

poetika.

ELMİ JURNAL

izm

- ƏDƏBİ TƏHLİL.MƏTN POETİKASI
 - İZM
 - JANR,STRUKTUR,FORMA
 - TARİXİ POETİKA
 - ƏDƏBİ KONTEKST
- ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN DİGƏR SAHƏLƏRİ NƏZƏRİ ASPEKTDƏ
 - DÜNYA ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİNDƏN TƏRCÜMƏLƏR

2016 №2

POETİKA.AZ

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

POETİKA.İZM

NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTUNUN
ELMİ ƏSƏRLƏRİ

№ 2

Bakı – “Elm və təhsil” – 2016

Baş redaktor

İsa HƏBİBBƏYLİ

AMEA-nın həqiqi üzvü

Baş redaktorun müavini

Tahirə Məmməd – filologiya elmləri doktoru, professor

Məsul katib

Maral Yaqubova – filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Redaksiya şurası:

Teymur Kərimli – AMEA-nın həqiqi üzvü

Bədirxan Əhmədov – filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Rəhilə Qeybullayeva – filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Məmməd Əliyev – filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Şirindil Alışanov – filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Vaqif Yusifli – filologiya üzrə elmlər doktoru

Mahirə Quliyeva – filologiya üzrə elmlər doktoru

Rahid Xəlilov – filologiya üzrə elmlər doktoru

Salidə Şərifova – filologiya üzrə elmlər doktoru

Pərvanə İsayeva – filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Elnarə Akimova – filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Ülkər Hüseynova – məsul redaktor

Respublikadan kənar:

prof. Stefani Sini (İtaliya),

prof. Maija Burima (Latviya),

dos. dr. Takayuki Yakota Murakami (Yaponiya),

prof. Mikolay Sokolovski (Polşa),

prof. Ramazan Korkmaz (Türkiyə),

prof. Yadiqa Petrusinska (Polşa),

prof. Fatima Festik (Bosniya)

Poetika.izm (Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri),
Bakı, “Elm və təhsil”, 2016 – 225 s.

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Şurasının
04 dekabr 2013-cü il tarixli 7 sayılı iclasının qərarı ilə
Ədliyyə Nazirliyindən verilmiş 26 noyabr 2013-cü il tarixli,
3821 sayılı şəhadətnamə əsasında təsis edilmişdir.*

Müəllif hüquqları qorunur. Jurnal 2014-cü ildən nəşr olunur.

© AMEA, Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu, 2016

İsa HƏBİBBƏYLİ

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının vitse-prezidenti,
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun direktoru, akademik*
isa.habibbeyli@science.az

**ƏDƏBİ ƏLAQƏLƏRDƏN
MÜQAYİSƏLİ ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞA**

Açar sözlər: müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq, ədəbi əlaqələr, dünya ölkələri, Asiya xalqları, qloballaşma şəraiti

Key words: comparative literary criticism, literary relations, global countries, Asian nations, globalization conditions

Azərbaycan Respublikasının müstəqillik qazanması ölkəmizdə milli ədəbiyyatın və mədəniyyətin yeni inkişafına geniş meydan açmaqla bərabər, həm də dünya ədəbiyyatı ilə əlaqələrin genişlənməsinə münbit şərait yaratmışdır. Dövlət müstəqilliyimizin 25 ili ərzində Azərbaycan Respublikasının dünya ölkələri ilə çoxcəhətli əlaqələrinin dövlət səviyyəsində inkişaf etdirilməsi öz növbəsində ədəbiyyatşünaslıq elminin xüsusi bir qolu olan ədəbi əlaqələrin də inkişafında mühüm rol oynamışdır. Hazırkı mərhələdə qarşılıqlı ədəbi əlaqələr anlayışının üstünlük qazanması keçmiş sovet dövründəki birtərəfli ədəbi təsiri yox, ədəbiyyat sahəsində ikitərəfli və çoxcəhətli əlaqələrin bərabərhüquqlu inkişafı istiqamətini ön mövqeyə çıxarmışdır. Bu mənada ədəbi əlaqələr ədəbiyyatşünaslıq elminin bir qolu kimi özünün yeni tarixi mərhələsini formalaşdırma prosesini yaşayır. Bu mərhələdə ədəbi əlaqələrdə iştirak edən tərəflərdən hər birinin ədəbiyyatının milli özünəməxsusluqları və tarixi inkişaf xüsusiyyətləri əsas kimi qəbul edilir, bənzər tipoloji proseslər, müqayisəli yanaşmalar və ümumiləşdirmələr əsasında konkret elmi nəticələr çıxarılır. Beləliklə, bir xalqın ədəbiyyatının əlaqələri əsasında dünya mədəniyyətinin inkişaf etdirilməsi və ya əksinə, milli ədəbiyyatların daha da zənginləşməsi hadisəsi baş verir. Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında ədəbi əlaqələrin həmin müstəvidə inkişaf etməsi ölkəmizdə yeni tipli ədəbiyyatın yaranmasını şərtləndirmişdir. İndi Azərbaycan ədəbiyyatı dünya ədəbi prosesinin üzvi tərkib hissəsi kimi inkişaf edir, dünya ədəbiyyatına öz töhfələrini verir və eyni zamanda, qarşılıqlı zənginləşmədən yaradıcı şəkildə bəhrələnir.

Ədəbiyyat haqqında elm də, yəni Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmi də ədəbi əlaqələrdən bəhs edərkən qarşılıqlı əlaqələri və ayrı-ayrı xalqların yazıçılarının dostluq münasibətlərini və əməkdaşlığını öyrənməyi ön

sıraya çəkir. Bundan başqa, ədəbiyyat sahəsindəki inkişafın səviyyəsini, dünya ədəbi prosesindəki, yaxud regional müstəvidəki yerini və mövqeyini müəyyən etmək, aparıcı meyillərə dəstək vermək üçün müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq öz sözünü deyir. Hazırkı mərhələdə müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq geniş mənada ədəbi əlaqələrin əsas ana xətlərini özündə əhatə edir. Qloballaşma şəraiti müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın imkanlarını daha da genişləndirir. Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq ədəbiyyatda tərəflərin bənzər və fərqli cəhətlərini göstərməklə bərabər, həm də inkişafda üstünlük verilən istiqamətləri də müəyyən etməlidir. Bütün bunlara görə, müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq-komparativistika ədəbiyyatşünaslıq elminin şöbələrindən birinə çevrilmişdir. Fikrimizcə, ədəbiyyatşünaslıq elminin şöbələrindən (ədəbiyyat tarixi, ədəbiyyat nəzəriyyəsi və ədəbi tənqiddən) bəhs edilərkən, müqayisəli ədəbiyyatşünaslıqdan da söz açılmalıdır. Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq-komparativistika ədəbiyyatşünaslıq elminin şöbələrindən biri olub, ədəbi əlaqələr anlayışına nə aid ola bilərsə, onların hamısını özündə cəmləşdirir. Üstəlik tipoloji təhlillər və dəyərləndirmələr də müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın obyektinə daxildir. Milli ədəbiyyatların da, ayrı-ayrı yazıçıların da yerini və mövqeyini, özünəməxsusluqlarını, üstünlüklərini, böyük ədəbi prosesdəki rolunu, xidmətlərini müəyyən etməkdə müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq geniş imkanlara malikdir. Ədəbiyyatşünaslıq elminin şöbələrinin funksiyaları arasında yaxınlıq, doğmalılıq olduğu üçün müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq ədəbiyyat tarixinin, ədəbi tənqidin və ədəbiyyat nəzəriyyəsinin imkanlarından istifadə edir və faydalanır. Bütün bunlara görə ki, hazırkı şəraitdə müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq ədəbiyyat haqqında elmin ön mövqeyinə çıxmışdır. Təsədüfi deyildir ki, Beynəlxalq Komparativistika Assosiasiyası yaradılmış və qısa müddətdə öz şəbəkəsini genişləndirmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmində də müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın, komparativistikanın meydanı və imkanları inkişaf etməkdə davam edir. Bakı Slavyan Universitetində Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq üzrə ardıcıl olaraq beynəlxalq simpoziumların keçirilməsi ədəbiyyatşünaslıq elminin bu sahəsinin funksionallığını daha da qüvvətləndirir. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun uzun illər «Ədəbi əlaqələr» adı ilə fəaliyyət göstərmiş elmi-tədqiqat şöbəsinin 2015-ci ildən etibarən «Dünya ədəbiyyatı və komparativistika» şöbəsi adlandırılması da sadəcə ad dəyişdirilməsi olmayıb, müqayisəli ədəbiyyatşünaslığa doğru genişlənən prosesləri özündə əks etdirən hadisədir. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun «Ədəbi əlaqələr» toplusunun eyniadlı şöbənin məqalələr toplusundan müstəqil elmi jurnala çevrilməsi də müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq üzrə tədqiqatlara artan marağın daha bir göstəricisidir. «Ədəbi əlaqələr» elmi jurnalında ayrıca bir «Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq» rubrikasının açılması da həmin prosesin əks-sədasıdır. Heç şübhə yoxdur ki, yaxın gələcəkdə «Ədəbi əla-

qələr» jurnalı «Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq» adı ilə fəaliyyətini davam etdirəcəkdir.

Ədəbi əlaqələrlə bağlı olan məsələlərdən biri də dünya ədəbiyyatı anlayışının təsnif edilməsi ilə əlaqədardır. Bu vaxta qədərki təsnifatda «Dünya ədəbiyyatı» dedikdə, daha çox Amerika və ya Avropa ədəbiyyatı nəzərdə tutulmuşdur. Halbuki dünya ədəbiyyatı anlayışına dünyadakı bütün xalqların ədəbiyyatı daxil olmalıdır. Lakin hələ ki elmi ədəbiyyatda, yaxud da elmi-tədqiqat institutlarının şöbəsi kimi «dünya ədəbiyyatı» bölgüsünə Asiya və Afrika ədəbiyyatının daxil edilməsinə çox az hallarda rast gəlinir. Fikrimizcə, XXI əsrdə informasiya cəmiyyətinin reallıqları «dünya ədəbiyyatı» adı altında yer kürəsinin bütün qitələrinin xalqlarının ədəbiyyatlarını düşünməyə, qitələrarası ədəbi əlaqələri formalaşdırmağa imkan yaradır. Virtual aləmlə onlayn əlaqələrin imkanlarının misilsiz dərəcədə genişlənməsi Avropa ilə eyni səviyyədə əksər Asiya ölkələrinin elmi-ədəbi mühiti, ayrı-ayrı yazıçıları ilə əlaqələr qurmağa, qarşılıqlı əməkdaşlığı inkişaf etdirməyə imkan yaradır. Ona görə də indiki şəraitdə «Dünya ədəbiyyatı» anlayışında yalnız uzun müddət dövrünün yüksək texnologiyası, kommunikasiyası ilə seçilən ölkələri deyil, əksər xalqların ədəbiyyatlarını nəzərdə tutmaq lazımdır. Bunu da nəzərə almaq lazımdır ki, son yarım əsrdə Asiya xalqlarının ədəbiyyatlarında ciddi bir inkişaf müşahidə olunur. Artıq ədəbiyyat üzrə Nobel mükafatçılarının sıralarında kifayət qədər Çin, Yaponiya, Hindistan, Cənubi Koreya yazıçıları da vardır. İqtisadi cəhətdən sürətlə inkişaf edən Asiya ilə bərabər, Uzaq Şərq xalqlarının ədəbiyyatları da inkişaf edir. Lakin hələ də elmi terminologiyada Asiya ədəbiyyatı anlayışı özünə münasib yer tapa bilməmişdir. Reallıqda isə oxşar mübarizə və dirçəliş yoluna, yaxın talelərə malik olan Asiya xalqları kimi onların ədəbiyyatlarında da xeyli dərəcədə yaxınlıq, doğmaliq vardır. Bu gün Asiya ədəbiyyatı dünya ədəbiyyatının nəinki üzvi tərkib hissəsi, eyni zamanda, aparıcı qollarından biridir. Avropa, yaxud Qərb ədəbiyyatı kimi Asiya ədəbiyyatını da tərcümə etmək, tədqiq edib öyrənmək, araşdırmaq müasir ədəbiyyatşünaslıq üçün aktual və əhəmiyyətli məsələdir, böyük bir boşluğu doldurmaq deməkdir.

Göründüyü kimi, XXI əsr qarşılıqlı ədəbi əlaqələrin böyük sürətlə genişlənməsinə meydan açmışdır. Bu da öz növbəsində ədəbiyyatşünaslıq elmində müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq-komparativistika adlı daha aktual bir istiqaməti ön sıraya çıxarmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmində qarşıda duran əsas vəzifələrdən biri qarşılıqlı ədəbi əlaqələri müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın geniş imkanları səviyyəsində tədqiq edib ümumiləşdirməkdən ibarətdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. Москва, 1976.
2. Mir Cəlal, Xəlilov Pənah. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, "Maarif", 1972.
3. Həbibbəyli İsa. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, ADPI-nin nəşri, 1985.
4. Ədəbi komparativistika: müqayisəsi və texnikası. Magistrantlar üçün proqram (5 xüsusi kurs üzrə). Bakı, 2008.

İsa Həbibbəyli

ƏDƏBİ ƏLAQƏLƏRDƏN MÜQAYISƏLİ ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞA

XÜLASƏ

Ədəbi əlaqələr ayrı-ayrı xalqların ədəbiyyatlarının və yazıçıların əlaqələrini öyrə-nir. XXI əsrdə bu istiqamət inkişaf edərək və funksiyalarını genişləndirərək müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq səviyyəsində formalaşmışdır. Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq ədəbi əla-qələrin vəzifələri ilə yanaşı, həm ədəbiyyatların tipoloji-müqayisəli təhlili və tədqiqi məsələləri ilə də məşğul olur.

Məqalədə müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın hazırkı mərhələdə ədəbiyyatşünaslıq elminin müstəqil bir şöbəsinə çevrildiyi əsaslandırılır.

Isa Habibbayli

FROM LITERARY RELATIONS TO THE COMPARATIVE LITERARY CRITICISM

SUMMARY

Literary relations learn the relations of separate nations' literature and writers. This course was formed in the level of comparative literary criticism by developing and forming at the XXI century. The comparative literary criticism was engaged in functions of literary relations, as well as typological-comparative analytic and mythological items of literature.

In the article is collaborated that the comparative literary criticism turned over independent sector of literary criticism science at present period.

ƏDƏBİ TƏHLİL. MƏTN POETİKASI

Aslan SALMANOV
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
aslan_salmansoy@mail.ru

**MÜHİT-MÜƏLLİF-MƏTN ƏLAQƏLƏRİ
VƏ MƏTNİN ANLAŞILMASI PROBLEMİ**
(Səməd Vurğunun əsərləri əsasında)

Açar sözlər: mühit, müəllif, mətn, anlama, Vurğun, millətçilik
Key words: environment, author, text, understanding, Vurğun, nationalism

Mətn, məlum olduğu kimi, şüurun mövcudluq forması, şüurun daşıyıcısı – subyekt (müəllif), onu formalaşdıran isə konkret tarix – gerçəklikdir. Bu mənada mühit və müəllif tandemindən kənar ədəbi mətn (ümumiyyətlə mətn) yoxdur və olması da mümkün deyil. Folklor nümunələrinin, yaxud, bəzi qədim və ortaçağ yazılı mətnlərinin dəqiq yaranma tarixi (mühiti) və müəllifinin bəlli olmaması, onların “tarixsiz” (mühitin “iştirakı” olmadan) və “müəllifsiz” yarandığına dəlalat etmir (Əslində, təkcə mətnlərin yox, hər bir sözün belə öz müəllifi-yaradanı-ustası olub). Başqa sözlə, bütün ədəbi mətnlər öz mühitinin və bu mühitin formalaşdırdığı müəllifin yaradıcılıq aktıdır. O da unudulmamalıdır ki, sonrakı mətnlər həm də əvvəlki mətnlərin (simvolların, konstruksiyaların, poetik fiqurların, dünyagörüşlərin, dil aktlarının və s.) davamı və belə demək mümkünsə, tamamıdır. Mətni insan yaratdığından, mətndə insan və mətn insan üçün yaradıldığından (D.Lixaçev) insan mətnin məcmusu kimi də təfsir olunur. Mütəxəssislər mətni-əsəri “dil açan şəxsiyyət” hesab edir, şəxsiyyət dedikdə isə “sənətkarların mənəvi aləmini, söz cildinə girmiş bioqrafıyası”nı (S.Böv) nəzərdə tuturlar. Mandelştam o qənaətdə idi ki, poeziyadakı hər bir söz müəllif etirafıdır, onun avtobioqrafıyasının bir hissəsidir. Baxtin avtoru “avtoritet” adlandırır, onun əsərdə təsvir edilən hadisələrin iştirakçısı və həmin hadisələrə “rəhbərlik” edən avtoritet olduğuna əsaslanıb, yaradıcılığını şəxsiyyəti (dolayısı ilə mühiti – A.S.) əsasında öyrənməyi tövsiyə edirdi.

Yaradıcı şəxsiyyətin öz əsərində özünü və mühitini nə dərəcədə, hansı səviyyədə ifadə edə bilməsi – öz “obrazını yarada bilməsi” (müəllifin ədəbi obrazı yox, ömürlüyü, belə demək mümkünsə, “bioqrafik obraz”ı nəzərdə tutulur), bir tərəfdən mühitin (dövrün, zamanın) tələbləri, siyasi-ideoloji qurumların ədəbiyyatın qarşısında qoyduğu vəzifələrlə

bağlıdırsa, digər tərəfdən müəllif istəyi və iradəsi, eləcə də yaradıcılıq amalı, üslubu və b. kateqoriyalarla bağlıdır. Başqa sözlə, bir tərəfdən siyasi-ideoloji təpkilər, senzura qadağaları və s. müəllifə öz “obrazı”nı yaratmağa, kimliyini – şəxsiyyətini olduğu kimi ifadə etməyə, həqiqəti dilə gətirməyə imkan vermirsə, digər tərəfdən müəllifin mənsub olduğu siyasi, yaxud, ədəbi cərəyan “müəllif məni”ni – obrazını ikinci plana keçirir. Hadisələri kifayət qədər dərk etməmək, mənəvi-əxlaqi və b. səbəblər üzündən də müəllif özünü tam, axıradək ifadə edə bilmir. Beləliklə, sadalanan səbəblərdən müəllifin yazdığı əsərlər bir o qədər də özünə “oxşamır”. Daha doğrusu, müəllifi yazdığı əsərlərin “alt qatları”nda, ”mətnlərin üzü”ndə yox, ”özü”ndə – bətnində axtarıb, tapmaq lazım gəlir.

Bəs, yaxın keçmişimizin ən mürəkkəb və ziddiyyətli dövründə – bir çox hallarda milli-mənəvi dəyərlərin aşağılandığı bir mürəkkəb zaman kəsiyində yazıb-yaradan S.Vurğun necə, əsərlərində özünü və mühitini şəffaflıqla ifadə edə, həqiqəti sonadək söyləyə, “öz obrazı”nı olduğu kimi yarada bilibmi? Gerçək və ədəbi həqiqətlər şairin yaradıcılığında nə dərəcədə təmaslaşır?

Tədqiqatçıları və onu tanıyanlar S.Vurğunun öz əsərlərinə “çox oxşadığını” və “şəxsiyyətinin yaradıcılığını tamamladığını” yazırlar (xatırladaq ki, bu ifadə ilk dəfə S.Vurğun haqqında işlədilib. Ona qədər ədəbi irsləri araşdırılarkən şair və yazıçıların şəxsiyyətinə, daha doğrusu, yaradıcılıq və şəxsiyyət, mühit və müəllif əlaqələrinə bir o qədər əhəmiyyət verilməyib).

S.Vurğunla 1930-31-ci illərdə tanış olan, şairlə işləməyi özünə səadət hesab edən, onun ən yaxşı tərcüməçilərindən biri olan A.Adalis də eyni qənaəti paylaşır: “S.Vurğun obyektiv olduğu qədər subyektiv şairdir. Onun mənəviyyəti əsərlərində aydın əks olunmuşdur” [1, s. 148]. B.Vahabzadə də şairin əsərlərində, xüsusilə, yaradıcılığının ilk dövrlərində qələmə aldığı əsərlərdə bioqrafik məqamların geniş yer aldığını, ömürlüyünün daha aydın göründüyünü diqqətə çatdırır. O yazır: “Həyatının ilk dövrünü (Vurğunun – A.S.) dəqiqliyinə qədər bilməsək belə, bu şeirlərin hər biri bizə şairin gənclik dövründə keçirdiyi əhvali-ruhiyyəni, mənəvi sarsıntıları nəql edir. Belə ki, bu şeirlər əsasında şairin tərcümeyi-halının ilk gənclik dövrünü yazmaq mümkündür. Qoşmaların hər biri şairin başına gələn bir hadisə ilə, vəziyyət və münasibətlərlə yazılmışdır” [2, s.31]. Əslində, bu yaradıcılıq aktı şairin bütün dövrlərdə yazdığı əsərlərdə müşahidə edilir. Lakin, 1930-cu illərin ortalarından başlayaraq, şairin bioqrafiyası, xüsusilə həyatının ağırlı-acılı günləri, sanki, “çiliklənir”, əsərlərinə səpələnir, görünməz olur. Təzyiqlər, təqiblər, böhtanlardan cana doyan şair yaşadığı sarsıntıları, əzabları, faciələri ya ricətlərdə ümumi şəkildə, ya yaratdığı obrazların dilində, ya da çap üçün nəzərdə tutmadığı əsərlərdə verməyə məcbur olur. Diqqətlə nəzər yetirdikdə, şairin özünün dediyi

kimi, “nəbzini tutub, ürəyinə yaxşı qulaq asdıqda” – mətnin bətninə girdikdə bu hissləri onun çap etdirdiyi əsərlərdə də sezmək, duymaq mümkündür.

Tədqiqatçıları şairin əsərlərinin bulaq suyu kimi saf, təmiz, aydın olmasına istinadən belə bir mülahizə də irəli sürürlər ki, Vurğunun şeirlərinin özü hər şeyi deyir, onların şərhə, izaha ehtiyacı yoxdur. Doğrudur, Vurğunun əsərlərində çətin anlaşılan sözə, demək olar ki, təsadüf olunmur və mətnin anlaşılmasında, təbii ki, onun dilinin aydın olmasının əhəmiyyəti böyükdür. Bununla yanaşı, müşahidələr təsdiq edir ki, mətndəki sözlərin başa düşülən, aydın olması, heç də əsərin məzmununun, müəllif ideyasının tam, axıradək anlaşılmasına, dərk olunmasına kifayət etmir. Bundan ötrü mətnin tarixçəsi, mühit-müəllif-mətn əlaqələri dərindən, incəliklərinə qədər öyrənilməlidir. Mülahizələrimizin təsdiqi üçün Vurğunun bəzi əsərlərinə müraciət edək.

S.Vurğun 1934-cü ildə belə bir qitə yazmış, onu həmin ildə çıxan “Könül dəftəri” kitabına salmış, sonrakı kitablarına daxil etməmişdir:

*Üzərimdə qara-qara,
İlan başlı buludlar var.
Gəril, sinəm hücumlara,
Aygır dalınca toz qopar.*

Bir il sonra, 1935-ci ilin 5 yanvarında şair başqa bir qitə (6 iyun tarixli “Kirovabad bolşeviki” qəzetində çap etdirsə də, kitablarına daxil etməyib) yazır:

*Döyür pəncərəmi qışın rüzgarı,
Vaxtsız ölümüdür üstümə gələn?!
Çəkilsin gecənin qaranlıqları,
Ömrə son sözümü deməmişəm mən,
Vaxtsız ölümüdür üstümə gələn?!*

Göründüyü kimi, qitələrdə mənası anlaşılmayan bircə söz belə yoxdur. Amma, sözlərin mənasının anlaşılması mətnin dərk olunmasına kifayət etmir: şairin hansı “qara buludlar”dan, ona yönələn hansı “hücumlar”dan danışdığı, üstünə nəyə görə “vaxtsız ölüm”ün gəlməsinin səbəbi məlum olmur.

Analoji ədəbi faktlar şairin əsərlərində istənilən qədərdir. Hətta, hər kəsin, heç olmasa, bir neçə bəndini əzbər bildiyi “Azərbaycan” şeirində belə məzmunu kifayət qədər dərk edilməyən məqamlara təsadüf edilir. Məsələn, anlaşılmır ki, S.Vurğun dillər əzbərinə, doğma yurdumuzun vizit vərəqinə çevrilmiş məşhur “Azərbaycan” şeirində niyə Vətəni sevdinə eli şahid çəkir? İnsan övladını, anasını sevdini kimlərəsə nümayiş

etdirirmi? Bu, insanın borcu – vəzifəsi deyilmi? Vətən-Ana sevgisinin şahidə ehtiyacı varmı? Təbii ki, yoxdur. Bəs bu müəmmalı çağırışın şeirdə yer almasının səbəbi nədir? Yaxud, şeirdəki “Ayrılarımı könül candan?!” misrası ilə şair nə demək istəyir? Əgər, könül – Vurğun, can – Azərbaycanlıdırsa, könülün candan, şairin Vətəndən ayrılıq biləcəyinin səbəbi nədir? Burada hansı ayrılıqdan söhbət gedir?

Ümumiyyətlə, şairin vaxtsız ölüm – qətlə yetirilmək, Vətəndən ayrılmaq xofu, təhdidi onun sonrakı əsərlərindən də keçir (Bir gün ömrüm gedər bada // Məni yelkən kimi qərq etsə də deryada Zaman və s.). Əgər S.Vurğun yaradıcılığının ilk dövrlərində özünü bir şair kimi təsdiqə çalışırsa, 1930-cu illərin ortalarından Vətənə, dövlətə sədaqətini təsdiqə cəhd edir. Əlbəttə, bütün bu ədəbi faktların gerçək səbəbləri var və onlar öyrənilmədən şairin yaradıcılığını dərk etmək mümkün deyil. Mülhizəmizin təsdiqi üçün şairin bir neçə əsərinə qısa nəzər yetirmək belə kifayət edər.

S.Vurğunun 1936-cı ilin 2 avqustunda qələmə aldığı “Azad ilham” adlı bir şeiri var. Şair burada haqsızlığın hökm sürdüyü – “sadə fırıldaqın həqiqəti boğduğu” bir dövrdə yaşayan, “haqq adlı divan qurmaq” istəyən, müqabilində “diri-diri soyulan” Nəsimini, “göz yaşlarından doymayan”, “karvanı dərd adlı səhrada qalan” Füzulini, “fars dilinə sinə gərən”, “ürək nəğməsi daşlara dəyib, şüşə kimi çiliklənən”, “səsi boğulub, ahını min dağ, min dərə əks etdirən” Vaqifi yada salır, onların dövrü və həyatı ilə öz həyatı və dövrünü qarşılaşdırır, müqayisə edir və yazır:

*Başımın üstündə nə yumruq durur,
Nə hicran səsi var mənim sazımda.
Nə qanun qoluma qandallar vurur,
Nə göylər darıxır xoş avazımda...*

Bu və sonrakı bir neçə misrada demokratik bir ölkədə yaşadığını və ilhamının azad olduğunu təsdiq üçün nümunələr gətirən, üstəlik Bayronu da yarışa çağıran şair, sanki sadaladıqlarını “unudur” və haşiyə çıxıb şeirin ümumi ruhundan kənara çıxır:

*Kaman qaşlarını çatma, günəşim,
Min sızıltı qopar dost ürəyindən!
Dərin dəryalara batma, günəşim
Əzəldən düşmənam qaranlığa mən!
...Mən ki qranlıqdan – qəfəsdən uzaq,
Könüllər yolçusu azad bir quşam.
Sən ey kinli baxış, tənəni burax,
Mən öz zəhmətimlə azad olmuşam!
...Kim keçər bu yerin daşından, deyin?
Vətəndən ayrılar hansı şərəfsiz?!*

Bu misralarla yuxarıda təqdim edilənlər zərrəcə də olsa, təmaslaşmır. Bunlar, sanki əvvəlkilərin davamı, eyni əsərin misraları yox, başqa bir əsərin parçasıdır. Bu misralarda “ilhamı azad” olan yox, əksinə adları çəkilən sənətkarlarla oxşar tale yaşayan bir şairi görürük.

Bu misralarla şairin kimə və nəyə işarə etməsi, ilk baxışdan, bir o qədər də aydın olmur. Çünki, onlar yuxarıda təqdim edilən misralarla, nəinki təmaslaşır, hətta başqa bir əsərdən götürülmüş təsiri bağışlayır. Bu misralarda “ilhamın azad” olduğu bir ölkədə yaşayan şairi yox, əksinə, adları çəkilən sənətkarlarla oxşar tale yaşayan bir şairi görürük. Bu misraları şairin bioqrafiyası və xüsusilə ömürlüyünün 1930-cu illər mərhələsi, eləcə də digər əsərləri və əsərləri haqqında yazılan tənqidlərlə tutuşdurduqda deyilənlərin – şairin özünə aid olduğu, işarə edilən sarsıntıları, məhz özünün yaşadığı məlum olur.

Diqqət yetirdikdə, təqdim etdiyimiz parçanın əvvəlki misralarının “Vaqif” dramından bir səhnəni xatırladığı da məlum olur:

*Şairdir... qəlbi var, şirin sözü var,
Böyük bir ölkənin onda gözü var.
O, ölsə... dağlar da dil deyib ağlar,
Əfv edin... yaxşılıq qalır yadigar.*

Yaxud, “Azad ilham”dan təqdim etdiyimiz parçanın son iki misrasının köməkliyi ilə “Azərbaycan” şeirində şairin Vətəni sevdiyinə eli şahid gətirməsi (El bilir ki, sən mənimsən) və könülün candan ayrılıla bilmək təhlükəsinin (Ayrılarımı könül candan?) səbəbini anlamaq mümkündür. Beləliklə, məlum olur ki, S.Vurğun bu şeirində Nəsimini, Füzulini, Vaqifi xatırlamaqla, təkcə onların halına yanmır, özünün də təqiblər, təzyiqlər, təhlükələr altında ömür sürdüyünü, adlarını çəkdiyi sənətkarlarla oxşar tale yaşadığını nəzərə çatdırmaq istəyir.

Qeyd etdik ki, bu hissləri, bu duyğuları şair başqa əsərlərində də yaşamışdır. S.Vurğun 1937-ci ilin 2 sentyabrında alleqorik səpkidə “Bülbül və bağban” adlı şeir yazmış, lakin onu çap etdirməmişdir (C.Abdullayev şeiri üzə çıxarmış və 1968-ci ildə oxuculara təqdim etmişdir). Bu şeir də, düşünürük ki, adlarını çəkdiyimiz əsərlərin məzmununun anlaşılmasına işıq tutur.

“Bülbül və bağban” şeiri bülbülün (şairin), bağa – vətənə sədaqətinin təsviri ilə başlayır:

*Gözəl bir bağçada bir bülbül vardı,
Budaqdan-budağa uçub qonardı.
Onun yuvasıydı gülün yarpağı,
Dilindən düşməzdi vətən torpağı.*

*Güllər boy atardı onun səsiylə,
Çiçəklər yatardı xoş nəfəsiylə.
Bülbül bu gülşəndən ilham alardı,
Gündə şadlığından qanad çalardı.
...Bu bağın, bağçanın sahibi bağban,
Bülbülü eşq ilə dinlərdi hər an.*

Günlərin birində bu bağın yanından keçən atlı (şairi gözü götürməyən xəbis) şairi bağbanın gözündən salmaq üçün tələ qurur: onu öz bağına aparmaq üçün şirin vədlər verir (arzusu baş tutmadıqda bağbanın yanına gedib, bülbülün ünvanına böhtanlar yağdırır). Atlının vədlərini və təkliflərini eşidən bülbül “tüklərini qabardır”:

*Dedi: “Aşiqiyəm bu doğma gülün,
Bu bağlar, bağçalar, ellər mənimdir.
Bura öz vətənim, öz vətənimdir.
Doğma oylağımdır bu daş, bu torpaq,
Anamdır, yuvamdır, bu gül, bu yarpaq.
Mən burdan almışam şeri, ilhamı,
Andıma, əhdimə şahiddir hamı.
Azaddır ilhamım, azaddır səsim,
Mən burdan ayrılısam, donar nəfəsim.
Get, alçaq! Dediyin böhtandır mana,
Doğma anasını atarmı ana?”*

Təqdim etdiyimiz bu kiçik parçadan da (şeir 154 misradır) aşkar görünür ki, şair “Azərbaycan” və “Azad ilham” şeirlərində olduğu kimi, doğma yurda – Azərbaycana bağlılığına, andına, əhdinə sadıqlığına hamının – elin şahid olduğunu diqqətə çəkir.

1937-ci ilin oktyabrında qələmə aldığı “Ömrümün gündəliyindən” adlı şeirində də şairin ömürlüyünün qara səhifəsini duymaq mümkündür. Doğrudur, şair şeiri yazdığı vaxt keçirdiyi sarsıntıları, çəkdiyi əzabları açıb-ağartmamağa çalışır. Əksinə, yenicə dünyaya gəlmiş qızının xoşbəxt həyat sürəcəyinə əminliyini ifadə edir:

*Sənin cocuqluğun bizdən bəxtiyar,
Nə çörək dərdi var, nə su dərdi var.
Azad yurdumuzun bir çiçəyisən,
Sən şaxta vurmamış güllər təkisən.*

Və maraqlıdır ki, şair körpə qızına “günahsız quzum” – deyə müraciət edir. Doğrudur, uşaqların, körpələrin günahsız olması fikrində, ilk baxışda qeyri-adi bir şey yoxdur. Amma, Vurğunun 1937-ci il və sonrakı illərdə yaşadığı faciələri göz önünə gətirsək, şairin körpə qızına “günahsız

quzum” deyə müraciət etməsinin səbəbsiz olmadığı bəlli olur. Mülahizəmizin təsdiqi üçün faciə kimi qələmə alınmış “Vaqif”in ilk nüsxələrinin birindən Vaqifin və oğlu Əli bəyin qətlə yetirilməsi səhnəsindən kiçik bir parçaya da nəzər salaq:

*Oğlum, alışıram, yanırım, aman!
Səni öldürürlər mənim ucumdan,
Qoy uçsun başıma qayalı dağlar!*

Diqqəti, təqdim etdiyimiz parçanın 2-ci misrasına yönəltmək istəyirik: 1937-ci ildə həbs edilən sənətkarların ailələrinin, övladlarının başına gətirilən faciələr göz qabağında idi. Həbs olunmağın real təhlükəsini yaşayan və MTN-in arxiv sənədlərində qeyd olunduğu kimi, iki dəfə bir neçə gününü “zindanda keçirməli olan” Vurğunu azyaşlı uşaqların belə valideynlərinə görə günahkarlar siyahısına daxil edilməsi və cəzalandırılması dəhşətə gətirir və onun qızına “günahsız quzum” deyə müraciət etməsinin də səbəbi, əslində, bu idi.

Əlavə edək ki, şair ünvanına deyilən yalanlara, böhtanlara cavab olaraq 1937-ci ilin 6 noyabrında “Böhtan” adlı şeir yazmış, lakin onu, məlum səbəbdən çap etdirə bilməmişdir:

*Mənmiyəm “vicdanı, məsləki satan”?
Yaxamdan əl çəksin bu qara böhtan.
Ellərin bağında ötən bir quşam,
Bir az da vaxtıdan tez doğulmuşam...
İndi bu böhtanlar mənə dar gəlir,
Saçlarım ağarır, ömrüm gödəlidir.
Qapımdan çəkilsin qara buludlar,
Mənim günəş adlı bir vicdanım var.*

S.Vurğun bu şeiri çap etdirə bilməsə də, ondakı ruhu, yenə də “Vaqif” pyesinə gətirmişdir. Təqdim etdiyimiz parça Vaqifin Qacar və Şeyxlə qarşılaşdığı səhnəni yada salır.

Son illərə qədər “sosializm quruluşunun tərənnümçüsü, kommunist şair, “Azərbaycan sovet poeziyasının bayraqdarı” kimi təbliğ və tələqin edildiyindən, özü də:

*Xoşbəxt elimin, yurdumun öz Vurğunuyam mən,
Bundan da gözəl bir daha dövrən ola bilməz!*

– deyən Vurğunun qələmindən:

*...Fəqət durur gözlərimin qarşısında bu iblislər,
Ürəyimdə külək əsir, yarpaq düşür, çiçək solur.*

*Gecəm keçir xəyal ilə sual verir mənə səhər:
– Hansı şair hansı qələm öz vaxtında xoşbəxt olur?*

– yaxud:

*Böyük bir hünərim yoxdur bilirəm,
Bəzən öz-özümə baxıb gülürəm.
Artıq can üstəyəm, artıq ölürəm!
Şöhrətim quru bir səsdir, a “dostlar”;*

Və yaxud da:

...Rəzillər can atırlar ki, rübabım sınısın aləmdə.

Nəsibim, taleyim, haqqım soyuq bir intihar olsun – kimi yüzlərlə misranın, onlarla şeirin çıxmasının səbəbini müasir oxucu bir o qədər də başa düşmür. Şairin yazdığı bəzi əsərlərə, elə təqdim etdiyimiz beytə (Xoşbəxt elimin...) istinadən deyir ki, əgər, S.Vurğun sosializm quruluşunun tərənnümçüsü idisə, bu quruluş niyə onu sıxışdırır, təqib edir, hətta intihara belə təhrik edirdi? Bəziləri isə bunun səbəbini başa düşsə də, məqsədli olaraq təhriyə yol verir, şairi sağlığında olduğu kimi, yenə də ittiham edirlər. Fərqli qınaq obyektlərinin ünvanının yerinin dəyişdirilməsindədir.

Əlbəttə, bu mülahizələrin yaranması səbəbsiz deyil. Əvvəla, S.Vurğun dövrədən, zamandan narazılıq, təqib və təzyiqlərlə bağlı yazdığı, həqiqəti açıq dilə gətirdiyi şeirləri sağlığında çap etdirə bilməmiş və onun ömürlüyünün ağır səhifələri oxuculara kifayət qədər məlum olmamışdır. İkincisi, onun çap etdirdiyi əsərlərdə örtülü toxunduğu bu problemlər tədqiqatçıları tərəfindən sovet dövründə, məlum səbəbdən qabardılmamış, əsərlərində yer alan narazılıqların, gileylərin, səbəbi şairin “şəxsi kədəri” kimi qələmə verilmişdir.

Müşahidələr sübut edir ki, S.Vurğunun əksər əsərlərinə hopmuş hüznün, kədərin, vaxtsız ölüm xofunun səbəbi, heç də, yaxud təkə və yaxud da heç də şəxsi həyatı ilə yox, dövrün ictimai-siyasi hadisələri, təqib və təzyiqlər altında yaşamağa məhkum olması ilə bağlıdır. O da maraqlıdır ki, onunla, təxminən eyni dövrdə ədəbiyyata gələn həmkarları sovet quruluşunun tərənnümü yolunda yarışa çıxdıqları, proletar ədəbiyyatını yaratdıqları zaman S.Vurğun “yekrəng” adlandırdığı həmin ədəbiyyatı qəbul edə bilmir. 1928-ci ilin 20 fevralında qardaşına göndərdiyi məktubda deyir: “Fəqət, bugünkü, “yekrəng” ədəbiyyatın amansız bir düşməniyəm” [3, s. 419]. Maraqlısı həm də odur ki, bu gün sovet quruluşunu, kommunist partiyasını mədh etməkdə qınağa tutulan S.Vurğun, demək olar ki, bütün yaradıcılığı boyu sovet quruluşunu inkar etməkdə və

kommunist partiyasının rəhbərlik rolunu danmaqda – “...proletar ölkəsində olan azadlıq və xoş günlərə inanmamaqda, şeirlərindən hicran və bədbinlik qoxusu gəlməkdə, yalnız özünün daxili xırda burjua varlığı ilə məşğul olaraq, irəli yürüyə bilməməkdə, öz keçmiş məfkurəsindən uzaqlaşma bilməyərək, əski bataqlıqdan çıxma bilməməkdə, ən qüvvətli şeirlərində hələ də Sanılı mahnılarını çalmaqda” [4, s. 68]; “...xırda burjua dünyagörüşünün şiddətli təsirinə məruz qalmaqda, qarşısına qoyduğu məsələlərin heç birini proletar sinfi nöqtəyi-nəzəri ilə həll edə bilməməkdə” [5, M.Cəlil, 1932]; “...proletariatın arxasınca gedən kommunist firqəsi rəhbərliyi altında sosializm quran kəndlilərin, kolxozçuların əhval-ruhiyyəsini təsvir və ifadə etməməkdə, hadisələri uzaqdan təsvir edərək, öz fikrini bildirmədən, öz sinfi borcunu vermədən keçməkdə, kəndi təsvir edərkən ondan bir qolçomaq ləzzəti almaqda” [7, A.Faruq, Ə.Dəmirçizadə, 1931]; “...inqilabi axın qarşısında bir an duraraq yığılana qarşı bir “həsrət” çəkməkdə və bununla da əfv olunmaz bir günah işlətməkdə” [6, M.K.Ələkbərli, 1935]; “...yaşadığı kəndin ibtidailiyinə, “idiotizminə” göz yumaraq onu “vətən” deyərək sevmək və sinif xaricində bir aləm kimi mənimsəməkdə, köhnə patriarxal həyatı təsvir edərkən ruhlanmaqda, coşmaqda, yeni dünyanın yeni insanlarına gəldikdə isə səsi və rənginin zəifləməsində, Lenin-Stalin dünyagörüşünü bir çox şeirlərində göstərə bilməməkdə, şeiri, sənəti sosializm quruluşunun praktiki işlərindən, siyasətdən, partiya tarixindən ayırmaqda” [8, M.Arif, 1937] ittiham edilir. Hətta, 1950-ci illərdə belə S.Vurğunun yazdığı əsərləri bəzi tənqidçilər eyni müstəvidə tənqid atəşinə tuturdular. M.Quluzadə, S.Vurğunun “Aygün” poemasında, “bolşevik partiyalılığı prinsipindən, sosializm realizmindən, sovet varlığının, sovet adamlarının simasını təhrif edən müvəffəqiyyətsiz, bədii cəhətdən, sönük, zəif əsər yaratdığı qənaətinə gəlir və bildirir ki, “Bu əsər partiyamızın sovet ədəbiyyatı qarşısında qoyduğu məfkurə – bədii tələblərə cavab vermir” [9, s. 1952].

Şübhəsiz, adətən, yaradıcılıq mübahisələri kimi qəbul edilən və dövrünə görə bu haqlı tənqidlər, üstəlik şairin həm özünün millətçilikdə ittiham edilməsi və Yİ-nin o vaxtkı (1937) rəhbərlərindən biri kimi “millətçi ünsürləri qanadı altına almaqda” günahlandırılması, özünün dediyi kimi, “saçlarını ağardıb, ömrünü gödəltməklə” yanaşı, yaşadığı ağırlı məqamlar, sarsıntılar əsərlərinə də keçmiş, izlərini onlarda da qoymuşdur. Bu səbəbdən də, yazımızın əvvəlində qeyd etdiyimiz kimi, şairin yaradıcılığının şəxsiyyəti və mühiti ilə paralel araşdırılması vurğunşünaslığın qarşısında dayanan başlıca vəzifədir. Yalnız bu halda mühit-müəllif-mətn əlaqələrini üzə çıxarar, nəticədə isə həm Vurğunu daha yaxından, olduğu kimi tanıyar, yaradıcılığındakı bəzi mürəkkəb məqamlara aydınlıq gətirər, həm də dövrün özünün ziddiyyətlərini üzə çıxarmış olarıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Adalis A. Səməd ilə işləmək səadətdir. X.Rza. Bir odlü gözləri, bir də xoş səsi. Bakı, “Çinar-Çap”, 2007.
2. Vahabzadə B. Səməd Vurğun. Bakı, Azərənəşr, 1968.
3. Vurğun S. Əsərləri, 6 cildə, VI c. Bakı, 1972.
4. Zəngili. Şairin andı. “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1931, № 3-4.
5. Mir Cəlal. Özünü yenidən qurma yollarında. “Hücum” jurnalı, 1932, № 5-6.
6. Ələkbərli M.K. Səmədin “Həsrət”i. “Ədəbiyyat qəzeti”, 9 yanvar 1935.
7. Faruq A. Dəmirçizadə Ə. Şairin andı. “Kommunist” qəzeti, 8 may 1931.
8. Məmməd A. Səməd Vurğun haqqında. “Ədəbiyyat qəzeti”, 20 sentyabr 1937.
9. Quluzadə M. Səməd Vurğunun “Aygün” poeması haqqında. “Kommunist” qəzeti, 13 mart 1952.

Aslan Salmanov

MÜHİT-MÜƏLLİF-MƏTN ƏLAQƏLƏRİ VƏ MƏTNİN ANLAŞILMASI PROBLEMI (*Səməd Vurğunun əsərləri əsasında*)

XÜLASƏ

Ədəbi mətnlərin yaranma prosesinə həsr edilən bu məqalədə S.Vurğunun bir neçə əsəri mühit-müəllif-mətn əlaqələri kontekstində araşdırılır.

Məqsəd mühit və müəllifin, “unikal mədəniyyət hadisəsi” hesab edilən mətnin yaranmasında iştirakına, eləcə də mətnə “müəllif obrazı”nın hansı səviyyədə yer almasına – mətnin müəllifinə yaradıcılıq aktında “oxşayıb-oxşamaması” səbəblərinə aydınlıq gətirilir.

Araşdırma zamanı tekstoloji və komparativ metodlardan istifadə edilmiş, tədqiqatə cəlb edilən mətnlərin tarixçəsinin öyrənilməsi problematikası əsas vəzifə kimi müəyyənləşdirilmişdir. Mətnlərin anlaşılmasında mühit-müəllif-mətn əlaqələrinin üzə çıxarılmasının əhəmiyyəti ədəbi-elmi materialların köməkliyi ilə əsaslandırılır.

Məqalədə irəli sürülən elmi mülahizə və mühakimələrdən S.Vurğunun qalan əsərlərinin də mühit-müəllif-mətn əlaqələri kontekstində araşdırılması zamanı istifadə edilə bilər.

Aslan Salmanov

ENVIRONMENT, AUTHOR AND TEXT RELATIONS AND THE PROBLEM OF UNDERSTANDING OF THE TEXT (*on the basis of works by Samad Vurgun*)

SUMMARY

In this article devoted to the process of formation of literary texts is investigated the several works by Samad Vurgun in the context of the environment, the author and the text relations.

The goal is to shed light on the reasons of participation of the environment and author in formation of a text considered “uncial event of culture”, as well as

determination of the role of “author’s image” in the text, the resemblance of the text to its author in the process of creative act.

In the process of research, there were used textological and comparative methods and the problems of studying the history of texts involved to the research and this is analyzed as a main issue. The importance of reveal of the relations among the environment, the author and the text in understanding of the texts is substantiated with the help of literary-scientific materials.

The scientific ideas and judgments used in this article can be used while the research of other works by Samad Vurgun in the context of environment, the author, text relations.

Иван ГОЛУБНИЧИЙ

*Секретарь Правления Союза писателей России
Главный редактор газеты «Московский литератор»
Заслуженный работник культуры Российской Федерации
Заслуженный работник культуры Чеченской Республики
Действительный член Петровской Академии наук и искусств*

**ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО МИФОТВОРЧЕСТВА
В РОМАНЕ КАМАЛА АБДУЛЛЫ «НЕПОЛНАЯ РУКОПИСЬ»**

Роман-антимиф представляет собой новую жанровую конструкцию, восходящую к роману-мифу, но не вписывающуюся в его художественные и философские границы. Автор романа-антимифа сосредоточен на деконструкции существующих мифов, что требует значительных знаний в области литературы, мифологии, философии, культурологи, истории и т.д. Не случайно, что формат романа-антимифа редко используется писателями.

Одним из образцов романа-антимифа, созданного на пространстве бывшего СССР, является роман Камала Абдуллы «Неполная рукопись». Следует подчеркнуть, что автор романа – это не только известный писатель, но общественный деятель и ученый, член-корреспондент НАН Азербайджана, ректор Бакинского славянского университета, председатель Азербайджанского фонда творчества.

Для романа-антимифа характерно одновременно апологетическое и критическое отношение к мифу. В романе-антимифе писатель не только пытается отстоять точку зрения, изложенную в мифе, но и параллельно с этим раскритиковать миф. Действительно, в романе Камала Абдуллы «Неполная рукопись» можно встретить не только художественную интерпретацию известного эпоса «Книга

моего деда Коркуда», древнего героического эпоса огузов, но и авторское переосмысление содержания древнего эпоса. Содержательно роман-антимиф представляет собой некий «миф о мифе», что отражается в особой текстуализации мифа, интертекстуальном диалоге между романным и мифологическим текстом, разрушении традиционной семантики мифа при сохранении формы. В этом контексте «Неполная рукопись» Камала Абдуллы не является исключением. В романе конструируется авторский миф об эпосе «Книга моего деда Коркуда». При этом тексты авторского и эпического мифов взаимопроникают, формируют некоторое художественное целое. В этом контексте хотелось бы обратить внимание на позицию самого Камала Абдуллы по данному вопросу: «Если бы меня спросили, я бы сказал, что эту книгу можно назвать «фантазией на тему». Темы моей книги начинаются там, где они обрываются в «Китаби Деде Горгут»».

XX век открыл новую страницу в интерпретации мифа, в том числе и посредством художественной деконструкции мифа. Миф связан с основными проблемами человеческого сознания и бытия, с поиском первоначала культуры, ее истоков и основ. Обращение к мифу для постмодерна – это инструмент раскрытия современной проблемы через архаичный ритуал путем придания ему высокого культурного статуса. При этом автор постмодерна может использовать как традиционные мифы, так и создавать собственные. Антимиф же, сводя архаичный ритуал к абсурду, предоставляет писателю заполнить возникшую пустоту мифическим ритуалом собственной конструкции, противоположным архаичному ритуалу содержательно. Поэтому антимиф – это миф наизнанку. Если в мифе герои обычно проходят серию испытаний, моделью которых является обряд инициации, то в антимифе герои не могут выдержать испытания, так как инициация трансформируется в бессмысленность. Отсюда и различия в отражении коллективного и индивидуального сознания – миф отражает в себе модель мира и миропорядка, характерного для определенного уровня развития социума, тогда как антимиф выражает индивидуальное сознание человека (писателя) эпохи постмодерна.

В романе «Неполная рукопись» отображаются определенные исторические события и исторические персонажи. Но они пропущены через призму антимифа. Так, в романе «Неполная рукопись» деконструирован образ Деде Коркуда. Если в эпосе «Книга моего деда Коркуда» Коркуд – это старец, представляющий собой ипостась самого Тенгри (в некоторых текстах Коркуд выступает и как мифический предок тюрок), то в романе – это верный вассал великого

хана Байандура. Убийство деревянным мечом чародея Одноокого, принявшего образ циклопа, также являет собой инструмент мифологической деконструкции. К.Абдулла деконструирует восьмую главу эпоса «Книга моего деда Коркуда». С восьмой главы эпоса связано знакомство мировой общественности с эпосом «Книга моего деда Коркуда». Эта глава была опубликована в 1815 году под названием «Басат убивает Тепегеза» немецким востоковедом Генрихом Фридрихом фон Дицем.

«Неполная рукопись» не претендует на историческую полноту и на доскональность передачи содержания эпоса «Книга моего деда Коркуда». Название романа многое говорит о себе. Используемая в качестве основы для сюжета некая рукопись, которая якобы является частью эпоса «Книга моего деда Коркуда», является неполной, не имеющей начала и окончания. Сюжет романа выстроен вокруг случайного обнаружения молодым исследователем неизученной летописи, которая содержательно отсылает нас к известным главам эпоса «Книга моего деда Коркуда».

Следует отметить, что роман-антимиф выполняет особую функцию по интеграции национальной литературы в мировое пространство при сохранении этнокультурной идентичности. В этом контексте роман К.Абдуллы «Неполная рукопись» является значимым явлением в популяризации эпоса «Книга моего деда Коркуда» среди иностранного читателя. Хотелось бы особо подчеркнуть, что жанровая природа романа «Неполная рукопись» не ограничивается смешением жанровых характеристик романа и жанров мифологии. Сюжетная линия в романе выстроена вокруг расследования факта исчезновения иностранного шпиона, проводимого великим ханом Байандуром. Через детективную сюжетную линию происходит взаимодействие с такими жанровыми формами, как детектив и готический роман.

Şəfa CƏBİYEVƏ
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
shafaajabiyeva@gmail.com

BƏDİİ QƏHRƏMANIN ESTETİK OBYEKTİVLİYİ: DÜNƏN VƏ BU GÜN

Açar sözlər: yeni dövr, yeni qəhrəman axtarırları, bədii qəhrəmanın estetik bütövlüyü, ənənə və novatorluq

Key words: new period, searches for new character, the esthetic integrity of art character, tradition and novality

Bədii ədəbiyyatda qəhrəman problemi əslində sırf ədəbi bir problem olaraq qalmır, bütövlükdə ədəbi meyili və cərəyanların mahiyyət səciyyəli xüsusiyyəti olmaqla, onun formalaşdığı ictimai mühitin xarakterini açıqlayır. Yəni hər bir dövrün ədəbi qəhrəmanını öyrənib təhlil etmək, bu dövrün düşüncəsi, sosial psixologiyası, cəmiyyətdaxili münasibətlər sistemi ilə bağlı olan bir məsələdir. Dəyişən ictimai-mədəni mühit təbii olaraq, insan barəsində yeni təsəvvürlər və baxışlar sistemi formalaşdırır, bu isə ədəbiyyatda qəhrəman probleminin hər dövrdə özünəməxsus şəkildə həllinə gətirib çıxarır. Lakin qəhrəmanın estetik obyektivliyi bütün dövrlərdə ədəbiyyatın başlıca dəyər və keyfiyyətlərindən biri olaraq qalır.

M.Baxtin “Müəllif və qəhrəman estetik fəaliyyətdə” adlı əsərində bədii qəhrəmanın estetik obyektivliyi barədə belə yazır: “...Qəhrəmanla bağlı hadisələrə həyatı (idraki-etik) maraq müəllifin bədii marağı ilə hopdurulur. Bu mənada estetik obyektivlik idraki və etik obyektivliyə nisbətən başqa istiqamətə yönəlir: bu sonuncu obyektivlik – verilmiş şəxsin və hadisənin hamı üçün əhəmiyyətli olan və yaxud belə qəbul olunan, hamı üçün əhəmiyyətli olmağa, etik və idraki bütövlüyə can atan dəyərlər baxımından qərəzsiz qiymətləndirilməsidir; estetik obyektivlik üçün dəyər mərkəzini qəhrəmanın bütövlüyü və ona aid olan hadisələr təşkil edir, bütün etik və idraki dəyərlər buna tabe olmalıdır...” [1, s. 14-15]. Baxtin qəhrəmanın estetik obyektivliyi dedikdə, onun (qəhrəmanın) bədii təfəkkürdəki obyektivliyini nəzərdə tutur. Təbii ki, həyatı bədii ifadənin sənətkar təxəyyülündəki bədii obyektivliklə tənəsübü ən müxtəlif amillərdən asılıdır. Burada əsas məsələ odur ki, müəllifin bədii düşüncəsindəki həqiqi (“obyektiv”) obrazlar bədii əsərdə adekvat ifadə oluna bilsin; Baxtinin ifadəsi ilə desək, müəllifin bədii əsərdə qəhrəmanlara münasibəti bütövlükdə və axıracan açılmaq imkanı əldə etsin.

Sovet dövründə “müsbət qəhrəman” problemi sovet ideologiyasının təzahürü kimi ortaya atıldığından və həyatın bütün müsbət təzahürləri “müsbət estetik idealın” ifadəçisi olan həmin “müsbət qəhrəman” obrazlarında cəmləşdirildiyindən, habelə buna rəğmən “mənfi tiplər” tamamilə mənfi, insani hisslərdən məhrum, köhnəliyin təcəssümü kimi təsvir olunduğundan insan obrazları bədii-estetik-psixoloji meyarlarla deyil, siyasi meyarlarla müəyyənləşdirilirdi. Bu isə, Elçinin qeyd etdiyi kimi, nəticə etibarilə ədəbiyyatda müqəvva “müsbət qəhrəmanlar” silsiləsinin yaranmasına gətirib çıxarırdı. “Romanların, pyeslərin, hətta poemaların konfliktlərini “müsbət” insanlarla “mənfi” insanların sosioloji mübarizələri təşkil etdi və həmin “mənfi” – “müsbət” təsnifatını bədii-etik-psixoloji meyarlar deyil, siyasi meyarlar müəyyənləşdirdi. Yəni hakim ideologiyayı təcəssüm etdirən surət “müsbət” idi və o, “mənfi” ola bilməzdi, bu ideologiyaya yad hərəkətlərə yol verən isə heç vaxt “müsbət” surət ola bilməzdi” [2, s. 37]. Bununla belə, 60-cı illərdən etibarən yeni ədəbi nəsrin nümayəndələri (Anar, Elçin, Y.Səmədov, S.Əhmədov, F.Kərimzadə, İ.Şıxlı, V.Babanlı və b.) öz qəhrəmanlarını heç bir “müstəsnalığı” ilə seçilməyən adi, sıradan adamlar arasında axtarmağa, onların həyat və düşüncələrini qələmə almağa başladılar. Yəni, yeni nəsrin qəhrəmanları adi adamlardan ibarət olduğundan, bu ədəbi cərəyanın formalaşdırdığı yeni qəhrəman konsepsiyasının əsasında məhz hər bir insanın, fərdin, şəxsiyyətin özlüyündə dəyərliliyi, əvəzəlməzliyi və təkrarsızlığı ideyası, düşüncəsi durmağa başladı.

Əslində, bu tendensiyanın özü Azərbaycan ədəbiyyatında yeni deyildi. Hansısa müstəsna xidmətləri olan, sosial çəkisi ilə fərqlənən mübariz şəxsiyyətlərin deyil, cəmiyyətin sıradan üzvlərinin ön plana çıxarılması meylə dünya ədəbiyyatında çoxdan təsbit olunmuşdu. Avropa ədəbiyyatı artıq bu sahədə böyük təcrübəyə malik idi, “psixoloji nəsr” üslubunda böyük sənət nailiyyətləri qazanmışdı. Dünya ədəbiyyatı nəhənglərindən O.Balzak, Q.Flober, L.Tolstoy, Qoqol kimi yazıçıların əsərlərində sıradan qəhrəmanlardan ibarət zəngin personajlar mövcud idi. Klassik Azərbaycan nəsrinin də insanın daxili aləmini təsvir sahəsində müəyyən təcrübəsi vardı. Bu sırada C.Məmmədquluzadə, Y.V.Çəmənəminli, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, S.M.Qənizadə, S.S.Axundov, A.Şaiq və s. kimi sənətkarların yaratdıqları sıradan qəhrəman obrazlarını xatırlatmaq yetərlidir. Yəni “altmışıncılar” qəhrəman obrazı yaradıcılığı təcrübəsi və ənənəsindən faydalanmaqla həyatı gerçəkliyi bədii gerçəkliyə çevirməkdə çox böyük üstünlük əldə etmiş oldular, belə ki, qəhrəmanların, bütövlükdə həyatı lövhələrin sənətkar təəyyülündən bədii mətnə adekvat surətdə “verilməsi”, “ötürülməsi” qeyri-yaradıcı faktorlardan daha artıq, bədii-estetik-psixoloji amillərdən asılı oldu.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrı bədii fikrin son iyirmi beş ilə yaxın müddətdə əldə etdiyi orijinal xüsusiyyətləri, onun müasir, özünəməxsus səciyyəsinə ədəbiyyat nümunələrində əks etdirən nəsrdir. Cəmiyyətin ictimai-siyasi həyatında baş verən əsaslı dəyişikliklər və yeni qəhrəman axtarırları çağdaş nəsrin başlıca novatorluq ruhunu müəyyən etməkdədir. Son illərdə aparılan araşdırmalarda yeni nəsr əsərlərinin məhz bu yöndən təhlilə cəlb olunması da təsadüfi deyil və müstəqillik dövründə yazılmış nəsr əsərlərində yeni qəhrəman probleminin sistemli şəkildə araşdırılması, tədqiq və təhlil obyektinə çevrilməsi vəzifəsinin ciddiliyindən xəbər verir.

Qeyd etməliyik ki, istər cəmiyyətdə, istərsə də yaxın və uzaq ölkələrin həyatında baş verən rəngarəng, mürəkkəb, ziddiyyətli hadisələr ədəbiyyat üçün zəngin material vermiş, istər sosial-siyasi, istərsə də ictimai-mənəvi həyatdakı əsaslı dəyişikliklərin, onların insanın mənəvi aləminə təsirinin mövzuya çevrilməsini zərurətə çevirmişdir. Ədəbiyyat cəmiyyətin ümumi inkişaf xəttinə paralel olaraq dirçəlməyə, məhsuldarlığını artırmağa başlayıb, yeni keyfiyyət dəyişiklikləri əldə edib. O cümlədən, müasir nəsrimiz ənənəvi sovet nəsrindən fərqli olaraq, həyatı gerçəkliyi bədii gerçəkliyə çevirmək üçün daha təravətli üsullardan faydalanmaqda, özünəməxsus inkişaf yolu keçməkdə, istər ideya-problem, istərsə də bədii-estetik çalarları ilə seçilən bir çox sənət örnəkləri ortaya çıxarmaqda davam edir. Bu sırada: Anarın “Otel otağı”, “Ağ qoç, qara qoç”, S.Əhmədovun “Axirət sevdası”, “Kef”, “Ömür urası”, İ.Muğannanın “Cəhənnəm”, “Qəbiristan”, Elçinin “Bayraqdar”, “Qarabağ şikəstəsi”, V.Babanlının “Ana intiqamı”, “Qəribə məhəbbət”, “Gizlinlər”, M.Süleymanlının “Erməni adındakı hərflər”, Ə.Əmirinin “Meydan”, A.Məsudun “Azadlıq”, S.Səxavətin “Yəhudi əlifbası”, A.Abbasın “Dolu”, S.Alışarının “Mayestro”, Əlabbasın “Qiyamçı”, “Qaraqovaq çölləri”, A.Abdullanın “Sarı tağ”, H.Mirələmovun “Dağlarda atılan güllə”, N.Əbdürəhmanlının “Yalqız”, İ.Fəhminin “Aktrisa”, “Akvarium” və s. kimi çoxlu sayda nəsr əsərlərini xatırlatmaq mümkündür. Habelə, ədəbi mühitdə əvvəllər daha çox ironik hekayələri, modernist absurd pyesləri ilə tanınsa da, son beş-altı ildə həm müasir, həm tarixi mövzularda irihəcmli romanlar yazan və realizmi mistikayla, düşüncə axınıyla, naturalizmlə, siyasi publisistika ilə sintez edən, dünyada çoxdan yaranmış sintetik nəsr üslubunu ədəbiyyatımıza gətirən E.Hüseynbəylinin “Yovşan qağayılar”, “Don Juan”, “Metro vadisi”, “Şah Abbas”, “Yolayrıcında qaçış” romanları və hekayələri; daha çox fərdi-psixoloji problemlər içində, ağır mənəvi durumda olan obrazları işləməyə üstünlük verən, belə situasiyalara düşmüş insanların daxili aləminin dərinliklərinə enməyə çalışan N.Əbdürəhmanlının “Yalqız”, “Yelçəkən” və sair nəsr əsərləri, “Könül elçisi” tarixi romanı; aktual mövzuları oxucuya təqdim edərkən milli nəsrimizin

rəngarəng dil qatlarını, bədii təsvir və poetik ifadə vasitələrini kinovari süjetlərlə uzlaşdıran A.Quliyevin povest və hekayələri; yazıçı təxəyyülündə güclü şəkildə yer tutmuş yaddaş faktorundan istifadə etməklə uzun illər əvvəl baş vermiş real hadisələri müxtəlif maraqlı bədii formalarda oxucuya çatdıran K.Əfsəroğlunun roman, povest və hekayələri; maraqlı süjetlər quraraq qəhrəmanlarını qeyri-adi, bir çox hallarda komik situasiyalara salan və bu situasiyalar vasitəsilə onların xarakterlərini özünəməxsus şəkildə açan İ.Məmmədlinin povest və hekayələri; kriminal hadisələrlə üzləşən, həbsxana həyatı yaşayan insanların daxili, psixoloji vəziyyətini, eyni zamanda onları bu yola gətirən sosial ədalətsizliyin görünməyən qatlarını, insanı cinayətə aparan səbəbləri açıb göstərməyə çalışan F.Balabəylinin, V.Məmmədlinin nəsr əsərləri; tanınmış şair olsa da, son vaxtlar nəsr əsərləriylə də çıxış edən, müasir cəmiyyətimizdəki müxtəlif ictimai problemləri və psixoloji əhval-ruhiyyəni özünəməxsus ironik çalarlarla təsvir edən, eyni zamanda ədəbi mühitimizdəki bir çox qələm sahiblərinin maraqlı bir üslubda bədii portretlərini yaradan Əjdər Olun “Ölümlə zarafat” kitabındakı hekayələri; realizm çərçivəsində sərt istehzası, acı gülüşü ilə həm ictimai, həm də psixoloji problemləri çıpaqlığı ilə işıqlandıran R.Tağının hekayələr toplusu; müasir cəmiyyətimizdə azərbaycanlı qadınının qarşılaşdığı problemlərə, kütləvi qarbləşmənin qadın psixologiyasında yaratdığı təbəddülatlara daha tez-tez müraciət edən qadın nasirlərimizin (S.Nəzirova, H.Hüseynova, Ş.Musayeva, Naringül və b.) hekayə və povestləri; hekayə və esse yaradıcılığı sahəsində məhsuldar fəaliyyət göstərən K.Nəzirli, E.Zeynalov, E.Əlləzoğlunun əsərləri müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrinin həm mövzu-problem rəngarəngliyi, həm də forma, üslub yenilikləri baxımından mühüm keyfiyyət dəyişiklikləri əldə etdiyini təsdiq edir.

Xüsusi olaraq qeyd etməliyik ki, müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində yaranmış bədii əsərlərin böyük əksəriyyəti gerçək yaşamın yazıçıya təlqin etdiyi müasir mövzularda qələmə alınmışdır. Təbii ki, müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatının, o cümlədən nəsrinin qəhrəmanı da yazıçının özünün də üzvü olduğu müstəqil Azərbaycan cəmiyyətinin vətəndaşı, dövrün ziddiyyət və təbəddülatlarını hiss edən, sevinc və kədərini yaşayan, mübarizə aparan, dəyişən, bir sözlə, yaxından tanıdığımız müasirimizdir. Yəni, müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində yeni qəhrəman konsepsiyası həm də “yeni cəmiyyət və dəyişən insan konsepsiyası” anlamında dərk olunmalıdır. Bu konsepsiya zamanın irəli sürdüyü, yaradıcı fəaliyyəti səmtləndirən konsepsiyadır. Çağdaş nəsrin milli istiqlalın hansı mübarizələr, qurbanlar bahasına əldə edildiyini açıqlamaq, torpaqlarımızın işğalı nəticəsində yaranmış mürəkkəb və ziddiyyətli şəraitdə insanı daha çox psixoloji planda təqdim etmək, milli-mənəvi keyfiyyətlər və dəyişən dəyərlər probleminin bədii həllini vermək üçün daha həyatı qəh-

rəoman obrazı yaratmaq, onun daxili aləminə, fikir və hisslərinin vəhdətinə xüsusi diqqət yetirmək, dünyada gedən qlobal hadisə və proseslərə yazıçı münasibəti əks etdirmək, intuitiv duyum hissi ilə yaxşını pisdən seçməyə, həqiqətlə yalanı üz-üzə qoyub təhlil etməyə çalışmaq, haqsızları ittiham etmək kimi meyil və cəhdlər məhz həmin konsepsiyanın mahiyyəti çərçivəsində baş verir.

Bununla belə, hər hansı bir dövrdə olduğu kimi, müasir nəsrimizdə də ədəbi qəhrəmanların həm də tarixi səciyyədə meydana çıxdığını müşahidə edirik. Həyatın inkişafı, dinamikası bütöv bir xətti, ayrı-ayrı dövr və mərhələlər tarixin qırılmaz həlqələrini xatırladığı kimi, ədəbiyyatımızda təsvir olunan rəngarəng həyat səhnələri, zəngin obrazlar qalereyası da bir xəttin davamı, bir zəncirin qırılmaz həlqələri təsirini bağışlayır. İnsan həyatı ayrı-ayrı dövrlərdə yaşanan ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi, mədəni, mənəvi sınaq və təcrübələrin toplusudur ki, ədəbiyyat da insanı bu toplu zəminində öyrənir. Tarixə marağın (həm də siyasi marağın) nəticəsində meydana çıxan əsərləri də iki qrupa ayırmaq mümkündür: 1) Tarixin müasir dövrünü araşdıran və həqiqətin söylənməsi məqsədilə yazılan əsərlər (Ə.Əmirinin “Meydan”, S.Əhmədovun “Axirət sevdası”, M.Süleymanlının “Erməni adındakı hərflər”, A.Məsudun “Azadlıq”, A.Abbasın “Dolu”, S.Alışarlıının “Mayestro” romanları, A.Abdullanın “Sarı tağ” povesti və s.); 2) Bu gün baş verən hadisələrlə keçmiş hadisələr arasındakı bağları çözmək, keçmiş səhvlərimizi gündəmə gətirməklə oxucunu tarixin ibrət dərslərindən nəticə çıxarmağa dəvət etmək məqsədilə yazılan əsərlər (M.Çəmənlinin “Xallı gürzə”, S.Rüstəmxanlının “Difai fədailəri”, Ş.Sadiqin “OdƏrlər” romanları və s.);

Ümumiyyətlə, biz həm mövzu-problem, həm obraz-qəhrəman, həm də ideya-qayə baxımından müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində çox ciddi tipoloji dəyişikliklərin baş verdiyini görürük. Bu dəyişikliklərin mərkəzində Vətən və xalq taleyi ilə bağlı ideyaların önə çəkilməsi, torpaq sevgisinin sovet dövründəkindən fərqli olaraq qədim Azərbaycan sərhədləri, itirilmiş torpaqları və ikiyə bölünmüş Azərbaycan problemi ilə konkretlik qazanması, beynəlmiləçilik ideyasının türkçülük ideyasının təbliği ilə əvəzlənməsi, dünya siyasi çaxnaşmasında oyuna salınmış, tək qalmış “məğlub və məzlum xalq”, Vətən dərslərinə çarə qıla bilməyən, milli birliyin parçalanmasına görə özünü qınayan “günahkar vətəndaş” obrazlarının yaradılması dayanır.

Nəsrin başlıca mövzu-problemləri günün reallıqları – xalq həyatına ciddi təsir edən ictimai-siyasi hadisə və proseslər, müharibə şəraiti və keçid dövrünün doğurduğu sosial-iqtisadi, mənəvi-psixoloji problemlərlə, obraz-qəhrəman yaradıcılığı həmin hadisə, proses və problemlərin öz təsiri altına salıb, dəyişib formalaşdırdığı yeni insanın tale yaşantıları, hiss və düşüncələri ilə bağlıdır. Azərbaycan nəsr dövrün, zamanın tələbinə

(müharibə şəraiti, qloballaşma, inteqrasiya, bazar iqtisadiyyatı və s.) uyğun yeni qəhrəmanlar yaratmağa başlamış və bu zaman daha çox azadlıq uğrunda mübarizədə qalib çıxsada, təcavüzə məruz qalmış, şəhid olmuş, yaxud öz vətəninə qaçqına çevrilib həyatın sərt sınaqları ilə baş-başa qalan, sosial, iqtisadi, psixoloji çətinliklərin ağırlığını çiyində daşıyan təbəqənin mənəvi dünyasına nüfuz etməyə çalışmışdır. Çağdaş bədii təfəkkür qaçqınlıq, didərginlik faciəsini yalnız yurd, torpaq itkisi kimi deyil, geniş ictimai, psixoloji, mənəvi-ruhi fəsadları ilə insan qəlbində təlatüm və sarsıntı doğuran global problem kimi dərk edir, bu dalandan çıxma yollarını arayır, bu işdə gecikməyə görə cəmiyyətin digər təbəqəsini – yaranmış vəziyyətə laqeyd münasibət göstərən, vətəndaşlıq hisslərindən məhrum insanları günahlandırır, hətta bəzən xalqa xəyanətdə ittiham edir. Bütün bunları nəzərə aldıqda müasir nəsr ictimai dərdlərimiz və ağrılarımız barədə oxucu ilə dialoq nəsr, insani və bəşəri dəyərlər barədə müzakirə nəsr kimi də səciyyələndirmək olar. Sovet dönəmi üçün prioritet sayılan mövzu-problemlər (xalqlar dostluğu, beynəlmiləçilik, partiya fəali, fəhlə həyatı və s.) kimi, bu mövzu-problemlərdən doğa biləcək, xoşbəxt gələcəyə səsləyən ideya-qayə məsələləri də sıradan çıxmışdır. Təbiət, sevgi, ailə-məişət, cəmiyyətin mənən təmizlənməsi, bədii-fəlsəfi mövzular aktuallığını qorusada, bu mövzularda yazılan əsərlər də birbaşa və ya dolayısı ilə müharibə şəraitində yaşayan insanların sosial yaşantı və ovqatlarını təqdim edir, konkret bir ailə daxilindəki konflikt fərdi hal kimi deyil, mövcud sosial-ictimai mühitin bəhrəsi, ümumiləşdirilmiş hal kimi götürülür, sosial-psixoloji problemləri qabarıq şəkildə təzahür etdirmək baxımından diqqəti çəkir. Bu da hər şeydən əvvəl, yaşanan epoxanın mövcud problemlərinin sosial-psixoloji mahiyyət daşımından qaynaqlanmaqdadır. Külli halda ədəbiyyat onları müharibə dövrü insanının həyat tərzi kimi təqdim edir. Başqa sözlə desək, qəhrəmanların əhval-ruhiyyəsi cəmiyyətdəki və ədəbi prosesdəki əhval-ruhiyyə ilə üst-üstə düşür, reallıq nəsrin mövzu-problemi, obrazları kimi, ideya-məzmun istiqamətini də müəyyənləşdirir.

Əvvəlki illərlə müqayisədə vətənpərvərlik mövzusunun nəsrimizdə daha əhəmiyyətli yer tutması Qarabağda və onun ətrafında baş verən faciəli hadisələrin ədəbiyyata ciddi təsirinin nəticəsi kimi təzahür edir. Lakin bu mövzu daha çox orta və yaşlı nəslin əsərlərində özünü qabarıq göstərir. Məsələn, sözügedən mərhələnin bədii nəsr nümunələri içərisində S.Əhmədlinin “Axirət sevdası”, A.Abbasın Qarabağ savaşını şərti olaraq bir şəhər çərçivəsində, canlı şəkildə təsvir edən, müharibə dövründə baş verən daxili çəkişmələri, müxtəlif xarakterli insanlar arasındakı gərgin psixoloji qarşıdurmaları dolğunluğu ilə oxucuya çatdıran “Dolu” romanı; A.Abdullanın erməni məkrinin yaxın tarixini, İrəvan bölgəsində yaşayan ziyalılarımızın çətin şəraitdə ermənilərlə ideoloji mübarizəsini işıqlandı-

ran, bu mübarizə şəraitində konkret insanların xarakterlərini ustalıqla açıb göstərən “Sarı Tağ” povesti və hekayələri; H.Mirələmovun Qarabağ savaşı şəraitində xalqın döyüş ruhunu, vətənpərvərliyini yüksəltməyə çağıran “Dağlarda atılan güllə”, “Qırxıncı otaq”, “Cəza” və sair realist romanları; müharibə dəhşətlərini bəzən realist, bəzən sürrealist üslubda ədəbiyyata gətirən, ümumiyyətlə, xalqın mənəvi sarsıntılarını, erməni təcavüzünün ağrı-acısını bütün varlığıyla, ruhuyla hiss edib, həm də oxucuya hiss etdirməyə nail olan M.Abdullanın “Əvvəl Axır”, “Ürəkkeçmə” romanları, “Qarabağsız namələr” silsiləsi; E.Mehrəliyevin “Doxsanıncı illər”, Ə.Əmirlinin “Meydan”, Əlabbasın “Qaraqovaq çölləri”, Nigarın “Daş hasar” və s. romanları Qarabağ savaşı olaylarını təsvir etmək, yaddaş faktorundan istifadə edərək yaxın və uzaq keçmişə ekskurs etməklə alt qatda qalan həqiqətləri oxucuya çatdırmaq, müharibə faciələrini konkret insan talelərində, xarakterlərində əks etdirmək, vətən torpaqları uğrunda mübarizəyə ruhlandırmaq cəhətləri diqqəti cəlb edir.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində yeni dünya və dəyişən insan anlayışı altında, ilk növbədə, mürəkkəb və ziddiyyətli sosial-ictimai münasibətlər zəminində insani dəyərlərin, şəxsiyyət meyarının, habelə qlobal yürüş və milli amil üzvləşməsinin önə çəkildiyini görürük. Bir çox əsərlərdə əldə edilən bədii qənaətə görə insanın taleyi ilə bağlı yaxşı və pis cəhətlər, təhlükələr indi daha çox dünyəvi xarakter daşıyır. Yəni insan bir fərd olaraq daxilən azad olmaq və öz taleyini seçmək istəyində ısrarlı olsa da, qlobal hadisələr və problemlər buna imkan vermir, onu öz hökmü, təsiri altında saxlayır. Bu baxımdan, məsələn, S.Səxavətin müasir dünyanın qlobal, ictimai-siyasi məsələsinə öz fərdi yazıçı münasibətini qeyri-adi təbiət obrazlarının, özünəməxsus bədii simvolikanın süzgülündən keçirərək oxucuya çatdıran və realizmlə simvolikanın gözəl bir sintezini yaradan “Yəhudi əlifbası” romanı və “Qaçacaq”, “Rəmiş”, “Cəhənnəm”, “Persona non grata” nəsr əsərləri oxucuya təsirsiz ötürmür.

Müasir mövzuda yazılan əsərlərin qəhrəmanları (həyat meydanına yenidən atılan, xoşbəxt olmaq istəyən, lakin çoxsaylı maneələrlə qarşılaşan və hələ mübarizədə bərkiməyən gənclər; gündəlik həyat qayğıları ilə ömür sürən sadə insanlar; müharibə qurbanları – əsir, qaçqın, şəhid anası və s.) vaxtilə sovet ədəbiyyatının əsas qəhrəman tipinə uyğun gəlmir (o zaman belə obrazlar yaradılırdısa da, “kiçik” qəhrəman təsiri bağışlayırdı). Ən vacibi isə budur ki, çağdaş nəsrimiz bədii qəhrəman axtarırları və tapıntıları ilə həyatımıza nüfuz edə bilər. Bu keyfiyyət halı bütünlükdə nəsrimizin bədii və sənətkarlıq gücü, onun həyatımızda tutduğu mövqeyin və oynadığı rolun məna və əhəmiyyəti barədə konkret təsəvvür yaradır. Bəzən belə fikirlər səslənir ki, son illərin nəsr əsərlərində sanki baş qəhrəmandan imtina ab-havası müşahidə olunur, ötən illərin müsbət

qəhrəman tipini artıq bir çox əsərlərdə görmürük. İndi qəhrəman səhv də edə, bu səhvdən ötrü əsər boyu əzab-əziyyət də çəkə, işində qüsurlara da yol verə, mübarizəsində məğlub da ola, eyni zamanda, adi adamlar kimi sevinə, şadlana bilər. Biz bunu hətta bəzi əsərlərdəki (məsələn, Afaq Məsudun “Azadlıq”, Səfər Alışarlının “Maestro”, Nəriman Əbdürrəhmanlının “Yalqız” və s.) ümumiləşdirilmiş siyasətçi, xalq hərəkatı lideri, dövlət rəhbəri obrazlarında da görə bilirik. Lakin bu “qəhrəmansızlaşma”, baş qəhrəmandan imtina təsəvvürü yaratmamalıdır. Sadəcə olaraq, ədəbiyyatımızda yeni qəhrəman tipi yaranmışdır. Qüsurları, mənfi xüsusiyyətləri, səhvləri də olan yeni qəhrəman tipi indi oxucuya daha yaxındır, nəinki ötən illərin “müsbət” və ideal qəhrəmanı. Ədəbiyyat öz böyük mənəvi-əxlaqi vəzifəsini, həm müsbət, həm də mənfi qəhrəmanların vasitəsilə yerinə yetirir, oxucunu düşünməyə, nəticə çıxarmağa çağırır. Bugünkü nəsrin qənaəti belədir ki, qəhrəman öz düşüncəsinə, xarakterinə uyğun həyatın mahiyyətini dərk etməli və bu məqsədə müstəqil nail olmağı bacarmalıdır. Çünki, “həqiqəti hazır şəkildə heç kəs, hətta yazıçı da obraza təqdim edə bilməz. Xarakteri istiqamətləndirməyi, ona nəyisə diktə etmək, hansısa bir qənaəti ona hazırca aşılamaq, estetik təzyiqlə vasitəsilə obrazı müəyyən bir yerə çıxarmaq olmaz” [3, s. 111]. Ona görə də müasir ədəbiyyat, bu günümüzün olaylarından bəhs edərkən, qədim bir xalqın hansı amallar, məqsədlər uğrunda mübarizə apardığını, hansı milli-mənəvi, əxlaqi dəyərləri qoruyub saxladığını tez-tez xatırladır. Ədəbiyyatımızın belə bir istiqamətdə inkişafı milli şüurun dirçəlişi gerçəkliyi ilə əlaqədar olmaqla yanaşı, gələcəyə özünəgüvəncdən doğan pragmatik baxış meylinin güclənməsi ilə bağlıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Baxtin M.M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı, “Kitab aləmi” nəşriyyat-poliqrafiya mərkəzi, 2005.
2. Elçin. Sosrealizm bizə nə verdi? Bakı, “Mütərcim”, 2010.
3. Hüseynov A. Nəsr və zaman. Bakı, “Yazıçı”, 1979.

Şəfa Cəbiyeva

BƏDİİ QƏHRƏMANIN ESTETİK OBYEKTİVLİYİ: DÜNƏN VƏ BU GÜN

XÜLASƏ

Məqalədə bədii qəhrəmanın estetik obyektivliyi problemindən bəhs olunur. Müəllif sosial tərəqqinin keçid anlarında daha da aktivləşən bu mövzu vasitəsilə yeni zaman və yeni qəhrəman konsepsiyası məsələsinə aydınlıq gətirir. Paralel müqayisələr aparmaqla Azər-

baycan nəsrinin sovet dövrünə qədərki, sovet dövrü və müstəqillik dövrü nasirlərinin əsərlərindəki tipoloji dəyişmələrin oxşar və fərqli xüsusiyyətlərini aşkara çıxarır.

Məqalədə müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində obraz-qəhrəman yaradıcılığı məsələsi mühitin doğurduğu ədəbi meyil və cərəyanların mahiyyət səciyyəli xüsusiyyəti kimi tədqiq edilir.

Shafa Jabiyeva

**AESTHETIC OBJECTIVITY OF LITERARY HERO:
YESTERDAY AND TODAY**

SUMMARY

The article deals with the problem of aesthetic objectivity of literary hero. Author clarifies the concept of issue of new time and new hero by means of this theme activated in a transition moments of social progress. By making parallel comparison the author reveals like and different features of the typological changes in the works of prose – writers of Azerbaijan who wrote until the Soviet period, during the Soviet period and period of independence.

In the article the issue of creativity of image-hero in the period of independence of Azerbaijan prose is studied as a specific feature of the essence of literary trend and aspects created by environment.

Xəyalə ƏLİYEVƏ
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

**KAMAL ABDULLANIN “YARIMÇIQ ƏLYAZMA”
POSTMODERN ROMANINDA MİSTİFİKASIYA**

Açar sözlər: Kamal Abdulla, “Yarımçıq əlyazma”, Azərbaycan ədəbiyyatı, postmodernizm, mistifikasiya

Key words: Kamal Abdullah, “The Incomplete Manuscript”, Azerbaijani literature, postmodernism, mistification

Kamal Abdulla Azərbaycan ədəbiyyatı və ədəbiyyatşünaslığının önəmli simalarından biridir. Nəinki Azərbaycan ədəbiyyatında, hətta dünya ədəbiyyatında öz sözünü demiş, öz möhürünü vuraraq ədəbiyyat elmində son dərəcə mükəmməl əsərləri ilə yüksək mövqedə dayanmış yazıçılarımızdandır. Kamal Abdulla türk xalqlarının qədim ədəbiyyatı üzrə epik nümunələrlə bağlı araşdırmalara sahibdir. Yaradıcılığı mənə zənginliyi ilə fərqlənən Kamal Abdulla “Yarımçıq əlyazma” (2004), “Sehrbazlar dərəsi” (2006), “Unutmağa kimsə yox” (2011) romanlarının, hekayə və şeirlərin müəllifidir. Onun bədii əsərləri nəinki Azərbaycan, həmçinin dünyanın bir çox dillərinə tərcümə olunaraq oxunur və sevilir. Əsərlərindəki dərin süjet xətti ilə cərəyan edən hadisələrin izinə düşən hər bir oxucu bu ədəbiyyat nümunələrinin sehrinə düşərək müəllif qələminin mükəmməlliyinə bir daha əmin olur.

Yazıçının “Yarımçıq əlyazma” romanı fransız, türk, rus, polyak, ərəb, portuqal, alman və s. dillərə tərcümə olunmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatının, ədəbiyyat nümunələrinin və ümumilikdə mədəniyyətinin dünya ictimaiyyətinə tanıtılması və onlar tərəfindən rəğbətlə qarşılanması çox sevindiricidir. “Yarımçıq əlyazma” əsərini oxuduqdan sonra yazıçı qələminin sehrinə qapılmamaq mümkün deyil. Düzdür, əsərdə təkrarların olmasına baxmayaraq, konkret bir cümlə ilə qeyd olunması münasib sayılan bu təkrarlar əslində əsərə bir dolğunluq, müəyyən hissənin oxucu tərəfindən tam dərk olunmasına gətirib çıxarmışdır. Oxunduqca axıcılıq, dilinin aydınlığı, müəllif qələminin səmimiliyi oxucunu tilsimləyir və fikrin yayınmasına imkan vermir. Müəllifin əsərdəki cümlələr arasındakı əlaqələri ustalıqla sehri, görünməz mistik zəncirlərlə əlaqəli şəkildə qurması oxucunun əsəri sevməsinə və onun tilsiminə düşməsinə səbəb olur. Əsəri oxuyub qurtardıqdan sonra da oxucu bu tilsimdən uzun müddət qurtula bilmir. Postmodern ruhu özündə birləşdirən əsər həm də dövrü paralelizmləri birləşdirir. Bu paralelizmləri birləşdirməklə bərabər, körpü ro-

lunu oynayaraq gizli əlaqə və sirləri də ortaya çıxarır. Müəllif əsər boyu bütün gücünü oxucunu bir paraleldən digərinə aparmaqla fərqli dövrlər, müxtəlif hadisələrlə qarşılaşdırır. Bəzən aydın olmayan, mistik görünən hadisələrdən digərinə keçməklə oxucunu düşünməyə vadar edir, bəzən isə özünün qurduğu mistifikasiyanı açmaqla oxucunu heyrətləndirməklə yanaşı, ona bu vasitəni açıb göstərir. “Yarımqıç əlyazma” ilk cümlələrindən etibarən postmodernizmin paradigmalardan olan intertekstual xüsusiyyətə malik olmasını göstərir.

Əsərdə mistifikasiya yaradan hadisələr vardır. Bunlardan biri əsərin mətnini birinci şəxs qismində nəql edən təhkiyəçi ilə bağlıdır. Bu təhkiyəçi müəllifin özü deyildir. Təyyar Salamoğlu roman haqda söylədiyi fikirlə əslində bu mahiyyəti müşahidə etmişdir: ““Yarımqıç əlyazma” romanı təhlil edilərkən əsərə yanaşmadakı birinci prinsipial yanlışlıq Kamal Abdullanı roman mətninin yox, romanın müəllifi kimi qəbul edilməsi ilə baş verir. Halbuki postmodernist estetikaya görə, mətn tək-cə müəllif oxunuşunda romana çevrilmir, o həm də hər bir oxucunun qavrayışında yenidən “oxunur” və “yazılır” [1, s. 356]. Onun kimliyi məlum deyil. Əlyazmanı nə üçün tədqiq edir? O da məlum deyil. O nə tarixçi, nə yazıçı, nə də zəlzələşünasdır. “...məni ancaq elə-belə, heç nəyə dəxli olmayan bir maraqdı, aparır bu işin dalınca. Bir az orasından, burasından oxuyub qaytarım və çıxım gedim, işim var, gücüm var... Mən tarixçi deyiləm, yazıçı deyiləm, nəhayət zəlzələşünas deyiləm. Yaxşı bəs mən kiməm? İlahi mən axı niyə bu qədər sirr hərisiyəm?!” [2, s. 6]. Bu fikirlə tamamilə razılaşırıq ki, təhkiyəçi müəllifdən daha çox onun beynini qurdalayan və bu qurdalamalardan yaranan obrazdır. Bütünlüklə roman müəllifə aiddir, lakin roman daxilindəki mətnin nağıl edilməsi, yəni təhkiyəsi adı məlum olmayan, mistifikasiya mövqeyində duran təhkiyəçiyə aiddir.

“Kamal Abdullanın “ikinci mətnlə – “yarımqıç əlyazma ilə maraqlanması onun postmodernist mövqeyindən və düşüncəsindən xəbər verir: məlum mətn aşkarlanır, bərpa edilir, yenidən söylənilir və yazılır” [3, s.89]. Lakin Rüstəm Kamalın fikri ilə razılaşmaq istəməzdik. Çünki əsər müəllifin dilindən nəql olunmur. Müəllif ilk öncə oxucuda informator təsiri bağışlasa da, daha sonralar isə getdikcə əsər boyu mistifikator rolunu icra edir. Təhkiyəçi rolunu oynamayan müəllif mistifikatordur ki, bu da yarımqıç əlyazmanı qələmə alandır. Mətnin təhkiyə sahibi isə müəllif mövqeyində duran mistifikasiyasını qoruyub saxlamışdır.

Kamal Abdulla bizim indiyədək bildiyimiz, uşaqlıqdan bəri oxuduğumuz, haqqında tədqiqat işləri aparılan, məqalələr yazılan, əsasında film çəkilən “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını dekonstruksiya etmiş, yeni bir biçimdə və olduqca maraqlı bir biçimdə təqdim etmişdir. Bu biçim “yuxu” idimi, “gerçəklik” idimi, yoxsa “paranoya”? Bu mistifikasiyanı yazıçı olduqca mükəmməl şəkildə işləmişdir. Fayaz Çaqaninin təbirincə desək:

“Postmodernistlər faktla fantaziya arasındakı fərqi qəbul etmirlər. Onlara görə, söz və əşya, məna və mənalandıran, subyekt və obyekt arasında heç bir mühüm əlaqə yoxdur. Bu mülahizə tarix kimi reallığın da təsvirini tələb edir. Postmodernizmdə həm tarixi, həm də bədii əsərlər onların yaxşı və pis nüsxələrindən daha çox reallıq üçün əvəzlənib yenidən işlənilir” [4, s. 216].

Təhkiyəçi əlyazmanın əsas məzmun hissəsi barədə danışır. Bu hissəni “Qeydlər və yaxud “Müşahidələr” adlandıraraq qeyd edir ki, burada “nə zamansa yazılacaq böyük bir Dastanın hazırlıq qeydlərinin aparıldığı görməmək mümkün deyil” [2, s. 8]. O, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının dünya ədəbi elmindəki yerindən söhbət açır, dastan qəhrəmanlarının dünya ədəbi eposlarındakı qəhrəmanlarla, hətta onlardan bəzilərinin yarımçıq əlyazmadakı obrazlarla paralelizmini qeyd edir. Təhkiyəçi yarımçıq əlyazmanın iki qatdan ibarət olduğunu açıb söyləyir. Birinci qat, Dədə Qorqudun qeydləri, ikinci paralel qat isə hökmdar Şah İsmayıl Xətəinin həyatı ilə bağlıdır. Təhkiyəçi Dədə Qorqud hadisələrinə dair mistifikasiyanı qeyd edərkən tərəddüd içində qalır, bizim tarixi milli dəyərimizin dəyərliliyini qeyd edərək sanki əlyazmanı təqdim edərkən özünü daxilindəki tərəddüddən və kənar rəylərdən qorumağa çalışır. Hətta təqdim etdiyi bu əlyazmaya görə gələcək mənfi rəyləri öncədən bilir və artıq özünü buna hazırlayır. Bununla da birbaşa oxucunu onunla həmfikir olmağa razı salır. Bir növ, oxucuya psixoloji təsir göstərərək onu özü ilə bərabər yuxuya qərş edir.

K.Abdulla “Yarımçıq əlyazma”da zaman paralelləri vasitəsilə indiki dövrün kontekstində “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı mifik obrazlar vasitəsilə hadisələri istədiyi səmtə, ideyanı vermək istədiyi istiqamətlərə yönəldir. Bunlardan biri də casus oyunudur. Belə ki, əlyazmanın oğuz cəmiyyəti ilə bağlı əsas hissəsində casusla bağlı hadisə əks olunur. Dədə Qorqudun katibliyi ilə Bayandır xan istintaq qurur. Bütün oğuz xanları və bəyləri bu istintaqa cəlb olunur. Nəticədə, casus tapılır. Lakin Fatma obrazının qurduğu mistifikasiya oyunu vasitəsi ilə casus xilas edilir. Bu mistifikasiya getdikcə açılır. Yazıçı bizim indiyə qədər bildiyimiz igid oğuz cəmiyyətinin əxlaqi boşluğunu açıb göstərir. Bu əxlaqi boşluğu göstərməklə sanki Kamal Abdulla qara yumorla oğuz bəylərini tənqid edir. Əslində digər postmodern bədii əsərlərə müraciət etsək, buna bənzər əxlaqi mövzuların mövcudluğunu görə bilərik. Lakin yazıçı bu mövzuya üstüörtülü yanaşmışdır, üstüörtülü yanaşsa da, bu mövzunu mütləq şəkildə qeyd edərək romana daxil etmişdir.

“Yarımçıq əlyazma” romanında digər mistifikasiya yaradan vasitələrdən biri də Dədə Qorqud və Nur daşı arasında olan mistik əlaqədir. “Bircə sən bilirsən, nə etdimsə Oğuz üçün etdim, Oğuzun gələcəyi üçün etdim. Xanın könlünə ilham ver, şəfqət damarın işlət, məhəbbəti bizlərdən

yan keçməsin, qadir Tanrıya şükürlər olsun...” [2, s. 224]. Nur daşı mistik elementdir. Mistik əlaqələr və tellər vasitəsilə Dədə Qorqud olanları görür. Nur daşı hər şeyi, olanları, hadisələri ona ötürür: “Uyqu mənə hər şeyi açıb göstərdi. Mən kim idim, uyqu görəm. O uyquda Beyrəyin gələcəkdəki anını görəm?! Nur daşı söylədi həpsini” [2, s. 70]. Burada “qara yumor” məktəbinin özəlliklərindən sayılan paranoyanın xüsusiyyətlərini xatırlamaq olar. Dədə Qorqud Nur daşı ilə söhbət edir. Bu müqəddəs daşa öz dərini danışır, ondan kömək diləyir. O, Nur daşı vasitəsilə Tanrıya çatmağa çalışır. Nur daşı bəzən Tanrı ilə Dədə Qorqud arasında vasitəçi rolunu oynayır. Nur daşı Qorqud atanın sirdaşı olur, ona söylənilən bütün sirləri bu daşa deyərək qəlbini ağırlıqlardan qurtarır: “Oğuzun tüm sirri məndə idi. Mən dəxi onları Nur daşına əmanət edib durmuş idim. Nur daşı olmasaydı, nə edə bilərdim ki...” [2, s. 66].

Digər mistifikasiya yaradan vasitələrdən biri də “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından adı Təpəgöz kimi tanıdığımız, lakin “Yarımqıç əlyazma” romanında adı Təkgöz olan oğuz elinin qarşılaşdığı düşməndir. Dastanda Təpəgöz yunan mifindəki sikloplar kimi nəhəng, tək gözlü, qorxunc bir məxluqdur. Dastandan fərqli olaraq, romandakı paralel obraz kimi Təkgöz cüssəli deyil, arıq, səsi cır, əlləri qısa, bədheybət və sehirlilə qüvvəyə malik bir obrazdır. Basatla Təkgöz meydana savaşarkən seyrini işlədərək “Bir bədheybət, boylu-buxunlu, təpəsində bircə gözü, çılpaq bədənli Təpəgözə döndü” [2, s. 242]. Döyüş boyu Təkgöz öz mistik seyrindən istifadə edərək cildən-cildə girir, Basatın diqqətini yayındırır. Gah Dədə Qorqudun, gah da Basatın könül verib sevdiyi Burla Xatunun cildinə girir. Onda paranoyanın yaranmasına səbəb olur. Lakin onu bu paranoyadan Qoğan Aslan çıxarır. Qoğan Aslan ona güc, iradə, stimül verir. “Mənim gözüm getdi dəydi düşərgənin o başındakı bir cüt gözə. O bir cüt göz bu tərəfdəki təpənin altında bunların sallaxanaları vardı, ordan mənə nəzər yetirirdi. Dikmişdi gözünü mənə, baxdıqca baxırdı. Əvvəl-əvvəl tanımadım, sonra tanıdım. Anam idi mənim, Qoğan Aslan idi. Gəlib məni burda tapmışdı” [2, s. 240]. Belə bir sual yarana bilər ki, Basat nə üçün Qoğan Aslanı anası adlandırır? Belə ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunda Basatın mənşəyi Qaba Ağaqla Qoğan Aslan götürülür. Dastanda qəhrəman, ər igidləri güc simvolu olaraq aslanla əlaqələndirirlər. Romanda da Qoğan Aslan mistik element kimi Basata kömək edir. Onunla telepatik əlaqəyə girir və Basat Təkgözə qalib gəlir. Onun başını kəsir və Təkgözə bərabər onun düşmənləri də meydana yoxa çıxır. Basata yardımçı digər mistik elementlərdən biri də Təpəgözün başını kəsdiyi balaca, sehirlilə taxta qılınca olur. Sonradan bu mistik element də öz vəzifəsini yerinə yetirmiş kimi balacalaşaraq torpağın üstündə yox olub gözdən itir.

“Yarımqıç əlyazma” intertekstuallığı ilə yanaşı, öz metatekstuallıq xüsusiyyətinə də malik bir roman kimi, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ilə

dialoga girir. Paralel mətnlər vasitəsilə dialogda olan bu iki mətn arasında ayrı anlamlarla bərabər, oxşar elementlərin də olması göz önündədir. Yazıçı bunu ustalıqla işləyərək, “Dədə Qorqud” mətninə postmodern ruhla yanaşaraq oxucunun ixtiyarına verir.

Romanın digər bir hissəsi Şah İsmayıl Xətai dövrü ilə bağlıdır. Romanda Azərbaycan tarixində müstəsna yeri olan Şah İsmayıl Xətai bədii obraz kimi postmodern düşüncə tərzində yenidən işlənmişdir. Yazıçı Şah İsmayılın obraz olaraq mistifikasiyasını yaratmışdır. Bəzi tədqiqatçıların fikirləri bədii nəsrə də öz əksini tapmış olur. Belə ki, bir sıra tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, Şah İsmayıl Xətai öz oxşarını saraya gətirmişdir. Beləliklə, onun barəsində belə bir mistifikasiya formalaşmışdır ki, onun oxşarı şeirlər yazmış, xəttatlıqla məşğul olmuşdur. Bu barədə geniş müzakirələr, hətta mübahisəli diskussiyalar da olmuşdur. Bu kimi tarixi-bədii problemi Kamal Abdulla “Yarımqıç əlyazma”ya gətirmişdir. Romanda Şah İsmayıl Xətai dövrü iki yerə bölünür: Çaldıran döyüşünə qədərki və Çaldırandan sonrakı, görkəmli sərkərdə, cəngavər padşah obrazı və şair Xətai.

Romanın Şah İsmayıl Xətai ilə bağlı hissəsində digər mistifikasiya yaradan obrazlardan biri də Hüseyn bəy Lələdir. Onun mistifikasiyası Çaldıran döyüşündən sonrakı dövrlə səsleşir. Əsərdə məlum olur ki, Hüseyn bəy Lələ sağdır və şahın hüzuruna gəlir. Rəhim yüzbaşı gec də olsa onu tanıyır. Lələ bəy Hüseyn şahla görüşür. Görüş Lələnin istədiyi kimi nəticələnmir. Hüseyn bəy Lələ qarşısında igid cəngavər Şah İsmayılı gözləyirdi, lakin o, şair Xətaini gördü. Bu zaman o mənən öldü. Özünün də mənən öldüyü kimi, “Lələ kəmərinin arasında gizlətdiyi balaca bir qəməni çıxarmağı ilə Xızırın ürəyinə saplamağı bir oldu” [2, s. 264]. Hüseyn bəy Lələ otaqdanca taxtın yanındakı “gizli yoldan” yox olub itdi. Sonradan məlum oldu ki, əslində bu bir “yuxu” imiş.

“– Amma yanında Şahın... bir şəxs var idi... Hüseyn bəy Lələ... Hə, əlbəttə ki, Hüseyn bəy Lələ. O idi Şahın yanında. Bə bu hara itdi? – Yüzbaşı ətrafa boylandı.

– Nəməne? Sənin əqlin çaşdı, gədə? Burda bizdən savayı adam var? Qapı – bir, pəncərə – dəmir qəfəslə... Hüseyn bəy Lələ kimdi? Bəli, bəli, bir beləsi var idi. Vaxtilə Şahımızın lələsi olmuşdu, hörmətli bir zat idi. Çaldıran eşitmisən. O Lələ Çaldıranda həlak oldu, şəhid oldu” [2, s. 267].

Rəhim yüzbaşının Hüseyn bəy Lələni görməsi bir paranoyadır. Əslində onun gördüyü Lələ mistikaya çevrilmişdir. Rəhim yüzbaşının mistik durumu ilə Şah İsmayılın mistik durumu, səhər Taclı xanımın gördüyü yuxu arasında əlaqə vardır. Əgər bu yolla düşünmüş olsaq, belə çıxır ki, Şah İsmayılın ölümü bu əlaqənin əsasında onun özünü öldürməsinə gətirib çıxarır. On ilin fikri, düşüncəsi, bu zaman ərzində Şah İsmayılın əsərdə verilməyən, lakin romanın görünməyən tərəflərindən səsleşən pa-

ranoyasının yaranması fikrinin formalaşmasına gətirib çıxarır. Bu ruhi-mistik durumu duymaq, onu hiss etməyi müəllif oxucunun ixtiyarına və-rərək onu düşündürür.

Roman Azərbaycan ədəbiyyatında postmodernizmin ən gözəl nü-munələrindəndir. Roman daxilindəki ideya onun estetik xüsusiyyətlərinin çatdırılmasında, bədii nümunələr içərisində özünəməxsus yer tutmasında önəmli rol oynayır. Sanki roman daxilindəki paralelli mətnləri zaman yaz-mış, nəsillərdən nəsillərə ötürmüşdür.

ƏDƏBİYYAT

1. Salamoğlu Təyyar. Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Monoqrafiya və ədəbi tənqidi məqalələr. III nəşr. Bakı, "E.L." NPS MMC, 2012.
2. Abdulla Kamal. Yarımçıq əlyazma. Bakı, "XXI" – YNE, 2004.
3. Kamal Rüstəm. Abdulla Kamal: Yazıdan Mifə. Bakı, "Mütərcim", 2011.
4. Çaqani Fayaz. Postmodernizm. İngiliscədən tərcümə edən: Elmar Vüqarlı. "Körpü" jurnalı, 2007, № 1.

Xəyalə Əliyeva

KAMAL ABDULLANIN "YARIMÇIQ ƏLYAZMA" POSTMODERN ROMANINDA MİSTİFİKASIYA

XÜLASƏ

Məqalə Azərbaycan postmodern ədəbiyyatının əsas nümayəndələrindən biri olan Kamal Abdulla yaradıcılığının tədqiqatından bəhs edir. Burada postmodern ədəbiyyatı-nın inkişafında onun yeri və rolu araşdırılır və "Yarımçıq əlyazma" romanında misti-fikasiya haqqında söhbət açılır. Məqalədə romanın mətnlərarası və digər mətnə tənqidi şərh kimi məsələlərə toxunulub.

Khayala Aliyeva

THE MISTIFICATION IN THE POSTMODERN NOVEL "INCOMPLETE MANUSCRIPT" BY KAMAL ABDULLAH

SUMMARY

The article deals with the investigation of Kamal Abdullah's creative work, which is one of the main representatives of postmodern literature of Azerbaijan. Here is investigated his place and role in the development of postmodern literature, and here is told about the mystification in the novel "The incomplete manuscript". It was touched upon issues such as intertextuality and metatextuality of the novel in this article.

Təyyar SALAMOĞLU
Filologiya üzrə elmlər doktoru
Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti

SATİRA DİALOJİ MÜNASİBƏTLƏR KONTEKSTİNDƏ

Açar sözlər: satira, tənqidi realizm, milli varlıq, sosial təbəqə, millət

Key words: satire, critical realism, national being, social layer, nation

M.Ə.Sabir Azərbaycan tənqidi realizminin iki böyük nümayəndəsindən biri sayılır. Tənqidi realizm ədəbiyyatşünaslıqda maarifçi realizmdən sonrakı inkişaf mərhələsi və realizmin yeni tipi kimi dərk və qəbul edilir. Realizmin yeni mərhələsində və tipində tənqidi gülüşün mahiyyət-cə maarifçi realizmdəkindən fərqlənməsi və inqilabi demokratik dünyagörüşünə əsaslanması fikri önə çəkilir.

Bununla belə, realizmin mərhələ təsnifatının və tipoloji bölgüsünün müəyyən mənada şərtiliyi də xüsusi şəkildə vurğulanır. Realizmin bir mərhələsindən o birinə keçid prosesində “saf və büllur metod”dan (Y.Qarayev) danışmağın mümkünsüzlüyü qeyd olunur. Ədəbiyyatşünaslıqda maarifçi və tənqidi realizmlərin “genetik əlaqələr”indən (Y.Qarayev) söhbət açılır. Şübhəsiz, burada bir estetik cərəyanın doğuluşunda özündən əvvəlkinin iştirakından söhbət gedir. Yeninin prinsiplərinin müəyyənləşməsində ənənənin rolu təsdiq edilir. Bunun ədəbi qanunauyğunluq olması həqiqətindən çıxış edilir.

Azərbaycan realizminin tipoloji təsnifatını verən prof. Y.Qarayev doğru olaraq tənqidi realizmdə maarifçiliyin iştirakını yalnız estetik prinsiplərin bir-birindən doğulması və dialektik inkişaf mənasında bir-birini inkar etməsilə məhdudlaşdırmır. O, tənqidi realizmin realizmin yeni bir mərhələsi və tipi kimi meydana çıxmasında “maarifçi realizmin nailiyyətləri” ilə bərabər “maarifçi fikrin” də mühüm rolu üzərində dayanır. Bu, artıq tənqidi realizmdə maarifçiliyin bir dünyagörüş səviyyəsində iştirakını təsdiq etmək deməkdir. Lakin ədəbiyyatşünaslıq maarifçiliyin tənqidi realizmdə müstəqil bir dünyagörüş kimi iştirakından çox, ona inqilabi dünyagörüşünün formalaşmasına təkan verən vasitə, üsul kimi yanaşmağa daha artıq üstünlük verir. Maarifçilik tənqidi realizmdə inqilabi dünyagörüşünə yiyələnmək üçün keçilməsi zəruri olan bir mərhələ kimi dərk edilir. Buna görə də tənqidi realizmdə inkar pafosu onun estetik prinsiplərini müəyyənləşdirən əsas şərt kimi qəbul edilir. Beləliklə, estetik idealın inkar yolu ilə təsdiqi tənqidi realizmin əsas qanunauyğunluğu hesab edilir. Milli realizmin yeni inkişaf mərhələsi üçün bu prinsiplərin

“qəti normativ akt” kimi qəbul edilməsi bizə mübahisəli görünür. Ən azı ona görə ki, Sabirin yaradıcılığı bu “qanunauyğunluq”dan kənara çıxır. Sabir satirasında inkar pafosu ilə təsdiq pafosu bir-birini tamamlayaraq, onun dialoji məzmununu önə çıxarır. Bu heç də həmişə eybəcərliyi inkar məzmunu ilə özünəməxsusluq qazanmır. Burada cəmiyyətdə gedən proseslər bütün mürəkkəbliyi, ziddiyyətləri, müsbət və mənfi tərəfləri ilə əks olunur. Cəmiyyət həyatına analitik bədii nüfuz, “Hophopnamə”nin “milli həyatın ensiklopediyası”na çevrilməsi onun təsdiq pafosu ilə də şərtlənir. Sabir satirası maarifçi dünyagörüşünün ifadəsi olaraq öz üzərinə milli şüurun formalaşdırılması funksiyasını götürür. Bu funksiya onun cəmiyyətin bütün təbəqə və zümrələrinin həyatını bədii təhlil predmetinə çevirməsini qaçılmaz edir.

Cəmiyyətin sıçrayışlar (inqilablar) yolu ilə deyil, təcridi təkamül yolu ilə tərəqqi edəcəyi, millətinin məhz bu yolla” millətlər içində öz imzası”nı təsdiq edəcəyinə inam Sabirin estetik idealının aparıcı xəttinə çevrilir. Böyük sənətkar xalqının milli şüurunun oymağı, onda həqiqi vətəndaş düşüncəsi formalaşdırmağı özünün əsas məramı kimi qəbul edir.

Sabir satirada inqilab yaratmışdı. Lakin bu, “inqilab uğrunda satira” deyildi. Sabir satirasında inqilaba çağırış ideyası yox idi və o, kütləni inqilabi mübarizəyə səsləmədi. Sabir şüurda inqilabdan danışdı. O, mənsub olduğu millətin sosial şüurunun oyanması, insanın özünü və millətini, milli varlığını dərk etməsi, vətəndaş kimi yetişməsi uğrunda mübarizə və mücadilə yolunu seçmişdi. Böyük sənətkar 1906-10-cu illər arasında bir neçə məqalə yazmış və onları “Həyat”, “İrşad”, “Tazə həyat”, “Həqiqət” qəzetlərində çap etdirmişdi. Bu məqalələrdə biz dahi sənətkarın satirik şeirlərində ifadə olunan məramın açıq, publisistik ifadəsini görürük. Sabir milli tərəqqi uğrunda mübarizədən danışır. Bütövlükdə İslam dünyasının geriliyindən söhbət açır və yana-yana, vətəndaş ağrısı ilə bildirirdi ki, “bu cəhalət bizi odlara yandırır, biz hələ bixəbər qalırıq”. Sabir mədəniyyət, hürriyyət zamanının gəldiyini uca səslə elan edir və ona yetişməyin çarələrini axtarırdı. “Bilirmisən çarəmiz nədir?” sualına Sabir belə cavab verirdi: “Bəli, çarəmiz, ən böyük çarəmiz məktəbdir. Məktəb, yenə məktəb! Hələ isə hər şəhərdə, bacardıqca hər kənddə iştiaq ilə, ittifaq ilə məktəb açmalı” [1, s. 206].

Sabirin milli varlığın tərəqqisi, azad vətəndaş cəmiyyəti uğrunda mübarizəsi konsepsiya xarakteri daşıyırdı və bütöv bir sistemə malik idi. Bu sistemdə bütün millət övladının yeri var idi və hər bir kəsin, hər bir təbəqənin üzərinə düşən vəzifələr dəqiq müəyyənləşdirilmişdi.

“Hophopnamə”də bütün nəsillərin tale yolu, bütün sosial təbəqələrin düşüncə tərzini analitik bədii təhlildən keçirilir və dəyərləndirilirdi. Əksər satiralarda dünyagörüşü, məsələlərə baxış bucağı ilə tənqid hədəfinə çevrilən tiplərlə bərabər, cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin

təmsilçisi olan insanın – ictimai şüuru inkişaf etmiş vətəndaşın da obrazı görünməkdədir. Sabirşünaslıqda demək olar ki, diqqətdən kənar qalan bu məsələ – Sabir satirasının dialoji məzmunu onun özünəməxsusluğunu şərtləndirən ən əlamətdar keyfiyyətlərdən biri kimi nəzərə çarpır.

“Hophopnamə”nin “Millətnamə” olmaq məramı “Məktəbnamə”dən keçir. Akademik İ.Həbibbəyli tamamilə doğru vurğulayır ki, “Mirzə Ələkbər Sabirin satiralarında mövcud vəziyyətdən çıxış yolu kimi məktəbə, ictimai-mədəni və texniki tərəqqiyə, milli-mənəvi özünüdərkə çağırış motivi ön mövqeyə çəkilmişdir” [2, s. 115]. Görkəmli alimin “Sabir dolayı yolla məktəbi milli oyanışın, dirçəliş və tərəqqinin əsas hərəkətverici qüvvəsi olduğu qənaətidədir” tezi və bu istiqamətdəki təhlilləri [2, s.116] “Hophopnamə”yə yeni elmi baxışın ifadəsi kimi ciddi maraq doğurur. Doğrudan da, məktəb Sabir yaradıcılığında çox mühüm sosial funksiya daşıyır. Ədəbiyyatşünaslıqda tamamilə doğru vurğulanır ki, “Sabirin ən vacib ideallarından biri də millətinin ağ günlərə çıxdığını görmək, onun parlaq gələcəyini təmin edəcək yeni nəslin təlim-tərbiyyəsinin yoluna qoyulması idi” [3, s. 23]. Sabir satirasında valideynin məktəbə, uşağın oxumasına münasibətinə son dərəcə ciddi əhəmiyyət verilməsinin əsas səbəbi bu idi. Onun məktəblə bağlı qaldırdığı ilk problem uşaqların təhsil alması zərurətinin milli düşüncədə yer alması idi. Buna nail olmaq milli düşüncənin formalaşması istiqamətində ilk addımın atılması demək idi. Lakin məktəbə münasibət milli mühitdə birmənalı deyildi. İctimai şüurun formalaşmadığı, dini fanatizmin hökm sürdüyü bir cəmiyyətdə dünyəvi məktəbə etiraz ruhu çox güclü idi. Məhz buna görə, Sabirin yaradıcılığında tənqidin ilk hədəfləri “uşaq mənimdir əgər, oxutmuram, əl çəkin!”, – deyən və sosial şüurdan məhrum olan ata-analar idi. 1906-cı ildə dövrü mətbuatda Sabirin iyirmi üç satirası çap olunub. Bunlardan doqquzu elmin və təhsilin əhəmiyyəti, valideynin uşaqların elmə və təhsilə cəlb olunmasına münasibəti məsələsinə həsr olunmuşdur: “Ol gün ki, sənə xaliq edər lütf bir övlad”, “Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!”, “Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma!”, “Ata nəsihəti” və s. İlk növbədə, bu satiralarda milli mühitdə məktəbə münasibətdəki köklü ziddiyyətlərin məharətli bədii təsvirini görmək mümkündür. Bir tərəfdə heç cürə oxumaq istəməyib, küçəni özünə fəaliyyət meydanı seçən uşağın obrazı, digər tərəfdə bütün varlığı ilə təhsilə, elmə meyil salmış məktəblinin obrazı, bir tərəfdə elmə, təhsilə qənim kəsilən atanın obrazı, o biri tərəfdə oğlunu oxumağa həvəsləndirdiyi üçün əri tərəfindən olmazın töhmətlərə məruz qalan ananın obrazı və s. Göründüyü kimi, mənzərə kifayət qədər mürəkkəbdir. Ancaq ümitsiz də deyil. Çünki Sabir satirasının tənqid hədəfinə çevrilən “zülmət səltənəti”ndə zəif şəkildə olsa da “ışıq şüa”ları görünməkdədir. “Ata nəsihəti”, “Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!” satiralarında təhsilə, elmə cahillik

prizmasından baxış tənqid hədəfinə çevrilməklə bərabər, cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətinə təkan verən proseslər də bədii təsvirin mərkəzinə çəkilir.

Sabir satirasında bədii dil çox vaxt dialoji xarakter daşıyır. Nitqin dialoji xarakteri bizə bədii məzmunun dialoji səciyyəsinə görməyə imkan verir.

*Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!
Dəng oldu qulağım!
Jurnal, qəzetə, hərzəvi hədyan oxumaqdan
İncəldi uşağım –*

misralarında elmə, təhsilə cahil, nadan münasibəti simvollaşdıran atanın obrazı tənqid hədəfi seçilmişdir. Lakin tənqid hədəfinin dilindən səslənən monoloq ancaq onun dünyagörüşünün ifadəsi deyildir. Bu “monoloq” sözün həqiqi mənasında polifonik məzmunludur. Çünki bu monoloqda təhsilin, elmin əhəmiyyətini dərk etməyən, buna görə də ona gəc baxan cahilin obrazı ilə bərabər, elmə, təhsilə milli qurtuluş yolu, vasitəsi kimi baxan, ictimai şüuru inkişaf etmiş vətəndaşın da obrazı görünməkdədir. Bu satira bir “ailə dramı”dır. Atanın müqavimətinə baxmayaraq, zamanın tələbi kimi elm, təhsil bu ailəyə də nüfuz edə bilmişdir. Atadan fərqli olaraq ana ayıq düşüncəlidir. Zamanın irəliyə doğru hərəkətini, bu hərə-kətdə elmin, təhsilin əhəmiyyətini başa düşmüş, bir an da tərəddüd etmədən oğlunu oxumağa təşviq etmişdir.

*Haşa, oda yaxmaz ana istəkli balasın,
Kəssin səni Allah!
Bu tifli oxutmaqlığa etdin məni tərgib
Hər eylədin iğva –*

misralarından milli şüuru inkişaf etmiş ananın obrazı boylanır. Adı çəkilən satirada elm, təhsil yoluna düşən, oxumağı, təhsil almağı özünün həyat məramına çevirən, dünyəvi elmləri öyrənməyə ehtirasla can atan, artıq bu yolun fədakar yolçusuna çevrilən gəncin də obrazı görünür. Sabir satirasında atalar-oğullar problemi çox vaxt mühafizəkar dünyagörüşünə malik ata ilə yeniləşən dünyanın təmsilçisi olan övlad arasındakı münasibətə şəkildə öz həllini tapır:

*Bəsdir oxudun, az qala canın tələf oldu,
Bu kardan əl çək!
Yazmaq, oxumaq başına əngəl-kələf oldu,
Əşardan əl çək!*

misralarının və bu kimi digər misraların dialoji məzmunu elmə, təhsilə cahil münasibət göstərən ata obrazı ilə bərabər, cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin axarına düşən, “zülmət səltənəti”ndəki “ışığı şüaları”nın gündən-günə güclənəcəyinə ümid yaradan məktəbli gəncin obrazını da təsəvvür etməyə imkan verir. Sabir cəhalət dünyasını göstərməklə bərabər, ona müqavimət göstərən “güc”ün də mövcudluğunu müşahidə edir və öz müşahidələrini satiralarının dialoji məzmununda çox aydın əks etdirir. Biz Sabir satirasında artıq elm, təhsil yoluna düşən məktəbli, gəncin obrazını gördükdə buna təəccüblənmirik. Çünki cəmiyyətdə gedən proseslər bütün tərəfləri ilə bu satira güzgüsündə əks olunmaqdadır. Satirik tipin “monoloq”unun dialoji məzmununda ictimai şüurun formalaşma prosesi, milli düşüncənin oyanması, vətəndaş şüuru uğrunda mübarizə hərəkatının ən səciyyəvi əlamətləri, konkret detalları əks olunur:

*Xəlqin evini yıxdı çıxıb bir neçə bədzat,
Ax, ax, a beyinsiz!
Hər bir gədə bir az oxuyub adəm olubdur,
Zakonu bəyənəmz;
Çoban-çoluq oğlu bəy ilə bahəm olubdur,
Hamunu bəyənəmz;
Gahi şahə bir tənə vurur, gah vəzirə,
Bax, bax, səni tarı!
Gahi ocağa şəkk eliyər, gahi də pira,
Kafir olu barı.
Bundan sonra qıl tövbə dəxi, məktəbə getmə,
Bircə usan, oğlum!
Ta baxma müəllim sözünə, ta əməl etmə,
Axır utan, oğlum!*

“Ata nəsihəti” adlı satiradan verdiyimiz bu parça cəmiyyətdə gedən ədəbi-mədəni hərəkata, hətta sosial-siyasi həyata güzgü tutur, ictimai həyatın qarşısıalınmaz inkişafa doğru təkamülünü əks etdirir. İctimai həyatı öz durğunluğunda, “qaranlıq dünya” çərçivəsində saxlamaq istəyənlərin acizliyi, yeniləşmənin həm mədəni, həm də sosial-siyasi hərəkat kimi cəmiyyəti bütövlükdə öz ağuşuna alması və bunun get-gedə genişlənməkdə olması, “oğullar”ın “atalar”ın qaranlıq dünyasından birmənalı şəkildə sıyrılıb çıxmağa çalışması, milli intibah hərəkatına qoşulması Sabir satirasında inkar pafosu ilə təsdiq pafosunun bir-birini tamamlamasından soraq verir, hər ikisinin bu sənətin üzvi tərkib hissəsi və onun həyatı gücünü təsdiq etməsinin əlamətdar cəhətləri kimi meydana çıxır.

Sabir satirasının təsdiq pafosunda cəmiyyətin maariflənməsinə qarşı çıxan qüvvələrlə müqayisədə maarifçilik uğrunda dönməz mübarizə yoluna qədəm qoyanların artan gücü, həyatın bütün sferalarına təsiri, həyatı,

yaşayış tərzini, həyata, yaşayışa baxış sistemini dəyişdirmək imkanları əks olunur. Burada maarifçilik hərəkətinin milli həyata getdikcə daha artıq nüfuz etməsi bədii təhlil predmeti olur. “Ey fələk, zülmün əyandır...” satirasında “məktəbi-nisvan”ın cəmiyyət həyatına nüfuzunun satirik tipin monoloqunda əks olunan məzmunu məktəbin ictimai şüurdakı obrazının dəyişməkdə olduğunu sübut edir. Hiss olunur ki, milli mühitdə nəinki yeni tipli məktəblərin, hətta “məktəbi-nisvan”ların açılmasına rəğbət bəsləyənlərin, bu işə təkan verənlərin sayı gündən-günə artmaqdadır.

Sabir satirasında millətin savadlanması, elm və təhsil uğrunda mübarizənin əməli nəticələri də əks olunmuşdur. Vaxtı ilə dünyəvi məktəbə olan müqaviməti qırıb millət balalarını təhsilə, elmə cəlb edən işıqlı qüvvələrin zəhmətləri bar verməkdə, dünyəvi elmlərə mükəmməl şəkildə yiyələnmiş gənclərin sayı artmaqda, çoxalmaqdadır. Dünyəvi təhsil alan bu uşaqlar Sabir satirasında gələcəyin qurucuları, millətin istiqbalının təminediciləri kimi təsvir edilirlər. Satirik tipi azyaşlı uşaqların dünyəvi elmlərdən xəbərdar olmaları nə qədər qorxudur, vahiməyə salırsa, vətəndaş sənətkarı bir o qədər sevindirir, ümidləndirir. Satirik tipin dilindən səslənən:

*Ana dilini belə bilmir iyirmi yaşlı cəvanlar,
Bilirlər indi bular beş lisan bu boyda, bu boyda!*

*Lisani müxtəlifə bilməsi hələ belə dursun,
Qanırlar arz nədir, asiman, bu boyda, bu boyda! –*

misralarında təhsili, elmi özünün həyat amalına, fəaliyyət meydanına çevirən gəncliyin yetişməsi həqiqəti də ifadə olunmuşdur. Bu həmin o gənclikdir ki, Sabir milli tərəqqiyə olan bütün ümidlərini onlara bağlamışdı. Oxumuş, ziyalı gənclik milləti birləşdirəcək, onu milli şüura, vətəndaşlıq düşüncəsinə kökləyəcək, vətən övladını “nadanlıqdan danalığa” (dana – alim, T.S.) dəvət edəcək əsas və həlledici qüvvə idi. Sabirin qəti inamına görə “o cəvanlar rahi-nicata, təriqi-səadətə dəlil, hadi ola bilir ki, oxumuş olalar, ali mədrəsələrdə təhsili-elm, təhsili kəmalət etmiş olalar” [1, s. 205]. Sabir milli ictimai qüvvələr qarşısında məsələni belə qoyurdu: “Məktəb açdırın, məktəblər açdırın, ta ki, nəticəsində o biz deyən oxumuş, böyük oxumuş, ana dilində əqaidi-diniyyəindən xəbərdar olan cəvanlar sahəarayı-meydanı-tərəqqi olsunlar” [1, s. 207].

Sabir satiralarının bir qismi satirik tipin monoloqu kimi yazılmışdır. Bu monoloqlarda satirik tip ictimai şüurunun geriliyi, vətəndaş düşüncəsinin naqisliyi ucbatından tənqid hədəfi seçilmişdir: “Millət necə tarac olur olsun, nə işim var”, “Ah eylədiyim nəşeyi-qəlyanın üçündür”, “Nolur şirinməzaq etsə məni həlvayi-hürriyyət”, “Sərhesab” və s.

“Hophopnamə”də bir neçə satirik tipin monoloqundan ibarət satiralar da vardır. “Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti” məhz bu şəkildə yazılmışdır. Zahirən bu satira satirik tiplərin dialoqu təsiri bağışlayır (Ədəbiyyatşünaslıqda da bir qayda olaraq belə qəbul edilir). Ancaq diqqət edilsə, görmək çətin deyil ki, bu satirada dialoq əlamətləri yoxdur. Çünki dialoq predmetə fərqli münasibət tələb edir. Məsələyə fərqli baxış bucaqlarından yanaşmaq dialoq aparən tərəflərin mübahisəsini şərtləndirir. “Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti”ndə tərəflər mübahisə etmir, onların hamısı yekdildirlər, hamısı predmetə münasibətdə eyni havanı çalırlar. Əlbəttə, Sabirin yaradıcılığında satirik tiplərin dialoqu şəklində yazılmış satiralar da vardır: “Sual-cavab”, “Olmur, olmasın” və s. Sabir satiralarının bir qisminə satirik tipin və yaxud tiplərin dünyagörüşü ilə “şair məni”nin dünyagörüşü arasındakı təzad bədii konfliktə şərtləndirən əsas amilə çevrilir. Çox vaxt da biz bu konflikt tipini bütövlükdə Sabir satirası üçün xarakterik olan əsas konflikt tipi kimi qələmə veririk. Ədəbiyyatşünaslıqda Sabir satirasında ikinci konflikt tipi kimi “ictimai aşağılar”la “ictimai yuxarılar” arasındakı ziddiyyətlərin bədii ifadəsi səciyyəvi hesab edilmişdir. Bu konflikt tipinin mahiyyətində “meydan oxuyanlar” və “fəryad edənlər” (Y.Qarayev) arasındakı ziddiyyətlərin durduğu əsaslandırılır. Bu mənada ədəbiyyatşünaslıq Sabir satirasında “fəhlənin burjuva, kəndlinin mülkədara meydan oxumağa başladığı bir dövrün hərtərəfli inikası”ndan [4, s. 221] söz açır. Bu zaman Sabirin ayrı-ayrı sosial təbəqələrə münasibəti birmənalılıq müstəvisinə gətirilir və totallaşdırılır. Məsələ burasındadır ki, Sabir satiralarında ayrı-ayrı sosial təbəqələrə total münasibət yoxdur. Sabirdə burjuaziyanın, mülkədarın tənqidi var, lakin bu, bütövlükdə burjuaziyanın, mülkədarlığın tənqidi deyildir. Sabirdə burjuaziyanın və mülkədarlığın tənqidi onlara oxunan “ölüm və matəm mahnısı” (Y.Qarayev) deyildir. Sabirdə ictimai şüuru oyanmaqda olan, haqqı nahaqdan ayıran fəhlənin, kəndlinin təqdiri var, amma bu bütövlükdə fəhlə və kəndlinin sosial mədhi deyildir. “Fəhlə, özünü sən də bir insanımı sanırsan?”, “Bakı fəhlələrinə”, “Əkinçi” satiralarında fəhlə və kəndliyə ictimai şüurunun oyanması nöqtəyi-nəzərindən müsbət, təqdir edici münasibət ifadə olunursa, “Səbr eylə” satirasında bu, tənqidi münasibətlə, hətta sarkazmla əvəz olunur:

*Əzil, pamal ol, axtarma buna bir çarə, səbr eylə!
Bəlayi-fəqrə düşdün, razı ol, biçarə, səbr eylə!*

Sabir satirasının bu cəhəti sosial təbəqələrə ziddiyyətli yanaşmanın ifadəsi sayıla bilərmi? Fikrimizcə, yox. Ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt məsələ belə qoyulur ki, “iki qəhrəmanın mübarizəsi bu realizmin ən yaxşı nümunələrində iki zidd ictimai şəraitin, sinfin, təbəqənin açıq mübarizəsi

səviyyəsində ümumiləşir” [4, s. 215]. Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Sabir satiralarında bədii konfliktin mayasında siniflərarası mübarizə dayanmır. Sabirin tənqid hədəfi nə ayrı-ayrı siniflər, nə də ayrı-ayrı təbəqələr deyil. Sabirdə hər hansı təbəqəyə (istər aşağı, istərsə də yuxarı) birmənalı münasibət, birmənalı tənqidi və yaxud təqdirədirici münasibət yoxdur. Sabirdə tənqidin meyarı kimin hansı sinfə, yaxud sosial təbəqəyə mənsubluğu deyil, kimin hansı səviyyədə ictimai və milli şüur, vətəndaşlıq düşüncəsi nümayiş etdirib, etdirə bilməməsidir. Satiraların dialoji məzmunu bunları deməyə əsas verir və satirik tiplərin əksər “monoloq”larına birmənalı yanaşmanı sərf-nəzər edir.

Sabir öz soydaşını himmətçiliyə, ümmətçiliyə çağırır. Ona üzərinə düşən vəzifəni, milli varlıq naminə üzərinə düşən missiyanı dönə-dönə xatırladır, onun yatmış ruhuna təsir etməyə, vicdanını oyatmağa çalışır. Sabirdə “sərvətü-saman”ına, “bol pulu”na, “milyon”una görə varlığını, kapitalisti, mülkədarı töhmətləndirmək niyyəti yoxdur. Sabir varlıya himmətçilik, ümmətçilik düşüncəsi təlqin edir. Milli birlik olmadan milli tərəqqi yoluna çıxmağın mümkünsüzlüyünü başa düşməyə çağırır. O, sosial təbəqələr arasında təfriqə yox, harmoniya, bir-birinin səsini səs vermək istəyi, düşüncəsi axtarır. Sabir “Çox da demə sərvətü samanlıyam, ey filan!” misrası ilə başlayan satirasında üzünü “sərvətü-saman” sahibinə tutub üzərinə düşən missiyanı ona belə xatırladır:

*Qonşuda lakin neçə üryan da var, – qış, boran...
Giryə də var, naləvü əfğan da var, nimcan...
Sən ki şəriətçisən, ey binəva, qıl həya!
Şərdə axır nə, bir ehsan da var,
Haqqı-müsəlman da var...*

Sabirə görə milli həmrəylik olmadıqca, pullular milli mənafe uğrunda mübarizənin zərurətini duymadıqca, tərəqqi, milli inkişaf yoluna düşən, bu yolda böyük uğurlar əldə edən millətlərin təcrübəsini öyrənmədikcə, bir millət kimi özümüzü təsdiqdən söhbət gedə bilməz. “Təbaət” şeiri bu məntiqə söykənir. Şair məsələni belə qoyur: “Rütbeyi-irfan”a gədən yol “təhsili-ülum”dan keçir. “Təhsili-ülum” üçün məktəb lazımdır. Məktəbə kitab lazımdır. Başqa xalqların sərvət sahibləri məktəbin, kitabın inkişafına maraq göstərir, imkanlarını əsirgəməirlər. Bu sahəyə pul qoyub, şirkətlər yaradırlar. Sabir üzünü millətin var-dövlət sahiblərinə tutur, təkid və təlqin xarakteri daşıyan sualla onlara müraciət edirdi:

- Etsək nə olur biz də belə şirkətə iqdəm?

Şair var-dövlət sahibinin bu işə maraq göstərməyəcəyini, bu işin faydasını dərk etməyəcəyini qabaqcadan bilir, lakin sözünü deməyi, “rütbeyi-irfan” uğrunda mübarizəni onun şüuruna, düşüncəsinə yeritməyi,

nəticə alınmayacağı təqdirdə belə, sözünü dönə-dönə deməyi lazım bilirdi. Sabir alacağı cavabı da bilirdi. Sabir üçün varlığının-əğniyanın nə düşündüyü, necə düşündüyü, nə üçün yaşadığı, necə yaşadığı gün kimi aydın idi. O, bu düşüncəni də, günün acı reallığını da satıra güzgüsündə əks etdirirdi:

*Tikmə, kənar ol, gözümə milləti!
Neyləyirəm milləti, milliyəti?!
Oldu başım dəng, dəyiş söhbəti,
Az sölə millət belə, ümmət belə!..*

Əğniyanın – varlığının millətçilik, ümmətçilik uğrunda mübarizə yoluna qədəm qoyması qaçılmaz bir proses idi, zamanın istəyi idi. Zaman varlığının, əğniyanın qarşısında millətinə cavabdehlik vəzifəsi qoyurdu. Əğniya “fikrim budur ancaq olam, öz keyfimə məşğul” desə də, cəmiyyət, həyat ona görəcəyi, görməli olduğu işi təlqin və təkid edirdi. Bu təkid və təlqin qarşısında ayaq geri qoya bilməyən əğniyanın psixoloji portreti Sabirdə belə cızılırdı:

*Yəni nə deməkdir bu ki, sən pulunu xərc et,
Ta elm oxuyub dərs ala millət, učitellər?!
Millətdən ötür ağılıyan axırda olur kor, –
Məzmunlu məsəldir bu ibarət, učitellər!*

Bu “uçitellər” burjua münasibətlərinin doğurduğu ideoloqlar idilər. Onlar zamanın səsi kimi zamanın tələbini millət övladlarına çatdırır, onlara psixoloji təsir göstərir, onları millət uğrunda mübarizəyə kökləyirdilər. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli tədqiqatçısı, nəzəriyyəçi alim Mir Cəlal 1961-ci ildə yazdığı “Sabirin surətlər aləmi” adlı məqaləsində yazırdı: “Bəzi ədəbiyyatşünaslar arasında bir təsəvvür gəzir ki, guya Sabir ancaq mənfi tiplər yaratmışdır, müsbət adamlara, müsbət hadisələrə diqqət yetirməmiş və ya az fikir vermişdir. Sabir yaradıcılığını, xüsusən böyük şairin məqsəd, qayə və amalını dərinlənən öyrənənlər və dürüst dərk edənlər bu iddiaların boş, əsassız və insafsız olduğunu yaxşı bilirlər” [5, s.59]. Görkəmli nəzəriyyəçi alimin bu tezləri “Hophopnamə” estetikasının düzgün elmi dərkini metodoloji açarı kimi qəbul edilə bilər. Mir Cəlal onu da tam dürüst vurğulayırdı ki, “Sabirin birinci müsbət qəhrəmanı, Qoqolun dili ilə desək, həqiqət idi! Parlaq həyat həqiqəti!” [5, s. 59] Bu fikri bir qədər də inkişaf etdirərək deyək ki, məhz həmin “parlaq həyat həqiqəti” Sabir satirasını həyata birtərəfli yanaşmadan hifz etmiş, “Hophopnamə”ni sosial həyatın güzgüsünə çevirmişdir. Bu güzgüdə “əsrin doğuş çağı”nın (Mürşüd Məmmədli) acı reallıqları ilə bərabər, irəliyə doğru hərəkəti də, tərəqqini şərtləndirən amillər də, “millətdən, milliy-

yətdən” xəbərdar olanlar da əks olunurdu. Fikrimizin təsdiqi mənasında “Bizə nə?!” və “Ağlaşma” satiralarında məsələlərin qoyuluşuna daha təfəsilatlı nəzər yetirək.

Biz adətən Sabir satirasında monoloq və dialoqdan olduqca sənətkarcasına istifadədən danışırıq və bu üsulla onun tipin daxili aləmini məharətlə açdığını xüsusi qeyd edirik. Bu, əlbəttə, belədir. Doğrudan da “satirada dialoqdan yerli yerində istifadə baxımından da Sabirin satirası fərqlənir” [2, s. 119]. Bu da tamamilə doğru müşahidədir ki, “Azərbaycan poeziyasında satira dilinin ən zəngin və bənzərsiz nümunələrini yaratmaq M.Ə.Sabirə müyəssər olmuşdur” [2, s. 119]. Fikrimizcə, bu bənzərsizliyin ən əlamətdar cəhətlərindən biri kimi böyük sənətkarın yaradıcılığında dialoji nitqdən məharətlə istifadəni fərqləndirmək lazımdır. M.Baxtinin polifonik (dialoji) roman nəzəriyyəsinə əsaslanaraq biz İ.Hüseynovun “İdeal” romanına belə bir xarakteristika vermişdik: “Romanda hər hansı qəhrəmanın nitqi baş verən hadisələrlə bağlı tək-cə özünün mövqeyini aşkarlamır. Bu nitqdə hadisəyə kənar gözü, kənar düşüncənin də mövqeyi ilə bağlı işarələr vardır. Beləliklə, qəhrəmanın “söz”ü həm özünün, həm də başqasının sözünün məzmununu əks etdirməklə dialoji səciyyə qazanır. Bir halda “söz”ün qəhrəmana aid məzmunu onu həqiqət kimi təsdiq edirsə, başqasına aid məzmunu onu həqiqət kimi inkar edir. Hər iki halda inkar və təsdiq sözün və yaxud mülahizənin daxilində özünə yer edir” [6, s. 298] və beləliklə, mətn dialoji məzmun qazanır. Bu cəhət yuxarıda deyilənlərdən də aydın göründüyü kimi, Sabirin satirik mətnləri üçün səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər. Əksər satiralarda tipin monoloqu hadisəyə yalnız özünün münasibətini yox, həm də başqalarının münasibətini ifadə edir. Məhz bu cəhət, bir daha təkrar edək ki, satiraların inkar və təsdiq məzmununu önə çıxarır. “Bizə nə?!” satirasına diqqət yetirək:

*Gər bu il xəlqi təbah etdi giranlıq, bizə nə?!
Tapmayırsız ac-yalavaclar güzəranlıq, bizə nə?!*

Bu, monoloji nitqdən və tipin hadisəyə birmənalı münasibətini ifadə edir. Bununla da Sabir satirasının tənqid hədəfinə çevrilir.

*Bu da sözdürmü, qazandıqlarımız parələri
Hey verək boğmalasın Zəngəzur avarələri?
Bizlərə dəxli nədir, – yoxdur əgər çarələri,
Qoy ağarsın füyqərə gözlərinin qarələri!*

Bu, artıq monoloji nitq deyil və ancaq satirik tipin düşüncəsini, məsələyə baxışını ifadə etmir. Bu, dialoji nitqdən ibarətdir. Burda satirik tiplə bə-

rabər, tamam fərqli bir dünyagörüş sahibinin düşüncələri də əks olunmuşdur. Bu dialoji nitqdə iki obraz var. Birincisi, əğniyanı himmətçiliyə, millət yolunda xidmətə çağıran vətəndaş, ikincisi, himmətçiliyin, millət yolunda fədakarlığın mahiyyətini dərk etməyən əğniya – varlı obrazı. Satıra ictimai proseslərə fərqli baxışların ifadəsi olmaqla, cəmiyyət həyatındakı geriliklə bərabər, inkişafı da təsvir və təhlil predmetinə çevirir. Satırada tipin ictimai şüurunun yoxsulluğu ilə bərabər, onu ictimai və milli şüura dəvət edən vətən övladının vətəndaş düşüncəsi oxucunu düşünməklə yanaşı, müsbət ovqata da kökləyir.

İctimai həyatda milli varlıq uğrunda mübarizədəki irəliləyiş vətəndaş düşüncəli qəhrəmanın daha artıq aktivləşməsi, milli şüurdan məhrum soydaşına millət və vətən naminə iş görmək zərurətini daha fəal şəkildə başa salması, izah etməsi ilə səciyyəvilik qazanır. “Ağlaşma” satirasında satirik tipin:

*Mənə böylə-böylə işdə deməyin söz, ey camaat!
Nəyimə gərək ki, yeksər qırılıb ölüür də millət?*

və yaxud

*Bu qəzetçilər deyilmi ki, salıb bizi bəlayə?
Elə bir iş olmamış hey verilir səda-sədayə –
Ki, gərək kömək olunsun füqərayi-binəvayə...*

sözlərindəki dialoji məzmun milli intibah uğrunda mübarizənin ictimai bir hərəkət səviyyəsi aldığını göstərir. Bu məzmununda millət uğrunda mübarizələrin günü-gündən çoxalması, təşkilatlanması və ictimai proseslərə təsir imkanlarının artması, real qüvvəyə çevrilməsi də ifadə olunmuşdur. Milli şüurdan məhrum vətəndaşın milli birliyə, himmətçiliyə dəvətdən ciddi narahatçılıq keçirməsi, əsəbiləşib özündən çıxması onun milli hərəkət qarşısında çıxılmazlığını, himmətçilikdən başqa yolun qalmadığını dərk etməsinin nəticəsidir:

*Sənə nə, evin yıxılısın, füqərə üçün yanırısan?
Atan oğlu qardaşındır, nə də hiç bir tanırsan?!*

Olsun ki, “iki gözlərimdi pulum, kişi, bir məgər qanırsan?!” – deyən satirik tipin təbdən çıxıb çılğınlaşmasında öz varını, dövlətini əvvəlki tək “annalar” yolunda yox, millət yolunda sərf etməyə hazır olan, bu yolu tutub gedən həmkarlarının da hərəkətinin rolu var. Sabir satirasında bu həqiqət də öz ifadəsini tapır. “Ey pul! Ey zövqi-dilü ruhi-tənü qüvvətican!” – deyən sərvətdar etiraf etməyə məcbur olur ki:

*Bir para şəxs eyləyir mayeyi-ehsan səni,
Qədrini bilməz, edir millətə qurban səni.*

Bu misralarda satirik tipin etiraf etdiyi həqiqət Sabirin bütün ömrü boyu inandığı və uğrunda mübarizə apardığı böyük HƏQİQƏTİN artıq gerçəkləşməkdə olduğunu təsdiq edir.

ƏDƏBİYYAT

1. M.Ə.Sabir. Hophopnamə. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2004.
2. Həbibbəyli İ. Ədəbi-tarixi yaddaş və müasirlik. Bakı. “Nurlan”, 2007.
3. Nəbiyev B. Mirzə Ələkbər Sabir Tahirzadə Şirvani. M.Ə.Sabir haqqında tədqiqlər. Bakı. “CBS”, 2012.
4. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı, “Elm”, 1980.
5. Mir Cəlal. Sabirin surətlər aləmi. Mirzə Ələkbər Sabir haqqında tədqiqlər (Elmi məqalələr toplusu). Bakı. “CBS”, 2012.
6. Salamoğlu T. Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, “E.L.”, 2012.

Təyyar Salamoğlu

SATİRA DİALOJİ MÜNASİBƏTLƏR KONTEKSTİNDƏ

XÜLASƏ

Məqalədə dahi satirik şairimiz M.Ə.Sabirin yaradıcılığı satira estetikası müstəvisində araşdırılır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Sabir satirasının inqilabi dünyagörüşü mövqeyindən qiymətləndirilməsinə və ifşaedici xarakter daşmasına tənqidi yanaşılır. Şairin yaradıcılığında inkar və təsdiq pafosunun paralelizminə, dialoji münasibətinə diqqət çəkilir. Burada cəmiyyətdə gedən proseslər mürəkkəbliyi, ziddiyyətləri, müsbət və mənfi tərəfləri ilə əks olunur. Sabir satirası maarifçi dünyagörüşünün ifadəsi olaraq öz üzərinə milli şüurun formalaşdırılması funksiyasını götürür.

Təyyar Salamoglu

SATIRE IN THE CONTEXT OF DIALOGICAL RELATIONS

SUMMARY

In the article is researched the creative activity of our outstanding satirical poet M.A.Sabir in the context of satire aesthetics. The evaluation of Sabir satire in the Azerbaijan literary studies from the viewpoint of revolutionary outlook and accusatory nature has been criticized. The parallelism and dialogical relations between denial and criticism in the poet's creativity have been highlighted. The author tries to prove that this satire does not gain peculiarity always with the denial context of ugliness. It also reflects the complexity, contradictions, positive and negative aspects of the processes going on in the society. Sabir's satire, as the expression of educational thinking, assumes the function of formulating national consciousness.

Salidə ŞƏRİFOVA
Filologiya üzrə elmlər doktoru, dosent
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
sharifovasalida@rambler.ru

**AZƏRBAYCAN POSTMODERN
ROMANININ OBRAZLARI**

Açar sözlər: postmodern romanda obraz, baş (əsas) obraz, ikinci dərəcəli obraz, mifoloji obraz, simvolik obraz

Key words: images in the postmodern novel, the head (main) image, secondary character, the mythological image, the symbolic image

Obraz anlayışı müasir dövrdə birmənalı qarşılanmır. Bu istiqamətdə bir çox elm sahələrində müxtəlif tədqiqatlar aparılmış və fikirlər irəli sürülmüşdür. Rus ədəbiyyatşünaslığında bu anlayış B.Q.Ananyev, A.L.Andreyev, K.Qoranov, N.K.Qey, P.V.Paliyevski, V.İ.Tyupa, M.B.Xrapçenko kimi tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmışdır. Qərb ədəbiyyatşünaslığında isə S.D.Lyuisin «Poetik obraz», K. Spurgeonun «Şekspirin obrazları və onlar bizə nə deyir», P.N.Furbankın «Yazılı «obrazlar»da refleksiya», M.Henrinin «Poetika və ritorika lüğəti» əsərləri maraqlı doğurmuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında obrazların işlənilməsi və tədqiq edilməsi sahəsində Y.Qarayevin «Faciə və qəhrəman», N.Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyektini kimi», İ.Vəliyevin «Ədəbi portret və xarakter», B.Babayevin «Bədii ədəbiyyatda tipiklik» və digər bu kimi sanballı tədqiqat işləri və monoqrafik tədqiqatlar meydana çıxmışdır.

Bədii obraz özündə estetik dəyər təmsil edərək insan həyatının real lövhələrinin bədii təsviridir. Bədii obraz anlayışında bədii əsərin ünsür və ya bədii bir hissəsi başa düşülür ki, belə bir fraqment, müstəqil həyat və məzmunu malik olur: insan obrazı, təbiət obrazı, əşya obrazı, hiss obrazı, obraz-təfərrüat və s. İlk növbədə, estetik kateqoriya olan obraz sənətə xas mənimsəmə yollarını və həqiqətə çevrilməni xüsusilə səciyyələndirir. Yazıçı təbiət hadisələrinə və müxtəlif insanlara münasibətini məhz obraz vasitəsilə bildirməyə nail olur.

L.A.Şestakın obrazlar təsnifatı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Şestak obrazları mikroobraz, makroobraz, meqaobraz kimi bölgülərə bölür. «Mikroobraz» bədii əsərlərin ən kiçik vahidi olaraq, ədəbi dilin ifadəli xüsusiyyətləri ilə əlaqəlidir. «Makroobraz» ifadəsi altında isə ədəbi qəhrəman obrazı başa düşülür. «Meqaobraz» isə bu kainatın dünyanın və insanın obrazıdır. Meqaobraza müəllif yaradıcılığının və ya bütöv ədəbi istiqamət çərçivəsində obrazlar kompleksini təkrar edən motivləri aid etmək olar. Bu təsnifat fransız ədəbiyyatşünaslığına xas təsnifat ilə oxşardır. Fransız ədəbiyyatşünaslığında mücərrəd obraz, ifadəli obraz, əlaqəsiz obraz və plastik obraz seçilir. Mücərrəd obraz ümumi termindir. Mücərrəd obraz dedikdə, varlığın mahiyyətini ifadə edən üsulu, əşyaların vəziyyəti, mövcud üsulları başa düşülür. İfadəli obraz isə obyektiv üzərində deyil, subyektiv müqayisədə qurulmuş obrazdır. Əlaqəsiz obraz mürəkkəb, inkişaf etmiş obraz olmalıdır, onun ünsürləri bir araya sığmır və tamamilə bir-biri ilə əlaqəsiz olur. Plastik obraz isə müqayisəni forma əlamətinə görə, kütləsi, ölçüsü və iki əşyanın bölgüsüdür.

Bu və ya digər əşyanı, təbii hadisələri və s. təsvir etmək üçün qeyri-insani varlıqların, cansız əşyaların əlamətlərinin ümumiləşmiş təsviri olan «əşya obrazı», müəyyən bir yerin, ölkənin təsvirini verən «təbiət obrazı» və s. kimi şərh edilir. Bədii təsvirin mərkəzində insanla yanaşı, digər əşya və hadisələr də dayana bilər. Bəzən bu əşya və hadisələrin təsviri insanla sıx bağlı olur, insanın hansı məkan və zamanda olmasını açıqlayır. Bəzən də bədii təsvirin insanla heç bir əlaqəsi olmur. Əşya obrazı, həmçinin təbiət obrazı təsvir edilən qəhrəmanın xarakteri ilə bağlı olur.

Obrazın geniş mənada anlamı fərdi və bəşəri obrazların bir-birindən ayırmasına imkan verir. Fərdi obraz anlayışında müəllif istedadı və təxəyyülünün nəticəsində yaradılmış obrazlar dərk edilir və bu obrazların daxili aləmi, məram və məqsədləri üzə çıxarılır. Bunlar müxtəlif üsullarla həyata keçirilir. Məsələn, bədii əsərlərdə verilmiş dialoqlar vasitəsilə yaranan dramatik və psixoloji vəziyyətlərlə obrazların fərdi xüsusiyyətlərini və daxili aləmini daha qabarıq nəzərə çarpdırmaq mümkündür. Ümumbəşəri obrazlar isə nəsilən-nəslə keçən obrazlardır ki, bu obrazları arxetiplər adlandırmaq olar. Belə ümumbəşəri obrazlara həm mifologiya, həm də incəsənətin bütün inkişaf mərhələlərində rast gəlinir.

Müasir dövrdə postmodern romanların yayılması ilə əlaqədar olaraq, əvvəlki obrazlardan fərqlənən obraz qalereyası yaranmağa başladı.

Postmodern romanlarda əşya obrazlarından bədii məkanın yaradılmasında geniş istifadə edilir. Postmodern romanlarında geniş yayılmış əşya obrazlardan şəhər obrazını xüsusi qeyd etmək olardı. Məsələn, Anarın «Ağ qoç, qara qoç» [1] romanında Bakı şəhəri bədii obraz kimi təsvir olunur. Bakı obrazı əsərin mövzusu və ideyası ilə səsleşməlidir.

Əşya obrazlarında bədii məkanın yaradılması şəhər obrazı ilə məhdudlaşmır. İlqar Fəhminin «Akvarium» [2] romanında akvarium obrazı xüsusi maraq kəsb edir. Romanda akvarium həm restoran, həm də mədəniyyət ocağı – teatrdı. «Akvarium» adı əsərin özündə üç cür istifadə olunur: restoran və teatr adı kimi... Akvarium baş qəhrəmanın yerləşdirildiyi məhdudlaşdırıcı mənəvi-məkan kimi çıxış edir, harada ki, lal balıqla müqayisə edilir.

Postmodern romanlarda arxetip və mifoloji obrazlardan geniş istifadə olunur. Fransız dilində köhnə tip, ilkin nümunə mənalarını verən arxetiplər Yunqa görə, kollektiv şüursuzluğun nəticəsi və davranışlarımızın səbəbidir. Keçmiş nəsillərin təcrübəsinin inikası olan təhtəşüurun məzmununu ümumbəşəri obrazlar təşkil edir. Miflərin və bədii yaradıcılığın simvolikasının əsasında duran arxetiplərin ədəbiyyatda işlənmə məqamı özünün zənginliyi ilə seçilir. Yazıçı həyatı təsvir edərkən arxetip obrazlar vasitəsilə yalnız öz fikirlərini ifadə etmir, kütləvi təfəkkürünün dərin qatlarında müstəsna yer tutmuş və unudulmaqda olan dəyərləri yenidən bərpa etmək üçün arxetip obrazlara müraciət edərək, mənəvi dəyərləri gələcək nəsillərə ötürülməsini həyata keçirir.

Postmodern romanlarda sosial siyasi proseslərin təzadlı məqamların tarixi şəxsiyyət olmuş bədii qəhrəmanların simasında əks olunması maraq kəsb edir. Lakin bu tarixi şəxsiyyətlər müəllif interpretasiyasında verilir. Postmodern romanlarda tarixi qəhrəmanlar adi insanlara çevrilir. Postmodernistlər tarixdən ibrət almaq deyil, tarixin özünü oyun materialına çevirmək məqsədi güdür. Volfqanq Velş özünün «Bizim postmodernist modern» (Unsere postmoderne Moderne, 2002) əsərində qeyd etdiyi kimi, «postmodernizm plüralizmin əleyhinə olan hər şeyə qarşı yönəlib. O, monizm, unifikasiya, totalitarizm, utopiya və despotizmlərin gizli formaları ilə vidalaşır, əvəzində müxtəliflik və paradixmaların rəqabətinə keçir» [3]. Bəzi hallarda onlar öz tarixi prototiplərinin antipoduna çevrilirlər. Bədii obrazların və onların tarixi prototipləri arasında fundamental fərqlər müəlliflər tərəfindən şüurlu yaradılır. Bu tarixin müəllif interpretasiyası ilə sıx əlaqəlidir. Kamal Abdullanın «Yarımqıç əlyazma» [4]

romanında tarixi şəxsiyyət olmuş görkəmli Azərbaycan dövlət xadimi və şairi Ş.İ.Xətəinin bədii obrazı ilə yanaşı, «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanındakı dastan qəhrəmanları Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Burla xatun və b. romanda təhrif olunurlar.

İlqar Fəhminin «Qarğa yuvası» [5] romanında Koroğlu xalq yaddaşına hopduğu kimi deyil, əksinə yaltaq, qorxaq təsvir edilir. Romanda Keçəl Həmzə müsbət qəhrəman kimi, yəni dostluğa etibarlı bir insan kimi İ.Fəhmi tərəfindən təqdim edilir. Kəramət Böyükçölün «Çöl» [6] romanında da Koroğlu qəhrəmanlıqdan, mərdlikdən uzaq bir qəhrəman kimi təqdim olunur. İlqar Fəhminin «Qarğa yuvası» postmodern romanında Həmzənin ikinci dərəcəli (yardımcı) qəhrəman kimi təsviri maraq doğurur. Dastan variantından fərqli olaraq, Koroğlunun «Çənlibel tülküsi» adlandırdığı Həmzə romanda hörmətli adamdır.

Postmodern əsərlərdə ümumi arxitektonikasındakı bəzi daxili komponentlər reallığın qırılması, situasiyaların səpələnməsi kimi yanaşmalar, konseptualizm, strukturalizm, destruktivizm, dekonstruktivizm, pastiş, intertekstuallıq, hipertekstuallıq, müəllifin ölümü və s. kimi əlamətləri ilə yanaşı, bəzi patoloji tiplərin (fahişə, sutenyor, əyyaş, avara, xəstə, fiziki və mənəvi şikəst insanlar, divanə) istifadə edilməsi özünü göstərir.

Postmodern romanlarda metanəsrə toxunaraq qeyd etmək olar ki, postmodernistlər romanın necə əmələ gəlməsinin hekayəsi olan metanəsr xüsusiyyətindən istifadə edirlər. Postmodern əsərdə reallıq ilə təqlid əlaqəsini üzə çıxartmaq, mətnin quruluş və yazılma prosesini faktlaşdırmaq, başqa üslubda qələmə alınmış romanda arxa plana keçən təhkiyəçini aktiv fiqur kimi qabartmaq, başqa qurama mətnləri mətndə yerləşdirmək və s. istifadə edilir.

Anar «Ağ qoç, qara qoç» romanında Məlik obrazı şifahi xalq ədəbiyyatına aid «Məlikməmmədin nağılı» ilə intertekstual əlaqələrə işarə edir. Romanda işıqlı və qaranlıq dünyaların rəmzi kimi verilmiş ağ və qara qoçlar təsvir edilmişdir.

Şərif Ağayarın «Haramı» [7] romanının Qoç Səməndər qədim obrazı yunan mifologiyasına aid miflər ilə intertekstual əlaqəlidir. Əsərdə əsas hadisələri əks etdirən mətndən əlavə Səməndər haqqında 12 əhvalatın nəql edilməsi ilə yanaşı, onun nağıl, dastan qəhrəmanları (yunan mifologiyası, Azərbaycanda ilk yazılı mənbə sayılan «Əhməd harami dastanı» və digər mətnlər) ilə müqayisə edilməsi diqqəti cəlb edir. Arvadı Xalidə tərəfindən öldürülmüş Səməndərin yunan mifologiyasında arvadı tərəfindən zəhərlənmiş Herakl ilə müqayisə edilməsi romanda diqqətdən

yayınmır.

Yazar tərəfindən təsvir olunan hadisələrdə fəal iştirakçıya çevrilə bilən və əsərin süjet xətti ilə sıx bağlı olan əsas obraz təsvir olunan hadisələrin mərkəzində durur. Xüsusilə də, yazarın ideyasını təbliğ edən əsasən bədii əsərin baş (əsas) qəhrəmanıdır. Baş (əsas) qəhrəman əsərdə əks olunan mübarizənin təşkil və gedişində mühüm rol oynaması ilə fərqlənir. Baş (əsas) qəhrəman təsvir olunan hadisələrdə, əsərin süjet xətti ilə əlaqəli olan, təsvir edilən hadisələrin inkişafında, münaqişənin həll edilməsində, xarakterlərin açılmasında də fəal iştirak edir.

Postmodern romanlarda əsas qəhrəman onu əhatə edən müasir varlığı rədd edir. Qəhrəman öyrəşmiş olduğu və əvvəllər onu əhatə edən mühit son dərəcə abad olmuşdur, bu günü isə, – insana münasibətdə sivilizasiya və mədəniyyət pərdəsi altında gizlənən dəhşət, düşmənçilik, tamamilə qeyri-insani münasibətlərdən ibarətdir. Postmodernizm əsas qəhrəmanı dəyər və hədəflərin anlamsızlığını dərk edən, bu doğru seçimdən heç bir mütləq dəyər və hədəf tapılmadığı kimi səhv bir nəticəyə gələn obraz kimi yaradır. Əsas qəhrəmanlar dəyər və inancların insanlara görə dəyişməsi kimi yanlış, «relyatif» fikirlər irəli sürürlər.

Əli Əkbər «Amneziya» [8] əsərində totalitar cəmiyyət qurur ki, baş qəhrəman Murad burada yaşamağa məcburdur. Ə.Əkbərin «Amneziya» əsərində baş qəhrəman Muradla yanaşı, cəmiyyət tərəfindən öz keçmişi və ümumbəşəri dəyərlər haqqında yaddaş itkisi olan amneziyanın obraz kimi çıxış etməsi diqqəti cəlb edir.

Aqşin Yeniseyin «Göləqarğısancan» [9] romanı əsas qəhrəman Əlinin yeniyetmə yaşında doğma xalasıyla günəbaxanlıqda törətdiyi əməllərə görə kənddən qovulan, şəhərdə uğursuz reket jurnalistliyi ilə məşğul olan, kəndə qayıdıb ailə həyatı quran, kasıbçılıq üzündən murdar olmuş heyvan cəmdəklərini satmaqla məşğul olan, qocalığında gözləri tutulan bir insanın həyat tarixçəsidir. Leş Əlinin bu «sənəti» atadan oğula keçərək oğlu Qozbel tərəfindən davam etdirilir. «Göləqarğısancan» əsərinin qəhrəmanı əsərin bir yerində atasının ölümündən sonra doğulan uşaq kimi təsvir edilir. Daha sonra isə əsərdə Leş Əlini atası həkimə aparır. Əsərin əvvəlində «evləndirilən» qəhrəmanı sonra subay, anası ilə yaşayan qəhrəman kimi təsvir edilir. Postmodernizmin qeyri-müəyyənliyə can atdığına nəzərə alaraq, bunlar yazarın məsuliyyətsizliyi kimi deyil, «müəllif amneziyası» kimi qəbul edilə bilər. Bu baxımdan, Aqşin Yenisey qeyri-müəyyənliyi mərkəzi anlayışlarından birinə çevirir.

Leş Əli öz həyatını mənasız qəbul edir, bu da postmodernə xas absurd və xaosun varlığın aparıcı faktorları kimi qəbul edilməsindən irəli gəlir. Alkoqola uğramış Əli simulyakr xarakter daşıyan bir aləmdə yaşayır.

Əsas qəhrəman tərəfindən həyatı və varlığı absurd kimi qəbul

edilməsi Pərviz Cəbrayılın «Yad dildə» [10] romanında polkovnik obrazına da aid etmək olar. Köməkçinin «Cənab Polkovnik, işığı yandırdımmı?» sualına «Yox!!!» deyərək qışqırması və sarayın damına qonmuş göyərçinlərin ürküşüb şaqqıltıyla uçmasının təsviri maraqlıdır. Qaranlıqda oturmaq, işığı yandırmamaq rəmzi mənə daşıyır.

Əsas qəhrəmanın simulyakr xarakter daşıyan aləmdə yaşaması onun daxili hissləri ilə əlaqəli olması ilə yanaşı, əsas qəhrəmanın xəyali sosial-siyasi reallıqda yaşaması ilə də əlaqəli ola bilər. Şəbnəm Karşının «2087-ci il» [11] romanının baş qəhrəmanı Mirasın sevgilisi Amerika Demokratik imperiyasından Çin Xalq İmperiyasının Gəncə şəhərinə araşdırma aparmaq üçün gəlmiş Elendir. Romanda Mirasın və babasının gündəliklərindən bəlli olur ki, Çin Xalq İmperiyası, həmçinin də digər imperiyalar və onların tərkibindəki cəmiyyətlər təcrid olunub, biri digəri haqqında yanlış məlumatlara malikdir. Bu yanlış məlumatlar simulyakr xarakter daşıyan bədii varlıq yaradır.

Bir sıra postmodern romanlarda baş (əsas) qəhrəman tarixi şəxsiyyət prototipi və ya mifoloji irs əsasında yaradılır. Sabir Rüstəmxanlının «Göy Tanrı» [12] romanının əsas qəhrəmanının prototipi ilk türk dövlətinin qurucusu Oğuz xandır. Oğuz xanın tarixi şəxsiyyət olması ətrafında mübahisələr bu gün də davam etməkdədir. Xivəli Əbülqazi xanın verdiyi məlumata görə, Oğuz xan Məhəmməd Peyğəmbərdən 4000 il əvvəl, yəni eramızdan əvvəlki dövrün IV minilliyinin sonlarında, təxminən 3400-3500-cü illərdə yaşamış tarixi şəxs olmuşdur. N.Y. Biçurin (İakinf) isə Oğuz Xanın tarixi şəxsiyyət olmasını və onun eramızdan əvvəlki III-II minilliklərdə yaşadığını qeyd etmişdir [13, s. 225]. Sabir Rüstəmxanlının «Göy Tanrı» romanında təsvir edilən Oğuz xan real tarixi şəxsiyyət kimi Azərbaycan, İran, İraq, Suriya ərazilərini əhatə edən geniş bir arealda hökmdarlıq etmiş Oğuz xanın mifoloji irs əsasında yaradılmış obrazıdır.

Romanlarda əsərin mərkəzi ilə birbaşa əlaqəsi olmayan və təsvir edilən hadisələrin gedişatına ciddi təsir göstərməyən ikinci dərəcəli (yardımçı) qəhrəmanlar baş (əsas) qəhrəmanın daxili və mənəvi aləminin müəyyənləşməsində bu və ya digər dərəcədə yardımçı olur. Bədii əsərdə ikinci dərəcəli (yardımçı) obrazlar personaj da adlandırılır. İkinci dərəcəli (yardımçı) obrazlara irihəcmli əsərlərdə daha tez-tez rast gəlinir. Bədii əsərin həcmindən asılı olmayaraq ikinci dərəcəli (yardımçı) obrazların sayı müxtəlif ola bilər.

Qeyd etdiyimiz kimi bir sıra postmodern romanlarda tarixi şəxsiyyətlər prototip obrazların yaradılması üçün istifadə olunur. Azərbaycan

postmodern romanında tarixi şəxsiyyətlər əsasən ikinci dərəcəli (yardımçı) qəhrəmanların yaradılması üçün istifadə olunur. Kamal Abdullanın «Yarımqıç əlyazma» romanında Şah İsmayıl obrazı ikinci dərəcəli obraz kimi diqqəti cəlb edir. Burada postmodern səciyyəli interpretasiya nəticəsi kimi Şah İsmayıl obrazı dekonstruksiya uğrayır. Xətai qəhrəmanlıq zirvəsindən endirilmişdir. Şah İsmayıl obrazının açıqlanmasında imitasiya ustalıqla özünü göstərmişdir.

Bəzi hallarda ikinci dərəcəli (yardımçı) obrazların yaradılmasında tarixi şəxsiyyət prototip kimi istifadə olunmasa belə, onunla intertekstual əlaqələr qabardılır. Pərviz Cəbrayılın «Yad dildə» romanında ikinci dərəcəli (yardımçı) obraz rəssam Hüseyn Əlioğlu obrazıdır. Rəssamın yarımqıç qalan Günəş dənizi tablosu romanda diqqəti cəlb edən amillərdəndir. Əqidəsinə sadıq qalan rəssam Polkovnikin portretini çəkmək sifarişindən imtina edir. Romanda rəssamın ölümündən sonra morqa gətirilməsi və burada ölümlərin sayının 72-yə çatması 14 əsr əvvəl baş vermiş Kərbəlada 72 nəfərin qətli ilə əlaqələndirilir. Yardımçı obraz olan rəssam Hüseyn Əlioğluna da imam Hüseynin adının qoyulmasını təsadüfi olmadığı, yazar tərəfindən düşünülərək verilməsini görürük.

İkinci dərəcəli (yardımçı) obraz kimi əsərdə qəhrəmanların dili ilə təhkiyə aparan müəllif obrazını da müşahidə etmək olur. Bu təhkiyə bəzən baş qəhrəmanın, bəzən də müəllifin özünün iştirakı ilə müxtəlif formalarda baş verir. Müəllif obrazı hadisənin iştirakçısı da ola bilər, ya baş vermiş hadisələrin şahidi olur, ya da ki, müəllif obrazının digər obrazlarla münasibətləri özünü büruzə verir. Əsərdə müəllif obrazı təhkiyə vasitəsilə təsvir edilən hadisə və obrazlara, vəziyyət və situasiyalara öz münasibətini bildirir ki, bu da müəllif haşiyəsi kimi dəyərləndirilir. Qeyd etmək istərdim ki, müəllif haşiyəsi ilə söylənilən fikirlər müəllifin münasibətini ifadə edir.

Bədii refleksiyanın variasiyaları ilə bağlı roman növlərini nəzərdən keçirəndə, müəllif tərəfindən təqdim edilən obrazların özlərindən gələn mətn kimi əsərə daxil edilməsi ilə bağlıdır. Bu sənətkar haqqında roman janrının qarışıqlığı xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirən amillərdən biri sayılır. Belə əsərlər özlərinə obrazların yaradılmasına və başqa janr formalarına həsr olunan və romandan fərqlənən əlavə mətnlərə əlavə hissələri daxil edə bilər. D.P.Bak, belə əsərləri nəzərdən keçirərkən təsdiq edir ki, bu halda mətnin refleksiyasının və reallığın refleksiyasının yeri var. «Ədəbi şüurun tarixi və nəzəriyyəsi: yaradıcı refleks bədii əsərdə» əsərində D.P.Bak yazırdı: «Yazıçı xarakteri meydana çıxdı, hansı ki, amma yanaşı dayana bilən, xarici əsərə alternativ olan natamam əlavə əlyazma yaradır».

İlqar Fəhminin «Akvalanq» [14] romanında sənətkar obrazına xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. İstirahət üçün bağa köçmüş gənc qadın təklikdən sıxılır. Yoldaşının məşğul olması və ona diqqət yetirməməsindən can qurtarmağa çalışır. Müxtəlif yollar düşünsə də, nəhayət, rahatlığını dəniz, balıq və boya iyisi arasında tapır. Bu trio arasında öz dünyasını qurur, yaradıcılığında rahatlıq tapır. Buna isə təsadüfən dənizdə tapılan medal-yon şərait yaradır. Bundan sonra əsərin qeyri-adi inkişaf xətti, yəni «əsər içində əsər» strukturu formalaşır və reallıqla təxəyyül arasında sərhədin itməsi baş verir. Romanda sənətkar qadın kimi həyatını tamam fərqli, başqa cür davam etdirir. Qadının gündəliyinin əsas mətndən fərqləndirilməyən əsər novellavari sonluqla başa çatır.

Postmodern romanlarda mifoloji obrazların təsvir edilmə məqamı özünün rəngarəngliyi ilə seçilir. Mifoloji obraz konkret obraz olmaqdan çox, müəyyən təsəvvürün ifadəsi kimi özünü göstərir.

Mif tarixi faktları əks etdirməyən harmoniya yaradıcısıdır. Roman isə tarixilik və müasirliyi özündə əks etdirən bir janrdır. Roman və mif süjetləri arasında paralel addımlama prosesi ədəbiyyatda yeni janrın yaranmasına səbəb oldu. Roman-mif janrının ilk nümunələri C.Coys, T.Mann, F.Kafka, Q.Markes yaradıcılığında özünü göstərdi. Y.Lotman, E.Meletinski və digər tədqiqatçılar roman-mifi yeni janr hadisəsi kimi qəbul etdilər. Roman-mif kimi qələmə alınmış əsərlərin əksəriyyətində genetik yaddaşa söykənən karnaval texnikası izlənilir.

Roman-antimif janr formasına aid olan Kəramət Böyükçölün «Çöl» əsərində Koroğlu obrazı dekonstruksiya edilir. Müəllifi tərəfindən romanın adı dastandakı baş qəhrəman Koroğlu obrazının adı ilə adlandırılıb. K.Böyükçöl əsərində təsvir etdiyi Koroğlu folklor dünyasının qəhrəmanı Koroğlu deyil (qeyd etmək lazımdır ki, əsərdə Koroğludan başqa Halaypozan, Sarı donlu Selcan xatun və digər dastan qəhrəmanları var), o, dastandan qopub gələn qəhrəman deyil, sadəcə adındakı simvolik mənə ilə reallığı təsvir edən bir obraz kimi yaddaşlara hopur.

İlqar Fəhminin Koroğlu və Cəlalilər hərəkəti haqqında yazdığı «Qarğa yuvası» əsərində mifikləşmiş Koroğlu obrazına müraciəti özünü qabarıq göstərir. İ.Fəhminin «Qarğa yuvası» əsəri bəzi tədqiqatçılar tərəfindən yarım-tarixi roman adlanır. Əsərin yarım-tarixi roman olmasının səbəbi nədir? «Qarğa yuvası»nda yazar tərəfindən tarixi həqiqətlərin üzə çıxarılmasına cəhdi və Koroğlunun real təsviri deyil, Koroğluya və o dövrə müəllif təxəyyülündən gələn ştrixlərin əldə edilməsidir. «Koroğlu» dastanındakı qəhrəmandan fərqli olaraq İ.Fəhminin əsərindəki qəhrəmana

müəllif tərəfindən əlavə edilən qorxaqlıq ştrixləri ilə qarşımızda başqa bir obraz yaranır. Əsərdə Koroğlu islama tapınır, yanında molla saxlayır, məscidi var, Ramazanı qeyd edir, dəliləri namaz qılır, cin-şeytandan qorunmaq üçün üstlərində dua gəzdirirlər, Koroğlunun hərəmxanası var. İ.Fəhmi Koroğlunu qorxmazlıq zirvəsindən endirir, «atan kor edilənə qədər niyə xalq üçün döyüşmürdün» sualını verməklə qəhrəmanın xalqı deyil, özünü fikirləşdiyini qabardır. Dastandan fərqli olaraq əsərdə Koroğlunun öz gücünə deyil, «Çənlibel tülkü» adlandırdığı Həməzin hiyləsinə inanması özünü göstərir.

Postmodernizm romanlarda mifoloji obrazlar qədim varislik təsiri ilə yanaşı, yenidən yaradılan «şəhər mifologiyası»nın elementləri əsasında yaradılır. Şəmil Sadiqin «OdƏrlər» [15] romanında mifologizmə xüsusi yer ayrılmışdır. Romanda eposlarımızdan gələn obrazların təsirini görməmək qeyri-mümkündür.

Postmodern romanlarda müəlliflər insan və dünya arasındakı ziddiyyətləri simvolik obrazlardan, işarə və eyhamlardan istifadə edərək, əsərin hədudlarından kənarında olan məkanın bədii izahını verməyə cəhd İ.Fəhminin «Qarğa yuvası» əsərində simvolik obrazlar olan təsbeh dənələri və ölü qarğaların təsviri romanda diqqəti cəlb edən məqamlardandır. Ş.Sadiqin «OdƏrlər» romanında geniş yayılmış bir sıra simvollar yeni məzmunla zənginləşdirilir. Məsələn, romanda qılınc xeyirin şər ilə daimi mübarizədə xeyirə sadiqliyin rəmzidir. «OdƏrlər» əsərində müəllif tərəfindən beş rəqəminin simvol kimi istifadə edilməsi də maraqlı kəsb edir. Sadəcə beşguşəli ulduzun mənasını açıqlaması, onu insana bənzətməsi, ən əsası isə Tanrı ilə müqayisə etməsi oxucunu cəlb edir.

Azərbaycan postmodern romanında simvolik obrazlar arasında kollektiv obrazlar xüsusi yer tutur. Bu obrazlar vasitəsilə vaxt və məkan ilə məhdudlaşmayan kollektiv idrak və kollektiv iradəyə malik subyekt açıqlanır.

S.Rüstəmخانlının tarixi və mənəvi dəyərlər kəsb edən «Göy Tanrı» romanında kollektiv bəy obrazı maraqlı kəsb edir. Bir-biriləri ilə şəxsi mənafeləri üçün inciyən bəylər, ümumi mənafe uğrunda birləşirlər. Romanda qəhrəmanların mənəvi üstünlükləri kollektiv, birlik şəklində incəliklə açıqlanır.

Ş.Sadiqin «OdƏrlər» romanında kollektiv obrazların təsvirində qarbarıq şəkildə bir daha təsdiqini tapır. Müasir nəslin keçmişin davamçıları devizi ilə çıxış edən müəllif bu bağlılığı yaşlı və gənc nəsillərin fəaliyyətlərində müəllif interpretasiyası ilə əks etdirir.

Kamal Abdullanın «Sehrbazlar dərəsi» [16] romanında əsərin adından görüldüyü kimi dərə bir kollektiv obraz kimi canlandırılır: Sehrbazların dərəsi. Bu dərəyə bir çox insanların can atması əsərdə əksini tapmışdır. Bu dərə nicat, ümid yeri

kimi də təqdim olunur.

Nərmin Kamal «Aç, mənəm» [17] əsərində əsərin qəhrəmanı haqqında ön sözündə oxucusuna məlumat verir: «Darıxmaq hekayəsinin sonunda isə elə təsəvvür yaranır ki, bütün bu hekayələri qəhrəmanın fotosuna baxan ayrı-ayrı adamlar deyil, romanın qəhrəmanı olan Azərbaycanın özü danışır...». Gənc yazar Nərmin Kamalın hekayələr romanı adlandırdığı «Aç, mənəm» baş qəhrəmanı Azərbaycandır. Ayrılmış valideynlərin övladı olan Azərbaycan, şərqlə qərb arasında böyüməyə məcbur qalır. Buna səbəb isə anasının Qərbi, atasının isə Şərqi seçmələri olur. 16 yaşına qədər bu cür həyat sürməyə məhkum olan Azərbaycan yetkinlik yaşına çatan kimi valideynlərinin yolları ilə getməkdən vaz keçir. Özünə yepyeni bir yol seçir ki, bu yol əsərin qəhrəmanı Azərbaycanı Azərbaycandan keçirir. Nərmin xanım bu üsulla oxucunu rəmzi mənada təsvir etdiyi Azərbaycana yaxınlaşdırır.

ƏDƏBİYYAT

1. Anar. Ağ qoç, qara qoç. Bakı, «Azərneşr», 2003.
2. Fəhmi İ. Akvarium. Bakı, «Qanun», 2012.
3. Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. 7. Auflage, AkademieVerlag GmbH, Berlin, 2002.
4. Kamal A. Yarımçıq əlyazma. Bakı, «XXI YNE», 2004.
5. Fəhmi İ. Qarğa yuvası. Bakı, «Yurd» NPB, 2008.
6. Böyükçöl K. Çöl. Bakı, «Qanun», 2010.
7. Ağayar Ş. Haramı. Bakı, «Qanun», 2011.
8. Əkbər Ə. Amneziya. Bakı, «Qanun», 2010.
9. Yenisey A. Göləqarğısancan. Bakı, «Qanun», 2009.
10. Cəbrayıl P. Yad dildə. Bakı, «Qanun», 2009.
11. Karlı Ş. 2087-ci il. Bakı, «MHS-poliqraf», 2012.
12. Rüstəmhanlı S. Göy Tanrı. Bakı, 2005.
13. Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. М.-Л., 1950.
14. Fəhmi İ. Akvalanq. <http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=1595>.
15. Sadiq Ş. OdƏrlər. Bakı, «Hədəf Nəşrləri», 2013.
16. Kamal A. Sehrbazlar dərəsi. Bakı, «Mütərcim», 2006.
17. Kamal N. Aç, mənəm. Bakı, «Qanun», 2010.

Salidə Şərifova

AZƏRBAYCAN POSTMODERN ROMANININ OBRAZLARI

XÜLASƏ

Obraz bədii əsərdə müəllif ideyalarının və bədii təfəkkürünün təzahür formalarından biridir. Obraz varlığın mahiyyətini, əşyaların vəziyyətini və ya mövcud üsullarını, əşyaların dinamikası və ya bir qrup əşyaların bir-birilərinə qarşılıqlı meyil etməsini ifadə edir. Obrazı yaratmaq üçün müəllif müəyyən qrup insanlara, əşyalara və proseslərə xas xüsusiyyətlərin ümumiləşdirilmiş şəkildə əks etdirilməsinə cəhd edir. Obraz fərdi cizgiləri ilə başqa obrazlardan fərqli cəhət və fərdi xüsusiyyətlərini əks etdirməlidir. Obraz anlayışı məhdud və geniş mənada işlənir. Obraz məhdud mənada konkret və eyni zamanda

ümumiləşdirilmiş şəxs bildirir, yalnız konkret personajları və ya ədəbi qəhrəmanları əks etdirir. Bizim fikrimizcə, «bədi obraz»ın belə anlaşılması bu terminin daralmasıdır. Obrazın geniş mənada işlənməsini isə mənfi və müsbət obrazlarda, insan obrazında, əşya obrazında və s. rast gəlirik.

Obraz anlayışının geniş mənə kontekstində bədii əsərdə hər bir hadisə, yaradıcı şəkildə bədii obraz hesab edilə bilər. Postmodern romanda obraz konkret insan məfhumundan kənara çıxaraq, həyat hadisələrinin və insan həyatının inikası kimi çıxış edə bilər. Postmodern romanlara xas obrazlardan bəhs etmək təbii ki, bir qədər çətindir. Əsərin quruluşu, əsərin tərkib hissələrinin düzülüşü, əsərdəki surətlərin əlaqə və münasibətlərinin təşkili, bir-biri ilə bağlı olan, başlanğıcdan nəticəyə qədər ardıcıl surətdə inkişaf edən və həyat hadisələrinin təsviri qaydaları postmodern romanlarda özünü başqa aspektdə göstərir. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, postmodern romanlarda obrazlar bədii məkanın formalaşdırılması zamanı geniş istifadə olunur. Postmodernizmdə dekonstruksiya olunmuş tarixi şəxsiyyətlərin obrazlarından, həmçinin mifik obrazlardan və arxetiplərdən geniş istifadə edilir. Postmodern romanların əksəriyyətində ənənəvi həyat və dəyərlər sisteminin böhranı fonunda marginal sosial dairələrə aid mənfi obrazlar yaradılır. Postmodern romanlarda obrazların açıqlanması zamanı metanərsdən («meta-fiction») istifadə edilir. Bəzi hallarda obrazlar vasitəsilə digər bədii nümunələr ilə intertekstual əlaqələr açıqlanır.

Salida Sharifova

CHARACTERS OF AZERBAIJANI POSTMODERN NOVELS

SUMMARY

Character is one of the manifestation forms of author's ideas and literary thinking in the literary work. The character expresses the essence of existence, the situation or objective manners and the dynamics of the things or manifesting of group things each other mutually. In order that to create the image the author tried to reflect the characteristics of certain group of people, objects and processes generally. The character should reflect unlike feature and individual features with its individual forms. The concept of the image is used in a limited and expanded meaning. The image declares a concrete and generalized character in a limited meaning and reflects only specific personages or literary hero. In our opinion perceiving of "artistic image" like this is the contraction of this term. We find the usage of image in an expanded meaning in a negative and positive images, image of human, thing and so on.

The concept of character in an expanded meaning context can be considered every event of literary work and literary character in an innovative form. In the postmodern novel the character can step out of human concept and appear as a reflection of vital events and human life. It is difficult to dispute about the images of postmodern novels naturally. The frame of the creation, the ordination of component part, the forming of character's relation and attitude in the work and the descriptive rules of life event which is closed with each other and increased systematically from start to the result show oneself as a different aspect in a postmodern novels. However, it should be

noted that characters are used in postmodern novels during the forming of literary place. In the postmodernism is used from the images of historical identities, mythic images and archetypes widely. In the majority of the postmodern novels is created negative images belonged to the marginal social circle against the background of slump of systems of life and value. When the images are explained in the postmodern novel is used from "Metafiction". Sometimes intertextual relations are disclosed with artistic samples by means of images.

Cavanşir YUSİFLİ
Filologiya üzrə elmlər doktoru
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
djavanchir@gmail.com

SU POEZİYASI – BAŞGİCƏLLƏNDİRİCİ MƏKAN

Açar sözlər: su, metafora, Kassirer, Mirzə Ələkbər Sabir, fiqurlar
Key words: water, metaphor, Cassirer, Mirza Alakber Sabir, figures

Əslində bu yazının mövzusu oxucuda tərəddüd yaradacaq dərəcədə ikibaşlıdır (terminlə buna ambivalent deyirlər): müasir anlamda zəif şeirlərdən söz düşəndə onu məhz su ilə ifadə edirlər, suyu çoxdu, oxuduqca neçə köynək islanırsan. Suyun qəhətə çəkildiyi, hissiyyatı zorladığı, cadar-cadar etdiyi məqamlar da var. Bütün bu hallarda "suyun" şeir üçün çox vacib komponent olduğu mübahisəsizdir. Şübhəsiz ki, "lazım deyildir" anlamında yox.

Şeir dilində qəribə hadisə baş verir, gerçəklikdə mövcud olan oxşarlıqlar, bənzərliklər, ani assosiasiyalar və bunların yaratdığı "dünya modeli" bir kənara atılır. Burada əsas olan göstərilən predmetləri ayıran sərhədi tapmaqdır. Bu nöqtə, yaxud məqam tapılmayınca onlar xaosdan özgə bir şey vəd etməyəcəkdir. Təqribən belə: göy üzünü dənizə bənzətsək, uçan quş istər-istəməz balığa çevriləcək, yaxud dənizi səmaya oxşatsaq balıq quş kimi süzəcəkdir. Burada axınla donuqluq, cərəyanla sakitlik bir məqamdan ayrılır, onları birləşdirən səth güzgüyə çevrilir, axının sürəti artıqca güzgü parçalanır, hərəkət hissələr şəkildə boy göstərir, vahid hərəkət obrazı həmişə təsəvvürün üstünə yüklənir. Bu mənada yüksək poeziyada qoyulan məsələni – dünyaya, gerçəkliyə hardan baxmaq, bu kontekstdə hansı mənaları bir müstəvi üzərinə gətirib dilləşdirməyin özü böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu mənada su altında baxılıb-görülən dünya kimi, suya baxaraq deyilən, yazılan poeziya da ayrıca və fərqli maraq doğurur. Pritçaların birində belə bir məqam var: ixtiyar, köynəyindən neçə dünya keçirmiş qoca bulaq başında oturub aranı dağa, dağı arana daşıyır.

Günlərdir su içməyən, ciyəri yanan bir cavan oğlan ona tərəf gəlir, amma susuzluğu özündən neçə addım qabaqda çapır. Bu adam həm də ölümsüz həyat arzusundadır, harda su görürsə, iksir bilib çəkir başına, bulaq başındakı parçı doldurub başına çəkmək istərkən qoca qəfil “dayan” deyir. “Bu ölümsüzlük, əbədi həyat suyudur, bala, mən içib bu günə qalmışam, indi ölə bilmirəm”. Qoca, ixtiyar kişi yaşamaqdan yorulub, dünyadan keçsə də ölə, həyatla vidalaşa bilmir və hər şeyin bitdiyi yerdən ölüm göyərmiş. Onun qulağının dibində beləcə ölüm də qocalır və bu dünyada yaşadığı həyatın mənası itir, parçalanır. Halbuki məna itməməlidir, gəldiyi şəkildə bu dünyanın sərhədini aşıb keçməlidir. Su həmin mənanı dolğunlaşdıran, onu “öz qabında” saxlayan, iksirdən daha artıq gücə və əhəmiyyətə malik olan bir nəsnədir. Həyatda və ədəbiyyatda. Daha çox poeziyada. Ancaq bəri başdan bir cəhəti vurğulayaq ki, dünya poeziyasının ən kamil nümunələrində suyun özü yox, məhz “ayaq səsləri” hiss edilir və bu cəhət yanından ötüb-keçiləsi bir məsələ deyildir. Poeziyada su – hikmət qaynağıdır və həmişə adı çəkilməyən yerlərdə “bitir”.

Belə də demək olar bəlkə: poeziya əslində suya danışılan yuxu kimidir, yuxunu suya onu ürəkdən çıxarmaq, xeyir olanların cərgəsinə qoşmaq naminə danışirlar. Poeziya həm də yuxunun üzünə çilənən su kimidir. Dünyanın, gerçəkliyin yuxulu qatlarını qaldırmaq, göstərmək naminə. Rübailərdə deyildiyi kimi, bu dünya qızıl bir kuzəyə bənzər, suyu gah şirindi, gah da ki zəhər... Ancaq dünya poeziyasında, xüsusən ispanların barokko poeziyasında su dünyanı qavramaq yolunda ən çox müraciət edilən, ancaq adı az çəkilən nəsnə rolunu oynayır. “İçi sualla dolu kuzə...” kimi ifadələrdə, bu ifadələrin yer aldığı nümunələrdə su həmişə qabarıb-çəkilmə mənasındadır. Bütün barokko poeziyası bu kontekstdə ucsuz-bucaqsız su səhrasıdır.

Yuxuların üzünə su çiləndikcə və su bir köklü-köməcli ağacın dibinə gedib çatdıqca, həyatımızdakı mənalər göz önümüzdən keçib gedir (kino lenti kimi, – həm də axır, – su kimi...), gücümüz yalnız onları seyr etməyə çatır. Çünki bu, gerçək yox, virtual aləmdir. İnsanların gözəl şeirlərə vurulması bu mənada çox qərībdir, məntiqsizlikdir. Su, yuxu, şeir... bu kimi nəsnələrlə gerçəkdən ağı başında olan şeylər kimi davranmaq, onlara vurulmaq qərībə olduğu qədər də absurddur. Buna görə hər bir millətin poeziyasında yuxudan oyanma, mənalər cərgəsinin dəyişdirilməsi hadisəsi hökmən, haçansa baş verir. Bu “qırılma nöqtəsi” – yuxudan ayılma, dünyaya başqa rəkursdan baxmaq bucağını formalaşdırır. Bu məqamda əsas rol şübhəsiz ki, su oynayır.

Bizim poeziyada Mirzə Ələkbər Sabirin həmin müstəvidə tapıb “üzləşdirdiyi” mənalər, mətnin dil açma prinsipi bütün Azərbaycan poeziyasına güc, bitib-tükənməyən impuls kimi verilir. Mirzə Ələkbər Sabir həm də, məsələnin ən qərībə cəhəti burdadır, – bir şair kimi ona vurulma-

mağı, heyran qalmamağı tələqin edir, səni özündən itələyir, get güzgüyə bax, güzgünün səthindəki min illərin yuxusu ləpələnsin, güzgü dəniz kimi daşsın... Mirzə Ələkbər Sabir bu nəhrin, suyun istiqamətini heç kəsin istəmədiyini yəndə və şəkildə dəyişdirdi, az qala belə: axar sular bulanmazmı...

Bir də: söz candır, əgər bilirsən insan. Bu barədə bir az sonra.

Paralel hadisə fransız poeziyasında da baş vermişdi, Viktor Hüqonun timsalında. Hər iki şairi başqa dillərə tərcümədə olmanın problemlər yaranır, çünki biz onlara yaddaşımızdakı metaforalar bucağından yanaşırıq, halbuki bu şeirlərdə ənənəvi metafora güzgüsü artıq çilik-çilik olub. Sabirin poeziyasında olduğu kimi, Viktor Hüqonun mətnləri də aid olduğu milli ədəbiyyatın tən ortasında qərar tutub – özündən əvvəlki və sonrakı ədəbi mətnləri baş-başa gətirmək, mənalandırmaq üçün, eynən suqovuşan kimi.

Yadıma gəlir, orta məktəbdə oxuyurdum və o zaman Qədir Rüstəmovun çox sevilən vaxtlarıydı. Bir bayatı yaranmışdı:

*Su atdım yara dəydi,
Əlim divara dəydi,
O nə hüzdü belə,
Yarama yara dəydi... [1, s. 109]*

Son iki misra Qədirin oxuduğu mahnıda yox idi.

El arasında, inanclarda aydınlıq kimi çözlən, anlam verilən su şeirlərdə, xüsusən bayatılarda ayrılıq rəmzidir, rəmz bir yana, həm də ən dəhşətlisi, ayrılığı, ölümü, həsrəti yoğurub-yapan, dünyaya gətirən bir nəsnədir.

Milli poeziyada “su” bədii mətnin poetik sistemində mühüm komponent kimi iştirak edir. Bayatılardan tutmuş çağdaş şeirimizin ən son nümayəndələrinin mətnlərinə qədər bu metafora ümumən şeir adlı sistemin qurulmasının vacib elementidir. “Arazı ayırdılar, zülmənən doyurdular, mən səndən ayrılmazdım...” bu sırada “su” sözü işlədilməsə də çay adının çəkilməsi həmin metaforanın ayrılıq, ölüm anlamlarını simvollaşdırması aydın görünür.

Nüsrət Kəsəmənlinin “analar su səpdi siz gedən yola, bəlkə izləriniz göyərdi deyər” misralarında açıq-aşkar ümitsizlik, onun “sümüyə dirənən son həddi” mükəmməl şəkildə ifadə olunub. Nüsrətin şeirində söhbət müharibədən gedir, müharibə isə ölüm, qan, həsrət, ayrılıq deməkdir, misradan süzülən assosiasiya selinin “istiqamətini” tuta bilsək, onun, yəni metaforanın cızdığı hərəkət trayektoriyasını, buradan hasil olan təxəyyül mənzərələrini təsəvvür edə bilərik. Ayaq izlərinin göyərməsi həm də əlacsızlığı, olmayacaq şeyin xəyal gücünə dirildilməsini şərtləndirir, ayaq

izləri isə onlara olmazın həsrətlə dikilən anaların gözlərindən su içməklə “güllənir”, bu halda, yəni təxəyyülün bu qatında atılan güllələrin anaların gözlərini də dəlib keçməsi, hər yeri viran qoyması ... sırası gəlir.

*Analar su səpdi siz gedən yola,
Bəlkə izləriniz göyərdi deyə... [2, s. 76]*

İkicə misradan bu qədər mənanın “ayrılması”, baş-başa gəlməsi, aşib-daşması həm də “su metaforasının” altdan-altdan yaddaşımızdakı mi-fologemlərlə üzvi şəkildə birləşib çulğaşmasının sayəsində meydana gəlir.

Səməd Vurğunun ilk gənclik, həm də məlum terminologiya ilə ifadə etməli olsaq “dəlilik” çağlarında qələmə aldığı şeirlərdə “su” metaforası dünyanın müxtəlif cisimlərinə, nəsnələrinə qarışır.

*Qarayazı meşəsində anadil adlı bir quş var,
Mənim sevdalı könlüm tək asılmışdır ayağından,
Yolum düşə o yerlərə, o qəbrə diz çöküm bir də,
Anam Məhbubi yad ilə öpüm solğun yanağından... [3, s. 92]*

Burada, bu nümunədə adıçəkilən metafora artıq son dərəcə mürək-kəb və belə demək olarsa, qəliz konstruksiyada özünü bürüzə verir. Sol-ğun yanaqdan süzülən su – göz yaşları iki dünyanın sərhəddində həsrətini, ayrılığın biz bilmədiyimiz çalarlarını canlandırır. Hiss edirik ki, meşədəki ağaclar dibinə qədər quruyub, dünyaya ayrılıq gəlib, ölüm təşrif gətirib. Həyat bir su damcısı kimi axıb gedib, qurtarıb və bu sonuncu damcı həyat deyil, ölümdür.

İndi yaradıcılığı keçən əsrin 60-cı illərinə təsadüf edən İran şairi Sipehrinin “Dua” şeirindən bir fraqmentə diqqət yetirək:

*Nuru keçdik,
qızıl düzənlikdən ötdük.
Əfsanəni dərdik və solan kimi atdıq.
Qumluğun kənarında kölgəli bir Günəş bizi əzizlədi.
Ayaq saxladıq.
Geniş rəməz çayının sahilində xəyalların başını kəsdik.
Bir bulud gəldi və biz gözümüzü yumduq.
Zülmət yarıldı, dan ulduzunu gördük və zirvəyə qalxdıq.
Bir şimşək çaxdı və bizi dua edən gördü.
Titrəyib ağıladıq.
Gülüb ağladıq.
Leysan tökdü: ürəyimiz bir idi [4, s. 14].*

(Sipehrinin şeirlərini farscadan Azərbaycan dilinə Məsiəğa Məhəmmədi tərcümə etmişdir.)

Bu şeir təkcə poetik mətndə anlamın abstrakt portretinin cızılması ilə əlamətdar deyildir, bu, olsa-olsa görünən tərəfdir. Şeiri oxuduqca “dua” kəlməsinin içindəki mistik, insanın bəzən heç özünün də xəbəri olmadığı çalarların bir kətan üzərində düzülməsinin şahidi oluruq. Yenə də, təkcə ona görə yox ki, Sipehri həm də rəssam olub. Bu şeir parçasında üslubi baxımdan, poetik sistemin xarakterizəsi yönündən ən maraqlı cəhət – “başgicəlləndirici məkan” elementidir. Anlamı yaradan elementlər (ixtiyari elementlər) elə bir cərgədə sıralanır ki, zaman boyu əvvəldən axıra, yaxud əksinə çevrilməli, fırlanmalı... olursan, məkan fırlandıqca yer kürəsinin bütün künc-bucağını gəzirsən, bunları yuxuda görmüş kimi, əllərin göylərdən üzülür və “itirdiyini” sanki asıldığı boşluqdan tapırsan...

Fransız ədəbiyyatşünası Jerar Jenet “**Fiqurlar**” kitabında barokko üslubu ilə bağlı “başgicəlləndirici məkan” ifadəsini işlətməmişdi. “Dünya teatrıdır: bu fərziyyənin dalınca istər-istəməz reallığın digər sərhədi ilə münasibətdə “həyat yuxudur” ifadəsi gəlir. Oyaqlıq və yuxu, real və təxəyyül, ağıl və dəliliyin həyəcanlı dialektikası bütün barokko düşüncəsini sarıb keçir. Reallıq kimi qəbul etdiyimiz ola bilər ki, illüziyadır, ancaq kim bilir, həmişə illüziya kimi qəbul etdiklərimiz bəlkə elə gerçəkliyin özüdür? Ola bilər ki, dəlilik “müdrikliyin başqa bir tərəfidir”, yuxu isə “həyatın özüdür?”

“Başgicəlləndirici məkan” bədii mətndə mənaların savaşı, təbii dillə metadilin münasibətlərinin ani olaraq dəyişməsi, təbii dilin ifadə etdiyi adi məntiqə qarşı “başqa gerçəklik” anlayışının qoyulmasını bildirir.

Sipehrinin yuxarıdakı şeirindən görüldüyü kimi “başgicəlləndirici məkan” həm də üslubi xüsusiyyətə malikdir, belə ki, o, müxtəlif hadisələrin, hadisə fraqmentlərinin bütöv yox, məhz qırıqları şəklində təxəyyüldə oyanması, cinas tapması, müqayisəsi və... hərəsi bir qütbdən olan bu paramparça nəsnelərin qaribə şəkildə birləşməsi və qeyri-adi aura yaratması, sözün, şeir başlığının semantikasını, mənalar yuvasını bir başqa tərzdə açır. Gözümüzü açıdıqca əllərin duaya açıldığını görürük. Sipehrinin təzi – üslubu hardasa, özünün vurğuladığı kimi “bir yarpağın sudakı kölgəsini”nin rəsmiini çəkmək niyyətindən doğub.

*Hər şey bir təbəssümün arxasında gizlənilib,
Zaman divarında bir yarıq var,
ordən mənim üzüm görünür.
Elə şeylər var ki, bilmirəm.
Bilirəm, bir otu yolsam, ölərəm [4, s. 71].*

Başqa bir şeirindən:

*Mən dilənçi gördüm ki,
qapı-qapı gəzib, qaranquş nəğməsi istəyirdi,*

*bir qovun qabığı önündə namaz qılırdı bir süpürgəçi – gördüm.
Bir quzu gördüm, çərpələng yeyirdi,
Bir ulaq gördüm ki, yoncanı başa düşürdü.
“Nəsihət” otağında tox bir inək gördüm.
Bir şair gördüm ki, zanbağa “siz” deyə müraciət edirdi.
Mən kitab gördüm, bütün sözləri büllurdan.
Kağız gördüm, bahardan.
Muzey gördüm, yaşıllıqdan uzaq,
Məscid gördüm, sudan uzaq.
Bir fəqihin balışı yanında kuzə gördüm, sualla dolu [4, s. 19].*

Əslində poeziya həm də budur – içi sualla dolu kuzə... İspanların barokko ədəbiyyatında olduğu kimi.

Dünya poeziyasında suyun... mənbəyi nədir, yaxud bu sular hardan axıb, hara baş alır?

Bu geniş məsələni müəyyən nəticə hasil etmək üçün təhlilə cəlb etməyin yollarından biri də poeziyanın arxetip arsenalına müraciət etməkdir. Tədqiqatçıların fikrincə, məsələn, Anna Axmatovanın poeziyasında bu arxetip (su) neytraldır, yəni konkret mifoloji süjetlə məhdudlaşmır, əksinə, son dərəcə universal kateqoriyalarla təqdim edilir. Onların mülahizələrinə görə, “su” arxetipinin aşağıdakı simvolik mənalərini təqdim etmək mümkündür:

1. Başlanğıc, bütün yer kürəsinin ilkin vəziyyəti, ibtidai xaosun ekvivalenti;
2. Həyatın androgen başlanğıcı, kişi və ya qadın kimi yaradıcı qüvvələrin təcəssümü;
3. İnsanın bütün həyat enerjisinin ekvivalenti;
4. Ölüm, təhlükə, yox olma, bəzən – yadırgama metaforası;
5. Bütün nəsələrin başlanğıcı və sonu;
6. Sonsuz, hüdudsuz müdrikliyin simvolu.

Axmatovanın şeirlərində yuva quran mifologemlər yalnız implicit formada və yalnız müvafiq kontekstdə iştirak edə bilər. Məhz kontekstin tipi arxetip simvolikasını nişan verə bilər. Axmatovanın lirikasında bu kimi ilk tip qəhrəmanın məhəbbət dramından bəhs edən şeirlərdir. Bu şeirlərdə su ölüm, təhlükə, məhv olma, parçalanma... metaforasıdır.

*Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.
И я стану – Христос помоги!
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,*

Чтобы нас рассудили потомки... [5, s. 71]

Axmatovanın lirikasında məhəbbət hissi qəsdən sakitliyin, rahatlığın başı üstündən asılı qılınc təhlükəsinin daşıyıcısına çevrilir. Buna görə də su vaxtaşırı olaraq hətta faciənin qoxusu belə gəlmədikdə fon rolunda çıxış edir. Məhz elə bu psixoloji səbəbdən, məhəbbət görüşləri də su ilə sıx bağlı olur.

*В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись... [5, s. 90]*

Suyun ölüm təhlükəsi doğuran arxetipik mənası ilə bağlı olan “su pərisi” motivi Axmatovanın şeirlərində təkcə avtomatik olaraq meydana gələn assosiasiya deyil, həm də şüurlu müəllif oyunudur.

Uğursuz məhəbbət ucundan xəyali intihar dramının oynanılması klassik su pərisi motivi ilə bağlıdır. Folklor-mifoloji ənənələrə uyğun olaraq, suda boğulmuş qızlar, eşq qurbanları, yaxud ətraf mühitin qurbanına çevrilmiş qızlar su pərisinə çevrilirlər. Ümumi şəkildə götürdükdə poetik mətndə metafora ilə mifoloji obraz genetik bağlılığa malikdir.

“Bibliya poeziyasında su və atəş” adlı məqaləsində İ.Q.Frank-Kamenski poetik metafora ilə mifoloji obrazın genetik əlaqələri ilə bağlı mülahizələrini belə əsaslandırır ki, Yəhyanın su stixiyası ilə mübarizəsindən bəhs edən mifin reminisensiyası od, işıq və su metaforalarında əksini tapır. Bu metaforik keyfiyyətlər biri digəri ilə sıx bağlıdır, çünki həmin müstəvidə mübarizə silahı göy gurultusu və ildırımdır, bunun nəticəsi isə “ışığın” “zülmət” üzərində qələbəsidir. Bibliya poeziyasında da məhz od, işıq və su mənaları üzrə kosmik ahəng əldə edilir. “Yəhya qəsrini suların üstündə inşa edir, buludlar onun arabası, alov saçan yanğın qulluqçularıdır”, zabitəli səşindən sular çəkilir... Bu kontekstdə “göy/səma” iki mərtəbəlidir – yuxarı və aşağı – işıq və zülmət kimi. Frank-Kamenski ilahinin poetik təsvirində od, işıq və suyun nə kimi rol oynadığını təfərrüatı ilə açır., məsələn, onun fikrincə, “cənnət çayı” ilahi olanı təcəssüm etməklə həyat mənbəyi anlamını bildirir. Bu mətnlərdə cənnət çayı həm göylərdən, həm də yerdən axır. «Xeyir-dua» göydən suyun dammasına cinas edilir (dua yağışı), su isə həqiqətin təcəssümü kimi “ilahi kəlamın” sinonimidir («пусть польется учение мое, как дождь, пусть закаплет речь моя, как роса, как ливень на зелень и как дождь на траву»). Kamenski yazır: “İlahi kəlamın yaradıcı gücü ilkin olaraq allahdan gələn “yaşın – rütubətin” (vlaqa) artan gücü kimi təsəvvür edilir. Allah kəlamı təkcə hə-

qiğətin təcəssümü deyil, o həm də göylərdən gələn “nəmlə” müqayisədə ədalətin də təcəssümüdür.”

Qeyd edək ki, mifoloji təfəkkürdə “rütubət” həyatın mənbəyi hesab edilirdi. Suda təcəssüm edilən ilahi kəlam yaradıcı prinsipə çevrilir – yəni, yeni varlığın doğuluşunu şərtləndirən nəsnəyə çevrilir. Bu kimi çevrilmələrə mifoloji naturalizmin arxetipik formalarında da rast gəlmək mümkündür. Bibliya poeziyası “rütubəti” toxumla eyniləşdirir və onu “ilahi kəlam” simvolunda yağışa bərabər tutur. Beləliklə, sözün cismə poetik çevrilməsi “söz candır” metaforasını doğurur.

Dünya poeziyasında, xüsusən fransızların poetik mətnlərində başqa, fərqli variantlara da rast gəlirik. Bu halda arxetip içindəki mifoloji xarakteri ortaya qoyur. Pol Elüar və Artur Rembonun şeirlərində, habelə digər poetik nümunələrdə (xüsusən müasir fransız poeziyasında) arxetipin içindəki mifoloji qatın tam şəkildə açılması üçün “su” kəlmə, söz olaraq tam şəkildə ortadan qaldırılır, məndə onun, yəni yerin dərin qatlarından axan çayın şırıltısı hiss edilir. Mənalər ikiləşir, artan, çoxalan sürətlə bütün assosiasiya məkanını zəbt edir. Məsələn, Pyer Emmanuelin bir adsız şeirində dar ağacından asılan insanların göy üzünə çarmıxa çəkilməsi motivi bir neçə misrada mükəmməl şəkildə verilib. Asılan adam ağrısını içinə gömməklə məşğuldur, ayağının altında, göylərin ən mübhəm, dərin nöqtələrindən daşdanmağa hazır qəzəb çayını susdurmaq üçün qəfildən dırnaqlarını üfüqə sancır.

N.D.Tamarçenko Anna Axmatovanın bir şeiri haqqında belə yazmışdı: “Dalımca qu quşunu göndərməyin (“He прислал ли лебедя за мною...”) şeirində su məkanı xatırlanmır, adı çəkilmir, bu məkanın heç bir nöqtəsinə su damcısı belə düşmür, ancaq ciddi şəkildə nəzərdə tutulur (bu məkanı keçmək üçün sal, qayıq, yaxud qu quşu... lazımdır). Qəbul eləsək ki, bu şeir B.Anrepin adına yazılıb (o zaman adı çəkilən şəxs İngiltərəyə köçmüşdü), demək şeirdə nəzərdə tutulan məkan – su məkanı La Manşdır. Yox, əgər belə bir mülahizə ilə razılaşsaq ki, şeir N.Nedrovvaya həsr edilmişdi (şeir yazılanda o, artıq 16 il idi ki, dünyasını dəyişmişdi), aydın olur ki, həmin su məkanı ölkələri ayıran dəniz deyil, yeraltı çayların suyudur (Xaron önləri bu çaydan keçirərək ölüm səltənətinə daşıyırdı). Şairə də sevgilisinin olduğu qəbrə can atır...”

Pol Verlenin “Ürəyimə yağış yağır” (bəlkə də damır...) şeirində metaforanın daha incə məqamları hişz edilib:

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

*Ürəyimdə yağış yağır
Şəhərə yağan kimi,
Nədir bu hüzn,
Qəlbimi deşən nədir?*

*Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie!*

*Ax ... yağışın zərif ətri
Torpaqda, dam üstündə
Darıxan qəlblər üçün
Yağışın türküsi.*

*Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.*

*Səbəbsiz yağır bu yağış
Deşilən qəlbə yağır
Nə dedin, yoxmu xəyanət?
Bəs bu hüzn, kədər nə?*

*C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!*

*Ən pisi odur, heç nə bilməyədən
Nə üçündən vaz keçib
Qəlbimdə nə sevgi, nə nifrət var
Qəlbim uçub tökülür [6, s. 104].*

Vaxtilə alman filosofu Kassirer yazırdı ki: «Analogiya üzrə magiya»nın əksər formaları yenə də belə bir əsas prinsipdən irəli gəlir, ancaq bu halda onlar göstərilər ki, təkə analogiya yox, real identikliyin özü nəzərdə tutulur. Hər tərəfə su çiləməklə yağış çağrılarda, yaxud o, suyun qızdırılmış daşların üstünə tökülməsiylə geri qovulanda (su qızmış daşın üstündən fişıldayaraq buxarlanır) hər iki mərasim xüsusi magik «məna» kəsb edir: yağış nəinki obrazlı şəkildə təsəvvür edilir, həm də hər bir su damcısıyla qavranılır. Mifoloji güc kimi yağış (yağış «demonu»), tökülən, yaxud buxarlanan suda ehtiva olunur və onun vasitəsilə magik güc qazanır» [7, s. 89].

Pol Verlenin şeirində suyun-yağışın çağırılması, nə də onun geri çağırılması motivi yoxdur. Ancaq ən əhəmiyyətli, mühüm cəhət, Kassirerin sitatındakı “yağış nəinki obrazlı şəkildə təsəvvür edilir, həm də hər bir damcısı ilə qavranılır” fikrinin bu şeirdə aydın şəkildə duyulmasıdır. Mərasimdəki mifoloji güc bu şeirdə də var və fikrimizcə, onu adiçəkilən mərasimdəki mifik düşüncə formalaşdırıb. Ən pisi odur, heç nə bilməyəsən / Nə üçündən vaz keçib /Qəlbimdə nə sevgi, nə nifrət var/ Qəlbim uçub tökülür... Şeirin ovqatındakı qüssə, naməlumluq, yağışın insanın dünyada rastlandığı hər şeyi əvəz etməsi, üstünə tökülməsi, qəlbini dəşib keçməsi... əvvələ sonu, sevgilə ölümü bir nöqtədə görüşdürür, sən öldüyün anda dirilirsən, yaxud əksinə, yaxud sevinmək, sevilmək istərkən, qəlbini uçub-tökülür.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan bayatıları. Bakı, 2009.
2. Kəsəmənli Nüsrət. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 2001.
3. Vurğun Səməd. Seçilmiş əsərləri, I cild. Bakı, 1976.
4. Sipehri. “Suyun” ayaq səsi. Bakı, 2010.
5. Axmatova Anna. Şeirlər. Bakı, 2001.
6. Paul Valery. Poesie. Paris, 2007.
7. Yusifli C.Ə. Bədii mətnin sirləri. Bakı, 1998.

Cavanşir Yusifli

SU POEZİYASI – BAŞGİCƏLLƏNDİRİCİ MƏKAN

XÜLASƏ

Bu məqalədə “su metaforası” araşdırılır. Ədəbiyyatşünaslıq və tənqiddə ədəbi mətnlərin tərkibində vacib rol oynayan ayrı-ayrı metafora və poetik fiqurlardan bəhs edildikdə bədii mətnin necə deyərlər, dərinliyi məsələsi araşdırılır.

Bu məqalədə ayrı-ayrı şairlərin su metaforası müstəvisində şeirlərinin analizi diaxron və sinxron planda əyanlaşır. Müəllif həmin poetik parçalar arasında assosiativ əlaqələrdən vaz keçərək, ümumiyyətlə bədii mətnlər arasındakı virtual əlaqələri araşdırma müstəvisinə gətirir, obraz, detal, metafora kimi tərkib hissələrini ümumi-fəlsəfi və nəzəri kontekstdə nəzərdən keçirir.

Milli poeziyada “su” bədii mətnin poetik sistemində mühüm komponent kimi iştirak edir. Bayatılardan tutmuş çağdaş şeirimizin ən son nümayəndələrinin mətnlərinə qədər bu metafora ümumən şeir adlı sistemin qurulmasının vacib elementidir.

Bu məqalədə su metaforasının mövcud olduğu mətnlərdə obrazın arxetipik əlaqələri də araşdırılır. Burada qeyd edilir ki, şeir dilində qəribə hadisə baş verir, gerçəklikdə mövcud olan oxşarlıqlar, bənzərliklər, ani assosiasiyalar və bunların yaratdığı “dünya modeli” bir kənara atılır. Burada əsas olan göstərilən predmetləri ayıran sərhədi tapmaqdır. Bu nöqtə, yaxud məqam tapılmayınca onlar xaosdan özgə bir şey vəd etməyəcəkdir.

Javanshir Yusifli

WATER POETRY – DIZZY SPACE

SUMMARY

This article deals with the metaphor of water. The matter of profundity of the literary texts is analyzed when it is touched upon the separate metaphors and poetic figures playing an important role in the content of literary texts.

The analysis of poems by the separate poets is realized in the context of diachronic and synchronic plan. The author, giving up the associative relationship between the aforementioned poetic fragments, analyses the virtual relations between literary texts and looks over to the components of the literary text, such as the image, detail and metaphor in the philosophical and theoretical context.

The “water” participates in the poetic system of the literary text as an important component. This metaphor is an outstanding element in building of the poetry system in the texts by the last representatives of modern poetry.

This article also deals with the archetypic relations in the texts containing the metaphor of water. It is mentioned that a strange case happens in the poetry language, existed similarities, likeness, instant associations and “worlds model” created by them are thrown away. The main issue is to find a bound separating the subjects. Until researching of this point or moment, they will not promise anything other than chaos.

Yaşar QASIMBƏYLİ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
yashargasimov@mail.ru

LİRİKA VƏ POETİK “BİZ” KULTU

Açar sözlər: yeni estetik məzmun, ənənəvi lirik “mən”, lirik “biz” kultu, Süleyman Rüstəm, Mikayıl Müşfiq, Səməd Vurğun, Qafur Qulam və Rəsul Rza

Key words: new aesthetic content, traditional lyric "I", lyric "we" cult, Samad Vurgun, Suleyman Rustam, Mikayil Mushfig, Gaphur Gulam and Rasul Rza

XX əsrin ən böyük bədii və estetik yeniliklərindən sayılan sovet ədəbiyyatında baş verən bir çox proseslər, bu gün yüz ilə yaxın vaxt ötsə də, hələ də ədəbiyyatşünaslıqda yetərinə əks edilməyib. Sabiq İttifaq ədəbiyyatında meydana gəlmiş qlobal dəyişiklikləri iki mühüm qismə ayırmaq mümkündür: birincisi, ənənəvi və klassik bədii təfəkkür qanunlarını inkar edərək yeni estetik inikas sisteminə keçid, ikincisi isə XX əsrin 20-50-ci illərdə formalaşmış qeyri-ənənəvi bədii sistemi köklü surətdə dəyişərək klassik estetik dəyərlərə qayıdış. Hər iki mərhələ İttifaq ədəbiyyatına daxil olan qardaş ədəbiyyatlarda böyük təlatümlər yaratmış və silinməz izlər qoymuşdur. Təəssüf ki, bu iki mərhələnin milli ədəbiyyatlardakı inkişaf yolları, onların yaratdığı və müşayiət olunduğu estetik təbəddülatlar, mənəvi ziddiyyət və böhranlar kifayət qədər öyrənilməyib. Bədii təfəkkürdə bir neçə on illər ərzində baş vermiş proseslər və meydana çıxmış nəzərə çarpan estetik reallıqlar ardıcıl olaraq elmi təhlil və təsvir edilməmiş, bütün bunların formalaşma mexanizmi və dinamikası ədəbiyyatşünaslıqda elmi-nəzəri cəhətdən ümumiləşdirilməmişdir. Təbii ki, məhz bu da bu gün, dünən olduğu kimi, ədəbiyyatşünaslıqdakı əsas boşluqlardan biri kimi diqqəti özünə cəlb etməkdədir.

Poetik “biz” kultunun yaranması və estetik iflası, bunun əsasında isə obrazlar sistemində baş vermiş dəyişmələr, hər dəfə yeni obrazlar sisteminin şəkillənməsi kimi kompleks estetik çevrilişlər də yuxarıda qeyd etdiyimiz mühüm problemlərdən biridir. Zətən, lirik “biz” və lirik “mən” zəminində formalaşdırılan bədii sistemlər bir-birindən ciddi surətdə fərqlənir.

XX yüzil rus poeziyasında silinməz iz qoymuş, məşhur altmışıncıların parlaq nümayəndələrindən biri Yevgeni Yevtuşenkonun “İttifaq poeziyasında poetik “biz”in “mən”lə əvəzlənməsi bizim ən böyük xidmətlərimizdən biridir” kəlamı toxunmaq istədiyimiz qlobal mətləbi açmağa

münbit zəmin yaradır. Amma məsələ bundadır ki, lirik “biz”in lirik “mən”lə əvəz olunmasından, lirik “mən” estetik kompleksinin meydana çıxmasından bəhs etməzdən əvvəl biz poetik “biz” kultunun yaranma prosesini və ədəbi-tarixi kontekstini izah etməliyik.

Həqiqətən, nə idi poetik “biz” kultu və bu kanon poeziyada necə yaranmışdı? Təəssüf ki, lirik “biz”dən lirik “mən”ə keçidin poetikası aydın şəkildə araşdırılmadığı kimi, 20-ci illərdə lirik “biz”in formalaşma prosesi, yəni ənənəvi lirik “mən”dən lirik “biz”ə keçidin dinamikası da elmi cəhətdən lazımi səviyyədə işıqlandırılmamışdır. Bu gün əminliklə söyləmək mümkündür ki, o dövrdə lirik “mən”i lirik “biz”in əvəz etməsi sadəcə söz sənətinin üç növündən birində – lirikada baş verən formal bir yenilik deyildi. Əslində, sovet mədəniyyət sisteminin məğzini təşkil edən və bütün humanitar-mədəni cəbhəni qapsayan, sosialist mədəni inqilabının nüvəsində dayanan, tarixdə misli-bərabəri olmayan bir mədəni dəyişikliyə təkan verən hadisə idi. Məhz bunun nəticəsində dünyanın altıda bir hissəsində bəşəriyyət tarixində yeni məzmunlu mədəni sistem boy göstərməyə başladı.

Tanınmış Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından birinin yazdığı kimi, “şairin “mən”i özündə bütöv cəmiyyəti, zamanı daşıyırdı, özündə yeni bir dünyanı təmsil edirdi; o bu cəmiyyətin, bütövün hisslərini, həyəcanlarını və ehtiraslarını daşıyırdı, dünyagörüşü və mövqeyini əks etdirirdi:

*Mənim “mən, mən” deməyim sanmayın boş əməkdir,
Mənim bu “mən, mən”lərim, bir sözlə, biz deməkdir.*

S.Rüstəmin lirikasına xas poetik vüsət, fikir və hissin miqyaslılığı da məhz bu prinsipdə axtarılmalı və görülməlidir. Bu, heç də onun poeziyasında lirikanın əsaslarını sarsıtmırdı, bəlkə əksinə, onu daha da qüvvətləndirirdi, lirikanın dünya və şəxsiyyət üfüqlərini genişləndirirdi” [1, s.7].

Lirik “mən”in lirik “biz”ə çevrilməsi lirik subyektin mahiyyətində baş vermiş və əvvəllər təsəvvür olunmamış bir dəyişiklik idi. Yeni lirik subyekt əslində sosialist sisteminin bədii təfəkkürdə və konkret olaraq, şeiriyyətdə birbaşa iştirakının ifadəsi kimi meydana çıxmışdı. Bəli, poetik “biz” doğulmaqda olan, yeni gerçəkliyin bədii işarəsi idi. İctimai-siyasi və fəlsəfi məzmunla yoğrulmuş yeni poetik simvol həyata ənənəvi – individual-fərdi yanaşmanı yox, əksinə, toplumun, çoxluğun baxışlarını ifadə edirdi. Lirika öz tarixinin ən məsul və çətin günlərini yaşayırdı.

Poetik “biz” kultunu “biz” obrazının poeziyada yalnız formal şəkildə və hərfi mənada sıx-sıx iştirakı kimi anlamaq yaramaz. 20-30-cu illərin lirikasında “mən”, “sən”, “o” da tez-tez və bolluca işlədilirdi. Amma lirik subyektin bu və ya digər işarələri daha çox “biz”in mahiyyətini və əhvali-ruhiyyəsini əks etdirirdi. Yəni poetik “biz” deyəndə təkcə “biz”in lirik

subyektin müstəqim şəkildə anlatması başa düşülməməlidir. Poetik “biz”, eyni zamanda, ən çox kütlənin, əhalinin, toplumun və nəhayət, o dövrün ədəbi gedişatında vurğulandığı kimi, xalqın ovqatının inikasını nəzərdə tuturdu. Şeirdəki hər bir “mən” əslində “biz” kimi oxunmalı və qəbul olunmalıydı. Şairin “mən” və ya “biz” kimi çıxış etməsinin əslində o qədər əhəmiyyəti də yox idi; o həmişə “biz”i ifadə edirdi. Poetik subyektin cəm halında, yəni şəklən də öz məzmununa uyğun ifadəsi, təbii ki, çox idi:

*Çabıq işçilərin hərəkətindən,
Dönmüş bir dalğalı dənizə mədən [2, s. 114].*

Burada estetik gerçəklik də, poetik “biz” də (yəni subyektin özü də) cəm halındadır. Ümumən, lirik subyektin və bədii gerçəkliyin daha çox cəm halında çıxış etməsi o illərdə poeziyanın əsas inikas formaları və təzahür şəkilləri idi:

*Çapay keçir hücumu,
Yel kimi cuma-cuma.
Çap çaylardan Çapayım,
Doğsun günəşim, ayım [3, s. 10].*

Poeziya ictimai gerçəkliyə münasibətini ifadə edərkən, özünün “biz” amalına necə sadıq idisə, başqa mövzu və mətləblərdən söz açarkən, intim və dəruni duyğuları, subyektiv hiss-həyəcanların inikasında da eynən o cür ardıcıl və sabit idi: “Odur ki, bu gün gəlib mən də belə həvəsə deyirəm: nəşə, sevgi bizimkidir, sevgilim! Bu ağ günləri sev ki, bizimkidir, sevgilim!” [4, s. 26].

Poetik “biz” əsasında qurulan şeir sisteminin tipik xüsusiyyətlərini və onu müəyyənləşdirən bədii element və özəllikləri aşağıdakı şəkildə təsnif etmək məqsədmüvafiqdir; 1. Poetik subyektin cəm və ya tək halında ifadə olunmasından asılı olmayaraq, həmişə ümuminin, cəmin münasibətini əks etdirməsi. 2. Lirik obyektin – zaman və məkanın həmişə ümumi, mücərrəd səciyyə daşması və lirik subyektə tabe olması. 3. Lirik subyektin əzəmətli və möhtəşəm, yenilməz və qalib obrazı. 4. Lirik konfliktin həmişə yenilməz və qeyri-müəyyən poetik “biz”lə ümumi, mücərrəd gerçəkliklə, qeyri-real qüvvələr arasında baş verməsi. 5. Lirikada realist, həyati ovqatın və yaşantının itməsi, lirik poeziyada müəyyənliyin ümumiliklə, estetik-emosional təsir gücünü məhv edən qeyri-müəyyənliklə əvəz olunması. 6. Optimist inikas üsulunun əsas və birbaşa nəticəsi kimi mövzu və mündəricəsindən asılı olmayaraq bütün poetik əsərlərdə optimistik ovqatın və sonun hakim mövqe tutması.

Təxminən yüz il öncə, 20-ci illərdən etibarən sovet lirikasında tarix-

də görünməmiş estetik inikas sisteminin – lirik subyekt və obyekt arasında yeni keyfiyyətli münasibətin formalaşması min illik ənənənin qırılmasından xəbər verirdi. “Mən” dünyaya yeni baxış bucağından, daha doğrusu, özünəməxsus olmayan, ümumi baxış nöqtəsindən baxırdı. Məlum həqiqətdir ki, öz mövqeyindən yanaşa bilmədiyinə görə, özü kimi düşünə bilmədiyinə görə, onun ovqatı da, duyğu və təəssüratları da ümumi təsir bağışlamalı idi. Dünyaya “biz”in baxış nöqtəsindən baxanda, artıq Füzuli “mən”inin heyrətamiz sualları doğula bilməzdi:

*Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı,
Fələklər yandı ahimdən, muradım şəmi yanmazmı?*

Süleyman Rüstəmin lirik “biz”i isə Füzulinin lirik “mən”indən yerdən-göyə qədər uzaqdır:

Doğsun günəşim, ayım...

Bu mətnlərdəki lirik “mən”lər arasında poetik məsafə, ayrılıq və uzaqlıqlar elə yerdən günəşə qədərdir. İki şairin lirik qəhrəmanları arasındakı fərqlər yalnız poetik məsafənin həcmi ilə səciyyələnmiş; onların mənəviyyəti və mahiyyəti də özgədir. Ahı ilə göyləri yandıran, amma məqsəd-muradının şamını yandırmaqda aciz olan məhzun və məzlum aşiq insanla səmada ayı da, günəşi də yandırmağa özündə qüdrət hiss edən və ya tale günəşinin doğduğuna inanan insan tam başqa təfəkkür sahibləri, tamam fərqli estetik vahidlərdir.

Zatən, poetik prosesdə ən başlıca göstərici, ən obyektiv estetik vahid lirik qəhrəmandır. Lirik qəhrəman dəyişməyincə, poeziyanın keyfiyyətində təzəlik yarana bilməz. Təzə estetik dünyagörüşü yaranmayınca, poetik gedişatda baş verən yeniliklər bədii təsvir vasitələrindəki fərdi özünəxaslıqdan, xoşagəlimli və gözoxşayan poetik dəst-xətt tərəvətliliyindən o yana keçə bilməz. Poeziya inqilablarına isə yalnız lirik “mən”in dünyaya və insana yanaşmasının köklü surətdə dəyişməsi yol açar.

Şeiriyətdə inqilablar isə hər beş-on ildən bir baş vermir. Bəzən bir neçə yüzilliklər mövcud olan daşlaşmış bədii kanonları pozub-dağıdacaq o gənc dahinin həsrətində yaşayır. Bəzən isə bir əsrdə bir və ya bir neçə üslub islahatları yaşana bilər. Burada heç bir dövrilik və ya magik ardıcılıq yoxdur. Şərq və Azərbaycan poetikasına nəzər salsaq, həqiqətən bədii ənənələrin dinamikasında müəyyən dövriliyin olmadığını görürük. Bütün Şərq poetikası üçün möhtəşəm estetik meyar və vahid səviyyəsinə yüksəlmiş Nizami, Nəsimi, Nəvai, Füzuli və Vaqifin lirik qəhrəmanları yalnız öz zamanları üçün deyil, çox-çox sonrakı dövrlər üçün də keçilməz zirvələr idi. Əksinə, XX yüzildə isə Azərbaycan poeziyası ardıcıl olaraq,

bir neçə böyük poetik inqilabları yaşamağı oldu. Xüsusən, 20-ci illərdə poeziyanın üfüqlərində “Biz” bütünün boy göstərməsi indiyə kimi söz sənətinin yaşadığı çevrilişlərdən ən kəskin idi. Məsələ bundadır ki, min illər ərzində mövcud olmuş poetik inikas sistemi köklü dəyişikliyə məruz qalmışdı; ədəbi gerçəklik – “mən” – poeziya ardıcılığı zaman – “biz” – sənət mexanizmi ilə əvəz olunmuşdu. Son nəticənin – sistemin üçüncü elementinin, yəni şeirin dəyişərək özgə bir daşıyıcısına çevrilməsi təbii idi. Çünki bu mexanizmin əsas elementi – əsas halqası tamamilə başqa bir xassə və əlamətlərə malik idi. Eyni zamanda, “mən”i əvəz edən “biz” real həyata üz tutmamışdı, o daha çox “Zaman”a üz tutur, ondan təsirlənirdi. Zaman isə heç vaxt tam obyektiv gerçəklik ola bilmir. Xüsusən, qeyri-demokratik və avtoritar cəmiyyətlərdə “Zaman” varlığın subyektiv təlqini və inikas şəkli kimi reallaşır. Təsədüfi deyil ki, sovet dövrünün, ələlxüsus da 30-50-ci illərin estetik fikri söz sənətinin həyatla münasibətini məhz bu şəkildə – Zaman – Sənətkar – Ədəbiyyat formulu ilə ümumiləşdirirdi. Hakim sistem söz sənətindən fəvqəladə sədaqətlik və adilik tələb edirdi. Həyatı heç bir subyektivizmə yol vermədən əks etdirməyi ədəbiyyatın qarşısına əsas məqsəd kimi qoymuşdu. Məhz şəxsi ovqat və subyektiv baxış bucağı bu obyektivliyə kölgə salmasın deyə “mən” bədii təfəkkürdən həmişəlik qovulmuşdu. Əslində isə poetik “biz” və “zaman” dialoqu ən amansız subyektivizmə yol açdı. Zaman haqqındakı yalanlar poetik “biz”in zamana yanaşmasından doğurdu. Gerçəkliyin eybəcər və qeyri-real təzahürləri də lirik “biz”in şikəst və istedadsız inikas imkanlarını kobud şəkildə nümayiş etdirirdi. Qəribədir, obyektivlik və həqiqətpərəstlik iddiası ilə uydurulan “biz” həyat həqiqətlərini təhrif etməkdən və bəzəyib, şişirdib göstərməkdən savayı heç nəyə yaramır, ciddi estetik dəyər daşıya bilmirdi.

Poetik “biz” yeni epoxanın poeziyadakı işarəsi idi. “Biz” çoxluğu təmsil etmək üçün və onun səsi kimi doğulmuşdu. Poetik biz həqiqətən də toplumun əhvali-ruhiyyəsini və inamını ifadə edirdi:

*Oxuyun, öyrənin o dühayi siz,
Odur quranımız, odur ayəmiz.
Gənclər! Alovlardan xəlq olunduq biz,
Yaşamaq, yaşamaq, budur qayəmiz [5, s. 56].*

Cəmi dörd misralıq bir mətndə “biz” və “biz”in varlığı, əlamətləri (cəm halı və cəm şəkilçiləri) azı on dəfə vurğulanmışdır. Səməd Vurğunun “Bayramqabağı” şeirindəki bu ovqat Rəsul Rzanın “Bizim bayram” şeirində də aparıcı əhvali-ruhiyyədir və eynən “biz”in nöqtəyi-nəzərini əks etdirir:

*Yeni dünya quran bizik,
Haqqa qəhmər duran bizik.
Böyük günlər yarışında
Ayı, günü yaran bizik [4, s. 29].*

Söz sənətinin mahiyyətində və sənətkarın estetik dünyagörüşündə baş verən köklü dəyişikliklər, təbii ki, tək-cə Səməd Vurğunla, Azərbaycan poeziyası ilə məhdudlaşmırdı. Bu möhtəşəm estetik inqilab cahanın altıdabir hissəsinə hökmranlıq edən nəhəng imperiyanın bütün sənətində və milli mədəniyyətlərində qüdrətli şəkildə əks-səda verirdi. XX yüzilin böyük sənətkarlarından biri, yeni özbək poeziyasının banilərindən sayılan Qafur Qulam 20-ci illərin əvvəllərində yazmışdı.

*Gözəllik –
 güllərdə,
O qara gözlərdə,
Ağappaq üzlərdə
deyənlər yanılır.
Gözəllik – işləmək,
Gözəldir – iş, demək!.. [6, s. 22]*

Bu Qafur Qulamin yeni estetik manifesti idi. Gənc şairlər zamanın təzə gözəllik meyarını tərənnüm edirdilər. Yeni lirik qəhrəman inamla söyləyirdi: “Mən tüpürdüm hüsnə xal yapışdıran şairlərin yoluna. Durdum yeni şeirin qaravuluna. Udaraq bu günün havasını, könlümdə böyütdüm Şeirin gələcək sevdasını” [4, s. 233].

Gənc S.Vurğun isə hazırkı sevginin məna və məzmununun əvvəlkilərə oxşamadığını, bugünkü əhd-peymanın özgə olduğunu başqa bir şeirində hərarətlə vurğulayırdı:

*Sən Xumar deyilsən, mən də ki Sənan,
Bugünkü sevginin başqadır andı.
Nə Məcnun, nə Leyli, nə də biyaban
Qalmamış, onların adı yaşandı,
Bugünkü sevginin başqadır andı [5, s. 145].*

Çünki yeni dünyanı daha tez qurmaq və yaratmaq eşqi ilə döyünən bu fədai və təmiz qəlb ictimai “biz”in arzu və duyğuları ilə – böyük Vətən eşqi ilə dolu idi. Başqa bir sevgiyə və eşqə bu sadələvh, romantik ürəkdə yer qalmamışdı: “Qaranlıq gecədə, susanda göylər, Almışıq düşmənlə döyüşmə məşqi. Qarşımızda gülür bir qızıl səhər, Qəlbimizdə böyük Vətənin eşqi” [4, s. 22]. Lirik qəhrəmanın mənəviyyatında intim və ictimai duyğuların sərhədləri itmiş, üzvi surətdə bir-birinə qovuşmuşdu. Artıq bu

həqiqətin özü onu yalnız bir estetik reallıq kimi dəyərləndirməyə və məhdudlaşdırmağa icazə vermir. Burada artıq insanın və şəxsiyyətin mahiyyətində, şüurunda və təfəkküründə gedən misli-bərabəri olmayan çevrilmədən söhbət getməlidir. Və bu prosesin üstündən sükutla keçmək, ona lazımı diqqəti ayırmamaq məsələyə qeyri-peşəkar yanaşma olardı. İnsanın yalnız ictimai duyğuların və dünyagörüşünün daşıyıcısına çevrilməsi bəşəriyyət tarixindəki görünməmiş mənəvi-əxlaqi proseslərdən biri kimi artıq tarixə dönmüşdür... Şair qəlbinin bütün səmimiyyəti ilə “biz” kimi düşünür, “biz” olaraq duyur, yaşayırdı. Doğma Vətənini də “biz” kimi vəsf edirdi. Hamımızın sevdiyimiz və həmişə sevəcəyimiz müqəddəs “Azərbaycan” şeiri də bax o duyğuların axarında dünyaya gəlmiş və bütün dünyanı gəzmişdi. O vaxt Vətən mövzusunda yazılmış və bakirə bir gənclik sevgisi ilə yoğrulmuş “Rusiya”, “Ukrayna”, “Gürcüstan”, “Özbəkistan”, “Türkmənistan”, “Qazaxıstan” və başqa bu ruhda olan böyük şeirlər kimi “Azərbaycan” da yeni dünyanın cazibədar və əzəmətli obrazlarından biri idi:

*El bilir ki, sən mənimsən,
Yurdum, yuvam, məskənim sən,
Anam, doğma Vətənim sən!
Ayrılmı könül candan?
Azərbaycan, Azərbaycan!*

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

*Fəqət səndən gen düşəndə,
Ayrılıq məndən düşəndə,
Saçlarıma dən düşəndə,
Boğar aylar, illər məni,
Qınamasın illər məni” [5, s. 176].*

“Azərbaycan” şeirindən gətirdiyimiz bu üç bənd ümumi mətndən ciddi surətdə fərqlənir. Vətən mövzusunda və başqa ictimai-siyasi mövzulardakı bədii nümunələrdən də elə bu cəhəti ilə ayrılır; gətirdiyimiz parçada “biz” şəklən iştirak etmir. Fikir verin, birinci və ikinci bəndin hər birində “mən” və “sən” subyektlərinin adı (mənsubiyyət şəkilçiləri ilə birlikdə) on iki dəfə işlənmişdir. Ümumilikdə, on beş misralıq şeir mətnində “mən” və “sən” otuz dəfəyə yaxın təkidlənmişdir. Amma bütün bunlar “Azərbaycan” şeirinin poetik “biz”in estetik dünyagörüşü və duyğularını

ifadə etməsinə mane ola bilməmişdir. Yeni zamanın tərənnümçüsü olan poetik “biz”in qəlbindən çıxmış və dilindən səslənmiş Vətən mədhiyyəsi söz sənətimiz tarixində əbədiyyən qalmışdır. Amma bu şeiri diqqətlə və həssaslıqla gözdən keçirərkən ondakı bir beyt sizi daha çox heyrətləndirir. Yeni dövrün estetik dünyagörüşünə və poetik əxlaqına uyğun gəlməyən, bu çərçivələrə sığmayan gözlənilməz və qəribə beyt XX yüzilin möhtəşəm lirik-siyasi mədhiyələrindən birinə necə yol tapmışdı. Səməd Vurğunun dünyalara və sərhədlərə sığmayan Məcnun təxəyyülü fəvqəladə bir cəsarətlə öz zamanından sabahlara boylanmışdı...

*Anamın dilbər gəlini,
Yadlara açma əlini!.. [5, s. 177]*

Bu dərdli və emosional xitab poetik “biz”in səsi deyildi.

Zamanın baş subyektinin – poetik “biz”in güclü təsiri altında olsa da, lirik “mən” bəzən bu çərçivələrə sığmır, onun hüdudlarını aşmağa can atırdı. Ayaqlarından zəncirlənmiş ilham köhləni bəzən keçmişini xatırlayaraq üsyan edir, donmuş könülləri coşdururdu. Məhz lirika köhləninin şahə qalxdığı anlarda sıravı və adi proletar sətirləri yox, şahanə misralar ağ kağız üzərinə köçürdü:

*Şairə ilhamdan maya gərəkdir,
Anasız cocuğa dayə gərəkdir.
Şairəm söyləyir yerindən duran
Adamın üzündə həya gərəkdir.*

Bu da lirik “mən”in mənsub olduğu zamana məzəmməti idi. Bəzən lirik “mən” poetik “biz” ansamblından qopmaq, ayrılmaq istəyirdi. Ümumi və abstrakt “biz” xorunda əriyib yox olmaq istəmirdi. Xüsusən, M.Müşfiqin lirik “mən”i zamanın poetik simfoniyasında daha çox lirik ricət kimi səslənir və o özü də solo avazları sevirdi:

Oxu tar, oxu tar... [2, s. 121]

Amma bütün bunlara baxmayaraq, Mikayıl Müşfiqin, Səməd Vurğunun, Rəsul Rzanın və başqa görkəmli sənətkarların lirik “mən”i poetik “biz”dən kənarında deyildi və qala da bilməzdi. Mühitin təklif və təkid etdiyi poetik subyekt-obyekt müstəvisindən qırağa çıxmaq – hakim ünsiyət qaydalarına üsyan ölümə bərabər idi: “Mənim Tanrım gözəllikdir, sevgidir!..”. Gənc lirik “mən” yaşamaq və yaratmaq istəyirdi, belə sət tale ilə barışa bilməzdi. Yazıb-yaratmaq üçün isə qarşıda yalnız bir yol dururdu – bu yol poetik “biz”in yolu idi. Lirik qəhrəman poetik “biz”in ruhuna və ovqatına uyğunlaşdıqca, öz daxilində və təbiətində keçən zid-

diyyətli hissləri, təbəddülatları da anlayırdı. Bu mənəvi-psixoloji proses poetik gəncliyin ilk lirikasında incə təfərrüatlarına qədər əks edilmişdir. Səməd Vurğunun öz ürək dostu və qələm qardaşı Mikayıl Müşfiqə həsr etdiyi “Şairin səsi” şeirində həmin könül həyəcanlarını yaxından duyuruq: “Axşamdan bəridir könlümdə yenə Hirsli fırtınalar, qasırgılar var. Çox da uymayıram könlüm deyənə, Gözlərim hər şeydə bir hikmət arar. İçim dalğalanır sanki bir dəniz, Mən bu dalğalarla qucaqlaşırım. Nələr düşünürəm, duya bilsəniz! Sanki varlığımdan uzaqlaşırım!..” [5, s. 100]. Təbii ki, günbəgün öz “varlığından uzaqlaşan” və başqalaşan:

*Bütün arzularım gülür yarına,
Xəyaldan ilhamlar almamaq üçün –*

deyən lirik “mən”in qəlbindən çıxan sevgi təranələri də öz xəyali, səmavi mənşəyindən uzaq olmalı, əsl yer duyğularından su içməli idi. Şair “Sevgi” şeirində yazırdı:

*“Yenə də ruhumu gəzdi bir duyğu...
Götür albomunu, mən deyim, sən yaz!
Bizim dünyamızda günah deyil bu –
Səninlə üz-üzə danışmaq bir az,
Götür albomunu, mən deyim, sən yaz!
Gecələr yalnızam mən yatağında,
Bilirəm, yalnızsan hələlik sən də.
Xəyalım dağılır yellər əsəndə,
Dalıb düşünürkən öz otağında,
Gecələr yalnızam mən yatağında” [5, s. 144].*

Yeni varlığın – sovet-sosialist gerçəkliyinin təsiri və tələbi ilə formalaşdırılan yeni lirik qəhrəmanda ənənəvi idealist-platonik dünyagörüşünün itməsi və adi həyati duyğuların qabarıq nəzərə çarpması poetik “biz” mənəviyyatının şeiriyətdə aparıcı mövqeyə çıxmasının əsas göstəricilərindən biri idi. Eyni zamanda, “optimist inikas üsulu”nun – şən və nəşəli ovqatın, cazibədar vüsəl anlarının, həyat sevinclərinin tipik əhvali-ruhiyyəyə çevrilməsi, hicran və həsrətin, qəm və kədərin, miskinlik və məzlumluğun keçmişi andıran hissiyyatlar, əski və köhnə həyat tərzinin qalıqları kimi mənalandırılması da yeni zamanın poeziyadakı əks-sədası tək dəyərləndirilməlidir. Nakam Müşfiqin məşhur və ürəkdən sevdiyimiz “Yenə o bağ olaydı” optimist elegiyası da əslində lirik “mən”dən çox lirik “biz”in emosiyalarını ifadə edirdi:

*Yenə o bağ olaydı, yenə yığışaraq siz,
O bağa köçəydiniz.*

*Biz də muradımızca fələkdən kam alaydıq,
Sizə qonşu olaydıq... [2, s. 175]*

Bu yöndəki təhlil və araşdırmaları poeziyanın mühüm mövzu və motivləri müstəvisində davam etdirmək, genişləndirmək olar. Amma düşünürük ki, poetik “biz” kultunun lirikada əmələ gətirdiyi deformasiyaları və dəyişiklikləri ümumiləşdirmək, təsnif etmək daha faydalı və maraqlıdır.

Müşfiqin, Vurğunun məhəbbət misralarında olduğu kimi, Rəsul Rzanın aşağıdakı sevgi sətirlərində də lirik “mən”in dəruni duyğuları poetik “biz”in ovqatını aydın şəkildə göstərir: “Mən verdim ulduzları sənənin ixtiyarına Bəyən, oxşa, əzizlə, sev – bizimdir, sevgilim! Bu mavi, bu ləkəsiz göy bizimdir, sevgilim!”.

Mikayıl Müşfiqin məşhur “Şeirim” (1936) adlı poetik manifestində də zamanın tipik müqayisə və estetik ölçü vahidləri ilə üz-üzə gəlirik. Gənc şair öz təzə şeirini cəsarətlə ən böyük meyarlarla yanaşı qoyur və yeni lirikanı kainata bənzədir:

*Sən varlığın eynisən, buna sözmü var?
Ürəyisən, beynisən, buna sözmü var?
Gecələr ay sənindir, gündüzlər günəş kainat kimi!
Hər şey gözəlləşmədə, sən də gözəlləş
Bu həyat kimi” [2, s. 141].*

30-cu illərin lirik qəhrəmanının özünəməxsusluğunu yaxşı dərk etmək üçün onu sələflərlə qarşılaşdırmaq məsələni anlamağa nə qədər kömək edirsə, xələflərlə müqayisə də o dərəcədə məqsədamüvafiqdir. Hətta hər iki mətnə bənzər məzmun və eyni məna tutumlu obrazlar olsa da:

*Qayıt, yerinə qoy Ayı, Günəşi –
Yenə olduğu tək görüm həyatı.
Qayıt, gözüm nuru, könlüm atəşi,
Qayıt, sahmana sal bu kainatı! [7, s. 295]*

Burada biz sanki iki böyük poetik epoxanı qarşı-qarşıya gətiririk; Rəsul Rzanın lirik qəhrəmanı Ayı, Günəşi, ulduzları, bütün kainatı öz sevgilisinə hədiyyə verir! Əli Kərimin lirik “mən”i isə öz sevgilisindən Ayı, Günəşi yerinə qoymağı, kainatı və həyatı sahmana salmağı xahiş edir! Müqayisə etdiyimiz lirik mətnlər bəlkə də poeziya tarixinin ən dərin və ən gözəl təzadlarıdır. Və bir də ustad R.Rzanın gənclik eşqilə yoğrulmuş “Qürur nəğməsi”ni oxuyuruq:

*“Təyyarənin qanadı buludları yararsa,
Coşğun nəğmə səsləri boşluqları sararsa;
bu bəxtiyar həyatda könül açan nə varsa,
bizimkidir nəğmə də, təyyarə də, sevgilim!
Göylər pərisi ay da, Səyyarə də, sevgilim!” [4, s. 25]*

Elmi həqiqət burada özgə cür düşünməyi tələb edir. Amma mən ürəyimin səsinə eşitmək istəyirəm; düzü, əvvəllər ayrı cür fikirləşirdim. Mən gənclik çağlarımda bu şeirləri müqayisə edərkən Əli Kərimin duyğularına üstünlük verirdim. İndi isə tam əksinə düşünürəm. “Qürur nəğməsi”ndəki o yenilməz inam və qüdrət duyğuları üçün çox darıxmışam. Ustad Rəsul Rzanın əzəmətli lirik qəhrəmanının, o əfsanəvi və məğrur yaşıntuların həsrətini çəkirəm. O illərin fəvqəl poeziyası – Səməd Vurğunun, Mikayıl Müşfiqin, Rəsul Rzanın böyük insanlar və nəsillər haqqındakı atəşin nəğmələri məni o illərə qaytarır və mən də bunun mümkün olmayacağını bilsəm də, həmişəlik o zamanlara, o illərə qayıtmaq istəyirəm!..

ƏDƏBİYYAT

1. Salmanov Şamil. Ön söz. Bax: Süleyman Rüstəm. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, I cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005.
2. Mikayıl Müşfiq. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2004.
3. Süleyman Rüstəm. Mənim günəşim. Şeirlər və poemalar. “Yazıçı”, 1980.
4. Rəsul Rza. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə, I cild. Bakı, Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, 1967.
5. Səməd Vurğun. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə, I cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005.
6. Ğafur Ğulom. Mukammal asarlar toplami. On ikki tomlik, birinci tom. Toşkent, “Fan” nəşriyyatı, 1983.
7. Əli Kərim. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I cild. Bakı, “Azərənşr”, 1974.

Yaşar Qasımbəyli

LİRİKA VƏ POETİK “BİZ” KULTU

XÜLASƏ

“Lirika və poetik “biz” kultu” məqaləsi XX əsr Azərbaycan poeziyasında lirik obrazlar sisteminin dəyişmə prosesinin tədqiqinə həsr edilib. Tədqiqatda 20-ci illərin ortalarından etibarən Azərbaycan və sabiq İttifaq xalqları poeziyasında geniş vüsət alan estetik məzmunun və ifadə vasitələrinin dəyişikliyə məruz qalması prosesinin təhlili lirik obrazların mahiyyəti və xarakterindəki yenilənmənin araşdırılması yönündə reallaşdırılır. Bu məqsədlə otuzuncular poetik nəslinin ən görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığının başlanğıc mərhələsi müqayisəli araşdırma müstəvisində nəzərdən keçirilir. Xüsusən Süleyman Rüstəmin, Mikayıl Müşfiqin, Səməd Vurğunun, Qafur Qulamın və Rəsul Rzanın poetik proqram, bədii manifest yönü məşhur əsərləri elmi-nəzəri kontekstdə

dəyərləndirilir. 20-30-cu illərin kəskin və mürəkkəb ədəbi-siyasi mübarizələri və çarpışmaları mühitində ənənəvi və milli lirik "mən" in poetik "biz"ə çevrilməsi prosesini müəllif parlaq bədii nümunələr əsasında ümumiləşdirməyə çalışır.

Yashar Gasımbaylı

LYRICS AND POETIC "WE" CULT

SUMMARY

The article "Lyrics and poetic "we" cult" is devoted to the research of the change process of lyric characters in Azerbaijan poetry in the XX century. In the research the analysis of changing process of the aesthetic contents and expression means that are widespread in the poetry of Azerbaijan and the former Soviet Union since the middle of 20th years are realized in the research of investigation of the lyric characters features. For this purpose, the initial phase of creative of the most prominent representatives of poetic generation that is in the 30th years are reviewed in the light of comparable research. In particular, famous works towards the poetic program artistic manifesto of Samad Vurgun, Suleyman Rustam, Mikayil Mushfig, Gaphur Gulam and Rasul Rza are considered in the theoretical context. The author tries to generalize the changing process of traditional and national lyrics "I" to the poetic "WE" in the conditions of acute and complex literary-political struggles and fights of 20-30th years in the different bases of interesting artistic samples.

Elnarə QARAGÖZOVA
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

**KAMAL ABDULLANIN VƏ LİON FEYXTVANGERİN
YARADICILIĞINDA “KÖLGƏ” ARXETİPİ**

Açar sözlər: oxşar, arxetip, kölgə, hökmdar, tarix
Key words: similar, archetype, shadow, ruler, history

İnsan özünü dərk etdiyi qədim zamanlardan bəri öz oxşarının mövcudluğuna inanmışdır. Bir çox mədəniyyətlərdə insan və heyvanların oxşarlarının mövcudluğuna inam özünü göstərir. Oxşar obrazın yaranması qədim mifoloji köklərə dayanır. Lakin oxşar obrazı çox zaman insanın mənfi səciyyəli əkizi, faciəli mövzusu ilə bağlıdır. Məsələn, alman folklorunda belə bir obraz doppelganger (hərfi tərcüməsi phantom əkiz) adlanır. Bəzi inanclara görə, doppelganger xəstəlik və ya təhlükə ehtimalı olduqda insanın dostlarına və ya qohumlarına görünür. Şotlandiya folklorunda da oxşar doppelganger kimi təzahür edir. Norveç mifologiyasında bu «vardøger» adlı sirli kabus kimi meydana çıxır.

Ədəbiyyatda bu motiv xüsusilə XIX-XX əsrlərdə inkişaf etmişdi. Bir çox bədii nümunələrdə oxşar əsasən şeytani əkiz kimi meydana çıxır. Onun görünməsi bəzən qəhrəmanın tezliklə öləcəyini xəbər verir. Oxşar çox zaman insanın «qaranlıq tərəfi», alter ego, düşmən kimi səciyyələnilir.

Doppelgangerlərə Hofmanın əsərlərində, Puşkinin “Vasilyevski adasında tənha ev”, Odoyevskinin “Silfida”, Qoqolun “Şinel”, Dostoyevskinin “Oxşar”, C.Hoqqun “Bağışlanmış günahkarın tövbəsi”, Edqar Ponun “Vilyam Vilson”, “Qara pişik”, R.L.Stivensonun “Sahibkar Ballatre” əsərlərində rast gəlinir.

“Dualist mifologiyada Dünyanın ən arxaik strukturu bir-birinə qarşı duran cüt kosmik simvol və ya əlamətlər (günəş – ay, kişi – qadın, sağ – sol) vasitəsilə təsvir olunur. Demək olar ki, bütün folklor və mifoloji sistemlərdə, əkizlərin, ikiliyin olması aydın görünür. İnkişafın erkən mərhələlərində olan cəmiyyətlərdə oxşar motivi çox zaman ölümdən sonra həyat fikirləri və dəfn ritualları ilə bağlı olur” [1, s. 141].

İnsanın qeyri-maddi oxşarı olan "Ka" haqqında Misir konsepsiyası da maraqlıdır. “Lakin Avropalı həmkarından fərqli olaraq misirli Ka qeyri-adi, çox yönlü bir fenomen deyil, kifayət qədər təbii qəbul edilir və heç bir mistik dəhşəti özündə ehtiva etmir” [2, s. 213].

Maraqlıdır ki, Kafkanın “Qəsr” romanında da baş qəhrəmanın adı K (Ka) kimi qeyd olunur. Bir çox tədqiqatçıların fikrincə, K məhz Kafkanın

özünün prototipidir.

Fikrimizcə, «oxşar» arxetipi Yunqun kölgə arxetipinin təzahür formasıdır. Kölgə insan həyatının qaranlıq tərəfi ilə eyniləşdirilir və buna görə də Freyding orta cins – "o" ilə ifadə etdiyi anlayışa uyğun gəlir. Kölgə arxetipi bir tərəfdən fərdi, digər tərəfdən də kollektiv şüursuzluğa söykənir. Yunqun fikrincə, "Şeytan Kölgə arxetipinin variantıdır, yəni insanın etiraf edilməyən, qaranlıq, təhlükəli yarısıdır" [3, s. 101].

Kölgə daim azadlığa can atır. Lakin persona arxetipi – insanın sosial maskası onun qarşısını alır. Kölgə və persona daim tarazlıqda olmalıdır. Kölgəni sıxışdırmaq, personanın daha kəskin formada təzahürünə yol vermək olmaz. Əks halda bu antaqonizmə və nevroza gətirib çıxara bilər.

Fikrimizcə, Azərbaycan və dünya ədəbiyyatında rast gəlinən kölgə arxetipinin təzahür formalarından biri olan siyasi oxşarların ədəbiyyatda əksinin araşdırılması olduqca maraqlı məqamların üzə çıxmasına kömək edəcəkdir.

Hesab edilir ki, qədim dövrlərdən başlayaraq hakimiyyətdə olan şəxslərin daima gizli saxlanılan oxşarları olmuşdur. Bu oxşarlar çox zaman müxtəlif mərasimlərdə, görüşlərdə, yaxud siyasi liderin həyatına təhlükə yarana biləcək məqamlarda onu əvəz edirdilər. Hətta Napoleonun bir deyil, bir neçə oxşarının olduğu haqqında versiyalar mövcuddur. "Bəzi əfsanələrə görə, Müqəddəs Yelena adasında 1821-ci ilin 5 mayında vəfat edən Napoleon deyil, onun oxşarı olan Napoleon ordusunun kapralı Robo olmuşdur. İmperatorun özü isə ömrünün qalan hissəsini İtaliyada keçirmişdir" [4].

Siyasi oxşarlar dünya ədəbiyyatında da geniş şəkildə əksini tapmışdır. B.Prusun "Firon" əsərində XIII Ramses öz oxşarı olan yunan Likon ilə qarşılaşır. Kahinlər Ramsesin yerinə Likonu hakimiyyətə gətirmək istəyirlər. Lakin Likon Ramsesə sui-qəsd edərkən Ramses onu boğaraq öldürür, Likon son nəfəsdə Ramsesi qarnından yaralayır. Ramses əsgərlərin qollarında keçirir.

Robert Xaynlaynın "Oxşar" adlı romanında istedadlı aktyor Lorenzo Smitə keçici müddətə müxalif partiya tərəfindən oğurlanmış siyasətçi Con Cozef Bonfordun yerinə keçməyi təklif edirlər. Lorenzo məxfi şəkildə Bonfordun yerinə mərasimlərdə iştirak edir, mətbuat konfransı keçirir, rəsmi mərasimlərdə çıxış edir. Lorenzo öz rolunu çox məharətlə ifa etdiyindən imperatordan başqa heç kəs onun Bonford olmadığını hiss etmir. Lorenzo Bonfordun yerinə çıxışlar hazırlayarkən, onun üslubunda nitq yazmağı mükəmməl şəkildə öyrənir, hətta onu üstələyir. Nəhayət,

Bonford tapılır, lakin onun səhhəti ağır olduğundan Lorenzo seçkilərdə də onun oxşarı rolunu davam etdirməli olur. Partiya seçkilərdə qalib gəldikdən dərhal sonra Bonford vəfat edir. Ölən siyasətçinin həmkarlarının dəstəyini qazanan və əsl Bonfordun siyasi ideyalarına yiyələnmiş Lorenzo siyasi istedad da Bonforddan geri qalmır və onun vəzifəsini tutur.

A.N.Tolstoyun “Mühəndis Qarinin hiperbeloidi” romanında isə Qari qatillərdən gizlənmək üçün öz oxşarlarından istifadə edir və nəticədə sağ qalır.

Biz siyasi oxşarların ədəbiyyatda əksini K.Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” və L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərlərinin müqayisəli təhlili əsasında araşdırmağa çalışacağıq. Azərbaycan ədəbiyyatında Səfəvilər dövlətinin banisi, hökmdar-şair Şah İsmayıl Xətəinin bədii obrazı Ə.Cəfərzadənin “Bakı-1501”, F.Kərimzadənin “Xudafərin körpüsü”, “Çaldıran döyüşü”, Ə.Nicatın “Qızılbaşlar” romanlarında və digər əsərlərdə məharətlə yaradılmışdır. Maraqlıdır ki, tarixdə Şah İsmayılın oxşarının olmasının və bu faktın Çaldıran döyüşündə üzə çıxdığı qeyd olunur. “Bu məqamda Şah İsmayılın adı büdrədi və sahibi ilə birgə yerə yığıldı. Türk əsgərləri İsmayıla doğru atıldılar. Ancaq şahın həyatı üçün bu təhlükəli məqamda o həm xarici görünüşü, həm də geyimindən şaha çox oxşayan Sultanəli Mirzə Əfşar tərəfindən xilas edildi. O, “Şah mənəm” deyərək qabağa çıxdı və düşmən əsgərlərini öz ardınca apara bildi. Həmin vaxt Xızır ağa Ustaclı İsmayılı başqa ata mindirdi və şah döyüşün qızgın yerinə çapdı” [5, s. 61].

K.Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” əsərindəki süjet xətlərindən biri Şah İsmayıl Xətai ilə bağlıdır. “Yarımçıq əlyazma”da Şah İsmayılın lələsi (tərbiyəçisi) Hüseyn bəy Lələ şahın tapşırığı ilə onun Xızır adlı oxşarını tapıb gətirir. Şah bu oxşarlıqdan məmnun qalır və məqsədini açıqlayır: “Əsas məqsədimiz mənim eyni zamanda iki başqa-başqa yerdə olmağıma camaatı, saray əhlini, uşaqdan böyüyə hamını inandırmaqdı. Biz səninlə belə danışırdıq. Di hazırla bunu, yaxşı-yaxşı yerişimi, ədalarımı öyrənsin...” [6, s. 105] Şahın tapşırığı ilə Lələ Xızıra şahın hər jestini, mimikasını, o cümlədən şətrənc (şahmat) oynamağı da öyrədir və onu gizli şəkildə saxlayır. Xızırın şahdan yeganə fərqi onun Xətai təxəllüsü ilə çox gözəl şeirlər yazması idi. Şahın özü də bu şeirləri olduqca bəyənir.

Qeyd edək ki, Fərman Kərimzadənin “Çaldıran döyüşü” əsərində də Şah İsmayılın və onun oxşarının obrazı yaradılmışdır [7]. Lakin F.Kərimzadənin yaratdığı Şah İsmayıl və onun oxşarı daha realist tonlarda təsvir olunmuşdur. K.Abdullanın yaratdığı obrazlar isə daha ekspressiv, emosional çalarlara malikdir. Oxucu sanki Şah İsmayılı canlı şəkildə

görür, onun nitqini eşidir. Əsərin dilini, obrazların nitqindəki üslubi çalarların özünəməxsusluğunu da qeyd etməliyik. Oxucu əsəri oxuduqda inanır ki, əsl Şah İsmayıl, Dədə Qorqud, Bayandur xan və digər obrazlar öz fikrini məhz bu cür ifadə edə bilər. Romanın özünün də dilində müəyyən qədər “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı qafiyəli nəsr formasının effekti hiss olunur və bu effekt dastanın görkəmli tədqiqatçılarından olan müəllifin əsərinin daha inandırıcı olmasına səbəb olmuş, hətta bu əlyazmanın həqiqətən mövcudluğuna dair fikirlərin yaranmasına səbəb olmuşdür.

Roma imperatoru Neron Roma tarixində ən maraqlı və yaddaqalan şəxsiyyətlərdən biri olub. İmperator Neron İncəsənətə böyük maraq göstərirdi, mahnılar ifa edir, pyeslər və şeirlər yazır, şairlərin müsabiqəsində iştirak edirdi. İmperator uzun müddət Troyanın məhvi barədə epik poema üzərində işləmişdi [8]. Neron Yuli Klavdi nəslinin son nümayəndəsi idi. Son iki yüz il ərzində Roma tarixinin bütün vacib hadisələri onların iştirakı ilə baş vermişdi. Təbii olaraq, Neronun öz villasında sirli ölümü Roma əhalisində güclü təəssürat doğurmuşdu. Xalq arasında dolaşan əfsanələrə görə sülalə sona çatmayıb və Neron ölməyib, o Şərqi vilayətlərinə qaçıb, imkan tapan kimi yenə də hakimiyyətə qayıdacaq. Neronun ölümündən sonra onun oxşarları meydana çıxaraq ölümdən qaçaraq gizlənməmiş imperator olduqlarını iddia etmiş və özlərinə tərəfdar toplamışdılar. Qədim Roma tarixçisi Qay Svetoniy Trankvill “On iki Sezarın həyatı” əsərində yazır: “Hələ 20 il əvvəl mən yeniyetmə olanda naməlum bir şəxs özünü Neron kimi qələmə vermişdi və parfiyalılar onu o qədər dəstəkləyirdilər ki, çox çətinliklə hakimiyyəti verməyə razılaşdılar” [9, s. 57].

L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərində imperator Neronun oxşarı Terensini Senator Varron tapıb gətirir ki, imperator onunla əylənsin. Neronun ölümündən sonra Varron paytaxtdan uzaqlaşır, uzaq Suriyada yaşamağa başlayır. Qəflətən bu vilayətə qubernator təyin edilən Tseyon onu sıxışdırır, külli miqdarda vergi verməyə məcbur edir. Varron qərara gəlir ki, vilayətdə qarışıqlıq salsın. Bu məqsədlə də Terensini yalançı Neron kimi siyasi səhnəyə çıxarır.

K.Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” əsərində Şah İsmayıl öz oxşarı ilə hörmət və qayğı ilə rəftar edir, onunla şahmat oynayır, ailəsi haqqında

sorğu-sual edir. L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərində isə imperator öz oxşarına insan kimi yox, meymun kimi baxır, əylənir.

Xızırın keçmişi haqqında bizə aşağıdakı məlumat verilir: “Xızırın əsli paytaxtdan uzaqdakı bir dağ kəndindən idi. Atası sağ idi, bir də bacıları qalmışdı. Anası ölmüşdü, dağ seli aparmışdı anasını. Evin bütün işini böyük bacısı Pərnisə vardı, o görərdi. Atası da artıq yavaş-yavaş qocalmışdı. Şah qulluğuna getməmişdi. Bir dəfə yüzbaşılar kəndbəkənd adam yığanda Şahın Dağıstan səfəri zamanı qızılbaşlara qoşulmuşdu, amma ki, sonra geri döndüyündə nə üçünsə onlardan aralanmışdı. Əkər, biçər, məhsulunu yığar, Ərdəbilə, yaxud Təbrizə gələr, malını satar, geri dönər, ailəsini yarıac, yarıtox birtəhər dolandırardı. O biri bacısı Pərnisə kiçik idi” [6, s. 107]. Xızırın ailəsinə onun saraydakı fəaliyyətinin mahiyyəti barədə heç bir məlumat verilməsə də, xüsusi qayğı və maddi yardım göstərilir.

Terensinin də keçmişi haqqında geniş məlumat verilir: “Onun atası Varronun ailəsində qul olmuşdu. Qoca Varron bu ustanı azadlığa buraxmış və ona dulmuşçu dükkanı açmışdı. Ancaq onun oğlu Terensi dulmuşçuluğa maraq göstərmirdi, onu daha çox teatr və siyasət maraqlandırırırdı. O, dövlət işləri və yaxud incəsənət haqqında danışanda dostları onun ağılı və hadisələrə dərin nöqtəyi-nəzərini yüksək qiymətləndirir, hesab edirdilər ki, o sadə dulmuşçu olmaq üçün çox ağıllıdır. Beləliklə, atasının sağlığında dükanın işləri ilə az maraqlanan Terensi onun ölümündən sonra dükkanı ümumiyyətlə atdı” [10, s. 9].

Neronun əyləncəsinə çevrilən Terensinin qazancı kiçik emalatxanasının sarayın sifarişlərini yerinə yetirmək şərəfinə nail olması olur.

Hər iki əsərdə bu oxşarlıq dövlət sirri kimi gizli saxlanılır. Lakin L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərində Terensinin arvadı onun sarayda nə işlə məşğul olduğunu bilir və bunu əri üçün təhqir hesab edir.

Maraqlıdır ki, xaricən heç nə ilə bir-birindən seçilməyən və eyni funksiyanı icra edən oxşarların xasiyyətində kəskin fərqlər də özünü göstərir. K.Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” əsərində iki oxşarın xasiyyət fərqi bu cür göstərilir: “Şah nə qədər kəskin, cəsarətli, heç kimin günahından keçməyən, hamı ətrafına öz şahlıq və mürşidlik mərtəbəsindən baxan bir sahibəzzəman, bir şəxsi-müqəddəs idisə və özü də buna sonsuz inanırdısa, Xətai bir o qədər həlim, xoşxasiyyət, sülhməramlı insan idi” [6, s. 141].

L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərində Terensi də imperator Neron kimi incəsənətə maraq göstərir. Lakin Nerondan fərqli olaraq, o həm qorxaqdır, həm də yalançı şöhrət xətrinə öz mənliliyinin alçalmasına razı olur. Onun hərəkətləri və xarici görünüşü imperatora su damlası kimi oxşasa da, ləyaqətsizliyi dərhal hiss olunur: “Varron bilirdi ki, əsl Neron bu cür şəraitdə belə hərəkət etməzdi. O, hansısa bir yunan dilində sitatı dilə gətirər və bu kəlmələri həmsöhbətinin sözlərini rədd edən bir jestlə

müşayiət edərdi” [10, s. 12].

Qeyd edək ki, hər iki əsərdə həm Xızır, həm də Terensi çox ağır mənəvi-ruhi imtahandan keçməli olurlar. Belə ki, onlar hökmdarın oxşarı – kölgəsi olmaq üçün seçilmişlər. Eyni zamanda onların öz daxillərindəki kölgə arxetipinin də fəaliyyəti intensivləşir. İndi onlar yeni şəraitdə necə deyərlər, tamamilə yenidən, oxşar statusunda olsa belə, başqa bir şəxs kimi doğulurlar. Həm Xızır, həm də Terensi başqasının kölgəsi rolunu ifa edərək, həm də öz kölgələri ilə mübarizə aparmalı olurlar.

Feyxtvangerin əsərində Terensi öz-özünü inkar edir və kölgəyə tabe olur. Personanı rədd edərək daxilindəki kölgənin istədiyi şəkllə – imperator Neron obrazına bürünür. Xızır isə Şah İsmayılın yalnız xarici oxşarı olmaqla kifayətlənir. Xızırda Şah İsmayıl qərşü heyranlıq və məhəbbət olsa da, heç zaman tamamilə Şah İsmayılın oxşarı olmaq istəmir. Terensidən fərqli olaraq, o, daxilən Xızır olaraq qalır, kölgəyə tabe olaraq başqasının tam surəti olmaq kimi fanatik arzuya qapılmır. Bu baxımdan, Xızır Terensidən şəxsi keyfiyyətlərinə görə daha yüksəkdə dayanır, o, Aristotelin “qızıl orta” prinsipinə əsaslanaraq kölgə ilə personanı tarazlaşdırır.

Oxşarların öz talelərinə və yeni statuslarına münasibətləri də fərqlidir. K.Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” əsərində Şah İsmayılın oxşarı Xızır öz taleyinə münasibəti haqqında geniş məlumat verilmir. Yalnız əsərin bir yerində “şaha xüsusi vurğun olduğu” bildirilən Xızırın öz taleyinə münasibəti bir cümlə ilə qeyd olunur: “Zavallının təsəllisi yeganə o idi ki, Saraya gələli, atasıgilin, bacılarının Lələnin himayəsilə dolanışmaları yaxşılaşmışdı. Doğrudur, Xızır barədə Lələ onların özünə heç bir kəlmə də deməmişdi, bu sirri əzəm gizli bir dövlət sirri idi, amma oğlu adından həmişə atasına pay-püş göndərir, hər bir müşküllərini izləyir, sonra da həll edirdi. Xızır bunun üçün Lələyə qəlbində hədsiz məhəbbət bəsləyib durmuşdu” [6, s. 142].

K.Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” əsərində Şah İsmayıl Çaldıran döyüşündə uduzacağını gördüyü zaman öləcəyini bilə-bilə özü döyüşə girir. Lakin döyüşə girmədən öncə son tapşırıqlarını verərək oxşarı Xızırı öz yerinə qoyur. Bildirir ki, onu Şahi-Mərdan yanına çağırır və mütləq bu dünyanı tərk etməlidir: “Sən indi artıq mənsiz, Lələsiz, özün, ancaq özün çıxırsan meydana. Nə mən varam, nə Hüseyn bəy Lələ. Heç bir şəxsin də Xızırda xəbəri yoxdur. Başa düş, Şah ölə bilməz. Heç bilməz. Mən isə ölməliyəm.... Mən sənə bu boyda məmləkət qoyub gedirəm. Hamıdan gizli. Bir şəxs bunu bilməyəcəkdir. Sən dönüb olursan mən. Bütün sonrakı zamanlarda da əslində sənsən, zahirdə isə ... yenə də mənəm ki varam” [6, s. 145].

Beləliklə, şahın oxşarı tam hüquqlu Şaha çevrilir. Bu sirri ancaq özü və vəzir bilir. Hətta Şahın həyat yoldaşı Taclı xanım belə bilmir. Lakin

yuxularında əsl Şah İsmayıl onu öz yanına çağırır və Taclı xanımın bu yuxularından xəbər tutan Xızır narahat olur. İllər sonra əsirlikdən dönən Hüseyn Lələ bəy taxtın sahibini əsl Şah İsmayıl olmadığını anlayır və onu xəyanətdə ittiham edərək qətlə yetirir.

Xızır Şah İsmayılı əvəz edərək Şah mərtəbəsinə yüksəlsə də, yenə öz fərqliliyini qoruyur, özünəməxsusluğu ilə seçilir. O, əsl şah olmadığını daim xatırlayır və müəyyən narahatlıq keçirir. Düzdür, bəzi məqamlarda onda da hakimiyyətə sevgi, bu hökmranlıqdan məhrum olma qorxusu hiss olunur. Bu onun Taclı xanımın Şah İsmayilla bağlı yuxularından narahatlığında da öz əksini tapır. Lakin bu, Terensidəki kimi çılğın hakimiyyət ehtirası deyil. Xızır özünü daha çox taleyinə boyun əymiş insan kimi aparır. Sırrın açılmasından qorxmasının səbəblərindən biri də Şah İsmayıla verdiyi sözdür, ona “Mən sənə bu boyda məmləkət qoyub gedirəm. Hamıdan gizli. Bir şəxs bunu bilməyəcəkdir” – deyən Şah İsmayılın tapşırığını yerinə yetirmək məsuliyyətidir.

Terensi isə öz taleyindən hədsiz razı qalır. Hətta imperatorun oyuncağı olmaq belə onun üçün xoşbəxtlik olur. İmperatorun ölümündən sonra o, daim keçmiş günləri yadına salıb kədərlənir, həsrət çəkir. İkinci dəfə Neron olmaq şansı ona həyatının zirvə nöqtəsi kimi təsir bağışlayır. Xızırdan fərqli olaraq, Terensinin hərəkətləri necə deyərlər “Allah dəvəyə qanad versəydi” məsələsinə uyğun gəlir. O, sıxışdırılmış kölgədir, hər vaxtlə mənəndən çıxıb əl – qol açmağa çalışır. Ona nəhayət, meydan verildikdə özünü bütün “çılpaqlığı” ilə nümayiş etdirir. L.Feyxtvangerin “Yalançı Neron” əsərində Terensi Varron və Artaban çarı tərəfindən istifadə edildikdən sonra onu Roma əsgərlərinə təhvil verirlər və o, yalançı Neron kimi qətlə yetirilir. “Sübh açılanda Maksimus Terensi – milyonlarla insan üçün uzun illər Neron olmuş şəxs öldü” [10, s. 183].

Fikrimizcə, hər iki oxşarın – Xızırın və Terensinin ölümü arasındakı fərq onların oxşar (kölgə) rolunu oynadıqları zaman həm də daxillərindəki kölgələri ilə apardıqları mübarizənin yekunu kimi qiymətləndirilə bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, Xızırın varlığı yalnız Hüseyn bəy Lələyə və vəzirə məlum olduğundan onun ölümü Şah İsmayılın ölümü kimi qəbul olunur. Xızır xəyanətdə ittiham olunub qətlə yetirilsə də, şah kimi şərəflə və hörmətlə dəfn olunur. Terensi yalançı Neron kimi rüsvayçılıqla dar ağacından asılır. O, kölgə rolunu oynayarkən öz kölgəsinə məğlub oldu və bu səbəbdən oxucu onun ölümünü mənliyindən imtina etmiş kuklanın səhnədən çıxması kimi qarşılayır. Hüseyn Lələ bəy Xızırı xəyanətdə günahlandırsa da o, sadəcə Şah İsmayıla verdiyi vədi yerinə yetirmişdi. Terensidən fərqli olaraq, ucuz şöhrətə görə şəxsiyyətini alçaltmamışdı və bu səbəbdən ölümü onu oxucunun gözündən salmır, hətta Hüseyn Lələ bəyə etirazını bildirmək istəyi oyadır.

Beləliklə, müxtəlif dövrlərdə yazılmış və müxtəlif xalqların ədəbiy-

yatına aid bu iki əsərdə oxşar obrazının əksini araşdıraraq kölgə arxetipin modifikasiyasını və təzahür incəliklərini göstərməyə çalışdıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Nacılı A. Kamal Abdulla: seçimin morfologiyası. Bakı, "Mütərcim", 2010.
2. Большаков А. Человек и его Двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Среднего царства. СПб., 2001.
3. Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: Канон +, 2003.
4. Нечаев С. Тайна двойников Наполеона <http://www.sovsekretno.ru/articles/id/4211/>
5. Эфендиев О. Азербайджанское государство Сефевидов в XVI веке. Издательство "Элм", 1981.
6. Abdulla K. Yarımçıq «əlyazma». Bakı, XXI–YNE, 2004.
7. Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı, "Yazıcı", 1988.
8. Нерон <http://cyclowiki.org/wiki/Нерон>
9. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Москва, Издательство «Наука», 1993.
10. Фейхтвангер Л. «Лже-Нерон»: Проминь; Днепропетровск, 1989.

Elnarə Qaragözova

KAMAL ABDULLANIN VƏ LİON FEYXTVANGERİN YARADICILIĞINDA "KÖLGƏ" ARXETİPİ

XÜLASƏ

Daim azadlığa can atan və persona arxetipi ilə tarazlıqda olan kölgə arxetipinin təzahürləri ədəbiyyatda müxtəlif formalarda əks olunmuşdur. Yünqun kölgə arxetipinin təzahür forması olan «oxşar» arxetipi bir tərəfdən fərdi, digər tərəfdən də kollektiv şüursuzluğa söykənir. Bu baxımdan Azərbaycan ədəbiyyatında K.Abdullanın "Yarımçıq əlyazma" və L.Feyxtvangerin "Yalançı Neron" əsərlərinin müqayisəli təhlili olduqca maraqlıdır. L.Feyxtvangerin "Yalançı Neron" əsərində imperator Neronun oxşarı olan dulusçu Terensi öz-özünü inkar edir və kölgəyə tabe olur. Personanı rədd edərək kölgənin istədiyi şəkllə – imperator Neron obrazına bürünür. K.Abdullanın "Yarımçıq əlyazma" əsərində isə Xızır Şah İsmayılın yalnız xarici oxşarı olmaqla kifayətlənir. Xızırda Şah İsmayıl qarşı heyranlıq və məhəbbət olsa da, heç zaman tamamilə Şah İsmayılın tam oxşarı, surəti olmaq istəmir. Məqalədə müxtəlif dövrlərdə yazılmış və müxtəlif xalqların ədəbiyyatına aid bu iki əsərdə oxşar obrazının əksini araşdıraraq eyni arxetipin modifikasiyasını və təzahür incəliklərini göstərməyə çalışmışıq.

Elnara Garagozova

THE ARCHETYPE OF "SHADOW" IN KAMAL ABDULLA'S AND LEON FEUCHTWANGER'S FICTIONS

SUMMARY

The archetype of shadow always longing for freedom and being in the balance with the archetype of person have been reflected in the literature in different forms. Archetype of "similar" is one of forms of the shadow archetype of Yung and it related with both private and collective unconsciousness. From this point of view the comparative analysis of the works by K.Abdulla and L.Feuchtwanger like "The unfinished manuscript" and "False Nero" is quite interesting. In L.Feuchtwanger's novel "False Nero" potter Terensy who is similar with the emperor Neron denies himself like and he obeys to the archetype of shadow. But in K.Abdulla's novel "The unfinished manuscript" Khizir, the double of Shah Ismayil, loves and admires the ruler, but he protect his individuality and never want to be the copy of shah.

In this paper we researched the reflecting of the double image in these two works belonging to the literature of different nations which was written in different periods and try to show appearance details and the modification of the same archetype.

Şükufə VƏLİYEVƏ
Gəncə Dövlət Universiteti
shukufe_1987@gmail.com

AMERİKA İDEYASI, TƏZAHÜRÜ, FORMALAŞMASI VƏ ƏDƏBİYYATDA İNİKASI

Açar sözlər: Amerikan ədəbiyyatı, Oldos Xakslıç, Pol Oster, mif, ideya, model
Key words: American literature, Aldous Huxley, Paul Auster, myth, idea, model

İngilis publisisti və filosofu Oldos Xakslı 1962-ci ildə “Amerikan mədəniyyətinə baxış” adlı essesinde yazırdı ki, “amerikan həyat tərzi – fizioloji mövcudluğun poeziyasıdır və elmin bütün gücündən məhz bu tipli insanları ərsəyə gətirmək naminə istifadə edilir”. İkinci ABŞ prezidenti Adamsın nəticəsi Ceyms Truslou “Bizim biznes mədəniyyətimiz” adlı kitabında belə bir yeni insan tipinin meydana gəlməsini onunla izah edirdi ki, “Amerika biznes sivilizasiyasıdır. Biznesmen kimdir? Bu, bütün dünyaya yalnız gəlir gözü ilə baxan insandır, o, həyatın yerdə qalan hissəsini görmür, çünki kordur [1, s.238]. Onun üçün füsunkar peyzaj olsa-olsa yaşayış evlərinin inşa edilməsi üçün çox əlverişli bir məkandır, şələlə isə onun beynində yalnız bənd və elektrik stansiyası ilə bağlı ideyalar doğurur. Onun həyatını dolğun həyat adlandırmaq mümkün deyildir. Bu həyatın dərin-dərinə kasıblığı göz qabağındadır” [2, s.236].

Amerikan ədəbiyyatının klassiki Henri Ceyms Adams kimi hesab edirdi ki, biznes sivilizasiyası “işgüzar maraq dairəsinə daxil olmayan hər

şeyi kökündən qazıyır və həyatın məzmunu hər şeyi udub həzm-rabedən keçirən monoton yeknəsəkliyə çevrilir”.

XX əsrin əvvəllərində yaşayan yazıçı Lyus Memford yazırdı: “müasir insan yeknəsək işi icra etmək üçün əhliləşdirilib, onun bayramları da elə yeknəsəkdir ... həyat getdikcə marağını itirir, darıxdırıcı bir şeyə çevrilir”.

Klassik amerikan sosioloqu 1967-ci ildə nəşr edilən “Amerika sivilizasiyası” kitabında yazırdı: “günlər, aylar, illər fabrikdə, yaxud ofisdə gündəlik işlərin icrası prosesində yeknəsək keçir. Ofisdə lanç, evdə nahar... hər şey yeknəsəkdir, işdəki əməliyyatlar da o cümlədən. Baxırsan, onlarla fərqli qəzet var, ancaq hamısının məzmunu eynidir, standartdır. İnsanlar standart geyimlərdə kluba, bara gedirlər. Həyatdan köçdükdə onları standart tabutlara qoyub standart mərasimlə yola salırlar, yerli qəzetdə standart nekroloqlar çıxır”.

Amerikan meqapolisləri milyonlarla insanın yaşaması üçün ideal mexanizmdir, bu, elə bir nəhəng və standart infraqurudur ki, burada yalnız işçi və istehlakçının ehtiyacları nəzərə alınır. Rus şairi Mayakovski ABŞ səfərindən qayıtdıqdan sonra yazırdı: “Amerikada tikililər nə qədər möhtəşəm olsa da, orada inşaat işlərinin Avropa ilə müqayisədə nə qədər sürətli və ağılcaşdıran olsa da, Amerika göydələnləri nə qədər qəlbi olsa da, onlar qərribə müvəqqətilik hissi doğurur. Hətta ən böyük və yeni tikililərin də alnında “müvəqqətidir” yazılıb. Çünki bütün Amerika, xüsusən Nyu-York daim sökülüb-tikilir. On mərtəbəli evləri sökülər ki, on iki mərtəbəli evlər tikinlər, sonra on üç mərtəbəli, sonra... qırx mərtəbəli...” [3, s.102].

Avropada həqiqiliyin meyarlarından biri münasibətlərin uzunömürlülüyüdür, o şey dəyərlidir ki, zamanın sınağından keçib. Qədim müdriklər də elə bunu deyirdilər: “həqiqət zamanın bacısıdır”. Amerika isə müvəqqəti peyzajdır, “keçiciliyin landşaftıdır”.

Amerikan həyatının anti-estetikliyi, təbii ki, estetikaya, həyatın hər bir anının gözəlliyinə laqeydlik yaradır. Daimi narahatlıq, uğur qazanmaq şansının əldən buraxılması qorxusu hardasa milyonlarla insanı hərəkətə gətirir, onlar daim yerdəyişmə edirlər, amerikan şəhərlərinin miskin görünüşü buradan irəli gəlir.

Amerikan həyatının anti-estetikliyi bir tərəfdən spontan şəkildə, problem içində çabalayan miqrantların ümumi atmosferinin nəticəsi kimi, hər şeydən əvvəl yeni ölkədə sağ qalmaq zərurəti əsasında yaranmışdı. Bu insanların estetikaya meyli yox yerdən ola bilməzdi.

Keçən əsrin 50-70-ci illərində amerikan ədəbiyyatına ekzistensializm fəlsəfəsi böyük təsir etmişdi. İnsanın özgələşməsi problemi o zamanlar ingilis dilində “beat generation” (...a movement of young people in the 1950s who rejected conventional society and favored Zen

Buddhism, modern jazz, free sexuality, and recreational drugs. Among writers associated with the movement were Jack Kerouac and Allen Ginsberg) adlanan nəslin ideologiya və estetikasının əsasında dayanırdı. Keçən əsrin 50-ci illərində San-Fransiskoda özlərini “məğlub edilmiş nəsil” adlandıran gənc ziyalılardan ibarət qrup formalaşmışdı. Bu nəslin nümayəndələri, yəni “məğlublar” müharibədən sonrakı depressiyanı, “soyuq müharibəni”, atom faciəsini tənqid edirdilər. Onlar insan şəxsiyyətinin özgələşməsi vəziyyətini əsərlərində təsvir edirdilər. Bu gənc hərəkatın nümayəndələri belə bir fikri təkrarlayırdılar ki, müasir amerikalılar müxtəlif sivilizasiyalarda yaşayırlar [4, s.300]. Məğlub yazıçılar arasında ən çox tanınan yazıçı Cek Keruak (1922-1969) idi. Onun yaradıcılıq kredoşu birbaşa bədii mətnlərdə ifadə edilirdi. Keruak on roman yazmışdı. Onun “Qəsəbə və şəhər” romanı bu nəslin manifesti sayıla bilərdi. Keruak özünün bütün nəsr yaradıcılığını Prustun “İtmiş zamanın soracağında” epopeyası ilə müqayisə edirdi. Prust kimi Keruak da məxsusi, yalnız onun özünə xas olan metodla işləyirdi, “spontan” adlanan bu metodun mahiyyəti bundan ibarət idi ki, yazıçı ağına nə gəldisə, dərhal yazmalıdır. Keruakın qəhrəmanı cəmiyyətdən qaçır, onun içində yaşaya bilmir. Keruak üçün tənhalıq insanı cəmiyyətdən qovan yeganə və əsaslı səbəbdır. Məhz içində yaşadığın tənhalığın dərinliyindəki hisslər əsasında ətraf dünyanı qiymətləndirmək olar.

Keruakın əsərlərində əhəmiyyətli dərəcədə, yəni süjet anlamında heç nə baş verməsə də qəhrəmanlar daimi hərəkətdədirlər. Təhkiyəçi qəhrəman müəllifin özüdür. Ancaq Keruakın əsərlərində həmişə bir ikinci təhkiyəçi də var ki, onun fikirləri mətn altından təsir edir.

60-cı illər nəslə üçün əlamətdar əsər kimi “Amerikan arzusu” romanı sayıla bilər (1965). Əsas qəhrəman Stiven Rodjek prezident Kennedinin sinif yoldaşdır, müharibə qəhrəmanıdır. O, gözəl psixoloq və TV aparıcısıdır. Ancaq Stivenin həyatı heç cürə alınmır. Ailə həyatı ona sevinc gətirmir, çünki arvadının pul ehtirası sərhəd tanımır.

“Amerikan arzusu” romanının əsas motivi qəhrəmanın daxili zəvvarlığıdır, o, şüuraltının ən gizlin nöqtələrinə nüfuz etməyə çalışır. Bu məqsədlə qəhrəman Nyu-Yorkun lap dibinə çökür. Ancaq onun instinktlərin qadağa zonasına girməsi daxili parçalanmaya səbəb olur. Qəhrəman qətl, intihar, orgiya və orqazm kimi hisslərin ən dib hissəsinə enib, onların mənasını mənimsəməyə çalışır. Beləliklə, aydın olur ki, qəhrəmanın bütün kitab və fəlsəfi təcrübəsi ona psixoloji planda kömək edə bilmir. Qəhrəmanın öz daxilinə səfərinin dinamikası yazıçıda yuxugörmənin nəbz kimi döyünən dinamikasını yaradır [4, s.301].

Burada fəlsəfə, ədəbiyyat... ümumən düşüncə tərzilə həyatın digər aspektləri arasında əlaqələrdən bəhs edildi, müxtəlif zamanlarda ayrı-ayrı elm və sənət adamlarının Amerika haqqında təəssüratlarının xülasəsi ve-

rildi. Bütün bu faktların tədqiqat kontekstində daha uyarlı şəkildə əsaslandırılı bilməsi üçün praqmatizm fəlsəfəsinin mühüm nüanslarından bəhs etmək yerinə düşərdi.

Praqmatizm fəlsəfəsi ABŞ-da ümumi mədəni prosesin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Praqmatizm fəlsəfəsi ilə memarlıq praktikası arasında əlaqələr hələ XIX əsrin sonlarından etibarən qərarlaşmağa başlamışdı. Bu dövrdə ictimai həyat normaları, münasibətlər və mədəni kanonlar dəyişirdi. Bununla eyni zamanda gözəllik haqqında Avropada qərarlaşdığından fərqli və yeni təsəvvürlər formalaşdı. Baxılan aspektdə praqmatizm ideyaları amerikan memarlığına və digər düşüncə sahələrinə Avropanın klassisizm ənənələrindən xilas olmaqda yardım etdi. Məhz amerikan varlığını sübuta yetirmək üçün yeni tendensiyalar ziddiyyətli idi və bir çox təsadüflərdə eklektik xarakter daşıyırdı. Onlar amerikan ədəbiyyatında, eyni zamanda memarlığında yeni əlamətlərin meydana gəlməsinə təkan verdi, bütün bunların özülündə 1870-ci illərdə Çikaqoda yaranan və “Çikaqo məktəbi” ilə tanınmış yeni istiqamət dayanırdı.

Bu şəxslər 1870-1890-cı illərdə 1871-ci ildə Çikaqoda baş vermiş yanğından sonra onun bərpası üstündə əlləşən bir qrup memar və mühəndislərdən ibarət idi. Bu məktəbin təmsilçiləri arasında bir sıra çox tanınmış amerikan memarları, o cümlədən Luis Salliven, Uilyam le Baron Cenni, Uilyam Holaberd, Martin Roş, Con Rut, Corc Etvud, Deniel Bernem var idi.

Bu dövrün ictimai şüuru üçün çox səciyyəvi olan nizamlılıq və rəşionalizmə cəhd etməklə arxitektura estetikasının yeni təmayüllərinin axtarışı davam edirdi. Bu estetik kontekstdə əsas cəhət məqsədyönlülüyün zahirən meydana gəlməsi idi. Çikaqo memarlarının işgüzar praqmatizmi ruhuna proqres və demokratiya ideyasının hopduğı cəsarətli novatorluq sayılırdı. Rus tarixçisi və memarlıq nəzəriyyəçisi A.V.İkonnikov bu dövrü üslub kontekstində protofunktionalizm adlandırırırdı.

Tədqiqatçıların yekdilliklə təsdiq etdiklərinə görə, postmodernizm və onun nəzəri baxımdan qavranılması mövcud dünyagörüşü konsepsiyalarında müvafiq “epistemoloji partlayışın” təsiri altında formalaşmışdır. Postmodernizm nəzəriyyəçilərinin hamısı J.F.Liotarın “Postmodern vəziyyət” adlı əsərinin böyük əhəmiyyətindən bəhs edirlər (1979), burada “postmodernizm” anlayışı metatəhkiyəyə inamsızlığı bildirir. Fransız nəzəriyyəçisi üçün müasirlik bütövlükdə “böyük metatəhkiyəyə” inamın eroziyaya uğraması deməkdir. Postmodern erasının mədəniyyətinin əsas əlaməti eklektizmdir və bu da öz növbəsində “mədəniyyətin sıfır dərəcəsidir”.

Məsələn, Pol Osterin “İllüziyalar kitabı” romanının süjetini nəzərdən keçirək. Professor Devid Zimmer təyyarə qəzasında arvadını və iki uşağını itirir. Yarım il ərzində cəhənnəmin bütün künc-bucaqlarını gəzib

dolaşır, içir, içini yeyir və həyata bütün marağını itirir. Ancaq günlərin bir günü televizorda nümayiş etdirilən səssiz kinonun bir fraqmenti olmanın möcüzə yaradır, keçən dövr ərzində ilk dəfə Devidin simasında təbəssüm yaranır. İndi əlində heç bir təcili işi yoxdu (pulu var – həyat yoldaşının həyatını sığortalayıb, universitetdən akademik məzuniyyət götürüb), buna görə də gülməyi yadırgamış adamı gülməyə məcbur edən şəxs haqqında roman yazmaq qərarına gəlir. Bu, 50 il qabaq karyerasının pik nöqtəsində olduğu zaman qeyb olmuş komik aktyor Mann adlı şəxsdir. Hamı güman edir ki, bu adam çoxdan bu dünyadan köç eləyib. Ancaq kitab çıxdıqdan az müddət sonra Zimmer Nyu-Meksikadan məktub alır, məktubda deyilir ki, Mann yaşayır və onunla görüşmək arzusundadır. Bu kitab həyatlarını illüziyalar üstündə quran insanlardan bəhs edir. Nə olursa-olsun, insan sonda tək qalır, həyatını daxildən qurub tənzimləyə bilməzsə, gec ya tez, karton evcik uçub dağılanda qarşısında nəhəng uçurum açılır [4, s.13].

“Cənab Vertiqo” uçmaq qabiliyyəti olan bir oğlandan bəhs edir. Master İequda cındır paltar geyinmiş Uoltu küçədən tapanda onun cəmi-cümlətəni doqquz yaş vardı və bu zaman Uoltla müqavilə bağlayır: on üç yaşında Uolt uça bilməzsə, gəlib ustadın başını balta ilə bədənindən ayıra bilər. Üç ildən sonra, bir sıra təhlükəli və qorxunc təcrübələri sınıdıqdan sonra Uolt doğrudan da uçar. “İllüziyalar kitabı”ndan fərqli olaraq, bu qeyri-adi dərəcədə optimist romandır. Bəlkə kitabın təlqin etdiyi həqiqəti əxz etdikdən sonra insanlar gerçəkdən uçmağı öyrənəcəklər? Niyə də yox. Yeganə problem budur ki, uçmağı ağıllarından belə keçirməyiblər, bu arzu ilə yaşamaıblar. Bu hadisə Nəhəng Depressiya dövründə Amerikada baş verir – hər yer qanqsterlərlə doludur, ölkə aclıq və fəlakət içindədir. Kitab sözün əsl mənasında insanı tilsimləndirir [2, s.15]. Onun janrını müəyyənləşdirmək çətindir – şübhəsiz ki, fantastika deyil, magik realizm saysaq, burada magiya azdır – uşaq uçmağı öyrənir, bunun harası fantastika, yaxud sehrbazlıqdır.

Osterin ən məşhur romanlarından biri “Leviafan” adlanır. Bu roman Osterin avtobioqrafik detallarla ən zəngin əsəridir – təhkiyəni aparan qəhrəmanın taleyi Osteri xatırladır: nöqtəbənöqtə. İlk uğursuz nikah, bu nikahdan bir oğlan uşağının olması, ikinci uğurlu nikah (romanda ikinci qadının adı İrisdir, Osterin öz qadınının adı isə Siridir – məşhur yazıçı). Qız uşağının dünyaya gəlməsi. Romanın baş qəhrəmanı Benjamin Saksı əsərin elə ilk cümlələrindən tanımalı oluruq, növbəti dəfə “Azadlıq heykəlini” uçurmaq üçün hazırladığı mina partlayır. Romanın əsas teması terrorizmdir. Bu əsər haqqında bir qədər təfərrüatlı danışmaq zərurəti var. Digər romanlarında olduğu kimi bu əsərdə də cəlbedicilik əsas prinsipdir, oxucunu cəlb edib oyuna qatmaq və ona müəyyən ideyaları aşılamaq. Bu əsərdə Pol Oster iki yazıçının dostluğundan bəhs edir – daha doğrusu, onun qəhrəmanı Piter Aaron dostu Saks Benjamindən bəhs edir. Saks

katolikdir, Rusiyada doğulub. Ata xətti ilə əcdadları talanlar zamanı Rusiyadan qaçıb Amerikaya pənah gətiriblər. Ancaq Saks təkcə bu faktın təsdiqilə işini bitmiş hesab etmir. Atasının ailəsindən bəhs edərkən Saks bir dəfə belə bir ifadə işlədir ki, tanrı öldükdən sonra ona Nyu-Yorka köçməkdən başqa əlac qalmır. Bu sözü deyəndə nəyi nəzərdə tutması gizlin deyil: Rusiyada talanlar çar İkinci Aleksandr qətlə yetirildikdən sonra başlanmışdı, çarı nihilistlər öldürmüşdülər. Demək lazımdır ki, bu halı ilə bombistlərin (terrorçuların) baxış və əməllərini Saks da bölüşür. İndi Amerikada yaşamasından rəncidə olmasa da, narodovolçuların ideologiyası onun ruhuna daha yaxındır. Bütün təhkiyə zamanı boyunca Saks özünü rəsmi dövlət sisteminə qarşı qoyur – əvvəlcə yaradıcılığında, sonra isə daha fəal əməli sahəyə adlayır. Demək, bu anlamda Saks həm də nihilistlərin metaforik nəslinin nümayəndəsidir, onun doğulduğu şərait son dərəcə simvolikdir, yəni “Amerikanı partlatmaq” onun əzəldən alınma yazılıb.

Bütün roman qəribə “üst-üstə düşmələrlə” zəngindir. Qəhrəman doxsanıncı illərin əvvəllərində ahəngdar həyat tərzi qurulmuş Amerikada yaşayır. Ancaq bu qəhrəmanların ömürlərinin açar məqamları həmişə, demək olar bütün hallarda təsadüflə müəyyənləşir [5, s.94]. İnsanların və hadisələrin qeyri-məntiqi şəkildə üz-üzə gəlib toqquşması. Bir tərəfdən dövlət, hakimiyyət məşininin dəqiq çalışması, digər tərəfdən insan həyatının qəribə xaotikliyi, təsadüflərin meydan sulaması ... romanın fəlsəfi süjet qatını ortaya qoyur: dünyada mənasız heç nə yoxdur – hər şey bir-biri ilə sıx qarşılıqlı əlaqədədir. Varlığın xaotikliyi Amerikanı “Leviəfan dövləti” kimi təcəssüm etdirən Azadlıq heykəlinə qarşı durur. Saksın həyatında ən dramatik anlar məhz heykəllə əlaqəlidir. Uşaqlıqda anası onu abidənin içinə ekskursiyaya aparmışdı, qapalı məkanda anası və rəfiqəsi təlaşlanmış, Saks isə yüksəklikdən qorxma xəstəliyinə düşmüşdü. Saks elə belə də deyir: “Bu mənim ilk siyasi dərsm oldu. Başa düşdüm ki, azadlıq təhlükəlidir. Bircə anlığa özünü buraxsan – yoxsan.” Şübhəsiz ki, bu sözlər ümumən azadlığa yox, onun simvollaşdırdığı “dövlət azadlığına” aiddir. Belə bir fonda Saks intihar etmək istəyir, özünü evin damından atır. Saks növbəti romanında dövlət ideyasını inkişaf etdirmək niyyətində olsa da, özündən asılı olmayaraq başgicəlləndirici hadisələr burulğanına düşür və bunun nəticəsində oturduğu yerdən qalxıb bütün Amerikanı qarış-qarış gəzməli olur. Bu zaman gözüne yəhudi sol radikal partiyasının mənsubu, Rusiyada doğulmuş Aleksandr Berkmana həsr edilən bir dissertasiya sataşır və bu Saksın həyatında dəyişmə nöqtəsinə çevrilir. Ədəbiyyatdan birdəfəlik ayrılmaq qərarına gəlir. Ömrünün qalan hissəsini Azadlıq Kabusu adı ilə siyasi bəyanatlarla çıxış etməyə həsr etmək qərarına gəlir və hər dəfə bu bəyanatlar yayıldıqda müvafiq aksiyalarla müşahidə edilir – qismən konseptual-bədii, qismən də terrorizmin

imitasiyası. Beləliklə, Saks Berkmanı özünün sələfi, qismən də özünün oxşarı hesab edir. İkiləşmə motivi məlumdur ki, Pol Osterin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Kitabı diqqətlə mütaliə etdikdə oradan Saksın digər oxşarlarını da tapmaq olar, bunların arasında hətta tarixi şəxsiyyətlər də yox deyildir. Hətta dostu və romandakı təhkiyəçi Aaron da Saksın oxşarıdır. Hər ikisi yazıçıdır, demək olar eyni təkamül yolunu keçirlər, eyni zamanda, yaxud növbə ilə eyni qadınlara vurulurlar. Saks hətta gizlin şəkildə dükanlarda Aaronun kitablarını müəllif kimi imzalayır. Aaron isə üsyançı deyil, sənətkardır, elə beləcə qalır, vəd edilən azadlığın sərhədlərini aşmır. “Leviatan” romanında Saks və Aaronun sevgililəri parlaq bolarla rəsm edilənlər, onlardan biri yazıçının arvadıdır, ilham pərisi və yol göstərənidir, ikincisi sərsəm bir rəssamdır, üçüncüsü Lilian adlı fahişədir – Azadlıq ideyasının əsl təcəssümü – nə işlə məşğul olursa-olsun vicdan əzabı çəkməyi birdəfəlik unudub. Məhz onunla görüşdükdən sonra Saks daxilində yatan gücü aşkarlayır və məhz bu fahişənin sayəsində kabinet yazıçısı əsl Robin Quda çevrilir. Məhz Hollivud ənənələri çevrəsində romanda sentimental və ehtiraslı sevimə səhnələri yer alıb, burada eyni zamanda heç bir məntiqə sığışmayan cinayətlər törədilir. Və beləliklə, bizə xalis postmodernist ekşən təklif edilir – eyni zamanda həm amerikkansayağı, həm də anti-amerikan əhval-ruhiyyəli ekşən.

İntervülərində Pol Oster dəfələrlə qeyd edib ki, onu daha çox mif ölkəsi kimi Amerika obrazı maraqlandırır. Bu ideya inanılmaz əhvalatlar süzgəcindən keçirilərək oxucuya təqdim edilir, bu ideya bəzən ani şəkildə insan taleyini dəyişən qeyri-adi hadisələr fonunda açılır. Romanın qəhrəmanı Azadlıq Kabusu qarşısına belə bir məqsəd qoyur ki, mexaniki obrazdan, yaxud dəhşət doğuran obrazdan daxilində yatan mifə çevirmək istəyir. Qəhrəman heykəli dil açıb danışmağa, nəfəs alıb yaşamağa məcbur etmək istəyir: «*Ayıl, Amerika. Eyni şeyi deyib, başqa şeyi etməkdən yorulmadınmı. Heykəllərin havada uçmasını görmək istəmirsənsə, sübut elə ki, ikiüzlülüyə birdəfəlik yox deyibsən*» [6, s.103].

ƏDƏBİYYAT

1. Little W.G. Nothing to Go on: Paul Auster's City of Glass Текст. /W.G. Little // Contemporary lit. Madison, 1997. - Vol. 38, № 1.
2. Leo J.R. Strange Company: Postmodern Critics, Critiques and Bandwagons Текст. /J.R. Leo//Contemporary lit. Madison, 1993. - Vol. 34, № 1.
3. Laurence Ch. The Private 'I' behind Mr Ordinary Текст. /Ch. Laurence //The Daily Telegraph. Apr. 30, 1994.
4. Lacey J. Mirror writing Текст. /J. Lacey //The Guardian. 5 Feb. 2005.
5. Shilon I. Paul Auster and Postmodern Quest: on the Road to Nowhere. Текст. /I. Shilon. N.Y.: Lang, 2002.

Şükufə Vəliyeva

**AMERİKA İDEYASI, TƏZAHÜRÜ,
FORMALAŞMASI VƏ ƏDƏBİYYATDA İNİKASI**

XÜLASƏ

Məqalə müəyyən nəzəri və ədəbi əsərlər əsasında yaranan XX əsr Amerika ədəbiyyatının inkişafında meydana çıxan əsas tendensiyaların təhlilinə həsr olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, ədəbi mifologiyanın klassik istiqamət və tendensiyalarını təmsil edən əsərlərdə ənənəvi mifoloji modellər və elementlərin istifadəsi bizim tədqiqat üçün səciyyəvi haldır. Mətnlərin strukturunun təhlilində ikili-məntiqi sxemlər mövcuddur: bu, xeyir və şər (biz müsbət qəhrəmanla müqayisədə mənfi obrazın rəqibini görürük), həyat və ölüm (ölüm qorxusu və həyat sevgisi), cavanlıq və qocalıq (uşaqlar və yaşlı insanlar) dixotomiyasına (budaqlanmasına) təsir edir.

Shukufe Valiyeva

**AMERICAN IDEA, APPEARANCE, FORMATION
AND ITS REFLECTION IN THE LITERATURE**

SUMMARY

This article deals with the analysis of the main tendencies revealed in the development of the XX century of American Literature that is carried out based on concrete theoretical and literary works. It is to be noted that using the traditional mythological models and elements in the works representing the classical direction or tendencies of the literary mythology is typical for our research. In the structure analysis of the texts there are revealed the binary-logical schemes: it reflects the dichotomy of good and evil (we see the competitor of negative nature in comparison with the positive hero); life and death (fear of death and love for life); youth and old age (Children and elderly people are involved).

Leyla ƏLİYEVƏ
Sumqayıt Dövlət Universiteti
aliyevaleyla74@mail.ru

YUSİF SƏMƏDOĞLUNUN ƏSƏRLƏRİNDƏ ƏDƏBİ MƏTN YADDAŞI

Açar sözlər: ədəbi mətn, mifopoetika, millilik, tarixi yaddaş, Y.Səmədoğlu
Key words: literary text, mytho-poetics, nationality, historical memory, Y.Samedoglu

Müasir ədəbi mətnləri şərh edərkən özündə ictimai dünyagörüşü daşıyan mətnlər və mətn ənənəsindən çıxış etmək vacib məsələlərdəndir. Bu mənada ədəbi şərhə bir mətn həmişə digər mətnlə və ya mətn ənənəsi kontekstində şərh olunur. Mətnin şərh olunduğu mətn kontekstini sonsuz genişləndirmək olar və bu sonsuzluğun ölçüsü mətn mədəniyyətinin sərhədsizliyi ilə üst-üstə düşər. Mətnin əsas əlamətlərindən biri də məhz özündən sonrakı mətnlərin kodu, əsası, bazası olmasıdır. Ədəbi variant-yaratmada janr yaddaşı, süjet yaddaşı, ədəbi forma yaddaşı, obraz və vəziyyət yaddaşından istifadə mühüm funksiya daşıyır. Azərbaycan nəsrinin görkəmli nümayəndəsi Yusif Səmədoğlu da öz yaradıcılığında yaddaş faktoruna üstünlük verən yazıçılardan biridir. Belə ki, müəllifin mürəkkəb kompozisiyası ilə seçilən hər iki romanının mətnlərinin yaddaş strukturunda təqdimi nəzərə çarpır. Həm “Qətl günü”, həm də “Deyilənlər gəldi başa..” romanlarında təhkiyəçi-qəhrəmanlar öz daxili dünyası, şəxsi yaddaşı ilə iç-içə təqdim olunur. Bu əsərlərin qəhrəman və personajları daima öz keçmişlərindən, yaddaşlarına yığılıb qalmışlardan, xatirə və artıq ötüb-getmiş anlardan bəhs etmək, bütün bunları oxucuya nəql etmək vəzifəsi daşıyırlar. Bu da bədii mətndə hadisələrin öz gerçək xronoloji ardıcılığından uzaqlaşmasına, hadisələrin ənənəvi əvvəldən sona doğru gedişatına əks düzümünə səbəb olur. Yusif Səmədoğlunun roman və hekayələrində ədəbi mətn yaddaşı qarşımıza iki şəkildə çıxır. Birincisi, mətn mədəniyyətinin sərhədsizliyi amili ilə əlaqədar olaraq, müəllifin istənilən mətni özünəqədər mövcud mətnlərlə müəyyən bağlantı qura bilir. Bu özünü mətnin müxtəlif qatlarında bürüzə verə bilir. Məsələn, “Qətl günü” romanında istər mifoloji, istər etno-psixoloji yaddaş vasitəsilə daha qədim mətnlərlə əlaqələrin qurulmasının şahidi oluruq. Hətta bu bağ “Oğuz xaqan” dastanına qədər gedib çıxır. “Qətl günü” romanında dünyadakı bütün yaradılışları fəvqəltəbii, qeyri-adi, fantastik şəkllə salmaq funksiyası daşıyan mif ilə dünyada baş vermiş real hadisələrə əsaslanan tarixi həqiqətlər sintez olunur. Yusif Səmədoğlundakı mifopoetik düşüncənin sahəsinə düşən miflər öz ilkin başlanğıcında olduğu kimi “təmiz” deyil, bu miflər saf irreal strukturunu real, məntiqəuyğun çalar və rənglərə bürünməklə

qismən pozmuş olur. Mifopoetik qat bu romanın əsas məğzini təşkil edir, əsasən arxetip və motivlərlə gerçəkləşir. Məhz bu arxetip və motivlər vasitəsilə başqa müəllif mətnləri ilə əlaqələr qurulur.

Yusif Səmədoğlu yaradıcılığında ədəbi mətn yaddaşının digər bir forması isə müəllifin öz mətnləri arasındakı münasibətlərdə özünü göstərir. Müəllifin roman və hekayələri arasında qəribə bir bağlantı var, bu mətnlərin demək olar ki, böyük qismi biri digərinin əvvəli və sonu kimi çıxış etmək qabiliyyətinə malikdir. Bu bağlantı bəzən bir mətnin personaj və obrazlarının digər mətnə qarşımıza çıxması ilə xarakterizə olunur. Məsələn, feldşer Mahmud həm “Qətl günü” romanının, həm də “İncə də-rəsində yaz çağı” hekayəsinin əsas personajlarından biridir.

Yazıçının hekayələri öz yığcam təhkiyəsi, lakonik bədii təsvir vasitəsi ilə zamanın tələblərinə cavab verir, sosial gerçəkliyi, həyat tərzini, mənəvi dünyanı, insanların duyğu və düşüncələrini özünəməxsus şəkildə inikas etdirir. Həcm etibarilə kiçik olmasına baxmayaraq, yaxşı hekayə çox vaxt ifadə etdiyi fikirlərə, təsvir etdiyi hadisələrə və toxunduğu bədii mətləblərə görə romanlarla müqayisə edilə bilər. Yusif Səmədoğlunun hekayələri onun sonrakı qeyri-adi roman yaradıcılığının başlanğıcı kimi olduqca dəyərlidir. “Soyuq daş”ın lirik təhkiyəsi, “Foto-fantaziya”nın sərt realizmi, həzin və kədərli poetik əhval-ruhiyyəsi ilə seçilən “Bayatı-Şiraz, “İncə də-rəsində yaz çağı” hekayələri, psixoloji-ictimai ovqata köklənmiş “Astana” və başqa hekayələri, Azərbaycan nəsrində xüsusi çəkisi və yeri olan “Qətl günü”, bitirməyə ölümünün imkan vermədiyi “Deyilənlər gəldi başa...” romanlarının bədii kamilliyini, Yusif Səmədoğlu yaradıcılığının rəngarəngliyini, poetik çəkisinin ağırlığını anlamaq üçün yetərli mənbələrdir. Müəllifin yaradıcılığında bədii fantaziya, kifayət qədər geniş yaradıcı təxəyyüllə yanaşı, eyni zamanda real həyatda gördüklərinin, yaşadıklarının, duyduqlarının, real təəssüratlarının da xüsusi yeri və önəmli payı vardır. Yaddaş – informasiyanın toplanması, saxlanması və yenilənməsi üçün beyin funksiyalarından və fəaliyyət növlərindən biridir. Bu, orqanizmin ətraf mühitə operativ reaksiyası və perspektiv (gələcəklə bağlı) planlaşdırılması üçün lazımdır. Psixoloji ədəbiyyatda qazanılmış bilik ehtiyatlarını və həyat təcrübəsini beyində saxlamaq və lazım gəldikdə ondan istifadə etmək qabiliyyətinə yaddaş deyilir. Yaddaş insanın, fərdin, eyni zamanda hər hansı bir cəmiyyətin. sosial-ictimai statusa malik kütlənin zamanda və məkanda var olmasının əsasıdır. Yaddaş bəşər övlədinin öz şəxsi keçmişindən tutmuş, bir parçası olduğu millətin, tarixin, bütövlükdə bəşəriyyətin keçmişini də əhatə edəcək məlumat, xatirə, anlar və biliklərin toplandığı dərin bir quyu kimidir. “Millət – genetik səviyyədə, yaddaş – ağı səviyyəsində dərk olunmuş vəhdətdən və bütövlükdən başqa bir şey deyildir. Yalnız yaddaş olan yerdə sabitlik və tamlıq var, nə-sillər və əsrlər, ilahi və bəşəri dəyərlər və sərvətlər arasında əlaqə və

estafet var.... Artıq gör neçənci əsrdir ki, İsa da və Məhəmməd də, Qorqud da və Şekspir də bir haqqın, bir də yaddaşın dərgahında yaşayır. Daha doğrusu, tarix, zaman hər yerdən axıb, sürüşüb gedir, bir yaddaşa ilişəndə iz qoyur, qeyrətdə əbədiləşir və abidələşir” [1]. Yaddaş fenomeni bədii yaradıcılıqda həm bədii predmet, poetik kateqoriya, bütövlükdə bir əsərin əsas strukturunu müəyyənələdirən vasitə, bədii düşüncə tipi, yazıcının dünyayabaxış üsulu kimi öz əksini tapa bilər. Yaddaşın canlı obrazları söz-ışarələr vasitəsilə bədii mətnə çevrilir. Yaddaş mifin bədii ədəbiyyatla sintezində əsas vasitəçidir. Belə ki, insanların öz ətrafında baş verənləri “mif” olaraq dərk etdikləri və səciyyələndirdikləri arxaik mədəniyyətin izləri, mifyaratma dövrünün qalıqları sivilizasiyanın son həddinə çatmış, informasiya-kommunikasiya cəmiyyətini yaratmış bəşəriyyətin yaddaşında hələ də yaşamaqdadır. İnsanın ömrünün həyatı xarakter daşıyan məqamlarında (doğum, ölüm, nikah, dəfn və s. ilə bağlı mərasimlərdə) dünyanı ilkin dərkətmə formaları, fəvqəlvüvvələrə inam, mərasim adətləri, simvollaşdırma, qədim psixoloji davranış tərzləri müəyyən əlamət və şəkillərdə hələ də öz yaşamını sürdürməkdədir. Bəşəriyyət yaddaşının dərin qatlarında öz başlanğıcına sadıqdır və bu başlanğıcın sakrallığını (müqəddəsliyini) qorumağa meyillidir. Mif təkə yaddaşda yaşamır, o həm də təhtəl-şüurda möhkəm yerləşmiş, istədiyi vaxt təxəyyülə çevrilmək qabiliyyətinə malik potensial qüvvədir. Bu gün gerçəklik dediyimiz dünyaya alternativ bədii dünya modelləri yaratmaq prosesində təhrikedici, cəlbedici, nağılvəri, fantastik, realist və s. istəkləri gerçəkləşdirmək əslində qədim insanın mifyaratma prosesinin bir variantıdır. XX əsr filosoflarından Beneddito Kroçe poeziyanı, ədəbiyyatı, incəsənəti mifologiya hesab edirdi, tarixin özünün miftörətmə prosesindən başqa bir şey olmadığını vurğulayırdı [2, s. 101]. Mifopoetik təfəkkürün əsas prinsipi və ümumi məntiqi mifin bəşər sivilizasiyasının müəyyən mərhələsində sərt və ziddiyyətli görünən tərəflərini, həmin mərhələnin öz şərtlərinə uyğunlaşdırmaq, irrealığı reallıqla ört-basdır etmək qabiliyyətinə əsaslanır. Yusif Səmədoğlu nəsrinin unikal əlamətlərindən biri də məhz bu əsərlərdə mifopoetik yaddaşın müxtəlif mənşəli (dini, tarixi, ədəbi, mədəni) arxetiplərlə təzahür etməsidir. Mifin müasir dövrdə bədii mətnə təzahür şəkillərinin əhatə dairəsi kifayət qədər genişdir. Ədəbiyyat mifə münasibətdə ikili davranır. O, bir yandan mifi bərpa edir, digər yandan mifi dağıdır. Mif bəşərin dünyaya ilkin baxış formasıdır. “Mif çağında ulu əcdad, ilk növbədə, yaşayış tərzini ilə təbiət hadisələri və heyvanlar aləmi arasında oxşarlıq görmüş (qidalanmada, doğumda, hərəkət və davranışda, eləcə də digər zahiri əlamətlərdə), həmin ələmlərlə özü arasındakı qeyri-adi əlaqəyə təsir göstərməyə çalışmış, bununla da nəhəng vəhşi canlılar tərəfindən gələn təhlükələrə qarşı nikbinliklərini qoruya bilmişdir. Onların yaşamaq uğrunda mübarizəsindən və topladıqları təcrübədən doğan inanışlar

“sınaqlardan çıxarılaraq” yaddaşlarında möhkəmləndikcə təsəvvürlərə çevrilmişdir” [3, s. 14-15]. Hər səhifəsində tükənməz yazıçı fantaziyasının, unikal fikir və ideyaların cəmləşdiyi “Qətl günü” romanının bütöv məzmununun, müəllif ideyasının dərkə, mətnin ötürdüyü mesajların açılması üçün əsərin mifopoetik qatını müəyyənləşdirmək lazım gəlir. “Qətl günü” romanında dünyadakı bütün yaradılışları fəvqəltəbii, qeyri-adi, fantastik şəkllə salmaq funksiyası daşıyan mif ilə dünyada baş vermiş real hadisələrə əsaslanan tarixi həqiqətlər sintez olunur. Yusif Səmədoğlundakı mifopoetik düşüncənin sahəsinə düşən miflər öz ilkin başlanğıcında olduğu kimi “təmiz” deyil, bu miflər saf irreal strukturunu real, məntiqə uyğun çalar və rənglərə bürünməklə qismən pozmuş olur. Mifopoetik qat bu romanın əsas məğzini təşkil edir, əsasən arxetip və motivlərlə gerçəkləşir. Bəşəriyyət öz inkişafı boyunca öz ilkin başlanğıcından nə qədər uzaqlaşsa da, insanların yaddaşında, beyninin alt qatlarında – təhtəşüurunda əski mədəniyyətdən çoxlu sayda simvollar yaşayır. Bu simvollar özlərini rəmzi-obrazlı formada təzahür etdirirlər ki, məhz bu təzahürləri də K.Q.Yunq “arxetip” adlandırır. İnsanların ilkin təsəvvürləri – mifoloji dünyagörüşün element və ünsürləri sonrakı inkişafı mərhələlərində başqa-başqa formalarda arxetiplər vasitəsilə təzahür olunur. Arxetiplər insanın universal duyğu, düşüncə və davranış qəliblərini formalaşdırır. “Qətl günü” romanında mifopoetik yaddaşın üzə çıxmasını səciyyələndirən, mifoloji qatı ortaya çıxaran əlamət və motivlərin bir çoxu canavar arxetipində cəmləşmişdir. Ümumiyyətlə, “Qətl günü” romanında mifopoetik qatın üzə çıxmasında, mətnin bədii ideyasının, əsas məzmununun anlaşılmasında canavar arxetipinin xüsusi rolu var. Canavar/qurd arxetipinin romandakı və romanaqədərki strukturunu aşkarlamaq üçün ən böyük yardımçı, milli-genetik yaddaşın daşdığı kodlar, informasiyalardır. Yaddaş bu arxetipin var olduğu mifoloji-bədii mətnlərlə, əsatir, rəvayət, əfsanələrlə zəngin olduğu, yazılı ədəbiyyatın canavar arxetip və motivlərinə müraciət etdiyi digər mətnləri tanıya və sıralaya bildiyi təqdirdə, oxunan mətnin sirlərini ortaya çıxarmaq, aşkarlamaq o qədər də çətin olmur. Canavarla bağlı miflər şifahi və yazılı ədəbiyyatda simvol, arxetip, motiv və s. şəkillərdə özünü göstərir. Cek London, Çingiz Aytmatov, Farli Mouet, Alfredo Konde, Xoli Layl, Anna Li, Eliade Mirça, L.Vayzer, O.Xyofler, Ş.Vikander, Q.Videnqren, X.Janmer, J.Dümezil və başqalarının əsərlərində canavar və canavarlıqla bağlı müxtəlif önlü məsələlərə rast gəlmək olar. Qərb və Şərq ədəbiyyatlarında canavarı simvol-arxetip kimi izləyən və təhlil edən R.Qeybullayeva H.Hessenin “Yalquzaq”, R.Kiplinqin “Mauqli”, Cek Londonun “Bəyaz diş”, Ç.Aytmatovun “Qiyamət”, Y.Səmədoğlunun “Qətl günü” və s. əsərlərə müraciət edir. Həmin əsərlərdə arxetipin fərqli bədii təzahür şəkillərini Qərb və Şərq mədəniyyətinin oxşar və ziddiyyətli tərəflərinin müqayisəsindən doğan nəticə-

lərə bağlayır [4].

“Qətl günü” romanı mənfi Sovet rejiminin və ideologiyasının ədəbiyyata mənfi təsir etdiyi bir dövrdə, milli-mənəvi dəyərlərin uzaqlaşdırıldığı, tarixi və milli kimlik məsələlərinin qaldırılmasının qadağan olduğu bir şəraitdə yazılmışdır. Milli-tarixi yadlaşmanın, mədəni-mənəvi itkilərin faciəviliyini dərk edən dövrün yazıçı və şairləri öz yaradıcılığında sətiraltı mənalara, ikili oyunlara, bir növ “gözdən pərdə asmalara” sıx-sıx müraciət etməyə başlamışdılar. Milli-mənəvi ruhun zənginlikləri, tarixi-mental dəyərlər, millət, tarix kontekstində yaddaşın bütün laylarının bu cür əsərlərdə təcəssümü və bədii inikası folklor qaynaqlı simvollar, rəmzlər, motiv və ünsürlərlə gerçəkləşirdi. Yazıcının tarixilik və müasirlik müstəvisində demək istədiyi, vurğulamağa çalışdığı daha böyük “gerçəkliklər”i, roman mətnində özünəməxsus bədii məharətlə gizlətməkdə ən əsas yardımçı vasitələrinə folklor motivləri də aiddir. “Qətl günü” romanının bütöv kompozisiya sisteminin müəyyən məqamlarında sıx-sıx rast gəldiyimiz, ağac motivinin oğuz-türk mifopoetikasındakı və dastan yaradıcılığında önəmli yeri və əhəmiyyəti danılmazdır. Bu kultun folklorda, xüsusilə arxaik epos mədəniyyətində daşdığı simvolik anlamlara qısa nəzər saldıqda, doğrudan da müəllifin mətnə oxucuya və bütövlükdə topluma ötürmək istədiyi mesajları da oxumuş oluruq.

Əslində həm canavarın, həm ağacın mifosemantik yükü və arxaik epos yaddaşındakı yeri başlanğıcı, ilki ifadə etməsi faktoru romanda qabardılır. Şərin hökmran olduğu, ədalətin, humanist ideyaların məhvinin müşahidə olunduğu müasir cəmiyyətin nöqsanlarının, tarixə yadlaşmanın yaratdığı “manqurdaşmanın” poetik təsvirini yaradıldığı romanda başlanğıcla son müqayisə edilir. Mirəli Seyidovun sözlərinə görə, hətta bəzi abidələr göstərir ki, türk xalqları ağacı doğum və uşaqların hamisi olan ilahə ilə birgə təsəvvür etmişlər. Bu, mifoloji baxımdan təbii haldır. Dünya ağacı bütün dünyanın, eləcə də yaradıcısı, hamisi sayılmış. Belə inam hökm sürürdüsə, deməli, uşaqları himayə edən ilahə, yəni Umay təbii olaraq ağacla qoşa yad edilməli idi: “Məşhur türkoloq Radlovun türk xalqlarından topladığı ağız ədəbiyyatı materialları ona belə bir fikir yürütməyə imkan vermişdir ki, türk xalqlarının şifahi ədəbiyyatında ilahə Umayla ağac həmişə qoşa xatırlanmışdır və bu hal 19-cu əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərinə qədər davam etmişdir. Alimin Sibir və Altay türklərindən topladığı materiallarda deyilir: “Biz ilkin atamız Ülgəndən törədiyimiz zaman bu iki çayın ağacı da Umay ilə bərabər göydən enmişdir” [5, s. 38]. Qədim mifoloji təfəkkürdə uşaqların və heyvan balalarının hamisi olan Umay Ana və onun ağacla bağlılığı motivi “Qətl günü” romanında da üzə çıxır. “O gecə bu düşərgədən çox-çox uzaqlarda, ins-cins qalmamış qalın meşədə, köpüklənə-köpüklənə axan nəhəng çayın sahilində yalınayaq gavur qızı palıd ağacının gövdəsinə söykənib, ayaqları altda

çömbəlmiş qoca canavara heybəsindəki çörəkdən yedizdirirdi. Canavarı yedizdirib, özü də bir qismət yeyib, soyuqdan və qorxudan əsə-əsə uzaqdakı küləyin uğultusunu dinləyə-dinləyə, zülmət və rütubətli gecənin ulduzları iriləşib-iriləşib alma boyda olduğu vədəsində yuxuya getdi” [6, s. 59]. Doğrudur, burada mifik obrazın ilkin mənasından kifayət qədər böyük fərqlərin və transformasiyaların olduğunu görürük ki, bunlardan birincisi “gavur qızı” məsələsindədir. Canavarı öz kökündəki əzəmətdən, “bozqurdluqdan” uzaqlaşdırıb, “qoturlaşdırın” müəllifin Türk mifoxarxik düşüncəsinin əsas fiqurlarından biri olan Umay Ananı deformasiyaya uğratması təbii qarşılmalıdır. Arxeoloji qazıntılar zamanı Altaylarda tapılmış keramik əşyalar üzərində üç buynuzlu Umay Ana şəkillərinə rast gəlinmişdir. Orta Asiyada əldə edilmiş tapıntılarda Umay Ana motivi, bəyaz saçlı və bəyaz geyimli, insan formalı təsvir olunmuşdur. Altay türkləri onu göylərdən enmiş gümüş rəngli saçları, gözəl sifətli bir qadın kimi düşünmüşlər. Yusif Səmədoğlu yaratdığı gavur qızı obrazını da bəyaz saçlı təsvir edir. Gavur qızının bəyaz rəngi, canavarı yedizdirməsi, ən başlıcası ağaclarla bağlılığı kimi cəhətləri onun Umay Ana mifo-arxik obrazı ilə səsleşməsinə, bənzəməsinə şərait yaradır. Qoca canavarın yuxuda sarı-sarı yarpaqlar görməsinin özünün mifoloji inanc sistemlərində maraqlı izahı var. Mifoloji inama görə, o biri dünyada bir ağac var ki, onun hər yarpağı bu dünyadakı bir adamı və həmin yarpaq saralıb yerə düşən zaman o adam ölür” [7, s. 18].

Ümumiyyətlə, romandakı ağac motivi ilə bağlı məqamların şərhindən aydın olur ki, roman mətni arxik-epos yaddaşının təzahür forması kimi çıxış edir. “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Oğuz Xaqan” dastanlarında və dolayısı ilə də qədim Şumer-Akkad mətnlərində yaradılış aktı, sakral başlanğıc, müqəddəs himayədar kimi funksionallıq daşıyan ağac obrazı ilə sələf-xələf münasibətləri yaradır. “Oğuz Xaqan”dakı ağacın sakral mahiyyəti ilə bağlı F.Bayat yazır: “Türk mifologiyasında Göy Tanrıdan qopub ayrılmış ağac bir sıra etnoqonik miflərdə ilk ana kimi xatırlanır. Mifə görə dağın üstündə bitən ağaca göydən işıq düşmüş, bu ağac gövdəsi şişmişdir. Bir müddətdən sonra gövdə yarılmış, oradan beş uşaq çıxmışdır. Onların ən kiçiyi olan Buğu Təkin sonradan bir çox xalqları özünə tabe edərək böyük dövlət yaratmışdır” [8, s. 123].

Yusif Səmədoğlunun yaradıcılığına xüsusi rəng qatan əlamətlərdən biri də müəllifin yaşadığı dövrün tarixinin öz yaddaşındakı inikasını bədii mətnə ötürmək qabiliyyəti ilə bağlıdır. Müəllifin roman və hekayələrində yazıçının uşaqlıq və gənclik dövrlərinin koloritinin yaddaşdan süzülüb mətnə axması səciyyəvi haldır. Y.Səmədoğlunun öz şəxsi yaddaşı əsərlərindən hadisələrin zaman və məkan seçimində xüsusi rol oynayır. Zamanın və məkanın yaddaşı, daha aydın desək, müəyyən zaman mərhələsinin və hər hansısa məkanın özündə ehtiva etdiyi yaddaşın bədii mətnə oxucu

tərəfindən aşkarlanması birbaşa müəllif ideyasının gerçəkləşməsi, müəllifin öz məqsədinə nail olmasıdır. Yusif Səmədoğlunun “İncə dərəsində yaz çağ” hekayəsində xronotopun bədii-estetik funksiyasını ortaya çıxarmaq birbaşa mətnin ümumi məna və məğzini, daşdığı sosial-fəlsəfi informasiyanı aşkarlamaq deməkdir.

Yazıçı hələ sosializm cəmiyyətinin, avtoritar rejimin ən şiddətli çağlarında sovet ideologiyasının prinsiplərinə zidd olan əsərləri ilə seçilirdi. Yazıçının əsərləri azərbaycançılıq ideyası əsasında qurulduğundan hər dövr üçün aktuallığını qoruyur. Bu aspektdən yanaşdıqda “İncə dərəsində yaz çağ” hekayəsinin zaman və məkan koordinatlarını xronoloji olaraq 1960-70-ci illər və hələ də öz statusunu qorumaqda olan sovet cəmiyyəti təşkil edirdi. Müəllifin bədiiləşdirdiyi hadisələr də təxminən eyni dövrü əhatə edir. Hekayədə yazıçı bunu birbaşa rəqəmlərlə göstərməsə də, müəyyən göndərmələrlə öz oxucusunu hadisələrin zamanından agah edir (“katib”, “vertolyot”, 70 yaşını ötürmüş Çərkəz kişinin cavan yaşlarında “Hökumət” adamı olması və s.). “Zaman, ictimai mühit bədii əsərin mövzuna, ideya, məzmununa, bədii formasına, qəhrəmanların fəaliyyətinə və mübarizəsinə, onların mənəvi dünyasına, xarakterinə, psixologiyasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Hər hansı bir bədii obrazı hərtərəfli təhlil etsək, onun yarandığı dövrü göstərməsək belə, o dəqiqə görünəcək ki, bu xarakterli insan hansı dövrün, epoxanın qəhrəmanı ola bilər” [9, s. 18]. “İncə dərəsində yaz çağ” hekayəsində hadisələrin tarixi zamanı hekayənin təhkiyəsinə daxil olan personajların ümumi təsvirində, mətnin bədii koloritində, nəzərə çarpmayan kiçik detallar da gizlidir. Hekayənin bədii zaman və məkan modelinə gəlincə, mətnin əsas hadisəsinin bədii təsviri bir gün ərzində, səhər alatorandan axşam çağına qədər konkret məkanda İncə dərəsində, kənd feldşerliyi, Çərkəz kişinin evi və bu iki məkanarası yolda baş verir. Lakin ümumilikdə əsas məkan İncə dərəsidir. “İncə dərəsində yaz çağ” hekayəsi ona görə “Qətl günü” romanı ilə sələf-xələf münasibətləri daşıyır ki, buradakı “Mahmud öz ixtisasına bələdlik dərəcəsi və səmimiyyəti ilə “Qətl günü”ndəki Mahmudun eynidir və hətta ölüm yatağında olan Çərkəzlə onun arasındakı “tibbi” söhbət də eynilə Zülfüqar kişinin Mahmudla “kardiominus cartes”ini xatırladır və buradakı Sayalı arvad oradakı Salatının, buradakı Salahov oradakı Salahovun ilk nümunəsidir” [10]. Bu münasibətlərin əsasında hekayə və romanın mahiyyətini təşkil edən əsas fikir və həmin fikrin yazıçı mövqeyində təqdimatı arasında bağlantı dayanır. Ömrü boyu xalqın, elinin səadəti yolunda can qoymuş Çərkəz qorxunc xərçəngin caynağına keçmişdir. Lakin vertolyot “ölü dirildən” həkimi böyük vəzifə sahibi Salahovun eys-ışrətdən öz məşinində aşırılıb əzilmiş baldızını sağaltmaq üçün gətirmişdir və bu həkimin Çərkəz adlı adama gözünün ucu ilə baxması bu cəmiyyətdə heç kəsin ağına belə gəlmir. Bu cəhət

hekayədə güclü istehza ilə təsvir edilmişdir. Sayalı arvada ərini dirildəcəyini güman etdiyi bir-iki morfi iynəsi almaq belə müyəssər olmur, vertolyotun göyə qalxdığını gören arvad daha yazıq vəziyyətə düşür. Sayalı arvadın göylərə üz tutub dediyi sözlər kimlərin qurub yaratdığını, lakin kimlərin kef çəkdiyini son dərəcə acı və kədərli bir dil ilə ifadə edir: "Əylə, başına dönüm, əylə, ay doxtur! İncəli Çərkəz ölüm ayağındadı. Başına dönüm, ay doxtur! O da hökumət adamıdı, kolxoz qurub, bandit tutub! Əylə!" [11]. Sayalı arvadın bu çağırışında tək cə "hökumət adamının" sosial-mənəvi faciəsinin deyil, bütövlükdə Azərbaycanın tarixi faciəsinin səsi eşidilir. Milli-mənəvi dəyərlərimizin sosializm ideologiyasının yalançı işıqlarında boğulmasının nəticəsi kimi milli təfəkkürün, milli ruhun özünəqayıdış müstəvisində öz faciəsini dərk etməsi bu hekayənin məzmun mahiyyətini təşkil edir. Məhz bu məqamda aydın olur ki, yazıçı "İncə dərəni" məkan olaraq təsadüfi seçməyib. "İncə dərəsi" hadisələrin baş verməsi üçün fiziki və coğrafi dəqiqliyi olan bəsit bir məkan deyil. "İncə dərəsi"nin daşdığı simvolik yük daha qabarıqdır və oxucu bədii qənaətinin formalaşmasında əsas amildir. "Qazax mahalında "İncəli", yaxud "İncə dərəsi" deyilən, həm vurub-tutan igidləri, həm böyük təfəkkür – mənəviyyat (ruh) xadimləri, həm də istedadlı saz-söz adamları – aşığı, şairləri ilə kifayət qədər məşhur bir məskən var ki, onun tarixilə maraqlananda istər-istəməz elə bir mistik qədimliyə gedib çıxırsan ki, zamanın hərəkətinin hər hansı xronologiyasını təsəvvürdə hətta ən ümumi konturları ilə belə bərpa etmək mümkün olmur" [12]. Özündə keçmişlə bu günün qəribə bir məntiqlə vəhdətini qoruyan, etno-mədəni məskənin hekayədə simvolik yükü bütövlükdə milli kimliyin, milli təfəkkürün, mədəni və etnik dünyagörüşün məkanı kimi şərh oluna bilər. İncə dərəsi bu hekayədə bütöv Azərbaycanı simvollaşdırır. Bəs Yaz çağı? Niyə məhz Yaz çağı? Hekayədə baş verən hadisələrin yaz çağında baş verməsini təsbit edən məqamlar olduqca azdır. Çünki müəllifin məqsədi hadisələrin baş verdiyi zamanın sərhədlərini böyütməkdir. Hekayənin adından aldığı informasiyanın, yəni hadisələrin yazda baş verməsinin doğru olduğunu oxucu mətnə yalnız bir məqamda təsbit edir.

Bu kiçik dialoq mətn xronotopunun bədii estetik funksiyasının dərkinə bizi biraz da yaxınlaşdırır. İncə dərəsinə gələn yaz, təbiətin ən gözəl fəslidir. Torpağın oyanışı, təbiətin qış yuxusundan sonra günəşin ilıq şüalarında isinməsini xarakterizə edən yaz ilə soyuq qışın əlaməti olan qarın bədii təzadını yaratmaqla, Y.Səmədov müəllif ideyasının, müəllif mövqeyinin oxucu tərəfindən aşkarlanmasına nail olur. Azərbaycan tarixindən az-çox məlumatı olan oxucu hekayədə nəql olunan hadisənin baş verdiyi zamanı müəyyənləşdirməklə kifayətlənmir, yazıcının bu zaman kəsimini "yaz çağı" ilə simvollaşdırmasının arxasında dayanan məqamları da görə bilir. Belə ki, milli özünüdərk, milli özünəqayıdışın ilk

rüşeymlərinin formalaşdığı 1960-70-ci illərdə sovet hakimiyyətinin sütunları sarsılırdı. Artıq uzun və soyuq qışdan çıxmaq üçün ilk addımlar atılırdı. Hekayədə Sayalı arvadın hələ sözə düzülməmiş düşüncələrindəki sualları buna əyani nümunədir. Sayalı arvad "Allahın zülmü" ilə cəmiyyətin sürüklədiyi zülmələri ayırd etməyə çalışır, Çərkəzin və keçmiş ispolkomun cəmiyyətdəki gerçək mövqeyini sezəcək qədər qabağa gedir. İnsan bütün faciəvi durumlarda ümidə bel bağlayır. Ümid varsa, gələcək var. Sayalı arvad öz ümidini, gələcəyini, yaz çağını itirmək istəmir.

Ədəbiyyatımızın hekayə janrının təkamül tarixində xüsusi çəkisi olan "İncə dərəsində yaz çağ" hekayəsində xronotopun müəyyənlişməsi mətnin bədii-estetik kamilliyinin birbaşa üzə çıxmasına şərait yaradır. Xronotopun mətnin bədii modelində gizlənən simvolik yükünün aşkarlanması hekayənin bədii məzmununun, mövzu dərinliyinin, bədii problematikasının doğru şərh olunmasına səbəb olur.

Yaddaş yazıçının ən böyük sərvəti hesab olunur. Yazıçı yaddaşında yalnız öz şəxsi xatirələri yer tutmur. Milli yaddaş, ədəbi yaddaş, tarixi yaddaş müəllif yaddaşının ayrı-ayrı qatlarını təşkil edə bilər. Həmin xatirələr, yadasalmalar yazıçı üçün bir növ yanacaq rolunu oynayır. Yazıçı yazmağa, öz yaddaşında yığılanları oxucuya ötürməyə can atır. Bədii sözün gücündən ustalıqla istifadə etməyi bacaran yazıçı öz yaddaşını uğurla bədii əsərə gətirə bilər. Xalq yazıçısı Yusif Səmədoğlu XX əsr Azərbaycan ziyalılığının yüksək keyfiyyətlərini öz şəxsiyyətində daşıyan, mənsub olduğu nəslə təmsil edən bir insan olmuşdur. O, həm ədəbi, həm də ictimai-siyasi fəaliyyətində azərbaycançılıq mövqeyində durmuş, azadlıq, demokratiya, müstəqillik duyğusu ilə yaşamışdır. Y.Səmədoğlu XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində özünəməxsus yer tutaraq, həyata, gerçəkliyə fərqli münasibəti, dünyagörüşü ilə seçilmişdir. Millilik, millimənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanması, milli mədəniyyətin, milli əxlaqın gənc nəsələ çatdırılması baxımından onun əsərlərinin dəyəri və ibrət dərsləri güclüdür. Yusif Səmədoğlunun yaradıcılığı bütövlükdə milli yaddaş salnaməmizdir.

Azərbaycançılıq ideyası əsasında qurulduğundan hər dövr üçün aktual olan bu əsərlərin milli xüsusiyyətlərin, milli keyfiyyətlərin, milli ruhun, adət-ənənələrin yaşanmasında böyük rolu vardır. Bu baxımdan Y.Səmədoğlunun əsərlərində milli ideyanın təlqin və təbliği güclüdür. O, hələ sosializm cəmiyyətinin, avtoritar rejimin ən şiddətli çağlarında, 1959-cu ildə "Yaddan çıxmış sözlər" novellasında və "Xəzri" hekayəsində cəsərlə millətimiz üçün faciəvi mahiyyəti olan mühüm tarixi hadisəni qələmə alaraq, "Türkmənçay – 1828-ci il" müqaviləsini yada salmış, oxucularını bu hadisəni unutmamağa, bu barədə düşünməyə çağırmış, torpaqlarımızın iki yerə parçalanması dərdi-acısı ilə Təbriz harayı qaldırmışdır. Y.Səmədoğlunu həmişə xalqın taleyi, mənəviyyatı düşündürdüyündən,

onun əsərləri xalqın ürəyinə yol tapmış və bu əsərlər onun görkəmli Azərbaycan yazıçısı kimi tanınmasına və xalq tərəfindən sevilməsinə gətirib çıxarmışdır. O, əsərlərində Azərbaycan həyatının mənəvi-ictimai-əxlaqi problemlərini açıb göstərmiş, milli keyfiyyətlərimizi nümayiş etdirmiş, əsas bir ideyanı ortaya qoymuşdur – bu da Azərbaycana, onun mənəvi dünyasına, mədəni sərvətlərinə sevgidir. Bütün bu ictimai-siyasi hadisələr yazıçı üçün bədii materiala çevrilirdi. Yazıçı "Deyilənlər gəldi başa" adlı yarımçıq qalmış romanında son illərin hadisələrini əks etdirmək istəyirdi, lakin əcəl buna macal vermədi. Y.Səmədoğlu xalqın tarixi yaddaşını, mənəviyyatını uca tutaraq, əsərlərində milli və bəşəri dəyərləri məharətlə əks etdirmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. <http://www.memmedaraz.az/>
2. İsmayılov F. XX əsr Qərb fəlsəfəsinin tarixi, I cild. Bakı, "Təhsil", 1999.
3. Qafarov R.O. Azərbaycan türklərinin mifologiyası (qaynaqları, təsnifatı, obrazları, genezisi, evolyusiyası və poetikası) 10.01.09 – Folklorşünaslıq ixtisası üzrə filologiya elmləri doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı, Bakı, 2010.
4. Гейбуллаева Р.М. http://62.212.230.87/cgi-bin/irbis64r_91/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=IBIS&P21DBN=IBIS&S21STN=1&S21REF=&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21STR= Сравнительная типология прозы и литературные типы / Р.М.Гейбуллаева; ред. А.Гусейнов, Т.Мамед; АН Азербайджана. Институт литературы им. Низами. Баку, «Элм», 2000.
5. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı, "Yazıçı", 1983.
6. Səmədoğlu Y. Qətl günü. Roman. Bakı, "Yazıçı", 1987.
7. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı, "Elm", 2003.
8. Bayat F. Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz Kağan" dastanı. Bakı, "Sabah", 1993.
9. Yusifoğlu Rafiq. Müasir ədəbi proses və ədəbi tənqid. Ali məktəb tələbələri üçün dərs vəsaiti. Bakı, "Çaşıoğlu", 2004.
10. Kazimov Qəzənfər. Humanist ideallar romanı. www.qkazimov.gen.az/arxiv/m23.htm
11. Səmədoğlu Yusif. İncə dərəsində yaz çağı .Hekayə. <http://www.azadliq.org/content/article/24767537.html>
12. Cəfərov Nizami Şairin yurd yeri və ya Yurd yerinin şairi. http://525.az/site/name=xeber&news_id=19601

Leyla Əliyeva

YUSİF SƏMƏDOĞLUNUN ƏSƏRLƏRİNDƏ ƏDƏBİ MƏTN YADDAŞI

XÜLASƏ

Yusif Səmədoğlunun bədii yaradıcılığının özünəməxsusluğunu və təkrarsızlığını şərtləndirən amillərdən biri də məhz yaddaş məsələsinə dayanır. Yusif Səmədoğlunun

roman və hekayələri fərqli ideya və kompozisiya xüsusiyyətləri, fərdi yaradıcılıq üslubu, özünəməxsus sənətkarlıq məziyyətləri, nəsr poetikasının mürəkkəbliyi və qeyri-adiliyi ilə seçilir. Milli-mədəni, tarixi-ictimai, mifopoetik yaddaş onun əsərlərində ayrı-ayrı qatlar şəklində təzahür edir. Yusif Səmədoğlunun müxtəlif əsərlərinin bir-biri ilə mətnlərarası münasibətlərdə olmasını təmin edən məqamlardan biri də, onun roman və hekayələrində sənətə bağlılıq, ictimai nöqsanların tənqidi, milli tarixi yaddaşa sadıqlıq, azərbaycançılıq düşüncəsinin fəal yazıçı mövqeyindən bədii təcəssümünün güclü olmasıdır. Bu fikir yazıcının romanları, “220 nömrəli otaq” (1960), “Qalaktika” (1973) kitablarındakı hekayələri, bir qədər sonra çap etdirdiyi “Astana”, “İncə dərəsində yaz çağı” hekayələri haqqında da keçərlidir. Mövzuları, əsərlərinin quruluşu, mənzərə və obraz yaratma ustalığı, hadisələrin simvolik-məna yükünü qabartmaq bacarığı, vətənpərvərlik və insana məhəbbət duyğularının birbaşa ifadəsi şüuraltı qata enməklə, təsvir orijinallığı nümayiş etdirən Y.Səmədoğlunun dil və üslub xüsusiyyətləri, fərdi yaradıcılıq keyfiyyətləri ilə seçilən bir nasir kimi yetişdiyini sübut edir. Yusif Səmədoğlunun müxtəlif əsərləri arasında mətn bağlantılarının mövqeyinin müəyyənləşdirilməsi, yazıcının bütöv yaradıcılığının mahiyyətini bir daha dərinləndirən tanımağımıza kömək edə bilər.

Leyla Aliyeva

**MEMORY OF LITERARY TEXT IN
YUSIF SAMEDOGLU'S LITERARY WORKS**

SUMMARY

One of the factors stipulating the identity and originality of the literary creativity of Yusif Samedoglu is related to the matter of memory. The novels and stories of Yusif Samedoglu are notable by their different idea and composition features, individual creative style, original mastery characteristics, the complexity and uniqueness of the poetics of prose. The national, spiritual, historical and social, as well as mytho-poetic memory come into sight in his works in the form of the separate layers. One of the moments securing the interaction of Yusif Samedoglu's different works from the standpoint of relations between the texts is that the artistic incarnation of the commitment to the art, criticism of the social shortcomings, adherence to national and historical memory is very strong in his novels and stories from the active writer standpoint. This idea is effective about the novels of this original writer, his stories contained in his books “Room No: 220” (1960), “Galaxy” (1973) and the stories published by him later “Doorsteps” and “Spring at the valley Inje”. The language and style features of Yusif Samedoglu demonstrating mastery of creating landscape and images, ability of stressing the symbolic meaning of events by themes and structure of the works, originality of description of patriotic and the love for human kind descending to the subconscious layer prove that he is a writer notable by his own individual creative features. Determination of the position of the text links between different works of Yusif Samedoglu may assist us to recognize profoundly the essence of Yusif Samedoglu's works once again.

Tahirə MƏMMƏD
Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
tahire.mammed@yahoo.com

*Bu iş Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondunun maliyyə yardımı ilə yerinə
yetirilmişdir. Qrant № EIF-2013-9 (15)-46/35/5)*

MAARİFÇİLİK VƏ ONUN XX ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATINDA TƏZAHÜR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: maarifçilik, intellektual mühit, yaradıcılıq metodu, maarifçi realizm, maarifçi romantizm, Azərbaycan ədəbiyyatı, ədəbi cərəyan

Key words: enlightenment, intellectual environment, the method of creativity, enlightened realism, enlightened romanticism, Azerbaijani literature, literary movement

Realizm istər Qərbdə, istərsə də Şərqdə poetika ilə izmin üz-üzə gəldiyi, qarşılaşdığı məkandır. Klassizm maarifçi realizmdən daha əvvəl gəlsə də, əsasında estetik meyarlar durur, onu da əsasən poetika problemləri düşündürür. Sözsüz ki, hər hansı cərəyan kimi, realizmin də poetikasını var, lakin onun probleminin mahiyyətində başlıca yeri məhdudiyətlər qoyan poetika tutmur; özü izahı lazım olan yeni bir poetika formalaşdırır. Artıq burada strukturda mütləqləşən poetika ilə yox, mexanizm və strukturadan törəyən, aşkarlanmasına ehtiyac yaranan poetika ilə üz-üzə qalırıq. Maarifçiliyin texnologiya və strukturunda toplumun, kütlənin şüuruna təsiretmə modeli əsas olduğu halda, tənqidi realizmdə poetika sosiallığa və tarixiliyə, tipikliyə xidmət edərək daha kəskin və çoxölçülü modellər formalaşdırır.

Realizmin mahiyyətinin aydınlaşması üçün öncə maarifçilikdən başlamaq lazımdır. Maarifçiliyin açar nöqtəsi ağıldır. İ.Kant cəmiyyəti və fərqləri hər şeyi ağıl süzgəcindən keçirməyə dəvət edir: “Öz ağılından istifadə etmə cəsarəti göstər”, – [1] deyir.

Ənənəvi olan hər bir şeyə ağılla yanaşmaq, onu dəyişdirməyə və ağılın normalarına uyğunlaşdırmağa çalışan maarifçilik yaratdığı cəbhələşmə ilə ədəbi-fəlsəfi olduğu qədər də ideoloji cərəyandır. Maarifçilik sənətin estetik və sosial müstəvisi arasında keçid rolunu oynayır. İlk baxışdan xalqa

ünvanlandığı, ağılı, rasionaı dūşüncəni öna çəkdiyi üçün maarıfçılıkdə so-
sial planın əsas olması qənaətini formalaşdırır. Lakin qarşılaşdırmada,
gerçəkliklə üz-üzə gətirmədə maarıfçiliyin həyatın özündən çox yeni bir
planda sənətli proqramlaşma olması təsəvvürü yaranır. Ağılı, gerçəkliyi,
ədalət və səadəti əsas hesab edən, götürən, bilən maarıfçilik insanla nə
dərəcədə səmimidir, onun ağılında, ənənəvi alışqanlıqında dəyişmələr et-
məkdə haqlıdırımı? İnsana iradə azadlığı, səadət aşılamaq istəyən bu ədə-
biyyat bəzən bilərəkdən və bilməyərəkdən aldadıcılıq sərgiləyir. Burada
məqsəd və amal ağıla uyğunluq prinsipi ilə planlaşdırılır. Ancaq onun nə-
ticəsi həmişə səadət gətirirmi? Və yaxud insanın rasionaı dūşüncəsini qa-
bardan və onu mütləqləşdirməyə yönələn bu ədəbiyyat insanın içindəki
daxili bir meylin, mistifikasiyanın qarşısını almırmı? Belə olduqda o, in-
san təbiətinə hansı səviyyədə uyğundur və nə dərəcədə realdır. Deməli,
maarıfçi realizm insanın mahiyyətinin reallığını göstərməkdən çox, onu
ağılın xeyrinə dəyişdirməyi hədəf alıb. Buradan da, maarıfçiliyin mexa-
nizmi, yəni insanı yönləndirmə mexanizmi bütün ideologiyalar və metod-
lar üçün bu və ya digər səviyyədə səciyyəvidir. Hətta maarıfçiliyə tənqidi
yanaşan postmodernizm özü belə, qabartmaq və beynə yerləşdirmək istə-
dikləri, beyni qurdalamaq “oyunları” ilə bu mexanizmdən uzaqlaşa bilmir.

İ.Kantın “öz ağılından istifadə etmə cəsareti göstər” prinsipi, tarixin
düzəni dəyişdikcə, yeni dərk etmə və davranma şəraiti formalaşdırdı. Bu
isə öz növbəsində maarıfçılıkdə tarixilik və millilik kimi keyfiyyətlərin də
inkışafına yol açdı. Maarıfçilik, adət etdiyimiz qaydada tək cə realizmin
bir mərhələsi olmaqla məhdudlaşmadı, eyni zamanda, onun özünün mərhə-
lələri və təmayülləri meydana gəldi.

Maarıfçiliyə görə, ədəbiyyatın əsas sosial vəzifəsi ağıla uyğun cəmiyyə-
yətdə insan hüquqlarının təmini ilə bağlıdır. Maarıfçilər müxtəlif üsul-
larla, bədii əsərlərlə (əsasən nəsr və dramaturgiya), teatrı, mətbuatla,
yeni tipli məktəblərlə insanları yeni cəmiyyətə hazırlayırlar. XX əsrin
başlanğıcı intellektual mühitində Azərbaycan üçün ziyalının və ideoloqun
düşündüyü ağıla uyğun cəmiyyət necə ola bilərdi? Bu sualın cavabında
istər-istəməz hakim, güclü dövlətin maarıfçisi ilə onun asılılığında olan
millətin maarıfçisinin görüşlərində fərq ortaya çıxır. Belə ki, XX əsrin
Rusiyasında haqqı pozulan, ağıla uyğun gəlməyən şərtlər içərisində ya-
şayan fəhlə və təhkimçilikdən hələ də tam yaxa qurtara bilməyən kəndli
idisə, Azərbaycanda bu, öncə iradəsini təmsil edə bilməyən bütöv millət
və alt sistemdə onun hüquqsuz təbəqələri idi. Sovet nəzəriyyələrində
maarıfçilik daha çox təhkimçiliyə qarşı yaradılan bir hərəkət kimi dəyərlə-
ndirilir. Lakin bu, Rusiya gerçəkləri üçün doğru ola bilərdi. Ona görə də
təhkimçilik və kəndliliyi maarıfçiliyin dəyişməz predmeti kimi mütləqləş-
dirmək özünü doğrultmur. Bu yanaşma sosialist ideologiyasından irəli
gəlir və maarıfçiliyi sinfiləşdirir. Belə ki, türk ədəbiyyatına nəzər saldıqda

maarifçilik heç də təhkimlilər problemi ilə məşğul olmur. Orada əhalinin hüquqsuz təbəqəsi kimi daha çox qadınların hüququ gündəmə gəlir, ancaq bütövlükdə maarifçiliyin problemi isə millət və dövlətlə bağlıdır, gerilinin, cəhalətin səbəblərini aradan qaldırmaq, mütləqiyyətdən uzaqlaşmaqla əlaqəlidir. Azərbaycanda da maarifçilik əsasən bu istiqamətdə inkişaf edir; milləti inkişaf etdirmək və irəliləyən Qərblə ayaqlaşdırmaq. Məqsəd Qərblə ayaqlaşdırmaq olanda istər-istəməz Qərbin yönləndirmək məqsədi də dövrüyyəyə daxil olur, maraqlı qüvvələr nüfuzu genişlənən bir hərəkətdən faydalanmaq istəyir. Bundan başqa, istənilən bir təlim də inkişaf etmək və uğur qazanmaq üçün təcrübəli təlimlərin texnologiyasından faydalanır. Maarifçiliklə yaxın zamanda yeni bir səviyyədə yayılmağa başlayan, qanun və konstitusiyaların hazırlanmasına, dövlət quruculuğuna təsir göstərən masonçuluq maarifçiliyin inkişaf və genişlənmə hərəkətində onun içərisində özünə əlverişli hərəkət zolağı tapır. Bir vaxtlar yayılmaq üçün inşaat işlərindən və səlib yürüşlərindən istifadə edən “əməli masonlar” [2] sözsüz ki, dünya miqyasında nüfuz qazanan fəlsəfi və ədəbi cərəyanlara laqeyd qala bilməzdilər. Maraqlıdır ki, masonçuluğun bir çox prinsip və texnologiyası maarifçiliklə uyğun gəlir. Bu isə bəzi hallarda maarifçi və masonu bir-birindən ayırmağa çətinlik törədir. Təsadüfi deyil ki, bir çox maarifçilərin adları əlaqələri olub-olmamasına baxmayaraq masonçuluqda hallandırılır [3]. Dini fanatizm və dinin sərt prinsiplərinə qarşı olmaq masonçuluqla maarifçiliyi yaxınlaşdıran başlıca cəhətdir. Bundan başqa, masonluğun “Azadlıq, bərabərlik, qardaşlıq” [2] şüarı da hüququ tapdanmış insanları oyatmaq baxımından maarifçiliyin fəaliyyətinə yaxındır. Rusiyada çarizm əleyhinə hərəkəti dəstəklədiyi üçün masonçuluq istər-istəməz işğal olunan ərazilərdə, ucqarlarda rəğbət də oyada bilərdi. Təsadüfi deyil ki, Rusiyanın işğalçılıq yürüşlərinin genişləndiyi bir dövrdə – 1825-ci ildə I Nikolaya qarşı sui-qəsd əsas götürülərək, Rusiyada masonluq rəsmi şəkildə ləğv olunmuşdu. Sərbəst fəaliyyətinin qarşısı alınsa da, bu dövrdə adı masonluqla bağlı olan dövlət xadimləri və ziyalılar az olmamışdır [2].

Maarifçilik inkişaf edib yayıldıqca, yarandığı mərkəzdən uzaqlaşdıqca yeni keyfiyyətləri çoxalır. Bu fərqliliklər ilk növbədə milli maraqların önə çəkilməsi ilə üzə çıxır. Digər tərəfdən isə bəzən şüurlara təsiretmə mexanizmində kəskinlik və ekspressivlik özünü göstərir, bəzənsə maarifçi ideal ümitsizlik, həyəcan, faciəvi nəticələr içində girdaba düşür. Bu vəziyyətlərdə hansı estetik prinsiplərin öndə olması cərəyanın tipini müəyyənləşdirir. Dominantlıq maarifçiliyin tərəfindədirsə, onun sahələri – maarifçi realizm (əvvəlkinə nisbətən dəyişilmiş) və maarifçi romantizm şəklində meydana çıxır. Yox, əgər sistemi pozulmuş, qeyri-aparıcı elementlərlə təzahür edirsə, artıq başqa cərəyan daxilində əlamət kimi özünü göstərir. Misal olaraq, maarifçi realist elementlərin tənqidi və sosialist

realizmində, romantizmdə mövcudluğu məsələsini göstərə bilərik. Bundan başqa, bədii yaradıcılığında əsas aparıcılıq maarifçi realizmə aid olmasa da, öz ideya və amallarını maarifçilik texnologiyasından istifadə edərək həyata keçirənlər, bu ideya və amalın xalq şüurunda bir təbəddülat, çevriliş yaratmasına maraqlı olan şəxsiyyətlər də var. Misal olaraq, Cəlil Məmmədquluzadənin, Əlibəy Hüseynzadənin, M.Ə.Sabirin fəaliyyətlərini göstərə bilərik. Ümumiyyətlə, hər hansı bir ideologiyanı maarifçilik mexanizmindən uzaqlaşaraq yaymaq mümkün deyil.

XX əsr Azərbaycan maarifçiliyi təkcə maarifçi realizm deyildi, onun həm də romantik qanadı mövcud idi. Belə ki, Ə.Hüseynzadənin bir sıra əsərləri, xüsusən “Məcnun və Leylayi-İslam” maarifçi romantizm kimi xarakterizə oluna bilər. Bəzən belə bir fikir səslənir ki, milliyyətçilik başlanan yerdə maarifçilik bitir. Lakin bu, problemə bütöv yanaşmamaqdan törəyən bir mülahizədir. XX əsr Azərbaycan maarifçiliyinin aparıcı xüsusiyyəti onun milliyyətçiliyidir. Eyni zamanda, XIX əsr Osmanlı ədəbiyyatının maarifçilik (aydınlətma) ilə xarakterizə olunan romantizmi də millət, vətən, ümmət şüurunu aşılması ilə fərqləndirirdi.

XX əsrin başlanğıc maarifçi realizmi XIX əsrin 70-90-cı illər Azərbaycan maarifçi realizminin təkamülü nəticəsində formalaşmışdı. Eyni zamanda, bu maarifçilikdə XIX əsr türk maarifçi romantizminin ənənələri ilə də bağlılıqlar müşahidə olunmaqda idi.

XX əsr maarifçiliyinin XIX əsrdən fərqlənməsinə təsir edən başlıca amillərdən biri də onun mükəmməl halda mövcud olan romantizm və tənqidi realizmlə eyni mühitə mənsubluğudur. Maraqlıdır ki, realizm cəbhəsində o dövrdə aparıcılıq tənqidi realizmə aid olsa da, əsas realizm hadisəsi kimi tənqidi realizm fərqlənsə də, dramaturgiyada üstünlük maarifçi realizmə aid idi. Hətta romantizmdə belə, maarifçi romantizm qanadı özünü göstərirdi. Bu da təbii idi, çünki həm tənqidi, həm də maarifçi realizm üçün ortaq mənbə maarifçi realizm olmuşdu. Eyni zamanda Türkiyə (Osmanlı) ədəbiyyatının XIX əsr ənənələrinin çarizmin müstəmləkəsi altında yaşayan türk xalqları arasında geniş nüfuzu və onun daha çox romantizmə aidliyi Azərbaycan, tatar və b. xalqların ədəbiyyatında maarifçi romantizmin də təzahürünə yol açmışdır [4, s. 142-143]. Azərbaycan romantizminin özündə belə maarifçi idealların üstünlüyü müşahidə olunur. “Alman, fransız, ingilis maarifçilərindən fərqli olaraq bizim romantiklərin nöqtəyi-nəzərində maarifçilik ideyaları yeni dövr üçün mü-tərəqqi və böyük ideyalar sayılırdı” [5, s. 131].

Tənqidi realizm öz sərt və barışmaz mövqeyi, romantizm qlobal problemləri ədəbiyyatımıza gətirməsi ilə cəlbədicisi olsa da, maarifçilik yeni bir mərhələdə azadlıq və səadət idealına milli şüuru aşılması ilə diqqəti cəlb edirdi. Artıq bu realizm Qərbi Şərqi gətirməkdən daha çox öz ənənələri üstündə dünya ilə əlaqə quran Şərqi Qərbə çıxarma probleminin

həllinə yönəlmişdi. Ə.Ağaoğlu, Ə.Hüseynzadə, M.Əmin, C.Məmmədquluzadə, H.Cavid (adiçəkilən son iki şəxsiyyət yazıçı olduqları qədər də böyük ideoloqlar idilər) kimi ideoloqların görüşlərinin intellektual mühitə təsiri, Ə.Haqverdiyev, N.Vəzirov, S.S.Axundov, Ü.Hacıbəyli kimi böyük sənətkarların yaradıcılıq konsepsiyaları dövrün ümumi ədəbi ab-havasına olduğu kimi, maarifçi realizmin yeni mərhələsinə də əsaslı keyfiyyət dəyişikliyi gətirmişdi. Bütün intellektual mühitin maarifçilik hərəkatında müasirləri milli maarifçilik hərəkatının yaradıcıları və fəal iştirakçıları kimi çıxış etmişlər” [6, s. 107]. Maarifçi realizmdə yenə də əvvəlki başlıca prinsip, onun əsas kriteriyası – rasionallıq və ağıluyğun cəmiyyət, xoşbəxtlik və azadlıq konsepsiyası davam etməkdə idi. Lakin aqlın seçim və görünüşü istiqaməti, bir ideal kimi azadlıq və xoşbəxtliyin kriteriyaları inkişaf edərək hədəfini daha da dəqiqləşdirmişdi. Maarifçilər, xüsusən XIX əsrin son onilliklərinin maarifçiləri vətən və millət şüurunun inkişafında mühüm rol oynadılar. Bu da öz növbəsində XX əsr maarifçiliyində yeni bir keyfiyyəti inkişaf etdirdi; xoşbəxtlik və azadlıq probleminin həllində millət və vətən məsələsi başlıca amillərdən birinə çevrildi. Bir sıra qərb tədqiqatçıları maarifçiliyi xarakterizə edərkən onun əsas kriteriyaları sırasına kosmopolitizmi də daxil edirlər; daha doğrusu, kosmopolitizmi maarifçilik vasitəsilə yaymağa çalışırlar. Bu, ideologiyadan bəzi Şərqi ziyalıları da təsirlənərək, onu müsbət ideal kimi təənnüm edirlər. Türk poeziyasında “Sərvəti-fünun” ədəbi məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Təvfiq Fikrət həmin ideologiyanın təsiri ilə, zaman-zaman birmənalı qarşılanmayan “Halukun amentusu” şeirini yazır. Şeirdə deyir:

*Toprak vatanım, ney-ibeşer milletim, insan
İnsan olur ancak buna iz'anla inandım [7].*

Kosmopolitizm Azərbaycan maarifçiliyi üçün bir o qədər də xarakterik olmamışdır; xüsusən də XX əsrdə milli mübarizənin kəskinləşdiyi, dünyanın yenidən bölünməsi planlarının olduğu bir dövrdə. XX əsr Azərbaycan intellektual mühitində kosmopolitizmdən daha artıq millət və vətən şüuru inkişaf etdiyindən, təbii ki, maarifçilikdə də bu, öz münasibət və ifadəsini tapmalı idi. Sovet dövründə yaradıcılıq metodları, xüsusən də realizm araşdırılarkən marksizm-leninizm dünyagörüşü əsas olduğundan realizmin mərhələ təsnifatının prinsipləri müəyyənləşdirilərkən bu cəhət nəzərə alınmamışdır. Ümumiyyətlə, XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatı hansı yaradıcılıq metodu ilə yaranmasından asılı olmayaraq, milli mübarizə və oyanış ruhu öndə gəlirdi.

Maarifçi müəllif kütlənin, xalqın şüurunun hədəf alaraq onu daha sadə və görünən üsulla dəyişmək istədiyindən milliyyətçilik məsələsində də açıq ünsiyyətə üstünlük verirdi. Maraqlıdır ki, o dövrün dramaturgi-

yasında ən açıq milli mübarizə ruhu ifadə olunmuş əsər də maarifçi realist dramaturgiyaya – N.Vəzirovun “Keçmişdə qaçaqlar” (1912) əsərinə aiddir [8, s. 205-235].

“Keçmişdə qaçaqlar” əsərində qarşı-qarşıya duran, üz-üzə gələn qüvvələr köhnəliyin cahil tərəfdarları ilə yenilikçi gənclər deyil. Burada İvanov özündən əvvəlki İvanovun iş üsulunu davam etdirərək yerli satqınlardan öz ətrafına toplayır və xalq arasında var-dövləti, nüfuzu ilə seçilən insanları sıradan çıxarmağa çalışır. Qarşı tərəfi, yəni İvanov qrupu ilə üz-üzə gələnləri xalqın bütün təbəqəsindən olanların birliyi təmsil edir – onların içərisində bəy, tacir, nökər, qadın, qız və hətta dövlətdən üz çevirmiş məmur da var. Yazıçı hadisələri qaçaq dastanlarından gəlmə motivlərlə təqdim edərək dramaturgiyanı milli poetika elementləri ilə zənginləşdirir, eyni zamanda, dramatik epos ənənəsini də inkişaf etdirir. Bu isə özlüyündə, poetika ilə də milliliyə xidmət etmənin bir nümunəsidir.

Maarifçilik köhnə hesab olunanlardan insanları ağılla uzaqlaşdırmaq missiyasını yerinə yetirdiyindən, həm də ənənəvi ədəbiyyata qarşı çıxır. Əsasən yeninin gəlməsi tərəfdarı olmaqla bərabər, həm də əksinin, ənənənin təshihisi ilə məşğul olur, ondan özünə faydalı olanı götürür. Bu qarşıçixma halı ilə daha çox XIX əsrin maarifçi realizmində qarşılaşırıq. XX əsrdə isə digər ədəbi cərəyanlar kimi, maarifçilikdə də bir sintezləşdirmə cəhdinin şahidi oluruq. S.S.Axundovun “Qorxulu nağıllar”ında nağıl və hekayə, N.Vəzirovun “Keçmişdə qaçaqlar” dramında qaçaq dastanları və dramaturgiya, Ü.Hacıbəyovun musiqili tamaşalarında xalq oyununu və komediya elementlərinin sintezləşməsi hadisəsi ilə rastlaşırıq. Eyni vəziyyət digər cərəyanlarda da müşahidə olunur. Məsələn, H.Cavidin yaradıcılığında sufizm və yeni fəlsəfi təlimlərin romantizm müstəvisində sintezi hadisəsi ilə rastlaşırıq. Başqa bir istiqamətdə klassik Şərq poeziyasının çoxqatlılıq ənənəsindən C.Məmmədquluzadə modelləşdirmədə istifadə edərək yeni çoxqatlılıq nümunəsi yaradır.

Müşahidə olunan paralelizmlər XX əsr maarifçiliyinin gecikmiş bir hərəkət olmadığını, əksinə dövrün sosial sifarişlərini mənimsəyərək xalqın şüurunda zamanın tələblərinə uyğun təbəddülat oymaq istəyən bir hərəkət kimi gerçəkləşdiyini göstərir. Bu mənada maarifçilik dayanmayan və inkişafda olan bir prosesdir ki, (o özü də yaranışından hərəkətliliyə və inkişafa önəm verirdi) bu gün də onun funksiya və texnologiyasından istifadəyə xüsusi ehtiyac var.

ƏDƏBİYYAT

1. Иммануил Кант. Ответ на вопрос: Что такое просвещение? Эссе. Иммануил Кант. Immanuel Kant. Ответ на вопрос: Что... samlib.ru/w/...m_g/kant_aufklaerung.shtml
2. Masonluğun əmələ gəlməsi və inkişafı | Masonluq, onun...

- kayzen.az/blog/masonluq/.../masonluğun-əmələ-gəlməsi-və-inkışafi.html
3. MEŞHUR “TÜRК” MASONLAR | SionVadisi
sionvadisi.net/meshur-turk-masonlar
 4. Нигматуллина Ю.Г. О соотношении реализма с другими творческими методами в татарской литературе конца XIX начала XX века. Проблемы реализма в литературах народов Советского Востока, Материалы совещания 16-19 октября 1972 г. Баку, «Элм».
 5. Джафаров М.Дж. Романтизм и его связи с реализмом в Азербайджанской литературе XX века, Проблемы реализма в литературах народов Советского Востока, Материалы совещания 16-19 октября 1972 г. Баку, «Элм»
 6. Həbibbəyli İsa. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri (təkmilləşdirilmiş ikinci nəşri) Naxçıvan, “Əcəmi”, 2009.
 7. Fikret Tevfik. Halukun amentusu. haluk un amentüsü - instela
<https://tr.instela.com/haluk-un-amentusu--620248>
 8. Nəcəf bəy Vəzirov. Əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005.

Tahirə Məmməd

**MAARİFÇİLİK VƏ ONUN XX ƏSR AZƏRBAYCAN
ƏDƏBİYYATINDA TƏZAHÜR XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

XÜLASƏ

XX əsrin Azərbaycan maarifçiliyində bir ədəbi cərəyan kimi maarifçi realizmin xüsusi yeri olsa da, o, maarifçiliyin tək təmsilçisi deyildi. Artıq maarifçi realizmin özündə də əsaslı dəyişmələr yaşanmaqda idi. Azərbaycan romantizminin özündə belə maarifçi idealların üstünlüyü müşahidə olunur. Tənqidi realizm öz sərt və dərinə nüfuz edən mövqeyi, romantizm qlobal problemləri ədəbiyyatımıza gətirməsi ilə cəlbedici olsa da, maarifçi realizm yeni bir mərhələdə azadlıq və səadət idealına milli şüuru aşılması ilə diqqəti cəlb edirdi. Elə burada da bir-birinin müasiri olan ədəbi cərəyanlar eyni müstəviyə gəlirdi. Artıq bu dövrdə realizm Qərbi Şərqə gətirməkdən daha çox öz ənənələri üstündə dünya ilə əlaqə quran Şərqi Qərbə çıxarma probleminin həllinə yönəlmişdi. Ə.Ağaoğlu, Ə.Hüseynzadə, M.Əmin, C.Məmmədquluzadə, H.Cavid (adıçəkilən son iki şəxsiyyət yazıçı olduqları qədər də böyük ideoloqlar idilər) kimi ideoloqların görüşlərinin intellektual mühitə təsiri, Ə.Haqverdiyev, N.Vəzirov, S.S.Axundov, Ü.Hacıbəyli kimi böyük sənətkarların yaradıcılıq konsepsiyaları dövrün ümumi ədəbi ab-havasına olduğu kimi, maarifçi realizmin yeni mərhələsinə də əsaslı keyfiyyət dəyişikliyi gətirmişdi. Maarifçi realizm yaşadığı keyfiyyət dəyişikliyi ilə bərabər, öz texnologiyasından başqa cərəyanlara da aşılamaqda idi. Belə ki, yeni idealların, azadlıq, səadət və hüquq bərabərliyinin təbliği üçün tənqidi realistlər, eləcə də romantiklər öz fəaliyyətlərində maarifçilik texnologiyasından da istifadə edərək cəmiyyətə nüfuz etməyə çalışırdılar.

Tahira Mammad

**ENLIGHTENMENT AND ITS APPEARANCE CHARACTERISTICS
IN AZERBAIJANI LITERATURE OF XX CENTURY**

SUMMARY

In spite of the fact that the enlightened realism had a special place as a literary movement in Azerbaijani enlightenment of XX century, it was not only representative of enlightenment. There was already substantial changes in the enlightened realism. The superiority of enlightened ideals have observed even in Azerbaijani romanticism. Despite the critical realism was attractive by carrying hard and deep position and global problems of romanticism to our literature enlightened realism took attention by tanning the national conscience to the ideal of freedom and happiness in the new stage . In here, literary movements which were contemporary with each others arrived at the same level. In this period realism changed its duty from bringing West to East to solving the problem of bringing East to West which make relations with the world by its traditions. Influence to the intellectual environment of the thoughts of the ideologists such as A.Aghaoglu, A.Huseynzadeh, M.Amin, C.Mammadguluzadeh, H.Javid (craftsmen whose name said last were not only writer but also ideologists.), creativity conceptions of the craftsmen such as A.Hagverdiyev, S.S.Akhundov, N.Vazirov, U.Hajibayli brought quality changes to the new level of enlightened realism, also to the literary climate of the period. Enlightened realism was tanning its technology to other movements same time it changed its quality. So, critical realists and romantics tried penetrating to the society by using their enlightenment technology for promoting of new ideals, freedom, happiness and law equality.

Pərvanə BƏKİRQIZI (İSAYEVA)
Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

POSTMODERNİZM VƏ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

*Bu iş Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondunun maliyyə yardımı ilə yerinə
yetirilmişdir. Qrant № EIF-2013-9 (15)-46/35/5)*

Açar sözlər: postmodernizm, metanarrativ, intertekstuallıq, nəsr, dram

Key words: postmodernism, meta-narration, inter-textuality, prose, drama

Sivilizasiyanın texnoloji baxımdan inkişafı sayəsində mədəniyyətlər arasındakı sərhədləri yıxaraq onları milli dəyərlərindən uzaqlaşdırmaq və vahid standartı uyğunlaşdırmaq istəyi özünü qabarıq şəkildə göstərir. Elmi-texniki inqilabın insan həyatına, insan şüuruna təsiri nəticəsində texnikanın ruha, düşüncəyə hakim kəsilmək arzusundan proqramlaşdırılmış insan modeli yaranır. Bu modeldə artıq ətrafındakılara laqeydləşən təbiətdən, dünyadan ayrı düşüb yalqızlaşan fərdin, “mən”i toplunun istəkləri ilə bərabərləşir. Artıq cəmiyyətə qarşı üsyan, təklənmə müşahidə olunmur.

Müasir kommunikasiya imkanlarının genişliyi və informasiya bolluğunun göstərdiyi təsirdən uzaqlaşma bilməyən fərd hamı kimi görünməyə, danışmağa, ən nəhayət, hamı kimi düşünməyə, başqalarının dərdlərinə biganə olmağa sövq edilir.

Avropada, onun ardınca isə Amerikada sürətlə irəliləyən materialist ruhlu mədəniyyət sivilizasiyanın inkişafı deyil, əksinə, onu məhvə doğru sürükləyən başlıca amildir. Keçən əsrin böyük fransız metafiziki Rene Geonun sözləri ilə deyilsə, çağdaş sivilizasiya anormaldır və öz həqiqi yolundan azmış bir sivilizasiyadır. Çünki qlobal kapitalizm başqa xalqların fəlakəti üzərində öz rahatlığını təmin etmək, milli-etnik dəyərlərin silinib aradan qaldırılması müasiri olduğumuz bir sivilizasiyanın başlıca səciyyəsidir. Öz tarixinə, ənənəvi mədəniyyətinə, milli-mənəvi simasına bağlı qalan cəmiyyətlərin bütövlükdə bu sivilizasiyanın hazırladığı qəliblərə uyğunlaşması olduqca çətin və ağırlı prosesdir. Lakin bu sivilizasiya gözqamaşdırıcı sərvətləri ilə qarşısızalmaz sel kimi gəlir və yolunda ona qarşı dayana biləcək bir qüvvə tanımır. Ona tam uyğunlaşmayan və ya uyğunlaşmağa gücü çatmayanlar II və III dərəcəliyə çevrilirlər. Həmin dövlətlərə və onun vətəndaşlarına da münasibət bu baxış bucağı altında formalaşır.

XX əsrdə modernizm və postmodernizm kimi ədəbi düşüncə yaratmış olan bir sivilizasiya bunun ardınca bir də "hamburgerlərin, pepsilərin" vətəninə çevrildi. Bu gün həmin mədəniyyətin maddəsi – materialist təbiətindən gələn bir "koka-kolonizasiya" bir "madonaldizm" var. Düşüncənin, ruhun bir də bu yolla əsarəti standartlarla yaşamağa daha çox məcbur etməkdədir. Başqa sözlə, kütlə psixologiyası belə bir zamanda fərdi, hətta qüvvətli ola bilən "mən"ini üstələyə bilir. İndivid təklənməkdən sadəcə çəkinmir, ondan dəhşətli dərəcədə qorxur da. Bu cəmiyyətdə qəbul olunan ölçülərlə yaşaya bilməmək, qəbul etməmək və qəbul olunmamaq ölümü gözə almağa bərabərdir. Belə bir ölüm cismani olmaya da bilir. Səbəb bu cəmiyyətdə bəlkə məcnunluğa yer qalmamasıdır. Belə bir yerdə hər şey mənfəətə söykəndiyindən hər nə varsa hərfi mənada qəbul edilir. İnsanın özü-özündən usanıb dəliyə döndüyü bu yerdə məcnunluq ariflik demək deyil. Buradakı divanəlik sadəcə olaraq, dəlilikdir və kimsə üçün maraqlı deyil. Hər kəsin hər kəsə yad olduğu bir yerdə qüvvətli fərdiyyətilə seçilən şəxsiyyətin qarşı dayanacağı kütlə və mürəkkəbliyə dolu mühit də yoxdur.

İnsanı bu şərtlər daxilində yaşadan cəmiyyət postindustrial, bu cəmiyyətin yetişdirdiyi mədəniyyət və incəsənət postmodern adlanır.

Ədəbiyyatda postmodernizmin yaranması ilk növbədə Avropa və Amerika kimi inkişaf etmiş ölkələrdə mövcud şəraitə qarşı antoqonist reaksiyada özünü göstərir [1]. Postmodernizm məfhumu ilk dəfə Arnold Toynbi tərəfindən 1946-cı ildə irəli sürülür. A.Toynbi 1875-ci ildən Qərbi Avropa mədəniyyətində baş verən əsaslı dəyişikliyi beynəlxalq münasibətlərin global xarakteri ilə izah edir.

1917-ci ildə Rudolf Pannvitsa "Avropa mədəniyyətinin böhranı" adlı kitabında "postmodern insan"dan bəhs edir. Ədəbiyyatda isə Lesli Fidlerin "Sərhədləri dağıdın" məqaləsi böyük dəyişikliklərdən xəbər verir. L.Fidler Coys, Prust və Eliotun yaradıcılığında modernist "elitarlığı" ruhi-mənəvi zənginlik kimi deyil, yoxsulluq kimi qiymətləndirirdi. "Sərhədlərin pozulması" kütlə ilə elitar təbəqə arasındakı fərqi aradan götürə bilər. Bu isə, Fildərə görə, tamaşaçı və sənətkarın bütövlüyü, birliyi, ikincisi, ədəbiyyatın geniş imkanları deməkdir. Çünki kütlədə elitar olanı, elitarlıqda kütləni təmsil etmək sənətkarın dünyagörüşündə ikilik, haçalama yaradır.

Müasir dövrün aparıcı istiqamətlərindən olan postmodernizm post-strukturalizm və dekonstruktivizmin nəzəriyyəsi və praktikasına əsaslanır.

Postmodernizmin bədii təzahürü ilk dəfə ABŞ-da incəsənətin vizual formalarından – arxitektura, heykəltəraşlıq, rəngkarlıq, videoklip və dizaynda özünü büruzə verir. Nəzəriyyənin postmodernizm məfhumuna münasibəti və dəyərləndirməsi isə bir qədər gec baş verir. Bəzi tədqiqatçılar bunun səbəbini estetikada mövcud olan "balkançılıq" tendensi-

yaları ilə əlaqələndirir [2].

Postmodernizm ətrafında gedən diskussiyalar XX əsrin 80-ci illərindən daha geniş vüsət alır. Duqlas Devisin "Bədii sənət: Postmodernizm haqqında esse" (1977), Akill Benito Olivinin "Müasir avanqard haqqında esse" (1982), O.Steyner "Ritorikanın rəngləri". "Müasir ədəbiyyat və rəngkarlıq arasındakı əlaqələr" (1982) bu illərin məhsuludur.

Postmodernizmin estetik mahiyyəti İ.Xassan, D.Lodiya, K.Batler, D.Fokkemu, U.Xabermas, Y.Liotar [3] və s. ədəbiyyatşünas və filosoflar tərəfindən tədqiq olunur.

Postmodernizm və onun nəzəri dərki modernizmlə "epistemoloji ayrılması" sayəsində təşəkkül tapdı. Müasir Qərb alimləri postmodernizm və modernizm nisbətinin aydın təsəvvürünü yarada bilmirlər. Qerxard Xopman, Alfred Xornunq və R.Kunov modernist və postmodernist ədəbiyyat arasındakı radikal uyğunsuzluğun olmasını iddia edirlər. Syuzan Süleyman isə modernizm və postmodernizm arasında hər hansı ciddi qarşıdurma olmasını inkar edir.

Postmodernizm ədəbiyyatda, incəsənətdə, sosiologiyada, fəlsəfədə, iqtisadiyyatda, siyasətdə "zamanın ruhunun" göstəricisidir. O, müxtəlif bədii üslubların qarşılıqlı münasibətindən yaranır. Üslubların dinamik toqquşması çoxsaylı intellektual forma və məzmunlu əsərlərin meydana çıxmasına şərait yaradır [4].

Ədəbiyyatda postmodernist estetikanın ən çox işlənən forması kollaj, parodiya, kiçik janrlar, metaroman, tarixi povestlər, keçmiş və müasirliyin birləşməsi allüziyasıdır. Xaos, epistemoloji qeyri-müəyyənlik, intertekstuallıq, avtoritetlərin böhranı, pastiş, fragmentarlıq və s. postmodernistlərin ən çox işlənən anlayışlarıdır.

İxab Xasan modernizm və postmodernizmdə işlədilən anlayışların qarşılıqlı sxemini belə cızır:

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
romantizm/simvolizm qapalı/bağlı	parafizika/dadaizm açıq antiforma
Məqsəd	oyun
iyerarxiya	anarxiya
distansiya	iştirak
yaradıcılıq/totallıq	dekonstruksiya
Mərkəzləşmə	haçalanma
janr/sərhədlər	mətn/intermətn

Bu sxemdən də aydın olur ki, postmodernizm XX əsrin tarix və sivilizasiyasının aspekti olaraq, yeni, müasir baxış formalaşdırır.

Postmodernist ədəbiyyat nümunələrində metanarrativlərə yer yoxdur, kiçik hekayə yaradıcılıq üçün daha ənənəvi formaya çevrilir, təsadüf, qeyri-müəyyənlik, ikili məna, ehtimal, mədəni-psixoloji ənənənin sərhədlərinin pozulması, ondan sıyrılmaq bu cərəyanın aparıcı xəttini təşkil edir.

Mahiyyətə postmodernizm qərb sivilizasiyasının incəsənət və fəlsəfə sferasına gətirdiyi mənəvi çevrilişdir. Mövcud olduğu bütün sahələrdə, keçmiş nəsillərin təcrübəsini qavrayaraq, postmodernizm dünənə baxmaqla bugünkü dərkə can atır. Müasir incəsənətin progressiv cəhəti odur ki, o psixoloji və mədəni ənənənin sərhədlərindən azad olmağa çalışır. Postmodernist təfəkkür insanın dünyaya qarşı konkret münasibəti və fəaliyyətinin göstəricisidir [5].

X.Kyunq postmodernizm termininin yalnız ədəbiyyatşünaslıq və sənətşünaslıqla bağlı deyil, eyni zamanda tarixi proseslə əlaqədar işlədilməsini məqsəduyğun hesab edir. Modernizmi yaradan Avropa tarixinin yeni dövrü, XVII əsrdə təbiətşünaslıq, texnika, sənayeləşdirmənin inkişafı ilə əlaqədar idisə, onun çökməsi Birinci Dünya müharibəsinin dünya xəritəsində yaratdığı dəyişikliklə sona çatdı. Modernizmdən postmodernizmə keçid də bilavasitə tarixi proseslə bağlıdır [6]. Müasir dünyanın qloballaşması və qaçılmaz olan mədəni-siyasi böhran, ənənədə və əxlaqda özünü göstərən dəyişiklik isə postmodernizmin yaranmasını şərtləndirən amillərdir. Hər bir tarixi proses cəmiyyətin düşüncəsində dəyişikliklərlə yadda qalır. Bir neçə il bundan əvvəl insanlar punktuallığı, asayışı qorumaq istəyi ilə seçilirdilərsə, bu gün o, daha çox emosionallıq, mənəvi-fiziki rahatlığa can atır, özünü realizə etmək istəyi daha qabarıq görünür. Sosial problemlər, ətraf mühitin qorunması günün ən ümdə məsələlərinə çevrilir. Beləliklə, insanlığı narahat edən problemlər dəyişir.

Modernizmdən postmodernizmə keçid ilk növbədə dini mədəniyyətə qayıdış şəklində özünü göstərir. Bunun tipik nümunəsini postsövet məkanında son illərdə dinə olan münasibətdə izləmək olar [7].

N.B.Mankovskayanın qənaətinə görə, mədəniyyətdə və dindəki postmodernizm nə antimodernizm, nə də ultramodernizm deyil. Bu sadəcə olaraq mədəniyyət və dinin çarpazlaşmasıdır. Y.Xabermas, Z.Bauman və D.Bellə görə, postmodernizm neokonservatizmin mədəni nəticəsi, postindustrial cəmiyyətin simvoludur. Postindustrial mədəniyyətin formalaşması prosesi XX əsrin son illərində daha konkret forma alır. Onun ən çox görünən əlaməti isə informasiya istehsalıdır.

Qərb dünyasının bir çox tanınmış nümayəndələri postmodernizmin siyasət, incəsənət, pop-mədəniyyətinə təsirini müsbət qarşılamırlar. D.Datton postmodernizmi iqtisadi və sosial gücün yan təsirləri kimi dəyərləndirir. Postmodernizmin təşəkkül və ekspansiyasına şərait yaradan isə ABŞ və Qərbi Avropa ölkələrində kütləvi şəkildə artan aviaturizmin inkişafı, kommunikasiya vasitələrinin sürətli irəliləyişi, hətta təhsilin de-

mokratikləşməsi olmuşdur. Odur ki, psixoloqlar postmodernizm simptomunu cəmiyyətdəki panik vəziyyət, sənətşünaslar isə yeni ədəbi stil kimi qiymətləndirirlər.

Postmodernist mədəniyyət maddi və mənəvi həyatın geniş sahəsini əhatə edir. Mədəniyyətin və incəsənətin müxtəlif sferalarına təsiri baxımından postmodernizmi romantizmlə eyniləşdirmək olar. Belə ki, romantizm də eyni şəkildə fəlsəfə, teologiya, elm, incəsənətin bütün sahələrinə təsiri və fərdi cizgiləri ilə seçilirdi.

Postmodernizmin bir başqa yönü onun immanentliyi, mədəni fəaliyyətin intellektual oyuna çevrilməsi, başqa sözlə, mədəniyyətin fəvqündə olması və epistemoloji marağın ontoloji problemlə əvəz edilməsidir.

Amerikalı tədqiqatçı İxab Xasan postmodernist estetikani etinasızlıq estetikası adlandırır.

Modernist sənətkar özünü kifayət qədər realizə edə bilirdi, postmodernizmin subyektiv ətraf aləmin qeyri-şəffaflığını, texnokratiya ilə əhatə olunan dünya xaotikliyi dərək edən individ daha çox başqalarının bədii kodları ilə manipulyasiya edir. Bu zamanda geniş təhkiyədən qaçır, əgər postmodernist yazar metanarrativə müraciət edərsə, demək burada parodiyadan söhbət gedir. (M.Köhnə Qala "Şair Qabilin "Nəsimi" poeması", "Gilas və səbət", R.Qaraca "Əşyalar" silsiləsindən şeirlərini, H.Herisçi "Nekroloq").

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında postmodern yazı üslubunu H.Herisçi, R.Qaraca, M.Köhnə Qala, A.Dadaşov, E.Hüseynbəyli, Ş.Ağayar, A.Yaşar və b. yaradıcılığı timsalında izləmək olar. Bu müəlliflərin müraciət etdikləri mövzu və qaldırdıqları problemlər ilk baxışda qarmaqarışlıq, qeyri-ciddi də görünə bilər, amma mahiyyət etibarını ilə burada ədəbiyyatın predmeti dəyişməz qalır: insan və cəmiyyət. Həyatda olduğu kimi, "düzü düz", "əyrini əyri" göstərmək, əxlaqda, məişətdə, siyasətdə özünü bürüzə verən yeniliyi əks etdirmək bu ədəbiyyatın da əsas prinsipidir. Nəsildə metanarrativləri kiçik hekayələr sıxışdırır. A.Dadaşov, E.Hüseynbəyli, M.Köhnə Qalanın hekayələri yeni postmodernist nəsrin nümunələridir. Bu əsərlərdə mükəmməl olan deyil, estetik mahiyyət daşıyır. Ümumiyyətlə, postmodernist sənətkarın varlığı dərk etmə və dəyərləndirmə yolları qəbul olunmuş nəzəriyyələrlə üst-üstə düşür. Başqa sözlə mövcud nizamı pozulur, kaos yaranır. Unutmamalıyıq ki, hər bir nizam da daxilində yarıdığı kaosda parçalar saxlayır. Xaos heç də mütləq dağıdıcı və ya şər başlanğıcı deyil, o, özünü tənziqləmə, özü özünü təşkil etmə prosesinin gərəkli bir yönüdür. Xaosun mahiyyəti ikilik ilə postmodernist təfəkkürün əsasında dayanır.

Postmodernizm mahiyyətcə Qərb sivilizasiyasının incəsənət və fəlsəfə sferasına gətirdiyi çevrilişdir. Mövcud olduğu bütün sahələrdə keçmiş nəsillərin təcrübəsini qavrayaraq, postmodernizm dünənə özünə-

məxsus baxışı ilə bu günü dərkə can atır. Müasir incəsənətin progressiv cəhəti odur ki, o, psixoloji və mədəni ənənənin sərhədlərindən azad olmağa çalışır. Postmodernist təfəkkür insanın ətraf aləmin konkret münasibəti və fəaliyyətinin göstəricisidir.

Son illər mədəniyyətin bütün sahələrində arxaik və klassik miflərə qarşı maraq olduqca aktualıq qazanıbdir. XX əsrdə ümumən mifopoetik düşüncəyə psixo-analitik (Z.Freyd), ritual-mifoloji (V.Malinovski, C.Frezer), simvolik (E.Kassiver, M.Eliade), poststruktural (R.Barat, M.Fuko) və b. yanaşmalar müşahidə olunmuşdur. 1920-ci illərdən başlayaraq, bədii mətnlərdə birbaşa və ya dolay yollarla miflərdən bəhrələnmə var idi. Azərbaycan ədəbiyyatında Ə.Haqqverdiyev "Pəri cadu", H.Cavid "İblis", "Şeyx Sənan" əsərlərini nümunə göstərmək olar.

Müasir ədəbiyyatda əksərən tarixi rəvayət, mif süjetləri mifoloji süjet kimi olan mətnlər illüziyalar və reminissensiyalar ilə ətə-cana gəlir.

Beləliklə, XX əsrin bədii mətni öz strukturuna görə mifə bənzəməyə başlayır. Bu strukturun başlıca göstəriciləri zamanın dövrəviliyi, illüziya və reallığın qovuşduğu oyundur.

Mifoloji bənzərlər, əlaqələndirici obrazlar, allahlar və qəhrəmanlar ədəbiyyatda adi obrazlar kimi çox işlədilir.

Mifoloji düşüncənin bir çox xüsusiyyətləri kütlə şüurunda, siyasi-ideoloji sistemlərdə, bədii-poetik fantaziyalardan mühafizə olunur. R.Bart müasir dünyanı mifoloji süjet üçün geniş sahə adlandırır. İbtidai təfəkkürün silahına çevrilmiş mif müasir şəraitdə siyasi demonologiyanın alətinə çevrilir. M.Eliade sosializmi yeni dövrün mifi adlandırır. J.Sorel, R.Nibur, C.Merkus, A.Sovi siyasi miflər haqqında yazıların müəllifidirlər.

XVIII əsrə qədər Avropada Bibliya, Quran, buddizmdən götürülmüş süjetlərdən bədii əsərlərdə çox istifadə edilirdi. Bu süjetlər yeni transformasiyalara və interpretasiyaya məruz qalırdı. XIX əsrdə realizm cərəyanı bədii ədəbiyyatda eləcədə incəsənətin bütün sahələrində aparıcı cərəyan idi. Realist əsərlərin bədii strukturu sosial-tarixi şəraitin interpretasiyası idi. XX əsrin son onilliklərində baş verən məyusluq, ümid-sizlik sosiologiyadan imtinaya səbəb oldu. Proses kimi bunu mifologiyanın reabilitasiya dövrü adlandırmaq olar.

Beləliklə, tarixi şərait və konkret obrazlar yaratmaqdan imtina edən ədəbiyyat ilk öncə romanın təhkiyə strukturunda mifologiyaya üz tutur. XX əsrin yalnız, atılmış, təklənmiş, cəmiyyətdən uzaqlaşdırılan fərdinin düşdüyü vəziyyəti işıqlandırmaq üçün müəlliflər artıq mifoloji süjetlərə üz tutur.

XX əsrdə mifoloji təfəkkür poeziyada Eliot, Yets, dramaturgiyada Anuy, Klodel, Kokdo, Jirodu, Onil, povest və romanda T.Mann, Moraviya, Kirş, Brox, Friş, Bulqakov, Markes müəlliflərin yaradıcılığında öz əksini tapır.

Yaşadığımız dövrün ən çox tanınan yazarları ya Latın Amerikasının ölkələrinin müəllifləri, ya da onların davamçılarıdır. Bu, o müəlliflərdir ki, hələ də ənənəvi cəmiyyətlə və ya folklor mədəniyyəti ilə təmasda yaşayırlar. Həmin müəlliflərin yaradıcılığında bu harmoniya gözlənilməyindən əsərləri də bədii təsir gücünə görə seçilir, həm də müasirliyi ilə uğur qazanır.

Azərbaycan ədəbiyyatında mifoloji strukturların əlamətlərini K. Abdullanın pyeslərində izləmək olur. Müəllifin 2002-ci ildə işıq üzünə çıxən "Kədərli seçmələr" kitabındakı "Şah İsmayıl və yaxud Hamı səni sevnələr burdadı...", "Casus" və "Beyrək" pyeslərində neomifoloji düşüncə üstünlük təşkil edir.

"Şah İsmayıl..." pyesində illüziya və reallıq iç-içə verilir, tarixi şəxsiyyət – Şah İsmayıl Xətəinin obrazı əsərdə şair və hökmdar olaraq iki qola bölünür. Yuxarıda söylədiyimiz kimi, neomifoloji düşüncə mifoloji oxşarları qarşılaşdırır. Pyesdə təkcə Şah İsmayıl obrazı deyil, digər obrazların da dünəni və bu günü var. Professor-Lələ, professorun qızı – Taclı xanım, həkim-vəzir, usta-qorçu qarşılığı əsər boyu davam edir.

Mif üçün xarakterik cəhətlərdən biri də subyekt və obyektin eyniləşdirilməsidir. Mifoloji obrazda substansionallıq payı olsa da, o, real varlıq kimi qavranılır. İnsan onu əhatə edən ətraf aləmin psixoloji mahiyyəti və dəyərini onun obyektiv məziyyətindən ayırd edə bilməyəndə, təbiət hadisələrini canlı varlıqlar kimi təsəvvür edir. "Elə bil qorxa-qorxa" pyesində karvanbaşının ətrafında baş verən hadisələr də neomifoloji düşüncənin məhsuludur.

Mifik düşüncə mistik mahiyyətlidir. O özündə diaxronik (keçmiş haqqında rəvayət) və sinxronik (bu gün gələcəyə münasibət) aspektlərini birləşdirir. Beləliklə də mifin köməyi ilə keçmiş bu gün və gələcəklə qovuşur. Bu isə nəsillər arasındakı mənəvi əlaqənin qorunmasını təmin edir.

Ənənəvi dünyagörüşünün əsasında mifoloji dünyaduyumu dayanır. Milli ədəbiyyatın təməlinə milli mifoloji sistem durur. Müasir ədəbiyyat da ənənə və postmodernizmin sintezindən yaranır. Ənənə fərd və kollektiv arasındakı mümkün fərqi aradan qaldırır. Canlı ənənə şəxsiyyətin tamlığı və bütövlüyünü təmin edən şərtlərdəndir. Odur ki, ənənənin itirilməsi (və ya pozulması) dedikdə sadəcə hansısa mərasim, ya da ayinin icra olunmaması nəzərdə tutulmur. Əsas məsələ şəxsiyyət problemdir.

Müasir cəmiyyətin ənənəyə münasibəti formal xarakter daşıyır, çünki burada birinci sırada ənənənin formasına, üslubuna və estetikasına maraq üstünlük təşkil edir. Bu təmayüllər daha çox kütlə mədəniyyəti təmsalında, keçmiş irsə münasibətdə özünü göstərir. Bu isə əksərən dizayn və rekvizit şəklində çatdırılır. Belə olan halda ənənənin yerini onun karyaturası alır, həqiqi və canlı ənənə isə ikinci dərəcəli detal kimi görülür. Son nəticədə isə ənənənin stilistikası pozulur. Yaşadığımız dövrdə ənənə

və postmodernizmin sintezi deyəndə ənənənin xarici forması və müasirliyin məzmunu nəzərdə tutulur.

Postmodern ədəbiyyatın dilində sintaktik qanun pozulur semantik uyğunsuzluq, cümlə quruluşunun düzümündəki qeyri-dəqiqlik diqqəti çəkir. Fikirlər tam olaraq çatdırılmır. Nitqdə fraqmentarlıq, rəbitəsizlik tez-tez özünü göstərir. Bu kimi əlamət və hadisələr yuxarıda adları çəkilən əsərlərin süjet xəttində, obrazların danışıq tərzində sıx-sıx müşahidə olunan əlamətlərdir.

Postmodernizmin nəzəriyyəçilərdən biri olan M.Fuko sərsəmlikdə, dəlilik və divanəliyin özündə "həqiqət" iştirakı görür. Fukoya görə, biz "normal insanlar" anlamalıyıq ki, şüurlu dediyimizlə dəli və ağılsız adlandırdığımız adamlar arasında izah oluna bilməyən, açıqlanması imkansız olan bir bağlılıq var.

Müasir bədii mətnlərdə ağılsızlıq, sərsəmlik beyin fəaliyyətinin qüsurları ilə və ya genetik kodun pozulmasının nəticəsi olaraq deyil, insanın ətraf aləmlə çətin uyuşmasının əlaməti kimi özünü göstərir. Bu, əslində özünü patoloji qoruma instinktidir. "Narahatlıq" – daxili aləmin affektiv dəyişməsi ilə izah olunur.

Azərbaycan ədəbiyyatının müasir ədəbi cərəyan və meyillərin təsiri altında olduğu son illərdə yazılan əsərlərin timsalında dramaturgiyamızda həmin təsirin özünü necə göstərdiyini izləməyə çalışdıq. Bu proseslərin ədəbiyyatımıza mənfi və ya müsbət təsir göstərəcəyindən danışmaq indilik bəlkə də tezdir. Lakin burada üzdə olan bir gerçəklik də ondan ibarətdir ki, müasir Azərbaycan ədəbiyyatında qələmə alınan dramaturji əsərlərdə, ümumilikdə oxucunu düşündürmə qabiliyyəti bir o dərəcədə yüksək olmadığı kimi həmin əsərlərin vizual xarakteri də çox güclüdür.

Bəlkə postmodernizmin özünün də hələ ki tam mənada nə olduğu bilinmədiyindən, yuxarıda adları çəkilən dram əsərlərini bütünlüklə postmodernist ədəbiyyat nümunəsi, postmodernist düşüncənin məhsulu kimi yarandığına qəti qərar vermək olmur. Bununla belə postmodernizmin artıq qəbul olunmuş əlamətləri və ümumi meyilləri var ki, haqqında danışılan həmin əsərlərdə bu və ya digər dərəcədə öz əksini tapa bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Деррида Ж. Структура, знак и игра в ракурсе гуманитарных наук. Вестник МГУ, 1995, № 5.
2. Затонский Д.В. Постмодернизм: Гипотезы возникновения. Иностранная литература, 1996, № 2.
3. Лиотар Ж-Ф. Заметка о смыслах «пост». Иностранная литература, 1994, №1.
4. Кристева Ю. Бахтин, слова, диалог и роман. Вестник МГУ, 1995, № 1 сер. Филология.

5. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Москва, 1998.
6. Иванова И.Н. Георгий Иванов: От модернизма к постмодернизму. Русский постмодернизм: предварительные итоги. Ставрополь, 1998.
7. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1984.

Pərvanə Bəkirqızı (İsayeva)

POSTMODERNİZM VƏ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

XÜLASƏ

Postmodernizm ədəbiyyatda, incəsənətdə, sosiologiyada, fəlsəfədə, iqtisadiyyatda, siyasətdə "zamanın ruhunun" göstəricisidir. O, müxtəlif bədii üslubların qarşılıqlı münasibətindən yaranır. Üslubların dinamik toqquşması çoxsaylı intellektual forma və məzmunlu əsərlərin meydana çıxmasına şərait yaradır. Müasir dövrün aparıcı istiqamətlərindən olan postmodernizm poststrukturalizm və dekonstruktivizmin nəzəriyyəsi və praktikasına əsaslanır. Ədəbiyyatda postmodernist estetikanın ən çox işlənən forması kollaj, parodiya, kiçik janrlar, metaroman, tarixi povestlər, keçmiş və müasirliyin birgələk alluziyasıdır. Xaos, epistemoloji qeyri-müəyyənlik, intertekstuallıq, avtoritetlərin böhranı, pastiş, fraqmentarlıq və s. postmodernistlərin ən çox işlənən anlayışlarıdır. Postmodernist ədəbiyyat nümunələrində metanarrativlərə yer yoxdur, kiçik hekayə yaradıcılıq üçün daha ənənəvi formaya çevrilir, təsadüf, qeyri-müəyyənlik, ikili məna, ehtimal, mədəni-psixoloji ənənənin sərhədlərinin pozulması, ondan sıyrılmaq bu cərəyanın aparıcı xəttini təşkil edir.

Pervane Bekirgizi (Isayeva)

POSTMODERNISM AND AZERBAIJANI LITERATURE

SUMMARY

Postmodernism is indicator of the "spirit of time" in literature, arts, sociology, philosophy, economy and policy. It is created as a result of mutual interaction of various literary styles. It is known that the dynamic collision of styles create conditions for occurrence of works with numerous forms and contents. Postmodernism, one of the leading directions of the modern time is based on the theory and practice of post-structuralism and deconstructivism. The most common form of the postmodernist aesthetics in the literature includes the collage, parody, smaller genres, metaroman, historical narratives, the togetherness allusion of the past and the present. Chaos, epistemology uncertainty, inter-textuality, crisis of authorities, pastiche, fragmental principle and other concepts are used frequently by the postmodernist authors. In the samples of the postmodernist literature there is no place for meta-narration, and the a story appears as most traditional form for the writers: uncertainty, fortuity, double meaning, violation of the cultural and psychological borders and so on include the leading line to this movement.

JANR, STRUKTUR, FORMA

Məmməd ƏLİYEV

Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

ŞEİRİN BƏND QURULUŞUNUN RİYAZİ YAZILIŞI

Açar sözlər: bənd quruluşu, poetik forma, qafiyə sistemi, misra, durğular, riyazi yazılış

Key words: item structure, poetic form, rhyme system, hemistich, pauses, mathematical writing

Müdrilər, elmi ilə dünyada tanınmış şəxsiyyətlər ən qədim dövrlərdə əsərlərini nəzmlə yazmış, şeirlə riyaziyyat, fizika, astronomiyaya və s. həsr etdikləri əsərlərini sonrakı nəsillərə çatdırmışlar.

Vaxtilə Q.Qaliley şeirlə riyaziyyatın, fizikanın əlaqəsindən danışaraq yazırdı ki, bizi əhatə edən maddi aləm simvol və riyazi işarələrdən ibarətdir. Odur ki, müdrilər şeirlə riyaziyyat arasında bağlılıq axtarmış, onlarda ümumi cəhətlər görmüş, qanunauyğunluqları, düsturları üzə çıxarmağa çalışmışlar. Rusiyada M.Y.Lomonosov, A.N.Kolmoqorov, A.M.Kondratev və b. bu problemlə bağlı xeyli məqalə və kitab çap etdirmişlər [1, 2, 3, 4].

Lakin ən yaxşı riyaziyyatçı alim poeziyanı, onun poetik qanunlarını, ritm yaradan elementlərin qanunauyğunluqlarını bilmədikləri kimi, ən istedadlı şair də riyazi qanunlara dərinlən bələd olmadığı üçün problemin həlli qənaətləndirici olmamışdır.

Digər tərəfdən dünya şeir sistemləri müxtəlif vəzn və dil qanunlarına əsaslandığından, şeirin ritm və ahəng qanunlarına bələd olmamaq bu işin həllini daha da çətinləşdirmişdir.

Əslində zahirən poeziya, şeir sənəti ilə riyaziyyat arasında elə bir ümumi cəhət, yaxınlıq görmürük.

Hər şeydən qabaq belə bir cəhəti xatırlatmalıyıq ki, şeirlə riyaziyyatı birləşdirən bir cəhət vardır ki, o da onlara xas olan dəqiqlik və davamlı məntiqdir...

Əgər onların arasında bu cəhətdən yaxınlıq varsa, deməli, şeir sənətinin, bütövlükdə poetik forma kimi çıxış edən şeirin bənd quruluşunun da riyazi əsasları vardır. Bu mənada götürsək, şeirin poetik forması misra, heca və qafiyə sayından ibarət çoxluqdur ki, onu müəyyən bir riyazi düsturda – yazılışda vermək mümkündür. Şeirin bənd quruluşu – bu riyazi çoxluq (m, n şəklində, m – misraların sayı, n isə hər misradakı durğuların göstəricisidir) özü bir sistemdə, şeirin qafiyə düzülüşü sistemində möv-

cuddur. Burada qafiyə (Q ilə işarə etsək) poetik formanın (p_f, ilə işarə etsək) əsas təşkilədiçi əlaməti kimi çıxış edir. Deməli, poetik formanın – bəndin ümumi riyazi yazılışını aşağıdakı şəkildə qeyd etmək olar:

$$P_f = m(n)+Q.$$

Lakin bu yazılışda bizə çox şey naməlum qalır. Şeir qafiyə sisteminin müxtəlif variantları, bundan asılı olan misraların sayı və nəhayət, misranın həcmi təşkil edən durğuların sayı və şəkilləridir. Daha doğrusu, bu yazılış elə bir ümumilik üçün çıxarılmışdır ki, burada konkret bu və ya digər poetik formadan danışmaq mümkün deyildir. Bunu nəzərə alıb, həmin riyazi yazılışda bəzi dəqiqləşdirmələr aparmaq və izahat vermək lazımdır.

Məlumdur ki, poetik formanın əsas göstəricilərindən biri misraların sayıdır ki, bu qeyd etdiyimiz kimi, qafiyə sistemində özünü göstərir. Məsələn, dördlükdə misraların sayını qafiyə düzülüşündən aydın bilmək olar (yəni $m=q$). Lakin dördlüyün hələlik bizə məlum olan aşağıdakı 8 qafiyə sistemi vardır: 1. a a a a; 2. a a a b; 3. a a b a; 4. a b a b; 5. a b c b; 6. a a b b; 7. a b c ç; 8. a b b a .

Odur ki, (Q) işarəsində qafiyə variantlarını görmək çətindir. Bunu nəzərə alıb, dördmisralı şeirin qafiyə quruluşunu Q₄-lə işarə edirik. Lakin burada ayrı-ayrı qafiyə sistemləri də görünür. Ona görə də dördlüyün hər bir qafiyə sistemini sıra ilə işarə etmək lazımdır. Bu vaxt dördlüyün qafiyə sistemi aşağıdakı şəkildə yazılır: Q₄/1.

Belə olduqda bənddə misraların sayı da (m) 4-ə bərabər olur. Bununla yanaşı, hər misranın durğu sayı və növləri bizim üçün naməlum qalır. Məlumdur ki, heca vəzninin bizə məlum olan 3-4 hecalıqdan tutmuş 16 hecalığa qədər şəkli və bundan asılı olan durğu variantları vardır. Bunlar aşağıdakılardır.

3-hecalı: 1+2 2+1 3	4-hecalı: 2+2 3+1 1+3	5-hecalı: 3+2 2+3 4+1	6-hecalı: 3+3 4+2 2+4 5+1 2+2+2.
7-hecalı: 4+3 3+4 5+2	8-hecalı: 4+4 5+3	9-hecalı: 5+4 (4+5) 3+3+3 6+3	10-hecalı: 5+5 6+2+2 6+4 4+3+3
11-hecalı: 6+5(5+6)	12 -hecalı: 3+3+3+3	13-hecalı: 5+5+3 4+4+5	

4+4+3	4+4+4	(4+5+4)
4+3+4	7+5	
14-hecalı: 7+7	15-hecalı: 8+7	16-hecalı: 8+8
5+5+4	5+5+5	
		9+7
		4+4+4+4

Gördüyümüz kimi, misradakı hecaların sayından asılı olaraq (n)-nin də durğu növləri, qiymətləri müxtəlifdir. Əgər 4 misradakı (a a b a) 11-hecalı şeirdən söhbət gedirsə, bunu aşağıdakı kimi riyazi şəkildə yazmaq olar:

$$P_f = \{m, (n) = 4; n = 11 = 4+4+3\}$$

Sual oluna bilər, şeir misralarında eyni durğu növündən istifadə olunduğu kimi, bəzən müxtəlif durğu variantlarından istifadə edilir. Belə olduqda isə (n) bizim üçün naməlum qalmırmı? Bu suala müsbət cavab verməliyik.

Odur ki, n-də durğular müxtəlifdirsə, yəni şeir ipostasa səciyyəlidirsə, onda onu (n_i) ilə işarə etməliyik, yox əgər sabitdirsə o, (n_s) ilə işarə edilməlidir. Bununla əlaqədar yuxarıda dördlük üçün çıxartdığımız düsturda bəzi dəqiqləşmələr aparmaq lazım gəlir. Belə ki, durğular sabit olduqda, həmin yazılış :

$$P_f - Q_{4/3} = \{m, (n)m = 4; n_s = 11 = 4+4+3\}$$

şəklində olur.

Əgər şeir ipostasa səciyyəlidirsə, onda:

$$P_f - Q_{4/3} = \{(m, n); m = 4, n_i = 11 = \{ \begin{array}{l} \Pi_1 = 4+4+3 \\ \Pi_2 = 4+4+3 \\ \Pi_3 = 6+5 \\ \Pi_4 = 4+4+3 \end{array} \}$$

Aydın görmək olar ki, ($\Pi_1, \Pi_2, \Pi_3, \Pi_4$) dördlükdəki hər misranın sırasını göstərir. Bu yazılışda durğu növü müxtəlif olan misranı ayrıca yazmaq olar. Məsələn: $\Pi_1, \Pi_2, \Pi_3, \Pi_4 = 6+5$

Bunun üçün şeirimizdə mövcud olan bəzi poetik formaların qafiyə sistemlərinə nəzər salaq:

I. İkiliklərdə:

1. a-a, b-b, c-c
2. a-a, b-a

II. Üçlüklərdə

1. a-b-c, c- c- ç
2. a-b-b, c- c-ç
3. a-b-a, b-c-a, b- d- a
4. a- a- a, b- b- b...
5. a- b- c, ç- d- b....
6. a- a- b, c- c- b
7. a-b-c, a- ç- b

III. Dördlüklərdə:

1. a, a, a, a +...
2. a, a, a, b +...
3. a, a, b, a +...
4. a, b, a, b +....
5. a, b, c, b +...
6. a, a, b, b +...
7. a, b, c, q +...
8. a, b, b, a +...
9. a, b, b, b +...
10. a, b, a, a +....
11. a, b, c, a +...

IV. Beşliklərdə:

1. a-a-a-a a....
2. a-a-a-b-b +...
3. a- a- a- a- b+...
4. a- b- a- b- b+...
5. a-b-c -b-ç +....
6. a- a- b-a-b +...
7. a- a-b- a- b +...
8. a- b-a -b-a +...
9. a- b-b-a -a +...
10. a- b-a- c-b +...
11. a-b-c-c-b +...
12. a-b-c-a-b +...
13. a-b-c-b-ç +...
14. a-b-c-b-b +...
15. a- a-b-b-c +...

V. Altılıqlarda:

1. a-a-a-a-a-a +...
2. a- a-a-a-b-b +..
3. a-a-b-a-c- ç +..
4. a-b- b- c- c-a+....
5. a-b-b-a-c-c+...
6. a-a-a-b-c-b +...,
7. a-b-c-b-ç-d +....
8. a-a-b-a-c-ç +...
9. a-a-b-b-c-c +...
10. a-a-b-b-a-a +...
11. a-b-a-c-c-b +...
12. a-b-a-c-b-c +.... və s.

Bunlardan başqa, göstərdiyimiz kimi, şeirimizdə 7-lik, 8-lik, 9-luq, 10-luq kimi poetik formaların müxtəlif qafiyə sistemləri vardır.

Eyni yazılışla 5-lik formasının da (14-hecalı) istənilən şəklini əhatə etmək olar.

$$Pf - Q5/1 = \{ m, n/ m= 5, n5 - 7+7 \}$$

Heca vƏznli Őeirimizin tarixi tƏcrƏbƏdƏn keąmiŐ bƏtƏn poetik formaları uąƏn belƏ riyazi yazılıŐ qƏbul edƏ bilƏrik. Bu riyazi yazılıŐda ŐeirimizdƏ mƏvcud bƏtƏn poetik formaları əhatƏ etmƏk olar.

Poeziyamızda bunlardan baŐqa mƏxtƏlif bƏnd vahidlƏrinin əmƏlƏ gƏtirdiyi irihƏcmli ŐeirlƏr-triadalar vardır ki, ayrı-ayrı ŐairlƏrimizin yaradıcılığında bunlara rast gƏlmƏk mƏmkƏndƏr. MƏƏyyƏn qƏlibƏ sığmayan belƏ astrofik bƏnd quruluŐlu ŐeirlƏr Əmumi poeziyamız uąƏn sƏciyyƏvi deyildir.

HƏmin riyazi yazılıŐ ancaq heca vƏznli Őeirimiz uąƏn hazırlanmıŐ qƏlibdƏr ki, o da mƏƏyyƏn ŐƏtiliklƏrlƏ bağlıdır. İlk dƏfƏ tƏqdim etdiyimiz layihƏ nƏ Əruz vƏznli Őeir, nƏ antik, nƏ dƏ tonik vƏznli Őeirin ahƏng vƏ melodiyasını əks etdirmƏyƏ qadir deyil. SƏrbƏst Őeirimizin dƏ poetik tƏbiƏtini hƏmin riyazi yazılıŐla əks etdirmƏk mƏmkƏn deyildir.

Bu bƏrƏdƏ isƏ yƏqin ki, mƏtƏxƏssislƏr Əz rƏylƏrini bildirƏcƏklƏr.

ƏDƏBİYYAT

1. Колмогоров А.Н. К основам русской метрики. В сб.: «Содружество наук и Тайны творчества. Москва, 1968.
2. Кондратов А.М. Математика и поэзия. Москва, 1962.
3. Кондратов А.М. Теория информации и поэтика. В сб.: «Проблемы кибернетики», Т., IX, Москва, (1963).
4. Əliyev M.İ. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, Bakı, 2012.

MƏmməd Əliyev

ŐEİRİN BƏND QURULUŐUNUN RİYAZİ YAZILIŐI

XÜLASƏ

HƏr ŐeydƏn əvvəl belƏ bir cƏhƏti xatırlatmalıyıq ki, ŐeirlƏ riyaziyyatı birlƏŐdirən bir cƏhət vardır ki, o da onlara xas olan dƏqiqlik vƏ davamlı mƏntiqdir.

Őeir bizƏ bƏlli olan poetik forma kimi tƏzahƏr etdiyindən o, misra, heca vƏ qafiyƏ sistemindən ibarət bir ąoxluqdur ki, onu tƏqdim etdiyimiz riyazi yazılıŐda vermƏk mƏmkƏndƏr.

$$P_F = m(n) + Q.$$

Burada P_F – poetik formanı, m – misraları, n – misrada hecaların sayı vƏ durğ u nƏvlƏrini, Q – isƏ qafiyƏ strukturunu gƏstƏrir.

Mammad Aliyev

MATHEMATICAL WRITING OF POEM'S ITEM STRUCTURE

SUMMARY

First of all it is to be noted, there is a feature linking poem and math and this feature is accuracy and continuous logic inherent them. The poem comes into sight as a poetic form and for this purpose it is a cluster consisting of a hemistich and a rhyme system, so it is possible to present such a mathematical writing.

$$P_F = h(n) + R$$

Here P_F – means poetic form, h – hemistich, n – number of syllables and punctuation marks in the hemistich, R – rhyme structure.

Şəhanə ƏLİYEVƏ
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
shahane89@gmail.com

DRAM ƏSƏRLƏRİNDƏ İNFORMASIYANIN ÖTÜRÜLMƏSİ MƏRHƏLƏLƏRİ

Açar sözlər: semiotika, kompozisiya, remarka, təhkiyə, informasiya
Key words: semiotica, composition, remarque, narrative, information

Semiotika sahəsində aparılan tədqiqatlarda önəmli yerlərdən birini də informasiya mübadiləsi prosesi tutur. Mətnin poetik özəlliklərindən əlavə sırf məlumatötürmə funksiyası semiotik tədqiqatlarda adresat-adresant münasibətlərinin aydınlaşdırılması, kodlaşdırma-deşifrə probleminin həzvlməsi məqsədilə təhqiql edilir.

Rus tədqiqatçısı N.S.Valqina “Mətn nəzəriyyəsi” kitabında mətnin informasiya daşması məsələsinə iki istiqamətdən yanaşır. Müəllifə görə, daha əvvəl məlum olan informasiya ilə yeni çatdırılan informasiyanın nisbəti mətnin keyfiyyətini müəyyənləşdirir: “Mətndəki informasiyanın ümumi miqdarı mətnin informasiya zənginliyidir. Ancaq yeni informasiya daha dəyərli, yəni praqmatik olub sırf mətnin informativlik göstəricisidir. İnformasiya zənginliyi mətnin keyfiyyətinin mütləq göstəricisidir, informativlik isə nisbi anlayışdır: belə ki, mətnin informativliyi potensial oxucudan asılıdır” [1, s. 152]. Məsələn, bu mənada Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Xəyalat” pyesi informasiya zənginliyinə malik olsa da, informativlik baxımından Axundov mətninə söykənir. Məlum olduğu kimi, pyes M.F.Axundovun komediyalarının qəhrəmanlarının müəlliflə – Axundovla görüşündən bəhs edir. Qəhrəmanlar Axundov traktovkasının bütün xüsusiyyətlərini özündə saxlayırlar. Ə.Haqverdiyev isə ayrı-ayrılıqda təqdim olunmuş ideyaları vahid traktovkaya – Axundov komediyalarının ana xətti olan maarifçiliyin təbliğinə cəlb edir. Obrazlar – Hatəmxan ağa, Hacı Qara, Dərviş Məstəlişah, Molla İbrahimxəlil xarakter baxımından Axundov mətnindəki orijinallığı qoruyur, yalnız düşdükləri vəziyyətin fərqliliyi ilə seçilirlər.

Axundovun komediyaları ilə tanış oxucu bu pyesdə artıql ona daha əvvəl məlum olan informasiyanın fərqli traktovkasını müşahidə edir. Komediylarla tanış olmayan oxucu üçünsə bu pyes informativ xarakter daşıyır.

Bədii informasiyanın emalı və ötürülməsinin özünəməxsus sxemi mövcuddur ki, məhz bu sxemi qavrayan oxucu mətndəki kodları qəbul

edə bilər. Mərhələli şəkildə ötürülən informasiya oxucuya hadisələr zəncirini izləməyə, səbəb-nəticə əlaqəsini üzə çıxarmağa imkan verir. Xüsusilə, dram əsərləri quruluşca akt, səhnə, pərdə kimi hissələrə ayrılaraq ümumi informasiya yükünü qruplaşdırır.

Y.M.Lotmanın fikrincə, istənilən düzgün qurulmuş mətnə informasiya yükü əvvəldən sona getdikcə azalır, hadisələrin baş vermə ardıcılığını əvvəlcədən təxmin etmə ehtimalı isə artır [2, s. 133]. Təbii ki, bu müddəə bütün mətnlərə istisnasız olaraq aid edilə bilməz. Xüsusilə modernizmin ortaya çıxardığı eksperimental mətnlərdə informasiya yükünün qeyri-taraz paylanması şahidi olur. Ancaq predmetimiz olan mətnlər klassik dram nəzəriyyəsinin tələblərini ödədiyindən Lotmanın yuxarıdakı fikrini istinad nöqtəsi kimi qəbul edir və araşdırmanı məhz bu istiqamətdə aparır.

Freytaq piramidasının məlum strukturu da informasiya ötürülməsinin mərhələlərini nəzəri şəkildə ümumiləşdirir. Qüstav Freytaqın ekspozisiya, zavyazka, kulminasiya, razvyazka, finaldan ibarət məşhur təhkiyə strukturu – kompozisiya nəzəriyyəsi informasiya mübadiləsinin ilkin cizgilərini cızır. Təbii ki, hər bir təhkiyə strukturu bu ardıcılığa uyğun gəlməyə bilər. Amma geniş rəqəsdən baxdıqda istənilən mətnə bu zəncirin halqaları müxtəlif birləşmələrdə olsa da, ümumən qorunub saxlanılıb. Əgər ekspozisiyanın informasiya yükünü 5 ballıq sistemdə 5-lə qiymətləndirsək, növbəti mərhələlərdə getdikcə bu bal azalmağa başlayır. Təbii ki, zavyazka, kulminasiya, razvyazkanın oxucunu daha çox məlumatlandırdığı fikri də irəli sürülə bilər. Lakin düşünürük ki, sonrakı mərhələlərdə informasiyanın işlənmə tezliyi və sürəti daha dinamik olduğundan çətinlik yarana bilər. Yeni və ilkin informasiya məhz ekspozisiyada verilir, nəticədə ekspozisiya çıxış nöqtəsi rolunu oynayaraq daha tutumlu informasiyanı özündə ehtiva edir.

Standart süjetli dram əsərlərində bəzən zavyazkada, çox vaxt isə kulminasiyada daha öncəki mərhələlərdə verilən informasiyaya əsaslanaraq hadisələrin gedişini təyin etmək olur.

Dram əsərlərində hadisələr təhkiyə yox, hərəkət əsasında qurulduğundan yuxarıda adıçəkilən kompozisiya elementləri də məhz obrazların davranışında üzə çıxır. Müəllif-təhkiyəçi iştirak etmədiyindən piramidanın qurulması, informasiyanın kompozisiya elementləri üzrə paylanması da təhkiyə axını yox, birbaşa olaraq obrazların danışıqı, hərəkətləri hesabına həyata keçir.

Dram əsərlərində ilkin informasiya digər janrlarda olduğu kimi, müəllifin və mətnin adında ötürülür. Ancaq tədqiqatçı N.S.Olizkonun qeyd etdiyi kimi, “mətnin adı paratekstin mətnöncəsi vahidi kimi nisbi muxtariyyətə malikdir” [3]. Sırf dram əsərlərinə xas mətn daxili informasiya isə “iştirak edənlər” başlığı altında verilir. Məhz bu hissədə oxucu

mətnə qarşısına çıxacaq obrazlarla tanış olur. “İştirak edənlər”, “Məclis əhalisi”, “Məclisdə olanlar”, “Məclis adamları”, “Əşxas”, “Əhli-məclis” və s. adı altında verilən hissədə oxucu mətnə giriş edir, alacağı informasiyanın bazasını formalaşdırır. Bu hissə ilkin kodlaşdırmaya aid edilə bilər. Y.Lotmanın da göstərdiyi kimi, oxucu ən çox yeni informasiyanı məhz bu hissədə alır. Getdikcə bu yeni informasiya kompozisiya elementləri üzrə paylanılır. Fikrimizcə, dram əsərlərində “iştirak edənlər” hissəsi də ekspozisiyaya daxildir və şərti olaraq “ilkin ekspozisiya” adlandırıla bilər. Çünki informasiyanın qəbulu məhz bu hissədən başlayır.

Bəzən müəllif obrazları özü qruplaşdırmır, sonradan mətnin üzü köçürülərkən həmin hissə əlavə edilir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ər” komediyasında “İştirak edənlər” hissəsi sonradan artırılıb [4, s. 555]. H.Cavidin “Peyğəmbər”, C.Məmmədquluzadənin “Lənət” dramlarında da bu hissəyə rast gəlmək olmur.

“İştirak edənlər” hissəsi də informasiya tutumuna görə müxtəlif olur. Modern dramaturgiyada artıq iştirak edənlər konkretlikdən uzaqlaşır, daha ümumi xarakter kəsb edir. Minimum informasiyalı olaraq Kamal Abdullanın “Bir, iki bizimki” pyesini göstərmək olar. “Kişi”, “Qadın”, “Oğlan səsi”, “Qız səsi”ndən ibarət obrazlar əlavə təqdimata ehtiyac duymur və beləliklə təqdim edilmiş situasiyanın daha geniş kontekstdə qavranmasına şərait yaradır. Pyesin daxilində qadının adı sırf məlum qafiyəni tamamlamaq xatirinə (yeddi-səkkiz – Firəngiz) çəkilir.

Dram əsərlərində, əsasən, iştirak edən obrazların siyahısı təqdim edildikdən sonra remarka verilir ki, bu da dramda baş verəcək əhvalatların məkanını, zamanını, dekorasiyanı təsvir edir. Bəzi mətnlərdə iştirak edən obrazlar ilkin remarkada sadalanır. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadənin “Kişmiş oyunu” pyesində iştirak edən obrazların təsviri ilk remarkada verilir: “Əhvalat vaqə olur.... kəndin ağsaqqalı və mötəbər sakini Vəlisoltanın töylə otağında. Bir səmtdən oturub Vəlisoltan, papiros çəkir. O biri tərəfdən oturublar altı kəndli: Nurəli, Şirəli, Cəfər, Həsənəli, Hüseynqulu və Mustafa. Bunlardan sinndə böyük Nurəlidir ki, otuz yaşı ancaq olar” [4, s.371]. Belə məlum olur ki, obrazlar kütləvi xarakter daşdıqda, yəni xüsusi olaraq müəyyən bir şəxsin nəzərə çarpdırılmasına ehtiyac qalmadıqda iştirak edənlər remarka hissəsində sadalana bilər. Eyni halı müəllifin “Yığıncaq” pyesində də görmək olar.

İştirak edənlər sabitliyə meyilli, remarka isə hərəkətə girişdir. İştirak edənlər hissəsinə oxu zamanı obrazların kimliyini yada salmaqdan ötrü yenidən qayıtmaq mümkündür. Nəsr əsərlərində bu təqdim etmə təhkiyədə gerçəkləşsə də, dramlarda hazır siyahı şəklində verilir ki, bu da həmin hissəni müstəqil bir hissə kimi mətnə ayırmağa imkan yaradır.

Bir maraqlı məqama da diqqət yetirək. Bildiyimiz kimi, dram əsərlərini remarkalarsız təsvir etmək mümkün deyil. Remarkalar da özünə-

məxsus informasiya yükünə malik hissəcik olub təsviri xarakterə malik olur. Remarka dram əsərinin ayrılmaz elementidir. O zaman Freytaq piramidasının hər hansı küncü remarkalara düşə bilərmi? Başqa sözlə ifadə etsək, kompozisiyanın elementləri remarkalarda nə dərəcədə özünü göstərir? Ekspozisiya, zavyazka, kulminasiya, razvyazka, finalın dramın remarka hissəsinə təsadüf etmə şansı nə qədərdir?

Dram əsərlərinin əksəriyyətində ətraflı ekspozisiya remarka vasitəsilə təqdim edilir. M.F.Axundovun “Mürafə vəkillərinin hekayəti” komediyasında ilkin remarkaya nəzər salaq: “Əvvəlinci məclis vaqə olur Təbriz şəhərində, Bağmeşə küçəsində, Hacı Qafurun imarətində. Onun bacısı Səkinə xanım pəncərə qabağında durub, qaravaşı Gülsəbanı çağırır” [5, s.167]. Göründüyü kimi, çox vaxt giriş-remarkada pyesdə baş verəcək əhvalatın baş vermə məkanı, zamanı, obrazların ilkin vəziyyəti təsvir edilir ki, bu da oxucuya informasiyanın ilkin kodlarını ötürür.

Müəllif birbaşa obrazın dililə də ilkin şəraiti təsvir edə bilər. Bu zaman informasiya oxucuya vasitəçi obrazla çatdırılır. Bu informasiyanın monoloqlar şəklində verilməsi isə informasiya axınının fasiləsizliyini təmin edir və dram əsərində təhkiyəçiliyə gətirib çıxarır. Oxucu obrazın giriş monoloqunda hadisələrin ilkin vəziyyəti ilə tanış olur. Giriş-monoloq vasitəsilə ötürülən informasiya təsviri xarakterli sayıla bilər. N.B.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsi remarkadan sonra Rüstəm bəyin monoloqu ilə başlayır. Məhz bu monoloqda sonradan baş verəcək əhvalatların ilkin zəmini yaradılır, olub keçmiş hadisələr haqqında məlumat verilir. Artıq bu monoloqu oxuyanlar Rüstəm bəyin hansı fikrə düşdüyünü özü üçün müəyyənləşdirir. Düşünürük ki, bu tipli informasiya dram əsərləri üçün passiv informasiya tipi kimi xarakterizə edilə bilər. Birbaşa dialoqlardan ötürülən informasiya isə hərəkətli xarakterli olub hər növbəti dialoqda ümumi mənzərəni daha da aydınlaşdırır. C.Məmmədquluzadənin “Lənət” pyesi aşağıdakı dialoqla başlayır:

“- Ay qardaş, bura müsəlman kəndidi?

- Hə, hə, görürük ki, nabalədsən.

- Mən Arazın o tayından gəlirəm.

- Xoş gəlmisən...” [4, s. 515].

Bu tipli informasiya ötürülməsini isə aktiv informasiya tipi adlandıra bilərik.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Kışmış oyunu” pyesində isə kulminasiyanın remarkaya təsadüf etdiyinin şahidi oluruq: “Bu heyndə kənardan təppəli və qiylüqal səsi gəlir, ermənilər istəyirlər qapını açıb çıxsınlar. Nurəli və Şirəli və Cəfər və Hüseyinqulu bir tay sürüyürlər otağın içində. Ermənilər qorxub çəkilib qısırlar bucağa və mat-mat baxırlar və kəndlilər tövsüyürlər” [4, s. 378]. Eyni pyesdə finalın da remarka vasitəsilə çatdırıldığını görə bilərik: “Ermənilər qaçırlar, kəndlilər “Ədə, qoyma!”

deyib ermənilərin dalısınca, erməniləri bir az qovub qayıdırlar otağa. Ölü qalxır” [4, s. 381].

M.F.Axundzadənin “Hekayəti-xırs-quldurbasan” komediyasında razvyazka remarkaya təsadüf edir: “Bir-bir başlayır adamların üzünə baxmağa. Tarverdi dalısını ona çevirir. Fok onun qolundan yapışır” [5, s.95]. Hadisələrin düyünü məhz cənab Fokun Tarıverдини tanıması və beləliklə Bayramın şübhə altından çıxması ilə açılır.

İnformasiyanın daha bir maraqlı ötürülmə nümunəsinə Cəlil Məmmədquluzadənin “Lal” pyesində rast gəlirik. İlk baxışdan remarkadan ibarət olduğu hiss edilən pyesdə dram üçün xarakterik dialoqlar yoxdur. Ardicıl təhkiyə pyesi təsvirçi remarka olmaqdan çıxarılıb hekayə strukturuna yaxınlaşdırılır. Lakin remarkaya xas fraqmentar təsvirlər – müəllifin təklif etdiyi mizan səhnələr üstünlük təşkil edir. Fikrimizcə, bu pyesdə informasiya drama xas dialoq, monoloq yox, məhz mizan səhnələrin dramaturji montajı yolu ilə ötürülür. Dörd mizan səhnənin – intelligent müsəlman, mömin müsəlman, müsəlman çinovniki və lal kişinin iştirakı ilə yaradılan vəziyyət informasiyanı mərhələ-mərhələ ötürərək iki sahibsiz uşağın ətrafında vahid quruluşda cəmləyir. Növbəti mərhələdə digər üç mizan səhnə çıxış olunur, diqqət iki uşaq (mərkəzi informasiya mənbəyi) və lal kişiyyə (köməkçi informasiya mənbəyi) fokuslanır və nəticədə pyesin əsas ideyası üzə çıxır.

Misallardan da görüldüyü kimi, dram əsərlərində informasiya fərqli mərhələlərdə müxtəlif həcmdə ötürülə bilər. Bir qayda olaraq ilkin informasiyanın həcmi daha geniş, tərkibi isə müxtəlifdir. Hər sonrakı mərhələ artıq alınmış informasiya əsasında qurulur və müxtəlif variasiyalar, fərqli vəziyyətlər təklif edilir. Nəticədə, mərhələlər adlandıqca informativlik öz yerini informasiya zənginliyinə verir. İnformasiya zənginliyindən istifadə isə sırf müəllif peşəkarlığından asılı olub mətnin poetik səviyyəsini müəyyənləşdirir.

ƏDƏBİYYAT

1. Валгина Н.С. Теория текста. Москва, «Логос», 2003.
2. Лотман М.Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, «Александра», 1992.
3. Олизко Н.С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста. <http://www.lib.csu.ru/vch/104/012.pdf>
4. Мəmmədquluzadə С. Əsərləri. 4 cildə, 1-ci cild. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2004.
5. Axundov M.F. Komediylar. Povest . Şərlər. Bakı, “Yazıçı”, 1982.

Şəhanə Əliyeva

**DRAM ƏSƏRLƏRİNDƏ İNFORMASIYANIN
ÖTÜRÜLMƏSİ MƏRHƏLƏLƏRİ**

XÜLASƏ

Məqalədə dram əsərlərinin strukturunda mövcud olan informasiya yükü araşdırılmışdır. Dram əsərlərində informativlik və informasiya zənginliyi probleminə toxunulmuş, həmçinin informasiyanın kompozisiya elementləri üzrə paylanması diqqətdə saxlanılmışdır. Tədqiqat əsasında belə məlum olmuşdur ki, bədii informasiyanın emalı və ötürülməsinin özünəməxsus sxemi mövcuddur və yalnız bu sxemi qavrayan oxucu mətndəki kodları qəbul edə bilər. Mərhələli şəkildə ötürülən informasiya oxucuya hadisələr zəncirini izləməyə, səbəb-nəticə əlaqəsini üzə çıxarmağa imkan verir.

Dram əsərlərinin strukturu sayəsində informasiyanın ötürülmə ardıcılığı digər janrlardan kəskin fərqlənir. Sırf dram əsərlərinə xas “iştirak edənlər”, remarka hissələri informasiya tutumu baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məqalədə dram əsərlərinin ayrılmaz hissəsi olan remarkanın informasiya ötürmə qabiliyyəti xüsusi olaraq öyrənilmişdir. Kompozisiya elementlərinin remarkalarda üzə çıxma məqamları araşdırmanın mühüm hissəsini təşkil etmişdir.

Monoloq və ya dialoqlarla başlayan dram əsərlərinin fərqli informasiya tutumuna malik olduğu araşdırılmışdır. Araşdırma nəticəsində belə qənaətə gəlmək olar ki, dram əsərlərində informasiya fərqli mərhələlərdə müxtəlif həcmdə ötürülə bilər. Adətən, ilkin informasiyanın həcmi daha geniş, tərkibi isə müxtəlifdir. Hər sonrakı mərhələ artıq alınmış informasiya əsasında qurulur və müxtəlif variasiyalar, fərqli vəziyyətlər təklif edilir.

Tədqiqat predmetini araşdırmaqdan ötrü Azərbaycan dramaturgiyasının görkəmli nümayəndələri – Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil Məmmədquluzadə, Kamal Abdullanın əsərləri informasiya mübadiləsi baxımından tədqiqata cəlb olunmuşdur.

Shahane Aliyeva

**TRANSMISSION STAGES OF INFORMATION
IN THE DRAMA WORKS**

SUMMARY

In the article is studied information weight which is available in the structure of dramas. It was touched to the problem of informativeness and richness of information in the drama works, also was kept under attention distribution of information on the elements of composition. On the basis of the reserach has been known that it has spesific scheme for processing and transmission of fictional information and only the reader, who comprehends this scheme can receive codes of texts. The information transmitting gradually, allows to the reader to follow the chain of events and to reveal cause and result relationship.

Due to the structure of drama works transmission sequence of information sharply differs from other genres. The part of “the participants”, remarque just typical for dramatic works are important in terms of the information capacity. In the article especially is studied the ability of information transmission of remarque, an integral part of dramatic works.

Aspects of revelation of composition elements in remarques are an important part of research. It was also explored that drama works which began with monologue or dialogue differ from each other for their information capacity. We can conclude in result of research, that information in the drama works can be transfered in different capacity in the different stages. The capacity of initial information is usually large and the content is different . Every next stage is based on information received from previous stage and proposed different variations and situations.

In order to study the subject of research, the works of distinguished representatives of Azerbaijani dramaturgy – Mirza Fatali Akhundov, Jalil Mammadguluzadeh, Kamal Abdulla have been involved into research in terms of information exchange.

Leyla ALLAHVERDİYEVA
Sumqayıt Dövlət Universiteti

MÜASİR DRAMATURJİ STRUKTURDA
ZAMAN-MƏKAN HƏLLİ

Açar sözlər: dramaturgiya, zaman, məkan, müasir, dramaturq
Key words: drama, time, space, contemporary, playwright

Dramaturgiya digər ədəbi növlərdən daha çox zaman və məkan anlayışı ilə bağlıdır. Dram əsəri səhnə üçün yazıldığından zaman və məkan faktoru bədii strukturda yalnız məzmun deyil, həm də quruluş detalı kimi iştirak edir. Hadisələrin baş verdiyi məkan şəraitini müəyyən bir zaman daxilində səhnə şərtləri altına salmaq bu əsərlərdə başlıca tələbdir. İngilis aktyoru M.Redqreyvin fikrinə görə, “dram, istənilən digər ədəbi formadan fərqli olaraq, kiçik məkana çox sayda hadisələri yerləşdirir, bu da öz növbəsində hadisələrə böyük canlılıq verir” [1, s. 235]. Məkan faktoru göz önündə olduğundan dram əsərlərində daha çox diqqət çəkir. Ancaq bu məkan da onda diqqət çəkən olur ki, orada hadisə baş verir. Hadisə məkanı diqqətə gətirdiyi kimi sanki zamanı da hərəkətə gətirir. Düzdür, zaman özünün fiziki təbiəti etibarını ilə həmişə hərəkətdədir. Əgər hadisə baş vermirsə, zamanın bu hərəkəti bərabərsürətli və düzxətli hərəkətə çevrilir və o, hiss olunmur. N.L.Leyderman öz fikrində haqlıdır ki, “İnsan üçün zaman nədir? O, hadisədir, hadisə yoxdursa, heç nə baş vermirsə, sanki zaman yoxdur, yalnız məkan var. Nə vaxt ki, böyük bir hadisə baş verir, onda zamanın apoqeyi yetişir” [2, s. 169]. Səməd Vurğunun qəhrəmanı

*“İndi zaman başqa zamandır,
Tarix göstərəcək, hansı oğul qəhrəmandır”, –*

deyəndə də, M.F.Axundzadənin Heydər bəyi “Pərvədigara, bu necə əsrdir? Bu necə zəmanədir?” – deyə şikayətlənəndə də zamanı ansalar da, əslində söhbət zamandan getmir. “Başqa zaman”, “necə zəmanə” ifadələri altında baş vermiş hadisələrə işarə edirlər. Demək, həmişə hərəkətdə olan zamanın axarı ictimai diqqət o zaman qazanır ki, o, hadisələrlə müşayiət olunsun. Xalq arasında “zaman dəyişib” deyimi də təsdiq edir ki, ictimai şüur zamanın hərəkətini o zaman hiss edir ki, şərait dəyişimi olsun. Əks təqdirdə onun üçün zaman həmin ki zamandır.

Zaman və məkan faktorunun qabardılması üçün hadisə əsasdır. Hadisənin ilk yaratdığı sual isə onun harada nə vaxt baş verməsidir. Bu

sualın məntiqi əsası odur ki, hadisənin məzmununda zaman və məkan faktoru əhəmiyyətli dərəcədə iştirak edir. Baş verənlərin mahiyyətinin qavranılması üçün onların harada və nə vaxt baş verməsi əsasdır. Odur ki, bədii əsərdə yazıçı zaman və məkan anlayışlarını dəqiq konturlarla göstərməyə də, hansısa məzmun komponentləri vasitəsi ilə oxucuda onunla bağlı təsəvvür yaratmağa çalışır. Elə əsərlər vardır ki, hadisələrin baş verdiyi tarixi dövr haqqında təsəvvür olmazsa, ideyanın mənimsənilməsində, mahiyyətin qavranılmasında anlaşılmaqlıq yarana bilər. Məsələn, C.Cabbarlının “Oqtay Eloğlu” əsərində Oqtayın mübarizəsinin, FİRƏNGİZİN faciəsinin mahiyyəti sıx şəkildə tarixi dövrlə bağlıdır.

Ancaq dram əsərlərində hansı tarixi dövrdən danışılmasından asılı olmayaraq həmin hadisələr əsərdə indiki zaman kimi görünür. Çünki bu əsərlərdə hadisələr göz önündədir və onlar danışılır, hərəkət vasitəsi ilə çatdırılır. Böyük alman dramaturqu Şiller deyirdi: “Epopeya, roman, sadə hekayə öz forması ilə zamanı uzaqlaşdırır. Çünki oxucu ilə iştirakçılar arasında təhkiyəçi dayanır. Bütün təhkiyə formaları indiki zamanı keçmiş zamana keçirir. Dram əsərləri isə keçmiş bu günə gətirir” [3, s. 58]. Yaxud belə bir deyim var ki, “dramaturgiya indinin, epik əsər keçmişin, lirika isə gələcəyin ifadəsidir”. Ancaq bu o demək deyildir ki, dramaturji əsərlərdə keçmiş və indiki zaman iştirak etmir. Bədii təxəyyül üçün dram əsərlərində zaman məhdudiyyəti yoxdur, digər ədəbi növlərdə olduğu kimi bu növdə də təxəyyül keçmişə dönüş, gələcəyə səfər edir. Müxtəlif zamanların dram əsərlərinin bədii quruluşunda həlli şəklini professor A.Dadaşov belə izah edir: “Dramaturgiyanın mövzu həlli bədii təsvir obyektinin müəyyən zaman və məkan çərçivəsində üzləşdiyi həyat hadisələrinin toplusudur. Bu hadisələr daxilindəki əsas dramaturji hadisə indiki zamanı əks etdirən strukturda zaman-xatirə kimi keçmiş zamana, mövzu-fantaziya kimi gələcək zamana aid ola bilər” [4, s. 18]. A.Dadaşovun bu fikrində dəqiq elmi-nəzəri ifadə vardır.

Zaman, məkan faktorlarının bədii strukturda iştirakı müxtəlif ədəbi mərhələlərdə müxtəlif cür olmuşdur. Rus tədqiqatçısı S.Qonçarova yazır: “Müasir dram poetikasında zaman-məkan xüsusi maraq kəsb edir. Məlumdur ki, realist dramda başlıca yeri məkan, modernist dramda zaman, postmodernist dramda isə vahid zaman-məkan tutur. XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində vacib struktur formalaşdırıcı faktorlar öz aksentini dəyişdi. Əgər XIX əsrdə klassik dramda zaman xüsusi əhəmiyyət kəsb etməirdisə, məkan daha vacib hesab olunurdusa, belə ki, “qəhrəmanlar zamanından yox, məkandan asılı olaraq darıxırdılarsa”, müasir mərhələdə hər şeydən çox bura və indi vacib olmuşdur ki, məkan strukturunu ev, mənzil, şəhər bağ evlərində lokallaşdıraraq müəyyənləşdirir” [5, s. 35]. Qonçarovanın müşahidələri fikrimizcə, vəziyyəti doğru əks etdirir. Doğrudan da, M.F.Axundzadənin, Mirzə Cəlilin və digər realistlərin pyeslərində hadisə-

lər məkanla sıx əlaqələndir. Cadu ilə Parisi dağıtmaq, yaxud Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək fırladığına inanmaq hər yerdə baş verə bilməz. H.Cavidin pyeslərində isə məkan səhnə dekorasiyaları üçün nəzərdə tutulub, hadisələrin məzmununda o qədər də önəmli rol oynamır. Belə ki, Arif kimi vicdanı unudub, nəfsin dalınca düşənlərin, Ana kimi oğlunun qatilini xilas edənlərin yaxud Şeyx Sənan kimi sevgisi uğruna dini sərhədləri adlayıb keçənlər xüsusi məkan şərtləri altında mövcud deyillər, onlara Yer kürəsinin hər yerində rast gəlmək olar. Demək, bədii təfəkkür realist təsvirdən uzaqlaşdıqca, məkanın da hadisələrin məzmununda iştirakı getdikcə zəifləməyə başlayır.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının tanınmış simalarından biri olan Afaq Məsud deyir: “İçə əşya və insanla dolu bütün bu məkan, eləcə də Zaman öz əbədiyyəti və sirləriylə məndən ötrü əvvəli-axırı olmayan möhtəşəm bir Yazıdır” [6, s. 213].

Bu yazını oxumaq üçün bədii ədəbiyyat bu zamanla məkanın modellərini yaradır. Bu modellərdə zaman məhdudlaşır, məkan daralsa da, məna dərinləşir. Çünki məhdudlaşmış zaman əslində bütöv bir tarixi şəraitin, daralmış məkansə daha geniş məkanın simvolikası kimi bədii mətnə daxil olur. Bu simvolikanın yaranmasında zaman mütləq, məkansə tabe tərəf kimi çıxış edir. Diqqət edək ki, bədii əsərin ən ümdə keyfiyyəti onun müasirliyi hesab olunur, hətta tarixi mövzuda yazılmış əsərlərdə belə bu keyfiyyət aparıcı tələbə çevrilir. Müasirlik kateqoriyası isə özündə zaman anlayışını ifadə edir. Demək, məkan bədii mətnə zamanın ifadə vasitəsi kimi daxil olur. Bədii təfəkkür, adətən, zamanın simvolizəsini yaratmaq üçün elə məkan seçir ki, o, öz dar çərçivəsinə daha geniş məkanın aurasını yerləşdirə bilsin. Odur ki, məkanın bədii mətnə simvolik yükü daha çoxdur və adətən, yazar onun seçimində elə obyekt axtarır ki, bu yükün ağırlığını daşıya bilsin. Ancaq təbii ki, yalnız doğru məkanın seçimi yox, həm də onun bədii strukturda uğurlu həlli simvolikanı yarada bilər. Böyük rus ədibi Çexovun “Altı nömrəli palata” hekayəsində məkanın bədii mətnə yaratdığı simvolikanın gücündən idi ki, əsər ictimaiyyətdə belə bir fikir formalaşdırmışdı ki, “Bütün Rusiya altı nömrəli palatadır”.

Klassik Azərbaycan dramaturgiyasında elə məkan detalları var ki, onlar az qala, bir obraz qədər oxucu yaddaşında yer tuta bilmişdir. Məsələn, C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesində qəbiristanlıq, M.F.Axundzadənin “Hekayəti-mərdi xəsis” əsərində Ağcabədi bazarı belə məkanlardır. Sovet dramaturgiyasında isə məkanın simvolik yükü nisbətən zəifləyir, yaddaşda yeri daralır. Bu dövrdə pyeslərə məkan kimi daha çox ictimai obyektlər daxil olurdu. Müstəqillik dövrü dramaturgiyasında isə bu üstünlüyü yaşayış yerləri götürdü. Sovet dövrünün simvolik yükünü idarə, müəssisə, təşkilat kimi obyektlər daşıyırdısa, müstəqillik

dönəmində bu yükü ev, həyət, məhəllə kimi məkanlar daşdı. Təsadüfi deyil ki, bu dövəndə Əli Əmirli yaradıcılığında “Köhnə ev” adlı pyes meydana çıxdı.

Bu pyesdə hadisələrin inkişafı da, ideyanın ifadəsi də məkanla bağlanır. Ümumiyyətlə, əsərin bədii problemi Köhnə ev üzərində qurulub, müəllif məharətlə ona dövrün simvolik yükünü yerləşdirib. Qüdrətin nəvəsi tərəfindən özünün xəbəri olmadan satışı çıxardığı ev əsərdə yeni dövrdə maddi ehtirasların gətirdiyi bum qarşısında sovrulan mənəvi dəyərlərin, müqəddəsliklərin simvolikasını yaradır. Köhnə ev “Susun, xainlər! Özünüz bu saat rədd olub gedin. Mənim meyidim çıxacaq bu evdən... Kim istəyir getsin. Mən burda qalacam, acından ölsəm də, burada qalacam. Mən acından ölsəm də, burada öz evimdə öləcəm!” [7, s. 337] düşüncəsinə sahib yaşlı nəsil üçün nə qədər müqəddəs məkandır, “Əvəzində iki evimiz olacaq, lap üçüncüsünü də ala bilərik. Birində yaşayar, o biriləri kirayə verərik” [7, s. 317] deyən gənc nəsil üçün bir o qədər pul mənbəyi, qazanc yeridir. Köhnə evin aqibəti əsərdə nəsillər, onların fərqli düşüncələri arasındakı münaqişənin aqibəti kimi mənalanır. Bu evdə yalnız əcəl təslim olacağını deyən Qüdrət kişi sonda onun evində birdən-birə peyda olmuş Sahib kimisinin möhtəkir gedişləri qarşısında mat olur və “Yığış, Məlya! Öz əcəlinlə ölmək istəyirsənsə, uzaqlaş bu evdən” [7, s. 347] deyərək buranı tərk edir. Bu əsərdə Köhnə ev keçən əsrin doxsanıncı illərindən başlayaraq cəmiyyətə daxil olmuş yad qüvvələrin, özgə təsirlərin özümüzünküləri oyundankənar vəziyyətə salaraq çox məharətlə sahiblik hüququ əldə etməsini rəmziləşdirir.

Zamanın dramatik panoramını verən ədəbi-teatral məkanların yaşayış yerlərinin olmasının özünün də elmi-məntiqi əsasları vardır. Diqqət edək, artıq yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi sovet dramaturgiyasında bədii problem daha çox ictimai yerləri özünə məkan seçirdi. Çünki bu dövrdə insan, adətən, öz ictimai mövqeyi ilə tanınır, o, fəhlə, müdir, müəllim, həkim kimi dərk edilir yaxud yanaşırdı. Müstəqillik dönəmində isə bədii problem daha çox yaşayış yerlərini ona görə özünə məskən seçirdi ki, burda insanın şəxsi-intim yaşayışı diqqətə gəlir, o, hətta bədii mətnə çox vaxt Qadın, Kişi, Oğul, Qız, Qonşu, Dost kimi adlarla daxil olur. Çünki müstəqillik dönəmində cəmiyyətin yalnız ictimai-siyasi deyil, həm də mənəvi-əxlaqi siması keçid dövrü yaşadı, yeni insan formalaşdı və o, öz ifadəsini daha yaxşı məişət şəraitində tapa bilərdi. Elə bu səbəbdəndir ki, cəmiyyətin mənəvi həyatında baş verən kataklizmləri mövzuya çevirən Elçin dramaturgiyasında hadisələr daha çox yaşayış yerlərində baş verir.

Diqqət edək, dramaturqun ilk komediyası olan “Ah, Paris, Paris!..” pyesində müəllif məkan olaraq Bəbirzadələrin, İsgəndərzadələrin, Polyaniçkoların, evlərini və bu ailələrin yaşadıkları həyətini seçmişdir. Bu pyesdə

müəllif sovet erasının sabitlik və sakitliyinin xaosla əvəzləndiyi keçid dövrünün insanın ifadəsini verməyə çalışmışdır. Bunun üçün ən uyğun məkan kimi ev və həyat seçilmişdir. Çünki insanın əsl siması, niyyət və düşüncələri, ümumiyyətlə, kimliyi ailə şəraitində meydana çıxır. İctimai yerlərə isə o, adətən, maskalanaraq çıxır. Odur ki, müasir insanı rəşifrovka etmək istəyən dramaturqun o biri pyeslərində də tez-tez ev məkan olaraq əsərə daxil olmuşdur.

Ancaq müasir Azərbaycan dramaturgiyasında yaşayış yerləri yeganə məkan deyildir, əslində ümumi dramaturji prosesə nəzər salsaq, müxtəlif, hətta həbsxana, dəlixana, heyvanxana kimi ekstermal məkanlar da görürük. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası insanı bədii tədqiqə yalnız özünün görünən və bəlli tərəfləri ilə gətirmir, normal həyat şəraitinin parametrlərində obrazlaşmır. Bugünkü dünyanın məna, məzmunu getdikcə qəlizləşməkdədir və bu qəlizliyin çözümü yalnız normal həyat şəraitində tapıla bilməz. Odur ki, dramaturgiyamızda hadisələr cəmiyyətdən təcrid olunmuş həbsxana, dəlixana, heyvanxana kimi məkanlarda cərəyan edir.

Məlumdur ki, məkan dramaturji strukturunda elə bir komponentdir ki, klassik dramaturgiyadan bu yana müəllif ilk olaraq oxucuda onun haqqında təsəvvür yaradır və bu təsəvvür artıq gələcək hadisələr üçün bir siqnala çevrilir. Əgər əsərin girişində məkan olaraq ekstermal şərait göstərilirsə, bu siqnal daha artıq dramatik gərginlik üçün uğurlu başlanğıca çevrilir. Çünki səhnənin normal həyat şəraitinə açılan pərdəsi tamaşaçının sakit vəziyyətini hərəkətə gətirə bilmirsə, qeyri-normal bir şərait artıq onu gərgin bir vəziyyətə kökləyir.

Elçinin “Şekspir” pyesində də belədir. Pərdənin Ruhi xəstəliklər klinikasına açılan səhnəsi Elçin dramaturgiyasında bədii çözümünü ailə içində, redaksiyada axtaran dəlilik mövzusu bu dəfə öz dəqiq ünvanındadır. Bu pyesdə məkan artıq mövzu-problemin bədii həlli üçün aktiv bir başlanğıc olur. Və onun təsvirində əsər boyu tez-tez pəncərə bədii detala çevrilir. Ümumiyyətlə, təcridxanaların bədii təsvirində, adətən, pəncərədən məkan interyerini tamamlayan komponent kimi istifadə olunur. Çünki pəncərə bədii bir detal kimi bu məkanın açıq dünyaya qapalı olmasını şiddətləndirir. Elçinin “Şekspir” pyesində isə pəncərə yalnız qapalılığı deyil, həm də gözləntini, ümidi ifadə edir. Belə ki, pəncərəni gözləyən yalnız uzaq planetdən bir ün gözləyən, özünün veneralı olduğunu iddia edən Ruhi xəstəliklər klinikasının pasiyenti deyil, həm də bu klinikanın baş həkimidir. Bu məqam oxucuya belə bir mesaj ötürür ki, nəinki bu klinika, elə əslində Yer kürəsi bütövlükdə bir təcridxanadır.

Sonda veneralının ümidlə, Baş həkimin isə ümitsizcəsinə gözləndiyi bu pəncərə birincinin ümidini doğruldur, ikincini isə çaşqınlıq və heyret içərisində buraxır. Pəncərənin qarşısına keçən Baş həkim Yer

kürəsi adlı bu təcridxananı tərkd edib getmək şansının bir xəyal yox, gerçək bir imkan olduğunun şahidi olur.

“Şekspir” pyesində hadisələr Ruhi xəstəliklər klinikasında cərəyan etsə də, əsərdə digər bir məkan da vardır. Drob 13-ün sakini olduğu Vanderprandur planetidir. O, pyesdə predmetləşmir, ancaq təsəvvürdədir və bir məkan kimi məzmununda iştirak edir.

Samir Səadətoglunun “Həbsxanada bayram” pyesində həbsxana bir məkan olaraq özündə müxtəlif sosial zümrələri və problemləri birləşdirir. Müəllif pyesdə göstərir ki, burda ədalətsizliyin qurbanı olanlarla öz qanlı bıçağı ilə başqalarını qurbanlıq qoyuna döndərənələr eyni məkanı, eyni aqibəti paylaşmalı olurlar. Həbsxananın dar kamerası bu əsərdə çox dərin mətləbləri özündə əks etdirən bir bədii detala çevrilir. Məkan interyerinin təsvirində nəfəslik xüsusi olaraq nəzərə çarpır. Dar kameranın geniş dünyaya açılan pəncərəsi kimi nəfəslik məhbusların həm ümid yeri, həm də həbsxana divarlarından o tayın burdakılara amansız, soyuq münasibəti kimi mənalanır. Əgər məhbusların üzünə azad dünyanı qapayan bu nəfəsliyin şappılıtısının, açarların şıqqılıtısının təsviri olmasaydı, məkan bu dərəcədə tamamlanmış, məzmunlu panoram yaratmazdı.

Firuz Mustafanın “Qəfəs” pyesində isə hadisələrin cərəyan etdiyi təcridxana zooparkdır. Müəllifin bu məkanı seçməkdə məqsədi heyvanxananı insan cəmiyyətinə qarşı qoymaq, üstünlüyü birinciyə verməkdir. Özünü Şir elan edib, ailəsini, ümumiyyətlə, insanları tərkd edib, insanın yaşayış yeri kimi heyvanxananı seçməsi, qəfəsdə özünü rahat və çox gözəl hiss etməsi, həyat yoldaşının bütün təkidlərinə baxmayaraq heyvan olmaqdan imtina etməməsi bizi bu qənaətə gətirir. Əsərdə hadisələrin cərəyan etdiyi məkan zoopark seçilmişdir. Ancaq pyesdə bu məkanın fonunda digər bir məkan – insan cəmiyyəti də təsvir olunur. Ümumiyyətlə, Firuz Mustafa dramaturgiyasında məkanın fon olaraq yaradılışı vardır. Məsələn, “Safari” komediyasında Afrika meşəsini də dramaturq bu cür fona çevirir.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında Firuz Mustafa ən müxtəlif və öz məzmunu ilə maraqlı doğuran məkanlara müraciət edən dramaturqdur. Ümumiyyətlə, Firuz Mustafa elə dramaturqlarımızdandır ki, o, milli dramaturgiyamızın indiyə qədər ortaya qoyduğu gedişləri təkrarlamaq istəmir, ənənəvi üslubdan imtina edir, yeni xətt yaratmaq, dramaturgiyamızı dünya dramaturji prosesinə qoşmaq istəyir. Odur ki, onun pyeslərində məkan da ənənəvi yox, yenidir. Bu əsərlərə nəzər salanda görürük ki, hadisələr meşə, zoopark, Afrika cəngəlliyi, rəssam emalatxanası, kazino, sərhəd zonası, sanatoriya, senat kimi dramaturgiyamız üçün xas olmayan məkanlarda baş verir. İnsanı daha çox məişət şəraiti fonunda bədii təhlilə çəkən dramaturgiyamızda bədii problem bu məkanlarda daha ağır şərtlər və gərgin situasiyaya düşür.

Firuz Mustafanın dramaturgiyasında nəinki məkan qeyri-adiliyi, hətta qeyri-müəyyənliyi də vardır. B.Əhmədov yazır: “Onun komediyalarında hadisələrin cərəyanında məkan və zaman koordinatları dəyişə bilər” [8, s. 440]. “Oxşarlar” və “Ağıllı adam” pyeslərində müəllif qeydlərində göstərilir ki, hadisələr qeyri-müəyyən zaman və məkanda baş verir. Əvvəlki bölmələrdə də qeyd etdiyimiz kimi müasir Azərbaycan dramaturgiyasında tarixə maraq həmişə olduğu kimi böyükdür və dramaturqlarımız tez-tez keçmiş müasir problemlər üçün bədii vasitəyə çevirirlər. Ancaq Firuz Mustafa bəlkə də, bu gün yeganə dramaturqlarımızdandır ki, pyeslərində müasir problemlərin bədii həllini elə müasir zamanın özündə axtarır.

Onun “Oxşarlar” pyesində saray şəraiti, Hökmdar, Vəzir, Sərkərdə, kimi obrazlar və digər detallar keçmiş zamana işarə etsə də, müəllif ideyanı yalnız bu zaman şərtləri altında bədiiləşdirmir. Dramaturq “Personajların paltarında həm qədim, həm də müasir geyim elementləri nəzərə çarpır” qeydi ilə həm də müasir zaman komponentlərini əsərə daxil edərək bir zaman qeyri-müəyyənliyi yaradır .

Onu da qeyd edək ki, müasir dramaturgiyamız üçün zaman və məkan qeyri-müəyyənliyi yalnız Firuz Mustafa yaradıcılığı üçün xas deyildir. Bədii strukturda bu tip xronotop həllinə Kamal Abdullanın, Vaqif Səmədoğlunun, Elçin Hüseynbəylinin, Afaq Məsudun pyeslərində rast gəlirik. Müasir dramaturji proseslə bağlı dəyərli ümumiləşdirilmiş qənaətlər, təhlillər müəllifi olan Əsəd Cahangir Yazıçılar İttifaqının son qurultayında etdiyi məruzədə E.Hüseynbəylinin dramaturgiyasından danışarkən belə bir fikir səsləndirmişdir: “Kobud yumorla zərif nostalji hislərin çulğaşdığı “Qaçaq qocalar” pyesi öz realist üslubu, zaman-məkan müəyyənliyi, konkret ad və xarakterik obrazlar sistemi ilə E.Hüseynbəylinin son işləri arasında istisna kimi görünür [9]. Əsəd Cahangirin müşahidəsi düzgündür. E.Hüseynbəylinin pyeslərində zaman-məkan sərhədləri dumanlanır, ancaq bəzən dramaturq bu dumanı dağıtmaq istəyir. “Sezar” pyesində müəllif zaman-məkani oxucu üçün aydınlaşdırmağa çalışır. Əsər belə bir qeydlə başlayır: “Hadisənin məkanı və zamanı bəlli deyil. Hər şey şərtidir. Əslində isə hadisələr ötən əsrin 90-cı və 2000-ci illərin əvvəllərində Azərbaycanda baş verir” [10, s. 58].

Bu qeyd əsərdə təsadüfi olaraq yer almayıb. Mövzunu qədim Roma tarixindən alan dramaturq onun bədii həllində müasir tarixi kodlaşdırır. Ancaq müəllifin özünə də bəlli olur ki, əgər onun işarəsi olmazsa, oxucu bu kodları rəşifrovka açmağa bilməyəcək. Odur ki, dramaturq zaman-məkan qeyri-müəyyənliyinə aydınlıq gətirməyi lazım bilmişdir.

Ancaq Əsəd Cahangirin vurğuladığı kimi E.Hüseynbəylinin əksər pyeslərində zaman-məkan tam şəkildə oxucu üçün qeyri-müəyyən qalır. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, müasir dramaturgiyamızda bir tendensiya

şəklini almış bu halın qaynaqlarından biri də odur ki, yazarlar bədii problem və ideyanı lokallaşdırmaq, müəyyən sərhədlər daxilində kiçiltmək istəmir, ona bəşəri, qlobal bir məzmun verməyə çalışırlar. Bu əsərlərdə qoyulan problemlər, bədii həlli verilən ideyalar istənilən bir zamanda və məkanda aktualdır. Məsələn, E.Hüseynbəylinin “Adəm və Həvva” pyesində bədii problem heç bir məkən və zamanla bağlanmır. Bu həmişə dövriyyədə olan, istənilən bir məkanda görünə bilən problemdir.

Müasir dramaturgiyamızda elə pyeslər vardır ki, ümumiyyətlə, hadisələrin zaman-məkən sərhədləri oxucu üçün maraqlı olmur. Müəllif zaman və məkani bu əsərlərdə o dərəcədə ümumiləşdirə bilir ki, oxucu onu müəyyənləşdirməyə belə cəhd etmir.

Bugünkü dramaturji proses göstərir ki, artıq dramaturgiyamız çox məkənlilikdən imtina edir. Müasir pyeslərdə hadisələr demək olar ki, davam edir və yekunlaşır. Tək məkənliliyə imkan verən amillərdən biri də çağdaş pyeslərdə bədii problemin vahid bir situasiyanın ətrafında həllidir. Məsələn, E.Hüseynbəylinin “Adəm və Həvva” pyesində əvvəldən sonadək yalnız bir məkani – məhkəmə zalını izləyirik. Çünki bütün əsər Adəm və Həvvanın münasibətlərində günahın olub-olmaması sualı ətrafında qurulub. Firuz Mustafanın “Neytral zona”, “İlğım”, Afaq Məsudun “O, mənə sevir”, “Can üstə”, “Qatarın altına atılan qadın”, Kamal Abdullanın “Ruh”, “Bir, iki-bizimki” pyeslərində də tək məkənlilik vahid bədii situasiya ilə şərtlənir. Ancaq müasir dramaturgiyamızda elə əsərlər də vardır ki, vahid məkən müxtəlif bədii situasiyaların həlli yerinə çevrilir. Məsələn, Elçinin “Mənim ərim dəlidir”, “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Şekspir” pyesləri belə əsərlərdəndir.

Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyası məkanda təkplənliliyə meyil edirsə, zamanda çoxplənlilik daha xarakterik olmağa başlayır. Bu gün milli dramaturgiyamızda mistik, fantastik boyaların artması zaman içrə zamanın verilməsi halları ilə bağlıdır. Poetik xəyal keçmişə dönüşlər edir. Vaqif Səmədoğlunun “Generalın son əmri”, Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevnələr burdadı...”, “Ruh”, Əli Əmirlinin “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”, Elçinin “Teleskop” pyeslərində xronotop bu cür dönüşlərdə yaranır. Bu əsərlərdə bədii situasiya müxtəlif zaman koordinatları altına düşür, bu koordinatlar da öz növbəsində müxtəlif məkən parametrləri yaradır.

Zaman öz fiziki təbiətində indidən gələcəyə yol alır. Bədii təxəyyüldə isə onun yolu, adətən, indidən keçmişədir. Keçmiş yaşanmış zamandır, ancaq bitmiş zaman deyil, o, həmişə hərəkətdədir, indinin və gələcəyin daxilindədir. İndinin və gələcəyin məzmunu keçmişin parametrlərində müəyyənləşir. Ona görə də zaman öz hərəkətində həmişə irəliyə, idrak isə keçmişə yol alır. İdrak özünün ifadə olunduğu müxtəlif sahələrdə, o cümlədən də bədii mətnlərdə tez-tez yolunu bu zamandan salır.

Böyük alman filosofu Nitsşe sənətin keçmişə müraciətinin fəlsəfəsini belə izah edirdi: “Şairlər nə vaxt ki, insanların həyatını yüngülləşdirmək istəyirlər, onlar ya məşəqqətli indidən üz çevirirlər, ya da ona keçmiş vasitəsi ilə yeni rənglər qazanmağa kömək edirlər” [11, s. 116].

Müasir dramaturgiyamızda bədii təfəkkürün zaman içrə gəzişmələri müxtəlif formalarda baş tutur. Belə ki, səhnənin qalxan pərdələri birbaşa keçmişə açılır, onu bu gün kimi təqdim edir, zamanın bu formasına, adətən, tarixi mövzulu əsərlərdə: H.Mirələmovun “Gəncə qapıları”, “Pənah xan Cavanşir”, Elçinin “Sənətkarın taleyi”, Əli Əmirlinin “Mesenat”, İlqar Fəhminin “Şahnamə” və s. pyeslərdə rast gəlinir. Bu əsərlərin bədii strukturunda xronotop təkzamanlıdır. Bu xronotop forması milli dramaturgiyamız üçün yeni deyil, əvvəlki dövərlərdə də onun böyük işlənmə təcrübəsi var. Ancaq milli dramaturgiyamızın çağdaş dönməndə çoxzamanlı xronotop forması yaranmış və aktualıq qazanmışdır. Bu xronotop formasında bədii təfəkkürün zaman içrə gəzişmələri birbaşa səhnədən keçir, belə ki, bu günə açılan səhnə müxtəlif bədii vasitələrdən istifadə edərək keçmişə üz tutur. Əli Əmirlinin “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” pyesində bu, bədii strukturda personajın xatirələri kimi, Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” pyesində isə elmi-məntiqi təfəkkürün gücü kimi, Vaqif Səmədoğlunun “Generalın son əmri” pyesində təxəyyülün fantastikası, Elçinin “Teleskop” və Kamal Abdullanın “Ruh” pyeslərində isə mistik aləmin sirləri kimi baş tutur.

Zamanın başqa kəmiyyətləri öz asılılığına salmaq gücü təbiətdə olduğu kimi bədii strukturda da özünü göstərir. Belə ki, zamanın dəyişən koordinatları bədii strukturun digər komponentlərini də yeni parametrlərə keçirir. Xüsusilə, xronotopun daxili strukturunda məkan birbaşa zaman asılılığında görünür. Dahi rus alimi Baxtin yazırdı: “Ədəbi-bədii xronotopun xarakterik cəhəti odur ki, vaxt dumanlanır, qalınlaşır və bədii səciyyə qazanır. Buna görə məkan da bədii vaxtın, süjet və hadisənin inkişaf dinamikası altına keçir”. Baxtinin dediyi bu dinamikanın sürəti də zamanla müəyyənləşir, belə ki, zaman uzaqlaşdıqca məkan da başqalaşır. Məsələn, Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” pyesində zamanlar arasında bir neçə əsrlik, Əli Əmirlinin “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” pyesində bir neçə on illik, Elçinin “Teleskop” pyesində isə bir neçə günlük məsafə vardır. Zamanın bu ölçüsü məkanların zahirində dərhal əyaniləşir. Belə ki, “Şah İsmayıl yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” əsərində məkanın zahirində gördüyümüz fərqlər bizə zamanın da fərqli olduğunu diktə edir. Ancaq “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” , “Teleskop” pyeslərində isə zamanın il və günlə ölçülən kiçik məsafəsi məkana zamanla bağlı təsəvvür yaratmaq imkanı vermir. Bu pyeslərdə indi və

keçmiş məkanın zahiri detallarının vasitəsi olmadan, yalnız məzmununda müəyyənləşir.

Bəzən də çoxqatlı zaman forması daha mürəkkəb xronotop strukturu yaradır. Vaqif Səmədoğlunun “Generalın son əmri” pyesində keçmiş və bu gün vahid məkanda birləşir. Generalın evi həm II Dünya Mühəribəsi, həm də müstəqillik dövrü üçün məkana bədii məkana çevrilir. Qardaşlıq qəbiristanlığından durub gələn Şeypurçu əsgər dünəni bu günə daşıyır. Edamı üçün Generalın əmrini almaq istəyən Fərarinin bu evə gəlişində isə zaman dumanlaşır, onun sərhədləri itir. Məkanın bu gün, problemin isə dünən olduğunu deyən bu zamanda artıq ölçü yoxdur. Bu ölçüsüzlük özü situasiyanın həllində bir problemə çevrilir. XX əsrin doxsanının illərində yaşayan yaşlı Generalla bu əsrin ortalarında yaşayan Fərarinin arasında belə bir söhbət baş verir:

Fərari: General, açın qapını, vurun məni...

General: Açmaram!

Fərari: Onda elə qapının içindən vurun məni! Taxtadandır. Güllə bunu asanlıqla deşib, mənim də sonuma çıxıb bilər. Mən sinəmi yapışdırıram qarıya, siz də atın... Sağ qalsam, deyərəm, bir güllə də atarsız. Ancaq əminəm ki, mənim komandirim sərrast atıcıdır.

General: Sən yalnız fərari yox, həm də sərsəm dəliymişsən! 1998-ci ildən mən güllə atıb, səni 1943-cü ildə necə öldürüm? [12, s. 53]

İlk baxışda zaman-məkan ölçüsüzlüyü bir anlaşılmazlıq kimi görünür, ancaq müəllif bu anlaşılmazlığın özündən oxucusuna bəzi mətləbləri anlatmaq üçün istifadə etmişdir. Müəllif öz oxucusuna çatdırmaq istəyir ki, əslində zaman heç nəyi arxada buraxmır, edilən bütün səhvlər, günahlar qarabaqara bizi izləyir və mütləq bir gün gəlib qapımızı döyür.

Zaman kimi məkan da müasir dramaturgiyamızda metafizik xarakter alır. Elçinin “Teleskop” pyesində poetik xəyal zaman maşınının “sərnişin”i deyil, o, ümumiyyətlə, bu maşının hərəkət dairəsindən çıxıb. Poetik xəyal zamanın geriyə, yaxud da irəliyə doğru hərəkətində olan bir məkanda deyil, ona paralel mövcud olan bir məkanda – axirətdə qararlaşıb.

Ümumiyyətlə, axirət müasir dramaturji təfəkkürün tez-tez marağına gələn məkandır. Ona Kamal Abdullanın “Bir, iki – bizimki”, “Ruh”, Əfqanın “Oliqarx” əsərlərində rast gəlirik. Ancaq bu əsərlərdə o, bir məkan kimi predmetləşmir və yalnız təsəvvürdədir. Onun obrazını “Oliqarx” pyesində o dünyadan bu dünyaya qayıtmış İgidovun dedikləri canlandırırsa, “Bir, iki – bizimki”, “Ruh” pyeslərində isə onun təsviri iki dünya arasında canlı əlaqələrin baş tutmasında yaranır. Əsası isə odur ki, axirət bir məkan kimi təsəvvürdədir və bu təsəvvürü o dünyadan ötürülən siqnallar cızır. Elçinin “Teleskop” pyesində isə bu təsəvvür predmetləşir, bədii gerçəklik qazanır.

Müasir dramaturji proses üçün ən səciyyəvi olan odur ki, əvvəlki dönəmlərdən fərqli olaraq, onda zamandaxili dönüşlər yalnız personajların keçmişə fikir ekskursu kimi baş vermir, gerçək ölçülərdən kənar, yalnız ədəbi-poetik ölçülərə sığa biləcək metafizik bir hadisə xarakteri alır. Ümumiyyətlə, çağdaş dramaturgiyamız real dünyanın ölçülərini aşmağa çalışır, qlobal problemləri qlobal ölçülərdə tədqiq etmək istəyir.

Zaman-məkanın metafizik forması ilə yanaşı, fiziki forması da müasir dramaturgiyamız üçün xasdır. Metafizik formada bədii xronotop daha çoxqatlı və mürəkkəb strukturdadırsa, fiziki formada daha yığcam və sadə strukturdadır. Belə ki bu formada, əsasən, hadisələr vahid məkanda, saatlarla ölçülə biləcək qısa bir zamanda baş verir. Bu da bir daha təsdiqləyir ki, müasir dramaturji struktur mürəkkəbliyə meyil etsə də, məzmununda təfərrüatlardan qaçır, mahiyyətə yönəlir.

ƏDƏBİYYAT

1. Редгрейв М. Маска или лицо. Москва, 1965.
2. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра, 1982.
3. Шиллер Ф. Собрание сочинений, т. 6, Москва, 1957.
4. Dadaşov A. Dramaturgiya. Bakı, BDU-nun nəşriyyatı, 2004.
5. S.Y.Qonçarova-Qrbovskaya «Комедия в русской драматургии конца XX – начало XXI века». Москва, «Наука», 2006.
6. Zülfüqarova F. İngilis və Azərbaycan ədəbiyyatında insan konsepsiyası (Virjinya Vulf və Afaq Məsudun yaradıcılığı əsasında), Bakı, 2012.
7. Əmirli Ə. 15 pyes. Bakı, “Öndər nəşriyyat”, 2006.
8. Əhmədov B. Yeni dövrün dramaturgiyası. Firuz Mustafa, “Qara qutu”. Bakı, “Araz”, 2006.
9. Əsəd Cahangir. Dionisin sağlığına. “Ədəbiyyat” qəzeti, 2011, 3; 4; 17 iyun.
10. “Azərbaycan” jurnalı, 2008, № 4, (Sezar).
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла, «ЭКМО», Москва, «ФОЛИО», Харьков, 2008.
12. Səmədoğlu V. Dramaturgiya, “Şərq-Qərb”, 2014.

Leyla Allahverdiyeva

MÜASİR DRAMATURJİ STRUKTURDA ZAMAN-MƏKAN HƏLLİ

XÜLASƏ

Məqalədə müasir dramaturji prosesdə zaman-məkan faktorunun qazandığı yeni xüsusiyyətlərdən danışılır. Zaman-məkan faktoru bir nəzəri kateqoriya kimi araşdırılır, dünya ədəbi-bədii fikir tarixinin çox böyük imzalarının yanaşmaları diqqətə alınır. Bu kateqoriyaya müxtəlif baxışlar və müxtəlif bədii mənalandırmalar qarşılaşdırılır.

Müasir milli dramaturji prosesdə xronotopun səciyyəvi və onun formalaşmasına təsir göstərən amillər elmi-nəzəri müstəviyə gətirilir. Xronotop strukturunda zaman və məkanın qarşılıqlı təsiri və yeri müəyyənləşdirilir.

Leyla Allahverdiyeva

**THE TIME-SPACE SOLUTION IN A
MODERN DRAMATIC STRUCTURE**

SUMMARY

The article deals with new features which obtained by the time-space factor in the modern dramatic process. The time-space factor is researched as a theoretical category and approaches to a lot of signatures of the history of world's literary-artistic thought is taken into account. Different views and artistic senses are contrasted in this category. The character of the chronotope and factors affecting to its formation are brought to the scientific-theoretical level in the modern national dramatic process. The interaction and place of the time-space is identified in the chronotope structure.

Nərmin CAHANGİROVA
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
nermincahangirova83@gmail.com

XX YÜZİLLİYİN ƏVVƏLİ AZƏRBAYCAN POEMASININ JANR-STRUKTUR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Açar sözlər: poema, romantizm, Şərq ənənəsi, müasirlik
Key words: poem, romanticism, Eastern tradition, modernism

Çoxəsrlik tarixi olan poema janrı istər dünya, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatında demək olar ki, bütün dövrlərin ən aparıcı janrlarından biri olmuşdur. Ədəbiyyat tariximizə nəzər saldıqda Azərbaycan ədəbiyyatında Nizaminin “Xəmsə”si, Xətəinin “Dəhnaməsi”, Füzulinin “Leyli və Məcnun”u ilə intibah dövrünü yaşayan, XIX əsr ədəbiyyatında isə İsmayıl bəy Nakamın “Gəncineyi-ədəb”, “Fərhad və Şirin”, Nazirin “Bəyani-hal”, A.M.Xalxalının “Sələbiyyə” və s. kimi yeni nümunələrinə təsadüf edilən böyük bir poema ənənəsinin olduğu görünür. Lakin bu əsərlərin janrın poetikası, forma-məzmun baxımından təhlilində bəzən sual doğuran məqamlarla qarşılaşırıq. Ümumiyyətlə, ədəbiyyat tariximizdəki bu əsərlərin poema kimi təqdim edilməsi, eləcə də poema adlanan ədəbi nümunələrin həddən artıq fərqli kompozisiyaya, struktura malik olması bu məsələyə daha ehtiyatla yanaşmağı labüdləşdirir.

Klassik ədəbiyyatımızın ustad tədqiqatçılarından Azadə Rüstəmovə poema kimi təqdim olunan bir çox ədəbi söz abidələrimizin poetikasında incələmələr apararaq onların poema adlanması fikrini təkzib etmişdir: “...Poemada xarakterin şair tərəfindən qabarıq, patetik və emosional görünən bir cəhəti götürülür, şeirə salınır, tərənnüm edilir. Axırınıc keyfiyyət bir janr kimi poema üçün mühümdür və bu baxımdan Nizami “Xəmsə”sinə daxil olan əsərlərin heç biri poema adlandırılı bilməz [1, s. 119-120]. Görkəmli alim eyni məntiqlə mənzum roman janrında yazılmış əsərlərin siyahısını uzadır və poema-mənzum roman janrının sərhədlərini incə detallarla sərgiləməyə müvəffəq olur. Biz də bu fikirlərə şərik olur, Nizami, Əssar Təbrizi, Füzuli, Məsihi kimi klassik sənətkarlarımızın əsərlərindəki çoxcəhətliliyi, insan talelərinin bir çox qatlarına, mərhələlərinə enişi, epoxal gerçəkliklərə nüfuzu nəzərə alaraq onları poema janrının sərhədlərinə sığdırmağı heç vəchlə qəbul etmirik. Fikrimizcə, bu əsərlər tədqiq olunarkən ümumi yox, fərdi prinsiplərin nəzərə alınması daha qənaətbəxş olardı. Qeyd etmək lazımdır ki, klassik epik poeziya nümunələrinin mənzum roman adlandırılması da məsələnin çıxış yolu deyil. Bu

əsərlərin hər biri özünəməxsusluğu ilə seçilir və onlara eyni prinsiplə yanaşib janrın sərhədlərini müəyyənləşdirmək düzgün olmayan nəticələrə gətirib çıxarar.

Bu məsələ türk ədəbiyyatşünaslığında o qədər geniş araşdırılmasa da, bəzi alimlərin diqqətini çəkərək münasibət bildirilmişdir və bir qayda olaraq klassik epik poeziya nümunələri məsnəvi şəklində tədqiq olunmuşdur. Bizim poema kimi qəbul etdiyimiz bütün Şərq poemaları “məsnəvi” şeir şəklinin nümunələri adlandırılaraq birtərəfli şəkildə işlənmiş, bütün əsərlər eyni prinsiplərlə tədqiqata cəlb edilmişdir. Poemanın şeirlə iç-içə, daxilən bağlı olduğunu, roman və hekayə kimi ünsürlərin də poema içərisində yer aldığını vurğulayan alimlər bu janra sərhəd qoymağı qəbul etmir: “Füzulinin “Leyli və Məcnun” məsnəvisi nə qədər roman və nə qədər şeirdirsə, poema da o qədər roman və şeirdir. Bu ifadəmizdən poema=məsnəvi anlaşılmamalıdır. Çünki, məsnəviyə aid janr müəyyənləşdirici ölçülər poemada yoxdur. Məhz bu xüsusiyyətlərindən dolayı o romandan, hekayədən və şeirdən fərqli bir janr olaraq dəyərləndirilməlidir” [2]. Həqiqətən də, müasir ədəbiyyatda poema məsnəvi janrından əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənən, özünəməxsus struktur və kompozisiyaya malik bir janr kimi qəbul edilir.

Poema bir çox janr və bədii forma vasitələrini özündə birləşdirən janrdır. Müasir nəzəriyyələrdə poemaların lirik, liro-epik və epik növləri müxtəlif prizmalardan fərqləndirilsə də, vahid bölgü demək olar ki, yoxdur. Rus ədəbiyyatında poema janrının inkişafını və mövqeyini araşdıran Q.A.Çervyaçenkunun fikrincə, poema janrının başlıca fərqləndirici əlamətlərindən biri əsərin strukturunda müəllif və ya qəhrəmanın rolundan asılıdır. “Əgər qarşımızda sadəcə müəllifdirsə, poema lirik monoloq xarakteri daşıyır. Əgər müəllif obyektiv təhkiyə formasını lirik monoloqla (ricətlə) birləşdirirsə və öz qəhrəmanları ilə hiss edilməsinə imkan yarasarsa liro-epik poemadır. Müxtəlif personajların müəllifin təsiri olmadan qarşıdurması və özünü ifadəsi dramatik poemanın struktur əsasını təşkil edir” [3, s. 173]. Fikrimizcə, bu mülahizələr poema tiplərini fərqləndirməyə əsaslı şəkildə imkan verir.

Lakin Azərbaycan poemalarının strukturunda epik və lirik ünsürlərin vəhdəti daha uğurlu hesab edilir, Y.Qarayevin sözləri ilə desək: “Lirik poema lirikada əriyən və yox olan poema demək deyil, əksinə, lirika poemaya onun epik imkanlarını tamamlamaq və ona xidmət etmək üçün lazımdır” [4, s. 71]. Lirik poemalar bəhs etdiyi dövrün insan xarakterlərini lirik kontekstdən açıq və bu zaman təsvir predmetinin lirik aspektlərinin üzərinə güclü vurğu salınır. Burada əsas məqsəd, fikrimizcə, müəlliflə forma arasındakı münasibətlərin, bu formanın seçilməsinin mahiyyətini üzə çıxarmaq, insan hissələrinin, düşüncə və xarakterinin kolliziyası fonunda dövrün və zəmanənin düşüncə tərzini açıqlamaqdır. Poema janrı

əsrilər boyunca daxilən zənginləşə-zənginləşə, həm də, müəyyən xüsusiyyətlərini itirmişdir. Burada söhbət poemanın həcmindən, onun kiçikliyi, yaxud böyüklüyündən getmir, poemanın strukturunu müəyyənləşdirən komponentlər daim təkmilləşmiş və belə deyək, hər hansı struktur müəyyənləşdirici komponentin “ideyası köhnələn kimi” o, yeni poetik ideyaların təcəssüm forması ilə əvəz edilmişdir.

Lirik poema “...zamanın mühüm hadisələrinin şair qəlbindəki güclü əks-sədası” kimi insanın hiss və düşüncələrinin kadr arxasını göstərir, həmin hiss və düşüncələrin haradan başlanğıc götürməsi və sair bu kimi məsələləri həll etməyə çalışır. Çox güman ki, lirik poemanın bu cəhəti əsrin əvvəllərində romantiklərimizin diqqətini cəlb etmiş, onlar qəlblərindəki duyğuları, arzu və istəklərini məhz bu janrda əks etdirməyi müvafiq hesab etmişlər. Əsrin ilk onilliklərində ədəbiyyatımızda realizm və romantizmin təşəkkülü və inkişafı yeni janrların yaranmasını şərtləndirdiyi kimi, bu janrın strukturunda da dəyişikliklərə, həmçinin romantik və realist poema növlərinin yaranmasına təkan verirdi. Lakin ədəbiyyatşünaslıqda belə bir fikir də mövcuddur ki, poema nə romantizmə, nə də realizmə, nə də klassisizmə, bütövlükdə ədəbiyyata, cəmiyyətə, insanlığa aiddir. Estetik ab-havanın dəyişməsindən asılı deyildir. Bu fikir bir qədər birtərəfli xarakter daşıyır, çünki müxtəlif ədəbi cərəyanların hakim olduğu dövrlərdə yazılan əsərlər bir çox cəhətlərinə görə fərqlənir. Yəni, tutaq ki, romantizmin hakim olduğu bir dövrdə yuxarıda deyildiyi kimi, bu dövrün kontekstinə girməyən, ondan kənarında “nəfəs alan” poemadan söz gedə bilməz. Bu müxtəliflik əsərlərin ideya-məzmununda, forma və strukturunda, təsvir vasitələrində, surətlər aləmində özünü daha çox büruzə verir. Bu prinsipi əsas götürərək əsrin əvvəlində yazılan poemaları nəzərdən keçirdikdə romantik poemaların üstünlüyü ilə qarşılaşırıq.

Romantizm cərəyanının A.Səhhət, A.Şaiq, H.Cavid, M.Hadi kimi nümayəndələrinin yaradıcılıq məhsulu olan bu poemalarda cəmiyyəti, düşünən beyinləri narahat edən, insanlığın xoşbəxtliyinə mane olan bir çox məsələlər işıqlandırılmışdı. Bu poemalarda yeni azadlıq ideallarından, mənəvi dəyərlər uğrunda mübarizədən (“Beşikdən məzara qədər bəşərin əhvalı”, “Bir sərgüzəşti-xunun” – M.Hadi, “Məsud və Şəfiqə” – H.Cavid), azadlıq mübarizəsinin təsvirindən (“Əhmədin qeyrəti” – A.Səhhət), xalq adət-ənənələrindən (“İki familiyanın məhvi”, “Mərhəmətli Ədhəm” – A.Şaiq), sənət adamlarının cəmiyyətdəki mövqeyindən (“Şair, şeir pərisi və şəhərli” – A.Səhhət), eləcə də müharibə dəhşətlərindən (“Əlvahi-intibah” – M.Hadi) söz açılırdı. Təbii ki, romantizmin yaradıcılıq idealları bu mövzuların işlənməsini zəruri edirdi. Çünki ümumi, narazı, üsyankar bir ruh, küskün əhvali-ruhiyyə romantiklərin nəinki epik – lirik əsərlərinə, bütün yaradıcılığına hakim idi. Mövzu orijinallığı, məzmun yeniliyi ilə seçilən romantik poemalar XX əsr ədəbiyyatımızda mühüm yer tutur. Bu

poemalar təkcə çoxcəhətli müasir məzmun, mübariz ideyasına görə yox, süjet quruluşuna, maraqlı kompozisiyasına görə də mükəmməl sənət nümunələri idi. Bu əsərlərdə iki tendensiyanın – həm Avropa romantizminin, həm də klassik Şərq ədəbiyyatının təsirini aydın görmək olurdu. Epik poeziya nümunələrində bir tərəfdən yeni məzmun və süjetlərdən istifadə edilsə də, forma cəhətdən klassik ənənələrə və ədəbi formalara müraciət olunurdu. Bütün bu cəhətlər orijinal xüsusiyyətlərlə zəngin yeni Azərbaycan poemasının yaranmasını şərtləndirirdi.

Dövrün poemaları içərisində orijinal məzmunu və xüsusi daxili drammatizmi ilə seçilən Məhəmməd Hadi poemaları XX əsr romantik ədəbiyyatını kompozisiyası, orijinal poetikası ilə zənginləşdirmişdir. Belə ki, M.Hadi bəzən klassik ənənələrdən bəhrələnsə də, əsərlərini yeni keyfiyyətlərlə zənginləşdirməyi daha üstün tuturdu. İsgəncələrlə dolu həyat haqqında düşüncələrdən doğan dərin kədər Hadi lirikasının, Hadi şeirinin başlıca ideya istiqamətlərindən olmuşdur. Onun epik əsərlərində də məhz bu cəhət – insanın bütün əzab-əziyyətlərdən qurtulub azad, müstəqil həyatda xoşbəxt yaşamaq arzusu qabardılır. M.Hadinin “Aləmi müsavətdən” poemasında olduğu kimi, “Beşikdən məzara qədər bəşərin əhvalı” poeması da bu fikirlərin davamı xarakteri daşıyırdı.

*Hürriyyəti mən istər idim dəhrdə, heyfa, –
Olmuş bu cahən cümlə yaranmışlara mənfa!*

*Zənn eylər idim aləmi rəxsəndə cahandır...
Madam şikəmindən daha zülmətli məkandır.*

*Fikr eylər idim cənnəti-ülviyyəyə düşdüm,
Nirani ələmdir bura, süfliyyəyə düşdüm [5, s. 308].*

Azadlıq həsrəti, hər cür zülm və ədalətsizliklərdən uzaq olan cəmiyyət, insan və onun səadəti haqqında utopik arzular bu poemanın əsas motivlərini təşkil edir. Burada bir cəhəti də qeyd edək ki, Hadi poetik təfəkkürü etibarilə, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi orijinal bir şair idi, o yazdığı əsərləri ürəyində yaşatdığı ideyaların bədii təcəssümünə çevirməyə çalışırdı və təsadüfi deyil ki, bu cəhd əsərlərin poetik strukturunun fərqli olması ilə nəticələnirdi. XX əsr romantik poemalarında nəzm və nəsr hissələrinin növbələşməsi (“Bir sərgüzəşti-xunin”) məsələsi də məhz bu ayrıntı ilə bağlıdır. Çünki, bədii mətnə ideya axtarışları kəskinləşdikcə, daha doğrusu, dərinləşdikcə əsər daha çox öz forması ilə danışmağa üstünlük verir.

Bu dövr poemalarında hadisələrin, situasiyaların təsvirindən çox, qəhrəmanların daxili aləmi, düşüncə və duyğularına daha geniş yer verilir. Bu poemalarda müəlliflər tarixi simalardan, ənənəvi qəhrəmanlıq

dastanlarından uzaqlaşmış daha real, həyati ziddiyyətləri əks etdirən, vətən məhəbbətinin, xalq adət-ənənələrinin, azadlıq arzularının təbliğ olunduğu müasir süjetlərə meyil edirdilər. Əsrin ilk poemaları daha çox lirik başlanğıcın üstünlüyü ilə seçilsə də, ədəbiyyatımızda konkret süjeti, mükəmməl kompozisiyası ilə fərqlənən “Əhmədin qeyrəti”, “İki fəmi-liyanın məhvi”, “Mərhəmətli Ədhəm” kimi epik poemalar da yaranmışdı. Epik və dramatik əsərlərdə süjet nəticə etibarilə ictimai münaqişələri və konfliktləri əks etdirən hadisələr sistemidir. Müəllif təhkiyəsi əsasında nəql edilən bu poemalarda süjet müəyyən bir əhvalatın təsviri ilə başlayır, hadisələr gərgin şəkil alaraq kulminasiya mərhələsinə çatır, sonra isə maraqlı bir finalla sona çatdırılırdı.

XX əsr poemaları orijinal xüsusiyyətlərlə zəngin olsa da, klassik Şərq ənənəsi və müasir Qərb ədəbiyyatının təsiri bu əsərlərdə olduqca aydın görünürdü. Bu iki mənbədən gələn təsir hansı məqamdası bir-birini dəf edir, hansı məqamlarda isə qovuşur, qarşılıqlı zənginləşməyə yol açırdı. Poema ənənələrimiz ictimai-fəlsəfi ideyaların böyüklüyü və zənginliyi ilə diqqəti cəlb etdiyi kimi, vəzn və qafiyə sistemindəki axtarışlar, müasir qafiyələrə meyilləri ilə də seçilirdi. Lakin XX əsrin ilk onilliklərində ənənəvi əruz vəznü poeziyanın hələ də əsas vəznü, əsas ahəngi idi. Bu dövr şairlərin yaradıcılığında ara-sıra heca vəznü nümunələrə rast gəlsək də, bu ənənəyə çevrilmir, klassik vəzn üstünlüyünü saxlayırdı. XX əsrin poemaları romantik bir dillə ənənəvi əruz vəznündə yazılırdı. Hətta sovet dövründə qələmə alınmış “Qız qalası”, “Azər” poemaları da bu klassik vəznüdə yazılmışdı.

*Azər düşünür... bəlkə otuz ildir hər an,
Düşkün bəşərin eşqini, fəryadını inlər.
Yaxdıqca yaxar beynini bir kölgəli böhran,
Əflakə sorar dərdini, yıldırları dinlər... [6, s. 146]*

Elmi ədəbiyyatda poetik mətni yaradan vəzn və ritmin münasibətlərini “knotr” adlandırırırlar. Bu termin, əsasən, vəzn knotru, ritm knotru şəkində istifadə edilir. Bu zaman ritmin mövcud səs amplitudasında qafiyələrin bir-biri ilə və həm də poetik mətn parçasının intonasiyası ilə çarpazlaşması bədii niyyətin xüsusi modusda reallaşmasını şərtləndirir. Ritm strukturunda taktlar elə seçilir ki, onların ümumi fonla, intonasiya və digər komponentlərlə eynilik və kontrast yaratması ifadənin oynaqlığına səbəb olur. Bədii düşüncə məhz bu knotrun sərhədləri daxilində cəlvələnir, vəznü ifadə və ekspressivlik imkanlarını artırır. Yuxarıdakı parçada ilk olaraq gözə dəyən, diqqəti cəlb eləyən cəhət – daxili-ruhi narahatlıq mətnü poetik sistemüin ən müxtəlif komponentlərinü qarşılıqlı münasibətləri əsasında mükəmməl şəkində əks edilir. Təsvirdə məzmun

planı elə bir dərəcədə reduksiyaya uğrayır ki, parçaya hopan düşüncənin ritmi, qalxıb-enməsi, narahatlığın hansı modusda reallaşması əyaniləşir. Forma mükəmməliyi poetik sistemə ilahi ahəng gətirir. Mətn parçasındakı ovqat – tragizm, insan düşüncəsindəki enib-qalxmalar, onun daxili iztirabları ritmin və qafiyə sisteminin ən müxtəlif adlarında ifadə edilir. Cavidin şair böyüklüyü bədii mətn parçalarında hansı qafiyələri, hansı qafiyə sistemini işlətməsində yox, bir vahid kimi kadrarxası ilə “səhnə” arasında üzvi əlaqələrin mükəmməl şəkildə yaradılmasındadır.

Hadinin “Aləmi-müsavətdən məktublar”, “Beşikdən məzara qədər bəşərin əhvalı”, Səhhətin “Şair, şeir pərisi və şəhərli”, Şaiqin “İki fəmilianın məhvi”, “Mərhəmətli Ədhəm” poemaları da əruz vəznində və klassik poemalar üçün xarakterik məsnəvi şəkildə yazılsa da, bu əsərlər içərisində Hadinin “Əlvahi intibah”, “Bir sərgüzəşti-xunun” poemaları bənd və qafiyə sisteminin müasir və nisbətən mürəkkəb poetik strukturu ilə seçilirdi.

Janrın inkişafında növbəti mərhələ isə 20-ci illərdə başlayır. Bu mərhələ dövrə həmahəng olaraq formalaşmaqla bərabər, ümumsovet ədəbiyyatının inkişafı ilə də bağlı idi. 20-30-cu illər ümumsovet ədəbiyyatı tarixində də poema janrının inkişafında əhəmiyyətli dönüş yaşanmış, müxtəlif səpkili poemalar yaranmışdır. Bir çox tədqiqatçılar tərəfindən də qəbul edilir ki, sovet poemasının tarixində 20-30-cu illər gərgin axtarışlar dövrü sayılır. Bu dövrdə inqilabi ideyaları əks etdirən A.Blokun “Onikilər”, V.Mayakovskinin “150 000 000”, yeni dünya quruculuğunu əks etdirməyə çalışan V.Xlebnikovun “Ladomir” poeması, əsərlərində rus xalqının inkişaf prosesini əks etdirən S.Yeseninin “Anna Snegina”, “Qara adam” poemaları, eləcə də yaradıcılığında lirikaya böyük önəm verən B.Pasternakın “Böyük xəstəlik”, N.Aseyevin “Lirik ricətlər”, V.Luqovskoyun “Həyat” poeması rus realist poeziyasının, poema yaradıcılığının ən yaxşı nümunələri kimi tədqiq edilir.

Məlumdur ki, bədii ədəbiyyat yarandığı dövrün ruhunu, ictimai-siyasi vəziyyətini əks etdirən əsas elementlərdəndir. XX əsrin ilk onilliklərində baş verən inqilablar, AXC-nin qurulması və tez bir zamanda süqutu, Sovet hakimiyyətinin elan edilməsi ədəbiyyata, onun mövzusunə, hətta formasına da təsir göstərdi, yeni ədəbi janrların yaranması, şair və yazıçıların daha mürəkkəb poetik formalara müraciət etməsi ilə nəticələndi. Təbii ki, baş verənlər poema janrına da təsirsiz ötüşmədi. 20-30-cu illərdə bütün sovet respublikalarının ədəbiyyatında olduğu kimi, Azərbaycan ədəbiyyatında da poema janrı, xüsusən də, realist poema janrı sürətlə inkişafa başladı. İdeal gerçəkliyi təsvir edib, həyatın yüksək anlarını əks etdirən romantik poemalardan fərqli olaraq, sosialist realizmi metodu ilə yazılan poemalar, Belinskinin sözləri ilə desək, “həyatın ideal anlarını əks etdirmir, əksinə, gerçəklikdən poetik ümumiləşdirməyə layiq olanları gö-

türür və bizim həyatımıza aid olmayanları inkar edir”. Bu seçim təbiəti etibarilə ideoloji xarakter daşıyırdı və bədii əsərlərin bütün strukturuna önəmli təsir edirdi. Lirik janrların evolyusiyası, onların yeni və əhəmiyyətli məzmunla yüklənməsi və bədii başlanğıcının gücləndirilməsi janrın inkişafına təkan verirdi.

Realist poeziyanın daha çox tənqidi mahiyyət daşması, öz qarşısına gerçəkliyi sosial bəlalarından və qüsurlarından xilas etmək, cəmiyyətdəki geriliyi və cəhələri ifşa etmək, insanları qəflət yuxusundan oyatmaq vəziyyəsi qoyması da realistlərin klassik poemadan uzaq olmasını şərtləndirirdi. Burada “klassik poemadan uzaq olmaq” mülahizəsi sözün birbaşa mənasında işlədilmir, məsələ konkret dövrün poetik üslubunun əsərdə necə ifadə edilməsindən gedir. Bu məqamda ədəbiyyatşünaslıq və fəlsəfədə işlədilən “janr yaddaşı” anlayışının müxtəlif təzahür formalarını nəzərə almaq lazımdır. Əsrlər boyu yaddaşa, poetik saxlanca yığılan, hələ ideyası açıqlanmamış ünsürlər zaman keçdikcə paradaqlanır və zamanı gəldikcə hakim mövqeyə keçir. Bu zaman indiki zamanın yaddaşı bütün gücü ilə iş düşür, oxucuya özünün poetik mahiyyətini məhz həmin dövrün üslubu ilə açıqlayır. İctimai həyatdakı mübarizə və konflikt bədii əsərlərə, xüsusən də poeziyaya, onun ideya-məzmununun formalaşmasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir edir, bu səbəbdən dövrü və insanları ayrılmaz vəhdətdə təsvir etmək, yeni insanın yetişməsində inqilabın həlledici rolunu açıb göstərmək yeni tipli poemanın yaranmasını şərtləndirirdi.

Xalqın azadlığı uğrunda mübarizəsini, keşməkeşli həyat yolunu işıqlandırmaq dövr şairlərinin əsas ideali idi. Bu məqsədlə də poemalarda imperialistlərin müstəmləkə siyasətini, bürokratizmi, mədəni geriliyi ifşa etmək, dövr üçün səciyyəvi ziddiyyətləri, sinfi mübarizəni əsərin bədii konfliktinə çevirmək, hətta bu münaqişəni yoxsulların xeyrinə həll etmək bir dəb halını almışdı. Çünki bu epik poeziya nümunələri sovet dövründə ədəbi həyata atılan, müasiri olduğu cəmiyyətin gələcəyinə, yüksəlişinə sidq-ürəklə inanan H.K.Sanlı, S.Rüstəm, M.Rahim, M.Müşfiq, S.Vurğun kimi gənc şairlərin qələm məhsulu idi. Bu şairlərin həyat eşqi, vəd edilən gözəl, azad, bütün insanların bərabər olacağı cəmiyyətdə yaşamaq arzuları onları ruhlandırır və ardıcıl olaraq “Buruqlar arasında”, “Əfşan” (M.Müşfiq), “Komsomol poeması”, “Bəsti”, “Aslan qayası” (S.Vurğun), “Yaxşı yoldaş” (S.Rüstəm), “Araz qırağında”, “Qaçaq Nəbi”, “Arzu qız” (M.Rahim), “Aran köçü”, “Zülmün sonu” (H.K.Sanlı), “Pambıq”, “Kür” (Ə.Cavad) və s. kimi müxtəlif formalı və məzmunlu poemaların yaranmasına səbəb olurdu. Bu poemaları nəzərdən keçirdikdə ictimai-siyasi ideologiyanın təsiri altında, yeni dövrün tələbi, sifarişi ilə yazılmış yeni məzmunlu, yeni formalı əsərlərlə yanaşı, xalq ədəbiyyatının təsiri altında, əfsanə, rəvayət və dastanlardan istifadə əsasında yazılan poemalar da diqqətimizi

cəlb edir. Çünki folklor motivlərindən istifadə 30-cu illər Azərbaycan poemalarının ən səciyyəvi cəhətlərindən sayılırdı. İlk sovet poemaları içərisində C.Cabbarlının “Qız qalası”, M.Rahimin “Arzu qız”, “Qırx qız”, “Qaçaq Nəbi”, M.Müşfiqin “Çoban”, S.Vurğunun “Aydın əfsanəsi”, “Qız qayası”, “Aslan qayası”, “Dar ağacı”, H.K.Sanılının “Aran köçü”, Ə.Cavadın “Ayla günəş”, A.Şaiqin “Qaçpolad”, “Tapdıq dədə” poemaları folklor motivlərindən, əfsanə və dastan poetikasından bəhrələnməsinə görə xüsusilə fərqlənirdi. Bu bəhrələnmə həm poemaların məzmununda, həm də poetik formasında özünü göstərirdi.

Forma və məzmun baxımından klassik poeziyadan və folklordan bəhrələnmələrə təsadüf edilsə də, sovet poemalarını daha çox müasir həyatı əks etdirən, sovet quruluşunun, onun qurucuları olan yeni insanın tərənnümünə həsr olunmuş poemalar xarakterizə edirdi. Məzmunu həyatın inqilabi inkişafı üzərində qurulan, inqilabın vəsfinə və tərənnümünə həsr olunmuş “Əfşan”, “Şölə” (M.Müşfiq), “Komsomol poeması”, “Bəsti” (S.Vurğun), “Döyüş günləri”, “Partizan Əli” (S.Rüstəm), “Zülmün sonu”, “Turut qaçaqları”, “Namus davası” (H.K.Sanlı) kimi poemalar, sözsüz, ictimai-siyasi ideologiyanın təsiri ilə yazılmışdı. Bu xüsusiyyət gənc şairlərin, yazıçıların öhdəsinə bir tələb olaraq qoyulduğundan yeni dövrün, yeni həyatın formalaşdırdığı əməkçi insanın qurmaq, yaratmaq əzminin bədii tərənnümünə hər bir yaradıcılıqda təsadüf olunurdu. S.Vurğunun, S.Rüstəmin, M.Müşfiqin poemaları sübut edirdi ki, yaradıcı əmək yeni ədəbiyyatın, yeni şeirin başlıca mövzudur, bu əməyin qəhrəmanı yeni poeziyanın ilham mənbəyidir.

*Həyatın əslini mənə qandıran,
Könlümü, gözümü işıqlandıran
İşimdir, gücümdür, ehtirasımdır.
Bunlar tükəndimi mənim yasımdır.
Sevirəm axdıqca alnımın təri,
İnsana dad verən gözəllikləri [7, s. 178].*

Yeni dövrün ədəbiyyatı məzmunundakı, ideyasındakı yeniliklər ilə bərabər, poetik xüsusiyyətlərinə görə də yeni olmalı idi. Çünki əsrin onların qarşısına qoyduğu yeni ədəbiyyat yaratmaq tələbi dövrün bütün şairlərini poeziyada novator kimi çıxış etməyə, yorulmadan yeni yollar və istiqamətlər axtarmağa sövq edirdi. Nisbətən kiçik həcmə və konkret struktura, sonet və terset formalarına maraq yaranması, poemaların bəndləmə sistemi ilə yazılması, qafiyə yenilikləri bu epik poeziya nümunələrini klassik poema nümunələrindən əsaslı şəkildə fərqləndirirdi. Dramatik münaqişələrin güclənməsi, əks tərəflərin qarşıdurması ilə xarakterizə olunan bu poemalarda çoxşaxəli süjetlərə meyil olunmaması, rus və

Avropa nümunələrindən təsirlənmə janrın inkişafında həlledici amil kimi qiymətləndirilməlidir.

Sovet dövrü poemalarında ənənəçiliyin digər bir göstəricisi qafiyə sistemi ilə bağlı idi. Klassik poemalar üçün xarakterik olan məsnəvi forması bu dövrün poemalarında da əsas qafiyə sistemi kimi tətbiq edilirdi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, məsnəvi forması təkcə əruzda yazılmış əsərlərdə deyil, heca vəznli əsərlərdə də geniş tətbiq olunurdu. H.K.Sanlının bütün poemaları, S.Rüstəmin, M.Rahimin, M.Müşfiqin, S.Vurğunun əksər əsərləri məsnəvi şəkildə yazılmışdır. Bir cəhəti qeyd edək ki, ənənəvi ədəbiyyatşünaslıqda qafiyə bəhsindən bəhs edilərkən sadəcə onun növləri, yeri, müxtəlif xassə və keyfiyyətləri haqqında danışılmış, ancaq bu təsadüfdə qafiyənin fəlsəfi tutumu, bədii mətnin poetik sistemində hansı funksiyaları daşması tam şəkildə açıqlanmamışdır. Poetik mətnə vurğulu heca ilə vurğusuz hecaların bir-birlərini əvəz etməsi, bir tərəfdən məxsusi bədii effektin hasil olmasına xidmət edirsə, digər tərəfdən mətnin ideyalarının üzə çıxmasına, əyaniləşməsinə yardımçı olur və bu mənada qafiyəni əsərin poetik sistemindən kənar təsəvvür etmək yolverilməzdir.

Ümumi olaraq deyə bilərik ki, XX əsrdə janrın poetik strukturunda sanki müəyyən konkretləşmə getmiş və qərb təfəkkürü əsasında formalaşan, yeni məzmunlu, yeni quruluşlu müasir poemaların inkişafı üçün zəmin yaranmışdı. Bu mərhələdə yazılan poemalar demək olar ki, poemanın iki fərqli mərhələsi arasına təsadüf etdiyindən bu əsərlər poemanın keçmişlə ilə bu günü arasında körpü rolunu oynayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azadə R. Azərbaycan epik şeirinin inkişaf yolları (XII-XIII əsrlər). Bakı, "Elm", 1975.
2. Mitat Durmuş. Bolşevik İhtilalindən sonrakı Azərbaycan sahəsi Türk edebiyatında şiir türü və poema türü. www.academia.edu/.../
3. Червяченко Г.А. Поэма в советской литературе. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1978.
4. Qarayev Y. Poeziya və nəsr. Bakı, "Yazıçı", 1979.
5. Hadi M. Seçilmiş əsərləri. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005.
6. Cavid H. Əsərləri. 5 cildə, I c. Bakı, "Lider", 2005.
7. Müşfiq M. Əsərləri. 3 cildə, II c. Bakı, Azər nəşr, 1970.

Nərmin CAHANGİROVA

**XX YÜZİLLİYİN ƏVVƏLİ AZƏRBAYCAN POEMASININ
JANR-STRUKTUR XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

XÜLASƏ

Azərbaycan ədəbiyyatında demək olar ki, bütün dövrlərin ən aparıcı janrlarından biri olmuş poemaların lirik, lירו-epik və epik növləri müxtəlif prizmalardan fərqləndirilsə də, bu poemaların strukturunda epik və lirik ünsürlərin vəhdəti daha uğurlu hesab edilir. Mövzu orijinallığı, məzmun yeniliyi ilə seçilən, XX əsrin ilk onilliklərində ədəbiyyatımızda mühüm yer tutan romantik poemalar süjet quruluşuna, maraqlı kompozisiyasına görə də mükəmməl sənət nümunələri idi. Bu əsərlər klassik nümunələrdən fərqli olaraq iki tendensiyanı – həm Avropa romantizminin, həm də klassik Şərq ədəbiyyatının təsirini özündə ehtiva edirdi. A.Səhhət, A.Şaiq, H.Cavid, M.Hadi kimi romantiklərimizin epik poeziya nümunələrində bir tərəfdən yeni məzmun və süjetlərdən istifadə edilsə də, forma cəhətdən klassik ənənələrə və müasir poetik formalara müraciət olunurdu. Bu iki mənbədən gələn təsir hansı məqamdası bir-birini dəf edir, hansı məqamlarda isə qovuşur, qarşılıqlı zənginləşməyə yol açırdı. Bütün bu cəhətlər orijinal xüsusiyyətlərlə zəngin yeni Azərbaycan poemasının yaranmasını şərtləndirirdi.

20-30-cu illərdə isə poema janrının inkişafında yeni təkamül mərhələsi başlayır, müasir həyatı əks etdirən, sovet quruluşunun, onun qurucuları olan yeni insanın təərənnümünə həsr edilmiş, dramatik münaqişələrin güclənməsi, əks tərəflərin qarşılıqlı ilə xarakterizə olunan əsərlərin yaranması ilə səciyyəli idi. “Əfşan”, “Şölə” (M.Müşfiq), “Komsomol poeması”, “Bəsti” (S.Vurğun), “Döyüş günləri”, “Partizan Əli” (S.Rüstəm), “Zülmün sonu”, “Turut qaçaqları”, “Namus davası” (H.K.Sanlı) kimi ictimai-siyasi ideologiyanın təsiri ilə yazılmış bu əsərlər poema yaradıcılığında ən xarakterik cəhətləri özündə əks etdirir. XX əsrin bu mərhələsində janrın poetik strukturunda sanki müəyyən konkretləşmə getmiş və Qərb təfəkkürü əsasında formalaşan, yeni məzmunlu, yeni quruluşlu müasir poemaların inkişafı üçün zəmin yaranmışdı.

Narmin JAHANGİROVA

**THE GENRE STRUCTURAL CHARACTERISTICS OF THE
AZERBAIJANI POEM AT THE BEGINNING OF XX CENTURY**

SUMMARY

In the Azerbaijani literature poems in all periods were one of the leading genres. Lyrical-epic, lyrical and epic kinds of poems are distinguished from different perspectives. But in Azerbaijani poems combination of the epic and lyrical elements is considered as the most successful phenomenon. Romantic poems, which had an important role in first decades of the twentieth century, distinguished by novelty, subject originality. According their plot structure and interesting compositions these poems occupy an important place in our literature and are perfect works of art. In differ from works of the classic examples of the trend, these works combined peculiarities both of European romanticism and classical Oriental literature. Our romantics, such as A.Sahhat, A.Shaig, H.Javid, M.Hadi created samples of epic poetry. In these works poets used new content and the plots and also applied the classical tradition and contemporary poetic forms together. The influence, coming from these two sources sometimes repel each

others, sometimes joined in common points, and cleared the way for mutual enrichment. All of these features defined the creation of new original and rich Azerbaijani poem.

In the 20-30th of XX century in development of poem genre new stage of evolution began. It characterized with the foundation of the works reflecting the modern life dedicated to the Soviet regime and its founders glorifying of new person, characterizing with intensification of dramatic conflicts and confrontation of opposite party. These poems like "Afshan", "Shola" (M.Mushfig), "Komsomol poem", "Basti" (Samad Vurgun), "Days of War," "Partisan Ali" (S.Rustam), "The end of oppression", "Turut runaways", "War of Honor" (H.K. Sanili) and other works written under the influence of socio-political ideology. They reflected the creativity of the most characteristic features of poem creation. At this stage of XX century the structure of the poem genre become more concrete and paved the way for the development of modern poesm which formed on the basis of Western thinking with new content and new structure.

Вафа ГАДЖИЕВА

Доктор философии по филологическим наукам

Институт литературы им. Низами

haciyeva_vafa@mail.ru

**ПОВТОР КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ ПРИНЦИПОВ
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

*(на основе анализа поэтической лексики поэмы
«Хосров и Ширин» Низами Гянджеви)*

Ключевые слова: Низами, «Хосров и Ширин», повтор, стилистика, поэтика, лексико-семантическая организация

Key words: Nizami, "Khosrow and Shirin", repetition, stylistics, poetics, lexical-semantic organization

Объектом данной статьи является поэма *«Хосров и Ширин»*, сочиненная великим азербайджанским поэтом и мыслителем *Низами Гянджеви*, т.е. Низами из города Гянджа (XII в.).

Согласно Е.Э.Бертельсу, посвятившему много научных работ изучению богатого творческого наследия поэта [1], «Выполняя данное ему поручение – создать поэму о любви, Низами обратился в поисках сюжета к историческим хроникам древнего Ирана (Сасанидской Персии – Г.В.). Его внимание привлек образ прекрасной Ширин, верной возлюбленной, своей смертью доказавшей преданность своему избраннику. Имя Ширин упоминается в византийских, сирийских и арабских хрониках; сомневаться в том, что она – лицо историческое, не приходится.

По-видимому, правителя вокруг нее и ее мужа – последнего выдающегося правителя домусульманского Ирана (Сасанидской Персии – Г.В.) Сасанида Хосрова Парвиза (вступил на престол в 590 г.х., был убит в 628 г.х.) – уже в IX-X сложился цикл преданий. Известный арабский историк Табари (ум. 923 г.), рассказывая о правлении Хосрова, говорит, что любимой его женой, носившей титул «госпожи», была Ширин. В персидской хронике Бал’ами (ум. 996 г.) к этому добавлено, что «не было среди людей никого прекраснее ее лицом и лучше ее нравом» [2, с. 216].

Для анализа в статусе поэтического текста нами отобрана насыщенная, на наш взгляд, разными стилистическими фигурами глава под названием "سخن گفتن خسرو و شیرین با هم" «Свидание Хосрова

с *Ширин*» и последовавшие за ней разделы «*Первый ответ Ширин Хосрову*», "جواب دادن شیرین خسرو را" «*Первый ответ Хосрова Ширин*» и т. далее из поэмы «Хосров и Ширин» (1181 г.) [3].

Методом исследования автором избраны приемы *структурной поэтики*.

Известно, что «изучение текста на уровне структурной поэтики не предполагает «выхода» к исторической обстановке, в которой создавалось произведение, его *сопоставление* с другими художественными явлениями, к биографии самого писателя. Особый подход, *методология структурной поэтики*, как известно, заключается в принципе имманентного исследования произведения: художественный текст рассматривается как некоторая данность, которая подвергается анализу как самостоятельное целое. Находясь в рамках текстовой данности, ограничиваясь чисто «внутренним анализом», исследователь выявляет элементы художественного текста и рассматривает связи между ними. Таким образом, каждая часть художественной структуры соотносится с другими компонентами той же структуры. Французский структуралист Ролан Барт называет такой способ анализа произвольно закрытым» [4, с. 427].

Вопросы, связанные с поэтической семантикой слов, рассматривались в трудах видных теоретиков и историков литературы: В.В.Виноградова, М.Л.Гаспарова, В.М.Жирмунского, А.А.Потебни, Л.И.Тимофеева, Б.Томашевского, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, В.П.Григорьева, А.Б.Аникиной, М.Н.Кожинной, Ю.М.Скребнева [5]. Названные труды послужили общетеоретической базой при написании настоящей статьи.

Особенности арабо – и персоязычной поэтики и риторики рассматривались в трудах таких востоковедов, как Е.Э.Бертельс, И.Ю.Крачковский, А.Б.Куделин, Р.А.Мусульманкулов, Н.И.Пригарина, Я.Рипка, А.Саттаров, Б.Я.Шидфар, Х.Шарипова, Н.Ю.Чалисова, М.Кулиева [6]. Научные изыскания этих востоковедов и послужили как теоретической, так и методической базой для данного исследования.

В азербайджанском литературоведении классификация художественно-изобразительных средств на основе исследований трудов арабоязычных ученых-филологов средних веков по поэтике и риторике впервые была проведена д.ф.н. М.Кулиевой в монографии «*Классическая восточная риторика и азербайджанская литература*» (Баку, «Озан», 1999). На базе средневековой классической поэтики образные средства разделяются ею на *словесные (лафзи)*, *образные (ма’нави)* и *словесно-образные (лафз-о ма’нави)*. Теоретические воззрения на той же основе были изложены в предисловии

указанной книги ученым-иранистом *Н.Геюшовым* под названием *«Теоретические основы словесного искусства»*.

По определению Рустама Алиева, «Низами является одним из величайших мастеров поэтического слова, он поднял до необыкновенных высот художественное изящество и емкость поэтического языка» [1, с. 11-12] и, по его же мнению, для исследования особенностей языка «Хамса» (Пятерицы) Низами «...необходимо хотя бы составить полный список, *«своеобразный конкорданс изобразительных средств и частотный словарь азербайджанской школы персоязычной поэзии XII в.»* [1, с. 11-12].

В азербайджанском низамиведении вопросы поэтики были освещены в монографии *Н.Араслы «Поэтика Низами»* (Баку, «Элм», 2004), посвященной поэтическому мастерству Низами. Однако проблема *повтора как одного из главных принципов лексико-семантической организации поэтического текста* на основе анализа поэтической лексики поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви ставится нами впервые.

По нашим наблюдениям, на лексико-семантическом уровне построения поэмы «Хосров и Ширин» слова, в пределах двустипшия употребляясь в составе таких стилистических фигур, как *«такрир»*, *«иштикак»*, *«акс»*, *«таджнис»* и его разновидностей, *«радд-ас-садр алал-аджуз»* и его разновидностей, *повторяются*.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста на основе примеров из поэмы «Хосров и Ширин», целесообразно остановиться на вопросе о *повторе*.

Как известно, приемы, строящиеся на основе любого вида *повтора* в стихе, как например, *анафора*, когда слова *повторяются* в начале поэтических строк [7, с. 451], либо *эпифора*, когда схожие слова располагаются в конце каждого стихоряда [7, с. 451] служат усилению выразительности стиха.

Основными поэтическими средствами, усиливающими экспрессию стиха также выступают, как известно, *«параномисия»*, т.е. *повтор* слов, образованных от одного корня или *эпанодос*, когда *повтор* слов происходит *в середине* симметрично расположенных строк; или *эпанастрофа*, (*эпанадирлос*), т.е. *повтор* подобных лексем встречается *в конце* первого ряда и *в начале* второго.

В системе средств выражений Ближнего и Среднего Востока, как известно, явления *повтора* в качестве поэтических фигур осуществляются в составе различных стилистических фигур, как например, *«иштикак»* (*производность от одного корня*) [8, с. 178], когда «в бейте употребляются *однокоренные слова*, совпадающие только лишь *в коренных буквах»*, и за счет *повторов* обеспе-

чивается экспрессия стиха; или «акс» (*перевертывание*), когда «все слова и выражения первой части **повторяются в обратном порядке**, т.е. первым оказывается последнее слово предыдущей части» [9, с. 34], благодаря чему достигается выразительность стиха.

Кроме того **на лексико-семантическом уровне строения текста** в качестве таких поэтических средств выступают «**такрир**» [10, с. 180], когда **повторяющиеся лексемы** параллельно употребляются в пределах бейта; или такая поэтическая категория как «**радд ал-'аджуз 'ала-с-садр**», когда поэт приводит одно слово **в садр**, т.е. в начале первого полустишия, или в **хашв**, т.е. **в середине** первого полустишия; и то же слово в том же смысле **повторяет** в 'аджуз, т.е. **в конце бейта** [9, с. 27, 28, 29], т.е. по расположению **повторов** в стихах; или в составе «**таджнисе тамм**», когда «одинаковые по написанию и произношению, но отличающиеся **значением слова**» [8, с. 89] **повторяются**, что способствует усилению выразительности.

На **лексико-семантическом уровне строения** поэмы «Хосров и Ширин» одним из действенных средств выражения, как было упомянуто выше, выступает «**иштикак**». Так, например: [3, с. 513]

نسازد عاشقي با سرفرازي
که بازي بر نتابد عشقبازي {ص. ۵۱۳}

Да! Обрести меня совсем тебе не надо.

Я для тебя – игра, минутная отрада [11, с. 271].

букв. «Влюбленному **عاشقي** не подобает быть надменным,

Так как "**عشقبازي**" любовь – это не игра, не терпит высокомерия».

В приведенном бейте, как видно, употребляются **однокоренные слова** "**عاشقي**" (**влюбленный**) и **عشقبازي** (**игра в любовь**), совпадающие только лишь в коренных буквах «'ашк» (**любовь**)». В первом полустишии используется слово **عاشقي**, затем во втором полустишии **повторяется** однокоренное слово "**عشقبازي**".

На **лексико-семантическом уровне строения** поэмы «Хосров и Ширин» в качестве средств выражения, усиливающих экспрессию стиха, выступает также «'акс» (*перевертывание*: хиазм).

«Хиазм (греч.) – крестообразное расположение в виде греческой буквы Х – стилистическая фигура, заключающаяся в том, что в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов. Иначе говоря, хиазм – это перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы» [12, с. 325].

«Относительно фигуры «'акс» (*перевертывание*: хиазм) имеются сведения только в трудах Радуйани, Кашифи и Атааллаха. Особенностью этой фигуры является то, что *во второй части полустушия или бейта все слова первой части повторяются в обратном порядке, т.е. первым оказывается последнее слово предыдущей части*» [9, с. 34]. Так, например [3, с. 499]:

همین باشد نثار افشان کویت

به رویت شادم ای شادی به رویت {ص. ۴۹۹}

Ты – россыпь радостей! Как лучший дар возник

Передо мной твой лик! Да светится твой лик! [11, с. 269]

букв. «я рад увидеть твое лицо» (или любоваться твоим ликом, обликом),

букв. «О радость с тобой!», т.е. «будь счастлива!»

Как видно, во второй части второго полустушия фраза *به رویت شادم* /я рад увидеть тебя, я рад встрече с тобой/ *повторяется в обратном порядке* в составе выражения "ای شادی به رویت".

На *лексико-семантическом уровне строения* поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви в качестве эффективного поэтического средства выступает, как было упомянуто выше, «*такрир*». Так, например: [3, с. 503]

مرا از روی تو یک قبله در پیش

ترا قبله هزار از روی من بیش {ص. ۵۰۳}

Единая кыбла передо мною, – строго

К ней обращен лик. А у тебя их много [11, с. 271].

букв. «Для меня твое лицо единственная кыбла,

а у тебя кроме моего лица их тысяча».

«Однажды во время охоты, оказавшись близ замка Ширин, Хосров, рассчитывая на ее слабость и беззаветную любовь, подъезжает к воротам и просит впустить его. Однако гордая Ширин не впускает царя. Ширин приказывает встретить Хосрова со всеми подобающими почестями, но не впускать его в замок. Она выходит на стену и оттуда ведет свой диалог с Хосровым. Этот диалог, состоящий из нескольких чередующихся ответов Хосрова и Ширин, – один из ключевых моментов в сюжете поэмы. Речи Ширин, исполненные чувства собственного достоинства, ее справедливые упреки, нескрываемая любовь, но в то же время и ее непреклонная воля – все это заставляет Хосрова наконец-то очнуться» [1, с. 30].

В приведенном выше двустушии слово *قبله* (кыбла – южная сторона, к которой обращаются лицом мусульмане при молитве, т.е. направление к Мекке) параллельно употребляется поэтом, имея одно и то же значение, и за счет повтора усиливается экспрессия стиха. Ширин, упрекая Хосрова в неверности, хочет сказать: «Ты развле -

каешься со многими, забыв обо мне, тогда как все мои мысли только о тебе».

Или же, например: [3, с. 523]

گشاد از درج گوهر قفل یاقوت
رطب را قند داد و قند را قوت {ص. ۵۲۳}

И, разомкнув замок, что создан был из лала,
Она всем тростникам свой сахар даровала [11, с. 280].

Смысл бейта таков: Ширин раскрыв уста, подобные рубину, стала изрекать сладко, подобно сахару, даже слаще сахара.

Сладость ее речей превосходит сладость фиников и сахара.

Во втором полустишии, как видно, одно и то же слово **قند** (сахар) в первом случае поэтом употребляется в значении «сладость» /букв. Финикам **رطب** прибавил сладость (усладил фиников), а во втором случае – в своем прямом значении «сахар».

Или: [3, с. 534]

نه عشق آن شهوتي باشد هوایی
کجا عشق و تو ای فارغ کجایی {ص. ۵۲۴}

Не жар любви, а страсть. Ответ мне, о беспечный,
Где ты и где огонь любви нескоротечный [11, с. 281].

На **лексико-семантическом уровне строения** анализируемой поэмы слово "عشق" параллельно употребляется и **повторяется** как в первом полустишии, так и во втором полустишии. Ширин преданна в своей отверженной любви к Хосрову.

По убеждению великого мыслителя Низами, «Любовь по своей природе священна, ибо она порождена всемирной душой, и поэтому влюбленные должны подавлять в себе низменные инстинкты для того, чтобы достичь духовной гармонии, развития всех своих духовных сил. Телесное слияние влюбленного с возлюбленной допустимо лишь тогда, когда разумные силы души достигли полного единства, гармонии и когда они страстно охвачены центробежными силами» [1, с. 16].

Поэтому в данном бейте, используя стилистическую фигуру «такрир» (повтор), устами Ширин поэт отличает любовь от страсти **شهوتي**. Образ Хосрова, в подаче Низами, уступает во всем образу Ширин, которая во всем величии предстает перед читателем. Повторяющиеся лексемы параллельно употребляются в пределах бейта, что повышает экспрессию стиха.

Как известно, **повтор** одного и того же слова в нескольких **позициях** в составе «**радд ал-'аджуз 'ала-с-садр**» является одним из распространенных **поэтических приемов** в классической поэтической традиции стран Среднего и Ближнего Востока.

Согласно Р.Мусульманкулову, «Автор «Бадаи ал-афкар», пред-

ставляя *радд ал-‘аджуз ‘ала-с-садр* «как изящную и употребительную фигуру, указывает, что она бывает двух родов:

1/ мутасадир «ми ад. Мутасадир (слово, приведенное в садре или хашве, повторяется в аджузе) в зависимости от его места имеет, в свою очередь, 8 видов: 1/ *мутасаддар-и мутлак*, 2/ *мутахаллал-и мутлак*, 3/ *мутасаддар-и муджаннас*, 4/ *мутахаллал-и муджаннас*, 5/ *мутасаддар-и муктазаб*, 6/ *мутахаллал-и муктазаб*, 7/ *мутасаддар-и мутлак*, 8/ *мута - халлал-е мутлак* [9, с. 28].

На лексико-семантическом уровне строения поэмы «Хосров и Ширин», по нашим наблюдениям, с целью усиления экспрессии поэт обращался ко многим разновидностям стилистической фигуры «радд-ал-‘аджуз ‘ала-с-садр» как, например, «радд-ас-садр ‘ала-л-ибтида» (возвращение начала к исходу) «радд-ал-‘аруз-‘ала-л-‘аджуз» (возвращение конца к концу), «радд-ал-‘аджуз ‘ала-с-садр», «радд- ал-ибтида’-‘ала-л-‘аджуз» (возвращение начала к концу), «радд-ал-хашв-‘ала-л-ибтида» (возвращение середины к началу), «радд-ас-садр ‘ала-л-хашв» (возвращение начала к середине) и т. далее.

Р. Мусульманкулов так определяет данный стилистический прием: «...(фигура) состоит из того, что приводят одно слово в садре, т.е. в начале первого полустушия, или в хашве, т.е. в середине первого полустушия; и то же слово в том же смысле повторяют в ‘аджузе, т.е. в конце бейта [9, с. 27, 28, 29]. «Из данного определения вытекает, что «радд ал-‘аджуз ала-с-садр» имеет восемь видов: четыре вида омонимичных слов (повтор (такрир – Г.В.), таджнис, иштикак и шибх-и иштикак), расположенных каждое в двух местах (садр и хашв)» [9, с. 29].

Как было выше отмечено, «1. Повторяющиеся элементы располагаются в начале каждого ряда – анафора или единоначатие, в терминологии М.Брика («звуковые повторы») – «скреп»» [7, с. 451].

В поэтике стран Среднего и Ближнего Востока анафора соответствует «радд-ас- садр ‘ала-л-ибтида».

Анафора (греч. *вынесение вверх*; повторение), или *единоначатие*, – стилистический прием, заключающийся в повторении сродных, звуков, слов, синтаксических или ритмических построений в начале смежных стихов или строф» [12, с. 35]. Так, например [3, с.514]:

هنوزم در دل از خوبی طربهاست
هنوزم در دل از شوخی شغیهاست
هنوزم هندوان آتش پرستند
هنوزم چشم چون ترکان مستند

هنوزم غنچه لب ناشکفته ست
 هنوزم در دريایي نسفته ست
 هنوزم لب پر آب زندگانیست
 هنوزم آب در جوي جوانیست {ص. ۵۱۴}

Еще мои глаза цветам красивым рады.
 Еще мне сладок смех, забавы и услады.
 Еще мне молятся индусские жрецы,
 Еще мои глаза – как тюркские ловцы.
 Еще как роза я начальную весною,
 Еще мой жемчуг скрыт под строгою волною.
 Еще свежи мои душистые уста,
 Еще как свежий ключ, как юность – я чиста [11, с. 277-278].

Как видно, поэт *повторяет* слово *هنوزم* (*еще*) в *садре*, т.е. в начале первого полустишия и то же слово (*еще*) *هنوزم* в том же смысле *повторяет* в *ибтида*, т.е. в начале второго полустишия бейта на протяжении всего отрывка, что способствует усилению выразительности стиха и эмоциональному повышению воздействия его на читателя и слушателя.

«Особенностью поэтики Низами является изобилие фигур, где поэтическое слово целенаправленно *повторяется* поэтом в стихах, одно и то же слово неоднократно употребляется в пределах двустишия, даже в пределах одной и той же строки. Поэт использует все виды *художественного повтора*» [13, с. 415].

Первый бейт может выступить ярким примером предельно изящной поэтической категории *тарси*, служащей усилению экспрессии на лексико-семантическом, ритмико-синтаксическом уровнях, а также на уровне рифмы построения поэтического текста.

Атауллах подметил “...ряд свойств этой фигуры, не замеченных другими: 1) (*гайат-и латафат*) заключается в том, что параллельные слова помимо *размера (вазн) и рифмы*, имеют одинаковые огласовки (*харакат-у сукунат*); 2) допустимое повторение служебных слов (*рабитаха*); 3) допустимое нарушение размера в рифмующихся (т.е. конечных) словах” [9, с. 17]. Так, например [3, с. 514]:

هنوزم در دل از خوبی طربهاست
 هنوزم در دل از شوخي شغبهاست

Еще мои глаза цветам красивым рады.
 Еще мне сладок смех, забавы и услады [11, с. 277-278].

В данном двустишии в составе стилистической фигуры «*тарси*» наблюдаем ритмико-синтаксический параллелизм, подкрепленный рифмой, как выше было приведено, «параллельные слова помимо *размера (вазн) и рифмы*, имеют одинаковые огласовки (*харакат-у сукунат*)» [9, с. 17]. Или же в другом месте: [3, с. 505]

کدامین ساعت از من یاد کردی
 کدامین روزم از خود شاد کردی
 کدامین جامه بر یادم دریدی
 کدامین خواری از بهرم کشیدی
 کدامین بیک را دادی سلامی
 کدامین شب فرستادی پیامی { ص. ۵۰۵ }

Когда ты жил, в мечтах меня одну храня?
 Каким деянием возрадовал меня!
 Когда в отчаянье ты рвал свои одежды?
 Пред кем, стремясь ко мне, склонял покорно вежды?

С кем отправлял мне весть? Когда, забыв весь свет,
 Лишь помня обо мне, послал ты мне привет? [11, с. 274]

В вышеприведенном фрагменте в начале смежных стихов вопросительное слово "کدامین؟" в составе «*радд-ас-садр 'ала-л-ибтида'*» также *повторяется*, что приводит к увеличению экспрессивности. Или: [3, с. 500]

علم گشتم به تو در مهربانی
 علم بالای سر بهتر تو دانی { ص. ۵۰۰ }

Я для тебя лишь стяг тебе врученный, твой;
 (Я прославилась нежным, добрым отношением к тебе – Г.В.)
 Где же нашим стягам быть? Над нашей головой [11, с. 270].

В данном случае, в составе «*радд-ас-садр 'ала-л-ибтида'*» (*возвращение начала к исходу*) поэт употребляет в садре, начале первого полустишия, слово "علم" (*известный*) и *повторяет* в ибтида', начале второго полустишия то же "علم" (стяг), но в другом значении.

С другой стороны, в составе поэтической категории «*таджнис-е тамм*», когда одинаковые по написанию и произношению, но отличающиеся значением слова "علم" (*известный*) и "علم" (*стяг*), т.е. слова-омонимы используются сочинителем в пределах двустишия.

Этот *поэтический прием* в системе средств выражения Ближнего и Среднего Востока относится к категории «*мутасаддар-и муджаннас*». Мутасадир – слово, приведенное в садре (в начале) или хашве (в середине), которое *повторяется* в 'аджузе (в конце двустишия). Или: [3, с. 498]

بهشتی دید در قصری نشسته
 بهشتی وار در بر خلق بسته { ص. ۴۹۸ }

Увидев гурию, что здесь, в земном краю,
 Ворота заперла, как гурия в раю [11, с. 268].

В двустишии, как видно, слово *بهشتی* (жительница рая) сначала поэтом приводится *в садре*, в начале первого полустишия, то же

слово *بهشتي وار* (букв. Подобная раю) повторяется *в ибтида*, т.е. в начале второго полустишия.

Итак, слово «рай» в первом случае употребляется как метафора, а во втором – в качестве сравнения.

Хосров на своем знаменитом коне Шебдизе подсакивает к замку и видит Ширин. Поэт в первой мысра (строке) метафорически именует Ширин «бехишти» (гурия), а во второй строке та же Ширин им уподобляется раю.

Смысл бейта таков: как ворота рая закрыты перед грешниками, так и двери замка Ширин заперты перед лицом Хосрова, который согрешил, изменив любви Ширин, женившись на красавице из Исфахана Шекер.

Вторым явлением *повтора*, согласно В.Жирмунскому, как было выше отмечено, была эпифора. «2. *Повторяющиеся элементы* – в конце каждого ряда – *эпифора* в терминологии О.М.Брика – «концовка»» [7, с. 451].

«*Эпифора* (греч. повторение) – стилистическая фигура, противоположная более часто встречающейся в поэзии анафоре; повторение в конце стихотворных строк слова или словосочетания...» [12, с.361]

В классической поэтике стран Среднего и Ближнего Востока данный стилистический прием соответствует «*радд-ал-‘аруз-‘ала-л-‘аджуз*». Так, например: [3, с. 499]

ز بس گوهر که در نعلم کشیدی
به رخ بر رشته لعلم کشیدی {ص. ۴۹۹}

За ценным даром вновь я одарен был даром:

От жарких яхонтов мой лик пылает жаром [11, с. 269].

Поэт для особого подчеркивания смысла приводит слово *کشیدی* в составе выражения *در نعلم کشیدی* в ‘*арузе*, т.е. *в конце первого полустишия* и то же слово *کشیدی* в смысле *بر رشته لعلم کشیدی* *повторяет* в ‘*аджузе*, т.е. *в конце бейта*. Или: [3, с. 519]:

اگر شاهي نشان گوهرت کو
و گر شیرینی آخر شکرت کو {ص. ۵۱۹}

Ты – шах, где же милости, что славятся молвой?

Ты – Сладкая, но где же, скажи мне, сахар твой? [11, с. 279]

Поэт для создания экспрессии вопросительное слово *کو؟ (где?)* использует сначала в ‘*арузе*, т.е. *в конце первого полустишия* и то же слово *کو؟ (где?)* *повторяет* в ‘*аджузе*, т.е. *в конце бейта*. Или: [3, с.505]

رطب بي استخوان آبي ندارد

چو مه بي شب بود تابي ندارد {ص. ۵۰۵}

Что плод без косточки? Он не созреет, нет!

И что звезда (Луна – Г.В.) без тьмы (без ночи – Г.В.) – она не мреет, (не светит – Г.В.) нет! [11, с. 274]

букв. «Финики без косточек не имеют сока, т.е. бывают не сочными,

Как Луна ярко светится только ночью».

В составе «*радд-ал-‘аруз-‘ала-л-‘аджуз*» слово "ندارد" в 'арузе, т.е. в конце первого полустишия и то же слово "ندارد" в составе выражений "آبي ندارد" (букв. «не имеет сока») تابي ندارد (букв. «не имеет света, блеска») повторяет в 'аджузе, т.е. в конце бейта.

Третьим явлением *повтора*, по определению В.Жирмунского, была *эпанастрофа*. «3. Повторяющиеся элементы – в конце первого ряда и в начале второго – *эпанастрофа (или «стык»)*» [7, с. 451]. *Эпанастрофа* соответствует «*радд-ал-‘аджуз ‘ала-с-садр*». Так, например: [3, с. 504]

به معبودي که بخشد با رطب خار

که بي خارم نيابد کس رطب وار {ص. ۵۰۴}

Для финиковых пальм в шипах защита. Слушай:

Лишь ощутив мой шип, ты мной насытишь душу [11, с. 274].

букв. «Клянусь Тем, который одарил (свежего, сочного) финика шипами,

Никто как финики без моих шипов не сможет овладеть мною».

Слово "خار" (*шипы*) в составе «*радд-ал-‘аджуз ‘ала-с-садр*» (*возвращение конца к началу*) повторяется в конце первого ряда и в начале второго, а также слово "رطب" (*финики*) в составе «*радд-ал-‘аджуз-‘ала-л-‘аруз*» (*возвращение конца к концу*) повторяется в конце первого и в конце второго полустишия. Так, например: [3, с.499]

ولي در بستنت بر من چرا بود

خطا دیدم نگارا يا خطا بود {ص. ۴۹۹}

Но для чего врата замкнула на замок?

Ошиблась ты иль здесь мне что-то невдомек? [11, с. 269]

букв. «Ты двери своего замка заперла передо мною,

Этот поступок твой был ошибочным или мне показалось?»

В составе стилистической фигуры «*радд-ал-ибтида*’ –*‘ала-л-‘аджуз*» слово "خطا" (ошибка) подряд *повторяется* во втором полустишии: слово "خطا" (ошибка) используется как упрек возлюбленной. Так, например: [3, с. 499]

نه مهمان توام؟ بر روي مهمان

چرا بايد دري بستن بدینسان {ص. ۴۹۹}

Нет, я ведь только гость. Гостей приезжих взоры

Не упираются в железные затворы [11, с.269].

букв. «Ты укоряешь меня в негостеприимстве, в недоброжелательности;

ты жалуешься на то, что так не поступают благородные,

высокородные люди, тогда как, на самом деле, ты вовсе *не гость*».

В данном бейте и в последующем за ним отрывке Хосров упрекает Ширин в том, что она не впустила его в замок, закрыла перед ним ворота, на что Ширин отвечает ему: «Ты пришел охотиться; тебя ко мне привела страсть, ты хочешь овладеть мною». При этом Ширин, обвинив своего возлюбленного, уподобляет его ловчему соколу, а себя куропатке. «Но если ты действительно гость, то я, как рабыня, готова тебе прислужить», см. например: [3, с. 501]

دگر گفتن که آتاک ارجمندند
چنین بر روی مهمان در نبندند
نه مهمانی، تویی باز شکاری
طمع داری به کبک کوهساری
و گر مهمانی، اینک دادمت جای
من اینک چون کنیزان پیش بر پای {ص. ۵۰۱}

Ты мне сказал: гостей, приблизившихся к дому,

Высокородные встречают по-иному.

Ведь ты не гость! Зачем твой конь у врат зацокал?

За куропаткою ты мчишься, ловчий сокол.

Но мной тебе дана прислужников гурьба.

И я перед тобой покорная раба [11, с. 270].

Поэт, как видно, в составе «*радд ас-садр ‘ала-‘аруз*» (*возвращение начала к концу*) приводит слово مهمان (гость) в начале первого полустишия, далее то же слово в том же значении повторяет в ‘арузе, т.е. в конце того же полустишия. Затем слово "مهمان" (гость) **повторяется** в последовавших выражениях: "مهمانی" (ты не гость) и "مهمانی" (если ты гость), что усиливает экспрессию стиха.

На *лексико-семантическом уровне строения* поэмы «Хосров и Ширин» одним из действенных средств выражения также выступает «*таджнис-е тамм*» (*полный таджнис*). По своему эмоционально-эстетическому воздействию на слушателя и читателя «*таджнис*» *иначе «джинас»* и его разновидности имеют особый статус среди поэтических средств. Благодаря *повтору «одинаковых по написанию и произношению, но отличающихся значением» лексем, т.е. слов-омонимов* в составе «*таджнис-е тамм*» (полный таджнис) [8, с. 8]. Так, например: [3, с. 502]

تو با شکر توانی کرد این شور
نه با شیرین که بر شکر کند زور {ص. ۵۰۲}

Но я сильней Шекер, пусть к ней пылал ты в страсти,
Ведь Сахар, шаханшах, у Сладости во власти [11, с. 271].

Смысл бейта таков: Ширин на рвения Хосрова с легкостью совладеть ею, напоминает ему, что справиться с ней не так просто, ведь она не Шекер (сахар), а Ширин (сладость) и превосходит ее, т.е. она знает себе цену. Ширин ставит себя выше той Шекер. **Шекер** (شکر «сахар») и **Ширин** (شیرین «сладость») – главные персонажи поэмы «Хосров и Ширин». Ширин, истинная любовь Хосрова, ревнует его к своей сопернице Шекер, на которой был женат Хосров. В поэме Сасанидский царь Хосров Парвиз после смерти своей первой супруги Марйам (Марии – Г.В.), дочери византийского кесаря, женился на красавице из Исфахана Шекер.

В первом полустишии (**мысра (строка)**) Шекер – это собственное имя, тогда как во второй строке слово является апеллятивом, означающим «сахар».

Поэт **повторяет** слово Шекер в составе «**радд-ас-садр ‘ала-л-хашив**» и **таджнис-е тamm**» (**полный таджнис**) в пределах бейта. Благодаря такому повтору достигается выразительность стиха. Это поэтическое явление относится к категории «**мутасад-дар-и муджаннас**».

На **лексико-семантическом уровне строения анализируемого** текста наблюдается также явление **повтора** в составе одной из разновидностей «**джинас**»а «таджнис-е зайид»а.

«Принцип «таджнис-е зайид» (наращенный) является, по Радуйани, **добавление одной буквы к концу второго слова таджниса** (Тарджуман-49, с. 14). Рашидом Ватватом это определение значительно дополнено: «таджнис-е зайид иначе называют «таджнис-е музаййал»; и это значит, что **оба слова сходятся в буквах и огласовках, но в конце одного слова добавляется одна буква**» (Хадаик, с. 627)» [7, с. 18]. Так, например: [3, с. 502]

رها کن نام شیرین از لب خویش
که شیرینی دهانت را کند ریش {ص. ۵۰۲}

На пользу ль эта смесь? Нет! Нет! Наоборот!

(Имя Ширин не произнеси – Г.В.)

И сладость лишняя тебе изранит рот [11, с. 271].

Как видно, слова شیرین (Ширин – собственное имя) и شیرینی (сладость) **сходятся в буквах и огласовках**, но в конце слова شیرینی добавлена одна лишняя буква. **Повтор** осуществляется также в составе «**радд-ал-хашив-‘ала-л-ибтида’**». Или: [3, с. 500]

من آن کردم که از راه تو آید
اگر گرد تو بالا رفت شاید {ص. ۵۰۰}

Я – пыль твоих путей. Что гневно так сжиматься

Бровям твоим? Скажи, как пыли не вздыматься? [11, с. 270]

В составе «*радд-ал- хашв-‘ ала-л-хашв*» (*возвращение середины к середине*) слово گرد (пылинка) употребляется поэтом в первом полустихии, затем в том же значении *повторяется* во втором полустихии: Ширин сравнивает себя с пылью, которая поднимается на пути, по которому проходит ее возлюбленный Хосров.

На *лексико-семантическом уровне строения* поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви мастерски употребляет повтор слов в составе «*таджнис-е мураккаб*» (*составной таджнис*), т.е. повтор созвучных слов, когда одно из подобных слов является составным. Прием «...заключается в том, что один компонент таджниса является сложным (мураккаб), а другой – простым (муфрад), подобно афтаб и афат аб, та банде и табанде, та зиндаам и та зандаам...» [7, с. 23]. Так, например: [3, с. 502]

دو دلبر داشتن از یکدلی نیست
دو دل بودن طریق عاقلی نیست {ص. ۵۰۲}

Стремиться сразу к двум одной душе – нельзя.

И нерешительность для честных не стезя [11, с. 271].

букв. «Одно сердце не может вместить две любви и разумному человеку не подобает так поступать».

Сначала поэт употребляет слово "دلبر" (возлюбленная) в составе выражения "دو دلبر داشتن" (*обладать сразу двумя возлюбленными*), далее использует "یکدلی" (*единое сердце*), затем – دل (сердце) в выражении "دو دل بودن" в составе «*таджнис-е мураккаб*» (*составной таджнис*), изъясняя размышления Ширин.

Благодаря повтору слов, как видно, образованных от одного и того же слова и одно или два из подобных слов, которые являются составными, усиливается экспрессия стиха.

На *лексико-семантическом уровне строения* поэмы «Хосров и Ширин» поэт использует слова также и в составе стилистической фигуры «*таджнис-е мураддад*» или «*мукаррар*» (*колеблющийся, повторенный*) или как иначе называется "таджнис-е муздавидж". Так, например: [3, с. 510]

اگر گوشم بگیری تا فروشی
کنم در بیعت بیعت خموشی {ص. ۵۱۰}

букв. «Если ты возьмешь меня за уши и захочешь продать, я буду покорна твоей воле», буду молчать, ничего не скажу.

Как видно, два слов *بیعت* (покорность) и *بیعت* (купля-продажа), одинаковые по произношению и по написанию, но различающиеся по значению, *слова-омонимы стоят рядом и следуют друг за дру-*

гом и в составе «*таджнис-е мукаррар*» служат усилению выразительности стиха.

Четвертым явлением повтора, по мнению В.Жирмунского, был *эпаналепсис*. «4. В начале первого и в конце второго – *эпаналепсис* или *анадиплосис* (кольцо)» [7, с. 451].

«*Эпистрофа* (греч. букв. *вращение*) – стилистическая фигура, заключающаяся в повторении одного и того же слова или выражения в длинной фразе или периоде; в поэзии – словесные повторы в начале и конце строфы или только в конце строф» [12, с. 357].

В классической поэтике стран Среднего и Ближнего Востока данный стилистический прием соответствует поэтической категории «*радд-ас-садр ‘ала-л-‘аджуз*» (*возвращение начала к концу*). Так, например: [3, с. 502]

تو از عشق من و من بي نيازي
به من بازي كني در عشقبازي {ص. ۵۰۲}

Да! Обрести меня совсем тебе не надо.

Я для тебя – игра, минутная отрада [11, с. 271].

Ширин не верит искренности слов Хосрова: она считает, что Хосров играет ее чувствами и хочет лишь развлекаться ею. И она жалуется, что Хосров не нуждается в ее любви.

В данном случае наблюдается повтор слов *عشق* (любовь) в начале первого полустихия и *عشقبازي* (игра в любовь) в конце второго полустихия в составе «*радд-ас-садр ала-л-‘аджуз*» (*возвращение начала к концу*). К тому же повторяющиеся слова *عشق* и *عشقبازي* использованы в составе разновидности «джинаса» – «таджнис-е мурак-каб» (составного таджниса), когда, как известно, одно или два слова, образующие “джинас” являются составными. Знатки восточной поэзии относят эту фигуру к категории «*мутасаддар-и муджаннас*».

ЛИТЕРАТУРА

1. Предисловие Рустама Алиева к книге «Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви». Баку; Язычы, 1981.
2. Член-корреспондент АН СССР. Е.Э.Бертельс. Избранные труды, Низами и Фузули. Москва, Издательство Восточной литературы, 1962.
3. تعليقات همراه با واژه و امثال و حكم از دكتور بهروز ثروتیان، چاپ و انتشار چاپخانه ۱۷ شهریور، ۱۳۶۶ نظامي گنجه اي -۲- خسرو و شیرین، با مقابلهء ۱۲ نسخه، تصحيح و
4. Литературный энциклопедический словарь, 1987.
5. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., изд. АН СССР, 1963; Гаспаров М.Л. Античная риторика как система – В кн.: Античная поэтика. Риторическая теория и литературная критика. М., Наука, 1991; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград; Наука, 1977; Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., МГУ, 1982;

- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970; Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., Искусство, 1976; Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., Высшая школа, 1990; Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. Горький, 1975; Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., Просвещение, 1976; Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.
6. Бертельс Е.Э. Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., Восточная литература, 1960; Бертельс Е.Э. Избранные труды. Низами и Фузули. М., Восточная литература, 1962; Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. II, М.-Л., изд. АН СССР, 1956; Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIIв.-XI в.). М., «Наука», 1983; Мусульманкулов Р.А. Атауллах-и Махмуд-и Хусайни и вопросы таджикско-персидской классической поэтики. Автореф. дисс. на соиск. уч.ст. док. ф.н., Душанбе, 1980; Пригарина Н.И. Образное содержание бейта в поэзии на персидском языке – В кн.: Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., «Наука», 1983; Рипка Ян. История персидской и таджикской литературы. М., «Прогресс», 1970; Саттаров А. Из истории персидско-таджикской литературно-эстетической мысли (X-XV вв.). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н.; Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.). М., 1974; Шарипов Х. Формирование таджикской литературно-теоретической мысли в X-XI в. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н., Душанбе, 1970; Чалисова Н.Ю. Трактат «Хадаик ас-сихр фи дакаик аш-ши‘р» Рашид ад-Дина Ватвата (исследование). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н. М., 1980; Х.Юсифов. Лирика Низами, Б., 1968; Н.Араслы. Поэтика Низами, Баку, «Элм», 2004 (на азерб.яз.).
 7. Жирмунский В. Теория стиха, 1975.
 8. Рашид ад-дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии (перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой), Москва, «Наука», 1985.
 9. Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика (X-XV), Москва; «Наука» (Главная редакция восточной литературы), 1989.
 10. Кулиева М. Основные категории классической восточной поэтики, Баку, 2010 (на азерб.яз.).
 11. Низами Гянджеви. Собрание сочинений в пяти томах, том второй, Хосров и Ширин, перевод с фарси Константина Липскерова, Москва, Художественная Литература, 1985.
 12. Квятковский А. Поэтический словарь, Москва, Советская энциклопедия, 1966.
 13. Араслы Нушаба. Поэтика Низами. Баку, «Элм», 2004 (на азерб.яз.).

Вафа Гаджиева

ПОВТОР КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ ПРИНЦИПОВ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

*(на основе анализа поэтической лексики поэмы
«Хосров и Ширин» Низами Гянджеви)*

РЕЗЮМЕ

Объектом данной статьи является поэма «Хосров и Ширин» (1181 г.), сочиненная великим азербайджанским поэтом и мыслителем Низами Гянджеви, т.е. Низами из города Гянджа (XII в.). Для исследования особенностей поэтической лексики поэмы «Хосров и Ширин» в качестве текста нами отобрана насыщенная, на наш взгляд, разными стилистическими фигурами глава под названием "سخن گفتن خسرو و شیرین با هم" «Свидание Хосрова и Ширин» и последовавшие за ней разделы «Первый ответ Ширин Хосрову» "جواب دادن شیرین خسرو را", «Первый ответ Хосрова Ширин» и т. далее из поэмы «Хосров и Ширин».

Методом исследования автором избраны приемы структурной поэтики.

Особенностью стиля, на наш взгляд, является то, что в целях усиления выразительности стиха в использовании лексических единиц Низами в тексте «Хосров и Ширин» употребляет стилистические приемы: «такрир», «иштикак», «акс», «таджнис» и его разновидности, «радд-ас-садр ала-аджуз» и его разновидности. За счет параллельного употребления и повтора одного и того же слова в пределах двустишия; или повтора однокоренных слов; либо повтора слов, расположенных на разных позициях бейта, либо повтора слов-омонимов и слов-омографов и т. далее достигается экспрессия стиха. Поэт мастерски использует все виды художественного повтора, что, с одной стороны, усиливает эмоциональное воздействие и экспрессию стиха, а с другой стороны, служит обогащению смысловых оттенков слова.

Vafa Hacıyeva

REPETITION AS THE ONE OF THE MAIN PRINCIPLES OF THE LEXICAL-SEMANTIC ORGANIZATION OF POETIC TEXT

*(on the basis of analysis of the poetic lexicon of the poem
"Khosrow and Shirin" by Nizami Ganjavi)*

SUMMARY

The research object of this article is the poem "Khosrow and Shirin" (1181), written by the great Azerbaijan poet and the thinker Nizami Ganjavi who is from Ganja city (XII century). According to the research of the features of the poetic vocabulary of the poem "Khosrow and Shirin" we have selected as a text, which is rich, in our view, in variety of the stylistic figures, titled "سخن گفتن خسرو و شیرین با هم" "Rendezvous of Khosrow and Shirin" and the ensuing sections – "جواب دادن شیرین خسرو را" "The first answer of Shirin to Khosrow", "The first answer of Khosrow to Shirin" etc. from the poem "Khosrow and Shirin".

The author has chosen as a research method the devices of structural poetics.

The peculiarity of style, according to our opinion, is that Nizami in the text of "Khosrow and Shirin" in order to enhance the expressiveness of the verse used the stylistic devices in the lexical items: "takrir", "ishtikak", "aks", "tajnis" and of its variants, "radd- as- sadr ala-l-acuz" and of its variants. Due to the use of parallel using and the repetition of the same words within a verse couplet or the repetition the same root words or the repetition of the words arranged in different positions of the couplets or the repetition of the words-homonyms and homographs-words etc. achieved expression of the verses. Poet skillfully used all kinds of artistic repetition and on the one hand, increased the emotional impact and expression of verses, and on the other hand, served as the enrichment of shades of meaning words.

TARİXİ POETİKA

Zəhra ALLAHVERDİYEVƏ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu
zahra.allahverdiyeva@mail.ru

SUFİ-SİMVOLİK POEZİYADA METAFORA

Açar sözlər: sufi-simvolik poeziya, metafora, Nizami Gəncəvi, Xacu Kirmani, Həqiri Təbrizi

Key words: Sufi-symbolic poetry, metaphor, Nizami Ganjavi, Khadju Kirmani, Hagiri Tabrizi

Məlum olduğu kimi, qədim və orta əsrlər ədəbiyyatında sufi simvollarının formalaşması və yayılması fəlsəfi-estetik fikrin tarixi inkişafı ilə bağlıdır və bu dövrün poeziyasında sufi terminologiyası və məcaz sistemilə sıx vəhdətdə inkişaf edir.

Ədəbiyyatda islami ideyaların ekvivalent ifadəsinə yönəldilmiş sufi simvolları həm də poetikada silsilə məcaz tipologiyasının yaranması ilə müşayiət olunur və bu simvollar poetik fiqurların zənginləşməsində mühüm rol oynayır. Bu baxımdan, sufi simvolları metaforaya çevrilməkdə aktiv xüsusiyyətə malikdir.

Məlumdur ki, metafora – Şərq xalqları ədəbiyyatının poetika tarixində mürəkkəb və geniş kateqoriyalı məcaz növü olmaqla, bədii təfəkkürün müəyyən fundamental məsələlərinin ifadəsinə yönəldilən mürəkkəb funksiyalı fiqurdur.

Rusiyada İ.Y.Kraçkovski, İ.M.Filiştinski, M.N.Osmanov, A.B.Kudelin, A.R.Musulmankulov, eləcə də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında X.Yusifli, R.Azadə, Ə.Səfərli, N.Araslı, M.Quliyeva və başqalarının klassik poetikaya, o cümlədən metaforaya aid qiymətli tədqiqatları mövcuddur [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10].

Bu işdə məqsəd, metafora məcaz növünün sufi simvollarına bağlı xüsusiyyətlərinin araşdırılmasıdır.

XIII əsrin əvvəllərində Şəmsəddin Məhəmməd ibn Qeys ər-Razi mükəmməl Şərq poetika mənbələri, o cümlədən İbn Qüteybə, Cahiz, İbn-əl-Mutazz, Kudama bin-Cəfər kimi ərəb poeziya nəzəriyyəçiləri və Azərbaycan filologiya məktəbinin nümayəndəsi Xətib Təbrizinin [11, s. 24] əsərlərinə söykənərək yazdığı “Əl-möcmə fi məəyyir əşar əl-Əcəm” (Əcəm şeirinin qaydaları lüğəti) əsərində “istiarə” – metafora anlayışını aşağıdakı şəkildə izah etmişdir: “Bu məcazi ifadə növlərindən biridir, lakin məcazi ifadə həqiqinin qarşılığıdır. Həqiqi (ifadə) odur ki, dil quraşdırıcısı sözü onun ilkin mənasının güc və davamlılığından almışdır [11, s.239].

Ş.Qeys ər-Raziyə görə, metaforanın hərfi mənası “isti-aram-borc (vermə)”dir. Məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, hər hansı adın mənası o adın həqiqi mənası ilə ümumi atributla üst-üstə düşür. Məsələn, igidi cəsurluq və qorxmazlıq xüsusiyyətinə görə, “şir” adlandırılırlar [11, s.239].

Şəmsəddin Qeys ər-Razi metaforanı bəyan elminə daxil edir və poetikanın əsas kateqoriyalarından biri olan bəlağətin tərkib hissəsi olaraq öyrənir [11, s. 240]. Bəlağət və onun tərkib hissələri haqqında əhəmiyyətli tədqiqat aparmış Azərbaycan alimi Mahirə Quliyevanın araşdırmasına əsasən, “Bəlağətin məzmunu yetkinlik, yetişmək deməkdir... Söz bütöv və yetkin olmaqla yanaşı öz ünvanına dəqiq çatmalıdır. Bəlağətli nitq yetkin, bütöv, dinləyiciyə tam şəkildə forma və məna gözəlliyi ilə yetişən, çatan bir nitqdır” [10, s. 20].

Beləliklə, metafora tarixən fəlsəfə və ədəbiyyatın ideya və estetik baxımdan qoşa inkişafını tənzimləyən obrazlı ifadə formasıdır.

Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında metafora poetik üslub və dil semantikasını zənginliyinin göstəricisi olmaqla, özünəməxsus yer tutur.

Bu poetik fiqur zahiri struktur formasına və simvolik mənaya bağlanan funksional əlamətlərə malikdir. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatında metaforanın ifadəsi bir çox halda, zahiri struktur formasını saxlamaqla, islami-sufi ideologiyasına xas müxtəlif fəlsəfi-bədii təzahürlərlə ifadə olunur. Odur ki, metaforanın tarixi inkişafında ənənə və orijinallıq meyarlarını izləmək son dərəcə mürəkkəb bir prosesdir.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi tələblərinə uyğun olaraq, metaforanın zahiri və funksional inkişafı əsasən aşağıdakı yüksələn xətt üzrə sistemləşdirilir:

1. Müqayisə olunan obyektlər arasında alternativlərin tapılması.
2. Metafora obyektinin substantiv hallandırılması və təhlili.
3. Simvolik mənaya yönəldilmiş poetik fiqurun yaradılması – buraya simvoluk üslubun müxtəlif kateqoriyaları daxildir [12].

Metaforanın inkişafında zahiri və funksional istiqamətləri müəyyənləşdirmək üçün Nizami Gəncəvi, Xacu Kirmani, Həqiri Təbrizi və başqa klassik sənətkarların yaradıcılığı üzrə bir neçə nümunəyə diqqət yetirək.

1. Müqayisə olunan obyektlər arasında alternativlərin tapılması.

Orta əsrlərin poeziya materialları əsasında müasir ədəbiyyatşünaslıqda A.Vejbiskaya, Maks Blek, Donald Devidson və başqaları arasında mübahisəyə səbəb olan “metafora və yaxud müqayisə” problemini bir-mənalı şəkildə həll etmək mümkündür: müqayisəsiz metafora mövcud deyildir. Metafora müqayisənin yekunudur.

Bu baxımdan, Şərq poetik fikrinin nadir incisi hesab edilən Nizami Gəncəvi metaforaları sadə və mürəkkəb formada müşahidə olunmaqla, zahiri və batini (elmi ədəbiyyatda ezoterik – Z.A.) anlamları əhatə etməklə, həmçinin dəqiq müqayisə obyektlərinin tapılması ilə diqqəti cəlb edir.

İslami ideyalara uyğun sufi simvollarını ifadə edən metaforaların Nizami “Xəmsə”sində spesifik xüsusiyyətlərini izləmək mümkündür. Şair sufi terminlərindən çox sadə bir üslubla həqiqəti söyləmək, ilahi sirləri açmaq – Allahın birliyi (tövhid), aləmin vəhdəti (vəhdəti-vücut), məhəbbət və mərhəmətdən yoğrularaq dünya adlı “mülkə” göndərilmiş insanın, cəmiyyətin əxlaqi dəyərlərinin inkişafında rolu, şahların haqqa dəvəti, cəmiyyətin və idarəçiliyin ədalət üzərində qurulması və s. məsələlərin izah edilməsi üçün istifadə edir. “Buna görə də, Nizami “Xəmsə”sində sufi terminləri şair tərəfindən xüsusi seçilmiş olan yaradıcılıq metodologiyasına uyğun müəyyənləşdirilmiş ədəbi-bədii qanunlara tabe edilmiş

şəkildə istifadə olunmuşdur. Bu terminlərlə Nizami çox ehtiyatla, lakin səlist davranır” [13, s. 151].

Nizami Gəncəvi yaradıcılığında ən mükəmməl metaforalar ilk öncə İslami ideyalara – İslamın əsas təməli olan tövhid fəlsəfəsinə – Allahın vahidliyinin təsdiq və təbliğinə aiddir.

Sufi fəlsəfi ədəbiyyatdan məlumdur ki, alimlər tövhidi üç hissədən ibarət hesab edirlər: rububiyə (Allahın vahid hökmə malik olması), ilahiyə (Allahın ilahi birliyə malik olması), əl-əsməül-sifət (Allahın ad və atributlarında onun birliyinin təzahür etməsi) [14].

Nizami ilk öncə islamın təməl ideyasına sadıqdır – Allahın bənzəri yoxdur.

İxlas surəsi:

قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (۱) اللَّهُ الصَّمَدُ (۲) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (۳) وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ

De: O Allah birdir. Allah ehtiyacsızdır. Törəməyib. Törənməyib. Və ona tay olası bir əhəd yoxdur [15, s. 604].

Allahı onun ad və atributları vasitəsilə dərk etmək mümkündür. Əsli Qurana bağlı olan və Allahın camal sifətlərini bildirən adların metaforik ifadə olunması orta əsrlərin poetik üslubunda mühüm yer tutur.

Təsadüfi deyildir ki, Nizami hələ ilk məsnəvi əsəri “Sirlər xəzinəsi”də “əsməül-hüsna”dan istifadə etməklə, Allaha aid Quranda 94 dəfə yer alan “Həkim” adını metaforik ifadə olaraq işlədir. “Əl-Həkim” – Əsməül-hüsnanın iyirmincisidir. Mənası öz işlərini hikmətlə yerinə yetirən deməkdir” [16, s. 78].

Nizami öz əsərinə aşağıdakı məşhur beytlə başlamışdı:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هست کلید در گنج حکیم [17, s. 1]

Bismilləh-Rəhmanir-Rəhim,

Həkim xəzinəsinin qapısının açarındır.

Allaha aid ilkin atributların işlənməsi tipoloji olaraq Nizamidən sonrakı “Xəmsə”lərdə müşayiət olunur. Allaha aid ad və atributlar Əmir Xosrov Dəhləvi, Xacu Kirmani, Cami, Nəvai və başqa “Xəmsə” müəlliflərinin əsərlərində mütəmadi şəkildə işlənmişdir.

Artıq qeyd edildiyi kimi, Nizami Gəncəvi yaradıcılığına xas metaforalarda diqqəti cəlb edən əsas xüsusiyyət müqayisə obyektlərinə alternativ olan mükəmməl obrazların tapılmasıdır. “Sirlər xəzinəsi” əsərində:

تا کرمش در تنق نور بود خار ز گل نی ز شکر دور بود [17, s. 2]

Onun kərəmi nur tutuğunda idi,

Tikan güldən, ney şəkərdən uzaq idi.

Burada metaforik təcəssüm – çoxqatlı mərhələlərdən keçərək, əsas vahidi – Allahı bildirən batini mənaya söykənir. “Nur tutuğu” – Allahın zatına işarədir. Sufi termini olaraq, “Nurul-ənvar” – “Haqqın zati” şəklində [18, s. 175] lüğətlərdə yer almışdır. Nizaminin metaforik ifadəsində – Allahın kərəmi – gizli simvolik işarə ilə nur tutuğu olan “Günəş”lə qarşılaşdırılır. Allahın kərəminə alternativ olan “nur tutuğu” – günəşi təcəssüm etdirən metaforik ifadədir.

Günəş – həm də Allahın mərifət xəzinəsinə alternativ müqayisə üsuludur.

Xacü Kirmani “Gül və Novruz” məsnəvisində:

وطن کن در مکان بی مکانی
بجوی از خود نشان بی نشانی
میی در کش ز جام لعل خورشید
رهی رهنو ز بانگ چنگ ناهید [19, s. 574]

Vətən tut məkansız məkanda.

Axtar özünü nişansız nişanda.

Mey iç, Günəşin ləl camından,

Nahidin çəng sədasından bir yol (eşit) tap.

“Xəmsə” davamçıları bu terminlərin istifadə olunmasında çox zaman Nizami obrazlarından faydalanmışlar. Anadilli poeziyada Həqiri Təbrizi yaradıcılığında da sufi terminlərinin semantik genişlənməsi və metafora poetik fiqurunun yaradılması diqqəti cəlb edir. Həqiri “Leyli və Məcnun” əsərində:

Yarəba! Rəf olamı böylə hicab,
Aşikar ola gözümə afitab?!
Afitabım tar olubdur hier ilən,
Canü dil bimar olubdur hier ilən [20, s. 104].

Burada 1-ci beytdə metafora məcaz növündə Leylinin gözəllik və eşqinin müqayisə obyektini olaraq “afitab” – obrazı seçilmişdir. Sufizmə görə, “afitab-günəş” əhədiyyəti, vahidi bildirməklə, Allahın hüsn gözəlliklərini təcəssüm etdirir. Hicab-dedikdə, sufizmdə “qəlbin hicabı” anlamında günəşin üzünü tutan “əbr” – bulud nəzərdə tutulur. Hicab (əbr) qaranlığı, zülməti bildirir ki, aşıqə afitabı görməyə – “Allahın gözəl zat və sifətlərini müşahidə etməyə mane olur” [18, s. 127].

Ümumiyyətlə, zahiri və funksional cəhətlər metaforanın daim dəyişən, həm də tipoloji silsilə yaradan xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Bu sahəni araşdıran Donald Devidson yazır: «Я покажу, что бесполезно

объяснять, как функционируют слова, когда они создают метафорические и образные значения или как они выражают особую поэтическую или метафорическую истину. Эти идеи не объясняют метафоры – метафора сама объясняет их. Когда мы понимаем метафору, мы можем назвать то, что мы поняли, «метафорической истиной» (metaphorical truth) и в какой-то мере объяснить, в чем состоит ее «метафорическое значение» [12, s. 175].

2. Metafora obyektinin substantiv hallandırılması və təhlili.

Metaforanın təbiət hadisələrinin, yaxud subyektlərinin hallandırılması və təhlili əsasında yaranması ən qədim və sadə, lakin zəngin inkişaf formasıdır ki, bu ənənə mütəmadi olaraq, orta əsrlər ədəbiyyatında izlənilmişdir. Bu növ metaforalarda məna reallığa yönəldilir. Gizli, batini anlam arxa plana keçir.

Xacü Kirmani “Rövzətül-ənvar” əsərində:

خسرو مشرق چو علم برکشید باده لعل از قدح زر کشید [19, s. 114]

Şərqin şahı bayraq qaldıran kimi,

Qızıl qədəhdən ləl badəsini tökdü.

– burada yenə də “Şərqin şahı” – Günəş-metaforik-substantiv hallandırılır. Günəş orbiti – qızıl qədəhlə müqayisə olunur və onun şəfəqləri ləl badəsi ilə eyniləşdirilir. Metaforik düşüncə sırf təbiət hadisəsinə yönəldilir.

Xacü Kirmani “Gül və Novruz” əsərində:

چو شه کرد آشیان بر طرف آن داغ

عقبی دید شبگون چون سیه زاغ [19, s. 575]

Elə ki, şah o dağ tərəfdə yuva saldı,

Qara qarğa kimi qaranlıq gecədə bir qartal gördü.

Burada metaforik təcəssüm “qartal” obrazında cəmlənmişdir. Şair qəhrəmanın igidlik və cəsurluq keyfiyyətlərini bildirmək üçün onu qartal ilə eyniləşdirir.

Beləliklə, metafora obyektinin hallandırılması zamanı şəxsləndirmə mühüm vasitələrdən biridir. Nizami “Sirlər xəzinəsi”ndə:

هر نفسی از سر طنّازی بازی شب ساخته شب بازی

گه قصب ماه گل آمیز کرد گاه دف زهره درم ریز کرد [17, s. 50]

Hər nəfəsi başdan-başa naz oldu.

Oyunbaz gecə gecə oyunu qurdu.

Gah Ayın (gümüş) köynəyi gül səpdi,

Gah Zöhrənin dəfi pul səpdi.

Burada şair həm Aylı-ulduzlu bir gecənin real təsvirini yaradır, həm də gecəni şəxsləndirərək, öz əhval-ruhiyyəsini təsvir edir:

[17, s. 50] من بچنين شب که چراغی نداشت بلبل آن روضه که باغی نداشت

Mənim belə bir gecədə çırağım yox,

O bağın bülbülüyəm ki, bağı yox.

3. Simvolik mənaya yönəldilmiş poetik fiqurun yaradılması.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, buraya simvolik üslubun müxtəlif kateqoriyaları daxildir. Bu baxımdan, arxetip simvolları ifadə edən adların poeziyada metaforik təcəssümü diqqəti cəlb edir.

Məsələn, Şərq poetikasında Süleyman – güc və qüdrət, ucalıq, Yusif isə – gözəllik və cavanlıq simvoludur. Yenə də Nizami “Sirlər xəzinəsi”ndə:

[17, s. 195] گر کنم اندیشه ز گرگان پیر یوسفیم بین و بمن بر مگیر

Qoca qurdlardan dərd görsəm də,

Yusifliyimi gör və mənə qarşı durma.

Şair “cavanlıq – Yusif” əvəzlənməsilə, fikrini simvolik-metaforik tərzdə ifadə edir.

Həqiri Təbrizi yaradıcılığında da metaforik ifadənin bu növü tez-tez təsadüf olunur. Məcnun Leylinin üzünü Novruz bayramı ilə eyniləşdirir:

Ey yüzü Novruz bayramım mənim,

Ləblərindən ver axır kamım mənim [20, s. 55].

Həqiri metafora vasitəsilə Leylinin camalını təsvir edir və sufi rəmzlərilə metaforik ifadə yaradır:

Qaşın görcək məh olurdu hilal,

Kim yaratmış anın ayın zülcəlal [20, s. 39].

Burada şair Leylinin qaşlarının önündə Ayın incəlib hilal olduğunu və onun ayının, yəni üzünün ilahi qüdrətin cəlalı ilə yarandığını söyləyir. Beytdə dolğun metaforik təcəssümün əsasında Leyli, Məh və Ay eyniliyi dayanır.

Beləliklə, klassik poeziyada metafora modelinin müəyyənləşdirilməsi, onun inkişaf xüsusiyyətlərinin izlənməsi mürəkkəb bir problemdir. Orta əsrlər poeziyası nümunələrində termin, simvol, yaxud poetik məcaz növünün sıx qarşılıqlı əlaqəsini, həmçinin onların biri-birindən fərqli cəhətlərini kiçik bir məqalədə tam şəkildə öyrənmək mümkün deyildir. Ümumiyyətlə, klassik ədəbiyyatda metafora poetik fiquru ətrafında sistemli tədqiqatların aparılması vacibdir. Bu sahədə görülən işlər təkcə Şərq

poetikasının deyil, həmçinin ədəbi dil tariximizin zənginliklərinin öyrənilməsində mühüm addımlardır.

ƏDƏBİYYAT

1. Крачковский И.Ю. Избранные сочинение, том II. Москва-Ленинград, 1956.
2. Фильштинский И.М. Арабская поэзия средних веков. Москва, 1975.
3. Османов М.Н. О. Стиль персидско-таджикской поэзии IX-X вв. Москва, Наука, 1974.
4. Куделин А.Б. Арабская литература: Поэтика. Стилистика. Типология. Взаимосвязи, Москва, 2003.
5. Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв., Москва, «Наука», 1989.
6. Yusifov X. Nizaminin lirikası. Bakı, 1968.
7. Azadə R. Nizami Gəncəvi. Nəyatı və sənəti. Bakı, 1979.
8. Səfərli Əlyar. Divan ədəbiyyatı sözlüyü. Bakı, 2014.
9. Araslı N. Nizaminin poetikası. Bakı, “Elm”, 2004.
10. Quliyeva M. Klassik Şərq poetikası. Bakı, “Yazıçı”, 1991.
11. Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Кайс ар-Рази. Свод правил персидской поэзии (ал-Му'джам фи ма'айир аш'ар ал-'аджам). Ч. II. О науке рифмы и критики поэзии. Пер. с персидск., исслед. и коммент. Н.Ю.Чалисовой. – Москва, Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1997.
12. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз., Москва, «Прогресс», 1990.
13. Allahverdiyeva Zəhra. Orta əsrlər “Xəmsə” ədəbi üslubunda sufi terminologiyası. Tədqiqat. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu. Bakı, 2009, № 1.
14. [Фикх и его основы](#) » [Основы фикха](#) » [Нововведение](#).
15. <http://islamqa.info/ru/49030> Thu 9 Rb2 1436 – 29 January 2015.
16. Qurani-Kərim. Azərbaycan dilinə tərcüməsi və transkripsiyası. Beynəlxalq əl-Huda nəşriyyatı. Bakı, 2005.
17. Kaşani Həbibullah Şərif. “Əsmaullahul hüsna”nın xüsusiyyətləri (Xüsusiyyət və mənaları) tərcüməçi: Baqir Orucov, Bakı, 2008.
18. Nizami Gəncəvi. Məxzənül-əsrar”. Baku, 1960.
19. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. Избранные труды, Издательство «Наука», Москва, 1965.
20. Xəmsə-ye Xacu-ye Kirmani, Moqəddeme-Seyid Niyaz Kirmani, Daneşkede-ye ədəbiyyat-e v-olum-e ensani. Daneşqah-e şehid ba honər-Kerman, 1370.
21. Həqiri Təbrizi. Leyli və Məcnun. Tərtib, ön söz və redaktə: Xəlil Yusifli, Bakı, 2004.

Zəhra Allahverdiyeva

SUFİ-SİMVOLİK POEZİYADA METAFORA

XÜLASƏ

Z.Allahverdiyevanın təqdim olunan “Sufi-simvolik poeziyada metafora” adlı məqaləsində Şərq xalqları ədəbiyyatının poetika tarixində mürəkkəb və geniş kateqoriyalı məcaz növü olan metaforanın orta əsrlər dövründə inkişaf xüsusiyyətləri araşdırılır. Müəllif metafora poetik fiquru haqqında orta əsrlər Şərq poetika nəzəriyyəçilərindən olan Şəmsəddin Məhəmməd ibn Qeys ər-Razinin “Əl-möccəm fi məyyəir əşar əl-Əcəm” əsərinə, həmçinin başqa müasir poetika araşdırıcılarının fikirlərinə istinad etməklə, bu poetik növün tarixən fəlsəfə və ədəbiyyatın ideya və estetik baxımdan qoşa inkişafını tənzimləyən obrazlı ifadə forması olduğunu göstərir.

Məqalədə ədəbiyyat nəzəriyyəsi tələblərinə uyğun olaraq, metaforanın zahiri və funksional inkişafı izlənilir, müəyyən edilmiş sistem daxilində Şərq poetik fikrinin nadir incisi hesab edilən Nizami Gəncəvi metaforalarının xüsusiyyətləri öyrənilir. Qeyd olunur ki, Nizami poetikasında metafora sadə və mürəkkəb formada müşahidə olunmaqla, məzmun mükəmməlliyi və forma gözəlliyi ilə sıx vəhdət təşkil edir. Nizamının metafora yaradıcılığı həmçinin dəqiq müqayisə obyektlərinin tapılması ilə diqqəti cəlb edir.

İşdə İslami ideyalara uyğun sufi simvollarını ifadə edən metaforaların Nizami “Xəmsə”sində spesifik xüsusiyyətləri tədqiqata cəlb olunur. Nizami Gəncəvi sufi terminlərindən çox sadə bir üslubla həqiqətə, ilahi sirlərə bağlı – Allahın birliyi (tövhid), Aləmin vəhdəti haqqında fəlsəfi fikirləri tərənnüm edir, o cümlədən məhəbbət və mərhəmətdən yoğrularaq dünya adlı “bir mülkə” göndərilmiş insanın ictimai-əxlaqi dəyərlərini təbliğ edir, poetik məcaz növündən şahların ədalətə dəvəti, cəmiyyətin və idarəçiliyin ədalət üzərində qurulması və s. məsələlərin izah edilməsi üçün istifadə edir. Nizami “Xəmsə”sində sufi simvolları şair tərəfindən xüsusi seçilmiş, yaradıcılıq metodologiyasına uyğun müəyyənləşdirilmiş ədəbi-bədii qanunlara tabe edilmiş şəkildə istifadə olunmuşdur. Buna görə də Nizami yaradıcılığında metaforik təcəssüm – çoxqatlı mərhələlərdən keçərək, vəhdəti, cəmiyyətin əxlaq qayda-qanunlarını bildirən batini mənaya söykənir.

Məqalədə həmçinin Nizamidən sonrakı sufi – simvolik poeziyada metaforik təcəssümün xüsusiyyətləri – Xacu Kirmani, Əbdürrəhman Cami, Həqiri Təbrizi yaradıcılığı tədqiqata cəlb olunur.

Zehra Allahverdiyeva

METAPHOR IN THE SUFI-SYMBOLIC POETRY

SUMMARY

In the article “Metaphor in the Sufi-Symbolic poetry” by Zahra Allahverdiyeva, it have been researched the features of development of the medieval poetic of metaphor

which was complicated and broad figurative meaning category in the poetic history of the Eastern people literature. The author refers to the work by theoretician Shamsaddin Muhammad ibn Qays al-Razi, "Al-mojam fi maayyir asharr al-Ajam" about poetic metaphor figure, as well as to the views of other researchers of modern poetry and reveals that this type is the figurative form of expression at the historically philosophy, poetic point of view and aesthetic ideas.

The visual and functional development of metaphor has been traced in article according with the requirements of literary theory, as well as the features of the metaphor of Nizami Ganjavi, which are considered the pearl of the East poetic idea within the system.

It is noted that the metaphor with simple and complex form in poetry of Nizami forms a unity with the perfection of the content and beauty of configuration. Nizami's metaphor creativity attracts attention as well as with accurate comparative objects.

According to Islamic ideas the metaphors representing Sufi symbols in "Khamsa" by Nizami Ganjavi, the specific peculiarities are researched. Ganjavi glorified the philosophical thoughts about truth, divine secrets- the unity of God (tevhid) and the unity of the universe, using the mystic terms with simple style. He also advocated the socio-moral values of human been kneaded with love and compassion, sent to the worth named Universe, and used from poetic methapor typies to explain the questions of inviting the kings to the justice and forming the assembly and management over justice. The mystic Sufi symbols in "Khamsa" selected by the poet, have been used in accordance with the creativity methodology and artistic and literary rules. Therefore, running through the multi stages, the metaphoric embodies in the creation of Nizami based on a deeper meaning of the society's ethics.

In the article the features of the metaphoric embodiment in Sufi symbolic poetry after Nizami have been also researched in the creativity of Khadju Kirmani, Abdurrahman Jami and Hagiri Tabrizi.

Təhminə BƏDƏLOVA

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

tehmine_b@mail.ru

MƏHCUR ŞİRVANİ LİRİKASINDA SÖZ SƏNƏTKARLIĞI

Açar sözlər: Məhcür Şirvani, lirika, klassik poeziya, bədii xitab, söz və məna

Key words: Mahjur Shirvani, lyrics, classical poetry, artistic address, word and meaning

Məhcür Şirvaninin lirikasında işlənən poetik fiqurlar içərisində şeirin "söz gözəlliyini" zənginləşdirən, ahəng uyurluğunu təmin edən vasi-

tələr – “sənəthayə-ləfzi” – marağ doğura biləcək məsələlərdəndir. M.Şirvani lirik yaradıcılığında bədii xitab, bədii sual, bədii təzad, təkrir və onun ayrı-ayrı növləri kimi şeirin ifadəliliyini artıran vasitələrdən daha çox istifadə etmişdir.

Bədii xitab poeziyada çox tez-tez işlədilən və obrazın xarakterik cizgilərinin fərqləndirilməsində xüsusi əhəmiyyəti olan ifadə vasitələridir.

Ədəbiyyatımızda bədii xitabın sənətkarın özünə müraciət formasından daha çox istifadə edilmişdir. Maraqlıdır ki, Məhcurun işlətdiyi bədii xitablar içərisində şairin birbaşa özünə müraciət formasına rast gəlmirik. Onun ən yaxın müsahibi ürəyi və könlüdür. Klassik poetikada bədii xitabın bu növü **təcride-qeyri-məhz** adlanır. “Təcride-qeyri-məhz – özünə, yaxud özünü və könlünü qeyriyə (başqa bir şeyə) oxşatmaqla ona xitab etməkdir” [1, s. 71].

*Cahanda hal bilməz yar sevmək, ey könül, müşkül!
Vəfasın tərək edən dildar sevmək, ey könül, müşkül!* [2, s. 368]

Göründüyü kimi, şair eyni xitabı hər misrada təkrar etmişdir. Bədii xitablardan bəhs edən tədqiqatlarda qeyd edilir ki, “bədii əsərdə xitabların... ən çox bədii keyfiyyətə malik olan növü təkrarlanan xitablardır” [3, s. 311].

Bundan başqa şair Tanrıya, müxtəlif təşbih və epitetlərlə adlandırdığı sevgiliyə, dosta, saqiyyə, bülbülə və s. də xitab edir.

Şair-aşıqın hər yerdən əli üzöldükdə, eşqinə, mübtəla olduğu əlacsız dərddə, düşdüyü çətin vəziyyətə çarə tapmadıqda Yaradana tapınır, Ona üz tutur, Ondan yardım diləyir.

*Yarəb, bu rahinə yüz dutan əqvam xətriçün!
Sayiri-mücahidani-islam xətriçün!* [4, V. 72⁶]

Bəzən şair bütöv bir bəndi bədii xitablar üzərində qurur. Bu baxımdan onun “Ey könül, müşkül”, “Qurban olduğum”, “Di, görüm” rədifli müxəmməsləri, “Gəl vəqtdir” rədifli müəşşəri daha çox seçilir.

Maraqlıdır ki, Məhcurun Tanrıya müraciətlərində xahiş, yalvarış və ümid motivləri hiss olunursa, ürəyinə, qəlbinə xitablarında daha çox yalnız ən məhrəm sirdaşla bölüşə biləcəyin kədər, qəm, çarəsizlik çalarları duyulur.

*Bəlayi-eşqə, ey dil, yox nəhayət, intəhasızdır,
Bulunmaz çarə hərgiz dərdinə, bil kim, dəvasızdır...* [2, s. 375]

Məhcurun şeirlərində işlədilən bədii xitabların böyük əksəriyyətini sevgiliyə ünvanlanmış xitablar təşkil edir. Şair burada şeirin ümumi əhvali-ruhiyyəindən asılı olaraq obrazın ayrı-ayrı cizgilərini daha qabarıq təsvir etmək üçün bir-birindən fərqlənən maraqlı xitablar işlətmişdir: *ey əzizim, namdar, yar, ey mayeyi-can, ey xanə xərab, əya tazə nihəl, ey yanağı gül, ey təbi pakizə xisal, gözəl, zalım, əfəndim, ey həbibim və s.*

Əsərin emosional təsirini artırmaq, oxucuda qüvvətli hiss-həyəcan doğurmaq, ən ümdəsi isə aşiqin duyğularını ifadə etmək məqsədilə şair bəzən fikirlərini sual tərzində ifadə etmiş və bununla da klassik poetikanın *istifham (bədii sual)* adlanan növündən də məharətlə istifadə etmişdir.

*Könlüm arzumənd, gözüm yollarda,
Neyçün bu gülzarə canan gəlməyir?
Bağrım kabab etdi, cigərim büryan,
Neyçün canan bizə mehman gəlməyir? [2, s. 365]*

Bəzən şair bütöv bir bəndi bədii suallar üzərində quraraq daha məzmunlu və zövq oxşayan bədii lövhələr yaradır. Bu baxımdan “Gəl, vəqtdir” müəşşəri, “Di görüm”, “Bəsdir, bəs!” müxəmməsləri xüsusilə seçilir.

Əsərin bədii təsirini və poetik dəyərini artıran və bununla da oxucu qəlbini və marağını ələ alan vasitələrdən biri də klassik poetikada *müqabilə* adlanan *bədii təzaddır*. Məhcür Şirvani də şeirlərində məzmunca bir-birinə zidd anlayış və vəziyyətlərin qarşılaşdırılması yolu ilə maraqlı təzad yaratmağa nail olmuşdur.

Məhcurun lirikasında bədii təzadın bədii təzadın həm əks, həm də inkar növünə rast gəlmək mümkündür.

*...Mən çəkim yayını, çəkməz ola kim Rüstəmi-Zal... [2, s. 367]
...Qəhr çox etməvü lütf eyləvü gül qəh-qəhü qəh... [2, s. 367]*

Göstərilən misallarda *çəkim – çəkməz ola, etmə – eylə* sözlərinin eyni misra daxilində həm təsdiqdə, həm də inkarda işlədilməsi şeirin lakonikliyinə təmin etmiş, eyni zamanda fikrin daha təsirli və sirayətədiçi çatdırılmasına nail olmuşdur.

*Hər bir zamanda sübhü məsa yad edin müdam,
Zinhar unutmayın bizi, nisyən əmanəti [4, V. 73^a].*

Bu misallarda şairin təbiəti müşahidə qabiliyyəti, onun özündəki əksliklərdən istifadə edərək qəhrəmanın daxili-mənəvi düşüncələri, həyəcanları və sarsıntılarını ifadə etmək qabiliyyəti əksini tapmışdır.

*Qalmışam giryan qəmin küncündə zarü binəva,
Nola qilsan dərdi-hicranə vüsalından dəva! [2, s. 370]*

Aşıqı qəm küncündə “zarü binəva” qoyan da, hicran dərdinə salan da, vüsalından dəva qılan də eyni obyektidir. Şeirin birinci misrasında işlənən “zarü binəva” (nalan, çarəsiz, dərmanlı) və ikinci misradakı “dəva” sözlərinin əksliyi mənanı daha da qüvvətləndirmişdir.

*...Hər tərəf güllər açılmış, lələ kakil bağlamış,
Hər şükufə göz açıb, hər ləhzə bir dil bağlamış... [2, s. 381]*

Məhcur bir-birini tamamlayan, mətləbi daha anlaşılıqlı və eyni zamanda poetik əks etdirən zidd mənalı sözlərdən məharətlə istifadə edərək maraqlı bədii nümunələr yaratmışdır.

*...Nə sitəm canıma qıldınsa nihan, bəsdir, bəs!
Etmə əhvalımı xəlq içrə əyan, bəsdir, bəs!.. [4, V. 36^o]*

Yarının cövrü cəfalarını da çox vaxt bir zövq sayan aşıq bəzən bu sitəmlərdən usanır, etiraz edir, məşuqəni “insafə gəlməyə” çağırır, aşıqinə gizlicə sitəm etsə də, barı əhvalını xəlqə əyan etməməyi təvəqqə edir.

*Sübhi-səfayə, şami-cəfamuz mübəddə et,
Həccaclar sükunət edən şam xətriçün [5, V. 72^o].*

Şair təkcə “sübh” və “şam” (axşam) sözlərinin antonimliyindən istifadə etməklə kifayətlənmir, onlara qoşulan epitetləri də əks mənalı seçərək həm təsviri canlandırmış, həm də əsərin şeiriyyətini artırmışdır. Məhcur beytdə eyni misrada işlənən “səfa” və “cəfa” sözlərinin bir hərf dəyişməsilə tamam fərqli – əks mənalı kəsb etməsi yolu ilə yaranan bədii incəlikləri də məharətlə işlədə bilmişdir.

Şair bəzən Azərbaycan xalq dilində geniş işlənən idiomatik ifadələrdən də istifadə edərək maraqlı, oxucunu düşündürən, ona estetik zövq aşılaman bədii təzadlar yaratmışdır.

*...Döndərib yüzün dəxi anınla pərxaş qılmışam,
Şimdi könlüm almaq üçün yar gəlmiş yengidən [4, V. 36^o].*

“Pərxaş qılmaq” (dalaşmaq) və “könlü almaq” canlı dildən – xalq poeziyasından gələn lakonik ifadələr vasitəsilə yaradılan bədii təzad şeirin bədiiliyini artırmış və axıcılığını, ifadəliliyini təmin etmişdir.

Şəfqət ilə xəstə dillər könlümü şad etməyə,

*Mübtəlayi-dərdü qeydi-ğəmdən azad etməyə,
...Şükr kim, bir məhvəşi-memar gəlmiş yengidən [2, V. 36⁶].*

Bu bədii parçada da şair “şəfqət-xəstə”, “mübtəla-azad” sözlərini mətndə qarşılaşdıraraq uğurlu təzad yarada bilmişdir. Belə bədii fiqurlar sözü zahirən bəzədiyi kimi ideyanın da daha dolğun ifadəsinə xidmət edir.

*Kimi gülgün cam tutmuş saqi-yi-məstanədir,
Kiminin nazik əli üzrə müzəyyən şanədir,
Kiminin şəhla gözü xunab ilə peymanədir,
Kimi aqıl bənd elər, kimi dəli-divanədir... [2, V. 374]*

Anaforaların xüsusi ahəng verdiyi bu bədii parçada şair gözəllərin əhvali-ruhiyyələrini, mənəvi psixoloji vəziyyətlərini daha aydın nəzərə çatdırmaq üçün digər poetik fiqurlarla yanaşı, bədii təzaddan – “aqıl və dəli-divanə” sözlərinin antonimliyindən də faydalanmışdır.

*Vəfaya talib olmaq əqlə nöqsanlıq vəfasızdan,
Dirilməkdürü müşkül yarı-biqrar dövründə [4, V. 61^a].*

Bədii əsərin emosionallığını artıran vasitələrdən biri də **təkrirdir**. Məhcurun lirikasında işlənən təkrirlərdən bəzilərinə diqqət yetirək.

*Könlüm arzumənd, gözüm yollarda,
Neyçün bu gülzara canan gəlməyir?
Bağrım kabab etdi, cigərim büryan,
Neyçün canan bizə mehman gəlməyir?*

...Neyçün bağa güli-xəndan gəlməyir? [2, s. 365]

Göstərilən şeir parçasında “Neyçün?” sual əvəzliyinin bir neçə dəfə təkrarlanması aşıqın narahatlığından, nigarançılığından, səbrinin tükəndiyindən xəbər verir. Şeirdə işlənən belə təkrirlər həm lirik parçanın məna tutumunu, həm də şeiriyyəti gözəlləşdirir.

Şair bəzən sözü məqsədəuyğun şəkildə bir bənd, hətta bir misra daxilində bir neçə dəfə işlədərək bədii təkririn gözəl nümunələrini yaratmışdır.

*Bu nə qaşdır, bu nə göz, ey təbi pakizə xisal!
Nə gözəl qamətü bala, nə əcəb hüsnü camal!
Bu nə şimin təni-mövzun, qədi bir tazə nihal!
Bu nə dişdir, nə gülüşdür, bu nə rüxsareyi-al!
Bu nə ləbdir, bu nə ağız, bu nə xətdir, bu nə xal! [2, s. 371]*

Hər dəfə gözəlin ayrı-ayrı cizgilərinin təsvirini fərqləndirməyə xidmət edən, bir-birini tamamlayan, daha doğrusu təsdiq edən bu təkrirlər şeirə xüsusi bir məntiq gətirmiş, bədii gözəlliyini daha da artırmışdır.

Şairin bəzi şeirlərində hər bəndin sonunda eyni misranın təkrarlanması yolu ilə yaradılan bədii təkrirlər şeirə xüsusi bir məna verdiyi kimi təsvirlərə də bir canlılıq gətirmişdir. Bu üsulla bədii təkrir yaradarkən şair bəzən, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, eyni misranı şeirin bütün bəndlərinin sonunda təkrarlayır (məs; “Bəs ki, ol sərvin ayağına gözüm tökdü yaş...” misrası ilə başlayan müxəmməsi), bəzən isə birinci bəndin misralarını növbə ilə digər bəndlərin sonunda eynilə işlədir (məs; “Çıxdılar seyr etməyə...” müxəmməsi, “Gəl vəqtdir” müəşşəri).

Bədii təkririn ən təsirli və ahəngdar növü *anaforadır* – misraların əvvəlində işlənən təkrirdir. Məhcurun da əsərlərində bəzən bir neçə misranın eyni sözlə başladığını, yəni misraların əvvəlindəki sözlərin təkrarını da görürük.

*Məqbuldur o kuy, o kuyə gedən dəxi,
Məqbullar duayi-muhibban əmanəti! [4, V. 73^a]*

Bunun ən gözəl nümunəsi şairin “Gəl vəqtdir” rədifli müəşşərində özünü göstərir. Şair müxtəlif təşbih və istiarələrlə üz tutduğu həbibinə müraciətinə daha emosional, daha təsirli və daha təkidli çalar qatmaq üçün misraları eyni nida ilə başlayır:

*Ey həbibim, həsrətindən çıxdı can, gəl vəqtdir,
Ey büti-növrəstə, şuxü mehriban, gəl vəqtdir,
Ey yüzü gül, kakili ənbərfəşan, gəl vəqtdir,
Ey müəttər qönçeyi-baği-cinan, gəl vəqtdir...
Ey gözəllik mülkünün təxtinə xan, gəl vəqtdir [2, s. 377].*

Şair bədii təkrirlər vasitəsilə şeirdə izlədiyi fikri, ideyanı daha qabarıq vermək məqsədini güdmüş, seçdiyi hər hansı bir sözü daha aydın nəzərə çarpdırmaqla ahəngi də gözəlləşdirmişdir.

Təkririn çoxsaylı növlərindən biri də “uc-uca calanma, calaqlanma, düyünlənmə” adlanan təkrirdir. “Şeirdə əvvəlinci misranın sonunda gələn nitq vahidi... sonrakı misranın əvvəlində təkrar olunur” [6, s. 320]. Onu da qeyd edək ki, əgər bu qayda şeir boyunca təkrar edilərsə, klassik poetikada *rəddüləc zəlassədr sənəti* adlanır və nəzəriyyəçilərin də qeyd etdiyi kimi, “bu sənətin öhdəsindən ancaq böyük və müqtədir şairlər gələ bilmişlər” [7, s. 41]. Belə təkrirlər daha çox ayrı-ayrı misralar arasında əlaqə yaratmaq, əvvəldə deyilən fikri müəyyən cəhətdən izah etmək üçün bədii priyom kimi istifadə edilir. Məhcurun ayrıca bu sənətlə yazılmış əsəri

olmasa da, qəzəllərinin birində bu bədii fiqura rast gəlirik.

*Aşıftə görüb halımı biganələr ağlar,
Yanmaxlığıma şəm' ilə pərvanələr ağlar.
Ağlar mənə Fərhad məzarında bitən gül,
Bu rəsmdə divanəyə divanələr ağlar [8, V. 16^o].*

Həqiqətən də, “ağlar” sözünün həm birinci beytin sonunda, həm də ikinci beytin əvvəlində işlənməsi şeirin ahəngini gözəlləşdirməklə yanaşı fikri daha qüvvətli, ifadəli verməyə, eşq oduna yanan aşiq-şairin əhvalının daha canlı və inandırıcı təsvirinə imkan yaratmışdır. İkinci beytdə daha bir sözün – “divanə” sözünün də təkrar olunması yenə eyni məqsədə xidmət etmiş və – aşıqların halını yalnız bu bələyə mübtəla olanlar bilər – fikrinin daha obrazlı və emosional ifadəsinə səbəb olmuşdur.

*Tiği bidad çəküb bağrım dəldinsə, yetər,
Bəni divanə qılıb halıma güldünsə, yetər...
Gəl, gəl insafə, əzizim, bir usan, bəsdir, bəs! [9, V. 36^o]*

Eyni sözlərin ardıcıl, yaxud yerlərini dəyişməklə təkrarı və s. ilə yaradılan təkrirlər də maraqlı doğurur və ən əsası isə hər biri yerində, məqamında işləndiyindən şeirə ağırlıq gətirmir, əksinə, onun daha axıcı, lakonik və bədii ifadəsini təmin edir.

*Bizdən-sizə hər dəm əmanət, hər dəm duayi-xeyr,
Sizdən-bizə münacati-güfran əmanəti [4, V. 73^a].*

Şairin yaratdığı təkrirlər içərisində diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də təqlidi sözlərin təkrarıdır. Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, Məhcurun şeirlərinə xüsusi musiqi ahəngi verən, axıcılığını təmin edən vasitələrdən biri də şairin tez-tez istifadə etdiyi təqlidi sözlərdir.

*Gülşəni-hüsnünə qurban olayım, bulsam rəh,
Edərəm müxlisi-şeyda kimi yüz cəh-cəhü cəh!
Çoxu naz etmə, əfəndim, bana lütf et gəh-gəh!
Barəkallah, gözəl, bəs gözəl isən pəh! Pəh!
Bu nə ləbdir, bu nə ağız, bu nə xətdir, bu nə xal! [2, s. 372]*

Poeziyanın ən spesifik və maraqlı xüsusiyyətlərindən biri budur ki, hər hansı bir poetik fiquru əlahiddə götürülmüş şəkildə, ayrıca işlətmək olmur. Bir bədii kateqoriya həmişə digərini tamamlayır, onunla vəhdətdə və əlaqədə işlənərək əsərin bədii dəyərini daha da artırmış olur. Eyni vəziyyət bədii ifadə vasitələrinin qarşılıqlı əlaqəsində də özünü göstərir.

Sözlərin poetik təkrarından yaranan bədii təkrirlər və təqlidi sözlər bütün hissi-emosional funksiyaları ilə yanaşı, şeirin musiqiliyinə də xüsusi təsir göstərmiş və klassik poetikada “*touzi* (alliterasiya) adlanan mövzu bir səsləniş, axıcı bir ahənglə də nəticələnmişdir” [10, s. 437].

Yandı canım, ey əzizim, namdar, əylənmə, gəl! (N)
Qoymadı hicrin qəmi məndə qərar, əylənmə, gəl! (Q, M.) [2, s. 364]

Göründüyü kimi, beytdə *n, q, m* samitlərinin bir-birini izləməsi şeirə xüsusi ahəng və musiqilik vermişdir.

Alliterasiyanın bədii təkrirlə bağlılığını tədqiqatçıların əksəriyyəti qeyd etmişlər. Bu barədə M.Adilovun tədqiqatları xüsusilə diqqətəlayiqdir. Alim – “klassik poeziyada alliterasiya ümumiyyətlə klassik poetik təkrarlar ilə sıx bağlıdır” [11, s. 217] – qənaətini klassik poeziya nümayəndələrinin əsərlərinə istinadən əsaslandırır. Lakin fərq burasındadır ki, təkrirdə sözlərin, touzidə isə səslərin təkrarlanması müşahidə olunur. Bəzən isə hətta alliterasiyanı məhz “...təbiətdəki səslərin təqlidi yolu ilə təsvir olunan əşya və ya hadisənin avazını yaratmaq üçün ayrılıqda bir sözdə, yaxud şeirin misralarında, nəsrin cümlələrində eyni səslərin təkrar edilməsi” [12, s. 2] kimi də izah edirlər. Zənnimizcə, bu fikirlər bir-birini inkar etmir və hər ikisi həqiqətə uyğundur.

Klassik nəzəriyyədə şeirin musiqili ahənginə, axıcı və lakonik olmasına xüsusi əhəmiyyət verilmişdir. Şərq ədəbiyyatının qiymətli incilərindən olan “Qabusnamə”də bu haqda yazılır: “Vəzn seçib, qafiyə tapmaqla kifayətlənmə, sənətkarlığı və ahəngdarlığı olmayan şeir demə, bayağı sözlər xoşa gəlməz. Şeirdə sənət və məharət, ahəngdarlıq və musiqilik lazımdır ki, xalqa xoş gəlsin” [13, s. 145].

Gəlmədi bağ içrə güli-gülşənim, (G)
Neylim, cayi-qürbət olmuş məskənim, (M)
Məhcuram, əyməzdim şaha gərdənim, (M)
Qaldım boynu əyri, sultan gəlməyir [2, s. 365].

Bir məsələni də qeyd etmək lazımdır ki, türkdilli xalqların şeir yaradıcılığında qədim ənənəyə malik olan alliterasiya əruzun təsiri ilə öz əhəmiyyətini nisbətən itirsə də, bu günə qədər diqqətçəkən bədii kateqoriya olaraq qalır. Çünki M.Arifin də qeyd etdiyi kimi, “şeirdə məna, fikir birinci yeri tutur, ancaq məsələ orasındadır ki, hər zaman yaxşı şeirlərdə olduğu kimi, zahiri cəhət, forma, musiqi fikirdən daha tez təsir edir. O, güllə kimi açılır, biz əvvəlcə onun səsinə eşidir, sonra isə hansı hədəfə və necə dəydiyini görürük” [14, s. 57].

Qaşların qövsü-qüzeh, qəmzələrin tiri-şəhab... (Q)

*Xəmi-əbru ilə yıxdın evim, ey xanə xərab, (X)
Bu nə qəddü, bu nə qamət, bu nə gözdür, bu nə qaş?! (B, N, Q) [2, s. 366]*

Alimin dediklərində böyük həqiqət var. Elə götürək yuxarıdakı parçanı. Doğrudan da oxucunu onun məna-məzmunundan daha öncə səsləniş, tələffüz ahəngi cəlb edir. Təbii ki, səslərin bu cür bir-birini izləməsi sövq-təbii, təsadüfən baş verməmişdir. Klassik poetikanın bədii fiqurlarının sirlərinə yaxşı bələd olan Məhcur şeirinin ləfzi gözəlliklərini artırmaq üçün touzidən məqsədli şəkildə istifadə etmişdir və bunu şairin demək olar ki, bütün şeirlərində görmək mümkündür.

*...Qamətin nazü nəzakətdir, əya tazə nihal, (N)
Mən çəkim yayını, çəkməz ola kim Rüstəmi-Zal... (M) [2, s. 367]*

Bu misalların sayını istənilən qədər artırmaq da olar. Ancaq, zənnimizcə, elə bu nümunələr də şairin touzi sənətindən məharətlə istifadə etdiyini kifayət qədər aydın göstərir.

Klassik poetikanın ən maraqlı və çox geniş yayılmış fiqurlarından biri də *irsəlül-məsəl* və ya *təmsil*dir. M.Quliyeva bu bədii kateqoriya haqqında yazır: "...burada müəyyən bir cümlə və ya ifadə zərbül-məsəl və yaxud hikmətamiz söz şəklində verilir. Bu poetik vasitə sözün estetik gözəlliyinin və məzmunun gücləndirilməsinə xidmət edir" [1, s. 71]. Xalq təfəkkürü ilə bağlı olan bu vasitədən klassik Azərbaycan ədəbiyyatının müqtədir sənətkarlarının yaradıcılığında çox geniş istifadə olunmuşdur. Bu, həm də ondan irəli gəlirdi ki, bütövlükdə Şərq ədəbiyyatı hikmət və kamillik inciləri xəzinəsidir. Xüsusilə, Nizaminin lirik ricətləri bu baxımdan daha çox diqqətəlayiqdir. Məhcur Şirvani lirikasında da belə irsəlül-məsəllərə rast gəlmək mümkündür.

*...Degil təğyirə qabil, olsa gər təqdirdən fərman,
Nə müşkül hal olursa, əql ilə həll eyləmək asan,
Nə hasil kim, büti-əyyar sevmək, ey könül, müşkül! [2, s. 362]*

Şairin əsərlərində xalq atalar sözləri və məsəllərindən qidalanan belə ifadələr onun şeirini təkcə məzmunca gözəlləşdirməklə kifayətlənmir, həm də fikir və ideyanın oxucuya daha aydın çatdırılmasına kömək edir. Birinci misrada şair *inversiyadan* istifadə edərək fikri daha poetik və təsirli çatdırmağa nail olmuşdur: əgər qədər fərmanını vermişsə, onu dəyişdirmək mümkün deyil, hər bir müşkül işi ağıl ilə həll eyləmək mümkündür, ey könül, hiyləgər gözəli sevmək isə müşkül işdir.

*Təriqi-mərifət tut, arifa, iç badeyi-ürfan,
Düşüb dərdən-dərə salus olmaz adı əşk-əfşan... [2, s. 376]*

...Bu rəsmdə, divanəyə divanələr ağlar... [8, V. 16^ö]

Başqa bir şeirində Məhcur məşuqəyə nəsihət edərək deyir:

*Durmağil qəsdimə, ey afəti-can, bəsdir, bəs!
Ğüdrəti-münkürü-eşq olma, inan, bəsdir, bəs!* [9, V. 36^ö]

Klassik poetikada istifadə olunan poetik fiqurlardan biri də “*ihamül-vəsl*”dir. Mənaca “birləşmə yolu ilə işarə” anlamına gələn bu poetik vasitədə “...şair qarşısına məqsəd qoyduğu fikri və ya adı hərflərin birləşməsi ilə verir. Oxucu isə şairin demək istədiyi sözü və ya müəyyən fikri başa düşmək üçün həmin hərfləri ihamla birləşdirməlidir” [1, s. 76]. Məhcurun da lirikasında “*ihamül-vəsl*”ə uyğun gələn məqamlar var. Bu baxımdan şairin Baqinin “Yeg” rədifli qəzəlinə yazdığı təxmisdən gətirdiyimiz nümunə səciyyəvidir:

*Bilən kimdür həbibin mədhi-ruyin ol xudadan yeg!
Nə zibə vəsf olur layiq anınçün “ta” vü “ha”dan yeg!* [15, s. 288]

Şair bu şeirində Xalığın hər şeyi hər kəsdən daha yaxşı bilməsi fikrini bir daha vurğulayır, “*ihamül-vəsl*” vasitəsilə – hərflərin ayrı-ayrılıqda qeyd edilməsilə yazılması üsulundan istifadə edərək sevgilinin gözəlliyinin Qurani-Kərimin iyirminci “Taha” surəsindən daha yaxşı, daha layiqli vəsfi olmadığını söyləyir.

Məhcurun lirikasında klassik poetikada *iham* və *touriyyə* adlanan poetik fiqura da rast gəlinir. İham – şairin mənası tam aydın olan hər hansı bir söz altında əslində zahirən onunla eyni olan tamam başqa bir məfhumu nəzərdə tutmasına deyilir. Məhcurun da şeirlərində şairin böyük ustalığından, söz sənətinin incəliklərinə bələdliyindən xəbər verən eyhamlara rast gəlmək olur.

*Meyi-eşqin, ey gül, görüncə məxmur olubam,
Rindü məstaneyi-sər ta beqədəm nur olubam,
Ğəm güzərgahım bənim dərdilə məşhur olubam,
Sənsiz, ey lalə rüxüm, gər belə məhcur olubam,
Saxlaram dağın sinəmdə nişan, bəsdir, bəs!* [9, V. 36^ö]

Azərbaycan ədəbiyyatında xüsusilə obrazların adlarından məharətlə istifadə edərək incə eyhamlar yaratmaq ənənəsinə yaxından bələd olan şair “məhcur” sözünü unudulmuş, tərk edilmiş, ayrı düşmüş mənalarında işlətməklə yanaşı, həm də öz təxəllüsünə də işarə etmişdir. Başqa bir misal:

*Atar gəh qaşı yayı bunca oq, gəh gözləri xəncər,
Nə Məhcurəm ki, zərəm ol adəm-əyyar dövründə [4, V. 61^a].*

Yəni, (sevgilinin) gah qaşının yayı ox atar, gah da gözləri xəncər olar. Elə ayrı düşmüşəm, unudulmuşam ki, o əyyar adamın yanında, dövründə ağlar qalmışam (o əyyar adamın dövründə ağlar qalan Məhcurəm).

Məhcurun dilindəki obrazlılıq və bədiilik, təşbih və metaforik zənginlik, sözün rəngarəng mənə çalarlarından istifadə bacarığı şairin obrazlı təfəkkürünün qüdrətindən, şair xəyalının fantaziyasından xəbər verir. Onun yaradıcılığının əlimizdə olan çox az bir hissəsi üzərində araşdırılan bu bədii fiqurlar şairin lirikasına özünəməxsus çalar və rəng vermişdir. Şair sözün məzmun əlvanlığını və mənə dəyərini incələyən poetik kateqoriyalarla yanaşı onun zahiri, tələffüz gözəlliyinə xidmət edən ifadə vasitələrini də sənətkarlıqla işlətmişdir. Böyük sələfləri kimi Məhcurun da əsərlərində “şeyrin ümumi məzmunu, əsas mənası ilə ustalıqla əlaqələndirilən belə fiqurlar ...zahiri parlaqlıqla yanaşı, daxili mənanın daha aydın təqdimi üçün də zəruri görünür” [10, s. 437].

Məhcur Şirvani lirikasının poetik xüsusiyyətlərinin araşdırılması, təhlili və müqayisəli şəkildə öyrənilməsi bir daha göstərir ki, şair dövrünün poetika elminin incəliklərinə bələd olmuş, istedadı və qabiliyyəti çərçivəsində bu qiymətli xəzinənin gövhərlərindən bəhrələnmişdir.

Məhcur Şirvani lirikasının bədii sənətkarlığının öyrənilməsi təkcə şairin fərdi yaradıcılığı üçün deyil, ümumən XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bədiyyat problemlərinin öyrənilməsi baxımından da əhəmiyyətlidir. Çünki, hər hansı şairin poeziyasında poetik rəngarəngliyin, təfəkkürün ən yüksək zirvəsi olan obrazlar, məcazlar aləminin araşdırılması onun sənətkarlığından, yaradıcılığının məziyyətlərindən xəbər verməklə yanaşı, ümumilikdə dövrün ədəbi prosesinin səciyyəsi barədə aydın təsəvvür yaradır.

ƏDƏBİYYAT

1. Quliyeva Mahirə. Klassik şərq poetikası. Bakı, “Yazıçı”, 1991.
2. XIII-XVIII əsrlər Azərbaycan poeziyasından seçmələr. Tərtib, ön söz və çevirmələrin müəllifi X.Yusifli. Bakı, Oka Ofset Nəşriyyat-Poliqrafiya Şirkəti, 2007.
3. Cavadov Əbdürrəhman. Xitablar. Azərbaycan bədii dilinin üslubiyyatı (oçerklər). Bakı, “Elm”, 1970.
4. AMEA M.Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Cümg B-1987/3145.
5. AMEA M.Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Cümg A-67/10563.
6. Hacıyev Tofiq. Məhəmməd Füzuli: Dil sənətkarlığı. Bakı, “Gənclik”, 1994.
7. Mümtaz Salman. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. Bakı, “Avrasiya press”, 2006.
8. AMEA M.Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Cümg B-208/1826.

9. AMEA M.Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Cümg B-2228/3147.
10. Araslı Nüşabə. Nizaminin poetikası (ədəbi qaynaqlar və bədii təsvir vasitələri). Bakı, "Elm", 2004.
11. Adilov Musa. Alliterasiya. Azərbaycan bədii dilinin üslubiyatı (oçerklər). Bakı, "Elm", 1970.
12. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. Tərtib edən İzzət Mirəhmədov. Bakı, "Azərbaycan Ensiklopediyası" NPB, 1998.
13. Qabusnamə. Tərcümə edən, qeyd və şərhlərin müəllifi Rəhim Sultanov. Bakı, "Şərq-Qərb", 2006.
14. Dadaşzadə Məmməd Arif. Dil və üslub. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, I c. Tərtib edən və qeydlərin müəllifi Məryəm Axundova. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1967..
15. AMEA M.Füzuli ad. Əlyazmalar İnstitutu. Cümg B-1812/3737.
16. Xəlilov R.Y. Təkrir. // Azərbaycan bədii dilinin üslubiyatı (oçerklər). Bakı, "Elm", 1970.

Təhminə Bədəlova

MƏHCUR ŞİRVANİ LİRİKASINDA SÖZ SƏNƏTKARLIĞI

XÜLASƏ

Məqalədə M.Şirvani poeziyasında işlənən poetik fiqurlar – bədii ifadə vasitələri araşdırılır. Məhcür lirikasında işlənən poetik fiqurlar içərisində şeirin "söz gözəlliyini" zənginləşdirən, ahəng uyurluğunu təmin edən vasitələr maraqlı doğura biləcək məsələlərdəndir. Şair lirik yaradıcılığında bədii xitab, bədii sual, bədii təzad, təkrir, alliterasiya və onun ayrı-ayrı növləri kimi şeirin ifadəliliyini artıran vasitələrdən daha çox istifadə etmişdir.

Məhcürün dilindəki obrazlılıq və bədiiilik, təşbih və metaforik zənginlik, sözün rəngarəng mənə çalarlarından istifadə bacarığı şairin obrazlı təfəkkürünün qüdrətindən, şair xəyalının fantaziyasından xəbər verir. Onun yaradıcılığının əlimizdə olan çox az bir hissəsi üzərində araşdırılan bu bədii fiqurlar şairin lirikasına özünəməxsus çalar və rəng vermişdir. Şair sözün məzmun əlvanlığını və mənə dəyərini incələyən poetik kateqoriyalarla yanaşı onun zahiri, tələffüz gözəlliyinə xidmət edən ifadə vasitələrini də sənətkarlıqla işlətməmişdir.

Məhcür Şirvani lirikasının poetik xüsusiyyətlərinin araşdırılması, təhlili və müqayisəli şəkildə öyrənilməsi bir daha göstərir ki, şair dövrünün poetika elminin incəliklərinə bələd olmuş, istedadı və qabiliyyəti çərçivəsində bu qiymətli xəzinənin gövhərlərindən bəhrələnmişdir.

Məhcür Şirvani lirikasının bədii sənətkarlığının öyrənilməsi təkcə şairin fərdi yaradıcılığı üçün deyil, ümumən XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bədiiyyat problemlərinin öyrənilməsi baxımından da əhəmiyyətlidir.

Təhminə Badalova

WORD ART IN THE LYRICS OF MAHCUR SHIRVANI

SUMMARY

In the article is studied the artistic expression, poetic figures which used in M. Shirvani poetry. Methods among poetic figures which used in M. Shirvani lyrics and

riching word beauty of the poem, ensuring harmony compianve are the tasks which can get interest. Poet in his lyrical creativity used more methods which rising the meaning of the poem such as literary solutation, literary question, literary contrast, repetition, alliteration and its various kinds.

Expressiveness and figurativeness, tashbih and methophorical richness, ability for using many meanings of the word of the Mahcur give information about power of the poet's thinking and his fantasy. These artistic figures which analysed on his less part of creativity which known by us give specific tind and color to poet's lyric. Poet used expression figures which analysed colourfull theme and meaning value of the word, as well as serving its beauty of appearance and pronouncation.

Analysing, studying as comporatively of Mahcur Shirvani's poetic characteristics again showed that he knew exactly poetic science of his period and used it by his talent and ability in his creativity.

Learning of the literary mastery of Mahcur Shirvani's lyric is not only useful for his creativity, but also in terms of same time learning of the Azerbaijan literature problems of XVIII century.

Tahir NƏSİB

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Folklor İnstitutu

DASTANLAR VƏ ULİGERLƏR ARASINDA POETİKA

VƏ ŞİFAHİ TƏQDİMAT YAXINLIĞI

Açar sözlər: Ural-Altay, türk, monqol, uliger, dastan, turelqe, tırınqı, seq-daralqa

Key words: Ural-Altai, Turkish, mongol, uliger, saga, turelge, tiringi, seg-daralga

Müqayisələr göstərir ki, qədim mifopoetik yaradıcılıq dövründə monqol, türk xalqları arasında ortaq dünyabaxışları, inanclarla bərabər, həm də yaxın dastançılıq (oğuznamə, uliger) ənənəsi olmuşdur.

Türk mədəniyyət tarixinin, mifologiyasının şah əsəri sayılan oğuznamələrə orta əsr salnamələrində əfsanə, uydurma, onları təbliğ edən ozanlara isə uzun-uzadı danışanlar kimi haqsız münasibət bəslənilib [1, s.471]. Oxşar dəyərləndirmələr Avropa-rus folklor toplayıcıları, tədqiqatçıları tərəfindən monqol, Tibet, türk xalqlarının dastanları, uligerlərinə münasibətdə də irəli sürülüb. Fransalı səyyah, tədqiqatçı A.David-Neel Tibet dastan söyləmə ənənəsinə görə "Qeser"də hər bir hissənin (boy) başlanğıcında qəhrəmanı qorumaq məqsədi ilə göyə, tanrıya, hami ruhlara oxunan təkrar çağırışları, alqışları yorucu, bezikdirici hesab etmişdir [2,

s.45]. “Qeser”dəki bu təkrarlar, birincisi, A.David-Neelin də dəfələrlə qeyd etdiyi kimi, monqollarda, Tibetlərdə dastanın müqəddəs dini mətnlər səviyyəsində qəbul edilməsi ilə əlaqəlidir [2, s.20]. Bunu Monqolustan Dövlət Universitetinin əməkdaşı Yamsaranjov da qeyd edib. Folklor toplayıcısı “Qeser”in söylənməsindən əvvəl xeyirxah hami ruhların büstlərinin önündə ətirli otlar yandırılıb tüstüləndirməsinin qanun halını aldığını yazırdı. O, dini ayin kimi, uligerdə vəhşi düşmən məxluqların başı kəsilən səhnələrdə “dzul” şamdanının yandırıldığını da qeyd edirdi [3, s.61]. Çoxsaylı təkrarlar, yəqin ki, zikr məqsədi ilə dini dualar kimi oxunurmuş. İkinci tərəfdən də təkrarlar Ural-Altay xalqlarının dastan söyləmə ənənəsi ilə bağlıdır. Dastan söyləyiciləri haqlı olaraq qeyri-maddi mədəniyyət nümunəsinin qorunması və nəsilərin yaddaşında yaxşı qalması üçün xüsusi mənəvi əhəmiyyət daşıyan hissələri çoxsaylı təkrarlarla və musiqi alətlərinin (qopuz, saz, tambur, xur, çor) müşayiəti ilə ifa edirdilər. S.Y.Neklyudov da “Qeser” də, eləcə də digər dastanlarda xüsusi yaradılmış təkrarlara A.D.Neelin fikirlərinə yaxın münasibət bildirmişdir [3, s.53].

“Oğuznamə”lərdə ilkin çağların, mifik təsəvvürlərin və oğuzların islama qədər kodlaşan etnik ənənələri ilə əlaqəli qalibiyyətli türk yürüşlərinin təbliği, tərənnümü önə çəkilir [1, s.471]. Həmin qədim motiv monqol-buryat xalqlarının epik yaradıcılığına da xas olan əsas xüsusiyyətlərdəndir. Xüsusən də “Qeser” dastanlar silsiləsində bu, özünü daha qabarıq göstərir. Qədim folklor janrlarını özündə cəmləşdirməsinə görə “Qeser”də həm də nağıl, əfsanə, əsatir, rəvayət motivlərindən çox istifadə olunub. Lakin uliger kimi bitkin hala gəlməsinə görə onu həmin janrlara aid etmək doğru deyil.

Türk dastanları ilə monqol-buryat uligerləri arasında struktur baxımından çox yaxınlıqlar var. Diqqəti çəkən əsas əlamətlərdən biri uligerlərin zaman və tarixi-coğrafi məkan baxımından oğuznamələrlə yaxın olmalarına baxmayaraq quruluşca daha çox orta əsr türk dastanları ilə oxşar olmasıdır. Lakin oğuznamələrlə də bir sıra bənzərliklər mövcuddur.

Uligerlərlə oğuznamələr arasında müşahidə olunan ilk yaxınlıq vəsf olunan epik dünyaya aid ozanın, xurçinin işlətdikləri formullar – “ol zaman”, “oğuz zamanı” [4, s.13], “nə vaxt ki...”, “qədim zamanda”, “zamanın başlanğıcında” və s. arasındadır [3, s.129-198-240].

Buryatların “Altan Şaqay” uligerinin əsas hissəsinin başlanğıcı aşağıdakı formulla verilib:

Çox qədim zamanda o yaşayırdı,

Qədim zamanda o xoşbəxt yaşayırdı [5, s.55].

“Canqar”da həmin formul oğuznamələrə daha uyğun verilir:

*Zaman başlanğıcında bu olmuşdu,
Qədim zamanın qızıl əsrlərində [6, s.17].*

“Hazırcavab cəsur Müldü” yakut olonxosunda da oxşar formullar verilir:

Keçmiş illərin zirvəsində, ötmüş illərin təpəsində... [7, s.223].

“Qeser” dastanlar silsiləsində həmin formullar daha geniş və məzmunlu səviyyədə verilir:

*Nə vaxt ki bizim dünyamızın kalpası
Yeni yaranmağa başlayırdı,
Nə vaxt ki, xoşbəxtliklərlə dolu Sumeru dağı
Təpə idi, [3, s.129]*

...

Hissələrin (boy) çoxunun əvvəlində çox zaman təkrarlanan bu parçada epik zaman cəhətdən çox qədimlik, xaosdan sonra dünyanın yavaş-yavaş kosmik tarazlığa qədəm qoyması, qeyri-müəyyənlik hiss olunur. Burada, Ural-Altayların mifopoetik yaradıcılığına görə, həm də mifoloji dünya modelinin qavranılması və təsviri verilib.

“Qeser” dastanı nümunəsində monqol-buryat uligerlərinin quruluşu (struktur) aşağıdakı hissələrə bölünür:

Xorçi (çorçi-ozan, aşiq) tərəfindən öncə dastanın “uligerey uqtalqa” hissəsi başlanır. Buna dastanın başlanğıcı, giriş hissə, “dastanın qarşılınması” (dinləyicilər tərəfindən) deyilir. “Uligerey uqtalqa” dastanın əsas mətn hissəsinə aid olmur. Bu, xorçi (akın) ilə dinləyicilərin tanışlığı üçün söylənən əlavə hissədir. Aydınlıq üçün qeyd edilməlidir ki, monqol-buryat epik ənənəsində uliger (dastan) söyləyən akınlara, aşıqlara həm xurçi (xuçir musiqi aləti ilə “bensen uligerlər” (kitab rəvayətləri), nəzmlə yazılmış kitab dastanları ifa edənlər), həm də çorçi (çor aləti ilə xalq mahnılarını və epik dastanları oxuyanlar) deyirlər [3, s.292-293]. “Uligerey uqtalqa”da çorçi bəzi parçaları avazla oxuyur, dinləyicilər də onunla birlikdə təkrarlayırlar. Burada güdülən əsas məqsəd dinləyiciləri dastanın ruhuna, qəhrəmanların qeyri-adi dünyasına hazırlamaqdır [2, s.32-33]. Bəzi incəliklər çıxılsa, “uligerey uqtalqa” türk dastan söyləmə ənənəsində məzmun və mahiyyətə ustadnamələri təkrarlayır. “Uligerey uqtalqa” bitdikdən sonra uligerin özünün əsas mətni başlayır. Əsas hissənin başlanğıcında da mətnə aid girişə bənzər qısa çıxış olur. Sonra oxunan boyun yarımçıq qalmaması şərti ilə hissələr günlər üzrə bölünüb çorçi tərəfindən söylənir.

Uligerlərin mətni süjet quruluşunda əsas ana xətləri qorumaqla, bəzi kiçik incəlikləri çıxmaq şərti ilə, eyni səviyyədə türk dastanlarını təkrarlayır. Uligerlərdə də ilk baxışdan bizim dastanlarımız üçün məziyyət sayılan bir çox cəhətlərlə qarşılaşırıq. Məsələn, dünyanın yaranması, qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu, qabağa çıxan maneələr, onlara qarşı mübarizə, sınaqları ağıl və dözümlə başa vurma, yarışda qələbəni əldə edənədək keçilən mərhələlər, sevgili üçün səfərə çıxma, aman diləyeni azad etmə, düşmən üzərində tam qələbə, yurda zəfərlə dönüş, xalq üçün təşkil olunan böyük ziyafətlər və s. kimi motiv və situasiyalar dastanlarda olduğu qədər uligerlərdə də əsas yer tutur.

Uligerin əsas mətninin sonunda “uligerey udeşelqe” – uligerin yola salınması hissəsi gəlir. “Uligerey udeşelqe” türk dastanlarında cahannamə ilə uyğunluq təşkil edir. Cahannamələr son bir müxəmməslə bitdiyi kimi, burada da axırını şeirlər oxunur və uliger bitir [2, s.33]. “Uligerey udeşelqe” dastanın əsas hissəsinə aid olmur. Uligerlərdə qeyd edilən əsas hissələrdən başqa “seq daralqa” – nəğmə şəklində ifa olunan 4-8 misradan ibarət xüsusi şeir növü də istifadə olunur. “Seq daralqa” daha çox “Qeser”in buryat mətnləri söylənəndə işlədilir [2, s.34]. “Seq daralqa” çorçiyə kömək məqsədi üçün ifa olunur. Çorçi söyləmə zamanı yorulduqda, nəfəs alıb dincəlir və onu ruhlandırmaq üçün dinləyicilər birlikdə (xorla) “seq-daralqa” oxuyurlar. “Seq daralqa” həm də xüsusi fikir-ideya yükü daşıyır. “Seq daralqa” ilə dinləyicilər uligerçinin söylədiklərinə öz münasibətlərini bildirir, dastan qəhrəmanına uzaq səyahətlərdə xoş arzularını çatdırırlar [2, s.34]. Uliger bitənə kimi “seq-daralqa”dan bir neçə dəfə istifadə olunur. Misal üçün, “Qeser”in ifası zamanı 13 dəfə “seq-daralqa” oxunur. Hər bir “seq-daralqa”dan sonra “Ay-duun-ee!” nəqəratı səslənir. Tədqiqatçılar bunun mənasını açıqlaya birmirlər. Oxşar nida söz nəqəratın “Aoyl” şəklində fransızların “Roland haqda nəğmə”sində də işlənməsi qeyd olunur [2, s.35]. Lakin bənzəri nəqəratın türk folklorunda da işlədilməsi məsələyə bir qədər diqqətlə yanaşmağa ehtiyac vardır. Ağbaba – Şörəyeldə (Şirak-El) XX əsrin 60-cı illərində (yəqin ki, çox əvvəllər də məlum imiş) toy-düyündə zurna-davulla yallı oynanan zaman yaşlılar tərəfindən birdən yallı dayandırılır və xorla oxuyurdular:

Ay duy-duy, can duy-duy!

*Gedim anama deyim gəlim,
Bir şiş kabab yeyim gəlim,
Ay duy-duy, can duy-duy!*

Bu nəqəratla bir-neçə bənd mahnı (nanay) oxunduqdan sonra təkrar zurna-davulla yallı davam etdirilirdi. Yallı bitənə kimi bu hal bir-neçə dəfə təkrarlanırdı. Ağbaba-Şörəyeldə qədim monqol türk adlarından ya-

ranmış yaşayış məskəni, dağ, çay adları çox idi. Burada 4-5 Bayandur, Cələb, Cəbəci, Qazançı, Qaraxan, Sınıx (Şınıx-şəna, börü), Ələyəz (eleqes monqol tayfası), Kaltaxçı (kaltatay türk (tatar) tayfası; Mumuxan (Mamay xan), Ciloyxan (“Manas”da kalmık-mancur ordusunun başçısı) [8, s.183] Çoros (monqol-buryat tayfası) və s. adlar məlum idi. Çox güman ki, bunlar hülakilərin tarixi yayılışlarından sonra əbədiləşən toponimlərdir. Ümumiyyətlə, bölgədə monqol-tatar görünüşlü əhali də çox idi.

Q.D.Sanjeyev monqol-buryat mifologiyasında göy kultunu (tək tanrı) və şamançılığın yuxarıda yerləşən hami ruhlarını dini mahiyyətli inanc kimi qəbul edir. Bu cəhətdən “göyün çağırılması” (müraciət, sitayiş) mənası verən “tenqeri dundax” mərasimini (ayın) həmin kultla əlaqələndirir [9]. “Seq daralqa”da da qeyd edildiyi kimi, dinləyicilər çorçiyə, uligerin özünün ruhuna, qəhrəmanın savaqlarda qalib gəlməsinə yönəlik istəklər diləyirdilər. Şübhəsiz ki, bu məqsəd üçün ancaq yüksək ruh halıyla uca göyə, tanrıya dua edib güvənmək olardı. Buradan da “tenqeri duudax”, göyü çağırmaq ayini ilə “ay-duun-ey!” “seq daralqa” nəqəratının eyni ruh halını ifadə etməsi aydınlaşır. Həmin qədim yüksək ruh halı özünü zamanın təsiri ilə zəifləmiş səviyyədə, adi həyati məzmununda “Ay duy-duy, can duy-duy” nanay nəqəratında da qoruyub saxlayıb. Muğamlarımızın zəngülülərindəki “ey dad ey..”in də çox güman ki, “ay-duun-ey!”lə genetik əlaqəsi var.

Ağbaba dağının (3142 m) zirvəsində Ağbaba ziyarətgahının yerləşməsinin də həm müqəddəs dağ kultu, həm şamançılıq inanclarında əcdadların ruhunun ağ işıq olub dağın zirvəsində, göydə süd gölü yaratması təsəvvürü, həm də “tenqeri duudax” anlayışı ilə birbaşa inanc, ruh əlaqəsi var. Çox güman ki, Ağbaba adının özü də şaman inanclarında xeyirxah ruhların göydə təbəqələşməsində 6-cı qatda oturan Apa Ak (Ak Ata)ın təsirindən yaranıb.

“Seq daralqa”da dinləyicilər dastan qəhrəmanlarını hərbi yürüşlərə yola salanda “ureer!” nidası səsləndirirlər [2, s.34]. Buradan da türklərdə və onların təsirinə düşmüş slavyanlarda döyüşçülərin ruhlandırılması üçün işlədilən “uraa!..” nida sözünün yaranması səbəbi aydınlaşır. Çox yəqin ki, “Ay-duueey!”, “tenqeri duudax” çağırışlarındakı “duu...”, “uu...” hissəsi şenadan (börü) törəmə əcdad əfsanəsinə görə, hami, xeyirxah ruh sayılan boz qurdun ulaması və onun şamançılıqda çağırılması qavrayışı ilə yaradılıb.

D.S.Duqarov buryat uligerlərində fərqli ifa tərzlərini, havaları üç hissəyə bölür. Tədqiqatçı bunları əsasən sakit, orta səviyyəli söyləmə və get-gedə azalan hərəkətlər cəhətdən üstünlük təşkil edən ifa üsullarına

ayırır [10]. O, həm də təkcə buryat ifaçılıq sənətinə aid olmayıb bütünlüklə monqol-türk söylmə ənənəsinə köklü surətdə xas olan təkrarsız “tuureelqe” havası haqda da məlumat verir. D.S.Duqarov “tuureelqe” (turelqe)nin yaranmasını şamançılığın qədim şəbih səhnələri ilə əlaqələndirir [10]. S.J.Jamsaranodan fərqli olaraq, D.S.Duqarov xorin-buryat epik ənənəsində əsas xətt sayılan xüsusiyyətə – dinləyicilərin də ifa zamanı iştirakına, sonradan təkmilləşmə kimi yox, ən qədim üsulun davamı kimi baxır [10]. M.N.Namjilova “turelqe”ni sabit poetik ifa tərzini kimi qəbul edir. Onun fikirlərinə görə də “turelqe” qədim dövrlərdə şəkillənib. Yaranmasına səbəb olan kimi də güclü, cəsur ovçuların mədhini, tərənnümünü, eyni zamanda da, quşların, heyvanların təqlidini göstərir [10]. Buradan da “turelqe” ilə “seq daralqa”nın yaxın mahiyyətli olması görünür. Quşların sevilməsi, yamsılanması cəhətdən “turelqe” ilə türk (Azərbaycan) folklorunda ovçuluqla əlaqəli əmək nəğmələri arasında da yaxınlıqlar var .

“Turelqe”ni “seq daralqa”dan fərqləndirən əsas cəhət çorçinin özünə köməkdən çox (“seq daralqa” söyləyiciyə kömək üçündür) dastanın mətnindəki iştirakçı surətlərə, köməkçi vasitələrə yardım, ruhlandırma məqsədi güdməsidir. Qəhrəmanlara, onun köməkçilərinə, düşmənlərinə, döyüş atlarına, silahlarına, oxlarına (şamançılıqla xüsusi rəmzlərinə görə) yönəlmiş ifadır. “Turelqe”lər həm də iki, dörd misradan ibarət olmaqla tərcümələri mümkün olmayan nida səsləri, sözləridir:

*Altan xoon exinjoo,
Altan deeree nexinjoo!
Altan joo nexinjoo!
Altan deeree nexinjoo! [2, s.57].*

S.Y.Neklyudov və J.Tumurseren “Qeser”in yeni monqol mətnini xurçi-çorçilər Çoynxor, Sambudaşdan yazıya aldıkları qədim şeir üslubunda olduğu kimi veriblər. Qədim monqol şeirində hecalar, qafiyələr, söz düzümü sərbəstdir. Uyğurlara aid VIII-IX əsrlərdə yazıya alınmış şeirlərdə də eyni üsul özünü göstərir. Yəqin ki, sərbəst şeirin yaradıcıları da qədim monqol-uyğur şeirindən gələn ənənədən bəhrələnmişlər. Göytürk daş yazılı abidələrin də qədim şeir üsulunda yazılması haqda fikirlər mövcuddur.

Qədim monqol şeir üslubuna xas olan digər əsas xüsusiyyətlərdən biri də misraların başındakı sözlərin ilk hecalarının çox zaman eyni səslə başlanmasıdır.

“Monqolların gizli tarixi”ndən bir parçaya nümunə üçün nəzər salaq:

*Hodutay Tenkeri
Horgiju bulee
Oloan ulus bulqa bulee
Oroan durieen ulu oroan
Oljalaldun bulee
Xorisutay Etuqen
Xorbeju bulee*

*Bəzən ulduzlu göy
Çevrilirdi.
Bax, beləcə xalqlar mübarizəsi
Gedirdi.
Burada yatağa uzanmırdılar.
Burada geniş ana torpaq da
Diksinirdi [5, s.59].*

VIII-IX əsrlər uyğur (mani) ədəbiyyatına aid “Tanq Tenqri” şeirində nəinki misrabaşı, hətta misradaxili səs təkrarları ilə də ritmiklik gücləndirilir:

*Tanq Tenri kelti,
Tanq Tenri özü kelti,
Tanq Tenri kelti,
Tanq Tenri özü kelti. ... [11, s.89]*

Müasir dövrün özündə də qədim şeir, qafiyə (daxili, xarici), təsvir üsulları özünü qoruyub saxlamışdır. Bu, Ağbaba, İrəvan tırnqılarında, nayanlarında, aşiq yaradıcılığında və xalq ədəbiyyat ənənələrindən təsirlənən yazılı ədəbiyyat nümunələrində açıq hiss olunur. Aşağıdakı tırnqı nümunələrinə nəzər salaq:

*Ağbaba
Seçkin oldum qohum-qardaş içinnən,
Yola düşdüm, gəldim oba köçünnən.
Yurd həsrəti od tək keçdi içimnən,
O dağlardan bu dağlara gəlmişəm.
Seçkin oldum vətənimnən, elimnən,*

*İrəvan
Bir quşa dönəydim uçaydım geri,
Bir də dolanaydım o doğma yeri.
İrəvan deyilən bəridir, bəri
Tanrı, özün yetir o yurda məni.
Bir quşa dönəydim, ötəydim ora,*

Aşiq poeziyasında bu üsuldən geniş istifadə olunur. Misal üçün, Aşiq Kamandarın söylədiyi bayatı kimi:

*...Aşiq, arxa bağladım,
Arxi arxa bağladım,
Nə namərdə sirr verdim,
Nə də arxa bağladım [12, s.53].*

Aşiq İslamın “Dünya” rədifli gəraylısı da bu cəhətdən mükəmməldir:
*Gənləri qonaq olan,
Gedənləri yola salan,
Yazı yazıb, yazı pozan,
Yalın qalan yalan dünya [13, s.43].*

“Turelqe” ilə tırnqının həm məna, həm də sözün səs tərkibi cəhətdən yaxın səslənmələri də təsadüfi sayılmamalıdır.

Ural-Altayların qədim şeir növünün birliyi sahəsinə həm də yaponların dörd misralıq bəndlərdən ibarət “tanki”ləri də aid edilməlidir.

Ural-Altay xalqlarının mifoloji görüşlərində, epik ənənəsində “gö-

yün oğlu”, “tanrının kutunu almış qəhrəman” motivinin olması və “Qeser”, “Manas”, “Alpamış” səviyyəli dastanların xüsusi ruh halında ifa edilməsi yeni fikirlərin irəli sürülməsinə əsas verir. “Qeser”ə dini müqəddəs mətn kimi yanaşılması, “Manas”a da akınlar, dinləyicilər tərəfindən buna yaxın münasibət bəslənməsi, onların ifasının seçilmiş insanlar tərəfindən icrası bu xalqlar üçün dastan və onun qəhrəmanının nə qədər əhəmiyyətli olmasını göstərir. “Oğuz xan” və “Alp Er Tonqa”nın mətnlərinin mövzusunda, onlar haqda gəlib çatmış məlumatlardan da eyni nəticə çıxarmaq olar. Yəni oğuznamələr də xüsusi dini əhəmiyyət daşıyan mətnlər idi və bunları da seçilmiş oğuznaməçi ozanlar təbliğ edirdilər. Nəticə olaraq deyə bilərik ki, Ural-Altay xalqlarının ortaq dastançılıq ənənəsi və bunları ifa etmə tərzini var imiş. Monqolların buddacılığa, türklərin islama daxil olmaları nəticəsində həmin köklü xüsusiyyətlərdə bugünkü fərqliliklər yaranmışdır. Maraqlı cəhətlərdən biri də xurla qopuzun eyni quruluşda – kamançaya bənzər olmasıdır.

Yəqin ki, ozanlar da oğuznamələri çorçilər ulugerləri, aşuqlar, akınlar dastanları bir neçə günə söylədikləri kimi bölüb ifa edirmişlər. M.H.Təhmasib, M.Qasımlı, Ö.Çobanoğlu türk dastanlarının əsas süjet xəttini dörd hissəyə, Ş.İbrayev qazax dastanlarında həmin ana xətləri saxlamaqla və bəzi incəlikləri (eyni xəttin bir-neçə hissəyə bölünməsi) artırmaqla 11-ə bölürlər [1, s.598; 14, s.16]. “Manas”ın da 7 hissəyə ayrılmasıyla yenə də əsas dörd xətt qorunub saxlanır: qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu tayfa-qəbilə, ata-ana haqda; nişanlılar (buta); qabağa çıxan maneələr, mübarizə (ilk qəhrəmanlıqlar); sınaqdan çıxma, müsabiqə, qələbə (yurda dönmə) [15, s.4]. Çox cüzi fərqlə həmin ardıcılıq monqol, Tibet uligerlərində də təkrarlanır. Ortaqlığın müşahidəsi baxımından Qazax dastanlarının süjeti və təhkiyə motivləri çox maraqlıdır.

Qazax türklərində dastan söyləmək mənasında “cır”, söyləyici akınlar “cırçılar”, şifahi xalq ədəbiyyatı janrı “cır” (“jır”) səviyyəsində ifadələrin yaranması akınçılığın ilk dövrlərlə əlaqələndirilir [14, s.38]. Qaraqalpaqlarda da “jır”, “jırçı” sözlərindən eyni məqsədlə istifadə olunur [14, s.38]. Musiqi-söz-ayin sehri ilə xalqın mənəvi-ruh halının qoruyucuları sayılan qam-şamanların xüsusiyyətlərini cırçılar, jırçılar da daşıyırdılar [14, s.39; 16, s.14]. Qeyd edilən keyfiyyətləri olduğu kimi monqol-buryat epik ənənəsində çorçilər, xurçilər də davam etdirirlər [17]. Burada həm də türk şifahi ədəbiyyatında cır-jır, monqol folklorunda çor-xur ifadələrini daşdıqları funksiya və etimologiya baxımından birliyi ideyasını da əsaslandırmaq mümkündür.

Monqol-buryat uliger yaradıcılığını türk epik ənənəsindən nisbətən fərqləndirən cəhətlərə onlarda türk folklorunda rastlanmayan “bensen uli-

gerlər” – kitab rəvayətləri deyilən köməkçi janrın olmasıdır. “Bensen uligerlər” Çin ədəbi və monqol dastançılıq ənənəsinin xüsusiyyətlərinin birliyindən yaranıb.

Türk dastan söyləmə ənənəsində saz və balaban müşayiəti əsasdır. Monqol-buryat epik ənənəsində uligerlərin oxunması daimi xuçirin (kamançaya bənzər dörd simli qopuz) [3, s.293], çorun və xurun (iki simli musiqi aləti) müşayiətində ifa olunur.

Monqol-buryat epik ənənəsinə xas olan xüsusiyyətlərdən biri də uliger poeziyasının xalq dilindən seçilməsindədir. Həmin dildən təntənəli nitqlərdə, folklor əsərlərində, xüsusən də qəhrəmanlıq uligerlərinin söylənməsində, xeyirxahlıq arzulayanda şifahi poeziyanın yüksək üsulu kimi istifadə olunurdu [3, s.31]. Vladimirsov, Kozin, Rinçen, Kara bu üslubdan “şifahi ədəbi dil” deyə bəhs ediblər.

Ural-Altay xalqlarının dastançılıq ənənələrindəki yaxınlıq qədim və orta əsrlərlə bərabər özünü müasir dövrdə də qoruyub. Bu cəhətdən Çoyuxorla Sambudaşın buryat “Qeser”inin, Aşiq Mahir Behcətin Türkiyə “Koroğlu”sunun mətnləri xüsusilə diqqət çəkir [3, s.54-180-255; 18, s.12-28-27-32-37-109; 19, s.110].

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cildə, I cild (şifahi xalq ədəbiyyatı). Bakı, “Elm”, 2004.
2. Героический эпос о Гэсэре. Иркутск, 1969.
3. Неклюдов С.Ю. Тумурцерен Ж. Монгольские сказания о Гесере. Новые записи. Москва, «Наука», 1982.
4. Əsgər Ə. Oğuznamə yaradıcılığı. Bakı, “Elm və təhsil”, 2014.
5. Шаракинова Н. Героический эпос бурят. Восточно-Сибирское книжное издательство. Иркутск, 1968.
6. Джангар. Калмыцкий народный эпос. Элиста. Калмыцкое книжное издательство, 1978.
7. Пухов И.В. Якутский героический эпос. Олонхо. Основные образы. Издательство Академии Наук СССР.
8. Manas dastanı. Bakı, “Nurlan”, 2009.
9. Дугаров Б.С. Сакральный мир бурятской Гэсэриады: Небесный пантеон и генезис героя. dissercat [//ixzz 2 iqa 2 №4 K](http://www.dissercat.com/content/sakralnyi_mir-buryatskoigeseriady-nebesnyi-i-genezis_qeroya)
10. Ринчинов Г.Б. Жанровая специфика улигеров хори-бурят. dissercat [//ixzz 2 iqa YrfHwI](http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-spetsifika-uligerov-khori-buryat)
11. Büyük Türk Klasikleri. Tarih. Antoloji. Ansiklopedi. Birinci cilt. Ötüken-Söğüt. İstanbul, 1985.
12. Ədəbiyyatşünashlıq. Ensiklopedik lüğət. Azərbaycan ensiklopediyası. NPB. Bakı, 1998.

13. Sayılov Q. Şirvan aşığı sənəti: ənənə və müasirlik. Bakı, "Nurlan", 2013.
14. Üçüncü K. Kazak türklərinin kahramanlık destanı Alpamış. Töre Yayın Grubu. İstanbul, 2006.
15. Варианты эпоса «Манас». Фрунзе, «Илим», 1988.
16. Qasımlı M. Ozan aşığı sənəti. Bakı, "Uğur", 2003.
17. Пурбуева М.В. Шаманский прозаический фольклор бурят; сюжеты, мотивы и персонажи. Улан-Удэ. 2010.
dissercat [http:// www.dissercat.com/content/shamanskii-proozaicheskie-folklor-buryat-syuzhety – motivy-i-personazhi](http://www.dissercat.com/content/shamanskii-proozaicheskie-folklor-buryat-syuzhety-motivy-i-personazhi): // ixzz 2 iq wxw3ww.
18. Behcet M. Koroğlu dastanı. Ankara, "Sevinc" matbaası, 1973.
19. Nəşib T. "Koroğlu" dastanı osmanlı-səfəvi münasibətləri çevrəsində. Bakı, "Elm və təhsil", 2013.

Tahir NƏSİB

DASTANLAR VƏ ULİGERLƏR ARASINDA POETİKA

VƏ ŞİFAHİ TƏQDİMAT YAXINLIĞI

XÜLASƏ

Məqalədə türk və monqol xalqlarının epik yaradıcılığının ümumi, fərqli xüsusiyyətləri müqayisə olunur. Tipoloji, geneoloji, müqayisə metodları ilə müraciət etdiyimiz mətnlərin təhlillərindən aydın olur ki, Ural-Altay xalqlarının epik ənənəsində qədim dövrdən başlayaraq özünü göstərən və müasir dövrdə də qoruyub saxlayan yaxınlıqlar demək olar ki, eyni düşüncə və yaradıcılıq prinsipləri əsasında formalaşmışdır. Həmin uyğunluqlar poetika və təqdimat cəhətdən də çox yaxındır. İrəli sürülən müddələrin əsaslandırılması üçün türk dastanları və monqol uligerləri müqayisə olunmuşdur. Onların həm quruluş, həm də ortaq mifoloji görüşlər, inanclar baxımından yaxınlıqları müəyyən edilmişdir. Oxşarlığın yalnız tipoloji mahiyyət daşımadığını əsaslandırmaq üçün dastan mətnlərindən kənara da çıxılmış, xalq yaradıcılığının digər sahələri, tırxıq və nanaylar da müqayisəyə cəlb olunmuşdur. Bu müqayisədə əhəmiyyətli elmi yenilik əldə edilmişdir. Nanay, turelqə və seq daralqalardakı təkrarlanan sözlərin yaxınlığı, hətta muğamlarımızdakı zəngülələrin onlarla oxşarlığı müəyyən edilmiş, təkrarların mənşəyinə aydınlıq gətirilmişdir.

Məqalədə eyni zamanda dastan və uliger ifadəliliyi mədəniyyəti də müqayisə olunmuş, bu sahədə də ortaqlıqlar müəyyən edilmişdir. Ozan-aşığı və xurçinin eyni funksiyaya daşması, xalqla ünsiyyət tərzinin eyniliyi göstərilmişdir. Dastan və uligerlərin ifasında istifadə olunan musiqi alətləri də bir-birinə çox bənzəyir. Həmin musiqi alətləri də təsviri baxımdan müqayisə edilmişdir.

Dastan və uligerlərin yaxınlığı ilə bərabər, onları fərqləndirən cəhətlər də müəyyən edilmişdir. Ümumiləşmiş şəkildə məqalədə göstərilmişdir. Lakin nəticə olaraq oxşarlıqların fərqlərdən daha çox üstünlük təşkil etdiyi bildirilmişdir.

Tahir Nasib

THE PROXIMITY OF THE ORAL AND POETICAL

PRESENTATION BETWEEN SAGA AND ULIGERS

SUMMARY

In the article, common and different characteristics of the epical creativity of the turkish and mongol nations are compared. According to the analysis of the texts which we take them with the typological, genealogical comparing methods it can be noted that the proximities which was existing in the ancient times of the Ural Altai epic traditions and saved itself in the modern period, was formed on the basis of the same principles of sense and creativity from the ancient time of the Ural Altai epical traditions to the modern time. These proximities are close in terms of poetics and presentation. For substantiating of statements turkish sagas and mongol uligers have been compared. Their Proximities have been determined in terms of form and mythological thoughts, believes. For the substantiating that they do not only carried typological gist, have been pulled off from the texts of sagas, have been compared with the tiringi and Nanaian, and other areas of the nation creativity. Useful scientific novice have been taken with this comparison. The proximity of the repeated words in Nanaian, turelge and seg daralga even similiraties between zangu in our mughams have been determined, and have been enlightened to the origin of repetition.

In the article, at the same time the culture of performance of saga and uliger have been compared and similarities in this area have been determined. The carrying of same function of minstrel poet and similarity of intercourse style with the people have been shown. Musical instruments which used in the performance of saga and uligers look like to each other. These musical instruments are also compared in terms of their image.

Despite similarities between saga and uligers, the differences are also showed in the article, by generalized way. It is noted that the similarities prevail from differences much more.

Fəridə VƏLİYEVƏ

Filologiya üzrə elmlər doktoru

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

YUNUS ƏMRƏ YARADICILIĞINDA ŞEİR ŞƏKİLLƏRİ

Açar sözlər: Yunus, şeir, təsəvvüf, qəzəl, yeddilik, gəraylı, divan, forma, janr, məsnəvi

Key words: Yunus, poem, tasawwuf, ghazal, septenary, garayli, divan, form, genre, masnavi

Türk dili və mədəniyyəti tarixində, bədii-fəlsəfi sözün xalq təfəkkürü və düşüncəsi ilə üzvi vəhdət şəklində təzahüründə önəmli mövqedə dayanan, Orta Asiyada Əhməd Yəsəvi ilə başlayan, xalqa yaxın bir üslub və dildə yazılan təsəvvüf şeirini yüksək zirvəyə çatdıraraq ədəbi məktəb yaradan, yaradıcılığı əsrlər və məsafələr aşan, ümumbəşəri dəyəərə çevrilən Yunus Əmrə irsi həmişə ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində ol-

muşdur.

Yunus Əmrə yaradıcılığı dil-üslub və janr baxımından xalq şeirinə çox yaxın olduğundan geniş yayılmış və onun inkişafına böyük təkan vermişdir. “O, alınma ünsürləri belə türkcənin sirri-sehri içərisində görünməz edib yad olduqlarını az qala unutturacaq qədər onları milli ahəngə uyğunlaşdırmışdır” [1, s. 4]. Onun əsasən xalq şeiri ölçüsündə, heca vəzninin ayrı-ayrı şəkillərində yazdığı şeirlər bunun əyani təzahürüdür.

Aşıq Yunus, Yunus Əmrəm, Yunus Əmrə, Miskin Yunus, Dərviş Yunus, Qoca Yunus, Yunus, Qul Yunus ünvanları ilə yazıb-yaradan təsəvvüf şairinin ədəbiyyatşünaslıq elminə məlum olan irsi heca və əruz vəznində yazılmış “Divan”dan, məsnəvi şəklində yazılmış “Risələtün-Nushiyyə” (“Nəsihətnamə”) adlı didaktik əsərdən ibarətdir. Belə bir ehtimal da var ki, Yunus Əmrənin iki min beyt şeiri itmiş, bu günümüzə gəlib çatmamışdır.

Ön Asiyada türkdilli təsəvvüf ədəbiyyatının ilk böyük nümayəndəsi olan Yunus Əmrə divanının bir neçə nüsxəsi mövcud olsa da, onun ən əski və ən doğru variantları “Fateh”, “Qaraman”, “Bursa” nüsxələri hesab olunur. Yunus Əmrə yaradıcılığında xüsusi yer tutan, onun dünyagörüşü, fəlsəfi baxışları haqqında aydın təsəvvür yaradan ilkin mənbə, heç şübhəsiz ki, şairin “Divan”ıdır. Elman Quliyev qeyd edir ki, “Qəzəl, məsnəvi, ilahi, nəfəs və s. şeir şəkillərinin yer aldığı Y.Əmrə divanı heca və əruz vəznində yazılmışdır” [2, s. 101]. Lakin elə buradaca qeyd edək ki, şairin irsi daha çox xalq şeiri ölçüsündə – heca vəznində yazılsa da, Yunus Əmrə divanını “Fateh” nüsxəsi əsasında nəfis şəkildə nəşr etdirən C.Bəydilinin ozanın “bu vəznin, demək olar, hər şəklində” [3, s. 4] şeir yazması fikri real gerçəklilyə tam uyğun deyil. Belə ki, tədqiqatçıların hesablamalarına görə, Yunusun divanında 25 qoşma, daha doğrusu, onbirlik, 156 on altı, 137 on dörd hecalı şeir vardır [4, s. 131]. Hətta cəsarətlə demək olar ki, əruz vəznində yazılmış şeirlər belə, dilinin sadəliyi, canlı xalq nitqindən əxz edilmiş ifadə və sözlərlə o qədər zəngindir ki, bəzən ilk baxışda bizə daha doğma sayılan “barmaqhesabı” ölçüsündən fərqlənmir. Xuraman Hümətova bu barədə qeyd edir ki, Yunus Əmrənin “əruzda yazdığı şeirləri on birliyi, on ikiliyi xatırladır. Bunları əruzla heca arasında yazılmış şeirlər də adlandırmaq olar” [4, s. 130]. Şairin irsinin araşdırılması və öyrənilməsi də aydın şəkildə göstərir ki, Yunus Əmrə şeirlərində əruzla hecanı eyni ustalıq və məharətlə işlətməmişdir.

Əruzla hecanın qovuşduğundan yaranan şeir. Yunus Əmrə yaradıcılığında şeir şəkillərinin araşdırılması zamanı diqqətimizi çəkən bir maraqlı faktı burada qeyd etməyi lazım bildik. Son illər böyük ozanın yaradıcılığı nə qədər geniş təhlil olunsada, ayrı-ayrı monoqrafiya və kitabların tədqiqat obyektinə çevrilsədə, onun ən az toxunulan və ən az bəhs edilən sahəsi məhz Yunus şeirlərinin janr, forma, şəkil xüsusiyyətləri

lərinin öyrənilməsidir. Bunun səbəbləri isə göz qabağındadır: Yunus Əmrə yaradıcılığı klassik şeirlə xalq şeirinin çulğalaşmış qovuşduğu elə bir ümmandır ki, burada bəzən forma, şəkil məsələləri arasında dəqiq sərhədləri müəyyənləşdirmək olduqca çətin və məsuliyyətli bir işə çevrilir. Elə şairin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş “Yaşayan Yunus Əmrə” beynəlxalq elmi konfransın materiallarında da bu məsələyə aid bir dənə də olsa, məruzənin olmaması dediklərimizi bir daha təsdiqləyir [5]. Bunu Yunus Əmrə şeirinin texniki özəlliklərindən bəhs edən tədqiqatçılar da mütləq hiss etmişlər. Tofiq Hacıyevin bu bərdəki fikirləri dediklərimizə bir daha qüvvət verir: “Yunus Əmrə, ümumən heca vəznində xalq şeiri janrlarında yazıb. Ancaq qafiyələnmə sistemində, misraların takt-bölgülərində sabitlik yoxdur. Hələ nəşə başqa vəznin, arxaikləşmiş başqa qədim türk şeir formasının izləri hiss olunur” [6, s. 8].

Yunus Əmrənin divanındakı qəzəllərin əksəriyyəti şəkli xüsusiyyətləri, yəni qafiyələnmə quruluşu, beytlərin sayı (əsasən 5, 7, 9 və s.), məqtə beytdə müəllif adının (və ya təxəllüsün) işlədilməsi baxımından bu şeir şəklinin klassik nümunələrindən, demək olar ki, fərqlənir. Tofiq Hacıyev yazır ki, “qəzəldə və ümumiyyətlə, beyt üzərində qurulan şeirlərdə hər beyt müstəqil semantik vahid təşkil edir” [6, s. 9]. Bu baxımdan Yunus Əmrə qəzəllərində də bu prinsip gözlənilir.

*Sənsüz yola girürisəm çarem yok adım atmaga,
Gevdemde kuvvetüm sensin başum götürüp gitmege.
Gönlüm, canum, `aklüm, bilüm sənünle karar ider,
Pervaz ururlar dem-be-dem uçuban dosta gitmege.
...Tutulmadı Yunus canı, geçdi Tamu`dan Uçmak`dan,
Yola düşüp dosta gider gine aslın ulaşmaga [7, s. 18].*

Qeyd edək ki, Yunus Əmrənin divanını 1990-cı ildə nəfis şəkildə nəşr etdirən Dr. Mustafa Tatçı əksər şeirlərin bəhrini, ölçünü də müəyyənləşdirərək şeirin ilk misrasından öncə göstərmişdir. Bu kitabın yaratdığı mənzərədən belə aydın olur ki, Yunus Əmrə əruzun daha çox “Müstef ilün Müstef ilün Müstef ilün Müstef ilün”, “Məfa`ilün Məfa`ilün Məfa`ilün Məfa`ilün” və “Məfa`ilün Məfa`ilün Fe`ulün” və s. ölçüsündə yazmışdır.

Yunus Əmrə yaradıcılığında ilahilər xüsusi yer tutur. Bu şeirlərdə şair əsasən özünün irfani təlimini şərh etmiş, ilahi eşqin məziyyətlərini açıqlamış, Tanrı eşqinin, Tanrıya qovuşmaq həvəsinin bütün sevgilərdən daha uca və ülvi olduğunu göstərmişdir. X.Hümmətova yazır ki, “Yunus Əmrə yaradıcılığının təsəvvüfi axarında ölümə bağlı yazdığı ilahilər xüsusi yer tutur. Öz sələf və xələflərindən fərqli olaraq, şair bu ilahilərdə həyatın mənasını insanlara ölüm vasitəsilə izah etməyə çalışmışdır” [8, s.222]. Yunus Əmrə ilahilərinin böyük bir qismi qədim türk şeirinin ən

çox işlədilən ölçüsündə – yeddilikdə qələmə alınmışdır. Məlumdur ki, yeddihecalı şeir türk şeirinin ana vəznı sayılan hecanın ən geniş yayılmış şəkli. Heç təsadüfi deyildir ki, xalqın dərin psixoloji durumu, yaşantıları haqqında tükənməz xəzinə hesab olunan bayatlarımız da məhz bu ölçüdə yaranmışdır. Yeddihecalı şeir aşiq poeziyasında da geniş yayılmışdır. Yunus Əmrə də bu ölçünün oynaqlığını, tez mənimsənilməsini dəyərləndirərək yaradıcılığında ondan yetərincə istifadə etmişdir. Şair-ozanın Məhəmməd Peyğəmbərin meracına həsr etdiyi yeddiliyi bu şeir şəklinin müəllifin çatdırmaq istədiyi ilahi möcüzənin təsvirini verməkdə ona necə yardımçı olduğunu bir daha sübut edir.

*Məhəmmədə bir gecə
Allah`dan endi Buraq.
Cəbrayıl dedi: Xocam,
Mə`raca çağırdı Haq.*

*Tələs cənnət döşünə,
Bəhiştin görüşünə,
Sübhanın alqışına
Nə yatırsan qıl yaraq [9, s. 32].*

Ancaq yenə qeyd etmək lazımdır ki, Yunus Əmrə yaradıcılığında bəzən eyni şeirin istər qafiyə, istərsə də heca sayı sistemində müəyyən bir sabitlik olmur. Belə demək mümkünsə, fikir, mövzu, ideya sanki forma çərçivələrini dağdır. Zənnimizcə, bu, daha çox ondan irəli gəlirdi ki, sənətkarın, təsəvvüf filosofunun əsas qayəsi düşüncələrini daha sadə, daha anlaşılıqlı tərzdə çatdırmaq olduğundan o, forma, şəkil xüsusiyyətlərini davamlı izləməmişdir.

Aşiq şeirinin gəraylı adlanan şəkildə – səkkizlik ölçüsündə yazılmış şeirləri də xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu şeirlərdə Yunus Əmrə dərin fəlsəfi fikir axını olan təsəvvüfün ən incə mətləblərinin xalq şeiri üslubunda da məharət və ustalıqla çatdırılmasının mümkünlüyünü və türk dilinin bu baxımdan sonsuz imkan və üstünlüklərə malik olduğunu bir daha sübut etmişdir.

*Dərviş Yunus söylər sözü
Yaş dolmuşdur iki gözü
Bilməyən nə bilsin bizi
Bilənlərə səlam olsun [10].*

Göründüyü kimi, bu səkkizhecalı şeirdə 4-4 ölçüsü gözlənilmişdir. Ümumiyyətlə, Yunus Əmrə səkkizhecalı şeirdə daha çox məhz bu sin-taqma kəsiyindən istifadə edir. Bununla yanaşı, 3-5, 5-3, 2-6, 6-2 quru-

luşlarına da rast gəlinir.

Yunus Əmrənin istifadə etdiyi şeir şəkillərindən biri də onbirhecalı nəzm örnəkləridir. Xuraman Hümətova yazır ki, “əldə olan şeirlərinin əksəriyyəti heca vəzninə bənzəyən Yunus on birliyinin çoxu əslində əruz vəznindədir” [4, s. 130]. Qeyd edək ki, həqiqətən də şairin onbirhecalı şeirləri vardır ki, hecanın 6-5 təqtinə tam uyğun gəlsə də, əslində əruzun “Məfa`ilün Məfa`ilün Fa`ülün” ölçüsündə yazılmışdır. Məsələn:

*Benem sahib-kıran /devran benümdür
Benem key pehlevan / meydan benümdür.
Haramiden benüm / korkum kayum yok
Bu zor u bu kuvet / Hak`dan benümdür [7, s. 47].*

Göründüyü kimi, bu şeirdəki 6-5 sintaqma kəsiyi açıq-aydın görünür. Əslində isə Mustafa Tatçının da göstərdiyi kimi, bu nəzm nümunəsi əruzun “Məfa`ilün Məfa`ilün Fa`ülün” ölçüsündədir.

Yunus Əmrənin onbirhecalı şeirlərinin əksəriyyəti heca vəzninə də uyğun gəldiyindən xalq şeirinin qoşma janrının da tələblərinə cavab verir. Lakin bu ölçüdə yazılmış şeirlər arasında qafiyə sistemi qoşmanınkindən fərqlənən şeirlərə də rast gəlirik. Məsələn:

*Netəligüm soran, eşit hekayət:
Su vü topraq, odü yel oldı surət.
Dört müxalif nəsnədən dörd divarun
Sazkar eyladi verdi kəramət.
Yel ilə toprağı qıldı müelleq,
Su içində odı dutdı selamət.
Rizqi ömri təmam eyladi hənuz,
Şeş cəhər olmadın tutduğı kisvət [11].*

Göründüyü kimi, bu şeirin ölçüsü, qafiyə sistemi klassik şeirin qəzəl janrına uyğun gəlir (Məfa`ilün Məfa`ilün Fa`ilün). Tofiq Hacıyev də bu məqamı belə qeyd etmişdir: “...maraqlıdır ki, Yunusun beytlərlə verilən onbirhecalı şeiri bütünlükdə qəzəlin poetexniki tələblərinə cavab verir: birinci beytdə misralar qafiyələnir, sonrakı beytlərin ikinci misraları həmin qafiyə ilə uzlaşır” [6, s. 10].

Eyni sözləri on dörd hecalı şeirlər haqqında da demək olar. Yəni bir sıra nəşrlərdə həmin şeirlər əruzun ölçüləri ilə uyğunlaşdırılmış və qəzəl kimi təqdim edilmiş, bəzi mənbələrdə isə heca vəzninin nümunəsi hesab olunmuşdur. Xuraman Hümətova yazır ki, “Yunus Əmrənin ondördlük-də yazılmış şeirlərin bəziləri iki hissəyə bölünməklə yeddilik yaradır. Ancaq bu şeirlərdən çoxunu bu şəkildə bölmək mümkün deyildir və bunlar hecanın ondördlüyündə yazılmışdır” [4, s. 131].

*Ölümdən ne korkarsın, / korkma ebedi varsın
Çünkim işe yararsın / bu söz fasid da`vidür.
Nazar kıl bu gevhere / ya bu bir gizlü nura
Nur kaçan yavı vara / çün Hak nazar-gahıdır [7, s. 49].*

Bu mənzərəni Yunus Əmrənin bunu on altı hecalı şeirləri haqqında da demək mümkündür.

*Ger vuslata irdünise / bu derdile firak nedür
Dostı yakın gördünise / bu bakdugun ırak nedür.
Vuslat eri olan kişi / gerek varlıkdan mahv ola
İş bu yola girmeklige / bir görelüm yarag nedür [7, s. 53].*

Bu baxımdan tədqiqatçılar tam haqlıdırlar ki, “Yunus Əmrə şeirində əruzla heca arasında dəqiq sərhəd qoymaq mümkün deyildir. Əruzda olan şeirləri heca ilə oxuduqda heca vəznli şeir, sözləri əruz bəhrlərinin qəlibinə uyğun oxuduqda əruz alınır. Bunun səbəbi bəlkə də şairin divan ədəbiyyatı ilə xalq şeiri arasında ortaq bir mövqe tutmasındadır” [4, s. 131]. Çox maraqlıdır ki, bunu bəzən əruzla heca arasında orta bir vəzn də adlandırmışlar.

Şairin məsnəvi örnəyi. Yunus Əmrə yaradıcılığında şairin “Risalətun-nushiyyə” (“Nəsihətnamə”) adlı məsnəvisi xüsusi yer tutur. Türk ədəbiyyatı tarixində ilk əxlaqi-didaktik məsnəvi hesab olunan “Risalətun-nushiyyə” hicri 707-ci ildə (miladi 1307-1308) yazılmışdır. Əsər 562 (bəzən 563 göstərilər) beytdən və “Ağlın tərifi” (“Fi tərifi əql”) adlı nəsrə yazılmış kiçik bir hissədən ibarətdir. “Risalətun-nushiyyə”nin “ilk 13 beyti bir (Fa`ilatün, failatün, fa`ilün), 550 beyti isə başqa (Məfa`ilün, məfa`ilün, fa`ilün) bəhrdə yazılmışdır” [2, s. 106].

Məsnəvinə Azərbaycan dilinə uyğunlaşdıraraq nəşr etdirən X.Hümətovanın da qeyd etdiyi kimi, bu əsərdə klassik məsnəvilərin xüsusiyyətlərinə rast gəlinmir. “Bildiyimiz kimi, məsnəviləri başqa şeir örnəklərindən fərqləndirən əsas əlamətlərdən biri də oradakı əhvalatların plan üzrə baş verməsidir. Belə olan halda məsnəvilərdə giriş, əsas hissə və nəticə olmaq üzrə hadisələr izlənilir” [12, s. 17].

Klassik məsnəvilərdən fərqli olaraq, “Risalətun-nushiyyə”də ənənəvi başlıqlar – tövhid, minacat, nət, mədhiyyə və fəxriyyə və s. yoxdur. Bu ənənənin türkdilli poeziyada yer alması ərəb və fars təsirlərindən gəlmə bir haldır ki, Yunus Əmrə zamanında bu ənənə hələ poeziyada bir o qədər möhkəmlənməmişdi.

“Risalətun-nushiyyə” məsnəvisində könül cahanında hökm sürən rəhmani və şeytani qüvvətlərdən, qənaət və səbrin əhəmiyyətindən bəhs olunur. Əxlaqi mahiyyətli bu əsərdə İran təsəvvüf ənənəsinin də təsiri görünür. Həmin uzun məsnəvidən sonra isə Yunusu Yunus olaraq tanıdan ilahilər, Bəktəşi təbiri ilə deyilsə, nəfəslər gəlir. Vəhdəti-vücut fəlsəfəsinə aid, təsəvvüf rəmzlərilə zəngin olan bu coşqulu, mənaca dərin hik-

mətli parçalarda əzəli eşqdən gələn səmimi fəryad, hayqırış və təmiz bir həyəcan var.

Əsərin ilk on üç beytində od, su, torpaq və küləkdən bəhs açılır, dörd ünsürdən yaradılan insan, Tanrının can verdiyi ilk məxluqun – Adəmin torpaqdan, sudan, oddan, yeldən və candan əxz etdiyi sifətlər haqqında bəhs edilir. Kiçik nəsr hissədə ağıl tərifi, cənnət və cəhənnəm, o cümlədən 4 ünsür – torpaq, su, yel, od haqqında sufiyanə fikirlər yer alır. Əsərin 550 beytlik əsas hissəsi isə “Ruh, ağıl və onlara bağlı əhvalın dastanı”, “Qənaətin dastanı”, “Qəzəbin dastanı” və “Ağılın dastanı” adı altında dörd yerə bölünür. Şairin “alleqorik ifadə tərzində əxlaqi-didaktik mövzu aparıcılıq təşkil edir. Burada ruh, iman, nəfs, qəzəb və s. cəhətlərdən, onların xüsusiyyətlərindən danışılır, yaxşılıqlara yiyələnməyin, pisliklərdən qurtarmağın yolları göstərilir” [2, s. 107].

Bütün bu deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, Yunus Əmrə lirikası klassik, qəliblənmiş, normativ qanunlara ərəb-fars şeir sisteminin ehkamlaşmış vəzn, ölçü, qafiyə kimi qaydalarına tabe olan şeirin öz çərçivələrini aşaraq türk xalq şeirinə baş vuruşu, özünü təsdiqləmə faktıdır. Tofiq Hacıyevin sözləri ilə desək, “bu, yazılı – ərəb-fars şeirlərinin formasını izləyən ədəbiyyatla şifahi – “Dədə Qorqud” şeirinin qarşılaşması prosesinin nəticəsi idi” [6, s. 11]. Yunus Əmrənin orijinallığı təkcə lirik şeir parçalarında deyil, məsnəvisinin də forma, şəkil xüsusiyyətlərində özünü göstərir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bəydili Cəlal. Həqq didarın görünən şair. Yunus Əmrə. Divan. Bakı, “Nafta-Press”, 2004.
2. Quliyev Elman. Yunus İmrə. Elman Quliyev. Türk xalqları ədəbiyyatı. Bakı, “CONATANT EMPARY”, 2011.
3. Yunus Əmrə. Divan. Tərtib, ön söz və lüğətin müəllifi Cəlal Bəydili. Bakı, “Nafta-Press”, 2004.
4. Hümətova Xuraman. Yunus Əmrə. Bakı, “Elm”, 2006.
5. Böyük türk şairi Yunus Əmrənin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş “Yaşayan Yunus Əmrə” beynəlxalq elmi konfransın materialları. 9 dekabr 2013. Bakı, “Elm və təhsil”, 2013.
6. Hacıyev Tofiq. Yunus Əmrənin şeir texnikası. BDU Xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası. 1994, № 1.
7. Yunus Emre Divanı. II Teknikli Metin. Dr. Mustafa Tatçı. Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1990.
8. Hümətova Xuraman. Yunus Əmrə ilahilərində “ölüm sevgisi”. X.Hummətova. Yunus Əmrə (məqalələr toplusu). Bakı, “Elm və təhsil”, 2012.
9. Yunus Emrə. Güldəstə. Klassik türk əsərləri. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
10. Yunus Əmrə. Həyatı və yaradıcılığı. <http://edebiyat-az.com/?p=62>
11. https://az.wikisource.org/wiki/Müəllif:Yunus_Əmrə

12. Yunus Əmrə. Risaletün-nüşhiyyə. Azərbaycan dilinə uyğunlaşdıran və ön sözün müəllifi Xuraman Hümətova. Bakı, "Elm və təhsil", 2013.

Fəridə Vəliyeva
YUNUS ƏMRƏ YARADICILIĞINDA ŞEİR ŞƏKİLLƏRİ
XÜLASƏ

Dərin və ənginliklərinə varlıqca əhatələnən, dünyanın, varlığın, Yaradan və yaradılanın qarşılıqlı münasibətindən, sevgisindən yoxrulan təsəvvüf ədəbiyyatını ən sadə, rəvan xalq danışığı dili ilə bir məcraya gətirən, ifadə sarıdan sadə olduğu qədər düşüncə baxımından mürəkkəb mətləbləri çözən Yunus Əmrə yaradıcılığı səkkiz əsrə yaxındır ki, ədəbi-bədii, fəlsəfi sözün ən zəngin xəzinələrindən hesab olunur. Son illər böyük ozanın yaradıcılığı nə qədər geniş təhlil olunsa da, ayrı-ayrı monoqrafiya və kitablarda tədqiqat obyektinə çevrilsə də, onun ən az toxunulan və ən az bəhs edilən sahəsi məhz Yunus şeirlərinin janr, forma, şəkil xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir. Çünki Yunus Əmrə yaradıcılığı klassik şeirlə xalq şeirinin çulğasıb qovuşduğu elə bir ümumdür ki, burada bəzən forma, şəkil məsələləri arasında dəqiq sərhədləri müəyyənləşdirmək olduqca çətin və məsuliyyətli bir işə çevrilir. Şairin lirikasında işlənən şeir şəkillərinin araşdırılması göstərir ki, onun yaradıcılığı klassik, qəlibləşmiş, normativ qanunlara, ərəb-fars şeir sisteminin ehkamlanmış vəzn, ölçü, qafiyə kimi qaydalarına tabe olan şeirin öz çərçivələrini aşaraq türk xalq şeirinə baş vuruşu, özünü təsdiqləmə faktıdır. Təsəvvüf ozanının əruz vəznində yazılmış şeirləri belə, dilinin sadəliyi, canlı xalq nitqindən əxz edilmiş ifadə və sözlərlə o qədər zəngindir ki, bəzən ilk baxışda bizə daha doğma sayılan "barmaqhesabı" ölçüsündən fərqlənmir. Və məhz bu səbəbdən də bəzi mənbələrdə əruzun ayrı-ayrı ölçülərində yazıldığı bildirilən şeirləri heca vəzninin də ölçülərinə, heca bölgülərinə tam uyğun gəlir. Odur ki, Yunus Əmrə şeirlərinin çox vaxt əruzla hecanın qovuşduğundan yaranmış orta bir vəzndə yazıldığı fikrini də irəli sürürlər.

Farida Valiyeva
POETRY FORMS IN YUNUS EMRE'S WORKS
SUMMARY

Yunus Emre's creative works are considered one of the richest treasure of literary and philosophical word in nearly 8 years, who bracket the Sufi literature with smooth folk language, that been kneaded by mutual relation and love of the world, existence and creator, through going to the deep ditch and wide open space. He gave the reason for complex essences in terms of thought. Despite the fact that the works of this master are analyzed widely during the last time, it become the research object of the separate monographs and books, the field which is not touched upon in the aforementioned sources is a study of the genre and form characteristics of Yunus Emre works. The reason is that the works by Yunus Emre are ocean where the classic poetry and the folk poetry integrates that identification of the concrete frontiers between the matters of form and portrait is difficult. His creative work is the application of the poem to the Turkic folk poetry and confirms itself exceeding the frames of poem complied classical, normative laws and provisions as verse, measure and rhyme of Arabic- Persian poetry system. Even the poems by this tasawwuf master in the aruz measure are rich with the word taken from the spoken language and don't differ from the "finger account" measure. And namely for this reason, the poems written though in the aruz measure comply with the syllable divisions. Therefore, the specialists sometimes consider that the poems by Yunus Emre are written in the "crossroad" of syllabic and aruz measures.

DÜNYA ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİNDƏN TƏRCÜMƏLƏR

Bakı Humanitar forumunun qonaqları:

Həmidulla BALTABAYEV
Filologiya elmləri doktoru, professor
Daşkənd Universiteti

H.Baltabayev 1954-cü ildə Əndican şəhərində anadan olmuşdur. 1972-1977-ci illərdə Daşkənd Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsində təhsil alıb. 1983-cü ildə “Müasir özbək nəsrində üslub axtarırları” mövzusunda namizədlik, 1996-cı ildə “XX əsr özbək ədəbiyyatşünaslığı və Fitrətin elmi irsi” mövzusunda doktorluq dissertasiyasını müdafiə etmişdir, professordur.

Çağdaş ədəbiyyat problemlərindən bəhs edən “İstedad və üslub” (1982), “Öz sözünü və yolunu axtarıb” (1986), “Fitrət və cədidlər” (2007) kitablarının, “Nəsr və üslub” (1992) monoqrafiyasının və yüzlərlə məqalənin müəllifidir.

Əbdürauf Fitrət yaradıcılığı professor Həmidulla Baltabayevin elmi fəaliyyətində əsas yer tutur. Çünki ensiklopedik biliyə malik bu böyük sənətkar XX yüzil özbək mədəniyyətinin və ədəbiyyatının ən qüdrətli nümayəndələrindən biridir. 1937-ci ildə repressiyaya məruz qalmış Əbdülhəmid Süleyman oğlu Çolpan, Abdulla Qədri, Osman Nasir və onlarla başqa görkəmli sənətkarlar kimi Əbdürauf Fitrətin də (1886-1937) coşğun və türk xalqları mədəniyyəti üçün son dərəcə qiymətli olan yaradıcılığına son qoyulmuşdur.

Fitrət və cədid hərəkəti mövzusunda “Qadağan olunmuş elm”, “Fitrət – ədəbiyyatşünas”, “Fitrətin elmi irsi” və b. monoqrafiyaları müxtəlif illərdə işıq üzü görmüşdür. Böyük özbək şairi, dramaturqu, ədəbiyyatşünası, nasiri və publisisti Əbdürauf Fitrətin dörd cildlik “Seçilmiş əsərləri” (2000-2006), “Ədəbiyyat qaydaları” (1995), “Bedil. Bir məclisdə” (1996), “Əruz haqqında” (1997) kimi bir çox kitablarını və 50-ə yaxın əsərini nəşrə hazırlamışdır. Əbdürauf Fitrətin “Müxtəsər islam tarixi”, “Mübahisə”, “Hind səyyahının bəyanatı” kimi bir sıra risalələrini isə fars dilindən özbəkçəyə çevirmişdir.

Həmidulla Baltabayevin bir çox əsəri xarici ölkələrdə çap edilmişdir. “Nəsr və üslub” monoqrafiyası 2006-cı ildə Türkiyədə işıq üzü görmüşdür. Bir sıra elmi məqalələri ABŞ, Yaponiya, Almaniya, Niderland, Türkiyə, Azərbaycan və Rusiyanın mötəbər elmi jurnallarında çap olunmuşdur. Hal-hazırda Mirzə Uluğbəy adına Özbəkistan Milli Universi-

tetinin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi və klassik özbək ədəbiyyatı” kafedrasının müdürüdür. Ailəlidir, səkkiz övladı var.

Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti də prof. Həmidulla Baltabayevin yaradıcılığında mühüm yer tutur. O, “Mümtaz söz” nəşriyyatının direktoru kimi XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının özbək dilinə tərcümə edilib nəşr olunmasında öz əməyini əsirgəmir, qardaş Özbəkistan və Azərbaycan respublikaları arasında çoxəsrlik mənəvi və ədəbi-mədəni əlaqələrin inkişafında fəal iştirak edir.

Tanınmış alimin Əbdürauf Fitrət yaradıcılığına həsr olunmuş bir məqaləsini sizə təqdim edirik.

Tərcüməçidən

Həmidulla BALTABAYEV

Filologiya elmləri doktoru, professor

ƏBDÜRAUF FİTRƏTİN “ŞEİR VƏ ŞAIRLİK” ƏSƏRİ

Əbdürauf Fitrətin şeiriyət nəzəriyyəsi problemləri ilə bağlı bir çox elmi fikirləri onun ədəbi-bədii əsərlərində ardıcıl şəkildə əks edilib. Böyük sənətkarın nəzəri məsələlərdən bəhs edən birinci məqaləsi “Şeir və şairlik” (1919) adlanır. Bu məqalənin yazıldığı dövrdə hələ dərin nəzəri ümumiləşmələrə malik elmi əsərlər yaranmamışdı, təzəcə yeni tipli məktəblər üçün ədəbiyyat fənnindən dərsləklər və dərslər vəsaitləri meydana çıxmağa başlamışdı. Sonralar, 20-ci illərin əvvəllərində Əbdülhəmid Süleyman oğlu Çolpanın “Şura hökuməti və nəfis sənət”lər (1920), Əbdürrəhman Sədinin “Gözəl sənət dünyasında” (1922) tədqiqatları, Vədud Mahmudun “Bugünkü şeirlərimiz və sənətkarlarımız” (1925) silsilə məqalələri meydana gəldi. Amma bütün bunlar Fitrətdən sonra yazılmışdı və nəzəri məsələlərin təhlilində Fitrətin məqaləsində parlaq şəkildə nəzərə çarpan yüksək zövq, dərin mülahizələr, gözəl dil və təkrarsız üslub onlarda yox idi.

“Şeir və şairlik” məqaləsi Fitrət tərəfindən 1918-ci ildə yaradılmış “Cığatay məclisi” təşkilatının mənəvi-estetik ehtiyac və tələblərindən çıxış edərək yazılmışdı. Qeyd etmək lazımdır ki, “Cığatay məclisi” (“Cığatay gurungi”) Mərkəzi Asiyadakı türk xalqlarının mədəniyyəti, ədəbiyyatı, tarixi, dil və imla məsələlərini ətraflı öyrənməyi qarşısına məqsəd qoymuş ilk elmi cəmiyyət və qurum idi. Bu mədəni təşkilatın qısa və səmərəli fəaliyyəti haqqında Əbdülhəmid Çolpan 1924-cü ildə yazırdı: “O illərdə “Cığatay məclisi” adlı bir qurum yaradılmışdı. “Cığatay məclisi” üzvləri məsələyə doğru-düzgün yanaşdıqlarına görə, qısa bir dövr ərzində fəaliyyət göstərdiklərinə baxmayaraq, yeni özbək ədəbiyyatında təzə par-

laq, şərəfli səhifələr açdılar və açmaqda davam edirlər”. Görkəmli yapon türkoloqu Xisao Kōmetsu “Cığatay məclisi”nin fəaliyyətindən söz açarkən Fitrətın məqaləsindən misal gətirib, ondakı ən mühüm tezisın (“hər kəs inanır ki, türk ulusunun varlığı və mədəniliyi ərəblər gələndən sonra başlanmayıb”) elmi cəmiyyətin əsas ədəbi siyasətini ifadə etdiyini vurğulayır.

Demək, hər bir hadisəyə onun yaranması tarixindən, yəni tarixilik prinsipindən çıxış edərək qiymət verməyə çalışan Fitrət bu məqalədə də şeir nəzəriyyəsindən bəhs etməzdən əvvəl türk xalqlarında şeirin meydana gəlməsi və onların şeir deyə hansı sənəti anladıqlarından söz açır: “Şeir və şairlik sözləri bizdə yeni şey deyil. Türk ulusu öz varlığını dünyaya göstərəndən bəri şeiri və şairliyi yaxşı bilməşlər”. Dünyadakı ən qədim xalqlardan sayılan türklərin ərəb istilasına qədər şeirdən uzaq olmasından danışmaq – onu bir mədəniyyətsiz, mədəni keçmişi olmayan xalq kimi dəyərləndirmək deməkdir. Buna görə Fitrət dəlil-sübutlar əsasında: “Mədəni bir ulusun şeirsizliyini söyləmək isə ehtirasdan qaynayıb coşan bir insanın cansızlığını iddia etmək kimi gülüncdür”, deyə adi həqiqəti bəyan etməklə “türklər müsəlmançılıqdan əvvəl də böyük mədəni və şanlı bir sivilizasiya yaşamışlar”, “türklərin islamdan əvvəl də öz şeirləri, şairləri, ədəbiyyatları vardı” xülasəsini əsaslandırdıqdan sonra, şeirə verilən mövcud tərif və təyinləri özünəməxsus şəkildə “təftiş” edir: “Sonuncu ərəb ədəbləri şeiri “kəlamı məvzuni müqəffən” – deyə tərif edirdilər ki, bu da vəznli, qafiyəli cümlə deməkdir. Yeddi-səkkiz sözü müəyyən bir “vəzn” əsasında düzüb, axırında müəyyən bir sözü “qafiyə” etməklə şeir arasında yerdən göyə qədər fərq vardır. Beləliklə, Fitrət şeir haqqında doğru təsəvvür yaratmağa can atır, onu ötəri və yersiz təriflərdən xilas etmək istəyir. Buna nail olmaq üçün isə Fitrət təqlidçilikdən qorunmağı zəruri hesab edir. Alimin təbiri ilə söyləsək, “təqlidçilikdən türk şeirini xilas etmək lazımdır”. Çünki “Bedil. Bir məclisdə” (1923) estetik əsəsində Fitrət yazırdı: “İnsanların təbiətindəki bir-birinə təqlid həvəsi onları həqiqət yolundan azdırır. İnsanlıq dünyasındakı çox istedadlar məhz bu təqlidçilik (Fitrət bu istilahi “uyarlıq” adlandırır – Tərc.) nəticəsində öz məqsədlərinə çata bilmədilər... Vaxtlarını və öz ömürlərini təqlidə sərf etdiklərinə görə onlarla həqiqət arasında elə bir qalın divar yarandı ki, həqiqət yolları onlara əbədi görünməz oldu”. Beləliklə, alimin söylədiklərindən belə nəticə çıxarmaq olar; şeirin tərfi elə olmalıdır ki, o heç bir şəraitdə təqlidə yer verməsin. Onun fikrincə, vəzn və qafiyəyə əsaslanan təriflər isə müəyyən mənada təqlidə güzəştə getməkdir. “Halbuki, şeir başqa, “qafiyə” ilə “vəzn” başqadır. Onda şeir nədir?” – deyə sual verən Fitrət ona aşağıdakı kimi cavab verir: “Şeirdə insanların qanını qaynadan, sinirlərini oynadan, beynini titrədən, duyğularını coşduran bir güc, mənəvi bir qüdrət var. Belə bir gücü olmayan söz “vəzn” və “qafiyə”si

olsa da şeir ola bilməz” deyən hökmü irəli sürür. Demək, Fitrətin tərifinə görə, şeir təqliddən uzaq olduğu təqdirdə onun mahiyyətindəki gözəgörünməz enerji – mənəvi güc meydana çıxıb, bu hal isə məhz şeirin həqiqətidir. “Təqlidçi nəzmçilər isə “vəzn” və “qafiyə”si yerində olan dürlü-dürlü mənasız sözlərə inandıqca, şeirin həqiqətindən istər-istəməz uzaqlaşır... Biz də şeiri “vəzn” və “qafiyə”dən ibarət deyə bilsək, həqiqi və əsl şeirə yaxınlaşa bilmərik. Əsl şeir ürək sevgilərini göstərməkdir. Vəzn və qafiyə isə sözün bəzəyidir”.

Fitrətin şeir tərifindəki əsaslandırıdığı bu mühüm və incə cəhətlər Şərqi məşhur şeirşünas alimi Nizami Əruzi Səmərqəndinin aşağıdakı mülahizələri ilə həmahəngdir: “Şairlik elə bir sənətdir ki, bu sənət vasitəsilə şair insanı həyəcanlandıran düşüncə və fikirlər yaradır, eyni zamanda, təsirli müqayisələri bir-birinə peyvənd edir”. (Nizami Əruzi Səmərqəndi. Nadir hekayətlər. Daşkənd, Q.Qulam adına ədəbiyyat və sənət nəşriyyatı, 1985, səh. 31.) Şair öz yaşantılarını şeir vasitəsilə ifadə edib, həyəcanlandıran duyğular hasil edərkən, öncə ətraf aləmin və həyatın şairin duyğularına təsir etməsini nəzərə almalıyıq: “Bilirik ki, hər birimizin canımız və şüurumuzun ətrafımızdakı şeylər və hadisələrlə bağlanması beş duyğu vasitəsilə mümkün olur. Biz bu beş duyğunun köməyi ilə ətrafımızdakı hər şeyi və hadisələri anlayır və onların hər birindən sevinc, qorxu, həyəcan, kədər, əsəbilik, coşğunluq və s. kimi hiss və duyğular qəbul edirik. Şeir ürəyimizdə peyda olan məhz bu duyğuları sənətkarənə tərzdə sözlərlə başqalarının ürəyinə köçürməkdir. Şair ətrafındakı şeylər və hadisələrdən aldığı duyğuların sənətkarənə tərzdə başqalarının qəlbinə sirayət etməsinə can atır. İnsanın qəlbi nə qədər həssas və “duygulu” olsa, o qədər yaxşı şair ola bilər. Şairlik üçün öncə hiss, duyğusallıq və həmin hissləri ustalılıqla başqalarının qəlbinə təlqin edən bir güc gərəkdir”. Demək, şair ətraf aləmin təsiri ilə doğulan hiss-duyğularını başqa insanların qəlbinə yeritmək üçün şeirə müraciət edir ki, bu prosesdə o, sənətkarənə tapılmış sözlərdən istifadə edir. Bu yaradıcılıq prosesini Fitrət həmin illərdə yazdığı “Şair” şeirində belə ifadə etmişdi: “Şair təbiətdən sirli, dərin mənalı... inadla axtarar – tapar, özü üçün saxlamaz. Onları yaz gülünün yarpağından tökülən sözlərə büküb bizə ərməğan edər”. Şair öz duyğularını başqalarının qəlbinə köçürmə əsnasında isə “vəzn” və “qafiyə” əsas məqsəd ola bilməz, əksinə, şeirin mənəvi qüdrətini və enerjisini daşıyan vasitə kimi dəyərləndirilə bilər. Şeirdə məqsəd “vəzn” və “qafiyə” kimi formal vahidlər yox, şeir mahiyyətindəki həqiqətin oxucuya çatdırılmasıdır. Buna görə də şeiriyət sultanı həzrət Nəvai demişkən “Sözki fəhəhət zivərindən müzəyyən deyildir, ona çinlik zivəri tamam bəsdir”. Yəni sözün şeirə çevrilməsi onun fəhəhət zinəti ilə bəzənməsində deyil, bəlkə, daha çox çinlik zivəri (ələməti)nin mövcudluğu onun üçün əsasdır. Amma alim bu izahla məhdudlaşmır, yəni “şeir duyğular axınını sözlər vasitəsilə əks etdir-

məkdir” tərifi ilə kifayətlənməyin ifrat nəticələrə gətirib çıxara biləcəyini vurğulayır: “Bu cür yanaşma bir qədər ifratdır. Şeir bir sənət olduğunu dərinəndən anlayanlar bu nəticə ilə kifayətlənə bilməz. Aqlımıza gələn hər bir sözü ürəyimizdəki “duyğu dalğaları”nın ifadəsi hesab etsək, Tanrı göstərməsin, oxucularımız nə hala düşürlər!” Demək, ürəkdə tüğyan edən hər cür hissiyyat da şeir kimi reallaşa bilməz. Şairin öz duyğularını şeirə çevirmə əsnasında “rəssam kimi görmə, mütribanə ifa, arifanə dərk etmək” qabiliyyətlərini özündə cəmləşdirməsi zəruridir.

Şeir həqiqətini hərtərəfli izah edəndən sonra Fitrət onun ifadə üsulları – şəkil, vəzn, qafiyə kimi istilahları təhlil etməyə başlayır: “Şeir iki növdür: mənzum şeirlər (düzüm şeirlər), mənsur şeirlər (saçma şeirlər). Mənzum şeir söyləmək mümkün olduğu kimi, mənsur şeirlər də qəbul edilir. Mənsur şeirlər üçün “vəzn” və “qafiyə”nin olmağı zəruri deyil, əksinə, sözlərin sənətkaranə seçilməsi və işlədilməsi mühümdür” .

Fitrət daha sonra yazır ki, “ürəyimizdəki duyğuları təsvir etmək istəsək, qafiyəsiz, vəznə bir şeir meydana gəlir. Şeirimizi bəzəmək istəsək, vəznli, qafiyəli şeir (mənzum şeir) yazmalıyıq”, – deməklə vəznə bir şeir deyərək mənsur şeirləri nəzərdə tutur. Fitrətin ifadə etdiyi “vəznə bir şeir” istilahlı həm də “erkin”, “sərbəst”, “verlibr” kimi terminlərin mahiyyət və məzmununu da özündə ümumiləşdirir. 30-cu illər poeziyasında bu cür şeirlər “saçma” (mənsur) şeir adıyla adlanması məlumatlı oxuculara yaxşı məlumdur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, “Şeir və şairlik” məqaləsi türk şeiriyyatında ərəb-İran şeir texnikasından yoluxmuş təqlidçiliyə qarşı inkar pafosu ilə başlanır. “Biz müsəlmanlığı qəbul etdikdən sonra ədəbiyyat sahəsində təqlidçilikdən yaxa qurtara bilməmişik, ədəbiyyat sahəsində ən böyük xidmətimiz də iranlıları, ondan sonra ərəbləri təqlid etməkdən ibarət olub”, – deyərək bu təqlidçiliyin mühüm səbəbləri və cəhətlərindən biri kimi vəzn və qafiyəyə diqqəti yönəltmişdi. “Vəzn” və “qafiyə” barəsində mübahisənin sonunda da alim aşağıdakı fikirləri vurğulayır: “Dünya səhnəsində təqlidçilik rolunu heç bir millət biz türklər kimi oynaya bilməyib. Biz hansı bir millətin hansı bir cəhətini təqlid etmək istəsək, öz milli ruhumuza fikir vermədən təqlid edərək... Halbuki İran vəznini ilə türkcə şeir yazıb türk ulusuna oxutmaq mümkün deyildir. Fars dili dünyanın oynaq və nazlı dillərindəndir. “Vəzn” məsələsində teatr səhnəsindəki qızlar kimi cazibədar oynaya bilir. Türk sözü isə ağır, vüqarlı, möhtəşəmdir... İran vəznində türkcə şeir yazanlar iki zərərli işi görməyə məcbur olurlar. Birincisi, şeirin arasına daha çox ərəbcə sözlər daxil edirlər. İkincisi, “vəzn”ə riayət etmək üçün türkcə sözlərin kökünü, qamətini pozurlar. İran vəznində şeir deyən bütün türk şairləri bu iki xəstəliyə tutulmuşlar, heç biri bu dərddən xilas ola bilməmişdir. Türkcə sözlərin gövdəsini, qamətini təhrif etməməyə ən çox çalışın şair Nəvaidir.

Nəvainin şeirlərində zorakılığa məruz qalan söz azdır. Demək, Nəvai həzrətləri də bu işin səmərəsizliyini anlamış, amma özünü bu taledən tamamilə qurtara bilməmişdir”.

Fitrət bu məsələ ilə bağlı fikir və mülahizələrini özünün sonrakı elmi tədqiqat əsərlərində də davam etdirir. Böyük alimin və sənətkarın “Türk şeirinin milli vəznimiz olan barmaq vəzni” (“Ədəbiyyat qaydaları”) və ərəb-İran əruzunun türk şeirində tətbiqi sirləri (“Əruz haqqında”) barəsindəki dərin və ardıcıl fikirləri bu gün də elmi dəyərini və aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. “Şeir və şairlik” məqaləsi ilə isə böyük mütəfəkkir sənətkar poeziyanın ümumbəşəri mənəvi-estetik keyfiyyətləri ilə bir sırada, həm də milli poetika və vəzn kontekstində tarixi nailiyyətlər qazana biləcəyini vurğulayır. Eyni zamanda, əsl şair öz milli mədəniyyəti və xalqının həyatından qidalanıb, öz millətinin zövqünə, qəlbinə və dilinə uyğun əsərlər yaratdığı təqdirdə onun əsərləri millət mənəviyyatının üzvi hissəsinə çevrilə bilər. Fitrət bir çox əsərlərində ehtirasla ifadə və müdafiə etdiyi bu görüşləri Türküstanın dahi sənətkarları Xoca Əhməd Yəsəvi, Mövlana Lütfi, Zahiriddin Məhəmməd Babur və Babarəhim Məşrəb haqqındakı traktat və tədqiqatlarında da məharətlə əks etdirmişdir. Fitrətin “Şeir və şairlik” adlanan yığcam məqaləsi həm də onun nəzəri-estetik səviyyəsini – şeir nəzəriyyəsini nə qədər dərinləndirib bildiyini də parlaq şəkildə nümayiş etdirir.

Özbəkçədən çevirəni:

Yaşar QASIMBƏYLİ,

Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin və
Özbəkistan Yazıçılar İttifaqının üzvü,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
yashargasimov@mail.ru

BƏLƏDÇİ

İsa Həbibbəyli. Ədəbi əlaqələrdən müqayisəli ədəbiyyatşünaslığa	3
--	---

ƏDƏBİ TƏHLİL. MƏTN POETİKASI

Aslan Salmanov. Mühit-müəllif-mətn əlaqələri və mətnin anlaşılması problemi (<i>Səməd Vurğunun əsərləri əsasında</i>)	7
Иван Голубничий. Особенности авторского мифотворчества в романе Камала Абдуллы «Неполная рукопись»	18
Şəfa Cəbiyeva. Bədii qəhrəmanın estetik obyektivliyi: dünən və bu gün	21
Xəyalə Əliyeva. Kamal Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” postmodern romanında mistifikasiya	30
Təyyar Salamovlu. Satira dialoji münasibətlər kontekstində	36
Salidə Şərifova. Azərbaycan postmodern romanının obrazları	48
Cavanşir Yusifli. Su poeziyası – başgicəlləndirici məkan	59
Yaşar Qasımbəyli. Lirika və poetik “biz” kultu	70
Elnarə Qaragözova. Kamal Abdullanın və Lion Feyxtvangerin yaradıcılığında “kölgə” arxetipi	82
Şükufə Vəliyeva. Amerika ideyası, təzahürü, formalaşması və ədəbiyyatda inikası	90
Leyla Əliyeva. Yusif Səmədoğlu hekayələrində mətn yaddaşı	98

İZM

Tahirə Məmməd. Maarifçilik və onun XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında təzahür xüsusiyyətləri	109
Pərvanə Bəkirqızı (İsayeva). Postmodernizm və Azərbaycan ədəbiyyatı	117

JANR, STRUKTUR, FORMA

Məmməd Əliyev. Şeir bənd quruluşunun riyazi yazılışı	126
Şəhanə Əliyeva. Dram əsərlərində informasiyanın ötürülməsi mərhələləri	132
Leyla Allahverdiyeva. Müasir dramaturji strukturda zaman-məkan həlli	139
Nərmin Cahangirova. XX yüzilliyin əvvəli Azərbaycan poemasının janr-struktur xüsusiyyətləri	151

Вафа Гаджиева. Повтор как один из главных принципов лексико-семантической организации поэтического текста (*на основе анализа поэтической лексики поэмы «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви*) 162

TARİXİ POETİKA

Zəhra Allahverdiyeva. Sufi-simvolik poeziyada metafora 179
Təhminə Bədəlova. Məhcür Şirvani lirikasında söz sənətkarlığı . 188
Tahir Nəсіб. Dastanlar və uligerlər arasında poetika və şifahi təqdimat yaxınlığı 200
Fəridə Vəliyeva. Yunus Əmrə yaradıcılığında şeir şəkilləri 210

DÜNYA ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİNDƏN
TƏRCÜMƏLƏR

Həmidulla Baltabayev. Əbdürauf Fitrətin “Şeir və şairlik” əsəri 218

POETIKA.İZM

AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri
The Scientific works of the Institute of Literature named after Nizami

Nəşriyyat redaktoru: **Töhfə Talbova**
Publishing editor: **Tohfa Talibova**

Texniki redaktor: **Rəşid Kərimli**
Make up editor: **Rashid Karimli**



«Elm və təhsil» nəşriyyatının direktoru:
Professor Nadir MƏMMƏDLİ

www.literature.az

direclit@yahoo.com

Çapa imzalanıb: 04.07.2016. Formatı: 70x108 1/16

Approved to the print: 04.07.2016. Format: 70x108 1/16

Tirajı 300 nüsxə. Həcmi: 14 ç.v.

Edition 300 copy. Size: 14 p.p.

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun elmi nəşrlərində – “Ədəbi əlaqələr”,
“Ədəbiyyat məcmuəsi”, “Poetika.izm” jurnallarında məqalələr pulsuz çap olunur.
In the Institute of Literature named after Nizami, in scientific publications – “Literary
relations”, “Poetics.izm” and “Literature collection” the articles are published free.

=====

Jurnal “QAYA” nəşriyyatının sifarişi ilə

“Elm və təhsil” nəşriyyatında çap olunub.

The journal has been published by the order of “GAYA”
publishing in the “Elm ve Tehsil” publishing house.

e-mail: nurlan1959@gmail.com

Tel: 497-16-32; 050-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev dongəsi 8/4.

