

ABBAS HACIYEV

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN ƏSASLARI

**Ali məktəblərin filologiya fakültələri
üçün dərslik**

BAKI – 2010

Redaktoru: filologiya elmləri doktoru,
professor **H.Qasimov**

Rə'yçilər: prof. M.Allahmanlı
prof. **M.Mustafayev**
prof. **E.Quliyev**

Abbas Hacıyev. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları.
(Ali məktəblərin filologiya fakültələri üçün dərslik).- Bakı,
2010, 370 səh.

"Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" ali məktəblərin filologiya fakültələri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Dərslik tədris proqramının tələblərinə uyğun yazılmışdır.

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Elmi-Metodik Şurası Azərbaycan dili və ədə-
biyyatı bölməsinin 18.06.1999-cu il tarixli qə-
rarı (protokol №9) ilə çap edilir.

ALİM, GÖZƏL MÜƏLLİM

Çoxsaylı elmi və ədəbi-tənqidi məqalələrin, dəyərli dərslük və dərs vəsaitlərinin, samballı monoqrafiyaların müəllifi - filologiya elmləri doktoru, professor Abbas Məhəmməd oğlu Hacıyev qırx ildən artıqdır ki, ali məktəblərdə "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi", "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi" və "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları"ndan mühazirələr oxuyur. Zəngin elmi-pedaqoji təcrübəsini, dərin biliyini tələbələrə aşılamaqdan xüsusi zövq alan professorun yüksək müəllim - vətəndaş layəqəti insanı heyran edir. Bu səbəbdən də ziyalılardan, tələbə-gənclərin ona böyük hörmət və ehtiramları təbii görünür. Sağlam psixoloji mühit yaratmaq, mə'nəvi körpü salmaq iqtidarına malik olan Abbas Hacıyev, eyni zamanda Azərbaycan ədəbi tənqidinin aparıcı nümayəndələrindən biri kimi tanınır və seçilir. Onun hərtərəfli elmi-nəzəri yetkinliyini və dərin savadını özündə ehtiva edən "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" (1988), "Sənətkarın yaradıcılıq fərdiliyi" (1990), "Bədii əsərin strukturu" (1992), "Ədəbi növlər və janrlar" (1994) adlı dərs vəsaitləri və "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi" (1996) dərsliyi uzun illər ədəbiyyatşünaslıq sahəsində apardığı yaradıcı elmi axtarışların, fəal konseptual mövqe nümayişinin nəticəsi kimi böyük maraq doğurur. Bünövrəli "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" və "Ədəbiyyat nəzəriyyəsi" dərslükləri yaratmaq təşəbbüsləri professor Abbas Hacıyevin nəzəri təfəkkürünün zənginliyinin nümayişi kimi artıq gerçəkləşmişdir. O, Azərbaycan bədii nəsrinin, dramaturgiya və milli teatr tarixinin ən yaxşı tədqiqatçılarından biridir. "Tiflis ədəbi mühiti" (1980), "Mirzə İbrahimov" (1982), "Tiflis Azərbaycan teatri" (1984), "Yazıçı şəxsiyyəti və bədii qanunauyğunluq" (1986) monoqrafiyaları və bədii yaradıcılığın önəmli sahələrinin tədqiqinə həsr olunan digər əsərləri Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında öz dəsti-xətti ilə seçilən görkəmli bir alimin varlığından xəbər verir.

Elmi axtarışlarında sələflərinin fikir və mülahizələrinə qayğı və e'tiramla yanaşan, varisliyi daim diqqət mərkəzində saxlayan Abbas Hacıyev, eyni zamanda, özünün orijinal baxışlarını tutarlı elmi məntiq və dəlillərlə əsaslandırır. Dərslüklərində problemləri tipoloji təhlilin verdiyi imkanlar əsasında açıqlayır, tarixlə müasirliyin həddlərini, bunların estetikasını inandırıcı faktlarla müəyyənləşdirir, metodologiya məsələlərinin şərhini vüluqar sosioloji baxışlarından təmizləyir, ədəbi mühitin saflıq və müasirliyinə, orijinallıq və xəlqiliyinə nəyə görə üstünlük ver-

diyini əsaslandırır. Bu baxımdan "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları"da və ümumiyyətlə, onun əsərlərinin tədqiq obyektində mifologiyanın, folklorun, ədəbiyyat tarixinin möhkəm zəmin tutması təsadüfi deyildir, elmi qanunauyğunluqdur.

İstə'dadlı və orijinal üslublu bir alimin - Abbas Hacıyevin elmi yaradıcılığı ilə yaxından tanış olanlar çox gözəl bilirlər ki, onun tədqiqatları özünəməxsus olub, orijinal təhlili və ümumiləşdirmə gücünə malikdirlər və burada müəllifin elmi konsepsiyasının aydınlığı qabarıq görünür. Şe'rin poetikasını və incəsənətin bir çox sahəsinin ciddi problemlərini tarixilik baxımından dəyərləndirən professor qaynaqları təbii olaraq diqqət mərkəzində saxlayır. Bunlar tədqiqatçının təfəkkür imkanlarının genişliyindən, intellektual səviyyəsinin yüksəkliyindən, nəzəri hazırlığının hərtərəfliliyindən xəbər verir. Sənətin idraki imkanlarını, mə'nəvi məqsədlərini açmaq, bədiliyi, bir də məzmun və forma vəhdətində axtarmaq, yaradıcılıqda ideya-estetik bütövlüyün fəlsəfəsini geniş dərk imkanları da bununla bağlıdır. Belə böyük elmi-nəzəri və pedaqoji təcrübəyə malik olmağın nəticəsidir ki, professor Abbas Hacıyev dərslərinin - "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları"nın predmetini dərinləşdirir, daxili əlaqələrin məntiqini sərrast müəyyənləşdirir.

"Ədəbiyyatşünaslıq" - çox mürəkkəb, çox çətin elm sahəsidir. Onun poetik imkanları, yaradıcılıq vasitələri, ədəbi meyl, cərəyan və metodları, ədəbi növ və janrları, dünyanı dərk və obraz yaratmaq üsulları tədricən, ədəbi mərhələdən ədəbi mərhələyə, dünya ədəbiyyatının ən'ənə və təcrübəsi əsasında formalaşır, həmişə zənginləşmə, təzə elmi çalılar alma prosesi keçirir. Dünya ədəbiyyatını çox mükəmməl bilən Abbas Hacıyev bunları nəzərə almış, ancaq səciyyəvi faktlarla düşünmüş, əsərdə hərtərəfli elmi ümumiləşdirmə yolu seçmiş, nəticədə yeni mündəricəli, tamam orijinal axarlı bir dərslük yazmışdır.

Abbas Hacıyev ciddi alim, nüfuzlu və təcrübəli müəllim-pedaqoqdur. Alimin N.Tusi adına Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin "Azərbaycan və dünya ədəbiyyatı tarixi" kafedrası kimi nüfuzlu bir kafedraya rəhbərlik etməsi, sağlam elmi-pedaqoji mühit yaratması da onun şəxsiyyətinin tamlıq və bütövlüyündən irəli gəlir. Saf əməl və qayə adamı olan bu alim gənclərin elmə yiyələnməsi yolunda qüvvə və bacarığını əsirgəmir, qayğı və tələbkarlığını, vətəndaşlıq narahatlığı və milli ləyaqətlə həyata keçirir. Onun istər rəhbərlik etdiyi kafedrada, istərsə də kənar elmi-tədris müəssisələrində çalışan alimlərin yetişməsində böyük rolu və əməyi vardır. Onlarla gəncin inkişaf edib elmlər namizədi və elmlər dok-

toru dərəcəsinə yiyələnmələrində Abbas Hacıyevin çəkdiyi zəhmət təqdirəlayiqdir.

Görkəmli ədəbiyyatşünas, gözəl müəllim olan Abbas Hacıyevi nəcib insani dəyərlər, zəngin əxlaqi-mə'nəvi keyfiyyətlər səciyyələndirir. Bu səciyyəvi keyfiyyətlər onun tələbələrinə, formalaşdırdığı alimlərə, həmkarlarına, dost-tanışlarına diqqət və qayğısında özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Ona görə də tələbələri, iş yoldaşları və Respublikamızın qələm əhli onu ürəkdən sevir, dərin hörmət və ehtiram bəsləyirlər.

Himalay Qasimov

MÜQƏDDİMƏ

Ədəbiyyat incəsənətin növlərindən biridir, mürəkkəb məfkurə, icimai şüur formasıdır, varlığı duymaq, qiymətləndirmək və mənalandıрмаq, onu istəyə uyğun qurmaq və dəyişmək vasitəsidir; fərdi yaradıcılıqdır, incəsənətin fasiləsiz inkişaf edən, həmişə yeni çarlarla zənginləşən, təsirinin genişlik nə dərinliyi ilə fərqlənən sahəsidir. Onun predmeti varlığı müxtəlifliyi, həyatın "Həyat formasında" (Çernişevski) hissi - emosional ifadəsidir. Burada insanın insani mahiyyəti təkmilləşdirilir, şüura, təxəyyül və iradəyə, mə'nəvi varlığa tə'sir göstərilir, "ideya personaja çevrilir" (Balzak). Duyulan, dərk edilən fərdiyyət hərəkət edir, varlığında dərin milli-vətənpərvər mə'na-məzmun daşıyır.

Bədii "yaradıcılıq hərəkət edən, sakitlik bilməyən, həmişə inkişaf tapan idraktır" (Höte). Bu bənzərsiz sənətdə insanın psixologiyası, fikri-mə'nəvi aləminin mürəkkəbliyi ifadə olunur, hiss və duyğunun, arzu və düşüncənin, ətraf mühitin zənginlik və rəngbərəngliyi göstərilir. Məzmunlu əsər özündə ideya-emosional cəhətləri birləşdirir, oxucuda fikir və təsəvvür, meyl və arzu oyadır, onun kamilləşməsində, zamanın tələbləri səviyyəsində dayanmasında, sinfi şüura yiyələnməsində əhəmiyyətli rol oynayır. Bu ona görə belədir ki, sənətkar gerçəkliyi özünün dünyagörüşünə, fərdi yaradıcılıq konsepsiyasına, istək və arzusuna uyğun ifadə edir, insanı müasirliyə, humanist və vətənpərvər düşüncəyə, nəcib duyğulara, gözəllik idealına istiqamətləndirir. Onda təzə fikir, təzə ümid və təzə hisslər oyadır, çirkinlik və eybəcərlikdən çəkindirir, mübarizə aparmağı, həyatı sevməyi və yaşamağı öyrədir. Ancaq bədii əsəri duymaq və dərk etmək, onu obyektiv qiymətləndirmək asan deyildir. Bu, bədii zövqün formalaşmasından, ədəbiyyatşünaslıqla tanışlığın dərəcəsiindən asılıdır.

Müstəqil sahəsinin - ədəbiyyatşünaslığın inkişafını tarixən dünya ədəbi prosesinin özünəməxsusluq qazanması, onun yeni ədəbi meyl və üsullarla, yeni ədəbi cərəyan, yeni fərdi bədii üslub və metodlarla zənginləşməsi, dövrlərin tələbləri ilə məzmunla formanın daha dinamik, daha tə'sirli axarlara düşməsi şərtləndirmişdir; yə'ni bir elmi sistem, bir estetik idrak forması kimi ədəbiyyatşünaslığın formalaşması dünya bədii mədəniyyətinin kamillik və yetkinliyindən kənarında inkişaf tapmamışdır.

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN ŞÖ'BƏLƏRİ

Ədəbiyyatşünaslıq əhatəli və tutumlu sahədir, ədəbiyyatdan, onun qanunauyğun inkişafından və spesifik xüsusiyyətlərindən bəhs edən elmdir. Ədəbiyyatşünaslıq bədii əsərin elmi-metodoloji dərkinə və qiymətləndirilməsinə, ədəbi-tarixi hadisələrin öyrənilməsinə, ənənə və təcrübənin ümumiləşdirilməsinə kömək edir; cavan filoloqu sənətkarın yazı laboratoriyasını və yaradıcılıq konsepsiyasını, ədəbi məktəbləri, cərəyan, üslub və metodları, bütövlükdə ədəbi prosesi tarixən hərəkətdə dərkə istiqamətləndirir. Çox geniş bir sahə - ədəbiyyatşünaslıq bir-birini tamamlayan, bir-birini zənginləşdirən üç müstəqil şöbəyə ayrılır: ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid və ədəbiyyat nəzəriyyəsi.

ƏDƏBİYYAT TARIXİ

Hər xalqın özünün yazılı və şifahi ədəbiyyatı, demək, ədəbiyyat tarixi vardır. Ədəbiyyat tarixi milli-mə'nəvi sərvətdir, bədii-tarixi salnamədir, "xalq həyatının güzgüsü", "xalqın şüuru" (Bəlinski) və onun bədii təfəkkür tarixidir; ədəbiyyatşünaslığın geniş və əhatəli sahələrindən biridir.

Bütün xalqların ədəbiyyat tarixi milli bədii sərvətə əsaslanır, onu sistemləşdirir, ümumiləşdirir, ədəbi qanunauyğunluqları xalqın tarixi, dövrlərin iqtisadi və ictimai-siyasi mənzərəsi ilə vəhdətdə öyrənir. Xalqın ədəbiyyat tarixi milli məhdudluq, milli çərçivə deyildir. O nə qədər milli spesifik xüsusiyyət daşısa da, bütün dövrlərdə bir o qədər bəşəri, humanist və vətənpərvər səciyyə daşımış, xalqların ədəbiyyatı ideya-fikri baxımdan bir-birini tamamlamış, ədəbiyyatlar qarşılıqlı təsir, qarşılıqlı zənginləşmə prosesində inkişaf tapmışdır. Buna görə də dünya ədəbiyyatı tarixi xalqlar ədəbiyyatının cəmindən, bir-birinə qovuşmasından əmələ gəlmişdir.

Ədəbiyyat tarixini sistemləşdirmək və ümumiləşdirmək, onu elm sahəsinə çevirmək çətin, mürəkkəb prosesdir. Ona görə ki, bu sahənin mütəxəssisi təkcə əlyazmaları, təzkirə, cümlə, ədəbi xronika və tərcümeyi-hal materialları, bədii əsər, ədəbi qeyd və xatirələrlə kifayətlənmir, həm də bədii mədəniyyəti, yazıçının dünyagörüşünü və yaradıcı-

lıq laboratoriyasını, onun şəxsiyyət və yazı manerasını, yaradıcılıq metodunu və ədəbi istiqamətləri ümumi-mədəni, ümumi ictimai-iqtisadi və elmi-fəlsəfi mühitlə, xalqın inkişaf tarixi ilə bağlı, əlaqədə öyrənilir. Ədəbi əlaqə və qarşılıqlı tə'sirin, ədəbiyyatın inkişaf mərhələlərinin, üslub və forma müxtəlifliyinin elmi şərhinə, şifahi xalq ədəbiyyatının ideya-estetik mahiyyətinin açılmasına qayğı göstərir.

Ədəbiyyat tarixçisi həm ədəbi şəxsiyyətlərə və onların yaradıcılığına, həm də ədəbi metod, ədəbi növ və janrlara tarixən yanaşır. Tarixi bədii faktları ümumiləşdirir, yaradıcılıq prosesinin inkişafını sistemli izləyir, ehtiyac duyanda sənətkarın sosial mühiti haqqında geniş fikir söyləyir. Onun müqayisə və paralelləri ədəbi mühitin mahiyyətindən doğur, ədəbi mənzərənin inkişafını şərtləndirir; ədəbiyyatın öz daxili qanunları ilə necə, hansı axarda, hansı ən'ənelər, hansı yaradıcılıq prinsipləri ilə inkişaf etdiyini göstərir, bəzən əsərin elmi-tekstoloji tədqiqinə üstünlük verir, tarixi-coğrafi şəraitin səciyyəsini açır, mükəmməl elmi dövrləşdirmə aparır.

Ədəbiyyat milli-ictimai, milli-mə'nəvi tarixə çevrilən prosesdir. Bu proses əsrdən əsrə, ədəbi mərhələdən ədəbi mərhələyə zənginləşir. Onun ideya-məzmunu, forma-təsvir vasitələri, ədəbi meyl, ədəbi məktəb və cərəyanların istiqamətləri dəyişir. Bir ədəbi meyli başqa bir ədəbi meyl, bir ədəbi məktəbi başqa bir ədəbi məktəb, bir üslubu başqa bir üslub əvəz edir. Bəzən də üslubların, ədəbi meyl və ədəbi məktəblərin tipləri inkişafını paralel davam etdirir. Həyatı, insanın mə'nəvi-psixoloji dünyasını hərtərəfli ifadə etmək üçün təzə janrlar, təzə yazı-ifadə tərzləri yaranır. Hər ədəbi nəsil ədəbiyyata özünün ədəbi payını verir. Ədəbi nəsillər ən'ənəyə, klassik ədəbiyyatın təcrübəsinə söykənir, onu təkcə bədii yaradıcılıqda yaşatmır, həm də təzə müasirlik çalarları ilə zənginləşdirirlər. Ədəbiyyat tarixçisi bunlara ciddi fikir verir, bədii mədəniyyətin müasirlik, humanist və vətənpərvərlik ruhunun, idrak-tərbiyəvi əhəmiyyətinin təhlilini qabardır.

Müxtəlif ölkələrdə, o sıradan Azərbaycanda ədəbiyyat tarixi yaratmağın, ədəbi prosesi öyrənməyin, onu sistemləşdirmək və ümumiləşdirməyin çoxəsrlik ən'ənəsi vardır. Azərbaycanda bu ən'ənə başlanğıcını, cümk, təzkirə və müntəxəbatlardan almışdır. Təzkirəçilər imkanları daxilində dövrü, dövrün xüsusiyyətlərini öyrənmiş, öz toplularında ayrı-ayrı sənətkarlar haqqında məzmunlu fikirlər söyləmişlər. "Təzkilərərdə bədii nümunələrə geniş yer verilsə də, müəlliflər çox

zaman bədii əsərlərin seçilməsinə müəyyən estetik baxışa əsasən yanaşmış, topluya düşən sənətkarların yaradıcılıqları haqqında məlumat verməyə çalışmışlar. Təzkirələr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ilk nümunələridir və klassik irsin toplanması, yayılması və təbliği, ayrı-ayrı yazıçılar haqqında müxtəlif xarakterli məlumatların qorunub saxlanması sahəsində böyük iş görmüşdür. Təzkirə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ən uzunömürlü, həm də kütləvi şəkillərindən biridir. Onun Şərəfəddin Rami, Sadiq bəy Sadiqi, Əhdi Bağdadi, Sam Mirzə, Lütfəli bəy Azər kimi müəllifləri təkcə Azərbaycanda yox, Orta və Yaxın Şərqdə də məşhur olmuşlar".¹ Sonralar Firudin bəy Köçərli ədəbiyyat tarixi yaratmağın elmi məktəbini, ənənəsini yaratmışdır. Bizim günlərimizdə H.Arash, Mir Cəlal, M.Rəfili, Cəfər Xəndan, Əhməd Cəfəroğlu, F.Qasımzadə, M.H.Təhmasib, M.Quluzadə, K.Talibzadə, Ə.Mirəhmədov, K.Məmmədov, P.Xəlilov və başqaları bu ənənəni daha da dərinləşdirmişlər.

ƏDƏBİ TƏNQİD

Müəyyən mə'nada ədəbiyyat tarixinin vəzifəsi və üsulları ədəbi tənqiddə yaxındır. Ədəbiyyat tarixi ədəbi tənqidin təcrübəsini, ənənə və ümumiləşdirmələrini "dərinləşdirir və təshih edir, ədəbi-tarixi hadisələri toplayır, öyrənir, nizama salır, qiymətləndirir. Ədəbiyyat tarixçisi ədəbiyyatın inkişafını xalqın və ölkənin ictimai-tarixi inkişafı ilə, ədəbi inkişafı təyin edən ictimai münasibətlərlə əlaqədar bir şəkildə öyrənir, ayrı-ayrı yazıçılara və onların əsərlərinə tarixi görüşlərlə qiymət verir: tənqidçi isə hazırkı şəraitə əsaslanır. Ədəbi əsərin konkret bədii ideya təhlilini zamanın ədəbi mübarizələri ilə bağlayır. Ədəbi mübarizədə tənqid kəskin bir silah olduğu kimi, ədəbiyyat tarixi də böyük ictimai əhəmiyyətə malikdir. Hər ikisi ədəbi hadisələri düzgün anlamağa və müasir ədəbiyyatı düzgün yollarla inkişaf etdirməyə çalışır".²

Dünya xalqlarının nə şifahi, nə yazılı ədəbiyyatı, nə də ədəbi tənqidi eyni vaxtda yaranmamışdır. Çində, Hindistanda, Yunanıstanda,

¹ Kamal Talibzadə. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. Bakı, 1998, s.9.

² M.Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş, Bakı, 1958. s.40

qədim ərəblərdə və türkdilli xalqların çoxunda erkən yazı mədəniyyəti olmuş, ədəbi-nəzəri fikir təşəkkül tapmış, xüsusən Yunanıstanda bədii əsərə fəal, çevik münasibət bəslənmişdir. Çünki burada ədəbi tənqid az qala ədəbi proseslə bir vaxtda, paralel yaranmışdır. İntibah dövründə isə tənqidi fikir güclənmiş, sistemli istiqamət almışdır. XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəllərindən Avropada ədəbi tənqid inkişaf edir, ədəbi prosesin tərkib hissəsinə çevrilirdi. Rusiyada isə gec, XVIII əsrin tükənəcəyindən elmi-nəzəri və ədəbi-tənqidi məqalələr yazılır, yaradıcılıq metodlarına və ədəbi cərəyanlara, bədii tərcüməyə, ayrı-ayrı əsərə münasibət bildirilir, fərdi üslublu, geniş dünyagörüşlü tənqidçilər formalaşır.

XIX əsrin ortalarına, M.F.Axundova qədər Azərbaycanda sistemli, ədəbi mühitlə vəhdətləşən, onu tamamlayan ədəbi tənqid olmamışdır. Ancaq XI əsrdə Xətib Təbrizi ("Şərh divan əl Həməsə", "Əl-Kafi fil-əruz və-l qəvafi", "Şərh divan Əbu Təmai"), Yusif Xoylu ("Tənvir"), XIII əsrdə Nəsrəddin Tusi ("Mizanül-əş'ar", Əsasül iqtibas"), Məhəmməd Övfi ("Lübabül-Əlbab"), XIV əsrdə Əssar Təbrizi ("Əl vafi fi te'dadil-qəvafi") və Şərafəddin Həsən Rami Təbrizi ("Həqadiqül-hədəiq" və "Ənisul-üşşaq"), XV əsrdə isə Vahid Təbrizi ("Risaleyi-Cəmi müxtəsər") və Məhəmməd Rəfi Dost Məhəmməd oğlu ("Məş-rəbül-ətşə") bədii əsərlərə şərh yazmış, incəsənətin mahiyyəti, məqsəd və vəzifəsi haqqında fikirlər söyləmiş, ədəbi-tənqidi yaradıcılıqla məşğul olmağın ən'ənəsini yaratmışlar. Buna görə də Azərbaycan "Tənqidi fikrinin ilk janrı X-XI əsrlərdə "bədii əsərlərin məzmununu açan şərhlər şəklində meydana çıxmışdır. Şərh bir janr kimi tənqidi-bibliografiyaya yaxın olmuş və yazıçı ilə oxucu arasında anlaşma, əlaqə yaratmaq məqsədini işləmişdir.

Şərhçilər dövrlərinin məşhur filoloqları idilər, tanınmış şairlərin əsərlərini beyt-beyt izah edir, onların mə'nasını açırdılar. Şərhçilərdən orta əsr şairlərinin özləri kimi ensiklopedik bilik, zəngin mə'lumat tələb olunurdu. Bədii əsərlərin təhlili üçün onlar tez-tez tarixi, fəlsəfi etnoqrafik, dini, əxlaqi problemlərə, dilçilik və üslubiyyat məsələlərinə müraciət edirdilər. Görünür, tənqidin, ədəbi təhlilin ilkin mərhələdə bu şəkil olması oxucuların tələbatı və səviyyəsi ilə bağlı olmuşdur, oxucu səviyyəsi təhlilin şərh şəkli alması zəruriliyini yaratmışdır. Beləliklə, tənqidçi (şərhçi) - oxucu münasibəti o zamankı tənqidin əsasında dururdu. Ancaq şərhlər, izahlar arasında tez-tez şərhçinin sənət, sə-

nətkar və yaxud ədəbi proses barəsində deyilən fikirləri də süzülüb keçirdi. Həmçinin, şərhçi ayrı-ayrı ədəbi məsələlər barəsində öz mülahizələrini söyləyir, yeri düşdükcə başqa şərhçilərlə mübahisə də edirdi. Şərhçilər şərhin vəzifələri və mövqeyi haqqında da konkret təsəvvürə malik idilər və onun nəzəriyyəsinə yaratmaq təşəbbüsündə də olmuşdular".³

XI əsr mütəfəkkirləri - Əbülfərəc Əbdül Vahid Vərsani, Səid ibn Qasim Bərdəi, Əbdülhəsən Zəncani, Hüseyn ibn Cibril Mərəndi, Əli ibn İbrahim Urməvi, Əbubəkir Məhəmməd ibn Abdulla Əbhəri və Əbuzürə Ərdəbili şərh, risalə, cümk və təzkirələrində əsərə, ciddi, qərəzsiz yanaşmağı tələb edir, şe'rin məzmununu, mə'nə və forma müxtəlifliyini açır, sözün düzümünə və bədii imkanına, dövrün işlək ədəbi janrlarına münasibət bildirirdilər. Bu dövr Xətib Təbrizi, Eyn əl-Quzat və Yusif Xoylu daha məzmunlu şərhələr yazır, əsəri tənqidi fikirdən bütöv keçirirdilər. Xətib Təbrizi ərəbdilli poeziyadan danışanda, məzmunla formanı bir-birindən ayırmır, onları vəhdətdə götürür, şərhin aydın və konkret yazılmasını, şərhçinin geniş mə'lumat və dərin biliyə, üslubları fərqləndirmək, ədəbi mühiti real dərk etmək imkanına malik olmasını arzulayırdı. Çünki "Ədəbiyyat və dilçilikdə rəyasətə çatan", adı "ölkələr dolayan" Xətib Təbrizi ərəb qəsidələrinə, Əbu Təmmanın poeziyasına (4 cildə) və ilahiyyata (4 cildə) mükəmməl elmi şərhələr vermiş, ərəb leksikoqrafiya və qramatikasını inkişafda öyrənmiş, traktatlar yazmış, V-VIII əsrlər ərəb şe'rinin ən'ənə və təcrübəsini ümumiləşdirmiş, bədiyyat, üslubiyyat, məzmunla formanın birliyi və ərüz vəzninin spesifik xüsusiyyətləri haqqında fikirlər söyləmiş, "şairlik ilahi vergidir" - demişdir.

"Şe'ri təhlil etmək onu yazmaqdan çətinidir" - fikrini əsaslandırmağa çalışan Xətib Təbrizi məzmunu formadan ayırmamış, həyatiliyi, sözün misrada, ya beytdə daşdığı mə'nəni əsas almış, bədii əsərin dilinə qramatik normalarla yanaşmış, üstünlüyü şe'rin "xalqa dayaq" olmasına, onun dərin məzmun-ideya daşmasına vermişdir. "Ərəblər şe'ri özlərinin salnaməsi edərək onunla ləyaqət və münasibətlərini qoruyur, əlamətdar günlərini və tərifəlayiq məziyyətlərini hişf edir, şan-şövkətli dövrlərini əbədiləşdirir, olub-keçmiş zamanlarını xatirələrdə yaşadır, düşmənlərlə apardıqları müharibələrin yaddaşlarda sax-

³ Kamal Talıbzadə. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. Bakı, 1984, s.10.

lanılmasına nail olur, müqəddəs e'tiqadlarını nəsil-dən-nəsilə ötürürlər".

Həm Xətib Təbrizinin, həm də Yusif Tahiroğlu Xoylunun yaradıcılığında "Mə'nalar sözlərin, sözlər də mə'naların bəzəyidir". Eyni zamanda, Yusif Xoylunun şərhlərində şe'r zövqü oxşayan, fikri hərəkətə gətirən, insanı zənginləşdirən, mə'nalı söz və ifadələri, oynaq forma ilə tə'sirli məzmunu özündə birləşdirən sənətdir. Bunlarla yanaşı, erkən orta əsrlərdən XIX əsrin əvvəllərinə qədər ərəb, fars və türkdilli ədəbiyyatda tənqid sinkretik xarakter daşmışdır. Şərhçilər peşəkar tənqidçi olmamış, ədəbi-tənqidi əsərlər yazmamışlar. Onlar misranı, beyt və bəndi şərh edəndə, bədii yaradıcılığa münasibət bildirəndə haşiyələrə çıxmış, elmin bir çox sahəsindən, kainatdan, təbiət və cəmiyyət hadisələrinin bənzərsizliyindən danışmışlar. Özbək alimi A.Hayitmetov bunları - cünk, təzkirə və svodları, xatirə və me'muarları ədəbi tənqidin sonrakı inkişaf formaları hesab etmiş, onun təşəkkülünü yazı mədəniyyətinə qədərki dövrdən-şifahi ədəbi söhbət və mübahisələrdən, şifahi ədəbi şərh və yığıncaqlardan başlamışdır.

İlk şərhçi - tənqidçilərin yaxın müasirləri - Xaqani, Nizami, Nəsimi, Xətai, Füzuli və başqaları bədii əsərlərində sənətə, sözün mə'nə və poetik tutumuna, yaradıcılığın özünəməxsusluğuna münasibət bildirmişlər. M.F.Axundov, sonralar isə Firudin bəy Köçərli ədəbi tənqidlə ardıcılıqla məşğul olmuşlar.

XIX əsrdən ədəbi tənqid bir axarda, bir istiqamətdə inkişaf etməmişdir. Realist ədəbi tənqid mürtəcə görüşlərə, "xalis sənət" və "sənət sənət üçündür" nəzəriyyələrinə, biryönlü estetikaya əsaslanan konservativ anlayış və bədii dərk sisteminə qarşı mübarizə aparmışdır. XIX əsrin 50-60-cı illərində rus liberal və simvolist tənqidçiləri yaradıcılığın məzmununu hərtərəfli açmağa bilmir, sənətin həyatla əlaqəsini kəsməyə çalışırdılar. Onların niyyəti incəsənətin sosial-sinfi xarakterini danmaq, onu xalq arzu və amallarından uzaqlaşdırmaq idi.

Ədəbi tənqid sərbəstliyi və özünəməxsusluğu ilə fərqlənsə də, ədəbiyyat tarixi və ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə bağlı, əlaqədə inkişaf tapır. Ədəbiyyat tarixçisi ədəbi-tənqidi materialı öyrənir, sistemləşdirir, ondan yaradıcı, məqsəduyğun istifadə edir. Həm ədəbiyyat tarixçisi, həm də tənqidçi mühakimə yürüdəndə ədəbiyyat nəzəriyyəsinə söykənir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsini hərtərəfli öyrənmədən kamil mündəricəli

tənqidçi olmaq, elmi maraqları səviyyəsində dayana bilən ədəbiyyat tarixi yazmaq qeyri-mümkündür.

Ədəbi tənqid ədəbiyyatşünaslığın bir qolu, bir şəxsi olsa da, sərbəst, müstəqil sahədir. Bu sahə aktuallığı, cariliyi, çeviklik və fəallığı ilə fərqlənir. Ona görə də tənqidçi ayrı-ayrı əsərə, bütövlükdə ədəbi prosesə, klassik ədəbiyyata dövrün, müasirliyin nəzəri-estetik tələbləri səviyyəsindən yanaşır; əsərin ideya-fikri mənasını açır, onun ədəbi prosesdə yazıçının yaradıcılığında yer və mövqeyini müəyyənləşdirir, bədii mahiyyətin dərkində oxucuya kömək edir; sənət və sənətkar qarşısında tələblər qoyur; ehtiyac duyanda xalqılıqdan, ənənə və novatorluqdan, yazıçının yaradıcılıq təbəddülatından, ədəbi əlaqə və qarşılıqlı təsirdən danışır; haşiyə və ric'ətlərə çıxır, mühakimə yürüdür, müqayisələr aparır, əsərin yarandığı mühitə, dövrə və zamana münasibət bildirir.

İstə'dadlı tənqidçi ədəbi prosesdə özünəməxsus üslubu, yazı manerəsi, dünyagörüşünün genişliyi, həyatı dərk və duyumunun dərinliyi ilə seçilən fərd, ədəbi-elmi simadır. Cəmiyyətə real baxışı və təcrübəsi, nəzəri hazırlığı, ədəbi-tarixi hadisələri dərinləndirən öyrənməsi, müasirlik və bədii anlayışının hərtərəfliliyi, ədəbi prosesə yaradıcı daxil ola bilməsi, xüsusi duyum qabiliyyəti tənqidçinin formalaşmasında, ədəbi nüfuzə çevrilməsində əhəmiyyətli rol oynayır. V.Q.Belinski deyirdi: "Tənqid sadəcə bədii əsərin qiymətləndirilməsi, nəzəriyyəni təcrübəyə tətbiq etmək, əlavə etməkdir, yoxsa mə'lum ədəbi faktlardan nəzəriyyə yaratmaq sə'yidir? Bə'zən hər ikisidir, çox zaman bunlar bir yerdədir. Sonra, tənqid necə olmalıdır? Gözəlliyi, incəsənəti mühakimə etmək vəzifəsini öhdəsinə götürən bu və ya başqa şəxsin xüsusi rə'yinin ifadə olunmasıdır, yoxsa, əvvəlki təcrübələrin, müşahidələrin nəticəsi olan və onların nümayəndələrinin şəxsinə dövrün hakim rə'yinə çevrilən rə'ylərin ifadəsi olmalıdır? Şübhəsiz ki, tənqid həm birincinin, həm də ikincisinin, həm şəxsi fikrin, həm də dövrün hakim estetik fikrinin ifadəçisi olmaq hüququna malikdir. Lakin birinci halda... Tənqid ilk növbədə irəliyə doğru addım olub, yeniliyin kəşfinə, biliklər sərhədinin genişlənməsinə, hətta bu sərhəddin tamam dəyişdirilməsinə, kamilləşdirilməsinə xidmət etməli, dahilik işi olmalıdır. İkinci halda tənqid az cəsarət göstərir, bununla belə özünə arxayındır və öz zamanəsinə sadıq qala bilər. Beləliklə, birinci növ tənqid ümumi qanundan kənar xüsusi

haldır, böyük və nadir hadisədir; ikinci növ tənqid isə öz zamanəsinin gözəllik, incəsənət haqqında hakim anlayışların izahı və təbliğidir".

Ədəbi tənqidin bədii əsərdən tələbi müasirliyin, xalqilik və novatorluğun, xalqın bədii-estetik zövqünün tələbidir. Ədəbi tənqid ədəbi inkişafı istiqamətləndirir, dövrün ədəbi məhsulunun məna və məzmununu açır, onu qiymətləndirir, bədii əsərlərin poetik, sosial, mə'nəvi-əxlaqı təhlilini verir.

Yeni mündəricəli, orijinal üslublu tənqidçi geniş miqyasda düşünə bilər, həm öz dövrünün ədəbi hərəkətindən, həm də tarixi - bədii faktlardan yazır, onların haqqında fikir söyləyir. Ancaq tənqidçini tarixi-bədii faktın, klassik abidənin müasir dövr üçün idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyəti daha çox maraqlandırır. Klassizmin nəzəriyyəçisi Bualo deyirdi: "Sizi tənqid edən adam gərək ağıllı və nəcib... dərin və hər şeydən baş çıxaran adam olsun: belə olarsa tənqidçi sizin əsərinizdə elə qüsurlar tapıb göstərə bilər ki, hətta siz özünüz də o qüsurları öz-özünüzdən bəlkə də gizlətməyə çalışırdınız. Tənqidçi o saat əsərdəki gülməli dolayışlıqı həll edər, sizdə ümid hissi əmələ gətirər, bütün şübhələrinizi dağıdır və sizə izah edər ki, yaradıcılıq tə'bi gələndə ilham insanın qəlbinə hakim olur, insanın aqlını da qanadlandırır".

Məqalə çap etdirmək, ədəbi inkişafı sistemli izləmək hələ tənqidçi olmaq demək deyildir. Tənqidçi həssaslığı, zövqünün yetkinliyini, düşüncəsinin genişlik və fəlsəfi dərinliyi, üslubunun müəyyənliyi ilə seçilən ədəbi fərdiyyətdir. O həmişə bədii-estetik fikrin, müasirliyin yüksək tələbləri səviyyəsində dayanır, ədəbi prosesin inkişafına düzgün istiqamət verir.

ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİ

Ədəbi-estetik fikir, sənət nəzəriyyəsi həmişə inkişaf, təkamül keçirmişdir. Qədim yunan, roma, slavyan və türkdilli xalqların ədəbiyyatında ədəbi növlər və janrlar, təsvir və ifadə vasitələri, bədii dərinlik üsulları, obrazın daxili ifadəsi zaman keçdikcə zənginləşmiş, təzə işlək formalar yaranmışdır. Emil Verxranın ilk dəfə istifadə etdiyi sərbəst vəzn XX əsrin əvvəllərindən yayılmış, sonralar kütləviləşmişdir. Bütün dövrlərdə ədəbi janrlar bədii əsərlərin məzmun materialı ilə şərtlənmiş, forma məzmunundan törəmişdir. Amma Esxil, Sofokl, Evripid və Pin-

dardan, Firdovsi və Nizamiyə, Füzuli və Şekspirə qədər söz ustaları ədəbi cərəyanlar olmadan yazıb-yaratmışlar.

İlk sistemli ədəbi məktəb-klassisizm gec, XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində formalaşmışdır. Bütün bunlar və bədii yaradıcılığın sonrakı realist-romantik inkişafı ədəbiyyat nəzəriyyəsinin məzmununu genişləndirmiş, onun ictimai həyatda mövqe və əhəmiyyətini artırmışdır.

... Ədəbiyyatın ictimai-fikri mahiyyəti, poetik xüsusiyyətləri, xəlqilik, ən'ənə və novatorluq, ədəbi məktəblərin və üslubların tarixi-müasir əhəmiyyəti, məzmun-forma müxtəlifliyi, dildən, ifadə və təsvir vasitələrindən, ədəbi növ və janrlardan istifadə üsulları, ümumən bədii yaradıcılığın spesifikliyi və sənətin qanunauyğun tarixi inkişafı ədəbiyyat nəzəriyyəsinin predmeti, öyrəndiyi sahələrdir.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin varlığı, nəzəri-estetik prinsiplərinin müəyyənləşməsi real bədii faktıdan, ədəbi təcrübə və ən'ənələrdən, ədəbiyyatın qanunauyğun inkişafından asılıdır. Bu elm sahəsi bir xalqın yox, dünya xalqlarının bədii mədəniyyətinin inkişaf tarixinə, onun mərhələdən mərhələyə janrlar müxtəlifliyində yeni üsullarla zənginləşməsinə əsaslanır. Doğrudur, erkən orta əsrlərdə bəzi filosof və ədəbiyyatşünaslar Qərbi Avropa ədəbiyyatının nailiyyətlərinə - bədii fakt bolluğuna əsaslanmışlar; ancaq Aristotel məşhur "Poetika" əsərində bir xalqın - yunan ədəbiyyatının təcrübəsini ümumiləşdirmişdir. Bualo isə "Poeziya sənətində" klassizmin nəzəri əsaslarını, estetik prinsiplərini sistemləşdirmiş, qaydaya salmış, "özündən əvvəlki fikirləri ümumiləşdirərkən, onları işləmiş, inkişaf etdirmiş, öz dövrünün ədəbi təcrübəsinə əsaslanaraq, yeni və müasir tələblərlə zənginləşdirmiş, ədəbiyyatın və incəsənətin mahiyyəti, vəzifələri və tərbiyəedici rolu haqqında bir sıra maraqlı və indi də öz əhəmiyyətini itirməyən mülahizələr" söyləmişdir.⁴ Lakin "bu qədim əsərlər bir sıra poetik qanun-qaydaları, ədəbiyyatın bəzi mühüm nəzəri məsələlərini müəyyənləşdirən poetikadan ibarət olmuşdur" (Mir Cəlal).

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyat tarixindən və ədəbi tənqiddən fərqlənir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi daha çox ümumi, bəşəri, səciyyə da-

⁴ Bualo. Poeziya sənəti. Bakı. 1969, s.10

şıyır. Nəzəri-estetik prinsiplərini, poetik qanunlarını dünya xalqlarının bədii ədəbiyyatının ən'ənə və təcrübəsi əsasında müəyyənləşdirir.

Dünya xalqlarının ədəbiyyatında yaranan ədəbi-bədii kəşflər, təzə janrlar, təzə bədii təsvir və ifadə vasitələri, obrazın, süjet və kompozisiyanın müxtəlif formalarda təkamülü, həyatın dinamik dərkinin müxtəlifliyi, yaradıcılıq metodlarının və fərdi üslubların yeni çalarlarla zənginləşməsi ümumiləşdirilir və elmi ifadəsini ədəbiyyat nəzəriyyəsinə tapır. Bu mə'nada ədəbiyyat nəzəriyyəsi bütün dövrlərin bədii zövq sınağından çıxan ən'ənə və təcrübəyə söykənir və həmişə öz nəzəri müddəalarını, ədəbi-estetik prinsiplərini zənginləşdirmə və dərinləşdirmə prosesi keçirir. Demək, ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixi səciyyə daşıyır; O birdən-birə yaranmadığı kimi, birdən-birə də mükəmməl nəzəriyyə şəklinə düşmür. "Poetika" kitablarından qovaidi ədəbiyyətlərdən ədəbiyyat nəzəriyyəsinə doğru yüksəlir" (Mir Cəlal).

Poetika ədəbiyyat nəzəriyyəsi kimi əhatəli, çoxsahəli, çoxistiqamətli deyildir. Özülü Aristotel tərəfindən qoyulan poetika daha çox bədii əsərin estetik-tipoloji, bədii-daxili xüsusiyyətlərini, janr-üslub, məzmun-forma müxtəlifliyini öyrənir. Uzaq keçmişin filosofları poetikamya yaradıcılığın vacib nəzəri, ideya-estetik prinsiplərini sığışdırma bilməmişlər. Aristotel "Poetika"da ancaq yunan bədii mədəniyyətinin inkişaf özünəməxsusluğu, ədəbi meyl və üsulların çoxistiqamətliliyini ümumiləşdirmiş; təqlidin mənşəi və predmeti haqqında fikirlər söyləmiş, incəsənətin növ və janrlarının təsnifatını vermişdir. O, fikir söyləyəndə, məntiqini əsaslandırmaq istəyəndə məzmunla formanın vəhdətini, incəsənəti elmi müxtəlif sahələrindən ayıran spesifikliyi əsas almışdır. İnanmışdır ki, "tarix xüsusi və tək bir dəfə olub keçmiş əhvalatın, poeziya isə daha ümumi əhvalat və hadisələrin qələmə alınmasıdır". "Professor Asmusun yaxşı qeyd etdiyi kimi, ədəbiyyatda ehtimal edilən ona görə üstündür ki, özünün alternativliyinə görə, bircə dəfə olub-keçəndən daha universaldır və genişdir. Bir dəfə olub-keçən şey və əhvalat isə, elə birdəfəliyinə görə də məhduddur".

Müasir poetika klassik poetikaya oxşamır, genişliyi, hərtərəfliliyi ilə ondan fərqlənir; ədəbiyyatı inkişaf mərhələləri, mürəkkəbliyi və məzmun dərinliyi, sosial funksiyası, forma-üslub müxtəlifliyi ilə, janrları bir-birinə bağlı vəhdətdə öyrənir.

Yeni mündəricəli əsər müasir həyatın, milli tarixi keçmişin, elmi-texniki tərəqqinin hərtərəfli bədii ifadəsidir. Aydın həqiqətdir ki, müa-

sir ədəbiyyatın mündəricəsini fəlsəfi-sosial məzmun, milli bədii forma şərtləndirir. Bu da real faktdır ki, qarşılıqlı tə'sir ədəbi inkişafın bütün dövrlərində olmuş, bu və ya digər xalqın sənətkarları tərəfindən milli şəraitə, ciddi bədii ehtiyaca uyğun, novatorcasına mənimsənilmişdir. Bizim günlərin poetikası bütün bunları, ədəbiyyatın fikri-forma təkamülünü, üslub-istiqlamət yeniliyini izləyir, onu ədəbi inkişafı vəhdətdə ümumiləşdirir. Bəzən poetika anlayışının tutumu sıxılır, bir xalqın, bir janr, bir ədəbi şəxsiyyətin yaradıcılığı və ya bir əsərlə məhdudlaşdırılır. Belə məqamlarda poetika anlayışı ancaq türk ədəbiyyatının poetikası, Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası, yaxud Əlşir Nəvai yaradıcılığının poetikası, Şəhriyar şe'rinin poetikası, Səməd Vurğunun "Aygün" poemasının poetikası, tarixi roman janrının poetikası mə'nasında işlənir.

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN BAŞQA ELMLƏRLƏ ƏLAQƏSİ

Ədəbiyyatşünaslığın predmeti söz sənəti, bu sənətin qanuna uyğunluğun tarixi inkişafıdır. Lakin predmetinin özünəməxsusluğu bu mürəkkəb elm sahəsinə məhdudluq və birtərəflilik gətirmir, onu başqa elmlərdən təcrid etmir. Bütün dövrlərdə, xüsusən bizim zamanəmizdə ədəbiyyatşünaslığın başqa elmlərlə əlaqə və bağlılığı daha da dərinləşir. O, tarix, fəlsəfə, psixologiya, estetikə, eqnoqrafiya, məntiq, dilçilik, sənətşünaslıq, mətnşünaslıq və biblioqrafiya ilə əlaqədə inkişaf edir, həmişə özünün elmi tutumunu genişləndirir, ədəbi qanunlarını və prinsiplərini müəyyənləşdirir. Bəllidir ki, dilçilik bədii əsərin dil, ədəbiyyatşünaslıq isə onun məzmun və forma özünəməxsusluğunu öyrənir. Ona görə də ədəbiyyatşünas dilin mahiyyətini, dil hadisələrini və bunların bir-biri ilə daxili məna əlaqələrini dilin qramatik quruluşunun və səs tərkibinin, sözün egressiv, estetik-bədii imkan və işlənmə xüsusiyyətlərini, üslubi-semantik laylarını dərinlən, tarixi-tipoloji inkişafda öyrənməlidir; nəzərə almalıdır ki, bədii ədəbiyyatda da, dilçilikdə də fikrin, duyum və dərkini ifadə vasitəsi dildir. Hər iki elm sahəsində elmi ümumiləşdirmələr, elmi fikir və qənaətlər dil materialının zənginliyi əsasında aparılır.

Ədəbiyyatşünaslıq bir xalqın yox, dünya xalqlarının yazılı və şifahi ədəbiyyatlarının ənənəsini, təcrübəsini və inkişaf meyllərini ümumiləşdirir. Məlum olduğu kimi, bütün xalqlarda əvvəlcə şifahi, sonra isə yazılı ədəbiyyat yaranmışdır. Ədəbiyyatın formalaşması yazı mədəniyyətinin yaranması və inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Xalqların şifahi ədəbiyyatı hafizə və düşüncələrdə yaşamış, bu üsulla bir nəsilə digər nəslə ötürülmüşdür. Şumer-akkat, antik ərəb, fars, yunan və roma ədəbiyyatının əsası, çıxış nöqtəsi miflər olmuşdur. İncəsənətin milada keçid mərhələsində ağız ədəbiyyatı onlarla sənətkarın yaradıcılığına daxili məna-məzmun hərəkəti vermişdir. Yazılı ədəbiyyat yaranandan sonra folklorla paralel, əlaqədə inkişaf etmiş, bütün dövrlərdə ağız ədəbiyyatı yazılı bədii mədəniyyətə təsir göstərmişdir.

Orta əsrlərin böyük nailiyyətinə - çap mədəniyyətinə qədər klassiklərin əsərlərinin üzü köçürülmüş, bəzən bu, söz, cümlə, müəyyən

bir parça itimi və artımı, variant müxtəlifliyi ilə nəticələnmişdir. Eyni zamanda, folkloru öyrənmək, sistemləşdirmək və toplamaq ənənəsi gec, yazılı ədəbiyyatı tədqiq etmək dövründən başlamışdır. Əlbəttə, şifahi xalq ədəbiyyatını toplamaq, variantları fərqləndirmək, bədii nümunələri, əlyazmalarını, xatirə və tərcümeyi-hal materiallarını çapa hazırlamaq çoxcəhətli peşəkarlıq tələb edir. Ədəbiyyatşünas əsərin frazeoloji-dialekt xüsusiyyətlərini, ahəngini, sənətkarın yaradıcılıq konsepsiyasını, söz sırasının özünəməxsusluğunu qorumaq üçün həm linqvistik savada malik olmalı, dilin təbiətini, daxili zənginliyini duymalı, həm də şifahi xalq ədəbiyyatını yaradıcı yaşamalı, onu mənalandıрмаğı bacarmalıdır.

Bədii yaradıcılıq çətin və mürəkkəb psixoloji prosesdir. Yazıçı əməyi bir sıra amillərdən asılıdır. Sənətkarı sənətkar edən amillərdən biri onun fərdi bioloji və psixoloji xüsusiyyətidir. İ.İ.Pavlov birinci və ikinci siqnal sisteminin qarşılıqlı təsiri əlaqədar olaraq insanları bədii, əqli və orta tiplərə ayırmışdır.

Psixoloqlar bədii hissə aid insanların həssaslığına əsəb sisteminin sensor (hissi) zonalarının xüsusi fəallığının reaktivliyi ilə izah edirlər. Bədii tipə aid fərdin yaddaşı, emosionallığı, təxəyyülü və iradəsi kimi psixoloji faktorların yaradıcılıqda əsaslı rolu vardır.

Oyanan ilk fikir, inkişaf edib əsərə çevriləcək niyyət müxtəlif psixoloji faktorla bağlı meydana çıxır. Burada yaddaş, emosionallıq, təxəyyül və başqa psixoloji amillər həlledicidir. Gerçəkliyin yeni bir hadisəsi, ani təəssürat yazıçının qəlbində gedən, bəzən özünün də aydın dərk etmədiyi daxili axtarışlara təsir edir, onlara təkan verir. D.Kiryayev deyir ki, Avropanın inkişafı, Qərb sivilizasiyası haqqında mənfi rəyə L.N.Tolstoy o zamankı Avropanı öyrənməklə yox, iki xüsusi hadisəyə - Parisdə cinayətkarların qətlə və İsveçrədə küçə müğənnisi ilə bağlı səhnəyə görə gəlmişdir.

Bədii niyyətin əsərə çevrilməsi mürəkkəb və fərdi səciyyəli psixoloji prosesdir. A.Q.Seyqlin yazıçıların özlərinə məxsus fərdi xüsusiyyətlərlə axtarışlar apardıqlarını qeyd edir, bu fərdiliyi səciyyələndirən faktlar göstərir: Bayron qüdrətli fantaziyaya malikdir və istənilən süjeti işləyə bilirdi. Lamartini uydurmaların kasıblığı və standartlığı fərqləndirirdi. Emil Zolya əsəri yenidən işləməyi sevmirdi. Flober əsərlərində dönə-dönə düzəlişlər aparır, hər dəfə sözün ifadəliliyini, ahəngdarlıq və musiqiliyini gücləndirirdi. Qoldini bir mövsümdə 16 üç

pərdəli pyes yazmışdır. Alfiyeri eyni vaxtda bir neçə faciə üzərində işləyə bilirdi. Şatobrian qələm əlində fikirləşir, Qonçarov əsəri beynində hazır edəndən sonra yazırdı. Bütün bunlar ədəbiyyatşünasın yaradıcılığın psixologiyasını psixologiya elminin özü ilə daxili rabitədə öyrənməsini zərərləşdirir; belə bir inam oyadır ki, bədii yaradıcılıq nə tarixdən, nə fəlsəfədən, nə psixologiyadan, nə də mətnşünaslıqdan kənar da çox istiqamətli inkişaf tapa bilmir.

Dünya xalqlarının ədəbiyyatında oxşar, müştərək cəhətlər az deyildir. Təkcə Qonçarov yox, dünyanın bir çox sənətkarları, o sıradan Füzuli yaşanılan həyatı - sevgini təzədən yaşayır, faktları hafizəsinə köçürür, şe'ri "birməfəsə" yazırdı. Puşkinin mündəricəsini qeyri-adi yaddaş, yaddaşın şe'rə çevrilməsi şərtləndirirdi. Səməd Vurğun müəyyən bir mövzunu duyandan, fikri-mə'nəvi aləmində hazır edəndən sonra yazırdı. Mirzə İbrahimov faktları bütün təfərrüfatı, detalları aydınlığı ilə fərdi laboratoriyasına yığır, onları dərinləndirərək yaşayandan sonra yazmaya bilmirdi. Eyni zamanda, dünya xalqlarının ədəbiyyatında müəyyən bir əsərin bir neçə variantda yaranmasının və nəşr edilməsinin, müəyyən bir sənətkarın müəyyən bir əsərin üzərinə dönə-dönə qayıtmasının və "bədii əməliyyat" aparmasının geniş ən'ənə və təcrübəsi vardır. Ehtiyac duyanda sənətkar bədii əsər üzərinə təzədən qayıdır, süjetdə, hadisələrin axar və istiqamətində dəyişiklik aparır və əsərin daha mükəmməl variantını yaradır. C.Cabbarlı pyeslərini, xüsusən "Od gəlini"nin səhnə variantını dönə-dönə redaktə etmişdir. S.Vurğun "Şair, nə tez qocaldın sən" və "Tək məzar" şe'rlərinin ilk variantlarını bəyənmiş, onların ikinci variantlarını yeni istiqamətdə işləmişdir. Mirzə İbrahimov "Gələcək gün"ün ikinci variantının təsvirini gücləndirmiş, romana təzə əhvalatlar və obrazlar daxil etmişdir. "Şamo" və "Saçlı" romanlarının son variantları ilk variantlardan fərqlənir. Amma mətnşünasın, tərtibatçı və folklor toplayıcısının apardığı dəyişiklik mündəricəni və təsiri zəiflədir, üslubu tamamlamayan əlavələr dərhal nəzərə çarpır. Belə uğursuz fərq şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində - dastan, nağıl, bayatı və tapmacalarda özünü göstərir; hətta, bə'zi tarixi, bədii abidələrə onlarla söz və ifadə artırılır və onların dili, ifadə tərzini "yaxşılaşdırılır". Prof. M.H.Təhmasibin çap etdiyi dastanın - "Koroğlu"nın dili bədiiləşdirilən, hamarlanan, dastan dilinə oxşamayan dildir.

Bədii əsər üzərində təzədən işləməyin, onun mükəmməl variantını yaratmağın tarixi təcrübəsi vardır. Publi Vergli Maron "Eneida" əsərini hökmdarın-Avqustun xahişi ilə yazmışdır. Ancaq "xahiş və göstəriş" onun imkanını məhdudlaşdırı bilməmişdir. O, həyatı öyrənmək, mövzuya yiyələnmək üçün Asiyaya səyahət etmiş, "Eneida" üzərində on il işləmişdir. Əsəri əvvəlcə nəsr, sonra nəzmlə yazmışdır.

Nizami poemalarını yazanda təkcə söz üstündə yanmamış, həm də "hər nüsxədən bir bəhrə götürmüş", yeni tarixlərdən əlavə, yəhudi, nəsrani və pəhləvi kitablarını oxumuşdur. Lermontovun "Demion"unun bir neçə variantı mə'lumdur. Qoqolun "Taras Bulba" və "Müfəttiş" əsərləri iki dəfə redaktə olunmuşdur. Tolstoy "Hərb və sülh"ü üç dəfə təzə təshihlərlə çap etdirmişdir.

Əsərin erkən və daha dəqiq variantını aşkarlayarkən senzuranın və subyektiv amallı nəşirlərin də rolunu nəzərə almaq lazımdır. Onlar bədii yaradıcılığa sərt yanaşmış, bə'zən əsərlərdə siyasi düşüncə və dünyagörüşlərinə uyğun dəyişiklik aparmışlar. Katkov Turgenevin "Atalar və oğullar" romanını "Russkiy vestnik"də çap etdirmiş və mətnə özünün mürtəcə görüşlərini aşlamışdır. Mətnşünaslığın spesifik xüsusiyyətlərini bilmədən bunları, nüsxə fərqlərini müəyyənləşdirmək, yersiz əlavələri atmaq, ixtisarları bərpa etmək, əsəri ilk vəziyyətinə qaytarmaq mümkün deyildir. Belə çətin prosesdə tarixi üslubi, eyni zamanda fonetik, leksik və qramatik dərk və duyum da önəmli rol oynayır. Ədəbiyyatşünas ədəbi prosesin mahiyyətinə enir, əsəri nə sənətkarın yaradıcılığından, nə də ədəbi mühitdən ayırmır. Dövrü, tarixi şəraiti, ictimai-siyasi və iqtisadi münasibətləri, yazıcının ideya-siyasi mövqeyini və onun tərcümeyi-halını öyrənir, müxtəlif sənədlərlə - məktub, gündəlik, qeyd və xatirələrlə tanış olur; konkret bir əsəri, konkret bir yaradıcılığı təhlil edəndə, dövrün ədəbi prosesini ümumiləşdirəndə ədəbiyyatda tarixilik prinsipinin mənasını açanda filoloji dərk və qiymətləndirmə ilə kifayətlənmir, sosiologiya, fəlsəfə, sənətşünaslıq, etika, estetika, tarix və tarixşünaslıq elmi məntiqə aydınlıq, sərastlıq və dərinlik gətirir.

Bədii əsərin məzmunu xalq həyatından, dövrün aktual hadisə və əhvalatından götürülür. Burada xalqın həyatı, mübarizəsi, meyl və təşəbbüsü görünür, onun milli məişətinin, adət-ənənəsinin, əmək və mərasim bayramlarının təsvirinə geniş yer verilir. İrihəcmli əsərlərdə obrazın xasiyyəti, düşüncə və psixologiyası açılarda məişət səhnələri ya-

radılır, şivə və dialektlərdən istifadə olunur. Bunlar isə ədəbiyyatşünası etnoqrafiyanı, dil tarixini və onun inkişaf mərhələlərini, dialektologiyanı öyrənməyə, bu elm sahələrindən faydalanmağa aparır.

Bizim günlərimizdə ədəbiyyatın mövzu - problem, həyatı ifadə və təsvir imkanı artmış, insan mə'nəvi-psixoloji aləminin mürəkkəbliyi ilə dərk olunmağa başlamış, ədəbiyyat incəsənətin digər sahələrinə daha çox yaxınlaşmış, onların metodu, bəzi üsul və vasitələri bir-birinə qovuşmuşdur. Janrlar dinamikləşmiş, yeni poetik formalar, deyək ki, sərbəst vəzn geniş yayılmışdır, ayrı-ayrı xalqların ədəbiyyatında onların ən'ənəsi formalaşmışdır. Bütün bunlar ədəbiyyatşünaslığın predmetini zənginləşdirmiş, onun fəlsəfə, psixologiya, məntiq, etika və estetika ilə əlaqəsində təbii dərinlik yaratmışdır. Digər tərəfdən də, bədii yaradıcılığın inkişafı özünün nəzəri fikrini həmişə qabaqlasa da, nəzəri proqnozlardan daha geniş və gözlənilməz olsa da, nəzəri fikrin inkişafı ədəbi təcrübənin, bədii yaradıcılığın təkamülündə getdikcə daha ciddi rol oynayır.

Bədii ədəbiyyatın idraki əhəmiyyəti

Söz sənəti geniş və mürəkkəb bədii idrakdır, varlığın canlı və dinamik mənimsənilməsidir, xalq məfkurəsidir. Onun fəal idraki əhəmiyyəti ictimai-siyasi gerçəkliyi, xalqın fikir və düşüncəsini, arzu və amalını dolğun, həyatın özünə bənzər ifadə edə bilməsi ilə bağlıdır. Çünki sənət birtərəfliyi, varlığı hamarlamağı, insanı özünəməxsusluğundan çıxarmağı sevmir. "Məhəbbətdə, siyasətdə, təbabətdə yalan danışmaq, adamları... aldatmaq olar... lakin incəsənətdə qeyri-mümkündür... Bədii ədəbiyyat ona görə bədii sayılır ki, həyatı necə var, elə də təsvir edir. Ədəbiyyatın vəzifəsi - qeydsiz-şərtsiz həqiqətpərəstlik, dolğunluq və namusluluq olmalıdır. Yazıçı sənət - vəzifə sahibidir və öz sənətinin şüurlu, öz vicdanının səmimi ifadəçisidir... Dünyada kimyaçı üçün saf şey yoxdur, sənətkar da kimyaçı kimi obyektiv olmalıdır... ancaq gördüyünü, hiss etdiyini həqiqi, səmimi yazmalıdır". (A.P.Çexov).

Həyat konkret surətlərdə, mühüm keyfiyyətləri, maraqlı və faydalı cəhətləri ilə göstəriləndə ədəbiyyatın idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti artır, insanda yeni hisslər, yeni düşüncə və arzular oyanır. Çünki "insan üçün dünyada ən əziz olan şeylərin ən ümumisi və ən əzizi - həyatdır; əvvəlcə elə həyat ki, onu insan istəyir, sevir; sonra isə hər hansı bir həyat, çünki hər halda yaşamaq yaşamamaqdan yaxşıdır; canlı olan

hər bir şey öz təbiəti e'tibarilə ölümündən, yoxluqdan qorxur və yaşamağı sevir. Buna görə də adama elə gəlir ki, "Gözəl - həyatdır".

"Gözəl o məxluqdur ki, onda bizi həyatı öz anlayışımıza görə görmək istədiyimiz kimi görürük; gözəl o predmetdir ki, həyatı ifadə edir və ya bizə həyatı xatırladır".⁵

Bədii idrakın aydınlıq və dəqiqliyi, hadisə və əhvalatların hərtərəfli mənimsənilməsi təsiri artırır, insanın ictimai-siyasi, əxlaqi-estetik əqidə və inamını möhkəmləndirir, fikri-mənəvi, ideya-bədii hissi-emosional formalaşmaya, təbii-harmonik kamilləşməyə kömək edir, sənətkarı idrakı-tərbiyəvi və estetik funksiyaları vəhdətləşdirməyə aparır. Çünki "yazıcının və ya ayrıca bir əsərin ləyaqətini müəyyən edən meyar-mə'lum dövr və xalqın (təbii) qayələrini onların nə dərəcədə ifadə etmələridir. Lakin həqiqət hələ əsərin ləyaqəti olmayıb, ancaq zəruri bir şərtidir. Biz ləyaqət dedikdə müəllifin görüş dairəsinin genişliyini, toxunduğu hadisələrin düzgün başa düşülməsini və genişliyini, toxunduğu hadisələrin düzgün başa düşülməsini və canlı təsvirini nəzərdə tuturuq".⁶ Homer, Esxil, Evripid, Sofokl, Aristofan, Firdovsi, Nizami, Nəsimi, Füzuli, Şekspir, Bayron, Puşkin, Leonardo da Vinçi, Tolstoy, Balzak və başqaları bədii idrakın dərinlik və səmimiyyətin xüsusi fikir vermiş, gerçəkliyi dolğun göstərən bütöv və yetkin obrazlarla düşünmüşlər.

Həyatilik, insanın psixoloji təhlili, varlığı rəngbərəngliyi ilə bədii ifadə XIX əsrin əvvəllərindən güclənmiş, realist yazıçılar yaradıcılıqlarını xalq həyatının təsvirinə istiqamətləndirmişlər... "Qafqaz əsiri", "Bağçasaray fantanı", "Qaraçılar", "Poltava" poemalarında Puşkin zamanı duymuş, fərdi keyfiyyətlərinin zənginliyi ilə fərqlənən, varlıqlarında səciyyəvi əhvalatları cəmləşdirən obrazları dövrün mürəkkəbliyi ilə təmasda ifadə etmişdir. Buna görə də "Ruslan və Lyudmila" Jukovskini dərinlən təsirləndirmiş, özünün şəklini səmimiyyətlə Puşkinə göndərmişdir: "Məğlub edilmiş şairdən qalib çıxmış şairə".

Zaman varlığı dərinlən dərin, milli-əxlaqi obraz yaratmağın ənənələrini nəsillərdən nəsillərə ötürmüşdür. Ənənələrə həmişə yeni yöndən yanaşılmışdır. İlyas Əfəndiyevin "Sən həmişə mənimsəsən"

⁵ N.Q.Çernişevski. Sənətin varlığa estetik münasibətləri, Bakı, 1956, s.23, s.23-24.

⁶ N.A.Dobrolyubov. Seçilmiş əsərləri, Bakı, 1952, s.334,344.

pyesində Nargilə bərkə-boşa düşür, fərəhsiz günlər yaşayır. "İnsanlıqda haqqı olmayan bir rəzilin" - atalığı Fərəcin söz-söhbəti, hərəkət və münasibəti, anası Nəzakətin iradəsizliyi onda ikrah hissi doğurur. O, sarısaç qızın, Suriklə Dodikin mühitində də mə'na və məzmun tapmır, qayğıya ehtiyac duyur, səadətə, mə'nəvi işığa can atır. Sarsılsa da, təhqir olunsa da ümitsizləşməmiş, atasının - boy çiçəyinin adına layiq hərəkət edir. Pəncərədən yaxşı adama - Həsənzadəyə baxanda pisliklər ona mə'nəsiz, ötri və keçici görünür. "Fərəclərə, Dodiklərə ulduzların yanından baxır", qanadlanır, sinəsinə dünya, təzə duyğu və düşüncələr sığmır.

Həsənzadə ailə səadətindən yarımmır, sifətində çətinliklə sezilən kədər gəzdirir. Təkliyi fədakarlıqla - çoxcəhətli fəaliyyətlə qarşılaşdığından həyatda özünü tək sanmır, işdən qorxmur, evdə zavodun, böyük bir kollektivin qayğısını duyur. Bütün bunlar və Həsənzadənin oturuş-duruşundakı təbiilik, müdriklik və qayğıkeşlik Nargiləni cəsarətləndirir, hərəkətə gətirir, istək və arzularına ictimai məzmun aşılayır.

Sənətkarın varlığı idrakı fəal və dialektikdir, geniş və tükənməzdir, hadisələri inkişafda, ziddiyyətlərin mübarizəsində ifadədir; təzə məzmun, təzə rəng və boya axtarışında fərdi özünəməxsusluqdur, təsvir olunan əhvalata güclü mə'nəvi münasibətdir. "Hər hansı bədii əsəri tam vəhdət halında bağlayan bir vasitə varsa, o da sənətkarın təsvir obyektinə özünəməxsus mə'nəvi münasibətidir. Yalnız mə'nəvi idealdan həmişə qəlp əsərlər yaranır". (L.N.Tolstoy).

Həyatı duymaq və dərk etmək, ona obyektiv münasibət bəsləmək azdır, bunlarla bərabər, şərt varlığı obrazlı ifadə etmək, həyat həqiqətini bədii həqiqətə çevirə bilməkdir. "Kim ideyaları obrazlara çevirə bilən yaradıcılıq təxəyyülünə, obrazlarla düşünmək, fikirləşmək, duymaq qabiliyyətinə malik deyilsə, onu nə əqli, nə də müdrik, tarixi, müasir məzmun zənginliyi şair edə bilməz". (V.Q. Belinski).

Həyata, xalqa və insanın varlığına rəğbət və məhəbbət bədiiliyin şərtlərindəndir. Buna görə də N.A.Dobrolyubov yazıçını həyatın dərinliyinə enməyə, "onun həqiqi qəlb döyüntülərini dinləməyə", insanlarda "oyanmış sağlam şüuru" görməyə çağırmış, A.Ostrovskinin səhnə əsərlərinin mahiyyətini, aparıcı pafosu dərinədən duymuş və onları "həyat pyesləri" adlandırmışdır.

N.A.Dobrolyubovun sənətkardan tələbi bədiiliyin, xəlqilik və novatorluğu, məzmun və forma vəhdətinin tələbi idi. Onun estetikasının

da surət özündə səciyyəvi faktları cəmləşdirməli, hadisə və əhvalatlar haqqında düzgün anlayış və təsəvvür oyatmalıdır. "Sənətkarın başlıca məziyyəti onun təsvirindəki həqiqətdir... Həyat hadisələrinin izah olunmasını ədəbiyyatın başlıca vəzifəsi hesab edərək, biz ondan yalnız bir keyfiyyəti tələb edirik, o da həqiqətdir; bunsuz ədəbiyyatın heç bir ləyaqəti ola bilməz. Müəllifin əsaslandığı və bizə təqdim etdiyi faktlar düzgün göstərilməlidir. Bu keyfiyyət olmayanda ədəbi əsər əhəmiyyətini itirir, hətta, o, zərərli olur, ona görə də belə əsər insan şüurunun oyanmasına deyil, əksinə olaraq, onun daha artıq tutqunlaşmasına səbəb olur.

Gerçəkliyin, seçilən faktın təsirli olması, materialı idrakın aydınlığı və onun istiqamətinin reallığı ilə dərk zəruri və vacib şərtidir, lakin hələ bədii ləyaqət deyildir. Çünki, "biz ləyaqət dedikdə müəllifin görüş dairəsinin genişliyini, toxunduğu hadisələrin düzgün başa düşülməsini və canlı təsviri nəzərdə tuturuq" (N.A.Dobrolyubov)

Söz sənəti "canlı ruhdan", xalqın tarixindən, onun həyat və mübarizəsindən ayrı deyildir. İnkişaf, ictimai-iqtisadi, siyasi və mədəni-texniki tərəqqi yaradıcılığa təsir göstərir, onun istiqamətini, forma və üsullarını şərtləndirir: məzmun dəyişir, forma zənginləşir, təsvir və ifadə vasitələrində müxtəliflik və rəngbərənglik yaranır. Realist təsvirdə inkişaf, dövrün səciyyəsi, xalqın meyl və təşəbbüsü görünür, bədii əsər həyatı yaşadan, həyatı öyrədən "dərs kitabı"na oxşayır. Buna görə də filosoflar bədii yaradıcılığa böyük qiymət verirdilər: "Balzakin "Bəşərin komediyası"nda, 1815-ci ildən sonra öz sıralarını yenidən göstərmiş olan burjuaziyanın getdikcə daha çox güclənən təzyiqini xronika şəklində, 1816-cı ildən 1846-cı ilədək, demək olar ilbəl təsvir edərək, bizə fransız cəmiyyətinin ən gözəl realist tarixini verir. Mən buradan, hətta bütün mütəxəssislərin - tarixçilərin, iqtisadçıların, statistiklərin kitablarında olduğundan daha çox şey öyrəndim".

Ədəbiyyat, müəyyən mə'nada, bəşərin universal bədii təhkiyəsidir, "insnalar arasında mə'nəvi ünsiyyət vasitəsidir" (Q.V.Plexanov) O, "cəmiyyəti oyadır" (Çexov), fəaliyyəti gücləndirir, hərəkət və münasibətə dəyişdirici istiqamət verir. Ədəbiyyat "həyatı ifadə edir və bizə həyatı xatırladır", "həyatda hamı üçün maraqlı nə varsa sənətin məzmununu təşkil edir" və "hiss olunmayan bir şey estetik duyğu üçün mövcud deyildir (Çernışevski). Söz sənətində xalq "özünün həqiqi həyatını, yüksək ideallarını, şüurunu tapmalıdır" (Belinski). Yaradıcılıq

inkışafın istiqamətini tutanda, rənglərini, daxili pafos və ahəngini varlıqdan alanda "xalq fikrinin yüksək ifadəçi"si ola bilər. "Qoyun, mən hadisənin xarakterini, onun başqa hadisələr içərisindəki mövqeyini, həyatın ümumi gedişindəki məna və əhəmiyyətini başa düşüm; cürbəcür sillokizmlər vasitəsilə deyil, məni məhz bu yol ilə məsələ haqqında düzgün mühakiməyə daha dürüst çatdıra bilərsiniz".

Bədii təfəkkürün tarixi, eyni zamanda cəmiyyətin tarixidir, "təbiətin tarixinin davamıdır, tarixi inkışaf xaricində nə bəşəriyyəti, nə də təbiəti anlamaq mümkün deyildir" (A.İ.Gertsen). İnkışaf, yeniliyin müxtəliflik və zənginliyi, təbiət hadisələrinin hərəkəti və əlaqəsi yaradıcılığı dinamikləşdirir, onun istiqamətini dəyişir. Ona görə ki, "həyat ədəbi nəzəriyyələr əsasında qurulmur, ədəbiyyat həyatın istiqamətinə uyğun olaraq" (Dobrolyubov) təzə rəng, çalar və məzmun alır; həm də həyatı, ictimai-iqtisadi münasibəti, müasirliyin rəngbərəng təzahürlərini görmək, onu dolğun ifadə edə bilmək bədii idrakın gücü, onun imkanının genişliyidir. Ədəbiyyat təqlidi sənətdir, gerçəkliyin in'ikası, varlığı bədii idrakdır.

BƏDİİ ƏDƏBİYYATIN TƏRBİYƏVİ ƏHƏMİYYƏTİ

A.İ.Gertsen ədəbiyyatı "əxlaqın estetik məktəbi", M.Qorki isə onu "plastik ifa sənəti" adlandırmışdır. Ona görə də incəsənət növlərinin sintezi-ədəbiyyat həyatı, gerçəkliyin mürəkkəbliyini hərtərəfli ifadə edir, varlığa estetik münasibət oyadır, hiss və duyğuya, hərəkət və münasibətə tə'sir göstərir, zövqü genişləndirir, inamı, daxili qüruru və fərəhi artırır. Elə bədii əsərin tərbiyəvi əhəmiyyəti bununla - estetikliyi, təzə fikir və arzu oyatması, əxlaq və mə'nəviyyata, adət və vərdişə, insanın təbii-ahəngdar inkişafına, onun dünyagörüşünün formalaşmasına tə'sir göstərməsi ilə ölçülür. Mirzə İbrahimovun "Mina xanım" hekayəsində Mina xanım bizim adam deyildir. O, həyatın dibindən, dərin qatlarından gələn surətdir. Onun yalnız zahiri yox, hiss və baxışı da mürəkkəbdir, dərki çətindir. Mina xanım əsrin dili ilə danışan, cəmiyyətlə qızgın vuruşda böyüyən, nüfuzlu adamları, adlı-sanlı jurnalistləri vahiməyə salan iddiaçı, özündən razı qadındır.

Ehtiraslarına sərbəstlik verən, ərinin böhtan və ittihamlara mə'ruz qalmasına şərait yaradan Mina xanım dinamik surətdir. O, ictimai tə'minat idarəsinin işçiləri ilə ziddiyyətə girir. Konflikt yarananda məntiqindən çıxır, özünün portreti, tərcümeyi-halı haqqında mə'lumat verir, xarakterini açır, bə'zən şux, oynaq və yumşaq gülüşə, bə'zən də acı qəhqəhələrə mə'ruz qalır, hər iki halda onun daxilində gizlənən eybəcərlik görünür, yaşamaq iqtidarının olmamasına şübhə qalmır. Süleyman ("Həyat") pyesin bütün xətlərində məntiqli və tədbirli görünür, istəyəndə mürəkkəb düynüləri açır və bağlayır, surətlərin çoxunu tə'siri altında saxlayır. Finalda isə onun sarsıntı və həyəcanı, daxili hərəkəti güclənir, təkə özünün yox, həm də mürtəce qüvvələrin görüş və düşüncələrini, sosial mövqe və istiqamətlərini ifadə edir. Özülsüz qüvvələrin faciələri haqqında təsəvvürü genişləndirir.

Dünyanın ayrı-ayrı klassiki bədii əsərin məzmununu, ideya-estetik dəyərinin, draki-tərbiyəvi əhəmiyyətini əsas almışlar. V.Q.Berlinski N.V.Qoqolun "Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar"ına bu istiqamətdən yanaşmışdır: "Ağıldan bəla"dan sonra mən rus dilində heç bir əsər tapmırdım ki, Qoqolun povestləri qədər özünün təmiz əxlaqi-

liyi ilə fərqlənsin, xasiyyət və ən'ənələrə, əxlaqa qüvvətli, nəcib təsir bağışlamış olsun... Belə əxlaqın qarşısında mən həmişə diz çökməyə hazırım".

"Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar"da, eyni zamanda bu səpkili əsərlərdə əxlaqi-mə'nəvi zənginliyi həyatilik, gerçəkliyin real bədii ifadəsi şərtləndirir. Qoqolun "Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar"da "komizim fərəhlidir, Allahın gözəl dünyasını təbrik edən gənclik təbəssümüdür. Burada hər şey işıqlıdır, hər şey sevinc və xoşbəxtliklə parlayır. Gənc ürəyi həyatın qaranlıq ruhları, ağır gizli hissi ilə qorxutmur, burada sanki özü-özünün yaratdığı orijinallıqlarla əylənir: bununla bərabər, bu orijinallıqlar onun özünün uydurması deyildir, bunlar onun şıltaqlığına görə gülməli deyildir. Şair bu əsərlərdə varlığa, həqiqətə sadıqdır".⁷

İnsan həmişə çoxcəhətli fəaliyyətdə, gərgin mübarizə və axtarışdadır. O, həyatı dəyişdikdə, özü də zənginləşir, təzədən qurulur, yeni istiqamətdə formalaşır. Bədii əsərdə insan həm yeniliyi, həm də özünü, özünün fikir və düşüncəsini, ictimai mahiyyətini tapır, real təsvirdə xalqı, xalqın təkamülünü, onun arzularının tükənməməliyini görür. "Mənim Dağıstanım" əsərində belə bir epizod var: "Cavanlar çoxdan böyümüş, qocalmışlar. Onlar Dağıstan haqqında neçə-neçə kitablar yazmışlar və yazacaqlar. Qədimlərdə atalar öz oğullarına pandurla qılınca miras qoyub gedirdilər. İndi isə qələm-kitab. Elə gün olmaz ki, Dağıstanda bir oğul doğulmasın. Elə gün olmaz ki, bir kitab çap olumasın. Hərə özünün Dağıstanından yazır. Elə əlli ildən çox mənim atam yazıb. Ömrü çatmadı. İndi mən yazıram. Ürəyim istəyənlərin hamısını mən də yazıb axıra çatdıra bilməyəcəyəm. Ona görə də uşaqların başı altına xəncər əvəzinə dəftər-qələm qoyuram. Atamın da, mənim də bircə Dağıstanımız olub. Lakin qələmlərimizin dilində necə də müxtəlifdir".

Müqayisədə obrazın - Dağıstanın dünənini və bu gününü, nəsillərin münasibəti, psixologiya və dünyagörüş fərqi görünür, bir xalqın, bir ölkənin mədəni, iqtisadi-siyasi yüksəlişi fərəh, qürur doğurur.

Sənət əsərinin təsiri hərtərəfli və davamlı olur. İnam və əqidənin, yetkinlik və kamilliyin formalaşmasına, humanizm və əməksevərliyin

⁷ V.Q.Belinski. Seçilmiş əsərləri M., 1959, 2c. s.169

artmasına kömək edir. Oxucu kamil bədii obrazdan, real və canlı təsvirdən ayrılı bilmir. Balas Azəroğlunun "Elə oğul istəyir vətən", Anarın "Təhminə və Zaur", Ə.Kürçaylının "Dürnələr cənuba uçur", Ə.Əylislinin "Adamlar və ağaclar", Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Elçinin "Ölüm hökmü" M.Süleymanlının "Dəyirman" əsərləri geniş yayıldı, mə'nəviyyətə və düşüncəyə, duyğu və təxəyyülə tə'sir etdi, adamlarda vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq əhvali-ruhiyyəsi, mə'nəvi məs'uliyət, fəallıq hissi doğurdu.

Bədii əsərin estetikliyi mündəricənin kamilliyindən, obrazların dolğunluğundan, dilin cilahlığından asılıdır. Belə əsərləri müharibə illərində döyüşçülər oxuyur, özləri ilə ədəbi qəhrəmanları cəbhədəncəbhəyə, səngərdən-səngərə aparırdılar. Onlar ağır və gərgin anlarda sənətkarlara məktub yazır, fikir və təəssüratlarını onlarla bölüşürdülər. Hələ adı və famili bəlli olmayan bir döyüşçü ölüm ayağında S.Vurğunun təsvirində Azərbaycanla yaşamış, "Azərbaycan" şe'rinə bir parça deməyə ehtiyac duymuşdur.

Bədii əsər insanın yaşamaq, mübarizə aparmaq, dünyamızı gözəlliyin qanunları ilə qurmaq həvəsini artırır, ona fəal, tərbiyəedici tə'sir göstərir.

Bədii yaradıcılıq xalqa, siniflərə, ictimai qrup və təbəqələrə tə'sir göstərir. Doğru deyirlər, dekabristlər yaradıcı fəaliyyətləri ilə Gertseni oyatdılar, Gertsen isə dərin məzmunlu əsərləri ilə inqilabi təşviqatı genişləndirdi. Və XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bədii söz daha da fəallaşır, onun səfərbəredici rolu artır, insanda özünə, özünün mübarizəsinin gələcəyinə inam oyadırdı; xüsusən realistlərin yaratdıqları obrazların hərəkət, mübarizə, arzu və düşüncələrində varlıq ifadə olunur, sosial tərəqqiyə, fikri-mə'nəvi bütövlüyə, ümumən azadlığa ehtiyac duyan insanın hərtərəfli axtarışlarının təzahürü aydın görünürdü; yaradıcılığı ziddiyyətlər üzərindən keçən L.N.Tolstoy həyatı realist təsvir edir, insana vətəni və xalqı sevməyi, həyatı müasir tələblərə uyğun qurmağı öyrədirdi.

Sənətkar dövrümüzün, zamanın övladıdır. O, xalq arasında, ictimai mühitdə yaşayır. Onun dünyagörüşü, istək və arzusu, vətəndaşlıq qayğısı fəaliyyətdə təşəkkül tapır. Yazıçı-vətəndaş özünü xalqa, xalq ideal və mübarizəsinə həsr edir. Belə yazıçılar təkcə bədii yaradıcılıqları ilə deyil, həm də həyatda yer və mövqeyləri, təşəbbüs və münasibətləri, arzu və ideallarının bəşəriliyi, ilə fərqlənir, tarixi faktlarla, tərçü-

meyi-hal materialı ilə zəngin əsərlər yazırlar. H.Cavid, A.Makarenko, M.Müşfiq, Ə.Cavad, Y.V.Çəmənəmənli, Y.Fuçik, Musa Cəlil və başqaları fərdi həyat və yaradıcılıqlarını xalq səadəti uğrunda mübarizəyə həsr etmişlər. Onların həyat və taleləri ilə yaradıcılıqları vəhdətləşir, əsərlərində tərbiyəvi məna yaşayır.

Bədii yaradıcılıq bütün dövrlərdə hiss və duyğuya, fikir və düşüncəyə təsir göstərmiş, insanı dövrün tələblərinə uyğun tərbiyə etmişdir. Ona görə ki, bütün dövrlərin ədəbiyyatında, Belinskiyin dediyi kimi insan həm söz sənətinin əbədi qəhrəmanı, yazıçı ilhamının dəyişməz predmeti olmuş, həm də o, ziddiyyətləri özünəməxsus ideal və düşüncəsi ilə təsvir etmişdir. Antik şairlər vətəndaşlıq lirikası yaradır, odalar, elegiyalar, himnlər, orijinal səhnə əsərləri yazır, Allahları ümumiləşdirir, onlara müasirlərinin cizgilərini aşılayırdılar.

Klassik Şərq bədii abidələrində aparıcı motiv insanın mə'nəvi bütövlüyü, humanizm və əməksevərliyi, onun mə'rifətli sözü ilə əməlidir, düşüncələrinin xalqa və torpağa bağlılığıdır. "Mə'rifətlik "Avesta"ya görə üç mühüm elementin - mə'rifətli fikir, mə'rifətli söz və mə'rifətli əməlin birliyindən, ahəngindən əmələ gəlir. Bu mühüm elementlərdən birinin olmaması ahəngdarlığı və gözəllik qanunlarının pozulması ilə nəticələnir ki, bu da bəd əməllərə gətirib çıxara bilər.

Bədii yaradıcılıq sevilir, xalq içərisində kök atır, insanların istəklərini, meyl, təşəbbüs, hiss, düşüncə və iradələrini birləşdirir. Ona görə də sənətkarlar ədəbiyyatın bu cəhətini - həyatı, insanı, zəhməti və torpağı sevdirə bilmək, fikir, düşüncə və arzu oyatmaq imkanını yüksək qiymətləndirirlər.

Kütlələrin "hissini, fikrini və iradəsini birləşdirən" ədəbiyyatda həmişə sosial mə'na, çoxcəhətli vətənpərvər hiss və amal yaşayır.

İNCƏSƏNƏTİN MƏNŞƏYİ

Klassik və müasir elmi təlimdə insanı əmək yaratmışdır. Paleolitdən çox-çox əvvəl insanlar yamaqları, vadiləri, meşələri, düzləri və dərələri dolaşmış, bitki-yem toplamış və sonralar çox mürəkkəb prosesə - əmək fəaliyyətinin başlanğıcına - ov alətləri hazırlamağa qədəm qoymuşlar. İncəsənəti də mağaralarda yaşayan, çox adi, çox sadə ov alətlərindən istifadə edən, ətraf mühit haqqında anlayış və təsəvvürü bəsit olan adamlar - ibtidai insanlar yaratmışlar. Onlar sözlə, ifadəli və təsirli hərəkətlərlə təbiətə, onun mürəkkəblik və zənginliyinə təsir etmək, məişəti və yaşayışı yaxşılaşdırmaq, həyat, təbiət, ətraf mühit, hadisə və əhvalatlar haqqında düşüncələri zəif, sənət anlayışları çalaşlıq, sinkretik idi; hələ bədii məfkurə vasitələri növlərə, janrlara və istiqamətlərə ayrılmamışdı, bir janrın əlamətləri digər janrın xüsusiyyətləri ilə çarpazlaşmışdı. Bədii yazılarda sehr, mö'cüzə və əfsun, fantastik və yarımfantastik duyğu, heyrət və həyəcan, qorxu və vahimə tərkibləşmiş, biri o birinə qovuşmuşdu. Bu ona görə belə idi ki, ibtidai insanların yaratdıqları sənət hələ ibtidai idi və öz məzmun-mündəricəsini sinkretik dünyagörüşdən, hiss və müşahidənin bəsitlik və adiliyindən alırdı. Sinkretiklik, dini-fantastik, xəyali-heyrətli və bəsit təcəssüm ibtidai incəsənətin spesifikliyi, tez nəzərə çarpan xüsusiyyəti idi. Təbii ki, estetik qavrayış, gerçəkliyin bədii mənimsənilməsi və bədii duyğu ilk dövrdən yaranmamışdır. İncəsənətin rüşeymləri hesab ediləcək ilk nümunələr müasir insanların qədim əcdadlarının yaranmasından çox sonralar, təxminən qırx min il əvvəl meydana çıxmış, yəni insanların milyon yarım illik tarixinin uzun və daha böyük bir dövründə estetik qavrayış olmamışdır.

İnsanın formalaşmasında, həyatı dərk və idrakın, görmə və eşitmə qabiliyyətinin kamilləşməsində əmək önəmli rol oynamışdır. İncəsənətin mənşəyi, həyatı təqlidin üsulları da zəhmətdən, onun təsirindən ayrı olmamışdır. Buna görə də incəsənətin mənşəyi və məkanı bir yerdə yox, ilk sosial insan qruplarının, əməklə ardıcıl məşğul olan insan kollektivlərinin yarandığı yer kürəsinin bütün qit'ələrində, bütün regionlarında yaranmışdır. İncəsənətin ilk nümunələrindən olan qayaüstü təsvirlər Azərbaycanda - Qobustanda, Amerikada, Avropada və başqa yerlərdə aşkar edilmişdir. Ən qədim dövrlərdən xeyirlə şərin, işıqla

qaranlığın, inamla inamsızlığın kökü bəşəriyyətin "uşaqlıq çağının" bədii məhsullarında - əsətir və əfsanələrdə olmuşdur.

Nəzəri ədəbiyyatda mifologiya incəsənətin çıxış nöqtəsi kimi mənalandırılmışdır. Lakin mifologiya, mifik qavrayış ilk mənbə və zəmin olmaqla bərabər, incəsənətin sonrakı dövrlərində də bədii inkişafa təsir etmiş, ədəbiyyat, musiqi, təsviri sənət, incəsənətin başqa növlərini orijinal vasitələr, yeni mifopoetik üsullarla zənginləşdirmişdir. Mifologizm və folklorizm ünsürləri Azərbaycan, eləcə də dünya ədəbiyyatında tam öyrənilməmişdir. Filosoflardan biri deyirdi: "İnsanlar məhz özlərini və öz mühitlərini sanki yalnız dəyişdirmək və hələ misli görünməmiş bir şey yaratmaqla məşğul olduqları bir zamanda, məhz bu cür inqilabi böhran dövrlərində qorxa-qorxa ovsuna əl ataraq keçmişin ruhlarına müraciət edib onları çağırır, onlardan od, döyüş şüarları, libas iqtibas edirlər ki, bu qədim müqəddəs libasda, kənardan qəbul edilən bu dində dünya tarixinin yeni bir səhnəsini oynasınlar".

Bədii yaradıcılıq məzmununu həmişə gerçəklikdən almış, həyatın fəal in'ikasını olmuşdur. İbtidai dövrün sənətkarları, təbii ki, öz dövrlərinin özləri üçün əhəmiyyətli görünən həyati hadisələri ilə maraqlanmışlar, təbiəti, ev heyvanlarını, təbiiliyi, qəzəb, qorxu və həyəcanları ilə təsvir edə bilməmişlər. Sadəcə onlar rəsmlərlə, heyvan rəmzləri ilə əməyi təqlid etmiş, təsir oymatmaq, təbiəti mərhəmətə gətirmək istəmişlər. Bu səbəbdən də ibtidai cəmiyyətdə incəsənət insanların həyatı, zəhməti, təbiəti təsəvvür və anlayışları, ictimai-əxlaqi və dini görüşləri ilə bərabər inkişaf etmişdir. Alimlər bu cəhəti nəzərə almış, incəsənətin mənşəyini əməklə, maddi istehsal prosesləri ilə bağlamışlar və tarixi cəhətdən predmetlərə şüurlu utilitar baxış çox zaman onların estetik baxışlarından əvvəl gəlmişdir - demişlər.

Bədii fəaliyyət aktında bu və ya digər dərəcədə əməli utilitar ünsür, eyni zamanda, sırf əlqi-idraki fəaliyyətdə, o cümlədən elmi-texniki işdə estetika ünsür kimi iştirak edir. Ovçuluğun, cır meyvə yığmağın, dağ və yamac otları toplamağın, bitkilərə, ov heyvanlarına, təbiətə və onun zənginliyinə münasibətin təsviri ilk sinkretik yaradıcılıqda əsas yer tutur. Rəsmlər, qayaüstü təsvirlər, xırda süjetlər, zoolomorfik, antropomorfik və kosmik surətlər yaradılarda faktlar, hadisə və əhvalatlar özlərinə məxsus cizgiləri ilə az-çox fərqlənsələr də, onlar haqqında ümumi şəkildə danışılır, ümumi təsəvvür oyadırdı. Çünki

İbtidai insan təbiəti və təbiətin rəngbərəngliyini duya bilmir, varlıq ona qorxulu, sehrli və vahiməli görünür, təbiətdən mərhəmət və səxavət umur, yaşamaq, gərgin vəziyyətlərdən çıxmaq üçün birgə hərəkət edir, kollektiv qorunurdular. Onların dili təfəkkürləri, hərəkət və münasibətləri ilə bərabər tədricən inkişaf edirdi. Yüksək poleolite qədər onun səsi-qışqırığı heyvanların səsindən fərqlənirdi; xüsusən hissi, duyğunu, vəziyyəti və fikri-psixoloji aləmi ifadə edən sözlər çox gec yaranırdı. Mühitin, ov alətlərinin, ibtidai yaşayış və məişətin zənginləşməsi təfəkkürə, hərəkət və münasibətə təsir göstərir, dil anlamılamazlıqdan aydınlığa yön alırdı. Həmişə təhlükə gözləyən, təbiətin sirlərini duya bilməyən insan birdən-birə iti daşlarla mağara divarlarına, qayalara və qayaüstü daşlara rəsmlər çəkirdi. Lakin bunlar təsviri sənət, peşə fiqurları deyildi, işarə-simvollar, dünyanı ikiləşdirmə idi.

Təsviri işarələri ovçuluq, təhlükənin qabaqcadan sezilməsi, sehrli ayin-mərasimlər yaradırdı, meyflər, münasibətlər, əşyalar və hərəkətlər magikləşdirilirdi. Rəsmlər, divar və qayaüstü təsvirlər təqlidi xarakter daşıyırdı. Magik reallığı antik insanın ilk təsviri fəaliyyəti yaradırdı. Heyvanların təsviri naturallığı, magik gerçəkliyə bənzərliyi ilə fərqlənirdi. Amma belə biryönlü rəsmlər nə reallığı göstərən obraz, nə də onu əvəz edə bilən işarə deyildi, reallığı ikiləşdirmə, ikinci magik əlamət idi.

İnkişafın "magik əlamət mərhələsində" hələ sərbəst incəsənət, dünyanı empirik dərk yaranmamışdı. Teatrın təşəkkülü də sehrli ayin mərasiminə oxşayırdı. Maska geyən, sifətinə rəng vuran insan "səhnədə" obraz kimi, müəyyən bir canlılığın bədii əlaməti kimi yox, yırtıcı heyvanın başqa bir görkəm və sifətində çıxış edirdi. Real varlıq - heyvan sehrli mərasim səciyyəsi daşıyırdı. Əmək musiqiyə, oyuna və hərəkətə ahəng və ölçü verirdi. Söz ritmik və mimetik başlanğıca tabe idi. Miflər magik reallıqdan incəsənətə keçid idisə, əmək nəğmələrinin bətinində lirika, epos və dramatik növ təşəkkül tapırdı.

Maqlar - ikiləşdirmələr geniş yayılırdı. Çünki ibtidai inamda maq gücdür, insanı sün'i səfərbər etməkdir. Mif isə təhkiyədir, keçmiş haqqında xatirə - düşüncələrdir, müəyyən bir tarixi mərhələnin başlanğıcına qədərki hadisələrdi. Ritualdan daha geniş və zəngin anlayış - mif ayinlərin məzmun-mənasını açır və onun zəngin anlayışı təsadüfdür, düşünülmən, hazırlanan əhvalat deyildir. Ritual isə gələcəyə heyrətdir,

mərifətin, təcrübi və işgüzar vərdişlərin sferasıdır, düşünülen, qurulan əhvalatdır.

İbtidai insanın azadlıq, bərabərlik və bəşəri dəyərlər haqqında təsəvvürləri yox idi. Onun yalnız utilitar (faydalı, dəyərli) bir şey haqqında anlayışı vardı. Ov aləti, maq, iti daşlarla divarları cızmaq onun üçün utilitar idi. O, öz təəssüratlarını utilitar bilir, onları ilahiləşdirirdi.

Özünü təbiətə bənzətdikcə, yaşayışını təbiətə uyğunlaşdırdıqca ibtidai insanın xəyalı qanadlanır, onun fikir və düşüncəsində təbiət canlanırdı. Təsvirdə gerçəklik, canlılar və cansızlar aləmi, səma cisimləri insana bənzəyir, insan kimi duyur, düşünür, insan kimi hərəkət edirdi. Hər halda, antropomorfizm - varlığın bu istiqamətdə təsviri və qiymətləndirilməsi ilk bədii düşüncə üçün səciyyəvi idi. Ona görə ki, ilk sinkretik yaradıcılıq nümayəndələri əşyada, təsvir olunan varlıqda insana bənzər xüsusiyyətlər axtarırdılar; elə bilirdilər ki, təbiəti "insaniləşdirən" bu üsul hadisələrdə, bitkilərdə və heyvanlarda mərhəmət oyardar, onlar düşünər, daşınar, insana kömək edər, qayğı göstərirlər. Bu istiqamətli xəyal və düşüncə ibtidai insanın qorxu, heyrət və çaşqınlığını, onun sehirlə və mö'cüzəli görünən hadisələrdən asılılığını artırırdı. Əfsunə e'tiqadlar və totemlər yaranırdı, səcdə və itaət ibtidai insanın həyatını, fikir və düşüncəsini şərtləndirirdi. Ayrı-ayrı qitələrdə müxtəlif fiqurlar düzəldilirdi, ov heyvanları və ov alətləri rəsm olunur, onların haqqında ifadəli süjetlər, xırda şe'r və hekayətlər yaranır, təbiət ruhlarına, tanrılara inam oyadırdı. Tanrılara inam və e'tiqad həm insanların şüuruna, fikir və düşüncələrinə, həm də hekayələrin - mif, yaxud əsətlərin süjetinə hopurdu. Bədii fantastik təəssümdə - miflərdə Tanrılar düşünür, sevinir, kədərlənir, nifrət, qəzəb və heyrətlərini gizlətmir, bir-birilə və insanlarla əlaqə saxlayır, hər şeyə münasibət bildirir, öz müasirlərinə - ibtidai insanlara oxşayırdılar.

Bizim eradan əvvəl bəzi xalqların, ilk növbədə şumerlərin mədəniyyət anlayışları çox geniş olmuşdur. Buna görə də Şumer mədəniyyəti qədim yunanların həyatına, yunan bədii-fikiri düşüncəsinə ciddi təsir göstərmişdir. "Şumerlər hələ bizim eradan əvvəl, XXX-XXV əsrlərdə yazdığı bilirdilər. Bir çox Bibliya və qədim yunan problemləri, süjet, ideyalar şumerlər tərəfindən qabaqcadan sezilmişdir, bəzənsə onlar bu qədim mədəniyyətdən birbaşa iqtibas edilmişdir. Bəşər tarixində gözəlliyin mühüm estetik problemlərinin praktiki fayda-

liqla əlaqəli şəkildə irəli sürüldüyü ilk mühüm mübahisə də şumerlərə məxsusdur. "Yay və Qış, yaxud Enlil Allahı əkinçilərin hamisini seçir" disputunda söhbət o haqda gedir ki, hava Allahı Enlil torpaqda bol-luq yaratmağa çalışaraq, iki qardaşı: Emeşi (yay) və Enteni (qış) yaradır. Qardaşlar arasında mübahisə baş verir ki, kim gözəldir, hava hökmdarı, Ata-Allah Enlil mübahisə edən oğullarını mühakimə edir və birinciliyi daha faydalı olana verir : "... Bütün ölkələrlə həyat bəxş edən su Entenə - Allahların hər şey yetirən əkinçisinə tapşırılmışdır.

Emeş, oğlum, axı sən qardaşın Etenlə
necə mübahisə edə bilərsən?

... Emeş Enten qarşısında diz çökdü,
ona dua etdi.

Burada, bizim qarşısında sokratizmi qabaqlayan estetik konsepsiya durur: ən faydalı - ən gözəldir".

Şumer bədii süjetlərinin bə'zində təbiət canlanır, hadisələrin utilitar və estetik dəyəri eyniləşdirilir. Obrazlar - Allahlar həyatın və məişətin müxtəlif sahələrində təsvir olunurdu. "İnanna ər seçir" əsərində Günəş Allahı Utu Bacısı ilahə İnannanı dilə tutur və onu çobanlar Allahı Dimuziyə ərə vermək istəyir. İnanna tə'sirə düşmür, taleyini bol taxıl yetişdirən Allaha - əkinçilər Allahı Enkimduna bağlayır".⁸

Amerika alimi S.N.Kramerin elmi axtarışlarında tarix Dəclə və Fərat çayları hövzəsində yaşamış xalqdan - şumerdən başlamışdır. Şumerlər öncə "hər şeyi bilən", "başına gələnləri sal bir qayaya dön'ən bir insanı - tarixi şəxsiyyəti - Bilqamısı formalaşdırmış; Bilqamıs isə ölkənin iqtisadi-siyasi və mədəni həyatına istiqamət vermiş, göydən yerə endirilən şər qüvvəni - Hümbabanı öldürəndən biri olmuş, 12 gil lövhə üzərinə həkk edilən "Bilqamıs" dastanını söyləmişdir. Çünki miladdan 3-4 min il əvvəl Şumer dünyasının ən sivil ölkəsi olmuş, elmin və bədii mədəniyyətin ilk nümunələri burada yaranmışdır.

S.N.Kramerin "Tarix Şumerdən başlayır" kitabında göstərilir ki, "Miladdan öncə azı üç min il əvvəlki qədim Şumerdə güclü mədəniyyət, elm, ədəbi ən'ənə olmuşdur. Şumerdə məktəblər sistemli oxu mətnləri, sabit dərsləklər, müəllimlər, mirzələr, xəttatlar vardı. Şumerdə zəngin "kitabxana" və orada gil lövhələrdən ibarət "kitablar", yüzlərcə müxtəlif növ kitabələr, elmi əsərlər vardı. Rəsm və Şumer dili

⁸ С.Н.Крамер. История начинается в Шумере. - М., 1965. - с.

müəllimləri fəaliyyət göstərirdi, yaxşı Şumer dilinin qramatika kitablarından, Şumerçə - akkatca "lüğətlərdən" istifadə edilirdi, elmin ayrı-ayrı sahələrinə aid dərs vəsaitləri, proqramlar yaradılmışdır, ədəbiyyat təmayüllü proqramlara isə ayrıca diqqət yetirilirdi. Bir sözlə, qədim Babilistan güclü ədəbiyyat, elm, təhsil və sənətin inkişafına görə bəşər mədəniyyətinin beşiyi, "tarixin başlanğıcı" sayılırdı.⁹

Şumer dilini dərinlənən, Şumer mədəniyyətini çoxsahəliliyi ilə tədqiq edən S.N.Kramer dünyada ilk məktəblərin, ilk qəhrəmanlıq ən'ənələrinin, ilk əxlaqi-mə'nəvi idealların, ilk məsəl, misal və atalar sözlərinin, heyvanlar haqqında ilk hekayələrin, ilk gil "kitabxana" və kataloqların, ilk məhəbbət və matəm nəğmələrinin, ilk epik süjetlərin, ilk dərsləklərin burada təşəkkül tapdığını söyləmişdir.

Bütün bunlarla yanaşı, Şumerlərin öz inam və e'tiqadları, həyat və kainat anlayışları var idi. Onlar ilk insan - Tanrıların - ər-lə-arvadın, Anla Kinin timsallarını - yeri-göyü ulu ruh saymışlar. Bu xalqın miflərində, bütövlükdə bədii mədəniyyətlərində obrazlar işləri və əməlləri ilə Yerlə Göyü "birləşdirmiş", həm Allahlarla, həm də insanlarla əlaqə və münasibətə başlamışlar. Çünki Şumer epik təhkiyələrində surətlər yarı Tanrı, yarı insanlardır, Allahların - Utnapiştinin, Luqalbanda, Anu, Aruru, Ellil, Eya, Şamaş və Eananın məkanı ya Urukla Anunak, ya da bu şəhərlərin göyləridir. Onlar bədii söyləmələrdə insani keyfiyyətlər alır, insanlar kimi düşünür və yaşayır, insnalar kimi sevir, ziddiyyətlərin həllində fəal iştirak edirlər. Ərlə-arvad - Anu və Aruru həyatın və məişətin bütün sahələrində görünür, insanlara insani münasibət bəsləyirlər. Anu Yerdən Göyə qalxan qızı Mələkə İştara "yəqin Bilqamus şahı sən təhqir ələyibsən, o da eyiblərini sənün üzünə deyib. Sayıb günahlarını, sayıb nöqsanlarını" - deyir.

Şumer ədəbiyyatında Tanrıların obrazı spesifik səciyyə, bənzərsiz istiqamət alır. Onlar, bir tərəfdən, təsəvvürlərdə qeyri-adi gücü və inamı, dərin sədaqət və e'tiqadı olan insanlar kimi mifikləşdirilir, ilahi görkəm - əzəmət alır, yerdən göyə qaldırılır, tanrılaşır; yə'ni tanrılıq real Şumer həyat, yaşayış və məişətindən başlayır, səmaya yön alır. Digər tərəfdən də, Allahlar insanları duyur, dəyərləndirir, onların is-təkləri ilə qüdrətli şəxsiyyətləri - Enküdüləri göydən yerə endirirlər.

⁹ Sitat Elməddin Əlibəyzadənin "Azərbaycan xalqının mə'nəvi mədəniyyət tarixi" kitabından götürülmüşdür. Bakı, 1998, s.58

Göydən endirilən belə mifik obrazlar həyatın və yaşayışın təsiri ilə dəyişir, insaniləşir, döyüşlərdə sınaqlardan çıxarırlar. Eyni zamanda, döyüşə gedən şər qüvvələrlə - Humbabalarla vuruşan qəhrəmanlar Tanrılara sığınır, Şamaşa "dil tökür", dua edir, ondan uğur diləyirlər.

Şumer mif və dastanlarında nə Tanrılar, nə də Mələkələr zamanın müsbət ideallarını eyni dərəcədə daşımır. Mələkə İştar uğursuz sevgisinin, çıpaq ehtiraslarının intiqamını şumerlərin səciyyəvi cizgilərini varlığında daşıyan Bilqamısdan almaq istəyir. Tanrı Ellil tufan və daşqın törədir, insanların məhvinə çalışır.

Şərq ölkələrində əsətir, əfsanə və nağılları ibtidai inam, fantastik təsəvvür və anlayış yaradırdı. Miflərdə təbiət müxtəlifliyi, "ikiliyi" ilə ifadə olunurdu. Gerçəklik əksliklərin, bir-birinə düşmən olan zidd baxışların mübarizəsi, ikili opozisiyalar şəklində qavranılırdı. Dünyanı binar (ikili) əksliklər vasitəsilə dərk edən mifik qavrayışda əsatiri kainat şaquli və üfüqi-məkani qavrayışda əsatiri kainat şaquli və üfüqi-məkani hissələrə bölünür, zaman özxünəməxsus tərzdə ilk dövrdə "gecə-gündüz", "keçmiş-gələcək", "uşaqlıq və qocalıq" kimi əksliklərin mütəmadi dəyişməsi, sonralar isə fələyin çərxinin əbədi, dəyişməz hərlənməsi şəklində qavranılırdı. Mif zaman-məkan mərhələləri arasında keçilməz sədd qoymurdu. Əsatiri təfəkkürün əsas obrazları isə "dünya ağacı", daş, su, od-günəş, və s. idi. Əsatiri kosmosun bir qütbündə işıqlı qüvvələr, digər qütblərdə isə şər qüvvələr, türk mifologiyasında Üst və Alt sakinlər yerləşirdi. İnsanların məskəni Orta dünya idi. Azərbaycanda doğma zəmin, nüvə və mahiyyət təşkil edən qədim türk mifologiyası ilə Yaxın Şərqin mifoloji təsəvvürləri, xüsusən zərdüştlük qovuşmuşdur. Buna görə də mifologiyamızın şərhində erkən, ana qat arxaik türk təbəqəsinə qarışmış, sonrakı ünsürlərin, xüsusən zərdüştlük izlərinin də tədqiqi, bunların diferensiasiyası vacib şərtidir. Bu zaman öyrənilməmiş bir cəhət - qədim türk mifologiyasının Yaxın Şərqin digər əsatiri-fəlsəfi sistemlərinə təsiri də diqqət mərkəzində olmalıdır. Zərdüştlük mifologiyasında kainatın bir tərəfində Hürmüzd və Hürmüzdün törəmələri - əbədi həyat, həyatın gözəlliyi, sevinc və səadət səciyyəvi əlamətlərinə qarşı dayanır, divlər insanları, ilk növbədə qızları yeməyə çalışırdılar. Ona görə ki, qədim azərbaycanlının e'tiqadında qız həyatın, gözəlliyin, cəmiyyətin varlığının - nəsil artımının timsalıdır. Azərbaycan folklorunda bahara, od, su, torpaq və havaya qədim türk mifologiyasına nə'sət edən inam-e'tiqad zərdüştlük

fəlsəfəsindən də bəhrələnmiş və əslində ondan ayrı olmamışdır. Xalqın adət və ayinlərində yaz cənnət bağıdır, qış insana yağıdır. İlin və yazın ilk günü Novruzdur. Novruzda əhvali-ruhiyyələr dəyişir, torpaq oyanır, gözəllik - səmən, təbiətin rəngləri görünür. Ancaq ağız ədəbiyyatının ilk nümunələrində - əsatir, əfsanə, nağıl və "Vəfi-hal"larda insanın təbiətə qarşı mübarizəsi, bu mübarizənin üsul və forması zəif, passiv idi. "Qədim azərbaycanlı bu vasitələrlə gələcəyin sirlərini ancaq passiv bu şəkildə öyrənməyə cəhd edirmiş. Təbiət qüvvələrinə təsir etmək, onlara qalib gəlmək təşəbbüsü bu cəhdin daha sonrakı mərhələsi olmuşdur ki, bu da bənzər şey, söz, hadisələrin ən bəsitinin sün'i surətdə yaradılması ilə ən mürəkkəbini əldə etməyin mümkün olması e'tiqadına əsaslanmışdır".¹⁰

Qədim insan öz təsəvvürlərində təbiət qüvvələrini müəyyən şəkllə salır, sözlə, sehr və əfsunla allahlara belə təsir göstərməyə çalışırdı. Çünki qədim insan sözün, əfsunun və e'tiqadın gücünə inanırdı.

Dünyanın bir çox xalqının mif yaradıcılığı zəngin və mənalı olmuşdur. Yunan miflərində tanrılar bir-birindən mövqeləri, münasibət və davranışları ilə fərqlənirdilər. Yunan tanrısı Zefs Olimp dağının zirvəsində yaşayır, o, sevinc və fərəhi, fəryad və səadəti, kədər və düşüncəni öz istəyinə və arzusuna uyğun bölür, ehtiyac duyanda nifrət və qəzəbini heç kimdən əsirgəmir. Sülh ilahəsi Eyrenanın, sevgi tanrısı Erot, zəfər ilahəsi Nike, deryalar tanrısı Poseydon, nür və səadət tanrısı Arey, məhəbbət və gözəllik ilahəsi Afrodita, yer tanrısı Femida, od tanrısı Hefest, intiqam tanrısı Alastor, günəş tanrısı Helios, məhsul və şərab tanrısı Dionisin istək və arzusuna, hərəkət və təşəbbüsünə istiqamət verir, bə'zən də onlara qəzəblənirdi.

Yunan miflərində tanrıların həyatı, məişət və sərgüzəştləri, meyl və münasibətləri geniş təsvir olunurdu. Onlar insanlardan ancaq məişətləri, dağlarda - Olimp zirvəsində yaşamaları, tanrı adı ilə tanınmaları və fəaliyyət göstərmələri, düşüncə və təsəvvürlərdə bütümqəddəslik və qeyri-adiliyə çevrilmələri ilə fəqlənirdilər.

Azərbaycanlıların ətraf mühitə, ova və ov alətlərinə münasibətləri qədim yunanlılardan, çinlilərdən və farslardan fərqlənirdi. Bu fərqi mənşə ayrılığı, tayfa və qəbilələrin sosial-mədəni spesifikasiyi, qayaüstü,

¹⁰ "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: - C.1. Bakı. 1960, s.13.

rəsmlərin və mərasim oyunlarının, zoormorfik, antropomorfik və kosmik təsəvvür və surətlərin özünəməxsusluğu, heyvanları, təbiət qüvvələrini və bitkiləri müqəddəsləşdirmək və onları təsvirdə müəyyən şəkllə salmaq üsulu yaradırdı. Buna görə də bizim eradan çox-çox əvvəl Azərbaycanlıda inam-e'tiqad, sehr-ovsun, varlığı ibtidai şəkildə təsəvvürdə canlandırmaq, onu insana bənzər dərk etmək, sözlün, əfsanə və əsatinin təsirinə inanmaq güclü olmuşdur. İnam-e'tiqad Azərbaycanlıda iki şəkildə təzahür etmişdir. Daha qədimlərdə bu hələlik bənzərlərdən birinin (ən bəsitinin) vasitəsi ilə ikincisinin (daha mürəkkəbin) sirlərini öyrənməyə cəhd etmək şəklində idi. Misal üçün qövs-qüzehdə yaşıl rəngin üstünlüyü qəhətliyin, qırmızı rəngin üstünlüyü müharibələrin əlaməti hesab edilirdi. Bu yol ilə gələcəyin sirlərini öyrənmək təşəbbüsü təsərrüfatın əsas formaları olan əkinçilik, maldarlıq, ovçuluq sahələrinin hamısında, hətta məişətdə də özünü göstərirdi.

Təbiət sirlərinin bu yol ilə öyrənilməsinin mümkün olmasına e'tiqad, sözlün-şə'rin gücündən, qüdrətindən də bu məqsədlə istifadənin mümkün olmasına inam əmələ gəlmişdi ki, bununla əlaqədar olaraq¹¹ yazılı və şifahi ədəbiyyatın erkən növləri - "Vəsfı-hal"lar, mövsüm-mərasim nəğmələri, adi və ibtidai görüşlərin ilk süjetli epik ifadəsi olan qədim türk əfsanələri və sehrli nağıllar qədim Albaniyada, Mədiyada yayılmış, əsərlər yaranmışdı.

Türk və Yaxın Şərq ədəbi ən'ənələrinin qovuşduğu əfsanələrdə tarixi hadisələr, meyl və münasibətlər təhkiyə olunur, hekayə süjetinə bənzər süjetlər qurulur, qəza-qədərin, qorxulu və vahiməli əhvalatların qəhrəmanları ətrafında qarşısızalmaz axarda inkişafı mükəmməl və təsirlı ifadə edilirdi. Alban-Aran mədəniyyətinin ən mükəmməl kitabında - qədim Azərbaycanlıların müqəddəs inam-e'tiqad və əxlaq toplusunda - "Avesta"da müxtəlif ədəbi janrların və ən'ənələrin ünsürləri cəmləşmişdir.

Sınıflı cəmiyyətə keçid dövrünün ədəbi məhsulunda - "Avesta"da "Laylar" daha çox şifahi xalq ədəbiyyatına yaxın idisə, "Qatlar" Zərdüştün fərdi yaradıcılığı idi; dövrün ictimai-siyasi, dini-fəlsəfi əxlaqı, tarixi şəxsiyyətin - Zərdüştün ədəbi-estetik görüşlərinin, gerçəklik duyumunun bədii təzahürü idi.

¹¹ Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. C.1, s.10

Zərdüşt insanın özünü və mühitini dərk edə bilməməsi ilə bəzişir, şərini ədalətsizlik, zülm və işgəncə törətməsindən şikayətlənirdi. Və "Avesta"da səadətlə səadətsizlik, işıqla qaranlıq, həqiqətlə yalan, xeyirlə şər fasiləsiz mübarizə aparır. Bu mübarizəyə iki başlanğıc - xeyir və şər Allahları yön verirdilər. Mübarizədə xeyrin - Ahuramazdanın və onun ilahi mələklərinin silahı xeyirxah düşüncə, xeyirxah fikir və sözdür, xeyirxah arzular və əməllərdir.

Zərdüştün və onun amalını daşıyan Ahuramazdaların inamında od xeyrin, işığın və səadətin daşıyıcısıdır, dünyaya nüfuz edən qüvvədir. "İnsan da bu odlu-atəşli mühitdə yaşayır", onun zəkası, əməlləri bu səma odunun təzahürüdür. Şərt, kainatda oda, onun əzəllik-əbədiyyətinə sitayişidir. Bütövlükdə özünü və zamanı, faydalını dərkə çağırış, hümanist ideya bədii mətnin - "Avesta"nın mahiyyətidir.

Azərbaycan-türk əsəti, əfsanə, nağıl və dastanlarında şəxsmənfı obrazlar böyüdülr, onlara tünd, seçilən, fərqlənən, tez nəzərə çarpan boyalar vurulurdu. "Təpəgöz ölkələri xaraba qoyur, türk ellərini qırıb dağıdarmış... Ox, qılınc ona təsir etməzmiş, anası böyük dənizdə olan pəri idi. Atası on üç qoyun dərisindən tikilmiş papaq qoyarmış".

İbtidai icma quruluşunun dağılması və quldarlığın formalaşması dövründə yaranan bədii nümunələrdə cəmiyyətin iqtisadi-siyasi və sosial mənzərəsi, məişət, milli-spesifik özünəməxsus təsvir olunmuşdur. "İliada" və "Odiseya"nın dinamik süjetlərində səhayət və sərgüzəştlər, Troya döyüşləri göstərilmiş, "insanın taleyinə mütilik yazmaqla, Zevs qəlbində nə arzu varsa onları məhv etmişdir" - fikri bədii mətnə əsaslandırılmışdır. Bunlar həm dünyanı obrazlarla dərk üsullarını və təhkiyəni inkişaf axarına salmış, ibtidai bədii ənənə və dəyərlərin qorunub saxlanılmasına kömək etmişdir, həm də söz sənətinin təsirini artırmışdır. Belə bir təsirin nəticəsidir ki, ədəbi inkişafın ilk mərhələlərində yaranan meyl və istiqamətlər, bəşəri məzmunlar və həyati süjetlər keçici olmuş, bədii tərcüməyə ehtiyac duyulmuşdur. Tərcümələrə, eləcə də III əsrin sonu və IV əsrin əvvəllərində şifahi hekayələr formasında yaranan "Kəlilə və Dimnə"yə ("Pançatandra") sərbəst, milli zövq və tələblərlə yanaşılmış, təkcə süjetlərin axarını dəyişməmiş, əsərə təzə əhvalatlar artırmamış, həm də onları qeyri-müəyyən zaman və məkana salmış, məzmunu dünyəvi mahiyyətə aşılamışlar.

Qayaüstü rəsmlərin və təsvirlərin, zoomorfik, antropomorfik və kosmik surətlərin, sonralar yazıya alınan, tərcümə edilən folklor

nümunələrinin təsiri çoxcəhətli olmuş, onların bir qismi ədəbiyyatın bir mərhələsindən digər mərhələsinə keçmişdir. Tədqiqatçı R.O.Şor inanmışdır ki, Lafonten, Krılov, İntibah dövründə italyan təmsilçiləri, Orta əsrlərdə didaktik-əxlaqi bədii istiqamət, qədim slavyanların hikmətamiz hekayələri, XVIII əsrdə çap edilən lətifələr "Kəlilə və Dimnə" ilə bağlı olmuşdur.

İnsanların heyvandarlığa və əkinçiliyə keçməsi inkişaf, yeni sosial münasibətlərin və məişət davranışının yaranması demək idi. Çünki bu dövrdə ov alətləri, təsərrüfatı idarə xeyli təkmilləşir, insan, mühit, təbiət və təbiət hadisələri haqqında təsəvvürlər genişlənidir.

Tarıqlar haqqında miflər, əmək və mərasim nəğmələri, təsviri sənət nümunələri, rəqs və hərəkətlə təbiəti təqlidlər, fikri ahəngləşdirməyin və musiqidən istifadənin ilk təcrübəsi yaranırdı. Belə sinkretik nümunələrdə ibtidai insanın vərdiş və məişəti, düşüncə və e'tiqadı, onu sitayişə aparan müxtəliflik bəsit şəkildə təsvir olunur, heyvanlar, əmək və əmək alətləri təriflənidir. Beləliklə də, ibtidai insanın bədii düşüncəsi nəqqaşlığı, təsviri sənəti, heykəltəraşlıq və qrafikanı, epik və lirik formanı yaratmış; bu insan bədii kompozisiya və süjetlər qurmuş, məzmunla formanı sadə şəkildə vəhdətləşdirmiş, yaşayışı - mühiti rəqs, mahnı və xorla yüngülləşdirmiş, fikri obrazlarda ifadə etmişdir; bir qədər sonra qədim yunanlar antik sənətin sistemli formalarını - lirika və satiranı, epos və dramaturgiyanı yaratmışlar. Elm və sənət adamları, ilk növbədə Hegel bunları müəyyən qədər nəzərə almış, amma bu filosof incəsənətdə fəvqəlbəşər obyektiv bir qüvvə - mütləq ideya axtarmışdır. Onun estetik konsepsiyasında mütləq ideyanın zənginliyi incəsənətin çoxsahəliliyini - sənətlər, ədəbi növlər və janrlar ayrılığını və fərqliliyini yaratmışdır. Çünki mütləq ideya zənginlik və mürəkkəbliyini bir sənət yox, sənətlər müxtəlifliyi ifadə edə bilər. Kant bu estetik problemin şərhini "dərindən düşüncəyə" və qərara gəlmişdir ki, insanda tarixən təbii fitri düşünmək, duymaq, seyr etmək, əhvalatı yaşamaq qabiliyyəti olmuşdur. İncəsənətin növlər və janrlar müxtəlifliyini, fərdi üslublar zənginliyini - ilk təşəkkülünü bu amil şərtləndirmişdir. Düşünmək poeziyanı, seyr etmək plastik sənətləri, duymaq musiqini yaratmışdır.

Sənət növlərinin çoxluğunu həmişə həyat hadisələrinin rəngbərəngliyi, çoxsahəliliyi və təsvirin özünəməxsusluğu şərtləndirir. Sənətlər təsnif ediləndə bu cəhət - təsvirin xarakteri, fikri ifadə etməyin üsul və

vasitələri nəzərə alınır. Çünki sənətləri bir-birindən spesifiklik, məzmun-forma xüsusiyyətləri, "tikinti materiallarından" istifadə üsulları fərqləndirir. "Həyatda boyalar, xətlər, səslər çox müxtəlifdir. Heç bir ədəbi əsər səsi musiqi qədər ifadəli təsvir edə bilməz və ya heç bir musiqi əsəri həyatdakı mənzərələri, rəngləri rəsm əsəri qədər təsirli şəkildə verə bilməz, ya da heç bir rəsm əsəri həyatdakı predmetlərdəki xətləri, həcmli heykəltəraşlıq qədər real tərzdə, görüləcək və duyulacaq bir halda təsvir edə bilməz. Sənətlər müxtəlif olmasa... dünyanın poetik siması bütün dolğunluğu və zənginliyi ilə mənimsənilə bilməz, bədii idrak yarımçıq, birtərəfli olar".¹²

V.Hüqo incəsənətə müəyyən qədər tarixilik prinsipi ilə yanaşmış, ədəbi növlərin və janrların tarixini cəmiyyətin tarixi ilə vəhdətdə öyrənməyə çalışmışdır. Onun inamında bəşəriyyət üç spesifikliyi, estetik ölçüləri, işlək ədəbi növ və janrları olan dörd keçirmişdir. İlk mərhələdə - ibtidai dövrdə insan kainatdan təzə ayrılmış, özünün varlığını dünyaya qarşı qoymuşdur. Təbiəti seyrə oyanan ilk hiss - hər şeyi yaradan Allaha inam və heyranlıq olmuşdur. İbtidai dövrün aparıcı ədəbi növü lirika, onun təkrarsız əsəri isə Bibliya idi. İkinci mərhələdə - antik dövrdə insan cəmiyyət yaratmış, onun ədəbi fəaliyyəti, məzmun-struktur, xüsusən yeni janrlar axtarışı genişlənmiş, amma epos daha təsirli, daha yayılqan olmuşdur. Homer ədəbi hərəkətə məzmun, dinamik istiqamət vermişdir. Üçüncü - yeni dövr xristianlığın yayılmasından sonra başlamışdır. Mütərəqqi hadisə - xristianlıq insan təbiətindəki ikiliyi - ilahi, bəşəri və qeyri-insani keyfiyyətləri dərkə kömək etmiş - "Həyatın aynası" - dramatik növ yaranmış və bu növ kamilliyini Şekspirin yaradıcılığında tapmışdır.

¹² Cəfər Cəfərov. Əsərləri, iki cildə, ikinci cild, Bakı, 1968, s. 345

BƏDİİ ƏDƏBİYYATIN ÖZÜNƏMƏXSUSLUĞU

Zəngin ədəbi təcrübə, hərtərəfli yaradıcı müşahidə və axtarış sənətkarlarda belə bir inam oyatmışdır: "Ədəbiyyat - insanşünaslıqdır". İnsanı geniş zaman daxilində hərəkət və inkişafda, görünən və görünməyən cəhətləri ilə, xarici aləmlə canlı əlaqədə təmasda bədii idrakdır; onun obrazlı forması isə gerçəkliyin idrakın spesifik üsulu-metodudur. Bu ona görə belədir ki, yazıçı nədən, həyatın və ictimai münasibətlərin hansı sahəsindən yazırsa yazsın, fərqi yoxdur, onu insan, insanın fikri-mə'nəvi aləmi, düşüncə və psixologiyası, mövqe və münasibəti maraqlandırır. İstə'dadlı sənətkar fəaliyyəti boyu ədəbiyyatın predmetindən - insandan ayrılmaz. Onun vasitəsi ilə mühitə, sosial həqiqətə, təbiətin rəngbərəngliyinə münasibət bildirir, zamanın istiqamətini tutur, həyatın qanunauyğun inkişafını göstərir. Düzdür, Ezop, Lafonten, Andersen, Füzuli, Kırlov, S.Marşak və başqaları xırda bədii formalarla - nağıl və təmsillərlə düşünür, canlı insan obrazı yaratmırdılar. Realist və romantik sənətkarlar - L.N.Tolstoy, A.P.Çexov, Q.B.Zakir, V.A.Jukovski, S.Ə.Şirvani və Abbas Səhhət ehtiyac duyanda varlığa əşyalar və heyvanlar aləmindən, təbiət mənzərələrindən baxır, qiymət verirdilər. Ancaq belə əsərlərdə də əşya və heyvanlara köçürülən rənglər, cizgilər, əlamətlər, meyl və istəklər altında insan görünür, canlı hərəkət və münasibət duyulur. Çünki əsərdə hərəkət edən, iş görən, bədii yük daşıyan, fikir və amal oyadan insandır, onun hiss və duyğusu, meyl və təşəbbüsü, gerçəkliyə münasibətidir. Ona görə də ədəbiyyatda - insanşünaslığa tə'rif verəndə sənətkar arasında fikir ayrılığı yaranmamışdır. O.Balzak demişdir: "Ədəbiyyat insan qəlbinin tarixidir". V.Q.Belinski inanmışdır: "Ədəbiyyat obrazlarla və lövhələrlə düşünmək və düşündürməkdir". L.N.Tolstoy qərara gəlmişdir ki, "səhnələrdə ifadə edilən mə'nəvi həyat" sənətkar üçün estetik amaldır. N.Q.Çernişevski estetikasında isə insan həyatı, insan fəaliyyətinin hərtərəfliliyi, onun fikir və xəyalının genişliyi yaradıcılığın əbədi və əzəli məzmunudur.

Ədəbiyyat incəsənətin humanist-vətənpərvər mahiyyətli, geniş tə'sirli növlərindən biridir, həmişə xalqın həyat və mübarizəsi, ideal və düşüncəsi ilə bağlı olmuşdur. Buna görə də cəmiyyətin inkişafı söz sə-

nətinə, ədəbi növ və şəkillərə, bədii üsul və vasitələrə, meyl, istiqamət və cərəyanlara ciddi təsir göstərir; estetik ideal bir yöndə, bir istiqamətdə qalmır, onun məzmunu dəyişir. Varlığında dövrün düşüncə və təsəvvürlərini, arzu və ideallarını birləşdirir. Bunlar - təsirinin genişliyi, in'ikas vasitəsinin söz olması, gerçəkliyin bütün sahələrini məzmununda sığışdırma bilməsi, təsvir olunan əhvalatların, meyl və münasibətlərin fikir və məna daşıyıcısının - obrazın ətrafında cəmləşməsi, insanın xarakterinin, əxlaqi-mə'nəvi aləminin hərtərəfli açılması, bədii idrakın təbiətini surətlərin müəyyən etməsi - ədəbiyyatın özünəməxsusluğu, fərqli cəhətdir.

"Ədəbiyyat" ədəb sözüdür. Şərqlilər onu mərifət, nəzakət, incəlik, bilik və elm mə'nasında işləmişlər. Avropalılar ədəbiyyata belletristika da demişlər. Belletristika gözəl söz və təsirli ifadə mə'nasındadır. Bunlar - həyatın və insanın spesifik ifadəsi söz sənətinə özünəməxsusluq gətirir, onu elmin və incəsənətin digər sahələrindən fərqləndirir. Bu fərqi dərinliyini, məzmun və forma bənzərsizliyini Aristotel də duyurdu: "Şairin vəzifəsi həqiqətən olub-keçənlərdən deyil, ola bilən şeylərdən, daha doğrusu, ehtimala və zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir. Məhz tarixçini və şairi fərqləndirən o deyil ki, biri vəzndən istifadə edir, o biri isə etmir: Herodotun əsərlərini nəzmə çəkmək olardı, bununla belə onlar vəznə də, vəznə də yenə tarix əsəri olaraq qalardılar; onları fərqləndirən budur ki, birinci həqiqətən olub keçənlərdən, ikincisi isə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir. Buna görə də poeziya tarixdən daha çox fəlsəfi və daha ciddidir: poeziya daha çox mümküнден, tarix xüsusidən bəhs edir. Ümumi ondadır ki, müəyyən xarakterə malik adam ehtimal və ya zərurətə görə nə danışmalı və ya nə etməlidir, poeziyada qəhrəmanlara müəyyən adlar verməklə elə bunu göstərməyə çalışır; xüsusi isə odur ki, məsələn Alkiviad nə eləyib və ya onun başına nə kimi əhvalat gəlibdir. Komediya isə bu lap aydın görünür: əsərlərini ayrı-ayrı mə'lum şəxsiyyətlərə ithaf edən yamb/mədhə yazanlardan fərqli olaraq, fabulanı ehtimal qanunları üzrə quran şairlər (komediyalarında) istənilən adların uydurulması yolundan istifadə edirlər. Fəciyə isə keçmişdən götürülən adlar verilir".

Həyatın hansı sahəsinə müraciət edirsə etsin, hansı səpgidə bədii əsər yazırsa yazsın, yenə sənətkar sənətkardır, dövrünün oğludur, yaradıcı insandır. Aristotələ görə o, təqlid prosesində sərbəstdir, dərin-

dən düşünən, hadisə və əhvalatları təzədən yarada bilən şəxsiyyətdir: "Şair (metr) vəzn yaradıcısı olmaqdan daha çox fabula yaradıcısı olmalıdır, çünki o, təqlidi təsvir gücünə görə şairdir və o, hərəkəti təqlid edir. O, hətta, həqiqətən baş vermiş əhvalatları əks etdirməli olsa belə, yenə şair olaraq qalır, zira heç nə mane olmur ki, həqiqətən baş vermiş hadisələrin bə'ziləri özləri də ehtimal və ya imkan daxilində olsun", - şair bu mə'nada (həmin) hadisələrin də yaradıcısıdır.

Əslində, elmi idrakla bədii dərk arasında Çin səddi yoxdur. Yazıçı kimi alim də həyatı, milli adət-ənənəni, insanın mə'nəvi-psixoloji aləmini öyrənir, elmi təmkinlə faktları toplayır, sistemləşdirir, ümumiləşdirmələr aparır; ya tarixin müəyyən "parçasından", ya müasir həyatdan yazanda faktları əsas alır, əlavə rəng və boyalara, hissi-emosional mühakimələrə ehtiyac duymur. Bununla yanaşı, bütün dövrlərdə elm ilə incəsənət fəal dialektik vəhdətdə inkişaf edir, qnoseoloji köklərlə bir-birinə bağlanır, bir-birinə həopur, onları bir-birindən üsulları fərqləndirir.

Nəzəri ədəbiyyatda, ədəbi-tənqidi və bədii yaradıcılıqda elm incəsənəti, incəsənət də elmi əvəz edə bilmir: sadəcə elmi idrakla bədii idrak arasında oxşar, bənzər və ümumi həcətlər vardır - orada da, burada da fərdi yaradıcılıq axtarışı və təcrübəsi, təxəyyül və dünyagörüşün genişliyi, faktı seçmək və ümumiləşdirmək, məntiqi ardıcılığı gözləmək vacib şərtlərdəndir. Lakin yazıçıda canlı idrak, faktı hissi-emosional qavramaq, tez tə'sirlənmək, həssaslıqla ümumiləşdirmək bacarığı güclüdür. Çox hallarda sənətkarın məzmununa, ideal daşıyıcısına məftunluğu ehtiras səviyyəsinə yüksəlir. O, həyatı hərtərəfli, özünəməxsusluğu ilə yaşayır, rəğbətini, sevgi, nifrət və qəzəbini gizlətmir. Onun istifadə etdiyi detallarda, mənzərə və lövhələrdə fikir, həyatı düşünməyə yaşayır. Ancaq o, təkcə hisslə düşünmür. Məzmunun mahiyyətini, surətlərin xarakter və tərcümeyi-hallarını hisslə fikrin vəhdətində açır. L.N.Tolstoy demişkən, ədəbi fəaliyyəti boyu gerçəkliyin özünə bənzəyən, onu şərtləndirən, insanda təzə düşüncülər, təzə meyl və münasibətlər oyadan "həqiqət uydurur", "uydurmanı" daxilindən, fikri-mə'nəvi aləmindən keçirir, bənzərsiz bədii aləm yaradır. "Mütəfəkkirlə sənətkar arasındakı fərq ondadır ki, şeyləri və hadisələri duyub qavramaq bacarığı sənətkarda daha canlı və qüvvətəlidir. Onların ikisi də dünyaya olan baxışlarını düşüncələrinə gəlib çatmış faktlardan alırlar. Lakin daha çox canlı idrak və qavrama bacarığına malik olan

adam, yə'ni sənətkar təbiəti, onu əhatə edən varlığın ilk dəfə təqdim etdiyi hər hansı bir müəyyən faktın çox qüvvətli bir sürətdə təsirlənir. Ona məftun olur", (N.A.Dobrolyubov).

Alim elmi məntiqlə həyatın, müəyyən bir faktın mə'nasını, sosial əhəmiyyətini açır, sistemli elmi ümumiləşdirmə aparır. Bədii əsərlərdən - "sənətkarların sənəti ilə yenidən yaradılmış" surətlərdən və qavrayış üsullarından istifadə edir.

Bədii qavrayış, faktın real təsviri, bədii məntiq və obrazlılıq həyatın, ictimai-siyasi münasibətin və insan fəaliyyətinin bütün sahələrinə tə'sir göstərir, elmi kəşflərin belə ortaya çıxmasına kömək edir. A.Eyzenşteyn F.M.Dostoyevskinin ona hamıdan, hətta Qaussdan da çox şey verdiyini söyləmişdir. Fransız təbii L.Loje isə F.M.Dostoyevskinin ruhi xəstəliklərin bütöv bir silsiləsinin dəqiq təsvirini verə bilməsinə heyrətlənmişdir. D.Defonun "Robinzon Kruzo" romanında şəxsiyyət cəmiyyətdən, insanların təcrid olunur. Bu canlı obrazda, siyasi iqtisadçılardan "Siyasi iqtisad robinzonadası" adlandırıldıqları bir iqtisadi modeldə ictimai münasibətlər aradan qalxır, bir fərd-obraz təbiətlə münasibətdə tək-tənha qalır. Bunlara baxmayaraq, Robinzon özündə "ictimai qüvvələri... daşıyır,.. şərait dəyişdikdə təbii insandan dərhal əvvəlcə patriarxal quldara, sonra isə feodala çevrilir. Onun "cəmiyyəti" inkişaf etməkdə davam etsəydi, Robinzon kapitalistə də çevrilərdi.

İqtisadi hadisələri ayrıca bir adamın subyektiv duyğuları və psixologiyası vasitəsilə nəzərdən keçirməyə çalışan siyasi iqtisadda subyektiv məktəb üçün robinzonada əsl dəfinə idi. XIX əsrin 70-ci illərdə meydana gəlmiş və diqqət mərkəzində "atomistik fərd" duran siyasi iqtisad üçün Robinzondan münasib bir şəxs fikirləşmək olmaz.

Ola bilsin ki, Avstriya subyektiv məktəbinin böyük iqtisadçısı Bem-Baverinin robinzonadası ən səciyyəvi misaldır. Müəllif Robinzonu iki dəfə öz mühakimələrinin - dəyər nəzəriyyəsində və kapital yığımlı nəzəriyyəsində çıxış-nöqtəsi olmağa məcbur edir".¹³

Müasir dövrdə elmlə incəsənət bir-birinə dərindən, çoxcəhətli və dinamik tə'sir edir. Həyat canlı və dolğun ifadə olunur, ədəbiyyatın tə'siri genişlənir.

¹³ A.V.Anixin. Elmin gəncliyi. - Bakı, 1987. - S.128.

Əgər deyilənləri ümumiləşdirsək, onda demək olar ki, bədii əsər faktsiz, məntiqsiz və sistemsiz olmur. Çünki sənətkar yaradıcı şəxsiyyətdir. Onda hərtərəfli düşüncə və yaratmaq qabiliyyəti, geniş xəyal və müşahidə aparmaq bacarığı vardır. O, səciyyəvini, ümumi maraq səviyyəsində dayanan hadisə və əhvalatları görür, seçdiyi faktları, cizgi və mizanları yaşayır, onlardan sərbəst "fikri nəticələr və mühakimələr üçün" istifadə edir. Buna görə də bədii əsər kütlələrə, elə də mütəfəkkirə, onun elmi yaradıcılığına təsir göstərir. N.A.Dobrolyubov deyirdi: "Mütəfəkkir, yaxud sadəcə desək, mühakimə yürüdən adam, həqiqi faktlardan istifadə etdiyi kimi, həyatdan alınıb, sənətkarın sənəti ilə yenidən yaranmış surətlərdən də istifadə edir. Bəzən, hətta bu surətlərin özü mühakimə yürüdən adamı həqiqi həyatın bəzi hadisələri haqqında düzgün mülahizələrə aparıb çıxarır. Beləliklə, sənətkar fəaliyyətinin ictimai həyatdakı digər fəaliyyət sahələri sırasında necə bir əhəmiyyətə malik olduğu surətlər həqiqi həyatın faktlarını bir fokus nöqtəsi kimi özündə cəmləşdirərək, şeylər haqqında düzgün anlayışların yaranmasına və bu anlayışların insanlar arasında yayılmasına çox kömək edir".

Sənətkar fikri, məna və məzmunu sözlə, lövhə və detallarla, surət və mənzərələrlə açır, hiss və duyğuya təsir göstərir, insanda təsəvvür, meyl, arzu və inam oyadır. Əsərdə fakt ümumiləşir, fikri açan, mənanı dərinləşdirən vasitəyə çevrilir. Buna görə də söz sənəti bədii şəkllə düşməyən, ümumiləşməyən faktları, "mücərrəd fəlsəfi və xüsusən düşünülməmiş ideyaları yaxına buraxmır; o yalnız poetik ideyaları qəbul edir; poetik ideyalar isə silloqizm, doğma və qayda deyil, canlı ehtirasdır". Aydın ki, "ideyalar zəkadan doğur, lakin canlı şeyi zəka deyil, sevgi yaradıb doğurur. Mücərrəd ideya ilə poetik ideya arasında fərq burada aydın görünür: birincisi aqlın məhsulu, ikincisi isə sevginin, - ehtirasın məhsuludur" (V.Q.Belinski).

Deyilənlərdən belə bir fikir hasil olmasın ki, alimə xəyal, hiss və duyğu bolluğu, yazıçıya isə fəlsəfi idrak və zəka dərinliyi lazım deyildir. Şərq və Avropa klassiklərinin əsərləri sadə olduğu qədər də hikmətlidir, təsirli və düşündürücüdür. Nizami dünyanın müxtəlifliyini, insan təbiətinin zənginliyini, onun arzu və düşüncəsinin genişliyini, Füzuli sevginin bəşəriliyini və humanist mündəricəsini hisslə idrakın vəhdətində dərk etmiş, ümumiləşdirmişdir. "Şekspirin yaratdığı əsərlərdə bilmirsən nəyə daha çox heyrət edəsən - yaradıcı xəyalın zəngin-

liyənəmi, yoxsa hər şeyi əhatə edən zəkanın zənginliyinə" (Belinski). Bu ona görə belədir ki, bədii əsərdə idrak və zəka genişliyi, güclü bədii fəlsəfi mündərəcə yaşayır. Azərbaycan xalqının yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsi tarixi-romantik bir pyesin "Od gəlini"nin məzmununu, ideya istiqamətidir. Cəfər Cabbarlı Azərbaycan xalqının qəhrəmanlığını göstərmək, Elxanın, demək onun prototipinin - Babəkin xarakterini, əqidə və inamını açmaq üçün fakt bolluğuna meyl göstərməmişdir. O, tarixi qəhrəmanlıq mövzusunun bədii-fəlsəfi şəkildə dərk etmiş, dövrə surətlərin fikri, əxlaqi-mə'nəvi aləmindən, onların çoxcəhətli mübarizəsindən baxmışdır. Elxan böyük ideallı, zəngin təbiətli, dərin zəkalı şəxsiyyət - milli qəhrəmandır. O, "hər addımda bir cəhənnəm qaynayan" biçimsiz həyatla barışmır; "torpaqlarından qan daman köhnə dünyanı uçurmaq, çiçəklərindən səadət gülümsəyən yeni və azad bir dünya qurmaq" istəyir. Varlığı "azad diləklərə, azad vicdanlara" tapşırmaq Elxanın həyat və gözəllik idealı, mübarizəsinin mə'na və məqsədidir. Dövrün istə'dadlı sənətkarları, məsələn, Bəxtiyar Vahabzadə çox zaman həyatın sadə, adi həqiqətlərindən yazır. Ancaq o, sadəlikdə fəlsəfi dərinlik tapır, oxucunu bu sadə mətləblərdən - güclü fikir axınından yayınmağa qoymur:

Azərbaycan oğluyam.
Odu allah sanmışam.
Anam torpaq,
Atam od -
Mən oddan yaranmışam.

Söz sənəti həyatı təsviridir, bir növ təkrar edilmiş, yenidən yaradılmış aləmdir. Bu aləmdə yazıçının özü görünür, şəxsiyyəti iştirak edir. Bütün bunlar imkan verir deyək ki, elmlə incəsənətin fərqi məzmununda deyil, məzmunun necə, hansı üsulla açılmasında, ifadə olunmasındadır. Çünki bütün dövrlərdə "filosof əqli-məntiqi nəticələrlə, şair surət və lövhələrlə danışır, lakin onların ikisi də eyni fikri ifadə edir. Siyasi iqtisadçı statistika rəqəmləri ilə silahlanaraq, öz oxucularının və dinləyicilərinin ağına tə'sir göstərərək, sübut edir ki, cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti filan səbəblərə görə xeyli yaxşılaşmışdır və ya xeyli pisləşmişdir. Şair həyatın canlı və parlaq təsviri ilə silahlanaraq, öz oxucularının xəyalına tə'sir edərək düzgün lövhələrlə göstərir ki, cəmiyyətdə filan sinfin vəziyyəti filan səbəblərə görə doğrudan da xeyli

yaxşılaşmış və ya pisləşmişdir. Birisi sübut edir, o birisi göstərir və hər ikisi inandırır, lakin birisi məntiqi dəlillərlə, o birisi təsvir etdiyi lövhələrlə inandırır" (V.Q.Belinski).

Əsərdə hər şey - söz və ifadə, əhvali-ruhiyyə, münasibət və davranış, hiss və duyğu, arzu və düşüncə, təbiət mənzərələri, ric'ət və haşiyələr bədiiləşir, fikir çoxtərəfli təs'ir oyadır. Çünki yazıçı hadisə və əhvalatı sadəcə nağil etmir, həm də onun mənasını hərəkətdə, əlaqə və münasibətdə təqdim edir, oxucunu prosesin, konfliktin axarına salır: "Mihəd əfəndi özünə güclə malik ola bildi, söz demək istədi, dodaqları tabe olmadı, susdu. Sonra ruhunda bir istirahət duydu. Qəlbinə bir yol açıldığını və bu yolda görünməz sirlərin axın-axın gəldiyini hiss etdi. İndi artıq iki varlıq birləşmiş, çırpınan iki ürək bir-biri ilə əsrarəngiz və kimsəyə eşidilməyən bir dildə dərdləşirdi. Dəqiqələrcə sürən bu söhbətlər bütün şübhələri ortalıqdan qaldırdı; cisimlərdən əvvəl ruhi varlıqların irəlidən bir-birilə görüşüb, anlaşıqları meydana çıxdı. Gənclərin ikisi də aram tapıb, xoş bir sima ilə bir-birinə baxdılar" (Y.V.Çəmənzəminli).

Təsvirin reallığı əməl və mübarizəni göstərməyə, dərin məzmunlu surətlər yaratmağa, sözdən qənaətlə istifadə etməyə aparır. Ona görə də bədii ədəbiyyatda söz fikirdir, hərəkətdir, əvəzsiz "tikinti materialıdır" və onsuz əsərin varlığı mümkün deyildir.

ƏDƏBİ-NƏZƏRİ FİKRİN İNKİŞAFI

Ədəbi-nəzəri fikir heyrətamiz dərəcədə tez - bizim eradan əvvəl inkişaf etməyə, bə'zi poetik qanunlar müəyyənləşdirməyə başlamışdır. Çünki antik filosofların bir qismi ədəbi-estetik fikirlə sistemli, ardıcıl məşğul olmuş, sənətin mahiyyətini, tərbiyəvi əhəmiyyətini duymuş, təbiətinə bənzəmişlər. Buna görə də Aristotelin axtarışlarında təbiətin dərkə dialektikdir, təbiət dəyişmə, hərəkət etmə və axma prosesindədir.

Pifaqoçulardan və Eley fəlsəfə məktəbi nümayəndələrinin ciddi fəaliyyətlərindən sonra ədəbi-nəzəri fikirdə və bədii yaradıcılıqda sinfi-ideoloji mübarizə xeyli kəskinləşdi. Materialist fəlsəfə Platonun idealist fəlsəfə sisteminə qarşı dayandı. Levkipin atomist təlimi Demokrit materializmini dərinləşdirdi. Bu görkəmli filosof idrak nəzəriyyəsini əsaslandırdı: ötəri şəkildə yaradıcılığın psixologiyası və üsulları haqqında fikir söylədi, hiss və duyğunun fəaliyyətdə, mübarizədə yarıdığını, dərkən-təqlidin zaman keçdikcə daha da kamilləşdiyini təsdiq etdi. Çünki geniş zəkalı bir filosof - Demokrit hər şeyin mahiyyətini maddi varlıq və atomlarla bağlayır, sənətdəki gözəlliyi real gerçəkliyin yaradıcı təqlidi hesab edirdi. Heroklit isə təbiəti təqlidə geniş bədii yaradıcılıq, varlığı fəal yaşamaq, onu hərəkət və fəaliyyətdə ümumiləşdirmək kimi baxırdı. Ümumiyyətlə, antik filosoflar ədəbiyyatın ictimai-tərbiyəvi əhəmiyyətinin və ümumiləşdirmənin vacibliyini əsaslandırır, təbiətə, maddi dünyaya müraciət edirdilər. Lakin varlığa, sənətin predmetinə və onun ideya-bədii əhəmiyyətinə, təsvirin aydınlıq və reallığına münasibətdə filosofların məntiqi bir nöqtədə cəmləşməmiş, materialist və idealist istiqamətlərə ayrılırdı. Mütərəqqi filosoflar sənəti həyata çəkir, ifadəliliyi yaradıcılığın aparıcı əlamətlərindən hesab edirdilər. Bu ona görə belə idi ki, antik filosofların elmi həvəs və maraq dairələri geniş idi. Onları kamil şəxsiyyət və şəxsiyyətin harmonikliyini şərtləndirən amillər daha çox düşündürürdü. Sofistlərdən, "Demokritdən və Sokratdan başlayaraq, antik etika başlıca olaraq, kamil şəxsiyyət anlayışını, onun üçün nəyin ən yüksək ne'mət olması məsələsini təhlil edir. Antik dövrün ictimai şüuru belə bir məsələdə yekdil idi ki, ən yüksək ne'mət səadətin, fərəhin eynidir". Səadət isə gerçəkliklə, "xa-

rici ne'mətlərlə əlaqədardır və o şəxsiyyətin mə'nəvi keyfiyyətlərindən asılıdır".

Ədəbi-nəzəri fikir söz sənətinin ayrı-ayrı dövr və mərhələlərində inkişaf etmiş, ədəbi prosesin ən'ənə və təcrübəsi ümumiləşdirilmiş və onun zənginləşməsində bir qanunauyğunluq olmuşdur. Ədəbiyyatşünaslar bunları nəzərə almış, ədəbi-nəzəri fikrin inkişafını iki qeyri-bərabər mərhələyə ayırmışlar: ədəbi-nəzəri fikrin ilk və ədəbi-nəzəri fikrin yeni - XX əsr mərhələsi.

Ədəbi-nəzəri fikrin inkişaf mərhələləri həmişə bir-birilə bağlı olmuş, biri digərini tamamlamış, biri o birini zənginləşdirmişdir. Bir elmi nəsil o biri elmi nəslin təcrübəsindən və elmi ümumiləşdirmələrindən istifadə etmişdir.

ƏDƏBİ-NƏZƏRİ FİKRİN İLK MƏRHƏLƏSİ

Antik yunan filosofları bədii yaradıcılığın təhlili, poeziyanın və dramaturgiyanın mürəkkəb xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi ilə ardıcıl və davamlı məşğul olmuşlar. Düzdür, incəsənətin məzmun predmetinə və onun idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətinə, obraza və ümumiləşdirməyə, fabulanı qurmaq və sözdən istifadə etmək üsullarına və digər aktual problemlərə münasibətdə antik filosoflar materialist və idealist cəbhəyə ayrılırdılar. Fales, Platon, Pindar, Demokrit, Sokrat və Aristotel yunan ədəbiyyatının özünəməxsusluğunu öyrənir, şe'rin poetikasını dərinləşdirir, yaradıcılığa formanın tələb və komponentləri baxımından yanaşır, onu gerçəkliyin təqlidi, estetik amal və düşüncənin ifadəsi kimi qiymətləndirirdilər: "Epik və fəci poeziya, həmçinin komediya və difirambik poeziya... bütün bunlar hamısı, ümumiyyətlə desək, təqlidi sənətdir: bu sənətlər bir-birindən üç cəhətdən - ya təqlidin nə ilə olduğuna görə fərqlənir ki, bunlar da həmişə eyni cür olmur" (Aristotel).

Antik ədəbi-nəzəri fikirdə "həyatı təqlid" sadəcə natura, real varlığın dərki və ifadəsi deyildir; səciyyəvini, ümumməraq səviyyəsində dayana biləni seçmək və ümumiləşdirmək, onu fərdi istə'dadın və dünyagörüşün gücü ilə təzədən yaratmaq, bədii-fikri şəkklə salmaqdır.

Yunan filosoflarının, xüsusən Platon və Aristotelin sənət anlayışı geniş və sistemli idi. Onlar "insan ruhunun musiqisi"ni - poeziyanı, əfsanə və əsatirləri şərh edir, yaradıcılığın dərkinə və elmi təhlilinə onun mənşəyindən başlayırdılar. Ancaq Platonun sistemi, sənət və gözəllik,

anlayışı idealist idi. O, elə zənn edirdi ki, "kölgənin gölgəsi" olan sənət hadisələrin daxili ictimai, mənasını açə bilmir, "xeyirxah adamlar kabusunun təqlidçiləri" - şairlər yalnız ideal mə'nəvi substansiyanın xarici formasının üzünü köçürürlər.

Obrazı idrakın natamam forması hesab elən Platon "Fedr", "Pir", "Dövlət", "Qanunlar", "Parmenid", "Timey" və başqa əsərlərində materialistlərə - Heraklit və Demokritlərə qarşı mübarizə aparır, incəsənətin vəzifə və mahiyyətini ziddiyyətli mövqeydən şərh edir, praktik sənətlərlə müqayisədə onun önəmliyini tamam azaldırdı. Çünki Platon mürəcə zadəgan dövlətinin, quldarların filosofu-ideoloqu idi. Bu alim obyektiv idealizmin əsasını qoymuş, dünyanı "ideyalar aləmi"nə və "şeylər aləmi"nə ayırmışdır. Onun məntiqində "ideyalar aləmi" birinci, "şeylər aləmi" isə ikincidir, "ideyalar aləmi"ndən törəmədir. İdeyalar əbədidir, dəyişməzdir, müstəqil mövcuddur, şeylər, təbiət hadisələri isə ideyaların kölgəsi olduğundan gerçək deyildir, nisbidir, müvəqqətidir. Platonun təliminə görə təbiətdəki hər şeyin ilkin olan ideyası vardır. Platon iddia edirdi ki, ideya şeylərin ən gözəl nümunəsidir, lakin ideyalar əslində görünməzdilər, görünən ancaq onların kölgələridir".

Əgər Homer Rapsodu tanrılar və muzalar tərəfindən ilhamlandırılan nəğməkar, Pindar şairi muzaların peyğəmbəri, muzalarla dinləyicilər arasında vasitəçi adlandırılırsa, Platon bu əsətiri görüşlərdən bədii yaradıcılığa aid bütöv bir nəzəriyyə yaratmışdır. Onun nəzəriyyəsinə incəsənət mütləq gözəlliyin seyri və tanrıların rəhni ilə əşyaların ədəbi ideyalarının kəşfinə yönələn vasitədir. Əsl şair öz ağıl və səyinə heç nə ilə borclu deyil - onun duyduqları, yaratdıqları delf ilahiləri və müqəddəslərin xəbərləri kimi göylərin nə'mətidir. Poetik yaradıcılıq haqqında Platon ilahi coşğunluq, vəcd kimi danışır və belə hesab edir ki, ilham və vəcd incə və saf qəlbi sarıb onu oyadır və mahnılarda, başqa poetik yaradıcılıq növlərində təzahür edən vaxxiq vəziyyətə salır, qədimin saysız hadisələrini bəzəyir və nəsiləri tərbiyələndirir. Lakin sənət vərdişlərinə arxalanıb şair olacağına inan və muzaların göndərdiyi coşğunluq olmadan poeziya qapılarına yaxınlaşan qeyrikamil, yarımçıq şair olur və belə açıq fikirli şairin yaradıcılığının kölgəsində qalır. Platon "Fedr" dialoqunda şairi belə səciyyələndirir: "Şair nə isə... yüngül, qanadlı və müqəddəs bir şeydir; o, ilhamlanmış və haldan çıxmış həyacanlı vəziyyətdən əvvəl yarada bilməz və bu vaxt onda qətiyyət idrak olmaz". Eyni zamanda, Platon yaradıcı şəxsiyyə-

tin fərdi xüsusiyyətlərini nəzərə almır. Onun nəzəriyyəsində intellektual amilin, sənətkarlıq fərdiliyinin, təcrübə və orijinal düşüncə tərzinin, normal psixoloji vəziyyətdəki təəssürat, müşahidə və əməyin rolu yoxdur. Tanrıların ilhamlandığı "incə və saf" qəlbə malik şair öz yaradıcılığı üçün cavabdeh deyil: O, divanə vəziyyətdədir, başı hərlənir, özündən söyləmir, yalnız ilahi qüvvələrin vasitəçisi, muzaların peyğəmbəridir". Platonun yaradıcılığında estetik həzz əsas, zəruri şərt deyildir. Şərt incəsənət əsərlərinin üç vacib keyfiyyətə malik olmasıdır: nəyin təsvir edilməsi, təsvirin gerçəkliyi və ahəngdarlığı. "Qədim dövrün ensiklopedik dühası", "ən universal zəka", "müdrilər müəllimi" Aristotel isə biliyi həyatdan, təcrübə və fəaliyyətdən ayırmır, söz sənətinə yaradıcı təqlid-obyektiv in'ikas kimi baxır və Platonun fəlsəfi sistemi - ədəbi ideyalar təlimi ilə barışmırdı. Onun fikrincə, şair, gerçəkliyi əks etdirən ədəbi təcrübəyə və müəyyən pripsiplərə, dərk edilmiş niyyətə və məqsədə əsaslanır.

Qədim yunan fəlsəfəsinin son dövrünün filosofu - Aristotel incəsənəti, fəlsəfə, məntiq, psixologiya və təbiətşünaslığı mükəmməl bilirdi. Lakin "Metafizika", "Fizika", "Ruh haqqında", "Orqanon", "Siyasət", "Etika", "Dialoglar", "Didaskalilər", "Nikomax etikası", "Ritorika" və başqa əsərləri sübut edir ki, Aristotel incəsənətə həmişə materialist istiqamətdən baxa, qiymət verə bilməmişdir. Çox zaman materializm və realizm arasında çırpınsa da, Aristotel yunan sənətkarlarının yaradıcılıq təcrübəsini, sələflərinin ədəbi-estetik fikirlərini sistemləşdirmiş, dövrünün, yunan cəmiyyətinin estetik biliklər toplusunu - "Poetika"nı yaratmışdır.

Aristotelin təlimində cəmiyyətin həyatı, insanın mə'nəviyyat və psixologiyası, onun hərəkət və münasibətindəki ümumi, etik-əxlaqi normaları tamamlayan cəhətləri təqlidin məzmunu, əsas istiqamətidir. "Təqlidçilər hansı hərəkət və fəaliyyət (adamların) təqlid edir, bu adamlar mütləq ya yaxşı, ya da pis olurlar, ... deməli, ya özümüzdən yaxşılıqlarına, ya pislərinə, ya da ki, özümüz kimilərinə təqlid etmək lazımdır, rəngkarlar məhz belə edirlər: məsələn, Poliqont - yaxşı, Pafson - pis, Dionisi isə adi adamları təsvir eləmişlər... Bu vəziyyət həm nəsr, həm də adi nəzmlə olan nitqə də addır". Surət və xarakterdən, komiklik və tragiklikdən, bədii məzmunun sosial mahiyyəti idrak və tərbiyəvi əhəmiyyətindən, sadəlikdən və həyatilikdən danışan, ilk dəfə katarsis (təmizlənmə) təlimini əsaslandıran, incəsənətin növ və janrla-

rının təsnifatını verən Aristotel təqlid nəzəriyyəsini - varlığı real ifadəni üstün tuturdu. Təqlidi yaradıcılıqda isə səciyyəvi cizgiləri ilə seçilən və ümumiləşdirilən obraz, həyatın özünəməxsusluğunu, onun ifadəli, canlı və dolğun təsvirini görmək istəyir və bu prosesdə sənətkarın təxəyyül və təbii iste'dadının gücünə inanırdı. O, məntiqini fətkarla əsaslandırır, fərdi yaradıcılığın məzmun-forma müxtəlifliyini, onun inkişaf istiqamətini tamamlayan fikirlər söyləyirdi. O, təqlidin və katarsisin mənşəyini fəaliyyətdən, estetik meyl və zövqdən, daxili tələb və ehtiyacdən ayırmırdı: "Poeziya, sənətini, ümumiyyətlə, həm də təbii səbəb doğurmuşdur. Əvvələn, təqlid uşaqlıqdan bütün insanlara xasdır və onlar... ilk bilikləri məhz onun sayəsində əldə edirlər; ikinci, təqlid və onun nəticəsi hamıya zövq verir. Həqiqətən baş verən hadisələr bunu sübut edir: həyatda bizə iyrənc görünən şeylərin təsvirinə baxarkən xoşumuza gəlir".

Sənətkarın şəxsi "mən"i, gerçəkliyi necə və nə şəkildə yaşaması, onu mə'nalandıra bilmək bacarığı Aristotel estetikasında ciddi problemdir. O, adi, bəsit, ötəri və keçici hadisələrin təsvirini sevmir; "ciddi şairi", ciddi yaradıcılığı uca tutur. Homerin əsərlərində dövrün real ifadəsini tapırdı. Fərdi yaradıcılıqda forma zənginliyini, fabulanın aydınlıq və dinamikliyini, hadisələrin və xarakterlərin təbiiliyini iste'dad, təqlidin mükəmməlliyi kimi qiymətləndirir: "Daha ciddi şairlər gözəl əməlləri, həm də özlərinə bənzər adamların əməllərini təcəssüm etməklə məşğul olmuş, daha yüngüllərini isə əvvəllər gülməli nəğmələr yazmaq yolu ilə yaramaz adamların əməllərini əks etdirmişlər. Halbuki o biriləri (əvvəlcüləri) himn və mədhiyyə yaradıcılığı ilə məşğul olmuşlar". "Daxili məzmunun ziddinə gedib, fabulanı uzatmaqla hadisə və hərəkətin təbii əsasını pozanları" Aristotel pis şairlər adlandırır, onların əsərlərində mə'nalı məzmun-ideya, düşündürücü mətləb tapa bilmir; qəhrəmanı şe'r və "yamb yaradıcıları" onda fərəh doğururdu: "Homer... ciddi poeziya növünün ən böyük şairidir, çünki o nəinki şe'ri yaxşı qoşurdu, eyni zamanda dramatik təsvirlər yaradırdı, eləcə də komediyanın əsas formasını birinci dəfə o göstərmiş, laqırtını deyil, gülməlini dramatik cəhətdən işləyib mə'nalandırmışdır; buna görə də "İliada" və "Odiseya"nın faciə əlaqəsi necədirsə, "Margit" in də komediya əlaqəsi elədir".

İlk dəfə ədəbiyyatı lirik, epik və dramatik növlərinə ayıran, novatorluq anlayışına yaxın mülahizələr söyləyən Aristotel ideyanın hərə-

kət və fəaliyyətdə açılmasını, fikrin təcirli, əhəmiyyətli və düşündürücü olmasını vacib bilirdi.

Bədii yaradıcılıq haqqında mülahizələr və fikirlər təkcə yunan filosoflarının yox, həm də xalq yaradıcılığında yunan söz ustalarının əsərlərində inkişaf edirdi. Bəzən yunan əfsanələrində şairlər tanrılar və muzalarla rəqabət aparırdılar, famiris mahnıların qoşulması və ifasında muzalarla yarışa girir, onlara qalib gəlir və buna görə də muzalar tərəfindən cəzalandırılır, kor olur, səsinə və lira çalmaq qabiliyyətini itirirlər. Əfsanəvi şair Lip sənət hamisi - tanrı Appalonla rəqabətə girdiyi üçün öldürülür.

Hessiod, Esxil, Evripid, Homer, Sofokol və Pindar gerçəkliyin obrazlı ifadənin spesifikliyindən, məzmunun açılmasına kömək edən mizə və cizgilərin reallıq və aydınlığından, fabulanın mürəkkəbliyi və onu qura bilmək üsullarından danışır; yaradıcılıqda ictimai-sosial motivlərin - vətəndaşlıq qayğı və narahatlığın, əxlaqi-mə'nəvi zənginliyin təsvirini vacib şərt - me'yar hesab edirdilər. Buna görə də, "Qurbağalar" əsərində iki qüdrətli şəxsiyyət - Esxillə, Evripid qarşılaşır və onların mükəllimləri yaradıcılığın tutumu və istiqaməti haqqında düşüncələri, komediyadan alınan təəssüratları dərinləşdirir. Dünyagörüşləri və meylləri fərqli olsa da, qayğı hissi, sənətə realist münasibət Esxillə Evripidi birləşdirirdi. Onlar insanların fikri, əxlaqi-mə'nəvi cəhətdən zəifləmələrindən gileylənirdilər. Ancaq müəllifin - Aristofanın Dionisə bərabər mövqedə zənn etdiyi Esxil yaradıcılıqda fəciəni, mürəkkəb dramatik səhnələri, güclü xarakterləri, ümumən vətəndaşlıq pafosunun dərinliyini bəyənirdi. Evripidin əsərlərində ictimai motivlərin zəiflik və adiliyi onun düşüncə və narahatlığını artırır.

Evripid, ilk baxışda "ev həyatının" - məişətin təsviri ilə məhdudlaşan, bədii sistemi, ümumiləşdirməni sevməyən sənətkardır. Əslində isə o, insanı xırdalayan, əxlaqi-mə'nəvi aləmdə boşluq yaradan cəmiyyətlə barışmır, bədii məntiqin inkar pafosu ilə əsaslandırır.

Müəyyən mə'nada qədim Roma ədəbiyyatı antik yunan ədəbiyyatının təcrübəsini davam etdirir, onu zənginləşdirirdi. Qədim Roma filosofları və söz ustaları fikir söyləyəndə, mühakimə yürüdəndə antik mədəniyyətin nailiyyətlərindən istifadə edirdilər. Buna görə də, Roma ədəbi-nəzəri fikrinin yetkinlik və kamilliyi ifadəsini Kvant Horatsinin "Pizonlara məktub" adı ilə yayılan "Poeziya sənəti" mənzum traktatında tapmışdır.

Horatsi nüfuzlu, geniş yaradıcılıq imkanına malik nəzəriyyəçi deyildi. O, Avqustun hakimiyəti illərində bir şair kimi daha çox tanınırdı. Horatsi "Pizonlara məktub"u dövrün ədəbi-siyasi mühitinin təsiri ilə yazmış və özünə qədərki, ümumbəşəri təcrübəni ümumiləşdirməyə, normativ poetikanın ehkamlarını əsaslandırmağa çalışmışdır. Əsər ata ilə oğula - Pizonlara müraciətlə yazılmışdır və burada öyüd həcvə qarışmışdır.

"Poeziya sənəti" risaləsində Horatsi sadəlikdən, mövzu seçməklə və onu açma bilmək bacarığından, daxili bədii vəhdətdən, səhnə əsərinin xüsusiyyətlərindən, incəsənətin məqsəd və vəzifəsindən, ədəbi tənqidin funksiyasından danışmış, komediyanı yaradıcılığın daha kütləvi, xalq həyatına daha yaxın forması adlandırmışdır.

Horatsinin təlimində əsər "əxlaqi-tərbiyə çərçivəsindən kənara" çıxmamalı, "həqiqətə oxşamalı", insanın hissinə, duyğu və düşüncəsinə tə'cir göstərməlidir. Şair - filosofun inamında sənətkar müşahidə aparmaqla, həyatı öyrənməklə kifayətlənməməli, həm də özünün istə'dad və dünyagörüşünə uyğun mövzu və forma seçməlidir.

"Lutsiliyə məktublar" əsərində Lutsiy Anney Seneka da təkcə əxlaqi-etik problemlərə toxunmamış, həm də bədii yaradıcılığın spesifikliyindən, məzmununa uyğun forma seçməyin çətinliyindən danışmış, belə qərara gəlmişdir ki, fəlsəfə insanı fazililiyə aparır, kamilləşdirir, incəsənət isə "aqli məşq etdirir", hərəkətə gətirir.

Epikur, Lutsiy Anney Seneka, Tit Lukretsi Kar, Mark Avreli və Filoden fəlsəfəni və ədəbi-nəzəri fikri hərəkətə gətirmiş, incəsənətin bir çox sahəsinə münasibət bildirmişlər. Lukretsi sənətlərin mənşəyindən danışmış, insana zövq verən epik, lirik, dramatik növləri, sənətlərin mə'nəvi ehtiyacın zövqlə təbiəti təqlidin yaratdığını söyləmişdir.

Həyatda və incəsənətdə zövqün davamlılığı və təzahür müxtəlifliyi Epikur fəlsəfəsinin əsası, mə'na istiqaməti idi. O, belə zənn etmişdir ki, incəsənətin müxtəlif sahələrindən alınan zövq həddi aşmamalı, adi səviyyədə olmalıdır. Çünki zövq çoxluğu insanın psixoloji gərginliyini, həyəcan və emosiyalılığı artırır, onu həyatı vəziyyətdən çıxara bilər.

Orta əsrlərin əvvəllərindən Qərbi Avropada materialist ən'ənə xeyli zəifləyir, ədəbi-nəzəri fikir dini-teoloji istiqamətdə inkişaf edirdi. Avrel Avqustun (354-430) estetikası gözəlliyi, gözəlliyin təzahür müxtəlifliyini və onun tə'sirini Allahdan ayırmır, sənətkarı Tanrının

kölgəsi kimi mənalandırır. Bu dövr yaradıcılığın özündə də ideya-bədii dərinlik nəzərə çarpmır, incəsənətin predmeti daha çox mistikaya, simvolizm, alleqoriyaya axırdı.

Feodalizm dövründə Şərq və Avropa ölkələrində incəsənətin bir çox sahəsi - me'marlıq, xəttatlıq, muqisi və nəqqaşlıq inkişaf edir, elm ocaqları, dünyəvi və dini elmləri öyrədən mədrəsələr fəaliyyət göstərir. 1067-ci ildə fəaliyyətə başlayan "Nizamiyyə" mədrəsəsində elm və mədəniyyət güclü inkişaf tapmışdır. Xətib Təbrizi burada dilin və ədəbiyyatın tədrisinə istiqamət vermiş, "ədəbiyyat və dilçilikdə rəyasətə çat"mış, "bütün ədəblərin imamı" kimi tanınmışdır. O, Şərq şe'rinin tarixi inkişafda öyrənmiş, onlarla qəsidəyə, habelə Əbu Təmmanın əsərlərinə dövr cilddə şərhlər yazmışdır. Şərhlərində şe'r "xalqın ləyaqəti, milli varlığı, heysiyyətidir" - fikrini əsas almış, "şair şahlar üçün yox, xalq üçün yazmalıdır" - demişdir.

Xətib Təbrizinin estetik təlimində forma məzmunundan törəyir, məzmunla müəyyənləşir; məzmunu, bədii üsulları həyatdan alınan şe'rin "ömrü əbədi, tə'siri hüdudsuz olur". Şe'rə yeni ölçülərlə, yeni estetik tələblərlə yanaşan şərhçi məzmun-ideyanı, bədiiyyəti və ifadə tərzinin aydınlığını əsas alır, əsərin dilinə, dilin qramatik normaları ilə deyil, leksik mənası ilə yanaşı şərh edirdi.

XI-XII əsrlər Azərbaycanda bədii mədəniyyətin və ədəbi-nəzəri fikrin inkişafının yeni mərhələsi idi. Xətib Təbrizi, Əbulhəsən Bəhmənyar, Mənsur Təbrizi, Yusif Xoynlu, Eynəl Quzat, Əbülhüseyn Zəncani, İbrahim Urməvi, Xaqani, Nizami ədəbi-nəzəri fikirlə ardıcıl məşğul olur, yaradıcılığın spesifik inkişafına uyğun mülahizələrini ya şərhlərində, ya da bədii əsərlərində söyləyirdilər.

Xətib Təbrizinin yaradıcılıq ənənələrini davam etdirən Yusif Tahiröglü Xoynlunun şərhlərində, xüsusən, "Tənvir" adlı tədqiqatında şe'r məzmununa formanın vəhdətindən yaranan sənətdir. Bu sənətdə "mə'nalar sözlərin, sözlər də mə'nanın bəzəyi" olmalıdır. Ona görə də şair varlığı duymalı, yaşamalı, tə'sir oyadan, ürəyə yatan, fikir və düşüncəni hərəkətə gətirən əsərlər yazmalıdır.

Güclü poetik təxəyyülə, geniş müşahidə aparmaq bacarığına malik olan Mənsur Təbrizi ictimai məzmunlu, vətəndaşlıq qayətli əsərləri qiymətləndirir, sənətkarın vəzifəsini xalqa xidmətdə görürdü; bildirirdi ki, şe'r "xalqa dayaq", "düşməyə qəhr"dir. Bu sənət "verir şəxsə elə bir qüvvət, kəsərli qılınca dönür o bədbəxt".

Mütəfəkkir - Əbülhəsən Bəhmənyarın "Təhsil", "Musiqi kitabı", "Bəzək", "Məntiqə dair zinət", "Metofizika", "Gözəllik və səadət" əsərlərində varlıq, cisim, materiya və forma anlayışları elmi idrakla bədii idrakın əlaqəsi, hərtərəfli təhlil olunur, cisim ikiyə - materiya və formaya ayrılır; materiya, demək məzmun formasız, forma da materiya-sız yaşaya bilmir, onlar bir-birinə keçir, bir-birini tamamlayır, bir-birini şərtləndirir. Əbülhəsən Bəhmənyar fəlsəfəsində materiya hərəkət edir, duyulur, ağıl və təxəyyüllə dərk olunur.

Nə Xəqani, nə Nizami, nə Nəsimi, nə də Xətai şərh yazmamış, ədəbiyyatın tərbiyəvi əhəmiyyətində, onun predmetindən və xalq həyatına bağlılığından ancaq bədii əsərlərindən danışıblar. Bunlar bu sənətkarların yaradıcılığına ədəbi görüşlərinə, məhdudluq gətirə bilməmişdir. Xəqaninin estetikasında bədiiyin me'yanı gerçəklikdir, "həyat həqiqətinin gücüsü kimi" ifadə olunmasıdır:

İndi hər sözümdə bir həqiqət var,
O güzgü məhək tək olmuşdur, me'yar.
Mədh ilə özümü etməyəm bədnam,
Göstərməz doğrunu əyri bu ayna.

Nizaminin estetikası Xəqaninin sənət və sənətdə gözəllik anlayışına yaxın idi. Hər iki sənətkarda şərt reallıq, sadəlik, aydınlıqdır, kələmin bədii fikri-dəyəri, oyatdığı təsirdir, cəmiyyətin maraq və ehtiyacını ödəyə bilməsidir:

Ayna tək hər yerdə görünsən əgər,
Hər şeyin əksini sən doğru göstər,
Yalanlar ardınca getsə sənətkar,
Əyri pərdə kimi baş-ayaq çalar.

Nizami "uydurmadan" qaçır, "yad özünü öz sözüne" qatmır, "kənhə söze" yeni mə'na verir, tə'siri "ən doğru sözlərlə" oyatmağa çalırdı.

Əl Fərabî hərtərəfli yaradıcılıq imkanlarına malik olmuş, "Elmlərin mənşəyi", "Şe'r sənətinin qanunları haqqında risalə" və "Poetikaya şərhlər" kitablarında Şərq poeziyasının xüsusiyyətlərindən, mövzu seçmək, onu ifadə etmək, hadisələri bir istiqamətdə cəmləşdirə bilmək

prinsiplərindən, şe'rin texniki üsullarından - vəzn, qafiyə və rədiflər sistemindən danışmış; faciə və komediya haqqında orijinal fikirlər söyləmişdir. "Böyük musiqi kitabı"nda isə musiqini mə'nəvi-ruhi təmizləyici adlandırmışdır. Metrin, melodiya və jestin musiqi elminin kökü olduğunu demişdir.

Azərbaycan İntibahı ərəfəsində və İntibah illərində, xüsusən XII-XIV əsrlərdə Azərbaycanda ədəbi-nəzəri fikirlə sistemli və fasiləsiz məşğul olmağın ən'ənə və təcrübəsi yaranırdı. Çünki İntibah mədəniyyətinin mərkəzləri Marağa rəsədxanası, Təbrizin böyük elm şəhərciyi "Rəbi-Rəşdi", Bakı və Naxçıvan me'marlıq sənəti, qədim Gəncə - Nizaminin "Xəmsə ən'ənəsi - həyatın və yaradıcılığın bütün sahələrinə tə'sir göstərir, incəsənətdə varlığa, insana və kainatın mürəkkəbliyinə dövrün ziyalısının baxışı və münasibəti ifadə olunurdu. Azərbaycanda ədəbi-nəzəri fikir inkişaf edir, tənqidin fəallığı artır, poetika kitabları, təzkirələr, risalə və traktatlar yazılırdı. Tənqid dövrün estetik düşüncəsi, - Nəreddin Tusi, Vahid Təbrizi, Şərəfəddin Rəmi, Sadiq bəy Sadiqi, Əssar Təbrizi, İbn Sina, Fəxrəddin Kürkəni və Arif Ərdəbili əsərlərində formalaşır, onların məşğul olduqları problemlərdə bir genişlik, bir ədəbi müəyyənlik yaranırdı.

Arif Ərdəbili "söz mülkünün sultanı" "Gəcə xəzinədarı" - Nizami əsərlərinə və bədiilik konsepsiyasına tənqidi yanaşırdı. Bə'zən onun məcazlar sistemində, insana, hadisə və əhvalatlara yanaşmaq üsulunda, yaratdığı obrazların hərəkət, münasibət və davranışlarında reallıq və aydınlığa, məntiqə uyarlıq tapmırdı. Nizaminin sözləri ilə müasirlərinə deyirdi:

Var doğru yazmağa, madam ki, imkan,
Neçin gəlsin gərək ortaya yalan.

Şərəfəddin Rami ("Ənisül-uşşaq", "Həqayiq-Hədəiq"), Vahid Təbrizi ("Risaleyi-cəmi-müxtəsər", "Miftahül-bədaye") və Əssar Təbrizi ("Əl vafi fi te'dadül-qəvafi") şe'rin xüsusiyyətlərindən, rəng, boya və bənzətmələrin uyarlığından, qafiyə seçmək və onu işlətmək üsullarından, vəznlərdən və ədəbi şəkillərin imkanından danışır, sanki ədəbi-nəzəri fikri sistemə salmağın, zənginləşdirməyin və inkişaf etdirməyin yolunu göstərirdilər. Nəsrəddin Tusi "Əsaül-iqtibas" və "Me'yarül-əş'ar" əsərlərində şe'rin xüsusiyyətlərini geniş mə'nada açıqlayır. Şairin yaradıcılıq mövqeyindən, sözü seçmək və amala uyğun işlətmək üsul-

larından söhbət açırdı. Belə bir mürəkkəb və oxşar proses özünü Avropa ədəbiyyatında göstərdi. İtaliya filosofu Foma Akvinskinin (1225-1275) əsərlərində gözəllik duyulub, dərk olunsa da, onun estetikası dini-teoloji səciyyəli idi. Onun nəzəriyyəsində fikir həyatın təhlilindən doğmur, sənətkar əvvəlcədən hazır ideyanın dərkinə can atır. Çünki Foma Akvinski dini ehkamlara əsaslanan, mücərrəd idealist mühakimələr yürüdən filosof idi. O, "katolik məzhəbini sistemə salmış və mö'tədil realizm mövqeyindən kilsə ehkamlarının "mütləq həqiqiliyini "fəlsəfi cəhətdən əsaslandırmışdır". Foma Akvinskinin yaradıcılığında allah "varlığın yaradıcısıdır, inkişaf və təkamülün istiqamətvericisidir", "varlığı ideyalar halında özündə cəmləşdirən ruhi mövcudiyətdir", "maddi olmayan xalis ruhi formadadır, həm də bütün formaların mənbəyi", yaradıcısıdır.

Cəmiyyətdə sənətkarın mövqə və yaradıcılığına, formanın materiyaya - məzmunu uyurluğuna, bədiiyyət və orijinallığa, həyatda və bədii əsərdə gözəlliyə, sözün düzümünə və onun oyatdığı tə'sirə münasibətdə klassiklərin bir qisim materialist ən'ənəni dərinləşdirir, digərləri isə antik filosofa - Platona yaxınlaşırdılar.

Beləliklə də, antik fəlsəfi fikirdən İntibaha qədər incəsənətin özünəməxsusluğuna, həyatda və incəsənətdə gözəllik probleminə, əsasən, obyektiv idealist mövqedən yanaşılmışdır. Şərqdə və Qərbi Avropada Platonun və platonçuların tə'siri geniş olmuşdur. İntibah dövründə isə yaradıcılığın təsdiq pafosu, bəşəri-humanist, vətənpərvər ruhu güclənir, həyat insanın mənafeyinə, istək və arzusuna uyğun təhlil olunur; zülmə və istismara, soisal ədalətsizliyə qarşı mübarizə genişlənir; şəxsiyyətin fikri-mə'nəvi azadlığı, onun arzu və düşüncəsinin genişliyi söz sənətinin əsas motivinə, ideya istiqamətinə çevrilirdi. Şərqdə və Avropada estetik fikrin, incəsənətin bütün sahələrinin təcrübəsi ümumiləşdirilir, ədəbi növ və janrların poetik işləkliyi artır, bir xalq o biri xalqın ədəbi-mədəni nailiyyətlərindən istifadəyə ehtiyac duyurdu. Şərq ölkələrinə "Xəmsə" ən'ənəsi Azərbaycandan yayılırdı. Aristotelin Bəhmənyara, İbn-Sinanın "Kitabül-əl-Şəfa" və "Danışnamə" əsərlərinə tə'siri aşkar duyulurdu. Buna görə də İbn-Sinanın yaradıcılığında təbiət hərəkətdədir, cisimlər məzmun və forma birliyindədir.

ƏDƏBİ-NƏZƏRİ FİKRİN İNKİŞAFINDA YENİ MƏRHƏLƏ

İlk ədəbi məktəbdən - klassisizmdən əvvəl, xüsusən Qərbi Avropa mütəfəkkirləri yaradıcılığın xüsusiyyətlərini dərinlən öyrənir, incəsənətin təcrübəsini ümumiləşdirməyə çalışırdılar. Filosof, hüquqşünas, tarixçi, siyasi xadim və yazıçı Frensis Bekonun (1561-1626) "Yeni Orqanon" əsərində təbiət ilkindir, şüur törəmədir, bədii idrakın həyatı, varlığın ziddiyyət və mürəkkəbliyini dərk və ifadə imkanı genişdir, yaradıcı xasiyyətdir. Ancaq Benedikt Spinoza, Conn Lokk, Corc Berkli və David Yum sənət nəzəriyyəsinin inkişafını orijinal istiqamətə sala bilmədilər. Fransız filosofu və təbiətşünası Rene Dekart (1596-1650) "Metod haqqında mühakimə" və "Metafizik düşüncələr" əsərlərində bədii təqlid və idrakdan, məzmun və forma müxtəlifliyindən, gözəllikdən və gözəlliyin predmetindən ümumi şəkildə danışırdı. Sadəcə F.Bekon və T.Hobbs sənətə materialist mövqedən yanaşır, yaradıcılığın predmetini, sənətkarın rənglərini həyata çəkmək istəyirdilər.

Şərq mütəfəkkiri - Füzuli nə Hobbsa, nə də Dekartla Bekona bənzərdi. Şe'rin mənşəyinə dini-idealist baxımla yanaşır, bəzən gözəlliyi ilahiləşdirir, gözəli sufi-panteist mövqedən ilahi zirvəyə qaldırır. Elə bilirdi ki, "söz nazil"dir, "ərişdəndir gəlib hədiyyə bizə". Füzuli sözün qədrini bilir, onun tərbiyəvi əhəmiyyətinə, "bir xəzinə" olduğuna inanır, mə'nanı uca tutur, məzmunu formadan ayırmırdı:

Söz mə'nadan asılıdır, mə'na sözdən hər zaman,
Bir-birindən asılıdır necə ki, cism ilə can.

Sənətkarın orijinallığı - başqalarına oxşamaması, "söz alması ilə mə'na gövhərini dələ" bilməsi və şe'rdə məzmun-ideya dərinliyi Füzulinin bədiiilik və gözəllik anlayışını şərtləndirirdi: "Elə vaxtlar olmuşdur ki, gecə səhərə qədər oyaq qalmışam, axtarıb tapdığım sözləri bağrımın qanı ilə yazmışam. Səhəri yazdıqlarım başqa şairlərin əsərlərinə oxşadığını görüb, yazdığımı pozmuşam (şe'rlərin sırasına salmamışam). Elə olmuşdur ki, səhərdən axşama qədər düşüncə dəryasına dalıb, söz alması ilə mə'na gövhərini dələməklə məşğul olmuşam. Amma oxuyanlar, bu fikir anlaşılır, bu söz xalq arasında işlənilmir və xoşa gəlmir, dəyən kimi yazdıqlarım gözümdən düşmüş, hətta üzünü də köçürməmişəm".

Bədii yaradıcılıqla elmin vəhdəti, bunların bir-birini tamamlaması Füzuli estetikasının əsasıdır. O, məna-məzmunuz, "elmsiz şe'ri" özlüsüz divar sanırdı. Sənətkardan hərtərəfli duyum, kamil zövq, poetik "mə'n"in özünü "təfəkkür atəşində" əritməsini istəyir və şe'rin üç xüsusiyyəti olduğunu söyləyirdi: "Birincisi, onu söyləyənin könlü heç bir qızıl sərf etmədən, bir zərər görmədən fərəh və zövq duyur. İkincisi, yazanın adı şe'r vasitəsilə aləm səhifəsində əbədi olaraq qalır. Üçüncüsü, budur ki, onun nəzmi özgələre də şadlıq və zövq verir".

Füzulinin əsərlərində sadəlik mə'nanın dərinliyindən, fikrin aydınlığından, sözlərin sərrast seçilməsindən və məqamında işlənməsindən yaranırdı, "Rind və Zahid" əsərində Rind deyirdi: "Səndən nə gizlədim, qarışıq sözlərin içərisində mə'na mənə aydın olmadı. Əgər məqsədin kəmal ərz etməkdirsə, ustad olmağına şübhə etmirik, ancaq bizə rəhmin gəlsin. Əgər və'd və nəsihət etmək istəyirsənsə, gərək bu qarışıq sözlərdən vaz keçənsən. Kəlmələri məzmunu pərdə etməyənsən. Əsl məslə mə'nadadır, kəlmələri bəzəməkdə deyildir. Söz odur ki, onu avam da başa düşə. Oxucuların nəsihətini eşit, hər kəs ilə onun öz əqlinin səviyyəsində danış".

M.Servantes (1547-1616) sənət nəzəriyyəsi ilə sistemlə məşğul olmamışdır, ehtiyac dünyada ədəbi şəxsiyyətlərə - fərdi yaradıcılığa, xüsusən Şekspir dramaturgiyasına bir sənətkar təmkin və müdrikliyi ilə yanaşmışdır; onun yaradıcılığında bədiiliklə ideyalığın harmonikliyini, insana və insan taleyinə humanist münasibətin ifadəsini tapmışdır. "Don Kixot" romanında komediyanın poetik imkanından danışırkən onu "insan həyatının güzgüsü, əxlaq nümunəsi və həqiqətin təcəssümü" adlandırmışlar. Bu ona görə elə idi ki, XVII əsrin əvvəllərindən Avropada ədəbiyyata ciddi yanaşılır, estetiklik məzmunundan, fikir və hissdən ayrılır, ilk ədəbi məktəbin - klassisizmin prinsipləri müəyyənlaşırdı.

Klassisizmi XVII əsr fransız ictimai-siyasi həyatı və fransız ədəbi mühitinin zəngiliyi, sənətkarların fikri-məfkurəvi birliyi, onların zövq və düşüncələrinin, estetik görüşlərinin bir nöqtədə cəmləşməsi, istifadə olunan formaların, təsvir və ifadə vasitələrinin oxşar və yaxınlığı yaratmışdır.

Klassisizm yaradıcılığın, estetik fikrin, ədəbi əlaqələrin və qarşılıqlı ədəbi təsirin inkişafında yeni dövr, yeni mərhələ idi. Bu mərhələdə incəsənət inkişaf edir, tənqid ədəbi prosesin çevik və fəal qoluna çevri-

lirdi. Rus mütərəqqi ziyalıları klassisizmin nailiyyətlərindən, klassisizm dövründə hazırlanan estetik me'yar və ölçülərdən dövrün tələblərinə uyğun istifadə edirdi. Buna baxmayaraq, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin maarifçi realizm mərhələsi klassisizm ədəbiyyatından və klassisizm estetikasından fərqlənirdi. Maarifçi realistlərdə ağılla istə'dad, ağılla idrak bir-birinə qovuşur, fərdiləşdirmə, ümumiləşdirmə və tipikləşdirmə yaradıcılığın istiqamətini şərtləndirir, surət həyatın axarında təhlil olunur, metodun mahiyyətini tamamlayan fikirlər söylənir və elmin özü - ədəbiyyatşünaslıq yaranırdı. Artıq realizm özünün kur inkişaf dövrünə qədəm qoyur, ədəbi fikir antik modeldən, klassik ədəbiyyatdan hazır süjet və motivlər götürmək üsulundan imtina edir, sadəcə antik sənətkarların yaradıcılıq istiqamətlərindən və həyatı ifadə üsullarından öyrənmək, ondan istifadə etmək vacib şərt sayılırdı.

XVIII əsrin 50-60-cı illərində Avropada realizmin formalaşması, ədəbi cərəyan halına düşməsi klassisizmin təsirini zəiflədə, ədəbiyyatı bir istiqamətli inkişafa sala bilmədi. Klassisizm geniş yayılır. Rusiyada özünün milli spesifik ən'ənəsini yaradırdı.

Rus materialist fəlsəfəsinin M.V.Lomonosov (1711-1765) təbiətşünaslığı inkişaf etdirəndə və rus mədəniyyətinin xüsusiyyətlərindən danışanda məntiqini faktlarla əsaslandırır. O, "Ritorika və natiqlik sənətinə rəhbərlik", "Rus şe'rinin texnikası haqqında məktub" və "Kilsə ədəbiyyatının mənfəəti haqqında" adlı əsərlərində fərdi yaradıcılığın təcrübə və özünəməxsusluğundan istifadə edirdi. Şe'rin bədiilik və emosionallığı, sənətkarın sözdən istifadə üsulları, incəsənətin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında orijinal fikirlər söyləyir, müasir məzmunlu, yüksək mündəricəli əsərləri təbliğ edirdi. Ancaq Lomonosov ədəbi növlərə və janrlara dünya ədəbiyyatının ən'ənə və təcrübəsindən yox, öz birtərəfli düşüncə və müşahidələrindən çıxış edib qiymət verirdi. Elə bilirdi ki, nəslə yalnız "mə'lumatlar,tarix, dərs kitabları, şe'rlə himnlər, odalar, komediyalar, satiralar" yazılmalıdır. Bununla bərabər, Lomonosov rus poeziyasından islahatlar aparır, şe'r dilini təbii, milli xüsusiyyətləri ilə inkişaf etdirməyin yol və üsullarını göstərirdi. "Dini kitabların faydası haqqında" əsərində "üç üslub" nəzəriyyəsinə əsaslandırmağa çalışırdı; qərara gəlirdi ki, sənətkarlar sözləri məzmun və formasının xarakterinə, surətlərin amal və psixologiyalarına uyğun seçməlidirlər. Lirik şe'rlər, odalar, qəhrəmanlıq mənzumələri, himnlər və poemalar yüksək üslubla yazılmalıdır. Dramlar və faciələr, məz-

munu məişətdən, yaşayışın müəyyən sahələrindən və təbiət mənzərələrindən alınan poemalar orta üslubla qələmə alınmalıdır və burada həm kilsə-slavyan spesifik nitqindən, həm də canlı danışq dilindən istifadə edilməlidir. Aşağı - adi üslubla komediyalar, təmsil və alleqoriyanın bəzi nümunələri, mənzum məktublar yazılmalıdır.

XVIII əsrdə Kornelin yaradıcılığı, sosial pafoslu teatrı Avropanın bir çox ədibini təsiri altında saxlayırdı. Volter bəzi əsərlərində klassisizm dramaturgiyasının üç vəhdət qanundan istifadə edir, obrazları xeyirxahlığa, vətəndaşlıq inam və duyğusunun təsdiqinə və rəsonal təşəkkülə istiqamətləndirirdi. İ.Qotşedin (1700-1766) görüşləri, incəsənət, xüsusən teatr düşüncələri Bualonun (1636-1711) təsiri ilə formalaşırdı. O, "Almanlar üçün tənqidi poetikanın təcrübəsi" əsərində klassisizm estetikasından qabağa gedə bilmir, daha çox vətəndaşlıq borcu duyğusunun təsvirindən danışır, teatrı tərbiyə vasitəsi, əxlaq və düşüncənin məktəbi adlandırır.

Nəzəriyyəçilərin və söz ustalarının çoxu klassisizmin həm güclü, həm də zəif və kəsərsiz cəhətlərini bilir, əsərlərində realizmin prinsiplərini, onun ifadə imkanlarının genişliyini əsaslandırır dılar. D.Didronun (1713-1784) axtarışlarında, xüsusən "Gözəllik haqqında" adlı əsərində gözəllik yaradıcılıqda - təsvirdə, surətlərinin əməl, arzu və fəaliyyətlərində yaranır. Gözəlliyin mahiyyəti, məna və məzmun dərinliyi müqayisədə, qarşılaşdırma prosesində, lövhə və mənzərələrdə görünür, təsiri artırır, qənaəti dərinləşdirir. D.Didronun "Dramatik ədəbiyyat haqqında", "Aktyor haqqında paradoks" və "Salonlar"ında estetik əməl təsvirin reallıq və təbiiliyini, ideyalılığı və bədii-məntiqi istiqamət sərrastlığını əsaslandırmaq, faktlarla dramın müstəqil psixoloji janr olmasına inam oyatmaqdır.

Yaradıcılığın spesifikliyi, janrların fərqi və onların məna tutumu, teatrın tərbiyəvi əhəmiyyəti və "qanunlara əlavə" olması fikri - alman materialist-estetiki Q.Lessinqin (1729-1781) əsərlərində daha geniş, daha reaalist təhlil olunurdu. O.Aristotelin "təmizlənmə" nəzəriyyəsinə XVIII əsrin ideya-bədii tələbi ilə yanaşmış, ona əxlaqi-tərbiyəvi məna vermiş və incəsənətin - "teatrın mahiyyəti xalqa xidmətdir" - demişdir. Poeziyadan danışanda "şe'rin bütün növləri insanı valeh etməlidir" - qərarına gəlmişdir. Bu nəzəriyyəçi V.Şekspiri dövrünün böyük moralisti, onun "Otello"sunu isə fəlakətli qısqançlıq dərslisi adlandırmışdır.

Q.Lessinqın "Laakon" və "Hamburq dramaturgiyası"nda incəsənət təkrarolunmaz yaradıcılıqdır, sənətkar iş tarixin müəyyən parçasında yetişən orijinal milli simadır. Ona zaman, ədəbi inkişaf, mühitin müxtəlifliyi təsİR göstərir. iste'dadlı sənətkarın yaradıcılığında xalqın tarixi, mədəni və iqtisadi-siyasi həyatı ifadəsini tapır. Lakin Lessinq hər cür təsviri və surəti, xüsusən klassisizmin obraz yaratmaq, sözdən istifadə etmək üsullarını bəyənmirdi, elə zənn edirdi ki, klassisizmin nümayəndələri həyata statik, birtərəfli yanaşır, obrazları daxili ziddiyyət, büdrəmə və tərəddüdlərdən təmizləyir, onları donuq və dəyişməz verirlər. Belə surətlər varlığı hərtərəfli ifadə etmir, canlı insana az oxşayır.

Q.Lessinq təkcə ədəbi janrları yox, incəsənətin bütün növlərini tarixi dinamikası ilə araşdırır, onların fərqlərini, təsİR doğurmaq imkanlarını göstərməyə çalışırdı. Onun təhlilində şair rəssama, rəssam da hekəltarəşə bənzəmir. Söz ustasının üsulları çox müxtəlif və zəngindir. O, həyatı realist və romantik müxtəlifliyi ilə canlandırma bilir. Əsərdə hiss, xəyal, arzu, meyl, hərəkət və münasibət güclü olur, detal və mənzərələr, rəng və boyalar təsİR oyadır, obraz real və canlı insanlardan seçilmir. Lessinqə görə, sənətin spesifikliyi nə rəssama, nə də heykəltarəşə belə geniş ifadə imkanı vermir. "Məkani" sənətlər - heykəltarəşliq və rəngkarlıq varlığın ümumi axınından ancaq bir anı, bir parçanı alır və şəxsiyyətin yalnız bir ümumi cəhətini göstərir.

İncəsənətin spesifikliyindən, məzmun və formadan danışanda Lessinq Klod Helvetsini, Helvetsi də Lessinqi tamamlayırdı. Helvetsinin yaradıcılığa və onun tarixi inkişafına, xalqın bədii zövq və tələbinə münasibəti konkret idi. Onun "Zəka haqqında" adlı əsərində zövq həmişə təsİRə uğrayır, kamilləşir, xalqın arzu və düşüncəsini, meyl və təşəbbüsünü şərtləndirir. Helvetsinin yaradıcılığında bədii zövq bədii məzmundur, fikir, arzu və təşəbbüs, meyl və münasibət anlayışdır.

Daha çox Avropa ədəbiyyatının poetik xüsusiyyətlərini sistemləşdirən Helvetsi nə məzmunu, nə formanı, nə də surətləri dövrdən, dövrün meyl və təməyüllərindən ayırmırdı. Zaman keçdikcə janrların zəngilləşməsini, onların imkanlarının artmasını xalq həyatının inkişafı, xalqın düşüncə və mə'nəviyyatı ilə əlaqələndirirdi.

İlk dəfə epik janrın iri formasının təkamülünü və fransız dramaturgiyasının inkişafını tarixən izləyən Klod helvetsi yaradıcılıqda zamanın realist ifadəsini başca şərt, sənətkar amalı hesab edirdi. Bildirirdi

ki, Kornelin obrazlarının xarakter və psixologiyası, davranış və münasibətləri dövrün ruhunu və sosial istiqamətini tamamlayır. Bunlar və XVIII əsrin ictimai-siyasi hadisələri, burjuva əlaqə və münasibətlərinin inkişafı ədəbi fikrə və bədii yaradıcılığa təsir göstərirdi. Burjuaziya həyatın bütün sahələrinə müdaxilə edir, özünün məram və idealını fərdi yaradıcılıqda görmək istəyirdi. Mütərəqqi ziyalılar, xüsusən realist sənətkarlar feodalizmin durğunluğu, onun yaşayış və davranış normaları ilə barışmır, elmi və bədii idrakı inkişaf etdirir, bədii sözün üsul və vasitələrini sadələşdirməyə, uyarlı formaya salmağa çalışırdılar. Onlar sənətkarın diqqətini müasirliyə, cəmiyyətin varlığını bütöv - müsbət və mənfi keyfiyyətləri ilə ifadəyə çəkir, ədəbi normalara yaradıcı-tənqidi yanaşırdılar. XVIII əsrin tükənəcəyində, Fransa burjuva inqilabı (1789-1794)m ərəfəsində şe'r şəkillərinin sayı artır və onların çərçivəsi genişləndirirdi. Bə'zi sənətkarlar epik şəklın çətin formasına - tarixi romana müraciət edir, xalqın həyatı, mübarizəsi, istək və arzusu haqqında geniş təsəvvür oyadırdılar. Bununla belə, XVIII əsrdə ədəbi-nəzər fikirdə mürəkkəblilik, çoxistiqamətlik, yaradıcılığa fərqli sinfi münasibət ilə dən-ile gücləndirdi. Poeziya subyektiv bədii dərk, şairin öz aləminin, öz fikir və düşüncəsinin təsviri kimi qiymətləndirilirdi; Lessinq elə bildirdi ki, dövrün mürəkkəb ictimai-siyasi problemlərini maarifçiliklə, insanın əxlaqi-mə'nəvi kamilliyi ilə həll etmək mümkündür. Buna görə də Lessinq müsbət surət üzərində ətraflı dayanır və onu dövrün maarifçilik ideyalarının daşıyıcısı və istiqamətvericisi kimi öyrənirdi.

Bu dövr Avropa mexaniki metafizik materializmi və klassik alman fəlsəfəsi də bədii yaradıcılığa təsir göstərirdi: İ.Kantın metafizik idealist görüşü, G.Hegelin mütləq idealist fəlsəfəsi, Feyerbaxın məhdud idrak nəzəriyyəsi və mücərrəd insan anlayışı ədəbi-nəzəri fikrin inkişafını ləngidirdi. Bədii yaradıcılığı təhlil edəndə, incəsənətin predmetindən danışanda Kant "şey özündə" anlayışı, Hegel "mütləq ideya" ilə düşünürdü. Seyrçi və metafizik materialist Feyerbax isə idraka inkişaf - tarixi proses kimi yanaşa bilmirdi.

"Özündə şey" eklektik idealizmlə materializmi barışdırmağa çalışan bir filosofun - Kantın ancaq dünyaya ideya-fəlsəfi baxışını deyil, həm də "gözəllik analitikasını, bədii idrak və əxlaq, məzmun və forma, bədii zövq və qiymətləndirmək, yaradıcılıqda insanı təhlil etmək və obraz yaratmaq konsepsiyasını, zaman və məkan anlayışını şərtləndirir və onun təlimini idealist istiqamətə salırdı. Buna görə də "Xa-

lis zəkanın tənqidi", "Əməli zəkanın tənqidi", "Mühakimə qabiliyyətinin tənqidi" və "Gözəllik analitikası" əsərlərində Kant estetikliyi bədii idrakdan, əxlaqı isə ümumi və şəxsi mənafeədən ayırır, elə zənn edirdi ki, bədii idrak mahiyyəti, məna və məzmunu açma bilmir, hadisə və əhvalatı qiymətləndirəndə estetik zövq təqətini itirir, kəsərdən düşür. Kantın anlayış və ifadə tərzində zaman və məkan bədii yaradıcılığa məzmun dərinliyi və təsir genişliyi gətirmir.

İncəsənətin poetik xüsusiyyət və spesifikliyi ilə Hegel cavan yaşlarından, İyən, Heydelberq, Nürnberq və Berlin universitetlərində mühazirələr oxuduğu dövrlərdən məşğul olmuş, artıq "Estetikadan mühazirələr və ya incəsənət fəlsəfəsi"ndə bədii yaradıcılığı milli tarixi inkişaf kimi dərk etməyə çalışmışdır. Sonralar bu filosof incəsənətin inkişafını simvolik, klassik və romantik forma ilə bağlamış, gerçəkliyi və hərəkəti mütləq ruhdan ayırmamış, şe'rın predmetini ideyanın hissi ifadəsində axtarmışdır: "Hər cür hiss və ehtiras, ürəyin dərinliyindən gələn hər cür tələbat, hər növ konkret həyat incəsənətin materialını əmələ gətirir" - demişdir.

Hegel incəsənətin bütün sahələrindən yazırdı, "elmi təhlil və məntiqində fərdi yaradıcılığı ictimai-siyasi mühitdən, tarixi şəraitdən, xalqın mənafeə və psixologiyasından ayırmırdı". Bədii əsərin xalq həyatına, dövrə və zamana məxsusluğunu, tarixi şəraitdən və digər sosial amillərdən asılı olduğunu göstərirdi.

İctimai şüur formalarını sıx əlaqədə götürən Hegel incəsənətin növlərini sistemləşdirilmiş, əsəri bütöv - məzmun və forma daxilində öyrənmiş, fərdi üslub səviyyəsinə qalxmayan yaradıcılığı bəyənməmişdir. "Estetikadan mühazirələr və ya incəsənət fəlsəfəsi"ndə incəsənəti ruhun ilkin və təkmilləşmiş forması hesab etmişdir. Hegelə görə "incəsənətin məzmununu ideya, formasını isə hissi tərtibat təşkil edir. İncəsənətdə gözəllik kateqoriyası bilavasitə ideya ilə bağlıdır. İdeya gerçəkliklə vəhdət təşkil edir və ancaq gerçəklikdə özünə forma kəsb edir. İdeyaya uyğun olaraq formalaşmış gerçəkliyə Hegel ideal adı verir. İdeal və onun inkişafı haqqında təlim Hegelin incəsənət fəlsəfəsinin məzmununu təşkil edir.

İdealın inkişaf pillələri incəsənətin formalarına uyğun gəlir. Həmin pillələr və ya formalar ideya ilə zahiri forma arasındakı münasibətlərin müxtəlifliyinə və differensiasına uyğundur. Məsələn, zahiri forma ideyaya uyğun gəldikdə simvolik incəsənət yaranmışdır ki, bu

da ancaq Şərq üçün xarakterikdir, ideya isə zahiri formanın tam uyğunluğu şəraitində isə klassik incəsənət yaranır, bu da antik dövr üçün xarakterikdir; zahiri forma inkişaf edib təbiətə qalib gəlmiş ideya üçün kifayət etmədikdə romantik incəsənət (orta əsrlər) yaranmışdır. Özünün bu fikrinə uyğun olaraq Hegel incəsənət növlərini sistemləşdirir və belə hesab edir ki, me'marlıq simvolik incəsənətə, heykəltəraşlıq klassik incəsənətə, rəssamlıq, musiqi, poeziya romantik incəsənətə aiddir."

Hegel incəsənətin mahiyyətini açanda, ona alim-filosof münasibəti bildirəndə "mütləq ruhun öz-özünə inkişafı konsepsiyasından çıxış" etmiş, yaradıcılıq prosesinin elmi şərhində isə zamanla, sosial mühitlə "bağlılığı, fitri iste"dadın fəaliyyətinə analitik baxışın vacibliyini əsas" almış və yaradıcılığın "qeyri-şuriliyi fikrini" bəyənməmişdir. Bu alim incəsənətin növlərini, janr, üsul və formalarını, yaradıcılıq metodlarını fərqləndirmiş, lakin bədii idrakın "həm obyektini, həm də subyektini hərəkət edən ruh" adlandırmış, bədii gözəlliyi real varlığa, təbii-həyati gözəlliyə qarşı qoymuşdur.

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN YARANMASI

Nə qədim yunan, nə Roma ədəbi-estetik fikri, nə də söz sənətinin erkən orta əsrlər və İntibah mərhələsi müstəqil sahəni - ədəbiyyatşünaslığı yarada bilmədi. Sadəcə müxtəlif dövrlərin elmi və ədəbi şəxsiyyətləri ədəbiyyatşünaslığın müəyyən məqamları, müəyyən tərəf və istiqamətləri haqqında söz demiş, bu elmin təşəkkülünə və formalaşmasına özül hazırlamışlar. Çin mütəfəkkiri Konfutsinin nəzəri-estetik irsində gözəlliyə və fəciliyə, bunların incəsənətdə təzahür müxtəlifliyinə geniş yer verilmişdir. Hind alimləri - Vamayana ("Kalvayangara") və Anandvardhana ("Dhvanyalok") risalələrində elmi şüurla bədii idrakin vəhdətini əsaslandırmağa, poeziyanın səciyyəvi xüsusiyyətlərini açmağa, şərh etməyə çalışmışlar. Hindlilərin "Naşyaştra" risaləsində isə bədii-estetik dərk, duyum və canlandırma əsas elmi şərh problemi olmuşdur. Əbü-Nəsr Məhəmməd Fərabi "Şe'r sənətinin qanunları haqqında risalə", "Böyük musiqi kitabı" və "Poetikaya şərhlər" əsərlərində poeziyanın və incəsənət növlərinin, xüsusən musiqinin müəyyən nəzəri prinsiplərini müəyyənləşdirmək istəmiş, şe'r in ölçü və janrlarından, musiqi yaradıcılığının forma və üsullarından danışmış, musiqi haqqında nəzəri elmi şö'bələrə ayırmışdır. Yusif Xoylu şe'r in məzmunla formanın birliyindən yarandığını söyləmişdir. Xaqani insan və zaman haqqında düşünmüş, sənətkarları dünyaya - "bu aləmə", "Eyvani-Mədəinə-ibrətlə baxmağa", yə'n i əsrin ziddiyyətlərindən yazmağa çağırmışdır. Nizami bədii yaradıcılığı həyata çəkmək istəmiş, "çalış öz xalqının işinə yara" - demişdir. Dünyanın özünəməxsusluğunu, xalqın milli-spesifik varlığını real ifadə etmək üçün Füzuli "ömrünü zamanın "əqli və nəqli, həkimi və həndəsi"¹⁴ elmlərini dərindən öyrənməyə sərf etmişdir".¹⁵ Xətib Təbrizi ədəbiyyatın ictimai-siyasi həyatda rolunu, təsirin genişliyini duymuş, onun bu və ya digər xalqın tarixi yaddaşı, fikri-mə'nəvi varlığı olduğunu dərk etmişdir; incəsənətin bütün şaxələrini bu yöndən dəyərləndirmişdir. "Ərəblər şe'ri özlərinin salnaməsi edərək, onunla ləyaqət və mənsubiyyətlərini qoruyur, əlamətdar günlərini və tərifəlayiq məziyyətlərini hifz edir, şan-şövkətli dövrlərini

¹⁴ Fəlsəfə, tarix, təbabət, riyaziyyat

¹⁵ Mir Cəlal. Füzuli sənətkarlığı, Bakı, 1958, s.11

əbədiləşdirir, olub-keçmiş zamanlarını xatirələrdə yaşadır, düşmənlərlə apardıqları müharibələrin yaddaşlarda saxlanılmasına nail olur, müqəddəs e'tiqadlarını nəsil-dən-nəslə ötürürlər".¹⁶

Ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında, poetik qanunların müəyyənləşməsində bir fasiləsizlik, mükəmməl bir qanunauyğunluq olmuşdur. İbn-Xəldun "Əl-müqəddimə" risaləsində bədii əsərin məzmun özünəməxsusluğunu, sənətkarın xalq həyatını və real varlığı necə ifadə edə bilməsini əsas almış, bəzi vəznli və qafiyəli şe'rlərdə fəlsəfi, əxlaqidi-daktik fikir axarı tapmışdır. Xətib Təbrizi şe'ri gercəkliyin aynası, real bədii ifadəsi adlandırılmış, sənət adamlarını həyatda və yaradıcılıqda hiss olunmaz gözəllikləri dərindən duyan şəxsiyyətlər kimi qiymətləndirmişdir." Bütün bunlarla yanaşı, ədəbiyyatşünaslığın elmi əsası kec, XVIII əsrdə qoyulmuşdur. XVIII əsrdə filosofların və bədii yaradıcılığın ideya-estetik mahiyyətini öyrənən ədiblərin bir qismi, xüsusən İohan Herder (1744-1803) ilk dəfə ədəbiyyatın özünəməxsusluğunu və qanunauyğun tarixi inkişafını xalqın milli spesifik varlığından, onun fikri-mə'nəvi aləminin genişliyindən, iqtisadi-siyasi və mədəni həyatından ayırmırdı. Herderə görə, bu və ya digər ölkənin təbii şəraiti, xalqın varlığı və adət-ən'ənəsi, mə'nəviyyatı, psixologiyası və dilinin xüsusiyyətləri milli-bədii ehtiyacdən, bədii istək və zövqdən, milli ruhdan ayrı deyildir. Çox tez, iyirmi beş yaşı tamam olanda Herder ("Tənqid ormanı") yetkin və kamil zövqdən danışmış, yaradıcılıqda gözəlliyin təzahürünü axtarmışdır. Müşahidə və təəssürat, incəsənətin inkişafı onda belə bir fikir oyatmışdır ki, yaradıcılıqda estetikliyin və ideya dərinliyinin, zövqün tələbini oxşayan gözəlliyin olması vacib şərt, qanunauyğunluqdur. Lakin ayrı-ayrı xalqlarda bədii təsir və gözəllik anlayışı, kamil estetik zövq eyni vaxtda, eyni dövrdə yaranmamışdır. Tarixin bütün parçalarında xalqlar, siniflər və ictimai qruplar, ədəbi şəxsiyyətlər bir-birlərindən zövq və istək, bədii qiymətləndirə bilmək müxtəlifliyinə görə fərqlənmişdir. Təsədüfi deyildir ki, bir xalq klassisizm, romantizm, realizm, tənqidi realizm və sentimentalizmdən tez, digəri isə gec istifadə etmişdir. Antik, qotik, barokko və başqa üslublar me'marlıq və heykəltəraşlığa, poeziya, nəsr və dramaturgiyaya eyni dərəcədə təsir göstərə bilməmişdir. Yaxın Şərqdə, eləcə də

¹⁶ Sitat Malik Mahmudovun "Piyada ... Təbrizdən Şama qədər" kitabından götürülmüşdür, Bakı, 1982, s.91-92.

Azərbaycanda klassisizm dramaturgiyası yayılmamış, burada sentimentalizm və naturalizm də bədii-tarixi həqiqət səviyyəsinə qalxmamış, özünün ən'ənə və təcrübəsini yarada bilməmişdir. Çünki belə bir mürəkkəb prosesdə tarixi-millî şərait, millî zövq və adət-ən'ənə, mə'nəviyyat, xarakter və düşüncə milli ədəbi prosesin fərdi qanunauyğunluqlarının həllində əhəmiyyətli rol oynayır. Ümumiyyətlə, Şərq xalqları ədəbiyyatlarının tədqiqi zamanı bu cəhət genişliyi və dərinliyi ilə nəzərə alınmalıdır.

"Qədim incəsənət tarixi" kitabının müəllifi İohan Vingelman söz sənətindən, yaradıcılıqda fikrin və gözəlliyin təzahüründən milli-tarixi və spesifik yaradıcılıq kimi danışır. Vingelman fəlsəfəsini, bədii-estetik görüşləri və konsepsiyasını bəşəriyyətin ədəbiyyat tarixini öyrənməyə, ümumi ədəbiyyat tarixi yaratmağa yönəldirdi. O, yaradıcılıqda gərəkliyin rəngbərəngliyini axtarır və bildirdi ki, incəsənət dünyagörüşə, fikir, düşüncə, mə'nəviyyat və psixologiyaya tə'sir göstərməli, insanda arzu və inam oyatmalı, onu gözəlliyə, həyatı hərtərəfli duymağa istiqamətləndirməlidir. Bədii tə'sir və gözəllik Herderlə Helvetsinin əsərlərində də qanunauyğunluqdur, təsvirdə duyulan, hiss olunan, təzə meyl, həvəs və arzu oyadan amildir.

"Qədim incəsənət tarixi" kitabında İohan Vinkelman antik incəsənətin inkişaf müxtəliflik və zəngiliyin, tarixi-ictimai səbəblərini açmağa, xalqlara mükəmməl yunan bədii modelini - ədəbi ən'ənə və təcrübəsini ümumiləşmiş şəkildə göstərməyə çalışır. Vingelman qədim Yunanıstanda incəsənətin inkişafını dövrlə, ictimai-siyasi şəraitlə, ədəbi şəxsiyyətlərin yaradıcılıq fəaliyyəti və xalqın ədəbiyyatı duyması və qiymətləndirilməsi ilə əlaqələndirirdi. Görünür, antik ədəbiyyatı "nümunə hesab edənlər" ədəbi inkişafın şumer mərhələsindən xəbərsiz olmuşlar. Bu səbəbdən də onlar miladdan öncə bə'zi poetik qanun və ədəbi meyllərin, sənətin xalq həyatına bağlılığının ilk təzahürünü antik yunan ədəbiyyatında axtarmışlar; nəzərə almamışlar ki, Şumer mədəniyyəti təkcə yunan ədəbiyyatına yox, həm də dini süjet, rəvayət və sərgüzəştlərə, bütövlükdə "Bibliya"ya tə'sir göstərmişdir. Şumerlərin epik söyləmələrində - dastan və poemalarında, lirik mənzumə, himn və ağılarında bədii boyalar həyatdan alınmış, Urukun "divarlarını ucal"danların xalqla əlaqəsi göstərilmiş, Engüdü insanların əhatəsində formalaşmışdır.

"Döyüşlərdə silahının tayı-bərabəri" olmayan tarixi şəxsiyyətin - Bilqamısının "təbili səslənəndə" Uruk ərənləri səf-səf düzülmüş, onlar güclərini və milli torpağa sədaqətlərini yağlara qarşı vuruşlarda göstərmişlər; şumerlər, xüsusən dastan və poemalarında kainat, yaranış, ailə-məişət, sevgi, əxlaq və mə'nəviyyət haqqında mülahizələr yürütmüş, fikirlər söyləmişlər. "Slavyan ölkələrində sənətkarların bir qismi yaradıcılıqda "həyat-həqiqət" axtarır, dialektikanı yeniliyin - "inqilabın cəbr elmi" adlandırır. "Rus ədəbiyyatı xalq həyatının güzgüsü olmalıdır" - fikrini amala çevirir, əsil istə'dadların "yaratdıqları həqiqətdir, canlıdır, insandır, gözəldir; onun bədii görüşü təbiətin özü kimi aydın və düzgündür" (İ.S.Turgenev) - deyir və "sənət sənət üçündür" anlayışına qarşı mübarizə aparırdılar. Onlar sənətkarın zamanın ideya-estetik tələbləri səviyyəsində daynamasını, fərdi istə'dadın cəmiyyətin əhəmiyyətli hadisələrinə istiqamətlənməsini yaradıcılığın vacib problemi hesab edirdilər. İ.S.Turgenev bildirdi ki, əsərə məzmun - ideya verən həyatdır, sənətkarın istə'dadı, bədii düşüncəsinin genişliyi, estetik qayəsinin müasirliyi və rənglərinin aydınlığıdır. Dobrolyubov bildirdi ki, sənətkar "cəmiyyətin canlı sirlərini duymalı, müasirliyin təzahürlərini görməli və bunları həyatı ideyaya və fasiləsiz hərəkət edən obrazlara çevirməyi bacarmalıdır. V.Q.Belinski ədəbiyyatda cəmiyyətin bütün təbəqələrinin, onların ictimai-siyasi və iqtisadi mübarizələrinin, düşüncə və mənafe ayrılıqlarının "natural təsvirini" görmək istəyirdi: "bizim əsr şüur əsridir, mühakimələr və refleksiya əsridir. Ona görə refleksiya (düşüncə, mühakimə) zamanəmizin şe'rinin qanunu ünsürüdür." N.Q.Çernişevski idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti əsas almış, "sənətin vəzifəsi həqiqəti əks etdirməkdir" - demişdir. Nekrasov isə "xalq mə'nəviyyəti, xalq həyatı haqqında və xalq üçün yazılan əsərləri" daha çox qiymətləndirmişdir. D.Didro bədii ədəbiyyatın predmetinə, onun oyadacağı təsirə özünün fərdi ədəbi təcrübəsindən çıxış edib qiymət vermişdir; demişdir ki, sənətdə gözəlin, fəlsəfədə həqiqətin mənbəi həyatdır. Həqiqətlə gözəl arasında ülvi bir əlaqə vardır. Sənətkar bu əlaqəni təbiətdə tapmalı, real həqiqəti istə'dadla bədii həqiqətə çevirməlidir.

V.Q.Belinskinin, onun sələf və xələflərinin estetikasında həqiqət sadəcə Aristotelin "Poetika"sında əsaslandırılan "kerçəkliyi təqlid" deyildir, burada həqiqət xalqın fikir və arzusunun, onun bu gününün, keçmişinin və gələcəyinin təsviridir.

On doqquzuncu yüzilliyin ortalarından yazıçı-filosof M.F.Axundov ədəbiyyata obyektiv qanunauyğunluq, xalq həyatının real aydın ifadəsi kimi yanaşmış, onun tərbiyəvi rolunu düzgün qiymətləndirmiş, estetikani və ədəbi tənqidi ayrıca elm sahəsi kimi öyrənmişdir.

M.F.Axundovun təlimində ədəbiyyat cəmiyyətin həyatı, tarixi inkişafı, xalqın özünəməxsusluğu ilə bağlıdır. Ədəbiyyatda xalqın zövqü və ruhu, istək və arzusu, milli xüsusiyyət və psixologiyası, dövrün kəlloriti yaşayır. "Qəribəliyi və yeniliyi" olanda söz sənəti "zəhnə cila verir və ağıl cövhərləndirir, insanın "əxlaqını yaxşılaşdırır, cəmiyyətin mə'nəvi, iqtisadi-siyasi əsasına, sinif və təbəqələrə tə'sir göstərir.

M.F.Axundovun estetikasında əsas bədii ölçü "məzmun səhihliyi" və "ifadə gözəlliyidir", bunların bir-birini tamamlanmasıdır, ideyanın ictimai marağı ödəməsi, dövrün tələblərinə cavab verə bilməsidir.

Mükəmməl fəlsəfi sistem yaradan, mütləq idealizmin foralaşmasını başa çatdıran Hegel incəsənətdə tarixilliyi, bədii yaradıcılığın bütün komponentlərini vəhdətdə və inkişafda öyrənmək prinsipini dərinləşdirmiş, əsərin hissi-fikri bütövlüyünü, obrazın reallığını, yazıçının fərdi üslub olması anlayışlarını əsaslandırılmış, həyatı hərtərəfli, dinamik bədii dərkini mümkünlüyünə inam oyatmışdır. Bu alimin estetik təlimində simvolik, klassik və romantik sənətlər bir-birini əvəz edə bilən, bir-biri ilə daxili rəbitədə inkişaf tapan tarixi silsilələrdir. Simvolik sənət, bu alimin inamında Şərq xalqlarının həyatı və yaşayışı, Şərqi təbii gözəlliyinin təkrarsızlığı, şərqilərin dünyaya baxışları, gerçəkliyi duyumları və bədii təfəkkürləri üçün daha səciyyəvidir. Buna görə də Hegel "Avesta"da Zərdüştün əqidə-dini inamında ruhi "təzahürlərlə" təbiət hadisələri arasında eyniyyət tapır və zərdüştlüyü təbiət dini, dualist səciyyəli, etik təlimli naturalist din adlandırır.

Bütün sənətlərə, xüsusən Şərq simvolik sənətinə Hegelin münasibəti ziddiyyətlidir: bir tərəfdən o, simvolik sənətdə dərin məzmun tapmır, digər tərəfdən isə bu sənəti sirli-sehirli, müəmmalı, müəyyən mə'nada qapalı məzmunlu, forması məzmununu tamamlayan sənət adlandırır; sufi-panteist bədii dərk tipinin sənətə məhduduluq gətirdiyini, çox hallarda Şərq şə'rinə real gerçəkliyə dini-fantastik istiqamətdən yanaşıldığını söyləyir. "Şərq təfəkkür üslubu Avropa təfəkkür üslubundan daha şairənədir." Şərqilərin şə'rinə "insani hisslərin azad, xoşbəxt intimliyi və səmimiyyəti xasdır" - deyir.

Hegelin əsərlərində ("Tarixin fəlsəfəsi", "Fəlsəfənin tarixi", "Fəlsəfə elmlərinin ensiklopediyası", "Ruhun fenomenologiyası", "Estetika üzrə mühazirələr") Şərqi fəlsəfəsinə və Şərqi bədii mədəniyyətinə baxış fərqlidir, başqa-başqa istiqamətlərdəndir. "Əgər birinci halda filosofun irəli sürdüyü fikirlər başlıca olaraq onun "ruhun öz inkişafı" barədə təlimi və ümumi konsepsiyası ilə şərtlənirsə, ikinci halda dərin poetik fəhmi, mükəmməl analitik qabiliyyəti, sənəti bütün gözəlliyi və incəliyi ilə anlaması bu və ya başqa şəkildə filosofun sərt, rəsonalist sxeminin çərçivəsini genişləndirir və bəzən naqafil, heç də dünyagörüşündən bilavasitə doğmayan realist nəticələrə gətirib çıxarır".¹⁷ Düzdür, mütləq idealizm, "mütləq ideya" və "dünya ruhu" Hegelin fəlsəfəsi - estetik konsepsiyasının mahiyyəti, məna-məzmunu idi. Buna görə də sonralar tələbəsi, radikal burjuaziyanın ideoloqu Feyerbax "Hegel fəlsəfəsinin tənqidinə dair" və "Xristianlığın mahiyyəti" əsərlərini yazmış və özünün materialist görüşlərini ifadə etmişdir. Lakin bunlar ədəbiyyatşünaslığın yaranmasında və ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında Hegelin rolunu azaltmamışdır. Onun yaradıcılığının mütərəqqi istiqaməti ədəbi-estetik və fəlsəfi fikrin inkişafında böyük hadisə idi. Hegel bədii yaradıcılıqda məna-mündəricəni, məzmunla formanın həmişə zənginləşməsini, söz sənətində ənənənin, yaradıcılıq axtarışlarının, düşüncə və mə'nəviyyatın, vərdiş və münasibətin ifadəsini tapmasını xalqdan və xalqın tarixi inkişafından ayırmamışdır. Ancaq nə Hegel, nə də Vinkelmanla Helveti cəmiyyətin qanunauyğun tarixi inkişafına görə, onu aydın dərk edə bilmirdilər. Ədəbi-tarixi proses haqqında da onların görüş və anlayışları ziddiyyətli idi. Belə çətin problemlərin realist dərkinə müəyyən qədər Herder yaxınlaşırdı. Herder xalq nəğmələrini, şifahi şe'r nümunələrini, əsatir və əfsanələri toplayır, sistemləşdirir, çap etdirir, ədəbiyyatın yaranma və inkişaf tarixinə obyektiv yanaşırdı. O, xalq mahnılarına xalqın bədii-fəlsəfi təfəkkürü, xalqın fikir və düşüncəsinin, mədəni və iqtisadi-siyasi həyatının təsviri kimi baxırdı. Xalq həyatını, xalqın milli-mə'nəvi bütövlüyünün formalaşmasını yazılı və şifahi ədəbiyyatsız təsəvvür edə bilmirdi. Oxucularını inandırırırdı ki, Homerin yaradıcılığı təkcə ümumbəşəri bədii qanun və nümunə deyildir, həm də antik yunanların özlərinə məxsus arzuları, fikir və düşüncələri, həyat və gözəllik anlayışları, mahnılarda və

¹⁷ Aslan Aslanov. Estetika aləmində. Bakı, 1987, s.54.

canlı epik təsvirlərdə ifadə olunan hiss və duyğularıdır. Herder ona da inanırdı ki, xalqların ədəbiyyat tarixini yaratmaq, sistemləşdirmək və ümumiləşdirmək istəyən şəxs cəmiyyətin həyatını, onun qanunauyğun inkişafını bilməlidir, "bəşər tarixinin filosofu" olmalıdır.

Herderin məntiqində incəsənətin ideya-bədii xüsusiyyətlərini, milli-estetik təbiətini duymaq, onun mahiyyətini dərk etmək, antik yunan bədii zövqünü roma bədii təfəkküründən, bunları da İntibah və orta əsrlərin bədii üsullarından ayırmaq, fərqləndirmək azdır, başlıca şərt və vəzifə onu ictimai-siyasi mühitlə, xalqın varlığı ilə vəhdətdə, qanunauyğun milli-bədii, tarixi-inkişaf kimi öyrənməkdir. Bu mənada, Herder dünya mədəniyyəti, dünya bədii fikri tarixində ilk ədəbiyyatşünasdır, bədii yaradıcılığın ilk tarixçisidir, filosofların söz sənətinin əsas problemləri ilə məşğul olmaq ən'ənələrinə son qoyan, bədii yaradıcılığın öyrənilməsinə yeni mərhələyə - elmi filoloji mərhələyə salan qüdrətli şəxsiyyətdir.

Beləliklə də, XVIII əsrin sonu - Fransa burjuva inqilabı, ingilis iqtisadi çevriliş və ingilis burjuaziyasının hakimiyyətə gəlməsi Avropanı hərəkətə gətirdi. Elmi fəlsəfi yaradıcılığın, ədəbi-estetik fikrin inkişafı gurlaşdı, söz sənətinin həyata müdaxiləsində realist sistem, ardıcılıq və çoxcəhətlilik yarandı. Ədəbiyyat tarixində və bədii yaradıcılıqda yeni dövr - sosial dərk dövrü başlandı. Bu da sənətşünaslığın və ədəbiyyatşünaslığın yaranması ilə nəticələndi. İncəsənətin obyektiv idealist dərk nəzəriyyəsi özünün formalaşma dövrünü başa çatdırdı.¹⁸ İngilis ictimai-siyasi quruluşu klassisizmə qarşı təzə ədəbi məktəb - sentimentalizmi yaratdı və Avropada klassisizmin ən'ənə və tə'siri xeyli zəiflədi.

¹⁸ Г.Н.Поспелов. Теория литературы, М.,1978, с.14-18

XIX ƏSRİN SONU VƏ XX ƏSRİN ƏVVƏL- LƏRİNDƏ İSTİQAMƏT VƏ CƏRƏYANLAR

XIX əsrin əvvələrindən ədəbiyyat qarışıqlıq əlaqə, qarışıqlıq təsir və zənginləşmə prosesində inkişaf edirdi. Bir xalq digər xalqın həyatı, məişəti və incəsənəti ilə maraqlanır, biri digərinin mədəni və iqtisadi nailiyyətlərindən öyrənməyə ehtiyac duyurdu. Çünki Avropada, eləcə də Azərbaycanda və Şərqi bəzi ölkələrində bədii nəsr, poeziya, dramaturgiya və publisistika realist-naturalist, romantik-sentimental axarda hərtərəfli inkişaf tapır, tərcümə yaradıcılığın spesifik sahəsinə çevrilirdi. Ədəbi-nəzəri fikirlə yalnız tənqidçi-ədəbiyyatşünaslar yox, həm də ayrı-ayrı sənət adamları məşğul olurdular. V.Hüqo, V.Q.Belinski, O.Balzak, A.S.Puşkin, Valter Skot, N.Q.Çernişevski, M.F.Axundov, N.A.Dobrolyubov və başqaları ədəbi - tənqidi, elmi-nəzəri əsərlər yazır, poetik qanunların və ədəbiyyatşünaslığın müəyyən tərəf və istiqamətlərinin müəyyənləşməsində ciddi rol oynayırdılar. Eyni zamanda, mürəcə ədəbi-estetik fikirdə böhran, birtərəflilik güclənir; milli-azadlıq hərəkatlarının ən'ənə və təcrübəsi, dünya realistlərinin yaradıcılığı təhrif olunurdu. Bəzi nəzəriyyəçilər elə bilirdilər ki, ədəbiyyat öz fərdi daxili immanent qanunları ilə, sosial-tarixi şəraitdən asılı olmayaraq inkişaf tapır; onun əsasında ən ibtidai hind miflərinin ünsür və əlamətləri axtarırdı. Miflərin məzmun-mahiyyəti isə dinlərsiz təsəvvür olunmurdu. İncəsənəti varlıqdan ayıran konsepsiyalar, yeni burjua ədəbiyyatşünaslıq istiqamət və cərəyanları yaranır, pozitivizm fəlsəfəsi və onun çərçivəsi daxilində yaranan pragmatizm təlimi bədii yaradıcılığı təsiri altında saxlamağa çalışırdı. Mürəcə fəlsəfə bunları - kapitalizmin ümumi böhranı, insanın, elmin və dövrün özünün böhranı hesab edirdi.

Pozivitizm XIX əsrin ortalarından Fransada təşəkkül tapmış, Avropa ölkələrində geniş yayılmışdır. Bu cərəyan bədii dərk və düşüncəni həyatdan, ictimai-siyasi mübarizədən ayırır, idrakın təhlil və qiymətləndirmək imkanlarını təsvirçiliklə əvəz edirdi. Pozivitizmin estetik prinsiplərini ümumiləşdirən, sistemə salan "Fəlsəfi pozitivizm kursu" əsərinin müəllifi Oqusta Kont (1798-1857) olmuşdur. Elə cərəyanın adı da buradan - Oqusta Kontun kitabından götürülmüşdür.

Antifəlsəfi təlim, "ideya cərəyanı" - pozitivizm fəlsəfəni fəlsəfəyə qarşı qoymuş, onu elmlərin içində əritmək, həzm etmək istəmişdir. Buna görə də pozitivistlər elmlə fəlsəfə delemasında üstünlüyü elmə vermişlər. Onlar müasirlərini inandırmaq istəmişlər ki: "Elmin özü fəlsəfədir, onun nə fəlsəfəyə, nə də fəlsəfənin şaxələrinə ehtiyacı yoxdur".

Öz inkişafında kantizm, maxizm və neopozitivizm mərhələlərini keçirən fəlsəfi bir sistem - pozitivizm müsbət, dəyərli və qiymətli anlamlarından götürülmüş və həmişə emperik mə'lumatlara əsaslanmışdır.

Fəlsəfədə, ədəbiyyatşünaslıq və bədii yaradıcılıqda pozitivizm xalqın, ya da xalqların mə'nəvi aləmi ilə bağlı olan sahələrin izahına daha çox meyl göstərirdi. Qrim qardaşları - Yakob (1785-1863) və Vilhelm (1786-1859) ağız ədəbiyyatının toplanmasına və nəşrinə peşəkərfiloloji münasibət bəsləyir, xüsusən Yakob Qrim Alman dilinin xüsusiyyətlərini tarixən müqayisədə öyrənirdi. Onun "Uşaq və ailə nağılları" toplusu geniş yayılmış, Avropada xalq ədəbiyyatına maraq oyatmışdır.

"Alman mifologiyası" kitabının müəllifi Yakob Qrim Herderin, Vinkelman və Helvetsinin yaradıcılığı ilə tanış idi. Ancaq o, ədəbi-nəzəri fikri birtərəfli, dünyagörünüşün məhdudluğuna uyğun mənim-sənilməmişdi. Bu da Yakob Qrimi folkloru qanunauyğun tarixi inkişaf, xalq həyatının ifadəsi kimi öyrənməyə qoymurdu.

Qrim qardaşları təhlildə müqayisəyə, estetik görüşdə romantik konsepsiyaya əsaslanırdılar: elə bilirdilər ki, yaradıcılığının əsası mifdir, süjet keçici və kəzəridir; xalqlar bir-birinə oxşayırlar, bir-birlərinə qohumdular, bir-birlərindən hazır süjet və motiv götürürlər. Onlar müqayisəni janrların hamısına aid edir, süjet və məzmununda əsatir və törəməlik xüsusiyyətləri axtarırdılar; qardaşlar deyirdilər ki, yayılqan bir formanı - nağılı müqəddəs e'tiqad - Allaha inam yaratmışdır və nağıl təşəkkülü dövründə allah haqqında süjet - əsatir idi. Bunlar XIX əsrin ikinci yarısında Almaniyada mifoloji nəzəriyyəsinin yaranmasına səbəb oldu.

Mifoloji nəzəriyyə ədəbiyyatın müqayisəli, folklorla vəhdətdə öyrənilməsinə maraq oyatdı. Lakin bu nəzəriyyə yaradıcılığın rolunu, janrların tarixi inkişafını, bədii idrakın həyatı ifadə imkanlarının genişliyini əsaslandırma bilmirdi, ədəbiyyatı varlıqdan, xalqın ən'ənə və düşüncəsindən ayırırdı. Eyni zamanda, mifoloji nəzəriyyədə sənətkar-

rın fərdiyyəti, yaradıcılığın inkişafında onun yeri və mövqeyi görünür, xalq ədəbiyyatı nümunələri dinin və əfsanənin qalığı kimi izah olunurdu.

Ədəbiyyatşünaslar mifoloji nəzəriyyənin formaya maraq oyatdığını qeyd edirdilər. Çernışevski və Dobrolyubov isə bu məktəbin pozitiv əsası ilə bəzi mürdilər. Bunlara baxmayaraq, mifoloji nəzəriyyə yayılır, A.Kun, V.Şvars (Almaniya), M.Müller (İngiltərə), M.Breal (Fransa), A.Afanasyev, O.Müller, F.Buslayev və A.Potebnya (Rusiya) Qırım qardaşlarının davamçıları kimi fəaliyyət göstərirdilər. Amma bu nəzəriyyəçilər mifoloji məktəbi yeni fikirlərlə, yaradıcılığa münasibət orijinallığı ilə zənginləşdirə bilmədilər, sadəcə A.Afanasyev "Slavyanların təbiətə poetik baxışları" və O.Müller "İlya Muromes və Kiyev Bahadırları" kitablarında şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrini sistemləşdirdilər, onun zənginliyi və forma müxtəlifliyi haqqında təsəvvürü genişləndirdilər. Lakin O.F.Müller "İlya Muromes və Kiyev Bahadırları" əsərində tarixi şəxsiyyətləri mifik boyalarla səciyyələndirmiş, onlarda Allah - qəhrəman əlamətləri axtarmışdır. İnsanların haqsızlığa qarşı mübarizələrini Günəşin hiyləyə, qaranlıq və məkrə üsyanı, barışmamazlığı kimi ümumiləşdirmişdir; hətta, İlya Muromesin içdiyi pivo rəmzi mə'nə almış, göydən torpağa səpələnmiş yağış nur, yaşayışın əlaməti kimi mə'nalandırılmışdır.

İsveç psixoloqu K.Q.Yunqun (1875-1961) mifoloji nəzəriyyəyə yanaşmaq üsulu orijinal, psixoloji axarda idi. Ancaq onun anlayışında, ədəbi əlaqə, qarşılıqlı təsir və məzmun-süjet oxşarlığında, xalqların iqtisadi-siyasi və mədəni münasibətləri vacib deyildir. Yunq ədəbiyyatda oxşar ədəbi proseslərdən danışanda bir cəhəti - psixoloji təsəvvürdə erkən proobrazların yaranmasını nəzərdə tuturdu. Onun fikrincə, belə obrazlar arxaik tiplərdir, ədəbiyyatın sonrakı inkişaf mərhələləri bu tiplərə daha ciddi yanaşır, onları reallaşdırır və yeni məzmunla tamamlayır. Yunq pozitivizmə əsaslanır və folklorun şəkillərini insan iradəsindən, fərdi yaradıcılıqdan kənarında düşünürdü.

Mədəni-tarixi istiqamət mifoloji nəzəriyyə ilə bir dövrdə, XIX əsrin ortalarında, Fransada yaranmışdır. İlk dəfə onun prinsiplərini İppolit Ten (1828-1893) hazırlamışdır. Cavan yaşlarından Hegelin "Estetika"sını öyrənən Ten tarixçi və sənətşünas, fransız pozitivisti idi.

"İngilis ədəbiyyatı tarixi" və "Sənət fəlsəfəsi" kitabları göstərir ki, tenin yaradıcılığa münasibəti ziddiyyətli olmuşdur. Bir tərəfdən, Tenin

inamında ədəbi şəxsiyyət həyatı natural, eyni ilə göstərmir, səciyyəvi hadisəni təsadüfi əhvalatlardan ayırır, onu müəyyən məqsədə - ideala yönəldir; əsərdə obraz müəyyənliyi ilə fərqlənir və aydın hərəkət yolu seçir. Ona görə ki, sənət həyatı, xalqın tarixini dərk və müəyyən üsullarla ifadə vasitəsidir. Ten onu da təsdiq edirdi ki, sənətin varlığı, inkişafı və zənginləşməsi şəraitdən, cəmiyyətin həyatından asılıdır və filosof-estet bunları nəzərə almalı, ədəbiyyatı real bədii faktlarla, varlıqla vəhdətdə, "ürəyin və əsrin psixologiyası ilə bərabər duymalı, mənimsəməli və ümumiləşdirməlidir. Təbii elmlərin üsul və metodlarını ədəbi hadisələrə tətbiq edən, estetika və ədəbiyyatşünaslıq elmi hələ təzədir, lakin özünün tarixi doqmatik xarakterindən fərqlidir - deyən Ten, o biri tərəfdən, ədəbiyyatın predmetini müəyyənləşdirmək istəyəndə Hegeldən təsirlənir, Hegeli tamamlayır: bildirirdi ki, sənətkar həyatı ümumiləşdirmə yolu ilə təsvir edir, amma müəyyən bir məqsəd, müəyyən bir estetik amal uğrunda mübarizə aparmır. çünki ədəbiyyatın predmeti həyat yox, insanın xarakteri, mə'nəvi-psixoloji aləmdir. Ten həyat və cəmiyyət hadisələrində müxtəliflik və bənzərsizlik axtarır, hadisə və əhvalatların hamısının eyni mə'na və əhəmiyyətə, eyni estetikliyə malik olmadığını söyləyir və ədəbiyyatşünaslıqda subyektiv konsepsiya ilə bərabərdir. Eyni zamanda, bu nəzəriyyəçinin yaradıcılığında müəyyən bir vəziyyətin dəyişməsi mə'nəvi-psixoloji aləmdə də dəyişməsinə səbəb olur və insanların mövqeyini onların psixologiyası müəyyən edir. Tenin incəsənətin tarixini, sənətkarın fərdi üsullarını öyrənənlərdən tələbi dəqiqlik, konkretlik və sərrastlıq idi. Ancaq Ten ədəbiyyatşünasın imkanlarını məhdudlaşdırır, diqqəti ideya-estetik vəziyyətdən yayındırırdı: qeyd edirdi ki, ədəbiyyatşünas ədəbiyyatın mə'nasını, sənətkarın qüsurlarını duymalı və mənimsəməlidir. Tarixi-bədii faktları, onları doğuran səbəbləri, hadisələrin əlaqə və münasibətini araşdırmalıdır. Amma bədii-estetik keyfiyyət, ideyanın kamilliyi və tərbiyyəvi əhəmiyyəti onun funksiyasına aid olmamalıdır.

İppolit Ten bəzən yaradıcılığın ictimai-siyasi, bəşəri motivlərdən danışır. Ancaq alim həmişə bu mövqedə dayana bilmirdi. O, bəşəriyyəti bioloji istiqamətdən yanaşır, tarixi inkişafın səbəbini bədii ideya və ictimai psixologiya ilə əlaqələndirirdi.

Dünya ədəbiyyatında ədəbi cərəyan və istiqamət çoxluğu Təndə e'tiraz doğurmurdu. Onun inamında cərəyanı milli bədii ehtiyac yaradır. Teni çaşıdıran ədəbiyyatşünasların cərəyanların imkanlarını nəzərə

almaları və onları bir-birilərindən fərqləndirmələri idi. Ten cərəyanlara vahid ölçü ilə yanaşır, yaradıcılığın inkişafında cərəyanların və istiqamətlərin fərqli rolunu və tarixi əhəmiyyətini nəzərə almırdı.

İppolit Tenin ədəbi-nəzəri fikrə təsiri böyük idi. Təkcə Rusiyada mədəni-tarixi cərəyanın N.S.Tixonravov, A.NQ.Pıpin, S.A.Vengerov, A.A.Şaxov və başqa nümayəndələri fəaliyyət göstərirdi. Bu ədəbiyyatşünaslar həm yazılı ədəbiyyatın mənşəyini, inkişaf və qarşılıqlı zənginləşməsini, həm də folkloru və tarixi abidələri öyrənir, elmi-tarixi dərkə maraqlı oyadır, incəsənəti, onun rənglərini, ifadə və təsvir üsullarını həyata çəkir, "sənət sənət üçündür" nəzəriyyəsini qəbul etmirdilər. Ancaq mədəni-tarixi metodun nümayəndələri sənətin tərbiyəvi əhəmiyyətini nəzərə almır, incəsənəti mədəni dərk forması kimi təbliğ edirdilər: belə qərara gəlirdilər ki, ədəbiyyat bədii salnamədir, xalqın mə'nəvi-məişət tarixidir.

Rus mədəni-tarixi məktəbinin nümayəndələri yaxın müasirlərini, xüsusən rus inqilabçı-demokratları - Belinski, Çernuşevski, Dobrolyubov və Gertseni tənqid edirdilər. Onların estetikliyi, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti əsas olmalarını, bədii yaradıcılıqda tarixilik prinsipini unutmalarını bəyənmişdilər. Bildirirdilər ki, rus tənqidçiləri klassiklərin əsərlərindən danışır, fərdi yaradıcılığı təhlil edirlər, lakin şifahi ədəbiyyat, onun xüsusiyyət və təsiri, tarixi abidələr, onların nəsilərdə oynadığı maraqlı unudulur, qiymətləndirilmir.

XIX əsrin ikinci yarısında yaranan müqayisəli-tarixi metod az-çox mifoloji nəzəriyyəyə bənzəyirdi. Elmi-nəzəri ədəbiyyatda müqayisəli-tarixi metod iqtibas nəzəriyyəsi, ya da komparativizm adlanır. Komparativizmin üsullarını və estetik prinsiplərini alman sanskritoloqu Teodor Benfey (1809-1881) müəyyənləşdirmişdir. O, qədim hind dilləri mütəxəssisi idi və Hind-Avropa mədəniyyətini yaradıcı mənimsəmişdi. Bu alim hind abidəsi "Pañçantra"-nı əsas almış, onun strukturunu bir sıra əsərlərin, o sıradan "Stefanit və İxnilat", "Kəlilə və Dimnə" ilə müqayisə etmişdir; qərara gəlmişdir ki, qədim Hind və digər Şərqi xalqlarının əsatir, əfsanə, rəvayət və nağıllarının süjeti "Gəzəri", keçici və təsirli olmuş, zaman-zaman Avropa bədii mədəniyyətinə keçmişdir. "Kəlilə və Dimnə"-nin alman dilinə tərcüməsinin müqəddiməsini də Teodor Benfey yazmış və abidənin tez-tez dəyişdirilməsinin və yayılmasının səbəblərini izah etməyə çalışmışdır.

Müqayisəli-tarixi metoddan çox-çox əvvəl "Kəlilə və Dimnə" onlarla dilə çevrilmiş, ayrı-ayrı ölkələrdə onun süjetlərindən, obraz və motivlərindən iqtibaslar edilmişdir. XIX əsrin sonuna qədər bu abidənin müxtəlif ölkələrə keçid mərkəzi Bizans, İtaliya və İspaniya olmuşdur. T.Benfeyin inamında iqtibaslar təbli-xalqların mədəni, iqtisadi-siyasi əlaqələri, İsgəndərin yürüşləri, ərəb istilaları və XI-XII əsrlərdə səlib yürüşləri dövründə baş vermişdir. Metodun nümayəndələri bunları nəzərə almış və belə qərara gəlmişlər ki, xalqlar "Kəlilə və Dimnə"nin və "Min bir gecə"nin süjetlərindən, nağıl və həkayətlərindən istifadə etmişlər. Müqayisəli-tarixi metodun digər nümayəndələri - Delon, Librext və Keller zaman çərçivəsini qırmış, erkən orta əsrlərdə və ədəbi inkişafın intibah mərhələsində iqtibasın genişləndiyini, dünya ədəbiyyatını hərtərəfli əhatə etdiyini söyləmişlər. Çünki benfeyçilər motiv, lövhə, bədii vasitə və üsul iqtibası axtarmış, ancaq təsirdən, bütün dövrlərdə janrların tipoloji əlamət yaxınlığından danışmışlar.

Ancaq təsirdən, xalqların bir-birilərindən hazır məzmun, sujet və obraz götürmələrindən danışan komparativistlərin inamında incəsənət cəmiyyətdən, ictimai-siyasi mübarizələrdən təcrid olunur, öz-özünə qapanır, öz-özünü yaşayır və estetik zövqün formalaşmasında həyatın, sənətkarın xəyal və fantaziyasının əhəmiyyəti azalır.

T.Benfey inanırdı ki, süjetdə və bədii motivdə gəzərilik, bir ədəbiyyatdan o birinə keçmək daxili bədii özünə məxsusluqdur. "Kəlilə və Dimnə"dən "Min bir gecə"dən, Şərqin ayrı-ayrı əsəti, əfsanə, nağıl, lətifə və dastanlarından Avropa ədəbiyyatına xeyli süjet, obraz, janr, bədii motiv və təsvir üsulları keçmişdir. Bunlar müasir dövrdə də varlığını, tipoloji xüsusiyyətlərini saxlamış, dəyişən sadəcə onların zahiri əlamətləri olmuşdur. Buna görə də ədəbiyyatşünas Şərq süjetlərini öyrənməklə kifayətlənməmiş, onların variantlarını, variantların yaranma və inkişaf tarixini müəyyənləşdirməlidir.

A.Teylor, L.Morqan, Y.Lippert və D.Frezerin əsərlərində bir xalqın ədəbiyyatından digər xalqın ədəbiyyatına ideya və süjetin, obraz və variantın keçməsi qanunauyğunluqdur. Onlar bildirdilər ki, xalqlar öz milli mühitlərində ya oxşar, ya da eyni inkişaf tipi yaşayırlar. Bu da onların həyat və məişətində, meyl və düşüncəsində, ideya-siyasi mübarizəsində bənzərlik yaradır. Bənzərlik yaradıcılığın üsullarına, əsərin məzmun-forma və janr xüsusiyyətlərinə təsir göstərir.

İqtibas və tə'sir, süjetin keçiciliyi və gəzəriliyi müqayisəli-tarixi metodda əhatəli anlayışdır. Ancaq mifoloji nəzəriyyədə iqtibas qədim və orta əsrlər ədəbiyyatını, daha çox əfsanə, əsətir, nağıl, rəvayət və lətifələri əhatə edirdi. Benfeyin əsərlərində isə mifoloji iqtibas həmişə vacib deyildir; iqtibas milli ehtiyacdən doğmalıdır və iqtibasa milli-tarixi şərait imkan verməlidir.

Yaradıcılığı boyu F.İ. Buslayevin elmi tə'sirini yaşayan, mifoloji məktəbin nəzəri və təcrübi prinsiplərini bəyənən A.N. Veselovski komparativizmə müdaxiləsiz, sərbəst gəlmişdi. Rusiyada bu cərəyanı, bütövlükdə ədəbi-estetik fikri yeni inkişaf yönünə salmışdı. A. Veselovski qənaətə gəlmişdi ki, poetik yaradıcılıq ən yüksək, ən kamil inkişaf mərhələsində möhkəm və əbədi ideyalarla kifayətlənir. Çünki söz sənəti belə süjetləri, obraz və ideyaları həmişə yaratmır, onları özündən əvvəlki ədəbi nəsilərdən götürür, yeni axarda, yeni istiqamətdə inkişaf etdirir, zənginləşdirir. Avropa və Şərq klassikləri mükəmməl obrazlar yaratmış, həyata geniş müdaxilə yolu seçmişlər. Sonralar ədəbiyyata gələn sənətkarlar onların üsullarını, məzmun-ideya, surət, konflikt və süjetlərini başqa forma və istiqamətdə təkrar etmişlər. Buna görə də dünya xalqlarının şifahi və yazılı ədəbiyyatlarında yaranan möhtəşəm obrazlar - Leylilər, Xosrovlar, Faustlar, Mefistofellər, Kaurilər və Don Juanlar müxtəlif adlarla, başqa bədii ölçü və boyalarla Avropa ədəbiyyatını dolamışlar. Homer, Esxil, Sofokl, Pindar, Firdovsi, Nizami, Şekspir, Balzak və Puşkin motivlərini və obrazlarını ədəbi inkişafın ayrı-ayrı mərhələlərində axtarmaq və tapmaq mümkündür.

A. Veselovski ədəbiyyatı müqayisəli öyrənir və bu tədqiq üsulunu təbliğ edirdi. Amma bu alimin əsərlərində müqayisə, qarşılıqlı əlaqə və tə'sir istiqamətini dəyişir, iqtibas, bir xalqın o biri xalqdan hazır süjetlər götürməsi "zərurətinin" şərhinə yönəlirdi. O, Şərq süjet və obrazlarının Avropa və slavyan ölkələri ədəbiyyatının Bizans vasitəsilə keçdiyini sübut etmək istəyirdi.

XIX əsrin sonunda A. Veselovski daha çox folkloru və apokrifik ədəbiyyatı öyrənir və qərara gəlirdi ki, ən qədim incəsənət sinkretik xarakterdə olmuş və ədəbiyyatın yeni inkişaf mərhələlərini bütün xalqlar keçirmişlər. Eyni zamanda, A. Veselovski "Bokaçço, onun mühiti və yaşadları", "V.A. Jukovski, hiss və qəlb təxəyüllü poeziyası", "Tarixi poetika", "Romanın tarixi, ya nəzəriyyəsi", "Epitetlərin tarixindən",

"Lirikanın və dramın tarixindən" əsərlərində müqayisəli-tarixi meto-
dun dikər nümayəndələrindən fərqlənirdi göstərirdi ki, oxşar həyat şə-
raitində orijinal süjet və surət, yaxın məzmun, bədii struktur və ifadə
tərzi yarana bilər. A.Veselovski konkret tarixi şəraiti və onun təsirinə
nəzərə alır, yaradıcılıqda istəddən, dünyagörüşün, ədəbi təcrübənin,
ənənə və xəlqiliyin rolunu qiymətləndirirdi.

Normativ poetikanı tarixi poetika ilə əvəz etmək istəyən
A.Veselovski "süjetin öz-özünə yaranması" nəzəriyyəsini bəyanmış,
onu zəngilləşdirməyə çalışmışdır. İngilis alimi E.Lenq Eduard Teylo-
run elmi-nəzəri əsərlərini əsas almış və "süjetin öz-özünə yaranması"
nəzəriyyəsinin estetik prinsiplərini bu özüllə müəyyənləşdirmişdir.
Çünki E.Lenq özünün sənət anlayışının nəzəri əsaslarını E.Teylorun
yaradıcılığında tapmışdır.

Həm Teylor, həm də E.Lenq elə bildirdilər ki, inkişafın müəyyən
mərhləsində xalqların məişətlərinin, dini təsəvvür və anlayışlarının
eyniliyi oxşar məzmunların, oxşar obraz və süjetlərin yaranmasına sə-
bəb olmuş; hətta, dini mifləri, dini dərk və duyum eyniliyi, həyata və
cəmiyyətə oxşar mövqeydən baxışları yaratmışdır.

Komparativizmin "klassik modelini" fransız komparativistləri ya-
ratmışlar. Onlar yaradıcılığı birtərəfli öyrənir, formanı və onun bütün
ünsürlərini gerçəklikdən ayırırlar. Amerika komparativistləri isə ədə-
biyyatşünaslığa daha mürəkkəb üsullarla-siyasi konsepsiya ilə yanaşı-
rlar. Ədəbiyyat tarixini milli çərçivədə - Afrika, Asiya, Qərbi Avropa
regionları üzrə sistemləşdirməyi və öyrənməyi elmi prinsip hesab edir-
lər.

Psixoloji istiqamət XIX əsrin tükənəciyində Rusiyada yaranmış,
dünyanın ayrı-ayrı ölkəsində geniş yayılmışdır. İstiqamətin ölçü və es-
tetik prinsiplərini A.A.Potebnya (1835-1891) çox cildli bir əsərdə -
"Yaradıcılığın psixologiya və nəzəriyyəsi"ndə müəyyənləşdirmişdir.
A.A.Potebnya ədəbiyyatşünas, dilçi-alim idi. Yaradıcılığının ilk illə-
rində o, mifoloji cərəyanın təsirinə düşmüş, sonralar onun nəzəri-elmi
əsaslarını və estetik prinsiplərini tənqid etmiş, komparativizmə meyl
göstərmişdir. Bu alim cərəyanlara dilin nəzəri-təcrübi tələbləri ilə ya-
naşmış, daha çox poetik dili əsaslandırmağa çalışmışdır. Lakin
A.A.Potebnya incəsənətin ümumiləşdirici xarakterini, bədii obrazın
sənətkarın görüşlərini, ədəbi mövqeyini ifadə edə bilmək imkanlarını
inkar etmişdir. T.Raynov, D.Ovsyaniko-Kulikovski, A.Qorifeld,

B.Lezin, V.Xarsiyev və başqaları A.Potebnyanın davamçıları kimi fəaliyyət göstərmiş, psixoloji istiqaməti fərdi yaradıcılıq axtarırları ilə zənginləşdirmişlər.

Psixoloji istiqamət avtobioqrafikliyi, özünütəsdiq və müşahidəni, təsvirin emosionallığını önəmli hesab edirdi. A.Potebnya və onun davamçıları elə bilirdilər ki, ədəbiyyatın predmeti sənətkarın tərcümeyi-halı və psixologiyasıdır, onun iztirabları, təkrarolunmaz həyəcanları, mə'nəvi sarsıntı və düşüncələridir. Onların əsərlərində özünü dərk və müşahidə, hissi-emosional təsvir vacib yaradıcılıq şərtlərindədir. Lakin psixoloji istiqamətdə dərk, duyum və müşahidə ziddiyyətli və məhdudu səciyyə daşıyırdı. Bu ədəbi istiqamətdə müşahidə ancaq özünümüşahidədir, dərk ancaq özünü, özünün mə'nəvi-psixoloji aləmini dərkdir. A.Potebnyaya görə özünümüşahidə və avtobioqrafiklik bədii-estetik dəyəri artırır, zaman və gerçəkliyin müxtəlifliyi, surətlərin fikir və düşüncəsi hərtərəfli dərk olunur, yazıcının hiss və həyəcanları duyulur. Sənətkar əsəri özünün tərcümeyi-halını açmaq, onu lövhələrdə, hadisə və əhvalatlarda göstərmək və özünü, özünün mə'nəvi-psixoloji aləmini real dərk etmək üçün yazır.

Sosial darvinizmlə bağlı olan pozitivist nəzəriyyə və tə'limlər geniş yayılır, konkret bir problemin tədqiqində müəyyən nailiyyətlər qazanırdı. Nəzəri-estetik fikrin zənginləşməsində, müasir ədəbiyyatşünaslığın, xüsusən tarixi poetikanın təşəkkülündə və inkişafında bu cərəyan, nəzəriyyə və istiqamətlərin önəmli rolu olmuşdur. Ancaq tarixi-fəlsəfi ümumiləşdirmənin zəifliyi, induktiv dərk bu ədəbi istiqamətləri birtərəfli axara salır, bədii yaradıcılığın vacib problemlərini həll etməyə qoymurdu. Ümumiyyətlə, XIX əsr, pozitivizmin ilk mərhələsi, gah bir-birini tamamlayan, gah da bir-birindən ayrılan pozitivist ədəbiyyatşünaslıq istiqamətlərlə zəngin olmuşdur. XX əsrdə isə milli-azadlıq hərəkatları genişlənir, sinfi ziddiyyətlər mürəkkəb xasiyyət ahırdı. Bu da pozitivist dərkə müxtəlifliyi zəiflədir, bədii yaradıcılığın həyatdan ayırmaq, məzmunu e'tinasız yanaşmaq, tək-cə formanı qiymətləndirmək meylini gücləndirirdi.

XX əsrin əvvəllərində psixoloji istiqamət zəifləyir, intuitivizm və formalizm yayılır, liberal və bitərəf burjua ədəbiyyatşünas və sosioloqları bu istiqamətlərin mövqeyində dayanır, yaradıcılığı insanın arzu və düşüncələrindən, şüurlu münasibətindən ayırmağa çalışırdılar. Formalizm məzmunu, ideya-siyasi kamilliyə əhəmiyyət vermir, idrakın,

təxəyyül və xəyalın imkanlarını formaya və dilin ahəngdarlığına istiqamətləndirirdi.

İntuitivizm mahiyyətə mürtəcə ədəbiyyatşünaslığın cərəyanlarına oxşayır, yaradıcılıqda ağılın rolunu, məntiqin, obyektiv əhəmiyyətini danır, bu prosesi intuitiv fəaliyyət adlandırır.

İntuitivizmin yaradıcısı Anri Berqsondur (1859-1941). A.Berqson elmi axtarışa XIX əsrin sonunda başlamış və intuitivizmin xüsusiyyətlərini də bu dövr müəyyənləşdirmişdir.

Anri Berqson ədəbi-estetik fikrin inkişaf tarixini, öz dövrünün sosiologiyasını dərinlən öyrənmişdi. O, "Yaddaş və materiya", "Yaradıcılıq təkamülü" və "Gülüş" əsərlərində yaradıcılığın psixologiyasına toxunur, idrak və fantaziya, məzmun, varlığı ifadə imkanlarına münasibət bildirir, qərara gəlirdi ki, intuitiv dərk müşahidəyə, həyatı hərtərəfli əhatəyə imkan verir, dünyanın dərkini dinamikləşdirir, əsərə emosianallıq gətirir, sənətkarı ağılın və məntiqi düşüncənin ağır yükündən qurtarır.

Anri berqsonun və onun davamçılarının təlimində fərdlərin öz təcrübələri, öz fərdi mühitləri olur və onlar bir-birilərindən seçilən, bir-birilərinə oxşamayan öz fərdi aləmlərini yaradırlar, sənətkar da fərddir, o, ancaq özünün fərdi intuitiv dünyasını ifadə edir. S.Bekket deyirdi: Yazıçı "Hər hansı bir şey haqqında yazmır, sadəcə o, nəse yazır. "Nəse yazmaq" üçün ona bilik, ağıl və ideal yox, bütöv intuisiya, psixoloji enerji kərəkdir." Eyni zamanda, A.Berqson, Z.Freyd, K.Yunq, Q.Rid, M.Barres və S.Bekket sənətkarı siyasətdən, estetikani obyektiv aləmdən ayırır, fəlsəfi istiqamətlərdə həqiqət tapmır, dünyanı necə varsa, elə də görməyi sadələvhlük adlandırır, yaradıcılığın mənbəyini ancaq ədəbi şəxsiyyətin intuisiyasında axtarırdılar. Q.Rid elə bilirdi ki, incəsənət tarixi dünyanı müxtəlif üsullarla görmək tarixidir; görmək isə vərdişdir, öz-özü ilə razılıqdır. Buna görə də sənətkar nəyisə görmək istədiklərini görür, görmək istəmədiklərini "dağıdır, məhv edir"; bacarıqla, arzu və istəklə gördükləri - intuitiv müşahidələrini reallaşdırır, formaya salır. M.Barres bunları - "yeni görümlü", sübyektiv ruhun obyektiv həqiqətdən üstün olduğunu, bədii yaradıcılıqda ruhun "xəstə düşüncələri", "xəstə təəssüratları" məhv etdiyini əsaslandırmağa çalışırdı. Çünki modernist bir istiqamətdə - intuitivizmde yalnız bir məzmun, bir forma-sənətkarın özünü ifadəsi əsasdır.

İncəsənəti fəlsəfəyə müncər edən, fərdiliyi və onun hər dəfə yenidən təzahürünü "poeziyanın materialı" sayan B.Kroçenin sənət anlayışı ziddiyyətli, tamam sürüşkən idi. Buna görə də biri onu hegelçi, digəri marksist, başqası kantçı, bir başqası isə maxist adlandırırdı.

Benedetto Kroçe (1866-1952) intuitivizmin ənənələrini davam etdirir, ancaq onu zənginləşdirə bilmirdi. O, ya Anri Berqsonu təkrar edir, ya da ziddiyyətli mülahizələri ilə ona yaxınlaşırdı. Sadəcə B.Kroçe yaradıcılığı pragmatik niyyət və mənfəətlənməkdən - "utilitar yükəndən" kənarında zənn edir, onun fikri-struktur istiqamətində intuitiv qavrayış axtarırdı; inam oyatmaq istəyirdi ki, intuitiv dərk və təsvir hadisələri, konfliktləri konkretləşdirir, obrazda bütövlük, səciyyəvi əhvalatları özündə cəmləşdirə bilmək xüsusiyyəti ümumiliklə fərdiliyi geniş təzahür etdirmək keyfiyyəti yaradır. B.Kroçe onu da deyirdi ki, fərdilik, yazıçının boyaları, bədii üsul və vasitələri təkrarsızlıqdır, yənidən təzahürüdür. Ümumiləşdirmə, incəsənətdə yalnız səciyyələndirmə, fərdiyyəti müəyyənləşdirmədir; özünü intuitiv bədii ifadə həmişə sərbəstdir, öz özünə törəyən həqiqətdir; intuisiya dərkəndən, hiss etmə mənimsəmədən uzaqdır; bütövlükdə incəsənət-intuisiyadır, intuisiya isə ifadə etməkdir.

İtaliya filosofu B.Kroçe yaradıcılığın mürəkkəbliyindən və dilin xüsusiyyətlərindən, hadisələri ifadə üsullarından danışır, intuitiv dərk və təsviri realizm və romantizm müxtəlifliyinə qarşı qoyur, incəsənətin tipoloji öyrənmə prinsiplərini bəyənmir, ədəbiyyatşünaslığın zənginliyinə və onun imkanlarının genişliyinə şübhə ilə yanaşırdı.

A.Berqson da, B.Kroçe də bədii tə'sirə inanırdılar. Lakin B.Kroçe yaradıcılığın məfkurə sahəsi olduğunu söyləmir, incəsənətlə əxlaq arasına sədd çəkirdi.

Həm intuitiv, həm də formalizmin tə'siri geniş idi. Ancaq XX əsrin əvvəllərində kur inkişaf dövrü yaşayan rus formalizm əvvəlcə sərbəst cərəyana oxşamırdı, rus futurist şə'rinin estetik tələblərini əsas alırdı. Sonralar V.Eyxenbaum, R.Yakobson, Y.Tinyanov, B.Tomaşevski və başqaları formalizmin prinsiplərini hazırlamış, onu ədəbiyyatşünaslıq cərəyanı səviyyəsinə qaldıra bilmişlər.

Mükəmməl estetik sistem yarada bilməsələr də, formalistlər ədəbiyyatda mə'na, fikir və tə'sir müxtəlifliyi tapır, onu spesifik sahə kimi öyrənirdilər. Lakin formalistlərin axtarışlarında bədii əsər xalis formadır, bədii ünsür və materialların əlaqəsidir; sənətkarın vəzifəsi isə

ədəbi üsullar sistemi yaratmaqdır. Formalistlər üslubu poetik dilin, kompozisiyasını təhkiyənin üsullar sistemi kimi öyrənir, fabulanı süjetin tərkib və təşkili üçün əsas material hesab edirdilər.

Fabula, formalistlərə görə, materialını ya həyatdan, ya da bədii əsərlərdən alır. Belə materialı sənətkarlar mənimsəyirlər və onu təzədən - süjet üsulları ilə işləyirlər. Belə bir inamdan sonra formalistlər qərara gəlirdilər ki, ədəbiyyat ədəbi üsulların növbələşmə və əvəzlənməsidir; belə üsul və sistemlər əvvəlcə böyük sənətkarların yaradıcılığında yaranır və onun ardıcılıarı bu üsullardan istifadə edirlər.

Formalistlər ədəbiyyatşünaslığa tarixən yanaşa bilmir, məzmunu bədii yaradıcılığın yaxınına buraxmırdılar. Sənətkarın fərdi yaradıcılığı və dünyagörüşü, milli tarixi və onun ədəbi prosesin inkişafında rolunu formalistlərin axtarışlarından kənar qalırdı. Bunlarla yanaşı, formalistlər üsluba və əsərin dil xüsusiyyətlərinə, onun musiqililik və ahəngdarlığına qayğı ilə yanaşırdılar.

Əslində, freydzizm intuitivizmə, strukturalizm isə formalizmə yaxındır. Əsası XX əsrdə Avstraliya həkimi Ziqmund Freyd (1856-1939) tərəfindən qoyulan freydzizmə aparıcı instinktdir, insanın seksual enerjisi və onun fərdi bioloji keyfiyyətləridir. Çünki bu cərəyanın tərəfdarları düşüncə və idrakı qiymətləndirmir, bədii yaradıcılığı həyatdan və fəaliyyətdən ayırır, burada seksual özül və başlanğıc, seksual simvol, seksual öz-özün idarə, kortəbiilik və instinkt üstünlüyü axtarırdılar.

Linqivistik konsepsiyanın, ədəbi-bədii əsərlərin linqivistik təhlil metodunun - strukturalizmin yaradıcılarından biri Ferdinand Sössür olmuşdur. O, "Ümumi linqvistika kursu" kitabında strukturalizmin üsullarını, nəzəri prinsiplərini müəyyənləşdirmək istəmişdir. F.Sössür dilə işarələr sistemi kimi baxmış; qərara gəlmişdir ki, söz struktura daxil olanda özünün tarixi mənasını ifadə ilə yox, başqa elementlərlə - sözlərlə bağlı, əlaqədə açılır, məzmun daşıyır.

Strukturalist hərəkatın mərkəzi Fransa olmuş və R.Yakobsonun geniş fəaliyyətinə qədər bu cərəyan elmin və incəsənətin bir çox sahəsinə təsir göstərmişdi. Amma təsir sistemli və ardıcıl deyildi. Ona görə ki, hələ strukturalizmin sənətdən tələbində, linqivistik təhlil üsulunda tam aydınlıq, tam müəyyənlik yaranmamışdı. 1958-ci ildə Amerikada "Üslub və dil" probleminə həsr olunan konfransda R.Yakobson "Linqvistika və poetika" mövzusunda məruzə oxumuşdur. Məruzə maraqlı

doğurmuş, strukturalistlər onu strukturalizmin məramı və əsası kimi qəbul etmişlər. Çünki R.Yakobson görüşləri ilə strukturistlərin birtərəfli sənət anlayışlarını zənginləşdirir, dilin funksiyasının geniş təhlilini verir.

Həm F.Sössür, həm də onun davamçıları - M.Benze, V.Kayzer, M.Fuko, J.Lakan, M.Safuan, J.Derrid, R.Bart, A.Qreymas, E.Ştayqer, A.Teyt, K.Bruks, B.Enrix, D.Renson və R.Blekmur bədii yaradıcılığını varlıqla, sosial mühitlə, ədəbi-bədii olmayan sahələrlə əlaqə və bağlılığı qırır, sözün fikir tutumunu, ifadə imkanlarının genişliyini, bütövlükdə forma-poetik xüsusiyyətləri məzmun-ideyadan ayırır, incəsənəti, ayrı-ayrı bədii əsəri öz-özünə qapanan sərbəst, müstəqil struktur kimi öyrənir, "estetik aləmi" reallığa - həyata qarşı qoyurdular.

Strukturalistlər məzmunu, yazıcının şəxsiyyətinə, ədəbi təcrübə və dünyagörüşə, onun ədəbi mühitinə və hansı ideallarla yaşamasına əhəmiyyət vermir, ədəbi prosesə formalist mövqeydən yanaşır, onu öyrəndə statistik metodun üsullarını əsas alırdılar. Buna görə də strukturistlər bədii əsəri mikroelementlərə - işarələrə ayırır, mikroelementlərin kəmiyyətini və daxili əlaqələrini dəqiq müəyyənləşdirmək üçün riyazi üsullardan, kibernetika və semiotikadan istifadə edirdilər. Onlar ideya-estetik mahiyyətə əhəmiyyət vermir, diqqəti formaya, əsərdə dilin poetik olub-olmamasına yönəldirdilər. Dilin poetikliyi, əsərin mikroelementlərə ayrılmasını öyrəndə elmi üsul və prinsipi, geniş mənada ədəbiyyatşünaslığı ümumi dilçiliyə tabe etmək istəyirdilər.

Sənət adamları strukturalizmə eyni mövqeydən, eyni istiqamətdən yanaşmırdılar. Realist, romantik, sentimental və naturalist sənətkarlar bu cərəyana maraq göstərir, ondan istifadəyə ehtiyac duymurdular. Rus formalist yazıçıları isə strukturalizmi öyrənir, onu yaymağa çalışırdılar. A.Bely kah Avropa, kah da slavyan xalqları ədəbiyyatının ənənələrinə üz tutur, M.V.Lomonosovun rus şe'rinə aparmaq istədiyi "islahatları" bəyənir, müasir rus şe'rinə daha uyarlı, daha ifadəli, dilə daha yatımlı vəzn axtarırdı. Lakin rus formalist şairləri, o sıradan A.Bely strukturalizmin mahiyyətinə enə, rus şe'rini təzə inkişaf axarına sala bilmirdilər.

BƏDİİ ƏSƏRİN PAFOSU

Lassala yazılan bir məktubda deyilirdi ki, şəxsiyyət təkcə nə etdiyi ilə yox, həm də necə etdiyi ilə səciyyələnir. Yazıçı həyatı öyrənəndə, obraz yaradanda "nə" ilə "necəni" vəhdətləşdirir, adi bir fakt, detal və əhvalatda düşündürücü məzmun tapır. Ancaq həyatın rəngbərəngliyi sənətkara hazır ideya vermir, ideyaya istiqamətləndirir, ideyaya aparır. Bədii əsər sənət aləmində öz həyatı, öz təsiri, öz məzmun-strukturu, pafosu ilə yaşayır.

Həyatın, sosial meyl və münasibətlərin, milli yaşayış, vərdiş və adət-ənənənin, mə'nəviyyat, düşüncə və psixologiyanın tarixi həqiqətə uyğun bədii dərki və qiymətləndirilməsi pafosun əsası, məzmunudur. Hegel pafosu insanın insani mahiyyətinin onun təşəbbüs, fəaliyyət və amallarının, kerçəkliyin zənginlik və müxtəlifliyinin sənətkarı həyəcanlandırmasından, daxilən hərəkətə gətirməsindən ayırmırdı. Doğrudan da, pafosun müxtəlifliyi, dərinliyi və təsirinin genişliyi söz ustasının varlığı obyektiv duyumundan, faktları seçmək və ümumiləşdirə bilmək bacarığından, təsvirin aydınlıq və canlılığından asılıdır. Cəfər Cabbarlı yaradıcılığın mahiyyəti müasirliyi, xalq idealını təsdiq pafosundan, köhnəliklə vuruşmaq, qalib gəlmək inam və əzmindən ibarətdir. Burada "nəsillər döyüşür, sistemlər döyüşür, sonu isə, inanıram ki, qələbədir".

Növündən, janrından və həcmindən asılı olmayaraq, istə'dadlı bədii əsərlərdə pafos təzahürdür, məzmun-ideya dərinliyidir: Lessinq demişkən, söz sənəti, bütövlükdə "danışan rəsm" deyildir; həyatı zaman daxilində inkişaf və hərəkətdə, canlı obrazlarla bədii ifadədədir. Buna görə də zamanın ümumi və səciyyəvi keyfiyyətlərini varlığında daşıyan Oqtay ("Oqtay Eloğlu") ziddiyyətləri duyur, çilgün və çosğun ehtiraslarla dramatik süjətdə artır, həqiqəti, əxlaqi-mə'nəvi bütövlüyü yalnız öz daxilində, xəyal və düşüncə aləmində axtarmır, həm də özünü, öz taleyini xalqa tapşırır, güclü milli teatr yaratmaq uğrunda mübarizə aparır. Ərəb-islam xilafətinin nümayəndəsi Əbu Übeyd ("Od gəlini") xalqın üsyankar ruhunu qıra, onu əqidə və inamından döndərə bilmir. Elxanın məntiqini, pafos səciyyəsi daşıyan sərt meyl və hərəkətlərini xatırlayanda sarsılır, inamını itirir. Elxan isə dinlə qılıncın birliyini görəndə çaşmır, vüqarı, əzəməti və əqidəsinin möhkəmliyi ilə

xalqın əhvali-ruhiyyəsini, onun mübarizəsinin qanunauyğunluğunu ifadə edir.

Söz sənətinin inkişafı, onun mütərəqqi ən'ənə və təcrübəsinin hərəkəti, yazıçının qayəni ifadə üsullarının rəngbərəngliyi Belinskidə belə bir inam oyatmışdır ki, bədii mədəniyyət "müəffrəd fəlsəfi və xüsusən düşünülmüş ideyaları yaxına buraxmır: o yalnız poetik ideyaları qəbul edir; poetik ideyalar isə sillokizm, doğma, qayda" və hökm deyildir, canlı hiss və duyğu, ehtiras və pafosdur. Pafos isə yaradıcılıq axtarışlarından, insanın milli müəyyənliyə və tarixi həqiqətə uyğun ifadəsindən dövrün iqtisadi-siyasi və etik-əxlaqi problemlərinə real münasibətdən və bədii qiymətdən, həyatın dinamik və özünəoxşar təsvirindən doğur. Pafos əsərin məzmun-mündəricəsi, obrazlar silsiləsi, yazıçının dünyagörüşü, istə'dadı və ədəbi təcrübəsi, onun yaradıcılıq metodu, bədii təsvir və ifadə vasitələrinin zənginliyi ilə şərtlənir.

Pafosda sənətkar qələmə aldığı hadisə və əhvalatlara, məzmun-ideyaya "ehtirasla məftun olur", onu "öz mə'nəvi varlığının bütün dolğunluğu və bütövlüyü ilə qavrayır", belə bir mürəkkəb prosesdə "ideya ilə forma arasında sərhəd olmur", bədii kamillik yaranır. "Qətl günü"ndə Y.Səmədovlu dövrün səciyyəsinə tarixi-psixoloji həqiqətə uyğun öyrənmiş, surətlərin həyəcanlarını, sarsıntı və düşüncələrini hərtərəfli açmışdır. Romanın pafosu bunlardan - ehtirasların, əqidə və məsləklərin qarşı-qarşıya dayanmasından təzahür edir. Milli müstəqillik uğrunda mübarizə, İran ictimai-siyasi quruluşu ilə barışmamazlıq və gələcəyə inam M.İbrahimovun "Cənub hekayələri"nin bədii-fikri istiqaməti - pafosudur.

Pafos incəsənətin, fərdi bədii yaradıcılığın əsasıdır. Kiçik bir şe'rin, hekayə, povest və romanın öz həyatı, öz bədii aləmi, demək, pafosu vardır. Sənətkarı müəyyən bir əsəri yazmağa aparan, ona poetik qüvvə və imkan verən pafosdur. Buna görə də "bu əsərdə ideya vardır, bunda isə ideya yoxdur" təbiri o qədər də düz və müəyyən deyildir. Bunun əvəzinə: "Bu əsərin pafosu nədən ibarətdir?" yaxud "bu əsərdə pafos var, onda isə yoxdur" - deyilməlidir".

Bədii yaradıcılıqda "pafos nədir? Yaradıcılıq sənətkardan əmək tələb edir; sənətkar yeni əsər rüşeymini onun qəlbində necə kök salaçağını özü də bilmir; ana uşağı öz bətnində necə bəsləyib böyüdür, sənətkar da poetik fikrin toxumunu öz qəlbində bu cür bəsləyib böyüdür; yaradıcılıq prosesi uşaq doğmaq prosesinə bənzəyir və bu-fi-

ziki amalın, aydındır ki, öz mə'nəvi ağırları vardır. Buna görədir ki, şair əmək sərf etmək və yaratmaq kimi bir igidlik göstərmək qərarına gəlirsə, deməli, onu böyük bir qüvvə, yenilməz bir ehtiras hərəkətdə gətirib buna sövq edir. Bu qüvvə, bu ehtiras - pafosdur".

Bədii pafos faktdadır, hadisə və əhvalatdadır, həyatın canlı təhlilindədir, yazıçının ideya inamındadır, səciyyəvini qeyri-səciyyəvidən ayıra bilməsindədir. Buna görə də Hegel pafosu varlığı dərinədən duymaqdan və təsirlənməkdən, onu hərəkətdə qiymətləndirməkdən, insanın hiss və duyğusunun, mə'nəvi-psixoloji varlığının ifadəsindən ayırmırdı. Düzdür, Belinski ehtirasın hissə, pafosun mə'nəviyyata aid olduğunu söyləyir. Ancaq o, bədii yaradıcılıqda insana xas olan bu iki xüsusiyyətin bir-birinə hopmasını, vəhdətini axtarırdı. "Pafos həmişə insanın qəlbində ideya ilə alışıb yanan və həmişə ideyaya doğru can atan ehtirasdır, deməli sırf ruhi, mə'nəvi, ilahi ehtirasdır. İdeyanın zəhin tərəfindən, sadəcə olaraq, idrak edilməsini pafos bu ideyaya, məhəbbətə, qızgın və coşğun həvəslə dolu bir məhəbbətə çevirir. Fəlsəfədə ideya cansızdır; pafos vasitəsi ilə isə ideya işə, gerçək fakta, canlı varlığa çevrilir. Öz mahiyyəti etibarı ilə ən pafoslu poeziya olan dramatik poeziya barəsində ən çox işlədilən poetik sözü də pafos və ya patossözündən əmələ gəlir. Beləliklə, hər bir poetik əsər pafosun məhsulu olmalıdır, pafosla dolu olmalıdır. Pafos nəzərə alınmazsa, şairi əlinə qələm almağa nə vadar etdiyini və ona bə'zən çox böyük əsəri başlamağa, bu əsəri qurtarmağa nəyin qüvvə və imkan verdiyini anlamaq olmaz".

Janrından və həcmindən asılı olmayaraq, əsərdə pafos zamanın ruhu və hərəkəti, insanın hissi və həvəsi, arzu və düşüncəsi yaşamaqdır. Təbii gözəlliyin bir timsalı - bənövşə dönə-dönə lirik düşüncə və səmimi etirafların predmeti olmuşdur. Q.Qasımsızadə "Bənövşə yarpağı"nda bənövşəyə müasirlik mövqeyindən yanaşmış, varlığında dərin sosial mə'na tapmışdır. Ona görə də misradan-misraya şe'r tutumlanır. Azərbaycanın zənginliyi və özünəməxsusluğu duyulur, insanda qürur, vətənpərvərlik duyğusu oyanır. Aşıq Alının "Nə qaldı" qoşması yaşanan hissələrin, real müşahidələrin lirik-didaktik bədii ifadəsidir; dünyanın qanunauyğunluqlarına inam pafosudur:

Ölüm haqdır, çıxmaq olmaz əmrədən,
İpək tora həlqə salma dəmirdən.

Aydır, gündür, gəlib gedir ömürdən,
Tələsirik görən yaza nə qaldı?

Miniatür bir povestdə - Ə.Yusifovun "Cərrahlar"ında xəstəxanaya həyatı qaynayır, psixoloji gərginliyi ilə görünür. Burada inamsızlığa, sevinc qəzəbə, fərəh düşüncəyə qarışır. Əsərin bütün xətlərində yeniliklə köhnəlik, təzə müalicə üsulu ilə mühafizəkarlıq toqquşur. İnam və mübarizə pafosu Veysdə yeni arzu və duyğular oyadır. O, dövrünü, təbabətin nailiyyətlərini qabaqlayır, mənfəətpərəstlik haqqında təsəvvürü genişləndirir.

Pafos epik və dramatik əsərlərdə tədrisən, hadisələrin, surət və xarakterlərin inkişafında yaranır: əsərin strukturundan, obrazların düşüncə, meyl və münasibətlərindən keçir, bədii, ideallıq, novatorluq və müasirlik, məzmun və forma vəhdətindən ayrılmır. Belinski deyirdi: "Əgər biz Puşkinini şə'rlərini bir sözlə xarakterizə etmək istəsəydik, onda deməli idik ki, bu şə'rlər olduqca poetik, təbii, sənətkarənə yazılmış şə'rlərdir, - bununla da biz bütün Puşkin poeziyası pafosunun sirrini aşkar etmiş olardıq".

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatını yaradanların əsərlərində pafos tez hiss olunur və davamlı tə'sir oyadır. Çünki sənətkarlar öz dövrlərini yaxşı duyur, əsərlərinin ideya-bədii istiqamətinin zamanın ruhu - pafosu ilə uzlaşmasına ciddi fikir verirlər. M.Müşviqin və Ə.Cavadın bir çox əsərlərində fikir, lirik hiss həyəcan, nikbin əhvali-ruhiyyə misradan-misraya keçir, pafos məzmununun və süjetin inkişafı prosesində dərinləşir.

Sənətkarlar əsərin məna-məzmun bütövlüyünə, onun tə'sirinin genişliyinə xüsusi əhəmiyyət verirlər, formaya və formanın ünsürlərinə yaradıcı yanaşırlar, janrların çoxundan eyni dərəcədə istifadə edirlər. Bu da yaradıcılığa, məzmunu və obraza, təzə ifadə tərzini axtarışlarına tə'sir göstərir. Pafos özünəməxsus formada, hadisə və əhvalatların inkişafına uyğun təzahür edir. Hər əsərdə və hər sənətkarların yaradıcılığında pafos özünəməxsus formada, hadisə və əhvalatların inkişafına uyğun təzahür edir. Lakin belə bir spesifiklik - hər əsərin özünün pafosunun olması sənətkarın bütöv yaradıcılıq istiqamətini - vahid pafosunu inkar etmir, onu tamamlayır və daha da dərinləşdirir. Çünki sənətkarın "bütün yaradıcılıq aləmi, onun bütün poetik fəaliyyəti də vahid pafosa malikdir ki, ayrı-ayrı əsərdəki pafosun bu vahid pafosa münasi-

bəti hissənin tama olan münasibətidir, əsas ideyanın bir rəngi, onun başqa bir şəkli, onun saysız-hesabsız cəhətlərindən biridir" (Belinski). Səməd Vurğunun hər şe'rinin, hər poema və pyesinin özünəməxsus, fərqi pafosu vardır. Bu ədəbin yaradıcılığının ümumi pafosu isə insana, milli torpağa və Vətənə sevgi pafosudur. Mirzə İbrahimov əsərlərinin məzmununu həyatın, yaşayış, əlaqə və münasibətlərin müxtəlif, bənzərsiz sahələrindən götürülmüşdür. Bu amil onun yaradıcılığında pafos əlvanlığı yaratmışdır. Əlvanlıq onun yaradıcılığının ümumi ahəngini-pafosunu şərtləndirmişdir.

Pafos təzə, müasir anlayış deyildir, qədim dövrün sinkretik yaradıcılığında, əsəti, əfsanə və nağıllarda, əmək və mərasim nəğmələrində mükəmməl pafos olmuşdur. Azərbaycan xalqının realist və sehrli nağıllarında sehr, ovsun və cadu əsas yer tutur. Mahiyyət sehrli qüvvələrin vasitəsilə açılırdı. Sehrlə keçilməz yollardan, dərin dərələrdən keçilir, dağlardan aşılır, sədd və müqavimət qırılır, dərdlərə dərman tapılır, insan bir görkəmdən başqa bir görkəmə düşür, hətta ölür və təzədən dirilirdi. Mərasim nəğmələrində təbiət və təbiət hadisələri, fəsillər müəyyən şəkllə salınır, insana oxşar təsəvvür olunurdu. Bu yolla insan təbiəti, onun mürəkkəb sirlərini duymaq, dərk etmək, ona qalib gəlmək istəyirdi.

Ədəbiyyatın inkişaf mərhələlərində mühit sənətə, sənətin məzmun, forma, rəng, boya və üsullarına, obrazlar silsiləsinə təsir göstərmiş, pafosun müxtəlif növü müxtəlif dövrlərdə ahəngdar, yeni çalarlarla inkişaf etmişdir. Buna görə də tragik, komik, qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, dramatik, romantik və satirik pafos sentimental pafosa nisbətən tez yaranmış və əvvəlcilər dünya ədəbiyyatını daha geniş, daha davamlı əhatə etmişdir. Düzdür, Şiller qədim roma ədəbiyyatında, Horatsinin şe'rlərində sentimental pafos axtarmışdır. Ancaq on səkkizinci yüzilliyin sonuna qədər həyatı sentimental ifadə keçici və ötəri olmuş və sonralar da bu pafos təsirini sistemli saxlaya bilməmişdir.

Sənətkar öz mühitində, müasirlərinin əhatəsində yaşayır. Varlığı, xalqın, yaşayışını öyrənir, onu hiss, duyğu, düşüncə və dünyagörüşündən keçirir. Yazıçı - vətəndaş mövqeyini gizlətmir, təsvirdə həm məhəbbətini, həm də nifrətini ifadə edir. Buna görə də əsərdə sənətkarın mövqeyini - bədii qiymətləndirməsini ya təsdiq, ya da inkar pafosu şərtləndirir.

Söz ustasını ya təsdiq, ya da inkar pafosuna gerçəkliyin, sosial-iqtisadi münasibətlərin, məişətin və adət-ənənələrin özü - real təsviri aparır. Xaqaninin "Təhfət-ül-İraqeyn"də poetik "mən" geniş miqyasda düşünən, ziddiyyətləri duymaq və qiymətləndirə bilmək imkanı olan şəxsdir. O, Şərqi, iki İraqın töhfəsini fikir-mə'nəvi aləmində yaşayır, qəzəb və acılarını, bir vətəndaşın heyrətini gizlətmir. "Kufə əhli kimi e'tibarsız, Bağdad əhli kimi ikidilli, peysərləri qalın, qırıq gözlü iynəyə bənzəyən, çürük dəndənələri qan qoxuyan bu siyasət xadimlərinin... qüdrətli sənət dili ilə inkar edir. Onları oğru, yaltaq ikiüzlü adamlar adlandırır". Buna görə də "güc humanizm, cəsarətli inkar, işığa ehtiraslı meyl Xaqani poemasının əsas məziyyətinə"¹⁹ - pafosuna çevrilir.

Nizaminin "Xeyir və Şər" hekayəsində iki bəzişmaz qüvvə - Xeyir-lə Şər üz-üzə dayanır. Şərin - zülmün və amansızlığın müvəqqəti qələbəsi ümidi qıra, inamı azalda bilmir. Yaşamaq iqtidarı olan qüvvələr - insanlar, torpaq, su və yaşıllıq Xeyiri həyata qaytarır. Xeyir işdə, əməl və arzular da ucalır, təzədən canlanır, daha da səxavətlənir. Şərin aqibətinin - miskin ölümünün şahidi olur.

Dünya ədəbiyyatının təcrübəsi sübut edir ki, pafosun tragik, komik, qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, dramatik, satirik-yumoristik və sentimental növləri olmuş və zaman keçdikcə bu növlər bir ədəbi nəslin yaradıcılığından digər ədəbi nəslin yaradıcılığına keçmişdir. Ədəbi nəsil-lər ədəbiyyata, pafosun növlərinə dövrlərinin estetik ölçü və tələbləri ilə yanaşmış, onları yeni məzmun - çalarlarla zənginləşdirməyə çalışmışlar.

Məzmun həyatın, məişətin və fəaliyyətin konkret bir sahəsindən götürülür, Buna görə də əsərin birində üstünlük qəhrəmanlıq, digərində tragik, bir başqasında vətənpərvərlik, komik və ya satirik-yumoristik pafosa verilir. Əgər H.Cavidin "Şeyx Sən'an"ında təəssübkeşlik ideyası, sevginin ülvilik və bəşəriyyəti romantik pafosla ifadə olunursa, insanı xırdalayan, onun daxili-mə'nəvi aləmini parçalayan ictimai-siyasi mühit də C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları" əsərində satirik-yumoristik pafosla göstərilir, inkar olunur.

¹⁹ Ə.Səfərli. X.Yusifov, Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. - Bakı. 1982. s.73.

Əsərdə çox zaman bir pafosun ünsürləri digərinə qarışır, biri o birinin mahiyyətinə hopur, fikri dərinləşdirir, təsiri və idraki-tərbiyəvi əhəmiyyəti artırır. Nizaminin poemalarında romantik pafosu qəhrəmanlıq, bəzən də dramatik və tragik pafos tamamlayır. C.Cabbarlının "Od gəlini" pyesində və S.Vurğunun "Vaqif"ində qəhrəmanlıq və vətənpərvərlik pafoslarını romantik və dramatik pafosların mükəmməlliyindən ayırmaq olmur. M.İbrahimovun "Cənub hekayələri" silsiləsində və "Çandranın üsyanı"nda dramatism, daxili-psixoloji gərginlik hadisədən-hadisəyə artır, romantik təhkiyə inam, təzə fikirlər və düşüncələr oyadır. Mir Cəlalin hekayələrində fikir sağlam, dərin məzmunlu gülüşlə ifadə olunur; yumor oynaq və yumşaq təbəssüm inkaredici və öldürücü satirik pafosa qarışır.

Antik yunan, Roma və erkən orta əsrlər ədəbiyyatında, Şərq xalqlarının epos, əsatir, əfsanə və nağıllarında qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, tragik, dramatik və romantik pafoslardan istifadə olunurdu. İnsanlara od gətirən Prometeyin qəhrəmanlığının, Troya döyüşlərinin, İran-Turan müharibələrinin koloritli təsviri miflərin, epos və əfsanələrin çoxunu bir istiqamətə - qəhrəmanlıq pafosu istiqamətinə salırdı. Tragediyanın atası Esxilin "Prometey" üçlüyündə ("Od gətirən Prometey", "Zəncirlənmiş Prometey", "Xilas olmuş Prometey") qəhrəmanlıq və tragik pafoslar vəhdətləşir. Prometey bərabərliyin, işığın və insan səadəti uğrunda fədakarlığın timsalı kimi ümumiləşir. Arzusu, meyl və münasibəti inkar olunan güclü bir varlıq - Zefs zülmü və zülmün müxtəlif formalarını yayır, insanları işıq və od səadətindən məhrum etməyə çalışır.

Qəhrəmanlıq pafosu dünya ədəbiyyatında mahiyyətə bir, forma və təzahür baxımından fərqli, bənzərsiz olmuşdur. Ona görə ki, qəhrəmanlıq pafosu müxtəlif milli tarixi şəraitində yaranır. Müxtəlif dövrlərdə xalqlar kor-təbii qüvvələrə, zülümkarlara və işğalçılara qarşı mübarizə aparır və bu mərəkkəb prosesdə onların gücü və inamı, formalaşdırdıqları şəxsiyyətlərin - obrazların bütövlüyü təsdiq olunur. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında oğuzların düşmənləri yadlardır. Dastanlarda yadlara qarşı mübarizəyə oğuzların böyüyü Bayandur xan istiqamət verir. Bəylər ancaq qəhrəmanlıq göstərəndən, ümumoguz məhəbbəti qazandıqdan, yetkin və kamil şəxsiyyətlər kimi dərk olunandan sonra Bayandur xanı yanına gedə, ondan göstəriş və məsləhət ala, bəylər bəyinin igidləri sırasına daxil ola bilərlər.

"Koroğlu" dastanında Koroğlunun dəliləri zəhmət adamlarını dəstələrinə götürümlər. Koroğlunun dəlisi olmaq istəyən döyüş, qəhrəmanlıq imtahanından çıxarılır, gücü, inam və əqidəsi öyrənilir. "Telli xanımın Çənlibelə gəlməyi" qolunda Dəmirçioğlu səfərə inam, e'tiqad və sədaqət sınağından sonra göndərilir.

Pafos surətlərin hamısını, onların məişətindən, əxlaqi-mə'nəvi aləmlərindən, dünyagörüşlərindən tutmuş portretlərinə qədər əhatə edir. Əsərdə obraz hərəkət və münasibəti, sosial mövqeyi, arzu və düşüncəsi ilə yaşayır. "Dədə Qorqud" dastanlarında "Burla Xatun" mürəkkəb şəraitə düşür, ismət və ləyaqəti, dəyanət və düşüncəsinin genişliyi ilə Şöklü Məliki və sarayı sarsıdır. Oğlu Uruzun atından qovurma bişiriləndə çəşmir, mə'nəvi-ruhi gözəlliyini saxlayır, 40 incəbelli qızdan seçilmir. Uruz isə Oğuz igidlərinin inam və ümidləri səviyyəsində dayanır, anası ilə bərabər ölümü şərəfsiz yaşamaqdan üstün tutur.

Ədəbiyyatda qəhrəmanlıq pafosunun mükəmməl ən'ənəsi vardır. Himnlərdə, xalq nağıllarının çoxunda, antik və orta əsr odalarında, bilinə və hərbi povestlərdə, Azərbaycan epik poeziyasında güclü pafos yaşayır; dastanlarda - "Dədə Qorqud", "İqor polku dastanı", "Alpamış", "Koroğlu", "Qaçaq Nəbi", "Roland haqqında mahnılar" və "Mənim Sidim haqqında mahnılar"da xalqın və vətənin səadəti uğrunda mübarizə aparan yetkin şəxsiyyətlər təsvir olunur və bədii məntiqdə onların gücü və daxili inamı əsaslandırılır.

Ziddiyyətlərin, zülmün və istismarın güclənməsi pafosu dərinləşdirir, onun istiqamətini dəyişir, təsirini artırır. Pafos dövrün, istək və arzusunun tələbinə uyğun təzahür edir. 1789-1794-cü illər Fransa burjuva inqilabı romantik pafosda dərinlik və müxtəliflik yaratdı. XIX əsrin ilk rübündən xalqların - rusların, ukraynalıların, belorus, gürcü və azərbaycanlıların ədəbiyyatında satirik-yumoristik pafos sistemli və həyatı inkişaf axarına düşdü. Romantik pafosa yaxın olan bir pafos - sentimental pafos incəsənətin bir çox sahəsinə, sənətkarların üslubuna təsir göstərdi. Ancaq sonralar sənətkarlar "kiçik insanı" - əmək adamını təsvir etməklə kifayətlənmədilər. Satinin ("Həyatın dibində") "İnsan". Bu söz nə qədər gözəldir. Bu söz qürurla səslənir" - çağırışı aydın siyasi ədəbi hərəkət programına çevrildi. Dövrün, müasir həyatın özü təzə metodları - realizm və romantizm metodlarını doğurdu. Müasir ədəbiyyatın ideya-bədii istiqamətini sosial varlığı, humanizm insanın fikir və düşüncə genişliyini, onun daxili bütövlüyünü, vətənpərvərliyini təsdiq pafosu şərtləndirirdi.

BƏDİİ ƏDƏBİYYATDA TİPİKLİK

Lassala yazılan bir məktubda realizm və "daha çox şekspirləşdirmək" üsulu əsaslandırılırdı. "Şekspirləşdirmək" - deyildə isə təkcə detal, mənzərə, lövhə və təfərrüatların aydınlıq və dəqiqliyi yox, həm də tipik vəziyyətlərdə tipik xarakterlərin yaradılmasındakı həqiqilik, aydınlıq və dialektik vəhdət, gerçəkliyin tarixən düşünülməsi, təsvirin canlılığı ilə bərabər, böyük məzmun-ideya dərinliyi nəzərdə tutulurdu.

Məktublardan aydın olur ki, Ferdinand Lassal "Frans fon Zikkingen" faciəsində ümumiləşdirmə apara, varlığını ifadəli realist təhlilini verə bilməmişdir. Filosoflar onu "sadəcə Şiller kimi yazmaqda, fərdləri zamanə ruhunun qarçısına çevirməkdə" təqsirləndirmişlər.

Lassalın dövr, tarixi inkişaf və ictimai-siyasi mühit haqqında baxışı ziddiyyətli, məhdud idi. Dünyagörüşünün məhdudluğu faciənin quruluşuna, konfliktə, hadisə və əhvalatların dramatik axarına, surət və xarakterin şərhinə, mühakimələrə, hiss və duyğuları ifadə etmək üsullarına mənfi təsir göstərmişdir. Hadisələrin daşıyıcısı Zikkingen mücərrədləşmiş, təsadüflər, ehtimallar, diplomatik çəşnqliqlər, yersiz mühakimələr içində itmiş, nəticədə məhv olmuşdur. Başqa bir sənət-kara - xanım Marqaret Qarknessə məktubunda filosof tipik xarakterlərə və hadisələrin ümumiləşdirilməsinə realizmin tələbləri baxımından yanaşırdı. O, "Şəhər qızı" povestini "kifayət qədər realist", həyati olmadığna görə tənqid edirdi: "Mənə elə gəlir ki, realist detallar uyğunluğu ilə yanaşı, tipik xarakterlərin fəaliyyət göstərdikləri hədudlar daxilində tipikdirlər, lakin bunu onları əhatə edən və onları hərəkət etməyə məcbur edən şərait haqqında söyləmək olmaz. "Şəhər qızı"nda fəhlə sinfi özünə arxa durmaq üçün təşəbbüs və hərəkət göstərməyən, özünə arxa durmağı bacarmayan passiv kütlə şəklində verilir. Onu dilənçilikdən xilas etmək üçün bütün tədbirlər kənardan və yuxarıdan görülür".

Xanım Qarkness Londonun İst-End rayonunda toxucu fəhlələr arasında siyasi iş aparırdı. O, "Şəhər qızı"nın məzmununu buradan gördüyü, şahidi olduğu və ictimai mənasını yaxşı bildiyi hadisələrdən almışdı. Ancaq yazıçı fəhlə Nelli ilə Artur Qrantın sevgisini dövrün səciyyəvi əhvalatı kimi ümumiləşdirə bilməmişdi. Buna görə də Nellingin əxlaqi-mə'nəvi aləmini müt'ilik, qüسسə və yalvarış, düşüncə və amansız-

lıq şərtləndirirdi. Nelli tipik şəraitə düşmür, onda yaşadılarının - fəhlələrin passivlik və ümitsizliyi cəmləşirdi. Filosof bunları nəzərə almış, Qarknessi hadisə və əhvalatları ümumiləşdirməyi, məqsədə tipikləşmiş, ictimai kerçəkliyin və ictimai tiplərin vasitəsi ilə nail olmağı, tipik xarakteri tipik şəraitdə göstərməyi, onu kamil xarakter səviyyəsinə qaldırmağı "Bəşəri komediya" müəllifindən - Balzaktan öyrənməyə çağırırdı: "Sizi müəllifin ictimai və siyasi baxışlarını nəzərə çatdırmaq üçün, biz almanların işlətdiyi ifadə ilə desək, tendensiyalı roman yazmaqda təqsirləndirməkdən çox uzaqam. Mən əsla bunu nəzərdə tutmuram. Müəllifin görüşləri nə qədər gizlidirsə, bir o qədər sənət əsərinin xeyrinədir. Mənim nəzərdə tutduğum realizm, hətta müəllifin görüşlərindən asılı olmayaraq meydana çıxır".

Tipiklik mürəkkəb estetik kateqoriyadır, fərdiləşdirmə ilə ümumiləşdirmənin cəmidir, incəsənətdə estetikliyin, ideya-bədii dərinliyin tələbi, "ideyaya yol açmağın (Belinski) vacib şərtidir, ümumiləşdirmə isə həyatda tipik olanı, həyatda hamı üçün maraqlı görünəni" (Çernışevski) seçmək, onu realist-romantik mövqeydən əks etdirməkdir.

Bütün dövrlərdə sənətkar sənətkardır, onda həyatın mürəkkəb proseslərini, bənzərsiz hadisə və əhvalatlarını duymaq, qavramaq və mə'nalandıra bilmək bacarığı qüvvətlidir. O, dünyaya olan baxışlarını düşüncəsinə hopan faktlardan alır. "Çox canlı idrak və qavrama bacarığına malik olan adam, yə'ni sənətkar təbiəti onu əhatə edən varlığın ilk dəfə təqdim etdiyi hər hansı bir müəyyən faktdan çox qüvvətli bir surətdə tə'sirlənir, ona məftün olur. Həmin faktı izah edə biləcək nəzəri mülahizələr hələ onda yoxdur; amma o acgöz bir maraqla həmin faktı gözdən keçirib öyrənir, onu əvvəlcə vahid və yeganə bir təsəvvür kimi alıb, qəlbində gəzdirir, sonra ona həmin cinsdən olan başqa faktları və surətləri əlavə edir və nəhayət, sənətkarın keçmişdə görüb müşahidə etdiyi bu növ ayrı-ayrı hadisələrin hamısının bütün başlıca və əsas xüsusiyyətlərini özündə ifadə edən bir tip yaradır". (Dobrolyubov).

İncəsənətdə ciddi bir qanunauyğunluq - tipiklik yazıçının dünyagörüşü və təcrübəsi, həyat və cəmiyyət hadisələrinə münasibəti, səciyyəvini görmək, duymaq, mə'nalandıra bilmək bacarığı ilə əlaqədardır. Buna görə "Yevgeni Onegin" və "Leyli və Məcnun"-da Puşkinlə Füzuli görünür, onların mövqeyi, rəğbət və nifrətləri duyulur. Süjet xətlərinin inkişafında sənətkarlar müəyyən bir surətə, müəyyən bir hadisə və

əhalata pis, ya yaxşı demirlər, qiymət vermirlər. Poetik fikir, düşünce və ideya bədii inkişafdan hasil olur. Böyük tarixi və ictimai əhəmiyyəti olan bu əsərlərdə "şairlərin bütün həyatları, bütün qəlbləri, bütün məhəbbətləri, onların hissələri, fikirləri, ideyaları cəmləşir" (Belinski). Bu, ona görə belədir ki, sənətkarlar təkcə məzmunu, məzmunun aktuallığını sərbəst duymamış, onu real həyati istiqamətdən mənalandırmamış, həm də "Leyli və Məcnun" Füzuli dövrünün, "Yevgeni Onegin" isə Puşkin mühitinin səciyyəvi, tipik hadisələri idi. "Müfəttiş"də əhvalatlara, meyl və münasibətlərə "mən... çirkindir, iy-rəncidir, yaramazdır", - deməmişəm. Ancaq onu qeyd etmişəm ki, "pyesdə, doğrudan da, münaqişə yoxdur.... Münaqişəni, adətən, qəbul edildiyi kimi, yə"ni məhəbbət intriqası mənasında götürsək, onda doğrudan da, pyesdə belə bir şey yoxdur. Lakin, mənə, indiyədək bu ədəbi münaqişəyə istinad etmək əbəsdir. Ətrafımıza diqqətlə baxmaq lazımdır. Cəmiyyətdə artıq çoxdan bəri hər şey dəyişmişdir... Hamı xüsusi münaqişə axtarır, ümumi münaqişəni isə görmək istəyir! Bədii əsər "bütün varlığı ilə böyük, ümumi bir düşüncəyə bağlanmalıdır. Münaqişə bir-iki adamı deyil, hamını əhatə etməlidir. "Pyesi... ideya, təfəkkür idarə edir, onsuz əsərdə vəhdət ola bilməz" (N.V.Qoqol).

Tipik hadisə və xarakter müəyyən dövrün, müəyyən sosial bir mühitin təzahürüdür. Səciyyəvi tipik cizgi və əlamətlər həyatdan, insan qruplarının əməl və düşüncələrindən, müəyyən hadisələrdən toplanır və ümumiləşdirilir. Belə bədii ümumiləşdirmələrdə "həyat özünün bütün çılpaqlığı ilə, insanı dəhşətə gətirən eybəcərliyi və öz gözəlliyinin bütün dəbdəbəsi ilə... mühakiməyə çəkilir", göstərilir (Belinski). C.Məmmədquluzadə və Ə.Haqqverdiyevin əsərlərində surətlər fikir tutumlarının genişliyi, fərdi və ümumi cizgilərinin zənginliyi ilə seçilirlər. Eyni zamanda, epik və dramatik əsərlərdə adət-ən'ənə, milli həyat və yaşayış, sosial mühit özünəməxsusluğu ilə görünür, insanda müxtəlif yönlü hisslər oyadır. "Ölü canlar"da ... miskin adamlar yalnız misgin insanların portretləri deyildir. Əksinə, bunlarda o adamların xüsusiyyətləri toplanmışdır ki, özlərini başqalarından yaxşı hiss edirlər... Burada mənim özümünkülərdən başqa, hətta mənim dostlarımdan da xüsusiyyətləri vardır" (N.V.Qoqol).

Tipiklik incəsənətin ciddi, ideya-estetiklə bağlı problemidir. Burada şərt orijinallıqdır, tipik əhvalatların tipik şəraitdə ümumiləşdirilməsidir; Sənətkarın dünyagörüşü, yaradıcı fəhmi və ideya mövqeyidir;

həyatı mövqey və meyllərin, sosial əlaqə və münasibətlərin, ailə və məişət hadisələrinin təsviridir; tipik vəziyyətlərdə, hadisələrin təbii axarında tipik xarakterlərin, tipik lövhə, mənzərə və detalların yaradılmasındakı həqiqiliyin tələbidir. "Dədə Qorqud"da Şöklü Məlik altı yüz kafirlə Salur Qazanın evini yağmalayır. Salur Qazanın anasını, arvadını və oğlunu əsir aparır. İnamı, dözümlü, dəyanət və düşüncəsinin genişliyi ilə fərqlənən Burla Xatun gərgin psixoloji vəziyyətə düşür, namus və övlad məhəbbəti arasında qalır. O, ölməyi şərəfsiz yaşamaqdan uca tutur. Oğlu Uruzun çəngələ çəkiləcəyini, onun ətindən qovurma bəşiriləcəyini biləndə təmkinini saxlayır, qırx incə belli qızdan seçilmir, əzəmətli və vüqarlı görkəm alır. Dövrünün mübariz və ləyaqətli qadınları haqqında geniş təsəvvür oyadır.

Yunan sözü - tupos (nümünəvi) müasir anlayış deyildir. İfadənin nə zaman işlənməsindən asılı olmayaraq, ədəbi inkişafın bütün mərhələlərində, şifahi və yazılı ədəbiyyatda dərin ümumiləşdirmələr aparılmış, Şumer poemalarında və "Bilqamis" dastanında dövrün səciyyəvi əlamətlərini özündə cəmləşdirən güclü xarakterlər, tipik obrazlar yaradılmışdır. Tarixi şəxsiyyət - Bilqamis "dünyanın bu başından o başına dolaşmış, dənizlər adlanmış, uca dağlar aşmış" Enkidü ilə "düşmənləri haqlamış", torpaq uğrunda döyüşlərdə məğlubiyyətin nə olduğunu bilməmişdir. Çünki Bilqamis fəaliyyətdə, əlaqə və münasibətdə "müdrikliyə yetişmiş, dünyanı dərk etmiş" "insandır, yarından çoxu Tanrıdır, ancaq, heç kəs ona tay olmaz, onun körkəminə, bax... Urukun divarını odur ucaldan belə. Çılgınlıqda, qüvvədə oxşayır qızmış kələ. Döyüşdə silahının yox tayı bərabəri. Təbil səslənən kimi oyanır igidləri - sıçrayır yatağından Urukun ərənləri".

"Bilqamis" dastanında Şamxat, Ninsun, İştər, Siduri, Utapiştı, Eyan, Ellil və Humbaba fərqli, müxtəlif həyat amallı, bol ümumi və fərdi cizgili obrazlardır. Onların hər biri müəyyən bir qrupun, müəyyən bir proses və əhvalatın, müəyyən istəkli Tanrıların, bəzisi xeyrin, digərləri isə şərin və çıpaq ehtirasların daşııcılarının aparıcı əlamət və xarakter cəhətlərini özlərində cəmləşdirirlər.

İncəsənətdə tipik şərait və tipik vəziyyətlər konkret bir dövrün xarakter cəhətləri, gerçəkliyin qanunauyğunluqları ilə vəhdətdə ümumiləşdirilir, obraz zəruri həyatı bədii tələb, mə'nəvi - fikri ehtiyac kimi təzahür edir. Belə müxtəlif coğrafi koordinatlarda, müxtəlif zamanlarda

və konkret tarixi kəsimlərdə yaradılan xarakterlər, adətən, milli-bəşəri fikir və düşüncələrlə, həyatı istək və arzularla zəngin olurlar.

Fərdiləşmənin, ümumiləşdirmə və tipikləşdirmənin istiqamətləri, tələb və estetik prinsipləri həmişə zənginləşir, təzə çalarlar alır. Bir də, ədəbi istiqamət və cərəyanların özünəməxsusluğu tipikləşdirməyə, onun üsul və vasitələrinə həmişə təsir göstərmişdir. Buna görə də klassisizm mədəniyyəti sentimentalizm, simvolizm, naturalizm, romantizm və realizm incəsənətindən, bunlar da bir-birilərindən ciddi surətdə fərqlənmişlər. Klassizmdə sənətkarlar çoxcəhətli obrazlar yaratmamış, onun xarakterinin, əməl və düşüncəsinin ancaq bir cəhətini, bir təzahürünü ümumiləşdirmişlər. Sentimentalistlər "hissimosionalığı, duyğu və ürək aləminin" təsvirini əsas almışlar. Simvolistlər üstünlüyü sətiraltı mənalara, simvollarla düşünməyə verirdilər. Naturalistlər dərin bədii ümumiləşdirmələr aparmır, həyatı çıplaq, natural ifadə edirdilər. Realistlər isə obrazı hərtərəfli, xarakterinin tamlığı, daxili ziddiyyət və mürəkkəbliyi ilə ümumiləşdirirdilər.

Avropa və rus ədəbiyyatı klassiklərinin görüşlərində tipiklik orijinallıqdır, "yaradıcılığınən əlamətdar xüsusiyyətlərindən"dir, "müəllifin öz əsərinə vurduğu möhr" - fərdi üslubdur, səciyyəvi hadisələrin, arzu və əməl mə'nəvi psixoloji həyəcanların obrazlarda ifadəsidir. Belinski deyirdi: "Yaradıcılıqda tip nədir? - İnsandır - adamlardır, şəxsiyyətdir - şəxsiyyətlərdir, yəni insanın elə təsvir edilməsidir ki, o öz varlığında eyni bir ideyanı ifadə edən bir çox, tam bir dəstə adamları təcəssüm etdirsin. Fikrimizi misalla izah edək. Otello kimdir? Ruhca böyük olan, lakin ehtirasları təhsilin qüdrəti ilə buxovlanmış və buna görə də arvadının sədaqətinə şübhə edən kimi onu boğmuş qısqanc bir kişidir. Otellolar tipdir, belə qısqancların bütöv bir qəbiləsinin, tam bir dəstəsinin, bütöv bir fəsiləsinin nümayəndəsidir. Otello həmişə olmuş və başqa formalarda meydana çıxsalar da, indi də ola bilərlər. İndiki Otellolar arvadlarını və ya mə'suqələrini boğmazlar, bundan daha tez özlərini boğurlar. Başqa bir aləmdən misal gətirək: Siz mayor Kovalyovla tanışsınızmi? Nə üçün o, sizi bu qədər maraqlandırmışdır, nə üçün? O öz müsibətli burnunun qeyri-mümkün macərələri ilə sizi bu qədər güldürür? Ona görə ki, o, Mayor Kovalyov deyil, mayor Kovalyovlardır və siz onunla tanış olduqdan sonra heç olmasa yüz nəfər belə Kovalyova rast gəlmişsiniz, siz onları minlərlə adam içində dərhal

seçər, tanıyarsınız. Tipizm yaradıcılığın əsas qanunlarından biridir və onsuz yaradıcılıq yoxdur".

Sənətkar yaradıcı müşahidə aparır, həyat və cəmiyyət hadisələrini inkişafda öyrənir. Tipik hadisələri keçici və təsadüfi əhvalatlardan ayırır, onların mənasını açıb, xalqın istək və marağı səviyyəsinə qaldırır. Onun təsvirində zamanın, ictimai-siyasi mühitin əlamətləri görünür, inkişafın müəyyən mərhələsi, insan xarakter və psixologiyasının özünəməxsusluğu haqqında təsəvvür oyanır. İ. Qasimovun "Dəniz cəsurları sevir" əsərində qəhrəmanlar səhnəyə həyatdan gəlirlər. Dramaturq hadisələri geniş miqyasda alır, ehtiras, xarakter, əqidə, münasibət və iş üsullarını qarşılaşdırır, insanların canlı obrazlarını yaradır.

"Dəniz cəsurları sevir" əsərinin qəhrəmanı Rəşid Qafarov fədakar və təşəbbüskardır, vətənpərvərlik ənənələrini davam etdirən müasir mündəricəli bir insandır. Əsərdə dramatik konflikt təbii yaranır, faktlar, təfərrüat və detallar, obrazlar ümumiləşir, insana inam hissi aşılanır; axarlı süjet xəttində ümumi xüsusidə inkişaf tapır., obrazlar geniş həyatı məzmun alırlar.

Həyatın, məişətin, müəyyən bir sosial meylin, vətənpərvərliyin, ya sevginin əsas əlamətlərini bir tipik xarakterdə inandırıcı cəmləşdirmək sənətkardan fasiləsiz müşahidə aparmaq, varlığı dərinləndirmək və mənalandıra bilmək istədadı tələb edir. Və "bir halda ki, sənətkar-yazıcının istədadlı olması, yəni hadisələrin həyat həqiqətini duyub, təsvir etmək bacarığı e'tiraf edilir, onda həmin bu e'tirafa görə də onun əsərləri, müəllifi bu və ya başqa bir əsəri yaratmağa vadar edən həyat və mühit haqqında, dövr haqqında mühakimə yürütməyə qanuni imkan verir. Burada yazıcının istədadını müəyyən edən ölçü, onun həyatı nə dərəcədə geniş surətdə əhatə edə bilməsi surətləri möhkəm və hərtərəfli göstərməsi vacib şərt, bədii qanunauyğunluqdur (Dobrolyubov). Cəlil Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları"nda və onun digər xırda epik əsərlərində müşahidə çoxcəhətlidir; fərdi cəhətlər - fərdi nitq, özünü və mühiti ifadə, hərəkətlər, münasibətlər, meyillər, davranışlar, ayrı-ayrı cizgilər sanki "naturadan götürülmüşdür". "Götürülən, seçilən" əlamətlər isə yazı prosesində dinamikləşmiş, tipik axara salınmışdır. Elə bil, Cəlil Məmmədquluzadə obrazlarla oturub-durmuş, üns tutmuş, təhkiyəni onların əmmələrinə baxa-baxa, prosesləri görə-görə aparmışdır. Pyeslərini, epik əsərlərini çox böyük qismini yazana qədər Mirzə İbrahimov dünyanın bir çox

ölkəsini görmüş, müşahidələr aparmışdır; müharibə illərində Güney Azərbaycanda baş verən milli-azadlıq hərəkatının, müəyyən mə'nada fəal iştirakçısı olmuşdur. Bu yazıçıda həm güclü müşahidə aparmaq, həm də real təəssüratları yaddaşa köçürmək, obrazların həlledici cizgilərini, fikir və düşüncədə müəyyənləşdirə bilmək iste'dadı var idi. Fərdi yazı laboratoriyasında bunlar - yaddaşa hopan müşahidə və təəssüratlar dərin həyatı mə'nə almış, hadisə-hadisəni tamamlamış, fərdiləşmə, ümumiləşdirmə və tipikləşdirmə əsərlərin məzmun-strukturunu şərtləndirmişdir.

Tarixi hadisələrə bədii qiymət verəndə belə Süleyman Rəhimov arxivlərə getməmiş, arxivlərdən faktlar toplamamışdır. O, həyatı həyatın, mübarizəni mübarizənin özündən öyrənmişdir. Bu yazıçı "təxəyyül dünyasında təklənməyi də, tənhalanmağı da, fərdiləşməyi də bacarmış; "öz-özü ilə tək qal"muş, sanki kənarda dayanıb obrazların sözsöhbətlərini dinləmiş, hərəkət və davranışlarına baxmışdır. "Odur ki, gördüklərim, bildiklərim", "Hocazda eşitdiklərim", "beynimdə doladır", "Şamo" məni əzir", "rahat buraxmaq istəmir"di. "Dərsdə, işdə, tramvayda, gur danışıqlar keçən iclaslarda belə Şamo məndən üzülmür, beynimi, zəhnimi məşğul edirdi", "beynimdən axanları yazmaq istəyirdim".

"Beyindən axanları" - yaşanılan hissləri, fikir və düşüncələri yazmaq, ümumiləşdirmək, dərin mündəricəli obrazlar yaratmaq asandır, "ikinci dərəcəli işdir" (Belinski); "həyatın bir parçasını" duymaq, yaşamaq, obrazları fərdi və ümumi keyfiyyətləri ilə, mə'nəvi - fikri aləmdə gəzdirmək isə çətin, mürəkkəb prosesdir, tipikləşdirmənin vacib tələblərindəndir. Xlestakov illərlə N.V.Qoqoldan üzülməmiş, onun düşüncələrini, poetik iste'dadını hərəkatə gətirmişdir. Xlestakov ("Müfəttiş") "müxtəlif rus xarakterlərində çox dağınıq halda olan, lakin burada, komediyada təsadüfi olaraq, bir simada birləşən, təbiətdə isə daha tez-tez rast gəlinən bir tip olmalıdır; hər kəs, bir neçə dəqiqə olmasa da, bir dəqiqə Xlestakov olmuş və ya olur, lakin təbiidir ki, bunu e'tiraf etmək istəmir; o, hətta bu faktı lağa qoyub gülməkdən də xoşlanır, ancaq əlbəttə ki, özünü deyil, başqasını məsxərəyə qoyub gülür. Mahir qvardiya zabiti, bəzən Xlestakov ola bilər, bəzən dövlət xadimi də Xlestakov ola bilər, sənətdaşlarımızdan bir müasir ədəbiyyatçı da arabir Xlestakov ola bilər. Uzun sözün qısası, çox az adam tapılar ki, ömründə heç olmasa, bir dəfə Xlestakov olmasın". (Qoqol).

"Müfəttiş"də tək-cə mənzərələr, lövhə və detallar deyil, həm də bədii mündəricə, surətlər və surətlərin düşdükləri mühitin özü tipikdir. N.V.Qoqol "Rusiyada o zaman öyrənib bildiyim bütün pis cəhətləri, insanların daha ədalət tələb olunan yerlərdə və hallarda rəva görülən bütün haqsızlıqları... "Müfəttiş"də mən bir yerə toplayıb, lağa qoymaq, hamısına birdən gülmək qərarına gəldim" - deyirdi.

Bədii əsərdə bəşəri fikirlərlə bərabər, yüksək ədəbiyyat, sənətkar özünəməxsusluğu olmalıdır. "Romanda, yaxud povestdə surətlər və şəxslər olmadıqda, xarakterlər olmadıqda, heç bir tipiklik olmadıqda - yazıçı nağıl etdiyi əhvalatları naturadan nə qədər doğru və səylə köçürmüş olsa da, oxucu burada heç bir naturalıq tapmaz, düzgün duyulub göstərilmiş, məharətlə tutulmuş heç bir cəhət görməz (Belinski).

Həyat oxucuya nə hazır ideya, nə hazır forma vermir. Forma yazı prosesində tapılır, ideya isə bədii strukturun inkişafında gerçəkliyin müəyyən bir möqeydən in'ikası kimi formalaşır. Sənətkarın baxımı, fikir və düşüncəsi zahirdən daxilə, hadisənin görkəminin təsvirindən onun mahiyyətinə yön alır, münəqişədən-münəqişəyə bədii ümumiləşdirmə dərinləşir. Belə duyum və təsvirlə yaranan əsərlərdə şəxəli süjetlər qurulur, dövrün ziddiyyətləri ifadə olunur, inkişaf, insanın fikri-mə'nəvi təkamülü görünür: "Mənim qüvvəm və bacarığım səviyyəsində sə'y etmişəm ki, müşahidələrimin əsas predmeti olan rus adamının mədəni təbəqəsinin sür'ətlə dəyişən obrazını və Şekspirin "Xarakterin özü və zamanın təzyiqi" adlandırdığı şeyi namusla və qərəzsiz təsvir edib tipik surətlər halında canlandırım" (İ.S.Turgenev).

Mütərəqqi dünyagörüşlü sənətkar bütün dövrlərdə yazıçı-vətəndaşdır, dövrünün övlədidir. O, xalq həyatını yaşayır, yeni meyl və təmayülləri görür, gerçəkliyi özünəməxsusluğu ilə ümumiləşdirir. Buna görə də "Nə etməli" əsərində "mən yeni nəslin ləyaqətli adamlarını təsvir etmək istədim. Mən yüzlərcə belə adamlara rast gəlirdim. Mən bunlardan üçünü - Vera Pavlovna, Lopuxov və Kirsanovu göstərdim. Mən onları adi insanlardan hesab edirəm". (N.Q.Çernişevski).

İstər Şərq, istərsə Avropa klassiklərinin yaratdıqları obrazları fikri-mə'nəvi aləmləri, portretləri, səciyyəvi cizgiləri, oturuş-duruşları, sirsifətlərinin ifadəsi ümumiləşir, onlar tipik şəraitdə, tipik vəziyyətdə ifadə olunurdular. Ədiblərin böyük bir qismi sosial mühitin ictimai ti-

plərini, prototip və proobrazlarını tipikləşdirir, inkişafa, yeni təşəbbüslərə, yeni meyl və axtarışlara mane olan nə varsa, onların hamısını real təsvir edirdilər. Buna görə də XIX əsr Avropa, rus və Azərbaycan klassiklərinin əsərlərində sinfi mənafələr, əqidələr, baxışlar və mövqelər üz-üzə gəlir, bədii təsvirdə xalqın həyatı, məişəti, nə uğrunda mübarizə aparması görünür. N.V.Qoqol deyirdi: "Əgər mən həyatı dərindən öyrənməsəydim, "surətlərimi bizim materialdan"; bizim torpaqdan qurmasaydım, onlar canlı çıxmazdılar. Mən elə obrazlar yaratmalıydım ki, hər kəs dərindən hiss etsin ki, bunlar onun ətindən, qanından götürülmüşdür; ancaq belə surətlərin təsiri ilə insanlar yuxudan ayılar, başqa adam ola bilərlər".

Tipikləşdirmə incəsənətin bütün sahələrini əhatə edir. Sintetik, yaxud tərkibi incəsənətdə, təsviri sənət və arxitekturalarda - yəni statik hərəkətsiz sənətlərdə ümumiləşdirmə daha dərindən aparılır. Çünki yaradıcılığın bu mürəkkəb sahələrində obraz zaman və məkan daxilində hərəkət edir, mövcudluğunu bu fonda bildirir. Bakıda milli teatr qovuşuq Füzuliyə orijinal, əzəmətli heykəl qoyulmuşdur. heykəl fərdi səciyyə daşıyır. Lakin burada bir şair - humanist - vətənpərvərin fərdi hiss və düşüncələrinə həyat və gözəllik sevənlərə xas olan ümumi cizgilər qarışır. Bunlar heykəlin təsir və ifadəliliyini, tarixi - müasir əhəmiyyətini artırır.

İçərişəhərin məşhur qalası dünyada "Qız qalası" adı ilə tanınır. Qala kənar hücumlardan şəhəri və şəhərliləri, qadın ləyaqətini, bu ləyaqətin toxunulmamazlığını qorumaq üçün tikilmişdir. Onun haqqında özülsüz ata-övlad əfsanəsi isə sonradan uydurulmuşdur. Qalanı tikənlər milli me'marlığın xüsusiyyətlərini əsas almış, onun divarlarına, tağdayaq və ara bölmələrinə xalqın vətənpərvərlik və mübariz duyğularını, milli qəhrəmanlıq hisslərini aşılamışlar.

Təsviri incəsənətin növlərində - heykəltəraşlıq, rəngkarlıq, qrafika, dekorativ tətbiqi və teatr dekorasiyasında gerçəkliyə, dünyanın rəng və plastik zənginliyinə müxtəlif istiqamətdən yanaşılır. Burada varlığın tək-cə zahiri bəzərliyi verilmir, həm də onun məzmununu, fərdi və mə'nəvi aləmi açılır, təbiətin gözəlliyi, münasibət və davranışın müxtəlifliyi göstərilir; jest, hərəkət və münasibətləri, üzün ifadə və cizgilərini seçir, onları ümumiləşdirir. Rəsm əsərlərində insan müxtəlif vəziyyətlərdə görünür, onun mə'nəviyyət və düşüncəsi haqqında fikir oyanır. Heykəltəraşlıqda, rəngkarlıqda və qrafikada həyatın xarakter cəhətləri

təcəssüm olunur, varlıq özünəməxsusluğunu - görkəmini saxlayır, dekorativ - tətbiqi sənət həyatı, dünyanın müxtəlifliyini təsvir etmir. İnsanların yaşaması, hərəkət etməsi və fəaliyyət göstərməsi üçün tipik mühit yaradır. Bəstəkar dünyanı, insan həyatının, insan arzu, düşüncə və münasibətinin əsas cəhətlərini dərindən ifadə edir. Faktı ümumiləşmiş halda mənalandırır. Bəstəkarın əsərlərində zaman, dövrün pa-fosu duyulur.

Filosoflar dövrün, sosial şəraitin təsirini, mühitində şəxsiyyətin toplayıcı, səciyyəvi əlamətlərin daşıyıcı və ümumiləşdirici xüsusiyyətini belə mənalandırdılar: "Lakey öz vəziyyətinə görə xalqa lap yüngülcə bir məhəbbət göstərməklə bərabər, öz ağasına son dərəcə itaətkar olmalı və onun mənafeyini müdafiə etməlidir, bu isə ictimai tip olan Lakeydə hökmən xarakterik bir riyakarlıq tərəsidir. Burada iş ayrı-ayrı şəxslərin xassələrində deyil, məhz ictimai tipdədir. Lakey ən namuslu bir adam, öz ailəsinin nümunəvi bir üzvü, çox gözəl bir vətəndaş ola bilər, lakin o, labüd olaraq riyakarlıq etməyə məhkumdur, çünki onun peşəsinin əsas xüsusiyyəti "sədaqətlə və ixtlas ilə xidmət etməyə, boyun olduğu" ağanın mənafeyini nöqərləri verən mühitin mənafeyi ilə hökmən birləşməkdən ibarətdir.

İctimai-siyasi mühit, varlığın zənginlik və müxtəlifliyini ümumiləşdirməyə təsir göstərir, ona çoxcəhətlilik və rəngbərənglik gətirir. Belə ümumiləşdirmə təcəssümünü dövrün yetişdirdiyi tipik obrazlarda tapır. "Dədə Qorqud"da Oğuz tayfalarının səciyyəsi, onların fikri-mə'nəvi aləmi, adət-ən'ənələri və alp-ərənlik həyatı görünür. Müşahidə və təəssüratlar, dövr və zaman münasibətlərdən doğur. "Dədə Qorqud" böylə dedi: "Onlar dəxi bu dünyaya gəlib keçdi. Karvan kimi qondu, köçdü. Əcəl aldı, yer gizlədi, fani dünya yenə qaldı. gəlimli, gedimli dünya, son ucu ölümlü dünya".

Qəhrəmanlar xalqdan ayrılır, onun düşmənlərinə - yağılara qarşı mübarizə aparırlar. Düşmən hücumu zamanı Aruz Qocadan - atasından ayrı düşən, aslanların himayəsində böyüyən Basat yağıdan, türk-oğuz elini gərginlikdə saxlayan Təpəgözdən qorxmur, cəsurluğu ilə onu heyrətə salır. Təpəgöz güclü, sarsılmaz qüvvədir, əfsanəvi düşmən, obraz - insandır, Sarı Çobanın oğludur. Basat cəsurluğu, iradə və düşüncə genişliyi ilə belə bir yağını öldürə bilər.

Sənətkar ümumiləşdirmə ilə həyat hadisələrini bütöv, əlaqə və vəhdətdə, ziddiyyət və mübarizədə, tipik vəziyyətdə alır və insan həya-

tının düşüncürücü lövhə və mənzərəsini yaradır, bilə-bilə "faktı göz-dən keçirib öyrənir və onu... qəlbində gəzdirir, sonra ona həmin cins-dən olan başqa faktları və surətləri əlavə edir və nəhayət, sənətkarın keçmişdə görüb müşahidə etdiyi bu növ ayrı-ayrı hadisələrin hamısını bütün başlıca və əsas xüsusiyyətlərini özündə ifadə edən bir tip yaradır" (N.A.Dobrolyubov).

Əsərdə hadisə və əhvalatlar mücərrədləşdirilmir, konkret ifadə olunur: insanın hiss və duyğusuna toxundurulur, onun mə'nəviyyat və düşüncəsindən keçirilib qiymətləndirilir. Kamil obraz özündə fərdiliklə ümumiliyi cəmləşdirir. Müxtəlif dövrlərin Oblomovlarını tipik cəhət - ətalet, süstlük və tənbellik, xəsisləri isə sərvət və var-dövlət toplamaq hərisliyi birləşdirir.

Ümumiləşdirmə əsəri bütöv - məzmun və forma vəhdətində əhatə edir: rənglər, boyalar, lövhə və mənzərələr, təsvir və ifadə vasitələri ümumiləşir, tipik obraz tipik şəraitə düşür, qayə müasirliklə aşılanır. Ümumiləşən surət, hadisə və əhvalat, bədii-fikri mahiyyət sonralar da bədii tarixi, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətini saxlayır, nəsillərə tə'sir göstərir, onlarda yaşamaq, dövrə yeni münasibət bəsləmək duyğusu oyadır. Buna görə də ümumiləşdirmənin genişliyi və hərtərəfliliyi, səciyyəvi həyat hadisələrinin təsviri və obrazın sintetikliyi N.A.Dobrolyubovun estetikasında incəsənətin mə'na-məzmunundan ayrılır: "Oblomov" romanında "yumşaq ürəkli və tənbel Oblomovun əhvalatı... o qədər də əhəmiyyətli hadisə deyildir. Lakin bu əhvalatda... rus həyatı əks edilmişdir, qarşımızda amansız bir sərtlik və düzgünlüklə, işlənilmiş real və müasir rus tipi canlanır... Oblomovun tipində və bütün bu oblomovçuluqda biz qüvvətli bir iste'dad tərəfindən sadəcə müvəffəqiyyətlə yaradılmış bir şeydə daha böyük mə'na görürük: bu əsərdə biz rus həyatını görürük, dövrün, zamanın nəbzini duyuruq".

Real təsvir, gerçəkliyin tipikləşdirilməsi ideya naminə aparılır. Ancaq mə'nalı hadisələri seçmək və ümumiləşdirmək, xalqın arzuları səviyyəsində dayana bilən obrazlar yaratmaq sadə və asan problem deyildir. Bu, həm yazıçının dünyagörüşünün genişliyindən, təcrübə və iste'dadından, həm də onun duyumundan və həyata münasibətindən, dövrün vacib sosial məsələlərini necə seçə və necə mə'nalandıra bilməsindən asılıdır.

Hadisə və əhvalatı, ayrı-ayrı surəti təsvir edəndə, həyatın "bir parçasını" göstərəndə sənətkar tarixi şəraiti, ictimai-siyasi mühiti nəzərə

alır, təşəbbüsü, meyl və münasibəti tipikləşdirir. İbrahimbəy Musa-bəyovun "Neft və milyonlar səltənətində" romanı qələmə alınanda Bakıda ictimai-siyasi mühit dəyişmiş, mə'nəviyyatlarda, məişət və yaşayışlarda yeni yön-meyllər yaranmış, pulun yeri, önəmliliyi müəyyən-ləşmişdi. Varlanmaq həvəsi güclü ehtirasa çevrilmişdi. Bu ehtiras həy-ətin hər sahəsinə tə'sir göstərmiş, ixtilaflar, dramatik konfliktlər ya-ranmışdı. Təsadüfən varlanan, böyük bir milyonçu kimi tanınan Cəli-lağa belə güclü tə'sirdən kənar qala bilmir. Əyləncələr, eys-ışrətlər onun təmiz duyğularını öldürür, ailəsini ağır məhrumiyətlərə aparır. Çünki Cəlilağa romana həyatdan gəlmiş, mühitin tə'siri ilə forma-laşmış, bədii tip səviyyəsinə qaldırılmışdır.

Lirik əsərlərdə çox zaman təbiət, təbiətin romantik müxtəlifliyi, dünya və dünyanın gözəlliyi təsvir olunmuşdur. Onlarla sənətkarın yaradıcılığında peyzaj lirikası xüsusi yer tutmuşdur. Bu, ona görə be-lədir ki, yazıcılar varlığı ümumi istəyə, xalqın arzusuna, özlərinin fərdi üslublarına, fərdi dünyagörüşlərinə uyğun qavrayır, ümumiləşdirirlər. Nəsimi fəlsəfi şe'rlərlə, Hafiz və Füzuli qəzəllərlə, Vaqif qoşmalarla, S.Rüstəm, Ə.Cəmil və Xəlil Rza Ulutürk süjetli lirika ilə düşünmüş; İ.M.Levitan, A.K.Savrasov, A.İ.Kuinçi, İ.İ.Şişkin həmişə peyzaj çək-miş, İ.Y.Repin və V.A.Serov həm tablo, həm də portret ustası kimi tanınmışlar.

Bədii əsərlərdə gülüşün, ifadə və təsvir vasitələrinin müxtəlif for-malarından istifadə olunur, xüsusən epik və dramatik əsərlərdə ger-çəklik geniş göstərilir. Yazıçı varlığa bir ehtiras marağı ilə yanaşır, heç kimə, heç nəyə e'tinasız qalmır. İnkişafı, insanın dövrə və zamana uyğun təzədən qurulmasını, hadisələrin xarakter və istiqamətini gö-stərir. Əsərlərdə subyektiv münasibət və düşüncələr ünsürləşir, obyekt-iv dərkə subyektiv qiymətləndirmə və mə'nalandırma vəhdətləşir. Yeni yaranan, zahirən zəif görünən, ancaq həyatın çətinlik və müxtə-lifliyini yaşayan, inkişafın istiqamətverici meyllərini, fikir və münasi-bətdə cəmləşdirən qüvvələrin təsviri qabardılır, ölümə gedən, dayaqla-rını itirən, keçmiş ilə öyünən insanlar ümumiləşdirilir. Təkcə obrazlar yox, əhvalat və münasibətlər də tarixi şəraitə uyğun səciyyəvləndirilir.

BƏDİİ OBRAZ

Nəzəri fəaliyyət seyrin və təfəkkürün anlayışa çevrilməsidir. Nəzəriyyə həmişə "fikri bütövlük, fikri konkretlik şəklində bütövlük yaradır". Söz sənəti isə öz aydınlığı və konkretliyi ilə varlığın müxtəlifliyini, onu özünə oxşar, onun formasında göstərir. Təsvirdə obraz görünür, varlığında həm konkret təsəvvür və anlayışların əlamətlərini, həm də qayəni - ideyanı daşıyır. Çünki obraz həyatı, dövrün hadisələrini ifadə etməyin, varlığın məna və məzmununu açmağın, zamanın ictimai ideallarını yaratmağın, insan iradəsinə, hiss və duyğusuna təsir göstərməyin xüsusi təfəkkür formasıdır, müəyyən bir əhvalatı, bir prosesi başqası ilə aşkarlayan metaforik fikirdir, fərdi yaradıcılığın əsas məsələsidir, onun mahiyyət və spəsifikliyini, sosial istiqamət və meylini göstərən bədii ölçü, me'yardır. "Bir növ xarici aləmin surəti, onun modelidir, lakin xüsusi modelidir. Bədii obraz dünyanın modeli olmaqala, eyni zamanda sənətkarın şüur və təxəyyülünün özünəməxsus qavrayışı ilə təsvir olunan həyat hadisələrində ən mühüm, xarakter şeyləri əks etdirir. Həqiqi sənətkar sanki hər hansı müəyyən bir insanın canlı, əslinə uyğun obrazını yenidən yaradır". Və "bədii obraz incəsənətin əsasını təşkil edir. İncəsənət tərəfindən yaradılan hər şey: böyük inqilabi hadisələrin təsviri və insan əhvali-ruhiyyəsinin ən incə təzahürləri, dəniz rəsmi və insan gözlərinin ifadəsi obrazda yaşayır".²⁰

Anandavardxaneyə görə (IX əsr) qədim Hind incəsənətində obrazlı fikir... üç əsas tipə malikdir. poetik fiqur., məna... əhvali-ruhiyyə. Obrazlı fikrin bu tiplərindən hər biri müxtəlif hadisələrdən bədii bağlılığı, müqayisə qanunu üzrə yaradılır (Y. Borev).

Gerçəkliyin in'ikas formasının - obrazın idraki-tərbiyəvi funksiyası onun estetik təbiətindən ayrılır. Obraz varlığın, ictimai-siyasi həyatın, meyl və münasibətin dərkini asanlaşdırır, insanın ağına, hissələrinə və iradəsinə tə'sir göstərir, onda mübarizə aparmaq, dünyanı gözəlləşdirmək həvəsi oyadır. O, konkret fikirlə, sosial amalla bağlanır. Varlığında həm bir sinfə, bir ictimai qrupa məxsus adamların ictimai-psixoloji xüsusiyyətlərini, onların istək və arzularını, həm də insan şəx-

²⁰ Estetik tərbiyə - Bakı, 1972. S.132-133.

siyyət və düşüncəsinin fərdiliyini göstərir. Çünki "ümumi yalnız ayrı-cada, ayrıcanın vasitəsi ilə mövcuddur". Buna görə də "bədi obraz-fərdidə ifadə olunması deməkdir, bir çox hadisələr üçün əsaslı olan cəhətlərin fərd vasitəsilə və fərdə, konkret-hissi formada aşkara çıxarılması deməkdir". (Y. Borev) Aydın ("Aydın") mürəkkəb, tipik şəraitə düşür. Ümumxalq faciəsini varlığında, şəxsi kədərində cəmləşdirir. Arzusu ilə imkanı arasında uçurum olsa da, "bütün yaşayışda bir inqilab yaratmaq", bəşəriyyəti öz fikirlərinə şərikin etmək istəyir: "Mən belə bir dünya istəyirəm ki, orada millətlər azad, fərdlər azad, istila zənciri yox, nəş'ə, dəbdəbə yox, fərman yox".

Aydın "kölgə kimi sürünür", zalımlardan, istismar dünyasından "yoxsulların intiqamını almaq", gözəlliyi mübarizədə, "ümid, rəqabət və iztirab"da tapmaq istəyir. Ancaq Aydının varlığı ziddiyyətlərdən yoğrulmuşdur. O, anarxist e'tirazlarında, mücərrəd düşüncələrində "bütün bəşəriyyətə qarşı, bütün adətlərə, hətta Tanrının özünə qarşı üsyan" qaldırır; qayda-qanunları, adət-ənənələri tapdalayır: "Adət! Qanun" Böyüklüyə qarşı çəkilməmiş zəncir" Dühalar düşməni, zəkalar, iradələr qatili adət! Zəllilik, düşgünlük balası".

Obraz çoxmənalıdır, duyulan, hiss edilən fikir sistemidir. O, varlığın mürəkkəblik və zənginliyinə, xalqın arzusuna uyğun yaradılır. Çünki ədəbiyyatda obraz tam, mürəkkəb varlıq kimi ifadə olunur. O, müəyyən mühitə, müəyyən adamların əhatəsinə düşür.

Meyl və təşəbbüs, münasibət və davranış, hadisə və əhvalat ona tə'sir göstərir, onda fikir və düşüncə oyadır. Balzak deyirdi ki, "öz qəlbindən bütün kainatı əks etdirə biləcək bir ayna yaradan insan" - sənətkar müəyyən bir hadisəni tipikləşdirəndə "ifrata varır, ideyanın əsiri ol"ur, obrazı qaldırmaq, böyütmək, şişirtmək üsulundan istifadə edilir; bu ədəbin özü Votrenin (Kurtiziankanın yüksəlişi və süqutu romanı) əməllərini böyüdür, onu şər qüvvələri, cəmiyyətin qüsurlarını özündə təcəssüm etdirən romantik tip kimi canlandırır. Votren də, Balzakin digər obrazları da tipik şəraitdə, ictimai mühitin tə'siri ilə formalaşır, öz məntiqləri ilə hərəkət edirlər. Mə'nəvi-psixoloji aləminin, düşüncə və psixologiyasının, fərdi keyfiyyətlərinin özünəməxsusluğu müəyyən bir obrazı başqalarından fərqləndirir. Obrazın dünyagörüşü, məntiqi, ideya-siyasi baxışı hiss və duyğusundan ayrılmır. Obrazın mündəricə kamilliyi ideya-estetik amal uğrunda mübarizə aparılmasından, daxili ahəng və psixologiyasının, fərdi hisslərinin hərtərəfli

açılmasından asılıdır. Bunlar və obrazın təkə xəyalda bəslənməsi, təsəvvürdə böyüdülməsi və həyatdan səciyyəvi keyfiyyətlərin götürülməsi, həm də həyatı xatırlatması məzmunu dərinləşdirir, varlığın dərkinə, onun özünəməxsusluğu ilə görünməsinə kömək edir. C.Cabbarlının "Od gəlini" əsərində vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq və məğrurluq, xalqın sabahına inam - əsas pafosdur. Həyat faktı - qəhrəmanlığın özünün mənbəyinin obrazlarda ifadəsi bu pafosun duyulmasını, təsir oyatmasını şərtləndirir. A.Divanbəyoğlunun "Can yangısı" romanında Əhmədlə Ruqiyyənin uğursuz sevgisi bədii üsul səciyyəsi daşıyır. Əhməd dərviş qiyafəsində ölkəni gəzir, görür, geniş əlaqə və ünsiyyət saxlayır, hadisələrin inkişafında bunlar və ictimai ədalətsizlik, dövrün sərtliyi və ümumi mənzərəsi görünür. İctimai-siyasi mühitin özü ümumiləşir. Bunları nəzərə alan ədiblər belə qənaətə gəlirlər ki, incəsənət "ancaq o zaman özünün ali məqsədini... nümayiş etdirə bilər ki, sənətkar tərəfindən yaradılan surətlər doğma, oxucuya canlı, həyatı və tipik görünsün. Belə halda tipik surətlərin yaradıcısı olan sənətkar oxucunun gözündən itir və oxucu sənətkarın yaratdığı tipik surətlər, hadisələr haqqında, ümumiyyətlə canlı həyat, canlı insanlar haqqında düşünülür, mühakimə yürüdür. Bunun əksinə olanda, yəni sənətkarın özü hadisələrə həddindən artıq müdaxilə edən, Hötenin sözləri ilə desək, "yazıcının məqsədini hiss edir və ümitsizləşirsən (İ.S.Turgenev).

Surət tipdir, konkret bir şəxsiyyətdir. Müxtəlif səpgili əsərlərdə obrazlar düşünür, təsirlənir, sevinir, kədərlənir, kimin və nəyinsə qayğısını çəkir, sözlə varlığı və özlərinin arzularını ifadə edir, ya in-sanda inam və e'tiqad, düşüncə oyadır, ya da nifrət və qəzəbi, təəccüb və heyreti dərinləşdirirlər.

Obraz özünün fikri, əqidə və inamı ilə inkişaf edir. Yazıçı bu inkişafı izləyir, ona istiqamət verir, münasibət bildirir. Buna görə də sənətkarın "bəşər qardaşı" - obraz (Belinski) varlığın özü, naturası deyildir. Obyektivliklə subyektivliyin vəhdəti - obraz xəyal və düşüncədə bəslənir, bədii məntiqdə onun varlığına yazıcının əxlaqi-mə'nəvi aləmindən, meyl və münasibətindən müəyyən keyfiyyətlər aşılır. İncəsənət əsərlərində hər şey - lövhələr, mənzərələr, insanlar, əlaqə və münasibətlər təsvirdə görünür. Və burada ifadə olunan hissi, duyğusu mə'nəviyyəti açılan hər surət - tipdir, lakin bununla yanaşı, həm də müəyyən şəxsiyyətdir. Sənətkar faktı, hadisə və əhvalatı, insanların səciyyəvi cizgilərini ümumiləşdirməklə, həyata baxışı ifadə etməklə ki-

fayətlənmir. Təhkiyədə prosesin özünəməxsusluğunu, insanların fərdi xüsusiyyətlərini göstərir, ümumiləşdirmə ilə fərdiləşdirməni əlaqə və vəhdətlə aparır. Ona görə ki, yaradıcılığın bir qanunu da var, "şəxsiyyət müəyyən şəxslərin bütöv bir xüsusi aləmini ifadə etməklə bərabər, eyni zamanda bir tam, bitkin, fərdi sima olmalıdır. Yalnız bu şərtlə, yalnız bu ziddiyyətlərin barışdırılması yolu ilə həmin şəxs, biz Otelonu və mayor Kovalyovu tipik şəxslər adlandırdığımız mə'nada, tipik şəxsiyyət ola bilər". (Belinki). M.Ə.Sabirin "Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti" şə'ində dövrün ictimai-siyasi və əxlaqi-mə'nəvi problemlərinə toxunulur. Şair bir məclis cəmiyyətin müxtəlif təbəqəsinin nümayəndələrini toplayır. Onlar çox danışmır, sınaqlardan çıxarılmır, ancaq misralarda vəkilin, hakim, tacir, rövzəxan, dərviş, sofi, molla, elmlı, cahil, tacir, avam və qəzetçinin fərdi mahiyyəti, yer və mövqeyi aydın görünür.

Obrazın yaranmasında sənətkarın zamanı duya bilməsi, xalq həyatını öyrənməsi, onun dünyagörüşünün genişliyi və təxəyyülünün aydınlığı əhəmiyyətli rol oynayır. Yazıçı faktların və hadisələrin məğzini, əsas cəhətlərini müqayisə və təhlilə aşkarlayır, onlarda müasir ictimai mə'na və məzmun tapır. Onun ümumiləşdirməsi gücünü, aydın təcəssümünü obrazlarda tapır. Belə obrazların xarakterində, mə'nəvi-psixoloji aləmində konkret tarixi, milli və sosial həqiqətlər ümumbəşəri düşüncələrlə birləşir və tə'siri artırır. Ancaq ədəbi inkişafın müxtəlif dövrlərində sənətkarların yaratdıqları obrazlar həmişə onların fərdi niyyət və məramlarını tamamlamırlar. Varlığın təhlilinə obrazlar həyatın məntiqinə özlərinin tale və amallarına uyğun hərəkət edirlər. Melorinin, Fyurter, Fildinq, Deloni, Skarron Balzak və L.N.Tolstoyun dünyagörüşü ziddiyyətli olmuşdur. Lakin onlar gerçəkliyə realist mövqedən yanaşmış, ədəbi nəsiləri tə'sirləri altında saxlayan obrazlar yaratmışlar. L.N.Tolstoy ilk rus inqilabının spesifikliyini, onun gücünü və zəifliyini qabarıq təcəssüm etdirmişdir. Emma Bovari həm həyatın hər üzünü görmüş, yazıçı gözləmədiyi halda özünü zəhərləmiş, həm də xarakteri mübarizədə, müdaxiləsiz açılan bu obrazın sevgisi - görüş səhnəsi Floberdə təəssüf, qısqançlıq hissi doğurmuşdur. "Yevgeni Onegin"də Tatyana taleyin hökmündən, mühitinin məntiqindən kənara çıxma bilməmişdir. Bu - Tatyananın ərə getməsi - Puşkini sarıtmış, onu düşüncəyə aparmışdır. Bə'zən L.N.Tolstoy obrazlarının əməllərindən, əlaqə və münasibətlərindən gileylənmişdir. "Mənim kişi

və qadın qəhrəmanlarım, bəzən elə şeylər edirlər ki, mən bunları arzu etməzdim. Onlar mənim istədiyim kimi yox, real həyatda necə hərəkət etməlidirlərsə, elə hərəkət edirlər" - demişdir. Plutov romnalarında pafos "həyatın həqiqi tarixi idi". Bu "tarixin", geniş mə'nada təhkiyə mədəniyyətinin inkişafında Lannel, Aleman, Deloni, Fildinq, Fyurter, Qevara, Sorel, Skarron, Melori və başqalarının əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Amma bunların əksəriyyətinin ədəbi-nəzəri görüşləri praktik bədii fəaliyyətlərini tamamlamışdır. Yaradıcılığı ziddiyyətlər üzərindən keçən İ.Fyurter romanlarında həyatiliyi, fikrin dinamik ifadəsini əsas almış və "mənim qəhrəmanlarım obyektiv insanlardır, onlar öz həyat yollarını tələsmədən keçirlər", - demişdir.

"Mən şəxsi həyatın tarixçisiyəm" - sözlərini tez-tez təkrar edən, miniatür romanlar müəllifi - Fildinq obrazın özünəməxsusluğunu gərgin və cəlbedici əhvalatlar, fəal hərəkət və fərdi duyğular axarında açmışdır. Ömrü boyu "Şamo" Süleyman Rəhimovdan üzülməmişdir: "Niyə, necə oldu ki, romanın axırında Şamonun ölümü baş verdi? Niyə arada yazılacaq bir çox fəslə ötüb belə bir fəslə yazdım?! Niyə mən bu fəslə cırıb atmamışam. hələ aşkara da çıxarıb, yaxın dostlarıma da oxumuşam?" - fikri həmişə yazıçını düşündürmüşdür. Həyat Şamonu təbii inkişaf və hərəkətlərdən kənara çıxmağa qoymamışdır. S.Rəhimov bunu görmüş, duymuş, amma obrazın iradəsinə müdaxilə yolu seçməmişdir. Sadəcə Şamo tənqənfəs olanda - can verəndə qapqara qaralmış, ürəyi titrəmişdir. "Demişəm romana olan qəhrəman Şamo heç zaman ölə bilməz! Ancaq yazdıqlarımı da tərpədə bilməmişəm".

Obraza müxtəlif dövrlərdə müxtəlif istiqamətdən yanaşılmışdır. Platonun və Hegelin estetikasında obraz ümumi ideyanın hissi təzahür formasıdır. Kantda və onun davamçılarında yazıçının hiss və həyəcanlarının cəmi, onun duyğu və dünyaya bədii nüfuzunun nəticəsidir. Aristoteldə isə obraz həyat həqiqətinə uyğun sistemli və ardıcıl nəciblik - bədii gözəllikdir: "Xarakterlərə gəldikdə isə, nəzərə alınması lazım gələn dörd cəhət vardır: birincisi və ən mühümü budur ki, xarakterlər gərək nəcib olsun. İkinci... xarakterlər gərək yaraşsın. Üçüncü... xarakterlər gərək həqiqətə uyğun olsun. Dördüncü... gərək xarakter ardıcıl olsun".

Bualonun "Poeziya sənəti" traktatında obraz geniş həyati anlayışdır, insanı və dünyanın zənginliyini özünəməxsusluğu ilə ifadə üsulu-

dur. "Qoy bu obrazlar şair tərəfindən yenidən səhnədə bizim gözümlərin qarşısında canlandırılınsın, qoy bu surətlər öz sadə və parlaq boyaları ilə bizi məftun etsin, əyləndirsin. Təbiət öz tükənməz səxavəti ilə insanların hərəsinə bir xüsusiyyət, hər birinə başqa bir sifət və cizgi bəxş edir, lakin çox iti və nüfuzedicisi şair nəzərlərinə malik olmaq lazımdır ki, həmin cizgiləri və xüsusiyyətləri adamların yerindən, duruşundan və baxışından duyasan və görəsən".

Mütərəqqi ədəbi hərəkətdə - klassisizmdə obraz birtərəflidir, həyat-təbii keyfiyyətləri - xarakter bütövlüyü ilə tam bədii təzahür deyildir; mənaviyyəti, fikri-psixoloji aləmi ilə dövlət mənafeyinə bağlı və tənpərvərdir. Ona görə də bu obrazın "hərəkətləri ilə xarakterini uyğun verin və elə edin ki, bu qəhrəman axıra qədər öz təbiətinə sadıq qalsın". "Qoy sizin qəhrəmanlarınız məhəbbət oduna yansın, lakin... əzilib-büzülməsin! Axillesin məhəbbəti Tirsis və ya Filenanın məhəbbətinə bənzəməz. Kir qətiyyəti Artamena deyildir". "Dayaz və səthi qəhrəmanlar" insanları düşündürə bilməz. "Sizin qəhrəmanlarınız qoy cəsur və nəcib olsun, lakin unutmayın ki, bu cəsur və nəcib qəhrəmanın zəif bir cəhəti olmasa, xoşa gəlməz. Qızgın və cəllad Axilles təhqir olunarkən ağlayıb, göz yaşını tökür, elə buna görə də bizdə ona hüsn-rəğbət oyanır, bu təfərrüat artıq deyil, qəhrəmanı daha da inandırıcı göstərmək üçündür; Aqamenon mütəkəb bir və lövgədir; Eney öz əcdadının əqidəsinə sadıq və möhkəmdir". "Siz öz qəhrəmanlarınızı ləyaqətsiz hissələrdən təmizləyib azad edin: elə edin ki, onun zəiflikləri də bizə nəcib və qüdrətli görünsün! Qoy sizin qəhrəmanlarınız böyük və şərəfli işlərlə məşğul olsun, Sezara və Lüdivikə bərabər görünsün" (Bualo).

XVIII əsrdən Hotenin, Stern, Riçardson və Qoldemit yaradıcılığında yeni tip roman-psixoloji romanlar yaranır. Psixoloji romanlarda hadisə və əhvalatlar yox, həyəcanlı, emosional, psixoloji vəziyyətlər, lirik dərk və düşüncələr hərəkət edir.

Obraz inkişafının meyl və istiqamətini göstərir. Zamanın ideya-estetik idealları, bu və ya digər xalqın milli xüsusiyyətləri təcəssümünü obrazda tapır. Zamanın tələbləri ilə yaranan obrazlarda siniflərin, ictimai zümrə və qrupların arzuları ifadə olunur. Eyni zamanda, hər dövr özünün obrazlar silsiləsini yaradır, obrazlara yeni istiqamətdən yanaşılır, onlarda yeni-məna və məzmun tapılır. XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində "Hamlet", "Otello", "Qaçaqarlar", "Dəmirçi Ga-

və", "Əlmənsur" və "Qəzavat" səhnədə inqilabi amal, milli istiqlaliyyət uğrunda mübarizə mövqeyindən mə'nalandırılırdı.

Obrazın gücü tipik - ümumiləşdirici xasiyyət daşmasında, tə'sir oyada bilməsindədir. N.Q.Çernişevski deyirdi: "Sənətkar bir çox canlı fərdi şəxsiyyətləri müşahidə edir, onların hər biri kamil tip olmağa yaramır: ancaq sənətkar onların hər birində ümumi, tipik nə varsa seçir, bütün ayrı cəhətləri atır, müxtəlif adamlarda pərakəndə halında olan cizgiləri bir bədii vəhdətdə birləşdirir. Beləliklə, həqiqi xarakterlərin kvint-essensiyası (çövhəri) adlana bilən bir xarakter yaradır".

Həyatdan alınan, xəyala toxundurulan, bədii yük daşıyan hər bir adam ədəbiyyatda tipdir, oxucunun "tanımadığı tanışdır" (Belinski), ümuminin təcədə konkretləşməsi, bədii ifadəsidir. Ona görə də XII əsr ingilis şairi Con Doin deyirdi: "Hər bir insanın ölümü məni də azaldır, axı, mən bəşəriyyətin bir parçasıyam, elə buna görə də heç axtırışma ki, zəng kimin üçün çalınır".

Ədəbiyyatda həyatın və yaşayışın konkret bir sahəsi, insanın mə'nəvi-psixoloji aləmi təcənin, fərdi obrazın vasitəsi ilə təhlil olunur. Vaqif ("Vaqif") konkret tarixi şəxsiyyətdir. Bununla bərabər dövrün ziddiyyətlərini, aparıcı meyllərini özündə daşıyan surət - geniş mündəricəli bədii tipdir, fikir-ideya daşıyıcısıdır. İ.A.Qonçarov deyirdi ki, hər hansı Voloxovu və ya Veranı - bir fərdi təsvir etməmişəm. Mənim üçün yazmaq - ilk növbədə obraz yaratmaqdır. Emma Bovari kamilliyi və yetkinliyi ilə seçilən, geniş tə'sir oyada bilən obrazdır. Yazıçı Emma Bovarini həyatdan almış, onu yüksək bədii ümumiləşdirmə səviyyəsinə qaldırmışdır. Flober bildirirdi ki, mənim zavallı Bovarim eyni vaxtda Fransanın iyirmi şəhərində ağlayır və əzab çəkir. L.N.Tolstoy "sənətkar ancaq İvanı və ya Sidoru duymamalıdır, həm də milyonlarla İvanovlardan və Sidorovlardan bir ümumi insan - tip yaratmalıdır" - deyirdi.

Ədəbiyyatda ümumiyyətlə həyat, insan və adət-ən'ənə təsvir olunmur. Diqqət konkret bir mühitin hadisələrinə, mə'nəvi-psixoloji və etnoqrafik mənzərəsinə, bu mühitlə formalaşan insanların xarakterinə verilir. Sənətkar tipik obraz yaradanda, varlığın məzmununu açanda konkretliyi, insanın mühitini əsas alır. Obrazlarla düşünür, varlığın müəyyən sahəsini onun vasitəsi ilə göstərir, ideallarını, yaymaq istədiyi fikri obrazlarda canlandırır. N.A.Dobrolyubov iste'dadın səviyyə və səciyyəsinə, sənətkarın dünyagörüşünü obrazın ideya-estetik siqləti ilə

müəyyənləşdirirdi. Digər ədəbiyyatşünaslar deyirlər ki, bədii obraz-fikir və hissin, rəşional və emosional amillərin vəhdətidir. Bu əsaslardan ən azı biri yox olarsa, bədii fikrin özü dağılar, incəsənət qurtarar. Buna görə də incəsənətdə ideyasızlıq onun mahiyyətinin, bədii, obrazlı təbiətinin özünə ziddir.

Xarakter yaradıcılıq axtarışlarının, təxəyyülün, xəyal və düşüncənin köməyi ilə yaranır. Yazıçı obrazı rəng və boyalarla, müasirlərindən topladığı cizgilərlə zənginləşdirir, onu böyüdür, mübaligə və şişirtmələrdən istifadə edir. N.V.Qoqolun "Müfəttiş" əsəri ilk tamaşadan sonra kəskin mübahisə doğurmuş, bəzi tənqidçilər yazıçını "Rusiyaya böhtan atmaqda" günahlandırmışlar. Onlar "Müfəttiş"də həqiqi həyati obrazlar tapmamışlar. Qoqolun varlığı bəzədiyini, şişirtmə və uydurmalarından, nəgila oxşayan əhvalatlardan istifadə etdiyini söyləmişlər. Qoqol "Müfəttiş" və "Ölü canlar"da təbii səhnələr yaratmış, mülkədarların və çinovniklərin xarakterlərini hərtərəfli açmışdır. O, V.A.Jukovskiye yazdığı bir məktubda: "Ölü canlar"da bütün Rusiya görünəcəkdir... Bizim yerlərin hər şeyi - mülkədarımız, çinovniklərimiz, zabitlərimiz, müjriklərimiz, daxınlarımız, müxtəsər, bütün pravoslav Rusiya gözümüz qabağındadır" - deyirdi.

"Müfəttiş" və "Ölü canlar" əsərində yumor və istehza dərinidir. Müəllif pyeslərdə varlığa ayıq və cəsəretli nəzər salır. Yaradıcı xəyalın gücü ilə "rus həyatının ölü olduğunu deyir, onun təbiiliyini sübut edir" (Belinski). Buna görə də L.N.Tolstoy: "Müfəttiş" başdan-ayağa ağıla gəlməyən bir uydurmadır, lakin şəhər rəisi və Xlestakovlar hələ də tramvaylarda bizimlə salamlşırlar. Uydurma yolu ilə məhz belə işləmək, tipi və tipik olanı hissə-hissə, tikə-tikə tapmaq lazımdır" - deyirdi. Sənətkarlar Əmirxanı ("Aygün"), Firudin ("Gələcək gün") və Cahandar ağanı ("Dəli Kür") həyatdan almışlar. Onlar bu obrazları yaradanda uydurma və şişirtmələrdən, sərgüzəştlərdən, macərə və rəvayətlərdən, ümumiyyətlə xəyal və təxəyyülün verdiyi imkanlardan istifadə etmişlər. Ona görə də Vaqif ("Vaqif") sabahı düşünəndə qanadlanır, romantik arzularla yaşayır. "Açılsın hər yerdə məktəb, mədrəsə, balalar quş kimi versin səs-səsə" - deyirdi.

"Şamo" canlı müşahidələr, həyati təəssüratlar əsasında yazılmışdır. Rəhimovun özü "gözlərimlə gördüklərimi, bildiklərimi, eşitdiklərimi cəmləşdirib, bir əsər yazmaq istədim. Hocasda olarkən müəllim yoldaşlarımdan birinin nəgıl etdiyi bir hadisə xüsusilə beynimdə dolandır,

mənə rahatlıq vermirdi" - deyirdi. Yazıçı "Şamo" mövzusunun ömrü boyu fikir və düşüncəsində gəzdirmiş, onu yaradıcı fantaziya və bədii uydurma ilə dərinləşdirmişdir. A.Tvardovskiye "Vasili Tyorkin" in mövzusunun həyatın özü vermişdir. O, obrazın cizgilərini tanıdığı, əlaqə saxladığı təxəyyülün gücü ilə "uydurma bir şəxs" - canlı obraz yaratmışdır. A.Tvardovski deyirdi: "Vasili Tyorkin əvvəldən axıra qədər uydurma bir şəxsdir, təxəyyülün məhsuludur, fantaziyanın nəticəsidir. Onda əks etdirilmiş cəhətləri çox adamda müşahidə etsəm də, onların heç birini Tyorkinin prototipi adlandırmaq olmaz".

Ümuminin fərdə konkretləşməsinin tarixi ədəbiyyatın tarixi qədr qədimdir. Çünki bədii təfəkkür bütün dövrlərdə metaforik olmuşdur. "Skif sənətkarları mə'mulat və bəzəkləri canlıların formaları ilə birləşdirmişlər. Onlar maralları ucunda yırtıcı quşun dimdiyi olan şəxəli buyuzlarla, vəhşi pişikləri quş caynaqları və dimdikləri ilə fantastik, qanadlı əjdahaları balıq gövdəsi, insan üzü və quş qanadları ilə" göstərmişlər. Qədim Çin, Misir və Yunanıstanda, Lopar və Alyaska qəbilələrində", Azərbaycanda mifoloji varlıqlar obraz modelinə - məketinə salınmışdır.

"Qədim Misir sfinksi insan-ayıdır, bu, ayı deyil, insan deyil, ayı ilə birlikdə təsəvvür edilən insan, insanla birlikdə qavranılan ayıdır. İnsanda bütün "ayılıq" və "ayıda bütün insənlik" ilə birləşdirilmişdir ki, yeni, naməlum, lakin insana həm özünü, həm də təbiəti dərk etməyə kömək edən varlıq, təbiət yaranmışdır. İnsanın və vəhşilər hökmdarlarının birləşdirilməsi vasitəsilə insanın bütün hökmdarlıq qüdrəti, onun dünya üzərində real hakimiyyəti ideyası aşkarlanır. Məntiqi təfəkkür hadisələrin iyerarxiyasını, qarşılıqlı tabeliyini yaradır. Obraz bərabər hüquqlu predmetlərdən birini digəri vasitəsilə açır. Obraz iki müstəqil hadisəni tutuşdurmaqla, dünya haqqında yeni bilik yaradır. Xüsusən, dünyanın predmetlərinə kənardan gətirilməyən, onların bağlılıq halında tutuşdurulmasından, qarşılıqlı əlaqəsindən törəyən bədii fikrin mahiyyəti də elə bunlardır"²¹.

Əsətlir və əfsanələrdə, nağıl və dastanlarda obraz konkretləşir, onun hissələrində, münasibət və davranışında ictimai-siyasi mühit, xalq həyatı görünür: "allahlar da ədəbi "tiplər" kimi təcrid və konkretləşmə qanunları ilə yaranır. Bəzən qəhrəmanların səciyyəvi şücaətləri "təcrid

²¹ Yuri Borev. Estetika. - Bakı, 1980. - s.144.

edilir" - seçilir, sonra bu xüsusiyyətlər bir qəhrəman simasında, məsələn, Herkules və ya Ryazan kəndlisi İlya Muromets simasında "konkretləşdirilir" - ümumiləşdirilir. Hər bir tacir, mülkədar, kəndli üçün ən təbii olan xüsusiyyətlər seçilir və bir tacir, mülkədar, kəndli simasında ümumiləşdirilir, beləliklə "ədəbi tip" yaranmış olur²².

Miladdan əvvəl yaranan himnlərdə, elegiya və xalq nəğmələrində, aşiq şe'rinə, ümumiyyətlə lirik şe'rdə diqqət bir fərdə, şair "mən"inə, onun hiss və duyğularının, fikir, düşüncə və təəssüratlarının ifadəsinə verilir. Belinski qeyd edirdi ki, lirik şe'rdə daxili subyektiv düşüncənin, fərdi təəssüratın çoxluğu insanpərvərlik əlamətidir, xalq həyatına bağlılıqdan doğan keyfiyyətdir. Şair özü - poetik "mən"i haqqında danışanda bəşəriyyət haqqında, xalqların arzuları haqqında, insanlar haqqında danışır. Çünki xalqlar, insnalar nə ilə yaşayırlarsa, bunların hamısı şairin təbiətindədir, onun fərdi düşüncə, fərdi təəssürat və müşahidəsindəndir. Xalq şairin fərəhində özünün fərəhini, onun kədərinə özünün kədərini tapır, "onun qəlbində və əruhunda hamı öz qəlbini və ruhunu görür və onu yalnız bir şair deyil, eyni zamanda bir insan, bəşəri qohumluq nöqtəyi-nəzərindən öz qardaşı hesab edir".

Obrazda tipik və fərdi keyfiyyətlərin bir-birini tamamlaması müasir estetik təlimin məzmun və istiqamətini şərtləndirir. Bu təlimdə yeni incəsənət yeni mündəricəli qəhrəmandan başlayır. Belə "qəhrəmanların xarakteri onun ictimai qrupu sırasından olan bir çox müxtəlif adamdan götürülmüş cizgilərdən yaranır. Yüzlərcə ayrı keşiş, dükançı və fəhləyə çox yaxşı diqqət yetirmək lazımdır ki, bir fəhlənin, keşişin, dükançının portretini təxminən düz çəkə biləsən". "Hamlet, Faust, Don Kixot, Robinzon Kruzo, Verter, Madam Bovari və Manon Lesko ancaq bu mə'nada" ideya-estetiklik kimi bəyənilir, onlar tam bitkin tip adlandırılır.

Yaradıcılıq metodunun realist və romantik tiplərində fərdiləşdirilən və tipikləşdirilən obrazların tə'siri, ideya-fikri məzmunu geniş olur. Abdulla Şaiqin "Ədhəm" poemasında fikir və düşüncə genişliyi, dəyişmək və yenidən qurmaq prosesi, dövrü qiymətləndirmək imkanı süjet boyu davam edir. Ədhəmi düşüncəyə, psixoloji sarsıntıya aparan qatıldən - Ədildən intiqam almaq arzusudur. Ədhəm vətənpərvərdir, təmkinli, rəhmdil və xeyirxahdır. O, Ədilin cəzadan qaça bilməsinə

²² M.Qorki. Ədəbiyyat haqqında. - Bakı, 1950. - S.70

dözmür. Lakin Ədili evində müsafir sifətində görəndə süstləşir, varlığını mərhəmət və adillik hissi bürüyür. Canlı romantik təsvirdə Ədil özünü dərk edir, Ədhəmin intiqam almaq arzusunu ruhi-mə'nəvi təsəkinlik sanır.

Obraz xarakterdən, xarakter də tipdən fərqlənir. Xarakter geniş, daxili ziddiyyət və inamı ilə təhlil olunur, onun mövqə və münasibəti hərtərəfli müəyyənləşir, portreti yaranır, cizgiləri seçilir, amal uğrunda mübarizə aparır. Çətinliyə düşəndə, mürəkkəb xasiyyətli adamlarla qarşılaşanda xarakterindən, iradə və məntiqindən çıxmır. Onun sarsıntı, təəssüf və həyəcanında ümid və inam yaşayır. S.Vurğunun "Vaqif"ində "bir insan ömrünü başa vurmayan" Vaqif düşüncəsinin aydınlığı, mə'nəviyyətinin zənginliyi, fərdi cizgilərinin bolluğu ilə fərqlənir və xarakter səviyyəsinə qaldırılır. Bu dramatik xarakter - "əbədiyyət oğlu" diplomat - dövlət xadimi, vətənpərvər, xalqın taleyini düşünən vətəndaş - şair kimi ümumiləşir, mübarizənin gərgin anlarında vüqarını, daxili yetkinlik və məğrurluğunu saxlayır, çox hallarda fikrini, hissi-emosional, aforizmlərlə ifadə edir, səciyyəvi xalq müdrikinə oxşayır.

Xarakterin mə'nəviyyəti, inam, e'tiqad və düşüncəsi mübarizədə, meyl, münasibət və üz-üzə gəlmə səhnələrində formalaşır. Süjet boyu Vaqif saraya qarşı dayanır, dünyanı qan üstündə bir xanıman adlandıran sərkərdə ilə qarşılaşanda vüqarlı və əzəmətli görünür, düşməni düşünmə və sarsıntıya aparır.

Xarakterin yüksək və yetkin forması tipdir. Tip özündə zamanın aparıcı məfkurəsini, xalqın fikir və idealını genişlik və dərinliyi ilə daşıyır. Onun fərdi taleyində nəsillərin taleyi, mübarizəsi və istəyi təsvir edilir. Məzmununa və fikri istiqamətinə görə tip tarixən konkret və çoxcəhətli olur. Tipin varlığında müəyyən nəsillərin, sinif və təbəqələrin mübarizəsi, səciyyəvi xüsusiyyətləri bitkin və ziddiyyətləri, Oqtay canlı və çoxcəhətli, düşüncə və ziddiyyətləri, fikri-mə'nəvi, siyasi-psixoloji yüksəliş və tərəddüdləri ilə təsvir olunur. O, haqsızlığı, zülmü və ədalətsizliyi görür, mübarizə aparmağı, mübarizənin önündə getməyi arzulayır.

Oqtay Firəngizi sün'i və riyakar bir cəmiyyətdən yüksəkdə görmək, üsyankarlığı ilə real Firəngizi ideal Firəngizə çevirmək, onu azad və sərbəst görmək istəyir; xalqın adından danışır, özünə bərk bir vahidin - xalqın bir parçası adlandırır, ədəbi bir həqiqət - səadət axtarır.

Sənətkarlar obraza baxıb obraz yaratmırlar. Əsərlərinin məzmununu, obrazlar silsiləsini həyatdan alır, real cizgilərlə prototip, ya yazıcının yaxşı tanıdığı, ya da tərcümeyi-halını, mübarizəsinin xarakter və istiqamətini dərinlən öyrəndiyi insandır. Belə şəxsiyyət sənətkarın düşüncəsini gerçəkliyə, hadisə və əhvalatlara çəkir, onun rənglərində təbiilik və əlvanlıq yaradır. İsmayıl Şıxlı protipsiz əsər yazmadığını söyləyir. "Dəli Kür"ün obrazlarının çoxunun, o sıradan Cahandar ağanın protipinin olduğunu deyir. Bu şəxsiyyəti - protipi yazıçı xəyalında gəzdirmiş, onun cizgilərini, mənasırlarının söz-söhbət və xatirələrini əsas almış, güclü protipli obrazlar yaratmışdır. C.Cabbarlı Elxanın səciyyəvi insani əlamətlərini ("Od gəlini") protipindən - Babəkdən götürülmüşdür. "Ayrılan yollar"ın bütün obrazlarının protipi olmuş və bu cəhət İsmayıl Şıxlını həyata, onu real ifadəyə çəkmişdir.

Prototip - tarixi şəxsiyyət xəyal və təfəkkürə toxundurulur, müəyyən fikir-ideya daşıyıcısı kimi ümumiləşdirilir. Buna görə də "əbədi səadət yaradacaq ulu bir qüvvə" - Elxan Babəkin eyni deyildir, əlavə cizgilərlə zənginləşdirilən, təkrarolunmaz tip səviyyəsinə qaldırılan bədii həqiqətdir.

İncəsənət əsəri çətin, mürəkkəb quruluşdur. Burada hər şey - hadisə və əhvalat, peyzaj, lövhə, detal, mənzərə, gülüş və gülüşün üsulları ümumiləşir, sosial mə'nə daşıyır. Çünki bunlar, deyək ki, peyzaj poetik surətdir, gerçəkliyə fərdi bədii münasibətdir, həyəcanı, duyğu və düşüncəni, əhvali-ruhiyyəni açan üsul, bədii vasitədir. "Xəmsə"də (Nizami), "Dəhnamə" (Xətai), "Köç" (A.Şaiq) "Talıştan"da (S.Vurğun) və "Böyük dayaq"da (M.İbrahimov) peyzaj vətənin zənginliyini, ona məhəbbətin, milli varlığın və adət-ənənənin bədii təsviridir.

Sənətkarlar təbiəti müəyyən formada insanın qavrayışı ilə təsvir edirlər. L.Tolstoyun "Dirilmə" romanı baharın təsviri ilə başlayır. Yazıçı burda mühitin amansızlığını göstərir və diqqəti bu obrazdan yayınmağa qoymur. M.Qorkinin "Çelkaş", "İzergil qarısı" və "Şahin nəğməsi" hekayələrində təbiət miskin və yırtıcı ehtiraşlara qarşı "şahə qalxır", varlığında cəsurluğu, özəmət və məğrurluğu cəmləşdirir. M.Şoloxovun "Oyanmış torpaq" romanının ikinci kitabında oyanan, canlanan, təzəcə hərərətlənən torpağın obrazı ana obrazı ilə assosiasiya olunur. Ucsuz-bucaqsız Don çölləri insanda qürur, fərəh oyadır.

XIX-XX əsrlər ədəbiyyatında obrazı kütlələrlə vəhdətdə təsvir etməyin, onu həyatın müxtəlif sahələrində sınaqdan çıxarmağın

ən'ənəsi yaranmışdır. Bu ədəbiyyat obrazı tarixi həqiqətə, müasirliyin tələblərinə uyğun yaratmış, onun ümumi məqsədini, daxili məzmununu, ideya-əxlaqi varlığını, fərdi xarakterini və taleyinin özünəməxsusluğunu göstərmişdir. Belə obraz fikrinin genişliyi və dərinliyi, iradəsinin möhkəmliyi, hisslərinin təmizliyi, arzusunun böyüklük və aydınlığı ilə fərqlənmişdir. Eyni zamanda obraz hamarlanmamış, daxili ziddiyyətləri, çəşqinlik və büdrəmələri, fərdi hisslərinin zənginliyi ilə ifadə olunmuşdur.

BƏDİİ ƏSƏRİN MƏZMUNU

Həyatda hər şeyin - cisimlərin, əşyaların, faktların, əhvalat və hadisələrin öz məzmunu, öz forması vardır. Mürəkkəb bir struktur - bədii əsər də yalnız məzmun və forma daxilində mövcuddur. Antik filosofun - Aristotelin anlamında "Təqlid" - məzmun sadəcə predmet, "sürət çıxarmaq", natura deyildir; varlığın güclü fantaziya ilə yaradılan "bədii modelidir", ona ədəbi şəxsiyyətin fikri-mə'nəvi zənginliyinin hopması, daxil olmasıdır. Çünki obrazın və bədii məzmunun "tikinti materialı" gerçəkliklə bərabər sənətkarın şəxsiyyətidir, emosiyaları, fikir və düşüncəsi, meyl və münasibətidir. Fransız heykəltəraşı Roden deyirdi: "İncəsənət... dünyanın dərkini axtaran və onu anlaşılıq edən fikrin fəaliyyətidir". Bütövlükdə bədii əsər "incəsənətin mövcudluq formasıdır, vahid bütövdən ibarət olan bədii obrazlar sistemidir. Öz təbiətinə görə daxilən mürəkkəb olan əsərin ikili (binar) xarakteri bir neçə mühüm planda özünü göstərir: ²³

1. Əsər ontoloji cəhətdən ikili xarakterə malikdir. O, eyni zamanda, həm maddi, həm də mə'nəvi hadisə kimi mövcud olur, daha doğrusu, mədəniyyət sahəsində, ictimai görüşlər və maraqlar sahəsində özünün sosial-bədii - xassə və tə'sirini təzahür etdirən maddi predmet kimi mövcud olur.

2. Bədii əsərin ontoloji ikiliyini bir də onda görmək olar ki, o, eyni zamanda həm idrak predmetidir, həm də əxlaqi əsaslara tabe olan bir hadisədir.

3. Bədii əsər, eyni zamanda, həm fərdi, həm də sosialdır, o həm sənətkarın özünügerçəkləşdirməsi, özünüifadəsidir, həm də ictimai problemlərin həlli, ictimai psixologiya və ideologiyanın ifadəsidir.

4. Əsərdə ideyalar və bədii reallığı yaradan plastik obrazlar birləşdirilir. Dünyanın əsərdə canlandırılan bədii konsepsiyası həmin dünyanın müəyyən ideya-emosional dəyərləndirmə sahəsində mövcud ideya-emosional sistemindən və plastik lövhəsindən hasil olur.

5. İkiliyin özünü göstərdiyi sahələrdən biri də bədii əsərdə ideal və real əlamətlərin birləşməsidir: bədii əsər və bədii dil ikiqütblüdür; bir tərəfdən təsəvvür edilən dünya ilə, digər tərəfdən konkret obyektə bağlı olur.

²³ Yuri Borev. Estetika, Bakı, 1980, s.157-158.

6. Nəhayət, bir vəhdət halında bədii əsərin mahiyyətini təşkil edən obrazların ikili (binar) təbiətini səciyyələndirən aşağıdakı əks qütblərdə... estetikada dəfələrlə işarə olunmuşdur: a) rasionall və emosional; b) obyektiv və subyektiv; v) Şüurlu və instiktiv; q) fərdi və ümumi"...

Bədii əsər struktur - semiotik aspektə malikdir; o, insanın fəaliyyətini, onu bütün struktur mürəkkəbliyi ilə birlikdə modelləşdirir;

1) Mənimlənməsi və dəyişdirilməsi məqsədinə yönələn fəaliyyət:

a) idrak; b) əmək; v) ünsiyyət; q) dəyərləndirmə

2. Özünə yiyələnməyə, öz şəxsiyyətini yaratmağa, dəyişdirməyə və ona rəhbərlik etməyə yönələn fəaliyyət: a) özünüdərk etmə; b) özünü yaratma; v) öz ilə ünsiyyət ("mən-mən"); q) özünüdəyərləndirmə.

Bütün bunlar məzmunun çoxqütblü, geniş idraki-tərbiyəvi axarlı olması deməkdir. Eyni zamanda, məzmun və forma kateqoriyalarının - insan idrakının pillələrinin - dialektikasını, daxili əlaqə və vəhdətini, bunların ziddiyyət və əksiliyini obyektiv aləmin özü şərtləndirir. Məzmun faktların, cisimlərin və əhvalatların daxili prosesini, onların mövcudluğunun əsasını təşkil edən vacib cəhətləri ifadə edir. Forma isə faktın görkəmini və təşkilini - strukturunu göstərir.

İncəsənətdə məzmunun estetikliyini, aparıcı səciyyə daşmasını antik filosoflar da sezməşlər. Ona görə də Aristotel "Mimesis" kəlamını tez-tez işlətməşdir. "Mimesis" onun "Poetika"sında "sənətin, bədii fəaliyyətin məğzini təşkil edən, yaradıcı təqlidi ifadə etmək üçün işlənən bir anlayışdır. Aristotel bədii yaradıcılığın mənşə və mahiyyətini şərh edərkən, öz sələfləri Sokrat, Platon və digər filosoflar kimi "təqlid" nəzəriyyəsinə əsaslanır. Lakin Aristotelin "təqlid" nəzəriyyəsi özündən əvvəlki filosofların bu məsələ ilə əlaqədar irəli sürdükləri müddəalardan xeyli, bə'zən isə əsaslı dərəcədə fərqlənir. Platonun sənət və onun mənşəyini son nəticədə fəvqəltəbii ideyalar aləmi ilə bağlayan "xatırlama - mimesis" haqqındakı nəzəriyələrdən fərqli olaraq, Aristotelin "təqlid - mimesis" nəzəriyyəsi dünyəvi səciyyə daşıyır, gerçəkliyin yaradıcı - bədii in'ikasını və təcəssümünü nəzərdə tutur, sənətin idrak və tərbiyəvi rolunu ayrıca qeyd və qəbul edir".²⁴

Ədəbiyyatda, bütövlükdə incəsənətdə aparıcı, həlledici məzmunudur. Məzmun dərin, təsvir olunan, sənətkarın duyumuna, istədadına və yaradıcılıq mövqeyinə, onun təcrübə və dünyagörüşünə uyğun seçi-

²⁴ Aristotel. Poetika (müqəddimə), Bakı, 1974, s.14-15

lən, bədii-estetik qiymət səviyyəsinə qaldırılan hadisə və əhvalatların məzmunudur. "İncəsənətin məzmunu aşağıdakı cəhətlərdə təzahür edir:

1) Bədii əsər adamlara ideya-estetik təsir göstərir; 2) incəsənət adamları müəyyən istiqamətli və məqsədyönlü fəaliyyətə cəlb edərək, bütün cəmiyyətin və ya ayrı-ayrı tərəflərin sosial dəyişdirilməsində iştirak edir; 3) incəsənət sahəsində yaradıcılıq prosesinin özü də gerçəklikdən alınan müşahidələrin, təəssüratların, faktların müəyyən şəkildə dəyişdirilərək yenidən yaradılmasıdır. Müəllif təxəyyülün, fantaziyanın köməyi ilə həyat materialını obrazlara çevirir və yeni reallıq, bədii dünya yaradır; 4) Nəhayət, sənətkarın bir fəaliyyət sahəsi də bədii obrazın tapıldığı xammalın - "tikinti materialının" üzərində sənətkarlıq işidir. Heykəl, lövhə, poema və simfoniyaaların yaradılması həmişə mərmər, rəng, səs və sözün öz şəklini dəyişməsidir".²⁵

Yaradıcılıq prosesi - əsərin yazılması müşahidədən, varlığı dərkəndən və hiss olunmasından, onun hərəkətdə mürəkkəbliyi ilə öyrənilməsindən başlayır. Yazıçı həyatı hərtərəfli yaşayır, faktları sərəst, estetik ideala uyğun seçir. Onun seçdiyi faktlar aktualıq və səciyyəviliyi, ideya-estetik tələblərə cavab verə bilməsi, idrakı-tərbiyəvi əhəmiyyətinin dərinliyi ilə fərqlənməli, insanın zənginləşməsinə, fikri-mənəvi cəhətdən təzədən qurulmasına kömək etməlidir. Çünki məzmun fikir, estetik məna daşıyıcısıdır. O "xarici formada deyil, təsadüflərin bir-birinə bağlanılmasında deyil, sənətkarın fikrində, niyyətinədir, onun hələ əlinə qələm almamış təsəvvür etdiyi, fikrində gəzdirdiyi surətlərdə, xəyallarda və rəngarəng gözəlliklərdir, bir sözlə, yaradıcılıq konsepsiyasıdır. Sənətkar hələ qələmi əlinə götürməmiş bədii əsər onun qəlbində, ruhunda tamamilə hazır olmalıdır; yazmaq onun üçün ikinci dərəcəli bir işdir. Sənətkar şəxsləri əvvəlcə öz gözləri önündə görməlidir ki, bu şəxslərin qarşılıqlı münasibətlərindən onun draması, yaxud povesti əmələ gəlir" (Belinski).

Həyatın tipik və səciyyəvi bir hadisəsi, maraqlı doğuran bir əhvalat-in'ikasın obyektini hələ məzmun deyildir. Sənətkar fakta, əhvalata istedadla, yaradıcı hünərlə münasib keyfiyyətlər aşılayır. Məzmun

²⁵ Yuri Borev. Estetika, Bakı, 1980, s.117

onun düşüncəsində, xəyal və təxəyyülündə təşəkkül tapır, süzgcdəndən keçir, bədii-estetik və etik istiqamət alır, insana həzz verir, qəlbə və şüurə, duyğuya və dünyagörüşə təsir göstərir.

Məzmunun qanunauyğun təşəkkül tapmasında, hadisə və əhvalatların seçilməsində, hiss və arzusunun, fikir və düşüncənin mənimsənilməsində sənətkarın iste'dadı, ədəbi təcrübə və dünyagörüşü, onun duymaq, təsirləndirmək, mənalandırmək və ümumiləşdirə bilmək bacarığı əhəmiyyətli rol oynayır. Ona görə ki, "naturadan düzgün köçürmək üçün yaza bilmək... azdır; bunun üçün həyat hadisələrini.. xəyal-dan" keçirmək, "onlara yeni həyat vermək", "təfəkkürlə həyata nüfuz etmək" lazımdır.

Məzmun bədii əsərin mahiyyəti, poetik mündəricəsidir. Bu mahiyyət təsvir olunan hadisə və əhvalatlardan, obrazların hiss, duyğu, fikir, münasibət, əlaqə və mübarizələrindən yaranır. Varlığın müxtəlifliyi, insanın ümumi və fərdi xüsusiyyətləri, onun portretinin və daxili aləminin özünəməxsusluğu müşahidə ilə seçilir, dünyagörüşlə qiymətləndirilir, obrazlarda konkret, hissi-emosional ifadə olunur. belə məzmun daxili birliyə, daxili harmonikliyə tabe olur, insanı təsirləndirir.

Mürəkkəb poetik struktur - bədii əsər sözlə, ideya bütövlüyü ilə qurulur; epik və dramatik yaradıcılıqda müşahidə geniş, dərinəndən aparılır, insan hərtərəfli, ziddiyyətlər qollu-budaqlı ifadə olunur. Məzmun hadisədən-hadisəyə, bədii inkişafdən-bədii inkişafa təşəkkül tapır. Mündəricəli bədii əsərlərdə təsvir olunan varlıq, sosial meyl və münasibətlər görünür, məzmunlarda əhatəliliyi sənətkarların fantaziyası, düşüncələri ilə bərabər gerçəklik materialının özü yaradır.

Məzmun faktların, əhvalatların, fikir və mülahizələrin sadələnməsi və şərh olunması deyildir. Yaradıcılığın predmeti varlıqdır, xalqın həyatı, yaşayışı və məişətidir, onun məzmununu isə bunların ifadəli təhlilindən, ümumiləşməsindən doğan, insanı təsirləndirən amal, fikir və düşüncə sistemidir. Sənətkarlar xırda detala, lövhə və mənzərəyə, tipik bir əhvalat yaradıcı, bədii-estetik niyyətlə yanaşırlar. Əsəri ümumi istəyə cavab verən məzmun-ideya xatirinə yazırlar. Ona görə də ədəbiyyatın ilk məziyyəti həyatı, xalqın milli-spesifik varlığının ifadəsində, canlı obrazlar yaratmasındadır.

Yazıçılar oxuculara məzmunla təsir göstərirlər, həyatın dəyişməsinə, insanların yetginləşməsinə, məişətin zənginləşməsinə məzmunla kömək edirlər. Canlı və təsirli məzmun fikir və düşüncələrdə yaşayır,

insanları özlərini, mühitlərini, tarixi və tarixi hadisələri dərkə istiqamətəndirir.

Əsərin quruluşundan, ideya-fikri istiqamətindən danışanda ədəbiyyatşünaslar məzmunu formadan, bunları da novatorluq və ideya dərinliyindən ayırmamışlar. Rus ədəbiyyatı klassikləri məzmunu varlıqdan, yaradıcı şəxsiyyətin dünyagörüşündən, ədəbi təcrübə, müşahidə və istedadından doğan, insanlarda yaşamaq və mübarizə aparmaq arzusu oyadan ideya adlandırmışlar. İdeya insanın təfəkkürü, idrakıdır. Bu idrak aydın, konkret və davamlı təsəvvür oyadır. Amma konkretlik, tez təsir oyatmaq imkanı estetik idealda daha güclüdür. Əsərdə ideya hadisə və münasibətlərdən, psixoloji vəziyyət və mənzərələrdən təbii, müdaxiləsiz, nəzərə çarpmadan hasil olur. İdeya məzmunun bütün hissə və komponentlərinin cəmidir, surət və xarakterlərdə ifadə olunan obrazlı, hissi emosional, ümumiləşmiş fikirdir. Bu fikir, məzmun ideya təsvirlə başlayır və təsvirlə tamamlanır. Təhkiyəni istər müəllif, istər obraz, istərsə obrazlar silsiləsi aparsın, fərqi yoxdur, sənətkar faktları, hadisə və əhvalatları sistemləşdirir, qaydaya salır, onlara münasibət bildirir. O, qiymətləndirəndə, obrazların mövqeyini ifadə edəndə varlığa söykənir, inkişafı. inkişafın qanunauyğunluğunu əsas alır. Yazıçını ideya təsdiqinə və ya inkar pafosuna gerçəklik, varlığın məntiqi aparır. S.Rüstəmin "İçə bilmirəm" şe'rinə Araz ümumiləşir, poetik "mən" cənub həsrətini, ikiyə bölünən bir xalqın kədərini daşıyır. Hicran yollarında ağarır başı, ürəyini parçalayır fəryad, göz yaşı:

Mənim o sahilə həyatım yoxdur.
Vüsalından böyük müradım yoxdur.
Niyə quşlar kimi qanadım yoxdur,
Niyə o sahilə uça bilmirəm?

Xalqın sərhədlərlə və sərhədləri yaradanlarla barışmaması duyulur, lirik qəhrəmanın göz yaşı heyrətə qarışır, inkar pafosunu dərinləşdirir:

Mənə gəl-gəl deyir təbriz, Miyana,
Sən necə baxırsan, Arazım, buna?

Ürəyim yananda sənin suyuna
Göz yaşı qatmasam, içə bilmirəm.

T.Ş.Simurğun "Haqsızlıq dünyasında" adlı hekayəsində Ruxsarə köhnə dünyaya sığmır. Yeni həyat, yeni sosial məişət arzusu ilə yaşayır. Lakin ailənin var-dövlətə hərisliyi onu çıxılmaz vəziyyətə salır. Yazıçı Ruxsarənin gözəlliyini itirməsinə, düşüncə və sarsıntıdan ayrılı bilməməsinə kədərlənir, onun mühiti ilə barışmır. S.S.Axundov "İki yol" faciəsində yolların - inam, əqidə, məslək, meyl və münasibətlərin müxtəlifliyini göstərir, təkcə müsbət qəhrəmanların əməllərini bəyənmir, həm də ehkamları, geriliyin təzahürlərini yaşatmaq istəyənlərə qəzəb və nifrətini gizlətmir.

İnsan öz mövqeyinin, hərəkət və münasibətlərinin prosesidir, dövrünün və mühitinə formalaşdırdığı varlıqdır. Bədii yaradıcılıq onu quran, yaradan, fəaliyyət göstərən, nəyinsə haqqında düşünən, nəyinsə həsrət və intizarını çəkən, nəyinsə uğrunda mübarizə aparan bir şəxsiyyət kimi ifadə edir, dərk edir, modelləşdirir. Belə obrazlı model dünyanı duyur, zamanla əlaqə və təsirdə zənginləşir. Təsvir olunan həyat, milli, varlıq, sosial-tarixi təcrübə qavranılır, gələcəyə, həyatın müxtəlifliyinə münasibət-inam yaranır. Bunlar ona görə belədir ki, məzmun sərbəst, ümummarəgə uyğun seçilir. Bu mürəkkəb prosesdə dövrün ideya-estetik tələbi, məzmunun aktuallığı və müasirliyi oyada biləcəyi təsir əsas alınır. Belinski yaradıcılıqda bu cəhəti üstün tutur və deyirdi: "Əsərin mövzusunu seçərkən yazıçı özünə yad olan bir iradəni, hətta öz şəxsi arzularını rəhbər tuta bilməz, çünki sənətin öz qanunları vardır, bu qanunlara hörmət etmədən yaxşı yazmaq olmaz. Sənət, hər şeydən əvvəl, tələb edir ki, yazıçı təbiətinə, öz istə"dadına, öz xəyalına sadıq qalsın." Nəzərə alsın ki, "gözəl məzmun tapmaq Allah vergisi olan təbii xüsusiyyətlərdəndir".

Sənətkar həyatı duyan, dərindən yaşayan və düşünə bilən insandır, fərdi ədəbi şəxsiyyətdir. Onun özünəməxsus hissi, duyğusu, inamı, fikir və düşüncəsi vardır. O, ictimai-siyasi hadisələrə, adət-ənənəyə, meyl və münasibət müxtəlifliyinə, təbiət mənzərələrinə e'tinasız qalmır, təsirlənir, müasirlərinin həyatını yaşayır, müşahidə və təəssüratlarını zənginləşdirir, fikir söyləməyə ehtiyac duyur; əhvalatlara, surətlərin hərəkət, meyl və davranışlarına münasibət bildirir. Bunlar da bədii məntiqdə həyatın təhlilindən doğan obyektiv fikirlərlə yazıçının subyektiv düşüncələrini bir-birinə hopdurur. Bütövlükdə bədii duyum

və dərkdə, məzmun-ideyanın təzahüründə subyektiv fikir və düşüncələr ünsürləşir, mahiyyət obyektiv qanunauyğunluq kimi ifadə olunur.

Günün tələblərinə cavab verən, zövqü və estetik marağı ödəyə bilən, insanlarda təzə arzu və duyğular oyadan məzmun seçmək istədadın, ədəbi təcrübə və dünyagörüşün səciyyəvi əlamətlərindəndir. Məzmun yazıçını düşündürməli, narahat etməlidir, onda yazmaq, ideya yaymaq həvəsi oyatmalıdır. "Sənətkarın ən böyük məziyyətlərindən biri onun mövzu seçməyi bacarmasıdır. Yazıçını seçdiyi mövzu ilhama gətirməli, onun görüşlərini, duyğularını, dövrün ondan tələb etdiklərini, başqalarının hələ müşahidə etmədiklərini və ya müşahidə edərək, bu barədə danışa bilmədikləri şeyləri oxucuya söyləmək imkanı yaratmalıdır. Dövrün ictimai sifarişi adlanan şey budur" (C.Cabbarlı).

Zaman Səməd Vurqunu "Yaradıcılıq zəminli" əsərlər yazmağa aparmış, 1926-cı ildən "Vaqifin həyatına həsr ediləcək bir dram yazmaq düşüncələri (M.Vəkilov) onun mə'nəvi-fikri aləminə hakim kəsilmişdi. O, səciyyəvi bir mövzunu xəyal və düşüncəsində gəzdirmiş, obrazları hərtərəfli yaşamış, yazmaq ona "ikinci dərəcəli iş" olmuşdur. 1934-cü ildə dövrün "konkret həyat hadisəsi" Mirzə İbrahimovu "Həyat" pyesini yazmaq fikrinə salır. Naxçıvanın Qoşadizə kəndində kolxoz sədr öldürülür. Ona - "Abbasa əl qaldıranlara gözdağı və lənət damğası olaraq" "Həyat" - milli - vətənpərvərlik duyğuları ilə aşılanan bir mövzu qələmə alınır.

Ümummaraq səviyyəsində dayanan bir mövzunu seçmək nə qədər çətindir, onu bədii xəyal və düşüncədə yaşamaq da bir o qədər əhəmiyyətli və mə'nalıdır. Lev Tolstoy "Dirilmə"ni, Mirzə Fətəli "Hacı Qara"nı, Stendal "Qırmızı və qara"nı, Emil Zolya "Jermial"ı yazarkən müəyyən həyat faktlarını uzun müddət öyrənmişlər, lakin faktı olduğu kimi nağil etmişlər. Həmin əsərlərdə yüzlərlə fakt, insan taleyi, həyat hadisələri ümumiləşdirilmişdir.²⁶

Müəyyən cizgi və əlamətləri dəyişən tarixi-ictimai şəraitə uyğun obrazlarda sıxlaşdıranda sənətkar həyatdan uzaqlaşmır; əksinə, varlığın əsas tərəflərini daha dərinlən ümumiləşdirə bilir. C.Məmmədquluzadənin xırda satirik-yumoristik, M.Ə.Sabirin satiraları, Mirzə İbrahimovun "Cənub hekayələri", C.Cabbarlının pyesləri,

²⁶ Mirzə İbrahimov. Xəlqilik və realizm cəbhəsindən, Bakı, s. 237.

S.Vurqunun və S.Rüstəmin Küney Azərbaycan həyatına həsr olunan şe'rləri dövrün sifarişi ilə yazılmışdır. Ona görə ki, zaman, ictimai-siyasi varlıq, xalq həyatının zənginlik və müxtəlifliyi sənətkarın dünyagörüşünə, onun üsullarına və yaradıcılıq axtarışlarına təsir göstərir, əsərlərinin mündəricəsini müəyyən edir. XVI əsrdə Füzuli qəzəlləri və "Koroğlu" dastanı, XVII əsrdə realist poeziya, XIX əsrdə isə realist dramaturgiya və nəsr dövrün və xalq həyatının tələbi ilə yarandı. "Həyat", "Şərqi-Rus", "Molla Nəsrəddin", "Tərəqqi", "Açıq söz", "İqbal", "İrşad" və "Fyuzat"ı da zamanın və ictimai-siyasi mühitin özü yaratmışdı.

M.F.Axundov həmişə əsri və əsrin tələblərini, "məzmun səhihliyi"ni nəzərə alırdı. O, "məzmunсуz və duzsuz" deyilən və heç bir faydası olmayan qəzəl və qəsidələri" bəyənmirdi. Əsərdən "elə bir məzmun" istəyirdi ki, "oxucu ondan həzz alsın və qulaq asan ləzzət aparsın və müəllif bunun sayəsində ad qazansın".

Yaradıcılıqda həyatı hərtərəfli görmək, gerçəkliyi öz varlığından, hiss və duyğudan "keçirmək", insanların təcrübəsini, meyl və münasibətini mənimsəmək, əhəmiyyətli məzmun seçmək hələ şərt deyildir. Sənətkar faktın daxili mə'nasını açmağı, məzmunu bədii həqiqət səviyyəsinə qaldırmağı, oxucunu fikri-mə'nəvi cəhətdən zəngilləşdirməyi, onu geniş sosial fəaliyyətə hazırlamağı bacarmalıdır. Nəzərə almalıdır ki, bir tərəfdən, görülən, canlı müşahidədən keçirilən xarici aləm "eşidilən, ya haqqında mə'lumat alınan aləmdən zəngin və rəngbərəngdir, digər tərəfdən, "təbiət - sənətin əbədi nümunəsidir; təbiətin ən böyük və ən nəcib əsəri isə insandır. Harada insan, harada həyat varsa, orada poeziya da var, deməli, poeziya üçün məzmun da var. Yalnız məzmun hər bir şair üçün - dahi şair üçün də, sadəcə istə'dadlı şair üçün də - həqiqi me'yar ola bilər. Məzmunсуz rəvan və ahəngdar şe'r yalnız poetik forma olaraq qalır... Şe'rin poetik olması üçün nəinki rəvanlıq və gözəl ahəng, hətta tək-cə hiss özü də azdır: burada hər bir poeziyanın əsl məzmunu təşkil edən fikir lazımdır. Bu fikir poeziyada həyatın müəyyən cəhətinə müəyyən bir baxış, müəyyən nəzər kimi, şairin əsərlərini ilham odu ilə dolduran və yaşadan bir əsas, bir başlanğıc kimi təzahür edir" (Belinski).

Dünyanı hərəkət və inkişafda duymaq, xalqın meyl və arzusunu öyrənmək yazıçını təzə düşüncələrlə, təzə hiss və duyğularla zənginləşdirir. Onu "öz ölkəsinin duyğu cihazı", "dövrünün səsi", xalq arzuları-

nın ifadəçisi olmaq səviyyəsinə qaldırır. Ancaq eyni dövrün və ədəbi mühitin sənətkarları həyatın eyni sahəsinə müxtəlif mövqe və istiqamətdən, müxtəlif estetik niyyətlə yanaşırlar. Həyat materialı varlığın eyni sahəsindən götürülən əsərlərin məzmun-ideyasında yaxınlıq nəzərə çarpır, obrazlar, problemlərin həllinə cəlb olunan rəng, boya və üsullar isə fərqlənir, üslub ayrılığı, dövrü və zamanı, insanın fikri-mənəvi aləmini səciyyələndirmək müxtəlifliyi aydın görünür. Çünki yazıçılar fakta öz təcrübə, dünyagörüş, iste'dada, zövq və yazı manealarına uyğun yanaşır, qiymət verir, onun məzmununu açırlar. Yarıdıcılığın bu spesifik xüsusiyyəti məzmunu yaxın olan əsərləri ("Müsi-bəti-Fəxrəddin", "Bəxtsiz cavan", "Ölülər", "Gələcək gün", "Diplomat", "Qorxulu Tehran", "Böyük dayaq", "Ayrılan yollar") bir-birindən fərqləndirir.

XIX əsrdə və iyirminci yüzilliyin əvvəllərində bir sıra fərdi xarakterli, daxilən ziddiyyətli və mürəkkəb düşüncəli obrazlar yaranmışdır. Bu obrazlar - Onegin ("Yevgeni Onegin"), Peçorin ("Zəmanəmizin qəhrəmanı"), Oblomov ("Oblomov"), Protasov ("Canlı meyit") və Teterov ("Meşşanlar") həyatda yerini və mövqələrini itirir, süstləşir, inkişafı ayaqlaşma bilmir, mübarizədən soyuyur, ictimai-siyasi mühitdə "artıq adam" təsiri bağışlayırdılar. Onlar yaradıcılığın predmeti kimi bir qəbildən, bir kökdən olan obrazlardır. Bu surəti məzmun - xarakterlərin, fikir, meyl və münasibətlərin müxtəlifliyi fərqləndirir.

Sənətkar anlayış və müşahidəsinin özünəməxsusluğu, onun varlığı görmək, hadisələri seçmək və təsvir etmək bacarığının bənzərsizliyi yaradıcılığın məziyyəti, spesifik cəhətidir. Ona görə də məzmunu varlığın eyni və oxşar sahəsindən götürülən əsərləri müşahidənin, təxəyyül və zehni inkişaf səviyyələrinin, təəssürat və fərdi üslubların, mövqe və istiqamətlərin müxtəlifliyi fərqləndirir. Konkret bir dövrə - XVIII əsr Qarabağ hadisələrinə həsr olunana əsərlərdə - "Ağa Məhəmməd şah Qacar", "Qan içində" və "Vaqif"də obrazlar, bədii forma və vasitələr, təsir oyadan, insanı düşündürən, onun təzədən qurlmasına kömək edən üsullar bir-birinə oxşamır. "Gələcək gün"ü "Diplomat" və "Qorxulu Tehran"dən fərqləndirən yenə də yazıçının varlığa, Güney Azərbaycan gerçəkliyinə özünün müşahidə və axtarışlarına, iste'dad və dünyagörüşünə münasib yanaşması, sənətkar fərdiyyətinin özünəməxsusluğudur. Bəzən də müəyyən bir yazıçı bir neçə əsərin məzmununu həyatın eyni sahəsindən götürür. Belə məqamlarda o, süjetin inkişaf

finda konkretliyi qoruyur, dövrün səciyyəsinə saxlayır, hər dəfə fakta yeni, orijinal mövqeden yanaşır. Buna görə də bir neçə əsərdə "mövzu eyni olsa da, tiplərin, hadisələrin, mübarizənin siyasi və mə'nəvi-psixoloji motivləri yeni, bədii ifadə vasitələri yeni olacaqdır. Ancaq bir şərtlə ki, yazıçı, doğrudan da böyük istə'dad, sənətkar gözüne, sənətkar həssaslığına malik olsun". "Leyli və Məcnun"un ilk bədii əsası ərəb ağz ədəbiyyatı olmuşdur. Nizami mövzunu İntibah ziyahsının duyumu, vətəndaşlıq zəkası ilə mə'nalandırmışdır. Alman folklorunun formalaşdırdığı obraz - doktor Faust sonralar dünya ədəbiyyatında kur inkişaf axarına düşmüş, ayrı-ayrı sənətkar ona ayrı-ayrı yöndən yanaşmışdır. Məzmunun və obrazın belə təcəssümü geniş yayılmış və ayrı-ayrı xalqın ədəbiyyatında özünün ən'ənəsini yaratmışdır.

Mövzunun tarixiliyi, aktuallığı, keçici və tə'sirli olması incəsənətin əhəmiyyətli problemindəndir. Bədii yaradıcılığın inkişaf mərhələlərində aktual bir mövzu, deyək ki, qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, humanizm və mə'həbbət... mövzuları bir ədəbi nəslin yaradıcılığından digərinin yaradıcılığına keçir. Belə ən'ənəvi mövzular dövrün tələblərinə uyğun təzədən işlənir, fikir müasirlik amalı ilə aşılır. S.Şirazi, C.Rumi, Ə.Nəvai, Ə.Cami, A.Ərdəbili və M.Füzuli yaradıcılığında Nizami mövzuları orijinal istiqamət almış, təsvirdə Məcnunlar, Leylilər, Xosrovlar, Şirinlər, Fərhadlar, Bəhramlar xarakterlərinin, fikir və düşüncələrinin, hiss və duyğularının müxtəlifliyi ilə fərqlənmişlər. Çünki sənətkarlar mövzuya mühitlərinin, xalqlarının istəyi ilə yanaşmışlar, həyatın təhlilini dünyagörüşlərinin, istə'dad və ədəbi təcrübələrinin səviyyəsində aparmışlar, müasirlərinin obrazlarını yaratmışlar.

Ədəbiyyatın predmeti həyatdır, sosial münasibətlərdir, insanların xarakterlərinin tarixən konkretliyidir. Sənətkar insanın psixologiyasını, əxlaqi-mə'nəvi aləmini mürəkkəbliyi ilə öyrənir. Müxtəlif dövrlərdə insan yalnız həyata, təbiətə tə'sir göstərmir, bu mürəkkəb prosesdə, həm də onun özü, sosial mühiti və məişəti dəyişir. Bədii yaradıcılıqda insan belə, daxili zənginlik və mürəkkəbliyi, öz mühitinin övladı kimi təsvir olunur. M.Qorki məzmunun zamanın və inkişafın tələbinə uyğun dəyişməsinə nəzərə almış və demişdir: "Mənim üçün insandan kənardə heç bir şey yoxdur; mənim üçün bütün şeyləri və bütün ideyaları yaradan insan və yalnız insandır, mö'cüzə yaradan odur və gələcəkdə təbiətin bütün qüvvələrinin sahibi məhz o, - insan olacaqdır, bizim dünyamızda ən gözəl şey zəhmətlə, ağıllı insanın əli ilə yaranan

şeydir, bizim bütün fikirlərimiz, bütün ideyalarımız zəhmət prosesindən doğur; incəsənət, elm və texnikanın inkişaf tarixi bizə bunu göstərir. Fikir faktdan sonra gəlir. Mən insan qarşısında ona görə səcdə edirəm ki, bizim dünyada insan aqlının, insan xəyalının, insan əcdadının təcəssümündən başqa heç bir şey duymuram və görmürəm".

İnsan dövrünün vətəndaşı, hərəkət və istiqamətverici qüvvəsidir. O, öz sosial mühitində yaşayır, formalaşır və dərk olunur. Onun həyatı, ictimai-siyasi mühiti yaradıcılığa təsir göstərir və müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif tarixi şəraitdə məzmun dəyişir, xalqların ədəbiyyatında milli spesifik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Dövr, sosial həyat özünün sənətkarını yetirir, belə sənətkarın axtarışları, əsərlərinin məzmun-pafosu inkişafın və xalq həyatının ahəngini tamamlayır. Ədəbiyyatşünaslar bunları, "yazıçının təmayülünü, hadisələrin mahiyyətinə, cəmiyyətin inkişaf meyillərinə baxışını və obyektiv varlığı izah etməsini nəzərə alaraq deyirlər ki, bədii əsərin məzmunu dərk edilmiş, şəxsiyyətin xəyal süzgecindən keçirilmiş, müəyyən fikri nailiyyət cəhəbindən qiymətləndirilmiş idealdan ibarətdir. Həmin məzmunun mürəkkəb və sintetik təcəssümü sayəsində müəyyən və konkret bir fikir hasil olur. "Buna əsərin ideyası, yaxud yazıçının qayəsi deyilir" (M.Cəlil).

Bədii əsərin məzmunu həyatın bütün sahələrindən götürülür. Xalqın tarixi, adət-ənənəsi və milli varlığı, onun mə'nəvi-iqtisadi, ideyasiyasi yüksəlişi, "ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin qəhrəmanlığı, vətənpərvərliyi, sevgisi və humanizmi yazıçılarda maraq doğurur, əsərlərə məzmun-ideya verir. İdeyanın təsiri, idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətinin genişliyi məzmunun tutumundan, aktuallıq və müasirliyindən asılıdır. Çünki ideya məzmundan doğur, məzmunun varlığında konkret ideya yaşayır. Buna görə də yazıçı üçün "predmetin özü yox, predmetin mə'nası əhəmiyyətlidir və onun ilham odu yalnız predmeti göstərmək yolu ilə həmin predmetin mə'nasını hamıya aydınlaşdırmaq və hiss etdirmək üçün alovlanır" (Belinski). Və sənətkarın təsvirində fikir amaldır, bu fikirdən alınan təssürat oxucunun aqlına təsir etməli, onun həyatın müxtəlif sahələrinə münasibətinə istiqamət verməlidir.

Həyat yazıçıya hazır material, hazır fakt və hazır məzmun vermir. Müəllif həyatdan götürdüyü materialı və faktı öz idealına görə yəni işləyir və bunun sayəsində onun təsvir etdiyi tablo həmin tablonun çəkilməsinə səbəb olan həqiqi hadisədən daha canlı, ifadəli və formaca daha dolğun olur" (Belinski). Bu, ona görə belədir ki, faktın

canlandırılmasında və qiymətləndirilməsində, yə'ni bədii məzmun səviyyəsinə qaldırmasında yaradıcı şəxsiyyətin xəyal və idrakı, onun təcürübəsi, iste'dad və dünyagörüşü iştirak edir. Bu səbəbdən də hiss və duyğuya, fikir və düşüncəyə toxundurulmadan, faktı müşahidə və dərk etmədən məzmunun varlığı mümükün deyildir. Ədəbiyyatın bu xüsusiyyəti həyat həqiqəti ilə bədii həqiqət arasında ciddi fərq yaradır. Yə'ni bədii həqiqətin bir, real varlığın isə başqa həyatı, başqa aləmi olur, təsvir olunan varlıq xəyala, düşüncəyə, hisslərə toxundurulur, dəyişdirilir, bədii niyyətə uyğun işlənir.

BƏDİİ ƏSƏRİN FORMASI

Fərdi yaradıcılığın bütün sahələrində məzmun kateqoriyasını formadan, forma kateqoriyasını da məzmundan ayırmaq, təcrid etmək mümkün deyildir. Bunlar ayrılıqda yaşaya, mövcud ola bilmir. Məzmun həmişə formaya, forma da məzmunu keçir, bir-birini qarşılıqlı, vəhdətdə şərtləndirir. Xətəinin "Dəhnamə"si ədəbi ən'ənələrdən və xalq yaradıcılığından istifadə ilə yaranmışdır. Burada təbiət təsvirlərinə, nağıl və dastan süjetlərindən istifadəyə, qəzəllərlə hissələrin, duyğu və düşüncələrin açılmasına geniş yer verilmişdir. Ancaq nə bunlar, nə də məktublar poemanın quruluşunda dağınıqlıq yaratmışdır. Hadisələr, meyl və münasibətlər bir istiqamətdə cəmləşmiş, dinamik bir forma, canlı tipik söyləmə əsərin məzmunundan doğmuşdur.

Forma məzmunun ifadə vasitəsidir, onun daxili ahəngi, daxili təşkili və strukturudur. Formasız əsərin varlığı, bədii-fikri bütövlüyü, gerçəkliyin duyulması və hiss olunması mümkün deyildir. Forma formanın üsurlarının, bədii təsvir və ifadə vasitələrinin köməyi ilə yaranır, məzmun-ideyanı aşkarlayır. Qayənin hərtərəfli açılması, geniş təsir oyada bilməsi məzmunun mahiyyətə uyğun forma - ifadəli təzahür şəkli tapmasından asılıdır. Belə forma bədii vasitələrin mütəşəkkil sistemi maraqlı oyadır, təsirli və düşündürücü olur.

İncəsənət janrlarının forması, canlı fikir, canlı təsir yaratmaq üsulları bir-birindən fərqlənir. Çünki sənətkarlar sənət əsərləri yaradanda müxtəlif "Tikinti materiallarından" - səs, söz, ritm, ahəng, melodiya, rəng, cizgi, kompozisiya, tunc, qranit, mərmər və gildən istifadə edirlər. Təsviri sənət əsərlərinin formaya düşməsi üçün cizgi, rəng, kompozisiya və süjet elementlərindən, heykəltəraşlıqda təbii fakturadan - daş, dəmir, tunc, mərmər, qranit və gildən, xoreoqrafiyada canlı insan bədəninin plastikasından və onun mənalı hərəkətlər sistemindən, bədii yaradıcılıqda sözdən, təsvir və ifadə vasitələrdən istifadə olunur; xüsusən musiqidə səs "insanın emosional vəziyyətini vermək bacarığıdır. İnilti, ağlama, gülüş, şən səslər - bütün bunlar insanın səsi vasitəsi ilə onun emosional vəziyyətini ifadə etmə formalarıdır. İnsanın canlı nitqi təkcə deyilən sözlərin əhəmiyyəti ilə deyil, habelə səsin özünün səslənməsi, səsin səviyyəsinin və qüvvəsinin dəyişməsi, nitqin ritmi və sürəti, yəni intonasiyası ilə də onun fikir və hissələrini verir. Dialoqa qulaq asarkən ayrı-ayrı sözləri başa düşmədikdə belə çox vaxt nitqin

xarakterini hiss edir, təsdiqedic, qəti intonasiya ilə sorğu və inamsızlıq intonasiyasını, qəzəb, nəs intonasiyası ilə nəvazişli intonasiyanı; mehriban danışqla, mübahisə ilə dava-dalaşı fərqləndirmək olar. İntonasiyalar danışanın emosional vəziyyətini, şəxsi münasibətini tamamilə müxtəlif üsullarla verir."²⁷

İncəsənət varlığı, varlığın müxtəlifliyini, nisanın hisslər və duyğular təlatümünü əks etdirir. Onun formasını, təsvir-üslub xüsusiyyətlərini müəyyən edən həyatdır, dövrün özüdür. Zaman ancaq məzmun-mündəricəyə yox, dilə, bədii üsullara, məcazlar silsiləsinə, bütövlükdə struktura təsir göstərir. Lakin həyat heç zaman sənətkara sənətkarın öz poetik niyyətinə uyğun hazır, cilalı forma vermir, forma yaradıcılıq prosesində kəşf olunur, ümumilik qəbul etmir. Ona görə ki, konkret bir forma konkret bir əsərin məzmununu, bir ədəbi şəxsiyyətin müəyyən bir əsərdə fikir və düşüncəsini, onun aşılamaq istədiyi ideyanı təəcəssüm etdirir. Ədəbi növ və janrların formaları isə əlaqə və vəhdətdə inkişaf tapır, bir-birini zəngilləşdirir.

Forma məzmunundan törəyəndə məzmun formanı, forma da məzmunu tamamlayır, əsərdə daxili ahəng, daxili kamillik yaranır, obrazlar ümumiləşdirmə ilə fərdiləşdirmənin vəhdətində görünürlər. Fikir hərtərəfli, müdaxiləsiz açıılır. Füzulinin "Leyli və Məcnun"unda obrazlar həyatın müxtəlif sahələrində sınaqdan çıxarılır. Şair insanların xasiyyətini açanda Şərq şe'rinin müxtəlif janrlarının - qəsidə, qəzəl, mürəbbə, rübai və məsnəvinin imkanlarını vəhdətləşdirir, fəsillərin əvvəlində və sonunda saqınamələrdən - lirik parçalardan istifadə formaya əlvanlıq və rəngbərənglik gətirir. M.Y.Lermontov *Demon* və *mefistofel* - İblis surətinə müxtəlif niyyətlə, həm lirik, həm də epik əsərlərində müraciət etmişdir. Onun demonlarını xarakterləri, düşüncə və əməlləri, mə'nəviyyat və psixologiyalarının müxtəlifliyi fərqləndirir. Ədib romantik bir poemanın - "*Demon*"un üzərində on iki il işləmişdir. Son zamanlara qədər əsərin altı redaktəsi müəyyən edilmişdir. Belə redaktələrdən V.A.Baxmetovaya bağışlanan variant daha məzmunludur. Şair burada şe'rin romantik zənginliyindən istifadə etmiş, məzmunu dolğunluğu ilə açma bilən forma tapmışdır. Q.R.Derjavinin "*Felitsa*" əsəri geniş maraqla oyatmış, dövrün ədəbi mühitini təsirdə saxla-

²⁷ L.A.Mazel. Musiqi əsərlərinin quruluşu, Bakı, 1988, s.15.

mışdır. Çünki "Felitsa"da "hisslərin dolğunluğu formanın orijinallığı ilə çox gözəl birləşmişdir; bu orijinal formada isə rus zəkası görünür, rus dili eşidilir" (Belinski).

"Leyli və Məcnun"da, "Demon" və "Felitsa"da fikir yüksək şe'rriyyətlə, zəngin dil, metafora bolluğu ilə açılır. Şe'rriyyət "dedikdə biz poetik fikrin ilk, bilavasitə formasını - şairdəki iste'dadın həqiqi olub-olmamasını və onun qüvvətini, hər şeydən əvvəl və hər şeydən çox göstərən yekənə formanı nəzərdə tuturuq. Şe'rriyyəti iste'dad və ilham yaradır, əmək isə onu təkmilləşdirir; şe'rriyyət, insanın bədəni kimi, qəlb-ideyanın təcəssümü, canlanması, ifadəsidir"; iste'dadlı bədii əsər "dilin akustik zənginliyi"dir, "şe'r dili ilə yazılmış musiqidir", "poeziya da heykəltəraşlıqdır", süjetin inkişafında "hər şeyin dolğunluqla və tamam-kamal göstərilməsi"dir (Belinski).

İncəsənət tarixən çoxfunksiyalı, ictimai-dəyişdirici yönlü olmuşdur. Çünki bu təsirli və yayılqan sahə sənətkarların dünyagörüşünə, həyatı duyumuna, hisslər və ideallar aləminə "uyğun fəaliyyətdir, dəyişdirmədir, yaratmadır". Qul vəziyyətli islandlar tarixlərinin "qəhrəmansızlıq dövründə elə saqalar yaratmışdılar ki, burada "məhz azadlıq sevən, mərd, xalis qəhrəmanlar mövcud olur öz fəaliyyət göstərir. Saqalarda xalq və arzularını mə'nən həyatiləşdirir, ətraf aləmə bənzəməyən xəyali, bədii bir aləm yaradırdı. Lakin hər şeydən çox heyrət doğuran budur ki, o xəyali aləm gerçəkləşdi. Saqalar xalqın mə'nəvi simasını formalaşdırdı və onlardan kənarında indi də müasir island xalqının daxili həyatını, milli xarakterini başa düşmək mümkün deyil".²⁸ Bizim eradan əvvəl Tomrisin hünəri ilə geniş təzahür tapan qəhrəmanlıq pafosu zaman keçdikcə dərinləşdi, "Dədə Qorqud" hərtərəfli təsir oyatdı. Nizaminin varlığı İntibah ziyahısı mövqeyindən dərkə və ümumiləşdiriməsi Şərqdə ədəbi hərəkatın yeni yöndə canlanmasına səbəb oldu. "Hotenin Verterini təqlid edən gənclər həyatlarını intiharla qurtarırdılar" (A.Morua). Belə ədəbi mövqey və meyllərin bə'zisi məzmunla forma arasındakı vəhdəti qıran "sənət sənət üçündür" kimi anlayışların, yalnız "yuxarı silk üçün yaradılmış incəsənəti təsdiq edən elitaçı estetik" (Ortega-i Qasset) konsepsiyaların yaranması ilə nəticələnirdi.

²⁸ Yuri Borev. Estetika, Bakı, 1980, s.117

Fransız alimi M.Düfren nə elitaçı estet, nə formalist, nə modernist, nə də akmeist idi. O, bədii əsəri bütöv-məzmun forma kamilliyində duyur, mənalandırır və "Güman edir ki, insanın, dünyanın və şəxsiyyətin daxili harmoniyası "müasir Qərb cəmiyyətində pozulur, şəxsiyyət düşkünləşdirilir və yadlaşdırılır; o düşünmək qabiliyyətindən məhrum olur, çünki onun əvəzinə onsuz da başqaları düşünür, o çox danışa bilmir, çünki bu təhlükəlidir. Bunun nəticəsində insanın passivliyi, hər şeyi güzəştə getməsi, humanizmin zəifləməsi baş verir. Düfren bu prosesdən çıxış yolunu estetik fəaliyyətdə görür. Bu fəaliyyət sənətkarın yaradıcılığı və oxucunun estetik qavrayışı kimi iki formadan ibarətdir. Bunların da hər birinin sayəsində insanın öz-özü ilə "razılaşması", onun yaradıcı imkanlarının geniş inkişafı, insanın fəaliyyətə həvəsləndirilməsi mümkün olur... M.Düfren incəsənətin sosial əhəmiyyətini və effektivliyi təsdiq edərkən, onun ictimai funksiyasını təsəlviverici - tənзимedicici funksiya ilə eyniləşdirir: ruh aləminə üz tutmaq, reallıqda itirilmiş harmoniyanı xəyalən qaytarmaq, müvazinə, tənзим məqamı incəsənətə həqiqətən xasdır. Lakin incəsənətin ictimai-dəyişdirici təsiri ideal-xəyali yox, real-həqiqi xarakter daşıyır" (Yuri Borisov).

Məzmun ilkindir, mütəhərrikdir, aparıcı kateqoriyadır. Məzmun həmişə müasirliklə, mütərəqqi fikirlərlə, yeni hiss və duyğularla zənginləşir, tez dəyişir, yaradıcılıqda inkişaf tapır. Forma isə məzmunun asılıdır, məzmunun təzahür-ifadəlilik gücüdür; məzmun-ideyanın qavranılması formanın dinamiklik və elastikliyindən asılıdır. Eyni zamanda, fikir şəklində həyat-incəsənət məzmun-forma bütövlüyündə estetik hiss, estetik həzz, estetik zənginləşdirmə mənbəyidir. Bir də, sənətkar duyğuya, zövqə və emosiyalara-bədii intuisiyaya əsaslananda, həm də özü-öz yaradıcı əməyini dəyərləndirir.

Bədii forma millidir, onun mahiyyətində təzə məzmunla müqavimət göstərmək, varlığını sabit saxlamaq üçün mübarizə aparmaq xüsusiyyəti vardır. Müqavimət, çox zaman məzmunla forma arasında uyarsızlıq, ziddiyyət vardır. Forma yeniliyi, məzmunun müasirlik ruhunu tamamlaya, onun sosial mündəricəsini aydın ifadə edə bilmir. Formanın geniş imkanlı olmaması məzmunun hərtərəfli açılmasına, dinamikləşməsinə imkan vermir, durğunluq yaranır, fərdi yaradıcılığın inkişafı ləngiyir. Məzmunla forma arasındakı biçimsizlik uzun müddət davam etmir, təzə məzmun özünə təzə forma tapır. Formanın bütün

hissələri, ünsür və elementləri dinamikləşir. "Lap başlanğıcından ... faciə özü də, komediya da özlərinə aid xüsusiyyətləri təcridən inkişaf etdirmək yolu ilə yavaş-yavaş böyümüş və zənginləşmişdir. Xeyli dəyişikliklərə məruz qaldıqdan sonra faciə özünün lazımı və mükəmməl şəklinə gəlib çatmışdır." "Cüzi miflərdən və gülməli" ifadə vasitələrindən nəşət edən faciə təbəddülat yolu ilə satirik tamaşadan doğduğuna görə artıq sonralar müəyyən şöhrətinə çatmışdır: onun ölçüsü və tetrametrdən dönüb yambik (trimetr) olmuşdur; əvvəllər isə tetrametrdən istifadə olunurdu, çünki poetik əsərin özü satirik idi və daha çox rəqs xarakteri daşıyırdı; amma elə ki, dialoq inkişaf elədi, təbiət özü ona münasib ölçü də verdi" (Aristotel).

Xaqani və Nizami əsərində qəsidə kütləvi şe'r janrı idi. Antik ədəbiyyatda, sonralar isə Avropada oda yazanların sayı az deyildi. Şərq ölkələrində fəlsəfi bir mətləbi qəzəllə ifadə etmək bədii hünər sayılırdı. Azərbaycan ədəbiyyatının müxtəlif inkişaf mərhələlərində qəsidə və qəzəllə yanaşı, mənzum hekayə yazmağa ehtiyac duyulurdu. Amma XIX əsrin əvvəllərindən iqtisadi və ictimai-mədəni həyat yaradıcılığa, yaradıcılığın üsul və vasitələrinə təsir göstərdi. Rusiyanın və Zaqafqaziya xalqlarının ədəbiyyatında maarifçi-realist konsepsiya yarandı. Mütərəqqi ideyalar mütərəqqi sənətkarların mövqeylərini, dünyagörüşlərini, həyata yanaşma üsullarını şərtləndirdi. Maarifçi-realist sənətkarların yaradıcılığında məzmun və forma axtarışları genişləndi. Klassik şe'r şəkillərinin çoxu əhəmiyyətini saxlaya bilmədi. Yeni janrlar, yeni bədii üsullar, yeni təsvir və ifadə vasitələri yarandı, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərindən dramaturgiya və bədii nəsrə, satirik-yumoristik şe'rlərə, felyetonlarla zamanı ifadə Azərbaycan ədəbiyyatının inkişaf istiqaməti idi.

Forma passiv, zahiri əlamət deyildir. O, məzmun əsaslı təsir göstərir, yazıçı amalının açılmasında, onun mövqeyinin müəyyənləşməsində əhəmiyyətli rol oynayır. Forma detalları, haşiyələri, lövhə və mənzərələri, məzmunun bütün hissələrini birləşdirib, bədii bütövlük, estetik kamillik yaradır. Lakin məzmunun adiliyi və qeyri-reallığı təsirsiz qalır. Forma real əsasını-məzmununu itirir, bəsitləşir, daxili bədii inkişaf tapmır, varlığında fikir, müasir mətləb daşıya bilmir.

Məzmundan, dövrün ideya-estetik tələbindən doğan forma məzmunu təsirli, ümummaraq səviyyəsindən təzahür etdirir. Belə forma yayılır, onun üsurləri bir ədəbi nəslin yaradıcılığından digər ədəbi

nəslin yaradıcılığına keçir. Bunu fransız şairi və klassisizm ədəbi cərəyanının nəzəriyyəçisi Bualo dərinəndən duyurdu: "...Şe'rdə ahəngə diqqət yetir, vəzni pozma: misranı iki yerə bölməli olsan, elə et ki, sözlər arasındakı fasilə mə'naya xələl gətirməsin, onu daha da aydın nəzərə çarpdırсын, xüsusilə sə'y et və çalış ki, sözlərdəki saıtlər dalbadal gəlib qarışmasın, ahəngi pozmasın". "Şe'rdə ki, fikir, oldu, söz gözəlliyi olmadı, sözlər və səslər qulağı dəldi, belə şe'ri heç kəs oxumaz və dinləmək istəməz".

Özünə və özünün yaradıcılığına tələbkərlıq, səciyyəvini seçə bilmək, bədii məntiqdə fikirlə hissi, ağılla istə'dadı birleşdirmək, həyat materialının mahiyyətinə uyğun forma tapmaq məzmun və forma vəhdətinin ilkin şərtlərindəndir. Bualonun "Poeziya sənəti" traktatında qeyd edilir ki, "qafiyə ilə fikir arasında ayrılıq olmamalıdır, onların arasında ədavət yoxdur və bir-birilə mübarizə" aparmırlar. "Qoy şe'rdə fikir və məzmun sizin üçün hər şeydən qiymətli olsun, şe'rə cilanı da, gözəlliyi də o gətirsin". "Başqa birisi nəcib Ekloqun hörmətini onunla ləkələyir ki, qara camaatın sadə danışığı dilini gətirib öz şe'rlərinə daxil edir, nəticəsi də bu olur ki, hər cür məlahətdən məhrum olan küylü, kobud misraların şe'riyyəti göylərə uçmur, ayaqlar altında sürünür".

A.D.Kantemirin adı rus klassiklərinin sırasında çəkilir və bu ədib "poeziyanı həyatla bağlamışdır" - deyilir. Lakin Kantemirin dili "dəhşətli dərəcədə köhnəlmiş"di, "şe'rlərində poetik ünsür", demək, məzmunla formanın vəhdəti zəif idi. Ona görə də əsərləri az yayılır, az tə'sir oyadırdı.

M.F.Axundov məzmunu formadan - ifadə gözəlliyindən ayırmırdı. O, XIX əsr İran şairlərinin - Qani və Süruşun forma və "məzmun gözəlliyindən mərhum olan", "başdan-ayağa bə'zi şeyxi əqidinə istinad" edən şe'rlərini bəyənmir, onları "duzsuz və zəhlə aparan", "zəif və kasalətarıtrıcı" əsərlər adlandırır. "İki şey şe'rin əsas əlamətlərindəndir - məzmun gözəlliyi və ifadə gözəlliyi". M.F.Axundovun yaradıcılığında "həddi-hüdudu olmayan yaltaqlıq nümunələri" "əsilsiz-əsassız", "əfsanələrdən ibarət şe'rlər", "qafiyə pərdəzlıq, dumanlı ibarələr, yersiz "şişirtmələr və mübaligələr" tənqid olunurdu. O, bədii əsərdə məzmun və forma vəhdəti, mütərəqqi fikir, canlı təsvir axtarırdı. Sənətkarlar "heç də anlaya bilmirlər ki, poeziya necə olmalıdır. Elə güman edirlər ki, poeziya ibarətdir, bir neçə mə'nasız sözdən ki, müəyyən vəzn ilə bir-birinin yanına düzülüb, onları qafiyələndirir və

bunların vasitəsi ilə məşuqələr əsli olmayan sifətlərlə vəsf edilir və ya bahar və payız fəsilləri qeyri-təbii təşbihlərlə təsvir olunur... Daha düşünmürlər ki, poeziyanın məzmunu nəsr əsərlərinin məzmunundan qat-qat tə'sirli olmalıdır". M.F.Axundovun "ifadə gözəlliyi deyəndə məzmunun yüksək bədiiliklə, yaradıcı ilhamla ifadə olunmasını nəzərdə tuturdu. O, "ən yaxşı əsər odur ki, bədii olsun", "hər kəs tərəfindən bəyənilsin" - deyirdi.

Şe'riyyə tələklərin ideya-estetik təlimlərində geniş anlayışdır. "Qəlbin-ideyanın təcəssümüdür, fikrin, hiss və duyğunun forma orijinallığı ilə birləşməsidir, formada milli "zəkanı görünməsi" və dil zənginliyinin duyulmasıdır. "Şe'riyyə-dedikdə bu poetik fikrin ilk, bilavasitə formasını-şairdəki ilhamın həqiqi olub-olmadığını və onun qüvvətini, hər şeydən əvvəl və hər şeydən çox göstərən yeganə formanı nəzərdə tuturuq. Şe'riyyəti ilham yaradır, əmək isə onu təkmilləşdirir. "Bədii əsər konkret fikrin konkret formada üzvi sürətdə ifadəsidir". "Şe'riyyə qəlbin - ideyanın təcəssümü, canlanması, ifadəsidir". "İdeya bədii əsərin məzmunudur və ümumidir, forma bu ideyanın xüsusi təzahürüdür". "Hər bir əsərin yaranmasının ən başlıca şərti ideyanın forma və formanın ideya ilə üzvi tamlığıdır" (Belinski).

Əsərin dili və janrı, təsvir və ifadə vasitələri, şe'rin vəznü, süjet və kompozisiyası formaya daxildir. Formanın bütün ünsürlərinin-dilin, süjet və kompozisiyanın özü də hissə və elementlərə ayrılır. Formanın kamilliyi, məzmunlu olması və tə'sirinin hərtərəfliyi onun hissə, ünsür və elementlərinin vəhdəti, daxili birliyi ilə müəyyənleşir. C.Məmmədquluzadənin "Anamın kitabı" əsərində ictimai mübarizələr və siyasi sarsıntılar dövründə xalqın taleyi göstərilir. Xalq nümayəndələri, zəhmət adamları, "yalançı mədəniyyət dərsi almayanlar", "qardaşlıqda vəfalılar" təbii və canlı duyğuları ilə təsvir olunurlar. Həqiqət axtaran, qardaşlarından və xeyriyyə cəmiyyətlərindən fayda görməyən Gülbahar insani keyfiyyətləri, səmimi münasibəti, real düşüncəni çobanlarda tapır. Sənətkar amalı - azadlıq, milli bütövlük və istiqlaliyyət mübarizə ilə alınır - fikri müdaxiləsiz hasil olunur. Xırda bir pyesdə "Lal"da küçədə ağlayan altı və səkkiz yaşlı uşaqlardan diqqət yayınmır. Müharibə illərində uşaqlar ata-analarını itirir, qayğı və məhəbbətdən kənardə qalırlar. Onları insanlar - nə ziyalılar, nə mə'murlar, nə də mö'minlər duymaq, faciələri haqqında düşünmək istəmişlər. Lal və kar insan isə uşaqları ovundurur, təsəlli verir. Çünki o, şirkətlərdən

və xeyriyyə cəmiyyətlərindən kənarında yaşayır. Heç kimdən, heç nədən mənfəət ummur, insanlıq hisslərini, vətəndaşlıq duyğularını qoruyub saxlayır. Bunlar ona görə belədir ki, hər iki əsərdə məzmun müasirlik duyğusu ilə, məzmunun özündən fərqli doğan ifadəli forma ilə açılır. Mənzərələr, duyğu və düşüncələr, psixoloji sarsıntılar, meyl və münasibətlər formanın ünsurləri ilə tamamlanır. Dilin aydınlıq və emosionallığı, süjetin dinamikliyi, kompozisiyanın yığcamlığı təsiri artırır, mənanı dərinləşdirir.

Obraz, bir tərəfdən, bir və ya bir neçə səciyyəvi hadisə və əhvalatı başqası ilə aşkarlayan məcazi, metaforik fikirdir, məzmun-ideya daşıyıcısıdır; digər tərəfdən də, ictimai-siyasi varlığın in'ikası, məzmunlu təfəkkür formasıdır. Bütün dövrlərdə obraz arzu və düşüncə, meyl və münasibət oyatmış, real vəziyyəti əks etdirən vasitə-forma olmuşdur. İ.Qutqaşının "Rəşid bəy və Səadət xanım" hekayəsində forma - Rəşid bəy sınaqlardan çıxarılır, onun cəsurluğu, ailə həyatını qarşılıqlı sevgi üzərində qurması, inamla vuruşması, kəndə və kəndliyə qayğı ilə yanaşması aydın göstərilir. İ.Şıxlının "Ayrılan yollar" romanında forma - Kosaoğlu ilk zərbəni təşəbbüskar bir adamdan - İmrandan alır. Onlar üz-üzə gələndə konflikt dərinləşir və kəndin sosial-iqtisadi mənzərəsi görünür.

Forma ədəbi irs və ədəbi prosesə yeni keyfiyyətlərin daxil edilməsi yolu ilə zənginləşir. Sənətkar bəşəriyyətin ədəbi irsindən faydalanır, formaya yaradıcı, xalqın istəyi ilə yanaşır. Azərbaycan ədəbiyyatında yeddilik bənd növünün və bu bənd növünə əsaslanan müsəbbenin ən'ənə və təcrübəsi olmamışdır. Bu mürəkkəb bənd növü bizim əsrin 20-ci illərindən sadə bənd növlərinin müxtəlif birləşmələrindən əmələ gəlmişdir. S.Vurğunun "Şair, nə tez qocaldın sən" şe'rinəndən sonra bu formaya maraq artmışdır. XVIII əsrə qədər Azərbaycan ədəbiyyatında əruz aparıcı vəzn olmuşdur. Heca vəzni varlığını daha çox şifahi xalq ədəbiyyatında saxlamışdır. Sərbəst vəzn isə müasir, Azərbaycan ədəbiyyatı formalaşana qədər geniş yayıla, ən'ənəsini yarada bilməmişdir. Sonralar yaradıcılıq axtarışları sərbəst vəzni kütləviləşdirmiş və ayrı-ayrı xalqın ədəbiyyatında bu formanın özünəməxsusluğu, ən'ənəsi yaranmışdır. Ona görə ki, bütün janrların, şe'rin vəznlərinin, ümumən formanın daxili poetik imkanları vardır. Bədii yaradıcılıqda şərt janrı janra, vəzni vəznə qarşı qoymaq yox, formadan, vəznlərdən, ədəbi növ və şəkillərdən necə və nə şəkildə istifadə etməkdir. Klassiklər

ədəbiyyatdan hazır forma götürməmişlər. Onlar məzmunu uyarlı forma, yeni ifadə tərzini tapmış, fikri aydın və xəlqi ifadə etmişlər. Bir də nəzərə almaq lazımdır ki, vəznələr də, "janrlar da epoxalara görə dəyişir, zənginləşir, yeni inkişaf istiqamətinə düşür... Janrların bu və ya digər dövrdəki nisbi poetikasını ehkama və fetişə çevirənlər Azərbaycan ədəbiyyatında tragediyaları hətta bir janr kimi inkar edirlər. Əlbəttə ki, "müsibəti-Fəxrəddin", yaxud da "Şeyda", məsələn, "Hamlet" deyildir, "Otello" da deyildir, lakin tragediyadır. Tragediya anlayışı "Otello" anlayışı demək deyil, necə ki, "İliada" "Şahnamə" deyil, "Şahnamə" isə "İlahi komediya" deyildir, necə ki, faciənin antik yunan, klassik fransız, romantik alman formaları bir-birinin eyni deyildir" (Q.Yaşar).

Lirik, epik və dramatik formaların növlərinin əsrlərlə tarixi vardır. Amma ədəbi növlərin və janrların çoxu, bir tərəfdən köhnəlmir, tarixi əhəmiyyətini itirmir. Xırda hekayələr, bayatı, gəraylı, qoşma, rübai, qoşa dördlük və təcnisli dördlüklər geniş ümumiləşdirilmələr aparmağa imkan verir. Digər tərəfdən də, ədəbi növlər və bədii forma dünyada ədəbiyyatında milli özünəməxsusluqla inkişaf edir. Xalqlar formaları ədəbiyyatlarının imkanları səviyyəsində, sənətkarların yaradıcılıq axtarışlarında yeni əlamətlər, poetik tapıntılar və yeni forma çarətləri ilə zənginləşdirirlər. Janrın-formanın özünün qanunları, özünəməxsusluğu vardır. Özünəməxsusluğun nəticəsidir ki, lirik və dramatik növün janrları poetik quruluş, tutum və imkan baxımından fərqlənir. Hekayəyə, lirik növün janrlarının çərçivəsinə povest, romanın, faciənin və ya komediyanın məzmununu sığışdırmaq olmur. Oçerki, bayatı, gəraylı və qoşmanı əlavə hadisələrlə yükləyəndə bu janrlar özünəməxsusluğu itirir, onlarda daxili bütövlük yaranmır. Buna görə də sənətkarlar əsər yazanda məzmunun tələblərini, janrların imkanını nəzərə alırlar, ülgünün, söz düzümünün, ifadə və təsvir vasitələrinin uyarlı olmasına ciddi əhəmiyyət verirlər.

Filosof və estətlər tez-tez əsərin məzmun və formasından söhbət açırlar. Ancaq onların bəzisi, formalist-modernist cərəyanların nümayəndələri məzmunla forma arasında vəhdət tapmır, onları bir-birinə qarşı qoyurlar. Onlar "modern sənət", "yeni sənət" və abstraksionizm ibarətləri altında gizlənir, yaradıcılığı varlıqdan, dövrün səciyyəvi problemlərindən ayırır, yeniliyi tamamlamayan mühafizəkar ideyalar yayırlar. Sənətkarı xalqın əxlaqi-mənəvi aləmindən ayırmaq, məcazlar sistemini və obrazlar aləmini mürəkkəbləşdirmək, insanı tə-

bii vəziyyətindən çıxarmaq, təsvirdə onu həyatla ölümün həddində, qorxulu və vahiməli mühitdə göstərmək formalizmin tələblərindədir. Buna görə də "formalist incəsənətdə obrazın subyektiv cəhəti onun həyati məzmununun zərərinə mütləqləşdirilir". Formalist sənətkar tərəfindən dünyanın qavranılması hadisələrin obyektiv həyati əlaqələri ilə uyğun gəlmir. Onlar realıq əlamətləri çətinliklə anlaşılan qəliz obrazlar yaradırlar. "Formalizm-məhdud, bir ovuc incə ziyalı şüurunun kütlə şüuruna, xalq bədii qavrayışına qarşı qoyulmasıdır" (Yuri Borisov).

Məzmun və formada, onların vəhdət və münasibətində söz sənətinin prinsipləri və əsas xüsusiyyətləri, ideya-estetik mahiyyəti ifadə olunur. Xalqın məişəti, adət-ənənəsi, psixologiyası, maddi-mə'nəvi varlığı, onun tarixinin, müasir həyat tərzinin özünəməxsusluğu məzmununda spesifik, milli məziyyətlərdir. Lakin dünya xalqlarının ədəbiyyatı ideya-siyasi istiqamətinə, ictimai-estetik idealına görə ümumdür. Bunlar - cəmiyyətin inkişafında ümumi qanunauyğunluqlar və sosial proseslər, müştərək, yaxın və oxşar mövzular, müştərək süjet və motivlər yaranır.

Bədii əsər mürəkkəb strukturdur, obrazlar sistemidir, onun təsirin genişliyi və davamlığı məzmun və forma vəhdətindədir.

BƏDİİ ƏSƏRİN KOMPOZİSİYASI

Kompozisiya fərdi yaradıcılıqdır, bədii əsərin zəruri daxili obrazlı tələbidir; əsərin bütün hissə və bölmələrinin müəyyən bir sistemdə ardıcılıqla yerləşdirilməsi, quruluş və tərtibidir, məzmun-qayəni açmaq, yazıcının həyata, təbiətə və cəmiyyətə münasibətini ifadə etmək, obrazları bir vəhdətdə birləşdirmək üsuludur. Kompozisiya formanın ünsürlərindəndir, qüvvətli və zəruri bədii vasitələrdəndir. Bədii əsəri necə qurmaq, hadisələrin axarını hansı istiqamətlərə salmaq, onları harada çoxaltmaq, harada azaltmaq, ric'ətləri, detal, mənzərə və lövhələri necə yerləşdirmək, hissələr, bölmələr və fəsillər arasında bədii-məntiqi əlaqələr yaratmaq kompozisiyada müəyyənləşir; eyni zamanda, burada meyllər, münasibət və ziddiyyətlər, düşüncələr, arzular, hərəkət və sosial əlaqələr duyulur və aydınlaşır. Kompozisiyada şərt ahəngdarlıq, yığcamlıq və lakoniklikdir, hadisələrin bütövlüyü və bir-birini tamamlamasıdır; əhvalatların bir mərkəzdə cəmləşməsi, fikrin hərtərəfli açılması, münasibət və əhvali-ruhiyyələrin real göstərilməsidir. Kompozisiyanın dağınıqlıq və systemsizliyi inikasın aydınlığını, təsvirin dinamikliyini zəiflədir, təsiri və tərbiyəvi əhəmiyyəti azaldır. Ona görə də kompozisiya lövhə və mənzərələri birləşdirməli, əsərdə mütəşəkkillik, ideya-estetik dərinlik yaratmalıdır. "Aygün" poemasında Səməd Vurğun həyata geniş müdaxilə yolu seçir. Aygünlə Əmirxanı təhsildə, sevgidə, məişətdə, şəhər və kənd gerçəkliyinin müxtəlifliyinə, insanın əxlaqi-mə'nəvi aləminə münasibətdə sınaqdan çıxarır, haşiyələrə çıxır, mürəkkəb psixoloji səhnələr yaradır. Bunlar, obrazların geniş hadisələr axarında alınması dağınıqlıq yaratmır. Əhvalatlar, xarakterlər bir sistemdə, bir istiqamətdə verilir və bir xətt ətrafında cəmləşir, inkişaf tapır.

Həyati bir kompozisiya qurmaq sənətkardan iste'dad, ədəbi təcürbə və aydın baxış, dünyanı özünəməxsusluğu ilə görmək, faktları əhəmiyyətinə görə seçmək, qaydaya salmaq və əlaqələndirə bilmək bacarığı tələb edir. "Ölü canlar" kəskin ideyali, mürəkkəb kompozisiyali bir əsərdir. Onun quruluşu, faktların və hadisələrin bir-birinə hopdurulması, yazıçı laboratoriyasında təşəkkül tapması asan olmamışdır. N.V.Qoqol deyirdi: "Hər an məni belə suallar düşündürürdü: Niyə? Nə

üçün? Bax, bu nədən ötrüdür? Mən aydın surətdə görürdüm ki, tamamilə müəyyən və dəqiq plan olmadan daha yaza bilmirəm".

Söz sənəti varlığa sənətkar münasibətidir, insanların əlaqə və ünsiyyət vasitəsidir, estetik zövq, emosional və sirayətəddici ideyalar mənbəidir. Ancaq yaradıcılığı ziddiyyətlər üzərindən keçən italyan filosofu B.Kroçe bədii mədəniyyəti qeyri-konseptual bilik sahəsi, intuisiya adlandırır, onun bədii idrakın tamam bəsit, tamam adi və elementar forması olduğunu söyləyir. O, incəsənətdə kamil struktur da tapa bilmir. Görkəmli sənətkar F.İ.Şalyapin isə klassiklərin təcrübəsini əsas alır və deyirdi: "Opera, ona görə mənim üçün qiymətlidir ki, o özündə bütün incəsəntləri: musiqini, poeziyanı, heykəltəraşlığı və arxitekturanı möhkəm bir ahəngdarlıqla birləşdirir".

Bədii mədəniyyətdə kompozisiya hissələrdən, münasibətlərdən, tipik həyat hadisələrindən və sözlərdən, heykəltəraşlıqda isə təbii fakturadan əsər "qurmaq", əsər yaratmaqdır, "insan mə'bədləri və sarayları hiss edilən, duyulan və gözlə görünən materiallardan qurduğu kimi, bəstəkar da musuqi əsərini səslərdən tikir" (A.V.Lunaçarski).

Bədii tə'sir, ideya-estetik dəyər, surətlərin fikri-mə'nəvi ələmlərinin, onların yer və mövqeylərinin təşkilindən və müəyyənliyindən asılıdır. A.V.Lunaçarski müasirlərinin bə'zisini qüdrətli söz-təhkiyə ustası adlandırır və onların yaradıcılıq metodlarında ən zərif üsul kompozisiyadır - deyirdi. K.S.Stanislavskinin ədəbi təcrübəsində isə obrazın kompozisiyada təşəkkül tapması bir pöhrənin boy atması, bir ağacın çiçəklənməsi, bir uşağın doğulması kimi təbii prosesdir. Kompozisiya qurmaq yazıçıdan ədəbi təcrübə, təbii sənətkarlıq qabiliyyəti, mətləbi yığcam və aydın ifadə etmək bacarığı tələb edir. Müşahidə tədqiqatçı A.Dremovda belə bir inam oyatmışdır ki, obraz yaratmaq üçün söz yeganə üsul və vasitə deyildir. "Ədəbiyyatın dili", ilk növbədə kompozisiyanın üsullarındandır. C.Cabbarlı bildirirdi ki, əsərdə böyük ideya, aydın məqsəd olmalıdır. Hadisə və əhvalatları seçmək, müəyyən qaydaya salmaq, təsvir etmək azdır. Faktlar, hadisələr mə'na və məzmunun açılmasına, ideyanın dərinləşməsinə, obrazların hərtərəfli görünməsinə kömək etməlidir. "Yazıçı orijinal kompozisiya yaratmağı, ictimai həyatın tipik cəhətlərini görməyi və göstərməyi, can atdığı son nöqtəni aydın təsəvvür etməyi bacarmalıdır. Ən mühümü odur ki, yazıcının məqsədi və istiqaməti aydın olsun, can atdığı son nöqtəni dolğun təsəvvür edə bilsin. Bu son cəhət aydın olandan sonra, mübariz

adamların canlı və inandırıcı surətini, onların bütün müsbət və mənfi sifətlərini, onların hissiyat və ehtiraslarını yaratmalı olan realist yazıçı, hətta müsbət qəhrəmanın səhvindən və yanlış hərəkətlərindən qorxmaya bilər".

Kompozisiyanın əsas prinsipləri - tipik bir süjetin, hadisə, vəziyyət və şəraitin seçilməsi, obrazların niyyətə uyğun qruplaşdırılması, detal, mənzərə, lövhə və əhvalatların zəruri olub-olmaması, yazıcının təsvir və ifadə vasitələrindən uyarlı istifadəsi, bütövlükdə onun yaradıcılıq amalı ilə müəyyən olunur. O. Balzak deyirdi ki, "sənətkarın böyüklüyü tipik və təbii bir vəziyyəti seçməsi və onu bədii aləmə çevirə bilməsi ilə" ölçülür.

Yazıçı həyatı öyrənir, faktları idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə seçir, sistemə salır, əsərin ədəbi növ və janrını, həcmi, oxucuya nəyi söylədiyini müəyyənləşdirir. Artıq görünən, daxili bütövlüyü şərtləndirməyən hadisələri atır, obrazların yerləşdirilməsinə, onların əlaqə və münasibətlərinin həyatiliyinə fikir verir. Detalları, mənzərələri, obrazları və onların münasibətlərini təbii bağlarla bir-birinə bağlayır. Bunlar, həyatın, ictimai-siyasi mühitin ziddiyyətləri konkret təəcəssümünü kompozisiyada tapır. Kompozisiyanın dəyəri və tamlığı hissə və bütövün ahəngdar uyğunluğunda, səhnələrin və lövhələrin motivləşdirilməsindədir. Kompozisiya yazıçıdan istedad, həyatın və yaşayışın qanunauyğunluqlarını yaxşı qavramaq, emosional kamillik və yetkin zövq tələb edir. "Usta Zeynal" hekayəsində hadisələr, fikir və düşüncələr Usta Zeynalla bağlanır, surətlərin həyat mövqeyi və amalı ona münasibətdə aydınlaşır. Düşüncələr, ərək-ərvadın narahatlığı, məişətlə və dini təəcəssübkeşliklə bağlı söhbətlər, Qurbanın "korpeşman başını aşağı" salması, onun daxili-mə'nəvi düşüncəsi Usta Zeynalın cizgilərinin görünməsinə və xasiyyətinin açılmasına kömək edir.

Usta Zeynal inamın - e'tibarın əsiridir; Hacı Rəsul yenə başladı and içib həmsöhbətini inandırmaya ki, Usta Zeynal sözünün üstündə möhkəm adamdır: "Usta Zeynal mö'mindir, allah bəndəsidir, qeyrətlidir, sadıqdır, iş görəndir, zirəkdir, ağıllıdır, artıq dərəcədə vəfəlidir və indiyə kimi bir dəfə də namazını qəzaya qoymayıbdır". Hadisələrin, fikir və meyllərin bir yerdə, bir məram ətrafında cəmləşməsi və inkişaf etdirilməsi hekayədə bütövlük yaradır, kompozisiyanın tə'sirini və ifadəliliyini artırır.

Kompozisiya əsərin məzmunundan, ideya-fikri istiqamətindən doğur. Fərdi yaradıcılıqda oxucu məqsədə - sənətkarın həyat və gözəllik amalına müxtəlif üsul və vasitələrlə aparılır. Kompozisiya məzmunlu və dinamik qurulanda ideya tezə asan qavranılır, obrazlar və əhvalatlar yadda qalır, oxucuda təzə fikir və düşüncələr oyanır. Abdulla Şaiqin "Araz" romanında kompozisiya həyatiliyi və təsirinə genişliyi ilə fərqlənir. Əsərin - əvvəlində-xırda, amma məzmunlu bir epizodda Arazın həyatı, mə'nəvi-ruhi aləmindən şaxələnən təlatüm görünür; XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində yaşayan bir gəncin qəzəbli və həzin mahnıları dövrün mürəkkəbliyi haqqında təsəvvür oyadır, kompozisiyaya ifadəlilik gətirir. Romanın psixoloji müqəddiməsindən təhkiyə tutumlanır; Arazın düşüncələrinin, kədər və daxili aləminin mahiyyəti açılır. Aslan bəyin ailəsinin mə'nəvi və cismani məhvinin qanunauyğunluğu, Varisin düşgünləşməsi görünür. Geniş və əhatəli bir anlayış - kompozisiya yaradıcılığın bütün sahələrini - təsvirincəsənəti, qrafika və heykəltəraşlığı, böyük instrumental formaları, musiqili və sintetik incəsənət növlərini əhatə edir. Fəal yaradıcılıq musiqi incəsənətinin janrlarında plan üzrə aparılır. Çünki plan musiqi əsərlərinin müəyyən qaydası, üsulu və sistemi - kompozisiyadır. İncəsənət əsərlərində kompozisiya fikrin sənətkar istəyinin aydın ifadəsinə kömək edir. "Rəssam üzərində yaşadığımız yerin gözəlliyini və ucsuz-bucaqsızlığını göstərmək istəyəndə öz tablosunu elə qurur ki, bu yer görünsün və elə təsəvvür yaransın ki, sanki bu yerin nə ucu var, nə bucağı. Məşhur peyzaj ustası G.Q.Nisski "Moskva ətrafı" tablosunda belə kompozisiya prinsipi seçmişdir. A.A.Plastov "Traktorçuların axşam naharı" tablosunda insan əməyinin böyüklüyünü göstərmək, təbiətin insan əlində olduğuna bizi inandırmaq üçün həmin kompozisiya prinsipindən istifadə etmişdir. Bu tabloda geniş şumlanmış sahə lap üfuqə qədər uzanır, səma isə çox kiçik görünür. Kompozisiya rəssamın ideyasına ifadəlilik verir, onu yapışıqlı, ürəyəyatan və inandırıcı edir.

Təsviri incəsənətdə fiqurlar və əşyalar hərəkətsizdir. Lakin onlar donuq və cansız görünür. Biz, hətta onların hərəkətini hiss edirik...

Kompozisiyanın müəyyən qaydaları vardır. Lakin ədəbiyyatda olduğu kimi, rəssamın da məharəti bu qaydalara riayət etməklə qurtarmır. O nöinki başa düşür, həm də əsəri necə qurmağı, harada azaltmağı, harada çoxaltmağı, füqurları necə yerləşdirməyi və məhz nə üçün başqa cür deyil, belə qurmağı hiss edir ki, əsərin bütün hissələri

arasında mə'nə əlaqəsi yaransın, hər şey burada ahəngdar olsun, əsərin mə'nasını pozmadan heç bir şeyi dəyişdirmək mümkün olmasın".²⁹

Ədəbiyyatda, rəsm və perspektiv təsviri incəsənətin növlərində kompozisiya ifadəli, sənətkar amalının hərtərəfli açılmasına uyarlı qurulur. Perspektivdə kompozisiyadan fikri geniş ifadə etmək, səciyyəvi-ni aydın fərqləndirmək, onu çalarları ilə nəzərə çarpdırmaq üçün istifadə olunur.

Kompozisiya latınca - qurmaq, yaratmaq, tərtib etmək, düzəltmək, birləşdirmək - deməkdir. Əsərin məzmunu, sənətkarın əməli iş sūjet və kompozisiya vəhdətində açılır. Kompozisiya üzərində əməli iş müşahidədən, fakt, həyat materialı toplayandan sonra başlayır. 1951-ci ildə İ.Qasimovla H.Seyidbəyliyə İtaliya və Yuqoslaviyada qeyri-adi qəhrəmanlıq göstərmiş Mehdi Hüseynzadə haqqında sənədlər verilmişdi. Faktlar tə'sirli və həyəcanlandırıcı olsa da, az və tutumsuz idi. Ona görə də müəlliflər müşahidə və təəssüratlarını dərinləşdirməyi, təzə faktlar toplamağı qərara almışlar. Onlar partizanlarla, qəhrəmanın dost, tanış və qohumları ilə görüşmüş, cəbhəçilərin məktub, xatirə, gündəlik və yol qeydləri ilə tanış olmuşlar. Bunlar - təzə faktlar "Uzaq sahillərdə" romanın məzmun-mündəricəsinə dərinlik, kompozisiyasına geniş bədii tutum gətirmiş, obrazlar real yəndən təhlil olunmuş, onların fikir və düşüncələri təbii boyalarla açılmışdır.

İ.Hüseynov "Məşhər" romanını yazanda tarixi həqiqqəti gözləməyə, dövrün mahiyyətini açmağa, koloriti saxlamağa, təkrarsız bədii quruluşla - kompozisiya ilə düşünməyə çalışmışdır. O, tarixi mənbələri araşdırmış, hürufiliyin ideya-nəzəri əsaslarını yaradıcı öyrənmişdir. Müəllif deyir: "Məşhər" in əhatə etdiyi materialda tarixi, mən Orta Asiyanın, Azərbaycanın, Yaxın Şərqi Teymurləng adı ilə möhürlənmiş ictimai-siyasi ab-havası, qorxu törətmək siyasəti bəşəri humanizmin qarşı-qarşıya dayandığı bir dövrün salnaməsi kimi təsəvvür edilərm".

Sənətkarlar fərdi yazı - kompozisiya qurmaq prosesinə qədər material toplayırlar. Materialların hamısı eyni dərəcədə mə'nalı, məzmunlu və səciyyəvi olmur. Ona görə də faktlar saf-çürük edilir, səciyyəvi qeyri-səciyyəvidən, tipik olan tipik olmayandan ayrılır, sistemləşdirilir, qaydaya salınır, əlaqələndirilir, onlar vahid məqsəd-amal ət-

²⁹ Estetik tərbiyə.-Bakı, 1972.-s.205-206.

rafında cəmləşdirilir. Elə əsərləri bir-birilərindən ayıran, fərqləndirilən cəhətlərdən biri də bu, bədii tərtib üsulu, daxili quruluş qanunun - kompozisiyanın özünəməxsusluğudur.

Növündən və janrından asılı olmayaraq bədii əsərlər kompozisiyasız olmur. Xırda bir bayatı, rübai, gəraylı, povest, roman və faciənin də kompozisiyası vardır. Dünya ədəbiyyatında eyni kompozisiyalı əsərlərə təsadüf etmək mümkün deyildir. Sadəcə, bir neçə əsərin məzmunu həyatın eyni sahəsindən götürüləndə ("Müsibəti-Fəxrəddin", "Bəxtsiz cavan"; "Venesiya taciri", "Xəzinə", "Xəsis cəngavər", "Hacı Qara", "Tamahkar"; "Almas", "Yaşar", "Həyat") təhlil və tərtibdə, meyl və münasibətlərdə müəyyən yaxınlıq və zahiri oxşarlıq yaranır. Zahiri oxşarlıq fərdi yaradıcılıqlarda yaranan kompozisiyaları eyniləşdirmir. Hər əsərdə obraz, hadisə və əhvalat, ideya bir formada, bir istiqamətdə təşəkkül tapır. Həyat, insanın fikri və mə'nəvi aləmi dərəkə müxtəlif üsullarla aparılır.

Yazıçı kompozisiya quranda ədəbi ən'ənə və təcrübədən öyrənir, ehtiyac duyanda əsatir, əfsanə, rəvayət, nağıl və dastan motivlərindən, məişət səhnələrindən, xalq mahnı və oyunlarından istifadə edir. Ağız ədəbiyyatından mənimsənilən süjetlər, şe'r parçaları, bədii üsul və vasitələr kompozisiya ilə bağlanır, surətlərin əhvali-ruhiyyəsini, münasibətlərini aydınlaşdırır, ideyanın açılmasında, psixoloji vəziyyətlərin görünməsində əhəmiyyətli rol oynayır. Nizaminin və onun ən'ənələrini davam etdirən sənətkarların əsərlərində əfsanə, əsatir, rəvayət, nağıl və dastan motivlərinə, lətifə, atalar sözü və zərbülməsəllərə təsadüf edilir. Bunların çoxunu klassiklər xalq ədəbiyyatından götürmüş, xalqdan öyrənmiş, bə'zisini isə bu mütəfəkkirlərin özləri yaratmışlar. Buna görə də Şərqdə geniş yayılan, xalqların məişətinə yeriyan əsatir, əfsanə və rəvayətlər "Xəmsə"lərə daxil olan bə'zi əsərlərin, məsələn "Xosrov və Şirin" poemalarının bədii əsası, özülü olmuşdur. "İstər Şirin, istərsə də Bərdə hakimi Məhinbanu öz mənşəyini çox qədim əsatirdən, əfsanələrdən almış, bir sıra qonşu xalqlar arasında da şöhrətlənmiş, sonralar öz məzmunu və şəklini dəyişmiş, yeni cizgilər alaraq getdikcə daha çox reallaşmış, nəhayət, tarixi şəxsiyyət Xosrovla bağlanmış xalq yaradıcılığı inciləridir."³⁰

³⁰ Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. İc. Bakı, 1960, s.31.

"Xəmsə"lərə daxil olan "Yeddi gözəl"lərin kompozisiyalarının məzmun-fikir istiqamətlərini nağıllar şərtləndirir. "Yeddi gözəl"lərdə şairlərin yaratmadıqları, şifahi xalq ədəbiyyatından gətirdükləri "Xeyir və Şər" kimi nağıllar müəyyən qədər daxili bədii quruluşunu - kompozisiyasını saxlayır, ciddi dəyişikliyə uğramır.

Klassik Şərq ədəbiyyatında kerçəklik materialına və onun bir inkişaf xətti ətrafında cəmləşməsinə ciddi yanaşılırdı. Həyat və gözəllik eşqi, nəfs və ləyaqət kimi qüvvətli ehtiraslar xarakterlərdə ifadə olunurdu.

Xətəinin "Dəhnamə"sinə xalq şe'rinin və dastanların təsiri aşkar duyulur və onun kompozisiyası orijinallığı ilə fərqlənir. Burada məktublar bir-birinə alleqorik surətlərlə bağlanır, qəzəllər məktublara pafosuna, amala uyğun seçilir. Əssar Təbrizinin "Məhr və Müştəri" poemasında ric'ətlərdən, haşiyə və fikri mühakimələrdən istifadə olunur. Seçilən, təsvir edilən əhvalatlar, milli məişət səhnələri, əsatir, əfsanə və rəvayət motivləri surətlərin taleyi, əhvali-ruhiyyəsi, sərgüzəşt və sevgiləri ilə vəhdətləşir, qədim prototipi belə çox ziddiyyətli olan Bəhram Nizamidən fərqli münasibət bəslənilir. Nizamının təhkiyəsində Bəhram sərkərdə - şahdır, qorxu bilməyən, əjdahalardan çəkinməyən qəhrəmandır, mahir aşiqdir, bacarıqlı ovçudur. Əssar Təbrizidə isə Bəhram başqalarının sevinc və səadətinə dözə bilmir, qəzəbli, kin-küdurətli ömür yaşayır.

Məktublardan, xatirələrdən, xalq oyunlarından və mərasim nəğmələrindən yerində istifadə kompozisiyanı dinamikləşdirir, ona rəngbə-rənglik gətirir. "Rəşid bəy və Səadət xanım" əsərinin məzmununu İ. Qutqaşınılı doğma bir mühitdən Ərəş və Qəbələ kəndlərinin həyatından almışdır. Yazıçı obrazların xasiyyətini açanda xalq oyunlarından, milli məişət səhnələrindən istifadə etmiş, əsərin kompozisiyasında dağınıqlıq yaranmasına imkan verməmişdir. Rəşid bəy "Şahnamə"ni və digər qəhrəmanlıq dastanlarını, xüsusilə fars qəzəllərini oxumağı çox sevirdi. Bundan başqa at sürməkdə, tüfəng, tapança atmaqda, silah oynatmaqda böyük məharəti var idi. Onun yeganə arzusu bütünü məşhur igidlərə qalib gəlmək və bütün zəiflərə, yoxsullara kömək etmək idi. On səkkiz yaşından başlayaraq, Rəşid bəy vaxtını gah at oynatmaqda, gah par-par parıldayan silahlara sarılaraq vətəni çapıq talayan və əkinçiləri incidən quldurlarla çarpışmada keçirirdi".

Əsərin komponentləri - janr, kompozisiya, süjet, təsvir və ifadə vasitələri, bütövlükdə forma-ideyanı, insanın ictimai mahiyyətini, onun cəmiyyətdə mövqeyini və bəşəri mündəricəsini açmaq üçün birləşdirilir. İrihəcmli əsərlərdə mürəkkəb həyat, cəmiyyət və ailə-məişət hadisələri, müxtəlif xasiyyətli insanlar təsvir olunur. Hadisələr, münasibətlər, fərdi xarakterlər inkişafda, müqayisədə və əlaqədə aydınlaşır. Kompozisiya dolğun və ifadəli qurulanda məzmun hərtərəfli açılır, əsər asan qavranılır, maraq oyadır.

BƏDİİ ƏSƏRİN SÜJETİ

Kompozisiya süjetə yaxın, amma ondan fərqlənən, özünəməxsusluğu ilə seçilən anlayışdır. Kompozisiya məzmunla, təsvir olunan hadisə və əhvalatlarda, yazıçının dünyagörüşü, bədii duyğu və dərk, ədəbi təcrübəsi, yaradıcılıq metodu və qayəsi, janrın tələbləri ilə şərtlənir, əsəri mündəricə genişliyi ilə əhatə edir. Çünki kompozisiya bədii-məntiqi ardıcılıqla düzülən, məzmunu uyğun tərtib olunan, bir-birini tamamlayan bədii strukturun üsurlərindəndir. Kompozisiyanın ümumi əlamət və xüsusiyyətləri, ilk növbədə bədii süjet kompozisiyası sintetik incəsənət növlərinin və musiqi kompozisiyasının analogiyasıdır. K.Fedin deyirdi ki, kompozisiya məzmunun, süjet və obrazın məntiqi inkişafıdır. Faktlar, həyat və cəmiyyət hadisələri, adət-ənənə və məişət səhnələri, konkret bir zamanın spesifik təzahürü - xarakter və tip bədii dərk və təhlildən, bədii həqiqətə çevrildəndən sonra bədii strukturunu üsurları kimi süjetdə yaşayır, inkişaf edir, süjetdə görünür. Antik dövrün filosofu - Aristotel isə süjeti kompozisiyadan, bunları da surət və xarakterlərdən ayırmır, vəhdətdə öyrənirdi. "Fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. Fabula dedikdə mən əhvalatların əlaqələnməsini, xarakterlər dedikdə - iştirak şəxsləri nəyə görə müxtəlif cür adamlar adlandırdığımızı, fikir dedikdə isə - danışanların müəyyən bir şeyi nə ilə sübuta yetirməsini... nəzərdə tuturam".

Süjet "süjetli konstruksiya", texniki üsul, hadisələrin, hərəkət və münasibətlərin, ziddiyyət, toquşma və mübarizələrin sadəcə ardıcılığı - sistemli düzülüşü deyildir. Burada fikir, hiss və duyğu, detal, obraz və obrazın şəraiti ümumiləşir, təsvirdə insanlar fərqlənir, ziddiyyətdən-ziddiyyətə hadisələrin daxili bağlılığı, bir-birinə hopması dərinləşir, süjetdə bütövlük, estetiklik yaranır.

Süjet ancaq dinamik hərəkət deyildir. Bədii zaman və məkanda təsvir olunan güclü və təsirli hərəkətdir, hərəkətli təsvirdir. Süjet əsərin canı, məğzi və cövhəridir, hadisələrin, münasibətlərin, hiss və düşüncələrin sistemidir; "əlaqələr, ziddiyyətlər, rəğbət və ya nifrət, ümumiyyətlə insanların münasibəti - bu və ya digər xarakterin, tipin inkişafı və təşkili tarixidir", ideyanın, dünyanı dərkini, meyl və xarakterlərin, fikri-mə'nəvi aləmin açılması vasitəsidir, fakt və təfərrüatların, dövrün səciyyəvi əhvalat, münasibət və meyllərin inkişaf xəttidir;

bu mütəşəkkil material, hadisə və faktlar kompleksi sənətkarın yaradıcılıq niyyətindən, yaymaq istədiyi ideyadan ayrı deyildir.

Sənətkarlar həyatı, yaşayışı, adət-ənənəni və inkişafı öyrənir, yaradıcılıqda özlərini, özlərinin mövzularını tapırlar. Süjet də buradan, arzuların, tale və xarakterlərin mübarizəsindən, yazıçıda konkret hiss, duyğu və fikirlərdən, məzmun-ideyadan doğur. Belə süjet yığcam və lakonik qurulur, orijinallığı və bütövlüyü ilə seçilir, canlı mənzərəyə oxşayır, maraq doğurur: "Homerin əsərlərində süjet cansıxıcı qaydalara tabe edilməmişdir, təbii... bir yolla inkişaf edir, sakit və duru bir çay kimi ahəstə axıb gedir. Onun əsərlərində hər şey öz yerindədir, söz də, misra da hədəfə dəyir". "Bitkin və ahəngdar" bir süjet, Bualonun inamında, zəhmətlə yaranır; "Əsərin süjetini lüzumsuz hadisələrlə doldurub ağırlaşdırmayın. Homer Axillesin qəzəbini seçmiş və onu elə tərənnüm etmişdir ki, bu qəzəb hissi o möhtəşəm poemanı başdan-başa doldurmuşdur. Artıq və lüzumsuz hadisələri əsərə yükləmək çox vaxt mövzunun özünü yoxsullaşdırır və soldurur". "Əsərdə kərək qırıqlıq olmasın, əsəri həddindən artıq uzatmağa da ehtiyac yoxdur. Əsər sadə başlamalıdır, hadisəni nəql etməyə başlayanda öyünüb lovğalanmaq yersizdir: "Əhvalatı həmişə incə və qəşəng bir sadəliklə" söyləmək, məzmunlu bir süjet qura bilmək bədii yaradıcılığın vacib şərtidir. Sənətkar seçilən mövzunu, süjet və obrazları "zövq və ağılla" (Bualo) yaşayır, həyatı təbii axarında ifadə edir. Lessinq deyirdi ki, poeziya həyatı hərəkətdə və inkişafda göstərir. Doğrudan da, sənətkar təkcə əsər yazmır, həm də lövhə və mənzərələr yaradır, həyatı həyatın özünə oxşar təsvir edir, insanları hərəkətə və münasibətdə göstərir. Yəqin Lessinq və onun fikrini dərinləşdirələr mübarizə və hərəkət deyəndə hiss, həyəcan və arzuların, fikir və talelərin təsvirini, obrazların daxili məntiqlərinin izlənməsini və açılmasını, hadisə və əhvalatların inkişafını - süjeti nəzərdə tuturlar; bildirirdilər ki, süjeti-mütəşəkkil hadisələr kompleksini hərəkətə gətirən, qaynaqlaşdıran, müəlliflə bərabər insanlar-obrazlardır. Süjet kamil və dinamik qurulanda formaya və formanın bütün ünsürlərinə təsir göstərir, məzmunu, obrazları, meyl və arzuları dərinləndirən ifadə edə bilmək imkanlarını genişləndirir. Buna görə də süjetdə düşünlər, əlavə şəxslər vaxtında yaranmalı, onun gərginləşməsinə və açılmasına ləngitməməlidir. Əsərin hissə və bölmələri müəyyən qayda da və sistemdə - süjetdə birləşir. Süjet ünsürlərə ayrılır, ünsürlər ideyanın açılmasını, obrazların real görünməsinə şərtlən-

dirir. Süjetin bu ideya-estetik xüsusiyyətlərini nəzərə alan Aristotel ədəbi janları süjetsiz təsəvvür edə bilmir və deyirdi ki, "hər bir süjetin başlanğıcı, ortası və sonu olmalıdır". Bunlarla yanaşı, Aristotel "hərəkət və fəaliyyət adamlarının" təqlidini-fabulanı peripetiya, tanıma və iztiraba - üç hissəyə ayırırdı. Peripetiya, Aristotelin elmi məntiqində "ehtimal və zərurət qanunları üzrə" "hadisələrin öz əksinə dönməsidir". "Edip" əsərində ana qarşısında xofdan qurtarmaq üçün qasid Edipə Edipin kim olduğunu söyləyir, onu sevindirir və hadisələri öz əksinə qaytarır. "Linney" əsərində Danay öldürmək istədiyi adamı təqib edir, amma onu öldürə bilmir, özü-öz dünyasını dəyişir. Tanıma isə "bilməzdikdən bilməyə keçiddir". Taley insanları "xoşbəxtlik və ya bədbəxtliyə", "dostluğa, ya da düşmənçiliyə aparır". "Edip"də olduğu kimi, peripetiyalarla müşayət olunan tanınmalar antik ədəbiyyatda daha çox yayılmışdır. Fabulanın üçüncü hissəsi iztirabdır. İztirab isə Aristotelin estetikasında mövqe və ya ağrı-acıya, dərin sarsıntılara bəis olan hərəkətlər, meyl və münasibətlərdir.

Süjetin bədiiliyi, dinamiklik və konkretliyi hadisələrin reallıq və aydınlığından, faktların səciyyəviliyindən, surətlərin tipikliyindən, qarşılaşma səhnələrinin inandırıcılığından və konfliktin dərinliyindən asılıdır: "Faktları, onların sözlə ifadəsini bacarana qədər, daha canlı şəkildə göz qabağına gətirərək, işləyib düzəltmək lazımdır: məhz belə olduqda, hər şeyi tamam aydın şəkildə görərək və sanki hadisələrin özündə bilavasitə iştirak edərək şair, "lazım olanı tapa bilər və ziddiyyətlər heç zaman onun nəzərindən qaça bilməz" (Aristotel). "Poeziyanın təhkiyə və hekzametrlə təqlid növünə kəlincə, aydındır ki, burada da fabula, faciədə olduğu kimi, öz əvvəli, ortası və sonu olan müəyyən bir bütöv və bitmiş hərəkəti təmsil edərək, möhkəm dramatik səciyyə daşmalıdır ki, bütöv və vahid bir canlı varlıq kimi özünə-məxsus xüsusi zövq oyada bilsin" (Aristotel).

Süjet bədi tələb və ehtiyac, qanunauyğunluq kimi yaranmalıdır. Süjetin açılması, hərəkəti, inkişafı, dinamikliyi və şəxələnməsi onun özündən törəməli, özündən doğmalıdır. Obrazlar süjetdə təşəkkül tapmalı, formalaşmalıdırlar. Burada hərəkət hissini, duyğunun, arzu və düşüncənin, meyl, münasibət və psixologiyanın təzahürü olmalıdır. "Hadisələrdəki gərginliyi son həddə çatdırmaq və sonra cəsəret və asanlıqla həll etmək gərəkdir... Hadisələrin sür'ətlə inkişaf edib birdən dəyişən sonluğu süjet üzərində gözlənilməz işıq salaraq onu aydınlaş-

dırır, işlədilən günahları, müəmmaları izah edir, bizə anladır. Hər hadisəni səhnəyə çıxarıb göstərmək olmaz. Səhnədə gözlə görünən hadisələr nağıl edilən hadisələrdən təsirli olur" (Bualo).

Süjet fransızların - süyet sözündədir. Sözün mənası cism, hadisə, əşya, səbəb və predmet deməkdir. Süjetdə həyat sadəlik və mürəkkəbliyi, səciyyəvi konfliktləri ilə təsvir olunur. Burada obrazların həyəcanları, hiss və duyğuları, onların şəxsiyyətlərinin təşəkkül tapması görünür. Bu, ona görə belədir ki, süjet ideya-estetiklikdir, "böyük formalı əsərlərin fəqərə sütunudur... Lakin bu o demək deyil ki, süjetin lirik şe'rə, novella və ya oçerkə daxil yoxdur... Xırda lirik şe'rin süjeti ifadə etdiyi fikir vəhdətində, hissiyyatın tamlığında və pozulmazlığındadır. Xırda hekayə və novellanın isə gözəlliyini və birinci məziyyətini süjetin müstəsna yığcamlığı və bütövlüyü təşkil edir: burada bir sıra obraz və ya hadisə bütün başqa obraz və hadisələr üçün mərkəz olur. Hər şey onun ətrafında hərələnir, onun qabarıq və parlaq şəkildə canlanmasına kömək edir".

Lirik şe'rlər, təmsil, felyeton, oçerk və hekayətlər faktsiz, hadisə və əhvalatsız, obrazsız olmur. Belə formalarda faktlar, əlaqə və münasibətlər ümumiləşir, süjet konkret məna daşıyır. M.Qorki deyirdi ki, oçerkin varlığı, təsirinin və tərbiyyəvi əhəmiyyətinin genişliyi faktsiz-fabulasız mümkün deyildir: "Hər fakt tam bir sıra şərtlərin vəhdəti, yüzlərlə teli bir-birinə bağlayan düyün, əsəb şirəsinin, ürək qanının, ümitsizlikdən doğan göz yaşlarının damcılarında yaranmış cövherdir. Hər bir faktda dərin həyati məna gözlənilir, onun kökləri uzaq keçmişlərə gedib çıxır. Hər bir faktda bütün həyat hadisələrinə eyni dərəcədə xas olan iki tipik cəhət var: biri faktın yaranmasından insanın şüurlu iştirakının dərəcəsi, digəri həmin faktın insan qəlbinə və ümumiyyətlə onun həyatına təsir dərəcəsidir".

Kiçik ədəbi formalarda təəssüratlar, hiss, duyğu, həyəcan və əlaqələr, fikir və düşüncələr hərəkətdə, inkişaf və vəhdətdə verilir. Süjeti fakt, mənzərə və detalların birliyi, fikir və düşüncələrin vəhdəti, hisslərin tamlıq və bütövlüyü, tematik vəziyyət və assosiasiyalar yaradır. Lirik şe'rdə fikir, hərəkət və emosiya misradan-misraya, bənddən-bəndə keçir, şe'rin söz və misra düzümü - arxitektonikası hərəkətə gətirilir, dinamik verilir. Felyeton və oçerk fakt bolluq və toplusunu, onların mənasının açılmasını və ümumiləşdirilməsini tələb edir. Süjet ifadəli, dinamik və yığcam qurulmayanda, fikir məzmununda doğmayanda,

obrazlar fərdiləşməyəndə xırda epik forma marağ doğurmur, təsir oymatdır.

Aristotelin "Poetika"sında süjet əvəzinə "fabula" sözü işlənmişdir. Filosofun estetikasında fabula geniş, əsəri tam əhatə edən anlayışdır: "Əhvalatların əlaqəsi", "Hərəkətin və xüsusi hal-hərəkət adamlarının təqlid olunmasıdır", "Faciənin əsası və bir növ canıdır", "Üstəlik, ən mühüm olan, faciənin qəlb və ruhu, qəlb ələ aldığı amil, fabulanın hissələri - peripetilər və tanınmalarıdır". Buna görə də sənətkarlar "metr (vəzn) yaradıcısı olmaqdan daha çox fabula yaradıcısı olmalıdırlar. Fabulanı ələ qurmaq lazımdır ki, səhnə tamaşasından ayrıldıqda da baş verən hadisələrin cərəyanı haqda deyilənlərə qulaq asan hər kəs əhvalatlar açıldıqca sarsılsın və acımaq hissi keçirsin".

"Poetika"da "fabulaların bəziləri sadə, bəziləri isə dolaşlıq, mürəkəb olur; çünki fabulaların təqlid etdiyi hərəkətlər də ələ belə olur. Bunlar öz növbəsində, fabulanın tərkibindən ələ doğmalıdır ki, müəyyən bir hadisə zərurət və ehtimalla əsasən əvvəl baş vermiş hadisədən yaransın. Çünki, axı, hər hansı bir hadisənin nəyinsə nəticəsində baş verməsi ilə nədənsə sonra baş verməsinin arasında böyük fərq vardır".

Fabula süjetə yaxın anlayışdır. Müasir ədəbiyyatda fabula bir, süjet isə fərqli anlayışdır. Yeni bədii mədəniyyətdə bəzən fabula süjetə hopur. Onunla bərabər təşəkkül tapır, bərabər həll olunur. Bunlara baxmayaraq, fabula süjet,süjet də fabula deyildir. Fabula latın sözüdür, təmsil, nağıl deməkdir. Həm fabula, həm də süjet məzmunla, məzmunu şərtləndirən hadisə və əhvalatlarla, surət və xarakterlə bağlıdır. Lakin süjet naturanın, faktın, hadisə və əhvalatın özü deyildir. Varlığın, real bir əhvalatın düşüncəyə, təfəkkür və xəyalə toxundurulması, dəyişdirilən, bədii məntiqdə əlavə rəng və boyalarla, bədii yozum və uydurmalarla inkişaf etdirilən, zəngilləşdirilən, ya böyüdülmə, şişirdilən, ya da kiçildilən formasıdır. Fabula isə tarixi bir həqiqətin, ya müasir bir gerçəkliyin əsərdə dəyişdirilməməsi, xəyalə və düşüncüyə toxundurulmamasıdır, faktın özü, naturası-əslidir. A.N.Ostrovski bildirirdi ki, süjet hazır məzmun, yəni bütün təfsilatı ilə ssenariumdur, fabula isə hər hansı bir hadisə haqqında qısa real hekayət, yazıcının hər cür əlavə rəng və boyalarından uzaq təhkiyədir.

Əsər bədii bütövlükdür, müəyyən hüdudlarda yazıcının niyyət və amalına uyğun gah gərginləşən, genişlənən, gah da sıxlaşan bədii

aləmdir. Burada hərəkət və konflikt, bütövlükdə süjet daxili qanunauyğunluqla, mərhələlərlə inkişaf edir. Fabula bunları - əsərdə hərəkəti, sıxlaşdırılan və genişləndirilən həddüdləri müəyyən edir.

Fabula materialı seçilir, toplanır, müxtəlif mənbələrdən, tarixi hadisələrdən götürülür, nəql olunmaq, ideya yaymaq və təsir oymaq formasına salınır. Elə fabula söyləmək, nəql etmək prosesində struktur element - kateqoriya kimi təzahür edir. Ancaq fabula nəqlin, təhkiyənin özü yox, nədən danışılır, nə nəql olunur - deməkdir. Eyni zamanda, fabulada nə nəql etmək yalnız "nə baş verir" - deyil, - həm də "mən baş verən prosesi necə görürəm" - deməkdir. Beləliklə də, fabula canlı faktlar və əhvalatlar axarında, öz-özlüyündə surətin koordinat dairəsi və sistemidir. Süjet isə iri formalı əsərlərdə geniş, lirikada isə kiçik bədii aləm - fəqərə sütunudur. Süjetin xarakterik əlamətlərindən biri onun ünsürlərinin, üsullarının çox olması və başqa qeyr-bədii sistemlərə çevrilməməsi, nəql olunmamasıdır. Süjeti nəql etmək mümkün deyildir, onu ancaq söz-sözə təkrar etmək olar.

Süjetin mənbəyi həyatdır, adət-ənənə və milli məişətdir, əlaqələr, münasibətlər və ziddiyyətlərdir, yeniliklə köhnəliyin mübarizəsi - barışmazlığıdır. Dramatik növdə, epik əsərlərin iri formalarında süjetin xüsusiyyətlərini, mündəricəsini konfliktlər, obrazlar arasında yaranan ziddiyyətlər, fikir və münasibətlər ayrılığı müəyyən edir. Konfliktin dərinliyi və kəskinliyi süjetə təsir göstərir, psixoloji gərginlik artır, hərəkət güclənir, obrazlar mövqelərini inamla ifadə edirlər. Onları tipik mühitdə bir-birlərindən xarakter, mənaviyyət və psixologiya, hiss və duyğu, münasibət bəsləmək və mübarizə aparmaq tərzini ayırır. Konfliktin və dramatikizmin inkişafı xarakterlərin təbiilik və aydınlığından, onların necə və nə uğrunda mübarizə aparmalarından asılıdır. Çünki surətlər süjetin axarında ziddiyyətə girir, mübarizə aparır, konflikt yaradır, hiss, duyğu, düşüncə və arzularını süjetdə ifadə edirlər.

Sənətkarlar, bəzən həyatdan və tarixi hadisələrdən, milli məişətdən hazır süjetlər götürürlər. V.Höte deyirdi ki, məsləhət görürəm, işlənmiş mövzulara və süjetlərə müraciət edin. Məsələn, İfigeniya dəfələrlə təsvir olunmuşdur. Amma yenə İfigeniya müxtəlifdir, bənzərsizdir, təkrar olunmazdır. Ona görə ki, hər sənətkar hadisəni bir cür, özünəməxsus görür, təsvir edir, süjet qurur. Bu fikri A.N.Ostrovski başqa formada ifadə edirdi. Yazıçı "süjet yaratmır - bizim bütün süjetlər

alınmadır. Onları həyat, tarix, tanışlarımızın nəqli, hərədən də qəzet qeydləri verir".

Söz sənətində hazır mövzulardan, obraz və süjetlərdən istifadə etməyin tarixi ən'ənəsi olmuşdur. Nizami əsrlər boyu Şərq ədəbiyyatını təsiri altında saxlamış, həmişə onun süjet qurmaq, obraz yaratmaq üsullarından öyrənməyə ehtiyac duyulmuşdur. XIX əsr Avropa və Şərq realist sənətkarları həyatı məzmun tapır, orijinal süjet və kompozisiya qururdular. Onlar klassik ədəbiyyatdan hazır, işlənmiş süjetlər də götürürdülər. Orta əsrlər alman ədəbiyyatında Faustun təbii obrazı yaranmışdı. XIX əsrdə V.Höte "Faust", XX əsrdə T.Mann "Doktor Faust" əsərini yazmış və onlar Faustun ilk alman süjetini dövrün tələbi, yeni cizgiləri ilə zənginləşdirmişlər.

XVII əsrdə İspaniya ədibi Tirso de Milon Don Juan süjetini həyatdan almış, Don Juanı təkrarolunmaz xarakter kimi ümumiləşdirmişdir. Sonralar J.Molyer, C.Bayron, A.Puşkin, A.Tolstoy, L.Ukrainka, B.Şou və M.Friş bu süjetə müraciət etmişlər. Onlar Tirso de Milonun yaratdığı süjetin əsas istiqamətini saxlamış, onu yeni dünyagörüş və ideya-estetik tələblərlə, yeni əxlaqi-fəlsəfi düşüncələrlə dərinləşdirmişlər.

V.Şekspir mükəmməl xarakterlər, dərin psixoloji konfliktlər ustası idi. Lakin bu sənətkar süjetlərinin çoxunu Orta əsrlər Avropa ədəbiyyatından götürmüşdür. Ən'ənəvi süjetlərdən Kornel, Rasin, Molyer, Lomonosov, M.F.Axundov, Sumarokov, S.Ə.Şirvani və başqaları da istifadə etmişlər.

Motsart və Salyeri həqiqəti-fəci süjeti A.Puşkinin "Motsart və Salyeri" əsərinə qədər məlum idi. Bu süjeti A.Puşkin niyyətinə, dramaturq amalına uyğun istiqamətə salmış, ona dövrünün pafosunu aşılamişdir.

"Mtsiri" poemasının süjetini M.Lermontova gerçəkliyin özü vermişdi: "1837-ci ildə, Puşkinin ölümündən sonra Qafqaza sürgün edilən Lermontov Hərbi Gürcüstan yolu ilə gedəndə qoca bir monaxa rast gəlir. Qoca şairə öz həyatını danışır. Məlum olur ki, vaxtı ilə Şimali Qafqazda gedən müharibələrin birində yurdu-yuvası dağılmış bir çər-kəs ailəsinə mənsub olan bu qoca uşaq ikən zor işlətmək siyasətində daha amansız olan general Yermolovun adamları tərəfindən əsir alınmış, general özü ilə bərabər haraya isə apararkən yolda ağır xəstəliyindən, onu xristianlaşdırmaq üçün monastıra atıb getmişlər, dağlı

uşaq monastır həyatına uyğunlaşa bilməmiş, dəfələrlə vətənə qaçmaq istəmişsə də, onu tutub qaytarmışlar. Nəhayət o, taleyi ilə bərişib monastırda qalmalı olmuşdur. Bu qəmli hekayət müəyyən dəyişiklərlə "Mtsiri"nin süjet xəttini təşkil etmişdir".

M.F.Axundov "Hekayəti-Molla İbrahim Xəlil kimyagər" komediyasının süjetini şahidi olduğu hadisələrdən götürmüşdür. "Sərgüzeşti-mərdi xəsis" komediyasının süjetini dramaturqa Qasım bəy Zakir vermişdir. N.Qoqolda "Ölü canlar"ın süjeti haqqında konkret təsəvvür A.Puşkin oyatmışdır.

"Viy" və "Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar" əsərlərinin süjeti nağılvəri, fantastik-sehrlidir. Bu əsərlərin süjetinin N.Qoqol müasirlərinin söhbətlərindən götürmüşdür: "Viy" sadələvh camaatın öz təsəvvüründə yaratdığı nəhəng bir məxluqdur. Maloruslar göz qa-paqları yerlə sürtünən əcinnələr padşahını Viy adlandırırlar. Bu povest başdan-ayağa xalq əfsanəsidir. Mən onun heç bir yerini dəyişdirmək istəmədim. Necə eşitmişəm eləcə də, sadəliklə nəql etmək istəyirəm".

İ.Turgenev "Steno" poemasının süjetini C.Bayronun "Manfred" dramatik poemasından istifadə yolu ilə qurmuşdur. N.Nekrasov "baş qapı önündə düşüncələr" adlı şe'rinə təsirlə bir təəssürat və müşahidə-dən sonra yazmışdır.

Müasir ədəbiyyatda yazıçıların bədii bir süjeti ya həyatdan götürmək, ya da onu müxtəlif peşə və sənət adamlarından almaq halları az olmamışdır. Naxçıvanda konkret bir süjet, Qoşadizə kolxozunun sədri Abbasın başına gələn faciə M.İbrahimovu sarsıtmış və bu hadisə "Həyat" pyesinin yaranmasına səbəb olmuşdur. 30-cu illərdə Hoca kəndində yayılan bir əhvalat S.Rəhimovu rahat buraxmamışdır: "Gözlərimlə gördüklərimi, bildiklərimi, eşidiklərimi cəmləşdirib bir əsər yazmaq istədim, Hocaзда olarkən müəllim yoldaşlarımdan birinin nağıl etdiyi bir hadisə, xüsusilə beynimdə dolanır, mənə rahatlıq vermirdi".

Bədii süjet hadisələrdən və hadisələrin inkişaf istiqamətindən doğanda, obrazların reallığı və təbiiyi artır, onların mübarizəsi hərtərəfliyi ilə görünür. "Sərgüzeşti-mərdi-xəsis" komediyasının qəhrəmanı Hacı Qara pula, var-dövlətə hərisliyi ifadə edir. Varlanmaq ehtirası onun hiss və duyğularını öldürür. Tükəz ərinin miskinliyi və xəsisliyi haqqında təsəvvürü genişləndirir.

Üzəyir Hacıbəyovun "O olmasın, bu olsun" komediyasında Sərvərlə Gülnaz qarşılıqlı sevgini, sərbəst düşünməyi və münasibət bəsləməyi əsas alır, dramatik gərginliyin yaranmasında, açılıb-bağlanmasında, sadə bir süjetin genişlənməsində iştirak etmirlər. Onlar öz mühitlərini, Rüstəm bəyin məişətini və daxili aləmini, pulun hərəkət və istiqamətverici qüvvə olmasını görür, nifrətlərini gizlətmir, ziddiyyətlərin həm dərinləşməsinə, həm də dərkinə və müəyyənələşməsinə kömək edir, söz-söhbətlərində, replika və mühakimələrində ictimai-siyasi zamanı qiymətləndirirlər. "Arşın mal alan"da isə süjet nisbətən əhatəlidir. Burada dünyagörüşlərin, meyl, münasibət, tale və aqibətlərin fərqi görünür. Yeniliyi təmsil edən qüvvələr dərinləndən təhlil olunur. Onlar yeniliyi, köhnəliyin mahiyyətini duyur, ona qarşı inam və cəsarətlə mübarizə aparırlar.

Bunlar ona görə belədir ki, bədii məzmun bədii süjet deyildir. Məzmun süjətdən genişdir, əhatəli və istiqamətlidir. Məzmun deyəndə obrazlar, obrazların meyl, münasibət və hərəkətləri doğuran səbəblər, təsvir olunan vəq'ələr, ziddiyyət və əhvalatlar, yə'ni bədii əsər bütöv, daxili vəhdətdə nəzərdə tutulur.

Süjet məhdud və konkret anlayışdır. "Kitabi-Əskəriyyə" hekayəsinin məzmunu iki gəncin sevgisinin, aşiqanə sərgüzəştlərinin konkret, hissi-emosional təsviridir. Əskərin, Mərsiyəxan və Mərsiyəxan qızının xarakter, düşüncə, psixologiya və mə'nəviyyatlarının açılması isə "Kitabi-Əskəriyyə"nin süjetidir.

İctimai-siyasi mühitin, cadugərliyin, geriliyin və fanatizmin tənqidini "Hekayəti-Müsyö Jordan həkimi nəbatat və dərviş Məstəli şah caduküni-məşhur" komediyasının məzmunudur. Burada süjet isə surətlərin xarakter, tale və mə'nəviyyatlarının açılmasıdır, bu surətlərin başına gələn əhvalatların konkret ifadəsidir.

Süjet məzmununun və janrın tələblərinə uyğun qurulur. Buna görə də dastanların, fantastik və dedektiv əsərlərin ("Dədə Qorqud", "Manas", "Qulliverin səyahəti", "Başsız atlı", "Brilyant əməliyyatı", "Kəsilməyən kişnərti", "Madarın dastanı") süjeti prototipli roman, povest və pyeslərin ("Hərb və sülh", "Nadir şah", "Ağa Məhəmməd Şah Qacar", "Od gəlini", "Odlu diyar", "Qan içində") süjetinə bənzəmir. Tarixi mövzuda yazılan əsərlərdə real tarixi fakt süjetin "tikinti materialı"dır. Bunun nəticəsidir ki, hekayə süjeti, poema süjeti, povest süjeti, dastan

süjeti, komediya süjeti, roman süjeti və tarixi roman süjeti - sözləri işləyir.

Süjet qurmaq üçün xüsusi qanun, sabit ədəbi norma və prinsip yoxdur. Süjetin bədiilik, lokoniklik, aydınlıq və dinamikliyi sənətkarın istedad və bacarığından asılıdır. Ehtiyac duyulmayanda, irihəcmli əsərlərdə belə süjet genişlənmir, süjetdə süjetin bütün üsurləri iştirak etmir. Ədəbi inkişafın müxtəlif dövrlərində, ayrı-ayrı əsərlərdə süjetin üsurləri sistemlə, ardıcılıqla düzülməmişdir. Ünsürün üsurlə yerini dəyişməsi və bir ünsürün əlamətinin digərinə qarışması hadisələrin, ziddiyyət və münaqişələrin inkişafı ilə şərtlənmişdir. Müasir ədəbi prosesdə dedektiv əsərlərin, kino ssenarilərin kulminasiyasının əlamətləri ilə başlaması, bu ziddiyyətləri doğuran səbəblərin süjet boyu şərh olunması adi haldır. Süjetin üsurləri deyəndə ekspozisiya, zavyazka, hadisələrin inkişafı, kulminasiya və razvyazka nəzərdə tutulur. Növündən asılı olmayaraq, iri formalı əsərlərdə proloqdan və epiloqdan bəzən də bir əsərdə bunların hər ikisindən istifadə olunur.

Əsərdə proloq giriş, hadisələri dərkə hazırlıq səciyyəsi daşıyır. Burada sənətkar ya özünün niyyətindən, ya da təsvir olunacaq hadisələrdən danışır. "Həyat" pyesinin proloqunda Akif insan həyatının məna və məzmununa maraq göstərir. Mücərrəd mühakimələr yürüdür. İnsan həyatının son nəticəsini - ölümü xatırlayanda heyrətlənir, hissi və ehtirası düşüncəsini üstələyir. Elə bilir ki, ölüm uzaqda deyil, öz daxilindədir, onunla bərabər nəfəs alır, onunla bərabər yaşayır. Həyat isə nə ölümdən, nə sinfi mübarizədən, nə də yaşayış və məişət çətinliklərindən qorxmur. "Dəmir döyülməzsə, bərkiməz" - düşüncəsi ilə yaşayır. Kəndə inamla, mübariz əhvali-ruhiyyə ilə gedəcəyini söyləyir.

Proloqda şərt yığcamlıq, fikir və məna dərinliyidir. V.Höte "Faust", C.Məmmədquluzadə "Ölülər", C.Cabbarlı "1905-ci ildə" pyesində, S.Vurğun, R.Rza, M.Rahim, B.Vahabzadə poemalarında proloqdan istifadə etmişlər.

Yazıçı, bəzən əsərin finalı - razvyazkası ilə kifayətlənmir. Mənalı və lakonik bir sonluğa, epiloqa ehtiyac duyur. Avropa ədəbiyyatında epiloqdan Şekspir daha çox istifadə etmişdir. Epiloq S.Vurğunun "Muğan", Mir Cəlalin "Bir gəncin manifesti" və H.Mehdinin "Tərlan" əsərlərinin məziyyətini artırmışdır.

"Muğan"da epiloq oxucuya müraciətdir, "ayrılıb qocalmış qərinələrdən indi öz əsrimi təsvir edirəm" - fikridir. Klassik ədəbiyyatda ek-

spozisiya daha çox əsrin əvvəlində gəlmiş və fərdi səciyyələndirmə xarakteri daşımışdır. Ancaq bu ünsürün əsrin əvvəlində gəlməsi vacib deyildir. Çünki surətlər süjetin inkişaf mərhələlərinə müxtəlif bədii məqamlarda, müxtəlif arzu və düşüncələrlə, yeni əlaqə və ünsiyyət formaları ilə daxil olurlar. Süjetin ünsürlərinin yerini deyişməsi, obrazın müxtəlif vaxtlarda ya ziddiyyət yaratmağa, ya ziddiyyəti dərinləşdirmə, ya da onun açılmasına və həll olunmasına çalışması ekspozisiyanın məzmununa, funksiyasına təsir göstərə bilmir. Yerindən, işlənmə xüsusiyyətlərindən asılı olmayaraq, ekspozisiya hadisə və əhvalatların inkişafından, konfliktin yaranma və dərinləşməsindən əvvəl surətlər, surətlərin şəraiti, onların portreti, tərcümeyi-halı, fərdi məişəti və xasiyyətləri haqqında ilk təsəvvür oyadır.

Ekspozisiya əsərdə təbəddülatın, inkişafın, daxili-mə'nəvi formalaşmanın, sarsıntı və tənəzzülün, ziddiyyətləri yaradan səbəblərin görünməsinə kömək edir. C.Məmmədquluzadənin "Kişmiş oyunu" hekayəsində iki seyid Azərbaycanın Cənubundan Şimalına, "Zurnalı" kəndinə gəlirlər. Burada camaat "kəndin mö'təbər ağası və ağsaqqalı Bala Sultanın tövlə otağına cəm olub uzun qış gecələrini... söhbət ilə yola verirlər". Pıçıltıya-kişmiş oyununun ilk əlamətlərinə qədər ziddiyyət yaranmur. Bala Sultan, seyidlər və kəndlilər dəyişmirlər, ilk həyatı vəziyyətlərində təsvir olunurlar.

Ekspozisiyalar surətlərin təşəkkül tapmazdan, əlaqə və ziddiyyətə girməzdən, inkişaf və formalaşma prosesi keçirməzdən əvvəlcə vəziyyətlərinin bədii ifadəsidir. Kollektivlər, ictimai qruplar, sinif və partiyalar əsər boyu səpələnəndə də ekspozisiya funksiyasını dəyişmir. Burada faktlar sadalınır, fikir ümumiləşmiş ifadə olunur. Buna görə də ekspozisiya əsərə aydınlıq, təbiilik və sadəlik gətirir, marağı artırır.

Ekspozisiyadan sonra hadisələr qaynarlaşır, ilk düşünlər yaranır, obrazlar inkişaf, təşəkkül tapırlar. Epik, epik-lirik və dramatik əsərlərdə süjet axarlanır, mübarizəni, konflikti yaradan səbəblər, xarakterlərin müxtəlifliyi görünür. Obrazlar özlərini, mövqə və arzularını ifadə edir, fikir söyləyir, istək və düşüncələrini kiməsə açır, özləri ilə əsərə yeni meyl, yeni istiqamət gətirirlər. "Kişmiş oyunu"nda kəndlilərin ehtiyatlı hərəkətləri seyidləri diqqətdən yayındırır. Bala sultanda gah maraqlı, gah daxili gərginlik, gah da şübhə və qəzəb hissi doğurur. Hekayədə zavyazkanın səciyyəvi əlamətləri - ilk ziddiyyət və düşünlər ya-

ranır, konflikt təşəkkül tapır. Bala Sultanın görkəmi, hadisələrə sərt münasibəti konfliktə dərinləşdir.

Mübarizənin mənası - kışmış oyununa getmək arzusu, Bala Sultanın ilk vəziyyətinə qayıtması, qorxu hissini daxilində gizlətməsi konfliktə əritmir, onu süjetin inkişafına uyğun istiqamətə salır. "A gədə, Allahu seversiniz bu fikirdən düşün. Oğlan, vallah, sizdən qan qoxusu gəlir. Balam, mən saqqalımın bu ağ vaxtında necə sizə izin verim ki, gedib quldurluq edəsiniz".

Güllə səsindən və dəvəçilərin "öldürməsindən" sonra "Kışmış oyunu"nda daxili ahəng güclənir, konflikt seydilərin portretini, onların fikri-mə'nəvi aləmini bürüyür. Hadisələrin inkişafı son həddə kulminasiyaya çatır. Əsərdə heç kim ziddiyyətlərdən, "dəvəçilərin və quldurların" taleyinə münasibətdən kənar qalmır. "Orası məhz yadımdadır ki, cahıllardan bir neçəsi bir-birinin qulağına bir şey pıçıldayıpıçıldaya yavaş-yavaş başladılar bizə səmt yavıqlaşmağa, yoldaşım başını pəncərənin içinə soxub, başı ilə pəncərənin şüşəsini para-para edib özünü bir növ həyətə saldı. Onun dalınca mən özümü həmə pəncərədən saldım həyətə və düşdüm yoldaşımın üstə. Kəndlilər çığırdılar: Qoymayın o namərdələri getsinlər".

Bundan, kulminasiyadan sonra ziddiyyətlər inkişaf tapmır. Konflikt açılmağa, həll olunmağa - razvyazkaya yön alır: "Əhvalatdan bir il sonra başa düşdük ki, "zurnalılar" nə kışmış qarət ediblər və nə dəvəçi öldürüblər: bunlar ancaq bizim ilə "kışmış oyunu" oynayıblar".

Razvyazkada niyyətlər, mövqe və münasibətlər aydınlaşır, yazıçı amalı haqqında konkret fikir oyanır.

BƏDİİ DİL

Ədəbiyyatın ilk ünsuru - dil praktik real şüurdur, təfəkkürün ifadə vasitəsidir, bədii yaradıcılıqda zəruri alətdir. Bədii əsərlər bu zəruri və əvəzolunmaz alətlə, dil materialı ilə yaradılır. Yazıçı əsər yazanda dildən, dilin fonetik, leksik, frazeoloji vahidlərindən, qrammatik xüsusiyyətlərindən istifadə edir. Əsas və köməkçi, müstəqil və qeyri-müstəqil sözləri, məcazlar sistemini və lüğət tərkibinin leksik-üslubi laylarını fikir və düşüncənin ifadəsinə istiqamətləndirir.

Dilin-insanın canlı ünsiyyət və əlaqə vasitəsinin tarixi təfəkkürün tarixi qədər qədimdir. İnsanlar bir-biri ilə dil vasitəsilə əlaqə saxlayır, dillə arzularını, hiss və duyğularını açırlar. Dil milli spesifik səciyyə daşıyır, varlığını bu və ya digər xalqın dili kimi saxlayır. Canlı xalq dili öz kökü, öz ənənəsi üstündə şaxələnir, "yüz illər ərzində təşəkkül tapır. Onun çoxlu çalarları vardır. İfadələri, şəkilləri zəngindir. Millət nə qədər mədəni olsa, onun tarixi nə qədər parlaq olsa, həyatı nə qədər dolğun olsa, dili də bir o qədər zəngin olar. Bu dil insan hisslərini və fikirlərini daha yaxşı verə bilər". Sırr deyildir ki, mədəniyyətin bir qolu - roman təşəkkülünün ilk illərindən incəsənətin bütün sahələrinə təsir göstərmiş, müstəqil bədii danışq tipi - "poetik nitq və nəsr təhkiyəsi" yaranmışdır. Nitqin hər iki tipi ifadə vasitələrini estetik amala uyğun dilin bütün qatlarından götürür. Poetik nitq predmeti lakonik, aydın və hissi-emosional ifadə edir; gözəlliyin, daxili qürur və fərəhin doğurduğu heyrəti, həyatın məntiqini, insanın düşüncə və mə'nəviyyatını metaforalarla - bədii fiqurlar bolluğu ilə mə'nalandırır, qiymət verir, mühakimə yürüdür. Hiss, duyğu, fikir, ümumən "həyatın bir parçası" gözəl, şairanə tərənnüm olunur. Çünki bədii əsərdə şərt, troplar sistemidir, poetik frazeologiya və leksika, müxtəlif ritmik üsullardır. Bunların toplusunun - birlik və əlaqəsinin obraz yaratmasıdır.

Nəsrin dili dəqiqliyi, sərbəstliyi, təsvir imkanlarının hərtərəfliliyi və çoxsəsliliyi ilə fərqlənir. Müəllif təhkiyəsi predmeti - təsvir olunan əhvalatları ifadə edir və onun səsi obrazların səsinə qarışır, iki səslili nitq, bədii dil vəhdəti yaranır; ifadə tərzini məzmun-formanın tələbinə, surətlərin amal, psixologiya və hisslərinə uyğun seçilir. Tədqiqatçılar deyirdilər ki, Homer dastanlarında həm danışır, həm görür, həm eşidir, həm də öz-özünü oxuyurdu. Ağına gəlmirdi ki, bu prosesdə onu

dinləyəcəklər. Həm nəsrdə, həm də şe'rdə təsvirlə ifadə tərzii bir-birinə qovuşur, müəlliflər də, obrazlar da mahiyyətə uyğun danışırlar. Amma bütün məqamlarda surətlərin nitqi fərdi səciyyə daşıyır, sənətkarların dili isə soyuqqanlı, ifadəli və daha bədii olur. Əhvalatlar söyləyəndə təsvir tədricən gərginləşir, silsilə dönüslər və düyünlər, lövhə, mənzərə və detallar yaranır, münasibətlər müxtəlif yönə düşür, mövqelər təbii aydınlaşır.

Təhkiyəni aparan şəxsin səsinin eşidilməsi, müəlliflə obrazın səsinin bir-birinə qovuşması, sözlün təsviri imkanlarının genişliyi və çoxsahəliliyi nəsr dilinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir. Çünki bədii ədəbiyyatda söz təsvir vasitəsidir və təsvir edilən predmet sözlə ifadə olunur. Eyni zamanda, nəsrdə təsvirlə göstərmək, mənzərə yaratmaq sintezləşir, yazıcının və surətin dili fərdiləşəndə ikisəslilik, musiqililik yaranır. Vasitəsiz nitq predmeti, hadisə və əhvalatı canlı və dəqiq ifadə edir. Ayrı-ayrı personajın nitqi fərdiləşəndə, fərdiləşmiş dil yarananda, surətlər silsiləsinin söhbət və mükalimələrini sənətkar söyləməsi müəyyən edəndə, obraz yazıcının səsinə və danışığı tərzini daşıyanda əsərin məzmun-forması dinamikləşir, tə'siri bədii bütövlük oyadır.

Bədii dil tədricən, ümumxalq dili əsasında yaranır. Bu dil özünün leksik, onomastik və frazeoloji zənginliyini, qrammatik qanunlarını, ayrı-ayrı söz, ifadə və ibarələrini, bütövlükdə bədii-estetik qüdrətini, gözəllik, zəriflik, ifadəlik və sadəliyini ümumxalq dilindən alır. Canlı danışığı dili və ədəbi dil bədii dilə, bədii dil də bunlara tə'sir göstərir. Ümumxalq dilinin layları, qol və şaxələri əlaqədə, vəhdətdə inkişaf tapır.

Xalq həyatının zənginliyi, təsərrüfatın, mədəniyyətin və adət-ənənənin inkişafı, ictimai-iqtisadi və siyasi əlaqələrin yönü, yeniliyin rəngbərəngliyi dilə tə'sir göstərir. Dildə yeni sözlər, yeni ifadə tərzii yaranır, bəzən köhnə sözlər fəallaşır, yeni məna alır, bir sıra sözlər köhnəlir, işləkliyini itirir. Dilin zənginləşməsində, yeni söz, ifadə və tərkiblərin yaranmasında, dil laylarının hərəkətə gətirilməsində "hissiyata, marağa və fərdi əxlaqın şərtlərinə və gündəlik həyata" (D.Pisarev) yaxın olan ədəbiyyat əhəmiyyətli rol oynayır. Belə ədəbiyyatı yaradanlar bəfirlər ki, "ümumxalq dili dənizinin dalğaları sahilsiz və dibsiz olur" (İ.Turgenev). Onlar buradan, ümumxalq sərvətindən daha çox emosional-ekspressiv yüklü dil vahidlərini alır və belə sözlərdən düşüncə və hissiyyət yeniliyi ilə istifadə edirlər. Çünki "bədii söz yalnız bir və ya

bir neçə insanın həyatının ən vacib, ən əsaslı dönüşlərini, sevinc və iztirablarını deyil, bir cəmiyyətin, bir xalqın və bir əsərin xarakter cizgilərini və ruhunu əks etdirməlidir. Ədəbi əsərdə sözlər arasındakı münasibət adi danışqda olduğu kimi deyildir. Burada söz hesabın dörd əməliyyatından cəbri ifadələrə keçən rəqəmlər kimi yeni keyfiyyət və xassələr qazanır. Bədii dilin özünün loqarifması vardır və onu öyrənmək bütün ömrü boyu yazıçının vəzifəsidir" (Mirzə İbrahimov). "Bədii əsərdə nitq - həyat, fikir və hiss deməkdir. Yə'ni müəllif danışq və nitq vasitəsilə qəhrəmanların bütün varlığını, onların fikir və düşüncələrini, ehtiras və meyllərini ifadə edir" (Məmməd Arif).

Ayrı-ayrı xalqların ədəbiyyatında "dilin loqarifmasını" öyrənməyin mükəmməl ən'ənəsi olmuşdur. M.V.Lomonosov rus klassiklərinin dilinə, ilk növbədə A.D.Kantemirin və onun müasirlərinin dilinin "dəhşətli dərəcədə köhnəliyi" nə, onların şe'rlərində poetik ünsürün azlığına tənqidi yanaşmış, dili çətin anlaşılan, nitqin ahəngdarlıq və musiqilliyini pozan sözlərdən, ağır və dəbdəbəli ifadələrdən təmizləməyə çalışmışdır. Çünki M.V.Lomonosov "Xeyli iste'dadlı bir şair idi və ondakı bu iste'dad hətta o zamankı ritorik poeziyanın saxta formaları içərisindən özünə yol açmışdır. Hərçənd ki, müasirləri Sumarokovu və Xersakovu ondan az qiymətləndirmirdilər, lakin buna baxmayaraq, onlar Lomonosovdan

Uzaqdır göylərin ulduzları tək!" (Belinski)

Milli dilə münasibətdə Karamzini Lomonosovdan "Uzaq məsafə" ayırmırdı. Çünki "Karamzin Rusiyada mədəni ədəbi dil yaratdı. Ona görə ki, Karamzin özü Rusiyada birinci mədəni ədəbiyyatçı idi, həm də Karamzin ona görə birinci mədəni ədəbiyyatçı olmuşdur ki, mədəni bir adama layiq şəkildə düşünməyi və hiss etməyi fransızlardan öyrənmişdir". Çünki Karamzinə qədər "rusca oxumalı bir şey yox idi", bu ədibə qədər yazılmış az-çox əsərlərin, bütün yaxşı cəhətlərinə baxmayaraq, dəhşətli dərəcədə ağır və dəbdəbəli dili vardı" (Belinski).

Dil vasitəçi materialdır. Fikrin inkişafı və hərəkəti dilin inkişafını, zənginləşməsini, onun təzə rəng və çalar almasını şərtləndirir. Azərbaycan ədəbiyyatının yeni dövrü - Vaqif, Zakir və Axundovun "dildə islahat aparmaları" bədii fikrin inkişafından, varlığa geniş müdaxilədən, məzmun və forma axtarışının çoxistiqamətliliyindən ayrı olmuşdur.

Azərbaycan ədəbiyyatında, həm klassiklər, həm də ədəbiyyatın inkişaf mərhələləri bir-birindən fərqlənmiş, amma biri o birindən "göylərin ulduzları tək" uzaq olmamışdır. Bir tərəfdən, Azərbaycanda sayacı sözlərini, bayatıları, xalq nəğmələrini, lətifə, nağıl, dastan və aşiq şe'rlərini sadə, ifadəli, canlı danışiq dilinə bənzər dildə söyləmək, danışmaq və yazmaq ən'ənəsi olmuşdur. XI əsrdə "Dədə Qorqud" dastanlarının yazıya köçürülməsi Azərbaycan yazılı ədəbiyyatının formalaşmasına ilk təcrübə kimi müsbət tə'sir göstərmişdir. Bununla da şifahi ədəbi dil geniş həcmdə yazıya köçürülmüşdür və yazıya köçürülərkən, yəqin ki, yazı tələbləri ilə əlaqədar olaraq folklor dilində müəyyən əməliyyat da aparılmışdır. Bu mə'nada, nisbi mə'nada - bədii dil "ümumiləşdirilmiş və normalaşdırılmış bir dildir. Belə ümumiləşmə və normalaşma isə əvvəlcə şifahi yolla aparılır və nəticədə, şifahi ədəbi dil yaranmış olur; sonra isə məhz belə şifahi ədəbi dil yazıya köçürüldükdə onun üzərində bir az da yazı tələblərinə uyğun əməliyyat aparılır. Beləliklə də ədəbi dil yazıda daha da sabitləşir və qanuniləşir. Bununla da ədəbi dilin əsası qoyulmuş olur."³¹ Digər tərəfdən də, Ş.İ.Xətai, M.Füzuli, M.V.Vidadi və M.P.Vaqif poeziyasının dili XI-XII əsr Azərbaycan ədəbi məktəblərindən və İ.Nəsiminin məzmunlu, sərrast və uyarlı şe'r dilindən kənarında formalaşmamışdır. Bu sənətkarlar əsərlərini canlı və anlaşılıq bir dildə, həm heca, həm də əruz vəznində yazırdılar. Onlar boyalarını, məcaz, təşbih, istiarə və epitetlərini, ifadələrinin rəng-mə'na düzümünü müasirlərinin həyat və məişətindən, dövrün ictimai-siyasi hadisələrindən və təbiət mənzərələrindən alır, nağıl və dastanlarda, aşiq şe'rlərində canlı danışiqda işlənən sözlərdən bədii niyyətə, üslubi maneraya, bədii situasiyanın tələblərinə uyğun istifadə edir, onları fəallaşdırır, hərəkətə gətirirdilər.

Azərbaycan xalqı XIX əsrə - M.F.Axundov əsrinə zəngin mədəni irslə, mükəmməl ədəbi dillə daxil olmuşdur. Buna görə də Q.B.Zakir, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, N.Nərimanov və Ə.Haqqverdiyev Azərbaycan poeziyasının, nəsr, publisistika və xalq dramlarının zəngin dili, klassik ədəbiyyatın bədii dil ən'ənələri ilə kifayətlənmirdilər. Onlar obrazların xarakterini, tipik sifətlərini, fərdi xüsusiyyətlərini ümumiləşdirəndə nisbətən asan və

³¹ Ə.Dəmirçizadə. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. I hissə. Bakı, 1979. - 1979. - s.83,75-76.

kütləvi forma seçir, dildə reallığı, aydınlıq və sadəliyi qoruyur, sözün məna kəskinliyinə və ahəngdarlığına xüsusi fikir verirdilər. A.Bakıxanov "dilin qayda-qanunlarının tərtibində dilin öz xüsusiyyətlərini əsas götürürdü. M.F.Axundov dili sadələşdirməyə, xalqa yaxınlaşdırmağa çalışmışdır. O, yaradıcılıq prosesində dilin "ruhunu, xüsusiyyətini, cümlələrin, ifadələrin quruluşun, fe'llərin və sözlərin müxtəlif hallara düşməsinə... öyrənməyi" bədiiliyin şərti hesab etmişdir.

M.F.Axundovun təlimində "şə'r gərək... ziyadə ləzzətə, hüznə və fərəhdə ziyadə tə'sirə bais ola". Dərin məzmunlu, mükəmməl formalı - "hüsnü-əlfazı" olan əsər, M.F.Axundova görə ya hiss və həyəcan doğurur, ya insanı fərəhləndirir, ya da onda arzu, meyl, fikir və düşüncə oyadır.

Məqalələrində, xüsusən "Tənqid risaləsi"ndə M.F.Axundov fikrin xırdalanmasını, nərsdə qafiyə xatirinə sözün səpələnməsinə bəyənmişdi: "Nərsdə qafiyə kəlamı çiy edir və mətanətdən salır. Bu qayda bizə ərəblərdən yadigar qalmışdır. Səkkiz yüz ilə yaxındır ki, işlənilməkdədir, lakin mütləq səhvdir". Çünki qafiyə xatirinə mütərədif ləfizlər və çoxlu təkrarlar əmələ gəlir və vacib olmayan artıq mə'nalar meydana çıxır, kəlamın aydınlığı da itir".

F.Köçərli "ana dilini canü dilindən sevən və yazılarını açıq və aydın yazan" sənətkarların əsərlərini daha çox yayırdı. O, şair "öz millətinin dili ilə danışmalıdır. Dil nə qədər açıq, sadə və gürşad olsa, bir o qədər göyçək və məqbul olar" - deyirdi. Dil xalqın varlığıdır, fikir və düşüncə tərzidir, həmişə ictimai hadisədir. O, xalqın həyatında, ünsiyyət və nitqində yaşayır. Dil nitqdən kənarında yaşaya, fəaliyyət göstərə bilmir, mücərədləşir. V.Humboldt bildirirdi ki, dil "ölü əsər deyildir, fəaliyyət", "əbədi təkrar olunan qüvvədir". Dilin qrammatik quruluş, leksik, fonetik və morfoloji xüsusiyyətləri, ifadə-tələffüz tərzini müasirləşir, həmişə dilin lüğət tərkibində bir dəyişmə, bir yeniləşmə və zənginləşmə prosesi gedir. Dilin vahidi - söz nitqdə müxtəlif mə'nə-məzmun alır. Yerindən, mətnin səciyyəsiindən asılı olaraq, söz və tərkiblər, terminoloji vahidlər dəyişir, yeni funksiya daşıyır. Dilin saflığı, xəlqilik və kütləvililiyi artır. Bədi dil bunları, müasirliyi və ümumxalq dilinin ən'ənələrini mənimsəyir, klassiklərin dilinə tənqidi, dövrün ideya-estetik tələbləri ilə yanaşır.

Yazıçı dili yaradıcı, genişliyi və zənginliyi ilə öyrənir, dilin təbiətini, milli xüsusiyyətlərini duymaq, sözü seçmək və onu yerində işlədə

bilmək mədəniyyətinə yiyələnir. C.Cabbarlı əsər yazanda mövzunu, ayrı-ayrı obrazları xəyal və düşüncədə gəzdirir, onların dili, hansı mahnılardan, hikmətli söz və ifadələrdən istifadə edəcəkləri haqqında qabaqcadan fikirləşirdi. Sona xanım Cabbarlı deyirdi: "Cəfərin belə xüsusiyyəti var idi: bir pyesi yazmağı düşünəndə əvvəl onun qəhrəmanlarından birinin mahnısını fikirləşirdi. Bəzən bunu xalq mahnılarından götürür, bəzən də özü yeni bir mahnı yaradırdı. Sözlərini yazır, hətta musiqini də özü bəstələyirdi. Bu mahnını uzun zaman dodaqaltı oxuyur, pianinoda çalırdı. Sonra pyesi yazmağa başlayırdı. "Sevil"-i yazmamışdan bir-iki ay qabaq Cəfər belə bir mahnı oxuyurdu:

Sənə nə olub, zalım yar.
Qadan-balan alım, yar.
Sənki belə deyildin,
Səni bir öyrədən var.

Lövhe və mənzərələrin insanın təbiətinə və xarakterinə münasib təsviri, bədii situasiyaların aydınlıq və tipikliyi, bunların mə'nəviyyət və düşüncəyə təsiri sözlə yaradılır. Yazıçının hünəri söz seçəndə, özünün daxili yaradıcı imkanlarından istifadə edəndə, az sözlə böyük arzu və düşüncələri, hiss və duyğuları açanda, lövhə və mənzərələr yaradanda görünür. Ona görə də birtipli söhbətlərdən, dəbdəbədən, gərəksiz və "uydurma sözlərdən, uyarsız heca bolluğundan uzaq dildə yazmağa çalışmaq lazımdır. Elə etmək lazımdır ki, hər bir ifadə müəyyən fikir, obraz bildirsin, həm də imkan daxilində mə'nə dəqiq və aydın olsun".³²

Əsərdə təkcə hadisə və əhvalatlar, məzmun və məzmunun ünsürləri, obraz və obrazın mühiti yox, həm də təsvir, üsul və vasitələr, məcazlar, söz və ifadələr ümumiləşir, bədii yük daşıyır, insanı ifadə edir.

Yazıçı həm həyatı varlığın bənzərsiz hadisələrini, insanın duyğularını yaşayır, həm də bədii-fəlsəfi təfəkkürlə psixoloji müşahidəni birləşdirir. Dilin lüğət fondundan, canlı danışıqdan, dialekt və şivələrdən sadəcə hazır, "çiy" söz götürmür. Bədii mətndə sözü yerinə, əhəmiyyətinə, tutum və ifadə imkanına görə seçir, onu xəyalda, fikir və düşüncədə yaşayır. A.P.Çexov deyirdi ki, "ifadə yaradın, onu duzlu və şirəli edin", yoxsa "söz hissə qoyulmuş alabalığa keçirilən dəyənəyə ox-

³² Русские писатели о языке - Л., 1955. -с.317.

şayar". Məzmunlu bir hekayəni "beş-altı gün ərzində yazmaq və yazı prosesində həmişə onun haqqında" düşünmək lazımdır, əks təqdirdə özünüz heç vaxt ifadə yarada bilməzsiniz".

K.Ferdin deyirdi ki, əsərdə "yazıçı yolunun başlanğıcı və oxucunun qarşılaşdığı ilk şey sözdür, dildir, nitqdir. Yazıçı ömrü boyu söz üzərində işini dayandırmır və həyatda ən böyük sevinc düzgün deyilmiş sözdür". Çünki söz ədəbiyyatın əsas alətidir və faktlarla, həyat hadisələri ilə birlikdə onun materialıdır. Söz "bütün faktların, bütün fikirlərin geyimidir. Lakin faktların arxasında onların ictimai mə'naları, hər bir fikrin arxasında bu və ya başqa bir fikrin nə üçün elə deyil, belə olmasının səbəbi gizlənilir. İctimai həyatın faktlarda gizli olan mə'nalarını, bütün ciddiliyi, kamilliyi və aydınlığı ilə vermək vəzifəsini daşıyan bədii əsərdən aydın, dəqiq bir dil, diqqətlə seçilmiş sözlər tələb olunur. Klassiklər bu dil ilə yazmışlar, bu dili tədricən, əsrlər boyu əmələ gətirmişlər".

Sənətkar dilin verdiyi imkanla həyatın, ictimai-siyasi münasibətlərin mə'nasını açır, arzu və məqsədi göstərir, obraz yaradır. Ancaq təkcə ədəbiyyatın yox, həm də incəsənət əsərlərinin spesifik xüsusiyyətləri - "dili vardır". Musiqidə dil melodiyadır, ritmdir, musiqi əsərlərinin musiqi alətlərində ifa üçün harmonikləşdirilməsidir; rəssamlıqda - şəkil, kolorit, işıq və kölgədir, rəng və perspektivdir, kinoda - kadrların, hissə və epizodların bədii-məntiqi montajıdır.

İncəsənət əsərlərinin özünəməxsusluğu, dil ayrılığı və dil ayrılığının mükəmməlləşməsi tədricən, tarixi-milli inkişaf prosesində əmələ gəlmişdir. Bütün dövrlərdə musiqi, arxitektura, xoreografiya, kino və rəssamlığın dili canlı danışq dilindən, ədəbi və bədii dildən fərqlənmişdir. "Bu fərqlərdən biri danışq dilinin və musiqi dilinin tamamilə müxtəlif sahələrdə tətbiq edilməsidir. Mə'lum olduğu kimi, danışq dili özünün tətbiqinin universallığı ilə fərqlənir, danışq dili təkcə ədəbiyyat sahəsində deyil, insan fəaliyyətinin bütün sahələrində tətbiq olunur. Musiqinin tətbiqi sahəsi isə əksinə, müqayisəedilməz dərəcədə məhduddur: o bilavasitə yalnız musiqi sənətinə xidmət edir və ondan kənarında mövcud deyil. Digər fərq ondadır ki, danışq dili əşyaları və hadisələri adı ilə göstərir, onların səslənməsinə özünün, bir qayda olaraq, adı çəkilən predmetlərlə, onların tətbiqi ilə bilavasitə uyğunluğu yoxdur. Musiqi dili isə müvafiq hadisələri və emosiyaları obrazlı şə-

kildə əks etdirir, modelləşdirir, onların real quruluşunun bu və ya başqa cəhətlərini canlandırır".³³

Dil geniş, dilin bütün laylarını əhatə edən anlayışdır. Ancaq ümumxalq dilinin zənginliyi, onun fikri ifadə imkanının hərtərəfliyi hələ bədii dil və bədii dilin əhatəliyi demək deyildir. Bədii dil ümumxalq dilindən dar və məhduddur, ümumxalq dilinin bir qolu, bir şaxəsi, bir layıdır. Bədii dil poetik, obrazlı, şairanə dildir, yalnız bədii əsərin dilidir, özünün ayrıca səciyyəsi, spesifik xüsusiyyətləri olan dildir. Bədii dildə bütün sözlər ifadə və tərkiblər işlənmişdir. Yazıçı sözü seçir, onu düşüncəyə, xəyal və təfəkkürə toxundurur, cilalandırır, tutumunu artırır. Lirik şeirlərdə, epik və dramatik əsərlərdə sözə təmkinlə yanaşılır, yığcam bir təsvirlə, tuturlu məcazlarla varlığın səciyyəvi əlamətləri göstərilir. L.N.Tolstoy bədii dilin bu cəhətinə xüsusi diqqət yetirirdi. O, təhkiyənin birtipli, qeyri-dinamik olmasına, dilin hamarlanmasına dözə bilmirdi. Məktublarından birində deyirdi: "Əgər mən şah olsaydım, belə bir qanun qoyardım: İstifadə etdiyi sözün mənasını izah edə bilməyən yazıçı əsər yazmaq hüququndan məhrum edilir və yüz çubuq zərbəsi qazanır".

Həyatı təsvir edəndə, insanın mə'nəviyyat və psixologiyasını açanda yazıçı ümumxalq dilinin əhatəliliyinə əsaslanır, dilin təbiətini yaradıcı, inkişafda mənimsəyir. Əsərdə xalqla xalqın formalaşdırdığı bir müdrik insan kimi danışır. Onun replikaları, haşiyyə və ricətləri, sual, nida və xitabları mahiyyətin və vəziyyətin özündən doğur.

Əsərdə dil zənginliyi fikir, müşahidə, təəssürat və bədii axtarış zənginliyidir. Belə dil canlı tip və xarakterlər yaratmağa, həyatı ziddiyyətləri ilə göstərməyə imkan verir. K.D.Uşinski deyirdi ki, yazıçı dilində "bütün xalq və onun bütün vətəni canlanmış olur. Vətənin göyü, onun havası, fiziki hadisələri, iqlimi, çölləri, dağ və düzəngahları, meşə və çayları, fırtına və tufanları, xalq ruhunun bütün yaradıcılıq qüvvəsi ana dilində fikirlərə, şəkillərə və səslərə çevrilir. Lakin xalq dilini parlaq, aydın dərinliklərində doğma ölkənin tək bir təbiəti deyil, həm də xalqın mə'nəvi həyatının bütün tarixi əks olunur".

Dil zənginliyi yazıçının elmi-nəzəri hazırlığından, bədii-estetik zövqünün genişliyindən, onun təcrübəsindən, dünyagörüşündən və xalq həyatına nə dərəcədə yaxın olmasından asılıdır. Sənətkar dillə fi-

³³ L.A.Mazel. Musiqi əsərlərinin quruluşu. - Bakı, 1988. -s.22.

kir yayır, ideya-estetik təsir oyadır. Bunun nəticəsidir ki, Nizami estetikasında hər söz, hər cür ifadə tərzı bəyənilmir. Burada sözün su kimi ləfəti, zəriflik və incəliyi var və sözü az, yerində demək daha mənalı, daha faydalı olar. Ona görə də "incitək sözlər seç, az danış, az din, qoy az sözlərinlə dünya bəzənsin". Marağalı Əvhədi sözə öz dövrünün, müasirlərinin tələbi ilə yanaşırdı:

Sənin öz qəlbinə yatmayan sözü
Yaxşı hesab etmir hikmətni özü.

Şərq xalqlarının yazılı və şifahi bədii, fəlsəfi-didaktik əsərlərində, o cümlədən "Qabusnamə"də sözün aydın, konkret və sərrast ifadəsi hikmətdir, məna və məzmun genişliyidir, təsirin hərtərəfliliyidir.

Hikmətə bax, gör nə demiş atalar,
Qısa sözdə olar dərin mə'nalar.

Şə'di Şirazi söz ustalarından dilə qayğı, həssaslıq tələb edirdi:

Hər zaman sözünün bil məqamını,
Boş sözlə məhv etmə ehtiramını
...Əgər söz olarsa incə və şirin,
O sözü eşidən deyər afərin.

Əsər söz bolluğunu, lövhə və mənzərə israfçılığını, fikrin xırda-
lanmasını sevmir. N.A.Nekrasov deyirdi ki, az sözlə, musiqili və di-
namik ifadələrlə düşünmək, insana təsir göstərə bilmək istə'dədin sə-
ciyyəvi əlamətlərindədir. Bu, təsvirdə söz azlığı, fikir genişliyidir.

...Şe'r parlaq zərə bənzər,
Saf, təmiz olmalı zər.
Şair olan unutma ki,
Gözəlliyi budur şe'rin -
Az söz olsun, mə'na dərin.

Klassiklərin bədii axtarışlarında formanın vacib ünsürlərindən biri - dil məzmununu dərinədən açmalıdır, ahəng, tə'sir və fikir bədii mə-
nin özündən doğmalıdır. "Söz ancaq fikri düzgün ifadə edəndə yaxşı-
dır. Söz işə fikri o zaman düzgün ifadə edir ki, başqa dəridən tikilib ələ
taxılan əlcək kimi deyil, orqanizmin özündən əmələ gələn dəri kimi, o
da fikir əsasında baş versin".

Klassisizm ədəbi məktəbin nümayəndələri, xüsusən onun nəzəriyyəçisi Bualo sənətkarı fikri məzmunlu boyalarla açmağa, daxili inkişaf qanunauyğunluqlarını qorumağa çağırırdı: "Uzun-uzadı, mənasız danışqla bizi yorub, fikrimizi çaşdırmaqdasna, ən yaxşısı budur ki, səhnəyə ilk gəlişində sözü açıq söyləsin: - mən Orestəm və ya Atrey". "Sə'y et və... çalış ki, sözlərdəki saitlər dalbadal gəlib qarışmasın, ahəngi pozmasın". "Ahəngdar kəlmələrin münasib uyğunluğunu yarat", "şe'r bütövlükdə gözəl səslənsin". "Şe'rdəki fikir oldu, söz gözəliyi olmadı, sözlər və səslər qulağı dəldi, belə şe'ri heç kəs oxumaz və dinləmək istəməz". "Şair kərək hər şeyi ağılla, yerli-yerində işlətsin, sözləri öz iradəsinə tabe edərək, şe'rin ayrı-ayrı hissələrini ustalıqla birbirinə bağlasın, əvvəli axırı vahid bir axında birləşdirsın".

Bualonun yaradıcılığında söz ahəng yaratmaq, ifadəliliyi gücləndirmək xatirinə seçilməməli, işlənməməlidir. Bədii mətndə söz sözdən, cümlə cümlədən, fikir fikirdən ayrılmamalıdır. Təsvirin özündə mənalı pafos, təbiilik və aydınlıq olmalıdır. Satirik Persi Flak çox oxunur, şe'rləri geniş yayılır, tə'sir oyadır. Çünki onun "fikirləri zəngin və dərinidir, həm də o, şe'rdə artıq sözlər işlətmir".

Xalq sərvətinin-dilin öz şe'riyyəti, daxili inkişaf qanunauyğunluğu vardır. Əsər yazılanda dilin bu xüsusiyyəti nəzərə alınmalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, əsərdə sözün incəlik və zərifliyi, məqamında işlənməsi, onun asan tələffüz olunması, ifadələrin obrazların psixologiyasına və fərdi nitqinə uyğun gəlməsi azdır, bir də şərt sözü dəyişməyin, onu başqa dil vahidləri ilə əvəz etməyin mümkündür olmamasıdır. Buna görə də "dilin qanunlarına itaətkarlıqla tabe olun və birdəfəlik möhkəmcə bilin ki, bu qanunlar sizin üçün müqəddəsdır. Əgər cümlələrin qulağıma yad, ibarən qeyri-adi və qərirdirsə, şe'rin ahəngi ilə məni özünə cəlb edə bilməzsən" (Bualo).

DİLİN BƏDİİ İFADƏ İMKANLARININ GENİŞLİYİ

Xalqlar bir-birindən təcrid olunmuş halda yaşayırlar. Onlar bir-biri ilə siyasi, iqtisadi və mədəni əlaqə saxlayır, biri o birinin mədəniyyətinə, daha çox isə bədii yaradıcılığına maraq göstərir. Ehtiyac duyanda bir xalq o biri xalqın ədəbiyyatından mövzu, obraz, bədii motiv, süjet, forma və ya formanın müəyyən ünsürlərini götürür.

Qarşılıqlı əlaqə və münasibətlər xalqların dilinə də təsir göstərir. Bir xalqın dilindən o biri xalqın dilinə söz və ifadələr keçir, ya da söz başqa dillərdən təbii ehtiyac nəticəsində götürülür. Buna görə də bütün xalqların, eləcə də Azərbaycan xalqının dilinin lügət tərkibi eyni cinsli, eyni tərkibli deyildir. Bu dilin lügət tərkibində xeyli ərəb, fars, rus və Avropa məişəli sözlər vardır. Bu ona görə belədir ki, canlı danışıq dilində və onun ayrı-ayrı şaxələrində həm xalqın özünün milli söz və tərkibləri, həm də alınmalar eyni vəziyyətdə, eyni istiqamətdə qalır. Milli dildə əcnəbi sözlərin bir qismi sabitləşir, xəlqiləşir, xalq canlı danışıq dilinə, hətta onun şivə və dialektlərinə keçir, bə'zi sözlər isə işləkliyini itirir, funksiyasını və fikri tutumunu saxlaya bilmir. Dünya xalqlarının klassik ədəbiyyatında natural ifadə tərz, şivə və dialekt ünsürləri az olmamışdır. Ən qədim dövrlərdən, xüsusən XIX əsrdən Azərbaycan ədəbiyyatında sənətkarların bir qismi həcv yazmağa ehtiyac duymuşlar. Xalq dastan və nağıllarında işlənən sözlərin bir qisminin köhnəlməsi, onların müasir dildə işlənməməsi fakt-həqiqətdir.

Bədii dilin inkişafında alınmaların rolu, bədii əhəmiyyəti həlledici deyildir. Burada milli dilin leksik və qrammatik materialı əsas, mükəmməl özüdür. Alınmalar isə təsiri bir qədər artıran, dili az-çox zənginləşdirən ünsür, xırda bir qat, lay səviyyəsindədir. Buna görə də əcnəbi sözlər milli ifadə tərzinə, milli üsluba uyğunlaşdırılır, çox zaman onlar sinonimləri ilə bərabər işlədilir.

Canlı danışıq dili, eləcə də bədii dil daha çox qanunauyğun - öz kökü, öz daxili inkişafı əsasında zənginləşir. İctimai-siyasi həyat, elmi-texniki tərəqqi, mədəniyyətin və məişətin təzə inkişaf yönünə düşməsi, yeni söz, ifadə və tərkiblərin yaranma prosesini gücləndirir. Dildə beynəlmiləl səciyyə daşıyan alınmaların sayı artır. Belə sözlər tez kütləviləşir, ümumi ədəbi dil səviyyəli lügəvi vahidlər kimi işlənir. Ümu-

miyyətlə, alınmalar, arxaizm, varvarizm, vulqarizm və jarqonizmlər, sabit cümlələr, atalar sözləri, məsəllər, ifadə və ibarələr, hikmətli sözlər və aforizmlər bədii əsərdə ehtiyaca, bədilik prinsiplərinin ümumi tələblərinə uyğun işlədilir. Onomastik adlar, etnonimlər, xüsusi isimlər əsərin janrına, strukturuna, obrazların xarakter və düşüncələrinə münasib seçilir. Yazıcının təsvirində üslubi yük daşıyır, təsirli və mənalı rəngə malik olur.

ƏCNƏBİ SÖZLƏR - VARVARİZMLƏR

Azərbaycan dilində əcnəbi sözlərin-varvarizmlərin sayı az deyildir. Belə sözlərin bir qismi milli tələb və ehtiyacı ödəmək üçün başqa xalqların dillərindən alınmışdır. Sözlərin müəyyən hissəsini isə Azərbaycan dilinə tarixi inkişafın ayrı-ayrı mərhələsində siyasi-iqtisadi, elmi və ədəbi-mədəni əlaqələr, məişət və adət-ənənə yaxınlığı, bir də çoxdillilik gətirmişdir. Azərbaycan dilinə əcnəbi sözlərin çoxu rus, ərəb, fars və rus dili vasitəsilə Avropa dillərindən keçmişdir. Alınmalar zaman keçdikcə mənimsənilir, milli dilin qayda-qanunlarına uyğunlaşdırılır. Həm canlı danışqda, həm ədəbi və bədii dildə işlənir, hətta, onların əcnəbi söz olduğunun fərqi nə varılmaz. Azərbaycan şifahi və yazılı ədəbiyyatında həmişə əcnəbi sözlərdən istifadə olunmuşdur. İ.Nəsimi, Ş.İ.Xətai, M.Füzuli, S.Ə.Şirvani, A.Bakıxanov, M.F.Axundov, Ə.Haqqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyov, A.Şaiq, C.Cabbarlı, Y.V.Cəmənşəminli, H.Cavid və başqalarının əsərlərində işlənən alınmalar bədii dili zənginləşdirmiş, indi də onların çoxu tarixi əhəmiyyətini, işləkliyini saxlamışdır. "Füzuli elə ərəb və fars sözləri seçib işlətməmişdir ki, bunların bir qismi hələ Füzulidən çox əvvəl artıq azərbaycanlaşmışdı, bir qismi isə qısa, yüngül, asan olduğu üçün tezliklə mənimsənilə bilən, güman ki, Füzuli qəzəlləri vasitəsilə daha çox yayılan və azərbaycanlılar tərəfindən sonralar mənimsənilmiş olan sözlərdir. Müəyyən bir qismi isə, həm də çox az qismi, yazıda mənimsənilsə də, ümumxalq dilində özünə yer edə bilməmiş və ya əvvəlki dövrün ictimai quruluş, əxlaq qaydaları, dini görüşləri və s. ilə əlaqədar olaraq xalqın dilində az-çox işlənmiş olsa da, sonralar bu sahələrdə baş verən dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, dilimizin passiv sözləri

fonduna daxil olmuş və ya dilimizin lüğət tərkibindən çıxarılıb, atılmışdır".³⁴

Leksik vahidlərdən istifadə edəndə sənətkarı əcnəbi sözlərin genetik təsnifi, assimilyasiyanın xarakteri, ifadənin dili necə və nə zaman keçməsi maraqlandırmır. O, daha çox sözün yeri, məqamı, funksiyası, tutumu, üslubi əhəmiyyəti, onun bədii zaman və məkanda səciyyəviliyi haqqında düşünür. Buna görə də Azərbaycan ədəbiyyatının müxtəlif dövrlərində müxtəlif mənşəli, bir-birindən fərqli alınmalardan ehtiyatla, bədiiyin tələblərini ödəmək niyyəti ilə istifadə olunmuşdur.

Əcnəbi sözlər əsərdə mə'nə-məzmun daşıyır, tə'sir oyadır. Amma alınmaların emosionallığı, mə'nəni açmaq, bədiiyi gücləndirmək, kolorit yaratmaq imkanı məhduddur. Milli dilin söz və ifadələrinin əksəriyyəti isə çoxmə'nalıdır və məcazi mə'nə kəsb etmək imkanına malikdir. Bu əlamət də onu əcnəbi sözlərdən üstün edir. adınma söz əksinə, dilimizə çox vaxt bir mə'nada, əsasən termin kimi daxil olur. Həmin xüsusiyyət isə onun ifadəlilik dairəsini daha da məhdudlaşdırır".³⁵

Üslubi cəhətdən isə "beynəlmiləl teminlər neytral rəngə malikdir. Ümumxalq dilində olduğu kimi, bədii dildə də onlar kommunikativ funksiyada çıxış edir. Lakin bəzi hallarda beynəlmiləl sözlərin bədii dildə funksiyası daha mürəkkəb şəkil ala bilər. Belə ki, terminoloji xarakter daşması ilə bərabər bu sözlər bədii əsərin tematikası və spesifikasiyasından asılı, üslubi vəzifələrdə də çıxış edə bilər... Beynəlmiləl sözlər bədii dildə həm yazıçının təhkiyə dili, həm də personajların nitqində istifadə edilir".

Əcnəbi sözlər obrazların dilində çox işlənir. Yazıçı belə sözlərlə obrazları səciyyələndirir, onların həyatı, ictimai-siyasi mühiti, milli xüsusiyyətləri, məişət və portretləri haqqında təsəvvür oyadır. S. Vurgunun "İnsan" pyesində Amaliyanın övlad düşüncələri Fon Holsda qürur, özünə inam hissi doğurur. Xırda bir parçada onun mə'nəviyyəti görünür, işlətdiyi ifadələr alman olduğunu nişan verir:

Mən indi bildim ki, alman qızısan,
Qanla yağrulmuşdur, əzəldən insan.

³⁴ A. Dəmirçizadə. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. I hissə. - Bakı, 1979. - s. 186.

³⁵ Türkan Əfəndiyeva. Azərbaycan dilinin leksik üslubiyyəti. - Bakı, 1980. - s. 203.

Hayl Hitler!
Yaşasın Hitler!

"Çandranın üsyanı" hekayəsinin məzmunu Hindistan həyatından alınmışdır. Burada məzmun, mühitin səciyyəsi, obrazların xasiyyəti, onların meyl və münasibəti əcnəbi sözlərdən istifadəyə ehtiyac doğurmuşdur: Hindistanın heç bir guşəsi filosofsuz yaşaya bilməz, mister Smit. Bizim kəndin və əyalətin də filosofu mister Ramulidir. O, mərhum Handinin bütün Hindistanda ən ləyaqətli şagirdlərindəndir.

Mister Smit: -Ol rayt - deyib ağır-ağır ayağa durdu, tam bir xeyir-xahlıqla sol əlində tüstülənən trubkasını tutduğu halda, sağ əlini mənə uzatdı və yenə də iki kəlmə ilə kifayətləndi: - Ol rayt.

Alınmalardan qənaət və ehtiyatla, sözün sinonimi olmayanda, ya da sinonim ideya-bədii tələbi ödəməyəndə istifadə edilir. Çünki əcnəbi sözlərdən yersiz, sistem halında istifadə fikrin obrazlı ifadəsini və ifadəliliyi zəiflədir. Bualo deyirdi: "Şe'rdə özgə dillərdən alınma yad sözlərdən qaç, xəstəlikdən qaçan kimi, çalış düzgün, aydın, səlis cümlələr qur. Dili görək yaxşı biləsiniz".

Klassiklərin müəyyən qismi XX əsrin əvvəllərinə qədər əsərlərini Azərbaycan, ərəb və fars dillərində yazmışlar. Elmi və bədii yaradıcılıqda rus sözlərindən də sıx-sıx istifadə olunmuşdur. Bu, dilə ağırlıq gətirmiş, elmi və bədii dil əcnəbi söz, ifadə və tərkiblərlə yüklənmişdir. "Və lakin ərəb və fars kəlmə və ibarələrinin şövq və həvəsində olub, ehtiyac olmadığı halda, onları ana dilinə qatıb-qarışdırmaq, bizim əqidəmizcə, böyük səhvdir. Və ya ki, ana dilində şe'rin özünün məxsusi adı və yainki ana dili ilə bir mə'nanı bəyan etmək və bir əhvalatı, necə ki, lazımdır söyləmək mümkün olur, insaf deyil ki, elm göstərmək və mollalıq izhar etmək iddiasına düşüb, kəlamı qəliz ibarələr ilə və çətin anlaşılan ərəbi və fars sözlər ilə doldurulub, əsl mə'nanı dəxi də dərinə salmaq və onun üzünə ərəb və fars dillərindən bəhmə gəlmiş qəliz, müğləb ibarələr ilə toxunmuş pərdə çəkmək"³⁶

Mollanəsrəddinçilər əcnəbi sözlərin dilə axıdılmasına dözə bilmirdilər. Özləri alınmaları bədii mətnin, obrazın mühitini və xarakterinin zəruri tələbləri ilə əşlədirdilər. C.Məmmədquluzadə humanist və vətənpərvər hissləri açanda, xarakterlər yaradanda əcnəbi sözlərə ehtiyac duymurdu. Sadə və adi sözlər onun nəsrində yeni-poetik istiqamət

³⁶ Firidun bəy Kōçərli. Azərbaycan ədəbiyyatı. Ic. -Bakı, 1978. -s.79.

və vüs'ət alırdı. O deyirdi: "Ona görə də bədii əsərdə "nitq-həyat, fikir və hiss deməkdir. Yə'ni müəllif danışmaq və nitq vasitəsilə qəhrəmanların bütün varlığını, onların fikir və düşüncələrini, hiss və duyğularını, ehtiras və meyllərini ifadə edir. Yazıçılarımız ananı madər və atanı pə-dər yazmaqla, dəxi qeyri-türk sözlərini də habelə səbəbsiz yerə fars və ərəb sözüne dəyişirlər".

Azərbaycan dili dünyanın qədim, zəngin dillərindən biridir. Bu dillə mürəkkəb fikirləri, bəşəri arzu və düşüncələri, zərif duyğuları, psixoloji əhvali-ruhiyyələri hərtərəfli ifadə etmək mümkündür. Ona görə də əcnəbi sözlər həm Azərbaycan dilinə tez, asanlıqla daxil ola bilər, həm də alınmalar bu dildə bir axarda qalmır; onların bir qismi arxaikləşir, digər hissəsi mənimsənilir, dilin bütün sahələrinə keçir, ümumişlək sözlər səviyyəsinə qalxır. Bunun nəticəsidir ki, yerində və məqamında işləndə heç kim manifest, asiman, səma, deputat, universitet, parlament, telefon, adil, teleqraf, divanə, məktəb, müəllim, parter, klub, vahid, qafiyə, qəlb, qəzəl, e'tibar, zəhn, zalım, iqbal, islam, dərd, saat, kamil, kifayət və başqa sözlərin mənşəyi, əcnəbi söz olması ilə maraqlanmır. Alınmalardan yaradıcı, zəruri tələb və ehtiyaca uyğun istifadə etməyəndə onlar dəyərini itirir, tə'siri zəiflədir, obrazın tipikliyi və fərdiliyi qabarda bilmir.

NEOLOGİZMLƏR

Varlığın, gözəlliyi ziddiyyət və mürəkkəbliyi, insanın xarakteri, hiss və duyğuları sözlə, dilin zənginliyi ilə açılır.

Sənətkar sözü obrazın mə'nəvi-fikri varlığına, ehtiraslarına, mövqe və düşüncələrinə uyğun seçir, onun yeniliyi, dolğunluq və ifadəliliyi qayğısına qalır. Çünki reallıq, xəlqilik, novatorluq və tə'sir genişliyi əsəri bütöv - məzmun və forma vəhdətində əhatə edir:

Ayaq saxla, dövrənə bax, öteri belə,
Mın illərdir Araz belə, həkəri belə.
Axşamların, səhərlərin təkəri belə.
Dünya sənin,
dünya mənim,
dünya heç kimin.

Parçada sözlərin sayı azdır, dil sadədir, axarlı və poetikdir, lirik "mən" in ovqatının ifadəsi təbii və emosionaldır. Çünki sözlər sərrast seçilmiş, diqqət onların ifadə etdiyi mə'naya, oyadacağı tə'sirə verilmişdir.

Novatorluq dilin xəlqilik, aydınlıq, sadəlik, ifadəlilik və emosionallığı sənətkarın ancaq təzə söz yaratması, ya da canlı nitqlə işlənən yeni sözlərdən istifadə etməsi demək deyildir. Həyatın ziddiyyət və mürəkkəbliyi - insan mə'nəviyyatının, yeni ictimai-siyasi idealın oynaq, ahəngdar və yüksək bədii formada ifadəsi bədii kəseri artırır, məndə səlislik və müxtəliflik, fikir və mə'na gözəlliyi yaradır:

Yenicə enmişəm
"İL-18"-dən.
Gözümü ayıra bilmirəm,
Mavi qapaq kimi
Üfüqdən-üfüqə,
Moskvanın üstünə çevrilmiş
Dənizdən.
Bu dənizin nə dalağı var,
Nə köpüyü.
Elə-belə
Sadəcə göy örtüyü.

Rəsul Rzanın bu şe'rində tutarlı məcazlar silsiləsi, güclü, bədii müqayisələr yoxdur. Burada leksik vahidlər müstəqim mə'nasında işlənir, sözlərə əlavə boyalar vurulmur. Şair tə'sirli bir lövhəni, mə'na gözəlliyini, səlislik və musiqililiyi adi sözlərlə yaratmışdır. O, sözləri həssaslıqla, dərin mizan duyğusu ilə işlətməmiş, sanki onları təzədən yaratmış, mə'na tutumunu genişləndirmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında sadə və müstəqim mə'nada işlənən sözlərlə fəlsəfi fikirləri, hiss, həyəcan və emosiyaları açmağın zəngin ən'ənəsi vardır. Bu ən'ənə XX əsrin 30-cu illərindən xeyli dərinləşmiş, təsvirdə leksik vahidlərə yenilik duyğusu, ideya-estetikliyin tələbləri ilə yanaşılmışdır.

Yazıçıların yaradıcılıq axtarış və idealları, fərdi poetik üslubları bədii dilsiz təsəvvür olunmur. Çünki dil bədii əsərin varlığı, mövcudluğudur; ədəbi şəxsiyyətin yaradıcılıq axtarışlarını reallaşdırmağın əsas vasitəsi "tikinti materialı"dır. Elə yazıçını yazıçıdan fərqləndirən, onun

fərdiyyətini, bənzərsizliyini nişan verən əlamətlərdən biri dildir. Əsərdə dilin ifadə imkanının genişliyi, xəlqiliyi, gözəllik və ahəngdarlığı yazıcının dünyagörüşünün aydınlığıdır, onun kamilliyi, fərdi üslubunun müəyyənliyidir.

Neologizmlər bütün dövrlərdə yaranmış, onlardan həmişə istifadə edilmişdir. Çünki neologizmləri əsərə yaradıcılıq, bədii üsulların yenilik və müxtəlifliyi, zamanın əsas pafosunun ifadəsi gətirir. Varlığın özünəməxsusluğu, duyğu və düşüncələrin, meyl və münasibətlərin müasirliyi dil zənginliyi ilə açılır. Sənətkarlar dilə yüksək amal, böyük ideallar səviyyəsindən yanaşır, həmişə yeni söz yaratmağa, adi sözlərin mənasını genişləndirməyə çalışırlar. Onların əsərlərində "söz bir yox, müxtəlif anlayışlar ifadə edə bilər. Dildə olan sözlər metaforik mə'nada işlənmə nəticəsində yeni məfhumlar ifadə edir. Yeni mə'nalar sözün əsas nominativ mə'nasından törəyir. Onun məzmununu zənginləşdirir, çoxmə'nalı leksik vahidə çevirir. Sözün yeni mə'nası hər dəfə neologizm kimi çıxış edir"³⁷. Dil zənginliyi ilə yazılan əsərlərdə meyl və münasibətlər, psixoloji aləm, yeni həyat və məişət uğrunda mübarizə dolğun göstərilir. Dil vahidlərinin kəsəri artırılır, obrazların dünyagörüşü, duyğu və ehtirasları sözlərin mə'na və çalar müxtəlifliyi ilə ifadə olunur. Yazıçılar əsərlərin pafosuna münasib ahəng tapır, özlərinin və obrazların nitqində yeni leksik vahidlərdən istifadə edirlər.

Klassiklərin hamısı yeni söz yaratmış, az, ya çox miqdarda neologizmlərdən istifadə etmişlər. Amma nəzərə almaq lazımdır ki, söz - neologizmlər tarixi kateqoriyadır. "Söz yaranır, yaşayır, get-gedə sabitləşir və müəyyən bir şəraitdə köhnəlir, dilin aktiv fondundan passiv fonduna keçir və bir sıra hallarda tamamilə dildən çıxıb gedir... Müəyyən dövr üçün yeni hesab edilən bir söz-neologizm digər bir dövrdə bu yeniliyini itirir, hətta arxaikləşir. Mə'lumdur ki, sözün yeniliyi adlandırdığı əşya və hadisə ilə bağlıdır. Onlar texnika və məişətdə öz yeniliyini itirdikdə adlar da öz yeniliyini itirir"³⁸.

Müasir ədəbiyyatı yaradanlar kolxoz, zərbəçi, pioner, əməkünü, kosmos, atom, tarla düşərgəsi, manqabaşçısı, kombayn, traktor, mədəni inqilab və başqa sözlər işlətməmiş, bunlar isə 20-30-cu illərdə yeni sözlər-neologizmlər kimi qiymətləndirilmişdir. Lakin milli dilə keçən

³⁷ Müasir Azərbaycan dili, I cild. Bakı, 1978. -s.215.

³⁸ Müasir Azərbaycan dili, I cild. Bakı, 1978. -s.215.

və xalqın mövcud söz ehtiyatı əsasında yaranan belə sözlər-neologizmlər neologizmliliyini ədəbi-tarixi inkişafın müəyyən mərhələsində saxlaya bilmir. Zaman keçdikdə neologizmlər yenidən fəallaşır və ümumiləşlək sözlər sırasına daxil olur, gündəlik ünsiyyətdə işlənir və neologizmliliyini itirir. Neologizmlərin bir qismi isə milli dilin daxili qanunlarına, onun təbiətinə uyğun gəlmir, maraq doğurmur, istifadəsiz qalır.

Elmin və mədəniyyətin, məişətin və adət-ənənənin yönü, xalqların əlaqə və münasibətləri ümumxalq dilinin və onun bütün laylarının inkişafını şərtləndirir. Ümumxalq dilinə təkcə yeni sözlər keçmir, həm də yeni sözlər, ifadə və tərkiblər yaranır. Neologizmlər canlı nitqdə, ədəbi-bədii dildə işlənir, inkişaf və ahəngdarlıq tapır.

Bədii yaradıcılığın varlığı və dinamik inkişafı neologizmlərsiz - yeni sözlərdən istifadəsiz mümkün deyildir. Neologizmlər təsiri, bədii-lik və həyatiliyi artırır, təsdiq, ya inkar pafosunu dərinləşdirir, dilə, ifadə və təsvir vasitələrinə əlvanlıq gətirir. Fərdi yaradıcılıqda neologizmlər məcazlarla birlikdə üslubi mə'nə, səciyyə daşıyır.

ARXAİK SÖZLƏR

Sözün köhnəlməsi - arxaikləşməsi onun dildən ya tamam çıxması, ya da işləkliyini itirməsi, bədii əsərdə istifadə olunmaması demək deyildir. Sadəcə köhnələn sözlər, ifadə və tərkiblər dilin aktiv fondundan passiv fonduna keçir. Onun canlı danışıqda və bədii dildə işləkliyi azalır, üslubi funksiyası məhdudlaşır.

Dilin leksik vahidlərinin arxaikləşməsi, dildən çıxması tədrici, mürəkkəb proses kimi baş verir. Dövrün ictimai-siyasi, tarixi-mədəni, sosial-mə'nəvi tələblərini ödəyə bilməyəndə söz adını, məzmununu, əlamətin ifadə etdiyi əşyalarla bərabər arxaikləşir, ifadəliliyini, fikri hərtərəfli açma bilmək imkanını itirir, xalq dilindən götürülən daha elastik ifadə və tərkiblərlə əvəz olunur. Köhnələn, müəyyən dövrlərdə sambalını itirən sözlərə, xüsusən lirik şe'rlər və hekayələrdə, məzmunu cari həyatdan alınan əsərlərdə ehtiyac duyulmur. Tarixi hadisələr təsvir olunanda, həmin dövrün məişətinə, meyl, davarnış, əlaqə və vərdişinə münasibət bildiriləndə, yazıçı zamanın səciyyəsinə, tarixi-millî koloriti saxlamaq, göstərmək istəyəndə arxaik sözlərdən istifadə edir.

Dildə bə'zən həm milli sözlər, həm də alınmalar köhnəlir. Bə'zən də arxaik leksik vahidlər fəallaşır, işlək xasiyyət alır. Fəallaşmayan, əhəmiyyətini saxlaya bilməyən sözlərin müəyyən hissəsi isə müxtəlif üslublarda, daha çox bədii üslubda, yazıçıların və surətlərin nitqində yaşayır. Buna görə də klassik ədəbiyyatın dili müasir ədəbiyyatın dilinə bənzəmir. Əsərlərdə işlənən bə'zi sözlər, ibarə və tərkiblər indi çətin və anlaşılmaz görünür və dövrün tələblərini ödəmir. Bu amil nəzərə alınmalı, klassik ədəbiyyatın dilinə tarixilik prinsipi ilə yanaşılmalı, qiymət verilməlidir.

ŞİVƏ VƏ DİALEKTLƏR

Yazıçı varlığın müxtəlif sahələrini təsvir edəndə ümumxalq dilinin bütün sahələrindən söz, ifadə və tərkib götürür. Məzmunun spesifikliyi, obrazların mühiti, daxili-psixoloji məntiqi və estetikliyin özü onu dialekt və şivələri, jarqon və provinsializmləri öyrənməyə və mənimsəməyə, onlardan istifadə etməyə aparır. O öz təhkiyəsində belə sözlərə az-az meyl göstərir. Onun nitqində daha çox termin və etnoqrafik seçiyəli dialektlərə təsadüf olunur. Çox zaman da o, dialekt və şivələri cümlə daxilində, sinonimləri ilə bərabər işlədir.

Dialektlər mahiyyətə məhduddur, müəyyən mahalda və bir ərazidə yaşayan adamların nitqi, danışiq-məişət sözləridir. Bunlara baxmayaraq, "bə'zən yazılı materiallar müəyyən dövrdən asılı olaraq ayrı-ayrı şivə xüsusiyyətlərini özündə daha çox əks etdirir. Hətta, bə'zən yazılı dil müəyyən tarixi şəraitdə müəyyən şivələr qrupuna əsaslanmış olur. Məsələn, Azərbaycan ədəbi dilinin ilk dövrlərinə məxsus materiallardan aydın olur ki, bu dövrdə daha çox Şirvan şivələri ədəbi dil üçün əsas olmuş, halbuki XVI əsrdə - Şah İsmayıl Xətai dövründə və demək olar ki, XVI-XVII əsrlərdə ədəbi dil daha çox Təbriz, yaxud ümumiyyətlə Cənub şivələri əsasında inkişaf etdirilmişdir. XVIII əsrin ədəbi dilinin üstün dərəcədə istifadə etdiyi şivələr isə Qarabağ xanlığı ilə əlaqədar dairələrin şivələri olmuşdur"³⁹.

Xalqın həyat və məişətinin inkişafı, təsərrüfatın, maarif və mədəniyyətin, adət-ənənənin yönü, ədəbi-bədii dilin normaları dialekt və şivələrə təsir göstərir. Dilin lüğət tərkibinin bu layı - dialekt və şivələr

³⁹ Ə. Dəmirçizadə. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi, s.40

sabitliyini itirir, müstəqilliyini saxlaya bilmir, ədəbi-bədii dildə həll olunur.

Obrazların fərdiləşməsində, mühitin real və təbii görünməsində, ədəbi-şəxsiyyət və psixologiyanın açılmasında şivə və dialektlər əhəmiyyətli rol oynayır. Buna görə də ehtiyac duyulanda, şərait tələb edəndə obrazların dilinə dialekt və şivə sözləri axıdılır, nitq fərdiləşir, onun şirinlik və oynaqlığı artır.

Dialektlər kimi jarqonları (peşə-sənət sözləri) və provinsializmləri də (məhəlləçilik) əsərə məzmunun özü, obrazların real şəraiti gətirir. Ancaq həm jarqonlardan, həm də provinsializmlərdən yazıçı çox az, yalnız zəruri ehtiyac duyanda istifadə edir. Çünki peşə-sənət leksikasında və məhəlləçilikdə emosionallıq və ekspressivlik olmur. Belə sözlərdən yersiz istifadə təhkiyəni və obrazların nitqini ağırlaşdırır, bədiiyyəti və fikrin obrazlı ifadəsini zəiflədir.

MƏCAZLAR SİSTEMİ

Söz bədii mətnə fikir və düşüncədir, hiss və həyəcandır, niyyətin, şəxsiyyətə münasibət və meylin mahiyyətini açan, varlığı özünəməxsusluğu ilə göstərə bilən vasitədir. Yazıçı xalq dilinin zənginliyindən - atalar sözlərindən, ibarə, məsəl və idiomatik ifadələrdən, təkmə'nah leksik vasitələrdən istifadə edir, yaradıcılıq prosesində onun özü tə'sirli afonimlər yaradır. Təhkiyədə surətin replika, haşiyə, mükalimə və sözləşmələrdən sözün funksiyası və forması dəyişir, yeni mə'na alır. Eyni söz müxtəlif funksional sahələrdə, müxtəlif territorial məhəlli və icma-i-mədəni şəraitdə, nəhayət, müxtəlif ekspressiv emosional məqamlarda işləyə bilər. "Ona görə də belə hallarda sözün mə'naca differensiallaşmış bə'zən tamamilə başqa-başqa şeyləri bildirməsi lüğətlərdə terminoloji, üslubi və s. qeydlər sistemi vasitəsilə izah olunur. Sözün mə'na quruluşundakı xüsusiləşmə, funksional dəbərdilmə və yerdəyişmə, metaforik və metanomik köçürmələr, üslubi çalarlıqlar çox vaxt elə həmin sözün işlənmə dairəsindən asılı olaraq irəli gəlir. Cəmiyyətin tarixi inkişafı, insanların fəaliyyəti, düşüncə və hissiyatı sözlə bağlıdır".⁴⁰

⁴⁰ Müasir Azərbaycan dili, I c., s.109-110.

Çoxmə'nalı sözlər, məcazlar və məcazların növləri semantik mə'naya tə'sir göstərir, fikir obrazlı ifadə olunur. Çoxmə'nalı sözün mə'nalarından biri və ya bir neçəsi bədii mə'tdə müəyyənləşir, niyyət və arzunun, duyğu və düşüncənin açılmasına yönəldilir. Çoxmə'nahlığı, rəng və çalar müxtəlifliyini yazıçı sözün ilk mə'nasından - leksik-semantik özükdən yaradır. O, çoxmə'nalı sözün biri - ən münasibi ilə söyləmədə və fikrin ifadəsində əsas reallaşdırıcı vahidi - cümləni dolğunlaşdırır, dilin dinamikliyini, elastiklik və ifadəliyini artırmağa, tə'sirli üslubi boyalar yaratmağa çalışır.

Məcazlardan, çoxmə'nalı sözlərdən və leksik-üslubi kateqoriyalardan - omonim, sinonim və antonimlərdən düzgün, zəruri və qramatik səlisliklə istifadə bədiiyin ilkin vacib şərtlərindəndir. Leksik-üslubi kateqoriyalar məzmunlu, ekspressiv üslubi vasitələrdir. Onlar bədii dilə müxtəliflik və rəngbərənglik, çeviklik və oynaqlıq gətirir, onun emosionallığını, fikri ifadə imkanını artırır, xüsusən, antonimlər təzadlı, həyati müqayisələrə geniş imkan verir, omomnimlər isə bədii dildə "müxtəlif formalara uyğunlaşaraq işlədilir. Yazıçı üslubi məqsədlə əlaqədar həm də müxtəlif növlü omonimlərin birini digərinə qarşı istifadə edir. Lakin bədii dildə omonimlərin üslubi işlənməsi bununla qurtarmır. Burada ümumi dil omonimləri ilə yanaşı, xüsusi şəraitə uyğun üslubi omonimlərin də əmələ gəlməsi mümkündür...

Kontekstual omonimlər bir cür səslənən, lakin müxtəlif cür yazılan söz, ya söz birləşməsidir ki, bunlar hər dəfə bədii əsərin ümumi məzmununa uyğun yaranır və həmin əsərdən kənarında omonim hesab edilmir. Xarakter e'tibarilə bu cür omonimlər orijinal formaya və yüksək ifadəliliyə malik olur və məhz buna görə də, əsasən lirik məzmunlu bayatı və şe'rlərdə təsadüf edilir. Kontekstual omonimlər əsasında yaranmış bayatı, şe'r və təcnislər yüksək bədii keyfiyyət daşıyır.⁴¹

Həm sənətkarın, həm də obrazların dilində məcazların bol-bol işlənməsi adi, məqamı gələndə zəruri haldır, bədiiyin tələblərindəndir. Dildə məcazi mə'na məfhumların müqayisə və qarşılaşdırılmasından, sözlərin həqiqi-nominativ mə'nalarından yaranır; yeni məcazın komponentindən biri həqiqi, digəri isə məcazi mə'nada işlənir:

Sahilsiz ümmandı ana kədəri,
Onu sona kimi üzə bilmirəm...

⁴¹ Türkan Əfəndiyeva. Azərbaycan dilinin leksik üslubiyatı, S.63.

O anaydı - göydən gələn qar dənəsi,
O ataydı - ömrümüzün pərvanəsi.

(*Sabir Rüstəmxanlı*)

Bir alim dilindən qopdu qığılcım,
Oyandı hövlnak daş qərinələr.

(*Məmməd Araz*)

Məcaz yaratmaq, məfhumları qarşılaşdırmaq sənətkardan istedad, bədii hünər tələb edir. Bir də, qarşılaşdırılan əşyaların oxşar, müştərək cəhətləri, onların arasında zaman və məkan əlaqəsi olmalıdır. Əhvalatın, hərəkət, proses və keyfiyyətin müəyyən bir xüsusiyyəti, müəyyən bir əlaməti digərinə keçməlidir:

Bulud qaynayanda qaşının üstdə,
Gözündən yaş töküb, ağlar meşələr.
Şimşək oynayanda başının üstdə,
Yaşıl sinəsini dağlar meşələr.

(*Hüseyn Arif*)

Bədii mətndə məcaz səlislik və obrazlılıqdır, fikrin təsiri və rəng-bərəng çalarla ifadəsidir. Məcaz sözün nominativ mənasını və funksiyasını dəyişir, obrazı dolğun səciyyələndirməyə kömək edir.

Məcaz sözün funksiyası, estetik təbiəti ilə bağlıdır. Məzmunu zənginləşdirən, obrazın mündərəcəsinə dərinlik gətirən təsvir, səciyyələndirmə vasitəsidir. Antik estetika məcaza böyük əhəmiyyət vermiş, onu trop adlandırmışdır. Məcəzlərdən qədim dövrlərdən həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda istifadə olunmuşdur.

Zəngin məna çalarlarına malik olan məcaz geniş anlayışdır. Onun metafora, təcəssüm, epitet, metanimiya, sinekdoxa, alleqoriya, təşbih, mübaligə, kinayə və litota kimi növləri vardır.

Metafora

Metafora məcazın qüvvətli, geniş yayılan, ifadəliliyi və təsiri artıran növüdür. Aristotelin "Poetika"sında məna köçürməsidir, varlığın, müəyyən bir əhvalatın, hadisə və prosesin səciyyəvi cəhətlərini nəzərə çarpdırmaq, göstərmək və qiymətləndirməkdir: "Metafora qeyri-adi bir ismi ya cinsdən növə,

ya növdən cinsə, ya da növdən növə keçirmək və ya bənzətmə yolu ilə məcazlaşdırmaqdır".

Aristotelin təhlilində, metafora sözün semantikasından törəyən, əhvalatlara yeni poetik məna verən hadisədir, "iste'dad nişanəsidir". "Deyilən ifadə vasitələrinin hər birindən, o cümlədən mürəkkəb sözlərdən və qlossalardan yeri gəldikcə istifadə etmək son dərəcə mühümdür, bundan daha mühümü isə metaforada usta olmaqdır. Lakin bu qabiliyyəti başqasından əxz etmək olmaz; bu, iste'dad nişanəsidir, zira yaxşı metaforalar qoşmaq oxşarlığı görə bilmək deməkdir".

Metafora qüvvətli təsvir, fikri obrazlı açmaq, məntiqi gücləndirmək vasitəsidir, nitqin incəliyi, zəriflik və yığcamlığıdır. Müqayisə, oxşarlıq, bənzəyişin daxili əlamət və keyfiyyət assosiasiyası onun yaranmasında əsas şərtidir: "İfadələri bir-birinə nə isə xüsusi bir tərzdə qataraq istifadə etmək lazımdır ki, qlossa, metafora, zinət və digər bu kimi başqa növlər nitqin təravət və ucalığını aşağı endirib yıpranmış hala salmasın, ümumən sözlər isə nitqə aydınlıq gətirsin. İfadənin aydınlığına və nəcibliyinə sözlərin uzadılması, qısdılması və dəyişdirilməsi də az kömək etmir: zira (bu kimi) sözlər adi olmayıb, yeni şəkildə səsləndiyindən, nitqi təravətləndirər, adi ifadə tərzini ilə əlaqəsinə görə isə onun aydınlığını saxlanmasına səbəb olar" (Aristotel).

Səciyyəvi bir əlaməti, adı və bənzəyişi başqa hadisələrə, canlılar və cansızlar aləminə köçürmək, metafora yaratmaq sənətkardan bacarıq tələb edir. O, müqayisə edəndə, bənzəyişi əsas alanda, varlığın bir cəhətini digərinə köçürəndə məfhumlardan birini atır, onun asan nəzərə çarpan bir xüsusiyyətini saxlayır:

Bilirəm, sevgilim, bilirəm gerçək,
Sizdə qiş gündür, bizdə bahardır.

(S. Vurğun)

Fikirli olur, - dedi.
Məkrli olur, - dedi.
Sirli olur - dedi.
Təmiz olur,
Kirli, - dedi dəniz.

(R. Rza)

Metafora təsvirdə dinamiklik, aydınlıq və səlislik yaradır. Obrazın, lövhə və mənzərələrin həyatiliyini artırır. Çünki "poetik metafora birinci növbədə estetik elementdir, bədii sistemin elementidir. Poetik metafora fərdi-bədii üslubu fərqləndirən ən qüvvətli amildir.

"Poetik metafora obrazlı təfəkkürün bəhrəsidir. Onun əmələ gəlməsi dialektik xarakter daşıyır. Poetik metafora varlığın obrazlı dərk edilməsi zamanı hissi duyğular və məntiqi qavrayışın dialektik vəhdəti nəticəsində meydana çıxır. Obrazlı təfəkkürün sahibi olan yazıçı bəzən elə obyektlər arasında əlaqələrin olduğunu duyur və dərk edir ki, bu adi təfəkkür üçün mümkün deyil. Həmin obyektlər əksərən mücərrəd və konkret anlayış bildirən əşya və hadisələrin adıdır. Yazıçı mürəkkəb fəlsəfi ümumiləşdirmələr əsasında həmin əşyaları bir-birilə bağlayır və əlaqələndirir. Bunun nəticəsində obrazlı və təsirli lövhələr yarada bilir".⁴² Yazıçı metaforlarla insanların xasiyyətini, mə'nəviyyat və düşüncələrini açır, varlığı özünəməxsusluğu ilə göstərə bilir.

Epitet Azərbaycan ədəbi dili tez formalaşmış, həmişə yeni söz, ifadə və tərkiblərlə, mə'nalı məcazlarla zənginləşmişdir. Sənətkarlar təkcə yeni söz və ifadə tərzini yaratmamış, həm də xalq dilində estetik amala uyğun gələn, tə'siri gücləndirən sözləri bədii dilə gətirmişlər. "On ikinci - on üçüncü əsrlərdə artıq formalaşmış olan Azərbaycan yazılı ədəbi dili və bundan daha əvvəllər yaradılmış Azərbaycan şifahi ədəbi dili, xüsusilə on üçüncü əsrdən müxtəlif üslubi çalarlar üzrə inkişaf etməyə başlamışdır. Bu prosesdə ədəbi dilin bu və ya digər qolu gah güclənmiş, gah da zəifləmiş, bir üslub daha da artmış, geniş nüfuz dairəsi kəsb etmiş, başqa bir üslub isə zəifləmiş, məhdudlaşmış, yaxud da üçüncü yeni bir üslubi cığır açılmış və sür'ətlə irəliləmişdir".⁴³

Sənətkar bədii mətnədə sözün düzümünə, onun fikri canlı ifadə edə bilmək imkanına, ifadələrin bir-birinə bağlanmasına, birinin o birini tamamlamasına ciddi fikir verir. Çox hallarda əşya, hadisə, əhvalat və

⁴² Türkan Əfəndiyeva. Azərbaycan dilinin leksik üslubiyyatı, S.84-85.

⁴³ Nəsimi (məqalələr məcmuəsi). -Bakı, 1973. -s.39

hərəkət bildirən sözləri müəyyən əlavələrlə işlədir. Bu üsulla sözün mənasını qüvvətləndirən, onu izah edən, poetikliyi artıran, varlıq haqqında obrazlı təsəvvür oyadan bədii təyinlər - epitetlər vardır.

Bulud zülflü, ay qabaqlı gözəlin
Duruban başına dolanmaq gərək.

(*Vaqif*)

Dişi lə'lə, dəhani - həqqavərə, aşıqəm, aşıq,
Yüzü gül, lə'li mey, çeşmi-xumara, aşıqəm, aşıq.

(*B.Şakir*)

Epitet sözün həqiqi və məcazi mənasından törəyir və bədii məndən kənarda işlənmir. Təsvirdə, misra və cümlədə sözə qoşulur, sözü aydınlaşırmaq, təyin etmək, təəssürat və müşahidəni, yazıçı məntiqini dərinləşdirmək vəzifəsi daşıyır. Assosiasiya ilə məcazlardan yaranan, nitqin tələbi ilə işlənən epitetlər daha təsirli olur, varlığın ya əlamətini, ya keyfiyyətini, ya da meyl və istiqamətini real göstərir. Oxşarlıq və bənzərliklə bir hadisənin, əhvalat və prosesin əlaməti başqa bir varlığın əlaməti kimi verilir:

Qəmzə kaman, müjkan xədəng, göz ala,
Yüz qan olur, əyri baxsan hilala.

Sözləri qənd, ağızları piyalə,
Şəkər əzmiş dilə, dodağa qızlar.

(*Vaqif*)

Uzaq-uzaq dağ başında,
Tala-tala qar görünür.
Nə dəlilər, nə Çənlibel.
Nə alagöz yar görünür.

(*"Koroğlu" dastanı*)

Aynabənd evlərin eyvanı sərین,
Yuyunur qoynunda al şəfəqlərin.

(*S.Vurqun*)

Epiteti bədii məntiqin, ideya-estetik amaln, meyl, münasibət, hiss və həyəcanın özü, məzmunu açmağın, portret və obraz yaratmağın üsulları tələb edir. Obraz, hadisə və əhvalat epitetlə səciyyələndirilir, epitet, fikir, arzu, həvəs və əhvali-ruhiyyə oyadır. Epitet varlığın bütün keyfiyyətlərini yox, onun bir zəruri cəhətini göstərir. Əşyanı yeni əlamət və çalarla zənginləşdirir, pafosu gücləndirir, diqqəti situativ vəziyyətdən, epitetlə yaranan lövhə və mənzərələrdən yayınmağa qoymur.

Metonimiya Yazıçılar həm hazır-milli dildə işlənən məcazlardan istifadə edirlər, həm də yeni, orijinal məcazlar yaradırlar. Onların yaratdıqları məcazlar ifadəli, hissi-emosional olur; əhvalatların mahiyyətini açır. Ancaq ictimai-siyasi mühit, zamanın ideya-estetik me'yarı və tələbi yaradıcılığın məzmununa, forma və üsullarına, əsərin dilinə və məcazlar sisteminə təsir göstərir. Məcaz ya köhnədir, funksiyasını saxlaya bilmir, ya da yeni daha məzmunlu məcazlar yaranır. Buna görə də Qazi Burhanəddinin dili Həsənoğlunun qəzəl dilindən fərqlənir. Canlı danışığından və şifahi folklor dilindən yaradıcı istifadə Nəsiminin şe'r dilinin təsirini genişləndirir, ona xəlqilik, sadəlik və əlvanlıq gətirir. M.F.Axundovun dram və nəsr dili Füzulinin qəzəl dilinə oxşamır. Çünki bu sənətkarlar məcazlardan və məcazların növlərindən istifadə edəndə öz dövrlərinin tələb və marağını, bədii ehtiyacı nəzərə almışlar.

Məcəzin növlərindən biri- metonimiya da fikrin və bədiiyin tələbi ilə yaranır, həmişə ideya-estetik yük, funksiya daşıyır:

Azər ölkəsinin qəhrəman oğlu

(*"Aşıqlar"*)

Nə üçün gətirdin cahana məni?

(*S.Rüstəm*)

Bu odlar diyarı, Vətən mənimdir.

(*M.Rahim*)

Metonimiya şəraitə və vəziyyətə, hadisə, əhvalat, məkan və zaman, meyl, münasibət və mənsubiyyətə görə təyin olunur. Bu zəruri və ifadəli nitq vahidi daxili və zahiri əlaqəsi olan hadisə və əhvalatların

qarşılaşdırılması, sənətkar niyyətinə uyğun gələn xüsusiyyətlərin bir varlıqdan o birinə köçürülməsi yolu ilə yaranır. Qarşılaşdırma və köçürmə prosesində müəyyən bir əşyaya xas olan əlamət və keyfiyyəti başqa bir varlıq daşıyır.

Var olsun cəlalın, ey Azərbaycan!
Ey odlar ölkəsi, günəşli diyar.

(Ə. Cəmil)

Metonimiya yunan sözüdür, mənası "ad dəyişmək" deməkdir. Əsərdə adı dəyişəndə, canlı daxili və zahiri bağlılıqla əlaməti köçürəndə söz məcazlaşır, yığcamlılıq, lakoniklik və obrazlılıq artır, fikir dolğun ifadə olunur.

Metonimiya geniş yayılmışdır. Ondan ədəbi növlərin hamısında istifadə olunur. Fikri qüvvətləndirmək, təsiri artırmaq üçün metonimiyadan publisistlər də istifadə edirlər.

Sinekdoxa Qüvvətli bir ifadə vasitəsi - sinekdoxa canlı danışıq dilindən və bədii ədəbiyyatdan az-az götürülür. Bu dil vahidini daha çox sənətkarların özləri yaradırlar. Klassik ədəbiyyatdan sinekdoxa götürüldə isə ona müasirlik ruhu, estetik məna verilir, təsvirin sıqləti artırılır, onun fikri açmaq, lövhə və mənzərələri dolğunlaşdırmaq imkanı genişləndirilir.

Buludlar, buludlar,
Pərişan buludlar.
Başımın üstündə kişnəyib,
Yarışan buludlar.

(Mikayıl Müşfiq)

Sinekdoxa yunan sözüdür, onun mənası fərz etmək deməkdir. Məcəzin bu növü sadə üsulla - əşyaların kəmiyyət əlaməti ilə yaranır. Bədii dildə funksiyasına, vəzifə və səciyyəsinə görə sinekdoxa metanimiya çox yaxındır. Məcəzin bu iki növü arasındakı fərq yalnız sinekdoxanın xüsusi əmələgəlmə yolundadır. "Əgər metanimiya məkan, zaman, məntiqi səbəbiyyət əlaqəsi əsasında müəyyən bir əşya adını başqasının üzərinə köçürülməsi nəticəsində əmələ gəlsə, sinekdoxanın yaranması əşyalar arasında kəmiyyət əlaməti əsasında

siqlət verən müqayisə və bənzətmədir, qarşılaşdırılan əşya, hadisə və əhvalatlar arasında bənzəyişin dərinliyi və həyatiliyidir.

Qəmədən incəldi vücudum oldu yeni ay kimi
Gözlərimə quş olalı şol hilali qaşlar

(Nəsimi)

Yaxşı olar el içində qul adı,
Çəşmim yaşı yar qapısının' suladı.
Könül quşu göydə qanad buladı
Qırdı şikar bəndin, uçdu da getdi.

(Abbas Tufarqanlı)

Müfəssəl bənzətmə yaratmaq üçün bədii mətnədə dörd ünsürdən - bənzəyən, bənzədilən, bənzətmə qoşmasından və bənzətmə sifətindən istifadə olunur. Bə'zən də təşbihlər yaradılarda müəyyən sözlər, ədat və qoşmalar (kimi, tək, sanki, elə bil ki, guya) artırılır: Qarşıda günəşin yandırdığı bir sonsuz qumlu səhranın ortasında məxmər kimi yaşıl bir çəmənlik vardır. Bu cəmiyyətin ətəyini üzü güzgü kimi hamar və parlaq olan sular yalayır (İsmayıl Şıxlı).

Yanıqlı fil kimi o sarı torpaq
Abşeron burnunu uzadıb suya.

(O.Sarıvəlli)

Adam tanıyıram yuxularında
Üzür, balıq kimi yad sularında.

(B.Vahabzadə)

Sənətkarlar təşbih yaradanda sözləri sıxır, fikri səlis, yığcam və lakonik ifadə edirlər. Buna görə də çox zaman müfəssəl təşbihə ehtiyac duyulmur, ünsürlərdən qənaət və ixtisarla, bədii təsvirin istiqamət və xarakterinə uyğun istifadə olunur:

Şöl ləbi şirinə yarəb, gül şəkər dersəm, nola?
Şol günəş tə'lətli aye gər qəmər desəm, nola

(Nəsimi)

Firqətimdən, ey Nigarım, ürəyim qan oldu gəl.
Gözlərim yaşı cahan tutdu, tufan oldu gəl.

(*Nəsimi*)

Camalın günəşdir, qəmərdir üzün,
Şəkkərdir dahanın, şirindir sözün.

(*Vaqif*)

Mübaligə Klassik abidələrdə məcazın növlərindən, daha çox isə mübaligədən istifadə olunmuşdur. Çünki qədim insanlar təbiət hadisələrini duya, dərk edə, mənimsəyə və qiymətləndirə bilmirdilər. Onların müşahidə və təəssüratları qorxu, həyəcan, təəccüb, vahimə və heyrətdən doğurdu. Məna və məzmununu duya bilmədikləri şeylər insanlara güclü və mübaligəli görünürdü. İnsanların mübaligəli, qeyri-adi anlayış və təsəvvürləri təzahürünü fantastik təfəkkürün yaratdığı miflərdə tapırdı. Mübaligə əsatir, əfsanə, nağıl və dastanlara məzmunu verir, süjetin inkişafında meyl və münasibətlər böyüdülmür, çox zaman mühitin, vəziyyətin və şəraitin, portretin və sərgüzeştlərin özü belə şişirdilmiş boyalarla təsvir olunurdu. Yunan əsətirində Heraklit doqquz başlı əjdaha ilə vuruşur, onu öldürə bilir. "Dədə Qorqud" dastanlarında Qaraca çoban hadisədən-hadisəyə artır, vüqarlı, məğlubedilməz canlı bir qüvvə - əsatiri insan kimi təsvir olunur. O, "kafirin üç yüzünü sapand daşı" ilə öldürür. Başqa bir əsatirdə Təpəgöz gündə beş yüz qoyun və iki adam yeyir. "Məlikməmməd" nağılında Məlikməmməd gücünü sehrli qüvvələrdən - zümrüd quşundan alır, qırx gün, qırx gecə divlərlə vuruşur. Qaraqoç onu işıqlı dünyadan qaranlıq dünyaya aparır. "Göyçək Fatma" nağılında Fatma ölmür, həyata qeyri-adi şəkildə qayıdır. "Qızılqoç" nağılında obrazlar dəmir çarıq geyir, yerin damarını qırır, dərələrdən-təpələrdən yel kimi keçirlər. "Koroğlu" dastanında Koroğlunun görkəmi, yemək-içməyi və qəhrəmanlığı şişirdilir. Qırat qanadlanır, dərin dəryalardan, sıldırım qayalardan keçir.

Realist əsərlərdə mübaligə varlığı qabardır, onun bütün cizgilərinə, tipik cəhətlərinə ictimai məna, vüs'ət verir. Obrazın hissələri, əməl

və ehtirasları böyüdülmür, müqayisələrlə hadisə və əhvalatlar mübaliğəli inkişaf yönünə salınır:

Su yerinə qan axar köksündəki hər çeşmədən.
Dağ götürsə dərdimi tab eyləməz bu siqlətə,

(*Saib Təbrizi*)

Bütün qüvvələrdən güclüdür insan,
Mən də bir div kimi, aziman kimi.
İstədim Xəzərin dodaqlarından
Yapışıb qaldıram bir qazan kimi.

(*O. Sarıvəlli*)

Azərbaycan ədəbiyyatında mübaliğə fəal, çox işlənən məcaz, bədii təsvir vasitələrindəndir. Satirik-yumoristik əsərlər yazan, geriliyin təzahürlərinə gülməyi bacaran sənətkarlar mübaliğədən daha çox istifadə edirlər. Çünki "mübaliğə və qrotesk qan qohumudurlar. Mübaliğə qroteskə keçməyə də bilər: burada hadisə müəyyən ölçüdə böyüdülmür. Lakin özünün zahiri görkəmindəki inandırıcılığı saxlayır. Qrotesk isə mütləq mübaliğə əsasında qurulur. Qrotesk varlığın təbii cizgilərini dağdır, əşya və hadisənin bizə tanış olan görkəmini dəyişdirir, onu gözlənilmədən başqa bir istiqamətə yönəldir, həyatda həqiqətən mövcud olmayan əlaqələr yaradır".⁴⁴

Mübaliğə həqiqətə, bədii inkişafa uyğun yaradılır: həm təsdiq, həm də inkar pafosuna məna verir, şərtiliyə, faktı böyütməyə təbiilik, həqiqətə uyğunluq gətirir: "Qrotesk komik şişirtmənin və kəskinləşdirmənin yüksək şəklidir. Bu, obraza və ya bədii əsərə fantastik səciyyə verən şişirtmədir. Qroteskin əlaməti tək-cə həqiqətə uyğunluğun sərhədlərinin pozulmasında deyil, həmçinin hadisələrin, heç olmasa, bəzi cizgilərinin təsvirində şərtiliyin aşkara çıxmasıdır. Başlıca cəhət odur ki, obraz həqiqətə uyğunluğun ölçüsündən, əndazəsindən kənara çıxsın, obraz öz görkəmini dəyişə bilsin... Qrotesk obrazın zahiri, şi-

⁴⁴ В.Сахановский-Панкеев. О комедии. -М., 1964. -с.89.

sirdilmiş, aydın cizgiləri vasitəsilə onun daxili məzmununu, təsvir olunan hadisənin mahiyyətini aşkara çıxarır".⁴⁵

Yunan sözü - hiperbola Şərq ədəbiyyatında üstünlük, mübaliğə və şişirtmə mə'nalarında işlənmişdir. Bədii məntiqdə onun vəzifəsi əşyanı, insanın meyl və münasibətlərini müqayisə yolu ilə böyütmək, qaldırmaq, bədii çalarla vüs'ətləndirmək və canlandırmaqdır.

Simvol-rəmz Simvol yunan sözüdür, mə'nası əlaqə, işarə və rəmz deməkdir. Məcəzin çox işlənən, geniş yayılan növüdür. Burada fikir, niyyət və qayə üstüörtülü, sətiraltı, işarə və rəmzlərlə, amma duyula, dərk oluna biləcək formada ifadə olunur.

Simvol oxucunu düşündürə bilən bədii fiqurdur. Onunla hadisəyə, həyatın bir parçasına sosial mə'na verilir, geniş ümumiləşdirmə aparılır, insanda təzə düşüncələr və əhvali-ruhiyyələr oyadılır.

Alleqoriya-təşxis Alleqoriya-təşxis, ya da şəxsləndirmə simvola yaxındır, lakin simvol deyildir. Burada məqsəd müəyyən bir əşyanı şəxsləndirməkdir, insana xas xüsusiyyətlərin təbiət və cəmiyyət hadisələrinin, cansız varlıqların, bitki və heyvanların üzərində cəmləşdirilməsi, təsvir olunması və bədii həqiqət səviyyəsinə qaldırmasıdır;

Ey mənim könlümə vəfalı, həmdəm
Yarım Əsli oldu mən də bir Kərəm
Gecə axtarıram, gündüz gəzirəm,
Sən də sevgilimi ara, bənövşə.

Ondan bir nişanə, bir əsər gətir,
Özün kimi gözəl, təzə tər gətir.
Söylə muradımı, bir xəbər gətir,
Olarımı dərdimə çarə, bənövşə.

(O.Sarıvəlli)

⁴⁵ Ю.Борев. О комическом. -М., 1957. -с.213.

Parçada bənövşə könülə sirdaş, vəfalı həmdəmdir. İnsana xas keyfiyyətlərin daşıyıcısıdır, gözəli arayan-axtaran, ondan nişanə, xəbər gətirə bilən varlıqdır.

Spesifik bədii fiqur - alleqoriya bədiiliyi, yığcamlıq və sərratlığı gücləndirir, əşyaya müraciət etməyə, onu böyütməyə, amalı mə'nə gənişliyi ilə açmağa imkan verir:

Bulud qaynayanda qaşının üstdə,
Gözündən yaş töküb, ağlar meşələr.
Şimşək qaynayanda başının üstdə,
Yaşıl sinəsini dağlar meşələr.

(H.Arif)

Alleqoriya bədii yaradıcılığın bütün sahələrində işlənən, təsirinin genişliyi ilə fərqlənən qüvvətli məcaz, təsvir vasitəsidir. Alleqoriya üslubi səciyyə daşıyır, təsvirdə rəngbərənglik yaradır. Müəyyən bir proses, təbiət hadisələri və cansız bir varlıq bir alleqorik ifadə, xitab, işarə və müraciətlə mə'nalandırılır, ümummaraq səviyyəsinə qaldırılır:

Çığırma yat, ay ac toyuq!
Yuxunda çoxca darı gör!

(M.Ə.Sabir)

Baharın eşqi ilə çıxır eyvana,
Balası dalında qarışqalar da.
Yaşıl köynəyini geyinir meşə,
Yaxama quş kimi qonur bənövşə.

(S.Vurğun)

Kinayə Antik bədii mədəniyyətdə satiranın müxtəlif forma və üsullarından istifadə olunmuşdur. İlk dəfə Ezop manerası və Sokrat kinayəsi bu ədəbiyyatda yaranmışdır.

Sokrat filosof, mahir natiq idi. Onun qeyri-adi məntiqi müasirlərində heyrət doğururdu. Zəmanəsini dərindən duyan bu filosof kinayəni özünü istehza və rişxənd hədəfi yerinə qoymaq, tənqid etmək, baş-

qalarını tərifləmək yolu ilə yaratmışdır. O, kinayə ilə nöqsanları açır, onu islahın ölçüsünə çevirirdi.

Kinayəli nitq pozitiv təsvir, mahiyyət və münasibəti, fikir və düşüncəni fəal və təsirli ifadə edir. Fikir birbaşa söylənmir, şərhə, əhvalatı xırdalamağa ehtiyac qalmır. Mətləb, tərif, tə'nə, rixşənd, istehza və dolayı zarafat evfemizm üsulu ilə açılır. C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları" povestində Zeynəbin hüquqsuzluğu, mühitin amansızlığı, Xudayar bəyin əhvali-ruhiyyəsi kinayələrlə ifadə olunur: "Bu saat burada Xudayar katda ləzzətnən yığılıb yatdı. Amma elə bu saat Danabaş kəndində üç yerdə matəm qurulubdu. Üçünə də Xudayar bəy özü bais olubdur. Doğrudan da, çox gülməli əhvalatdı və çox qəşəng əhvalatdı. Ondan ötrü qəşəng əhvalatdı ki, adam gülür, ürəyi açılır. Yoxsa nəyə lazımdır qəm və qüssə gətirən hekayət?"

Kinayə insana, hadisə və əhvalata tə'nəli, istehzal və rixşəndli münasibətdir. Ancaq bu münasibət təmkinlə, sakit və soyuqqanlı ahənglə ifadə olunur. Elə bil tənqid edilən, lağa qoyulan adam təriflənir, onun mövqeyində dayanılır, əməlləri bəyənilir. Ə.Haqqverdiyevin "Xortdanın cəhənnəm məktubları" əsərində belə bir epizod vardır: "Məgər mən Xristofor Kolumbdan əskik oğlanam, getdi Amerikanı açdı və ya Magellandan əskikəm ki, dünyanı dörd dəfə dolanıb, nə qədər bilinməz yerlər, cəzirələr tapdı. Doğrudur, yolda vəhşilər onu öldürüb, bozbaş bişirdilər. Bu da onun öz taktikasıdır. Bir "ismi-əzəm" oxuyub onların gözlərinə üfürsəydi, hamısının gözləri tutulardı, o da yolu ilə düz çıxıb gedərdi".

Kinayə düşündüyünün əksini daşıyan komik vasitədir, gülüşün üsuludur. Bu üsul lağa qoyduğu, bəyəndiyi, mə'nasını duyduğu cəhətləri soyuqqanlılıqla tərifləyir. Lakin bə'zi mə'qamlarda lirik, hissi-emosional xasiyyət daşıyır və mətnə yığcamlıq, lakoniklik və obrazlılıq gətirir. M.V.Lomonosov deyirdi: "Kiçik adamı Atlant, yaxud nəhəng, gücsüzü Samson, şikəsti Avessalom, yaxud Yusif adlandırarkən bir sözdən kinayə yaranır".

Zəruri bədii tələblə işlənən kinayə real həyatın özündən, əsərin məzmunundan, surətlərin meyl və münasibətlərindən, milli dilin təbiətindən və yazıçının bədii üsullarından doğur. N.V.Qoqol deyirdi ki, soyuq kinayənin dərinliyində böyük bir həyati mə'na və sənətkarın məhəbbət alovunun qığılcımlarını tapmaq olar.

Məcəzlaşanda, gözlənilməz psixoloji müqayisələrlə yarananda kinayənin zəriflik və məzəliliyi, tə'nə və təşrih imkanı artır, mahiyyəti dərinləndirir. Belə məqamlarda kinayə əsərin və-cib və zəruri ünsürünə çevrilir. Kinayənin özündə, yazıçının həyatı ifadə üsullarında nikbin pafos yaranır, ahəngin şuxluğu və oynaqlığı güclənir:

Biçarə kişi, qanmağa başın hələ keydir,
Axır mənə bir söylə görüm elm nə şeydir.
Bilmək nə gərək kim, bu əlifdir, bu da beydir?
Həvvəz, sora hütti, bu nə heydir, o nə heydir?
Qoy pul qazanıb sədri məqam eyləsin oğlun!
Bəy, xanlar ilə dəxli-kəlam eyləsin oğlun!

(*M. Ə. Sabir*)

Kinayə dilə, fikrin ifadəsinə rəngbərənglik gətirir. Onun gücü yerində işlənməsi, dürüst müşahidə və təəssüratdan doğması, ahəngi və ekspressiv tə'siri ilə müəyyənləşir.

Məcəzlar təsviri canlandırmaq və dinamikləşdirmək, ümumiləşdirmə və fərdiləşdirməni dərinləşdirmək, bədiiliyi gücləndirmək niyyəti ilə işlənilir. Məcəzin bu və ya digər növünü təsvirin, qayə və amalın özü tələb edir. Ona görə də müəyyən bir əsərdə məcəzin bir növündən çox, başqa növündən, deyək ki, litotadan az istifadə olunur.

Litota Litota mübaligənin, əşayın böyütməyin və şişirtmənin əksidir. Burada müqayisə və qarşılaşdırma prosesində qəsdən predmetin, hadisə və əhvalatın ölçüsü, miqyas və əhəmiyyəti kiçildir.

Mən ki, çöldə bitən bir otam, ey mah,
Nə suyum var mənim, nə taleyim, ah.

(*Məhsəti Gəncəvi*)

Dəhanın sədəfdir, dişlərin inci,
Sonasan, ağzın püstədir, ay qız.

(*Vaqif*)

Döydü yağış məni, döydü qar məni,
Bir qarışqa minsəm aparar məni.

(*O.Sarıvalli*)

Şifahi ədəbiyyatda, xüsusən nağıllarda litotadan çox istifadə olunur. Çünki litotanı nağlın təbiəti, təsvir olunan hadisə və sərgüzeştlərin xarakteri, ifadə tərzinin spesifikliyi tələb edir.

Litota məndən kənarda dəyərini, təsirini və funksiyasını itirir. Aforizmlər isə dildə müstəqil yaşaya bilən, nitqin gözəlliyini artıran ifadələrdir. Aforizmlərdə ümumiləşdirmə dərinləşdirilir, fərdi psixoloji keyfiyyətlər aydın nəzərə çarpdırılır, fikir konkret və obrazlı ifadə edilir:

Artıran söz qədrini siddə ilə qədrin artırır,
Kim nə miqdar alsın, əhlin eylər ol miqdar söz.

(*M.Füzuli*)

Candan çıxarırlar ürəyimizi
Gedir qəlbimizin isti qanı da,
Ehtiyac qul eylər qəhrəmanı da.

(*S.Vurqun*)

Sənətkarlar həyatı və inkişafı yaşayır, varlığın məntiqini tutur, mə'nalı aforizmlər yaradırlar. Eyni zamanda, aforizmlərin əksəriyyəti obrazların düşüncə və istəyinə uyğun atalar sözləri və xalq məsəlləri əsasında qurulur:

Bir məsəl qalmışdır ata-babadan
Uçarda turacdır, qaçarda ceyran.

(*S.Vurqun*)

Yeridir, bir məsəl desəm yadigar,
Deməsəm ürəyim sıxılacaqdır:
Birinci addımda lovğalananlar
İkinci addımda yığılacaqdır.

(*S.Vurqun*)

Yazıcının təhkiyəsində v  obrazların nitqində çox işlənən məcaz-
lardan biri də oksimorondur. Bu təsvir vasitəsi zidd v  əks sözlərin
bir-birinə qovuşmasından v  birləşməsindən (acı gülüş, ağlar-g l y n,
canlı meyt)  m l  gəlir:

Ged r-g lm z -
Belə idi.
Bir zaman
Sibirin adı.

(*B. Azəroğlu*)

 f q alqan içindədir,
Bağdad ümman içindədir
 z səddini a ıb bəlkə.

(*B. Azəroğlu*)

Oksimoron t zada, təzad da antitezaya yaxın anlayışdır.  nki
təzad yaratmaq   n bir-birinə zidd lövhə v  mənzərələr, hadisə və
 hvalatlar,  ksm nalı sözlər yan-yana işlənir, qarşılaşdırılır.

Diyari-hicrd  sevil-sit md n oldu x rab,
F zayi-e qd  abad gördüyün könlüm.
G tirdi  cz görüb eşq müşkül olduğunu
Qamu h n rl r  ustad gördüyün könlüm.
Degildi b yl  d mind  bir  hli-i r t idi,
Bu qandar içməyə m 'dat gördüyün könlüm.

(*M. Füzuli*)

Antiteza Antiteza dramatik, lirik v  epik-lirik ədəbiyyatda
Çox işlənən üslubi fiqurdur. Onun əsasında həyati
bir təzad dayanır. T zad da obrazlılığı g cl ndir, əşyaların əlamətləri-
ni, m 'na, fərq v  ziddiyyətlərini real göstərir:

Gözəl qız, s n saf susan
 ki qəlb arzususan.

Mən səni sevirəm
Susuzluğun od vurub göz kimi yandırdığı
Dodaq su sevən kimi.
O isə səni sevir,
Rahatca bardaş qurub,
Kabab üstən sərin su pis olmaz deyən kimi.

Antiteza təkcə antonimlər vasitəsilə yaranmır. Bu poetik təşvir vəsitəsi obrazların nitqində, bədii vəziyyət və situasiyalarda, **hisslərin**, duyğu və düşüncələrin, arzu, meyl, təşəbbüs, lövhə və mənzərələrin təzadlı müqayisəsi, qarşı-qarşıya qoyulması yolu ilə yaranır: "Bəyaz dükənləri parça ilə dolub, kasıb uşağı şaxtada lüt; hampaların evində taxıl zığ verir. Arzumanovun dəyirmanı un ilə dolu, yoxsul ac" (Mir Cəlal).

Həm təzad, həm də antiteza ahəng, təhkiyəyə və hadisələrin inkişafına təsir göstərir, fikrin acılmasına kömək edir.

Tənzim və təkrir bədii təkrarsız mümkün deyildir. Tənzimdən və təkrirdən daha çox poeziyada istifadə olunur.

Tənzim Tənzim bir şairin başqa bir şairdən bir mısranı və ya bir beyti götürməsi, ondan dəyişiklik aparmadan istifadə etməsidir.

Təkrir Təkrir isə mətləbi, məntiqi vurğunu, ahəngi və mısraların musiqililiyini dərinləşdirir, qayə-məzmunun təkriri fikrin, lövhə, mənzərə və detalların tələbi ilə yaranır.

Bdii-üslubi fiqurlardan biri də **anaforadır**. Anafora şe'rdə mısraların, nəsrə isə cümlələrin əvvəlində eyni sözün və ifadənin, ya da yeni sintetik quruluşun təkrar olunması ilə yaranır. Bu adi və ənənəvi üsulda həmahəng səslər və sözlər təkrar olunur və mükəmməl anafora yaranır:

Düşünürəm - ömürdən keçən öz illərimi,
Düşünürəm - yaxşını, düşünürəm yamanı.
Düşünürəm - həyatın me'marı hər insanı,
Düşünürəm - ömrümə yük olan dəmləri.

(S. Rüstəm)

Anafora və alliterasiya təsviri dinamikləşdirir, fikir obrazlı ifadə olunur.

Alliterasiya Alliterasiya mürəkkəb bir üsulla - təbiətdə səslərin və ahəngin təqlidi yolu ilə yaranır. Bu üsul cümləyə, misra və beytə, lövhə və mənzərəyə əşyanın, əhvalatın, müəyyən bir prosesin avazını, spesifik ahəngini gətirir. Ona görə də alliterasiya yaradılarda cümlədə və şe'rin misrasında eyni söz və ifadələr təkrar olunur:

Neçə gündür yağış yağır,
Necə yağır, necə yağır.
Səhər yağır
Axşam yağır
Gecə yağır.

(Rəsul Rza)

Alliterasiyadan və asindetondan nə tez-tez, nə də eyni dərəcədə istifadə olunmur. Bu fiqurları mahiyyəti açmağın, həyatı və obrazı canlandırmağın özü tələb edir.

Asineton Asineton bağlayıcısız, yə'ni bağlayıcıların ixtisara salınması yolu ilə yaranır:

Axar çaylar, sular çağlar, dayanmaz kainat bir dəm,
Bu gün matəm, sabah bayram, əzəldən böylədir aləm...
Əsər rüzgar, qopar yangın uğursuz bir qığılcımdan,
Ömür keçdikcə odlardan, alovlardan keçər insan.

(S. Vurğun)

"Orxon-Yenisey" abidələri, "Tonyukukun" və "Mogilyan xan"ın kitabələri epitafiyalardır, ərzi-hallar, dünyasını dəyişən insanlar haqqında ibrətamiz sözlər, kəlamlardır. Bunlarla bərabər, bu abidələr "Təbristanlıq poeziyası" (S.Y.Malov), bədii oçerklər, ya hekayələrdir. Amma epitafiyalarda janrın çərçivəsi qırılmış, həm hökmdarlar, sərgərdarlar, xanlar və xaqanlar, həm də adət-ənənə, milli vərdiş və düşüncə haqqında fikirlər söylənmiş; məcazlar silsiləsindən, xitab və nidalardan istifadə olunmuş, tarixi izlənmiş, dövlətlərin təşəkkülü, dirçəlişi, bəzən də süqutu göstərilmişdir.

"Gültəkin" kitabəsi tarixi şəxsiyyətin - Mogilyan xanın - Bilkə xaqanın təhkiyəsidir. Abidəni taleyini Gültəkinə bağlayan, Gültəkinlə bərabər döyüşlərdə iştirak edən Yolluqtəkin yazıya almışdır. Gültəkinin bir bahadır kimi formalaşdığı mühit göstərilmiş, ölümü və dəfni təsirli verilmişdir. Lakin eradan əvvəl türkdilli bədii nəsrə iri epik forma yaranmamış, üstünlük mənzum hekayə və romanlara verilmişdir.

Eradan əvvəl Çində, İran və Hindistanda, türk və ərəbdilli ölkələrdə xırda və iri süjetli əsərlər yazılmış, dövrün səciyyəvi hadisələrinə bədii münasibət bildirilmişdir. Bu xalqların ilk bədii nümunələrində, xüsusən əfsanə, əsatir, nağıl, təmsil və mənzum hekayələrində fikir gah çılpaq-sentimental, gah da gerçəkliyə bənzər, hər iki halda bənzətmə bolluğu ilə açılmışdır. Antik yunan mədəniyyəti isə varlığını çox az saxlayan Şumer, qismən də Misir, Vavliyon və Akkat incəsənətindən təsirlənmə yolu ilə təşəkkül tapmışdır; hətta, antik yunan yazı mədəniyyəti Finikiya yazısı əsasında formalaşmışdır. Öz bədii mədəniyyətini yaradanda antik romalılar da orijinal üsul seçməmiş, antik yunan incəsənətini təqlid etməyə üstünlük vermişlər.

Antik yunanlar geniş miqyasda düşünə bilmiş, ədəbi növlərin hamısından istifadə etmiş, yeni janrlar yaratmışlar. Bu xalqın ədəbiyyatında faciə və komediya, lirik-epik şe'rdən, təmsil və dastanlardan daha çox istifadə olunmuşdur. Antik ədəbi mərhələdə yunanlar epik söyləməyə maraq oyatmış, nəsrə siyasi-fəlsəfi traktatlar, tarixi romanlar yazmışlar. Onların hekayə süjetinə oxşar kiçik bədii süjetlərində və tarixi romanlarında miflər ünsürləşmiş, tarixi şəxsiyyətlərin, filosof-müdrəklərin həyatı, sərgüzəştləri təsvir olunmuş, Afina müstəbidlərinin əməlləri göstərilmişdir. Eyni zamanda, miladdan əvvəl II-I əsrlərdə Ksenofontun sadə təhkiyələrdə - tarixi romanlarında ("Böyük Kir",

"Sparta çarı Aqesilar") və "Milet hekayələri"ndə obrazlar ideallaşdırılmış, onların qəhrəmanlığı, cəsarəti və xeyirxahlığı böyüdülmüş; Ksenofontunun özü obrazlaşmış, ideal qəhrəman və müdriklik timsalı kimi ümumiləşdirilmişdir.

Təşəkkülü illərində, miladdan öncə II-I əsrlərdə antik yunan təmsil və hekayələri nəsrə yazılmış, yunan romanı yaranmış və onun poetik xüsusiyyətləri az-çox müəyyənləşmişdir. Hariton, Lonq, Heliodor, Axil Tati və Ksenofontun romanlarında nağıllardan, erotik elegiyalardan, etnoqrafik yazılardan, ritorik ifadə tərzindən istifadə olunmuşdur.

Ədəbi inkişafın bütün mərhələlərində türkdilli ölkələrdə, bu ölkələrin ədəbiyyatlarında az, ya çox nəsr əsərləri yaranmışdır. Sırr deyildir ki, ciddi təhkiyə əsərlərinin-dastanların məzmunu dövrün sosial hadisələrindən, xalq məişətindən, bəzən də tarixi şəxsiyyətlərin həyatından və onların mübarizəsindən alınmışdır. Nağıllarda, əsatir və əfsanələrdə, xüsusən dastanlarda axarlı süjetlər qurulmuş, əhvalatlar dinamik söylənmiş, gerçəkliyə bənzərlik və oxşarlıq qorunmuşdur. Lakin bunlar - nəsrin ilk nümunələri yazılı ədəbi inkişafa hərtərəfli təsir göstərə bilməmiş, dünya bədii mədəniyyətində nəsr ləng inkişaf etmişdir. Qədim və erkən orta əsrlər ədəbiyyatında nəsrin mükəmməl ənənəsi yox, ancaq onun səciyyəvi ünsürləri, ilk əlamətləri yaranmışdır. Çünki "əsrlər boyunca Azərbaycanda, ümumiyyətlə Şərq ölkələrində bir ənənə olaraq ancaq şe'r yazmaq və divan bağlamaq hünər sayılmış, ancaq şe'rə və şairə yüksək qiymət verilmiş, nəsrə isə əsl ədəbiyyat kimi baxılmamışdır. Eləcə də Qədim və Orta əsrlər ədəbiyyatımızda öz yaradıcılıq taleini bütünlükdə bu janr ilə bağlayan, onu özünə əsl yaradıcılıq yolu seçən, onunla ardıcıl və sistematik məşğul olan yazıçımız olmamışdır".⁴⁶

XX əsrin əvvəllərinə qədər qeyri-bədii əsərlərə nəsr deyilmiş, ona ya ziddiyyətli, ya da mənfəi münasibət bəslənmişdir. Nəsr əsərləri həm spesifik, tətbiqi xarakter daşımışdır. Fəlsəfi dialoqlar, tarixi xronikalar, səyahətnamələr, hətta dərsliklər nəzmlə yazılmışdır; həm də nərdən estetik fikrin bəyənmediyi, aşağı janr hesab etdiyi farslar və satirik əsərlər yazılarda istifadə olunmuşdur.

⁴⁶ H.Əfəndiyev. Azərbaycan bədii nəsrinin tarixindən. -Bakı. 1963. -s.4.

İntibah dövründən Avropa xalqlarının ədəbiyyatı obrazı geniş miqyasda almış, onu psixoloji, əxlaqi-mə'nəvi mövqedən təhlil etmişdir. Ədəbiyyatda yeni janrlar, roman və hekayələr yaranmışdır. Bunlar da bədii mədəniyyəti yeni inkişaf yoluna salmış, onun məzmununda, formasında və varlığı ifadə üsullarında müxtəliflik və zənginlik yaratmışdır.

Azərbaycanda nəsr XII əsrdən, Xaqaninin "Töhfət ül-İraqeyn" əsərinə yazdığı müqəddimədən sonra geniş təşəkkül tapmışdır. Müqəddimə tə'sirli, yığcam və ifadəli olmuş, Ön Şərqdə nəsrin inkişafında, ona marağın oyanmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Müqəddimədə məzmunlu müqayisə, bənzətmə, təzad və aforizmlərdən istifadə olunmuş, fikir konkret və sərrast söylənmişdir. Klassik Şərq nəsri Avropa nəsrinə bənzəməmiş, özünəməxsusluğu ilə ondan fərqlənmişdir. XX əsrin əvvəllərinə qədər Şərq ölkələrində nəsri müsəccə (nəsri-müqəffa), nəsri-mürəccəz və nəsri-ari geniş yayılmışdır.

Nəsri-müsəccə və nəsri-mürəccəz varlığında nəsrlə nəzmin əlamətlərini birləşdirmişdir. Nəsri-müsəccə qafiyəli, ölçüsüz, nəsri-mürəccəz vəznli və ahəngdar, ancaq qafiyəsiz nəsrdir. Nəsri-ari sərbəst və ifadəli, qafiyəsiz və vəznsiz nəsrdir.

Antik yunanlar nəsrə "proza",, şe'rə "stixos" demişlər. Onlar "proza" sözünün irəli, qabağa, "stixos"u isə sıra, quruluş və nizam mə'nasında işlətməmişlər.

Obrazlılıq, lakoniklik, aydınlıq və yığcamlıq, ümumən bədii özünəməxsusluq əvvəlcə poeziyada yaranmışdır. Türkdilli ölkələrdə əruz vəznli şe'rin dilini qismən mürəkkəblik, ərəb və fars sözlərindən az-çox istifadə şərtləndirmişdir. Klassik nəsrin dili isə VIII-IX əsrlərdən daha çətin və daha mürəkkəb olmuşdur. Nəsr əsərləri ağır tərkiblərlə, alınmalarla qəlizləşdirilmiş, sözlərin düzümü, cümlələrin quruluşu milli dilin tələblərini ödəməmişdir.

Həm nəzmin, həm də nəsrin dilində bənzərsizlik vardır. Nəsr əsərlərində sözdən sərbəst, hadisələrin inkişafına və niyyətə uyğun istifadə edilir. Söz hissə, duyğuya, zövqə, psixologiyaya, fikir və dünyagörüşə uyğun seçilir, yerinə və əhəmiyyətinə görə düzülür. Sözlər və cümlələr arasında əlaqə, daxili bağlılıq yaradılır. Söz-sözə hopur, funksiya daşıyır, fikri hərəkətə gətirir. Mə'na, arzu və düşüncə sözlə açılır. Lövhələr, mənərələr, vəziyyət və situasiyalar sözlə yaradılır. Cümlə quruluşunda sözün və cümlənin tutumu, musiqililiyi və oyada biləcəyi tə'sir

nəzərə alınır. Emosionallıq, fikir və məna dərinliyi, fərdləşmə və tipikləşmə sözlərlə - bədii təsvirlə yaradılır.

Epik növdə, xüsusən onun iri formalarında tək-cə yazıçı yox, obrazlar da danışır, fikri, münasibəti, meyl və davranışı sözlə ifadə edirlər. Bir tərəfdən, obrazların mə'nəviyyatına, dünyagörüş və psixologiyasına uyğun sözlər seçilir, cümlə qurulanda, "mən" ifadə ediləndə, fikir söylənəndə obraz həyatı vəziyyətindən çıxarılır. Digər tərəfdən də, replikalar, ric'ətlər, obrazların nitqi yazıçı təhkiyəsini tamamlayır, süjetin inkişafında, varlığı ifadə tərzində, əsərin dilində vahid, ümumi ahəng yaranır.

Lirik şe'r-dən poemanın, oçerkdən hekayənin, epi-lirik poemadan isə povest və romanın obrazları, hadisə və əhvalatları çox, gerçəkliyi ifadə imkanı geniş olur. Bəzən lirik miniatür-nəsr əsərləri yazılır. Belə əsərlərdə də həyatın məzmununu, insanların arzusu və mə'nəvi-psixoloji aləmi yazıçının təhkiyəsi və obrazların nitqi ilə açılır. Epik təsvirdə insanlar təbii keyfiyyətləri ilə izlənilir, onlar bənzərsiz xasiyyətli adamlarla, mürəkkəb hadisələrlə qarşılaşır, arzuları, hiss və duyugları açılır, portretləri yaranır.

Ədəbi növlərin hamısında nitq qurulur, təşkil olunur. Lakin nəzmlə nəsrin forması, şairin, nasirin, dramaturqun üsulları bir-birinə bənzəmir. Kompozisiyalarda, süjetlərdə, ifadə və təsvir vasitələrində spesifikasiyalar asan nəzərə çarpır. Şairlər məcazlardan və dilin intonasiasintaktik xüsusiyyətlərindən, bədii fiqurlardan, səslərin ahəngindən, söz düzümündə ifadəlilikdən daha çox istifadə edirlər.

Şe'r də, nəsr də, dramaturgiya da bədii yaradıcılıqdır. Ancaq ideya-estetiklikdən əlavə, nəzmdə müəyyən ən'ənəvi texniki prinsiplər - bölgü, qafiya, rədif, vəzn və vəznin tələbləri qorunub saxlanılır. Burada nizam, ahəng, vurğu, musiqi və fikir sözdən-sözə, misradan-misraya keçir.

Ahəngdarlıq, səslərin səlisliyi, sözlərin fikri hərəkətə gətirə bilməsi nəzmdə, həm də nəsrdə vacib şərtidir. Çünki bunlar mə'nəni dərinləşdirir, tə'siri artırır.

NƏZMİN SİSTEMLƏRİ

Dünya ədəbiyyatında daha çox antik, heca, əruz və sərbəst vəzndən istifadə olunmuşdur. Xalqlar vəznləri mənimsəmiş, dillərinin təbiətinə uyğunlaşdırmış, onları yeni milli keyfiyyət, əlamət və ünsürlərlə zənginləşdirmişlər, amma təzə vəznlər yaratmağa ehtiyac duymamışlar. Ona görə də vəznlərin mahiyyətini həmişə milli fərdi xüsusiyyətlərdən daha çox ümumilik və bəşərlik şərtləndirmişdir. Sərbəst vəzndə, hecada və "əruzda - müxtəlif xalqlar üçün ümumi olan kateqoriyalarda ayrı-ayrı xalqların şairləri və alimləri tərəfindən yaradılmış xüsusiyyətləri də vardır. Bu xüsusiyyətlər o əruzların milli hissələrini və ya xalqların yaradıcılıqlarını əks etdirir. Milli əruzlar ümumi əruzun müxtəlif budaqlarıdır. Bu budaqlar çox cəhətdən birləşir və çox cəhətdən də ayrılır. Milli əruzlar ümumi əruzun və yaxud ümumiyyətlə əruzun dairəsini genişləndirir, zənginləşdirir."⁴⁷

Dünya ədəbiyyatında bir əruz, bir heca və bir sərbəst vəzn vardır. Milli ədəbiyyatlarda onlardan istifadə isə fərqlidir, milli dillərin xüsusiyyətlərinə, milli zövqlərinə uyğundur. Lakin Əkrəm Cəfər əruz vəznindən danışanda "üç məfhum irəli sürür: ümumi əruz, milli əruz və fərdi əruz. Ümumi əruz ərəb-fars-türk əruzudur, yaxud ümumiyyətlə bütün bu xalqlar üçün bir, yə'ni ümumi və əsas prinsipləri ilə bu xalqları birləşdirən əruzdur. Milli əruz bu və ya digər xalqın şairləri tərəfindən tətbiq edilən və öz milli xüsusiyyətləri ilə ümumi əruzdən fərqli olan əruzdur. Fərdi əruz hər hansı bir şairin bəyəndiyi və yaradıcılığına tətbiq etdiyi vəzn ölçülərinin və onlardakı təfəvvütlərin cəmindən əmələ gəlir ki, buraya həmin şairin öz əlavələri və dəyişdirmələri də daxildir".

Vəznləri bir-birinə bağlayan, bir-birinə yaxınlaşdıran ümumoxşar, müştərək cəhətlər çoxdur. Müəyyən bir vəzn, deyək ki, heca vəzni müəyyən bir dilin qrammatik qayda-qanunlarına, fonetik-morfoloji xüsusiyyətlərinə əsaslanmış və onlarla müəyyən olunmuşdur. Əruz vəzninin əsası ərəb dilinin xüsusiyyətləri, bu dilin faktik materialı - hərəkili və hərəkisiz hərflərlə, yaxud səssizlərlə qoyulmuşdur. Xalqlar vəznlərə ehtiyac, tələb və zövqlə yanaşmışlar. Bir xalq vəznin birindən,

⁴⁷ Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. - Bakı, 1977. - s.393.

digəri ikisindən, bir başqası isə üçündən istifadə etmişdir. Antik yunan və roma ədəbiyyatında bir - antik vəzn, alman ədəbiyyatında əvvəlcə heca, sonra əruz vəzni işlənmişdir. Rus ədəbiyyatında tonik və tonik-sillabik vəznlərdən istifadə olunmuşdur.

Türkdilli şe'r heca, əruz və sərbəst vəznlə yaranmışdır. İspanlar həm heca, həm də əruz vəznindən istifadə etmişlər.

Sillabik vəzn dünya xalqlarının çoxunun şe'rinə işlənmişdir, "həm iltisqi, həm flektiv, həm də amorf quruluşlu dillərdə danışan xalqlar - qədim hindlilər, midiyalılar, fransızlar, polyaklar, qədim iranlılar, yaponlar heca vəznində şe'r yaratmışlar". Bunlar, xalqların dili bədii mədəniyyəti vəznlərə tə'sir göstərmiş, hər xalqın ədəbiyyatında vəznlər özünəməxsusluğunu, ən'ənəsini və poetik prinsiplərini saxlamaqla bərabər, yeni spesifik səciyyə, orijinal keyfiyyətlər qazanmışlar. Ancaq yenə də, "hər millətin şe'rinə, hər xalqın, hər tayfanın şe'rinə bir vəzn düşür. Belə olsaydı, yer üzərində nə qədr xalq, millət və tayfa varsa, bir o qədər də şe'r vəzni olmalı idi. Dünya ədəbiyyatında hər milli dilin özünün ayrıca vəzni nə yoxdur, nə də olmamışdır. Əgər hər milli dilə, hər xalqın şe'rinə bir vəzn düşsəydi, o halda dünyadakı xalqların və millətlərin sayı qədər və daha çox şe'r vəzni olardı".

Şe'r vəznlə - səslərin nizam, qayda-qanun və tənəsübü ilə yaranır. Vəzn şe'rə mə'na-məzmun, hərəkət və poetik vüs'ət verir. Lügətlərdə vəzn, "bir şeyin ağırlığı, çəkisi" mə'nalarında işlədilir. Terminoloji, yə'ni şe'rşünaslıq mə'nasında isə vəzn misranın səslər kəmiyyətinə ölçüsü, yaxud bəhrə görə misralardakı uzun və qısa hecaların müəyyən şəkildə tərtibi ilə yaranan ritm və ahəngin ölçüsüdür. Bu mə'nada da, ancaq məcazi olaraq, yeni sözün fonetik çəkisini bildirir. Lakin tək-tək sözlərin özbaşına, fonetik çəkisi hələ şe'rin vəzni deyildir. Şe'rin vəzni bir qrup söz səslərinin xoş bir nizam və ahəngə müəyyən qəliblərdə yerləşməsindən əmələ gəlir. Bu qəliblər də, əsasən ikidən dördə qədər ritmik hissələrdən ibarət olur" (Əkrəm Cəfər).

Vəzn şe'rin ölçüsüdür, formanın musiqilliyini və obrazlılığını gücləndirən ünsürdür. Bu ünsürün və onun növlərinin - tonik, tonik sillabik və sillabik-tonik vəzn sistemlərinin ifadə imkanları geniş və əhatəlidir.

Antik vəzn

Antik vəzn bizim eradan əvvəl VIII əsrdə Yunanı-

standa yaranmışdır. Yeni eranın III əsrində Roma, sonralar isə Avropa şe'rinin işlək vəznı olmuşdur. Xorla oxunan nəğmələr - odalar, himnlər, elegiyalar, lirik şe'rlər, habelə satirik, epik, komik və tragik əsərlər antik vəznlə yazılmışdır. Sevinc və şadlıq tanrılarının - Dionis və Vaxın şərəfinə keçirilən mərasimlərdə "Komos-oda"lar, antik ölçü ilə yazılan nəğmələr oxunurdu.

İlk səhnə əsərlərinə və epik növün formalarına qədər antik vəznin təcrübəsi və ən'ənəsi yaranmışdır. Homer, Aristofan, Esxil, Evripid, Sofokl və Pindar antik vəznin təcrübəsini öyrənmiş, ən'ənəsini dərinləşdirmiş və ona marağı artırmışlar. Homer "İliada" və "Odisseyə"ni antik vəznlə, altıstoplu ölçüdə - heksametrlə yazmışdır.

Antik vəznı yaradanlar yunan dilinin fonetik-morfoloji və sintetik xüsusiyyətlərini əsas almış, vəznı qısa və uzun hecaların tənəsübü üzərində qurmuşlar. Onlar hecanı poetik, xüsusi üzərində qurmuşlar. Onlar hecanı poetik, xüsusi ahənglə tələffüz etmişlər. Tələffüz üçün ayrılan vaxta mora demişlər. Qısa hecaların tələffüzü üçün bir, uzun hecalar üçün iki moradan istifadə olunmuşdur. Stopları (bəhrləri) qısa və uzun hecaların çarpazlaşması əmələ gətirmişdi. Metr-ölçü bir neçə stopun birləşməsi yolu ilə yaranmışdır.

Antik vəzn geniş yayılan, dünya ədəbiyyatına təsir göstərən vəzn olmuşdur. Bu vəznə metrik vəzn də demişlər. Metr yunan şe'rinin ölçüsü mə'nasında işlənmişdir.

Avropalılar antik vəznin xüsusiyyətlərini yunan və Roma ədəbiyyatından öyrənmişlər. Slavyandilli xalqların ədəbiyyatında isə bu vəznin ən'ənəsi gec, Avropa ədəbiyyatının tə'siri ilə yaranmışdır.

Antik vəznin tə'siri əhatəli, poetik imkanı davamlı olmuşdur. Onun stoplarının, çoxu xüsusiyyətlərini indi də Avropa ədəbiyyatında (yamb, xorey, daktil, anapest, amfibraxi, bakxiy, antibakxiy, amfirmark, antispats, alçalan ionik, ucalan ionik, birinci peon, ikinci peon, üçüncü peon, dördüncü peon, birinci epitrit, ikinci epitrit, üçüncü epitrit, dördüncü epitrit, heksametr) saxlamaqdadır. Alman, ingilis, fransız və italyan ədibləri antik vəznə tez-tez müraciət edirdilər. Sillabik vəznə şe'r yazanda polyaklar xorey ahəngini əsas alırdılar. Klassik fransız faciələri, M.Kornel və Rasinin əsərləri antik vəznə yaranırdı. XVIII əsrin 30-cu illərində V.K.Tredyakovski rus şe'rini stoplar sistemə keçirmişdir. Rus sillabik-tonik sistemində beş stopdan - xorey, yamb, daktil, amfibraxi və anapestdən istifadə olunurdu.

M.V.Lomonosov ədəbi-tənqidi məqalələri və bədii yaradıcılığı ilə slavyandilli ədəbiyyatda sillabik-tonik sistemdə stopların hamısından istifadənin mümkünliyünü sübut etmişdir.

Aleksandr şe'ri altıstoplu yambdır. Onun ahəngi antik vəznə yaxındır. Avropalılar fransızların bu şe'r janrından XI əsrdə istifadə etmişlər. Aleksandr şe'ri on ik hecalı olur, taqti misraların ortasında gəlir, altıncı və on ikinci hecalar vurğulu olur. Misralar qoşa qafiyələnir və beyt yaranır.

Rus klassikləri beşstoplu yamblardan - Aleksandr şe'rindən çox istifadə edirdilər. A.S.Puşkin "Boris Qodunov"u, A.S.Qriboedov "Ağıldan bəla"nı, İ.A.Krılov təmsillərinin çoxunu ağı sərbəst yambla yazmışdır. Ərəb, fars və türkdilli xalqların ədəbiyyatında antik vəzndən istifadə olunmamışdır. Ona görə ki, əruz vəzninin bəhrləri antik vəznin stoplarına yaxın idi. Əruz musiqililiyi, poetik imkanın genişliyi ilə fərqlənirdi. Bu vəzn, bir tərəfdən şe'rin bütün janrlarında yazmağa, məzmunu həyatın bütün sahələrindən götürməyə, hissləri və arzuları dərinləndirən ifadə etməyə imkan verirdi. Digər tərəfdən də əruz ərəblər yaratmışdılar, onlar antik vəzndən istifadəyə, bu vəznlə şe'r yazmağa ehtiyac duymurdular. Farslar da əruz mənimləmiş, onun bəhrlərini öz dillərinə uyğunlaşdırmışdılar.

Türkdilli xalqlar bizim eradan əvvəl hərəkətə ritm vermiş, ritmə uyğun sözlər seçmiş, fikri heca vəzni ilə ifadə etmişlər.

Tonik vəzn Tonik vəzn şe'rin qədim ölçülərindəndir. Slavyanların və Avropa xalqlarının şifahi ədəbiyyatı tonik vəznlə yaranırdı. Qəhrəmanlıq dastanları, bılinalar, mərasim nəğmələri, məzmunu məişətdən alınan şe'rlər bu ölçü ilə yazılırdı. İfadəlilik, aydınlıq, fikir və mə'nə dərinliyi tonik vəznlə yazılan şe'rlərdə güclü olurdu. Avazla, musiqi ilə oxunanda şe'rin daxili ahəngi, vəznin özünəməxsusluğu asan duyulur, tə'sir dərinləşirdi.

Tonik vəznlə yazılan vurğulu hecalar üzərində qurulurdu. Burada sözlər hecaların tərtibatına, onların yerini elastik şəkildə dəyişmək imkanına uyğun seçilirdi.

Türkdilli xalqların və avropalıların ədəbiyyatında geniş yayılan bir vəzn - sillabik vəzn heca vəznindən heç bir məziyyəti ilə fərqlənmirdi. Burada əsas tələb misrada hecaların sayının bərabər olması idi. Sillabik vəzni ukraynalılar polyak, ruslar isə ukrayn şe'rindən

götürmüşdülər. Bu vəzn rus dilinin qanunauyğunluğuna uyğun gəlirdi. Buna baxmayaraq, A.D.Kantemir "sillabik şe'r adlanan və rus dilinə qətiyyəən uyuşmayan bir ölçü ilə yazırdı. Lakin bu ölçü hələ Kantemirdən çox-çox əvvəl Rusiyada mövcud idi. Bu ölçü bizə XVI əsrdə Malorusiya vasitəsilə Polşadan keçmişdir. Pyotr Moqilada da, Dmitri Rostovski də, Semyon Polotski də bu ölçü ilə yazmışlar; ancaq onların şe'rləri dini məzmununda yazılmışdır, bu şe'rlərdə poeziya yox idi, o zaman həmişəlik qəbul edilmiş və sabit ritorika forması bu şe'rləri fərqləndirən xüsusiyyət idi: Kantemirə birinci olaraq həmin sillabik ölçü ilə şe'r yazmağa başladı, lakin onun şe'rlərinin məzmunu, xarakteri və məqsədi onun şe'r sahəsindəki sələflərininkinə nisbətən tamamilə başqa idi. Kantemir öz əsərləri ilə dünyəvi mahiyyətdə olan rus ədəbiyyatının tarixini başladı" (Belinski).

Sillabik vəzn işləkliyini və ahəngdarlığını indi də saxlayır. Fransızlar, italyanlar, polyaklar və türkdilli xalqlar şe'rin bu ölçü sistemindən çox istifadə edirlər.

Sillabik-tonik vəzn Sillabik-tonik vəznlə şe'r yazmağın müəyyən çətinlik və mürəkkəbliyi vardır. Çünki burada yalnız hecalar yox, vurğular da nəzərə alınır. Bunlar ahəngin, emosionallığın və təsirin yaranmasında sözün və söz hissələrinin dinamikliyinin artmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Sillabik-tonik sistem vurğulu hecaların uzun hecalara, vurğusuz hecaların qısa hecalara kəmiyyət tənəsübü və bunların müəyyən bir qaydada düzülməsi ilə yaranır. Bütövlükdə bu vəznin mahiyyəti antik ölçünün stopları ilə müəyyənləşir.

Heca vəzni Azərbaycan şe'ri heca, əruz və sərbəst vəznlə yaranmışdır. Əruz vəzninin Azərbaycan poeziyasında min ildən çox tarixi vardır. Hecanın tarixini isə Azərbaycan şe'rinin, xalqın özünün inkişaf tarixindən ayırmaq qeyri-mümkündür. Onu demək kifayətdir ki, "Avesta"nın "Qatlar" hissəsindəki şe'rlər - Zərdüştün özünün şe'rləri heca vəzni ilə yazılmışdır. "Qatlar" 896 mısradan ibarətdir. "Avesta"nın "Yeşta" adlanan hissəsində 8, 10 və 12 hecalı şe'rlər çoxdur. Yapon heca vəznində, əsasən iki şəkili olduğu halda, Zərdüştün şe'rlərində hecanın ən azı 8 şəkli vardır. Orada bölgü olmadığı halda, burada bölgülər xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Zərdüştün şe'rlərinin növlərinə, şəkillərinə gəldikdə bunların bir qismi bizim mənzum atalar sözlərində olduğu kimi, 2-3 misralı şe'rlərdə, qalanları bizim xalq şe'rinə və heca vəznində yazılmış, klassik şe'rdə olduğu kimi bayatılar, qoşma və mütəxəssəslər şəklindədir" (M.C.Cəfərov).

Türkdilli ölkələrdə folklor janrlarının aparıcıları - şamanlar şe'ri heca vəznində qoşur, yalnız heca vəznində yazılan şe'rlər söyləyirdilər. Azərbaycanda ilk vəznlər, mərasim, məişət və toy nəğmələri, xalq oyunları, ov ilahəsinin şərafinə söylənən şe'rlər heca vəzni ilə deyilirdi:

Haş gedə,
Huş gedə.
Bu ox sənə
Tuş gedə.

İnsanlar təbiətə, səma cismlərinə, varlığın hələ onlara sirli və sehrli görünən hadisələrinə heca vəzni ilə deyilən şe'rlərlə münasibət bildirirdilər:

Gün, çıx, gün, çıx
Kəhər atı min çıx,
Oğlun qayadan düşdü,
Qızın təndirə düşdü.
Keçəl qızı qoy evdə,
Saçlı qızı götür qaç.

İlk parçada birinci və üçüncü misralar dörd, ikinci və dördüncü misralar üç hecadır. İkinci parçanın birinci misrası dörd, ikinci misrası altı, son misralar isə yeddi hecadan ibarətdir. Bu ona görə belədir ki, qədim nəğmələrdə sözlə musiqi vəhdətləşir. Mahnıların təsiri, cıralı forması olmurdu. Onların nəqarətində misralar gah sistemsiz, gah da ahəngə uyğun qırılırdı. Ədəbi inkişafın sonrakı mərhələsində məzmunu varlıqdan alınan xalq mahnılarında, sayacı sözləri, ağı, bayatı və laylalarda forma təsiri oyadır, heca vəzninin tələbləri qorunurdu. Poetik vəznlər tarixində heca vəzni ilk mərhələdir. "Onun yaradılması dövrü daha qədimdir. Onu sonrakı vəznlərə nisbətən ibtidai vəzn adlandırmaq olar...

Antik vəzn heca vəzninə nisbətən yüksək mərhələdə durur. Onun yaradılması daha sonrakı inkişaf dövrünə təsadüf edir. Onda misra

bölmələrini ölçmək üçün modellər vardır ki, bu, onun çox mühüm və dəyərli cəhətləridir. Bu modellər antik vəzn ilə yazılan şe'rdə xoş ritm yaradır. Bu ritm şe'rın vəzninə musiqi keyfiyyəti verir.

Əruz isə antik vəznə nisbətən daha sonrakı təkamül mərhələsinin açarıdır. O, daha dəqiq və daha mütəşəkkildir, formaca daha rəngarəng, ritmcə daha zəngindir. Ərüzün təfilələri antik vəzn modellərindən keyfiyyətə artıq və keyfiyyətə üstündür" (Əkrəm Cəfər).

İslam dini yaranana, Şərqdə yayılana qədər farsların şe'r vəzni heca vəzni olmuşdur. Həm qədim fars, həm də orta fars (pəhləvi) poeziyası bu vəzndə yaranmışdır.

Heca Azərbaycan dilinin xüsusiyyətlərinə, fonetik quruluşuna, sətirlərin ahəngdarlığına və vurğu sisteminə uyğundur. Bu vəzn canlı dilin leksikasından qidalanmış, canlı dil onun cilalanmasında, ifadəliliyinin artmasında önəmli rol oynamışdır. Azərbaycan şifahi xalq şe'ri və aşiq poeziyası ancaq bu ölçü ilə yaranmışdır. Ədəbi inkişafın bütün mərhələlərində heca gücünü saxlamış, əruz vəzninə müqavimət göstərmiş, ona xalq yaradıcılığına keçməyə imkan verməmişdir. XVI-XVIII əsrlərdə yazılı ədəbiyyatda heca vəzni ilə ərüzün mövqeyi müəyyən qədər bərabərləşmiş, bu ölçü türkdilli xalqların şe'rinə ifadə imkanını, işləkliyini artırmışdır. Çünki "dilnin fonetik quruluş ilə vəzn arasında möhkəm qarşılıqlı əlaqə və vəznin dilin milli spesifikasiyasından asılılığı faktıdır. Azərbaycan şe'rinə məhz heca vəznindən ona görə daha geniş istifadə olunur ki, o bizim dilimizin, ümumiyyətlə, iltisafı dillərin fonetik quruluşuna daha çox uyğundur. Azərbaycan şe'rinə əruz vəznindən, yəni ölçülü vəzndən uzun müddət ona görə geniş istifadə olunmuşdur ki, o dilimizin fonoloji sistemində özünə istinad nöqtələri tapa bilmişdir".

Heca vəzninin kökü canlı danışiq dilində, onun qrammatik quruluşunda, dilin fonetik xüsusiyyətlərində, ahəng və melodiyasındadır. Bu ölçü ilə ahəngdarlıq, səslərin nizam və tənəsübü asan yaranır, onun kiçik ünsürləri - hecalar tələffüzə yatımlı olur: "Ümumiyyətlə, sözlərinə vurğu dəyişən deyil, sabit olan dillər üçün heca vəzni səciyyəvi şe'r vəznidir. Bu cəhətdən fransız, polyak, ərəb və bir sıra dillərin şe'ri üçün heca vəzni təbii vəzn sayılır. Fransızcada vurğu həmişə sözün son hecasına düşür, çox seyrək hallarda, sözün son hecasını kar "ə" təşkil edərkən, vurğu bu dildə sonuncudan qabaqki hecaya düşür. Polyakcada bir qayda olaraq sözdə vurğu son hecadan əvvəlki heca üstünə

düşür. Türk dillərində də, mə'lum olduğu üzrə, müstəsna hallardan başqa, vurğu əsasən sözlün sonunda olur. Belə dillərin, yə'ni sözlərin də vurğusu sərbəst olmayan dillərin şe'ri üçün heca vəzni qanunauyğun vəzn sayılır. Bu dillərin şe'rinə misraların vəznini öyrənib-öyrədənən sözlərin vurğulu-vurğusuzluğu haqqında bəhs getmir. Bunlarda şe'r vəzni üçün ölçü vahidi hecaların sayıdır.⁴⁸

Dünyanın bir çox xalqının ədəbiyyatında heca vəzninin ən'ənəsi, poetik sistemi, daxili qanunauyğunluğu və ciddi texniki prinsipləri vardır. Bu vəznin poetikliyinə, oynaqlıq və ahəngdarlığının artmasında dilin zənginliyi, sözlərin vurğulu, məntiqi vurğulu və musiqi vurğulu olması əhəmiyyətli rol oynayır, ölçünü kütləviləşdirir, ona mətnin mahiyyətini geniş açmaq imkanı verir. Andre Morua deyirdi: "Mənə deyirdilər ki, sən vəznli və qafiyəli şe'rlərdən başqa şe'r qəbul etmirsən. Ölçülü şe'ri rədd və qəbul etmək məndən asılı deyildir. Hər kəs öz istədiyini sevməkdə azaddır, mən isə ancaq azad şe'rdən bir şey anlamadığımı deyirəm.

Şe'r mənim üçün bir növ musiqidir, xüsusi bir vəznə ehtiyacı vardır. Vəznəzsiz şe'r, mənəcə, əbəs yerə qırıq-qırıq edilmiş pis nəsrədən başqa bir şey deyildir".

Heca vəznində şərt misralarda hecaların sayıdır. Şe'rin ilk misrasında neçə heca varsa, sonrakı misralarda da o qədər heca olmalıdır.

İyirminci yüzilliyin əvvəllərindən heca vəzninin tə'siri və kütləvililiyi artmışdır. Azərbaycanda heca vəznində yazmayan, ona sərbəst, yaradıcı yanaşmayan sənətkar olmamışdır. Hüseyn Arif bir vəzndən - heca vəznindən istifadə etmişdir. O, bu ölçünü poetik niyyətinə tabe etmişdir. B.Vahabzadə, Ə.Kürçaylı, Xəlil Rza Ulutürk, Məmməd Araz, Qabil və başqaları heca vəznində yazır, mə'nanı dərinləşdirmək, dinamikliyi gücləndirmək üçün misraları ahəngə uyğun qırırlar.

Azərbaycan ədəbiyyatında elastik və dinamik bir vəznin - hecanın müxtəlif formalarından istifadə olunur, onun imkanları yaradıcılıq axtarılarına, fərdi üslublara, məzmun-mə'naya uyğunlaşdırılır. Şe'r istər bəndlərə bölünsün, istər bölünməsin, fərqi yoxdur, ehtiyac duyulanda misralar parçalanır, bə'zən bütöv və yarımqıç, bə'zən də ifadə və söz-misralara ayrılır.

⁴⁸ Türk filologiyası məsələləri. -Bakı, 1971. -s.12

Ölçü-hecaların sayı şe'rdə əlvanlıq və müxtəliflik yaradır. Bu ölçü ilə türkdilli ədəbiyyatda üç hecadan on altı hecalıya qədər şe'r yazılır. Lakin çoxhecalı ölçülərdən həmişə istifadə olunmamış, onların işlək-liyi XX əsrin əvvəllərindən artmışdır. Kiçik ölçülər hecanın qədim, çox işlənən ölçüləri olmuşdur. Buna görə də bayatılar yeddi, gəraylılar səkkiz, qoşmalar isə on bir heca ilə yazılmışdır. Azhecalı ölçülərin bir-ləşmələri - çoxhecalıları: on iki hecalı, on hecalı, on dörd hecalı, on beş hecalı, on altı hecalı ölçülər sonralar yaranmış və onlar işlək xasiyyət almışdır.

Müasir ədəbiyyatda heca vəzninə yaradıcı, məzmunun tələblərinə uyğun yanaşılır. Daha çox onun beşlik, altılıq, yeddilik, səkkizlik, on-birlik və onikilik ölçülərindən istifadə edilir. Ancaq bunlar digər şe'r vahidlərinin - doqquz hecalı, on hecalı, on üç hecalı, on dörd hecalı, on beş hecalı və on altı hecalının əhəmiyyətini və işləkliyini azaltmır. Bu ölçülərdən ehtiyac və tələbə uyğun, daha çox epik poeziyada isti-fadə olunur.

Azərbaycan ədəbiyyatında iki hecalı, üç hecalı və dörd hecalı şe'rlər yazılır. Ancaq yenə də bu şe'r vahidləri adilik və bəsitliyini sax-layır, geniş yayılır. Müxtəlif üslublu sənətkarların yaradıcılığını eyni dərəcədə əhatə etmir.

Heca vəznində misraların həcmi, hecaların sayı ölçüdür. Bunsuz heca vəznin varlığı, şe'rin bədiliyi və təsiri mümkün deyildir. Çünki heca vəznində misralarda hecaların sayının bərabərliyi şərt-ölçü, əsas poetik əlamətdir. Xalq şe'rinə, aşıq qoşma, gəraylı və tənislərində, Vidadi dövrü heca vəznli poeziyasında ahəng, poetik avazın müxtəlif-liyi ölçü vasitəsi ilə yaradılmışdır. Buna görə də qoşmalarda həm 5+6, həm də 6+5, həm də 4+4+3 bölgülərindən istifadə olunmuşdur.

Ölçüsüz, vurğusuz və ahəngsiz şe'rin musiqililiyi, oynaqlıq və po-etikliyi mümkün deyildir. Ona görə də sənətkarlar məzmunun xarak-terinə və yazı maneralarına uyğun ölçü seçirlər. Türkdilli ədəbiyyatda daha çox hecanın yeddilik, səkkizlik və onbirliklik ölçülərindən istifadə olunmuşdur. Ancaq yri-ayrı yaradıcılıqda hecanın başqa ölçülərinə e'tinasız yanaşılmamışdır. M.Dilbazi "Doğma yurdun yollarında" po-emasında hecanın onbirlik və yeddilik ölçülərindən istifadə etmişdir. S.Vurğun "Ayın əfsanəsi"ni hecanın yeddilik, səkkizlik, onbirlik, on-beşlik, "Muğan"ı səkkizlik, onbirlik, onüçlük, onaltılıq, "Aygün"ü on-birlik və onüçlük ölçüləri ilə yazmışdır. Ölçü müxtəlifliyi ahəng, nida,

rəng və ifadə rəngbərəngliyi yaradır, tə'siri genişləndirir. Buna görə də, "Avesta"da Zərdüştün şe'rlərində ritm və ahəng yaradan vasitəyə-bölgüyə və hecaların sayına ciddi yanaşılmışdır. Zərdüştün şe'ri müxtəlif bölgülərə ayırdığı çoxdan müəyyənləşmişdir. O, səkkiz hecalı şe'ri dörd (4+4, 5+3, 3+5, 2+6), on hecalını iki (5+5, 6+4), on bir və on iki hecaları isə üç (6+5, 4+4+3, 4+7; 4+4+4, 3+5+4) növə ayırmışdır. Zərdüşt çoxhecalı şe'rlərin - dörd və on beş hecaların daxili bölgüsünü (7+7; 7+8) xeyli sadələşdirmişdir.

Müasir poeziyada beş hecalı, altı hecalı, yeddi hecalı, səkkiz hecalı, doqquz hecalı, on hecalı və on bir hecalı şe'rdə həm daxili bölgünün ən'ənə və təcrübəsi qorunub saxlanılır, həm də onlara bədiilik və estetikliyin tələbləri ilə yanaşılır. Çünki misraarası bölgü heca vəznində ölçü qədər önəmli şərtidir, türkdilli poeziyada ifadəlilikdir, ölçü ilə bərabər ahəngi, avazı və daxili ritmi yaratmaq üçün işlədilən üsuldur. Təqti, yaxud bölgü misraların daxilində aparılır. Misra iki və daha artıq hissəyə parçalanır;

Axma Araz, dayan, Araz,
İnsaf elə bizə bir az.
Bir ürəyi iki yerə
Cəllad kimi bölmək olmaz.

(S. Vurğun)

Məhzun xəbərlər, kədərli daşlar,
Uzaqdan insanı sıxmağa başlar,
Mənim də gözümdə çağladı yaşlar.
Görüncə qəbrimi tüllər ağladı.

(Abdulla Fəruq)

Birinci parça səkkiz, ikinci isə on bir hecalıdır. Parçalarda bölgü sistemi belədir: 4+4, 6+5. Bölgü-fasilə həm şe'rin texniki üsullarına, həm də bədiiliyin tələblərinə münasib aparılır. İlk sətirdə fasilə harada, neçə hecadan sonra yaranırsa, bu prinsip sonrakı misralarda da qorunur, davam etdirilir:

Azər eli coşar, daşar,
Qartal kimi dağlar aşar.
Dünya varkən azad yaşar.
El Təbrizim, gül Təbrizim
Gəl dərdimi bəl Təbrizim.

(*Aşıq Aslan*)

Düşüb qəriblərin yolu axşama,
İnsanın əməli görən gözüdür.
Bağlar arxasından görünən səma
Elə bir allahın nurlu gözüdür.

(*Məmməd İsmayıl*)

Türkdilli şe'rdə daxili ahəng, bölgü, dilin qanunları ilə yaranır. Dil əsərə, onun ahənginə tə'sir göstərir. Lakin azhecalı şe'rlərdə bölgü zəif hiss olunur.

Axşam-axşam
Gün batanda,
Çarpayıda
Mən yatanda

(*Eyvaz Borçalı*)

Qurban adına,
Bir sal yadına,
Sənin oduna
Yandım, bilmədin;
Gərək bileydin
Deyib güleydin

(*S.Rüstəm*)

Azərbaycan ədəbiyyatında heca vəznli şe'rın on altı şəkli vardır. Bu şe'rın daxili bölgüləri isə zəngin və əlvandır. Ona görə ki, şe'rdə bölgü ritmdir, oynaqlıq və musiqililikdir, fikrin dolğun və obrazlı ifadəsidir.

Daxili bölgünün müxtəlifliyi ədəbiyyatlarda və ədəbi şəxsiyyətlərin yaradıcılığında yaranır. Şe'rin şəkillərindən, daxili bölgüdən, bədiî təsvir və ifadə vasitələrindən fərdi üslublara, həyatın məzmununu, insanın mə'nəviyyatını açmaq istəyinə uyğun istifadə edilir. Beş hecalı, yeddi hecalı, doqquz hecalı, on bir hecalı, on iki hecalı, on üç hecalı, on dörd hecalı və on beş hecalı şe'rlərdə bölgünün birinci tərəfinin çox, ikinci tərəfinin isə az olması həmişə tələb olunmur. Şe'rin bütün janrlarının daxili bölgüləri çoxtərəfli, çoxistiqamətli aparılır:

Aşıq yamana gələ, 2+5
Dərdin yamana gələ, 2+5

(*Sarı Aşıq*)

Çiçəyi çiçəyə at, 3+4
Dəstələ üstümə at, 3+4
Mən hicran xəstəliyəm, 3+4
Çox yatsam, özün oyat, 3+4

(*M.Dilbazi*)

Hələ uçqunlara indi tanışam, 6+5
Sınıq qayalar yamanmamışam... 6+5

(*M.Araza*)

Qollarımız uzalıdır nə vaxtdan, 8+3
Bu harayım ayrılmayırdodaqdan... 8+3

(*Təbriz Gecəgözlü*)

Ürəyimin od-ocağı közərmiş, 4+7
Ay qaragöz, qor almağa gəlmişəm... 4+7

(*Mələkət Yusif qızı*)

Səkkizliyin, onbirliyin və onikiliyin daxili bölgüləri daha çoxdur. Çünki bu ölçüdə hər şey - ritmi və ahəngi olan sözlər, misra və bəndlər bir vəhdətdə birləşir. Hecanın mürəkkəb şəkilləri - on iki hecalı şe'r, ya dörd-üç hecalı şe'rin, ya üç-dörd hecalı şe'rin, ya iki-altı hecalı şe'rin,

ya da yeddi hecalı şe'rlə beş hecalı şe'rin birləşməsindən əmələ gəlir. On üç hecalı ölçüdə daha çox iki dörd və bir beş hecalı şe'r birləşir:

Axan selin, gur yağışın nə xoş səsi var,
İlk baharın oxunmamış min nəğməsi var.

(*M. Dilbazi*)

O mən idim zirvə yolu daşlı-tikanlı,
O mən idim - gələcəyi qarda, boranda...

(*Firuzə Məmmədli*)

On dörd hecalı şe'r iki yeddi hecalı şe'r bəndinin, on beş hecalı şe'r gah yeddi hecalı şe'rlə səkkiz hecalı şe'rin, gah da səkkiz hecalı şe'rlə yeddi hecalı şe'rin birləşməsi üsulu ilə yaranır.

Canda qeyrət, gözdə nur, ürəkdə təpər oldu.
Ləyaqətlə bir hasar, namusa çəpər oldu.

(*Zəlimxan Yaqub*)

İşıqlıdı gözələrin göyün ulduzlarından,
Sən mənimçün gözəlsən dünyanın qızlarından...

(*M. Dilbazi*)

Heca vəznində çətin, ləngərli və böyük mə'na tutumlu bənd növlərindən biri onaltılıqdır. On altı hecalı şe'rdə ya dörd dörd hecalı, ya da iki səkkiz hecalı şe'r birləşir, bir fikri bütövlük yaranır:

Xalqım, səni dəniz gördüm - dalğalandın, ləpələndin,
İşiq olub zərrə-zərrə hər ocağa səpələndin...

(*Zəlimxan Yaqub*)

Vəznlərin səciyyəvi əlamətlərindən biri qafiyədir. Qafiyə dilin poetik imkanı və sözlərin ifadəli düzümü ilə yaranır, məzmunla formanın vəhdətini dərinləşdirir, estetik funksiya daşıyır. Vəzn, bölgü və rədiflə

bərabər ahəngdarlığın və bədii bütövlüüyün yaranmasında, misra və bəndlərin bir-birinə bağlanması əhəmiyyətli rol oynayır.

Qafiyə şe'rin məzmununun açılmasını, bədii-məntiqi və obrazlılığın güclənməsini şərtləndirir.

Məzmunlu və təsirli qafiyə fonetik prinsip - səslərin uyğunluğu və oxşarlığı ilə yaranır. Təsviri cilalandırır, hiss və həyəcanın açılmasına, həyat hadisələrinin rəngbərəngliyi ilə görünməsinə, fikir axınının misradan misraya keçməsinə kömək edir.

Klassik və müasir poeziyada qafiyə ya misraların sonunda, ya rədifdən əvvəl gəlir, ya da məzmunun ifadəsinə uyğun şe'r boyu səpələnilir:

Bir yanar həsrətin soyuq qışında,..
Sevda bulağından od içə-içə,
Tənha yol başında, əli qaşında,
Yolunu gözlədim üç gün, üç gecə.

(E.Borçalı)

Ümüddən asılan qılınc kimiydik,
İtiydik –
"Sevirəm" sözündən iti.
İtiydik –
İynənin gözündən keçən
Hər is baxışların özündən keçən.

(I.İsmayilov)

Müxtəlif nitq hissələrindən və dilin səs qanunlarına uyğun yaranan qafiyələr təsirli və orijinal olur, ümumi ahəng və pafosu tamamlayır, fikri və misraları dolğunlaşdırır. Şifahi xalq ədəbiyyatında və yazılı ədəbiyyatda qafiyənin əhəmiyyəti nəzərə alınır, ondan sistemli, müxtəlif şəkildə, müxtəlif üsul və formada istifadə olunur. Çarpaz qafiyələr, daxili qafiyələr və cinas qafiyələr yerində işlədilir, çox hallarda onlar mə'nəni açmağa istiqamətləndirilir.

Füzuli rindü-şeydadır, həmişə xəlqə rüsvadır,
Soru ki, bu nə sevdadır, bu sevdadan usanmazmı?

(M.Füzuli)

Can alan, getmə dayan, bil, məni candan elədin!
Təbiətə bəzək vurub şövkəti-şandan elədin!
Kipriklərin ox kimidir, qaşı-kamandan elədin!
Oxuyurdum qumru kimi, məni lisandan elədin!
Belə süzüb sallanışla insanı heyran elədin!

(Aşiq Əsəd)

Qafiyə bizim eradan əvvəl, qədim nəzmlərdə işlənmişdir. Elə şe'rdə qafiyə sərbəstliyinə meyl Homerlə Vergilinin yaradıcılığından başlamışdır. Onlar qafiyəni mə'naya bərabər tutmamış, ondan sərbəst istifadə etmişlər. Roma mütəfəkkiri Kvintilian deyirdi: "Ölçülü şe'rdə, bir qayda olaraq ritm nə şəkildə başlayırsa, axıra qədər də o formada davam edir. Bir ritmdən başqa ritmə keçmək çətinlik törədir. Sərbəst şe'rdə isə ritmin sərhədi yoxdur. Çünki burada müəyyən vəzn olmur. Şe'rdə vəzn ritmin əlvanlığını məhdudlaşdırır".

XVI əsrdən qafiyəyə e'tinasızlıq, vəznə subyektiv münasibət xeyli artmışdır. Milton qərara gəlmişdir ki, qafiyə məzmunlu bir əsərin əsas tələbi, bədii gözəlliyi və əlvanlığı deyildir. O, qafiyə çətinliyinin, zəncirinin qırılmasını, ona sərbəst yanaşılmasını arzulamışdır.

Qafiyəyə Volter Miltondan sət, subyektiv münasibət bəsləmişdir. O, deyirdi: "Fransada şairlər qafiyə əsiridirlər. Bir misrada verilə biləsi fikri qafiyə xatirinə dörd misrada deməyə məcburdurlar. Fransız şairləri istədiklərini deyə bilmirlər. Qafiyə məhdudluğu onları məcbur edir ki, bu məhdud dairədə hər nə bacarırlarsa, ancaq onu desinlər".

Avropa ədəbiyyatında qafiyəyə obyektiv münasibət bəsləyənlərdən biri Bualo olmuşdur. Onun "Poeziya sənəti"ndə qafiyə şe'rin vacib ünsür və əlamətlərindən biri, bədii bütövlüyün tərkib hissəsidir. Sənətkar bu ünsürə yaradıcılıq inamı və bədiiyyətin me'yanı ilə yanaşmalı, ondan poetik niyyətə münasib istifadə etməlidir: "Qafiyə ilə fikir arasında ədavət yoxdur... fikir qafiyənin hökmdarı, qafiyə isə fikrin müt'i quludur. Qafiyə tapmaq bacarığını vərdisə çevirmək istəyən şair gərək aqlın səsini dinləsin, çünki qafiyə idrakin səsinə daha tez cavab verir... Elə buna görə də, qoy şe'rdə fikir və məzmun sizin üçün hər şeydən qiymətli olsun, şe'rə cilanı da, gözəlliyi də o gətirsin".

Uyarlı qafiyə tapmaq, onu yerində işlədə bilmək istə'dad və bədii hünər tələb edir. Çünki heca və əruz vəznində qafiyə zərurətdir. Sər-

bəst şe'r və qafiyəsiz olmur. Sadəcə sərbəst şe'rlərdə qafiyədən istifadə oluna da, olunmaya da bilər. Rəsul Rza deyirdi ki, sərbəst şe'r qafiyəni "tamamilə rədd etmir. Əksinə, sərbəst şe'rdə iki, üç, dörd, beş və daha çox misra ardıcıl qafiyələne bilər. Eyni zamanda, bir neçə cümlə qafiyələnməyə bilər, yaxud həm qafiyə misraların arasında iki, üç, dörd, beş qafiyələnməyən misra gələ bilər". Yaxın qafiyələr sərbəst şe'rin ahəngini gücləndirir, şairin məntiqinə aydınlıq gətirir.

Sərbəst vəzn Ən qədim dövrlərdən nəzmin spesifik xüsusiyyətləri olmuşdur. Bir şe'rin ayrı-ayrı misralarında müxtəlif saylı hecalardan istifadə belə səciyyəvi əlamətlərdən idi. Yunanlar və romalılar bu formadan çox istifadə edir və onu "Algey beyti" adlandırırdılar. "Algey beyti"ndə misranın biri səkkiz, digəri doqquz, bir başqası isə on, on bir, ya da on iki heca olurdu.

Nə ərəb, nə fars, nə də türkdilli xalqların ədəbiyyatında "Algey beyti" yayılmamış, onun ən'ənəsi olmamışdır. Ancaq Azərbaycan xalqının şifahi və yazılı ədəbiyyatında arəbir "Algey beyti" ilə şe'rlər yazılmışdır:

Uca-uca dağlar başı - 8
 Çənli də olur, çənsiz də olur - 10
 Cəhd elə bir işdə tapıl - 8
 Sənli də olur, sənsiz də olur - 10

...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ("Koroğlu" da...
 ...
 ...

İştahınla iştahım bərabərdir - 11
 Payınla payım bərabər deyil - 10
 Dilimizin şüuru bərabərdir - 11
 Başların şüuru bərabər deyil - 11

Nəzm sistemində nə xarakter bir cəhət - "Algey beyti", nə də şe'rdə sözlün və qafiyənin sərbəst düzümü hələ sərbəst vəzn deyildir. Düzdür, "Orxon-Yenisey" və "Gültəkin" abidələrində sərbəst nəzmin ilk rüşeymlərinə rast gəlinir. "Dədə Qorqud" dastanlarında isə onun xeyli inkişaf etmiş səciyyəvi xüsusiyyətlərinə, "vəznin konkret cəhətlərini müəyyənləşdirən forma və daxili ahəng sisteminə" təsadüf olunur. Burada "sözlərin ayrı-ayrı misralarda yan-yana düzülüşü və daxili qafiyə-

ləndirilməsi, onun məzmunla bilavasitə əlaqələndirilməsi və səsləndirilməsində xüsusi bir ahəng prinsipi gözlənilir".⁴⁹

Nə söylərsən, nə aydırsan, canım baba!?

Bu qədər işdən qorxan yikitmi olur?

Alp ərə qorxu vermək eyib olur.

(Onun) dolamağ yollarını,

Qadir qorsa, dünlü yortam.

Atlı batəb çıxmaz onun

Palçığına qumlar döşəyəm.

Ala ilan sökməz ormanını,

Çaxmaq çaxıb oda uram...

Avropa ölkələrində, həm "Algey beyti"ndən, həm də yalnız daxili ahəngə əsaslanan, qafiyələnməyən şe'rdən - "Ağ şe'r"dən çox istifadə olunmuşdur. Sərbəst vəznə isə geniş maraq XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindən oyanmışdır. Müasir yapon, fransız, italyan, belçika və alman şe'ri daha çox sərbəst vəznə yaranmışdır. Emil Verxran, A.Fet, V.Mayakovski, N.Hikmət, A.Blok, V.Biryusov və A.Axmatova ilk dəfə təkcə sərbəst vəzndən istifadə etməmiş, eyni zamanda, bu ölçünü yaymağa, kütləviləşdirməyə çalışmışlar. Çox tez, XX əsrin iyirminci illərindən müxtəlif ədəbiyyatlarda sərbəst vəznin milli spesifik ən'ənələri yaranmağa başlamışdır.

Ümumilik sərbəst vəznin bədii-poetik istiqamətidir. Bu vəzn özünün varlığında başqa vəzn sistemlərinin səciyyəvi əlamətlərini daşıyır. Ona görə də sərbəst vəzn hər hansı bir xalqın ədəbiyyatına müdaxilə ilə kənardan gələn təmayül deyildir. Xalqların ədəbiyyatında sərbəst vəzn təbii, milli bədii zövqün, milli bədii ehtiyacın, fərdi yaradıcılıq axtarırlarının tələbi ilə yaranmışdır. 1972-ci ildə ədəbiyyatşünaslardan biri - Arvo Metsin deyirdi: "Poetik forma kimi sərbəst şe'r konkret bir dilin xüsusiyyətlərinə bağlıdır. Eyni zamanda, bu ölçüdə ümumi-bəşəri mahiyyət mövcuddur. Biz istəsək də, istəməsək də müxtəlif xalqların sərbəst şe'rinin yaranma və inkişafında onları ya-

⁴⁹ Arif Abdullazadə. Şairlər və yollar. Bakı, 1984. -s.169.

xınlaşdırən, ümumiləşdirən əlamətlər də vardır. Bu, həm Amerika, ya alman, həm də fransız, türk və ya eston sərbəst şe'ri olsun... belədir".⁵⁰

Azərbaycan ədəbiyyatında sərbəst şe'rdən ilk dəfə S.Vurğun, R.Rza, M.Müşfiq və Ə.B.Fövzi istifadə etmiş, sonralar ən'ənə davamlı təzahürünü O.Sarıvəlli, Ə.Kərim, İ.İsmayilzadə, F.Qoça, F.Sadiq, Ə.Salahzadə, A.Abdullazadə və başqalarının yaradıcılığında tapmışdır.

60-cı illərdən Rəsul Rza daha çox sərbəst şe'rdən istifadə etmiş, məqalələrində və bəzi şe'rlərində ("Ən'ənə", "Şe'r vəznü və məhəbbət haqqında dastan", "Ən'ənəçi donuz", "Qafiyə", "Yeni söz", "Nəzirə") bu ölçünün imkanı, təsiri və sərbəstliyi barədə ya obyektiv, ya da ziddiyyətli fikirlər söyləmişdir. Bir tərəfdən o bildirmişdir ki, sərbəst şe'r poetik fikrin tam, təbii və sadə ifadəsi üçün imkanlar açır. Şe'r əlavə bəzək-düzəksiz, poetik olmalıdır. Qafiyə o zaman lazımdır ki, poetik fikrin daha qabarıq ifadəsi onu tələb etsin, ölçü kimi bənd də fikri buxovlayır, poetik orqanizmə bir çox lüzumsuz, gərəksiz şe'rlər gətirir. Digər tərəfdən də, Rəsul Rza dünya xalqlarının ədəbiyyatında geniş yayılan, çox işlənən vəznləri - heca və əruz vəznlərini lağa qoymuşdur.

Rəsul Rzanın məntiqində heca və əruz vəznü fikri çərçivəyə salır, onu kəsərdən salır, əsərə əlavə rəng, boya, söz və ifadə yükü gətirir. Sərbəst şe'r isə ən'ənəvi qafiyə sistemini - fikrə çidara dönmüş ölçüləri, bəndin məcburi formalarını və arxitektonikasını rədd etməklə meydana çıxır.

Real fakt - bədii və elmi yaradıcılıqda janrın və vəznin nə yaxşı-sından, nə də pisindən söhbət getməməlidir. Nəzərdə tutulmalıdır ki, əsərin ideya-bədii, mündəricə kamilliyi janrdan və vəzndən yox, sənətkarın iste'dadından, dünyagörüşündən, ədəbi təcrübəsindən, onun həyatı necə yaşamasından və duymasından, xalqın dilinə, şe'rin ən'ənsinə yaradıcı münasibət bəsləyə bilməsindən asılıdır. Buna görə də bədii yaradıcılığın əsasını, poetik mündəricəsini forma və formanın bir ünsürü - vəzn şərtləndirmir. Şe'rin məzmunu aydın və dərin istiqamətdə olmalı, onun əsasında mə'nəviyyat, fikir və düşüncə, hisslərin təmizliyi dayanmalıdır. Və söhbət vəznin pisindən və yaxşısından yox, ondan necə, hansı formada istifadədən getməlidir. Bunlar, aydındır ki,

⁵⁰ От чего не свободен свободный стих, - жур. "Вопросы литературы", М., 1972, №6, с.118.

vəznin önəmliyini azaltmur. Yaradıcılıq prosesində vəzn məzmunun xasiyyətinə uyğun tapılır, niyyətin açılmasına yönəldilir, fikir söyləmək, ideya yaymaq üçün üsula çevrilir. Poeziyada əhəmiyyətinə, işləmə xüsusiyyətlərinə görə hər vəznin öz yeri, öz üstün cəhətləri vardır. Nə zaman ki, vəzn, deyə ki, "sərbəst şe'r forması, sözcülüyü, uzunçuluğu, əhvalatçılığı, bayağı, kasıb qafiyələri, qafiyə xətrinə lazım olmayan sözlər işlətməyi, yersiz təntənə və dəbdəbəni aradan qaldırır, sözə qənaət yaradır, milli dilin gözəlliyini, axıcılığını, musiqisini, ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmə üzərindən keçir. Şe'r orijinallığına, ideya-bədi kamilliyinə, fikirlərin, hiss və duyğuların təmizliyinə, nitqin ifadəliyinə görə sevilir. Lakin "bədi forma axtarışlarını təqdir və müdafiə edərkən, əgər biz yeniliyi, yalnız sərbəst şe'r formasında görüb, belə bir fikrə düşsək ki, guya min illik tarixi olan vəznli, qafiyəli şe'r in vaxtı artıq ötüb keçmişdir və belə güman etsək ki, guya vəznli-qafiyəli şe'rlə böyük fikirlərin, əsrin böyük problemlərinin bədi ifadəsi mümkün deyildir, bu da yenidən azı şe'r mədəniyyətinin və, ümumiyyətlə, estetik mədəniyyətin məşhur ən'ənələrini, klassik irsi inkar etmək demək olardı" (M.Cəfər).

Sərbəst şe'r tamam sərbəstlik, vəznəsizlik, misraları necə gəldi qafiyələndirmək, qırmaq və səpələmək demək deyildir. Sərbəstlik vəznin poetik imkanlarından yaradıcı, fikrin hərtərəfli açılmasına uyğun sərbəst istifadə deməkdir. çünki sərbəst şe'r in mürəkkəb xüsusiyyətləri, daxili poetik qanunauyğunluqları vardır. Burada ahəng, daxili səsleşmənin vəhdəti, ritmik intonasiya, ayrı-ayrı misranın obrazlı, detala, mənzerəyə, müəyyən bir boyaya bədi məna vermək yolu ilə təqdim etmək əhəmiyyətli rol oynayır və poetik ölçünün əsasını təşkil edir. Sərbəst şe'rdə hər misra, hər söz, hər bədi sual və nida, hətta bağlayıcı təzə bir fikrə keçiddir, sənətkarı daha zəruri nəticələrə aparan dinamik dəyişmə, fikir axarı prosesidir. Ona görə ki, sərbəst şe'rdə hər sözün, hər xitab və sualın, hər misranın özünün xüsusi çəkisi, tamlığı və bədi təsiri olmalıdır.

Bütün vəznlərdən, elə də sərbəst ölçüdən fərdi formada, fərdi üsluba, fərdi poetik amal və dünyagörüşə uyğun istifadə olunur. Bu vəznlə yazılan şe'rlərdə detallar, mənzerələr, təsvir və ifadə vasitələri daxili tellərlə bir-birinə bağlanır, məzmun hərtərəfli açılır. Müxtəlif xalqların ədəbiyyatında vəznli və qafiyəli şe'rlər ölçüyə və ölçünün daxili bölgülərinə əsaslanır. Sərbəst şe'r in işə mahiyyəti, fikrin özünün

poetikliyi və ifadəliliyi daxili səsleşmə - ahənglə müəyyənleşir. Burada qafiyələri həmişə sözlərin və səslərin musiqili düzümü ilə əvəz etmək olmur. Söz köklərindən düzülən və bir-birinə yaxın olan qafiyələr ahəngi gücləndirir, musiqililik yaradır.

Fikrin və məzmunun yaratdığı ritm sərbəst şe'rdə müxtəlif yön və istiqamətdə poetik enmələr və yüksəlmələr şəklində olur. Sanki sözsözə, fikir-fikrə hopur, misralar və sözarası fasilələr təbii yaranır. Şe'rdə bəndlərə, əlavə yükə və səciyyələndirməyə ehtiyac qalmır. Ona görə ki, sərbəst şe'rdə tərkiblər, söz və ifadələr, rəng, boya və mənzərələr hiss və duyğuların, fikir, düşüncə və arzuların tələbi ilə işlənir. Formanın özü çəvik olur, sərbəstliyi artırır, sənətkara sözə də, şe'rın predmetinə - gerçəklik materialına da yaradıcı yanaşmağa, onu dərin-dən mə'nalandırmağa imkan verir.

Sərbəst şe'r ən'ənəni və ayrı-ayrı vəznləri inkar etmir. Əksinə, özünün varlığında başqa poetik ölçülərin ünsür və əlaqələrini cəmləşdirir. Bütövlükdə sərbəst şe'rın əsası - bədii zərurət qafiyədir, misraların bir-birinə yatımlı düzümüdür, səs və söz birləşmələrinin ritm və intonasıyasıdır, poetik ahəngin daxili səsleşməsi, məzmunun dolğunluğudur. Buna görə də sərbəst şe'rdə misra bə'zən bir, bə'zən də bir neçə çoxhecalı sözdən, müxtəlif ölçülü misradan ibarət olur. Misralar fikrin və təsvir olunan əhvalatların inkişafına uyğun düzülür, ritmi və ahəngdarlığı sənətkar məntiqinin və məzmunun özü yaradır.

Sərbəst şe'ri müasirlik, yeniliyin özü kütləviləşdirir. Bu şe'rdən bir xalq yox, xalqların əksəriyyəti istifadə edir. Xalqlar bu ölçüyə sərbəst yanaşır, onu milli zəmində yeni çalarla zənginleşdirir, sərbəst şe'rdən öz milli-bədii zövq və ehtiyaclarına uyğun istifadə edirlər.

Əruz vəzni Ərəb sözü - əruzun bir neçə mə'nası vardır: çadırın ortasına vurulan dirək, tərəf, cəhət, Məkkə şəhərinin adlarından biri, nahiyə, kinli və inadlı dəvə, şe'rdə beytin birinci misrasının son bölümü, yaxud vəzn qəlibinin son təfili. İstilahi mə'nada isə əruz şe'r ölçüsüdür.

Əruz vəzni çox yayılan, işləkliyi və ifadəliliyi ilə fərqlənən ölçüdür. İslamiyyətdən əvvəl ərəb folklorunun nümunələri - mənzum həməsələr, müharibələr zamanı söylənən rəcəzlər və məzmunu xalq məişətindən alınan şe'rlər əruz vəzni ilə yazılırdı. Bədahətən şe'r deyəndə, ərəb-

lər əruzdan istifadə edirdilər. Bunlara baxmayaraq, əruzun mənşəyini Yunanıstan, Hindistan və İrənin sasanilər dövrü mədəniyyəti ilə bağlayanlar az olmamışdır. Əslində isə əruzun banisi VIII əsr ərəb filoloqu, musiqişünas və tarixçisi Əbu Əbdürrəhman Xəlil ibn Əhməd əl Fərahidi olmuşdur. O, əruzun əsasını hicri 150-ci (miladi 767) ildə qoymuşdur. 9-cu əsrdən əruz geniş yayılmış, Avropa, yaxın və Orta Şərqi bir sıra xalqlarının şe'r vəznəi olmuşdur.

Farslar əruz vəznini ərəb ədəbiyyatından götürmüşlər, onu bəhr və təf'ilə çoxluğu ilə mənimsəmişlər. Onlar əruzun on altı bəhrinə üç bəhr (qərib, cədid, müşəkil) artırmış, bəhrlərin sayını on doqquza çatdırmışlar. Farslar ərəb qəliblərini yeni formaya salmış, onlara milli spesifik xüsusiyyət əşiləmişlər.

Türkdilli xalqlar əruz vəznindən XI əsrdən istifadə etmişlər. Əruz vəzninin mütəqarib bəhri ilə yazılan ilk türk-uyğur abidəsi Yusif Xas Hacibin "Kutadqu - bilik" poeması olmuşdur.

Xəlil İbn Əhməd Fərahidi ərəbdilli mənzum əsərləri toplamış, onların vəznini və ahəngini fe'l kəlməsinin müxtəlif derivatları ilə müəyyənləşdirmişdir. Fe'l-in təf'ilələr adlanan bu derivatları ərəb dilində sözlərin müqayisəsi üçün ölçü vahidləri olmuşdur. Xəlil İbn Əhməd-in sistemində uzun və qısa hecalar əruzda önəmli rol oynamır. O, uzun və qısa hecaları bir hecadan altı hecaya qədər olan təf'ilələrlə əvəz etmiş, təf'ilələrin hissələrinin isə əruzun rünləri ilə aydınlaşdırmışdır. Bütün təf'ilələr səkkiz əsli təf'ilədən əmələ gəlir: Fəulün, failün, məfailün, faülatün, müstəfilün, müfaəletün, mütəfailün, məfulatü. Əruzun əsasını təşkil edən bu əsli təf'ilələrin zihəflarla dəyişməsi yolu ilə yetmiş qədər təf'ilə düzəlir. Bunların qəliblərdə düzülüşündən əruz vəzninin bəhrləri, növləri və növ variantları yaranır. Əruzla yazılan şe'rlərin misra bölüm kəmiyyətinə görə üç qrupa bölünür: dördbölümlülər, üçbölümlülər, iki bölümlülər.

Əruzda misraların ölçü bərabərliyi hərəkəli və hərəkəsiz səslərlə müəyyən olunur. Fars və türk dillərində əlif (1), VAV (.), və ya (s) əruzda hərəkətsiz hərflər sayılır. Müəyyən bir ölçü ilə yazılan şe'r misralarının hərəkəli və hərəkəsiz hərfəri arasında daxili səsləşmə və bağılıq olur. Bu, əruzda özünəməxsusluq gətirir, onu başqa fəznlərdən fərqləndirir.

Əruz iki yerə - əsli vəznələrə və qeyri-əslə vəznələrə ayrılır. Əsli vəznələr ancaq əsli vəznələrdən, qeyri-əslə vəznələr isə düzəltmə vəznələrdən

əmələ gəlir. İşlənməyən bəhrlər işlənən bəhrlərdən çox, iyirmi altıdır. İşlənən bəhrlər isə on doqquzdur: Təvil, mədil, bəsit, vəfir, kamil, həzəc, rəcəz, rəməl, səri, münşərih, xəfif, müzare, müğtəzib, müctəs, mətəqarib, mütədarik, cədid, qərib və müşəkil.

Təf'ilələrin düzülüşündə ⁵¹ hərəkəli və hərəkəsiz səslərin yaxınlığı nəzərə alınır və bəhrlər altı dairəyə bölünür:

1. Müxtəlifə dairəsinə - təvil, mədid və bəsit bəhrləri
2. Mötəlifə dairəsinə - vəfir və kamil bəhrləri
3. Müctəlibə dairəsinə - həzəc, rəməl və rəcəz bəhrləri
4. Müştəbihə dairəsinə - münşərih, müzare, müctəs və müqtəzib bəhrləri
5. Müttəfiqə dairəsinə - mütəqarib və mütədarik bəhrləri
6. Müntəziə dairəsinə - səri, xəfif, qərib, cədid və mütəşəkkil bəhrləri daxildir.

Xalqlar bəhrlərə yaradıcı yanaşmış, onlardan öz dillərinə, öz milli mədəniyyətlərinin xüsusiyyətlərinə uyğun gələnlərdən istifadə etmişlər. Ərəblər əruzun on altı, fars və taciklər on dörd, türklər on bir, özbəklər on üç, azərbaycanlılar isə on iki bəhrlə şe'r yazmışdır.

⁵¹ Müəllif "Azərbaycan şe'rində əruz vəznü" bölməsində Əkrəm Cəfərin "Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzunu" kitabından istifadə etmişdir.

AZƏRBAYCAN ŞE'RİNDƏ ƏRUZ VƏZNI

XII əsrdən əruz Azərbaycan şe'rinin əsas vəznlərindən biri olmuşdur. Müəyyən dövrlərdə əruz heca vəzninin mövqeyini bir qədər daraltmış, lirik və epik-lirik poeziya daha çox bu vəznlə yaranmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında əruzun on iki bəhrindən, qırx yeddi təfİLəsindən istifadə olunmuşdur.

Əruz vəzninin musiqililiyi, ritmi və ahəngi spesifikdir. Antik, heca və sərbəst vəznlərdən fərqlidir, müəyyən dərəcədə Azərbaycan dilinin təbiətinə, daxili qanunauyğunluğuna uyğun deyildir. Ərəb dilinin təbiətinə, daxili qanunauyğunluğuna uyğun deyildir. Ərəb dilində saitlər müxtəlif cür tələffüz olunur, sonrakı sətirlərdə isə uzun saitlərə ehtiyac duyulmur. Çünki belə hallarda ölçü pozulmur. İlk misralardakı uzun saitlərin yeri sonrakı misralarda qısa saitlərlə doldurulur. Buna görə də əruz vəznli şe'rlərin misralarında hecaların sayı bərabər olur:

Mən ki, dərvişəm, gədəyəm, padşahi-ələməm,
Ruhi-birəngəm, əgərçi, rəngə gəldim adəməm.

(Xəlili)

Ay yüzün ayineyi-surəti candır bilirəm,
Andə nəqşi-ruxi dildar əyandır bilirəm.

(Hamidi)

İlk parçada birinci misra 14, ikinci 15, üçüncü 13, dördüncü 15 hecadır. Misralarda heca az olsa da, vəzn pozulmur, ahəngdarlıq saxlanılır. Heca azlığı sözlərin uzadılması ilə doldurulur. Buna görə də əruzda hecaların sayı yox, uzun-qısa hecaların tənəsübü, növbələşməsi əsas götürülür. Yəni birinci misrada neçə uzun misra varsa, başqa misralarda da o qədər uzun heca olmalıdır. Eyni zamanda, uzun-qısa hecaların yerləşməsi tənəsübü də mütləq birinci misradakı kimi olmalıdır:

Ağlamaqdan gülməz imiş şad olub bir dəm qərİb,
Fikri-zikri olubanu dərd ilə ney dəm qəlib.

Vay əgər həsrətlə verəm canımı axır nəfəs,
Görmədim sevdiklərimi dünyadan gedəm.

(Şeyx İbrahim Gülşəni)

Birinci misrada uzun hecaların sayı altı, ikinci misrada dörd, üçüncü misrada beş, dördüncü misrada üç, qısa hecaların sayı ilk misrada doqquz, ikinci, üçüncü və dördüncü misralarda ondur. Bu ənənəvi prinsip varlığını əruz vəznli şe'rlərin hamısında saxlayır.

Bədii faktlarla Azərbaycan şərrində işlənən bəhrlər, bəhrlərin növləri və bəhr variantları müəyyənləşdirilmişdir.

Bəhrin Adı	Növlərinin sayı	Növ variantlarının sayı	Əsas növün tərifləri
1	2	3	4
Həzəc bəhri	15	25	məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün fəülün məfailün fəülün məfailün fəülün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün fəülün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün məfailün fəülün məfailün məfailün fəülün məfailün məfailün məfailün məfailün fəül fəülün fəülün məfailün fəülün məfailün
1	2	3	4
Rəməl bəhri	13	75	failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün failatün

Həzəc bəhri Həzəcin lüğəti mə'nası - xoş avazla oxumaq, gözəl və rəvan səslə tərənnüm etmək deməkdir. Ərəblərin lirik şe'rləri, xalq mahnıları daha çox həzəc bəhri ilə yazılmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında Həzəc inkişaf etmiş və bu bəhr on beş təf'ilə üzərində qurulmuşdur: Məfailü, məfailan, məfailün, məfailü, məfailan, məülün, fəülü, fəulan, məfail, məfulün, məfulü, fəul, fəəl, fəilün, məfailün.

İlk dəfə Həzəcdən Azərbaycan ədəbiyyatında Həsənoğlu, sonra isə Qazi Bürhanəddin istifadə etmişdir. Nəsimi milli şe'rə həzcin beş növünü gətirmişdir. Çünki bu ölçü Azərbaycan dilinə yataqlıdır.

Müzəyyən oldu yenə bu zəmanə,
Yenilə qafilə gəldi cəhanə.
Çəməndə bülbülün, bağ gülğülünə.
Ki, nə odlar saçar bir dürdlü canə...

(*Qazi Bürhanəddin*)

Azərbaycan şe'rinə həzəc dörd təf'iləli, üç təf'iləli və iki təf'iləli növlərə ayrılır. həzəcin birinci növü - məfailün məfailün məfailün məfailün - iki variantlıdır. Bu ölçü dolğun və bütövdür, bəhrin tutumunu və mahiyyətini təşkil edən əsli təf'ilədir.

Qəmim pünhan tutardım mən, dedilər yarə qıl rövşən,
Desəm, ol bivəfa bilməm, inanarmı, inanmazmı.

(*M.Füzuli*).

Həzəcin birinci növü müxtəlif fərdi bədii üslublarda çox işlənir. Çünki bu ölçülü şe'rlərin misraları, fikir axarı ləngərli olur.

Həzəcin birinci növü (məfailün, məfailün, fəulun) iki variantlıdır. Bu bəhrli şe'rlərdə misralar üç təf'ilə ilə yaranır. Üçüncü növü (məfailün, məfailün) və onun iki variantını birinci növdən təf'ilə kəmiyyəti fərqləndirir. Bəhrin dördüncü, altıncı, səkkizinci, doqquzuncu, on üçüncü və on beşinci növü dörd bölmümlü, on birinci və on ikinci üç təf'iləli, beşinci, yeddinci, onuncu və on dördüncü növü iki təf'iləlidir. Bunların hər birinin özünün növ variantları vardır.

Həzəc bəhrinin dördüncü növündən az istifadə olunmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatında bu iki variantlı növdən (məfailün, fəulun, məfailün, fəulün) ilk dəfə Qazi Bürhanəddin istifadə etmişdir.

Həzəcin on birinci növünün üç variantı vardır. Amma bu növ variantları (məfulü, məfailün, məfail) məfulün, failün, fəulün, məfulün, failün, məfail) ərəb, fars və türkdilli ədəbiyyatda işlək olmamışdır. Həm "Leyli və Məcnun" poemalarının əksəriyyəti, həm də "Təhfət ül-İraqeyn", "Dəhnamə", "Söhbətül-əsmar", "Vərqa və Gülşə" əsli təfilə ilə (məfulü, məfailün, fəulün) yazılmışdır.

Məfulü, məfaülün, məfulü fəal - Həzəcin on üçüncü növüdür. Azərbaycan ədəbiyyatında bu ölçü rübai Həzəci adlanır. Qazi Bürhanəddin növə və növün variantına yaradıcı yanaşmış, onunla qəzəl formasında beş beytli şe'rlər yazmışdır.

Rəməl bəhri Rəməlin müxtəlif mə'naları vardır: yağışın az yağması, müəyyən bir şeydə artıqlıq, tələsmək, həsir hörmək, dəvənin sür'ətlə yeriməsi... İstilahı mə'nada isə ölçünün adı. Yə'ni ərəb şe'rinə hər beyti altı, fars və türkdilli poeziyada isə hər beyti səkkiz failətündən ibarət olan bəhrdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında rəməlin müxtəlif növlərindən istifadə olunmuşdur. Bu bəhrin birinci növündən dörd failatün ölçüsündən ilk dəfə Qövsi Təbrizi istifadə etmişdir. Azərbaycan şe'rinə rəməl bəhrinin ikinci növünün qəlibini - üç failatün və bir failün ölçüsünü Nəsimi dinamikləşdirmişdir. Ümumiyyətlə, Nəsimi rəməlin altı növünün bütün variantlarında (fəilatün, fəilatün, fəilatün, fəilün, liüün, fəilatün, fəilatün, fəilü, fəilatün, fəilatün, fəilatün, fəilatün, fəilatün, fəilü, fəilatün' fəilatün, fəilatün fəlan...) şe'rlər yazmışdır.

İki bəhr - Həzəc və rəməl növlərinə görə zəngin, ifadəli və fəal bəhrlərdir. Azərbaycan şe'rinə həzəcin 15, rəməlin 13 növündən istifadə olunmuşdur. Çünki XIV əsrdən Həzəc və rəməl bəhrlərindən istifadə etməyən sənətkar olmamışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında rəməl bəhrinin on beş təfiləsi vardır: failatün, failün fəilatün fəilün fəulün fəilatü failatan failan failatü failü fəlanatan fəiləlan fəlan fəilü fəilü.

Failatun - təfilələr içərisində xüsusi yer tutur və bütöv rəməl adlanır. Rəməlin bütün təfilələri müxtəlif üsullarla failatün təfiləsindən əmələ gəlmişdir.

Rəməl bəhrləri şe'rlər dinamikliyi, dolğunluq, musiqililiyi və ləngərliliyi ilə fərqlənir, böyük təsir oyadır.

Bir qılın qiymətiini hər kimə sordum anə
Gənci-Qarun ilə min mülki - Süleyman dedilər.
Düşmənin adını aşıqlərə sordum ki, nədir,
Eşidən cümlə nə kəfər, nə müsəlman dedilər.

(Nəsimi)

Rəcəz bəhri Rəcəz müxtəlif cür mə'nalanır: özünü öymək, lovğalanmaq, qocalığı tərifləmək, düşməni təhqir və istehza etmək, sür'ət və iztirab.

Rəcəz əruzun əski, ibtidai, Azərbaycan ədəbiyyatında isə az işlənən bəhridir. Bu bəhrin növləri və növ variantları on üç təfilə üzərində qurulmuşdur: müstəfilün müftəilün məfailün müftəilatün müfailatun müstəfilan məfailan müstəfilü müftəilan müftəilü məfailü müftəilatü müfailatü.

Azərbaycan şe'rində rəcəz bəhrinin yeddi növü və müxtəlif növ variantları vardır. Bu növlər üç qrupa bölünür:

1. Dörd təfiləli növlər. Bu növün özü iki yerə ayrılır:

a) müstəfilun müstəfilun müstəfilün müstəfilün.

b) müftəilun məfailun müftəilün məftəilatün.

2. Üçtəfiləli növ - müftəilün müftəilün məftəilatün.

3. İkitəfiləli növlər dördüdür: a) müstəfilün müstəfilün b) müstəfilün məfailün v) məfailün müftəilün q) müfailatün müfailatün.

Rəcəz bəhri Şərq ölkələrində geniş yayılmışdır. Qazi Bürhanəddin, Xətai, Füzuli, Marağalı Əhvədi, Cahan şah Həqiqi, Şeyx İbrahim Gülşəni, Kişvəri, S.Ə.Şirvani, Nəbati, Sabir, Abbas Səhhət və başqaları bu ölçüdə istifadə etmişlər, ancaq onlar rəcəz bəhrində bir neçə şe'r yazmaqla kifayətlənmişlər. Nəsimi isə rəcəzin birinci (müstəfilün müstəfilun müstəfilün müstəfilün) və üçüncü (müftəilün müftəilün müftəilün müftəilün) növlərinin fəallıq və işləkliyini artırmışdır:

Nuri-təcəlli sirrini xalında gördü gözlərim,
Kor kim, nə surət bağlamış bu çeşmi-giryən üstünə
Eşqidən, ey arami-can, gerçi Nəsimi xak olur,
Durmuş səninlə ta əbəd şol əhdü peyman üstünə.

Rəcəzin qəlibləri dörd, üç və ikibövlümlü təfilələr üzərində qurulur. Müstəfilün müstəfilün müstəfilün müstəfilün ölçüsü bu bəhrin əsası və əslı növü hesab olunur.

Mütəqarib bəhri Mütəqarib bir-birinə yaxın olan şeylər deməkdir. Fəars və ərəb epik poeziyası daha çox bu ölçü ilə yaranmışdır. Firdovsi "Şahnamə"ni, Nizami "İsgəndərnamə"ni dörd bövlümlü fəulun fəulün fəulün fəul qısa - mütəqariblə yazmışdır.

Yeddi əsas təfilə - fəulun, fəulu, fəulan, fəül, fəul, fəulün, fə'lü-mütəqaribin əsası və özülüdür. Azərbaycan şe'rinde mütəqaribin dörd növü və on bir qəlibi bu təfilələrdən yaranmışdır: fəulün, fəulun, fəulün, fəulün mütəqarib bəhrinin birinci növüdür, bütöv mütəqaribdir. Ərəb ədəbiyyatında bu qəlib səkkiz bövlümlü, Azərbaycan şe'rinde isə dörd bövlümlüdür. Ərəb poeziyasında bu bəhrlə yazılan şe'rlər beytlə, Azərbaycan ədəbiyyatında isə misra ilə ölçülür.

Mütəqarib bəhrnin altıncı (fəlün, fəulün, fəlün, fəulün), yeddinci (fəlün fəulün fəlün fəulü), səkkizinci (fəlün fəulün fəlün fəulan) qəlibi dördbövlümlü, doqquzuncu (fəlün, fəulün), onuncu (fəlün, xəulu) isə ikibövlümlüdür.

Fəulün, fəulün, fəulün, fəulü mütəqaribin dördbövlümü bütöv açıq, fəulün, fəlün, fəulün, fəulün dördbövlümlü bütöv uzun, fəulün, fəulün, fəulün fəul dördbövlümlü qısa qəlibidir. Bu qəliblərdən Nizami, Xaqani, Nəsimi, Qasimi-Ənvər, Cəhanşah Həqiqi, Kişvəri və başqaları istifadə etmişlər.

Müzare bəhri Müzare bəhri həzəc və rəməl bəhrlərinin əslı təfilələrindən yaranmışdır. Bu cəhət - Həzəcə bənzərlik nəzərə alınmış və müzare oxşayan mənasında işlədilmişdir.

Bütün dövrlərdə müzare fəal, işlək olmuş, şərq ədəbiyyatında müştərək xasiyyət daşmışdır. Ancaq ayrı-ayrı xalqların dili, sənətkarların dünyagörüşü ədəbi təcrübəsi onların milli vərdiş və zövqü vəznələrə təsir göstərmişdir. Əruz vəznindən istifadə edən xalqların ədəbiyyatında müzare bəhrinin təfilələr sistemi, ölçü növləri və onların növ variantları həmişə bir-birindən fərqlənmişdir.

Azərbaycan şe'rinde müzare bəhrinin səkkiz təfiləsindən, yeddi növ və səkkiz növ variantdan istifadə olunmuşdur. Bunlardan birinci

(məfulü fanlatu məfailü failün), ikinci (məfulü failatü məfaülü failan), üçüncü (məfulü fvilatün məfulü fəluatün), dördüncü (məfulü failatün məfülü failatan), beşinci (məfulü məfulü failün) növ dördbövlümlü, altıncı (məfulü fanlatün) və yeddinci (məfulü failün) növləri isə ikibövlümlüdür.

Azərbaycan ədəbiyyatında müzare bəhrli şe'rlərdə misra qəlibləri, eyni zamanda beyt qəlibləridir. Çünki bu ölçüdə misraların iki dəfə təkrarı beytlərin qəliblərini yaradır.

Hər kimsənin ki, qiblesi ey can, sən olmadın,
İrağə düşdü Kə'bədən, əhli-safa degil.
Eşqin əgərçi adını aqıl bəla qoymuş,
Nə mülbəladır əhlinə bəsülübəla degil.

(Nəsimi)

Səbrim tükəndi, möhlətə qatana bilməzəm
Su başdan aşdı, eşq oduna yana bilməzəm

(Fəzli)

Müzare bəhrinin musiqililiyi, güclü ritmi ilə bərabər, həm də mürəkkəblik və çətinliyi vardır. Burada bir misranın qəlibində dörd müxtəlif tərkibli təfilə (məfulü failatü məfaülü failün) birləşir və ölçü yaradır:

Səbrin şərabi gərçi müfərrəhdir, ey həkim,
Aşıqlərin davası bu acı dəha kimi degil.

(Nəsimi)

Canlar verib sənin kimi canəne yetmişəm,
Rəhm eylə kim yetincə sanə canə yetmişəm.

(Füzuli)

Müctəs bəhri

Müctəsin lüğəti mə'nası kökündən qopmaq, əslindən ayrılmaq deməkdir. Müştərəklik bu bəhrin əsas əlamətlərindəndir. Türk, fars və ərəbdilli ədəbiyyatda bu ölçünün təfilələrinin əksəriyyətindən eyni dərəcədə istifadə olunmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatında müctəs bəhrinin on bir təfiləsi, dörd növü, on dörd növ variantı vardır. Bunlardan birinci (məfaülün fəilatün məfaülün fəilitün), ikinci (məfaülün fənlün fəilün) növ dörd təfiləli, üçüncü (məfaülün fəilatün) və dördüncü (məfaülün fənlün) növ

iki təfiləlidir. Məfaülün müctəsin təfilələri üçün əsasdır və ölçünün bütün qəlibləri bu təfilə ilə başlayır:

Nə dərd olaydı, nə dərman, nə sur olaydı, nə matəm,
Nə aşyaneyi-vüslət, nə bari firqət olaydı.
Könüldə nuri-məhəbbət, gözümdə pərdeyi-zülmət
Nə şur olaydı, nə zülmət, nə böylə xilqət olaydı.

(H.Cavid)

Münsərih bəhri Münsərih cəld, sür'ətli, axıcı və sərbəst mə'nalarında işlənir. Doğrudan da, rəvanlıq, oynaqlıq və axıcılıq bu bəhrin başlıca xüsusiyyətlərindəndir.

Bəs ki, uşaqdır hələ, yaxşı-yaman sanmayıır,
Elmin əbəs olduğun anlamayıır, qanmayıır....

(M.Ə.Sabir)

Münsərih çoxişlənən, təsiri ilə seçilən bəhrədir. Ona ərəb, fars, Azərbaycan, tacik və özbək ədəbiyyatında işlənən növlərin və təfilələrin ya eyniliyi, ya oxşarlığı, ya da yaxınlığı müştərəklik gətirir. Fars ədəbiyyatında münsərihin on altı, Azərbaycan və ərəb şə'rinə on iki təfiləsi vardır. Azərbaycan ədəbiyyatında on iki təfilə beş növə ayrılır. Bu növlərdən üçü dörbölümlü (müftəilün failün müftəilün failün müftəilün failün müftəilün failan müftəilün failatü müftəilün fəilün), ikisi (müstəilün failün, mütəfilün fəulün) iki bölümlüdür.

Münsərih bəhrinin növləri və növ variantları söz seçəndə, fikir söyləyəndə sərbəstlik yaradır və misradan misraya ahəngdarlığı gücləndirir.

Xəfif bəhri Xəfif əruz vəzninin oynaq, yüngül və rəvan bəhrlərindən biridir. Şərq mənzum hekayə və təmsilləri bu ölçü ilə yazılmışdır. XX əsrin ilk illərinin didaktik poeziyasında və H.Cavidin, "Şeyx Sən'an" əsərində ölçü - xəfifdir. Xaqani, Nəsimi, Xətai, Qazi Bürhanəddin, Füzuli və başqaları da xəfif bəhrli əsərlər yazmışlar.

Xəfif bəhri həmişə dinamik olmuş, Azərbaycan ədəbiyyatında onu on iki təfilə mə'nalandırmışdır. Bu təfilələr iki yerə ayrılır: fəülətün

məfailün fəilün - xəfif bəhrinin birinci növü, fəilatün məfailün fəilatün - isə onun ikinci növüdür. Azərbaycan şe'rinə ölçünün birinci növü səkkiz varianta (fəilatün məfalün fəilün fəilatün məfailün fəilün failatün məfailün fəilün failatün məfailün fəilün fəilatün məfailün failan fəilatün məfailün fəilün failatun məfailün fəilün...) işlənmişdir. Xəfifin ikinci növü Azərbaycan şe'rinə iki (fəilatün məfailün fəilatün failatün məfailün fəilatün) variantlıdır. Brinci əsas variant həm də növdür.

Xəfif bəhrli əsərlərdə bə'zən müxtəlif qəliblərdən istifadə olunur. C.Cabbarlı "Qız qalası"nı səkkiz qəlibli, yə'ni bəhrin birinci növünün bütün variantlarının imkanı ilə yazmışdır. Bu, C.Cabbarlının təkə forma axtarışı deyildir, həm də xəfif bəhrinin birinci növünün tələbi-dir. Azərbaycan şe'rinə xəfif bəhrinin növ və növ variantlarının misra qəlibləri üç təf'iləlidir.

Səri' bəhri Adi və sadə bir bəhrin - səri'nin ərəb, fars, türk və Azərbaycan şe'rinə misra qəlibi altı təf'iləli, ya da üç bölümlüdür.

Azərbaycan ədəbiyyatında səri-bəhri beş təf'iləyə əsaslanır: müftəilün failün müftəilü failü failan. Bu təf'ilələrdən failü spesifikliyi ilə seçilir və ancaq Azərbaycan ədəbiyyatında işlənir:

Can necə tərک eyləsin, ey can səni,
Çünki canın canısan, ey canımız...

(Nəsimi)

Olsa da artıq nə qədər zəhməti -
İşləməyə var o qədər qeyrəti.

(M.Ə.Sabir)

Leyk mənim qışda dəxi yaz kimi,
Yaşıl olur paltarım atlas kimi.

(M.Ə.Sabir).

Azərbaycan ədəbiyyatında səri' bəhrinin iki növü (müftəilün müftəilün failün və müftəilün müftəilün) və üç növ variantı (müftəilün müftəilün müftəilün müftəilün failan müftəilün müftəilü) vardır.

Lirik şairlər, xüsusən qəzəl ustaları - Hafiz Şirazi və Füzuli səri'dən az istifadə etmiş, onlar qəzəllərini daha çox həzəc, rəməl, müzəre

Sitəmindən ey büti səngidil gicərim dönə-dönə parədir,
Bu nə zülümdür, bu nə cövrüdür, bu nə zəxmidir, bu nə yarədir.
(Əbdülxaliq Yusif)

Əruz vəznini ərəblər yaratmışlar. Xalqlar bu ölçüyə ciddi yanaşmış, onu bəhrlərin yeni növ və növ variantları ilə zənginləşdirmişlər. Azərbaycan klassiklərinin yaratdıqları təfilə və misra qəlibləri ümumi, müştərək səciyyə daşmış, ancaq Azərbaycan şe'rinə işlənmişdir. Xaqani, Nizami, Nəsimi, Xətai, Qazi Bürhanəddin, Füzuli və başqaları həzəc, rəməl, müzare, müctəs, münserih, xəfif və səri bəhrlərinin imkanlarını genişləndirmiş, onlara yeni poetik vüs'ət vermişlər.

LİRİK NÖV

Ədəbi növlər və janrlar bir-birindən müəyyən hədudlarla ayrılır. Lirik növ epik, epik növ də dramatik növə bənzəmir. Alman şairi Jan Pol Rixter deyirdi ki, tarixi - "keçmişdən nəş'ət edən bir hadisə", ictimai-siyasi bir əhvalat eposda söylənir, nağıl olunur, dramda yaranır, nəzərdə tutulur, lirikada isə duyulur, ifadə olunur. Çünki lirika "içəridən gələn bir səsdir, ürəyin dilidir, hissın gözəl sözləridir; sənətkarın öz daxili aləmini, mənliyini, hiss və duyğularını ifadə üsuludur. Burada poetik "mən" hadisələri "içərisinə almaqla, öz mənliyi içərisində əritməklə, ona öz mahiyyətini qatmaqla qalmır, həm də onunla təmasdan doğan bütün duyğuları öz dəruni aləminin dərinliklərindən çıxarıb bürzə verir" (Belinski) Bunlar lirikanın məzmununa, varlığı ifadə üsullarına birtərəflilik və məhdudluq gətirmir. Həyatda poetik "mən"i həyəcanlandıran, düşündürən, sevindirən və kədərləndirən, ümumən onun ruhi-mə'nəvi, fikri-psixoloji dünyasını şərtləndirən, varlığına daxil olan - hər şey lirikaya mə'nə verir. Belinski deyirdi: "Dünya və həyatın əsas hərəkət qüvvələri olan bütün ümumi, bütün substansial şeylər, hər cür ideya, hər cür fikir lirik əsərin məzmununu təşkil edə bilər, ancaq bir şərtlə ki, bu ümumi şeylər subyektin qanına-canına keçmiş olsun, onun duyğularına çevrilmiş olsun".

Lirik əsərlər yığcamlığı, aydınlığı və lakonikliyi ilə fərqlənir. Burada tərcümeyi-hal verilmir, davranış və münasibətlər geniş təsvir olunmur, hadisələrin inkişafı təfərrüfatı ilə izlənmir. Əxlaqi-mə'nəvi aləm, fikir və arzu hərəkət və əhvalatlarla deyil, ruhi vəziyyət və sarsıntılarla, həyəcan və çırpıntılarla ifadə olunur; hisslər, duyğular, meyllər, xatirə, təəssürat və düşüncələr ümumiləşir. Bu, hiss və ehtirasların, duyğuların, ruhi-mə'nəvi halların təsviri lirikanın xüsusiyyətlərindəndir. Lirik şe'r insanın qəlbini dilə gətirməli, onun qəlbində yuva salmalı və onu isitməli, zəhmətdə, mübarizədə, kədərli və nəş'əli dəqiqələrdə insana yoldaş olmalı, onda nəcib hisslər oyatmalı və beləliklə də insanı yüksəltməli, onu daha güclü, daha ağıllı və mə'nəvi cəhətdən zənginləşdirməlidir" (S. Vurğun).

Həyəcan və emosionallıq lirikada müəyyən bir şəxsiyyətin, müdrikləşmiş sosial bir tipin həyəcanı və emosionallığıdır. Burada obrazın vəziyyəti, fəaliyyətinin bir anı, duyğu və ehtiraslarının nizamı,

fikir-qəlb aləmi təsvir olunur. Çünki lirik şe'r poetik "mən"in daxili aləminin, varlığın onun mə'nəviyyat və düşüncəsində oyatdığı hisslərin, təəssürat və duyğuların təzahürüdür. Belinski bildirdi ki, sənətkarlar özləri, öz qəhrəmanları haqqında danışanda, həm də onlar insanlar haqqında, bəşəriyyət haqqında, varlığın müxtəlifliyi haqqında danışır-lar; gerçəkliyi öz mə'nəvi aləmlərindən keçirib qiymətləndirirlər.

Lirik növ çevikdir, fəal və dinamikdir. Onunla mahiyyət açılır, dərin ümumiləşdirmələr aparılır, canlı obrazlar yaradılır, müəyyən bir xüsusiyyət, fərdi keyfiyyət, təbiətin gözəlliyi və zənginliyi göstərilir. Lirikada insanın varlığında, mə'nəvi aləmində, fikir və düşüncəsində yaşayır.

Ədəbi şəxsiyyət lirik əsərlərdə görünür, varlıq onun vasitəsilə duyulur. Çünki lirika "bir növ dilsiz" duyğulara söz və surət verir, "onları dar kök qəfəsi içindən bədii həyatın təmiz havasına çıxarır, onlara xüsusi bir həyat verir" (Belinski). Lirikada şairin özü - poetik "mən" ifadə olunur. Burada "rəssam lövhəyə, şair öz yaratdığına - əsərinə çevrilir" (Jan Pol Rixter) Buna görə də lirika "hər cür ədəbiyyatın ruhu və canı"dır, onun "anası, əsas qüvvəsi, dövrən edən qanı, ümumi ünsürü"dür. Bu ünsür ədəbiyyatın başqa növlərinin - epik və dramatik növlərin mahiyyətinə hopur və onları canlandırır. Şekspirin, Şiller, Bayron, Puşkin, Kornel, Rasin, Qoqol, C.Cabbarlı və S.Vurğunun dramalarında lirizm dərin, zəngindir, əhatəlidir. "Bu lirizm dramati-zmdən fısqırıb çıxır və əsəri dirildir. Lirizmsiz epopeya və dram son dərəcə quru və məzmununa qarşı soyuq və laqeyd olardı" (Belinski).

Bir ədəbi növün ünsürlərinin digər ədəbi növə qarışması üçün bədii özül olmalıdır. Bunu bədii məntiq və təsvir, hadisələrin inkişafı, vəziyyətin özü tələb etməlidir. Antik faciələrə məzmun verən hadisələr, epik mahiyyət və istiqamət idi. "Bilqamis" dastanında epik təsviri lirik axar tamamlayır. Epikliklə lirizmin bir-birinə qarışması bir yana qalsın, xalq romanlarında nəsrə nəzm, demək, epik söyləmə ilə lirik deyim növbələşir. Firdovsi və Nizami kimi sənətkarların əsərlərində lirik təsvirlər epik təsvirlərə qarışır, biri o birinin təsirinə artırır. Bayronun "Manfred" və Hotenin "Faust", Puşkinin "Yevgeni Onegin" əsərləri lirik-romantik və epik-lirik yöndədir. C.Cabbarlının pyeslərində dramatik gərginlik lirik məziyyətlə ifadə olunur. S.Vurğun səhnə əsərlərində lirik ahəng, az qala dramatik təsvirləri üstələyir. Ona görə ki, bu səpgili əsərlərdə lirik nitq və mükəllimlərdən, lirik əhvali-ruhiyyə və

münasibətlərdən çox istifadə olunur, həyat ya lirik-dramatik, ya da epik-lirik axarda mə'nalandırılır; ehtiraslar, istəklər, düşüncələr, fikirlər və ruhlar poetikləşdirilir. lirizm hiss və duyğuları oyadır, fəaliyyətdə saxlayır. Fikir və duyğu, hiss və münasibət vəhdəti mə'nanı dərinləşdirir.

Lirika ədəbi növlərin hamısında əvvəl təşəkkül tapmışdır. Amma yunan ədəbiyyatında epik növ lirikadan, lirika da dramdan əvvəl yaranmışdır. Nə ellinilərin, nə ərəblərin və farsların, nə roman-german və türkdilli xalqların milli tarixləri onların milli incəsənət və bədii mədəniyyətlərindən ayrı olmamışdır. Əski yəhudi ədəbiyyatı birtərəfli inkişaf tapmış, ya xalis lirik, ya epik-lirik, ya da lirik-doqmatik mahiyyətdə olmuşdur. Romalılar zahirən mükəmməl ədəbiyyat yaradırdılar, ancaq bu ədəbiyyat yunan incəsənətini təqlid etmək, yamsılamaq yolu ilə yaranırdı. Avropanın bir çox ölkəsində isə ədəbiyyat həyatın tələbinə uyğun inkişaf edir. İngiltərədə öncə dramaturgiyanın, sonra isə lirika ilə bərabər epik ədəbiyyatın nümunələri yaranırdı. Bəzi ölkələrdə "incəsənət həyatın kənar bir ünsürü, ikinci bir cəhəti olmuş və ictimai həyatın başqa sahələrinə tabe halda qalmışdır".

Lirika Şərq ədəbiyyatının ən güclü, fasiləsiz inkişaf tapan qolu olmuşdur. Əski xalq mahnılarında, dastanlarda nəsrə növbələşən şe'rlər, aşiq poeziyası lirikanın məzmunlu, geniş yayılan nümunələridir. Klassik poeziyanın əsas janrlarında - qəzəl, qəsidə, rübai, müxəmməs, müsəddəs, mürəbbə, gəraylı və qoşmalarda fikir lirik istiqamətdə açılırdı. Azərbaycan epik poeziyasının epik dərinliyini həmişə lirik məziyyət təməlləşdirirdi.

Lirika ədəbi növ və janrların hamısını əhatə edən anlayışdır. Dünya ədəbiyyatında lirik-epik hekayə, povest və romanlar, lirik dramlar az yazılmamışdır. Müasir ədəbiyyatda lirik nəsr və dramaturgiyaya maraqlı hərtərəflidir. İndi lirik-psixoloji əsərlər tez-tez yazılır, çox zaman həyat lirik yöndə dərk olunur. Lirik növün janrları bənd növləri dinamikləşir, onların poetik imkanı genişlənir.

ŞE'RİN ƏSAS JANRLARI

Xalq şe'ri janları. Xalq şe'ri tarixən zəngin, geniş bədii tutumlu olmuşdur. Qədim dövrlərdən cəmiyyətə, mədii-mə'nəvi aləmə, adət-ənənəyə, dini inam və e'tiqadlara baxış ifadəsini mövsüm-mərasim və əmək nəğmələrində tapmışdır. Xalq inandığı, e'tiqad etdiyi əhvalatlara münasibətini nəzmlə bildirmişdir:

Gün getdi su içməyə
Qırmızı don biçməyə...

Nəğmələrdə - ibtidai insanların ibtidai bədii düşüncələrində heca vəzninin tələbləri müəyyən qədər qorunmuş, bəsit bir fikir hissə hiss də fikrə hopmuşdur:

Ay yel baba, yel baba,
Qurban sənə, gəl baba.

Zaman keçdikcə bədii sözün əski nümunələri - mövsüm-mərasim və əmək nəğmələri, holavarlar, sayacı sözləri, vəsfi-hallar və bayatılar təkmiləşmiş, onların zəhməti yüngülləşdirmək, duyum və hisslərə estetik zövq aşılamaq imkanı artmışdır. Holavarlar əkinçilik və maldarlıqla, torpağı, əkin-biçini mənimsəməklə bağlı yaranmışdır. Müqəddəs varlıqlar - totemlər haqqında nəğmələr - holavarlar formalaşma dövründə xüsusi ahənglə söylənmiş, əməyi ritmikləşdirmiş, insanda işin ağırlığına dözmək, onu yükəlləşdirmək əhvali-ruhiyyəsi oyatmışdır. İşin xarakterinə, insanın istək və vəziyyətinə uyğun holavarlarda söz və ifadələr təkrar olunmuş, bədii məntiqdə iribuynuzlu heyvanlar təriflənmiş, onlardan ümid, e'tibar, mərhəmət, pay-ne'mət umulmuşdur:

Başına mən dolanım,
Mən dönüm, mən dolanım.
Ölmə, ölmə yazığam,
Kölgəndə mən dolanım.

Hollavarlarda məzmun spesifikdir, milli adət-ənənənin, dövrün ümumi tələbinin səciyyəsinə uyğundur, əkinçiliyin, cütlüyün və maldarlığın təsviridir. Amma bu nəğmələrdə zamana, həyatın və məişətin ağırlığına münasibət, e'tiraz əlamətləri də yox deyildir. Forma həm hollavaları, həm də sayaçı sözlərini bayatılarla birləşdirir, məzmun isə fərqlənir.

Mərasim nəğmələrində - sayalarda fikir sadə və aydın ifadə olunur, xüsusən heyvanlara müraciətlə başlayanda dinamiklik artır, rənglər əlvanlaşır, məzmunla forma arasında bitkinlik yaranır. Sayaların ilkin inamı insanların cari həyatı və məişəti ilə, ovçuluqla və xırda buynuzlu təsərrüfatla bağlı olmuşdur. Ovdan, heyvanların artımından, güzaranın yaxşılaşmasından sonra kütləvi şənliklər edilmiş, oyunlar oynanmış, nəğmələr oxunmuş, öyümlər söylənmişdir:

Salamməleyk, say bəylər,
Bir-birindən yey bəylər,
Salam verdi aldınız.
Saya gəldi gördünüz,
Alnı təpəl quzunu
Sayaçıya verdiniz.

Ozanın əcdadı - ulu babası Sayadır. Sayanın adı və sadə nəğmələri - holavalar və sayaçı sözləri tez kütləviləşmiş, xırda və iribuynuzlu təsərrüfat inkişaf etmiş, obalarda çox oxunmuş, onların bö.yük qismi bayatı forması almışdır:

Saya-saya sayadan,
Qoyun gəlir qayadan.
Sayaçıya pay verin,
Damazlığa mayadan.

Sayaçı sözlərində təkcə xırdabuynuzlu təsərrüfatın müəyyən keyfiyyətləri təsvir olunmur, həm də insanların fəaliyyəti, mövqe və münasibətləri göstərilir, rənglər gerçəkliyin müxtəlifliyindən alınır. Bədi müqayisələrə, məcazlar çoxluğuna, faktları böyütməyə geniş yer verilmir. Holavarlarda və sayaçı sözlərində səciyyəvi bir cəhət və əlamət göstərilir.

Holavarlar və sayacı sözləri, mahnı-bayatı, xoyratlar nəsilərdən-nəsilərə keçmiş, müəyyən havalarla oxunmuş, müxtəlif tarixi kəsirlərdə onların yeni variantları yaranmışdır.

Bayatı Bayatı geniş yayılan, hərtərəfli təsir oyada bilən ən əski şe'r janrıdır. Bu anlayış "həm köhnə, boyat kəlməsi ilə əlaqələndirilmiş, həm totem adı kimi mə'nalandırılmış, həm də Oğuz xanın nəvəsi Gün xanın ikinci oğlu Bayatın, sonralar isə əski azərbaycanlıların adı ilə bağlanmışdır. Azərbaycan xalqının etnogenezində böyük rol oynamış və eramızın birinci minilliyində Azərbaycanda yaşamış hunlar, xəzərlər, avarlar, savirlər və başqa türk-oğuz tayfalarının ana dilində zəngin şifahi ədəbiyyat nümunələri olmuş və bu günə qədər gəlib çıxmış bayatların, ağıların çoxu o dövrdə yaranmışdır, həm də bu o deməkdir ki, bayatlar islamdan qabaqkı Türk ədəbiyyatında türk şe'rinin milli şəklini təşkil etmişdir". Bunlarla bərabər, ən əski mənbələrdə türklər - buntürklər və turanlılar sözləri əvəz edədə, sinonim kimi işlənmişlər. Azərbaycanın bu türk-oğuz tayfaları artıq m.ö.VII-VI əsrlərdə gücü-cəngavərliyi ilə seçilmiş, onların qəhrəmanlığına, döyüşlərdə məğlubedilməməzliyinə bədii söz deyilmişdir. "Türklərin Altun kitabı"nda deyildiyi kimi, Turan-türk hökmdarı Alp Ər Tonqanın qəhrəmanlığına "dastan bağlanmış", "Avesta"da onun haqqında "himnlər-vəsfilər" verilmişdir. Miladdan çox-çox əvvəl Alp Ər Tonqa və "Namə'lum qəhrəmanın ölümünə" şe'r-ağılar deyilmiş və bu şe'r - ağıların mükəmməl ən'ənəsi yaranmışdır. Amma şe'r - ağılar sonralar bayatı forması alan holavar və sayalardan və ədəbi inkişafın bizim əsrə keçid mərhələlərində yaranan bayatılardan fərqlənmişdir. Çünki ən əski bədii nümunələr hələ tam bayatılar yox, şe'r-ağılar, şe'r bayatılar idi. Şe'r bayatılarda fikir dörd misrada ifadə olunmuş, misralar yeddi heca üzərində qurulmuş, şe'r - ağılar belə qafiyələnmişdir:

Özlək anıq kəvərdi - a
Yuncuğ yavuz tavradı - a
Ərdən yəmə savradı - a
Azun bəki çərtilər - b

tərcüməsi: Zaman tamam korlandı

Pis yavalar çoxaldı

Ər igidlər azaldı

Bəy dövrünü keçib getdi)

Şe'r-ağların məzmunu əhatəlidir. Burada mərdlər, cəsəreti və fərarizliyi ilə fərqlənənlər xatırlanır, onların ölümünə yas saxlanılır, ağlar söylənir. Bə'zi şe'r - ağlarda isə döyüş ərəfəsində insanlarda şərəmanlıq və vətənpərvərlik, özünün və el-obanın gücünə inam əhvali-ruhiyyəsi oyadılır; söyləmələrdə inam təsəlliyyə, ümid zəmanədən və ömrün qısalığından şikayət motivlərinə qarışır.

Holavarların, sayacı sözləri, layla və bayatıların quruluşu, vəznü və misra bölgüsü, qafiyəyə düzümü eyni, ən'ənəvidir. Bu şe'r janrları yeddi hecalı olur, birinci, ikinci və dördüncü misralar öz aralarında qafiyələnir, üçüncü misra sərbəst buraxılır. Onların ilk iki misrası son misralarda tamamlanmış fikrə-məntiqə zəmin-ideya hazırlayır, bədii bütövlük misradan-misraya yaranır.

Qədim dövrlərdən bayatılar geniş mə'nalı, "çoxşəxəli janr olmuş, onun həm ideya-məzmun, həm də biçim-quruluş e'tibarı ilə bir-birindən seçilən növləri, şəkil və qolları yüzilliklər boyu xalqın poetik süzgəcindən keçərək yeni çalarlar qazanmışdır. Bağlama, tapmaca, yanılmac, uşaq oyun mahnıları, həmçinin mövsüm-mərasim nəğmələrinin şəkilcə bayatıya bnzəyənləri, şübhəsiz ki, janrın tə'sirilə yaranıb formalaşmışdır. Əkinçi və maldar nəğmələrindən holavarlar, sayalar, inam və e'tiqadlarla bağlı vəsfi-hallar, habelə layla, nazlama, oxşama, sızlama və ağlar kimi növlər isə bu janrın aparıcı qollarına çevrilmişdir. Bütün bu növ və qolların əksəriyyəti tarix boyu havacatla, musiqi-melodiya ilə vəhdətdə formalaşmışdır. Onların yaradıcı-ifaçıları həm də düzülüb-qoşduqlarının bəskarı olmuşlar. Demək, Azərbaycan xalq şe'ri və musiqisinin qarşılıqlı inkişafında bayatılar mühüm rol oynamış, bu cəhət isə onların yaddaşlarda möhkəmlənməsi üçün əsaslı zəmin yaratmışdır".

Bayatı xalqın hissinin, mə'nəviyyatının, ruhi-psixoloji əzablarının, kədər və sevincinin bədii ifadəsidir, onun varlığa münasibəti, tarixi yaddaşdır. Dərin fəlsəfi mə'nalı nəğmələrin - bayatıların məzmunu həyatın və yaşayışın müxtəlif sahələrindən götürülür. Vətənə və xalqa məhəbbət müqəddəs, təmiz duyğu və düşüncə kimi təsvir edilir:

Gəzdim daği-aranı,

Seçdim ağdan qaranı,

Vətən viran olsa da.
Cənnət gördüm oranı.

Qəribliyin, həsrət və nigarançılığın təsviri bayatılarda əsas məzmunudur. Bu duyğu ümumiləşir, zülmə və haqsızlığa qarşı mübarizə mə'nəvi qüdrət, təmkin və dözümlü haqqında təsəvvür genişləndirir. E'tibar, sədaqət, humanist duyğular, iztirab, tale və gūzarandan şikayət təbii verilir. Çox hallarda bayatıları hisslər, həyəcan, daxili iztirab düşüncə və arzular mə'nalandırır. Çünki bayatı xalqa və vətəna, inşana, təbiətə və düşüncələr aləminə müraciətlə deyilir. Fərdi psixoloji hiss və fikirlər, sevinc, kədər və iztirablar ümumi istək səviyyəsində mə'nalandırılır.

Bayatıların zənginləşməsində, yeni məzmun və forma alması sənətkarların rolu az olmamışdır. Onlar bu janrın mə'nə və məzmun tutumunu, bədii-siyasi kəserini artırmışdır. Bayatı aşığıların, xüsusən Sarı Aşıqla Molla Cümənin yaradıcılığının ayrılmaz hissəsi olmuşdur. Sarı Aşıq ifadəli bayatılar yazmış, bu janrla dövrün mürəkkəb problemlərinə, sevgiyə, məişətə və adət-ənənəyə münasibət bildirmişdir. Bayatı incəsənətin bütün sahələrinə təsir göstərmiş, yazılı ədəbiyyatda qüdrətli söz ustaları bayatı deməyə, bayatı ilə düşünməyə ehtiyac duymuşlar. Bu janr onlarda sənətkarın, "xüsusən Rəsul Rza ilə Mirzə Cavad Dilbazinin yaradıcılığının təsirli bir şaxəsi olmuşdur.

Nə yazılı, nə də şifahi ədəbiyyatda bayatı ədəbi janrların heç biri ilə bənzəmir. Burada məzmun əsatir və əfsanə ünsürlərinə qarışmışdır. Elə bil insan bayatı ilə dərini, fikir və düşüncəsini kiməsə söyləyir.

Bayatı geniş anlayışdır. Bayatı deyəndə eyni zamanda ağılar, həyətlər, ləvazimlər, sayalar və oxşamalar nəzərdə tutulur.

Ağılar

Ağılar folklorun ən qədim janrlarındandır. Bu janr bayatılardan məzmun spesifikasiyi fərqləndirir. Ağılarda həm kədər, ələm və fəryad, həm də ictimai-siyasi quruluşun və zülmün doğurduğu qüssə və şikayət təsvir olunur; fəryadın, hiss və duyğuların kədərə bürünməsi görünür, fikir və düşüncələr ümumiləşir.

Ağılar, yaxud edilər yas-matəm, kədər nəğmələridir. Analar ağıları bədahətən, faciənin, qəmli bir əhvalatın müşahidəçisi olandan sonra demişlər. Ağıların müəyyən hissəsinin yaranmasına zülmün, maddi mə'nəvi ehtiyacın ağırlığı səbəb olmuşdur. İnsanların vətənindən, ev-

eşiyindən qoparılması, sinfi fərqlin dərinliyi, istismarın müxtəlif formaları ağrıya məzmun vermişdir.

Söz və ifadələr ağılarda bir-birinə yatımlı olur, qafiyələr məzmununa uyğun yaranır, fikir konkret, inamla deyilir; bir fərdin kədəri, acı təəssürat və düşüncələri ümumiləşir, mühiti, dövrün insanların bürüyən faciə kimi mənalandırılır.

Dağlar dağımdı mənim,
Qəm oylağımdı mənim,
Dindirmə qəm ağlaram,
Yaman çağımdı mənim.

Bayatı, ağrı, layla və vəsfi-halları poetik iste'dadı olan şe'r və musiqini dərinləndirən adamlar demişlər. Belə adamlar təkcə məişəti, adət-ənənəni, uşaq aləmini öyrənməmişlər, həm də onların həyat, cəmiyyət, xalq, e'tibar və sədaqət haqqında anlayışları geniş olmuşdur.

Laylalar Beşik nəğmələri - laylalar həmişə lakonikliyi, obyektivlik və dinamikliyi ilə fərqlənmiş, geniş yayılmışdır. Layla deyənlər laylalarda özlərinin hiss və duyumlarını açmış, körpələrə sevgilərini ifadə etmişlər. Laylalar sadəcə körpələri ovutmaq, yuxuya vermək və əzizləmək üçün oxunmur. Bunlarla bərabər, laylalar anaların mə'nəvi-psixoloji aləmlərinin zənginliyi, vətənpərvərlik duyğularındır, onların ailə-övlad haqqında arzusu, fikir və düşüncələridir.

Laylalarda mühitin səciyyəsi, körpələrin psixoloji aləmi, onları ovunduran, tə'sirləndirən, yuxuya aparıcı üsul və vasitələr nəzərə alınır. Tələffüzə asan yatan, tez tə'sir oyadan sözlər seçilir, ahəngdarlığa və musiqililiyin dərinliyinə diqqət yetirilir:

Laylay beşiyim laylay,
Evim-eşiyim laylay,
Sən get şirin yuxuya,
Çəkim keşiyin laylay.

Övlad laylalarda ümid, sevinc və diləkdir, arzularla dolu gələcəkdir. Layla deyənlər laylalarda diləyi ümidə, arzunu inama. qayğıni tələbə, sevgini xeyir-duaya qatırlar:

Laylay deyim boyunca
Baş yastığa qoyunca
Pardaxlan qızıl gülüm.
Bir iyləyim doyunca.

Laylaların məzmunu konkret sahədən - dili söz, qədəmi yer tutmayan uşaq aləmindən götürülür. Nəğmələri varlığı dörd misrada aydın görünən bir şəxs - ana oxuyur. Zahirən, layla söyləyən özünün duyğularını, hiss və düşüncələrini təmiz diləklərini ifadə edir. Əslində isə, fikirlər, duyğular, detallar, ifadə və rənglər ümumiləşir, laylalarda hərarət yaranır. Bəzən laylalar "laylay" sözləri ilə başlayır, fikir altı misrada tamamlanır. Ancaq bunlar layları bayatı formasından çıxara, fərqləndirə bilmir. Sadəcə son iki misra daxili ahəngdə və təsirdə davamlıq yaradır.

Həm laylalarda, həm də oxşamalarda əzizləmə, oxşama və nazlama xüsusiyyətləri vardır. Lakin oxşamaların forması laylaların formasından fərqlənir. Bu fərqi oxşama, əzizləmə və ovundurmanın özü, ahəngin şuxluğu yaradır.

Mən çalım oyna,
Qurban boyuna,
El-oba gəlsin
Sənin toyuna.

Dörd misralı oxşamaları beş hecalı olur. Belə nazlamalarda ritm daha çox misraarası yaranır, fikir şən, oynaq arzularla dolu əhvali-ruhiyyə ilə söylənir. Körpələrin əlamətləri sadalanmır. Nurani bir insan onu axşayır, arzularını ifadə edir. Nazlamaların bir qisminə isə qəlib dəyişir, hecaların sayı artır, misraların hamısı bədii-fikir, yük daşıyır, arzu və düşüncənin tutumu genişlənir.

AŞIQ ŞE'RİNİN JANRLARI

Aşıq folklorşünaslar elin anası adlandırmışlar. Yə'qin ona görə ki, aşıqlar xalqa yaxın, xalqa bağlı olmuş, onun sevinc və kədərindən ayrı yaşamamışlar. Onlar xalqı duymuş, əsərlərinin məzmununu xalq həyatından almış, şe'rin inkişafında, yeni janrların yaranmasında əhəmiyyətli rol oynamışlar.

İlk əlamətlərini sinkretik mədəniyyətdən alan aşıq sənəti cəmiyyətin həyatından ayrı olmamışdır. Bütün dövrlərdə inkişaf etmiş, real məzmun tapmaq, dünyanı mənalandıрмаq, canlı obrazlar yaratmaq imkanlarını artırmışdır. İnkişaf mərhələləri keçirməsi, janrların təkamül və sərbəstliyi aşıq şe'rinin bu janrını o birindən təcrid edə, onların arasında əlaqə və vəhdəti qıra bilməmişdir. Çünki aşıqlar həyata, mə'nəvi-psixoloji aləmə müxtəlif üsullarla, bənzərsiz dünyagörüşlə, özlərinə məxsus istək və zövqlə yanaşmışlar. Onlar həmişə heca vəznində yazmış, bayatı, qoşma, gəraylı, təcnis, müxəmməs, dodaqdəyməz, ustadnamə, divanı və vücudnamələrə yaradıcı yanaşmış, yeni məzmun, yeni forma, yeni ifadə və təsvir vasitələri axtarıb tapmaq qayğısına qalmışlar.

Qoşma Dastanlarda iki şe'r formasından - səkkizlikdən və onbirlikdən istifadə olunmuşdur. Çünki qoşmanın tə'siri və poetik imkanı genişdir. Bu janr özünə həyatın, yaşayışın və məişətin bütün sahələrində məzmun tapır. Qoşma ilə ictimai-siyasi mühitə, mürəkkəb hadisələrə, taleyə, mə'nəvi-psixoloji aləmə və təbiətin rəngbərəngliyinə münasibət bildirilir, vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq, mərdlik və nəciblik tərənnüm edilir. Qoşma üç, bə'zən də beş bənddən ibarət olur. Bəndləri və misraları bir-birinə ahəng, kompozisiya bütövlüyü, fikir və musiqi axarı bağlayır.

Başına döndüyüm toy adamları,
Siz də deyın toya gələn oynasın.
Adını demirəm, eldən ayıbdı,
Qəməsi bağrımı dələn oynasın.

(Aşıq Hüseyn Şəmkirli)

Qoşmanın vəznı və qafiyə sistemi müəyyən mə'nada axarı sabit, dəyişməzdir: yə'ni bu janrın ilk bəndinin birinci və üçüncü misraları bə'zən bir-birilə qafiyələnir, bə'zən də sərbəst buraxılır. İkinci və dördüncü misralar isə öz aralarında (a-b-a-b, a-b-v-b) qafiyələnir.

Mən gəlirdim Tufarqanın elindən,
Yolum düşdü obasına Pərimin,
Salam verdim əleyk aldı salamım,
Qonaq oldum babasına Pərimin.

(*Abbas Tufarqanlı*)

Sevdiciyim, hanı gözəllər xanı,
Güzarımız sizin otağa düşdü.
Buyursan fərmanı, alarlar canı,
Püşk atdıq, can sana sadağa düşdü.

(*Aşıq Ələsgər*)

Qoşmanın sonrakı bəndlərinin ilk üç misrası bir-birilə, birinci bəndin dördüncü misrası isə sonrakı bəndlərin axırncı misraları ilə həm qafiyə (q-q-q-b, d-d-d-b...) olur. Müasir dövrdə qoşma işləkliyini, məişətə yerimək, tə'sir oyatmaq imkanını artırır. Bu janrla ictimai-siyasi həyat təhlil edilir, təbiət və məhəbbət lirikasının yaxşı nümunələri yaradılır.

Gəraylı Oynaq və lakonik bir formanı - gəraylını qoşmadan hecaların sayı - səkkiz hecalı olması fərqləndirir. Gəraylı bəndlərə bölünür, qoşma kimi qafiyələnir, heca vəznı ilə yazılır:

Yar yanında günahkaram,
Doğru sözüm yalan oldu.
Yeriş etdi qəm ləşkəri,
Könlüm şəhri talan oldu.
Bax bu qaşa, bax bu gözə,
Yandı bağrım döndü közə.
Keçən sözü çəkmə üzə
Keçən keçdi, olan oldu...

Gəraylının misralarında ritm iki yerdə - misraların arasında və sonunda yaranır. Sadə, azhecalı, dilə asan yatan sözlər seçilir. Fikir və

hiss axını bənddən-bəndə tez keçir. Bədii məntiq təsirli boya və məcazlarla açılır. Gəraylı sazla, xüsusi ahəng və avazla oxunur. Burada aşığın duyğuları, ehtiras və həyəcanları ümumiləşir, istək və arzu təbii boyalarla açılır. Ona görə də gəraylı yayılır, mündəricəsində tərbiyəvi məna daşıyır. Klassik aşiq ədəbiyyatında həm qoşmanın, həm də gəraylının məzmunu daha çox sevgidən alınmış, məhəbbət, təmiz, ömrü mənalandıran hiss kimi ümumiləşdirilmişdir. Müasir dövrdə isə bu janrların həyata müdaxiləsi artmış, üç, ya beş bənd çərçivəsi qırılmış; hətta, bəzi qoşmalarda sevgi yeniliyi göstərmək, insanın düşüncə və məənəviyyatını açmaq üçün bədii vasitəyə çevrilmişdir.

Müxəmməs Bu janr şifahi xalq ədəbiyyatında, aşıqların yaradıcılığında yaranmamış, aşiq şe'rinə yazılı ədəbiyyatdan keçmişdir. Müxəmməs hər bəndi beş misradan ibarət olan şe'r şəklidir. Onun ilk bəndinin bütün misraları öz aralarında qafiyələnir. Sonrakı bəndlərin ilk dörd misrası bir-birilə, sonuncu misra ilə əvvəlki bəndin beşinci misrası ilə (a-a-a-a-a, b-b-b-b--a, v-v-v-v-a, q-q-q-q-a...) həm-qafiyə olur:

Gədə, mən qurban olum qaşları kaman bacına,
Belə bir şux baxan kirpiyi peykan bacına,
Məməsi misli-şəkər, gözləri ceyran bacına,
Dişi dür, ağzı sədəf, ləbləri mərcan bacına,
Məst dəmənkəşü xəndanü xuraman bacına...

Aşiq şe'rinə müxəmməsin forması qorunmur, məzmunun - sənətkar əməlinin tələbinə uyğun dəyişdirilir, fikir, duyğu və emosiya, didaktik düşüncələr və məhəbbətin qüdsiyyəti cığalı müxəmməsin əlavəsi ilə açılır. Cığalı müxəmməsdə cığa ilk dörd misradan sonra işlənir. Müxəmməsin beşinci misrası əlavədən - cığadan sonra gəlir, ahəngi dəyişir, fikri tamamlayır.

Can alan, getmə dayan, bil məni candan elədin,
Təbiətə bəzək vurub şövkəti-şandan elədin.
Kipriklərin ox kimidir, qaşları kamandan elədin,
Oxuyurdum qumru kimi, məni lisanından elədin.
Xoşdur lisanın,
Böyükdür sanın
Yoxdur nöqsanın

Gözəldir canın,
Xoşdur dövrünün
Olum mehmanın.
Belə süzüb, sallanışla insanı heyran elədin.

(Aşiq Ələsgər)

Müxəmməs bəndlərə bölünür, aşiq ədəbiyyatında yalnız heca vəznii ilə yazılır. Eyni zamanda, aşıqlar misraları qırır və aşiq poeziyasında müxəmməsin hər bəndi on misradan ibarət olur.

Canımı qurban elərim
Bir belə tərhan gözələ.
Hal bilən, şirin gülən,
Dosta mehriban gözələ.
Boy uca, kərdan mina,
Zülfü pərişan gözələ.
Dolanım mürği-ruşum,
Olubdu mehman gözələ.
Xəstəyəm, yalvarıram
Həkimi - loğman gözələ.

(Aşiq Ələsgər)

Təcnis Aşıqların hamısı təcnis yazmamışlar. Ona görə ki, təcnis yaradıcı istedad, dilin inkişaf qanunauyğunluqlarını mükəmməl bilmək, janrın tələblərini hərtərəfli qorumaq bacarığı tələb edir. Bu janr çətin bədii üsullarla, dil zənginliyi və məcazlar bolluğu, hər bənddə formaca eyni, məzmunca müxtəlif cinas, qafiyə və rədiflərlə yaranır. Təcnisin cığalı təcnis, dodaqdəyməz təcnis, dodaqdəyməz cığalı təcnis, hərf üstə təcnis, baş təcnis, ümumən təcnisin otuza yaxın növü vardır.

Təcnisin ciddi məzmun və forma axtarışları tələb edən növlərdən biri cığalı təcnisdir. Cığalı təcnisdə ahəng müxtəlif istiqamətdə dəyişir, təsvir və ifadə tərzii sözə qənaət, aydınlıq və rəngbərənglik tələb edir. Söz məna - məzmunu açmağa, cinas qafiyələr yaratmağa, təcnisin ahəngi ilə cığanın ahəngini vəhdətləşdirməyə yönəldilir:

Mə'rifət bəhrinə qüvvasam deyən,
Dərin dəryaya, çalxan, üz ha üz.
Mən aşığam üz ha üz.
Sonam, göldə üz ha üz.
Bivəfadan yar olmaz.
Ömür üzsən üz ha üz.
Qarı düşmən bir də gəlib dost olmaz,
Əlin tutub yalvarsan üz ha üz.

Cığalı təcnisdə daha çox məhəbbət və gözəllik, hiss və duyğuların təmizliyi təsvir olunur. Fikir ifadəli poetik bir quruluşda, təcnislə yeddi hecalı şe'rin - cığaların vəhdətində açılır. Cığalı təcnisin ilk iki beytindən sonra cığa gəlir, bütün bəndlərdə fikir təcnisin ayrı-ayrı bəndlərinin son iki misrası ilə tamamlanır:

Arif olan, bir od düşüb canıma,
Əridib döndərir ay ağa məni.
Yox aşiq, ay ağa.
Yetiş dara ay ağa.
İllər xəstəsi canım,
Yar gəldi qalx ayağa.
Ağa olan qulun salmaz nəzərdən,
Salma nəzərindən, ay ağa məni.

(*Aşiq Ələsgər*)

Ayaqlı təcnis adi və sadə təcnisdir. Belə təcnirlərin hər bəndinin sonunda qısaölcülü əlavə misralar işlənilir:

Bir xoş günü əvəz min aya billəm,
Boyun nəqqaş çəkib, minaya billəm.
Pərim-dərsim verib, minaya billəm,
Bir sözüne min söz deyim dəsbədəs.
Sən eylə həvəs.

(*Aşiq Ələsgər*)

Xalq ədəbiyyatının böyük bir qolu-aşiq şe'ri inkişaf edir, onun ifadə və təsvir vasitələri zənginləşir, yeni janrlar yaranır. Aşıqlar ancaq gözəlləmələr, ustadnamələr, həcv və hərbə-zorbalıq, bağlamalar, dil-dönməzlər, divanilər yazmır, həm də yazılı ədəbiyyatda işlənən şe'r şəkillərindən istifadə edirlər.

YAZILI ƏDƏBİYYATDA ŞE'RİN JANRLARI

Şe'r yazılı ədəbiyyatın güclü, fasiləsiz inkişaf tapan bir şaxəsidir. Onun məzmun-forması həmişə təzə istiqamət almış, bədii təsvir və ifadə üsullarının kəsəri artmış, ədəbi inkişafın bütün mərhələlərində yeni janrlar yaranmışdır.

Qəzəl Şərq xalqlarının ədəbiyyatında qəzəl çox işlənən, bədii təsiri ölçüyə gəlməyən, ədəbi-nəzəri fikrin diqqətini tez çəkən bir janrdır. IX-X yüzilliklərdən qəzəlin ideya-estetik təbiəti, bədii-fikri tutumu və strukturu ilə maraqlananlar az olmamış, bəzi elmi-ədəbi şəxsiyyətlər bu janra qiymət, tərif vermişlər. Qüdamə ibn Cəfər "Nəqd əş-şe'r" əsərində demişdir: "Qəzəl... bu, məhz məhəbbət deməkdir, qadınlara olan çılğın sevgi haqqında hekayətdir". XIII əsr ədəbiyyatşünası Şəms Qeys Razi qəzələ tərif verəndə, Qüdamə ibn Cəfərdən önə gedə bilmir: "Bir çox şairlər sevginin gözəlliyinin təsvirini, məhəbbəti və eşq vəziyyətinin təsvirini qəzəl adlandırırlar... Qəzəldən məqsəd ruhun təskinliyi və əhval oyatmaqdır. Ona görə də qəzəl ahəngdar vəzndə aydın və gözəl sözlərlə nəcib fikirlər ifadə etməlidir".

XV əsr ədəbiyyatşünası Qəbul Məhəmməd qəzəlin təbiətini dərinləndirən duymuş, onun poetik imkanları və bədii quruluşu haqqında mə'nalı fikirlər söyləmişdir: "Bil ki, qəzəl lüğəti mə'nada qadınlara məhəbbət izhar etməkdir. İstilah kimi isə bu, vahid vəzn və qafiyə ilə birləşən bir neçə beytdir. Bu beytlərdə, birincisində hər iki misra qafiyələnir və birinci beyt "mətlə", yaxud "məbdə" adlanır. İkinci beyt, əgər onun hər iki misrası həm qafiyədirsə, "gözəl mətlə" adlanır. Axırıncı beyt "məqtə", yaxud "xatimə" adlanır. Qəzəlin həcmi: 12 beytdən yuxarı olması gərəkdir. Bəziləri elə şe'rləri qəzəl adlandırırlar ki, onların məzmunu 19 beytdə verilir. Son zamanların şairlərindən qəzəldə beytlərin sayını 21-ə qaldıranları da vardır. Qəzəldə sevginin gözəlliyindən, aşiqin həyəcan və hisslərindən söhbət gedir. Moizə və əxlaqi nəsihətlər digər qism şe'rlərdə verilir. Qəzəl (istər vüsəl, istərsə də fəraq səhnəsini təsvir etsin) - bir mövzu ilə başlayıb, onunla bitməlidir. Qəzəldə süst

beytlər olmamalıdır. Hər beyt özündən əvvəlkindən seçilməli və möhkəm fərqlənməlidir".⁵²

Qəzəlin qəsidədən törədiyini, ya eposdan təşəkkül aldığını söyləyənlər də az olmamışdır. Çünki ərəb qəzəllərində fikir tarixən epik ünsürlər bolluğu ilə açılmış, ayrı-ayrı fərdi bədii yaradıcılıqda dialoq-mükalimə, dialoq-sual-caab üzərində qurulmuş, hətta, bu amil nəzərə alınmış, qəzəl lirik hekayəyə bənzədilmişdir. Ərəb ədəbiyyatında ilk qəzəl şairi Ömər ibn Əbu Rəbiə (655-712) olmuşdur. O, kiçik 6-8 beytli qəzəllər yazmış, sevgini insani hiss və çırpıntıların müxtəlif təzahürləri kimi vəsf etmiş; ancaq gözələ və gözəlliyə, məhəbbətin təmizlik və aliliyinə tapınmışdır. Azərbaycanda isə qəzələ böyük maraq oyadan, onu kütləviləşdirən XI əsr sənətkarı Qətran Təbrizi olmuşdur. Lakin son elmi axtarışlar qəzəlin təşəkkülü haqqındakı fikirləri müəyyən qədər təkzib edir. Amerikada yaşayan həmyerlimiz Taryel Vəli Nüvədinin "6500 il bundan qabaq yaşamış Enli İsmə Doğan adlı Şümer türk şairinin üç şe'ri əsasında söylədiyi fikir və düşüncələri çox maraqlıdır. Müəllif iddia edir ki, bu qəzəl formasıdır, belə qəzəllər tarın, udun işayətilə oxunurmuş. Elə şe'rlərin birində də uddan, ud çalandan bəstə açılır. "Bilqamis" dastanında təsvir olunan bir səhnə bu fikri dəqiqləşdirir; Şamxat Enküdünü çəkib mərkəzə - Uruka gətirir:

O yerə ki, adamlar şux geyimlə öyünür,

O yerə ki, hər günü toya, bayrama dönür.

O yerə ki, ucalır arfanın, sincin səsi,

Şəhvətli qadınların sonsuzdur əyləncəsi".⁵³

Məhəbbətin poetik fiqurlar zənginliyi ilə tərənnümü təşəkkülünün illərindən qəzəlin əsas mövzusu idi; Sonralar Əbu Nəvasın, Xaqani, Nəsimi, Xacə Hafiz, Əlşir Nəvai, Nəsimi, Rudəki, Qazi Bürhanəddin Məhəmməd Füzulinin yaradıcılığında janrın forması əlvanlaşmış, hər söz, hər beyt qüvvətli bədii məntiqə əsaslanmış; bir qəzəldə bir həqiqəti, bir hadisənin, bir etik-əxlaqi, bir fəlsəfi prosesin mahiyyəti açılmışdır; yəni qəzəl lirik-aşıqanə, sosial-fəlsəfi, humanist-vətənpərvər mə'nə daşıyıcıdır. Sevgi, sevginin doğurduğu sevinc və kədər, vüsəl, səadət və

⁵² Sitatlar Rüstəmovə Azadənin "Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl (janrın tarixi və poetikası, XII-XVI əsrlər) kitabından götürülmüşdür, Bakı, 1990, s. 4-5

⁵³ Elməddin Əlibəyzadə. Azərbaycan xalqının mə'nəvi mədəniyyət tarixi, Bakı, 1998, s. 66-67.

hicran dərdi, aşiqin şikayət və küskünlüyü, onun həyat və cəmiyyət haqqında düşüncələri qəzəldə ifadə olunmuşdur. Çünki hansı dildə yazılmasından asılı olmayaraq, qəzəldə məhəbbət - ümid və sədaqət-dir, inam və e'tiqaddır, təkrarsız həzz-estetiklikdir; eyni zamanda, vüsal həsrətindən doğan dərddir, bələdir, gözəlliyi təlatümlü, həyəcan və psixoloji sarsıntılarla yaşamaqdır. Klassiklər qəzəli bəyənmiş, qəzəl yazmağı hünər, iste'dad əlaməti saymışlar. Və "qəzəl bildirir şairin qüdrətini, qəzəl artırır nazimin şöhrətini" - demişdir.

İctimai-siyasi mühit, ədəbi inkişaf və tarixi şərait qəzələ təsir göstərmiş, onun fəallığı və ifadə imkanı artmış, yeni məzmun almışdır. Füzulinin və onun ənənələrini davam etdirən sənətkarların qəzəlləri orijinallığı və xəlqiliyi ilə fərqlənmiş, xalqa yaxın olmuş, onun istək və arzularını tamamlamışdır.

Qəzəl mə'nə-məzmun, daxili ahəng və bədii məntiqlə bir-birinə bağlanan beytlərə ayrılır. Bu janr həcmcə, adətən 5,7,9 və daha çox beytdən ibarət olur. Bunlardan "birinci beyt həmqafiyə olub (aa, ba, va, qa və i.a) mətə adlanır. Ondan sonrakı beyt daha qüvvətli, mə'nə və gözəl olduqda ona hüsn-i-məqtə adı verilir... Məqtədə bir qayda olaraq (ya birinci, ya ikinci misrada) müəllif təxəllüsünü verir" (Mir Cəlil). Müasir dövrdə qəzəl yazan şairlərin sayı az deyildir. Ə.Vahid qəzəl ustası kimi tanınmış, bu janr M.Şəhriyarın və M.E'timad yaradıcılığının ayrılmaz hissəsi olmuşdu. Bunlarla bərabər, 20-ci əsrin əvvəllərindən qəzəl işləkliyini, klassik mövqeyini saxlaya bilməmişdir.

Qəsidə Əski lirik şe'r janrlarından birinin - qəsidənin həcmi on beş, bə'zən də otuz beytdən çox olur. Belə liri şe'rlər mədh, tərif niyyəti ilə yazılır. Burada konkret bir şəxsiyyət, yəni müəyyən bir hadisə və əhvalat təntənəli bir üslubda mədh edilmişdir. Füzulinin "Bahar", "Eylər", "Gül", "Olur", "Rə'nadır" və "Su" qəsidələri rəmz, "Qələm" məctəs, "həsbhal" xəfif bəhri ilə yazılmışdır. Bəhrələr qəsidələrin məzmununa - mədhin səciyyəsinə, poetik niyyətə uyğun seçilmişdir. Əsərlərdə ahəngin gurluğu, xitabların çoxluğu, üslubda əzəmət və təntənə bədii-estetik fikirlə bağlı yaranmışdır. Mətə qafiyəsi qəsidə ənənəsinə uyğun beytlərin hamısında saxlanmışdır.

Qəsidə bə'zi ədəbi formaların başlanğıcını özündə cəmləşdirən sinkretik janrdır. Münacat, nə't, mədhiyyə, fəxriyyə, qit'ə və mərsiyyə

onun bətnində təşəkkül tapmış; hətta, bəzi sənətkarlar qəsidənin müəyyən hissəsində qəzəldən istifadə etmiş və ona "təcəzzül" demişlər.

Şərqdə qəsidəyə maraq tez, miladdan əvvəl oyanmışdır. Ərəb ölkələrində "Tayfa və qəbilə qəsidələri" yaranmışdır. V-VI əsrlərdə İmrülgəysin və Əntərə ibn Şəddad mündəricəsinə qəzəl və qəsidə ünsürləri hopan qəsidələr yazmışlar. Əməvilər və Abbasilər dövründə qəsidə geniş yayılan şe'r janrı idi. Türk xaqanı Sultan Mahmud Qəznəvi qəsidəyə böyük əhəmiyyət verirdi. Onun sarayında sənətkarlar Ünsürinin bədii hərəkət və istiqamətvericiliyi ilə istedadlarını qəsidədə sınayırdılar. Ədəbi-nəzəri fikir də qəsidənin təkamülünü həssaslıqla izləyirdi. Ərəb filoloqu Tələb (815-904) "Qəvaid əş-şe'r" ("Şe'r in qanun-qaydaları") əsərində qəsidəni üç hissəyə ayırırdı. Hissələrdən birini "Nəsib-erotik giriş", digərini "rahib-səhra səyahətinin təsviri", sonuncunu isə "Madih-mədhdən ibarət sonluq" adlandırır.

Qəsidə həmişə yazılmış, IX-XI əsrlərdə bu janrın və həməsənin (qəhrəmanlıq eposu) yeni, gür inkişaf dövrü olmuşdur. "Bu dövrün şairləri... çox vaxt qəzəl janrından köməkçi vasitə kimi istifadə etmiş, ayrılıqda müstəqil əsər sayılan qəzəllərini belə, bəzən qəsidələrə nəsib edib, ona qoşmuşlar. Xüsusən, IX-X əsər qəsidələrinin nəsibləri ilə o dövrün müstəqil qəzəl nümunələri arasında fərq" olmamışdır. Ancaq, "tamamilə doğrudur ki, "qəzəl" məfhumu "nəsibdən" geniş, əhatəlidir. Orta əsrlərdə (daha çox IX-X əsrlərdə) "nəsibə" "qəzəl" demək mümkün olduğu halda, heç zaman qəzələ "nəsib" deyilməzdi. Lakin mənbələrdə nəinki qəzəl-nəsib məzmun və forma xüsusiyyətlərinə görə qoşa işlədilir, eləcə də təşbib "nəsib" və "qəzəl" kimi təqdim edilir".⁵⁴

Qəsidələrdə mətləbə tədricən keçilir. Əvvəlcə müqəddimə verilir. Müqəddimənin məzmunu təbiətin müxtəlifliyindən, təbii mənzərələrin oyatdığı əhvali-ruhiyyədən götürüləndə, bu hissə təşbib adlanır. Müqəddimə aşiqanə səciyyə daşıyanda isə ona nəsib deyilir. Təşbibdən sonrakı beyt niyyətə keçid beytdir. Bu beyt qəsidənin müqəddiməsi ilə onun əsas hissələrini daxili tellərlə bir-birinə bağlayır və kiriz, yaxud girizgah adlanır.

Qəsidə ancaq mədh, müəyyən bir şəxsiyyətin və ya rəvayətin tərifli deyildir. Xaqaninin, Nizami, Nəsimi, Qazi Bürhanəddin, Füzuli, Saib

⁵⁴ Rüstəmovə Azadə. Klassik Azərbaycan poeziyasında qəzəl (janrın tarixi və poetikası, XII-XVI əsrlər)

Təbrizi və başqalarının qəsidələrinin bir qismi fəlsəfi, əxlaqi-didaktik və ictimai-siyasi məzmun daşıyır, təbiətin gözəlliyini, vralığın və kainat hadisələrinin rəngbərəngliyini ifadə edir. Xaqaninin qəsidələri hümanist niyyətlə yazılmışdır. "Mədəin xərəbələri" - dünyanın ibrət aynası şairi sarsıtmış, onu ibrətli və vətənpərvər düşüncələrə aparmışdır. "Qəsideyi-şiniyyə"də dövr və insanın mahiyyəti təhlil edilmiş, nəfsə aldananların faciəsi göstərilmişdir. Füzuli qəsidələrində zamanın gərdisindən, bədii sözün təsir və imkanından danışmışdır. Həbibini sevgini bəşəri hiss, təmiz duyğu və düşüncə kimi mənalandırmışdır.

Qəsidənin ölçüsü və qafiyə quruluşu dəyişmiş, qəzəl kimi qafiyələnir: birinci beyt öz aralarında qafiyələnir. Sonrakı beytlərin ilk misraları sərbəst buraxılır, ikinci misraları isə ilk beytin ikinci misrası ilə həmqafiyə *aa, ba, va, qa, da, sa...) olur.

Sənətkarların həyat mövqeyi, bədii üsulları və məzmun nəzərə alınır, qəsidələr münacat, nə't, mədhiyyə, fəxriyyə və mərsiyyə kimi növlərə ayrılır. Şərq klassiklərinin əksəriyyəti qəsidə yazmış, ancaq onların hamısı bu janrın növlərindən eyni dərəcədə istifadə etməmişlər.

Münacat qəsidənin bir növü, bir şəxsi kimi yaranmışdır. Bu forma bir istiqamətdə inkişaf etmiş və həmişə dini məzmun daşmışdır. Burada tanrı təriflənmiş, yaradılışdan, ilahi qüvvələrdən bəhs olunmuşdur. Münacatda diqqət təsvir-tərənnümə verilmiş, didaktizm tərifə qarışmışdır.

Nə't - müəyyən mə'nada məzmununa görə münacata yaxındır. Çünki münacatda tanrının qüdrət və mərhəməti, nə'tdə isə peyğəmbərlər, şiə imamları təsvir və tərənnüm olunmuşdur. Klassiklər nə'tdən və münacatdan sıx-sıx istifadə etmişlər. Nizaminin epik poeziyasında Məhəmməd Peyğəmbər "Sübhün bağçasına" ətirilər saçır, odur hər ilahi xəznəyə açar". O, "mə'nada Adəmin can kimyəsi, surətdə aləmin göz tütyasıdır".

Mədhiyyə - mədhdır, tarixi şəxsiyyətlərin, hökmdarların və onların ailə üzvlərinin dəbdəbəli ifadələrlə, şişirdilmiş boyalarla tərifidir:

Şah ümmandır, onun atı bir atəşin nəhəngdir,
Dəniz kimi bu nəhəngi bəzəmişdir cəvahir.
Qılıncında ayna kimi əks olunur asıman,
O aynanın üstündə də sudan vardır bir nişan.

(Xaqani Şirvani)

Bə'zən mədhiyyələrdə dövrün ziddiyyətləri göstərilir. Xaqani "Şirvanşah Mənuçöhrün tərifı və onun oğlu Axsitandan şikayət" adlı mədhiyyəsində saraylardan aldığı acı təəssüratları ümumiləşdirir:

Abrımı apardı Axsitan mənim,
Bu yaram sağalmaz heç zaman mənim,
Günahım olmadan sandı günahkar,
Onda nə kərəm var, nə də həya var.

Fəxriyyə - lirik janrdır; qəsidə, məsnəvi və qəzəl formasında yazılır. Burada şair özünün poetik "mən"ini, fərdi istə'dad, düşüncə, bilik, bacarıq və qabiliyyətini tərənnüm edir. Şərqdə fəxriyyə geniş yayılmışdır. Nizami "Məni inkar edənlərdən şikayət"i və "Mənəm ol şəhirməani" şe'rlərini fəxriyyə formasında yazmışdır. Fəxriyyələrdə, bə'zən mühakimələr yürüdüür, söz sənətindən və onun tərbiyəvi əhəmiyyətindən danışılır, istə'dada belə poetik düşüncələr axarında qiymət verilir.

Mərsiyyə - geniş yayılan, lakin özünün xüsusi forması olmayan, qəsidə və məsnəvi, bə'zən də qəzəl kimi yazılan lirik şe'r janrıdır. Mərsiyənin məzmunu yasla, ələm və müsibətlə aşılır. Füzulinin "Həqiqətəüssüdə"sı, Vidadinin "Müsibətnamə"si bu janrın tə'sirli nümunələrindəndir. Natəvan oğlunun ölümünə qəzəl şəklində mərsiyyələr yazdı. Dəxil, Qümri, Raçi, Sərraf, Dilsuz və Pürqəm imam və peyğəmbərlərə, Kərbala şəhidlərinə yas saxlayır, mahiyyəti fəryadla ifadə olunan mərsiyyələr yazırdılar.

Tərkibbənd Tərkibbənd - formasının müəyyən ünsürlərini itirən, yaxud dəyişən, müxtəlif şəkli keyfiyyətlər alan lirik şe'r janrıdır. Bu janr klassiklərin bə'zisinin yaradıcılığında 8-10, 10-12, 12-14, digərlərində 14-18 və 18-24 misra olmuşdur. Füzulinin tərkibbəndləri bəndlərə ayrılmış, ilk dörd misra öz aralarında, son iki misra bir-birilə (aaaabb, aaaabb...) qafiyələnmişdir. Əmaninin tərkibbəndləri 14 misradan ibarət olmuş və misraların hamısı bir-birilə (aaaaaaaaaaaa) qafiyələnmişdir Q.B.Zakir tərkibbəndlərində daha mürəkkəb üsullardan istifadə etmişdir. Onun tərkibbəndləri 22-24 misradan ibarətdir. Şe'rlər isə belə aabaqadatasafaxa ua oa uu; bbabvbbbqbdbsbfbtbyxbbbb - qafiyələnmişdir. S.Ə.Şirvaninin tərkib-

bəndləri 12-14 misradan çox olmamış və onlar iki formada - aaaaaaaaaa; aabaqadatasauu - qafiyələnmişdir. Bunlar ona görə, bələdir ki, ədəbi inkişaf ədəbi növ və janrlara təsir göstərmiş, tərkibbənd özünün formasının müəyyən əlamət və ünsürlərini sabit saxlaya bilməmişdir. Onun ölçüsündə, misra düzümündə və qafiyə sistemində rəngbərənglik yaranmışdır. Hətta, müəyyən bir sənətkardan bu janrın ənənəvi formasına müxtəlif mövqedən yanaşmış, ona orijinal biçim və bədii çalarlar verməyə çalışmışdır.

Tərcibənd Həm tərkibbəndin, həm də tərcibəndin müzmununu şair gördüyü, iştirakçısı olduğu, təsirləndiyi, mənasını duyduğu sahələrdən götürür. Eyni zamanda, bu janrın tutumu, ölçüsü, qafiyə sistemi bir-birindən az fərqlənir. Tərcibəndlər Nəsiminin və onun müasirlərinin yaradıcılığında beytlərə, Füzulidə isə bəndlərə ayrılır. Nəsiminin tərcibəndlərində ilk iki misra öz aralarında qafiyələnir, sonrakı beytlərin birinci misraları sərbəst buraxılır, ikinci misraları isə birinci beytin son misraları ilə həm qafiyə (aa ba qa da va...) olur. Yaxın məzmunlu, yaxın ölçülü, oxşar ahəngli tərcibəndlərdə final beytləri təkrar olunur. Müxtəlif tarixi kəsimlərdə yazılan tərcibəndlərin strukturu bir-birindən fərqlənir. Nəsiminin tərcibəndləri 13-15 beytdən, Füzulinin tərcibəndləri 12 misradan çox olmamışdır; həm də Füzulinin tərcibəndlərində final beytdən başqa, misraların hamısı öz aralarında (aaaaaaaaabb) qafiyələnmişdir. Q.B.Zakir az-misralı (20-22), S.Ə.Nəbati isə çoxmisralı (bəzən 50 misradan çox) tərcibəndlər yazmışdır. Bu sənətkarların tərcibəndlərinin ilk iki misrası öz aralarındakı, sonrakı sətirlər isə misraaşırı qafiyələnmişdir.

Məsnəvi Şərqdə epik poeziya daha çox məsnəvi janrı ilə yaranmışdır. Çünki məsnəvi sənətkarın yaradıcı axtarıqlarını, onun bədii üsullarının müxtəlifliyini məhdudlaşdırmır, mürəkkəb psixoloji, dərin fəlsəfi-didaktik məzmunla hadisələri təsvirə imkan verir. Burada bədii-texniki prinsiplərə, qafiyə quruluşuna sərbəst yanaşılır, həcmcə sədd qoyulmur. Misralar bir-birilə, öz aralarında qafiyələnir. Məsnəvi beytlərə ayrılanda hər beyt bitkin bir fikir, bitkin məna ifadə edir.

Hər kimsə ki, tanıdı bu canı,
Bir zərrəyə saymadı Cahanı.

(Nəsimi)

Fars-tacik və türkdilli xalqların ədəbiyyatında məsnəvidən çox istifadə olunmuşdur. Məs'ud Mərvəzi, Rudəki, Mollayi Rumi, Xaqani, Nizami, Əlişir Nəvai və Füzuli poema, mənzum hekayə, təmsil və rəvayətlərini məsnəvi janrı ilə yazmışlar. Müasir şe'rdə məsnəvi yeni məzmun, yeni forma xüsusiyyətləri almışdır. Məsnəvilər heca vəznə ilə yazılır, fikir misradan-misraya inkişaf etdirilir.

Hava aydın, sağ görünür, sol görünür,
Könüllərdən könüllərə yol görünür.
Budur, yenə saz səsləri qalxır zilə.
Qonur Vətən bülbülləri güldən-gülə.

(S.Rüstəm)

Mürəbbə

Mərabbe (dördlük) - beş ya, yeddi bənddən, hər bənd isə dörd misradan ibarət lirik janrdır. Bu janr sadəliyi, fəallığı və oynaqlığı, həm klassik, həm də müasir ədəbiyyatda çox işlənməsi ilə seçilir. Onun bəndləri arasında rabitə, daxili bədii bağ asan yaranır, bir misra o birinə poetik ləngər, güclü fikir və ahəng axını hazırlayır.

Pərişan halın oldum, sormadın hali-pərişanım,
Qəmindən dərdə düşdüm, qılmadın tədbiri-dərmanım.
Nə dersən, ruzigarım böyləmi keçsin, gözəl halım.
Gözüm, canım, əfəndim, sevdiyim, dövlətli soltanım.
Əsiri-daimi eşqin olalı səndən vəfa görməm,
Məni hər handa görsəm, əhli-dərdə aşına görməm,
Vəfavü aşinalıq rəsmini səndən rəva görməm,
Gözüm, canım, əfəndim, sevdiyim, dövlətli soltanım.

(Füzuli)

Həcəz bəhrinin birinci növünün birinci variantında yazılan bu dördlükdə birinci bəndin son misrası bütün bəndlərə təkrar olunur. Fikri gücləndirən, şe'rə xüsusi ahəng gətirən belə təkrarlardan klassiklərin çoxu istifadə etmişlər. Ancaq mürəbbədə misra təkrarı vacib şərt deyildir. Burada əsas şərt dördlüyün ilk bəndin bütün misraların bir-

birilə, qalan bəndlərin ilk üç misrasının öz aralarında, dördüncü misranın isə birinci bəndin son sətri ilə həmqafiyə (aaaa bbba vvva qqqa ddda...) olmasıdır.

Sənsizim bimar qalsam, qəm degil,
Dərd ilən əfcar qalsam, qəm degil.
Eşq şən biar qalsam, qəm degil.
Şadü kamü zar qalsam, qəm degil...

XX əsrin əvvəllərindən mürəbbeyə sərbəst yanaşılır, onun ifadə imkanı artırılır, janra müxtəlif quruluşlar verilir. Və müasir ədəbiyyatda dördlük gah misraaşırı, gah misralar öz aralarında qafiyələnir, gah da məzmunun tələbi ilə bəzi misralar qafiyələnir.

Müqəddəs Hər bəndi altı misradan ibarət olan qədim şe'r şəkillərindən biridir. XX əsrdə müsəddəsə yeni istiqamət verilmiş, onunla dövrün eybləri göstərilmişdir. Klassik ədəbiyyatda müsəddəsin ilk dörd misrası bir, son iki misrası öz aralarında qafiyələnmişdir.

Xurşudkün şərəblə dolmuşdu camımız,
Ol mah ilə keçirdi bizim sübhü şamamız.
Dövri-fələkdə hasil olurdu məramımız.
Xaki dərinədən özgə yox idi məramımız.
Bülbüllərə o sahəti-quds aşıyan idi,
Dəmlər o dəmlər idi, zaman ol zaman idi.

(S. Ə. Şirvani)

Müstəzad Müstəzad həcmi böyük olmayan, qəzəl və qəsidənin formasının bəzi ünsürlərini özündə cəmləşdirən, əsasən məhəbbət və gözəllik mövzusunda yazılan janrdır. Bəzən müstəzadlar müxəmməs və müəşərlərin əlavəsi - artırılması ilə yaradılır. Əlavələr yaradılanda müstəzadların forması dinamikləşir, uzun və qısa misralar bədii-məntiqi ardıcılıqla növbələşir.

Dil difi üçün tic çəkib qaş iki yandan,
Canım ona qurban.
Hənd əhlidən olmuş ona ovbaş iki yandan,

Qarətgarı iman.
Minnət çəkirəm doğrayar kaş iki yandan,
Gözdən elə tufan.

(Q.B.Zakir)

Müstəzad geniş yayılmışdır. Nəsimi, Nəvai, Vaqif, Vidadi, Zakir, Nəbati, Sabir və başqaları idraki-tərbiyəvi əhəmiyyətli müstəzadlar yazmışlar.

Ey sünbülü-tərdən üzünə pərdə tutanım,
Ey qönçə dəhanım.
Pərvanə kimi başına qoy bircə dolanım,
Ey ruhi rəvanım.

(Nəbati)

MÜASİR ƏDƏBİYYATDA YENİ BƏND NÖVLƏRİ

Müasir şe'r fikir dərinliyi, fərdi üslub çoxluğu və məzmun forma müxtəlifliyi ilə yaranır, klassik poeziyanın ən'ənə və təcrübəsindən ayrı inkişaf etmir. Şe'rin bənd növlərinin əksəriyyətindən, o cümlədən məsnəvi bənd növünə əsaslanan ikiliklərdən çox istifadə olunur. Yeni bənd növlərinin (aa, bb, vv, qq, dd, aa, ba, va, qa, da...) məzmunu, ifadə və təsvir üsulları müasirliyi, tə'sirinin əhatəliliyi ilə fərqlənir...

Qulağımda dənizin laylası,
Ciyərimdə bağlarının havası.
... Narın qumda naxış-naxış izlərim,
Anam üçün doluxsunan gözlərim.

(Qabil)

Həm ikiliklər, həm də üçlüklər, sadə və kiçik, fərqli bənd növləridir. İkiliyin ən'ənəsi əsrlərdən-əslərə, üçlük isə XX əsrin 30-cu illərindən yaranmışdır. Üçlüklər sənətkarın sərbəstliyini artırır, bədii strukturda sözlərin və qafiyələrin düzümündə müxtəlifliyə (aqa, vsb, vñq, tdq...; nnn, rrr...; ibn, nqn..., lxx, mux....; uus, iis) imkan verir:

Arzu var ki, quş olur, yuva tikir könüldə,
Arzu var çiçək olur, açılar yeni ildə,
Arzu var nəğmə kimi gəzir dildə-dodaqda.

(Ə.Cəmil)

Aləm bilir bu həsrəti,
Sinəmdəki məhəbbəti,
Heç xəbərini yoxdu sənini.

(Ə.Kürçaylı)

Müasir ədəbiyyatda dördlük çox yayılmış, onun klassik ədəbiyyatda olmayan, yeni bənd növləri yaranmışdır. Dördlüyün səkkiz növündən biri - aaab qafiyə forması aşıq şe'rinin (qoşma, gəraylı, təc-nis, dodaqdəyməz), aaba qafiyə sistemi ilə xalq şe'rinin (holavar, vəsfis-

hal, sayaçı sözləri, bayatı) misra vahidləridir. Həm aşiq, həm də xalq şe'rinin bəzi janrlarından bayatı, gəraylı və qoşmadan yazılı ədəbiyyatda da istifadə olunur; aaba bənd növü ilə rübailər, müxtəlif ölçüdə iri misra vahidli şe'rlər yazılır:

Dağları qoşa dünya,
Özü tamaşa dünya.
Keşiyində durmuşuq
Arxayın yaşa düşya.

(M. Dilbazi)

Bir qonağam bu dünyada,
Bir gün ömrüm gedən bada,
Vurğunu da salar yada,
Düz ilqarı bizim dağlar.

(S. Vurğun)

Diksinə-diksinə qıya baxanda,
Səksənmə könlümü oda yaxanda.
Çəsmeyi-çəsmimdən nurlar axanda,
Qaynar bulaqlara bənzər, maralım.

(M. Müşfiq)

Samur çayı salam verir bizim ağır ellərə,
Öz suyunu şərbət kimi o paylayır çöllərə.
Dümsükləyib təbiəti yuxusundan oyadır,
Alqış onun yaxasında tarix yazan əllərə.

(S. Vurğun)

Müasir şe'r dördlüyün aaaa, abat, asdq, qqdd, adqv və assa bənd növlərində daha çox yazılır. Bunlardan aaaa, asdq, assa, adqv şe'r şəkillərinin özünəməxsusluğu XX əsrin 20-ci illərindən yaranmış və get-gedə işləkliyini artırmışdır. Bu bənd növlərindən ilk dəfə S. Vurğun, M. Müşfiq, R. Rza, S. Rüstəm, Ə. Cəmil, M. Dilbazi və O. Sarıvəlli istifadə etmişlər.

Dördlüyün mürəbbə növünün, beşliyin müxəmməs və təxmis kimi janrlarının ən'ənəsi əski dövrlərdən yaranmışdır. Lakin müasir ədə-

biyyatda nə müxəmməsdən, nə də təxmisdən istifadə olunmur. Ayrı-ayrı fərdi bədii yaradıcılıqda beşliyin aaabb qafiyə sistemi daha təsirli görünür. Bu bənd növünə sərbəst yanaşılır, onun gah birinci bəndinin son iki misrası, gah da bir misrası bütün bəndlərdə təkrar olunur.

Dünya böyük, ömür yolu bir addım,
Bir balaca eşq adası yaratdım.
Bir uçrumdan fırtınaya tor atdım,
Bu cür'əti görən, duyan olmadı,
Səndən mənə gün ağlayan olmadı.

Sağlığını görsə idi kəhərim,
Yarı yolda bədrədimi hünərim?
Göz yaşından nə barlandım, nə dərim,
Günün mənə gün bağlayan olmadı,
Səndən mənə gün ağlayan olmadı.

(M.Araz)

Beşlik inkişaf edir, dinamikləşir, bədii-fikri tutumu artır, onun yeni bənd növləri yaranır. Elə ababb, abvbq, aabab, aabav, abbaa, abavb, abvbb, aavab, abvbq, abvbb və aabbb bənd növləri müxtəlif bədii üslublu sənətkarların yaradıcılığında yaranmışdır. Beşlik xırda və iriölçülü bənd növləri ilə yaranır. Şe'r-in forması, ölçüsü və ifadə tərz-i məzmunu uyğun seçilir. Beşlikdən və altılıqdan ilk dəfə S.Vurğun istifadə etmişdir. Onun yaradıcılığında beşliklə altılığın bəndləri arabir ("Deyin, gülün, övladlarım"...) növbələşir və ahəng müxtəlifliyi yaranır. S.Vurğun əsərlərini daha çox altılığın aabbbv, ababvv, abavbq və abbaqq bənd növləri ilə yazmışdır. Sonralar, ayrı-ayrı yaradıcılıqda altılığın müxtəlif bənd növləri yaranmışdır.

Müəyyən mə'nada altılıq müstəqil janr deyildir. Bu bənd növünə də rübai, ya mürəbbe qəzəl beyti, ya üç məsnəvi beyti, ya da iki üçlük bir-birilə birləşir, vahid səs və musiqi vəhdəti, ahəng bütövlüyü - altılıq yaranır, birləşmə bədii niyyətlə, forma əlvanlığına uyğun aparılır:

Mərd insanlar torpağına,
Gözəlliyin sorağına,

Gəlir bura şairlər də.
Danışdırmaz bu yerlərdə
İnsnaların xatirəsi,
Mənim kimi heç bir kəsi

(M. Dilbazi)

Müasir şe'rdə altılığın müxtəlif bənd növlərinə təsadüf olunur: "Dörtlük və ikilik bəndlərindən ibarət olan altılıqlar. İki üçlük bəndinin birləşməsindən ibarət olan altılıqdır. Üç qəzəl beytindən ibarət olan altılıqlar. Üç məsnəvi beytindən ibarət olan altılıqlar. Beşlik bəndinin və bir misranın birləşməsindən ibarət olan altılıqlar". Bu bənd növlərinin "özləri də müxtəlif variantlara malikdir. Məsələn, dörtlük və ikilik bəndlərindən ibarət olan altılıqların aşağıdakı variantları var:

- a) çarpaz dörtlük - məsnəvi (ababvv)
- v) yarımçarpaz dörtlük - məsnəvi beyti (abvbqq)
- v) rübai dörtlüyü - məsnəvi beyti (aabavv)
- q) rübai dörtlüyü - qəzəl beyti (aabavq)
- ğ) qurşaqlı dörtlük - məsnəvi beyti (abbavv)
- d) yarımçarpaz dörtlük - qəzəl beyti (abvbqd)
- e) qoşma dörtlüyü - qəzəl beyti (aaavbq)

Beləliklə, altılıq bənd növü Azərbaycan... poeziyasında 10-dan artıq formada təzahür edir". Lakin daha mürəkkəb bir şe'r şəklinin - yeddiliyin bənd növləri çox deyildir. Yeddilik ancaq dörtlüklə üçlüyün (aabb-avv, aabb-vvq), çarpaz dörtlüklə sərbəst üçlüyün (abvb-qbs, abvb-qqb), qoşma dörtlüyü ilə məsnəvi beytli üçlüyün (aaab-vvb) birləşməsindən əmələ gəlir. Belə sadə bənd növləri birləşəndə ümumi vəhdət və ahəngdarlıq qorunur, qafiyə düzümünün müxtəlifliyi rəngbərənglik yaradır. Yeddiliyin, bəzən eyni qafiyə quruluşlu bənd növlərindən, eyni ölçülü misradan istifadə edilir. Ancaq həyata müxtəlif mövqelərdən yanaşılır, mahiyyət dünyagörüşlərə münasib açılır. Buna görə də üslublar seçilir, rənglər, mənzərə və detallar fərqlənir, ahəng müxtəlifliyi, nida və sual ayrılığı asan duyulur.

Qüssəli çağlarında,
Səsin dodaqlarından,
Təbəssüm görünübse

Gülüşə bürünübse,
Kədərlərin bir anda -
Bu uğurlu zamanda
Demək, hələ mən varam.

(Ə.Kürçaylı)

Yeddilik klassik ədəbiyyatda işlənən yeddilik bəndinə - müsəbbəyə oxşamır. Müsəbbə misraları öz aralarında müxtəlif qafiyə tipləri ilə qafiyələnən (aaaaaaa, bbbbbbba...) şe'r şəkliidir. Müasir yeddilik daha dinamik və axarlıdır, geniş məna-fikir tutumludur, bənzərsiz qafiyə quruluşludur.

Dost bağını seyr edərkən,
Tanış bir səsi eşitdim mən:
"Anasızdır, o yetimdir"
Mən bilmədim o kəs kimdir.
Bərk tutuldum bu sözündən,
Evə döndüm lap ürəksiz,
Mənə yetim deməyin siz.

(N.Həsənzadə)

Müasir şe'rdə səkkizlik dörd məsnəvi bəndinin (aabbvqq) qoşma bəndi ilə yarımçarpaz dördlüyün (aaabvqqq), çarpaz dördlüklə rübai dördlüyünün (ababvvqv) birləşməsindən əmələ gəlir. Bədii yaradıcılıqda bu birləşmələrdən həm eyni dərəcədə istifadə olunmur, həm də onlara müxtəlif me'yar və üsullarla yanaşılır. Ona görə də ayrı-ayrı yaradıcılıqda səkkizliyin bənd növləri bir-birinə bənzəmir. Bə'zən eyni bənddə misralar müxtəlif ölçülü olur. Fikir, ahəng və nida aydınlığı, qafiyə mükəmməlliyi və səlisiyi ilə açılır:

Xoşladımğım bir gecə, yerlər, göylər işıqlı
Ay bir sərxoş göz kimi, ulduzlar yaraşlıqlı.
Bunları seyr edərkən
Bir az fikrə gedərkən,
Fikrim, hissım, xəyalım o qədər yüksəldi ki,
Mənə elə gəldi ki,

Bizlərdən əvvəl nə yer, nə göy, nə həyat olmuş,
Nə bu ucsuz-bucaqsız gözəl kainat olmuş.

(M. Müşfiq)

Nəinki müxtəlif üslubların, fərdi üslubun da səkkizlikləri bir-birinə oxşamır. Onları forma və formanın ünsürləri - vəzn, təqti, bədii ifadə vasitələri, habelə ahəng, nida və səslərin vəhdətləşmə üsulları fərqləndirir.

Klassik ədəbiyyatda səkkizliyin bənd növləri olmamışdır, abvb-vaa, aabvvbqq, abvqdbsq, abvqdqvb, abavvqq, vbaabqqb, abvbqbd və aabavads qafiyə quruluşlu şe'r şəkilləri müasir ədəbiyyatda yaranmışdır. Bu bənd növləri ilə müxtəlif məzmun-pafosda, müxtəlif ölçü və ahəngdə əsərlər yazılır, sərbəst struktura daha çox meyl göstərilir. Və fərdi üslublarda obrazlar, məcazlar, müqayisə və bədii fiqurlar fərqlənir.

Dildə yeni söz və ifadələrin yaranması, yaradıcılıq axtarışlarının müxtəlifliyi bədii formaya və onun ünsürlərinə tə'sir göstərir, yeni şe'r janrları, bölgülər və deyim tərzləri yaranır:

Bu çox ağır dəqiqə
bu tarixi bir andı
Bu böyük bir sınaqdı,
böyük bir imtahandı.
Ordu ərkani-hərbi,
Qərargahın əlində.
On iki milyon əsgər
Hərbin qanlı selində.

Bu sərbəst şe'r deyildir, mükəmməl ölçülü şe'rdir, formaya yeni, orijanal münasibətdir. Belə şe'rlər klassik ədəbiyyatda olmamış, 20-ci illərdən sonra yaranmışdır. Ölçülü sərbəst şe'rlərin məzmunu və forması, rəngləri, ritm və intonasiyası bənzərsiz olur. Bu forma hər sənətkarın yaradıcılığında bir cür fərdi axtarış, fərdi istedad və üsluba uyğun təzahür edir. Və çox zaman bir bənd növünün ünsürləri digər bənd növünə qarışır. Çoxmisralı və çoxhecalı şe'rlər daha çox ünsürlərin bir-birinə qarışması üsulu ilə yaranır.

Bir keçidin qabağını kəsib iki nər,
Döyüslərdə ad qazanmış iki dost əsgər
Onun biri uzunboylu, enlikürəkli,
Şahin gözlü, şir pəncəli, aslan ürəkli.
O birisi boy-buxundan azca gödərək,
Lakin oddur, tərpnəndə uçur qırğı tək.

(Osman Sarıvəlli)

Şe'r məsnəvi tərzindədir; həm bu səpgili şe'rlər, həm sərbəst vəznə yazılan nümunələr, həm də doqquzluq, onluq, onbirlik onikiliklər formaya yaradıcı yanaşmaq üsulu ilə yaranmışdır.

Poema Miladdan əvvəl, birinci əsrin əvvəllərində Lukresi antik vəznədə, heksametrle poemalar yazmış, belə əsərlərdən birini "Təbiət haqqında" poema adlandırmışdır. Epik şe'rın ənənəsi antik yunan və Roma ədəbiyyatında inkişaf tapmış, əxlaqi-didaktik poemalar yazılmışdır.

Həm Lükresidən əvvəl, həm də Lükresidən sonra xalq bədii düşüncə və fantaziyası ya Tanrıları, ya əfsanəvi qəhrəmanları, ya da tarixi şəxsiyyətləri yüksək bədii pafosla təsvir etmiş, böyüdülmən, əlavə boyalar vurulan obrazlarla həyatın müəyyən cəhətlərini göstərmişdir. Məzsunu xalq həyatından alınan belə əsərləri - "İliada" və "Odiseya"ları yunanlar poema - qəhrəmannamə adlandırmışlar. Poemalarda diqqət xalq həyatının, mübarizəsinin və şücaətinin təsvirinə verilmiş, xalq bədii obraz qəhrəman səviyyəsinə qaldırılmışdır.

Amerika alimi S.N.Kramerin elmi axtarışlarında ilk himnləri, gil epik şe'r - poemanı şumerlər yaratmışlar. Bu alim kml lövhələr üzərinə həkk olunmuş doqquz şumer qəhrəmanlıq poemasını aşkarlamış, onları oxumuş və dəyərləndirmiş; qərara gəlmişdir ki, poemalardan beşi Bilqamisa, ikisi Enmerkara, ikisi də Luqalbandaya həsr olunmuşdur.

Şumerşünaslar onu da təsdiq etmişlər ki, Şumer mədəniyyəti ən qədim mədəniyyət tipi olmuş və özünəməxsusluğu ilə mədəniyyət tiplərinin hamısından fərqlənmişdir. Şumerlər çoxsahəli, çoxistiqamətli incəsənət yaratmış, öz tanrılarını, öz hökmdarlarını, öz sərkərdələrini, Uruk şəhərini yaradan, Urukun qala divarını qaldıran insanları sevmiş, vəsf etmiş, onların haqqında söz demiş, eposlar - poemalar yaratmışlar. Ona görə də "Enki və kainat", "Luqalbanda və hurrum

dağ", "Bilqamis" poemaları geniş süjetli, kəskin konfliktli, çoxhadisəli və çoxobrazlı olmuş, tarixi şəxsiyyətlərin canlı obrazları yaradılmış; dörün ictimai-siyasi hadisələrinə, qəhrəmanların yaşadığı və mübarizə apardıqları mühitə münasibət bildirmişlər.

Türkdilli ədəbiyyatda epik şe'rin ən'ənəsi dərin və keçici olmuşdur. Ən qədim dövrlərdən sənətkrallar sinkretik bir janrdan qəsidədən çox istifadə etmiş, iri süjetli məsnəvilər yazmışlar. Yusif Balasaqunlunun "Kudatqu bilik" ("Xoşbəxtlik elmi") poeması (1069) həm bədii nəsrin, həm də epik şe'rin ən'ənələrindən və Türkdilli folklorun səciyyəvi motivlərindən istifadə üsulu ilə yaranmış, janra maraq oyatmışdır. Bu əxlaqi-didaktik poemada orijanal kompozisiya, ifadəli süjet qurulmuş, həyati cizgilərlə zəngin obrazlar yaradılmış, ilk on bir bölmədə Tanrı, peyğəmbərlər və dörd xəlifə nəsrilə mədh edilmişdir. XI əsrin sonu, XII əsrin əvvəllərindən epik şe'rin ən'ənəsi genişlənmiş, Nizaminin "Xəmsə" poemalar silsiləsi, Xaqanınin "Töhfət-ül İraqeyn" və "Mədəin xərabələri" Şərq bədii mədəniyyətinə dərin təsir göstərmişdir. Yayılqan ədəbi abidələr - "Dastani Əhməd Hərami", "Cami Cam" (Marağalı Əhvədi), "Fərhadnamə" (Arif Ərdəbili), "Məhr və Müştəri" (Əssar Təbrizi), "Ənisül-Arifin" (Şah Qasim Ənvər), "Dəhnamə" (Ş.İ.Xətai), "Leyli və Məcnun" (M. Füzuli) bu təsirdən kənar qalmamışdır.

Ədəbi inkişafın romantizm mərhələsində poema daha çox inkişaf etmiş, bu janrla zəngin obrazlar silsiləsi yaranmışdır. M.Füzulinin "Leyli və Məcnun"da iki qəbilənin həyatı, obrazların tərcümeyi-halı verilmiş, onlar öz dövrlərinin tipik insanları kimi ümumiləşdirilmişlər. Burada hakim feodal düşüncə ilə həyata, insana, yeni baxış üz-üzə dayanmış, sevgiyə yeni münasibət fəş olmuş, cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini hərəkətə gətirmişdir. C.Bayronun "Çayld Harod" poemasında Harold öz mühitində sıxılır, düşkünləşir, üzgün və laqeyd görkəm alır, ibtidai həyata, bakir gözəlliyə - təbiətə can atır. Özünü, mə'nəvi aləmini səyahətə, coşqun ehtiraslarını ictimai-siyasi quruluşa qarşı qoyur. C.Bayronun Şərq poemalarında - "Gavur". "Abidos gəlini", "Korsar", "Lara", "Korinfin mühasirəsi" və "Parizina" da obrazlar qeyri-adi, heyrətamiz bir aləmdə - təbiətin qoynunda zəngin romantik boyalarla canlandırılırlar. Bu müstəsna şəxsi taleli insanları cəmiyyətdən sarsılmaz idarə, mübarizilik və üsyankarlıq ayırır.

XIX əsrin əvvəllərindən epik-lirik və dramatik poemalar yazılırdı. P.B.Şelli ("İslamın üsyanı", "Alastor", "Prometey"), A.S.Puşkin ("Rus-

lan və Lyudmila", "Qafqaz əsiri", "Baxçasaray fontanı", "Qaraçılar"), Con Kits ("Endimion", "Giperion"), və H.Heynə ("Almaniya", "Qış nağlı") poemalarında cəmiyyətin həyatını təhlil edir, obrazın taleyini dərinlən izləyir, özlərinin arzu və ideallarını dövrün "ölüm saçan kədərinə" qarşı qoyurdular. Klassik poemaları müasir poemalardan məzmunun genişliyi, bədii quruluşun mürəkkəbliyi, hadisə və obrazların çoxluğu fərqləndirir. Marağalı Əhvədinin "Cami cam" və Ş.İ.Xətəinin "Dəhnamə" poemalarında həyatın, yaşayışın və münasibətin müxtəlif problemlərindən söhbət açılır. "Fərhadnamə"də Arif Ərdəbili əsərin yazılma səbəbini aydınlaşdırır, özünün poetik görüşlərini şəhr edir. Obrazları qarşılaşdırır, onların xarakterini mübarizədə, varlığa münasibətdə açır. Əssar Təbrizinin "Mehr və Müştəri"sində mühitin ziddiyyətləri görünür, qayə-xeyrin şəh üzərində qələbəsi əsaslandırılır. Poemalar məzmununa, quruluşuna, ideyasına, təhkiyə və ahənginə görə müxtəlif tiplərə - lirik, epik və dramatik poemalara ayrılır.

Epik poemalarda əhvalatlar ləng inkişaf edir, süjet genişlənir, obrazların taleyi ziddiyyətlər axarında izlənilir. "Aygün" poemasında Aygün öz istəyi və inamı ilə ailə qurur. İlk günlər fərəhlənir, "ömrün xoş baharını" salamlayır, "öz eşqini bəğrına basır". Muğanda çətinliyə, ağır sınaqlara dözüür, "el içində el adəti ilə yaşayır". Tək qalandan - Əmirxandan ayrıldıqdan sonra Aygün vüqar və ləyaqətini qoruyur, taleyini sənətə bağlayır. Əmirxana ziddiyyətli münasibət bəsləyir, sevgisi nifrətə, xatirələri təəssürat və müşahidələrə qarışır, həyatını sözlə, nəğmələrlə mənalandırır. S.Vurğunun "Muğan", R.Rzanın "Bir gün də insan ömrüdür", B.Vahabzadənin "Muğam", Ə.Kürçaylının "Durnalar cənuba uçur", H.Arifin "Dilqəm" və M.Arazın "Atamın kitabı" poemalarında şe'rın bir çox bənd növlərindən və bənd növlərinin birləşmələrindən, müxtəlif misra ölçülərindən istifadə olunur. Lakin epik poemalarda epik genişlik, hadisələri söyləmək, insanları səciyyələndirmək üsulları lirik məziyyətləri üstələyir, janrın mündəricəsinə təsir göstərir. Qabilin "Nəsimi" poemasında faktlardan, ictimai-siyasi hadisələrdən, tərcümeyi-hal materiallarından istifadə olunur. Epik söyləmədə Nəsimi - bədii obraz böyüyür, özünün dramatik mühiti haqqında təsəvvür oyadır.

Müasir ədəbiyyatda lirik təhkiyəyə meyl artır; poema-monoloqlar, poema-himnlər, poema-müraciətlər yazılır. Belə lirik po-

emaların poetik şərhində insanların həyatı və xarakteri, mə'nəvi-siyasi aləmi dayanır. Varlığın təhlili prosesində sosial-psixoloji mühitin ziddiyyətləri duyulur, müəlliflərin fikir və düşüncələri, hiss və duyğuları inkişaf edir, arzuları ümumiləşir. Ancaq bə'zi poemalarda hadisələrin müfəssəlliyindən, insan xarakterlərinin dərin təhlilindən istifadə olunur. Dövr haqqında təsəvvürü lirik mühakimənin inkişafı oyadır. Bu ona görə belədir ki, epik poemalarda əhvalat, düşüncə və fəaliyyət təsvir olunur, göstərilir. Lirik əsərlərdə isə üstünlük tərənnümə, mahiyyəti bədii münasibətlərlə, süjetdən kənar ünsürlərlə - lirik ric'ət və haşiyələrlə açmağa verilir. "Azadlıq dastan"ında həyatın inkişafı, insanların mə'nəvi-siyasi varlığı M.Müşfiqdə vətəndaşlıq vərəhi doğurur. O, dünyaya poetik nəzər salır, milli-azadlıq hərəkatlarını alqışlayır, xalqları mübarizəyə, milli sərbəstliyə çağırır.

Mənsur şe'r

Mənsur şe'rə maraq XIX əsrin əvvəllərindən oyanmışdır. R.Taqor, İ.Turgeneyev, Xalid Ziya və başqaları ziddiyyətlərə, istismara, tə'qib və zorakılığa mənsur şe'rlə münasibət bildirmişlər. Ömrünün son illərində İ.Turgenev 82-dən artıq mənsur şe'r yazmışdır. Onun belə şe'rləri yığcam, lakonik, ifadəlidir, həyat, cəmiyyət, sevgi və gözəllik haqqında hissi-emosional düşüncələridir. Bu poetik lövhələrin bə'zisi isə ("Axmaq Şərq əfsanəsi", "İki rübai") satirik-yumoristik mahiyyətdədir. İctimai-siyasi quruluşa, istismara və haqsızlığa, insanı kiçildən, onu zənginləşdirməyə qoymayan mühitə qəzəb və nifrət oyadan əsərlərdir.

Mənsur şe'r daha çox ritmik nəsrə yazılır. Burada vəznə, bölgüyə və mükəmməl qafiyə sisteminə ehtiyac duyulmur. Bu janrla həyatın mə'nası, insanın fikri-mə'nəvi aləmi emosional, şairanə, həyəcanlı və ritmik tərənnümlə ifadə olunur; söz inamla deyilir, qənaətlə işlənir, ifadələr poetikləşir, sözü sözdən, bir tərkibi o birindən ayırmaq olmur. Daxili qafiyələr fikrin, müəyyən bir lövhənin, hiss və emosionanın tələbi ilə yaranır. Janra oynaq və dinamik forma verilir. Qayə konkret, başaltı sətirdə açılır. Poetik "mən" in arzuları, insan, zaman və dünyanın taleyi haqqında düşüncələri ümumiləşir. Ritmik nəsrdə - mənsur şe'rdə tutumlu lirik-epik və lirik-dramatik təsvirlər vəhdətləşir, lirizm, emosionallıq və ahəngdarlıq bu janra aydınlıq, rəngbərənglik gətirir. Burada ancaq bir və ya bir neçə tuturlu detaldan, xırda həyat hadisələrindən istifadə olunur. Təsvirdə çırpıntı, hiss və həyəcan duyulur, lövhə,

yaranan bir mənzərə təsir oyadır. Bu dinamik formada təfərrüata, haşiyyə, rıca və fakt çoxluğuna yer verilmir, fikir detallarla, poetik mənşələrə, sənətkarın varlığa emosional münasibəti ilə açılır. Azərbaycan ədəbiyyatında mənsur şe'rin ən'ənəsi dərin deyildir. Bu janr 50-ci illərdən kütləviləşmiş, ona ümumi maraq oyanmışdır.

Epik növ Aristotelin estetikasında epik növ ədəbiyyatın üç növündən biridir; yazıcının "özündən kənar hadisələr haqqında" təhkiyəsidir. "O faciədən özünün sadə ölçüsünə, təhkiyəsinə görə seçilir, bundan əlavə, onlar həcm e'tibarı ilə də fərqlənirlər: faciə cəhd edir ki, öz vəqəələrini mümkün qədər bir günün ərzində yerləşdirsin və ya bu çərçivədən az kənara çıxsın, epos isə zamanca məhdud deyil və bununla da faciədən seçilir".

Epik növdə hadisə və sərgüzəştləri təhkiyədən fasilə zaman ayırır, müəyyən bir proses, müəyyən bir əhvalat baş verir, sonra isə nağıl edilir, söylənir. Burada sənətkar sərbəstdir, "görünür; aləm plastik bir surətdə müəyyən olub öz-özlüyündə inkişaf edir, şair guya öz-özünə əmələ gələn hadisəni sadəcə nağıl edir". Amma sərbəstlik, zahiri soyuqanlıq yazıcını müəyyən bir çərçivəyə sala, onun yaradıcı imkanlarını məhdudlaşdırır bilmir. Epik növün iri janrlarında "daxili aləm dərinədən təzahür edir və hər iki cəhət, yəni daxili və zahiri cəhətlər birbirindən ayrı görünməyərək, bilavasitə bir küll halında öz-özlüyündə mövcud olan müəyyən bir varlığı - hadisəni zahirə çıxarır". (Belinski)

Epik növün müəyyən janrları - əsatir və rəvayətlər bəşərin "körpəlik dövründə" yaranmış, xalqların hamısının ədəbiyyatında olmuş, bir xalqda tez, digərində isə gec inkişaf tapmış; onun mahiyyətində mürəkkəb həyat və cəmiyyət hadisələri, tale və xarakterlər dayanmışdır. Bu növün janrlarının həcmi və bədii tutumu həmişə hadisələrin həcmindən asılı olmuşdur.

ŞİFAHİ XALQ ƏDƏBİYYATINDA EPİK NÖVÜN JANRLARI

Epos Ədəbiyyatın "ən yüksək növ"ünün, "incəsətin tacı"nın

- eposun lüğəti mə'nası - söz, rəvayət və əhvalat deməkdir. Geniş yayılan eposların - "Bilqamıs", "İliada", "Odisseya", "Manas", "Alpamış", "Eneida", "Dədə Qorqud", "Azad edilmiş Beytül müqəddəs", "İtirilmiş cənnət", "Missiada", "Mahabharata", "Kalevala", "Roland nəğmələri" və "Edda"nın kökü məişətlə, mifik düşüncə və təfəkkürlə, "keçmişdən nəş'ət edən" bir tarixi hadisə ilə (Jan Pol Rixter) bağlı olmuşdur. Belə eposların süjetini, məzmun-ideyasını sehri və mübaliğəli hadisələr, qəhrəmanlıq və cəngavərliklərlə dolu əhvalatlar, tale və Tanrıların iradəsi şərtləndirmişdir.

Eposda xalqın həyatı "körpəlik dövründə igidlik, qəhrəmanlıq və cəsəret halında", tamlığı və zənginliyi ilə təzahür edir. Burada hadisələr obrazlaşır, aparıcı, həlledici axar alır, "Həyat öz-özünə mövcud" olur. Çünki "epos xalqın yenicə oyanmış şüurunun ədəbiyyat aləmində ilk yetişmiş meyvəsidir. Epopeya xalqın yalnız körpəlik dövrü keçirdiyi bir zamanda meydana gələ bilər; elə bir zamanda ki, həyat hələ bir-birinə zidd olan şə'r və nəsr kimi iki cəhətə ayrılmamış, hələ xalqın tarixi rəvayətlər halındadır, hələ onun kainat haqqında anlayışı dini təsəvvürlərdən ibarətdir, hələ onun qüvvət və qüdrəti, tərəvətli fəaliyyəti yalnız qəhrəmanlıq şücaətləri halında təzahür edir".⁵⁵ Miladdan əvvəlki eposlarda - "İliada" və "Odisseya"da Tanrılar tələlərdə, həyat, yaşayış və məişətlərdə iştirak edir, meyl və fəaliyyətləri istiqamətləndirirlər. "Bilqamıs" eposunda Allahların bə'zisi insanların arasında - Urukda və Sidr dağlarında, qeyri-adiliyi və müdrikliyi ilə daha çox seçilən, hafizələrə hopan Tanrılar isə səmalarda yaşayırlar. Harada yaşamalarından asılı olmayaraq, Anu, Aruru, Eana, Eya, Elil, Addu, İrin, Şamaş, Məlaykə İştər və Ninsu məqamı gələndə məsləhətlər verir, sevinir, kədərlənir, ağlayır, kinli, məkrli və qəzəbli görkəm alırlar. Məlaykə İştər qəzəbinin - uğursuz sevgisinin intiqamını təkcə Bilqamısdan yox, insanların hamısından almaq istəyir. Heybətli Humbaba göydən yerə bu niyyətlə - İştərin arzusu ilə endirilir. Şər Tanrısı Ellil

⁵⁵ . V.Q.Belinski. Seçilmiş məqalələr, Bakı, 1948, s.44

Uruka fəlakət gətirir, daşqın törədir. Qəhrəmanlar səfərə çıxanda, döyüşə gedəndə "günəş üzlü Şamaş", Anu, Aruru və Ninsuya üz tutur, onlardan kömək, mərhəmət və uğur diləyirlər. Yarı insan, yarı tanrıları - Bilqamis və Enkidünü Aruru insanların diləyi ilə yaradır, göydən yerə endirir. Enkidü insanların arasında "insanlaşır", insani keyfiyyətləri insanlardan alır.

Sonrakı eposlarda - "İliada" və "Odisseya"da Allahlar həm insanlara qayğı göstərir, onların hərəkətlərində iştirak edir, həm də ehtiras və qərəzə qapılır, bir-biri ilə bəhsə girir, bir-biri ilə vuruşurlar; bunlar da bədii struktura təsir göstərir, hadisələrin və insanların taleyini təyin edən amilə çevrilir. Çünki "Bilqamis"da, "İliada" və "Odisseya"da hələ din ictimai həyatın sair cəhətlərindən ayrılmamışdır; xalq hüquqi-siyasi məfhumlar, vətəndaşlıq və ailə münasibətləri - bütün bunlar hamısı, doğrudan-doğruya, dindən gəlir və yenə hamısı dinə qaydır" (Belinski).

"Körpəlik dövründə" bütün xalqların epik rəvayətləri - əsətir, əfsanə və eposları olmuşdur. Belə əsərlərin çoxunda fikir yüksək bədii-liklə, ümumbəşəri hiss və duyğularla aşılanmış; və "epopeyanın məzmunu öz həyatının fərdi mənbəindən hələ ayrılmamış olan xalqın həyatının mahiyyəti, substansial qüvvələri, vəziyyət və məişətindən ibarət" olmuşdur. Buna görə də şair hələ hadisələrə öz xalqının gözləri ilə baxır, öz şəxsiyyətini bu hadisələrdən ayırmır. Lakin epopeya son dərəcə milli olmaqla bərabər, eyni zamanda bədii bir əsər ola bilməsi üçün xalq həyatının fərdi şəklinin ümumbəşəri, cahanşümul bir məzmunu malik olması lazımdır. Yunanların fərdi həyatı belə idi; buna görə də onların kainat və Allahların yaranmasına dair, hətta körpə danışmasına bənzər nəğmələrində də elə ideylar var ki, bunlar sonralar bütün insanlığın malı olmuşdur" (Belinski).

Eposlarda həyat görünür, özünəməxsusluğu ilə təsvir edilir. Təsvirdə xalqın gücü, hansı sosial amallar uğrunda mübarizə aparması duyulur, onun məişətinin, adət və vərdişinin məzmunu ifadə olunur. Epos söyləyənlər özlerini sərgüzeştlərdən, dini anlayış və təsəvvürlərdən ayırmır, onlara xalqın nəzəri ilə baxırlar. Eposların məzmunu dövrün səciyyəvi hadisələrindən - xalqların tarixi qəhrəmanlıq mübarizələrindən alınır. Troya döyüşləri "İliada"ya məzmun vermiş, "Odisseya"nın yaranmasına səbəb olmuşdur.

Obrazlar eposlarda böyüdürlür, əfsunlaşdırılır, sehrli və vahiməli sərgüzəştlərin təsvirinə əhatəli yer verilir. Müxtəlif dövrlərdə söylənən eposlar bir-birinə bənzəmir, xalqlar arasında eyni dərəcədə yayılır. Bəzi xalqların, o cümlədən rusların "nəğmələrində və epik rəvayətlərində şə'riyyəət çoxdur, lakin bu şə'riyyəət dar və sehrli, milli fərdiyyəət dairəsinə sıxılıb qalmışdır, ümumbəşəri məzmunundan məhrumdur; buna görə də yalnız rus ruhuna yaxın olub, onu dərinədən həyəcanlandırır, hər hansı başqa bir xalqa heç bir şey söyləmir və heç bir başqa dilə tərcümə edilə bilməz" (Belinski).

Ədəbiyyatşünaslar doğru deyirlər, müasir dövrün epopeyası, müəyyən mə'nada romandır. Romanda eposun səciyyəvi əlamətləri cəmləşsə də, roman epopeya, epopeya da roman deyildir. Müasir iri epik təhkiyyəə "başqa ünsürlər, başqa kalorik hakimdir". Burada Allahlar, varlığın əsətiri ölçüləri, obrazları əzəmətli və qeyri-adi fiqurları iştirak etmir; nəzmlə nəsr növləşmir; məzmun-strukturu müasir həyatın adi səciyyəvi hadisələri şərtləndirir.

Əsətir Şifahi xalq ədəbiyyatının ən qədim, sadə quruluşlu janrlarından biri əsətirdir. Bu janrı ibtidai insanların ibtidai təsəvvür və anlayışları yaratmışdır. Əski dövrlərdə insanlar öz mühihtlərini, əhatə olunduqları aləmi duya, dərk edə, mə'nalandıra bilməmiş, onlara qorxulu və vahiməli qüvvələr - hadisələr kimi baxmış, ilahiləşdirmiş, heyrət və təəcüblərini sözlə ifadə etmişlər. Buna görə də əsətir təbiət hadisələrini, kor-təbii qüvvələrin, səma cisimlərinin insanların xəyalında, təsəvvür və düşüncələrində müəyyən bir şəkə salınması, gah insanlara, gah da tanrılara bənzər təsvir olunmasıdır.

İbtidai insanlar təbiət hadisələrini - göyün guruldamasını, ildırımın çaxmasını, yerin tərpənməsini, yağışın yağmasını, fəsillərin əvəzləşməsini, meteoritlərin axınını anlaya bilməmiş, belə təbii mürəkkəb prosesləri Tanrının - İlahi qüvvələrin varlığından ayırmamışlar. Yunan əsətirlərində yaz qışı öldürmüş, bədii təsvirdə bu fəsil Təbiətin ölüb yenidən dirilməsi kimi mə'nalandırılmışdır. Qədim azərbaycanlıların düşüncələrində gün qarı əritmiş, qışı yaza çevirmişdir. "Öz kəhər atını minən, qırmızı don biçən" bu varlıq - Günəş cazibədar bir qız, Ay isə gözəl bir oğlan kimi təsəvvür edilmişdir. Əsətirlərdə insanların həyatı, düşüncəsi, xəyal və təsəvvürü göstərilmişdir. Sərgüzəştlər, səma

cisimləri, təbii - həyati qanunauyğunluqlar istək və arzuya uyğun canlandırılmışdır.

Əsətir və əfsənələr daha çox bəşəriyyətin "uşaqlıq dövründə" yaranmışdır. Yunanların, romalıların, hindlilərin, çinlilərin, ərəblərin və türkdilli xalqların əsətirləri geniş yayılmışdır. "İliada" və "Odiseya"dan XIV əsr əvvəl yaranan "Bilqamis" dastanı dünya əsətirinə tə'sir göstərmişdir. Yunan incəsənətinin - faciə, bədii nəsr və epik poeziyasının əsası yunan mifologiyası olmuşdur. Homer, Sofokl, Esxil, Evripid, Aristofan və Pindar Yunanıstanın, Firdovsi isə İrannın əsətir dövrünü təsvir etmişlər. Azərbaycanlıların əsətir dövrünün təsviri ifadəsini miflərdə, rəvayət, əfsənə, nağıl və xalq şe'ri janrlarında tapmışdır. Herodotun "Tarix"ində dünyanın əsətir mərhələsində Allahlar insanlarla bərabər yaşamışlar. Onlar güclü və qüdrətli olmuş, insnalara itaətdə saxlamışlar. Gücünün tükənməzliyinə görə ellinilər sonuncu hökmdarın - Tanrının - Osirisin oğlu Ordusu Apollon adlandırmışlar. "Qaraxan və insan" türkdilli xalqların yaradılış əsətiridir.

Əsətir inkişaf etmiş, mərhələlər keçmiş, ən əski fəlsəfənin predmeti onunla şərtlənmişdir. Yazılı bədii yaradıcılıqda əsətir və əfsənə motivlərindən tez-tez istifadə olunmuşdur.

Amma xalqların tərəqqisi, insanların təbiətlə əlaqə və təması, yeni janrların yaranması. bədii duyum və dərkən dərinləşməsi ilkin həyat anlayış və təsəvvürlərinin əsasına - miflərə tə'sir göstərmiş; mifin fəallıq və yayılqanlığı zəifləmiş, yaddaşlarda ünsürləşmiş, bədii hərəkətini saxlaya bilmişdir.

Əfsənə Əsətir əfsənəyə, əfsənə də rəvayətə oxşayır. İnkişaf prosesində bunların biri o birinə çevrilə-keçə bilir. Çünki bir ərazidən başqa bir əraziyə, bir nəsildən o biri nəslə keçəndə əsətir ya nəyi və nələrisə itirir, ya da yeni bədii cizgi və əhvalatlarla zənginləşir, ilkin özünəməxsusluğundan xeyli uzaqlaşır. Əfsənələrdə məişət və dünyagörüş, tarixi şəxsiyyətlərin qəhrəmanlığı və sərgüzəştləri təsvir olunur. Burada "ışıqla qarandlıq, xeyirlə şərin, doğma ilə yadın, düzlüklə əyriliyin mübarizəsi" verilir (S.Vurğun).

Azərbaycan xalqının əfsənələrindən biri "Astiaq" əfsənəsidir. Bu geniş və dinamik süjeti əsərdə Midiya hökmdarı Astiaqı yuxu, qızı Mandanın ətrafında əmələ gələn göl heyrətləndirir. O, təhlükədən çıxış yolunu Mandanı İranlıya - Kombisə verməklə tapır. İkinci yuxudan

- mandananın bədənindən göyərən üzüm tənəyi Asiyaya yayılardan sonra tamam sarsılır və deyir: "Ey Harpaq, özün üçün gələcəkdə bir fəlakət hazırlamamalısan. Mandananın doğduğu bu uşağı götür, apar və harada istəyirsən öldür". Uşaq öldürülmür. Çoban Mitridat onu Kir adlandırır və öz övladı kimi böyüdür. Kir ailədə, uşaqların arasında cəsarətli, düşüncəsinin dərinliyi ilə seçilir. Astiaqı təəccübləndirir. O, Kirdə özünə oxşar əlamətlər tapır. "Tomris" əfsanəsi müəyyən mə'nada "Astiaq"ın davamıdır. Burada Midiya hökmdarı Kir Şimali Azərbaycanı ələ keçirməkdən ötrü hər üsula əl atır. Tomrislə evlənmək istəyir. Ləyaqətli bir qadın çəşmır, dinclik, əmin-amanlıq arzusu ilə yaşayır. Əfsanədə işığın - Tomrisin gücü və təsiri artır, qələbəsi əsaslandırılır.

Əfsanələrdə tarixi şəxsiyyətlərin fəaliyyətlərinə, təbiətin müxtəlifliyinə, zülmə və istismara münasibət bildirilir. Təhkiyə dinamik aparılır, hadisələr, münasibətlər böyüdüldü, obrazlar amal uğrunda mübarizə aparılır.

Azərbaycan ədəbiyyatında əsatir, əfsanə, rəvayət və nağıl motivlərindən çox istifadə olunmuşdur. Nizami ağız ədəbiyyatından istifadə etməyin ən'ənəsini yaratmışdır. Sonralar bu ən'ənə dərinləşmiş, yeni istiqamətə salınmışdır. Şifahi xalq ədəbiyyatının nikbin pafosu ayrı-ayrı ədəbi üslubun yaradıcılığının mahiyyətini, onların obrazlarının meyl və mövqelərini müəyyənləşdirmişdir.

Nağıl Nağıl geniş yayılan janrlardan biridir, hadisələri, əhvalat və sərgüzəştləri birinci şəxsin dilindən şifahi danışmaq, nağıl etmək və söyləməkdir. Nağıllarda "xalq üçün ümumi olan cəhət - onun dünyanı", kainatın sirlərini anlayışı, cəmiyyətə baxışı, tarixi-millî xüsusiyyətləri, yaşayışı və adət-ən'ənəsi təsvir edilir. Buna görə də "körpəlik dövrü keçirən bütün xalqların nağılları bir ümumi səciyyəyə malikdirlər: bunların məzmununu mö'cüzələrlə doludur. Xalq nağıllarının tükənməz mövzuları: cəngavərlik və bahadırılığın, gözəgörünməz əsrarəngiz və əksəriyyətlə bir-birinə düşmən qüvvələri təcəssümündən ibarətdir. Bədəncə qüvvətli və qüdrətli olmaq, həyatı və onun gözəlliklərini dərk etmənin ilk mərhələsidir; odur ki, nağıllarda saysız-hesabsız qüvvətli, qüdrətli bahadır və pəhləvanlara rast gəlik ki, bunlar tuluq-tuluq şərab içir, bir otruma bir qoyunu və ya öküzü yeyirlər. İnsanın bilmədiyi, dərk etmədiyi şey ona müdhiş və əsrarəngiz görünür, odur

ki, nağıllarda sehrbazlara, cadugörlərə... əjdahalara, divlərə, pərilərə, küpəgirən qarılara rast gəlirik" (Belinski).

Dünyanın bütün xalqlarının nağıllarında nağıl söyləyənin düşüncəsi, təəssürat, hiss və duyğusu əsas alınır. Əhvalatların inkişafında onun siması görünür, həyəcan və çırpıntıları duyulur. Bunlar təhkiyəni bir yönə salmır, hadisələrin dinamikliyini və gözlənilməz inkişafını ləngitmir. Nağılların kompozisiya və süjetləri bir-birindən orijinallığı ilə fərqlənir. Onlar həmişə biri varmış, biri yoxmuş, ya da biri var idi, biri yox idi sözləri ilə başlanır. Bəzən nağılların ilk sətirlərindən dövrə və zamana, insanların əməllərinə münasibət bildirilir: "Badi-badi kiriftar, hamam-hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik eylər, köhnə hamam içində".

Nağıllarda süjet genişlənir, mö'cüzələrdən, əfsun və sehrlərdən, birdən-birə hadisələrin gözlənilməz axara düşməsindən çox istifadə olunur. Həm fantastik, həm də realist nağıllarda mübaliğəyə, əhvalatları böyütməyə və ya kiçiltməyə, insanları çətin şəraitdə sınaqlardan çıxartmağa, onları güclü və əzəmətli qüvvələrlə, tilsimlənmiş divlər və əjdahalarla, cadugörlərlə, sehrli bir aləmlə qarşılaşmağa geniş yer verilir. Sürətlərin gücü və inamı, əqidə və iradə möhkəmliyi keyirlə şərin, işıqla zülmətin mübarizəsində görünür. Nağıl süjetinin inkişafında ideali yaşayan, fərəh və səadət əməllərində cəmləşdirən obraz əfsundan, cadu və tilsimdən qorxmur, mübarizə aparanda tədbiri və istiqaməti xalqdan alır. "Qaranlıq dünyanın" - tilsimli qüvvələrin əsiricanlı bir insan onun gücünü və inamını artırır, əfsun və cadunun dərkinə və adiləşməsinə kömək edir. Uydurma, şişirtmə, kiçiltmə, ümumiyyətlə mübaliğə sərgüzəştlərin istiqamətindən doğur və təhkiyəyə tabe edilir. Kompozisiya yığcam və ifadəli qurulur, bədii-məntiqi ardıcılıq qorunur, psixoloji gərginlik əhvalatdan-əhvalata artır. Mübaliğələrin və bənzətmələrin genişliyi, hadisələrin, sehrin və cadunun dərkini asanlaşdırır, xarakterlərin, əhvali-ruhiyyələrin açılmasına, fərdi xüsusiyyətlərin görünməsinə kömək edir. Macərəlar və sərgüzəştlər dinamikləşir, insnar "dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi" keçirlər. Nağıl ancaq uydurmaların, mö'cüzələrlə dolu bir aləmin təsviri deyildir; real varlığın, vətənpərvərliyin, cəngavərlik və bahadırılığın, məişətin və adət-ən'ənənin fantastik şəkllə salınması, mübaliğəli və şişirdilmiş boyalarla ifadəsidir. Məzmununa, ideya istiqamətinə, ifadə və təsvir vasitələrinin müxtəlifliyinə görə nağıllar fərqlənir. Qüdrətli

bahadırlara, adlı-sanlı cəngavərlərə və məişətə həsr olunan nağıllar məzmunu heyvanlar aləmindən götürülən nağıllara oxşamır. Və nağılların təsnifatı belə aparılır: heyvanlar haqqında nağıllar, sehrli nağıllar, tarixi nağıllar, ailə-məişət nağılları, satirik nağıllar.

Dastan Dastan şifahi xalq ədəbiyyatının iri formasıdır. Dastanlarda varlıq geniş, insanlar fikir və düşüncələri, fərdi xarakterləri ilə təsvir olunurlar. Məzmununa, təsvir olunan hadisələrin xarakterinə görə dastanlar iki yerə - qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarına ayrılır. Həm qəhrəmanlıq, həm də məhəbbət dastanlarında nəsr ilə nəzm növbələşir. Hadisə və əhvalatların yönü göstəriləndə, sərgüzəştlərin məzmunu açılanda təhkiyədən-söyləmədən istifadə olunur. Kədər və həyəcan, duyğu və izzət, müraciət və münasibət göstəriləndə vəsfə və tərənnümə-nəzmə ehtiyac duyulur. Gəraylı və qoşmalar nitqi, bədii məntiqi tamamlayan havalarla oxunur. Dastanlar müəyyən bir dövrdə baş vermiş bir əhvalat, həyatı bir həqiqət kimi söylənir. Ancaq dastanlarda faktlar böyüdülmüş, tilsimdən, əfsun və sehdən istifadə olunur. Əsərlər və əfsanə, sehrli nağıl motivləri məhəbbət dastanlarının məzmununa hopur. Bunlar isə şifahi təhkiyədə adlanırlar, olmuş, baş vermiş hadisə kimi danışılır. Xalqın varlığı və sarsılmazlığı, milli bütövlük uğrunda mübarizə qəhrəmanlıq dastanlarının məzmun-pafosudur. VI-VII əsr hadisələrinin ədəbi salnaməsinin - "Dədə Qorqud"un hər boyunda bir bahadırın - oğuzun qəhrəmanlığı nağıl edilir. Qəbilə-tayfa başçısı Bayandır xan xanlar xanı, cəsurlar cəsuru kimi təriflənir. Qazan xan döyüşlərdə hünər göstərir, oğuzların şərəf və ləyaqətini qoruyur. Qaraca çoban xalqın gücünü, el-oba birliyini ifadə edir. XVI-XVII əsrlərin tarixi abidəsində - "Koroğlu"da Çənlibel vətənin timsalı, rəmzi kimi ümumiləşir. Dəlilər özlərini vətənsiz təəvvür etmirlər. Dastanlarda vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq və mübarizlik ailə-məişət və sevgi sərgüzəştləri ilə vəhdətdə söylənir. Həyat və cəmiyyət hadisələri qəhrəmanların mübarizəsi ilə bağlanır, xarakterlərin açılmasına, fərdi cizgilərin görünməsinə kömək edir.

Məhəbbət dastanları ustadnamələrlə başlayır və duvaqqapmalarla tamamlanır. Burada diqqət iki surətə - aşiq və məşuqəyə, mə'nəvi səfəliyə, e'tibar, sadəqət və sevgiyə verilir. Bu iri formada gəraylı, qoşma, gözəlləmə, divani və deyişmələrdən istifadə olunur. Obrazlar şəra, qa-

ra qüvvələrə qarşı mübarizədə, sevgi sərgüzəştlərində, müxtəlif xassiyətli adamlarla əlaqədə izlənilir.

Dastanlar ədəbiyyat və incəsənəti inkişaf etmiş xalqların ədəbiyyatında müxtəlif dövrlərdə müxtəlif yollarla yaranır. Onların bəzisi mənşəini əsəti, əfsanə, rəvayət və nağıllardan ("Leyli və Məcnun", "Şah İsmayıl", "Əsli və Kərəm", "Alıxan və Pəri xanım", "İbrahim...") alır. Xalq romanlarının bəzisini ustad aşıqlar yaradır. Onlar özləri haqqında dastan söyləyəndə həyat və fəaliyyətlərindən, sərgüzəştlərindən, bədii əsərlərindən ("Tahir və Zöhrə", "Ələsgərnən Şəhrəbanı", "Həcər xanım", "Aşiq Ələsgərnən Dəli Alı", "Anaxanımın küsməyi") istifadə edirlər. Bəzi dastanlar isə adlı-sanlı aşıqların ölümündən sonra ("Qurbani", "Xəstə Qasım", "Sarı Aşiq və Yaxşı", "Abdulla və Cahən", "Dilqəm") söylənir. Ayrı-ayrı aşıqlar tərəfindən yaradılan, ümumi istifadəyə keçən, variantları yaranan dastanlar da az deyildir.

YAZILI ƏDƏBİYYATDA EPİK ƏSƏRLƏRİN JANRLARI

Epik növün janrları müxtəlif dövrlərdə yaranmış, ayrı-ayrı xalqın ədəbiyyatında milli-spesifik zəmində inkişaf tapmış, müəyyən əlamətlərlə zənginləşmişdir. Bu növə təmsil, hekayə, oçerk, povest və roman daxil edilmişdir.

Təmsil Dünya ədəbiyyatında təmsilin mükəmməl, bir ədəbi nəsiləndən digər ədəbi nəslə keçən ən'ənəsi olmuşdur. Çünki, çox tez incəsənətin ilk inkişaf mərhələsində, eradan əvvəl VI əsrdə təzə bir janr - təmsil yaranmışdır. İlk təmsillərin məzmunu heyvanlar və quşlar aləmində alınmış və belə xırda əsərlərdə fikir həm bəsit olmuş, həm də ləng inkişaf etmişdir. Janrın yarandığı əsrin son rüblərində Ezop təmsilə ciddi yanaşmış, dövrünə bu forma ilə bədii qiymət vermişdir. O, təmsillərini nəsr ilə yazmış, onların məzmununu real həyatdan almış, müasirlərinin məişətinə, əxlaqi-mə'nəvi əlmlərinə təsir etmək istəmişdir. İlk dəfə təmsili şe'rlə miladdan əvvəl I əsrdə yunan ədəbi Fedr yazmışdır. Fedr təmsilin ilk bəsit ən'ənəsini və Ezopun yaradıcılığını öyrənmiş, "hazır süjetləri" dövrün tələblərinə uyğun yenidən işləmişdir.

Ədəbi inkişafın yeni eraya keçid mərhələsində və yeni eranın başlanğıcında təmsil geniş məzmun almış, onun formasında əlvanlıq, bədii bütövlük yaranmışdır. III-IV əsrlərdə şifahi hekayələr formasında yaranan "Kəlilə və Dimnə"də əhvalatlar heyvanların dilindən söylənməmiş, ayrı-ayrı xırda süjet və kompozisiyalarda mahiyyətə insanların həyatı, düşüncəsi və məişəti nəzərdə tutulmuşdur. Doğrudur, "Pançatandra" ilə "Kəlilə və Dimnə" bir-birinə yaxın olmuş, rəvayətlər, təsmil və süjetlər bir-birinə bənzəmişdir. Lakin bunlar nə "Kəlilə və Dimnə"nin, nə də "Pançatandra"nın yayılqanlılığına təsir göstərə bilməmiş, bu əsərlərin müəyyən süjetləri, rəvayət və surətləri Avropa xalqlarının ədəbiyyatına keçmiş, yeni bədii çalarlarla zənginləşdirilmişdir. Orta əsrlərdə və İntibah dövründə təmsildən çox istifadə olunmuşdur. Lessinq didaktik düşüncələrini bu janrla ifadə etmişdir. Çünki təmsil "yüksək bir janrdır", "düşüncə poeziyası"dır, "xalq məsəlləri və atalar

sözlərindəki poeziyanın gəlib" zəmanəmizə "çatdığı son inkişaf nöqtəsidir".

Dərin həyati məzmun daşıyan təmsil, zahirən sakit və həlim, laqeyd və müşahidəçi təbiətə malik olan, sənətkarlardan həyatın və yaşayışın müxtəlif sahələrində baş verən əhvalatlar və bunların zəminində "toplanmış təcrübə və dərslər təmsilin" məzmunudur. Təmsildə sənətkar amalı "atalar sözü və məsəllərə çevrilən məzəli", təsir oyadan, düşüncələrə hopan sözlərlə ifadə olunur.

Təmsillərdə əhvalatlar "kiçik bir dram kimi verilir", surətlər qarşılaşır, düşüncələrini sərbəst açır, hər biri "öz-özlüyündə və özü üçün mövcud" olur; hadisələr bir amal ətrafında cəmləşir, lakonik bir süjetdə dramatik hərəkət tapır.

Təmsilçilərin görkəmli nümayəndələrindən biri Lafonten (1621-1695) olmuşdur. "Klassisizm dövründə təmsil poeziyanın ən mühüm janrlarından biri hesab edilmiş" və Lafonten "qətiyyətlə Homerdən aşağı tutulmamışdır. Yəqin, ona görə ki, ona vətəndaşlıq pafosunu, həyati ziddiyyətlərin bədii ifadəsini gətirmişdir. Rus ədəbiyyatında təmsilin ən'ənəsi Dmitriyev, Hemnit SSSR və Krilov yarandıcılığında dərinləşmişdir; xüsusən, Krilov sadə quruluşlu təmsillər yazmış, janrın kütləviliyini və təsirini artırmış, onunla "rus milli ruhunun bütöv bir tərəfini başdan-başa ahatə və ifadə etmişdir".

Şərq ədəbiyyatında təmsildən tez və geniş miqyasda istifadə olunmuşdur. "Kəlilə və Dəmnə" uzun müddət təmsil yazanlara təsir göstərmişdir. Nizami və Rumi təmsillə həyata müdaxiləni genişləndirmiş, onu yeni inkişaf istiqamətinə salmışlar. XIX əsrdə A.Bakıxanov, Q.B.Zakir və S.Ə.Şirvani dövrün ruhuna uyğun təmsillər yazmış, bu janrla müasirlərinə e'tibar, vəfa, sədaqət, mərdlik və vətənpərvərlik kimi sifətlər aşılamaşlar. Təmsilin əhəmiyyətinin hərtərəfliliyini duyan A.Bakıxanov İ.A.Krilovun bəzi təmsillərini sərbəst tərcümə etmişdir.

Fikir və düşüncə poeziyası - təmsil müasirliyi, cariliyi, təsirinin konkretliyi ilə fərqlənir. Bu janrla yaşayışın ağırlığı, istismar, gerilik və əxlaqi-mə'nəvi naqislik tənqid edilmiş, insanlara hümanist duyğular, əhəmiyyətli düşüncələr aşılamaşdır. Belinski deyirdi: "Təmsil alleqoriya deyildir və əgər o həqiqətən yaxşı və poetik təmsildirsə, gərək heç alleqoriya olmasın da; lakin o gərək surətləri və xarakterləri poetik bir tərzdə cızılmış kiçik bir povest və ya dram olsun. Təmsildə verilən su-

rətlərin özləri canlı, poetik surətlər olmalıdır. Krilovun təmsillərində verilmiş hər bir heyvanın öz fərdi xarakteri vardır".

Təmsilin həcmi böyük olmur, kompozisiyası yığcam və lakonik qurulur. Süjet genişlənmir, iki, bəzən də daha çox obraz üz-üzə dayanır, özlərinə, zəmanələrinə münasibət bildirirlər. Mükəllimələrdə gah yumor, yumşaq təbəssüm lirik düşüncələrə, gah da rişxənd və kinayə satiraya qarışır. Təmsillərin sonunda didaktik - ibrətamiz fikirlər söylənir. Təmsil müstəqil, saf janr deyildir. Lirik, epik və dramatik növlərin ünsürlərinin vəhdətindən yaranan janrdır. Ona görə də təsmil hekayəyə bənzəyir. Burada obrazların fəaliyyətindən bir əhvalat, bir detal və bir mənzərə verilir.

Öçerk

XVIII əsrdə Avropada öçerk geniş yayılmışdır. İngiltərədə, Almaniya və Fransada ümumxalq hərəkatına hazırlıq dövründə öçerklər yazılmışdır, onlardan bədii - siyasi forma kimi istifadə olunmuşdur. XIX əsrdə H. Veyert və İ. Volf yaradıcılığının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Onlar bu janrla həyatı inkişafda, insanları mə'nəvi-siyasi zənginləşmədə göstərmişlər. Ruslar bu kiçik həcmli janrla rus həyatının "fəryad edən" (Belinski) ziddiyyətlərinə toxunmuş, real həyatı faktlara ictimai-siyasi mə'na vermişlər. "Quberniya öçerkləri"ndə Saltıkov-Şedrin iki yüzdən artıq bədii tip yaratmış, çinovniklərin, tacirlərin və mülkədarların rüşvətxorluğunu ifşa etmişdir.

Öçerk - təhkiyə əsəri - qurulur, faktlar fikri-məntiqi ardıcılıqla düzülür, hadisələrin mahiyyəti daxili gərginliyi ilə açılır və hansı istiqamətdə yazılmasından asılı olmayaraq, "bədii öçerk fabulasız olmur". Bu cari səciyyəli janr həmişə həyatda baş verən, adı və ünvanı bəlli olan hadisələrə - faktlara əsaslanır; fakt isə öçerkdə həmişə fakt - fabuladır, real həyat və cəmiyyət hadisələridir, canlı əlaqə və münasibətlərdir, insanın fikri-mə'nəvi təkamülüdür. Bütövlükdə "hər fakt tam bir sıra şərtlərin vəhdəti, yüzlərlə teli bir-birinə bağlayan dünyən, əsəb şirəsinin, ürək qanının, ümitsizlikdən doğan göz yaşlarının damcılarında yaranmış cövhərdir. Hər bir faktda dərin həyatı mə'na gizlənir, onun kökləri uzaq keçmişlərə gedib çıxır. Hər bir faktda bütün həyat hadisələrinə eyni dərəcədə xas olan ikitipik cəhət var: biri faktın yaranmasında insanın şüurlu iştirakının dərəcəsi, ikincisi həmin faktın insan qəlbinə və ümumiyyətlə onun həyatına tə'sir dərəcəsidir". (M.Qorki).

Oçerkdə detallardan, mənzərələrdən, bədii müqayisələrdən istifadə olunur, hərəkət, mübarizə və istək təhkiyədə görünür. Ancaq bu janr bədii uydurmanı, faktları böyütməyi, ya kiçiltməyi, obrazları əlavə boyalarla canlandırmağı tələb etmir. Onun əsasında konkret fakt, həyatda baş vermiş tipik bir əhvalat, müəyyən bir şəxsiyyətin fəaliyyəti, onun ictimai və fərdi mənafeyi dayanır. Obrazlar təsərrüfatın, ictimai-siyasi mühitin, elmin və mədəniyyətin müəyyən sahələrində götürülür. Sənədli, bədii və elmi-bədii oçerklərdə rəqəm və real hadisə fikri açmaq, məntiqi dərinləşdirmək üçün işlədilir. Bədii oçerklər də təsvir predmetə müəyyən həyat tərzini, əxlaq, adət-ənənə, ictimai və şəxsi həyatda yaranmış davamlı münasibətlərdir. Burada xarakterlərin vəziyyəti, yaşayışın dinamikası deyil, statistikası nəzərə çatdırılır, insanın gücü, təsir oyadan cəhətləri təsvirlə aşkarlanır. Bədii oçerklər özünəməxsusluğunu və müstəqilliyini inkişafda saxlayır. Sənədli və elmi-bədii oçerklər isə qarşılıqlı zənginləşir və inkişaf edir. Oçerk çəvik, yayılan, təcrübi və illüstrativ janrdır, "müasirlik tarixinin təşəkkülü prosesidir", "daha çox ideya-məzmun tələb edən" janrdır, mədəni-siyasi, sosial-iqtisadi həyatın, məişətin və fərdi fəaliyyətin ifadəsidir.

Azərbaycan ədəbiyyatında əsasında real faktlar dayanan "Şikayətnamə" və "Səfərnamə" kimi bədii-publisistik əsərlər az olmamışdır. Aqcaq janrın tələblərinə hərtərəfli cavab verən oçerklər gec, XX əsrin əvvəllərindən yaranmışdır. Belə oçerklərin məzmununu seçilən, tanınan, yaradıcı əməyi ilə fərqlənən insanların həyatından alınmışdır. Müasir oçerklərdə məzmunla həssaslıqla yanaşılmış, "mən" təhkiyəni aparanda, şəxsiyyətini hadisələrin axarına qatanda lirik düşüncələr, ya realist, ya da romantik meyllər güclənmiş, hisslər, fikir və duyğular obrazlı ifadə olunmuşdur.

Hekayə Ən əski dövrlərdən hekayə geniş yayılan, həm nəzm, həm də nəsrə yazılan janrlardan biri olmuş, onun ədəbi üsulları tez müəyyənləşmişdir. Çünki miladdan əvvəl ikinci əsrdə "Milet hekayələri" yaranmış, III-IV əsrlərdə "Kəlilə və Dimnə" şifahi hekayələr formasında yayılmışdır.

Avropalılar Şərq ədəbiyyatının ənənələrindən tez istifadə etmiş, "Kəlilə və Dimnə", "Min bir gecə" səpgisindən olan əsərləri öyrənmiş, onları öz dillərinə çevirmişlər. Ancaq Avropa ədəbiyyatında hekayə

novelladan fərqlənir. Sonu görünməyən, xəyala gəlməyən hadisələrlə bitən xırda təsvir - təhkiyə əsərlərini avropalılar novella adlandırırlar. XIV-XV əsrlərdə Avropada lirika və epik növün bəzi janrları - novella və roman erkən İntibahın təzahürləri idi. Azərbaycanda İntibahın mədəni və ədəbi-bədii təzahürləri özünü daha tez göstərmişdir. "Sirlər xəzinəsi"də iyirmi mənzum hekayə, "Məqalət" adlandırılmışdır. Azərbaycan mənzum hekayələri ən qədim dövrlərdən milli nağıl və lətifələrin bətnindən təşəkkül tapan, İntibahın ilk mərhələsindən yeni məzmun və formaya düşən, poetik üsullarını erkən müəyyənləşdirən janr idi.

Avropada XIV əsrdən novella inkişaf etmiş və bu janr Fransada, İngiltərə, Almaniya və İspaniyada İtaliya ədəbi təcrübəsi zəminində formalaşmışdır. Sakketinin, Coserin və Marqarita Navarskayanın novelları hekayələrin proobrazı kimi yaranmış, geniş yayılmışdır.

Erkən İntibah Avropa novellarında zamanın ziddiyyətləri ötəri, zəif və systemsiz göstərilmiş, təhkiyənin əsasında cəmiyyətdən təcrid olunan, özünün fərdi aləmini yaşayan bir şəxsiyyət dayanmışdır. Sonralar novellanın yaxşı nümunələrini F.Sakketti, P.Braççolini, M.Bandello, C.Bakkaçço, Q.Mann, V.İrvinq, Ki de Mapassan, Novallis və başqaları yaratmışlar. Ədəbi inkişafın romantizm mərhələsində bu janrla mə'nəvi-sosial axtarışlar, psixoloji düşüncə və çırpıntılar təsvir olunmuşdur.

XIV-XV əsrlərdə Novella İtaliyada "faset", Fransada "fablo", Almaniya "şvank", Rusiyada "novello" adlanmışdır. Rusiyada novellanın tarixi gah XVII əsrə, gah da XVIII əsrin sonuna çəkilmişdir. Və XX əsrin əvvəllərinə qədər Rusiyada "povest" sözü geniş mə'nə almışdır. Poemalar, təmsillər, yol qeydləri və təəssüratlar povest adlanmış və "hekayə" sözü "povest" sözünün sinonimi kimi işlənmişdir. Qoqol hekayələrinə hekayə yox, povest demişdir. Buna görə də V.V.Sinovski fikir söyləyəndə epik növün janrlarının səciyyəvi xüsusiyyətlərini yox, slavyan xalqlarının bədii təhkiyəsinin təcrübəsini əsas almış və demişdir: "Xüsusilə keyfiyyət baxımından mən romanla hekayə arasında fərq görmürəm". XVIII əsrdə sehrli hekayə roman sözünün sinonimi idi və fransızlar romanla hekayəni eyniləşdirirdilər. İspaniyada, İtaliya, Almaniya və İngiltərədə truelər (sənətkarlar) XVII əsrdə hekayə və romanların süjetini uydurmaya, gerçəkliyin məntiqini tamamlayan əhvalatlara istiqamətləndirirdilər. İtaliya bədii

nəsrinin yaradıcısı - C.Bokkaçço isə nə sehrə, nə rəvayətə, nə uydurmaya, nə də ritmik nəsrə həvəs göstərmirdi. Adi və ifadəli hekayə təhkiyəsi ilə insanlara təsir göstərmək istəyirdi.

Şərq ədəbiyyatında novellanın əlamətləri hekayələrin məzmun-strukturuna hopur, hadisələr gözlənilməyən axarda inkişaf edir, final heyrat oyadır, insanı düşüncəyə aparır. Hekayələrin ekspozisiyasında Usta Zeynalın "murdarlanacağı", işi yarımçıq qoyacağı ("Usta Zeynal"), Qurbanəli bəyin çıxılmaz vəziyyətə düşüb kafənə bürünəcəyi ("Qurbanəli bəy"), Novruzəlinin həbs olunacağı ("Poçt qutusu") gözlənilmir, fikir və xəyala gəlmir.

Bizim eradan əvvəl - ilk təşəkkül illərində Şərq ölkələrində hekayənin əsası, mənşəyi şifahi xalq ədəbiyyatı, lətifə və nağıl olmuşdur. Əski dövrün sənətkarları belə əsərlərin məzmununu şəhər və kənd həyatının macərə və sərgüzəştlərindən, məişətdən alırdılar. Onların qurduğu süjetlərin əsasında bəzən də adi və sadə macərələr, bəzən də hadisə və münasibətlər dayanır, təfərrüata yer verilmir, ideya-estetik əmal əxlaqi-didaktik mahiyyətli söhbət və rəvayətlərlə açılırdı.

Orta əsrlərdə Şərq və Avropa klassikləri sərgüzəşt-əhvalat və ailə-məişət lətifələrini yenidən işləmişlər. Onlar hekayələrini bu özlü - lətifə, nağıl və əfsanə süjetləri üzərində qurmuşlar. Buna görə də Sə'di Şirazinin hekayələri daha çox lətifəyə oxşayır və didaktik şə'rlərlə tamamlanır. XIV əsr İtaliya ədibi Bokkaçço yüz novella toplusunun - "Dekameron"un ayrı-ayrı hekayələrinin süjetini İtaliya lətifələrindən götürmüşdür. "Sarışın Ekberta" novellasında L.Tik nağıllara xas rəmzlərdən, fantastik ünsürlərdən istifadə etmiş, Bertanın xarakterini, ehtirasını əsrarəngiz qüvvələrin əhatəsində açmışdır. İnkişafın erkən İntibah mərhələsində Avropa şifahi xalq ədəbiyyatı motivlərindən istifadə etməyə maraq oyanmışdır. Novalis "Henrix fon Ofterdingen" romanında belə qərara gəlmişdir ki, dünya mə'nəviyyatdan ibarətdir. Gerçəklik ancaq rənglər və rəmlər şəklində nağıllar, rəvayət və əsətlərdə ifadə oluna bilər. Ernest Toedor Amadey Hofman xırda epik əsərlərini bu duyğu ilə yazmışdır. Onun novellalarında ("Küncdəki pəncərə", "Sehrbaz", "Dəhşətli qonaq", "Özgə uşağı", "Kral gəlini") obrazlar öz əlamətləri, hiss və ehtirasları, xəyal və düşüncələri ilə yaşayırlar. Onlar qara qüvvələrlə qarşılaşır, sehrli, qorxulu və vahiməli aləmə düşürlər. V.Q.Belinski deyirdi: Hofman "hekayələrində... xeyirxah və şər dahilərin, sehrbazların və qəribə adamların sim asında həy-

atın müxtəlif cəhətlərini, insan qəlbinin dərinliklərində gizli şəkildə mövcud olan işıqlı və qaralıq meylləri, arzu və cəhdləri şairənə tərzdə əks etdirmişdir". Edqar Po novellalarında xalq ədəbiyyatı motivlərindən, onun gerçəkliyi təsdiq pafosundan istifadə etmiş, gərgin dramatik mənzərələr, canlı obrazlar yaratmışdır.

Azərbaycanda mənzum hekayənin banisi - Nizami dünya ədəbiyyatına kiçik epik forma ilə təsir göstərməyi qarşısına məqsəd qoymamışdır. Onun niyyəti yeni ədəbi məktəb - "Xəmsə" yaratmaq idi. "Xəmsə"nin ilk kitabında toplanan iyirmi məqalət-söhbət mahiyyətə nəzmlə yazılan hekayələrdir. Bu hekayələrin özülü ya real həyat, ya da xalq arasında şifahi tərzdə yayılan əfsanə, nağıl və lətifə süjetləridir. Sonralar M.Əhvədi, M.Füzuli, M.Əmani, A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, İ.Qutqaşınlı, Q.B.Zakir, S.Ə,Şirvani və M.Şükühi nağıl və lətifələrin təsvir-təhkiyə üsullarından istifadə etmiş, yeni istiqamətli hekayələr yazmışlar.

Hekayə dinamik formadır, quruluşu sadə, nağıla bənzərdir. Bu janrla cəmiyyət, ictimai-siyasi münasibət və fəaliyyət haqqında canlı və təsirli məlumat verilir, təsəvvür oyadılır. "Xarakterik bir hadisə, yığcam bir süjet, ümumiləşdirici bir mətləb, müxtəsər, şirin, sadə söyləmə, nəqletmə üsulu hekayə sənətində əsasdır". (MİR CƏLƏL). Müəyyən bir əhvalat hekayədə təfərrüatı ilə təsvir olunmur. Süjeti səciyyəvi bir hadisə, təsirli bir əhvalat hərəkətə gətirir. Burada surətlərin sayı az olur. Obrazların həyatından bir hadisə, bir əhvalat götürülür, bu işə onların bütün həyatı, ictimai-siyasi fəaliyyəti haqqında təsəvvür oyadır; surətlər fərdiləşir, dünyagörüşləri açılır, xarakter səviyyəsinə qaldırılır. Gerçəklik bəzən realist, bəzən romantik boyalarla ifadə olunur, bəzən də romantik təsvirlə realist təsvir çarpazlaşır, hisslər və ehtiraslar toqquşur, ideya müdaxiləsiz, süjetin inkişafında, təbii hərəkət və münasibətlərdə açılır. Məzmununa, xarakterinə və pafosuna görə hekayələr bir-birindən fərqlənir. Bəzən tarixi, fəlsəfi, ictimai-siyasi, bəzən aşiqanə, əhvalat və ailə-məişət, bəzən də xatirə, mükəlimə, sərgüzəşt və tərcümeyi-hal hekayələri yazılır.

XX əsrin əvvəllərindən Şərqdə və Avropada hekayənin işləkliyi, varlığı və cəmiyyətin həyatını ifadə imkanları artmışdır. Azərbaycan da bu janr onlarla yazıcının yaradıcılığının ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqqverdiyev, Y.V.Çəmənəmimli,

M.İbrahimov, Mir Cəlal, Ə.Məmmədخانlı və başqaları hekayə janrının ustası kimi tanınmışlar.

Povest

Müasir dövrdə povest janrından çox istifadə olunur. Üslubu hələ tam müəyyənləşməyən, ədəbi təcrübəsi az olan yazıçılar belə bu janra müraciət edirlər. Povestin ideya-estetik tutumu, bədii çərçivəsi romandan çox da fərqlənmir. Bu janrda hadisələr qurulur, sistemə salınır, süjet hadisədən-hadisəyə şəxslənir, obrazlar geniş təhlil olunur, onların görüşləri, həyəcanları, meyl və münasibətləri, şəxsiyyətlərini təyin edən keyfiyyətlər hərtərəfli göstərilir. Anarın "Macal" povestində insan ömrünün mürəkkəbliyinə və çoxcəhətliliyinə, bu ömrün mövcudluğunun sosial-mənəvi dəyərlərinə toxunulur. "Gilanar çiçəyinə dediklərim" əsərində Ə.Əylisli gərgin mənəvi-psixoloji səhnələr yaradır; səmimi və xeyirxah insanların acı talelərini və onların mürəkkəb ömür yollarını göstərir. M.Süleymanlının "Dəyirman"ında boyalar tündləşir, şikəstedici dəyirman mühiti qəzəb oyadır. F.Abramovun "Mamonixa" povestində kəndin sosial problemləri təhlil olunur. "Adi əhvalat"da V.Belov surətləri rus milli mühitinin müxtəlif sahələrində göstərir. Klassik miniatür povestlərdə - A.S.Puşkinin "Dubrovski" və "Kapitan qızı", M.F.Axundovun "Aldanmış kəvakib"ində, İ.S.Turgenevin "Dalaşqan", "Artıq adamın gündəliyi", N.V.Qoqolun "Dikanka yaxınlığındakı xutorda axşamlar", "Taras Bulba", "Dəlinin qeydləri" və Bestujev-Marlinskinin "Amalatbəy"ində ilk düyümlərdən gərginlik artır, geniş epik lövhələr yaranır. Bunlara baxmayaraq, povestin epik-təhkiyə imkanı romana nisbətən məhduddur, bədii çərçivəsi yığcam və lakonikdir. Povestdə bir hadisədən o biri hadisəyə, bir mənzərədən başqa bir mənzərəyə keçidlər tez və dinamik aparılır, düyümlərin, dramatik bağların və psixoloji sarsıntıların yaranmasına tez qayıdır. V.Q.Belinski sadəliyi, forma çeviklik və aydınlığını, hadisələrin inkişafı prosesində müxtəlif hissələrin birləşib vahid ümumi hissə çevrilməsini, fikir və vəhdətinin süjetin sür'ətli inkişafında yaranmasını, janrın dolğun və oynaq çərçivəsində kənara çıxmamasını povestin səciyyəvi xüsusiyyətləri hesab edirdi. Povest yazan, povestlə cəmiyyətə bədii qiymət verən sənətkarın "təsvirlərində fikir olmalıdır, bu təsvirlərdən alınan təəssürat oxucunun ağına təsir etməli, onun həyata, həyatın müxtəlif cəhətlərinə münasibətinə bu və ya başqa bir istiqamət vermə-

lidir. Bu cəhətdən roman və povest özləri ilə həmcins olan əsərlərlə birlikdə poeziyanın ən münasib janrlarıdır. Bu janrın vəzifəsi, əsasən ictimai hadisələri təsvir etmək, ictimai həyatın poetik təhlilini verməkdir".

Çox zaman povestlərə sadə, amma ifadəli quruluşlar verilir. Adi, zahirən diqqəti çəkməyən məişət məsələləri belə bu janra məzmun, fikri istiqamət verə bilər. Burada ədəbi şəxsiyyət sərbəst hərəkət edir, xəyal həqiqətə müdaxiləsiz qovuşur; təsvir canı və dinamik aparılır; sıx-sıx həsiyyə və mükəllimələrdən, emosional ric'ətlərdən, mahiyyəti bədii müqayisələrlə açmaq üsullarından istifadə olunur. Hekayələrdən fərqli olaraq, povestlərdə süjet qol-budaq atır, onun ünsürlərinin hamısı hərəkətə gətirilir, dərin həyatı münəqişələr yaradır, obrazlar böyük bir amal, ya şəxsi, ya da dünyəvi bir istək uğrunda mübarizədə sınaqdan çıxarırlar.

Müasir povestlərin məzmunu həm müasir, həm də tarixi hadisələrdən götürülür. İctimai-siyasi həyatın, təsərrüfatın, beynəlxalq aləmin və adət-ənənənin müxtəlif sahələri povestlərdə bədii ifadəsini tapır. Ç.Aytmatov, Y.Bondaryev, İ.Hüseynov, D.Qranin, V.Vasilyev, Elçin, V.Rasputin, M.Süleymanlı, Ə.Əylisli və başqalarının povestləri məzmununun sadəlik və xəlqiliyi, təsirinin genişliyi, formasının dinamikliyi ilə seçilir.

Ədəbi mərhələdən ədəbi mərhələyə povest inkişaf tapır, onun məzmunu, bədii strukturu, üsul və vasitələri zənginləşir, bu janrla roman arasındakı çərçivə qırılır.

Roman

Fridrix Şlegelin inamında müasir incəsənət "başlanğıcını bizim dövrün Sokrat mükəlliməsindən", "həyatın müdrikliyinə yaxınlaşmağın sərbəst forması"ndan - romandan almışdır. Roman epik növün iri janrıdır. Onun bədii hüdudları, varlığı ifadə imkanları genişdir. Bu janrla həyat çoxistiqamətli, dolğun təsvir edilir. Obrazların dünyagörüşü və dünyanı duyumu, xasiyyət və psixologiyaları mühitlərində, gerçəkliyin gur nəhrində, əlaqə və münasibətlərdə açılır. Şəxsiyyətlərin kamilliyi, ideya-emosional yetkinliyi, siyasi-sosial mədəniyyətləri, mübarizələri və dramatik-psixoloji üzləşmələri ilə dövrün global problemlərinə toxunulur. Ziddiyyətlər genişlənilir, mürəkkəb əlaqə və münasibətlər, onlarla lövhə və mənzərələr bir bədii mərkəzdə cəmləşir. Bədii məntiqin əsasında ictimai münasibətlərin

məcmusu - insan, insanın şəxsiyyəti, təbii xüsusiyyətləri dayanır. Belinski deyirdi: "Romanın məzmunu müasir cəmiyyətin bədii təhlilidir, roman bu cəmiyyətin görünməz əsaslarını, adətlər və şüursuzluq sayəsində cəmiyyətin özündən gizli qalmış əsaslarını açıb göstərir. Müasir romanın vəzifəsi həyatı bütün çılpaq həqiqəti ilə təsvir etməkdir. Ona görə... cəmiyyət romanı öz güzgüsü hesab edir və onun vasitəsilə öz-özü ilə tanış olur, özünü, öz mahiyyətini, xüsusiyyətlərini şüurlu surətdə dərk etmək kimi bir iş görür".

Romanda dövrün özünəməxsusluğu, şəxsiyyətin mə'nəvi simasının, fikri-psixoloji aləminin təşəkkülünü şərtləndirən mühitin, mədəni-iqtisadi həyatın əhəmiyyəti göstərilir. Məzmun-ideya, əxlaqiməfkurəvi istiqamət zamanın tələbləri səviyyəsinə qaldırılır. Əsərin məzmunu tarixdən alınanda dövrün səciyyəsi, məişətin adət-ənənənin, qayə müəisrlik duyğusu ilə açılır. Söz ustaları epik növün iri formasında dövrü ziddiyyətləri ilə duyur və konkretliyi ilə təsvir edirlər. "Real münasibətləri dərinədən duyan Balzak "adət-ənənələr tarixində" - "Bəşərin komediyası"nda Fransanın əxlaq tarixini yaratmaq, cəmiyyətin həyatını təhlil etmək istəmişdir. O, silsilənin əhəmiyyətini belə mə'nalandırmışdır: "Fransa cəmiyyəti bir tarixçi olmalıdır, o isə ona ancaq katiblik etməlidir. Qüsurları və yaxşı məziyyətləri siyahıya almaq, təzahür edən başlıca ehtirasları toplamaq, xarakter yaratmaq, əsas ictimai hadisələri seçmək, külli miqdarda bir-birinə bənzəməyən xarakterlərin oxşar cəhətlərini ümumiləşdirmək, tiplər yaratmaq vasitəsi ilə, bəlkə də mən bir çox tarixçilərin unuduğu bir məsələni-əxlaq tarixini yaza bildim. "Bəşərin komediyası" insan həyatında baş verən hadisələrin birinin də yanından keçmədən, bir tipi, bir sənəti, ictimai qrupu, həyat tərzini, bir dənə də olsun qadın və kişi xarakterini unutmadan, uşaqlığı, cavanlığı, qocalığı, siyasəti, hüquq qanunlarını, hərbi həyatı, Fransanın bütün əyalətlərini yaddan çıxarmadan bütün ictimai varlığı əhatə etməlidir. Başlıca olaraq, hər yerdə təsadüf edilən, uydurulmamış ictimai münasibətlərin tarixini, insan qəlbinin tarixini təsvir etməlidir".

Romandan ilk dəfə Miladdan əvvəl II-VI əsrlərdə yunan ədəbiyyatında istifadə olunmuş, avantyur - tarixi romanlar yazılmış, tarixi şəxsiyyətlərin, o sıradan Kirin Həyatı ("Kiçik Kir", "Böyük Kir", "Sparta çarı Aqesilay") romanlaşdırılmışdır. Ksenofont ideal qəhrəman obrazları yaratmış, romanlarda onun özü də obrazlaşmış, var-

lığında cəsərəti, qəhrəmanlıq və müdrikliyi cəmləşdirmişdir. Eradan əvvəl II əsrin sonu I əsrin əvvəllərindən yunan romanının üsulları az-çox müəyyənləşmiş, Haritonun, Lonq, Axil Tati və Heliodorun romanları maraqlı doğurmuşdur.

Azərbaycan ağız ədəbiyyatında epik təhkiyənin tarixi əsətlərin, əfsanə və nağılların tarixi qədim olmuşdur. Belə bədii nümunələrdə bir, ya bir neçə yarı əsətiri - əfsanəvi, yarı real, yarıfantastik əhvalatlardan, qeyri-adi sərgüzəştlərdən meyl və münasibətlərdən, bədii rənglərlə böyüdülmüş döyüş-mübarizə səhnələrindən istifadə edilmişdir. Xalq romnalarında - dastanlarda nəzmlə nəsr növbələşmişdir. "Dədə Qorqud"da hər boyun özünün məzmun-forması, əhvalatların dinamik axarı, bütövlükdə eposun gərgin psixoloji süjeti və kompozisiyası olmuşdur. Boylarda milli özünəməxsusluğun, oğuzların tarixinin, adət-ənənələrinin, etnik xüsusiyyətlərinin, dini-əfsanəvi ruhlarla qarşılaşmalarının təsvirinə geniş yer verilmiş, yumlar söylənmiş, adlar qoyulmuş, qəhrəmanlar sınaqlardan çıxarılmış, əməlləri və şücaətləri tamamlayan fərdi məzmunlu boylar bağlanmışdır.

Azərbaycan dastanları çoxhadisəli, çoxobrazlı olmuş, təhkiyə inkişafın və xalq həyatının böyük mərhələlərini əhatə etmişdir. Bəzi nağılların bədii-fikir tutumu Avropanın XII-XV əsrlər romanının həcmindən az olmamışdır. Həm dastanlarda, həm də nağıllarda təhkiyə dinamik aparılmış, obrazların formalaşması görünmüş, onlar sehrlili-fantastik aləmə düşəndə, ruhlarla qarşılaşanda məğrur görkəm almış, çox hallarda ölümə qalib gəlmişlər. Bunlar təsirsiz qalmamış, Azərbaycan hekayə və romanı dastan və nağılların məzmun-strukturunda təşəkkül tapmışdır. "Kutadqu bilik" (Balasaqunlu Yusif), "Töhvət Ul-İraqeyn" (Xaqani), "Leyli və Məcnun", "Xosrov və Şirin", "Yeddi gözəl", "İsgəndərname" (Nizami), "Dastani-Əhməd-Hərami", "Vərqa və Gülşə" (Yusif Məddah), "Dəhname" (Xətai), "Fərhadname" (Arif Ərdəbili), "Məhr və Müştəri" (Əssar Təbrizi) (XI-XV əsrlər) poema adlandırılmışdır. Amma "Kutadqu bilik" 85 bölmədən və 6520 beytdən ibarət olmuş, müqəddimə nəsr ilə yazılmış, süjet genişliyi ilə fərqlənmiş, obrazlar epik şe'rə məxsus təhkiyə ilə səciyyələndirilmişdir. Nizami poemalarında əsas surətləri doğulduqları gündən ölümlərinə qədər geniş miqyasda izləmiş, onların kamil obrazlarını yaratmışdır. "Fərhadname" müqəddimədən, iki hissədən və iki sonluqdan ibarətdir. Əsərdə janrın ənənəsi qorunmuş, Allah,

Peyğəmbər, Təbriz hökmdarı mədh edilmiş, poemanın yazılma səbəbindən danışılmışdır. Fərhad müxtəlif məkanlarda mürəkkəb hadisələr cərəyanında fərqli xarakterli və fərqli düşüncəli insanlarla qarşılaşdırılmışdır. Yəqin müəlliflərin özləri də bunları duymuş, lakin ənənədən kənara çıxmamış, mənzum romanlarını qəhrəmannamə - poema adlandırmışlar.

Epik növün iri janrının təşəkkülü illərindən tədqiqatçılarda belə bir fikir oyanmışdır: roman ilk hadisələr haqqında təhkiyədir. Əhvalatlar söylənəndə hərəkətdə, əlaqə və mübarizədə insanın epik bədii modeli - obraz yaranır. Roman epopeya xarakterli, canlı danışiq dilində yazılan, sadə ahəngli, geniş süjetli, gerçəkliyi hərtərəfli ifadə imkanına malik böyük epik söyləmədir.

Antik və erkən orta əsr sənətkarları şəxsiyyətin fərdi həyatının təsvirini verməmişlər. Ona görə ki, bu dövrlərdə fərdiyyətin şəxsi həyatı inkişaf etməmişdir. Quldarlıq cəmiyyətində quldar quldar, feodalizmə isə mülkədar mülkədar idi. Romanın ilk təşəkkül mərhələsində təhkiyə məişət səviyyəsinə enmiş, adi əhvalatlardan danışılmışdır. Dövrün səciyyəvi əsərlərində - Heliodorun "Efiopika", Apuleyin "Metomarfoza", Axil Tatinin "Levkip və Klitofont, Ksenofondun "Sparta çarı Aqesilay"ında adi məişət söhbətlərindən, tarixi xronikalardan, monoloq və mükalimələrdən, qəhrəmanları ideallaşdırmaq üçün boya və rənglər bolluğundan istifadə olunmuşdur; xüsusən, iri səpgili əsərlərdə ədəbi növlərin ünsürləri bir-birinə qarışmışdır. Buna görə də "Evrpidin "Yelena" tragediyası və yunan romanının təşəkkülü" adlı tədqiqatda yunan bədii nəsrinin dramaturgiyasının bətnində axtarılmışdır.

Feodalizmin məhvindən sonra müəyyən bir təbəqənin şəxsiyyəti, həm də fərdi özünəməxsusluğa malik olmuşdur. Bu cəmiyyətdə özünüdərk, söz sənətində fərdi başlanğıc güclənmiş, xüsusən İntibahın tükənəcəyində təhkiyə emosionallaşmış, əvvəlki əsərlərin təhkiyə tiplərindən fərqlənmiş, janrın məzmun-strukturunda epopeyaya oxşarlıq yaranmışdır. XII-XIII əsrlərdə Avropada, xüsusən Fransada cəngavər sevgi lirikası və cəngavər romanları yayılmış, geniş təsir oyatmış və janrı sərbəst inkişaf axarına salmışdır.

Öncə şifahi tərzdə yaranan roman həmişə bir istiqamətli inkişaf tapmışdır. XII əsrdən bu janr müasir yönə düşmüş, cəngavər (ritsar), ya orta əsrlər romanı yaranmış və janrın adı da buradan

götürülmüşdür. Bu yeni təhkiyə tipi daha təsirli idi və böyük epik formanı əvəz etmişdir. Yəni əsətir, əfsanə, rəvayət, nağıl və dastan təhkiyələri və orta əsrlər romanı müasir romanların başlanğıcı - özülü olmuşdur.

XII-XII əsrlərdə roman sözü geniş mə'nə almış, roman dillərində yazılan əsərlərə roman deyilmişdir. XV əsrdən söz konkretləşmiş, epik növün iri təhkiyə janrı roman adlanmışdır. Tədqiqatçılar romanın təkamül özünəməxsusluğunu - cəngavər romanlarının tarixini nəzərə almış və yeni dövrə qədər onun üç tipini göstərmişlər:

a) Antik povestlərin ("Troya haqqında roman", "Enne haqqında roman", "Aleksandr haqqında roman") tərcümə və iqtibasları

b) Geniş alleqorik ("Tülkü haqqında roman", "Gül haqqında roman"), "Amadis haqqında roman") roman

Yeni dövrə qədər roman deyəndə cəngavərlərin - zadəganların sərgüzəştləri, onlarla bağlı əhvalatların təhkiyəsi nəzərdə tutulmuşdur. Elə bu mə'nada roman sözü XIV əsrdə ingilis (çotapse), XVII əsrdə alman (der roman), XVIII əsrdə rus dilinə daxil olmuşdur. Beləliklə də, roman dilində yazılan əsərlərin adı XV əsrdən epik növün əsas janrının - romanın adı kimi işlənmişdir.

Cəngavərlik romanları XVII əsrdən mövqeyini itirmiş, Avropada daha çox fantastik təhkiyə yayılmışdır. XVII əsrdə "Min bir gecə"nin fransız dilinə tərcüməsi "Contes Arabas" adlanmışdır. Çünki fantastik-sehrli romanlara "Conte" deyilmişdir.

Yeni dövrə qədər slavyandilli xalqların ədəbiyyatında mükəmməl bədii təhkiyə olmamışdır. Ona görə də XVIII əsrdən Rusiyada, cəngavər romanları az-çox yayılmış, lakin belə əsərlər geniş təsir oyada bilməmişdir. Eyni zamanda, Rusiyada və Avropanın bə'zi ölkələrində roman hekayədən, hekayə də romandan ya heç, ya da çox az fərqləndirilmiş; belə bir fikir oyanmışdır ki, roman geniş məzmunludur, çox-hadisəli, çoxobrazlıdır, hekayə isə kiçik həcmlidir, bir neçə lövhə və mənzərəni əhatə edir. Amma məzmun nəzərə alınmazsa, bədii keyfiyyət, ideya-estetik məziyyət hekayəni romandan fərqləndirmir. Bu ona görə belə idi, XVI-XVII əsrlərdə sehrli nağıllara, sərgüzəşt - əhvalat povestlərinə, iri həcmli hekayələrə roman deyilirdi. XVII əsr yazıçısı M.Popov "cəmiyyət üçün hekayə, ya da necə deyirlər, roman yazmışam" - demişdir. Avropanın əsas təhkiyə ölkələrində - İspaniya, Almaniya, Fransa, İngiltərə, İtaliyada, çox hallarda roman roman

yox, "tarix" və ya "həyatın tarixi" adlandırılırdı. Sorel ("Fransionanın həqiqi komik tarixi"), Fyurter ("Qarışıq roman"), Lannel ("Satirik roman") və Skarron ("Komik roman") iri təhkiyə - sehrli hekayə sehrli romanın sinonimi kimi işləndirdi. Avropalı truelər - sənətkarlar hekayə, povest və romanlarını mifoloji motivlər zəminində yaradırdılar. Ona görə də XVII əsr romanı sehrli, fantastik, nağılvəri təhkiyə idi, onun hekayəti macərə, sərgüzəştlər olmuşdur. Belə təhkiyələrin inkişaf mərhələləri bir-birinə bənzəməmişdir. XII-XIV əsr romanında hadisələr şərti tarixi-əfsanəvi bir aləmə köçürülmüş, mükəmməl ekzotik mənzərələr yaradılmış, nağıl motivlərinə geniş yer verilmiş, mühakimələr yürüdülmüş, süjetdə sehrli bir aləm yaranmışdır.

XV əsrdən zadəgan romanları və bu romanların inkişaf özülü zəifləmiş, Avropa xalqları ədəbiyyatında yeni bir ədəbi istiqamət-satirik epos təhkiyəsi təşəkkül tapmışdır. Və belə satirik epos təhkiyəsi roman adlanmışdır. Əslində, nağıl motivləri əsasında yaranan bu kiçik həcmli, adi təhkiyəli əsərlər cəngavər romanlarının analogiyası idi. Sadəcə belə romanların məzmun-strukturunda insani əlamətlər başqa canlılar və cansızlar üzərinə köçürülürdü. Avropada bu səpkili romanları ("Tülkü haqqında roman", "Gül haqqında roman") daha çox Kresten de Trua, Tomas Melori və başqaları yazırdılar. Alleqorik satirik epos təhkiyəsi geniş yayıla, dünya epik söyləməsinə təsir göstərə bilmədi. Ona görə də XV əsrin sonu və XVI əsrin əvvəllərindən cəngavər romanları təzədən, təzə istiqamətdə, təzə strukturda - İntibahın təzahürü kimi yarandı. Təhkiyənin yeni tipinin - cəngavər romanlarının qəhrəmanları güclü hiss, güclü istəklə, çevik ruh, təsirli pafosla hünər göstərir, sehirli, qeyri-adi qüvvələrlə vuruşur, tilsimləri qırır, şəhərləri azad edir, yeni ölkələr, yeni torpaqlar tapır, gözəlləri ovsunlayır, mübarizəni inamla aparırdılar. Belə macərə təhkiyələri - cəngavər romanları Roland, Sid və Nibelunq haqqında epik nəğmələri - dastanları əvəz etmişdir. İspaniya ədibi Montalvonun "Amadis Qalski haqqında roman" İntibah ədəbiyyatının ən səciyyəvi təhkiyəsi idi. İntibah romanları XVI əsrdə daha çox şe'rlə, XVIII əsrdən isə nəsrə yazılmış və ona cəngavər romanı yox, sadəcə roman deyilmişdir. Dünya ədəbiyyatında bu istiqamət "Dəqiq ədəbi məktəb" adlanmış, onun vasitələri, fantastik - cəngavər üsulları, qəhrəmanlıq - macərə məzmununu romanın təşəkkül - ilk mərhələsindən fərqlənmişdir. Mərhələnin güclü bədii

nümunələri İspaniyada, Fransa, İtaliya, Almaniya və İngiltərədə yaranmışdır.

XVII əsrin sonunda yeni tarixi şərait, ictimai-siyasi mühit, estetik ölçü və meyarların təzə yönə düşməsi bu istiqaməti tənəzzülə aparmış; Janr Qomverbil, Skuderi, La Kompreneda, fon Leoşteyn, Siqler və başqalarının yaradıcılığında təzə axara düşmüş, "zərif qəhrəmanlıq romanları" yaranmışdır. Amma "zərif qəhrəmanlıq romanları" geniş yayılmırdı, yalnız zadəganlar mühitində inkişaf edirdi. XVI-XVIII əsrlərdə, bir tərəfdən, Avropanın bir çox ölkəsində bədii ədəbiyyati hərtərəfli inkişaf tapmışdır. Servantesin "Don Kixot", Alemanın "Lasario-nun tarixi" və "Qusman" romanları Avropa bədii təhkiyəsinə əhəmiyyətli hadisə olmuş; "Qusman"ın yeni variantı - "İngilis Qusman"ı yaranmış, hətta İspaniya Romanın vətəni adlanmışdır. Digər tərəfdən də, idillik-utopik pastarol əsərlərdə "ideal həyat" - çobanların məişəti təsvir olunmuşdur. Pastrol söyləmə romanının inkişaf mərhələlərində bir, plutov romanları başqa, maarifçilik romnaları isə tamam ayrı istiqamət idi.

Özünün təşəkkül tapma və formalaşma prosesini keçirəndə - XVI-XVIII əsrlərdə plutov - hiylə romanları məzmun-strukturunda dövlət vətəndaşlıq pafosu daşıyan klassizm dramının və təntənəli odavari şe'rin "kölgəsindən çıxmış", qəhrəmanlıq eposlarının ənənələrinə söykənmişdir. Bu mə'nada xalq qəhrəmanlıq eposları, antik dramaturgiya, nəsr - cəngavər təhkiyəsi, epik İntibah poema və novelları romanın inkişafında ilk mərhələ olmuşdur. Yeni romanda - Plutov romanında "hazır məzmunlara, obraz və fabulalara" ehtiyac duyulmamış, şəxsi təcrübə, sərbəst müşhidə və düşüncə əsas alınmışdır; dil dinamik axara düşür, təhkiyəni ancaq birinci şəxs - müəllif aparmırdı, həm də o, obrazları dinləyirdi. Romanın məzmun - strukturunda zənginlik və müxtəliflik yaranırdı. Fildinq, Neş Cek, Qrin, Tomas Deloni təsviri - didaktik və avtobioqrafik Plutov romanları yazırdılar. Tomas Deloni və Fildinq janrın bədii tutumunu genişləndirir, kapitalist həyat tərzinin müxtəlifliyini göstərir, peşəkarların canlı obrazlarını yaradırdılar.

Plutov romanlarının inkişaf dövründə, XVIII əsrdə Russo, Stern, Höte və başqaları psixoloji romanlarla janrı dinamikləşdirir, onun bədii bütövlüyünü yaradırdılar. Onların epik obrazları şəxsi həyatlarını ictimai-siyasi mübarizəyə qatır, dünyanı dəyişdirməyə, onu arzularına

uyğun qurmağa çalışırdılar. Dərin trakizm, qəhrəmanlıq, güclü və inamlı satira, cəsarətli utopiya onların əsərlərinə xas olan səciyyəvi əlamətlər idi.

Epos və dramın "köhnə tiplərində" obrazlar - "ali qəhrəmanlar" ünsürləşəndə, həyatı mövqeylərini itirəndə müasir psixoloji plutov romanları Şarl Sorelin yaradıcılığında yaranmışdır. Belə romanlar məzmunun dərinliyi, dilinin, ifadə və təsvir vasitələrinin zənginliyi ilə ədəbi inkişafın müxtəlif dövrlərində yaranan iri təhkiyə əsərlərinə oxşamırdı. Çünki janrın bu yeni tipində, hadisə və əhvalatlar yox, həyəcanlar, psixoloji vəziyyətlər və təbiətin epik-dramatik, lirik-emosional dərkli hərəkət edirdi, mahiyyəti bədii - fəlsəfi universallıq şərtləndirirdi. Bunlar bir də ona görə belə idi ki, burjuva cəmiyyətinin yaranması romanın həyata müdaxiləsini gücləndirdi. Müasir roman səyahət - sərgüzəşt romanlarının strukturunda, təzə məzmun alırdı. Yeni əlaqələr, yeni meyl, münasibət, yaşayış və məişət tərzini onun məzmun-strukturunun mə'nalandırırdı. İri təhkiyə əsərlərində yaranan surətlər plutov romanlarının obrazlarına bənzəmirdi. Plutov təhkiyələrinin qəhrəmanları feodal mühitdən alınırdılar. Onlar valideynlərini erkən itirir, həyatın hər cür çətinliyini yaşayır, səyahət-sərgüzəştlərə çıxırdılar. Mühit bu insanları daha mürəkkəb, daha ağır həyata - plutovçuluğa aparırdı. Bu, eposdan romana, qəhrəmanlıq - macərə - cəngavər romnalarından plutov romanlarına keçid - varlığı ideallaşdırmaqdan yeni reallığa, Plutov təhkiyəsi pafosuna - "həyatın həqiqi tarixi"nin ifadəsinə keçid idi. Romanı təzə axara inkişafın, müasir poetik tələb və ölçülərin özü salırdı. Tale oxşarlığı, kerçəkliyi təhlil etmək, faktlara yanaşmaq üsulları, bütövlükdə yaradıcılıq konsepsiyası plutovçuları - Aleman, Qevara, Sorel, Fyurter, Neş, Kamoens və başqalarını - bir-birinə yaxınlaşdırır, onları bir ədəbi istiqamətdə birləşdirirdi. Təhkiyəni plutov romanlarında birinci şəxs aparırdı. Surətlər öz inam və düşüncələrində təbii hərəkət edirdilər. İ.Fyurter deyirdi ki, mənim qəhrəmanlarım öz həyatlarını, öz məişətlərini, öz hiss və düşüncələrini sərbəst yaşayırlar. "Don Kixot" romanının qəhrəmanı mübarizə aparanda, dünyanı inamla dəyişmək istəyəndə tək-cə traktik yox, həm də komik vəziyyətə düşür.

XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində incəsənət klassisizm məcrasına düşmüş; epik forma xeyli zəifləmiş, Bualo "Romanların qəhrəmanları" əsərində romanı lağa qoymuşdur. Eyni zamanda, XVIII əs-

rdə müxtəlif ədəbi istiqamətlər - incəsənətin barokko və sentimentalizm mərhələsi yaranmışdı. Maarifçilik, məktub formalı epistolyar, memuar - aforistik, fəlsəfi - psixoloji romanlar geniş yayılırdı. Tarixi qədim olsa da, sentimentalizm ədəbi mərhələsinə qədər romanın məna - məzmununda kamil bədii bütövlük zəif olmuş, janr yaşanılmış həyatın sadə nağılına oxşamışdır. XVIII əsrdə müəyyən sərhədlərlə Avropada həm nəzmlə, həm də nəsrə sərgüzəşt - cəngavər epos romanları yazılmışdır. Antuan Prevo, Riçardson, Stern, Hote, Mopassan, Balzak və başqalarının romanlarından sonra janrın forma - strukturu ifadəliliyini artırmış, onun bədii üsulları müəyyənəlməyə başlamışdır. Roman təhkiyəsinin ilk yetkinliyi Balzakla Mopassanın əsərlərində, varlığı psixoloji təhlilin Antuar Prevonun "Manon Lesko"sunda geniş ifadəsini tapmış, ədəbi-nəzəri fikirdə romanın əsas janr olduğu, onun epik söyləməni özünə tabe etdiyi söyləmişdir. Hekel isə XVII-XVIII əsrlər romanını hələ epopeyanın "kiçik qardaşı" adlandırmışdır. "Kiçik qardaşda" - XVI əsrdən XVIII əsrin başlanğıcına - "Lasarilo"dən "Manon Lesko"ya qədər təhkiyəni geniş miqyasda hərəkət edən obraz - birinci şəxs aparırdı, təhki qəhrəmanı mürəkkəb münasibətlərlə, qeyri-adi, yabançı aləmlə qarşılaşırdı. O, çətin bir mühitdə iştirakçısı olduğu hadisələri nağıl dilinə oxşayan canlı danışiq dili ilə danışır, artmaq, şəxsiyyətə çevrilmək prosesi keçirir, çünki bu obraz nə rahibdir, nə tacir, sadəcə təzədən qurulan, daxilən kəmilləşən, dünyanı sərbəst, özünəməxsusluğu ilə yaşamaq istəyən insandır. O, gəzir, görür, heyrətlənir, gərgin əhvali-ruhiyyələr keçirir, amma özü haqqında yox, iştirakçısı olduğu hadisələrdən danışır. Onun hərəkəti əhatəli miqyas alır, romanlarda geniş hadisə və əhvalatlar, meyl və münasibətlər sistemi yaranır, hisslər emosiyalar, sarsıntılar, mə'nəvi-psixoloji gərginliklər dərinlənəndən açılır və romanın sentimentalizm mərhələsi romantizmə keçidə özlü hazırlayırdı. Və XVIII əsrdən XIX əsrin başlanğıcına qədər yazışmalar, qeydlər və gündəliklər romanın səciyyəvi cəhətlərindən idi. Yazışmalara həyatı-təcrübi tələbat, mə'nəvi-psixoloji əlaqə və ünsiyyətə ehtiyac doğururdu. Məktublarda süjetin inkişafında siması görünməyən ləyaqətli bir dost - təmkinli şəxsiyyətə yazılırdı. Məktublarda fikri-mə'nəvi axtarışları, düşüncə və həyəcanları açmaq, əlaqə və ünsiyyətləri göstərmək üçün bədii üsul və vasitə rolunu oynayırdı. Çünki sənətkarlar zülmdən və istismardan, insanın faciəsinin dərin-

ləşməindən xilas cəmiyyətdən qaçmaqda, şəxsiyyətə daxili - mə'nəvi azadlıq və sərbəstlik verməkdə görürdülər.

XIX əsrin ikinci rübündən romanın əsas məziyyəti müəllifin obyektiv, soyuqqanlı təhkiyəsi idi. Mübahisələr, yazışmalar, məktublar və gündəliklər əsas əlamət, əsas vasitə deyildi. Gərgin dramatism və lirizm epik soyuqqanlılığı dərinləşdirir, Balzak, Flober, Tekkerey və başqalarının romanları az-çox eposlara yaxınlaşırdı.

Romanın inkişafının yetkin və kamil mərhələsində Stendal, Diggens, Flober və başqaları əhvalat, psixoloji və lirik romanların səciyyəvi əlamətlərini özlərinin iri təhkiyələrində sintezləşdirirdilər. Fəlsəfi-psixoloji romanlar universallığı, bədii tutumunun genişliyi ilə fərqlənirdi; yeni istiqamətlər - tarixi və alleqorik romanlar inkişaf edirdi.

XIX əsrin əvvəllərindən ayrı-ayrı xalqın ədəbiyyatında ya birini əvəz edən, ya da bir-brini tamamlayan və zənginləşdirən roman istiqaməti və şaxələri yaranırdı. Marsel Prustun yaratdığı "şüur axını" istiqaməti romanlarında epik başlanğıc olmur, üstünlük lirik təsvir - mühakimələrlə, meditasiyaya verilir. Qəhrəman qeyri-insani gərginliyə, zülmün və haqsızlığın hər hansı təzahürünə dözə bilmir, nicatı cəmiyyətdən qaçmaqda tapırdı.

Marsel Prustun və onun davamçılarının romanlarında bədii müqayisələrdən, canlı mənzərə, detal və lövhə yaratmaq üsullarından az istifadə olunurdu; fikir bədii-məntiqi mühakimələrlə, təsvirlərdən nəticələr çıxartmaqla və soyuq düşüncələrlə açılırdı.

Roman - esselər psixoloji tədqiqata bənzəyən "şüur axını" romanlarından az fərqlənirdi. Çünki Fransa yazıçıları roman esselərə ekzistensializmi yayan forma seçirdilər. Onlar real hadisə və əhvalatlarla düşünür, ümumiləşdirmələr aparırdılar. Əhvalatlar, hadisə və hərəkətlər roman - esselərin təhkiyəsində fikri-mə'nəvi səciyyə daşıyırdı. Belə mə'nəvi hərəkətlər isə insanın qeyri-insaniliyini göstərməyə istiqamətləndirilirdi. Roman-esselər gah fəlsəfi traktat, gah da lirik-fəlsəfi söyləmə axarına düşürdü.

İnsanın ictimai-siyasi bəzişməməsinin, cəmiyyətdən qaçmasının bədii ifadəsi dünya ədəbiyyatında ayrıca istiqamət olmuş və bu istiqamət XX əsrin əvvəllərindən yenidən dirçəlmiş, təzə çalarlarla epik növün bir şaxəsi kimi formalaşmışdır. Bu istiqamətin ilk - qədim tipində patriarxal həyat, təbii gözəllik inkişafa, dövrün rəngbərəng sivil təzahürlərinə qarşı qoyulurdu. Yeni roman şaxəsində isə bədii obrazın

cəmiyyətdən qaçması, təbiətə üz tutması tərəqqinin, müasir yeniliyin nəticəsi deyildi. Təzədən axara düşən istiqamədə Jan Jion kimi yazıçılar dinc, sakit, hər kəsdə yeni hisslər, emosiyalar yaradan təbiəti, idillik aləmi təsvir edirdilər. Doğrudur, təhkiyədə plutov romanlarının təzə məzmun - strukturda yeni tipi, müasir variantı yaranır, obraz cəmiyyətdən, onun yeniləşməsindən kənar qalırdı. Ancaq yeni təhkiyədə təbiətlə, idillik təbii gözəlliklə bərabər patriarxal həyat estetikləşdirilirdi.

XIX əsrin əvvəllərindən romanın realist və romantik tipi ilə cəmiyyətin həyatı təhlil olunur. Təhkiyənin təsiri, formanın dinamikliyi və ifadəliliyi artır, yeni milli məzmunlu, sosial mündəricəli obrazlar yaranır. C.Bayronun "Don Juan" mənzum romanında geniş epik lövhələrdə dövrün real mənzərəsi göstərilir, insanların həyəcanları, mə'nəvi iztirabları ümumiləşir. "Bir əli ilə yazan, iki əli ilə vuruşan", "qəzəbli romantizmin" yaradıcısı kimi tanınan V.Huqo inanırdı ki, dünyada iki qüvvə - xeyirlə şər toqquşur. "Bu isə cəmiyyətin inkişaf və tərəqqisinə istiqamət verir. Dünyanı idarə edən bu iki qüvvə, iki zidd qütb şəklində təzahür edir. Ona görə də sənətkar həyatın orta cəhətlərini yox, son dərəcə ifrat cəhətlərini təsvir etməlidir". Bu tələb yazıçının təhkiyə üsullarını müəyyənləşdirmişdir. V.Hüqonun romanlarında qəhrəmanlar - nəhəng şəxsiyyətlər ya qəhrəmanlıqlar göstərir, ya böyük cinayətlər törədirlər; hər iki halda əzəmətlidirlər, eybəcərlikləri də müəyyən gözəlliyə malikdir.

Epik növün iri formasının ənənəsi həm Şərq, həm də Avropa ədəbiyyatında yaranırdı. Müxtəlif üslublu sənətkarlar - J.Sand, O.Balzak, F.Stendal, E.Zolya, F.Kuper, A.S.Puşkin, Q.Flober, V.Skot, Ç.Dikkens, P.Merime, Ş.Bronte, V.Tekkerey, L.N.Tolstoy, A.Frans, T.Mann, U.Folkner, Z.Marağiyi və E.Heminquey romanlar yazır, obrazların psixologiyasını və həyatlarının müxtəlif dövrlərini yaşadıkları mühitlə birlikdə təsvir edirdilər.

Romanda əsas həcm, əhvalatların və obrazların çoxluğu deyildir. Şərt janrın ölçü və tələblərini qorumaq, geniş tutumlu və dinamik epik lövhələrlə varlığı sadə, aydın və emosional təsvir etmək, canlı xarakterlər yaratmaqdır. İ.S.Turgenevin "Rudin", Z.Marağayinin "İbrahim bəyin səyahətnaməsi", M.Ə.Talıbovun "Kitab yüklü eşşək" və "Əhmədin kitabı", M.S.Ordubanin "Bədbəxt milyonçu", Mir Cəlalın "Dirilən adam" romanları böyük həcmli deyildir. Lakin əsərlərdə dövrün zid-

diyyətləri, insanların məişəti görünür, əhvli-ruhiyyələr duyulur. Ümumiyyətlə, romanda onlarla hadisə və əhvalat, bir-birinə bağlanan, biri o birindən törəyən ziddiyyətlər, bir-birilə üz-üzə dayanan, bir-birinə qarşı mübarizə aparan obrazlar təsvir olunur. Məzmun, bəzən bir dövrü, bir epoxanı əhatə edir. Təsvirdə, varlığı ifadə üsullarında, əlaqə, münasibət və mübarizələrdə bir genişlik, bir ensiklopediklik yaranır. Bəzən də tarixi, ictimai-siyasi, fəlsəfi, ailə-məişət, psixoloji romanlarda hadisələr inkişaf edir, ziddiyyətlərin yeni şaxələri yaranır, obrazların xarakteri tam açılmır, mübarizə bitmir. Belə əhvalatların, mürəkkəb konfliktlərin inkişaf etdirilməsinə, bir romandan digər romana keçməsinə, onların yeni tarixi şəraitə uyğun təhkiyə olunmasına ehtiyac qalır. Obrazlar romandan romana varlığın, inkişaf edən bir konfliktin, sosial-bəşəri istəyin tələbi ilə keçirlər, onlar yeni şəraitdə fəaliyyətlərini genişləndirir, inam və e'tiqadla mübarizə aparırlar. Nəticədə, romnalar silsiləsi - ya dilogiyalar (iki roman), ya da trilogiyalar (üç roman) yaranır.

XX əsrin əvvəllərindən roman təkamülə uğramış, onun bədii çərçivəsində bir müəyyənlik - sadəlik, yığcamlıq və lakoniklik yaranmışdır. Bu janrla həyatın mürəkkəb hadisələri, insanların mə'nəvi-psixoloji aləminin təhlil edilməsi güclənmişdir. Müasir Azərbaycan romanını dövrün özü, yeni ictimai-siyasi tələblər yaratmışdır. Əgər "İbrahim bəyin səyahətnaməsi", "Kitab yüklü eşşək", "Əhmədin kitabı" və "Bədbəxt milyonçu" nəzərə alınmazsa, Azərbaycanda təhkiyə-nəsr romanları XX əsrin 30-cu illərində Ə.Əbülhəsənin, Mir Cəlal, M.Hüseyn və S.Rəhimovun yaradıcılığında yaranmışdır. Sonralar epik ən'ənə ayrı-ayrı yazıçının yaradıcılığında inkişaf etmiş, geniş tə'sir oyadan janra çevrilmişdir.

sədir, eksod - faciənin ondan sonra xor nəğməsi olmayan tam hissəsidir, xor hissəsindən isə parod, birinci tam xor nitqidir. Stasin anapestasız və troxeyasız xor nəğməsidir, komos isə xor və aktyorların ümumi hüznü nəğməsidir", mahnının fasilə - xor və solo ilə oxunması mükəlliminin ilk ünsürlərinin yaranmasıdır.

Xordan bir nəfəri "aktyor" kimi ayıran - fərdləşdirən sənətkarı - Fespidi yunanlar ilk dramatik şair adlandırmışlar. Fərdiləşən şəxs bir neçə rol aparmış, tez-tez geyimini və maskasını dəyişmişdir. Eyni zamanda, ayrı-ayrı regionlarda tamaşaya qoymaq üçün Fespidi pyeslərini həm "arablarda daşımış" (Horatsi), Həm də özünün bütün obrazlarının səhnə ifaçısı olmuşdur. "Qədim xalq oyunlarını ilk dəfə səyyar tamaşaya çevirən, aktyorları arabaya mindirib şəhərbəşəhər və kəndbəkənd gəzdirərək, camaata tamaşa göstərüb xalqın hörmətini qazanan Fespidi olmuşdur" (Bualo).

Fespidi teatrı təsirli idi, dövrün tələblərini ödəyirdi. Xeril, Frinnix və Pratin onun ənənələrini davam etdirmişlər.

Təşəkkülü dövründə yunan teatrında xor istiqamətverici, bədii mətnin müəyyən hissələri ilə bağlı idi. amma xorun hərəkətlə bağlılığı sonralar zəifləmiş, onu aktlar arasında yüngül musiqi parçaları əvəz etmişdir: hətta IV əsrin əvvəllərində (M.Ə.) bəzi dramaturqlar xorsuz faciə və komediyalar yazmışlar. Bədii əsərlərdə xorun ünsürləşməsi aktyorların səhnə hərəkətlərini, zamanı və insanı səciyyələndirməni gücləndirmişdir.

Antik teatrın bəsit ənənəsinin bəzi ünsürləri sabit, dəyişməz idi; dramaturqlar tamaşaya - tetrologiya - üç faciə və bir satirik komediya qoyurdular. Komediyalar tamaşaya sərbəst seçilir, ehtiyac duyulanda onlara xor əlavə olunur, dramaturqlar rol aparır, səhnədə aktyorlardan seçilmirdilər.

Antik teatr üç hissəyə - orkestr, teatr və səhnəyə bölünürdü. Xor üçün ayrılan xırda meydançaya "orkestr", dinləyicilərin orkestr ətrafında ayaq üstə dayanıb tamaşaya baxdıqları yerə isə "teatr" deyilirdi. Teatr tədricən təkmilləşmiş, çadıra bənzər skekalar düzəldilmiş, səhnə ləvazimatı burada hazırlanmışdır. Görümlü yerlərdə qurulan skekalar səhnə mənasında işlənmişdir. V əsrdən (m.ö.) "teatr" sözü geniş məna almış, bütöv teatrı əhatə etmişdir.

Ellinizm epoxasında, bizim eradan əvvəl III əsrdə, teatr təbəddülata uğramış, xorun dramatik hərəkətlə, aktyorların orkestrlə əlaqəsi

qırılmış, müxtəlif şəhərlərdə, müxtəlif tərtibatlarda tamaşalar göstərilmişdir. Təkcə bir şəhərdə - Attikada ön bir teatr olmuşdur. Ancaq IV əsrin ortalarından (M.Ö.) Yunanıstan siyasi müstəqilliyini itirmiş, ölkədə vətəndaşlıq hissi zəifləmiş, dövlət mə'nafeyinə e'tinasızlıq güclənmişdir. Daha çox mə'nəviyyat, münaqişə və xarakterlər istiqamətində məişət komediyaları yazılmışdır. IV əsrin sonu, III əsrin əvvəllərindən isə yeni Attik komediyaları yaranmış, Menandr, Terens, Plavt, Filemon, Kratin və Hionid böyük ədəbi nüfuz qazanmışlar.

Yeni Attik komediyalarda xordan istifadə olunmamışdır. Çünki xor intim səhnələrin genişliyini və ifadə tərzini tamamlamırdı. Bəzən xor sadəcə xatırlanır, amma hərəkətlə əlaqələndirilmirdi; əsərlərdə, proloqdan istifadə edilir, tamaşalar üç aktyorun oyunu ilə məhdudlaşdırılırdı. Menandrın pyesləri daha çox yayılmış və bu dramaturq komediyanın ilk şairi adlandırılmışdır.

Facia Bizim eradan əvvəl əsəti və əfsanələrin məzmunu həyatın müxtəlif sahələrindən alınır. Tanrılar - Zefs, Eros, Nike, Appolon, Afina, Afrodita, Dionis, Osiris, Aronis və Attis haqqında əfsanə süjetləri daha çox yaranırdı. Anlayış və təsəvvürlərdə ölüm həyata bərabər tutulurdu; insan öləndən sonra ya təbiətdə, təbiətin bir ne'mətində -buğda danəsində, bir çiçəkdə yenidən canlanır, ya da başqa bir varlığa çevrilir və hər iki halda faciəvilikdən təmizlənirdi. Yunanıstanda və Romada Tanrıların Şərəfinə mərasimlər keçirilirdi. Məhsul yığımında və məhsul bayramlarında mahnılar oxunur, himnlər söylənir, rəqslər edilirdi. Bu üsulla Allahlardan rəhmət, mərhəmət umulurdu. Zaman keçdikcə mərasimlər kütləviləşir, fikir sərbəstliyi artır, zarafat yumora, rişxənd satirik düşüncələrə qarışırdı. Oyunlarda, mərasim şənliklərində, bədii sözün ilk nümunələrində dramatik növün bəzi ünsürləri yaranırdı. Bədii məntiqdə insanın ölməzliyi - düşüncələrdə fədakarlığa, fəaliyyətin genişlik və aliliyinə görə yaşaması ideyası əsaslandırılırdı.

İlk nümunələri bizim eradan əvvəl, VI əsrin sonu, V əsrin əvvəllərində Yunanıstanda yaranan faciə özünün bəsit formasını Zevsin oğlu, üzümçülük və şərabçılıq Tanrısı Dionisin şərəfinə keçirilən mərasimlərdən almışdır. Mərasim və əfsanələrdə Dionis öldürülmüş və yenidən dirilmiş, düşüncələrə təbiətin - reallığın bir parçası kimi hopmuşdur. Ona görə də məhsul - üzüm yığımı dövründə bu Tanrının şə-

rəfinə qurbanlar kəsilir, müsibətləri və zühuru gah mərhəmət, gah da qorxu və vahimə hissi doğuran hərəkətlərdə göstərilirdi.

Facie traqos və ode sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir. Yunanca traqos keçi, ode nəğmə deməkdir. M.Ö. faciənin və aktyor sənətinin mənşəyi yunan mərasimləri - keçi nəğmələri olmuşdur. Şərqdə tragediyaya faciə, yad hailə demişlər. Avropalılar faciə deyəndə hüznü, kədərli, fəlakətli hekayət - süjet nəzərdə tutmuşlar.

İlk bəsit faciələr "lap başlıngıcdan improvizasiya yolu ilə" (Aristotel) yaranmışdır. Təpis Tanrıların şərəfinə fərəhi kədərə, sevinci qəmə qatan mahnılar oxumuşdur. Pratin bu xırda süjetləri inkişaf etdirmiş, Frinix isə onlara yeni dramatik istiqamət vermişdir. Əgər Fespид qədim xalq oyunlarını ilk dəfə səyyar tamaşaya çevirmiş, kənd və şəhərlərdə tamaşalar göstərmişsə, Frinix də Miletin süqutunu - iranlılar tərəfindən alınmasını faciə şəklinə salmışdır. Amma bunlar mükəmməl dramatik ədəbi inkişaf, üsulları müəyyənləşən səhnə əsərlərinin - faciənin yaranması demək deyildi. Yunan faciəsi hələ mükəlliməsiz və dekorasiyasız adi mərasim idi, lirikadan və xalq oyunlarından ayrılmamışdı. Bu faciələr "incəlikdən uzaq və kobud idi, xalq bayramlarında oyun və şadlığa xidmət edirdi: bayram iştirakçıları Vaxxın şərəfinə oxuyur və oynayırdılar ki, bu şərab Allahı üzüm salxımlarını tez yetişdirsin, məhsulu bol ələsin. Bu bayramlarda ən yaxşı müğənninin mükafatı isə dəfnə budağından hörülmüş dəbdəbəli çələng deyil, adi bir keçi olardı".⁵⁷

Faciəni "faciənin atası və aydın tendensiyalı şair" Esxil yaratmışdır. "Xahiş edənlər", "İranlılar", "Fiv əleyhinə yeddi adam", "Oresteya", "Prometey" üçlüklərində ("Aqamenon", "Xosforlar", "Evmenidlər", "Od gətirən Prometey", "Zəncirlənmiş Prometey", "Xilas olmuş Prometey") dövrün səviyyəvi problemlərinə toxunmuş, aktyorların sayını artırmış, xorun partiyalarını azaltmış, diqqəti fikrin mükəllimələrlə ifadəsinə vermişdir. "Xora iki iştirakçını Esxil artırmış, aktyorlara cürbəcür maskalar geyməyi də, dəb salmışdır. Səhnəyə hündür dabanlı ayaqqabıyla gəlməyi də, o, lazımı qaydada hərlənib dolanmağı da onlara məhz Esxil öyrətmişdir ki, tamaşaçı hadisələri yaxşı görüb hərəkəti izləyə bilsin", (Bualo).

⁵⁷ Bualo. Poeziya sənəti, Bakı, 1969, s. 47

Yunan dramaturqları dövrlərini duymuş, səhnəyə və faciənin ən'ənələrinə yaradıcı yanaşmışlar. Hələ Esxil "sağ ikən Safoklün dühası tamaşaların dəbdəbəsini daha da artırdı, qədim xor dəstəsinin hərəkəti və hadisələrin inkişafındakı yüksək mövqeyi bərqərar etdi. Sofokl faciə əsərlərindəki şe'rin kobud və nahamvar üslubunu cilaladı və teatrı elə bir zirvəyə qaldırdı ki, Romanın bu sahədəki bütün sonrakı əndişələri əbəs idi və ona çata bilməzdi" (Bualo).

Sofoklun üslubu, ən'ənəyə və həyata yanaşmaq üsulları orijinal olmuşdur. Onun faciələrində mükəllimələr canlı, hərəkət güclü, konfliktlər Afinanın ziddiyyətlərinə oxşar idi. "Üç aktyor və dekarasiyanı ilk dəfə işlədən Sofokl olmuşdur. Sonra, mündəriciyə gəlincə, cüz'i miflərdən və gülməli ifadə vasitələrindən nəşət edən faciə, - təbədülat yolu ilə satirik tamaşadan doğduğuna görə - artıq sonralar müəzzəm şöhrətinə çatmışdır; onun ölçüsü tetratetrdən dönüb yambik (trimetr) olmuşdur, əvvəllər isə tetrametrdən istifadə olunurdu, çünki poetik əsərlərin özü satirik idi və daha çox rəqs xarakteri daşıyırdı; amma elə ki, dialoq inkişaf elədi, təbiət özü ona münasib ölçü də verdi... yamb ölçülərin hamısından daha çox canlı danışıq dilinə yaxın olmalıdır" (Aristotel).

Faciə nağıl etmək, söyləmək üsulu ilə yaranmırdı; əməllərin, əhvalatların özü göstərilirdi. Ona görə də Aristotel faciəni xarakterinin mübarizəsindən yaranan, gözlənilməz dönüşlər və ibrətəməz hadisələr təşbehi adlandırdı. Çünki antik yunan faciələrində "təqlid hərəkətdə icra olunurdu". Fabula "Faciənin əsası və bir növ canı" hesab edilirdi. Hər hansı faciədə ən'ənəvi quruluş - fabula, xarakterlər, fikir, səhnə şəraiti, sözlə ifadə və musiqi kompozisiyası olmalı idi. "Bu hadisələrdən təqlidin vasitələrinə ikisi, üsuluna biri, predmetinə isə üçü daxil" edilirdi. "Bitmiş və bütöv, müəyyən həcmə malik hərəkətin təqlidində" - faciə əhvalatların əlaqələndirilməsi əsas şərt sayılırdı. Faciənin həcmi - proloq, eposodiy, eksol, parod və xor hissəsinə bölünürdü; sonuncu hissələr xor mahnılarının hamısı üçün ümumi sayılırdı; səhnədə oxuma və kommoslar isə onların bə'zilərinin xüsusiyyətlərini təşkil edirdi. "Proloq-faciədə xorun daxil olmasından olan tam hissədir, eposodiy - faciənin bitkin xor nəğmələri arasında olan tam hissədir, eksod isə faciənin ondan sonra xor nəğməsi olmayan tam hissəsidir; xor hissəsindən isə parod birinci xor nitqidir, stasim anapestasız və troxeyasız

nəğməsidir, kommos isə xor və aktyorların ümumi hüznü nəğməsidir" (Aristotel).

Həm yunan, həm də roma faciələrində ziddiyyətlər tez yaranır, ek-spozisiyadan hadisələrin hansı axara düşəcəyi, qəhrəmanların taledən qaça bilməyəcəkləri, yə'ni öləcəkləri bilinir. Çünki faciələrdə həlledici taledir, taleyə inam, e'tiqad və tale qarşısında acizlikdir, insanın məchul, fəvqəltəbii qüvvələrlə mübarizəsi, Tanrıların iradəsi və hökmüdür. Eyni zamanda, tragediyada Allahlar düşünən, sevinən, kədərlənən, kin və ədavət bəsləyən obrazlardır. Onlar gələcəyi görür, gələcəyi mə'nalandırır, gələcəkdən xəbər verir, dünyanı istəklərinə və iradələrinə uyğun idarə edirlər. Sofoklun "Çar Edip" əsərində Allahlar Fiv hökmdarı Laya və onun arvadı İskostaya Edipin müsibətlər törədəcəyini, ata qatili olacağını əvvəlcədən xəbər verirlər. Ailə Tanrıların iradəsindən kənara çıxa bilmir. Edip "zərurət çərçivəsində hərəkət edir, atasını öldürür, anası ilə evlənir. Amma bunlar - Allahların iradəsi ilə hərəkət dramatik gərginliyi, hadisələrin inkişafına marağı azaltmır. Bir faciə o biri faciəni, bir anlaşılmaazlıq müəyyən bir şərtiliyi şərtləndirir, çılğın ehtiraslara, yolunu azan insanlara istiqaməti Allahlar verir. Ədəbi inkişafın ən qədim dövrlərində, faciələrdə "faciəli ölməzlik ideyası bəsit şəkildə, illüziya formasında - axirət dünyasının mövcudluğu və həlak olmuş qəhrəmanın dirilməsi haqqındakı ideya şəklinə təzahür edir"di. Evripidin "Alkesta", "Mediya", "İppolit", "Heraklidlər", "Andromaxa", "İon", "Troya" qadınları", "Elektra", "Orest", "Finigiya qadınları", Sofoklun "Edip Kolonda" və "Antiqona" əsərlərində insan dəyər, ümummaraq səviyyəsinə qaldırılırdı. Esxil istibdadla barışmır, fədakarlığı, zülmə və cəhalətə qarşı mübarizəni göstərirdi. Onun Prometeyi Allahların iradəsi ilə barışmır, onların qüdrətini və səltənətini sarsıdır, insanlara od-səadət gətirir. Əzabı insanpərvərliyinə, cəsəətli, təmkinli və ideya cəfakeşi olmasına görə çəkirdi. Evripid əsatirləri həyatla əlaqələndirir, insanda faciəvi ölməzlik ideyası tapırdı. Faciə obrazları ilə Sofokl dünyanın əbədiliyinə və sonsuzluğuna inam oyadırdı.

Romalılar - Livi Andronik və Qney Nevi yunan faciələrinin milli ehtiyaca uyğun təzədən işləyirdilər. Onlar faciələri şə'rlərlə tərcümə edir, xor partiyalarını məntlərdən çıxarır, əsərləri beş pərdəyə bölürdülər. Bunlara baxmayaraq, Roma dramaturgiyası ədəbi inkişafın yeni, spesifik xüsusiyyətləri ilə fərqlənən mərhələsi idi. Səhnə əsərləri yazan-

da romalılar istəyi, müasirliyi əsas alır, başqa xalqların ədəbi təcrübəsindən öyrənirdilər. Aristofan satirik-siyasi, Menandr isə məişət komediyaları yazırdı. Plavtın və Terensin komediyaları da məzmun, konflikt və xarakterlərin mükəməlliyi ilə seçilirdi.

Faciəvilik, Çernışevskinin inamında, insanın əzəmi kədər də iztirablarıdır, yaxud əzəmətli şüxsiyyətlərin ehtişamlı cismani ölümüdür. Ancaq tragediyalarda həlli çətin problemlər, tragik vəziyyət və kolliziyalar obrazların istəklərindən asılı olmayaraq yaranır. Həyatı məzmununa malik bir faciədə - "Müsiyəti-Fəxrəddin"də mübarizəsi, arzuları tarixi inkişafdan doğan Fəxrəddin sosial ziddiyyətlərlə mürtəcə meyl və baxışlarla dolu olan tragik bir mühiyə düşür. "Dağılan tifaq"da ictimai-siyasi bəla - nadanlıq həyatın bütün sahələrinə təsir göstərir, köklü ziddiyyətlər yaradır. "Bəxtsiz cavan"da kolloziyaların məzmunu ictimai quruluşda, sinfi münasibət və sinfi ayrılıqlarda axtarılır.

İntibah dövründə faciənin ənənə və poetikasına yeni istiqamətdən yanaşılmış, Şekspirin tragediyalarında ideali bir obraz daşımamış, həyat və cəmiyyət hadisələri təkcə onun ətrafında cəmləşməmişdir. Süjetin inkişafında varlığın mürəkkəb təmayülləri, qorxulu əhvalatları, müasirliyi tamamlayan ehtiraslar göstərilmiş, faciə şərtilikdən, təsadüflərdən və qəzavü-qədərlərdən, tanrıların iradəsindən, mifik sərgüşt və ehtimallardan təmizlənmişdir. Bədii struktura, obraza, zamana və məkana sərbəst yanaşılmış, bir janrın ünsürləri o birinə daha çox qarışmış, mükəllimlərlə bərabər monoloqlardan istifadə olunmuş, personajların sayı xeyli artmışdır. Şekspirin, Lope-de-Veqa, Kalderon və Puşkin üstünlüyü xarakterlər yaratmağa, meylin və münasibətin, xasiyyətin düşüncələrdən doğmasına, fikrin aydın və xəlqi ifadəsinə vermişlər. Onlar faciələrinin məzmununu xalq həyatından almış, dünya ədəbi-bədii fikrinin inkişafına təsir göstərmişlər.

Tragediya bir istiqamətdə inkişaf etməmişdir. Şekspirin ölümündən sonra durğunluq keçirmiş, dərin mündəricəli tragediyalar yaranmamışdır. İlk ədəbi cərəyan - klassisizm ədəbi-mədəni inkişafa təsir göstərmiş, Avropa ədəbiyyatında Kornel və Rasin kimi yeni üslublu dramaturqlar yetişmişdir. Klassisizm faciələrinin məzmun və formasını, xarakterlərin və ziddiyyətlərin inkişafını özünəməxsusluq fərqləndirirdi. Burada məkan, zaman və hərəkət vəhdətləri zəruri şərt sayılırdı. Konflikt şəxsiyyətlərin hiss, duyğu və düşüncələri ilə cəmiyyət arasındakı vətəndaşlıq borcu və vəzifə məs'uliyəti arasında

yananırdı. Sızıltı və sarsıntılar, duyğuların gərginliyi didaktik mükəllimlərdə qabardılır, insanlarda xeyirxahlıq arzusu, vətəndaşlıq düşüncə və qayğısı, qorxu, həyəcan və vahimə ilə oyadılırdı. Xalqın həyatına, yaşayış və məişətinə klassizm faciələrində yer verilmir, əsas tragik obraz yuxarı təbəqədən alınır. Varlıq, daha çox isə tarixi bir əhəlat, didaktik mahiyyətli bir hadisə uca ahənglə, vətəndaşlıq pafosu ilə, dəbdəbəli dillə ifadə olunurdu. Üç vəhdət qanunu dramatik növün bütün janrlarında qorunurdu. Kornelin "Sid" və Rasinin "Fedra" əsərləri müxtəlif dillərə tərcümə olunduğu, tamaşaya qoyulduğu illərdə yeni istiqamətli romantik faciələr yaranırdı. Belə faciələrdə klassisizm faciələrinin bəzi poetik qanunları, ilk növbədə üç vəhdət qanunu qırılır, didaktika, idraki-təbiiyyəvi əhəmiyyət bədii mündəricədən doğur, canlı və poetik mükəllimlər qurulur, fikir dolğun ifadə olunurdu. Bayronun ("Manfred", "Qabil"), Şillerin ("Qaçaq", "Məkr və Məhəbbət") və Puşkinin ("Boris Qodunov", "Motsart və Salyeri") sonralar isə H.Cavidin ("Şeyx Sənan", "İblis", "Səyavuş", faciələrində xəyala, romantik vüs'ətə, əhvali-ruhiyyələrin gərginliyinə geniş yer verilirdi. Obrazlar mürəkkəb mühitdə, lirik-psixoloji axarda alınır. Onlar dövrü, ziddiyyətlərin təzahürünü görür, ancaq mübarizə aparmır, özlərinin daxili "mən"inə qapanırdılar.

Azərbaycanda faciə XIX əsrin 90-cı illərində N.Vəzirov ("Müsibəti-Fəxrəddin"), Ə.Haqqverdiyevin ("Ağa Məhəmməd şah Qacar") və N.Nərimanovun ("Nadir şah") yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. H.Cavidin və C.Cabbarlının faciələri isə yeni Azərbaycan ədəbiyyatının bir qolu, bir şaxəsi olmuşdur.

Komediya Bizim eradan əvvəl V-VI əsrlərdə Dionisin şərəfinə keçirilən şən, oynaq və dinamik mərasimlərdə səhnədən və dekorasiyadan istifadə olunmamışdır. Mərasimlərdə yumoristik şe'rlər söylənmiş, ifadəli oyunlar oynanmış, emosional bədən hərəkətlərindən istifadə olunmuş, qurbanlar kəsilmişdir. Gənclər küçələrdə, meydanlarda və bazarlarda dayanmış, müşahidələr aparmış, gördükləri hərəkətləri və söz-söhbətləri mərasimlərdə təqlid etmişlər. Bütün bu elementlər - Dionisin kultunu səciyyələndirmələr birləşdirilmiş, zarafat - məsxərə, əyləncəli karnaval tipli oyunlar göstərilmiş; Epixarm ilk dəfə oyunlara dinamik axar vermiş, fikir və düşüncələrini xırda fabula, həyati süjetlərdə ifadə etmişdir. Sonralar

tərəqqi, sosial dəyişikliklər mərasimlərin yönünü və məzmununu dəyişmiş, komediyanın yaradıcısı - Aristofan və onun müasirləri - Epi-xarm, Kratin, Krates və Evpolid bəşəriyyətin öz keçmişindən gülə-gülə ayrılmaq istədiyini duymuş və onlar yunan cəmiyyətinin eyiblərini göstərməyə çalışmışlar. Çünki "köhnəlmiş həyat formalarını qəbrə apararkən tarix qəti hərəkət edir və çoxlu mərhələrdən keçir. Ümumdünya tarixi formasının son mərhələsi onun komediyasıdır. Artıq bir dəfə Esxilin "Zəncirlənmiş Prometey"ində tragediya formasında ölümcül yaralanmış yunan Allahları, bir dəfə də Lukianın "Söhbətlər"ində komediya formasında ölməli oldular. Tarix nə üçün belə hərəkət edir? Onun üçün ki, bəşəriyyət gülərək öz keçmişindən ayrılınsın" (Marks)

Mərasimlərdə, xüsusən Siciliya və Attikada yaranmış sadə süjetli məzhəkələrdə ümumiləşdirmə aparılmış, müəyyən şəxsiyyətlər - dramaturqun özünün müasirləri lağa qoyulmuş, tünd siyasi pamfletlərdən, əxlaqi normaları tamamlamayan mühakimələrdən dramatik vəziyyətlərdə istifadə olunmuşdur. Belə məzəli oyunlarla çıxış edən "Yunan sənətkarları iynəli, tikanlı sözləri, zəhərli atmacaları və kinayələri ilə öz düşmənlərinə rişxənd" etmiş, onları qırmaqlamışlar. "Məharətli deyilən kəskin sözlər mənliyə və zəkaya ağır yaralar vurmuşdur" (Bualo).

Attika və Siciliya məzhəkə ənənələri vəhdətləşəndən sonra da, yunan komediyalarında həyata subyektiv münasibət güclü olmuş, obrazların adı və ünvanı dəqiq göstərilmiş, hətta cavan bir şair "Buludlar" əsərində "Sokratı gülünc vəziyyətdə təsvir etmiş, camaatın qarşısında onu lağa qoymuş, ələ salmışdır" (Bualo).

Səhnədə şəxsiyyətlərin lağa qoyulması, qərəzçilik, mükəllimələrdə belə ifadələrin bolluğu Afinanı hərəkətə gətirmiş, "fərman verilmiş, əsərlərdə adamların adını çəkməyin qarşısı alınmış, təhqir və böhranlara son qoyulmuş", "acıqlanmış Ellada başa düşmüş ki, tündməcazlıq göstərmədən və zərərli iynələr batırmadan insanlara nəsihət vermək və onları tərbiyə etmək" (Bualo) mümkündür. Bunlar ona görə belədir ki, komediyalarda üstünlük gülüşə, rişxəndə, tənqid və istehzaya verilmişdir. Konfliktə gülüşün aydın istiqaməti və hədəfi olmuşdur. Bədii inkişafda hədəf böyüdülmüş, istiqamətlər şaxələnmiş, obrazların zahiri onların daxili eybəcərliyini, əxlaqi-mə'nəvi naqisliyini tamamlamışdır.

Eybəcərlik və sosial ədalətsizlik müxtəlif dövrlərdə müxtəlif təzahürlərdə, müxtəlif istiqamətlərdə görünmüş, sənətkarlarda bənzərsiz düşüncələr, bənzərsiz təəssürat və münasibətlər oyatmışdır; komiklik obyektiv məzmun daşımış, ictimai meylləri, böyük fikirləri və humanist arzuları ifadə etmişdir. Anlaqlı və təsirli bir təzahür - komiklik, Hegel deyirdi ki, adamların "kontrastı başa düşmələrinin və özlərini ondan yüksəkdə dərk etmələrinin əlamətidir... Ziddiyyətlərin fəvqündə ucalmağa" daxili inamdır. Aristofanın "Atlılar", "Arılar", "Quşlar", "Lisistrata", "Sərvət" və "Qurbağalar" əsərlərində yunan sosial mühiti və məişəti ifadə olunmuş, dövrün qüsurları lağa qoyulmuşdur. Dramatik növün başqa bir inkişaf mərhələsində - antik Roma komediyalarında e'tiraz ruhu - yunan bədii mədəniyyətinin təsiri, yunan komediyalarından hazır motivlər, hazır dramatik psixoloji vəziyyətlər götürmək ən'ənəsi güclü olmuşdur. Plavtın "Amritrion", "Eşşəklər haqqında komediya", "Xəzinə", "Əsirlər", "Xortdan", "Tacir", "Ağalar və qullar" komediyalarının məzmunu yunan həyatından alınmışdır. Həm Plavtın komediyalarının, həm də Terensin "Androslu qız", "Xacə", "Formion" və "Qardaşlar" əsərlərinin strukturu yunan komediyalarının quruluşundan fərqlənmişdir. Eyni zamanda, IV əsrin sonu, III əsrin əvvəllərindən Yunanıstanda ədəbi-mədəni hərəkət şaxələnmiş, Attika güclü teatral əyalətə çevrilmişdir. Burada yeni məzmunlu, yeni istiqamətli Attika komediyaları yaranmış, hətta Menandr "komediyanın ilk şairi", Terens isə "yarım Menandr" adlandırılmışdır. Çünki Menandr yüzə qədər komediya yazmış, Attika teatrina təzə forma - mündərcə vermiş, "Mizantropda" sevginin psixologiyasını ustalıqla açmışdır. Roma sənətkarları Menandrdan təsirlənmiş, onu təqlid etmiş, mövzularını həyatı əlavələrlə təzədən işləmişlər. Roma teatrının quruluşu, aktyor oyunu özünəməxsusluğu ilə seçilmiş, fərqlənmişdir. Ancaq aktyorların səsinə, oyun-ifadə tərzlərində, meyl və münasibətlərində Esxilin, Aristofan, Evripid, Sofokl, Lukian, Menandr, Terens və Plavtın nəfəsi duyulmuş, təqlid asan nəzərə çarpmışdır.

Facie komediya, komediya da facie deyildir. Bunları bir-birindən məzmun-struktur, konfliktik qoyuluşu və bədii həlli, obrazların düşüncəsi, meyl və münasibətləri, mübarizə aparmaq üsulları, tale və amalları fərqləndirmişdir. Hələ antik ədəbi mərhələdə siyasi-sosial axarlı faciələr yazılmış, mif motivləri süjetlərdə müasirləşdirilmiş, cə-

miyyətdə vahidlik, dövləti xalqa yaxınlaşdırmaq ideyası ifadə olunmuş, müdrik hökmdarlar obrazı yaradılmışdır. Komediyalarda da kəskin əhvalatlar, insan özünəməxsusluğu göstərilmiş, surətlər mürəkkəb və cəlbədicə hadisələrdə, komik situasiyalarda. Fəal hərəkət və reaksiyalarda açılmışdır. Komediya gülüş əhvalatların doğurduğu duyğu və təəssüratların vəhdətindən yararın, onun etik mündəricəsi tənqidi münasibət oyadır, fəallığı artırır, inam və e'tiqadı gücləndirir. N.Q.Çernişevski deyirdi: "Komikliyin insanda oyatdığı tə'sir ali olan və ali olmayan duyğuların cəmindən yararın; həm də burada adətən ali duyğu üstün gəlir. Bu üstünlük bə'zən o qədər güclü olur ki, ali olmayan tə'siri tamam unutturur. Bu proses gülüşlə ifadə olunur. Komiklikdə də bizə xoş gəlməyən həyatın eybəcər təzahürləridir; xoşa gələn isə bunu başa düşməyimiz, eybəcərliyin eybəcər olduğunu dərk etməyimizdir. Biz eybəcərliyə gülməklə onun fəvqündə dururuq. Axmağa gülməklə mən duyuram ki, onun axmaqlığını başa düşürəm, mən başa düşürəm ki, o nə üçün axmaqdır və neçə olmalı idi - deməli bu vaxt mən ondan yüksəkdə dururam". "Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyəgər" komediyasında "nuxulular" özlərini aydın görmürlər, hərəkətlərinin gülüş doğurduğunu duymurlar. Molla İbrahimxəlil "nuxulular"ı sarsıdır, dünyagörüşlərinə tə'sir göstərir. O, inamlı, qayğılı və düşüncəli görünür, gərgin vəziyyətlərdə sərbəstliyini saxlayır. Hacı Nuru ayıqlıq və sərrastlığı ilə seçilir, qüsurların fəvqündə dayanır, gülüş məzmun verir.

Komiklik realıqdır, hadisə və əhvalatların sosial dəyəridir. Bu dəyər və realıq - cəmiyyətin həyatı, dünyanın mürəkkəbliyi, insanın duyğu və düşüncə aləmi komediyanın məzmununu ola bilər. "Əgər siz komediya şöhrət qazanmaq istəyirsinizsə, təbiəti özünüz üçün məsləhətçi seçin, onun dediklərinə qulaq asın. Yalnız insanların qəlbinə dərinədən nüfuz etməyi, onların daxili aləmindəki sirləri dərk etməyi bacaran, insandakı qəribəlikləri duyan, israfçını, tənbəli, sarsaq ədəbazi və qoca qısqancı ayırd edən şair onların surətlərini də səhnədə yaradıb, bütün hiyləgər işləri və danışıqları ilə birlikdə bizə göstərə bilər" (Bualo).

Gülüşü doğuran komik mübarizə komediyanın əsası ideya-estetikliyidir. Belə bir gülüş komikliyi dərinləşdirən və onun mahiyyətini açmağa kömək edən vəziyyətlərdən - "ülvi və müdrik varlığın qanunları ilə həyat hadisələri arasındakı fasiləsiz ziddiyyətlər"dən (Belin-

ski) yaranır. Və "Komizm - eybəcərliyin gözəlliklə (Aristotel), dəyərsizliyin ülviliklə (Kant), cəfəngliyin ağıllılıqla (Jan Pol Şopenhaur), qəzavü qədərə hüdudsuz inamın hüdudsuz sərbəstliklə (Şelling), avtomatikliyin fəallıqla (Berqson), daxili puçluğun böyüklük iddiasında olan zahiriliklə (Çernişevski), ortadan aşağının ortadan yuxarı səviyyə ilə (Hartman) təzadının, toqquşmasının nəticəsidir" (Y.Borev).

Həyatda, yaşayışda, məişətdə və münasibətdə komik ziddiyyətlərin konkret formaları müxtəlifdir. Buna görə də "həmin formalardan birinin mütləqləşdiyi haqqında hər hansı tərif hərtərəfli ola bilməz. Komiklik ictimai baxımdan hiss olunan və əhəmiyyətli görünən obyektiv ziddiyyət və uyarsızlıqdır. Həm də bu zaman, ya bu ziddiyyətin özü, ya da ziddiyyət və uyarsızlıqdır. Həm də bu zaman, ya bu ziddiyyətin özü, ya da onun qütblərindən biri yüksək idellar əleyhinə çevrilmiş olur. Deməli, komiklik gülünclükdür, lakin hər gülünc şey komiklik deyildir. Komiklik gülünclüyün gözəl bacısıdır. Komiklik sosial cəhətdən bir insani keyfiyyəti inkar edib, digərini təsdiqləyən, estetik ideallarla bəzədilmiş, mə'nəviləşdirilmiş dəyərlə, işıqlı, yüksək gülüşdür" (Y.Borev).

Komediyanın kompozisiyası zamanın səciyyəvi və gülməli əhvalatları əsasında qurulur. Əhvalatlar, dramatik ziddiyyətlər ümumiləşir, məzmun obrazların fəallığı ilə inkişaf tapır. Komik süjeti "ideya, təfəkkür idarə edir və pyesdə bədii vəhdəti bu amil yaradır" (N.V.Qoqol). Komediyalarda surətlər müəyyən bir istək, düşüncə və arzu uğrunda mübarizə aparırlar. Onları bir-birindən xarakterlərindən, fərdi xüsusiyyətlərindən əlavə, bir də bədii çəkileri, süjetin inkişafında mövqeyləri, istifadə etdikləri üsulların bənzərsizliyi fərqləndirir. "Ölülər"də İskəndər dövrü duyur, əsərin bütün xətlərində fəllığını saxlayır, ucadan gülür. Ziddiyyətlərin inkişafında, surətlərin xarakterlərinin və mə'nəvi aləmlərinin açılmasında əhəmiyyətli rol oynayır.

Komos yunanca şən kütlə, oynaq gənclər, ode isə nəğmə deməkdir. İnsanların oxuduqları şən, lirik-yumoristik mahnılar və oyunlar komediyanın əsası olmuş və şərqlilər ona məzhəkə də demişlər.

Dinamik və çox işlənən bir janr - komediya həmişə eyni istiqamətdə, eyni bədii dolğunluqla inkişaf etməmişdir. Terens və Plavt onun poetik imkanlarını genişləndirə, varlığı ifadə tutumunu və təsirinə artıra bilməmişlər. Sadəcə Roma teatrı yunan teatrina nisbətən forması xeyli təkmilləşən, yeni səhnə üsullarından - tərtibat rəng-

barəngliyindən, bədii mətni tamamlayan oyunlardan və musiqi parçalarından, müxtəlif üslublu aktyorlardan istifadə edən teatr idi. Bunlara baxmayaraq, XVII əsrə qədər komediya ləng inkişaf etmiş, onun bəşəri məzmunlu nümunələri daha çox Molyerin yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. Molyer komediyalarında daxili hərəkət birliyini əsas almış, şöhrətpərəstliyi, riyakarlığı, xəsisliyi, əxlaqi-mə'nəvi düşkünlüyü tənqid etmiş, Tartüf, Qarpaqon və Mizantrop kimi məzmunlu obrazlar yaratmış, dramatik növün inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. D.İ.Fonvizin, A.S.Qriboedov, N.V.Qoqol və A.P.Çexov komediyaları slavyandilli mədəniyyətdə yeni mərhələ olmuşdur.

Şərq xalqları ədəbiyyatında komediya keç, XIX əsrdə M.F.Axundovun yaradıcılığında yaranmışdır. M.F.Axundov dünya ədəbiyyatını dərinləndirən, incəsənətə tərbiyə məktəbi kimi baxan sənətkar idi. O, həyatiliyi "təqlid və istehza üslubu ilə yazılan" komediyalarda tapırdı. XX əsrin əvvərindən C.Məmmədquluzadə komediyasının inkişafında yeni mərhələ yaratmışdır. Onun mahiyyəti acı gülüşlə, e'tiraz, qəzəb və nifrət pafosu ilə aşılana "Ölümlər" və "Dəli yığıncağı" janra marağı artırmış, ədəbi nəsiləri təsiri altında saxlamışdır.

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında ilk kəskin mündəricəli komediya "Toy" 1938-ci ildə yazılmışdır. Bu janr M.İbrahimov, S.Rəhman, Ş.Qurbanov və başqalarının yaradıcılığında inkişaf etmiş, kütləviləşmişdir. "Toy", "Kəndçi qız", "Yaxşı adam", "Milyonçunun dilənçi oğlu" və "Qayınana"da tənqid və təsdiq pafosu dərin olmuş, islahedici gülüş ictimai hadisə kimi mənalandırılmışdır. Lakin 50-ci illərdə dramatik növ özünəməxsusluğundan çıxarılmış, "konfliktsizlik nəzəriyyəsi"nin tələblərinə uyğun pyeslər yazılmışdır. Onlarla bədii əsərdə kəskin konfliktlər, barışmayan ziddiyyətlər, bütöv xarakterlər olmamış, ideyalar və düşüncələr, ehtiraslar, duyğular şəklində təzahür etməmişdir. Dramatik ziddiyyətlər "yaxşılarla ə'lalar" arasındakı yarışla əvəz olunmuşdur. Sonralar bu nəzəriyyə pisləşmiş, məzmunu həyatdan alınan komediyalar yazılmışdır.

Dram XVIII əsrə qədər dram müstəqil janr olmamışdır.

Onun əlamətlərinə xalq oyunlarında, mərasim, nağıl və dastanlarda təsadüf edilmişdir. Buna görə də Hegel ilk dəfə dramdan həm geniş söhbət açmış, həm də onun ünsürlərini antik ədə-

biyyatda axtarmışdır. Sintetik tərkibli bir janr-dram XVIII əsrdə Fransada "ədəli və qeyri-təbii faciəyə müxalif yaranmış melodramdan" - "Ailə və meşanlıq" dramundan əmələ gəlmişdir. Melodram qarışıq bədii formadır. Çox zaman onu vodevildən və ya farslardan ayırmaq olmur. Bu janrların süjeti əyləndirici qurulur, əhvalatların inkişafında gah gözlənilməz psixoloji dönüşlər yaranır (Slavyanski "Qırmızı qartal balası", M.M.Fətullayev "Qaradan artıq boya olmaz"), gah insanın müəyyən bir cəhəti lağa qoyulur (Molyer "Cənab dePursonyak"), gah da dövrün ciddi ictimai-əxlaqi problemlərinə (A.P.Çexov "Yubiley", "Toy", "Ayı", Ə.Qəmərinski "Bəhluli-Danəndə", M.Kazımovski "Nə qanır, nə qandırır", "Daşım daşım") toxunulur. Janrlarda sıx-sıx təsadüflərdən, macərəaçılıqdan, xalq oyun, mahnı və musiqisindən, hikmətli sözlərdən və yumoristik bədii müqayisələrdən istifadə olunur.

Melodramlar xırda konfliktli musiqili-dramlar, səhnə əsərləridir. Burada süjetlər təzadlı sarsıntılarla inkişaf edir, musiqi parçaları əhvali-ruhiyyələri, dünyagörüşləri, mükalimələri və ifadə tərzlərini tamamlayır. Kiçik məişət komediyalarının - farsların məzmunu gülüşlə açılır. Onların süjetini məişət səhnələri, xalq oyun və mərasimləri mənalandırır. Vodevillər isə məzmununu cari həyatdan alır, fikir tənqidi, sosial kəsərli gülüşlə ifadə olunur. Dramda melodramın, farsın və vodevilin üsurləri cəmləşir. Ona görə də ədəbi inkişafın maarifçilik mərhələsində dram Avropa ölkələrində geniş yayılmış, dramatik növün bir janrı kimi formalaşmış, onun yaxşı nümunələri Şekspir, Şiller, Lope de Veqa, Kornel, Rasin, İbsen, N.Vəzirov, Ə.Haqqverdiyev, A.P.Çexov, S.Vurgun, M.İbrahimov və M.Hüseyn yaradıcılığında yaranmışdır.

Hegel faciəni komediyasız, komediyanı da faciəsiz, dramı da bu janrlarsız təsəvvür etməmişdir. Və "dramatik ədəbiyyatın bu üçüncü əsas janrı faciə ilə komediya arasında orta yer tutur" - demişdir.

Yaradıcılığı "bəşər tarixinin bir səhifəsi" olan Bayron drama həm faciənin, həm də komediyanın üsurlərini axıtmış, nə "saf dram", nə də "təmiz faciə" yazmamışdır. Ona görə də bu sənətkarın "Qabil"i sadəcə dram deyildir, "dünya kədəri"dir.

"Ümumiyyətin əleyhinə çıxan və özünün məğrənə e'tirazlarında yalnız özünə istinad edən insani bir şəxsiyyət" - Bayronun "Manfred" pyesində zahirən hərəkət, dramatism yoxdur. Burada ləyaqət və

azadlığını qorumaq istəyən Manfred əzablı və cansıxıcı bir cəmiyyətdən qaçır, səhralara çəkilir, kainata, yeniliyin, hər cür təzahürlərinə, insana və insanlara qarış mübarizə aparır. Süjet xəttində onun hissi-mə'nəvi inkişafı, daxili həyəcanları, əzab və düşüncələri göstərilir.

"Manfred"i Bayron həm bəyənmiş, həm də onu "anlaşılmaz və metafizik" əsər adlandırmışdır. Pyesin məzmun-strukturunun mürəkkəbliyinin nəticəsidir ki, Manfred qeyri-adi səhrabaza bənzəyir, özünün daxili-mə'nəvi aləmini yaşayır, süstləşir, fasiləsiz ruhları səsləyir. Bunlar nəzərə alınmış və "Manfred", eyni zamanda, "inqilabi rəmlər poeması" adlandırılmışdır. Şellinin "Yoğun baldır müstəbid" dramı ingilis ictimai-siyasi həyatının alleqorik bədii ifadəsidir. Bu sənətkarın mahiyyəti müasirliklə aşılana "Azad olmuş Prometey" pyesində epiklik dramatik gərginliyə qarışmışdır. Hotenin "Faust"unda epik-dramatik istiqaməti tragik və yumoristik situasiyalar şərtləndirmişdir. S.Vurğunun "Vaqif" və M.İbrahimovun "Həyat" pyeslərində də "ölüm də, olum da", dramatik ləngərlə bərabər, komik və tragik yön də yox deyildir.

Süjetin müəyyənliyinə - seçilən, dramatik konflikt ətrafında cəmləşən hadisələrin xarakterinə, obrazların hərəkətlərinin, özlərini və mühitlərini, səciyyələndirmələrinin xüsusiyyətlərinə görə dram tarixən eposa yaxın olmuşdur. Bu səbəbdən də klassik Avropa dramları epik axarlı idi, onların məzmunu, süjeti hərtərəfli faciə, fasiləsiz dramatik gərginlik tələb etmişdir. Belinski belə əsərləri (Şekspirin "Venetsiya taciri", "Fırtına", "On ikinci gecə", Şillerin "Orlean qızı", "Messin gəlini", Hotenin "Klaviqo") epik dramlar adlandırmış, onlarda faciə və komediya xas səciyyə və vəziyyətlər olduğunu söyləmişdir. A.Ostrovskinin "Cehizsiz qız", L.N.Tolstoyun "Canlı meyit", "Zülmət səltənəti" və A.P.Çexovun "Albalı bağı" dramlarında özünü və zamanı səciyyələndirmək, haşiyələrə bənzər mükəllimələr, hərəkətlərdə lənglik az deyildir. "Pəri-cadu" orijinallığı, mündəricə kəskinliyi və obrazların kamilliyi ilə fərqlənən dramdır. Lakin əsərdə Ə.Haqverdiyev müqəddimə formasından istifadə etmiş, Dərvişin Pərixanımın fəryadını dinlənməsini, onu səbrə və zülmə, itaətə çağırmasını, İblisin çaşqın bir qadının - Pərixanımın qısqançlığını artırmasını, Şamamanı ona köməkçi göndərməsini epik-dramatik sakitliklə ifadə etmişdir. "Köhnə dudman" və "Baba yurdun"da hadisələrin dramatik ifadəsi növbələşmiş, əsərlərin müəyyən xəttlərinə epik ünsürlər hopmuşdur. N.Vəzirovun "Keçmişdə

qaçaqlar" dramında iri mükalimələrdən, bir, ya da iki-üç surətin müəyyən bir məclisdə çox qalmaq, müəyyən bir əhvalatı geniş şərh etmək, fərdi əhvali-ruhiyyəni hərtərəfli açmaq üsulundan istifadə olunmuşdur. "Anamın kitabı"nda hadisələr bir ailədə cərəyan edir, ölkəyə dövrün fikir mübarizəsi buradan yayılır. Dramatik mübarizə obrazların daxili hərəkəti ilk pərdədən başlayır.

Epikliyə meyl, emosiyasız hərəkət, "ay uşaq, səs eləməyin, mən lüğət yazıram" - fikri ziddiyyətlərin məzmununa hopur. Bütün bunlarla yanaşı, dram dramdır, bənzərsiz, müstəqil janrdır, səhnədə oynanılmaq üçün yazılan əsərdir. Onun özünün qanunları, poetik xüsusiyyətləri vardır. Dramların şəkillərini, konflikt, mükalimə və insanların münasibətlərini kərkən dramatism şərtləndirir. Burada meyl, münasibət və istəklər kolliziya, fikri-mə'nəvi aləm hərəkət halında təzahür edir, kompozisiyanın bütövlüyü, süjetin konkretlik və ifadəliliyi, ziddiyyətlərin həyatiliyi və surətlərin dolğunluğu daxili dramatismi gücləndirir.

Ədəbi inkişafın klassisizm mərhələsində dramatik növ geniş epik təhkiyəni - romanı "sıxmış", bədii mədəniyyətin aparıcı janrı olmuşdur. Klassisizm ədəbi məktəbinin nümayəndələri, daha çox Rasin və Kornel məzmunu vətəndaşlıq pafosu ilə aşılana dramalar yazmışlar. Orta əsrlərdə isə məkan və zamandan, cəmiyyətdən kənar mükəmməl həqiqət və ideal, sərbəst yaşayış - "mən" axtarırları genişləndirdi; bu da formalaşma prosesi keçirən romantik drama təhkiyənin inkişafına təsir göstərirdi. Belə bədii nümunələrdə mürəkkəblik yaranır, obrazları tipik şəraitdə, daxili əxlaqi-mə'nəvi inkişafda, real xarakterlər kimi canlandırmağı mürəkkəbləşdirirdi. Dünyanın bir çox ölkəsində spesifik İntibah ədəbiyyatı, elə də dramaturgiyası yaranırdı.

Drama məzmun seçiləndə məzmunun əxlaqi-didaktik, ideya-estetik əhəmiyyəti, dramatismi, onun inkişafa, yaşayışa, əlaqə və münasibətlərə necə, hansı formada göstərəcəyi təsir nəzər alınır. Bu janrın məzmunu ya müasir həyatdan, ya da tarixi gerçəklikdən götürülür, surətlər böyük arzular, bəşəri fikir və duyğular uğrunda mübarizə aparırlar. Onlar çətinliklərdən, münafişələrin genişlənməyindən qorxmur, fasiləsiz hərəkət edirlər. M.Hüseynin "Cavanşir" əyəsində ziddiyyətli və mürəkkəb bir xarakter - Cavanşir Aqvanın qələbə-sini sadəliklə, bir sərgərdə təmkinini ilə yaşayır. Onun düşüncələrini Gündoğan ölkələrində asayış yaratmaq arzusu mə'nalandırır. Maarifçi bir monarxi təkcə vətənin istiqlaliyyəti düşündürmür, həm də o, islahatlar aparır, ölkənin mədəni, iqtisadi və siyasi əlaqələrini genişlən-

dirməyə çalışır. Münaqişələri onun inamı və cəsarətli hərəkətləri, fəaliyyətinin genişliyi yaradır.

Azərbaycanda dram XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində N.Vəzirovun, H.Haqqverdiyev və N.Nərimanovun yaradıcılığında yaranmışdır. Ancaq XX əsrin 20-ci illərinə qədər bu janr nə Zaqafqaziya, nə də Orta Asiyada geniş yayılmamışdır. Müasir dövrdə isə dramatik növün - "orta janrın" bədii-fikri tutumu və dramatik vüs'əsti artmışdır. C.Cabbarlının, S.Vurğun, M.İbrahimov, İ.Əfəndiyev, İ.Qasımov və B.Vahabzadənin əsərləri janrın imkanlarını genişləndirmişdir.

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında diqqət faciəyə yox, komediya, dram, libretto və kinossenariyə verilir. İtaliya sözünün - librettonun lüğəti mə'nası kitabça deməkdir. Libretto musiqili səhnə əsərlərinin - opera, operetta və baletin dramaturji mətni, sintezidir, musiqinin sözə, səhnə hərəkətinə qovuşmasıdır. "Operettda kiçik vokal (mahnı, romans, rəqs, musiqi, ariya, xor) və instrumental musiqinin iri formalarından (müqəddimə, antrakt) istifadə olunur. Eyni zamanda, opera öz tərkib elementlərinin, nömrələrin sadəcə cəmləşdirilməsi deyildir. İdeya - bədii təfəkkürün vəhdəti ilə fərqlənərək, bütövlükdə opera və onun ayrı-ayrı hissələri pərdə, şəkil, səhnələr - opera formasına, opera dramaturgiyasının spesifik özünəməxsus qanunauyğunluqlarına tabedir, bu qanunauyğunluqlarda böyük musiqi kompozisiyanın qanunları dramatik səhnə əsərlərinin qanunları ilə birləşdirilir. Opera formasının qanunauyğunluqları mürəkkəbdir. Buna səbəb odur ki, opera sırf musiqi forması deyil, sintetik musiqili teatral incəsənətin formasıdır".⁵⁸

İlk dəfə operanı XVI əsrdə İtaliya bəstəkarı Q.Monteverdi yaratmışdır. Slavyandilli mədəniyyətdə operanın əsasını XIX əsrdə M.Qlinka qoymuşdur. İlk Azərbaycan operasını - "Leyli və Məcnun"u Ü.Hacıbəyov yaratmışdır.

⁵⁸ Mazel. Musiqi əsərlərinin quruluşu. Bakı, 1988, s.497

ƏDƏBİ CƏRƏYANLAR

Gerçəkləşmiş metodlar - cərəyanlar yaradıcılıq metodlarına yaxın, onlardan az fərqlənən anlayışlardır. Çünki cərəyanlar həm obrazlı təfəkkür, bədii dərk üsullarıdır, həm də onları cəmiyyətin inkişafı, yeni düşüncə və ideyaların, fərdi yaradıcılıqların məzmun - strukturuna çevrilməsi, yeni estetik üsullar, təzə duyum və mə'nalandırma formaları, eyni zamanda, ayrı-ayrı fərdi üslubların ümumi oxşar müqayisədə görünür, cərəyanların bədii inkişafın kateqoriyaları olduqları müəyyənləşir; cərəyan incəsənətin inkişafının "bədii tendensiyası kimi meydana çıxır, iki qütb arasındakı - həm dünyaya, həm də bədii ən'ənəyə münasibətdə sənətkarı istiqamətləndirən metod və üslublar arasındakı əhatə kimi meydana çıxır. Bədii cərəyanın əsas xüsusiyyəti, əsas mahiyyəti budur ki, bədii cərəyan şəxsiyyət və dünya haqqında bədii konsepsiyanın tipologiyasıdır.

Cərəyan - axınların invariantıdır; axınlar - dünyanı tipoloji bədii konsepsiyalarının variantlarıdır. Bədii cərəyan-gerçəkləşmiş bədii metoddur, dünya haqqında bədii konsepsiyanın tipologiyasında əksini tapan obrazlı təfəkkür üsuludur. Bədii cərəyan incəsənətin inkişaf qanunauyğunluğudur və dünyanı obrazlı şəkildə mənimsəməyin tiplərinin, bədi həqiqətin tiplərinin növbələşməsini əks etdirir.

Cərəyanda bədii prosesin bədii - ideoloji, məfkurəvi - estetik xüsusiyyətləri özünü biruzə verir.

Bədii cərəyan bədii prosesin estetik kateqoriyası kimi ən'ənə və yenilikçiliyin qarşılıqlı tə'sirinin real tarixi nəticələrini, bədii süurun tarixi cəhətdən şərtlənmiş yaradıcılıq nəticələrini əks etdirir".⁵⁹

İctimai-siyasi mühit, elmi-mədəni tərəqqi həmişə yaradıcılığa, bədii əsərin məzmun-formasına, ədəbi meyl, cərəyan və metodlara tə'sir göstərir. Yeni estetik prinsiplər, yeni ədəbi ölçü və üsullar ədəbi-mədəni inkişafın bir mərhələsində yox, bütün dövrlərdə, fərdi yaradıcılıqların müxtəliflik və zənginliyində təşəkkül tapır, fasiləsiz təkmilləşmə, yeni istiqamətlər alma prosesi keçirir. Ancaq yaradıcılıq metodlarından cərəyanların bədii-fikri tutumu az, məhdud olur. Cərəyanlar yalnız aşkar, hazır ideyalar, ədəbi-fikri manifest və bəyannamələr üsulu ilə yaranan əsərləri əhatə edir. Klassisizm özünün ədəbi normaları-

⁵⁹ Yuri Borev. Estetika, Bakı, 1980, s.182

ni, poetik qanunlarının əsasını antik yunan ədəbiyyatın götürmüşdür. Cərəyanı yaradanlar cərəyan formalaşana qədər onun ədəbi normalarını hazırlamış, bəyan etmiş, bədii əsərləri necə, hansı poetik üsul və qanunlarla yazmaq haqqında fikirlər söyləmişlər. Akademizm XVI əsrin sonunda İtaliyada təşəkkül tapmış, Avropa ölkələrində yayılmışdır. Bu cərəyanın nümayəndələri müasir gerçəkliyə e'tinasız qalmış, formanı məzmunundan ayırmış, antik və İtibah mədəniyyətindən götürülən ədəbi norma və qaydalara ciddi yanaşmış, onları dəyişməmiş, yaradıcılıq axtarışları ilə təzə inkişaf axarına salmaq haqqında düşünməmişlər.

XIX əsrin axırlarında Fransada yaranan neorealizm tez yayılmış, təzahürünü incəsənətin bütün sahələrində tapmışdır. Neorealistlərin hazır ədəbi məramı olmuş və bədii əsərlər bu sabit məramın tələblərinə uyğun yazılmışdır. Onlar dövrlərinin mədəni və iqtisadi-siyasi əlaqələrini bəyənmiş, kapitalizmin şişirdilmiş, qeyri-adi rənglər vurulmuş, qəhrəmaniləşdirilmiş tarixini yaratmağa, fransız burjuaziyasının mə'nəvi-psixoloji, ideya-fikri, irqi-sinfi üstünlüklərini göstərməyə çalışmış və bunları simvolistlərə qarşı qoymuşlar. Bunlarla yanaşı, bəzən, ancaq tendensiyalı cərəyanlar və bu cərəyanların tələbi, poetik normaları ilə yazılan əsərlər ömrünü yaşayan, ədəbi tarixə çevrilən ədəbi məktəb və istiqamətlərin mündəricəsində yaranmışdır. XVIII əsrə qədər slavyanların ədəbiyyatı çox zəif inkişaf etmişdir. Onlar "Şahnamə", "Töhvət ül-İraqeyn", "Mədain xərabələri", "Leyli və Məcnun", "Xosrov və Şirin"ə bənzər əsərlər yarada bilməmişlər. Ona görə də slavyanların ədəbiyyatında erkən güclü romantik təsvirlər, həqiqətin dərin bədii ifadəsi olmamışdır. Romantizm Avropa ədəbiyyatından rus ədəbiyyatına keçən bir cərəyanın - klassisizmin bətnində, onun məzmununda inkişaf etmişdir. Bu ona görə belə idi ki, cərəyanlar, ədəbi məktəb və istiqamətlər əsrlərin tələbi ilə yaranmış, bu və digər xalqın bədii ehtiyacını ödəmişdir.

Öz dövrünün ədəbi prosesinin konsepsiyasının, bədii şüurun tarixi nəticələrinin ifadəsinin - cərəyanın məzmununun və funksiyası cəmiyyətin və insan fəaliyyətinin təsvir istiqaməti ilə müəyyənləşir. Çünki ad verilməsə də, hər dövr özünün ədəbi meyl və istiqamətlərini yaradır. Bizim eradan əvvəl VI əsrdə yunanların yaratdığı vətəndaşlıq lirikası bir, V əsrdə formalaşan antiaristokrat dramaturgiya başqa, Homerin mahiyyətini mifologiyadan alan, dünyanı, milli qəhrəmanlığı dərk

təhkiyəsi isə ayrı istiqamət idi. Antik yunan və Roma ədəbiyyatında yaranan ədəbi meyillərdə gerçəklik mifoloji məzmunla hədərlənirdi. Əsas obraz - Allah geniş təhlil olunur, dünya Tanrının tanrılarına münasibətində dərk edilir, mənalandırılırdı.

Qədim Azərbaycan ədəbiyyatında bir-birinə bənzəməyən ədəbi meyillər yaranmışdır, ancaq onlara adlar verilməmişdir. "Avesta", xüsusən onun "Qatlar" hissəsi ictimai-siyasi, dini-fəlsəfi poetik əxlaq toplusudur. Dünyanın belə didaktik dərk-humanist duyğu, təsirli ədəbi ənənə erkən orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatında davam etdirilmiş və ilk ədəbi meyillərdən biri xeyli dərinləşmişdir. Xaqaniyə qədr dünyəvi hisslər, şərin inkarı, sevginin təmizliyi və real insani münasibətlər milli qəzəllərin məzmununu, poetik istiqamətlərindən biri, rübainin imkanı daxilində mədəhiyyə pafosunun davam etdirilməsi onun başqa axarı idi. Əxlaqi-fəlsəfi və ictimai məzmunlu qəsidələr yazanda Xaqani hünər göstərir, ədəbi inkişafı bir, geniş süjetli lirik-epik poeziyası ilə onu başqa yönə salırdı.

Şerq xalqları ədəbiyyatında didaktik əsərlər az yazılmışdır. Nizami "Sirlər Xəzinəsi" ilə ənənəyə humanist yön vermiş, "Xəmsə" axarı ilə bərabər təzə bir istiqamət - real aləmi əxlaqi-didaktik söyləmə ilə canlandırmaq üsulu yaratmışdır.

XI-XII əsrlərdə Azərbaycan ədəbiyyatında bədii dərk çox geniş və əhatəli olmuşdur. İdeya-estetik tələb İntibahın tələbi idi. Real bədii ifadə - tipik romantik obraz özünü və mühitini dərk edən insan idi. Romantizm formalaşandan sonra süjet və bədii məntiqə şəxsiyyətin daxili-mə'nəvi, əxlaqi-psixoloji aləminin təhlili məzmun vermişdir. Klassisizmdə isə bədii nitqin əsasını vətəndaşlıq ləyaqəti, dövlətə sevgi hissənin dərinliyi şərtləndirmişdir.

Ədəbi meyl və cərəyanlar sabit qalmır, dəyişir, ya növbələşir, ya da yan-yanə inkişaf tapır, amma onlar xronoloji ardıcılıqla yaranmır. Bu estetik kateqoriyalarda sənətkarları yaxın dünyagörüş, bir-birini tamamlayan əqidə və inam, ideal və arzular birləşdirir. Çünki cərəyan bədii proses kateqoriyası kimi bir tipoloji model üzrə təşəkkül tapan konkret əsərlər sistemində yaranır və dünyanın bədii konsepsiyasının tipi ilə, dünyanın mövcud vəziyyətinin strukturundakı bədii dərk ilə müəyyənləşir (Y. Borev).

Hər hansı yaradıcılıq metodunun və sistemli ədəbi cərəyanın yazılı və şifahi ədəbiyyatda əvvəlcə ilk ünsürləri, səciyyəvi əlamətləri yaranır.

Və bunlar ədəbi inkişafdan ədəbi inkişafa genişlənir, müxtəlif dövrlərin fərdi bədii üslublarının yaradıcılığını əhatə edir. Onların həyatı mündəricə alan, mahiyyətində dərin məzmun daşıyanları yayılır, poetik amalı yaxın sənətkarların yaradıcılığında ədəbi meyl, ya da istiqamət, dərin ən'ənelərdən sonra isə müəyyən bir cərəyan kimi formalaşır.

XIX əsrin tükənəcəyindən dekadent - modernist cərəyanlar yaranır, futurizm, simvolizm, akmeizm və formalizm geniş yayılırdı. Dünyagörüşləri, üslubları, həyat və insan anlayışları, yaradıcılıq taley və axtarışları qismən yaxın olan sənətkarlar müəyyən ədəbi qrup, meyl və cərəyanlar ətrafında cəmləşirdilər. Dekadent yazıçılar, çox hallarda varlığı mürəkkəbliyi ilə yaşaya, dövrün aparıcı pafos və istiqamətini görə, həyatlarını xalq həyatına qata bilmirdilər. Müasir bir mövzu onların yaradıcılığında adiləşir, dinamik təşəkkül tapmırdı. Çünki dekadent - modernistlər məzmun-ideyaya soyuq, e'tinasız yanaşır, "saf sənət", çevik forma uğrunda mübarizə aparırdılar; həm roman - german, həm slavyan, həm də türk, ərəb və farsdilli ədəbiyyatda məzmunla forma vəhdətləşmir, diqqət bədii üsulların müxtəlifliyinə, vəznə, ahəngə, qafiyəyə, sözün düzümünə, çoxsəsliliyə, musiqidə hərəkət edən səs formalarına, bütövlükdə dilin semantikasına verilirdi. Rus dekadent-modernist ədəbiyyatının yaradıcıları - Minski, Merejkloski, Solloqub və Bolomont elə bilirdilər ki, poeziya formadır, bədii üsullardır, səslər kombinasiyadır.

Avropa və rus dekadent - modernist yazıçılarının ədəbi mühitdə öz mövqeyləri, öz inam və əqidələri olmuşdur. Rusiyada dekadent-modernist ədəbiyyatı yarananlardan biri - V.Bryusov Pol Verlenin, Mallarmenin, Meterlinq və Rembonun yaradıcılığını mükəmməl öyrənmiş, dekadent cərəyanların mahiyyətinə enə bilmişdir. Bədii əsər yazanda o, yalnız istə'dadla, məzmunun təmizliyi və xəlqiliyi ilə kifayətlənmir, həm də sözü və səsi necə işlətmək, ahəngi hansı axara salmaq üsulları axtarır, "sənətdə tamam yeni yol açmaq" istəyirdi. V.Bryusov deyirdi: "Ən parlaq ulduzu dumanda belə axtarıb tapmaq lazımdır. Mən onu görürəm, bu, dekadent ədəbiyyatdır".

Nə futurizm, nə də akmeizm formalizm yayılmamışdır. Ancaq hər iki cərəyan məzmunu və bədii üsulları ilə formalizmi tamamlayırdı. Gələcək mənasında işlənən, ədəbi təcrübə və ən'ənəyə e'tinasız qalan futurizm XX əsrin əvvəllərində İtaliyada yaranmışdır. Futurizmin ya-

radıcısı F.Marinetti imperializmin və onun qəsbkarlıq siyasətini bəyənmiş hərəkatı, qarışıq dinamizm yaradıcılığın məzmunu hesab etmişdir.

Slavyandilli xalqların bəzi sənətkarları futurizmə tez yiyələnmiş, onu yaymış, özlərini "yeni həyatın insaları" - yazıçıları adlandırmışlar. Buna görə də İ.Severyanın klassik bədii mədəniyyəti bəyənənməmiş, futurizmi "köhnəlmiş Puşkinə", böyük təhkiyə ustası L.N.Tolstoy kimi, ədiblərə qarşı qoymuşdur. Eyni zamanda, futuristlərin müşahidəsində, futurizm simvolizmin bətnində təşəkkül tapmış, onun ən'ənələrini davam etdirmiş, "niqabsızlığı" ilə seçilmişdir. "Niqabsızlıq" geniş təzahür tapsın - deyə V.Xlebnikov, A.Kruçennix, D.Burlyuk, V.Şerşeneviç və İ.Severyanın bədii əsərdə tam forma və bədii üsullar sərbəstliyi aramış, poetik "mən"i məzmun "yükündən" qurtarmaq istəmişlər. Futurizmin nümayəndələri insanın fikri-mə'nəvi təkamülünü, yeniliyin müxtəlifliyini görmüş, amma onların ancaq formasına bədii qiymət vermişlər. Varlığı qeyri-adi, mürəkkəb formal üsullarla - təsviri sənətdə abstrakt xətlərlə, rəng və işarələrlə, musiqidə qarışıq səs-küylə, bədii ədəbiyyatda səs və söz birləşmələri ilə ifadə etməyə çalışmışlar. Ekspertsionizm, formalizm, futurizm, qiymən də akseizmə birləşir. Akmeizm yunan sözüdür, mə'nası zirvə, yüksək mərhələ, çiçəklənmə və kamilləşmə deməkdir. Bu ədəbi cərəyan XX əsrin əvvəllərində rus ədəbiyyatında - N.Qumilyov, A.Axmatova, S.Qorodetski, B.Sadovski, M.Zenkeviç, Q.İvanov, Z.Kippius və O.Mandelştam yaradıcılığında yaranmış və inkişaf etmişdir. Akmeistlər simvolizmə qoşulmur, simvolizmdən ehtiyat və qənaətlə istifadə edirdilər. Çünki akmeizm simvolizmə antitez kimi yaranmışdı. Lakin M.Qorki "Şəxsiyyətin iflası" məqaləsində az qala simvolistlərlə akmeistləri eyniləşdirmiş, bu cərəyanlarda "heç bir pafos" tapa bilməmişdir: "Özünü keçmiş ədəbi həyata qarşı qoyan bu "yeni sənətkarların" əsərlərində heç bir pafos yoxdur; səmimi duyğular sönmüş, fikirlər qanadını itirmiş, fərəhsiz, ağır və xəstə bir hala düşmüşdür".

Akmeistlər yaradıcılığa simvolist kimi başlamış, sonralar akmeist şe'rlər yazmışlar. Akmeistlər sanki yeniliyi, müasir həyatı görmək, onu özünəməxsusluğu ilə canlandırmaq istəməmişlər; hətta, sevgi onların əsərlərində açıq-saçıq, natural, fərdi-fizioloji xasiyyət daşmışdır. Buna görə də F.Soloqubun, Z.Kippius, Q.İvanov və O.Mandelştamın şe'rlərində sevgi "şirin ehtiras"dır, "zövq və əyləncələr", tənhalıq və

ümitsizliyi bir qədər azaldan zərif hissdır. Bunlarla bərabər, ayrı-ayrı akmeistin ayrı-ayrı əsərlərində döyüşkənlik və cəngavərlik" ruhu da yox deyildir. Bə'zən onlar tə'sirli, maraqlı, fərdi-emosional mövzular seçirdilər. N.Qumilyov və A.Axmatova qüvvətli və iradəli şəxsiyyətləri təsvir edir, onların ifadəli obrazlarını yaradırdılar.

Həm akmeizm, həm də ekspressionizm formalist cərəyanlardır. Müasir Avropa və Amerika ədəbiyyatında işlənən ekspressionizmdə şərt ifadəlilikdir, səs, söz və söz birləşmələrindən uyarlı istifadədir, formanın qeyri-adiliyi, məzmunun şərtiliyidir. Bu ədəbi cərəyanlarda fasiləsiz sarsıntılar keçirən, gah sevinən, gah da bədbinləşən, tənhalaşan, inam və ümidini itirən, gah da çaşqın və qorxulu əhvali-ruhiyyələr keçirən obrazlar yaradılır. F.Kafkanın yaradıcılığında rə'yalar, qorxulu və vahiməli hadisələr göstərilir, yuxularda mürəkkəb gərgin vəziyyətlər yaradılır; bunlar tə'siri azaltmır, obrazların kamilliyinə və ifadəliliyinə xələl gətirmir.

Ədəbi cərəyanların hamısı eyni dərəcədə yayılmamış, eyni dərəcədə tə'sir oymamış, ədəbiyyatları eyni dərəcədə əhatə edə bilməmişdir. Klassisizm, sentimentalizm, naturalizm və simvolizm daha çox yayılmışdır.

Klassisizm

Mütləqiyyət üsuli-idarəsi illərində - XVII əsrdə Fransa yazıçıları ancaq bədii əsərlər yazmamış,

həm də ədəbiyyatı yeni inkişaf istiqamətinə yönəltmək haqqında düşünmüş, fikirlər söyləmişlər. O.Balzak, J.Molyer, P.Kornel, J.Rasin, F.Malerb, J.Lafonten və N.Bualo söz deyəndə, mühakimə yürüdəndə bir-birini tamamlamış münasibətdə R.Dekart və P.Qassendi mövqeyində dayanmışlar. Dünyagörüşün və vətəndaşlıq qayəsinin yaxınlığı, bədii dərk prosesində aqlın və düşüncənin əsas alınması bu sənətkarları bir ədəbi manifest ətrafında cəmləşdirmiş, onlarda ilk sistemli, kamil poetik məramlı yaradıcılıq metodu - klassisizm yaratmaq və formalaşdırmaq fikrini oyatmışdır. Klassisizmin ilk əlamətləri və ilk teatru İntibah dövründə İtaliyada yaranmışdır. İtaliya humanist mədəniyyətinin nümayəndələri XVI əsrin axırlarında Evripidin və Senekanın faciələrini Teresin və Plavtın komediyalarını tamaşaya qoymuşlar. Trissionun məzmununu Roma tarixindən aldığı, 1515-ci ildə tamamladığı "Sofinizba" faciəsi Sofoklun və Evripidin fa-

ciələrinə bənzər yazılmış, İtaliya teatrlarında göstərilmişdir. "Sofiniba"da süjetin həyatiliyi, əhvalatların məntiqi ardıcılıqla ifadəsi, mükəlimə və monoloqlarda coşğunluq, dərin rəssionalizm, şəxsiyyətin dövlətə və cəmiyyətə sədaqəti "klassisizmin əsas xüsusiyyətlərindən idi. Y.Skaliker "Poetika" adlı traktatında bunları, ədəbi təcrübəni ümumiləşdirmişdir. Elə klassisizmin ilk nəzəriyyəçisi Y.Skaliker və İtaliya humanistləri olmuşdur. Amma klassisizm bir ədəbi cərəyan kimi XVII əsrin əvvəllərində Fransa ədəbiyyatında formalaşmışdır. Bədii yaradıcılıqda bu cərəyanı ilk dəfə Kez de Balzak və Fransua Malerb əsaslandırmışdır. Klassisizmin yayılmasında, ədəbi-nəzəri üsullarının müəyyənləşməsində Rene Dekart və Pyer Qassendinin ciddi rolu olmuşdur. Dekart bütün məqamlarda zəka, düşüncə və idraka, vətəndaşlıq pafosuna üstünlük vermiş, bədii-elmi şərhə ağıla söykənmişdir. Və klassisizmin yaradıcılıq metoduna çevrilməsi üçün XVI-XVII əsrlər Fransa ədəbi-siyasi mühiti və yeni sosial gerçəkliyi İtaliya mədəni, ədəbi-iqtisadi mühitində zəngin və önəmli idi. Eyni zamanda XVI-XVII əsrlərdə İtaliya yazıçıları klassisizmin ilk ünsürləri bir ədəbi istiqamətdə birləşdirə bilməmişdir. Fransanın isə iqtisadi-siyasi və ədəbi-mədəni mənzərəsi sənətkarlara geniş bədii imkan-yaradıcılıq sərbəstliyi vermiş, onlar saraydan qayğı görmüşlər. Bunlar yaradıcılıq axtarıqlarının, bədii üsulların, ədəbi mövqeylərin, klassik ədəbi irsə münasibət və qayğının yaxınlığı yazıçıları klassizmə, ədəbi cərəyan yaratmağa istiqamətləndirmişdir. İntibah ən'ənəsi, onun ağıl və dərrakəyə inam və e'tiqad tə'limi klassisizmin mahiyyəti olmuşdur. Buna görə də bu cərəyan Avropada tez yayılmış, Şərqi mədəniyyətinə isə əsaslı tə'sir göstərə bilməmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında ağıla, düşüncə genişliyinə həmişə yüksək qiymət verilmiş, qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, milli varlığa bağlılıq əsas motiv olmuşdur. Ancaq bu ədəbi istiqamət fərdi üslublarda klassisizmin tə'siri ilə yaranmamış, onun ən'ənəsi milli bədii mədəniyyətin ən qədim dövrlərindən süzülüb gəlmiş, Nəsimi yaradıcılığında dərinləşmişdir. Rus ədəbiyyatında klassizm XVIII əsrin 20-ci illərindən A.Kontemirin satira və odaları ilə başlamış, M.Lomonosov, V.Tirediakovski, A.Sumarokov, D.Fonvizin və Q.Derjavın yaradıcılığında dinamikləşmiş, özünün ən'ənəsini yaratmışdır. Ədəbi cərəyan kimi klassizm XVII əsrdə Fransada, XVIII əsrdə isə alman və ispan ədəbiyyatında müəyyənləşmiş, onun nəzəri əsasları Bualodan əvvəl

hazırlanmışdır. Bualo "Poetika sənəti" traktatında ədəbi-nəzəri fikirləri, klassisizmin təcrübəsini ümumiləşdirmiş, sistemə salmışdır.

İngilislər klassisizmi XVII əsrdə mənimsəmişlər. İnkişafının ilk mərhələsində bu cərəyan hərtərəfli təzahürünü A.Popun yaradıcılığında tapmışdır. A.Pop antik mədəniyyəti özünəməxsusluğu ilə öyrənmiş, "İliada" və "Odisseya" əsərlərini ingilis dilinə çevirmişdir. "Tənqid haqqında təcrübə" poemasında o qədər də orijinal olmamış, Bualonun estetik baxışlarını davam etdirmiş, antik yunan və Roma bədii mədəniyyətini nümunə saymış, bədii təsiri təsvirdə dəyişdirilən, gözəlləşdirilən, əlavə boyalar vurulan əhvalatlarda axtarış, təbiəti təqlid incəsənətin məqsədidir - demişdir. "Xaçpərəst" poemasında, "Dəfn", "Yalançı aşna", "Nəzakətliilər" və "Vicdanlı aşıqlar" komediyalarında klassisizmin xüsusiyyətlərini qorumuş, "ideallaşdırılmış təbiəti əks etdirməyə" çalışmışdır. Klassisizmdə üstünlük dramaturgiyaya və səhnə əsərlərinin səhnə təfsirinə verilmişdir. Lakin cərəyanı yaradanlar digər janrlara e'tinasız qalmamışlar. Qussen və Loren peyzaj lirikası Malerb tənənəli odalar, Rasin didaktik - "normativ" tragediyalar, Lafonten təmsillər, Bualo müxtəlif istiqamətli şe'rlər yazmışdır.

Dövrün mütərəqqi ədəbi hadisəsi - klassizm bədii yaradıcılığın bütün sahələrini əhatə etmişdir. Bu cərəyanı maarifçilər davam etdirmiş, təsviri sənətlərdə, musiqi, rəssamlıq, heykəltəraşlıq, arxitektura və sintetik incəsənətlərdə onun antifeodal ruhunu kəskinləşdirmiş, həmişə "ali, yüksək və gözəl varlığı" təsvir etməyə çalışmışlar.

Fransız yazıçıları latın sözünü - klassisizmi ali və nümunəvi mən'nasında işlətməmişlər. Ona təşəkkülünün ilk illərində nə İtaliyada, nə də Fransada ad verilməmişdir. XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində romantiklər bu cərəyanı "klassisizm" adlandırmışlar. Romantiklər klassisizmin pafosunu, estetik prinsiplərini bəyənməmiş, inkar etmişlər. Elə zənn etmişlər ki, bu cərəyan sənətkarları çərçivəyə salır, həyatla əlaqələrini zəiflədir, ədəbi növ və janrların poetik imkanlarını zəiflədir. Buna görə də V.Hüqonun "romantik manifesti" klassisizmə qarşı çevrilmişdir. O, ədəbi-tənqidi məqalələrində və əməli fəaliyyətində klassisizmin yalnız hərəkət vəhdəti qanununu bəyənməmiş, təmtərağı, şərtliyi, ən'ənəyə, mövzuya və janrlara ikili münasibəti "Ernani" və "Marion de Lori" dramlarında lağa qoymuşdur. Yeri gələndə hadisələrin böyüdülməsini və adıləşdirilməsini, məzmunun əsas ünsürlərinin vəhdətdə və aydın canlandırılmasını vacib şərt hesab etmişdir.

Şəxsiyyət, cəmiyyət, dövlət, vətənpərvərlik və rəşionalizm pafosu klassisizmdə əsas reallıq, bədii ideal isə antik yunan və Roma bədii mədəniyyəti idi. Bu amil cərəyana bir yönlülük gətirmiş, onu milli həyata, milli mövzu və surətlərə laqeydləşdirmişdir. Cərəyanın nümayəndələri əsatir, əfsanə, nağıl, dastan, ümumən xalq ədəbiyyatı motivlərinə meyl göstərmirdilər. Sıx-sıx antik dövrə müraciət, əhvalatları tarixin dərin qatlarına aparmaq, onu bir məmləkətdən digərinə keçirmək məzmununa, surətdlər silsiləsinə və bədii struktura mənfi təsir göstərirdi.

Kökləri İntibah mədəniyyətinin sintetik ən'ənələrinə bağlanan klassisizm özünün estetik prinsiplərini əsaslandırmaq üçün bütün vəsi-tələrdən istifadə edir, barokko yaradıcılıq metoduna, onun üsul və istiqamətlərinə qarşı mübarizə aparırdı. İntibah ədəbiyyatının bibliya-dan, xristian-kilsə mistikasından süjetlər götürməsinə, obraza sərbəst yanaşmasını və onu hərtərəfli təhlil etməsinə bəyənmemişdi. Onlar bədii mədəniyyətin, ədəbi-nəzəri fikrin bütün sahələrində antik ədəbiyyatı nümunə - təcrübə hesab etmişlər. Antik yunan və Roma ədəbiyyatından mövzular, obrazlar, süjetlər, əhvalat və epizodlar götürülmüş, onları yenidən, dövrün vətəndaşlıq pafosuna uyğun işləmişlər. Çünki xalq mənafeyini şəxsi mənafeədən üstün tutmuş, milli bərc və vahid dövlət ideali klassisizmin əsas istiqaməti olmuşdur. Xarakterlərin hiss-ləri, intim duyğuları, ailə-məişət qayğıları milli sosial amalların, qəh-rəmanlığın, vətənpərvər əlaqə, meyl və hərəkətlərin məzmununda ünsürləşmişdir. Düzdür, klassisizm müəyyən qədər saray mədəniyyə-tinə, Fransa mütləqiyyətinin siyasətinə bağla olmuş, mərkəzləşmiş dövlət ideyasını, mə'nəvi-sosial həqiqəti təbliğ etmişdir. Bədii əsərlər çox zaman təmtəraqlı, oda dilinə bənzər dillə, ə'yanların zövqünə, cə-rəyanın tələblərinə uyğun yazılmışdır.

XVII əsrdə Şərqdə və Avropada ədəbi istiqamət və cərəyanlar akademizm, manyerizm, qotik və barokko eyni dərəcədə yayılmışdır. Barokko qotik və romantik üslublardan çox istifadə olunmuş və bu cərəyan hər xalqın ədəbiyyatında təzahürünü milli özünəməxsus-luqla tapmışdır. "Fransız millətinin formalaşması" kitabının müəlliflə-ri - Jermen və Klod Viller klassisizmə xüsusi diqqət yetirmiş, onu fran-sız millətinin tarixində həlledici mərhələ hesab etmişlər. Qərara gəlmiş-lər ki, klassisizm Fransada milli birləşmənin yaranmasına, feodalizmə qarşı mübarizənin kəskinləşməsinə, incəsənətin və ədəbi-nəzəri fikrin

inkışafına təsir göstərmişdir. Belinski A.Kantemirin və V.Tredyakovskinin əsərlərini rus ədəbiyyatı tarixinin müqəddiməsi adlandırmış, M.Lomonosovu bu ədəbiyyatın əsasını qoyan yazıçı-mütəfəkkir hesab etmişdir. Rus ədəbiyyatına klassisizmi A.Kantemir gətirmiş, bütövlükdə M.Lomonosov dövrü rus bədii mədəniyyətinin əsas yaradıcılıq metodu klassisizm olmuşdur.

Klassisistlər, bir yandan, zamanı əsas almış, dövrün həqiqətlərini ümumiləşdirmiş, zülmə və ədalətsizliyə etiraz etmişlər. Digər tərəfdən də, saraya, əyanlar mühitinə sığınmış, himayə olunmuş. kralın hərbi yürüşlərini və qəsbkarlıq siyasətini tərifləmişlər. Bunlar və üç vəhdət qanunu klassisizm ədəbiyyatına məhdudluq, sxematizm gətirmişdir. Onlar "Xəmsə", "Otello", "Hamlet", "Qaçaqqlar" və "Səfillər" in müəllifləri kimi həyatı geniş ifadə edə, zəngin xarakterli obrazlar yarada bilməmişlər. Obrazın ancaq bir cəhətini, bir keyfiyyətini seçmiş, onu ümumiləşdirmişlər. Cərəyanın görkəmli nümayəndələri belə öz xalqlarının milli həyatlarından, milli yaşayış və ehtiyaclarından xeyli uzaqlaşmış, məhdud ədəbi normalardan kənara çıxmamışlar. İtaliya, İspaniya, Almaniya və İngiltərə klassisistlərin yaradıcılığında milli bədii ənənə inkişaf etmiş, antik ədəbiyyatdan alınan bədii süjet və faktlar müasir həyata istiqamətləndirilməmişdir. Dövlət mənafeyi, vətəndaşlıq borcu yaşayışda və sosial münasibətdə zəkanın hər şeyi təyin etməsi və bunların normativ-təntənəli dillə təsviri bədii əsərlərin məzmun-strukturunda ümumi, bənzər cəhətlər olmuşdur. Süjet iki yerə - mənfi və müsbət obrazlara ayrılmış, süjetin inkişafında onların fərdi keyfiyyətləri azalmış, zəifləmişdir. Milli birlik, vətəndaşın amalı, əxlaqi-mənəvi kamillik, idrak və zəka təbliğ və tərənnüm olunmuşdur. M.Lomonosov odalarını vətənpərvərlik ehtirası ilə yazmış, xalqın hərbi gücünü, gələcək hərbi yürüş və qələbələrini tərənnüm etmişdir. "Böyük Pyotr" poemasında bədii tərənnümdə Birinci Pyotru başqa hökmdarla nümunə göstərmişdir. "Anakreonla söhbət" əsərində yenə qəhrəmanlıq və mübarizlik mədh edilmişdir. P.Kornel, F.Malerb, J.Rasin və J.Lafonten ya ədəbi-tənqidi məqalələr, ya da öz əsərlərinə müqəddimələr yazmış, klassisizmin poetik normaları haqqında fikirlər söyləmişlər. F.Malerb odalarında xalq adından danışmış, kralı və krallığın daxili siyasətini tərifləmişdir. F.Malerbi kral IV Henrix mükafatlandırmış, onu qüdrətli saray şairi adlandırmışdır. Tragediyalar müəllifi P.Kornel həm də fransız komediyasının yaradıcılarından

biri olmuşdur. Ancaq sənətkarlar klassisizmin ədəbi-bədii qanunlarından kənara çıxmamışlar. J.Rasin demişdir: "Biz fasiləsiz özümüz-özümüzədən soruşmalıyıq? Bu şe'ri Homer və Verkili oxusa lar nə deyərdilər? Tamaşaya qoyulan pyesə Sofokl baxsa nə deyərdi?" "Andromaxa", "Fedra", "Esfir", "Atameya" və başqa əsərlərin məzmununu J.Rasin antik mədəniyyətdən almışdır. J.Lafonten tragediyalar, komediya, roman, epigramma, oda, təmsil və lirik nəğmələr yazmışdır. Lakin, yunan klassiklərinin, xüsusən təmsil ustaları Ezop və Fedranın güclü təsirindən qurtara bilməmişdir. Bu sənətkara nüfuzu mahiyyəti didaktizm ilə aşılana əsərləri-təmsilləri qazandırmışdır. Onun yaradıcılığının əsas istiqaməti vətəndaşlıq pafosu olmuşdur. Təmsil və komediyalarında A.Sumarkov dövrünün qüsurlarını, tamahı və əxlaqimə'nəvi naqisliyi lağa qoymuşdur. N.Bualo klassizmin həm nəzəriyyəçisi, həm də satirik şairi idi. Şe'rlərində cəsarətli fikirlər söyləmiş, işğalçılıq siyasətinə, mübaribəyə və ölkələri talan etmək ehtirasına gülmüşdür. J.Rasin, P.Kornel və J.Molyer müxtəlif janrlara müraciət etsələr də, zamana və zamanın mürəkkəb hadisələrinə səhnə əsərləri ilə qiymət vermişlər.

Klassisistlər ədəbi janrları ali və aşağı janrlara ayırmış, onların hamısından istifadə etmişlər; bir, ya bir neçə janrın ünsürlərinin digərinə qarışmasını bəyənmemiş, hətta Bualo nəsrə, xüsusən povest və romanlara mənfi münasibət bəsləmişdir. "Müəyyən ağlabatmazlıqlar və uyğunsuzluqlar romanın yol yoldaşdır" - demişdir. Buna görə də klassisistlər daha çox tragediyalar, komediyalar, qəhrəmanlıq poemaları, satirik şe'rlər, odalar, yamblar və sonetlər, miniatürlər, fərdi fikirləri, düşüncə və təəssüratları ifadə edən aforistik lövhələr yaratmışlar. Obrazları da nəzəri görüşlərinə və cərəyanın təbiətinə uyğun seçmişlər. Tragediyalarda, poema və odalarda hökmdarları, sərkərdələri, böyük əməlləri və qəhrəmanlığı vəsf etmişlər. Molyer, Malerb, Kornel, Rasin, Lomonosov, Fonvizin, Derjavin və Qriboyedov obrazlara iste'dadla, ağıl və düşüncə ilə yanaşmış, onların xarakterinin müəyyən bir cəhətini açmışlar.

Klassisizmin incəsənətdən bədiilik, ideya-estetik tələbi realizmin tələblərinə yaxın idi. Çünki həm klassisistlər, həm də realistlər real varlığı təsvir etmiş, məzmunu uyarlı forma seçmiş, ideyasız əsərləri bəyənmemiş, faktları ümumiləşdirmişlər. Ancaq klassisizm ədəbi normalarını antik ədəbiyyatdan almış, realizm və romantizmədən xeyli

əvvəl formalaşmışdır. Onun insanı və dövrün sosial problemlərini in'ikas və ifadə üsulları məhdud və sxematik, ayrı-ayrı klassisistın ədəbiyyatın funksiyası, ədəbi janrlar, fərdiləşmə və ümumiləşdirmə anlayışları isə ən'ənəvi olmuşdur. "Mə'na hər şeydən vacibdir, ona meyli edin". "Gərəksiz, artıq şeylər şe'rdə səthi və gülünc görünür, adamı... yorur". "Malerb... sadə, əndazəli, əsl şe'rin nə olduğunu fransızlara göstərdi, səhnəyə aqlın ayaqları altına yığılmağı əmr etdi. Şe'rin oynaqlığına diqqət yetirdi, cümləni misradan-misraya keçirməyi qəti qadağan etdi". "Elegiya qondarma yox, həqiqi hissləri tərənnüm etdikdə güclüdür". Oda "dağların sıldırım zirvələrinə ucalır və orada allahlarla qarşılaşır, mərdlikdən qüvvət alıb onlarla cəsarətlə danışır, qəhrəmanlar üçün Olimpə yol açır". "Gözəl və yığcam bir sonet bə'zən yüz misralarla poemanı kölgədə qoya bilər". "Epiqramda... hazircavablıq və kəskin sözlər arasında yenə də fikrin dəqiqliyi görünməlidir". "Düzgün qurulmuş, bitkin və ahəngdar olan gözəl poema böyük bir həyat təcrübəsi və zəhmət sayəsində yaranır". "Əgər siz komediyada şöhrət qazanmaq istəyirsinizsə, təbiəti özünüz üçün məsləhətçi seçin, onun dediklərinə qulaq asın". Sənətkar "gərək hər şeydə təbiəti nümunə götürsün, təbiətə sadıq qalsın". "Ağıl və idrakın göstərdiyi yolla gedən şair komediyada incə zövqü, gülünc hadisələrdə sağlam düşüncə və mə'nəni qoruyub saxlamağı bacarır". "Poeziyada babatlıq həmişə istə'dadsızlığın sinonimidir". "Hadisənin nəqlindən təhkiyə yığcam, təsvirlərinin isə dəbdəbəli və zəngin olmalıdır". "Öz əsərlərini sadə sözlərlə başlayıb qabaqcadan heç nə və'd etməyən romalı şair daha güclü, daha tə'sirlidir".

Klassisizmdə əsas diqqət poeziya, dramaturgiya, teatr və publisistikaya verilmişdir. Səhnə əsərləri, "Poeziya sənəti"ndə bütün dövrlərdə "ruhu sakitləşdirmiş, hisslərə hakim olmuş", insanı "çoşdurub şadlandırmış, sarsıtıb ağlatmış", həm "qəlbə də şirin və xoş bir qorxu yaratmış", həm də "mərhəmət və şəfqət oyatmışdır". Dramatik əsərlər sərt poetik tələblə - üç vəhdət qanunu ilə - zaman, məkan və hərəkət vəhdətləri ilə yaranmışdır. Vəhdətlərin prinsiplərindən kənara çıxan əsərlər bəyənilməmiş, ədəbi hadisə hesab edilməmişdir. Buna görə də Lope de Veqanın dramlarındakı sərbəstlik, əhvalatların genişliyi, süjetin şaxələyə ayrılması Bualonu təəssüfləndirmişdir. "Piriney dağlarının arxasında bir qafiyəpərzad var ki, bu işdə heç tənbellik eləmir, səhnədə bir günlük qısa zaman ərzində otuz ilin əlvalatını göstərir.

Əsərin əvvəlində qıvrımsaçlı yeniyetmə olan qəhrəman, görürsən, axırda ağsaqqal bir qocaya çevrilir". Bunları, vəziyyətlərin, insanların portret və xarakterlərinin kəskin şəkildə dəyişməsini Bualo məntiqəsiz hesab etmişdir. Tragediya və komediyalarda "mütləq məkan vəhdəti gözlənilməlidir. Şairlər gerek ağıl və idrakı unutmasınlar... baş verən hadisə bir gün ərzində və bir məkanda cərəyan edib başa çatmalıdır". "Səhnədə gözlə görünən hadisələr nağıl edilən hadisələrdən təsirli olur. Lakin onu da yadda saxlayın ki, qulağın qəbul etdiyini, bəzən göz qəbul edə bilməz".

Üç vəhdət qanunu əhvalatları geniş miqyasda almağa, hadisələri, düşüncə və xarakterləri hərtərəfli açmağa, dövrü ziddiyyətləri ilə təhlil etməyə qoymamışdır. Çünki zaman vəhdətində hadisələr qısa müddətdə, bir gün ərzində cərəyan etmiş və bədii həllini tapmışdır. Məkan birliyində hadisələr bir, ya iki yerdə, həm də sarayda baş verməli idi. Hərəkət vəhdətində isə diqqət bir əhvalata verilmiş, süjet qol-budaq atmamış, bədii inkişaf bir istiqamətli olmuşdur. "Fedra", "Andromaxa", "Sid", "Horatsi", "Ağıldan bəla" və başqa əsərlərdə üç vəhdət prinsipi qorunmuşdur. "Brut" və "Sezarın ölümündə", daha çox isə "Don Juan"da Molyer klassizmin üç vəhdət qanununu qırmış və klassisizmdən kənara çıxmışdır.

Sentimentalizm

Sentimentalizm XVIII əsrin 50-60-cı illərində, feodalizmə qarşı mübarizə gücləndiyi illərdə, İngiltərədə yaranmışdır. XVIII əsrin tügənəcəyində və yeni əsrin başlanğıcında Avropada və Şərqdə geniş yayılmışdır. Azərbaycanda isə sentimentalizm formalaşa, dövrün ədəbi prosesini əhatə edə bilməmişdir. Eyni zamanda, Şərq ədəbiyyatında şəxsi həyatın, intim hissələrin, həyəcan, sərgüzeşt, təəsürat, mə'nəviyyat, inilti və sızıltının təsviri sentimentalizmdən çox-çox əvvəl olmuşdur. "Xəmsə" müəllifləri sadə əmək adamlarının obrazını yaratmış, lirik-psixoloji səhnələrdə ah və fəqanı mütərəqqi ziyalıların kədəri kimi ümumiləşdirmişlər. M.Füzulinin qəzəllərində mə'suqənin gözəllik və necibliyindən daha çox aşiqin nisgilli e'tirafları, həsrət, kəder və göz yaşı qələmə alınmışdır. "Leyli və Məcnun"da faciə Leylinin həyatını, hissələr və düşüncələr aləmini bürüyür. Dərdini, fəryad və ahını şama, pərvanəyə, aya, buluda və dəvəyə danışır. Dövrən bu gözəllik timsalını "məzadə salır", bilmir kim satır, kim alır. Yanan şamla özünün daxili aləmi

arasında bir yaxınlıq, bir ahəng tapır. A.Bakıxanovun "Kitabi-Əsgəriyyə"sində iki gəncin sərgüzəştində, İ.Qutqaşının "Rəşid bəy və Səadət xanım"ında, A.Divanbəyoğlunun "Can yangısı"nda, C.Cabbarlının ilk hekayə və pyeslərində sentimental təsvirlər dərinləşmiş, hisslər yeni mövqeydən qiymətləndirilmişdir.

Özünün şəxəli ə'nənlərini yaradan bir cərəyanın - sentimentalizmin varlığında iki bir-birini tamamlayan istiqamət olmuşdur. İlk yön müasirliyi ilə fərqlənmiş, onun bədii dərk tipi romantik dərk tipinə bənzəmiş və bu yönün nümayəndələri istismarla, zülm və haqsızlıqla barışmamış, ictimai-siyasi həyatın bədii ifadəsinə e'tinasız qalmamışlar. İkinci istiqamətin nümayəndələri istismarı və sinfi ziddiyyətləri görmüş, ancaq mübarizə aparmamış, insan taleyini, "ürək və mə'nəviyyət aləmini" təsvirlə kifayətlənmişlər; elə bilmişlər ki, mövcud cəmiyyətdə insan təzədən qurula, yeni əxlaqi-mə'nəvi keyfiyyətlər ala, təzədən formalaşa bilər. Onların obrazları incidilən, həyatda uğursuzluq görən, təcrübəsiz, qərribə taleyli insanlardır. Belə surətlərin psixoloji təhlili verilir, əhvali-ruhiyyələri, hiss və həyəcanları açılır. Çünki sentimental əsərlərdə predmet - bədii məzmun insanın əxlaqi-mə'nəvi aləmi, onun taleyidir; həm də sentimental roman və povestlərdə, me-muar, yol qeydləri, məktublar və gündəliklərin obrazları yazıçıların özlərinə bənzəyir, bədii təhkiyəni bir qayda olaraq müəlliflər - birinci şəxslər aparırlar.

XVIII əsrdə Avropa ölkələrini iqtisadi-siyasi və mədəni tərəqqinin ümumi əlamətləri birləşdirirdi. Çünki XVIII əsrdə İngiltərədə burjuva inqilabı qələbə çalmış, Fransa, Almaniya, İtaliya və İspaniyada yeni sosial-iqtisadi əlaqələr yaranmışdı. Sentimental ədəbiyyatda Allah, mədəniyyət, ailə səadəti, sevginin bəşəriliyi, kəndin və təbiətin təbiiliyi haqqında bədii-fəlsəfi düşüncələr geniş miqyas almışdı. İnsanın hiss və duyğularının emosional təsviri təbiətin təsvirindən belə güclü yönə düşmüşdü; bədii məntiqlərdə göz yaşı, kərkın psixoloji vəziyyətlər göstərilir, taleyin amansızlığı lənətlənir, müəlliflərin amal daşıyıcıları - müsbət qəhrəmanları bir qədər ideallaşdırılır, bədii pafos əsas alınır. Buna görə də İngilis və Fransız sentimentalizmlərinin yaradıcılığında insanların bərabərliyi ideyası bədii pafos səviyyəsinə yüksəlmişdi. Quldarlıq Rusiyası isə heç bir ölkəyə bənzəməmiş, daxili ziddiyyətlərin mürəkkəbliyi ilə fərqlənmişdir. Burada idillik təsvirin, kəndin təbiiliyinin şəhərin inkişafına qarşı qoyulmasının, demək sentimentalizmin

qanuna uyğun yarana bilməsinin real əsası olmamışdır. Buna görə də ruslar sentimentalizmi Avropa ədəbiyyatından götürmüşlər. Rus sentimentalizminin əsasında cəmiyyətin müxtəlif zümrələrinin, eləcə də dvoryanlığın təəssüf, kədər və heyrəti dayanmışdır. Rusiyada sentimentalizmin ilk nümunəsi A. Radişevin "Bir həftənin gündəliyi" psixoloji-didaktik miniatürü olmuşdur. "Bir həftənin gündüliyi", "Tobolskda yaşayan dostuma məktub", "Müqəddəs Uşakovun həyatı" və "Peterburqdan Mokvaya səyahət" əsərlərini yazanda A. Radişev ingilis və fransız sentimentalizmi ilə tanış olmuş, Lorens Sternin "Sentimental səyahət" və publisist abbat Reynalın "İki Hindistanın tarixi" romanlarından təsirlənmişdir. İlk üç əsərdə obrazların daxili hissi, fikri-psixoloji hərəkətlərini əsas almış, insan "öz hissiyyatının quludur" - düşüncəsini əsaslandırmağa çalışmış, gah öz-özünü, gah xeyallarla, gah da oxucularla ünsiyyət tutmuş, təəssüratlarını bölmək istəmişdir. Bunlara baxmayaraq, V.Q. Belinski "rus ədəbiyyatının yeni ideyalar aləminə daxil olma" sı dövrünü - sentimentalizmin tarixini N. Karamzinin yaradıcılığı, onun "Bədbəxt Liza", "Boyar qızı Natalya" və "Rus səyyahının məktubları" əsərləri ilə başlamışdır. Tənqidçinin inamında "bağlanmış olduğu ... cərəyan" - sentimentalizm N. Karamzinin yüksəlməsinə, "Rusiyada ilk dəfə olaraq ölü kitab dilini cəmiyyətin canlı dili ilə əvəz etməsinə" kömək etmiş, onu "insan ehtiraslarını, qəlb həyatını təsvirə" aparmışdır.

Sentimentalizm - sentiment-hissiyyat sözündən əmələ gəlmiş və bu söz L. Sternin "Sentimental səyahət" romanından götürülmüşdür. Cərəyanı yaradanlar Berklinin və Yumun görüşlərini, subyektiv idealizmi əsas almışlar. Berkli və onun davamçısı Yum gerçəkliyi inkar etmiş, onu hisslər toplusunun məhsulu kimi duymuş, varlıqla hissiyyatı eyniləşdirmişlər. Buna görə də yeni cərəyanın - sentimentalizmin ideya-estetik prinsipləri, fikri-bədii əsası klassisizmdən fərqlənmişdir. Klassisizmin ağıl kultunu sentimentalizmin hiss kultu əvəz etmişdir.

Sentimentalizmi yaratmağa sənətkarları - Semuel Riçardsonu, Geyms Tomsonu, Eduard Yunq, Oliver Qoldsmi və Tomas Qreyi ictimai-siyasi və ədəbi mühitin özü, dünyagörüşlərin, yaradıcılıq mövqelərinin və bədii üsulların yaxınlığı aparmışdır. Onlar varlığa yaxın mövqedən yanaşmış, hiss və duyğu aləmini təhlil etmiş, sadə adamların obrazlarını yaratmışlar. "Pamela", yaxud qiymətləndirilmiş ləyaqət"də S. Riçardson fasiləsiz əzilənlərin və alçaldılanların iztirablarını,

dözüm və əxlaqi-mə'nəvi təmizliklərini ə'yanlara qarşı qoymuşdur. Əsas obraz - kəndli qızı ləyaqət və şərəfini qoruyur, iradəsini və daxili aləminin bütövlüyü ilə xanımın oğlunu sarsıdır, onu özünü dərkə aparır.

Dünya ədəbiyyatında sentimentalizmin ilk nümunələrini yaradan sənətkarlardan birinin - S.Riçardsonun "Ser Çariz Qradisonun əhvalatı", "Klarissa" və "Pamela" romanlarında hisslər, lirik-sentimental düşüncələr, psixoloji gərginlik və sarsıntılar əhvalatların, dolaşiq sevgi xətlərinin özündən yaranır. Xeyrixah bir adam - Qrandison daxilən hərəkət edir, özü öz düşüncələrindən ayrılmır. Onu seven qızların hansına könül verəcəyini, hisslərini hansı istiqamətə yönəldəyini müəyyən-ləşdirə bilmir. Sterinin "sentimental səyahəti"ndə Yorik Fransanı gə-zib-dolaşır, ancaq romanda buməmləkətin təsviri verilmir, ziddiyyətlə-rə bədii münasibət ünsürləşir. Çünki Stern səciyyəvi sentimentalidir, onun obrazı - Yorik özünü, öz düşüncələrini, öz kədər və xəyallarını yaşayır.

Romantizm sentimentalizmlə eyni dövrdə yaranmışdır. Həm ro-mantizmdə, həm də sentimentalizmdə təsvir emosional, məzmun daha çox subyektiv olmuşdur. Çünki S. Riçardson, O.Qoldemit, T.Qreyn, C.Tomson, E.Yunq, N.Karamzin və başqaları sentimental - romantik idilər. Romantiklərin bə'zisi sentimentalizmdə müəyyən ədəbi vərdiş və təcrübə qazanmış, bir sıra lirik və lirik epik əsərlər yazandan sonra romantik ədəbi cərəyana qoşulmuşlar, yə'ni onlar romantizdən əvvəl romantiklər idi.

XVIII əsr Avropa ədəbiyyatında iri həcmli epik və dramatik əsər-lərdən çox istifadə olunmuşdur. Məzmun müasir həyatdan, yaşayışın, məişətin və fərdi münasibətlərin müxtəlif sahələrindən alınmışdır. Əsərlərdə mürekkəb konfliktlər qurulmuş, janrlara, formaya və fakt-lara sərbəst yanaşılmışdır. Tez-tez sentimental ruhlu məktublardan və sərgüzəştlərdən, özü-özü ilə söhbətlərdən, didaktik mükəlimə və təs-virlərdən istifadə olunmuşdur. Süjetin inkişafında hisslər, fərdi düşüncələr, iztirablar, nida, xitab və suallar sosial mə'na daşımışdır.

Sentimentalistlər ədəbiyyata yeni məskurəvi istiqamət, forma ye-niliyi və müxtəlifliyi, ailə-məişət romanları, insanların fəryadını, münasibətlərin sadəlik və səmimiliyini ifadə edən komediyalar, intim hissləri göstərən elekiyalar gətirmişlər. Sənətkar "mən"i yüksək qi-y-mətləndirmiş, bədii axtarışlara, fantaziya, həyatı dərk və ifadə et-

məyin bir üsulunun digərinə qarışmasına, təbiət mənzərələrinin, kənd özünəməxsusluğunun təsvirinə geniş yer verilmişdir. Ceyms Tomsonun "İlin fəsiləri" poemasında kədər təbiətə, təbiət də kədərə hopmuş, hər fəslin obrazı yaranmışdır.

Həm C. Tomson, həm də E. Yunq klassisizm ruhunda tərbiyə olunmuş, klassisizm ədəbiyyatının yaxşı nümunələrini yaratmışlar. Yaradıcılıqlarının yetkin dövrlərində bu cərəyanın məhdud çərçivəsinə sığmamış, sentimentalizmin görkəmli nümayəndələri kimi tanınmışlar. Eduard Yunq pafosu hüznə aşılana şə'rlər - "qəbiristanlıq şə'rləri" (Volter) yazmışdır. Onun lirik qəhrəmanı zülmətlə, qəbiristanlıqla, axırla qarşılaşır, yuxulardan sərsəm oyanır, qorxu və həyəcan keçirir, təsəllini ruhun ölməzliyində tapır.

Sentimentalizmin əsası S. Riçardsonun "Ser Çarlz Qradisonun əhvalatı" romanı ilə qoyulmuşdur. Cərəyanın görkəmli nümayəndəsi Oliver Qoldemit belə S. Riçardsonun yaradıcılığından tə'sirlənmişdir. Çünki S. Riçardson əhvalatları sadə, canlı danışq dilində söyləmiş, həyatı dinamik göstərmiş, mənəviyyatı, duyğu və həyəcanı obrazların öz daxili aləmləri ilə mübarizələrində açmış, tə'sirli surətlər və təbiət mənzərələri yaratmışdır. O. Qoldemit "Arı" jurnalında emosional, dövrün hakim sinfinin - burjuaziyanın zövqünə və marağına uyğun əsərlər çap etdirmişdir. "Səyyah", "Dağılan kənd" komediyalarının, "Vekfild" romanının, "Xeyrxah insan" və o, qalib gəlmək üçün sakitləşir" poemalarının məzmunu icillik kənd həyatından alınmış, feodal hərə-mərcliyini tənqid etmiş, kral üsuli - idarəsini və mütləqiyyəti bəyənmişdir. Tomas Qreyn əsərlərindən birini "Kənd qəbiristanlığında yazılmış elegiyalar" adlandırmışdır. "Elegiyalar" insan, zaman, əbədiyyət və ruh, ölüm və təbiət haqqında vahiməli bir aləmdə - qəbiristanlıqda düşüncələrdir; tarixi, bəşəri dəyərlərin - təbiiliyin, təmiz hissələrin və münasibətlərin duyulması və ümumiləşdirilməsidir. "Yeni Elioza" və "Emil" romanlarında Jan Jak Russo didaktik söhbətlərdən, ric'ət, haşiyə, mühakimə və əhatəli təbiət təsvirlərindən istifadə etmişdir. Çünki onun niyyəti insanların hissiyyatına tə'sir göstərmək, dünyabaxışı və mənəviyyatı formalaşdırmaq, burjuə əxlaq normalarını tənqid etmək idi. Sentimentalizmin estetik prinsiplərini hazırlayan sənətkarlardan biri - L. Stern isə "Fransa və İtaliyaya səyahət", "Sentimental səyahət" və çoxcildli "Tristan Şendinin həyatı və fikirləri" romanında dolaşq sujet və kompozisiyalar qurmuş, hissələrin və təbiət

mənzərələrinin oyatdığı düşüncə və təsirləri hərəkətverici qüvvə kimi mənalandırmışdır.

Həm klassisistlər, həm də sentimentalistlər "millətlərə düşünməyi öyrədirdilər". Ancaq düşünməyin üsulları fərqlənirdi. Çünki klassisistlərin məntiqində bədii gözəllik insana zövq verən ideallaşdırılmış həqiqətdir. Və söz sənəti fikri-xəyali aləmdə ideallaşdırılan gözəlliyi və gözəlləşdirilən təbiəti əks etdirməlidir. Sentimentalistlər isə obrazlar nəzərə alınmazsa, kimi və nəyisə ideallaşdırmırdılar. Onların təsvirində təbiət təbiətə, məişət məişətə, insan insana bənzəyirdi.

Təbiət və ölüm-sentimentalizmin əsas mövzusu olmuşdur; xüsusən ingilis ədəbiyyatında ölüm pafosu həmişə təbiətin təsvirilə vəhdətləşmiş, inkişaf, şəhər ziddiyyətləri sənətkarları ümitsizləşdirmişdir. Onlar dövrü, ziddiyyətləri doğuran səbəbləri dərk edə bilməmişlər: elə zənn etmişlər ki, ziddiyyətlər şəhərlərdə yaranmış, şəhərlərdən yayılmış, münasibətləri gərginləşdirmiş, insanı insandan ayrılmış, təcridləşdirmişdir. Buna görə də sentimental ədəbiyyatda təbiət-əbədi və əzəli gözəllik inkişafa qarşı qoyulmuş, insanın dünyadan-kədərlə və fəryad dolu bir aləmdən ayrılmasında səadət axtarılmışdır. Bununla yanaşı, ayrı-ayrı yaradıcılıqda cari reallıq real göstərilmiş, cəmiyyətin həyatı insanların hissləri ilə bağlı təhlil olunmuş, fərdi duyğular, düşüncə və arzular inkişafda açılmışdır. Gənc Şillerin, Russonun, Hötenin, Karamzinin, Radişşevin və başqalarının əsərlərində kənddən, kəndlilərdən ehtiram və məhəbbətlə danışılmışdır. Obrazlar seçiləndə, istəklər, meyl və münasibətlər təhlil olananda sinfi-irqi fərqlər nəzərə alınmışdır. Fərq mühitə, yaşayışa, məişətə, vermişlərə, kəndlərə və şəhərlərə münasibətdə özünü göstərmişdir.

Romantizm Dünyanı sərbəst dərk və təhlilə imkan verən bir metodun-romantizmin ilk ünsürləri şifahi xalq ədəbiyyatında -antik mifoloji bədii yaradıcılıqda yaranmışdır. Əsətlir və əfsanələrdə, lirik mənzumlərdə, xalq dastanlarında romantik pafos yaşamış, fikir romantik təsvirlərlə ifadə olunmuşdur. Buna görə də romantizm antik, orta əsrlər və yeni dövr mərhələlərinə ayrılmışdır.

İnkişafın ilk mərhələlərindən romantizm əlamət, meyl və istiqamət, sonralar isə cərəyan olmuşdur. Yaradıcılıq metodu kimi yeni mərhələdə - XVIII əsrin sonu və XIX əsrin əvvəllərində Avropa ədəbiyyatında formalaşmışdır. Onun formalaşmasında və şaxələrlə

cərəyanlara ayrılmasına Fransa burjua inqilabı, ictimai-siyasi mübarizələrin kəskinləşməsi, varlığın qeyri-kamilliyinə qarşı mütərəqqi qüvvələrin qəzəb və e'tirazlarının artması səbəb oldu: xüsusən feodalizmin dağılması əsrin məzmununu, istiqamət və xarakterini dəyişdi, insan təzə mühitə-kapitalizm cəmiyyətinə düşdü, sərbəst şəxsiyyət kimi formalaşma prosesi keçirməyə başladı. Lakin insan yeni cəmiyyətdə sıxılır, şübhə və tərəddüd keçirir, sanki inamsız yaşayırdı. Bununla bərabər, incəsənətin məzmunu, estetik prinsip və ölçüləri dəyişirdi. Yeni cəmiyyətə tam daxil ola bilməyən insan ədəbiyyata məzmun-ideya verirdi. Zamana biryönlü münasibət erkən romantizmin əsas əlaməti idi. Amma belə bir məziyyəti doğuran reallıq, kapitalizm ziddiyyətləri sənətkarları vahimələndirir, yenilik onlarda qəzəb və hiddət hiss doğururdu. Buna görə də romantiklər cəmiyyətlə barışmır, onu dəyişmək, yeniləşdirmək haqqında düşünür, mütərəqqi adamların arzuları içtimai-mə'nəvi ideali axtarırdılar. Bayron gah təmkin, gah da çılgınlıqla «gələcəyə nəzər salır»dı, ancaq «qızaran üfünun o biri üzünü», «həsreti çəkilən gələcək ölkəni» görə bilmirdi. (Belinski).

Romantik sənətkarların düşüncələri, istək və arzuları inkişafı qabaqlayırdı. Onlar arzularıydılar, istəklərini isə real aləmdə yox,, xəyali gələcəkdə tapırdılar. Çünki romantiklər cəmiyyətin sürətlə dəyişməsinə və inkişaf etməsinə, insanın kamilləşməsinə inanırdılar. Romantiklərdən biri deyirdi: «Real şəraitin cansıxıcılığından yaxa qurtarmaq üçün xəyal səltənətində sığınacaq axtarmaq lazımdır». Jorj Sandın sənət anlayışı belə idi: «İncəsənət real həyatı təsvir etmək deyil, ideal həqiqətlər axtarmaq deməkdir». V. Hüqonun inamında «insan qəlbinin ideal həyata real həyatdan daha çox ehtiyacı vardır.»

İnkişafın obyektiv dərk olunmaması, idealla həyat, şəxsiyyətlə cəmiyyət, mövcud olanla olunması arzu edilən arasında ziddiyyətin dərinliyi romantikləri küskünləşdirir, onların arasında gerçəkliyə münasibət ayrılığı və müxtəlifliyi yaradırdı. Ona görə də etiraz, bəd-binlik, ümitsizlik və keçmişə üz tutmaq pafosu hər yazıçının yaradıcılığında bir forma da, bir istiqamətdə təzahür edirdi. Niyət romantiklərin bəsisinin yaradıcılığında mücərrədləşir, keçmiş bərpası, tarixi inkişafı dayandırmaq, onu geriye döndərmək- ideala çevrilirdi. Novalis Höte yaradıcılığında həyatiliyi, maarifçiliyin yeni istiqamətdə təzahürünü bəyənirdi. «Köl məktəbi» sənətkarları (Souti, Kolric, Vordsvort...) elə bilirdilər ki, əsərlər, əfsanə və nağıllar insanlara hə-

mişə qorxu və şübhə, ruhu mənəviyyata yaxınlaşdırmaq öyrətmişdir. Onlar fərdi hiss və düşüncələrini yaşayır, dinin, etiqadın, adilik və təbəlliyin ağıldan üstün tutulduğu dövrü ideallaşdırdılar.

Estetik ideal romantiklərdə mürəkkəb və ziddiyyətli idi. Dövrün ədalətsizliyin romantik qəhrəmanı hərəkətə gətirir, onu cəmiyyətə qarşı üsyankarlaşdırırdı. Ümumiyyətlə, romantizm «mürəkkəb hadisədir, həmişə keçid dövründə cəmiyyəti bürüyən hissələrin əhvali-ruhiyyənin bütün müxtəlif cəhətlərini tutqun bir şəkildə az-çöz ifadə etmişdir. Lakin onun əsas məsələsi-yeni bir şey gözləməkdir, yenilik qarşısında duyduğu təşvişdir, bu yeniliyi dərk etmək üçün tez-tələsik, əsəbi halda göstərdiyi meyildir»(M. Qorki).

Romantizmin təşəkkülündən və formalaşmasından söhbət açanların bə'zisi belə bir mühakimə yürüdürlər: realizm-tipik xarakterlərin tipik şəraitdə təsvirdir. Romantizm-qeyri-adi xarakterlərin qeyri-adi vəziyyətlərdə ifadəsidir. Və iki konkret tarixi metod realizm və romantizm-sənət tarixidir. Bunlardan biri tipikləşdirir, digəri ideallaşdırır. Bədii ədəbiyyatda şərt detal, mənzərə və lövhələrin dəqiqliyi deyildir, həyatın məntiqinin və həyəcanların, ehtirasların, düşüncələrin açılmasıdır: təhlilin hərtərəfliliyi, surətin yeni şəraitdə inkişafı və xarakterlərin müəyyənləşdirilməsidir.

Ədəbi metod, istər realizm və romantizm, istərsə sentimentalizm, naturalizm və simvolizm ümumədəbi hadisədir. Hər hansı yaradıcılıq tipini- metodu müəyyən bir ictimai şəraitlə, müəyyən bir xalqın ədəbiyyatı ilə məhdudlaşdırmaq mümkün deyildir. Avropa xalqlarının ədəbiyyatında romantizm klassizmdən əvvəl təşəkkül tapmışdır. Estetik prinsipləri müəyyənləşməsə də, romantizm Şərqdə həyatı erkən ifadə üsulu olmuş və realizmin formalaşmasına əsaslı təsir göstərmişdir.

Azərbaycanda romantizm gec, XX əsrin əvvəllərində əsaslandırılmış, müstəqil ədəbi-tarixi fakt, ideya-estetik hadisə olmuşdur. Bu metod ayrı-ayrı fərdi üsluba təsir göstərmiş, təzə janrlar yaranmış, incəsənətin məzmun-ideyası genişlənmişdir.

Avropa romantizmin mürəccə rolu qısa bir dövrü - XVIII əsrin sonu və XIX əsrin əvvəllərini əhatə etmişdir. Metodun aparıcı istiqaməti isə tədricən inkişaf etmiş, onun üsulları XIX əsrdə hərtərəfli müəyyənləşmişdir. Yazıçılar arzuladıqlarını, ümid və inamlarını təsvir olunan gerçəklikdə göstərmişlər. Jorj Sand, Şelli və Hüqo maarifçiliyi,

inqilabi dəyişiklikliyi bəyənidilər. V.Hüqo deyirdi: «XIX əsrin şairləri və yazıçıları Fransa inqilabının övladlarıdır».

Ülvilik, gözəllik, bərabərlik və kamillik romantiklərdə fantastik, xəyali və əlçatmaz bir aləm idi. Belə bir aləm ya insanın ruhunda, mənliyində, ya da sehrli, füsunkar və cazibəli keçmişdə göstərilirdi.

«Adilik sənəti öldürür» (V.Hüqo) - fikri romantiklərin inamı idi. Onlar varlığı adi məcrasından, konkretliyindən çıxarır, fikri rəmzlərlə açmağa, əhvalatları rəmzlərdə göstərməyə üstünlük verirdilər. Müstəsnalıq və qeyri-adilik, əhvalatları qabartmaq, süjetdə gurluq və dinamiklik, fantastik sərgüzeştlər, təzadlar silsiləsindən istifadə romantizmin əsas əlamətlərindən idi. Buna görə də onların yaradıcılığını güclü xarakterlər səciyyələndirirdi. Həyatı, meyl və münasibətləri rəmzlərlə göstərsələr də, romantiklər xəlqi, milli və orijinal sənət yaradırdılar.

Romantizmin ilk nəzəri əsasları ifadəsinin «Uen dərənəyi»ndə və dərənəyin XIX əsrin 90-cı illərində çap etdiyi «Atensum» məcmuəsində tapmışdır. Dərənəyə və jurnalın fəaliyyətinə Lyudviq Tik, Novalis, Şleyermaxer, Şelling və Şlegel qardaşları istiqamət verirdilər. «Atensum» da cəmiyyətin həyatı təhlil olunur, dövrün əxlaqına, etik-estetik problemlərinə toxunulur, romantizm əsaslandırılır, onun mahiyyəti haqqında fikirlər verirdi. Əsərləri «Atensum»da çap olunan sənətkarları, daha çox isə Novalisi elmi-texniki tərəqi, demokratik hərəkət vahimələndirirdi. Onun düşüncələrində dünya təmiz hiss, təmiz duyğudur, kamil mə'nəviyyatdır. Və dünyanı yalnız əsatir, əfsanə, rəvayət və nağılların poetik imkanları çərçivəsində rəmzlərlə göstərmək, ifadə etmək mümkündür. Çünki incəsənət «sonsuzluğun rəmzi təsviridir».

«Uen dərənəyi» sənətkarlarında üzünəməxsusluq güclü idi. Onlar azadlıq müharibələrində göstərilən kütləvi vətənpərvərliyi tərənnüm edir, orta əsrlərə qayıtmağın arzulayırdılar. Ancaq 1808-ci ildə yaranan «Heydelberq dərənəyi» əvvəlki «Uen dərənəyinə bənzərmirdi. İ.Arnum, K. Brentano və İ. Herres topladıqları xalq ədəbiyyatı nümunələrinə şəxsi istəkləri, şəxsi zövqləri baxımından yanaşır, onların strukturunda dəyişiklik aparır, şerlərin qafiyələrini yenidən qurur, dialekt və şivələri, hikmətli sözləri atırdılar. Romantik obrazlar fərdiləşir, istəklərini təbiətə sığınmaqda tapırdılar.

Hansı janrda yazılmasından asılı olmayaraq romantik ədəbiyyatda tənhalıq adi haldır, təbiət emosionaldır, insandan ucadır.

Hofmanda və ona bənzər sənətkarlarda həyat mə'nəvi aləmi göstərmək, ifadə etmək üçün vasitədir. Eyni zamanda, romantik yazıçı ilə ictimai-siyasi mühit arasında bir sədd, bir ayrılıq vardır. O, gerçəkliyi ancaq seyr edir, özünün fikir, düşüncə, hiss və xəyal aləmini yaşayır. Bu spesifik bədii dərk formasında müşahidə ilə xəyal, fərdiliklə ümumilik, varlıqla istək, həyatla fikiri-mə'nəvi aləm arasında təzad və ayrılıq yaranır. Brentano, Herres, Arnum, Hofman və Novalisin təsvirində təbiət sehrlidir, qeyri-adidir, düşüncəyə, xəyal və arzu aləminə qarşıdır. Buna görə romantiklərin bəzisinin, öncə Hofmanın əsərlərində tənha, xəyalpərvər insanın - obrazın mühiti digər canlılar - heyvanlar aləminə bənzədilir.

İngilis ədəbiyyatında romantizm güclü olmuş, həm də 90-cı illərdən müterəqqi və mürtəcə şəxələr arasında ziddiyyət dərinləşmişdir. Həyatı təhlil üsullarının müxtəlifliyinə yön verən, bir tərəfdən «Göl məktəbi» şairləri-leykistlər -Souti, Kolric və Vordsvort, digər tərəfdən də romantizmi yeni inkişaf axarına salan sənətkarlar- Bayron, Şelli, Kits və V.Skott olmuşlar. Leykistlərin ədəbi «estetik prinsipləri klassisizmə qarşı idi. Onlar ədəbi ən'ənelərə söykənir, cari həyatı göstərir, insanların vətəndaşlıq qaygılarını, daxili böhranı, əxlaqi-mənəvi ziddiyyətləri ifadə edir: orta əsrlər məişətini, düşüncə və yaşayışını ideallaşdırır, bunları müasir gerçəkliyə qarşı qoyur, kilsə - xristian mütiliyini yayırdılar. Vordsvort insanları «bakir təbiətdə Allahla birləşməyə»-əxaliqi-mənəvi kamilliyə çağırırdı. Maarifçilik, demokratiya, kapitalizmin inkişafı, Kolricin estetik ideallarını tamamlayırdı. Onun inamında şərt itaətdir, kainatı idarə edən sehrli qüvvələrə müqavimət göstərməməkdir. Bayronun «Şərq poemaları»nın qəhrəmanı mühitindən üsyankarlıqla ayrılan, dövrünün əxlaq normalarının və qanunlarını rədd edən tipik romantik şair-vətənpərvərdir. Onun ağır taleyi, faciəvi sevgisi, sonsuz nifrəti, fərdi və anarxist ideali vardır. «Manfred» kərdərlə, iztirabla dolu rəmzlər dramıdır. Əsərin əsas obrazı sehrbazdır, cəmiyyətdən qaçan, bütün kainata, təbiətə və insana üsyan qaldıran, «dünya kədərinə» daşıyan romantik şəxsiyyətdir.

Fransız romantikləri maarifçilərin etiqad və vicdan azadlığı ideallarını bəyənmiş, ağılı fəlakətlərin, sosial bəlaların özülü sayırdılar. Doğrudur, Jorj Sand xalqın milli tarixindən yazır, cari hadisələri ro-

matizm çərçivəsində genişləndirirdi. Amma onun «İndiana» romanının qəhrəmanı müəmmalı və müstəsna xarakteri olması ilə fərqlənirdi.

Avropanın ayrı-ayrı bölgəsinin romantikləri ümumi romantik hərəkata qoşulurdular. Onlar feodalizmin, katolik kilsənin bərpasını arzuladılar. Romantiklərin məntiqində insanın ədəbi nəsibi iztirabdır, kədər sonsuzluğu onun daxili mahiyyətidir. Buna görə də romantiklər hissələrin sərbəstlik əə emosianallığına geniş yer verirdilər. Bir tərəfdən, sənət insanların ehtiraslarını təsvir etməlidir-fikri romantiklərin inamı idi. O tərəfdən də ilk nömrəsi 1824-cü ildə çap olunan Fransa romantiklərinin «Qlobus» jurnalının ədəbi məram xarakterli məqaləsində deyilirdi: «Yazıçı hər şeydən, hər kəsdən yaza, həyatın bütün sirlərindən məzmun götürə bilər.»

Zamanın tələbləri ilə yaranan, əxlaqi-mə'nəvi və ictimai-siyasi həyata böyük təsir göstərən romantizm vahid istiqamətli ədəbi-bədii və ideya-estetik hərəkat olmamışdır. Eyni dövürdə yaşayan, məzmunu həyatın yaxın və oxşar sahələrində olan sənətkarların istə'dadlarına, baxışlarına, fərdi duyğularına və metodun təbiətinə uyğun üslubları, ifadə tərzləri və təsvir üsulları var idi. Onlar ədəbi növlərə və janrlara fərq qoymur, lirik, epik-lirik poemalar, mənzum və mənsur dramalar, oda və balladalar, hekayə, povest və romanlar yazır, təhkiyənin müxtəlif formalarından istifadə edirdilər. Məktub, mükəlimə, lirik ricasət, özü öz aləmi haqqında mühakimə yürütmək üsulundan istifadə olunurdu. Bunlar və romantik portretlər, təbiət təsvirləri, lirik əhvali-ruhiyyələr, əxlaqi təkmilləşməyə çağırışlar, ifadə tərzində təmtəraq, kəskin təzadlar sənətkarlarda üslubi səciyyə daşıyırdı. Forma sərbəstliyinə, subyektiv duyğuların, obrazların əməllərində müəllif «mə'nə»inin ifadəsinə geniş yer verilirdi. F.Şlegel deyirdi: «Ən yaxşı romanların ən yaxşı cəhəti müəllifin az, ya çox dərəcədə özündən, təcrübəsinin yekunlarından, orijinal xüsusiyyətlərinin mahiyyətindən bəhs etməsidir». Avropanın görkəmli romantiklərində- L. Tik, F.Novalis və H. Hofmanda dünya sənətkar «mə'nə»inin varlığı, real məhsuludur: yaradıcılıqda niyyət-mütləq ruh və ruhi aləmin ifadəsidir. Buna görə də onlar əsəti, əfsanə və nağılların süjetinə bənzər süjetlər qurur, rəmzlərlə düşünür, real həyatı əsasları bədii təsvirdə ünsürləşdirirdilər.

Həyatda, əlaqə, münasibət, təfəkkür və mə'nəviyyatlarda «nə isə bir yenilik gözləmək, yenilik qarşısında həyəcan keçirmək, səbrsizliklə, əsəbi surətdə bu yeniliyi dərk etməyə can atmaq»-romantizmin (M.

Qorki) pafosu, əsas xüsusiyyətlərindən biri idi. Bu səbəbdən də romantiklər xəyali bir həyatın, xəyali bir aləmin xəyali surətlərini yaradırdılar. Onların çoxu realığın - iqtisadi və ictimai siyasi yüksəlişi görəndə vahimələnir, gələcəkdən qorxur, yeni qayda-qanunlarla, mənəviyyat və dünyagörüşlə barışmırdılar. Burjua varlığını, onun əlaqə və münasibətlərinin qanunauyğuluq və mütərəqqiliyini bəyənmiş, dünyanı yenidən qurmaq üçün ideallar axtarırdı, yeni həyat arzulanırdı. Romantiklərin bə'zisi- R. Souti, U. Vordsvort, S. Kolric, F. Şatobian, E. Po, A. Misse, A. Vini və başqaları çəşir, orta əsrlərin zəhniyyət və əmək vərdişlərini, kənd məişətini idealizə edir, xristian müt'iliyini, «ilahi qüvvələrin müdrikliyini» yayır, onları kapitalizmə qarşı qoyurdular. Bə'zi sənətkarların isə-G. Forster, J. Rixter, F. Helderlin və başqalarının yaradıcılığında romantik obrazlar, geniş romantik təsvirlər, romantik əhvali-ruhiyyələr təzahür edirdi. Ancaq onlar romantik məktəbə daxil olmurdular. Gələcəyi inamla yaşayan, mütərəqqi cəmiyyət arzulayan romantiklərə səadətini keçmişdə axtaran romantiklərdən ideya, vətəndaşlıq narahatlığı, mənəviyyat və duyğu ayrılığı fərqləndirirdi. Ümitsizlik, bədbinlik, dini etiqadın ağıldan yüksək tutulduğu dövrə qayıtmaq, obrazlara «xəyal səltəntində sığınacaq axtarmaq»- ideyası inamla təbliğ olunurdu. «Fransa inqilabının övladlarından» biri-F. Novalis orta əsrləri idealizə edirdi. O, ağrılın insanı şübhə etməyə öyrətdiyini, inkişafın ruhu fitnəyə istiqamətləndirdiyini, şərəf və etiqadı məhv etdiyini əsaslandırmıqca çalışır. V. Q. Belinski, bu səbəbdən də poeziyanı iki yerə - ideal və real ayırırdı. O, ideal poeziya dəyəndə romantik, real poeziya dəyəndə isə realist yaradıcılığı nəzərdə tuturdu.

Fikri təmərəqli söyləmək, fakta ehtirasla yanaşmaq mürəkkəb təzadlar silsiləsi yaratmaq, qeyri-adi vəziyyətlərdə göstərmək, «mən»in düşüncələrini inamla aşılamaq romantiklərə xas olan ümumi səciyyəvi əlamətlər idi. Ancaq «öz itirilmiş keçmişinə göz yaş tökən və... gələcəyini görməyən » romantiklərdə, Belinski deyirdi ki, romantizm fərqli, spesifik arzudur, meydir, coşğunluqdur, əhdır, nalədir, yerinə yetirilməmiş adsız ümidlərdir, itirilmiş səadətın fəryadıdır.

Mahiyyətə romantizm mürəkkəb və ziddiyyətli idi. Burada müstəsnalığa, qeyri-adiliyə, təsadüflərə, rəmzlərə və mübaligələrə geniş yer verilirdi: hadisələr sür'ətlə inkişaf edir, təsvir adi həyat çərçivəsinə sığmırdı. Bunlar romantizmi ilk sistemli yaradıcılıq metodundan

klassisizmdən fərqləndirirdi. Ona görə də romantiklər klassizmi, onun məhdudluğunu, təsvir etmək, obraz yaratmaq üsullarını bəyənmirdilər. Onlar ənənələri inkişaf etdirir, milli sənət, milli xarakterlər yaradır, «insan qəlbinin məxfi həyatını» açırdılar. Çünki romantizm istə'dadı, axtarışların müxtəlifliyini çərçivəyə salmır, gerçəkliyi hərtərəfli ifadəyə imkan verir, Pyer Beranje deyirdi: «Romantizm-yeni e'tiqada, yeni vərdişlərə malik olan, müasir insanlara bütün mümkün zövqlərdən daha çox zövq verə bilən... bir sənətdir».

Müasirlərinin vətəndaşlıq hünər və rəşadətindən, məişətdən, yaşayışın çətinliyindən romantiklər ya az-az yazırdılar, ya da belə mətləblərin konkret həllini verə bilmirdilər. Onlar kədər, gərginlik və mürəkkəb təzadlar içində yaşayan insanların mənəviyyatını, mənəviyyatdakı ziddiyyətləri göstərirdilər. Obrazlar özlərini xırda və mənhus hissələrdən, varlığı, romantik başlanğıc, vətənpərvər duyğu olmayan insanlardan qoruyurdular. Qəhrəmanlığın, milli hünərin romantikasını üçün imkan və şərait arzulayırdılar. Ona görə arzulayır, öz aləmlərinə qısıldılar ki, müsbət romantik qəhrəmanlar, zülmə, haqsızlığa və ictimai-siyasi qurluşa qarşı qeyri-fəal idilər. H. Cavidin «Maral» faciəsinin surətlərindən biri Bəypolad deyirdi: «Cəmil, sən bu əsər üçün deyil, bəlkə başqa bir zaman üçün yaradılmışsan». «Hissiyatın o qədər nəcib, o qədər ali ki, bu mühit sənə üçün pək dar, qaranlıqdır» həm Maral, həm də Cəmil çətin, gərgin mühitin ağırlığını duyur, amma mübarizə aparmır, öz fərdiyyətini, hissələrinin kövrəkliyini yaşayır.

Romantik obraz insanların kamilləşməsini arzulayanda, ideal həyat üçün çırpınanda və varlıqla barışmayanda hissələrini, ehtiras və düşüncələrini konkret bir əmələ yönəltmir, öz gücünü, mənəvi-psixoloji imkanlarını nəzərə almır. Cəmiyyətdə cəmiyyətdən küsən, ardıcıl istiqaməti olmayan «artıq adam»a çevrilir. C. Bayronun «Çayld Harold» poemasında konflikt «yaşadığı mühitə qarşı açıq düşmənçilik münasibəti bəsləyən, öz-özü ilə mübarizə aparan, hər şeydən narazı qalan, hər yerdə xəyanətə rast gələn... üfüqlərdə gördüyü yeni xəyal və məyusluğun dalınca uçan (V. Belinski) bir gənc ilə cəmiyyət arasında yaranır. Harold cəmiyyətdən və müasirlərindən bezir, düşgün, narahat əhvali-ruhiyyə ilə kəndə qaçır. Lakin o, Şərqdə, təbiətin zənginliyində, ibtidai kənd həyatında sakitlik tapmır. Nəsibindən -kədər və tənhalığından ayrılı bilmir. C. Bayronun digər əsərində-«Manfred» dramında hərəkət, fəallıq və mübarizlik nəzərə çar-

pmır. Manfred süstleşir, insanlara uyuşmur, tənhalıqda səadət axtarır, ağılını, fikir və duyğularını, mücərrədiyyə-kainata, təbiətə, insanlara qarşı mübarizəyə istiqamətləndirir. Sonralar tənhalığına, insanlara inam və etiqadını itirməsinə peşman olur. Kamil və yetgin olmadığına görə sevgisini-Astartanı öldürür. Real məhəbbətə, canlı insana yox, Astartanın ruhuna ehtiyac duyur. Dramda obrazların iş görmədiklərini, mübarizə aparmadıklarını C.Bayronun özü də təsdiq edir: «Bu əsər çox qərribə metafizik və anlaşılmazdır». İki-üç surətdən başqa əsərdə iştirak edənlərin hamısı havadakı, torpaqdakı və ya sudakı ruhlardır. Hadisələr Alp dağlarında cərəyan edir, qəhrəman sehrbaz kimi bir şeydir. O hər yeri dolaşır və həmin ruhları çağırır. Ruhlar onun yanına gəlir, ancaq o, onlardan istifadə etmir, nahəyət , o, şər qüvvənin son təcəssümünə çatır. Obrazın cəmiyyətdən qaçması, həyatda tək göstərilməsi, rahatlığı və kamilləşmənin mənbəyini kənddə-təbiətdə axtarması romantizmin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Çünki təbiətin zənginliyi, kəndin özünəməxsusluğu obraza cəmiyyətdə qaçmaq, tənhallaşmaq özünün ehtiraslarını, xəyal və arzularını ifadə etmək və yaşamaq, yazıçıya təbiiliyi artırmaq üçün lazım idi.

Ədəbi mövqedən, iste'dadın dərəcəsindən və dünya görüşdən asılı olaraq, romantik ədəbiyyatda obrazların varlığını güclü hiss və dərin xəyal şərtləndirir. Onların duyğularını, arzularını, əxlaqi yetkinlik və mənəvi bütövlüklərini real sosial mühit tamamlamır, köklü konflikt yaranır. Obrazlar cari həyatdan, insanların həyatından qaçırlar. Və onlar qeyri-adi vəziyyətdə təsvir olunurlar. Füzulinin «Leyli və Məcnun» poemasında dünyanı hərtərəfli dərk edən kamil bir insan - Məcnun sevgisini danmır, milli vərdiş və ənənələrlə üz-üzə dayanır. Məhəbbəti dövrün qanunlarından kənar e'lan edilən bir gənc çıxış yolunu tənhalıqda, səhraya-təbiətin qucağına atılmada axtarır. Çünki fərdi arzu və düşüncələrini bölmür. Əməli ilə sərbəst yaşamağın və düşünməyin- sevginin gücünü və humanistliyini təstiq etmək istəyir. Ona görə də ideallardan dönməyən Məcnunu canlı aləm - quşlar və heyvanlar duyur, ona, həmdəm olurlar. Hadisələr gərginləşəndə Məcnun Leylini-real vüsali rədd edir. Təsəllini, həyatı gözəlliyi - Leylini xəyalında, hissələrində və mə'nəvi aləmində tapır. Canlı Zəhranı atandan, dərk etdiyi ülviliyin-Xumarın sevdasına düşəndən sonra Sənan əsgin mənliliyini, nüfuzlu bir mürşüdün mövqeyini itirir. İdeal eşqin təzahürü- Xumar onu dinindən, əqidə və inamından döndərir. Mütələq həqiqət eşqidir-qərarına gəlir. Romantik ədəbiyyatın tipik xarakteri-

Dərviş «yeməz, içməz, yaxın-uzaq bilməz, hələ insana heç yaxın gəlməz». Çünki varlıqdan yüksəkdə dayanan Dərvişin babası heyrət, anası şübhə, həqiqəti təklikdir. «Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən, kənar ol, daima cinsi bəşərdən».

Bədii inikas, fərdiləşdirmə və ümumiləşdirmə üsulu romantik ədəbiyyatda biraxarlı olmamış, müxtəlifdilli mədəniyyətlərdə milli spesifik xüsusiyyətləri ilə yaranmışdır. Buna baxmayaraq, bu yaradıcılıq metodu vahid bədii-spesifik vəhdətə, ümumi səciyyəvi əlamətləri birləşdirici və toplayıcı prinsiplərə malikdir. Real gerçəkliklə barışmaq, mə'nəviyyatların, qanun-qaydaların kamilliyinə e'tiraz etmək, özünün istək və ideallarını cəmiyyətə qarşı qoymaq romantizmin əlamətlərindəndir. Hegel metodun bu cəhətində - in'ikas üsulunda özünəməxsusluq tapmış, onu könül aləminin xarici aləm üzərində zəfər çalması adlandırmışdır. Ona görə ki, romantiklərin bə'zisi, deyək ki, M.Hadi əsərlərində öz əhvali-ruhiyyəsini, düşüncələrinin mürəkkəbliyini, e'tiraz ruhunu ifadə edir, məzmunu romantik idealına münasib dəyişir, ümumiləşdirirdi. Lirik şe'rlərində Abbas Səhhət romantik bədii aləm yaradır. Azərbaycan dilinə daxili varlığının romantik ahəngini tamamlayan əsərləri tərcümə edirdi.

Realist ədəbiyyatda üstünlük fakta, əhvalatın özünün göstərilməsinə verilir. Romantiklər isə hadisələrə emosional yanaşırlar. Şerti-fantastik, əsatiri-xəyali-simvolik obrazlara, müstəsna hadisələrə, işarə və rəmzlərə geniş yer ayırırlar. Ə.Haqqverdiyevin «Pəri-cadu» dramının realist məzmununa sentimental, daha çox isə romantik əhvalatlar qarışır. Forma rəmzi - fantastik tülə bürünür. «Pərinin ürəyində... iki əsas vuruşur. Nəvsi iblis şəkilində mübarizə tərəfə çəkir, əqli-səlim şeyx sifətində səbr etməyi məsləhət görür». Onun intiqam arzularını sehrlı qüvvələr icra edir. H.Cavidin «İblis» əsərində İblis, Arif, Rə'na, ixtiyar şeyx və başqaları rəmzi surətlərdir. V.Hüqonun «Səfillri»ndə şərti sün'i, şişirdilmiş, romantik boyalar vurulmuş hadisələrdən istifadə olunur. Jan Valjanın ruhu şərin əlindən alınır, xeyrə tapşırılır.

Romantizm realist yaradıcılıq tipi ilə qarşılıqlı tə'sirdə inkişaf etmişdir. Çünki həm mə'nəvi bədii hərəkətin romantizmin, həm də realizmin kökləri varlığa bağlı olmuşdur. Klassiklər yaradıcılıq axtarışlarını cəmiyyətdə, cəmiyyətin həyatında fəal iştirak edə-edə aparmış, məzmunu və obrazları varlığın müxtəlif sahələrindən almışlar. Onun bədii həllini dünyagörüşlərinə uyğun müxtəlif üsul və formalarda vermişlər. Ağız ədəbiyyatında, antik və orta əsrlər bədii mədəniyyətində,

Firdovsi, Xaqani, Nizami, Rüdəki, Hafız, Sədi, Nəvai, Dəhləvi və başqalarının əsərlərində real təsvirlər olmuşdur. Ancaq belə reallıq romantizm daxil ünsür və əlamət kimi inkişaf edən reallıq idi. Bu reallıq öz reallıq qanunauyğunluğu ilə hərəkət edən reallıq deyil, yazıçı iradəsinin, yazıçı müdaxiləsinin hökmü ilə romantik müəllifin verdiyi istiqamətlərlə hərəkət edən reallıqdır. Romantik ədəbiyyatda ideal, subyekt aktiv reallıq, obyektivlik isə nisbətən passivdir.

XVIII əsrə qədər Şərq ədəbiyyatında romantizm üslubu ənənəvi ədəbi prosesin inkişaf istiqamətini təşkil etmişdir. «Romantik ənənə ilə milli üslubun ayrılmazlığı romantizmə ayrıca ideya-estetik məzmun vermişdir. Romantik boyalarda, sənətin romantik formasında real həyat parlamışdır. Təmtəraq gözəllik, məcazların parlaqlığı yazıçının böyük fikirlərini pərdələmiş, onu daha də aşkara çıxarmışdır. Sənətin romantik tipi uzun zaman realizmin vəzifəsini yerinə yetirmişdir» (Q. Lomidze)

Sistemli yaradıcılıq metodu kimi romantizm Azərbaycan ədəbiyyatında XX əsrin əvvəllərində yaranmışdır. Onun müəyyən əlamətləri isə əsatir, əfsanə və nağıllarda, lirik şe'rlərdə təşəkkül tapmışdır: xalq dastanlarının məzmun və formasına romantik üslubla məna verilmişdir. Erkən orta əsrlər ədəbiyyatında romantik üslubun ənənəsi xeyli dərinləşmiş XI-XVI əsr klassiklərinin yaradıcılığından onun gerçəkliyi ifadə imkanları genişlənmiş, incəsənətin bütün sahələrini əhatə etmişdir. Ona görə də Azərbaycan ədəbiyyatında romantik üslubla iri süjetli təhkiyə əsərləri XII əsrdən yaranmışdır. XVIII əsrə qədər epikliklik şe'rin etiraz, etiqad və təsdiq pafosu, düşüncə və təəssürat müxtəlifliyi, dünyəvi sevgi «mən»in hissələrinin təmizliyi və arzularının böyüklüyü romantik üslubla ifadə olunmuşdu.

XX əsrin Azərbaycan romantizm dünya romantizm mündərcəsində əhəmiyyətli, yeni bədii mədəniyyət tipidir. Bu ideya-estetik hadisə yaradıcılıq metodu kimi H. Cavid, A. Səhhət, M. Hadi, A. Şaiq, S. Səlməsi, A. Divanbəyoglu və gənc C. Cabbarlının yaradıcılığında formalaşmışdır. Romantiklər həyatın təhlilini istəklərinə uyğun aparır, həm azadlığa, tərəqqi və yüksəlişə inam pafosunu, həm də zamanın kədər və faciəsini varlığında daşıyan obrazlar yaradır, ədəbi növ və janrlara yeni mövqedən yanaşırdılar. 30-cu illərə qədər romantizm hərəkət etmiş, bəzi sənətkarların yaradıcılığına, üslublarının müəyyənləşməsinə həlledici təsir göstərmişdir.



Tənqidi realizm Azərbaycan ədəbiyyatında təsirini XX əsrin 30-cu illərinə qədər saxlayan bir proses, yaradıcılıq metodu olmuşdur. Bu metodla müxtəlif janrlarda əsərlər yazılmışdır. Slavyanşünasların çoxunun inamında sosialist realizminin ilk əlamətləri bu metoddan istifadə edən sənətkarların yaradıcılığında, XX əsrin əvvəllərindən yaranmışdır. Sosialist realizminin mahiyyəti sosialistdir, partiyalı istiqamət, mövqedir. Onun məzmununu, üsullarını sinfilik və partiyalıq şərtləndirir. Burada sənətkarın ideya-estetik amalını partiyanın mənafeyinə, istək və siyasətinə bədiifadəsi müəyyən edir. Məzmun seçəndə, obraz yaradılarda bədnam partiya siyasəti əsas alınır, kommunizm idealları rəhbər tutulur. Bunlar, bədiifadəsi yaradıcılığa partiyanın rəhbər və istiqamətverici rolu rəsmi metodu yazıçıdan ölkəmizdə sosializm quruculuğunun başa çatdırılması və sosializmdən təcridlə kommunizmə keçilməsi vəzifələrini başa düşməyi tələb edir". Və bu metoda belə tərif verilir: "bədiifadəsi metod olan sosialist realizminin mahiyyəti varlığı doğru, tarixən konkret əks etdirməkdən, onu inqilabi inkişafda, cəmiyyətin kommunizmə doğru irəliləməkdə görməsindən ibarətdir". Bu fikri M.Qorki bir az da dərinləşdirirdi: "Sosialist realizmi dünyanı dəyişdirən, onu yenidən quran adamların realizmidir, sosializm təcrübəsinə əsaslanan obrazlı təfəkkürdür; onun əsası təbliğ və təsdiq pafosudur, partiyanın siyasətinə vaxtında cavab vermək, inqilabi inkişafı sərbəst göstərməkdir".

Ədəbi-bədiifadəsi və siyasi-ideoloji məzmun daşıyan məhdud bir metod - sosialist realizmi sosialist cəmiyyətinin estetik tələblərinin xarakterini tamamlayır və ədəbi inkişafı kommunist ideali ilə birləşdirir. Ancaq mənbələrdə "həyatı analitik və poetik qavrayır", onu canlı, hərəkətdə, gələcəyi görmək və göstərmək bacarığı ilə təsvir edir - fikri söylənir. Nəzərə alınmır ki, bu metodla keçmişə, tarixi hadisələrə sosializmin tələbləri səviyyəsindən yanaşılır. Bədiifadəsi məntiqdə əsassız inqilabi qüvvələr, sosial ideallar, birgə yaşayış təsdiq olunur: fikir, tərif, təbliğ və təsdiq pafosu ilə açılır.

Qeyri-həyatı bir metod - sosialist realizmi bir ölkədə Rusiyada yaranmış, müxtəlif xalqların sənətkarları onu rus ədəbiyyatından hazır formada götürməyə məcbur olmuşlar. Yaradıcılığa müdaxilə ilə gələn bu metoda 1932-ci ilə qədər ad verilməmişdir. Bəzilərini onu "tendensiyalı realizm", "sosialist məzmunlu realizm", bəzilərini də "proletar realizmi metodu" adlandırmışdır. Metod 1932-ci ildə M.Qorkinin evində

keçirilən toplantıda "sosialist realizmi" adlandırılmış və Yazıçıların Birinci ümumittifaq qurultayında qeydsiz-şərtsiz bəyənilmişdir.

Simvolizm

Bütün dövrlərdə hər hansı bir ədəbi meylin, istiqamət, cərəyan və metodun özünəməxsusluğu olmuşdur. Bədii xarakter yaratmaq, faktları seçmək, öyrənmək və ümumiləşdirmək sənətkarı sənətkardan, cərəyanı cərəyandan, metodu metoddan fərqləndirmişdir. Sentimental ədəbiyyatda tarixilik prinsipi müəyyən qədər qorunmuş, klassisizmdə bu vacib şərtə e'tinasız yanaşılmışdır.

Klassisistlər "Bibliya"dən, dini rəvayət və hekayələrdən süjetlər almış, alleqoriyadan istifadə etmişlər. Romantik yaradıcılıqda insan mühitindən, mühitin ehtiraslarından qaçmış, özünün ideal və mə'nəviyyatını cəmiyyətə qarşı qoymuş, uyuşa bilmədiyi real bir aləmə kor-təbii üsyan qaldırmışdır. Əgər romantizm həyatı dəyişmək, yəni qurmaq, ideallaşdırmaq arzudursa, realizmdə təəssüratların düzgünlüyüdür, tipik xarakterlərin tipik vəziyyətlərdə ifadəsi, gerçəkliyin tipikləşdirilməsidir. Burada bədii aləmin yaradılması, xarakterlərin formalaşması, zamanın xüsusiyyətləri, məkanın dəyişməsi görünür. XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Fransada yaranan yeni cərəyan - simvolizm nə realizmə, nə də romantizmə bənzəməmişdir. Simvolizmin təşəkkül tapmasına Paris kommunasının məğlubiyyətindən sonra irticanın güclənməsi, ümitsizliyin və çarəsizliyin artması, fikri açıq söyləməyin çətinləşməsi səbəb olmuşdur. 1886-cı ildən cərəyanın nəzəri əsaslarını fransalı J.Moreas ("Simvolizmin manifesti") hazırlamışdır. Simvolizm impressionizmə yaxın olmuş, bədii yaradıcılığın və sintetik fəaliyyətin bütün sahələrini əhatə etmişdir. P.Form Parisdə simvolist teatr yaratmış, V.Komissarjevskayanın teatrında simvolist əsərlər göstərilmişdir. Qeyri-real, mistik ələmin illüziyasını yaratmaq üçün səhnəyə xüsusi tərtibat, xüsusi üsullarla işıq verilmiş, musiqi simvolik səhnə təsvirini tamamlamışdır.

Təsviri sənətdə və arxitekturada simvolizm modernizmin çərçivəsində inkişaf etmişdir. Çünki simvol şərtilidir, işarə və rəmzlərdir. "Əsl simvolika xüsusiyyətinin ümumini ifadə etdiyi yerdədir" (İ.Hote). Ya qo ("Otello") xəyanətin, Plyuşkin isə ("Ölü canlar") xəsisliyin timsalı

kimi ümumiləşdirilmişdir. "Pəri-cadu"nun süjeti simvollar üzərində qurulmuşdur.

İnamsızlıq, ümumisizli, həyata çıxış yolu tapa bilməmək, ağır kədəre və qəmli düşüncəyə bürünmək simvolistlərə xas xüsusiyyətlər idi. Onlar İ.Kantın, A.Şopen Holuerin və F.Nitşenin "gizli mahiyyətlər aləmi"nin dərkolunmazlığı təlimindən, fərdiyyətçi və volyuntarist fəlsəfənin təsirinə ayrılı bilmir, dünyanı, kainatın sirlərini, insanın varlığını simvollarla, işarə və rəmzlərlə duymağa, qiymətləndirməyə çalışırdılar. Elə bilirdilər ki, real aləm əql və idrakla dərk olunmur, bədii yaradıcılığa sənətkarın intuisiyasının yaradıcı simvollar məzmun verir. Və "bizi ancaq müəyyən çalarlar valeh edir", şərdə başlıca cəhət - onun musiqililiyi, "səslər ahənginin insanı məchul bir aləmə aparmasıdır" (P.Verlen). Simvol yüksək emosionallıq və ifadəlilikdir, onun vəzifəsi "qəlbin musiqisini artırmaqdır" (A.Bely).

Simvolistlər "öz ədəbiyyatlarını" - simvolist ədəbiyyat yaratmaq istəyirdilər. Onlar ədəbi ənənə və təcrübənin müxtəlif təzahürlərinə e'tinasız qalırdılar. Bu səbəbdən də simvolist yazıçıların yaradıcılığında konkret bədii obrazları rəmzlər, işarə və simvollar əvəz edir. Onlar çılğın hissləri, mürəkkəb və dolaşq təəssüratları ümumiləşdirir, insanları qorxutmağa, vahiməli və heyrətli yuxular içində "itirməyə" çalışırdılar. Alman dramaturqu Herhart Hauptmanın "Hannele" dramında əlillər evi və dilənçilərin həyatı sarsıdıcı verilir. Hannele Matteri mələkləri görür, yuxusu real aləmə qarışır. Qorxduğu, çəkindişi və arzuları əhvalatlar gözləri önünə gəlir, onda qeyri-adi hisslər doğurur. Sənətkarın "Qərq olmuş zəng" dramında mələklər, ruhlar, teyflər, işarə və rəmzlər obrazlaşır, konfliktə hərəkət verir.

Simvolizmin daxilində bir-birindən fərqlənən, biri o birini hərtərəfli tamamlamayan axarlar olmuşdur; xüsusən, rus simvolist ədəbiyyatında sonralar simvolizmə qoşulanlar - gənc simvolistlər (A.Blok, A.Bely, V.İvanov) simvolizmi yarananlardan (D.Merejkovski, F.Solloqub, V.Bryusov) xeyli fərqlənmişlər. Onlar burjua gerçəkliyi ilə, qəsbkarlıq müharibələri və insanların istismarı ilə barışmamışlar. Bədii əsərlərində ifadəliliyə, formanın aydınlıq və oynaqlığına, simvolların düzümünə və onların təsirinə genişliyinə ayrıca diqqət yetirmişlər. Rus simvolizmini yarananlar isə Avropa simvolistlərinin (Rembo, Verlen, Meterlinq Mollarme) nəşrlərini, ədəbi dərnəklərinin fəaliyyətini ardıcıl izləmiş, yaradıcılıq axtarışları aparanda

onlardan qabağa gedə bilməmişlər. Buna görə də rus simvolistlərində fərdiyyəçilik, öz duyğuqlarını, həyəcan və istəklərini ifadə güclü idi. Onlar bilə-bilə həyatla əlaqələrini kəsirdilər; Oskar Uayldın belə bir fikirini əsas alırdılar: Sənət həyatdan yüksəkdə dayanmalıdır. Çünki sənət insanın yaratdığı bədii aləmdir və onun tələbləri əbədidir. Elə bu fikir rus simvolistlərinin yaradıcılıq məramı idi. K.Balmont, İ.Annenski və V.Bryusov məzmununa biganə baxır, sözə, hərfe və səse "mö'züzə donu" geydirirdilər. V.Bryusov bildirirdi ki, şe'rlərimin semantikası musiqinin tələblərinə uyğun qurulur, onlar rəngbarəngdir, çoxşəxslidir və təkrarsız ən'ənəlidirlər. Simvolistlər elə zənn edirdilər ki, K.Balmontun şe'rləri "rus fəlsəfi şe'rinin axarında" əsas yer tutur. K.Balmontun özü isə belə düşünürdü: realist sənətkar "həmişə sadə müşahidəçidir, simvolist isə mütəfəkkirdir". Əgər K.Lıdov Nekrasovun poetik ən'ənələrini bəyənmirdisə, Z.Qippius da "mən insanlarla bir yerdə yaşaya bilmirəm", "mənə dünyada olmayan şey kərəkdir" - deyirdi.

Avropada simvolizm geniş ədəbi hərəket olmuş, cərəyanın əsas əlamətləri, üsul və ümumi prinsipləri S. Mollarme, A.Rembo, P.Verlen, J.Rodenbax, E.Verxari, M.Meterlink, S.Keorqe, G.Hauptman, O.Uyald və Q.İbsen yaradıcılığında təşəkkül tapmışdır. Onlar yeni janrlar yaratmamış, ancaq istifadə etdikləri janrlara ifadəlilik və emosional hərəket vermişlər.

Türkdilli ədəbiyyatda simvolizm bir ədəbi cərəyan kimi geniş yayıla bilməmişdir. Onun əlamətlərinə ayrı-ayrı yaradıcılıqda təsadüf olunmuşdur. Rusiyada isə bu cərəyan XIX əsrin 90-cı illərində təşəkkül tapmışdır. Rus simvolizminin ilk estetik prinsipləri V.Bryusovun "Rus simvolistləri" və D.Merejkovskinin "Müasir rus ədəbiyyatının tənəzzülünün səbələri və onun yeni cərəyanları haqqında" adlı kitablarında müəyyənənmişdir. Doğrudur, rus simvolistlərinin özlərinin nəşrləri ("Əqrəb", "Qanadlı əjdaha", "Tərəzi", "Qızıl yun") olmuş, amma onlar cərəyanın xüsusiyyətlərini avropalılardan öyrənmişlər. XX əsrin 20-ci illərdən simvolizm zəifləmiş, təsirinin genişliyini saxlaya bilməmişdir.

Naturalizm Təşəkkülünün ilk illərdən modernizmə münasibət birmənalı olmamışdır. Modernizm, gah bəyənilməmiş, gah da onun mahiyyətində müasirlik, bədii imkan ge-

nişləndirə bilmək xüsusiyyətləri axtarılmamışdır. M.Lifşis bildirdi ki, bizim günlərimizdə modernizm iyrenc psixoloji faktlarla əsaslandırılır: kultun gücü və iradəsi, məhv etməyin fərəhi, sevgidə amansızlıq, fikirsiz və qayğısız həyata tükənməz ehtiras. R.Qordinin elmi axtarışlarında isə modernizm "irəliyə dialektik hərəkətdir, dövrümüzün realizmidir, köhnəlmiş sosialist realizmin rədd formasıdır".

XIX əsrin 60-cı illərindən xeyli sənətkar, o sıradan Emil Zolya incəsənətin mahiyyəti, yaradıcılıq axtarışlarının xüsusiyyətləri, yeni ədəbi istiqamət və cərəyanlar yaratmağın zəruriliyi haqqında fikirlər söyləmişdir. Onun "Təcrübi roman", "Ekran", "Teatrda naturalizm" əsərləri tez yayılmış, yazıcının, orijinal incəsənət, məzmun və forma anlayışları ya bəyənilmiş, ya da mübahisələrə səbəb olmuşdur. Çünki Emil Zolya klassisizm və sentimentalizmi, realizm və romantizmi məhdud, birtərəfli yaradıcılıq metodları adlandırmış, özünün və yaxın müasirlərinin bədii düşüncələrini naturalizm kimi mənalandırmaya çalışmışdır. "Hər hansı sənət əsəri dünyaya açılan bir pəncərəyə oxşayır. Pəncərəyə salınmış şüşə isə şəffaf ekrana bənzəyir ki, həmin ekran həyat həqiqətlərini bu və ya digər dərəcədə təhrif edərək göstərir. Əgər bu şüşə olmasaydı, bədii əsərlərdə həyat həqiqətləri mütləq dərəcədə doğru təsvir edilərdi. Təəssüf ki, sənət əsərlərində həyat olduğu kimi təsvir edilmir. Çünki pəncərəyə salınmış şüşələr onu təhrif edir. Ancaq ekranın şüşələri cürbəcür olur. Bu ekran dahinin ekranı, klassik ekran, romantik ekran, realist ekran kimi növlərə bölünür. Klassisizminin ekranı xalis tutqun şüşədən ibarətdir. Ona görə də bu şüşənin arxasından görünən həyat tutqunlaşır. Romantiklərin şüşəsi isə əks olunan obyektin cizgilərini gücləndirir, rənglər, boyalar artır, hərəkət çoxalır və qarışıqlıq, narahatlıq meydana gəlir. Beləliklə də həyat həqiqəti daha çox təhrif olunur. Realizm ekranının şüşəsi isə çox təmiz, aydın, nazik və şəffafdır. Burada əks olunan həyat real həyata çox oxşayır. Ancaq, əslində bu ekran da həyatı təhrif edir. Bu ekranın şüşəsinə narın toz qonmuşdur, ona görə də varlığın real əksinə mane olur. Bunlara baxmayaraq, Emil Zolya "realizm ekranına üstünlük verir və deyir ki, "mən realizm ekranını sevirəm, realizm mənim zehni tələblərimi təmin edir. Mən realizmdə gerçəkliyin və dolğunluğun gözəlliyini görürəm. Lakin onu necə varsa, elə də qəbul edə bilmirəm". Beləliklə, Emil Zolya realizmi həqiqətə daha da yaxınlaşdırmağa, necə deyirlər, "şüşənin tozunu silməyə" çalışır. O deyir: "İncəsənət sənətkarın tempe-

ramentindən süzülüb gələn həyatın bir parçasıdır". Emil Zolya məhdudluqla barışmamış, məzmunu və obrazı həyatın bütün sahələrində axtarmağı, təhlili sərbəst aparmağı əsas şərt hesab etmişdir. O, naturalizmi realizmin daha kamil, daha ifadəli yaradıcılıq tipi adlandırmışdır. Elə bilmişdir ki, A.Stendalın, O.Balzakin, P.Merimenin, K.Buxnerin və Ç.Dikkensin realizmi məhdud, biryönlü, təbliğdidaktik mahiyyətdə olmuşdur: "Mən Balzak kimi siyasətçi-mütəfəkkir və əxlaq vaizi olmaq istəmirəm. Mən faktları bir alim kimi öyrənməyə və təhlil etməyə çalışıram. Mənim əsl məqsədim həyatın "bir parçasını" necə varsa, elə də təsvir etməkdir.

Nə bədii əsərlərində, nə də ədəbi-tənqidi məqalələrində Emil Zolya realizmi inkar etməmişdir. Yazıcının məqsədi bu yaradıcılıq metodunu "əlavə bədii yükdən" - ümumiləşdirmə, tipikləşdirmə, fərdiləşdirmə və sosial pafosdan təmizləmək, onu yeni çalarlarla zənginləşdirmək, ifadə imkanlarını artırmaq, həyatdan alınan faktları süjet xəttinin inkişafında real faktlar kimi saxlamaq olmuşdur. K.Mopassan, Q.Flober, K.Hauptman, Q.İbsen, R.Rollan və T.Drayzer ya Emil Zolyanın mövqeyində dayanmış, ya da müəyyən əsərlərini yazanda naturalizmdən təsirlənmişlər. "XX əsrdə Avropa romanı" əsərində P.Boborekin naturalizmin prinsiplərini hazırlamağa, bədii yaradıcılıqda onu əsaslandırmağa çalışmışdır. Həyatın obyektiv, soyuqqanlı öyrənilməsi, varlığın yalnız varlığa bənzər təsviri Q.Flober estetikasının əsas istiqaməti olmuşdur. Beləliklə də, naturalizm XIX əsrin axırlarında Fransada yaranmış, Şərqdə geniş yayılmamış, yaradıcılıq metodu kimi formalaşmamışdır. Düzdür, Rusiyada naturalizmin özünəməxsusluğundan danışılmış, A.Kamenskiy, A.Amfiteatrov, A.Şeqlov, A.Luqovoy, İ.Potapenko, V.Bibinov, A.Verbiskaya, E.Naqrods kaya və K.Baranseviç naturalist əsərlər yazmışlar. Rus naturalizminin fəlsəfi əsası empirizm və pozitiv olmuş və bu cərəyan realizmə qarşı dayanmışdır. Eyni zamanda, rus naturalistləri sərbəst söz deyə bilməmiş, əsas fikirlərini və ədəbi manifestlərini Avropa naturalistlərindən götürmüşlər.

Emil Zolyanın anlayışında incəsənət naturalizmə qədər ancaq gözəlliyi duymuş, gözəlliğin təzahür zənginliyini ifadə etmiş, onun mahiyyətində faktlar, insanın daxili özünəməxsusluğu dayanmamışdır. Ona görə də naturalizm yeni, analogiyası olmayan cərəyandır. Sənətkarlar bu cərəyandan istifadə edəndə mövzunu seçmir, pisi yaxşıdan,

yaxşını pisdən ayırmır, varlıq necə varsa, onu elə də göstərirlər. Çünki naturalizm nə klassisizm, nə sentimentalizm, nə də romantizm deyildir, realizmin daha kamil, daha yetgin, həyatı hərtərəfli ifadə etmək imkanı olan yeni bir tipdir.

Cərəyanın poetik ölçülərini müəyyənləşdirəndə Emil Zolya və İppolit Ten pozivitizmə, təbiət elmlərinə söykəndilər. İ.Ten elə bildirdi ki, tarixi və cəmiyyəti hərəkətə gətirən, mədəniyyətin, xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirən zamandır, mühit və irqdir. Belə bir məntiqə o, coğrafi şəraiti, cəmiyyətin və insan həyatının müəyyən dövrlərini əsas, istiqamətverici hesab edirdi. Bu alimin inamında insan instinktlə, kor-təbii hissələrlə ifadə olunan, həmişə zamanın tə'sirindən kənarda qalan, daxili aləmi dəyişməyən, zənginləşməyən, cəlbədicə örtüyə bürünən bir canlı - vəhşidir. Ona görə də naturalist sənətkar bu real varlığı instinktlər aləmindən kənara çıxarmamalı, onu zahiri örtüyü və dəyişməyən xisləti - daxili-mə'nəvi aləminin özünəməxsusluğu ilə qələmə almalıdır.

Emil Zolya romanlar silsiləsində - "Ruqonlar və Makkarlar"da, "Madlen Fera", "İnsan vəhşidir", "Torpaq", "Tereza Raken"də, Arnoholts və Şalf müxtəlif səpkili əsərlərində "irsyyət nəzəriyyəsi" ilə "həyat eşqi fəlsəfəsini" qovuşdurmağa çalışırdılar. E.Zolya deyirdi: "İncəsənət sənətkarın ehtiraslarından süzülüb gələn həyatın bir parçasıdır". "Tereza ilə Laron iki heyvani varlıqdır. Mən bu iki bioloji varlığın hərəkətlərinin, ehtiraslarının, instinktlərinin qaynarlaşmasını, zehni pozğunluqlarını izləməyə çalışdım".

Naturalizm natura, təbiət mə'nasında işlənmişdir. Cərəyanın estetik prinsiplərini hazırlayanda naturalistlər təbiət elmləri zəminində formalaşan pozivitizm fəlsəfəsini əsas almış, yazıçıdan dürüst faktın, dürüst düşüncə və müşahidənin dürüst təsvirini tələb etmişlər. E.Zolya, Q.Flober, G.Mopassan, G.Hauptman və Qonkur qardaşları özlərini yeni tipli həyatı orijinal üsullarla mə'nalandıran sənətkarlar adlandırmışlar. Elə bilmişlər ki, naturalizmə qədərki ədəbiyyatda üstünlük gözəlliyin, təmiz duyğuların, seçilən, müsbət emosiyaların, hadisələrin təsvirinə verilmişdir. Naturalistlər isə faktları seçməmiş, birinə səciyyəvi, digərinə qeyri-səciyyəvi deməmiş, varlığı bütün əlamətləri, necə varsa elə göstərmişlər. Romanlar silsiləsində "Ruqonlar və Makkarlar"da E.Zolya Ruqonlar və Makkarlar ailəsinin mənşeyini, irsi xüsusiyyətlərini, mövqelərini izləmiş, cəmiyyəti zümrələrə ayırmış, obrazlara dəqiq xasiyyətnamələr vermişdir. Gi de Mopassan

"Kombul" romanında vətənpərvərlik zadəganlara qarşı qoyulmuş, cəmiyyətin həyatı natural əməllərdə ifadə olunmuşdur. G.Hauptman "Toxucular" dramında XIX əsrin 40-cı illərində Sileziyada baş verən üsyanı qələmə almışdır. O, Sileziyanı gəzmiş, xatirələrdən, üsyanın şahidlərinin V.Volfun "Ehtiyac və Sileziyada üsyan" əsərindən söylədiklərindən istifadə etmişdir. Ağır fəlakəti aqlığın kütləviləşməsini və insanları hərəkətə gətirməsini obrazların əlaqə və səciyyələrində göstərmişdir. E.Zolyanın "Tereza raken" romanında cinayət törədildəndən - Qamil öldürüldəndən sonra Loranla Tereza dəyişir, özləri özlərindən faciənin intiqamını alırlar. Faciənin faciə törətməsi patoloji cəhətdən, insanların irsiyyəti, əsəblərin pozulması, əhvali-ruhiyyələrin qorxulu yönə düşməsi, çətin bir prosesdə ürəyin, aydın düşüncələrin, saf duyğuların iştirak etməsi ilə izah olunmuşdur.

Naturalizmə həmişə müxtəlif mövqedən yanaşılmışdır. Sosialist realizminin prinsiplərini müəyyənləşdirənlər və bədii əsərlərini bu metodla yazanlar naturalizmi antirealist cərəyan adlandırmışlar və XX əsrin 20-30-cu illərdən realizm və romantizm naturalizmi sıxmış, cərəyan ayrı-ayrı ölkədə tarixi əhəmiyyətini, eyni dərəcədə saxlaya bilməmişdir.

ƏDƏBİYYAT

- Aristotel. Poetika, B., 1974.
Azərbaycan tarixi. 1c., B., 1994.
Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası, B., 1989.
Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi. 1c., B., 1960.
Aslan Aslanov. Estetika aləmində. B., 1967.
Abdullazadə A. Şairlər və yollar. B., 1984.
Anixin A.V. Elmin gəncliyi. B., 1987.
Allahmanlı M. Şamanla ozan arasında. B., 1996.
Bualo. Poeziya sənəti. B., 1969.
Borev Y. Estetika. B., 1980.
Belinski V.Q. Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. B., 1954.
Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələr. B., 1948.
Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. B., 1980.
Qasımlı M. Aşıq sənəti. B., 1996.
Dəmirçizadə Ə. Azərbaycan ərəbi dilinin tarixi. B., 1979.
Dobrolyubov N.A. Seçilmiş əsərləri. B., 1952.
Estetik tərbiyə. B., 1972.
Əkrəm Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B., 1977.
Əlibəyzadə E. Azərbaycan xalqının mə'nəvi mədəniyyət tarixi. B., 1998.
Əfəndiyeva T. Azərbaycan dilinin leksik üslubiyyəti. B., 1980.
Əfəndiyev H. Azərbaycan bədii nəsrinin tarixindən. B., 1963.
Zis A. Estetikada konfrontasiyalar. B., 1989.
Müasir Azərbaycan dili, 1c., B., 1978.
Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. B., 1986.
Mir Cəlal, Xəlilov P. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., 1988.
Marksizmdə fəlsəfənin əsas inkişaf mərhələləri. B., 1962.
Məmmədov M. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri. B., 1968.
Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. B., 1990.
Rəfil M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. B., 1958.
Rüstəmov A. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl. B., 1990.
Səfərli Ə., Yusifov X. Qədim və orta əsrlərdə Azərbaycan ədəbiyyatı. B., 1982.
Talibzadə K. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. B., 1984.

- Hacıyev A.M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. B., 1996.
 Hacıyev A.M. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. B., 1988.
 Hacıyev A.M. Sənətkarın yaradıcılıq fərdiliyi. B., 1990.
 Hacıyev A.M. Bədii əsərin strukturu. B., 1992.
 Hacıyev A.M. Ədəbi növlər və janrlar. B., 1994.
 Çernişeski N.Q. Sənətin varlığa estetik münasibətləri. B., 1956.
 Şıxlı İ. XX əsr xarici ədəbiyyat tarixi. B., 1974.
 Античные мыслители об искусстве. -М., 1938.
 Асмус В.Ф. История античной философии. -М., 1965.
 Античный роман. -М., 1969.
 Античная литература. -М., 1973.
 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. -Л., 1973.
 Боров Ю. О комическом. -М., 1967.
 Введение в литературоведение. -М., 1983.
 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. -Л., 1940.
 Гин М. От факта к образу и сюжету. -М., 1971.
 Гаджиев А.А. Мифологизм и фольклоризм в современной прозе.
 - Б., 1993.
 Дремов А.Н. Специфика художественной литературы, М., 1964
 Гуляев Н.А. Теория литературы. -М., 1985. -М., 1964.
 Днепров В.О. Проблемы реализмы. -Л., 1960.
 Иоффе И. Синтетическая история искусства. -Л., 1933.
 Крамер С.Н. История начинается в Шумере. -М., 1965.
 Кин Ц. Миф, реальность и литература. М., 1968.
 Кожин В. Происхождение романа. -М., 1963
 Каган М. Морфология искусства. -Л., 1972.
 Лотман Ю.М. Анализ художественного текста. -Л., 1972.
 Лармин О.В. Художественный метод и стиль. -М., 1964.
 Пospelов Г.Н. Теория литературы. -М., 1978.
 Русские писатели о языке. -Л., 1955.
 Соколов А.Н. Теория стиля. -М., 1968.
 Сучков Б.Л. Исторические судьбы реализма. -М., 1977.
 Тейлор Э.Б. Превобитная культура. -М., 1939.
 Теория литературных стилей. -М., 1982.
 Теория литературы в 3-х томах. -М., 1962-1965.
 Цейтлин А.Г. Труд писателя. -М., 1968.

MÜNDƏRİCAT

Alim, gözəl müəllim	6
Müqəddimə.....	6
Ədəbiyyatşünaslığın şöbələri	7
Ədəbiyyat tarixi	7
Ədəbi tənqid.....	9
Ədəbiyyat nəzəriyyəsi.....	14
Ədəbiyyatşünaslığın başqa elmlərlə əlaqəsi	18
Bədii ədəbiyyatın tərbiyəvi əhəmiyyəti	27
İncəsənətin mənşəyi.....	31
Bədii ədəbiyyatın özünəməxsusluğu	43
Ədəbi-nəzəri fikrin inkişafı.....	50
Ədəbi-nəzəri fikrin ilk mərhələsi.....	51
Ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında yeni mərhələ	61
Ədəbiyyatşünaslığın yaranması	69
XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində istiqamət	
və cərəyanlar	76
Bədii əsərin pafosu	89
Bədii ədəbiyyatda tipiklik.....	97
Bədii obraz.....	109
Bədii əsərin məzmunu	122
Bədii əsərin forması.....	134
Bədii əsərin kompozisiyası	144
↓ Bədii əsərin süjeti	152
Bədii dil.....	164
Dilin bədii ifadə imkanlarının genişliyi.....	174
Əcnəbi sözlər-varvarizmlər	175
Neologizmlər.....	178
Arxaik sözlər	181
Şivə və dialektlər	182
↓ Məcəzalar sistemi.....	183
Nəzm və nəsr.....	203
Nəzmin sistemləri.....	209
Azərbaycan şeirində əruz vəznü.....	231
Lirik növ	243
Şeirin əsas janrları	246

Aşıq şeirin janrları.....	253
Yazılı ədəbiyyatda şeirin janrları.....	258
Müasir ədəbiyyatda yeni bənd növləri.....	268
Şifahi xalq ədəbiyyatında epik növün janrları.....	279
Yazılı ədəbiyyatda epik əsərlərin janrları.....	287
Dramatik növ	307
Ədəbi cərəyanlar	325
Ədəbiyyat.....	369

Nəşriyyatın direktoru:	Hüseyn Hacıyev
Texniki redaktor:	Raya Əliyeva
Dizayn:	Müşfiq Hacıyev
Cildçi:	Azad Həməzəyev
Operator:	Şəfiqə Abbasova
Montajçı:	Elmira İsmayılova

Çapa imzalanmış 6.12.2010-cu il
Kağız formatı 60x84 1/16, çap vərəqi 23
Sifariş 24, sayı 200, qiyməti sərbəst
ADPU-nun mətbəəsi
Bakı, Ü.Hacıbəyov küçəsi, 34
Tel: 493-74-10