

ARİSTOTEL

POETİKA

5424

“ŞƏRQ-QƏRB”
BAKİ-2006

87.3(5) + 33.2.2.2

A 83

Bu kitab "Aristotel. Poetika" (Bakı, Azərənəşr, 1974) nəşri əsasında
təkrar nəşrə hazırlanmışdır

Tərcümə edən, ön söz və
şərhlərin müəllifi:

Aslan Aslanov

808.2-dc22

AZE

Aristotel. Poetika. Bakı, "Şərq-Qərb", 2006, 120 səh.

Qədim yunan filosofu və alimi Aristotel (e.ə. 384 – e.ə. 322) geniş və çox-
cəhətli yaradıcılığa malik olub məntiq, psixologiya, təbiətşünaslıq, etika, siya-
sət, tarix, ritorika və poeziyaya aid əsərlər yazmışdır. Antik dövrün bu universal
zəka sahibinin əsrlərdən bəri məzmun dərinliyi və təravətini itirməyən qiy-
mətli əsərlərindən biri də "Poetika"dır. Kiçik həcmli olmağına baxmayaraq,
bəhs etdiyi bədii sənət məsələlərindən estetik fikir tarixində heç bir nəzəri
məktəb və ya cərəyanın yan keçmədiyi əsərdə "poetika" anlayışı müasir
mənəşindən fərqlənir və özündə "yaradıcılıq", "bədii yaradıcılıq sənəti" məz-
mununu ehtiva eləyir.

Bütün "Poetika" boyu Aristotelin diqqət mərkəzində dayanan başlıca məsə-
lələrdən biri də faciə problemdir. Əsərdə faciə ilə bağlı görüşlərin spektri
faciənin mənşəyi və inkişafı, tərkib hissələri, eposla ümumi və fərqli cəhətləri,
fəci təmizlənmə (katarsis) və b. haqda fikirləri əhatə edəcək qədər genişdir.

Əsər toxunulan məsələlərə aydınlıq gətirən xüsusi şərh və izahlarla təc-
hiz edilmişdir.

ISBN10 9952-34-021-4

ISBN13 978-9952-34-021-1

© "ŞƏRQ-QƏRB", 2006



Azərbaycan Respublikasının Prezidenti
İLHAM ƏLİYEVİN
"Azərbaycan dilində latın qrafikası
ilə kütləvi nəşrlərin həyata
keçirilməsi haqqında"
12 yanvar 2004-cü il tarixli sərəncamı
ilə nəşr olunur və ölkə kitabxanalarına
hədiyyə edilir



ÖN SÖZ

Qədim yunanların dünya mədəniyyəti tarixində oynadıqları rol misilsizdir. Yunanlar bəşəriyyətə Homer və Hesiod, Poliklet və Fidiy, Evripid və Sofokl, Aristofan və Esxil, Demokrit və Heraklit, Pifaqor və Sokrat, Platon və Aristotel kimi onlarca mədəniyyət, fəlsəfə, elm və sənət xadimləri vermişlər.

Yunan elminin və fəlsəfəsinin ən böyük dühalarından biri də Aristoteldir. Dante onu “müdrilər müəllimi”, Engels “ən universal zəka” adlandırmışdır.

Aristotel dünya mədəniyyəti xəzinəsinə “Analitika”, “Metafizika”, “Etika”, “Politika”, “Ritorika”, “Poetika” ilə yanaşı, fizika, astronomiya, fiziologiya, psixologiya, təbabət, cəmiyyət, dövlət, hüquq məsələlərinə dair onlarca ensiklopedik əsərlər bəxş etmiş, özündən sonrakı elm və fəlsəfənin inkişafına müstəsna dərəcədə güclü təsir göstərmişdir. Müxtəlif mənbələrin verdiyi məlumata görə, e.ə. II əsrdə İsgəndəriyyə kitabxanası fondunda Aristotelin yazdığı 400 kitab (445270 sətirdən ibarət 146 əsər) olmuşdur. Siseron dövründə isə Aristotelin adına yazılan əsərlərin sayı, hesablamalara görə, 1000-ə qədər kitabı əhatə etmişdir.¹

Böyük filosofun yaratdığı zəngin elmi irs özündən əvvəlki dövrün bütün başlıca nailiyyətlərinə əsaslanmışdır.

Hələ Aristotələ qədər Yunanıstanın ictimai-iqtisadi həyatında xeyli dəyişikliklər baş vermişdi. İctimai-iqtisadi həyatda gedən yeni proseslər, daha yüksək səviyyədə dayanan Şərq ölkələri ilə iqtisadi-mədəni münasibətlərin güclənməsi, mütərəqqi qüvvələrin müxtəlif sahələrdə köhnəliyə qarşı çıxışı yunan mədəniyyətinin çiçəklənməsi ilə nəticələnmişdi.

Fəlsəfə sahəsində e.ə. VI əsrdə Milet məktəbi nümayəndələrinin (Fales, Anaksimandr, Anaksimen) xüsusi elmi, nəzəri xidmətləri olmuşdu. Onlar riyaziyyat, astronomiya, coğrafiya sahəsində ilk qiymətli kəşflər etmişdilər. Pifaqor və ardıcılıları riyaziyyat, səs bəhsi, musiqi və poeziyanın nəzəri və təcrübi problemlərini nəzərdən keçirmişdilər. Qədim fəlsəfənin banilərindən Heraklit dialektikanın bir sıra müddəalarını işləyib hazırlamış, fəlsəfə, estetik və sənət nəzəriyyəsi ilə əlaqədar olaraq, inikas təlimini əsaslandırmağa ciddi təşəbbüs göstərmişdi. Empedoklun, Sokratın, sofistlərin hüsn-nitq və poetikanın inkişafına güclü təsirləri olmuşdu. Sofist estetikasının nümayəndələri Homerin, Esxil və Anakreontun əsərlərinin təhlilini vermiş, Farissmax

teatrla əlaqədar “Təəssüflər barəsində” risaləsini, Simay, Simon və Kriton kimi sokratçılar “Musiqi haqqında”, “Epos barəsində”, “Gözəllik”, “Gözəlliyin mahiyyəti”, “Poetik sənət haqqında” əsərlərini yazmışdılar.

Antik mədəniyyətin inkişafında böyük xidməti olan Demokrit, materialist “atomizm” nəzəriyyəsini işləyərək, özündən sonra fəlsəfə, riyaziyyat, fizika, ritorika, poeziya, musiqi məsələlərinə dair zəngin irs qoyub getmişdi. “Qanunlar”, “Kiçik aləm” kimi fəlsəfi əsərləri ilə yanaşı, Demokritin “Ritm və harmoniya”, “Poeziya haqqında” əsərləri öz zamanında geniş şöhrət qazanmışdı. Demokrit estetikada da materialist mövqedə dayanaraq göstərirdi ki, şüur bilavasitə maddi, obyektiv aləmin inikasıdır, predmetlər özlərindən müəyyən “obrazlar”, “idollar” şüalandırır ki, bunları da məhz hiss üzvlərimizin köməyi ilə qavramaq mümkündür. Hiss üzvləri, Demokritə görə, insanın təbiəti dərk etməsinin başlıca əzasıdır. Hələ Aristoteldən əvvəl Demokrit və ardıcılıları göstərmişdilər ki, sənət və bədii fəaliyyətin mənası təqliddə – oxşatmadadır. Təqlid isə, öz növbəsində, gözəle – gözəlliyə meyildən doğur.

Aristoteldən əvvəl qədim yunan fəlsəfəsi və estetikasının bir sıra mühüm müddəaları Platon tərəfindən işlənmişdi. Fəlsəfədə “Demokritin materialist məsləkine” qarşı mübarizə aparan Platon estetika və bədii yaradıcılıq sahəsində də idealist məsləki müdafiə edib əsaslandırmışdı. Aşkar idealist mövqedə dayanan Platonun bir sıra müddəaları özündən sonrakı estetik fikrin, poetikanın, faciə və dram nəzəriyyəsinin inkişafına güclü təsir göstərmişdir. Platonun, gözəllikdə obyektiv cəhətin səciyyəsi, sənətin ictimai-tərbiyəvi rolu, bədii ilham, əsatir, faciə, komediya haqqında fikirlərində xeyli səmərəli və dərin fikirlər mövcud idi. Aristotel “Poetika”sını yazana qədər Homer və digər söz ustaları, Evripid, Aristofan, Esxil, Sofokl kimi bir çox böyük sənətkarlar fəaliyyət göstərmiş, öz dahiyənə əsərləri ilə yunan incəsənəti və dramaturgiyasını şöhrətləndirmişdilər.

Bir sözlə, Aristotel əsərlərini yaradarkən özündən çox-çox əvvəllərin bədii və nəzəri təcrübəsinə, dövrünün fəlsəfə və sənət xadimlərinin yaratdıqları son dərəcə rəngarəng, dolğun mənbələrə əsaslanmışdır. O, özünə əbədlilik dünya şöhrəti qazandıran elmi zirvəyə qalxanadək, xeyli mürəkkəb həyat və yaradıcılıq yolu keçmişdir.

Aristotelin həyat və fəaliyyəti quldarlıq demokratiyasının tənəzzülü dövrünə təsadüf etmişdir. Aristotel kəskin ictimai-siyasi münaqişələrin, gərgin toqquşmaların və müharibələrin şahidi olmuşdur. Bu müharibələr sayəsində öz müstəqilliyini itirən antik dövrün dövlətlərinin Makedoniyanın itaəti altında birləşməsi məhz Aristotelin zamanında başa çatmışdır. Həmin dövrdə qul və qul sahibləri arasında sinfi mübarizə kəskin bir şəkil almış, daha da şiddətlənmişdir.

¹ История греческой литературы, М., 1955, с.200.

Aristotel e.ə. 384-cü ildə Yunanistanın Egey dənizi sahilindəki Stagira şəhərində anadan olmuşdur. Atası Nikomax Makedoniya padşahı II Aminitin şəxsi həkimi idi. 17 yaşında ikən Aristotel Afinaya gəlmiş və iyirmi il müddətində Platonun akademiyasında şagird olmuşdur.

Platonun vəfatından sonra Aristotel Afinanı tərk etmiş, əvvəl Kiçik Asiyada Atrane şəhərində, sonra Lesbos adasında yaşamış, müəyyən vaxtdan sonra isə Filip şahın dövləti ilə Makedoniyaya gəlib, gənc İsgəndərə (e.ə. 365-e.ə. 323) siyasət və fəlsəfədən dərs demişdir. Aristotel müəllimlik vəzifəsini bitirdikdən xeyli sonra, yəni e.ə. 335-ci ildə yenidən Afinaya qayıtmış və orada öz fəlsəfi məktəbi olan Likeyin əsasını qoymuşdur. Onun yaradıcılıq fəaliyyətinin daha da çiçəklənməsi məhz bu dövrə təsadüf edir. Aristotelin Likeyi filosofun ölümündən sonra da min ilə yaxın bir müddət öz fəaliyyətini davam etdirmişdir. Bu məktəbə, eyni zamanda Qərbdə “peripatetiklər məktəbi”, Yaxın Şərqdə isə “məşaiyyə” demişlər ki, bu da “peripatos” kimi, eyni ilə “səyahət”, “gəzinti” mənasını ifadə edir. Aristotel adətən Likey bağındakı xiyabanda gəzinti zamanı öz fəlsəfi müddəalarını şagirdlərinə şərh edərmiş.

Likeydə dərslər iki növbədə – gündüz və axşam keçilirdi. Gündüz dərsləri xüsusi hazırlığa malik adamlar, axşam məşğələləri isə həvəskarlar üçün idi. Alimlərin çoxu bu rəydedir ki, Aristotelin əldə olan əsərlərinin böyük əksəriyyəti məhz Likeydə oxuduğu xüsusi mühazirələrdən tərtib olunmuşdur. Yaradıcılığının Likey dövründə Aristotel və məktəbinin şöhrəti çox uzaqlara yayılmışdı. Aristoteli bu qədər şöhrətləndirən, elm və fəlsəfənin ən müxtəlif sahələrinə dair yazdığı çoxlu sanballı əsərlərindən başqa, bir də siyasi həyatda və mübarizədə fəal iştirak etməsi idi.

Aristotel öz ictimai-siyasi görüşlərində quldarlıq quruluşunun müdafiəçisi kimi çıxış etmişdir. O, Afina demokratiyasına qarşı Makedoniya firqəsinin tərəfində dursa da, Makedoniyanın siyasi-iqtisadi nüfuzunun həddən artıq genişlənməsini də istəmirdi.

Bununla yanaşı, göstərmək lazımdır ki, hələ Likeydə işlədiyi zaman Aristotel Demosfen və Likurqun Makedoniya əleyhinə olan firqəsinə qarşı fəal mübarizə aparmış və siyasi məsələlərə yaxından nüfuz etmişdi. Odur ki, İsgəndər öldükdən sonra onun artıq Afinada qalması mümkün deyildi. Aristotel, e.ə. 323-cü ildə Xalkidaya, Evbey adasına qaçaraq, orada öz elmi işlərini davam etdirməklə məşğul olmuşdur. O, e.ə. 322-ci ildə orada vəfat etmişdir.

Aristotelin fəlsəfə tarixində böyük xidmətlərindən biri elmlərin ilk dəfə müfəssəl təsnifatını verməyə çalışmasıdır. O bütün elmləri üç əsas qismə bölmüşdür: 1) nəzəri, 2) təcrübi, 3) yaradıcılıq elm sahələri. Bu sahələri də Aristotel konkret fəsillərə ayırmışdır. Aristotelin əldə olan əsərlərini (onun təsnifatına əsasən) yeddi bölməyə ayırırlar ki, buraya da: 1) Sonradan “Orqanon” adı ilə bəlli olan məntiqə aid əsərlər; 2) Fizikaya; 3) Biologiyaya; 4) “İlkin

fəlsəfə”yə; 5) Etikaya; 6) İctimaiyyət, siyasət və tarixə; nəhayət 7) İncəsənət, poeziya və ritorikaya aid əsərləri daxildir.

Aristotelin əzəmətli biliklər sistemində onun estetika və bədii yaradıcılığa dair əsərləri mühüm yer tutur. “Poetika”dan başqa Aristotel bədii yaradıcılıq və teatr sənəti məsələlərindən özünün “Dialoqlar” və “Didaskalilər”ində, həmçinin “Ritorika”, “Politika”, “Etika” və başqa əsərlərində bəhs etmişdir.

Aristotelin əldə olan əsərləri içərisində bədii sənət məsələlərini daha ətraflı şəkildə əhatə edən məhz “Poetika”dır. Bu kiçik kitabçanın məzmunu dərinliyinə, əsrlərdən bəri solmayan tərəvətinə heyran qalmamaq mümkün deyil.

Sənət və estetik fikir tarixində elə bir məktəb və ya nəzəri cərəyan tapılmaz ki, “Poetika”da qoyulan problemlərdən yan keçsin. Müasir dövrdə struktural, ontoloji, fenomenoloji estetikanın müxtəlif nümayəndələrinə qədər hər kəs “Poetika”da irəli sürülən ideyaları özünə məxsus bir şəkildə təhlil və şərh etməklə, bu gün də Aristotelin əsərindən mötəbər bir mənbə kimi istifadə etməkdədir.

Bu əsər bir-birindən seçilən ən müxtəlif ədəbi zövqlərin mütləq toqquşmalı olduğu etibarlı sınaq daşlarından biri olaraq qalır. Onun məziyyətlərini yüksək qiymətləndirən böyük alman mütəfəkkiri və yazıçısı Q.E.Lessinq “Hamburq dramaturgiyası”nda yazmışdır: “Mənim, “Poetika”nın yaranması və əsasları haqqında öz xüsusi mülahizəm vardır... Mən onu Evklidin “Elementləri” qədər mükəmməl və qüsursuz bir əsər sayıram... Bu əsərin başlıca müddəaları eyni dərəcədə şəxsiz və dürüstdür; o, bütövlükdə götürüldükdə, Evklidin kitabı ilə müqayisədə, həmişə onun qədər uyumlu olmadığına görədir ki, yalnız, müəyyən iradlara düçar olur. Faciə haqqında dövrümüzədək hifz olunan mövcud fikrə gəlincə, mən sübut etmək əzmindəyəm ki, faciə Aristotelin cızdığı yoldan bir addım belə kənara çıxa bilməz, zira faciənin bu yoldan sapması eyni dərəcədə öz mükəmməlliyindən uzaqlaşması demək olardı”¹.

Həqiqətən də Aristotelin “Poetika”sının ruhunu, canını təşkil edən faciə haqqındakı nəzəriyyəsi bu gün belə öz əhəmiyyətini itirməmişdir və bir nəzəriyyə kimi, indi də diqqət mərkəzindədir.

Aristotelin digər əsərləri kimi “Poetika”nın da keşməkeşli və mürəkkəb bir tarixçəsi olmuşdur.

Bir rəvayətə görə, “Poetika”da, Aristotelin başqa əsərləri kimi, uzun vaxt gizli və nəm yerdə saxlanmış, Yunanıstan və Romada yenidən üzə çıxarılarək, nəhayət ərəb mədəniyyət xadimləri Əbdül Bəşər Mötta, İbn-Rüşd və tacik filosofu İbn Sinanın tərcümə və təfsirləri sayəsində latın dilinə tərcümə olub, Avropada yayılanadək əldən-ələ keçmiş və dövrümüzə tam şəkildə gəlib çatmamışdır. Lakin “Poetika”nın natamamlığı lehinə gətirilən fikirlərlə razılaşmayanlar da vardır.

¹ Г.Э.Лессинг. Избранные произведения. Госполитиздат. М., 1953, с.610.

“Poetika”, hər şeydən əvvəl, bədii yaradıcılıq məsələlərindən bəhs edən bir əsərdir. Aristotelin nəzərində “Poetika” anlayışı müasir dildə bizim bu istilaha verdiyimiz mənadan xeyli fərqli bir mənani ifadə etmişdir. Lakin bəzi mənbələrdə Aristotelin hər yerdə məhz bu anlayışı “yaradıcılıq”, “bədii yaradıcılıq sənəti” mənasında işlətdiyini və bu istilahın hər yerdə “Poeziya” sözü ilə əvəz edilə biləcəyini göstərir. Beləliklə, “Poetika”nm şərhçiləri düzgünlük və dəqiqlik xatirinə onun adının “yaradıcılıq sənəti haqqında” və ya sadəcə olaraq “poeziya haqqında” şəklində tərcümə edilməsini məqsədmüvafiq bilirlər ki, bununla da razılaşımaq lazımdır.

Anlaşılmaması o qədər də asan olmayan çətin istilahlardan biri də “mimesis”dir.

“Mimesis” Aristotel “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, bəzən isə əsaslı dərəcədə fərqlənir. Platonun sənət və onun mənşəyini son nəticədə fəvqəltəbii ideyalar aləmi ilə bağlayan “xatırlama-mimesis” haqqındakı nəzəriyyəsindən fərqli olaraq, Aristotelin “təqlid-mimesis” nəzəriyyəsi dünyəvi səciyyə daşıyır, gerçəkliyin yaradıcı-bədii inikasını və təcəssümünü nəzərdə tutur, sənətin idrak və tərbiyəvi rolunu ayrıca qeyd və qəbul edir.

Yunan filosoflarının nəzərində “təqlid” sadəcə “surət çıxarmaqdan”, “yamsılamaqdan”, müasir istilahlə desək, naturalizmdən uzaq bir fəaliyyət şəklidir. Onlara görə “mimesis” yaradıcı təxəyyülün, azad yaradıcılıq istedadının köməyi ilə təbiətin, daha doğrusu, insan təbiətinin bədii obrazlı vasitələrlə yeni şəkildə canlandırılmasıdır. Yunanlar “mimesis”i soyuq hekayətə, təlimə, mücərrəd mühakiməyə əks olan anlayış kimi işlətməmişlər.

Məsələn, Samoslu Duri bəzi yunan tarixçilərini ittiham edərək yazırdı ki, “onlar əhvalatların arxasınca düşə bilmirdilər, ona görə ki, nə təqlidə, nə hekayətin zövqlə təsvirinə qabil olmayıb, təkcə yazmağa fikir verirdilər”. Plutarx isə göstərir ki, tarixçi ədibdən, eyni zamanda, etdiyi təqlidin şəklinə görə fərqlənir.

“Təqlidin” mənşəyi və səbəblərindən bəhs edərək Aristotel yazır: “Zənn etmək olar ki, poeziya sənətini, ümumiyyətlə, iki, həm də təbii səbəb doğurmuşdur. Əvvəlcə, təqlid uşaqlıqdan bütün insanlara xasdır və onlar digər canlılardan bununla fərqlənirlər ki, təqlidə daha çox məldirlər və ilk bilikləri də məhz onun sayəsində əldə edirlər; ikinci, təqlid və onun nəticəsi hamıya zövq verir. Həyatda baş verən hadisələr də bunu sübut edir: həyatda bizə

iyrənc görünən şeylərin təsvirinə baxarkən xoşumuz gəlir, məsələn, iyərənc heyvanların və meytin təsviri. Bunun səbəbi isə ondadır ki, bilik qazanmaq nəinki filosoflar, eyni zamanda başqa adamlar üçün də son dərəcə xoşdur, yalnız bir fərqlə ki, bu sonuncular bilikləri uzun zaman üçün əldə etmirlər” (“Poetika”, 4-cü fəsil).

Misal gətirdiyimiz həmin parçadan çıxan nəticələrdən biri bundan ibarətdir ki, Aristotel təqlidi, hər şeydən əvvəl, mənşə cəhətdən insanın təbii meyil və tələbatından irəli gələn fəaliyyət sahəsi kimi qiymətləndirir. Onun nəzərində bu təbii xüsusiyyət bütün canlılara aiddir. Daha ümumi canlılar şkalasında insanı “İctimai heyvan” adlandıran Aristotel təqlidin bütün heyvanlar aləminə xas olduğunu söyləyir, lakin göstərir ki, bu, əslində, insana daha artıq dərəcədə xas bir keyfiyyətdir. Buna əsasən, heç də belə bir qənaətə gəlmək olmaz ki, guya Aristotel bədii yaradıcılıq məsələlərini yalnız bioloji mövqedən aydınlaşdırır. Özünün “Nikomax etikası”nda Aristotel bədii yaradıcılığın mənşə və inkişafı məsələsindən bəhs edərək yazır: “Yaradıcılığın prinsipi yaradılan predmetdə deyildir. Yaradıcı şəxsiyyətdədir, çünki sənət nəyin mövcud olması və ya zərurət əsasında yaranmasına, həmçinin təbiətdən nəyin mövcud olduğuna toxunmur” “Sənət” gerçəklik sahəsinə deyil, yaradıcılıq sahəsinə daxildir” “Hər bir sənətin vəzifəsi təbiətdən çatışmayan şeyləri tamamlamaqdan ibarətdir”. Buna bənzər misallara “Poetika”da daha çox təsadüf etmək olar.

Bədii yaradıcılıqda təbii istedadın rolunu ayrıca qiymətləndirən Aristotel yaxşı dərk edir ki, yaradıcılıqda onun rolu nə qədər əhəmiyyətli olsa da, həlledici deyildir. Bununla belə, təbii amilin rolunun ayrıca qeyd olunmasının özü, məsələnin qoyuluşu cəhətdən əhəmiyyətlidir.

Yeri gəldikcə Aristotel, bir növ, diqqəti tez-tez təqlid və bədii zövqü şərtləndirən müəyyən ictimai amillərə cəlb edir. Hələ o dövrdə məsələnin belə geniş planda düşünülməsinin əhəmiyyəti bir də burasındadır ki, biologizmdə ittiham olunmaq vahiməsi altında elə alimlər tapılır ki, bədii yaradıcılıq problemlərini vulqar sosioloji mövqedən həll edir, insanın ictimai-sosioloji bir xilqət olmasının, hələ təbii bir xilqət olduğunu inkar etmədiyini görmürlər.

Aristotel təqlidi, yüksək bədii yaradıcılıq məhsulunun mənbəyi olmaq etibarilə də, genealogi planda da, idrak problemi ilə üzvi rabitədə şərh edir. İnsan lap uşaqlıqdan nəyi isə təqlid edə-edə öyrənir, bu prosesdə o şeyləri tanıyır və onların müəyyən xüsusiyyətlərini özə alır, onları yenidən yaradır, təkmilləşdirir, yaratdığı predmetdən öz əməyinin nəticəsi kimi zövq alır, bəhrələnir, özünün qabiliyyət və istedadını tərbiyələndirir. Yaradıcı təqlidin nəticəsindən, məhsulundan aldığımız zövqü yaradan amil müəyyən bir əsərdə əks olunan predmetin, insan cisminin, xarakterinin, həyatı kolliziyaların müəyyən şəkillərinin tanınmasıdır.

Sənətdə tanınmanın köməyi ilə əldə edilən idraki məlumatın rolu o dərəcədə əhəmiyyətli ki, hətta eybəcər bir şey kimi həyatda təmasıdan üz çevirdiyimiz şeylərin belə sənətkarın çəkən rəsinə baxarkən zövq alır. Aristotelin həmin eyni fikrinin bu və ya digər şəkildə bərpası və ya təkrarına yunan intibahının görkəmli nümayəndələrindən Plutarxın (təxm. 46-126-cı il) əsərlərində rast gəlirik. Plutarx yazır: “Biz kərtənkələyə, meymuna və ya Tersitin rəsinə baxarkən onların gözəlliyinə yox, bənzərliklərinə sevinib heyran qalırıq... gözəl olan hər hansı bir şeyin təqlidi” və “hər hansı bir şeyin gözəl təqlidi eyni şey deyildir”. Həmin fikri Çernışevski də başqa şəkildə təkrar edərək yazır ki, “sifəti gözəl çəkməklə”, “gözəl sifəti çəkmək” tamamilə başqa şeylərdir. Nəhayət, fransız klassiki Bualo Aristotelin eyni fikrini “Poeziya sənəti” əsərində təkrar edərək yazır: “Əgər bir tabloda canlı və gözəl rənglərlə nəhəng bir əjdaha və ya zəhərli əfi bir ilan təsvir edilmişsə, o tablo bizim də nəzərimizi cəlb edər, ona tamaşa edirik; sənətin sirri belədir; həyatda bizə qorxunc və dəhşətli görünən şeylər sənətkarın fırçasında dəyişir, gözəlləşir”.¹

Deməli, Aristotelin söylədiyi fikirlərdə mühüm bir həqiqət vardır və bu fikirlərin bir çox dühaların diqqətini özünə cəlb etməsi heç də təsadüfi deyil.

Aristotel zövqü oxşarlıq sayəsindəki tanıma ilə, tanımanı isə idrak problemi ilə bağlayır. Təvəssümünü tanıdığımız şey orijinalına bədii cəhətdən nə dərəcə oxşar olarsa zövqün dərəcəsi də o qədər artıq olar. Həyatda ikrah doğuran şeylərin sənət əsərindəki təsvirindən aldığımız zövq isə, öz növbəsində, ona görə mümkün olur ki, onun əsasında insanın idrak marağı dayanır və biz müəyyən bir şeyə baxanda, ona tamaşa edəndə öyrənə və mühakimə yürüdə bilir ki, fərdi olan şey nə deyən şeydir. Məsələn, filan-filan şeydir. Aristotela görə, əks edilən şeyi biz əvvəllər hətta görməmiş olsaq belə, bundan müəyyən zövq ala bilərik. Bu halda zövq, təqlid obyektini tanımağımız üzündən deyil, əksin, rəsin ümumi ruhundan – onun naxış və boyalarından alınan təvəssüratdan yaranır.

Təsviri sənətdə “sənət-sənət üçündür” nəzəriyyəsinin, müxtəlif ultra-modernist cərəyanların tərəfdarları bəzən Aristoteli ümumi kontekstdən ayırdıqları məhz bu deyilən fikrinə “istinad”dır ki, guya sənətin əsil qayəsi və qiyəti, zövqün yeganə qaynağı olan real aləmin həqiqi məzmununu yox, müəyyən formal kombinasiyaları, rəng və boyaların əlaqəsini əks etdirməsidir.

Belə fikirlərin tərəfdarları unudurlar ki, rənglərin özündən alınan zövqlər o zaman lazımı təsir dərəcəsinə malik olur ki, bizim dərk edib-etməməyimizdən asılı olmayaraq, onların əsasında real həyatı məzmun dayansın.

¹ Bualo. Poeziya sənəti. Tərcüməsi və izahları Əkbər Ağayevindir. Azərneşr, Bakı, 1969, səh.45.

Aristotel, istisnasız olaraq, sənətin bütün növlərinin təməlinə təqlidin dayandığını göstərir: “Epik və fəci poeziya, həmçinin komediya və difirambik poeziya, avletika və kifaristikanın böyük bir qismi – bütün bunlar hamısı, ümumiyyətlə desək, təqlidi sənətlərdir. Bu sənətlər bir-birindən üç cəhətdən: ya təqlidin nə ilə olduğuna, ya nəyin təqlid olduğuna, ya da təqlidin necə olduğuna görə fərqlənir ki, bu da həmişə eyni cür olmur” (“Poetika”, 1-ci fəsil).

Estetik fikir tarixində Aristotelin mühüm xidmətlərindən biri, təqlidin başlıca əlamətlərindən çıxaraq, incəsənətin növləri və janrlarının təsnifatını verməsidir. Bu əlamətlər isə, göstərilirdi ki, üçdür. Təqlidin nə ilə olması – onun əsas, başlıca vasitəsinə işarədir ki, burada da Aristotel təqlidi əmələ gətirən materialı nəzərdə tutur. Məsələn, Aristotela görə, təqlid həm ayrı-ayrılıqda, həm birlikdə – ritm, söz və harmoniyanın köməyi ilə ola bilər. Belə ki, musiqinin əsas təqlid elementini təşkil edən harmoniya və ritmdir; bəzi rəqs növlərində isə harmoniyasız yalnız ritmin vasitəsilə müəyyən xarakterləri, mənəvi halları və hərəkətləri canlandırmaq mümkündür.

Şeirdə (məsələn, difirambik poeziya, faciə və komediya) əgər ritm, melodiya və vəzndən istifadə olunursa, təsviri sənətdə müxtəlif formalardan, boyalardan istifadə olunur.

İnsanın əsil cismani heykəlini, Aristotelin istilahi ilə desək, formanın köməyi ilə yaratmaq olar, bədii sözün köməyi ilə yox. Poetik sözün köməyi ilə isə belə bir heykəli məcazi mənada, yalnız xəyalda yaratmaq mümkündür. Musiqinin materialı söz ola bilməz, heykəltəraşlığın materialı boya və ya melodiya ola bilməz. Deməli, hər sənət sahəsi öz müvafiq materialma, daha doğrusu, təqlid vasitəsinə malikdir. Sənətin müxtəlif növlərinin fərqlənməsini şərtləndirən amillərdən biri elə budur.

Lakin təqlidin həmin əlaməti, sənət növlərinin müxtəlifliyini şərtləndirən yeganə amil deyil. Daha doğrusu, o özlüyündə zəruri olsa da, təklikdə sənət əsərinin meydana çıxmasını müəyyən etmir. Bunu müəyyən edən təqlidin daxili mahiyyətinin xarakteri, bədii məzmunudur. Müəyyən bir əsər nəzm ilə də yazıla bilər, nəslrlə də, qafiyəli də, qafiyəsiz də. Məzmunun özü poetik olmadığı halda, nəzmlə yazılan bir əsərə, əslində, sənət əsəri demək olmaz, halbuki nəslrlə yazıldığına baxmayaraq, müəyyən bədii məzmunla malik hər bir əsəri poetik əsər adlandırmaq lazımdır.

Sənətin şəkillərini bir-birindən ayıran digər əlamət “nəyin təqlid olması”dır. Aristotela görə, təqlidin diqqət mərkəzində, başlıca olaraq insan dayandığına görədir ki, təqlid, mahiyyətcə, insanın daxili aləmi, əxlaqı, əməllərindən ibarət olmalıdır. Bu nəzərdən etik cəhətin təqlidi müxtəlif şəkillərdə və dərəcələrdə sənətin bütün sahələrinə şamilir. Mənəvi ehtizazları, amal və əməlləri, məsələn, rəqs vasitəsilə də, rəsmilə də əks və ifadə etmək müm-

kündür. Lakin musiqi və poeziyada məhz bu xüsusiyyətlərin təqlidi, rəqsə və digər sənət sahələrinə nisbətən, daha üstün yer tutur.

Aristotel, təqlidin ikinci başlıca əlaməti (“nəyin təqlid olunması” problemi) ilə əlaqədar, daha çox faciə və komediyanın fərqləndirici xüsusiyyətləri üzərində dayanır.

Filosofun fikrincə, poeziyada təqlidin təməlinə mücərrəd insan yox, gözəl, miyana və pis əməl və xarakter sahibi olan konkret adamlar dayanır və buna görə də poeziya sənəti belə adamların müvafiq xarakter və əməllərini təqlid etməlidir. İnsanlar isə əsasən iki cür olurlar; gözəl və eybəcər, fəzil və yaramaz. İnsanların bu iki başlıca xüsusiyyəti isə məhz poeziyanın iki başlıca sahəsinin – faciə ilə komediyanın təqlid hədəfini təşkil edir. Faciə bizdən yüksəkdə dayanan, bizdən yaxşı, gözəl, ulvi adamların təqlidi olduğu halda, komediya – bizdən aşağı, pis adamların təqlididir.

Aristotel təqlidin üçüncü əlamətindən danışarkən belə bir cəhətə diqqət yetirir ki, eyni şeyi eyni şeylə müxtəlif şəkillərdə təqlid etmək olar. Mahiyyət etibarilə bu təqlidin “necəliyi” məsələsidir. Aristotel təqlidin üsulunu, daha doğrusu, təqlid tərzlərinin müxtəlifliyini bədii yaradıcılığın, sənətin müxtəlif növlərini şərtləndirən mühüm əlamətlərdən biri hesab edir. O, poetik yaradıcılıq sahəsində məhz üç təqlid tərzinin mövcud olduğunu göstərir: özündən kənar hadisələri hekayə edərək təqlid etmək olar, məsələn, Homer kimi; təqlid edən, öz simasını dəyişməyərək, özlüyündə qalıb, təqlid edir; ya da təsvir etdiklərini hərəkətdə və fəaliyyətdə verir.

Birinci halda Aristotel, şairin öz subyektiv hiss-həyəcanlarına qapılmadan, hadisələrin obyektiv gedişinə müdaxilə etmədən, onların soyuqqanlı şəkildə təsvirə alınmasını nəzərdə tutur ki, bu da, ədəbi janr kimi, eposun xarakter cəhətini təşkil edir. İkinci halda, o, şairin daxili yaşantılarını və həyəcanlarının ifadəsini nəzərdə tutur ki, bu da, ədəbi janr kimi lirikanın xarakter cəhətini təşkil edir. Üçüncü halda isə, Aristotel, hadisələrin gözümüz qarşısında bilavasitə hərəkətdə açıqlıb göstərilməsini əsas götürür ki, bu da dramın xarakter cəhətini təşkil edir. Beləliklə, Aristotel təqlidin müxtəlif tərzlərinə görə bədii yaradıcılığın üç əsas – epos, lirika, dram növünü bir-birindən fərqləndirir.

Aristotel elə buradaca sənətin növləri və janrlarının təqlidin əlamətlərinə görə necə ayrıldıklarını əyani şəkildə sübut etmək üçün Sofokl, Homer və Aristofan yaradıcılığına müraciət edir. Təqlidin müəyyən əlamətinə görə, əgər, Sofokl Homer ilə eyniyyət təşkil edirsə, digər əlamətinə görə, Aristofanla eyniyyət təşkil edir. Onun hər fəni fikirləri belədir, məsələn, Homer də, Sofokl da ləyaqətli adamları təqlid edirlər. Deməli, onlar təqlidin hədəfinə (yəni, nəyi təqlid etmələrinə) görə bir-birindən fərqlənmirlər. O biri tərəfdən, Sofokl da, Homer də əsərlərini metrle yazmışlar. Deməli, onlar təqlidin

vasitələrinə görə də bir-birindən fərqlənmirlər. Sofokl ilə Homeri ayıran cəhət budur ki, Sofokl – dram, Homer isə dastan ustasıdır. Sofokl əhvalat və hadisələri hərəkətin bilavasitə özünü göstərmək yolu ilə, Homer isə bədii hekayət yolu ilə təqlid edir. Buradan da onlar etdikləri təqlidin tərzinə görə fərqlənilirlər. Onlar təqlidin “nə ilə” olduğuna görə eyniyyət təşkil edirlər. Zira ikisi də şeirlə yazır, təqlidin “necəliyi”nə görə isə ayrılırlar. Buna görə də biri dastannəvis, digəri dramnəvis – ragik adlanır. Aristotel Sofokl ilə Aristofanı müqayisə edərək göstərir ki, onlar ikisi də dramaturqlardır, çünki ikisi də adamları hərəkətdə, özü də dramatik hal-hərəkətdə göstərilirlər. Bəs onları fərqləndirən nədir? Sofokl – faciənəvis, Aristofan – komediyanəvisdir. Sofokl əsərlərini şeirlə, Aristofan isə – nəsrle yazmışdır. Odur ki, Sofokl bir cəhətdən (hər ikisi əsərlərini şeirlə yazdıqlarına görə) Homerlə, o biri cəhətdən (ikisi də dram sahəsində çalışdığına görə) Aristofanla yaradıcılıq “qohumluğuna” malikdir.

Aristotel poetik təqlidin seçiyyəsindən danışarkən, bizim indi başa düşdüyümüz mənada şeir yaradıcılığından deyil, sözün geniş mənasında bədii yaradıcılıqdan bəhs edir, əsərin şeir və ya nəsrle yazılmasından asılı olmaya-raq, bədii məzmunun mahiyyətindən çıxaraq fikir söyləyir. Bu cəhətdən, onun nəzərində, ədəbiyyat üçün tarixi məzmunu şeirlə yazmaqda, tarixin bədii məzmununu nəsrle yazmaq üstündür. Aristotelin tarixlə poeziyanın spesifik fərqləri haqqındakı fikirləri bu nöqteyi-nəzərdən indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. O, hətta, əksinə, bəzi müstəsnaqlar olmaq şərtilə, həmin spesifikliyi daha dərinləndirən anlamağa kömək edə bilər.

Bəzən nəzəri ədəbiyyatda sənətin spesifikasiyası barədə belə tələsik formula edilən fikirlərə təsadüf etmək mümkündür ki, bədii təfəkkürün spesifikasiyasını təşkil edən onun “obrazlılığıdır”, sənətdə “fərdiliyə”, fərdi faktların təsvirinə əməl edilməsidir və s. Axı elmi təfəkkür özü də obrazlı təfəkkürdür. O biri tərəfdən, tarix də fərdi, xüsusi hadisələrdən, faktlardan bəhs edir. Bu cəhətdən poeziya tarixdən hətta daha “ümumidir”. Aristotel isə açıq yazır ki, “poeziya daha ümumidən, tarix fərdidən bəhs edir”, hətta “poeziya tarixdən daha ciddi, daha fəlsəfidir”. Bəs bədii təfəkkürün, sənətin spesifikasiyasını “obrazlılığın”, “fərdiliyin”, “konkretliyin” təşkil etməsi haqqındakı fikirlər harada qaldı? Bədii təfəkkürün, ədəbiyyatın spesifikasiyasını “obrazlılığın” və ya “fərdilik” və konkretliyin” təşkil etməsi haqqındakı fikir, şübhəsiz ki, tam deyil, bir tərəflidir, yarımçıq və nəhayət, müəyyən mənada yanlışdır.

Bədii və ya elmi təfəkkürdən söhbət gedərkən hansı obrazlılıqdan, hansı fərdilikdən və konkretlikdən, hansı ümumidən söhbət getdiyini nəzərdə tutmaq lazımdır. Aristotelin xidmətlərindən biri də, bəzi başqa məsələlərlə yanaşı, məhz bu məsələnin də mahiyyətini sezmə bilməsidir.

Aristotelin “Poetika”da və digər əsərlərində bədii yaradıcılığa tətbiqən nəzərdə tutduğu ümumi, elmə tətbiqən nəzərdə tutulan ümumidən fərqlidir. Onun bədii yaradıcılıq sahəsində qəbul etdiyi fərdilik tarix sahəsində qəbul etdiyi fərdi və xüsusi deyil. “Poeziya ümumiliyə – müəyyən xarakterə malik adamlara ixtiyari adlar verməklə, onların ehtimal və ya zərurətə görə nə danışmalı və ya nə etməli olmalarını göstərməklə nail olur. Xüsusi isə, məsələn, Alkviadın nə eləməsi və onun başına nə kimi əhvalatların gəlməsidir” (“Poetika”, 9-cu fəsil).

Deməli, əgər tarixçi, Alkviadın bir şəxsiyyət olmaq etibarilə, həyatda həqiqətdən nə etməsindən, onun başına nə kimi əhvalatların gəlməsindən bəhs edirsə, şair müəyyən şəxsin simasında müəyyən insani xarakterin ehtimal və zərurət qanunları üzrə nə şəkildə, hansı əməllərdə təzahür etdiyini, edə biləcəyini, daha artıq dərəcədə insanın zənn edilən əməllərini və hərəkətlərini təsvir edir.

Tarix – xüsusi və tək bir dəfə olub keçmiş əhvalatın, poeziya isə – daha ümumi əhvalat və hadisələrin qələmə alınmasıdır. Professor Asmusun qeyd etdiyi kimi, ədəbiyyatda ehtimal edilən ona görə üstündür ki, özünün alternativliyinə görə bir neçə dəfə olub-keçəndən daha universaldır və genişdir. Bir dəfə olub-keçən şey və əhvalat isə, elə birdəfəliyinə görə də məhduddur.

Aristotel, əlbəttə, daha çox öz dövründəki tarixin xüsusiyyətlərindən çıxış edərək göstərir ki, müəyyən əhvalat və hadisələri əksərən təhlilsiz təsvir etməklə, mühümü qeyri-mühümdən, mahiyyəti təsadüfdən ayırmayan, onları daxilən rabitəsiz şəkildə yalnız xronologiyaya əsasən təsvir edən tarixdən fərqli olaraq, poeziya insan həyatını ümumi zirvədən seyr etməklə təcəssüm edir, onu daxili məntiqi əlaqədə götürür, həyatda başlıca xarakter şeylərin təsvirini yaradır.

Şübhəsiz ki, Aristotel bütün bunları göstərməklə yanaşı, tarixi hadisə və onun məzmunu ilə poeziya və poeziyanın predmeti arasında mütləq mənada keçilməz sədd çəkmək istəməmiş və belə bir fikir onun ağılına da gəlməmişdir.

Odur ki, Aristotelin “Şair də, rəssam və ya başqa sənətkar kimi, təqlidçi olduğundan, təqlid zamanı mütləq üç yolun biri ilə getməlidir. Şair – şeyləri olmuş və olan kimi, ya onların haqqında düşünülmən və danışılan kimi, ya da ki, olması lazım gələn şəkildə verməlidir” fikrinə geniş baxmaq lazımdır.

Bəzi hallarda filosofun bu fikirlərini qiymətləndirərkən belə güman edirlər ki, bu tələb Aristoteli həyata naturalist münasibətdən (?) onu müsbət cəhətdən idealizə etmək, mənfi cəhətdən isə tənqid etmək üsullarına qədər gətirib çıxarır. Burada bir cəhət unudulur ki, Aristotel “şeyləri olmuş və olan kimi təsvir etmək” və gerçəkliyə sədaqət üsulundan danışarkən heç də naturalist təsviri nəzərdə tutmur. Aristotelin məntiqinə görə, belə bir üsul faciə

şairlərinin də istifadə etdikləri əsas üsullardan biri ola bilər. Aristotel açıq deyir ki, şairi əgər düzgün təsvir etməkdə təqsirləndirərlərsə, buna belə cavab vermək olar ki, bəlkə belə təsvir etmək lazım imiş, hətta Sofokl demişdir ki, o, insanların olmasını zəruri bildiyi kimi verirsə, Evripid onları həqiqətdə olduğu kimi təsvir edir.

Aristotel şairə geniş sərbəstlik verir, bədii ümumiləşdirmə prosesində rəngarəng yollardan istifadə etməyin mümkünlüyünü göstərir. Lakin sənətkarın sərbəstliyi bədii yaradıcılığın qanunları daxilində olmalıdır. Bu qanunlar isə başqa sahələrin qanunlarından fərqli qanunlardır. Bu qanunlar sənətkarın öz bədii qayəsinə nail olmaq naminə buraxılan səhvlərə belə sənət əsərində bəraət qazandıra bilər.

Aristotela görə, bədii ümumiləşdirmə prosesində adətən, iki cür səhv mümkündür: birinci növ səhv, bilavasitə sənətin mahiyyətinə aid olduğundan – mühüm, ikincisi isə – təsadüfi səciyyə daşıya bilər. Əgər şair poeziyanın imkanları daxilində təsviri mümkün olmayan şeylərin təcəssümünə çalışarsa, bu, birinci növ səhvə daxildir. Belə səhvə yol verilməsinə bəraət qazandırmaq olmaz. Lakin, əgər şair (hər hansı bir şeyin mahiyyətini) düzgün müəyyən edə bilməyərək, məsələn, atı sağ ayaqlarının ikisini də yuxarı qaldırdığı vəziyyətdə təsvir edir və ya professional sənət sahələrinin qanunları ilə əlaqədar bir nöqsana, xülasə – ümumiyyətlə, mümkün olmayan bir şeyin təsvirinə yol verirsə, bu – poeziyanın mahiyyətinə aid olan səhv deyildir. Belə səhvlərə yol verən sənətkarın nə dərəcədə haqlı olub-olmadığını konkret olaraq müzakirə etmək lazımdır. Əgər şair ola bilməyəcək şeyləri təsvir etməklə səhvə yol verir, lakin bu səhv sayəsində öz qayəsinə, öz məqsədinə daha yaxşı nail olursa, buna bəraət qazandırmaq lazımdır, zira şair bu yolla əsərinin müxtəlif hissələrinin heyranediciliyi sayəsində onun təsir qüvvəsini artırır (“Poetika”, 25-ci fəsil).

Mövcud qəbildən olan səhvlərə yalnız bir halda – sənətkarın ifadə etmək istədiyi qayəyə – həmin səhvi buraxmadan da nail olmaq mümkün olduğu halda bəraət qazandırmaq olmaz.

Deməli, Aristotel bu məsələni də mücərrəd şəkildə deyil, sənət əsərinin həyatiliyi, canlılığı və təsirliliyi məsələsinə tabe, onunla üzvi şəkildə bağlı məsələ kimi həll edir. Aristotelin nəzərində, müasir istilahla desək, “həyat həqiqəti” probleminə münasibət mücərrəd deyil, konkret normativ münasibətdir. Bu münasibət, sənətkarın qayəsindən, subyektiv qabiliyyətindən, onun məşğul olduğu sənət sahəsinin xarakterindən asılı olaraq, müxtəlif şəkillərdə təzahür edə bilər.

Aristotelin bütün “Poetika” boyu diqqət mərkəzində dayanan ən başlıca məsələsi faciə problemidir. Onun faciə haqqındakı fikirləri genişdir: buraya faciənin mənşəyi və inkişafı, predmeti və şəkilləri, tərkib hissələrinin xarak-

teristikası və həcmi, eposla ümumi, fərqləndirici cəhətlərinin təhlili, fəci “təmizlənmə” (“katarsis”) haqqında fikirləri və s. daxildir.

Aristotel faciəyə belə tərif verir: faciə – ciddi və bitmiş müəyyən həcmə malik hərəkəti nağıletmə yolu ilə deyil, hərəkətin özü vasitəsilə, onun ayrı-ayrı hissələrində müxtəlif cür bəzənmiş dillə təqlid etməkdir ki, mərhəmət və qorxu hissi sayəsində həmin hissələrin və onlara bənzər ehtirasların təmizlənməsinə kömək edir.

Aristotelin tərifindən aydın olur ki, faciə, hər şeydən əvvəl, ciddi hadisələrin təqlidindən ibarət olmalıdır, halbuki komediyada belə deyildir. Faciə müvafiq həcmə malik olmalıdır, yəni elə həcmə malik olmalıdır ki, onun göstərildiyi vaxt ərzində gözümüz qarşısında cərəyan edən əhvalatların mahiyyətini, xəyalən əhatə və təsəvvür edə bilək, qəhrəmanın taleyində baş verən köklü təbəddülatın – xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə və tərsinə dönüşün mənasını qavraya bilək. Buna görə faciə həcmə nə həddən artıq uzun, nə də qısa olmalıdır. Çünki kiçik həcm daxilində lazımı fəci duyğuları oyada biləcək hadisələrin əhatəsi qeyri-mümkündür. Faciə həddən artıq uzun da ola bilməz. Çox uzun faciə hadisələrinin qeyri-yığıcamlığı üzündən, adamı yorar və nəticədə öz təsirini göstərməz.

Faciə, həcm etibarilə, dastandan fərqlənməlidir (“Poetika”, 26-cı fəsil). Şübhəsiz ki, Aristotel nəinki faciənin, o cümlədən sənətin digər janrları və növlərinin də həcmi müəyyən edərkən yunan estetikasında kök salan (Aristotelin daha da inkişaf etdirdiyi) “gözəllik əndazəsidir” fikrindən çıxış etmişdir.

Faciə, eyni zamanda, bitkin bir hadisənin ifadəsi olmalıdır. Aristotel, poeziyanın digər sahələrindən fərqli olaraq, faciənin məhz özünəməxsus müəyyən, yəni əlvan bəzəkli dillə malik olduğunu göstərir. O, faciə dilinin müəyyənliyi dedikdə, musiqi və nəğmənin müşayiəti ilə ifadə edilən ritmik danışığı nəzərdə tutur ki, bütün bu vasitələrdən də faciə əsərinin müxtəlif hissələrində, müxtəlif tənasüb və münasibətlərlə istifadə edilir.

Faciənin tərifində, onun ən mühüm spesifik xüsusiyyətlərindən biri kimi, canlı hərəkət və hadisənin təqlidi olmasına da işarə olunur. Aristotel forma cəhətdən dastandan fərqləndirdiyi faciəni hərəkətin elə təqlidi adlandırır ki, o, hekayət yolu ilə deyil, hərəkətin özünün əyani göstərilməsindən yaranan qorxu və mərhəmət hissələrinin köməyi ilə insanın həmin və uyğun ehtiraslardan təmizlənməsinə kömək etsin.

Lessinq çox yaxşı göstərir ki, Aristotelin nəzərində, mərhəmət və can yangısının yaranması üçün insanın başına əvvəllər onun yaşamadığı bədbəxtliklərin gəlməsi tələb olunur. Belə ki, biz başqasının mövcud məqamda düşar olduğu bədbəxtlikləri yaşadığımız qədər heç də çoxdan olub-keçmiş və ya hələ uzaq gələcəkdə baş verəcək bədbəxtliklərə ya yanmaz, ya da o qədər yana bilmərik; buna görə ki, hərəkətin elə şəklinin təsviri lazımdır ki, tələb

olunan mərhəmət və can yangısı hissini doğura bilsin, bu da hekayət yolu ilə deyil, məhz bilavasitə hələ yaşanılmayan bədbəxtliklərin təsvirini verən bilən dramatik formanın köməyi ilə mümkündür.

Aristotel faciənin tərkib hissələrinin necəliyini də təhlil etmişdir. Onun fikrincə, faciə tərkibcə altı hissədən ibarətdir: dekorativ bəzək və ya görkəm; fabula; xarakterlər; musiqi kompozisiyası; bədii söz və fikir. Bu hissələr içərisində isə ən mühüm və əsas yeri fabula tutur. Fabula, Aristotela görə, müxtəlif hadisələrin rabitəliliyi, onların bütöv bir hərəkət halında təqlididir. Fabula haradan gəldi başlayıb, harada gəldi bitə bilməz. Onun başlanğıcı, ortası, sonu olmalıdır. Sonda hadisə qurtarmalı, bütün mübəhəmlilər aydınlaşdırılmalıdır. Fabula hərəkət vəhdəti qanununa tabedir. Bu qanuna görə, bütün hadisələr elə vahid və bitkin, tam hərəkətin ətrafında cəmləşməli, onunla sıx rabitədə olmalıdır ki, həmin hadisələrdən bəri aradan çıxarılan zaman əsərin də bütövlüyünə ciddi xələl gəlsin, ziyan dəysin. Hadisələrin məcmusunda fabula ona görə mühüm və əsasdır ki, faciə, ümumiyyətlə, insanların deyil, onların hərəkətlərini, əməllərini və həyatlarını, xoşbəxtliklərini və bədbəxtliklərini təqlid edir; xoşbəxtlik və bədbəxtlik isə özünü hərəkətdə göstərir (“Poetika”, 6-cı fəsil).

Dramaturq insanı bilavasitə işdə, əməldə göstərməklə, onun xarakter və xasiyyətlərini də bu yolla açmaq əvəzinə, hərəkətin təsvirini unudub, yalnız xarakter və xasiyyəti açmağa fikir verərsə, onun əsəri öz qayəsinə nail ola bilməz. Şairlər hərəkət adamlarını onların xarakterini təsvir etmək naminə göstərmirlər, onlar bu hərəkəti göstərdiklərinə görə xarakterləri də əhatə edirlər. Şəxsiyyət, hətta, xaraktersiz də ola bilər, belə halda onu elə xaraktersiz də göstərmək lazımdır. Rəngkarlıqda rəsmi rol necədirsə, faciədə də fabulanın rolu elədir.

Aristotel hərəkəti ön plana çəkməklə, faciədə xarakteri ifadə etməyi inkar etmir. O, hadisələrin inkişafından kənarda, yalnız söz vasitəsilə xarakterin təsvirini əsas məqsədə çevirməyin əleyhinə çıxır. Bu isə, öz növbəsində, heç də o demək deyildir ki, söz faciədə xarakteri ifadə etməyə kömək etməməlidir. Bu o deməkdir ki, xarakterin necəliyi başlıca olaraq hərəkətdən, insanın davranışından anlaşılmalıdır.

Biz isə burada axırmcı bir məsələ üzərində dayanaq ki, bu Aristotelin katarsis (təmizləmə) məfhumu altında nəyi nəzərdə tutması məsələsidir. Həmin məsələ haqqında indiyə qədər geniş ədəbiyyat yaranmış və uzun mübahisələr getmişdir. Bu mübahisələri dörd istiqamətdə qruplaşdırmaq olar; birinci istiqamətin nümayəndələri problemi – etik; ikincilər etik-estetik; üçüncülər – tibbi; dördüncülər isə – dini nöqteyi-nəzərdən izah edirlər.

Etik nəzəriyyənin nümayəndələrinə Vinçenso Maci, Lessinq və Ordinski daxildirlər. Maci özünün 1550-ci ildə çıxan “İzahlar”ında yazırdı ki, Aristo-

telin faciəyə verdiyi tərifdə “bu affektlərdən” təmizlənmə haqqındakı sözlərini “uyğun” affektlərdən təmizlənmə kimi anlamaq lazımdır və buna görə də, deməli, faciənin qayəsi qorxu və mərhəmətə uyğun qəzəb, tamahkarlıq, mənəbpərəstlik, nifrət və s. ehtirasların təmizlənməsi mənasında anlaşılmalıdır. Başqa sözlə, Maci Aristotelin faciəyə əxlaqi baxımdan yanaşdığını, sənətin isə əxlaqi qayə daşdığını göstərir.

Aristotelin “Poetika”sı ilə əlaqədar faciənin əxlaqi qayəsi haqqındakı nəzəriyyəni daha mükəmməl şəkildə əsaslandırmağa çalışan Lessinq olmuşdur. Lessinq görə, Aristotel “katarsis” dedikdə, bəzilərinin düşündüyü kimi, mərhəmət ehtirasının hər cür ehtirasları deyil, qorxu və mərhəmətin bilavasitə özünü və onlara uyğun ehtirasların təmizlənməsini nəzərdə tutur. Qorxu dedikdə isə, nəinki qarşıdakı fəlakətin doğura biləcəyi zəhmli hissləri, eyni zamanda, digər müvafiq duyğuları, məsələn, baş verməkdə olan və ya olubkeçən fəlakət və bədbəxtlik üzündən yaranan qəm, hüzn kimi əzablı duyğuları nəzərdə tutmaq lazımdır. Qorxu və mərhəmət ehtirasların məhz belə bir tam həcmə malik qorxu və mərhəməti doğuran faciə təmizləyə bilər. Əlbəttə, Lessinq onu da göstərir ki, faciədə öyüdlü şeylərə də təsadüf etmək olar ki, bunlar başqa ehtirasların da təmizlənməsinə kömək edə bilər, lakin bu, faciənin əsas məqsədini və qayəsini təşkil etmir. Bu onun poema və komediya kimi sahələrlə ümumi olan cəhətidir. Fəci mərhəmət nəinki ifrat mərhəmət duyğusuna malik adamların, eyni zamanda, bu duyğunu son dərəcə zəif yaşayan adamların da təmizlənməsidir. Fəci qorxu nəinki heç bir fəlakət və bədbəxtlikdən qorxmayanların, eyni zamanda hər cür, hətta ən uzaq, ən ağlabatmaz bədbəxtliklərdən belə narahat olan adamların qəlbən təmizlənməsidir.

Fəci əsərdə müəyyən qəhrəmanın iztirablarının təsvirinə baxan tamaşaçının qəlbində müzteribə qarşı bir rəhm və mərhəmət yaranır ki, bu da qorxu hissində keçir. Bu zaman tamaşaçı düşünür ki, “mən də bu günə düşə bilərəm” və “filan-filan əməllərdən saqınmalıyam”.

İfrat dərəcə heç nədən qorxmayan adamların düşə biləcəyi fəci vəziyyətləri uyğun səhnələrdə canlandırmaqla, faciə belələrinin qəlbini qorxunun köməyiylə yumşaldır, “yuyur”, “təmizləyir”sə, insani iztirabların qanunauyğunluğu və zəruriliyini göstərməklə, insanları fəlakəti səbirlə, yüksək mənəvi vüqarla qarşılamağa alışdırmaqla, həddən artıq qorxaq olanlara ürək-dirək verir, onları cəsarətləndirir, ülvə mənəvi amallara səsləyir və s.

Faciənin yaratdığı qorxu və mərhəmət insanı əxlaqi cəhətdən saflaşdırır, fəzilətləndirir. Ordinski “Poetikaya” yazdığı şərhlərində “katarsis”in etik-əxlaqi mənasını əsaslandıran Lessinqin bütün bu fikirlərinə tərəfdar çıxır.

Bəzi alimlər “təmizlənməyə” əxlaqi məna verən baxışlarla razılaşırlar. Bununla yanaşı, katarsisi başqa mövqelərdən şərh etməklə, onun əxlaqi məna-

sını tamam danmayanlar da vardır. Məsələn, Belçika alimi P.Somville “Katarsis və Aristotel estetikası” (Brüssel, 1971) adlı əsərində yazır: “Əlbəttə, Aristotel fəci tamaşanın və musiqi ladlarının tərbiyəvi əhəmiyyətini “Poetika” və “Politika” əsərlərində qeyd edir, lakin o, katarsis anlayışını tərbiyə anlayışına mün-cər etmir”.

Bolqar alimi Aleksandr Niçev isə “Aristoteldə fəci təmizlənmənin sir-ləri” adlı tədqiqatında (Sofiya, 1970) katarsisin əxlaqi və idraki əhəmiyyətinə ayrıca nəzər salır.

İkinci nəzəriyyə məşhur alman filosofu Zellerin adı ilə daha çox bağlıdır. Zeller “Yunan fəlsəfə tarixi”ndə Aristotelin “təmizlənmə” haqqındakı fikirlərini şərh edərək yazır: “İncəsənət affektləri şəxsi deyil, ümumbəşəri cəhətlərə mün-cər etmək, öz qanunlarına tabe etmək, müəyyən mənada onlara hakim olmaq, qüvvələrini məhdudlaşdırmaq yolu ilə saflaşdırır, sakitləşdirir. Məsələn, faciə öz qəhrəmanlarının başına gələn əhvalatlar vasitəsilə bəşər taleyinin ədəbi qanunlarının təcəssümünü göstərsə, musiqi coşan ehtirasları ritm və ahəngin köməyi ilə səngidib sakitləşdirir. Fəci şairin vəzifəsi mərhəmət və qorxu hisslərini şiddətləndirmək yolu ilə təmizləməkdir. Gözümüz önündə canlanan bədbəxtliklər mərhəmət hissimizin oyanmasına səbəb olduğu kimi müzteribə yaxınlığımızı anlamağımız da həyatımız üçün qorxu hisslərimizin oyanmasına bəis olur”.

Üçüncü nəzəriyyənin nümayəndəsi alman alimi Bernays isə “katarsis”i tibbi baxımdan izah etmişdir. Onun fikrincə, faciənin köməyi ilə qorxu və mərhəmət ehtiraslarından təmizlənmə teatr tamaşaçısının qəlbində yaranan müəyyən təbii reaksiyanın nəticəsində baş verir. Tamaşada göstərilən duyğulara müvafiq, oxşar duyğular ilə teatra gələn adamın qəlbindəki mövcud hissləri həyəcana gətirməyin, onları gərgin bir məqama çatdırmağın nəticəsi olmaq etibarilə bu reaksiya mərhəmət, qorxu kimi uyğun həyəcanlı hisslərə şövqlü adamların həmin hisslərini yuyur, duruldu, göz yaşından yüngülləşmə zamanı olduğu kimi, insanda xüsusi bir yüngülləşmə və razılıq, rahatlıq hissi doğurur.

Bernays kimi Lenert də təmizlənməyə “tibbi”, “homopostik” məna verərək, ona affekti affektlə təmizləmək kimi baxır.

Haupt, Ronde və İvanov isə Aristotelin “katarsis” nəzəriyyəsinin mənasını dini nöqteyi-nəzərdən izah etməyə çalışmışlar. Bu nəzəriyyənin tərəfdarlarına görə, Aristotel “təmizlənmə” istilahını dini misteriyalar dilinin lüğət tərkibindən götürmüş ki, bu da faciə ilə sıx rabitədə olan Dionis kultu ilə bağlıdır.

Dini-intellektual nəzəriyyənin nümayəndələrinin fikri, bir növ, Lukretsi Karın “Şeylərin təbiəti haqqında” əsərində təsvir olunan bir hissənin elmi-obrazlı izahı ilə həmahəngdir. Lukretsi yazır ki, başqasının tufan zamanı dər-yada təhlükəyə qər q olmasını seyr etmək doğrudan da adama xoşdur, ona görə

yox ki, özgəsinin bədbəxtliyinə tamaşa etmək, ümumiyyətlə, xoşdur. Ona görə ki, insanın özünü fəlakət və ya döyüş meydanından kənarda, tamamilə təhlükəsiz bir yerdə olmasını hiss etməsinin özü xoş və sevindiricidir.

Yuxudan ayılan bir adam, ağılı başına gələr-gəlməz, rüyadakı keşməkeşlərdən qurtardığına sevindi ki, kimi faciəyə baxan adam da sevinir ki, o, qəhrəmanın düşmüş olduğu bədbəxtliyə düşməmişdir. Bu ona müəyyən mənada, təsəlli verir və tamaşaçı özündə bir yüngüllük hiss edir. Bu isə, bir növ, bulanıq çay selinin cuşa gəlib səngiməsindən sonra yaranan durulmaya bənzəyir ki, elə təmizlənmə də budur.

Şübhəsiz ki, bu nəzəriyyələrin hərəsinin müəyyən üstünlükləri olsa da, ayrılıqda, onlardan heç biri "katarsis" in mənasını tam ifadə edə bilmir.

Aristotelin bu əsərdə toxunduğu bir sıra başqa məsələlər (faciənin və komediyanın mənşəyi və tarixi, onların təqlid obyekt və qayələri, qədim yunan faciəsinin quruluşu və xarakteristikası, fabulanın növləri və şəkilləri və s.) haqqında bu kitabın sonunda verilən xüsusi şərh və izahlarda da məlumat vardır.

Aslan Aslanov



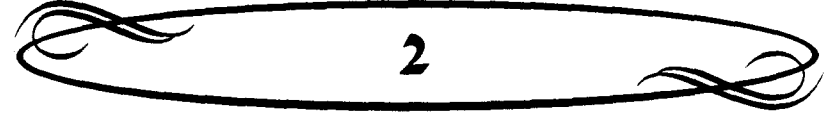
Biz həm ümumiyyətlə poetik sənətdən, həm də onun ayrı-ayrı növlərindən, bu növlərin hər birinin əhəmiyyətinin təqribən nədən ibarət olduğundan, həmçinin poetik əsərin yaxşı çıxması üçün fabulanın necə qurulmalı olduğundan bəhs edəcəyik; bundan əlavə, poetik əsərin neçə və hansı hissələrdən ibarət olduğundan, eləcə də həmin bu məsələyə dəxli olan bütün digər şeylərdən danışacağıq; söhbətimizə, işin mahiyyətinə uyğun olaraq, ən əsas məsələdən başlayaq.

Epik və fəci poeziya, həmçinin komediya və difirambik poeziya, avletika və kifarişikanın böyük bir qismi – bütün bunlar hamısı, ümumiyyətlə desək, təqlidi sənətlərdir; bu sənətlər bir-birindən üç cəhətdən: ya təqlidin nə ilə olduğuna, ya nəyin təqlid olunduğuna, ya da təqlidin necə olduğuna görə fərqlənir ki, bunlar da həmişə eyni cür olmur.

Şeyləri təcəssüm zamanı necə ki, bəziləri ustalıq sayəsində, başqaları verdişlə, digərləri isə təbii istedadın sayəsində rənglərdə və formalarda bir çox cəhətləri təqlid edirlər, indicə adları çəkilən sənətlərin də hamısında belə olur. Burada da eynilə təqlid, ya ayrı-ayrılıqda və ya birlikdə ritm, söz və harmoniyanın köməyi ilə başa gəlir: belə ki, harmoniyadan və ritmdən yalnız avletika, kifariştika və <həmin bu növdən olan> digər musiqi sənətlərində, məsələn, siringəçalma sənətində istifadə olunur; harmoniyasız, yalnız ritmin köməyi ilə təqliddən bəzi rəqqaslar öz oyunlarında istifadə edirlər. Zira onlar, məhz ifadəli ritmik hərəkətlərin vasitəsilə xarakterləri, əhvali-ruhiyyələri, əməl və hərəkətləri təcəssüm etdirirlər; istər vəznə, istərsə bir neçə bəhri bir-biri ilə birləşdirmək, yaxud onlardan hər hansı birini işlətmək yolu ilə metrəndən istifadə edən söz sənətinin isə hələ indiyə qədər müəyyən bir tərfi yoxdur. Axı biz nə Sofronun və Ksenarxın mimiylərinə və Sokratın mükəllimlərinə, nə də trimetrlər, elegik və başqa bu kimi şeirlər vasitəsilə təqlid edənlərin yaratdıqlarına eyni bir ümumi ad verə bilmərik; yalnız “yaratmaq” anlayışını metrə bağlayan adamlar bəzilərinə eleqiyacılar, digərlərini epiklər adlandırır və onları təqlidin mahiyyətinə görə deyil, ümumiyyətlə, metrə [vəznə] görə şair məqamına qaldırırlar. Əgər tibb və ya fizikaya dair metrə yazılmış hər hansı

bir risaləni nəşr etsələr, həmin adamlar onun müəllifini adətən şair adlandırırlar, halbuki Homerlə Empedokl arasında əsərlərinin metr [vəznə] yazılmasından başqa heç bir oxşarlıq yoxdur və buna görə də birincini haqlı olaraq şair, ikincini isə şairdən daha çox fizioloq [təbiətçi] adlandırmaq ədalətlidir. Eynilə, əgər biri, Xeromon “Kentavr”ı hər cür metrden alınmış vəznənin [bəhlərin] qarışığından ibarət olan rapsodiyanı yaratdığı kimi, bütün vəznələri [bəhlələri] birləşdirərək müəyyən bir əsər nəşr etsə, onda gərək <o da> şair adlansın. Bu barədə deyilənlər kifayətdir.

Lakin bəzi sənətlər də vardır ki, bütün bu deyilənlərin hamısından, yəni ritmdən də, vəzndən də, melodiya da istifadə edir; məsələn, difirambik poeziya, nomlar, tragediya və komediya belədir, bir-birindən isə onlar bununla fərqlənir ki, bir qismi bu vasitələrin hamısından birlikdə, digərləri isə onların hərəsindən özünün ayrı-ayrı hissələrində istifadə edir. Təqlidmənin *vasitələrinə* görə sənətlər arasında mən bu fərqlərin olduğunu zənn edirəm.



Madam ki təqlidçilər hamısı hərəkət və fəaliyyət [adamlarını] təqlid edir, bu adamlar isə mütləq ya yaxşı, ya da pis olurlar (zira xarakter, demək olar ki, həmişə bunlardan birinə meyl edir və xaraktercə insanlar ya qəbahətlərinə, ya xeyirxahlıqlarına görə seçilir), deməli, ya özümüzdən yaxşılara, ya pislərinə, ya da ki, elə özümüz kimilərinə təqlid etmək lazım gəlir, necə ki, rəngkarlar məhz belə edirlər: məsələn, Poliqont – yaxşı, Pavson – pis, Dionis – adi adamları təsvir etmişlər. Aydın ki, yuxarıda göstərilən təqlid sahələrinin də hər birində bu fərqlər olacaqdır və beləliklə də, təqlidin predmetindən asılı olaraq, onlar təqlidin başqa növünə deyil, məhz müəyyən növünə daxil olacaqdır: axı rəqsdə də, fleyta və kifara çalğısında da bu kimi fərqlər təzahür edə bilər; bu vəziyyət həm nəsr və həm də adi nəzmlə olan nitqə də aiddir: məsələn, Homer yaxşı, Kleofont – adi, parodiyanın ilk yaradıcısı fasoslu Hegemon və “Deliad” müəllifi Nikoxar isə pis adamların təsvirini vermişlər. Bu deyilənlər difiramblara və nomlara da şamildir; Arqant, yaxud Timofey və Filoksen “Kikloplar”da necə təqlid etmişlərsə, bunlarda da o cür təqlid etmək olar. Eyni fərq faciə ilə komediya arasında da mövcuddur: sonuncu indi mövcud olanlardan daha pis adamları, əvvəlcisi isə indi mövcud olanlardan daha yaxşı adamları təsvir etməyə çalışır.

Buna üçüncü bir fərq də əlavə olunur ki, o da deyilən halların hər birində təqlidin necə olmasından ibarətdir. Belə ki, təqlidin eyni bir növündə eyni bir şeyi də cürbəcür təqlid etmək olar, məsələn, necə ki, Homer eləyir, yəni, əhvalatı özündən kənar hadisələr kimi nağıl etməklə təqlid etmək olar; yaxud, məsələn, təqlid edən adam özlüyündə qalıb, öz simasını dəyişmədən təqlid edə bilər, ya da ki, təsvir olunan bütün şəxsləri hərəkət və fəaliyyətdə göstərməklə təqlid etmək olar. Beləliklə, bütün mövcud təqlid növləri öz aralarında, lap əvvəlcədən dediyimiz kimi, məhz təqlidin vasitəsinə, <predmetinə> və tərzinə görə üç fərqlə ayrılır, elə buna görə də bir cəhətdən Sofokl Homerlə eyniyyət təşkil edə bilər, çünki hər ikisi ləyaqətli adamları təsvir edirlər, digər cəhətdən isə Aristofanla eyniyyət təşkil edə bilər, çünki onların ikisi də adamları hərəkət və fəaliyyətdə, həm də dramatik hərəkət və fəaliyyətdə göstərirlər. Bu əsasla görə də həmin əsərlər, bəzilərinin iqrar etdikləri kimi, “dram” adlanır, çünki adamları hərəkət və fəaliyyətdə təsvir edir.

Həmin səbəbdən dorilər faciə və komediyanın mənşəcə onlara mənsub olduğunu iddia edirlər, komediya, yerli olduqlarına və onun guya demokratiyanın onlarda təşəkkülü zamanı yarandığına görə məqəralılar, Xionit və Maqnetdən xeyli əvvəl yaşayan şair Epixramın Siciliyadan çıxdığına görə isə siciliyalılar sahib çıxmağa çalışırlar, faciəyə isə Peloponnes dorilərinin bəziləri sahib çıxmağa çalışır və faciənin adının onlarla əlaqədar olduğunu buna sübut gətirirlər, belə ki, özlərinin dediklərinə görə, şəhəratrafi qəsəbəcikləri onlar “komlar”, afinalılar isə “demlər” adlandırırlar, beləliklə də, onlar deyirlər ki, komediyaçılara verilən ad da *komadzeyn* [keflənmək] felindən deyildir, şəhər əhlinin qiymətləndirmədiyi səyyar [aktyorların] komları gəzib dolaşmalarından götürülmüşdür; eynilə, “hərəkət etmək” (“fəaliyyətdə olmaq”) anlayışı dorilərdə *dran*, afinalılarda isə – *pratteyn* feli ilə ifadə olunur.

Beləliklə, təqliddə neçə və nə cür fərqlər olduğu barədə kifayət qədər danışıldı.

Zənn etmək olar ki, poeziya sənətini ümumiyyətlə iki, həm də təbii səbəb doğurmuşdur. Əvvələ, təqlid uşaqlıqdan bütün insanlara xasdır və onlar digər heyvanlardan bununla fərqlənirlər ki, təqlidə daha qabildirlər və ilk bilikləri də məhz onun sayəsində əldə edirlər; ikinci, təqlid və onun nəticəsi hamıya zövq verir. Həqiqətən, baş verən hadisələr də bunu sübut edir: həyatda bizə iyrənc görünən şeylərin təsvirinə baxarkən xoşumuz gəlir; məsələn, iyrənc heyvanların və meyitin təsviri. Bunun səbəbi isə ondadır ki, bilik qazanmaq nəinki filosoflar, eyni dərəcədə başqa adamlar üçün də olduqca xoşdur, yalnız bir fərqlə ki, bu sonuncular bilikləri uzun zaman üçün əldə etmirlər. Mövcud şəkillərə [onlar] məmnuniyyətlə baxırlar ki, çünki baxarkən öyrənə və düşünə bilirlər ki, təklidə [hansı şey] nədir, məsələn, bu – filandır. Əgər onlar, əvvəllər rəsmdəki şeyləri görməmişlərsə, şəkildə təsvir olunan təqlidin özündən yox, şəklin işlənməsindən, yaxud rəngdən, ya da bu qəbildən olan başqa bir səbəbdən zövq alacaqlar.

Təqlid də, harmoniya və ritm kimi, insan təbiətinə xas olduğundan (metrlərin isə ritmlərin xüsusi növləri olduğu bəllidir), hələ ən qədim zamanlardan həmin təbii qabiliyyətə malik olanlar onu tədriclə inkişaf etdirərək, improvizasiyadan [əsil] poeziyanı yaratmışlar.

Sonradan poeziya [şairlərin] şəxsi xarakter xüsusiyyətlərinə görə müəyyən müxtəlif şöbələrə bölünmüşdür: belə ki, daha ciddi şairlər gözəl əməlləri, həm də özlərinə bənzər adamların əməllərini təcəssüm etməklə məşğul olmuş, daha yüngülləri isə əvvəllər gülməli nəğmələr yazmaq yolu ilə yaramaz adamların əməllərini əks etdirmişlər, halbuki o biriləri [əvvəlcülər] himn və mədhiyyə yaradıcılığı ilə məşğul olmuşlar. Homərə kimi biz heç kəsin belə bir poemasının adını çəkməyirik, halbuki, əslində, şairlər çox olmuşdur, bu isə yalnız Homerdən başlayaraq mümkün ola bilmişdir, onun “Margit”i və ona bənzər əsərlər buna misal ola bilər. Gülməli metr də məhz elə, gözənləndiyi kimi, həmin əsərlərdə yaranmışdır; indiyə kimi də ona yambik metr deyilir, çünki bir-birilərinə həmin metrə gülmüşlər. Beləliklə, qədim şairlərin bəziləri qəhrəmani şeir, bəziləri yamb yaradıcıları olmuşlar.

Homer ciddi poeziya növünün ən böyük şairidir, çünki o nəinki şeri yaxşı qoşurdu, eyni zamanda dramatik təsvirlər yaradırdı, eləcə də komediyanın əsas formasını birinci dəfə o göstərmiş, laqırtını deyil, gülməlini dramatik cəhətdən işləyib mənalandırmışdır: buna görə də, “İliada” və “Odiseya”nın faciəylə əlaqəsi necədirsə, “Margit”in də komediyaya əlaqəsi elədir. Faciə və komediya meydana gələndə isə, poeziyanın bu və ya digər növünə təbii meyli olanlar yambla əsər yazmadılar, komik yazıçılar oldular, epik əsər yazanların əvəzində isə – faciə yazanlar yetişdi, çünki poetik əsərlərin bu axıncı formaları əvvəlcülərə görə daha mənəlidir və daha çox hörmətə malikdir.

Burada, artıq faciənin [bütün] şəkillərinin istər öz-özlüyündə, istər teatra nisbətli lazımi inkişaf səviyyəsinə çatıb-çatmadığını nəzərdən keçirməyin yeri deyildir. Lap başlanğıcdan improvizasiya yolu ilə yaranan faciə özü də, komediya da (birincisi, difiramb banilərini, ikincisi isə, hələ də bir çox şəhərlərdə işlənən fallik nəğmə ustalarının yaradıcılığından nəşət edərək) özlərinə aid xüsusiyyətləri tədriclə inkişaf etdirmək yolu ilə yavaş-yavaş böyümüş və zənginləşmişdir. Xeyli dəyişikliklərə məruz qaldıqdan sonra faciə özünün lazımi və mükəmməl şəklinə gəlib çatmışdır. Aktyorlara gəlincə, ilk dəfə Esxil onların sayını birdən ikiyə qaldırmışdır; xorun partiyasını da o azaltmış, dialoqu ön plana çəkmişdir, üç aktyor və dekorasiyanı isə ilk dəfə işlədən Sofokl olmuşdur. Sonra, mündəricəyə gəlincə, cüzi miflərdən və gülməli ifadə vasitələrindən nəşət edən faciə, təbəddülət yolu ilə satirik tamaşadan doğduğuna görə, artıq sonralar müəzzəm şöhrətinə çatmışdır; onun ölçüsü də 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, belə ki, yamb ölçülərin hamısından daha çox canlı danışq dilinə yaxın olanıdır. Bunu o da sübut eləyir ki, biz bir-birimizlə söhbət əsnasında yambı daha çox və tez-tez, heksametri isə nadir hallarda, həm də adi danışq dili çərçivəsindən kənara çıxaraq işlədirik. Nəhayət, episodiyaların sayının artırılması və faciənin ayrı-ayrı hissələrinə bəzək olan başqa cəhətlərə gəlincə, biz elə bu deyilənlərlə kifayətlənirik, çünki hər şeyi bütün təfərrüatı ilə şərh etmək çox uzun çəkərdi.

5

Komediya, dediyimiz kimi, pis adamların əks etdirilməsidir, amma bunu da tam qəbahət mənasında yox, o mənada başa düşmək lazımdır ki, gülməli özü də eybəcərliyin bir hissəsidir: gülməli – heç kimə iztirab və zərər verməyən, hər hansı bir müəyyən səhv və çirkinlikdir; misal üçü, uzağa getmək lazım deyil, elə komik maska özü bir növ eybəcər və çirkindir, ancaq iztirab ifadə etmir.

Faciədəki dəyişikliklər və bunun səbəbkarları, gördüyümüz kimi, bizə məlumdur, lakin komediyanın tarixi bizə məlum deyil, çünki əvvəldən ona fikir verən olmayıbdır: hətta komiklər xorunun özünü xeyli sonralar arxont verməyə başlamışdır, əvvəllər o, həvəskarlardan düzəlirdi. Komediyanın yaradıcılarının adları isə ilk dəfə komediya müəyyən bir formaya düşdüyü zamandan çəkilməyə başlanmışdır. Komediya maskanı və proloqu kimin gətirdiyi, aktyorların sayını kimin artırdığı və s. isə məlum deyildir. Fabulaları Epixram və Formiy tərtib etməyə başlamışlar; həmin şəkildə də [komediya] Siciliyadan ilk dəfə [Yunanıstana] keçmiş, Afina komik şairlərindən isə birinci olaraq Kratet, yambik şeirdən əl çəkib, dialoq və fabulaları ümumi şəkildə tərtib edib işləməyə başlamışdır.

Epik poeziya, yalnz özünün mühüm vəznini istisna edib saxlamaqla, ciddiliyin təqlidi sayılan faciənin ardınca getmişdir; o, faciədən, özünün sadə ölçüsünə, təhkiyəsinə görə seçilir, bundan əlavə, onlar həcm etibarilə də fərqlənilirlər: faciə cəhd edir ki, öz vəqiələrini, mümkün qədər bir günün ərzində yerləşdirsin və ya bu çərçivədən az kənara çıxsm, epos isə zamanca məhdud deyil və bununla da faciədən seçilir. Lakin, onu da deyək ki, ilk zamanlar elə faciələrdə də epik poemalardakı kimi edilirmiş.

Qaldı, bunların tərkib hissələri, onlar [faciədə də, eposda da] qismən eynidir, qismən yalnz faciəyə məxsusdur. Buna görədir ki, faciənin yaxşılığı və ya pisliyindən baş çıxaran adam eyni ilə eposdan da baş çıxara bilər, zira epik poeziyada nə varsa, faciədə də vardır, lakin bu sonuncuda onların hamısı epopeyaya daxil deyildir.

Hekzametrlə təqlid sənətindən və komediyadan biz sonralar danışacağıq, indi isə faciə haqqında danışaq, bir azca əvvəl deyilənlərdən onun mahiyyətinin tərifini çıxaraq.

Deməli, faciə ciddi və bitmiş, müəyyən həcmə malik hərəkəti nağıl etmə yolu ilə deyil, hərəkətin özü vasitəsilə, onun ayrı-ayrı hissələrində müxtəlif cür bəzənmiş dillə təqlid etməkdir ki, mərhəmət və qorxu hissi sayəsində həmin hissələrin və onlara bənzər ehtirasların təmizlənməsinə kömək edir. “Bəzəkli dil” mən ona deyirəm ki, ritmi, harmoniyanı, nəğməni özündə ehtiva edir; onların faciənin ayrı-ayrı hissələri üzrə bölüşdürülməsi özünü bunda göstərir ki, bu hissələrin bəzisi yalnız metrin vasitəsilə, bəziləri isə nəğmə vasitəsilə icra olunur.

Madam ki, təqlid hərəkətdə icra olunur, onda faciənin birinci zəruri hissəsi dekorativ bəzək, sonra musiqi kompozisiyası və sözlə ifadə olmalıdır, çünki təqlid məhz onların yardımı ilə hüsula gəlir. Sözlə ifadə dedikdə, mən sözlərin bilavasitə daxili əlaqəsini, musiqi kompozisiyası dedikdə isə onun hamıya məlum mənasını nəzərdə tuturam. Madam ki, sonra, faciə hərəkətin təqlididir, hərəkət isə müəyyən xarakterə və düşüncə tərzinə malik müəyyən cür adamlar tərəfindən edilir (hərəkətin müəyyən cür adlandırılması da elə bununla ayırd olunur), onda, deməli, buradan təbii olaraq hərəkəti doğuran iki səbəb meydana çıxır: fikir və xarakter. Bunların da sayəsində adamlar ya müvəffəq olur, ya uğursuzluğa düşər olurlar.

Fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. *Fabula* dedikdə mən əhvalatların əlaqələnməsini, xarakterlər dedikdə iştirak edən şəxsləri nəyə görə müxtəlif cür adamlar adlandırdığımızı, fikir dedikdə isə danışanların müəyyən bir şeyi nə ilə sübuta yetirmələrini və ya sadəcə olaraq öz mülahizələrini söyləmələrini nəzərdə tuturam.

Beləliklə, hər bir faciədə altı hissənin olması zəruridir ki, buna əsasən də faciə özü müəyyən cür olur. Həmin hissələr bunlardır: *Fabula*, xarakterlər, fikir, səhnə şəraiti, sözlə ifadə və musiqi kompozisiyası. Bu hissələrdən təqlidin vasitələrinə – ikisi, üsuluna – biri, predmetinə isə – üçü daxildir; bunlardan əlavə başqa hissələr yoxdur. Yeri gəlmiş-

kən deyək ki, bu hissələrdən şairlərin az qismi deyil, hamısı istifadə edir; hər bir faciədə səhnə şəraiti, xarakter, *fabula*, sözlə ifadə, musiqi kompozisiyası, eyni zamanda fikir vardır.

Lakin burada ən mühüm olan – baş verən vəqielərin tərkibidir, zira faciə insanların təqlidi deyil, hərəkət və həyatın, xoşbəxtliyin və bədbəxtliyin təqlididir, xoşbəxtlik və bədbəxtlik isə hərəkət sayəsində meydana gəlir. Faciənin də məqsədi müəyyən keyfiyyəti yox, müəyyən hərəkəti təsvir etməkdir; insanlar isə xarakter etibarilə müəyyən cür, hərəkət və əməllərinə görə isə – xoşbəxt, ya əksinə olurlar. Deməli, şairlər hərəkət və fəaliyyət adamlarını ona görə göstərmirlər ki, onların xarakterlərinin təsvirini versinlər, əslində, bu hərəkətlərin sayəsində onlar xarakterləri də əhatə edirlər; beləliklə, hərəkət və *fabula* faciənin məqsədidir, məqsəd isə hər şeydən mühümdür. Bundan başqa, faciə hərəkət olmadan keçinə bilməz, xaraktersiz isə keçinə bilər. Məsələn, yeni faciələrin çox hissəsi xarakterləri təsvir etmir və ümumiyyətlə, şairlərin çoxu arasında nisbət rəssamlardan Zevksidin Poliqontə nisbəti kimidir: məhz Poliqont əla xarakter yaradıcısı olduğu halda, Zevksidin rəsmləri heç bir xarakteri əks etdirmir.

Sonra, biri əgər nə qədər dalbadal hikmətamiz kəlamlar, gözəl ifadə və fikirlər yaraşdırsa belə, yenə bununla faciənin qayəsini təşkil edən şeyə nail ola bilməz, halbuki bu məqsədə deyilənlərdən az istifadə edən, amma *fabula* və hərəkət əlaqəsinə malik olan faciə daha tez yetə bilər. Eyni hal rəssamlıqda da baş verir: belə ki, əgər biri tamam plansız olaraq ən qəşəng rəngləri də işə salmış olsaydı, yenə başqasının sadəcə çəkdiyi təsvirdən aldığımız xoş təəssüratı bizə bağışlaya bilməzdi. Hələ, üstəlik, ən mühüm olan, faciənin qəlbi və ruhu cəlb edib ələ aldığı amil, *fabula*nın hissələri – peripetilər və tanımalardır. Bizim baxışımızın ədalətli olduğunu bu da təsdiq edir ki, yeni yazmağa başlayanlar əvvəllər hərəkətin əlaqələndirilməsindən daha çox üslub və xarakterlərin təsviri sahəsində müvəffəq olurlar ki, bu da ilk şairlərin, demək olar ki, hamısında müşahidə olunur.

Beləliklə, *fabula* faciənin əsası və bir növ canıdır, xarakterlər isə ondan sonra gəlir, çünki faciə hərəkətin və elə buna görə də xüsusi hal-hərəkət adamlarının təqlid olunmasıdır. Faciənin üçüncü hissəsi fikirdir. Bu, işin mahiyyəti və şəraitə müvafiq olaraq danışmaq bacarığıdır ki, nitqdə buna siyasət və ritorikanın köməyi ilə nail olurlar; odur ki, qədim şairlər siyasətçi, indikilər isə natiqvari danışan adam-

ları göstərmişlər. Xarakter isə odur ki, onda iradənin istiqaməti özünü göstərir; buna görə də, hər hansı müəyyən bir şəxsin nəyi üstün tutub və ya nədən çəkiniyini aydın göstərməyən, <yaxud> danışanm nəyi üstün tutduğu və ya nədən çəkiniyi haqqında heç bir şey deməyən nitq xarakteri əks etdirmir. Fikir isə odur ki, onun vasitəsilə bir şeyin varlığı və ya yoxluğu sübut edilir, yaxud nə isə müəyyən bir şey söy-lənir. Danışıklara aid olan dördüncü hissə sözlə ifadədir, mətnidir, bunu dedikdə, yuxarıda söylənən kimi, mən söz vasitəsilə izahı nəzərdə tuturam ki, bu da həm vəznli nitqdə, həm də vəznsiz nitqdə – nəsrdə eyni dərəcədə əhəmiyyətə malikdir. Qalan hissələrdən beşincisi musiqidir ki, bu da bəzəklərin ən başlıcasıdır... Səhnə şəraiti isə, qəlbi oxşasa da, poeziya sənəti sahəsində tamam kənardadır və poeziyaya hər şeydən daha az daxli var, çünki faciə yarışsız və aktyorsuz da öz qüvvəsində qalır; həm də ki, dekorasiyaların işlənməsində şairlik sənə-tindən çox dekorçuluq sənətinin əhəmiyyəti vardır.



Bütün bu qaydaları müəyyən etdikdən sonra, indi də onu deyək ki, bəs hərəkətlərin əlaqələndirilməsi necə olmalıdır, çünki bu, faciədə birinci və ən mühüm şərtidir. Biz müəyyən etdik ki, faciə bitmiş və bütöv, müəyyən həcmə malik hərəkətin təqlididir, çünki axı bir həcmi olmayan bütöv şeylər də mövcuddur. Bütöv odur ki, başlanğıcı, ortası və sonu vardır. Başlanğıc odur ki, o zərurətə görə özü başqasının dalınca gəlmir, əksinə, təbiətin qanunu üzrə, nə isə başqa bir şey ondan sonra mövcud olur və ya meydana gəlir; son, əksinə, odur ki, o özü, zərurətə görə və ya adət üzrə, mütləq başqasının dalınca gəlir və ondan sonra heç nə olmur; orta isə odur ki, o həm özü başqasının dalınca gəlir, həm də onun dalınca başqası gəlir. Deməli, gərək yaxşı tərtib olunmuş fabulalar hardangəldi başlayıb, hardangəldi qurtarmasın, göstərilən qaydalara əməl etsin.

Daha sonra, gözəllik, istər müəyyən bir canlıda və ya başqa şeydə, məlum hissələrdən ibarətdirsə, onda gərək bu hissələr nəinki müəyyən nizamda, həmçinin münasib həcmdə olsun: gözəllik müəyyən həcm və nizamdadır, odur ki, həddən artıq kiçik varlıqlar gözəl ola bilməz, zira hissə olunmaz dərəcədə ani bir zaman ərzində ona baxarkən, gözü-müzdə əriyib qarışır, eləcə də həddən artıq böyük varlıqlar da gözəl ola bilməz, çünki onu birdən-birə görmək mümkün olmur, tamlığı və vəhdəti isə nəzərdən qaçır, tutalım ki, məsələn, on min stadiy uzunluğunda heyvana baxarkən necə ola bilərsə, bu da elə. Deməli, necə ki, cansız və canlı cisimlər asan müşahidə edilə bilən bir həcmə malik olmalıdır, fabulalar da elə uzunluğa malik olmalıdır ki, asanlıqla yadda qala bilsin. Fabulanın teatr yarışlarına və hissi qavrayışa görə müəyyənləşdirilməsinin poeziya sənətinə daxli yoxdur: əgər yarışa yüz faciə təqdim ediləsi olsaydı, onda bu yarışlar su saatı ilə keçirilərdi, necə ki, bəzi hallarda elə həqiqətən belə olur. Ölçü işin özünün mahiyyəti ilə müəyyənləşdirilir və həmişə həcm etibarilə o faciə yaxşıdır ki, fabulası tam aydınlaşınca qədər genişlənmiş olsun, xülasə, sadəcə tərif verəcək olsaq, deyə bilərik: o həcm kafi hesab oluna bilər ki, onun daxilində, hadisələr ehtimal və ya zərurətə əsasən mütəmadi şəkildə bir-birini əvəz etdikcə, bədbəxtlikdən xoşbəxtliyə və ya xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə doğru dəyişiklik əmələ gələ bilsin.

Bəzilərinin düşündükləri kimi, fabulanın *vəhdəti* heç də yalnız bir qəhrəman ətrafında dolaşdığı zaman olmur: çünki, əslində, birinin başına sonsuz dərəcədə çoxlu əhvalatlar gələ bilər və elə olar ki, bu əhvalatların müəyyən qismi arasında heç bir vəhdət də olmaz. Eynilə, bunun kimi, tək bir adamın da hərəkətləri çox ola bilər, lakin onlardan vahid hərəkət düzələ bilməz. Buna görə də bizə elə gəlir ki, “Herakleida”, “Teseida” və bu cür poemalar yazan şairlər yanılırlar: onlar belə zənn edirlər ki, Herakl tək olduğu üçün elə fabula da tək olmalıdır. Başqa məsələlərdə də [digər şairlərdən] əhəmiyyətli dərəcədə seçilən Homer sənətkarlığını, təbii istedadını sayəsində bu məsələyə də, görünür, düzgün yanaşa bilmişdir: belə ki, o, “Odisseyə” əsərini yaradarkən qəhrəmanın başına gələnlərin hamısını, onun Parnasda necə yaralandığını, müharibəyə səfərbərlik elan olunan zaman özünü nə cür dəliliyə vurduğunu təsvir etməmişdir, çünki bu əhvalatlardan heç biri qətiyyən nə zərurət, nə ehtimala görə bir-birindən doğmur; buna görə də öz “Odisseyə” və eyni dərəcədə “İliada”-sını yazarkən, hər şeyi, [indicə] müəyyən etdiyimiz kimi, yeganə vahid bir hərəkət ətrafında cəmləşdirmişdir.

Deməli, təqlidi sənətlərin digər sahələrində olduğu kimi, vahid təqlid bir predmetə təqliddən ibarətdir, bunun kimi də, hərəkətin təqlidinə xidmət edən fabula özü də bitkin, yeganə hərəkətin təqlidindən ibarət olmalıdır, əhvalatların hissələri isə, bir-biri ilə elə bağlanmalıdır ki, onlardan biri dəyişdiriləndə və ya çıxarılanda tama da xələl gəlsin, onun bütövlüyü sarsılsın, zira varlığı və yoxluğu sezilməyən bir şey tamın da üzvi hissəsi deyildir.

Deyilənlərdən o da aydın olur ki, şairin vəzifəsi həqiqətən olub keçənlərdən deyil, ola bilən şeylərdən, daha doğrusu, ehtimala və ya zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməkdir. Məhz, tarixçini və şairi [bir-birindən] fərqləndirən o deyil ki, biri vəznərdən istifadə edir, o biri isə etmir: Herodotun əsərlərini nəzmə çəkmək olardı, bununla belə, onlar vəznə də, vəznəsiz də yenə tarix əsəri olaraq qalardılar: onları fərqləndirən budur ki, birincisi, həqiqətən olub keçənlərdən, ikincisi isə, mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir. Buna görə də poeziya tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddidir: poeziya daha çox – ümumidən, tarix – xüsusidən bəhs edir. Ümumi ondadır ki, müəyyən xarakterə malik adam ehtimal və ya zərurətə görə nə danışmalı və ya nə etməlidir, poeziya da qəhrəmanlara müəyyən adlar verməklə elə bunu göstərməyə çalışır; xüsusi isə, odur ki, məsələn, Alkiviad nə eləyib və ya onun başına nə kimi əhvalat gəlir. Komediya isə bu lap aydın görünür: əsərlərini ayrı-ayrı məlum şəxsiyyətlərə ithaf edən yamb [mədhiyyə] yazanlardan fərqli olaraq, fabulanı ehtimal qanunları üzrə quran şairlər [komediyalarında] istənilən adların uydurulması yolundan istifadə edirlər. Faciədə isə keçmişdən götürülən adlar verilir; bunun səbəbi isə odur ki, ehtimala görə mümkün olan [yalnız] budur. Zira biz, olmayana [baş verməyə] hələ inanmırıq, amma olan [baş verən] isə olması, görünür, mümkündür ki, olubdur [baş veribdir], mümkün olmasaydı, olmazdı [baş verə bilməzdi]. Bununla belə, bəzi faciələrdə bir-iki məlum addan başqa qalan adların hamısı uydurma olur, bəzilərdə isə heç bir dənə də məlum ad olmur, məsələn, Aqafonun “Çiçək” əsərində vəziyyət belədir: bu əsərdə əhvalatlar da, adlar da eyni dərəcədə uydurmadır, bununla belə, o əsər yenə xoşa gəlir. Deməli, faciəvi hadisələrdən bəhs edən miflərə eynilə, rəvayətlərdə deyildiyi kimi, mütləq riayət etməyə çalışmaq lazım deyildir. Buna riayət etməyin özü də gülməlidir, zira məlum olanın özü də insanların çox yox, azına məlumdur, amma yenə də hamının xoşuna gəlir. Beləliklə, buradan aydın olur ki, şair metr [vəzn] yaradıcısı olmaqdan daha çox fabula yaradıcısı olmalıdır, çünki o, təqlidi təsvir gücünə

görə şairdir və o, hərəkəti təqlid edir. O, hətta həqiqədən baş vermiş əhvalatları əks etdirməli olsa belə, yenə şair olaraq qalır, zira heç nə mane olmur ki, həqiqədən baş vermiş hadisələrin bəziləri özləri də ehtimal və ya imkan daxilində olsun: şair, bu mənada, [həmin] hadisələrin də yaradıcısıdır.

Sadə fabula və hərəkətlər içərisində ən pisi episodik olanlardır; episodik fabula isə mən o fabulaya deyirəm ki, onun ehtiva etdiyi episodilər bir-birinin dalınca gəlir, amma heç bir ehtimala və zərurətə əsaslanmır. Bu cür faciələri pis şairlər şəxsi qabiliyyətsizlikləri üzündən, yaxşı şairlər isə aktyorların xatirinə yazırlar: onlar, məhz yarışmalar düzəltmək və buna görə də daxili məzmunun ziddinə gedib, fabulanı uzatmaqla hadisə və hərəkətin təbii sırasını pozmağa məcbur olurlar.

Faciə nəinki yalnız bitkin hərəkətin, eyni zamanda qorxunc və acınacaqlı hərəkətin təqlididir ki, bu sonuncu da xüsusən o vaxt olur ki, <gözlənilmədən baş verir>, çox halda isə, gözlənilənin ziddinə və bir-birinin sayəsində baş verir, çünki təəccüb doğuran hadisə və hərəkət öz-özünə və təsadüf sayəsində deyil, naqafil baş verəndə daha böyük təsir qüvvəsinə malik olur, belə ki, təsadüflər içərisində ən çox təəccüb doğurana bir növ sanki qəsdlə olan əhvalatlardır, necə ki, məsələn, Mitiyanın Arqosdakı heykəli guya Mitiyanın qatili ona tamaşa edərkən uçmuş və qatilin üstünə düşüb onu öldürmüşdür; belə şeylər sanki məqsədsiz baş vermir.

Deməli, buna bənzər fabulalar da mütləq yaxşı olacaq.

Fabulaların bəziləri *sadə*, bəziləri isə *dolaşlıq* olur, çünki fabulaların təqlid etdiyi hərəkətlər də elə belə olur. Mən, yuxarıda müəyyən olunduğu kimi, elə fasiləsiz və tamamlanmış hərəkəti sadə adlandırıram ki, onun ərzində taleyin dəyişməsi peripetiyalarsız və tanınmalarsız olsun; dolaşlıq isə elə hərəkətə deyirəm ki, orada taleyin dəyişməsi tanıma və ya peripetiya ilə, yaxud hər ikisinin bəhəm iştirakı ilə əmələ gəlsin. Bütün bunlar, öz növbəsində, fabulanın tərkibindən elə doğmalıdır ki, müəyyən bir hadisə zərurət və ehtimala 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.

Növbə ilə, indicə dediklərimizin ardınca, gerek biz fabulanı tərtib edərkən nəyə say edib, nədən çəkinməyin və faciənin vəzifələrini necə yerinə yetirməyin lazım gəldiyi barədə danışaq. Madam ki, ən yaxşı faciə tərkibcə sadə yox, dolaşlıq olmalıdır, həm də qorxunc və zavallını təqlid etməlidir (zira bu, o cür bədii təsvirin xüsusiyyətini təşkil edir), o halda, hər şeydən əvvəl, aydındır ki, ləyaqətli adamların xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə düşər olmasını təsvir etmək lazım deyildir, çünki bu nə qorxunc, nə də zavallı bir şey deyil, ancaq mənfur bir şeydir, eynilə də pis adamların bədbəxtlikdən xoşbəxtliyə düşməsinə təsvir etmək lazım deyildir, belə ki, bu, faciənin ruhuna daha yabançıdır, faciə üçün zəruri olan heç bir şeyi ehtiva etmir, yəni, nə insana məhəbbət duyğusu, nə mərhəmət, nə də qorxu oyadır; nəhayət, tamam yaramaz adamın da xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə düşər olmasını vermək olmaz, zira hadisələrin belə cərəyanı insana məhəbbət duyğusu oyadar, mərhəmət və qorxu oyatmaz: axı mərhəmət günahsız adama qarşı oyanır, qorxu isə bizimlə cəmiyyətdə olan adamın bədbəxtliyini gördüyümüz zaman yaranır; deməli, bu [sonuncu qəbildən olan] əhvalatlar bizdə nə mərhəmət, nə də qorxu doğura bilər.

Nəhayət, bu iki halın arasındakı [adamın vəziyyəti] qalır. Bu [vəziyyətdə qalan] o adamdır ki, [xüsusi] xeyirxahlığı və ədaləti ilə fərqlənir, əvvəllər daha şərəfli və xoşbəxt sayıldığı halda öz qəbahəti və yaramazlığı üzündən deyil, müəyyən bir səhvin nəticəsində bədbəxtliyə düşər olur, məsələn, Edip, Fiest və bu qəbildən olan görkəmli şəxsiyyətlər belədir.

Yaxşı düzəlmiş fabula, bəzilərinin dediyi kimi, qoşatərkib olmaq-dansa, sadə olmalıdır və belə fabula daxilində taleyin dəyişməsi bədbəxtlikdən xoşbəxtliyə deyil, əksinə, xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə dönməlidir ki, bu da indicə təsvir olunan şəxsdən nəinki aşağı, bəlkə yuxarı olan adamların qəbahətindən yox, hər hansı bir böyük səhvi üzündən baş verməlidir. Tarix də bunu sübut edir: əvvəllər şairlər dalbadal əllərinə ilk düşən mifləri işləyirdilər, indi isə ən yaxşı faciələr məhdud dairədən olan miflər ətrafında, məsələn, Alkmeon, Edip, Orest, Meleagr,

Fiest, Telef və bunlar kimi müəyyən bir dəhşəti yaşamış və ya törətmiş bütün digər şəxsiyyətlər ətrafında yaradılır.

Beləliklə, sənətin qanunlarına görə ən yaxşı faciə, həmin bu cür tərkibə malik olan faciədir. Bunun üçün də Evripidi bunda təqsirləndirən adamlar səhv edirlər ki, o, bu deyilənlərə əməl edir və onun faciələrinin çoxu bədbəxtliklə nəticələnir: faciə, deyildiyi kimi, elə belə də olmalıdır. Buna ən yaxşı sübut odur ki, səhnədə və müsabiqələrdə məhz bu cür faciələr, yaxşı tamaşaya qoyulduğu təqdirdə, ən yaxşı faciələr hesab olunur, Evripid isə [əlindeki materialdan bəzi əsərlərində yaxşı istifadə etməsə də], şairlər arasında yenə ən yaxşı faciə-nəvisdir.

Faciənin bəzilərinin birinci adlandırdığı ikinci növü isə o növdür ki, "Odiseya" kimi, qoşa tərkibə malikdir, özü də yaxşı və pis adamlar üçün təzadla nəticələnir. Əslində, faciənin bu növü tamaşaçı kütləsinin zəifliyi üzündən birinci görünür: axı tamaşaçılara xoş gəlmək üçün şairlər onların səviyyəsinə enirlər. Lakin bu yolla (alınan həzz faciə əsərindən) alınan həzz deyil, daha çox komediyadan alınan həzdir; bu halda, doğrudan da, fabulaya görə, Orest və Egisf kimi, qəddar düşmən olan şəxsiyyətlər axırda dostlaşırlar və biri digərinin əli ilə ölmür.

Qorxunc və zavallı tamaşa şəraitinin köməyi ilə yaradılıb təsvir edilə bilər, lakin o, eyni zamanda hadisələrin öz tərkibindən də doğa bilər ki, bu, daha üstün olmaqla, yaxşı şairlik əlaməti sayılır. Məhz buna görə də fabulanı elə qurmaq lazımdır ki, səhnə tamaşasından ayrılıqda da baş verən hadisələrin cərəyanı haqda deyilənlərə qulaq asan hər kəs, əhvalatlar açıldıqca sarsılsın və acımaq hissi keçirsin; bunu “Edip”-in fabulasına qulaq asan hər kəs hiss edə bilər. Buna tamaşa şəraitinin vasitəsilə nail olmaq isə çox zəif bədii yoldur və [təkcə] xoregiyaya ehtiyacı vardır. Tamaşa vasitəsilə qorxunc olanı deyil, yalnız qəşəngi təsvir edənlərin isə faciəyə heç bir dəxli yoxdur, çünki faciədən hər cür deyil, [yalnız] faciəyə məxsus zövqü almaq lazımdır. Acımaq və qorxu hissindən doğan zövqü bədii təsvirin köməyi ilə vermək isə şairin vəzifəsi olduğundan, aydındır ki, məhz əhvalatların da əsasında bu dayanmalıdır. Əhvalatlardan hansının qorxunc, hansının acınacaqlı olduğunu da elə bundan bilir. Bu cür hadisə və əhvalatlar isə gərək ya dost, ya düşmən olan, yaxud bir-birinə laqeyd olan adamlar arasında baş versin. Əgər düşmən düşməni iztirab çəkməyə məcbur eləyirsə, iztirabın ümumi mahiyyəti istisna olunmaq şərtilə, o, nə öz əməlini yerinə yetirəndə, nə də buna hazırlaşanda mərhəmət [acımaq] hissi oyatmır; bir-birinə laqeyd adamlar da belə etdikdə, nəticəsi yenə eyni olur. Lakin əgər bu iztirab yaxın və dost adamların arasında yaranırsa, məsələn, əgər qardaş – qardaşı, oğul – atanı, yaxud ana – oğulu və ya oğul – ananı öldürürsə, yaxud öldürmək qəsdinə düşür və ya buna bənzər başqa bir iş görürsə, vəziyyət dəyişir, şair də belə hadisələri axtarır tapmalıdır.

Rəvayətlərin hifz elədiyi mifləri pozmaq olmaz, mən, məsələn, Klitemenstranın Orestin əli ilə, Erifilanın isə Alkmeonun əli ilə öldürülməsini nəzərdə tuturam, lakin şair özü də ixtiraçı olmalıdır və rəvayətlərdən lazım gələn şəkildə istifadə etməlidir. “Lazım gələn şəkildə” ifadəsi altında nəyi nəzərdə tutduğumuzu daha aydın söyləyək. Hərəkət qədim dövr adamlarının təsəvvür etdikləri şəkildə baş verə bilər, ancaq burada iştirakçılar şüurlu hərəkət edirlər; Evripid də öz uşaqlarını

öldürən Medeyanı belə göstərmişdir. Lakin ola bilər ki, müəyyən bir işi edəsən, özü də onun bütün dəhşətlərini bilmədən edəsən, [özünə öz qurbanın arasında] dostluq münasibəti olduğunu da, Sofoklun Edipi kimi, yalnız sonralar öyrənəsən. Bu axıncı halda dəhşət dramdan kənarda baş verir, faciənin özündə isə onu ifa edirlər, məsələn Astidamantın Alkmeonu, yaxud “Yaralı Odisseyə”dəki Teleqon kimi.

Bundan əlavə, üçüncü bir hal da mövcuddur ki, bixəbərliliyi ucundan nə isə ağır bir cinayət eləmək istəyən adam cinayəti törətməmiş işi başa düşür, önündəkinə tanımalı olur. Bundan başqa daha özgə bir hal yoxdur: ya etmək lazımdır, ya etməmək, şüurlu və ya şüursuz. Bu hallardan ən pisi odur ki, kimse şüurlu şəkildə [cinayət etmək] qənaətinə gəlir, amma etmir, belə halda faciə yox, eybəcərlik var, nəticədə isə iztirab doğmur. Buna görə də, çox az istisnalar olmaq şərtilə, məsələn, “Antiqona”da Hemon Kreontu [öldürmək qərarına] gəlir, [lakin öldürmür], heç kim belə yazmır. Bunun arxasınca [həmin eyni şəraitdə] cinayətin baş verməsi halı gəlir. Ən yaxşısı isə – bilməyib eləmək, eləyib bilməkdir, çünki belə halda eybəcərlik özünü göstərmir, tanıma isə heyrətamiz [dərəcə təsirli] olur.

Ən təsirlisi isə [yuxarıda deyilən] sonuncu haldır; mən nəzərdə tuturam ki, məsələn, “Kresfont”da Meropa doğma oğlunu öldürmək fikrinə düşür, lakin öldürmür, bundan əvvəl onu tanıyır; eynilə “İfigeniya”da bacı qardaşı, “Hell”də isə doğma anasına xainlik etmək fikrinə düşən oğlu onu tanıyır. Məhz buna görə də, yuxarıda deyildiyi kimi, faciələr məhdud miqdar qohum-əqrəba ətrafında cərəyan eləyir. Şairlər öz fabulalarının bu cür işlənməsi üsulunu sənətin [təcrübənin, nəzəriyyənin] hesabına deyil, təsadüfən kəşf etmişlər; buna görə də onlar bu cür bədbəxtliklərə düşər olan bütün ailələrə bilaxtiyar rast gəlirlər.

Beləliklə, istər əhvalatların tərkibi, istərsə fabulaların necə olması haqqında kifayət qədər danışıldı.

Xarakterlərə gəldikdə isə, nəzərə alınması lazım gələn dörd cəhət vardır: birincisi və ən mühümü budur ki, xarakterlər *gərək nəcib* olsun. Təsvir olunan şəxs xarakterə o zaman malik ola bilər ki, deyildiyi kimi, nitqində, yaxud hərəkətində, necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı bir iradə istiqaməti olsun; lakin xarakter məhz o zaman nəcib ola bilər ki, iradənin də nəcib istiqamətini təmsil eləsin. Bu isə hər bir adamda ola bilər: qadın da nəcib olur, qul da, hərçənd ki, ola bilər, onlardan birincisi aşağı, ikincisi isə tamam dəyərsiz məxluqdur. İkinci cəhət budur ki, xarakterlər *gərək yaraşsın*; məsələn, xarakteri mər-danə göstərmək olar, amma mər-danə yaxud zəhmli olmaq qadına yaraşmır. Üçüncü cəhət budur ki, xarakterlər *gərək həqiqətə uyğun* olsun; bu, indicə deyildiyi kimi, yaraşan və mənəviyyatca nəcib xarakterin yaradılmasından nə isə fərqli bir şeydir. Dördüncü cəhət isə budur ki, *gərək xarakter ardıcıl* olsun. Hətta təsvir olunan şəxs əgər ardıcıl deyilsə və xaraktercə bu cür təsəvvür olunursa, onun bu qeyri-ardıcılığını da ardıcıl göstərmək lazımdır. Zərurətdən doğmayan *alçaq* xarakterə “Orest”dəki Menelayı misal göstərmək olar, yaramayan və yaraşmayana nümunə “Skill”də Odisseyin ağlaması və Melanippanın dəbdəbəli nitqi, *qeyri-ardıcılığa* isə “İfigeniya Avliddə” misal ola bilər, belə ki, əvvəllərdə [qurban] səhnəsindəki hüznü İfigeniya, son-rakı səhnələrdəkinə heç cür bənzəmir.

Xarakterlərdə də, eynilə hadisələrin tərkibindəki kimi, həmişə ya zəruriliyi, ya ehtimal ediləni axtarmaq lazımdır, belə ki, filankəs *gərək* nəyi isə ya zərurət və ya ehtimala görə danışsın, yaxud eləsin, özü də bunlar həmin zərurət və ehtimala əsasən məhz özündən əvvəl olan bir şeydən meydana gəlsin.

Buradan aydındır ki, fabulanın açılması fabulanın özündən doğ-malıdır, yoxsa, “Medeya”da olduğu kimi, maşından istifadə yolu ilə və ya “İliada”da sahildən aralanma səhnəsindəki kimi olmamalıdır, maşın-dan isə dramdan xaric baş verənləri və ya əvvəl baş vermiş əhvalatları və insanın bilə bilməyəcəyi, yaxud sonra baş verə biləcək və buna görə də qabaqcadan xəbərdarlığa və [əmir-ilahinin] iştirakına möhtac

olanları göstərmək üçün istifadə etmək lazımdır, zira hər şeyi görə bilmək qabiliyyətini biz allahlara isnad edirik.

Hadisələrin cərəyanında ağılazidd heç nə olmamalıdır; əks halda bu, Sofoklun “Edip”indəki kimi, faciədən kənarda olmalıdır. Faciə isə daha yaxşı adamların təsvirindən ibarət olduğundan, yaxşı portretçiləri təqlid etməlidir: belə ki, məhz onlar yaxşı adamların təsvirini verərkən və portretin oxşarlığına çalışarkən eyni zamanda adamları olduğundan da gözəl təsvir edirlər. Eynilə şair də zəhmli, yelbeyin, yaxud xarak-terində digər bu cür cizgilər olan adamları təsvir edəndə, onları nəcib göstərməlidir, necə ki, sərt xarakterin nümunəsini Aqafon və Homer Axillin simasında yaratmışlar. Bax, bütün bu hərəkətləri və üstəlik zəruri olaraq bilavasitə poetik əsərin özündən doğan təəssüratlardan əlavə yaranan təəssüratları nəzərə almaq lazımdır; axı, axıncısı ilə əlaqə-dar da, tez-tez səhvə yol verilə bilər. Bu barədə isə mənim nəşr etdir-diyim əsərlərdə kifayət qədər deyilmişdir.

*Tanım*a nədir – bu barədə əvvəlki fəsillərdə deyildi; tanımının şəkillərinə gəldikdə isə, birincisi – bədii cəhətdən ən zəif və qabiliyyətin çatışmaması ucundan ən çox istifadə ediləni – *zəhəri əlamətlər* vasitəsilə tanımadır. Həmin əlamətlərdən bəziləri, məsələn, “torpaq oğullarının əndamındakı nizə” və ya “Fiest” əsərində Karkinin nəzərdə tutduğu ulduzlar kimi, təbiətin özünün verdiyi əlamətlərdir, bəziləri isə, məsələn, bədəndə çapıq kimi, sonradan yaranan nişanələr və ya boyunbağı kimi bədənə daxil olmayan əlamətlərdir, yaxud “Tiro” əsərindəki qayıqvari nənə kimi tanıma vasitələridir. Lakin bu tanıma vasitələrinin özlərindən də yaxşı və ya pis şəkildə istifadə oluna bilər; məsələn, Odisseyi [ayağındakı] çapığına görə qoca dayəsi bir cür, donuzotaranlar isə başqa cür yolla tanıyırlar; xatircəmlik üçün olan tanıma və ümumiyyətlə, bütün bu qəbildən olan tanımlar məhz bədii cəhətdən zəif olanlardır, “Odisseyə”nin “Yuyum” adlanan hissəsində olduğu kimi peripetiyadan əmələ gələn tanımlar isə daha yaxşıdır. İkincisi – şairin özünün düzəltdiyi və buna görə də qeyri-bədii olan *qondarma* tanımadır; məsələn, “İfigeniya”da Orest özü bildirir ki, o Orestdir; bacısını isə onun məktubuna əsasən tanıyır, özü isə elə şeylər danışır ki, onlar yalnız şairə lazımdır, fabuladan doğmur; buna görə də tanımının həmin bu şəkli qüsurluluq etibarilə tanımının indicə göstərilən şəklinə yaxındır. [Orestin] özünün də bəzi müəyyən əlamətləri ola bilərdi. Sofoklun “Terey”indəki toxucu məkiyinin şəsi də tanımının həmin bu şəklinə daxildir. Üçüncüsü – *xatırlama* vasitəsilə tanımadır ki, adam müəyyən bir şeyi görəndə güclü həyəcan keçirir, məsələn, Dikeogenin “Kiprlilər”ində olduğu kimi: [qəhrəman] şəkli görərkən ağlayır; yaxud “Aklinoyun məclisində” olan tanıma kimi: Kifaristi dinləyən [qəhrəman] xəyallara dalaraq ağlayır ki, bunun da nəticəsində onu tanıyırlar. Dördüncüsü – əqli nəticələrə görə tanımlardır, məsələn, “Xoeforlar”da olan kimi, *əqli nəticə* belə çıxarılır: gələn kimdirsə, [məne] oxşar adamdır, məne oxşayan isə yalnız Orestdir, deməli, gələn odur. Sofist Poliiddə də İfigeniya ilə əlaqədar olaraq bu yolla nəticəyə gəlinir: tamamilə təbii olaraq Orest bu nəticəyə gəlir ki, bacısı qurban

getmişdir, deməli, o özü də qurban getməli olacaqdır. Feodektin “Tidey”ində də belə düşünülür: oğlunun dalınca gəlmişdir, amma özü həlak olur. “Finidlər”dəki tanımada da belədir; qadınlar düşdükləri yeri gördükdə öz taleləri haqqında nəticə çıxarmalı olurlar ki, nəsibləri burada ölməkdir, çünki elə buradaca sahələ atılmışdılar.

Tamaşaçı kütləsinin yanlış qənaətinə əsaslanan bəzi saxta tanımların ola bilməsi də mümkündür. “Yalançı qasid Odissey”də Odissey deyir ki, görmədiyi oxu tanıya bilər, oxu tanıya bilməyəcəyinə əmin olan camaat isə buradan yanlış nəticə çıxarır.

Tanımlardan ən yaxşısı bilavasitə hadisələrin özündən doğandır, [tamaşaçılarda isə] heyranlıq vəziyyətlərin təbii cərəyanı sayəsində doğur; məsələn, Sofoklun “Edip”ində həmçinin “İfigeniya”da məhz belədir, zira İfigeniyanın məktub göndərmək istəməsi təbiiyə uyğundur. Yalnız belə tanımlar müəyyən uydurma əlamətlərsiz başa gəlir; bunların ardınca isə əqli nəticələrə əsaslanan tanımlar gəlir.

Fabulaları, 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. Karkinə tutulan irad buna sübut ola bilər: belə ki, onun əsərində Amfiaray məbəddən çıxır, səhnədə məbədi görməyən tamaşaçı üçün isə bu anlaşılmaz qalır, [buna görə də] dram səhnədə qoyularkən tamaşaçılar ondan narazı qalmış və əsər tam müvəffəqiyyətsizliyə uğramamışdı. Şair mümkün qədər əsərdəki iştirakçıların vəziyyətlərini də nəzərdə tutmalıdır, zira təbii qabiliyyət sayəsində [hər hansı ruhi hərəkəti] yalnız özləri onu, bilavasitə yaşayan adamlar daha dürüst çatdırırlar; həqiqətən də yalnız həyəcanlanan həyəcanlandıra, qəzəblənən qəzəbləndirə bilər. Bu səbəbdəndir ki, poeziya istedad və hissiyyat adamlarına aid bir sahədir, çünki onlardan bəziləri cildə girmək, bəziləri isə vəcdə gəlmək qabiliyyətinə malikdirlər.

Bunun kimi, yaradılan material da yaradıcılıq əsnasında şairin nəzərində ümumi cəhətdən canlanmalı, sonra isə epizodlar halında təşəkkül tapıb, ümumi və tam materialı ifadə etməlidir. Demək istəyirəm ki, ümumini, məsələn, “İfigeniya” da olduğu şəkildə, nəzərdən keçirmək olar: bir qızı qurban verərkən, o, qurban sahiblərindən gizlicə, başqa bir ölkəyə gətirilərək, əcnəbilərin də qurban verilməsi dəbdə olan bu ölkədə kahin rütbəsi alır; müəyyən vaxtdan sonra isə həmin kahin qızın qardaşı bura gəlməli olur. Allahın onun buraya nə səbəbdənsə gəlməsini əmr etməsi, habelə onun nə üçün gəlməsi ümumi plandan xaricdədir. Evripid və Poliidin təsvir etdiklərinə görə, o gəldikdə tutulur və artıq qurban getməyə məhkum olduğu yerdə bilaixtiyar dediyi bir ifadə nəticəsində, “görünür, yalnız bacım deyil, mən də qurban getməliymişəm”, deməsinə görə tanınır, buradan da onun xilasını yaranır. Artıq bundan sonra adları yerinə qoyub epizodları [elə bir şəkildə] yaratmaq lazım gəlir ki, onların həqiqətən də mətləbə dəxli olsun, məsələn, Oresti alaq – ağı başından çıxmasına görə tutulur, paklaşma vasitəsilə

də xilas olur. Dramlarda epizodlar qısadır, epopeyada isə uzadılır; məsələn, mahiyyətə, Odisseyanın məzmunu qısadır: biri uzun illər vətəndən didərgin düşmüşdür, Poseydon isə onun dalınca dolanır. O tənhadır, evdə işləri isə elə vəziyyətdədir ki, arvadına adaxlı çıxanlar onun əmlakını talan edirlər, oğluna sui-qəsd hazırlayırlar; uzun keşməkeşlərdən sonra, nəhayət, o geri dönüb öz-özünü bəzilərinə tanıdır, [adaxlı çıxanlara] hücum çəkir, özü xilas olur, düşmənlərini isə məhv edir. [Poemanın] məzmunu mahiyyətə bundan ibarətdir, bütün yerdə qalanları isə epizodlardır.

Hər bir faciədə iki hissə var: *düyük və açılma*; birincisi adətən dramdan xaric hadisələri və [dramın] öz daxilindəki əhvalatların bəzilərinə, ikincisi isə [bütün yerdə] qalanlarını əhatə edir. Mən faciənin əvvəlindən başlayaraq ta bədbəxtlikdən <xoşbəxtliyə, yaxud xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə> keçid həddi olan nöqtədə davam edən hissəni *düyük*, bu keçidin başlanmasından sonadək davam edən hissəni isə *açılma* adlandırıram: belə ki, məsələn, Feodektin “Linkey”ində əvvəlcə baş verən hadisələr, uşağın ələ keçirilib zindana salınması *düyük*, canilikdə ittihamdan sona qədərki hissə isə *açılma*dır.

Faciənin dörd növü vardır (hissələrinin də o qədər olduğu göstərildi); peripetiya və tanınmalara əsaslanan *dolaşq* faciə, Ayant və İksion haqqındakı kimi *iztirablar faciəsi*, “Ftiotidlər” və “Peley” də olduğu kimi *xarakterlər faciəsi*, nəhayət, “Forkidlər”, “Prometey və hadisələri “Aiddə” baş verən bütün digər əsərlərdə olduğu kimi *möcüzə faciəsi*. Ən yaxşısı budur say göstərəsən ki, bu növlərin hamısı, yaxud, heç olmazsa, ən mühümləri və mümkün qədər çoxu [bir faciədə] ehtiva olunsun, xüsusən indi, şairlərə haqsız hücumlar edildiyi bir zamanda buna say göstərmək lazımdır: ayrı-ayrı faciə növlərinin hər biri üzrə qabaqlarda da yaxşı şairlər olduğundan [indiki şairdən] tələb edirlər ki, təklikdə əvvəlki şairlərin hər birindəki daha görkəmli ləyaqətlərə üstün gəlsin. [Müəyyən bir] faciənin [başqası ilə] fərqi və ya eyniliyini fabulaya görə müəyyənləşdirmək, bəlkə də ədalətsiz olardı: oxşarlıq o dramların arasında olur ki, onlarda *düyük* də, *açılma* da eyni olur. Çoxları *düyünü* yaxşı saldıqları halda, onu pis açırlar, halbuki, hər iki vəziyyəni yaxşı yerinə yetirmək lazımdır.

Sonra, haqqında dəfələrlə danışdığımız bir şeyi yadda saxlamaq lazımdır; o da budur ki, gerek epik tərkibli faciələr yazmayasan. Epik tərkibli dedikdə, mən çoxfabulalı faciəni nəzərdə tuturam; məsələn, ələ bil ki, bir nəfər bütün “İliada”nı götürə və ondan bir faciə düzəltmiş ola. Axı eposun həcmi iri olduğundan, hissələri də müvafiq iri həcmə malik olur, dramda isə [belə etdikdə] gözənilməyən nəticələr alınır. Evripidsayağı “İlionun dağılması”ndakı [materialın müəyyən bir] hissəsini

götürüb işləmək, yerinə bütövlükdə ondan bir faciə yaratmaq istəyənlərin <yaxud> Esxilə rəğmən Niob haqqında əsatiri bütövlükdə götürənlərin hamısının tam uğursuzluğa düçar olması və ya yarış zamanı başqaları ilə ayaqlaşa bilməməsi bunu sübut edir; Aqafon da yalnız buna görə məğlubiyyətə düçar olmuşdur; halbuki o, əksinə, peripetiyalarda və sadə əhvalatlarda öz məqsədinə çox böyük ustalıqla nail olur. Bu isə o zaman mümkün olur ki, Sisif kimi müdrik, lakin qərribəliyə malik adam aldanır, yaxud şücaətli, lakin ədalətsiz adam məğlub olur: belə süjet faciənedir və ədalət hissini də kifayətləndirir. Bu, Aqafonun dediyi kimi, ehtimala görə mümkündür, çünki ehtimala görə mümkündür ki, bir çox işlər məhz ehtimala rəğmən baş versin.

Xorun özü də bir aktyor sayılmalıdır; o, tamın üzvi hissəsi olmalıdır və Evripidin əsərlərindəki deyil, məhz Sofoklun əsərlərində oynadığı rolu oynamalıdır. Daha sonrakı şairlərdə xor partiyalarının [mövcud] fabulaya aidiyyət dərəcəsi, onun hər hansı bir başqa faciəyə olan aidiyyət dərəcəsi qədərdir; buna görə də onlarda [xor], sadəcə faciəyə daxil edilən mahnılar oxumaqla məşğul olur ki, bunun da ilk nümunəsini Aqafon vermişdir. Belə olandan sonra, istər kənar mahnılar oxunsun, istər müəyyən danışq və ya bütöv bir episodi bir dramdan çıxarılıb başqasına daxil edilsin, nə fərqi var?

Beləliklə, hər şey haqqında danışıldı; qalır sözlə ifadə və fikir sahəsindən danışmaq. Sonuncuya aidiyyəti olan ritorikaya daxil edilməlidir, zira o, daha çox məhz həmin bilik sahəsinə aiddir. Sözlə əldə edilə bilən hər nə varsa, hamısı fikir sahəsinə aiddir. Bura daxildir: sübut, təkzib, daxili aləmdə, məsələn, mərhəmət, qorxu, qəzəb və bu kimi digər ruhi halların əmələ gəlməsi, həmçinin böyütmə və kiçiltmə. Aydın ki, fikrin sözlə şərhində olduğu kimi, hadisələrin şərhində də əgər həmin hadisələri cılız, yaxud dəhşətəməz, böyük, yaxud adi göstərmək lazımdırsa, istifadə olunan vasitələr də gərək eyni mənbələrdən götürülsün, fərq yalnız bundadır ki, hərəkətlər aktyor oyunundan asılı olmayaraq da aydın və canlı olmalıdır, nitqin məzmununda olanı isə danışan adam ifadə etməlidir və nitqin özündən asılı olmayaraq baş verən hərəkət kimi də öz təzahürünü tapmalıdır. Doğrudan da, əgər danışan şəxsin [danışığı] <özü-özlüyündə> xoşa gələn <və gəlməyən> təsir oyatmış olsa idi, onda danışanın vəzifəsi nədən ibarət olmuş olardı?

Sözlə ifadəyə məxsus olub, izlənməli olan cəhətlərin bir qismini bu ifadənin növləri təşkil edir ki, bunları bilmək aktyor sənətinin və bu sənətin nəzəriyyəsini dərinlən bilən, yəni, məsələn, əmrin və yalvarışın, nəql etməyin, təhdid və sualın və bu cür şeylərin mənasına bələd olan adamın işidir. Poeziya sənəti üçün isə bunları bilib-bilməməyin elə bir ziyanı yoxdur ki, ciddi qüsurlar kimi ona irad tutulsun. Doğrudan da Protaqorun [Homeri] təqəsləndirdiyi belə bir şeydə nə dərəcədə qüsurlar tapmaq olar ki, şair yalvarmaq fikrində olduğu halda:

Qəzəb (hiddət), İlahə oxu! – deyər əmr edir, zira, Protaqorun fikrincə, nəyi edib-etməməyi buyurmaq özü də əmrin bir şəkildir. Buna görə də poetikaya deyil, başqa elm sahəsinə aid olduğundan, qoy [bu məsələnin] müzakirəsi kənarda qalsın.

Sözlə hər cür ifadədə aşağıdakı hissələr vardır: əsas səs, heca, bağlayıcı, isim, feil, üzv, fleksiya, cümlə. *Əsas səs* bölünməz səsdir, ancaq hər cür yox, elə bölünməz səs ki, ondan mənə ifadə edən söz yaranar; doğrudan da, heyvanlarda da bölünməz səslər vardır, halbuki onlardan heç birini mən əsas səs adlandırmıram. Əsas səsin bölmələri aşağıdakılardır: ünlü səs, yarıünlü və ünsüz səs. Ünlü – toxunma [təkan] olmadan, yarıünlü – toxunma [təkan] zamanı, məsələn, S və R eşidilən səslərdir; ünsüz isə toxunma [təkan] zamanı özü-özlüyündə heç bir səs vermir, lakin az-çox eşidilən [səslərlə] birlikdə özü də eşidilmiş olur, məsələn, Q və D. Bütün bu səslər ağzın vəziyyətinə, [əmələgəlmə] yerinə, qalınlığına və incəliyinə, uzunluq və qısalığına, bundan başqa, iti, ağır və orta [vurguya] görə fərqlənir; onların təfərrüatı metrika sahəsində nəzərdən keçirilməlidir. *Heca* [müstəqil] mənası olmayan o səslərdir ki, yarıünlü və ünlü <yaxud bir neçə ünsüz və bir ünlüdən> düzəlir: QR elə A olmadan da, A ilə də heca əmələ gətirir, məsələn, QRA. Lakin hecanın fərqlərinin izahı da metrikaya aiddir. *Bağlayıcı* [müstəqil] mənası olmayan o sözlərdir ki, daha çox səsdən ibarət və müəyyən mənaya malik bir sözün əmələ gəlməsinə nə mane olur, nə də kömək edir, öz təbiətinə görə də, əgər cümlənin əvvəlində, məsələn, μέν, ἤτοι, δέ gəlməli olmasa, cümlənin axırlarında və ortasında da qoyula bilər. Yaxud bu, müstəqil mənası olmayan elə sözdür ki, mənası olan bir neçə sözdən mənaya malik bir ibarə əmələ gətirə bilər. *Üzv* [müstəqil] mənası olmayan, cümlənin əvvəlində, sonunu, yaxud bölgüsünü göstərən sözdür, məsələn, τὸ φημί, τὸ περὶ və sairə. *İsim*, zamanı göstərməyən mənaya malik mürəkkəb sözdür; onun hissəsi özü-özlüyündə heç bir mənaya malik deyildir. Doğrudan da iki sözdən əmələ gələn sözlərdə biz [onların tərkib hissələrini] müstəqil mənaya malik hissələr kimi işlətmirik, məsələn, θεόδωρος sözündə τὸ δῶρον [müstəqil] mənaya malik deyil. *Feil* isə zamanı göstərən, mənaya malik mürəkkəb sözdür; adlarda olduğu kimi, onun da hissələrindən heç biri özü-özlüyündə heç nə bildirmir. Məhz “insan” yaxud “ağ” zaman şəraitini bildirmir, lakin “gedir” yaxud “gəldi”, hər şeydən əlavə,

birincisi – indini, ikincisi – keçmişini bildirir. *Fleksiya* adda və yaxud feildə: kimi? kimə? və b. k. sualların ifadə etdiyini, yaxud təkliyi yaxud cəmliyi, məsələn, “adamlar” yaxud “adam”, yaxud da danışanların arasındakı münasibətin ifadəsini, məsələn, sualı, əmri bildirir. Məsələn, “O getdimi?” yaxud “get!” felin göstərilən növlərə görə dəyişməsidir. *Cümlə* isə mənaya malik elə mürəkkəb nitqdır ki, onun ayrı-ayrı hissələrinin də özü-özlüyündə müəyyən bir mənası vardır; cümlələrin hamısı feildən və addan ibarət olmur, feilsiz cümlələr də ola bilər, məsələn, insanın tərifli belə cümlələrin [tərkibində] həmişə müəyyən mənaya malik hissə olur, məsələn, “Kleon gedir” cümləsində – Kleon [belə hissədir]. Cümlə iki halda bir olur: ya o bir məna bildirir, ya da çoxun [birdə] birləşdirilməsindən əmələ gəlir məsələn, “İliada” birləşməyə əsasən, “insan” sözü isə bir mənanı bildirdiyinə görə vahiddir.

Növlərinə görə isimlər *sadə* və *mürəkkəb* olur. Sadə, mən, hissələrinin müstəqil mənası olmayan ismə deyirəm, məsələn, “səma”. Mürəkkəb isimlərin isə bir qismi mənaya malik olan və olmayan (lakin bu mənanı yalnız isimdən ayrı müstəqil daşıyan) hissələrdən ibarət isimlərdir, bir qismi isə hissələrinin müəyyən mənası olan isimlərdir. İsimlər həmçinin üç hissəli, dörd hissəli və daha mürəkkəb olur, məsələn, Hermokaikoksanf kimi təmtəraqlı sözlərin çox hissəsi belədir.

Hər bir isim ya ümumən işlənən, ya qlossa, ya metafora, ya ziy-nətamiz, ya düzəltmə, ya qısaldılmış, ya da dəyişdirilmiş olur. *Ümumən işlənən* isim, mən hamının istifadə etdiyi isimlərə deyirəm; qlossa isə, bəzilərinin istifadə etdiyi isimlərə deyirəm, belə ki, eyni zamanda eyni bir isim həm qlossa, həm ümumən işlənən ola bilər, amma eyni dairələrdə yox, məsələn, σιγυρον (cida) sözü kiplilərdə ümumən işlənən isimdir, bizdə isə – qlossadır. *Metafora* qeyri-adi bir ismi ya cinsdən növə, ya növdən cinsə, ya da növdən növə keçirmək və ya bənzətmə yolu ilə məcazlaşdırmaqdır. Cinsdən növə keçib məcaz yaratmağı, <məsələn>, belə ifadədə görmək olar: “odur dayanmışdır gəyim də mənim”, bu ifadədə nəzərdə tutulan “ləvbərdə dayanmaq” anlayışı özü “dayanmaq” məfhumunun bir hissəsidir. Növdən cinsə keçməklə məcaza: “göz qaraldan qədər şərəfli işlər görür, həqiqətən Odissey yənə” ifadəsini misal göstərmək olar, belə ki, “qaranlıq”, “intəhasızlıq” – “çox” demək olduğuna görə ki, şair “çox” “sonsuz” yerinə “göz qaraldan” sözündən istifadə etmişdir. Növdən növə keçməklə məcaza: “qılıncı canımı alaraq onun” və “kəsib əhədi qılıncı onun” ifadələrini misal göstərmək olar ki, burada da “almaq” – “kəsmək”, “kəsmək” – “almaq” mənasında işlənir və nə isə bir şeydən məhrum etmək mənasını ifadə edir. Bənzətmə vasitəsilə məcazda isə mən [o halı] nəzərdə tutaram ki, orada ikincinin birinciyə münasibəti, dördüncünün üçüncüyə münasibəti kimi olsun; buna görə də şair ikincinin əvəzinə dördüncünü, dördüncünün əvəzinə isə ikincini işlədə bilər; bəzən də bir istərəyə onun əvəz etdiyi ismi də əlavə edirlər, yəni, məsələn, qalxanın Areyə münasibəti necədirsə, piyalənin də Dionisə münasibəti

sibəti elədir. Yaxud: qocalığın insan həyatındakı mənası nədirsə, axşamın da gündüzlə müqayisədə mənası odur; buna görə axşamı gündüzün qocalığı, qocalığı isə ömrün axşamı və ya, Empedoklun dediyi kimi, qürub çağı adlandırmaq olar. Bənzətmələrin bəzilərinə ad vermək mümkün deyil, bununla belə, onlar yenə də obrazlı ibarələr kimi işlədilə bilər; Məsələn, “toxum səpmək” “səpin” deməkdir, Günəş şüasının səpələnməsinin isə ayrıca adı yoxdur; lakin şüanın Günəşə münasibəti səpinin toxuma olan münasibəti kimidir, buna görə də Günəş haqqında deyirlər: “İlahi nurunu səpərək”. Metaforanın bu cinsindən həmçinin yad sözləri əlavə edib, başqa cür də istifadə etmək olar, onda gərək yad söz işlədilən sözə məxsus mənanın hər hansı bir hissəsini məhv etsin, məsələn, necə ki, “qalxan”ı “Ariyen piyaləsi” deyil, “meysiz boş piyalə” adlandırarsan. *Düzəltmə* sözlər vaxtilə heç kim tərəfindən işlədilməyib, şair tərəfindən yaradılan sözlərdir; məsələn, $\chi\epsilon\rho\alpha\tau\alpha$ [buynuz] əvəzinə işlənən $\epsilon\rho\nu\gamma\epsilon\zeta$ [pöhrələr], $\iota\epsilon\rho\epsilon\upsilon\zeta$ [kahin] əvəzinə işlənən $\acute{\alpha}\rho\eta\tau\eta\rho$ [xahişçi] kimi ifadələri bu qəbildən hesab etmək olar. *Uzadılmış* və ya *qısaldılmış* sözlərə gəlincə, birincisi – mövcud sözə məxsus olandan daha uzun ünlü səsdən istifadə və heca artırmaq yolu ilə, ikincisi – sözdən müəyyən şeyləri ixtisar etmək yolu ilə əmələ gəlir; uzadılmış sözə $\pi\acute{o}\lambda\epsilon\omega\zeta$ – $\pi\acute{o}\lambda\eta\omicron\zeta$, $\Pi\eta\lambda\acute{\epsilon}\omicron\zeta$ – $<\Pi\eta\lambda\eta\omicron\zeta$ və $\Pi\eta\lambda\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon>$ – $\Pi\eta\lambda\eta\acute{\iota}\acute{\alpha}\delta\epsilon\omega$; qısaldılmış sözə isə $\chi\rho\acute{\iota}$, $\delta\tilde{\omega}$ və $\mu\acute{\iota}\alpha$ $\gamma\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota$ $\acute{\alpha}\mu\phi\omicron\tau\acute{\epsilon}\rho\omega\nu$ $\acute{o}\phi$ misal ola bilər. *Dəyişdirilmə* sözlər o zaman əmələ gəlir ki, sözün işlənməkdə olan formasında müəyyən hissəsi saxlanılır, o biri hissəsi isə uydurmaqla düzəlir, məsələn, $\delta\epsilon\zeta\iota\acute{o}\nu$ əvəzinə $\delta\epsilon\zeta\iota\tau\epsilon\rho\acute{o}\nu$ $\chi\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\mu\alpha\zeta\acute{o}\nu$ [sağ döşünə] deyilir.

Xüsusi isimlərin bir qismi – kişi, digər qismi – qadın, üçüncü qismi isə – orta cinsdir. Kişi cinsinə axırı ν , ρ və $<\sigma>$ ilə bitən bütün isimlər və onlardan əmələ gələn hərflərlə bitən sözlər daxildir. Belə hərflər də ikidir – ϕ və ξ . Qadın cinsinə η və ω kimi daim uzadılan ünlü və uzadılaraq α ilə nəticələnən bütün isimlər daxildir; beləliklə, deməli, kişi və qadın cinsi sonluqlarının sayı eynidir; ϕ və ξ tək $<\sigma>$ sonluğuna aiddir. Heç bir isim ünsüz səslə, eləcə də həmişə qısa olan ünsüz səslə də qurtarmır. “i” ilə üç isim – $\mu\acute{\epsilon}\lambda\iota$ [bal], $\chi\acute{\epsilon}\mu\iota\lambda\acute{o}$ [saqqız] və $\pi\acute{\epsilon}\pi\epsilon\rho\iota$ [bibər]; υ ilə isə – beş isim bitir. Orta cinsə aid sözlər isə, həmin bu ünlü səslərlə – ν və σ ilə bitir.

Sözlə ifadənin məziyyəti onun aydınlığında və alçaq olmamasındadır. Ən aydın ifadə, əlbəttə, ümumən işlənən sözlərdən ibarət olur, lakin belə ifadə alçaqdır. Kleofontun və Sfenelin poeziyası buna misaldır. Nəcib və yıpranmamış, ifadə isə qeyri-adi sözlərdən ibarət olandır. Qeyri-adi isə mən qlossanı, metaforanı, uzadılan sözləri və ümumən işlənən sözlərdən xaric bütün ifadələri adlandırram. Lakin əgər biri bütün nitqi bu şəkildə qurarsa, tapmaca və ya varvarizm əmələ gəlir: daha doğrusu, ifadə metaforalardan ibarət olduqda – tapmacaya, qlossadan ibarət olduqda isə, varvarizmə gətirib çıxarar. Doğrudan da, tapmacanın məziyyəti onun mümkün ola biləcək bir şeydən mümkün olmayan bir şeyin köməyi ilə danışmasından ibarətdir. [Ümumən işlənən] sözlər arasında əlaqə yaratmaq vasitəsilə buna nail olmaq olmaz, metaforalar vasitəsilə isə mümkündür, məsələn: “*Ər görmüşəm alovla Misi ətə calayar*” və s.

Qlossadan isə varvarizm doğur. Deməli, ifadələri bir-birinə nə isə xüsusi bir tərzdə qataraq istifadə etmək lazımdır ki, qlossa, metafora, zinət və digər bu kimi başqa növlər nitqin tərəvət və ucalığını aşağı endirib yıpranmış hala salmasın, ümumən işlənən sözlər isə nitqə aydınlıq gətirsin. İfadənin aydınlığma və nəcibliyinə sözlərin uzadılması, qısaldılması və dəyişdirilməsi də az kömək etmir: zira [bu kimi] sözlər adi olmayıb, yeni şəkildə səsləndiyindən, nitqi tərəvətləndirir, adi ifadə tərzilə əlaqəsinə görə isə onun öz aydınlığını saxlamasına səbəb olar. Buna görə də sözdən belə istifadə üsulunu pisləyərək, Böyük Evklidin dediyi kimi, guya sözü istənilən qədər uzatmaq hesabına şeir yazmaq asandır, – deyə şairlərə istehza edənlərin iradları ədalətsizdir; o, mövcud ifadə tərzini həmin tərzin özü ilə masqaraya qoyan şeirdə yazmışdır:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραυῶνάδε βαδίσοντα
 καὶ οὐχ ἄν γ’ ἐράμενοζ τὸν ἐνείνου ἐλλέβορον.

Hər halda bu ifadə tərzindən qeyri-münasib qaydada istifadə etmək gülməli çıxar, zira hər hissənin ölçüsü olmalıdır; doğrudan da, metaforadan, qlossadan və digər bu kimi ifadə növlərindən zövqsüz və qəs-

dən gülüş doğurmaq xatirinə istifadə etmək istəyənlər buna çox yaxşı nail ola bilirlər. Bu kimi ifadələri yerli-yerində işlətməyin nə dərəcə mühüm və xeyirli olduğu barədə ümumən işlənən sözlərin epik poeziyada vəznə salınıb tətbiq edilməsinə əsasən mühakimə yürütmək olar. Qlossanı, metaforanı və ifadənin digər şəkillərini ümumən işlənən sözlərlə əvəz edən hər kəs fikrimizin ədalətli olduğunu görür. Məsələn, Esxil ilə Evripid eyni yambik şeir yazmışlar, fərq yalnız bir sözün dəyişdirilməsindədir, belə ki, Evripid ümumən işlənən adicə bir sözü qlossa ilə əvəz etmişdir, nəticədə bir şairin şeri gözəl, digərininki isə bayağı çıxmışdır. Məsələn, Esxil “Filoktet”də deyir: “*Yara yeyir mütəmaddən nə zamandır ayağımın əlini*”, o biri isə “yeyir”in əvəzinə “sarmışdır” sözünü işlətmışdir. Həmçinin eynilə: “*Necə yəni? Məni rəzil bir cılızın əlində...*” ifadəsini biri ümumən işlənən sözlərlə əvəz edib desəydi: “*Necə yəni? Məni alçaq bir cırdanın əlində...*” yaxud: “*Bir görkəmsiz skamyanı və xırda masanı çəkdi onun yanına...*” əvəzinə deyəsən ki: “*Çirkin skamyanı və balaca masanı çəkdi onun yanına...*” yaxud “sahil uğuldayır” yerinə deyəsən, “sahil bağırır”. Üstəlik Arifrad faciənəvislərə istehza edir ki, onlar danışqda heç kimin işləmədiyi sözlər, məsələn, ἀπό δωμάτων deyil, δωμάτων ἀπο, πέρη Ἀχιλλέωζ, σέυυυ, ἐγώ δέ νιν deyil, Ἀχιλλέωζ πέρη kimi ifadələr işlədirlər. Əslində isə bu kimi ifadələr adi danışqda işlənmədiyinə görədir ki, elə nitqi də yıpranmış şəkllə düşməyə qoymurlar, bunu da o, görünür ki, bilməyirmiş. Deyilən ifadə vasitələrinin hər birindən, o cümlədən mürekkəb 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, istedad nişanəsidir, zira, yaxşı metaforalar qoşmaq – oxşarlığı görə bilmək deməkdir. Sözlərdən, mürekkəb olanları, daha çox – diframba, qlossalar – qəhrəmani, metaforalar – yambik şeirlərə uyğun gəlir. Qəhrəmani şeirlərdə bütün yuxarıda deyilənlərin hamısını işlətmək olar, yambik şeirlərdə isə o sözlər münasibdir ki, onlardan danışqda istifadə edilir, zira bu şeirlərdə danışq dilinə daha çox təqlid olunur, ümumən işlənən sözlər, metaforalar və bəzəyici təşbihlər isə buna uyğundur. Faciə və hərəkətlə təqlid haqqında isə dediklərimiz kifayətdir.

Poeziyanın təhkiye və hekzametrlə təqlid növünə gəlincə, aydındır ki, burada da fabula, faciədə olduğu kimi, öz əvvəli, ortası və sonu olan müəyyən bir bütöv və bitmiş hərəkəti təmsil edərək, möhkəm dramatik seçiyə daşılmalıdır ki, bütöv və vahid bir canlı varlıq kimi özünə məxsus xüsusi zövq oyada bilsin; bu cəhətdən o, adi təhkiye bənzəməməlidir, zira, bir qayda olaraq, adi təhkiyədə tək cə bir *hərəkət* deyil, bir *zaman* ortaya çıxır və ona əməl edilir, yəni, eyni bir vaxtda baş verən hər şey – bir və ya bir çox adamın başına gələn və bir-biri ilə yalnız təsadüfi əlaqəsi olan əhvalatlar nağıl edilir. Məsələn, Siciliyada karfagenlilərin vuruşması və Salamin yaxınlığındakı dəniz vuruşması eyni bir vaxtda baş vermişdir, amma bunların arasında heç bir məqsəd ümumiliyi olmamışdır, bəzən də hadisələr zamanca biri digərinin ardınca baş verə bilər, amma aralarında heç bir vahid məqsəd ümumiliyi olmaz. Halbuki, demək olar, şairlərin əksəriyyəti bu [səhvə] yol verir. Buna görə də necə ki, demişdik, Homer başqa şairlərlə müqayisədə bu cəhətdən də qeyri-adidir: müharibənin başlanğıcı və sonu olsa da, Homer onu başdan-başa bütünlüklə təsvir etmək fikrində olmamışdır, çünki bu halda onun dastanı ya olduqca böyük və qavranılmaz dərəcədə çətin əhatəli olardı, eləcə də o, hadisələr silsiləsinin kəlfəi ilə dolaşmış kiçik həcmli müharibəni təsvir etmək fikrində də olmamışdır. Buna görə o, müharibənin bir hissəsini seçib götürmüş, qalan bir çox əhvalatlardan isə epizodlar kimi istifadə edərək, məsələn, gəmilərin sadalanması və bu kimi başqa lövhələrlə poemasını daha da zینətləndirib, rəngarəng etmişdir. Başqaları isə, məsələn, “Kipriya” və “Kiçik İliada” müəllifləri kimi, bir şəxs haqqında poema yazırlar, bir zamanın, eyni bir xırdalanmış hərəkətin ətrafmda hərhlənilər. Buna görə də “İliada” və “Odisseyə”nin hərəsindən bir, yaxud iki faciə çıxarmaq olar, “Kipriya”dan daha çox, “Kiçik İliada”dan isə səkkizdən çox faciə çıxarmaq mümkündür, məsələn, Silah üstündə mübahisə, Filoktet, Neoptolem Evripil, Kəsiblik, lakedemoniyalı qadınlar, İlionun dağıdılması, Dəniz səfəri, Sinon, Troya qadınları – [bunların hərəsindən bir faciə düzələr].

Üstelik, faciə növlərinin hamısı dastanda da olmalıdır. Dastan da, faciə kimi, ya sadə, ya dolaşq, ya əxlaqvari, ya da patetik olmalıdır; musiqini və səhnə şəraitini çıxmaqla, dastanın tərkib hissələri də eynidir, zira, faciədə olduğu kimi, dastanın da peripetiya və tanınmalara, <xarakterlərə> və iztirablara ehtiyacı vardır; nəhayət, dastanda həm fikir, həm də ifadə tərzı qəşəng [yaxşı] olmalıdır. Bütün bunlardan ilk dəfə və kifayət dərəcədə Homer istifadə etmişdir. Belə ki, onun dastanlarının ikisi də bu cəhətdən örnekdir: “İliada” – sadə və patetik, “Odiseya” – dolaşq və əxlaqamiz qaydada işlənmişdir, (özü də başdan-başə tanınmalarla doludur). Bundan əlavə, fikirlərinin mündəricəsi və ifadə tərzinə görə də Homer şairlərin hamısından üstündür.

Epopeya həm tərkib hissələrinin uzunluğu ilə, həm də vəznı ilə fərqlənir. Bu uzunluğun həddi məsələsinə gəldikdə, bu, kifayət qədər aydınlaşdırılmışdır: eposun həcmi elə olmalıdır ki, bir baxımda onun əvvəlını və sonunu qavramaq mümkün olsun; bu isə o zaman ola bilər ki, dastanın tərkib hissələrinin sayı qədimdəkindən az olmaqla bərabər, bir tamaşa müddətinə nəzərdə tutulan faciələrdəki sayə uyğun olsun. Özünün həcm böyüklüyü cəhətindən epopeya müəyyən və mühüm xüsusiyyətə malikdir: faciədə eyni bir vaxtda vəqə olan çoxlu hadisələrdən yalnız səhnə şəraitində cərəyanı və oynanılması imkan daxilində olan müəyyən qisim hadisələrin təsvirini vermək mümkündürsə, dastanda, hər şey nağıl edildiyinə görə, mətləbə daxil olan və eyni bir vaxtda baş verən bir çox hadisələrin təsvirini vermək mümkündür ki, bunun da sayəsində dastanın həcmi böyüyür. Deməli, dastanın [xüsusi] bir üstünlüyü var ki, bu da onun ülviliyinə kömək edir: dastan öz dinləyicisinin əhval-ruhiyyəsini dəyişdirə bilər və müxtəlif epizodlarla rəngarənglik yarada bilər; halbuki iştahını tez küsdürən yeknəsəqlik faciələrin müvəffəqiyyətsizliyinə səbəb olur.

Qəhrəmani vəzn adı ilə məlum vəznı isə dastan [zəngin] təcrübə əsasında mənimsəmişdir: doğrudan da əgər kim isə böyük bir hekayəti həmin vəznlə deyil, başqa bir vəznlə və ya bir çox vəznlərlə yazsa, yersiz görünərdi. Qəhrəmani vəzn, həqiqətən də, bütün vəznlərdən ən

sakiti və ən ləyaqətlişidir; bax, buna görədir ki, qlossa və metaforaları bu vəzn xüsusi ilə öz tərkibinə qəbul edir, zira təhkiyə əsəri ölçüləri etibarilə də digər əsərlərdən fərqlənir. Tetrametr və yamb isə mütəhərrik vəznlərdir, özü də birincisi hərəkətə, ikincisi isə rəqsə uyğun gəlir. Xremon etdiyi kimi vəznləri qarışdırmaq isə daha yersizdir. Buna görə də qəhrəmani vəzndən başqa, ayrı bir vəzində heç kim iri poema yazmamışdır, lakin, dediyimiz kimi, dastan üçün ən münasib vəznı təbiət özü göstərir.

Homer bir çox başqa məsələlərdə tərifi layiq olduğu kimi, həm də xüsusiən ona görə tərifi layiqdir ki, nə etməli olduğunu şairlərdən mükəmməl bilən təkə odur. Dastanda şairin şəxsiyyəti görə lap az görünə, əks halda o, təqlidçi şair deyildir. Başqa şairlər [əsər boyu] hər yerdə özlərini gözə dürtürlər, təqlid vasitəsilə təcəssümə az və nadir hallarda səy göstərirlər; Homer isə üç-dörd kəlmə girişdən sonra o saat kişi və ya qadın xarakterini, yaxud hər hansı bir başqa xakteri hadisə meydanına çıxarır, xaktersiz heç bir surət göstərmir, yalnız xakterə malik olanların təsvirini verir.

[Həm eposda, həm] faciədə gərək heyrət doğuran hadisələr təsvir olunsun, epopeyada isə xüsusiən *əğlagəlməz* hadisələri təsvir etmək mümkündür, heyrət özü də elə ən çox belə hadisələrin sayəsində doğur, çünki bu cür hadisələrdə iştirakçı özü eposda görünür; məsələn, Hektorun təqib olunması əhvalatları səhnədə göstəriləsə, gülməli çıxar: bəziləri yerindəcə dayanaraq təqib etmir, biri isə başı ilə onlara işarə edir. Epopeyada isə bütün bunlar nəzərə çarpmır. Əksinə, heyrətamiz hadisələr isə xoşa gəlir. Bunu o da sübut edir ki, hekayə əsnasında hamı əhvalatə özündən müəyyən şeylər əlavə edib, nağıl edir, bu isə xoşa gəlmək arzusundan doğur. Yalanı necə məharətlə işlətmək üsulunu başqa şairlərə ən çox öyrədən də Homerdır. Bu üsul əqli nəticənin yanlışlığına əsaslanır, məsələn: adamlar fikirləşirlər ki, madam filan şey mövcud olanda və ya yarananda filan da mövcud olur və ya yaranır, deməli, əgər sonuncu varsa, onda əvvəlki də mövcuddur və ya baş verir. Bu isə səhvdir; məhz ona görə səhvdir ki, bir halda ki, əgər əvvəlcisi yalandırsa, onda sonrakının həqiqət olmasma baxmayaraq, hələ demək olmaz ki, əvvəlcinci də olmuş və ya baş vermişdir, ya da ki, belə bir nəticə çıxarıla bilər. Çünki çox vaxt biz sonrakının həqiqi olduğunu bildiyimiz zaman, qəlbən yanlış nəticə çıxarıyıq ki, əvvəlcinci də həqiqətdir. “Yuyum” fəslindən [parça] buna misaldır.

Ehtimala görə mümkün ola biləcək, amma ağlabatmayan hadisələrdən ziyadə ehtimala görə az mümkün olub, ağlabatan hadisələri üstün tutmaq lazımdır. Danışıklar məntiqsiz hissələrdən tərtib olunmamalıdır, ən yaxşısı da budur ki, danışıda gərək ağlazidd heç nə olmasın, yox, əgər buna ehtiyac varsa, belə danışığ təsvir olunan fabuladan xaricdə verilməlidir, [məsələn, “Edip”də onun Laym necə ölməsindən bixəbər olması], heç vəchlə dramın özündə verilməməlidir (məsələn, “Elektra”da pifiy oyunları haqqındakı nağılda, ya da “Misiyalılar”da lalın Tegeydən Misiyə gəlməsi ilə əlaqədar söhbətdə olduğu kimi). Buna görə fabulanın da nəticədə pozulacağını söyləmək gülməli olardı: axı lap əvvəldən gərək belə fabulalar heç tərtib olunmasın; lakin [şair əgər] belə [bir fabula] tərtib etmişsə və [bu ona] ehtimala görə daha mümkün və ağlabatan görünürsə, bu halda səfsətinin də təsvirinə yol vermək olar: aydın məsələdir ki, “Odisseyə”nin ağlabatmayan hissələri, məsələn, [qəhrəmanın İtəki adasına] çıxması səhnəsi, naşı şair qələmindən çıxmış olsaydı, çox pis görünərdi; şair isə burada müəyyən mənasızlıqları əlavə boyalarla işləyərək hiss edilməyəcək dərəcədə bəzəməyə nail olmuşdur.

Əsərin dilinə gəldikdə, istər xarakterlərin təsviri, istər fikrin ifadə tərzinə cəhətdən seçilməyən, mühüm olmayan hissələri dil cəhətdən xüsusilə rəvənəqli işləmək lazımdır, çünki, əksinə, dil son dərəcədə rəvənəqli olanda xarakterləri də, fikri də zəiflədər.



Şairin qarşısına çıxan vəzifələrə və bu vəzifələrin həllinə, onların kəmiyyət və keyfiyyəti məsələsinə gəldikdə isə, bütün bunlar, ehtimal ki, aşağıdakı mülahizədən bizə aydın olar. Şair də, rəssam və ya başqa sənətkar kimi, təqlidçi olduğundan, təqlid zamanı mütləq üç yolun biri ilə getməlidir: o, ya [şeyləri] olmuş və olan kimi, ya onlar haqqında düşünülen və danışılan kimi, ya da ki, olması lazım gələn [şəkildə verməlidir]. Bu isə, öz növbəsində, ya <adi danışığ dilində>, ya da qlossa və metaforalarda ifadə olunur; habelə dildə bir çox başqa dəyişikliklər də mövcuddur ki, bütün bunlardan da sərbəst istifadə etməyə biz şairə ixtiyar veririk. Bundan əlavə, bir də axı siyasətlə poetikanın, yaxud [hər hansı bir] başqa sənətlə poeziyanın qanunları eyni deyildir. Poetikanın özündə isə iki növ səhv olur: bu səhvlər ya sənətin mahiyyətinə aid olur, ya da tamam təsadüfi səciyyə daşıyır. Əgər [şair poeziya üçün] mümkün olmayan şeylərin təsvirinə meyl edibsə, o halda bu, birinci növdən olan səhvdür; əgər şair [hər hansı bir şeyi özünü-özlüyündə] yanlış düşünmüşsə, məsələn, atı sağ ayaqlarının ikisini də birdən yuxarı qaldırdığı vəziyyətdə təsvir edirsə, yaxud həkimlik və başqa sənət sahələri ilə əlaqədar olan bir məsələdə ya səhv edirsə və ya ümumiyyətlə mümkün olmayan bir şeyin təsvirinə girişirsə, bu səhvin poeziya sənətinin özünə dəxli yoxdur. Deməli, poeziyanın vəzifələri baxımından məzəmmət edəndə, nöqsanlara bu nöqtəyindən nəzərdən yanaşmalı və birinci növbədə onların nə dərəcədə sənətin öz mahiyyətinə aid olub-olmaması cəhətindən qiymət verilməlidir: <əgər sənət əsəri> mümkün ola bilməyəcək şeyləri təsvir edirsə, səhvə yol verir, lakin bu səhvlə, yuxarıda deyildiyi kimi, öz məqsədinə daha yaxşı nail olursa, yəni, bu yolla şair əsərinin bu və ya digər hissəsini daha da heyretli edirsə, bunda tamam haqlıdır. Məsələn – Hektorun təqib olunmasıdır. Lakin sənətin həmin qanunlarına uyğun olaraq, az-çox dərəcədə məqsədə çatmaq mümkünə, onda səhvə bəraət qazandırmaq olmaz, zira mümkündürsə, gərək səhvə heç yol verilməsin. Sonra [baxmaq lazımdır ki], səhv hansı növdəndir, sənətin mahiyyətinə dəxli var, yoxsa təsadüfi səhvdür? Axı şairin düyü maralı buynuzlu

bilməsi, onu lazımı canlılığı ilə təsvir edə bilməsinin yanında daha cüzi dərəcəli bir səhvdir. Bir də ki, gerçəkliyə sadıq qalmamağı şairə irad tutarlarsa, bəlkə də Sofokl kimi cavab verib demək lazımdır ki, o özü insanları necə olmalıdırlarsa, Evripid isə əslində olduqları kimi təsvir edir; lakin [şairə] nə birinciyə, nə də ikinciye əməl etməməyi [irad tutarlarsa], o buna [cavab verib deyə bilər ki], allahlara dəxli olan işlər haqqında belə danışarlar; onların haqqında doğrudan da nə demirlər ki, gerçəklikdən yüksəkdirlər, nə də demirlər ki, onunla eyniyyət təşkil edirlər, lakin bəlkə də Ksenofanın təliminə uyğun olaraq, elə belə, sözdür, danışarlar! Bəzən də təsvir [gerçəklikdəkindən] yaxşı olmaya bilər ki, bu da məhz qədimdə belə imiş, məsələn, necə ki, silah haqqında deyilmişdir: “... mizraqları onların sancılmışdı torpağa saplağından başı üstə...”. O zaman adətmiş, belə edərmişlər, illiriyalılarda indi də bu adət vardır.

Müəyyən adamın əsərdə söylədiyinin və ya etdiyinin yaxşılığı və ya pislili barədə mühakimə yürüdəndə isə, təkcə söylənilən sözün və ya edilən hərəkətin yaxşılığına və ya pisliliyə deyil, danışan və işi görən adamın kimliyinə, təsvir olunan hərəkətin və danışılan sözün nə zaman, kim üçün və nə münasibətlə, [nəyə görə deyildiyi və edildiyini], məsələn, bütün bunların nəyə, daha çox xeyrin təntənəsinəmi, <yoxsa> daha çox şərin məhvinəmi doğru yönəldiyinə fikir verilməlidir. Nəhayət, üçüncü çətinliyi ifadə tərzinə diqqət yetirməklə həll etmək lazımdır; məsələn, “Əvvəl hücum etdi qatırlara o” kimi ifadədə qlossaların mənasına diqqət edilməlidir; ola bilər ki, şair burada “qatırlar” ifadəsi altında keşikçilərdən danışır; Delonedan danışarkən də “görməyindən xoşagəlməz adamdı” deməklə şair onun bədəcə eybəcərliyini deyil, üzünün kifirliyini nəzərdə tutur, zira, kiritlilər εὐπρόσωποζ (gözəlsifət) yerinə εὐειδής (xoşgörmək) işlədir; eləcə də σωρότερον δὲ χέραι sərxoş adamlar üçün olan “qatışdırılmamış şərabdan tök” mənasında deyildir, “daha yaxşısından tök” deməkdir. Bu isə, məsələn, məcazi mənada söylənmişdir:

Hamı – ölməz allahlar, yaraq-əsbablı ərər,
Dərin yuxu içində yatırdılar gecəni...

bununla belə şair eyni zamanda deyir ki:

Troyalıların o, baxdıqca ləşkərinə,
Heyran qaldı tütəklərin, sevnislərin səsinə...

Deməli, “hamı” sözü məcazi mənada “çoxu” yerinə işlənmişdir, çünki “hamı” cəmin müəyyən bir növüdür. “O, tənha ürəkür” ifadəsi də məcazdır, zira “tənha” öz cinsində təkliyi bildirməkdə ən çox məşhur olan ifadədir.

Bəzi çətinliklər isə vurğunun müəyyən yerdə qoyulması ilə həll edilməlidir, necə ki, məsələn, Fasoslu Hippi δίδομεν (διδόμεν) δὲ οἱ və τό μὲν μύ (οὐ) χαταπύεται δμβρω ifadəsini oxuyarkən həll etmişdir.

Digər çətinliklər isə Empedoklun:

Ölməz olanlar əvvəl, birdən ölən [canlı] oldular,
Əvvəl təmiz [xalis] olanlar qarışdı...

sözlərindəki kimi durğu işarələrinin yerini dəyişmək yolu ilə həll edilə bilər.

Digər çətin görünən cəhətlərə gəlincə, məsələn, πάρωχηεν δὲ πλέω νύξ ifadəsində olduğu kimi, müəyyən sözlərin ikibəşli mənada işlənməsinə əsasən məsələnin həllinə nail olmaq olar. Digər çətinliklər sözlərin işlədilməsi xüsusiyyətlərinə görə həll olunur; məsələn, şərbəti də “şərab” adlandırdıqlarına görə ki, şair də deyir ki, “Qəniməd Zevsə şərab tökür”, halbuki allahlar şərab içmir; dəmirçilərə də həmçinin misgər [qihncqayıran] deyirlər, χνημίζ νεοτεύχτην χασσιτέροιο [təzədöymə bıçaqlar] ifadəsi də buradan əmələ gəlir. Lakin bunlar, güman ki, metafora da olsun. Sonra, söz müəyyən dərəcə ziddiyyətli göründüyü hallarda baxmaq lazımdır, məsələn, τῇ ῥ’ ἐσχετο χάλχεον ἐγχοζ [o tutub əylədi məhz mizrağı da] cümləsində mizrağın “haradasa əylənməsi” ifadəsi hansı mənalarda qəbul edilə bilər, yaxud onu hansı daha yaxşı şəkildə izah etmək olar? Qlavkonun dediyi kimi, bir qisim adamlar tərsinə edirlər, əvvəlcə qəsdən bəzi əsassız fərziyyələr təxmin edərək, sonra hökm verib, bundan müəyyən nəticə çıxarırlar, əgər bu nəticələr onların şəxsi rəylərinə zidd gəlsə, günahı olanların səhvən təxmin etdikləri şeyləri həqiqət kimi qələmə alan şairdə görürlər. “İkariy” haqqında düşününləri buna misal çəkmək olar: onun haqqında fikirləşirlər ki, lakonludur və buna görə də Lakemonona gələn Telemaxın onunla görüşməməsinə təəccüb edirlər. Lakin, ola da bilsin ki, məsələ belə yox, məhz kafelenlilərin dedikləri şəkildədir: yəni, Odisey onlarda evlənmiş və onun qayınatası İkariy deyil, İkadiy olmuşdur. Burada etiraz, görünür, [yazıçımn] səhvindən

irəli gəlir. Ümumiyyətlə, imkan daxilində olmayan şeylərin poeziyada inikasından söhbət gedərkən, idealizasiyaya və ya şeylər haqqındakı adi təsəvvürlərə diqqət yetirmək lazımdır; poetik əsərdə ehtimal xaricində olan hadisələrdən ziyadə ağla batmasa da, ehtimal üzrə mümkün olan hadisələri vermək daha üstündür. Zevksidin rəsmlərindəki adamlar həyatda <mövcud ola bilmədikləri> halda, yenə məhz bu mümkün ola bilməyənlərin təsvirini daha üstün tutmaq lazımdır. Çünki təsvir öz əslini keçməlidir. Məntiqsiz şeylərin təsvirinə də ona görə [bəraət qazandırmaq lazımdır və olar] ki, adamların danışdığı məntiqsizliklərin özü də müəyyən məntiqdən xali deyil, axı, ehtimal ki, bəzi hadisələr özü də ehtimala rəğmən baş verir. Deyilən ifadələrdəki ziddiyyətlərə də ritorik təkziblərdəki qayda ilə yanaşmaq, eyni və həmin şeyin həqiqətənmi eyni və həmin şey haqqında deyildiyinə diqqət vermək lazımdır; [şair özü də] nəinki dediyinin nədən ibarət olduğuna, habelə dediklərinin hər bir düşüncəli adam tərəfindən nə cür başa düşülcəyinə [fikir verməlidir].

Lakin şair ağlazidd şeylərin zəruriliyinə heç bir ehtiyac olmadan yol verirsə, Evripidin “Egeya”sındakı kimi ağlasığmaz, yaxud “Orest”də Menelayın pozğunluğu kimi əxlaq müğayir şeylərin təsvirinə yol verirsə, belə hallarda edilən töhmətləri haqlı hesab etmək lazımdır.

Deməli, [poetik əsərləri] beş baxımdan məzəmmət etmək olar:

- 1) imkan xaricində olan hadisələrin təsvirində;
- 2) məntiqsizliyə yol verəndə;
- 3) əxlaq müğayir və zərərli hadisələrin təsvirində;
- 4) fikir ziddiyyətlərində;
- 5) ədəbi qanunlara uyğun olmayan nöqtələri olanda.

Buna qarşı etirazlar isə göstərilən nöqtəyi-nəzərlərdən edilə bilər ki, bunlar da on ikidir.

Ola bilər, kiminsə belə bir sualı olsun, epik poeziyanı yüksəkdir, yoxsa faciəvi poeziya? Bir halda ki, nisbətən daha sanballı (poetik əsər) daha üstün tutulmağa layiqdir (belə əsər isə həmişə yüksək kütlə üçün yazılır), onda tamamilə aydındır ki, istisnasız olaraq hər şeyi təqlid edən poeziya daha sanbalsızdır. (İfaçılar isə), guya özlərindən bir şey artırmasalar, kütlə onları başa düşməz deyər, pis fleytaçılar kimi “Disk”in təsviri zamanı mayallaq aşmaq, “Skill”i göstərəndə isə korifeyi çəkib dallarınca sürünməyə məcbur edərək min bir oyun çıxarırlar. Odur ki, keçmiş aktyorların öz xələfləri barəsində fikirləşdiklərini eynilə faciə haqqında da demək olar; məsələn, Kallipid oyununda əllaməçiliyə yol verdiyinə görə ki, Minnisk onu meymun adlandırmış və buna bənzər bir rəy Pindar haqqında da olmuşdur. Buradan da iqrar edildiyinə görə köhnə aktyorlar yeni aktyorlara necə münasibət bəsləyirlərsə, bütövlükdə (dramatik) sənət də eposa eləcə münasibət bəsləyir: (eposun tərəfdarlarının) dediyinə görə, epos əl-qol atmaq kimi şeylərə ehtiyacı olmayan nəcib adamlar, faciə sənəti isə qara camaat üçündür. Deməli, əgər sanbalsız poeziya pisdirsə, aydındır ki, bu cürəsi (faciə) ola bilərdi.

Lakin, əvvələn, bu, poeziya sənətinin deyil, aktyor sənətinin tənqididir, belə ki, axı lüzumsuz hərəkətlərə, Sosistratın etdiyi kimi, rapsodların ifadəsində Opuntlu Mnasifeyin yol verdiyi kimi, lirik nəğməkarların ifasında rast gəlmək olar. İkinci tərəfdən, bədən hərəkətlərinin özlərini də ümumiyyətlə məzəmmət etmək olmaz, çünki bu, rəqsin özünü də rədd etmək demək olardı. Əslində isə guya azad qadınları təqlid etməyi bacarmayan Kallipidin və indiki bəzi müasir aktyorların hərəkətlərini, yəni pis aktyorların bədən hərəkətlərini məzəmmət etmək lazımdır. Bundan başqa, epopeya kimi, faciə də bədən hərəkətlərinə müraciət etmədən də öz vəzifəsini yerinə yetirir, çünki, sadəcə oxunmaq vasitəsilə də faciənin necəliyi aydın olur. Deməli, başqa cəhətlərdən faciə yüksəkdə dayanırsa, bu cəhətdən onun yüksəkdə dayanmasına zərurət yoxdur.

Daha sonra, epopeyada olanların hamısı faciədə də vardır: faciə də [epopeyanın] vəznindən istifadə edə bilər, bundan əlavə, faciənin

müəyyən hissəsi musiqi və səhnə şəraitindən ibarətdir ki, bunun sayəsində də alınan zövq daha canlı olur. Bundan başqa, istər oxunanda, istər tamaşa vaxtı hərəkətin inkişafında faciədə həmişə bir həyatilik və canlılıq vardır, həmçinin faciədə təqlidin qayəsinə o qədər də böyük olmayan bir həcm daxilində nail olmaq mümkündür ki, bunun sayəsində faciənin həyatiliyi daha da güclənir, çünki hadisələrin zamanca çox çəkməsi və uzanmasındansa, bir yerə cəm olması daha xoş təsir oyadır; məsələn, təsəvvür edirəm ki, əgər biri Sofoklun “Edip”-ini “İliada”dakı nəğmələrin sayı qədər uzadıb yazmış olsaydı, nə olardı. Nəhayət, epopeyada təsvirin vəhdəti azdır; bunu bir də ondan görmək olar ki, istənilən hər hansı bir poemadan bir neçə faciə çıxarmaq olar. Hər halda iş belədir ki, bir fabuladan ibarət olanda yığcamlaşdığına görə poema çox ütülmiş görünür, metri uzun götürüləndə isə sulu çıxır... Yox, əgər [poema], “İliada” və “Odiseya” kimi, bir neçə hərəkətin təsviri əsasında tərtib edilmiş olsa, belə poema özü-özlüyündə [kifayət] həcmə malik bir çox hissələrdən ibarət olur. Lakin belə poemalar mümkün dərəcədə o qədər gözəl qurulur ki, vahid bir hərəkəti əla təcəssüm etdirir.

Beləliklə, əgər faciə bütün bu deyilənlərlə yanaşı öz sənətinin xüsusi təsiri ilə fərqlənirsə, zira, axı faciədən və poemadan hər cür deyil, (yalnız) yuxarıda deyilən zövqü vermək tələb olunur, onda aydındır ki, faciə öz məqsəd və qayəsinə epopeyadan daha yaxşı nail olmaqla yüksəkdə durur.

Faciə və epopeya, onların növləri, hissələri, miqdarı və fərqləri, onların müvəffəqiyyətinin və müvəffəqiyyətsizliyinin səbəbləri, onlara tutulan iradlar, məzəmmətlər və bunlara qarşı etirazlar haqqında bütün bu deyilənlər kifayətdir...

ARİSTOTEL POETİKASININ ŞƏRQ FƏLSƏFƏSİ VƏ ƏDƏBİYYATINDA MÖVQEYİ

Məlumdur ki, Yunan filosoflarının, o cümlədən Aristotelin əsərlərinin Avropa xalqları arasında yayılmasında ərəblərin çox böyük rolu olmuşdur. Bu rolu ayrıca qeyd edən Hegel yazmışdır: “Elm və biliklər, xüsusən fəlsəfə, məhz ərəblərdən Avropaya keçmişdir”. Orta əsr Şərq mədəniyyətinin Avropaya göstərdiyi misilsiz səmərəli təsirdən bəhs edən A.İ.Gertsen isə yazırdı: “Aristotel, ərəblərin onu yenidən dirildərək zülmət aləmində mürgüləyən Avropaya gətirincəyə qədər, dünya xərəbələri altında batıb qalmış idi”.

Bunu Aristotelin uzun zaman Avropa oxucusu üçün naməlum olan digər əsərləri ilə yanaşı, “Poetika”-sı haqqında da demək olar. Ərəblər yunan mədəniyyətini qoruyub saxlamış, ona can və yenidən həyat vəsiqəsi vermişlər.

“Poetika” ilk dəfə ərəb mədəniyyəti xadimləri Əbül Bəşər Məttə, İbn Rüşd, tacik filosofu İbn Sinanın tərcümə və təfsirləri sayəsində latın dilinə tərcümə olunmuş və Avropada yayılmışdır. Orta əsr müsəlman Şərqi estetikasının öz mühüm xüsusiyyətləri olmasına baxmayaraq, onun yunan fəlsəfəsi və estetikası ilə müəyyən cəhətlərdən həmahəng olduğunu da unutmamaq olmaz. Ərəblərin musiqi problemləri ilə daha sıx əlaqələndirdikləri universal harmoniya haqqındakı nəzəriyyələri, Pifaqor məktəbi nümayəndələrinin harmoniya və musiqi nəzəriyyələri ilə müəyyən mənada bağlı olmuşdur. Bundan xeyli əvvəllər isə Pifaqor məktəbinin nümayəndələri Qədim Şərq mədəniyyəti nailiyyətlərindən bəhrələnmişlər.

Ərəb və Şərq filosofları yunan filosoflarının musiqi nəzəriyyəsinin bəzi müddəalarını qəbul etmiş və öz yaradıcılıq süzgəclərindən keçirib inkişaf etdirmişlər. Aristotel, Aristoksen, Ptolemey ilə yanaşı, onlar, antik dövrün digər alimlərinin də musiqi, poeziya nəzəriyyəsinə dair xeyli əsərlərinin mütərcim və təfsirçiləri olmuşlar.

Şərq və Qərb estetikalarının əlaqəsi məsələlərinin öyrənilməsində bizi maraqlandıran mühüm məsələlərdən biri də, məhz Aristotel poetikasının orta əsr Şərq poetikalarına təsiri məsələsidir. Problemin əvvəlki

tədqiqatçıları, demək olar ki, eyni mövqelərdə dayanırlar. Onlar mahiyyətə məsələnin bir tərəfini nəzərdə tutaraq, Aristotel və Şərq poetikalarının tam müstəqilliyi və qeyri-asılılığı ideyasını ön plana çəkirlər.

“Poetika”nın ərəb ədəbi mühiti və ona təsiri məsələsindən bəhs edən görkəmli rus alimi akademik Kraçkovski göstərir ki, Aristotelin əsərlərinin bilavasitə nə bədii yaradıcılıq, nə ərəb poetika nəzəriyyələrinə hiss ediləcək dərəcədə təsiri olduğunu söyləmək çətindir. Ərəb poetikasına aid əsərlər öz üslub və ruhuna görə yunan filosofunun əsərlərindən, o cümlədən “Poetika”sından seçilir. Aristotelin “Poetika”sı ərəb poetikasının inkişafında təsadüfi rol oynamış, ərəb fəlsəfi fikir tarixində müəyyən maraq doğurmuş olsa da, poeziya nəzəriyyəçilərinin diqqətini kifayət dərəcədə cəlb etməmişdir. Zira, ərəb poetikası tamam başqa bir mühitdə, ərəb linqvistləri və filoloqları arasında, onların doğma ana dili üzərindəki bilavasitə müşahidələrindən doğmuşdur. Məhz ərəb poetikası əvvəllər linqvistik prinsipə əsaslandığına görə ki, Aristotelin psixoloji poetikası ona elə bir ciddi təsir etməmiş və ədəbiyyat nəzəriyyəçilərindən uzaq olmuşdur.

Məsələyə bu cür yanaşma üsulunun tərəfdarları öz mühakimələrini həmçinin İbn Rüşd və digər Şərq filosoflarının faciə və komediya barədəki rəylərinə istinadən əsaslandırmağa çalışırlar. Onlar göstərir ki, “Poetika”nın hətta İbn Rüşd kimi biliciləri belə, məsələni, faciə ilə komediyadan söhbət gedərkən faciəni “təqdir və mədh” sənəti hesab edərək “qəsidə” ilə bağladıkları halda, “komediyani” təqdir, pisləmə sənəti adlandıraraq, onu həcv ilə bağlayırlar.

Təsadüfi deyildir ki, məsələnin belə izahı bir çox tədqiqatçılar tərəfindən məhz ərəblərdə dramatik sənət olmaq etibarilə, faciənin formalaşmış növünün də, “Poetika”da bəhs edilən şəkildə eposun inkişaf etmiş şəklinin də olmaması ilə əlaqələndirilir.

Bütün yuxarıda deyilənlərin xeyli mühüm əsaslardan məhrum olmadığını göstərməklə yanaşı, biz məsələnin ikinci tərəfini ön plana çəkməyi elmin inkişaf mərhələsində zəruri hesab edirik. Bizcə Aristotel və Şərq poetikalarının, Aristotel və şərq estetikasının əlaqə və münasibəti məsələsinin digər müxtəlif materiallar üzrə öyrənilməsinə davam etdirmək, şübhəsiz ki, əhəmiyyətsiz olmazdı. Bu, bir-birini tamamlayan üç mühüm cəhətin müəyyənələşməsinə kömək edərdi:

1. Hər iki poetika arasında oxşar məqamların nədən ibarət olduğunu aydınlaşdırmağa;

2. Orta əsr Şərq xalqları poetikalarına Aristotel “Poetika”sının təsir dərəcəsini müəyyən etməyə;

3. Şərq və yunan estetikasının (Demokrit, Platon, Aristotel) müqayisəli təhlili əsasında Şərqin daha qədim estetik ideyalarının dəyişməsinə müəyyənləşdirməyə.

Heç şübhəsiz ki, hər bir xalqın sənət və poeziya qanunları xüsusi cəhətlərə də malikdir, hər bir xalqın estetik nəzəriyyəsi və poetikası onun öz bədii yaradıcılıq dühasının konkret nailiyyətlərinə, bədii təfəkkürünə, ana dilinə və s. istinad edir, əsaslanır. Bu isə, heç də o demək deyildir ki, bədii təfəkkürün, dilin və s. eyni zamanda ümumi obyektiv qanunları yoxdur, ümumi estetik prinsiplər, estetik ideal və qayələr mövcud deyildir. Bir xalqın poeziya və incəsənətinin xüsusiyyəti onun ümumbəşəri əhəmiyyəti və mənasını inkar etmir.

Aristotel poetikasının diqqət mərkəzində dayanan yunan faciəsi və eposu kimi janrların, özünün bütün mövcud və epesənlik halında şərq poetikasıdan xeyli uzaq olduğu faktı hələ həmin poetikalar arasında müəyyən paralellər aparmaq imkanından bizi məhrum etmir.

Məşhur Şərq filosofu, “Əflatun və Aristotel fəlsəfələri”nə dair bir sıra dərin fikirlərin müəllifi Əl-Farabi öz fəlsəfəsi ilə Aristotel fəlsəfəsi arasındakı yaxınlığı qeyd edərək deyirdi: “Mən Aristotel zamanında dünyaya gəlsəydim, onun ən gözəl şagirdlərindən olardım”.

Farabının “Elmlərin mənşəyi”, “Şeir sənətinin qanunları haqqında” risalə, “Böyük musiqi kitabı”, “Poetika”ya şərhlər və digər əsərlərində Şərq və yunan musiqi nəzəriyyəsi və poetikası ilə əlaqədar bir sıra məsələlərə toxunulmuşdur. Farabının musiqinin mənəvi və ruhi təmizləyici, tibbi-müalicə əhəmiyyəti haqqındakı fikirləri ilə Aristotelin musiqinin ictimai həyatdakı rolu haqqındakı nəzəriyyəsi arasında sıx bir yaxınlıq və uyğunluq vardır.

Farabi “Elmlərin mənşəyi” əsərində şərq poeziyası ilə yanaşı, qədim yunan poeziyasının müxtəlif şəkillərindən bəhs etmiş, ölçü, vəzn və mövzu problemlərinin xarakteristikasını vermişdir. Onun “Elmlərin təsnifatı” (“İxsa al-ülum”) və digər əsərləri ilə tanışlıq yunan faciə və komediyasına şərq müəlliflərinin bələd olmaması haqqında geniş yayılmış fikrə etiraz etməyə imkan verir. Farabının həmin əsərində “söhbətlə tamaşa və ya əmələ uyğun şeylər haqqında” maraqlı mülahizələrə rast gəlirik. Farabının bu ifadəsinin mənasını yaxından düşündükdə, görmək çətin deyildir ki, söhbət yunan faciələrinin teatr

tamaşasından (“Söhbətlə tamaşa”) gedir. “Əmələ uyğun şeylər” ifadəsi altında isə qədim Elladanın teatr səhnələrində real həyatın komik və satirik aktyorlar tərəfindən təcəssümü nəzərdə tutulur.

Farabi, o cümlədən digər Şərq periparatikləri bədii yaradıcılığa ümumiyyətlə sənətin bir sahəsi kimi baxaraq, onun əsasında təqlidin dayan-dığını göstərirdilər.

Mübaligə, uydurma, poeziya ilə tarix və digər elmlərin fərqi və ümumi cəhətləri kimi problemlərə yunan və Şərq poetikasında verilən cavabların həmahəngliyi bu qənaətimizin düzgünlüyünü sübut edə bilər.

Məlumdur ki, “Poetika”nın bir sıra yerlərində Aristotel bədii yaradıcılığın spesifikasiyasından danışarkən göstərirdi ki, ədəbiyyat üçün mümkün olmayıb ehtimal xaricində olan hadisələrdən ziyadə mümkün olub ehtimal daxilində olan hadisələr daha üstündür (24-cü fəsil), müəyyən şəraitdə hadisələr “ehtimal daxilində ağılabatan görünürsə, bu halda ağılazidd şeyləri də təsvir etməyə yol vermək olar” (24-cü fəsil). Odur ki, “digər sahələrdə olduğu kimi, Homer yalanı da necə ustalıqla işlətməyin yollarını qalan şairlərə öyrətməkdə bir nümunədir” (24-cü fəsil). Buna bənzər fikirlərə şərq şair və nəzəriyyəçilərinin əsərlərində də təsadüf etmək mümkündür. Məsələn, Qərb ədəbiyyatı və fəlsəfəsində Gete və Hegelin yüksək qiymət verdikləri Nizami özünün məşhur “Şərəfnamə”sində yazır:

“Söz inci kimi işıq saçsa da,
İnandırıcı olmayanda yalan kimi görünər.
Doğruya bənzəyən yalan
Yalana bənzəyən doğrudan yaxşıdır”.

“Leyli və Məcnun” da isə şair oğluna nəsihət edib deyir:

“Hərçənd başında sərvərlik sövdası hiss edir,
Söz demək, şeir yazmaq həvəsini duyuram.
Şərə bağlanma, şeir fənninə uyma,
Çünki onun ən gözəli ən yalanıdır”.

İbn əl-Əsir, Əsməiyə əsaslanaraq, belə nağıl etmişdir ki, onun (Əsməinin) fikrincə, fəsahtəli şair o adamdır ki, onun şerində, lazım gələrsə, hər hansı yalan və ya doğrunun mübaligəsinə yol verilmiş olsun. Şair yalnız (mübaligəsiz) düz yazmağa bağlansa, onun şeri fəsahtət və ahəngdarlıqdan məhrum olub zəifləyər. Məsələn, ərəb ədəbiy-

yatında cahiliyyə dövrünün görkəmli şairlərindən sayılan Həssan müsəlman olduqdan sonra onun şeri islamıyyətdən əvvəlki zirvəsinə qalxa bilməmişdir. Rəvayətə görə, Həssanla söhbətdə biri ona, – “ey Əbül Həssan, sən şerin artıq qocalmışdır,” – söyləmiş, Həssan isə cavabında demişdir ki, “ey mənim oğlum və qardaşım, şerin lətafəti, incəliyi ondadır ki, şair hər hansı bir sahədə söz deyərsə, mübaligəyə yol verib yalan, doğru, o şey ki lazımdır, onu şerində verə bilsin. İndi isə islamıyyət yalan şeir yazmağa qoymur. Elə bunun nəticəsidir ki, şerim əvvəllər malik olduğu səciyyədə deyildir.

Oxşar misalların sayını artırmaq da olar. Bu kimi ideyaların müstəqilliyini göstərməklə yanaşı, həmçinin Aristotel fikirlərinin orta əsr Şərq elmi dairələrinə məlum olduğunu da görmək olmaz. X əsrin filoloqu İbn Düreyd öz analogiyalarından birində gətirdiyi müxtəlif yunan hədisləri içərisində Homer barəsində “müğənni Saxurosun” bir hədisini də misal gətirir: “Ona dedilər: Homer öz şeirlərində yalan deyir. O cavab verdi: Şairə dilin gözəlliyi və şirinliyini ararlar, peyğəmbərlərdə isə həqiqəti”. Aristotelin Homerdən bəhs açması məhz bu “yalançılığa” görə öz əsərində onu tərifi layiq görməsi İbn Xəlduna da məlum idi.

Şərq filosoflarının əsərlərində Aristotel “Poetika”nın müəyyən müddəaları ilə həmahəng səslənən digər başqa fikirlərə də təsadüf etmək olar. Poeziyanın spesifikasiyindən söhbət gedərkən, məsələn, Aristotel kimi, İbn Xəldun da başlıca olaraq formal cəhətlərə deyil, daxili məzmununun poetik özünəməxsusluğuna diqqət etməyin lazım gəldiyini söyləyir.

Aristotel “Poetika”nın birinci fəslində bəzi poeziya nəzəriyyəçilərinə irad tutaraq yazır: “Əgər biri tibb və ya təbabətə aid müəyyən bir risaləni metrə yazarsa, onun müəllifini, adətən şair hesab edirlər, halbuki əsərlərinin metrə (nəzmlə) yazılmasından başqa Homerlə Empedokl arasında heç bir oxşarlıq yoxdur və buna görə də birincini haqlı olaraq şair, ikincini isə şairdən daha çox fizioloq (təbiətçi) adlandırmıq ədalətlidir”.

İbn Xəldun da “Əl-müqəddəmə” əsərində poeziyaya verdiyi tərifində şerin qafiyə, vəzn kimi formal cəhətlərindən ziyadə daxili məzmun spesifikasiyini əsas götürərək belə bir nəticəyə gəlir ki, Əl Mütə-nəbbi və Əl Məərrinin şerilə yazılmış əsərləri vəzn və qafiyələnmiş də olsa poeziyaya deyil, fəlsəfəyə, əxlaqi didaktikaya mənsub əsərlərdir.

İndiyədək tədqiq olunmamış məsələlərdən biri Şərqi daha qədim estetik ideyalarının Aristotel poetikasına bəzi zənn edilən təsiri məsələsidir.

Bu maraqlı məsələnin qoyuluşu və həlli bir sıra çətinliklərlə bağlıdır:

1) Aristotelin bir çox əsərləri, o cümlədən ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair işlərinin (“Şairlər haqqında”, “Ritorika haqqında”, “Qril” kimi dialoqları və teatr sənətinə həsr olunmuş “Didaskalilər”i) bu günədək gəlib çatmaması;

2) yunan müəlliflərinin (o cümlədən Aristotelin) bilavasitə poetikaya dair ixtiyarımızda olan əsərlərinin natamam və yarımcıq olması;

3) Qədim Şərqi daha ilkin fəlsəfi-ədəbi abidələrindən olan “Avesta”nın kifayət qədər öyrənilməməsi.

Məlumdur ki, “Avesta”nın qədim laylarına məxsus ideyaların, o cümlədən Midiya maqları təliminin qədim yunan fəlsəfəsi nümayəndələrinin, xüsusən Pifaqor, Heraklit, Demokrit və Platonun nəzəri görüşlərinin formalaşmasına müəyyən təsiri olmuşdur. Adları çəkilən filosofların Şərqi mədəniyyəti ilə əlaqəsi qədim dövrün bir çox nümayəndələri (Diogen Laersi, Svida, Strabon, Elian) tərəfindən təsdiq olunmuş və antik fəlsəfənin görkəmli tədqiqatçıları A.O.Makovelski, S.Y.Lurye və digər alimlərin əsərlərində öz inikasını tapmışdır.

Yuxarıda göstərilən bütün çətinliklərə baxmayaraq, estetika sahəsinin özündə belə diqqətli axtarışlar yolu ilə məhz qədim Şərqi fəlsəfi və estetik təfəkkürünün yunanlara göstərdiyi təsirin bir sıra ünsürlərini müəyyən etmək mümkündür.

Məlumdur ki, “təmizlik və təmizlənmə” kateqoriyası “Avesta”nın estetik prinsiplərində mühüm yer tutur. “Təmizlik” və “Təmizlənmə” Avestada təsdiq olunan gözəllik ideali ilə ən sıx şəkildə bağlı kateqoriyalardır. Zərdüştiliyin əxlaqi triadası üç şeyi – fikrin, danışığın və əməlin paklığını, təmizliyini (haumata, hukta, hvarashta) nəzərdə tutur. Zərdüşt deyir: “Mən fəzilətli fikri, fəzilətli sözü, fəzilətli əməli mədh edirəm” (“Yasna” XIV).

Demokrit öz estetikasında “Avesta”nın həmin triadasını eynilə təkrar edərək, üç şeyə əməl etməyi: “yaxşı düşünmək, yaxşı danışmaq, yaxşı iş görməyi” öyrədir.

“Avesta” öz mənəvi ehkamlarında ədalət və həqqaniyyət tələbini ön plana çəkərək öyrədir ki, yalan və aldatma hər şeydən pisdir.

Həmçinin Demokrit insanın həqqanı olmasını tələb edərək öz etikasında ədalətə xüsusi diqqət yetirir.

Bizcə, “Avesta” ilə Platonun “təmizlik” kateqoriyasını anlamaları arasında yaxın bir əlaqə olduğunu göstərsək, səhv etmərik. Fikrimizi təsdiq etmək üçün “Avesta” ilə qədim yunan müəlliflərinin əsərləri arasında bəzi müqayisələr gətirək:

1. Zərdüştün əxlaq məcəlləsində fiziki və ruhani təmizlik mühüm yer tutur.

“Platonda da həmçinin təmizlik iki cürdür: fiziki və psixik”.

2. Zaman keçdikcə “Avesta”da təmizliyə riayət etmək məsələsi ilə əlaqədar çoxlu təlimat və tələblər irəli sürülür və təmizliyin fəvqəladə dərəcədə mürəkkəb ayinləri yaranır.

Yunanların da, öz növbəsində, təmizlik və təmizlənməyə dair eyni və oxşar ayin və təlimatları olmuşdur.

3. “Avesta”da “fikrin təmizliyi”, Platonda isə “ağlın təmizliyi” haqqında danışılır

“Avesta”da: fəzilətli fikrli adam cilovsuz qəzəb və digər ehtiraslara məruz qalır.

Platonda: “ehtiraslardan təmizlənmək üçün hər kəs fəziliyyətə malik olmalıdır, bu isə məhz ağıl köməyi ilə yaranır”.

Quruluş və zəhəri cəhətdən digər müqayisə və paralellər də gətirmək olardı (məənvi təmizlik, sözün, kəlamın təmizliyi və onun təsir edici qüvvəsi və s.).

Təmizlik (catharotés) və təmizlənmə (satharsis) anlayışlarına daxil olan mənalardan əhatə dairəsi xeyli genişdir, həm də öz növbəsində, “təmizlənmə” yalnız həyat və səhnə əsərlərinin təsiri ilə başa gələn fəci sarsıntılarla məhdudlaşmır.

Buna görə də, əgər biz erkən Şərqi estetik ideyaların Aristotel və xüsusən onun “Poetika”sına təsirinin tam aydın izlərinə təsadüf etməriksə, bu hələ Şərqi məxsus görüşlərin faciə nəzəriyyəsinin tarixən formalaşmasında heç bir rol oynamadığını söyləməyə haqq vermir. Məsələ burasındadır ki, Aristotel özünün “catharsis” haqqındakı təliminə bilavasitə, birdən-birə deyil, dolayısı yollarla gəlib çıxmışdır.

Yunanların “təmizlənmə” haqqında nəzəriyyəsinin qədim Avesta təmizlik nəzəriyyəsi ilə bağlı olduğunu belə bir fakt da təsdiq edir ki, Pifaqor, Demokrit şərqlilərdən çox şey öyrəndiklərini etiraf eləyir, Platon və Aristotel isə Zərdüşt təlimindən xəbərdar olduqlarını qeyd edirlər.

Daha qədim Şərq fəlsəfə və estetik ideyalarının qədim yunan fəlsəfəsi və estetikasına təsiri məsələsini, sözsüz ki, mütləqləşdirmək düzgün olmaz. Ona görə ki, söhbət müxtəlif inkişaf mərhələlərindən, müxtəlif ölkələrdən, spesifik təfəkkür üslublarından gedir. Lakin, öz növbəsində, ən əsas və mühüm məsələlərə münasibətdə müşahidə olunan ayrılıq və müxtəlifliklər də müəyyən fəlsəfi estetik məsələlərə olan baxışlardakı ümumi həmahəngliyi, bir tərəfin o birinə təsirini örtüb pərdələyə bilməz.

Nəhayət, bütün dediklərimizdən bu nəticəyə gəlmək olar: haqqında bəhs olunan mövzunun həttə ümumi əlaqələr sistemində nisbətən ayrı – “mikroproblem” kimi öyrənilməsinin istər qədim, istər orta əsr Qərbi və Şərq mədəniyyətlərinin mənəvi yaxınlıq və qarşılıqlı əlaqələri haqqındakı elmi təsəvvürlərin genişlənməsi və dərinləşməsi işində mühüm əhəmiyyəti vardır.

Aslan Aslanov

ŞƏRHLƏR

Aristotelin əsərlərinə yunanların özlərindən sonra ilk ciddi maraq ən əvvəl Suriya və İranda başlanmışdır.

Suriya eramızın II əsrindən güclü mədəni inkişaf yoluna düşmüş, V əsrdə isə artıq Aristotelin demək olar ki, bütün əsərləri Suriya dilinə tərcümə olunmuşdu. Dini və siyasi təqiblərdən yaxa qurtarmaq üçün İrana pənah gətirən Suriya mədəniyyət xadimləri burada iranlılarla yanaşı, yunan elmi və mədəniyyətinin yayılmasında böyük rol oynayırdı, Aristotelin də əsərlərini fars dilinə tərcümə edirlər. V.İ.Zaxarov yazır ki, Xosrov özü Aristoteli mütaliə etməyi çox sevmiş (“Поэтика” Аристотеля. В.И.Захаров. Вступление. Варшава, 1885, с.8).

Əməvilərin təqibindən İranda özlərinə sığınacaq tapan Abbasın nəslindən olan ərəblər də burada elmə, yunan mədəniyyəti və fəlsəfəsinə böyük maraq göstərirlər. Onlar geri qayıdıb Ərəbistanda əməvilər taxt-tacına sahib olduqdan sonra Mənsur, Madi, Harun ər-Rəşid, Məmun və Mütəvəkkil hakimiyyətləri zamanlarında elm və incəsənəti inkişaf etdirməyə ciddi səy göstərirlər. Nestoriançı mütərcimlər bir çox əsərləri yunan və Suriya dillərindən ərəbcəyə tərcümə edirlər (Bax yenə orada, səh.7-10). IX əsrdə Qonain “Poetika”-nı ilk dəfə yunancadan Suriya dilinə çevirir. 930-cu ildə “Poetika” Əbül Bəşər Məttə, əsrin sonunda isə Yaqa ibn-Hadi tərəfindən Suriya dilinə tərcümə olunur. 1174-cü ildə isə ərəb alimi İbn Rüşd Kordovada “Poetika”-nın Suriya mətninə əsasən onun ərəb təfsirini verir. İbn Rüşdün ərəb təfsiri əsasında, “Poetika” German Alleman tərəfindən 1256-cı ildə latıncaya tərcümə edilmiş və həmin tərcümə 1481-ci ildə Venesiyada çap olunmuşdur. 1498-ci ildə isə “Poetika” Georgi Valla tərəfindən bilavasitə yunancadan latıncaya tərcümə olunub, nəşr edilmişdir. “Poetika”-nın yunancası isə 1508-ci ildə Venesiyada çapdan çıxmışdır. Bundan sonra “Poetika” dünyanın bir çox dillərinə tərcümə olunmuş və onun haqqında yüzlərlə tədqiqat əsərləri, məqalələr yazılmışdır.

“Poetika”-nın yunan mətninin mövcud nəşrləri içərisində Kristin nəşri daha mötəbər sayılır. Həmin mətn 1878-ci ildən bəri bir neçə dəfə nəşr edilmişdir.

“Poetika”nın ruscaya V.Q.Appelrot və N.İ.Novosadski tərəfindən edilmiş mövcud tərcümələri Kristin 1878-ci və 1910-cu il Leypsiq nəşrindən edilmişdir. Appelrotun 1893-cü il, Novosadskinin isə 1927-ci il tərcümələrindən daha əvvəl “Poetika”nın ruscaya iki tərcüməsi məlumdur. Bunlardan birincisini B.İ.Ordinski (1854), digərini isə V.İ.Zaxarov (1885) tərcümə etmişdir. N.Q.Çernışevski, Peterburq Universitetinin gənc professoru, yunan dili və ədəbiyyatı üzrə dövrünün böyük mütəxəssisi B.Ordinskinin tərcüməsi haqqında yazdığı məqaləsində (В а х Н.Г.Чернышевский. Эстетика. М., 1958, с.315-348) alimin rus mətni üzərindəki əməyini çox yüksək qiymətləndirmişdir. Bununla yanaşı, Çernışevski bəzi hallarda Ordinskinin tərcümə dilinin müəyyən ağırlıqlardan xali olmadığını da göstərmişdir.

Ordinski “Poetika”-nı tam bitkin, mükəmməl əsər sayır, onda heç bir qırıqlıq və natamamlıq görmür; şərh və təfsir hissələrində də özünün bu rəyini sübut etməyə çalışır.

Ordinskinin tərcüməsi natamamdır. O, tam şəkildə yalnız əsərin 18 fəslinin tərcüməsini vermişdir. Sonra həmin fəsillərin tərcüməsinə dair əsərdə qeydlər, qalan fəsillərin izahlı tərcüməsi və şərhı gəlir. Ordinskinin bu tərcüməsi və müəyyən fəsillərin dərin və geniş şərhı indi də bir sıra cəhətdən öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Zaxarovun tərcüməsi isə sərbəst tərcümə və təfsir təsiri bağışlayır. Lakin bu tərcümənin də təfsir hissəsində maraqlı qeydləri vardır.

“Poetika”nm azərbaycanca bu tərcüməsi V.Q.Appelrotun ruscaya etdiyi tərcümənin 1893-cü və 1957-ci il nəşrlərindən edilmişdir (1893-cü il nəşrində əsərin yunanca mətni də verilmişdir). F.A.Petrovskinin redaktəsi ilə 1957-ci ildə yenidən nəşr olunan həmin rusca tərcümə daha dəqiq və mükəmməldir.

F.A.Petrovski “Poetika”ya qeydlərin əvvəlində əsərə dair rusca mənbələrdən D.A.Averkinin “Dram haqqında” (1893) və S.M.Kupçin “Horasionun yaradıcılığında şəxsiyyət məsələsi” məqaləsini (Nejindəki tarix-filologiya institutunun xəbərləri, 1916, 13-cü cild), sovet dövründə isə V.İvanovun “Dionis və dionisçilik” (Bakı, 1923) kitabını, N.İ.Novosadskinin “Poetika”nın giriş və ətraflı qeydlərlə təhciz olunmuş yeni tərcüməsini, A.A.Qruşkanın “Maksim Qorki Aristotelin şərhçisi kimi” (SSRİ EA xəbərləri, humanitar elmlər bölməsi, 1930, səh.113-134), V.F.Asmusun “Aristotelin estetikasında realizm məsələləri” (“Teatr” jurnalı, 1939, № 1-2) məqalələrini nümunə göstərir.

Biz buraya F.A.Petrovskinin “Yunan ədəbiyyatı tarixi” kitabının ikinci cildindən (M., 1955, səh.210-218) “Aristotelin ədəbi nəzəriyyəsi” məqaləsini, Petrovski və Axmatovun “Poetika”nın 1957-ci il nəşrinə giriş və yekun məqalələrini, Losevin “Antik estetika tarixi” (M., 1969) kitabını, eyni zamanda Kopper və Hamiltonun ingilis tərcümələrinin 1921-ci il tarixli nəşrlərini, A.Qudemanın tərcüməsinin 1921-ci il Leypsiq, R.Kasselin tərcüməsinin 1969-cu il Berlin nəşrlərini, Polşa estetik R.N.İnqardenin “Estetika üzrə tədqiqat” kitabında Aristotelin “Poetika”-sı haqqında qeydlər fəslini (M., 1962, səh.155-202), Əli Soltanlının “Antik ədəbiyyat tarixi” kitabında “Poetika” barədəki hissəni və həmin kitabın müvafiq fəsillərini, Əkbər Ağayevin “Yunan ədəbiyyatı tarixi öçerkləri” (Bakı, 1938) kitabındakı “Poetika”bölməsini əlavə edə bilərik.

Bizdə olan məlumata görə “Poetika”-nı görkəmli türk estetik İsmayıl Tunalı da tərcümə etmişdir (İstanbul, 1963).

Kitabın meydana çıxmasında müxtəlif mənbələrdən, şərh və təfsirlərdən istifadə olunmuşdur. “Poetika”nın azərbaycanca tərcüməsinə verilən şərhlərdə bu sahədəki əvvəlki nailiyyətlər nəzərə alınmışdır, eyni zamanda əvvəlki bir çox şərhlərdən həm xarakteri və əhatə dairəsi, həm də məlumatın dərinləşdirilməsi, dəqiqləşdirilməsi, bəzilərinin təkzibi yeni şəkildə qoyuluşu cəhətdən fərqlənir.

“Poetika”nm tərcüməsindəki adi qövs şəklindəki mötərizələr – () – Aristotelin özünə məxsusdur. Bucaq şəkilli mötərizələr – < > – “Poetika”nın bizə gəlib çatmış yunanca mətnində nəzərdə tutulmuş və ya unudulmuş sözlərin bərpası üçün işlənmişdir. Kvadrat şəkilli mötərizələrdə – [] – verilən söz və ifadələr isə tərcümənin aydınlığı üçün mənaya görə artırılmışdır.

Aşağıdakı izahlar fəsillərin sıra ardıcılığı üzrə verilmişdir.

1

1. *Poetik sənət* – sözün geniş mənasında bədii söz sənəti, ədəbi yaradıcılıq. Yunanca “Poyeo” – “yaradıram” felindən olan “poyetike” – “bədii fəaliyyət”, “bədii iş”ə yaxın bir mənani ifadə edir. Etimoloji, semantik baxımdan yunanca “poyetike”, “poyetes”, “poyeo”, “pes”, “pyes”; rusca “poet”, “petar”, “pet”, “pesnya”, “bayan”;

azərbaycanca “bayatı”, “boy” (Koroğlu, Dədə Qorqud boyları) və “bəyan” qəbilindən ifadələrin yaxınlıqlarını fərz etmək olar.

2. *Fabulanın necə qurulmalı olacağından* – hərəkət və fəaliyyətin təqlidinin, əhvalatların gedişatının necə olacağından. Geniş tərfi 6-cı fəsildə verilmişdir.

3. *Avletika və kifaristika* – avlos və kifara çalma sənəti (avlos – qədim Yunanıstanda qaboy tipindən nəfəsli alətə, kifara – simli alətə deyilir). Qədim ellinilər ziyafət və teatr tamaşalarında avlosdan geniş istifadə etmişlər. Avlos çalanların rəsinə məşhur qədim yunan saxsı vazalarında rast gəlmək olar.

4. *Təqlid* – yunanca “mimesis” anlayışının azərbaycanca qarşılıqlı ifadəsi kimi işlədilmişdir. Lakin “təqlid” “mimesis”in mənasını bütün dolğunluğu ilə ifadə etmir. “Mimesis” gerçəkliyin yaradıcı şəkildə canlandırılması, bədii təcəssümləndirmə anlayışına daha uyğundur. Kökündə “yaradıcılıq” sözü olan “yaraşdırma” anlayışı da bu mənanı ifadə edə bilər. Etimoloji və semantik cəhətdən, şübhəsiz, “mimesis”lə dilimizdə sənət sahəsilə bağlı olaraq işlənən “mümarisə”, “müsamirə”, “musiqi”, “memar”, “him” “him eləmək” kimi ifadələr arasında qohumluq olduğunu fərz etmək olar. Xalq içərisində işlənən “təala çıxarmaq” ifadəsi də “mimesis”ə yaxın anlayışdır. Təqlid haqqında nəzəriyyəni və “mimesis” istilahını Platon qorqıçılardan, Aristotel isə Ksenofont və Platondan əxz etmiş, lakin daha da dəqiqləşdirmiş, dərinləşdirmişlər.

Difirambik poeziya – xor lirikasının əsas üç mühüm şəkillərindən (difiramb, epinikiya, enkomi) biridir. Şərab allahı Dionisin doğulması, həyat və fəaliyyəti ilə bağlı əhvalatlara və ölümünün təsvirinə həsr olunmuş mahnılara deyilir. Ümumiyyətlə, yunan lirikası, o cümlədən difirambik poeziyanın mühüm xüsusiyyətini avlosların tərənələri altında oxumaq və oynamaq təşkil edir ki, bu da bizim ozan yaradıcılığını xatırladır. Xor difirambik poeziyasının banisi Arion (e.ə. VII əsr) hesab olunur. Arionadək difirambı bir nəfər ifa edirdisə, Arion bu ənənələri dəyişdirmiş, xor təşkil etmişdir. Belə ki, Dionis bayramlarında xor dəstəsi Dionis minbəri ətrafında dayanıb sual-cavab, təsvir və təntənəli çıxış şəklində xor oxuyurdu. Arion, rəvayətə görə, öz mövzularına faciəli məzmun verib, satirləri personaj kimi dəstəyə daxil etdiyi üçün, faciənin ünsürlərini yaratmışdır. Şübhəsiz ki, bu da faciənin yaranması üçün müəyyən hazırlıq idi..

Təqlidi sənətlərdir – sənət anlayışı yunanlarda geniş anlayışdır. O, eyni zamanda həm incəsənət, həm müxtəlif “peşə sahələrini” əhatə edir. Texniki, praktik peşə və sənətlərdən fərqli olaraq, burada mimetik sənət sahələri nəzərdə tutulur.

Bazilərinin ustalıq, başqalarının vərdiş, digərlərinin təbii istedad hesabına... – “Politika” əsərində Aristotel deyir ki, hər bir sənətin “məqsədi təbiətdən çatışmayan şeyləri tamamlamaqdan ibarətdir”. Aristotel bədii yaradıcılığın mühüm komponentlərindən birinə, göstərilən elementlərin hamısının sənət və bədii yaradıcılıqda mühümlüyyətinə işarə edir. Uyğun fikirlərə sofist fəlsəfi dairələrinin, Sokrat, Platon kimi mütəfəkkirlərin mülahizələrində rast gəlmək olar. Kim arzuladığı müdriklik, qocalıq, bəlağət, fəzilət kimi amilləri bir küll halında və ya qismən kamil bir dərəcəyə çatdırmaq istəyirsə, buna yalnız aşağıdakı şərtlərlə nail olmaq olar. Birincisi, adam təbii qabiliyyətə malik olmalıdır ki, bu da (əlbəttə) xoşbəxt təsadüf sayəsində mümkün olur; ikincisi isə adamın özündən asılıdır, yəni ondan ibarətdir ki, gözəlliyə və yaxşılığa can atasan, zəhmətə qatlaşasan, ən erkən yaşlarından oxumağa başlayıb, uzun zaman elməni davam etdirəsən. Əgər bu şərtlərdən biri olmasa, heç nədə mükəmməliyin zirvəsinə çatmaq olmaz, bütün bu şərtlər olarsa, nə ilə məşğul olsan, ən yüksək nəticələrə nail olmaq olar.

Söz, ritm, harmoniyanın köməyi ilə – harmoniya estetik və bədii mənada cismani; mənəvi, zehni sahələrdə, o cümlədən sənətdə ahəng deməkdir. Mövcud mətndə səs ahəngi, lad, məlahət, melodiya mənasında işlənmişdir.

Siringə (yunanca – Syurinks) – əsatirdə siringəni kəşf edən meşələr, otlaqlar Allahı və çobanlar hamısı Panın adı ilə bağlı olaraq, ona “Pan svireli” də deyilir. Uzunluğu tədrici şəkildə azalan 5, 7, 9 və 11 paralel qamışdan düzələn siringə tütəyinin hər qolu müxtəlif ahəngli fleytavari səsə malikdir. Lakin siringə, fleytadan fərqli olaraq, barmaqların köməyi ilə deyil, ağız və dodaqların hərəkəti ilə çalınır.

Ritmin köməyi ilə bəzi rəqqasların oyunu misal ola bilər – musiqi və mahnı ilə müşayiət edilməyən xalis ritmik rəqs və pantomima.

Tərifsiz qalır... – qədim yunanların düşüncəsində nəsr və nəzm yaradıcılığını ümumi bir anlayışla göstərən ayrıca ədəbiyyat, bədii ədəbiyyat ifadəsi yox idi. Həmin məsələyə işarədir.

Sofron və Ksenarx mimiqləri... – məşhur yunan müəllifləri Sofron və oğlu Ksenarxın yazdıqları məişət lövhələrinə həsr olunmuş səhnələr.

Sofronun “Qayınana”, “Qadınlar naharda”, “Qadınlar İstimiya bayramında” və başqa mimləri məlumdur. Mimlər ucadan oxunmaq və ya səhnə vasitələrinə müraciət etmədən evdə, ziyafət məclisində, meydana və s. oynanılmaq üçündür. İcraçı söz, him-cim, ritmik bədən hərəkətləri ilə ətrafındakıları şənləndirmək üçün müxtəlif öyləncələri, məişət səhnələrini və məzəli xarakterləri canlandırır. Mimist, qadın və kişi ola bilər və o, nadir müstəsnaqlarla, çox hallarda yükün bütün ağırlığını öz üzərinə götürərək, müxtəlif rolları ifadə edir. Mim ifaçılarına da “mim” deyilir və onlar dramatik aktyor, deklamator və müğənnilərə bölünür ki, bunlar da “mimoloq”, “loqomim”, “etomim” (“loqos” – söz, nitq mimçiləri, “etoloq” – etos – əxlaq, məənəviyyət mimçiləri), “mimobi” (həyat məişət mimçiləri) “mimvala” (fleyta tərənələri altında mimçi) “maqodo”, “lisiado”, “simiodo”, “qılarodo” (“ode” – mahnı, qelos – gülüş nəğməkarı) və s. adlanırlar. Bəzi mimlərə isə “kinedema” və ya “kinedoloq” (“kino” – hərəkət etdirirəm, “aydos” – eyibli, biabırçı) deyilir, daha doğrusu, ləyaqətsiz, biabırçı hərəkətlər göstərən mimlərə belə deyilir. Qədim yunan mimləri və Azərbaycan xalq dramının qədim elementləri, ailə-məişət oyunları arasında maraqlı paralellər müşahidə etmək olar.

Sokrati söhbətlər – Sokratın müsahibələri şəklində yazılar, fəlsəfi mükəlimələr (dialoqlar). Platonun “Böyük Hippiy”, “Kiçik Hippiy”, “Pir” (“Ziyafət”), “Fedr”, “Dövlət”, “Qanunlar”, “Sofist”, “Qorqiy”, “Fileb”, “Sokrat apoloqiyası”, Ksenofontun “Sokrat mükəlimələri”, Plutarxın “Qrill”, “Yeddi hökəmanın ziyafəti”, “Musiqi haqqında” dialoqları bunlara misal ola bilər. Dialoqlar bir çox hallarda iki hissədən ibarət olur. Birinci hissədə müsahibə gəzinti zamanı aparılır, söhbətin kulminasiya vaxtı müsahiblər diqlərini almaq məqsədi ilə öyləşib fikirlərini davam etdirirlər. Bir sıra hallarda dialoq müəllifi mükəlimə üsulundan kənara çıxaraq, müsahibənin predmeti ilə bağlı mülahizələr söyləmək üsulundan da istifadə edir.

Elegiyaçılar... epiklər... – elegiya və epik janr ustaları; elegiya-frigiya tütəyinin müşayiəti ilə oxunan hüznü, məsnəvi formasında lirik şeir; birinci misrası daktilik hekzamet, ikinci misrası pantamet vərznində yazılır. İctimai, siyasi, hüquqi, vətənpərvər mövzulara aid elegiyalar da vardır. Elegiyanın ən böyük ustaları Kallin (e.ə. 690–663), Titrey (e.ə. VII əsr) və Solon (e.ə. 635–559), epikanın tanınmış sənətkarları isə Homer və Hesiod kimi şairlər sayılır.

Empedokl (e.ə. 483–423) – məşhur yunan materialist filosofu, təbiətşünası və həkimi. Ritorik üslubda hekzametrlə yazılmış “Peri fisis” (“Təbiət haqqında”) və “Cátharsis” (“Təmizlənmə”) adlı fəlsəfi poemaların müəllifi. Hər iki əsərin Fəzlullah Nəimi və İmadəddin Nəsimi yaradıcılığına müəyyən təsiri olmuşdur. Q.Dilsin yunan mətnlərində, A.O.Makovelskinin “Sələfi Sokratlar”, Q.İ.Yakubanisın “Empedokl” kitabında hər iki əsərdən gətirilən fraqmentlərlə Nəsiminin bir sıra şeirlərinin müqayisəli təhlili bunu sübut edir. Azərbaycanca: “Bu cisim evinə, talibə, seyr edərək çün can gəlir” misrası ilə başlanan 62 beytlik poemasında Nəsimi üzvi aləmin inkişafında dörd pillə haqqında Empedokl nəzəriyyəsini bütünlüklə qəbul edərək, bir sıra hallarda Empedoklun uyğun fraqmentlərinin hərfi tərcüməsini verir. Nəsiminin başqa bir sıra şeirlərinin mətni də fraqmentlərə tam uyğun gəlir.

Xremonun “Kentavr” rapsodiyası – e.ə. IV əsrdə yaşamış yunan faciənevis şairlərindən Xremonun əsəri. Aristotelin “Ritorika”da göstərdiyi kimi, Xremon öz faciələrini səhnədə oynamaq üçün deyil, ucadan oxumaq üçün yazmışdır. Buna görə də “Kentavr”ın dram janrlarına deyil, epik sahəsinə aid olduğunu söyləyərək, onu rapsodiya adlandırır. Xremonun əsərlərindən ancaq xırda-para fraqmentlər qalmışdır. Nömlər – Apollon şərəfinə oxunan mahnılar.

2

Bizdən yaxşılarını... təqlid – Aristotel Esxil və Sofoklun işlətdiyi istilahdan istifadə etmişdir. Müasir baxımdan özəmi və ülvə xarakterli adamların işinin, hal və hərəkətlərinin təqlidi və təcəssümü deməkdir.

Poliqont (e.ə. V əsr) – yunan rəssamı, ülvə üslubda monumental, dekorativ divar rəngkarlığının ən böyük nümayəndəsi. Qədim Attika milli qəhrəmanı Tezey, o cümlədən Odisseyin həyatına aid əsərlərin müəllifidir. Aristotel Poliqlontun yaradıcılığında formanın ideallığına işarə edir, onu insani təbiiliyin fəvqünə ucaldan bir ustad kimi tərifləyir. Poliqlontun yaratmış olduğu xarakterlərin xarici və daxili aləm həqiqətini Aristotel əxlaqi mənada işlənən “ethos” anlayışı ilə ifadə edir.

Pavson (e.ə. V əsr) – yoxsul yunan rəssamı; hazırcavablığı, satira və pamfletləri ilə də tanınmışdır. Məşhur yunan dramaturqu Aristofanın müasiridir. Aristofan “Əhli-keflər” əsərinin 427–602-ci, “Təsmafori bayramında qadınlar” əsərinin isə 949-cu strolarında Pavsondan bəhs

edir. "Axarnyanlar" komediyasında o, Pavsonun adını Xolorqa demindən (əyalətindən) olan yoxsul və pamfletçi Lisistratla yanaşı çəkir. "Poetika"da Aristotel Pavsonun insan təbiətindəki alçaqlıqları və eybəcərlikləri xüsusi bir aludəçiliklə, karikatur şəkildə təsvir etməsinə işarə edir, "Politika" əsərində gənclərə Pavsonun deyil, Poliqontun əsərlərinə tamaşa etməyi məsləhət görür.

Dionisiy – yunan portretisti, Poliqontun müasiridir.

Kleofont – haqqında az məlumat olan yunan şairlərindəndir. Onun adını Aristotel, eyni zamanda "Poetika"da Aristofanın müasiri faciənəvis Sefvpalla yanaşı çəkir və hər ikisinin əsərlərini aşağı üsluba misal gətirir. Aristotel "Ritorika"sında Kleofontun dilinin adiliyinə və nəsrə yaxınlığına işarə edir.

Fasoslu Hegemon (e.ə. V əsrin sonu) – yunan komiki və parodiyənəvisidir. Afinalılar arasında geniş yayılmış bir çox epik əsərlərə yazdığı parodiyaları ilə şöhrət qazanmış şairlərdəndir. Hegemon eyni zamanda dramatik parodiyalar müəllifidir. Rəvayətə görə, Peloponnes müharibəsi zamanı onun "Qiqantomaxiya" adlı dramatik parodiyası göstərilərkən tamaşaçılar Afina ordusunun Siciliyada məğlubiyyət xəbərini eşidirlər. Bu kədərli xəbərin hamını sarsıtmasına baxmayaraq, Hegemon tamaşanı yarımçıq kəsməyincə heç kəs yerindən tərpənmir. Bu, Hegemonun, şübhəsiz, güclü sənətkar olduğuna dəlalət edir.

Nikoxar – yunan şairidir. Özü və əsəri "Deliada" haqqında səhih məlumat yoxdur.

Arqant Timofey və Filoksen – yunan şairləridir. Tərcümələrdə bərpa olunan "Arqant" yerinə əlyazmasında yalnız "Qant" sözü yazılmışdır. Əgər həqiqətdə əlyazmasında "Ar" buraxılmışsa, onda bəzi şərhçilərin dediyi kimi, Aristotelin müasiri Kifared Arqanti təxmin etmək olar. "Timofey nom və difiramb şairlərindəndir, e.ə. 446-cı ildə Miletə anadan olmuşdur. Pavsini onun "İranlılar" adlı nomunun, Afiney isə "Kikloplar" difirambının adını çəkir. Timofeyin "İranlılar" əsəri 1902-ci ildə Misirdə, Abussir yaxınlığında "Deutsche Orient gesellschaft" cəmiyyəti tərəfindən aparılan qazıntı işləri zamanı papiruslardan birində tapılıb müəyyən edilmişdir. Filoksen (e.ə. 453) Kipr adasında anadan olmuşdur. Siciliya tiranı kiçik Dionisinin sarayında yaşamış, "Kikloplar" difirambında (Polifem adlı kiklopun obrazında) Dionisiyə rişxənd etmişdir.

Təqlidin necə olmasından – Aristotel təqlid üsulunu nəzərdə tutaraq, poeziyanın epos, lirika, dram kimi növlərinin fərqiindən bəhs edir. Poeziyanın müvafiq sahələrini ayrı-ayrılıqda təqlid üsulunun necə şərtləndirdiyindən, eynilə Platon da "Dövlət" əsərində bəhs etmişdir.

Homer kimi özündən kənar hadisələri hekayə etməklə təqlid – təqlidin tərzii kimi epos nəzərdə tutulur. Bu münasibətlə Belinski deyir: "Homeri oxuyarkən bədii kamilliyin mümkün olduğunu görürsən. Bu əsərlərdə sizi daha çox cəlb edən odur ki, qədim yunan dünyagörüşünün, qədim yunan dünyasının əsas cəhətləri Homerin şerində öz əksini tapmışdır. Siz özünüzü Olimpədə, allahların yanında, cəbhədə vuruşan qəhrəmanların arasında hiss edirsiniz; sizi cəlb edən gözəllik, qəhrəmanlıq dövrünün yunan cəmiyyətində insan münasibətləridir. Ancaq şairin özü kənarda dayanmışdır. Əsərlərin bədii aləmi sizi o qədər cəlb edir ki, dayanıb, heç olmasa, bir şairin özünə baxmağı yaddan çıxarırsınız..."

Öz simasını dəyişmədən, özlüyündə qalıb təqlid etmək – təqlidin dram tərzii nəzərdə tutulur.

"Dram" adlandırılmışdır – "dram" yunanca "drao" felindən "hərəkət edirəm", "fəaliyyət göstərirəm", "hərəkət" deməkdir. Aristotel buna işarə edir.

Dorianlar – qədim yunan tayfalarındandır. Uzun müddət Yunanıstanın şimalında, e.ə. XII əsrdə isə Cənubi Yunanıstanda məskən salmışlar. Miken mədəniyyəti xərəbələri üzərində yüksələn yeni yunan mədəniyyətinin inkişafında xüsusi rolları olmuşdur.

Demokratiyanın təşəkkül dövrünə... – demokratiya Yunanıstanda VI əsrin sonlarında (e.ə. 590-cı ildə) Meqerada qələbə çalmışdır. Qədim dövrün məzhəkənəvisi Susarionun fəaliyyəti (təxminən e.ə. 580-ci ildə anadan olmuşdur) məhz Meqera demokratiyasının çiçəkləndiyi dövrə təsadüf edir. Qədimdə bir çoxları Susarionu komediyanın yaradıcısı hesab etmişlər.

Epixarm – qədim yunan komediyanəvisi və filosofudur. Təxminən 550-ci ildə Kos adasında doğulmuş, həyatı Siciliyada keçmiş, təxminən 90-97 yaşlarında vəfat etmişdir. Bir rəvayətə görə, qədim komediyanın banisi məhz Epixarmdır. Platon Epixarmı komediya, Homerisi isə faciə şairlərinin ən böyüyü adlandırmışdır. Aristotel "Poetika"da onun adını çəkir və deyir ki, "Fabula"nı ilk dəfə Epixarm və Formiy

işləməyə başlamışlar və həmin şəkildə də komediya ilk dəfə Yunanıstana Siciliyadan keçmişdir. Epixarm əsərlərini Dori dialektində yazmışdır. Onun Sirakuz teatrlarında qoyulan abidəsi üzərindəki yazı da bunu sübut edir: “Komediyanın ixtiraçısı, dili və mənşəyi etibarilə dorili Epixarm” yunan ədəbiyyatının Lukian, Evripid, Aristofan kimi nümayəndələrinin də yaradıcılığında özünü göstərən bir meylin, mifologiyaya özünəməxsus münasibətin banilərindəndir. Bir rəvayətə görə, Homerin “Odisseya”da işlətdiyi kikloplar komik variantını hələ Evripiddən xeyli əvvəl ilk dəfə dram janrına tətbiq edən Epixarm olmuşdur.

Maqnet – ilk qədim yunan komik şairlərindəndir. Xionidin müasiridir. Əsərlərində xor əsasən quşlardan və ya heyvanlardan ibarət olmuşdur. Dramlarını, xorun adına görə, məsələn, “Quşlar”, “Qurbanğalar” və s. adlandırmışdır. Aristofan onun gəncliyində xor sahəsində çoxlarına qələbə çalmasından, tamaşaçılarına səslər aləminin zənginliyini bəxş etməsindən bəhs edir. Aristofanın “Atlılar”da (640–645-ci sətirlər) tamaşaçılardan gileylənməsi Maqnetin qocalığında artıq səhnədə əvvəlki hörmətə malik olmadığına işarədir.

Xionid – ilk qədim yunan komik şairlərindəndir. Svidin məlumatına əsaslanaraq göstərilir ki, Xionid komediyaların Salamin döyüşünə 8 il qalmış, yəni 488-ci ilə yaxın tamaşaya qoymağa başlamışdır. Əsərlərindən əlimizə gəlib çatanı yoxdur.

Komadzeyn, dran, prattayn – komediya və dram sözlərinin etimologiyasına (mənşəyinə) işarədir. Aristotelin gətirdiyi mətnin özündən də, ümumi ruhundan da aydın olur ki, məhz doriyalıların tələbi, mənsubiyyətlərindən danışır və məsələ haqqında onların fikirlərini deyir. Aristoteldən çox-çox əvvəl afinalıların da “dram” sözünü işlətmələri, hələ sözün etimologiyasının daha çox kimə mənsub olduğu məsələsini həll etmir. Aristotelin öz fikri kimi gedən hissə mətndən ayrı götürülmədikdə məsələ bir qədər aydınlaşır.

4

Margit – Homerə məxsus olduğu zənn edilən satirik poemadır. Aristotel, səhv olaraq, Margiti Homerin ayağma çıxır (faciəni “İliada” və “Odisseya” ilə bağladığı kimi, komediya janrının mənşəyini də “Margit”lə əlaqələndirir). Aristoteldən əvvəllər də “Margit”in Homerə

məxsusluğunu söyləyənlər olmuşdur (məsələn, qədim yunan filosofu Zenon). Lakin İsgəndəriyyə tənqidçiləri buna şübhə etmişlər. Poemadan yalnız müəyyən parçalar məlumdur.

Yamba – qədim yunarlarda (bir növ bizim Azərbaycan klassik şeirindəki həcvə, istehzaya bənzəyən) şeir növü. Bizim meyxana şeir növünə yaxındır. Ya mahnı şəklində səslə, ya da nəğmə kimi musiqi alətinin müşayiəti ilə ifadə olunarmış. Məzəli və gülməli şəkildə müəyyən hadisə və şəxsiyyətləri təsvir edər, yaramaz sifətləri, mənəvi eybəcərlikləri acı dillə qırmanclayan şeirlərə deyilir. Yunan ədəbiyyatında yamba şeir formasının banisi və ən mahir ustadı Arxilox hesab olunur. Mənşəyi etibarilə yamba xalq yaradıcılığının (folklorun) ən qədim qatlarından gəlir. Bu cəhətdən infektiv deyilən qədim yamba maraqlıdır ki, buraya da, adətən, rəqiblə mübarizədə söyüş, atmaca, hədə və təhdid yolu ilə yumor və gülüş doğurmaq və s. daxildir. Aristotel etimoloji cəhətdən həmin istilahı “yamblamaq” feli ilə əlaqələndirir və göstərir ki, onun mənası “şeirlə başqasına gülmək” deməkdir. Əsatirdə yamba münbitlik və məhsul ilahəsi olan Demetra kultu ilə bağlanır. Əsatirə görə, Demetra, ölüm allahı Aid onun qızı Persefonanı oğurlayanda qəzəblənir, qoca qarı sifətində yerə enərək Elevs şahı Keleyin oğluna dayəlik edir. Öz bəxtindən küsən Demetra dərindən yeyib-ichməkdən də imtina edir. Geleyin əfsanəvi xidmətçisi Yamba isə buna əlac tapır. Yamba Demetraya məzəli, bəzən də biədəb, latəhər (açıq-saçıq) lətifələr danışaraq onu güldürmüş, Demetra da yeyib-ichməyə başlayarmış.

Fallik nəğmələr – Dionis şərəfinə mərasim bayramlarında ifa olunan nəğmələr. Bayram gəzintisi iştirakçıları bu zaman məhsul simvolu kimi orqanın – fallın şəklini başlarının üzərinə qaldıraraq tutarmışlar. Hegel “Estetika üzrə mühazirələr”ində fallik kultun mənşəcə Şərqdən yunarlara keçdiyini söyləməkdə, bizcə haqlıdır. Yunanlardan əvvəl Hindistan, Frigiya, Suriya və qismən Misirdə bu kult geniş yayılmışdı. Dionis şərəfinə belə mərasim bayramlarından birində, fallın tərənnümünü Aristofan kəndli Dikepolun dili ilə “Axamyanlar” əsərində vermişdir.

Aktyorların sayına gəlincə – teatr tarixində Esxil və Sofoklun xidmətlərinə işarə olunur. “Esxil aktyorların sayını birdən ikiyə qaldırmış, xorun rolunu azaldaraq, dialoqa üstünlük vermişdir”, deyəndə, bunu belə anlamaq lazım deyildir ki, Esxilə qədər tamaşada ifa edilən rolların sayı da elə bir olmuşdur. Bunu bir neçə (məsələn, iki, üç) rol

tək bir aktyorun ifa etməsi mənasında başa düşmək lazımdır. Məsələn, Esxilin yazdığı əsərlərdə mövcud bir neçə rol bir nəfər deyil, iki nəfər aktyor oynayırdı. Dialoga üstünlük verilməsi, aktyorların sayının artırılması, şübhəsiz, xorun nəğmələrinin, rəqslərinin azaldılması hesabına olmuşdur, halbuki əvvəl bütün ağırlıq mərkəzi korifeylə xorun mükaliməsi üzərinə düşürdü. Sofokla qədər isə tamaşadakı rolları iki aktyor ifa edirdi: protaqonist adlanan birinci – baş aktyor və devteraqonist adlanan ikinci aktyor. Esxildən fərqli olaraq, Sofokl tamaşaya üçüncü aktyoru (tritaqonisti) əlavə etmişdir. Məsələn, onun “Tiran Edip” əsərində Edipi yalnız tək baş aktyor, protaqonist oynadığı halda, İokastın, Zevsin, kahinin, Carçı və Layın qulunun rollarını ikinci aktyor (devteraqonist), Kreont, Tiresey və Korinfdən gələn carçının rollarını isə üçüncü aktyor (tritaqonist) oynayırdı. Yeddi rolun üç aktyor arasında belə bölünməsinin özü dram tarixində mütərəqqi addım idi.

Satirik tamaşalardan – Aristotel burada “gülüş” dramının “göz yaşı” dramından qədim olduğuna, daha doğrusu, “Satirlər” dramının faciənin ən qədim növü olduğuna işarə edir. Aristotelin həmin fikri bir çox alimləri ciddi çətinliklər qarşısında qoymuşdur. Məsələnin Aristotel tərəfindən nə dərəcədə düzgün işıqlandırıldığını müəyyən etməyə “satir” və “traqos” anlayışlarının sosioloji semantik təhlili də, öz növbəsində, kömək edə bilər. Komediyanın daha qədim adlarından olan “Tryuqediya”nın “Traqediya” ilə yaxınlığı və bunların arxasında dayanan həyatı mənaların “üzümçülük”, “şərabçılıq”, “macar”, “şərab”, “meyvə”, “tənək” (“Traqeyn”, “Tryuqos”) və s. həmcinsliyi hər ikisinin, komediya və faciənin səhnədə qoşa mənşəliyini söyləməyə daha çox haqq verir. “Satirlər” dramının faciənin daha qədim şəkli olması barədə Aristotelin fikrinə haqq qazandıra bilən əsərlər olmuş olsa belə, onlar zamanəmizə gəlib çatmamışdır. Buna görə də komediyanın deyilən istiqamətdə inkişafını təsəvvürə gətirmək xeyli çətindir.

Aristotelin bəhs etdiyi qəbildən olan və dövrümüze gəlib çatan dramlardan yalnız ikisi məlumdur ki, bunlar da daha sonrakı dövrün əsərləridir. Evripidin tam şəkildə əlimizə gəlib çatan “Kiklop”u, Sofoklun “İz axtaranlar” satir dramının iri papiruslarda yazılmış ayrı-ayrı hissələri (1911-ci ildə dərc olunmuşdur), Esxilin 1936–1940-cı illərdə əşkara çıxarılan eyni janrdan olan iki əsərinin fraqmentləri də buraya əlavə edilərsə, janr haqqında az-çox müəyyən təsəvvür yaranar.

Tetrametr, trimetr – rəqs ritminə uyğun yunan şeir vəznı.

Hekzamet – yunan ədəbiyyatında qəhrəmani şeir vəzninə deyilir. Puşkin həmin vəzndə yazılan “İliada”nın tərcüməçisi Qnediçə şeirlə yazmışdır: ““Sən bizə Homerin yüksək şerini gətirdin, qulağımızı mənasız qafiyələrin gurultusundan azad etdin (1821). “İliada”nm tərcüməsi” adlı iki misralıq şerində isə o deyir: “Слышу умолкнувший звук божественной эллииской речи. Старца великого тень чую смущенной душой.”

Episodiy – xor nəğmələri arasında dialogiya hissələrinə deyilir. Faciədə bir neçə episodiy ola bilər.

5

Komik maska – eybəcərliyin müxtəlif zahiri səciyyəvi şəkillərini özündə cəmləşdirən üzlüklər. Qədim dövrün bir çox tamaşalarında aktyorlar belə maskalarda, üzlüklərdə çıxış edirdilər. Deyilənə görə, Esxilin əsərlərinin tamaşalarında 28 maska (üzlük) var imiş. Bu kimi üzlüklər, məsələn, sifətin yastılığını, alnın qısalığını, ağzın yekəliyini, dodağın qalınlığını və s. bu kimi fiziki naqislikləri ifadə edirdi. Lakin bu naqisliklər, Aristotelin dediyi kimi, insanda mərhəmət duyğusu oyatmır. Belə qədim maskalarda, üzlüklərə Azərbaycan xalq teatrlarının inkişaf tarixində də təsadüf etmək olar, məsələn, keçəl və kosa maskaları. Əli Soltanlıya görə Azərbaycan xalq teatrında “kosa müəyyən bir üzlükdür (maskadır), hətta oyunda üzlüklə çıxış edir”

Komediyanın tarixi isə bizə naməlumdur – akademik F.A.Petrovski “Poetika”ya şərhində bu yeri S.İ.Sobolevskinin irəli sürdüyü hipotezadan çıxaraq izah edir. Bu hipotezanın isə üstünlüyü ondadır ki, o, Aristotelin özünün verdiyi məlumatlara əsaslanır. Aristotel “Poetika”da deyir ki, improvizasiya yolu ilə yaranan komediya öz mənşəyini fallik nəğmə ustalarının yaradıcılığından götürmüşdür (4-cü fəsil); komiklər dəstəsinə Arxont xoru sonradan vermişdir, əvvəllər isə o, adi həvəskarlardan təşkil olunarmış (5-ci fəsil); “komediyaçıları” sözü “komadzeyn” (“ziyafətlənmək”) felindən olmayıb, şəhər əhlinin qiymətləndirmədiyi səyyar aktyorların komları gəzib dolaşmalarından törəmişdir (3-cü fəsil); komediyanın hələ müəyyən bir şəkllə malik olduğu zamandan etibarən, onun ilk yaradıcılarının adı çəkilir (5-ci fəsil); amma maska və proloqun kimin kəşfi olduğu (bu mənada ki, komediya xorun nəğməsi ilə başlamaya da bilərdi), aktyorların sayını

uzun hecaların birləşməsindən əmələ gəlir (bu hecaların sayına görə bölgülər müxtəlif olur; hər bölgünün öz adı vardır). İki qısa heca bir uzun heca ilə əvəz oluna bilər. Bu vəzn ərüz vəznini xatırladır” (Ə.Soltanlı. Antik ədəbiyyat tarixi. Bakı, 1958, səh.67).

Komediya haqqında sonra bəhs edəcəyik – bir çox şərhçilər burada Aristotelin “Poetika”nın hazırda əldə olmayan 2-ci hissəsini nəzərdə tutduğunu söyləyirlər.

Müzəyyən dillə – ritm və ahəngə malik olan bir dillə, mahnı ilə. Aristotel, ola bilər ki, müəyyən dərəcədə plastik hərəkət dilini – rəqsi də buraya daxil edir.

Musiqi kompozisiyası (melopoyna) – faciənin lirik hissələrindəki melos (nəğmə və musiqi).

Zevksid – səhnə rəssamlığı “Skenoqrafiya” və “Skiaqrafiya” tarixində böyük rol oynamış yunan sənətkarları samoslu Aqafarx və afinalı Apollodorun davamçılarındandır. Apollodor özü epigramlarından birində onu öz sənətinin öyrəsi adlandırmışdır. Bir rəvayətə görə, Cənubi İtaliyanın Heralei şəhərindəndir və Afinada Apollodorun şagirdi olmuşdur. Lakin həyatının böyük hissəsi Efesdə keçdiyindən, İoniy məktəbinə mənsub rəssamlardan hesab olunur. Rəsmlərində insan bədəninin özəmətli şəkildə təsvirinə xüsusi fikir vermişdir. Əsərləri işıq və kölgə effektlərinin zənginliyi, fiqur və qrupların xüsusi canlılığı ilə seçilir. Rəvayətə görə, Zevksid üzümü o qədər həyatı və canlı çəkibmiş ki, şəklın üzərinə uçub gələn quşlar onu dimdikləməyə başlamışlar. Zevsi taxtda, allahların əhatəsində təsvir edən rəsmi xüsusi məlahət və gözəlliyi ilə məşhurdur. Rəvayətə görə, digər mifoloji mövzulardakı əsərləri az-çox dərəcədə janrı səciyyə daşımışdır. Plutarx Zevksidi Periklin müasiri kimi yad edir.

Fabula – Aristotel bu ifadəni (μῦθος – mifos) deyər işlətmişdir. Təsvir olunan əhvalatların gedişatını, bizim məzmun, süjet dediyimiz şeyi nəzərdə tutur. “Mifos”u məzmun mənasında Esxil “İranlılar”, Evripid “Elektra” əsərində işlətmişdir. “Elektra”nın rusca tərcüməsində həmin sözü Yarxo “hekayət” şəklində vermişdir ki, bu da o qədər dəqiq deyil.

Peripetiya və tanıma – peripetiya dramatik hadisənin inkişafında gözlənilmədən baş verən dönüşdür. Tanımaya gəldikdə, Aristotel onun 6 şəklini göstərir: əsatir və rəvayəti nişanələrə görə tanıma (bu nişanələr də həmin süni nişanələr ola bilər); şair tərəfindən uydurma nişanələrə görə tanıma; görmə, eşitmə və digər yaddaşlara əsasən tanıma;

fəhmə, zəhnə əsasən tanıma; tamaşaçının çıxardığı nəticəyə əsasən və nəhayət, obrazların hərəkətinin özündən doğan tanıma. Bu tanıma şəkillərinə şərq xalqlarının əsatir, dastan və bədii yaradıcılığında rast gəlmək mümkündür. Məsələn, Firdovsinin “Şahnamə”sində Rüstəm Zal bilmədən öldürdüyü gənc pəhləvanın qolundakı bazubənddən oğlu Zöhrab olduğunu tanıyır. “Tanıma”, “tanımamaq” istilahlarını, yerinə görə, bəzən “bilim” və “bilməzlik” kimi də tərcümə etmək olar. Buna, məsələn, yunanların əsatiri təsəvvüründəki tale, aqibət probleminin şərhli ilə əlaqədar xüsusən ehtiyac duyulur. Yunan ədəbiyyatında və dramaturgiyasında qəhrəmanlar öz aqibət və talelərinin nə ilə nəticələncəyini əvvəlcədən bilirlər. Taleyi bilib-bilməmək, zərurətin dönməz qanunları əsasında hərəkət edən qəhrəmanı yolundan döndərmir. Öz taleyini əvvəlcədən bilən qəhrəman, bununla belə, taleyinin müəyyən etdiyi yolla gəlir xüsusən belə yerlərdə “bilim” sözü “tanıma” ilə əvəz edilə bilməz. Azərbaycanda xalq arasında “tanımadan-bilmədən” ifadəsinin bəzən qoşa işlənməsi də təsadüfi deyil.

Yarışsız da – yeni bilavasitə teatr tamaşası olmadan da. Qədim yunan teatrında tamaşaya qoyulan əsərlərin ən yaxşılarının müəlliflərinə xüsusi hakimlərin qərarı əsasında mükafat verildiyindən, dramatik tamaşalara, həmçinin yarış deyərildilər. “Poetika”nın yunan orijinalında yarış ifadəsi – “aqon”, yarışmaq ifadəsi – “aqonizestai” kimi işlədilir.

7

On min stadiy – 1776 km (bir stadiy 177,6 metrdir).

Su saatına görə – Appelrotun yazdığına görə su saati (klipsidra) ilə məhkəmədə həm ittihamçı, həm də müttəhimin nitqi ölçülərmiş. Aristotel burada yarış (tamaşa) sözündən iki mənada istifadə etmişdir: a) şairlərin və xoreqlərin teatr tamaşası zamanı mükafat üçün yarış; b) müttəhimin məhkəmə prosesində ittihamçı ilə mübarizəsi.

Veyze ilə Dünser kimi alimlər Aristotelin “əgər tamaşaçılar gündə 100 faciə tələb etsəydilər, su saati ilə ölçmək lazım gələrdi” ifadəsini belə izah edirlər ki, həmin halda hər tamaşaya 15 dəqiqə (saatın $\frac{1}{4}$ hissəsini) sərf etmək mümkün olardı ki, bu halda faciələr balaca hekayət və lətifələrə çevrilərdi. Ordinski bu şərhli qəti və yeganə mükəmməl şərh hesab etməklə kifayətlənməməyi məsləhət bilir.

Herakleida, Teseida – Herakl və Teseyin həyat, rəşadət və qəhrəmanlıqları haqqında odalar, poemalar. Kiklik (silsilə) deyilən dastanlar sırasına daxil olan əsərlərdir. “Herakleida”lar Lagedemonlu Kinefon (təxminən e.ə. 750-ci il) və Rodoslu Pisandrin (təxminən e.ə. 450-ci il) adları ilə bağlıdır. “Teseida”nı Zopir və Pisistratın e.ə. V əsrdə yaşamış müasirlərindən Difilin yazmış olduğu göstərilir. Başqa şairlərin də eyni adlı əsərlər yazdıqları fərz edilir. Lakin bu əsərlərdən heç biri bütövlükdə bizə gəlib çatmamışdır.

Odisseyin Parnasda yaralanması – Parnas, Odisseyin uşaqkən ovda yaralandığı meşəli dağın adı, daha sonrakı dövrün əsatirlərində şeir pərilərinin məskəni. Homer, Parnasda ov zamanı naqafil qarşısına çıxan çöl donuzunun Odisseyin ayağını yaralaması əhvalatına “Odisseyə”nin 19-cu fəslində epizodik hadisə kimi müraciət etmişdir. Bəzi şərhçilərin Homerin əsərində bu əhvalatın təsvir edilməsindən Aristotelin bixəbər olduğunu iddia etmələri, əlbəttə, düz deyil. Əslində, Aristotel bunu demək istəyir ki, Homer xronoloji prinsipə riayət etməmiş, Odissey haqqında bildiklərinin hamısını qələmə almamışdır. Bunu belə bir fakt da sübut edir ki, Odissey Parnasda uşaq ikən yaralandığı halda, Homer bu əhvalatdan əsərin sonunda istifadə edir. Digər tərəfdən, şair onun özündə belə Odisseyin başına gələnlərin hamısından danışmır. Özü də Homer, qonaqpərvərlik adətinə görə Odisseyin ayağını yuyan dayənin onu tanımasına kömək edən şeylərdən bəhs edir.

Odisseyin özünü necə dəliliyə qoyması – troyalılara qarşı müharibəyə səfərbərlik zamanı Odissey özünü dəliliyə qoyubmuş ki, müharibəyə getməsin. Deyilənə görə, Palemid onun bu hiyləsinin üstünü açmışdır: o, Odisseyin yeni dünyaya gəlmiş oğlu Telemaxı onun xışının qabağına atmışdır ki, görsün öz oğlunu parçalayıb keçəcəkmiki? Odissey xışı körpənin yanından səpdirib keçmiş və hiyləsini büruzə vermişdir.

Alkiviad – Afina sərkərdəsi və dövlət xadimi, Peloponnes müharibəsinin iştirakçısıdır. Xarakterinin prinsipsizliyi və qeyri-sabitliyi ilə fərqlənmişdir.

Yambik yazıçılar sayacağı – yambik yazıçılar dedikdə, Arxeoloq və bu qəbildən olan sənətkarlar nəzərdə tutulur. Aristofanın əsərlərindən görünür ki, əvvəllər yunan komediyanəvislərinin əsərlərində ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlərə rişxənd və hücum etməyə yol verilmiş. Aristotelin vaxtında isə səhnədən, bəlli adamlara lağ, rişxənd etmək, gülmək təşəbbüslərinə imkan verilmirdi. Fransız maarifçisi Jan Jak Russo da “Sokratın edamına daha qabaqlar teatrda hökm verilmişdi” – deyərəkən, şübhəsiz ki, Aristofanın Sokrat əleyhinə yönələn “Buludlar” komediyasını nəzərdə tutmuşdur.

Aqafon (e.ə. 445–400) – qədim yunan dramaturqudur. Adi məşhur yunan sofisti Qorqinin ən yaxın tələbəsi və ardıcılıarı arasında çəkilir. Yunan faciəsinin inkişafında ayrıca rolu olmuşdur. Bir sıra əsərlərini, qədim miflərə istinad etmədən, şəxsi təxəyyülə və uydurmaya əsasən yaratmış ilk sənətkarlardandır. Platon, Evripid və Aristofanın müasiri olmuşdur. Platon “Pir” (“Ziyafət”) dialoqunda faciənəvis şairlərin yarışmada qələbə çalmağı münasibətilə hükəma və şair dostlarına ziyafət verən cavan şair Aqafonun obrazını yaratmışdır.

Sadə fabula – b a x 10-cu fəsil.

Aktyorlara görə – bir çox şairlərin özlərini aktyorların səviyyəsinə uyğunlaşdırıb yazmalarına işarədir. Ən böyük tragik Sofokl özü belə, onun qədim bioqrafı İstrin yazdığına əsasən, faciələrini aktyorların səviyyəsinə görə yazmışdır. Aristotel “Ritorika” əsərinin 3-cü kitabının 1-ci fəslində o zaman teatr sahəsində aktyorun şairdən mühüm olduğunu qeyd edir.

Yuxarıda müəyyən olunduğu kimi – 7-ci, 8-ci və 9-cu fəsillər nəzərdə tutulur.

Deyildi ki – çox güman ki, 6-cı fəsil nəzərdə tutulur. 7-ci fəslin axırının da nəzərdə tutulduğu zənn edilə bilər.

“*Edip*”də – Sofoklun “Tiran Edip” əsərinin 924–1085 sətirləri nəzərdə tutulur, burada “Edip” qasidinin gətirdiyi xəbərdən sonra öz taleyini və kim olduğunu yəqin edir.

“*Linkey*”də – yunan faciə-nəvisi və Aristotelin dostu Feodektin əsəridir. Aristotel “Poetika”nın 18-ci fəslində də “düyyün” və “açılma” problemi ilə əlaqədar olaraq “Linkey”dən bəhs edir. Linkey Arqos şahı Danayın qızı Qipermnestrayla evlənmiş Misir şahzadəsinin adıdır. “Linkey”in mövzusu Arqos mifologiyasından alınmışdır. Danayın qızlarına evlənmiş Misir şahzadələrini öldürmək haqqında atalarının verdiyi göstərişə, yalnız Qipermnestra əməl etməyərək, əri Linkeyi ölümdən xilas edir. Müəyyən vaxtdan sonra bundan xəbər tutan Danay, Linkeyi öldürmək istədiyi halda, özü öldürülür.

Orestin İfigeniyanı tanıması – Evripidin “İfigeniya Tavriddə” faciəsində Orestin öz bacısı İfigeniyanı qürbətdə, göndərmək istədiyi naməyə əsasən tanımasına işarədir. İfigeniya isə, öz növbəsində, qardaşı Oresti, hər ikisinin uşaqlıq həyatlarından xatırladığı konkret lövhələr əsasında tanıyır.

12

Proloq – paroda, yəni xorun orkestrə daxil olmasınadək olan hissə. Əvvəllər əsərin qısa xülasəsini vermək məqsədi daşıyan proloq, sonralar, bir növ, faciəyə giriş və ekspozisiya rolunu oynamışdır.

Parod – xorun ilk gəlişi və ilk ümumi qiraətinə deyilir. Parod proloqdan sonra gəlir. Proloq bitdimi, xor səhnə ilə orkestr arasındakı keçiddən adlayıb orkestrə daxil olur və birinci qiraətinə başlayır. Aristotel xorun qiraəti ifadəsi ilə bunu xüsusi qeyd etmək istəmişdir ki, parodda xorun oxuması həmişə vacib deyildir və çox vaxt parod anapestik dimetr və ya troxayik tetrametrlərdən ibarət ola bilər.

Episodiy – faciənin orta hissəsidir. Daha doğrusu, xorun oxuduğu nəğmələr bitdikcə, arada mükəlimə ilə gedən hissəyə deyilir. Əhvalatların əsil düyyünü bu hissələrlə bağlanıb-açılır.

Stasim – orkestrdə xorun dayanıb (hərəkət və ya rəqs etmədən) oxuduğu nəğmə. “Stasim”in hərfi mənası “dayanmaq” deməkdir, qədim teatrda episodilər arasında bir növ tənəffüs rolunu oynamışdır.

Eksod – faciənin axırı, son (çıxış) hissəsidir ki, bu vaxt xor orkestrdən çıxıb gedir. Eksoddan sonra xorun nəğməsi ola bilməz.

Kommos – xor və aktyorların ümumi hüznü (hönkürtlü) nəğməsi. Lakin aktyor (solist) və xor kommosda ağını eyni vaxtda deyil, növbə ilə oxuyurlar.

13

Alkmeon – əsatirdə atası Amfiarayın həlakının baisi olan, anasından onun intiqamını alan obraz kimi təsvir edilir. Əsatirdə vətəndən qovulmuş Fiv şahzadəsi Edipin oğlu Polinik Aqros şahı Amfiarayı Fiv əleyhinə hücumla cəlb etməyə çalışırsa, Amfiaray məğlubiyyəti əvvəlcədən hiss etdiyindən, buna razılıq vermir. Onda Polinik Amfiarayın arvadı tamahkar Eriphi qızıl boyunbağı ilə satın alır və o, ərini müharibəyə getməyə təhrik edir. Bir rəvayətə görə, Alkmeon müharibədə öldürülür; digər rəvayətə görə, məğlubiyyətdən sonra canını qurtarıb qaçmaq istərkən, yer ayrılır və o, yerə girir. Alkmeon atasının ölümünün səbəbkarı anasının olduğunu bilib, onu öldürür və intiqam ilahəsi Erinin təqibləri nəticəsində xeyli vaxt faciəli keşməkeşlərə məruz qalır. Orestlə Alkmeonun taleləri arasında yaxınlıq olduğundan (Orest də anası Klitemnestranı atasına xəyanət etdiyinə görə öldürür), Aristotel onların adlarını da yanaşı çəkir. Alkmeon mövzusu bir çox faciə əsərlərində təsvir olunsada bunlardan tam şəkildə heç biri zəmanəmizə gəlib çatmamışdır.

Fiest – Zevsin nəticəsi, Pelopsun oğlu (Pelops – Tantalın, Tantal isə Zevsin oğludur), Atreyin qardaşıdır. Atrey Mikendə hakimiyyəti ələ aldıqdan sonra Fiest onunla gizli münafişəyə girir və tezliklə özü də hiylələrinin qurbanı olur. Atrey qardaşı Fiestdən qisas almaq üçün dəhşətli bir cinayətə gedir: qardaşı Fiestin uşaqlarını öldürüb, onu uşaqlarının ətindən düzələn ziyafət süfrəsinə dəvət edir və Fiestə bilmədən öz uşaqlarının ətini yedizdirir. Onun sağ qalan oğlu Egisti isə atasını öldürməyə təhrik etməyə səy göstərir. Övladları öldürülmüş Fiest xeyli gizli yaşadıqdan sonra Atrey tərəfindən tutularaq Mikenə gətirilib, həbs edilir. Fiest oğlu Ekistin köməyi ilə qaçıb Atreyi öldürür, hakimiyyəti ələ alır və Atreyin oğulları Menelayla Aqamemnonu Mikendən qovur. Onlar isə, öz növbəsində, geri dönüb, Fiesti öldürürlər. Əsatirdə Fiest özü də cinayətləri ilə məşhurdur.

Orest – Aqamemnon və Klitemnestranın oğludur. Atasını öldürüldükdən sonra hicrətdə tərbiyə alır. Böyükdən sonra atasının intiqamını

alaraq, anasını və Egisti öldürür. İntiqam Allahı Erinin təqibindən onu əməllərinə bəraət qazandıran Apollon və Afina xilas edir. Mahiyyətə bir-birinə yaxın qohum olan Orestlə Fiestin nəslı arasında qəribə tragik kolliziya mövcuddur. Fiest oğlu Egistlə köməkləşib Atreyi öldürür, Atreyin oğlanları Aqamemnon və Menelay isə, öz növbəsində, əmiləri Fiesti öldürürlər. Fiestin oğlu Egist, oynası öz əmisi oğlunun arvadı Klitemnestra ilə əlaqəyə girir, Aqamemnon Troyadan qayıtdıqdan sonra onu öldürürlər. Orest isə anası Klitemnestranı və Egisti öldürür.

Meleaqr – əsatirə görə Kalidon şahı İneyin canı kösövdə olan oğludur. Doğulanda tale ilahələri gəlib anası Alfeyə xəbər edirlər ki, ocaqdakı kösöv yanıb qurtardıqdan sonra oğlun öləcəkdir. Ana ocaqdakı kösövü çıxarıb qutuda gizlədir. İney məhsul bayramında Artemidaya qurban vermədiyinə görədir ki, o, Kalidon torpağında təsərrüfata böyük zərər verən əcaib bir çöl donuzu peyda eləyir. Meleaqr böyüdükdən sonra bu bəduş (bədheybət) heyvanın ovuna çıxan dəstəyə başçılıq edir. Lakin heyvan öldürüldükdən sonra onun başı və dərisi üstündə öz dayıları – kuretlər ilə Meleaqr arasında ciddi münacişə olur və bu da müharibə ilə nəticələnir. Şəhəri mühasirəyə alan dayıları ilə müharibədə o, İneyin qardaşlarından birini (dayısını) öldürür ki, anası da bunun üstündə ona ahu-nalə və qarğış edir. Bundan rəncidə olan Meleaqr silahını atıb döyüşdən çıxır. Şəhərin alınmasına az qalmış o, arvadı Kleopatranın yalvarışları sayəsində, yenidən döyüşə atılaraq kuretləri geri oturdur. Qardaşının ölümünü oğluna bağışlamayan ana kösövü çıxarıb ocağa atır. Kösöv yandıqdan sonra oğlu da ölür. Başqa bir rəvayətə görə Meleaqr dayısını öldürən kimi anası kösövü ocağa atır.

14

Xoreqiya – faciədə, komediyada xorun və musiqi müsabiqələrinin bütün tamaşa və digər xərclərini ödəmək üçün zadəgan yunan vətəndaşlarından birinə dövlət tərəfindən həvalə olunan vəzifə.

Edipin fabulasını dinləyən – “Edip” faciəsində hadisələrin gedişatını hekayətlə dinləmək nəzərdə tutulur.

Astidamanat – e.ə. IV əsrdə Yunanıstanda tapılmış faciənəvislərindəndir. 240-a qədər faciə əsəri yazmışdır ki, bunların da bəzilərindən yalnız cüzi fraqmentlər qalmışdır. “Alkmeon” faciəsindən qalan

fraqmenti maraqlıdır. Bu əsərdə Alkmeon, Erefili anası olduğunu bildirmədən öldürür.

Teleqon – Odisseyin və Kirkanın oğludur. Xeremonun “yaralı Odissey” əsərində ərinin soracağında olan Kirka oğlunu, atası Odisseyi axtarmaq üçün səfərə göndərir. İtək adasına gələn Teleqon qarətə başlayır və ona qarşı çıxan Odisseyi ağır yaralayır. Odissey ölərkən Teleqon günahını başa düşür və atasını tanıyır.

“Antiqona” – Hemon Kreontu (öz atasını) öldürmək istəyir, lakin öldürmür. Aristotel faciədə cinayət aktı və tammanın 4-cü şəklinə toxunsa da, yalnız üçündən bəhs edir. 4-cü halı (taniya-taniya öldürmək istəmək, lakin öldürməmək) isə faciə üçün yaramadığına görə, pisləyir. Lakin o, eyni zamanda qeyd edir ki, bu üsuldən nadir hallarda, Sofoklun “Antiqona”da etdiyi kimi, çox mahir tragiklər müvəffəqiyyətlə istifadə edə bilirlər. Dünserin göstərdiyi kimi, Antiqonaya işarə etməklə Aristotel həmin üsuldən istifadə etməyi Sofokla irad tutmur, çox faciəvi olmayan 4-cü haldan onun necə bacarıqla istifadə edə bildiyini qeyd edir.

“Kresfon” – Evripidin, yalnız müəyyən fraqmentləri qalmış faciəsidir. Əsər Herakl nəslindən şah Kresfontun adı ilə adlanır. “Hamlet”dəki kimi burada da əsərin proloqunda Kresfontun kölgəsi zühur edib çəkilir. Əsərdə əhvalat belədir: Messenə hücum edən sərkərdələrdən biri şah Kresfontu və oğullarını öldürərək hakimiyyəti ələ keçirir. Kresfontun arvadı Meropu zorla alır. Kresfontun qürbətdə böyüyən oğlu Telefont atasının qənimi olan tiranı qayıdıb öldürmək qərarına gəlir. Meropa öz oğlunu tanımır və az qalır ki, onu öldürsün. Bir-birini tanıyan ana-oğul, sonra birlikdə tiranı öldürürlər.

“Hella” – məzmunu da, kim tərəfindən yazıldığı da bəlli olmayan yunan faciələrindəndir. B.İ.Ordinskiyə görə, bir cəhətdən bunun Evripidin əsəri olduğunu da güman etmək olar. Görünür, o, “Medeya”dakı motivlərə əsasən bu fikri fərziyyə şəklində irəli sürür. “Arqonavtlar və qızıl yun” əsətlər silsiləsində Hella, qədim Beotiya və buludlar ilahəsi Nefelanın qızıdır. Ataları analarına xəyanət edərək Fiv hökmdarının qızı İno ilə evləndikdən sonra ögey ana Hellanı və onun qardaşı Friksi məhv etmək məqsədi ilə hiyləyə əl atır, guya aclığın qarşısını almaq üçün Friks Mehrab qarşısında qurban kəsilməlidir. Nefela qurban zamanı qızıl yunlu qoyunda oğlu Frikslə qızı Hellanı göyə çəkərək Kolxidaya göndərir. Yolda Hella dənizə düşüb boğulur,

Friks isə Qara dəniz sahilində (indiki Gürcüstan ərazisində) Kolxidaya yetişir. Guya Hellanın dənizə düşüb batdığı həmin yer buna görə Hellespont (Hella dənizi – Dardanel boğazı) adlanmışdır.

15

“*Orest*”dəki *Menelay* – Evripidin “*Orest*” əsərində Menelayın xaraktercə alçaqhgının təsvirindən söhbət gedir. Evripidin “*Orest*”də, yunan əfsanələrindəki ənənələrin əksinə, Menelayı təkəbbür və alçaq təbiətli bir şəxsiyyət kimi təsvir etməsinə, deyilənə görə, afinalılarla spartalılar arasında yaranan düşmənçilik münasibəti səbəb olmuşdur.

“*Skill*” – müəllifi məlum olmayan yunan faciələrindəndir. N.İ. Novosadski məhz “*Poetika*”nın misal gətirilən hissəsində, Aristotelin yalnız Evripidin əsərlərindən söhbət getdiyinə görə “*Skill*”in də ona məxsus olduğu fərziyyəsini irəli sürür.

Melanippa – Evripidin əldə olmayan eyni adlı faciəsinin başlıca iştirakçılarından biridir. Bu əsərdən yalnız parçalar qalmışdır.

Qeyri-ardıcılığa isə “İfigeniya Avliddə” misal ola bilər – Aristotel Evripidin eyni adlı əsərinin 1211-ci və 1368-ci sətirlərindən başlayan parçaları nəzərdə tutur. Əvvəl hissədə ölümə getmək istəməyən İfigeniya göz yaşları tökərək atasına yalvardığı halda, Troya müharibəsində qələbənin onun özünü qurban verməsindən asılı olduğunu bildikdən sonra cəsarətlə ölümü qəbul etməyə hazır olduğunu bildirir ki, Aristotel də bu iki hissə arasında qeyri ardıcılıq görür.

Maşının köməyi ilə – qədim yunan teatrlarında səhnə öz dövrünə görə mexanikləşdirilmişdi. Başqa mexaniki vasitələrlə yanaşı, allahları göydən endirib-qaldıran mancanaqlardan istifadə olunurdu. Bununla da Aristotel, Evripid və bəzi digər müəlliflərin mancanaqdan istifadə etmək üsuluna işarə edir. Bəzən müəyyən əhvalatın həlli mümkün olmayan yerdə müəlliflər belə mancanaqların köməyi ilə allahları göydən yerə endirməklə çətinlikdən canlarını qurtarırdılar. Evripidin “*Medeya*”sında belə mancanaqların köməyi ilə “*Medeya* əjdahaya qoşulmuş gərdunədə” göyə çəkilir. Zira, müəllifin təsvirindəki məntiqə görə aradan çıxmaq üçün heç bir imkan qalmır. Onun “*İppolit*” faciəsinin finalında isə Artemida maşınla səhnəyə enərək sirrin əsil səbəbini açır. Buna “*dues ex machina*” üsulu deyirlər. Aristotelin “*dues*

ex machina” üsuluna münasibəti ilə Platonun münasibəti arasında sıx bir yaxınlıq vardır. Platon “*Kratil*” dialoqunda Aristotelsayağı faciəyə bitmiş bir tam orqanizm kimi baxaraq “*dues ex machina*” üsulunu tənqid edir: “*faciə-nəvislər vəziyyətdən çıxıb bilmədikdə, o dəqiqə allahları göyə qaldırmaq üçün maşının köməyinə əl atırlar*”. Bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, Aristotel “*mancanaq*” və “*maşının köməyinə əl atmaq*” dedikdə, eyni zamanda, hadisənin və hərəkətin bilavasitə özündən doğmayan kənar vasitə və səbəbləri də nəzərdə tutur.

“*İliada*”da – Ordinski, Dünserin gətirdiyi Sxoliya əsasən, Aristotelin “*İliada*”nın ikinci nəğməsinin başlanğıcını nəzərdə tutduğunu söyləməyə meyil edir. Novosadski isə Y. Qrefenhanın belə bir fikri “*əsaslı şəkildə sübut etdiyini*” göstərir ki, Aristotel Homerin “*İliada*”sını nəzərdə tutmur, belə ki, “*dues ex machina*”dan eposda istifadə edilməsindən söhbət gedə bilməz. Əvvəl göstərdiyimiz kimi, “*dues ex machina*”nın sözün geniş mənasında da işlədildiyini nəzərə alsaq, onda ikinci dəlil öz əhəmiyyətini itirir. “*İliada*”nın 2-ci nəğməsinin əvvəlində Zevsin Aqamenona yalan yuxu göndərməsi üsulunun özünün də “*mancanaq*” üsulu kimi bir şey, yəni bütün fabuladan doğmayan hadisələr qəbilindən olduğunu nəzərə alsaq, Aristotelin məhz Homer “*İliada*”sını misal gətirdiyinə şübhə azalar. Aristotel, Homeri, eyni zamanda faciə ustadı adlandırdığı üçün, faciədən söhbət gedən yerdə “*İliada*”dan misal çəkməsi də, bizcə, təəccüblü deyil.

Mənim başqa əsərlərimdə – Aristotel, görünür ki, əsasən “*Peri poetika*”, “*Politika*” əsərlərini nəzərdə tutur.

16

“*Torpaq övladlarının*” – əsatirdə Kadminin əkdüyü əjdaha dişlərindən bitən adamların nəslinə deyilir ki, bunların da çiyinlərində nizəşəkilli ot xalı varmış. Eleyli Hippi də “*Xalqların adaları*”nda deyir: “*Hansı bir qəbiləyə isə spartalılar “əkilmişlər” deyirlər*”.

Karkinin “Fiest”indəki ulduzlar kimi – yunan faciə-nəvisi Karkinin (e.ə. IV əsr) “*Fiest*” əsərinin qəhrəmanı, Fiestin mənsub olduğu Pelopidlər nəslinin təbii nişanələrinə işarədir. Əsatirdə Zevsin oğlu hiyləgər və tamahkar Tantal ziyafət zamanı allahlarla yaxınlıq edər, onlara kələk gələr və sirlərini yayarmış. Tantal bir dəfə yenə də allahları yox-

lamağı qərara alır. Öldürdüyü öz doğma oğlu Pelopsun ətindən onlara yemək təqdim edir. Allahlar yeməyə yaxın durmurlar. Yalnız məhsuldarlıq və əkinçilik ilahəsi Demetra, fikri Aid tərəfindən qaçırılmış qızı Persofilanın yanında olduğundan, çaşıb ətdən götürür və Pelopsun bir çiynini yeyir. Allahlar Pelopsun yeyilən çiynini fil sümüyü ilə əvəz edərək onu dirildir. Tantalı isə əbədi cəhənnəm oduna qorq edirlər. Pelopsdan törəyən pelopidlər nəslinin hamısının çiynlərində fil sümüyünə bənzər xal da buradan irəli gəlmişdir. Karkin əsətirdəki bu təfərrüatı deyışərək, onu Fiestin çiynlərindəki ulduz nişanəsi ilə əvəz etmişdir.

“Tiro” – Sofoklun faciəsidir. Bizə yalnız parçaları gəlib çatmışdır. Fessaliya şahı Solomeyin qızı Tiro Poseydonla əlaqəyə girmiş və ondan iki əkiz oğlan uşağı doğmuş və onların ikisini də gilavari beşikdə çaya atmışdır. Sonradan Poseydonan olan övladlarını beşiyin köməyi ilə tanımışdır.

“Ayaq yuma” – Homerin “Odisseyə” dastanında Odisseyin qoca dayəsi Evrikleyanın onun ayağını yuyan zaman ayağındakı çapıqdan Odisseyi tanımasını təsvir edən fəsil.

Ores “İfigeniya”da – b a x XI fəslin şərhı.

“Terey” – Sofoklun bu əsərindən yalnız parçalar qalmışdır. Əsatirə görə Zevsin törəmələrindən olan Frakiya şahı Terey öz baldızı Filompekanı zorlayır və sirrin üstü açılmasın deyərək onun dilini kəsir. Filompela toxucu məkiyində işlədiyi lövhənin köməyi ilə Tereyin alçaqlığını bacısına, Tereyin arvadı Proknaya bildirir. Aristotel “toxucu məkiyinin səsi” deyərək, lal Filompelanın yerinə məkiyin dilə gəlib, cınayətin üstünü açdığına işarə edir.

“Kiprilər” – Ordinski, bizcə, bu əsəri Novosadski və Petrovskidən fərqli olaraq, poema deyil, faciə adlandırmaqda daha haqlıdır. Zira, Aristoteldə həmin yerdə mahiyyətə səhnə tamaşalarından söhbət gedir. Ordinskinin şərhinə əsasən. Dikeogenin “Kiprilər” əsərində Telemon tərəfindən bir vaxt Salamin adasından sürgün edilmiş Tevkrin Tedemon öldükdən sonra yenidən adaya qayıtmasından danışılır. Tevkrin evlərinə girdikdə Telemonun şəklini görür və ağlayır. Xorun Tevkrin müşayiət edən kiprilərdən ibarət olduğuna görə, onun adı da buradan götürülmüşdür.

Alkinoyun ziyafətindəki hekayətdə – buna orijinalda “Alkinoyun apologiyası” da deyilir. Qədim yunanlar adətən belə dedikdə “Odisseyə”nin VII-XII fəsillərini nəzərdə tutmuşlar. Burada Aristotel əsə-

rin 7-ci fəslində kor (500-535-ci sətirlər və ardı) kifared Demodokun, Alkinoyun məclisində Odisseylə Axillesin mübahisəsini tərənnüm etdiyi yerdə Odisseyin gözlərinin yaşardığı səhnədən bəhs edir.

“Xoeforlar” – Esxilin faciəsinin adıdır. “Oresteya” tetralogiyasına daxildir. “Xoefor”un hərfi mənası “qəbir üzərində ehsan verən qızlar” deməkdir ki, xor da həmin qızlardan ibarət olduğundan, faciə “Xoeforlar” adlandırılmışdır. Əsərdə Elektra Oresti geriye atılmış saçlarından və ayaqlarının izindən tanıyır.

Sofist Poliid – e.ə. IV əsrdə yaşamış yunan faciə və difiramb ustasıdır. Plutarx, Diodor, Svida, Pindarın əsərləri və müxtəlif fraqmentlərində Poliidin adı faciənəvis kimi qeyd olunur.

“Tidey” – İneyin oğlu, “İliada”nın qəhrəman Arqos şahı Diomedin atasıdır. Polinikin Fiv üzərinə yürüşündə canını qəhrəmanlıqla fəda etmişdir. Bəzən Diomedin özünə də atasının şərəfinə “İliada”da Tidid və ya Tidey deyilir. Aristotel Feodektin haqqında danışdığı “Tidey” faciəsi bizə gəlib çatmamışdır.

“Finidlər” – Salmides şahı Fineyin övladlarının faciəsinə həsr edilən əsər. Nə özü, nə müəllifi haqqında məlumat yoxdur. Əsatirdə Fineyin arvadının (uşaqlarının ögey anasının) təhriki ilə öz balalarının gözünü çıxarır.

“Yalançı qasid Odissey” – bu əsər məlum deyildir.

17

Amfiaray – b a x 13-cü fəslin şərhı.

“İfigeniya”da – Evripidin “İfigeniya Tavridə” əsəri.

Orestin ağlı başından çıxması – intiqam ilahələri Erinlər tərəfindən təqib edilən Orestin dəliliyinin tutması səhnəsinə işarədir.

Poseydon (Poseidaon) – dənizlər allahı. Kron və Reyanın oğlu, Zevsin qardaşı. Əsatirə görə kainatda hökmranlıq əvvəllər Urana – göyə mənsub imiş; Uran Geya ilə – Yerlə evlənmiş və ondan bir neçə titan övladı olmuşdur. Onlardan biri – Kron atasını taxtdan saldıqdan sonra dünya üzərində hökmranlığı öz əlinə alır. Lakin o qorxur ki, Reyadan olan övladlarından biri də onun özünü hakimiyyətdən salıb yerinə keçsin. Odur ki, bir-bir uşaqlarını udmağa başlayır. Əvvəlcə kaşanə – ocaq ilahəsi Geotiyanı, sonra kəbin ilahəsi Geram, dalmca münbitlik və

əkinçilik ilahəsi Demetranı, yeraltı dünyanın allahı Aidi və nəhayət, dənizlər allahı Poseydonu diri-diri udur. Reya axırıncı oğlu Zevsi əri Krondan xilas etmək məqsədi ilə onu hücrə bir guşədə doğur, əvəzinə isə ərinə daş uddurur. Zevs böyüyüb hakimiyyəti ələ alır, atasını Tartara vasil etməzdən əvvəl onun qarnını yarib bacılarını və o cümlədən, qardaşı Poseydonu azad edir. “Odisseya”da Aristotelin bəhs etdiyi məhz həmin dənizlər allahı Poseydondur. Ordınski “Poetika”nın bu yerində Aristotelin ümumi məzmunundan söhbət gedərkən xüsusi ismə müraciət etməsinə (“Poseydon isə onun arxasınca göz qoyur” ifadəsi) təəccüb edir, halbuki bir az əvvəl “Poetika”nın müəllifi özü deyir ki, bütün bundan (yəni ümumi planı cızdıqdan) sonra, adları öz yerinə qoyub epizodları elə təsvir etmək lazımdır ki, onların həqiqətən də mətləbə daxil olsun. Ordınski buna görə Dünserin həmin ziddiyyətdən çıxmaq yolunu göstərən belə bir ehtimalına inanmağın mümkün olduğunu göstərir və deyir: güman ki, həmin yerdə “Poseydon” ismi “Dəniz”in məcazi mənasında işlənmişdir.

Adaxlılar – Odisseyin arvadı Penelopu almaq istəyənlərdir. Aristotel “Adaxlılar onun var-yoxunu yeyib tələf edirlər və oğluna tor qururlar” ifadəsi ilə “Odisseya” əsərinin II nəğməsində Odisseyin oğlu Telemaxın Afınaya dediyi sözləri eynilə təkrar edir.

18

Feodektin “Linkey”i – b a x 11-ci fəslin şərh.

Ayant – Sofoklun “Ayant qırmançgəzdiren” və “Lokriyalı Ayant” əsərlərinin qəhrəmanıdır. Bu əsərlərdən tam şəkildə bizə birincisi, natamam şəkildə isə ikincisi gəlib çatmışdır. Sofokl həmin əsərinin mövzusu Troya əsatirləri silsiləsindən almışdır, Aristotel də Sofoklun faciəsində Ayantın qorxunc ehtiraslarına və keçirdiyi ağır iztirablara işarə edir. Ordınski öz şərhlərində göstərir ki, Ayantın həyatı eynilə Esxilin, Astidamantın və Feodektin faciə əsərləri üçün də mövzu olmuşdur. Əfsanəyə görə Axilles öldükdən sonra onun hərbi ləvazimat və geyiminin kimə qismət olması haqqında mübahisə düşür. Bu, yalnız Axillesin nəşi uğrunda döyüşdə daha çox fərqlənən qəhrəmana çatmalı idi. Mübahisə, yalnız Odissey ilə Ayaks arasında gedə bilirdi və

belə də olur. Bunun bir nəticə vermədiyini görə axeyalılar məsələni daha düzgün həll edə biləcəklərini güman edərək troyalı əsirlərə həvalə edirlər. Lakin Afina işə qarışır troyalıları tələq edir ki, işi Odisseyin xeyrinə həll etsinlər. Ayaks hiddətindən dəlilik dərəcəsinə çatır, acığından qılıncını çəkib mal-qaranın üstünə düşür, ayılanda öz hərəkətlərindən utanır və özünü yerə taxdığı qılıncının üstünə atıb intihar edir. Sofokl məhz həmin əsatirdən istifadə etmişdir. Bu əsatirdən “Odisseya”nın XI nəğməsində istifadə olunmuşdur.

İksion – əsatirə görə Fessaliya lapiflərinin (əfsanəvi xalqın) şahı olmuşdur. İfrat dərəcədə əzəzilliyi, hiyləgərliyi ilə seçilmişdir. Doğma qayınatasına tələ quraraq onu közlə dolu quyuya salıb məhv etmişdir. allahlar da buna və digər ağır cinayətlərinə görə onu cəzalandıraraq, heç yerdə sığınacaq verməmişlər. Nəhayət, İksion rəhmə gələrək, onu öz himayəsinə alan Zevsə də xəyanət etmiş, onun doğma bacısı və arvadı Geraya eşq elan etmiş, buna görə də yeraltı xaos dünyası Tartarda mütəmadi hərnlənən təkərə sarınmaqla cəzalandırılmışdır.

“Ftiotiyalılar” – Sofokl bu əsərinin adını Ftiya əhli mənasında işlətməmişdir. Ftiya mirmidlərin əsas şəhəridir. Şah Peley və oğlu Axillesin vətənidir. Əsatirə görə Axillesin babası Eak Geranın göndərdiyi mor (ölət) xəstəliyi zamanı öz xalqını itirir. Lakin atası Zevs onun Xahişinə əməl edib, qarışqaları adamlara çevirərək ölənləri əvəz edir (yunanca “mirmeks” – qarışqa deməkdir). Sofoklun həmin əsərindən müəyyən parçalar qalmışdır.

“Peley” – Sofokl və Evripidin əsərlərinin adıdır. Hər iki faciənəvis öz əsərlərində Eakin oğlu, əfsanəvi Mirmid xalqının şahı və Axillesin atası Peley haqqında əsatirdən istifadə etmişdir.

“Forkidlər” – Esxilin satirik mövzuda yazdığı əsərlərindəndir. Forkidlər dəniz allahı Forkun qızlarıdır. Haqqında çox az məlumat vardır.

“Prometey” – Esxilin faciəsidir. Burada onun iki faciəsindən biri, “Zəncirlənmiş Prometey”, yaxud “Azad edilmiş Prometey” nəzərdə tutulur. Birincisi tam şəkildə bizə gəlib çatmış, ikincisindən yalnız parçalar qalmışdır.

“İlionun dağılması” – bu mövzuda zəmanəmizə gəlib çatmayan bir neçə faciə olmuşdur. Ordınski, məsələn, Aqafon, İofan, Kleofont və Nikomaxın vaxtilə həmin adda faciələri olduğunu göstərir. Aristotel adını çəkdiyi faciənin epik tərkibliyindən çox, fabulalı olduğunu

dan şikayətlənir (yəni, Evripid kimi, mövzunun bir boyunu götürüb işləmək lazımdır).

Niob haqqında əsatir – Tantalın qızı, Fiv şahı Amfionun arvadı. Niob haqqında əsatirdə deyilir ki, o, altı oğlan, altı qız doğubmuş. Bu qədər övladı ilə qürrelənən Niob Latona (ışq allahı Apollonun və ya doğum ilahəsi Artemidanın anası) qurban verməkdən imtina edir ki, mən ondan üstün olduğum halda, nə üçün qurban verməliyəm. Bundan qəzəblənən Latona Apollon və Artemidaya tapşırır ki, Niobun övladlarının hamısını oxdan keçirsinlər. Belə də olur. Kifared və Şah – həssas və zərif ürəkli ata Amfion tab gətirməyib intihar edir. Niobu isə allahlar, onun öz doğma vətəninə Lidiyaya Spil dağına gətirib daşa döndərirlər. Həmin daşdan o zamandan şəffaf bir bulaq axır. Bu, indiye qədər də övladlarına ağlayan Niobun göz yaşlarıdır. Esxilin yalnız parçaları qalmış faciəsi bu mövzudan götürülmüşdür. Niob haqqında əsatirdən Ovidi də “Metamorfozalar”ında istifadə etmişdir.

Sisif – Korinf şahı, Eolun oğlu. Əsatirdə ən tülək, ən hiyləgər şəxsiyyət kimi təsvir olunur. O, hətta arxasınca gələn ölümü belə guya tovlayıb qandallaya bilmişdir. Bağışlanmaz cinayətlərinə görə öləndən sonra ona yeraltı zülmət dünyası Aiddə böyük bir daşı dağın ətəyindən zirvəsinə qaldırmaq həvalə olunmuşdur; o, daşı yuxarı qaldırır, müəyyən nöqtəyə çatanda onu buraxır, daş dıgırlanıb aşağı düşür və beləliklə bu, sonsuz təkrar olunur. Ümumiyyətlə, hədəf zəhmətə məcazi mənada, elmi ədəbiyyatda “Sisif zəhməti” deyilir. Sisifin çəkdiyi bu hədəf zəhmətin xarakteri zəngin boyalarla Homerin “Odiseya” əsərinin 9-cu fəslində (593–600-cü sətirlər) təsvir edilmişdir. Novosadskinin yazdığına görə, dram sənəti sahəsində bu əsatirdən Esxil də, Sofokl da, Evripid də istifadə etdiklərindən burada Aristotelin hansı əsəri nəzərdə tutduğunu söyləmək çətindir. Vilyanovitsin fərziyyəsinə görə isə Evripidin adına yazılan “Sisif”, guya sofist Kritiyn əsəridir.

Aqafon – b a x 9-cu fəslin şərh. Aqafonun Aristotel tərəfindən şeirlə, burada ifadə olunan fikrinə daha tam şəkildə “Ritorika”nın 2-ci kitabının 24-cü fəslində rast gəlirik.

“*Evripiddə deyil, Sofoklda olduğu kimi*” – Aristotel ona işarə edir ki, Sofoklda xor partiyası bilavasitə hərəkətlə həmişə üzvi şəkildə bağlı olduğu halda, Evripiddə, əsasən, belə deyildir.

19

“*Sözlə ifadənin (xarakteri)*” – b a x Aristotelin “Ritorika” əsərinə.

Protaqor – qədim yunan sofisti, ritoriki və ədəbiyyat tənqidçisi. Diogen Laetsi onu ritorika sənətinin banisi hesab edir. Eyni zamanda dialoq üslubunun banilərindəndir. Protaqora “Mübahisə sənəti”, “Mübahisə haqqında”, “Elmlər haqqında”, “Xitab”, “Çıxış” kimi əsərlər istinad edilir. Protaqorun Homərə iradı onun xitab, müraciət formasını məhdud başa düşməsinin nəticəsidir.

20

“*Əsas səs*” – bu ifadə “Poetika”nın yunan mətnində “stixiya” şəklində işlənir, “mənalı səs” ifadəsinə yaxındır. Aristotel həmin istilahın mahiyyətindən “Metafizika” əsərinin 5-ci fəslinin 3-cü və 4-cü kitablarında bəhs edir.

“*Ağzın vəziyyətinə görə*” – ağzın az, çox və ya orta vəziyyətdə açılmasından asılı olaraq, səslərin fərqlənməsi nəzərdə tutulur. Məsələn, Ordinskinin sxeminə əsasən bu cəhətdən səslərin fərqi aşağıdakılar kimidir:

Ağz daha çox açıldıqda Orta vəziyyətdə Ən az açıldıqda

A	I	U
R	L	N
K	T	P
H	S	W

“*Əmələgəlmə yerinə görə*” – səslərin ağzın hansı hissəsində əmələgəlməsinə görə fərqlənmələrinə işarədir ki, bunun da sxemini belə göstərmək olar:

Boğazda	Dildə	Dodaqda
K	T	P
H	S	W
R	L	M
A	I	U

“Səsin qalınlığı və incəliyinə görə” – tələffüzün gücü və gərginliyinə görə səslərin fərqlənməsi nəzərdə tutulur.

π	χ	τ
β	γ	δ
φ (F, v)	β (B, w)	π

“Səslərin uzunluğuna və qısalığına görə” – məsələn, η və δ , ω və α və s. nəzərdə tutulur.

“İti, ağır və orta vurğuya görə” – məsələn, J, A, U nəzərdə tutulur.

“Heca” – Aristotel bu istilahın qrammatikadan çox metrika sahəsinə aid olduğunu göstərir.

Bağlayıcı – Novosadskiyə görə, Aristotel yunanca işlənən istilahi altında tək bağlayıcını yox, zərfi, sözünün (önlük) də düşünür. O, ad, feil və üzvdən başqa bütün nitq hissələrini buraya daxil edir. Yunanca μέν, ἤτοι, ζέ bağlayıcılarının ayrılıqda tərcüməsi eynilə mümkün deyil. Bir növ “halbuki”, “isə”, “belə ki” ifadəsinə yaxındır.

Üzv – Dörinq, Ordinski və Novosadskinin yazdıqlarına görə, Aristotelin yunanca işlətdiyi “ἄρδρον” – “üzv” kəlməsi müasir dilçilikdəki “üzv” sözünün ifadə etdiyi mənaya müvafiq gəlmir. Belə hesab edilir ki, mətndə, ümumiyyətlə, bu məsələdən söhbət gedən hissə nisbətən korlanmış yerlərdəndir. Bunu Aristotelin “üzv”ə verdiyi tərfin eyni səhifədə dalbadal təkrar olunmasından da görmək mümkündür. Halikarnaslı Dionisiyin dediyinə görə, Aristotel və Feodikt nitqi üç hissəyə bölmüşlər: ad, feil, bağlayıcı. “Üzv”ü isə stoiklər artırmışlar. Fəlen həmin fikri təkzib edir.

Yunanca “φημί” – “deyirəm”, “περί” – isə “haqqında”, “yanında”, “nisbətən” deməkdir.

“Θεόδορος” (Feodor) – yunanca “θεός” – allah, “δωρον” – töhfə deməkdir. Bir növ “Allahverdi” kimi ki, burada da “verdi” müstəqil mənaya malik deyil.

Feil – Zaman çalarına malik mürəkkəb, müstəqil mənaya malik söz olduğu halda, hissələrinin müstəqil mənası (adda olduğu kimi) yoxdur. Məsələn, “adam”, “ağ” – “haçan” sualına cavab vermir, daha doğrusu, zaman göstərmir və zamanla bağlı deyil (halbuki “gedir”, “getdi” kəlmələri həmçinin zamanı göstərir).

Fleksiya – ismin və felin hallanması. Birinci halda “kim”, “kimə” sualına, ikinci halda isə predmetin və ya haqqında bəhs edilənin təkmi, çoxmu olduğu sualına cavab verir. Məsələn, “adam”, “adamlar”. Üçüncü halda isə aktyor sənəti ilə əlaqədar (müq. et 19-cu fəsillə) sual, əmr və s. ifadə edir, belə ki, məsələn, “gəldi”, “gəl” felin hallanmasıdır. Ordmski 20-ci fəslin şərhində bununla əlaqədar yazır ki, deməli, Aristotel “halı”, “tək və cəmi” (“say”, “miqdar”) və felin dəyişməsinə fərqləndirmişdir.

Cəmə, birləşməyə əsasən – “İliada” sözünün mənasına işarədir. “İlion” (Troyanın ikinci adı) və “od” sözlərindən yaranmışdır, İlion odaları, nəğmələri deməkdir. Aristotel, qısa desək, yığma sözlərlə işarə edir və göstərir ki, “İliada” yığma sözlərdən ibarət olsa da, vahid mənanı ifadə edir.

21

Səmə – yunanca hissələrinin ikisi də müstəqil mənaya malik olmayan (“Yer”) sözünün əvəzinə işlənmişdir. “Yer” azərbaycanca bir hecalıdır. “Səmə” isə iki hissəlidir, hissələrinin ikisi də müstəqil mənaya daşımır.

Qermokaikoksanf – Kiçik Asiyanın üç çayının Qerm, Kaik və Ksanfin adlarının birləşdirilməsindən yaranan dəbdəbəli isim, addır.

Qlossa – dildə dialektizmə və idiotizmlərə deyilir. Məsələn, azərbaycanca “zıvın” (“işdik”) və bu qəbildən olan sözlər.

“*Odur dayanmışdır gənim lövbərdə*” – Aristotel metaforaların xüsusi növü kimi, “Odisseyə”nin 1-ci fəslinin 181-ci sətəri və 24-cü fəslinin 308-ci sətirlərində Homerin təkrarən işlətdiyi iki eyni misraya işarə edir.

“*Göz qaraldan qədər şərəfli işlər, Görür haqiqətən Odissey yənə*” – Aristotelin gətirdiyi bu misal “İliada”nın yunan mətnində (11-ci fəsil, 272-ci misra) Homerin “qaranlıq” metaforik mənada “çoxluq” kimi işlətməsinə işarədir. Azərbaycan dilində işlətdiyimiz “qonaq-qaralı”, “qara camaat”, “qara qul”, “qaravaş”, “qaraçı” etimoloji cəhətdən çoxluğu ifadə edən “qara”, “qaranlıq” sözləri ilə bağlıdır. “Filankəs qonaq-qaralı adamdır”, “qonağı çox olan adamdır” mənasında işlənir. M.Ş.Vazehin: “Nə qədər kim fələyin sabitü-səyyarəsi var” misrası ilə başlayan qəzəlinde “Ol qəzəldir ki, bu Vazeh dedi bir dərd əhli – Zahirən lələ otağında qonaq-qarəsi var” beytində qəşənglik təkə lələ

nin qara xalına işarə olan “qara qonağı var” fikirdə deyil, “qonaq-qaralı” ifadəsi ilə assosiasiyada yaranan obrazlı təsəvvürün zənginliyindədir. “Qara camaat” və ya “qaraçı” kəlməsi camaat və ya qaraçının qara-lığına, kirli-paslılığına görə deyilmir, çoxluğu, kütləni təşkil etdik-lərinə görə deyilir. Rusca “чернь” – “толпа” ifadələri də eyni mənə-lidir. Eynilə qədim türk sistemli dillərdə “qara” ifadəsi camaatı, küt-ləni, xalqı bildirir.

“*Qılıncla canını alaraq onun. Mislə (hər bulaqdan) kəsib götürdü*” – burada söhbət Empedoklun “Təmizlənmə” əsərindən götürülən iki misaldan gedir. İkinci misalda “beş bulaqda” yuyunma vasitəsilə “təmiz-lənmə” haqqında söhbət gedir.

“*Ömrün qürub çağı*” – Empedoklun 152 №-li fraqmenti ilə əla-qədar metaforik ifadələrdəndir. Aristotel həmin fraqmentə işarə edərək yazır ki, “qocahığın insan həyatındakı mənası nədirsə, axşamın gün-düzlə müqayisədə mənası olur. Buna görə axşamı gündüzün qocalığı, qocalığı isə ömrün gecəsi və ya, Empedokl kimi, qürubçağı adlan-dırmaq olar”. Nəsimidə də bu fikir eyni şəkildə səslənir, o da ölüm, həyatın gecəsi, gündüzü isə ömrün gündüzü-günü (Günəşi) adlandırır: “Fəna vəfatlə nəfsin (sövdalı?) gecədir, Bəqa həyatla gündür, bu əqləmürad”. Azərbaycan şairi və filosofunun dərisini diri-diri soyar-kən ondan “rəngin nə üçün saralır” – sualına da yuxarıdakına həm-ahəng şəkildə cavab verməsi maraqlıdır “Mən əbədiyyət üföqlərində doğmuş eşq Günəşiyəm, Günəş batanda saralar”.

“*Meysiz cam*” (“Areyin camı”) – Areyin piyaləsi də deyirlər (“Fiol Aresa”). Aristotel bu metaforadan “Ritorika”da danışaraq yazır ki, əgər piyalə (cam) Dionisin qalxanıdırsa, onda qalxana da Aresin camı demək olar, “qalxan Aresin camı (piyaləsi), ox simsiz liradır” da deyirlər.

Kahin (ἱερεὺς) əvəzinə işlənən xahişçi (ἀρητήρ). B a x “İliada”nın yunan orijinalına, I nəğmə, 11-ci sətir. M.Rzaquluzadənin tərcü-məsində belədir: “Bu cəzadır, çünki Atrid təhqir etmiş qoca kahin pak Xrisi”. Göründüyü kimi, Xrisdən söhbət gedərkən kahin sözündən istifadə edilmiş ki, bu da yunan mətnindəki incəliyi vermir, çünki ori-jinalda Apollonun sevinli kahini Xris qızının geriye qaytarılmasını istə-yən xahişdardır, diləyicidir.

“*Sözlə ifadənin aydınlığı*” – dil və üslub aydınlığından Aristotel “Ritorika”nın III kitabının 2-ci hissəsində bəhs edir və yazır ki, “üslu-bun ləyaqəti onun aydınlığındandır... Üslub həddən artıq nə alçaq, nə yüksək olmayıb, nitqin predmetinə uyğun olmaqdır”.

“*Kleofant və Sfenel*” – Kleofant haqqında yuxarıda, 2-ci fəslin izahında bəhs edilmişdir; Sfenel, Aristofanla bir dövrdə yaşamış yunan faciə-nəvisi.

“*Ər görmüşəm alovla misi əta calayar*” – bu tapmacada soyuq-dəymə zamanı qanalma üçün istifadə olunan mis küpədən söhbət gedir.

“*Böyük Evklid*” – kim olduğu haqqında “Poetika”nın şərhçilərindən heç kəs səhih məlumat vermir. Bizcə, Aristotel, ola bilər ki, Sokratın tələbəsi və Meqera məktəbinin banisi sofist Evklidi nəzərdə tutsun. Çünki Meqeralı Evklid müqayisə və metafora problemi ilə həqiqətən də məşğul olmuşdur. Başqa bir məsələ ilə əlaqədar olaraq, A.F.Losev “Antik estetika tarixi” kitabında Evklidin metafora məsələsinə mənfi münasibətindən bəhs edən bu fraqmentinin təhlilinə geniş yer verir. Meqeralı Evklidin metafora məsələsinə buradakı münasibəti Aris-totelin böyük Evkliddən bəhs edərkən onun həmin problemə münasibəti ilə çox uyğundur.

“*Şeri ilə*”... – Böyük Evklidin rixşənd ilə yazdığı şeirdən götürülən həmin misralardan birincisində “Επὶ” ixtiyari olaraq “Ηπὶ” şəklində uzadılır; “παῖδ’ ἰμύτᾳ” da isə “βᾱ” uzun tələffüz olunur; Şerin ikinci sətirində isə “ἐρα” – “ἦρα”, “ἐλλέβορον” isə “ἐλλήβορον” şəklində uzadılmış halda tələffüz edilir. Bu misraları azərbaycanca səsləndirməyə çalışsaq, eynilə, yunan dilində olduğu kimi, belə bir əcaib şəkil alar: Ma-arofona gedən E-epixarı görmüşəm, yox xoşuma gəlmir onun asırqalı.

Esxil “*Filoktet*” əsərində – Esxilin bu adda faciəsi qalmamışdır.

“*Balacaboy (cırtanboy) bir eybəcər*” – Siklop Polifemi sərxoş edib, onun gözünü odlu kösövlə kor edən Odisseyin arxasınca deyənə Siklopun təşbehidir: “bir gör mənim gözümü kim çıxartdı”

(Sadəcə) *görməmiş bir skamyanı* ... – b a x “Odisseyə” XIX nəğmə, 259-cu sətir.

“*Sahil uğuldayır*” – “İliada”, XVII nəğmə, 265-ci sətir.

Arifrad – bu şəxs kim olduğu haqqında heç bir səhih məlumat yoxdur.

“*Qəhrəmani şeir*” – hekzametrlə yazılan şeirlərə deyilir.

Salamin yaxınlığında dəniz vuruşu – Aristotel yazır ki, Salamin yaxınlığında dəniz vuruşması ilə Siciliyada Karfagenlilərlə vuruş bir vaxtda (e.ə. 480-ci ilin eyni günündə – A.A.) başlamış olsa da, qətiyyən ümumi bir məqsədə malik deyildir. Odur ki, tarix bu qəbildən olan şeyləri (yəni rabitəsiz tarixi əhvalatları) təsvir etdiyi halda, yaxşı dastan şairi heç vaxt bunu etmir. Siciliyalı Diodor və Momsen bu məsələyə baxışda Aristoteldən fərqli bir mövqedə dayanırlar. Onlar göstərir ki, əslində karfagenlilər iranlıların, siciliyalı yunanlar isə Elladanın müttəfiqi idilər və buna görə də döyüşlərin eyni vaxtda başlanması təsadüfi deyil. Bu belə olsa da, Aristotelin dediyi fikrin həqiqiliyini inkar edə bilməz. Aristotel tarixdən onlarla əlaqəsiz, lakin bir vaxta düşən başqa hadisələrdən misallar gətirə bilərdi.

“Kiprya” – kiçik (silsilə) dastanlara daxil olanın ən böyüyüdür ki, cəmi 11 hissədən ibarətdir. “İliada”ya qədərki hadisə və əhvalatlardan bəhs edir.

“Kiçik İliada” – bu əsərdə Axillesin ölümündən sonra baş verən əhvalatlardan bəhs edilir ki, bu da 4 kitabdan ibarət olmuşdur. Novosadski “Kiçik İliada”nın Lesboslular şair Lesxə isnad edildiyini xəbər verir. Müəyyən parçaları Kinkelin “Yunan eposundan fraqmentlər”ində toplanmışdır.

Silah üstündə mübahisə – Esxilin “Kiçik İliada” əsasında yaratdığı faciədir. Bu qəbildən Aristotel tərəfindən adı çəkilən əsərlərdən yalnız “Filoktet” (Sofokl) və “Troya qadınları” (Evripid) bizə gəlib çatmışdır. Misal gətirilən o biri əsərlərdən yalnız parçalar qalmışdır.

“Bir tamaşa müddətində” – bütün gün, daha doğrusu, səhərdən axşama qədərki müddət nəzərdə tutulur. Bu müddət ərzində eyni bir şairin tetralogiyası, yəni üç faciəsi və bir satirik dram göstərilir ki, bunu da Aristotel normal hesab edir. Bu cür tetralogiyalardan tam şəkildə hifz olunanı yalnız Esxilin “Orestiya”sıdır ki, onun da həcmi 3785 beytdir. Buraya məsələn, Evripidin “Siklop”u qəbildən (709 beytlik) bir satirik dram da əlavə etsək, onda bu cür bir tetralogiyanın həcmi 45000 beytə

bərabər olar. Belə bir tamaşanın göstərilmə müddəti isə təxminən 8 saata qədərdir.

“Hektorun təqib olunma əhvalatı” – “İliada” dastanında “Hektorun öldürülməsi” adlanan fəslin XXII nəğmə, 205-ci misrəmə işarədir.

“Ayaqyuma”dan bir parçanı ... – “Odisseyə”nin XIX nəğməsində dayenin Odisseyin ayağını yuyub onu tanıdığı parça. Aristotel həmin nəğmənin 218-ci və sonrakı sətirlərində deyilən fikirləri nəzərdə tutur.

“Edip”də – Sofoklun “Tiran Edip” əsərində 103-cü və sonrakı misralar.

“Pfiya oyunları haqqında hekayət” – Sofoklun “Elektra” əsərinin 680-763-cü sətirlərinə işarədir.

“Misiyalılar (misiylilər)” – Esxilin faciələrindəndir, bizə gəlib çatmamışdır. Naukun “Yunan faciələrindən fraqmentlər”ində cüzi parçaları verilmişdir. “Misiyalılar”dakı lal – Heraklın oğlu Telef. Onun lallığı isə bunda təzahür edib ki, Tegeyde dayılarını öldürüb Misiyaya qaçmış və yolda bir dəfə də dilindən bir söz qaçırmamışdır.

İtaka gəlib çıxmaq – Odisseyin gəlib İtaka adasına çıxmasına işarədir (XIII nəğmə, 70-125-ci sətirlər).

“Dişi maralın (əliyin)” – dişi maralın (əliyin) buynuzunun olmadığı halda, bəzi şairlərin onu buynuzlu təsvir etməsinə işarədir. Pindar və Anakreontun müvafiq şeirlərində məhz dişi maral səhven belə göstərilmişdir. Bədii ədəbiyyatda bu qəbildən olan və Aristotelin dediyi mənada bəraət qazandırılmalı bilən nöqsanlara Rablenin, Lermontovun, Nekrasovun, Korolenkonun əsərlərində də təsadüf etmək mümkündür. Akademik A.P.Tyanşanskiyə görə, bu mənada heç bir səhve yol verməyən şairlərdən biri Puşkindir. Lakin, müəyyən etdiyimizə görə, A.S.Puşkin də belə, lakin bağışlanmalı bilən nöqsana yol vermişdir və “təbiətşünaslıq” nöqtəyi-nəzərindən ona irad tutmaq olar. Məsələn, müəyyən edilmişdir ki, Ancar ağacı altında yatan adamların zəhərlənməsi və ölümünün səbəbi ağacın özünün havanı zəhərləməsi sayəsində deyil, Ancarın bitdiyi mühitin zəhərli olmasındadır. Ancar məhz hər yerdə deyil, zəhərli dərələr kənarında bitir ki, insanı da zəhərləyən məhz aşağılardan təbəxxür edən havadır. Halbuki,

Puşkinin “Ancar” şerində Ancar özü zəhərli. Lermontovun şeirlərindən birində bir tərəfdə saralan zəmi dalğalandığı halda, bir tərəfdə incigülü çiçəkləyir. Halbuki incigülü ilk bahara təsadüf edir, saralan zəmi yayın axırı, payızın əvvəlinə xasdır. İlin bu mövsümündə isə heç cür incigülü ola bilməz.

Ksenofon (e.ə. təxminən 580–490) – Qədim yunan fəlsəfəsində məşhur Eley məktəbinin nümayəndəsi, görkəmli filosof və şairidir. Yunan ateist fikrinin inkişafında xüsusi xidməti olmuşdur. 70 ilə yaxın bir müddət ərzində Ellada torpağını dolaşaraq rapsodluq etmişdir. Allahlar haqqında politeist və antropomorfist təsəvvürlərin düşməni olmuşdur. Mifik qəhrəmanların cismani rəşadəti, hüner və igidliyinin mədhiyə həsr edilən şeirlərə qarşı çıxmış, poeziyada aqlın və fəzilətin tərənnümünə xüsusi yer verilməsini tələb etmişdir. Onun poeziyası daha çox dünyəvi-realist xarakter daşıyır. Ksenofona görə, “allahlardan insan şüurunun məhsulu və uydurmalarıdır və insanlar allahları öz təsəvvürlərinə və özlərinə uyğun şəkildə yaratmışlar”; “Əsatiri rəvayətlər allahlara hörmət deyil, nifrət oyatmalıdır; “İnsanlarda özünü göstərən hər cür vicdansız və yaramaz hərəkətləri, oğurluq, şəhvani hisslərə uymaq, qarşılıqlı yalan, nə varsa, Homerlə Hesiod hamısını allahların ayağına yazmışlar”.

“*Sancılmışdı mizraqlar*” – b a x “İliada”, X nəğmə, 151–154-cü sətirlər.

“*Qatırların özlərindən deyil keşikçilərdən*” ... – “İliada”nın I nəğməsinin 50-ci misrasından (“Əvvəl oxlar qatırlara və sərsəri köpəklərə deydi qırdı”) gətirilən misaldır. Apollonun öz oxlarını nə üçün əvvəl qatırlara və sərsəri itlərə tuşlayıb onları qırmasının səbəbi qədim dövrlərdə mübahisə obyektinə çevrilmişdir. Bununla əlaqədar belə bir fikir də mövcuddur ki, bu söz Homerdə yalnız hərfi mənada (qatır) deyil, “gözetçi” mənasında da işlənmişdir.

“*Dolondan danışarkən*” – Dolon “İliada”nın “Doloniya” adlanan X nəğməsinin 316-cı sətirində işarədir. Homer axeyalıların düşərgəsinə kəşfiyyata gələn Dolonu üzəndən xoşagəlməyən, “itiyaqlı” deyə təsvir edir.

“*Meyi-nabdan...*” (*qatışdırılmış şərəbdən*) – “İliada”, IX nəğmə, 203-cü misra. Bu ifadəyə yaxın fikrə “Odisseyə”nin də IX nəğməsinin 207-ci misrasında rast gəlmək olur, burada çaxırla suyun 1:20 nisbətində qatışdırılmasından bəhs edilir. Homerin “Odisseyə”sinin rus şərhçilərindən N.A.Şçastlivtsevin yazdığına görə, şərəbin həmin nisbətə

su ilə qatışdırılması onun son dərəcə sərtliyinə işarədir, halbuki adi qatışıq nisbəti 2:3 olmalıdır.

“*Hamı – ölməz allahlardır...*” (“*Atlı-piyada ərlər*”) – “Poetika”da Aristotelin Homerdən gətirdiyi bu hissə ilə əlaqədar lövhələr “İliada”nın X nəğməsinin başlanğıcına aiddir və Aristotel, görünür ki, məhz elə bu hissəni nəzərdə tutur. Lakin həmin nəğmənin 1-ci misrası bir qədər başqa şəkildə deyilmişdir. Aristotelin eynilə işlətdiyi ilk misraya isə 11-ci nəğmənin 1-ci sətiri müvafiq gəlir.

“*O tənha (çimməkdən) ürəkür (qorxur) dənizdə*” – b a x “İliada”, XVIII nəğmə, 487–489-cu sətirlər. Kosmik əsatirə görə, Ayı Bürcü – Arktos (yunanca arktos-aybalası) – Oriondan ürəkür, çəkinir (Orion əfsanəvi ovçudur). Orion ulduzu çıxdığı zaman Böyük Ayı üfəkdən (dənizdən) çıxıb yuxarı qalxmağa başlayır, beləliklə də, göydə ayı ovçudan qaçır... və ümmanın sularında yalnız çimməkdən qorxur. Bu, o deməkdir ki, Böyük Ayı üfəqün arxasında (dəniz arxasında) batmır. Buraya Novosadskinin belə bir fikrini də əlavə etmək mümkündür ki, Şimal (o cümlədən cənub) qütbündə həmin qəbildən başqa ulduzlar da olduğundan, Aristotel, Homeri müəyyən iradlardan qorumaq məqsədi ilə, “tənha” sözüne metaforik mənə verərək, onu ən çox seçilən, ən məşhur olan adlandırır.

Fasoslu Hippi – haqqında məlumat yoxdur. Aristotelin yazdığından məlum olur ki, o həminin ritorika ilə ciddi məşğul olmuşdur. Fasoslu Hippinin Homeri necə dürüst oxumağın lazım gəlməsi fikri ilə əlaqədar olaraq, Aristotelin gətirdiyi misal “İliada”nın XI nəğməsinin 15-ci misrasındandır. Burada Aqamemnona hiddətlənən Kronionun (Kronun oğlu) Zevsin ona yalan yuxu göndərməsindən söhbət gedir. Zevs Aqamemnona rüyada yuxu allahının vasitəsilə xəbər göndərər deyir ki, ordunu hazırla, hücumla keçməlisən, biz isə sənin qələbəyə söz veririk. Əslində, Zevsin Aqamemnonu yaxşı niyyətlə troyalılara qarşı hücumla təhrik etmədiyinə əsasən, qədimdə Homeri Zevsin yalançı təsvir etməkdə təqsirləndirmişlər. Bu məsələ ilə əlaqədar Hippi mətni özünə məxsus bir yolla “διδόμεν” deyil, “διδόμεν” şəklində (söz “veririk” əvəzinə “verilsin” kimi) oxumağı təklif edir. Bu halda məsuliyyət, Novosadskinin dediyi kimi, daha Zevsin yox, yuxunun üzərinə düşür. İkinci misalda isə bir “sözüstü” işarənin yerinin dəyişməsi ilə mənanın əks istiqamətdə dəyişməsindən söhbət gedir. Belə ki, “οὐ”, yerinə “οὐ” yazıldıqda, “yağışdan bir qismi çürüyən” yerinə “yağışdan çürüməz” alınır (həmin misra “İliada”, XXIII nəğmə, 328-ci sətir).

Empedoklun sözlərindəki – Empedoklun 35-ci fraqmenti nəzərdə tutulur ki, burada da durğu işarəsinin (vergülün) “əvvəllər” sözündən qabaqda və dalda gəlməsindən asılı olaraq mənə dəyişir (əslində durğu işarəsi əvvəldə gəlməlidir).

“*İkibaşlı mənarlarda*” – b a x “İliada”, X nəğmə, 252-ci misra. Bu yeri azərbaycanca əyani şəkildə belə təxmin etmək olar: deyəndə ki, “gecənin $\frac{2}{3}$ hissəsindən çoxu keçmişdir”, bunu iki mənada başa düşmək mümkündür: birinci halda $\frac{2}{3}$ hissənin çox hissəsinin keçməsi, ikinci halda $\frac{2}{3}$ -ni tam qət edib üçüncü hissəyə qədəm qoyulması, keçilməsi mənasında.

“*Ədəbi ifadənin işlənməsi xüsusiyyəti*” – “Qənimədin Zevsə şərab tökməsi” (Zevsə saqilik etməsi) misrası ilə əlaqədar b a x “İliada”, XX nəğmə, 234-cü misra. Aristotel yazır ki, “halbuki allahlar şərab içmirlər”, həqiqətdə Homer şərabı burada əsil şərab mənasında işlətmir, zira yunanlar şəraba da, şərbətə də şərab demişlər.

“*Dəmirçilərə də misgər (qılınc ustası) deyir ...*” – Aristotel yazır ki, təzə döymə bıçaqlar ifadəsi də buradan irəli gəlir (Aristotelin gətirdiyi 2-ci misalla əlaqədar olaraq, bax: “İliada”, XXI nəğmə, 592-ci misra).

“*Elə o saxladı məhz mizrağı da*” – b a x “İliada”, XX nəğmə, 272-ci misra. “Allahların döyüşü” fəslindən olan bu hissədə Troya qəhrəmanlarından Eneylə Axillesin döyüşündən bəhs edilir. Eneyin zərblə vurduğu mizrağı Axillesin qalxanının 5-ci haşiyəsi öz qızıl qatı ilə saxlayıb irəli getməyə qoymur. “İliada”nın XVIII nəğməsində Axilin qalxanının təsvirində bu haşiyəyə işarə vardır:

Əvvəlcə o emal etdi çox yekə bir möhkəm qalxan,
Bəzək vurdu hər yanına, dövrəsinə üç qat əlvan
Gözəl parlaq haşiyə çəkdi. Taxdı qayış saf gümüşdən,
Beş qatlıydı həmin qalxan, dairəsi böyük və gen.¹

Qlavkon – qədim dövrdə Homerin təfsirçilərindən olmuşdur. Ksenofon “Memoriabiliy”inin III kitabının 6-cı və 12-ci fəsilələrində Sokratla Qlavkonun söhbətini verir. Qlavkonun məşhur homerşünas olduğunu Platonun “Pir” dialoqundan da görmək olar. Mütəkəbbir olduğu dərəcədə də sadələşən olan müğənni-rapsod İon özünü öyrək Sokrata

belə deyir: “Bəli... Belə düşünürəm ki, Homer barəsində heç kəs, nə lampskalı Metrodor, nə fasoslu Stesimbrot, nə Qlavkson, bir sözlə, indiyə qədər olan bir nəfər adam belə məndən yaxşı bəhs açma bilməz, mənim qədər Homer barəsində çox, özü də mənim dərəcədə yaxşı şəkildə fikir söyləyə bilməz... Hər halda, Sokrat, mənim Homeri öz şərhimlə necə ucaltdığımı dinləməyə dəyər. Belə təsəvvür edirəm ki, Homerin pərəstişkarlarının məni qızıl çələnglə mükafatlandırmalarına layiqəm”.

İkari – Sparta şahı Tindarin qardaşı. Spartadan sürgün edildikdən sonra Akamaniddə yaşamışdır. Odisseyin oğlu Telemaxın ana babasıdır (Penelopun – Odisseyin arvadının atasıdır).

“*Evripid*”, “*Egeyada*” və “*Orest*”... – bu əsərin birincisi bizə gəlib çatmamış, ikincisi ilə əlaqədar, b a x 15-ci fəslin şərhinə.

26

“*Disk*” və “*Skilla*” – bir rəyə görə, belə hesab olunur ki, burada musiqi ilə müşayiət edilən iki tamaşadan söhbət gedir. Həmin fəsildə Sosistrat və Minasifey kimi rapsod və nəğməkarların ifa zamanı həddindən artıq bədən hərəkətlərinə yol vermələrinin qeyd edilməsindən isə belə başa düşmək olar ki, Aristotel oxuma, çalma prosesində əlləməlik edən qədim xanəndələri tamaşa zamanı artıq hərəkətlərə yol verən aktyorlarla müqayisə edir.

Minnisk, Kallipid, Pindar – qədim Yunanıstanın məşhur artistləridir. Esxilin əsərlərində baş aktyor – protaqonist kimi çıxış etmiş və böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanmışdır. Kallipid, Minniskin kiçik müasiridir. O da, öz növbəsində, məşhur aktyorlardan olmuşdur. Plutarx Minniskin və Kallipidin adlarını çəkir. Pindar haqqında məlumat yoxdur.

Sosistrat və opuntlu Minasifey – rapsod və rübabi müğənni olan bu iki şəxs haqqında məlumat yoxdur.

¹ Tərcümə M.Rzaquluzadəninidir.

MÜNDƏRİCAT

<i>Ön söz</i>	4
<i>Poetika</i>	23
<i>Aristotel poetikasının Şərq fəlsəfəsi və ədəbiyyatında mövqeyi</i> ...	69
<i>Şərhlər</i>	77

ARİSTOTEL

POETİKA

“ŞƏRQ-QƏRB”

BAKİ-2006

Buraxılışa məsul:	<i>Əziz Güləliyev</i>
Nəşriyyat redaktoru:	<i>Əlişirin Şükürlü</i>
Tərtibatçı-rəssam:	<i>Nərgiz Əliyeva</i>
Kompyuter səhifələyicisi:	<i>Rəvan Mürsəlov</i>
Korrektor:	<i>Cəmilə Məcidova</i>

Yığılmağa verilmişdir 20.06.2006. Çapa imzalanmışdır 12.07.2006.
 Formatı 60x90 $\frac{1}{16}$. Fiziki çap vərəqi 7,5. Ofset çap üsulu.
 Tirajı 25000. Sifariş 85.

Kitab “Şərq-Qərb” mətbəəsində çap olunmuşdur.
 Bakı, Aşıq Ələsgər küçəsi, 17.