

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu*

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti

NİZAMƏDDİN ŞƏMSİZADƏ

**ƏDƏBİYYAT
NƏZƏRİYYƏSİ**
(DƏRSLİK)

*Dərslik Azərbaycan Respublikası
Təhsil Nazirliyinin 29 iyun
2012-ci il tarixli 1232 sayılı
əmri ilə çap olunub.*

Bakı-Proqres- 2012

UOT: 82.0

Redaktor:

Bəkir NƏBİYEV

Akademik

Rəyçilər:

Nizami CƏFƏROV

AMEA-nın müxbir üzvü

Himalay QASIMOV

*Filologiya elmləri doktoru,
professor*

058062
290890

Şəmsizadə Nizaməddin. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi: (Dərslik).

Bakı: "Progres" nəşriyyatı, 2012, 434 s.

Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin tarixi çox qədimdir. Miflik təfəkkürdən, müştərək türk epos mədəniyyətindən, şifahi xalq ədəbiyyatı janrlarından tutmuş, orta çağların aşıq poeziyasına, klassik irsimizin Xətib Təbrizi (XI əsr) şərhçilik məktəbindən başlanmış Xaqani, Nizami, Şəbüstəri, Nəsimi, Xətai, Füzuli, Vaqif, Axundzadə və bütövlükdə maarifçi estetikə, XX yüzilin Ə.Hüseynzadə və "Füyuzat", C.Məmmədquluzadə və "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbləri F.B.Köçərli, A.Sur, B.Çobanzadə, Ə.Nəzim, İ.Hikmət, Ə.Abid kimi ədəbiyyatşünaslarına qədər nəzəri-estetik fikrimiz möhtəşəm bir yol keçib.

1928-ci ildə H.Zeynalli, A.Şaiq, A.Musaxanlı və C.Əfəndizadə tərəfindən yazılmış "Ədəbiyyatdan iş kitabı" ilk ədəbiyyat nəzəriyyəmiz, M.Rəfilinin "Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş" əsəri (1958) ədəbiyyat nəzəriyyəsiyəndən ilk dərs vəsaiti idi.

Yarım əsrdən artıq bir dövrdən sonra Azərbaycan Respublikasının Dövlət Mükafatı laureatı, AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi" şöbəsinin müdiri, filologiya elmləri doktoru, professor Nizaməddin Şəmsizadə yeni konsepsiya, Şərq və Qərb nəzəri dəyərlərinin vəhdəti, Azərbaycançılıq fəlsəfəsinə dayaqlanan metod əsasında yazılmış "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi" dərsliyini təqdim edir. Əsər mütəxəssis filoloqlar, jurnalistlər, sənətşünaslar, doktorantlar, magistr və bakalavr təhsili alan tələbələr üçün nəzərdə tutulub.

ISBN: 978-9952-8176-9-0

© Şəmsizadə Nizaməddin, 2012.

Bakı Dövlət Universiteti
EİLMİ KİTABXANA

*SÖZ olmasaydı Dünya olmazdı.
Allah əvvəlcə SÖZÜ, sonra da Dünyanı yaratdı.*

N.Ə.

Müəllifdən

*Ə*dəbiyyat nəzəriyyəsi fənnini ali məktəblərdə tədris məqsədi ilə Azərbaycan dilində yazılmış ilk dərs vəsaitinin çapından əlli il keçir. Təəssüf ki, bu kitabı görmək onun müəllifinə qismət olmadı. “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş” (1958) tədris vəsaiti çap olunanda onun müəllifi, görkəmli ədəbiyyatşünas alim Mikayıl Rəfili artıq dünyasını dəyişmişdi. Kitabda deyilir: “Bir çox ali məktəblərimizdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi kurslarına proqramda geniş yer verilir. Lakin buna baxmayaraq, indiyə qədər Azərbaycan dilində dərslik yaradılmamışdır” (s.5).

Ötən yarım əsr ərzində bu sahədə elə də ciddi uğurlar əldə edilməmişdir. Lakin orta və ali məktəblər üçün bir sıra dərslik və dərs vəsaitləri yazılmışdır: C.Xəndan “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (1958), Mir Cəlil, Pənah Xəlilov “Ədəbiyyat-

şünaslığın əsasları” (1972), Ş.Mikayılov “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (1981), A.Hacıyev “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (1996), X.Əlimirzəyev “Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları” (2008), M.Əliyev “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsasları” (2009), R.Əliyev “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (2008), V.Əhməd “Ədəbiyyatşünaslıq” (2008), R.Yusifov “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (2001), N.Qəhrəmanlı “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (2008) və rus dilində prof. Ə.Əliyevin redaktorluğu ilə kollektiv müəlliflərin “Теория литературы” (1997) kitabı .

Öz dövrü üçün çox gərəkli olmuş bu dərslik və dərs vəsaitləri:

1. Marksist metodologiya əsasında yazılıb;
2. Rus sovet alimlərinin konsepsiyalarına istinadən yazılıb;
3. Əsasən Avropa mütəfəkkirləri ön plana çəkilib;
4. Şərq, xüsusilə orta əsrlər Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikri, poetika kitabları və estetika risalələri nəzərə alınmayıb;
5. Ədəbiyyat nəzəriyyəsini elmi sistem kimi şərtləndirən terminologiya əhatə olunmayıb.

Təqdim olunan “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” Şərq-Qərb nəzəri-estetik dəyərlərinin vəhdəti zəminində, istiqlal nəzəriyyəsi olan azərbaycançılıq fəlsəfəsinə dayaqlanan metodla yazılıb. Şərqdə “qəvaidi ədəbiyyət”, yəni ədəbiyyatın qaydaları-poetika elmi də “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi”nə daxil edilir.

Giriş

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı son yüz ildə böyük inkişaf yolu keçib. XX əsrin böyük ədəbiyyatşünasları F.B.Köçərlinin “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları” (1908), A.Surun “Türk ədəbiyyatına bir nəzər” (1908) əsərlərindən üzü bəri yüz ildir ki, ədəbiyyatşünaslıq konkret nəzəri-estetik prinsiplərə, müəyyən sistemə malik bir elm kimi inkişaf edərək, filoloji fikrin qüvvətli sahələrindən birinə çevrilib.

Lakin bu o demək deyil ki, Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikrinin tarixi XX əsrdən başlanır. Bizim nəzəri fikrin mənşəyi azərbaycanlı müəllifin ilk bədii sözü yazdığı dövrdən başlanır. (Bax: Talıbzadə K. “Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi” 1984. Şəmsizadə N. “Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı” 1997).

Akademik K.Talıbzadə orta əsrlər ədəbi-nəzəri fikrinin üç əsas istiqamətini müəyyən edir: 1. Xətib Təbrizinin (XI əsr) “Şərh divan əl-Həmasə”, “Şərh divan Əbu Təmmam”, “Əl kafi fi elmey əl əruz vəl qəvafi”, Yusif Xoylunun (XII əsr) “Tənvir”, Nəsrəddin Tusinin (XIII əsr) “Muzanül-əşar” “Əsas ül iqtibas”, Əssar Təbrizinin (XIV əsr) “Əl vafi fi tedadil-qəvafi”, Şərafəddin Həsən Rami Təbrizinin (XIV əsr) “Həqaiqül-hədəiq”, “Ənneül-üşşaq”, Vəhid Təbrizinin (XV əsr) “Risaleyi-cəmi müxtəsər”... kimi poetika kitabları, estetika risalələri... 2. Təzkirələr, 3. Böyük söz ustalarının bədii əsərləri (s. 8-9).

Azərbaycanda ilk nəzəri məktəb şərhçilik məktəbi olmuşdur. “Azərbaycan estetik və tənqidi fikrinin ilk janrı XI əsrdə-bədii əsərlərin məzmununu açan şərlər şəklində meydana çıxmışdır. **Şərh**-bir janr kimi “tənqid-biblioqrafiyaya” yaxın olmuş və yazıçı ilə oxucu arasında anlaşma, əlaqə yaratmaq məqsədini izləmişdir. Şərhçilər-dövrələrinin məşhur filoloqları idilər, tanınmış şairlərin şeirlərini beyt-beyt izah edir, onların mənasını açırdılar. Şərhçilərdən orta əsr şairlərinin özləri kimi ensiklopedik bilik, zəngin məlumat tələb olunurdu” (K.Talıbzadə).

Azərbaycan şərhçilik məktəbi öz ənənələrini IX əsrdən başlayaraq müqəddəs kitabımız “Quran”a yazılmış şərlərdən alır. Ümumən Yaxın Şərq şərhçilik məktəbi Hind sanskrit poetikası ilə bağlı idi, sonuncu sanskrit abidəsi tamamlanan vaxtdan etibarən “Quran”a şərlər yazılmağa başlayır (Bax: Şəmsizadə N. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı).

Özündə şair haqqında bioqrafik məlumatı, əsasən ərəb və fars dillərində şeir nümunələrini və müxtəsər nəzəri izahı əks etdirən **təzkirələr** orta əsrlərin ədəbiyyat tarixləri kimi qiymətləndirilə bilər.

Orta əsrlərdə Şərqdə ən kamil nəzəri sistem **Əruz** idi. “Ərəb islam millətlərinə iki şey verdi: din və əruz” (İsmayıl Həbib). “Əruz elminin əsasını Abbasilər dövrünün əvvəllərində hicri 150-ci (miladi 767) ildə Xəlil ibn Əhməd qoymuşdur” (Məhəmməd Fəhmi Müdərrisizadə). “Kitab əl ayn” adlı ilk ərəb lüğətinin müəllifi Əbu Əbdürrəhman Xəlil İbn Əhməd əl-Bəsri, əl-Fərahi əruz nəzəriyyəsinin əsasını qoymuşdur. (Bax: Əkrəm Cəfər. “Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu” (1977), Tərhan Quliyev. “Əruz və qafiyəşünaslıq elmi” (1998), Kraçkovski İ. İzbr. Soç. T.1 1955, s. 373).

Orta əsrlərdə ədəbiyyat elmləri- **“Ülumi-ədəbi”** 15 (bəzi alimlərə görə 17) elmin vəhdətindən ibarət idi. Belə sinkretizm “ülumi-ədəbi”nin predmetindən-bədii ədəbiyyatdan gəlirdi. “Hər şeydən əvvəl ədəbiyyatşünaslığın öz strukturuna nəzər yetirmək lazımdır. Mahiyyət etibarilə ədəbiyyatşünaslıq müxtəlif elmlərdən yaranmış buketdir. Bu bir elm deyil, vahid materialla, vahid tədqiqat obyektinə ədəbiyyatla birləşmiş müxtəlif elmlərdir” (akademik D.S.Lixaçov).

Beləliklə, ədəbiyyat haqqında bütün elmlər yalnız onların obyektinə bədii ədəbiyyat meydana gəldikdən sonra yaranır. Biz bu fikirdəyik ki, ilk müəllif, ilk tənqidçi və ilk oxucu bir şəxsin-ilk əsəri yazan adamın simasında yaranıb.

İnsan ilk əsəri təxəyyüldə yaradır (müəllif), dilə gətirir (oxucu), bəyənir (tənqidçi) və yalnız bundan sonra yazıya alır. Söz, insanın ruhundan dilinə, oradan da kağıza qonur.

Beləliklə, **Allah əmanəti olan insan ruhunun SÖZ-də cisim və can bulmasına Ədəbiyyat deyilir.** Ədəbiyyat insan ruhunu və həyatı bədii obrazlarla əks etdirən söz sənətidir. Ruh insana bəxş olunan “Allah əmanətidir” onu görümlü edən, əbədiləşdirən söz müqəddəsidir. Elə ona görə də “Peyğəmbərlərdən sonra şairlər gəlir” (N.Gəncəvi).

Dünyaya nazil olmuş müqəddəs kitablar-“Zabur”, “Tövrat”, “İncil” və “Quran” sözlə yazılıb. “İncil” “sözə alqış!” sözləri ilə başlayır. Çünki “İlahi feyzdən bir xəzinədir söz”, “söz yaradanın mədhi-sənası, nəğməsidir ki, o, qeybin gizli aləmində həqiqətlər cavahirindən ətək-ətək şabaş edib qeyri-məhdud xəzinələr yaratmış, məhdud hərflərin dəyişməsilə hər xəzinəyə bir açar ixtira etmişdir”, “Sözə xor baxmaq olmaz; Hər bir söz Ərşdəndir gəlib hədiyyə bizə” (M.Füzuli).

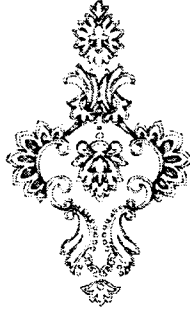
Ədəbiyyat (Söz!) Haqqında elmin ədəbiyyatşünaslığın üç əsas tərkib hissəsindən (ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid!) biri Ədəbiyyat nəzəriyyəsidir. Ədəbiyyat tarixi və ədəbi tənqiddən fərqli olaraq, ədəbiyyat nəzəriyyəsi yalnız **klasik bədii irsi** öyrənir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi universal bir elmdir, çünki öz prinsip və fərziyyələrini bir milli ədəbiyyat üzərində deyil, dünya klassik irsi üzərində formalaşdırır. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bəşəri elmdir, o bir xalq üçün yox, bütün dünya xalqları üçün yazılır.

I BÖLMƏ

ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİ ELMİ: TARİXİ VƏ PREDMETİ

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatı yalnız klassik nümunələr əsasında təhlil edən, əsərin bədii-fəlsəfi mahiyyətini tarixilik müstəvisində aşkara çıxaran, ədəbi növlər və janrların poetik, bədii sistemlər, ədəbi cərəyanlar və yaradıcılıq metodlarının estetik sərhədlərini müəyyən edən, ədəbiyyatda dilin və üslubun funksiyasını təyin edən dəqiq prinsiplərə malik filoloji elmdir.

N.Ə.



XXI əsrin və III minilliyin ilk onilliyini başa vurmuşuq. Taleyimizdə ən yaxın tarixin üç siyasi inqilab, iki cahan müharibəsi, 1937-nin qanlı repressiyaları, cürbəcür siyasi qalmaqallar, lokal müharibələrlə süslənmiş XX əsrin təcrübələri və unudulmaz dərsləri var. Və nəhayət bizə II Cahan savaşından qalib çıxıb bütün dünyanı siyasi və hərbi vahimə içərisində saxlayan Sovet imperiyasının çökməsini görmək nəsib oldu.

Sovet İmperiyasının bütün bəşəriyyətin gözü qarşısında çökməsi bir daha sübut etdi ki, tarixdə bütün imperiyaların taleyi süquta uğramaqdır. Cəlil Məmmədquluzadə yazıb: “Müstəmləkəçi böyük dövlətlərin adı bəşər tarixinə bi-abırçılıqla yazılacaqdır. Xalqların yaddaşında bunlardan ancaq mənfur sifətlər yadigar qalacaqdır”. Sovet imperiyasından bizə 20 yanvar faciəsi, Xocalı soyqırımını, bir milyon qaçqın, torpaqlarımızın 20 faizinin işğalı yadigar qaldı. İm-

periyanın çökməyi və milli istiqlal Azərbaycan xalqına qanlar bahasına başa gəldi.

Bütün bunlara baxmayaraq Azərbaycan üçüncü minilliyə şərəf və ləyaqətlə qədəm qoydu. Ölkəmiz öz iqtisadi tərəqqisi və siyasi iradəsi ilə dünyanın inkişaf etmiş ölkələrini heyrətdə qoyur. Azərbaycan müasir dünyanın ən böyük tarixi hadisəsi olan qloballaşma prosesinə öz qapılarını səxavətlə açdığı kimi, sivil dünyanın da qapılarından inamla daxil olub öz iqtisadi, siyasi və mədəni nailiyyətlərini uğurla nümayiş etdirir. Bu gün qloballaşma adı altında yeni dünya sahmanı yaratmaq istəyən imperiyaçı dövlətlərlə istiqlalını yenidən əldə etmiş milli dövlətlər arasında bir dartsıma, başqa sözlə desək, rəqəmsal dünya ilə ruhi aləm arasında mübarizə gedir. Bu kontekstdə baş alıb integrasiyaya gedən mədəniyyətləri simasızlaşmaqdan qorumaq üçün nəzəri güc tələb olunur. XX əsrdən enerjisi tükənmiş, gücdən düşmüş bədii düşüncəni bərpa etmək üçün ədəbiyyat nəzəriyyəsinin imkanlarını səfərbərliyə almaq olduqca aktualdır.

Humanitar elmlər sistemində filologiyanın, filoloji elmlər sistemində isə ədəbiyyatşünaslığın xüsusi yeri var. Klassik ənənəvi təsnifata görə ədəbiyyatşünaslıq üç əsas hissəyə ayrılır: ədəbiyyat tarixi, ədəbiyyat nəzəriyyəsi və ədəbi tənqid. Gəlin “ən böyük novatorluq ənənəyə münasibətin konkretliyidir” prinsipini əldə rəhbər tutaraq, məhz bu kontekstdə də ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmimizin problemlərini nəzərdən keçirək, mövcud tarixi şəraitin, nəzəri irsimi-

zin verdiyi imkanlar daxilində onun prioritetlərini müəyyən etməyə çalışaq.

Ədəbiyyatşünaslığın hər üç əsas sahəsi-ədəbiyyat tarixi, ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və qəbul olunmuş anlayışa görə, köməkçi sahələri-mətnşünaslıq, üslubiyyat və s. bədii ədəbiyyatı öyrənən elmlərdir.

Bəs bədii ədəbiyyat nədir? Bu suala verilən müxtəlif cavabları məzmununa görə iki qismə bölmək olar: materialist və idealist. Materialist konsepsiyaların başında ədəbiyyat haqqında ilk nəzəri sistemin müəllifi Aristotel və onun "Poetika" əsəri, idealist nəzəriyyənin başında isə XIX əsr alman filosofu G.V.Hegel dayanır. Kvint Heratsi Fakkın "Poeziya elmi" poemasını nəzərə almasaq, deyə bilərik ki, Aristoteldən sonra yeni ədəbiyyat nəzəriyyəsi yaratmaq səadəti fransız yazıçısı Bualoya nəsib olub. O, 1674-cü ildə klassisizm cərəyanının nəzəriyyəsini verən "Poeziya sənəti" adlı poetik əsər yazmışdır.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin inkişafında maarifçi filosoflar-fransız D.Didro, alman Q.E.Lessinq, Rusiyada M.Lomonosov və A.Radişev mühüm rol oynamışlar. Didronun "Dramatik ədəbiyyat haqqında", Lessinqin "Hamburq dramaturgiyası", Lomonosovun "Rus şeirinin qaydaları haqqında məktub" əsərləri habelə XIX əsr rus tənqidinin Belinski, Çerinşevski, Pisayev, Dobrolyubov kimi nümayəndələrinin əsərləri sizə yaxşı məlumdur. Xüsusilə, Çernişevskinin Hegel estetikası ilə mübahisə konusunda yazılmış "Sənətin varlığa estetik münasibətləri" adlı magistr dissertasiyası materialist sənət nəzəriyyəsinin program əsəri kimi

məşhurdur. Məqsədimiz, nəzəri fikir tarixinin xülasəsini vermək deyil. Fəqət, bütün bu ədəbiyyat nəzəriyyələrində Aristoteldən tutmuş bu günə qədər, xüsusən də Sovet dönəmində bədii ədəbiyyat həyat həqiqətini obrazlarla əks etdirən söz sənəti kimi izah olunub. Biz ona görə bu məsələnin üzərində dayanırıq ki, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin mahiyyəti onun predmetinə verilən izahdan əhəmiyyətli dərəcədə asılıdır.

İlk ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərsliyinin müəllifi M.Rəfil yazır: “Ədəbiyyat sənət növlərindən biridir. O həyatı bədii surətlərlə əks etdirir... Bədii ədəbiyyat insan şüuru və idrakının şəkillərindən biridir.... A.M.Qorki ədəbiyyatı insanşünaslıq adlandırmışdır... Ədəbiyyat “ədəbi” sözündəndir. Ədəb, yəni mərifət, zəriflik, naziklik, bilik, elm deməkdir. Şərq məmləkətlərində bu məfhumları ifadə edən əsərlərə, ədəbiyyat deyərtilər.

“Literatura” latınca “littera” sözündən əmələ gəlmişdir ki, bu da hərf, yazı deməkdir”. (“Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş”. B., 1958, s. 7-8) Belə bir izahat çox cüzi dəyişikliklərlə sonrakı nəzəriyyə kitablarına köçmüşdür.

Bizim nəslin dərsl kitabı olmuş Mir Cəlal və P.Xəlilovun “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (1972) əsərində deyilir: “Bədii ədəbiyyatın başqa məfkurələrdən ayrılan əsas cəhəti obrazlılıqdır. Belinskinin dediyi kimi, ədəbiyyat lövhələr ilə düşünmək, varlığı şairanə bir şəkildə dərk etməkdir. Elm də, sənət də məfkurədir. Varlığın ifadəsi, inikasıdır, hər ikisi həyatı əks etdirir. Fərq isə bunların həyatı inikas şəkillərindədir”. (s. 14)

Xalid Əlimirzəyev “Ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq incəsənətin növlərindən biridir”-deyə onun müstəqillik imkanlarını məhdudlaşdırır (“Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları”. B., 2008, s.8.)

Halbuki böyük rus tənqidçisi və nəzəriyyəçi V.Belinski deyirdi ki, bütün incəsənət növlərinin əsasında bədii ədəbiyyat dayanır. Azərbaycan xalqının Ümummilli lideri Heydər Əliyev deyirdi: “Milli özünüdərk, mili oyanış, dirçəliş prosesi xalqımıza birinci növbədə ədəbiyyatdan keçir”. Ədəbiyyat-əbədiyyədir! Ədəbiyyat layladan-ağıya gədən SÖZ yolumuzdur.

Nazif Qəhrəmanlı belə qənaətə gəlir ki, “Ədəbiyyat sözün geniş mənasında bədiilikdir. Aləmin, gerçəkliyin obrazlı dərk, eyni zamanda bədii vasitələrlə əks etdirmək vasitəsidir. Bədii söz sənəti olan ədəbiyyatın digər sənət növlərindən fərqi də söz vasitəsilə obrazların yaradılmasıdır. Bu mənada söz ədəbiyyatın əsas “tikinti” materialı, əsas hörgü vasitəsidir”. (“Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” B., 2008, s.7.)

Ədəbiyyatın lüğəti mənaları haqqında əsasən M.Rəfilinin fikirlərini təkrarlayan Rafiq Yusifoğlu yazır: “Ədəbiyyata müxtəlif təriflər verilmişdir. Alimlər bu nəticəyə gəlmişlər ki, ədəbiyyat elm deyil, söz sənətidir. Ədəbiyyat üçün elmlikdən, faktlardan çox bədiilik, obrazlılıq əsasdır”. (“Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” B., 2001, s.3.)

“Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” kitabında (B., 2008) Rəhim Əliyev tamamilə fərqli yanaşma irəli sürür: “Ədəbiyyat insanların müəyyən tələb və ehtiyaclarını ödəyən hadisə kimi

ancaq bir formada gerçəkləşə bilər: mətnoxuma kimi. Ədəbiyyatın tarix boyu daşdığı istənilən funksiyası da ancaq mətnoxuma prosesində reallaşa bilərdi. Ona görə də ədəbiyyat bütün hallarda mətnoxumadır və deməli yazı mətnləri yaranmadan ədəbiyyat ola bilməzdi.

Yazı mətnləri deyəndə biz həm şifahi (əzbər), həm də yazılı mətnləri bura aid edirik”. [s. 189] Beləliklə, R.Əliyev ədəbiyyat anlayışını “mətn” anlayışı ilə məhdudlaşdırır. Hətta dildən-dilə keçən mətnləri də bura aid etsə belə, bu məhdudluğun çərçivələrini genişləndirə bilmir.

Misalları burada dayandırır və diqqəti bir məsələ üzərinə cəmləmək istəyirəm. Təxminən min il-IX əsrdən XIX əsrə qədər Azərbaycanda ədəbiyyat şeir şəklində-lirik növ-də mövcud olub. Füzulinin “Şikayətnamə”sini nəzərə almasaq, Azərbaycan ədəbiyyatında XIX əsrin önlərinə M.F.Axundzadə, onun sələfləri və müasirləri A.Bakıxanov və İ.Qutqaşınliya “Kitabi-Əsgəriyyə” və “Rəşid bəy və Səadət xanım”, habelə “Aldanmış Kəvakib” povestlərinə qədər epik növ və onun janrları mövcud olmayıb. Hətta elmi əsərlər də nəzmlə yazılıb.

Beləliklə də, bəs bizim fikrimizcə bədii ədəbiyyat nədir? Müqəddəs “Quran”ın “Əl əhزاب” surəsindən məlum olur ki, Allah yerləri, göyləri, uca dağları, dərin deryaları, zəlzələləri, vulkanları, ən qorxunc vəhşi heyvanları və insanı yaradıb göndərir yer üzünə. Ruhu qoyur ortalığa, deyir ki, götürün. Qorxudan heç kim ruha yaxın durmur. Nəhayət insan ruhu götürür və qoyur balaca ürəyinə. Surənin 72-ci ayəsi belədir: “Biz əmanəti göylərə, yerə və dağlara təklif

etdik. Onlar onu götürməkdən qorxub çəkildilər. Çox zalım və çox cahil olan insan isə onu götürdü [İnsan bu ağır əmanəti götürməklə özünə zülm etdi və cahilliyi üzündən onun nəticələrinin, çətinliyinin ağır nəticəsini bilmədi] (Qurani-Kərim. B., Azərənşr, 1992, s. 421) (*Burada "cahil" sözü "sadə" mənasındadır-N.Ş*)

Ona görə də, məhz ruhun sayəsində İNSAN bütün yaradılmışların ən qüdrətlişidir. Ədəbiyyat, bədii söz insanın özünə ucaltdığı ən böyük abidədir.

Allah əmanəti olan insan ruhunun, sözdə cism və can bulmasına Ədəbiyyat deyilir. Ədəbiyyat ruhun aynasıdır. Ədəbiyyat dillə yaranır. İnsan öz dili və nitqi ilə ruha libas geyindirir. "Aləm sədəfində insandan qiymətli bir gövhər və insan gövhərində isə sözdən şərəfli bir cövhər tapmadım" deyirdi dahi Füzuli: "Ver sözə ehya ki, tutduqca səni xabi-əcəl // Edə hər saət səni ol uyğudan bidar söz" Sözün qüdrəti bunda idi.

Ədəbiyyat tarixi hər bir xalqın yaratdığı ilk bədii əsərdən tutmuş son əsərə qədər ədəbi-bədii fikrin inkişaf və təkamül mərhələlərini, ədəbi şəxsiyyətlərin biqrafiyası və yaradıcılıq yolunu, epos mədəniyyəti, folklor irsi və aşiq ədəbiyyatını, ayrı-ayrı əsərlərin ədəbi-tarixi prosesdə və bədii mədəniyyətdəki poetik və estetik dəyərini tarixilik prinsipi ilə müəyyən edən filoloji elm sahəsidir.

Ədəbi tənqid, ədəbi prosesin inkişaf meyllərini, hər bir yeni yaranan əsərin ədəbi prosesdəki yerini və bədii-fəlsəfi mahiyyətini təhlil edən filoloji elmi yaradıcılıq sahəsi, Belinskinin ifadəsi ilə desək, “hərəkətdə olan estetikadır”. Bəs ədəbiyyat nəzəriyyəsi? Gəlin əvvəlcə mövcud ki-tablara nəzər salaq.

290840
M.Rəfilı yazır: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatşünaslığın şöbələrindən biridir. Buraya həm poetika (buna Şərq ədəbiyyatlarında qəvaidi-ədəbiyyə, yəni ədəbiyyatın qaydaları deyilirdi) həm də ədəbi tarixi daxildir.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatın mahiyyətini, xüsusiyyətlərini, ictimai həyatın inkişafında mövqeyini, ictimai rolunu və əhəmiyyətini, ədəbi əsərlərin tənqid və təhlil üsullarını, növlərini, janrlarını, bədii təsvir vasitələrini, ədəbiyyatın ictimai və bədii varlığını öyrənir”. Bu yaygın və sosioloji tərifdən sonra M.Rəfilı, poetika ilə bağlı sonrakı nəzəriyyələrdə də təkrarlanan yanlış bir şərh verir: “Poetika, ədəbiyyat nəzəriyyəsi məfhumundan bir qədər dar olsa da, eyni vəzifə ilə məşğuldur”. (s.9) R.Yusifoglu M.Rəfilının fikrini daha cəsarətlə təkrarlayır: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi poetika anlayışı ilə eyniyyət təşkil edir”. (s. 9) O, ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminə də xeyli yaygın bir izah verir: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatın nəzəri əsaslarından bəhs edir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatşünaslığın əsası, bel sütunudur”. Bizim vaxtilə dərs aldığımız “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” kitabında da ədəbiyyat nəzəriyyəsi haqqında dəqiq bir fikir söylənilmir: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatın qanunauyğunluğunu tədqiq edən bir elmdir. O,

ədəbiyyatın xüsusiyyətini, ictimai mahiyyətini, cəmiyyətdəki mövqeyini və vəzifələrini öyrənir. Zaman keçdikcə elm poetika kitablarından, qəvaidi ədəbiyyətlərdən sistemli ədəbiyyat nəzəriyyəsinə doğru yüksəlmişdir. Bu yüksəliş iki mühüm mərhələyə ayrılır: marksizmə qədər ədəbi-nəzəri fikrin inkişafı və marksizm-leninizm ədəbi nəzəriyyəsinin yaranması”. (s.4) Marksizm-leninizmin tarix taleyi bu bölgünün elmi əsasdan məhrum olduğunu sübut etdi.

Professor X.Əlimirzəyev yazır: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi nəzəri biliklər sisteminə daxildir və o **ədəbiyyatşünaslıq elminin özülü, əsası, bel sütunudur**. Onun tarixi bədii yaradıcılığın tarixi qədər qədimdir”. (s.27) Göründüyü kimi ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ədəbiyyatşünaslıq elminin özülü, əsası, bel sütunu olması R.Yusifovun 2001-ci ildə çap olunmuş kitabından X.Əlimirzəyevin 2008-ci ildə çap olunmuş kitabına yol tapır.

N.Qəhrəmanlı “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatın təbiəti, onun mahiyyəti, özünəməxsusluğu, bədii yaradıcılığın ümumi qanunları haqqında elmdir”. (s.4) deməklə kifayətlənir. Vüqar Əhməd isə deyilənlərə heç nə əlavə edə bilmir, sadəcə bu qənaətə gəlir ki, “Bədii ədəbiyyatın mahiyyətini, xüsusiyyətlərini, ictimai həyatda onun mövqeyini, rolunu və əhəmiyyətini təhlil etmək və hərtərəfli qiymətləndirmək prinsiplərini müəyyənləşdirən, bədii yaradıcılığın inkişafına (!) istiqamətləndirən qanunları öyrənən elmə, ədəbiyyat nəzəriyyəsi deyilir. Keçmiş zamanlarda Azərbaycanda və Şərqi bir sıra ölkələrində buna “qəvaidi-ədəbiyyət” deyirdilər”. (s.7)

R.Əliyev ədəbiyyat nəzəriyyəsinə mətnlərə, termin və anlayışlara şərh verən elm kimi baxır.

BSU-nun “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri, professor Əkrəm Əliyevin redaktorluğu ilə 1997-ci ildə çap olunmuş. «Теория литературы» dərsliyində deyilir: “Ədəbiyyatşünaslığın tərkib hissələrindən olan ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid, həmçinin tarix, mətnşünaslıq və bibliografiya ilə sıx qarşılıqlı əlaqədə ədəbi yaradıcılığın təbiətini, əsərin məzmun və forma məsələlərini öyrənib, bədii yaradıcılığın tarixən formalaşmış tiplərini– bədii metodları, ədəbi cərəyanları, təmayül və üslubları, ədəbi növləri və janrları, əsəri təhlil prinsiplərini, poetik dilin özünəməxsusluqlarını araşdırır” (с. 4)

Əldə olan ədəbiyyat nəzəriyyələrini diqqətlə gözdən keçirdikdə xalq yazıçısı Elçinin və Vilayət Quliyevin belə bir fikrinə haqq qazandırmalı olursan ki, “60-cı illərdən etibarən bizdə bir dənə də olsun əməlli-başlı “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” kitabı, yaxud dərsliyi çap olunmayıb. Ona görə çap olunmayıb ki, hazırlanmayıb. Unudulmaz professorlar Cəfər Xəndanın, Mikayıl Rəfilinin 50-ci illərdə yaranan “Ədəbiyyat nəzəriyyə”ləri isə bir sıra məziyyətlərinə baxmayaraq illər keçdiyi və dövr dəyişdiyi üçün artıq köhnəliblər. Bu, Şərq poetikası məsələlərinə münasibətdə daha aydın nəzərə çarpmaqdadır. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikasını öyrənmək, onun janrlar nəzəriyyəsini işləyib hazırlamaq filoloq-alimlərimizin qarşısında dayanan birinci vəzifələrdən olmalıdır” (“Özümüz və sözümüz” B., 1993, s.8).

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi yazmaq çox çətindir. Əgər asan olsaydı M.Arif, M.Cəfər, Y.Qarayev kimi nəzəri fikir korifeyləri bu işə baş qoşardı. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi yazmaq üçün hər bir anlayışa dəqiq nəzəri təyinat vermək tələb olunur. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi beynəlxalq elmdir. Təkcə mənsub olduğun xalqın ədəbiyyatını hətta ən mükəmməl surətdə bilməklə “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” kitabı yazmaq olmaz. Şərq-Qərb bədii-estetik dəyərlərinin vəhdəti hökmran olan bir regionda belə kitab yazmaq üçün Şərq poetikasını, Qərb ədəbi cərəyanlarını, Avropa və rus ədəbiyyatlarını, türk-islam bədii fikrini bilmək tələb olunur. O ki, qaldı “Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası” kitablarına nəzəriyyəçi alim Ş.Alişanlının rəhbərliyi ilə bunun 1989-cu ildə I və 2008-ci ildə II cildləri çap olunub. Xüsusilə ikinci kitab müasir Azərbaycan nəzəri fikrinin analitik səviyyəsini əks etdirən dəyərli topludur. Burada poetik fikrin təkamül özəlliyi və Azərbaycan şeir şəkillərinin tarixi poetikası nəzərdən keçirilir.

Bizim fikrimizcə: Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatı yalnız klassik nümunələr əsasında təhlil edən, əsərin bədii-fəlsəfi mahiyyətini tarixilik müstəvisində aşkara çıxaran, ədəbi növlər və janrların poetik, bədii sistemlər, ədəbi cərəyanlar və yaradıcılıq metodlarının estetik sərhədlərini müəyyən edən, ədəbiyyatda dilin və üslubun funksiyasını təyin edən dəqiq prinsiplərə malik filoloji elmdir.

Poetika, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin tərkib hissəsi, onun aparıcı istiqamətlərindən biridir. “Poetika poeziyanı bir sə-

nət növü kimi öyrənən elmdir” (Xəlil İbn Əhməd). Poetika-nı ədəbiyyat nəzəriyyəsinə bərabər tutmaq olmaz.

Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsinin tarixinə müxtəsər nəzər salmadan onun çağdaş problemlərini, xüsusən də prioritetlərini düzgün müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Təbii ki, məqsədimiz qədim və zəngin nəzəri fikir tarixini yazmaq deyil. Fəqət böyük nəzəriyyəçi və estetik Q.Çernışevskinin metodoloji xarakterli belə bir fikri var: “Predmetin tarixi olmadan onun nəzəriyyəsi də ola bilməz, lakin predmetin nəzəriyyəsi olmadan onun tarixindən söhbət belə gedə bilməz”.

Ədəbiyyat haqqında ilk nəzəri sistemi eramızdan əvvəl dördüncü əsrdə böyük yunan filosofu Aristotel yaradıb, “Poetika” əsərini qoyub gedib. Ədəbiyyat tarixindən ilk dəfə müstəqil elm kimi 1605-ci ildə yazdığı traktatlarından birində ingilis filosofu Frensis Bekon bəhs edib. Bu, Avropaya və əlbəttə, bütün dünyaya aid faktlardır. Bəs Azərbaycanda necə olub?! Tənqidşünaslıq elmimizin banisi akademik K.Talıbzadə ədəbi tənqidin mənşəyindən, mənbələrindən və məxəzlərindən bəhs edərkən üç əsas istiqamət müəyyənləşdirir. Klassiklərin bədii əsərləri, təzkirələr və poetika kitabları və risalələr.

Biz isə bu fikirdəyik ki, ilk tənqidçi, ilk dəfə şifahi, yaxud yazılı əsər yaradan adamdır. İlk əsəri yaradan, ilk oxucu və ilk tənqidçi məhz eyni adamdır (Bax: Tənqidi mühakimədə oxucu kriteriyası. “Ədəbi tənqid” Bakı, Yazıçı, 1984). Eyni mülahizəni nəzəri fikrin mənşəyi və təşəkkülünə də aid etmək olar.

Ərəbin zehniyyəti, farsın lisanı və türkün ruhu birləşərək vahid ümummüsəlman mədəniyyətini formalaşdırır. Şərqi üç böyük dilində ərəb, fars və türk dillərində yaranmış mədəniyyət, xüsusən ədəbiyyat bu kontekstə daxil oldu. Zaman etibarilə bu təxminən 500 illik Abbasilər sülaləsinin hakimiyyəti dövrünü (750-1258) əhatə edir. Bu ərəb ədəbiyyatı tarixinin üçüncü mərhələsinə təsadüf edir ki, ardınca “Türk hökmranlığı dövrü”(1258-1798) adlanan dördüncü mərhələ gəlir. “XI-XII əsrlər müsəlman mədəniyyətinin təşəkkülündə ümumən türk təfəkkürü kimi, Azərbaycan təfəkkürü də iştirak edir, lakin müsəlman mədəniyyətində tamamilə reallaşa bilmir; bir tərəfdə xəmsələr, digər tərəfdə oğuznamələr yaranıb yayılır. Şübhəsiz, Azərbaycan təfəkkürü nə qədər diferensial hadisə olsa da müsəlman mədəniyyətinə özünün ümumtürk konteksti ilə çıxır” (Cəfərov N. Füzulidən Vaqifə qədər. B., Yazıçı, 1991, s.5) Mütəxəssislərə yaxşı məlumdur ki, şəhərlərdə ümummüsəlman təfəkkürü, əyalətlərdə isə etnik mədəniyyət paralel inkişaf edərək “XIII-XVI əsrlərdə Azərbaycan oğuz-səlcuq mədəniyyətini formalaşdı” (N. Cəfərov).

XIII əsrin sonu-XIV əsrin önlərində Abbasilər sülaləsinin süqutu nəticəsində ümummüsəlman mədəniyyətinin estetik kanonları dağılana qədər ədəbi-nəzəri fikir tarixində iki böyük hadisə baş vermişdir: Birincisi bu idi ki, VIII əsrdə-767-ci ildə böyük ərəb filoloqu, dilçi və musiqişünası, imam şöhrəti qazanmış Xəlil İbn Əhməd özünün “Kitab-əl-ayn” əsərini yazaraq Əruz nəzəriyyəsini yaratdı. (Ət-

raflı bax. Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. B., Elm. 1977)

İkincisi budur ki, böyük Azərbaycan alimi Xətib Təbrizi (1030-1109) görkəmli ərəb şairi Əbu Təmmamın “Divan-əl Həmasə” (“Qəhrəmanlıq divanı”) müntəxəbatına yazdığı şərhlər əsasında Azərbaycan nəzəri fikrinin ilk mərhələsini-şərhcilik məktəbini yaratdı. (Ətraflı bax: Mahmudov M. Xətib Təbrizi. B., Elm. 1972; Allahverdiyev Q. XI əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri. B., 2004)

Abbasilər dövründə əruz, ana dili ilə bərabər mədrəsələrdə tədris olunur, ona görə də əruz ehkamları, təfilə qəlibləri şairləri çərçivəyə salmırdı. Fikrimizcə, şərhcilik məktəbi, şərh nəzəriyyəsi həm son abidəsi “Kavyalamkara” (VIII əsr) olan Hind Sanskrit poetikası (xüsusilə sutr təlimi!) ənənələri, həm də IX əsrdən etibarən müqəddəs “Quran”a yazılan şərhlerle bağlı idi.

“XIII-XVI əsrlər Azərbaycan mədəniyyəti güclü simvolikaya malik mədəniyyətdir”. (N.Cəfərov) Belə simvolika, sufizm (təsəvvüf) cərəyanı və nəzəriyyəsi sayəsində daha da güclənmişdir. Bu baxımdan, bircə faktı xatırlatmaq olar. 1317-ci ildə Xorasan alimi Əmir Hüseyn Hərəvi, gənc sufi şair və filosof Şeyx Mahmud Şəbüstəriyə (1287-1320) 15 sualdan ibarət nəzmlə bir məktub göndərüb ondan cavab istəyir. Beləliklə də, cəmisi 33 il yaşamış Şəbüstəri 30 yaşında ikən “Sufizmin açarı” kimi məşhur olan “Gülşəni raz” (“Sirlər baxçası”) əsərini yazır. Bu ədəbiyyatda türk uklonunun formalaşdığı dövr Azərbaycan nəzəri təfəkkürünün şah əsərlərindən idi.

Əlbəttə bu yerdə, geri qayıdıb Azərbaycan İntibah ədəbiyyatının zirvəsi olan dahi Nizaminin söz və sənət haqqında nəzəri fikirlərini, xüsusən dillər əzbəri olan “Söz” şeirini xatırlamaq olar. Nəzərə alsaq ki, klassiklərimiz “Söz” dedikdə... bədii ədəbiyyatı nəzərdə tutmuşlar” (M.Cəlal, P.Xəlilov) onda şairlərimizin, məsələn, dahi M.Füzulinin türkcə, farsca və qəsidələr “Divan”ına yazdığı dibaçələr ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmimizin təkcə məxəzləri yox, həm də faktlarıdır. Nəsimi kimi Füzuli də “Söz”ü Allahdan sonra ikinci yerə qoyur və onu səmədan göndərilmiş Allah əmanəti hesab edirdi: “Sözə xor baxmaq olmaz; hər bir söz // Ərşdəndir gəlib hədiyyə bizə”, “Söz yaradanın mədhi-sənəsi, nəğməsidir ki, o qeybin gizli aləmindən” enib gəlmişdir. “İlahi feyzdən bir xəzinədir söz”, “sözün ölməzliyinə söz yoxdur” və sairə.

Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin inkişafında M.F.Axundzadə yaradıcılığı yeni bir mərhələdir. O özünün təkcə “Təmsilat”ı, “Aldanmış kəvakib” (1857), “Kəmalüddövlə məktubları”, əlifba islahatı ilə yox, həm də “Fehristi-kitab”, “Nəzm və nəsr haqqında”, “Mollayi Ruminin və onun təsnifinin babında”, “Kritika”, “Mirzə Ağanın pyesləri haqqında kritika”, “Tənqid risaləsi” kimi məqalələri ilə Azərbaycanda professional ədəbi tənqidin və maarifçi estetikanın nəzəri əsasını qoymuşdur.

M.F.Axundzadənin ən yaxşı tədqiqatçısı Y.Qarayevin onun barəsində son qənaətləri belə idi: “Təkcə vətənin yox, Axundzadənin özünün taleyi və tərcümeyi-halı da təzadlı və paradokslu məqamlarla aşılannmışdır” (“Azərbaycan ədə-

biyyatı: XIX və XX yüzillər”. B., Elm. 2002). “Axundzadəyə məxsus “inqilabi maarifçiliyin təşəkkül və yüksəliş yoluna tarixi yanaşmaq, ayrı-ayrı ifratlarına da obyektiv qiymət vermək lazımdır.

Füzulini “ustadi-nazim” hesab etməsi (“Füzuli şair deyil” deməsi-N.Ş.) Axundzadənin zövqünün yox, bütünlükdə maarifçi estetikanın və onun fəlsəfi-sosial məntiqinin “səhvi” idi: eyni məntiqlə Volter də Şekspiri bəyənmirdi.

Bu mənada Axundzadənin Füzuli konsepsiyasına münasibəti ilə dini sistemlər tarixinə münasibəti arasında da bir ümumilik var”. (s.243) Bununla belə, o, Axundzadənin “dini inancların inkarçısı yox, islahatçısı” kimi qiymətləndirməyi doğru hesab edir. Ədəbi-nəzəri fikir tariximizin ziddiyyətli mütəfəkkiri olan M.F.Axundzadəyə Y.Qaryevin verdiyi qiymət obyektiv məzmununa malikdir: “Azərbaycan xalqının ictimai-tarixi və ədəbi-mədəni həyatında Mirzə Fətəli Axundzadə ayrıca bir mərhələni təşkil edir. Peşəkar milli teatr sənətinin, realist bədii nəsrin, demokratik fəlsəfi və estetik fikrin ilk əlifba inqilabının, ümumiyyətlə mənəvi mədəniyyətimizin bütün sahələrində “yeni dövrün” banisi olan Axundzadənin zəngin və çoxcəhətli yaradıcılığı lokal milli çərçivələri aşıb keçir, türk, islam xalqları miqyasında ümumşərq və ümumbəşəri bir tarixi mənə və əhəmiyyət kəsb edir.

XIX əsrin ortalarından başlayaraq Azərbaycanda milli ədəbi fikrin irəliyə doğru hərəkətini tam bir ideologiya, məfkurə sistemi, ideya-fəlsəfi cərəyan səviyyəsində məhz Axundzadənin adı ilə bağlı yeni bir təlim-Maarifçilik

şərtləndirir” (s.216). Həmin maarifçilik nəzəri-estetik fikrin də məzmununu və istiqamətini müəyyənləşdirirdi. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik XIX əsrin ortalarından-XX əsrin 30-cu illərinə qədər davam etdi. XX əsrin önlərində türkcülük və azərbaycançılıq kimi fikir mücadilələri dövlətçiliklə sonuclanan qüvvətli məfkurə axınları yaratdı.

1908-ci ildə Azərbaycanda iki möhtəşəm ədəbiyyat tarixi yazıldı. Böyük tənqidçi və ədəbiyyatşünas F.B.Köçərli iki hissədən ibarət “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları”nı, gənc ədəbiyyatşünas Abdulla Sur (Tofiq) “Azərbaycan ədəbiyyatına bir nəzər” əsərlərini yazdılar. A.Surun 850 səhifədən artıq əlyazmasından yalnız müəyyən hissələr bizə gəlib çatmışdır. Bu iki möhtəşəm əsər ədəbiyyat tarixçiliyinə təkan verdi və ədəbiyyatşünaslığın bu sahəsi ta XX əsrin 60-cı illərinə qədər vüsətlə inkişaf etdi. Əli Nazimin, Əmin Abidin, S.Mümtazın, B.Çobanzadənin, İsmayıl Hikmətin, M.F.Köprülünün əsərləri marksist-leninçi metodologiya ilə yazılacaq ədəbiyyat tarixləri üçün zəmin yaratdı. Təbii ki, ədəbiyyat tarixçiliyi ilə müqayisədə ədəbiyyat nəzəriyyəsi arxa plana keçdi. Bu təbii-tarixi bir proses idi: Ədəbiyyat tarixi yaratmadan ədəbiyyat nəzəriyyəsi yaratmaq olmazdı. 20-30-cu illərin filoloqları həm dilçi, həm tənqidçi və ədəbiyyatşünas, həm bədii irsin və folklorun toplayıcısı və tərtibçisi, həm də mətnşünas və nasir idilər. Bununla belə nəzəriyyə sahəsində görülmüş bəzi işləri də qeyd etmək olar. 1928-ci ildə dörd müəllif-H.Zeynallı, A.Şaiq, A.Musaxanlı və C.Əfəndizadə tərəfindən yazılmış “Ədəbiyyatdan iş kitabı” çap olunub. Bu əsəri

ilk ədəbiyyat nəzəriyyəmiz hesab etmək olar. Çünki bu kitabda aşağıdakı yazılar var idi: “Müqəddimə yerinə metodoloji izahat” (A.Musaxanlı) “Dil, sənət və ədəbiyyatın mənşəyi və inkişafı” (C.Əfəndizadə). “Sənət və ədəbiyyatın həyatla əlaqəsi” (H.Zeynallı), “Ədəbiyyat tədqiqində metod” (H.Zeynallı), “Şəkil və mündəricə məsələsi” (C.Əfəndizadə) və s. 1930-cu ildə professor A.B.Baqrinin “Ədəbiyyatşünaslıq üçün vəsait” kitabı işıq üzü görmüşdür. Bunlar ali məktəblər üçün dərsliklər idi. Bu sırada bir neçə faktı da qeyd edək: H.Zeynallı A.Baqrinin “Ədəbiyyatşünaslıq üçün vəsait” (1930) kitabına “Metodoloji müqəddimə” yazmışdır. 1927-ci ildə professor B.Çobanzadənin iki cilddən ibarət “Türk dili və ədəbiyyatının tədris üsulu” əsəri çap olunmuşdur. 20-ci illərdə nəzəri sahədə ən fəal çalışan Türkiyə ədəbiyyatşünası İsmayıl Hikmət idi. Onun 1923-cü ildə “Lirizm”, “Ahəng”, “Əruz və heca vəznləri”, 1924-cü ildə “Sənət bəhsləri”, “Sənət və sənət əsəri”, 1926-cı ildə “Əski ədəbiyyatda şəkil” kimi bu gün də əhəmiyyətini itirməmiş nəzəri məqalələri, habelə Əmin Abidin “Heca vəzninin tarixi” məqaləsi çap olunmuşdur. Bunlar adi məqalə deyil, geniş həcmli silsilə yazılar idi. Burada M.Rəfilinin 1929-cu ildə “Gülən adam” imzası ilə çap olunmuş “Sərbəst şeir haqqında ilk söz” məqaləsini də xüsusi qeyd etmək olar. Bütün bu yazılar sonrakı dövrdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmimiz üçün çox qiymətli arsenalə çevrilir.

Mir Cəlalin 1940-cı ildə çap olunmuş “Füzulinin bədii xüsusiyyətləri” monoqrafiyası (sonralar bir neçə dəfə “Fü-

zuli sənətkarlığı” adı ilə çap olunub.-N.Ş.) nəzəri fikrin 20-30-cu illərdəki axtarıqlarının qiymətli yekunu idi.

60-cı illərdən başlayaraq K.Talibzadənin “Azərbaycan ədəbi tənqidi”, B.Nəbiyevin “Firudin bəy Köçərlinin həyat və yaradıcılığı” kitabları ilə tənqidşünaslıq elminin, M.Cəfərin “Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm” əsəri ilə romantizm nəzəriyyəsinin, Y.Qarayevin “Azərbaycan realizminin mərhələləri” tədqiqatı ilə yeni realizm nəzəriyyəsinin əsası qoyuldu. Əkrəm Cəfər “Ərüzün nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu” əsəri ilə müqayisəli əruzşünaslığın əsasını qoydu. Q.Xəlilov “Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən” monoqrafiyası ilə milli roman nəzəriyyəsinə, Ə.Mirəhmədov “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti” və mətnşünaslıq elmini yaratdı. Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin çağdaş dövründən danışarkən XX əsrin son çərçivədə meydana gəlmiş bəzi konseptual əsərləri qeyd etməmək olmaz: Y.Qarayev “Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər”, B.Nəbiyev “Çətin yollarda”, T.Mütəllibov “Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin poetikası”, C.Abdullayev “Səməd Vurğunun poetikası”, S.Əliyev “Füzulinin poetikası”, N.Şəmsizadə “Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı”, Ş.Alışanlı “Romantizm: спорн и истинны”, Elçin, Vilayət Quliyev “Özümüz və sözümüz” “Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası” (II kitab). Q.Allahverdiyev “XI əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri”, “Sosialist realizmi müasir mərhələdə” (kollektiv), “Yaradıcılıq metodu məsələləri” (kollektiv), Q.Kazımov “Bədii ədəbiyyatda komizm üsulları”, T.Quliyev “Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi”, G.Əli-

yeva “Azərbaycan füzulışünaslığı”, Aydın Abi Aydın “Türk ədəbiyyatında satira”, Ş.Vəliyev “Füyuzat ədəbi məktəbi”, H.Qasımov “Azərbaycan şeirinin poetikası”, “Humanitar elmlərin müasir durumu və ədəbiyyatşünaslığın nəzəri metodoloji məsələləri”, H.Həşimli “Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm”, T.Əfəndiyev “Azərbaycan dramaturgiyasında metodlar”, Asif Hacı “Azərbaycan nəsrinin poetikası”, M.Quliyeva “Klassik Şərq poetikası və Orta əsrlər Azərbaycan poeziyası”, N.Göyüşov “Füzulinin sənət və mərifət dünyası”, T.Salamoğlu “80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü”, Elçin “Sosializm bizə nə verdi?!”

Bütün bunlar nəzəri fikrimizin ayrı-ayrı problemlərini həll edən, Azərbaycan elminin nəzəri səviyyəsini əks etdirən çox qiymətli tədqiqatlar idi. Fəqət, ədəbiyyat nəzəriyyəsi deyildi. M.Rəfilinin və C.Xəndanın 1958-ci ildə yaranmış ilk ədəbiyyat nəzəriyyələrindən-on dörd il sonra Mir Cəlal və P.Xəlilovun “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (1972) dərsliyi çap olundu. Əlbəttə, artıq klassik nəzəri irsimizə çevrilmiş bu dərslikləri məxsusi təhlil etmək fikrində deyiləm. Öz dövrləri üçün hadisə olmuş bu kitablar bu gün də əhəmiyyətini itirməmişdir. Məsələn, digər bir əsər- Şəmistan Mikayılovun orta məktəblər üçün “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” kitabı iyirmi ildən artıqdır ki, gənc nəslə ədəbiyyat nəzəriyyəsinin mahiyyətini, termin və anlayışları öyrətməklə ciddi xidmət göstərir.

Müasir ədəbiyyat nəzəriyyələrinin hər biri haqqında müşavirəmizdə ayrı-ayrı mini məruzələr dinlənəcək. La-

kin hətta bu vəziyyət belə məni, əsasən XXI əsrin ilk onilliyində çap olunmuş nəzəriyyə kitabları haqqında müəyyən ümumiləşmiş qənaətlər söyləmək məsuliyyətindən xilas etmir.

1997-ci ildə “Mütərcim” nəşriyyatı professor Əkrəm Əliyevin ümumi redaktəsi ilə BSU-nun mütəxəssislərinin rus dilində hazırladığı “Теория литературы” adlı dərs vəsaitini çap edib. Sırf marksist-leninçi metodologiya əsasında, tamamilə çağdaş rus ədəbiyyat nəzəriyyələrinin təsiri altında Azərbaycanda yazılmış 204 səhifəlik bu kitabda azərbaycanlı müəlliflərə istinad olduqca zəifdir. Realizmdən bəhs olunarkən (s.177) Yaşar Qarayevin rusca çap olunmuş “Этапы азербайджанского реализма” (Баку, Язычи. 1983) kitabına, romantizmdən danışılarkən M.Cəfərin, Ə.Mirəhmədovun, V.Osmanlının və Ə.İbadoglundun, yaradıcılıq prosesindən bəhs edilərkən G.Əlibəyova və Elçinin məlum tədqiqatlarına istinad olunur. Hərçənd ki, kitab müəlliflərinin hamısı milliyyətə azərbaycanlı alimlərdir. Riyaziyyata, fizika və kimyaya dair problemlər Amerikada, İngiltərədə, Misirdə, Fransada həll olunur və bütün dünya elmin bu nəticələrindən istifadə edə bilər. Lakin, Azərbaycan tarixi, Azərbaycan dili və ədəbiyyatı, hətta Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi haqqında nə ingilis, nə fransız, nə də italyan yazacaq. Bunu məhz biz özümüz yazmalıyıq. Mir Cəlal müəllim demişkən, bəsdür, “bekar cuhudların” yazılarını dəftərlərimizə köçürdük. Biz Şərq-Qərb dəyərlərinin vəhdəti kontekstində yeni ədəbiyyat nəzəriyyələri yazmalıyıq.

R.Yusifovun "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" (2001) əsərinin M.Rəfilinin konsepsiyasına istinadən yazıldığını qeyd etdik. Sumqayıt Dövlət Universitetində dərslər vəsaiti kimi təsdiq olunmuş bu əsər həmin universitetin tələbələri üçün sərfəli bir vəsaitdir. Müəllif də aydın və sadə dildə bədii obraz, məzmun və forma, kompozisiya və süjet, satira və yumor, ədəbi növlər və janrlar, vəzlər, metod və üslub, ədəbi cərəyan və yaradıcılıq prosesi kimi nəzəri problemlərə izah verməyə çalışır. R.Yusifov kitabına qarşıya daha böyük tələblər qoyan ad verir: "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları". Lakin kitabda ədəbiyyatşünaslığın bütün sahələri əhatə olunmur. Kitab tələbələrə ilkin-ibtidai anlayışlar vermək baxımından maraqlıdır.

2008-ci ili "Ədəbiyyat nəzəriyyələri ili" adlandırmaq olar. Bu il dörd kitab çap olunub: Xəlil Əlimirzəyev "Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları", Rəhim Əliyev "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi", Vüqar Əhməd "Ədəbiyyatşünaslıq" və Nazif Qəhrəmanlı "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi"! Belə məhsuldarlığa "Əhsən" demək olardı, əgər keyfiyyət yaxşı olsa idi.

X.Əlimirzəyev görkəmli cəlilşünas və dramşünas alim, professional tənqidçi və bizim müəllimimizdir. "Dramaturgiyada ideal və qəhrəman" kitabından sonra gözləmək olardı ki, o ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərsləri, yaxud dərslər vəsaiti yazacaq. Xəlil müəllimin kitabı C.Xəndan, Mir Cəlil və P.Xəlilovun əsərlərindən sonra 50 il ərzində BDU-da yazılmış üçüncü nəzəriyyə dərsləridir. Əlbəttə, böyük ziyalı və filoloq alim potensialına malik BDU üçün bu çox azdır.

Mir Cəlal və P.Xəlilovun “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (1972) dərsliyinin çapından sonrakı təxminən 30 illik bir boşluğu Xalid müəllimin kitabı aradan qaldırıb. Kitabın əsas əhəmiyyəti bundadır.

Bütün müasir nəzəriyyə kitablarının müəlliflərinə qədrşünaslığımızı, ehtiramımızı bildirməklə bərabər deməliyik ki, yazılan kitablar, o cümlədən X.Əlimirzəyevin əsəri nə marksist metodologiyanın, nə də rus qiyafəli ədəbiyyatşünaslığın ənənələrindən kənara çıxa bilmir. Xalid müəllimin 432 səhifəlik sanballı kitabında nəzəri anlayışlara verilən izahlarda xüsusi bir yeniliklə rastlaşmadıq. Hər şey yerli-yerindədir, müəllif sanki reldən çıxmağa ehtiyat etmişdir.

Mən Vüqar Əhmədi çoxlu mahnılar müəllifi olan nəğməkar şair kimi tanıyıram. “Ədəbiyyatşünaslıq” dərsliyinin arxasındakı məlumatdan oxudum ki, o həm də filologiya elmləri doktoru, professor, Nyu-York EA-nın həqiqi üzvü, AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun əməkdaşı, Azərbaycan Müəllimlər İnstitutunun müəllimidir. Bu dərslikdən bir misal verməklə onun barəsində müəyyən təsəvvür yaratmaq istəyirəm. Görkəmli alim, AMEA-nın müxbir üzvü Azadə Rüstəmovə “Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl” (1990) kitabının 3-4-cü səhifələrində yazır: “Mənbələr yekdilliklə onu qədim ərəb poeziyası ilə bağlayır və bu ədəbiyyatda məhəbbət mövzusunda lirik nümunələr olduğunu göstərirlər. Elə sözün lüğəti mənası da ərəbcədir “eşqbazlıq” “müəşiqə” mənalarına uyar gəlir. Orta əsrlərin ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair kitablar içərisində ilk

dəfə qəzəlin tərifinə IX-X yüzillərdə yaşayıb yaratmış Qüdamə ibn Cəfərin “Nəqd əş-şer” əsərində təsadüf edirik. “Qəzəl... bu məhz məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılğın sevgi haqqında hekayətdir” Qüdamə qəzəli mənə baxımından səciyyələndirir və onun qəzələ verdiyi bu şərh az fərqlərlə çox əsrlər Yaxın Şərqlə poetikaya aid kitablarda təkrar edilir”. Vüqar Əhməd bu fikri öz “Ədəbiyyatşünaslıq” dərsləyinə olduğu kimi köçürür: “Mənbələr yekdilliklə qəzəli qədim ərəb poeziyası ilə bağlayır və bu ədəbiyyatda məhəbbət mövzusunda lirik nümunələr olduğunu göstərirlər. Elə qəzəl sözünün lüğəti mənası da ərəbcə “eşqbazlıq”, “məşuqə” (!?) mənalarına uyğun gəlir. Orta əsrlərin ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair kitablarda içərisində ilk dəfə qəzəlin tərifinə IX-X yüzillərdə yaşayıb yaratmış Qüdamə ibn Cəfərin “Nəqd əş-şer” əsərində təsadüf edirik: “Qəzəl... məhz məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılğın sevgi haqqında hekayətdir”. Qüdamə qəzəli mənə baxımından səciyyələndirir və onun qəzələ verdiyi bu şərh az fərqlərlə çox əsrlər Yaxın Şərqlə poeziyaya aid kitablarda təkrar edilir” (Vüqar Əhməd. Ədəbiyyatşünaslıq. B., 2008, s.101-102).

Doğrudur, dərsləklərdə əvvəllər yazılmış tədqiqatların nəticələrindən istifadə etməyə icazə verilir. Lakin bu cüzi faiz təşkil edir. Həm də bu o demək deyil ki, sən başqasının fikrini hərfini belə dəyişmədən köçürəsən, müəllifinin adını belə göstərmədən onun fikirlərini mənimsəyərək öz adına kitab çap etdirəsən.

Filologiya elmləri doktoru Nazif Qəhrəmanlı tanınmış ədəbiyyat tarixi nəzəriyyəçisi, 20-30-cu illər ədəbi prosesinin və nəzəri-estetik fikrin prinsipial tədqiqatçısıdır. Onun Bakı Qızlar Universiteti tələbələri və ümumən bakalavr təhsil pilləsi üçün, öz təvazökar sözləri ilə desək “kiçik təşəbbüs” olaraq yazdığı “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” nəzəri termin və anlayışlara verdiyi yığcam və dəqiq izahlarla diqqəti cəlb edir. Hər şeyi əhalə etmək iddiasında olmayan bu 100 səhifəlik dərslik Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin XX əsrdəki nailiyyətlərinə əsaslanır. Əlbəttə, kitabda dərin elmi-nəzəri izahların olmasından söhbət gedə bilməz.

“Cəfər Cabbarlının yaradıcılıq təkamülü (1989) “Nəsimi və dini üslubun təkamülü” (2006) kitabları belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, filologiya elmləri doktoru, professional tənqidçi Rəhim Əliyev nəzəri istiqamətdə düşünən orijinal təfəkkür sahibidir. Onun 360 səhifəlik “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” məhz belə bir təfəkkürün məhsulu olan novator əsərdir. Bunun üçün sadəcə olaraq əsərin strukturuna nəzər salmaq kifayətdir. I fəsil “Ədəbiyyat haqqında elmin qısa tarixi”. Burada dil, din və mətn münasibətləri, intibah, maarifçilik, klassisizm, sentimentalizm, romantizm, naturalizm, simvolizm, sosrealizm və ədəbi məktəblər nəzərdən keçirilir, məlum anlayışlara yeni yanaşma tətbiq olunur. II fəsil. Sözü, mifin və yazı dilinin ortaq mənşəyi. III fəsil. Dünyanın ədəbi söz və mətnlə fərdi qavrayışı. Burada işarə, söz və mif münasibətləri aydınlaşdırılır. IV fəsil. Ədəbiyyat nədir? Onun predmeti və tarixi funksiyaları. V fəsil. Ədəbi əsər dünyanın hadisəvi obrazı kimi. VI fəsil.

Ədəbi əsərin yaradılması və ədəbi prosesə daxil olması. Göründüyü kimi R.Əliyevin yanaşmaları təzə və əsasən də vulqar sosiologizmdən, marksist metodoloji münasibətdən uzaqdır. R.Əliyevin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” tələbələr üçün çətin, mütəxəssislər üçün asanlıqla qəbul olunmayan, mövcud estetik kanonları, klassik əhkam və çərçivələri dağıdan orijinal bir əsərdir.

Son illər yazılmış ədəbiyyat nəzəriyyələri içərisində həm formatının iriliyi, həm də həcm (480 s.) etibarilə diqqəti cəlb edən əsər Məmməd Əliyevin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsasları” kitabıdır. 2009-cu ildə “Elm və Təhsil” nəşriyyatında 1000 nüsxədə buraxılan kitab Təhsil Nazirliyinin 9 fevral 2009-cu il tarixli 149 sayılı əmrinə əsasən dərslik kimi təsdiq edilib. Kitabın titul səhifəsində belə bir əcaib qeyd verilir: “Nəşrə hazırlayanlar: Əjdər Hüseynli, Vüqar Teymurxanlı, Niyaməddin Kəbirov”. Əgər kitabın müəllifi Məmməd Əliyevdirsə, bəs “nəşrə hazırlayanlar” nə deməkdir? Bəlkə bu kitab M.Əliyevin məqalələr toplusudur? Kitabın bəsit məzmunu və strukturu deyəsən elə bundan xəbər verir... Kitabın annotasiyası daha əcaibdir: Burada oxuyuruq: (balaca hərflə!) “prof. M.İ.Əliyevin nəşrə hazırladığı kitabda...” Yenə sual ortaya çıxır: Məgər, M.Əliyev kitabın müəllifi deyil?! Hər halda kitabın üstündə onun adı var.

Kitabın strukturu klassik ədəbiyyat nəzəriyyəsi prinsiplərinə əsaslanmır, məqalələr məcmuəsi xarakteri daşıyır. Bəla burasındadır ki, məqalələr də məzmunca yanlışdır.

Məsələn, “Ədəbi növlər və janrlar” bölümü belədir: “Lirik janr, Epik janr, Dram janrı” (s.102-120).

Bunun hansı həddə yanlışlıq olduğunu izaha ehtiyacı yoxdur. Qısa kitabın tərtibçisi (!) növ və janrı fərqləndirə bilməmişdir. Bir halda ki, “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” anlayışının özü müəllifə aydın deyil, metod, cərəyan, janr barəsində ciddi fikir ummağa dəyərmidi?! Kitabda oxuyuruq: “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi bədii ədəbiyyatın nəzəri məsələlərindən danışır ki, buna bəzən poetika da deyirlər” (s.11). Xəlil İbn Əhməd (VIII əsr) 1200 il bundan əvvəl söylədiyi bir fikir məşhurdur: “Şeiri bir sənət növü kimi öyrənmə elmə poetika deyilir”. Poetika ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsas sahələrindən biridir.

M.Əliyevin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsasları” kitabı ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərslisi kimi yox, şeir nəzəriyyəsi haqqında metodik vəsait kimi dəyərlidir.

Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmimizin tarixi və müasir durumu ilə bağlı bəzi nəticələrə gələ bilərik:

1. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmimiz bədii ədəbiyyatımızın özü qədər qədimdir.

2. Onun mənşəyi və təşəkkülünü, peşəkar-elmi istiqamət kimi nəzəri formalaşmasını XI əsrdən-Xətib Təbrizinin şərhçilik məktəbindən hesab etmək olar.

3. Sufizm nəzəriyyəsi ədəbiyyat nəzəriyyəsinin təkamülü üçün fəlsəfi yol açdı. Ş.M.Şəbüstərinin, İ.Nəsiminin, M.Füzulinin nəzəri-poetik qənaətləri nəzəri fikirdə “qəva-idi-ədəbiyyə” istiqamətini gücləndirdi.

4. Biz “Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı: mərhələlər və konsepsiyalar” (1997) kitabımızda nəzəri fikrin beş mərhələsini, onların tarixi və nəzəri-estetik sərhədlərini müəyyənləşdirmişik: empirik, sinkretik, analitik, bioqrafik və sosioloji mərhələlər.

5. M.F.Axundzadənin əsərləri ilə özündə Şərq-Qərb estetik dəyərlərini vəhdətini əks etdirən analitik nəzəri fikir mərhələsi formalaşır. Bu nəzəri fikirdə maarifçi estetika epoxası olmaqla yanaşı, həm də ədəbi-nəzəri və bədii-fəlsəfi reformalar dövrü idi.

6. XX əsrin önlərində bioqrafizm F.Köçərli, A.Sur və S.Hüseynin yaradıcılığı ilə ön plana keçdi və ədəbiyyat tarixçiliyi elmini yaratdı, onun estetik prinsiplərini formalaşdırdı.

7. XX əsrin 20-30-cu illəri nəzəri fikir sahəsində intensiv axtarışlar dövrü idi. Dövrün ədəbi-tarixi simasını tənqid və ədəbiyyatşünaslıq müəyyənləşdirir. Bu nəzəri fikir tariximizdə ən güclü tənqid epoxası idi: Ə.Nazim, B.Çobanzadə, V.Xuluflu, M.Quliyev, S.Mümtaz, H.Zeynallı, M.K.Ələkbərli, C.Əfəndizadə, A.Musaxanlı-1937-də repressiya qurbanı olmuş bu şərəfli imzalar şərqli kimi düşünüb marksist kimi yazmağa vadar edilmiş nəzəriyyəçilər idi. Ədəbi-nəzəri fikrimizdə vulqar sosiologizm məhz bu məxəzdən kök aldı. Bu zəmində də 1928-ci ildə ilk ədəbiyyat nəzəriyyəmiz-“Ədəbiyyatdan iş kitabı” yarandı.

8. 40-50-ci illərin M.Arif, M.Cəfər, M.Rəfilı, F.Qasımsadə, Ə.Ağayev, C.Xəndan, Mir Cəlal, Ə.Sultanlı, H.Əfəndiyev, Ə.Səidzadə kimi nüfuzlu imzalarla təmsil

olunan ədəbi-nəzəri fikri əsasən rus-sovet ədəbiyyat nəzəriyyəslərinin, ən yaxşı halda isə XIX əsr rus tənqidinin V.Belinski, N.Çernışevski, N.Dobrolyubovun görüşlərinin təsiri altında idi. Çünki bu zaman həmin tənqidçilərin ən məşhur əsərləri tənqidçilərimiz tərəfindən dilimizə tərcümə olunur, rus-Azərbaycan ədəbi əlaqələri diqqət mərkəzində idi.

9. XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikrində mərhələ yaratmış beş əsəri xüsusilə fərqləndirmək istərdik: Mir Cəlal “Azərbaycanda ədəbi məktəblər”, Kamal Talıbzadə “Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi”, Məmməd Cəfər “Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm”, Əkrəm Cəfər “Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzunu” və Yaşar Qarayev “Azərbaycan realizminin mərhələləri”. Bu fundamental əsərlər Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin təməl daşlarıdır.

10. Təəssüf ki, əldə olan ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərslik və dərs vəsaitlərimizin heç biri adı çəkilən əsərlər səviyyəsində deyil. Nəzəriyyəçilərimiz hələ də marksist metodun siyasi-ideoloji ehkamlarından, bədii ədəbiyyata sosioloji faktor kimi baxmaq vərdişlərindən xilas ola bilməmişlər.

Nəzəri istiqamətdə tədqiqatlar az aparılır, dünya nəzəri fikrinin, xüsusilə Şərq orta əsrlər nəzəri irsinin təcrübələrinə istinad olduqca zəifdir. Təfəkkürü olanlar dilləri bilmir, dilləri bilənlər isə təsvirçilikdən o yana keçmirlər. Hətta nəzəriyyə dərsliklərində əksər hallarda adi təsvir, analitik təhlili üstələyir. İstər klassik ədəbiyyatın, istər müasir ədəbi prosesin, xüsusilə də milli sərvətimiz olan folklor

mətnlərinə orijinal münasibət yox səviyyəsindədir. Heç kim bədii ədəbiyyatın içinə girmir, kənarında dayanıb ədəbiyyatı həyatla, cəmiyyətlə müqayisə aparmaq artıq vərdişdən çıxıb sosioloji şablona çevrilib. Nəzəri fikrin zəifliyi ədəbi tənqidin də nəzəri-metodoloji imkanlarına, onun ədəbi proseslə bağlı estetik meyarlarına təsirsiz qalmayıb. Düz əlli ildir ki, AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” (1960) şöbəsi fəaliyyət göstərir, burada hələ bir dənə də olsun ədəbiyyat nəzəriyyəsi yazılmayıb.

Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin nəzəri-tarixi perspektivi aşağıdakı prioritet istiqamətlərlə bağlıdır:

1. Ədəbiyyatı sosioloji amil kimi deyil, bədii fenomen kimi təhlil etmək.

2. Ədəbiyyat tarixinin ictimai fikir tarixindən mütləq asılılığını aradan qaldırmaq. Tarixi-ictimai tərəqqinin öz yolu var, bədii-fəlsəfi təkamülün özünəməxsus yolu. Bədii inkişaf ictimai-tarixi amillə hesablaşmaya bilər.

Ədəbiyyat tarixini ictimai tarixin ədəbiyyatı kimi yox, bədii-fəlsəfi cərəyanların sistemi kimi öyrənmək.

3. Folklor mətnlərinin bərpa etmək, ilkin vəziyyətinə qaytarmaq.

4. Min ildən artıq Azərbaycan klassik şeirinin yaranmasına xidmət etmiş əruz vəznini öyrənmək.

5. Azərbaycan klassik şeirinin və Azərbaycan aşiq poeziyasının poetikasını işləyib hazırlamaq.

6. Şərqi-Qərbi dənizlərinin vəhdətində ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərsləri hazırlamaq.

7. Şərq-Qərb termin və anlayışlarının müasir izahını verən nəzəriyyə lüğəti hazırlamaq.

8. Tənqid və ədəbi prosesin münasibətlərinin metodologiyasını işləmək.

9. Ədəbiyyatda janrlarası münasibətlərin poetik və estetik xüsusiyyətlərini tədqiq etmək.

10. Ədəbi dilin poetik sistemdə yeri və üslub problemini araşdırmaq.

11. Azərbaycan ədəbiyyatında intibah, sufizm, hürufizm, realizm, romantizm mərhələlərinin poetik və estetik sərhədlərini müəyyən etmək, bunların bədii sistem, bədii metod, yaxud cərəyan olmasını nəzəri cəhətdən dəqiqləşdirmək.

12. Azərbaycan ədəbiyyat nəzəriyyəsi elmini təhsilin hansı dildə aparılmasından asılı olmayaraq ali məktəb elmi ilə əlaqələndirilməsini təmin etmək.

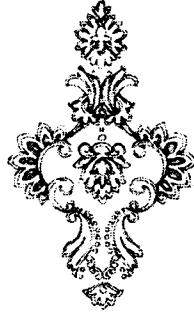


II BÖLMƏ

YAZIÇI ŞƏXSİYYƏTİ VƏ YARADICILIQ PROSESİ

Şairin yaradıcılıq fəaliyyətinin mənbəyi onun şəxsiyyətində ifadə olunan poetik ruhundadır, buna görə də onun əsərlərinin ruhunun və xarakterinin izahının birinci növbədə şairin şəxsiyyətində axtarmaq lazımdır.

Vissarion Belinski



Sənətkarın şəxsiyyəti onun yaradıcılığının əsas mənbəyidir. Doğrudur, sənətkarı da həyat yetişdirir, yaşadığı dövrün tarixi-ictimai münasibətləri, mədəni-mənəvi aurası formalaşdırır. Bununla belə sənətkar (yazıçı, şair, rəssam, bəstəkar və s.) yaşadığı zamanın fəvqündə dayana bilər və dayanmalı, zamanı qabaqlamalıdır. Axı istedad ilahi bir vergidir, yazıçı dünya və insan münasibətlərini təkcə yaşadığı dövrün tarixi-mənəvi imkanları çərçivəsində əks etdirmir. İstedadlı sənətkarın şəxsiyyəti həm keçmişlə, həm də gələcəklə bağlı olur. O, əslində öz varlığı, istedadı və təfəkkürünün bədii-fəlsəfi imkanları ehtiva olunmuş yaradıcılığı ilə keçmişdən gələcəyə körpü salır. Ümumiyyətlə, insan bir keçiddir. Alman filosofu Nittşe deyirdi: “İnsanda seviləsi bir şey varsa, bu da onun bir adlamac-keçid olması, gəldi-gedərliyidir”. İnsan haradan gəlib hara gedir?-sualına dahi Füzuli belə cavab verir:

*Edəməm tərک Füzuli, səri-kuyin yarın,
Vətənimdir, vətənimdir, vətənimdir, vətənim!*

Vətənimdir-ana bətnidir, vətənimdir-fani dünya, yer üzüdür, vətənimdir-qapısız, bacasız qəbr evidir, vətənimdir-haqqın dərgahıdır ki, yer əşyası olan əti və sümüyü torpağa təhvil verib ruhumuzun qanadında son mənzilə çatır. Qazi Bürhanəddin isə məsələyə belə aydınlıq gətirir:

*Gələn birdi, gedən birdi, qalan bir,
Gələn qalmaz, gedən gəlməz, əcəb sirr.
Deyirlər ki, bir əvvəl var, bir axır,
Yalan sözdü, nə əvvəl var, nə axır.*

Bu dünyada insandan ancaq xeyirxahlıq, bir də yaratdıqları qalacaq. Ona görə də dahi Nizami “əvvəl peyğəmbərlər, sonra şairlər” deyirdi. Yaratmaq qüdrəti Allaha, Anaya bir də Sənətkara bəxş olunub. Sənətkar Allah nurundan mayalanmış istedadı ilə yaradır...

Böyük tənqidçi V.Belinski yazır: “Şairin yaradıcılıq fəaliyyətinin mənbəyi onun şəxsiyyətində ifadə olunan poetik ruhundur, buna görə də onun əsərlərinin ruhunun və xarakterinin izahını birinci növbədə şairin şəxsiyyətində axtarmaq lazımdır” (Seçilmiş məqalələri, s.137).

Sənətkarın şəxsiyyəti və yaradıcılıq prosesi qəribəliklərlə doludur. Bədii yaradıcılıq çox mürəkkəb psixoloji prosesdir. O, ilk müşahidədən tutmuş ən ali (və ilahi) fəlsəfi ideyanın təcəssümünə qədər bədii yol keçir. Həqiqi istedad-

la yoğurulmuş yaradıcılıq zamanı sənətkar könlünü Allahla bağlayır. Elə buna görə də “Şair sözü yüksək və müqəddəs bir sözdür. Bu sözdə ölməyən əbədi bir şöhrət vardır”(V.Q.Belinski). Dahi Füzuli farsca qezəllər “Divan”ın dibaçəsində bu sözləri yazır: “şeyr yazanın adı şeyr vasitəsi ilə aləm səhifəsində əbədi olaraq qalır”(III c. s. 14).

*Sözə xor baxmaq olmaz; hər söz
Ərşdəndir gəlib hədiyyə bizə
Qəlbimiz meyl edir həmişə ona
Çünki söz nazil oldu qəlbimizə* (III c. s. 11).

Bədii sözü Allah kəlamına-nazil olan sözə bərabər tutan Füzuliyə görə “dərd şairliyin əsas sərmayəsidir” (III c. s.15). Söz demək barəsində çox söz deyilib, fəqət hələ heç kimə yaradıcılıq prosesinin sirrini açmaq nəsib olmayıb. Çünki, bu İNSAN-ın özü qədər mürəkkəbdir, bu sənətkarla Allah arasında elə bir ilahi əlaqədir ki, onu bir yaradan, bir də yazan bilir. Kənardan müşahidə edib bu müəmmalı, sirli aləmə əl aparmaq, fikir söyləmək olmaz.

Sənət, o cümlədən söz sənəti həyatın obrazlı dərkidir. Sənət əsərində oxucuya, seyrçiyə, dinləyiciyə zövq verən sənətkarın gözəllikdən doğan hiss və duyğularının uğurla tapılmış obrazıdır. Obrazın mayasında gözəllik və həqiqət dayanır. Bədii əsər Allah vergisi olan ilhamla yaranır: “İlham... ruhun enerjisidir, lakin onu insanın iradəsi deyil, nə işə insandan asılı olmayan bir təsir oyandırır: buna görə də ilham azaddır, onu zorlamaq olmaz” (V.Belinski. s.84).

İnsan varlığında ilhamın təzahür forması ehtirasdır. Böyük alman filosofu G.V.Hegel deyirdi ki, “Ehtirassız dahiyənə heç nə yaradılmır” Belinski bunu insan qəlbində ideyanı oyadıb yandıran “ilahi ehtiras” adlandırır. Bizim fikrimizcə, sənətdə ehtirasın bədii təzahürünə **pafos deyilir**. Ehtiras hissi anlayış, pafos isə mənəvi anlayışdır. “Ehtiras həyatın poeziyası və çiçəyidir” (Belinski). Poeziyada pafos həddini aşdıqda bəlağətə çevrilir.

Bəzən istedadla yazılmış bədii əsər hazırlıqlı oxucuda bütöv bir sistem təəssüratı yaradır. Əslində oxucuya estetik zövq verən bu təəssürat ona görə yaranmır ki, əsərin dil və üslubu gözəl olur, adamların taleyi, sevgi və mübarizəsi cazibədardır, ona görə yaranır ki, əsər müəllifin varlığa estetik münasibətinin poetik obrazını əks etdirir. L.Tolstoy G.De Mopassanın əsərinə müqəddiməsində yazırdı: “Sənətkar müqəddəsləri, quldurları, çarları, nöqərləri təsvir etsə belə biz ancaq sənətkarın qəlbini görürük. (Введение в литературоведение. Хрестоматия, М., 1979, с. 162). “Sənətkarın qəlbi” bütün metod və cərəyanlarda, bütün növ və janrlarda bədiiliyi təmsil edən, ədəbiyyatın bitginliyindən xəbər verən nişanədir. Ürəksiz deyilən söz, ürəklərə yol tapıb bilməz. Sənət əsərində ən böyük obraz sənətkar qəlbidir. Ürək fiziki anlayışdır. Ürək qanı bədənə vurmaq üçün, Qəlb isə sevmək, yaşamaq və yaratmaq üçündür. Allah sevnən qəlblərdə gecələyir. Yazmaq üçün, yaratmaq üçün, yaşamaq lazımdır. Mənalı həyatı olmayan sənətkarın əsərinin mənası olmaz. Bədii ədəbiyyat yaşanılmışların sözlə ümumiləşmiş şərh, obrazlarla ifadəsidir. İstedadı ilahi vergisi

olan parlaq şəxsiyyət S.Vurğun yazırdı: “O zaman ki, şair öz daxili aləmini, öz xarakterini, öz düşüncələrini, bir növ, qəlbini oxucunun qarşısında açıb göstərir, o zaman ki, onu bilavasitə həyəcanlandıran şeylərdən danışır, nə ilə yaşadığı və nə ilə nəfəs aldığından danışır-bu, lirikadır” (Əsərləri. 6 cildə, VI. C. 337) Həqiqi ədəbiyyatın, əsl sənət əsərinin mərkəzində içi böyük arzular, bəşəri düşüncələr, ədəbiyyat və insanlıq haqqında fikirlərlə dolu geniş qəbli şair şəxsiyyəti dayanır. Vaxtilə öz şair “mən”ini hədsiz qabartdığına görə pedant düşüncəli kommunist tənqidçilər böyük şair V.Mayakovskiyə hücumu keçmişdilər.

Bədii obraz şair “mən”indən doğulur, xüsusilə musiqi və lirikada o ön plana çıxır. Bu ədəbiyyat nəzəriyyəsinin mübahisəli problemlərindən biridir. Hətta S.Vurğun kimi böyük şəxsi “mən”ə malik çox istedadlı bir sənətkar, sovet ideologiyasının təsiri altına düşərək bu problemə ehtiyatla yanaşırdı: “Qorxuram ki, “özünü ifadə” nəzəriyyəsinin bəzi tərəfdarları poeziyada obyektiv varlığın böyük aləmini şairin öz aləmi ilə əvəz etməyə gəlib çıxarır. Halbuki, məlumdur ki, şairin öz aləmi böyük və mürəkkəb obyektiv aləmin yalnız bir hissəsidir. Biz onun tərəfdarıyıq ki, şair həyatın hadisələrini, obraz və xarakterlərini öz şair məninin süzgecindən keçirsin. Bunsuz heç bir poeziya, heç bir incəsənət ola bilməzdi” (VI c. s. 347). Bir məsələni unutmamaq olmasın ki, sənətkar “Mən”i adi insan “mən”i deyil. Bu milyonlarla tellərlə obyektiv gerçəkliklə, ilahi aləmlə, insanların qəlbilə bağlı olan, “Peyğəmbərlərdən sonra gələn” insanın “mən”idir. Görkəmli rus nəzəriyyəçisi D.N.Pisarev yazır:

“Lirik olmağa yalnız, birinci dərəcəli dahilərin ixtiyarı vardır, çünki yalnız nəhəng şəxsiyyətlər cəmiyyətin diqqətini özünün xüsusi şəxsi və psixi aləminə cəlb etdikdə ona fayda verə bilər” (Избр. Произв. Л., 1968, Ы.324) .

Sənətkar şəxsiyyəti üçün ən vacib cəhət, sənətkarın öz şəxsiyyətinə sadıq qalmasıdır. Yazıçı tarixi, zamanı dərk etməklə bahəm hər hansı mövzunu qələmə alarkən yalnız öz qəlbinin səsinə qulaq asmalıdır. Bütünlüklə Şərfin, o cümlədən Azərbaycanın iftixarı olan sufi ədəbiyyatında əqlə mənfi qiymət verilirdi. Qəlb ədəbiyyata onun üçün çox vacib olan bir əlamət-Səmimiyyət bəxş edir. Sufi ədəbiyyatda əql eşqə qarşı qoyulur. Dahi Füzuli yazır:

*Əql yar olsaydı tərki-eşqi yar etməzmidim,
İxtiyar olsaydı rahəm ixtiyar etməzmidim.*

Tədqiqatçı yazır: “Sufilər belə hesab edirlər ki, əql insanın istəyinin və idrakının məhsuludur. İnsanın idrakı isə yaradılmış bir şey olduğuna görə məhdud və naqisdir. Buna görə sonsuz və hüdudsuz olan həqiqəti dərk etməkdə acizdir. Məcnun ona görə eşqi tərki edə bilmir ki, o artıq mənəvi inkişafın daha yüksək mərhələsinə qədəm qoymuş, əqlin hökmündən qurtulmuşdur. Əql təsəvvüf ədəbiyyatına aşıqı yarı yolda qoyub qaçan vəfasız yoldaş rəmzində də verilir” (Məmmədli N. Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində təsəvvüf və onun bədii ifadə sistemi. NDA. B., 2000, s.12). Ağıl insana yer həqiqətlərini, yaradılmış varlığı dərk etmək üçün verilir, onun imkanı bu qədərdir. Bədii yaradıcılıq isə

ilahi bir prosesdir. Xüsusən sənətin ən böyük, ən doğma və hədsiz səmimiyyət tələb edən mövzusu olan eşq səmavi obraza malikdir. Təsəvvüf ədəbiyyatında eşq Allaha olan sevginin bədii-fəlsəfi ifadəsidir.

İlham və dünyagörüşünü müqayisə edən R.Yusifoglu yazır: “İlham yaradıcılıq ehtirası, yaradıcılıq şövqüdür. Allah vergisidir. Dünyagörüşü ilə həyat təcrübəsi əsasında yaranır. İstedad fərdidir, dünyagörüşü ilə sosial mühitin bəhrəsidir... İstedadla, ilhamla dünyagörüşünün vəhdəti həyat təcrübəsinin vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir” (Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.205). Elə buna görə də “İlham pərisinin büllur gərdəsinə istibdad zənciri vurulmaz, ipək saçlarına istiqlal çələngi hörülər” (İsmayıl Hikmət). Bədii yaradıcılıq hər bir sənətkara məxsus fərdi iş üsuludur. Burada heç bir plan, təklif, resept vermək olmaz. Hərə öz istedadının imkanları hüdudunda yazıb-yaradır. Bədii əsər yazıçı qəlbindən dünyaya baxışıdır, o ilhamla, istedadla süslənəndə, sözün ilahiliyi qorunanda, dilin şirinliyi gözləniləndə oxucuya estetik zövq verir, onu səmalara qanadlandırır. Hələ antik dövrün qədim müdrikləri belə deyib: “yalnız həyəcanlanan həyəcanlandıra, qəzəblənən qəzəbləndirə bilər” (Aristotel. Poetika. B., 1974, s.84.). Yaradıcılıq prosesi yüksək psixoloji gərginliklə müşayiət olunur. Bədii yaradıcılığın özünəməxsus psixologiyası var. Onu keçmək çox ağrılı və əzablıdır, o elə bir ağrıdır ki, onu yalnız uğurlu əsərin sevinci sağalda bilər. Belə ağrının həzzinin böyük istedad sahibləri yaşayır.

III BÖLMƏ

ƏDƏBİ PROSES: YAZIÇI, TƏNQRİDÇİ VƏ OXUCU

Tənqid hərəkətdə olan estetikadır.

Vissarian Belinski

Ədəbi proses bədii sistemindən, cərəyan və istiqamətindən, metod və üslubundan, janr və qəhrəmanından asılı olmayaraq müəyyən zaman hüciidunda yazıçı, tənqidçi və oxucu arasında bədii əsər zəminində baş verən və onun vasitəsi ilə hərəkətə gətirilən ədəbi inkişaf formasıdır.

N.Ə.

Tənqid ədəbiyyat nəzəriyyəsinin gənclik çağıdır.

N.Ə.

1. ƏDƏBİ PROSES NƏDİR?

Öz mövcudluğunu təsdiq üçün insanın yaratdığı möcüzələr arasında bədii ədəbiyyat da var. Tarixi və iqtisadi kəşflər kimi söz sənəti də insan əməlinin, təbiətlə insan arasındakı mürəkkəb, ecazkar münasibətin xüsusi bir formasıdır. Əgər tarixi və iqtisadi kəşflər insana onun mövcudluğunu təmin edən cəmiyyət yaratmaq üçün lazım idisə, sözlə, incəsənətlə o, təbiət canlıları arasında öz üstünlüyünü, aliliyini sübut edirdi. Bir çox nəzəriyyələrdən artıq məlum olduğu kimi, söz demək iş görməkdən ayrı olmamış, onlar min illər əvvəl də, bu gün də bir yerdə yaşayırlar. Ədəbiyyat, rəssamlıq, memarlıq, musiqi kimi məşhur sənət növlərinin yaranma texnikasını nəzərə almasaq, belə yaradıcılıqla az-çox tanış olan hər kəs müşahidə edə bilər ki, insan ruhu bütün sənət növlərində söz, səs və əllə ifadə olunur. Bu, sənətin ən ibtidai vəziy-

yəti, genetik təbiəti ilə bağlı bir xüsusiyyətdir. Ona görə də biz ədəbi proses və tənqid anlayışını şərti işlədir, gözəllik qanunları üzrə yaratmaq sənətini, bədiilik qanunları ilə yazmaq sənətindən ayırmaq niyyətində deyilik.

Ədəbi proses anlayışına hələlik elmi-nəzəri izah verilməyib. Hamıya xoş gələn, gərək olan bu anlayış bizim milli tənqiddə bu gün də gözəl, cazibədar bir sehr olaraq qalır.

Görkəmli nəzəriyyəçi E.N.Kupreyanovanın bir mülahizəsi axtarıqlarımızı xeyli asanlaşdırdı: “Səciyyəvidir ki, terminologiya məsələləri üzrə bütün tədqiqat və mülahizələr içərisində tarixi-ədəbi proses anlayışının “ədəbi proses” anlayışı ilə məntiqi əlaqə prinsipi baxımından təsnifi və sistemləşdirilməsi yalnız A.N.Sokolova məxsus məqalədə (Вах. Соколов А.Н. Литературный процесс и вопросы терминологии “Славянская филология” Сб. См. М., 1963. с. 335) verilmişdir... Lakin ədəbi proses yeganə anlayışdır ki, A.N.Sokolovun məqaləsində öz təyini tapmır, özlüyündə məlum şəkildə saxlanılır” (Купреянова Е.Н. Историко-литературный процесс как научное понятие. «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения» Сб. ст. Л., Наука, 1974). E.N.Kupreyanovanın başqa bir maraqlı qənaəti isə axtarıqları istiqamətləndirməyə kömək edir. Həmin qənaət belədir: “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğətlərində “ədəbi proses” anlayışı, sadəcə olaraq, unudulur. O “Ədəbiyyat Ensiklopediyaları”nda da yoxdur. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair dərsləklərdə o, bəzi hallarda öz məntiqi təyini tapmır, (Вах: Г.Н. Поспелов. Теория литературы. М., 1940) “dövrün ədəbi prosesi” məz-

mununda çıxış edir, tarixən məhdud bir zamandakı ədəbi mübarizələrin müxtəliflik formasını ifadə edən anlayışla eyniləşdirilir və müxtəlifliyi nəzərdə tutur, yaxud da “ədəbi inkişaf qanunauyğunluqlarını” ifadə edən prosesə sinonim olaraq işlədilir, beləliklə də tautoloji surətdə özü vasitəsilə izah olunur”(Kupreyanova E. N. Göstərilən məqaləsi, s.5).

Bu iki qənaətə əsaslanaraq belə məlum olur ki, “ədəbi proses” tənqiddə bir termin kimi ola bilsin çoxdan, hətta 30-cu illərdən işlənilsə də, onun ədəbi tərəqqini konkretləşdirən və ümumiləşdirən bir anlayış kimi tədqiqi və dərk 70-ci illərə məxsusdur və həm də Sovet filologiyasında bu anlayış altında hər bir tənqidçi və tədqiqatçı ədəbi inkişafın ona lazım olan vəziyyətini, yaxud bir parçasını nəzərdə tutur. “Ədəbi proses” anlayışının filoloji kateqoriya kimi öyrənilməsi baxımından artıq adını çəkdiyimiz “Tarixi-ədəbi proses. Tədqiq metodları və problemləri” məcmuəsinin böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Xüsusilə, E.N Kupreyanova, A.N. Yeuzitov, Y.A.Andreyev və A.S.Buşminin bu məcmuəyə daxil olan məqalələri qiymətlidir. Burada ədəbi proses bir elmi anlayış kimi, (E.N. Kupreyanova) araşdırılır, ədəbi tarixi prosesin tədqiq metodları müəyyən olunur (A.N. Yeuzitov), müasir ədəbi inkişaf müəyyən proses kimi öyrənilir (Y.A.Andreyev), ədəbi inkişafda varisliyin rolu aşkara çıxarılır (A.S.Buşmin) həmin tədqiqatların dərin perspektiv elmi-nəzəri nəticələri ilə bərabər, mübahisəli, dolaşq və hətta zərərli qənaətləri də var. Nümunə üçün belə qənaətlərdən birini misal verək. E.N.Kupreyanova nəzəri-estetik baxımdan fəlsəfi ruhlu, məntiqli məqaləsində ya-

zır: “Milli ədəbiyyatların tarixi öz inkişaf yollarının bütün çoxcəhətliliyi ilə bərabər, bütövlükdə götürülmüş ədəbi prosesin (!) məntiqinə tabe olur. Bundan belə nəticə çıxır ki, bu və ya başqa milli ədəbiyyatın inkişaf qanunauyğunluqları başqa, daha inkişaf etmiş ədəbiyyatın təsirindən kənarda tam şəkildə aydınlaşa bilməz (Kupreyanova E. N. Göstərilən məqaləsi, s.16).

Məhz bu mövqedən də müəllif Q.N.Pospelovun ədəbi proses anlayışını milli ədəbi çərçivədə izah edən nəzəriyyəsinə məhdud hesab edirdi (Вах: Г.Н.Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М.,1972, с. 5-6.). Milli ədəbiyyatların müstəqil inkişafına inamsızlıq ifadə edən belə tezislər bizə 20-30-cu illərdən yaxşı tanışdır. Sovet ədəbiyyatının müxtəlif tarixi inkişaf mərhələlərində onların yalnız forması dəyişilir. Hələ 20-ci illərin sonu, 30-cu illər ərəfəsində Azərbaycanda milli ədəbiyyatları “məhəlli”, “ləhcəvi” ədəbiyyat kimi məhdudlaşdıran nəzəriyyələr mövcud olmuşdur. Bir ədəbiyyatı kök, əsl ona yaxın olanları onun qolları hesab edən nəzəriyyələr ədəbi-tarixi prosesin təcrübəsi ilə təsdiq olunmadı... Sovet, hətta sosialist ölkələrinin (məsələn, bolqar) ədəbiyyatşünaslığında dəbdə olan “ədəbiyyatların sürətli inkişafı” konsepsiyası kimi, bu fikir də milli ədəbiyyatların rolunu məhdudlaşdırdığına, onun potensial imkanlarını nəzərə almadığına görə, bizcə, perspektivsizdir. Hər bir ədəbiyyatın sürətli sıçrayışlı inkişafı kimi müəyyən dövrdə ləng inkişafı da onun öz daxili təbiəti, milli özünəməxsusluğu ilə bağlıdır. Məsələn, kim deyə bilər ki, qırğız ədəbiyyatında Ç.Aytmatovun ya-

ranması onun təmasda olduğu ümumsovet ədəbiyyatının xidmətidir, ya dünya və Şərq, o cümlədən türkdilli klassik irsin, yoxsa dünyanın ən böyük ədəbi abidəsi olan “Manas”ı yaratmış xalqın özünün...?! Məsələn, dünyanın ən qədim ədəbiyyatlarından birinə malik olan Azərbaycanda ədəbi prosesin müstəqilliyini necə məhdudlaşdırmaq olar?! Burası doğrudur ki, hər bir milli ədəbiyyat həm dünya ədəbi prosesi ilə, həm də regional ədəbi tərəqqi ilə tarixən bağlı olur. Biz bu fikirdəyik ki, hər bir milli ədəbiyyat müəyyən milli ədəbi proses kimi hətta başqa ədəbiyyatlardan təcriddə də öz mövcudluğunu qoruyaraq inkişaf edə bilər. Ancaq heç bir kənar ədəbi təsir, qarşılıqlı əlaqə müstəqil milli ədəbiyyat üçün zəmin ola, onun ideya-bədii simasını təyin edə bilməz. Ədəbiyyatın milli müəyyənliyi onun yalnız özünə xas olan elə keyfiyyətlər sistemidir ki, o, ictimai formasiyanın tipindən, mövcud hakim ideologiyadan asılı olmadan belə yaşaya bilər. Bu mənada E.N.Kupreyanovun ədəbi prosesi fetişləşdirməsi ilə razılaşmaq olmaz. Çünki onun özünün konsepsiyası belə vəziyyəti qəbul etməyə imkan vermir. O, ədəbi proses anlayışına tərif verərək yazır: “Ədəbi proses anlayışı ilə bizim filoloji elmin əsas nəzəri metodologiyasının tarixi-materialist prinsipləri birləşdirilir. Beləliklə də o, bir tərəfdən istiqamət, meyil, metod və üslub, digər tərəfdən epoxa, mərhələ, ədəbi inkişaf dövrü kimi bilavasitə izah oluna bilən ədəbi-tarixi anlayışlar qrupunu əks etdirən ən ümumi, fundamental ədəbiyyatşünaslıq kateqoriyası kimi çıxış edir” (Kupreyanova E.N. Göstərilən məqaləsi, s. 5). Bu ədəbiyyatşünaslıqda

ədəbi proses haqqında bitkin təsəvvür verən, onun miqyaslarını görməyə imkan yaradan izahdır. Onun əsas məziyyəti ədəbi proses anlayışının universal səciyyəsinə maksimum əhatə etməsindədir. E.N.Kupreyanova ədəbi proses anlayışından ədəbi-tarixi prosesə keçir və mülahizələrini daha çox tarixi planda əyaniləşdirir. Bu mənada onun ədəbi prosesə baxışının sərhədləri struktur baxımından, məntiqi şəkildə konkretləşsə də, tarixi cəhətdən dəqiqləşmir. Çünki alim ədəbi proses anlayışını müəyyən dövrlə məhdudlaşdırmağın da əleyhinədir. Bu isə istər-istəməz onun şərhində ədəbi proses anlayışının az qala ədəbiyyat tarixi ilə eyniləşməsinə gətirib çıxarar ki, bu da ümumən E.N.Kupreyanovanın konsepsiyasına yayğınlıq gətirir. Məsələn, bəs onda ədəbi tənqidin bol-bol işlətdiyi “Müasir ədəbi proses” anlayışını necə başa düşək? Bu suala cavab verməmiş ədəbi proses anlayışını izah edə biləcək bir neçə mötəbər mülahizəyə nəzər salaq.

Ədəbi prosesin əsas hərəkətverici qüvvəsi haqqında, inkişafı təmin edən təkamül vasitələri barəsində qənaətlər müxtəlifdir. Ədəbi proses anlayışına universal estetik kateqoriya kimi baxan E.N.Kupreyanova əsas hərəkətverici cəhət kimi onun öz daxili məntiqini açan “İctimai inkişaf prosesinin amillərindən biri kimi ədəbi-bədii şüurun vəhdəti və fasiləsizliyini” nəzərdə tutur. Beləliklə, ədəbi prosesin ictimai-tarixi proseslə poetik əlaqəsi iqrar olunur. Ədəbiyyatşünas V.R.Şerbina XX əsr ədəbiyyatının inkişaf təcrübəsi zəminində ədəbi proses konsepsiyasını bədii metodların dəyişməsi, yeniləşməsi prosesi kimi izah edir (Bax: Шербин-

на В. Р. Проблемы литературоведения в света наследия В.И. Ленина. М., «Наука» 1971, с. 138-160.). Y.Surovtsev bədii fikrin inkişafını təqribən eyni üsul və mövqedən açmağa çalışır. O, ədəbiyyatın inkişafı nəyin inkişafıdır aspektindən mühakimə yürüdərək belə bir nəticə çıxarır: “Ахı nəyin inkişafı? Бədii şüurun inkişafı. Konkret ədəbi istiqamətlərin növbələnмəsi yox, бədii şüur tiplərinin hərəkəti” (Ю.Суповцев. Что же такое «Ускоренное развитие?» «Вопросы литературы» 1986, № 4, с. 44). Görkəmli ədəbiyyatşünas Q.N.Pospelov artıq adını çəkdiyimiz əsərində milli ədəbi inkişaf amilinə əsaslanaraq belə nəticəyə gəlir ki, milli ədəbi proses öz janrları, бədii pafosu və həyatı inikas prinsipləri olan özünəməxsus ədəbi təmayüllərin qarşılıqlı əlaqə prosesindən ibarətdir (Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, с. 254-270). Beləliklə, milli və sosioloji tərəflərin tarixi əlaqəsini nəzərdə tutan alim ədəbi prosesin inkişafında əsas amil olaraq pafos, жанr və metod kimi ümumiləşdirici ədəbi-бədii elementləri ehtiva edən ədəbi istiqamətləri qəbul edir. Бədii тəфəkkür sisteminin dəyişməsini əsas götürən V.Piskunov ədəbi prosesdə milliliklə ümumbəşəriliyin mexaniki birləşdirilməsi əleyhinə çıxır, hərənin öz səlahiyyətini saxlamağı müdafiə edir (Пискунов В. Критика и современный литературный процесс. «Дружба народов» 1970 № 2, с. 242-253). E.N.Kupreyanovadan fərqli olaraq V.Kuleşov ədəbi əlaqəni ədəbi prosesin (milli!) yalnız inkişafa təkan verən bir tərəfi kimi qiymətləndirirdi (Кулешов В. Взаимодействие литературы и литературный процесс. «Вопросы литерату-

ры» 1963 № 8, с. 145-154). Ədəbi prosesin strukturunu onun inkişaf məntiqi ilə izah etmək baxımından maraqlı qənaətlərdən biri U.Foxta məxsusdur. O, maraqlı tədqiqatında belə nəticəyə gəlir ki, “Ədəbi-tarixi inkişafın daxili predmeti hər şeydən əvvəl xarakterlərdir (У.Фохт. Внутренние закономерности историко-литературного развития. Известия АН. СССР отд. Литературы, языка 1959. XVIII вып. 2. с. 116). Müəllif M.Qorkiyə əsaslanaraq ədəbi-tarixi elmin vəzifəsini “ideyalar və tiplər arasındakı varisliyi” təyin etməkdən ibarət hesab edirdi. Ədəbiyyatın tarixi inkişafını ədəbi növlər və janrların təkamülü ilə izah edən baxışlara qarşı çıxarkən U.Foxt belə münasibəti formalizm adlandırır və xarakteri həlledici hesab edirdi. Əlbəttə, bu mülahizə də birtərəflidir və onun səbəbləri üzərində bir az sonra dayanacağıq. U.Foxtun məqaləsində diqqəti çəkən cəhət, onun ədəbi-tarixi prosesin ictimai amillərindən daha çox, öz daxili məntiqinə diqqət yetirməsi, fəlsəfi aspektdə düşünərək, hətta yaradıcılığın psixologiyasını da müəyyən qədər nəzərdə tutmasıdır. Ədəbiyyatşünas V.A. Apuxtina isə bu məsələnin izahında bir növ ikili vəziyyət təklif edir. “Müasir sovet nəsr (60-cı–70-ci illərin əvvəli)” adlı maraqlı kitabının “Ədəbi prosesin inkişaf qanunauyğunluqları haqqında” fəslində ədəbi inkişafın ümumi təkamülünü “janrın dinamikası” ilə izah edir. Digər tərəfdən müasir ədəbi prosesin mexanizmindən bəhs edərək yazır: “Ədəbi inkişafın qanunauyğunluğu konkret olaraq dövrün qəhrəmanı probleminin həllində ifadə olunur. Qəhrəman problemi və onun konsepsiyası yazıçıların yaradıcılıq söylərinin

istiqlamətləndiyi, bütöv bir silsilə yaradıcılıq məsələlərini əsərin məzmun və formasını, bütövlükdə ədəbi inkişafı kompleks şəkildə təcəssüm etdirən estetik mərkəzdir” (Апухтина В.А. Современная советская проза... М., «Высшая школа» 1977, с.149).

Burada tədqiqatçı müəyyən cəhətdən U.Foxtun nəzəriyyəsi ilə birləşir. Bizim üçün maraqlı olan bir mülahizəyə də nəzər salaq. Ədəbi prosesi mürəkkəb, tarixən dəyişən, ictimai şəraitlə şərtlənən bir proses kimi qəbul edən V.V.Prozorov yazır: “Oxucunun tarixi-ədəbi prosesin ictimai-estetik şüurla vəhdətdə təkamülünün təsnifini dəqiqləşdirməyə və təkmilləşdirməyə, bədii metodların, üslub, istiqamət və məktəblərin əvəzlənməsini, sənətkarın fərdi yaradıcılıq taleyini izah etməyə imkan verir.

...Bədii metodların cərəyan, təmayül və məktəblərin yaranması, inkişafı və dəyişməsinin mənbələrini, sözün həqiqi mənasında, yalnız oxucunun ədəbi prosesdə iştirakını nəzərə almaqla dərk etmək olar” (Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. Изд. Саратовского Ун-та. 1975, с. 26-27). Bütün bu müxtəlif, eyni zamanda bir-birini tamamlayan fikirlər, xüsusilə son qənaət göstərir ki, ədəbi proses çox mürəkkəb, özünəməxsus daxili strukturu və əlaqələri olan, ən ümumi kateqoriyadan tutmuş adi fakta qədər bütün komponentləri sistem şəkildə-harmoniya və ziddiyyətli ilə əhatə edən ən universal ədəbi-tarixi və fəlsəfi kateqoriyadır. Lakin bu hələ ədəbi prosesin tərifini, yaxud tam izahı deyil. Misal verilən fikirlərdə (əlbəttə, onların sayını xeyli artırmaq olardı) ən ümumi cəhət onların hamısının

eyni məqsədə-ədəbi prosesin izahına yönəlməsi idi. Ən ümumi qüsur isə iki müxtəlif anlayışın ədəbi-proses və ədəbi tarixi proses anlayışlarının qarışdırılması idi. Bu başdan deyək ki, “Müasir ədəbi proses” və “ədəbi-tarixi proses” bir universal ədəbi-nəzəri anlayışın, ədəbi prosesin daima qarşılıqlı əlaqədə olan iki hüdudunu-müasir və tarixi vəziyyətini əks etdirir. Əlbəttə, anlayışın izahında ümumi cəhətlə də kifayətlənmək olmaz. Bəs onda “ədəbi proses” nədir, məlum kateqorial sistemin ondakı estetik, tarixi və poetik əlaqəsi-prosesi təmin və tənzim edən əlaqə necə baş verir?! Yeri gəlmişkən, deyək ki, Azərbaycanda bu terminin iştirak etdiyi əsərlərin heç birində o öz dolğun elmi-nəzəri izahını tapmamışdır. Ədəbi tənqidi məqalələrdə başqa bir ifrat da müşahidə olunur: çox hallarda ədəbi proses “bədii proses” yaxud “yaradıcılıq prosesi” kimi anlaşımlarla qarışdırılır. Xüsusi nəzəri izaha ehtiyacı olan bu məsələnin təfsilatından yan keçərək birbaşa deməliyik ki, istər yaradıcılıq prosesi, istərsə də bədii proses ədəbi prosesin tərkibini müəyyənləşdirən təmayüllərdən ibarətdir. Onların hər ikisi ədəbiyyatın oxucu və tənqidə qədərki mərhələsidir...

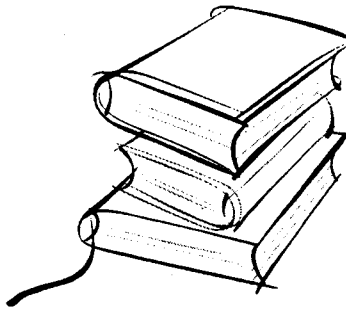
Bir-birini tamamlayan iki tədqiqat aspekti ilə qarşılaşırıq: tarixi və məntiqi. İndiki halda biz anlayışın tarixi vəziyyəti haqqında məlumatla kifayətlənib, diqqəti onun daxili vəziyyətinə yönəltməyi lazım bilirik. Bütün kateqorial aparata malik universal anlayışlar təkin “ədəbi proses” üçün də aksioma irəli sürmək çətindir. Vahid struktura kimi qəbul olunan hər bir anlayış əslində müəyyən özünüifadə prosesidir. Anlayışda sahəvi elementlərin elə qarşılıqlı vəh-

dəti olmalıdır ki, o, bütövlükdə müəyyən bir səciyyə ifadə etsin, öz mahiyyətini qabarda bilsin. Bu mənada biz ədəbi proseslə bağlı müraciət etdiyimiz fikirlərdə onu təşkil edən, struktur yaradan sahəvi kateqoriyalarla tanış olduq. Onlar aşağıdakılardır: ədəbi-tarixi proses, müasir ədəbi proses, ədəbi dövr, ədəbi mərhələ, ədəbi epoxa, ədəbi istiqamət, ədəbi cərəyan, ədəbi üslub, ədəbi metod, bədii surət, tip, xarakter, ədəbi növ /janr/ və s. Məlum oldu ki, mövcud nəzəriyyələrdə ədəbi proses anlayışı, onun kommunikasiya sistemindəki yeri məhz həmin kateqoriyaların funksiyası ilə əlaqələndirilir. Bu, ümumilikdə doğrudur. Ədəbi prosesi həmin anlayışların kənarında tam təsəvvür etmək çətindir. Lakin məlumdur ki, bu kateqoriyaların da hər biri az qala bir aləm, xüsusi bir məntiqi-estetik prosesdir. Məsələn, onların ən yuvarlağını-bədii obrazı götürək. Obraz özü də vahid, sabit anlayış deyil. Strukturalizmə həsr olunmuş mübahisədəki çıxışında B.Suçkov göstərirdi ki, “İncəsənət əsəri, yaxud bədii obraz prosesdir” (Борис Сучков. Лики времени, в 2-х то-мах. Т.2. М: Художественная литература, 1976, с. 304). Bunu həqiqət kimi qəbul etsək deyə bilərik ki, ədəbi proses daxilində müxtəlif proseslər əhatə edilir. Çünki ədəbiyyat kimi, onun hər hansı bir anlayışı da məhz insanla bağlıdır, onun mahiyyətinin ifadəsidir. Nəinki ədəbiyyat, K.Marksın sözləri ilə desək, “bütün tarix insan təbiətinin fasiləsiz dəyişməsindən başqa bir şey deyil” (Б.Сучков. Лики времени, в 2-х томах. Т.2. М: Художественная литература, 1976, с. 304). Deməli adi, fəaliyyətsiz vəziyyətində, ümumi bir vahid kimi yanaşdıqda anla-

уш өз-özlüyündə mütləq müəyyənlikdir” (Гегель. Наука Логики, т. 3. М., «Мысль», 1972, с. 15), onu hərəkətə gətirdikdə, “ona toxunduqda”, strukturunu anlamağa çalışdıqda isə harmonik bir mürəkkəbliyə, prosesə çevrilir. Bu, keyfiyyətə ədəbi proses üçün daha səciyyəvidir. Çünki o, birtipli anlayış deyil. O, konkret bir ideyaya tabe ola, onun ifadəsi kimi təsdiqlənə bilməz. Ədəbi proses bu mənada bədii həqiqətin tarixi ifadəsi olmaq funksiyasını məhdudlaşdırı bilər. Bədii həqiqət ədəbi proses anlayışı ilə onun obyektinin tarixi və genetik vəhdətindən ortaya çıxır. Mahiyyətin dərki üçün anlayışın obyektivliyi əsas şərtidir. Obyektiv anlayış eyni zamanda özünüifadə yolu ilə öz obyektini, deməli, onun haqqındakı ideyanı da əhatə və əks etdirir. Anlayışın obyektivliyi isə onun tarixi vəziyyətindən (və əlaqəsindən), məntiqi strukturundan asılıdır. Ümumi kontekstdə götürsək, ədəbi proses bizi əhatə edən prosesin konkret, spesifik bir formasıdır. Ədəbi (ədəbiyyat!) onun mövcudluq üsulunu təyin edir. Anlayışın ikinci tərəfi isə mürəkkəbdir. Proses özü fəlsəfi bir anlayış kimi inkişafə daxil olur. Çünki “İnkişaf hərəkətin ən ali forması, maddənin və tərəkürün dəyişməsidir, onun keyfiyyətə bir vəziyyətdən başqa vəziyyətə, köhnədən yeniyə keçməsidir” (Философская Энциклопедия Т.4., с. 453). ...Proses bir anlayış kimi hərəkətin çıxış nöqtəsindən nəticəyə qədərki məsafəsini əhatə edir. Ona görə də həm inkişaf, həm də onun xüsusi forması olan proses üçün səciyyəvi cəhət zamandır. Predmetin zamanı onu əhatə edən prosesin ölçüsü, meyarıdır. Məhz bu qənaətlə bəzi cəhətləri şərh etmək olar. Məsə-

lən, yaradıcılıq prosesi üçün çıxış nöqtəsi ilk müşahidə, nəticə çap olunmuş bədii əsərdir. Bədii əsər isə ondan genişdir. O da ilk müşahidədən başlanır, lakin əsər çap olunması ilə bitmir, həmin əsərin tənqidlə qiymətləndirilməsi və bu yolla ədəbi prosesə daxil edilməsi, oxunması və oxuyucuya estetik təsiri habelə əks əlaqə-oxucunun həmin əsərin təsiri ilə yeni ideyalar tapması və onların vasitəsilə cəmiyyətə təsirinə qədərki mərhələləri əhatə edir. Əgər nəzərə alsaq ki, “Sözün ən ümumi mənasında götürülən, yəni materiyanın mövcudluq üsulu kimi, materiyyaya daxilən xas olan atribut kimi başa düşülən hərəkəti, sadə yerdəyişmədən başlamış təfəkkürə qədər kainatda baş verən bütün dəyişiklikləri və prosesləri əhatə edir” (Fridrix Engels. Təbiətin dialektikası. B., Azərneşr, 1966, s.50) onda ədəbi proses də məhz həmin proseslərdən ən universalıdır. Deməli, ədəbi proses bizi əhatə edən varlığın hərəkətindən kənarında deyil və ona tərkib hissəsi kimi daxildir. Ədəbi prosesin ictimai-tarixi mərbutluğu, onu əmələ gətirən struktur elementlərin, mərhələvi əlamətlərin tədqiqi daha geniş söhbətin mövzusudur... İndiki halda bizə məlum oldu ki, **ədəbi proses ən böyük bədii sistemdən tutmuş (məsələn, intibah!) üslub elementinə, oxucu zövqü və bir əsərin obrazına qədər böyük bir daim qarşılıqlı əlaqədə keçid və çevrilmə prosesində olan spesifik inkişaf formasıdır.** Göstərilən kateqoriyalar ədəbi prosesin, necə deyərlər, “daxili təsərrüfatıdır”. Onların hamısı birlikdə yaradıcının, insan düşüncəsinin məhsuludur. Digər tərəfdən, bədii əsər yaranmasa, həmin estetik kateqoriyaların heç biri yaranmazdı. Deməli,

ədəbi proses bədii sistemindən, cərəyan və istiqamətindən, metod və üslubundan, janr və qəhrəmanından asılı olmayaraq müəyyən zaman məsafəsində yazıçı, tənqidçi və oxucu arasında bədii əsər zəminində baş verən və onun vasitəsilə hərəkətə gətirilən xüsusi inkişaf formasıdır. Başqa sözlə desək, ədəbi proses yazılma, oxunma, təhlil və təsir kimi proseslərin həm daxili (struktural), həm də xarici əlaqələrin əsasında baş verən ədəbi-bədii inkişaf tipidir. Burada birləşdirici mərkəz, əsas obyekt bədii əsərdir. Ona görə ki, “İncəsənət əsəri sənətin mərkəzi, onun ilkin fəqərəsidir; incəsənət aləmində hər şey onun ətrafında dolayır” (Лукьянов Г.Б. Методологические проблемы художественной критики М., Изд. «Наука», 1980, с.58). Ədəbi prosesi hərəkətə gətirən bütün qüvvələr-yazıçı, tənqidçi və oxucu məhz əsərə münasibətdə birləşirlər...



2. TƏNQİDİ MÜHAKİMƏDƏ SOSİAL VƏ ESTETİK AMİLİN VƏHDƏTİ

Ədəbi tənqidin estetik təbiətinin yeniliyinə dəlalət edən belə termin və anlayışlar ədəbiyyatı sistem kimi öyrənməyə, əsas meyilləri təsadüflərdən ayırmağa, istedadın mövqeyinə və bədii əsərə tarixən, obyektiv yöndən yanaşmağa kömək edir. Ona görə müasir ədəbi tənqidin estetik təbiəti daha da zənginləşib və mürəkkəbləşib. Mətləbimizə müvafiq olaraq müasir ədəbi tənqidin estetik təbiətini izaha kömək edən iki əsas problemə nəzər salaq.

Ədəbi tənqidin təmasda olduğu konkret sahələr üzrə professional fəaliyyətini mümkün edən estetik amillər onun ümumən ədəbi prosesdə rolu, bədii yaradıcılıq laboratoriyasındakı nüfuz və mövqeyindən asılıdır. Tənqidin bu nəzəri-

tarixi funksiyasını təmin etmək onun başlıca iş metodlarını müəyyənləşdirən ədəbi-bədii dəyər meyarlarının müntəzəm təkamülünə nail olmaq əsasında mümkündür. Dəyər meyarları ədəbi-nəzəri fikrin hər bir, hətta zaman etibarilə kiçik tarixi mərhələsində də yalnız tənqidi təhlil əsasında işlənib hazırlanır. Xaricdən heç bir meyar diktə olunmur. Lakin tənqidi təhlilin, onun metod və metodologiyasının doğruluğu bir çox cəhətlərdən bilavasitə asılıdır. Məsələn, tarixilik prinsipinə ciddi əməl olunmasından, dövrün ədəbi-nəzəri səviyyəsi və bədii təcrübəsinin mühüm nailiyyətləri ilə bağlılığından, tənqidçi təfəkkürünün mədəni-tarixi uyğunluğu və fəallıq dərəcəsi və s.

Tənqidi təhlilin bütün tarixi dövrlərdə, xüsusən də bizim epoxada ən çox ehtiyac duyduğu sosioloji və estetik başlanğıcın vəhdəti bu amillər sırasında birinci yerdə dayanır.

Fikrimizcə, məhz bu, tənqidçi təfəkkürünün müasirlik səviyyəsi, onun subyektiv zövq və simpatiyaları, ədəbi prosesə münasibətdəki fərdi mövqeyi ilə müstəqil şəkildə bağlı olan və onun nəzəri-tarixi perspektivini əks etdirən cəhətdir. Son zamanlar mətbuatda, yaxud şifahi çıxışlarda tez-tez tənqidin “sosial fəallığı”, “estetik fəallığı” kimi nəinki anlayış və mülahizələr, hətta ayrılıqda təhlil və tədqiqat obyektini kimi götürülmüş mövzulara rast gəlirik. Belə ayrılma nə nəzəri-metodoloji baxımdan, nə də ədəbi prosesin inkişafı nöqtəyindən doğru deyildir. Bizdə və başqa xalqlarda tənqidi fikrin inkişaf təcrübəsindən məlum faktlar sübut edir ki, tənqidi mühakiməyə daxilən xas olan

hər cür səciyyə, o cümlədən sosial amil onun ən başlıca və ümumi funksiyasına-estetik mahiyyətinə müəyyən tərkib hissəsi kimi daxil olur. Tənqidi mühakimədə sosial amilin estetik funksiyaya nisbəti bir növ xüsusinin ümumiliyə münasibəti səciyyəsi daşıyır. Tənqidi mühakimədə sosiallıq estetik funksiyaya tarixi konkretlik gətirir və onun məzmununu məhz bu baxımdan tamamlayır.

Əlbəttə, məsələnin belə qoyuluşu ümumi səciyyə daşıyır və bu yolla problemin həcmi, əhəmiyyətini istənilən şəkildə təsəvvür etmək mümkün deyil. Burada söhbət ümumən tənqiddən, yaxud hər hansı tənqidi fikir və tənqidi mülahizədən yox, məhz tənqidi mühakimədən gedir. Ona görə də tənqidi mühakimə anlayışını, onun strukturunda sosial və estetik amilin ayrılıqda mövqeyini müəyyənləşdirməli-yik.

Hər cür mühakimə kimi, tənqidi mühakimənin də birinci məziyyəti inandırmaqdır. O, həm yazıçını, həm də oxucunu eyni səviyyədə inandırmalıdır. İnandırma mühakimənin ilk professional vəzifəsidir. İnandırmaq üçün, tənqidi mühakiməni irəli sürən subyektin ehtimal və fərziyyələri haqqında fikir söylənilən bədii obyektin tarixi vəziyyəti baxımından məntiqli, mülahizələri isə arqumentli olmalıdır. Bu halda inandırma tənqidi mühakimənin obyektivliyinin kənar zövq (yazıçının, yaxud oxucunun) tərəfindən təsdiqi deməkdir.

Bu əsas amildir, lakin kifayət deyil. Çünki belə təsdiq subyektiv xarakter daşıyır. Tənqidi mühakimənin obyektivliyi ədəbi-tarixi kontekstin doğruluğu qəbul olunmuş müha-

kimələr əsasında nisbətini təsdiq etmək yolu ilə müəyyən olunur.

Tənqidi mühakimə tənqidi idrak prosesinin ən geniş, ən ümumi formasıdır. Çünki bu halda sənət haqqında bitmiş fikir ifadə olunur. Adi məntiqi hökmdən fərqli olaraq, tənqidi mühakimə estetik kateqoriyalara əsaslanır. Estetik kateqoriyalara məxsus qanunauyğunluq tənqidi mühakimənin mahiyyətində əks olunur, onu məzmunca tamamlayır. Sosial və estetik amil tənqidi mühakimədə məhz belə keyfiyyət göstəriciləri kimi vəhdət təşkil edir. Onlardan ayrılıqda söhbət getsə də (yəni fikir prosesindən təcrid olunmuş anlayış mənasında) sosiallıq və estetiklik sənətə materialist münasibətin rəhbər tutulduğu hər cür fikir formasında mütləq vəhdətdə iştirak edir.

Tənqidi mühakimənin vəzifəsi həqiqəti aşkara çıxarmaq deyil. Çünki həqiqət sənətkar təxəyyülünün, onun bir şəxsiyyət kimi dünyagörüşü və mənəvi aləminin prizmasından keçirilərək bədii həqiqət formasında oxuyucuya və tənqidçiyə artıq təqdim olunmuşdur. Tənqidi mühakimənin məqsədi bədii yolla aşkara çıxarılmış həqiqətləri sübut etməkdir. Böyük K.V. Plexanov yazırdı: “Real tənqid sənətkara heç nə müncər etmir. Onun sənətkardan tələbini bir sözlə ifadə etmək olar: həqiqət” (Г.В. Плеханов. Эстетика и социология искусство в 2-х томах. Том 2, Москва, «Искусство», 1978, с. 351). Bu sübut iki cür ola bilər: tənqidi mühakimə vasitəsilə bədii həqiqət ya təsdiq olunur, ya da inkar. Bunların hər ikisi tənqidin başlıca problemininmeyarın məzmununu müəyyən edir.

Tənqidi mühakimə tarixi səciyyə daşıyır. Çünki tənqidçi ilk növbədə müasir ədəbiyyatın tarixçisi, salnaməçisidir. O istəsə də, istəməsə də ədəbiyyat haqqındakı ən adi fikrində belə mütləq müasiri olduğu dövrün tarixi ilə müqayisələr aparır. Bu müasir tənqid üçün daha xarakterik cəhətdir.

Tənqidi mühakimənin mahiyyətinə və mövqeyinə dəlalət edən amilləri aşkara çıxarmadan, onun strukturunu izah etmək qeyri-mümkündür. Ona görə ki, “Tənqidin öz səviyyəsi olduqca mürəkkəb, dolayısı bir şəkildə onun bədii tədqiqat obyektinə ilə əlaqədardır” (Вадим Ковский. В масштабе целого (литературный процесс и позиция критика). «Вопросы литературы», 1982, № 10, с. 81). Biz bu doğru qənaəti bir qədər də tamamlamaq istəsək, deyə bilərik ki, nəinki tənqidin səviyyəsi, həmçinin xarakteri məhz onun müraciət etdiyi obyektədən-ədəbi prosesdən, fərdi bədii yaradıcılıqdan, konkret bir əsərdən bilavasitə asılıdır.

Çex tənqidçisi Q.Qrezalova yazır: “İndi çex ədəbi fikrinin qarşısında duran vəzifə xalis ədəbi çərçivələrdən kənara çıxmaq, təkcə estetik yox, həm də sosial və ideoloji inkişafın ciddi faktoruna çevrilmək zərurətindən ibarətdir. Məncə tənqidimizin gələcəyi, onun ictimai-siyasi həyatdakı mövqeyi həmin vəzifənin həllindən asılıdır” (Г.Грезалова. Верность марксистским традициям, Вопросы литературы, 1979, №12, с. 52). Alman tənqidçisi N.Heybert təsdiq edir ki, “son illərin ədəbi tənqidi fikrin çiçəklənməsi mərhələsi

kimi qiymətləndirmək olar ki, onun da diqqət mərkəzində ADP-ın tarixi inkişaf problemləri dayanmışdır”.

“Bugünkü bolqar tənqidi həm tarixi, həm də estetik təfəkkür baxımından həqiqi kamillik kəsb etmişdir”. Polyak tənqidçisi A.Mentsvel isə müasir polşa tənqidini təhlil edərək, “tənqidin vəziyyətini ədəbiyyatın sosiologiyası müəyyən edir” qənaətinə gəlir. Bu fikirlər əsasında özlüyündə iki cür mülahizəni tamamlayan nəticə çıxarmaq olar: 1) ədəbi tənqidin “dövrün ictimai institutu” səlahiyyəti qazanması nəinki mümkün, hətta labüddür: 2) tənqid xüsusi sosioloji hadisədir və onun fəal faktor olması sosial plandan kənarında mövcud deyil. Bu tənqidin estetik vəzifəsinin, konkret olaraq tənqidi mühakimədən estetik amilin sıxışdırılması, tənqidi mühakimədə sosial və estetik amilin dialektikası baxımından müəyyən ziddiyyət deyilmi?! Əgər ziddiyyətdirsə, onu necə aradan qaldırmaq olar? Bəlkə tənqidi mühakimədə sosial amilin güclənməsi dövrün qanuni tələbidir və bunun getdikcə artması müəyyən qanunauyğunluqdur?..

Burada ziddiyyətlər mümkündür və onlar bilavasitə ədəbi prosesin-yəni tənqidi mühakimənin başlıca obyektinin daxili vəziyyəti ilə bağlıdır. Bir paradoksa diqqət yetirək. F.Engels Almaniyada XVIII yüzilliyin sonunda mövcud vəziyyəti səciyyələndirərək yazmışdır: “Sosial-siyasi münasibətlər baxımından mənfur olan bu dövr, eyni zamanda böyük alman ədəbiyyatı epoxası idi” (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Том. 2, с. 562). Deməli, bədii fikrin sürətli təkamülü baxımından ictimai-tarixi prosesin sosial vəziyyəti əhəmiyyətli olsa da, həlledici və mütləq amil deyil-

dir. Bunu eyni hüquqda tənqiddə də aid etmək olar. Sosial və estetik amilin mühakimədəki funksiyasına görə ədəbi tənqiddə janr bölgüsü də aparılır. Bu mənada öz xarakteri ilə bizə mübahisəli görünən bir spesifik fikri misal çəkmək istəyirik. İqor Zolotuski yazır: “Bir var publisistik, yaxud müasir dillə desək sosioloji tənqid. Onun obyektı ədəbiyyatın ictimai tərəfidir. Publisist tənqidçi hər şeydən əvvəl məna və məzmun üzərində iş görür. O, məna və məzmunu çox vaxt formanı nəzərə almadan götürür. Bir başqası isə estetik tənqid yazır ki, onun üçün hər şey məhz məndə cəmləşmişdir” (Игор Золотусский. Час выбора, М., «Современник», 1976, с. 5)

Bu fikrin təkzibinə başlamazdan əvvəl iki faktı da nəzərdən keçirməyə ehtiyac duyuruq. Göstərməliyik ki, tənqiddə müəyyən metodiki fərqə görə bölgü aparmaq yeni məsələ deyil. Vaxtilə G.V.Plexanov “fəlsəfi tənqid”, “tarixi tənqid”, “publisistik tənqid” anlayışlarından istifadə etmişdi (Вах: Г.В.Плеханов. Эстетика и социология искусства, в 2-х томах т. 2, М., Искусство, 1978, с. 71; 152-153; 312 və 402). Xatırladaq ki, 20-30-cu illərdə təşəkkül tapmaqda olan sovet tənqidində formalizm məhz «xilas estetik» təhlilin, vüqar sosiologizm isə sosioloji qiymətin bilavasitə nəticəsi idi ki, burada da o zaman yeganə marksist estetik kimi qəbul olunan G.V.Plexanov estetikasının rolu az olmamışdı. Bunların hər ikisi sovet ədəbiyyatının və ədəbi-nəzəri fikrin səmərəli inkişafına ciddi zərər gətirmişdi. Əlbəttə, hər iki nəzəriyyənin bu gün də əhəmiyyətini saxlayan qiymətli cəhətləri var idi...

Tənqidi mühakimə sosioloji təhlil, bioqrafik təhlil, müqayisəli təhlil, sistemli-struktur təhlil, semiotik təhlil, poetik-linqvistik təhlil kimi bir sıra təhlil üsullarının nəticəsi ola bilər. Bu, seçilən məqsəddən asılıdır. Lakin bir prinsiplial cəhət həmişə öz sabitliyini saxlamalıdır. Bizə görə, “nə yazılmışdır”ın təhlilində tənqidin sosioloji kateqoriyaları, “necə yazılmışdır”ın üzə çıxarılmasında estetik kateqoriyalar, ədəbi-nəzəri anlayışlar ön plana keçir. İkisinin nəticələri tutuşdurulub, təsnif olunur. Tənqidi mühakimə bu əsasda sənətin qiymətini, bədii dəyərini ifadə edən qərar kimi formalaşır. Formalistlərlə vulqar sosioloqlar arasındakı ziddiyyət birincilərin ikinci sualı əsas götürmələri, ikincilərin isə birinci sorğunu çıxış nöqtəsi və prinsip kimi qəbul etmələrindən törəmişdi...

Artıq qeyd etmişik ki, tənqidin başlıca problemi meyar problemidir. “Meyar”ın dəqiqliyinə nail olmaq cəhdi tənqidlə bağlı bütün söhbətlərin məğzini təşkil edir. Sosial və estetik amilin dialektikası tənqidin meyarı kateqoriyasının statusunu əmələ gətirir.

Bizə görə, ayrıca sosioloji təhlildən, ayrıca estetik tənqiddən danışmaq doğru deyil. Artıq məlum olduğu kimi, sosioloji təhlil ideya təhlili, ictimai kontekstlə məşğul olur. Estetik tənqid isə bədiiliyi açmağı məqsəd seçir. Əgər hər hansı bir əsərdə məzmunu da, formanı da asanlıqla ayırmaq və onlara müxtəlif təhlil obyektləri kimi baxmaq mümkündürsə, deməli o, bədii əsər deyil. Əsərdə bədiilik ideya ilə forma arasındakı fasiləsiz keçidlər, çevrilmələr prosesinin nəticəsindən ibarətdir. Böyük tənqidçi V.Q.Belinski ya-

zırdı: “Əsərin estetik dəyər səviyyəsinin təyin olunması tənqidin ilk vəzifəsi olmalıdır”. Ona görə ki, “əgər əsər estetik təhlilə dözmürsə o tarixi tənqiddə layiq belə deyil” (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. том VI, с. 586).

Kitab və kitablar, ümumən ədəbiyyat haqqında rəy olmaq tənqidi mühakimənin hüquqlarından biri, doğrudur, ən əsasıdır. Tənqidi mühakimənin səlahiyyətinə siyasi, əxlaqi, vətəndaşlıq və s. ideyalar haqqında qənaət hüququ da daxildir. Bu baxımdan tənqidi mühakimədə sosial və estetik amilin dialektikası dövrün sosial və mədəni təfəkkürü üzərində düşünmək üçün vasitə deməkdir.

Həqiqi tənqidi mühakimədə təhlil üçün seçilən bədii obyektin əlamətlərinin hamısı deyil, ən mühümləri iştirak edir. Qiymət prosesində bu əlamətlərdən alınan nəticə predmetin özü ilə tarixi kontekstdə qarşılaşdırılır. Ümumən ədəbi-tarixi kontekstdə verilməyən tənqidi mühakimənin həqiqiliyini və yalanlığını aşkara çıxarmaq çətindir. Buradan bədii fakta və konkret yaradıcılığa qiymət verərkən tənqidin ədəbi proseslə, bütövlükdə bədii fakt da daxil olmaqla ədəbi prosesə qiymət verərkən həyatla əlaqəsi məsələsi meydana çıxır. Görkəmli tənqidçi D.İ.Pisarevin sonralar bir sıra tənqid kitablarında təkrarlanmış məşhur fikri bu problemi düzgün açır. O hələ 1861-ci ildə “Moskovskie misli-teli” məqaləsində yazmışdı: “... tənqidi məqalənin boş yerdən, mənasız bir şey kimi ortaya çıxması üçün lazımdır ki, onda tənqidçinin bədii əsərdə əks olunmuş həyat hadisələrinə münasibəti ifadə olunsun; Gərəkdir ki, orada həyatın özü tərəfindən irəli sürülmüş və müəllifi təhlil edilən əsəri

yaratmağa sövq etmiş hər hansı bir məsələ məhz tənqidçinin nöqtəyi-nəzərindən əhatə və həll olunsun” (Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, I, М., ГХИЛ, 1955, с. 300).

Müşahidələr göstərir ki, tənqidin yaradıcılıq prosesi ilə konflikti, əsasən, məhz sosial zəmində, həyata münasibət kontekstində baş verir. Tənqidçi bütövlükdə vahid anlayış kimi bədiilikdən, yaxud da onun hər hansı məsələsindən bəhs edərkən qiymət üçün mütləq müvafiq həyat faktına müraciət edəcəkdir. Bu baxımdan tənqidi mühakimədə əslində bədiiliyin həyat materialı ilə tutuşdurulması prosesindən doğan nəticə ifadə olunur. Həmin prosesdə üçüncü mühüm amil də iştirak edir. İstər sosial, istərsə də estetik tənqidi mühakimə, hər şeydən əvvəl, insan təfəkkürünün məhsuludur. Həmin insanın ki, onun təfəkkürü məhz bədi təcübə, estetik qaydalar əsasında tərbiyə olunub, formalaşmış. Deməli, subyekt üçün mühakimənin çıxış nöqtəsi, “hərəkətverici qüvvə” estetik amildən törəyir. Bu mexanizmi böyük nəzəriyyəçi Lessinq belə açmışdır: “Həqiqi tənqidçi öz zövqündən çıxış edib heç bir qərar vermir, lakin o, zövqünü predmetin təbiətinin tələb etdiyi qaydalar əsasında formalaşdırır, inkişaf etdirir” (Лессинг. Гамбургская драматургия, М-Л., 1936, с. 75). Tənqidçi ideyalara əsaslanıb ümumiləşmələr aparmaq yolu ilə mühakimə yürütməlidir. İdeyanı isə istər yazıçıya, istərsə də tənqidçiyə həyat diktə edir. Bizim tənqid ideyanının xarakterlərin bədi fəaliyyəti timsalındakı təzahür formalarına əsasən fikir yürüdü. Bu halda sosiallıq estetik amilə nisbətən arxa plana keçib tənqidi mühakimədə ikinci dərəcəli rol oynayır. Estetik me-

yar sosial-tarixi zəmindən məhrum olur. Tənqidi mühakimənin ziddiyyətlərini yalnız ədəbi prosesin özünü öyrənməklə aşkara çıxarmaq olar. Bu mənada tənqidi mühakimənin obyektivliyi tənqidçi zövqünün tarixi xarakterindən, sosial tələblərə reaksiyasından asılıdır. Belə olan surətdə tənqidi mühakimə, tənqidi münasibətin iki, biri-digərini tamamlayan aspektini əhatə edir; tənqidi qiymət, tənqidi dərk və interpretasiya. Bu baxımdan tənqid oxucu ünsiyyətinə olan zəruri sosial estetik tələbatın dəf olunması vasitəsi, ədəbi-ictimai aləmdə həmfikir tapmaq, ünsiyyət yaratmaq üsuludur. Aktyor tamaşaçı ilə müəllif və əsər arasında hansı rolu oynayırsa, tənqid də oxucu ilə əsər arasında eyni rolu oynayır. Fərq isə onların oxucuya müraciət üsulundadır; biri şifahi, digəri isə yazılı nitqdən istifadə edir. Bir fərq də var; teatr termini ilə desək, ikincinin rejissoru da məhz o özüdür.

Tənqidi mühakimənin “sirri” eyni bir adamın şəxsinə təcrübəli intellektual oxucu qənaəti ilə, bədii-estetik təəssüratın doğurduğu tənqidi münasibətin vəhdətindədir. Tənqidin oxucusu (o cümlədən yazıçı!) tənqidi mühakimədə bu vəhdətin baş verdiyi məqamı tapa bilməlidir. Tənqidçinin sənətkarlığı məhz buradan meydana çıxır.

Diqqət yetirilsə, görmək olar ki, hər hansı bir milli ədəbi prosesdə ümumi kommunikasiya sisteminin pozulması tənqidi mühakimədə sosial və estetik amilin vəhdətinin zəifliyinə dəlalət edir. Tənqidin diaqnozu əsər çap olunması ilə oxu prosesi arasındakı münasibətlə təyin olunur. Bu nöqtədəki ziddiyyət tənqidi mühakimədə sosial və este-

tik amilin disharmoniyasını göstərir. Oxucu kriteriyası tənqidi mühakimədə sosial amilin əsas aspektlərindən biridir ki, onunla estetik amil arasında əlaqə zövq kateqoriyası vasitəsilə təmin olunur...

Bədii yaradıcılığın və onun məhsulu olan ədəbi əsərin ictimai həyat, milli-mənəvi tarix üçün əhəmiyyətini təmin etmək!-tənqidi mühakimənin obyektivliyi məhz belə bir meyarı tapmağı nəzərdə tutur. Bu iş üçün tənqid qarşısına elmi-tədqiqat məqsədi qoymur. Lakin o, elmi-nəzəri fikrin ən son nailiyyətlərindən istifadə etdiyi kimi, ona yeni material da gətirir. Tənqiddə ictimai elmlər kompleksində iştirak edir. Bu kompleksdə sosial və estetik başlanğıc aparıcı rol oynayır.

Nəhayət, tənqidi mühakimədə sosial və estetik amilin vəhdəti anlayışını müəyyən mənada tənqidin məzmun və forması kimi qəbul etmək olar. Bu halda, S.Vurğunun sözləri ilə desək, “Tənqid əsəri öz forması, bədii ifadəliliyi, öz kəsəri və inandırıcı olması etibarilə incəsənətin hər hansı bir əsərindən aşağıda durmamalıdır” (S. Vurğun. Əsərləri, 6 cildə, V cild, Bakı, “Elm” nəşr. 1972, s. 154). Buna sosial və estetik amilin dialektikası əsasında nail olmaq mümkündür.

Tənqidi mühakimə bədiiyyətə yol açmaq üsuludur. Burada sosial amil ideyanın ölçü ekvivalenti, estetiklik isə formanın söz müvəffəqiyyətinin, sözün fikri ifadə etmək imkanının ölçüsü kimi çıxış edir. Bu mənada tənqidin sosial fəallığı anlayışı, onun estetik kamilliyinin göstəricisidir...

3. TƏNQRİDİ MÜHAKİMƏDƏ OXUCU KRİTERİYASI

Respublikamızda olarkən, görkəmli sovet şairi Yevgeni Yevtuşenko müsahibələrindən birində narahatlıqla bildirmişdir: “Yeri gəlmişkən, deyim ki, sizin dinləyicilər səhnədən oxunan bütün şeirlərə əl vurmaqda yaman səxavətli idirlər. Bu, şairlərimizin “əvini yıxa bilər” (Xalq üçün yazıram. (Ş. Əkbərzadənin Y. Yevtuşenko ilə müsahibəsi). «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 18 yanvar 1980). Minillik poeziya ənənələri ilə tərbiyələnmiş Azərbaycan oxucusunun zövqünü şübhə altına alan, onu az qala «robot» səviyyəsinə endirən bu mülahizəni necə qiymətləndirmək olar: oxucumuzun səviyyəsi ilə bağlı bizim görə bilmədiyimiz bir həqiqətin kənar adam, böyük istedadla malik bir şair tərəfindən real müşahidəsi, yoxsa müvəqqəti halın təsirindən doğan illüziya? Bu dilemmanın araşdırılması bütövlükdə milli oxucu problemini, onun tər-

kibi məsələsini qaldırır ki, bu da ayrıca tədqiqatlara olan ehtiyaclarımızı yada salır. Lakin bu iki cümlədə ifadə olunan müşahidə belə bir həqiqəti aşkar edir: bizim oxucuda ədəbi prosesə ayıq baxış və tənqidi münasibət yox dərəcəsinədir! Gəlin bir anlıq təsəvvür edək ki, hansı bir şairinsə ağzı köpüklənə-köpüklənə, əl-qolunu ölçə-ölçə oxuduğu zəif şeirə ağzına qədər dolu zaldan heç kim əl çalmır. Bu zaman nə cür bir vəziyyət yaranacağı aydındır: belə haqlı münasibət onlarla tənqidi məqaləni həmin şairin yaradıcılıq taleyində görə bilmədiyi bir işi, həll edə bilməyəcəyi çətin məsələni cəmisi bir neçə dəqiqədə, özü yüksək səviyyədə həll edəcək, həmin şair oxucunun, bu adil ədəbi hakimin səviyyəsi ilə hesablaşmağa məcbur olacaq, hətta öz yazı masasının arxasında belə onun nüfuzunu hiss edəcəkdir. Onun yaradıcılığı oxucu ilə dialoqa çevriləcək, nəticədə isə “brak” və “xaltura” yox, ciddi ədəbiyyat yaranacaqdır və s. Biz müasir ədəbi prosesdə, oxucunun (və bir çox tənqidçilərimizin!) belə “səxavəti” sayəsində bir sənətkar, bir istedad kimi “evləri yıxılmış” və öz çoxdan yıxılmış evlərinin “ünvanını” xırda “avtoritetləri” sayəsində səylə qoruyub saxlayan çoxlu şairlər (yazıçı və dramaturqlar!) görürük.

Əlbəttə, misal çəkdiyimiz mülahizə “kənar adamın” az bir vaxtda etdiyi müşahidənin məhsuludur. Biz isə məhz bu mənada bir paradoks da hiss etmişik. Bir də görürsən ki, təzə başlayan bir müəllifin (bəzən müəyyən nüfuzu olanın da!) əsəri oxucu qənaətinə daxil ola, onun ümumi etiraf və rəyini qazana bilmir. Həmin müəllif bundan ciddi nəticə

çıxararaq əsəri və özü üzərində işləmək və bu yolla oxucu diqqətini qazanmaq əvəzinə, müştəbəhcəsinə bu qənaətə gəlir ki, oxucu öz səviyyəsizliyi səbəbindən onu dərk edə bilməmişdir: “Kimdir günahkar?”-sualına cavab olaraq isə çox hallarda guya özünün oxucunun səviyyəsini və zövqünü inkişaf etdirmək kimi vəzifəsinin öhdəsindən gələ bilməyən ədəbi tənqid göstərilir. Beləliklə, hər iki halda məhz bədii əsər və onun müəllifi “yaxasını vəziyyətdən kənara çəkir”. Əslində isə bütün məsuliyyət bədii əsərin və onun müəllifinin üzərinə düşür. Bu məsələ ilə bağlı indiki halda bizi maraqlandıran suala cavab verməyə çalışaq. Niyə belə qəbul olunub: doğurdanmı həmişə məhz tənqid oxucunu hazırlamalı, bədii dəyərin və estetik gözəlliyin dərk olunmasında ona kömək göstərməlidir? Bəlkə oxucu və onun rəyi ədəbi prosesi, konkret bədii əsəri doğru, operativ qiymətləndirməkdə tənqidçiyə daha çox yardım etməlidir? Bütün (klassik və müasir) bədii sərəvətlərin fəal istehlakçısı kimi oxucunun öz dövrünün ədəbi prosesinə və ədəbi tənqidinə cavab reaksiyası necə olmalıdır? Onun bu istehlak prosesindəki “razılıq” və yaxud “narazılıq” hissi, başqa sözlə, qiymət kriteriyası istehsalçılara (yazıçılara!) bədii məhsulu komplektləşdirənlərin (tənqidçilərin!) mühakimələrində necə çatdırılmalıdır?! Bu, bütövlükdə dövrün bədii sərəvətə “qiymətvermə sənəti” (Y.Borev), fəal nizamlayıcı aparatı kimi ədəbi tənqidin başlıca cəhətini-tənqiddə aksiologiya problemini araşdırmağı tələb edir. Biz burada yalnız, fikrimizcə, bu problemin nüvəsini təşkil edən bir məsələdən-tənqidi mühakimədə oxucu kriteriyasının mümkünlüyü

və onu təmin edən amillərdən, əsasən, nəzəri aspektdə bəhs edəcəyik. Ona görə ki, “Qiymət haqqındakı məsələ tənqid üçün elə prinsiplədir ki, tənqidin heç bir meyli ondan yan keçə bilməz. Qiymət tənqidin ən başlıca, köklü parametrlərinə-onun statusuna, vəzifə və funksiyalarına toxunur” (Ю. Б. Боров. Роль литературной критики в художественном процессе. Изд. «Знание», М., 1979, с. 31).

Bu qənaətdəyik ki, ədəbi tənqid öz dövrü üçün xüsusi təfəkkür forması, tənqidçi (həmin dövrün adamı, oxucusu!) üçün isə zəmanəsini dərk etməyi spesifik üsuludur. Belə dərk etmənin mahiyyətində başlıca prinsip kimi qiymətlənmə, dəyərlənmə dayanır. Axı tənqidçi həm də bədii məhsula istinadən özü və zəmanəsi haqqındakı idrakı qənaətlərini şərh edir. Belə halda tənqid əsəri tənqidçinin təfəkkür imkanlarının maddi göstəricisinə, təzahür formasına çevrilir. Başqa sözlə, ədəbi tənqid spesifik dəyər-idrak prosesini əks etdirir. Tənqidçi ədəbi prosesi və bədii sərvəti doğru, obyektiv qiymətləndirmək üçün icra etdiyi idrak fəaliyyətini məhz göstərilən “dəyərlənmə”nin vasitəsilə oxucunun (kütlənin və beləliklə də zə-manəsinin!) ümumi təfəkkür fəaliyyətinə qovuşdurur. Deməli, tənqidçi idrakının ümumoxucu qənaəti ilə eyni bir kontekst təşkil etməsi, onunla eyni bir məcrada irəliyə doğru vahid axına qarışması məhz qiymətləndirmə sayəsində mümkün olur. Bunun əksi olan proses-yəni oxucu qənaətinin tənqidçi mühakiməsi üçün qida mənbəyinə çevrilməsi də məhz həmin yolla, dəyərlənmə vasitəsilə mümkün olur. Bu proses birinci növbədə tənqidin obyektivliyinə təminat verir. Çünki tənqidi

mühakimənin obyektivliyi əslində tənqidçi meyarlarının, qiymətləndirmə üsullarının sübutluluğundan başqa bir şey deyil. Tənqidin obyektivliyi estetik tərbiyəni sürətləndirir, böyük sənətdə gizlənən zəngin mənəvi sərvətlərə gedən yolu qısaldır. Bunun üçün, hər şeydən əvvəl, tənqidçi fikrinin müstəqilliyi tələb olunur. Əlbəttə, belə müstəqilliyi, tənqidi mühakimənin subyektivliyi ilə eyniləşdirmək olmaz. Tənqidi mühakimədə subyektivliyin (subyektiv başlanğıc!) funksiyaları başqadır. Tənqidi mühakimədə müstəqillik nisbi xarakter daşıyır. Belə müstəqillik öz maksimum formasına əslində oxucu kriteriyası ilə təmin olunduğu oxucu qənaətinin mahiyyəti ilə ən mümkün əlaqələri təmin etdiyi vəziyyətdə yüksələ bilir. Tənqidi məqalədə fikrin nüfuzediciliyi, təsirliliyi də məhz bu zəmində güclənir. Əslində bütün bunlar müəyyən epoxada estetik qiymətləndirmənin aktuallaşması, konkret tarixi zəmində yüksək müasirlik qüdrəti kəsb etməsi işində ədəbi-bədii tənqidin rolunun əsas məzmununu şərtləndirir. Bu isə tənqidi mühakimədə tənqidçi və oxucu qənaətinin dialektik vəhdəti zəminində mümkündür. Oxucunun öz qənaətini tənqidçi mühakiməsi ilə əlaqələndirə, müqayisə edə bilməsi üçün əsas vəzifə tənqidçinin üzərinə düşür. Tənqidçi oxucu üçün şərait yaratmalıdır. Başqa sözlə, tənqidçinin mühakiməsində əsas nüvə kimi oxucu kriteriyasının iştirak etməsi üçün lazımdır ki, sənətkarın bədii əsərdəki bütün mənəvi güc ehtiyatı (təkcə konkret bədii üsullarda, obrazlarda ifadə olunmuşu yox!) tənqidi məqalədə, təhlilin miqyasında ehtiva olunsun. Bədii əsər (sənətkarın bu əsər üçün xərcləyə bilmədiyi həyatı hə-

yəcanlarla!) oxucu üçün bir növ “açıq qapıya” çevrilsin. Tənqidçi şəxsiyyətinin böyüklüyü, tənqidin rolu və sanbalı da oxucu üçün bu zaman aydınlaşır. Oxucu tənqiddə nə isə əlavə etmək, onunla polemikaya girmək, onu təkmilləşdirmək ehtiyacı hiss edir. Tənqidçi oxucunun qənaətini məhz bu açıq qapıdan daxildə öyrənə bilər. Əks halda, oxucu kriteriyası qeyri-sabit, keçici xarakterdə ola bilər və tənqidçi asanlıqla aldanar.

Əsərə müraciət zamanı tənqid başlıca vəzifəsini-bədiiliyi ən kamil, istedadın dərəcəsini tam əks etdirdiyi gərginlik səviyyəsində götürərək, məhz ona layiq parlaq ədəbi formada, öz istedadının bütün imkanları zəminində əhatə və təqdim etməyi bacarmalıdır. Bunun üçün tənqidçinin “mən”i ilk mövcud əlaqə zamanı (bədi əsərlə) sənətkarın “mən”i ilə qovuşmalıdır. Tənqidçi müəllifin mövqeyini, yaradıcılıq başlanğıcını ələ keçirmirsə, əsəri tam açmaq çətinidir. Sənətkarın müəyyən əsərin müəllifi kimi həyata münasibətlə bağlı qənaətləri, həmçinin bir oxucu kimi mövcud ədəbi proseslə əlaqədar düşüncələri həm bədi formada-ideyanın məzmunu kimi, həm də ideyanı komplektləşdirmə üsulları, tipləri kimi tənqidçiyə məlum olmalıdır. Fikrimizcə, yalnız bu halda tənqid oxucu qənaətinə yol açar bilər. Digər tərəfdən, nəzərdə tutmaq vacibdir ki, oxucu sənətin qarşısında bir növ keçilməsi zəruri olan maneə, prizmadır. Öz tarixi və yaradıcılıq vəzifəsini yerinə yetirmək, ədəbi prosesdə hüquq qazanmaq, yaşamaq istəyən hər bir bədi əsər mütləq bu prizmadan keçməlidir. Bu isə yalnız oxucu qənaətində etiraf olunmaq, tarixi həqiqətin tələbi ilə şərt-

lənmiş zövqü təmin etmək yolu ilə mümkündür. Hər bir bədii əsərə ədəbi prosesdə vətəndaşlıq pasportunu öz zəmanəsinin oxucusu, onun məhz bədii ləyaqətinə, ideya möhtəşəmliyinə, onda ifadə olunan istedadın siqlətinə görə verir. Zəmanəsinin tarixi-estetik tələbi (bu tələbi oxucu irəli sürür) qarşısında öz müəllifinin istedadından imtahan verməyən bədii əsər xidmət etdiyi xalqın yaddaşına həkk oluna, mənəvi sərvətinə çevrilə bilməz. Əsərin bir sənət nümunəsi kimi hansı nəsillərə gedib çatması bu tələbkarlığın səviyyəsindən asılıdır. Belə oxucuda ən başlıca cəhət-yaradıcı istedadı dərk edə bilən, xüsusi bir istedad olmalıdır. Ən azı ona görə ki, "... ideya yazıçının və oxucunun birgə fəaliyyətinin məhsuludur. Şairin (*hər hansı bir əsərin və janrın-N.Ş.*) öz funksiyasını yerinə yetirməsi üçün iki istedad lazımdır: şairin və oxucunun istedadı. Oxucunun istedadı həssaslıqdır" (Е.Винокуров. Поэзия и мысль. М., Советская Россия, 1966, с.18).

Əlbəttə, oxucu kriteriyasına sahib olmaq istəyən tənqid onu əxz etmə prosesində oxucu zövqü ilə qarşılaşmalı olur. Məlumdur ki, zövq nisbətən cavan estetik kateqoriyalardandır. Tənqidi mühakimədə isə təkəcə zövqdən yox, zövqlərin qarşılıqlı vəhdətindən və təsirindən danışmaq doğru olur. Tənqidçinin təkəcə subyektiv mühakiməsində iki cür zövqün məhsulu birləşir: birincisi, tənqidçinin bir oxucu kimi qənaəti. İkincisi, bir tənqidçi kimi dövrünün estetik tələbləri ilə bağlı müəyyən nəticə. Əlbəttə, bunlar yaradıcılığın psixoloji zəminində birləşmişdir və belə ayrılma nisbi xarakter daşıyır.

Tənqidin nəzəri problemlərinə həsr olunmuş fəlsəfi tədqiqatlardan birində sübut olunur ki, "... zövqün başlıca məsələsi gözəlliyin və eybəcərliyin fərqlənməsindən ibarətdir" (Г.Б. Лукьянов. Методологические проблемы художественной критики. Изд. «Наука», М., 1980, с. 8). Əlbəttə, zövq məsələsi ilə əlaqədar bu mülahizəni inandıra biləcək başqa tədqiqatları da nəzərdən keçirmək olar. Lakin elə bu mülahizəni doğru hesab edərək tənqidin mahiyyətini və əsas funksiyasını izah edən, hamı tərəfindən qəbul edilmiş məşhur bir fikrə nəzər salaq: "Tənqid ədəbiyyat və incəsənət əsərlərində gözəllikləri və eybəcərlikləri açmaq elmidir" (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. том. 7, М., Изд. АИЦ СССР, 1958, с. 159). Deməli, bu iki mötəbər fikrə əsaslanaraq məntiqi şəkildə belə qənaətə gələ bilərik ki, əslində tənqid ədəbiyyat və incəsənət əsərlərində zövqü şərh etmək və müəyyənləşdirmək elmidir. Tənqid əsərin bədiiliyinə zövqün həqiqiliyini, tarixi obyektivliyini yoxlamaq yolu ilə qiymət verir. Bu isə məhz həmin zövqün oxucu zövqü ilə harmoniyasını aşkara çıxarmaq əsasında mümkündür.

Zövq subyektin məhsuludur. Ədəbi-bədii tənqiddə əsas məsələ zövqün obyektivliyidir. Bu isə sübutluluğun sayəsində təmin oluna bilər. Əlbəttə, bu halda biz oxucunun və tənqidçinin səlahiyyətini, bunlar arasında ziddiyyət və uyğunluq, uyğunluğu təmin edən obyektiv amillər; ictimai həyatın xarakteri, ədəbi prosesin təsiri, fərdi zövq və cəmiyyətin (kütlənin) zövqü, zövqün tarixiliyi kimi bir-birindən törəyən və bir-birini davam etdirən çoxcəhətli məsə-

lələrə toxunmalıyıq. Lakin müvafiq olaraq diqqəti obyektiv qiymətlənmədə (mahiyətində oxucu kriteriyası əsas olan sübutlu qiymətləndirmə!) zövqün iştirakı məsələsi ilə bağlı bəzi kəşifən məqamlara nəzər salacağıq.

K.Marks Lassala, onun “Frans fon Zikkinqen” əsəri ilə əlaqədar məktubunda yazırdı: “... bu əsərə xalis tənqidi münasibəti bir kənara qoysaq, ilk dəfə oxuduqda məni çox həyəcanlandırdı, deməli, hissiyyatı daha artıq dərəcədə üstün olan oxuculara bu əsər daha güclü təsir göstərər” (K. Marks. F. Engels. Seçilmiş məktublar. Azərnəşr, Bakı, 1955, s. 112).

Göründüyü kimi, K.Marks fərdi emosional təəssüratı və “xalis tənqidi münasibəti” bir-birindən ayırmışdır. Bu mülahizə bizim üçün belə bir mühüm cəhəti aydınlaşdırır ki, eyni bir zövqün iştirak etdiyi oxu prosesində onun müxtəlif nəticələri meydana çıxma bilər. Ona görə də adicə oxucu qənaətini oxucu kriteriyasından fərqləndirmək lazımdır. Birincisi “xalis” zövqün, subyektin məhsuludursa, ikincisi bu tipli müxtəlif məhsulların öz ziddiyyətləri ilə mübarizədən, təsdiq və inkarların vəhdətindən alınan nəticədir. Birincisi dəyişkən, müxtəlif şəraitlərdə yeni formalar qəbul edən, ikincisi isə belə dəyişmələri son ünvan kimi özündə birləşdirən sabit bir meyardır. Tənqidçi öz təhlil və tədqiqlərində, məhz ikinciyə, oxucu qənaətinin tarixən formalaşmış səviyyəsinə istinad etməli, onu birincidən, hətta onların məcmusundan belə ayırmalıdır. Vaxtilə dahi İ.V.Höte şikayətlənirdi ki, “... hər hansı bir nəzəriyyə həqiqi zövqə gedən yolu çətinləşdirir” (И. В. Гете. Об искусстве. М., «Искус-

ство», 1975, с. 73). Bu fikir ümumi halda doğrudur. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, zövq tarixi bir anlayış olduğu kimi, oxu özü də tarixi bir prosesdir. Məhz bu mənada marksist-leninçi estetikanın qənaəti özünü metodoloji amil kimi daha çox doğruldu. Görkəmli sovet filosofu V. Asmus ən azı ikinci oxu məsələsini zəruri hesab edərək göstərir ki, “Ciddi desək, bədii əsərin əsl birinci oxunuşu, simfoniyanın ilk həqiqi dinlənməsi onun yalnız ikinci dinlənişi ola bilər” (В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1986, с. 66).

Xüsusən bizim zəmanəmizdə, doğru və yalan informasiyalar seli müşayiət olunan mürəkkəb təbəddülatlar epoxasında oxucu əsərin bədii gözəllikləri arasından ilk növbədə həqiqət axtarır. O, əsər haqqında sözünü əslində onun bədii parlaqlığına deyil, həqiqətin inandırıcılığına görə söyləyir. Bizcə, tənqidçi də oxucunun məruz qaldığı bu tarixi tələbi ciddi nəzərə almalıdır. Şəxsən mənim üçün əsərin bədiiliyi onda həqiqətin nə dərəcədə ifadə olunmasıdır. Məhz həqiqətin dərəcəsi istedadın da səviyyəsini üzə çıxaracaqdır. Fikrimizcə, tənqidi mühakiməyə oxucu kriteriyasının daxil ola biləcəyi ən qısa yol, əsas kanallardan biri buradan keçir. B. Runin yazır: “Mənə həmişə elə gəlir ki, bədii həqiqətə gedən yol məhz bədii harmo-niya axtarışlarından ibarətdir” (Б. Рунин. Вечный поиск. М., «Искусство», 1964, с. 36).

Tənqidin vəzifəsi birinci növbədə bu harmoniyaya cəhdin dərəcəsini, sonra isə harmoniyanın ifadə üsulunun bədii simmetriyasını müəyyənləşdirməkdir. Bu bir-birini

şərtləndirən iki mürəkkəb əməliyyatı-istedadın özünü araşdırmağa və bədii əsərin sistemli-struktur təhlilini nəzərdə tutur.

V.İ.Lenin əsaslandırır ki, “Həqiqət prosesdir. İnsan “praktika” (və texnika) vasitəsilə subyektiv ideyadan obyektiv həqiqətə doğru gedir” (V.İ. Lenin . Fəlsəfə dəftərləri. Əsərləri, 38-ci cild, IV nəşr, Azərneşr, Bakı, 1964, s. 203). Tənqid məhz bu prosesi (xüsusi formada-bədii əsərdə!) oxucu ilə qarşılıqlı mübadilədə aşkara çıxarır. Çünki istedadın məhsulu olan bədii əsər həmin prosesin maddi (söz və obrazlarda!) təzahür şəklidir. Əlbəttə, bu halda hər bir epoxanın konkret tələb və iddiaları, gözəllik və bədiilik haqqında simpatiya və antipatiyaları, bir sözlə, tarixi kontekst ciddi nəzərə alınmalıdır.

N.Q.Çernişevski yazmışdır: “Predmetin tarixi yoxdursa, onun nəzəriyyəsi də ola bilməz; lakin predmetin nəzəriyyəsi olmadan onun tarixi haqqında fikir belə ola bilməz, çünki bu halda predmet haqqında, onun əhəmiyyəti və sərhədləri barəsində anlayış da mümkün deyil” (Чернышевский Н. Г. Эстетика, М., 1958, с. 318). Bu sınaqmış məntiq tələb edir ki, haqqında danışdığımız problemə də tarixi planda nəzər salaq. Ən azı belə bir suala cavab verək ki, “ilk tənqidi fikrin müəllifi kimdir?”. Bu barədə mövcud olan çoxlu mübahisələrdən yan keçərək, öz mülahizəmizi bildirsək, deməliyik: İlk tənqidçi ilk dəfə bədii söz demək ehtiyacı duyan adamdır. Məsələ burasındadır ki, elə ilk oxucu da məhz özüdür. Beləliklə də, bizcə, “bədii söz demək” ilk yazıçının, onu “necə demək” ilk tənqidçinin,

“niyə demək” isə ilk oxucunun meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. İnsan bədii sözü yazır və yazdıqca ürəyində oxuyur. Oxuduğunu bəyənir, (bəyənmədiyi, düzəliş apardığı hal sonrakı mərhələdir!) Digər tərəfdən, məhz bəyəndiyi üçün də yazır və oxuyur. Deməli ilk tənqidi münasibət bir oxucu kimi bəyənməkdən başlanır. İlk oxucu qənaəti isə, təxəyyüldə bəyənmədiyini yazmaqdan ibarətdir. Beləliklə, elə bugünün özündə də yazıçı, oxucu və tənqidçi məhz eyni bir “mənzildə”, yaradıcılıq laboratoriyasında, özü də eyni bir ideyadan üç əkiz kimi doğulurlar. Tənqidi mühakiməyə oxucu kriteriyası belə bir qohumluq əsasında, daxili kanal vasitəsilə nüfuz edir. Yazıçı özünün simasında öz arzuladığı, ideal oxucusunun prototipini tapır. Beləliklə də bədii əsər əslində yazıçının ideal oxucu ilə ictimai həyat, varlıq və insan haqqında dialoqu kimi meydana çıxır. Bu halda tənqidçi həmin dialoqun dinləyicisinə çevrilir. Elə buna görə də belə bir mülahizə özünü, doğruldu ki, ümumiyyətlə, “... oxucu öz Yazıçısında özünü tanıyır, yazıçı isə məhz Oxucusunda tapır” (Игнатенко Н.А. Читатель как участник литературного процесса. / автореф. канд. дисс/ Киев, 1977, с. 14). Bu, ədəbi prosesin və bədii yaradıcılığın ciddi, pozulmaz qanunudur. İ.Bexerin sözlərini xatırlatmaq istəyirik. O yazırdı: “Tənqidin yalnız onlar üçün mövcud olduğunu güman edən yazıçılar yanılırlar. Tənqidçi yazıçı üçün yazmadığı kimi, yazıçı da tənqidçi üçün yazmır. Onlar hər ikisi oxucuya müraciət edirlər. Tənqidçi yazıçının qarşısında deyil, məhz oxucunun qarşısında məsuliyyət daşıyır. Tənqid oxucunun xeyrinə inkişaf etmə-

lidir. Tənqidin vəzifəsi oxucuda zövq və mühakimə qabiliyyəti inkişaf etdirməkdən ibarətdir. Uğursuz əsər müəllifinin tənqiddən diqqət və alicənablıq tələb etməsi ağılsızlıqdır. Tənqid, hər şeydən əvvəl, oxucunun mənafeləri ilə hesablaşmalı və onu zərərli kitablardan mühafizə etməlidir. Öz-özlüyündə məlumdur ki, yazıçı bu tənqiddən öyrənə bilər və öyrənməlidir. Lakin o unutmamalıdır ki, tənqid, artıq dediyimiz kimi, hər şeydən əvvəl oxucuya xidmət edir” (И. Бехер. Любовь моя, поэзия, М., «Художественная литература». 1968, с. 75). Bu doğru məntiqin tələp etdiyi həqiqətlə bağlı bir paradoks da müşahidə olunur. Bəs tənqidin öz mühakiməsinin maksimum obyektivliyi üçün kriteriyasını əxz etməli olduğu müasir oxucu kimidir? Bu suala veriləcək cavabın zəminini təsəvvür etmək üçün təəssüflə belə bir mühüm faktı qeyd etməliyik ki, Azərbaycan tənqidi və ədəbiyyatşünaslığının, necə deyərlər, “yanından belə getmədiyi” başlıca problemlərdən biri oxucunun tarixi problemidir. Oxucu ədəbi prosesin üç mühüm hərəkətverici qüvvəsindən biridir. Bu bütün tarixi dövrlərdə belə olmuşdur. Ədəbiyyat tarixinin üzvi bir hissəsi kimi oxucu tarixi, onun ənənələri və klassik obrazı məsələsi təkcə Azərbaycan üçün yox, digər xalqlar üçün də həlli arzu olunan bir problemdir. Ciddi elmi əsərlərdən birində oxuyuruq: “... rus oxucusunun keçmişi kölgədə qalır, bundan isə təkcə bizim ümumən rus mədəniyyətinin keçmişi haqqında biliyimiz yox, eyni zamanda konkret olaraq rus ədəbiyyatı tarixi ilə bağlı məlumatımız zərər çəkir” (Белецкий А. И. Избран-

ные труды по теории литературы. М., «Просвещение», 1964, с. 27).

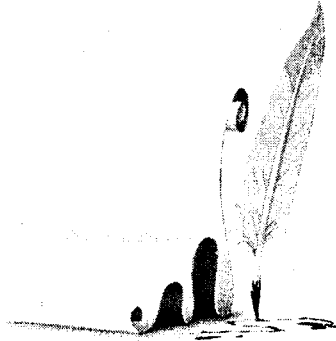
Bu mənada, məsələn, M.F.Axundovun kimə, hansı tipli, sosial-ictimai tərkib və dünyagörüşünə malik oxucuya müraciət etdiyini bilmədən, bu dahi sənətkarın niyə məhz mövcud janr və üslubdan, tənqid formasından istifadə etdiyini tarixən müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Eyni fikri başqa ədəbi-tarixi dövrlərə də aid etmək olar...

V.Bryusov yazır: “Doğrudur, tənqidçiləri çox az hallarda eşidirlər, lakin bu artıq onların günahı deyil və onlar öz borclarını yerinə yetirməlidirlər” (Брюсов В. Избр. Соч. в 2-х томах, т. 2, М., 1955, с. 269). Bir qədər əvvəldə, biz tənqidçini onu qəbul etməyən yazıçının və oxucunun da eyni bir fəaliyyətin məhsulu olub, eyni bir məqsəd-bədi sənətin tarixi taleyi üçün hansı qohumluq səviyyəsində məsuliyyət daşdıqlarını göstərmişik. Tənqidi qəbul etməyən yazıçı və ona müraciət etməyən oxucu-yəni ədəbiyyatın üç yaradıcısından ikisi unudur ki, “Tənqidin vəziyyəti öz-özlüyündə ümumən bütün ədəbiyyatın kamillik dərəcəsinə əks etdirir” (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. том. 7. М., Изд. АН СССР, 1958, с. 199). Belə ki, hər hansı bir milli ədəbi prosesdə tənqidi fikrin zəifliyi, eyni səviyyədə ədəbiyyatın bədi səviyyəsizliyinə və oxucunun estetik savadsızlığına dəlalət edir. Görkəmli sənətkar S.Marşak doğru yazır ki, “Ədəbiyyata təkə istedadlı yazıçılar yox, həm də istedadlı oxucular lazımdır...” (С. Маршак. Воспитанные словом. М., «Советский писатель», 1964, с. 104).

Biz isə əlavə edirik: bir də bunların hər ikisindən daha istedadlı tənqidçilər!

Müasir ədəbi-bədii tənqidin axtarışlarının istiqamətini yeni meyar uğrunda mübarizə müəyyənləşdirir. Elə bir meyar ki, o bədii istedadın müasir tipinin fəaliyyət imkanlarını maksimum müəyyənləşdirə, onun ictimai-mənəvi həyatdakı fəal mövqeyinin miqyaslarını dəqiq təyin edə bilsin. Bu tənqid nəzərdə tutmalıdır ki, sənətkarlıq, yüksək bədiilik, ilk növbədə, parlaq istedad deməkdir.

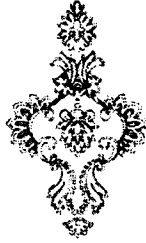
Ədəbi proses, yazıçı tənqid və oxucu münasibətləri ədəbiyyat nəzəriyyəsinin tarixən dəyişən dinamik problemdir. Ədəbi proses tarixə çevrilənə, yeni yaradılmış əsər klassik bədii irsə çevrilənə qədər onun izahı ilə nəzəriyyənin arsenalı ilə silahlanmış ədəbi tənqid məşğul olur. Belə tənqid ədəbiyyat nəzəriyyəsinin gənclik şəklidir.



IV BÖLMƏ

BƏDİİ ƏSƏRİN ARXİTEKTONİKASI

Bədii ədəbiyyat obrazlı söz sənətidir. Sənətkar həyata obrazın prizmasından baxır. Obrazı tapmaq bədii yaradıcılığın yarısı deməkdir. O, həm bədii tefəkkürün, həm də bədii təxəyyülün yazıçının şəxsiyyətində əlbir fəaliyyətinin məhsuludur. Obrazlı desək, obrazın atası Həqiqət, anası Xeyaldır. Xeyal və Həqiqət bədii obrazda estetik gözəlliyin rəhnidir.



Hər bir bədii əsər bütöv, mürəkkəb poetik sistemidir. Bu sistemin mərkəzində, onun bütün fikri-bədii komponentlərini birləşdirən qüvvə sənətkarın şəxsiyyəti dayanır. Əsər sənətkar qəlbindən qidalanır, bədii təfəkkürün gücü ilə hərəkətə gəlir. Bədii əsər bədii yaradıcılıq prosesinin məhsuludur. Ona görə də konkret bədii əsəri təhlil edib dəyərləndirərkən ilk növbədə məzmun və forma vəhdətini açmaq lazımdır.

Məzmun və forma münasibətləri (uyarlığı) əsərdə kompozisiya və süjet vasitəsi ilə təzahür edir. Bədii yaradıcılıq yazıçı (sənətkar) müşahidəsindən başlanır. Yazıçı müşahidəsinə daxil olan olay (yaxud olaylar) **Hadisə** adlanır. Məsələn, avtomobil qəzası, evin yanması, ağlayan uşaq, dayanmış saat və s. Hadisə (və hadisələr) yazıçının təxəyyülünə daxil olursa bu artıq **mövzudur**. Elə ki, yazıçı təxəyyül və bədii təfəkküründə onu narahat edən mövzunu qələmə alır, bu da **məzmundur**. Hadisəni mövzuya və məzmunna çevirən yazıçının vermək istədiyi əsas fikir **ideyadır**. İdeya müəllifin gerçəkliyə (və tarixə) münasibətindən doğulur. Daha çox təfəkkürlə, sənətkarın dünyagörüşü ilə bağlıdır. “Dünyagörüşü ədəbiyyatın mənbəyi və əsasıdır”

(V.Belinski). Lakin ideyanı bədii formaya salan sənətkarın ilhamıdır. “İlham ruhun iztirablı və xəstə bir halıdır... İlham ruhun enerjisidir, lakin onu insanın iradəsi deyil, nə isə insandan asılı olmayan bir təsir oyandırır; buna görə də ilham azaddır, onu zorlamaq olmaz” (V.Belinski. Seçilmiş məqalələri, s.84). Materialist estetikanın banisi V.Belinski qorxur açıq desin ki, ilham Allah vergisidir. Biz bu fikirdəyik ki, ağıl, təfəkkür insana yer həqiqətlərini, qəlb isə ilahi gözəllikləri dərk etmək üçün verilib. Yəni də V.Belinskiyə müraciət edək: “Yaradıcılıq qabiliyyəti təbiətin böyük nemətidir; yaradıcılıq məsələsi yaradan sənətkar qəlbini böyük sirridir; yaradıcılıq dəqiqəsi böyük və mürəkkəb bir dəqiqədir: yaradıcılıq məqsədi olan bir məqsədsizlik, şüurlu olan bir şüursuzluq, asılı olan bir azadlıqdır-yaradıcılığın qanunları da, bax, bunlardır.

Yaradıcılıq ehtiyacı öz ardınca **ideyanı** gətirir ki, bu ideya da sənətkarın qəlbində özünə yer salır, onun qəlbine hakim kəsilir, onu öz pəncəsinə keçirir” (s.102). Təbii ki, sənətkar ideyanı yüzlərlə fikirlər arasından seçmir, ideya sənətkarın varlığına müşahidənin yaratdığı duyğular vasitəsi ilə daxil olur. Bədii əsərdə ideyanın gücü mövzunun sadəliyində bədii rəmzlərin, metafora və məcazların mürəkkəbliyində (kamilliyində)dir. Bədii əsərin həm poetik, həm estetik, həm də əxlaqi məziyyətləri sənətkar ilhamının təbiətindən asılıdır. “Sənətkarın iradəsi-onun ilhamıdır!” (V.Belinski) Ən böyük ideyalar bədii əsərdə öz xüsusi formasını alaraq konkretləşir. Burada sənətkar ehtirasının bədii ifadəsi olan pafos ideyanı cana, hərəkətə gətirir, “Pa-

fos vasitəsi ilə ideya işə, gerçək fakta, canlı varlığa çevrilir” (V.Belinski). Məzmun konkretləşmiş mövzudur. O təzahür üçün libas-forma tələb edir. Sənətkarlıq bundadır ki, yazıçı həyatdan öz ideyasını təqdim etmək üçün seçdiyi məzmunu ona ən çox yaraşan, ən mütənasib formaya salsın. Əsərin bədii-estetik gözəlliyi və təsir gücü məhz bundadır. “Gözəllik ideyanın hər cür hissi təzahürünün zəruri şərtidir” (V.Belinski).

Məzmunla forma arasında ziddiyyət də ola bilər. “Forma, ümumən gec dəyişən, nisbətən mühafizəkar olduğundan yeni məzmunu bir müddət uyğun gəlmir və məzmun özünün əsl təzahür şəklini tapmayınca həmin mübarizə davam edir” (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s. 61).

Kompozisiya, süjet, bədii dil formanın əsas ünsürləri hesab olunur. Formanı dəyərləndirən zaman onları vəhdətdə, bir-biri ilə əlaqəli tərzdə götürmək lazımdır. Bizim görkəmli nəzəriyyəçilər ən kamil forma kimi “Məzmunlu forma” (M.Cəlal, P.Xəlilov) anlayışını işlədirlər. Görkəmli dilçi M.Adilov yazırdı: “Şeir ən əvvəl nizamlanmış formadır və əslində onun məzmunu da elə bu formadan başqa bir şey deyildir. Şeirdə forma özü məzmundur” (Füzulinin üslubu və poetik dili. B., 1996, s.50). Forma və məzmun vəhdəti bədiiiliyin əsas şərtlərindən biri, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin mühüm kateqoriyalarındandır. Təbii ki, formanı məzmun yaradır, məzmun isə forma sayəsində, onun vasitəsilə təzahür edir. “Formanı məzmunlu, məzmunu isə formalı halda almaq asan iş deyil, bu məsələnin düzgün həlli düz-

gün metodoloji mövqedən əlavə, əsl tədqiqatçılıq istedadı bədii zövq və həssaslıq tələb edir” (Ə.Mirəhmədov). Əslində forma olduqca mürəkkəb konstruksiyaya malikdir. Forma məzmunu onu təşkil edən hadisələr, əhvalatlar, xarakterlər, nitqlər, bəzən müxtəlif nitq zonaları, təsvir və tərənnümlə birlikdə qəbul edir. Bir qədər həssas yanaşsaq forma obrazdan, dəqiq detal və təfərrüatdan tutmuş dilə, metafora, ya təşbih və mübaliğəyə, simvola qədər bir çox elementləri əhatə edir. Ona görə də XX əsrin 20-30-cu illərində formalizm cərəyanının nümayəndələri-Şklovski, Tınyanov, Yakobsonski deyirdilər, bir halda ki, məzmun, ideya formasız heç yerdə görünə bilməz, belə çıxır ki, onda ədəbiyyat eləcə formadan ibarətdir. Təkcə formalistlər yox, məsələn o dövrün sonralar 70-ci illərə qədər yaşamış nəzəriyyəçisi V.F.Pereverzev yazırdı: «Я не собираюсь искать в произведениях Достоевского его мирозерцания, его политических и религиозных взглядов потому, что ищет все это у художника-это все равно, что от прожника требуют сапог» («Литература и искусства» 1930, №1, с. 179). Vulfar sosiologizmin banilərindən birinin bu sözləri tarixin ziddiyyətlərindən xəbər verir. Formalizmin banilərindən В.Еухенбаум onları inqilabçılıq mövqeyindən tənqid edənlərə cavab verib yazırdı ki, biz də forma sahəsində inqilabçıyıq, vaxtı keçmiş köhnəlmiş poetik elementləri ədəbiyyatdan deviririk: (Эйхенбаум В. Вокруг вопроса о формалистах. «Печать и революция». 1924, №5, с.11). Dövrün görkəmli tənqidçisi V.Lunaçarski formalizmi “Mövsüm tərəvəzi” (Собр. Соч. в восьми томах.

T.VII, c.415) adlandırır, M. Qorki isə yazırdı: “Formalizm bir manera “bir ədəbi üsul” olaraq hər şeydən öncə qəlbin boşluğunu və kəsadlığını ört-basdır etmək məqsədinə xidmət edir... Formalizmdən çox zaman sadə aydın və hətta hərdən kobud sözün qarşısında qorxu və məsuliyyət his-sindən yayınmaq üçün istifadə edilir. Bəzi müəlliflər formalizmdən varlığa olan eybəcər və qərəzli fikirlərini bəzə-mək üçün istifadə edirlər... Lakin bu söz sənətinə yox, ədə-bi möhtəkiriyyə xidmət edir” (Собр. Соч в 30-ти томах, т.27, с.523-524). Tarix böyük proletar ədibi M.Qorkinin bu qəzəbli və qərəzli fikrinin əsassız olduğunu təsdiq etdi. For-malizm həm Avropada, həm də Rusiyada bir sıra ədəbi (formalist) cərəyanların yaranmasına səbəb oldu. Bunlar-dan ən diqqətəlayiqi strukturalizm idi...

Bir çox nəzəriyyəçilər yekdilliklə bu qənaətə gəlmiş-lər ki, ideya əsərin əsasında durur, həm məzmunu, həm də formanı təşkil edir. İdeya bədii əsərdə müxtəlif hadisə, obraz xarakterlər vasitəsilə irəli sürdüyü başlıca fikirdir. M.Rəfili yazıb: “İdeya əsəri təşkil edir və eyni zamanda əsərdən çıxarılan nəticədir. İdeya əsərdə yazıcının nə demək istədiyini, həyat materialına necə qiymət verdiyini, buna münasibət bəslədiyini oxucuda necə bir fikir və hiss oyatmaq istədiyini aydınlaşdırır” (s.93). Bu məqsədə nail olmaq üçün yazıçı bədii əsərdə nəql etdiyi əhvalatları, surətlərin başına gələnləri, onların nitqini, hərəkət və davranışlarını forma daxilində müəyyən bir fikri-poetik sistem üzrə qurur. Bu sistemə **kompozisiya** deyilir. Kompozisiya latın sözü olub qurmaq, tərtib etmək deməkdir. “Kompozi-

siya” sözü yalnız ədəbiyyatda yox, bütün sənətlərdə işlənir. Rəssamlıqda rənglərin, memarlıqda tikinti materialının, kinoda şəkillərin, musiqidə səslərin kompozisiyası vardır. Ədəbiyyatda söz və ifadələrin, hadisələrin, faktların və epizodların, surətlərin müəyyən, ahəngdar, məntiqi, mənalı, məqsədəuyğun və münasib şəkildə tərtibinə, quruluşuna kompozisiya deyilir”. (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.64).

Kompozisiya bədii formanı əmələ gətirən bütün atributların harmoniyasıdır. Yazıçı bu harmoniyaya təkcə poetik elementlərlə deyil, daha çox və əsasən bədii dillə nail olur. Dil yazıçının hünəri, ədəbiyyatın təkcə materialı deyil, həm də ona hüsn bəxş edən qüdrətli vasitədir. Bütün komponentlərə baxmayaraq bədii əsər (lirikadan başqa!) müəyyən əhvalat üzərində qurulur. **Əhvalatın bədii əsərdə inkişafına süjet deyilir.** Məsələn, romanlar epiloqla başlayıb proloqla sona çatır. Bəs süjet nədir? “Süjetin quruluşu və inkişafında üç əsas mərhələ vardır: əhvalatın başlanğıcı, hadisə, fakt, münasibətlərin doğulması, yaranması ziddiyətlərin toqquşması, hadisələrin ilk aydın mənzərəsi-ədəbiyyatşünaslıqda buna **zavvyazka** deyilir, əhvalatda münaqişənin inkişafının ən yüksək nöqtəsi **zirvə** (kulminasiya) adlanır. Kulminasiya əhvalat inkişafının, vuruşma, toqquşmaların ən uca nöqtəsidir. Zirvə-kulminasiya elə bir mərhələdir ki, ondan sonra **razavvyazka** mərhələsi gəlir, burada hadisələrin gərginliyi azalır. Düynlər bir-bir açılmağa doğru gedir” (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. s. 65).

M.Rəfili yazır ki, fabula süjetin funksiyalarını əhatə edir. Fabula latın sözü olub “nağıl”, “əhvalat” mənasını verir. O, hətta yazır ki, fabulanın “xüsusi tərifi ehtiyacı yoxdur” (s.100). Fəqət maraqlıdır ki, bəzi nəzəriyyəçilər “süjeti hərəkət və hadisələrin ardıcılığı kimi, fabulanı isə müəllifin bu hadisələri necə nəql etməsi kimi tərifi edirlər” (M.Rəfili). Əgər termin yaranıbsa deməli onun nəsə bir mənası var. Belə olmasaydı Aristotel fabuladan bəhs etməzdi. Aristotel yazıb: “təqlid hərəkətdə icra olunur... hərəkəti doğuran iki səbəb meydana çıxır: fikir və xarakter...”

Fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. Fabula dedikdə mən əhvalatların əlaqələnməsini, xarakterlər dedikdə iştirak edən şəxsləri niyə görə müxtəlif cür adamlar adlandırmağımızı, fikir dedikdə isə-danışanların müəyyən bir şeyi nə ilə sübuta yetirmələrini və ya sadəcə olaraq öz mülahizələrini söyləmələrini nəzərdə tuturam” (Aristotel. Poetika. s.55): Beləliklə, kompozisiya müəllif tərəfindən qurulur, süjet hadisələrin müəllif nitqi (təhkiyə), xarakterlərin danışığı və hərəkətləri vasitəsilə inkişafı sayəsində yaranır. Süjetin əsas atributları: İntriqa-latınca qarışdırmaq, bütün əsər boyu davam edən münafişə; kolliziya-latınca qarşılaşma, toqquşma, ictimai zümrələr, onların mənafeələrinin üz-üzə gəlməsi. Situasiya-fransızca vəziyyət, əsərdə gedən ziddiyyət və mübarizələrin müəyyən məqamı; Ekspozisiya-latınca izah, sübut əsərdəki əsas hadisəni izah edən giriş; Rəbt-hadisələrin əvvəlində rabitə yaratmaq; kulminasiya-latınca təpə, zirvə, hadisələrin ən gərgin, ən dramatik nöqtəsi; Qəm-hadisələrin, ziddiyyət və münafişələrin həll edi-

lib sonuclanması. (Bu barədə ətraflı bax: M.Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş, s.100-105). Həm də nəzərə almaq lazımdır ki, “Süjet sənətkarın estetik ideali və dünyagörüşü ilə bağlıdır” (Ə.Mirəhmədov). Yaradıcılıq sənətkarın şəxsiyyəti ilə bağlı sırf fərdi bir psixoloji prosesdir. Heç bir (hətta ən qüdrətli!) nəzəriyyəçi yazıcının necə yazması barəsində resept verə bilməz. Çox az müəlliflər əvvəlcədən bədii əsərin planını qurur. Məsələn, M.Qorki, əvvəlcədən plan tutmurdu, deyirdi ki, plan özü yaradıcılıq prosesində gələcək. E.Zolya, Mopassan, C.Cabbarlı çox sürətlə yazırdı, Qoqol, L.Tolstoy, S.Rəhimov əsərin üzərində dönə-dönə işləyirdilər. Q.Flober “Madam Boloru”nu birnəfəsə yazmış və heç vaxt bir sətirini də dəyişdirməyə razı olmamışdır. Yaradıcılıq azad, plansız, yalnız sənətkarın Allah vergisi olan istedad və ilhamından asılı bir şeydir. “Şairə ilhamdan maya gərəkdir”-deyən parlaq istedad M.Müşfiq “Şeir nədir?” sualına belə cavab vermişdir: “Məncə həqiqi şeir divanədir. Odur ki, onu zəncirləmək nahaqdır. Burax onu! Burax, istədiyi kəlmə qəliblərinə girsin... Sözlərim nəsihət deyildir... Mən böylə duymaqdayam” (Müşfiq M. Əsərləri, üç cildə, III c.).

Bədii əsər sənətkar ilhamının həyat materialı zəminində, poetik vasitələrlə reallaşmış formasıdır. İlkin müşahidədən çap prosesinə qədər onun bütün elementlərini şərh etsək belə, bu fenomenal möcüzədə oxucuya estetik həzz verən mexanizmi görmək çətinidir. Bizə bu gözəlliyi duymaq qalır.

BƏDİİ OBRAZ

Bədii ədəbiyyat obrazlı söz sənətidir. Ona görə də bədii obraz bədii əsərin bütün poetik sisteminin əsasında dayanan, onu təşkil edən estetik mərkəzdir. Unudulmaz müəllimim Mir Cəlal nəzəriyyə dər-sini bu sözlərlə başlayırdı: “Elm də, sənət də hər ikisi məf-kurədir. Elm faktlarla, sənət obrazlarla düşünür”. Bu həqiqətən də belədir. Alim həyat həqiqətini sübut edir, yazıçı təsvir, şair tərənnüm edir. Sənətkar həyata obrazın prizma-sından baxır.

Obrazı tapmaq bədii yaradıcılığın yarısı deməkdir. Ə.Mirəhmədov onu öz lüğətində “Surət” adlandırır: “Bədii surət (obraz) sənətin varlığa münasibətləri haqqında, sənət-karın rolu haqqında, sənətin daxili qanunları haqqında tə-səvvürlərlə, bədii idrak problemi ilə bağlı mürəkkəb, çox-cəhətli bir anlayışdır.... sənətdə idrak vasitəsi bədii surət-dir... Həyatı müşahidələrini bilavasitə anlayışlarla ümumi-ləşdirən alimdən fərqli olaraq, yazıçı, insan həyatını, insa-nın davranışı, fikir və həyəcanlarını bədii surətlər vasitəsilə təsvir etməklə həyata münasibətini bildirir”(s.197). Əlbəttə, bədii obraz anlayışını (bu əsas olsa da!) tək-cə insan surətlə-ri ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Ədəbiyyatda böyük estetik yük daşıyan, faktiki olaraq yazıçının estetik idealının daşı-

yıcısı olan heyvan, təbiət və s. surətlər də var. Məsələn, Ç.Aytmatovun Gülsarı (at), Ana tarla (torpaq), Ağ gəmi (işıqlı ideal) obrazları məşhurdur. Azərbaycan nəsrində, məsələn, Anarın Ağ liman (ümid), Elçinin Ağ dəvə (işıqlı gələcək), Dolça (sədaqətin itirilməsi) və s. obrazlar mövcuddur. Obraz yaratmaq üçün obyekt, predmet həlledici deyil, ona sənətkar münasibəti əsasdır. Ədəbiyyatda bədii iliyin cövhəri olan obraz müxtəlif vasitələrlə yaradılır. Yazıçı və şair onu sözlə, rəssam rənglə, bəstəkar səs, aktyor söz və bədən vasitəsilə yaradır. Böyük sənətkar Cəfər Cabbarlının aktyor haqındaki məşhur fikri ümumən obrazın estetik təbiətini anlamağa imkan verir: “Nəzəri ədəbiyyatda belə bir fikir geniş yer alıb ki, sənətin obrazlılığı problemi XIX əsrdə meydana çıxıb. Ə.Mirəhmədov yazır: “Sənətin obrazlı təfəkkür olduğu barədə fikir 19-cu əsrin birinci yarısında yaranmışdır” (s.197). Eyni mülahizəyə başqa bir nüfuzlu mənbədə də rast gəlirik: “incəsənətin obrazlı təfəkkür olması haqqında anlayış XIX əsrin birinci yarısında formalaşmışdır” (СЛТ. С.241). “Образ” oçerkinin müəllifi bu fikrini alman filosofu G.V.Hegel və rus tənqidçisi V.Belinskinin adları ilə bağlayaraq aşağıdakı mülahizələrə istinad edir: “Biz poetik təsəvvürü obrazlı təsəvvür kimi müəyyənləşdirə bilərik, o səbəbdən ki, o bizim gözümüzün qarşısında mücərrəd mahiyyətdən daha çox konkret reallıq kimi dayanır” (Гегел Г.В. Соч т. XIV, с.194). V.Belinskinin isə belə bir qənaəti mövcuddur: “Sənət həqiqətin birbaşa məzmunu və yaxud obrazlı düşüncəsidir” (Полн. СОБР. Соч. IV т. с. 585). Biz bu fikirlə razılaşa bilmərik.

Çünkü obrazlılıq və obraz özü də, obraz haqqında nəzəri qənaətdə, Qərb elmində Aristotelin “Poetika”sında, Şərq elmində isə Hind sanskrit poetikasında və Azərbaycan alimi Xətib Təbrizinin (XI əsr) şərhçilik nəzəriyyəsində yer alıb.

Aristotel “Poetika”nın 15-ci bölümündə obrazın spesifikasi, seçilən forması kimi Xarakterin dörd cəhətini qeyd edir (Bax: “Xarakter” bölməsi). “Qısa ədəbiyyat Ensiklopediyası” üçün yazdıqları “Obraz” oçerkində (V cild, s. 363-369) И.Б.Роднявская və В.В.Кожинov obyektiv olaraq “Obraz nəzəriyyəsinin başlanğıcını Aristotelin təlimlərindən hesablamaq olar deyə qeyd edirlər.

K.Marks deyirdi: “Sənətkar gözəllik qanunları üzrə yaradır”. L.Tolstoy isə yazığının “Xalq qəlbinin qalasının daşyonanı” adlandırırđı. Obraz bədii ədəbiyyatın (ümumən sənətin) bütün komponentlərini, hətta üslub kimi mürəkkəb poetik sistemi özünə tabe edir. Üslub əslində sənətdə obrazlılığı əks etdirən poetik vasitələrin məntiqi sistemidir.

Məntiqi idrakın obyektı-həqiqət, estetik idrakın “obyektı-gözəllikdir” (Baumgarten). Gözəlliyi əks etdirən “Sənətin məqsədi-mənəvi kamillikdir” (Mendelson). Bu nəzəriyyəçilər üçün gözəllik idealı gözəl bədəndə gözəl ruhun olmasıdır. Əslində sənət vasitəsilə insanlar bir-birlərinə gözəllik haqqında öz duyğularını ötürürlər. Bu işi isə bədii obrazlar görür. “Bədii obraz həyat həqiqətinin sənət vasitəsilə qabaqlanması forması, insan həyatının dəqiq eyni zamanla ümumiləşdirilmiş mənzərəsidir. Sənətkarın estetik idealının yaradıcılıq fantaziyası vasitəsi ilə inikas etdirilməsidir. Bədii obraz dünyanı idrak və dəyişmək vasitələrindən

biri, sənətkarın hisslərinin, fikirlərinin məqsədlərinin estetik emosiyalarının simmetrik formasıdır. Onun əsas funksiyaları: kommunikativ, idraki, estetik və tərbiyyəvilikdir” (C.Л.Т.с.241). Bədii obrazı gözdən salan iki başlıca cəhəti qeyd etmək olar: birincisi həyatın kopiya olunması, ikincisi yalnız sənətkarın subyektiv düşüncələrini əks etdirmək. Bədii obraz yüksək bədii ümumiləşmənin məhsulu olmalıdır. O, həm bədii təfəkkürün, həm də bədii təxəyyülün birgə əməyinin-yazıçının (sənətkarın!) şəxsiyyətində əlbir fəaliyyətinin məhsuludur, obrazlı desək, bədii obrazın atası Həqiqət anası Xəyaldır! Xəyal və həqiqət bədii obrazda estetik gözəlliyin rəhnidir.

Bədiilik ədəbiyyatın (sənətin!) obraz (obrazlılıq!) isə bədiiliyin mahiyyəti, mövcudluq formasıdır. Görkəmli nəzəriyyəçi L.İ. Timofeyev bədiiliyi təkcə ədəbiyyatın digər ictimai-humanitar fikir formalarından fərqləndirən formal əlamət deyil, həm də və daha çox ədəbiyyatın bədii keyfiyyət əlaməti kimi izah edərək belə qənaətə gəlir: «Вопрос о художественности-это вопрос о том, в какой мере сумель писатель полноценно осуществить возможность, присущие литературе как особой форме отражения жизни» (Основы теории литературы. М., 1976, с.111).

Materialist estetika ədəbiyyatı bədii formaya çevrilmiş həyat həqiqəti kimi izah edir. Fəqət belə olan halda ədəbiyyatı, söz və digər sənətləri yaradan başlıca amil-ilahi vergisi olan istedad unudulur, yaxud ən azı arxa plana keçir. Bəs obrazın yaranmasında istedadın rolu nədən ibarətdir? O özünün obrazda əksini necə tapır? Bu ünlü suallara

cavab aramazdan öncə obraz haqqında bizim nəzəriyyəçilərin bir neçə qənaətinə nəzər salaq. “Bədii əsər surətlər aləmidir-ictimai varlığın yüksək səviyyədə canlandırılmasıdır. Hər bir əsərdə üç növ surət ola bilər!

Birincisi: insan və kollektiv surəti-tip yaxud xarakterlər, personajlar heyəti;

İkincisi: duyğu, əhvalı-ruhiyyə surəti-lirika, geroika, romantika;

Üçüncüsü: təbiət və əşya surəti-peyzaj, mənzərə, lövhə.

Hansı bir əsər, hansı bir surət olursa-olsun onun təsir gücü, bədii qüdrəti, həyatı, varlığı dürüst, həqiqi təsirli əks etdirməsindədir” (Mir Cəlal. P.Xəlilov Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.15). Hansı növə daxil olursa-olsun obraz yazıçının həyata münasibət zaman əldə etdiyi hiss və duyğuların bədii ifadə şəklidir. Surət vasitəsilə yazıçı öz intibahlarını şəkllə salır: adam şəklinə, at şəklinə və s.

Bədii obraz yazıçının (sənətkarın!) estetik idealının ifadəsidir. Obrazın xarakterini yazıçının estetik idealı müəyyənləşdirir.

R.Yusifoglu surəti obrazlılıq kontekstində alaraq belə bir fikir irəli sürür: “Obrazlılıq forma elementi olsa da, müəllifin əsas ideyasının, əsərin əsas məzmunununun açılmasına xidmət edir. Müxtəlif bədii üsluba malik sənətkarların əsərlərində obrazlılıq ayrı-ayrı formada təzahür etsə də, bədii üslubun apardığı elementinə çevrilsə də, mahiyyət etibarilə o, əsərin cövhəri, canı, qanıdır.

...Surətə belə tərif vermək olar: “Müəyyən insan qruplarının xarakterik xüsusiyyətlərini bir fərdin simasında ümumiləşdirməsinə surət deyilir”(s.11-12). Biz deyilənləri nəzərə alaraq belə qənaətə gəlirik: yalnız insan obrazına surət deyilir. Atın surəti, itin surəti, çiçəyin, yaxud dənizin surəti demək olmaz. Bunlara at obrazı, dəniz obrazı demək daha düzgündür. Dahi Füzulinin məşhur qəzəlində deyilir:

*Heyrət ey büt, surətin gördükdə lal eylər məni,
Surəti-halım görən, surət xəyal eylər məni.*

Birinci surət gözəlin simasıdır, ikinci halda aşiqin o surətin təsiri ilə düşdüüyü haldır, üçüncü isə şəkil (foto) mənasındadır. Burada birinci gözəlin zahiri təsviri-ilahi gözəlliyi, ikincisi aşiqin daxili əhval-ruhiyyəsi-daxili surətidir. Həqiqi surət-bədii surət isə bunların bir-birini tamamlayan üçüncü vəhdətindən yaranır.

Obraz daha geniş anlayışdır. “Ədəbiyyatın məğzində dayanan əsas anlayışlardan biri, bəlkə də birincisi bədii obrazdır. Bədii obraz yaradıcılığın təbiətini, forma və funksiyasını təyin edir. Bədii obrazın mərkəzində isə ilk növbədə ümumiləşdirilmiş insan həyatının, insan səciyyəsinin təsviri dayanır” (N.Qəhrəmanlı).

Obraz ədəbiyyatın əsas özünüifadə tərzini olan bədii mətnin təşkilatçısıdır. Əslində bədii mətn obrazın fəaliyyət meydanıdır. Mətnin təzahür forması olan təhkiyə-müəllif nitqi (nəqlətməsi!) obrazların təsvirindən və onların hərəkətlərinin təqdimindən ibarətdir. Məsələn, Ə.Əylisli balaca

Sadiqın obrazına girərək, bütün gördüklərinin uşaq idrakının və əlbəttə heç bir idrakın hüdudlarına girməyən fantaziyalı uşaq təxəyyülünün dili ilə müharibə dövrü Azərbaycan kəndində baş verənləri bircə-bircə nəql edir. (“Mənim nəğməkar bibim” povesti!) O təkcə bir yerdə, balaca Sadiq olduğunu unudur.

Əlbəttə, on yaşlı uşaq döşək qarşısında duran kişiyyə həsrət ehtiraslı müharibə dövrü qadınının hansı hissləri yaşadığını bilə bilməz. “Əlvida Gülsarı” povestində Ç.Aytmatov Gülsarının da dilində, Tanabayın da dilində və əlbəttə müəllifin dilində eyni səmimiyyətlə danışır. Böyük nəzəriyyəçi M.M.Baxtin bu cür nitq müxtəlifliyini “nitq zonaları” adlandırır. Nitq zonalarının dəqiq ayrılması, qarışdırılmaması yazıçının sənətkar hünəri və bədii əsərin polifonizmi deməkdir. Bədii mətn üslub vasitəsi ilə formalaşır. Mətn kodlaşmış yaddaşdır. Xüsusilə, epos, nağıl, mif, əfsanə mətnləri xalqın kodlaşmış yaddaşı, bədii-fəlsəfi düşüncənin bədii obrazlarda ifadəsidir. Mətn həyat həqiqətinin, gerçəkliyin sözlə inikas tərzidir, o yalnız bir proses olaraq adresata-oxucuya çatdırılanda bədii əsərə çevrilir. Əvvəlcə mətndə obraz və işarə sakit münasibətdə olur, lakin əsər oxucuya təqdim olunanda işarə obrazın daşıyıcısına çevrilir. Beləliklə, **bədii işarə daha çox poetik, bədii obraz daha çox fəlsəfi anlayışdır.**

Məşhur rus nəzəriyyəçi alimi M.Polyakov yazır: “Semantik təhlilin predmeti hər hansı əsərdə ideya-emosional dəyərlərin toplusu şəklində mövcud olan mənalar aləminin təhlilidir...”

Semiotik predmetin təhlili-işarələr, işarələrin hissəcikləri və işarələrin nominasiyalarıdır, işarələr sistemi öz mahiyyətini ifadə planında tapır. İşarə obraza bərabər deyil, lakin qanunla hissəcik və bütöv işarələrdən ibarətdir, işarələr isə-obraz ümumiləşmədir” («Вопросы поэтики и художественной семантики». М., 1986, с.60)

Ədəbiyyatın bütün növ və janrlarında obraz (obrazlılıq!) metafora, simvol (rəmz) və s. əsasında yaradılır. Bədii obraz bədii sözlə yaranır. Bədii söz adi söz deyil. Bədii-poetik sözün günəş kimi, ay kimi, ayrası-haləsi olur. Söz nüvədir, poetiklik-bədiilik isə bu nüvədən saçılan işıqdır. Ən dəyərli-böyük bədii söz haləsi güclü olan sözdür. Obrazın bədiiliyi onun məcaziliyindən asılıdır. Məcəzilik obraza həm sehr, həm də gözəllik bağışlayır. Obrazın gözəlliyinə məcazın əlindən tutub daxil olmaq mümkündür. Füzuli deyir:

*Zülfü kimi əyağın qoymaz öpəm nigarım,
Yoxdur onun yanında, bir qılca etibarım.*

Metafora, məcazilik obrazın təkcə poetik-forma əlaməti deyil, həm də məzmun göstəricisidir. Obrazın ifadəliliyi, həm zahiri hüsnü həm də daxili gözəlliyi (formasını) məhz məcazla bağlıdır. M.Polyakov belə nəticələrə gəlir: “Obraz ayrı-ayrı hissələri bir vahiddə kombinə olunmuş, özündə konkretlik və mücərrədlik, mənalıq və mənasızlıq, fikri və sözü özündə birləşdirən keyfiyyət-məna konstruksiyasıdır. Obraz müəllifin məna dəqiqliyini reallaşdıran bədii konsepsiyadır. Beləliklə obraz bir başa və keçici mənası

olan iki sistemin kəsişməsindən bədii məna yaradan olduqca mürəkkəb və mərkəz təşkil edən anlayışdır” (с. 62 və 69).

Образ бədiiliyin məhək daşdır. “Bədiilik-yaradıcılıqdır” (V.Belinski). Yaradıcılıq ən yüksək, ən mümkün obrazı tapmaqdan başlayır. Turgenev Nekrasovun şeirlərini oxuyub demişdi: “bunlarda poeziya həttə gecələməmişdir”. Poeziya ən süslü obrazdır, obraz poeziyanın tək-cə məzmunu yox, həm də hüsnüdür, bədii simasıdır. Həqiqətən də “lirikada forma elə məzundur” (M.Adilov). “Bütün poetik əsərlər-bədiidir” (V.Vinoqradov). Çünki onlar obrazlıdır, rəmzidir, metaforikdir. “Bədiilik-həyat qığılıcıdır. Nə qədər ki, o sıçramayıb əsər ölü doğulmuş körpədir” (Гей Н.К. Художественность литературы.: Поэтика, стиль. М., 1975, с.11). Bəs bədiilik nədir? Dahi rəssam Van Qoq yazır: “Nə qədər düşünürəmsə, bir o qədər də belə hesab edirəm ki, insanı sevmək daha bədii heç nə ola bilməz” (Письма. М.-Л.1966, С.8). Şərqdə intibah, Avropada renessans mədəniyyətinin bədii əzəməti məhz insansevərliyiində-humanizmdə idi. Nəhayət, obraz probleminin tanınmış tədqiqatçısı bolqar filosof və estetik Kristyu Qoranov belə nəticəyə gəlir: “Bədii obrazın mövcudluğunun təbiəti, strukturu problemi estetikanın başlıca problemidir” (Художественный образ и его историческая жизнь. М.: 1970, с.15)...

Yaradıcılıq prosesində, bədii əsərin strukturunda mövqeyinə, daşdığı estetik yükə və bədii tutumuna görə obrazın iki növü var: Xarakter və Tip.

XARAKTER

Böyük nəzəriyyəçi Aristotel “Poetika” əsərində xarakteri səciyyələndirən dörd əsas cəhət göstərir: “Birincisi və ən mühümü budur ki, xarakterlər gərək nəcib olsun... İkinci cəhət budur ki, xarakterlər gərək yaraşsın... Üçüncü cəhət budur ki, xarakterlər gərək həmişə uyğun olsun... Dördüncü cəhət isə budur ki, gərək xarakter ardıcıl olsun” (s.78). Artıq iki min dörd yüz ildir ki, xarakter haqqında bu qənaətlər nəzəri fikirdə yer alıb. Xarakter də daha çox insan obrazına-sürətə aiddir. Lakin o müəyyən dərəcədə heyvan və yaxud təbiət obrazına da aid ola bilər. Məsələn, Elçinin “Dolça” povestinin qəhrəmanı olan sədaqətli bağ iti haram tikəyə aşıq olub tədricən xarakterini itirir, yaltaq və sümsük bir varlığa çevrilir. Xarakteri ümumən insanın ruhu mənəvi xüsusiyyətlərinin məcmusu hesab edən Ə.Mirəhmədov öz “Lügət”ində yazıb: “Bədii əsərdə fərdi sifətləri müəyyən, hərtərəfli və parlaq şəkildə təsvir edilən insan surətlərinə xarakter deyilir” (s.220).

Xarakter üçün fərdi özünəməxsusluq, subyektiv “mən”in qüdrətli olması, güclü ehtiras, əmək və əqidə mövqeyinin dönməzliyi başlıca şərtlərdir. “Əgər xarakterdə dərin subyektivlik yoxdursa, yalnız bir arzunu ifadə edərsə, o məntiqsiz, zəif və gücsüz olur”. (K.V.Hegel) Klassizizmin görkəmli nəzəriyyəçisi Bualo yazırdı: “Öz qəhrəmanınızın xarakterini hər bir şəraitdə gözləyib saxlamağa çalışın. Qəhrəmanın mənsub olduğu ölkəni və zamanəni öyrənin, həmişə yadda saxlayın ki, bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə təsir edir, onun təbiətinə öz möhürünü basır” (Bualo. Poeziya sənəti. B.: 1969, s. 49).

Beləliklə də xarakterin bir xakteri də ortaya çıxır: xarakterə tarixilik xasdır. Onun səciyyəsi konkret tarixi mühit və zaman çərçivəsində formalaşır. “Tipik şəraitdə tipik xarakterlərin yaradılması” (F. Engels) realizmin başlıca xüsusiyyətidir. Ədəbiyyatda tipik xarakter insan surətlərinin ən kamil formasıdır. “Xarakter sırf psixoloji anlayışdır. Burada sənətkarın, müəllifin insanda gördüyü və görmək istədiyi cəhətlər, xüsusiyyətlər əks olunur. Xarakter tarixi şəraitə xas olan və yazıçının əsərində təsvir olunan insan davranışı (hərəkət, fikir, təəssürat) tipidir... Xarakter insanın tale cizgilərinin, arzu və əməllərinin, iztirab və yaşantılarının, fərdi, əxlaqi və ictimai səciyyəsinin rəngarəng vasitələrilə açılıb göstərilməsidir” (Qəhrəmanlı N. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, s.11-12).

Hər bir dərin əsərin ideya-poetik mahiyyətini xarakterlər vasitəsilə, onların dili ilə açılır. Faktiki olaraq bədii əsər xarakterlərin fəaliyyətini, onların duyğu və düşüncələ-

rini, bir-biri ilə münasibətini və bu münasibətdən dolayı nitqlərini əks etdirir. “Həqiqətən də yaradıcılığın bütün mahiyyəti-xarakterlərdədir”. (F. Dostoyevski). L.İ.Timofeyev yazır: “Hər hansı bir konkret vəziyyətdə bizi maraqlandıran, xarakteri öyrənərkən, biz müəyyən tarixi məlumatlara malik olmalıyıq, bunlarsız bir yazıçının xarakteri hardan aldığı, hansı tip insanlar arasından seçdiyini və necə təsvir etdiyini dərk edə bilmirik” (Основы теории литературы. с. 154). Yazıçı tarixiliyə güvənərək bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə xarakterlərin sayəsində gerçəkliyin obrazlı mənzərəsini yaradır və onu hərəkətə gətirir. Xarakter fərdiləşməsi, öz bənzərsizliyi ilə seçilən, güclü mənəvi-psixoloji imkanlara malik bədii surətdir. Xarakter insan surətlərinin müxtəliflik əlamətidir. “Bədii əsərdə müəyyən fərdi əlamətləri və keyfiyyətləri olan, ətraflı, mükəmməl, hərcəhətli təsvir edilmiş olan insan surətinə xarakter deyirik” (M.Rəfili, s.57).

Xarakterin ən yüksək zirvəsi MİLLİ XARAKTERDİR. Milli xarakter xalqın milli mənəviyyatının fərdi daşıyıcısı, bədii-psixoloji aynasıdır. Sovet dönəmində bədii ədəbiyyata sinfi-ideoloji silah kimi baxan, onu totalitar kommunist-sovet ideologiyasını yaradıcılıq sahəsində təzahürü olan sosializm-realizminin saxta ehkamları çərçivəsinə salan tənqidçi və nəzəriyyəçilər bədii surətləri, xarakterləri də müsbət qəhrəman və mənfi qəhrəman deyə iki yerə bölmüşdülər. Adətən sovet rejiminə zidd, öz soy-kökünə, türk əslinə, milli keçmişimizə, xalq həyatımıza, islamı dəyərlərə bağlı surətlər-bəylər və xanlar mənfi qəhrəman kimi

təsvir olunurdu. Nə yaxşı ki, yazıçılarımız onları mənfi qəhrəman qismində yaradıb təsvir ediblər. Maraqlıdır ki, sovet dövrü ədəbiyyatında qəhrəmanlar xarakter etibarilə daha qüvvətli çıxır, başlıcası isə oxucular-xalq tərəfindən rəğbətlə qarşılanırdılar. Məsələn, Səməd Vurğunun “Komsomol” poeməsindəki Gəray bəy, İ.Şıxlının “Dəli kür” romanında ki Cahandar ağa, F.Kərimzadənin “Qarlı aşırım” romanında ki Kərbəlayı İsmayıl belə qəhrəmanlara nümunə ola bilər. Bunlar əslində xalq mənəviyyatından su içmiş, milli varlığımızın qeyrət və təəssübünü çəkən milli xarakterlərdir. Azərbaycan xalqının, türk əslimizin mənəmlik, mərdlik, əxlaqi kamillik, vətənkeşlik, ailəcanlılıq kimi dəyərlərini özündə əks etdirən bu qəhrəmanların hər biri bir epoxadır. Bədii ədəbiyyatda xarakter insan surətini kamilləşdirən, onu “təbiətin tacı”, “yaranmışların əsrəfi” səviyyəsinə qaldıran mənəvi əlamətlərin bədii-fəlsəfi məcmusudur.



TİP

Tip müəyyən tarixi prosesin məhsuludur. Antik yunan ədəbiyyatında, Renessans sənətində, qədim türk eposunda və orta əsr dastanlarında hələ tip yox idi, xalqın, müəyyən kollektivin, etnosun və dini icmanın adından çıxış edən, onu təmsil edən ədəbi qəhrəman var idi. Məsələn “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı obrazlar və surətlər qəhrəmanlar idi. Yaxud, Renessans dövründə karakter bir fərd kimi kütləyə qarışır. “Renessans humanizmi fərddə ümumbəşəriliyi ona məxsus daxili keyfiyyət kimi açır. Yalnız psixoloji tiplər arasındakı fərqi aradan qaldırmır, antik dövr və orta çağlar üçün əhəmiyyətli olan mədəniyyət və barbarlıq hüquqi və qeyri inamlılıq antitezalarının açır” (M. Бахтин М. М. Эпос и роман, «ВЛ», 1970, № 1, с.120). Engelsin məşhur ifadəsi ilə desək, tip

“tipik şəraitdə yaranmış tipik xarakterdir”. Tip, eyni zümərəyə məxsus olan xarakterlərin bir fərd, güclü bir şəxsin simasında ümumiləşdirilməsidir. Məsələn, Cəlil Məmməd-quluzadənin tragikomediyasındakı Şeyx Nəsrullah fırlıdaqçı mollaların tipik obrazıdır. Yaxud “Poçt qutusu” hekayəsinin qəhrəmanı Novruzəli XIX əsr avam Azərbaycan kəndlisinin tipik obrazıdır. Tip daha çox dünya ədəbiyyatında realizm ədəbi cərəyanının məhsuludur. V.Belinski yazır: “Yaradıcılıqda tip nədir? İnsan-insanlardır, şəxs-şəslərdir, yəni insanı elə əks etdirməkdir ki, öz səciyyəsində eyni ideyanı ifadə edən bir çoxlarını, tamam bir dəstə adamı əhatə və təmsil edir... Tipizm yaradıcılığın əsas qanunlarından biridir və onsuz yaradıcılıq yoxdur... lazımdır ki, müəyyən şəxslərin tamam xüsusi bir aləminin ifadəsi olan şəxs eyni eyni zamanda bir də, bitkin bir şəxs olsun” (Seçilmiş məqalələri, s. 226). Hər yazıçı tip yarada bilmir. Bunun üçün gerçəkliyi həyatda olduğundan daha gözəl, daha cazibədar, daha dəqiq və əlbəttə daha həyati əks etdirməyi bacaran böyük istedad lazımdır.

Tip mənası “nümunəvi” “təcəssüm” olan yunan sözü “tupos”dan yaranıb. Artıq qeyd etdik o, bədii ədəbiyyatda təcəssüm olunan insan surətinə aiddir. Tip Belinskinin təbiri ilə desək, oxucunun “tanımadığı tanışdır”. Oxucu onu tanıyır, fəqət diqqətlə baxıb görür ki, bu heç də tamamilə o deyil. Məsələn: M.F.Axundzadənin “Hekayəti-Mərdi Xəsis” komediyasının qəhrəmanı Hacı Qara XIX əsr Azərbaycan şəraitinin tipik xəsis surətidir. Ancaq onda ümumən bütün dünyadakı xəsislərə məxsus cizgilər də vardır.

Tip yazıcının dərin və hərtərəfli müşahidələri əsasında yaranır. M.Qorkinin qənaətinə əsaslansaq belə demək mümkündür: yazıçı bir tacir tipi yaratmaq üçün yüzlərlə tacirin geyimini, yerişini, oturub-duruşunu, danışıq ədasını xüsusilə pula, bazara və tərəziyə münasibətini müşahidə edib təxəyyülündə ümumiləşdirməyi bacarmalıdır. Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun bəzi qəhrəmanların ədəbi həyat qazanmasını onların tip səviyyəsinə qaldırılması ilə izah edirlər: “Çünki ədəbi tip, surət yalnız bir faktın, bir hadisənin, bir insanın yox, yüzlərlə fakt, hadisə və insanın xarakter xüsusiyyətlərini alışıb ümumiləşdirilməsinin nəticəsidir. Doğrudur, burada bizim nəzərimizdə yalnız bir adam, bir sima canlanır. Ancaq həmin adamın şəxsində, timsalında ictimai zümrəni, qrupu görür. Həyat və cəmiyyət haqqında təsəvvürlərimizi, biliyimizi zənginləşdiririk.” (Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s. 21) Bədii tip həm estetik, həm də tarixi kateqoriyadır. Tip öz varlığında fərdi ilə ümumini, milli ilə bəşərini birləşdirdiyi kimi həm də mənsub olduğu xalqın tarixi taleyini ədəbiyyata gətirir. Tipə məxsus digər çox maraqlı cəhət xalqın gülüş mədəniyyətinin məhsulu olmasıdır. Gülüşlə yoğurulması tipi estetik cəhətdən dolğunlaşdıran genetik bir keyfiyyətdir. “Ədəbi ənənə tipin ümumən satirik, tənqidi çalarlı olduğunu qeyd edir.” (N.Qəhrəmanlı) Fikrimizcə bu tipə öz bətnində daha rahat yer verən realizmin tənqid pafosu ilə bağlıdır. Servantesin Don Kixotu, Qonçarovun Oblamovu, Mirzə Cəlilin Şeyx Nəsrullahı belə gülüş doğuran-gülən və güldürən tiplərdir. Lakin, bəzən tipə münasibətdə gülüş və qəzəb bərabər çıxış edir. Məsə-

lən, Şeyx Nəsrullaha gülməkdən daha çox qəzəblənirik. Eynilə Mirzə Cəlilin “Danabaş kəndinin əhvalatları” povestinin qəhrəmanı Xudayar bəyin zahiri təsviri gülüş doğursa, əməlləri qəzəb, hətta nifrət doğurur. Tip öz konkretliyini, fərdi kimliyini saxlamaqla bərabər böyük bədii-fəlsəfi ümumiləşdirmə gücünə malikdir. O öz arxasınca (daha doğrusu, varlığında!) bütöv bir zümrəni, mənsub olduğu qrupun və cəmiyyətin xarakterik xüsusiyyətlərini çəkib aparır. Surət və xarakterdən (və onların əlamətlərini daşımaqla bərabər!) fərqli olaraq tipin daha çox, daha gur səslə danışmaq səlahiyyəti var. O, yazıçının estetik idealını daha aydın şəkildə ifadə edir. A.Puşkinin Tatyanası, L.Tolstoyun Anna Kareninası, M.Qorkinin Klim Samkini, F.Dostoyevskinin Raskolnikovu, M.Şoloxovun Qriqori Moloxovu, Mirzə Cəlilin Xudayar bəyi, Qurbanəli bəyi, Ə.Haqverdiyevin Şeyx Şabanı, S.Vurğunun Vaqifi, M.İbrahimovun Rüstəmi, S.Rəhimovun Şamosu, İ.Hüseynovun Qılınc Qurbanı ... rus və Azərbaycan ədəbiyyatının epoxial tipləridir.

Bədii ədəbiyyatda tip zəmanənin tarixi xarakterini insan surətində əks etdirən ən dolğun bədii obrazdır.



V BÖLMƏ

BƏDİİ ƏSƏRİN DİLİ VƏ ÜSLUB

Tarınnın insana bəxş etdiyi ən qiymətli sərvət dildir. İnsan nitq vasitəsi ilə öz dilini beyan edir. Bəşəriyyətin ən mühüm ünsiyyət vasitəsi olan dil, həm də insanın milli mənsubiyyətinin ifadəsidir. İnsanın dillə yaratdığı ən böyük abidə bədii ədəbiyyatdır. Bədii ədəbiyyat insanın dil vasitəsi ilə özünə ucaldığı əbədiyyət abidəsidir. Dil millətin kodlaşmış yaddaşı, mənalı işarələr sistemidir.

Hərfləraradılışın işarəvi şifresi, söz Allahdan sonra gələn möcüzənin obrazıdır. Bədii sözün güclü poetik hələsi var. Allah vergisi olan ilhamın bütün enerjisi poetik sözün nüvəsinə toplanır və ətrafa gözəllik işığı saçır.

Üslub bədii ədəbiyyatın sinir sistemidir.

N.Ə.

BƏDİİ DİL

Tanın insanın insana bəxş etdiyi ən böyük sərvət dildir. İnsan nitq vasitəsi ilə öz dilini bəyan edir. Bəşəriyyətin ən mühüm ünsiyyət vasitəsi olan dil, həm də insanın milli mənsubiyyətinin ifadəsidir. Lap qədim zamanlarda dil insan şüurunu formalaşdırıb, onu “təbiətin tacı, yaranmışların əşrəfi” (Nizami Gəncəvi) səviyyəsinə yüksəldib.

İnsanın dillə yaratdığı ən böyük abidə bədii ədəbiyyatdır, poeziya, nəğmə, dua və ayindir. Dil həm də dinin ifadəsinə xidmət edir. Dördüncü və ən kamil səma kitabı “Quran” dünyaya dillə çatdırılıb. Bədii ədəbiyyat insanın dil vasitəsi ilə özünə ucaltdığı əbədiyyət abidəsidir. Dil mil-lətin kodlaşmış yaddaşı, mənalı işarələr sistemidir. Dil hərflərdən və sözlərdən ibarətdir. Hərflərin yaradılışın şifrəsi, söz

Allahdan sonra ikinci yerdə dayanan möcüzə obrazıdır. Bədii söz, poetik söz adi sözdən qat-qat güclü, geniş və tutumludur. Poetik sözün özü-nəməxsus aurası-haləsi var. Allah vergisi olan istedadın bütün enerjisi poetik sözün nüvəsində toplaşır və o, ətrafa gözəllik işığı saçır.

“Dil xalqın böyük sərvətidir. Ədəbi dilin tərəqqisi olmadan mənəvi mədəniyyətin tərəqqisi mümkün deyildir” (H.Əliyev).

Bədii dil, ədəbi dil dilin ən mükəmməl, cilalanmış formasıdır. Çünki bu dil sənətkar qələmi ilə yonulur, böyük fəlsəfi fikirləri ifadə edir. **Bədii mətn harmoniyası tapılmış dil işarələri sistemidir**. Bu xüsusilə şeir mətninə, lirik mətnə aiddir. Şeirin poetik komponentləri-vəzn, qafiyə, məcaz, metafora və s. məhz dil işarələrinin poetik kompozisiyası sayəsində mümkün olur. “Əsl şeir dil ilə musiqi arasında xüsusi bir sənətdir. Şeir dilin musiqisi və musiqinin dilidir. Şeirdəki bəşəri hisslər və fikirlər bu dilin musiqisi və bu musiqinin dili ilə ifadə olunur. Şeir dilinin musiqisi də onun müxtəlif vəzn növləri ilə, ahəng ölçüləri ilə bürüzə edir” (Ə.Cəfər. Füzuli şerinin vəzni. Məhəmməd Füzuli. B., 1958, s.81).

Bu qiymətli mülahizəni ümumən istedadla yaradılmış bədii ədəbiyyata aid etmək olar. Bədii dil ahəngdar dildir. “Kitabi-Dədə Qorqud”un səcli, qafiyəli dilindən tutmuş müasir lirik poeziyaya qədər ana dilimiz öz xüsusi musiqililiyi ilə dünyada şöhrət tapıb. “XVI əsrdən etibarən Azərbaycan ədəbiyyatı əsasən öz milli dilimizdə inkişaf etməyə başlayır” (H.Araslı. Böyük Azərbaycan şairi Füzuli. B.,

1958, s.45). Və demək olar ki, orta çağlarda bizim bədii dilimiz, öz poetik sistemi, ifadə tərzləri ilə formalaşmışdır. Azərbaycan bədii dili dahi şairimiz M.Füzulinin sayəsində öz zirvə məqamına yüksəldi. “Füzuli şeirində dilin xalq ruhu, xalq ifadə formaları əsas alınmışdır. Hətta çox yerdə canlı danışıq dilinin xüsusiyyətləri saxlanılmışdır. Füzuli yalnız özündən əvvəlki klassik şeir dilinə, ədəbi dilə yox, eyni zamanda və ən çox xalq dilinə əsaslanmışdır”. (Mir Cəlal. Füzuli sənətkarlığı, s.41) M.Füzuli dil üzərində böyük islahatlar aparıb “Qəzəl de ki, məşhuri-dövrən ola! // Oxumaq da, yazmaq da asan ola”-deyə dili sadələşdirməyə, bununla bərabər bədii-fəlsəfi baxımdan zənginləşdirməyə nail olub. Füzuli özü də bunu etiraf edir: “Əgərçi ərəbdə və əcəmdə və türkdə yeganə kamillər çoxdur, əmma sən kimi cəmi-lisanə qadir, cəmei –fünuni nəzmü-nəsr yoxdur” (Füzuli. I c. s. 27)

“Mən özümü ruzigarın yeganəsi görmək istəyirəm” (III c. s.17) deyən şair göstərir ki, “Sözə xor baxmaq olmaz; hər söz // Ərşdəndir gəlib hədiyyə bizə” (III c. s.11). Ərşdən gələn, özündə ərşin və fərşin mənalarını gizləyən SÖZ “yaradanın mədhi-cənası nəğməsi”, “İlahi feyzdən bir xəzinə” (III c. s.12) kimi ali məziyyətlərə malik idi. Orta əsrlərdə bədii dilin yaratdığı poetik sözə münasibət belə olmuşdur.

Həmən çağlardan başlayaraq Azərbaycan bədii dili zəngin folklorumuzda, Abbas Tufarqanlının, Qurbaninin (XVI əs. əv), Sarı Aşıq (XVII), Xəstə Qasım (XVII sonu XVII əv) Aşıq Alı (1801-1911), Aşıq Ələckər (XIX) kimi

ustadların yaradıcılığında, M.P.Vaqifin lirikasında duruladurula gəlib, büllurlaşıb.

Bədii dil bədii mədəniyyətin aynası, milli kimliyimizin göstəricisidir. O, milli ideologiyamız olan Azərbaycançılığın əsasında dayanır.

Bədii dil həm özündən əvvəlki ədəbi dildən, həm də xalq danışq dilindən faydalanır. Biz dili hazır qəbul edirik, dilin yaradıcısı xalqdır. Lakin, böyük sənətkarlar mövcud dil po-tensialından, xüsusilə xalq danışq dilindən istifadə edib mükəmməl bədii dil yaradır. Məsələn, Şərqi üç böyük dilində-ərəb, fars və türk dillərində sənət inciləri yarıdan dahi Füzuli ana dilimizi yüksək bədii zirvəyə qaldırdı, böyük dilçi Ə. Dəmirçizadənin fikri ilə desək, Azərbaycan dilinin Füzuli mərhələsini yaratdı.

Bədii dil bədii ifadə vasitələri ilə zəngin dildir. Dili bədiiləşdirən vasitələr aşağıdakılardır: məcaz, təşbih (bənzətmə), metafora (istiarə), simvol (rəmz), alleqoriya (təşxis), kinayə (mübaligə).

Bunlara poetik fiqurlar kimi də baxmaq olar. Onlar ədəbiyyatın dilini canlı və məzmunlu edir. Bədii dilin tərkibinin zənginliyi də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Dilin tərkibi durmadan aşağıdakı mənbələr hesabına zənginləşir: xalq danışq dilindən gələn köhnəlmiş sözlər-ərxaizmlər, tarixi inkişafıla bağlı yaranan yeni sözlər-neologizmlər, əcnəbi dillərdən alınan yad gəlmə sözlər barbarizmlər, latınca “kobud”, “qaba” mənası verən vulqarizmlər, müəyyən təbəqələrin (oğru, dustaq, alverçi, kriminal aləm nümayəndələrinin) dilində işlənən-jarqonizmlər. Bütün bunlardan

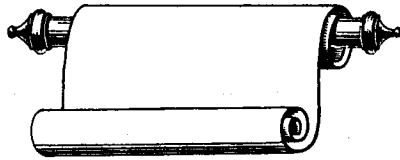
yazıçı qələmə aldığı mövzunun tələb və xarakterinə uyğun olaraq, tipləri öz danışıqları ilə fərdiləşdirərkən işlədir. Müəyyən normada işləndikdə belə sözlər əsərin bədiiyini, inandırıcılıq və səmimiyyətini araşdırır, ona müəyyən kolorit verir.

Şübhəsiz ki, bədii dilə yüksək ifadə imkanı verən dilin təsvir və ifadə vasitələridir. Müəyyən anlayışların bir-biri ilə qarşılıqlı müqayisəsindən alınmış müxtəlif mənalarda işlənen sözlərə-**məcəz** deyilir. Bənzəyən, bənzədilən, bənzəmə qoşması və bənzəmə sifətindən ibarət məcəza **təşbih** deyilir. Bir-birinə oxşar məfhumların müqayisəsi zamanı məfhumlardan birinin atılaraq əvəzində onun bir xüsusiyyətindən istifadə yolu ilə yaradılan məntiqli məcəza-**metafora**, yaxud **istiara** deyilir. Müqayisə olunan oxşar məfhumların birinin tamam atılması yolu ilə yaranan, yalnız oxucu fəhmi ilə təsəvvür olunan məcəza **simvol** və yaxud da **rəmz** deyilir. Simvol-rəmz bədii ifadənin fəlsəfi məzmununu qüvvətləndirən məntiqi məcəzdır. Müxtəlif təbiət faktlarının, canlıların şəxsləndirilməsi yolu ilə yaranan məcəza-**təşxis** və yaxud **alleqoriya** deyilir. Təşxis daha çox, mənanı gizlətməyə, müəllifin dövrün və onun ideologiyasının təzyiqlərindən qorumağa xidmət edir. Bir şeyin layiq olmadığı məfhumla ifadə olunması yolu ilə yaranan bənzətməyə **kinayə** deyilir. Nifrət ifadə edən kişiyə **təriz-sarkazm** deyilir. Hadisənin mahiyyətini təsirli etmək üçün onu şiddətləndirən şişirdən bənzətməyə-**mübaligə** deyilir. Mübaligə klassik poeziyada ən çox işlədilən bənzətmələrdən biridir. Hadisə həddindən artıq şişirdiləndə, ifrat həddə,

qəbuledilməz dərəcəyə çatanda ona **hiperbola**, yaxud da əksinə inanılmaz həddə kiçildiləndə ona **litota** deyilir (“Döydü yağış məni, döydü qar məni // bir qarışıqa minsəm aparar məni” O.Sarıvəlli).

M.Rəfili **“epitet”** məcazını işlədir və ona belə bir izah verir: “Bədii əsərdə bir söz başqa bir sözün qüvvəsini artıraraq tamamlamaq, onu daha təsirli, daha zəngin, daha ifadəli göstərmək üçün işlədilə bilər. Bu ikinci dərəcəli sözlərlə əsas sözlər daha dərin bir qiymət və təsir qazanmış olur. Adətən bu cür sözlərə epitet deyirlər. Epitet başqa bir sözü izah, təyin edir, canlandırır” (“Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş”. s.146).

Bədii dilin ifadə vasitələri bütöv bir sistemdir, əsas vəzifəsi mənanı dəqiq və dolğun əks etdirməyə, bədii əsərin arxitektonikasının mükəmməlliyinə, üslubun, küllən bədii formanın gözəlliyinə xidmət edir.



BƏDİİ ÜSLUB

Məşhur bir ifadə var: “Üslub-insandır” (Buffon). Azərbaycanda belə bir misal da var: “Hər kəs öz dilinin altındadır”. Dahi Nizami isə belə deyib: “Danış görüm sən kimsən”. Bütün bu deyimlər belə nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, üslub insanın (yazıcının, şairin və s.) özünüifadəsidir. Və şübhəsiz ki, bu deyilənlərdə ifadə olunan fikir, əsasən, fərdi üsluba aiddir. “Fərdi üslub insanın rəngidir. Öz üslubu olmayan adamlar gecənin qaranlığında görünməyən pişik kimi nəzərə çarpmırlar” (akademik V.Vinoqradov). Fransız yazıçısı və nəzəriyyəçisi Jül Renar özünün məşhur gündəliyində yazır: “Üslub bütün üslubların dəf edilməsidir”. Yaxud belə bir fikir:

“Üslub naşiri bu sözü deməyə məcbur edir:-Aha, bu həməən yazıçıdır”. Müşahidələrimiz bizə belə bir qənaətə gəlməyə imkan verir: üslub ədəbiyyatın sinir sistemidir. Ona toxunan kimi ədəbiyyat lərzəyə gəlir. Bir var fərdi üslub, bir də var ümumi ədəbi üslub. Fərdi üslubu olmayan yazıçını ədəbiyyat qəbul etmir. Hər bir yazar öz fərdi üslubunu tapdıqdan sonra “Mən yazıçıyam!” deyə bilər. Yazıçı bunun üçün yaşadığı epoxada mövcud olan bütün üslubların öz üzərindəki təsirini dəf etməlidir.

Dahi M.Füzuli farsca “Divan”ın dibaçəsində öz üslubunu necə çətinliklə tapması barəsində çox ibrətli və mənalı fikir yazır: “Qəzəlin özünə məxsus bir dili və müəyyən kəlmə aləmi vardır. Təsadüfən, məndən əvvəl gələn şairlərin hamısı yüksək anlayışlı, dərin düşüncəli insanlar imiş. Qəzəl üslubuna yarayan hər gözəl ibarəni, incə məzmunu elə işləmişlər ki, ortada bir şey qalmamışdır. İnsan onların bütün yazdıqlarını bilməlidir ki, çalışıb vücuda gətirdiyi əsərlərdə özündən əvvəl söylənən mənalara olmasın. Elə vaxtlar olmuşdur ki, gecə səhərə qədər oyaqlıq zəhərini dadmış və bağırimın qanı ilə bir məzmunu tapıb yazmışam. Səhər olanda başqa şairlərlə uyğun gəldiyini görüb, yazdığımı pozmuşam, ona sahib çıxmamışam (şeyrlərin sırasına salmamışam). Elə vaxtlar da olmuşdur ki, gündüz axşama qədər düşüncə dəryasına dalıb, söz alması ilə mənə gövhərini deşmişəm. (Bunu görənlər:) bu məzmun anlaşılır, bu ləfz xalq arasında işlənilmir və xoşagəlməzdir deyər–deməz, o məzmun gözümdən düşmüş, hətta onun üzünü köçürməmişəm.

Qəribə bir haldır, söylənilmiş bir sözü söylənilmədiyinə görə, söylənilməmiş bir sözü isə əvvəlcə söylənilmədiyinə görə işlətmək olmur” (Füzuli. əsərləri. 6 cildə. III c. B., Azərbaycan nəşr. 1996, s.16). Burada işlənən “qəzəl üslubu” anlayışı belə fikir söyləməyə imkan verir ki, hər janrın öz üslubu olması mümkündür: roman üslubu, dramatik üslub, şeir üslubu və s.

Üslub yazıcının gerçəkliyə münasibəti və onu bədii surətdə əks etdirmək (üsulu) formasıdır. Buna görə də 20-30-cu illərin nəzəriyyəçiləri onu bəzən metod, hətta cərəyan anlayışları ilə eyniləşdiriblər. Sovet alimləri üsluba metodla birlikdə yanaşırdılar.

Ümumiyyətlə üslub, stil anlayışı yunan mənşəli styilos sözüdür. İki mənası var: 1. yazı aləti, qrifel; 2. nitqi təqdim üsulu. Şərq “qəvaidi ədəbiyyə”lərində səbk sözü də üslub mənasında işlənir. Bizim əksər ədəbiyyatşünaslıq, ədəbi tənqid kitablarında bu söz yanlış yazılır. Məsələn deyilir: “Bu səpkili əsərlərdə xalqın inqilabi mübarizəsi öz əksini tapır”. Halbuki sözün mənası səpki deyil, səbk-yəni üslub deməkdir. Bu üslublu əsərlər mənasında işlədilməlidir. O, bədii ifadə tərzidir.

Nüfuzlu lüğətlərin birində deyilir: “Ədəbi əsərlərdə üslub gerçəkliyi idrak, ideali təcəssüm və bədii aləmi yarıdan bədii fikrin hərəkət forması kimi çıxış edir” (Словарь литературоведческих терминов. М. «Просвещение» 1974, с. 375). Marksist ədəbiyyatşünaslıqda belə bir fikir də qəbul olunub ki, məzmun və forma məsələsinə münasi-

bətdə üslub bədii formanı birləşdirici, təşkiledici rol oynayır.

Ədəbi cərəyanlarda üslub məsələsi ən çətin problemlərdəndir. Məsələn, realist üslub, romantik üslub və s. Üslub ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ən mübahisəli mövzu və problemi. Bizim ədəbiyyat nəzəriyyələrində o “müəyyən bir məzmunu ifadə edən ideya və bədii sistem birliyi deməkdir” (C.Xəndan. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., Azərnəşr, 1958, s.99). Göründüyü kimi C.Xəndan bütöv “bədii sistem birliyi”ni üsluba daxil edir. Akademik M.Arif “Dil və üslub” məqaləsində faktiki olaraq onun bütün komponentlərini sadalayır: “Yaxşı üslub nə deməkdir? Uzunçuluqdan qaçıb qısa və mənalı yazmaq, təsvirlərdə tam, düzgün və canlı bədii mənzərələr və surətlər yaratmağı bacarmaq, fikri sadə və aydın ifadə etmək, insan xüsusiyyətlərini təsvir edərkən hər bir fərdə uyğun dil tapmaq, jarqon və əyalətçiliyə yol verməmək, ümumazər-baycan ədəbi dili dairəsində hərəkət etmək, xülasə elə yazmaq ki, oxumaq asan və xoş olsun” (M.Arif. Ədəbi tənqidi məqalələr. B., Azərnəşr. 1958, s.225). Buraya bir neçə fikir də əlavə edək. “Hər bir fərdə uyğun dil tapmaq”, yəni obrazı dərinləşdirmək üçün yazıçı lazım gələrsə dialekt sözlərdən, jarqonlardan da istifadə edə bilər. Məsələn, bədii əsərdə cinayət-karın, məhbusun, avara küçə uşağının, fahişə qadının öz mühitinə uyğun jarqonla danışması nəinki təbidir, hətta zəruridir.

Ədəbiyyatşünaslıqda rəsmi üslub, ədəbi üslub, publisistik üslub, üslubi təmayül və s. kimi anlayışlar da işlədilir. Bütün bunların mahiyyəti haqqında təsəvvür əldə etmək

üçün əvvəlcə üslubun özünü düzgün izah etmək lazımdır. Görkəmli mətnşünas, AMEA-nın müxbir üzvü Ə.Mirəhmədov yazıb: “Bədii ədəbiyyatda üslub hər hansı yazıçının yaradıcılığına xas olub əsərlərində təkrar edilən əsas ideya-bədii xüsusiyyətlərin məcmusu, yazıçının dünyagörüşü və əsərlərinin məzmununu təyin edən əsas ideyalar, həmin yazıçının təsvir etdiyi süjetlər və xarakterlər dairəsi, onun tipik olan bədii təsvir vasitələri, dildir.

Bəzən təkcə bir yazıçının deyil, həyata və ədəbiyyata münasibətləri, habelə əsas ideya-bədii xüsusiyyətləri ilə bir-birinə yaxın və bağlı olan bir neçə yazıçının yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə birlikdə üslub deyilir. Yazıçıları birləşdirən bu cür üslub vəhdətinə ədəbi cərəyan, yaxud ədəbi məktəb demək daha düzgün olardı” (Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət, s. 214). Ə.Mirəhmədovun bu izahını oxuyanda az qalır deyəsən ki, üslub-bədii əsərdir, üslub-ədəbiyyatdır. Əlbəttə, bu belə deyil. N.Qəhrəmanlı öz “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi”ndə yazır: “Üslub-bədii əsərlərin özünə məxsusluğu, özəl xüsusiyyətləri olub əsərin bütöv bədii sistemində (dil, süjet, kompozisiya və s.) və məzmununda təzahür edir. Üslub bir-birini tamamlayan bədii vasitələrin məcmusudur. Üslub təkcə bir yazıçının digər yazıçılardan fərqləndirən xüsusiyyətlər deyil, onları yaxınlaşdıran xüsusiyyətlərdir... Üslub həm də estetik kateqoriyaadır, ədəbi-bədii qanunauyğunluqdur...

Üslub yekcins bir anlayış deyildir. Belə ki, üslubu yaradan amillər, üslub daşıyıcıları, üslub təzahürləri mövcuddur. Üslub daşıyıcılarına şəxslərin, hadisələrin, vəziyyətlə-

rin təsviri, əsərin sənətkarlıq xüsusiyyətləri, bədii nitq, təhkiyə və s. aiddir” (s.40-41). Üslub anlayışına bu yanaşma nisbətən doğrudur. Üsluba münasibətdə iki nəzəri-metodoloji qüsurlu mövcuddur: 1. üslub-ədəbi cərəyanla eyniləşdirilir. 2. üslub-məzmun hadisəsi hesab olunur. Bu təkcə Azərbaycan alimlərinin əsərlərinə aid deyil. Görkəmli rus nəzəriyyəçiləri D.Lixaçov, Q.Pospelov, üslub nəzəriyyəçisi A.Sokolov və s. üslubu ədəbi cərəyan, hətta bədii metodla sıx əlaqədə alıb təhlil edirlər. Burada məsələni mürəkkəbləşdirən bir cəhət də var: həm üslubun, həm ədəbi cərəyanın, həm də bədii metodun sənətkar dünyagörüşündən asılılığının birmənalı tərzdə qəbul edilməsi. Bu, bədii yaradıcılıq prosesinə materialist (marksist!) münasibətdən irəli gəlir. Yaradıcılıq prosesi heç də həmişə dünyagörüşü hadisəsi deyil, o çox zaman sırf psixoloji hadisə, təhtəşür prosesidir.

Bizim fikrimizcə sinkretik təbiətə malik olan üslub daha çox ədəbi növlər və janrların poetikası ilə bağlıdır. Məsələn, lirika üçün tərənnüm, nəsr üçün təsvir, dramatik əsər üçün təqdim həlledicidir. Bu cəhətlər ədəbi növlərin və onların janrlarının poetik cövhərini müəyyən edir.

Üslub yazıçının gerçəkliyi təcəssüm etdirmək üçün seçdiyi bədii vasitələrin məntiqi sistemidir. Ən çətin üslub dramatik əsərin üslubudur. Burada dillə-nitqlə iş, əməl, fəaliyyət yüzə-yüz üst-üstə düşməlidir. Bu ən görüntülü üslübdür. XX əsrin 60-cı illər nəsrinin novatorluğu həm də burada idi ki, bu nəsrə ssenari elementlərinin çoxluğu səbəbindən nəsr üslubunda görüntülük artdı. Bu da onun sayəsində mümkün oldu ki, bədii detal, bədii təfərrüatı əvəz etdi.

Üslubun sinkretizmi və əsas təcəssüm vasitəsi olması onun ədəbi cərəyanla, bədii metodla və s. əlaqələrini də mümkün edir. Bunu tamamilə inkar etmək olmaz. Belə ki, ədəbi cərəyan müəyyən tarixi zaman kəsimində eyni fəlsəfi ideyanı eyni estetik ideal mövqeyindən, eyni üslubda əks etdirən yazıçıların birliyidir. Məsələn, realist üslub, romantik üslub.

“Metod-İdrak alətidir” (Hegel). Bədii metod həyat həqiqətini obrazlı tərzdə idrak vasitəsi, üslub isə həmin həqiqəti təcəssüm üsuludur. Bu baxımdan ədəbi cərəyanla bədii metodu da eyniləşdirmək olmaz. Bir var realizm, yaxud romantizm cərəyanı, bir də var realist və romantik metod. Metod yazıçının həyata münasibətinin tipidir. Həyat həqiqətini oxucuya çatdıran sinkretik bədii vasitələr sistemi olan üslub birləşdiricisi xüsusiyyətə malikdir. Bu cəhət onun məzmun və forma arasında oynadığı rolla bağlıdır. Nəzəriyyəçilər yekdil-liklə bu fikirdədirlər ki, üslub məzmunla forma arasında körpü rolunu oynayır. Əslində forma məzmunun bədii ifadəsidir. Nəinki mürəkkəb bədii komponentlərin vəhdətini əks etdirən forma və yaxud sinkretik bədii sistem olan üslub, hətta adi cümlə də müəyyən bir fikrin ifadəsidir. Dilçilikdə cümlənin tərfi belədir: “Bitmiş bir fikri ifadə edən sözə, yaxud söz birləşməsinə cümlə deyilir”.

Görkəmli dilçi və üslubşünas alim professor M. Adilov “M. Füzulinin üslubu və poetik dili” (1996) monoqrafiyasında yazır: “Şeir dünyanın ahəngdarlıq modelidir və ya dünyanı belə model əsasında dərk etmə vasitəsidir. Ahəng olmasa heç şeir də lazım deyildir. Şeir ən əvvəl nizamlanan

formadır və əslində onun məzmunu da bu formadan başqa bir şey deyildir. Şeir də forma özü məzundur”.

Xüsusilə lirik poeziyada, daha çox isə emosional mühakimə əsasında yazılmış mediativ lirikada məzmun və forma ayrılmazdır. Belədə necə deyərlər, üslub oyundan kənar qalmır, o həm məzmun, həm də forma kimi çıxış edir.

Sadəcə desək, üslub yazıçının (eyni estetik ideala malik yazıçıların!) həyatı müşahidə nəticəsində əldə etdiyi əsas fikri (ideyanı) oxucuya təqdim etmək üsuludur, “üslub tərz-i-bəyan deməkdir” (T.Möhləvi). Burada söhbət ilk növbədə fərdi üslubdan getməlidir. Müxtəlif fərdi üslublar in-teqrasiya edərək, yaxınlaşaraq ədəbi-tarixi epoxanın ümumi üslubunu, poetikasını yaradır.

Bu mənada üslub ilk növbədə yazıçı şəxsiyyəti ilə bağlıdır. “Hərənin şəxsi ehtiraslarına uyğun gələn öz dili var” (E.B.Kondulyak). Beləliklə, hər bir yazıçının (sənətkarın) fərdi psixoloji durumuna, ehtiraslarına uyğun da bir bədii ifadə tərz-i-üslubu var. Böyük alman filosofu K.V.Hegel deyirdi: “Ehtirassız dahiyənə heç nə yaradılmır”. İnsan ehtirası bədii sənətin, o cümlədən ədəbiyyatın əsasında duran özü, onu yaradan enerji, onu mayalandıran cöv-hər, onu hərəkətə gətirən qüvvə, onu gözəlləşdirən ünsürdür.

Üslub nəzəriyyəçi Qorxmaz Quliyev yazır: “Fərdi üslubların meydana çıxması realizmin yaradıcılıq metodu kimi təşəkkülündə ilkin və ən əsas şərtlərdən biridir; fərdi üslub Azərbaycan ədəbiyyatında realizm yaradıcılıq meto-

dunun əyaniləşməsinin yeganə mümkün formasıdır. Digər ədəbiyyatlarda da realizmin təşəkkülü bu qanunauyğunluğu təsdiq edir” (Quliyev Q. Azərbaycan ədəbiyyatında fərdi üslubun təşəkkülü və təkamülü (problemin qoyuluşu) Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası-I kitab. B., Elm. 1989, s. 142). Bu, problemə Avropa nəzəri-estetik meyarları ilə yanaşmadır. Qərb ədəbiyyatında fərdilik anonimliklə XVII əsrdə əvəz olunmağa başlayıb. Q.Quliyevin özünün elə həmin məqaləsində (s.123) qeyd olunduğu kimi, Şərq o cümlədən Azərbaycan poeziyasında həm klassik ədəbiyyatda, həm də aşığı poeziyasında **möhürbənd** işlədilir. Aşığı poeziyasında bu bəndə **tapşırma** deyilir. Bu fərdi üslubun ən bariz əlamətidir. Məsələn, dahi Füzulinin həm türkcə, həm də farsca bütün qəzəlləri belə tamamlanır:

*Ey Füzuli, qurtarıb dünya qəmindən canımız,
Bir də möhlət çəkməyə bizdə o halət qalmamış.*

Yaxud:

*Eşq sevdasına sərif eylər Füzuli ömrünü,
Bilməzəm bu xabi-qəflətdən qaçan bidar olur.*

Yaxud:

*Meydən ağərçi tövbə verir el Füzuliyə
Ey sərvi, sən qədəh sunar olsan, rəvan içər.*

Göründüyü kimi, şair öz adını üç müxtəlif yerdə-beytin əvvəlində, ortasında və axırında çəkir.

Yaxud aşiq şeirində:

*Hayana baxıram, hava məğşuşdu,
Gəzdiyim oylaqlar yadıma düşdü,
Bir gün eşidərsən Alı da köçdü,
Sındı telli sazı, təzə nə qaldı?*

Üslubun mürəkkəbliyi onun əks etdirdiyi predmetin, məzmunun xarakteri ilə bağlıdır. Yazıçı üslub vasitəsi ilə olduqca mürəkkəb, ziddiyyətli həyat həqiqətini, obyektiv gerçəkliyi əks etdirir. Ona görə də üslub təcəssüm etdirdiyi həyat qədər çətin, çoxcəhətli, mürəkkəb bir sözlə, sinkretikdir.

Şübhəsiz ki, bədii üslub həyatı gerçəkliyi bədii dil vasitəsilə təcəssüm etdirir. Lakin üslub dil hadisəsi, linqvistik problem deyil. Dil üslubun materialıdır, üslub dilə bələnməmiş yazıçı qəlbidir, dil vasitəsi ilə dil açıb danışır.

Nüfuzlu mənbələrdən birində deyirlər ki, üslub “obrazın düzülüş metodudur” (KLE. t.7, s.188). Təbii ki, burada obraz yalnız surət, tip, xarakter-yəni insan obrazı mənasında deyil, ümumən hər şeyin obrazı mənasındadır. Hesab edirik ki, bu üslubu xarakterizə edən əsas cəhətlərdən, onun poetik və estetik dolğunluğunu əks etdirən xüsusiyyətlərdən biridir.

Məşhur rus ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Q.N.Pospelov yazır: “Beləliklə üslub tarixi ədəbi hadisə kimi ideya məzmununun ümumi xüsusiyyətlərindən qanunauyğun tərzdə meydana çıxan və müəyyən ədəbi cərəyana məxsus yazıçı-

ların yaradıcılığında mümkün olan bədii formanın məlum ümumi prinsiplərinin təşkilidir. Manera isə konkret bir yazıcının yaradıcılığının müəyyən bir dövründə bədii formanı təşkil edən üsuldur” (Вопросы методологии и поэтики. М., МГУ. 1983, с.201).

Üslub əsərdə bədiiliyi ehtiva edən, onu təşkil edən, qoruyub saxlayan birləşdirici psixoloji sistemdir. Bununla bərabər üslub poetikanın bəzəyi, bədii əsərin hüsünüdür. Dünya ədəbiyyatında məşhur üslubçu kimi tanınan fransız yazıçısı Q.Floberdən soruşublar:–“Madam Bavari” romanınızın hansı tərcüməsi xoşunuza gəlir? O cavab verib ki, heç biri.–Bəs əgər özünüz onu tərcümə etsəydiniz?–Yenə bəyənməzdim!–Bəs romanı yenidən yazsanız? Bu həmin əsər olmazdı...” Bu ibrətli fikir belə qənaətə əsas verir ki, bədii əsər də körpə uşaq kimidir, yazıcının təxəyyülündən bir dəfə doğulur... Öz forması, görkəmi-üslubu ilə! Üslub bədii obrazın anasıdır, obraz ondan doğulur, ona əsaslanır. Üslubla obraz insanın bədəni ilə onun damarından axan qan kimidir. Onları heç vəchlə ayırmaq olmaz. Bununla bərabər üslub obrazı irəli verir. Müəllif fikrini, onun estetik idealından nəşət edən ideyaları bədii əsərdə obraz ifadə edir. Böyük nəzəriyyəçi M.Baxtin “nitq zonaları” anlayışını işlədir. Yazıcının böyüklüyü, istedad və sənətkarlıq qüdrəti əsərdə obrazları fərdiləşdirmək, vahid mətn-vahid üslub daxilində hər obraza məxsus nitq zonası yaratmaq bacarığı ilə ölçülür. Bu nəsr və dram janrları üçün daha önəmlidir. Məsələn, böyük türk yazıçısı Ç.Aytmatovun “Əlvida Gülsarı” povestində Talabayın, Gülsarının (atın) və müəllifin onların

həm özlərini həm də bir-birlərinə və zamanəyə münasibətlərini səciyyələndirən fərdi nitq zonaları var. Y.Səmədəoğlunun “Qətl günü”ndə məsələn, yazıçının dili ilə danışan Sədi Əfəndinin, simasını itirmiş Tatar Temirin, Baba Kahanın, hətta zibillik padşahı siçovul Kirlikirin öz nitq zonası var. Burada yenə də M.Baxtinin “Polifonik roman” anlayışı ortaya gəlir.

Polifonizm-çoxsəslilik romanın üslubuna xas olan, xüsusilə müasir psixoloji roman üçün səciyyəvi olan bədii fəlsəfi xüsusiyyətdir. Roman janrının tədqiqatçısı M.Cavadov (Salamoğlu) bədii nəsrin epik-realist, lirik-psixoloji, şərti metaforik üslubu təmayüllərindən bəhs edib yazır:

“Lakin bu üslubların heç biri 80-ci illər Azərbaycan romanının aparıcı üslub tipi kimi qəbul olunmur. Janrın təkamülünü bu üslub tipləri əsasında müəyyənləşdirmək davamlı elmi mövqe hesab edilmir... üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubu-“sinkretik üslub” formalaşır. Romanın üslub axtarışları gerçəklik hadisələrinin mürəkkəbliyindən doğur. Romanın epik təfəkkür sərhədlərinə sıxışmazlığı və özünə subyektiv və metaforik təfəkkür üsullarını da birləşdirmə meyli gerçəkliyi hüdudsuz zaman və məkan daxilində inikas funksiyasından doğur (“80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü” DDA. B., 2007, s. 39-40). T.Salamoğlunun fikrincə “Sinkretik üslubda inikasın xarakteri daha çox psixoloji yönümdədir” (s. 42). O, polifonizmi üslubların sinkretizmini vahid üslub səviyyəsinə qaldıran amil hesab edir. Bizə görə çoxmənalılığı təmin edən

metaforik ifadə tərzii çoxsəsliliyə əsaslanan polifonik üslubun tərkib hissəsi onu yaradan amillərdən biridir.

Metafora, şərtilik, simvol üslubun həm poetik imkanlarını, həm də psixoloji tutumunu genişləndirir. Bu baxımdan üslubun özündə də diferensasiya aparmaq, onun strukturunu təhlil edib sinkretizmini şərh etmək olar. Nəzəriyyəçi-üslubşünas A.N.Sokolov "Üslub nəzəriyyəsi" kitabında yazır:

"Üslub ona mənsub olan bütün elementlərin öz aralarında vəhdətdə olduğu bir sistemdir. Üslubu dərk etmək, hər şeydən əvvəl onda təzahür edən qanunauyğunluqları anlamaqdır. Üslub-yalnız estetik deyil, həm də ideoloji kateqoriyadır... O əsərin ideya məzmununa bərabərdir. Üslubun bədii qanunauyğunluğu-ideyanın qanunauyğunluğuna əsaslanır" (Введение в литературоведение. (Хрестоматия) м., 1979 с. 189-190.).



VI BÖLMƏ

ƏDƏBİ NÖVLƏR VƏ JANRLAR

Əsəl şeir dil ilə musiqi arasında xüsusi bir sənətdir. Şeir dilin musiqisi və musiqinin dilidir. Şeirdəki bəşəri hisslər və fikirlər bu dilin musiqisi və bu musiqinin dili ilə ifadə olunur. Şeir dilinin musiqisi də onun müxtəlif vəzn növləri ilə, ahəng ölçüləri ilə bürüzə verir.

Əkrəm Cəfər

Roman bedii janrların ən möhtəşəmi, ədəbiyyatın qocalıq şəklidir. O xalq həyatının bediini təəcəssümüdür. Əgər xalq romanda özünü görmürsə deməli yazıçı mənasız təsvirlərlə məşğul olub. Milli xarakter milli romanın bel sütunudur. Lakin dahiyənə roman İnsan, Cahan və Zaman münasibətlerini təhkiyenin mərkəzinə getirir.

N.Ə.

Bədii ədəbiyyat müxtəlif növlərə, çoxlu sayda janrlara bölünür. Ədəbiyyatın, ümumən bədii sənətlərin təsnifatını ilk dəfə b.e.ə. 384-322-ci illərdə yaşamış antik yunan filosofu Aristotel vermişdir. Onun “Poetika” əsərində qoyulan “ən əsas məsələ” məhz budur: “Epik və fəci poeziya, həmçinin komediya və diframbik poeziya, avletika və kiffietikanın böyük bir qismi-bütүн bunlar hamısı, ümumiyyətlə desək, təqlidi sənətlərdir: bu sənətlər bir-birindən üç cəhətdən: ya təqlidin nə ilə olduğuna, ya nəyin təqlid olunduğuna, ya da təqlidin necə olduğuna görə fərqlənir ki, bunlar da həmişə eyni cür olmur”. (Aristotel. Poetika. Azərnəşr, 1974, s.41) Bəs Aristotelin estetikasında təqlid nə idi? “Poetika”ya yazdığı “Aristotel və onun poetikası” adlı müqəddimədə akademik A.Aslanov bunu belə izah edir: “Yunan filosoflarının nəzərində “təqlid” sadəcə “surət çıxarmaqdan”, “yamsılamaqdan”, müasir istilahlə desək, naturalizmdən uzaq bir fəaliyyət şəkli dir. Onlara görə “mimesis” yaradıcı təxəyyülün, azad yaradıcılıq istedadının köməyi ilə, insan təbiətinin bədii obrazlı vasitələrlə canlandırılmasıdır. Yunanlar “mimesis”i soyuq hekayətə, təlimə, mücərrəd mühakiməyə əks anlayış kimi işlətmişlər... Aristotel təqlidi, hər şeydən əvvəl, “mənşə cəhətdən insanın təbii meyl və tələbatından

irəli gələn fəaliyyət sahəsi kimi qiymətləndirir” (s.15-16). Böyük filosof “Təqlidmənin vasitələrinə görə sənətlər arasında mən bu fərqlərin olduğunu zənn edirəm” (s.43)-deyə fikrini yekunlaşdırır. Aristotelin lirik, epik və dramatik bədii növ təsnifatı məşhur alman filosof G.V.Hegel, böyük rus tənqidçisi V.Q.Belinski tərəfindən də nəzəri şəkildə təsdiq olunub.

“Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş” (1958) kitabında M.Rəfili “Ədəbi əsərlər kompozision quruluşu etibarilə üç hissəyə bölünür” deyə həmin bölgünü təkrarlayır və ədəbi əsərin kompozisiyasına görə fərqləndirir (s.216).

Aristoteldən çağdaş ədəbiyyat nəzəriyyələrinə qədər dəyişmədən gələn bu təsnifat iki baxımdan qüsurludur: birincisi budur ki, Aristotel və onun davamçıları yazıçının (şairin) istedadının tipini, psixoloji xarakterini nəzərə almır. Sənətkarın həyata münasibəti ədəbi növün xarakterini müəyyənləşdirir. Amma bu mütləq deyil. Məsələn böyük romantik şair-filosof H.Cavid mənzum dramın yaradıcısı-həm şair, həm də dramaturqdur. İkincisi, Aristotelin nəzəriyyəsinə bədii təcəssümün formalarının poetik fərqləri nəzərə alınmır. Beləliklə, biz belə nəticəyə gəlirik: lirika **tərənnüm** edir, nəsr **təsvir** edir, dram **təqdim** edir.

Lirika öz fəaliyyətinə nəsr öz işini bitirdiyi yerdən başlayır. Nəsr əhvalatın özünü, onun necə baş verdiyini, lirika isə həmin əhvalatın insan qəlbində yaratdığı psixoloji ovqatı təcəssüm etdirir. Dram müəllifə tabe olmayan, müəllifin nəzarətindən çıxmış xarakterlərin həsb-halı, qeylü-

qalıdır. Onlar aralarındakı münaqişələrlə özlərinin kimliyini, həqiqətin harada və necə olduğunu təqdim edirlər.

Ədəbi növlərin bölgüsü nisbidir, mütləq deyil. Nəzəriyyəçilər onları bədii təcəssümün, məzmun və formanın əsas əlamətlərinə görə fərqləndirirlər. Məsələn, epik əsərlərdə, yaxud səhnə əsərlərində lirika (lirizm!) bədii keyfiyyət kimi iştirak edə bilər. Yaxud “Kitabi Dədə Qorqud” şeirlə nəsrin vəhdətindən ibarət səcli nəsrə yazılıb. Mənsur şeirdə şerin nəsrədən necə ayırmaq olar?! Biz bir qədər sonra ədəbi növlərin və bu növlərə daxil olan ayrı-ayrı janrların əsas poetik özəlliklərini təyin etməyə çalışacağıq...

Hər bir ədəbi növ müxtəlif janrlara bölünür. Məsələn, lirik növə qəzəl, qəsidə, rübai, bayatı, qoşma, gəraylı təcnis (...), epik növə epos, nağıl, əfsanə, roman, povest, hekayə (...), dramatik növə dram, faciə, komediya, vodevil və s. daxildir.

Janr fransız sözü olub mənası “növlər”, “cinslər” deməkdir. Ümumiyyətlə ədəbiyyat nəzəriyyəsində janr mübahisəli problemdir. Məsələn, son zamanlar “fantastik janr”, “detektiv janr” və s. işlədilir. Halbuki, detektiv roman, fantastik povest var. Buna janr kimi yox, mövzu və bədii-estetik keyfiyyət, əlamət kimi baxmaq olar. “Ədəbiyyatda bütün janrlar yaxşıdır, darıxdırıcısından başqa” (Volter). Bu mənada janr əslində çərçivədir, poetik ehkamdır. O müəllifi dərindən bir otağa salıb deyir ki, həyata məhz bu pəncərədən bax!

Nəzəriyyəçilərin fikrincə janr tarixi məqamın, zamanın yazıçıya bədii fikrin təzahürü üçün təklif etdiyi forma-

dir. Janr yaşadığı dövrlə bərabər həmişə öz arxaik mənşəyinə qayıda bilir. M.M.Baxtin yazır: “Ədəbi janr öz təbiəti etibarilə ədəbiyyatın inkişafının sabit, qədim təmayüllərini əks etdirir. Arxaikanın ölməz elementləri janrda həmişə saxlanılır... Janr həmişə, həm tanınandır, həm də yaddır, özgədir. Həmişə eyni vaxtda köhnə və yenidir... Janr indiki zamanda yaşayır, amma öz keçmişini, mənşəyini heç vaxt unutmur. Janr ədəbi inkişaf prosesində yaradıcı yaddaşın nümayəndəsidir” (Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. с. 121-122).

Əlbəttə, şair, əsasən, şeir, nasir roman, hekayə, povest-nəsr, draturq-faciə, komediya dram yazır. Amma bu da mütləq deyil, məsələn, şair mənzum dram, yazıçı şeir (ən azı Mənsur şeir) və s. də yaza bilər. Heç kimə hansı növdə və janrda yazmağı tapşırmaq olmaz. Etiraf edək ki, çox zaman yazıçılar janrı təhtəşüurluluq anında, gələn fikrin miqyasına uyğun seçməli olur. Sənətkar öz yaradıcılığında, o cümlədən də janrı seçməkdə azaddır. Bu həm də istedadın tipindən asılıdır; həyata lirik-romantik münasibətlə, epik-fəlsəfi baxış fərqlidir. Bununla belə, janr seçimi olduqca sərbəst bir prosesdir. Məsələn, xalq yazıçısı, nəhəng romanlar (pyes və hekayələr!) müəllifi M.İbrahimov ömrünün sonlarında şeir yazırdı. Eləcə də xalq yazıçısı, povest, roman və pyeslər, ssenarilər müəllifi Anar maraqlı şeirlər yazır. Belə misallar çoxdur, indi yazıçı şairlər, alim şairlər az qala ədəbiyyatda dəbdədir.

Janr yazıçının, şairin özünüifadə formasıdır və onun seçimi sənətkarın konkret əhval-ruhiyyəindən asılıdır.

LİRİK NÖVÜN JANRLARI

Lirika sözü qədim yunan simli musiqi aləti olan “lira”dan götürülüb. Bu alətin müşayiəti ilə oxunan nəğmələr sonralar lirika adlandırıldı. “Lira-rübab deməkdir. Odur ki, bəzən lirikaya rübabi, ğirami şeirlər də deyilir”. (M.Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. s.227).

Lirika şerin ən qədim və ən zərif növüdür, lirizm bədii-estetik keyfiyyət kimi bütün janrlarda ola bilər. Məsələn, İ.Əfəndiyevin “Söyüdlü arx” povesti, Ənvər Məmməd-xanlının “Karvan dayandı” hekayəsi, Ə.Əylislinin “Güllü paltar mövsümü” əsəri, İ.Məlikzadənin “Quyu” povesti, Elçinin “Baladadaşın ilk məhəbbəti” hekayəsi lirik-psixoloji nəsrin yaxşı nümunələridir. Eləcə də İ.Əfəndiyevin “Unuda bilmirəm”, “Məhv olmuş gündəliklər”, “Sən həmişə mənimləsən” lirik-psixoloji dramın seçilənləridir.

Lirik növün janrları Lirizmin tam üstünlüyü ilə yazılan əsərlərdir. Bunlar sayca olduqca çoxdur. Klassik ədəbiyyatda qəzəl, rübai, qəsidə, şifahi xalq ədəbiyyatında qoşma, gəraylı, bayatı, təcnis və s. bu növə daxil olan əsas nümunələrdir. Lirik növə daxil olan ən böyük janrlar mənzum roman və poemadır. Məsələn, Nizaminin “Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl”, “İskəndərnamə”, Z.Yaqubun “Peyğəmbər” əsərləri mənzum romana, Füzulinin “Leyli və

Məcnun”, S.Vurğunun “Muğan”, B.Vahabzadənin “Muğan”, Qabilin “Nəsimi” əsərləri poemaya nümunə göstərilə bilər.

Hələ antik dövrdə Aristotel yazırdı: “şairin vəzifəsi həqiqətən olub keçənlərdən deyil, ola bilən şeylərdən, daha doğrusu, ehtimala və ya zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir... poeziya tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddidir: poeziya daha çox ümumidən, tarix-xüsusidən bəhs edir”. (“Poetika”, s.63)

Şübhəsiz ki, lirik növün janrları içərisində önəmli yeri lirik şeir tutur. Lirik şairin fikir və duyğularını, həyatı intibahlarını ən səmimi, ən coşğun pafosla ifadə edən şeir növüdür. “Lirik poeziyanın mərkəzində konkret yaradıcı subyekt, şair dayanmalıdır”. (G.V.Hegel) Lirik şairin qəlbindəki yaşantıların poetik sözdə əksidir. Poetik söz özü-özündən qat-qat geniş və bədii ifadə baxımından olduqca imkanlıdır. Poetik söz günəş işığı kimi hüdudsuzdur.

“Söz candır, əgər bilirsə insan // Sözdür ki, deyirlər özgədir can” deyirdi dahi Füzuli! Söz şairin ruhu, canıdır. Böyük alman filosofu F.Nitşe isə deyirdi “Qanına batırıb yaz, görəcəksən ki, söz qandır” Qan həm də ruhdur.

Lirika ən yaxşı cilalanmış sözlərin məna ilə məhəbbətindən yaranan şeirdir.

“Lirika lal duyğulara söz və surət verir, onları köksün dar qəfəsindən ədəbiyyatın təmiz havasına çıxarır”. (V.Q. Belinski) Elə buna görə də “Lirika öz nəğməsini oxuduqdan sonra o saat uçub gedən gəldi-gedər quşlara bənzəməməlidir...

Lirik şeir, mahnı insanın qəlbini dilə gətirməli, onun qəlbində yuva salmalı və zümrüd quşu kimi onu isindirməli, zəhmətdə, mübarizədə, kədərli və nəşəli dəqiqələrdə insana yoldaş olmalı, onda nəcib hisslər oymalı və beləliklə də in-sanı yüksəlməli onu daha güclü, daha ağıllı və mənəvi cəhətdən zəngin etməlidir”. (S.Vurğun. Əsərləri 6 cildə. VI c. s.345)

Bu təyinatda lirikaya məxsus əsas poetik və estetik xüsusiyyətlər öz əksini tapıb. Bu cəhətlərə əsaslanıb sufilər poeziyaya ekstaza çatmağın vasitəsi kimi baxırdılar. Bizim fikrimizcə şeir haradan gəldiyi və hara getdiyi bilinməyən işıqdır. Lirika sevgililərin bir-birinə dedikləri son sözdür... ondan o yana söz qalmır. Həqiqi poeziyanın, xüsusilə lirikanın mənbəyi şairin mənəvi aləmidir. Həyat nəsrə, drama, lirik şeirin bütün janrlarına mövzu verir. Lirika şairin şəxsiyyətində ən dəyərli aləm olan qəlbədən su içir, qəlbənin arzuları ilə cəlvələnir. Böyük tənqidçi V.Q.Belinski də müasirləri kimi sənətin varlığa estetik münasibətlərini materialist-cəsinə həll edərək, poeziya haqqında yazırdı: “Poeziya həyatı bir imkan kimi yaradıcı surətdə yenidən yaratmaqdır. Buna görə də o şey ki, həyatda ola bilməz. O poeziyada da yalandır; başqa sözlə, həyatda ola bilməyən şey poetik də ola bilməz”. (V.Belinski, Seçilmiş məqalələr. Bakı, Gənclik. 1979, s.224) Bununla belə tənqidçi şairin şəxsiyyətində ifadə olunan subyektiv aləminə də biganə qala bilmirdi. Lirik poeziyanın kökləri şairin qəlb aləmindədir. V.Belinski yazır: “Şairin yaradıcılıq fəaliyyətinin mənbəyi onun şəxsiyyətində ifadə olunan poetik ruhundur, buna görə də

onun əsərlərinin ruhunun və xarakterinin izahını birinci növbədə şairin şəxsiyyətində axtarmaq lazımdır...” (s.137)

“Şair özünü yazır”-deyimi lirik şeirin timsalında özünü tamamilə doğruldu. XX əsrin poeziyasında məsələn, M.Müşfiqin “Küləklər”, “Yenə o bağ olaydı”, S.Vurğunun “Dünya”, “Ceyran”, “Ala gözlər”, Ə.Kərimin “İki sevgi”, “Qayıt”... kimi şeirləri şairin özünüifadəsi baxımından parlaq nümunələrdir.

Məşhur bir deyim var: “Ölüm həyatın, musiqi isə sənətin sonudur”. (H.Heyne) Bu mənada lirika poeziyanın son sözüdür, o elə bir zirvədir ki, ondan yuxarıda yalnız Allah dayanır. Böyük şeiri yalnız böyük tarixi olan xalqlar yarada bilər. Azərbaycan ədəbiyyatı min ildən artıq bir dövrdə əsasən poeziya ilə təmsil olunub: Xaqani, Məhsəti, Nizami, Q.Bürhanəddin, Nəsimi, Şah İsmayıl, Füzuli, Vaqif əzəməti dünyanı lərzəyə gətirən poeziya nəhəngləri! Dünyaya sığmayan dahilər. “Şeirdə forma özü məzmunudur” (M.Adilov)-bu fikir daha çox lirik şeirə aiddir. Çünki lirikada məzmunun harada bitdiyini, formanın haradan başlandığını ayırd etmək mümkün deyil. Şeirdə forma məzmunun obrazıdır. Biz əslində bu obraz vasitəsi ilə məzmunu anlayırıq, şair nə qədər daha dəqiq, daha bütöv şəkildə obraza girə bilirsə o şeirin məzmunu da gözəldir. M.Adilov müşahidə edib ki, Füzuli daha çox ruhu sakitləşdirən, əsəbi dincəldən səslərə üstünlük verib. Bütün bunlarla bərabər şeirin dili poetik modellər, rəmzlər, müəmmalar sayəsində ifadə imkanlarına malik olur.

Şairlər özləri çox zaman ehkam yaratsalar da, özləri də həmişə ehkamin əleyhinə olmuşlar. Fəqət, poetik ehkam, müxtəlif janr qalıbları həmişə dəbdə olub. 1923-26-cı illərdə “Maarif və mədəniyyət” jurnalında çap olunmuş “Əruz və heca vəznləri”, “Lirizm”, “Sənət bəhsləri”, “Ahəng”, “Əski ədəbiyyatda şəkil” kimi poetika məsələlərinə həsr olunmuş sanballı məqalələrində İsmayıl Hikmət Şərqdə bəzən riyazi həddə çatdırılan poetik kanonların, “əski şəkillərin darlığından” şikayətlənir, “qafiyə məcburiyyətinin”, “fikirləri əzdiyini” bundan da şəriyyətin hiss və xəyalın mütəəssir olduğunu göstərirdi.

“Şeir hissini, xəyalın, ilhamın, məfkurənin lisanıdır; həyəcani-bədinin ifadəsidir. Ağılın, mühakimənin, məntiqin çərçivələri şeirin sərbəst cövlanına kafi gəlməyəcək qədər dar və zəifdir. Hiss insanı tərcih etdiyi nöqtələrə yüksəldir. Xəyal əşyanı olduğu kimi deyil, insanın gözlədiyi kimi göstərir, dəyişdirir gözəlləşdirir, istədiyi rəngə salır”. (Sənət bəhsləri. “Maarif və mədəniyyət” 1924, №6, s.3) Elə buna görə də “Cəbr ilə sənət heç bir zaman imtiaz etməmişdir. İlham pərisinin büllur gərdəyinə istibdad zənciri keçirilməz, ipək saçlarına istiqlal çələngləri vurular”. (s.10) Bir daha qeyd edək: həm şeirin poetik elementləri, (məsələn qafiyə) həm də vəznlər-əruz, heca, sərbəst əslində bu baxımdan çox ciddi ehkamlardır. Lakin bunu mütləq saymaq olmaz. Əruz vəzni Şərqin üç dilində-ərəb, fars və türk dillərində yaranan ədəbiyyata Xəlil İbn Əhməd tərəfindən yarandığı VIII əsrdən üzü bəri 1200 ildir ki, poetik şedevrlər bəxş edib.

QAFIYƏ VƏ VƏZN

Şeirdə qafiyə vəznin şərikidir .

İbn Rəziq

Şeir nəzəriyyəsində ən mühüm məsələlərdən biri qafiyədir. Əruz nəzəriyyəsinin banisi Xəlil ibn Əhməd (767) hətta poetika elmini məhz şeirlə, poeziya ilə bağlayırdı: “Poetika poeziyanı bir sənət növü kimi öyrənən elmdir”. Bu ondan irəli gəlirdi ki, qədim dövrlərdə Şərqdə ədəbiyyat əsasən poeziya ilə təmsil olunurdu. “Şərq ədəbiyyatşünaslığında uzun müddət şeir sözü nəzm sözü ilə sinonim kimi qəbul edilib işlənilmişdir. Ədəbiyyat nəzm və nəsr-deyə iki əsas şəkllə bölünmüşdür... Sonralar nəzm termini ilə şeir termininin mənaları dəqiq-ləşmiş, vəznli və qafiyəli, lakin bədii cəhətdən zəif əsərlərə

nəzm, sənətkarlıqla yazılmış vəznli və qafiyəli əsərlərə isə şeir deyilməmişdir”. (Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. Bakı, Elm, 1977, s.13) Təsadüfi deyil ki, XIX əsrin böyük mütəfəkkiri, yazıçı dramaturq və tənqidçi M.F.Axundzadə “Nəzm və nəsr haqqında” adlı məqaləsində dahi Füzulini tənqid edərək yazmışdı: “Bəhr surət türk arasında dəxi bu zamana qədər şair olmamışdır. Füzuli şair deyil və xəyalatında əsla təsir yoxdur; ancaq nazimi-ustaddır”. (Axundov M.F. Əsərləri üç cildə. II c. B., Azərb. SSR EA nəşri. 1961, s.203).

Ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri şerə müxtəlif təriflər vermişlər və şübhəsiz ki, o ilk növbədə vəzn, qafiyə və ahənglə əlaqələndirilmişdi. Məsələn, “Şeir xəyalla yazılmış bərabər vəznli və qafiyəli kəlamdır”. (Nəsrəddin Tusi) “Şeir-vəznli, qafiyəli və xəyal edilən kəlamdır”. (Xətib Təbrizi) Bəs qafiyə və vəzn nədir?

Azərbaycan professional ədəbiyyatşünaslığının Şərhi-lik məktəbinin banisi Xətib Təbrizi (1030-1109) özünün “Şərh-əl Həmasə” əsərində yazır: “Şair qəvafi (yəni qafiyələr-N.Ş.) dedikdə qəsidələri nəzərdə tutur. Qəsidə ona görə qəvafi adlandırılır ki, onun (beytin) sonu qafiyə ilə qurtarır. Beytin son sözü ona görə qafiyə adlandırılır ki, o sözün (beytin) arxasında gəlir. Beytə də qafiyə deyən var. Əl-Əxfəşə görə beytin son sözü qafiyədir. Başqası beytin axırını iki sözünün qafiyə olduğunu göstərir. Qeyriləri axırını misranı qafiyə hesab edirlər. Əsl söz Əxfəşin dedikləridir. Beytdən bir söz qalanda “qafiyə qalmışdır” dediklərini görmüşük. əgər bir şair sənə desə ki, “mənə qafiyələri bir

yerə yığ”, onda sən onu hissə-hissə və parçalarla heç vaxt yığmırsan, bütöv şəkildə olan sözlərlə deyirsən. Onlarda gələn son hərfi isə qafiyənin “ravi” hərfi edirsən. Onların birisinin arxasınca gəldikdə işlətdikləri “ravaftu ər-rəcülə” (kişinin arxasınca getdim) ifadəsi də bu sözdən (qafiyədən) əmələ gəlmişdir. “Quran” da bu söz “onların arxasınca getdim” yəni “bir-birimizi izlədik” mənasını verir”. (Sitat üçün bax: Allahverdiyev Q. XI əsr Azərbaycan ədəbiyyat-şünaslığı məsələləri. B., “Şam” 2004, s.197) Beləliklə də qafiyə şeirdə ritmi, ahəngi təmin edən toplayıcı, birləşdirici bir fasilə kimi çıxış edir. Bəzi alimlər şeirin gözəlliyini beytlə ölçürlər. Bu fikir Şərqi, o cümlədən Azərbaycan lirik şeirinin tacı olan qəzəl üçün özünü doğruldur. Məsələn, Füzuli deyir:

*Zülfü kimi ayağın qoymaz önəm, nigarım,
Yoxdur onun yanında bir qılca etibarım.*

Göründüyü kimi “nigarım” və “etibarım” öz aralarında qafiyələnib beyti əmələ gətirdi və mənanı tamamladı. Deməli, **öz aralarında cüt-cüt qafiyələnərək müstəqil məzmun ifadə edən misralara Beyt deyilir.** Ümumilikdə isə “şeirin vahidi beyt deyil, misradır”-bu dəqiq fikrin müəllifi Azərbaycan müqayisəli əruzşünaslığının banisi Əkrəm Cəfər şeirin vəznini izah edərkən beyti deyil, misranı əsas götürür və yazır: “Vəzn şeirə hərəkət və qanad verir: şeir vəzn ilə qanadlanır. Qafiyə eşitmə duyğusu vasitəsilə dinləyəne bədii zövq gətirir... şeir deyilən incəsənət

əsəri vəznin və qafiyənin, xəyal, fikir, hiss, ideya ifadəçisi olan bədii sözün vəhdətindən ibarətdir”.

Bizim fikrimizcə, qafiyə və vəzn şeirdə şairin coşğun ehtiraslarını bədii cəhətdən əks etdirməyə xidmət edir. Şeirdə ehtirasın bədii-poetik təzahürünə **pafos** deyilir. Ehtiras hissi, pafos isə mənəvi anlayışdır. Şeirə canlılıq, coşqunluq və bununla da estetik təsir imkanı verən **patetika** (bəlağət!) də məhz pafosdan nəşət edir. V.Belinski yazır: “Pafos” anlayışında da ehtiras, həm də, hər cür digər ehtiras kimi, qan coşması, bütün əcəb sisteminin sarsılması ilə birləşən ehtiras nəzərdə tutulur; lakin pafos insan qəlbində həmişə ideyanın oyadıb yandırdığı və həmişə ideyaya can atan ehtirasdır-deməli sırf ruhi, mənəvi və ilahi ehtirasdır. Pafos ideyanın sadəcə ağılla dərkini ideyaya bəslənən qızgın və coşğun həvəslə dolu məhəbbətə çevirir. Fəlsəfədə ideya cisimsizdir, qeyri-maddidir, pafos vasitəsilə ideya işə, gerçək fakta, canlı varlığa çevrilir”. (V.Belinski. Seç. məq. s.143) Böyük rus tənqidçisinin materialist izahında diqqətimi cəlb edən başlıca fikir pafosun “ilahi ehtiras” adlandırılmasıdır. Bu təyinatda pafosa məxsus başlıca cəhət onun poeziyanı insanı ekstaz halına gətirən enerji mənbəyi olması açıqlanır. Pafosun gücü, onun sintez vasitəsinə çevirmək imkanları vəzndən, qafiyədən, təşbih və istiarələrdən, məcazlar sistemindən asılıdır. Əruzşünas alim Ə.Cəfər “Vəzn nədir?” sualına cavab olaraq yazır: “Vəzn lüğətlərdə bir şeyin ağırlığı, çəkisi mənalarında işlədilir. Terminoloji, yəni şerşünaslıq mənasında isə vəzn misranın səslər kəmiyyətinə ölçüsü, yaxud bəhrə görə misralardakı uzun və qısa

hecaların müəyyən şəkildə tərtibi ilə yaranan ritm və ahəngin ölçüsüdür... Şeirin vəzni bir qrup söz səslərinin xoş bir nizam və ahənglə müəyyən qəliblərdə yerləşməsindən əmələ gəlir. Bu qəliblər də əsasən ikidən dördə qədər ritmik hissələrdən ibarət olur”. (s.21) Beləliklə, vəzn fonetik hadisədir. Əslində vəznin şərhi olan qafiyə də fonetik hadisədir. Çünki o da səs oxşarlığı, dəqiq desək, misrada, misranı əmələ gətirən sözlərdə səslərin eyniyyəti, ahəngdar düzümü ilə bağlıdır. “Ərəb alimləri qafiyənin fonetik baxımdan nə olduğunu öyrənmək istəmiş və onların yaratdığı nəzəri təlim bilavasitə bu məsələnin öyrənilməsinə həsr edilmişdir.

...Ərəb alimlərinin qafiyəyə fonetik baxımdan bir küll halında yanaşaraq onun heç bir xüsusiyyətini bu nəzəri təlimdən kənar qalmamalarına çalışmamaları açıq aydın görünür. ... ərəb alimləri qafiyə haqqında fonetik baxımdan universal bir nəzəri təlim yaratmış, səs oxşarlığı əsasında hər hansı bir dildə meydana çıxan qafiyə xüsusiyyətlərinin araşdırılması üçün elmi təlimin əsasını qoymuşlar”. (Tərlan Quliyev. Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi. B., 1998, s.191)

Ədəbiyyatşünaslıq tariximizdə Xətib Təbrizidən sonra XII əsrdə yaşamış Azərbaycan alimi Hübeyş Tiflislinin “Lüğəti-qəvafi” (“Qafiyələr lüğəti”) əsəri məlumdur. Nəsəddin Tusi, Vəhid Təbrizi, Əkrəm Cəfər kimi alimlərin bu barədə dəyərli fikirləri var. Tərlan Quliyevin “Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi” (1998) adlı dəyərli tədqiqatı müasir elmi-mizin nailiyyəti sayıla bilər. Qafiyə adətən misranın sonunda olur. Lakin o misranın əvvəlində və ortasında da ola bilər. Aşıq Ələsgər: “Dolanır”

*Axşam-sabah, çeşmə, sənin başına,
Bilirsənmi necə canlar dolanır?
Büllur buxaq, lalə yanaq ay qabaq
Şahmar zülfü pərişanlar dolanır.*

“Ədəbiyyatşünaslıq: Ensiklopedik lüğət”ində Əziz Mirəhmədov yazır: “Qafiyə-misraların sonunda və ya misra içində səscə bir-birinə uyğun, fonetik tərkibcə həmahəng və şeirə xüsusi gözəllik, ahəng, aydın forma verən sözlər. Şerir mənə və ahəngcə təşkilində qafiyə böyük rol oynayır. Çünki o həm səs və intonasiya ilə, həm vəznə, həm leksika və sintaksislə, həm də şeirin bəndləri ilə bağlıdır. Bəzi hallarda şeirin misralarındakı ilk sözlər də həm qafiyə olur.

...Qafiyəşünaslıqda qafiyənin son hərfinə rəvi deyilir. Səslənmə dərəcəsinə, səciyyəsinə və işlənmə məqamına görə qafiyə bir neçə cür olur: qüvvətli və zəif; dürüst və təxmini; göz qafiyəsi; qulaq qafiyəsi; daxili qafiyə; tam və yarım qafiyə”. (s.45)

Ümumiyyətlə bizim ədəbiyyatda qafiyə gözəli tərif edən bədii vasitə kimi də işlənmişdir. XVIII əsrin böyük liriki M.P.Vaqif gözəli tərif edərkən “Qafiyə-qəzəldən çox çıxma başı” deyirdi. Burada artıq qafiyə şeir mənasında işlədilib.

Qafiyə barəsində dəyərli fikirlərdən biri də böyük söz ustası V.Mayakovskiyə məxsusdur: “Qafiyə sizi əvvəlki misraya qaytarır, onu yada salmağa məcbur edir, müəyyən bir fikir əmələ gətirən bütün misraları bir-birinə yapışdır

dayan-mağa məcbur edir... Mən həmişə ən səciyyəvi sözü misranın axırına qoyur və necə olursa-olsun ona qafiyə axtarıb tapıram”. (В.Маяковский «Как делать стихи»).

Şərq poetikasında qafiyəni hələ cahiliyyə dövründən əvvəl ərəblər yaratmışdır. Buna səbəb hər şeydən öncə sonralar ərəz kimi bir nəzəriyyənin yaranmasına zəmin və imkan vermiş ərəb dili olmuşdur. Alletrasiyalı səs uyarlığı ərəb dilinə xas fonetik xüsusiyyətdir. Lakin “Ərəb mənbələrində qafiyə elminin yaradıcısının kim olması barədə heç bir dəqiq məlumat yoxdur”. (T.Quliyev. s.89)

Əruzşünas alim T.Quliyev qafiyənin Xəlil ibn Əhməddən-VIII əsrdən əvvəl yarandığını ehtimal edərək fars poeziyasına ərəblərdən keçdiyini söyləyir. T.Quliyev onu da qeyd edir ki, “qafiyə məsələsi ərəb poetikasının ən mübahisəli məsələlərindən biridir”. (s.90) Belə fikri həm fars, həm də türk şeirinin qafiyəsinə də aid etmək olar. Bu hər şeydən öncə qafiyənin şeirin poetik sistemində həlledici rolu və mürəkkəb təbiəti ilə bağlıdır. “Əksəriyyətə görə şeir vəznli, qafiyəli kələmdir” (Nəsrəddin Tusi) həqiqəti orta əsrlərdən üzü bəri şeir nəzəriyyəsinin əsasında dayanır, “digər dünya xalqlarının şeir təcrübəsindən ancaq estetik bir kateqoriya olan vəzn və qafiyə... Şərq filoloqlarının söyləri nəticəsində Şərq filologiya elminin qollarından birinə çevrilmişdir”. (T.Quliyev. s.109) Vəzn və qafiyə probleminə belə konseptual yanaşma digər dünya xalqlarının nəzəri-estetik fikri üçün səciyyəvi deyildir.

Mənim müəllimlərim Mir Cəlal və P.Xəlilov “Qafiyə quruluşunda bəzən sözlün tələffüz və yazı şəkli yox, sədası, eşidilməsi nəzərdə tutulur...

Şeirdə qafiyə, bəzilərinin düşündüyü kimi, ancaq formal, texniki xüsusiyyət deyildir... Qafiyəyə misranın möhkəm bünövrəsi kimi baxılmışdır. Şeir məclislərində orijinal qafiyə ilə şeir demək xüsusi hünər sayılmışdır... Şərqdə xüsusən Azərbaycan şeirində misraların çox zaman rədif ilə bitməsi də bununla bağlıdır”-deyə bu mürəkkəb poetik-fo-netik hadisəyə sadə sözlərlə aydınlıq gətirmişlər. (Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., Maarif. 1972, s.109)

Misranın sonunda qafiyədən sonra gələn nəqarətə oxşar söz və ya ifadəyə **rədif** deyilir: Üç sözlü rədif:

*Oğul mənimdir əgər, oxutmuram, əl çəkin!
Eyləməyin dəngəsər, oxutmuram, əl çəkin!*

M.Ə.Sabir

Qafiyə şerin ritmini tənzimləyir, ondakı mənanı cillayır, ona poetik kamillik və estetik gözəllik bəxş edir. Qafiyə şerin daxili gücü və zahiri səliqəsidir.



QƏZƏL

Qəzəl lirik növün (rübabi şeirin), Azərbaycan (Yaxın Şərq) poeziyasının ən kamil janrlarından biridir. Qəzəlin mənşəyi ilə bağlı iki fikir mövcuddur. Bəzi nəzəriyyəçilər qəsidənin bətnində yuva bağlamış **nəсіб** adlanan lirik məhəbbət parçası olaraq yarandığını, bəziləri isə qəsidədən də əvvəl müstəqil eşq nəğməsi kimi mövcud olduğunu söyləyirlər. “qəzəl məfhumu nəсібədən geniş, əhatəlidir. Orta əsrlərdə (daha çox IX-X əsrlərdə) nəсібə “qəzəl” demək mümkün olduğu halda, heç zaman qəzələ “nəсіб” deyilməz”. (Rüstəmov A. Klassik Azərbaycan poeziyasında qəzəl. B., Elm. 1990, s.21). Bu fikri digər xalqların ədəbiyyatşünasları da təsdiqləyir. “Lirik şeirlər qəsidədən çox-çox əvvəl, musiqi ilə bir vaxtda meydana gəlmişdir”. (Мирзоев А.М. Рудакин развитие га-зели X-XV вв. В.кн. Рудакии. М., 1968, с.264). E.A.Bertelsə görə “Orta Asiya və İran xalqlarının

ərəblərə qədər məhəbbət təranələrindən məhrum olduğunu düşünmək düzgün olmazdı” (Бертельс Е.А. История персидско-таджикской литературы. М., 1960, с.107).

Beləliklə, QƏZƏL ərəb ədəbiyyatının janrıdır. Ərəbcə lüğəti mənası sevimə, eşqbazlıq deməkdir. Onun haqqında “qəsidədən lirik hissə ayrılan kimi qəzəl oldu” (Şibli Neman) kimi mübahisəli fikir mövcuddur.

Qəzlin əsas xüsusiyyəti: “bir mövzu ilə başlayıb onunla da bitməlidir. Qəzəldə süst beytlər olmamalıdır”. (Qəbul Məhəmməd)

Ərəb poeziyasında ilk qəzəlخان şair Ömər İbn Əbu Rəbiyyənin (655-712) qəzəlləri əsasən 6-8 beytdən ibarət idi. Ümumən klassik qəzəl 12 beytdən ibarət olmalıdır. Sinkretik janr olan qəsidənin daxilindəki qəzəl-nəsim 3 beytdən 12 beytə qədər formada idi.

Qəzəl janrına ilk izahı özünün “Nəqd-əş şeir” əsərində Qüdamə ibn Cəfər (X əsr) vermişdir. “Qəzəl-məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılgın sevgi haqqında hekayətdir”. Şəms Qeys Razi (XIII əsr) isə belə yazır: “Bir çox şairlər sevgilinin gözəlliyinin təsirini, məhəbbəti və eşq vəziyyətinin təsvirini qəzəl adlandırırlar... Qəzəldən məqsəd ruhun təmkinliyi, xoş əhval oyatmaqdır. Ona görə də qəzəl ahəngdar vəzndə, aydın və gözəl sözlərlə yazılmalı nəcib fikirlər ifadə etməlidir”. Bu izah isə Qəbul Məhəmməddən (XV əsr) gəlir: “Bil ki, qəzəl lüğəti mənada qadınlara məhəbbət izhar etməkdir. Qəzəldə sevgilinin gözəlliyindən, aşıqın həyəcan və hisslərindən söhbət gedir”. (Qeyd: Hər üç sitat R.Azadənin əsərindən verilir).

Qəzəl üç dildə-ərəb, fars və türk dillərində yaranmış klassik lirika nümunəsidir. Mövzusu məhəbbət və onun fəlsəfi dərkidir, mahiyyəti sevinc və kədərdir, həsrət və vüsaldır. Ərəb qəzəlinin zirvəsi Əbu Nüvas (762-813), fars qəzəlinin zirvəsi Hafiz Şirazi, türk qəzəlinin dahisi Məhəmməd Füzuli olmuşdur! Burada Sədi Şirazini və Əlişir Nəvainin də adları qeyd olunmalıdır.

Ərəb qəzəli süjetli xarakterə malik idi. “Qəzəl klassik ərəb poeziyasında ən süjetli janr hesab edilir”. (B.Y.Şidfar) Hətta qeyd olunur ki, “Ərəb qəzəllərinin əksəriyyəti epik süjetlidir”. (R.Azadə)

Fikrimizcə qəzəl haqqında ən aydın və dərin fikirləri qəzəl janrının dahisi Mövlanə Məhəmməd Füzuli deyib. Türkcə “Divan”ın dibaçəsində oxuyuruq: “Əhaliyi-ələmdən bəzi ləaliyi-münşəat və müəmməyatindən bəhreyi-feyz almışlar və bəzi məsnəvi və qəsaidindən təməttə bulmuşlar və bəzi farsı qəzəllərin nəqşi-zəmir etmişlər və bəzi ərəbi rəcəzlərin zövqünə yetmişlər, haşa ki, türkdə məhbublər feyzi-nəzmindən bəhrəmənd olmayalar və taifeyi-ətrak sahibməzaqları buetani kəlamindən şükufeyi-divani-qəzəlin bulmayalar. Bu səbəbdən tərhi-binayi-təbiətin qabili-qüsurla və bu vasitədən bünyeyi-istedayi-kəmalin rəxnə bula:

Qitə

*Qəzəldür səfəbxşi-əhli-nəzər,
Qəzəldür küli-bustani-hünər.*

*Fəzali-qəzəl seydi asan degil,
Qəzəl münkiri əhli-irfan degil,
Qəzəl bildirir şairin qüdrətini
Qəzəl artırır nazimin şöhrətini
Könül, gərçi aşarə çox rəsm var
Qəzəl rəsmi et cümlədən ixtiyar
Kİ, hər məhtilin zinətidir qəzəl
Xirədməndlər sənətidir qəzəl
Qəzəl de ki, məşhuri dövrən ola
Oxumaq da, yazmaq da asan ola.*

(Füzuli. Əsərləri 6 cildə, I c. B., Azərbaycan Nəşriyyatı. 1996. s.28). Dahi şair farsca “Divan”ının dibaçəsində bu ülvî janra belə tərîf verir: “qəzəl aşiqin könül dərdirin mərhəmətli sevgilisinə açması və ya məşuqun öz halının sadıq aşiqənə bildirməsidir. Bu isə yeni yetişən gənclər arasında və ya təmiz ürəkli cavanlarla yoldaşlıq etməyin verdiyi zövq və hə-yəcanla olur. Qəzəl üslubunda mübhəm məzmunlar, anlaşılmaz ləfzlər heç kəsə bir həyəcan verməz. Qəzəlin özünə məxsus bir dili və müəyyən kəlmə aləmi var”. (Füzuli, III c. s.16). Göründüyü kimi IX-XVI əsrlər arasında nəzəriyyəçilərin və qəzəlin dahiyənə nümunələrini yaratmış şairlərin bu janrın poetik-fəlsəfi necəliyi haqqında fikirləri biri digərini tamamlayır. Yalnız bir məsələdə-qəzəlin mənşəyi məsələsində fikir müxtəlifliyi mövcuddur. Biz də bu fikirdəyik ki, qəsidənin bətnində boy atıb formalaşmış qəzəl-nəsim bu janrın mənşəyi ola bilməz. O ərəblərin sevgi haqqında ilkin nəğmələri zəminində təşək-

kül tapıb. Bununla belə sinkretik janr olan qəsidənin qəzəlin bir janr kimi formalaşmasında, fəlsəfi məzmun kəsb etməsində, intişar tapmasında müstəsna rolu olub. Nüfuzlu tədqiqatda deyilir: “klassik poetika qanunlarına əsasən “qəzəl” məhəbbət və gözəlin tərənnümünə həsr olunmuş, həmcə çox da böyük olmayan şeir parçasına verilən addır. O, səlis, rəvan, vahid ölçüdə və vahid qafiyə prinsipi əsasında tərtib edilməlidir”. (R.Azadə. Klassik Azərbaycan poeziyasında qəzəl, s.5).

Qəbul Məhəmmədə görə qəzəlin hər iki misrası qafiyələnir birinci beyti mətlə yaxud məbdə adlanır. Axırkı beytə məqmə, yaxud xatimə deyilir. Onun fikrincə qəzəl 12 beytdən çox olmamalıdır. Qəzəli qəsidə ilə bağlayan bir cəhət də var. Əgər Şərq ədəbiyyatında beytləri qoşa qafiyələnən bütün şeirlər məsnəvi adlanırsa, birinci beyti qoşa (ad) sonrakı beytlərin ikinci misrası birinci ilə həm qafiyə (ba, va, qa) olan şeir növünü qəsidə adlandırırlar. Qəzəl və qəsidənin texniki quruluşu (qafiyə düzümü) eynidir. Bu da əslində qəzəlin nəсіб adı ilə qəsidənin bətnində yerləşməsinə imkan vermişdir.

Əlimizdə konkret nümunələr olmasa belə deyə bilərik ki, qəzəl Azərbaycan ədəbiyyatına dil vasitəsilə daxil olmuşdur: VII-X əsrlərdə ərəb dili, XI əsrdə fars dili vasitəsilə daxil olaraq XII əsrdə müstəqil janr kimi formalaşmışdır. Bunu Qətran Təbrizinin qəzəl-nəsibləri (XI əsr) Xaqaninin qəzəlləri (XII əsr) sübut etməkdədir. XII əsrdə qəzəlin inkişaf tapması Azərbaycanda 1) dövlətçiliyin inkişafı, 2) şəhər

mədəniyyətinin təşəkkülü və 3) Şərq İntibahı (Ömər Xəyyam, Firdovsi və Nizami zirvələri!) ilə bağlı olmuşdur.

Həqiqətən də “XII əsrdə bütün Şərq ədəbiyyatında qəzələ son şəkil verən Xaqani Şirvani olmuşdur”. (Əhməd Atəş). Biz bir fikir də irəli sürmək istəyirik: nəsim adı ilə qəsidəyə daxil olan qəzəl məhəbbət mövzusu sayəsində bu janrı həm mədhiyyəçilikdən, həm də mərsiyəçilikdən xilas etmişdir.

Son nəzəriyyə kitablarında klassik ədəbiyyatın ən mü-kəmməl və məşhur janrı kimi qəzəlin poetikası haqqında diqqətəlayiq bir orijinal fikir söylənilməyib. Murat Xamra-yeu onu həcmi “üç beytdən az 12 beytdən artıq olmayan kiçik lirik “şeir növü” adlandırır. Nəvaini “dahi qəzəl usta-sı” kimi təqdim edir. (Словарь литературоведческих тер-минов. М., 1974, с.57). М.Рəfili onu “Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında ən çox işlədilən lirik şeir forması” adlan-dırır. “Ərəb ədəbiyyatından bütün Şərq o cümlədən Azər-baycan şerinə keçdiyini” 14-16 misradan ibarət olduğunu” qeyd edir. (“Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş”. B., 1958, s.231). Öz “Ədəbiyyatşünaslıq: ensiklopedik lüğət”ində (s.46-47) qəzələ geniş yer verən Ə.Mirəhmədov onu “Şərq şeirində lirik janrın ən çox yayılmış formalarından biri” adlandırır, həm məhəbbət həm də təbiət və ictimai-siyasi məzmununda olduğunu qeyd etməkdən uzağa gedə bilmir. Musiqi ilə, xüsusən muğamlarla bağlı olduğunu, həcmcə “adətən 5-7,9 və daha çox beytdən olur” kimi əslində qeyri-müəyyən fikir söyləməklə kifayətlənir. N.Qəhrəmanlı Ə.Mirəhmədovun dediklərini iki cümlədə qeyd edir (“Ədə-

biyyat nəzəriyyəsi 2008) V.Əhməd bu janrdan bəhs edərək Azadə Rüstəmovanın fikirlərini olduğu kimi öz “Ədəbiyyatşünaslıq” (B.,2008) kitabına köçürür. Mətnləri tutuşduraraq: “Mənbələr yekdilliklə onu qədim ərəb poeziyası ilə bağlayır və bu ədəbiyyatda məhəbbət mövzusunda lirik nümunələr olduğunu göstərirlər. Elə sözün lüğəti mənası da ərəbcədir, “eşqbazlıq”, “müəşiqə” mənalarına uyar gəlir. Orta əsrlərin ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair kitablar içərisində ilk dəfə qəzəlin tərifini IX-X yüzilliklərdə yaşayıb yaratmış Qüdamə ibn Cəfərin “Nəqd-əş-şer” əsərində təsadüf edirik: “Qəzəl-... bu məhz məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılğın sevgi haqqında hekayətdir” Qüdamə qəzəli mənə baxımından səciyyələndirir və onun qə-zələ verdiyi bu şərh az fərqlərlə çox əsrlər Yaxın Şərqdə poetikaya aid kitablarda təkrar edilir”. (Rüstəmovə Azadə. Klassik Azərbaycan poeziyasında qəzəl. B, Elm 1990, s. 3-4). Vüqar Əhməd isə köçürür: “Mənbələr yekdilliklə qəzəli qədim ərəb poeziyası ilə bağlayır və bu ədəbiyyatda məhəbbət mövzusunda lirik nümunələr olduğunu göstərirlər. Elə qəzəl sözünün lüğəti mənası da ərəbcə “eşqbazlıq”, “məşuqə” mənalarına uyar gəlir. (“müəşiqə” sözünü başa düşməyib-N.Ş.) Orta əsrlərin ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair kitablar içərisində ilk dəfə qəzəlin tərifini IX-X yüzilliklərdə yaşayıb yaratmış Qüdamə ibn Cəfərin “Nəqd-əş-şer” əsərində təsadüf edirik: “Qəzəl-... bu məhz məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılğın sevgi haqqında hekayətdir” Qüdamə qəzəli mənə baxımından səciyyələndirir və onun qəzələ verdiyi bu şərh az fərqlərlə çox əsrlər Yaxın Şərqdə poetikaya

aid kitablarda təkrar edilir”. (Vüqar Əhməd. Ədəbiyyatşünaslıq. B., “Müəllim” nəşr. 2008, s.101-102). Köçürmə davam edir və bu biabırçılığı şərhə ehtiyac duymuruq...

R.Yusifovlu özünün “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (B., Sabah. 2001) adlı dərs vasitəsində qəzəl haqqında məlum məlumatları xülasə edərək mətə və məqtə sözlərinə belə izah verir: “Mətə” ərəb sözü olub, başlamaq, doğmaq; məqtə isə qürub etmək, sona çatmaq mənasını verir” (s.120).

“Bu janr klassik poeziyamızın tarixində həm kütləviliyinə, estetik təsir gücünə və həm də bədii kamilliyinə görə daha məşhurdur... Qəzəl beş, yeddi, doqquz beytdən ibarət olub əsasən aşiqanə məzmununa malikdir. Aşiqin məhəbbəti, bu yolda fədakarlığı, çəkdiyi cəfalar, bundan aldığı yüksək zövq və ləzzət, hicran dərdi, vüsəl həsrəti, məşuqədən şikayətlər, yalvarışlar, iztirablar qəzəlin məzmununu təşkil edir. Ancaq bu heç də o demək deyil ki, ictimai xarakter daşıyan qəzəllər yazılmamışdır”. (Əlimirzəyev X. Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları. B., Nurlan, 2008, s.287).

Beləliklə də mövcud ədəbiyyat nəzəriyyələri qəzəli məzmun baxımından izah edir və yalnız onun qafiyə sisteminin texniki quruluşunu qeyd etməklə qafiyələnilir. Yalnız R.Azadənin tədqiqatlarında janrın tarixi və poetikası haqqında mükəmməl şərh verilir.

Hələlik məlum olan fakta görə ana dilimizdə ilk qəzəli XIII əsrin şairi Həsənoğlu (İzəddin Puri-Həsən Əsfərain) yazıb: “Apardı könlümü bir xoş qəmərüz canfəza dilbər”. Bu qəzəlin bir qədər mistik-sufiyanə məzmun daşı-

dığını qeyd edən R.Azadə onun çox maraqlı bir poetik özəlliyini də göstərir: “Qəzəl öz quruluşu ilə də diqqəti cəlb edir-hər beytin birinci misrasındakı axıncı söz ikinci misrada sual şəklində qoyulur və aydınlaşdırılır. Qəzəldəki beytlərin xüsusən son misraları poetik baxımdan maraqlıdır-bir misrada iki bədii sual və iki bədii təyin”. (R.Azadə. Göstərilən əsəri, s.42.).

*Apardı könlümü bir xoş qəmərüz canfəza dilbər
Nə dilbər? Dilbəri-şahid. Nə şahid? Şahidi-sərvər
Mən ölsəm sən, büti-şəngül, sürahi eyləmə qül-qül
Nə qülqül? Qülqülü-badə. Nə badə? Badeyi-əhmər
Başından getmədi hərgiz səninlə içdiyim badə
Nə badə? Badeyi-məsti. Nə məsti? Məstiyi-sağər
Əzəl də canım içində yazıldı surəti-məni
Nə məni? Məniyi-surət. Nə surət? Surəti-dəftər
Həsənoğlu sənə gərçi duaçıdır, vəli-sadiq
Nə sadiq? Sadiqi-bəndə, Nə bəndə? Bəndeyi-çakər.*

Göründüyü kimi qəzəl çox aydın dilə və orijinal poetik struktura malikdir. Bu dil dil açıb deyir ki, bu qəzəl yazılan dövrə (XIII əsr) qədər Azərbaycan poetik dili, şeir dilimiz böyük bir inkişaf yolu keçmişdir.

Qazi Bürhanəddin (XIV), İmadəddin Nəsimi (XV), Əlişir Nəvai (XV) sayəsində Qəzəl türk ədəbiyyatında şöhrətli janra çevrildi. Nəsimi ilk dəfə gözələ (məhəbbətə) kosmosdan nəzər saldı, insanın cahana sığmadığını gördü. Bununla belə ümumtürk ədəbiyyatında Şərfin üç böyük

dilində eyni səviyyədə qəzəl yazan M.Füzuli ona əbədi və bəşəri nüfuz qazandırdı. Qəzəl türk şairinin-dahi Füzulinin adı ilə möhürləndi. Füzulidən sonra Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəli S.Ə.Şirvani (XIX) və Ə.Vahid (XX) qoruyub saxlamağa nail oldu. Əlbəttə, Füzuli səviyyəsində yox!

Həm eşq, məhəbbət, həm də ictimai-fəlsəfi məzmunlu qəzəlin bir janr kimi Şərqdə və bütün dünyada şöhrət qazanmasının, poetik fiqurlar, müəmmalar, rəmzlər hesabına formalaşmasında sufizmin (təsəvvüfün) böyük rolu olmuşdur. Türk ədəbiyyatında Əhməd Yəsəvi, Yunis Əmrə, Mövlanə Cəlaləddin Rumi, İmadəddin Nəsimi, Əlişir Nəvai, Məhəmməd Füzuli məhz sufizm fəlsəfəsi sayəsində qəzəli məxluqun xaliqə müraciət etdiyi ekstaz vasitəsinə, poetik janra çevirməyə nail oldular.

Buna əminlik üçün tək-cə dünyanın ən böyük məhəbbət dastanı olan M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasını oxumaq kifayətdir. “Leyli və Məcnun” qəzəlləri dünya qəzəl janrının misilsiz inciləridir. Məcnunun Leylinin qəbri üstündə canını tapşırarkən dediyi son qəzəli misal veririk:

*Yandı canım hicr ilə vəsli-rüxi-yar istərəm,
Dərdiməndi-fırqətəm dərmani-didar istərəm.
Bülbüli-zarəm, degil bihudə əfqan etdigim,
Qalmışam nalan qəfəs qeydində, gülzar istərəm.
Dəhr bazarında kasiddir mətai-himmətim
Bu mətai satmağı bir özgə bazar istərəm.
Fani olmaq istərəm, yəni bəlai-dəhrdəm
Rahəmi-cismi-zəifü cani-əfkar istərəm*

*Nola gər qılsam şəbi-hicran təmənnaıi-əcəl
Neyləyim çoxdur qəmim, dərinə qəmıxar istərəm
Çün bəqa bəzmindədir dildar, mən həm durmazam
Bu fəna deyində, bəzmi-vəsli-dildar istərəm
Ey Füzuli, istəmƏz kimsə rızasilə fəna
Mən ki, bundan özgə bilməm çarə, naçar istərəm.*

(II c. s.231)



QƏSİDƏ

Qəsidə klassik Şərq ədəbiyyatının ən qədim janrlarından biridir. Qəsidənin mənşəyi, yaranma tarixi islamiyyətdən əvvəlki cahilliyə dövrünə təsadüf edir. O, ərəb lirikasının janrıdır. Belə bir fikir mövcuddur ki, qəzəl öncə qəsidənin bət-nində nəsib formasında yaranmış, sonra qəsidədən ayrılıb müstəqillik əldə etmişdir. Bu baxımdan həcmcə böyük olan qəsidə, bədii-fəlsəfi cəhətdən də sinkretik janrdır. Qəzəlin qəsidədən ayrılması ilə bağlı fikir mübahisəlidir. Bəzi nəzəriyyəçilər deyir ki, “Qəsidədən lirik hissə ayrılan kimi qəzəl oldu” (Şibli Nəmani), bir sıra nəzəriyyəçilər isə belə söyləyir: “lirik şeirlər qəsidədən çox-çox əvvəl musiqi ilə bir vaxtda meydana gəlmişdir” (Мирзоев А.М. Рудаки и развитие газели X-XV вв. Рудаки. М., 1968. с.264). Biz də bu fikirdəyik ki, qəzəl lirik bir janr kimi qəsidədən əvvəl mövcud olmuşdur. Belə

ki, “Orta Asiya və İran xalqlarının ərəblərə qədər məhəbbət nəğmələrindən məhrum olduğunu düşünmək düzgün deyil” (Бертелс Е.А. История персирско-таджикской литературы. М., 1960, с.107.). Bizim qənaətimizə görə qəzəl səhra ərəbinin azad ruhunun səhranın üfüqlə birləşdiyi lövhəyə həkk etdiyi nəğmədən doğulub. Qəsidə isə mali bərabərsizlik dövrünün, sinfi təbəqələşmənin doğurduğu psixologiya üstündə köklənmiş rəsmi dövlətçiliyin janrıdır. Hər üç dildə-ərəb, fars və türk dillərində yazılmış qəsidələr, əsasən, saray ədəbiyyatı-saray poeziyasının lirik nümunələridir.

Ərəb qəsidəsi süjetli xarakterə malik idi. Nəzəri ədəbiyyatşünaslıqda lirik növün populyar janrı kimi qəsidənin üç məşhur tədqiqatçısı qeyd olunur: Qüdamə ibn Cəfər (X əsr), Şəmsəddin Qeys Razi (XIII əsr) və Rəşirədin Vətvət.

“Ərəb, fars və türkdilli ədəbiyyatlarda geniş intişar tapmış bu janrın mənşəyi, tarixi, inkişaf mərhələləri, fikri istiqamətlərin, poetik tutumu ayrıca tədqiq edilməmişdir”-deyən qəsidəşünas alim V.Feyzullayeva bu janr haqqında qənaətlərinin belə sistemləşdirir: “Qəsidə ərəblərin şeir forması olub, ümumiyyətlə, Şərq poeziyasında uzun mənzumə şəkillərinə verilən addır. Ərəbcə “qəsd etmək”, “yönəltmək” mənasına gələn qəsedə (قصيدة) kökündəndir. Bu növ mənzumələr, əsasən, müəyyən bir məqsədlə yazıldığı üçün belə adlandırılmışdır.

Qəsidələr nət, tovhid, minacat, mərsiyə, fəxriyyə, mədhiyyə xarakterində olur... Ərəblərdə qəsidənin qəzəl, hica, itab, etizar, rica, məhniyyət, təzahir, zövdiyyət, xəmə-

riyyat, məvaiz kimi bir sıra başqa növləri də olmuşdur. Qəsidələr 15 beytdən 120 beytə qədər ola bilər.

Qəsidələrdə mövzu bir müqəddimə ilə başlayır ki, buna **nəşib** deyilir. Şəms Qeys Raziyə görə şairin məqsədə keçmək üçün söylədiyi qəzələ “nəşib” deyilir. Qəsidədə şairin öz vəziyyətini şərh üçün söylədiyi qəzələ **təşbib** deyilir. Qəsidənin ilk beytinə “mətlə” deyilir. (Feyzullayeva V. Füzulinin qəsidələri. B., Elm, 1985, s.4-5).

Ərəb ədəbiyyatında Əbu Nüvasın şərəfinə yazılmış “Xəməriyyat” silsilələri, fars-tacik ədəbiyyatında Rudəkinin qəsidələri, türk ədəbiyyatında Ə.Nəvainin “Hilaliyyə” silsiləsi, Azərbaycan ədəbiyyatına Qətran Təbrizi, Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, İ.Nəsimi, M.Füzulinin qəsidələri bu janrın klassik nümunələri sayılır. Ə.Xaqaninin ədəbiyyatda poetik forma yeniliyinə görə “qəsideyi-şiniyə” adı ilə tanınan “Miratüssəfa” (“Saf güzgü”) adlı məşhur fəlsəfi qəsidəsinə 40-dan artıq nəzirə yazılıb. Yeri gəlmişkən onun “Mədain xərəbələri” və “Həbiyyə” silsilə qəsidələri özündən sonra bu janrın inkişafına təkan vermiş mükəmməl poetik nümunələrdir.

Qəsidə ilk beyti həmqaifiyə (aa) və sonrakı beytlərinin birinci misrası sərbəst, ikinci misrası birinci beytlə həmqaifiyə (ba, va, qa, da) olan uzun şeir növüdür. “Qəsidənin ilk nümunələri “Müəlləqat” adı ilə yeddi müxtəlif şeirdə saxlanılmışdır. Bunların hər birinə ayrılıqda mülləqə deyilir. Həmin qəsidə nümunələrinə məşhur ərəb şairlərinin əsərlərindən seçilib Kəbənin divarlarından asılmışdır”. (Feyzullayeva

va V.Qəsidə “Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası”. II kitab. B., Elm, 2006. s.290).

Bəzi alimlərin qeyd etdiyi kimi, qəsidə müxtəlif janrlara (növlərə) bölünür. O, lirik növün vahid, dəyişməz poetikaya malik janrdır. Lakin qəsidələr mövzusunə görə fərqləndirilir. Belə ki, minacat və tövhiddə Allahın əzəməti, aliliyi, həmdə Məhəmməd Əleyhüsalamın cəlalı və qüdrəti, mədhiyyələrdə şahların saray əyanlarının, sərkərdələrin hakimiyyəti və şücaəti, fəxriyyələr də isə şairin öz şəxsiyyəti vəsf olunur. Mərsiyyələr ölmüş dəyərli şəxsiyyətlərə, şairin dünyasını tərk etmiş əzizlərinə (daha çox vaxtsız getmiş gənclərə), imamların faciəsinə həsr olunur. Yeri gəlmişkən deyək ki, Kərbəla vəqəələrinə, şəhidliyə həsr olunmuş əsərlərə **məqtəl-qətl kitabları** deyilir. Füzulinin “Mətləül-etiqaq” əsəri belə məqtəl kitablarından idi.

Qeyd olundu ki, əsas mövzuya giriş üçün ya sevgi, ya təbiət, ya əxlaqi düşüncələri əks etdirən lirik parça verilir ki, buna da nəsib deyilir. Əgər şair qəsidədə sevgilisinə öz qəlbinin sirrini açırsa buna, yəni sevgi mövzusunda nəsibə təşbib deyilir. “təşbib sevgilinin məhəbbət həyəcanlarının təsviridir”. (Rəşidədin Vətət).

Qəsidənin əsasını təşkil edən və digər beytləri mənaca öz ətrafına cəzb edən beytinə “beytül qəsidə” deyilir. Mütəxəssislər qəsidənin bir janr kimi yayılıb şöhrət tapmasını İslamın gəlişi ilə əlaqələndirirlər. “İslam mədəniyyətinin yayılması ilə qəsidə fars və bir sıra türkdilli xalqların ədəbiyyatlarına ərəblərdən keçmişdir. Abbasilər zamanında fars ədəbiyyatında qəsidənin mündəricəsi xeyli zənginləşmiş,

qəsidə bir şeir növü kimi əhəmiyyət qazanmışdır. Qəsidə bir şeir növü kimi ən parlaq dövrünü Samanilər sarayında keçirmişdir. Saray ədəbiyyatı termini də bu dövrlərə təsadüf edir”. (V.Feyzullayeva). A.M.Mirzəyev təsdiq edir ki, qəsidənin Rudəki tərəfindən yaradılmış məna və forma əlamətləri X-XV əsrlər arasında öz novatorluğunu qoruyub saxlamış, “xüsusi bir dəyişikliyə məruz qalmamışdır”. (Rudaki, M., 1968, s.236.).

Fars qəsidələrinin nəsib hissəsi daha çox baharın təsvir və tərənnümü olan bahariyyələrlə başlayır. Tədqiqatçılar fars ədəbiyyatında qəsidə janrının üç istiqamətdə inkişafını qeyd edirlər: mədhlər, fəlsəfi qəsidələr və “qəsideyi-məsnü” adlanan süni qəsidələr. “Süni qəsidələrdə şeir texnikası və forma üstün mövqeyə malik idi. Burada elmi-bəyan, natiqlik bacarığı əsas məqsədə xidmət edirdi. Forma məzmunu bir növ üstələyirdi” (V.Feyzullayeva). “Cahiliyə dövrü” poeziyasında iki şeir formasının mövcudluğu qeyd olunur: rəcəz və qəsidə. Sonralar əruz vəznlərindən birinin adı kimi bizə gəlib çatan rəcəz səhra ərəbinin döyüşə gedərkən özünü və öz nəslinin qəhrəmanlığını öyən, qəhrəmanlığı və döyüşə səsləyən və təbii ki, bədahətən söylənilən şeir tərzidir. Beləliklə, yaranışından etibarən həm rəcəz, həm də qəsidə təntənəli şeir forması olub. Dəbdəbəli sözlərlə şahları öymək mədhiyələrin, kədərli-pafoslu sözlərlə imamları vəsf etmək mərsiyələrin əsas xüsusiyyətləridir. Bir cəhəti də qeyd edək ki, xüsusilə ədəbiyyata sinfi mövqedən yanaşan sovet alimləri saray ədəbiyyatı janrı kimi qəbul etdikləri üçün qəsidəyə soyuq münasibət bəslə-

miş, onu gözdən salmışlar. Hətta, Xaqani, Nizami, Nəvai, Füzuli kimi sənətkarların qəsidə yazmasını onlara qüsur saymışlar. Məsələn, Füzuli qəsidələrinə formal yanaşaraq belə qənaətə gəlirdilər ki, “O qəsidəçilik üçün yaranmamış və heç bir zaman qəsidə şairi ola bilməzdi” (A.Şaiq). Nəinki sovet alimləri, hətta XX əsrin ədəbiyyatşünası A.Sur “Füzuliyə bir nəzər” (“Füyuzat” 1907, №30) məqaləsində “Bu qəsaid Füzulini Füzuli kimi təsvir etmək qüvvətinə malik deyildir. Bu qism mənzumələr istəmədən yazılmışdır” deyə yazır. M.F.Köprülünün Füzuli qəsidələri haqqında dediyi “kəlmə və fikir oyuncaqları” ifadəsi füzulışünaslıqda mübahisələrə səbəb olmuşdur (Bax: Əliyeva-Kəngərli G. “Azərbaycan füzulışünaslığı”. B., 2008). Halbuki dahi şair özü Qəsidələrin dibaçəsində belə deyib: “Allaha şükür ki, müxtəlif dillərin açarları ilə nəzm fənninin qapılarını açmağa başladığıda, hansı qapıya ki, çətdim onu nəzər sahiblərinin üzünə açdım.

Gah mənəvi üslubunun bağçasından gül, çiçək dərdim, gah qəzəl söyləmək küçəsində müşa qoxulu (ceyranların) dalınca yürüdüm. Gah müəmma fənnində ad çıxartdım. Gah da qəsidə sehri tərzində böyük və fazil adamların ürəklərini məsxir etdim... Bu dövrandan sitəm görmüşləri bir yerə toplayım ki, zayə olmaq təhlükəsindən qurtarıb məşhur və müəyyən olsunlar...”

*Məsnəvi üsulu, qəzəl sənəti,
Qazanmış olsa da aləmdə şöhrət.
Lakin bir eybi var ifratla təfrit,*

*Nə onda dad qoymuş, nə bunda ləzzət
Təkcə qəsidədir hər xeyir işdə
Cilvələr saçaraq sayılır sənət.*

Həqiqətdə qəsidə mübhəm ifadələr meydanı və mətin mənalar məkanıdır... Kərəmli fəcahət əhlindən və mərhəmətli bələğət sahiblərindən təvəqqe edirəm ki, bu qiymətsiz daş qırıqlarına və dəyərsiz dağınıq muncuqlara nəzər saldıqda, onun nöqsanlarını bağışlasınlar” (IV c. s.25-26). Beləliklə “dövrədən sitəm görmüşləri”, “qiymətsiz daş qırıqları və dəyərsiz dağınıq muncuqları”-qəsidələri “cilvələr saçan sənət” adlandırır.

Qəsidələr təkcə şəriyyət nümunələri kimi estetik zövq aşılamaqla kifayətlənmir. Qəsidə yarandığı dövrün tarixi mənzərəsini əks etdirir, tarixi hadisələr və tarixi (həm də dini) şəxsiyyətlər haqqında məlumatları hifz edən bədii-fəlsəfi məxəzlərdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında qəsidə janrı ümummüsəlman mədəniyyəti kontekstində, təxminən X əsrdə saraylarla birlikdə yaranıb və inkişaf etməyə başlayıb. İlk böyük qəsidə şairimiz Şəddadilərin sarayı ilə bağlı olmuş Qətran Təbrizi (XI əsr) olmuşdur. Məhəmməd Ovfi özünün “Lübabül əlbab” əsərində “Onun qəsidələri zərif təcnislərdən ibarətdir” deyərək Q.Təbrizinin qəsidələrinə yüksək qiymət verir.

“Şərq ədəbiyyatında fəlsəfi qəsidənin ilk böyük banilərindən biri” (V.Feyzullayeva) olan Əfzələddin Xaqani “Günəşin peykləri işığı günəşdən aldıkları kimi şairlər də

ilhamı Xaqanidən alırlar” demişdi. Məhz bu ilham sayəsində sonralar dahi Nizaminin “Fəxriyyə”, “Qocalıq” Əmir Xosrov Dəhləvinin n”Bəhrül əbrar” (“Müqəddəslərin dənizi”), Əbdürrəhman Caminin “Cəlair-ruhi” (Ruhların ayrılması), Məhəmməd Füzulinin “Ənisül-qəlb” (Ürək dostu) kimi məşhur fəlsəfi-ictimai və əxlaqi qəsidələri yarandı.

Ə.Xaqani qəsidə janrı sahəsində yeni ənənələr yaradan, cilalanmış bədii üsluba malik filosof şair idi. Dahi Nizami onun əsasını qoyduğu yeni poetik ənənələri yüksək səviyyədə tamamladı.

Azərbaycan ədəbiyyatında ilk dəfə Füzuli yaradıcılığında qəsidə qəzəl səviyyəsinə qalxdı. Çünki Füzuli qəsidəni həm forma, həm də məzmun baxımından təkmilləşdirdi, onu mədhiyyəçilik və mərsiyəçilik janrından uzaqlaşdıraraq, xalqın hakimiyətə münasibətini ifadə edən fəlsəfi-ictimai janra çevirdi.

Farsca “Divan”ının dibaçəsində də şair qəsidəyə təbiətən rəğbət bəslədiyini öz zövqü və istedadının xüsusiyyəti kimi izah edir: “Çətin anlaşılan ibarələrə və məzmun incəliyinə qarşı yaradılışında bir məhəbbət vardır. Bunun üçün təbiətim həmişə qəsidə və müəmma yazmağa meyl edərdi”(Füzuli. Əsərləri, 6 cildə. III c.)

Qəsidə Şərqi üç böyük dilində-ərəb, fars və türk dillərində yaranıb, orta əsrlər bədii təfəkkürünü, fikri-əxlaqi düşüncə tərzini, zəmanəyə fəlsəfi baxışları və nitq mədəniyyətini əks etdirən rəsmi-bədii janr, əsasən saray ədəbiyyatı nümunəsidir.

Müasir Azərbaycan nəzəriyyə kitablarında onun haqqında çox yığcam, bəzən primitiv məlumatlar verilir.

Ə.Mirəhmədov “Şərqdə çox yayılmış lirik şeir formalarından biri”; təntənəli üsluba malik qəsidə haqqında yazır: “Bir çox qəsidələrdə əsas mətləbə keçməzdən əvvəl müxtəlif müqəddimə verilir. Bu müqəddimə “afaqi”, yəni bahar, xəzan və s. məzmununda olduqca təşbib, aşiqanə məzmununda olduqda isə nəsib adlanır. Müqəddimədən sonrakı beyt əsas mətləbə keçmək üçün qəsidənin qalan böyük hissəsi ilə əlaqə yaradır. Belə beytə giriz, yaxud girizgah deyilir” (Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. B., 1998, s.48.). Bundan başqa Ə.Mirəhmədov bəzən qəsidənin ortasında təcəzzül adlanan qəzəl verildiyini, qəsidənin müəllifin təxəllüsü verilən son beytin tac beyt adlandığını da qeyd edir. M.Rəfili qəsidəni Avropa və rus poeziyasındakı Oda ilə müqayisə edir: “Rus və Avropa ədəbiyyatında oda deyilən belə bir janr vardır. Oda daha geniş məna kəsb edir. Əvvəllər nəgmə şəklində meydana çıxmış odalar getdikcə daha da genişlənmiş, elmi, tarixi, ictimai-tarixi mövzuları da əhatə etməyə başlamışdır. Bu janr (qəsidə və oda) həcm etibarilə bütün lirik janrlardan böyük olur” (Rəfili M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. B., 1958, s. 233).

Qəsidəni xüsusilə mərsiyə, M.Rəfilinin ifadəsi ilə desək, təziyə növü sovet dövründə tədqiqatdan tamamilə kənarda qalmışdır. Halbuki, Qumru, Dəxil, Raci kimi qüvvətli mərsiyə şairləri dəyərli əsərlər yaratmışlar. Bu böyük dini ədəbiyyat idi. İranda yalnız mərsiyyələri Azərbaycan dilində deməyə icazə verirlər, Mərsiyə dili yaşadan janrdır.

Yüksək təntənə və bədii patetika, coşğun pafos, dərin həyəcan doğuran lirizm, sevginin ehtiraslı tərənnümü, zərif təbiət təsvirləri, hakimiyyətə və cəmiyyətə rəsmi münasibət bir janr kimi qəsidənin əsas poetik-üslubi xüsusiyyətləridir. Dahi Füzulinin Məhəmməd Peyğəmbərə həsr olunmuş məşhur “Su” qəsidəsini misal veririk:

*Saçma, ey göz, əşkdən könlümdəki odlara su
Kim, bu dəklü tutuşan odlara qılmaz çarə su.
Abgundur dünbədi-dəvvar rəngi, bilməzəm,
Ya mühit olmuş gözümdən günbədi-dəvvarə su.
Zövqi-tiğindən əcəb yox olsa könlüm çak-çak
Kim, mürur ilə buraxır rəxnələr divarə su.
Vəhlən söylər dili-məcruh peykanın sözün,
Ehtiyat ilə içər hər kimdə olsa yarə, su.
Suya versin bağıban gülzarı, zəhmət çəkməsin,
Bir gül açılmaz üzün tək, versə min gülzərə su.
Oxşada bilməz qübarini mühərrir xəttinə,
Xamə tək baxmaqdan ensə gözlərinə qarə su.
Arizin yadilə nəmnək olsa müjganım, nola,
Zayə olmaz gül təmənnasilə vermək xarə su.
Qəm günü etmə dili-bimardən tiğın diriğ,
Xeyrdir vermək qaranqu gecədə bimarə su.
Mən ləbin müştəqiyəm, zöhhad Kövsər talibi,
Netəkim məstə mey içmək xoş gəlir, hüşyarə su.
İstə peykanın, könül, hicrində şövqüm sakin et,
Susuzam bir göz bu səhradə mənimçün arə su.*

Rövzeyi-kuyinə hərdəm burmayıb eylər gūzar,
 Aşiq olmuş, qaliba, ol sərvi-xoşrəftarə su.
 Su yolun ol kuydən torpaq olub tutsam gərək,
 Çün qəbibimdir, dəxi ol kuyə qoyman varə su.
 Dəstbusi arizusundan ölərsəm, dustlət,
 Kuzə eylin torpağım, sunun onunla yarə su.
 Sərv sərəkəşlik qılır qümri niyazından, məgər
 Dəmənin tuta, əyağinə düşə, yalvarə su.
 İçmək istər bülbülün qanun, məgər bir rəng ilə,
 Gül butağının mizacına girə, qurtarə su.
 Tinəti-pakini rövşən qılmış əhli-ələmə,
 İqtida qılmış təriqi-Əhmədi-Muxtarə su.
 Seyyidi-nüv`i-bəşər, dəryayi-dürri-istifa
 Kim, səpibdir mö`cüzati atəşi-əşrarə su.
 Qılmaq üçün tazə gülzari-nübüvvət rəvnəqin,
 Möcüzündən eyləmiş izhar səngi-xarə su.
 Möcüzü bir bəhri-bipayan imiş ələmdə kim,
 Yetmiş ondan min-min atəşxaneyi-küffarə su.
 Heyret ilən barmağın dişlər, kim etsə istima`,
 Barmağından verdiyin şiddət günü ənsarə su.
 Dusti gər zəhri-mar içsə olar abi-həyat,
 Xəsmi su içsə dönər, əlbəttə, zəhri-marə su.
 Eyləmiş hər qətrədən min bəhri-rəhmət mövcəz,
 Əl sunub vurğac vüzu üçün güli-rüxsarə su.
 Xaki-payinə yetəm der, ömrlərdir müttəsil
 Başını daşdan-daşa vurub gəzər avarə su.
 Zərrə-zərrə xaki-dərgahinə istər sala nur,
 Dönməz ol dərgahdən, gər olsa parə-parə su.

*Zikri-nə`tin virdini dərman bilir əhli-xətə,
Eylə kim, dəfi-xumar üçün içər meyxarə su.
Ya həbibullah! Ya xeyrül-bəşər! Müştəqinəm,
Eylə kim, ləbtəşnələr yanıb dilər həmvarə su.
Sənsən ol bəhri-kəramət kim, şabi-meracdə
Şəbnəmi-feyzin yetişmiş sabitü səyyarə su.
Çəsmeyi-xurşiddən hər dəm zülali-feyz enər,
Hacət olsa mərqədin təcdid edən me`marə su.
Bimi-duzəx, naqi-qəm salmış dili-suzanimə,
Var ümidim əbri-ehsanın səpə ol narə su.
Yümni-nə`tindən gühər olmuş Füzuli sözləri,
Əbri-nisandan dönən tək lö`löi-şəhvarə su.
Xabi-qəflətdə olan, bidar olanda ruzi-həşr
Əşki-həsrətdən dolanda dideyi-bidarə su.
Umduğum oldur ki, ruzi-həşr məhrum olmayam,
Çəsməyi-vəslin verə mən təşneyi-didarə su.*



QOŞMA

Ələ janrlar var ki, onların yaranma tarixi və poetik xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən ümumtürk şeirinə xas əlamətləri nəzərə almaq lazımdır. Məsələn, epos tək-cə bir türk xalqına yox, ümumtürk bədii-fəlsəfi təfəkkürünə məxsus hadisədir. Ona görə də həm tarixi, həm də nəzəri planda türk epos mədəniyyətindən bəhs etmək lazım gəlir. Yaxud əruz, qəzəl, qafiyə kimi anlayışlar ərəb şeir mədəniyyəti ilə bağlı olduğu kimi, heca vəznə ilə bağlı janrlar da qədim türk şeir mədəniyyəti ilə bağlıdır. Öz “Ensiklopedik lüğət”ində Ə.Mirəhmədov yazır: “Qoşma-türkdilli xalqların poeziyasında qədim-ən çox yayılmış formalardan biri. Adətən 11 hecadan, dörd misradan, 5-6 bənddən ibarət olur. Qafiyə quruluşu: abab; vvvb, qqqb və i.a.” (s.52) olur.

Qoşma qoşmaq sözündəndir. Adətən şeiri qoşan adam sonuncu bənddə öz adını, yaxud təxəllüsünü qeyd edir.

Buna möhürbənd və ya tapşırma deyilir. Qoşmanın qoşayarpaq qoşma, güllü qoşma, qoşma müstəzad, cığalı qoşma və ayaqlı qoşma kimi növləri mövcuddur. Adətən nəzəriyyəçilər qoşmanın ən mahir yaradıcıları kimi Vaqifi, Vidadini, Zakiri, Aşıq Ələsgəri qeyd edirlər. Bununla da qoşmanın tarixini XVIII əsrlə məhdudlaşdırırlar.

Zəngin şifahi xalq ədəbiyyatımızın əsas qolu olan aşıq şerinin ən kamil və ən populyar janrı olan qoşma həm də klassik poeziyamızın poetik incisidir. Belə bir fikirlə biz də tamamilə şərikik ki, “Qoşma XIV əsrdən yazılı ədəbiyyatımızda işlənməkdədir. Onun yazılı ədəbiyyatda ilk nümunələrini Qazi Bürhanəddin, Ş.İ.Xətai, Məhəmməd Əmani kimi şairlərimiz yayartmışlar” (Paşa Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., “Maarif” 1992, s.245) Bu fikri Rəhim Əliyev də təxminən təsdiq edir: “Qoşma XV əsrdən bəri heca şeirinin əsas lirik forması olmuşdur” (“Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” B., “Mütərcim” 2008. s.281). Belə məlum olur ki, qoşma janrı aşıq şerimizdə yazılı poeziyadan sonra yaranmışdır. Latin qrafikası ilə çap olunmuş iki cildli “Azərbaycan aşıq şerindən seçmələr” kitabının birinci cildinə (2005) ilk qoşma müəllifi kimi XV əsrdə yaşamış Ozan İbrahim daxil edilib və onun “Deyərlər”, “Gəlməzmi?” adlı iki qoşması nümunə gətirilib. (s.18-20).

Biz belə hesab edirik ki, qoşma heca vəzninin tarixi qədər qədimdir.

Qoşma ana dilimizin poetik imkanlarını əks etdirən xalq şeiridir, şifahi ədəbiyyatla yazılı ədəbiyyat arasında körpü yaradan bir janrdır.

Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (1972) dərsliyində oxuyuruq: “Qoşma-xalq arasında ən çox yayılmış, şöhrət tapmış ən qədim şifahi şeir nümunələrindən biridir. Qoşma, adından da göründüyü kimi, ağızdan-sinədən deyilən, qoşulan, insanın ürək həyəcanlarını, sevgini, məhəbbəti, kədər, hicran, izzirabı, həm ayrı-ayrı adamlar, hadisələr, həm ümumi, ictimai fəlsəfi hisslər tərənnüm edən şairənə lirik nümunələrdir” (s.123). Qoşma lirizmi, poetik şəffaflığı və xalq ruhuna yaxınlığı ilə seçilir. Sadə sözlərlə aydın fikir ifadə etdiyinə görə tez əzbərlənir və asanlıqla yadda qalır. Ustad Ələsgərdən nümunə.

İncimərəm

*İstər dara çəkdir, istər qul eylə,
Qoymuşam əmrinə qol, incimərəm.
Həsrətindən Məcnun oldum səhrada,
Alırsan canımı, al, incimərəm.*

*Firqətindən saralıban solaram,
İzn versən, yar, başına dolanam.
Əlli yol çapılam, yüz yol dolanam,
Bir şey deyil dövlət-mal, incimərəm.*

*Ələskərəm, yandım eşq atasında,
Gözüm qaldı kipriyində, qaşında.*

*Qzdir məzarımı çeşmə başında,
Sal sinəm üstündən yol, incimərəm.*

Qoşma bizim bədii düşüncəmizin, heca üstündə köklənmiş ruhumuzun, ürək döyüntümüzün lirik janrıdır. Qoşma bizi qədim və möhtəşəm türk ruhuna qoşan nəğmədir, mahnıdır.



BAYATI

Bayati türk xalq şerinin ən geniş yayılmış qədim formalarından biridir. Onu çöllərdə, səhralarda çağırılan el şeiri hesab etmək olar. Bayatı qədim türkün-cahan, zaman, ədalət, inam, kədər və ən başlıcası vətən və sevgi haqqında bədii-fəlsəfi nəğməsidir. “Şikəstə və bayatını çox vaxt çöllərdə, meşələrdə, qərəz, ev xaricində oxuyurlar” (Ü.Hacıbəyli). bayatı heca vəzninin hər misrası yeddi hecadan ibarət, birinci, ikinci və dördüncü misraları həmqafiyə üçüncü misrası sərbəst buraxılan (a a b a) bir bənddə bitkin fəlsəfi fikir ifadə edən kamil şeir janrıdır.

Yeddi hecalı dörd misralı bu bir bənd şeir həm hikmət dolu fəlsəfi məzmunu, həm mövzu əlvanlığı, həm də poetik gözəlliyi ilə insanı heyran edir, onu yaradan və ağızdan-

ağıza yaşadan xalqın dühası haqqında möhtəşəm təsəvvür yaradır.

*Əzizim vətən yaxşı
Geyməyə kətan yaxşı
Qürbət el cənnət olsa
Ölməyə vətən yaxşı.*

Mən bilmirəm bu bayatını hansı azərbaycanlı nə zaman dilə gətirib. Amma onu bilirəm ki, o böyük vətənpərvər olub və əslində azərbaycançılıq fəlsəfəsinin əsası məhz bu bayatı ilə qoyulub.

*Əzizim gül üşüdü,
Şeh düşdü gül üşüdü,
Güldün ağlım apardın
Bu necə gülüş idi?*

*Əzizim balabanı,
Asta çal balabanı,
Hamının balası gəldi
Bəs mənim balam hanı?!*

*Əzizim ulu dağlar,
Çəşməsi, sulu dağlar,
Burda bir qərib ölüb
Göy kişnər, bulud ağlar.*

“Bayatı” sözünün etimologiyası ilə bağlı Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında və dilşünaslığında bir sıra fərqli fikirlər mövcuddur. Həmin fikirlərdən üçü diqqəti cəlb edir: a) “bayatı” sözü qədimlik mənasında işlədilən “boyat” sözündən əmələ gəlib... Məsələn “boyat çörək” və s.) tarixi-mifoloji mənbələrə görə Boyat Günxanın oğlu, Oğuz xanın nəvəsi idi və Azərbaycanın “Bayat” qəbiləsi onun adı ilə bağlıdır. Bayatı da bir ədəbi janr kimi bu qəbilədə yaranmışdır: v) qədim tarixdə totemlərdən birinin adı “bayat” olmuşdur və bayatı janrı həmin totemə müraciətlə yaranmışdır. Müasir danışiq dilimizdəki “bayatı söyləmək” mənasında işlənən “bayatı çağırmaq” ifadəsi də həmin dövrdən qalmışdır”. (Elçin, Vilayət Quliyev. Özümüz və sözü-müz. B., Azərnəşr. 1993, s.19). “Bayatı” sözünün etimologiyası barəsində bu ümumiləşmiş qənaəti müxtəlif formalarda M.Kaşğari, S.Mümtaz, Ə.Abid, Ə.Dəmirçizadə, M.H.Təhmasib, V.Vəliyev, A.Nəbiyev, Ə.Mirəhmədov, P.Əfəndiyev kimi nüfuzlu alimlər öz tədqiqatlarında təsdiq etmişlər. Bütün nəzəriyyəçilər bayatı sözündən onun tarixi və poetikasından bəhs edərkən ən etibarlı mənbə kimi 37-ci ildə repressiya qurbanı olmuş ədəbiyyat tarixçisi Əmin Abidin 1930-cu ildə “Azərbaycanı öyrənmə yolu” jurnalının 4-5 saylarında çap olunmuş “Türk xalqları ədəbiyyatında “mani” növü və “Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyəti” adlı tədqiqatına müraciət edirlər. Ə.Abid yazır: “Ümumiyyətlə heca vəzninin yeddisi ilə yaradılan dördmiserli müstəqil mənzumələr yalnız Azərbaycan sahəsində “bayatı” adını daşımaqdadır. Bu nəzm şəklinə çox qədim zamanlardan ta

İndiyə qədər bütün türk ləhcələrində təsadüf edilməkdədir və müxtəlif ləhcələrdə müxtəlif adlarla tanınmaqdadır. Məsələn, Qərb-Osmanlı ləhcəsində “mani”, çöl Kırım türkcəsində “cınğ”, Kazan ilə cənubi Kırmda “cır”, özbəkcədə “əşülə” yaxud “aşulə”, İraq türklərində “türkü”, qırğız və qazaxlarda “kayım öləng” yaxud “aymısl” kimi xüsusi adlar olmaqdadır. Qərb türkləri kimi bu gün Şimalı Rumınıyada, Bessarabiyada yaşayan qaqauz türklərində belə bir növ “mani”, “məni”, “mahni”, “mahnu” deyildiyinə təsadüf etməkdədir” (s.41). Ə.Abid özü də etiraf edir ki, Azərbaycanda da bayatıya “mani”, “mahni” deyiblər. A.Samoyloviç bunu “mani”, T.Kovalski və M.F.Köprülü “məna”, Əfrasiyab Bədəlbəyli “maani”-şur kökündə zərbli muğam” (“Musiqi lüğəti”. B., 1969, s.47) kimi işlədir. Akademik F.Korşa istinad edən Ə.Abid Orxan kitabələrində, Y.X.Balasaqunlunun “Qutadqu-bilik”, M.Kaşğarlının “Divani-lüğət-it-türk” abidələrində mani-bayati janrının mövcud olduğundan xəbər verir. “Divani-lüğət-it-türk”dəki əsas etibarilə xalq poeziyası nümunələridir. Bunların əksəriyyəti “Divan”ın tərtibinə qədər xalq içərisində mövcud olmuşdur. Çünki onların heç birində islamın təsiri yoxdur” (Стеблева И.В. Развитие тюркских поэтических форм в XI веке. М., 1971, с.6). Ə.Abid bu “mövcudiyət”i azı 800 il irəli aparır.

“Bayatı” sözü, bu janrın tarixi və poetikası ilə bağlı bir neçə məqamı da qeyd etməliyik: ədəbi irsimizin fədakar toplayıcısı və tədqiqatçısı Salman Mümtaz “bayatı” sözünü bay-bəy, yəni varlı, at-ad-san kimi iki tərkibdən ibarət ol-

duğunu qeyd edir; Bayatı təkcə şifahi xalq ədəbiyyatının janrı deyil, XVII əsrdə yaşayıb-yaratmış Sarı Aşıq bu janrın klassik nümunələrini yaratmışdır; “Bayatı”nın dörd hecalı olması mütləq deyil, bu poetik kanonun pozulduğu məqamlar da var. Buna İraq azərbaycanlılarının xoryatlarında təsadüf olunur. İraq -kərkük bayatıları altı misradan ibarət olur:

*Qaşların qarasına,
Xətt çəkib arasına.
Ləblərin məlhəm eylə,
Sürt bağrım yarasına.
Bilməm nə əlac edim
Ayrılıq çarasına.*

XVII-XVIII əsrlərdə Məhəmməd Əmani, M.P.Vaqif, M.V.Vidadi bu janrı klassik ədəbiyyatla doğmalaşdırmışlar. Sarı Aşıqdan bir neçə nümunə:

*Aşıq Qaramannıdı
Xalın qaramannıdı
Yarın soyuq üzündən
Genə qar amannıdı
Aşıq, aşın bişdi gəl,
Bişdi yerə düşdü gəl!
Yaxşı günün həmdəmi
Yaman günə düşdü, gəl.
Aşığı el saxladı
Sazını tel saxladı*

Gördü, Yaxşı camalın

Qanlılar əl saxladı.

(Azərbaycan aşığı şeirindən seçmələr.

I c. s.136, 139,143.)

Folklorşünas alim M.Qasımlı “bayatı” sözünü “Bo-yat” totemi ilə əlaqələndirən (Ə.Dəmirçizadə, M.H. Təh-masib) versiyanı qəbul etməyərək yazır: “Şübhəsiz ki, digər türk xalqlarında da həmin şeir şəkli “bayatı” adlanmış ol-saydı bəlkə də burada müəyyən inandırıcılıq görünə bilər-di”. (Məhərrəm Qasımlı. Bayatı. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. II kitab. B., Elm 2006, s.272.)

O, eynilə də birinci ehtimalı, “bayatı”nın qədimlik, köhnəlik anlamında işlənən (xörək, çörək) sözü ilə əlaqə-ləndirən ehtimalı (İ.Hikmət. F.B.Köçərli) “Sözlər arasındakı zahiri oxşarlığa istinadən söylənən bu mülahizə o qədər də məntiqi səslənmir, çünki, xalq heç vaxt öz könül duyğularının ifadəsi olan şeiri “köhnəmiş, primiş” saymazdı” (s.272).

M.Qasımlı “bayatı”nın etimologiyasını “Bayat” qəbi-ləsi ilə bağlayan versiyanı (Ə.Abid, S.Mümtaz, M.F.Köprü-lü) “tarixi-mədəni gerçəkliyə uyğun” hesab edir.

Azərbaycan nəzəri-estetik fikrində “bayatı” əksərən janr, bəzən də forma (məsələn. Ə.Mirəhmədov) kimi təq-dim olunur. Nəzəriyyəçi alim Asif Hacılı bu baxımdan maraqlı bir fikir irəli sürür: “ədəbi növ-qavrayış potensiyası, bədii forma qavrayış prosesi, janr-qavrayış prosesinin yekunudur. Bu baxımdan lirika-növ, dördlük-poetik forma, bayatı-janrdır. Bədii məna tam dolğunluğu və konkretliyi

ilə məhz janr səviyyəsində aşkarlanır...” (Hacılı A. Bayatılarının poetik semantikasi. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. B., Elm. 2006, s.108). A.Hacılı bu müstəvidə də bir janr kimi bayatılar üzərində semantik-struktural təhlil aparır.

Biz “bayatı” haqqında deyilən bütün mülahizələrə və onların müəlliflərinə qədirşünaslıqla yanaşırıq. Bununla bərabər, həm sözün mənşəyi-etimologiyası, həm də poetikası ilə bağlı bəzi fikirlər əlavə etməyi lazım bilirik.

Bizim fikrimizcə “bayatı” sözü türk epos təfəkkürünün şah əsəri olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı “boy” termini ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, qədim türk-oğuz ellərinin böyük ozanı Dədə Qorqud haqqında “Rəsul Əleyhüssəlamın zamanına yaxın Boyat boyundakı Qorqud ata derlər bir ər qondu. Oğuzun ol kişi tamam bilicisi idi” (“Kitabi-Dədə Qorqud”. B., Yazıçı, 1988, s.33) deyilir. Kitabda deyilir: “Boy boyladı, söz söylədi”. Deməli qədim türkün təsəvvüründə boy, yəni bayatı ən dəyərli söz nəğmə imiş. Bayatı türk xalqlarının həyatında ilk və ən parlaq poetik söz şəkli olub. L.Qumilyovun “böyük çöl mədəniyyəti” adlandırdığı qədim türk mədəniyyətində poeziya bayatı ilə təmsil olunub. Bayatı böyük çöldə-ölçüsü yerlə günəş arası olan türk məkanında darıxan türkün öz dərd və ələmini, vətən sevgisini, məhəbbətini ifadə edən bir janr idi. Bayatı heç nədən-nə Tanrıdan nə də İnsandan heç nə ummayan, gileylənməyən vətənə bağlı türkün qürurunun poetik ifadəsi idi. O, ucu-bucağı görünməyən çöldə darıx-

mamaq üçün qəlbini dolduran hissləri bayatı şəklində dilə gətirirdi.

Təsadüfi deyil ki, bayatı “Əzizim”, “Əziziyəm”, “Mən aşiq”, “Aşiqəm”, “Mən aşiqəm”, “Eləmi” kimi müraciətlərlə başlayır. Görəsən, tənha qalan, dara düşən, dövrədən narazı, ümidini itirən, əzizini itirən, sevgilisinə həsrət qalan...türk bayatı çağıranda bu sözlərlə kimə müraciət edirmiş? Mən hesab edirəm ki, bu qürurlu türk Tanrıya, təbiətə və özünə müraciət edirdi. Əslində bayatı məxluqun xalqla dialoqudur. O, nə edim demir, nə edəcəyinə özü-özündə inam yaradır. Bu müraciət və özünü təsdiq bildirən ifadələr türkün mənəvi böyüklüyündən xəbər verir.

*Eləmi naləsiylə
Dağların laləsiylə,
Razıdı Lələ ölə,
Qalmaya beləsiylə*

(Lələ XVI əsr)

*Mən Aşiq bu dağınan,
Gül sınımış budağınan.
Sənə Yaxşı deməzlər
Mən olsəm bu dağınan*

(Sarı Aşiq. XVII əsr)

“Azərbaycan bayatıları qədim xalq mahnılarından, əmək nəğmələrindən inkişaf edərək formalaşmışdır. Bu hər şeydən əvvəl, qədim əmək nəğmələri olan “holavar”ların

forma etibarilə bayatılara yaxınlığında özünü göstərir. Bayatı həm də musiqi ilə bağlı bir janrdır. Çox zaman bayatıların mətni müxtəlif xalq mahnıları üçün mənbə olmuşdur. Bayatıların mətninə xalq tərəfindən cürbəcür musiqi bəstələnmişdir: “Bayatı şiraz”, “Bayatı kürd”, “Çoban bayatı” və s. Bu, özlüyündə bayatının həm də xalq musiqisi ilə sıx əlaqədar yaranıb inkişaf etdiyini göstərməkdədir”. (Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. s.202).

Bu mülahizələr bir daha bizə bayatını “Böyük Çöl”ün nəğməsi adlandırmağa imkan verir. Əgər “Bayatı Şiraz”, “Bayatı İsfahan”, “Bayatı Qacar” muğam havaları idisə təkcə “Çoban bayatı” saz havasıdır. Bu minvalla səs-avaz anlamında işlədilib. M.Qasımlı yazır: “bayatı melopoetik kompleks təşkil edir-poetik mətni lirik-psixoloji simuasiyadakı melodik avazlı ifaçı ilə bir yerdə, qovuşuq halında götürmədən sözü gedən örnəyin gerçək folklor həyatının dolğun təqdimini vermək mümkün deyildir. Bayatının avazlı söylənişi, melodik ahənglə ifa olunması onun folklor şeiri kimi çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir...

Bayatı türk etnopsixologiyasındakı lirizmi, humanizmi, genişürəkliliyi, səmimiyyət və məhəbbəti sonsuz sayda çalarlarla əks etdirən könül güzgüsü, duyğu dünyasıdır” (s. 278 və 280).

İstər xalq bayatıları, istərsə də aşıq bayatıları-hər ikisi güclü semiotik-semantik imkanlara malikdir. Bayatının mənanı vermək üçün kiçik bir mətndə sözü az qala rəqs etdirir, sözlərin içində səslər alletrasiya-çoxçalarlı səs harmoniyası əmələ gətirir. Məsələn:

*Lələ yemə yad aşı,
Ya ağı ye, ya daşı,
Qəm yükü taya-taya
Ya uzaq ol, ya daşı.*

*Lələ gəl keç bu taya,
Bu xırmandı, bu taya
Yüklənib qəm karvanı,
Sən də yalıq bu taya.*

(Lələ. XVI əsr)

Bayatı şifahi ədəbiyyatın, lirik növün ən yığcam, bitkin fəlsəfi mənalı, poetik cəhətdən kamil janrlarından biridir.

Gəraylı. Hər misrası 8 hecadan ibarət olub adətən məhəbbət (bəzən də tərif) mövzusunda yazılan oynaq şer formasına **gəraylı** deyilir. Qafiyə quruluşu qoşma ilə oxşardır. Aşıq Abbas Tufarqanlının “Eyləsin” adlı məşhur gəraylısı nüminə ola bilər:

*Duman, gəl get bu dağlardan,
Dağlar taza bar eyləsin.
Nə gözlərim səni görsün,
Nə könlüm qubar eyləsin.*

*Haşa, sərvidiciyim haşa,
Deyilənlər gəldi başa,*

*Bir yandan özün tut daşa,
Bir yandan el car eyləsin.*

*Abbas ağlar zarı-zarı,
Getməz könlünün qubarı,
İlqarından dönən yeri,
Tanrı tezbazar eyləsin.*

“Gəraylının cığalı, sallama, nəqaratlı, mürlət, əmir-lam, qaytarma gəraylı, dil dönməz və s. şəkilləri vardır” (Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, B., “Ma-arif” 1992, s.244).

Təcnis. Cinas qafiyələrlə yazılan qoşmalara **təcnis** deyilir. Bu şeirdə məzmun dərinliyindən çox forma gözəlliyinə önəm verilir. “Balçının var bal ması // Baltaçının balta-sı” cinas qafiyədir. Ustad Aşıq Ələsgərdən klassik bir nümunə:

*Könül, sən ki düşdün eşqin bəhrinə,
Narın qalxan, narın silkin, narın üz!
Dost səni bağına mehman eyləsə
Almasın də, gülün iylə, narın üz!*

*Aşıq olan sözün deməz tərsinə,
Tər gəzən dünyada gedər tər sinə.
Tər sinəyə qismət olsun tər sinə
Narın üzə qoy **söyləsin** narın üz.*

Təcnisin müxtəlif poetik formaları var: cığalı təcnis, ayaqlı təcnis, dodaqdəyməz təcnis. Hər bir bənddə misralara cığa deyilir. Aşıq Ələsgərdən bir nümunə:

*Ay bimürvət, həsrətini çəkməkdən
İllər ilə xəstə düşdüm başa-baş
Mən aşiqəm başa-baş
Oxu dərsin başa-baş
Eşqindən səməndərəm
Oda yandım başa-baş
Can deyənə can deyinən mərdanə
Baş qoyanın qoy yolunda başa-baş.*

Məsnəvi. Misraları hər beytdə həmqafiyə olan uzun, bəzən də süjetli şeir şəklinə məsnəvi deyilir. Məsnəvi beyt daxilində qafiyələrin sərbəstliyi ilə seçilir. Məsnəvidə hər beyt müstəqil fikir ifadə edə bilər. Böyük türk şairi, türk sufi şe-rində Ə.Yəsəvi, Y.Əmrə ilə bərabər zirvə bulmuş Mövlanə Cəlaləddin Rumi “Mənəviyyat məsnəvilər” adlı fundamental əsərlər yaradıb. Məsnəvinin dahi yaradıcısı Nizami Gəncəvidir.

*Qədim dastanların qoca ustadı
Öz hekayətinə belə başladı:
Zaval gələn zaman kəsra bəxtinə
Hörmüz sahib oldu şahlıq təxtinə.*

“Xosrov və Şirin”

Mürəbbə. Hər bəndi dörd misradan ibarət olan şeir növünə **mürəbbə** deyilir. Poetik strukturu belədir: birinci bəndin dörd misrası həmqafiyə olur: a, a,d,a; növbəti bəndlərin ilk üç misrası öz aralarında, dördüncü misra isə birinci bəndin həmqafiyə olur vvva.

Mövlanə Məhəmməd Füzulinin Leyli dilindən dediyi mürəbbədən bir misal verək:

*Giriban oldu rüsvalıq əlilə qal, damən həm,
Mənə rüsvalığında dustlar tən etdi, düşmən həm.
Vəhi-eşq içrə can qıldım giriftari-bəla, tən həm,
Bu yetməzmi ki, bir dərd axtarırsan dərdimə sən həm?*

*Füzuli, hər zaman bir mən ilə bağrım qılırsan qan,
Əcəb bilməzmisən kim, eşqdən keçmək degil asan?
Bilirsən düşmüşəm bir dərdə kim, yoxdur ona dərman,
Bu yetməzmi ki, bir dərd axtarırsan dərdimə sən həm?
Sonuncu misra bütün bəndlərdə təkrar olunur.*

Müxəmməs. Hər bəndi beş misradan ibarət olan şeir (beşlik). Müxəmməsin klassik nümunəsi M.P.Vaqifin “Görmədim” əsəridir.

*Mən cahan mülkündə mütləq doğru halət görmədim,
Hər nə gördüm, əyri gördüm özgə babət görmədim
Aşınalar ixtilatında sədaqət görmədim.
Biəti-iqrarü-imanü-dəyanət görmədim.
Bivəfadən lacərəm təhsilü-hacət görmədim!*

Digər bəndlərin son misrası (bəzən də son beyti) ilk bəndin misraları ilə həmqafiyə olur. Şerin bu forması klassik ədəbiyyatda və aşiq poeziyasında çox işlənir. Ustadlar yazır: “Klassik şeir şəkli olan müxəmməs bizim indimizdə çox dəyişmələrə məruz qalmışdır. Şairlər beş misranın bəzən üçünü bir, ikisini bir, dördünü bir, axıncını bir, bəzən də beşini həmqafiyə etmişlər. Vaqifdə, Sabirdə, Hadidə və başqa şairlərdə bu şəklin cürbəcür nümunələrinə rast gəlmək olar. Sabir bi şəkildə yazdığı satirik şeirlərin çoxuna əvvəl başdan bir mətlə beyti verir. Qalan bəndlərin hamısını beş misradır və hər bəndin axırında başdakı bəndin qafiyəsini və son misranı təkrar edir” (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.130). M.Ə.Sabirin məşhur “Oxutmuram əl çəkin!” müxəmməsi buna nümunə ola bilər.

Himn. Qəsidə janrına oxşar məzmununda tərif təsvir ruhunda olan siyasi lirika nümunəsidir. Yunanlardan qalma ruh-təntənə onun pafosunu müəyyən edir. Himn dövlət atributlarından-rəmzlərdən biridir. Tarixilik, əzəmət, qürur və milli müəyyənlik ona xas əsas bədii-fəlsəfi cəhətlərdir. Müstəqil Azərbaycanın ilk dövlət himninin sözlərini istiqlal şairi Əhməd Cavad, musiqisini dahi Üzeyir bəy Hacıbəyli yazıb.



MƏNSUR ŞEİR

Nəsrilə yazılmış şerə mənsur şeir deyilir. Müqayisəli əruzşünaslıq elminin banisi Əkrəm Cəfər yazır: “Mənsur şeir nəsr ilə yazılmış lirik və həcmcə kiçik əsərdir. Mənsur şerin mənzum şeirdən fərqi onun vəznətsiz, qafiyəsiz olmasındadır. Mənsur şeir üslubca şeirlə nəsrin arasında bir janrdır. Lakonizm, az sözlə çox hiss və fikir ifadə etməkdə mənsur şerin keyfiyyətlərindən biridir. Bu şərtlə ki, bu qısa deyilmiş sözlərdə də bədiilik olsun” (“Azərbaycan sovet ədəbiyyatı: poetika məsələləri”. ADU nəşri B., 1986, s.47).

Görünür məhz elə bu cəhətinə görə də, “Mənsur şeir ən çətin ədəbi janrdır” (A.Kvyatovski).

Bizim fikrimizcə Azərbaycan mənsur şerinin mənşəyi böyük eposumuz “Kitabi-Dədə Qorqud”dan başlanır. Epos

səcli nəsrə, yəni lirik-poetik nəsrə qələmə alınıb. Dastandan bir parçaya nəzər salaq:

Göründüyü kimi burada qafiyələnməni ritm və onun nizamlarını ahəng əvəz edir. Mənsur şeri adi lirik şeirdən fərqləndirən də məhz budur. H.Həşimli doktorluq dissertasiyasında belə nəticəyə gəlir: “mənsur şeri lirika nümunəsi lirik janr sayanların mövqeyi daha dürüst və əsaslıdır. Mənsur şeirdə lirikanın, lirik ovqatın üstünlüyü, hər hansı predmetin, yaxud həyat anının, müşahidənin, yaşantının oyatdığı, hissiyyatın həzni, kövrək, emosional tərzdə bədii ifadəsi aşkar görünür. Burada normativ vəzn xüsusiyyətləri olmur, lakin axıcılıq, ahəngdarlıq, emosional leksika, psixologizm mühüm yer tutur” (Həşimli H. Azərbaycan ədəbiyyatında Avropa mənşəli lirik janrlar. DDA.Naxçıvan, 2011, s.34). Mənsur şeir XIX əsrin ortalarında Fransada yaranıb, 1842-ci ildə A.Bertranın “Zülmətdən çıxmış Taclar”, 1857-ci ildə Ş.Bodlearın “Qəzəb çiçəkləri” adlı mənsur şeir kitabları çap olunub. Azərbaycanda bir janr kimi mənsur şeirin banisi böyük romantik şair Məhəmməd Hadi hesab olunur. Onun “Firdovsi-ilhamat” (1908) kitabının “Düşündüklərim” bölməsi mənsur şeirlərdən ibarətdir. XX əsrin əvvəllərində T.Ş.Simurq, C.Hüseyn (Kazımoğlu), N.Nərimanov bu janrda öz qələmlərini sınıamışlar (Ətraflı bax: Həşimov H. Azərbaycan mənsur şerinin təşəkkülü. B., 2006). Ötən əsrin ortalarında Yunis Əzimzadə “İlk görüş” (1945) adlı hekayələr kitabında mənsur şeirlərini də çap etdirir. Azərbaycan ədəbiyyatında bu janra ədəbi və əbədi vətəndaşlıq pasportu verən xalq yazıçısı Gülhüseyn Hüseynoğlu oldu. Onun

“Bənövşə əfsanəsi” (1946) adlı ilk mənsur şeri ilə bu janra start verildi. Onun “Mücrü” (1969) şeri bu janrın dünya ədəbiyyatında ən kamil nümunəsi sayılır. İslam Ağayev, Ə.Qasımov, Nahid Hacızadə, Salam Qədirzadə bu janrın müxtəlif və maraqlı nümunələrini yaratmışlar. Xalq şairi Nəbi Xəzrinin M.Ş.Vazehin həyat və taleyinə həsr olunmuş “Heykəlsiz abidə” (1981) əsəri ədəbiyyatımız kamil mənsur poemadır. Rus ədəbiyyatında mənsur şerin ən böyük ustası milliyyətçə türk (tatar) olan İ.S.Turgenev hesab olunur.

Xalq şairi G.Gülhüseynoğlunun “İki damla göz yaşı” adlı mənsur şerini bu janrın şəffaf nümunəsi olaraq misal veririk:

“Yandırdım səni, bir özün bilirsən, necə yandırdım?
Ömrüm boyu yandım bunun üçün, Ömrüm boyu...”

Nə dəhşətli, nə dözülməz olmuş yanmaq! Yanmağa başlayanda bildim bunu.

Nə biləydim onda, yoxsa mənə doğru uzanan o titrək əlləri öpərdim. Və sonra kor olmuş gözlərimin üstünə qoyardım. Görərdi gözlərim dərin, təmiz məhəbbətlə mənə dikilən gözləri.

Eh, əlimdə ixtiyar olsaydı, “məhəbbət yoxdur” deyənlərə mən bilirəm neylərdim?!

Məhəbbət yoxdur!” Yox, yox məhəbbət var, özü də necə var, ilahi, necə var, ilahi, necə var! Ancaq səni itirəndən sonra, içəridən qovrula-qovrula, qəlbim didilə-didilə bunu dərk elədim. Və heç bir zaman da məni tərk etməyə-

cək bu məhəbbət, kim bilir, bəlkə elə bu duyğuyla da keçəcəyəm dünyadan. Nə qalıb ki, ömürdən.

Bəs sən? Səni onda salan mən idim, mən nankor! Mən azadlıq axtaran, onun-bunun sorağında tərəddüdə qalan pak, günahsız ürəyi odun, alovun içində buraxıb qaçan və bununla da sonradan özü üçün ömürlük cəhənnəm odundan betər yanğı, alov püskürdən mən. Məhəbbəti sonradan duyan, həmişəlik onun əsarətinə düşən və heç vaxt da bu əsarətdən qurtarmağa cəhd eləməyən, eləməyə gücü çatmayan köməksiz insan.

Nə etmək olar indi!

Baş əyirəm o vaxt səni, sonralar ömrüm boyu məni yaxıb-yandıran o zərif, o nəcib, o pak, o ülvi hissə ki, adı məhəbbətdir. Qoy desinlər məhəbbət yoxdur. Deməyə nə var ki?! Mən baş əyirəm məhəbbətə. Bu sözləri niyə yazıram indi!? Nə təmənnam ola bilər səndən?! Səni elə yandırmamışam ki, məni bir də eşidə biləsən. Bunu duysam da yenə bir diləyim var. Yadında olar, məhəbbətinə etinasız olub gedərkən gözlərində iki damla yaş görünmüşdü, yanaqlarında zolaqlar buraxmışdı onda. Unutmadım, unuda bilmədim yanaqlarını yandıran o iki damla göz yaşını. Daima yaxıb-yandıran məni o göz yaşları. Diləyim budur ki, məni son mənzilə qola salanlar son cərgəsində sən də olasan və unuda bilmədiyim qumral gözlərindən iki damla yaş axıdasan. Qoy, sonra desinlər ki, məhəbbət yoxdur”.

Bu lirik-romantik etüd belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, mənsur şeir insanın özü-özlüylə danışması, duyğuların monoloqu, poetik həsbi-haldır. O, insanın elə ülvi,

mübhəm hisslərinin bədii ifadəsidir ki, insan onu özündən başqa heç kəsə etibar etmir. Mənsur şerin lirik sehri də məhz bundadır.

Böyük rus yazıçısı K.Fedin G.Gülhüseynoğlunun “Mücrü” mənsur şeri haqqında belə yazıb: “Çox da böyük olmayan “Mücrü” şeri üzərində xüsusilə dayanmaq istəyirəm. Bu əsər ona görə diqqətəlayiqdir 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 çevrilir, bu metamorfoza məni ovsunlamışdır («Дружба народов» ж. 1970, №6, с.125).

Mənsur şeir şair qəlbinin lirik-poetik bəyanatıdır.



SONET

Lirik növə daxil olan Avropamənşəli janrlar içərisində sonet xüsusi bir yer tutur. İtalyanca “sonetto” sözündən törənmiş sonet termininin lüğəti mənası nəğmə deməkdir. Bu janrın Azərbaycanda ən yaxşı tədqiqatçısı (Bax: Azərbaycan poeziyasında sonet və tarset. Bakı, Elm, 2003; Avropa lirik janrları və Azərbaycan ədəbiyyatı. B., Elm və təhsil. 2009) filologiya elmləri doktoru H.Həşimli M.L.Qasparovun Очерк истории европейского стиха. (M., Наука, 1989) monoqrafiyasına istinadən yazır: “Bu ədəbi terminin italyan dilində “səsləşmək”, “cingildəmək” mənalarını verən “sonape” sözündən yaranması barədə də fikirlər vardır. Rus ədəbiyyatşünası M.L.Qasparov yazır ki, sonetin kö-kündə birbəndli kaisona və italyan xalq nəğmələri ənənəsi dayanır. 14 misralı bəzi belə nümunələrdə əvvəlcə hər biri dördmisralı iki bənd, sonra isə altımisralı bir bənd gəlirdi. Qafiyələnmə isə bu

cür olurdu; abab brbrbr. Sonralar axırınıc bənd iki üçlüyə ayrılmış, nəticədə iki dördmısralı və iki üçmısralı bənddən ibarət italyan soneti formalaşmışdır (s.149-150). Sonetin ilk nümunələri XIII yüzillikdə İtalyan ədəbiyyatında yaranmışdır. Banisi həmin əsrin birinci yarısında Paleremoda yaşamış vəkil, şair Yakopa da Lentini sayılır” (Həşimli H. Azərbaycan ədəbiyyatında Avropa mənşəli lirik janrlar. DDA. Naxçıvan 2011, s.20). Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, sonet Avropa Renesansının, ona oxşar rübai isə Yaxın Şərq (Azərbaycan) İntibahının ilkin janrları idi. Şərqdə rübainin ən kamil nümunələrini Şərq İntibahının banisi Ömər Xəyyam Azərbaycanda Məhsəti Gəncəvi, Avropada isə sonetlər silsiləsinin Renessansın ilk şairi F. Peterarka yaratmışdı. Təsadüfi deyil ki, Avropa Renessansının son (və ən böyük) dahisi U.Şekspir də ən kamil sonetləri yazmışdır. Onun dillər əzbəri olan 66 soneti belədir:

*Mən ölüm istəyirəm, görməyə yoxdur taqət
Mən ölüm istəyirəm, Yoxdur görməyə taqət,
Dilənçilik eyləyir qapılarda ləyaqət,
Sadəliyə gülərək, rişxənd eyləyir yalan,
Puçluq paltar geyinir min bəzəkdən, cəlalədan.*

*Saxtalıq hökm verir qəlbə, ağla, kamala,
Bəkarət təhqir olub düşür dərdə, zavala,
Qüdrət qüdrətsizliyə əsirdir, səcdə qılır,
Düzlük, mərdlik, doğruluq bir axmaqlıq sayılır.*

*Rəzalətlər yetişir şərəf, şöhrət və şana,
Paklıq xidmət eyləyir hər qüsura, nöqsana,
Kütlük çəkib özünü müdrik peyğəmbər sanır,
Baxın, ilhamın ağzı yumruqlarla tıxanır.*

*Hər tərəfdə rəzalət baş qaldırır, yüksəlir,
Lakin səni atmağa, əziz dost, heyfim gəlir.*

*Bəzisi lovğalanır məşhur qohumlarıyla,
Bəzisi qüvvətiylə, bəzisi kəmərilə
Bəzisi pullar ilə, bəzisi paltarları ilə
Tərən ilə, itilə, cəld gedən kəhərilə.*

Bundan sonra daha bir normal-dördmısralı katren, sonda isə altı mısralı katren gəlir.

Göründüyü kimi bu 6 katrendən ibarət ingilissayağı “uzun sonet”dir.

Ə.Mirəhmədovun ədəbiyyatşünaslıq ensiklopediyasında oxuyuruq: “Bu formada yazılan şeir iki bənddən, ikinci hissə isə hərəsi üç mısralıq iki bənddən ibarət olur. Birinci və ikinci bəndlərə **katren**, ikinci və üçüncü bəndlərə isə **terset** deyilir.”(s.195). Beləliklə, həm də aydın olur ki, hər bəndi üç mısralıq şeirə terset deyilir. Ədəbiyyatda on beş sonetdən ibarət olan şeirlər silsiləsinə “sonetlər çəlgəngi” deyilir.

Dünya poeziyasında öz poetik arxitektonikasına görə italyan sonetləri ilə ingilis sonetləri bir-birindən fərqlənir. Ədəbiyyat nəzəriyyələrində adətən “katrenləri yüksələn

hissə, tersətləri isə yenən hissə kimi qiymətləndirirlər” (H.Həşimli). Böyük şeir nəzəriyyəçisi V.M.Jirmunski yazıb: “Sonətdə hər dördlük bitkin mövzu ifadə edir: ikincidəki mövzu adətən birinci mövzunun inkişafı olur, ... tematik tamlıq yaradan bu dördlüklər birlikdə yüksələn hissəni təşkil edir-üçüncü mövzu yenən hissə isə əvvəlki ikisinin yekunu, yaxud sintezini təqdim edir” (Теория стиха. М., Сов. Пис. 1975, с.450). Özünün fundamental doktorluq dissertasiyasının avtoreferatında H.Həşimli xeyli araşdırma və təhlillərdən sonra belə bir qənaətə gəlir: “İtalyan soneti formasında yazılmış şeir-lərdə tezis inkişaf, antitezis və sintez modeli daha səciyyəvi görünür. Fikrimizcə, ingilis soneti modelində mövzu-problematikasının struktur ifadəsindən danışanda zavyazka, inkişaf, kulminasiya və razvyazka modelinə əsaslanmaq daha inandırıcıdır. Burada üç katren olduğuna görə fikrin ifadəsi bu bəndlərdə yüksələn xətt üzrə verilir, sondakı iki misra isə yekun qayəni özündə cəmləşdirir” (s.21).

H.Həşimlinin verdiyi məlumata görə Azərbaycan ədəbiyyatında sonet janrına ilk dəfə 1826-cı ildə şərqşünas M.C.Topçubaşov müraciət edib. O, polyak şairi Adam Mitskeviçin bir sonetini rusca sətri tərcümədən farscaya tərcümə edib. 1907-ci ildə S.Səlmasi türk şairi Ə.Kamilin sonetinə “Xəyalı-mənfur” adlı nəzirə yazıb. Bir çox janrlarda ilkin, novator olan böyük romantik şair və filosof H.Cavid “Çəkinmə, gül” və “Mən istərəm ki” adlı ilk sonetlərini yazıb. 1914-cü ildə Əlipaşa Səburun “Zümrümə” adlı sonetlər kitabı çap olunub. Azərbaycan ədəbiyyatında sone-

tin ən yaxşı, silsilə nümunələrini M.Müşfiq yaradıb: “Üsyan başla”, “Sevgilər” (1927), “Gülüşlər” (1928), “Əllər” (1929), “Mənim eşqim”, “Ulduz”, “Gözəllik”(1936), “Çağlayan” (1937). 40-cı illərdə Ə.Cəmil, “50-ci illərdə Ə.Kürçaylı, 60-cı illərdə A.Babayev sonet janrının ən yaxşı nümunələrini yaratdılar. Müsasir dövrdə Şəkər Aslan, Abasağa.... A.Abdulla, Sabir Mustafa 2003-cü ildə 262 sonetdən ibarət “Türk sonetləri”, Mirəfsəl Təbib 2008-ci ildə “250 sonet” kitabını çap etdirmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında ilk sonetlər çələngini 1978-ci ildə şair Şəkər Aslan yazmışdı.

Azərbaycan ədəbiyyatında tersetin ilk nümunələrini “Arvadlarımız” (1908) şerini Əli Razi Şamçızadə, “Əkinçi nəğməsi” (1912) tersetini A.Səhhət yaratmışdır. M.Müşfiq 1927-ci ildə silsilə tersetlər yazıb. Azərbaycan ədəbiyyatında ilk terset poemaları “Mingəçevir həsrəti” (1955) və “Tərtərhes nəğmələri” (1936) M.Müşfiq qələminə məxsusdur.

Sonetin müxtəlif növləri var: tədqiqatçı H.Həşimli göstərir ki, H.Cavidin “İbtilayi-qərəam” şeri “quyruqlu sonet”, Ə.Cavadın “İman sizə” şeri “başsız sonet”dir. Katrenləri üçdən çox olan sonetlərə “uzun sonet” deyilir. Katren və tersetlərin düzülüş ardıcılığının pozulduğu şerə “qarışıq sonet” demək olar: buna Ə.Cavadın “Ana” şeri misal ola bilər. Katren və tersetlərin yeri dəyişilmiş formada olan şerə “çevrilmiş sonet” deyilir. Sonetin bir növü də broxokolon-hər misrası bir hecalı sözdən ibarət sonetlər də yazılır. Bu formada gənc şair Elmar Səfərli nümunələr yaradıb. Bu

şair “misralarının ilk hərfləri yuxarıdan aşağı oxunduqda hər hansı söz, yaxud ad alınan” (H.Həşimli) sonetlər də yazıb. Buna “akrotik sonet” deyilir.

Azərbaycan sonetlərinin mahir ustası M.Müşfiqin “Bir günəş, bir baxış” sonetini nümunə veririk.

*Hər tərəfdə soyuq, hər tərəfdə qar,
Yığılmış çillənin can boğazına.
Axşamkı fırtına, axşamkı rüzgar
Düşmüş nəğil kimi, xalqın ağzına.*

*Hər şey susqun kimi, hər şey lal kimi,
Budur, sevdiyimiz yaz yaxındadır.
Yaşıl mənzələr bir xəyal kimi
İndidən gözümün qabağındadır.*

*Toxunub dağlara günəşin əli,
Çağlarkən bir sabah sular nəşəli,
Qopdu hər tərəfdən yaza alqışlar,
Sən də atsan mənə bir geri baxış,
Əriyib qəlbimdə bu hicran, bu qış,
Sənə dəmət-dəmət güllər bağışlar.*

Göründüyü kimi bu şeir klassik italyansayağı sonetdir.

U.Şekspirin orijinaldan tərcüməçisi şair-tərcüməçi Səbir Mustafanın 262 şeirdən ibarət “Türk sonetləri” (2003), şair

Mirhaşım Talışlı isə “Minacat” (1998) adlı ilk Əruzla yazılmış sonetlər kitabını çap etdirmişdir.

Rus ədəbiyyatında sonet bir şair kimi XVIII sərdən təşəkkülə başlayıb. Lakin o XX əsrdə daha vüsətli inkişaf yolu keçib. B.Brusov, İ.Selvinski, F.Sollotub, P.Antokolski rus sonetinin ən yaxşı yaradıcıları hesab olunur (Bax: Əsədulla S. Azərbaycan poeziyasında sonet şairi. B., 2004; Bağirova Aş XX əsr rus poeziyasında sonet şairi. NDA. B., 2011).



BALLADA

Büğəti mənası latınca “rəqs etmək” olan ballada avropa mənşəli qədim janrlardandır. Orta əsrlərdə Fransada rəqslə ifadə olunan nəğmə kimi yaranmış “İtaliyada Dante və Petrarkanın poeziyasında yeni keyfiyyətlər alıb rəqs xüsusiyyətlərini itirmişdir. 14-15-ci əsrlərdə Fransada çox işlənmişdir”. (Ə.Mirəhmədov). Balladanı sentimentalizm və roman-tizmin janrı hesab etmək olar.

Uzun müddət bir janr olaraq (epik, yaxud lirik!) mübahisə doğurmuş ballada son illərin nəzəri mənbələrində özündə lirizm və epizim əlamətlərini sintez edən növlərəarası janr-lirik-epik janr kimi təqdim olunur. (Ətraflı bax: Fesenko Я. Теория литературы. 2008, с. 299-300; Хализев Б.Е. Теория литературы. 2009,с.300; Həşimli Н. Avropa lirik janrları və Azərbaycan ədəbiyyatı. 2009, s.29).

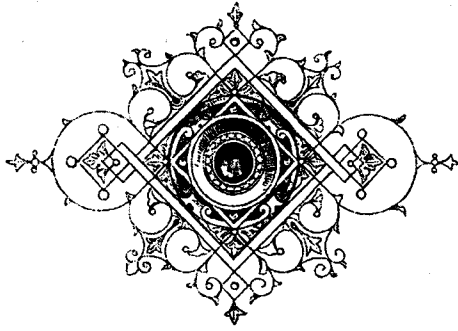
Hər halda bizim tədqiqatçıların son qənaəti belədir ki, “ballada lirizmin dominantlığı ilə şərtlənən lifo-epik janrdır” (H.Həşimli).

A.Şaiqin “Ana və oğul” (1914) əsəri Azərbaycan ədəbiyyatında balladanın ilk nümunəsi hesab edilir. 30-cu illərdə M.Rəfili “Yevlax balladası”, S.Vurğunun “Bayraqdar”(1943) əsərlərini, Əli Kərim “Coğrafiya müəlliminin şəhadət barmağı haqqında ballada” kimi orijinal poetik-fəlsəfi nümunə yaratmışdır. Müəyyən müddət balladaya süjetli şeir kimi də yanaşılmışdır. R.Rzanın “Zənci balası Villi haqqında” (1963), N.Rəfibəylinin “Sərkərdə və qırmızıpapaq qız haqqında ballada” (1964), F.Qocanın “Dəfn olunan nəğmə haqqında ballada”, M.Arazın “Əsgər qəbri haqqında ballada”, Z.Xəlilin “Əsgər ürəyi” balladaları kimi ədəbiyyatımızda bu janrın dəyərli nümunələri mövcuddur.

Ə.Kərimin “Coğrafiya müəlliminin şəhadət barmağı haqqında ballada” əsərindən bir parça:

*Tankla,
təyyarəylə
almanlar gəlir.
Müəllim xəritə qabağındadır.
Qoyub barmağını sərhəddə,
durmuş,
Bilir ki, baxışlar barmağındır.
O vermək istəmir sərhəddi əldən
... Birdən Levitanın acı sözləri
Birbəbir sancılır barmaqlarına*

... Barmağın ucunda döyünür ürək
Sonra da sərhəddə düşüb çırpışır.
Düşmən tərəfləri göstərən zaman,
Həmin barmağını güllələr biçdi.
Bu gün dərs deyirdi,
bozardı rəngi.
Onu çox yandırdı kəsilməmiş qolu.
O dərdli barmağı yoxdur göstərə.
Böyük bir ölkəni.
keçdiyi yolu.



POEMA

Yunan sözü olan “poema”nın mənası “yazıram, yaradıram” deməkdir. Nədənsə nəzəriyyəçilər bu janra bir qədər ögey, laqeyd münasibət bəsləyirlər. Ə.Mirəhmədov öz “Lügət”ində yazıb: “Poema-ədəbiyyatın lirik-epik, təsviri növlərindən biri; süjetli mənzum hekayə, yaxud mənzum povest” (s.170). Əlbəttə, belə təyinatla razılaşımaq olmaz. Doğrudur, məsələn epik növün janrları ilə müqayisədə poemanı povestlə qiyaslamaq olar. Şairlərin çox sevdiyi, nəzəriyyəçilərin az diqqət yetirdiyi bu janrın qədim tarixi var. Son zamanlar mənzum roman adlandırsaq da Homerin “İlliada” və “Odisseya”sı, Firdovsinin “Şahnamə”si, dahi Nizaminin “Xəmsə”sinə daxil olan əsərlər, Ə.X.Dəhləvinin əsərləri, Ə.Nəvainin, M.Füzulinin “Leyli və Məcnun”u əslində poemadır və yaxud ən azı müasir poemanın sələfləridir. Bu sıraya “Dastan Əhməd Hərami”ni, Marağalı Əvhədinin “Cami-Cəm”, Əssar Təbrizinin “Mehr və müştəri”, Arif Ərdəbilinin “Fərhadnamə” (hamısı XIII-XIV əsrlər) Şah Qasım Ənvarın “Ənisül-Arifin”, Şah

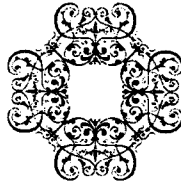
İsmayıl Xətəinin “Dəhnamə” poemalarını da əlavə etmək istəyirik. Azərbaycan və ümumtürk poemasının əsasında Yusif xas Hacib Balasaqunlunun “Qutadqu-bilik” (Xoşbəxtlik gətirən bilik) poeması (1069) dayanır. Sonralar bütün dünya ədəbiyyatında romantizm cərəyanı dramla (Azərbaycanda mənzum dram) bərabər poema janrına da xüsusi önəm verdi. Məsələn, Bayronun “Don Juan” Lermontovun “Demon”, A.Səhhətin “Şair, şeir pərisi və şəhərli” H.Cavidin “Azər” poemaları bu qəbildəndir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Azərbaycan ədəbiyyatında poema bir janr kimi intensiv inkişaf yolu keçmişdir. C.Cabbarlının “Qız qalası”, H.Cavidin “Azər”, S.Vurğunun “Muğan”, “Komsomol”, “Aygün”, R.Rzanın “Lenin”, M.Rəhimin “Leninqrad göylərində”, B.Vahabzadənin “Muğam”, N.Xəzrinin “Günəşin bacısı”, Qabilin “Nəsimi”, N.Həsənzadənin “Zümrüd quşu”, Z.Yaqubun “Peyğəmbər” əsərləri bu janrın möhtəşəm nümunələridir. Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın tədqiqatçısı R.Yusifoglu özünün “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” kitabında yazır: “Poemaları üç qrupa ayırmaq olar: lirik poemalar, epik poemalar, dramatik poemalar: Əlbəttə, elə poemalar da vardır ki, onlarda həm lirik, həm epik, həm də dramatik ünsürlər dialektik vəhdətdədir... XX əsrdə poemanın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklər əmələ gəlmiş, yeni tipli poemalar: poema-monoloq, poema-dialog, poema-xatirə, poema-məktub, poema-gündəlik, poema-reportaj, ballada, poema-peyzaj, alleqorik poema, düşüncələr poeması, poema-əfsanə, poema-rəvayət, publisistik poema, kino-poema, fantastik poema yaratmışdır” (s.139). Əlbəttə,

bütün bunlar janrın poetik yeniliyi deyil, poemanı stresslərlə dolu zamana uyğunlaşdırmaq cəhdindən irəli gələn mövzu yenilikləri və janrın çevikliyini təmin etmək təşəbbüslərinin bir nəticəsidir. Poema haqqında ilk nəzəri fikirlərdən birini “Poeziya sənəti” traktatında klassisizmin nəzəriyyəçisi Buala söyləyib: “hər bir poemanın öz sifəti, öz cizgiləri var. Bu cizgilər isə onların hər birinə ayrıca gözəllik gətirir” (s.42). Əgər mövcud təsnifatı qəbul etsək lirik poemaya nümunə olaraq Ə.Kərimin “Üçüncü simfoniya”, lirik epik poemaya ən yaxşı nümunə S.Vurğunun “Komsomol”, R.Rzanın “Lenin”, epik poemaya nümunə Qabilin “Nəsimi”, Z.Yaqubun “Peyğəmbər” dramatik poemaya misal N.Həsənzadənin “Zümrüd quşu” əsərini göstərmək olar.

Poema lirik növə daxil olan ən iri həcmli janrdır. Çoxcəhətli arxitektonikaya malik bu janr müəllif istedadının səciyyəsiyəndən, onun estetik idealından asılı olaraq lirik növün bütün janrları əhatə edə bilər.

Müəyyən mənada poemanı nəzmə çəkilmiş povest (nağıl, roman) da adlandırmaq olar. Bəzi ədəbiyyatşünaslar (məsələn, H.Quliyev), Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sinə daxil olan əsərlərin mənzum roman adlandırırlar. Biz də bu fikirlə razıyıq. Çünki, həm “Xosrov və Şirin”, həm də “İskəndərnamə” bir janr olaraq poemanın poetik və estetik çərçivələrinə sığmır. Dünya ədəbiyyatında Homerin “İlliada” və “Odiseya”, Ə.Firdovsinin “Şahnamə”, Nizaminin “Xəmsə”sinə daxil olan beş əsər, Ş. Rustavellinin “Pələng dərisi geymiş pəhləvan” əsərləri mənzum roman adlandırılmalıdır.

EPİK NÖVÜN JANRLARI



EPOS

Epos-insan mənəvi qüdrətinin ilkin inikas formalarından biridir. On minillik bəşər mədəniyyətinin təxminən təsəvvür edilən başlanğıc mərhələlərində belə bu unikal janrın və mədəni fəaliyyət növünün izləri, müxtəlif üslublu görünüşləri və ifadə formaları nəzərə çarpmaqdadır.

Dini dünyagörüşündən və ümumən, dindən öncə yaranmış, bir neçə yüksəliş dövrlərini arxada qoymuş epos bu gün də özünün təkrarsızlığını və əzəmətini yaşatmaqdadır. Neçə minillik inkişaf mərhələlərini, onlarla epoxa və sivilizasiya dövrlərini keçən epos, insanın mənəvi qüdrətini və onunun sivilizasiya prosesindəki rolunu əks etdirir.

zasiyaları yola salmış eposun poetik bioqrafiyasında dünyanın bir çox etnos və xalqlarının imzası həkk olunmuşdur.

Eposun uzun və zəngin tarixində bəzi mərhələlər ayrıca əhəmiyyətə malikdir. Onlardan biri və birincisi daş dövrüdür. Şimali Afrikanın piramidaları, Cənubi Amerikanın dağüstü və qayaüstü yazılı abidələri, Cənubi və Cənubi-Şərqi Asiyanın əzəmətli daş kitabələri eposun ilk nümunələrindən sayılmalıdır. Beş min kilometrlik Böyük Çin səddini də bu silsiləyə aid etmək olar. Nəsilləri hələ də heyretləndirən möhtəşəm maddi-mənəvi sənət abidəsi qüdrətli Çin və Türk xaqanlıqlarının-xalqlarının sanki birlikdə icad etdiyi yaradıcılıq möcüzəsidir. Bö-yük və bənzərsiz daş epopeya çin xalqının mübarizlik timsalı olan müdafiə qüdrətinin və türk xalqının qarşısızalmaz, məğlubedilməz hərbi sənətinin qovşağında yaranmışdır. Bir neçə yüz illik çin-türk müharibələri “Böyük Çin səddi” şəklində əbədiləşmişdir. Məhz ilk təşəkkül və doğuluş mərhələləri də janrın özgür və özəl bir keyfiyyətini müəyyən etmişdir: Epos müharibə və vuruşmaların ab-havası ilə yoğrulmuş, silahların şaqqıltısından özünə vəzn və ahəng seçən, qılinc və qalxanlardan rəng və cazibə alan bir janrdır. Hətta Hegelin belə hərbi mənşəli olduğuna işarə etdiyi eposun baş və əsas xüsusiyyəti heç də hərbi münaqişə və konfliktlərlə üzvi bağlılıqdan doğulmamışdır. Xüsusən, yüzlərlə, minlərlə türk xalq dastanlarının təsdiq və tərənnüm etdiyi kimi, epos bütün zamanlarda sadəcə qılinc qəhrəmanlığının və hərbi sərgüzəştlərin deyil, xalq mənəvi qüdrətinin və mənəviyyətinin inikası kimi meydana çıxmış və şöhrətlənmişdir.

Beləliklə, aydın olur ki, epos insanlığın hələ dindən əvvəlki dövrlərdə yaratmağa başladığı maddi və mənəvi mədəniyyətin zirvəsidir. Bir çox görkəmli folklorşünas və eposşü-nas alimlərin arxaik epos adlandırdığı ən qədim epos nümunələrinin isə inkişaf və dəyişmə dinamikasını müəyyən-ləşdirmək çox çətindir. Ümumən, daş kitabələrin, bir sıra qayaüstü epik mətnlərin peyda olmasına qədər də epik təfəkkür uzun təşəkkül etaplarından keçib gəldiyini nəzərə alsaq, epos haqqında tam və həlledici söz söyləməyin mümkünsüzlüyünə əminlik hasil etmək olar. Həqiqətən də çağdaş elmin qədim eposun ən qədim nümunələri kimi yüksək dəyərləndirdiyi “İliada”, “Odisseyə”, “Mahabxa-rata”, “Ramayana”, “Dədə Qorqud kitabı” və başqa bu qə-bildən olan nümunələr janrın müəyyən dövrləri barəsində düşünməyə əsas verir. Yəni indiyə kimi bizə gəlib çatmış cahanşümül epik abidələr belə janrı bütöv halda ehtiva et-məyə və onun inkişaf yolunu ümumiləşdirməyə imkan ver-mir.

Amma epik mətnlərin yetərinə əlimizə gəlib çatma-masına və şifahi söz sənətinin bu misilsiz nümunələrinin öz əzəli və təbii əzəmətində təqdim-təsəvvür olunmaq imkan-larının sifra bərabər olduğuna baxmayaraq, eposun bir neçə spesifik xüsusiyyətini-etnopoetik və beynəlxalq əlamətlərini qeyd etmək vacibdir;

Birincisi; epos yaradıcılığı ucdantutma bütün dünya xalqlarına xas olan bir keyfiyyət deyil. Epik növün, demək olar ki, əksər janrları (əsatir, əfsanə, rəvayət, nağıl, lətifə və s.) əksər xalqların folklorunda rast gəlinəndiyi halda, dastan

janrı və yaradıcılığı yalnız müəyyən etnosların ağız ədəbiyyatında mühüm yer tutur.

İkincisi; eposun inkişafında və tarixində parlaq imzası olan xalqlar insanlığın tərəqqisinə və sivilizasiyaların irəliyə hərəkətinə güclü təsir göstərmiş, tarixdə nəzərə çarpacaq iz qoymuş, uzun mübarizə yollarından keçib gəlmiş etnoslardan törəmişlər.

Üçüncüsü; epos janrı bir çox etnosların uzun əsrlik tarixinin yalnız müəyyən mərhələsində, taleyüklü və qlobal məsələlərin həlli prosesində meydana çıxmışdır. Eramızdan əvvəlki minilliklərdə yunan, yeni eranın əvvəllərində hind və çin eposunun, ilk orta əsrlərdə Avropa eposunun yaranmağa başladığını qeyd edə bilərik. Akademik Konrad XIV-XVI əsrləri yapon eposunun məhsuldar dövrü kimi səciyyələndirmişdir. Bir sıra məşhur folklorşünas alimlər şimali və cənubi slavyan xalqlarının tarixində də eposun aparıcı və ön mövqeyə çıxdığı tarixi mərhələləri vurğulamışlar.

Dördüncüsü; etnosların həyatının təşəkkül dövrləri və yenidən qurulması, onların tarixindəki köklü dəyişikliklər və keçid prosesləri, daxili və xarici müharibələr əksərən eposun intensivləşməsinə səbəb olmuşdur.

Beşincisi; epos mədəniyyətinə sahib xalqları, əsasən, iki yerə ayırmaq olar: cəmi bir-iki epos nümunəsinə malik olan xalqlar və öz tarixlərinin məlum bir dövründə fəal dastan yaradıcılığı ilə məşğul olmuş xalqlar. Elmi araşdırmalar bunu deməyə əsas verir ki, eposun əsl yaradıcısı və müəllifi olan etnosların bədii məhsul və kəşflərindən qonşu xalqlar da bəhrələnmiş və bu mədəniyyəti fəal surətdə, ar-

dıcıl şəkildə mənimsəmişlər. Məhz bu tarixi və etnopoetik həqiqətdən çıxış edərək etnosları epos yaradıcılığına münasibət nöqtəyi-nəzərindən iki qrupa bölmək məqsədə müvafiqdir: yaradıcı və mənimsəyici etnoslar. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, cəmi bir-iki dastana malik etnos və entik birlikləri ikincilərə aid etmək olar.

Altıncısı; ümumtürk eposu fenomenini xüsusi vurğulamaq zəruridir. Ən maraqlı və qəribə tərəfi ondadır ki, türk eposu fenomeni təkcə dünya folklorşünaslığında, Avropa türkologiyasında deyil, heç ümumtürk folklorşünaslığında da lazımi elmi səviyyədə və obyektiv dəyərləndirilməmişdir. Təkcə əcnəbi türkoloqlar yox, eyni zamanda, türksoylu alimlərin bu sahədəki tədqiqat və əsərləri də ziddiyyətli və təzadlı mülahizələr, qeyri-elmi izah və ehtimallarla dolub-daşır. Bununla bağlı onlarla misal, yüzlərlə dəlil-sübut gətirmək istəmirik. Bircə nümunə ilə kifayətlənmək niyyətindəyik. Məşhur türkoloq alim Məhərrəm Ergin eynən qeyd etdiyimiz məsələ ilə bağlı aşağıdakıları vurğulayaraq, maraqlı bir fikir irəli sürmüşdür: “Dastan şərtlərinə sahib olmuş hər millətin bir milli dastanı varkən, türklərin həyatı birdən çox milli dastan içində dilə gətirilmişdir. Bunun səbəbi, türklərin milli həyatının və tarixi macərələrinin bir dastana sığmamasıdır” (Məhərrəm Ergin. Birinci nəşrin ön sözü. Oğuz Kağan dastanı. 1988, səh. 5-10). Burada görkəmli alimin iki əsas məsələdə yanlışığa yol verdiyi göz önündədir; birincisi türklər bir deyil, minlərlə dastanın yaradıcısı və daşıyıcısıdır. İkincisi türklərin həyatı və tarixi

sərgüzəştləri ən uyğun və ən qolay epos “material”larıdır, ideal dastan mənbələridir.

Yeddincisi; böyük alimin epos mədəniyyətinə və türk şifahi söz sənətinə nübələdliyi, yanlış yanaşması əsl həqiqəti açıqlamağa təkən verir: epos sənəti və ümumən, dastan dünyası eynən türk həyat tərzindən doğulmuşdur. Başqa sözlə, eposun Vətəni-türkün qəhrəmanlıqlarla dolu həyatı və dünya boyunca səyahətləridir. Eposun mənşəyi türk həyat təzi ilə üzvi surətdə bağlı olduğu kimi, onun tarixi inkişaf qanunauyğunluqlarını da saysız-hesabsız türk dastanları səciyyələndirir. Az qala on min yaşı olan türk epos mədəniyyətinin zəngin tarixini, təşəkkül və tərəqqi etaplarını təyin etmək, ümumiləşdirmək ağıla və təsəvvürə sığmazdır. İlk və ən qədim epos epoxalarının, təbii ki, izləri də qalmamışdır. Biz arxaik türk eposu deyərkən “Bilqamıs”, “Oğuz Kağan” dastanlarını və “Alp Ər Tonqa”, “Törəyiş”, “Şu”, “Ərgənəkön”, “Köç”dən bizim zamanəmizə gəlib çatmış epos fraqmentlərini nəzərdə tutmaq zorundayıq.

“Dədə Qorqud kitabı”, “Alpamış”, “Manas”, “Ural Batır”, “Koblandı Batır”, “Goroğlu” və “Koroğlu” kimi dastan silsilələri türk xalqlarının epos yaradıcılığının sonrakı yüksəliş mərhələsinin parlaq təzahürləridir. Son iki min illik ictimai-mədəni tərəqqini təhlil edərkən aydın olur ki, dünya gedişatının və sivilizasiyalarının irəliyə doğru hərəkətində onlarla etnosların gərgin zəhməti və mübarizəsi mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Türk xalqlarının bəşəriyyət qarşısındakı ən böyük xidmətlərindən biri isə insanlığın

ilkin möhtəşəm mədəni uğuru sayılan dastan sənətinin əsasını qoyması və bu təkrarsız mədəniyyətin dünya xalqları arasında yayılmasında əvəzsiz rol oynamasıdır.

Yazılı eposun meydana gəlməsi ilə bu sənətin tarixində və taleyində yeni bir dövr başlanır. Əslində yazılı epos şifahi eposun və epik təfəkkürün başqa bir şəkildəki davamı idi. Ümumən, yazılı ədəbiyyat ən qədim dövrlərdən indiyə kimi, həmişə ağız ədəbiyyatının məhz bu növünə və janrına daha çox müraciət etmiş, ondan bəhrələnmişdir. Bu mənada Şərq ədəbiyyatının ilk mümtaz dastanları sayılan Yusif Balasaqunlunun “Qutadqu bilik”, Əbülqasım Firdovsinin “Şahnamə” əsərləri, Nizaminin “Xəmsə”si və başqa məşhur epik abidələr türk epos mədəniyyətinin təsiri ilə meydana gəlmişdir.

Yalnız Şərq ədəbiyyatında deyil, Avropa mədəniyyətində də epos təsiredici və törədici bədii funksiyasını qabarıq tərzdə nümayiş etdirir. Orta əsrlər Avropasının şöhrət qazanmış, hərbi sərgüzəştlərlə zəngin cəngavərlik romanlarının mənşəyini də, alimlər təbii olaraq, epos mədəniyyəti ilə bağlayırlar. “Dekameron” və “Don Kixot” kimi cahanşümul epik abidələr də qədim və orta əsrlər Avropa epos mədəniyyətindən qidalanmışdır. XIX-XX əsrlərdə roman janrının qazandığı böyük nailiyyətlər eposun mahiyyətindəki tükənməz bədii enerjidən xəbər verir. İngilis və fransız roman məktəbləri ilə yanaşı rus romanının da misilsiz inkişafı fikrimizi təsdiq edə bilər. Xüsusən, “Bəşəri komediya”, “Hərb və sülh”, “Anna Karenina”, “Cinayət və cəza”, “Paris Notterdam kilsəsi”, “Səfillər”, “Sakit Don” və

başqa nəhəng epik nümunələr, minil-liklərdən keçib gəlmiş epos janrının insanlığın əbədi yol-yoldaşı olmasına və yaşarılığına bizi inandırır.

Azərbaycan ədəbiyyatının son iki yüz ildəki özünə-məxsus estetik təcrübəsi də epik təfəkkürün mənəvi-mədəni tərəqqidə nə qədər mühüm əhəmiyyətə malik olduğunu göstərir. Azərbaycan yazılı eposunun “Aldanmış kəvakib”dən başlanan yolu uğurla davam etdirilmiş, “Danabaş kəndinin əhvalatları”, “Qan içində”, “Dumanlı Təbriz”, “Qılınc və qələm”, “Gələcək gün”, “Bir gəncin manifesti”, “Şamo”, “Geriyə baxma, qoca”, “İdeal”, “Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi”, “Mahmud və Məryəm” və başqa ölməz əsərlər yaradılmışdır.

Mifik düşüncə və epos təfəkkürü müasir dünya nəsrinə yeni nümunələr vermişdir. Y.Səmədoğlunun “Qətl günü”, Ç.Aytmatovun “Ağ gəmi”, “Cəllad kötüyü”, C.Abtaykın “Kentavr”, U. Folknerin “Küy və qəzəb” və s. romanları birbaşa mifdən və daha möhtəşəm forması olan eposdan qidalanır. Epos xalq və millət haqqında bədii-fəlsəfi ensiklopediyadır.



MİF

Ən qədim zamanlarda təbiəti dərk etmək cəhdi mifi və dini, cəmiyyət amili ilə hesablaşmaq zərurəti ideologiyanı yaradıb. Mif yunanca söz, nitq, danışmaq deməkdir. Mifologiya mif, söz haqqında elm, bilik mənasını verir. Şərq təfəkküründə mif əvəzinə çox zaman əsatir anlayışı da işlədilir. Tədqiqatçı yazır: “Mif qədim insanların təsəllisi, gələcəyə ümidi, yaşamaq-yaratmaq amalı idi. Məhz mincür fəlakətlə üzbəüz, təkbətək qalanda, sərt təbiətin özünə belə təsir etmək, onu dəyişdirmək qüdrətinə malik olduqlarını miflərlə dərk etmişdilər, cəsəret, güc tapıb öhdələrinə düşən missiyaları tarix boyu, mərhələ-mərhələ, səbirlə yerinə yetirməyə can atmışlar... miflər yaranmasaydı insanlar dünyanın ən güclü varlıqlarına çevrilərdilər” (Qafarov R. Mif və nağıl... B., 1999, s.4). Tədqiqatçılar mifləri qədim allahlar və qəhrəmanlar haqqında “poetik, primitiv, qərribə hekayələr” (S.A.Tokarev), “ilk insanlara aid əhvalatlar” (E.M.Meletinski) kimi

izah etmişlər. Məşhur Fransız semioloqu Rolan Bart mifin şərhində dil amilinə üstünlük verib müəyyən qədər strukturalizmə qapılsa da “mif mənanın anasıdır” (Мифология. «Избр. работы. Семиотика. Поэтика.» М., 1989, с.47) nəticəsinə gəlir. Azərbaycan A.Acalov “Azərbaycan mifoloji mətnlərin”nə (B., 1988) yazdığı məzmunlu “Ön söz”dən belə qənaətə gəlir ki, mif dünyanı özünəməxsus qanun və vasitələrlə içimləyən və izah edən dinamik işarələr sistemidir.

Mifin belə bir qəribə xüsusiyyəti var: miflər bəzən “dolu olduğu halda boş görünür” (R.Bart). Ona görə də mifologiya mifin məzmun, məna yaxud forma olması haqqında mübahisə mövcuddur. Fikrimizcə, Ramazan Qafarov bu problemə düzgün yanaşmır. O əvvəlcə belə qənaətə gəlir ki, “Mif mənəvi mədəniyyətin başlanğıc forması, xalq fantaziyasının özülü olmaqla yanaşı, ulu əcdadın təbii fəlakətlərə, qəzalara, xəstəliklər qarşı qorxu hissələrinə üstün gəlmək vasitəsi idi” (s.8). Mifin strukturu, poetikası ilə bağlı isə belə bir mülahizə irəli sürülür: “Miflərdə forma məzmunla sıx vəhdətdə verilir. Xüsusi obrazlarla, işarələrlə, rəmzlərlə varlıqların və hadisələrin mahiyyətini açmağa cəhd göstərilir. Ona görə də miflər ikili xüsusiyyətə malik olur. Başqa sözlə mif eyni vaxtda həm forma, həm də məzmun daşıyıcısına çevrilə bilər” (s.10). Mifi qədim insanın uydurduğu primitiv əhvalat kimi qiymətləndirmək olmaz. Çünki, mif reallıqları təsəvvürdə canlandıran simvollar sistemidir. Simvol isə təfəkkürün yetkinlik əlamətidir. Bu həm də dilin nəinki obraz, hətta müəmmarı ifadə edən sim-

vol-rəməz yaratmaq səviyyəsini əks etdirir. Bu isə məntiqi olaraq o deməkdir ki, mifi yaradan insanlar yüksək ağıla malik idilər. Fikrimizcə mifin mənşəyi (yararışı!) və mahiyyəti haqqında ən kamil fikri K.Mark söyləyib: “Xüsusilə kosmoqonik (zoomorfik, antroporfik miflər də var!) miflər dünya modelini əks etdirir, ərş ilə fərş arasındakı harmoniyanı izah edir. Mifologiyada “mifik zaman” problemi də qoyulur. Y.M.Meletinskiyin fikrincə mifik əhvalatlar mifik zamanda qurulan mifin dünya modelinin kərpicləridir... bu başlanğıc zamanıdır, əsl zamanın ərəfəsidir, zamana qədərki zamandır, indiki zamanın tarixinin başlanmasına qədərki zamandır” (Мифологический словарь. М., 1991, с.654). Y.Qarayev bunu “yuxugörmə” zamanı, empirik, tarixi zamandan fərqli olaraq sakral, möcüzəli zaman” (s.12) adlandırır. Miflər həm də ritualların-yəni mərasimlərin (və dini ayinlərin!) əsasında, zəminində durur. Nəzəri fikirdə belə bir qənaət var iki, “ritual miflərin səhnələşdirilməsinin təşkil edir, keçirilən mərasimləri izah etməyə, əsaslandırmağa xidmət edir” (Tokarev S.A. Мифы народов мира. т.II. М., 1991, с.235). Mif mətnlərinin simvollardan-rəmzi işarələrdən ibarət olması kökləri Azərbaycanda Zührəvərdinin “İşraqiyyə” təliminə, Nəiminin “Cavidannamə”sinə və Avropada C.Lokun “İnsan aqlının təcrübəsi” (1690) əsərinə gedib çıxan, müasir elm kimi Ç.Morrisin “İşarələr nəzəriyyəsinin əsasları” (1938) və “İşarələr, dil, davranış” (1946) kitablarında şərhini tapan semiotika elminə real material vermişdir. Lakin tədqiqatçı alim R.Taporev doğru olaraq belə qənaətə gəlir ki, “Semiotika miflərdən daha çox tikinti

materialı kimi faydalanır. Lakin onları özünüküləşdirməyə qadir deyil. Çünki mif mənşəcə daha qədimdir... Miflərin məhz tarixi aspektdə öyrənilməsi diqqətdən yayınmamalıdır. Miflərə bugünün tələbi ilə “dil vahidi” yaxud, “işarələr sistemi” kimi yanaşmaqla, ancaq yerində saymaq olar” (s.413).

Miflə dünyanın yaranışını və insanlığın təkamülünü izah edən bakirə mətnlər, tarixin təməlində dayanan fəlsəfi mənalar xəzinəsidir.



NAĞIL

Birisi inandırıcı olmayan (boş və mənasız!) əhvalat, yaxud hadisə danışanda, sadəcə söhbət edəndə deyirlər: “Əşşi, nağıl danışma!” belə çıxır ki, nağıl boş, mənasız, əsası olmayan əhvalatlar sistemidir. Bu hansı təfəkkürün məhsuludur? Ümumiyyətlə, nağıl bir ədəbi janr olaraq hansı xüsusiyyətlərə malikdir? Alim və şair R.Yusifoglunun belə bir uşaq şeiri var:

*Ata, mənə nağıl danış,
İçində yalan olmasın.
Ata, mənə nağıl danış,
Kitabda olan olmasın.*

Çox düşündürücüdür: uşaq içində yalan olmayan, yəni doğruçu (real) nağıl istəyir. Biz danışdığımızın yalan olmadığını adətən kitabla sübut edirik. Lakin uşağın ikinci istəyi (şərti) bizi bu imkandan məhrum edir: “Kitabda olan olmasın”. Gəlin bir şeiri də yada salaq: “Soyuq qış axşamında // İsti soba yanında // Nağıl deyər nənələr // Qulaq asar nəvələr”. Bu gözəl şair Əhməd Cəmilin məşhur “Can nənə bir nağıl de” şeirindəndir. Beləliklə, biz nağılları uşaqlar üçün

danışırıq. Şifahi xalq ədəbiyyatının epik növünə daxil olan bir janr kimi hədsiz populyar olması, nağlın məhz nənədən nəvəyə keçməsi, keçə-keçə də yeni mənalar və bədii-fəlsəfi çalarlarla zənginləşməsi, nəsillər arasında bir mənəviyyat körpüsü olması ilə bağlıdır. Xalq arasında sehrli qüvvələr, qeyri-adı məhəbbət, heyvanlar aləmi, igid qəhrəmanlar və s. haqqında şirin təhkiyə ilə yaradılmış nağıllar xalqın ən çox dinlədiyi hekayələr və rəvayətlərdir. Nağılların tarixi xalqın yaranış tarixi qədər qədimdir. Faktiki olaraq nağıllar mif mətnlərindən boy alıb, mifik təfəkkürlə sıx bağlıdır. Belə demək olarsa, nağıl yazıdan, kitabdan əvvəl yaranıb. “Nağılların əsas cəhəti budur ki, burada “haqqın nahaq üzərində qələbəsi təmin olunur” (Y.V.Çəmənşəminli). böyük rus tənqidçisi V.Belinski nağılı miflə bağlayan cəhətlərə-sehrə, caduya, əfsuna, tilsimə, divə, əjdahaya və s. kimi atributlara xüsusi fikir vermişdir. Bunlar həm də nağlın poetikasını müəyyən edən ünsürlərdir. “Nağıllarımız haqqında” adlı məqaləsində M.Qorki yazıb: nağıllar qədim insanların həyat, məişət, davranış, mübarizə və əməyini əks etdirən nemunələrdir.” (Горкий М. О литературе. М., 1955, с.314). Nağıllar yazıçılara həm xalq həyatını, həm dilin şəhdi-şübhəsini, həm də əhvalat uydurmaq sənətkarlığını öyrənməyə kömək edən ən qüvvətli janrdır. “Şifahi epik ənənənin zirvəsi sayılan nağıllar bədii cəhətdən kamilliyi ilə seçilir. Geniş xalq kütlələri əsrlər boyu yaddaşdan-yaddaşa ötürə-ötürə bu nümunələri zamanın sınaqlarından çıxarmış, yalnız ideya və məzmunca deyil, forma, dil və bədii ifadə vasitələrinin zənginliyi cəhətdən yüksək səviy-

yəyə qaldırılmış, spesifik süjetqurma ənənəsini yaratmışdır” (Qafarlı R. Mif və nağıl... B., 1999, s.101-102). Bu mənada nağıllar dahi Nizamiyə (məhz “Yeddi gözəl”də) misilsiz mövzular vermiş, M.Füzuli, Ş.Xətai, Q.Zakir, M.Ə.Sabir, A.Şaiq nağıl motivləri əsasında ibrətamiz, orijinal əsərlər yaratmışlar.

Ən son tədqiqatlarda nağıllar üç qrupda təsnif olunur: 1. sehirlil nağıllar; 2. heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar; 3. məişət nağılları: (bax. Əliyev O. Nağıllar. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cildə, I cild. B., Elm, 2004, s.217). Sehirlil nağılların tədqiqatçısı yazır: “Nağıllarda heç vaxt baş verməmiş və mövcudluğu belə ehtimal olunmayan hadisələr elə şəkildə, elə üslubda, elə intonasiya, elə mimika və jestlərlə danışılır ki, qeyri-adiliyə baxmayaraq, bütün deyilənlər gerçəklik kimi qəbul olunur, həqiqiliyinə nə danışan, nə də dinləyən inanır.” (Пропп Б.Я. Исторические корки волшебной сказки. Л., 1986, с.35). Bu mülahizədə, demək olar ki, nağıllara xas bütün poetik-fəlsəfi əlamətlər öz əksini tapmışdır. Nağıllar mifik söyləyicililər tərəfindən uydurma olsa da, onun əsasında xalqın məişəti, ərş və fərş haqqında kosmoqonik təsəvvürləri, yaranış haqqında dünyagörüşü, gələcəklə bağlı arzuları, zülmət gecədən, işıqlı gündüzə, xoşbəxt sonluğa doğru hərəkəti öz əksini tapır (Məs. “Uçan xalça” nağılında təyyarə və raket haqqında təsəvvürlər!). Nağıllarda fantastika ünsürləri çox güclü, sistem şəklində olmuşdur. Əksər hallarda nağıllar didaktik-tərbiyəvi məzmun daşıyır, insanları düzlüyə, ədalətə, cəsarətə, qəhrəmanlığa səsləyir və qəhrəman (məsələn, Məlik-

məmməd!) bütün çətinliklərə, sehirlə və şər qüvvələrə, div və əjdahalara qalib gəlir, ağ günə çıxır. Nağıllar (məsələn, “Ağ atlı oğlan”) oxucuya gələcəyə inam, ümid və nikbinlik aşılayır. Heyvanlar haqqında nağıllarda böyük humanizm öz əksini tapır. Nağıllar təkcə bədii ədəbiyyatı yox, həm də rəssamlığın, müasir ekran əsərləri olan cizgi filmlərinin inkişafına təkan vermişdir.

Bütün nağıllar maraqlı doğuran “Biri var idi, biri yox idi...” düsturu ilə başlayır və “Göydən üç alma düşdü ...” kəlamı ilə sona yetir. Nağılda bütün hadisə və əhvalatlar bu iki qütb arasında cərəyan edir.

Nağılşünas alim O.Əliyev nağılların hər üç növünü səciyyələndirərək aşağıdakı qənaətlərə gəlir:

“Sehirlə nağılların ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu nağıllarda süjet əfsanəvi məkan və zaman daxilində inkişaf edir. Bədii nağıl məkanı real məkandan ayrılır. Hadisələr xəyali səltənət və ölkələrdə cərəyan edir. Sehirlə nağıllarda həm də dəqiq dünya-kəndlər və şəhərlər, təbiət, göllər, meşələr, dağlar əks olunur. Bütünlükdə bu dünya xüsusi bir şərtlilik, qeyri-reallıq çərçivəsində təsvir edilir.” (s.217) “Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar folklorun ən arxaik örnəklərindəndir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda müxtəlif heyvan və quşlar əsas iştirakçı olur, onların hərəkət və münasibətləri süjetin əsasında durur. ...nağıllarda isə obraz-lardan hər biri fərdi səciyyə daşıyır...” (s.227). “Məişət nağıllarının öz süjet dairəsi, obrazları, spesifik bədii təsvir üsulları var. Sehirlə nağıllardan fərqli olaraq həqiqi dünyada yaşayır, öz zirəkliyi, ağılı ilə

istəyinə çatır. Onların hərəkətləri bəzən yaşadıkları cəmiyyətin əxlaq normalarına qarşı çevrilir”. (s.229). Nağılların poetikası da nağılda qoyulan problemə, danışılan əhvalata uyğun səciyyə daşıyır, forma və üslub baxımından fərqlənir. Nağılda əsas məsələ məkan hissini itirməmək; ikincisi, nağılın zamanını yaratmaqdır. “Biri var idi, biri yox idi. Qədim zamanlarda uzaq diyarda ağıllı (yaxud zülmkar, qəddar!) bir padşah var idi”. Göründüyü kimi bu ənənəvi başlanğıcda zaman da, məkan da şərtidir. Əgər nağılda Harun-ər Rəşidin, Bəhlul Danəndənin adı çəkilsə deməli bu nağılın zamanı beş yüz il davam etmiş Abbasilər dövrü, məkanı da VIII-XIII əsrlər Abbasilər dövlətidir. Şübhəsiz ki, belə “dəqiqləşmə” ancaq məişət nağılları üçün mümkündür. Sehrli və heyvanlar aləmi ilə bağlı nağıllarda bunu etmək olmaz.

Nağılın öz zaman və məkan ölçüləri var: “Yeddi gün, yeddi gecə yol gedəndən sonra gəlib çıxdılar həmin yeddi yolun ayırıcına”.

Ümumiyyətlə, şifahi xalq ədəbiyyatının digər janrları üçün səciyyəvi olan kollektivizm, şifahiçilik, ənənəvilik və anonimlik nağıllar üçün də səciyyəvidir. Ona görə də eyni nağılların müxtəlif mətnləri ola bilər, həmçinin nağıl mətnləri dəyişə bilər. Nağıl xalq həyatına ən yaxın epik folklor janrıdır.

HEKAYƏ

Hekayə ədəbiyyatın diş ağırsıdır. Balaca bir diş əsəb sistemini oyadıb bədəni lərzəyə gətirdiyi kimi, hekayə də ədəbiyyatı hərəkətə gətirir. Mirzə Cəlilin hekayələri haqqında doktorluq dissertasiyası yazan unudulmaz müəllimim Firudin Hüseynov kitabına belə ad qoymuşdu: “Adi əhvalatlarda böyük həqiqətlər”. Hesab edirəm ki, bu ad epik bir janr kimi hekayəyə məxsus başlıca xüsusiyyəti əks etdirir. “Hekayədə adətən, insan həyatının yalnız bir epizodu, bir hadisəsi nəql edilir. Əsər müəyyən bir süjet əsasında qurulur. Hekayədə personajların sayı da azdır”. (M.Rəfili)

Qərb ədəbiyyatında hekayənin mənşəyi antik yunan ədəbiyyatına qədər gedib çıxır. Avropalılar hekayəyə **novella** deyirlər. Mənşəyi qədim olsa da novella XIII-XIV əsrlərdə formalaşa bilib. Novella öz mövzularını xalq arasında yayılmış əhvalat və sərgüzəştlərdən qəbul edib. **Nov-**

vella sözünün lüğəti mənası **yeni xəbər** deməkdir. **Sürətlə inkişaf edib gözlənilməz sonluqla bitən hekayəyə novella deyilir.** Dünya ədəbiyyatında novellanın parlaq nümunələrini XIV əsrin məşhur İtalyan yazıçısı C.Bokaçço özünün “Dekameron” əsərində yaradıb. “Dekameron” xalq arasında yayılmış azad sevgi haqqında şirin novellalardan ibarətdir. Fransız ədəbiyyatında Mopassan, rus ədəbiyyatında A.Çexov, Azərbaycan ədəbiyyatında Ə.Haqverdiyev bu janrın ustası hesab olunur.

Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə yazmayan yazıçı yoxdur. S.Rəhimovun “Su ərizəsi”, Ə.Məmmədخانlının “Karvan dayandı”, İ.Əfəndiyevin “Apardı sellər Saranı”, M.İbrahimovun “Mədinənin ürəyi” hekayələri bu janrın sovet dövründə yaranmış klassik nümunələridir. Lakin Azərbaycan ədəbiyyatında dörd böyük hekayənəvis var: C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, Y.B.Çəmənəminli və Mir Cəlal!

Mirzə Cəlilin “Poçt qutusu”, “Usta Zeynal”, “Qurbanəli bəy”, Ə.Haqverdiyevin “Şeyx Şaban” və “Marallarım” silsiləsi, Y.Vəzirin “Cənnətin nəbzi”, Veyləbadlılar silsiləsi, Mir Cəlalin “Anket Anketov”, “Təzə toyun nəzakət qaydaları”, “İclas qurusu”... hekayələri dünya hekayə janrının inciləri sayıla bilər. Bu hekayələrdə həm də Azərbaycan xalqının gülüş mədəniyyəti öz parlaq əksini tapıb. “Şifahi ədəbiyyatda nağıl nədirsə, yazılı ədəbiyyatda hekayə odur” deyə hökm verən Mir Cəlal və P.Xəlilovun kitabında oxuyuruq: “Müasir, yeni, fəal realist bir janr olan hekayə quruluşca o qədər də mürəkkəb bir şəkil deyildir. Xarakter bir

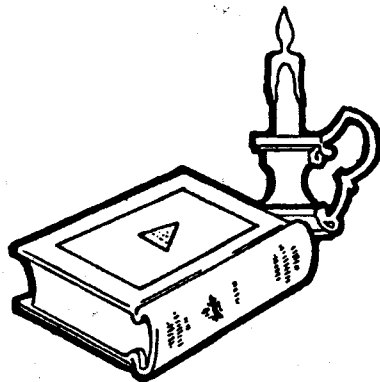
hadisə, yığcam bir süjet, ümumiləşdirici bir mətləb, müxtəlif şirin, sadə söyləmə, nəqlətmə üsulu hekayə sənətində əsasdır”. (s.144) Həqiqətən də Mopassanın “Gombul”, İ.S.Turgenevin “Ovçunun xatirələri”, C.Londonun “Həyat eşqi”, Mirzə Cəlilin “Poçt qutusu” bu təyinatı əyaniləşdirən tipik hekayələrdir. Müasir nəzəriyyəçilər də hekayəni bir janr kimi təxminən eyni əlamətlərlə səciyələndirir: “O, xırda şəkilli epik əsər olub əsasən realist tipli, səciyyəvi ibrətamiz bir əhvalatı əks etdirir... Təhkiyə edilən əhvalat məhdud zaman və məkan çərçivəsinə yerləşdirilir. Hekayədə müəyyən bir əhvalatın təfəsilatı yox, yığcam xarakter səhnəsi verilir”.(N.Qəhrəmanlı) Çox qədim zamanlardan mövcud olsa da hekayə, əsasən realizmin janrı sayıla bilər. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, həm dünya, həm də Azərbaycan ədəbiyyatında sentimental (məktub, xatirə və s.) romantik (məsələn, A.Şaiqin hekayələri) hekayələr də mövcuddur. Bizim ədəbiyyatda Mirzə Cəlil bu janrı ən yüksək səviyyəyə qaldırdı, milli ədəbiyyatın janrı kimi pasportlaşdırdı. “Hekayə janrı: imkanlarımız və iddiamız” adlı konseptual məqaləsində Elçin yazır: “C.Məmmədquluzadə dünya hekayəsinin əsrlərdən bəri keçdiyi mərhələləri qısa müddətdə öz yaradıcılığında keçdi... hekayəni Azərbaycan ədəbiyyatının dogma janrına çevirdi, artıq bu qədim və zəngin poeziya ənənələrinə malik ədəbiyyatı hekayəsiz təsəvvür etmək mümkün deyildi” (Seçilmiş əsərləri. On cildə. VII c. s.108).

Yeri gəlmişkən bir məsələni qeyd etmək istəyirəm. Bizim nəzəriyyəçilər bəzən janrları mövzulara görə təsnif

edirlər. Hansı mövzuda yazılmasının janrın poetikasına heç bir təsiri və dəxli yoxdur.

Milliyyətindən asılı olmayaraq epik janrların oxucuları ilk növbədə nəql olunan əhvalat və hadisələrin arxasında gedirlər. Belə ki, nəsrdə təsvir və təhkiyə edilən əhvalat əsasdır. Lakin xüsusilə hekayə üçün digər heç də az əhəmiyyət kəsb etməyən başlıca cəhət **xarakterin tapılmasıdır**. Məsələn Mirzə Cəlilin eyni adlı hekayəsində Qurbanəlibəyin xarakteri ilə hekayə daha çox yadda qalır. Ə.Haqqverdiyevin “Şeyx Şaban” hekayəsi Şeyx Şabanın portreti ilə cazibəli görünür. “Bədii ədəbiyyatda ən böyük məharət və qüdrət canlı, orijinal insan xarakteri yaratmaqdan ibarətdir. Fərdi siması, təfəkkür tərz, xarakteri, taleyi və tərcümeyi-halı olan insan surəti yaratmaq, söz vasitəsi ilə ona bir növ nəfəs, ruh vermək, oxucu nəzərlərində onu canlı bir varlıq kimi düşündürmək, danışdırmaq və hərəkətə gətirmək, özü də onun mövcudluğuna, gerçəkliyinə müəyyən inam oyatmaq bədii ədəbiyyatın bəlkə ən böyük möcüzəsidir!” (Mütəllimov T. Əbdürrəhim bəy Haqqverdiyevin poetikası. B., 1988, s. 159). “Bomba” novellasında “Dom Feyzulla bomba rabatay” sözləri Kərbəlayı Zalın sinoniminə çevrilir. Nəzəriyyəçi alim T.Mütəllimov öz qiymətli tədqiqatında yazır: Hekayə sadə poetik struktura, fəqət mükəmməl süjetə malik lakonik, yığcam dəqiq məzmunlu epik janrdır. Hekayədə xarakterə gəldikdə isə “xarakterlər hekayələrdə açıla bilər, xarakterin inkişafı isə mütləq vacib deyil” (Огнев А.В. Русские советские рассказы (50 -70 годов). М., 1978, с.177). Məşhur Amerika yazıçısı Cek

London isə belə hesab edir ki, “inkişaf hekayəyə xas deyil, o romanın xüsusiyyətidir” (Неизвестное письмо Джека Лондона «Лит. газета» 11.01.1966). Hekayə ədəbiyyatın məhək daşdır. Əslində o, janrların ən ülvisi, ən səmimisi-dir.



POVEST

Hekayə ilə roman arasında orta mövqə tutan, hekayədən böyük, romandan kiçik epik əsərlər povest adlandırılır. M.Rəfili öz nəzəriyyə kitabına çox yığcam şəkildə “Böyük hekayə-povest” deyə daxil edir. (s.224) Onu fərqləndirən xüsusiyyət kimi, burada bir deyil bir neçə hadisənin verilməsi, epizodların qəhrəmanın həyatı ilə sıx bağlı olması, fəvqəladə qəhrəmanların deyil, həyatın adi mənzərələrinin təsvir edilməsi göstərilir və C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları” nümunə verilir. Əlbəttə, tam doğru olsa belə bu xüsusiyyətlər bir janr kimi povesti izah etmir. Məsələ burasındadır ki, nə rus alimləri, nə də bizim nəzəriyyəçilər bu janrı təyin etmək üçün həcm kriteriyasından başqa bir poetik meyar təklif etmirlər. Məsələn, görkəmli nəsrşünas V.Kojinov onu “epik nəsrin orta forması” adlandırıb yazır:

“Bu halda əsərin həcmi sırf zahiri və formal xarakter daşımır... qeyd etmək lazımdır ki, novella, povest və romanı həcminə görə fərqləndirmək çox hallarda problemlər yaradır”. (CJIT.C.271)

Povest mənası nəqletmə, əhvalat danışma olan povestovanie-rus sözündəndir. Mir Cəlal və P.Xəlilovun kitabında deyilir ki, “Məhiyyət etibarilə roman ilə povest arasında ciddi fərq yoxdur.

...Hekayə və roman klassik yazıçıların yaratdıqları parlaq nümunələr əsasında kifayət qədər müəyyənləşdiyi halda, povest janrı bir sıra gözəl nümunələrinə baxmayaraq hələ yaranma və kamilləşmə prosesi keçirir”. (s.154-155) Bu fikir XX əsrin 70-ci illərinə aiddir. Belə çıxır ki, povestin bir janr kimi poetik təyinatı hələ tapılmayıb. Əslində Azərbaycan ədəbiyyatında povest janrının iki əsrə yaxın yaşı var. İ.Qutqaşının “Rəşid bəy və Səadət xanım” (1835) əsəri povest janrının ilk və kamil nümunələrindən biridir. Eləcə də A.Bakıxanovun “Kitabi əsgəriyyə”, M.F.Axundzadənin “Aldanmış Kəvakib” (1857) əsərləri misal göstərilə bilər.

Povestdən bəhs edən cavan nəzəriyyəçilər də köhnə fikirləri təkrarlamaqdan uzaq gedə bilmirlər. Məsələn, R.Yusifov yazır: “keyfiyyət, daxili struktur, təsvir baxışından romanla hekayə ilə povestin arasında elə bir prinsipial fərq yoxdur. Məsələ yalnız həcmdədir”. (s.143) Bu məlum fikri söylərkən o, V.Belinskinin povesti “Kiçik həcmli roman” adlandırmasına istinad edir. N.Qəhrəmanlı “Povestdə çeviklik, dinamika, oynaqılıq bilavasitə mövzu ilə bağlı-

dır” (s.34) deyə Mir Cəlal və P.Xəlilovun fikrini təkrarlamaqdan (Bax: s.154) uzağa gedə bilmir.

Ədəbiyyatşünas Ə.Mirəhmədov öz “Ensiklopedik lüğət”ində bu janr haqqında müəyyən təsəvvür yaratmağa çalışır: “povestdə, adətən, bir hadisə yox, əhvalatların əsas iştirakçısı (qəhrəmanı) olan şəxsin həyatının bütöv bir dövrü, bir çox hadisələri verilir.

Povestdə baş qəhrəmanın ətrafında cəmlənən yaxud ona zidd cəbhədə duran bir sıra şəxslər olur; həyat hekayəyə nisbətən daha geniş bir şəkildə, romana nisbətən az karakter və hadisələr dairəsində əks etdirilir” (s.169).

Povest janrının ən çox yayıldığı rus ədəbiyyatına da onun gəlişi asan olmayıb. Vaxtilə tarixi hadisələri və qəhrəmanların fəaliyyətini povest (məsələn, “Çarqradın alınması haqqında povest”) deyə təhkiyə edən ruslar onu heç XIX əsrdə də ədəbiyyata buraxmaq istəmirdilər. Lakin onu rus ədəbiyyatına hər hansı istedadlı dahi yox, “zəmanənin ruhu və ... ümumdünya hadisələrinin cərəyanı” (V.Belinski) gətirir. “Rus povesti və Cənab Qoqolun povestləri” adlı məşhur məqaləsində bu janrın ədəbi-tarixi taleyini və bədii imkanlarının təhlil edən V.Belinski yazır: “İndi bütün ədəbiyyatımız roman və povestə çevrilmişdir... Roman hər şeyi öldürdü, hər şeyi uddu, onunla birlikdə gəlmiş povest isə hətta bütün bunların (*pafoslu, bəlaqətli poetik və dramatik janrların-N.Ş.*) izini belə hamarlayıb itirdi və roman özü hörmətlə kənara çəkilərək povestə özündən qabağa keçmək üçün yol verdi”. (s.67)

Bizim fikrimizcə povestin bir janr kimi ədəbi xidməti bunda idi ki, o, ədəbiyyatı həyata yaxınlaşdırdı, oxucu ilə həyat arasında maneəsiz, səmimi bir ünsiyyət yaratdı. V.Belinski az qala hiddətlə yazırdı: “İndi özünəməxsus və müstəbid bir hökmranlıq qazanmış, heç bir rəqabətə dözməyən bu povestin mənası və sirri nədən ibarətdir? Axı bu povest nə olan şeydir və nəyə lazımdır?... kim isə bir zaman çox gözəl demişdir ki, “povest bəşər taleyinin nəhayətsiz poemasından alınmış bir epizoddur”. Bu çox düzgündür. Bəli, povest-hissələrə, minlərcə hissələrə parçalanmış romandır. Povest romandan alınmış bir fəsildir.

... Povestin forması elədir ki, o, istədiyimiz hər bir şeyi yüngül oçerkdə insana və cəmiyyətə qarşı çevrilmiş istehzalı və tikanlı gülüşü də, insan qəlbinin dərin sözlərini də, ehtirasların amansız oyununu da özündə əks etdirə bilir. Povest qəti və sürətli, yüngül və dərin formadır: o sürətlə bir şeydən digərinə keçir, həyatı ən xırda hissələrə bölür və böyük həyat kitabının ayrı-ayrı vərəqlərini qoparır”. (s.82)

Bununla belə V.Belinski “Rus ədəbiyyatında povest hələ bir qonaqdır” qənaətinə gəlir. N.V.Qoqola qədər ki, rus povestlərini təhlil edib, “bizdə hələ sözün əsl mənasında povest yoxdur” (s.99) nəticəsini çıxarır. Beləliklə, bir janr kimi povestə münasibət heç vaxt birmənalı olmayıb. Elə povestin özü də bir yandan hekayənin sərt fərdiyyətinə, digər tərəfdən də romanın bədii həşəmətinə qarşı mübarizə aparmalı, ən azı onlara müqavimət göstərməli olub. Povest həyatdan alınıb bədiiləşmiş bir parçadır. V.Belinski yazır: “Cənab Qoqolun povestlərindəki tam həyat həqiqəti onun

mövzularının sadəliyi ilə birləşir. O həyata yaltaqlanmır, lakin ona böhtan da atmır: o, həyatda mövcud olan bütün gözəl və bəşəri şeyləri üzə çıxarıb göstərməklə sevinir, eyni zamanda həyatdakı eybəcərlikləri az da olsa gizlətmir. Hər iki halın ikisində də o həyata son dərəcə sadıqdır. Həyat onun əsərlərində həqiqi bir portretdir” (s.113).

Dünya ədəbiyyatında bu həyat və səmimiyyət janrının maraqlı nümunələri yaranıb. Məsələn, rus ədəbiyyatından A.S.Puşkinin “Kapitan qızı”, N.V.Qoqolun “Şinel”, “Portert”-Peterburq povestləri, L.Tolstoyun “Hacı Murad”, M.Şoloxovun “İnsanın taleyi” əsərləri buna parlaq misaldır. Azərbaycan ədəbiyyatında M.F.Axundzadənin “Aldanmış Kəvakib”, C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları”, S.Rəhimovun “Mehman”, İ.Əfəndiyevin “Körpüsəlanlar” əsəri bu janrın klassik nümunələridir. 60-cı illər nəsr ədəbiyyata povestlə gəldi və bu janr sürətlə ön plana çıxaraq “yeni nəsr”in bədii-estetik məramnaməsinə çevrildi. İ.Hüseynovun “Teleqram”, S.Əhmədlinin “Yamacda nişanə”, Ə.Əylislinin “Adamlar və ağaclar” trilogiyası, Anarın “Ağ liman”, Elçinin “Dolça”, M.Süleymanlının “Dəyirman”, İ.Məlikzadənin “Quyu”, janrın poetikasında yenilikləri ilə seçildi. XX əsrin 70-ci illərində miniatür povest və onun tipik nümunəsi Ə.Əylislinin “Kür qırağının meşələri” povesti yarandı. Akademik B.Nəbiyev miniatür povesti bir janr kimi təhlil edərək yazırdı: “Ümumiyyətlə povest bir janr kimi ədəbiyyatımızda yeni olmasa da miniatür povest son illərin ədəbi həyatında bir hadisə kimi yeni və maraqlıdır. Belə düşünmək yanlış olardı ki, miniatür povest

yalnız həcmnin xırdalığına görə geniş yayılır. Hərçənd bu özü də az əhəmiyyətli fakt deyil. Yəni iti sürət, məlumat bolluğu və elmi-texniki möcüzələr əsrinin qayğısı çox, həvəs və maraq dairəsi geniş olan oxucusu az vaxt sərf etməklə daha çox və rəngarəng bədii ələmlərə qovuşmağa, əlbəttə, biganə deyildir. Lakin miniatür povestin vətəndaşlıq hüququ qazanmasını şərtləndirən iki mühüm əlaməti də var ki, bunları mütləq qeyd etmək lazımdır. Birincisi o, həyat hadisələrinə vaxtında, cəsarətli müdaxilə edir, müasir mövzulara qətiyyətlə girir. İkincisi isə hər cür uzunçuluq, sözcülük və təsvir xatirinə təsvirçilik bu janrın ən yaxşı nümunələrinin təbiətinə yaddır” (Tənqid və ədəbi proses. B., 1976, s.97). Bütövlükdə isə ədəbi tənqid vərdiş etmədiyi bu yeni əsərləri-“Ağ liman”ı, “Dəyirman”ı, “Kür qırağının meşələri”ni süngü ilə qarşıladi. Bu əsərlər sovet ideologiyasının, onun sənət sahəsində ifadəsi olan sosializm realizminin ehkamlarını dağdan istedadla yazılmış povestlər idi. Həyatdan vaxtsız getmiş İ.Məlikzadə bu janrın iyirmidən artıq dəyərli nümunəsini yaratdı. (“Küçələrə su səpmişəm”, “Quyu”, “Dədə palıd...”). Povest müasir janrdır. O tarixdən çox müasir həyatla nəfəs alır. O, hekayənin gücü çatmayan, romanın isə yanından lovğa-lovğa ötüb keçdiyi həqiqətləri hörmət və ehtiramla ədəbiyyata gətirir. Povestdə xarakterlər daha səmimidir, çünki onlar təxminən eyni psixoloji ovqat və səviyyədə olur. Roman zadəganların, povest isə orta təbəqələrin janrıdır. Onların taleyi povestdə daha çox yer alır. Böyük tənqidçi Ə.Nazim Mirzə Cəlilin “Danabaş kəndinin əhvalatları” haqında demişdir: “Cəlil

Məmmədquluzadə öz əsərləri ilə o zamana qədər yüksək, mümtaz siniflərin zövqünə xidmət edən müqəddəs ədəbiyyat “kəbəsinə” öz çarıqları ilə girdi və hətta özü ilə bərabər bir çox Məhəmməd Həsən əmi kimi çağırılmamış qonaqları da gətirdi. C.Məmmədquluzadə və onun çağırılmamış qonaqları özlərinə vətəndaşlıq haqqını, öz ana, loru kəndli dillərinin, səslərinin dinlənilməsini tələb edirdilər.” (Ə.Nazim. Cəlil Məmmədquluzadə (Molla Nəsrəddin) B.,1936, S.14).

H.Mirələmovun “Xəcalət və Cəza” əsərləri müasir povestinin ən yaxşı nümunələridir.

Povest XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının ən doğma janrlarından biridir.



ROMAN

Roman ədəbi-bədii janrların ən möhtəşəmi, ədəbiyyatın qocalıq şəklidir. O, xalq həyatının bədii təəcəssümüdür. Əgər xalq romanda özünü görmürsə, deməli yazıçı mənasız təsvirlərlə məşğul olub! Hətta ən maraqlı əhvalatların dal-dala düzümü roman deyil. Romanda əhvalat, təsvir və təfərrüat yox, həyatı, cəmiyyəti tarixi dəyirman kimi üyüdən təhkiyə əsasdır. Roman ədəbiyyatda üsluba başçılıq edir, epopeya müxtəlif üslubları öz mətnində bir ailə kimi, əlvən çələng kimi birləşdirə bilir. Milli xarakter milli romanın bel sütunudur. Lakin, dahiyənə roman bəşəri İNSAN, CAHAN və ZAMAN münasibətlərini təhlil və izah edir.

Ədəbiyyatın (xüsusilə romanının) bədii gücü onun eh-tiva etdiyi, əks etdirdiyi həqiqətin miqdarı və miqyası ilə

ölçülür. Bədii ədəbiyyat həyat həqiqətinə yaxınlaşdıqca həyatın özü qədər gözəl və kamil olur. Gerçəkliyin əlvanlığı ədəbiyyatın bədii formalarının müəyyənləşdirir. Ədəbiyyat-əbədiyyətdir. O, insan arzularının həyatla tarix arasında tənzimləyən mənəviyyat ötürücüsüdür. V.Belinski “Roman deyilən bu cadugər nə olan şeydir?” Deyə sual verir, “İndi bizim zəmanədə ədəbiyyat dedikdə, romanı və povesti nəzərdə tuturlar” (s.220) qənaətinə gəlirdi. “XIX əsr sözün həqiqi mənasında roman əsri sayılır” (Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. B.,1973, s.5) Fəqət romanın tarixi çox qədimdir.

Roman sözünün lüğəti mənası XII-XIII əsrlərdə roman dillərindən birində (fransız, italyan, ispan) yazılmış əsər deməkdir. İlk romanlar antik Yunanıstanda və qədim Romada yaradılıb. Məsələn, Apuleyin “Qızıl eşşək”, “Metamorfозalar” əsərləri ilk romanlar sayılır. Şərq ədəbiyyatında Ə.Firdovsinin “Şahnamə”, N.Gəncəvinin “Xosrov və Şirin”, Ş.Rustavellinin “Pələng dərisi geymiş pəhləvan”, Ə.Cminin “Yusif və Züleyxa” mənzum-poetik romanının klassik nümunələridir.

Tədqiqatlar göstərir ki, “roman öz kökləri etibarilə Herodot (e.ə. 484-425) dövrünə qədər gedib çıxır” (Фокс Р. Роман и народ. М., 1960, с.40). Romanın bir janr kimi formalaşması XIX əsrə təsadüf edir.

F.Rablenin “Qarqantua və Pantaqruel”, M.Servantesin “Don Kixot”, D.Defonun “Robinzon Kruzo”, U.K.Fildinqin “Qulliverin səyahəti”, V.Hüqonun “Səfillər”, Stendalın “Qara və qırmızı”, O.Balzakin “Bəşərin komediyası”,

Feyxtvangerin “Dəri corablılar” silsilələri, Floberin “Madam Bovari”, Mopassanın “Mehriban dost”, L.Tolstoyun “Hərb və sülh”, “Anna Korenina”, F.Dostoyevskinin “Cinayət və cəza”, “Karamazov qardaşları”, M.Şoloxovun “Sakit Don”, U.Folknerin “Küy və qəzəb”, C.Steynbekin “Qəzəb salxımı”... bu janrın dünya ədəbiyyatında şah əsərləridir.

V.Belinski yazırdı: “Bizim ədəbiyyatdakı romantizmi nəsr öldürdü. 1829-cu il-dən başlayaraq yazıçılarımızın hamısı nəsrə cumdu.” (s.222) Dünya ədəbiyyatında isə bunun əksi baş verir: “XVIII-XIX əsrlərin hüduqlarında-romantizm epoxasında roman janrı özünəməxsus krizis keçirir; lirik subyektiv xarakterli romantik ədəbiyyat romanın epik mahiyyəti ilə ziddiyyət təşkil edir.

Bu dövrün bir çox yazıçıları (Şotobrian, Senankur, Şleger, Nivalis, Konstans) daha çox nəsirlə yazılmış lirik romanları xatırladır, romanlar yaradılır” (СЛТ. с. 330). Bu həm də sonralar miniatür romanın meydana gəlməsinə səbəb oldu. Belə romanın nümunəsini XIX əsr rus ədəbiyyatında İ.Turgenev (Məsələn, “Rudin”) XX əsrin ortalarında eston yazıçısı E.Betteema yaratdı.

M.D.Servantes “Don Kixot” əsəri ilə həm poetik bəlağəti, həm də zadəgan olaylarında dəbdə olan boş məcərə və cəngavərlik əsərlərini ələ salaraq məhv etdi. V.Belinski yazır: “Nəhayət XVI əsrdə incəsənətdə qəti islahat baş verdi. Servantes öz misilsiz “Don Kixot”u ilə poeziyanın saxta ideal cərəyanını məhv etdi. Şekspir isə onu həmişəlik olaraq əsl həyatla barışdırdı.” (s.74)

Qeyd etdik ki, bəşər bədii düşüncəsinin antik dövrdən, qədim türk əsərlərindən başladığı axtarışların ən böyük ye-kunu realizm idi. Tarixdə təbiət amili ilə hesablaşmaq mifi və dini, cəmiyyət amili ilə hesablaşmaq isə ideologiyayı yaratdı. İnsanın (sənətkarın!) həyata münasibəti ən parlaq şəkildə müxtəlif rəng və çalarları ilə məhz realist sənətdə əks olunur. Qəribədir, insan həmişə öz qəlbi ilə fəxr edir (yaxud etmə-lidir!) lakin, realizm ədəbiyyatda insana daha doğma bir hissdır. Təsadüfi deyil ki, bütün nəzəriyyəçilər romanın taleyini realizmin taleyi ilə bağlamışlar. Fikrimizcə, roman realizmin janrıdır. Ona görə də, o, heç vaxt ölməyəcək. XX əsrin ortalarında Elmi Texniki İnkilab (və kommunizm xülyaları!) cəmiyyəti ağzına alıb gedəndə roman janrının öz ömrünü başa vurması haqqında söhbətlər də baş alıb getdi. 1965-ci ildə Leninqrad da məşhur beynəlxalq roman müsabiqəsi keçirildi. Dünyanın müxtəlif ölkələrindən gəlmiş nəzəriyyəçi və yazıçılar romanın taleyi haqqında 50-dən artıq məruzə etdilər. Fikir belə idi ki, ETİ və kosmos dövründə stresslər keçirən insanın qalın roman oxumağa vaxtı və hövsələsi çatmaz, romana ehtiyac yoxdur. Eston yazıçısı Enne Betteemanın romanları tipində miniatür roman yazıla bilər. Lakin, tarix sübut etdi ki, roman XX əsr ədəbiyyatının şah əsəri olaraq qalır.

Hələ XIX əsrdə insanların qəlbini amansız bir sehlə fəth etmiş bu bədii cadugər haqqında V.Belinski yazmışdır: “Romanın məzmunu müasir cəmiyyətin bədii təhlilidir, cəmiyyətin görünməyən elə əsaslarını açıb göstərməkdir ki, adət edilmiş vərdişlər və düşüncəsizlik onları cəmiyyətin

özündən də gizli saxlayır. Müasir romanın vəzifəsi həyatı bütün çılpaq həqiqəti ilə əks etdirməkdir. Buna görə çox təbiidir ki, roman, bir istisna kimi ədəbiyyatın bütün digər növlərinə nisbətən hamının diqqətini cəlb etmişdir: cəmiyyət romanı öz güzgüsü hesab edir və ona baxıb özünü görür, öz özünü dərk edir ... (s.221). Həyat həqiqətini, real gerçəkliyi dərk etmək baxımından heç bir janr romanla müqayisə oluna bilməz. Belə bir formal cəhəti də qeyd edək ki, mövzu və bədii əhatə imkanlarına görə, eyni mövzuda yazılmış iki hissəli romana **dilogiya**, üç hissəli romana **trilogiya** deyilir. “Çox mürəkkəb və zəngin həyat materialı əsasında yazılıb, bütöv bir epoxanı əhatə edən romanlara **epopeya** deyilir.” (Ə.Mirəhmədov, s.184). Məsələn, L.Tolstoyun “Hərb və Sülh”, M.Şoloxovun “Sakit Don”, S.Rəhimovun “Şamo” romanları epopeyadır.

Bir bədii janr kimi romanın özünəməxsus xüsusiyyətləri var. Azərbaycan romanşünası Q.Xəlilov yazır: “Heç bir ədəbi növ bəşəriyyətin tarixini, ictimai-siyasi və mənəvi həyatını, dövrün ehtiras və pafosunu roman janrı qədər hərtərəfli, dərindən əks etdirmək gücünə qadir deyil...”

Canlı həyata yaxınlaşmaq, üzünü əsl ictimai münasibətlərə, konkret faktlara çevirməklə roman janrı möhkəm özlə, tükənməz mövzuya malik oldu, məğlubedilməz qüvvəyə arxalandı. Bu qüvvə həyat həqiqəti, realizm idi. Öz qoynunda realizmə geniş yer vermək roman janrının ən böyük qələbəsi idi.” (s.5-6)

Roman eyni zamanda yeni dövrün “burjua dövrünün eposu” (V.Hegel) idi. Roman burjua cəmiyyətində insan

taleyinin ən böyük müdafiəçisi idi. “Roman təhkiyə və təsvirin vasitəsilə yaranan, həyat hadisələrinin zəngin mənzərəsini göstərən, çoxlu insan obrazlarının iştirak etdiyi, çox mürəkkəb, dinamik zaman və məkanı, ziddiyyətli həyat materialını çevrələyən epik əsərdir.” (Qəhrəmanlı N.)

Roman zamana görə dəyişir. Məsələn, İkinci Cahan savaşından bəhs edən romanlarda sərt cəbhə həqiqətləri, tank tırtıllarının səsi, top atəşləri (H.Abbaszaadənin “General”, Əbülhəsənin “Müharibə” əsərlərində!) təsvir olunurdular. Ə.Əylislinin “Adamlar və ağaclar” trilogiyasında, İ.Hüseynovun “Kollu koxa”, “Quru budaq”, “Tütək səsi” trilogiyasında, Ə.Mustafayevin “Qara zolaq” romanında ürəklərdən, talelərdən keçən cəbhə xətləri təsvir olunur. Böyük nəzəriyyəçilər yazır: “Romanda bir yox, bir neçə əhvalat verilə bilər. Mərkəzi süjətdən ayrılan budaqlar paralel surətdə inkişaf edərək şaxələnir və nəticədə ümumi mərkəzə və mənbəyə qoyulur. Burada biz bir çox qəhrəmana, ailəyə, insan talelərinə rast gəlirik, ancaq bunların hamısı ədibin açdığı əsas magistral süjet ilə bağlı verilir. Söz sənətinin elə bir sahəsi yoxdur ki, romanda istifadəsi mümkün olmasın” (Mir Cəlil, P.Xəlilov, “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” s.150). Roman “fəal inkişaf edən həyatın dolğun lövhəsi”dir (Dobralyubov). Roman mürəkkəb kompozisiyaya malik fəlsəfi-psixoloji janrdır.

Azərbaycan romanının mənşəyi, təşəkkülü və inkişafı haqqında məsələ mübahisəlidir. Bir sıra alimlər, məsələn, professor Həsən Quliyev Azərbaycan romanının tarixini Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sindən başlayır. Professor

Seydulla Əsədullayev M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” (1857) əsərini ilk Azərbaycan romanı hesab edir. (“Tarix, sənətkar, müasirlik”. B.,1976). Nisbətən sonrakı nəslin nümayəndəsi R.Yusifov yazır: “İndi başa düşdüyümüz mənada nəslə yazılan ilk Azərbaycan romanı Z.Marağalının 1887-ci ildə yazdığı “İbrahim bəyin səyahətnaməsi” romanıdır”. (s.144) Bu mülahizələrin hər üçü mübahisəlidir. Mübahisəsiz olan budur ki, türk epos təfəkkürü və onun kamil bəhrəsi olan “Kitabi-Dədə Qorqud” Azərbaycan, “Manas” qırğız, “Koblandı Batır” qazax, “Koroğlu” türkmən, “Urta-batır” başqırd, “Mada-y-qara” altay türklərinin, “Altın Arıq” xakasların, “Çora Batır” kırım tatarların, “Qırxqız” qaraqalpaqların, “Alpamış” özbək ədəbiyyatında nəsrin, xüsusilə roman janrının yaranmasına və inkişafına təkan vermişdir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı heç şübhəsiz, özündən sonra yaranan nəsr əsərlərimizə, eləcə bir sıra dastanlarımıza qüvvətli təsir göstərmişdir.” (M.H.Təhməsisib). Belə bir fikir səmərəlidir ki, “Nizami əfsanəvi qəhrəmanlar yaratmaq və roman yazmaq sənətinin banisi və ixtiraçısıdır.” (Vəhid Dəstigirdi). İran nizamişünas aliminin bu fikri həm də Nizami qəhrəmanlarının möhtəşəm İntibah xarakteri və dahi şairin kamil insan konsepsiyası baxımından özünü doğruldur. “Fizulinin Azərbaycan nəsrinin banisi” (M.Quluzadə) hesab olunması da Azərbaycan romanının orta əsrlər qaynaqlarından xəbər verən bir fikirdir. Bu məqamda İ.Qutqaşının “Rəşid bəy və Səadət xanım” (1835), A.Bakıxanovun “Kitabi-əsgəriyyə” əsərlərini də xa-

tırlamaq ədəbi-tarixi məntiqin qorunması baxımından faydalı olar.

XIX əsrin son çərəyində meydana çıxmış “Danabaş kəndinin əhvalatları” (1894), “Bahadır və Sona” (1896) və s. əsərlərin də peşəkar romanın yaranmasında müəyyən rolu olmuşdur. Azərbaycan romanının təşəkkül və inkişafında XX əsrin əvvəllərində tərcümə əsərlərinin də köməyi olmuşdur. Dünya ədəbiyyatından nəsr ilə edilən tərcümələr nəsr dilini cilalamaq işinə xidmət etmişdir.

Rusiyada XIX əsr, Azərbaycanda XX əsr Azərbaycan romanının çiçəklənmə dövrüdür. Əbülhəsənin “Yoxuşlar”, “Dünya qopur”, S.Rəhimovun “Şamo”, “Saçlı”, M.S.Ordubadının “Qılinc və qələm”, “Dumanlı Təbriz”, M.İbrahimovun “Gələcək gün”, “Böyük dayaq”, M.Hüseynin “Yeraltı çaylar dənizə axır”, İ.Əfəndiyevin “Söyüdlü arx”, İ.Hüseynovun “İdeal” və “Məhşər”, S.Əhmədlinin “Toqana”, Elçinin “Mahmud və Məryəm”, “Ağ dəvə”, Anarın “Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi”, İ.Şıxlının “Dəli Kür”, Y.Səmədoğlunun “Qətl günü”, Ə.Hacızadənin “Əfqanıstan triologiyası”, H.Mirələmovun “Gəlinlik paltarı”, F.Kərimzadənin “Qarlı aşırım”, M.Süleymanlının “Köç”, Ə.Cəfərzadənin “Bakı-1501”, Ç.Hüseynovun “Fətəli Fəthi”... XX əsr Azərbaycan romanının bədii-fəlsəfi baxımdan dəyərli nümunələri hesab oluna bilər.

XX əsr Azərbaycan romanının bir xüsusiyyəti də tarixi mövzulara, ümumən tarixiliyə meyl etməsidir. Bunun da bir səbəbi totalitar sovet ideologiyasının basıncı altında müasir həqiqətləri deyə bilməmək idi. Yazıçılar əhvalatları

tarixi dövrə köçürür və milli taleyimizlə bağlı problemləri gündəmə gətirirdilər. “Qətl günü” romanında hökmdar deyir: “bir gündə yüz şair başı kəsilsə də heç kəs və heç zaman hökmdarın üzünə ağ ola bilməz”. Həqiqətən də, “Müasirliyə keçmişin davamı kimi baxmaq romanda yeni janr prinsipi kimi meydana çıxır”. (Qasimov H. Müasir Azərbaycan romanı. B., 1994, s.112).

Nəsr, xüsusilə roman maarifçiliyin janrıdır. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizmin banisi M.F.Axundzadə yazırdı ki, “Bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər dram və romandır” (Axundov M.F. Əsərləri. II c. B., 1961, s. 241).

“Современный азербайджанский роман” (1978) kitabının müəllifi X.Əliyev, “Azərbaycan bədii nəsr” (1983) monoqrafiyasının yazarı Ə.Məmmədov Azərbaycan romanının təşəkkülünü XIX əsrin sonu, XX əsrin önlərinə aid edirlər. Ə.Məmmədov yazır: “Roman Azərbaycan ədəbiyyatında ən gənc janrlarındandır. Onun yaranması XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir” (s.146). Romanşünas alim H.Qasimov M.F.Axundzadənin “Kəmalüddövlə məktubları” fəlsəfi traktatın roman adlandırır: “Halbuki, bu əsər folklor təhkiyyə üslubunda (bioqrafik) yazılan ilk realist Azərbaycan romanıdır” (Qasimov H. Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri, B., 2004, s.196). Bu fikri söylərkən o XVIII əsrin maarifçi filosofu Monteskyö-nün 1721-ci ildə yazdığı “İran məktubları”nı qiyaş gətirir.

M.Hüseyn “Azərbaycan romanı haqqında”, M.Arif “Azərbaycan sovet romanı” məqalələrində romanı sovet

dövrü ədəbiyyatının ədəbi hadisəsi kimi məhdud bir müstəvidə təqdim edirlər. Roman yarandığı gündən tənqid və ədəbi-nəzəri fikrin diqqət mərkəzində olub. Son tədqiqatlardan birində onun haqqında maraqlı mülahizələr söylənilir: “Çağdaş romanda bədii nitqin polifeniyası, çoxsəsliliyi üslubların sinkretizmini üslub səviyyəsinə qaldıran ən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir”.

... Müasir romanın sosial-fəlsəfi yükü sürətlə artır. Lakin həcm kiçilməyə doğru gedir. Roman qlobal miqyaslı ümumiləşdirmə yolu ilə gedir, bədii dildə metaforikləşmə güclənir.

... Çağdaş roman eksperimentlər aparmaq və bu yolla da özünü “sərbəst forma” kimi təsdiq etmək meylilə də seçilir. Bugünkü romanı xalq təfəkküründən kənarında təsəvvür etmək mümkün deyil” (Cavadov T. 80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü DDA. B., 2007, s.42.)

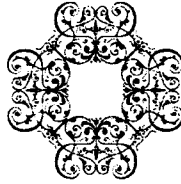
XXI əsrin ilk onilliyinin sonunda ilk miniatur Azərbaycan romanı-P.Qəlbinurun “Qara su” əsəri meydana gəldi.

Roman həm həcminə, həm gerçəkliyi ehtiva və təcəssüm imkanlarına, həm də ədəbi-bədii nüfuzuna görə bu gün də ədəbiyyatın ən möhtəşəm janrı olaraq qalır. Roman təfəkkürü epos təfəkkürünün layiqli varisidir. Müxtəlif nitq zonalarına, mürəkkəb poetik arximextonikaya, metaforik üsluba, dərin psixoloji təhlil imkanlarına malik olması romanı əzəmətli janr kimi səciyyələndirən bədii-fəlsəfi xüsusiyyətlərdir. Roman ədəbiyyatda realizmi qüvvətləndirir, onu estetik əhatə və təsir dairəsini genişləndirir, onu xalq

həyatına və milli mənəviyyətə yaxınlaşdırır, millətin varlığındakı gücü və qüdrəti aşkara çıxarıb bədii cəhətdən onun yaşamaq haqqını təsdiqləyir. Roman tarixi gerçəkliyin bədii portretidir.



DRAMATİK NÖVÜN JANRLARI



FACİƏ

Fdəbiyyat nəzəriyyəsi elmində dramatik növə daxil olan janrlardan ən qədimi və poetik baxımdan mükəmməli yarandığı antik yunan ədəbiyyatında və Avropada Tragediya, Şərqdə və Azərbaycanda isə Faciə və Hailə adlanır.

“Faciə” ərəb sözü olub sözün kökü-fəc qəm və iztirab bildirir, o həm də müdhiş hadisə anlamını verən isim kimi işlənir. “Hailə” “hövl” məsdərindən yaranıb, mənası hövləndirmək, qorxuya salmaq deməkdir. Görünür cin, şeytan mənasında işlənən həyulla sözünün də bununla əlaqəsi var.

Şərqdə dəhşətli hadisələrə və əlbəttə faciəyə hailə deyilib. 20-30-cu illər tənqidi və nəzəri estetik fikrində bu termin işlədilirdi. (Məsələn, Abdulla Şaiq. Cavidin “İblis” nam hailəsi haqqında duyğularım. “Maarif və mədəniyyət”. 1925, №2).

Tragediya yunan sözü olub lüğəti mənası “traqos”-keçi, “ode”- nəğmə, mahnı deməkdir. Tragediya-üzümçülük (şərab) allahı Dionsin şərəfinə keçi nəğməsi olub antik yunan mifologiyası ilə bağlıdır. “Qədim yunanlar allahlara sitayiş səhnələri təşkil etmiş, onların şərəfinə keçi qurban kəmiş, qan tökmüşlər. Tragediya qəhrəmanının sonda mütləq ölməsi də, bu mifoloji dünyagörüşü ilə əlaqədardır. Əslində tragediya qəhrəmanları öz işıqlı arzuları, idealları uğrunda qurban gedirlər” (Yusifov R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., “Sabah” 2001, s.148.)

Faciə barışmaz ziddiyyətləri, dramatik konfliktləri əks etdirən səhnə əsəridir. Bu konfliktlər bəzən Xeyir və Şər, qəhrəmanın işıqlı arzuları, şəxsi-subyektiv istəkləri ilə tarixi-ictimai durum arasındakı kolliziyalardan əmələ gəlir. Faciədə çox zaman müsbət tərəf, Xeyir Şərə, xeyirxah qəhrəman bəd-xah mühitə məğlub olur, Faciənin gözəlliyi də ülvyyətin rəzalətə, fəzilətin qəbahətə, gənc müsbət qəhrəmanın köhnəlmiş mühitə, novatorun konsepvatora məğlub olmasından doğan təəssüf hissi ilə bağlıdır.

Dünya faciəsinin ilk şedevrlərini Esxil Sofokl və Evripid yaradıb. Esxilin (525-456) “Xahiş edənlər”, “Farslar”, “Fiv əleyhinə yeddi sərkərdə”, “Zəncirlənmiş Prometei”, “Aqamemnon”, “Xoeforlar”, “Evmenidlər” kimi faci-

ələri məlumdur. Aristotel yazır ki, “Eksil aktyorların sayını birdən ikiyə qaldırmış, xorun partiyasını azaltmış o da dioloji ön plana çəkmişdir” (Poetika, s.51). Sofokl (496-406) “Tiran Edin”, “Edin Kolondo”, “Antiqona”, “Elektra”, “Filoktet”, “Ayaks”, “Traxoniya qadınları” kimi faciələr yazmışdır. Sofokl deyib: “Mən insanları olmasını lazım gördüyüm kimi yaradırsam, Evripidin həqiqətdə olan kimi yaradır” (Əli Sultanlı. Antik ədəbiyyat tarixi. B., “Nurlan”, 2008, s.167). Buradan məlum olur ki, Sofoklın obrazları ideal qəhrəmanlar idi. Evripidin (480-406) “Alkesta”, “Andromaxa”, “Vaxxankalar”, “Hekuba”, “Heraklidlər”, “Herakl”, “Elena”, “İppolit”, “İfigeniya Avliddə”, “Medeya”, “Oresti”... və s. faciələrinin qəhrəmanları isə daha real obrazlar idi.

Antik faciələrə əsaslanaraq Aristotel janra aşağıdakı formada nəzəri təyinat verirdi: “faciə ciddi və bitmiş, müəyyən həcmə malik hərəkəti nağıl etmə yolu ilə deyil, hərəkətin özü vasitəsilə, onun ayrı-ayrı hissələrində müxtəlif cür bəzənmiş dillə təqlid etməkdir ki, mərhəmət və qorxu hissi sayəsində həmin hissələrin və onlara bənzər ehtirasların tənzimlənməsinə kömək edir.

...faciə insanların təqlidi deyil, hərəkət və həyatın, xoşbəxtliyin və bədbəxtliyin təqlididir, xoşbəxtlik və bədbəxtlik isə hərəkət sayəsində meydana gəlir. Faciənin də məqsədi müəyyən keyfiyyəti yox, müəyyən hərəkəti təsvir etməkdir; insanlar isə xarakter etibarilə müəyyən cür, hərəkət və əməllərinə görə isə-xoşbəxt və ya bədbəxt olurlar”. (Poetika. s. 54 və 56). Aristotel, faciədə təqlid olu-

nan hərəkətin iki səbəbini qeyd edirdi: fikir və xarakter. Bu adi hərəkət deyil, bitmiş və bütöv, müəyyən həcmə malik hərəkətdir, bu həm də fəci hərəkət-gözlənilmədən baş verən qorxunc və acınacaqlı hərəkətdir. Elə buna görə də Aristotel faciənin estetik təsiri məsələsini də nəzərə alırdı: “faciədən hər cür deyil, (yalnız) faciəyə məxsus zövqü almaq lazımdır” (s.74).

Orta əsrlərdə faciənin klassik nümunələrini İntab dövrünün dahisi U.Şekspir yaratmışdır. Onun “Kral Lir”, “Maqbet”, “Romeo və Cülyetta”, “Hamlet”, “Otello” faciələri bütün dünya teatrlarının səhnələrində oynanılıb, öz bəşəri məzmunu, möhtəşəm ideyaları və janrın parlaq poetik forması ilə ümumdünya şöhrəti qazanmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın ilk nümunəsi “Müsibəti-Fəxrəddin” 1896-cı ildə Nəcəf bəy Vəzirov tərəfindən yaradılıb. Elə həmin dövrdə ilk tarixi faciə N.Nərimanovun “Nadir şah” əsəri yazılıb. Bir qədər sonra Ə.Haqverdiyevin “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar” faciələri ilə ədəbiyyatımız bu janrlarla zənginləşdi. XX əsrin önlərində C.Cabbarlının “Od gəlini” yarandı, H.Cavid Azərbaycan mənzum dramaturgiyasının əsasını qoydu. “Şeyx Sənan” və “İblis” kimi romantik faciə sədəvrlərini yaratdı.

Nəzəriyyəçilər belə bir yekdil qənaətdədir ki, faciə həyatın möhtəşəm problemlərindən, əzəmətli qəhrəmanlarından bəhs etməlidir. Tragik qəhrəman öz işıqlı ideali uğrunda özündən güclü qüvvələrlə ölüm-dirim mübarizəsinə atılmalı, onun iradəsindən asılı olmayan tragik şəraitlə

üz-üzə gəlməyi bacarmalıdır. “Tragik qəhrəman təbiət etibarilə ətrafdakılardan qüdrətli olmalı, zamanın müəyyən mütərəqqi ideyalarının mücahidi kimi çıxış etməlidir. Bu qəhrəman bütün varlığı ilə öz idealına bağlanaraq onu təmsil edən, onunla yaşayıb, onunla ölən bir xarakter olmalıdır. Tragik qəhrəman çox zaman yaşadığı mühitin fəvqündə durur və onun mübarizəsi ümumbəşəri səciyyə daşıyır. Bu mübarizədə qəhrəmanın cismani həlakı mütləqdir. Lakin onun ölümü təmsil etdiyi ictimai qüvvələrin mənəvi qələbəsinə və əməllərinin təntənəsinə çevrilir”. (T.Mütəllimov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.161).

Qədim faciələr üçün səciyyəvi olan qəhrəmanın gizli, fəvqəltəbii qüvvələrlə mübarizəsi, taleyin əsiri olması kimi situasiyalar, intibah faciələrindən-U.Şekspirdən sonra tarixi-ictimai konfliktlər, insan və zaman münasibətlərindəki sosial-psixoloji ziddiyyətlərlə əvəzlənməyə başladı, insan onun azadlığına (xüsusilə sevmək azadlığına!) qarşı duran mühitlə üz-üzə gəldi. Şərqdə Füzulinin “Leyli və Məcnun”u, Avropada U.Şekspirin “Romeo və Cülyetta”sı buna parlaq misaldır. Doğrudur Füzuli faciə yazmadı, fəqət məcnunluq ən böyük faciəvilikdir...

Nəzəriyyəçilər nəinki faciəni, ümumiyyətlə dramaturgiyanı-dram növünü miflə əlaqələndirirlər. “Dram kimi həqiqi bədii sənət əsəri yalnız yunan dünyagörüşündən cü-cəriyyə boy ata bilərdi. Bu dramın materialı isə mif idi və yalnız onun məğzini anladıqdan sonra biz yunanların ali bədii sənətini və bu sənətin məftunedici formasını başa düşə bilərik” (Аникст А. Теория драмы на Западе во

второй половине XIX века. М., Наука, 1988, с.98.) Bu sətirlərin müəllifi məşhur “Теория драмы от Гегеля до Маркса” (М. Наука. 1983, с.103) əsərində belə qənaətə gəlir ki, Antik dramın iştirakçıları bizim indi başa düşdüyümüz mənada xarakter deyillər. Bu faciələrdə şəxsiyyətin özülünü fərdi psixologiya yox, müəyyən mənəvi qüvvə əmələ gətirir. Əlbəttə, bu mülahizələr mübahisəlidir. Sonralar fransız pozitivist filosofu İ.Ten özünün irq, mühit və moment nəzəriyyəsini formalaşdırarkən yunan xarakterinin formalaşmasında məhz mühit (təbiət) və momentin (tarixi situasiya) vəhdətinə əsaslanırdı.

İ.Tenə görə yunanlının xarakteri də qışı hədsiz sərt, yayı hədsiz qızmar yunan təbiəti kimidir...

“Faciənin mənşəyi də həqiqətə uyğun gümanların səltənətindədir... Faciənin əlamətləri rəmzi formalara bürünüb şənliyin bətnində yaşayırlar. İztirab çəkən Dionis faciə qəhrəmanının arxaik sxemidir. Dionisin iztirabı tanrı qurbanına görədir”-teatrşünas A.Talıbzadə müəyyən mənbələrə əsaslanaraq belə qənaətə gəlir. (Faciə. Janrın təyininə dair. B., 1990, s.9). Həmin müəllif faciəni kollektiv şüurdan fərdi idraka keçid dövrünün məhsulu kimi səciyyələndirənlərlə bir araya gəlir. Bizim fikrimizcə faciə ən qədim, ən təmiz və ən kamil bir janrdır. Çünki “tarixdə cəmi bir dəfə sintetik və bütöv sənət heyvətəmiz formada öz həllini tapıb. Bu, yunan faciəsidir, aktyor sözünün, xor musiqisinin və səhnə rəqsinin vəhdətdə qarışdığı faciədir” (Rixard Vadner). Dahi bəstəkar və musiqi nəzəriyyəçisinin fikrindən aydın olur ki, faciə sinkretik bir janrdır. Fikrimizcə faciənin əzəməti

barışmaz konfliktlər, bəşəri ideyalar, coşğun insan ehtirasları ilə bərabər həm də bu sinkretizmədir. Bu sinkretizm faciənin ən ibtidai mənşəyindən, janr kimi təşəkkül çağlarından başlanır.

Faciənin üç əsas atributu var: zəhər, qan, ölüm! Janrın (əsərin!) konfliktini bu üç müstəvidə həll olunur. Bunların üçü də səhnədə böyük və işıqlı arzularla qara qüvvələrə, antiinsanı mühitə qarşı düşünmədən mübarizəyə atılmış qəhrəmana tətbiq olunur. Düşmən mühit və düşmən qüvvələr nə qədər güclü olsa konflikt də o qədər dərin, faciə əsəri isə möhtəşəm olur.

Belə bir fikir mövcuddur ki, “Təbiətdə faciə yoxdur. Faciəvilik təbiətin heç bir hadisəsinə, təzahürünə, dəyişmələrinə xas deyildir. Təbii varlıq kimi insan da faciəlikdən uzaqdır. İnsan yalnız ictimai bir varlıq kimi faciənin obyektinə, predmetinə çevrilə bilər” (A.Talıbzadə. s.14). Bu fikir mübahisəlidir. Fəcilik insanın öz varlığından onun taleyinə çevrilir. Aydın Talıbzadənin belə bir fikri də mübahisəlidir ki, “Faciə qəhrəmanının rəftarının, məqsədlərinin ülviliyinə heç kəs inanmır” (s.18). Əksinə, əgər tamaşaçı köhnə terminlə desək, müsbət qəhrəmanın məramının ülviliyinə və gözəlliyinə tam inanmasa səhnədə faciə baş verə bilməz. Fəciliyi doğuran qəhrəmanın məhz ülvü məqsədlər naminə özünü qurban verməsidir. Faciə qəhrəmanı təkçə yaşadığı epoxanın deyil, zamanların qurbanıdır. Faciə janrı öz arxaik əmlakını bütün zamanlara çəkib aparən fədakara bənzəyir. Bizim müəllimimiz olmuş məşhur nəzəriyyəçi Yuri Borevin “Estetika” (M.1975) əsərində belə yazılıb: “Faciə əvəz-

edilməz itki haqqında qəmli boydur, insanın əbədiyyətinə bəslənmiş təntənəli himndir. Şəxsiyyətin ölümü yalnız o zaman fəci səmtə yönəlir ki, o vaxt ən ali dəyər-insan başqaları naminə yaşayır və ictimai marağ onun şəxsi həyatının məzmununa çevrilir” (s.77). Belə bir məşhur deyim var: “Əgər bir adam ölürsə, bu faciədir, əgər çoxlu adamlar ölürsə bu artıq statistikadır”. Belə ki, faciədə ölümün özü yox, onun nəyin naminə baş verməsi önəmlidir. Qəhrəman təkcə özünü və ailəsini deyil, hamını düşündürən məqsəd, məsələn, ədalət uğrunda mübarizədə həlak olursa bu daha faciəlidir.

Həqiqətən də “faciə ölüm faktı ilə sıx bağlı olan bir janrdır. Lakin faciəni bir janr kimi maraqlı edən onun quruluşunda ölüm faktının mövcudluq prinsipi deyil. Ölüm insan həyatına fəci notlar gətirsə də, bütövlükdə faciədən danışmağa lüzum vermir. Faciədə də oxucunun diqqətini özündə saxlayan, onun marağını gücləndirən faciənin ölümə olan əlaqəni sayıla bilməz. Faciə insanda qorxu və iztirab hissini ona görə oyadır ki, o birbaşa şəkildə qəsdə, qatilliklə bağlıdır. Canlı varlığın həyatına edilən vəcddə fəcilik əmsalı daha böyükdür” (A.Talıbzadə) Bu fikir özlüyündə ziddiyyətlidir, ona görə də mütləq sayıla bilməz.

Əgər faciə əsərinin qəhrəmanı hətta qəhrəmanlıq edərək müharibədə ölürsə bu ölüm faciə sayıla bilməz. Ölümün faciəli olması üçün mühit lazımdır. Əsər əslində barışmaz konfliktə bu mühitin məhsulu kimi təcəssüm etdirir. “Eybəcər cəmiyyətdə şəxsiyyət öz ləyaqətinin qurbanı kimi məhv olur” (Yaşar Q. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə

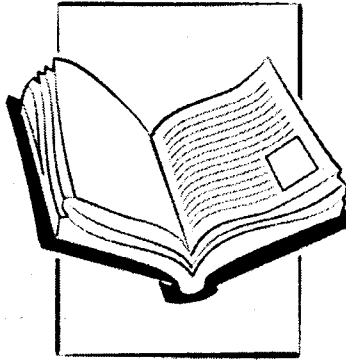
janrı. B., Azərneşr, 1965, s.46). Bu faciə qəhrəmanın günahı deyil. Günah cəmiyyətin, mühitin özündədir. Üsyan azadlığın təzahürüdür. Elə isə azadlıq təşnəsi günahdırımı?! Yox, bu şəxsiyyətin ləyaqətinin tarixi təsdiqidir. Əslində faciədə dramatik vəziyyət insanı seçimlə üz-üzə gətirir. Seçim adətən əmələ, qəhrəmanlığa sövq edir və bu mübarizədə qəhrəmanın ölümü hamıya xidmətdən doğulduğu üçün fəci təsir bağışlayır.

Faciəyə səbəb olan ideal, çox zaman xəyaldan doğulur. İdealın mahiyyətində (o cümlədən yazıcının estetik idealında!) böyük romantik xəyal ehtiva olunur. “İnsan xəyala dalanda tanrıya bənzəyir, tərəddüd edəndə dilənçiyə” (Hölderlin). Fikrimizcə faciəvilinin də əsasında insanın tanrıya bənzəmək iddiası dayanır.

Faciə qəhrəmanın poetik və estetik gücü bundadır ki, o, həmişə orijinaldır, bənzərsizdir. Çünki qəhrəmanlıq təkrar olunmur, o, hər bir fərdin həyatında adətən bir dəfə, yalnız onun özünəməxsus şəkildə baş verir. Faciə qəhrəmanının enerji mənbəyi xalqa olan sevgi, ədalətin bərpasına olan ehtiras və həqiqətin əbədiliyinə inamdır. Faciə qəhrəmanı əslində öz təkliyinə, tənhalığına qalib gəlir. Faciə qəhrəmanı səhnəyə adi insan kimi gəlir, səhnədən əbədiyyət simvolu kimi gedir. Belə bir düşündürücü fikir də mövcuddur: “Faciə qəhrəmanın xarakteri yoxdur. Çünki o konkretlik və müəyyənlikdən, eyni zamanda inandırıcılıqdan məhrumdur. Faciə qəhrəmanı özündə yalnız iradi enerjini ehtiva edir. Onun təbiətində müqəddəs ayin qurbanının cizgiləri var. Faciə müxtəlif ictimai-siyasi dövrlərdə qədim

qurban kəsmə mərasimlərinin modifikasiyasıdır. Bu baxımdan faciə qəhrəmanı dramaturqun iradəsini icra edəndir” (A.Talıbzadə).

Müxtəlif xalqların ədəbiyyatlarında müxtəlif şəkillərdə təzahür etsə belə faciə universal janrdır. Təbiətin harmoniyasını qorumaq məqsədi ilə yazılıb, insan ehtiraslarının toqquşmasını, şəxsiyyətlə cəmiyyət arasındakı barışmaz ziddiyyətləri əks etdirir. Bir janr kimi faciəyə həm də fəlsəfilik xasdır.



KOMEDİYA

Dramatik növün əsas janrlarından biri komediya-
dır. O, səhnə üçün yazılmış dram əsəridir.
“Tənqidi gülüşün üstünlüyü ilə yazılan dram
əsərlərinə komediya deyilir. Həyatdakı çatışmazlıqları, ya-
ramaz cəhətləri islah və inkar komediyanın əsasını təşkil
edir” (T.Mütəllimov).

Komediya sözlə bərabər ifşaedici tənqidi gülüş də
səhnəyə çıxır. Belə demək olar ki, komediya əsas obraz
gülüşdür. Komediya qədim yunan sözü olub mənası “ko-
mos”-şən kütlə, “ode”-nəğmə-yəni kütlənin şən nəğməsi
deməkdir. Görkəmli nəzəriyyəçi L.Timofeyev dramatik
janrları səciyyələndirərək yazır: “Əvvəllərdə də olduğu
kimi keçmişin incəsənətində faciə qəhrəmanının ölümü ilə

nəticələnən barışmaz konfliktləri təşkil edir. Drama isə kəskin, fəqət bu və ya başqa dərəcədə qəhrəmanın taleyində həlli mümkün olan konfliktləri təsvir edir. Və nəhayət komediya-komik xarakterlərin təsvirini nəzərdə tutur. Komediya özünü tam dəyərli hesab edən, fəqət bayağı olan daxili aləminin gözlənilmədən ifşa olmasını əks etdirən komik xarakterləri təsvir edir (Основы теории литературы, с.381). Bunların hamısı üçün ümumi olan, onları birləşdirən cəhət “dramaturji süjet”ə malik olmalarıdır. Drama növünə daxil olan janrlar üçün səciyyəvi olan başlıca xüsusiyyət səhnə üçün yazılması komediyaya da xasdır.

“Dram yalnız səhnədə yaşayır. Səhnəsiz o, bədənsiz ruha bənzər” (N.Qoqol). Lakin qeyd edək ki, oxunmaq üçün yazılan dramlar da var ki, onlara alman sözü ilə **leze drama** deyilir.

Satira probleminin tədqiqatçısı Bədirxan Əhmədov belə nəticəyə gəlir ki, “Komikliyin ən böyük təzahür formalarından biri, bəlkə də birincisi, komediya janrıdır. Heç bir janrda gülüş, komiklik bu qədər hərəkətdə və birbaşa təsir vasitəsi olmur. Bu bir həqiqətdir ki, burada komizm əsərin konflikt və xarakterini də müəyyənləşdirir” (Azərbaycan satirasının inkişaf problemləri, s.34).

Komediya qədim janrlardan biridir. Antik yunan ədəbiyyatında onun əsasını “Komediyanın atası” (F.Engels) Aristofan qoymuşdur: “Komediya ... pis adamların əks etdirilməsidir, amma bunu da tam qəbahət mənasında yox, o mənada başa düşmək lazımdır ki, gülməli özü də eybəcərliyin bir hissəsidir: gülməli-heç kimə iztirab və zərər

verməyən hər hansı bir müəyyən səhv və çirkinlikdir; misal üçün uzağa getmək lazım deyil, elə komik maska özü bir növ eybəcər və çirkindir, ancaq iztirab ifadə etmir” (Aristotel. Poetika, s.52.)

Qədim yunan, ümumən Qərb ədəbiyyatında komediya kimi tanınan bu janra Şərqdə məzhəkə də demişlər. Əsli ərəbcə olan bu sözün mənası gülmək, ələ salmaq, məcxərə və həm də güldürmək deməkdir. Aristotelin bəhs etdiyi dövrdə komediya üç aktyor və xordan ibarət idi və o daha çox ictimai məzmun daşıyırdı. “Komediyalar əsasən iki cür olur; xarakterlər komediyası; vəziyyətlər komediyası. Birinci halda tənqidi mətləb lirik xarakterlə, ikinci yabançı, komik vəziyyətlərlə ifadə olunur” (N.Qəhrəmanlı).

Komik xarakter ən şəffaf və ən tendensiyalı insan surətləridir. Komik vəziyyət isə estetik bir anlayışdır. Vaxtilə F.Dostoyevski həyəcanla demişdi: “Komediyanın gülüşü, ülvi və müdrik varlığın qanunları ilə həyat hadisələri arasındakı mütəmadi ziddiyyətdən doğur. Gülüş doğuran komik mübarizə komediyanın əsasıdır, lakin bu gülüşdə təkcə şənlik deyil, həm də insan ləyaqətinin alçalmasına qarşı qisas hissi duyulmalı və beləliklə faciədən fərqli olan başqa bir yolla yenə də əxlaq qanunlarının təntənəsi görsənməlidir” (Belinski V.Q. Эстетика и литературная критика. т.1. М., 1952, с.280). Dünya ədəbiyyatında komediyanın ən yaxşı nümunələrini Aristofan, Lone de Veqa, J.B.Molyer, N.V.Qoqol, B.Şou; Azərbaycan ədəbiyyatında M.F.Axundzadə, N.B.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, S.Rəhman yaratmışdır.

Mirzə Cəlilin “Ölülər” və “Dəli yığıncağı” əsərlərini tragikomediya adlandırmaq düzgün olar. Türkiyə ədəbiyyatında “Şairin evlənməsi” adlı ilk komediyanı 1869-cu ildə Şinasi yazmışdır. Nəzəriyyəçilər arasında belə bir mübahisə də gedir: komediyanın əsasında satira dayanır, yoxsa yumor. Məsələn, V.Belinski deyir: “Həqiqi bədii komediyanın əsasında dərin yumor dayanır” (Полн. Собр. Соч. т. v. с.60). Yumor sənətkarın öz xalqına olan məhəbbət və mərhəmətindən doğulur. Fəqət gerçəklikdə elə hallar var ki, orada yumorla ancaq komediantın özü gülünc vəziyyətə düşə bilər. Komediya gülüş ilk növbədə imkanla iddia arasındakı ziddiyyətdən doğur. Məsələn, S.Rəhmanın “Toy” (Sovet dövrünün ən yaxşı komediyası!) əsərində komediyanın qəhrəmanı Kərəmov deyir ki, mən 6 aylığımda atamla əkinə, tarlaya getmişəm. Camaat deyəndə ki, “Ay Kərəmov 6 aylıq uşaq yeriyyə bilməz” onda Kərəmov əsib-coşub cavab verir: “- Kərəmov yeriyyət, Kərəmov yeriyyət!” Məhz bu sözlər komediya ciddi gülüş doğurur. S.Rəhmanın komediyalarını təhlil edən, görkəmli nəzəriyyəçi Y.Qarayev yazıb: “burada gülüş-yalnız əhvali-ruhiyyə, yalnız enerji mənbəyi deyil; o həm də hərəkətdir, təkamül və yüksəliş aktıdır, mənəvi münasibətlərin çətin dərkı prosesidir. O, yalnız işıq və məlahət yox, həm də zəhər və şimşək püskürə bilər” (Ədəbi üfqlər. B., 1985, s.161). Təbiətdəki bir çox hadisələr kimi komizmin mənbəyi, gülüşün gücü də hələ kifayət qədər tədqiq olunmayıb. XIX əsrin ortalarında öz marifçilik baxışlarına arxalanaraq Şərqi estetik kanonlarını, ehkamlarını dağıdıb yeni Avropa tipli modern ədəbiyyata

yol açanda M.F.Axindzadə həm də komik gülüşə, tənqid və istehzaya güvənirdi: “İnsanın təbiətində iki ümdə xasiyyət qoyulubdur: bir qəm, biri fərəh; ağlamaq əlaməti qəmdir, gülmək əlaməti fərəh...” Türkcə “Təmsilat”ı tərcümə edən Tehran sakini Mirzə Məhəmməd Cəfərə məktubunda isə o, yazırdı: “Avropa filosoflarının təcrübələri və bir çox inkar edilməz həyati dəlillər sübut etmişdir ki, tənqid, istehza və məsxərədən başqa, pis və yaramaz əməlləri insan təbiətindən heç bir vasitə ilə məhv etmək olmaz”.

Komik gülüş təkcə insan qəlbini deyil, həm də millətin tarixin magistral yolu ilə gələcəyə gedən yollarını sis və dumandan azad edən, öz saf nəfəsi ilə üfüqləri ayazıdan qüdrətli bir vasitədir. Gülüş şəxsiyyəti tarixdə yaşadan, ona tarixin hökmranlığını bəxş edən qüvvədir.

Böyük rus yazıçısı F.Dostoyevski yazıb: “Əgər insanın ürəyini öyrənmək istəyirsinizsə susduğu, danışdığı, ağladığı, hətta yüksək ideyalardan həyəcanlandığı məqamlardan daşının, yaxşısı budur ki, ona güləndə baxın, güləndə...” (Полн. СОБР. Соч. в. 30-ти томах, т.13. Л., 1971, с.255).

Təfəsilata varmadan bildirək ki, öz mövcudluğu tarixində komediya ən çox XX əsrdə-sovet dönəmində tənəzzül keçirib. Kommünizm cəmiyyətində hər şey ideal olduğu üçün gülməyə əsas yox idi, faktiki olaraq gülüş qadağan idi. Əslində cəmiyyətin özü komediya idi.

DRAM

Dramatik növə daxil olan janrlar içərisində ən cavanı dramdır. Faciə və komediya antik yunan ədəbiyyatında yaranmışsa (Eskil faciənin, Aristofan komediyanın banisidir!) dramın yaranma tarixi XVIII əsrdən o yana keçmir. Bizim fikrimizcə, dram nisbətən sakit janrıdır. Onda nə faciəyə məxsus sonu ölümlə nəticələnən barışmaz ziddiyyətlər, nə də komediyaya xas ifşaedici gülüş yoxdur. Bununla bərabər dramda faciəyə məxsus gərginlik də, komediyaya xas nikbinlik də ola bilər. “Dram-faciə ilə komediya arasında orta bir mövqe tutan dramatik əsərlərə deyilir. Əslində dram faciə ilə komediyanın sintezidir. Burada konfliktin xarakteri çoxcəhətli və mürəkkəb olsa da final major bir məqamla bitir” (N.Qəhrəmanlı). XIX əsrdən sonra yazılmış nəzəriyyə kitablarına dram haqqında belə qənaət V.Belinskidən gəlir: “Tragediya ilə komediya arasında orta mövqe tutan bir çox dramatik

əsərlər epik dramlardır”. Dram janrı son əsrlərin məhsulu olsa da o, xüsusilə XX əsrdə ciddi inkişaf yolu keçmişdir. Dram yazmaq çox çətindir: müəllif elə etməlidir ki, onun işarəsi, təkidi və məsləhəti olmadan dramatik obraz səhnədə özü-özünü təqdim etsin. Bunun üçün aktyor müəllifin ona təqdim etdiyi obraza girməyi bacarmalıdır. Dramda müəllif müdaxiləsi yalnız remarkalarda qeydlərdən ibarət ola bilər. Küll halında dramatik növə məxsus xüsusiyyətlər dram janrına da aiddir. Dramatik ədəbiyyat bədii ədəbiyyatın digər incəsənət sahələri ilə ən yaxşı və əlaqəli formasıdır. Dramatik əsərlər yazıldıqdan sonra yalnız bədii ədəbiyyat nümunəsidirsə, səhnədə oynanıldığı zaman o, dramaturq, rejissor, aktyor, rəssam, çox zaman isə həm də bəstəkar yaradıcılığının müştərək məhsulu kimi meydana çıxır. Dramatik əsərlərin əsl həyatı isə məhz səhnə ilə bağlıdır. Lakin bəzi hallarda oxumaq üçün də dramatik əsərlər yazılır ki, buna almanca “leze drama” deyilir.

“Dramatik əsərlər həm nəsr, həm də nəzm ilə yazıla bilər” (T.Mütəllimov). Nəzmlə yazılan dramatik əsərlərə **mənzum dram** deyilir. Azərbaycan ədəbiyyatında ilk mənzum dramı hər yerdə iddia olunduğu kimi heç də böyük romantik şair və filosof Hüseyn Cavid yox, C.Məmmədquluzadə yazıb. Onun 1899-cu ildə yazdığı “Çay dəsgahı” alleqorik dramı ədəbiyyatımızda yazılmış ilk mənzum dramdır. Bununla bərabər qəbul etməliyik ki, Azərbaycan ədəbiyyatında mənzum dramaturgiyanın banisi Hüseyn Caviddir. Onun “Şeyx Sənan”, “İblis” və s. əsərləri bu formanın klassik nümunələridir.

Əlbəttə dram öz strukturu etibarı ilə faciə və komediya-
yadan az fərqlənir. Lakin onun nə faciəyə, nə də komediya-
yaya bənzəməyən xüsusiyyətləri də var. Dram, hətta tarixi
mövzuda yazılarda da bu günü təcəssüm etdirir, o səhnənin
imkanlarından istifadə edib tarixi müasirlik müstəvisinə
çıxarır. Tamaşaçı drama hadisələr elə indicə baş vermiş ki-
mi baxır. “Dram o anda baş verir ki, düyünə düşmüş fəvqə-
ladə vəziyyətin oyanışı, qəhrəmanın qarşıya qoyduğu məq-
sədi həyata keçirməsi baş verir” (В.М.Волкенштейн. Дра-
матургия. М., 1923, с.34). Belə deyə bilərik ki, dram
ziddiyyətlərin “ədalətlə” həll olunduğu janrdır. Çox zaman
qəhrəmanlar, siyasi terminlə desək, konsensusa gəlirlər.
Ümumiyyətlə dramaturji strukturda (o cümlədən səhnədə!)
zaman həlli vacib fəlsəfi-psixoloji problemdir. Hər bir əsər
(həm də səhnəyə çıxarkən!) üç zamanla qarşılaşır: keçmiş,
bu gün və gələcək. Artıq qeyd etdik ki, dram daha çox bu
günlə-cari zamanla məşğul olur. Bu da drama daha çox
müasirlik aşılayır. F.Şiller yazırdı: “Epopeya, roman, sadə
hekayə öz forması ilə hadisələri uzaqlaşdırır. Çünki oxucu
ilə iştirakçılar arasında təhkiyəçi dayanır. Bütün təhkiyə
formaları indiki zamanı keçmiş zamana keçirir. Dram əsər-
ləri isə keçmiş bu günə keçirir” (Собр. Соч.т. VI. М.,
1957, с.58).

Azərbaycan ədəbiyyatında N.Nərimanovun “Nadan-
lıq”, Ə.Haqqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, Mirzə
Cəlilin “Anamın kitabı”, S.S.Axundovun “Laçın yuvası”,
H.Cavidin “Peyğəmbər”, “Xəyyam”, “Topal Teymur”,
C.Cabbarlının “Sevil”, “Almaz”, “1905-ci ildə”, M.İbrahi-

movun “Həyat”, S.Vurğunun “Vaqif”, “İnsan”, Ə.Məmmədخانlının “Şərqi səhəri”, M.Hüseynin “Alov”, B.Vahabzadənin “Fəryad”, N.Xəzrinin “Torpağa sancılan qılınc”, N.Həsənzadənin “Atabəylər”, Anarın “Şəhərin yay günləri”, Elçinin “Ah, Paris, Paris”, “Teleskop” ... dramları məşhurdur. XX əsrin ortalarında lirik-psixoloji dramın ən yaxşı nümunələrini İ.Əfəndiyev yaratdı. Onun “Mahnı dağlarda qaldı”, “Sən həmişə mənimləsən”, “Qəribə oğlan”, “Büllur sarayda”, “Xurşudbanu Natəvan”, “Hökmdar və qızı” Azərbaycan dramaturgiyasının parlaq nümunələridir.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində öz dramaturgiyası ilə məktəb-teatr yaratmaq üç sənətkara nəsim olub-C.Cabbarlı, H.Cavid və İ.Əfəndiyev.

Dram çətin janrdır. Dram yazmaq üçün bədii sözdən dəqiq, təfərrüatsız istifadə etməyi bacarmaq lazımdır. Aktyorun sözü ilə hərəkəti üst-üstə düşməlidir. Dramda əməllə, hərəkətlə təsdiq olunmayan söz işlətmək olmaz.

Dramatik əsərlərin hər üç növü üçün poetika baxımından vacib şərt - **remarkadır**. “Remarka - dramatik əsərdə iştirak edən şəxslərin zahiri görkəmi, yaşı, səhnəyə gəlməsi və getməsi, davranışı, hissələri, hərəkətləri, tələffüzü, səhnədəki vəziyyəti və s. haqqında müəllifin verdiyi izahat” (Ə. Mirəhmədov. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət s.178). Remarka adətən rejissor üçün yazılır. Hadisələrin baş verdiyi məkan, tarix, etnoqrafik şərhlər də buraya daxildir. Ondan həmçinin aktyorlar və oxucular da istifadə edə bilər.

VII BÖLMƏ

ŞERİN VƏZNLƏRİ

Ərəb islam millətlərində iki şey verdi: din və əruz.

İsmayıl Həbib

Vəzn misranın səslər kəmiyyətinə ölçüsü, yaxud bəhrə görə misralardakı uzun və qısa hecaların müəyyən şəkildə tərtibi ilə yaranan ritm və ahəngin ölçüsüdür.

Vəzn şərə hərəkət və qanad verir; şeir vəzn ilə qanadlanır. Qafiyə eşitmə duyğusu vasitəsi ilə dinləyəne bədii zövq gətirir.. şeir deyilən incəsənət əsəri vəznin və qafiyənin, xəyal, fikir, hiss, ideya ifadəçisi olan bədii sözün vəhdətindən ibarətdir.

Əkrəm Cəfər

HECA VƏZNI

Azərbaycanda belə bir məsəl var: “Qiymətdə ağır, vəzndə yüngül”. Bu adətən qiymətli əşyalar, xüsusən qızılla bağlı məsəldir. Belə ki, vəzn ölçü, çəki mənasında nəinki ədəbiyyatda, həmçinin xalq arasında qədimdən üzü bəri işlənən ifadədir. Azərbaycan şerinin üç ölçüsü-vəzni var: heca, əruz və sərbəst. Bu baxımdan vəzn lirik növə daxil olan poetik janrların ölçüsüdür. Heca qədim türk şerinin, əruz Şərqi üç böyük dilində-ərəb, fars və türk dillərində yaranan klassik şerin, mənşəyi “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunun səcli nəsrinə bağlansa da sərbəst müasir şerin vəzni kimi qəbul olunmuşdur.

Azərbaycan şerinin dilimizin ahənginə ən uyğun olan vəzni hecadır. Heca ən qədim zamanlardan folklorda-şifahi xalq şerində bərkıyib təşəkkül tapmışdır. Fəqət onun formalaşması Azərbaycanda oğuz-səlcuq mədəniyyəti kontekstinə (XIII-XVI əsrlər) təsadüf edir. Bu həm də oğuz türkcəsinin-ana dili uklonunun intensiv inkişaf dövrü idi. Heca vəzni haqqında “Heca vəzninin tarixi” (“Maarif

işçisi” 1927, №3, s.50-54; №4, s.58-61, №6, s.45-62) adlı sanballı məqalənin müəllifi Əmin Abid də onun ilk dəfə nəsr vəznini kimi yarandığını və “Kitabi-Dədə Qorqud”un qafiyəli nəsrilə bağlı olduğunu söyləyir: “Vəzn dilin məhsuludur, hər ictimai zümərənin öz ilk şerhinə verdiyi ahəng dilinin ümumi ahəngindən ayrılan ən saz elementlər (ünsür-lər) məcmusudur. Türklərin şer musiqisini axtarmaq üçün nə Ərəbistanın qızgın çöllərinə, nə də İrənin tozlu ovalarına getmək lazım deyildir, ibtidai sözlərin dilimizə çevrilməsi bunun fəlsəfəsini anlamıq üçün yetişər... Dastanların sözlərinə çalğının (sazı nəzərdə tutur-N.Ş.) havası verilir və bu sürətlə oxumaq sözlər bir vəzn qazanmış olurdu. Dastanların özləri də az-çox ahəngdar bir şəkildə idi...

Zaman keçdikcə türkcənin təkamülü bu ahəng hərə-kətlərindən öz vəznini yaratdı, bu gün heca vəznini dediyimiz vəzn meydana çıxdı”. (Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. B., 2006, s.472)

Ə.Abidin konsepsiyasından belə məlum olur ki, heca vəzninin mənşəyində üç məxz dayanır:

1) oğuz türkcəsinin ahəngi (ahəng qanunu!)

2) epos (dastan) mətninin ritmi (səcli nəsr)

3) sazın (qopuzun və s.) çalğısının ahəngi. Burası da təbii olaraq aydındır ki, heca ilə yazılan ilk yazılar atalar sözləri, zərbi-məsəlləridir və bu vəznini xalq ilk dəfə üç hecalıdan yeddi hecalıya qədər vəznələr yaratmışdır. Bu qısa ahənglər hələ ibtidai vəziyyətdə olan dilin poetik imkanları hüdudunda idi. Ə.Abid Mahmud Kaşğarının ərəblərə türk dili öyrətmək məqsədi ilə yazılıb Bağdadda çap olunmuş

“Divani-lügət-it türk” (1073) ensiklopedik, izahlı lügətinin heca vəzninin inkişafında, ilk dastan nümunələrinin əldə edilməsində rolunu qeyd edir.

Əruz vəzni ilə yazılmış ilk türkcə abidə Kaşqarın hakimi Həsən bin Süleyman Qaraxana ithaf edilmiş Yusif Xas Hacib Balasaqulunun “Qutadqu-bilik” (1069) əsəridir. Heca vəznində ilk abidəni “Divani-Hikmət”i (XII əsr) böyük sufi “Yasəvilik” təriqətinin başçısı Əhməd Yəsəvi yaratmışdır.

Heca vəzninin intişarı, bədii cəhətdən təkmilləşdirilməsi Yunis Əmrənin (XIII əsr) adı ilə bağlıdır. “Yunis Əmrənin hecası “heca” ahəngli deyil, misran (ölçülü) ahəngə malikdir” (Ə.Abid).

Azərbaycan ədəbiyyatında Həsənoğlu (XIII əsrin əvvəlləri) ana dilində ilk şeri yazmış, Q.Bürhanəddin ana dilində ilk divan bağlamış, İ.Nəsimi ana dilli şerimizi bədii-fəlsəfi yüksəkliyə qaldırmış, fəqət heca vəznində Y.Əmrədən sonra ilk klassik nümunələri öz yaradıcılığında klassik şeir ənənələri və poetikasını xalq şeiri ilə uğurla sintez edən Ş.İ.Xətai yaratmışdır.

Öz “lügət”ində heca vəznindən bəhs edərək Ə.Mirəhmədov yazıb: “O yalnız türkdilli xalqların deyil, fransız, italyan, ispan, polyak, yapon, monqol və s. xalqların da ədəbiyyatı üçün orta əsrlərdən başlamış indiyədək ən işlək, ən doğma ədəbi vəzndir; həm də o, təkcə yazılı ədəbiyyatın yox, şifahi ədəbiyyatın da yaradıcılıq təcrübəsində sınaqdan çıxmışdır” (s.226) Oğuz səlcuq mədəniyyətinin təkamül etdiyi dövrdən XV əsrdən başlayaraq aşıq şerimizdə heca

vəzni “xalq arasında başlı-başına bir ədəbiyyat” (Ə.Abid) yaradır və təbii olaraq əruzçuların qısqanclığı ilə qarşılaşır. Azərbaycan aşiq poeziyasında Ozan Heydər və Ozan İbrahimdən (XV əsr) başlayaraq, Miskin Abdal (XV sonu XVI əvvəlləri), Qurbani (XVI əvvəlləri), Lələ (XVI əsr), Aşiq Abbas Tufanqanlı (XVII əsr), Xəstə Qasım (XVII sonu XVIII əvvəli), Varxiyanlı Aşiq Məhəmməd (XVIII II yarısı), Aşiq Alı (1801-1911), Aşiq Pəri (XVIII sonu XIX I yarısı). ...Dədə Ələsgərə (1821-1926) qədər söz, saz korifeyləri heca poeziyasının misilsiz nümunələrini yaratdılar. Heca vəzni ədəbi-tarixi mövqeyinə görə müştərək türk eposuna, xalq şerinə, klassik ədəbiyyatımızın Ş.İ.Xətai, M.P.Vaqif, S.Vurğun, M.Müşfiq kimi nümayəndələrinə və XV-XX əsərlərin zəngin aşiq poeziyasına borcludur. Vaxtilə bu vəznə qarşı hücumlar da olub. XX əsrin 20-30-cu illərinin görkəmli ictimai xadimi, tənqidçi və nəzəriyyəçi Mustafa Quliyev yazırdı: “Heca köhnəlmişdir, o poeziyaya monotonluq və yeknəsəqlik gətirir. O daha az ritmik və emosionaldır. Biz bu ibtidai, sufi mövqələrdə ilişib qala bilmərik, inqilabi sıçrayışların, mübarizənin, yüksəlişin, ilhamın yeni poeziyasını “əruz” və “heca”nın köhnə qəlblərinə sığışdırmaq mümkün deyil”. (Октябрь и тюркская литература. Б., 1930, с.50).

Göründüyü kimi bu problemə sırf sinfi, vulqar sosioloji münasibətdir. Həmin dövrün digər görkəmli filoloqu, Türkiyədən dəvətlə gəlmiş İsmayıl Hikmət (Ərtaylan) nəzəri fikrimizə böyük xidmətlər göstərmiş yazılarında vəzn, lirizm, ahəng haqqında maraqlı mülahizələr söyləmişdir.

Məsələn, o vəzn haqqında yazır: “Vəzn bir az şəklə, bir çox da ahəngə aiddir. Ahəng şeir deyil, bəlkə şeirin bir lazımsidir. Ahəngdar olan bir söz heç də şeir olmıyır. Heç ahəngi olmayan sözün pək gözəl, pək yaxşı bir şeir ola biləcəyi kimi”. (Əruz və heca vəznləri. “Maarif və mədəniyyət” 1929 №3-4, s.7).

İ.Hikmət əruz və heca vəznlərini müqayisə edib yazır: “İkisinə də ruhum yabançı deyildir. İki tərəfdən də ləzzət alıyırız. Birisi ninimizin dadlı dili, digəri xocamızın lisan təsəllisidir...

Heca vəzni ilə yazılmış öylə şeirlərimiz vardır ki, əruzla yazılmış ən gözəl qəsidələr onların kölgəsinə yetişməz”. Elə həmin məqaləsində İ.Hikmət sənətkarın fikri azadlığı məsələsini də ön plana çəkir, vəznin ehkamlarını mütləqləşdirməyin əleyhinə çıxırdı: “Sənətdə mütləq bir sərbəstlik tərəfdarıyız. Sənətkar kəndi yaradıcı ilhamından başqa bir qeydə tabe olmamalı, istedadından başqa hakim tanımamalıdır. Orijinalıq bununla təmin edilmıyır. Bizə şair zövqümüzü, hissimizi, həyəcanlarımızı oxşuyan bir şey versin də istər vəznisiz, istərsə də qafiyəsiz olsun” (s.10). Əlbəttə, poetikanın, onun tərkib hissəsi olan vəznin bütün elementləri ona görə lazımlı və dəyərlidir ki, şeir gözəl, məzmunlu, ahəngdar olsun, oxucuya dərin fikir aşılansın, yüksək bədii-estetik zövq versin.

Azərbaycan poeziyasında daha çox 7-lik və 11-lik heca işlənir. Yeddilik adətən 4+3, 5+2; on birlik isə əsasən 4+4+3, 6+5, 5+6, 3+4+4 formatında olur. “Azərbaycan

dastanlarında ən çox təsadüf edilən vəzn səkkiz hecalılardır”. (M.Rəfil) Bayatılar daha çox 7-lik ölçüsündə yazılır:

*Xətai can arxına
Əhli-irfan arxına
Mərifətdən su gəlib
Tökülür can arxına*

Hörmətli müəllimlərim Mir Cəlal və Pənah Xəlilov vaxtilə dərs aldığımız kitablarında heca vəzni barəsində də çox sadə və aydın məlumat verirlər: “Heca vəzni, yaxud aşıqlar arasında məşhur və məqbul olan istilah ilə desək “barmaq hesabı” vəzni Azərbaycan şeirinin ana vəzni, dilin xüsusiyyət və təbiətinə uyğun vəzndir. Adından da göründüyü kimi, burada əsas şərt misradakı (nəzmin bir sətrindəki) hecaların sayıdır. Hecaların sayı şeirin ölçüsü deməkdir” (s.103).

Şeirdə hecaların çoxluğu və azlığı misranın təkcə həcmi yox, həm də ləngərini (ritmini) müəyyən edir. Təbii ki, məsələn, 7 hecalı şeirlə 16 hecalı şeirin ritmi eyni ola bilməz. Məsələn, bir bayatıya (7 hecalı) nəzər salmaq:

*Əzizim gül üşüdü
Şeh düşdü, gül üşüdü
Güldün, ağlım apardın
Bu necə gülüş idi.*

Bu isə 16 hecalı şeirə nümunədir:

*Sevgilimə yetirərsən, tərək elədim bu həyatı
Ürəyimdə əziz vətən, dodağımda onun adı.*

S. Rüstəm

Əruz vəznində də belə hal var. Məsələn beyti qısa misallardan ibarət səri bəhri ilə həzəc bəhrində yazılan beytin fərqi böyükdür:

Səri bəhri:

*Alma, palıd, şam ağacı hal ilə
Eylədilər bəhsi bu minval ilə.*

Həzəc bəhri:

*Vəfa hər kimsədən kim istədim ondan cəfa gördüm,
Kimi kim, bivəfa dünyada gördüm bivəfa gördüm.*

M. Füzuli

Heca vəzni vəznlərin ən sadəsi və ən zənginidir. O, türk dilinin doğma vəznidir. XX əsr Azərbaycan poeziyasında heca ilə ən gözəl şeirləri S.Vurgun yaradıb. Səkkizlik formatında yazılmış “Azərbaycan” şeiri bunun klassik nümunəsidir.

ƏRUZ VƏZNI

Əruz mürəkkəb poetik sistemə malik bir vəznidir. Əruz vəzninin sayəsində Şərqin üç böyük dilində-ərəb, fars və türk dillərində klassik poetik nümunələr yaradılıb. Əruz vəzni Şərq poeziyasının, lirik növün bütün janrlarına (heca ölçülərində yazılanlardan başqa!) ədəbi-tarixi yol açıb.

Antik mədəniyyətin, elm və fəlsəfənin ərəblərin sayəsində həm Şərq, həm də Avropa intibahının (renessansın) arsenalına gəldiyinə əsaslanan M.Rəfili “əruz vəzni sıxı surətdə antik vəznlə əlaqədardır”(Rəfili M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. B., 1958, s.198) qənaətini irəli sürülür. Əruzu Yunanıstan, İran, Hindustla bağlayan nəzəriyyələr var. Lakin, həm Şərq, həm də Avropa nəzəriyyəçiləri belə bir yekdil fikirdədir ki, əruz nəzəriyyəsinin əsasını VIII əsrin ərəb musiqişünası və filoloqu Əbu Əbdürrəman Xəlil ibn Əhməd əl-Bəsri əl-Fərahi (718-790) qoyub. Bir neçə mən-

bəni misal verək: “materialı hərfilər sırası ilə tərtib edilmiş “Kitab əl-ayn” adlı ilk ərəb lüğətinin müəllifi Xəlil ibn Əhməd ərəb əruzunun banisidir” (Kraçkovski). “Əruz elminin əsasını Abbasilər dövrünün əvvəllərində (hicri 150, miladi 767) Xəlil ibn Əhməd qoymuşdur”. (Məhəmməd Fəhmi Müdərriszadə). “Əruz vəznə haqqında ilk dəfə tədqiqatda bulunaraq bu xüsusda tam bir sistem quran... imam Xəlil ibn Əhməddir” (M.F.Körpülü). Bu barədə daha geniş məlumatlar görkəmli əruzşünas Əkrəm Cəfərin “Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu” (B., Elm, 1977) və istedadlı gənc tədqiqatçı Tərlan Quliyevin “Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi” (B., 1998) və “Əruz” (B., 2001) kimi qiymətli kitablarında öz əksini tapıb. Əsasən bu araşdırmalardan və digər bir çox məxəzlərdən məlum olur ki, “əruz olduqca mürəkkəb vəzn” və elə kamil nəzəri sistemdir ki, “burada bir səsin artıq-əskikliyinə belə əhəmiyyəti vardır... Xəlil ibn Əhməd əruzu riyazi təfəkkürlə düşünüb yaratmışdır” (T.Quliyev).

Yaxın Şərq, türk-müsəlman dünyasının müqəddəs kitabı, Allah tərəfindən nazil olmuş-kəlmə-kəlmə göndərilmiş bir sıra ayələr əruzla yazıldığı üçün bu vəzn müqəddəs sayılmışdır.

Əruz vəznə ərəb poeziyasında V əsrdən etibarən işlədilib. “Ərəb dilinin, ərəb poeziyasının, ərəb musiqisinin incəliklərini gözəl bilən” (T.Quliyev) Xəlil İbn Əhməd onu sonralar ehka-ma çevrilmiş sistemə salır, 15 bəhrini yaradır. Bir çox mənbələrdə “Əruz” sözünün aşağıdakı lüğəti mənalari qeyd olunur: 1. Çadırın ortasından vurulan dirək,

2. tərəf, cəhət, yön, səmt, istiqamət; 3. Məkkə şəhərinin adlarından biri; 4. nahiyə, bölgə, ölkənin bir hissəsi; 5. kinli, inadlı dişi dəvə. Terminoloji baxımdan isə o üç cür yozulur: 1. Şərin vəznlərindən bəhs edən elm; 2. vəznin adı; 3. şeirdə beytin birinci misrasının sön bölümü, başqa sözlə vəzn qəlibinin son təfiləsi.

Professor M.Rəfili ərəb sözü olan “Əruz”un üç mənalarını qeyd edir: çadırın ortasından taxılan dirək, nahiyə və bulud (məcazi mənada). “Ehtimal ki, bizim işlətdiyimiz əruz sözünü birinci mənada anlamaq lazım gəlir. Köhnə “qəvaidi-ədəbiyyə”yə görə əruzun üç açarı var: səbəb, vətəd, faşlə. Bu üç sözün hər biri çadıra aid şeirlərin adlarıdır. Səbəb-çadırın ipinə, vətəd-çadırın qazığına, faşlə isə çadırın yan tərəflərinin dalındakı boşluğa deyirlər” (s.198).

Əruzun poetik təlim kimi formalaşması ilə bağlı belə bir fikir var: əruz vəzninin ahəngi əruz adlanan kinli, inadlı dişi dəvənin səhrada yerişinin ritmindən götürülüb. Dəvə löklədikcə onun boynundakı zıncırov ahəngdar surətdə cingildəyir. Qədim müsəlman aləmində qadının da topuğuna xal-xal bağlayırdılar. Təpədən dırnağadək örtülü qadının gözəlliyini, xüsusən onun bədəninin mütənasib olduğunu qadının yerişinin ahəng-xal-xalın səsinin ritmi ilə təyin edirdilər.

Təsadüfi deyil ki, Xəlil ibn Əhməddən sonrakı alimlər əruzunu “Şərin meyarı” (Nəsrəddin Tusi) “Vəznlərin tərəzisi” (Əlişir Nəvai) adlandırmışlar.

Ərəb şeirinə poetik sistemi üzərində qurulmuş əruz fars ədəbiyyatına XI-XII, türk xalqları poeziyasına X-XVI əsrlərdə keçib. Fars əruzunun nəzəriyyəsini əruz elmi tarixində Xəlil ibn Əhməd ilkin tənqidçisi sayılan Əxfəş ibn Məsədə yaratmış, Xəlilin sistemə mütədfik bəhrini əlavə etmişdir. Ərəb əruzunu fars poeziyasına uyğunlaşdırən “fars dilində əruz vəznində ilk yazıb yaranan... Əbu Abbas Mərvəzi... 809-cu ildə ... Harun ər-Rəşidin oğlu Məmunə qəsidə ittihar etmişdir” (Quliyev T. Əruz. B., 2001, s.9). Bu qəsidə əruz vəznini ilə fars dilində yazılmış ilk əsərlərdən idi.

Fars əruz elminin ən məşhur nəzəriyyəçiləri-XIII əsrin böyük mütəfəkkirləri “Əl-Möcmə fi məayir əşar əl Əcm” (Fars şeirinə qanunlar toplusu) əsərinin müəllifi Şəms Qeys Razi və “Miyar əl-əşar” (Şərin meyarı) əsərinin müəllifi Nəsrəddin Tusidir. Əruzşünas alim Ə.Cəfər təsdiq edir ki, “Əruz vəzninin türkdilli xalqlar tərəfindən tətbiq edilməsi bu günə qədər məlum materiallara əsasən XI əsrdən başlanır. Əruzla yazılmış ilk türk-uyğurca abidə Yunis Xas Hacibin məşhur “Qutadqu-bilik” poemasıdır. Bu əsər mütəqarib bəhrinin = fəÜlün, fəÜlün, fəÜlün, fəül = ölçüsündə yazılmışdır”. (Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzunu. B., Elm, 1977, s.47).

Fars dilində uzun saitlər mövcud olduğu üçün əruz bu dilə rahat uyğunlaşmışdır. Türk dillərində uzun saitlər az olduğu səbəbindən əruzla dil arasında uyğunsuzluqlar meydana çıxmış, şeirin dilində (süni!) uzatmalara yol verilmişdir. Belə uzatmalara **imalə** deyilir.

Beləliklə də Əruz vəzninin türkdilli poeziyaya tətbiqində ən böyük “maneələrdən biri və birincisi heç şübhəsiz ki, dil problemi idi... türk dillərinin əruz vəzninə tətbiqi zamanı türk dillərinin tətbiqi qaydaları kobudcasına pozuldu” (T.Quliyev).

Təsadüfi deyil ki, əruzla türkcə yazılmış ilk əsərdən-Yusif Xas Hacib Balasaqunlunun “Qutadqu-bilik” (1069) poemasından dörd əsr sonra-XV əsrdə böyük özbək şairi Əmir Əlişir Nəvai özünün 1492-ci ildə yazdığı “Mizanül-övzan” (Vəznlərin tərəzisi) əsəri ilə türk əruzunun nəzəri əsaslarını yaratdı. Dahi şair və nəzəriyyəçi Ə.Nəvai kitabın sonunda məqsəd və qayəsini belə izah edir: “Bu məqalədən niyyət və bu müqəddimədən məqsəd budur ki, Türk sözləri ilə nəzm yazılsa da, onun qanun və qaydaları yox idi. Bu elmin inkişafı üçün əruz haqqında heç kim kitab və ya risalə yazmamışdır. Bu xoş zamanda zaman padşahı divan tərtib edərək mübarək vaxtlarını şeir vəzninə və beyt təqtisinə sərf etdiyi üçün bu cəhətdən Türk şerinin hörməti Fars şerini ötdü. Və bu evin hörməti Beytül-Harama çatdı. Nə qədər təbi mülayim azadələr, çox fəhmlı və zehnlı şahzadələr bu şərəfli elmlə məşğul olsalar da, bəhrlərin vəzni, təqti, zihar və dairələr elmi barədə ərəb füsəha və əcəm şair və bələğətçilərinin bu elmi öyrənmək üçün bu haqda kitab yazdıqları kimi, ki, onlarsız bu fənni başa düşmək olmaz, bu sözlərin şerində yox idi. Kitabın əvvəlində qeyd olunduğu kimi sultani-səlatinin mübarək ağılı mənə məsləhət verib bu əsərin tərtib olunmasına bais və yazılmasına səbəb oldu. Buna görə də bu elmin qanunları haqqında söz

söyləndi” (Əlişir Nəvai. Mizanül-övzan. B., “Nurlan” 2006, s.87)*. Ə.Nəvainin türk əruz nəzəriyyəsi haqqında konsepsiyasını bir qədər sonra, özünün 1522-ci ildə yazdığı “Müxtəsər” adlı əsərində Zahirəddin Məhəmməd Babur (1483-1530) mükəmməl sistem şəklinə çatdırdı. Bu əsərdə 60-dan artıq şairin irsindən nümunələr verilmişdi. Ə.Nəvai “onlarsız bu fənni başa düşmək olmaz”-deyə özündən əvvəlki ərəb və fars əruzşünasların nəzəriyyələrinə istinad etdiyini etiraf edir.

Xəlil ibn Əhmədin əruz təlimini araşdıran alimlər onun dörd nəzəri dayağını qeyd edirlər: Rükilər və əsli təfilələr; Ziharlar və törəmə təfilələr; Dairələr; Bəhrlər. Azərbaycan əruz nəzəriyyəsinin banisi Əkrəm Cəfərə istinadən əruz-vəznini nəzəri əsaslarını müəyyən edən kateqoriyalara müxtəlif izahlar vermək olar.

M.Rəfiliyə görə Xəlil ibn Əhməd əruz vəznini “fələ” feli üzərində qurub. (s.198). Məlumdur ki, ərəb dili lüğəti ف (fe), ا (ayn) və ل (lam) فعل üzərində qurulub. Əruz da bu hərflərə əsaslanır. Bu üç hərfə derivatlar vasitəsilə 7 hərf qoşulur və bu 10 hərf üzərində əruzun bütün tərəfləri düzəldilir.

Təfiləyə ərəb və fars məxəzlərində “əfail-təfail” də deyilir. Əruz nəzəriyyələrində bu termin “cüz” yaxud “əcza” anlayışları ilə də əvəzlənə bilər. Təfillərin ən kiçiyi iki hərfli (fə) ən böyüyü on hərflidir (müstəfil AtAn-dır).

* “zaman padşahi” və “Sultani-səlatin” dedikdə Ə.Nəvai Xorasan Hökmdarı, sonuncu Teymuru Sultan Hüseyn Bayqaranı (1470-1506) nəzərdə tutur.

Təfilələr söz deyil çünki onların leksik mənası yoxdur. Təfilələr misra qəlibinin əsas ölçü vahidləridir. Misranın təfilələr üzrə bölüklənməsinə **təqti** deyilir. Təfilə qəlibin, bölüm isə misranın vahididir. Qəlibin vəzni onu təşkil edən təfilələrin müəyyən tərtibdə sıralanmasından əmələ gəlir.

Əruzda təfilələr iki yerə bölünür: əsli təfilələr və düzəltmə təfilələr. (Bax: Əliyeva G. Füzulinin əruz kanonları üzrə tədris təcrübəsi. B., 2005).

Xəlil ibn Əhməd səkkiz əsli təfilə müəyyən edir: = fə Ülün, fA ülün, məfAÜlün, fAülAtün, müstəfilün, müfAələmün, mütəfAülün, məfÜlAtü=

Əsli təfilələr əruzun əsasını, **rüknlər** isə əsli təfilələrin əsasını təşkil edir.

Rükn əsli təfilənin tərkib hissəsidir. Rüknlər üçdür: səbəb, vətəd və faşlə.

Əruz vəznində düzəltmə təfilələrin rolu əsli təfilələrdən böyükdür. Düzəltmə təfilələr əsli təfilələrdən əsasən iki yolla alınır. Bu yollara **zihaf** və **illət** deyilir. Zihar sözünün mənası əslində qopma, ayrılma, uzaqlaşma deməkdir. Düzəltmə təfilə ya əsli təfilədən ya bir hərf və ya hərflər çıxarılaraq kiçildilir: Məsələn, fəÜlü _ fəÜl. ya da əksinə əsli təfiləyə bir yaxud bir neçə hərf artırmaqla böyüdülmə: məsələn, müstəfilün __ müstəfil Atün.

T.Quliyev qeyd edir ki, Xəlil ərəb əruzunda 34 zihaf yaradaraq 8 əsli təfilədən 70-ə qədər törəmə təfilə alır. Təfilələr vasitəsilə dairələr yaradılır. "Bir dairəyə daxil olan bəhr o biri dairəyə daxil ola bilməz" (T.Quliyev).

“Bəhr” sözünün bir neçə mənası vardır: 1. Dəniz. “Hər tərəfin bəhri Xəzər” (S.Vurgun). Nəhr, böyük çay mə-nalarında da işlədilir; 2. ərəb sözü olan bəhr həm də yar-maq, yırtmaq deməkdir. 3. ərüz nəzəriyyəsində termin. Mə-sələn-həcəz bəhri. Ərəb ərüzşünasları bəzən onun əvəzinə “Bab” termini işlədirlər. Əruz nəzəriyyəsində şerin vəznləri əsasən iki qrupa bölünür: əsli vəznlər və fəri vəznlər.

Bir əsli vəznlə ondan doğulan müxtəlif vəznlərə “**bəhr**” deyilir. Bəhrləri iki yerə ayırırlar: 1. işlənən bəhrlər 2. nəzəri bəhrlər. 19 işlənən 26 işlənməyən bəhr mövcud-dur. Belə bölgü nisbi xarakter daşıyır.

Şeir yaradıcılığı prosesinə tətbiq olunan-ışlənən bəhr-lər: təvil, mədid, vafir, bəsit, kamil, həcəz, rəcəz, rəməl, səri, münsərih, xədif, müzare, müqtəzəb, müctəss, mütəqa-rib, mütədfik, cədid, qərib, müşakil. Bunların 16-sı ərəb, sonuncu üçü fars bəhridir. Ərəb ərüzünü 16, fars-tacik ərü-zunun 14, özbək ərüzünün 13, türk ərüzünün 11, Azərbay-can ərüzünün 12 bəhri var: həcəz, rəməl, münsərih, rəcəz, müzare, müctəss, mütədarik, mütəqarib, kamil, səri, müq-təzəb. (Ətraflı bax. Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B., Elm, 1977).

T.Quliyev “Əruz” kitabçasında yazır: “qeyd etmək la-zımdır ki, bu bəhrlərdən (19 işlənən bəhr-N.Ş.) təvil, mə-did, bəsit, vafir və kamil bəhrləri ancaq ərəb ərüzünə məx-sus bəhrlərdir... Cədif, qərib və müşakil... fars şair və alim-lərinin icadı olub, ancaq fars ərüzünə məxsus bəhrlərdir... Cədid müctəsdən, qərib müzaredən müşakil isə qəribdən törənmişdir” (s.18).

Bütün xalqların əruzı dilin fonetik sisteminə istinad edir. Burada uzun və qısa hecaların münasibəti əsas şərtidir. Əruzşünas T.Quliyevin özündən öncəki əruzçulara əsaslanaraq söylədiyi bir neçə cəhət diqqəti cəlb edir. “Əruz vəznı bütövlükdə ölçülü vəznıdır, yəni müəyyən zaman ərzində söylənilən hecaların birləşməsindən ibarətdir. Və bu da bütövlükdə misranın söylənmə zamanını müəyyən edir. Buna görə də əruz vəznində məsələni həll edən əsasən zamandır, vaxtdır. ...birinci misrada qısa və uzun hecalar hansı şəkildə düzölmüşsə sonrakı misralarda da həmin şəkildə düzölməlidir. Əks təqdirdə vəzn pozulmuş olacaqdır. Ərurun bir vəzn kimi mahiyyəti, onu digər vəznlərdən ayıran başlıca xüsusiyyət əsasən bundan ibarətdir” (s.25). Alim vəznin bu özəl xüsusiyyətini gös-tərməklə bərabər məhz ərəb əruzuna xas fərqi də, fikrimizcə dəqiq müəyyən edir. “ərəb ərurun ən mühüm cəhəti ərəb əruzunda vəznin ölçü vahidi kimi misranın deyil, beytin qəbul edilməsidir. Bununla əlaqədar olaraq ərəb əruzunda beytin hər bir hissəsinin özünə-məxsus adı vardır” (s.19). Ümumiyyətlə, “əruzda gözlə görünən, yəni yazılan şeir yox, eşidilən, tələffüz edilən şeir təqti edilir” (s.19).

Ərurun mənşəyi, tarixi və nəzəriyyəsi haqqında bu ümumi mülahizələrə Azərbaycan ərurunun 12 bəhrinin hər biri haqqında müxtəsər əlamətləri də əlavə etsək əruz vəznı barəsində təsəvvürü tamamlamış olarıq.

Həzəc tərtib sırasına görə Azərbaycan və fars əruzlarının birinci, ərəb ərurunun altıncı bəhridir. O, Azərbaycan ərurun-da növlərinin sayına görə ən zəngin bəhrədir.

Ə.Cəfər bu bəhrin bizdə on beş növü olduğunu göstərir. Ərəb sözü olan “Həzəc”in mənası xoş avazla oxumaq, ahəstə tərənnüm etmək deməkdir. “ərəbin mahnı və şərquilərinin çoxu bu bəhrədir” (Qeys Razi). Bu bəhr əruz işlədən bütün xalqların poeziyasında tətbiq olunur. Həcəzdən bəhs edən tədqiqatçıların əksəriyyəti “Həzəci-müsəmməni-salim” Azərbaycan əruzunda “dördbövlümlü bütöv həzəc” adlanan I növ həzəcə istinad edirlər.

Azərbaycan ədəbiyyatında Həsənoğlunun qəzəli, Xaqaninin “Təhfətül-İraqeyn”, Nizaminin “Xosrov və Şirin”, Xətəinin “Dəhnamə”, Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərləri əruzun bu bəhrində yazılıb. Bu bəhrədə yazılmış ən kamil, poetik şeir M.Füzulinin “Məni candan usandırdı...” qəzəlidir*.

*Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı,
Fələklər yandı ahimdən, muradım şəmi yanmazmı?
Şəbi-hicran yanar canım, təkər qan çeşmi giryanim
Oyadar xəlqi əfqanım, qara baxtım oyanmazmı?*

* * *

Rəməl Azərbaycan əruzunun əsas bəhrlərindəndir. Bu sözün bir çox mənalı var: 1. Yağışın az, narın yağması; 2. Vəhşi inəyin ayağında başqa rəngdən olan xətlər; 3. sürətli və harmonik yeriş; 4. bir şeydə olan artıqlıq; 5. Həsir hörmək.

* Bütün bəhrlər üzrə nümunələr qəzəlin dahi ustası M.Füzulidən veriləcək

Ərəblər qəsidə və rəcəzlə yazılanlardan başqa bütün şeirlərə rəməl deyiblər. Rəməl hər beyti ərəb əruzunda altı, fars və Azərbaycan əruzlarında səkkiz “fA il Atün” dən ibarət olan bəhrdir. Azərbaycan əruzunda rəməlin 13 növü 15 təfiləsi var. Növlərinin sayına görə Həcəzdən sonra ikinci yerdə dursa da poeziyamızda işlənmə imkanlarına görə birinci yerdə dayanır. Ən geniş yayılmış növü = fa ilAtün, fa ilAtün, failAtün, faülün = hesab olunur. “Ahəngdə bir vüqar, əzəmət, etiraz, şiddət duyulmaqdadır” (M.Rəfil). Misal:

*Məndə Məcnundan füzun aşıqlıq istedadı var,
Aşiqi sadiq mənəm, Məcnunun ancaq adı var.
Ucaldın qəbrim, ey bidərdlər, səngi-mələmədən
Ki, məlum ola dərd əhlinə qəbrim ol əlamətdən.
Dəhənin dərdimə dərman dedilər cananın
Bildilər dərdimi, yoxdur dedilər dərmanın.*

* * *

*Əql yar olsaydı, tərki-eşqi yar etməzmidim?
İxtiyar olsaydı, rahat ixtiyar etməzmidim?*

Rəcəz sözünün nəzəri ədəbiyyatda və ensiklopediyalarda bir neçə mənası qeyd olunur: 1. Özünü öymək, lovğalanmaq; 2. Şəri təntənə ilə oxumaq, deklomasiya; 3. Güləşə dəvət, hərəkət-zorba; 4. İztirab və sürət; 5. Misraları qısa olan şeir növü.

Bu bəhrə ona görə rəcəz demişlər ki, ərəb vuruşmalarında özünü hiyf etməyə çalışsəkən sələflərinin iftixara layiq cəhətlərini, özünün və qəbiləsinin igidliyini mədh edir. Bu zaman o iztirablı səslər çıxarır və cəld hərəkətlər edir (Ə.Cəfər).

Rəcəz beyti altı dəfə “mütəf ilün”dən ibarət olan şeir növüdür. Ərəb əruzunun ən qədim şəkli olan rəcəzin beş əsas beyt növü vardır. Fars rəcəzi ərəb rəcəzindən rəngarəngliyi, sisteminin genişliyi ilə fərqlənir.

Azərbaycan əruzunda rəcəzin yeddi növü var, “bizim rəcəz nəzəriyyəyə yox, şeir təcrübəsinə əsaslanır” (Ə.Cəfər).

*Sübh salıb mah rüxündən niqab,
Çıx ki, təməşaya çıxa aftar!*

Kamil mənəsi qüsursuz, bitkin, mükəmməl, kamallı olub qəlibi “mütəf ilün”lərdən yaranan bir bəhridir. Ümumi əruz bəhrləri sırasında beşinci yer tutan kamil sırf ərəb bəhridir. Lakin digər sırf ərəb bəhrlərindən-təvil, mədid, bəsit və vafirdən fərqli olarsaq bu bəhr Azərbaycan fars, cığatay poeziyasında da işlədilir. Azərbaycan əruzunda az işlənən bu bəhr üç təfilə üzərində qurulur = mütəf ilün-üzün kamil. Açıq kamil başqa xalqlarda yoxdur (Ə.Cəfər). Kamil bəhrinin iki növü və bu növlərin altı əsas qəlibi var.

*Yetər, ey fələk, bu cəfa yetər məni-zarə sərvə rəvanimi,
Məhi tələt ilə münəvvər et dili didəyi-nigaranimi.*

Səri Azərbaycan əruzunun ən sadə bəhridir. Sözün mənası sürətli, tez, cəld deməkdir. Bizim əruzda onun iki növü və bu növlərin altı variantı mövcuddur. Azərbaycan sərisi beş təfilə üzərində qurulur: = müftə ilün, fA ilün, mügtə ilü, fA ilü və fA ilan. Əsas qəlibi belədir: = müftə-ilün müftəilün fA ilün =

Misal:

*Saldı ayaqdan qəmi aləm məni,
Ver mənə qəm dəfinə saqi şərab.
Yarı sual etsə ki, halın nədir
Xəstə Füzuli nə verərsən cavab.*

Azərbaycan poeziyasında səri bəhrində ən rəvan nümunələri M.Ə.Sabir yaradıb:

*Alma, palıd, şam ağacı hal ilə,
Eylədilər bəhsi bu minval ilə.*

*Əlbir olub bir ayı, bir şir ilə
Ovladılar dovşanı tədbir ilə.*

Münsərih cəld, çevik, axıcı və azad mənalarını əhatə edir. Bu bəhrə alimlər müxtəlif izahlar vermişlər: “bu bəhrin tələffüzündə sürət və yüngüllük olduğundan münsəri

adlandırılır” (Xəlil ibn Əhməd). “Dildə asanlıqla axdığı üçün münsəri adlandırılmışdır” (Firuzabadi).

Bu bəhrə “səbəblər vətədlərdən əvvəl gəldiyi üçün bəhr asanlıqla ifadə edilir” (Fiyasəddin Ramnuri). Nəsrəddin Tusinin fikrincə münsəri sözünün mənalarından biri “arxası üstə uzanıb ayaqlarını ayırmış kişi” deməkdir. Ə.Cəfər bunu belə izah edir: “bu bəhrin qəlibində = məfUIAtü = təfiləş iki = “müstəfilün”ün arasına girib onları bir-birindən ayırdığı üçün və uzanıb ayaqlarını aralamış adama bənzədiyi üçün adını münsəri (h) qoymuşlar”.

Azərbaycan əruzunda münsəri 12 təfilə üzərində qurulur. Azərbaycan əruzşünaslığında “Qazi Bürhanəddin münsərihi”, “Füzuli münsərihi”, “Səhhət münsərihi” ifadələri mövcuddur.

*Kimsədə rüxsarına taqəti-nəzzarə yox
Aşiqi öldürdü şövq, bir nəzərə çarə yox.*

M.Ə.Sabirin “Oxutmuram əl çəkin” şeri münsərihə yaxşı nümunələrdəndir.

Xəfif sözünün mənası yüngül, oynaq, çevik deməkdir. Bu adı ilə mahiyyəti ən uyğun gələn bir bəhrdir. Xəfif əruz işlədən bütün xalqların poeziyası üçün müştərəkdir.

Azərbaycan əruzunda xəfif 12 təfilə üzərində qurulur. “Ərəblərdə və farslarda bəhrin əsli qəlibi adlanan şey Azərbaycan əruzunda yoxdur” (Ə.Cəfər). Xəfif üçtəfiləli misra qəlibləri üzərində qurulur və variantlaşır.

Qəlibi: = fail Atün məfAilün, fəilün=.

*Hər nə dərd olsa mən dəva verərəm.
Təb güzgüsündə cila verərəm.*

* * *

*İztirab içrəyəm xümarım var
Badəyə xeyli intizarım var.*

Müzare Azərbaycan dilində felin zamanını bildiren qrammatik anlayışdır. “Müzare zaman indiki zamanla gələcək zaman arasındakı bir dövrü əhatə edir” (Mirzəzadə H. Azərbaycan dilinin tarixi morfolojiyası. B., 1962, s.255). Ərəb qrammatikasında isə bu söz indiki gələcək zaman anlayışını ifadə edir. Ə.Cəfərin fikrincə “bu sözün əruz elmindəki mənası... Terminoloji, qrammatik deyil, leksik mənə ilə bağlıdır”. Müzare sözünün leksik mənası **bənzəyən** deməkdir.

Nəsirəddin Tusiyə görə həzəcə bənzədiyinə görə bu bəhrə müzare adı verilmişdir. Müzare xüsusilə qəzəl janrına geniş tətbiq olunan, həzəc və rəmlədən sonra çox işlənən bir bəhrədir.

Azərbaycan əruzunda bu bəhr 8 təfilə üzərində yaradılıb, yeddi növü mövcuddur. Qəlib: = məfülü, failatün, məfanlü fanlün =. Misal:

*Canlar verib sənin kimi cananə yetmişəm,
Rəhm eylə kim, yetincə sənə canə yetmişəm.*

Müctəs (s) sözünün mənası kəsilmiş, kökündən qoparılmış deməkdir. “Müctəs sözü əslində “cəssüm” (qoparmaq, kəsmək) felindən olduğu üçün iki “s” ilə yazılmalıdır: “müctəss-cəss edilmiş. Lakin biz dilimiz üçün bu “s” səslərinin birini artıq hesab edirik” (Ə.Cəfər).

Görkəmli əruzşünas Nəsirəddin Tusi “Miyar əl-əşar” əsərində belə yazır: “Müctəs kökündən qoparılmış deməkdir. Deyilənlərə görə xəfif bəhrindən qoparıldığına görə ona bu adı vermişlər. Bizim fikrimizcə isə müqtəzəb və müctəs bəhrlərini ona görə bu adlarla adlandırmışlar ki, ərəblər bu bəhrləri yalnız məczu (*yəni ikitəfiləli-N.Ş.*) şəklində işlədirlər, yəni bunu bəhrin əslindən kəsmişlər, yaxud kökündən qoparmışlar”. Müctəs müxtəlif əruzlarda az və çox sayda, məsələn türklərdə 6, farslarda 15 təfilə üzərində qurulur. Lakin bunların az qismi şeir yaradıcılığına tətbiq olunur, əksəriyyəti nəzəri xarakter daşıyır. Azərbaycan müctəsində 11 təfilə var. Azərbaycan müctəsinin bütün qəlibləri “məfAilün” təfiləsi ilə başlanır. Ümumən bu təfilə müctəs bəhrinin əsasını təşkil edir.

*Tutuldu qəm oduna şad gördüyün könlüm,
Müqəyyədd oldu ol azad gördüyün könlüm.*

*Dünyanı-hicrdə seyli-sitəmdən oldu xarab
Fəzayi-eşqdə abad gördüyün könlüm.
Füzuli, eyladi ahəngi-eyşxaneyi-Rum
Əsiri-möhnəti-Bağdad gördüyün könlüm*

Mütəqarib Xəlil ibn Əhmədin əruz nəzəriyyəsində sonuncu bəhrdir. Lüğəti mənası bir-birinə yaxın olmaq deməkdir. “Mütəqaribə rüknlərinin yaxınlığı və təfilələrinin qısalığına görə mütəqarib demişlər” (N.Tusi). Nəzəri ədəbiyyatda bəzən təqarüb də adlandırılır. XIII əsrin alimi Məhəmməd Əbu Nəsr Fərahi “Nicabüs-sibyan” adlı mənzum lüğətini tərtib edərkən mütəqarib sözü nəzmə sığmadığı üçün onu təqarüb adı ilə bəhrlərin poetik sırasına salmışdır. Ə.Cəfər yazır ki, mütəqarib bəhri = fəUlün = əsli təfiləsi üzərində yaradılmışdır: fəU-vətəd, lün- səbəb adlanır. Mütəqarib bəhrinin əsli misra qəlibi dörd dəfə = fəUlün =dən ibarətdir. Bu qəlibdə 4 ləməd və 4 səbəb bir-birini izləyərək, bir-birinə yaxın təkrarlanır. Mütəqarib Azərbaycan əruzunda nisbətən az, orta səviyyədə yayılmış bir bəhrdir.

*Qəzəldir səfabəxşi əhli nəzər
Qəzəldir küli-buktani-hünər.*

Mütədarik əruz elmi tarixində Xəlil ibn Əhməddən sonra əruz haqqında ilk əsər yazan ərəb filoloqu Əbülhəsən Əxfəş ibn Məsəddənin adı ilə bağlıdır. O, mütədariki 16-cı bəhr kimi Xəlilin sisteminə əlavə etmişdir. “Xəlilpərəst ərəb əruzçuları bu bəhri öz sistemlərinə daxil etmirlər” (Ə.Cəfər).

Sözün mənası tədarük edən, hazırlayan deməkdir. O, hər misra qəlibi 4 dəfə = fəUlün=dən ibarət olan bəhrdir. Ə.Cəfər qeyd edir ki, əruz mənbələrində bir sıra adları vardır: Şəqq, şəqiq, müxtərə, müttəsiq, rəxz, muktəzəm, qərib,

sövkül-naqus, rəxzül-xeyr, müqtəs, mütəqabil, mütəqatir və s. Türk əruzunda mütədarik işlədilmir.

*Cahan içrə hər fitnə kim, olsa hadis
Ona sərvi-qəddindir, əlbəttə, bais.
Töküb pik kuyində, vəslin dilər dil
Saçar nəsr üçün danə torpağa hadis.*

Əruz nəzəriyyəsi ümummüsəlman mədəniyyəti kontekstinin təşəkkülü və formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Ərurun hər üç dildə yaradılmış orta əsrlər Şərq poeziyasının təkamülündə rolu misilsiz idi. Bununla bərabər əruz mükəmməl bir ehkamlar sistemidir. Ərurun ehkamlarına daxil olmaq, onun formasını qorumaq, eyni zamanda dərin fəlsəfi məzmun ifadə etmək yalnız istedadlı şairlərə qismət olan səadət idi. Böyük nəzəriyyəçi Vəhid Təbrizinin “Cəmi-müxtəsər” əsərinin rusca nəşrinə müqəddimədə görkəmli şərqşünas Bertels yazır: “Əruz haqqında təlim, bununla bərabər isə qafiyə və poetik fiqurlar barəsində elm tezliklə kamillik forması kəsb edərək bir çox əsrlər müxtəlif müəlliflər tərəfindən təkrarlanan kanonlara çevrildi. Şeirnin əsas qanunları qrammatika ilə bir yerdə hələ uşaqlıqdan öyrədilir və heç kim onun çərçivəsindən kənara çıxmaq haqqında düşünmürdü, çünki bu savadsızlıq sayılırdı”.

Əruz ədəbiyyat nəzəriyyəsinin inteqralı, Şərq poetikasının həll olunmamış teoremi, açılmamış nəzəri düsturudur.

SƏRBƏST VƏZN

Azərbaycan ədəbiyyatında sərbəst vəzn öz mənşəyini dünyanın ən möhtəşəm eposu olan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanından alır.

Bu eposun dili, poetik strukturu, mətnin semantika və semiotikası haqq-qında yazanlar yekdilliklə belə qənaətə gəlirlər ki, epos səcli nəsrə yazılıb. AMEA-nın müxbir üzvi, professor T.Hacıyev eposu geniş kontekstdə təhlil edib belə qənaətə gəlir: “Deyilənlər təsdiq eləyir ki, 1) Bu nəsr sintaksisi deyil. Sintaksisin lexis-prosodik xüsusiyyətlərinin kompleks halında təhlili göstərir ki, “Dədə Qorqud” başlanğıcında şeirlə yaradılmışdır;

2) “Dədə Qorqud” sintaksisinin əcnəbi təsirə düşməməsinin bir səbəbi də odur ki, bu sintaksis şeir texnikası üzrə qurulmuşdur-əcnəbi təsir həmişə milli şeirimizin yalnız leksikasına aid olmuşdur; 3) Alletrasiya və heca vəzni

türkçə şeirdə eyni dərəcədə başlanğıcdır; “Dədə Qorqud” kitabı XV əsrdə yazıya hökmən başqa-daha qədim bir nüsxədən köçürülüb” (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cild-də, I c. B., 2004, s.460).

Dastanın dilin dəritmə yaradan amillər kimi qrammatik təyinləri və alletrasiyanı ön plana çəkən alim bu dilin sonradan nəşrləşdirildiyi qənaətinə gəlir. Bütün bunlar bizə belə fikir söyləməyə əsas verir ki, sərbəst vəznin də mənşə-yi məhz “Kitabi-Dədə Qorqud” eposudur.

Sərbəst vəznə bəzən sadəcə sərbəst şeir də deyilir. Sərbəst şeirini bir təmayül kimi inkişafı XX əsrin əvvəllərinə aiddir. Dünya poeziyasında bu təmaylün yaradıcıları Emil Verxarn, Nazim Hikmət, Vladimir Mayakovski və Rəsul Rzadır. Hərçənd ki, sərbəst şeir yazan çoxdur, fəqət bunları sərbəst şeirin klassikləri adlandırmaq olar. Muasir Azərbaycan şeirində bu təmaülün Əli Kərim, Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq, Ələkbər Salahzadə, Vaqif Səmədoğlu, Ramiz Rövşən kimi isdedadlı nümayəndələri vardır.

1927-ci ildə Bakıda N.Hikmətin “Günəşi içənlərin türküsü” adlı ilk şeirlər kitabı çap olundu. V.Mayakovski ilə bərabər N.Hikmətin şeirləri inqilabi poeziya nümunəsi kimi surətlə nüfuz qazandı. Buna hər şeydən öncə sərbəst şeirin çoxşün ahəngi, revanşist ritmi imkan verirdi. İnqilab dalğalarının, sosializmin tarixdə görünməmiş surətli tempini sərbəst şeirə çevirmək şüarı aktuallaşdı.

Azərbaycanda 20-ci illərdə sərbəst şeirin həm bədii nümunələrini, həm də nəzəriyyəsini M.Rəfili yaradırdı. 1929-cu ildə “Gülən adam” imzası ilə onun “Sərbəst şeir

haqqında ilk söz” məqaləsi (“Maarif işçisi” j. №1) çap olundu. Həmin məqaləsində M.Rəfili yazırdı: “sərbəst şeirin siması ilk dəfə olaraq Nazim Hikmətin yaradıcılığında öz ifadəsini bulmuşdu... Onların (sərbəst şeirçilərin) nəzərlərinə görə ədəbiyyat şəxsiyyətlər tarixi deyil, əsərlər, üslublar tarixidi və gələcək sosialist ədəbiyyatı müstərək yaradıcılıq şəklini almalı olacaqdır” (s.76). V.Mayakovskinin ölümünün 6 illiyi münasibəti ilə yazdığı “Mayakovskini öyrənəlim” məqaləsində dövrün görkəmli tənqidçisi Ə.Nazim yazırdı: “Bu günkü şeirimizdə ilk sırada böyük Puşkin-Mayakovski şeirindən öyrənəlim!” “şüarına” zidd gedənlər şüurlumu, şüursuzmu, bizi Şərq mistik ədəbiyyat meşəsinin meymunlarına çevirməkdən başqa bir iş görmürlər. Lakin eyni zamanda Puşkin və ya Mayakovski adı ilə masqalana-raq şeirimizə natuarilizm korluğu və formalizim şilkütlüyü, eybəcərliyi gətirən şairlərin də bütün səhvləri göstərilməlidir” (Seçilmiş əsərləri, B., 1979, s.351). Bu dövrdə inqilabın tribun şairinin sərbəst poeziyası milli şeirimizə güclü təsir gösdərmişdi. Azərbaycanda 20-30-cu illərin qaynar ədəbi mübahisələri kontekstində R.Rzanın novator yaradıcılığı formalaşdı. Çox keçmədi ki, o, nəinki sərbəst şeir cərəyanının həmçinin Azərbaycan fəlsəfi intellektual şeiri təmayülünün başqanına çevrildi.

Bir neçə nümunə.

Vuruşdular:

alt dodaqdan

üst dodağa qalxa bilməyən

səsə qədər.
Susuzlar yandım demədi
Öpdü qurumuş dodaqları
Qan hopmuş torpağı
Yaralarına basdılar
Qan rəngli bayrağı
Söykənib qala divarına
Öldülər ayaq üstə
çiyin-çiyinə
Gecə ağır-ağır keçdi
Cənazələrin üstündən
Keçdi getdi yolu səhərə
Günəş şafəqdən bir öpdü çəkdi
Cənazələrə torpağı qoruyub torpaqda dincələn.
“Ərk qalası” 1958.

Yaxud “İnsan şəkli” (1964) şeirindən bir parça:

Mənə bir sərgi salonu verin!
Orda bir insan şəkli asacağam-
adi bir insan.
Nə elə kiçik ki, məhəl qoyan olmaya
Nə elə böyük ki, baxanda qorxasan
... Bir insan şəkli asacağam:
qapalı dodaqlarında söz yanığı
Ətrafında bayram təntənələri
Baxışında sınaq günləri
dözüm sənələri

*Şəklin müəllifi-Zaman
Adı-insanlığın ömür yolu!*

Bu şeir parçaları elə ilk oxunuşda sərbəst şeirin poetikasını açıqlayır: sərbəst şeirdə misranın həcmi qafiənin cüt-lənməsi yox, fikrin ahəngi, fikirlərin şeirin mətnində sərbəst surətdə istədikləri vaxt bir-birini tamamlamasıdır. “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” kitabında Mir Cəlal və P.Xəlilov yazır: “Adından da göründüyü kimi bu vəzn misraların həm həcmi, misra arası bölgü, həm də qafiyə sistemi etibarını ilə sərbəstliyə daha çox imkan verir. Heca və əruz vəznində misralar bəzən dalbadal, bəzən çarpaz şəkildə qafiyələndiyi halda sərbəst şeirdə qafiyənin yeri misralarda müəyyən, sabit deyildir; o bir neçə misrada dalbadal gələ bilər, bir neçə misradan sonra da. Şeirin bir misrası bir sözdən ibarət olduğu halda sonrakı sərt bir neçə sözdən ibarət ola bilər... Burada qafiyə də, misranın həcmi də məzmunundan, ritmdən asılıdır”. (s.118). Məsələn, S.Vurğunun “Pasport” şeiri belə başlayır:

*Vur!
zərbələrini bir də vur
Vur, dedim
Vur!
Mənim arzum budur
qollarına
yeni qüvvələr gəlsin!*

Sərbəst vəzndə yazmaq çətindir. Burada fikrin dinamikasına uyğun söz sistemi yaratmaq lazım gəlir. İlk baxışda rəbitəsiz, səpələnmiş kimi görünən sözlərin çox ciddi nizamla tabe olduğu fəlsəfi fikrin məntiqi təkamülü sərbəst şeir üçün ən zəruri şərtidir. Bir də ki, sərbəst şeir şairdən məcaz və metaforalardan, sözün simvolik məzmunundan istifadə bacarığı tələb edir. “Sərbəst şeir” anlayışındakı sərbəstliyin özü də formal səciyyə daşıyır, rəmzi xarakterə malikdir. Sərbəst şeir poetik sözü vəzn qəlblərinin mənğənəsindən azad edir. Yaradıcılıq üçün ən vacib şərt-şairin azadlığı məhz bu vəzndə daha yaxşı ortaya çıxır.



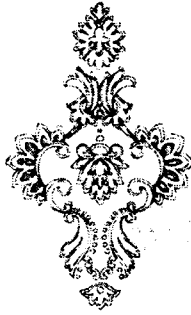
VIII BÖLMƏ

AZƏRBAYCAN GÜLÜŞ MƏDƏNİYYƏTİ

(BƏDİİ ƏDƏBİYYATDA GÜLÜŞ)

Dünyada cybəcərlik olmasaydı gülüş də olmazdı. Gülüşün kökündə cybəcərlik yatır, budağında gözəllik bitir. Gülüş xalqın özünə münasibət üsuludur. Hansı xalq özünə gülə bilir-sə demək o qüdrətlidir, ayıqdır, səfdir. Gülüş mədəniyyəti xalqın özünüdərk mədəniyyətidir. Dünya ilə insan arasındakı münasibətin ən şəffaf forması gülüşdür. Gülmək üçün dünyadan ayrılmaq lazımdır. Dünyanın içində oturub ona gülmək olmaz.

N. Ə.



Azərbaycan dünyanın ən qədim ölkəsi, möhtəşəm mədəniyyət mərkəzidir. Asiya və Avropanı özündə birləşdirən bu qədim diyar, burada yaşayan türkəsilli polietnik xalqın istedadı sayəsində böyük bir mədəniyyət yaradıb. Bu xalq həmişə tarixlə eyni ritmdə nəfəs alıb. Yer kürəsində mövcud olan on bir iqlimdən doqquzu bu xalqa nəfəs verib, onun suyunu, çörəyini, bağıını, bostanını dada gətirib, çoxcəhətli xarakterini formalaşdırıb.

Tarix və təbiət bu xalqdan heç nəyi əsirgəməyib: uca boy, yaraşılıq sifət, gözəl nitq qabiliyyəti, parlaq təbəssüm, mərdlik, mənəvi gözəllik və bir də yüksək gülüş mədəniyyəti. Azərbaycan xalqının ələ gələn, tarixə köçmüş bütün həyata mənəvi gözəllik, əxlaqı kamillik düzənindən ibarətdir. Bunu qədim və ortaq türk epos mədəniyyətimizdən

tutmuş, orta çağ ədəbiyyat və mədəniyyətinə, XIX əsr marifçiliyi və müasir ədəbi-mədəni irsimizin bütün janrlarına qədər hər yerdə müşahidə etmək mümkündür.

Azərbaycan gülüş mədəniyyəti bir mənəvi-əxlaqi sərvətlər sərgisidir. Bu mədəniyyət sağlam cəmiyyət, sağlam şəxsiyyət və sağlam mənəviyyət deməkdir. Gülüş insanın içindən güllə tüfəngin lüləsindən keçən kimi keçib gəlir, hədəfə dəyir. Azərbaycan gülüş mədəniyyəti xalqın içindən, onun xarakterindən, istedadından boy verir. Gülüş toxumsuz bitən ətirli çiçəyə bənzəyir. Onun qoxusu cəmiyyəti təmizləyir, insan mənəviyyətini saflaşdırır. Azərbaycan gülüş mədəniyyəti xalqımızın mili-mənəvi sərvətidir.

Gülüş insan münasibətlərinin ən qədim və ən dərin qatlarından süzülüb gəlir. İlk dəfə gülən adamın kim olduğunu demək çətindir. Fəqət onu deyə bilərik ki, insan ilk dəfə özü-özünə gülüb. Bununla da özünün idraka malik olduğunu təsbit edib. Gülüş təkamülün birinci pilləsi onu irəli aparan enerji mənbəyidir. İlk gülüş idrakın ilk pilləsidir. Dərk etmədən heç nəyə gülmək olmaz. “Bütün canlı varlıqlar içərisində gülüş yalnız insana məxsusdur.” (Aristotel). Gülüş insanı insan eyləyən onun insanlığını təsdiq edən başlıca amillərdən biridir. Yalnız güclü və qüvvətli, mənəvi cəhətdən kamil, fiziki və əqli baxımdan sağlam adam gülə və güldürə bilər. Dəlilərə gülüş yox, psixoloji özgələşmə xasdır. Dəlilik şüur pozğunluğundan daha çox, daxili yadlaşmanın tükənməzliyidir. Ona görə də dəlinin ən qeyri-adi, axmaq hərəkətləri belə gülüş doğurmur, təəssüb və yazıqlıq hissi doğurur. Əslində dəli cəmiyyətin, daha

doğrusu onun ehkamlarının, etiket və normaların müəyyən etdiyi şüura, düşüncə tərzinə görə dəlidir...

Azərbaycan xalqı böyük gülüş mədəniyyətinə malikdir. “Gülüşün tarixini yazmaq həddindən artıq maraqlı olardı” (A.İ.Gertsen) Təəssüf ki, cüzi istisnalar olmaqla (bax: Şəmsizadə N. Hıçqıran gülüşlər. B., 2002 Kazımoğlu M. Gülüşün arxaik kökləri, B., Elm, 2009).

Azərbaycan gülüşünün tarixi hələ yazılmayıb. Atropatendə və Albaniyada xalq dramlarının yaranmasından bəhs edən teatrşünas M.Allahverdiyev yazırdı: “Azərbaycan xalq komediyalarında gülüş təbliğ, təsdiq, inkar və nifrət etməklə bərabər, həm də səfərbəredici bir keyfiyyətə malik idi.” (Azərbaycan xalq teatr tarixi. B., 1978, c.141) Azərbaycan gülüşünün iki tarixi mərhələsindən danışmaq olar: xalq gülüşü və səhnə gülüşü. Təlxəklərin dilində, çayxanalarda, bazarlarda, dükanlarda avara qalmış gülüşü XIX əsrdə ilk dəfə əlindən tutub M.F.Axundzadə dramaturgiyaya gətirdi, gülüş oradan da teatr səhnəsinə yol aldı. Azərbaycan gülüş mədəniyyətinin təşəkkülündə meydan tamaşaları ilə bərabər. Şərqdə müdrik şəxsiyyətlər kimi tanınmış Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə və Bəktəşi lətifələrinin misilsiz rolu olmuşdur. “Xalq yumor və satirası Şərqdə müstəqil janr kimi feodalizm cəmiyyəti dövründə, xüsusilə Harun-ər Rəşid (IX), *(Bu tarix səhvdir VIII əsr olmalıdır-N.Ş.)* Səlcuq hakimiyyəti (XII), Moñqol istilasısı (XIII), Əmir Teymur hakimiyyəti dövründə (XIV) geniş vüsət tapmış, XIX əsrin ikinci yarısından etibarən yeni məzmun kəsb edərək daha da zənginləşmişdir.” (Fərzəliyev T. Azər-

baycan xalq lətifələri. B., 1971, s.7) Sadələvhlükdən müdrikliyə qədər inkişaf yolu keçmiş lətifə tizfəhm janrdır. Kinayə, məsxərə və yumor üstündə qurulan bu miniatür komik janr təbii gülüş doğurur və gülüşlə də dünyanı islah etməyə, düzlüyü və gözəlliyi yalan və eybəcərlikdən xilas etməyə yönəlir. Gülüşün tarixi tarixin ən ibrətli, ən məzmunlu səhifələrindən biridir. Xalq hansı işləri ciddi argumentlərlə həll edə bilməyibsə onu gülüşlə həll edib. Azərbaycan təfəkkürü tarixində gülüş həm silah, həm də müdafiə vasitəsi rolunu oynayıb. Azərbaycan ədəbiyyatında da gülüş “yüksək müdrik, varlığın qanunları ilə həyat hadisələri arasındakı daimi ziddiyyətdən doğurdu” (V.Belinski). Mirzə Fətəlidən sonra Azərbaycan gülüşünə XX əsrdə “Molla Nəsrəddin” məcmuəsi (1906) yiyə durdu. “Molla Nəsrəddin” möhtəşəm bir gülüş ensiklopediyası idi, onu Mirzə Cəlil, M.Ə.Sabir, Ə.Haqqverdiyev, Ə.Nəzmi kimi sənətkarlar yaradırdı.

XX əsrdə “xalq həyatının ensiklopediyası” (Ə.Nazim) “Hop-hopname” gülüş üstündə yazıldı. Sabir poeziyası nəyə güldüyünü dərinədən dərk edən bir ictimai idealın həyatla ziddiyyətindən doğulan gülüşün bədii-fəlsəfi ifadəsi idi. O, xalq gülüşünü xalqın qəmi ilə birləşdirib, “ağlar güləyən” oldu. Bu tragi-komik gülüş idi. “Cəhalətin qaranlığı nə qədər tünd olsa da, acı gülüşə layiq hədəflərin heç biri Sabirin gözündən yayınmamışdır.” (Zamanov A. Sabir gülür. B., 1981, c.17) Sabir millətə güləndə, milləti özü-özünə güldürəndə millətin dərdi onu içəridən parçalayırdı. 30-cu

illərin ortalarında, başının üstünü qara buludlar alanda M.Müşfiq böyük sələfi M.Ə.Sabir haqqında yazmışdı:

*O güldü ağladı, ağladı güldü
Gülüşü hiçqırdı, fəryadı güldü.*

Həqiqətən Sabirin gülüşü hiçqırır, fəryadı isə gülürdü. Tarix özü bu missiyanı ona həvalə etmişdi. Gülən və güldürən adamın ürəyi çat-çat olur, insanın vücudu gülüşün təzyiqinə tab gətirmir. Gülüş kosmik gəmi kimidir, ucaldığı yeri darmadağın edir. Komikin qəlbi kosmik meydançaya bənzəyir, hamı göyə ucalan gəmini-gülüşü görür, onu alqışlayır, heç kim bu gülüşün ucaldığı yerə, törətdiyi dağıntıya məhəl qoymur, onun ağrısını şair, aktyor çəkir.

Gülüş yeganə şeydir ki, yalan sevmir. Çünki, gülüş ilk növbədə məhz yalana qarşı çevrilir. Ona görə də gülüşün daxilində yalan gizlətmək mümkün deyil. İnsan xislətinə qəmdən sonra ən doğma hiss məhz gülüşdür. Gülüşün məqsədi insan həyatını iztirabdan xilas edib, ona könül rahatlığı bəxş etməkdir. Gülüş insanın ömür kitabını vərəqləyib son kəlmələri ayin kimi, dua kimi oxuyur, insanı həyatın vahiməsindən xilas edir. Dahi aktyor, əbədi canlı gülüş heykəli Ç.Çaplinin mənalı bir fikri var: “Yumor həyat qabiliyyətimizi artırır və sağlam düşüncəni qorumağa kömək edir. Yumorun köməyi ilə biz bəxtin dönüklüyünə asanlıqla tab gətirə bilirik” (Моя биография. М., 1966, с.206)

XX əsr Azərbaycan gülüşündə ən sərt çalarlar da, ən böyük mərhəmət də C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında

öz əksini tapıb. Onun haqqında ilk monoqrafiyanın müəllifi Əli Nazimin bu gülüş barəsində belə yazıb: “Molla Nəsrəddin” komizmi bütün inkaredici kəskinliyinə baxmayaraq, dərin bir lirikaya, oxucunu təsvir olunan varlıqdan çıxarıb təmiz bir aləmə yüksəldən bir lirikaya, hətta romantikaya da malikdir. Bəlkə də, bu çoxlarına bir paradoks kimi görünən bilər: “komizm” lirika, satira və romantika?” (Seçilmiş əsərləri. B., 1979. s. 173).

Gülüş böyük təsdiqedicə imkanlara malikdir. O, konkret bir tarixi zamanda, konkret milli mühitdə doğulsa da, estetik faydası bir dövrə və bir millətə yox, bütün zamanlara və bütün insanlara aiddir. Ona görə də gülüş bəşəri anlayış, bütün dillərin sehri və bəzəyidir. Tanınmış estetik Y. Borev onun daha bir məziyyətini qeyd edir: “Güllə ağılsızdır, o kimə dəydiyinin fərqi nə varmır, bunun ondan ötrü əhəmiyyəti yoxdur. Gülüş isə həmişə yaramazlığı nişan alır. O, ya qüsurlu adamı, ya da adamın zəif, qüsurlu yerinə dəyə bilər. Gülüş ictimai təsir vasitəsidir, qorxulu və humanist silahdır.” (Estetika. B., 1980, s.71) “Qorxulu və humanist!”-bəlkə də dünyada heç kim və heç nə paradoksları öz varlığında gülüş qədər mərhəmətə sintez edə bilməz. Gülüşün qüdrəti də, ziddiyyəti də bundandır. Onun estetik təbiəti bu orijinal zəmində formalaşır. Dünyada eybəcərlik olmasaydı, gülüş də olmazdı. Gülüşün kökündə eybəcərlik yatır, budağında gözəllik bitir. Gülüş xalqın özünə münasibət üsuludur. Hansı xalq özünə gülə bilirsə demək o qüdrətlidir, ayıqdır, safdır. Gülüş mədəniyyəti xalqın özünüdərk mədəniyyətidir. Gülüşdən keçmək oddan, alov-

dan keçmək deməkdir. Gülüş kürəsi alov kürəsindən güclüdür. Alovda bışməyəni gülüş bışirir, kamilləşdirir. Dünya ilə insan arasındakı münasibətin ən şəffaf forması gülüşdür. O, “dünya haqqında ikinci həqiqətdir” (M.Baxtin). Gülmək üçün dünyadan ayılmaq lazımdır. Dünyanın içində oturub ona gülmək olmaz. Onda gülən özü gülünc vəziyyətə düşər. Dünyanın içində oturub dünyaya gülənə dünya özü daha qəhqəhəli, daha kəskin qrotesklə gülər. Dünyada yaşayaşaya dünyanın fəvqünə qalxmaq gülüş yaratmağın birinci şərtidir. Azərbaycan dramaturgiyası 1850-ci ildə ədəbiyyat tarixi səhnəsinə gülüşlə çıxdı: “Hekayəti-Molla İbrahim Xəlil kimyagər” yarandı. Azərbaycan səhnəsi öz pərdəsini gülüşlə açdı. Tamaşaçı ilk dəfə səhnə və ilk dəfə səhnədə gülüşü gördü. 1873-cü ildə “Sərgüzəşti-xani-vəzir Lənkəran” əsəri ilə gülüş Keçəlin, Kosanın, Təlxəyin maskasını cırıb ataraq Avropa libasında səhnəyə çıxdı. Tarixi bir ədalətsizlik olaraq Azərbaycanı işğal yolu ilə parçalamış XIX əsr gülüşə belə bir libası rəva gördü.

Komik obraz yaratmaq çətindir, ona görə ki, darısqal yerdə əzəmət, kiçik məkanda dünya modeli yaratmaq lazımdır. “Gülən adam həmişə gülüş hədəfindən yüksəkdə durmalıdır. Normal adam heç bir zaman özündən üstün olan başqasına gülə bilməz. Komediya tənqid hədəfinə qarşı nə uğrunda və hansı ideallar cəbhəsindən, ictimai qüvvələr tərəfindən mübarizə aparıldığı məlum olmalıdır. Bunun üçün komediya müəllifi qabaqcıl və mütərəqqi ideyalara sahib olmalı, dövrün ictimai tələbini, ehtiyacını yaxından duymalıdır. Komediya gülüşün istiqaməti və hə-

dəfi dəqiq bilinməlidir. Komediya müəllifinin nəyə güldüyü, niyə güldüyü və necə güldüyü konkret bəlli olmalıdır” (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., 1988, s. 173-174) Komik gülüşün şiddət dərəcəsinə görə bir neçə növü mövcuddur: satira, yumor, qrotesk, hiperbola!

Satirik gülüş dərin və ciddi gülüşdür. Qədim Yunanıstanda “komediyanın atası” (Aristotel) Aristofan, Qədim Roma ədəbiyyatında Yuvenal satirik gülüşün baniləri idi. Renessans ədəbiyyatında satiranın ən klassik nümunəsi F.Rablenin “Qarqantua və Pantaquiel” (1534) əsəri hesab olunur. Dünya satirik gülüşünü zənginləşdirən digər əsər ingilis yazıçısı Conatan Sviftin “Qulliverin səyahəti” (1726) əsəri idi. M.Servantesin “Don Kixot” romanı dünya ədəbiyyatında çevriliş yaratdı. Dünyanın böyük yazıçısı F.Dostoyevski onun barəsində belə yazmışdı: “Bəşəriyyətə qiyamət günü Tanrının qarşısında seçilmiş yol, görülmüş işlər haqqında hesabat verərkən, insan özünün mövcudluğuna bəraət qazandırmaq üçün Servantesin “Don Kixot” əsərini təqdim etsə kifayətdir.” Bu sıraya rus ədəbiyyatından Qoqolun “Müfəttiş”, “Ölü canlar”, M.E.Şedrinin “Bir şəhərin tarixi”, M.F.Axundzadənin “Təmsilatı”, “Molla Nəsrəddin” jurnalı, Mirzə Cəlilin “Ölülər”, Sabirin “Hop-hopnamə” əsərləri daxil edilə bilər. Rus tənqidçisi N.A.Dobrolyubov yazırdı: “bizim ədəbiyyat satira ilə başlanmış, satira ilə davam etdirilmiş və bu günə qədər də sati-

ra üzərində dayanır” (Полн. собр. соч. Т.2. М., 1935, с.138)

Bizim ədəbiyyatda da satira böyük tarixi iş görmüşdür. “Satira M.F.Axundzadə üçün yalnız həyatdakı hansısa nöqsanı tənqid və ifşa üçün yox, həm də, xalqın oyanan vicdanını əks etdirmək üçün lazım olmuşdur” (Əhmədov B. Azərbaycan satirasının inkişaf problemləri. B., 2000, s.17) Belə bir faktı qeyd edək ki, satira həm bədii əsər (məsələn, Q.B.Zakirin satiraları, M.Ə.Sabirin satiraları), həm də estetik anlamda-gülüşün xarakteri, şiddətlik dərəcəsi kimi işlədilir. “Satirada bəşərlik, yumorda isə millik motivləri üstünlük təşkil edir. Yumor milli özünəməxsusluğu, təkrarsızlığı üzə çıxarır” (B.Əhmədov).

Yumor, həlim gülüş, dost gülüşü, islahedici gülüşdür. Latınca “qarışıq” (smes) mənası verən **satira** kəskin, ifşaedici, bütöv ictimai epoxaya, onun siyasi-mənəvi arsenalına qarşı yönəlmiş məhvedici gülüşdür. Yunanca çevrilmə mənasını verən **ironiya** istehzal gülüşdür, kinayəli deyim və sətiraltı mənaya üstünlük verir. Yunanca parçalama, dağıtma, iztirab mənaları daşıyan **sarkazm** qəzəbli gülüşü nəzərdə tutur. “Qrotesk realizmi” konsepsiyasında **qrotesk** anlayışını ilk dəfə bədii və nəzəri estetik fikrə M.M.Baxtin gətirib: “Qroteskdə söhbət ölüm haqqında qorxudan yox, həyat barəsində qorxudan gedir” (Творчество Франсуа Рабле... М.,1990, с.48). Həqiqətən də, “qrotesk-özləşmiş dünyadır” (V.Kayzer). **Hiperbola**-dünyaya nifrət bəsləyən, dünyada hər şeyin sonunu iqrar edən ən satirik gü-

lüşdür. Bütün gülüşlər sənətkarın estetik idealını təsdiqləyir, gözəlliyin eybəcərlik üzərində qələbəsini təmin edir. Gülüş hiperbola həddinə çatanda kədərə çevrilir. Həddindən artıq ürəkdən, ehtirasla gülən adamın gözündən yaş gəlir, o hətta ağlayır. Şiddətli gülüşdən insanın ürəyi partlayıb ölə də bilər. Bizdə belə bir misal var: “O, elə gülürdü ki, barmağını kəssəydin xəbəri olmazdı”. Bu Gülüşün ekstaz həddidir. Əslində gülüş kədərini öz-özünü inkar etməsidir.

Komizm nəzəriyyəçisi və dilçi alim Q.Kazımov yazır: “Satira qəzəbli gülüşdür, əsas ideala uyğun gəlməyən, ideala ziddiyyət təşkil edən hər nə varsa onu qamçılama formasıdır. Satira tənqid hədəfinin məhvini, inkarına yönəlmiş olur... Yumor-dost gülüşü, mehriban və həzin gülüşdür. O, tənqid obyektinin faydalı olduğunu nəzərdə tutur, onu oyatmaq, təkmilləşdirmək istəyir. Yumorun gülüş obyektinə əsas ideal ilə ziddiyyət təşkil etmir. Yumor, şən gülüş və təbəssümlə yanaşı qüسسə, kədər də yaradır” (Kazımov Q. Bədii ədəbiyyatda komizm üsulları. B., 1978, c.15-16). C.Məmmədquluzadənin “Poçt qutusu” hekayəsi yumor üstündə yazılıb: biz qəhrəmana həm gülür, həm də acıyır və nəticədə onu sevirik: “milli ictimai idrakın əsas predmetinə bu zaman məhz avam adam Novruzəli çevrilir... millətin tarixi taleyi, vətənin ən yaxşı ictimai inkişaf perspektivi bu obrazın intibahı ilə bağlı idi. Belə bir dövrdə Mirzə Cəlil “İskəndərnamə” yazı bilməzdi və o, “Novruzəlinamə” yazdı... “İctimai yuxarılar”a qəzəb və itti-hamnamə, yoxsa “aşağılara” ümid, xitab, çağırış və danlaq? Mirzə Cəlil ikin-

ci yolu seçdi...” (Q.Yaşar. Realizm: sənət və həqiqət. B., 1980, s.165).

Bu vaxtadək Azərbaycan gülüş mədəniyyətinin nə tarixi, nə poetikası, nə də estetikası yazılmayıb. Halbuki, gülüş bizim bədii ədəbiyyatı, xüsusilə dramaturgiyanı hərəkətə gətirən ən böyük qüvvədir.

Azərbaycan gülüş mədəniyyətinin təşəkkülü iki məxəzlə bağlıdır:

1) ümumtürk epos təfəkkürü;

2) Şərq (müsəlman) satirik özünüdərk ənənələri. Epik növə daxil edilən yığcam janrlardan olan lətifələr gülüş mədəniyyətimizin qədimliyindən, hətta dövlətçiliyin əsası olan xalq özünü idarəsindən soraq gətirir. Epos təfəkkürü isə xalq oyunları, bayram mərasimləri, meydan tamaşalarında təzahür edir. “Novruz” mərasimi əslində möhtəşəm bir xalq ensiklopediyasıdır ki, onun da ana xəttini Kosa ilə Keçəlin yaratdığı GÜLÜŞ təşkil edir. Bu adi gülüş deyil, dünya dərinə, təbiətin izahına yönəlmiş müdrik gülüşdür.

Gülüş xalq psixologiyasına daxil olan yolun açarıdır. O bahar nəşmi kimi milli mənəviyyata daxil olur, millətin gələcəyə baxışlarını saflaşdırır.

Gülüş qocalmır. Çünki ona əbədi bir gənclik, möhtəşəm bir sarsılmazlıq xasdır.

IX BÖLMƏ

BƏDİİ SİSTEMLƏR, ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR VƏ YARADICILIQ METODLARI

Metod-ıdrak aləti (vasitəsi)dir.

G.V. Hegel

Bədii təfəkkür (təxəyyül) hadisəsi olan yaradıcılıq metodu sənətkarın gerçəkliyə münasibəti və onu poetik vasitələrlə təəcəssüm etdirmək üsuludur.

N.Ə.

ƏDƏBİ CƏRƏYAN VƏ BƏDİİ METOD

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin mübahisəli problemlərindən biri də ədəbi cərəyan və bədii metod məsələsidir. Bədii metod bir çox əsərlərdə yaradıcılıq metodu da adlandırılır. Ədəbi cərəyanın üslubla əlaqəsi danılmaz, bədii metodun isə üslubla eyniləşdirilməsi qəbuledilməzdir. Materialist (marksist) metodla yazılmış ədəbiyyat nəzəriyyələrində əsas qüsur bundan ibarətdir ki, ədəbi cərəyan mütləq dövrün ideologiyası, bədii metod isə hökmən sənətkarın dünyagörüşü ilə əlaqələndirilir.

“**Ədəbi cərəyan**”-ideologiyası, həyatı anlaması, başlıca hadisələrə münasibəti və bədii sənətkarlıq baxımından bir-birinə yaxın yazıçıların yaradıcılıq birliyi. Bu birlik həmin yazıçıların əsərlərində müxtəlif, özünəməxsus şəkillərdə təkrar olunan aşağıdakı ideya-bədii xüsusiyyətlərdə meydana çıxır: həyat hadisələrinin seçilməsi, onların işıqlandırılması və qiymətləndirilməsi, süjetin quruluşu, xarakterin həmin yazıçılar tərəfindən tipik hesab edilən cəhətləri,

bu yazıçıların, adətən, istifadə etdikləri bədii təsvir vasitələri, dil xüsusiyyətləri” (Ə. Mirəhmədov. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət, s. 79). Əslində burada qeyd olunan cəhətlər yazıçı və zaman, sənətkar şəxsiyyəti və yaradıcılıq prosesi və üsluba daxil olan əksər komponentləri əhatəsidir. Çox zaman ədəbi cərəyanla bərabər, az qala ona sinonim kimi ədəbi istiqamət anlayışı da işlənilir. Fəqət, fikrimizcə ədəbi cərəyan daha genişdir və mümkündür ki, ədəbi istiqamət onun qollarından biri kimi anlaşılsın. Ədəbi istiqamət metod və üslub oxşarlıqları ilə daha çox bağlı bir anlayışdır. Bu baxımdan ədəbi istiqamət, ədəbi təmayül daha çox poetik, ədəbi cərəyan isə xeyli dərəcədə ideoloji səciyyə daşıyır. Cərəyanın formalaşması üçün bütün ədəbi-bədii, poetik-fəlsəfi komponentlərlə bərabər 1. tarixi mühit və şəraiti 2. ideoloji maraq ümumiliyi zəruridir.

Ədəbi-tarixi proses (epoxa) ədəbi cərəyanların xarakteri ilə müəyyənləşir. Məsələn, renessans, sufizm, maarifçilik, realizm, romantizm. Bizim ədəbiyyatşünaslar ədəbi cərəyan anlayışına ifrat sosioloji mövqedən yanaşdıqlarına görə onun ideoloji təyinatını şişirtmişlər. Məsələn, “Məfkurə istiqamətinə, dünyagörüşünə estetik meyarlarına və metoduna görə eyni mövqedə dayanan, eyni cəbhədən çıxış edən yazıçıların fəaliyyəti, onların yaradıcılığı ədəbiyyatın inkişafında cərəyan əmələ gətirir”(Mir Cəlal. P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., 1972, s.194).

Ədəbiyyat nəzəriyyəsini orta məktəbdə öyrənən gənclər üçün yazılmış dərslikdə isə deyilir: “Tarixin müəyyən inkişaf mərhələsində bir-birinə zidd olan siniflərin ideoloji

mübarizəsi şəraitində yazıçıların qruplaşmasına, ideyaca, məsləkcə, əqidəcə birləşməsinə ədəbi cərəyan deyilir". (Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 1981, s. 216). Ədəbi cərəyan anlayışına belə münasibət təkcə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı üçün deyil, ümumən özündə 15 müxtəlif tarixə, etnogenik özəlliyə, bədii-estetik düşüncə tərzinə malik respublikanı zorla birləşdirmiş sovet ədəbi-nəzəri fikri üçün də səciyyəvidir. Bu anlayışa X.Əlimirzəyevin verdiyi izah, fikrimizcə, daha münasib görünür: "Ədəbi cərəyan öz daxili məzmununa və nəzəri funksiyasına görə həm metod və üslub, həm də ədəbi məktəblə yaxından səsleşən 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 tələbləri əsasında dəyişir, yenilərlə əvəz olunur" (Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları. s.387). Göründüyü kimi, Xəlil müəllim həm "Gözəlliyin dərki" anlayışını daxil edir, həm də onu ədəbi məktəblə eyniləşdirmir. Onun ədəbi məktəbə münasibəti də düzgündür: bir var dahi sənətkarın ənənələri zəminində formalaşmış ədəbi məktəb: məsələn Nizami ədəbi məktəbi, Füzuli ədəbi məktəbi. Bir də var üslub, estetik ideal, bədii-fəlsəfi ifadə tərzini baxımından konkret ədəbi epoxada birləşmiş sənətkarın formalaşdırdığı ədəbi məktəb. Məsələn, "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbi: C.Məmmədquluzadə, Sabir, Ə.Haqverdiyev, Ə.Nazim, Ə.Qəmküsar və s. Ədəbi məktəblər, ədəbi təmayüllər öz üslubları ilə ədəbi cərəyanlara daxil olur.

Maraqlıdır, M.Rəfilin öz nəzəriyyə kitabına romantizmi həm metod (s.254), həm də ədəbi cərəyan (s.262) kimi daxil edir. Əlbəttə, bu düzgün deyil. Bir var romantizm (izm!) ədəbi cərəyanı, bir də var romantik inikas üsulu-bədii yaradıcılıq metodu.

Ümumiyyətlə nəzəri fikrə ədəbi cərəyan və bədii metodun ifrat siyasiləşməsi, ideoloji don geyinməsi 20-ci illər tənqidindən sonra ilk böyük nəzəriyyə kitabının müəllifi M.Rəfilidən gəlir. Burada oxuyuruq: “Məfkurə, həyata münasibət, həyat hadisələrini təsvir və qiymətləndirmə prinsiplərinə görə; bədii üsulları 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 bu yazıçıların məfkurəsində, üslubunda, həyatı əks etdirmə üsulunda, hadisələri işıqlandırmaq, süjet 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 mübarizədən, cəmiyyətdə baş verən dəyişikliklərdən asılıdır. Cəmiyyətdəki mübarizələri əks edən bu cərəyanlar bir-birini əvəz edir, sənət və ədəbiyyat tarixinin müəyyən inkişaf mərhələlərini təşkil edir”. (Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. s.258). Bir daha təkrar etməyə məcburuq ki, M.Rəfilidən sonra gələnlərin əksəriyyəti onun təsirindən çıxıb bilməyib. Böyük alimimiz M.Rəfilin isə sovet

dövrünün mütəxəssisi idi. O da müasirləri kimi marksist-leninçi metodologiyaya, sosialist realizmi nəzəriyyəsinə inanır və əsaslanırdı. Məfkurəçilik-marksizm-leninizm (ən yaxşı halda materializm!) fəlsəfəsi, ona dayaqlanan metodologiya, onun sənətdə təzahürü olan sosializm realizmi nəzəriyyəsi (o dövrün kitablarında deyildiyi kimi, ədəbi cərəyanların və bədii metodların ən mükəmməli!) M.Rəfilinin də nəzəri görüşlərini çevrələmişdi.

Bədii metod, yaxud yaradıcılıq metodu bir problem kimi ədəbi-nəzəri fikrin diqqət mərkəzinə XX əsrin 20-30-cu illərində daxil oldu. Bu zaman nəzəriyyəçilər daha çox yeni mədəniyyəti, ədəbiyyatı proletar diktaturası (heç bir qanunla idarə olunmayan hakimiyyət!) dövrünə uyğun izah etmək üçün anlayışlar axtarırdılar. Həm ümum sovet məkanında, həm də Azərbaycanda tənqidçilər bədii metodu dövrün üslubu kimi izah edirdilər. Məsələn 20-ci illərin məşhur tənqidçi və nəzəriyyəçisi Əli Nazim yazırdı: “şerin inkişafı şeir üslublarının inkişafı deməkdir. Şeir üslubları bir cəmiyyətin ümumi və xüsusi istehsal və idarə üsullarının yüksək və bədii şəkillərdə, obrazlarda təzahürü deməkdir. Bu etibarla hər əsrin, hər cəmiyyətin özünəməxsus ümumi bir şeir üslubu vardır... Hər bir cəmiyyətin, hər əsrin içində qarşılıqlı çarpışan müxtəlif şeir üslubları vardır. Əsrin hakim üslubu hakim sinfin üslubu deməkdir” (Seçilmiş əsərləri. B., 1979, s.81-82).

Beləliklə də, Ə.Nazim bu ziddiyyətli və sırf vulqar-sosiologizm ruhlu fikrində metodla hətta cərəyanla üslubu eyniləşdirirdi.

20-ci illərdə metod problemi ilə daha geniş məşğul olan, kommunist partiyasının-yəni mövcud dövlətin ideologiyası adından danışan təşkilat RAPP (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей) idi. RAPP-çı tənqidçilər 20-ci illərdə belə bir düstur formalaşdırdılar: “realizm = materializm, romantizm = idealizm!” Bu o deməkdir ki, o dövrün nəzəri fikri iki bədii metodu qəbul edirdi: realizm və romantizm! Dövrün ədəbi liderlərindən biri, A.Fadayev yazırdı: “realizm və romantizm metodları öz ardıcılığına görə bədii yaradıcılıqda materializm və idealizmə uyğundur” (за тридцать лет. М., 1957, с.67). Beləliklə, metod fəlsəfə ilə eyniləşdirilir, yazıçının həyat həqiqətini fəlsəfi dərk üsulu kimi dərk və izah olunurdu. Bədii metod mübahisələri xüsusi bir tədqiqatın mövzusu; nəticəsi bu oldu ki, 1934-cü ildə M.Qorkinin mənzilində N.V.Stalinin təklifi ilə **Sosializm realizmi** yeni mədəniyyət və ədəbiyyatın bədii metodu kimi qəbul edildi. SSRİ Yazıçılarının birinci ümumittifaq qurultayında təsdiq olundu (1934).

Biz artıq qeyd etdik; bədii metod sənətkarın həyata münasibətinin və onu bədii obrazlarla (vasitələrlə) əks etdirməsinin tipidir. (üsulu, vasitəsidir!). Görkəmli metod nəzəriyyəçisi N.F.Volkov özünün “Yaradıcılıq metodları və bədii sistemlər” (1978) monoqrafiyasında “bədii məzmun” anlayışını işlədir: “bizim nəzəriyyə incəsətin yaradıcılıq prosesini xüsusilə bədii məzmunun yaradıcı təbiətini hələ kifayət qədər açmağa müvəffəq olmamışdır” (с.16). Məsələ burasındadır ki, məsələn, realist sənətdə bədii həqiqət əhvalatın məzmununu deyil, bədii məzmun, bədii vasitələrlə

(obrazlar) dərk və təcəssüm olunmuş məzmundur. Yazıçı ilə gerçəklik arasında bütöv bir bədii inikas və təcəssüm vasitələri sistemi dayanır ki, bu da yaradıcılıq prosesidir. “Bədii yaradıcılıq elə bir prosesdir ki, orada həm real aləmin zənginliyi, həm də müəllifin subyektiv fikirləri, hissləri və iradəsi keyfiyyət baxımından bu vaxta qədər görünməmiş yeni və unikal bir tərzdə cullaşır” (c.30).

Ədəbi cərəyan ədəbi prosesin (ədəbi tarixi prosesin!) bədii metod isə yaradıcılıq prosesinin hadisəsidir. Ona görə də yazıçı ilə həyat arasındakı münasibətin xarakterindən asılı olaraq bədii metodlar da dəyişir. Realist metod (realizm cərəyanı yox!) həyata realist münasibətin, romantik metod ilə romantik münasibətin məhsuludur. Bədii metod yazıçının şəxsiyyəti, onun psixologiyası ilə bağlıdır. Metodlar yazıçıların şəxsiyyətində, yaradıcılığında birləşərək ədəbi cərəyana daxil olur və onun əmələ gətirir, tarixi-estetik cəhətdən formalaşdırır.

İ.F.Volkov yazır: “Real varlığın məzmununun konkret bədii məzmununa çevrilməsinin prinsiplərinə sənətdə yaradıcılıq metodu deyilir. Varlığın bədii əksini verən prinsip-yaradıcılıq metodu-insanların biri-biriylə və ətraf mühitlə bir başa münasibətlərinin tarixən qurulmuş qanunauyğunluqları bədii metodun obyektiv mənbəyidir” (c.33-34).

Sovet dönəmində yazılmış bir çox nəzəri tədqiqatlarda bədii metod həyat həqiqətini (və hər hansı bir fikri və ideyanı) əksətdirmənin prinsipi kimi izah olunur. Biz isə belə hesab edirik ki, təcəssüm prinsipi bədii metod adlana bilməz. Ən azı belə demək olar: bədii metod həyata sənət-

kar münasibətinin və onu bədii təcəssümün tipidir. Əgər həyata, gerçəkliyə münasibət sənətkar dünyagörüşünün xarakteri və səviyyəsi ilə bağlıdırsa, bədii təcəssüm sənətkar psixologiyası və onun bədii özünüifadə imkanları ilə əlaqədardır. Ədəbiyyat müəyyən tarixi dövrdə yaranır və çox zaman həmin dövrün əlamətlərini də özündə ümumiləşmiş tərzdə əks etdirir. Lakin, ümumən sənət yarandığı dövrdən asılı olaraq qalmır, həmin dövr tarixi təkamül sayəsində ötüb keçdikdən sonra da sənət, o cümlədən söz sənəti yaşayır, onu yaradan istedadın ilahi qüdrəti sayəsində əbədi olaraq insanlığın estetik zövqünə, mənəvi ehtiyaclarına xidmət edir. Ona görə ki, böyük istedad sayəsində, hansı metodla yazılmasından asılı olmayaraq, sənətdə kamil bədii formalarda əks olunan zaman bütün zamanlara, tarixə yol yoldaşı ola bilir. Ədəbiyyatın, ümumən böyük bədii sənətin gücü bir də ondadır ki, o bəzən, hətta yarandığı zamandan, onun tarixi qüdrətindən də yüksəkdə durur. Böyük alman alimi F.Engels XVIII əsr Almaniyası haqqında yazırdı: “Sosial-siyasi baxımdan biabırçı olan bu epoxa, eyni zamanda böyük alman ədəbiyyatı epoxası idi” (К.Маркс и Ф.Энгельс Об искусстве в 2 х. томах. т. I. с. 450).

İ.F.Volkov bu nəticəyə gəlir ki, bir prinsip olaraq metodun sayəsində (əsasında) bədii məzmunun strukturu və bir prinsip olaraq üslubun sayəsində bədii formanın strukturu yaradılır. Bədii məzmun, bədii formanı diqtə edir (s.53). Etiraf edək ki, bu artıq materialist estetikanın şablon prinsip və qanunauyğunluğudur. Burada İ.F.Volkov “Bədii əsərin

məzmunu onun formasına münasib olduğu kimi, metod da stilə münasibdir” (c.54) deyə bir qərara gəlir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında mövcud olan bəzi mülahizələrə nəzər salaq. Görkəmli ədəbiyyatşünas Ə.Mirəhmədov rus alimlərinə istinadən onu nəinki prinsip hesab edir, həm də cərəyanla eyniləşdirir: “Ədəbiyyatda bədii metoda bəzən cərəyan da deyilir... Geniş mənada bədii metod yazıçının həyat faktlarını seçib ümumiləşdirdiyi, qiymətləndirdiyi və bədii surətlərlə göstərdiyi zaman əsas götürdüyü başlıca prinsiplərə deyilir”. (Ədəbiyyatşünaslıq... s. 124-125).

Qeyd etməliyik ki, bədii metodun mahiyyəti, elmi strukturu, bədii yaradıcılıq prosesində rolu kimi məsələlər nəzəri fikrin mübahisəli problemlər olaraq qalır. Maraqlıdır ki, həm sovet alimləri, həm də bizim filoloqlar metoddan danışarkən dərhal elmi metod məsələsini, xüsusilə də ədəbiyyatşünaslığın elmi tədqiqat metodlarını (məsələn, tarixi-müqayisəli, bioqrafik metodlar) da ortaya atırlar. Qeyd etdiyimiz kimi, o yerə qalsa metod ümumiyyətlə fəlsəfi (məntiqin!) anlayışdır. Hər bir elmin də özünəməxsus tədqiqat metodları var. Bədii metod bədii yaradıcılıq prosesinin əsasında dayanan psixi-idraki anlayışdır ki, yazıçının həyata obrazlı münasibətini əks etdirir.

X.Əlimirzəyev yazır: “Tarix boyu sənətkarlar varlığı, ictimai həyatı, ayrı-ayrı insan xarakterlərini, onların istək və əməllərini, milli-bəşəri qaygılarını qələmə alarkən başqa təsvir vasitələri ilə yanaşı həm də müəyyən **elmi-nəzəri metoda** (!) əsaslanmışlar. ... metod ədəbiyyatın varlığını,

mövcudluğunu şərtləndirən **əsas yaradıcılıq prinsiplərindən biridir**. Metod yazıçının həyatı faktlara, təsvir etdiyi bədii materiala və problemlərə **yanasma üsuludur**” (*Kursiv bizimdir–N.Ş.*). (Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları, s. 381). Beləliklə də, bədii metodla elmi-nəzəri metod eyniləşdirilir, müəllif konkret nəticəyə gələ bilmir, o həm prinsip, həm də üsul adlandırılır.

Bir sıra nəzəriyyə kitablarında **ədəbi metod** anlayışı işlədilir. Fikrimizcə bu doğru deyil. (Bax: Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. s.188, Yusifoğlu R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. s.184). R.Yusifoğlu kitabının “Ədəbi metod və üslub” fəslində bu anlayışları fərqi nə olmadan işlədərək yazır: “Həyat hadisələrinin bədii inikasını verən sənətkarların yaradıcılıq üslubları nə qədər fərqli olsa da, onların həyata baxışlarında, dünyagörüşlərində, sənətə estetik münasibətində bir ümumilik nəzərə çarpır ki, buna ədəbiyyatşünaslıqda bədii metod deyirlər. Estetikanın əsas kateqoriyalarından olan **ədəbi metodu** sosial mühit, sənətkarın dünyagörüşü və onun yaradıcılıq üslubu müəyyənləşdirir”. (s.184). Bir çox anlayışlara dəqiq formulirovka vermək bacarığı ilə müasir nəzəriyyəçilərdən fərqlənən N.Qəhrəmanlının kitabında isə deyilir: “Metod-gerçəkliyin müxtəlif seçim, təsvir və qiymətləndirmə prinsipləridir, bu prinsiplərin toplusudur... Üslub əsasən bədii vasitələri əhatə etdiyi halda, metod yazıçının ideya-bədii konsepsiyasının əsaslarını ifadə edir. Metod bədii obrazların daxili əlaqələri və qanunauyğun şəkildə təsviri ilə bağlıdır. Metod üslub üçün təyinedici, müəyyənədidir. Metod ilə üslubun mü-

qayisəsi ümumi ilə fərdinin müqayisəsi kimidir” (s. 42). N.Qəhrəmanlının son cümlələrində ifadə olunan fikirlər doğru deyil. Bir qədər əvvəl (İ.F.Volkovun konsepsiyasından bəhs edərkən!) qeyd etdik ki, metod məzmun yaradıcı, üslub isə forma yaradıcı xassəyə malikdir. Əsası N.Q.Çernişevski tərəfindən qoyulan materialist estetikanın başlıca prinsipi-sənətin varlığa estetik münasibəti bütün sonrakı rus və sovet xalqları ədəbiyyat nəzəriyyələrində kitabdan kitab keçərək artıq çoxdandır ki, ehkama çevrilib. Ehkamları isə vaxtında dağıtmaq lazımdır, əks halda onlar nəzəri fikrin inkişafına əngəl olur...

Sənətkarın gerçəkliyə realist münasibəti və onu bədii vasitələrlə olduğu kimi real tarixi inkişafda təcəssüm etdirən metoda **realist metod** deyilir.

Sənətkarın həyata romantik münasibəti nəticəsində onu olmalı olduğu, arzu olunduğu, xəyalda yaradıldığı kimi romantik bədii obrazlarla əks etdirən metoda **romantik metod** deyilir.

Realist və romantik metodlar arasındakı fərqləri mütləqləşdirmək olmaz. Onlar həm də realizm və romantizm cərəyanlarını yaradır. Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında tarixən qüvvətli olmuş romantika xüsusi bir bədii-estetik keyfiyyət kimi bütün əsərlərdə ola bilər.

Dünya ədəbiyyatında əsas ədəbi cərəyanlar bunlardır: İntibah, sufizm (təsəvvüf) hürufizm, klassizm, maarifçilik, sentimentalizm, romantizm, realizm.

Bunlardan başqa ədəbiyyat nəzəriyyələrinə formalist ədəbi cərəyanlar kimi daxil olmuş cərəyanlar da vardır: for-

malizm, modernizm (postmodernizm), simvolizm, abstraksionizm, strukturalizm, sürrealizm, ekspressionizm, avanqardizm, ekzistensializm, impressionizm, konstruktivizm, vulqar sosiologizm. Bunlar daha çox mədəniyyətdə və incəsənətin müxtəlif sahələrində, xüsusilə Qərbi Avropa rəsamlığında, ədəbiyyatda isə XX əsrin önlərində poeziyada yer almış, əsasən qısa tarixi şəraitdə mövcud olmuş ədəbi cərəyanlardır.

XX əsrin əvvəllərində rus ədəbiyyatında bu cərəyanlar xüsusilə fəal olmuşdur. Rus şerinin “Gümüş dövrü”nü yaradan sənətkarların hərəsi bu cərəyanlara aid idi. Məsələn, A.Blok simvolizmin, V.Mayakovski futurizmin, S.Yesenin imajinizmin və s. nümayəndələri olmuşlar.



İNTİBAH (Renessans)

Dünya ədəbiyyatı tarixində elə bədii-fəlsəfi hərəkatlar var ki, onlar mövcud nəzəri anlayışların çərçivəsinə sığmır. Məsələn, Avropada Renessans, bizdə İntibah adlanan hərəkət, yaxud Sufizm (təsəvvüf) kimi min ildən artıqdır ki, bütün dünya fəlsəfəsi fikrini məşğul edən bədii-fəlsəfi cərəyan bu qəbildəndir. Ədəbiyyatşünaslıqda avropamərkəzçilər xüsusi fəallığı sayəsində dünya filoloji fikrinə öncə Avropa hadisəsi kimi daxil olmuş Renessans “Qərb və Mərkəzi Avropa ölkələrinin mədəniyyət tarixində orta əsr mədəniyyətindən yeni mədəniyyətə keçid dövrü” (Ə.Mirəhmədov) kimi səciyyələnir. Həm İntibah, həm də Sufizm nə ədəbi cərəyan, nə bədii metod, nə də üslub hadisəsi kimi hüdudlana bilmir. Çünki bunlar həm cərəyanları, həm bədii yaradıcılıq metodlarını,

həm də müxtəlif üslubları özlərində ehtiva edən **universal bədii sistemlərdir**. Söhbət bu hərəkətlər dövründə yaratmış konkret müəlliflərdən və əsərlərdən gedərkən onları həmin universal bədii sistemlərin kontekstindən kənarında alıb təhlil və tədqiq etmək mümkün deyil. Bu istiqamətdə tədqiqatın müəllifi İ.F.Volkov yazır: “Bədii sistem incəsənətin əsas və ən geniş konkret tarixi inkişaf formasıdır ki, incəsənətin ictimai həyatın müəyyən mərhələsindəki digər sahələrinə münasibəti kifayət qədər dəqiq tədqiq etməyə və bədii inkişafın forma və qanunauyğunluqlarının tarixi təkamülünü müəyyən etməyə imkan verir”. Bununla bərabər bədii sistem anlayışı bədii təkamülün özünəməxsus xüsusiyyətlərini-yaradıcılıq metodunu bədii spesifikasiyasını, bədii məzmunun özünəməxsus təbiətinin və onun struktur göstəricilərinin, ədəbi istiqamətlərin, cərəyanların, incəsənət növlərinin, janrların və üslubların verilmiş bədii sistem daxilində öyrənilməsinə istiqamət verir (Творческие методы и художественные системы, с.68).

İntibah anlayışı antik yunan mədəniyyətinin yenidən dirçəlişi mənasında Avropada, İtaliyada yaranıb. İtaliyadan XIV əsrdə başlayıb, İngiltərədə XVI əsrdə U.Şekspirin yaradıcılığı ilə zirvələşib və tamamlandı. İtaliyada Petefarkd, Leonardo da Vinçi, Hiderlandda Rotterdamlı Erazm, Fransada Frasya Rable, İngiltərədə Frensis Bekon, U.Şekspir Avropa Renessansının görkəmli nümayəndələridir. vropa-mərkəzçi rus alimləri bu fikirdədir ki, Renessansın əsas nailiyyəti insanın mahiyyətini ilahi izahdan imtina etməsidir. Fikrimizcə, İntibah şəxsiyyətinin başlıca xüsusiyyəti

nəyin bahasına olursa-olsun dünyanı öz iradəsinə, arzu və istəklərinə tabe etmək uğrunda amansız mübarizədən ibarətdir. Vaxtilə U.Şekspir deyirdi: “İnsan sən öz varlığındakı bütün sirləri açmayınca mənim əlimdən qurtula bilməyəcəksən”. Bununla da Renessans dahisi İnsanın dünyanı fəth və idarə etmək imkanlarını əyaniləşdirmək istəyirdi. V.Belinski yazıb: “Şekspir bütün dünyanı qavrayan ucsuz-bucaqsız nəzərləri ilə insan təbiətinin və həyat həqiqətinin kimsəyə müyəssər olmayan müqəddəs məbədinə girmiş, onların nəbzini tutaraq gizli qəlbin əsrarlı duyğularını dinləmişdir... Şekspir yeni bir həqiqi sənət dövrünün parlaq günəşi və təntənəli sabahıdır...” (s.74-75).

Orta əsrlərin Şərq filosofları İnsanın mexanizmini nəqş etməyə, onu maşın, aparat kimi təsvir etməyə çalışmışdılar.

Fəqət nə U.Şekspir, nə ondan əvvəlki və nə də ondan sonrakı dahilər İnsanın sirrinin mində birini də açmağa nail olmadılar. Çünki, həqiqətən insan ilahi tərəfindən yaradılmış varlıqdır və yalnız yer olaylarını dərk etməyə qüdrəti çatan ağıl bu işin öhdəsindən gələ bilməz.

Ədəbi cərəyanlar içərisində Realizm yeganə cərəyandır ki, o bəşəriyyətin bütün tarixi boyu keçən bədii axtarışların sayəsində hazırlanıb. Antik dövrdə də, orta əsrlərdə də, İntibah epoxasında da həmişə həyat həqiqətinə sənətkar münasibəti həlledici olub. Dünyanın böyük nəzəriyyəçisi M.Baxtin Renessansı izah edərək yazıb: “Qrotesk realizminin çiçəklənməsi orta əsrlər xalq gülüş mədəniyyətinin obrazlı sistemi, onun bədii güşəsi isə İntibah ədəbiyyatıdır”

(Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековая и Ренессанса. М., с.10).

Avropada İntibahın hazırlanmasında orta əsrlər mühüm rol oynadı. Həm İspaniyada gələn ərəblər-Əndəlus faktoru, həm Şərqlə Qərb arasında İtaliyanın geosiyası, coğrafi və ticari rolu və əsasən də Səlib yürüşləri ərəb qazanında bişmiş İntibahın XIV əsrdə Şərqdən Qərbə-İtaliyaya (Peterfikanın sonetləri, A.Dantenin “İlahi komediya” əsəri) keçidini hazırladı.

Azərbaycan alimi Qərb Renessansından bəhs edərkən belə qənaətə gəlir: “realist istiqamətli bədii düşüncənin inkişafı tarixində antik yunan mədəniyyətindən sonrakı ən böyük mərhələni İntibah dövrü təşkil edir. İntibahla ellinizm arasındakı dövr-orta əsrlər Avropası bilavasitə realist düşüncənin təntənəsi baxımından Qərb xalqlarının mənəvi mədəniyyətinin keçmişində nisbətən az fəal bir mərhələ sayılır” (Q.Yaşar. Realizm: sənət və həqiqət, s.36).

Azərbaycan ədəbiyyatında İntibah problemi ədəbi-nəzəri düşüncəyə Şərq kontekstində ilk dəfə XX əsrin 20-30-cu illərində gətirilib. Dövrün görkəmli tənqidçisi Əli Nazim Ə.Firdovsini və Ö.Xəyyamı Şərq İntibahının baniləri hesab edirdi: Ə.Firdovsini “İran klassik şerinin tanrısı” hesab edən Ə.Nazim yazırdı: “Firdovsi yaradıcılığı böyük bir fikri cəsarətin, bədii sıçrayışın və əzəmətin, mədəni novatorluğun ən parlaq bir nümunəsidir”. (Seçilmiş əsərləri, B., 1979, s.278).

Əsas budur ki, Ə.Nazim Şərq İntibahını yetişdirən amilləri düzgün təyin edirdi. “Ömər Xəyyam” (“Kommu-

nist” 10 avqust 1936) məqaləsində yazırdı: “Xəyyam XI əsrin sonlarında, XII əsrin başlanğıcında yaşamışdır. Bu ərəb və islam istilasası ilə məhv olan qədim İran mədəniyyəti yerinə yeni ictimai münasibətlər və yunan-ərəb elmi üzərində qurulan yeni İran mədəniyyətinin renessans dövrüdür. Şərq renessansının ən cəsur siması Firdovsidən sonra Ömər Xəyyamdır. Firdovsi böyük “Şahnamə”si ilə İran xalqının keçmişini əzəmətli obrazlarda təcəssüm etdirmiş bugünkü mübarizə üçün ona “dünən”in lirik aləmini göstərmişdir. Xəyyam isə bütün “dünən”lərin mifləri ilə şüuru paslanmış İran xalqına rəmlər və kinayələrlə də olsa həqiqəti göstərməyə çalışmış, onun gözü qabağından bir sıra pərdələri qaldırmağa can atmışdır... Xəyyam Şərq renessansının Dantesidir”. Təəssüflər olsun ki, sonrakı dövrdə Şərq bədii ənənələrini yeni sovet ədəbiyyatı üçün yararsız elan etmiş şovinst-avropamərkəzçi rus alimləri türkçülük və islamçılıqdan qorxaraq bu səmərəli ideyanı inkişaf etdirməyə imkan vermədilər. Yalnız XX əsrin 80-ci illərində professor Arif Hacıyev bu məsələni yenidən qaldırır və F.Engelsin təliminə istinad edərək Şərq-Azərbaycan renessansını şəhər sənətkarlarının bədii-fəlsəfi düşüncəsinin məhsulu kimi əsaslandırır.

Bizim fikrimizcə, Azərbaycan ədəbiyyatında intibah üç mühüm dayaq üzərində bərqərar olmuşdur: 1.Ərəb-İslam təfəkkürü sayəsində yenidən bəşəriyyətə qaytarılmış yunan elmi; 2. Şəhər sənətkarlarının dünyagörüşünün sürətlə inkişafı; 3. Atabəylər və Şirvanşahların timsalında böyük dövlətçilik təfəkkürünün formalaşması.

Böyük karvan yollarının kəsişdiyi Gəncə şəhərindən çıxmamış dahi Nizami Gəncəvinin təkcə Azərbaycan və Şərq deyil, dünya İntibahının zirvəsi məqamına yüksəlməsi Allahın ona əta etdiyi ilahi istedadla bahəm, həm də bunun nəticəsi idi. İntibahın bayrağına həkk olunmuş emblem HUMANİZM idi. Ən qədim dövrdən tutmuş XX əsrin sonlarına qədər bütün Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatı humanizmlə yoğrulmuşdur. Fəqət, bu İntibah insansevərliyi idi.

Nizami fanatizmin və islam ehkamlarının qatı zülməti içərisində qadını intibah qəhrəmanına çevirdi-Şirinə ən ali gözəlliklə bərabər, həm də cəsurluq, qəhrəmanlıq, əzəmət və qürur bəxş etdi. O, şahların despotizmindən qorxmadan adi insanların içindən, Sultan Səncərə cəsərlə həqiqətləri deyən qoca qarını, kərpic kəsən kişini, daşyonan Fərhadı, Bəhram şaha ibrət dərsi verən Fitnəni və çobanı İntibah qəhrəmanı səviyyəsinə qaldırdı. “Xosrov və Şirin” əsərindəki Fərhad Azərbaycan (ümumşərq) ədəbiyyatında humanizmin bayraqdarı olan ən möhtəşəm İntibah qəhrəmanıdır. Nizami onun simasında böyük ağılı, (Xosrov şahla qarşılaşması!) gözəlliyə hüsni-təvəzzöh (Pərdənin arxasından Şirinə ilahi məhəbbəti!), fiziki güc və qüdrəti (Bisitun dağını çapmaq şərtini qəbul etməsi!) yüksək bədii-fəlsəfi şəkildə əks etdirmişdir.

SUFİZM (Təsvüf)

Min ildən artıq Şərqdə və bütün dünyada bəşəriyyəti düşündürən tarixi-fəlsəfi hərəkata–sufizmə (təsəvvüfə) müxtəlif yönlərdən yanaşmaq olar. Biz, kitabımızın predmetinə uyğun olaraq, ona bədii-fəlsəfi sistem kimi yanaşırıq. İslam dini ilə təxminən eyni vaxtda Şərqdə meydana gəlmiş bu hərəkatın ümumi fəlsəfi qaynaqlarını, estetik prinsiplərini müxtəsər də olsa qeyd etmədən, onun bədii ədəbiyyata təsirlərini, bədii-estetik düşüncədə təzahürlərini izah etmək olmaz.

Sufizm Allaha məhəbbət haqqında təlimdir. O, insanın Allaha qovuşmaq niyyətindən yaranıb İmam Qəzalinin, akademik E.Bertelsin fikirlərindən məlum olur ki, yer üzündə Allaha qovuşan ilk bəşər övladı Məhəmməd peyğəmbər olub. O, Rəbbinə aşiqliyin simvoludur.

Sufi termini “suf” sözündəndir. Mütəxəssislər onun müxtəlif mənalarnı qeyd edirlər: suf yun deməkdir. Yundan toxunmuş yun əba geydiklərinə görə ilk dərvişlərə sufizmin asketizm-zahidlik mərhələsində sufilər deyirdilər.

Sifizm səf-cərgə sözündəndir. Təkyədə, xanəgahda mürişdin – müəllimin arxasında səflə oturmuş müridlərə-şagirdlərə sufilər deyilib. Sufizm səfa sözündəndir. Amerikanın Miçiqaun universitetinin professoru, rus alimi A.D.Книş özünün «Мусульманский мистизм». (С.-Петербург 2004) kitabında bu məsələlərə xeyli aydınlıq gətirir. Qeyd etdiyimiz versiyalardan daha çox yunla bağlı izah qəbul olunur.

Sufizm üçüncü xəlifə Osmanın dövründə mali-bərabərsizliyə etiraz əlaməti olaraq yarandı. Hakimiyyət müqəddəsliyini itirir, adamlar Allahı yox, dünya malını sevməyə başlayanda dünya malından imtina edən, dünyaya bağlanmamaq üçün dünyadan uzaqlaşan ilk zahidlər insan bədəninə əziyyət verən cod yun əba geyinib tənhalığa çəkildilər və öz xanəgahlarını yaratdılar. Bu sufizmin asketizm mərhələsi idi. Zahidliyin əsasında Allaha təvəkkül fəlsəfəsi dayanırdı. Sufilelərin cod ağ yundan tikilmiş əbasına Xirə, yaşayıb yaratdıqları yerə isə Təkyə, yaxud Xanəgah deyilirdi. Zahidlikdən irfani Sufizmə, şəriətdən təriqətə keçid sufizmin tarixində ən böyük mərhələdir. Sənrələr sufizm yüzlərlə təriqətə bölünmüşdür. Sufizmin cahanşümul bir təlim kimi nüfuz qazanmasında üç böyük şəxsiyyətin – nəzəriyyəçi alimin mühüm rolu olmuşdur. Onlardan birincisi Əbu Həmid əl-Qəzalidir (1058-1111) İmam Qəzali

Xorasan yaxınlığındakı Tus şəhərində anadan olub. O sufizmdəki ən böyük ziddiyyətli həll etdi, Şərqdə yunan fəlsəfəsini nüfuzdan salaraq **sufizmi islam teologiyası ilə birləşdirdi**. Onun sufi baxışları məşhur “Fəlsəfənin məqsədi”, “Filosofların ziddiyyətləri” əsərlərində əksini tapıb.

Qəzali möminlər aləminə mistik məhəbbət gətirir, sufizm fikir yürütmək deyil, hissiyyatdan ibarətdir ideyasını əsaslandırır.

Sufizmin tarixində mərhələ yaratmış ikinci dahi şəxsiyyət “Əş şeyx əl Əkbər” ləqəbi ilə məşhur olan Mühiddin ibn əl-Ərəbi (1163-1240) olmuşdur. O İspaniyada doğulub, 37 yaşında Məkkəni ziyarət edib. Onun görüşləri “Müdrəklik abidəsi”, “İstəklərin şərhı” əsərlərində, “Məkkə fütuhətləri” çoxcildliyində əksini tapıb. İbn Ərəbi **vəhdəti-vücudun əsasını qoyub**. O, cüzdə küllü dərk etməyi nəzərdə tutur. İbn Ərəbinin təlimini İbn Teymiyyə belə formulə edir: “xəlv edilmiş şeylərin varlığı xalığın varlığından başqa bir şey deyildir: hər şey ilahi vücuddan xəlv olur ki, ən nəhayət bu vücuda qayıtsın”. Alimlərin fikrincə vəhdəti-vücud sufinin Allaha qovuşmasının yolunu göstərir. Çünki “Vəhdəti-vücud hər şeydə tanrının qüdrətini, lütfünü, sifətlərinin məcəlləsini görmək, hər şeyin onun varlığı ilə müqayisədə bir kölgədən, ilğımdan başqa bir şey olmadığını qəbul etməkdir” (C.Xavəri). İbn Ərəbi həm də sufi şair idi. Onun təlimi mövcudluğun ümumi köklərini açmağa və təzadların harmoniyasını dərk etməyə imkan verir.

Sufizmin tarixində dönüş etmiş üçüncü böyük şəxsiyyət cəmi 33 il ömür sürmüş Azərbaycan alimi Şeyx Mah-

mud Şəbüstəri (1287-1320) olmuşdur. O sufi fəlsəfə ilə poeziyanı sintez etdi. Şəbüstəri vəhdəti-vcudu ilk dəfə mistizmlə birləşdirən əl-Ərəbinin davamçısı idi. Onun sufi görüşləri “Həqiqülyəqin” (İnamın gerçəkliyi), “Miratül-mühəqqiqin” (Araşdırıcıların güzgüsü), “Səadətnamə” və “Gülşəni-raz” əsərlərində əksini tapıb.

1317-ci ildə böyük Xorasan alimi Seyid Hüseyn Hərəvi (1246-1320) Şəbüstəriyə sufizmə dair 15 çətin sualdan ibarət bir məktub göndərib, bu suallara şerlə cavab verməyi təkid edir. Bu suallara verilən cavab nəticəsində elmlə “Sufizmin açarı” kimi daxil olan “Gülşəni-raz” poetik traktatı yaranır. Bu 30 yaşlı Şeyx Mahmud Şəbüstərinin dünya sufi elminə misilsiz töhfəsi idi.

Sufizmin yayılmasında və formalaşmasında bədii ədəbiyyat böyük rol oynayıb. Sufizmin poeziyaya, küllən ədəbiyyata gəlişi də mistik həyəcanla, mistik yaşantılarla bağlıdır. Çünki poetik sözün də, mistik yaşamın da mənbəyi Allahla bağlıdır. İlham da, mistik yaşam da Allah vergisidir.

Türk və ümumən Şərqi ədəbiyyatında sufizmin ilk böyük abidəsi Əhməd Yəsəvinin (1103-1167) “Divan-Hikmət” əsəridir. Sənai Qəznəvinin “Həqiqətül-həqaiq”, Fəridəddin Əttarın (1119-1230) “Məntiqüt teyr” Cəlaləddin Ruminin (1207-1273), “Mənəviyi-məsnəvi”, “Divan-Şəms Təbrizi”, Yunis Əmrənin (1240-1320), “Risalətül-Hüsniy-

yə”; Marağalı Əvhədinin (1274-1338), “Cami-Cəm” əsərləri, İ.Nəsiminin, Ş.Xətəinin, M.Füzulinin poeziyası Şərq sufi ədəbiyyatının bədii-fəlsəfi inciləridir.

● Sufizmdə ilk türk təriqqəti-yəsəvilik Əhməd Yəsəvinin adı ilə bağlıdır. O ilahi məhəbbət konsepsiyasını formalaşdırır. Övliya ləqəbi qazanmış Ə.Yəsəvi tərkidünya olmuş, onun poeziyası XIX əsrə qədər bütün türk, o cümlədən Azərbaycan (məsələn, Nəbatiyə!) poeziyasına təsir göstərmişdir.

● Dünya sufizminin korifeylərindən olan Mövlanə Cəlaləddin Ruminin “Kitab əl-Məsnəvi” əsərini Əbdürrəhman Cami “farsca yazılmış Quran” adlandırmışdır. 37 yaşında böyük sufi, bəlaqət kanı və çox gözəl sima olan Şəms Təbrizi ilə tanışlıqdan sonra onun görüşlərində güclü təkamülə əmələ gəlir. Öz qeyri-adi nitqi və zəkası ilə Şəms Cəlaləddinə güclü təsir göstərir, Cəlaləddin Şəmsə vurulur, həftələrlə mağaraya çəkilib onun söhbətlərinə qulaq asır. Nəticədə, C.Ruminin oğlanları və müridləri onu Şəmsə qısqanır, Mövlanənin ikinci oğlu Şəmsi öldürüb quruya atır.

● C.Rumi deyirdi: “Ömrünün hasili üç sözdən artıq deyil: çiydim, bişdim, yandım”.

- Bu dünyanın ali məqsədi – insandır... Bədənin məqsədi – ruh qazanmaqdı, ruhun məqsədi – hissləri idarə etmək. Hissləri idarə etməyin məqsədi – qəlbin kamilliyi, qəlbin məqsədi isə sevgidir.

● - Ey sufi! Şərabsız məst olan, çörəksiz toxtayan, havalanıb yuxusunu unudan, dilənçi əbası geyinmiş padşah!... Xarabalıqda xəzinə, havadan, torpaqdan olmayan, alovdan,

sudan olmayan sahilə dəniz: Yüzlərlə ayın, günəşin sahibi! Müdrikliyi kitablardan olmayan, həqiqətin yoğrulub ərsəyə gətirdiyi kamil insan!

- Sufiyə dindar demək olarmı?... Yox, o daha ali yüksəklikdir.

- Zamanın dövriyyəsindən çıxmaq lazımdı, eşqin dövriyyəsinə düşmək gerekdi.

- Bədəni yüksəldib nəcibləşdirən qəlbdir. Bədən ruhun dəryasında bircə damladır və s.

Böyük türk sufisi Yunis Əmrə Mövlanə Cəlaləddinin dalınca yazırdı: “Tanrının tanısında, qul olduq qapısında\\ Miskin Yunus çiyidi bişdi əlhəmdülillah” XVII əsrin sufi alimi Şeyx Əziz Mahmud Xudayı yazır: “Mənəvi mərtəbələrə hansına yetdimsə bu türkmən dərvişi Yunusu önümdə gördüm” Sufizm elmdən, kitabdən yüksəkdə duran mistik həqiqətdi. Yunus Əmrə deyir:

Elm ilə hikmət ilə kimsə girməz bu sirrə

Bu bir əcaib sirdir, elmə, kitabə sığmaz.

Marağalı Əbhədi (1274-1338) Marağa rəsədxanasının ən parlaq dövründə təhsil alıb, 59 yaşında “Cami-Cəm” (Cəmşidin Camı) adlı didaktik-əxlaqi məsnəvisini yazır, sufi görüşlərini bu əsərdə əks etdirir. Böyük fars şairi, qəzəl janrının üç dahisindən biri Hafız Şirazi “Cami-Cəm”i oxuyub M.Əvhədini “Piri-təriqət” adlandırmışdı. O, alim və şair, daha doğrusu dahi Füzuli kimi, alim – şair idi. “Cami-Cəm” də oxuyuruq:

*Alim nə öyrənib bilsə-dəftərdən
Mömin onu üzdən oxuyur həmən.
Gözü haqq nuru ilə görən bir ürək
Pərdə arxasında nə var görəcək*

(s.171).

Azərbaycan ədəbiyyatında sufizmin bədii-fəlsəfi baxımdan ən yetkin – klassik dövrü oğuz – səlcuq mədəniyyətinin intişar tapdığı XIII-XVI əsrlərdir...

Mənsur Həllac edamə gedəndə ona xidmət edən müridi İbrahim ibn Fatik deyir: “Ey mənim ağam, mənə sonuncu bir söz miras qoy”. Həllac ona deyir: “Sənə öz nəfsini tapşırıram. Əgər sən onu əsir etməsən, o səni əsir edəcək” (Baba Kuhu Bakui).

Sufizmin ən qüvvətli təriqəti hürufizmdir. Onun nəzəriyyəsini “Cavidannamə”, “Məhəbbətnamə”, “Ərşnamə”, “Nəsihətnamə”, “Növnamə” əsərlərində “papaqçı peyğəmbər” adı qazanmış Fəzlullah Nəimi (1329-1394), hürufizmin poetikasını isə qüdrətli şair İmadəddin Nəsimi (1369-1417) yaratmışdır. Hürufizm Allahı İnsanda və Sözdə təsvür edirdi.

Nəsimi deyirdi:

*Səni bu hüsni-cəmal ilə, bu lütf ilə görüb
Qorxdular həq deməyə, döndülər insan dedilər.*

“İnsan həqdir – Ənəlhəq” teoremi hürufizmin əsasında durur. Nəsimi özünü (İnsanı!) məkana sığmayan gövhər (Gövhəri-laməkan mənəm, kövni-məkana sıgmazam!) hesab edirdi. “Ərş ilə fərşü kafi – nun \\\ Məndə bulundu cümlə cun” deyən şair, bəyan edirdi ki, mən “şərhü-bəyanə sıgmazam”, çünki o həm zərrə, həm də Günəş idi...

Sufi ədəbiyyatın poetikası müəmmalar zəminində formalaşır. Şübhəsiz ki, Nəsimi ilə bərabər şah və şair, sufi şeyxi Ş.İ.Xətai də müəmmalarla dolu böyük poeziya yaradıb. Lakin, ümumtürk sufi ədəbiyyatının zirvələri var: Əhməd Yəsəvi, Mövlanə Cəmaləddin Rumi, Yunus Əmrə, İmadəddin Nəsimi, Əlişir Nəvai və Məhəmməd Füzuli.

Füzulinin sufi olması haqqında füzulışünaslıqda ciddi mübahisələr var və bu problemə aydınlıq gətirən ciddi tədqiqatlar yazılıb (Bax: G.Əliyeva. Azərbaycan füzulışünaslığı 2007). Füzuli yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatında sufizmin poetik ensiklopediyasıdır. Üç böyük türk – Mövlanə Cəmaləddin Rumi, Əlişir Nəvai və Mövlanə Məhəmməd Füzuli dünya sufi şerinin zirvələridir.

Nümunə üçün M.Füzulinin bir qəzəlinin sufi şərhini verək. Qəzəl belədir:

*Qəd ənərəl-eşqə-lil-üşşaqi minhacəl hüda!
Saliki-rahi-həqiqət eşqə eylər iqtida.
Eşqin ol nəş'eyi-kamil kim, ondandır müdam
Meydə təşviri-hərərət, neydə tə'siri-səda.
Vadiyi-vəhdət, həqiqətdə, məqami-eşqdir
Kim, müşəxxəs olmaz ol vadidə sultandan gəda.*

Eyləməz xəlvətsərayi-sirri-vəhdət məhrəmi
Aşiqi məşuqdən, məşuqi aşiqdən cüda.
Ey ki, əhli-eşqə söylərsən: məlamət tərkini et!
Söylə kim, mümkünmüdür təğyiri-təqdiri-Xuda?
Eşq kilki çəkdi xətt hərfi-vücudi-aşiqə
Kim, ola sabit həq isbatında nəfyi-maəda.
Ey Füzuli, intihəsiz zövq buldun eşqdən,
Böylədir hər iş ki, Həqq adilə qılsan ibtida.

I beyt: Əlbət ki, eşq aşıqlərin haq yolunu nurlandırır \ Haq yolunun yolçusu eşqin ardınca gedər.

II beyt: Eşq elə kamil (ilahi) bir nəşədir ki, onda həm meydəki coşqunluq, həm də neydəki təsir səs var.

III beyt: Vəhdət vadisi eşq məqamıdır, o vadedə gədə ilə sultanın fərqi yoxdur. (Eşq aləmində də qəbr evində olduğı kimi hamı bərabərdir)

IV beyt: Vəhdət vadisinin elə bir sehri (sirri xuda) var ki, aşiqi məşuqdən, məşuqu aşiqdən ayırmaz.

V beyt: Ey aşiqə məzəmmətdən qurtul deyən (nadan!) Allah yazısını (alın yazısını!) pozmaq olarmı?!

VI beyt: Eşq qələmi aşıqin vücudunu idarə edən hərfin üstündən xətt çəkdi ki, haqqın biganəliyinə (varlığına!) şübhə gətirən şeylərin yoxluğunu sübut etsin.

VII beyt: Ey Füzuli, eşqdən hədsiz-hüdudsuz (əbədi!) zövq aldın \ Haqqın adı ilə tutulan bütün işlər belədir.

Sufizm IX əsrdən bəri bəşəriyyətin düşünən zəkalarını məşğul etmiş bir problemdir. O, Azərbaycan düşüncəsində, ədəbiyyat və şeir sənətində XIX əsrin birinci yarısına –

M.F.Axundzadəyə qədər davam edib. “Füzuli şair deyil” deyən M.F.Axundzadə öz avropaçı modern ədəbiyyat konsepsiyası ilə həm də sufizmə zərbə vurdu. Fəqət sufizmi məhv etmək olmazdı. Nə qədər ki, ALLAH var, İNSANIN ona ilahi-mistik məhəbbəti var, o çağadək sufizm olacaq. Nə qədər ki, dünyaya istedadlı şair, ədib gələcək o çağadək Allah vergisi olan ilham və istedadın yaratdığı ədəbiyyatda insanın Allaha mistik sevgisi, ona qovuşmaq ehtirası – sufizm mövzusu olacaq.



KLASSİSİZM

Dünya ədəbiyyatında İntibahdan sonra meydana gələn və əslində orta əsrlərdə İntibahı öz məzənnəsindən düşməyə qoymayan ədəbi cərəyan klassisizmdir. Bizim fikrimizcə, klassisizm insan zəkasına, rasionel ağıla güvənən, bədii ədəbiyyatda təbiətə məhəbbət və dövlətçilik duyğusuna ehtiram formalaşdıran ədəbi cərəyandır. Latınca “classicus”-yüksək səviyyəli, əla, birinci dərəcəli mənasını verən klassisizm sənətdə zadəgan əxlaqının, intellektual düşüncənin obrazlaşmış formasıdır. O, təxminən Rene Dekartın fəlsəfəsinə və İntibah mədəniyyətinə əsaslanır. Əgər İntibah antik (Yunan!) ədəbiyyat və incəsənətinin dirçəlməsi idisə, klassisizm İntibah mədəniyyətinin dirçəlməsi, yaşaması demək idi. Əslində klassisizm sözü İntibah mədəniyyətinə aid olub onu ehtiva edir və onu nəzərdə tutur.

Qısa Ədəbiyyat Ensiklopediyasında (KLE t.III.s. 586) o, üslub, Ə.Mirəhmədovun “Ədəbiyyatşünaslığında isə metod (s.103) adlandırılır. Fikrimizcə, hər ikisi səhvdir. Klassisizm nə üslub, nə də bədii metod deyil XVII əsrdə başlayıb XIX əsrə qədər iki əsr Avropada və Rusiyada davam etmiş möhtəşəm ədəbi cərəyandır.

Aristotel və Horasinin nəzəriyyələri əsasında Klassisizmin doktrinasını formalaşdırmaq təşəbbüsü ilk dəfə İtaliyada edilib. Lakin klassisizm bir cərəyan kimi XVII əsrdə Fransada mütləqiyyətin müsbət ideyalarının ədəbiyyatda təsdiqi kimi formalaşmış. Bədii olaraq, o ilk dəfə P.Kornelin şəxsiyyətlə mütləqiyyət monarxiya formasında qurulmaqda olan milli dövlət arasındakı münaqişəni əks etdirən “Sid”ində (1636) kəşf olunmuşdur. Ən mükəmməl və tamamlanmış formasına klassisizm Fransada XVII əsrdə müvəffəqiyyətin yüksəliş və çiçəklənmə dövründə çatmışdır... Klassisizmin poeziya və estetikasının özəyi 17 əsərin 30-cu illərində R.Dekartın (1596-1650) rəşionalizm fəlsəfəsi ilə paralel olaraq qoyulmuşdur. Onun əsas prinsipi əqli yeganə idrak vasitəsi hesab etmək” (KLE. III t. c.586). Avropa ölkələrində, həmçinin Rusiyada geniş yayılmış klassisizmin ən böyük nümayəndələri bunlardır: Fransada F. Malerb, P.Kornel, J. Rasin, J.B. Molyer və N.Bualo; Rusiyada: M. Lomonosov, Kantemir, Fonvizin və Derjavin.

Klassisizmin nəzəriyyəsini məşhur “Poeziya sənəti” (1674) əsərində Nikola Bualo (1636-1711) yaratmışdır. Bu əsər 1969-cu ildə professor Ə.Ağayevin rus dilindən tərcüməsində geniş müqəddimə və şərhlərlə Azərbaycanda çap

olunmuşdur. “Bualo və onun “Poeziya sənəti” əsəri adlı müqəddimədə deyilir: “Klassizmin nümayəndələri bədilik probleminin həllində ağıl, zəka və məntiqi mühakimələrin roluna böyük əhəmiyyət və üstünlük verirdilər” (s.10). “Bualo belə hesab edirdi ki, gözəllik haqqında anlayışın ən ideal nümunəsi antik dövrün klassik incəsənətindədir” (s.12).

“Poeziya sənəti” traktatı şeirlə yazılıb. Onun birinci nəğməsi lirik əsərlərin poetik qaydalarından, ikinci nəğməsi-janr və forma münasibətlərindən, üçüncü-dramatik növün janrlarından, dördüncü nəğmə isə ədəbiyyatın bədii-əxlaqi məziyyətlərindən bəhs edir. Bualo deyir: “Hər şeir quraşdıran qafiyəpərdədən şair çıxmaz. Şöhrətin boş və mənasız səsinə yox, ağılın və idrakın səsinə qulaq asıb düşünün, onda görərsiniz ki, şeir və qafiyə quraşdırmaq həvəsi hələ şairlik istedadı deyil. ... yalnız ağıl və idrakın hökmünə tabe edilən istedad həqiqətən gözəl bədii əsərlər yarada bilər.

... Qafiyə və fikir arasında ayrılıq olmamalıdır, onların arasında ədavət yoxdur və bir-biri ilə mübarizə etmirlər.

... Fikir qafiyənin hökmdarı, qafiyə isə fikrin müti quludur.

... Şeirdə ahəngə diqqət yetir, vəzni pozma, çalış ki, saitlər dalbadal gəlib qarışmasın”.

“Hər şeydə təbiəti nümunə götürün, təbiətə sadıq qalın” çağırışı klassisizmin estetik konsepsiyasında əsas yer tuturdu. Bununla belə klassiklər folkloru, xalq danışığı dilini bəyənmir, onu kobud və yöndəmsiz hesab edirdilər.

Fikrimizcə, nəzəriyyədə klassizmlə əlaqədar ən mübahisəli fikir onun realizmlə bağlılığının ifrat şəkildə şişirdilməsidir. M.Rəfilinin fikrincə klassisizm realizmin inkişafında müəyyən bir mərhələ təşkil etmiş və realizm metodunun qələbə və inkişafı üçün münasib şərait və zəmin hazırlamışdır” (s.259). X. Əlimirzəyev daha dərinə gedir: “Klassisizm ədəbi cərəyanının bir yaradıcılıq üslubu kimi (?-N.Ş.) üstün cəhətləri çox idi. Əvvəla bu cərəyan realist metodun əsasında yaranıb formalaşmışdı” (s.389). Fikrimizcə, rus nəzəriyyəçisi İ.F.Volkov məsələni daha düzgün qoyur: “Klassist sənətin yaradıcı prinsiplərini düzgün dərk etmək üçün klassizmin yalnız özündən əvvəl və ya sonra gələn bədii yaradıcılıqda fərqli xüsusiyyətləri deyil, dəyərləndirməlidir. İntibah sənətinə bir tərəfdən, XVIII maarifçilik sənətinə digər tərəfdən varislik münasibətlərində də dəyərləndirilməlidir”. (c.93). Klassisizmin bədii əhəmiyyəti ilə bərabər, tarixi əhəmiyyəti bunda idi ki, o İntibah ideyalarını birdən-birə tarix səhnəsindən çıxmağa qoymadı, öz prinsiplərində qoruyub yaşatdı. Klassisizmin estetik məhiyyəti üç vəhdət prinsipində əks olunur: məkan, zaman və hərəkət! Bualo üç vəhdəti əsasən dramaturgiyaya aid edirdi. Məkan baxımından səhnə dəyişməməli idi; zamana görə hadisələr bir gün, ən çoxu bir sutka ərzində cərəyan etməli, başlayıb bitməli idi; hərəkət vəhdətinə görə hadisələr tamaşaçının gözü qarşısında baş verməli, hadisələr vahid süjet boyu bir-biri ilə bağlı olub hərəkət birliyini təmin etməli idi.

Üç vəhdət nəzəriyyəsi sonrakı nəzəriyyəçilər tərəfindən birmənalı qarşılanmadı. Hər halda bu nəzəriyyə ehkama çevrilir, sənətkarın azadlığını məhdudlaşdırırdı. Professor X.Əlimirzəyev bu nəzəriyyənin dörd qüsurluğunu göstərir. Birincisi, klassisizm ədəbiyyatda ağılın, zəkanın rolunu şişirdir; ikincisi, klassisizm qəhrəmanlarını saraydan, zadəganların içindən seçir xalqa, aşağı təbəqələrə etinasız yanaşır; üçüncüsü, klassisizmin üç vəhdət nəzəriyyəsi, bədii təsvirin imkanlarını məhdudlaşdırır, sxematizmə gəlib çıxır, sənətin vacib şərtlərindən olan şərtlik prinsipini pozur; nəhayət dördüncüsü, klassistlər faciə, komediya və satirik şeirdən başqa yerdə qalan janrları bəyənmir və qəbul etmirlər” (Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları, s.391-392).

Bu tənqidlər doğrudur və onlarda klassisizmin nəzəri mahiyyəti ortaya qoyulur. Məsələn, N.Bualo roman janrı haqqında belə yazırdı: “Müəyyən ağlabatmazlıqlar və uyğunsuzluqlar romanın yol yoldaşdır, biz isə bütün qüsurları bağışlayırıq; kaş ki, onlar darıxdırıcı olmayıb bizi əyləndirə bilsinlər. Belə romanları ciddi mühakimə etmək gülünc olardı” (Bualo. Poeziya sənəti, s.49).

Bütün məhdudiyyətlərinə baxmayaraq klassisizm dünya ədəbiyyatı tarixində həm Avropada, həm də Rusiyada böyük ədəbiyyat yaratdı. Böyük tənqidçi V.Belinski yazıb: “Kornel faciələrinin eybəcər mütləq klassik formasının arxasında onun pafosunun qüdrətini görməyən nəzəriyyəçilər amansızcasına yanılırlar. ... Kornel və Rasin az qala iki əsr ərzində dünyanın birinci faciənəvisləri sayılmışlar” (ИЗбр. соч. в трех томах. т.III. с.56-58). Yaxud o rus klas-

sisizminin nümayəndəsi M.Lomonosov haqqında deyirdi: “Lomonosov rus ədəbiyyatının birinci dövrünün əsasını qoydu-məktəblər də onun rus ədəbiyyatının atası hesab etdilər” (Seçilmiş məqalələri, s.19). Klassistlər xalq dilini bəyənməsələr də, gülüş mədəniyyətindən kifayət qədər faydalanmışlar. Bizim alimlərin daha bir maraqlı mülahizəsi var: “Üç vəhdət prinsipinə klassistlərin 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 yönəlmək ciddi-cəhdi ilə əlaqədar idi. Ona görə klassistlər xarakteri, parlaq, tam şəkildə açan ən zəruri təfsilata aid çox təfsilatlılıqdan çəkinirdilər. Onlar konfliktin gərgin inkişafını təmin edən bir neçə intriqa yaradaraq, hər intriqanın razavyazkasında yeni intriqanın razavyazkası üçün rüşeym qoyurdular və çalışırdılar ki, intriqalar silsilə təşkil edib uzanmasın, hərəkət çox olmasın, hərəkət çoxluğu süjetin sürətlə sona yetməsinə əngəl törətməsin. Bütün bunları nəzərə alanda klassistlərin faciədə guya ancaq bir ehtirasa malik olan surətlər yaratdığını söyləyənlərlə barışmaq çətindir. Kornel və Rasinin qəhrəmanları əsər boyu dəyişir, öz üzərilərində konkret şəraitin təsirini duyurlar” (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s. 213). Kornel, Rasin və Molyer dünya ədəbiyyatı tarixində bütöv bir epoxadır.

MAARİFÇİLİK

Maarifçilik dünya düşüncəsi tarixində Renessans və klassizimdən sonra-Avropada XVIII əsrdə meydana gəlmiş universal mədəni-tarixi hərəkat, bədii-fəlsəfi cərəyandır. Böyük alman alimi F.Engelsin “Düşünən zəka mövcud olan hər şeyi yeganə meyarıdır” fikrini maarifçiliyin düsturu kimi qəbul etmək olar.

Avropada maarifçilik özünəməxsus fəlsəfi-estetik prinsipləri olan cərəyan kimi XVIII əsrdə formalaşmış, lakin bəzi müəlliflər “Maarifçilik əsasən XVII-XIX əsrlərdə Qərb və Şərqi bütün ölkələrində yayılmışdır” (Ə.Mirəhmədov) yazırlar. Görkəmli mətnşünas Ə.Mirəhmədovun “Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət”ində (1998) oxuyuruq: “Maarifçilik-gənc burjuaziyanın ideologiyasını ifadə etməklə, feodal silk ənənələrə və dini xurafata qarşı insan zəkasının təntənəsi, yer üzündə fərəhli həyat sürmək uğrunda hüququ ümummədəni hərəkatın tərkib hissəsi olan ictimai-bədii fikir cərəyanı” (s.120) kimi izah olunur. Fransada Volter, Russo, Monteskyö, Helvetsi, Didro; İngiltərədə

C.Svift, Riçard Son, Fildinq, Şeridan; Almaniyada Lessinq, Şiller, Höte; Rusiyada Lomonosov, Novikov, Fonvizin; Azərbaycanda A.Bakıxanov, M.F.Axundzadə, S.Ə.Şirvani və s. maarifçiliyin görkəmli nümayəndələri hesab olunur. Alimlər maarifçi estetikanın əsas qüsuru, məhdudluğu olaraq “bütövlükdə sənətə tarixi yanaşmamasını” (Ə.Mir-əhmədov) qeyd edirlər. “İlkin maarifçilik mərhələsində hələ burjuva cəmiyyətinin qəddar və yırtıcı təbiəti hələ ortaya çıxmamışdır. Ona görə sosial ədalətsizliyin azalmasında düzgün tərbiyə amilinə xüsusi əhəmiyyət verilirdi. Maarifçi realizm üçün cəmiyyətin ziddiyyətlərini, insanların qüsurlarının, tərbiyəsizliyin, savadsızlığın nəticəsi kimi yəqdim olunması səciyyəvi idi” (Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 2008, s.44). N.Nərimanov XIX əsrin sonunda bu həqiqəti “Nadanlıq” dramında əyaniləşdirdi və rəmzləndirdi. Yeri gəlmişkən bir faktı qeyd edirəm: ümumən ədəbi-nəzəri fikirdə maarifçilik bir bədii fəlsəfi cərəyan kimi təhlil olunmaq əvəzinə, maarifçi realizm kimi, realizmin tərkibində tədqiq olunur. Fikrimizcə, bu maarifçiliyin həm özündən sonrakı ədəbi-fəlsəfi cərəyanlarla-sentimentalizm və s. ilə əlaqələrinin mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. “Maarifçi realizmin spesifikasiyası və sərhədləri məsələsi ədəbiyyatşünaslıq elmində böyük mübahisələrə səbəb olmuşdur. Xüsusilə də çətin maarifçi realizmin sentimentalizmin və maarifçilik ədəbiyyatının digər istiqamətləriylə nisbətindəydi (Словарь литературоведческих терминов М., 1974, с.314). Rus ədəbiyyatşünasları rus ədəbiyyatında bir metod və cərəyan kimi realizmin təşəkkülünü maarifçiliyin bətnində-XVIII əsrin

ikinci yarısında-Sumarokovun məişətçiliyində, Dermalinin insan şəxsiyyətinə diqqətində, Karamzinin psixologizmində, Novikovun Kırlov və Fonvizin sosial tənqidində və əlbəttə, Radişşevin “Peterburqdan Moskvaya səyahət” (1790) əsərində axtarırlar. (Timofeyev L.İ., Turaev S.V.) Adları çəkilən müəlliflər təsdiq edirlər ki, XVIII əsrin, XIX əsrin önlərində romantik tənqid “maarifçi estetikanın bütün əsas prinsiplərini şübhə altına alır” (s. 315). Avropa ədəbiyyatında maarifçiliyin (maarifçi realizmin!) genezisində D.Defonun “Robinzon Kruzo” (1719) və ondan otuz il sonra Fil-dinqin “История Тома Джойса найденьша” (1749) romanları dayanır. Volter və Didronun Fəlsəfi povestləri maarifçiliyin əsas janrı idi. Maarifçilikdə əsas rolu teatr və dramaturgiya oynadı-teatrın tərbiyəvi əhəmiyyəti və real həyata yaxınlaşması ideyası Lessinqin “Hamburq dramaturgiyası” (1767) adlı nəzəri traktatda, D.Didronun “Dramatik ədəbiyyat haqqında” (1758) öz parlaq əksini tapdı. Poeziyada Avropa maarifçi realizminin ilk nümunələrini R.Bernts və İ.V.Höte yaratdılar.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında maarifçiliyə ən obyektiv elmi qiyməti AMEA-nın müxbir üzvü Y.Qarayev vermişdir. O, özünün “Azərbaycan realizminin mərhələləri” adlı möhtəşəm doktorluq dissertasiyasında özünəqədriki nəzəriyyələrindən fərqli olaraq milli realizmi üç mərhələyə böldü. Maarifçi realizm, tənqidi realizm və sosializm realizmi (Bax. Q.Yaşar. Realizm: sənət və həqiqət. B., Elm, 1980). O, maarifçilik və maarifçi realizm barəsində aşağıdakı qənaətlərə gəlirdi:

Akademik Feyzulla Qasımzadə yazırdı: “Maarifçilik, ümumiyyətlə, təhkimçilik hüququnun və onun iqtisadi, ictimai, hüquq sahələrində doğurduğu nəticələri əleyhinə çıxan və bu ictimai quruluşun mənəşəsində sıxılıb əzilən xalq kütlələrinin xüsusilə kəndlilərin mənafeyini müdafiə edən bir hərəkət kimi meydana çıxmışdır. Əlbəttə, bu hərəkətin məramnaməsində avam kütlələri maarifləndirmək və bu yolla onlara öz hüququnu başa salıb onları oyatmaq əsas yer tutur ki, maarifçilik sözü də bununla əlaqədardır” (Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. B., 1966, s.103). Bayrağında “Ağıl” və “Təbiət” sözləri həkk olunmuş maarifçilik Fransa burjua inqilabından sonra qürub etməyə üz qoydu. Realizm erası başlandı.

Özlərindən əvvəlki normativ cərəyandan ehkamçı klassizmlərdən fərqli olaraq maarifçilər iki mühüm cəhəti ön plana çəkdi: insanda hissi və əqli cəhətlərin vəhdəti; sənətin həyatla bağlılığı. Bu ikinci cəhətlə də bir növ onlar XVII əsrin empirik realizminə varislik etdilər. Azərbaycan ədəbiyyatında da təxminən belə oldu: “Füzuli şair deyil” deyə inkar edən M.F.Axundzadə özündən əvvəlki və XIX əsrin ilk satiriki Q.Zakiri qəbul etdi. Doğrudur D.Didro adını çəkdiyimiz əsərində “vəziyyətlər drama”-nı, klassizmə məxsus “xarakterlər dramı”na qarşı qoyulur, faktiki olaraq, insanın konkret tarixi şəraitin məhsulu hesab edir. Lakin biz də belə bir fikirlə razıyıq ki, “Hər halda maarifçilik dövrü incəsənəti-heç də Engelsin bu terminə verdiyi mənada və XIX-XX əsrlər realist ədəbiyyatının yaradıcılıq prinsiplərinə cavab verən-realizm deyildi (detalların düzgün-

lüyü ilə yanaşı tipik şəraitdə, tipik xarakterlərin təsvirini nəzərdə tutur!) (Волков И.Ф. Творческие методы и художественные сметамы. М.. 1978, с.99).

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bütün dövrlərə və bütün bədii metod və ədəbi cərəyanlarda yaranmış əsərlər “həyatı bir imkan kimi yenidən əks etdirir”sə deməli ünsür şəklində bütün metod və cərəyanlarda reallıq əlaməti-realizm var. Və bütün hallarda, o cümlədən indiki halda maarifçilikdən söhbət öz tarixi təşəkkülü, təkamül yolu, fəlsəfi qayəsi və estetik prinsipləri olan bədii-fəlsəfi cərəyan kimi gedir, onu realizmə qatışdırmaq olmaz. İ.F.Volkov “Maarifçilik incəsənəti, eynən intibah incəsənəti kimi realizmin konkret-tarixi növünə (tipinə) deyil, əsasən universalizmə aiddir. Onun metod-universalizminin yaradıcı prinsiplərinin nisbətən müstəqil müxtəlifliyidir” (с.102). Nəzərəriyyəçi alim bu konsepsiyasına uyğun olaraq da, məsələn, Hötenin “Faust” əsərini dəyərləndirir: “Və hər-halda Hötenin “Faust”u-XIX-XX əsrlər realist sənəti mənasında hələ realizm demək deyil. Bu əsərdə həyata keçmiş bədii mədəniyyətin keyfiyyət yeniləşməsi bütünlükdə, hələ həyatın maarifçilik dərki çərçivəsində, yəni maarifçiliyin universal realizmi çərçivəsində baş vermişdir” (с.126).

Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik XIX əsrin 30-40-cı illərində başlanır. “İlk Azərbaycan maarifçiliyinin əsas nümayəndəsi” (F.Qasımzadə) “orta əsrlərin son, yeni dövrün ilk filosofu” (Ə.Əhmədov) Abasqulu Ağa Bakıxanov (1794-1847) olmuşdur. A.A.Bakıxanovun ilk maarifçi olması fikrini M.Rəfil, Ə.Sultanlı kimi görkəmli alimlər də

irəli sürmüşlər. “Bakıxanov birinci maarifçi olaraq, Azərbaycan mədəniyyətinin ümumi inkişafını başqa bir səmtə çevirdi, qocaman və zəngin ədəbi tarixin yeni səhifəsini başladı” (Rəfil M. Yeni mədəniyyətimizin banisi. “Vətən uğrunda” j. 1944, №4-5, s.69). Azərbaycan maarifçiliyi Avropa maarifçiliyindən daha çox rus maarifçiliyinə bənzər idi. Rusiyada “maarifçilik Qərbdəki kimi burjua xarakteri daşımamışdır. Qərbdə bu məfkurə burjuaziyanın mənafeyi uğrunda mübarizə aparırdı. Rusiyada isə maarifçiliyin ideoloqları qabaqcıl dvoryanlıq idi” (Степанов Н.Л. Просветительский реализм. Развитие реализма в русской литературе. т. 1. М., 1972, с.476). Azərbaycan maarifçiliyinin aramızdan vaxtsız getmiş görkəmli tədqiqatçısı yazıb: “Maarifçilik XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan fəlsəfəsinin əsas formasıdır. Bu fəlsəfənin əsas problematikası feodal təhkimçilik quruluşunu tənqid etməkdən, orta əsr geriliyini, təlim-tərbiyə sistemini qamçılamaqdan dünyəvi təhsili, elmi bilikləri, Avropa və rus mədəniyyətini təbliğ etməkdən, azadlığı, hüquq bərabərliyini müdafiə etməkdən ibarət olmuşdur. Maarifçilik ideyaları həmçinin XIX əsrin ikinci yarısında və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında publisistikanın, ədəbi-tənqidi fikrinin müdafiə və təbliğ etdiyi ictimai ideyalardır” (Əhmədov Ə. Azərbaycanda maarifçiliyin mənşəyi və mahiyyəti məsələsinə dair. “Azərbaycan” j. 1971, №12, s.184).

Azərbaycan tarixi və ədəbiyyat tarixinin real vəziyyəti belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, Azərbaycanda maarifçiliyin əsasını A.A.Bakıxanov qoymuş, onu bir bədii-fəlsəfi

cərəyan kimi M.F.Axundzadə formalalaşdırmışdır. O, maarifçi ədəbiyyatın roman, dram kimi janrlarını yaratmışdır. Əsrin II yarısında ilk dünyəvi məktəb (1857), ilk teatr (1873), ilk qəzet-“Əkinçi” (1875)-maarifçiliyin əsas atributları yaranmışdır. XIX əsrin ikinci yarısından yetkin bədii-fəlsəfi cərəyan kimi vüsət alan maarifçilik XX əsrin önlərində-1905-1920-ci illərdə iki böyük məfkurənin-türkçülük və azərbaycançılığın, ədəbiyyat sahəsində isə əsrin əvvəllərində paralel mövcud olan realizm və romantizmin meydana gəlməsinə səbəb oldu. Tədqiqatçı yazıb: “XIX əsr Azərbaycan maarifçiliyini səciyyələndirən əsas cəhət mübarizənin despotizmin, özbaşnaçılığın, fiziki və mənəvi zülmün əleyhinə, eləcə də xalqın, millətin iqtisadi və mədəni əsarətdən azad olması səmtinə yönəldilməsidir. Zəhmətkeş kəndlilərin və şəhər yoxsullarının mənafeyi uğrunda çalışan Azərbaycan maarifçiliyi rus maarifçiliyi kimi geniş vüsət ala bilməmişdir” (Vəlixanov N. Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatı. B., Elm, 1983, s.9).

Maarifçiliyə sinfi (Lenin təlimi əsasında!) münasibət XX əsrin 70 ilini əhatə edən sovet dönəmində həm rus, həm də digər millətlərin alimlərinə onun həqiqi tarixi-fəlsəfi mahiyyətini açmağa imkan verməmiş, nəticədə nəzəri fikirdə yaygın, eklektik bir təsəvvür formalaşmışdır. Halbuki maarifçilik (məsələn, İ.Tenin pozitivizm fəlsəfəsi, irq, mühit, moment təlimi!) fəlsəfəsi özündən sonra bir çox həm fəlsəfi təlimlərin, həm də ədəbiyyat tarixçiliyi elminin formalaşmasına təkan vermişdir.

SENTİMENTALİZM

Sentimentalizm dünya ədəbiyyatı tarixində klassisizmdən sonra, XVIII əsrin ikinci yarısında XIX əsrin önlərində İngiltərədə yaranan ədəbi cərəyandır. Fransız sözü olan sentimentalizmin lüğəti mənası hissiyyat, duyğu deməkdir. “Sentimentalizm XVIII əsrin ortalarında İngiltərədə hakimiyyət başında duran ingilis burjuaziyasının feodalizm qalıqları ilə mübarizə apardığı bir dövrdə əmələ gəlmişdir... Sentimentalistlər klassisizmin mücərrədlik və sxematizminə qarşı insan psixologiyasının təsvirini və insan həyatını qoyurdular” (M.Rəfili. “Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş” s.260-261). Klassistlərdən fərqli olaraq sentimentalistlər dvoryan mühitindən, saray dəbdəbəsindən imtina edib, üzlərini sadə şəhərliyə və kənd adama çevirdilər. Onlar dəbdəbəli, bəlağətli üslubu sadə xalq dili ilə əvəz etməyə nail oldular. Onlar klassisizmin bəyən-

mədiyi janrlara məktub, səyahətnamə povest, roman janrına üstünlük verdilər. Sternin “Sentimental səyahət”, “Tristan Şlidi”, Riçardsonun “Pamela”, J.J.Russonun “Yeni Elioza” romanı Avropa sentimentalizminin, N.M.Karamzinin “Zavallı Liza” povesti rus sentimentalizminin dəyərli nümunələridir.

Bəzi ədəbiyyatşünaslar iddia edir ki, sentimentalizm cərəyanının adı ingilis yazıçısı Lorents Sternin “Sentimental səyahət” romanının adından götürülmüşdür. Ə.Mirəhmədovun “Ensiklopedik lüğət”ində oxuyuruq: “Rasionalizmin və klassisizmin dövlət ideyası pafosunun əksinə olaraq sentimentalizm şəxsi, intim həyat məsələlərini, insan münasibətlərinin sadəliyi, səmimiliyini ön plana çəkmişdir. Sentimentalizmdə pozğun zadəgan aristokratiyası əxlaqına etiraz edilir, sənətkarların, tacirlərin, kəndlilərin həyatı buna qarşı qoyulurdu. Bu cərəyana mənsub olan yazıçılar feodal zülmü və təhqirinə məruz qalanlara rəğbət bəsləyirdilər. Bir ədəbi cərəyan olaraq sentimentalizm klassizmə məxsus mücərrədliyə və quru, cansız mühakimə üstünlüyünə qarşı çıxırdı” (s.191). Sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi klassisizmlə müqayisədə demokratizmin yeni ədəbi inkişaf mərhələsi, ədəbiyyatın insanın hissi-ruhi aləminə, insan qəlbinin lacilərdə sahillərinə yanaşması əlaməti idi.

“Sentimentalizm üçün insanın şəxsiyyətini daxildən onun ənənələrində, düşüncə hissələrində və əhval-ruhiyyə-sində təqdim etməyə çalışmaq göstəricidir. Yetenin şöhrətinə görə, Siterin “insan qəlbinin daha təmiz dərk etməyin möhtəşəm epoxasının əsasını qoydu və sonrakı inkişafına

təminat verdi. Sentimentalistlər qəhrəmanları kəskin olaraq müsbət və mənfi deyərək üz-üzə gətirməyə meyilli deyillər. (Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. s.345)". (Словарь литературоведческих терминов, с.345).

Sentimentalizm ədəbiyyatın mövzusunu, buna müvafiq olaraq da bu mövzunu təqdim edən qəhrəmanı dəyişdi. Dəbdəbənin sadəlik, bəlaqəti və pafosu səmimiyyət saray mühitini adi kənd həyatı əvəz etdi. Bütün bunlara müvafiq olaraq da sentimental ədəbiyyatın janrları dəyişdi, klassisizmin bəyənmədiyi roman, məktub, xatirə, povest və səyahətnamələri ön plana çəkildi. "Sentimental yazıçılar aşağı təbəqə nümayəndələrinin mənəvi gözəlliyini, onların parlaq və sadədilliyini göstərərək bu mənəvi nəcibliyi zadəgan kobudluğuna qarşı qoymuşlar... Sentimental yazıçıların qəhrəmanları özlərinin səviyyəsinə, özlərinin təbiətinə uyğun olan bir intqə malik idilər... fəvqəladəlik əvəzinə sadəlik, ehtirasların toqquşması əvəzinə yoxsul təbəqənin gündəlik həyəcanları, məişətin geniş təfsilatı, qəhrəmanın düşdüyü mühitin ətraflı təsviri və s. ...üç vəhdət prinsipini tarmar edirdi. Ən çox gündəlik, xatirə və məktub şəklində yazılmış epik əsərlərə müraciət edilməsinin bir səbəbi də bu idi ki, sentimental əsərlərdə konflikt gərgin dramatizmə malik olmurdu". (Mir Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.218). Sentimentalizmin romantizmlə uyğun cəhətləri də var. Xüsusilə təbiətə münasibətdə, insan hissələrinə yüksək dəyər verməkdə onlar təxminən eyni mövqe tuturlar. Məsələn, ədəbiyyatşünaslar İ.V.Hötenin "Gənc Vertlerin iztirabları" əsərini həm ilkin romantizm nümunəsi,

həm də sentimental əsər hesab edirlər. Əlbəttə, bir ədəbi cərəyan kimi sentimentalizmin zəif cəhətləri də var idi. “bu üslubun (?!-N.Ş.) 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 aldıkları şəxslər ictimai mübarizədən, fəallıqdan uzaq, daha çox öz fərdi hiss və duyğuları çərçivəsinə qapılıb qalan, passiv obrazlar səviyyəsinə enirdilər”. (Əlimirzəyev X. Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları, s.396) .

Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizmin özünə-məxsus tarixi hüdudlara, estetik prinsiplərə malik ədəbi cərəyan kimi mövcudluğu həmişə mübahisəli olub. Məsələn F.B.Köçərli Natəvanın yaradıcılığını sentimentalizmə daxil edir. M.Rəfilə bu sıraya Aşıq Pəri və Mirzəcan Mədətovu da əlavə edir. (s.262). Ə.Mirəhmədov yazır: “Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm adında müstəqil bir ədəbi cərəyan olmamışdır” (Lügət. s.191). Lakin o da belə hesab edir ki, İ.Qutqaşanlı, X.Natəvan, M.Hadi, A.Səhhət, H.Cavid, A.Divanbəyöğlu kimi ədiblərin əsərlərində “sentimentalizmin bu və ya başqa xüsusiyyətləri nəzərə alınır”. Müasir nəzəriyyə kitablarında da bu məsələ konkret qoyulur: “Azərbaycanda sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi formalaşmamışdır. A.Divanbəyöğlünün “Can yangısı”, A.Şaiqin “Vicdan və əzab”, C.Cabbarlının “Solğun çiçəklər” əsərində sentimental əhval-ruhiyyə olduqca güclüdür” (Yusiföğlu R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.196). Professor X.Əlimirzəyev də eyni fikirdədir: “Azərbaycan ədəbiyyatında

yatında sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi formalaşmasa da, bu cərəyanın yaradıcılıq prinsiplərini bu və ya başqa dərəcədə özündə əks etdirən əsərlər olmuşdur”.(s.396). Əgər “prinsiplərini” əks etdirirsə, deməli belə bir cərəyan mövcuddur.

Mir Cəlal və P.Xəlilovun Ədəbiyyatşünaslığın əsaslarında deyilir: “Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizmi sistemli bir cərəyan hesab etmək olmaz. Lakin sentimental inikas üsullarına üstünlük verən və sentimental əsər yaran yazıçılarımız olmuşdur” (s.220).

Biz belə hesab edirik ki, Avropada olduğu kimi (tarixi zaman fərqi ilə!) Azərbaycanda da sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi romantizmlə paralel mövcud olmuşdur. Realizmsünas alim Y.Qarayev yazıb: “XX əsrin gərgin və mürəkkəb ədəbi mühitində heç bir sadə metod, üslub və janr yoxdur. Metodların sürətli təşəkkülü, möhkəmlənməsi və bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi istiqamətində intensiv hərəkətlər ən çox bu dövrün ədəbiyyatında baş verir” (Realizm: sənət və həqiqət, s.240). Böyük dramaturq C.Cabbarlının yaradıcılığı bunun timsalıdır. Satirik şeirləri, “Aslan və Fərhad” hsekkayəsi tənqidi realizmin, “Aydın” və “Oqtay Eloğlu” romantizmin, “Mənsur və Sitarə” hekayəsi “Solğun çiçəklər” faciəsi Sentimentalizmin, “Almaz” və “Sevil” sosialist realizminin bədii ifadəsidir. Metod nəzəriyyəsinə dair tədqiqatında T.Əfəndiyev məsələni daha düzgün qoyur:

Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizmin müstəqil ədəbi cərəyan olması qənaəti istedadlı cavan tədqiqatçı Hüseyin Haşimovun 1998-ci ildə müdafiə etdiyi “Azərbaycan

ədəbiyyatında sentimentalizm” adlı namizədlik dissertasiyasında öz ədəbi-tarixi və elmi nəzəri təsdiqini tapmışdır. Burada Azərbaycan sentimentalizminin qaynaqları (orta əsrlər ədəbiyyatında) və təşəkkül ərəfəsi (XIX əsrin birinci yarısında) müəyyən olunur, milli ədəbiyyatımızda sentimentalizmin təşəkkülü və inkişaf problemləri nəzərdən keçirilir. Sentimental nəsr, sentimental dramaturgiya və sentimental şeir nümunələri aşkara çıxardılar. Və nəhayət, tədqiqata cəlb olunmuş yeni materiallar əsasında Azərbaycan sentimentalizminin poetikası işlənir. H.Həşimlinin orijinal əsərindən məlum olur ki, Azərbaycan sentimentalizminin X.Natəvan, A.Divanbəyoğlu, A.Şaiq, C.Cabbarlı kimi məlum nümayəndələri ilə bərabər müxtəlif səbəblərə görə tədqiqatdan kənar qalmış müəllifləri var imiş. Bu əsərdə N.Nərimanovun “Bahadır və Sona”, Z.Marağayının “Səyahətnameyi-İbrahimbəy”, A.Divanbəyoğlunun “Köçərilərin həyatına bir nəzər”, “Ərdoy dərəsi”, “Duman”, “Cəng”, “Əbdül və Şahzadə”, İ.Musabəyovun “Gözəllərin vəfası”, “Xoşbəxtlər”, Ağababa Yusifzadənin “Sınıq qanadlar”, “Həyatın qəhri altında, yaxud xanın sonu”, Rza Zakinin “Nakam qız”, “Zavallı Cavad”, “Fədayi-eşq”, Ə.Müznübün “Yusif və Züleyxa”, Bağır Cabbarzadənin “Bir yetimin nələsi” (1915) romanı, ilk qadın dramaturq Səkinə Axundzadənin “Şahzadə Əbülfəz və Rəna xanım” (1918) romanı sentimental nəsr, R.Zakinin “Bədbəxt gəlin” (1911), C.Cabbarlının “Solğun çiçəklər” (1917), Ə.Şamçızadənin “Yaman qardaş” (1908) pyesləri sentimental dram nümunələri kimi təhlil və təqdim edilir.

Biz bu fikirdəyik ki, Azərbaycan ədəbiyyatında ənənələri orta əsrlərə gedib çıxan, XIX əsrdə ilkin təşəkkülə başlayan, XIX əsrin son çərəyində və XX əsrin ilk onilliklərində öz estetik prinsipləri ilə bərqərar olan sentimentalizm cərəyanı mövcud olmuşdur.



ROMANTİZM

Dünya ədəbiyyatının əsas ədəbi cərəyanlarından (İ.F.Volkovun fikrincə bədii sistem, s.130-136) olan romantizm XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində, dəqiq desək 1770-1830-cu illərdə Almaniya-da meydana gəlmişdir. Şlegel qardaşları romantizmin estetikasını formalaşdırmış, sonralar dünya ədəbiyyatı tarixinə mürəcə romantizmin nümayəndələri kimi daxil olmuş Novalisin (Almaniya), Şatobrianın (Fransa) yaradıcılığı təşəkkül tapmışdır. Romantizm vahid poetik və estetik sistemə, fəlsəfi konsepsiyaya malik ədəbi cərəyan kimi iki əsrin qovuşuğunda feodal ictimai münasibətlərinin kapitalist formasiyası ilə əvəzləndiyi dövrün əxlaqi-psixoloji ovqatını əks etdirir. İ.V.Höte, V.Hüqo, A.Mitskeviç, C.Bayron, J.Sand, Lermontov, H.Cavid, M.Hadi, T.Fikrət, N.Kamal, R.Tofiq dünya romantizminin görkəmli nümayəndələridir. İ.V.Hötenin “Gənc Verterin iztirabları”, “Faust”, H.Cavidin “Şeyx

Sənən” əsərləri romantizmin proqram əsərləridir. Realizm həyatda olanı, romantizm isə həyatda olmalı olanı əks etdirir romantizm bu qənaətdə idi ki, “sənət həyatda olmayan çiçəklər bitirməli, göydən ayı al sapla yerə endirməyi bacarmalıdır” (O.Uayld) “Bəşər bədii fikri tarixində xüsusi cazibəli hadisə” (Ə.Mirəhmədov) olan romantizm sənətkarın subyektiv aləminin, şəxsiyyətin fərdi məninin bədii ifadəsi idi. “Romantik bədii hərəkətin bütün iştirakçıları üçün başlıca xüsusiyyət real varlıqla barışmazlıq və öz idealını ona qarşı qoymaqdır. Xəyal, coşqun hiss-həyəcan, üslubda təmtəraq, bədii nidalar və suallar, kəskin təzadlar ümumiyyətlə romantik ədəbiyyatın səciyyəvi keyfiyyətlərindəndir” (Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq... s.185). Rus alimi A.Sokolov “Romantizm haqqında mübahisələrə dair” adlı məqaləsində müxtəlif nəzəriyyələrin romantizmə verdiyi təyinatları nəzərdən keçirir: A.N.Veslkovski onu “liberalizm”, İ.Zamotin “idealizm”, P.S. Koqan və Q.A. Qukovski “individualizm”, “subyektivizm”, P.N.Sakulin “ictimai varlıqdan uzaqlaşma”, B.Meylax “xəyal”, N.K.Qey “idealın təsdiqi” hesab edir (Bax: Problemi romantizma. Вып. I М., 1967, s.26-31). Romantizm nəzəriyyəçisi V.Vanslav “Romantizmin estetikası” əsərində (M.1966) yazır ki, romantizm “kapitalist həyatını inkar və humanist idealın ona qarşı qoyulmasıdır” (s.36). Böyük alman filosofu G.V.Hegel romantizm barəsində belə qənaətə gəlir: “Romantik əsərin əsas məzmunu mütləq daxili həyatdır, uyğun format isə-öz müstəqilliyini və azadlığını dərk etmiş subyektivlikdir” (Эстетика в 4-х томах, т.2. М., 1969, с.233).

Hər bir ədəbi cərəyanın bu cərəyanı yaradan yazıçıları öz ətrafında birləşdirən vahid ədəbi manifesti olur. “İncəsənət varlığın təhlili deyil, ideal həqiqət axtarıcılığıdır”. (J.Sad) Romantiklər həyatdan incik, zərif ruhlu, axtardıqlarını real gerçəklikdə tapmadıqları üçün əsəbiləşərək göylərə üz tutan adamlar idi. “Mən, fəqət, hüsni-xuda şairiyəm // Yerə enməm də səma şairiyəm”-deyirdi böyük romantik şair və filosof H.Cavid. Çox zaman romantiklərin səmalarda-xəyalda qurduqları ideal həqiqətin büllur sarayları, sərt həyat həqiqətləri ilə toqquşaraq çilik-çilik olurdu. M.Qorki yazırdı: “Romantizmin bir neçə tərif verilməlidir, lakin bu bütün ədəbiyyat tarixçilərinin razılaşacağı dəqiq və tam tərif deyil, hələ belə bir tərif yaradılmamışdır”. Əlbəttə, humanitar elmlər sahəsində anlayışlara dəqiq formulə edilmiş tərif vermək mütləq deyil, önəmlisi odur ki, anlayışın nəzəri mahiyyəti ifadə olunsun.

M.Rəfili romantizmə qəribə bir tərif verir: “Romantizm istilahı “romantik” sözündəndir, yəni həyatda olduğu kimi deyil, “romanda”, “kitabda” olduğu kimi deməkdir” (s.254). Əlbəttə, məsələnin belə qoyuluşu bu günkü oxucunu razı sala bilməz. Bədii sistemlər və ədəbi cərəyanlar haqqında konseptual əsərinin “Romantizm” fəslində İ.F.Volkov yazır: “Romantik incəsənət bədii mədəniyyətdə qeyri-adi özünəməxsus hadisədir və onunla bərabər o qədər böyük məna kəsb edir ki, onun mahiyyətini və onun dünya incəsənəti tarixində yerini aid etmədən, bədii inkişafın qanunauyğunluqlarını bütünlükdə, xüsusilə də XIX-XX əsrlərdə, bu və ya digər səviyyədə hərtərəfli öyrənilməsi müm-

kün deyil. Romantizmin nəzəri dərk edilməsi onun təşəkkülü ilə eyni bir vaxtda, XVIII əsrin sonunda başlamış və bu günə qədər də davam edir.

...Məhz romantizm incəsənət üçün şəxsiyyəti beləcə yalnız özünün individual cizgiləriylə deyil, həm də öz daxili məzmununla (tutumunla) təkrar olunmazdı (Творческие методы и художественные системы., с.128-138).

Romantizmin gücü bundadır ki, o, cəmiyyətin diqqətini bəşərlik kontekstində milli-mənəvi özünüdərkə, konkret insanın fərdi mənəvi-tarixi imkanlarına yönəltdi. Ədəbiyyat nəzəriyyəsində romantizmə yekdil münasibət mövcud deyil. Tədqiqatçılar onun daxilində mütərəqqi və mürtəcə, aktiv və passif deyə təsnifat aparırlar. "**Mürtəcə romantiklər** hakimiyyətdən düşüb müflis olan sinif və təbəqələrin burjuva cəmiyyətindən narazılığını, "ötən günlər"ə onların təəs-süfünü, **mütərəqqi romantiklər** burjuaziyanın şiddətli istismarına və zülmünə məruz qalmış siniflərin əhvali-ruhiyyəsini, onların mübarizəsini əks etdirmişlər. Birincilər keçmişə baxır, geriyyə qayıtmağı arzulayır, "itirilmiş səadət"ə göz yaşı tökür, onu ehya etmək məqsədi güdürdülər. İkincilər gələcəyə baxır, ümid və xəyallarını qələmə alır, insanları istiqbal naminə mübarizəyə səsləyirdilər" (Mir Cəlal. P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları, s.224). Göründüyü kimi marksist fəlsəfənin təzahürü olan vulqar sosiologizmdən gələn bu sinfi təsnifatın romantizmin bədii-filsəfi mahiyyəti ilə heç bir əlaqəsi yoxdur.

Romantizmin xidmətlərindən biri də bu idi ki, onun nümayəndələri xalq ədəbiyyatını, folkloru klassik ədəbiy-

yatla maksimum dərəcədə yaxınlaşdırmış, mif, simvol və folklor örnəklərindən yaradıcı şəkildə qidalanmışdır.

Alman ədəbiyyatında Novalis, Höte və Şiller, Fransız ədəbiyyatında Şatobrian, V.Hüqo, ingilis ədəbiyyatında Bodteverd, Bayron, Şelli, polyak ədəbiyyatında A.Mitskeviç, macar ədəbiyyatında Ş.Petefl, rus ədəbiyyatında Jukovski, Türkiyə ədəbiyyatında N.Kamal, T.Fikrət, R.Tövfiq, ukrayna ədəbiyyatında T.Şevçenko, L.Ukrainka, gürcü ədəbiyyatında A.Çavçavadze, N.Barataşvili romantizm cərəyanının və dünya romantizminin görkəmli nümayəndələri olmuşlar.

Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin heç bir ədəbiyyata bənzəməyən öz xüsusiyyətləri var. Əvvəla budur ki, Azərbaycan romantizmi öz estetik kanonları olan müstəqil ədəbi cərəyan kimi XIX əsrin yox, XX əsrin hadisəsidir. Onu gecikmiş romantizm adlandıranlara cavab olaraq romantizmin görkəmli tədqiqatçısı akademik M.Cəfər “Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm” (1963) monoqrafiyasında yazır: “Dünya ədəbiyyatı və incəsənətində, xüsusən Qərbi Avropa və Rusiyada romantizmin ən parlaq dövrü, şərti desək, XIX əsrdir. Belə olduğu halda, Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin XX əsrdə yenidən meydana çıxması və ədəbi prosesdə, xüsusən mütərəqqi romantizmin diqqəti cəlb edən müstəqil bir cərəyan kimi əsaslanmasını nə ilə izah etmək olar? Bunu vaxtı keçmiş romantizm adlandırmaq mümkündürmü? Yox. Bu vaxtı keçmiş deyil, 1905-1917-ci illərdə coşqun, mürəkkəb ictimai ziddiyyətlərlə dolu olan Azərbaycan həyatının xüsusi şəraitinin

doğurduğu ədəbi hadisələrdən biri idi” (s.3). Böyük alim bu əsərində Azərbaycan romantizmini də mütərəqqi və mürtəce cəbhələrə ayıraraq araşdırır ki, bunun heç bir elmi-tarixi, nəzəri-fəlsəfi əsası yoxdur. Bu ədəbiyyatımızın qüdrətli təmayülünə sinfi yanaşmadan irəli gəlir. Xüsusilə monoqrafiyanın “1905-1917-ci illərdə mürtəce mətbuatda buqjua fəlsəfəsi, sosiologiyası və “sənət sənət üçündür” nəzəriyyəsinin təbliği və onun tənqidi” adlanan üçüncü fəslində marksist leninçi metodun tətbiqi vüqar sosioloji münasibətə gətirib çıxarır. Burada “Fuyuzat” ədəbi məktəbi, xüsusilə böyük ədib və filosof Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağayev, S.İbrahimov mürtəce romantizmin nümayəndələri kimi tənqid olunurlar.

Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndələri bunlardır: Əlibəy Hüseynzadə, Hüseyn Cavid, Məhəmməd Hadi, Abdulla Şaiq, Abbas Səhhət, Abdullabəy Divanbəyoğlu, Səid Səlması və Cəfər Cabbarlı!

Ə.Hüseynzadənin “Siyasət və firusət” (“At oynatmaq siyasəti”), H.Cavidin “Şeyx Sənan” və “İblis”, M.Hadinin “Əlvahi-İntibah”, A.Şaiqin “Əsrimizin qəhrəmanları”, A.Səhhətin “Şair, şeir pərisi və şəhərli”, A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı”, C.Cabbarlının “Aydın” əsərləri Azərbaycan romantizminin ən yaxşı nümunələridir.

Romantiklər həyata baxanda daha çox eybəcərliyi, ziddiyyətləri, xəyal aləminə baş vuranda isə əsasən ülvüyyət və gözəlliyi görürdülər. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında romantizm haqqında ilk məqalələrdən birinin müəllifi Seyid Hüseyn (Kazımoğlu) C.Cabbarlıya həsr etdiyi “Açıq

tənqid” (1919) məqaləsində yazıb: “Romantik mühərrirlər heç bir qanuna tabe olmaq istəməzlər. Onlar öz düşüncə və mühakimələrində sərbəstdirlər. Onlar hər şeydə gözəlliyi görürlər və bu yolda hissiyatı-şədidəyə namütənahi bir sürətdə qapılırlar. Hələ bəziləri tarixi simalara istəmədikləri təbiət və xasiyyətləri vermək, tarixin xilafına hərəkət edərək söz söylətdirmək səlahiyyətinə də sahib bulunurlar. Kimsə onları məsləklərindən dolayı tənqid etməz. Romantiklər həyatı istədikləri təcəllidə görmək istəyirlər, onu bir takım rəngarəng əlbisələr ilə süslərlər, bu onların təbiətləridir”. Həyatda olmayanları xəyalda tapmaq üçün gözəlliyə şiddətli hissiyyat romantizmin mövzusu olmaq və onu bədii-fəlsəfi formaya salmaq üsuludur. Məsələn, “Şeyx Sənan” faciəsində Şeyx Sənan Xumarı əvvəlcə xəyalda görür, onu ilahi bir məhəbbətlə sevir, sonra isə onun ardınca Gürcüstana gedir, dini-imanı atır, şərab içir, ona nail olmaq üçün donuz otarır.

Azərbaycan alimləri ciddi cəhdlə romantizmi inqilablaşdırməyə, həyatiləşdirməyə çalışmışlar: Mir Cəlal və P.Xəlilov “inqilabi romantizm”, M.Cəfər “Şərqdə burjua demokratik inqilabının bəhrəsi”, Ə.Mirəhmədov “aktiv romantizm”, Mehdi Hüseyn “mücadiləçi romantizm”, C.Xəndan “istismarçı siniflərə qarşı mübarizə aparan aktiv romantizm”. Qeyd olunan monorafiyasında M.Cəfər onu həm “yaradıcılıq metodu”, həm də “ədəbi cərəyan” kimi tədqiqatə cəlb edir.

Y.Qarayev romantizm mübahisələrini yekunlaşdıraraq yazıb: “Klassik irsə münasibətdə əyintilər ən çox klassik

romantizmə qarşı çevrilmişdi. Realizm bəzən metodun yox, təsvir predmetinin, mövzunun özünün “reallığı” şəklində təsəvvür edildiyi kimi, romantizm də dünyagörüşünün mür-təceliyi ilə bərabərləşdirilirdi. Milli klassik romantizmin zəifliyi haqqındakı belə müddəalarda romantizmin öz ide-ya-bədii zəifliyindən çox, elmi-nəzəri fikrin zəifliyi görü-nürdü. Bu məqalələrdə romantizmə qarşı əsəbi və qəzəbli epitetlər elmi-nəzəri leksikonu əvəz edirdi.

... nəticədə romantizm məhz bir romantizm kimi təhlil olunmaq əvəzinə realizmin xüsusiyyətləri baxımından təftiş edilir”. (Realizm: sənət və həqiqət, s.20 və 25).

Beləliklə, konkret tarixi-ictimai zaman hüdudunda gerçəkliyə romantik münasibət metodu ilə müraciət edib onu sərbəst tərzdə istədiyi bədii vasitələrlə təcə-süm etdirən, həyatda olmayan, fəqət olmalı olanları xə-yal aləmində arayaraq ideal həqiqət axtaran eyni dün-yagörüş, estetik ideal və üsluba malik sənətkarların bir-liyinə romantizm cərəyanı deyilir.



REALİZM

Ədəbiyyat tarixində həyatla bağlı olmayan bədii metod və cərəyan yoxdur. Təkcə realizmin yox, romantizmin də start meydançası həyatdır, o səmələrə həyatdan, hansısa tarixi-ictimai gerçəklikdən, bəyənmədiyi, nifrət etdiyi, qəbul etmədiyi cəmiyyətdən start götürür. Mövcud olduğu cəmiyyətə etiraz romantikin həyata münasibət üsulu, romantik inikas üsuludur.

Bu tərzlə ədəbiyyatda həmişə romantik keyfiyyətlər də realizm əlamətləri də olub. Amma bir bədii yaradıcılıq metodu və ədəbi cərəyan kimi realizm, əsasən XIX əsrin hadisəsidir. Realizm nəzəriyyəçisi yazır: “Böyük ədəbiyyat həmişə irəliyə doğru hərəkətində həyata, gerçəkliliyə güvənən və zamana, xalqa xidmət eləyən ədəbiyyatdır. O, öz dövrünü həmin dövrün real imkanları çərçivəsində və bu

dövrün irəli sürdüyü vacib ictimai məsələlərə cavab verərək təsvir edir. Yaradıcılıq metodunun tipini və mərhələlərini şərtləndirən də onun hər konkret tarixi mərhələdə canlı gerçəkliyə nə dərəcədə bağlı olması, hansı problemləri və necə, nə tərzdə həll etməsidir. Bəşəriyyətin ahəng və gözəllik, xoşbəxt cəmiyyət və kamil insan axtarışları bütün epoxalarda mütərəqqi bədii sənətin əsas ideya məzmununu təşkil edir. Hər ədəbi metod və cərəyan optimal həqiqətə doğru bu vahid, fasiləsiz axtarışlar yolunda növbəti bir təşəbbüsdür” (Q.Yaşar. Realizm: sənət və həqiqət, s.3). Bizim ədəbiyyatda realizm ideya-bədii keyfiyyət kimi folklorda, xüsusən aşiq poeziyasında da, Xaqani və Nizami yaradıcılığında da, qüvvətli şəkildə mövcud olub.

“Aşiq gördüyünü çağırır” məsəli bunun ifadəsi deyilmi. Bütün klassik ədəbiyyat və aşiq şeri cəmiyyətdən narazı, dünyanı, həyatı, onu əhatə edən real gerçəkliyi dərk etməyə çalışan insanın tərənnümünə həsr olunub. (Bax: M.İbrahimov Aşiq poeziyasında realizm. B.. 1966). Dahi Nizaminin ideal cəmiyyət, kamil insan konsepsiyası real tarixi aləmin irəli sürdüyü problemlər idi. Dahi Füzulinin lirik-fəlsəfi poeziyası başdan-başa ilahi eşqi vəsf edən romantika ilə süslənmiş sufizm aynası idi.

XX əsrin 70 sənəlik dönəmində yazılmış nəzəri tədqiqatlarda realizmdən bəhs edərkən marksizmin banilərindən F.Engelsin belə bir müddəası nəzəri-metodoloji çıxış nöqtəsi qəbul olunub. “Realizm detalların həqiqiliyindən başqa, tipik vəziyyətdə tipik xarakterlərin göstərilməsini tələb edir”. Artıq qeyd etdiyimiz kimi fəlsəfədə materializmlə

(marksizm-leninizmlə) eyniləşdirildiyi səbəbindən realizm, xüsusilə onun yeni forması olan sosializm realizmi sovet ədəbiyyatşünaslığında “ən mükəmməl və əsas bədii inikas metodu” (M.Rəfili) hesab olunub: “Realizm-bədii idrak və təsvirin ən qüvvətli bir metodudur. Sənətkar realizm metodu sayəsində konkret təbiət və cəmiyyət hadisələrini, insanların mənəvi varlığını bədii surətləri həqiqi və inandırıcı bir şəkildə əks etdirir” (M.Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş, s.253). Sovet dövrü realizm nəzəriyyələrində onun iki cəhəti xüsusilə diqqət mərkəzinə çəkilirdi: tipik şərait və tipik xarakter! Tipik şərait realizmdə tarixiliyin, tipik xarakter isə insan konsepsiyasının təyinatı kimi çıxış edir. Biz belə hesab edirik ki, mühit sadəcə hadisələrin, şəxsiyyətlərin, ədəbi əsərlərin tarixi məcmusu deyil, estetik kateqoriyadır.

Özünəməxsus nəzəri-estetik prinsipləri olan ədəbi cərəyan kimi realizmin əsası XIX əsrin ortalarında Fransada “realist məktəb” adlanan qrupun nümayəndələri tərəfindən qoyulub. Realizm dünya ədəbiyyatına Balzak, Monnasan, N.Qoqol, L.Tolstoy, F.Dostoyevski, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir kimi qüdrətli nümayəndələr bəxş edib.

Qeyd etdik ki, realizm əlamətləri Azərbaycan ədəbiyyatında bütün tarixi boyu mövcud olub. Bir cərəyan kimi realizm öncəsi də əsasən Şərq konteksti üçün səciyyəvi klassik normalara malik idi. Məsələn, XIII-XVI əsrlərdə güclü bir surətdə oğuz-səlcuq mədəniyyəti formalaşır. Həsənoğludan Füzuliyə qədər ana dilli ədəbiyyat bədii düşüncəni yeni məcraya salır. Şərqlin üç böyük dilində-ərəb, fars və türk dillərində sənət inciləri yaradan Füzuli yeni poetik

normalar, estetik kanonlar formalaşdırır. “Şikayətnamə” Füzulinin alilikdən adiliyə enməsi idi. Bu adiliyin poetikasını isə M.P.Vaqif yaratdı. Onun poeziyasının ənənə kökündə öz yaradıcılığında klassik şeirlə xalq şerini sintez etmiş Ş.İ.Xətai, mövzu əsasında XVIII əsrin-xanlıqlar dövrünün reallığı, poetik strukturunda isə Azərbaycan aşığı şerinin semantik şəbəkəsi dayanırdı. **Bu ədəbiyyatımızda alilikdən adiliyə keçid dövrü** idi. Bu adilik M.P.Vaqif realizminin təməl daşlarından tikilmişdi. Onun üzərində M.F.Axundzadədən tutnu. C.Cabbarlıya qədərki dövrün realizm cərəyanı bərqərar oldu. M.P.Vaqif Füzulinin heyrət etdiyi bütün-gözəlin ağ əllərinə əlvan həna qoydu, büllur bədəninə sığal çəkdi.

Realizm nəzəriyyəçisi Y.Qarayev özünün “Azərbaycan realizminin mərhələləri” adlı fundamental monoqrafiyasında orijinal təsnifat apararaq bizim milli realizmi üç mərhələyə bölür: 1. Maarifçi realizm. Azərbaycan realizminin tarixində ən böyük dövrüdür. Bu realizm M.F.Axundzadənin ədəbi məktəbi, realizm nəzəriyyəsi, estetikası və ənənələri ilə bağlı olan dövrləri əhatə edir. 2. XX əsrin tənqidi realizmi. XIX əsrin sonundan 20-ci illərə qədərki dövr nəzərdə tutulur ki, bu dövrün ən böyük nümayəndələri C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabiri hesab etmək olar. 3. Sosialist realizmi (s.24). Böyük alimə hədsiz ehtiramımızı bildirərək, biz bu bölgünü realizmin tip təsnifatı hesab edərdik. Üçüncü tipə-sosialist realizminə gəldikdə isə Y.Qarayev sağ olsaydı o özü bu tipin onun istinad etdiyi ideologiya ilə birlikdə iflasa uğradığını görüb, çox güman

ki, kitabına daxil etməzdi. Bu əslində ideoloji realizm-vulqar sosiologizm idi.

Azərbaycan realizminin M.P.Vaqifdən M.F.Axundzadəyə qədərki mərhələsində A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, İ.Qutqaşanlı, Q.Zakir kimi bu realizmi bir cərəyan olaraq hazırlayan imzalar var. “Azərbaycan Maarifçiliyi A.Bakıxanovun simasında maarifçi mütləqiyyət ideyası ilə meydana atılır və Axundovun nümunəsində respublikaçı baxışlara qədər tarixi bir inkişaf yolu keçir: ... Maarifçi realizm-maarifçi ideologiyanın öz parlaq ifadəsini tapdığı sənət cərəyanıdır” (Q.Yaşar. Azərbaycan realizminin mərhələləri, s.65 və 76).

Ümumiyyətlə, bədii ədəbiyyatın böyüklüyü onun əks etdirdiyi, ehtiva etdiyi həyat həqiqətinin miqyası və miqdarı ilə ölçülür. Bu baxımdan bədii formalar, janrlar, poetik vasitələr real gerçəkliyini yazıçı tərəfindən mənimsənilmiş çəkisini ən yaxşı şəkildə oxucuya təqdim etmək məqsədlərinə xidmət etməyə can atan fədakarlara bənzəyir.

Xəyal bəsləmək, romantik aləmlərin ecazkar qucağında həzz almaq, poetik sözün haləsində (ayparasında) səmalara qanadlanmaq ilahi eşqin nur yollarında Tanrı dərğahına can atmaq insanın ali xüsusiyyətləridir.

Sentimentalizm və romantizm ədəbiyyatı insana bu imkanı yaradır və sənətkarın bu imkanlarının ifadəsi olan bədii sistemlər kimi formalaşır. Fəqət insana ən doğma olan realist yer aləmidir. Çünki Allah nadir insanlara-peyğəmbərlərə, dahilərə ilahi səmavi həqiqətləri dərk edən bəsirət gözü verib. Bütün insanlara isə yer həqiqətlərini dərk edən

şüur, ağıl verib. Bəlkə elə buna görə də bəzi nəzəriyyəçilər yaradıcılıq metodunu, xüsusilə də realizmi insanın qəlb aləmi ilə deyil, düşüncə aləmi-dünyagörüşü ilə bağlayırlar. V.Belinski yazıb: “Hər hansı bir xalqın ədəbiyyatının mənbəyi xarici bir təsir, yaxud kənardan edilən bir təkanda deyil, yalnız həmin xalqın öz dünyagörüşündə ola bilər. Hər bir xalqın dünyagörüşü onun ruhunun rüseymi (*kursiv mənimdir-N.Ş.*) mahiyyəti (substansiyası), bu dünyaya olan həmin daxili baxışdır ki, xalq həmin baxışla doğulur... Dünyagörüşü ədəbiyyatın mənbəyi və əsasıdır. Dünyagörüşü ədəbiyyat üçün elə bir yerlikdir ki, onun bütün naxışları və lövhələri həmin bu yerliyin üzərində cızılır” (Seçilmiş məqalələri. B., Gənclik, 1979, s.23.). “Hər bir xalqın dünyagörüşü onun ruhunun rüseymi” fikri olduqca böyük perspektivə malikdir. Ruhi aləmin dünyagörüşü ilə belə əlaqələndirilməsi ədəbiyyatı, xüsusilə də realizmi bir ədəbi cərəyan kimi hərtərəfli izah etməyə yeni imkanlar açır. Əlbəttə realist bədii metod realizm ədəbi cərəyanına qarşı durmur. Əslində, həyata realist münasibət bəsləyən, tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaradan, gerçəkliyi bütün tarixi prosesləri və detalları ilə yüksək bədii formalarda əks etdirən, vahid estetik ideala və dünyagörüşünə malik yazıçıların konkret tarixi şəraitdəki birliyinə realizm ədəbi cərəyanı deyilir. Realizmdə ictimai idealın bədii ifadəsi ön plana keçir və qabarıq görünür. Yaşar Qarayev bunu çox dəqiq formulə edir: “Axundovda maarifçi ağılın və şüurun intibahı, Vəzirovda və Haqverdiyevdə faciəsi, Mirzə Cəlildə və Sabirdə komediya kimi dərkə əsas

yer tutur". Bu Azərbaycan realizminin ədəbi-tarixi düsturu, nəzəri-estetik mahiyyətinin fikri ifadəsidir.

"Həqiqi realizm-xalq bədii hədəf kimi seçiləndə yaranır, əsl realizm insanın surətini, zahirini, rəsmi yox, sirrini, sehrini, möcüzəsini təsvir edir" (Qarayev Y). Bütünlüklə dünya ədəbiyyatında tənqidi realizmin əsas silahı gülüş, satira və yumor idi. Mirzə Cəlil və Sabir ədəbiyyata millətə gülə-gülə onu sevmək üsulunu gətirdi. Azərbaycan realizminin üslubunda bu başlıca əlamət idi.

Şərimizin sübh çağı M.Müşfiq öz böyük sələfi M.Ə.Sabir haqqında belə yazmışdır: "O güldü, ağladı, ağladı güldü // Gülüşü hıçqırdı, fəryadı güldü". Fikrimizcə, Azərbaycan realizminin estetik idealını Y.Qarayev doğru açır: "Mənəvi ölülük-tənqidi realizmin, Mirzə Cəlil realizminin əsas mübtədasına çevrildi.

... Məhz millətin naminə millətə söylənən "Ölülər" xitabı əslində ona dəhşətli bir "Elani-eşq" idi!" (Azərbaycan realizminin mərhələləri, s.162).

Realizm cərəyanı mürəkkəb bir bədii-fəlsəfi sistemdir, onun əsasında böyük sənətkarların xalq taleyini, millimənəvi özünüdərki əks etdirmək qayəsi dayanır.

X BÖLMƏ

FORMALİST ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR

Dünya necədirsə bunu hamı bilir, mən öz dünyamı çəkirəm.

Dablo Dikasso

Gündüzlər Günəşi, gecələr Ayı görürəm. Ulduzlar mənim göz yaşlarımdır, ehtiyatlı olun, üstünüzdə düşüb sizi yandırar. Bax, bu da mənim dünyamdır.

Əgər insan zəkası Dünyanı bütünlüklə dərk etsəydi, onda Allaha ehtiyac qalmazdı.

N.Ə.

STRUKTURALİZM

Strukturalizm-quruluşçuluq bir çox elm sahələrinə-dilçiliyə, ədəbiyyata, riyaziyyata, antropologiyaya, biologiyaya aid nəzəri cərəyandır. Strukturalizm öz tarixi və nəzəri əsasını mənşəcə fransız olan İsveçrə dilçisi Ferdinand-Monjor de Sössürün (1857-1913) dilçilik haqqında nəzəri təlimindən alır. Gənc qrammatiklərin atomizmini tənqid üzərində qurulmuş F.de Sössür nəzəriyyəsi O.Kontun, E.Dürgheymin pozitivist fəlsəfəsinə əsaslanırdı. Siyasi iqtisad nəzəriyyəsi-Adam Smit və David Rikardonun əsərləri ilə tanış olan F.de Sössür dil işarəsində ikimənallığı izah edərkən onların dəyər nəzəriyyəsindən istifadə etmişdir.

F.de Sössür ilk dəfə Humbolt tərəfindən irəli sürülən, sonralar Potebnya və Bodusi de Kurtene tərəfindən elmi fikrə daxil edilmiş dil və nitqin münasibəti problemini konseptual şəkildə işlədi.

Qazan dilçilik məktəbinin rəhbəri Bodyen de Kurtele 1870-ci ildə Peterburq Universitetində oxuduğu mühazirə ilə, struktur psixologiya cərəyanının nümayəndələri Bert-haymer və Keler Koferi öz ilk əsərləri ilə strukturalizmi hazırlamış olurlar. “Sossür 1916-cı ildə nəşr edilmiş “Ümumi dilçilik kursu” əsərində öz dörd müddəası ilə (“Dilçiliyin yeganə və həqiqi obyektı dildir”, “Dil öz xüsusi qaydası olan sistemdir”, “Dil substansiya deyil, formadır”, “Dilin hər vəziyyətində hər şey münasibətlərə əsaslanır”) struktur dilçiliyin dörd əsas təməl daşını (spesifika, sistem, forma və münasibət) qoydu. Sossürün “Kursy” nəşr ediləndən 10 il sonra-1926-cı ildə çex dilçisi Vilem Matezine Praqa şəhərində “Praqa dilçilik dərnəyi” adı ilə strukturalistlərin ilk dərnəyini təşkil etdi... 1939-cu ildə H.Pos ilk dəfə “Strukturalizm” terminini işlədir və beləliklə yeni yaranmaqda olan dilçilik cərəyanı özünə ad tapır: struktur dilçilik yaxud strukturalizm” (Rəcəbov Ə. Dilçilik tarixi. B., 1987, s.397). O, dilin sosial, nitqin fərdi olması fikrini əsaslandırır: 1. Dil ictimai, nitq fərdi hadisədir; Dil danışan subyektin funksiyası deyil, fərd tərəfindən passiv qeyd edilən məhsuldur”, “nitq ifadə və dərkətmənin məhsuludur”, 2. Dil potensial surət və hər beyində leksik və qrammatik sistem şəklində mövcuddur, bu potensial imkanların həyata keçirilməsi nitqdır; 3. Dil nitqdən çox mühüm olan ikinci dərəcəli və təsadüfi olandan fərqləndiyi kimi fərqlənir. Beləliklə dil-nitq dixotomiyası nəzəriyyəsi irəli sürülür. (Вах: Березин Ф. История лингвистических учений. М., 1975, Будагов

P. Сессюр и соссюрианство. М., 1954. Рəcəбов Ə. Dilçilik tarixi. B., 1987).

1911-ci ildə F.de Sössür dilin sistem olması, xüsusi struktura malik olması fikrinə gəlir: "Muasir anda dilçilik mənə həndəsəni xatırladan sistem şəklində görünür. Hər şey sübüt edilməli teoremə çevrilir". "Dil öz xüsusi qaydasına tabe olan sistemdir", o "Ümumi dilçilik kursu" əsərində dili şahmat oyunu ilə müqayisə edir. F.de Sössür dili işarələr sistemi hesab edirdi: "Dil-bu, işarələr sistemidir ki, onda yeganə əhəmiyyətli olan mənə və akustik obrazın birləşdirilməsidir, həm də işarənin hər iki ünsürü, peykidir". Ona görə "dil işarəsi insan beynində yerləşən reallıqdır". F.de Sössürün görüşlərində sinxroniya və diaxroniya dixatomiyası əsas yerlərdən birini tutur. (F.de Sössürün fikirləri Ə.Rəcəbovun "Dilçilik tarixi" kitabından verilir).

Danimarka (Kopenhagen dilçilik məktəbi-1931) dilçisi Lüi Yelmslev qlossematikanın-dilçilikdə struktur metodun əsasını qoydu. Həmin məktəbin nümayəndəsi "Qlossematikanın əsasları" (1957) əsərindən xeyli əvvəl "Dil nəzəriyyəsinə proleqomentlər"* (1943) "Dil-insan nitqi müxtəlif sərvətlərn tükənməyən ehtiyatıdır. Dil insandan ayrılmazdır və insanın bütün hərəkətlərində onun ardınca gedir"-deyirdi L.Yelimslev. "Dil və nitq" məqaləsində yazırdı: "Sössürün əsas xidməti ondadır ki, o dili kəşf etdi; Sössürə qədər dilçilik nitqi öyrənir, dilçiliyin yeganə həqiqi predmeti olan dildən yan keçirdilər".

* Proleqomentlər, yəni "Giriş".

Sonralar dilçilər qlossematikanın “struktur dilçiliyin ifrat təzahürü, dil fəlsəfəsinin idealizmi” kimi tənqid etdilər...

Strukturalizim formalist bir cərəyan olaraq poetik mətndə bədii işarələrin uyğunluğunu (sintaqmaları) və birləşmələrini (paradiqmalarını) öyrənir. O, həmçinin mətindaxili struktur elementləri-sintaktit əlaqələri araşdırır. “İndiyə kimi-ədəbiyyata struktur yanaşmanın üçüncü aspekti-praqmatika (struktura və müəllif arasında, struktur və bədii məlumatın ünvanları (mənbəyi) arasında əlaqə) zəif işıqlandırılmış qalır” (КЛЭ, т.7, с.232).

Strukturalizim həm Qərbi Avropada, həm də keçmiş SSRİ də 20-ci illərin “formal metoduna”-ОПОЯЗ-a qayıdış kimi tənqiddə məruz qalmışdır. Görkəmli formalistlər R.Yakobson, V.Şkloviski, Y.Tınyanov, Eyxenbaum öz əsərləri ilə strukturalizmi ədəbiyyatşünaslıq sahəsində cərəyana çevirdilər. Məsələn, məşhur çex strukturalisti Yan Mukarjovski öz nəzəri-strukturalist görüşlərini V.Şklovekinin “Nəsr nəzəriyyəsi” əsəri ilə polemikada, daha doğrusu ona isdinadən formalaşdırırdı. Y.Mukarjovski yazırdı: “strukturalizm ədəbiyyat tarixini yalnız “forma”nın analiziylə məhdudlaşdırmır və ədəbiyyatın sosioloji tədqiqiylə heç bir xırda da olsa münaqişə yaratmır... Strukturalizm ədəbiyyat nəzəriyyəsində və tarixində yeganə istisna deyil: ədəbiyyata yanaşma və öyrənmə müasir elmi təfəkkürün ümumi tendensiyasına qoşulur” (birləşir) (Структурализм: “за” и “против” М., 1975, с.35).

Fransız strukturalisti Tsvetan Todorov “Poetika” əsərində strukturalizm üçün vacib olan oxu və interpretasiya, başqa sözlə oxucu, mətn və tənqidçi problemlərini qoyur: “Daxili mütaliyə prosesinin özü heç də o qədər sadə və ağırsız deyil: eyni kitabın iki mütaliəsi heç bir zaman üst-üstə düşmür. Kitabı oxuyarkən insan fikrən öz şəxsi mətnini cızır, oxuduğunu yenidən qurur, özünün görmək istədiklərini və ya istəmədiklərini əlavə və ya xaric edir, oxucunun peyda olunmasıyla mütaliə öz immanentliyini itirir” (Структурализм: “за” и “против”. с.38-39). Biz belə hesab edirik ki, tənqidi bu həddə bədii mətndən asılı etmək düzgün deyil. Şərh bədii mətndən maksimum həddə asılı ola bilər. Bədii ədəbiyyata xidmət və istinad etsə də bədii-lik və elmiliyin sintezindən meydana gələn tənqid müstəqil ictimai fikir faktı və yaradıcılıq formasıdır.

Strukturalistlər mətnə önəm verir və təbii ki, onu hərflərin və səslərin bixətli düzümü kimi deyil, az qala xaotik sistemi-strukturunu kimi qəbul etdirdilər. “Tənqid yalnız mütaliyəyə mənsub deyil, o həmçinin mətnin yenidən yaranması, o özündə mütləq elə bir şey daşıyır ki, o heç təsvir olunan əsərdə olunmamışdır, hətta o əsərə tam adekvatlığa iddia edirsə belə” (Т.Тодоров).

Bütün formalist cərəyanlar kimi strukturalizm də ədəbiyyatı əlahiddə-mətn, hərflərin, işarələrin, səslərin, cümlələrin sistemi kimi götürür və onu tarixilikdən qoparırdı.

Digər bir cəhət. Strukturalizmə görə, əgər bədii mətn üzərində psixoloji, yaxud sosioloji tədqiqat aparılırsa bu artıq ədəbiyyatşünaslığa aid edilməməlidir. Onların “Poeti-

ka”ya münasibətləri də birmənalı deyildi. Məsələn, Roman Yakobson və Rolan Bart Aristotelin poetika terminini bütövlükdə ədəbiyyat haqqında elm kimi qəbul etdirdilər.

T.Todorov yazır ki, poetika interperetasiya və ədəbiyyatşünaslıq elmi arasındakı simmetriyanı dağdır. Struktur poetika öz qaydalarını ədəbiyyatın məzmununda deyil, ədəbiyyatın, daha doğrusu bədii mətnin daxilində axtarır. Onlara görə hər bir əsər yalnız yarandığı şəkildə mövcud ola bilən abstrakt strukturadır. “Mütaliə-öz aləmində mətnin mühitində səyahətdir-marşrutu ardıcılıqla soldan sağa və yuxarıdan aşağıya, biri-birindən uzaq mətnləri ayıran, birləşdirən hərflərin düzülüşüylə məhdudlaşmır” (Т.Тодоров).

Strukturalistlər poetikanı ədəbiyyatı, linqvistikanı isə dili öyrənən sahə kimi mütləqləşdirməyin əleyhinə idilər. Bəzi nəzəriyyəçilər poetikanın işarələri öyrənən elm kimi semiotika ilə birləşdirir, deyirdilər ki, o “Məhz bu mənada struktur poetikasını artıq real əsərlər deyil, mümkün bədii əsərlərlə maraqlanır; başqa sözlə desək onu o abstrakt keyfiyyət maraqlandırır ki, ədəbiyyat faktının fərqli cəhəti-bədiilik keyfiyyəti” arasında öz orta yolunu müəyyən etməlidir.

Keçmiş SSRİ-də strukturalizmin ən qüvvətli nümayəndəsi Tartu universitetinin professoru Yuri Lotman idi. Onun “Bədii mətnin təhlili” (1970) “Poetik mətnin strukturu” monoqrafiyaları bu sahədə ciddi elmi əhəmiyyətə malikdir. Lakin qeyd olunmalıdır ki, 20-30-cu illərin formalizmi ilə eyni dövrdə V.Y.Pronn “Nağillərin morfoloqiyası”

(1928) əsərində ilk struktural təhlillər aparmışdı. Sovet ədəbiyyatşünaslarından P.Paliyevskinin, Y.Barabaşın, L.Viqotskinin, B.Xrançenkonun və b. strukturalizmə dair maraqlı məqalələri çap olunub.

Strukturalizm müxtəlif interpretasiyalara məruz qaldı. Məsələn, psixoanalitik (J.Lakon), sosioloji (L.Qoldman) və Q.Pris və U.Morrisin semantik nəzəriyyələrinə daxil oldu. Semantikanın əsasında strukturalizmin əsas müddəaları dayanır. Rolan Bartın, A.Qreymasın tədqiqatları bunu əks etdirməkdədir.

Semantikanın üç tərkib hissəsi var: semantika, sintaktika və praqmatika. Semantika-işarələrin məna tutumunu, işarəvi sistemin işarədənkənar mühitlə münasibətini, “işarəgerçəklik” əlaqəsini öyrənir. Sintaktika işarə münasibətlərini, praqmatika isə “işarə”-“gerçəklik” münasibətlərini araşdırır. (Bax: A.Наси́ев. Bayatı poetikası. В., 2000; Тондл Л. Проблемы семантики. М., 1975). Strukturalistlərin poetikaya ziddiyyətli münasibəti semantika və poetika arasında münasibətlərə də təsirsiz qalmayıb. “İfrat formal cərəyanlar poetik semantikanı əsəri gerçəkliklə bir başa bağladığına görə, tarixi, xüsusən sosioloji filologiya isə, əksinə-bədii mənanı reallıqdan uzaq, inikasa əsaslanmayan mücərrəd kateqoriya şəklində öyrəndiyi üçün tənqidlə qarşılanmışlar” (Asif Hacılı).

Ənənəvi ədəbiyyatşünaslığı tənqid edən Rolan Bart (Bax: Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989) və digər strukturalistlər əsas zərbəni tarixiliyə vurur, ədəbiyyatın tarixi inkişafını qəbul etmirdilər. Onlar ədəbiyyat

yatı dil işarələri sistemi kimi təhlil edir, kommunikativ və poetik elementlərin semioloji qarşıdurmasına daha çox diqqət yetirirdilər. R.Bartın nəzəriyyəsi alman ədəbiyyatşünası Robert Veymanın “Ədəbiyyat tarixi və mifologiya” əsərində tənqid edilmişdir. Bartın nəzəriyyəsi və ümumən fransız semioloji məktəbi Pris və Morrisin semiotikasından fərqli xüsusiyyətlərə malik idi. (Вах: Левин А.Е. Принципы семиологического анализа. «Вопросы философии» 1974, №9).

Formalist-antirealist cərəyan olan strukturalizm xüsusilə şeirşünaslıqda dəqiq elmlərin işləyib hazırladığı metodlardan istifadə edir. XX əsrin ortalarından-60-cı illərdən etibarən bədii əsərin estetik mahiyyətini aşkara çıxarmaqda struktur metodlardan istifadənin nə qədər zəruri olması ətrafında mübahisələr gedir. “Strukturalizm söz sənətinin sistemli-funksional öyrənilməsi üçün elmi istiqamətdir... Ədəbiyyatşünaslıqda strukturalizm bədii təhlil üçün ədəbi hadisənin struktur səviyyələrinin müəyyənləşdirilməsini nəzərdə tutur. Burada mətdaxili struktur ünsürlərinin qarşılıqlı əlaqəsi sintaktika adlanır. Strukturalizm ayrıca götürülmüş mətnlərin (poetik və bədii mətnlərin), bədii nitqin linqvistik səviyyələrinin təhlilinə xüsusi əhəmiyyət verir” (Qəhrəmanlı N. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 2008, s.63-64).

Struktural təhlil əslində son zamanlar xüsusilə dəbdə olan linqvopoetik təhlildir. Ona görə də strukturalizm ədəbiyyatın funksional tarixini qəbul edir və ön plana çəkirdi.

SÜRREALİZM

Sürrealizmin banisi Andre Breton bu cərəyanın manifestələrindən birində etiraf edirdi ki, “Bizim ədəbiyyatla heç bir ümumi əlaqəmiz yoxdur...” Sürrealizmin mahiyyətini isə o belə formulə edirdi: “Biz necə deyərlər reallığın sərhədlərini genişləndiririk” 1947-ci ildə çap etdirdiyi məşhur “Ədəbiyyat nədir?” məqaləsində Jan Pol Sartr sərt bir tərzdə yazırdı “sürrealistik cəhdlər göstərdi ki, o əvvəlcədən uğursuzluğa düçardır”. Digər fransız ədibi Klod Mornak isə belə deyib: “sürrealizm öz yaradıcısı Andre Bretondan tez öləcək”. Bununla bərabər “Sürrealizm əbədidir!” fikri də mövcuddur.

Sürrealizm fransız sözü olub mənası realizmdən yüksək, realizmi üstələyən, qeyri-adi realizm deməkdir. Sürrealizmin tarixi və nəzəriyyəsi belə qənaətə gəlməyə əsas verir ki, “sürrealizm yalnız bədii məktəb olmamış və bədii cərəyan olmağa cəhd etməmişdir” (L.Q.Andrev). Sürrealizm Fransada, daha doğrusu Parisdə yaranıb. Lakin onun genetik mənşəyi sovet ədəbiyyatşünaslığında “mürtəcə romantizm” adlandırılan alman romantizmi ilə bağlı idi. “Onun

əsas budağı romantizmdən mistika və irrasionallıqla damğalanmış XIX əsrin ortalarından təmis incəsənətdən dekadansa simvilizmə gəlib çıxan üstün alman romantizmindən gəlirdi. Sürrealistlərin ən çox xatırladıqları adnovalisin adıdır. Sürrealistlərin manifestlərindəcə Breton Novalisiz qətiyyənlə unutmamağı, onun “elə hadisələr var ki, onlar real hadisələrə paralel olaraq inkişaf edirlər” qənaətlərini unutmamağı məsləhət görürdü (Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.,1972, с.7). Sürrealizm Avropada fırtınalı inqilablar epoxasının və birinci cahan savaşı dövrünün məhsuludur. Sürrealizm xalis ədəbi cərəyan olmasa da onu yaradanlar Fransanın və bir çox dünya ölkələrinin yazıçıları idi. Onun ətrafında L.Araqon, A.Breton, P.Elyuar, B.Pere, Yunik Suno, Rober Desnos, şair Şave, rəssam Rene Maqrit (Belçika) Mərko Ristiç, Aleksandra Vuqo Duşan Matiç (Yuqoslaviya). Qarsia Lorca, Devid Qaskoyna (İngiltərə) V.Nezval kimi şairlər və ədiblər toplanmışdır.

Sürrealizmin banisi və mütləq rəhbəri, ona ölümünə qədər sadıq qalan, onu Amerikada, Avropada şöhrətləndirib beynəlxalq cərəyan səviyyəsinə qaldıran Andre Breton şair və ədibdən daha artıq partiya və inqilab funksioneri idi.

Sürrealizmin estetikasının formalaşmasına alman romantizmi və simvolizm, habelə intuitivizm (Berqsonçuluq) və freydzizm təsir etmişdi. Zəkaya düşmən kimi baxan intuitivizm, onu idrak prosesində sıxışdırır, M.Prustun “instinktiv yaddaş”ı kimi o da XX əsr fransız modernizminin əsasında dayanır. Hər cür materiyanı yox hesab edən Andre Breton zamanı da “qoca və kədərli fars” adlandırır.

Sürrealizmin tədqiqatçısı L.Andreyev yazır ki, sürrealizmin yaranmasının dəqiq tarixini qeyd etmək çətinidir. Onun qenelogyasını 14 iyul 1916-cı ildən Sürixdə “Kabare Volter” də rumın Tristan Teora tərəfindən yazılmış dadaizmin manifesti “Cənab Antiprinin manifesti” qəbul edildiyi vaxtdan sayıla bilər. Antiprini Teapanın istifadə etdiyi baş ağrısı və qızdırmasalan dərmanın adı idi. Dadaizmin əsasında tüğyan edən mənasızlıq və total krizis dayanırdı. Dadaizmi hələ müharibədən əvvəl rəssam Marsel Dyüşən başlamışdı. Onların manifestində yazılmışdı. «С талантами легко стать полными идиотами!»

1917-ci il iyunun 24-də Qiyoma Apollinerin “Tireziyanın döşləri” pyesinin tamaşası sürrealizmin təşəkkülünə təkan verdi. A.Breton sürrealizmin başlanğıcını 1919-cu ildən onların Filipp Supo ilə birgə yazdıqları “Maqnit sahəsi” əsərinin “Ədəbiyyat” məcmuəsində çapı tarixindən hesab edir. Bu məcmuəni Parisdə L.Araqon, A.Breton, F.Suro, T.Teara, Pikabiya və rəssam Dyüşən çap edirdi. Lakin, nə “Maqnit sahəsi” əsəri, nə də sürrealizm ilk vaxtlar diqqəti cəlb etməmişdir.

1924-cü ildə sürrealizmin A.Breton tərəfindən yazılmış ilk manifest çap olundu ki, bizcə sürrealizmin bir ədəbi-siyasi və fəlsəfi cərəyan kimi təşəkkülünü bu tarixdən hesab etmək olar. Özlərini inqilabçı, bunt üzrə mütəxəssis hesab edən sürrealist reallığa yox sürreallığa çağırırdılar. A.Fransın vəfatını bayram kimi qəbul edən sürrealistlər ona həsr etdikləri “Meyit” pamfletində deyirdilər: “Gəlin məkrliyin ənənəviliyin patriotizmin froqtunizmin skeptizmin

realizmi və zalımlığın dəfn olunan gününü bayram edək” Bu pamfleti A.Breton, F.Supo, P.Elyuar və L.Araqon imzalamışdı. Qeyd olunan fikir “ruhun total azad edilməsi vasitəsi” hesab etdikləri sürrealizmin tarixi-estetik mahiyyətini anlamağa imkan verir. L.Araqon yazırdı: “Mən heç zaman heç yerdə dava-dalaşdan başqa bir şey axtarmamışam...” “Fərdiyyəti insanın mahiyyəti” hesab edən sürrealistlər 1925-ci ildə ruhi xəstələr həkiminə məktub yazaraq özlərini “sosial diktaturanın qurbanları” kimi müalicə olunmalarını istəmişlər.

1927-ci ildə burjuaziyaya qarşı daha fəal mübarizə aparmaq üçün sürrealistlər (Araqon, Breton, Elyuar, Pere və Yunik) Fransa Kommunist partiyasına daxil olublar.

1930-cu ildə Rober Desnos A.Bretondan qırılır-ayrılıraq Breton sürrealizmini tənqid edib ona deyir: “Sürreallığa inanmaq yenidən Allaha körpü salmaq deməkdir”, “bu fikir azadlığı üçün ən ciddi təhlükədir” və R.Desnos bu əsasda da sürrealizmin yeni Manifestini yazır: “İki cəbhədə-burjuaziyaya və kommunist partiyasına qarşı mübarizədə 30-cu illər Fransa sürrealizminin siyasi tarixi sona çatır. Breton və ona sadıq qalan sürrealistlər bu qaynar onilliyin ikinci yarısında başlıca avtoritet Qrotski olmaqla siyasi və ideoloji hərəkətin yaranmasına ümid edirdilər” (Андреев Л.Г. Сюрреализм. с.30).

30-cu illərdə və II Cahan savaşı dövründə Belçikada, Yuqoslaviyada, Amerikada sürrealist cəmiyyətlər yaradıldı. 1935-ci ildə Breton və Elyuar Praqaya gələrək orada sürrealizm haqqında məruzə və öz şeirlərini oxuyurlar.

A. Breton 1941-ci ildə Amerikaya gəlir, bu zaman onun ən yaxın silahdaşı görkəmli yazıçı P. Elyuar ondan ayrılır. “Elyuar 1942-ci ildə kompartiyaya qayıtdı və bu anarxizmlə və siyasi solçularla, incəsənətdə sürrealizmlə tamamilə ayrılmaq aktı idi. Elyuar yenidən Araqonun yanında peyda oldu, lakin artıq başqa düşərgədə, realizm düşərgəsində.

Demək olar ki, elə eyni vaxtda Bretonda Dali ilə münasibətləri kəsdişş Dali açıq-açıqna faşizmi vəsf edirdi. Hitlerin və general Frankonun pərəstişkarına çevrilmişdi” (Андреев Л.Г. Сюрреализм. с.41).

Sürrealizm sonralar “sahilsiz realizm” nəzəriyyəsinin yaranmasına səbəb oldu.

“Beynəlxalq sürrealizmin birinci və sonuncu nümayəndəsi” (L.Q. Andreev) Andre Breton 1966-cı ildə vəfat etmişdir. Lakin sürrealizmə maraq ölmədi...

“Bu cərəyanın tərəfdarları “törəmiş, lakin hələ lazımcınca dərk edilməmiş fikirlər aləminin” yaradıcılığın mənbəyi, xəstə əhval-ruhiyyəni, sayıqlamanı, röyanı bədii əsər üçün başlıca mövzu sayırdılar. Sürrealizmə mənsub yazıçılar dünyanı mənasız bir kaos, qarmaqarışq hadisələr meydanı kimi təsvir edirdilər” (Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq..., s.198).

Kökləri mistizm və individualizmə bağlanan sürrealizm mükəmməl fəlsəfi-inqilabi cərəyanlardan daha çox ədəbiyyatda poetik obraz rəmzi olaraq qaldı. “Poeziya-azadlığa gedən yoldur”-deyirdi Rene Krevel.

İMPRESSIONİZM

İmpressionizm XIX əsrin 70-ci illərində Fransada meydana gəlmiş, rəssamlıqda, musiqidə, heykəltəraşlıqda və ədəbiyyatda özünü göstərən bədii cərəyandır. Mənşəcə fransız sözü olan “impression”un hərfi mənası “təəssürat” deməkdir. Fransız rəssamı Klod Mone 1872-ci ildə çəkdiyi “Havrda Günəşin doğuşu” adlı rəsm əsərini 1874-cü ildə sərgiyə qoyur. K.Monenin ətrafına toplaşan rəssamlar özlərini o qədər də dəqiq olmayan və sonralar hamını çaş-baş qoyan bir adla-impressionistlər, yəni təəssüratçılar adlandırırlar (Рейтерсверд О. Имперессионисты перед публикой и критикой. М., 1974, с.65).

Rus alimi L.Q.Andreyev impressionizmə həsr etdiyi monoqrafiyasını belə bir sualla başlayır “İmpressionizm olubmu?...” (Андреев Л.Г. Имперессионизм. М., 1980, с.3). İmpressionizmin müstəqil cərəyan kimi mövcudluğu mübahisələrə səbəb olub. Tədqiqatlarda belə fikirlər qeyd olunur: “1860-1880-ci illərin görkəmli fransız rəssamları öz dövrlərində tamamilə təsadüfi və heç bir mahiyyət ifadə

etməyən ləqəb (təxəllüs) qəbul etdilər: “impressionistlər”” (Чегодаев А.Д. Имперессионисты М., 1971, с.5).

“Şeirlər və poetik görüntülər... təsdiq edir ki, impressionizmi tam hüquqla subyektiv realizm adlandırmaq olar” (Орагвелидзе Г.Г. Стих и поэтическое видение. Тбилиси. 1973,с.23). «Имперессионисты, их современными их соратники» (М., 1976) toplusuna yazdığı “Klod Mone” adlı məqaləsində B.Vupper impressionizmin səhvlərini belə ümumiləşdirir: birincisi impressionizm neqativ əsaslar üzərində qurulub, impressionistlər məzmunu, süjeti, predmeti, materiyarı, hətta fəzanı inkar edirdilər; ikincisi, onların məqsədləri vasitələri ilə ziddiyyət təşkil edirdi; üçüncüsü, impressionistlər obyektiv varlığı subyektiv təəssürata qurban verirdilər (s.29).

Məşhur yazıçı, naturalizmin görkəmli nümayəndəsi Emil Zolya özünün “Mənim salonum” əsərində Sezanı, Renuarı, Bazili, Sisleyi, Pissaronu hələ gənc vaxtlarından təqdir edirdi. Sonralar onlar Klod Monenin ətrafında birləşdilər. E.Zolya deyirdi: “İncəsənət əsəri temperoment vasitəsilə qəbul olunmuş təbiət guşəsidir”, “gözəllik bizdə yaşayır-bizdən kənarda yox”, “bütün qaydalara və sosial təlabatlara baxmadan cəmiyyəti inkar, fərdiyyəti təsdiq etmək lazımdır”.

İmpressionizmin başlıca yaradıcılıq xüsusiyyətləri Qonkur qardaşlarının “Gündəliyində” öz əksini tapır: “Müasir ədəbiyyatın köklü fərqi ümumini xüsusi ilə əvəz etməkdən ibarətdir...” “İncəsənət hər hansı bir məqamı, insanın ən ötəri bir xüsusiyyətini bitkin və mütləq formada əbə-

diləşdirməkdir". "Rəngkarlıq-şəkil deyil. Rəngkarlıq-boyalardır", "İdeya-qəlbin qocalığı, zəkanın xəstəliyidir", "Görmək, duymaq, əks etdirmək-sənət bundan ibarətdir" (Вак: Андреев Л.Г. Импрессионизм. с 13-17).

K.Pissaro "Məktublar"ında öz metodunu şərh edərək belə yazırdı. "Mən məhz indi duyduğumu yazıram", "Bütün iş duymaqdadır-qalanı öz-özünə baş verir", "İmpressionizm xalis müşahidə nəzəriyyəsi olmalıdır" (Писсаро К. Письма. Критика. Воспоминания современников М., 1974, с. 90-91).

Jan Renuar atası haqqında əsərində yazırdı: "Özünü yaxşı ifadə etmək üçün sənətkar gizlənməlidir". (Реонуар Ж. Огюст Ренуар. М., 1970, с.137). Ümumiyyətlə, impressionistlərin fikirləri ziddiyyətli idi. Məsələn, Bernar deyirdi ki, yaxşı əsər yaratmaq üçün "Yenidən qayıdıb uşaqlıq olmaq lazımdır". Bu fikri özünəməxsus tərzdə F.M.Dostoyevski də deyirdi. Yaxud Sezani ömrünün sonlarına yaxın belə nəticəyə gəlmişdi: "Sənətkar öz emosiyalarını düşünmədən oxuyan quş kimi verməməli, sənətkar şüurlu şəkildə yaratmalıdır". (Пеппюто А.Сезани. М., 1966 с. 186)

Poeziya sahəsində Pol Varlen, nəsrdə isə Marsel Prust impressionizmin görkəmli nümayəndələri hesab olunur. Prust "instinktiv yaddaş"a üstünlük verir "şüur axışı" nəzəriyyəsi onun adı ilə bağlıdır. M. Prustun "İtirilmiş vaxtın sorağında" (1913) K.Hamsunun "Aclıq" romanları impressionizmin ən yaxşı nümunələrindən sayılır.

Musiqidə K.Debüsi, M.Ravel, A.Skryabin, heykəltəraşlıqda O.Roden bu nəzəriyyənin tanınmış şəxsiyyətləridir.

İmpressionizmin tənqidçisi və nəzəriyyəçisi Anatol Frans olmuşdur. O deyirdi: “Mən duymağa üstünlük verirəm, dərk etməyə yox”.

Mütəxəsislər (P.V.Palievski, L.Q.Andreev) bu fikirdədirlər ki, Avropada gah yoxa çıxan, gah da gözlənilmədən peydə olan impressionizm XX əsrdən başlayaraq müstəqil cərəyan kimi yaşaya bilmədi, impressionist üsluba çevrilərək müxtəlif cərəyanlara birləşdi, onlara keyfiyyətə estetik təsir göstərdi. Rus ədəbiyyatında o simvolizimlə birləşdi ki, bunu da B.Zaytsev, A.Belıy, Solloqub, K.Balmont kimi şairlərin yaradıcılığında müşahidə etmək olar. Bir dəfə L.Tolstoy A.P.Çexovun poetik üslubundan danışanda deyib: “İmpressionistlər kimi Çexovun da özünəməxsus forması var”. (Русские писатели о литературе т. 2. М., 1939, с. 153). L.Tolstoy İ.Buninin təbiət təsvirlərini, Çexovun linqvopoetik cəhətdən əlaqəsiz, fəqət psixoloji kontekstə bağlanan üslubunda impressionist üslubun təsirini sezmişdir. Ensiklopedik nəşrlərdə impressionizm bədii cərəyan yox, daha çox üslub kimi təqdim olunur: “Çox tezliklə “impressionist üslub” formalaşdı və başqa ədəbi cərəyanlara daxil olmağa, müxtəlif estetik məsələlərin həllinə təsir etməyə başladı. Bu üslubun fərqləndirici əlaməti əvvəlcədə qəbul edilmiş formanın olmaması, predmeti qoparılmış şəkildə, bir anda görüldüyü tərzdə vermək... bəzən yazıçının özünə də aydın olmayan qəfil tapılmış detalların təsviridir”. (К.Л.Э. III т. с.112).

Həqiqətən də, impressionizm “Ədəbiyyat tarixində cərəyan halı almamış və hər hansı məşhur yazıçının bütün

yaradıcılıq simasını müəyyənləşdirə bilməmişdir; o yalnız müxtəlif cərəyanlara mənsub bir sıra sənətkarların yaradıcılığında meyl kimi meydana çıxmışdır. Çox vaxt ona impressionist təsvir üsulu, daha doğrusu, üslubda özünü göstərən bir xüsusiyyət kimi rast gəlinir”. (Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. B., 1998, s. 94).

İmpressionistlər həyat həqiqətini öz şəxsi, subyektiv təəssüratları hüdudunda təsvir, tərənnüm və tənqid edirdilər. Ona görə də bu nəzəriyyəçilərin əsərlərində müəllif başlanğıcı güclü, müəllif “mən”i qabarıq ifadə olunur. İmpressionizm üçün müşahidə, gözün görmə imkanlarında maksimum istifadə, müşahidə edilənin həmin məqamda, dərk etmədən təcəssüm, təhlil etmədən bədii obraza çevirmək kimi xüsusiyyətlər səciyyəvidir. Onlar daha çox yeni forma axtarırdılar, məsələn, Verlen özünü forma, rəng, ten ovçusu adlandırırdı. Qəfildən, təsadüfi müşahidədə tapılan predmetdən, yaxud ovqatdan alınan ilkin təəssüratın təsviri onlar üçün əsasdır. İmpressionistlər ümumiləşmə, təhlil və tənqiddən qaçır, öz əsərlərinin təlqin gücünə xüsusi önəm verirdilər.

XX əsirin 20-30-cu illərində impressionizmin əsasında dayanan “birbaşa təəssürat” nəzəriyyəsi “təhtəlsüurluq” təlimi ilə birləşdirilərək sənətdə subyektiv idealizm kimi marksist tənqid tərəfindən tənqid olundu və demək olar ki, öz fəaliyyətini dayandırdı.

MODERNİZM VƏ POSTMODERNİZM

Fransız dilində “müasir cəmiyyət”, “ən yeni” mənalərini verən modernizm Birinci Cahan savaşı öncəsi (və sonra) yaranmış qeyri-realist cərəyandır. Onu realizmlə müqayisə etmək həm dünyəvi və rus, həm də bizim ədəbi-nəzəri fikrin qüsurdur Xüsusilə keçmiş sovet məkanında, ədəbiyyata sinfi və vulqar-sosioloji münasibət zəminində, totalitar kommunist ideologiyası və onun sənətdə ifadəsi olan sosializm nəzəriyyəsinin basqısı altında biz hər bir nəzəri cərəyanı (hətta romantizmi!) məhz realizmin ölçüləri ilə təftiş etmişik. Çünki, xüsusilə XX əsrin 20-30-cu illərində realizm = materializm, romantizm = idealizm kimi qəbul olunur. Məsələn, rus poeziyasına bütöv bir “gümüş dövrü” bəxş etmiş XX əsrin ilk onillikləri əslində modernizmin təşəkkül epoxası-onun simvolizm (A.Blok), futurizm (V.Mayakovski), imatizim (S.Yesenii), kubizm (V.Xlebnikov) və s. kimi “burjua

dekadens” cərəyanları məhz sovet ədəbiyyatı üçün yararsız elan olunurdu. Buraya sürrealizm və abstraksionizmi, “teatr absurd”u (V.Meyerxold) və s. əlavə etmək olar. Sovet elmində modernizm avanqardizm və dekadenis kimi antirealist-formalist cərəyanlarla eyniləşdirilirdi.

Modernizm dünya ədəbiyyatına C.Coys, M.Prust, F.Kafka, A.Bely, P.Varlen, J.Anuy kimi dahi yazıçılar vermiş, E.Heminquey, U.Folkner, Q.Qrin, Markes bu və ya başqa tərzdə modernizm təsiri ilə yazmışlar. Sosializm realizminə mənsub V.Mayakovski N.Hikmət, P.Elyuar, B.Brext, P.Nruda, R.Rza, V.Nezval həm də XX əsr dünya modernizminin görkəmli nümayəndələri idilər. Modernistlər bədii-tarixi ənənələrin ehkamlarını dağıdan, sürətlə novatorluğa can atan sənətdə (və ədəbiyyatda) bədii formaya üstünlük verən sənətkarlar idi. “Şübhəsiz modernizm təkce realizmlə rəqabətdə olan və ona qarşı duran sənət deyil. Modernistlərin bədii konsepsiyasında özünəməxsus bədii təhkiyə, fərdiyyətçiliyin orijinal təqdimatı, şüur axını, bəzən məzmunun formaya qurban verilməsi durur. Orijinal bədii ifadə axtarışları bəzən modernistlərin əsas məqsədlərinə çevrilir, real məzmun, ideya-estetik qiymət və tarixilikdən uzaqlaşmalarına səbəb olur... Modernizmin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri tarixiliyə görə də modernistlər ümumən zaman deyil, hadisəyə deyil, məqama, təfərrüata deyil, detala üstünlük verirlər” (Qəhrəmanlı N. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 2008, s.48). Nəzəri fikirdə belə bir qənaət yer alır ki, modernizm insanı bədbəxt, zavallı, sosial-siyasi qüvvələrin əlində bir oyuncaq kimi təsvir edir.

M.Prustun, Kafkanın (məsələn, “Çevrilmə”!) əsərlərində müəyyən qədər özgüləşmə problemi vardır.

Bir anlayış kimi “moderndən sonrakı” mənasını verən **postmodernizm** XX əsrin ikinci yarısında meydana gəlmişdir. Mütəxəssislər bu qənaətdədir ki, postmodernizm bir fəlsəfi düşüncə tərzii olaraq H.Spenserin “fərd cəmiyyətə yox, cəmiyyət fərdə borcludur” düsturuna əsaslanan liberalizm cərəyanından qidalanır. Tam olmasa da müəyyən mənada “azadlıq” sözünü ifadə edən liberalizm fərdin azadlığını hər şeydən üstün tutmaqla bədii yaradıcılıq prosesində postmodernizm üçün əlverişli idi. Bir siyasi cərəyan kimi elmdə liberalizm dedikdə cəmiyyətdə adətlərdən, ənənələrdən, ehkamlardan, illər uzununu formalaşmış müəyyən normalardan azad olaraq öz şəxsi, məxsusi istəyinə uyğun olaraq hərəkət etməyi nəzərdə tutur. Bir siyasi cərəyan kimi liberalizm konservatizmə qarşı dayanır (Ətraflı bax: Философский энциклопедический словарь. М., 2001, с.242). Liberalizm konservatizmə qarşı durduğuna görə kosmoloziyə tərəfdardır. Bu məfkurəvi kontekstdə yanaşdıqda mütəxəssisin aşağıdakı qənaəti olaraq doğurur: “Postmodernizm bir cərəyan kimi incəsənətə, ədəbiyyata, kinoya, televiziyaaya aid edilir. Postmodernizm əsasən aşağıdakı əlamətləri ilə fərqləndirilir: 1) tamamilə müxtəlif tarixi dövrlərin, cərəyanların elementlərinin qarışması; 2) reflekslik-müəyyən hadisələrə qarşı reaksiya, özünüdərk hissini güclənməsi, bu hissələrin bir çox hallarda tənqidi, satirik, rişxəndlə üzə çıxması; 3) relyativlik hissələrinin güclənməsi, həqiqətin obyektiv standartlarının olmamasının elan edil-

məsi; 4) klassik bədii metodları qəbul etməmək; 5) mövcud olan müəyyən normalara etinasızlıq, onlara tənqidi münasibət; 6) bədii əsərlərin müəlliflərinin əməyinin əhəmiyyətlik dərəcəsini azaltmağa meyl, cəhd” (Qəşəmoğlu Ə. Postmodernizm: yarımçıq dünyagörüşünün məhsulu. “Ədəbiyyat qəzeti”. 4 mart, 2005). Beləliklə, bütün yeni cərəyanlar kimi postmodernizm də radikal xarakter daşıyır və məhz bu cəhəti ilə də heç zaman özündən əvvəlki nəsilləri bəyənməyən, qəbul etmək istəməyən gənc sənətkarlara cazibədar görünür. Postmodernizmi bəzən hətta modernizmə qarşı qoyanlar da tapılır. Postmodernizm Avropa mədəniyyətinin, Avropa düşüncə tərzinin məhsuludur. Şərqdə mədəniyyət (və ədəbiyyat!) inkişafı təkamülü xarakter daşıyır, bir mərhələdəkilərini yetişdirib tamamlayır. Qərbdə isə bədii-fəlsəfi cərəyanlar sıçrayışlı xarakterdə olub biri digərini inkar sistemi ilə inkişaf edir. Bu fikirdə böyük həqiqət var ki, “Şərq mədəniyyətini mayasında, nüvəsində, harmoniyasında, Qərb mədəniyyətinin nüvəsində münəqişələr dayanır... Postmodern cəmiyyət Qərb mədəniyyətindəki yarımçıqlıqdan doğan bir cəmiyyətdir. Postmodernizm yarımçıq dünyagörüşündən doğan dağıdıcı bir mədəniyyət sistemidir” (Ə.Qəşəmoğlu). Azərbaycanda mükəmməl bir bədii-fəlsəfi cərəyan kimi modernizm olmadığı kimi postmodernizm də mövcud deyil. Tək-tək nümunələr öz bədii səviyyəsinə görə Avropanı təqliddən uzağa gedə bilmir.

ƏLAVƏLƏR



ƏDƏBİ MƏKTƏB

Ədəbi məktəb-anlayışı ədəbiyyatşünaslıqda, ədəbiyyat nəzəriyyəsində by vaxtadək konkret və dəqiq müəyyənləşdirilməmişdir. O əksər hallarda ədəbi cərəyan, üslub, bədii metod kimi anlayışlarla eyniləşdirilir, onların kölgəsində qalır. Bədii məramlarının həyata münasibətlərinin, estetik konsepsiyalarının və əməllərinin ümumiliyinə görə birləşən sənətkarlar ədəbi ədəbi məktəb əmələ gətirirlər. Eyni məktəbə daxil olan yazıçılar müxtəlif üslubda, müxtəlif janrlarda yaza bilirlər. Lakin onları eyni bir ideal birləşdirməlidir. Eyni bir dövrdə olduğu kimi müxtəlif dövrdə yaşayan müəlliflər vahid bir məktəbin nümayəndəsi ola bilirlər. Bu mənada ədəbi məktəb

iki cür yaranır; Konkret bir dahi sənətkar özündən sonra onun əməl və ideallarını davam etdirən məktəb yarada bilər. Məsələn, Nizami Gəncəvidən bir əsr sonra Hind şairi Əmir Xosrov Dəhləvi, XV əsrdə isə böyük özbək şairi Ə.Nəvai dahi Nizaminin “Xəmsə” ənənələrini, onun mövzu və süjetlərini davam etdirərək Şərqdə Nizami məktəbi yaratmışlar. Yaxud, müxtəlif sənətkarlar eyni bir məramla birləşərək ədəbi məktəb yaradırlar. Məsələn, XIX əsrdə rus ədəbiyyatında L.Tolstoy, İ.S.Turgenev, N.N.Nekrasov, N.Q.Çernışevski, N.A.Dobralyubov “Sovremennik” jurnalı ətrafında toplaşaraq ədəbi məktəb yaratmışdılar. Sonralar L.N.Tolstoy və İ.S.Turgenev inqilabçı-demokratların mövqeyindən ayrıldılar.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında “Molla Nəsrəddin” jurnalı ətrafında fəaliyyət göstərən C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Nəzmi, Ə.Qəmküsar və s. “mollanəsrəddinçilər” adlı realist-demokratik ədəbi məktəb, “Füyuzat” məcmuəsinin müəllifləri Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağayev, H.Cavid və s. “füyuzatçılar” adlı romantik ədəbi məktəb yaratmışdılar. “Füyuzat” məktəbinin tərkibində müxtəliflik də mövcud idi.

Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda sənət korifeylərinin adı ilə bağlı məktəblər dəbdə olmuşlar. Nizami, Füzuli kimi klassiklərə yüzlərlə nəzirələr yazılmışdır. Müraciət edilən istiqaməti mötəbər sayılan məktəbin estetik ideali öz missiyasını başa vurandan sonra belə nəzirəçilik epiqonçuluğa gətirib çıxarır. XIX əsrin əvvəllərinə qədər Füzuliyə o qədər nəzirələr yazılmışdı ki, bu artıq poeziyada epiqonçu-

luğa səbəb olurdu. Ona görə də M.F.Axundzadə ədəbiyyatda artıq öz vəzifəsini başa vurmuş mistik romantik Füzuli məktəbinin nüfuzunu sındıraraq öz dövrü və xalqı üçün daha gərəkli olan realist-maarifçi məktəb və onun novator bədii janrlarını yaratdı. M.F.Axundzadə məktəbinin həm Şərqdə, həm də Azərbaycanda M.A.Təbrizi, Ə.Talıbov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev və s. kimi görkəmli davamçıları yetişdi.

ƏDƏBİ İRS

Ədəbi irs-xalqın əsrlər boyu yaratdığı və hal-hazırda yaratmaqda olduğu ən yaxşı ədəbi-bədii sərvətlərin məcmusudur. Ədəbi irs ümumi mədəni irsin əsas tərkib hissəsidir. ədəbi irsi tarixi və tipoloji baxımdan şərti olaraq üç hissəyə ayırmaq olar: 1) xalqın ən qədim zamanlardan bu günə qədər yaratmış olduğu epos mədəniyyəti şifahi el ədəbiyyatı və aşiq şeiri; 2) yazılı klassik ədəbi-bədii irs; 3) müasir dövrdə yaranmaqda olan ən yaxşı ədəbi-bədii nümunələr. Azərbaycanlılar dünyanın ədəbi irsi ən zəngin xalqlarından biridir. Xalqımızın ədəbi irsi islamiyyətə qədər türk xalqlarının vahid yaradıcılıq məcrasında yaranmışdır ki, bunun da müştərək ədəbi abidələri-Orxan Yenisey kitabələri. “Kitabi-Dədə Qorqud” eposu, M.Kaşğarlının “Divani-lügət-it-türk”, Y.Balasaqun-

lunun “Qutadqu-bilik” abidələridir. VII-XI əsrlərdə ədəbi irsimiz ümummüsəlman mədəniyyəti kontekstində inkişaf etmişdir. XI əsrdən başlayaraq farsdilli Azərbaycan ədəbi irsi ciddi təkamül keçirmişdir. XIII əsrdən etibarən ana dilində yazılı ədəbi-bədii sərəvtlərimiz əvvəlcə Şərq regionunda, sonra isə dünya miqyasında məşhurlaşmışdır. Azərbaycan ədəbi-bədii təfəkkürü dünya ədəbi irsinə X.Təbrizi, Bəhmənyar, N.Gəncəvi, Ə.Xaqani, N.Tusi, İ.Nəsimi, Ş.İ.Xətai, M.Füzuli, M.P.Vaqif, M.F.Axundzadə, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, C.Cabbarlı, H.Cavid, S.Vurğun, R.Rza, İ.Əfəndiyev kimi söz dühaları, sənət korifeyləri bəxş etmişdir.

Sovet dönəmində ədəbi irsin tədqiqi, nəşri və təbliği mədəni inqilabın əsas vəzifəsi elan olunmuşdur. Lakin ilk dövrlərdə ədəbi irsə yanlış münasibət bəsləyənlər də oldu. Hələ 1917-ci ildə özlərini proletar mədəniyyətlərinin əsil yaradıcısı elan edən proletkultçular ədəbi irsə münasibətin mənasını mexaniki şəkildə başa düşərək keçmişin ədəbi irsini feodalizm və burjua mirası elan etdilər. Rafaeli, Puşkini proletar gəmisindən atmaq hətta burjua dəmiryollarını söküb yenisi ilə əvəz etmək təklif edən, “Dolay Şiller” şüarı irəli sürən “xalis proletar mədəniyyəti” nəzəriyyəçilərinin milli respublikalarda da davamçıları var idi. Azərbaycanda da proletkultçuluq milli nihilizm yarada bilmişdi. Bəzi müəlliflər Nizamiyə abidə qoymağı lazım bilmir, əruz fars poeziyasından gəlmə, heca köhnəlmiş “poeziyaya monotonluq və yeknəsəklik gətirən vəzn hesab olunur, qəzəl “ah və əninlər” ifadə edən, muğamat məzlum siniflərin naləsi

elan edilirdi. Milli ruhumuzun tərcümanı olan tanrı proleta-riata yabançı alət kimi qiymələndirən ifrat “marksistlər” üzümzü Füzuliyə yox, Verxarınlara çevirməliyik şüarı irəli sürürdülər.

1920-ci il dekabrın 1-də “Proletkult haqqında” qərar-
da onun yeni mədəniyyətin təşəkkülünə əngəl olan ədəbi
siyasəti kəskin tənqid olundu: “Proletar mədəniyyəti hara-
dansa ortaya çıxmış bir mədəniyyət deyildir, özlərini pro-
letar mədəniyyəti mütəxəssisləri adlandıran adamların uy-
durması deyildir... Proletar mədəniyyəti kapitalizm cəmiy-
yətinin, mülkədarlar cəmiyyətinin, çinovniklər cəmiyyəti-
nin zülmü altında bəşəriyyətin yaratdığı biliklər ehtiyatının
qanunauyğun inkişafı olmalıdır”.

ESTETİK İDEAL

Estetik ideal-estetik kamillik və ona nail olma-
ğın ali hissi-emosional forması, kamil insan
və kamil həyat haqqında adamların təsəvvür-
lərinin təcəssümü, sənətkarın həyata münasibətini tənzim-
ləyən, idarə edən ali fikir tərzidir. O insanın cəmiyyətdə
azad yaradıcı fəaliyyəti ilə bağlıdır. İnsanın ətraf mühitə
konkret hissi-emosional münasibətinin tipindən asılı olaraq
estetik ideal da müvafiq formalarda təzahür edir. Əxlaqi və
siyasi idealdan fərqi hiss və duyğuların, bədii təfəkkürün

fəaliyyətilə əsaslanmasıdır. O, cəmiyyətin və maddi həyatın fərdi-ictimai zövqün, incəsənətin dəyişməsi ilə bağlı olaraq dəyişilir. Dövrün qabaqcıl estetik ideali onun tarixi inkişafına qarşı durmur, əksinə onu təsdiq edir; tərəqqi və təkamülün spesifik hissi-emosional tipi kimi formalaşır. Estetik düşüncə və onun bədii formalarının inkişafı ilə bağlı çətinliklər estetik idealda öz əksini tapır. Estetik ideal problemi ilk dəfə antik filosof Platon tərəfindən irəli sürülüb. O, yunan incəsənətin də fərdiyyətçiliyə qarşı vətəndaşlıq monumentalizmini müdafiə edir, idealist konsepsiya irəli sürürdü. Estetik idealın ilk materialist tratovkası Aristotelin adı ilə bağlıdır. O, incəsənətin öz dövrü ilə əlaqəsini iqrar edir, sənətkar öz idealını gözəl və yetkin insani əlamətlərdən əxz etməlidir qənaətinə gəlirdi.

Estetik idealla bağlı Qədim Yunanıstanda kaloqatiya elmi yaranmışdı. Bu elm ruhun və bədənin, daxilin və xaricin harmoniyasına əsaslanırdı.

Orta əsrlər estetikasında ideal obyektiv reallıqla hər cür əlaqəsini itirərək bir növ ilahi kateqoriyaya çevrilir. İntibah epoxasında insana münasibətlə bağlı estetik ideal da yeni məzmun kəsb edir. Azərbaycanda Bəhmənyarın, X.Təbrizinin, N.Tusin, Xaqani, Əcəmi və Nizaminin yaradıcılığında estetik ideal insana ali xilqət kimi humanist münasibətinin fəlsəfi məzmunu çıxış edir. İlahi olan real fərdlə birləşir, onun “ənəlhəq” (Nəsimi) konsepsiyasından başlanan təkamülü M.Füzulinin təkcə hiss və duyğunun yox, təfəkkürün və orta əsrlər forması kimi çıxış edən ilahi eşq və ali təkmil həddinə yüksəlir. İnsan ruhunun harmoniyası

təbiət və cəmiyyət haqqındakı kateqoriyalara sirayət edir. Maarifçilik “təbiəti təqlid” anlayışını cəmiyyətin hüdudları səviyyəsində genişləndirir. Didronun, Lessinq və M.F.Axundzadənin görüşlərində estetik ideal bədiiliyin meyarı kimi çıxış edir. Kant və Hegeldə ideal həqiqətdən yüksək tutulur. Lessinq və M.F.Axundzadə estetik ideali realizm məcrasında inkişaf etdirmişlər. F.Şiller ideal konsepsiyasını təbiət və mədəniyyət arasında ziddiyyət kimi inkişaf etdirir. Onun üçün ideal estetik tərbiyə problemi ilə bağlıdır. K.F.Hegel estetikasında ideal mərkəzi yer tutur, burada ideal varlığı əks etdirən ideya kimi müəyyən olunur. Estetik ideal idealist estetikada bədii üslub problemi ilə bağlanır. Estetik idealın materialist izahı rus inqilabçı-demokratlarının Belinski, Çernışevski, Gertsen və Dobrolyubovun fəaliyyəti ilə bağlıdır. Bu estetikada varlıq idealın mənbəyi kimi izah olunur.

Sosializm cəmiyyətində, ideal anlayışı kommunizm qurmaq uğrunda mübarizəni mənəvi zənginlik, əxlaq saflığı və fiziki kamilliyi üzvü surətdə birləşdirən yeni insan tərbiyəsi ilə bağlanılır. Estetik ideal həm obrazın fəaliyyətində, həm əsərin ideyasında, həm də ümumən müəllif mövqeyində ifadə oluna bilər.

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN METODOLOGİYASI

Ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası-müstəqil strukturaya malik elm olan ədəbiyyatşünaslığın təşəkkülü və inkişafını, əsas və köməkçi şübə və tərkib hissələrini, estetik sərhədlərini öyrənmək üçün istifadə olunan elmi-nəzəri kateqorial sistemdir. Hər bir elm kimi ədəbiyyatşünaslığın da metodologiyası onun predmeti və vəzifələri ilə bağlıdır: ədəbiyyat haqqında elm xüsusi bir ictimai şüur forması kimi, onun əhəmiyyəti və spesifikasiyasını, inkişaf qanunauyğunluqlarını, tarixi-ictimai həyata münasibətinin xarakterini, mədəni-ideoloji sistemdəki mövqeyini öyrənir. Həmin proses metodlarla tənzim olunur, onların üsul və vasitələri ilə aparılır. İndi metodologiyanı ədəbiyyat nəzəriyyəsinin bir sahəsi hesab etmək düz deyil, o artıq inkişaf edərək ədəbiyyatşünaslığın bir şübəsinə çevrilmişdir. Ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası dialektik və tarixi materializm, idrak nəzəriyyəsi, cəmiyyət və onun inkişaf qanunauyğunluqları haqqında elm zəminində təşəkkül tapmışdır. Hər bir epoxada ədəbiyyatın təşəkkülü, inkişaf və bədii təkamülü, bədii yaradıcılığın məzmun və forması, janrları, ədəbi-nəzəri istiqamət və estetik meylləri cəmiyyətin sosial iqtisadi əsasları ilə bağlıdır. Ədəbi varislik və ənənə ictimai-tarixi varisliyin bir formasıdır. Lakin ictimai-tarixi qanunauyğunluq mənəvi mədəniyyətin və

ədəbiyyatın inkişafına mexaniki müncər edilmir. Ədəbiyyatın ictimai-tarixi şərtlənməsi ilə bərabər, onun özünəməxsus spesifik qanunauyğunluğu var. Ədəbi-bədii tərəqqinin mərhələləri ictimai-tarixi tərəqqinin uyğun dövrləri ilə üst-üstə düşməyə də bilər. Buna görə də ədəbi-tarixi prosesin bütün çoxşaxəli mürəkkəb inkişaf qanunauyğunluğu ümumi tarixi-fəlsəfi metodologiya ilə bərabər, ədəbiyyat elminin özünün ədəbiyyatşünaslığın da metodologiyasının ədəbi-nəzəri zərurətini şərtləndirmişdir. Həmin metodologiyaya görə bədii bədii ədəbiyyatın daxili, poetik və estetik qanunauyğunluqları təbiətin və cəmiyyətin ümumi inkişaf qanunauyğunluqlarından ayrılmaz, ədəbi-bədii qanunauyğunluqlar, ictimai-iqtisadi tərəqqinin spesifik materialda, xüsusi qaydalarla incə və mürəkkəb ifadə formasıdır.

Müəyyən tarixi inkişaf prosesində ədəbiyyat elminin tərkibində müstəqil elm sahələri ayrılmışdır: ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və ədəbiyyat tarixi, poetika, müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq. Teknologiya və ədəbi mənbəşünaslıq köməkçi sahədən hesab edilir. Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda mövcud olan ümumi ədəbiyə 20-yə yaxın elmi sahələr daxil idi. Buna müvafiq olaraq ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası iki yerə bölünür: ümumi qanunauyğunluqları və şöbələri öyrənən metodologiya və xüsusi sahələri öyrənən metodologiya (məsələn, şərsünaslıq).

Müasir ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ümumi problemləri ədəbiyyatın həyatla və digər incəsənət növləri ilə əlaqələrini öyrənməyə xidmət edir. Ədəbi tərəqqi, ədəbiyyatın həyatla əlaqəsi, ədəbi va-

rislik, forma və məzmun, ənənə və novatorluq, xəlqilik və millilik belə əsas problemlər sırasına daxildir. Ədəbi prosesin qanunauyğunluqlarını, onun milli xüsusiyyətləri regional və ümumdünya əlaqələrini izah etmək üçün metodologiya prinsiplial əhəmiyyətə malikdir. Bu zaman tarixi-müqayisəli və nəzəri-tarixi metodlardan, konkret əsər və fərdi bədii yaradıcılığın izahında, təhlil və interpretasiyada tarixilikdən istifadə olunur.

Metodologiya müstəqil vahid elmi-nəzəri kateqorial sistem kimi XIX-XX əsrlərdə formalaşmışdır. Ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası ədəbiyyatı tədqiq metodları haqqında elmdir. Metod-idrak alətidir (Hegel). Ədəbiyyatşünaslığın metodu ədəbiyyatı mənşəyindən müasir dövründək vahid poetik-estetik sistem kimi dərk etmək vasitəsidir.

Ədəbiyyat (o zaman poeziya) haqqındaki elmi müəyyən metod əsasında quran ilk adam "Poetika"nın müəllifi Aristotel olmuşdur. İncəsənət və poeziyanın izahına ardıcıl nəzəri metod XXII əsrdən başlayaraq F.Bekon və R.Dkart tərəfindən tətbiq edilmişdir. Ədəbiyyat elmində tarixilik prinsipinin inkişafı ədəbiyyatşünaslıqda müqayisəli tarixi metodun baniləri Z.Viko, İ.Q.Herder, İ.V.Höte, habelə alman romantizmi və K.V.Hekel estetikası ilə bağlıdır. Rusiyada ədəbiyyat elminin tarixi və nəzəriyyəsi sahəsində metodologiyanın formalaşması V.Q.Žernişevski, habelə "akademik məktəb"nin F.İ.Buslayev, A.N.Vseslovski və A.A.Potebiyanın fəaliyyəti ilə sıx əlaqədar olmuşdur.

XX əsrin əvvəllərində dünya ədəbiyyatında baş verən ümumi metodoloji krizis təşəkkülə başlayan sovet elmi qar-

şısında yeni kamil elmi-nəzəri metodologiya yaratmaq vəzifəsi qoydu. Ədəbiyyatşünaslar 20-ci illərdə ОПОЯЗ-ЫН “formal metod”un təsirinə düşdülər. Azərbaycanda Ə.Nazim, M.Quliyev, H.Zeynallı, B.Çobanzadə, A.Musaxanlı idealist-modernist konsepsiyalara və formalist meyllərə qarşı mübarizədə tarixi materializmə istinad etdilər. V.F.Pereverzev və V.M.Friçenin adları ilə bağlı vüqar sosiologizm təsirləri ilə bütün sovet alimləri sxematizmə gəlib çıxır, fəlsəfənin metodunu mexaniki şəkildə ədəbiyyata tətbiq edir, onun spesifikasiyasını nəzərə ala bilmirdilər. Bizdə ədəbiyyatşünaslığın metodologiyası xüsusi tədqiq olunmamış, Ə.Nazim, M.Arif, M.Cəfər, K.Talıbzadənin əsərlərində bəzi problemlərə toxunulmuşdur.



Ağı – ölüm və ya fəlakətlə bağlı kədərli folklor nəğməsi.

*Əzizim gülə-gülə
Gül əkdim gülə-gülə
Düşmən evimi yıxdı
Üzümə gülə-gülə*

Məqətal – Əsasən, imamların faciəli ölümü mövzusunda yazılmış qətl kitabı. M.Füzulinin “Hədiqətüs-süəda” əsəri buna ən yaxşı nümunədir.

Mərsiyə – Klassik ədəbiyyatda ölənin – qəhrəmanların (adətən imamların!) şərəfinə qoşulmuş şeir növüdür. Azərbaycan ədəbiyyatında Füzulinin bəzi qəsidələri, Dəxilin, Qumrunun, Racinin mərsiyələri məşhurdur. Mərsiyə Qəsidə və məsnəvi formasında yazılmış qəmli yas nəğmələridir.

Alleqoriya – məcazi mənə daşıyıb, insanlara aid hal, xasiyyət və sifətləri təbiət predmetlərində, yaxud heyvanların simasında əks etdirən əsərlər. Məsələn, Füzulinin “Bəncü badə”, Sabirin “Tülkü və qarğa” əsərləri.

Alliterasiya – Bədii əsərdə mənəni qüvvətləndirmək üçün işlədilən səs təkrarı, səslərin harmoniyası. Məsələn, S.Rüstəmin “Çapayev” M.Müşfiqin “Yağış” şeirləri buna nümunədir. Onu fonetik bədii üsul da hesab etmək olar.

Atribusiya – Mətnşünaslıqda gizli imzaların, yaxud ləqəbin müəyyənləşdirilməsi.

Varsağı – Qədim Azərbaycan qəbiləsi olan Varsağın adı ilə adlanan musiqi aləti ilə oxunan el (qəhrəmanlıq!) nəğməsi.

Dodaqdəyməz – Dodaq samitlərinin iştirakı olmadan yazılan qoşma və ya təcnis.

*Qışda dağlar ağ geyinər, yaz qara
Sağ dəstinlə ağ kağıza yaz qara
Əsər yellər, qəhr eləyər yaz qara
Daşar çaylar, gələr daşlar çathaçat*

Aşıq Ələsgər

Esse – Novellavari bədii-fəlsəfi janr. Onu bəzən ədəbi tənqid janrı da hesab edirlər.

Katarsis – İlk dəfə “Poetika” əsərində Aristotel işlədib. Mənası mənəvi təmizlənmə, daxili saflaşma, mənəvi ucalıq deməkdir.

Litota –Sözü gedən əşyanı, hadisəni mübaligənin əksinə olaraq kiçildən, cılızlaşdıran məcazdır.

*Döydü yağış məni, döydü qar məni,
Minsəm bir qarışqa aparar məni.*

O.Sarıvəlli

Xəbər qabaqda işləndiyi üçün bu şeir həm də **inversiyaya** nümunə ola bilər.

Mətlə – Klassik şerin, əsasən qəzəl və qəsidənin qüvvətli məna ifadə edən ilk beytinə mətlə deyilir.

*Yandı canım hicr ilə, vəsli-ruxi yar istərəm.
Dərdiməndi firqətəm, dərmani-didar istərəm.*

M.Füzuli

Münazirə – İki tərəfin mübahisəsi əsasında yazılan klassik və şifahi şeir forması. Burada özünü öymə və rəqibin nöqsanlarını açma əsas şərtidir. Füzulinin “Söhbətül-əsmar” əsəri buna misaldır.

Nihilizm – XIX əsrin ortalarında meydana çıxmış keçmiş, adət-ənənələri, ehkama çevrilmiş prinsipləri inkar edən nəzəriyyə.

Oçerk – Epik növün təsviri üslubda yazılan çevik janrı. Oçerkin məzmun və üslubca fərqlənən iki növü var: sənədli (yəni publisistik) və bədii. Oçerkin yaxşı nümunələrini N.Babayev yaradıb (Məsələn, “Qızlar, sözüm sizədir”).

Tuyuq – Mənası duyduq, duymaq olan, poetik baxımdan bayatıya və rübaiyə oxşayan şeir formasıdır. “Tuyuq ancaq türkdilli ədəbiyyatda işlənən şeir şəkli” (T.Kərimov). Türk xalqları ədəbiyyatında tuyuqun ən kamil nümunələrini Ə.Nəvai, Q.Bürhanəddin və İ.Nəsimi yaratmışdır.

Dibaçə – Şərq poeziyasında müəlliflərin öz divanlarına nəsrə şərin növbələşməsi tərzində yazdıqları nəzəri mü-

qəddimə. Dibaçədə şair öz sənəti və poetik söz sənəti haqqında konsepsiyasını şərh edir. Məsələn, Füzuli həm türkçə, həm də farsca qəzəllər “Divan”larına sanballı dibaçələr yazmışdır.

Libretto – opera, operetta, balet, oratoriya kimi musiqi əsərləri üçün yazılmış dramatik mətn.

Məqmə - Lirik növün qəzəl və qəsidə kimi janrlarında adətən müəllifin adı, yaxud ləqəbini əks etdirən son beyt.

Müəşşər – yəni onluq şeir forması. İlk bəndi on, sonrakı bəndlər on iki misradan ibarət olur. Birinci bəndin son misrası bütün bəndlərin sonunda təkrarlanır.

Müsəmmən – Hər bəndi səkkiz misradan ibarət, poeziyamızda az işlənən şeir forması. Birinci bəndin bütün misraları öz aralarında, sonrakı bəndin 7-ci misrası birinci bəndlə qafiyələnir, 8-ci misra şeir boyu nəqərat kimi səslənir. Müsəmmən nümunələrini XIX əsrin böyük satiriki S.Ə.Şirvani yazıb.

Təzmin – Klassik şairin bir misrası, yaxud beytinin olduğu kimi ondan sonra gələn şairin əsərində işlənməsinə deyilir. Əsas şərt təzmin edilən misranın (beytin) yeni şeirlə uyğunlaşdırılmasıdır.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

- XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri III kitab. B., “Elm”, 2010.
- Abid Ə. Heca vəzninin tarixi “Maarif işçisi” 1927, №3,4,6
- Axundov M.F. Əsərləri üç cildə. II c. B., Azərb. SSR EA nəşr. 1961.
- Axundov M.F. Əsərləri üç cildə. III c. B., “Elm”, 1988.
- Allahverdiyev Q. XI əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri. B., “Şam” 2004.
- Alışanlı Ş. Müasir humanitar təfəkkür və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı. B., “Elm”, 2011.
- Araslı N. Böyük Azərbaycan şairi Füzuli. B., “Uşaqgəncnəşr”, 1958.
- Arif Məmməd. Ədəbi tənqidi məqalələr. B., Azərnəşr. 195.
- Aristotel. Poetika. B., “Azərnəşr” 1974.
- Aşıq Ələsgər. B., “Yazıcı”, 1988.
- Azadə R. Klassik Azərbaycan poeziyasında qəzəl. B., “Elm”, 1990.
- Azərbaycan aşıq şerindən seçmələr iki cildə. I və II cildlər. B., “Şərql-Qərb” 2005.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 6 cildə. I c. B., “Elm”, 2004.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 6 cildə. II c. B., “Elm”, 2007.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 6 cildə. III c. B., “Elm”, 2009.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi poetikası I kitab. B., “Elm”, 1989.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi poetikası II kitab. B., “Elm”, 2006.

- Azərbaycan klassik ədəbiyyatında işlədilən adların və terminlərin şərh-i. B., "Maarif" 1993.
- Azərbaycan sovet ədəbiyyatı: poetika məsələləri. ADU nəşr. B., 1986.
- Azər Turan. Cavidnamə. B., "Elm və təhsil", 2010.
- Babayev B. Bədii ədəbiyyatda tipiklik. B., 1992.
- Babayev X. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatı: Dini-didaktik romantikadan islam maarifçiliyinə. DDA B., 2011.
- Babayev Y. Ana dilli Azərbaycan ədəbiyyatının poetikası DDA. B., 2012.
- Babayev Y. Təriqət ədəbiyyatı: Sufuzm-Hürufizm. B., "Nurlan" 2007.
- Bayramlı Z. Füzuli və çağdaş ədəbi-nəzəri fikir. B., "Elm", 2010.
- Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. B., "Uşaqgəncnəşr" 1948.
- Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. B., "Gənclik", 1979.
- Bualo. Poeziya sənəti. B., "Azərnəşr" 1969.
- Cəfər Xəndan. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 1958.
- Cəfərov M. Sənət yollarında. B., "Gənclik", 1975.
- Cəfərov N. Türk dünyası: xaos və kosmos. B., BDU nəşr, 1998.
- Cümşüdoğlu N. Füzulinin sənət və mərifət dünyası. Bakı-Tehran, 1997.
- Dadaşov A. Dramaturgiya. B., BDU nəşr. 2004.
- Elçin. Seçilmiş əsərləri on cildə. VII c.
- Elçin, Quliyev V. Özümüz və sözüümüz. B., "Azərnəşr", 1993.
- Engels F. Təbiətin dialektikası. B., "Azərnəşr", 1966.
- Ədəbi tənqid. B., "Yazıçı", 1984.
- Ədəbiyyatşünaslıq: Ensiklopedik lüğət. B., "Azərbaycan Ensiklopediyası" NPB.1998.
- Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., "Maarif", 1992.
- Əfəndiyev T. Azərbaycan dramaturgiyasında metodlar. B., "Elm", 2002.
- Əhmədov B. Azərbaycan satirasının inkişafı problemləri. B., "Elm", 2000.

- Əhmədov Ə. Azərbaycanca maarifçiliyin mənşəyi və mahiyyəti məsələsinə dair. "Azərbaycan" 1971, №12.
- Əhmədov R. Azərbaycan dramaturgiyasının janr poetikası. DDA. B., 2011.
- Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. B., "Elm", 1977.
- Əkrəm Cəfər. Füzuli şeirinə vəznə "Məhəmməd Füzuli: elmi-tədqiqi məqalələr" B., 1958, s. 80-138.
- Əlimirzəyev X. Ədəbiyyatşünaslığın elmi-nəzəri əsasları. B., "Nurlan" 2008.
- Əliyev O. Nağıllar. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi 6 cildə. I c. B., "Elm", 2004.
- Əliyev R. Cəfər Cabbarlının yaradıcılıq təkamülü. B., 1989.
- Əliyev R. Nəsimi və klassik dini üslubun təşəkkülü. B., "Naft-Press" 2006.
- Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi B., "Mütərcim", 2008.
- Əliyev S. Füzuli. B., "Azərnəşr" 1996.
- Əliyev S. Füzulinin poetikası. B., "Azərnəşr", 1986.
- Əliyeva A.K. Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığında türkçülük. B., "Elm", 2002.
- Əliyeva J. Dünyanın tanıdığı Füzuli. B., "Çaşıoğlu", 2010.
- Əliyeva Y. Füzulinin əruz kanonları üzrə tədris təcrübəsi. B., 2005.
- Ənvəroğlu H. Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri. B., "Elm", 2004.
- Faciə: janrın təyminə dair. Tərt: A.Talıbov. B., 1990.
- Feyzullayeva V. Füzulinin qəsidələri. B., "Elm", 1985.
- Fərzəliyev T. Azərbaycan xalq lətifələri. B., 1971.
- Füzuli- 400 Azərb SSR EA "Xəbərləri"nin xüsusi sayı. B., Azərb. SSR EA nəşr. 1958.
- Füzuli Əsərləri 6 cildə. I c. B., 1996.
- Füzuli Əsərləri 6 cildə. III c. B., 1996.

- Hacılı A. Bayatılarının poetik semantikasi. "Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası" II k. B., "Elm", 2006.
- Hacıyev A. Bayatı poetikası. B., 2000.
- Hacıyev A. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 1996.
- Həşimli H. Azərbaycan ədəbiyyatında Avropa mənşəli janrlar. DDA. Naxçıvan. 2011.
- Həşimli H. Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm. NDA. Naxçıvan, 1998.
- Həşimli H. Azərbaycan mənsur şeirinə təşəkkülü. B., "Nurlan", 2006.
- Həşimli H. Azərbaycan poeziyasında sonet və terset. B., "Elm", 2003.
- Hikmət İ. Əruz və heca vəznləri "Maarif və mədəniyyət" 1929, №3-4.
- Hüseynoğlu K. Azərbaycan şeir mədəniyyəti. B., "Ozan", 1998.
- Xalq üçün yazıram (Ş.Əkbərzadənin Y.Yevtuşenko ilə müsahibə) "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., 18 yanvar 1980.
- Xəlilov B. Türkün hikmət xəzinəsi: Xoca Əhməd Yəsevi. B., "Elm və təhsil". 2010.
- Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. B., "Elm", 1973.
- İbrahimov M. Aşıq poeziyasında realizm. B., 1966.
- İslam: Tarix, Fəlsəfə. İbadətlər. B., "Elm", 1994.
- İsmayıl Hikmət. Sənət bəhsləri "Maarif və mədəniyyət" 1924, №6.
- Kazımov Q. Bədii ədəbiyyatda komizm üsulları. B., "Maarif" 1987.
- Kazımoğlu M. Gülüşün arxaik kökləri. B., 1978.
- "Kitabi-Dədə Qorqud". B., "Yazıcı", 1988.
- Qafarlı R. Mif və nağıl... B., ADPU nəşr. 1999 .
- Qarayev Y. Ədəbi üfqlər. B., "Gənlik", 1985.
- Qarayev Y. Faciə və qəhrəman. B., "Azərnəşr", 1965.
- Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. B., "Yazıcı", 1988.
- Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. B., Elm, 1980.
- Qasımlı M. Bayatı. "Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. II k. B., "Elm", 2006.
- Qasımov N. Müasir Azərbaycan romanı. B., 1994.

- Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. B., “Maarif” 1966.
- Qasımzadə F. “Qəm karvanı” yaxud zülmətdə nur. B., “Azərnəşr” 1968.
- Qəhrəmanlı N. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., BQU. 2008.
- Qəşəmoğlu Ə. Postmodernizm: yarımçıq dünyagörüşünün məhsulu. “Ədəbiyyat zəqəti”, 4 mart 2005.
- Quliyev Q. Azərbaycan ədəbiyyatında fərdi üslubun təşəkkülü “Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası” I kitab B., “Elm”, 1989.
- Quliyeva M. Klassik Şərq poetikası və orta əsrlər Azərbaycan poeziyası. DDA. B., 2001.
- Quluzadə M. Füzulinin lirikası. B., Azərb. SSR EA nəşr. 1965.
- Quliyev T. Azərbaycan şerinin qədim dövrü. B., “Nurlan” 2001.
- Quliyev T. Əruz və qafiyəşünaslıq tarixi B.. “Əbilov, Zeynalov və oğulları” 1998.
- Qurbanov A. Müasir Azərbaycan ədəbi dili. B., “Maarif” 1985.
- Mahmudov M. Xətib Təbrizi. B., “Elm”, 1972.
- Masse A. İslam. B., “Azərnəşr” 1964.
- Məmməd Cəfər. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm B., 1963.
- Məmməd Cəfər . Seçilmiş əsərləri iki cildə, II c. B., “Azərnəşr”, 1974.
- Məhəmmədi M. Tədqiqlər və tərcümələr. B., 2004.
- Məmmədov Z. Azərbaycan fəlsəfəsi tarixi. B., İrşad, 1994.
- Mikayilov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 1981.
- Mir Cəlil. Füzuli sənətkarlığı. B., “Maarif” 1994.
- Mir Cəlil, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., “Maarif” 1972.
- Mirəhmədov Ə. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. B., “Azərbaycan ensiklopediyası”, 1998.
- Mütəllibov T. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin poetikası. B., “Yazıçı”, 1988.
- Nazim Ə. Cəlil Məmmədquluzadə (Molla Nəsrəddin) B., “Azərnəşr” 1936.

- Nazim Ə. Seçilmiş əsərləri. B., "Yazıçı", 1979.
- Nəbiyev B. Tənqid və ədəbi proses. B., 1976.
- Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri iki cildə. I və II cildlər. B., "Lider nəşriyyat" 2004.
- Paşayeva N.A. "İnsan bədii tədqiq obyektini kimi", B., "XXI – Yeni nəşrlər Evi", 2003.
- Rəcəbov Ə. Dilçilik tarixi. B., 1987.
- Rəfil M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. B., API nəşr. 1958.
- Rəfil M. Yeni mədəniyyətimizin banisi. "Vətən uğrunda" 1944, № 4-5.
- Rus ədəbiyyatı (XVIII əsr) B., ADU nəşr, 1958.
- Sur A. Füzuliyə bir nəzər "Füyuzat" 1907, №30.
- Səmsizadə N. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı. B., "Ozan" 1997.
- Səmsizadə N. Hıçqıran gülüşlər. B., 2002.
- Səmsizadə N. Seçilmiş əsərləri üç cildə. B., "Elm", I c. 2008, II c. 2010, III c. 2011.
- Şükürov A. Şərq fəlsəfəsi və filosofları. B., "Əbilov, Zeynalov və oğulları", 2005.
- Təsəvvüfün iki çırağı: Mənsur Həllac və Sərrac Tusi. B., "Adiloğlu" 2007.
- Vəlixanov N. Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatı. B., "Elm", 1983.
- Zamanov A. Sabir gülür. B., 1981.
- Sasani Ç. Orta əsrlər Azərbaycan poeziyasında naturalist ədəbi-fəlsəfi fikir. B., "Elm", 2007.
- Sultanlı Ə. Antik ədəbiyyat tarixi. B., "Nurlan", 2008.
- Talıbzadə K. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. B., "Maarif" 1984.
- Yusifli C. Azərbaycan komediyasının poetikası. B., "Elm", 2007.
- Yusifov R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., "Sabah" 2001.
- Vəliyev Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi. B., "Elm", 1999.
- Vurğun N.S. Əsərləri 6 cildə. VI c. B., "Elm", 1972.
- Vüqar Əhməd. Ədəbiyyatşünaslıq. B., "Müəllim" 2008.

Rus dilində

- Андреев Л.Г. Союрреализм. М., 1972.
- Андреев Л.Г. Имперсионизм. М., 1980.
- Апухтина В. А. Современная советская проза. М., Высшая школа, 1977.
- Арноудов М. Психология литературного творчество (пер. с бол). М., Прогресс, 1970.
- Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., «Искусство», 1986.
- Ахмедов Э. Философия азербайджанского просвещения. Б., 1983.
- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Бахтин М.М. Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, № 1.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979.
- Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., «Просвещение», 1964.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6.
- Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика. Т.1. М., 1952.
- Березин Ф. История лингвистических учений. М., 1975.
- Бертельс Е.А. История персидско-гаджикской литературы. М., 1960.
- Бертельс Е.А. Суфизм и суфийская литература. Избр. Труды М., 1965.
- Бехер И. Любовь моя, поэзия. М., «Худ. лит», 1968.
- Блок А.А. О назначении поэта. М., Сов. Россия, 1971.
- Борев Ю.Б. О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4. с.51-70.
- Борев Ю.Б. Роль литературной критики в художественном процессе. М., «Знание», 1979.
- Будагов Р. Сессюр и соссюрианство. М., 1954.
- Брюсов В. Избр. соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1955.

- Ван Г. Письма. М.-Л., 1966.
- Ванслов В. Эстетика романтизма. М., Искусство, 1966.
- Введение в литературоведение. М., «Высшая школа», 1976.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., «Высшая школа», 1979.
- Винокуров Е. Поэзия и мысль. М., «Сов. Россия», 1966.
- Волькейнштейн В.М. Драматургия. М., 1923.
- Гаджиев А. Ренессанс и поэзия Низами Гянджеви. Б., «Эльм», 1980.
- Гегель Г.В. Наука логики. Т. 3. М., «Мысль», 1972.
- Гегель Г.В. Сочинения. Т. 14.
- Гегель Г.В. Эстетика в 4-х томах. Т.2. М., 1969.
- Гей Н.К. Художественность литературы: поэтика, стиль. М., Наука, 1975.
- Гете И.В. Об искусстве. М., «Искусство», 1975.
- Гегодаев А.Д. Импрессионисты. М., 1971.
- Гнизбург Л.Я. О психологической прозе. Л., Худ. лит. 1977.
- Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970.
- Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 27. М., 1953.
- Грезалова Г. Верность марксистическим традициям. «Вопросы литературы», 1979, № 12.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 13. Л., 1971.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1935.
- «Дружба народов». 1970, № 6.
- Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., Сов. Пис. 1975.
- Залеская Л. О романтическом течении в советской литературе. М., «Наука», 1973.
- Игнатенько Н.А. Читатель как участник литературного процесса. АКД. Киев, 1977.
- Идрис Шах. Суфизм. М., 1994.
- Илиади А.Н. Природа художественного таланта. М., 1965.

КЛЭ. Т. 3.

КЛЭ. Т. 5.

Ковекий В. В масштабе целого. «Вопросы литературы». 1982, № 10.

Крачковский И. Избр. соч. Т. 1, 1955.

Кулешов В. Взаимодействие литератур и литературный процесс. «Вопросы литературы», 1963, № 8.

Кулиев М. Октябрь и тюркская литература. Б., АзГНИИ, 1930.

Купреянова Е.Н. Историко-литературный процесс как научное понятие. «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения.» Л., Наука, 1974.

Левин А.Е. Принципы семиологического анализа. «Вопросы философии». 1974, № 9.

Лессинг. Гамбургская драматургия. М.-Л., 1936.

Лилов А. Природа художественного творчества (пер. с полгарского). М., 1981.

Лосев А.Ф. Знак, символ, миф. М., МГУ, 1982.

Лукиянов Г.Б. Методологические проблемы художественной критики. М., «Наука», 1980.

Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., сов. Пис., 1987.

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве в 2-х томах. Т. 1.

Маршак С. Воспитание словом. М., «Сов. Пис», 1964.

Мелетинский Е.М. Средневековой роман. М., «Наука», 1983.

Мехти Н. Средневековая мусульманская культура. Б., «Ганун», 1996.

Мифологический словарь. М., 1991.

Мирзоев А.М. Рудакий и развитие газели X-XV вв. «Рудаки», М., 1968.

Неизвестное письма Джека Лондона. «Лит. газета», 11 января 1966.

Николаев П.А. Реализм как творческий метод. М., МГУ, 1975.

- Новиков В.В. Художественная правда и диалектика творчества. М., Сов. Пис. 1974.
- Огнев А.В. Русские советские рассказы (50-70-х годов). М., 1978.
- Орагвелидзе Г.Г. Стих и поэтическое видение. Тбилиси, 1973.
- Орлов П.А. Русский сентиментализм. М., МГУ, 1977.
- Писарев Д.М. Избр. Произв. Л., 1968, с.324.
- Писарев Д.М. Сочинения в 4-х томах т 11 М., ГИХЛ. 1955.
- Пискунов В. Критика и современный литературный процесс. «Дружба народов» 1970 №2.
- Плеханов В.Г. Эстетика и социология искусства в 2-х томах. Т. 2. М., «Искусство» 1978.
- Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы М., 1972.
- Поспелов Г.Н. Теория литературы М., 1940.
- Потебня А.А. Теорическая поэтика М., Выс.школа. 1990.
- Проблемы романтизма. Вып. 1 М., 1967.
- Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. Изв. Саратовского Унта. 1975.
- Пронин Б.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Пушкин А.С. Полн. СОБР. Соч. т.7. Изд. АН СССР 1958.
- Рейснер М.Л. Эволюция классической газели на фарен (X-XV века) М., Наука, 1989.
- Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой М., 1974.
- Ренуар Ж. Огюст Ренуар М., 1970 .
- Ролан Барт. Мифология. «Избр. Работы. Семиотика. Поэтика». М., 1989.
- Рунин Б. Вечный поиск М., «Искусство» 1964.
- Русские писатели о литературе т. 2 М., 1939.
- Словарь литературоведческих терминов М., Просвещение 1974.
- Современная литературная критика М., Наука, 1977.

- Соколов А.Н. Литературный процесс и вопросы терминология «Славянская филология» М., 1963.
- Стеблева И.В. Развития тюркских поэтических форм в X I веке. М., 1971.
- Структурализм: «за» и «против» М., 1975.
- Степанов Н.Л. Просветительский реализм. «Развитие реализма в русской литературе». т.1. М., 1972.
- Суфии. Восхождение к истине. М., «Эксмо-Пресс» 2002.
- Суровцев Ю. Что такое «Ускоренное развитие?» «Вопросы литературы» 1986 №4.
- Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатели» 1977.
- Сучков Б. Лики времени-в 2 х томах, т.2. М., «Худ. лит», 1976.
- Теория литературы В., Мутаржим. 1997.
- Тимофеев Л. Основы теории литературы М., «Просвещение» 1976.
- Типология и периодизация культуры Возрождения М., Наука, 1978.
- Токарев С.А. Миры народов мира т.11. М., 1991.
- Толстой Л.Н. О литературе М., «Худ.литература».
- Тондл Л. Проблемы семантики М., 1975.
- Фадеев А. За тридцать лет М., 1957.
- Философская Энциклопедия т.4.
- Философская Энциклопедический словарь М., 2001.
- Филиштинский И.М. История Арабской литературы. М., Наука, 1991.
- Фохт У. Внутренние закономерности историко литературного развития. Известия АН СССР отд. Литературы, языка 1959 XVIII вып №2.
- Фридлендер Г.М. Методологические проблемы литературоведения. Л., «Наука» 1984.
- Хамраев М.К. Основы тюркского стихосложения Алма-Ата. 1963.

- Чаплин Ч. Моя биография М., 1966.
Чернышевский Н.Г. Эстетика. М., 1958.
Шербина В.Р. Проблемы литературоведения в света наследия В.И.Ленина. М., Наука. 1971.
Шиллер Ф. Собр. Соч. т. VI. М., 1957.
Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о формалистах. «Печать и революция» 1924 № 5.
Эйхенбаум Б.М. О поэзия. Л., Сов. пис. 1969

Türk dilində

- Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri. İstanbul, 1977.
Vellek R. Varren İ. Edebiyyat teorisi izmir. Akademi Kitabevi, 2001.
Mustafa Qara. Tasavvuf ve tasavvufçular. İstanbul, 1985.

MÜNDƏRİCAT

Müəllifdən.....	3
Giriş.....	5
I BÖLMƏ. ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİ ELMİ: TARİXİ, PREDMETİ VƏ PRİORİTETLƏRİ.....	9
II BÖLMƏ. YAZIÇI ŞƏXSİYYƏTİ VƏ YARADICILIQ PROSESİ.....	41
III BÖLMƏ. ƏDƏBİ PROSES: YAZIÇI, TƏNQİDÇİ VƏ OXUCU.....	49
IV BÖLMƏ. BƏDİİ ƏSƏRİN ARXİTEKTONİKASI.....	91
Bədii obraz.....	100
Xarakter.....	109
Tip.....	113
V BÖLMƏ. BƏDİİ ƏSƏRİN DİLİ VƏ ÜSLUB.....	117
Bədii dil.....	118
Bədii üslub.....	124

VI BÖLMƏ. ƏDƏBİ NÖVLƏR VƏ JANRLAR.....	137
<i>Lirik növün janrları.....</i>	142
Qafiyə və vəzn.....	147
Qəzəl.....	155
Qəsidə.....	166
Qoşma.....	178
Bayatı.....	182
Mənsur şeir.....	196
Sonet.....	201
Ballada.....	208
Poema.....	211
<i>Epik növün janrları.....</i>	214
Epos.....	214
Mif.....	222
Nağıl.....	226
Hekayə.....	231
Povest.....	236
Roman.....	243
<i>Dramatik növün janrları.....</i>	254
Faciə.....	254
Komediya.....	264
Dram.....	269
VII BÖLMƏ. ŞEİRİN VƏZNLƏRİ.....	273
Heca vəzni.....	274
Əruz vəzni.....	281
Sərbəst vəzn.....	299
VIII BÖLMƏ. AZƏRBAYCAN GÜLÜŞ MƏDƏNİYYƏTİ.....	305

**IX BÖLMƏ. BƏDİİ SİSTEMLƏR, ƏDƏBİ
CƏRƏYANLAR VƏ YARADICILIQ METODLARI.....317**

Ədəbi cərəyan və bədii metod anlayışı.....	318
İntibah (Renessans).....	330
Sufizm (təsəvvüf).....	336
Klassisizm.....	346
Maarifçilik.....	352
Sentimentalizm.....	359
Romantizm.....	366
Realizm.....	374

X BÖLMƏ. FORMALİST ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR..... 381

Strukturalizm.....	382
Sürrealizm.....	390
İmpressionizm.....	395
Modernizm və postmodernizm.....	400
Əlavələr.....	404
Ədəbiyyat siyahısı.....	419

ŞƏMSİZADƏ NİZAMƏDDİN
ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİ

(Dərslik)

Azərbaycan dilində

Nəşriyyat redaktoru: Cavid Cəfərov
Bədii tərtibat: Alik Xankişiyev

Çapa imzalanıb: 01.07.2012. Formatı 60x90 ¹/₁₆.
Həcmi: 27 f.ç.v. Ofset çap üsulu. Tiraj: 500

“Proqres” nəşriyyatında çap olunub.
Ünvan: İ.Qutqaşınlı 97. Tel: 5100280, e-mail: mail@proqres.com
Sayt :www.proqres.com