bu saat, elə bu dəqiqə, bu gecə səhərə kimi Danabaş kəndində üç evdə matəm qurulubdur. Biri Məhə–mmədhəsən əminin evində – necə ki, məlumdu, - biri Xudayar bəyin öz evində və biri də

Xudayar bəy istəyən övrətin, yəni Zeynəbin evində. Hələ Xudayar bəy şəhərdə qalmalı olsun, keçək Danabaş kəndinə və Zeynəbin matəmindən başlayıb, deyə-deyə gələk çıxaq başa».

Yuxarıda deyildiyi kimi povest həm hadisələrin miqyasına, həm də bədii quruluşuna görə bəzən roman janrına daha yaxın olur. Buna nümunə olaraq S.Rəhimovun «Mehman» povestini misal göstərmək olar. Əsərdə təsvir olunan hadisələrin əhatə dairəsi geniş və əhatəlidir. Burada təkcə kənddə, rayon mərkəzində deyil, həm də şəhərdə baş verən bir çox maraqlı hadisələr, epizodlar öz əksini tapmışdır. Bununla yanaşı, povestin əsasında bütün dövrlər üçün aktual olan çox vacib, dərin ictimai-əxlaqi, bəşəri miqyaslı bir problemin bədii inikası dayanır. Universitetin hüquq fakültəsini əla qiymətlərlə bitirib əməli fəaliyyətə hazırlaşan Mehmana ağbirçək müəlliməsi Məlikə xanım xeyir-dua verərkən deyir: «Oğlum, daxili təmizlik və vicdani saflıq insan üçün ən böyük bir vüqardır! Daima o, adamı cürətli, alnıaçıq və başıuca edir!.. Mənəvi təmizlik insana məğlubedilməz bir qüdrət, vətən və xalq qarşısında hədsiz bir hörmət gətirir». Bu müdrikanə sözlər «Mehman» povestində təsvir olunan bütün hadisələrin ideyasını, məzmun və mahiyyətini, ictimai mündəricəsini təşkil edir.

«Mehman» povestində bitkin xarakterlər, obrazlar da çoxdur. Burada biz xalqın hüququ keşiyində ləyaqətlə dayanan, mərd, mübariz, həqiqəti, mənəvi saflığı hər şeydən üstün tutan, hətta bu yolda ölümə getməyə hazır olan Mehmanla yanaşı, hər addımbaşı ona mane olmağa çalışan şöhrətpərəst, rüşvətxor, xəbis, ikiüzlü Kamilov, Murtuzov, Məmmədxan, Qaloşlu adam və s. kimi obrazlarla qarşılaşırıq. Yazıçı bu obrazları bədii təsvirin müxtəlif formalarından, xüsusilə satirik, kinayəli ifadələrdən istifadə edərək fərdi tip səviyyəsinə qaldırmışdır. Yekun olaraq demək olar ki, «Danabaş kəndinin əhvalatları» böyük hekayəyə, «Mehman» povesti isə daha çox roman janrına yaxın əsərdir. Belə bir xüsusiyyət onlara heç də povest janrının hüdudlarından kənara çıxarmır, əksinə onların ideyasını, emosionallığını, bədii siqlətini və ictimai-estetik təsirini daha da artırır, gücləndirir.

**Roman** – Epik növün həcmcə ən böyük, məşhur, geniş yayılmış, bədii siqlətinə və ictimai çəkisinə görə seçilən,

yüksəkdə dayanan janrlardan biri romandır. Roman sözü orta əsrlərdə roman dillərində (ispan, italyan, fransız və s.) yazılan əsərlərə verilmiş addan götürülmüşdür. Ancaq bu söz sonralar yeni terminoloji məna kəsb etmiş, epik növün ən iri forması olan roman janrının adına çevrilmişdir. Romanlar mövzuca müxtəlif, rəngarəng (cəngavər, macəra, məhəbbət, tarixi, satirik, romantik və s.), formaca geniş planlı, mürəkkəb, çoxşaxəli (bir hissəli, dilogiya, trilogiya, epopeya, səyahət, məktub, gündəlik, silsilə və s. şəklində) olurlar. Burada epik vüsətlə, həyatın, ictimai varlığın bütün sahələrinin bədii inikası ilə yanaşı, sənətin müxtəlif, çoxçalarlı ifadə və təsvir vasitələrindən də (yumor, satira, lirika, romantika, peyzaj, ironiya, kinayə, simvol və s.) gen-bol istifadə olunur.

V.Q.Belinski roman janrının quruluşundan və bədii imkanlarından danışarkən yazırdı: «Doğrudan da, onun həcmi, onun hüdudu son dərəcə genişdir; drama nisbətən o daha az ərköyün, daha az şıltaqdır. Çünki onun bütövlüyü parçalarından və hissələrindən daha çox məftun edir. Həm də onda elə təfsilat, elə təfərrüat olur ki, bunlar ayrılıqda götürülərsə, heç bir şey kimi görünsələr də, bütövlə birlikdə dərin mənalı və sonsuz poeziyaya malikdirlər. Halbuki, dramanın çərçivəsi hadisənin gedişində daha çox sürətlilik və çeviklik tələb edir və öz daxilində geniş təfsilata yol vermir... Deməli, ictimai həyatla əlaqədə götürülən insanın poetik təsviri üçün romanın forması və imkanı daha genişdir; onun qeyri-adi müvəffəqiyyətinin, qeyri-məhdud hakimiyyətinin sirri də budur».

Roman, epik janrın xüsusi bir forması kimi XII-XIII əsrlərdə Avropada yaranıb geniş intişar tapmağa başlamışdır. Bu janrın ilk nümunələri tək-tək qəhrəmanların fərdi sərgüzəştlərinin, məhəbbət macəralarının şişirdilmiş bir formada təsvirindən ibarət olan cəngavərlik (rıtsar) romanları olmuşdur. Bu tipli romanlara ispan yazıçısı Servantesin məşhur «Don Kixot» əsəri son qoydu. Forma, üslub və mövzu cəhətdən müasir məzmunlu romanlar daha sonralar, XIX əsrdən meydana gəlməyə başlamış və tezliklə dünya ədəbiyyatı xəzinəsini ölməz sənət nümunələrilə zənginləşdirmişdir.

Bu dövrdə «ictimai inkişafın tələbi, elm və texnikada böyük icad və sürətli tərəqqinin nəticəsində sənət və ədəbiyyat

aləmində həyat həqiqətinin üstünlüyü ön plana keçdi. Epik əsərlər yazan müəlliflərin macəralardan əl çəkib ictimai həqiqətləri əks etdirmək arzusu son dərəcə gücləndi. İndi nəinki bir adamın, yaxud ailənin həyatı, bir ölkənin, bir xalqın, hətta xalqların həyatı bədii əsərlərdə əks olunmağa başladı. Romanlarda ictimai varlıq, müasir mürəkkəb ziddiyyətli həyat və cəmiyyət əsas mövzunu təşkil etdi. Xüsusilə, Fransada, Rusiyada realist romanlar şöhrət tapdı. Balzakın, Emil Zolyanın, Stendalın, Hüqonun romanları ədəbiyyat sənətində çox böyük və maraqlı hadisə idi... Rus cəmiyyətinin ecazkar lövhələrini yaradan L.Tolstoy, demək olar ki, roman sənətində ən böyük nümunələr göstərmişdir. Puşkin, Qoqol, Dostoyevski, Turgenev, Qonçarov roman janrının parlaq nümunələrini yaratmışlar. Realist romanlarda ... qəhrəmanın bütün həyatı əks olunur. Nəinki bir qəhrəmanın, bir nəsilin, bir xalqın keçdiyi yol, hətta elə romanlar var ki, orada bütün bəşəriyyəti xarakterizə edən hadisələr və mübarizələr göstərilir» (Mir Cəlal).

Roman janrının əsas xüsusiyyətlərindən biri budur ki, o, geniş, çoxşaxəli epik təsvirlə yanaşı, hekayə və povestdən fərqli olaraq bir yox, bir neçə bitkin süjet xəttinə malik ola bilər. Lakin bu xətlər istədiyi istiqamətə baş alıb gedə bilməz, onlar təsvirin əsas xəttilə vəhdət təşkil etməli, məzmunca onu tamamlamaq funksiyasına xidmət etməli, nəticədə onunla qovuşmalıdırlar. Roman janrı üçün xarakterik olan cəhətlərdən biri də odur ki, burada geniş epik təsvir, çoxplanlı süjet xəttilə bərabər çoxsaylı, kamil, bitkin obrazlar sistemi mövcud olur. Burada həm də tək-tək şəxsiyyətlərin fərdi simaları, əqidə, əməl və arzuları fonunda mövcud cəmiyyətin, bütövlükdə xalq həyatının inikası ön plana çəkilir. Obrazlar yüksək səviyyədə ümumiləşdirilir, onların hər biri əhatə olunduqları mühitlə, dövrün ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi təsisatı ilə üzvi əlaqədə təsvir və təqdim olunur.

Beləliklə, roman adi bədii əsər çərçivəsindən kənara çıxaraq dərin ictimai-fəlsəfi məzmun kəsb edir, təkcə varlığın poetik ifadəsi olaraq qalmır, həm də xalq həyatının, cəmiyyətin canlı salnaməsinə, mənəvi tarixinə çevrilir. Dünya ədəbiyyatı tarixində roman janrının ən böyük ustadlarından biri olan

fransız yazıçısı Balzak öz yaradıcılıq planlarından danışarkən yazırdı: «Qüsurlar və yaxşı məziyyətləri siyahıya almaq, təzahür edən başlıca ehtirasları toplamaq, xarakterlər yaratmaq, əsas ictimai hadisələri seçmək, külli miqdarda bir-birinə bənzəməyən xarakterlərin oxşar cəhətlərini ümumiləşdirmək, tiplər yaratmaq vasitəsilə, bəlkə də, mən bir məsələni – əxlaq tarixini yaza bildim. «Bəşərin komediyası» insan həyatında baş verən hadisələrin birinin də yanından keçmədən, bir tipi, bir sənəti, ictimai qrupu, həyat tərzini, bir nəfər də olsun qadın və kişi xarakterini unutmadan, uşaqlığı, cavanlığı, qocalığı, siyasəti, hüquq qanunlarını, hərbi həyatı, Fransanın bütün əyalətlərini yaddan çıxartmadan bütün ictimai varlığı əhatə etməlidir. Başlıca olaraq, hər yerdə təsadüf edilən, uydurulmamış ictimai münasibətlərin tarixini, insan qəlbinin tarixini təsvir etməlidir».

Belə geniş və mürəkkəb ictimai mühiti, həyati lövhələri dərindən, «cəmiyyətdə baş verən hadisələrin heç birinin yanından keçmədən» təsvir etmək istəyən roman müəllifi xüsusi istedad, poetik idrak və fəlsəfi təfəkkürlə yanaşı, həm də qələmə aldığı dövrün hadisələrini, faktları dərindən müşahidə etmək, qruplaşdırmaq, sistemə salmaq, yüksək sənətkarlıqla əks etdirmək bacarığına malik olmalıdır. Təqdim etdiyi obrazları, xarakterləri ümumiləşdirərkən həyat həqiqətinə, real gerçəkliyə sadiq qalmağı, hər bir fərdin, şəxsiyyətin cəmiyyətdəki yerini, mövqeyini düzgün müəyyənləşdirməyi, onların həm özlərinə məxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərini, həm də ictimai çəkilərini dəqiq qiymətləndirməyi bacarmalıdır.

«Belə romanlarda biz insanı olduğu kimi, həqiqi aləmin, bütün şərait vacibliklərilə, həm də təxəyyül aləmini bütün cazibədarlığı ilə görürük. Və romançının məharəti məhz bizim xəyalımıza hakim olmaqdadır...Aydındır ki, buna nail olmaq üçün müəyyən şərtlərə riayət etmək lazımdır. Gərək roman özündə müəyyən bir ideyanı əsas götürsün ki, onunla bütün hadisələr mayalansın və hadisələr bütünlüklə onun həyata keçirilməsinə yönəldilsin. Gərək bu hadisələrin inkişafı romanın məramını uzaq şaxələrlə yayındırmamaq şərtilə birbaşa ideyadan tamamilə sərbəst və təbii yolla çıxıb cərəyan etsin... Nəhayət, gərək romandakı xarakterlər nəinki həqiqətə, həm də mənliklərinə sadiq qalsın, gərək onlar daima öz səciyyəvi, onları

bir-birindən fərqləndirən cəhətlərilə təzahür olunsunlar, bir sözlə, gərək onların təbiəti axıra qədər görünsün» (N.A.Dobrolyubov).

Ümumiyyətlə, böyük istedadın məhsulu olan, xalq həyatının bütöv bir mərhələsini, tarixi qəhrəmanlıq səhifələrini, milli ruhunu özündə əks etdirən iri həcmli epik əsərlər tək-tək fərdlərin həyatı ilə deyil, bütünlükdə cəmiyyətin mənəvi problemləri, insani-bəşəri qayğıları və ictimai hadisələrlə yaxından təmasda, daxili vəhdətdə yaranıb formalaşdığı üçün fəlsəfi roman səviyyəsinə qalxır. Belə əsərlərə epopeya, silsilə romanlar da deyilir. Buna rus ədəbiyyatında L.Tolstoyun «Hərb və sülh», M.Şoloxovun «Sakit Don», bizim ədəbiyyatımızda S.Rəhimovun «Şamo» romanını misal göstərmək olar.

Roman janrının geniş yayılmış formalarından biri tarixi romandır. Bu mövzuda əsər yazmaq sənətkardan daha böyük məsuliyyət tələb edir. Çünki tarixdən roman yazan müəllif təkcə bədii təxəyyülünə, istedadına güvənə bilməz. Bununla yanaşı o, həm də yüksək səviyyədə tarixi məlumata, biliyə, elmi təfəkkürə malik olmalıdır, hadisələri və obrazları təqdim edərkən tarixi həqiqətə, obyektiv gerçəkliyə axıra qədər sadiq qalmalıdır, tarixiliklə müasirliyin vəhdətini gözləməlidir, qələmə aldığı dövrün, mühitin psixologiyasını, koloritini, ictimai-əxlaqi təsisatını, ümumi inkişaf səviyyəsini təhrif etmədən, birtərəfliliyə uymadan düzgün, qərəzsiz təsvir etməlidir, real həqiqəti, təbiiliyi bu və ya başqa ideoloji prinsiplərə qurban verməməlidir, xarakterləri müasirlik adı altında quru təbliğatçılara, ruporlara çevirməməlidir. Bu xüsusiyyətlər gözlənilməyəndə həm tarix, həm də onun inikası olan bədii həqiqət təhrif olunur. «Yazıçı dühası mənsub olduğu xalqın mənəvi aləmilə məşğul olduğu vaxt bu aləmi çərçivəyə alınmış məhdud bir məkan və zaman mənasında düşünə bilməz. Bu hal yaradıcının düha meydanını daraltdığı kimi, xalqın həyat və mübarizə tarixini də məhdudlaşdırmış, daha doğrusu təhrif etmiş olar. Xalq tarixi küll şəklində yaşanılmalıdır.» (S.Vurğun).

Tarixi romanın ən mükəmməl və dolğun elmi tərifini rus tənqidçisi N.A.Dobrolyev vermişdir: «Tarixi roman xalq

şüurunun öz ötən həyatını anmağa meyil edən dövrdə meydana çıxır, həmin bu meyil həm də sırf tarixi tədqiqatın inkişafını təsvir edir. Bu növ romanın məqsədi – salnamə hekayətinin quru kəlamını canlandırmaq, faktlar yığımının cansız skeletinə canlı nəfəs vermək, bədii zəkanın şüası ilə qaranlıq dövrü işıqlandırmaq, cəmiyyətin fərdi həyatını açıb göstərməkdir... Burada material bütünlüklə tarixi roman müəllifinin ixtiyarında deyil. O, kefi istədiyi hər bir şeyi uydurub buraya əsas götürdüyü ideyanın daha yaxşı ifadəsi naminə daxil etmək iqtidarında deyil. Burada həqiqilik meyarı sadəcə ehtimal qanunu ilə məhdudlaşmır, müəllif nəinki ola biləcək, yaxud ehtimal olunan hadisələrə sadiq qalmalı, həm də həqiqətən baş vermiş və digər tərzdə yox, məhz bu tərzdə baş vermiş hadisələrə sadiq qalmalıdır...

Tarixi romanın vəzifəsi tarixi öz təxəyyülü ilə işıqlandırmaqla bərabər, bu təxəyyülü tarixin özü ilə əsaslandırmaq, bu xəyalatı hadisələrin təbii cərəyanından çıxarıb aparmaq, onu tarixi hekayənin axını ilə qırılmaz tellərlə bağlamaq və burada bədii cazibədarlıqla təsvir olunmuş simaları göz qabağında canlı şəxsiyyətlər kimi, onların şəxsi mənşəyi və daxili ürək və duyğu istəklərini görsün; burada bundan əlavə, gərək romanın həsr edildiyi dövr tamamilə doğru təqdim olunsun. Gərək hadisələrin ümumi ruhu duyulsun, gərək müəllif öz qəhrəmanlarını öz əsrinin təsəvvürünə görə yox, onların dövrünə görə mülahizə etsin».

Roman janrının ideya, məzmun, bədii-estetik xüsusiyyətlərinə görə başqa epik janrlardan üstün cəhətlərini daha aydın təsəvvür etmək üçün İ.Hüseynovun bu janrın tələblərinə lazımi səviyyədə cavab verən «Məhşər » əsərinə, ötəri də olsa, nəzər salaq. «Məhşər» tarixi keçmişimizin olduqca mürəkkəb, ziddiyyətli bir dövrünə həsr olunmuş, çoxşaxəli, geniş planlı, dərin ictimai-əxlaqi məzmunlu bir romandır. O, tarixi mövzuda yazılsa da, hər şeydən əvvəl, dərin bədii idrakın, obrazlı təfəkkürün məhsuludur. Burada tarixi həqiqət, obyektiv gerçəklik, real ictimai hadisələr bədii həqiqətə, bədii gerçəkliyə çevrilmiş, yaradıcı təxəyyülün süzgəcindən keçərək ətə-qana dolmuş, müasirlik tendensiyasına, sənətin spesifik tələblərinə müvafiq olaraq müəyyən dəyişikliklərə uğramış, sənətkar

idealının və ictimai məramının işığında yeni məna və məzmun kəsb etmişdir.

Konkret faktlara, hadisələrə, əhatə dairəsinə, məkan və zaman hüdudlarına görə çox geniş bir tarixi fonu əhatə edən «Məhşər» pomanının mərkəzində Nəsimi, Fəzlullah Nəimi, Fatma, Yusif, İbrahim, Gövhərşah, Şeyx Əzəm, Teymurləng, Miranşah və başqaları kimi müxtəlif taleli, mürəkkəb, rəngarəng təbiətli, həm ictimai mövqelərinə, həm də fərdi simalarına görə bir-birindən seçilən xarakterlər, canlı, yaddaqalan insan obrazları durur. Yaxşı cəhət budur ki, yazıçı bu obrazları qələmə aldığı tarixi zəmindən, mövcud proseslərdən ayırmır, onları dövrün ictimai-siyasi, mənəvi hadisələrinin girdabında, qaynağında təsvir edir, onların şəxsiyyətləri, dünyagörüşləri, fərdi keyfiyyətləri bir-birinə zidd əqidələrin, anlayışların barışmaz mübarizəsi, çarpışması şəraitində müəyyənləşir, üzə çıxır.

Təsadüfi deyildir ki, roman Teymur işğalının təsvirilə başlanır. Bu isə yazıçıya bir tərəfdən XIV əsrdə Azərbaycanda və bütün yaxın Şərqdə geniş yayılmış hürufiliyin meydana gəldiyi tarixi şəraiti, iqtisadi-siyasi vəziyyəti, mənəvi-əxlaqi amilləri aydınlaşdırmaq, digər tərəfdən bu dövrdə Şirvanşahlar sarayında baş verən hadisələri, onun hökmdarı İbrahimin ölkəni Teymur zülmündən və talanlarından qorumaq üçün yeritdiyi siyasətin mahiyyətini, tarixi əhəmiyyətini daha yaxşı açmağa real bədii imkan yaratmışdır. Romanın əsas qəhrəmanı Nəsimi də məhz belə ağır, ziddiyyətli bir şəraitdə fəaliyyətə başlayır, əzab və məhrumiyyətlərlə dolu mübarizə meydanına atılır.

Yazıçı Nəsiminin həyat və fəaliyyətini yetişdiyi mühitlə, tarixi zəminlə vəhdətdə götürmüş, çox geniş planda qələmə almışdır. Onu təkcə dövrünün dahi şairi, sənətkarı kimi deyil, həm də mütəfəkkir bir şəxsiyyət, yüksək amal, əqidə və məsələk mücahidi kimi təsvir etmişdir. Biz Nəsimini, hər şeydən əvvəl, insan ləyaqətinin və şərəfinin alovlu müdafiəçisi, ölkələri bir-birinin ardınca xarabazara çevirən, saysız-hesabsız qırğınlara, müsibətlərə səbəb olan Teymur işğalının doğurduğu səfalətə, mənəvi-cismani zülmə qarşı etiraz əlaməti olaraq meydana çıxmış hürufi ideyalarının yaradıcılarından və yorulmaz təbliğatçılarından biri kimi görürük. Tutduğu mübarizə yolu,

mərd, mübariz şəxsiyyəti, izlədiyi işıqlı qayələr Nəsimini tezliklə Şərqdə hürufiliyin banisi olan Nəimi ilə, onun ailəsi və məsiləkdaşları ilə bağlayır, Şirvanşahlar sarayında baş verən mühüm siyasi, tarixi hadisələrin, görülən tədbirlərin fəal iştirakçısına çevirir.

Nəsimi mübarizəyə başladığı ilk günlərdən insanı kainatın yaraşığı, əşrəfi hesab edən, hörmət, ehtiram və ləyaqətdə xaliq səviyyəsinə qaldıran, «həq-təala adəm oğlu özüdür» deyən Fəzlullah Nəimi onun üçün şəxsi nümunəyə, dəyanət və mərdlik rəmzinə çevrilir. O, ən çətin anlarda, həyatının və mübarizəsinin bütün mərhələlərində həmişə, hər yerdə bu müdrik, fədakar, əyilməz, cəfakeş insana arxalanır, istinad edir, şəxsi şübhə və tərəddüdlərinə ona olan dərin məhəbbətdən, imamdan qüvvət alaraq qalib gəlir. Xüsusilə, Nəimidən varislik və hüdudsuzluq səlahiyyəti aldıqdan sonra Nəsiminin varlığında əzəmi və sarsılmaz bir inam baş qaldırır, onu düşmənlərilə mübarizədə qələbədən-qələbəyə aparır, məğlubedilməz bir əqidə, məsilək qəhrəmanına çevirir. Öz işi, əməli, odlu-alovlu çağırışları ilə təkcə müəllimini, yaxın dostlarını, məsiləkdaşlarını deyil, həm də rəqiblərini, hətta daim öz qüdrəti, ağlı ilə öyünən Teymur kimi fatehi, qaniçən cəlladı belə heyran qoyur, ona cahil və qafil olduğunu sübut edir: «Güclü, gücsüz insan yoxdur, əmir! Cahil var, kamil var. Cahilin tərzi-həyatı heyvanatın tərzi-həyatına həqiqətən uyğundur. Çünki hər ikisi idrakdan məhrumdur. Həqqə qovuşan kamillər isə dünyada qorxunun səbəblərini öyrənirlər, yağışın, çovğunun, qar-boranın, səmumun, zəlzələnin, yerdə və göydə hər şeyin günəş təsirindən və cisimlərin bətnində təbəddülatdan törədiyini fəhm edib, elm qüdrətilə qorxudan xali olurlar! O kamillərdən birisi sənin hüzurundadır, bax gör üzümdə qorxudan bir əlamət taparsanmı, əmir!»

Romanda təsvir olunan Nəsimi təkcə qorxmaz, mübariz bir əməlpərvər, hürufi ideyalarının canlı timsalı, təbliğatçısı deyil, həm də öz şəxsi siması, fərdi-psixoloji aləmilə seçilən, yüksək mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərə malik bir insandır, həssas qəlb, odlu ürək sahibidir. Nəsiminin dünyagörüşü, ictimai-fəlsəfi təfəkkürü, insan və kainat haqqındakı anlayışları, fəaliyyət proqramı Nəiminin və onun yaratdığı hürufilik təliminin təsiri

altında formalaşırsa, mənəvi dünyası, qəlb aləmi onun istəkli qızı, yeganə varisi Fatma ilə bağlı olan məhəbbət səhnələrində açılır. O, ən yaxşı şeirlərini, tezliklə dillər əzbəri olan ölməz qəzəllərini də daha çox bu mənbədən qida alaraq yazıb yaradır.

Romanda Teymurla, onun oğlu Miranşahla, Şirvanşah İbrahimlə bağlı hadisələr, epizodlar da canlı, təbii verilmişdir. Xüsusilə, kütləvi səhnələri, xalq çıxışlarını, böyük qoşun hissələrinin hərəkət və hücumlarını əks etdirən səhifələr İ.Hüseynovun geniş, rəngarəng epik təsvir bacarığına əyani sübutdur. Roman janrının poetik tələblərinə hərtərəfli cavab verən «Məhşər» ideya və sənətkarlıq cəhətdən seçilən, maraqlı, gərgin və dramatik süjetə malik bir əsərdir. Təkcə İ.Hüseynovun yaradıcılığında deyil, bütünlükdə müasir ədəbiyyatımızın nailiyyətlərindən biridir.

Azərbaycan ədəbiyyatında müasir tipli roman janrı XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində meydana gəlmişdir. Xüsusilə XX əsrin otuzuncu illərindən sonra Y.V.Çəmənzəminli, M.S.Ordubadi, S.Rəhimov, Ə.Əbülhəsən, M.Hüseyn, M.İbrahimov, Mir Cəlal, İ.Əfəndiyev, İ.Şıxlı, İ.Hüseynov və başqa tanınmış yazıçılarımız bu janrın gözəl nümunələrini yaratmışlar. Roman janrı bu gün də yaşayır və gənc istedadlı nasirlərimiz tərəfindən ləyaqətlə inkişaf etdirilir.

Burada, yeri gəlmişkən, roman janrının tarixilə bağlı bir məsələyə də toxunmaq lazımdır. Bu janrın, heç bir qeyd, şərt qoymadan, ədəbiyyatımızda XX əsrdən yaranmağa başladığını iddia etmək tarixi faktlara və elmi həqiqətə tam uyğun deyildir. Məlumdur ki, epik növün başqa janrları kimi romanlar da həm nəzmlə, həm də nəsrlə yazılır. Bu həqiqəti nəzərə alsaq, Azərbaycan ədəbiyyatında roman janrının yaranma tarixi, Avropada olduğu kimi, XII-XIII əsrlərə gedib çıxır. Nizaminin epik növün tələblərinə, poetik prinsiplərinə tam və hərtərəfli cavab verən «Xəmsə»si, xüsusilə «Xosrov və Şirin», «Leyli və Məcnun», «Yeddi gözəl», məzmun və forma cəhətdən epopeya səviyyəsinə qalxan iki hissəli «İsgəndərnamə» kimi əsərlər roman janrının kamil nümunələridir. Təsadüfi deyildir ki, tədqiqatçı alimlər bu tipli əsərlərə çox vaxt poema yox, mənzum roman deyirlər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, həm Nizaminin, həm də onun ənənələri əsasında Şərq ədəbiyyatında yaranan mənzum romanlar ideya, ictimai-bəşəri məzmun və sənətkarlıq məziyyətlərinə görə Avropada yaranan cəngavərlik və macəra romanlarından müqayisə olunmaz dərəcədə yüksəkdə durur. Şübhəsiz alimlərimiz gələcəkdə, əvvəllər olduğu kimi, bu və ya başqa bir elmi məsələnin şərhində yerli-yersiz Avropa mənbələrinə istinad etməkdən uzaqlaşacaq, həm roman janrı, həm də ədəbiyyatşünaslığımızın başqa problemlərilə bağlı tarixi həqiqət tam bərpa olunacaqdır.

## Dramatik növ

Dramaturgiya əsrlər boyu insanların mənəvi təkamülündə, ictimai-estetik tərbiyəsində mühüm rol oynamış, güclü emosional təsirə malik bədii yaradıcılıq sahələrindən biridir. Dram əsərləri həm nəzmlə, həm də nəsrlə yazılır. Bu janrın başqa ədəbi növlərdən əsas fərqi odur ki, burada təsvir olunan hadisələr tərənnüm və ya təhkiyə yolu ilə deyil, hərəkətdə və əyani şəkildə təqdim olunur. Dramaturgiya başqa ədəbi növlərə nisbətən xalqa daha yaxın və kütləvi bir janrdır. Hərgah lirik və epik janrlarda yazılmış əsərlər ancaq tək-tək savadlı adamlar tərəfindən oxunub mənimsənilirsə, dram əsəri səhnə təcəssümü vasitəsilə uşaqdan qocaya, savadlıdan savadsıza qədər minlərlə insanın bədii-estetik sərvətinə çevrilir, onları mənən kamilləşdirir, tərbiyə edir, gözəlliyə, xeyirxahlığa, nəcib, ali hisslərə qovuşdurur. Böyük rus dramaturqu A.N.Ostrovski dram sənətinin bu xüsusiyyətindən danışarkən yazırdı: «Dramatik poeziya ədəbiyyatın başqa sahələrinə nisbətən xalqa daha yaxındır... Xalqa yaxınlıq heç də dramatik poeziyanı gözdən salmır, əksinə onun qüvvəsini ikiqat artırır, onu bayağılaşmağa və xırdalaşmağa qoymur».

Dramatik əsərlərin xarakteri və bədii imkanları elədir ki, burada onu yaradan sənətkar həddindən artıq obrazlar və çoxplanlı süjetlər yarada bilməz. Burada həm təsvir olunan hadisələr yığcam, dinamik olmalı, həm də obrazlarla bağlı geniş ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmələr aparılmalıdır. Dram əsərlərində hadisələri və obrazları hərəkətə gətirən, daim gərgin

vəziyyətdə saxlayan dramatizm və ondan doğan dramatik konflikt əsasdır. (Əsilində yunan dilindən götürülmüş drama sözünün özü də hərəkət, fəaliyyət, qarşılıqlı mübahisə kimi mənaları ifadə edir). V.Q.Belinskinin dediyi kimi: «Dramatizm yalnız danışıqdan ibarət deyildir, bəlkə danışıqların bir-birinə canlı təsir göstərməsidir. Məsələn, əgər iki nəfər bir məsələ ətrafında bir-birilə mübahisə edirsə, burada yalnız dram deyil, dramatik ünsür belə yoxdur; lakin mübahisə edənlər bir-birinin üzərində üstünlük qazanmaq arzusu ilə bir-birinin xarakterindəki müəyyən cəhətlərə, yaxud ürəyinin zəif tellərinə toxunmağa çalışırsa və bunun sayəsində onların xarakterini büruzə verirsə və mübahisənin nəticəsi onların arasında yeni münasibətlər doğurursa – bu artıq bir növ dram ola bilər».

Dram əsərlərinin daxili strukturu, bədii sxemi **dialoq, monoloq və remarkalardan** ibarətdir. Burada müəllif zahirən kənarda dayanır, hadisələrə açıq şəkildə müdaxilə etmir, demək istədiyi sözü, fikiri, mətləbi ancaq canlı obrazların dili ilə ifadə edir, tamaşaçıya, dinləyicə çatdırır. Dram əsərində müəllifin açıq iştirakı yalnız remarkalar vasitəsilə reallaşır. Yerində və ustalıqla işlədilmiş remarkalar dram əsərlərində həm hadisələrin, həm də ideya, məzmun və ictimai mündəricənin açılmasında mühüm rol oynayır və təsvirin ümumi mahiyyətindən, daxili tələbindən doğduğu üçün artıq görünmür, əksinə sənətin bu növü üçün xarakterik olan bədii məziyyətə çevrilir.

Dram əsərində remarkalar, ilk növbədə, əsəri tamaşaya qoyan rejissor və aktyor kollektivinə məsiləhət, tövsiyə xarakteri daşıyır, onlara hadisələrin baş verdiyi zaman və məkan hüdudlarını, pərdələr arasındakı məntiqi əlaqəni, obrazların hərəkətlərini, gediş və gəlişlərini, əhval-ruhiyyələrini, psixoloji vəziyyətlərini düzgün müəyyənləşdirməyə, açmağa kömək edir. Yüksək bədii məqsəd daşıyın və yaranmış mürəkkəb psixoloji vəziyyəti daha yaxşı aydınlaşdırmağa kömək edən remarkaların dram əsərlərində nə qədər zəruri tələb olduğunu aydın təsəvvür etmək üçün dahi dramaturqumuz C.Məmmədquluzadənin «Anamın kitabı» pyesindən gətirilən bir nümunəyə nəzər salaq.

Hər gün bir-birilə didişən, müxtəlif əqidələrə, müxtəlif kitablara sitayiş edən qardaşlar – Rüstəm bəy, Mirzə Məhəm-

mədəli və Səməd Vahid əsərin sonunda artıq bir yerdə yaşaya bilmədikləri üçün doğma evlərini tərk etmək qərarına gəlirlər. Yad ideologiyalara uyan övladlarının arasında təfriqə düşdüyünü, hərəsinin bir yana getdiyini, xanimanın dağıldığını görən ananın ürəyi gedir, bacıları Gülbahar intizar, təşviş içində çırpınır. Burada yaranmış vəziyyəti, xüsusilə Gülbaharın keçirdiyi hissləri, daxili sarsıntını dialoqlarla vermək, əhatə etmək qeyri-mümkün olduğu üçün dramaturq çox ustalıqla düşünülmüş bir remarkadan istifadə etmişdir. Bu remarka təkcə Gülbaharın xarakterini deyil, həm də bütünlükdə əsərin ümumi ideyasını tamamlayır.

«Gülbahar gedir Rüstəm bəyin kitab şkafını açır, kitabları bir-bir çıxardır və cildlərini cıra-cıra, vərəqlərini dağıda-dağıda tullayır ortalığa və tullaya-tullaya deyir: Rus lüğəti, Slavyan lüğəti. Rüstəm bəyin kitablarını qurtardıqdan sonra Gülbahar Səməd Vahidin kitablarını haman minval ilə, yəni cırıb dağıda-dağıda atır yerə və ata-ata deyir: Elmi-qafiyə, Vəzni-şeir. Bu kitabları da qurtarandan sonra, Gülbahar gedir Mirzə Məhəmmədəlinin sandığından yenə kitabları bir-bir çıxarır və cıra-cıra tullayır yerə və deyir: Xüsuf. Küsuf. Sonra o tərəfə, bu tərəfə baxıb... gəlir kitabların tikə parçalarını qucaqlayır və pəncərədən tökür çölə. Qaçır içəri otaqdan neft və spiçka gətirir, kitabların üstünə neft töküb od vurur. Kitablar çöldə alışır və Gülbahar durur otağın ortasında qoltuğundan ananın kitabını çıxardır, bir səhifəsini açır və diqqət ilə baxır. Çöl qapıdan hövlnak daxil olur, Mirzə Məmmədəli, Səməd Vahid və dallarınca hammallar. İçəri otaqdan hövlnak daxil olurlar Rüstəm bəy, Zivər xanım və bunların dalısınca Zəhra bəyim sürünə-sürünə özünü salır qapının ağzına. Camaat hamısı kitabların yanmağını və Gülbaharın əhvalının dəyişməyini görüb mat qalır».

Dialoq və monoloq dram əsərlərinin canı, bel sütunudur. Əsərdə qoyulan bütün problemlər, müəllifin idealı, qayəsi, ictimai məqsəd və məramı onların vasitəsilə açılır, reallaşır. Dialoq və monoloqlar bir neçə nəfərin üz-üzə oturub apardığı adi söhbət və ya mükalimə deyildir, müxtəlif əqidə, məsələk və anlayışların toqquşmasından, xarakterlərin daxili aləmlərindən, canlı ehtiraslarından doğan ictimai pafos, bədii ifadə vasitəsidir,

daha doğrusu, səhnədə insan mənəviyyatının mürəkkəb, çoxçalarlı hiss və duyğularının tərcümanı, real, əyani əks-sədasıdır. Burada bu hiss və duyğuları əks etdirən sözlər, ifadələr yerinə, məqamına, obrazların əhval-ruhiyyəsinə, keçirdikləri psixoloji vəziyyətə uyğun olaraq, bəzən səmimiyyətə, ülfətə, böyük, ülvi məhəbbətə, bəzən hədəfini düz vuran, büsbütün ifşa və tərksilah edən ittihama, kinayəyə, bəzən də rəqibə qarşı amansız mübarizə aparan silaha, kəskin qılınca çevrilir. Dediklərimizə əyani nümunə olaraq böyük dramaturqumuz C.Cabbarlının «Od gəlini» faciəsindən kiçik bir parçaya diqqət yetirək.

«Aqşin – Elxan, zavallı qardaşım, sən igidsən, bu halın məni acıdır. Heç olmasa mənə, mənə acın. Mən gələrkən qılıncımı əmirəlmöminin xəlifənin ayaqlarına sərib səninçin aman dilədim. O, səni bağışlayır. Yalnız gəl, qardaşım, doğru yola. Deyinən lailahə illəllah!

Elxan – Aqşin, Aqşin, unutma ki, mən udula biləcək bir kərtənkələ deyiləm. Of, Aqşin, bilsən mən səni indi də nə qədər sevirəm. Üzündəki hər bürüşük bütün cocuqluğumu xatırladır. İndi də mən səni qucmaq, öpmək, bütün dərdlərimi sənə söyləmək istərdim. Lakin, heyhat, nifrət aramızdakı qara uçuruma! Dünyada ən çox sevdiyim, aradığım iki adamım var idi. Biri o, (Solmazı göstərir), biri sən! Lakin hər ikisi əlimdən alındı. Səni Məhəmməd aldı, onu da sən!

Aqşin – Elxan!..

Elxan – Aqşin, mən mənəm, son nəfəsimdə də mən olacağam...

Aqşin – Elxan, artıq əmirəlmöminin xəlifənin son təklifidir, sənə deyirəm. Solmaz, al. (Quranı Solmaza verir, sonra Qorxmazın əlindəki ipi açıb Rəbiyə verərək) Al, ipi at. (Rəbi ipi alıb yaxındakı yaşıl ağacın budağından atır. Aqşin Elxanın bayrağını ipin üzərinə sancaraq) Sən Solmazı çox sevirdin. Onu da sənə qaytarıram. Qarşında iki yol var. Ya əli quranlı Solmaz, yaxud bayrağının altından görünən ölüm, uçurum, dar ağacı! İntixab et!

Elxan – Mənim bütün bəşəriyyətin səadət günəşini qucmuş əməlim, sevgilərin geniş fəzalarında uçan fikrim, bütün kainatın gözəlliklərini öpən istəklərim, bu qulluq fərmanının əksi dar

cildinə sığışdırıla bilməz. Mənim üçün bu bəyazı qucmuş Solmaz yarpaqlarına qan çilənmiş bir çiçəkdən başqa bir şey deyildir. Mənim gözlərimdə artıq azad bəşəriyyət və azad diləkli yeni bir aləm rəqs edir. Bu geniş azad sevgilər dünyasının yolu isə ancaq bu qırıq bayrağın altındakı açıqlıqdan keçir. Mən onu intixab edirəm!»

Bu bir səhifəlik dialoqda biz böyük və son dərəcə təsirli, ibrətamiz bir aləmlə qarşılaşırıq. Gözlərimiz önündə müxtəlif əqidəyə, dünyagörüşünə malik, son nəfəsə qədər əməllərindən, inam və etiqadlarından dönməyən iki əzəmi şəxsiyyətin mətin, mübariz obrazları, xarakterləri, əzab və iztirablarla dolu mənəvi dünyaları canlanır. Bunlardan biri köhnə dünyanın bütün yaramaz qanunlarına, əxlaq normalarına qarşı üsyan bayrağı qaldırmış, ömrünü vətən, xalq səadəti, «azad insan, azad bəşəriyyət və azad diləkli yeni bir aləm» uğrunda mücadilələrdə keçirmiş, insanlığın zülmdən, zordan, istismardan uzaq xoşbəxt, məsud gələcəyinə olan işıqlı ümidini, inamını heç vaxt itirməyən, son anda belə düşmən qarşısında əyilməyən, əqidəsini, məsiləkini dəyişməkdənsə ölümü, dar ağacını intixab edən, əzəmətilə Tanrı səviyyəsinə qalxan Elxan, digəri isə inam gətirdiyi dinə, qurana, «lailahə illəllah» kəlamına fanatikcəsinə sadiq, bu yolda hər şeyi, hətta doğma qardaşını belə qurban verməyə hazır olan, vətənindən, elindən, milli varlığından uzaq düşmüş, qəlpələnmiş, şüuru, mənliyi yad qüvvələr tərəfindən oğurlanmış, onların əlində zor, zülm, əsarət alətinə çevrilmiş, xəbəri olmadan öz əsilinə, millətinə, mənliyinə qənim kəsilmiş Aqşindir.

Faciənin böyüklüyü bir də ondadır ki, əqidəcə müxtəlif cəbhələrdə dayanmış iki əzəmətli şəxsiyyətin, mahir sərkərdənin hər ikisi eyni xalqın, eyni vətənin doğma övladlarıdırlar, qardaşdırlar, düşmən kimi üz-üzə dayanmaqlarının nə qədər ağır iztirablara, mənəvi sarsıntılara səbəb olduğunu yaxşı başa düşür və bunu dönə-dönə etiraf edirlər. Bu da, əlavə olaraq, onların dialoqlarına, mühakimələrinə xüsusi emosionallıq, hərarət, təəssüf və kədər hissi gətirir, daha dinamik və təsirli səsilənməsinə səbəb olur. Beləliklə, burada təkcə xarakterlər, əqidələr çarpışmır, obrazların dilindən çıxan və dərin ictimai məna, məzmun yükü daşıyan hər bir söz, ifadə həm də öz-

özlüyündə canlı varlığa çevrilərək səhnədə vuruşur, mübarizə aparır. Bədii yaradıcılıqda dialoq anlayışının əsas mənası da məhz budur.

Dram əsərlərində qoyulan ideyanın, ictimai-estetik məramın, müəllif qayəsinin əsas daşıyıcısı olan aparıcı obrazların fərdi, müstəqil çıxışlarına, nitqlərinə monoloq deyilir. Monoloq yunan sözüdür və özü də təksəsililik, təkbaşına danışmaq mənalarını daşıyır. Monoloqlar nitiqin icra olunduğu məkan, zaman, əhval-ruhiyyə, psixoloji vəziyyətlə bağlı olaraq müxtəlif formalarda təzahür edir. Bu prosesdə nitqi icra edən obrazın şəxsiyyəti, xarakteri, dünyagörüşü, mənəvi aləmi, hansı məsilək və əqidənin sahibi olduğu aydınlaşır, üzə çıxır. Monoloqlarda dialoqlara nisbətən fikir, mətləb yığcam, lakonik formada ifadə olunur, nitq emosional cəhətdən daha coşqun, daha pafoslu və təsirli səsilənir.

Monoloqların əksəriyyəti psixoloji xarakter daşıyır. Belə monoloqlar, ilk növbədə, obrazların mürəkkəb, çoxçalarlı daxili aləmlərinin, arzu və niyyətlərinin hərtərəfli açılmasına xidmət edir. Bu cəhətdən Ə.Haqverdiyevin «Ağa Məhəmməd şah Qacar» əsərində təsvir etdiyi İran hokmdarı Qacarın dilindən deyilən monoloqlar olduqca xarakterikdir. Müəllifin təqdim etdiyi Ağa Məhəmməd şah Qacar cəsarətli, ağıllı, hər işi ölçübbiçən, tədbirli bir hökmdar, böyük sərkərdə, mahir diplomat olmaqla bərabər, həm də olduqca qəddar, qaniçən, zalım bir şəxsiyyətdir. O, törətdiyi saysız-hesabsız qətllərdən, insanların ah-naləsindən, göz yaşlarından xüsusi həzz alır.

Qacarın dəhşətli, sadist təbiəti Gürcüstanı, Qarabağı xarabaya döndərdiyi vaxt daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. O, öz vətənini böyük mərdliklə, son damla qanlarına kimi qoruyan əyilməz gürcüləri uşaqdan tutmuş qocaya kimi, hamısını qılıncdan keçirməyi əmr edir, gözəl Tiflis şəhərini oda tutdurur. Alovları göyə qalxan, yanıb məhv olan paytaxta baxıb böyük zövq alır, qəhqəhə çəkərək iftixar hissilə deyir: «Bəh, bəh, bəh!.. Nə gözəl çıraqbandır! Yan, ey Gürcüstanın gözünün nuru, şairlər təbinin mayəsi gözəl Tiflis! Yanginən, ta hurilərin gül çöhrələrinə bənzər şölən asimanə bülənd olsun! Yanginən, ta afitabi-aləməfruz və cahangərd dastanını dünyanın hər qitəsinə yetirsin! Yanginən, ta buludlar səyyahları humaylar tamaşaya

gəlsinlər. Sən də tamaşa et, ey uzaqdan almaz tək parıldayan Qaf dağı! Bu yanan sənin ürəyindir, tamaşa eylə, ey qoca Şeyx Sənan! Gələcək zamanlarda ziyarətə gələnlərə Tiflis macərasını nağıl eylə! Qoy cəmi dünyada, yerlərdə, göylərdə zərbi-dəsti-Ağa Məhəmməd şah Qacar dillərdə söylənilsin!»

Monoloqların bir qismi törətdikləri qəbahətlərin qurbanına çevrilmiş qəhrəmanların keçirdikləri daxili əzab və iztirabları ifadə edən tövbə, etiraf xarakteri daşıyır. Böyük monoloq ustadı olan Ə.Haqverdiyevin «Dağılan tifaq» əsərində təsvir etdiyi Nəcəf bəyin son məşhur monoloqu buna əyani misaldır. «Dünya beş gündür, beşi də qara. Bədbəxt mən o kəsə deyərəm ki, bu beş qara günü ləzzət, damaqla keçirməyə... Mənim barəmdə pulun var xərc elə, bağışla, ye, iç, ver kefə, ləzzətə, eyşü-işlrətə» fəlsəfəsilə yaşayan Nəcəf bəy naqis əməlləri nəticəsində tezliklə müflis olur, kef dostları onu tərk edir, oğlu əxlaqsızlıq üstündə öldürülür, arvadının dərddən, qüssədən ürəyi partlayır, mülkü, tifaqı dağılıb xarabaya çevrilir.

Nəcəf bəy başına gələn bu böyük faciənin səbəbini bir tərəfdən «qəzavü qədərin», «Allahın» hökmü hesab edirsə, digər tərəfdən öz yanlış əməllərinin nəticəsi olduğunu dərk edir. Buna görə də o, dərin peşmançılıq, mənəvi iztirab hissləri keçirir, günahlarını səmimiyyətlə etiraf edir, həm bu dünyada, həm də axirətdə üzü qara olduğunu söyləyir, Allahdan ölüm arzulyır. Nəcəf bəyin son monoloqu daxili iztirablardan, insani faciədən və peşmançılıq hisslərindən doğduğu üçün olduqca təsirli və dərin, ibrətamiz məzmuna malikdir. Bu həm də adi etiraf deyil, həyatda ən ali hakim olan vicdanın hökmü, insana verdiyi ağır cəzadır: «Mənim axırım gərək belə olaydı. O adamlar ki mənəm-mənəm dedilər, hamısının axırı belə oldu. Pərvərdigara, məsiləhət sənindir. Evlər yıxmışam, yetim uşaqların gözlərinin yaşlarını tökdürmüşəm. Övrətlər başıaçıq, ayaqyalın müsəllaya çıxıb, haqq-hücum çəkib üstümə nalə töküblər. Heç birinə qulaq verməmişəm, demişəm mənim kefim kök olsun, istər aləm tufana getsin. Bizim hamımız beləyik. Cəmi insan tayfası belədir... Xudaya, pərvərdigara! Dərgahında günahdan savayı bir iş tutmamışam, amma indi sidqlə əl götürmüşəm dərgahına, ümid əlimi naümid qaytarma! Xudaya, bəsdir çəkdiyim əziyyət.

Bilirəm o dünyada mənim yerim cəhənnəmdir. Amma ikinci cəhənnəmi bu dünyada mənə çəkdirmə. Öldür məni».

Monoloqların bir qismi də ittihamnamə xarakterində olur. Belə monoloqlarda konfliktin əks qütbündə dayanan qüvvələr ifşa və tərksilah olunur, əsərdə cərəyan edən hadisələr və orada qoyulan ictimai-əxlaqi problemlər yekunlaşdırılır, ideya, yazıçının idealı, məqsəd və məramı tam açılır, aydınlaşır. Bu tipli monoloqlar ictimai məzmun və mündəricəsinə, emosionallığına, bədii təsir gücünə görə daha yüksəkdə dayanır və uzun müddət yaddaşlardan silinmir. Buna C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» əsərinin qəhrəmanı İsgəndərin əsərin sonunda söylədiyi yekun monoloq ən yaxşı nümunədir. Burada İsgəndər təkcə Hacı Həsən ağaları, Məşədi Orucları deyil, həm də onları diri ikən ölü vəziyyətinə salmış, miskin və zəlil günə qoymuş cəhalət və nadanlıq dünyasının mahiyyətini, mənəvi-əxlaqi dayaqlarını amansızcasına ittiham etmiş, ifşa və tənqid hədəfinə çevirmişdir:

«Baxın! Baxın! Yaxşı baxın! Diqqətnən baxın! Sizin tarixinizin kitabında bu qan ilə yazılmış bir səhifədir. Sizdən sonra gələnlər bu kitabı vərəqlə yib, bu səhifələri görəndə sizi yada salıb deyəcək: (ucadan) tfu sizin üzünüzə! Bağışlayın, kefli İsgəndər bir az biədəblik eləyir. Amma indi də növbə mənimdir. Mən demirəm ki, siz niyə bu balaca uşaqları (qızları göstərir) zornan gətirib qatdız bu fahişəxanaya. Söz yox, siz bunlara deyəndə ki, səni verirəm bu şeyxə, bu biçarələr çığırıb bağırırdılar və sizin çirkin ayaqlarınızı öpə-öpə yalvarırdılar: «Ata, Aman günüdür məni anamdan ayırma!» Yox, mən ondan ötrü incimirəm. Çünki siz qızlarınızı bura çəkə-çəkə elə xəyal edirdiniz ki, bunları behiştə çəkinirsiniz... Amma zamani ki, riçət məsələsi ortaya qoyuldu və Şeyx Nəsrullah ölülərin dirilmək ixiyarını qoydu sizin qabağınıza, ölən qardaşlarınızın, bacılarınızın və övrət-uşaqlarınızın dirilməyinə razı olmadınız. Niyə razı olmadınız? Ondan ötrü ki, arvadlarınızın hamısını yumruq altında öldürmüsünüz; ölən qardaşlarınızın arvadını almısınız, ölən dostlarınızın yetimlərinin malını yemisiniz. Razı olmadınız dirilib gəlsinlər və sizin əməllərinizi görüb desinlər: «Tfu sizin üzünüzə!..» Mənim adım kefli İsgəndərdir; bə sizin adınızı nə qoyaq? Mən dağları, daşları, quşları, fələkləri, ayları,

ulduzları və dünya-aləmləri bura şahid çəkərəm və bu qızları onlara nişan verərəm, soruşaram ki, bu camaata nə ad qoymaq olar? O vədə hamısı bir səsilə cavab verər: «Ölülər». Mən cəmi millətləri bura yı\ğıb təvəqqe edərəm ki, Şeyx Nəsrullahın hərəmxanasına tamaşa eləsinlər; o vədə bütün yer üzünün tayfaları sizi bir səsilə adlandırarlar: «Ölülər!» Və bizdən sonra gələnlər illər uzunu sizi yada salıb bir səsilə deyəcəklər: «Ölülər! Ölülər!..»

Dram əsərlərində dialoq və monoloqlardan sonra onun daxili strukturunu müəyyənləşdirən əsas xüsusiyyətlərdən biri hərəkətdir. Hərəkət əsərdə süjet xəttinin, hadisə və obrazların ardıcıl, dinamik inkişafının əsası, ilkin şərtidir. Dialoq və monoloqların canlı, ardıcıl ifadəsi, xarakterlərin daxili aləminin bitkin, hərtərəfli açılması, dramatik konfliktin kəskin, dinamik qurulması da məhz bu komponentlərin üzvi surətdə bir-birilə bağlayan, tamamlayan hərəkət vəhdətindən asılıdır. Ancaq bu yolla sənətkar hadisələri, cansız həyati faktları parlaq, cazibədar bir formada təsvir edə bilər. Obrazları daxilən zəngin, böyük ehtiraslarla, mənəvi-əxlaqi ideallarla yaşayan kamil xarakterlər səviyyəsinə qaldıra bilər. Bu cur xüsusiyyətdən məhrum, cansız, zəif, süst təsvir əsasında qurulmuş bədii material heç vaxt əsil dram əsəri səviyyəsinə yüksələ bilməz. V.Q.Belinski nahaq yerə demirdi ki: «Hərəkətin sadəliyi, çox mürəkkəb olması və birliyi dramın ən başlıca şərtlərindən biri olmalıdır. Burada hər bir şey məqsədə, bir hədəfə istiqamətləndirilməlidir».

Bu o deməkdir ki, hərəkət təkcə dramaturji material üçün deyil, həm də onun səhnə təcəssümü olan teatr sənəti üçün eyni dərəcədə vacib şərtdir. Çünki səhnədə insan xarakterlərini canlı, əyani şəkildə yaradan, təqlid edən aktyor öz obrazlarını məhz hərəkətlərlə, gördüyü işlərlə yaradır, tamaşaçılarla təkcə sözlə yox, həm də hərəkətin (plastikanın) dili ilə danışır, əsərin ümumi məzmun və mənasını, bədii-estetik dəyərini bu yolla açır, reallaşdırır.

Dram əsərini başqa ədəbi janrlardan ayıran xüsusiyyətlərdən biri də budur ki, o, tamaşa üçün yazılır və onun taleyi də əsasən səhnədə həll olunur. Bu janrın nümunələri sənətkarlıq cəhətdən nə qədər kamil olsa da, ideyanı, ictimai

məzmun və mündəricəsini, bədii-estetik məziyyətlərini öz-özlüyündə tam ifadə edə bilmir. O, ancaq səhnədə, başqa sənət növləri ilə (rejissor, aktyor, bəstəkar, rəssam, işıqçı, qrim, dərzi və s. sənətlərlə) birləşdikdən sonra öz məzmununu hərtərəfli əks etdirə bilər. Beləliklə, dramatik əsər vahid sənət olmaqdan çıxaraq, sinkretik, kollektiv sənət növünə çevrilir və tərkibinə daxil olduğu başqa incəsənət növləri ilə vəhdətdə yeni məzmun və ifadə çalarları kəsb edir.

Dram əsəri tamaşaya qoyulmaq üçün teatra gətiriləndə ilk əvvəl rejissora təqdim olunur. Rejissor gələcək tamaşanın bünövrəsi və əsası olan dramatik materialın oxunuşuna başlayarkən, ilk növbədə, onun janr xüsusiyyələrini, mövzusunu, ideyasını, yazıçının ictimai-estetik qayəsini, məqsəd və məramını aydınlaşdırır. O, sadəcə əsəri öyrənməklə kifayətlənmir, həm də onun müəllifinin dünyagörüşünü, bütünlükdə yaradıcılıq yolunu səciyyələndirən, ona daxili vəhdət və bütövlük gətirən üslub xüsusiyyətlərilə yaxından tanış olur və buradan çıxış edərək tamaşanın ilkin tərtibat planını hazırlayır. Mürəkkəb, çətin və çoxplanlı bir iş olan tərtibat prosesində ayrı-ayrı personajların fərdi və ictimai xarakteristikasını, aktyor ifasının üslub və ifadə xüsusiyyətlərini, tamaşanın zaman, məkan hüdudlarını dəqiqləşdirir, mizanları planlaşdırır, dekorasiya, səs və musiqi tərtibatının xarakterini və əsas prinsiplərini müəyyənləşdirir, hadisələrin və obrazların təbiətinə uyğun aktyor kollektivi seçir, onların arasında yaşlarına, oyun üslublarına, ampulalarına müvafiq rol bölgüsü aparır, əsərin səhnə tələbatına cavab verməyən qüsurlarını üzə çıxarır, mətndə müəyyən ixtisarlar, əlavələr edir. Bununla da rejissor dramatik materialın səhnə oxunuşunu başa çatdırır və haqlı olaraq əsərin ikinci müəllifi adını qazanır. Beləliklə, səhnədə dramaturqdan, rejissor, aktyor, rəssam, bəstəkar və işıqçıdan ibarət eyni ideal və amala xidmət edən vahid ansambl yaranır və o həm bədii əsərin, həm də bütünlükdə tamaşanın ideya-estetik məzmununu üzə çıxarır, geniş tamaşaçı kütləsinin qarşısında əyani şəkildə nümayiş etdirir.

Dramatik əsərlər əsasən üç janrdan – **faciə, komediya** və **dramdan** ibarətdir. Bu janrlar eyni ədəbi növün tələbləri

əsasında yaransa da, hərəsinin özünəməxsus cəhətləri, spesifik xüsusiyyətləri vardır.

**Faciə** – Ərəb dilindən götürülmüş faciə sözünün lüğəti mənası dəhşətli, kədərli, müsibət doğuran hadisə və ya əhvalat deməkdir. Sonralar dram janrının ən yüksək formalarından birinin terminoloji adına çevrilmiş faciə sözü ilə yanaşı, tragediya termini də işlədilir. Yunan dilində ode – nəğmə, tragos – keçi deməkdir. Tragediya sözü də buradan götürülmüşdür.

Mövzusunu həyatın, insan cəmiyyətinin ən dərin, mürəkkəb, ziddiyyətli qatlarından götürən faciələr təkcə bədii sənət nümunəsi deyil, həm də yüksək ictimai-əxlaqi məzmunlu, fəlsəfi məzmunlu əsərlərdir. Bu mənada faciələr ancaq dramaturgiyanın deyil, həm də bütünlükdə bədii ədəbiyyatın tacı, aparıcı janrı sayılır. Hələ vaxtilə bu janrın klassik tərifini vermiş Aristotel deyirdi ki, faciələrdə bizdən yuxarıda dayanan insanlardan və onların ali əməllərindən bəhs olunur. Bu o deməkdir ki, faciə qəhrəmanları yaşadıqları mühitdən yüksəkdə dayanan, mövcud qanun və əxlaq normaları çərçivəsinə sığışmayan, arzu və idealları uğrunda axıra qədər çarpışan, bütöv mənəviyyata, əzəmi xarakterə malik şəxsiyyətlərdir.

Faciələr başqa sənət əsərlərindən əsasən ona görə fərqlənir və yüksəkdə durur ki, burada dramaturq, «adətən, müstəsna hadisələrə, müstəsna qəhrəmanlara müraciət edir. Mürəkkəb insan taleyinə malik olan bu qəhrəmanlar çətin fəlakətlərə, gərgin vəziyyətlərə düşür; faciələr, müsibətlər, dərin iztirablar doğuracaq mübarizəyə girişirlər. Onlar talelərinin ölümə məhkum olduğunu bilsələr belə, özlərindən daha qüvvətli, amansız qüvvələrlə mübarizə aparır, bu mübarizənin ümidsiz olduğunu dərk etsələr də belə, öz qayə və məqsədlərindən çəkinmirlər. Mübarizənin ümidsizliyindən və misilsiz insan iztirablarından faciə janrının əsas xüsusiyyəti doğur. Odur ki, faciə qəhrəmanının taleyi ölüm və fəlakətlə bitsə də, o öz dərin ehtiras və misilsiz fədakarlığı ilə məftuniyyət və heyrət hissi oyadır, onun ölümü qələbə kimi, mənəvi bir üstünlük kimi səsilənir». (M.Rəfili)

Çünki bu ölüm adi ölüm deyil, ideal naminə, böyük ictimai-əxlaqi dəyərlər uğrunda mübarizədən doğan bir

ölümdür. Facıələrin bəşəri məzmunu, dərin idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti də bundadır.

Tarixən facıə əsərlərində qəhrəmanların müsibətli taleyi və onun bədii inikası müxtəlif formalarda öz əksini tapmışdır. Qədim Yunanıstanda Esxilin, Sofoklun və Evripidin yaradıcılığında yüksək bədii forma kəsb edən facıə janrının əsasında qarşısı alınmaz məşum bir qüvvə sayılan taleyin, qəzavü-qədərin hökmü dayanırdı. Belə facıələrdə böyük iradə, yüksək xarakter sahibi olan qəhrəmanlar bütün cəhdlərinə baxmayaraq, taledən gələn bu amansız, mütləq hökmün qarşısında aciz qalır, özlərinin də xəbəri olmadan onun quluna, köləsinə çevrilir, fövqəladə hadisələrin, son dərəcə gərgin hisslərin, iztirabların girdabından keçərək məhv olurdular. Facıənəvitlər məhz bu fəlakət və iztirablardan istifadə edərək insanları xəbərdar edir, fəna əməllərdən, əxlaqi qəbahətlərdən uzaq olmağa çağırır, onları qorxu, təmizlənmə və mərhəmət hissləri vasitəsilə islah və tərbiyə etməyə, daxilən kamilləşdirməyə çalışırdılar.

Facıə janrı, ədəbiyyatın, incəsənətin, bütünlükdə ictimai-fəlsəfi fikrin inkişafında böyük intibah, oyanış dövrü sayılan orta əsrlərdə, məşhur ingilis dramaturqu V.Şekspirin yaradıcılığında mövzu, məzmun, ideya və bədii cəhətdən daha da zənginləşdi və tarixən özünün ən yüksək mərhələsinə qalxdı. Şekspir insan qəlbinin böyük mühəndisi, bilicisi idi. Onun yaratdığı facıə qəhrəmanları hər cür qəzavü-qədərdən, taleyin hökmündən uzaq, real həyatdan götürülmüş, öz taleyini özü həll edən, daxilən zəngin, coşqun, böyük arzu və ideallarla, ehtiraslarla yaşayan canlı - insan xarakterləridir. Bu qəhərəmanların bütün işləri, əməlləri onların öz mənəvi dünyasından, yüksək insani keyfiyyətlərindən, ruhi-psixoloji vəziyyətindən qidalanaraq formalaşır, yüksək bəşəri məzmun kəsb edirdi. Buna dünya facıə janrının baş və ədəbi qəhrəmanları sayılan Hamlet, Otello, Kral Lir, Maqbet, Dezdemona, Romeo, Cülyetta kimi obrazlar əyani misaldır. Şekspirin facıələri təkcə mövzu, ideya, bitkin xarakterlərə görə deyil, həm də bədii quruluş, süjet, kompozisiya, dramatik konflikt cəhətdən də yüksək, kamil sənət nümunələridir. Ümumiyyətlə, facıələrdə mübarizə aparan tərəflərin hər biri müəyyən

ictimai qüvvəni və bir-birinə zidd dünyagörüşünü təmsil etdiyi və bu yolda barışmaz mübarizə apardığı üçün onların arasındakı ziddiyyət, dramatik konflikt son dərəcə gərgin olur, əvvəldən axıra qədər tragik mahiyyət daşıyır. «Tragik konflikt yüksək dərəcədə əxlaqi və fəlsəfi konfliktdir. Tragik konflikt elə bir konfliktdir ki, burada ziddiyyət müstəsna miqyas və ölçülərdə götürülür, qüdrətli, möhtəşəm insan ehtirasları təqdim edilir. Məhz buna görə də, tragik konflikt vahid tragik razviyaza ilə nəticələnir. Qeyri-bərabər qüvvələrin müvazinət və mübarizəsi qəhrəmanın mütləq mənvi ilə bitir». (Yaşar Qarayev)

Dünya faciə janrının klassik nümunələri qorxunc, çox mübhəm sirlərdən xəbər verən məşum xəbərdarlıqla başlanır. Məhz fəci kolleziya da bu xəbərdarlıq üstündə qurulur və mərhələ-mərhələ inkişaf edərək nəticədə partlayışla, ağır fəlakətlə başa çatır. Daha doğrusu: ictimai-estetik idealın açılması, hadisələrin, xarakterlərin və dramatik konfliktin inkişafı əsərin ekspozisiyasından başlayaraq finalına, son cümləsinə qədər faciəvi notlar üzərində qurulur. Bu xüsusiyyət Azərbaycan dramaturgiyasında yaranan ilk faciə nümunələri üçün də xarakterdir. N.Vəzirovun «Müsibəti-Fəxrəddin» əsərinin əvvəlində qan ədavətilə alışıb yanan atasına oğlu Mahmud bəyin dediyi: «Ata, sən ki, belə başlamısan, bu yurdda bayquş ulayacaq» ifadəsi və Ə.Haqverdiyevin «Dağılan tifaq» əsərinin başlanğıcında Nəcəf bəyin dilindən verilən: «Dünya beş gündür, beşi də qara» sözlərilə başlanan məşhur monoloqu da məhz gələcək hadisələrin mahiyyətindən xəbər verən fəci xəbərdarlıqlardır. Faciələrdə fəci kolliziyanın necə qurulduğunu daha aydın təsəvvür etmək üçün təkcə Şekspirin deyil, bütünlükdə dünya faciə janrının tacı sayılan «Hamlet» əsərini, yığcam şəkildə nəzərdən keçirmək kifayətdir.

Klassik dünya faciələri kimi «Hamlet» də məşum, sarsıdıcı xəbərdarlıqla başlanır. Əziz atasının qəfil ölümü, anasının hələ üstündən bir ay keçməmiş kral taxt-tacını mənimsəmiş əmisinə ərə getməsi, yas məclisləri bitməmiş təntənəli toy məclisləri qurması gənc Danimarka şahzadəsi Hamleti ağır iztirablara düçar etmişdir. Elə bu vaxt o, gecələr, hərbi paltarda kral sarayının qarşısındakı meydanda zühur edən, görkəmi

kədər və qəzəb saçan atasının kölgəsi ilə qarşılaşır. Bu qayibanə görüş qüssə və hüzn içində olan Hamletin ürəyinə yeni, daha ağır bir zərbə endirir, onun bütün varlığını sarsıdır, alt-üst edir. Atasının kölgəsi ona indiyədək heç kimin xəbəri olmayan çox ağır və dəhşətli bir cinayətin sirrini açaraq deyir:

*«Əgər nəqil eyləsəm, hekayətimdən*
*İdrakın sarsılar, qanın da donar.*
*Gözlərin ulduz tək öz halqasından*
*Çıxar, bir-birindən ayrılar saçın...*
*Sən bilməlisən ki, mehriban oğlum,*
*Məni çalan ilan, sənin atanın*
*Tacını geymişdir... Bəli, o özü!*
*O fəsad cövhəri, alçaq, zinakar.*
*Saxta bir nəzakət, bir hiyləylə o,*
*Mənim çox sevdiyim kraliçanı*
*Çirkab yatağına çəkib apardı...*
*Dəhşətlidir, bu dəhşət! Əgər sən mənim*
*Oğlumsansa, eşit, bu cinayətin*
*Al, al qisasını, mehriban oğlum.*
*Qoyma Danimarka krallığının*
*Yatağı yurd olsun əxlaqsızlığa.*
*Əlvida! Əlvida! Gedirəm, vaxtdır!*
*Dan yeri ağarır, açılır səhər.*
*Açılır fəlakət, dəhşət səhəri!..»*

«Açılır fəlakət, dəhşət səhəri!..» *sözləri* qeybdən, ruhlar aləmindən gələn məşum xəbərdarlıqdır. Əsil faciənin özülü də buradan qoyulur. Doğrudan da, «Beyin kitabına mən yalnız sənin əmrini yazıram. Əmin ol buna» – deyərək atasının ruhu qarşısında əbədi sədaqət andı içən Hamleti bu andan başlayaraq ömrünün sonuna qədər, «Ölüm, ya olum» kimi həlli son dərəcə müşkül olan fəlsəfi suallar qarşısında qoyur, həyatını ağır əzab, iztirab, sonsuz kədər və mənəvi sarsıntılar girdabına salır, onun insanlıq, bəşəri ləyaqət haqqındakı şübhələrini son həddə çatdırır. O, mənliyini sarsıdan, şüurunu zəhərləyən, qəlbini, ürəyini deşən, qana döndərən bu şübhələrdən xilas olmaq üçün çırpınır, yollar axtarır, hətta üz-üzə mübarizə aparmağın, sözünü açıq deməyin mümkün olmadığını görəndə

*Mən burda durmuşam tam hərəkətsiz.*
*Ey fikrim, ey ruhum, durma qan al, qan,*
*Ya öl! Ya qalıb çıx vuruşmalardan.*

«Hamlet» əsəri bütün faciələrdə olduğu kimi, bədbəxt sonluqla, qəhrəmanın ölümü ilə başa çatır. Hamlet əsas rəqiblərindən intiqam alsa da, nəticədə özü də məhv olur. Lakin onun ölümü son nəfəsə qədər uğrunda mübarizə apardığı böyük ali ideallanın ölümü demək deyildir.

Əksinə, bu ölüm yüksək bəşəri ideala, onun təsdiqi və təntənəsinə xidmət etdiyi üçün böyük fədakarlıq və qəhrəmanlıq nümunəsinə çevrilir. Nizami Gəncəvi «Xosrov və Şirin» əsərində Xosrovun ölümündən sonra onun cənazəsi üstündə intihar edən Şirinin ölümünü belə alqışlayır:

***Əhsən bü ölümə, əhsən Şirinə,***
***Öldürən Şirinə, ölən Şirinə!***

Adətən, kədər, hüzn əlaməti olan ölümə əhsən deməzlər. Ancaq biz Nizaminin dediyi «əhsən» sözünün çox təbii qəbul edir, hətta alqışlayırıq. Çünki Şirinin ölümü fədakarlıq nümunəsi, ləyaqət və böyük, ülvi bir məhəbbət naminə olan bir ölüm idi. Hamletin ölümü də məhz belə əhsənə və alqışa layiq bir ölümdür. Ona görə belə ölümlər oxucunu, tamaşaçını sarsıdır, düşündürür, onlarda da böyük ideallar naminə mübarizə ruhu, əzmi tərbiyə edir.

Hamletin özü də dünyadan bu inamla, bu ümidlə gedir. O, ölüm ayağında yaxın dostu, sirdaşı Horatsiodan xahiş edir ki, onun haqqındakı həqiqəti, hansı amal uğrunda mübarizə apardığını, həlak olduğunu açıb hamıya söyləsin, qoy gələcək nəsillər onun acınacaqlı taleyindən ibrət və nümunə götürsünlər. Hamletin bir faciə qəhrəmanı kimi böyüklüyü və əzəməti bundadır ki, o, cismən ölsə də, mənən, ruhən özünə əbədi ölməzlik heykəli qoyub getmişdir. Bu heykəl əsrlər boyu insanların qəlbində yaşayıb, ucalıb və bu gün də yaşayır, ucalır.

Ədəbiyyat tarixində müsbət qəhrəmanlı faciələrlə yanaşı mənfi qəhrəmanlı faciələr də vardır. (Məsələn: «Maqbet», «III Riçard», «Ağa Məhəmməd şah Qacar» və s.). Bununla yanaşı,

bəzi faciələrə qəhrəmanın apardığı mübarizənin mahiyyətinə və xarakterinə görə fəci səhv («Otello», «Dağılan tifaq», «Nadir şah» və s.) və fəci günah («Maqbet», «Ağa Məhəmməd şah Qacar» və s.) faciələri də deyilir.

**Komediya** – Hadisələri və obrazları daha çox komik planda, satirik gülüşün müşayiətilə təsvir edən dram əsərlərinə komediya deyilir. Hərgah faciədə müsbət idealın daşıyıcısı olan əsas qəhrəmanın mübarizəsi məğlubiyyətlə, ölümlə bitirsə, komediyada qəbahət və eybəcərliyin timsalı olan mənfi qəhrəmanın ifşası və gülünc vəziyyətə düşməsilə başa çatır.

Komediya yunan sözüdür. Onun tərkibini təşkil edən komos – şən nəğmə, oxuyan gənclərin yığıncağı, ode – isə nəğmə mənalarını ifadə edir. Şərq ədəbiyyatında komediyaya həm də **məzhəkə** deyilir. Ərəb dilindən götürülmüş bu sözün mənası isə gülməli söz, əhvalat və ya gülməli hərəkət deməkdir.

Bədii yaradıcılığın mahiyyətini və poetik xüsusiyyətlərini dərindən bilən Aristotel bu janra tərif verərkən deyirdi ki: «Komediya bizdən aşağıda dayanan pis adamların əks etdirilməsidir, amma bunu tam qəbahət mənasında yox, o mənada başa düşmək lazımdır ki, gülməli özü də eybəcərliyin bir hissəsidir». Bu isə o deməkdir ki, komediyanın mövzusu və ictimai-əxlaqi məramı həyatda, insanların varlığında, əməllərində müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif formalarda təzahür edən və cəmiyyətin inkişafını geri çəkən mənəvi qəbahətləri, eybəcərliyi açıb göstərmək, tənqid və ifşa etməkdən ibarətdir.

Komediyada ictimai-estetik ideal, müəllif qayəsi müsbət qəhrəmanlı əsərlərdən fərqli olaraq, daha çox mənfi tiplər və satirik gülüş vasitəsilə açılır, ifadə olunur. Bu isə bədii yaradıcılıqda çox çətin və mürəkkəb bir prosesdir. Burada, ilk növbədə, yazıçının ictimai mövqeyi, bədii məramı, daha doğrusu, tendensiyası aydın olmalıdır. O, təsvir prosesində eybəcərliyin eybəcər olduğunu açmaq, bu eybəcərliyin ifşasından doğan müsbət idealı tam və dəqiq şəkildə oxucuya (tamaşaçıya) çatdırmaq, cəmiyyətdə, insanların həyatında baş verən proseslərin mənfi və mütərəqqi cəhətlərini bir-birindən ayırmaq, xeyirlə-şərin, pislə-yaxşının, fəzilətlə rəzalətin mənasını, bəşəri mahiyyətini düzgün aydınlaşdırmaq, dərk etmək bacarığına malik olduğunu göstərməlidir. Təsadüfi

deyildir ki, vaxtilə böyük fransız nəzəriyyəçisi Bualo bu məsələdən danışarkən komediya yazan müəlliflərə müraciətlə deyirdi: «Əgər siz komediyada şöhrət qazanmaq istəyirsinizsə, təbiəti özünüz üçün məsləhətçi seçin, onun dediklərinə qulaq asın. Yalnız insanların qəlbinə dərindən nüfuz etməyi, onların daxili aləmindəki sirləri dərk etməyi bacaran, insanlardakı qəribəlikləri duyan, israfçını, tənbəli, sarsaq ədabazı və qoca qısqancı ayırd edən sənətkar onların surətlərini də səhnədə yaradıb, bütün hiyləgər işləri və danışıqları ilə birlikdə bizə göstərə bilər».

Komediya da faciə və başqa bədii əsərlər kimi insanların mənəvi-əxlaqi təkamülünə, estetik tərbiyəsinə xidmət edir, onlarda həyatda mövcud olan naqis hallara, qeyri-insani münasibətlərə, yaramaz əməllərə, rəzalətə, düşkünlüyə, eybəcərliyə qarşı ikrah və nifrət hissi oyadır. Komediya yazan dramaturqlar buna cəmiyyətdə və ictimai mühitdəki qəbahətləri, yaramaz əməlləri tənqid hədəfinə çevirmək, islah, ifşa və rüsvay etmək yolu ilə nail olurlar. Burada ibrətamiz nəticə, insanları mənəvi təmizliyə, özünü dərkə, əqli mühakiməyə və yüksək duyğulara, ali hisslərə çağırış əsas yer tutur, bədii gülüş və komizmin müxtəlif ifadə vasitələri ön plana keçir, ideyanın, ictimai idealın açılmasında əsas amilə çevrilir. «Komediyanın insanda oyatdığı təsir ali olan və ali olmayan duyğuların cəmindən yaranır; həm də burada adətən ali duyğu üstün gəlir. Bu üstünlük bəzən o qədər güclü olur ki, ali olmayan təsiri tamam unutdurur. Bu proses gülüşlə ifadə olunur. Komiklikdə də bizə xoş gəlməyən həyatın eybəcər təzahürləridir; xoşa gələn isə bunu başa düşməyimiz, eybəcərliyin eybəcər olduğun dərk etməyimizdir. Biz eybəcərliyə gülməklə onun fövqündə dururuq» (N.Q.Çernışevski)

Komediyalarda mənfi tipləri ifşa etmək üçün bədii-satirik gülüşün müxtəlif forma və növlərindən, rəngarəng ifadə çalarlarından (satira, kinayə, sarkazm, acı qəhqəhə, yumor, rişxənd, ələ salma, zarafat və s.) istifadə olunur. Bu gülüş əksər hallarda tiplərin dünyagörüşü, mənəvi aləmi, ağlı, idrakı ilə onların iddiaları, real imkanları arasındakı təzaddan, uyğunsuzluqdan doğur, daha çox özünü ifşa xarakteri daşıyır. Tiplərin bu yolla ifşasına Ü.Hacıbəyovun «O olmasın, bu

olsun» komediyasındakı Məşədi İbad obrazı nümunəvi misaldır. Pulun gücü ilə Rüstəm bəyin on beş yaşlı qızı madmuazel Gülnazı almaq iddiasına düşmüş Məşədi İbad qocadır. Lakin o özünü «min buğuburma cavandan» üstün tutur, ona qoca deyənlərə qəti etirazını bildirir: «A kişi, bircə mən bilmirəm ki, camaat mənim harama qoca deyir! Vallah görükür ki, xalqın gözü pis görür... Qoca odur ki, dişləri olmaya, gözləri görməyə, qulaqları eşitməyə, özu də yerindən tərpənə bilməyə; mən ki, əlhəmdülillah, quş kimiyəm. Maşallah deyim ki, göz dəyməsin. Özüm də əlli yaşım ya ola, ya olmaya... İnsanın zahiri nə qədər çirkin olsa, batini bir o qədər gözəl olar. Məsəl var ki, deyərlər: O olmasın, bu olsun. Əlbəttə, nə zərəri vardır, cavanlıq olmasın, pul olsun. Pul elə şeydir ki, qocanı cavan eylər və pulsuzluq da cavanı qoca eylər».

Məşədi İbad sir-sifətdən eybəcərdir, çirkindir, əsərdəki obrazlardan birinin dediyi kimi «lap aranqutan meymununa» oxşayır. Ancaq o özünü sağlam, yaraşıqlı, eyibsiz gözəl hesab edir. Onun nəzərində kimin çoxlu pulu varsa o, hansı vəziyyətdə olursa-olsun, bütün məqamlarda həm cavan, həm də gözəldir: «Türkdə bir məsəl var: deyərlər ki, hər gözəlin bir eybi olar. Qonaqlar bu evdə olanda mən o biri otaqda səhərdən bəri fikirdə idim ki, ayə, mənim eybim nədir? İndii bilmişəm ki, mənim bir eybim varsa, o da eyibsizliyimdir. Hərçənd bu çox nazik mətləbdir, amma həqiqətdə də belədir ki, var. Hərgah mənim bir dənə eybim olsaydı, xalq deyərdi ki, zərər yoxdur, hər gözəlin bir eybi olar. Amma indi mənim heç bir eybim yoxdur. Ona görə də heç kim mənə gözəl demir. Bütün məsələ bundadır. Vəssalam...»

Məşədi İbad kobud, nadan, savadsızdır. Lakin o, alış-verişlə bağlı, təhrif olunmuş formada (işto, bajaluska, menşi, nelza) bir-iki rus sözlərini bildiyinə və xüsusilə tarix-nadir kitabını yarıya qədər oxuduğuna görə özünü hamıdan savadlı, bilikli, «obrazovannı» hesab edir, hər yerdə bununla öyünür. Məsələn, Rüstəm bəyin evində təşkil olunmuş kef məclisində o, qəliz, anlaşılmaz İstanbul ləhcəsində kəkələyən Rza bəyə deyir: «O qədər qəliz danışırsan ki, bilmək olmur nə deyirsən. Mənim özüm tarix-nadir kitabını yarısına qədər oxumuşam, ona görə hikmət elmindən yaxşı biliyim var, amma sənin dilini

anlamıram. Bu bisavadlar neyləsin?» Göründüyü kimi Məşədi İbad bütün hərəkət və ədaları ilə özü-öz xarakterini, daxili aləmini açıb ifşa etdiyinə, özü-özünü tam gülünc vəziyyətdə qoyduğuna görə burada kənardan müdaxiləyə, əlavə şərhə ehtiyac qalmır.

Komediyaların elə nümunələri də vardır ki, orada əsas tənqid hədəfi olan mənfi tiplər daha çox onlardan ağıl, idrak, mənəviyyatca yüksəkdə dayanan, cəhalətin, nadanlığın, tamahkarlığın törətdiyi ictimai-əxlaqı qəbahətləri, bəlaları görən və bunları dəyişdirməyə, islah etməyə çalışan müsbət obrazlar tərəfindən ifşa olunur. Bu tipli komediyalara A.S.Qrıboyedovun «Ağıldan bəla», M.F.Axundovun «Molla İbrahimxəlil kimyagər», C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» əsərlərini misal göstərmək olar.

«Kimyagər» komediyasının müsbət qəhrəmanı Hacı Nuru xarakterinə, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinə görə onu əhatə edən nadan «nuxulular» mühitindən qat-qat yüksəkdə duran ifşaçı bir obrazidır. O, tamahkar, tüfeyli, əməyə, zəhmətə xor baxan, asan yolla varlanmaq xəstəliyinə tutulmuş «nuxulular»ı islah etməyə, düşdükləri yanlış yoldan qaytarmağa çalışır. Fırıldaqçı Molla İbrahimxəlilin toruna düşmüş bu adamları gələcəkdə gözləyən acınacaqlı aqibəti, gülünc vəziyyəti əvvəlcədən duyduğu, gördüyü üçün onları dönə-dönə xəbərdar edir, boş xülyalardan, tamah və nəfsgirlikdən əl çəkməyə, yalan və saxta vədlərə uymamağa çağırır. O, «indi de görək, Molla İbrahimxəlildən gümüş almağa getməyi dəxi sən məsiləhət bilirsənmi?» - deyən «nuxulular»a qəti rədd cavabı verir: «Xeyir!.. Molla İbrahimxəlili mən görməmişəm, amma fərasət ilə bilirəm ki, haramzadalıq pəstəhası açıbdır... İksirin aləmdə vücudu yoxdur. Hər kəsin əməyi, zəhməti onun iksiridir».

«Nuxulular»ın onun tövsiyə və məsiləhətlərinə qulaq asmadığını görən Hacı Nuru xüsusi sənət və müəyyən mənsəb sahibi olan, ancaq saxtakarlığa, fırıldaqçılığa qurşanmış bu adamları cəsarətlə ifşa edir, onların bütün qəbahətlərini, qüsur və eyiblərini bir-bir üzlərinə oxuyur. Hacı Nurunun «bəs sən niyə öz sənətindən xoşgüzaran deyilsən? Qış tapsan yaz tapmazsan, yaz tapsan qış tapmazsan, sənin sözünlə, sənin hünərin, yəni şeir demək bəs görən bir böyük iksir olaydı» -

deyə ona müraciət edən «nuxulular»a verdiyi cavab daha dərin məna kəsb edir və satirik ifşanı daha kəskin həddə çatdırır: «Bəli, mənim hünərim filhəqiqə iksiridir. Amma necə ki, siz deyirsiniz, iksirə laməhalə başqa filizzat lazımdır ki, onun təsirini qəbul edə; habelə mənim hünərim üçün dəxi ərbabi-zövq və kamal və mərifət lazımdır ki, dediyim əşarın qədrin bilələr. Zamanı ki, mənim bəxtimdən həmşəhərlilərim də ki, sizsiniz, nə kamal var, nə ağıl var, nə beyin var; bu surətdə mənim hünərimdən nə fayda hasil olacaq, mənim şeirim nə məsrəfdir?»

Komediya janrının ən çətin və mürəkkəb formalarından biri tragikomediyadır. Belə əsərlərdə cəhalətin, ictimai geriliyin, mənəvi-əxlaqi qəbahətlərin tənqidi, satirik gülüş son dərəcə kəskin və amansız olur, hətta zülm və haqsızlıq üzərində qurulmuş cəmiyyətin, köhnə həyat tərzinin inkarı səviyyəsinə qalxır. Sənətdə faciəvilik və komiklik bir-birinə zidd, biri digərini inkar edən anlayışlar deyildir. Əksinə tragikomediyalarda fəci notlarla komizm, ifşaçı gülüş üzvi, dialektik vəhdət təşkil edir, çulğalaşır, biri digərini tamamlayır, eyni ideya, vahid ictimai-estetik mərama xidmət edir. Burada gülüşün çəkisi, məna yükü daha da artır, dərin əxlaqi-fəlsəfi mahiyyət kəsb edir, məzmununa böyük təəssüf hissi, vətəndaşlıq kədəri, göz yaşları hopur. Belə əsərlərə N.V.Qoqolun «Müfəttiş», C.Məmmədquluzadənin «Ölülər», «Dəli yığıncağı» komediyalarını nümunə göstərmək olar.

«Ölülər»də dramaturq müsəlman aləminin ən ağır dərdlərini, bu aləmi çürüdən, cəhalətə, nadanlığa, əqli-mənəvi geriliyə sürükləyən ictimai bəlaları, bütünlükdə bəşəri faciəsini ümumiləşdirmişdir. «Ölülər» həm milli, həm də bəşəri faciədir ki, komediya şəkilində meydana çıxması, daha doğrusu, ağır gülüş doğurması, tragikomik qəhrəman vasitəsilə ifadə olunması əsərin fəlsəfi mənasını nəinki dəyişdirmir, əksinə, onu daha da obyektivləşdirir. Çünki tərəqqiyə qarşı duran avamlıq, düşüncəyə qarşı meydan oxuyan düşüncəsizlik gülməli olduğu dərəcədə də ağlamalıdır; həm də söhbət böyük bir kütlədən, eldən, xalqdan gedəndə, gülüş ancaq göz yaşları içərisindən sızıb keçə bilər» (C.Cəfərov).

«Ölülər əsərinin ideyasını, müsbət idealını əks etdirən komik gülüşün bütün çeşidlərinə acı göz yaşları qarışmışdır. Bura-

da müsbət, mütərəqqi ideal addımbaşı dini sxolastikanın, feodal əxlaqının törətdiyi ağır faciələrlə qarşılaşır, dəhşətli hadisələrin, mənən ölmuş bir mühitin qaynağından keçərək əzablı, müsibətli yollarla irəliləməli olur. Burada, D.Didronun dediyi kimi dodaqlar gülür, gözlər isə həmişə ağlayır.

«Ölülər»dəki faciəvilik, tragik notlar təkcə onun əks etdirdiyi mövzu ilə deyil, həm də ayrı-ayrı obrazların, fərdlərin ictimai taleyi ilə bağlıdır. Bu cəhətdən komediyanın baş qəhrəmanı İsgəndərin həyatı daha xarakterdir. O, sözün əsil mənasında, tragikomik şəxsiyyətdir. Onun bir gözü gülür, digəri gözü isə ağlayır. İsgəndər ayıq, mübariz bir gənc olsa da, yenə də tarix səhnəsini xoşluqla tərk etmək istəməyən, ölərkən qanlara-qadalara səbəb olan köhnə dünyanın qurbanlarından biridir.

Ölülər aləminə, İsfahan lotusu Şeyx Nəsrullahın riyakar əməllərinə qəh-qəh çəkib gülən İsgəndər anası, bacısı ilə söhbətlərində, xüsusilə qəbristanlıq səhnəsində ölülərə xitabən nitq söyləyəndə daxilən dəyişir, ifadələrinə vətəndaşlıq kədəri, göz yaşları, fəci notlar qarışır.

Qəbristanlıqdakı monoloq göstərir ki, İsgəndərin qəlbində daxili əzabdan doğan çox böyük, çox ağır faciəli dərdlər, qayğılar yatır. Onun hər sözü, hər cümləsi cəhalətin, fanatizmin tərəfindən iyrənc, eybəcər, acınacaqlı bir vəziyyətə düşmüş «Ölülər» aləminin qaranlıq, dəhşətli guşələrinə işıq salır, ən dərin qatlarını üzə çıxardıb ifşa edir. Əsas məsələ odur ki, «Ölülər»dəki tragikomik gülüş, göz yaşları ilə yoğrulmuş fəlsəfi, bəşəri məzmunlu satirik pafos təkcə Hacı Həsən ağaları, Məşədi Orucları deyil, həm də onları miskin, acınacaqlı vəziyyətə salmış ictimai mühiti rüsvay və ittiham edir, artıq bu mühitin yaşamağa haqqı olmadığını, mənən ölü olduğunu açıb göstərir.

Komediyalarda süjet xətti komik situasiya və gülünc əhvalatlar üzərində qurulur, tənqid obyektinin hərtərəfli ifşasına və əsərdə təsvir olunan hadisələrin, mənfi tiplərin həm fərdi, həm də ictimai mahiyyətinin daha yaxşı açılmasına xidmət edir.

Komediya janrının ideya, məzmun və sənətkarlıq cəhətdən ən kamil nümunəsinə M.F.Axundovun məşhur «Hacı Qara» («Sərgüzəşti-mərdi-xəsis») əsərini misal göstərmək olar. Bu janrın poetik xüsusiyyətlərinə dünya standartları

səviyyəsində cavab verən «Hacı Qara» komediyası dramaturgiya tarixində seçilən, diqqətə layiq sənət incilərindən biridir. Bu əsərin yaxşı və üstün cəhəti odur ki, burada təsvir olunan hadisələrin mərkəzində adı xalq arasında zərb-məsələ çevrilmiş, həm fərdi, həm ictimai siması, xarakteri yüksək səviyyədə ümumiləşdirilmiş Hacı Qara kimi tipik obraz dayanır. Burada həm də ictimai, bəşəri məzmuna malik ifşaçı-satirik gülüş xalqımızın milli təfəkküründən, milli koloritindən qidalanaraq reallaşır, yüksək bədii məziyyətə çevrilir. Elə buna görə də Hacı Qara təkcə ümumi bəşəri bəla olan xəsisliyin timsalı deyil, həm də konkret milli zəminlə, tarixi şəraitlə bağlı olan tipik, orijinal Azərbaycan xəsisidir.

Əlamətdar cəhətlərdən biri də budur ki, «Hacı Qara» komediyasında konkret bir hadisə və ya problem deyil, demək olar ki, o dövrkü mövcud cəmiyyətin bütün təbəqə və zümrələrinin (bəy, tacir, kəndli, qadın, nökər, çar hakimləri, kazaklar və s.) həyatı bədii materiala çevrilmiş, geniş və hərtərəfli təsvir olunmuşdur. Bu təsvir sadəcə həyatı olduğu kimi təqdim etməklə kifayətlənmir, həm də onun ictimai məzmun və mahiyyətinə dərindən nüfuz edir, cəmiyyəti durğunluqda saxlayan, geri aparan bəlaları, qanun və qaydaları tənqidi təfəkkürün süzgəcindən keçirərək ifşaçı gülüşün hədəfinə çevirir, oxucunu bu bəlalardan xilas olmaq üçün əqli mühakiməyə, düşünməyə çağırır.

M.F.Axundov Hacı Qara obrazının bir mənfi tip kimi xarakterini dərindən açmaq, xəbis, iyrənc əməllərini hərtərfli ifşa etmək üçün tənqidi- satirik gülüşün bütün formalarından məharətlə istifadə etmişdir. Hacı Qara ifrat xəsisdir, yalançı, ikiüzlü, xəbis və riyakardır, simasız, şəxsiyyətsiz və qorxaqdır, daha doğrusu pula sitayiş etdiyinə görə bütün ali insanı keyfiyyətlərini itirmiş düşkün, rəzil, həm də artıq cəmiyyət üçün böyük bəlaya çevrilmiş bir tipdir. Bəşəri naqisliyin əsası olan belə mənfi xüsusiyyətlər isə tarix boyu komik gülüşün materialı, əsas tənqid hədəfi olmuşdur.

M.F.Axundov da məhz bu materialdan istifadə edərək dövrü üçün xarakter olan ictimai-əxlaqı qəbahətləri, eybəcər həyat tərzini ustalıqla ifşa etmiş, komediya janrının bədii

idrakın və fəlsəfi təfəkkürün məhsulu olan «Hacı Qara» kimi ölməz, klassik nümunəsini yaratmışdır.

Komediyalar janr etibarilə ictimai, ictimai satirik, tarixi, ailə-məişət, musiqili komediya və s. kimi növlərə bölünür. Bu növlərin hər biri bədii gülüşdən öz ictimai-əxlaqi məramına, spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun formada istifadə edir. Məlumdur ki, komediyanın xarakteri, ictimai mündəricəsi ən çox komikliyin məzmun və formasından asılı bir məsələdir. Bu cəhətdən dünya dramaturgiyası tarixində ifşaçı satirik gülüşün ən ciddi və kəskin formasından istifadə edən ictimai satirik komediya həm məzmun, həm də bədii siqlətinə görə seçilir və daha yüksəkdə dayanır. Təsadüfi deyildir ki, komediyanın Aristofan, Şekspir, Lope de Veqa, Molyer, Volter, Qoqol, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə kimi böyük korifeyləri bu növə, ictimai satirik komediyaya daha çox üstünlük vermişlər.

Dünya ədəbiyyatında klassik komediya janrının yaranma tarixi (eramızdan əvvəl V əsrdə) F.Engelsin «komediyanın atası» adlandırdığı yunan dramaturqu Aristofanın adı ilə bağlıdır. Sonralar, bu janr XVII əsrdə məşhur fransız komediyanəvisi Molyerin, XIX əsrdə isə tanınmış rus yazıçıları Qoqolun, Ostrovski və Çexovun yaradıcılığında həm ideya, məzmun, ictimai mündəricə, tipik obrazlar sisteminə, həm də sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə yeni, orijinal bədii keyfiyyətlərlə zənginləşmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında komediya janrının əsası böyük mütəfəkkir M.F.Axundovun 1850-ci ildə yazdığı «Molla İbrahimxəlil kimyagər» əsərilə qoyulmuşdur. Ədəbi-ictimai fikir tariximizdə yeni, orijinal bir hadisə olan M.F.Axundovun komediyaları ədəbiyyatımızda dram janrının gələcək inkişafı üçün sağlam bünövrə, möhkəm ədəbi zəmin yaratdı. Dramaturqlarımız bu dahi sənətkarın açdığı yolla gedərək, qısa bir müddətdə çox böyük yaradıcılıq nailiyyətləri əldə etdilər. Milli dramaturgiyamızı yeni janrlarla, xüsusilə facia və tarixi-romantik əsərlərlə zənginləşdirərək dünya dramaturgiyasının poetik tələbləri səviyyəsinə qaldırdılar. Təsadüfi deyildir ki, M.F.Axundov ənənələri əsasında yetişmiş, ədəbiyyatımız və mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətlər göstərmiş N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmməd-

quluzadə, H.Cavid, C.Cabbarlı, Ü.Hacıbəyov və b. mötəbər yazıçılarımızın adı və ədəbi fəaliyyətləri daha çox dramaturgiya ilə bağlı olmuş və onlar, hər şeydən əvvəl, bu janrın gözəl, klassik nümunələrini yaradan böyük sənətkarlar kimi tanınmışlar. Sonralar bu sənətkarların yolunu və yaradıcılıq ənənələrini ləyaqətlə davam etdirən S.Rəhman, M.İbrahimov, Ə.Məmmədxanlı, Ş.Qurbanov və b. yazıçılarımız dramaturgiyanın başqa növləri ilə yanaşı komediya janrında da maraqlı əsərlər yazmış və bu janrın mövzu dairəsini və poetik imkanlarını xeyli zənginləşdirmişlər.

**Dram** - Faciə və komediyaya nisbətən dram müstəqil olaraq çox sonralar, daha doğrusu, XVI-XVII əsrlərdə meydana gəlmiş, tədricən bu janrın xüsusi bir növü kimi formalaşmışdır. Dram janrı həm faciə, həm də komediya ilə sıx sintezdə yaransa da, onun özünəməxsus, spesifik qanun və tələbləri vardır.

Hegelin vaxtilə dram janrı haqqında söylədiyi fikirlərlə tam şərik olan V.Q.Belinski dramı faciə ilə komediya arasında duran, lakin öz-özlüyündə müstəqil bədii xüsusiyyətlərə malik bir növ hesab edirdi. O, dramaturgiyanın janr və növlərindən danışarkən yazırdı: «Dramatik poeziyanın faciə və komediya arasında orta mövqe tutan bir xüsusi növü də var: bu əsilində dram adlanan növüdür... Pitikanın (köhnə poetikanın - X.Ə.) cəfəng qanunları ilə deyil, həmişə öz yolu ilə, yaradıcılığın əbədi qanunları ilə hərəkət edən Şekspir faciə ilə komediya arasında orta mövqe tutacaq və epik dram adlandırıla biləcək xeyli əsər yazmışdır. Bu əsərlərdə faciəli xarakterlər və vəziyyətlər vardır (məsələn: «Venetsiya taciri»ndə olduğu kimi). Ancaq onların düyünü demək olar ki, həmişə xoşbəxt sonluqla nəticələnir, çünki onların mahiyyətinin faciəli qəzaya ehtiyacı yoxdur. Dramın qəhrəmanı həyatın özü olmalıdır. Lakin dram epik xarakterinə baxmayaraq, forma etibarı ilə yüksək dərəcədə dramatik olmalıdır».

Buradan aydın olur ki, dramda faciə və komediyadan fərqli olaraq, hadisələrin inkişafı və xarakterlərin mübarizəsi əsasən xoşbəxt sonluqla tamamlanır. Dramda dramatik situasiya və kəskin mübarizə xətti əsasdır. Əsərin ideyası, ictimai məzmununu, obrazların xarakteri, daxili aləmləri, əqidə

və əməlləri də bu situasiya və mübarizədə açılır, reallaşır. Dramda, faciədə olduğu kimi baş qəhrəmanın mübarizəsi və hadisələrin inkişafı ruhu böhranla, partlayışla bitmir, burada xalqın, müəyyən ictimai qüvvələrin təmsilçisi olan qəhrəman öz hüququ, istək və arzuları uğrunda mübarizədə çətin, ziddiyyətli dramatik mərhələlərdən keçsə də, nəhayət, qələbə çalır. Əsər çox vaxt ədalətin, xeyirxahlığın, mütərəqqi fikir və meyillərin qələbəsi, təntənəsilə bitir.

Azərbaycan dramaturgiyası tarixində dram növünün əsası N.Nərimanovun «Şamdan bəy», N.Vəzirovun «Pəhləvani-zəmanə», «Keçmişdə qaçaqlar», «Nə əkərsən, onu biçərsən» kimi əsərlərlə qoyulsa da, bu janrın poetik prinsiplərinə tam və hərtərəfli cavab verən kamil nümunələr C.Cabbarlı yaradıcılığında meydana gəlmişdir. Dram əsərlərinin faciə ilə komediya arasında dayandığını sübut edən əsas xüsusiyyətlərdən biri odur ki, burada fəci notlarla gərgin, dramatik səhnələrlə şən, gülməli, komik epizodlar vəhdətdə verilir, yeri gələndə biri digərini əvəz edir. Belə bir vəziyyət janr qarşılığından deyil, janrların daxili sintezindən doğduğu üçün dramın bədii estetik təsirini, emosionallığını daha da artırır, hadisələrin və obrazların daha yaxşı açılmasına, tamamlanmasına kömək edir. Bu cəhətdən C.Cabbarlının «Sevil» «Almas», «Yaşar» dramları daha xarakterikdir.

Dram janrının spesifik xüsusiyyətlərini daha aydın təsəvvür etmək üçün bu janrın ən yaxşı nümunələrindən biri olan «Almas» pyesinə ötəri nəzər salaq. Əsərin baş qəhrəmanı Almas uzaq, ucqar və geri qalmış kəndlərdən birinə müəllim işləməyə gedir. Hələ çox gənc olmağına baxmayaraq, o, öz hüquq və ləyaqətini yaxşı bilən, qabaqcıl, mütərəqqi ideyalarla yaşayan bütöv təbiətdə, mübriz xarakterə malik bir qızdır. O, sakini olduğu kəndin ictimai-mədəni həyatında yaxından iştirak etmək, köhnə simasını dəyişdirmək, dərs dediyi məktəbdə təhsilin, tərbiyənin səviyyəsini yüksəltmək kimi gözəl arzularla yaşayır, bunu özünün vətəndaşlıq borcu hesab edir: «Mən özüm bu kənddənəm, getmişəm oxumuşam, yenə də qayıdıb bu kəndə, sizin aranıza gəlmişəm. İndi burada mən bir dərs deyənəm, bir də vətəndaş. Biz razı olmamalıyıq ki, başqa

kəndlər tərəqqi edib varlandığı halda, bizim kəndimiz geridə qalsın» - deyir.

Almas gələcəyə böyük ümidlər bəsiləyir, hələ də köhnə təfəkkür tərzilə yaşayan «çullu», «yamaqlı» kəndlərinin tezliklə inkişaf edəcəyinə, varlı, mədəni bir kəndə çevriləcəyinə ürəkdən inanır. O, gündən-günə dəyişən, yeniliyə can atan gənclərə, dərs dediyi şagirdlərə iftixarla baxaraq deyir: «Qoy bir-iki il də keçsin, onlar böyüsünlər, onda bütün kənd başqalaşacaq. Sağlam gülüş kəndin bütün həyatını yeni bir sevinclə güldürəcəkdir. Köhnəliyə elə bir divan tutacaqlar ki, gəl görəsən».

Ancaq Almaz fəaliyyətə başladığı ilk günlərdən kəndin keçmiş sahibi, hampası, hiyləgər Hacı Əhməd, onun əlaltıları olan Ocaqqulu, kənd soveti sədri Baloğlan, ikiüzlü, simasız Şərif və xüsusilə, dəqiqədə bir «qurban olam Məhəmmədin şəriətinə, canım o kişi yaxşı bilirmiş ki, bu arvadlar necə nüsxədirlər» - deyən mühafizəkar, köhnəpərəst, qadın azadlığının, təhsil və tərbiyə işində hər cür yeniliyin, mütərəqqi islahatların düşməni olan məktəb direktoru Mirzə Səməndər kimi köhnə, mürtəce fikirli tiplərlə üz-üzə dayanmalı olur.

Əsərdə hadisələrin və obrazların inkişafına xüsusi təkan verən, onları hərəkətə gətirən, barışmaz qütblərə bölən kəskin dramatik münaqişə, konflikt də buradan başlanır. Artıq qarşı-qarşıya dayanan qüvvələr açıq, amansız mübarizəyə keçirlər. Bunu düşdüyü vəziyyətin həddindən artıq ağır olduğunu başa düşən Almasın özü də etiraf edir: «Qulaq asın, kəndimizin mötəbər adamları! İndii mən sizi çox gözəl anlayıram. Bu vaxtadək mən kənddə azadlığa, yeniliyə, mədəniyyətə düşmən adamlar olacağına bir o qədər də inanmırdım, bax, bu sağ əlimdən dəyən ilk daş mənə böyük tarixi dərs verdi. Mən ilk dəfə olaraq qarşımda əsil düşməni, onun iti dırnaqlarını, bərəlmiş gözlərini, qıcırdayan dişlərini gördüm».

Bununla da Almasın yenilik və ictimai tərəqqi uğrunda başladığı mübarizə çox çətin, mürəkkəb və qorxulu bir mərhələyə qədəm qoyur. Ona qarşı hər tərəfdən böhtan, şantaj, iftira kompaniyası başlanır, hətta ölümlə hədəlyirlər. Lakin Almas çox çətin bir vəziyyətə düşdüyünə baxmayaraq, əyilmir, ona qarşı yönəlmiş bütün təzyiqlərə əzmlə, mətanətlə sinə gərir. Xeyirxah işlərindən, əməllərindən, ictimai dirçəliş və tərəqqi

uğrunda apardığı mübarizədən heç vaxt dönməyəcəyinə and içən Almas ona kənddən çıxıb getməyi təklif edən nişanlısına deyir: «Mən səni anlamıram, Camal. Bu, məncə, ictimai bir əxlaqsızlıqdır. Mən ölkəmin tam hüquqlu bir vətəndaşıyam. Söz verdim, vəzifə götürdüm, qurtardı».

Beləliklə, daxilən çox ağır əzab və iztirablara düçar olsa da, qarşısına çıxan bütün imtahanlardan ləyaqətlə çıxan Almas əsərin finalında həm ağlının, iradəsinin, həm də yenilik tərəfdarı olan mütərəqqi qüvvələrin köməyilə ona qarşı çıxan irticanın üzərində qələbə çalır və hadisələr müsbət sonluqla bitir.

Yaxşı cəhət budur ki, «Almas» pyesində olduqca gərgin, dramatik xətlə, fəci məzmun kəsb edən hadisələrlə yanaşı, mənfi tipləri öz hərəkət və danışıqları ilə yerli-yerində ifşa edən mənalı gülüşə, komik səhnələrə də geniş yer verilmişdir. Bu bir daha onu göstərir ki, «Almas» əsəri dram janrının tələblərinə tam və hərtərəfli cavab verən kamil sənət nümunələrindən biridir.

Dramlar faciə və komediyalar kimi həm mənzum, həm də mənsur şəkildə yazıla bilər. Dram janrının tarixi dram, ictimai-məişət dramı, ailə dramı, lirik, romantik drama və s. kimi növləri vardır. Azərbaycan ədəbiyyatında C.Cabbarlı ilə yanaşı H.Cavid, S.Vurğun, M.İbrahimov M.Hüseyn, İ.Əfəndiyev, B.Vahabzadə və başqa yazıçılarımız da bu janrın gözəl nümunələrini yaratmışlar.

Dramaturgiya növünə daxil olan melodrama, opera, balet, vodovil, fars, ssenari kimi janrlar müəyyən spesifik xüsusiyyətlərə malik olsalar da, daha çox faciə, komediya, dram kimi baş, aparıcı janrların əsasında yaranıb formalaşmışdır və onlar bu və ya başqa dərəcədə bu ana janrların bədii prinsiplərindən, poetik qanun və normalarından bəhrələnərək inkişaf etmişdir.

## BƏDİİ ƏDƏBİYYATDA GÜLÜŞ

Gülüş – insan təbiətinin ən ali, bəşəri keyfiyyətlərindən biridir. İnsanlar bütün həyatları boyu ailədə, məişətdə, məclislərdə, hətta rəsmi yığıncaqlarda belə həmişə, onlara xüsusi sevinc, fərəh bəxş edən gülüşdən, yumor hissindən bol-bol istifadə etmişlər. Gülüşün bu forması, müəyyən əxlaqi-tərbiyəvi məna daşısa da, adi, sadə gülüş sayılır. Sənətdə, bədii yaradıcılıqda isə gülüş, komizm poetik idrakın məhsulu, dərin ictimai-fəlsəfi məzmun daşıyan məfkurə, estetik kateqoriyadır. Bu gülüş insanlara ancaq sevinc, fərəh bəxş etməklə bitmir, həm də onların qəlbinə, təfəkkürünə işıq salır, bəsarət gözünü açır, onlara haqqın, ədalətin, xeyirxahlığın, ləyaqət hissinin, mənəvi paklığın nə olduğunu başa salır, onlarda zülmə, haqsızlığa, cəhalətə, nadanlığa, cəmiyyəti alçaldan, rüsvay edən anlayış və qəbahətlərə qarşı nifrət oyadır, mübarizə əzmi tərbiyə edir, bütünlükdə bəşəri ideallara xidmət edir.

Böyük sənətkarların yaradıcılığında bədii gülüş, sözün əsil mənasında, yazıçının ideyasını, ictimai-estetik məramını təmsil edən, öz varlığında daşıyan müsbət obraza, qəhrəmana çevrilir. N.V.Qoqol «Müfəttiş» əsərinin ilk tamaşasından sonra başlanan əsassız mübahisələrə münasibət bildirərkən bu məsələyə xüsusi toxunaraq deyirdi: «Çox təəssüf edirəm ki, mənim komediyamda olan namuslu şəxsi heç kim görməmişdir. Bəli, mənim komediyamda əvvəldən axıra qədər iştirak edən bir namuslu, nəcib şəxs var idi. Bu namuslu, nəcib şəxs gülüş idi... Gülüş çoxlarının düşündüyündən daha dərin və mənalıdır. Mən o gülüşü demirəm ki, əsəbi təbiətdən, ruhun zəhərli, xəstə vəziyyətindən doğur; mən həm də o gülüşü demirəm ki, yüngüldü, insanların dəbdəbəli əyləncələrinə və kefinə xidmət edir; mən o gülüşü deyirəm ki, bütünlüklə insanın nurlu təbiətindən doğur, insanın işıqlı varlığından baş qaldırıb üzə çıxır, çünki onun mənbəyində elə bir əbədi çeşmə çağlayır ki, o həmişə varlığın qüsurlarını yuyub təmizləyir, onun mənasını dərinləşdirir, daha aydın, gözdən qaça biləcək hər şeyi daha qabarıq görünməyə məcbur edir; mən o gülüşü deyirəm ki, onun

hər şeyə nüfuz edən gücü olmasaydı, həyatdakı xırdalıqlar və boş mənasızlıq insanı bu qədər qorxuya salmazdı».

Bədii gülüş **satira və yumor** kimi növlərə bölünür. Bunlar tənqidin xarakterinə və mahiyyətinə görə bir-birindən ayrılsalar da, hər ikisi insanların intibahına, mənəvi təkamülünə xidmət edən vahid estetik marama xidmət edir.

Satira ifşaçısı, tənqidi gülüşün kəskin və yüksək növüdür. Onun kinayə, sarkazm (öldürücü gülüş), məsxərə, rişxənd, ələsalma və s. kimi müxtəlif formaları vardır. Sənətkarlar inkişafa, tərəqqiyə mane olan cəhalətə, zehni-mənəvi geriliyə rəvac verən ictimai bəlaları, əxlaqi qəbahətləri tənqid edərkən satiradan, onun ən yüksək forması sayılan ifşaçı gülüşdən daha çox istifadə edirlər. Ümumiyyətlə, real həyatdan və xalq təfəkküründən qidalanıb meydana çıxan satirik gülüş həmişə sənətkarların əlində ali marama, böyük ideallara xidmət edən kəskin ictimai-siyasi mübarizə silahı olmuşdur. Cəmiyyətin, məişətin, mənəvi həyatın bütün sahələrinə nüfuz edən, köhnə həyatın, köləlik və istismar dünyasının ən qaranlıq guşələrini açıb göstərən, onun çirkin, eybəcər təbiətini üzə çıxardan satirik gülüşün tənqid hədəfləri saysız-hesabsız, təsir dairəsi isə olduqca genişdir.

Satiranın gücünü, ifşaçı mahiyyətini yüksək qiymətləndirən A.İ.Gertsen Volterin gülüşünü köhnə anlayışları vurub dağıdan, yandırıb külə döndərən ildırıma bənzədirdi. Bu mənada satirik gülüşün ictimai çəkisi, tərbiyəvi gücü, qüdrəti son dərəcə böyük və əvəzsizdir. Ancaq onu da yadda saxlamaq lazımdır ki, bu gülüşün ictimai funksiyası qüdrəti heç də yeniliyə düşmən olan qüvvələrin ifşa və tənqidilə bitmir. O həm də N.Q.Çernışevskinin dediyi kimi: «eybəcərliyin eybəcər olduğunu dərk etdirən», ona qarşı nifrət, mübarizə hissi oyadan fənalığı təkləyən, tərkisilah edən bir gülüşdür. Bu gülüş öz nikbin, humanist məzmununa, bəşəri mahiyyətinə görə həmişə, hər yerdə tənqid atəşinə tutduğu hədəfdən, qanun və qaydalardan, qüsur və nöqsanlardan qat-qat yüksəkdə durur, mütərəqqi fikirlərin, ideyaların tribunasına çevrilir. Həyatın, ictimai varlığın ən eybəcər, ən iyrənc cəhətlərini ifşa edərkən belə öz işıqlı, nurlu təbiətini qoruyub saxlayır.

Satiranın məzmunu, ictimai kəsəri onun tənqid hədəfinə çevirdiyi mövzudan, həyat materialından doğur. Bu isə yazıçıdan həyatı düzgün əks etdirmək bacarığı ilə bərabər tənqidi təfəkkür tələb edir. Daha doğrusu: «Satiranın həqiqi satira olması, qarşıya qoyduğu məqsədə çatması üçün birinci, yaradıcının istiqamət aldığı idealı duyması, ikinci, əleyhinə getdiyi məsələni tam dərk etməsi lazımdır». (İ.Şedrin).

Satiranın üstün, qüdrətli cəhətlərindən biri də budur ki, o, ədalətsizliyin, özbaşınalığın, dərəbəyliyin baş alıb getdiyi bir mühitdə, cəmiyyətdə hüquqi qanunların görmədiyi və ya görmək istəmədiyi bir işi – yəni haqqın, ədalətin müdafiəsi işini öz üzərinə götürür, onu ləyaqətlə həyata keçirir. A.S.Puşkinin düzgün və sərrast ifadəsilə desək: «Qanunların qılıncı işləməyən yerdə satiranın qılıncı iş görür». N.A.Dobrolyubov bu fikri daha geniş şərh edərək yazırdı: «Yaramazlıqların heç də hamısını qanun açıb göstərə bilməz. Qanun yaramaz xislətli insanın mənəvi pozğunluğunu deyil, cinayəti və pis əməli cəzalandırır. Bu, qanunların və cəzanın dairəsindən kənarda qalan bir şərdir, ona görə həmin şər satira vasitəsilə aşkar və rüsvay edilməlidir. Nəhayət, qanunların özü heç vaxt mükəmməl ola bilmir, indiki halda onlar müəyyən şərti məndəricəyə malikdir və zaman keçdikcə şəraitin tələblərilə əlaqədar olaraq dəyişməlidirlər. Satira eybəcərliyi ifşa edərkən onun qanunun hansı maddəsinə uyğun gəlib-gəlmədiyinə deyil, satirikin qəlbində qərar tutmuş hər hansı mənəvi ideala nə dərəcədə zidd olduğuna fikir verməlidir».

Bu xüsusiyyət, yəni qanundan kənarda qalan, qanunların əli çatmayan ictimai bəlaları, rəzalət və eybəcərliyi ifşa cəhətdən rus ədəbiyyatında S.Şedrinin N.V.Qoqolun, A.P.Çexovun yaradıcılığı, Azərbaycan ədəbiyyatında M.Ə.Sabirin satiraları, C.Məmmədquluzadənin «Ölülər», «Dəli yığıncağı» komediyaları, nəşr etdirdiyi «Mola Nəsrəddin» jurnalı, Ə.Haqverdiyevin «Xortdanın cəhənnəm məktubları» əsəri və «Marallarım» silsilə hekayələri yüksəkdə dayanır. Bu böyük sənətkarlar tənqidi gülüşün bütün növ və çalarlarından, xüsusilə satiradan, onun ən yüksək forması olan kinayədən, sarkazmdan geniş istifadə etmişlər. Bu cəhətdən «Ölülər» əsərində İsgəndərin gülüşü çox məşhurdur.

Cəhalətə, nadanlığa, bütünlükdə «Ölülər» dünyasına dərin nifrət bəsiləyən İsgəndərin gülüşü amansız, barışmaz olsa da, yekrəng deyildir. Düşdüyü vəziyyətə, şəraitə görə onun səsi, ahəngi, tənqidi, ifşaçı məramı tez-tez dəyişir, rəngdən-rəngə, haldan-hala keçir. Bu gülüş dosta da, düşmənə də eyni dərəcədə güclü təsir göstərir. Heç kim onun yanından laqeydliklə keçə bilmir. İsgəndərin gülüşü gah güclənən, hər şeyi yandırıb külə döndərən, gah da sakit-sakit yanan, ətrafına istilik yayan, işıq, şölə saçan bir alova bənzəyir. Bütünlükdə yeniliyə, tərəqqiyə, mənəvi intibaha xidmət edən bu gülüşün mübarizə vasitələri onun tənqid hədəfləri qədər müxtəlifdir.

İsgəndər hamıya, onu əhatə edən mühitin bütün təbəqələrinə gülür. O, Kərbəlayi Fətullahın «dirildiyini» eşidəndə dərin həyəcan keçirdən, təşvişə, əl-ayağa düşən nadan fanatikləri də, simasız burjua ziyalılarını da, «İsfahan lotusu» Şeyx Nəsrullahı da acı qəhqəhələrlə, kəskin satirik gülüşlə qarşılayır. Lakin bu gülüş, həmişə, hər yerdə eyni məzmun, eyni məqsəd ifadə etmir. İsgəndər «Ölülər» mühitinin nümayəndələri olan, nadanlıqları üzündən ömürləri boyu aldanan Hacı Həsənləri, Mir Bağır ağaları, Məşədi Orucları ifşa edərkən onun gülüşündə qəzəblə, nifrətlə yanaşı təəssüf hissi, paslanmış şüurları hərəkətə gətirmək, oyatmaq meyli hakimdir. Burada güzəşt, mərhəmət olmasa da, büsbütün inkar da yoxdur.

Belə bir vəziyyətlə daha çox əsərin əvvəllərində, şeyx Nəsrullahın gəlişi təsvir olunan səhnələrdə qarşılaşırıq. Hadisələrin sonrakı mərhələsində, Hacı Həsənlərin, Məşədi Orucların əməlləri daha iyrənc, daha dəhşətli xarakter alanda İsgəndərin qəhqəhələrinə dərin vətəndaşlıq kədəri, ürək ağrısı, acı göz yaşları, fəci notlar qarışır. İndi onun gülüşündə tez-tez nalə, fəryad nidaları görünməyə başlayır.

Şeyx Nəsrullahla üz-üzə gəldikdə isə İsgəndərin gülüşü dərhal dəyişir, son dərəcə kəskin, amansız xarakter alır. Artıq burada təəssüf hissindən, qəlb ağrısından doğan fəryaddan, nalədən əsər-əlamət qalmır. Kinayə, qəzəb və nifrət son həddə çatır, sarkazma çevrilir, tamamilə inkar səviyyəsinə qalxır.

İsgəndərin gülüşü hüquqsuz, bədbəxt Nazlılara, Zeynəblərə, Kərbəlayi Fatmalara qarşı çevrildikdə onun mahiyyəti, məqsədi tamamilə başqalaşır. O, hücumdan, inkardan islaha,

tərbiyəyə keçir. Onun acı, kəskin, amansız xarakteri mərhəmətlə, qayğıkeşliklə əvəz olunur.

Tamamilə ifşaçı obraz olan İsgəndərin gülüşü dramaturqun ümumi ideyası ilə oxucu və tamaşaçının nifrəti, qəzəbilə birləşdiyi üçün dərin məzmuna, ifşaçı gücə, yüksək ictimai çəkiyə, mündəricəyə malikdir. Bu həqiqətən geniş xalq kütlələrinin şüurunu oyatmağa, onları cəhalətə, nadanlığa, mənəvi durğunluğa qarşı mübarizəyə qaldırmağa qadir olan inqilabi ideyalı bir gülüşdür. Elə buna görə də C.Məmmədquluzadə dərdlərinin ifadəçisi olan İsgəndərin gülüşü bütünlükdə «Ölülər» əsərindən doğan mütərəqqi, nurlu, fəlsəfi gülüşün özü deməkdir.

Bədii yaradıcılıqda məzmununa qüssə, təəssüf, qayğı, vətəndaşlıq kədəri hopmuş satiraya nisbətən yumşaq, mülayim tənqidi gülüşə **yumor** deyilir. Burada gülüş tənqid hədəfini kinayə, istehza yolu ilə inkar, məhv etmək deyil, oyatmaq, islah etmək, dirçəltmək məqsədi güdür. Yumor oxucuda tənqid olunan obyektə qarşı, satirada olduğu kimi, kin, nifrət, qəzəb yox, təəssüf, mərhəmət hissləri oyadır, onu bu yolla düşündürür, tərbiyə edir. Satira ilə yumorda tənqidi gülüşün xarakteri, məna çalarları müxtəlif olsa da, onların arasında çin səddi yoxdur. Onların hər ikisi nəticədə eyni məqsədə, bədii funksiyaya, ictimai-estetik marama xidmət edir.

Məsələn, C.Məmmədquluzadənin «Poçt qutusu» hekayəsinin qəhrəmanı Novruzəli fitrətən yaxşı, sədaqətli, zəhmətkeş bir insan olsa da, avamdır, bədbəxtdir, mənəvi cəhətdən miskin bir vəziyyətdədir, dünyada gedən işlərdən, inkişafdan, tərəqqidən bixəbərdir, ömrü boyu qəflət yuxusunda yatmışdır. O, başına gələn acınacaqlı hadisəyə görə xanın təqsirkar olduğunu demək əvəzinə özünü günahkar hesab edir, ağlaya-ağlaya ondan üzr istəyir, ayaqlarına düşür: «Novruzəli durdu ayağa, xana yavıqlaşıb və çuxasının ətəyilə gözünün yaşını silib başladı: Başına dolanım xan, məni çövür balalarının başına, məni bağışla!... Bir kətdi adamam, mən nə bilirəm kağız nədi, poçt nədi? Başına dönüm, xan, məni çövür o gül üzlü balalarının başına. Heç ziyanı yoxdu, həyə ölmənəm, sağ qalaram, qulluq elərəm əvəzi çıxar, bir qələtdi eləmişəm, ta neyləmək? İşdi belə oldu. Bunlar hamısı Allahdandı. Gərək belə olaymış. Bağışla məni, xan. Mən ölənə kimi nökərəm sənə... Bu

sözləri deyib Novruzəli bir az da yavıqlaşdı xana və istədi onun ayaqlarından öpsün».

Yazıçı Novruzəlinin ikrah doğuran hərəkətlərinə, düşüncə tərzinə, düşdüyü miskin, gülünc vəziyyətə acıyır, təəssüflənir. Burada gülüş fərdi çərçivədən çıxaraq ümumiləşir. Təkcə Novruzəliyə deyil, onu bu vəziyyətə salan ictimai mühitə, insanları kölə vəziyyətində saxlayan istismarçı cəmiyyətə, ona ağalıq edən xana qarşı çevriləndə yumorun xarakteri dəyişir, ciddiləşir, daha dərin ictimai-əxlaqi məna kəsb edir, daha doğrusu, satiraya yaxınlaşır.

Yaxud, Ə.Haqverdiyevin məşhur «Bomba» hekayəsinə nəzər salaq. Burada yumor, şəxsiyyət və zaman, şəxsiyyət və ictimai mühit problemlərilə bağlandığına görə xüsusi məna kəsb edir, daha təsirli, daha emosional səsilənir. Hekayənin qəhrəmanı Kərbəlayi Zal iyirmi beş ildir ki, çar polisində qorodovoy işləyir və bununla fəxr edir. Arvadı deyəndə ki: «A kişi, sənin saqqalına nə şaşka yaraşır, nə də şapka. Gəl sən bu qorodovoyluqdan əl çək! Bir balaca alış-verişə yapış. Bir baqqal dükanı aç». Ona belə cavab verir: «Arvad, sən hökumətin ləzzətini anlamırsan. Əgər səni qorodovoy eliyələr, min il qulluqdan çıxmazsan; bir də, mən iyirmi beş ildən artıqdır ki, polis qulluğundayam. Bir-iki ildən sonra pensiyəm çıxacaq. Ondan sonra rahat əyləşib pensiyəmi yeyərik».

Ancaq Kərbəlayi Zalın bu arzusu, ümidi daşa dəyir. Onu bomba, silah tapıb gətirmədiyinə görə qorodovoyluqdan qovurlar. Küçəyə atılmış Kərbəlayi Zal həm gülünc, həm də miskin, acınacaqlı bir vəziyyətə düşür. Burada tənqidi gülüş, yümor iki istiqamətdə fəaliyyət göstərir. O, bədbəxt, aclığa, səfalətə məhkum edilmiş Kərbəlayi Zala qarşı çevriləndə dərin acı kədər, təəssüf hissləri ifadə edir, onu bu vəziyyətə salan idarə sisteminə, işğalçı çar rejiminə qarşı çevriləndə isə qəzəbə, nifrətə, ittihama çevrilir. Bu mənalı, ibrətamiz məzmuna malik novellada ifadə olunan yumorun, bədii gülüşün idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyəti də məhz bundadır. V.Q.Belinski Qoqol yumorunun xarakterindən, ictimai mahiyyətindən bəhs edərkən yazırdı: «Cənab Qoqol insanların miskinliyini başa düşür... onu gizlətmir, onun eybəcərliyini rəngləyib örtmür, çünki o bu miskinliyin özünün təsirilə bizi məftun edərək ona qarşı nifrət oyadır. Bu sakit və bəlkə buna görə də öz məqsədinə tez çatan bir yumordur. Ötəri şəkildə qeyd edim

ki, bu qəbildən olan əsərlərin əsil əxlaqi əhəmiyyəti də elə bundadır. Burada müəllif heç bir yüksək kəlam işlətmir və ya əxlaq dərsi vermir. O, şeyləri necə varsa, eləcə də təsvir edir». Yumora xas olan bu xarakter xüsusiyyətlər tənqidi ədəbiyyatımızın baniləri olan Sabirin, C.Məmmədquluzadə və Ə.Haqverdiyevin yaradıcılığında da yüksək səviyyədə öz bədii əksini tapmışdır.

Bəşəri naqisliyin, eybəcərliyin, mənəvi geriliyin tənqid və ifşasına həsr olunmuş sənət əsərlərində satira və yumordan həmişə istifadə olunmuş, bu gün də olunur və şübhəsiz, gələcəkdə də istifadə olunacaqdır. Çünki həmişə, hər yerdə heç kimdən, heç nədən qorxmadan həqiqətin keşiyində dayanan, bədii gülüş haqqı, ədaləti müdafiə edən incəsənətin, ədəbiyyatın əbədi material olan həyatın, varlığın özü deməkdir.

## ƏDƏBİ METOD, ÜSLUB VƏ ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR

Tarix boyu sənətkarlar varlığı, ictimai həyatı, ayrı-ayrı insan xarakterlərini, onların istək və əməllərini, milli-bəşəri qayğılarını qələmə alarkən başqa təsvir vasitələrilə yanaşı, həm də müəyyən elmi-nəzəri metoda əsaslanmışlar. Bu mənada metod sənətin, bədii ədəbiyyatın varlığını, mövcudluğunu şərtləndirən əsas yaradıcılıq prinsiplərindən biridir. Ümumiyyətlə, ictimai fikir tarixində metodsuz nə həqiqi mənada elm, nə incəsənət, nə də bədii ədəbiyyat mövcud deyildir. Metod yazıçının həyatı faktlara, təsvir etdiyi bədii materiala və problemlərə yanaşma üsuludur. Yazıçı, məhz bu yanaşma üsuluna əsaslanaraq qələmə aldığı mövzunu, hadisələri mənalandırır, onlara ictimai-bədii məzmun verir, obrazları fərdiləşdirir, ümumiləşdirir, konkret bir ideyanın, amalın daşıyıcıları, təmsilçiləri kimi təsvir edir.

Sənətdə, ədəbiyyatda iki əsas yaradıcılıq metodu mövcuddur – **romantik** metod, **realist** metod. Bunlara romantik, realist inikas üsulları da deyilir. Metod həm də tarixi kateqoriyadır. Çünki tarixən onun daxilində müəyyən dəyişmə və təkamül prosesi getsə də, o bütün dövrlərdə öz bütövlüyünü və ümumi prinsiplərini qoruyub saxlayır. Müəyyən spesifik xüsusiyyətlərə malik olsa da, həm romantik, həm də realist inikas usulu bəşəri təkamül vasitəsidir, hər ikisi eyni amala, ictimai-estetik ideala, poetik mərama xidmət edir.

Romantik metodla realist metodu qarşı-qarşıya qoymaq, ideya, məzmun, ictimai məndəricə cəhətdən və bədii imkanına görə onların hansınınsa digərindən üstün olduğunu iddia etmək elmi həqiqətə uyğun deyildir. Burada bu və ya başqa bir yazıçının yaratdığı əsərlərin ictimai taleyini, bəşəri dəyərini metoddan daha çox onun istedadı, dünyagörüşü, idrak səviyyəsi, bədii-fəlsəfi təfəkkürü, sənətkarlıq qüdrəti həll edir. Dünya ədəbiyyatının böyük korifeyləri olan Nizami, Füzuli, Bayron, Şiller, Puşkin, Cavid romantik, Dikkens, Balzak, Çexov, L.Tolstoy, M.F.Axundov, Mirzə Cəlil, Sabir isə realist üslubda yazıb yaratmışlar. Bu sənətkarların yaradıcılıqlarını metodlarına görə formal şəkildə müqayisə etmək, birinin

digərindən üstün olduğunu söyləmək əsassız və lüzumsuz bir işdir.

Romantiklərlə realistlərin yaradıcılığında əsas fərq budur ki, onlar qələmə aldıqları həyati faktlara, bədii materiala müxtəlif yollarla yanaşır, onu öz ictimai-estetik məramlarına, yaradıcılıq prinsiplərinə uyğun şəkildə həll edirlər. Daha doğrusu, romantiklər həyatı necə görmək istəyirlərsə, realistlər isə necə varsa elə, bütün ziddiyyət və kəsirli cəhətlərilə birlikdə təsvir edirlər. Bədii idrak və inikas prosesində romantiklər daha çox xəyalı, fərdi, subyektiv hissləri, realistlər isə daha çox obyektiv varlığı, real gerçəkliyi, daha dəqiq desək, romantiklər cəmiyyətin mənəvi həyatını, realistlər cəmiyyətin ictimai həyatını ön plana çəkirlər.

Romantiklər daha çox keçmişə, tarixə, xəyali mövzulara müraciət edir, gündəlik həyatdan, məişət hadisələrinin təsvirindən mümkün qədər uzaq durmağa çalışırlar. Realistlər isə ən çox müasir həyata, məişət mövzularına müraciət edir, insanların gündəlik qayğı və ehtiyaclarını, həyat tərzini bütün xırda detallarına qədər təsvir etməyə üstünlük verirlər. Romantiklərin yaratdıqları əsas obrazlar xəyalı aləmdən götürülmüş ideal, coşğun təbiətli, böyük ehtiraslarla yaşayan insanlardan, seçilmiş tarixi şəxsiyyətlərdən, qəhrəmanlardan ibarət olduğu halda, realistlərin qələmə aldıqları obrazlar isə xalqın bütün təbəqələrini təmsil edən, cəmiyyətin rüknü, dayağı sayılan, öz gündəlik dərdləri, məişət qayğıları ilə yaşayan adi, sadə insanlardan ibarətdir. Romantiklərdə obrazların dili həddindən artıq təmtəraqlı, pafoslu, obrazlıdırsa, realistlərdə bədii təsvir olduqca sadə, əlvan, təbiidir, xalq dilinin bütün gözəlliyini, rəngarəng ifadə çalarlarını özündə əks etdirir. Ədəbiyyatımız tarixində buna Sabirlə Hadinin, C.Məmmədquluzadə ilə Cavidin yaradıcılığı ən yaxşı nümunədir.

Lakin bu heç də o demək deyildir ki, romantiklərin yaradıcılığı real gerçəklikdən, həyati detallardan, realistlərin əsərləri isə romantikadan, bədii xəyaldan məhrumdur. Əksinə, hər iki metoda məxsus sənətkarların yaradıcılığında romantizm ilə realizm həmişə vəhdətdə, müştərək şəkildə meydana çıxır, təzahür edir. A.M.Qorkinin dediyi kimi: «Böyük sənətkarlarda realizm və romantizm hər zaman birləşmiş olur. Balzak

realistdir, lakin o «Şaqren dərisi» kimi elə romanlar da yazmışdır ki, realizmdən olduqca uzaq bir əsərdir. Turgenev də, eyni zamanda Qoqoldan tutmuş Çexov və Buninə qədər bizim bir çox başqa böyük yazıçılarımız da romantik ruhda əsərlər yazmışlar. Romantizm və realizmin birləşməsi bizim böyük ədəbiyyatımız üçün xüsusilə xarakter bir haldır ki, bu da ona elə bir orijinallıq, elə bir qüvvət verir ki, bunun sayəsində bütün dünya ədəbiyyatına daha güclü və dərin təsir göstərir».

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm ilə realizmin, yaxşı mənada, vəhdətinə C.Cabbarlının və S.Vurğunun yaradıcılığını əyani misal göstərmək olar. C.Cabbarlının «Aydın», «Oqtay El Oğlu», «Od gəlini», «Qız qalası» romantik ruhda, «Sevil», «Almas», «Yaşar» və s. sırf realist üslubda yazılmış əsərlərdir. S.Vurğunun «Vaqif», «Fərhad və Şirin», «İnsan» dramlarında, «Komsomol poeması», «Qız qayası», «Aslan qayası», «Ayın əfsanəsi», «Talıstan», «Muğan» kimi poemalarında və bir çox şeirlərində realist təsvirlə yanaşı romantik notlar da çox güclüdür.

**Üslub** sənətkarların yaradıcılığını bir-birindən ayıran, ona xüsusi məna və orijinallıq gətirən bədii vasitələrdən biridir. Bədii yaradıcılıq fərdi yaradıcılıqdır. Bu mənada üslub sənətdə fərdiliyin ilkin və birinci şərti, poetik idrakın, obrazlı təfəkkürün şəxsləşmiş bir formasıdır, sənətkarın dünyagörüşünün, əqli-mənəvi dünyasının, yaşadığı mühitə, cəmiyyətə münasibətinin, arzu və ideallarının özünəməxsus təzahürüdür, öz əsərlərinə vurduğu möhürdür, bir sözlə, onun varlığının özülü, əsasıdır.

Üslub həm də birdən-birə hazır vəziyyətdə yaranıb meydana çıxmır, tədricən inkişaf edərək təcrübədə, ümumi yaradıcılıq prosesində kamilləşir, özünün nəzəri-estetik prinsiplərilə seçilən müstəqil bədii formaya çevrilir.

Sənətdə, bədii yaradıcılıqda fərdi üslub anlayışının nə demək olduğunu daha aydın təsəvvür etmək üçün əyani misallara müraciət edək:

***Zülmətsevər insanlarıq üç-beş yaşımızdan,***
***Fitnə göyərir torpağımızdan, daşımızdan,***
***Tarac edərək, bac alırız qardaşımızdan,***
***Çıxmaz, çıxa bilməz də bu adət başımızdan.***

*Əsilafımıza çünki həqiqi xələfiz biz!*
*Öz qövmümüzün başına əngəl kələfiz biz!*
*(M.Ə.Sabir)*

**Daş olmuşmu məgər qəlbin, yetər, bu zülmdən ar et!**
**Yetər məxluqə bunca etisafü zülmü azar et!**
**Qazandın nifrəti-aləm, utan, təğyiri-ətvar et,**
**Vətən viranəsin minbəd gili-ədl ilə emar et!**
**Usan zalım, usan, əl çək qəsavətdən, ləcacətdən!**
**Qurtar bu milləti-məzluməni qeydi-əsarətdən!**
*(M.Hadi)*

Bu şeir parçalarına baxan adi oxucu onların müəlliflərinin kim olduğunu dəqiq müəyyənləşdirə bilməsə də, bir-birinə oxşamadığını dərhal hiss edəcəkdir. Savadlı, az-çox şeirdən, sənətdən xəbərdar olan ziyalı oxusa, o qədər də çətinlik çəkmədən, onlardan birincisinin Sabirə, ikincisinin Hadiyə xas olduğunu müəyyənləşdirəcəkdir. Niyə? Ona görə ki, eyni dövrdə yaşayan, eyni vaxtda yazıb yaradan, təxminən eyni mövzulara müraciət edən bu iki şairin qətiyyən bir-birinə oxşamayan, özlərinə məxsus orijinal üslubları vardır. Vətənə, xalqa, millətə müraciətlə yazılmış və böyük ürək ağrısı, vətəndaşlıq qayğısı ifadə edən bu şeirlərin birincisində məhz Sabir poeziyasına xas olan bir kəskinlik, qətiyyət, aydın tendensiya, təəssüf və qəzəb hissindən doğan satirik pafos, intibaha, tərəqqiyə, çağırış ideyası hakimdir. İkincisində isə Hadi yaradıcılığı üçün xarakter olan bir kədər, qüssə, ümid, gələcəyə inamla yanaşı vətənini, millətini cəhalət, mənəvi gerilik, zülm və istibdad girdabında əzildiyini görüb ürəyi qana dönən bir vətəndaş şairin əzab-iztirab dolu səsini, insanları oyanışa, zalımları insafa, mürvətə çağıran, odlu-alovlu çağrışını eşidirik. Göründüyü kimi eyni bəşəri idealarla yaşayan, xalqının, vətəninin fədaisi olan bu iki böyük şair öz istək və arzularını, ictimai amallarını oxucuya çatdırarkən tamamilə müxtəlif yazı tərzi, müxtəlif üslub nümayiş etdirmişlər.

Yaxud, orijinal fərdi üslubla bağlı başqa daha xarakter bir misala müraciət edək:

*Qanadlan hüsni-eşq ilə! Məkanın asimanlardır,*
*Gül üzlü bir səhərsən ki qucağında bahar vardır.*
*Sənin hüsnün də, eşqin də yaranmışdır həqiqətdən,*
*Ürək doymaz, xəyal küsməz müqəddəs bir təriqətdən.*
*Rübain incə tellərdir... Min aləm var tərənəndə,*
*Adın «Sözdür», özün insan! Nə mənalar yaşar səndə?..*
*Sənin fəxrin də, şənin də zamanla, əllə ölçülməz,*
*Xeyir söz! Şad xəbər! Sənsiz könüllər şad olub gülməz!*
*(S. Vurğun)*

*Deyirlər ki, dünyanın*
*Dərdi sənə qalıbmı?..*
*Deyirəm: Dünya mənim*
*Sığnağımdır,*
*Yuvamdır.*
*Dünya insan evidir.*
*Necə yaşamaq olar,*
*Dünyanın dərdlərilə*
*Üzülüb dərdlənməsən,*
*Acısına yanmasan,*
*Dünyanın sevincilə*
*Sevinib şadlanmasan.*
*(R.Rza)*

Bu şeir nümunələrinin üstündən müəlliflərin adlarını götürsək belə, aydın, dəqiq üslubi fərqlərinə görə, oxucu dərhal çətinlik çəkmədən bədii vüsət, poetik əlvanlıq, təntənə, qanadlı, obrazlı romantik pafos, axıcılıq, xüsusi ritm, ahəng ifadə edən birinci şeirin S.Vurğuna, yığcamlıq, lokaniklik, məntiqi ardıcıllıq, dünyəvi qayğı, dərin ictimai-fəlsəfi məzmun ifadə edən ikinci şeirin isə R.Rzaya məxsus olduğunu müəyyən edəcəkdir. Bax kamil, mükəmməl bədii üslub bu deməkdir. Məhz bu üslubi fərqə görə yaradıcı şəxsiyyətlər bir-birindən ayrılır, ədəbiyyat tarixində müstəqil, orijinal sənətkar statusu qazanır.

Metod, üslubla yanaşı ədəbiyyatşünaslıqda **ədəbi məktəb** anlayışı da mövcuddur. Böyük sənətkarlar yaratdıqları əsərlərin ideya, məzmun, ictimai mündəricə və sənətkarlıq qüdrətinə görə təkcə öz dövrlərində deyil, sonralar da geniş şöhrət qazanır,

xüsusi ənənə qoyub gedirlər. Belə sənətkarların yaradıcılığı zaman keçdikcə özündən sonra gələn şair və ədiblər üçün əsil sınaq və örnək məktəbinə çevrilir. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində tək bir şəxsin adı ilə bağlı olan belə bir nümunəvi ədəbi məktəbin əsası hələ XII əsrdə şeir, sənət dünyasının ölməz koriyefi sayılan dahi şairimiz Nizami Gəncəvi tərəfindən qoyulmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, sonralar, uzun müddət Şərqdə bir çox görkəmli şairlər Nizami ədəbi ənənələrini davam etdirməyi, onun mövzularında və üslubunda əsərlər yazmağı, xüsusilə «Xəmsə» yaratmağı özləri üçün şərəf və böyük yaradıcılıq imtahanı hesab etmişlər.

Nizamidən sonra ədəbiyyat aləmində, ən böyük və ənənələri bu gün də yaşayan ədəbi məktəblərdən biri də «Şərq poeziyasının günəşi» sayılan M.Füzulinin adı ilə bağlıdır. Füzuli ədəbi məktəbi əsrlər boyu yüzlərlə şair üçün tükənməz ilham mənbəyi, istedadlarını sınaqdan keçirən məhəng daşı olmuşdur. Ədəbiyyatımızın tarixində böyük bədii təsir gücünə malik, özlərindən sonra bir çox görkəmli sənətkarların yetişməsinə güclü təkan verən M.P.Vaqif, M.F.Axundov, M.Ə.Sabir, C.Məmmədquluzadə ədəbi məktəbləri də məşhurdur.

Ədəbi məktəblər ancaq tək-tək korifey sənətkarların deyil, həm də eyni nəzəri estetik görüşlərə, yaradıcılıq prinsiplərinə, üslubi yaxınlığa malik bir qrup yazıçının ədəbi fəaliyyəti əsasında yaranıb formalaşır. Bədii yaradıcılıqda xüsusi yeri, çəkisi olan «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbi, tənqidi realizm ədəbi məktəbi, romantizm ədəbi məktəbi və s. buna nümunədir.

**Ədəbi cərəyan** öz daxili məzmununa və nəzəri funksiyasına görə həm metod və üslub, həm də ədəbi məktəblə yaxından səsiləşən bir anlayışdır. Ədəbi cərəyan estetik kateqoriyadır. Çünki cəmiyyətdə həyatın, real həqiqətin və gözəlliyin dərki həmişə eyni səviyyədə olmur, zamana görə dəyişir, yeni məna və məzmun çalarları kəsb edir. Cərəyanlar da dövrün təfəkkür tərzinə, ədəbi-ictimai tələblərinə uyğun olaraq yaranır və tələbləri əsasında dəyişir, yenilərilə əvəz olunur. «Məfkurə, həyata münasibət, həyat hadisələrinin təsvir və qiymətləndirmə prinsiplərinə görə; bədii üslubları etibarilə bir-birinə yaxın olan yazıçılar müəyyən bir platformada birləşmiş olurlar ki, buna da ədəbi cərəyan deyilir. Ədəbi cərəyan, yaxud ədəbi məktəb bu

cür yazıçıların yaradıcılıq birliyini təşkil edir. Həmin birlik həmin yazıçıların məfkurəsində, üslubunda, həyatı əks etmək üsulunda, hadisələri işıqlandırmaq, süjeti qurmaq qaydalarında, həyatı təsvir etmək üçün müraciət etdikləri bədii təsvir vasitələrində və nəhayət, dil xüsusiyyətlərində öz əksini tapır. Müxtəlif dövrlərdə müəyyən tarixi şəraitdən asılı olaraq, müxtəlif ədəbi cərəyanlar meydana çıxır ki, bunların əmələ gəlməsi konkret tarixi şəraitdən, həyatdakı ictimai mübarizələrdən, cəmiyyətdə baş verən dəyişikliklərdən asılıdır... Bu cərəyanlar sənət və ədəbiyyat tarixinin müəyyən inkişaf mərhələsini təşkil edir» (M.Rəfili).

Ədəbiyyat tarixində ədəbi cərəyanlar çoxdur (Məsələn: simvolizm, formalizm, kubizm, futurizm, naturalizm, maarifçi realizm, sosialist realizm və s.). Ancaq bunların içərisində bitkin ədəbi-nəzəri əsaslara malik, dünya ədəbiyyatına böyük sənətkarlar və ölməz sənət əsərləri bəxş etmiş əsas cərəyanlar **klassisizm, sentimentalizm, romantizm** və **tənqidi realizmdən** ibarətdir.

## Klassisizm

Klassisizm ədəbi cərəyanının əsası XVI əsrin sonlarında İtaliyada qoyulsa da, o Fransada XVII əsrin ikinci yarısında artıq ölkədə mütləqiyyət üsuli-idarəsinin möhkəmləndiyi, tam bərqərar olduğu bir vaxtda, özünün müstəqil nəzəri əsasları və mükəmməl bədii-poetik prinsipləri olan bir ədəbi sistem kimi formalaşmış, geniş şöhrət qazanmışdır.

Klassisizm yaradıcılıq üsulunun Fransada tezliklə inkişaf edib, tam təşəkkül tapması heç də təsadüfi deyildi. Bu dövürdə Fransa Avropanın və demək olar ki, bütün dünyanın ictimai-siyasi, iqtisadi, mədəni cəhətdən inkişaf etmiş ən qabaqcıl ölkələrindən biri idi. Burada elmi-fəlsəfi fikrin, ədəbiyyatın, incəsənətin inkişafına əlverişli zəmin və münbit şərait yaranmışdı. Klassisizm ədəbi cərəyanın Fransada geniş intişar tapmasının ilkin şərti də məhz bu idi.

Klassisizm üslubu «əvvəlcə, fransız şairi Fransua Malerb və nasir Gez de Balzak tərəfindən əsaslandırılmış və ədəbiyyata tətbiq olunmuşdur. Fransada bu üslubun xüsusilə geniş

yayılmasının səbəblərindən biri də məhz Rene Dekart və Pyer Qassendi kimi mütəfəkkirlərin fəlsəfi fikirlərinin klassisizm üslubuna daha da qida verməsi olmuşdur. Dekart fəlsəfədə ağıl və zəkanın üstünlüyünü irəli sürür, bütün hadisələrin izahında insan zəkasına əsaslanmağı tələb edirdi. Dekart deyirdi: «Mən düşünürəm, deməli mövcudam»... Dekart belə hesab edirdi ki, varlığı yaxşı dərk etmək üçün, hər şeydən əvvəl, insanın düşüncəsini və təfəkkürünü təşkil etmək, onu məntiqi əsaslar üzərində qurmaq lazımdır. Dekartın bu fəlsəfəsi klassisizm üslubunun nəzəri əsaslarının uyuşmasına və daha da möhkəmlənməsinə kömək edirdi. Klassisizm nümayəndələri bədiilik probleminin həllində ağıl, zəka və məntiqi mühakimələrin roluna böyük əhəmiyyət və üstünlük verirdilər» (Ə.Ağayev).

Klassisizm cərəyanının əsas nəzəriyyəçisi və məşhur «Poeziya sənəti» əsərinin müəllifi Bualo başda olmaqla bu cərəyanın nümayəndələri öz ədəbi konsepsiyalarını hazırlayarkən Antik dövrün mövzularına və Aristotelin «Poetika»sına müraciət edir, həm ədəbiyyatın nəzəri, həm də yaradıcılıq məsələlərini şərh edərkən ən çox bu dövrün ədəbi-estetik prinsiplərini rəhbər tuturdular. Sonralar onlara verilən «Klassisizm» adı da buradan götürülmüşdür. Tədqiqatçılar uzun müddət bu cərəyanı həm də «yalançı klassisizm» («Psevdoklassisizm») adlandırmış, onun yeni, orijinal, mütərəqqi xüsusiyyətlərini görə bilməmişlər. Ancaq zaman keçdikcə bu müddəanın yanlış olduğu, klassisizm üslubunda yazıb yaradan sənətkarların təkcə antik mədənyyətlə deyil, həm də öz zəmanələrinin ictimai-siyasi, mənəvi həyatı ilə də yaxından bağlı olduqları aydınlaşdı, sübuta yetirildi.

Klassisizm ədəbi cərəyanının bir yaradıcılıq üslubu kimi üstün cəhətləri çox idi. Əvvəlla bu cərəyan realist metodun əsasında yaranıb formalaşmışdı. Məhz bu xüsusiyyətinə görə klassisizm cərəyanı ədəbi-ictimai fikir tarixində, yaradıcılıq aləmində təqdirəlayiq, əlamətdar bir hadisə idi və o, şübhəsiz gələcəkdə ədəbiyyatın, incəsənətin realist əsaslar üzərində inkişafına güclü təkan verən lazımi zəmin yaratmışdı. İkincisi klassiklər ədəbiyyatda, sənətdə ifrata varmadan, ağlın, zəkanın bərqərar olmasını tələb edərkən elmin, bədii yaradıcılığın idrakı imkanlarına geniş yol açırdı, poetik təsvirin əsas predmeti olan

insanın əzəmətini, qadirliyini, əqli-mənəvi qüdrətini ön plana çəkir, təsdiq və təqdir edirdi. Bununla da insanı ilahi qüvvələrin kölgəsi, passiv, iradəsiz bir varlıq hesab edən, ancaq müqəddəsilərdən, fanatik ruhanilərdən, kilsə həyatından bəhs edən dini klerikal ədəbiyyata ağır zərbə endirirdi.

İnsanın ağlına, zəkasına, şəxsi ləyaqətinə inam, hörmət klassisizm üslubunda yazan sənətkarların yaratdıqları obrazlar üçün də eyni dərəcədə səciyyəvi xüsusiyyətlər idi. Onlar qələmə aldıqları obrazları işlərində, əməllərində daha çox ictimai prinsipləri üstün tutan, möhkəm iradəli, qətiyyətli, bütöv xarakterə malik şəxsiyyətlər kimi təsvir edir, əsil qəhrəman səviyyəsinə qaldırırdılar.

Nəhayət, klassisistlər bədii əsərlərin daxili strukturunu, süjet və kompozisiyasını qurarkən yığcamlığa, lokonikliyə, hadisələrin və obrazların təsvirində məntiqi ardıcıllığa, tamlığa xüsusi diqqət verirdilər. Onlar bu prinsipi daha yaxşı həyata keçirmək üçün antik ədəbiyyatdan götürdükləri zaman, məkan və hərəkət vahidlərindən ibarət **üç vəhdət** nəzəriyyəsini irəli sürür və onu öz ədəbi-ictimai məramlarına uyğunlaşdırır, ağlın, zəkanın tələblərinə əsaslanaraq qiymətləndirir, izah edirdilər. «Üç vəhdət prinsipinə klassisistlərin əməl etməsi formal xarakter daşımırdı... Bu, bir tərəfdən ağlabatanlıq və həqiqətə uyğunluq anlayışından irəli gəlirdisə, digər tərəfdən tamaşaçının diqqətini hadisənin ən ümdə cəhətinə, surətləri fəaliyyətə sövq edən mühüm ehtirasa, onun xarakterindəki güclü və zəif cəhətlərə yönəltmək ciddi-cəhdilə əlaqədar idi. Ona görə də klassisistlər... konfliktin gərgin inkişafını təmin edən bir neçə intriqa yaradaraq, hər intiriqanın razvyazkasında yeni intriqanın zavyazkası üçün rüşeym qoyurdular və çalışırdılar ki, intiriqalar silsilə təşkil edib uzanmasın, hərəkət çox olmasın, hərəkət çoxluğu süjetin sürətlə sona yetməsinə əngəl törətməsin. Bütün bunları nəzərə alanda klassisistlərin faciədə guya ancaq bir ehtirasa malik olan surətlər yaratdığını söyləyənlərlə barışmaq çətindir». (P.Xəlilov).

Klassisizmin əlamətdar xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, bu cərəyan dünya ədəbiyyatında Rasin, Kornel, Molyer kimi nəhəng sənətkarlar bəxş etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, Avropa ədəbiyyatında iki yüz ilə yaxın məhz bu sənətkarların faciə və

komediyaları hakim mövqe tutmuşdur. Molyer isə bütün dövrlərin böyük komediyanəvisi kimi şöhrət qazanmışdır.

Bütün bu müsbət cəhətlərilə bərabər klassisizm cərəyanının onu tədricən tənəzzülə aparan mənfi xüsusiyyətləri də olmuşdur. Əvvəla, klassisistlər sənətdə, ədəbiyyatda, əsilində yaxşı niyyətə xidmət edən əqlin, zəkanın, ölçü-biçimin, dəqiq qanun və qaydaların bərqərar olmasını tələb edərkən çox vaxt ifrata varır, bədii yaradıcılığın əsasını təşkil edən, onu cana, hərəkətə gətirən insanın daxili aləminə, mənəviyyatına hiss və duyğulara biganə yanaşır, hətta onu tamam inkar edirdilər. Bu da onların yaratdıqları əsərlərin, obrazların bədii-estetik gücünə, emosionallığına, istər-istəməz mənfi təsir göstərirdi.

İkincisi, klassisistlər əsərlərində yaratdıqları qəhrəmanları daha çox saraydan, seçilmiş, adlı-sanlı şəxsiyyətlərin, əyanların həyatından götürür, xalqın aşağı təbəqələrinə, adi insanlara son dərəcə etinasız yanaşırdılar. Onların təsvir etdikləri nökərlər, qulluqçular, xüsusi xidmət adamları isə ağalarının kölgəsi, öz şəxsi həyatları, müstəqil düşüncəsi olmayan itaətkar, sədaqətli qullar kimi təqdim olunurdu. Bununla da onlar ədəbiyyatı mövcud cəmiyyətin, xalq həyatının geniş və hərtərəfli təsvirindən məhrum edir, onun poetik imkanlarını, bədii-estetik təsirini, ictimai-tərbiyəvi əhəmiyyətini aşağı salır, bir sözlə, həyatı idrak və inikas prosesində açıq-aşkar birtərəfliliyə yol verirdilər. Bununla yanaşı, klassisizm üslubunda yazan yazıçıların saray jarqonuna, təntənəli ibarələrə əsaslanan dili xalq təfəkküründən, sadə, aydın, şirin, çoxçalarlı xalq dilindən məhrum idi.

Üçüncüsü, klassisistlər bədii yaradıcılıqda üç vəhdət prinsipinə əsaslanaraq zaman vəhdətində səhnədə cərəyan edən hadisələrin mütləq 24 saatın müddətində tamamlanması, məkan vəhdətində isə hadisələrin əvvəldən axıra qədər dəyişmədən eyni məkan daxilində qurulması tələbini irəli sürərkən, istər-istəməz, bədii təsvirin imkanlarını məhdudlaşdırır, sxematizmə yol verir, sənətin vacib şərtlərindən biri olan şərtilik prinsipini pozurdular. Onlar buradan çıxış edərək həyatı, insan təbiətini sərbəst, coşqun, əlvan, rəngarəng boyalarla təsvir edən intibah dövrü sənətkarlarının əleyhinə çıxırdılar. Bualo məhz bu sənətkarlara, xüsusilə bədii təsvirdə heç bir məhdudluq

bilməyən Şekspir yaradıcılığına işarə edərək yazırdı: «Bəhrəli tarlaların və zəmilərin yanı ilə azad və ahəstə axıb gedən dupduru bir arx, mənim üçün bulanlıq dalğalarda sahillərin toz-torpağını yuyub gətirən, köpürüb daşan başsız seldən daha çox, daha əzizdir». Əlbəttə, yığcamlıq, hadisələri və hərəkəti müəyyən ölçü daxilində təsvir etmək, öz-özlüyündə düzgün tələb olsa da, buna əsaslanaraq bədii yaradıcılıqda həyatı hərtərəfli, əhatəli, bütün müsbət və ziddiyyətli cəhətlərilə birlikdə təsvirin əleyhinə çıxmaq heç vaxt əsil sənət üçün məqbul sayıla bilməzdi. Elə buna görə də Qriboyedov sonralar üç vəhdət nəzəriyyəsinin tərəfdarlarından danışarkən təəccüblə soruşurdu: «Görəsən onlar öz istedadlarını niyə üç vəhdətin dar çərçivəsinə yerləşdirmişlər? Və görəsən, öz təxəyyülünün geniş meydanda coşmasına niyə sərbəstlik verməyiblər?»

Nəhayət, klassisizm cərəyanının ən ciddi qüsurlarından biri də o idi ki, bu üslübün tərəfdarları facia, komediya və satirik şeirdən başqa ədəbiyyat tarixində əsaslı yer tutmuş, sənət aləmində çoxdan vətəndaşlıq hüququ qazanmış ədəbi janrları bəyənmir, onlara qarşı olduqca laqeyd, mənfi münasibət bəsiləyirdilər. Bualo, xüsusilə roman janrını bədii yaradıcılıqda lüzumsuz, qeyri-məqbul bir janr sayaraq deyirdi: «Müəyyən ağlabatmazlıqlar və uyğunsuzluqlar romanın yol yoldaşıdır... Dayaz və səthi qəhrəmanlar yalnız roman üçün yararlıdır». Şübhəsiz, bəşər mədəniyyətinə gözəl sənət inciləri bəxş etmiş ədəbi janrların böyük bir qisminə belə laqeyd və qeyri-elmi münasibət klassisizm cərəyanını gələcəkdə tənəzzülə uğradan əsas xüsusiyyətlərdən biri olmuşdur.

Bütün məhdud və ziddiyyətli cəhətlərinə baxmayaraq, klassisizm ədəbi cərəyanı dünya ədəbi-bədii fikir tarixində xüsusi bir mərhələ sayılır və onun realist ədəbiyyatının və incəsənətinin gələcək inkişafında böyük rolu, əhəmiyyəti olmuşdur.

Klassisizm ədəbi cərəyanı sonralar Avropa ölkələrinə – İngiltərə, Almaniya, İtaliya kimi ölkələrə yayılsa da, Rusiyada Lomonosov, Kantemir, Fonvizin, Derjavin kimi tanınmış davamçıları yetişsə də, nəzəri və bədii vüsət cəhətdən Fransada olduğu qədər yüksək səviyyəyə qalxa bilməmişdir.

X VIII ortaları

## Sentimentalizm

Sentimentalizm cərəyanı artıq klassisizmin sənət meydanını tərk etməyə başladığı bir dövrdə, XVIII əsrin ortalarında İngiltərədə meydana gəlmiş, sonralar Avropanın və Şərqin bir çox ölkələrinə yayılmışdır. Bu cəryanın bədii-estetik məramının əsasında Avropada bir-birinin ardınca köhnə mütləqiyyət üsuli-idarəsinə qarşı başlanmış inqilablar nəticəsində hakim mövqeyə çıxmış yeni bir sinfin-burjuaziyanın ictimai-siyasi mənafeyinə xidmət ideologiyası dayanırdı. Bu ideologiya, hər şeydən əvvəl, saray həyatını, kral hakimiyyətini, mütləqiyyəti canla-başla müdafiə edən, tərifləyən klassisizmə və onun nəzəri-estetik prinsiplərinə qarşı çevrildiyi üçün sentimentalizm cərəyanının yaranmasına və yeni bir ədəbi üslub kimi formalaşmasına lazımi zəmin və əlverişli şərait yaratmışdı.

Buradan aydın olur ki, «sentimentalizm yüksəlməkdə olan burjuaziyanın feodalizm ilə mübarizəsinin ədəbiyyatda inikası kimi yetişmişdir. Sentimentalistlər klassisizmin köhnəlmiş prinsiplərinə qarşı mübarizə aparır, ədəbiyyatda öz əksini tapmış olan saray və kübar həyatına qarşı şəhər və kənd həyatını qoyur, əsərlərində sadə adamları, peşəkarları, kəndliləri, tacirləri təsvir edirdilər. Kübarların əxlaqsızlığının ifşası, sadə insanların adət və məişəti, səfil və məzlumların əxlaq və adətlərinin təsviri bu ədəbiyyatda əsas yer tutmağa başlayırdı. Sentimentalistlər klassisizm mücərrədçilik və sxematizminə qarşı insan psixologiyasının təsvirini və insan həyatını qoyurdular. Əgər klassisizm dövlət pafosunu ifadə edir və insan hissini şüurun hökmünə tabe edirdisə, sentimentalistlər insanların şəxsi həyatını, onların hiss və həyəcanlarını, mürəkkəb insan hissiyyatını təsvir edirdilər». (M.Rəfili).

Adından da göründüyü kimi, sentimentalistlər həyati idrak və inikas prosesində hissiyyatı, insanın daxili aləmini, ürək çırpıntılarını, şəxsi həyəcan və iztirablarını, intim, kövrək fərdi duyğularını ön plana çəkir, müdafiə etdikləri ictimai-estetik ideala, poetik məramə da məhz bu cür təsvir yolu ilə nail olmağa çalışırdılar. Onlar klassisistlərdən fərqli olaraq, sənətdə, ədəbiyyatda insan probleminə, onun həyatadakı yeri, mövqeyi məsələsinə daha obyevtiv, daha demokratik mövqedən yanaşır,

bütünlükdə insanların ümumi bərabərlik ideyasını müdafiə edirdilər. Təsvir etdikləri adi adamların, orta və aşağı təbəqədən olan gənclərin, nökərlərin, sadə peşə sahiblərinin mənəvi-əxlaqi cəhətdən yuxarı təbəqəyə məxsus saray əyanlarından, zadəganlarından heç də əksik olmadıqlarını, onların da xüsusi hörmət və ehtirama layiq olduqlarını göstərməyə çalışırdılar. Beləliklə, sentimentalistlər ədəbi-ictimai şüurda böyük dönüş yaradır, əsrlərdən bəri yuxarı təbəqələrin aliliyi, üstünlüyü haqqında yaradılmış mifi dağıdır, alt-üst edirdilər.

Digər tərəfdən, sentimentalistlərin sadə insanların, xalq kütlələrinin həyatına muraciət etməyi təkcə ədəbiyyatın ideyasını, ictimai çəkisini artırmır, eyni zamanda mövzusunu, bədii yaradıcılıq imkanlarını, cəmiyyətdəki nüfuzunu estetik təsir dairəsini genişləndirir, sənətdə realizmin inkişafına, xalq şüurunun, məişətinin, həyat tərzinin, mənəvi aləminin daha dərindən inikasına təkan verirdi.

Beləliklə, onlar klassisistlərdən fərqli olaraq, qeyri-adi, fövqəladə hadisələrin, seçilmiş qəhrəmanların təsvirindən uzaqlaşır, xalq içindən çıxmış zəngin daxili aləmə malik, gözəl, pak duyğularla, əməllərlə yaşayan adi, sadə insanları bədii əsərlərin baş qəhrəmanına çevirir, oxucuda onlara qarşı xüsusi rəğbət və məhəbbət hissləri oyadırdılar. Başqa bir aləmin, mühitin nümayəndələri olan bu qəhrəmanlar xarakterlərinə, həyat və düşüncə tərzlərinə görə seçilir, dostluqda, məhəbbətdə, ülfətdə, insani münasibətlərdə etibar, sədaqət, dəyanət nümunəsi göstərir, öz ləyaqət və mənəvi keyfiyyətlərinə görə onlara ağalıq edən zadəganlardan, hakim təbəqənin nümayəndələrindən qat-qat yüksəkdə durduqlarını nümayiş etdirirdilər.

Bununla yanaşı, sentimentalizm cərəyanın nümayəndələri öz ədəbi məramlarına, yaradıcılıq üslublarına uyğun olaraq, ədəbiyyata bir sıra yeni janrlar gətirmişdilər. Tədricən, bədii yaradıcılıqda klassik faciə və komediyalar əvəzinə, hətta bəzən ölümlə, intiharla nəticələnən, göz yaşı, kədər, daxili sarsıntı, əzab, iztirab ifadə edən melodramlar, gündəlik, məktub, xatirə formasında yazılmış hekayə, povest və romanlar hakim mövqe tutmağa başlayır. Bu əsərlər həm də sadə, aydın, təbii xalq dilində yazılırdı.

Sentimentalistlərin nəzəri-estetik, bədii yaradıcılıq prinsipləri ümumi olsa da, onların müxtəlif ölkələrdə yaranan nümunələrində qoyulan problemə münasibət, ideya istiqaməti əsaslı şəkildə bir-birindən fərqlənirdi. Məsələn, İngiltərədə sentimentalizm cərəyanın əsasını qoymuş Riçardsonun, Sterinin əsərlərində cəmiyyətdə tarazlıq, sinfi barışıq, ümumi məhəbbət ideyası əsas yer tuturdu. Onlar müxtəlif təbəqə və zümrədən olan insanları sülh şəraitində yaşamağa, ədalətli olmağa, bir-birilə səmimi, mehriban dolanmağa çağırırdılar. Bu xüsusiyyət, yəni sinfi ziddiyyətləri barışdırmaq ideyası Riçardsonun «Pamela», «Klarissa' Qarlou», Sterinin «Sentimental səyahətnamə» «Tristan Şendi» romanlarında daha bariz şəkildə öz əksini tapmışdır.

Fransada sentimentalizm cərəyanın əsas nümayəndələri olan J.J.Russonun «Yeni Eloiza» romanı isə bütünlüklə hakim sinifə, dvoryanlığa qarşı çevrilmiş bir əsərdir. Burada barışıq, ictimai sülh, sinfi tarazlıq yox, hakim təbəqələrin ifşası və onlara qarşı mübarizə ideyası üstünlük təşkil edirdi.

Rus ədəbiyyatında sentimentalizm ədəbi cərəyanı, xüsusi bir formada, dvoryan ziyalılarının mütərəqqi maarifçi görüşlərinin bədii ifadəsi kimi meydana çıxmışdır. Təsvirlərində realizmə yaxın olan rus sentimentalistləri dvoryan həyatının məhdud, kobud cəhətlərini kəskin tənqid edir, yoxsul, aşağı təbəqədən olan insanların həyatına, ləyaqətinə rəğbətlə, hörmətlə yanaşır və bu təbəqələr arasında olan mövcud ziddiyyətləri mümkün qədər barışdırmağa çalışırdılar. Avropada Riçardsonun «Pamela», Russonun «Yeni Eloiza», Hötenin «Verterin iztirabları» əsərləri, Rusiyada isə Karamzinin «Bədbəxt Luiza» romanı sentimentalizm ədəbiyyatının bədii-estetik cəhətdən ən kamil nümunələri sayılır. Bədii sənətin inkişafı tarixində irəli atılmış bir addım olan sentimentalizm ədəbi üslubunun üstün cəhətlərindən biri də bu idi ki, o öz daxilində iki yeni cərəyanın özülünü qoymuşdu. Sonralar dünya ədəbiyyatına böyük sənətkarlar bəxş edən romantizm və tənqidi realizm cərəyanları ilk qidasını, mayasını məhz bu mənbədən alaraq formalaşmış, geniş şöhrət qazanmışdır.

Sentimentalizm cərəyanının müəyyən qüsurları da vardı. Xüsusilə bu üslubun nümayəndələri bədii təsvirdə həddindən

artıq hissiyata, göz yaşı, sızıltı və iztirablara üstünlük verdikləri üçün yaradıcılığın əsas qanunu olan ağılla mənəviyyatın vəhdətini pozur, bunun nəticəsində də onların qələmə aldıqları şəxslər ictimai mübarizədən, fəallıqdan uzaq, daha çox öz fərdi hiss və duyğuları çərçivəsinə qapanıb qalan, passiv obrazlar səviyyəsinə enirdilər.

Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi tam formalaşmasa da, bu cərəyanın yaradıcılıq prinsiplərini, bu və ya başqa dərəcədə, özündə əks etdirən əsərlər də olmuşdur. Buna nümunə olaraq C.Cabbarlının «Solğun çiçəklər» pyesini, A.Şaiqin yarımçıq qalmış «Vicdan və əzab» romanını, xüsusilə A.Divanbəyoğlunun sentimentalizm üslubuna xas olan bədii xüsusiyyətləri özündə tam əks etdirən «Can yanğısı» povestini misal göstərmək olar. Doğrudur, «Solğun çiçəklər» uzun müddət ədəbiyyatşünaslıqda romantizm ilə realizm arasında dayanan bir əsər kimi təhlil olunmuşdur. Ancaq C.Cabbarlı ədəbi irsinin ən yaxşı tədqiqatçılarından olan akademik Məmməd Arif məsələyə daha dəqiq elmi mövqedən yanaşaraq bu əsərdə «melodramatizm və sentimentalizm ünsürlərinin» olduğunu da etiraf etmişdir. Sentimentalizm cərəyanın tipik nümunəsi olan «Can yanğısı» ilə «Solğun çiçəklər» əsərinin müqayisəsi böyük alimin gəldiyi qənaətin tam doğru olduğunu göstərir.

Bu əsərlərdə təsvir olunan Bəhramla Saranın, Əhmədlə Ruqiyyənin taleləri, hiss və həyəcanları, keçirdikləri daxili iztirablar, düşdükləri faciəvi vəziyyət məzmun və mənaca bir-biri ilə çox yaxından səsiləşir. Bəhram mələk təbiətli, onu ülvi bir məhəbbətlə sevən, atasından qalan var-dövləti onun adına keçirmiş, bütün təhqirlərə, əzab-əziyyətlərə baxmayaraq, son nəfəsinə qədər əhdinə, ilqarına sadiq qalan Saraya, Əhməd isə onu ilahi bir məhəbbətlə sevən, «hara istəyirsənsə, məni özünlə apar... nə desən razıyam, nə dərəcədə zəhmətlərə buyursan, düçar olmağa hazıram. Bu gündən sonra Ruqiyyə sənə pərvanədir, yandır, yax, qovur, hər nə bəlalar, hər nə xətalar olsa, hər nə əziyyətlər olsa, boynuma alıb sənin uğrunda durmuşam» - deyə qarşısında sədaqət andı içən, gözəl, pak, dağ çiçəyi kimi zərif, kövrək Ruqiyyəyə xəyanət edir. Məhz bu adamların namərdliyi üzündən böyük cəfakeş və fədakarlıq rəmzi olan iki gənc qadının göylər qədər dərin və təmiz məhəbbəti

nakam qalır, onlardan biri uçuq, köhnə bir komada (Sara), digəri (Ruqiyyə) isə üfunət iyi verən toyuq damında, ağır xəstə, qayğısız, kimsəsiz bir vəziyyətdə can verir, daşürəkli, vara-dövlətə, şöhrətə uyub onları atmış sevgililərinin qurbanı olurlar.

Beləliklə, Bəhram da, Əhməd də düzəldilməsi mümkün olmayan bir səhvə yol verirlər, daha doğrusu, müsibətə, faciəyə səbəb olurlar. Sonradan törətdikləri cinayətin ağırlığını duyan, dərk edən bu adamların keçirdiyi iztirablar, vicdan əzabı eyni əxlaqi qəbahətdən doğduğu üçün mahiyyətcə bir-birinə çox oxşayır. Əsərin sonunda çox ağır və dəhşətli bir günah işlətdiyini başa düşən Bəhram dərin peşmançılıq və əzab hissləri keçirdərək deyir: «Yazıqlar olsun o adamın halına ki, onun vicdanı mənim vicdanım kimi yaralıdır, ləkəlidir! Ah, mən bədbəxt bilə-bilə öz yazıq əmim qızını məhv etdim. Bundan sonra mənim həyatım həyat deyil, əzabdır, əzab! Doğrudan da, mən nəyəm? Öz əhdimi sındırdım, sözümdən qaçdım. Mən də insanmıyam? (Güzgüyə tərəf gedib baxır). Ey, sən kimsən? Bəhramsan? Yox! Sən bir xəbissən, bir alçaqsan! Sənin surəti-xəbisin bir xəyanət mücəssiməsinə bənzəyir. Nəsən nə? Nədən görünür. Sən qiymətsiz pullara öz eşqini, məhəbbətini satan bir qatil, bir cani!»

İşlətdiyi cinayətdən sonra dərviş olub çöllərə düşmüş Əhməd də məhz belə vicdani əzab və kədərlə dolu bir aqibət yaşayır. Ruqiyyə toyuq damında can verəndə təbiət təlatümə gəlmiş, göylər fəryad qopardaraq guruldamışdı. Dərddən baş götürüb dünyanı dolaşan Əhməd hər dəfə göy guruldayanda həmin dəhşətli an gözü önünə gəlir, varlığını sarsıdır, qəlbini oda qalayır. «Böylə bir gurultu onda, Ruqiyyə can verəndə də oldu. O gurultu mənim canıma elə bir fəna qorxu salıbdır ki, əvvəl canıma vahimə salır, amma bərkişəndə qorxu çıxır... Ruqiyyə məni belə gündə qoydu, canını xilas etdi. Canımda yanğı, qəlbimdə yanğı, könlümdə yanğı, gözlərimdə yaş qoyub getdi» - deyə, için-için alışıb yanır, tükənməz peşmançılıq hissi keçirdir.

Sentimentalist yazıçılar insanların mənəvi aləmini, hiss və duyğularını, fərdi əzab və iztirablarını ön plana çəkməklə yanaşı onları həm də təbiətlə vəhdətdə, onun ayrılmaz bir parçası kimi təsvir edirdilər. İnsanların mənəvi gözəlliyini, saflığını, paklığını qoruyub saxlamaq üçün təbiəti ən yaxşı

nümunə, əvəzsiz bir məkan hesab edir, ona böyük məhəbbətlə, xüsusi əxlaq və tərbiyə ocağı kimi yanaşırdılar. Belə bir xüsusiyyətə əsaslanaraq sentimentalist əsərləri romantik əsərlərlə eyniləşdirmək elmi həqiqətdən uzaq bir yanaşmadır. «Bu cür dolaşıqlığa yol verməmək üçün unutmaq lazım deyil ki, sentimentalist yazıçılar peyzaj yaradanda onu realist planda qələmə alır, mənzərəni özünəməxsus rəng çalarları ilə təcəssüm etdirir. Romantik yazıçılarda təbiət bu qədər konkret təsvir olunmur, lövhənin bütün zahiri əlamətləri təfsilatlı şəkildə təzahür etmir. Təbiət romantiklərdə əhvali-ruhiyyə ifadə etmək üçün çox vaxt bir fon kimi götürülür.

Hiss-həyəcan təsvirinə gəldikdə sentimentalistlərlə romantiklərin buradakı fərqi ondan ibarətdir ki, romantik əsər qəhrəmanı qeyri-adi xüsusiyyətlərə malik olan adamlardırlar, sentimental əsər qəhrəmanında isə heç bir qeyri-adilik yoxdur. Sentimentalist yazıçı orta və aşağı təbəqələrə mənsub olan adamların həyat və məişətini tam adi vəziyyətdə əks etdirir». (P.Xəlilov)

Sentimentalist ədəbiyyata xas bu xüsusiyyətlər, yəni təbiətlə insanın mənəvi dünyasının, hiss və həyəcanlarının vəhdəti, harmoniyası və onun «həyat və məişətinin tam adi vəziyyətdə» təsviri «Can yanğısı» romanında bütün təfsilatı ilə öz əksini tapmışdır. Deyilənlərdən aydın olur ki, Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm cərəyanına xas olan əsərlər mövcuddur və onların sistemli şəkildə, elmi əsaslar üzrə tədqiq və təhlilinə ehtiyac vardır.

## Romantizm

İctimai, bədii-estetik fikir tarixində yeni, daha parlaq bir mərhələ sayılan, dünya ədəbiyyatına nəhəng sənətkarlar və ölməz sənət əsərləri bəxş edən romantizm ədəbi cərəyanı XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvəllərində Avropada meydana gəlmişdir. Sonralar Fransaya, Almaniyaya, Rusiyaya və bir sıra başqa ölkələrə yayılan bu cərəyanın əsası İngiltərədə Bayron və Şelli kimi görkəmli sənətkarlar tərəfindən qoyulmuşdur.

Məlumdur ki, hər bir ədəbi hadisə, cərəyan, bədii yaradıcılıq prinsipi mövcud mühitin, cəmiyyətin ictimai-mədəni

tələblərindən doğur, zamanın sifarişilə yaranır, formalaşır. Romantizmin yarandığı dövrdə inqilablar nəticəsində Avropanın bir sıra ölkələrində burjuaziya hakimiyyətə gəlmiş və ictimai həyatın bütün sahələrində hakim mövqe tutmuşdu. Bu sinif feodal-zadəgan idarə sisteminə qarşı mübarizəyə qalxanda xalqı öz tərəfinə çəkmək üçün əsrlər boyu bəşəriyyətin arzusu, idealı olan azadlıq, bərabərlik, qardaşlıq, əmək, vətəndaşlıq hüququ və s. kimi şüarlar irəli sürmüş, əhaliyə çoxlu mütərəqqi islahatlar vəd etmişdi. Lakin onlar siyasi hakimiyyətə yiyələndikdən sonra xalq kütlələrinə verdikləri təntənəli vədləri unutmuş, özlərinin mürtəce, istismarçı xarakterlərini tamamilə büruzə vermişdilər. Cəmiyyətdə, ictimai münasibətlərdə zülm, köləlik, istismar, mənəvi əsarət, səfalət əvvəlkindən də ağır və eybəcər bir şəkildə davam etdirilirdi. Belə bir vəziyyət, təbii olaraq, ümidləri puça çıxmış xalqda, dövrün qabaqcıl ziyalılarında, şair və yazıçılarında riyakar burjua münasibətlərinə qarşı kəskin ehtiraza və narazılığa səbəb olmuşdu. Romantizm də bir ədəbi cərəyan olaraq məhz bu etiraz və narazılığın ədəbiyyatda, sənətdə bədii əksi və poetik ifadəsi kimi meydana gəlmişdir.

Romantik sənətkarlar «öz arzu və həsrətlərini həyatda görmədiklərindən, varlığı öz xəyalları ilə tamamlamağa çalışır, mövcud varlığa qarşı kəskin etiraz və protestlərini bildirirdilər. Onları mövcud olan həyat təmin etmir, arzular nakam qalır, narazılıq öz bədii ifadəsini romantik arzu və xəyallara uyğun gələn müstəsna surətlərdə, yaradıcılıqda azadlıq tələblərində tapırdı. Arzu, xəyal, şairanə xülyalar romantiklərin yaradıcılığında, ümumiyyətlə, mühüm yer tutur. Odur ki, şüura əsaslanan klassisizm kimi ədəbi cərəyanlar onların tələb və zövqlərini təmin etmirdi. Onlar ədəbi əsərləri məhdudlaşdıran, fantaziya və xayala yol verməyən hər bir qayda və qanunlara qarşı çıxış edir, köhnə məbudları yıxaraq, yeni bir aləm, yeni bir xəyal dünyası yaratmaq arzuları ilə çırpınırdılar. Romantizmin ədəbiyyat və sənətə qədəm basması coşqun və fırtınalı bir hadisə idi». (M.Rəfili).

Romantiklər sənətkarın qarşısında böyük yaradıcılıq imkanları açan, onun bədii təxəyyülünə, hiss və həyəcanlarına, arzu və istəklərinə romantik vüsət verən mükəmməl nəzəri-estetik proqrama, ədəbi mərama malik idilər. Onlar belə hesab

edirdilər ki, «insan qəlbinin ideal həyata real həyatdan daha çox ehtiyacı vardır». (V.Hüqo) Məhz bu prinsipdən çıxış etdikləri üçün romantiklərin bədii-estetik məramının əsasında ideal aləm, ideal həyat, ideal cəmiyyət, ideal insan konsepsiyası dayanırdı. Onlar varlığın idrak və inkişafı prosesində mövzu, obraz, bədii dildən tutmuş, qələmə aldıqları bütün məsələ və problemlərə də ancaq bu kontekstdən yanaşır, təsvir və tərənnüm edirdilər. Elə bu səbəbdən də onlar gündəlik həyata, adi məişət mövzularına enməkdən qaçır, keçmişə, qeyri-adi, fövqəladə hadisələrə, yaxud xəyal aləmində qurduqları ideal, fantastik bir cəmiyyətə üz tutur, buradan ilham alaraq son dərəcə coşqun, narahat, romantik arzu və xəyalla yaşayan, ibrətamiz əməllərə, böyük emosional təsirə malik tipik obrazlar yaratmağa üstünlük verirdilər.

Ancaq bu o demək deyildi ki, romantiklərin yaratdıqları obrazlar sadəcə xəyal dünyasında, romantik bir aləmdə dolaşan, təkcə öz fərdi, mücərrəd hiss və duyğuları ilə yaşayan qəhrəmanlardan ibarət idi. Əksinə, bu qəhrəmanların romantik xəyallarının, istək və arzularının əsasında yer üzünü abad, firəvan, insanları hər cür zülmdən, istismardan, köləlikdən, müstəbiddən azad, xoşbəxt, məsud görmək idealı dayanırdı. Onlar məhz bu ideal naminə vuruşur, çarpışır, hər çətinliyə, əzab-əziyyətə dözür, hətta ölümə belə getməyə hazır idilər. Romantiklərin vəsf etdikləri ideal ictimai təkamül, intibah və bəşəri nicat ideyasından qidalandığı üçün bütünlükdə müasirliyə xidmət edirdi. Onlar xəyalları daha çox göylərdə cövlan etsə də, nəticədə insanlığın səadətini, xoşbəxtliyini yerdə, real həyatda, mövcud cəmiyyətdə görmək arzusu, idealı ilə yaşayırdılar. Bu mənada, realist yazıçıların yaradıcılığı kimi, romantiklərin də əsərləri dərin ictimai-əxlaqi məzun daşıyır və böyük idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir.

Romantiklər bədii təsvir prosesində, hadisələrin və obrazların tərtibatında, müxtəlif ədəbi janrlara münasibətdə heç bir məhdudiyyət tanımır, əsərlərində süjet və kompozisiyanın inkişafını gərgin, dinamik, daxili konflikti bir-birini əvəz edən, kəskin, gözlənilməz gediş və gəlişlərlə müşayiət olunan fövqəladə hadisə və epizodlar üzərində qurmağa çalışırdılar.

Ümumi yaradıcılıq prinsipləri eyni olsa da, həm yarandıqları ölkələrin ictimai-mədəni səviyyəsinə, həm də məfkurəvi istiqamətinə, bədii təsir gücünə görə romantiklərin arasında müəyyən fərqlər vardır. XIX əsrin əvvəllərində İngiltərədə yaranan romantizm öz ictimai məzmununa, mahiyyətinə görə coşqun, üsyankar bir romantizm idi. Parlaq istedad sahibi olan Bayron, Şelli kimi şairlərin simasında bu cərəyan xalqların milli azadlıq hərəkatına rəğbətlə yanaşan, haqsızlığa, ədalətsizliyə, zülmə, bərabərsizliyə qarşı çıxan, mübariz, yüksək ictimai pafosa, bədii təsir gücünə malik bir yaradıcılıq üslubu kimi meydana gəlmişdi.

Almaniyada F.Şillerin, V.Hötenin, xüsusilə üsyankar şair H.Heynenin yaradıcılığı timsalında romantizm cərəyanı yeni spesifik keyfiyyətlər kəsb edir, öz coşqun, yüksək pafoslu çağırışları ilə insanları ictimai haqsızlığa, köləliyə, mənəvi əsarətə qarşı mübarizəyə qaldıran, onlarda cəmiyyətdə kök salmış bəşəri naqisliyə, mənəvi qəbahətlərə nifrət və qəzəb hissləri oyadan yüksək ədəbi tribunaya çevrilir.

Fransada romantizm cərəyanı ədəbiyyat tarixinə bütün dünyada insan haqlarının, bəşəri ləyaqətin, azadlığın, humanizmin böyük carçısı, istismarçı cəmiyyətin riyakar simasını, daxili ziddiyyətlərini, qeyri-insani mahiyyətini ustalıqla açıb göstərən, ifşa və rüsvay edən çoxlu dərin ictimai məzmunlu, mübariz ruhlu bədii-publisistik əsərlərin, xüsusilə dünya ədəbiyyatının ölməz nümunələrindən biri sayılan «Səfillər» kimi monemental bir romanın müəllifi olan V.Hüqo və başqa görkəmli sənətkarlar bəxş etmişdir.

Rus ədəbiyyatında romantizm cərəyanı 1812-ci il Vətən müharibəsindən sonra rus cəmiyyətində yaranmış yeni əhvali-ruhiyənin, milli özünüdərkin, mənəvi oyanışın, qələbədən doğan qürur, iftixar hisslərinin bədii ifadəsi kimi yaranıb təşəkkül tapmasıdır. Bu cərəyan xüsusilə Puşkinin «Qafqaz əsiri», «Qaraçılar», «Baxçasaray fantanı», Lermontovun «Mtsiri», «İblis» kimi poemalarında, Qoqolun «Taras Bulba» əsərində daha parlaq şəkildə öz bədii təcəssümünü tapmışdır.

Azərbaycanda romantizm ədəbi cərəyanı, bir qədər sonralar, XX əsrin əvvəllərində yaranıb formalaşmağa başlamışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında bu cərəyanın nəzəri

əsaslarını türk dünyasının böyük ideoloqlarından biri olan Ə.Hüseynzadə və onun 1906-cı ildə nəşr etdirdiyi məşhur «Füyuzat» jurnalı tərəfindən qoyulmuşdur. Burada, ümumi təhlilə keçməmişdən əvvəl, yeri gəlmişkən, ədəbiyyatşünaslıqda romantizm ədəbi cərəyanına münasibətlə bağlı vacib bir məsələyə də aydınlıq gətirmək lazımdır.

Adətən, tədqiqatçılar romantiklərin yaradıcılığına qiymət verərkən onları mürtəce və mütərəqqi romantiklərə bölürlər. Əsaslandıqları da bu idi ki, romantiklərin bir qismi əsərlərində keçmişi və bu dövrdə yaşamış tarixi şəxsiyyətləri, tanınmış qəhrəmanları, müxtəlif din xadimlərini idealizə edir, onları müasir cəmiyyətə qarşı qoyur, dövrlərinin ictimai-siyasi hadisələrinə müdaxilə etməkdən kənarda durur, xalqın həyatını, onun qəhrəmanlıq mübarizəsini təsvir etmək əvəzinə, ayrı-ayrı şəxslərin hiss və həyəcanlarına, fərdi duyğularına üstünlük verirlər və s. Məhz bu və buna oxşar iddialara söykənən tədqiqatçılar İngiltərədə Vordstvod, Kolric, Soniti, Fransada Şatobrian, Lamartin, Almaniyada Tik, Novalis, Şleqel, Rusiyada Jukovski, Azərbaycanda Ə.Hüseynzadə, S.İbrahimov və s. tanınmış sənətkarlara mürtəce romantik adı vermişlər.

Əvvəla, romantiklərin hamısında, istisnasız olaraq, bədii xəyal, təsvir etdikləri həyatı, qəhrəmanları ideallaşdırmaq eyni dərəcədə xarakter xüsusiyyətdir. Burada söhbət mürtəce romantizmdən yox, olsa-olsa V.Q.Belinskinin dediyi kimi, subyektiv və obyektiv romantizmdən, yaxud M.Qorkinin dediyi kimi, passiv və aktiv romantizmdən gedə bilər. İkincisi, nahaq yerə deməyiblər ki: «Tarix ibrət və nümunə məktəbidir». Yaradıcılıqlarına «mürtəce» damğası yapışdırılmış romantiklər keçmişin mütərəqqi, işıqlı səhifələrini, tanınmış tarixi şəxsiyyətləri idealizə edərkən bu yolla müasirlərinə ibrət və nümunə göstərmək, onlarda mövcud cəmiyyətə qarşı şübhə və nifrət hissləri oyatmağa çalışırdılar və bununla da özlərinə məxsus bir üsluba, romantizmin ümumi ictimai-estetik idealına xidmət edirdilər.

Bu xüsusiyyətlərə görə dünyanın bir çox görkəmli romantiklərini mürtəce romantik kimi qələmə vermək nə dərəcədə həqiqətə uyğundur?

Xususilə, Azərbaycanda və bütün türk dünyasında böyük nüfuz sahibi olan, ağsaqqal səviyyəsində dayanan, yüksək intellekt nümunəsi olan əsərlərilə xalqı, ictimaiyyəti dünya ədəbiyyatının, elm və mədəniyyətinin ən qiymətli nümunələrilə tanış edən, «Füyuzat» ədəbi məktəbini yaradan, Türkçülük, İslamçılıq, Müasirlik kimi milli, bəşəri, dünyəvi bir ideologiyanın, məfkurənin banilərindən olan Ə.Hüseynzadə kimi işıqlı bir şəxsiyyətə mürtəce damğası yapışdırmaq heç bir məntiqə, prinsipə, elmi meyara uyğun gəlmir və bu açıq-aşkar siyasi böhtandan, qərəzdən başqa bir şey deyildi. Ümumiyyətlə, dühası, təfəkkürü ilə seçilən, mühitinin fövqündə dayanan Ə.Hüseynzadə kimi mütəfəkkir bir insanın adı ilə mürtəce sözünü yan-yana qoymaq tarixi həqiqətə böhtan atmaqla yanaşı, son dərəcə heyrət və təəccub doğuran bir hadisədir!

Axı, sənətdə, ədəbiyyatda əsas məsələnin həlli yaradıcı şəxsiyyətin mövzunu hansı yolla, hansı bədii üslubda təsvir etməsində deyil, gəldiyi əxlaqi nəticə ilə, onun ictimai-estetik idealının məzmun və mahiyyətilə bağlı bir anlayışdır. Sovet hakimiyyəti dövründə formalaşmış romantiklərin bir qisminə mürtəce damğası vurmaq prinsipi bədii yaradıcılığın spesifik qayda və qanunlarına deyil, siyasi ideologiyaya, xüsusi bir zümrənin, partiyanın nəzəri görüşlərinə, tələb və təkliflərinə əsaslandığı üçün yanlış, elmi cəhətdən qeyri-məqbul bir konsepsiyadır və ondan tamamilə imtina etmək lazımdır.

Azərbaycanda romantizm ədəbi cərəyanı yarandıqdan sonra çox qısa bir müddətdə özünün mövzu dairəsi, bədii təsvir vasitələri, orijinal üslubi xüsusiyyətlərilə seçilən və bütünlükdə dünya romantizminin, poetik tələblərinə, yaradıcılıq prinsiplərinə hərtərəfli cavab verən kamil bir ədəbi məktəb səviyyəsinə yüksəlmişdir. Bu yüksəlişin əsas amilləri bir tərəfdən ölkəmizdə müəyyən oyanış, intibah, milli dirçəliş mərhələsi sayılan o dövrkü tarixi zəminlə əlaqədar idisə, digər tərəfdən böyük keçmişə malik ədəbiyyatımızla və onun qoyduğu parlaq ədəbi ənənələrlə bağlı idi.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan, o cümlədən bütün Şərq ədəbiyyatında bədii xəyala, romantikaya meyil həmişə güclü olmuşdur. Ölkəmizdə romantizm cərəyanın nümayəndələri ədəbi fəaliyyətə başlayanda onların qarşısında dünya romantiz-

milə yanaşı, Nizami, Füzuli kimi dahi sənətkarlarımızın yaratdıqları və dünya şöhrəti qazanmış böyük romantik ədəbi məktəb dayanırdı. Bu sənətkarlar Avropa və rus romantizmindən bu və ya başqa dərəcədə bəhrələnsələr də, onların yaradıcılığı ilk növbədə, milli romantik ənənlərdən qidalanaraq formalaşmış, təşəkkül tapmışdır. Bu mənada, Azərbaycan romantizmi özünün tarixi kökləri, spesifik yaradıcılıq prisnipləri olan, orijinal simaya malik milli romantizmdir.

Azərbaycanda romantizm cərəyanı həm yarandığı tarixi şəraitə, həm də tənqid hədəflərinə görə də Avropa romantizmindən əsaslı şəkildə fərqlənir. «Qərb romantizmi Avropada burjua inqilabından sonra, kapitalizmin inkişafından, milli kapitalist dövlətlərinin yaranmasından sonra meydana gəldiyi halda, Azərbaycan romantizmi Şərqdə burjua-demokratik inqilablarının başlanması, ictimai və milli azadlıq hərəkatının yaranması dövrünə təsadüf etmişdi... Bu cərəyana mənsub olanların yaradıcılığında bəşəriyyətin parlaq gələcəyinə, azadlıq, bərabərlik, qardaşlıq dünyasının yaranacağına olan ümid çox qüvvətli idi. Bunlar burjua münasibətlərini, burjua istismarını, xarici kapital təzyiqini və soyğunçuluğunu tənqid etsələr də, kapitalizmin inkişafını fəlakət hesab etmirdilər. Kapitalist inkişaf yolunu avropalaşmaq, mədəniləşmək, müasirləşmək mənasında başa düşür və bunu vətənin xoşbəxt gələcəyi üçün əsas sayırdılar.

İkinci tərəfdən Azərbaycanda milli kapitalizm hələ təzə-təzə canlandığından, ümumi inkişafa buxov olan amillər – ən dəhşətli köhnəlik, mühafizəkarlıq, birinci növbədə feodal əlaqələri, feodal adət-ənənələri və imtiyazları idi. Buna görədir ki, müasirləşmək ideyasını özləri üçün intixab edən romantiklərin də əsas mübarizə hədəfi feodal münasibətləri, ruhanilik... dini təəssübkeşlik və bütün bu mənfi şeylərin doğurduğu avamlıq və cəhalət idi. Romantiklərin görüşlərində (xüsusən M.Hadi, A.Şaiq və A.Səhhətin yaradıcılığında) müasir cəmiyyət quruluşu, mövcud ictimai münasibətlər əleyhinə olan etirazlar azad gələcək haqqında olan utopik arzularla birləşirdi. Onlar xüsusi mülkiyyətçiliyin, varlanmaq ehtirasının, əmək bərabərsizliyinin törətdiyi hərc-mərcliyi, fəlakəti göstərir,

rüşvətxorluğu, tüfeyliliyi, istismarçılığı pisləyir, zəhmətkeşlərin halına acıyır, fəhlə və kəndlini müdafiə edirdilər». (M.Ç.Cəfərov)

Azərbaycan ədəbiyyatında romantik üslubda C.Cabbarlı, A.Şaiq və başqa yazıçılar da tək-tək əsərlər yazmışdır, lakitn o kamil, bitkin bir ədəbi cərəyan kimi A.Səhhət, M.Hadi və H.Cavid yaradıcılığında öz bədii ifadəsini tapmışdır. Bu sənətkarların hər üçü romantizmin ümumi yaradıcılıq prinsiplərinə əsaslansalar da, onların hər birinin qələmə aldıqları mövzulara, toxunduqları problemlərə fərdi, orijinal yanaşma üsulları vardır. A.Səhhət yaradıcılıqda daha çox insan və təbiət, insan və vətəndaşlıq borcu, (lirik aspektdə), M.Hadi insan və zaman, insan və tarix fəlsəfəsi aspektdə, H.Cavid isə (daha qlobal miqyasda) insan və bəşəri borc, insan və ideal, insan və mələk, insan və iblis konsepsiyalarına əsaslanırdılar.

Bu konsepsiyaların əsasında ifadə tərzi müxtəlif olsa da, yeniliyə rəğbət, köhnəliyə nifrət, ictimai tərəqqiyə, maarifə, mədəniyyətə çağırış, vətənə, millətə məhəbbət, insanlığa hörmət, bəşəriyyətin azadlığına, xoşbəxt gələcəyinə inam hissləri dayanır, təsvir və tərənnüm olunurdu.

A.Səhhət ibtidai olsa da, azad, pak, təmiz, istismardan, riyakarlıqdan uzaq bir aləm olan təbiətlə insanı üzvi əlaqədə, vəhdətdə təsvir edir, onu cəmiyyətlə, mövcud mühitlə, həyat tərzilə qarşılaşdırır, buradan çıxış edərək ictimai bəlaları, zülmü, haqsızlığı, əsarəti, əxlaqi qəbahətləri tənqid atəşinə tutulurdu.

***Nə idin dün, nə olmusan bu zaman?***
***Millət, ey banisi-həyati-vətən!***
***Oyan, ey milləti-əziz, oyan!***
***Sənə vabəstədir nicati-vətən.***

- deyərək, insani ləyaqət, millət təəssübü, vətən və vətəndaşlıq borcu ideyalarını irəli sürür, xalqı səfalətdən, düşdüyü ağır vəziyyətdən xilas olmaq üçün mənəvi intibaha, ictimai tərəqqiyə, elmə, maarifə yiyələnməyə, qəflət yuxusundan oyanmağa çağırırdı:

*Bu qədər bəsdir təməddün gülşənində xar olaq,*
*Dəm o dəmdir xabi-qəflətdən dəxi bidar olaq.*
*Tərk edək həm ixtilafü iftiraqi, yar olaq,*
*Bu vətən övladının əhvalına qəmxar olaq.*
*Keçdi dövri-zuri-bazu, elmi fəzl əyyamıdır!*
*Arxadaşlar! Oxuyun, elm oxumaq həngamıdır!*

M.Hadi tarixlə, zamanla insanı üz-üzə qoyur, onun keçdiyi qanlı-qadalı, enişli-yoxuşlu, əzab-əziyyətli yollara nəzər salır, buradan çıxış edərək insanlığı törətdiyi müharibələrə, fəlakətlərə, bütünlükdə bəşəri müsibətlərə görə ittiham edir, baş verən qəbahətlərin, cinayətlərin səbəbini xilqətin əzəli və əbədi naqisliyində görür və fəlsəfi ümumiləşdirmələr apararaq belə bədbin bir nəticəyə gəlirdi:

*Həqiqət iştə meydanda, bəşər məhzun, bəşər giryan!*
*Ziyabəxş olmadı insanlara Tövrat ilə Quran,*
*Ziyadar etmədi millətləri İncil ilə İyqan,*
*Ümumi bir məhəbbət olmayır ki, qabili-imkan,*
*Ədavət odlarında yanmaqda qardaş olan insan,*
*Cahan ərzi-ədavətdir əzəl gündən bəri hər an,*
*Yer üstü daima qanlı, bəşər qanlı, ürəklər qan.*

Bəşəriyyətin keçmişi və bu günü haqqında belə bədbin qənaətə gələn Hadi romantikasında böyük mənəvi iztirabların, vətəndaşlıq qayğısının poetik ifadəsi olan küskünlük, kədər hissləri güclü idi. Lakin bu kədər insanları ümidsizliyə, passivliyə aparan bir kədər deyildi, vətən və millət qayğısından, insanlığın səadəti, bəşəri nicat arzusundan doğan bir kədər idi. Onun üzü geriyə deyil, irəli, gələcəyə baxırdı. Belə olmasaydı o, azadlığı, hürriyyəti dönə-dönə, böyük coşğunluqla, ümid hissilə vəsf edən «Amali-tərəqqi», «Amali-istiqbal», «İstiqbalımız parlaqdır» kimi şeirlərini yazmazdı. Şair ürəkdən inanırdı ki, o olmasa da, xalq, gələcək nəsillər gec-tez azad, xoşbəxt günlərə çıxacaq, məsud yaşayacaqdır:

*Ey ol vəqti görən məsud, unutma bizləri, yad et,*
*Bu yolda həsrət ilə san verən əhbabi-tedad et,*
*Məzarım üzrə gəl, qəmli-qəmli ağla, fəryad et,*

*Oxu bu şeiri qəbirimdə əltəkrar övrad et:*
*Dur, ey zinadin-nisyanda yatan, azad olub Aləm,*
*Sürurabadi-hürriyyət gəlib, dilşad olub Aləm!*

Hadini vətən, millət, azad, məsud bir dünya, «dilşad bir aləm» uğrunda durmadan qələm çalmağa, son nəfəsə qədər mübarizə aparmağa təhrik edən, ruhlandıran da məhz bu müqəddəs arzu, tükənməz inam hissi, işıqlı amal idi.

Dövrünün fövqündə dayanan dərin zəka, nadir istedad, böyük ictimai, fəlsəfi, əxlaqi ideallarm carçısı olan H.Cavid isə şübhəsiz, Azərbaycan romantizminin əsas yaradıcısı və banisidir. Həm təfəkkür, düşüncə tərzinə, həm də poetik inikas prinsiplərinə görə böyük navator bir sənətkar olan Cavid yaradıcılığında romantizm cərəyanı, sözün əsil mənasında, dünya standartları səviyyəsinə qalxmış yüksək ictimai-bəşəri idealları, mənəvi-əxlaqi, fəlsəfi anlayışları, müxtəlif tarixi şəraitdə ~~və müxtəlif~~ dövrlərdə yaşamış mürəkkəb insan taleylərini özündə əks etdirən, orijinal ifadə və təsvir prinsiplərinə malik güclü sənət məktəbinə çevrilir, yeni üslub və forma xüsusiyyətlərilə zənginləşir. Onun mövzu dairəsi, toxunduğu hadisə və problemlərin miqyası, zaman, məkan və məna tutumu, bədii idrak və inikasının ölçüləri son dərəcə böyüyür, geniş və əhatəli bir xarakter alır. Ədəbiyyatımıza zəngin daxili aləmə malik, coşqun romantik arzularla, ehtiraslarla yaşayan, fərdi və ictimai simalarına görə bir-birindən seçilən insan xarakterləri, parlaq, rəngarəng obrazlar silsiləsi gəlir.

Cavid romantik həmkarlarından fərqli olaraq, bəşəri ideallara və bu idealları təmsil etməyə, reallışdırmağa qadir olan qeyri-adi, güclü, mürəkkəb xarakterə malik Səlma, Şeyx Sənan, Peyğəmbər, Teymur, Səyavuş, Xəyyam və s. kimi qəhrəmanların təsvirinə daha çox üstünlük verirdi. O, bəşər tarixində və onun ictimai-mənəvi həyatında mühüm rol oynamış nəhəng şəxsiyyətlərə rəğbətlə yanaşır, onların ibrətamiz əməllərə malik, nəsillərə nümunə olmağa layiq olan parlaq obrazlarını yaradırdı. Mütəfəkkir şair nahaq yerə demirdi ki:

*Kəssə, hər kim tökülən qan izini,*
*Qurtaran dahi odur yer üzünü.*

Bununla yanaşı, Cavid romantikasının xarakter xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, böyük sənətkar insanlığın öz adına layiq olmayan fəna əməllərə uyduğunu, hakim və məhkumlara bölündüyünü, yer üzündə haqsızlığın, istismarın, zor və şərin baş alıb getdiyini görür və buna qarşı özünün humanist, insanları birliyə, ülfətə, mənəvi təkamülə çağıran bəşəri məhəbbət ideyasını irəli sürürdü. Bu ilahi, bəşəri məhəbbət ideyası onun insanlığın nicatı uğrunda apardığı mübarizənin əsas məzmun və mündəricəsini təşkil edirdi: «Məhəbbət! Məhəbbət!.. Əvət, bütün bəşəriyyəti xilas edəcək yalnız məhəbbətdir. Məhəbbətlə çırpınan bir çoban qəlbi, kin və ədavət püskürən bir sultan qafasından daha şərəflidir. Əgər dünyanın şanlı çarpışmaları, qanlı vuruşmaları nəticədə bir məhəbbət, fövqəlbəşər bir məhəbbət doğurmayacaqsa... bütün həyata, bütün kainata nifrətlər olsun».

Təsadüfi deyildir ki, Cavid məhəbbəti, sevgini təkcə ideoloji, fəlsəfi bir konsepsiya kimi irəli sürmür, həm də onu özünün pənahı, əbədi qibləgahı, tanrısı hesab edirdi:

***Hər qulun cahanda bir pənahı var,***
***Hər əhli-halın bir qibləgahı var,***
***Hər kəsin bir eşqi, bir ilahi var.,***
***Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir.***

Romantizm ədəbi cərəyanı Azərbaycanda qısa bir müddətdə fəaliyyət göstərsə də, bu cərəyan ictimai-bədii fikrimizin, mədəniyyətimizin tarixində xüsusi və şərəfli yer tutur və onun ədəbiyyatımıza verdiyi töhfələr olduqca böyük və qiymətlidir.

## Tənqidi realizm

Tənqidi realizm ədəbi cərəyanı təxminən romantizm ilə eyni bir vaxtda, XIX əsrin əvvəllərində Avropada meydana gəlmişdir. Klassisizm, sentimentalizm, maarifçi realizm kimi

tənqidi realizm də realist metodun əsasında formalaşmışdır. Realist yaradıcılıq üslubundan, şifahi xalq sənəti də daxil olmaqla, ədəbiyyat tarixinin bütün inkişaf mərhələlərində geniş istifadə olunmuşdur. Özünəməxsus ictimai-nəzəri prinsiplərə, bədii-estetik mərama malik bir ədəbi cərəyan kimi isə o, ancaq XIX əsrdə yaranıb geniş intişar tapmışdır.

Bədii yaradıcılıqda, incəsənətdə tənqidi realizmin «təşəkkül və inkişafı feodal münasibətlərinin süqut və iflası ilə birlikdə burjua cəmiyyətində ziddiyyət və mübarizələrin kəskinləşməsi, burjua quruluşunun istismarçı təbiətinə və ictimai bərabərsizliyə, insan varlığını əzən, xalq kütlələrinin azadlıq və xoşbəxtliyini təmin edə bilməməsinə qarşı etiraz və narazılıqlarının artması ilə əlaqədar idi. XIX əsrdəki qabaqcıl ədəbiyyatda feodal və burjua həyatının eybəcərliklərinə, yaramazlıqlarına rəzalət və əsarətinə qarşı getdikcə tənqidi fikir inkişaf edir və xalq kütlələrinin mənafeinə zidd olan həyat şəraitinə qarşı protest sədaları artırdı. Ədəbiyyatda həyatın çirkin və mənfi cəhətlərinin tənqidi əsas yer tutur, oxucularda mövcud cəmiyyətə qarşı etiraz meyilləri şiddətlənirdi. Tənqidi realizm müasir qabaqcıl ictimai zümrələrin tələb və sorğularına cavab verirdi.

Feodal və burjua həyatının eybəcər cəhətlərinin kəskin tənqid və ifşasından məqsəd bu yaramazlıqlara qarşı oxucularda etiraz və narazılıq hissini, bunlarla mübarizə etmək meylini oyatmaq və kəskinləşdirmək idi. Tənqidi realistlər xalqın səadət və azadlığını müdafiə edərək, istismar üzərində qurulmuş cəmiyyətin mənfi cəhətlərini realistcəsinə təsvir edir, həyat yaramazlıqlarını tənqid və ifşa edərək xalq ideallarının qələbəsini və təntənəsini hazırlayırdılar. Keçmiş həyata tənqidi münasibət tənqidi realizm ədəbiyyatında əsas yer tutur» (M.Rəfili).

Ədəbiyyata, sənətə tipiklik, ümumiləşdirmə, fərdiləşdirmə tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmaq, millilik, milli dil və s. anlayışlar gətirən tənqidi realizm özünə qədərki realizm üslubu və ədəbi cərəyanlar içərisində orijinal yaradıcılıq prinsiplərinə malik yeni, daha mütərəqqi bir mərhələ sayılır. Tənqidi realistlərin yaradıcılığında tənqid dərin ictimai-siyasi, əxlaqi, fəlsəfi məzmun kəsb edir, daha kəskin və amansız

xarakter alır. Bu tənqid mövcud varlığı nəsihət, tövsiyə, müəyyən islahatlar yolu ilə dəyişdirmək, isləh etmək ideologiyasından uzaqlaşır, tək-tək fərdlərin, adi nöqsanların tənqidindən bütünlükdə cəmiyyətin, ictimai mühitin, idarə sisteminin, əxlaq və düşüncə tərzinin tənqidinə çevrilir. Onun ən dərin, gizli qatlarına enir, eybəcərliyini, antihumanist, antibəşəri mahiyyətini açıb üzə çıxardır, ifşa və rüsvay edir, hətta tam inkarı səviyyəsinə qalxır, ictimai-estetik mərama, müsbət ideala da daha çox bu yolla nail olunurdu. Məhz bu xüsusiyyətinə görə bu ədəbi cərəyana tənqidi realizm adı verilmişdir.

Tənqidi-realistlər köhnə cəmiyyəti təkcə ifşa və inkar etməklə kifayətlənmir, həm də dövrlərində baş verən mütərəqqi hadisələrə, müsbət, qabaqcıl meyillərə, xalq kütlələrinin istismardan, köləlikdən xilas olmaq üçün apardıqları mübarizəyə rəğbətlə yanaşır, onların hüquq və ləyaqətlərinin müdafiəsinə qalxırdılar. Onlar buna əvvəlcədən hazırlanmış xüsusi təlimatlar, ruporçu müsbət obrazlar vasitəsilə deyil, daha çox həyat həqiqətini, real varlığı bütün çılpaqlığı, ziddiyyət və mürəkkəbliyilə oxucuya təqdim etmək yolu ilə nail olurdular. Və bu konteksdən çıxış edərək zəlalət içərisində yaşayan insanları müxtəlif suallar qarşısında qoyur, düşünməyə, qəflət yuxusundan oyanmağa, düşdükləri ağır vəziyyətdən xilas olmaq üçün mübarizə aparmağa təhrik edir, əqli mühakiməyə, mənəvi intibaha, ictimai tərəqqiyə çağırırdılar.

Tənqid və ifşa yolu ilə ictimai-estetik ideala nail olmaq bədii yaradıcılıqda çox çətin və mürəkkəb bir prosesdir. Bunun üçün yazıçı böyük istedadla yanaşı aydın tendensiyaya, ictimai mövqeyə, yüksək sənətkarlıq qüdrətinə malik dərin idrak və təfəkkür sahibi olmalıdır. Dünya ədəbiyyatında tənqidi realizm cərəyanının böyük və qüdrətli ustadları kimi tanınmış Ç.Dikkens, V.Tekkerly, O.Balzak, G.İ.Mopassan, A.Stendal, Flober, S.Şedrin, N.V.Qoqol, A.P.Çexov, L.Tolstoy, M.F.Axundov, M.Ə.Sabir, C.Məmmədquluzadə və başqaları məhz belə sənətkarlar olmuşdur.

Tənqidi realizmin ümumi yaradıcılıq prinsipləri eyni olsa da, o, müxtəlif xalqların ədəbiyyatında tarixi zəmindən, həmin xalqların ictimai-mədəni inkişaf səviyyəsindən asılı olaraq, müxtəlif vaxtlarda meydana gəlmiş, özünün spesifik

xüsusiyyətlərilə seçilmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin özülü böyük mütəfəkkir M.F.Axundov tərəfindən qoyulmuşdur. Əsasən maarifçi realist olan ədib bütün ədəbi fəaliyyəti boyu həm də tənqidi realizmə meyillənmiş, yaradıcılığının ikinci – «Kəmalüddövlə məktublar» mərhələsində isə bütünlüklə bu üslubun mövqeyində dayanmış və onun mükəmməl nəzəri-estetik prinsiplərini işləyib hazırlamışdır. «M.F.Axundovun ədəbi-ictimai fəaliyyəti yalnız Azərbaycanda deyil, bütün müsəlman Şərqində yeni, realist ədəbiyyatın, tənqidi realizm ədəbi məktəbinin möhkəm bünövrəsi və başlanğıcı olmuşdur. Axundovun rus və Avropa ədəbiyyatına yaxından bələdliyi, müasir ictimai-siyasi hadisələrin içində, Tiflis mühitində, dövlət xidmətində olması və xüsusən köhnə Şərq zehniyyəti və sxolastik ənənəvi Şərq şeir stilinin inkişafa mane olduğunu dərk etməsi onu realist ədəbiyyatın ən mübariz təbliğatçısı səviyyəsinə yüksəltmişdir». (Mir Cəlal).

M.F.Axundov tənqidi insanların əqli-mənəvi təkamülündə, mütərəqqi ictimai şüurun formalaşmasında ən yaxşı və ən təsirli vasitələrdən biri hesab edirdi. Tənqid bu şərəfli vəzifəni yerinə yetirmək üçün mövcud cəmiyyətdən yüksəkdə dayanmalı, insan mənəviyyatını əsarətdə saxlayan köhnə təfəkkür tərzini, cəhaləti, orta əsrlərdən irs qalmış etiqadları, Şərq aləmini bürümüş despotizmi, irticanı hərtərəfli ifşa etmək bacarığına malik olmalıdır. Mənim məqsədim xalqın azadlığı uğrunda mübarizədə «ədalətə rəvac verməkdən ibarətdir» - deyən M.F.Axundov belə hesab edirdi ki, ilk növbədə cəmiyyətdə sosial ədalət, insan ləyaqətinə hörmət və bərabərlik bərpa olunmalıdır. Buradan çıxış edərək o tələb edirdi ki, ədəbiyyatın, incəsənətin və ictimai şüurun bütün sahələrində köhnəliyin ifşası, tənqidi təfəkkür ön plana keçməlidir.

Bədii yaradıcılıqda tənqidi təfəkkürə yol açmaq üçün M.F.Axundov köhnəlmiş, dövrün estetik tələblərinə cavab verməyən məhdud təsvir normalarına qarşı çıxır, müasir ictimai ideala ayaqlaşmayan didaktikanı, insanı sayıqlıqdan, mübarizədən uzaqlaşdıran, onun beynini zülmə, əsarətə, hər cür ədalətsizliyə səbirlə dözmək kimi passiv ideyalarla dolduran

nəsihətçilik fəlsəfəsini qətiyyətlə rədd edirdi. Ədib tarixi təcrübəyə əsaslanaraq göstərirdi ki, artıq nəsihət, tövsiyə ədəbiyyatının dövrü keçmişdir. Əsrimiz başqa əsrdir. İnsan cəmiyyəti uşaqlıq dövründən keçib kamillik dövrünə çatdıqdan sonra artıq tövsiyə, nəsihət və moizə müasir bəşəri tələblərə cavab vermir. «Avropa filosoflarının təcrübələri və bir çox rədd edilməz dəlillər sübut etmişdir ki, tənqid, istehza və məsxərədən başqa pis və yaramaz əməlləri insan təbiətindən heç bir vasitə ilə məhv etmək olmaz».

Bu həqiqəti dərindən dərk edən M.F.Axundov özünün də bədii əsərlərini, xüsusilə «Kəmalüddövlə məktubları» traktatını və elmi-fəlsəfi məqalələrini yazarkən tənqidi ictimai fikrin əsas silahına çevirən qabaqcıl Avropa yazıçı və mütəfəkkirlərinin yolu ilə getdiyini göstərirdi. Müasirlərinə yazdığı məktublardan məlum olur ki, ədibin sənətdə tənqid haqqındakı fikirləri aydın ideoloji konsepsiyaya malikdir, sadəcə köhnəliyin ifşası ilə məhdudlaşmır, açıq tentendisiya ifadə edir, dərin ictimai-fəlsəfi məzmun, kəskin ittiham xarakteri daşıyır, insanlarda sağlam məfkurə, mübarizə əzmi tərbiyə edir, hətta köhnə cəmiyyətin inkarı səviyyəsinə qalxır.

M.F.Axundov müstəqil fikir, orijinal təfəkkür sahibi idi. Onun tənqidi XIX əsr Azərbaycan reallığından qidalanan, tam milli, özünəməxsus prinsiplərə, spesifik xüsusiyyətlərə malik bir tənqid idi. Böyük ədib əmin idi ki, «mülayimlik və həqiqəti pərdələmək tənqid şərtlərinə müxalifdir». Buna görə də o, tənqidi üslubda yazan sənətkarlardan həmişə prinsipiallıq, döyüşkənlik, kəskinlik, köhnəliyin bütün formalarına qarşı amansız mübarizə tələb edirdi. Onun fikrincə, ancaq bu cür tənqid cəhalət girdabında boğulan milyonlarla xalq kütlələrini əsrlərdən bəri davam edən qəflət yuxusundan oyadar, cəhalətdən, mənəvi əsarətdən, zülm və istibdadın pəncəsindən xilas edə bilərdi. M.F.Axundov dostu Mirzə Məhəmməd Cəfər xana yazdığı məktublarından birində bu məsələdən bəhs edərək deyirdi: «Tənqid fənni islam ədəbiyyatında bu günə qədər tətbiq edilməmişdir. Məhz buna görə də siz bu kimi məsələlərdə tez qorxuya düşürsünüz. Nəhayət, xalqı tərbiyələndirmək, həmməzhəblərimizin əxlaqını saflaşdırmaq, dövləti nəzm-

nizama salıb, onun əmrləri və qadağalarının təsirini artırmaq üçün tənqiddən faydalı heç bir vasitə ola bilməz».

Ədəbiyyata yüksək məfkurə mənbəi və ictimai ədalətsizliyə qarşı kəskin mübarizə vasitəsi kimi baxan M.F.Axundov belə hesab edirdi ki, hər bir sənət əsəri öz hüquqları uğrunda mübarizə aparan geniş xalq kütlələrinin əlində istismarçı siniflərə qarşı mübarizədə kəskin bir silaha bərabər olmalıdır. Elə bir silah ki, o hər cür geriliyi, nadanlığı, cəmiyyətin inkişafına mane olan bütün yaramaz qayda-qanunları kəsib doğramağa, inkar və rədd etməyə qadir olsun. Buna görə də, ədib xalqı ancaq quru nəsihətlərlə, boş, mənasız tövsiyələrlə təskin etməyə çalışan, onu ictimai-siyasi mübarizədən uzaqlaşdırmağa çalışan yazıçılara və onların zərərli əsərlərinə qarşı qətiyyətlə çıxış edirdi. O, Mirzə Yusif xanın «Yek kəlmə» adlı əsərinə dair yazdığı tənqidi məktubunda bu məsələdən daha ətraflı bəhs edərək deyirdi: «Keçmişlərdə Avropada da elə zənn edirdilər ki, zalimə zülmü tərk etdirmək üçün ona nəsihət etmək lazımdır: sonra gördülər ki, nəsihət zalımın təbiətinə qətiyyən təsir etmir. Buna görə də, millət özü dinin manesizliyi sayəsində elmlərdə tərəqqi edərək birliyin faydalarını anladı və bir-biri ilə yekdil-yekcəhət olub, zalimə müraciətlə dedi ki: səltənət və hökumət busatından əl çək!»

Deyilənlərdən bir daha aydın olur ki, Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizm cərəyanının ümdə və vacib şərtlərindən biri olan köhnə cəmiyyətin kəskin ifşası ilə yanaşı, həm də onun inkarı və rəddi müddəasının əsası məhz M.F.Axundov tərəfindən qoyulmuşdur.

Tənqidi realizm XX əsrin əvvəllərində M.F.Axundovun ənənələrini və nəzəri tövsiyələrini layaqətlə yerinə yetirən C.Məmmədquluzadə, M.Ə. Sabir, Ə.Haqverdiyev və başqa görkəmli mollanəsrəddinçi sənətkarların yaradıcılığında bu üslubun bədii-estetik tələblərinə tam və hərtərəfli cavab verən kamil bir ədəbi cərəyan kimi formalaşdı və özünün ən yüksək mərhələsinə qalxdı. Bu cərəyanın başında böyük ədibimiz C.Məmmədquluzadə və onun 1906-cı ildən nəşr etdirdiyi məşhur «Molla Nəsrəddin» jurnalı dayanırdı.

C.Məmmədquluzadənin ədəbi fəaliyyəti ictimai-əxlaqi məzmununa, mövzu dairəsinə, təsvir üsulunun orijinallığına və sənətkarlıq qüdrətinə görə ədəbiyyatımız tarixində nadir hadisə, tərəqqi və yenilik nişanəsi idi. M.F.Axundov ənənlərinin ən yaxşı varisi və davamçısı olan bu dahi sənətkarın yaradıcılığında tənqidi realizm yeni keyfiyyətlə zənginləşmiş və dövrünün əsas, aparıcı bədii üslubuna çevrilmişdir. O, cəmiyyətin, ictimai mühitin qüsur və nöqsanlarını onun öz hüdudları daxilində islah və tənqid etməkdən bu cəmiyyətin büsbütün inkarına və rəddinə qədər yüksəlir, dərin inqilabi məzmun kəsb edir. Dövrünün ən mütərəqqi, humanist, döyüşkən bir yaradıcılıq metoduna, köhnəliyin bütün formalarına qarşı barışmaz mübarizə vasitəsinə, məfkurə silahına çevrilir. Ədib Məhəmmədhəsən əmilərə, usta Zeynallara, «Ölülər» və «Dəli yığıncağı»nda təsvir olunan avam kütləyə gülərkən, ilk növbədə, onları belə miskin, acınacaqlı vəziyyətə salmış mühiti, ictimai ədalətsizliyi, dini cəhaləti, istismar və köləlik dünyasını ifşa və rüsvay edirdi.

Məlumdur ki, vaxtilə C.Məmmədquluzadə yaradıcılıq üslubunu, realizmini məhdudluqda, bir tərəfli təsvirçilikdə, müsbət obrazlar və müsbət ideal əvəzinə daha çox tənqidə uymaqda təqsirləndirənlər də olmuşdur. (Təəssüf ki, bu yanlış mülahizə bu gün də az-çox davam etməkdədir). Şübhəsiz, sırf formal mülahizələrə əsaslanan belə hökmlərin C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının əsil mahiyyəti, daxili məzmun və mündəricəsilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Bu cür yanlış, qeyri-obyektiv nəticələrə ədibin dünyagörüşündən, zəngin ədəbi-ictimai fəaliyyətindən, mübarizə proqramından, xüsusilə tənqidi realizm üslubunun spesifikasından, həyatı idrak və inikas xüsusiyyətlərindən xəbərsiz adamlar gələ bilərlər.

C.Məmmədquluzadə realizmi həyatı, ictimai varlığı ancaq olduğu kimi təsvir etməklə, sadəcə onun şəklini çəkməklə kifayətlənən bir realizm deyildir. Bu, varlığı, ictimai həyatı daim dəyişmə, dialektik inkişafda, yeniləşmə prosesində dərk edən, öz məzmunu, mahiyyəti etibarı ilə təkcə bu günə deyil, həm də gələcəyə xidmət edən bir realizmdir.

C.Məmmədquluzadə böyük inqilabçı demokrat idi. O, təəssüflə qeyd edirdi ki, bütün Şərq xalqları kimi Azərbaycan

xalqı da adi insanı hüquqlardan məhrum edilmiş, cəhalətin, dini sxolastikanın, despotizmin ağır pəncəsi altında əzilmiş, «xar və zəlil» bir hala salınmışdır. Vətənini, xalqını sevən hər bir yazıçını, qələm sahibini ilk növbədə bu məsələ düşündürməli, narahat etməlidir. Millətin «xar və zəlil» olmasının ictimai-siyasi səbəblərini açıb göstərməyən, onu düşdüyü ağır, dözülməz şəraitə qarşı mübarizəyə qaldırmaq, qəflət yuxusundan oyatmaq əvəzinə, keçmişləri idealizə edən, «nicat», «qurtuluş» yolunu irəliyə deyil, keçmişə qayıtmaqda görən yazıçılar xalqa xəyanət edirlər.

Köhnəliyin amansız düşməni olan ədib qəti əmin idi ki, xalqı istismarçı, tüfeyli təbəqələrin zülmündən xilas etmədən nicatdan, azadlıqdan danışmaq boş xəyaldan başqa bir şey deyildir. O, məşhur «Mikroblar» adlı felyetonunda bu məsələdən bəhs edərkən yazırdı: «Bir naxoşun üstə həkim gətirəndə həkim əvvəl yapışır naxoşun nəbzindən, sonra qulağını qoyur döşünə və deyir ki, «sənin azarın, məsələn, qızdırmadır, yainki, boğaz ağrısıdır.» Əgər həkim bircə bu sözləri deyəndən sonra, durub qoyub getsə və azarlıya bir müalicə yolu göstərməsə, biz həkimə çert qəpik də verməerik... Bizim bəzi boşboğaz yazıçılarımız da oxşayırlar həmin təbiblərə ki, azarlının nəbzinə baxandan sonra, «xudahafiz» deyib börklərini axtarırlar.

Qərinələrlə millətimizin şirin canına milyonlarca ac mikroblar daraşıb qanını sormaqdadır və məhz bu həşəratdır milləti xəstə edən, məhz bu mikroblardır onu bədnam edən! «Nicat, nicat» deməklə nicat yolu öz-özünə tapılmaz! «Məktəb, məktəb» deməklə məktəb öz-özünə açılmaz... Müftə-müftə «nicat», «məktəb- deməklə, Fatıya tuman olmaz!» Lazımdır mikrobları millətin bədənindən kənar eləmək! Yoxsa nə gözyaşı tökməklə azarlı şəfa tapar, nə dua yazmaqla!»

Hər bir sənətkarın əsas borcunu «həmişə politika meydanında qələm vurub, millətin və məmləkətin hüququnu gözləməkdə, camaatın bəsarət gözünü açıb dostu ilə düşmənini tanıtmaqda» görən C.Məmmədquluzadə böyük əqidə, məsilək mübarizi olmuşdur. Ziddiyyətləri barışdırmaq, irticaya, mürtəce qüvvələrə güzəştə getmək, səbatsızlıq onun tənqidinə, realist üslubuna tamamilə yad bir xüsusiyyətdir. Döyüşkənlik,

prinsipiallıq, qəbahətləri axıra qədər ifşa və tərkisilah etmək bu tənqidin daxili keyfiyyətlərindən biri, əsas ictimai qayəsidir. Ədib ən çətin, ziddiyyətli dövrlərdə belə əqidəsindən, tutduğu ədalətli mübarizə yolundan bir addım da olsa, geri çəkilməmişdir. Çünki onu ədəbiyyata, yaradıcılıq aləminə gətirən ancaq və ancaq vətəninin, xalqının səadəti, xoşbəxtliyi, azadlığı uğrunda çarpışmaq, vuruşmaq arzusu, idealı idi.

C.Məmmədquluzadə bu ictimai-estetik mərama, müsbət ideala həyatı təqdir yolu ilə, müsbət, seçilmiş qəhrəmanlar vasitəsilə təqdim edən sənətkarlardan fərqli olaraq varlığın, mövcud cəmiyyətin bütün qüsur və eybəcərliklərini amansız tənqid və ifşa yolu ilə nail olurdu. Burada təsvir üsulları müxtəlif olsa da, sənətin idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyəti, ictimai məqsəd və məramı eynidir, təsdiq, tədqir və tərənnüm üslubunda yazıb-yaradan, qələm sahibləri kimi, həyatı tənqid və ifşa yolu ilə əks etdirən sənətkarlar da eyni bədii həqiqətə, vahid estetik mərama, ideala xidmət edirlər.

C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığında müsbət ideal mürəkkəb və çoxmənalı təsvir mərhələlərindən keçməklə yanaşı, həm də özünəməxsus orijinal xüsusiyyətlərə malikdir.

Rus ədəbiyyatında tənqidi realizmin banilərindən biri olan Saltıkov-Şedrin bədii yaradıcılıqda ideal məsələsindən danışarkən göstərirdi ki, yazıçılığın ictimai mənası yeni ideyaların yolunu kəsən mənəvi və əqli uyğunsuzluqlara işıq saçmaqdan, onu əhatə edən tutqun və bürkülü havanı təmizləməkdən ibarətdir. Bu məqsədə hansı yolla nail olmaq məsələsi hər bir istedadın fərdi, özünəməxsus keyfiyyətlərindən asılıdır. Lakin bununla belə hər bir sənətkar üçün öz cəmiyyətinin bütün dərdlərini və ağrılarını duymaq, onunla birlikdə yaşamaq vacibdir.

Nəhayət, o yazırdı: «Qoy oxucu elə zənn eləməsin ki, biz yazıçıdan yalnız mümkün olan bütün xeyirxahlıqları öz varlığında birləşdirən ideal insanları təsvir etməyi tələb edirik. Yox, biz ondan ideal insanları deyil, idealın özünü tələb edirik. Məsələn, heç kəsin ağlına da gəlməz ki, «Müfəttiş»də ideal insanlar axtarsın: amma bununla birlikdə bu komediyada idealın olduğunu da heç kim inkar edə bilməz. Tamaşaçı teatrdan heç də bura gələrkən olduğu sakit və həyəcansız

vəziyyətdə çıxmır; tamaşaya baxandan sonra onun zehni qüvvəsi oyanmışdır, indi onun şüurunda nəqş olunmuş canlı obrazlarla birlikdə bir sıra yeni suallar da doğur ki, bu da öz növbəsində tamamilə müstəqil əqli fəaliyyət üçün çıxış nöqtəsini təşkil edir. Tamaşaçı daxilən və mənən daha da təmizlənir, ona görə yox ki, o elə indicə, lap bu saat mərhəmətli olmuşdur, yaxud bu saat gedib varidatını yoxsullara paylayacaqdır, bəlkə ona görə ki, varlığa şüurlu münasibət öz-özlüyündə onun üçün ən yüksək mənəvi və əxlaqi təmizlikdir».

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində oxucunu «daxilən və mənən daha da təmizləyən» ideya və onunla vəhdətdə formalaşan müsbət ideal böyük ədibimiz C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığında daha aydın və qabarıq şəkildə öz bədii ifadəsini tapmışdır. Onun əsərlərində də «mümkün olan bütün xeyirxahlıqları öz varlığında birləşdirən ideal insanlar» yoxdur. Hətta Məhəmmədhəsən əmi, Zeynəb İsgəndər, Gülbahar, Qasım kişi, Qəhrəman yüzbaşı, Molla Abbas, Sona kimi obrazlar belə tam müsbət xarakterli qəhrəmanlar deyillər. Uydurma xüsusiyyətlərdən, sxematizmdən tamamilə uzaq olan bu obrazlar da həyat həqiqətinə uyğun, bütün qüsur və nöqsanları ilə birlikdə təsvir olunmuşdur. C.Məmmədquluzadənin əsərlərində ifadə olunan ideyalar və onun ümumi yaradıcılığının əsasında dayanan müsbət ideal ancaq bu obrazlarla bağlı olsaydı, onun ictimai çəkisi, məfkurəvi əhəmiyyəti, təsir dairəsi olduqca məhdudlaşardı, həyatın bütün sahələrinə nüfuz edən kəskin gülüşün, amansız ifşaçı tənqidinin ictimai məzmunu, mahiyyəti anlaşılmaz qalardı. Müsbət obrazların azlığı və zəifliyi onun yaradıcılığının ümumi məzmunundan, milli-bəşəri keyfiyyətlərindən doğan müsbət idealı qətiyyən kiçiltmir, zəiflətmir.

C.Məmmədquluzadənin ümumi ictimai-estetik məramından doğan müsbət ideal tək-tək seçilmiş xarakterlərin deyil, böyük və ya kiçikliyindən, mənfi və ya müsbətliyindən asılı olmayaraq, bütün obrazların ifadə etdiyi bədii ideya ilə bağlıdır. Bu böyük sənətkarın təsvirlərində hər bir tipin, personajın öz yeri, öz ictimai yükü, vəzifəsi vardır, onların hamısı imkan və mövqelərinə görə ədibin bütün əsər boyu izlədiyi əsas ideyanın, müsbət idealın açılmasında iştirak edirlər. Bir sənətkar kimi

C.Məmmədquluzadənin üstün cəhəti budur ki, onun yaratdığı mənfi obrazlar öz-özlüyündə müəyyən ictimai zümrəni, təbəqəni, əxlaq tərzini təmsil edən həqiqi tip, xarakter olmaqla bərabər, həm də müəllifin müsbət idealına, işıqlı məramına xidmət göstərirlər. Buna görə də kim deyə bilər ki, «Ölülər»də cəhalətin, xürafatın, zehni-mənəvi geriliyin törətdiyi bəlalar hərtərəfli ifşa olunarkən Şeyx Nəsrullah İsgəndərdən az iş görmüşdür?

Əsilində İsgəndər öz varlığı, hərəkətləri, inanmazlığı ilə cəhalət və nadanlıq dünyasına meydan oxuyursa, Şeyx Nəsrullah istər-istəməz öz iyrənc, saxta əməllərilə bu aləmin daxili məzmununu, eybəcər, qeyri-insani, mürtəce mahiyyətini açıb meydana qoyur, hamının gözü önündə nümayiş etdirir, ifşa və rüsvay edir. Burada C.Məmmədquluzadə tənqid hədəfinə üz-üzə, qarşıdan deyil, arxadan, onun öz cəbhəsindən çıxış edərək atəş açır, ağır zərbə endirir. Həm də bu işi adi bir təbliğatçı və ya kiçik bir ruhani, şəriət ehkamçısı deyil, dini ideologiyanın ən mötəbər, ən nüfuzlu başçılarından, yaradıcılarından biri görür. Bu mənada heç kim ruhani təliminə, dini mənəviyyata şeyxin vurduğu qədər ağır, öldürücü zərbə vura bilməzdi. Şeyx Nəsrullah bu işə «Ölü diriltmək» xəyalına düşdüyü dəqiqələrdən başlayır. Onun əsərin əvvəlində Kərbəlayı Fətullahın dirilməsi haqqında Hacı Həsən ağaya, Məşədi Oruca və başqa fanatiklərə göndərdiyi məktub bu adamın müdafiə etdiyi ideologiyanın heç bir elmi əsası olmayan, saxta, riyakar bir məfkurə olduğunu açıb göstərir. O, səhnəyə gəldikdən sonra, tədricən bu ideologiyanın həyat, maddi aləm, axirət, əxlaq, kəbin, ailə və s. haqqındakı anlayışlarının insan idrakına, ağlına, mənəviyyatına büsbütün zidd, çürük, mürtəce mahiyyətini üzə çıxardır. Qəbristanlıq səhnəsində isə dini xurafatın mənşəini, predmetini, maddi-mənəvi əsaslarını, sxolastik, idealistik təbiətini ifşa edir.

«Ölülər»də təsvir olunan fanatiklərin daxili aləmi, əqli-mənəvi kütlüyü acınacaqlı vəziyyətləri də daha çox Şeyx Nəsrullahla əlaqədar olaraq meydana çıxır. Şeyx çirkin, riyakar əməllərini həyata keçirərkən özü ilə bərabər Hacı Həsən ağalar, Hacı Baxşəlilər, Məşədi Oruclar aləmini də axmaq və gülünc vəziyyətdə qoyur, onların şüur və mənəviyyatca kor, ölü

olduqlarını sübut edir. O, öz gəlişilə «Ölülər» mühitini elə çalxalayır ki, dərhal hər şey necə var, elə də görünməyə başlanır. Sabirin dediyi kimi: «Yağı yağ üstə çıxır, ayranı ayranlıq olur». Şeyx bu adamları nə qədər çox ələ salırsa, irz və namuslarına toxunursa, bir o qədər də onları ifşa edir, gülünc vəziyyətə salır. Beləliklə, öz-özlüyündə çox iyrənc, eybəcər təbiətli bir şəxsiyyət, mənfi tip olan Şeyx Nəsrullah ədibin əlində onun ən gözəl, ən ali idealına xidmət edən bir vasitəyə çevrilmişdir, Çünki «Ölülər»dəki tənqid və köləliyin inkarı adi inkar deyil, V.Q.Belinskinin sözlərilə desək, «həqiqi ideal naminə olan» bir inkardır.

Bununla yanaşı, onu da qeyd etmək lazımdır ki, C.Məmmədquluzadə müsbət və ya ideal qəhrəman yaratmaq məsələsini heç vaxt qarşısına məqsəd qoymamışdır. Əsilində onun belə bir təşəbbüsə ehtiyacı da olmamışdır. Çünki nadir istedad və əvəzsiz təsvir ustası olan bu böyük sənətkarın əsərlərində müsbət qəhrəman anlayışını həmişə ondan daha vacib, daha yüksək olan müsbət ideal əvəz etmişdir. Onu bədii əsərlər yazarkən müsbət qəhrəman yaratmaqdan daha çox müsbət ideal düşündürmüşdür. Elə bir ideal ki, o bütünlükdə öz zəmanəsinə, xalqımızın tərəqqisinə, milli təkamülünə və bəşəri dəyərlərə xidmət etsin, müasirlərini cəhalətə, nadanlığa, mənəvi köləliyə qarşı mübarizəyə qaldırsın, inqilabi ideyalara aparıb çıxartsın. C.Məmmədquluzadənin ölməz ədəbi irsi bir daha göstərir ki, o, bu işıqlı ictimai məramına tam və hərtərəfli nail olmuş, vətən və millət qarşısındakı şərəfli borcunu ləyaqətlə yerinə yetirmişdir.

Ədəbiyyatımızın tarixində tənqidi realizmin ən böyük nümayəndəsi sayılan C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının orijinallığı, yüksək bədii təsir gücü, hər şeydən əvvəl, onun xalq həyatına, milli varlığa, ictimai hadisələrə münasibətinin və bədii idrak üsulunun yeniliyi, təzəliyilə bağlıdır. Bu orijinallıq, təfəkkür tərzi XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində maarifə, mədəniyyətə, azadlığa can atan Azərbaycan xalqının şüurunda, mənəvi aləmində baş verən yeniliyin, milli intibahın, tərəqqinin real ifadəsi, həqiqi bədii inikası kimi meydana çıxmışdır. Ədəbi-ictimai fikir tariximizdə tamamilə yeni bir mərhələ olan

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının milli-bəşəri mahiyyəti, idrakı əhəmiyyəti, vətəndaşlıq pafosu da məhz buradan doğur.

C.Məmmədquluzadə ilə yanaşı Azərbaycan ədəbiyyatında, xüsusilə poeziyamızın tarixində orijinal ədəbi məktəb yaratmış və tənqidi realizm cərəyanını yeni, daha yüksək mərhələyə qaldırmış ikinci dahi sənətkar M.Ə.Sabir olmuşdur. Sabir, hər şeydən əvvəl, yüksək əqidə, məsələk, böyük amal şairi idi. Təəssüf ki, zəmanəsinin fövqündə dayanan bu mütəfəkkir sənətkar ədəbiyyatşünaslığımızda daha çox dövrünün qüsur və nöqsanlarını amansızcasına ifşa edən bir satirik kimi təqdim edilmişdir.

Ancaq onun dərin fəlsəfi məzmuna malik ifşa və tənqiddən doğan ictimai-estetik qayə, müsbət ideal nisbətən ötəri qeyd olunmuş, tam və hərtərəfli açılmamışdır. Əsilində Sabir yaradıcılığının ictimai, milli, bəşəri məzmun və mündəricəsi bütünlükdə satiralarında ifadə olunan işıqlı, müsbət ideala, vətəninin, millətinin azad, xoşbəxt gələcəyinə olan böyük inam və etiqadla bağlıdır.

Sabir satiralarında öz ifadəsini tapan müsbət idealın, estetik qayənin əsasında şairin böyük əxlaqi təsir gücünə, dərin ictimai-fəlsəfi məzmuna malik ifşaçı tənqidi gülüşü dayanır. Öz əxlaqi-didaktik mahiyyətinə, fəlsəfi məzmun və mündəricəsinə görə seçilən bu gülüşün ədəbiyyatımızda, ictimai fikir tariximizdə xüsusi yeri, parlaq mövqeyi vardır. Xalqımızın həyat və düşüncə tərzindən, milli təfəkkürümüzdən, zəngin Şərq yumorundan qidalanan bü gülüş şairin əlində böyük ideallarına, vətəndaşlıq qayəsinə xidmət edən kəskin ictimai-siyasi mübarizə silahı idi. Bu gülüşün tənqid hədəfləri saysız-hesabsız, əhatə və təsir dairəsi isə olduqca genişdir. Çar üsul-idarəsindən, şah, sultan istibdadından, bəy, xan zülmündən tutmuş müsəlman dünyaşının «Əmmaməli həşəratlarına», nadan, tüfeyli həyat keçirdən bütün zümrələrə, təbəqələrə qədər heç kim onun kəskin, öldürücü ifşasından yaxa qurtara bilməmişdir. Bu gülüş ictimai-siyasi, mənəvi həyatın, cəmiyyətin, ailə və məişətin bütün sahələrinə nüfuz edir, köhnə mühitin istismar və köləlik dünyasının ən qabarıq güşələrinə işıq saçır, onun çirkin, eybəcər təbiətini üzə çıxardırdı.

Əvəzsiz satira ustası olan Sabir gülüşünün gücü, qüdrəti, ümumi təsir dairəsi ancaq ifşa və tənqidlə bitmir. O, həm də «eybəcərliyin eybəcər olduğunu dərk etdirən», ona qarşı nifrət, mübarizə hissi oyadan, fənalığı təkləyən, tərkisilah edən bir gülüşdür. Bu gülüş öz nikbin, humanist məzmununa, mahiyyətinə görə həmişə, hər yerdə tənqid atəşinə tutduğu hədəfdən, qanun və qaydalardan, qüsur və nöqsanlardan yüksəkdə durur. Həyatın, ictimai varlığın ən eybəcər, ən qaranlıq cəhətlərini ifşa edərkən belə öz nurlu, işıqlı təbiətini qoruyub saxlayır, pak, təmiz ideallara, gələcəyə, ictimai tərəqqiyə, intibaha xidmət edir.

Sabir satirasının gücü, qüdrəti bir də ondadır ki, o, bir sənətkar kimi yaradıcılığa başladığı ilk günlərdən xalqın dostu ilə düşmənini düzgün müəyyən etmişdi, kimə və nəyə qarşı mübarizə apardığını yaxşı bilirdi.

Sabirin bir şair, vətəndaş kimi dünyagörüşündəki aydınlıq, sağlam məfkurə, işıqlı ideal, ictimai ədalətsizliyə, istismara, zülmə, mənəvi əsarətə qarşı dərin nifrət hissi onun satirik gülüşü üçün də eyni dərəcədə xarakterdir. O, məhz bü gülüşə arxalanaraq xalqın düşmənlərinə, cəhalət və nadanlıq dünyasına meydan oxuyur, özünü həyatın bütün sınaqlarından ləyaqətlə çıxmış qocaman bir dağa bənzədir:

«Nə qəm, uğratsa da bir gün məni ifnayə zaman,
«Mən gedərəmsə məramım yenə dünyada durar!» – deyirdi.

Sabir köhnə dünyanı və onun doğurduğu saysız-hesabsız ictimai bəlaları satira atəşinə tutarkən bədii gülüşün bütün formalarından istifadə etmiş, onu yeni məzmun çalarları ilə zənginləşdirmişdir. Bu gülüşün komik boyaları, inikas və ifadə vasitələri olduqca əlvan, rəngarəng, müxtəlifdir. Burada yumorun müxtəlif formaları ilə satirik, ifşası gülüş, kinayə, sarkazm çox vaxt bir-birinə qarışır, biri digərini əvəz edir, tamamlayır, onların hüdudlarını, miqyasını dəqiq təyin etmək çətin olur.

Sabirin bir insan, vətəndaş şair kimi faciəsi idrakın faciəsi idi, qanmaq, həqiqəti görmək, dərk etmək dərdi idi. Çünki ona şüurlu həyata başladığı ilk günlərdən ömrünün sonuna qədər milli mənliyi formalaşmamış, tərəqqidən, dünyəvi

mədəniyyətlərdən təcrid düşmüş, qəflət yuxusuna dalmış, cəhalət və nadanlığın hökm sürdüyü bir mühitdə, cəmiyyətdə yaşamaq kimi ağır bir tale qismət olmuşdu. Səfalətin, mənəvi geriliyin, istibdadın amansız düşməni olan, bütün ömrü boyu milli intibah, ictimai tərəqqi uğrunda ardıcıl mübarizə aparan şairin gözəl, nəcib arzu və idealları ilə onu əhatə edən köhnə cəmiyyətin düşüncə tərzi, əxlaq normaları arasnıda böyük uçurum, əksiklik, ziddiyyət mövcud idi. Məhz idealla zaman arasında barışmaz təzad və bu təzaddan doğan mübarizə, ziddiyyət Sabirin bir vətəndaş şair kimi xarakterini, şəxsiyyətini müəyyənləşdirir, onu sözün əsil mənasında böyük faciə qəhrəmanı səviyyəsinə yüksəldir. Dövrün cövründən ürəyinin yara bağlamasından, belə bir vəziyyətdə ciyərindən təmənna gözlədiyi halda «arizi-qəmlər əlindən» onun da şişdiyindən acı-acı şikayətlənən şair sonralar bunun əsil səbəbini izah edərək yazırdı:

***İdrakdır müsibətə miyzan***
***İdraksizlərin ola bilməz müsibəti.***
***İdrakinin məratibinə bağlıdır fəqət,***
***Hər bir kəsin tutulduğu ənduhü möhnəti.***

İdrakı ilə bağlı keçirdiyi faciə, müsibət Sabiri heç vaxt tutduğu haqq yoldan, əqidəsindən, işıqlı amalından döndərə bilməmişdir. Əksinə, zaman, tənə seli, irticaçı qüvvələr şairi sıxdıqca ona qarşı daha inadla, daha qətiyyətlə mübarizə aparmışdır.

Sabir avamlıq, qanmazlıq fəlsəfəsinə təkcə cəhalət, köləlik vasitəsi kimi deyil, həm də fərdi mənliyin, bütünlükdə insanın şərəf və ləyaqətinin təhqiri kimi yanaşırdı. Buna görə də o, hər cür tərəqqinin düşməni olan cəhalətpərəstlərin şəxsiyyət azadlığını tapdalayan qeyri-insani tələbləri qarşısında bəzən, şərti olaraq sussa da, ancaq zülm ərşə çıxanda haqq, ədalət oda qalananda qanmaz kimi yaşamağın mümkün olmadığını qətiyyətlə bildirərək deyirdi:

– ***Görmə! – Baş üstə, yumaram gözlərim.***
– ***Dinmə! – Mütiəm, kəsərəm sözlərim.***
– ***Bir söz eşitmə! – Qulağım bağlaram.***

*– Gülmə! – Pəkey, şami səhər ağlaram.*
*– Qanma! – Bacarmam! Məni məzur tut,*

*Böyləcə təklifi – məhalı unut!*
*Qalibi-imkanmı olur qanmamaq?*
*Məcməri-nar içrə olub yanmamaq?*
*Eylə xəmuş atəşi-suzanını,*
*Qıl məni asudə, həm öz canını!*

Sabirə görə insan üçün avamlıq, qanmazlıq, nadanlıq əlamətidirsə, gördüyünü, qandığını deməmək, şərin, zülmün qarşısında bilə-bilə susmaq daha böyük əxlaqi qəbahət, daha böyük simasızlıqdır.

Sabir böyük vətənpərvər idi. O, xalqını dərin bir məhəbbətlə sevir, onun xoşbəxt, işıqlı gələcəyinə ürəkdən inanırdı. Əsil vətəndaşlıq mövqeyindən doğan bu fitri məhəbbət, xalqa, vətənə təmənnasız xidmət arzusu şairə tək-tək mənfi fərdləri, tüfeyli zümrələri deyil, bütünlükdə millətin, mənsub olduğumuz qövmün qusur və nöqsanlarını da tənqid hədəfinə çevirmək cəsarəti verirdi. Sabir sələfi M.F.Axundov, müasiri, məsiləkdaşı M.Cəlil kimi belə hesab edirdi ki, millət onu tarixən geri qoyan, cəhalətə, ətalətə sürükləyən ictimai bəlaları, mənəvi-əxlaqi qəbahətləri bilmədən, görmədən, ona qarşı mübarizə aparmaqdan heç cür inkişafa, tərəqqiyə nail ola bilməz. Tövsiyə, nəsihət fəlsəfəsinin vaxtı çoxdan keçib. Buna görə də mənsəb, şöhrət, pul xatirinə milləti yalandan tərifləmək, mədh etmək yox, ona acı da olsa, qüsurlarını demək, onu tərpətmək, oyatmaq, çıxış yolları axtarmağa təhrik etmək, bir sözlə: «niyə xar və zəlil» olduğunu başa salmaq lazımdır. Bu həm də inkişaf edən, yeniləşən, insanların elmə, mədəniyyətə, intibaha can atdığı əsrin tələbidir. Şairin Milli həyatımızda, psixologiyamızda mövcud olan qüsurlara, köhnə həyat tərzinə, əxlaq normalarına qarşı çevrilmiş «Fəxriyyə», «Kim nə deyir bizdə olan qeyrətə», «Bir bölük boşboğazıq, heyvərəlik adətimiz», «Qaç, at basdı» və s. kimi satiralarının da əsasında, iç qatında kəskin tənqidlə yanaşı, yuxarıda şərh olunan ideyaya söykənən işıqlı tendensiya, müsbət amal dayanır.

*Bir bölük boşboğazıq, heyvərəlik adətimiz,*
*Doludur lənət ilə, qeybət ilə söhbətimiz,*
*Oxumaqdan payımız yox, yazıdan qismətimiz,*

*Bu əvamlıqla belə hər sözü təfsir edirik!*
*Mümkün olduqca müsəlmanları təkfir edirik!*
*Hər sözə çulğaşarıq, hər bir işi qurdalarıq,*
*Harada bir nur görürsək, ona qarşı olarıq,*
*Bəzinə diş qıcıdıb, bəzinə quyruq bularıq,*

*Bizə hər kəs çörək atsa, onu təqdir edərik!*
*Mümkün olduqca müsəlmanları təkfir edərik!*

Bu acı reallığı millətin üzünə ancaq onu bütün varlığı ilə sevən, qəbahətləri görüb ürəyi təəssüf hissilə, qübarla dolan daim, milli qeyrət duyğuları ilə yaşayan, həqiqəti hər şeydən üstün tutan Sabir kimi cəsarətli bir sənətkar deyə bilərdi. Xalqın ruhunu, psixologiyasını yaxşı bilən şair bir millət kimi bizi gözdən salan, dünya qarşısında rüsvay və xəcil edən bəlaları, ictimai qəbahətləri bir-bir sadalayır və amansız satira atəşinə tuturdu.

Bu tipli satiralarda ifşanın, kinayənin, gülüşün əsas hədəfi, bəzilərinin düşündüyü kimi, heç də xalq, millət deyildir. Sabir elə sənətkarlardandır ki, onu həmişə nəticədən daha çox bu nəticəni doğuran səbəb, zəmin, mühit düşündürmüşdür. O, heç vaxt şəri, əsil bəlanı qoyub onun qurbanlarını ifşa etməmişdir. Şairin satiralarında bəzən ünvan xalq, millət, vətən olsa da, onun əsas tənqid, əfşa hədəfi bu xalqı, milləti xar və zəlil günə salmış ictimai mühit, cəmiyyət, yaramaz, çürük əxlaq və tərbiyə normalarıdır. Sabir satirasının ictimai çəkisi, inqilabi mahiyyəti, yüksək əxlaqi-didaktik məziyyəti də bundadır. O, həmişə tənqid etdiyi hədəfə kinayə ilə yanaşır, sözü, mətləbi dolayı yolla deyir, ifadə edirdi:

*Biz qoca qafqazlı igid ərlərik,*
*Cümlə hünərməndlərik, nərlərik,*
*İş görəcək yerdə söz əzbərlərik,*

*Aşiqik ancaq quru, boş söhbətə,*
*Kim nə deyər bizdə olan qeyrətə?!*

*Çırmanırıq keçməyə çay gəlməmiş,*
*Başlayırıq qızmağa yay gəlməmiş,*
*Söz veririk indi – bir ay gəlməmiş,*

*Asta qaçıb dürtülərik xəlvətə,*
*Kim nə deyər bizdə olan qeyrətə?!*

Sabir əsil vətəndaş, həqiqi millət fədaisi olmaqla yanaşı, həm də böyük azadlıq mücahidi idi. Azadlığın, hürriyyətin tərənnümü onun yaradıcılığının əsas və aparıcı motivlərindən biridir. O, azadlığı insan ləyaqətinin ilkin şərti, əsas atributu sayırdı. Sabir «çoxdan bəri şövqü ilə» yaşadığı hürriyyət uğrunda mübarizəni həyatının məzmun və mənası hesab edir, belə nəcib bir amal yolunda gecə-gündüz çarpışdığı üçün özünü xoşbəxt sayırdı. O, hürriyyətçi, azadlıq aşiqi olduğu üçün onu fasiq, imansız adlandıranlara üzünü tuturaq böyük qürur və iftixar hissilə deyirdi:

*Ey dilbəri-hürriyyət, olandan bəri aşiq,*
*Könlüm sənə, çarpışmadadır ruzü şəb ilə!*
*Derlərsə əgər işbu səbəbdən mənə fasiq,*
*Pək müftəxirəm mən də bu ali ləqəb ilə.*

Sabirə görə, azadlığın bəşəri mahiyyətini, insan üçün necə böyük, əvəzsiz nemət olduğunu dərk etməyən heç bir toplum özünü millət hesab edə bilməz. Azadlıqdan, müstəqillikdən məhrum bir cəmiyyətdə, ictimai mühitdə milli şüur, milli mənəviyyat formalaşa bilməz. Milli şüur, milli özünü dərk etmə ancaq azad millətlərə xas olan bir xüsusiyyətdir. Azadlığı əlindən alınmış, bəşəri dəyərlərdən məhrum bir millətin insanlıqda da payı yoxdur. Çünki azadlıqla insanlıq biri digərini tamamlayan vahid anlayışdır.

Şair xalqını cəhalət içində görüb təəssüflənsə də, dönə-dönə tənqid atəşinə tutsa da, onun gec-tez azadlığa çıxacağına, öz haqqını, hüququnu dərk edəcəyinə, ədalətli, xoşbəxt həyat

qurucağına ürəkdən inanırdı. O, dünyada baş verən ictimai proseslərin, azadlıq, demokratiya, mədəni tərəqqi uğrunda gedən mübarizənin vətənindən yan keçməyəcəyinə, «nehrə kimi çalxalanan zamanın» millətini də qəflət yuxusundan oyadacağına, «hələlik qarışıq olan istedadını» ələkdən keçirib milli dirçəliş yoluna çıxardacağına əmin idi:

***Sanma əzdikcə fələk bizləri viranlıq olur,***
***Ün təmənnası ilə büğda dəyirmanlıq olur!***
***Qarışıqdır hələlik millətin istedadı, –***
***Ələnirsə, safi bir yan, tozu bir yanlıq olur!***

***Çalxalandıqca, bulandıqca zaman nehrə kimi,***
***Yağı yağ üstə çıxır, ayranı ayranlıq olur!***
***Kim ki, insanı sevər, - aşiqi-hürriyyət olur,***
***Bəli, hürriyyət olan yerdə də insanlıq olur!***

«Bəli, hürriyyət olan yerdə də insanlıq olur!» – deyən Sabir yaxşı başa düşürdü ki, bu anlayışların hər ikisinin varlığı mənəvi təkamüllə, mədəni tərəqqi ilə bağlıdır. Elmdən, təhsildən, mədəniyyətdən uzaq bir cəmiyyətdə, ölkədə nə insanlıq, nə də hürriyyət bərqərar ola bilməz. Millət, ictimai mühit özü daxilən buna hazır olmalıdır. Bu anlayışlar cəmiyyətin üzvi tələbatına, idrakı əsasına, düşüncə və həyat tərzinə, mənəvi-əxlaqi prinsiplərinə çevrilməlidir. Kənardan gətirib versələr belə, hürriyyətin insanlıq üçün necə əvəzsiz, gözəl nemət olduğunu bilməyən, məzmununu, mahiyyətini dərk etməyən bir millət onu heç vaxt qoruyub saxlaya bilməz. Cəmiyyətdə insanlığın, hürriyyətin intişarı, həmişəlik bərqərarı üçün ilk növbədə bu cəmiyyəti cəhalətdən, nadanlıqdan, köləlikdən xilas etmək, yüksək milli, bəşəri dəyərlər əsasında tərbiyə etmək, ictimai tərəqqiyə, intibaha, mədəniyyətə, maarifə qovuşdurmaq lazımdır.

Sabir nədən yazırsa-yazsın, onun əsas qayəsi, estetik idealı, son sözü milli istiqlal, hürriyyət, azadlıq olmuşdur. Bu işıqlı məram onun humanist dünyagörüşündən, millətini və bütünlükdə insanlığı azad, məsud, xoşbəxt görmək arzusundan qidalanırdı. İstismar və köləlik dünyasının amansız düşməni olan şairin xəyalı

tez-tez bu mühitdən uzaqlaşır, ülvi, pak, romantik bir aləmdə qərar tuturdu. «Ruhum, ey şahbazi-ülviyyət, himmətimtək fəzada pərvaz et, hara getsən səninlə mən də varam» – deyən Sabir inanırdı ki, ruhu cismindən ayrılandan sonra da bu aləmlə qovuşacaq, onun ədəbi məskununa çevriləcək. Şairin son vəsiətini xatırladan aşağıdakı misallar bu inamı bir daha təsdiq edir:

*Ölməyimlə sevinməsin əğyar, –*
*Aləm olduqca mən dəxi duraram!..*
*Mən gedərsəm, var olsun amalım!*
*Yaşasın şəhriyari-hürriyyət!*
*Yaşasın şəhriyari-hürriyyət!*
*Mən gedərsəm var olsun amalım!*

Şair bu sözləri deyərkən haqlı idi. Doğrudan da, bu gün Sabir xalqımız üçün qürur, iftixar rəmzinə çevrilmişdir. Onun pak, işıqlı ruhu, ölməz amalı şüurumuzda, mənəviyyatımızda yaşayır, bizimlə irəliləyir, millətimizin azadlığı, xoşbəxt gələcəyi uğrunda mübarizə aparır.

Tənqidi realizm ədəbi cərəyanı müasir dövrümüzdə yenidən böyük aktuallıq qazanmış və indii də bu üslubda qiymətli əsərlər yaranmaqdadır. Şübhəsiz, nə qədər ki, həyatda, ictimai mühitdə haqsızlıq, ədalətsizlik, istismar, tamahkarlıq, müxtəlif mənəvi-əxlaqi qəbahətlər mövcuddur, tənqidi realizm üslubu yaşayacaq və özünün tarixin sınağından çıxmış nəzəri-estetik prinsiplərini qoruyub saxlayacaqdır.

MÜNDƏRİCAT

Giriş ........ 3
Ədəbiyyatşünaslıq elminin predmeti və əsas tədqiq obyekti ........ 7
Ədəbiyyatşünaslıq elminin əsas sahələri ........ 20
Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsas inkişaf mərhələləri (Antik dövr) ........ 28
Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin intibah və yeni dövr mərhələsi ........ 42
Klassiklərimiz söz və sənət haqqında ........ 70
M.F.Axundovun ədəbi-tənqidi görüşləri ........ 98
Ədəbi tənqiddə M.F.Axundovun davamçıları ........ 113
Ədəbiyyatın idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti ........ 152
Sənətdə və ədəbiyyatda tipiklik, xəlqilik, millilik və bəşərilik. 169
Ədəbiyyatda, sənətdə məzmun və forma ........ 191
Bədii əsərlərin dili ........ 205
Ədəbi növlər və janrlar ........ 233
Lirik növ ........ 233
Azərbaycan şeirinin vəzinləri ........ 240
Heca vəzni ........ 241
Əruz vəzni ........ 252
Sərbəst vəzin ........ 262
Azərbaycan şerinin əsas janrları ........ 268
Epik növ ........ 295
Dramatik növ ........ 331
Bədii ədəbiyyatda gülüş ........ 360
Ədəbi metod, üslub və ədəbi cərəyanlar ........ 367
Klassisizm ........ 373
Sentimentalizm ........ 378
Romantizm ........ 383
Tənqidi realizm ........ 393

XALİD ƏLİMİRZƏYEV

# ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN ELMİ-NƏZƏRİ ƏSASLARI

*(Tədris vəsaiti)*

**Təkmilləşdirilmiş**
**İKİNCİ NƏŞR**

*Direktor:* ***professor Nadir Məmmədli***

*Kompüter dizayneri:* ***Tural Əhmədov***
*Texniki redaktor:* ***Rövşanə Nizami qızı***

*Yığılmağa verilmiş 05.04.2011.*
*Çapa imzalanmış 26.04.2011.*
*Şərti çap vərəqi 26. Sifariş № 68.*
*Kağız formatı 60x90 1/16. Tiraj 500.*

---

*Kitab* ***«Elm və təhsil»*** *nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsində hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.*
***E-mail: nurlan1959@gmail.com***
*Tel: 497-16-32; 050-311-41-89*
*Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.*